الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص:الأدب الجزائري

الحوارية وتعدد الأصوات في الرواية الجزائرية المعاصرة

"الغجر يحبون أيضا" لواسيني الأعرج أنموذجا

مقدمة من قبل:

الطالبة:**وسام حراز**

تاريخ المناقشة: 30 /09 / 2020

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الإنتماء	الصفة
فوزية عساسلة	أستاذة محاضر " "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
د.أسماء سوسي	أستاذة محاضر " ب"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
د.سليمة عقوني	أستاذ محاضر " "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020/2019

الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص:الأدب الجزائري

الحوارية وتعدد الأصوات في الرواية الجزائرية المعاصرة

"الغجر يحبون أيضا" لواسيني الأعرج أنموذجا

مقدمة من قبل:

الطالبة:**وسام حراز**

تاريخ المناقشة: 30 /09 / 2020

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الإنتماء	الصفة
فوزية عساسلة	أستاذة محاضر " "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
د.أسماء سوسي	أستاذة محاضر " ب"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
د.سليمة عقوني	أستاذ محاضر " "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020/2019

الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص:الأدب الجزائري

الحوارية وتعدد الأصوات في الرواية الجزائرية المعاصرة

"الغجر يحبون أيضا" لواسيني الأعرج أنموذجا

مقدمة من قبل:

الطالبة:**وسام حراز**

تاريخ المناقشة: 30 /09 / 2020

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الإنتماء	الصفة
فوزية عساسلة	أستاذة محاضر " "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
د.أسماء سوسي	أستاذة محاضر " ب"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
د.سليمة عقوني	أستاذ محاضر " "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020/2019

الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـر

تخصص:الأدب الجزائري

الحوارية وتعدد الأصوات في الرواية الجزائرية المعاصرة

"الغجر يحبون أيضا" لواسيني الأعرج أنموذجا

مقدمة من قبل:

الطالبة:**وسام حراز**

تاريخ المناقشة: 30 /09 / 2020

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـة	مؤسسة الإنتماء	الصفة
فوزية عساسلة	أستاذة محاضر " "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
د.أسماء سوسي	أستاذة محاضر " ب"	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا ومقررا
د.سليمة عقوني	أستاذ محاضر " "	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الشكر والحمد لله أولا رب العالمين، ثم إلى من أمد لي يد العون، وهذا مصداقا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم:

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

الحمد لله الّذي منحني القدرة على انجاز هذا العمل، وبعد الحمد أتجه بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام وأسمى معاني العرفان إلى أستاذتي الفاضلة:

"د. أسماء سوسي" على مساعدتها لي في إنجاز هذا العمل وعلى جميل صبرها وجهودها ونصائحها الصائبة في توجيهي واسأل الله أن يجزيها عني خيرا، وأن يجعلها فخرا لأهل العلم والمعرفة كما أتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها والى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد.

المقدمة

تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية، التي انفتحت على مبدأ الحوارية، الذي يعود فضل توظيفه وبروزه إلى أعمال "**ميخائيل باختين** " " **Mickael Bakhtine**"، بالإضافة إلى مصطلح تعدد الأصوات (**Polyphonie**) الذي يعمل على عرض الأصوات، وتعدد الرؤى والأساليب، وذلك من خلال التفاعل بين مختلف الشخصيات.

حيث حققت الرواية الجزائرية تفردا وتميزا، وذلك من خلال محاولتها تجاوز آليات الكتابة التقليدية كما أصبح الروائي الجزائري المعاصر يعتبر الخطاب الروائي شكلا مفتوحا تتمازج فيه الأجناس الأدبية، وتتفاعل فيه الأفكار، وينفتح على الخطابات الأخرى، بحيث يستحضرها، ويتفاعل معها، وينسجم وإياها ليشكل في النهاية حواريته مما يخلق لنا رواية حوارية.

ويعد موضوع الحوارية من أهم المواضيع التي استقطبت النقاد الغرب والعرب على حد سواء، وذلك ما جعلنا نختارها موضوعا للدراسة في الرواية الجزائرية المعاصرة " **الغجر يحبون أيضا** " أنموذجا **لواسيني الأعرج** بالتركيز على تجليات الحوارية واليات اشتغالها وقد عززت إختيار هذا الموضوع أيضا جملة من الدوافع الذاتية والموضوعية، فأما الذاتية فتكمن في شغفنا بالأدب الجزائري عامة، وجنس الرواية منه على وجه الخصوص، وما زاد هذا الشغف حدة ولعنا بكتابات "**واسيني الأعرج**"

التي فرضت نفسها على ساحة الإبداع المحلي، أما الدوافع الموضوعية فتمثلت في:

- تفرد **واسيني الأعرج** عبر مسار روائي مفتوح على التعدد والاختلاف وتمرده على سلطة النموذج الروائي التقليدي.
- إختبار مقولات الحوارية من منظور **باختين** على نص عربي جزائري معاصر، بغية إثبات أن النص السردي له لغة ذات بناء مستقل له قوانينه وضوابطه الخاصة.

وعليه اتضحت وجهة البحث، وتحددت معالمه، فكان مقسما إلى فصلين تسبقها مقدمة، وتتلوها خاتمة.

ويتجلى الهدف من هذه الدراسة في توضيح مفهوم الحوارية وكيفية تطبيقها على النصوص الجزائرية ومحاولة إفادة جامعتنا بتقديم قراءة جديدة عنها في الرواية المنتقاة. وعليه تتوى الدراسة الإجابة عن الإشكاليات الآتية:

- ما مفهوم الرواية المتعددة الأصوات؟
- وما مدى اشتغال آليات الحوارية في رواية "الغجر يحبون أيضا " **لواسيني الأعرج؟**
- وكيف تتفاعل الخطابات، والشخصيات وتتحاور داخل هذه الرواية لتنتج حوارية؟ ثم كيف رسم السارد الشخصيات في الرواية وجعلها تنتمي إلى فئات اجتماعية متباينة لتختلف أساليبها ولغاتها فتعبر بذلك عن كينونتها؟

للإجابة عن كل هذه التساؤلات، قمنا بصياغة خطة ارتأينا أنها قد تساعدنا على فهم الحوارية وتعدد الأصوات وتتبعها في الرواية، فوضعنا مقدمة وبعدها فصلا نظريا أولا، أما الفصل الأول المعنون بـ **"مفاهيم الحوارية وجمالياتها في الكتابة"** فتطرقنا بالبحث فيه عن مفاهيم الحوارية في اللغة والاصطلاح، وعند النقاد الغربيين والعرب كما تمت الإشارة فيه إلى الحوارية في اللغة وجمالياتها في الكتابة الروائية الجزائرية. وجاء في الفصل الثاني الموسوم باليات انشغال الحوارية على رواية الغجر يحبون أيضا لواسيني الأعرج ليرصد تجليات الحوارية وآليات انشغالها في العمل الروائي المذكور عبر الشخصيات الرئيسية والثانوية، والتعدد الأسلوبي واللغوي.

وذيل البحث في الأخير بخاتمة لخصت أهم النتائج المتوصل إليها فيه بعد الدراسة والتحليل.

أما المصادر والمراجع التي كان موضوع الحوارية وتعدد الأصوات من مجال اهتمامها، اعتمدنا كتاب **"الكلمة في الرواية "** لـ: "**ميخائيل باختين**"، و كتاب **"ميخائيل باختين والمبدأ الحواري "** لـ:"**تزفيتان تودروف**"، وكتاب لـ: "**ميخائيل باختين ""الخطاب الروائي" ثم "حميد حمداني" : "النقد الروائي والأيديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي" ، "نظرية الرواية و الرواية العربية" لفيصل دراج** ، كتاب **إبراهيم خليل :"النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك"**

ولا يخلو أي عمل كان من المتاعب والعراقيل، كصعوبة تنسيق المادة المعرفية. ويعد فيروس كوفيد 19 (كورونا) أكبر عائق لما خلفه لنا من خوف وتدهور الحالة النفسية، وأدى كذلك لنقص في المصادر والمراجع ولكن في النهاية عملنا على تجاوزه وإنهاء البحث بتوفيق من الله.

في الختام أوجه الشكر للأستاذة المشرفة الدكتورة: سوسي التي أظهرت لي جدية في العمل، وأمدتني بتوجيهات منهجية ومعرفية ساعدتني في إنجاز الدراسة وإتمامها بالإضافة إلى فتحها المجال لي في القراءة والتحليل، في ظل الظروف التي عشناها في الآونة الأخيرة.

في الأخير آمل أن يكون البحث قد أسهم ولو إسهاما بسيطا في إضاءة جانب من جوانب كثيرة في المدونة مع الإشارة إلى عدم خلوه من نقائص تحفز همة الباحثين على استكمالها وسد ثغراتها، أو الإضافة، خاصة وأن الرواية جديدة لا تزال بكرا، فهي مجال مفتوح أمام قراءات عديدة، من وجهات مختلفة.

الفصل الأول:

مفاهيم الحوارية وجماليتها في الكتابة الروائية الجزائرية

تمهيد.

1-مفهوم الحوارية من المنظور اللغوي والاصطلاحي.

1-1-من المنظور اللغوي.

1-2-من المنظور الاصطلاحي.

2-الحوارية عن النقاد الغرب.

2-1-الحوارية عن ميخائيل باختين.

2-2-الحوارية عن جوليا كريستيفا.

2-3-الحوارية عن تزفيتان تودوروف.

3-الحوارية عن النقاد العرب.

3-1-حميد لحمداني.

3-2-محمد برادة.

4-الحوارية في الرواية الجزائرية.

5-جمالية الحوارية في الكتابة الروائية الجزائرية.

تمهيد:

تعد الرواية من أهم الأجناس الأدبية، التي إنفتحت على مبدأ الحوارية، الذي يعود فضل توظيفه، وبروزه إلى أعمال ميخائيل باختين "**Mickael Bakhtine**"، بالاضافة إلى مصطلح تعدد الأصوات "**Polyphonie**"، الذي يتكئ على عرض مختلف الأصوات، عبر كثرة الأصوات، وتعدد الرؤى، والأساليب، وذلك من خلال التفاعل بين مختلف الشخصيات.

لذلك سلطنا الضوء في هذا الفصل على مفهوم الحوارية، في اللغة والاصطلاح، ومفهومها عند الغرب والعرب، والحوارية في الرواية الجزائرية، وجمالية الحوارية في الكتابة الروائية.

1-الحوارية من المنظور اللغوي والاصطلاحي:

1-1-من المنظور اللغوي:

جاء في لسان العرب:

حور: الحَوْرُ: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، حار إلى الشيء وعنه حورا ومحارًا ومَحارة وحوررًا: رَجَعَ إليه.

والحَوْرُ: ما تحت الكَوْرِ من العمامة لأنه رجوع عن تكويرها، وكلَمته فما رَجَعَ إلي حوْرًا وحِوْرًا ومُحَاوَرَةٌ وحَوِرًا ومَحُورة، بضمِ الحاء، بوزن مشورة أي جوابا، وأحارَ عليه جوابه ردهُ، وأحَرْتُ له جوابا وما أحار بكلمة، والاسم من المحاورة المحَاوَرةِ الحَوِيرُ، نقول: سمعت حويرهما وحوارهما، والمحاورة: المجاوبة، والتَحاوُرُ: التجَاوب، ونقول: كلمته فما أحار إلي جوابا وما رجع إلي حويرًا ولا حويرة ولا مُحُورَةُ ولا حِوَارًا أي ما رد جوابا، واستخاره أي استنطقه...

وأصل الحَوْرِ: الرجوع إلى النقص...

يَتَحَاوَرُنَ: أي يتراجعون الكلام.

والمحاورةُ: مراجعة النطق والكلام في المخاطبة وقد حاوره، والمِحُورَةُ: من المحاورة مصدر كالمشورَةُ من المشَاوَرَة كالمِحوَرَة، ومعنى حور هنا الرجوع إلى الشيء والمحاورة هنا أيضًا المشاورة، حَاوَرَهُ أي شاوره ورجع إليه وخاطبه لأخذ جوابا منه وأخذ رأيه. [1]

وجاء في المُنَجَدْ:

"**حاور:** محاورة وحِوَارًا وحَوَارَاهُ: جَاوَبَهُ وراجعه الكلام".

تحاور القوم: "تراجعوا الكلام وتجاوبوا".[2]

إذن جاوبه وخاطبه وراجعه الكلام وتجاوبوا وهذا معناه المناقشة.

فالمحاورة إذن تعني الرجوع إلى الشيء بهدف المشاورة والمخاطبة طلبا لأخذ الرأي والجواب.

كما ورد في القاموس المحيط:

" **والمجاوَرةُ والمَحورةُ والمَحُورَةُ:** الجوابُ، **كالحويرِ والحوَارِ**، ويُكسَرُ، **والحيرَةِ والحُوَيْرَةِ**، ومراجَعَةُ النطْقِ. **وتحاورُوا:** تراجعوا الكلام بينهم،

استحاره: استنطقه. والتحاوُرُ التجاوُبُ".[3]ومعنى الحوارية هنا لا يختلف عن معنى الحوارية في المعجمين السابقين وتعني المحاورة ومراجعة الكلام في موضوع ما، واستحاره أي استنطقه أي أخذ منه الكلام.

نجد أن المعاجم اللغوية قد اتفقت على مفهوم واحد لمصطلح الحوارية ألا وهو المحاورة، والمناقشة، والمخاطبة والمجاوبة، والرجوع إلى الكلام.

1-2- من المنظور الإصطلاحي:

في حديثنا عن نشأة الحوارية يتبادر إلى أذهاننا قول: **"فيصل دراج"**

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب، مادة (ح و ر)**، الجزء الرابع، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط 1، ص: 264.

[2] **المنجد في اللغة والأعلام**، دار المشرق، بيروت، ط 24، (د ت)، ص: 160.

[3] الفيروز أبادي: **القاموس المحيط، مادة (ح و ر)**، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، (د ط)، 1999، ص:344.

"ينشئ باختين نظرية الرواية على نظرية اللغة الحوارية. وما يقول به متوقع، منذ أن رأى في الرواية صورة عن اللغة، ورأى في اللغة صورة حوارا لا ينقطع. تأخذ الرواية، في هذه الرؤية صفات الحوار وتكون تجسيدًا له، أي كتابة ديمقراطية، إن صح القول، تتعامل مع الإنسان العادي الذي لا معجزة لديه ولا ينتظر خوارق قادمة. ولأنها على ما هي عليه، يكون المبدأ الحواري قوامًا لها".[1]

فمصطلح الحوارية هنا مرتبط بالأجناس الأدبية وتحديدا بالرواية لإحتوائها على نظرية اللغة الحوارية، كما يرى **"ميخائيل باختينMichael Bakhtine "**: **"فكل رواية في رأيه تمثل عددًا من مستويات اللسان (الكلام) خلافا لما هو معروف في الفنون الأخرى كالشعر أو الملحمة أو القصيدةالغنائية أو الدراما، فأنت أمام عمل روائي يتكلم فيه أناس عديدون كل بلغته الخاصة، ونبرته**

المتميزة. ويتوقف نجاح الكاتب على مدى استقلال شخصياته عنه في تفكيرها وحوارها للآخر".[2]

إذن فالحوارية لا تقتصر على نوع أدبي محدد، إذ نجدها في جميع الأنواع الأدبية، فهي ذات بعد تفاعلي، تشمل كل الملفوظات، كتابية أو شفوية كالشعر، والخطاب، والقصيدة الغنائية، والملحمة، وغيرهم.

حيث نستنتج أن الحوارية مفهوم، يرتبط بالنص، أو الملفوظ، أو الخطاب بشكل عام، وقد نجد الحوارية في حياتنا اليومية أيضًا.

---

[1] فيصل دراج: **نظرية الرواية والرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2002، ص: 70.

[2] براهيم محمود خليل: **النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، ط 5، 2015/01/01، ص: 180.

2-الحوارية عند النقاد الغرب:

يعود الفضل إلى إكتشاف المظهر البوليفوني متعدد الأصوات في الرواية إلى الناقد الروسي "**ميخائيل باختين**" "**Michael Bakhtine**" أثناء دراسته لشعرية روايات "**دوستويفسكي**" "**Fiodor Dostoïevski**"، وفيما بعد العديد من الباحثين، والنقاد أمثال: " **Julia Kristeva**" و"**Tzvetan Todorov**"وغيرهم. وعلى الرغم من أن كتاب "**Bakhtine**"عن "**Dostoïevski**" كان قد ظهر لأول مرة في طبعته الأولى عام 1929م، وبالذات منذ أواخر السيتينات، والسبعينات، ومطلع الثمانينات بفضل جهد الناقدين " **Julia Kristeva**" و"**Tzvetan Todorov**" في فرنسا.

2-1-الحوارية عند ميخائيل باختين "Michael Bakhtine":

جاء مفهوم الحوارية عن طريق الإجتهادات التي قام بها الفيلسوف، واللغوي، والناقد "**Michael Bakhtine**" من خلال دراسته لشعرية "**Dostoïevski**".

حيث يري "**Bakhtine**" أن موضوع أي كلام، هو موضوع متطرق له سابقًا، وتعد الحوارية حسب "**Bakhtine**": "**دمج ماهو إجتماعي في مكونات النص الدالة بحيث لا يفرق بين ما هو أيديولوجي، وما هو لغوي**". [1]

أي أن الحوارية هنا مكونة من جانب اجتماعي، وأيديولوجي، تلتقي أو تتصادم، فتشكل نصا لغويا يحمل دلالة معينة، ولأن اللغة هي الأداة الرابطة بين الوضع الاجتماعي المعيش، وغيره، فـ"**Bakhtine**" لم يفصل بين الأدب والمجالات الأخرى الثقافية، والأيديولوجية، والاجتماعية.

[1] نور الهدى لوشن: **التناص بين التراث والمعاصرة**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وأدابها، ج 15، ع 26 صفر، ص: 1022.

"إذ يعتبر هذه الحقول كائنة في الإبداع ذاته، وملتحمة بالمظهر اللساني فيه"[1]، وكأن هذه الحقول يتجسد مظهرها في المظهر اللغوي بمعنى في الإبداع الأدبي.

ويرى "**Bakhtine**" أن العملية الحوارية تعتمد على الكلمة، إنها في رأيه إذا تشابكت مع كلمات الآخرين، وبنبراتهم شكلت نغمتها وقوامها الأسلوبيين **"إن الكلمة تستطيع، وهي تشق طريقها إلى معناها وإلى تَعْبيرِيَتِهَا عبر كلمات الآخرين ونبراتهم المتباينَةُ، أن تشكل في تناغمها مع هذه اللحظات المختلفة، أو في تنافرها مع نغمتها وقوامها الأسلوبيين في العملية الحوارية"**[2]، أي أن الكلمة تأخذ نغمتها من خلال التصادم مع كلمات الآخرين، كما أن "**Bakhtine**" لم ينفي صفة الحوارية عن الأجناس الأدبية الأخرى، كاالشعر ويعتبر أن الصورة الحوارية في النص الشعري، لا تتساوى مع الصورة الحوارية في الرواية.

"لكن مثل هذه لا يمكن أن تنفتح، وتتعقد، وتتعمق وبالتالي تبلغ الإكتمال الفني إلا في ظروف الجنس الروائي"[3]، ويقصد أن لغة الشعر عنده وحيدة ولا تتحمل أي تعددية لغوية.

وقد ظلت الرواية في القديم خادمة للبرجوازية مدة طويلة من الزمن، فأصبحت هذه الفكرة مسلّمة عند كافة الشعوب يسير عليها كل الروائيين، لكن "**Bakhtine**" عمل على كسر هذه القاعدة **"خرق تلك المواضعة أو المسلمة التي ظلت منذ هيجل، تعتبر الرواية هي النوع الأدبي النمطي للبرجوازية الحديثة، فالرواية عنده مفهوم منفتح، على كل التجارب القديمة والحديثة، وهو دائمًا في طور التغيير والتحول، بحيث لا يمكن إكتماله وانغلاقه على نموذج واحد".**[4]

---

[1] حميد لحميداني: **النقد الروائي والأيديولوجيا «من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي"** المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص: 48.

[2] ميخائيل باختين: **الكلمة في الرواية**، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1988، ص: 34.

[3] المرجع نفسه، ص: 33.

[4] معجب بن سعيد الزهراني: **آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي**، مجلة جامعة الملك سعود، ع 4، 1997، ص: 63.

حيث يقول: **"لا يقبل النص المتعدد الأصوات وغير المتمركز النابع من تشابك قيم متنافرة للفكرة التقليدية العقلانية"**[1]، بمعنى أن باختين قام بدراسة حول تعددية الأصوات، وهو تجاوب لما أقرت به العقلانية المتسمة بالثبات، باعتبار أن التفاعل داخل المحيط الاجتماعي، سواء أكان بين تفاعل فئتين أم أكثر، أو بين أفراد داخل المجتمع، أي بما يسمى بتعدد الأصوات.

ومن خلال ما سبق يتضح أن "**باختين**" "**Bakhtine**" درس الحوارية من خلال أعمال "**دوستويفسكي**"، والحوارية تتجسد أكثر في الرواية، التي يرى أنها تجمع بين المتضادات، والمتناقضات، وتنسق بينهما، وتجعلها متألفة فيما بينها، في قالب لغوي يحمل بعدًا اجتماعيا، وأيديولوجيًا.

2-2-الحوارية عند جوليا كريستيفا "Julia Kristeva":

لقد اصطلحت الباحثة "**Julia Kristeva**" على مفهوم الحوارية بمصطلح آخر هو "**التناص**" "**Inter Textualité**"، إذ يعود الفضل في وضع مصطلح التناص إليها، والتي أخذت أسسه وقواعده من مجهودات "**Bakhtine**"، الذي قام بوضع تعريف شامل له، كما وقف على أهم القواعد والأسس التي يقوم عليها هذا المصطلح، إنطلاقًا من كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) الصادر سنة 1929م باللغة الروسية، و الذي أعيد نقله إلى اللغة الفرنسية عام 1977م، لكنه لم يطلق عليه مصطلح "**التناص**"، بل أطلق عليه إسم "الحوارية" فـ "**Kristeva**" تعرف التناص بأنه: **"جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص اعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بالتناص أي أنه يتغاير".**[2]

---

[1] سيرزيما: **النقد الاجتماعي "نحو علم الاجتماع النص الأدبي"**، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ط 1، 1991، ص: 166.

[2] سلام سعيد: **التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجًا**، عالم الكتب الحديث، المنشورات، الأردن، ط 1، 1431هـ، 2010، ص: 119.

فـ"**جوليا كريستيفا**" هنا تقصد أن التناص هو جملة المعارف التي اكتسبها الإنسان منذ طفولته إلى نهاية حياته، ولا يقتصر على القرآن الكريم، والحديث فقط بل توظيف كل المعارف، والأسلوب من المحيط الذي نشأ فيه الإنسان.

فالتناص بالنسبة لها هو المشكل الأساسي، والمهم للنص، وغياب التناص معناه اختفاء النص، فهو معلم أساسي لبنائه، والمستمدة، والمستنبطة من ذوات الأشخاص، أي تفاعل الذوات بالتناص كما قالت. ومنه نستنتج أن "التناص" عند "**جوليا كريستيفا**" يساوي النص (التناص = النص).

وقد عرفت "**Kristeva**" التناص كذلك على أنه: "**إن كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، وكل نص هو إمتصاص وتحويل لنصوص أخرى**"[1]، والمقصود من هذا القول أن كل النصوص تمتص من نصوص أخرى، وتتداخل النصوص فيما بينها، وتتضارب إن صِحَ القول. وعمومًا فمصطلح "**التناص**" في النقد الحديث، يعني ذلك التفاعل القائم بين النصوص، فكل نص مأخوذ من نص آخر لا محالة مهما كان نوعه. ولابد أن تكون له علاقة بغيره من النصوص سواءًا أكانت هذه العلاقة تأخذ بشكل ضمنيًا أم صريحًا، فكل نص ذو صلة بالنصوص الأخرى. وليس منحازا عنها.

ومن النقاد الذين قاموا باحتضان مصطلح "التناص" وأسهم بقوة في بلورة تعريف جامع مانع لهذا المفهوم ألا وهو "التناص" "**ميشال أريفي**" "**Michel Arrivé**" إذ يعرف التناص بأنه عبارة عن "**مجموع النصوص التي تدخل في علاقة مع نص معطى، هذا التناص يمكن أن يأخذ أشكالا مختلفة، الحالة المحدودة هي بدون شك مكونة من مجموع المعارضات، حيث التناص يكون مجموع النصوص المعارضة**".[2]فالتناص إذن ينبع من خلال العلاقة القائمة بين مجموع النصوص، ونص معطى.

ومنه نستنتج أن أي نص لا يخلو من التناص قصديًا كان أو غير قصدي، وضمنيًا كان أو واضحًا.

---

[1] الأحمر فيصل: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط 1، 1431هـ، 2010، ص: 146.

[2] سلام سعيد: **التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجًا**، ص: 119.

2-3-الحوارية عند تزفتان تودوروف "Tzvetan Todorov":

يعد الناقد البلغاري الأصل **"تزفتان تودوروف" " Tzvetan Todorov"**(1939.2017) من أبرز النقاد الذين إهتموا بمصطلح الحوارية (**Dialogisme**)، إذ خصص له كتابا يحمل فيه أهم الخصائص التي يقوم عليها هذا المصطلح، مع بداية الثمانينات، حيث وضع هذا الأخير كتابًا عن اللغوي والناقد الروسي **"ميخائيل باختين"** و**"المبدأ الحواري"**، بعنوان **"باختين والمبدأ الحواري"** الصادر سنة 1981م، تعرّض فيه لأهم الأمور التي تتعلق بالحوارية، كما تضمن تعليقات خاصة عما غفل من أفكار باختين.

يقول **"تودوروف" "Todorov"**: **"لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى، وهذه العلاقة جوهرية تمامًا... والمصطلح الذي يستخدمه باختين للدلالة على العلاقة بين أي تعبير، والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية "Dialogisme"، ولكن هذا المصطلح المفتاحي، كما يمكن أن يتوقع مثقل بتعددية مركبة في المعنى".**[1]

إن المصطلح يحمل في طياته عدة دلالات ومعاني، ولابد من أن يكون المصطلح أقل إرباكا، أي يكون المعنى بسيطًا، وفي هذا السياق يؤكد **"Todorov"** أن **"ميخائيل باختين"** من الشخصيات الأكثر فتنة، والأكثر لغزًا في ثقافة القرن العشرين الأوروبية.

ومنه نستنتج أن كل من **"M.Bakhtine"**و**"Julia Kristeva"** و**"Todorov"** لم يتفقوا على معنى ومصطلح واحد للحوارية، حيث نرى أن ريادة الإبتكار المتعلقة بالمصطلح كانت مع **"M.Bakhtine"** والتي استخلصها من النصوص السردية والروائية، للناقد والروائي الروسي **"فيودور دوستويفسكي""Fiodor Dostoïevski"**،ثم أتت **"J.Kristeva"** واستبدلت مصطلح **"التناص"** عوضًا عن **"الحوارية"** لتكون

---

[1] تزفيتان تودوروف: **ميخائيل باختين والمبدأ الحواري**، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1996، ص: 16.

"**J.Kristeva**" السباقة إلى وضع هذا المصطلح الجديد "**التناص**"، و هذا ما يؤكده "**Todorov**" بقوله: "**سأستعمل لتأدية معنى أكثر شمولاً مصطلح "التناص" الذي استخدمته "J.Kristeva"في تقديمها لباختين**".[1]ثم أتى "**تودوروف**" "**Todorov**" واستعمل هو الآخر مصطلح "التناص" (صياغة جديدة)، لأنه يرى فيه مصطلحًا شاملاً لكل المعاني، وأكثر تعبيرًا من مصطلح "الحوارية" والقول خير دليل على هذا الكلام.

3-الحوارية عند النقاد العرب:

عرفنا من خلال ما سبق أن باختين لاحظ ظاهرة جمالية في السردية ل:" **دوستويفسكي**" " **Dostoïevski**" تعتبر في مجملها عن نمط جديد من الكتابة ، تتمثل في تعددية الأصوات والأفكار،والرؤى الخاصة ، حيث أوصلته هذه الرؤى ، والملاحظات إلى الحكم على "**دوستويفسكي**" **Dostoïevski**" بأنه خال الرواية المتعددة الأصوات، وكان هذا في العقد الثالث، أي في الستينات ، و لم تصل الحوارية إلى الثقافة العربية إلا في بداية الثمانينات ، ومن بين الأدباء والنقاد الذين أهتموا بموضوع الحوارية نجد **حميد لحميداني،يمنى العيد ، محمد برادة،** وغيرهم من النقاد .

3-1 – الحوارية عند "حميد لحميداني":

تأثر النقاد العرب بآراء "**ميخائيل باختين**" "**M.Bakhtine**"ونظريته حول الرواية، فأخذوا النظرية وطبقوها على النصوص العربية، متناسين أن للراوية العربية خصوصياتها، ومرجعياتها الفكرية، والأيديولوجية المختلفة عن الرواية الغربية، وبهذا اكتشف لحميداني عن تجربته النقدية: "**قدرة الخطاب النقدي العربي على اثراء مقولاته المنهجية وتجديد مفاهيمه وأدواته الإجرائية من خلال**

[1] تازفيتان تودوروف: **ميخائيل باختين والمبدأ الحواري**، ص: 122.

معانقة الإنجازات المعرفية، والنقدية للثقافة الغربية المعاصرة، والإستفادة الواعية والأصلية منها".[1]

ومعنى هذا أن الخطاب النقدي العربي قادر أن يشمل كل الإجراءات النقدية الغربية وإثراء مقولاته المنهجية.

كما نرى "**حميد لحميداني**" اتفق مع **M.Bakhtine** في الرؤية الشمولية والأحادية للواقع في الرواية، وبذلك قسم **لحميداني** الرواية إلى نوعين كما **باختين** في تعاملها مع الأيديولوجية، احداهما مونولوجية، وأخرى حوارية (اديالوجية) أي اتفق مع **M.Bakhtine** في كسر فكرة أن الرواية لها صوت واحد. رواية أحادية الصوت، بل لها عدة أصوات وعدة إيديولوجيات مختلفة، ثم تليها الحوارية عند" **محمد برادة**".

3-2 –الحوارية عند "محمد برادة ":

يعد الناقد المغربي "**محمد برادة** " في طليعة النقاد الذين تأثروا بالفكر النقدي الغربي ، حيث أخذ تصوره النقدي عن النظرية الغربية ، وحاول تطبيقها على الإبداع الروائي عند**M. Bakhtin** حيث يضع لنا برادة لكتاب "**الخطاب الروائي**" عند **M.Bakhtine**، حيث يضع لنا تعريفا لتعددية الأصوات، وأن الرواية جزء من ثقافة المجتمع كون هذه الثقافة مكونة من خطابات تعيها الذاكرة الجماعية ، وعلى كل واحد في المجتمع أن يجدد موقعه ، وموقفه من تلك الخطابات ، وهذا ما يفسر حوارية الثقافية ، وحوارية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات، واللغات ، والعلامات ...

كما يجعل "**محمد برادة**" من الرواية محورا أساليبا لمفهوم الأدب، وهذا لما تكتسبه من تعددية في الرؤى، والتجريب الكتابي، معنى هذا أن للرواية دور أساسي، ومهم في تدوير عجلة الأدب، وذلك من خلال العلاقة الموجودة بين الأدب والرواية، كونها جنسا من الأجناس الأدبية، والتي تحمل في طياتها خطابات حوارية.

---

[1] عبد الوهاب شعلان: من سوسيولوجيا الأداب إلى سوسيولوجيا النص قراءة في تجربة حميد لحميداني ص: 177، 377.
Http:// www.unirs_soukahras.dz/publication

كما يرى "**محمد برادة**" أيضا أن الكاتب رفض ذلك الجهود، والثبات ، وأن الرواية حاولت تجاوز القيود التي تحكمها ولقد ابتعد الكاتب بنظره عن سلطة أحادية النظرة، والتوجه إلى تطوير الرواية والتنويع فيها،كما يشير **محمد برادة** إلى تحليل **باختين** "التعدد اللغوي في الرواية فأبرز منها على الخصوص : اللعب الهزلي مع اللغات ، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض لا على لسان السارد الحقيقي، أقوال الشخصيات وما تخلقه من مناطق ، المحكي المباشر و الأجناس المتدخلة المدرجة في نص الرواية ، مثل : الشعر، أمثال ، رسائل، حكم، ...فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي وتنوع الملفوظ إلى الرواية . كما تجعل خطاب اللآخرين حاضرا بكمية وافرة.[1]

يقودنا هذا الحديث إلى فكرة "**التناص**"، وحوارية النصوص، وانفتاحها على نصوص أخرى، فحين نقوم بإستحضار الأجناس المتخللة في النص النص الروائي من أمثال، أو حكم، أو رسائل، ومن خلال أصوات الشخصيات التي تنتج لنا تعددية في اللغة، والأسلوب هذا ما يجعل خطاب الآخرين حاضرا في الرواية.

ومنه نستنتج أن الحوارية عند النقاد العرب لا تختلف كثيرا عما أورده النقاد الغرب لها أمثال "**حميد لحميداني**" و"**محمد برادة**"، أما الحوارية التي التي جاء بها "**حميد لحميداني**" ولا تختلف عن التي جاء بها "**محمد برادة**" فمصطلح الحوارية بالنسبة "**لمحمد برادة**" هو قطب الرحى، بحيث استثمر هذا المصطلح ليكشف لمن خلاله عن التعدد اللغوي، وتعدد الأصوات الموجودة في الرواية العربية، حيث اتكأ "**محمد برادة**" على ما أتى به **M. Bakhtine** وعلى النظريةالباختينية،وهذا ما لم يختلف عنه "**حميد لحميداني** "

4-الحوارية في الرواية الجزائرية:

بما ان الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الأجناس الأدبية الأخرى، الأجناس القديمة، والحديثة ، وهذا باعتبار العمل الروائي الأقرب للمرجع الواقعي، حيث ينقل لنا هذا الجنس

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 17.

الصراعات التي تدور بين الشخوص الروائية، والطبقات والفوارق الاجتماعية من خلال اللغة ، وهذا معناه أن لكل طبقة اجتماعية طريقتها الخاصة في التعبير، مثال (نجد أن لكل طبقة اجتماعية طريقتها الخاصة بكل مقابل ذلك الطبقة البرجوازية التي تستعمل بدورها لغتها ولهجتها ومصطلحاتها ولكل من الطبقتين معجمها ،ونبرتها الخاصة التي تميزها عن الأخرى) .

لذلك نرى أن معظم الروايات الجزائرية اتخذت من حوارية **M. Bakhtine** مجرى للكتابة، وهذا لا يقتصر على الرواية الجزائرية فقط، بل العربية ككل، حيث لجأ الروائيوون يستمدون من هذا الواقع أفكارهم.

ومن الروائيين الجزائيين نجد " **عبد المالك مرتاض**" في "**مرايا متشظية** " نشرت سنة (2000م)، ورواية "**محمد ساوي**" بعنوان "**الغيث**" نشرت في شهر فيفري سنة (2007 م)، ورواية "**دم الغزال**" هي الأخرى ل"**مرزاق بقطاش**" سنة (2007 م) ، و كان للروايات الجديدة حظ ونصيب هي الأخرى، منها:"**حطب سرايفو**" والتي كانت من نصيب الروائي الجزائري "**سعيد خطيبي**" صدرت سنة (2019م)، وصولا إلى "**مفتي بشير**" التي تحتوي جل روايته على الحوارية ومنها رواية صادرة في (2019 م) بعنوان "**اختلاط المواسم** "، وفي حديثنا عن مفهوم الحوارية في الرواية الجزائرية نخص بذكر واسيني الأعرج الذي عجت رواياته بموضوع **"الحوارية"** حيث اخترنا من بينها **"رواية الغجر يحبون أيضا"** الصادرة سنة (2019 م) نموذجا للدراسة والتحليل بتسليط الضوء على التجليات الحوارية وآليات اشتغالها فيها .

حيث يعمل هؤلاء الروائيوون على توظيف التراث الشعبي، وتوظيف التاريخ، وتوظيف التراث الديني، ...، إلا في أعمالهم الروائية خير من وظف التراث ف كتاباته الروائية نجد "**محمد ساوي**" في رواية "**غيث**" حيث يستحضر لنا **بينيلوب** حين يقول:**"أتساءل إن كان أوليس سيستبسل في مواجهة كل الأخطار إن لم يكن يؤمن إيمانا قاطعا بيقين عودته"** [1]

[1] محمد الساري: الغيث، منشورات البرزخ، الجزائر، ط،2007، ص: 09.

كما نراه أيضا يوظف أسطورة "**سيزيف**" حيث يقول:"**سيزيف يحمل حجرا من أعماق الوادي ليصعد به إلى القمة** " [1]

فسيزيف هنا رمز العذاب الأدبي، أما بينيلوب فهي رمز للحيلة والذكاء.

أما عن توظيف التاريخ نجد **محمد ساري** في روايته "**الغيث**":"**يوجد زمن الحرب وزمن لحكاياتالحرب، بما أن الحكايات تتقاطع مع التاريخ، تتشابك وتتناضد ....، فتصبح الحكايات هي التاريخ هي الأصل** "[2]، حيث يهتم بعض الروائيين بمعلومات التاريخية أشد اهتمام، من حيث نقلها إلى المتخيل السردي وتوثيقها توثيقاصارما.

أما فيما يتعلق بتوظيف التراث الديني فنجد أن الرواية العربية عموما والجزائرية استفادت منها خاصة في جانبه القصصي، علاوة على أن ثقافة هذا المجتمع ميالة للجانب الديني، وهو ما جعل كثيرا من الروائيين الجزائريين في كتاباتهم يستحضرون النصوص الدينية بأشكال مختلفة.

وخير مثال على ذلك: "**مرزاق بقطاش** "حيث وظف النص الديني داخل سياق رواية (**دم الغزال**) من خلال استدعاء الشخصيات الدينية بأقوالها،يقول:" **ولأنه قالفيهم: أصحابي كالنجوم، بأيهم اقتديتم اهتديتم، مثلما قال فيهم بمشهد غرفات في حجة الوداع: لا ترجعوا بعدي كفارا يضرب بعضكم بعضا أن الآن أبدي اعجابي بسعد بن أبي وقاص**"[3]

حيث استحضر الروائي أحداثا وقعت في عهد الفتنة، يشهد لها التاريخ الإسلامي، وهذا النص الروائي، فأتى **الرسول صلى الله عليه وسلم**، وأعقبه بقول "**سعد بن أبي الوقاص**" فما وقع في أوائل التاريخ الإسلامي، وسمي بعهد الفتنة، ليعيد نفسه الآن وسط الجماعة السياسة.

---

[1] مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، الفضاء الحر، الجزائر، د ط ،2007، ص:236.

[2] محمد ساري: الغيث، ص: 62.

[3] مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث)، ص: 182.

ومنه نستنتج أن الروائيين الجزائريين سواءا قديما أم حديثا وظفوا الحوارية، وتعدد الأصوات في روايتهم إن صح القول، وذلك بوعي كبير منهم بموروث الثقافي حيث تجسد هذا الوعي من رؤى أيديولوجية وفكرية.

5 جمالية الحوارية في الكتابة الروائية الجزائرية:

تعرف الجمال: "يعرف علم الجمال باسم (الإستطيقا)، ويعود أصل الكلمة إلى اللغة اليونانية، وهي مشتقة من كلمة (**Aistresis**) والتي تعني الإحساس أو عالم الأحاسيس، وعلم الجمال يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته والأحكام والقيم المتعلقة بالآثار الفنية، ويقسم "**جميل صليبا**" علم الجمال إلى قسمين:

1) قسم نظري عام.
2) قسم عملي خاص.

الأول: يهتم بالبحث عن الصفات المشتركة بين الصفات الجمالية فهو يفسر طبيعة الجمال تفسيرًا فلسفيًا، لأنه علم معياري كالمنطق والأخلاق.

الثاني: يبحث صورة الفن، ويطلق عليه اسم النقد الفني".[1]

وما يهمنا نحن في هذه الدراسة هو القسم الثاني العملي الخاص الذي يهتم بصورة الفن وهذا ما نجده في جماليات الحوارية ولكل رواية جماليتها الملحة للحوارية وتعددية الأصوات والتي لا مناص منهما في أي عمل روائي وبمعنى آخر الحاجة الجمالية لوجود الغير لمحاورته.

حيث تبرز لنا الحوارية عدة جماليات منها: جمالية اللغة الشاعرية، جمالية استنطاق الشخصيات ومعرفة جوهر وأيديولوجية كل شخصية، إظهار جمالية اللغة حيث يسعى الروائي إلى خلق رواية حوارية ومتعددة الأصوات قائمة على التنوع في الأساليب، أن يوظف بشكل متوازن

[1] أحمد بقار: **محاضرات في مقياس علم الجمال**، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص: 02.

الأسلوب غير المباشر أو الخطاب المسرود الموضوعي حيث يقوم الراوي بنقل الأحداث وتقديم الشخصيات والمشاهد وعرض الوقفات الوصفية وهنا تكمن جمالية الحوار.

ومن الجماليات أيضا "**جمالية التهجين حيث تساعد هذه التقنية في إدماج عدد من اللغات داخل الخطاب الروائي ومزجها داخل النسيج السردي** "[1]وقت استثمر الروائي هذه التقنية ووظائفها في أعماله الروائية، بغية تحقيق أكبر قدر من الفعالية الجمالية حيث يجعل الرؤى تتعايش وتتحاور فيما بينها.

حيث تعد" **الأسلبة إحدى الآليات التي يتوسلها السارد للتغيير عن خلفيته الأيديولوجية ومختلف التصورات**"[2]، وهذا ما سوف نراه في الفصل الثاني (الفصل التطبيقي).

كما تتجلى جمالية الحوارية في الكتابة الروائية في توظيف الروائي تقنية المكان والزمان في الرواية، حيث لا يمكن تخيل رواية حوارية من دون هذا العنصر (بنية المكان والزمان) لما له من دور فعال في تشكيل البناء الفني للنص للروائي.

كما نجد أيضا جمالية توظيف التراث، جماليات المضمون فرواية "**الغجر يحبون أيضا**" تطرح قضية اللامساواة والتهميش والظلم التي يعاني منها الغجر الذين يمثلون الطبقة الثانية، كما تطرح أيضا قضية رياضة مصارعة الثيران (**لاطوروماشي**) بين مؤيد وبين معارض، بالإضافة إلى تلاقح وتزاوج الثقافات والأيديولوجيات في مدينة وهران، وهذا كله يدخل في مضمون الرواية وكيفية تصوير الواقع المرير، بطريقة فنية وجمالية وذلك عن طريق تصوير الأماكن، الشوارع، الكوريدا، حالات الناس.

ومن الجماليات أيضًا، سمي الحوارية أو الرواية الحوارية (البوليفونية) عن كشف الصور الفنية والإنزياحات اللغوية، عبر شبكة كثيفة من العلاقات الاستعارية والإيحائية.

جمالية أخرى أيضا تكمن في المفارقات داخل المتن الروائي، حيث يكتظ المدن بالسكان والأجناس، والأعراق والأديان، في إيماءة إلى ذلك النوع الأدبي القادر على التقاط النغمات المتباعدة، كما يقول

---

[1] سليمان قوراري: **جماليات الحوارية في الرواية المغاربية**، مخطوط أطروحة دكتوراه جامعة وهران، 2012، ص: 379.

[2]سليمان قوراري: **جماليات الحوارية في الرواية المغاربية**، ص: 393.

"ميخائيل باختين" (1895م-1975م) يجمع ويوحد بين السامي والوضيع، المقدس والمدنس، الفقيه والممرح، السادة والعبيد في صيغة حوارية، متعددة الأصوات، لا تستجيب لأحادية الصوت، أو مونولوجية لاجئة عن ذلك بحوارية ديمقراطية (**متعددة الأصوات**).

ومما سبق نستنتج أن لكل رواية جمالياتها الخاصة، وأن الحوارية بحاجة إلى الجمالية والتي لا مناص منهما في أي عمل روائي.

وأن رواية **"الغجر يحبون أيضا"** استوفت على عدة جماليات فنية وروائية وظفها الروائي بشكل قصيدي، حيث استثمر مختلف التقنيات الروائية المعاصرة عن طريق الموضوع الذي تناولته هذه الرواية، وإسقاطها على الواقع المعيش وهذا سوف ندرسه في الفصل الثاني والذي قمنا فيه بدراسة الشخصيات، التعدد الأسلوبي والتعدد اللغوي والكشف عن مواطنهم في رواية **"الغجر يحبون أيضا"**.

ومما سبق نستنتج أن مفهوم الحوارية في المعاجم اتفقت ولم تختلف، من حيث اللفظ والمعنى، وبذلك وصلنا إلى أن الحوارية تعني المحاورة والمشاورة، والرجوع إلى الكلام، وبعد تتبعنا مصطلح الحوارية معجما واصطلاحًا تناولنا رؤية الحوارية عند النقاد الغرب حيث كانت البداية مع **"ميخائيل باختين"** والتي جاءت أبحاثه لتؤكد أن النص هو بنية قائمة على التداخل والتفاعل بين الأصوات والأساليب، والخطابات وأن النص يحتوي على عدة أصوات وأيديولوجيات ومن هنا جاءت الرواية الحوارية، ومصطلح الحوارية، ثم جاءت **"جوليا كريستيفا"** استنادا على أبحاثه وأطلقت مفهوما جديدا، "**التناص**" (**Intertextualite**)، التي أصبحت السمة الفنية البارزة للنصوص، ثم تأتي جهود **"تزفيتان تودوروف"** والذي خصص كتابا يحمل فيه أهم خصائصه ثم خص فيه فصلا كاملا اسمه "التناص" ليعتمد بعد ذلك على مصطلح التناص الذي جاء مع **"جوليا كريستيفا"** ثم تناولنا عنصر الحوارية عند النقاد العرب (**حميد لحميداني، محمد برادة**) حيث اتبعوا ما جاءت به **"جوليا كريستيفا"** واتبعوا نهجها، إنطلاقا من التناص، ثم تناولنا الحوارية في الرواية الجزائرية والتي تبني معظم وجل الروائيس الجزائريين هذا المصطلح **"الحوارية وتعدد الأصوات"** وطبقوه في رواياتهم.

ثم ختمنا هذا الفصل الأول النظري بجماليات الحوارية في الكتابة الروائية، ليتبين لنا في الأخير أن الرواية التي قمنا بدراستها رواية **"الغجر يحبون أيضا"** هي رواية حوارية متعددة الأصوات تحمل في طياتها عدة جماليات.

بعد وضع رؤية حول الحوارية سنحاول إسقاط هذه الرؤية على رواية **"الغجر يحبون أيضا"** لـ**"واسيني الأعرج"** فحاولنا دراسة آليات اشتغال الحوارية وتمظهراتها من خلال الشخصيات، التعدد الأسلوبي، والتعدد اللغوي في هذه الرواية، في الفصل الثاني (التطبيقي).

الفصل الثاني:

آليات اشتغال الحوارية وتعدد الأصوات في رواية "الغجر يحبون أيضا"

تمهيد

1-تعدد الشخصيات تعدد الأصوات

1-1-الشخصية "Personnage"

1-2-الشخصيات الرئيسة "Personnage Principale"

1-3-الشخصيات الثانوية

2-التعدد الأسلوبي.

2-1-التهجين.

2-2-الأسلبة.

2-3-الحوارات الخالصة.

3-التعدد اللساني أو التعدد اللغوي.

3-1-اللغة الشعرية.

3-2-اللغة التقريرية.

3-3-اللغة العامية.

3-4اللغة الفرنسية.

3-5-اللغة الإسبانية.

تمهيد:

إن الحوارية وتعدد الأصوات تقوم على صوتين، أو وعيين أو أكثر في ملفوظ واحد، مرتبطيين بسياقين تلفظيين مختلفين، فـ **"باختين" "Bakhtine"** يرى أن هذا المبدأ يقوم على الحوار، وقد بلور مفهوم الحوارية على إنتاج **"دستويفسكي" "Dostoïevski"** الروائي، حيث تعد أشكالها في الملفوظ الروائي أكثر من غيره، وذلك من خلال اللغات الشخصية، وكثرة الأصوات، والخطابات في النص الروائي الواحد، وسنحاول في هذا الفصل إسقاط هذا المبدأ على رواية "الغر يحبون أيضا"، لـ "واسيني الأعرج"، وذلك من خلال استخراج آليات الحوارية التي وظفها الروائي في روايته هذه.

1-تعدد الشخصيات وتعدد الأصوات:

من الواضح في دراستنا لموضوع "**الحوارية**" تعدد الأصوات والشخصيات في الرواية.

1-1-الشخصية "Personnage":

لكل رواية شخصيات خاصة تبرز طبيعتها وتصرفاتها وتحدد أغراضها في الحياة، وطريقة تفكيرها، ومعالجتها للقضايا، وأهدافها، وتترجم خبايا نفوسها، ومكوناتها، حيث يمثل مفهوم الشخصية عنصرًا محوريًا في كل سردي، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، فالشخصية: **"هي التي تكون واسطة بين المشكلات الأخرى، هي التي تصطنع اللغة، وهي محرك تستقبل الحوار... وهي تنجز الحدث".**[1]

أي أن الشخصية هي المحرك، والصانع للحدث، والدافعة للأمام، وقد تنوعت شخصيات رواية **"الغجر يحبون أيضًا"** بين رئيسة وثانوية، وشخصيات عابرة أو مهملة مشاركة في العمل الروائي.

حيث نلاحظ أن الرواية تتحدث عن أكثر من شخصية، إذ وظف فيها صاحبها تقنية **"تعدد الأصوات"** متأثرًا بفكرة **"ميخائيل باختين" "Mickael Bakhtine"**، يحاول فيها الروائي أن يعرض مختلف الأفكار، والتصورات والأيديولوجيات، لأن مدينة وهران تعتبر مدينة تلاقح، وتمازج

---

[1] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، ص: 1990.

الثقافات، والقوميات، في فترة الخمسينيات، كما يمنح لشخصياتها حظوظًا متساوية في طرح أرائها، وموقفها من أجل نمو الحدث الروائي.

1-2-الشخصيات الرئيسة "Personnage Principale":

هي صلب الموضوع، لأنها المحور العام الذي تدور حوله الأحداث في الغالب، فالشخصية الرئيسة هي "التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسة هي بطل العمل دائمًا، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية".[1] أي أن الشخصية الرئيسية هي المحرك الأول والأساسي للعمل الروائي، حيث تعد شخصيات فنية لها وقع في المتن الروائي، وظهورها يكون بشكل دائم من البداية حتى النهاية. ومن الشخصيات الرئيسة التي لها دور كبير في تحريك الرواية نذكر: **"خوسي أورانو"** و **"أنجيلينا"**.

أ-خوسي أورانو:

شخصية رئيسة خيرة في الرواية، محبة لرياضة مصارعة الثيران، طوروماشي، كان ذلك منذ صغره وقلبه معلق بهذه الرياضة حتى أصبح من كبار المتادور، وأشهرهم في مدينة وهران، **"لا يرى خوسي أورانو كيف وجد نفسه داخل مجموعة من الغجر، وكل الأيادي تؤشر له، وتصرخ باسمه خوسي أورانو... خوسي أورانو... خوسي أورانو..."**.[2]

ترعرع في مزرعة جده **"تربيت في مزرعته، كان يرسلني لأقبض على الخرفان والثيران الصغيرة، التي كانت تعذبني وتجرجرني، كنت أتصارع معها بعنف وجدية"**.[3]

حيث أن جده قال له: **"أنت ستكون متدورًا حقيقيا"**.[4]

---

[1] صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني: **جماليات السرد في الخطاب الروائي**، ط 1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006، ص: 131.

[2] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 2019، ص: 27.

[3] المصدر نفسه: ص: 152.

[4] المصدر نفسه: ص: 152.

إذن هو مصارع الثيران، جاء من إشبيليا إلى وهران في الخمسينات، من أجل إعادة ممارسة رياضة لاطوروماشي، التي يعدها الإسبان ميراثا عريقا على الأرض، تعرف على حبيبته **"أنجلينا"** بالصدفة عند بوابات كوريدا وهران **"اجتمعنا بالصدفة الساحرة، عند بوابة كوريدا وهران"**،[1] حيث أحب هذه الغجرية **"أنجيلينا"** ودارت بينهم قصة حب كانت ثمرتها إبنتهما **"إزميرالدا"**، **"تذكر الليلة الماضية عندما وضع رأسه على بطنها وبدأ يستمع حركات ابنته، "إزميرالدا"، وهي تتحرك في بطن أمها"**،[2] وهذا دليل على حبه لـ **"أنجيلينا"** حبيبته وابنتهما **"إزميرلدا"**، حيث كان محبوب ولديه الكثير من الجمهور والمعجبين.

فـ **"خوسي أورانو"** فرنسي الجنسية من الدرجة الأولى، امتاز بكرهه لأعمال القتل، وتهريب الأسلحة، وكل ما يخص الإرهاب، والإرهابيين **"هل تقبلين بجرائم الإرهابين؟"**.[3] فهو هنا يتحاور مع **"أنجيلينا"** ويسألها هل تقبل بجرائم الإرهابين، لأنها بصدد الدفاع عن أبيها الذي إتهموه بالتهريب، وقتل الأبرياء، **"لكن والدك يقتل الناس بعمله هذا؟"**.[4]

فنلاحظ في الرواية أن هناك صوتا أو وعيا ينادي بالسلام والسكينة، ضد الإرهاب وأعمالهم، حيث نادى **"خوسي أورانو"** بهذا الصوت من بداية الرواية إلى نهايتها.

لينتهي به المطاف ميتا تحت قرني ثور **"مويرتي روكاينغارا"**، **"فتح خوسي عينيه بصعوبة، لم يستطع أن يحرك ساكنا"**[5] لم يستطيع تحريك جسده بسبب قوة الضربة التي تلقاها من الثور **"موريتي"**، ثم **"توقف بصره عند حدود أنجلينا التي كانت تصرخ"**[6] كانت تصرخ لعدم تقبلها الواقع خوسي... خوسي، ثم رآها كأنها عروس قتل حبيبها في يوم عرسها.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا، ص: 07.

[2] المصدر نفسه: ص: 337.

[3] المصدر نفسه: ص: 209.

[4] مصدر نفسه: ص: 210.

[5] المصدر نفسه: ص: 329.

[6] المصدر نفسه: ص: 339.

البعد الجسمي للشخصية:

إن **"خوسي أورانو"** طويل القامة وهذا ما يساعده على مبارزة الثيران الهائجة، أنيق خاصة عندما يكون داخل الكوريدا بلباسه الأنيق **"كنت مدهشا اليوم يا خوسي، ساحرًا في حركاتك. أستطيع أن أفتخر أن لي صديقا عظيمًا في رياضة لا أحبها كثيرًا، لكنها مدهشة، بأناقته، ورجولته، واحترامه للحيوان الذي أمامه، حتى لو انتهت المنازلة بشكل تراجيدي".**[1] فحتى صديقه هنا مندهش بأناقته ورجولته أمام الحيوان، وكم هو عظيم في التعامل معهم، وسيم أيضا بدليل كثرة النساء من حوله على الرغم من انكسار أسنانه الأمامية **"في مرة من المرات وأنا أحاول أن أقبض على ساق أحدها، جرجرني وراءه بلا رحمة، فانكسرت أسناني الأمامية وكان أصدقائي يسخرون مني".** [2]

أما عن حالته الاجتماعية فهو غني مقارنة بحبيبته **"أنجيلينا"**.

ب- أنجيلينا أموندين:

بطلة هذه الرواية، "الغجر يحبون أيضًا"، كونها إمرأة غجرية تائهة في أرض ليست لها ولا تريدها، غجرية متمردة تعمل على بيع السجادات الصغيرة للمصلين، والوسائد المطرزة لعشاق الكوريدا ليجلسوا عليها، إنسانة ذات كرامة، تنادي دائمًا بالحرية، وتحب العيش بحرية **"نحن الغجر نحب الحياة"**،[3] وتعتبر هذه من صفات الغجر، وهي شخصية محبة للسفر والترحال أيضًا وهذا شيء بديهي كونها غجرية وهذه هي طبيعة الغجر.

"بين سفر وسفر نكبر بسرعة".

"ينشد القلب أحلاما تركناها".

"نحن الغجر لا نملك أحذية ننتعل الريح والغيوم". [4]

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضًا، ص: 16.

[2] المصدر نفسه: ص: 152.

[3] المصدر نفسه: ص: 30.

[4] المصدر نفسه: ص: 77.

ولا أدّل أن هذه العبارة على أن طبيعة الغجري السفر والترحال، كما تعمل راقصة في فرقة مع الغجر، وتسعى إلى زرع المحبة في الشوارع برقصها، وغنائها المستمر.

إمرأة قوية لدرجة أنها تحمل السكينة معها "**ثم أخذت السكينة بعنف مرة أخرى، ورشقتها على الطاولة الخشبية**"[1]، فهي إمرأة قوية وتجيد الدفاع عن نفسها، وتواجه قدرها بكرامة وشجاعة، وهذا دليل على جرأتها أيضًا. كما تعمل كذلك على تركيب العطور الساحرة وبيعها، والأغاني أيضًا التي أنتج منها حتى اليوم ثلاث وثلاثين أسطوانة، وأسطوانة أخرى من نوع الخمس والأربعين. كانت مجنونة مولعة بالحياة، وتحب الغناء والرقص كطبيعة كل الغجر.

ب-1-البعد الجسمي (الفيزيولوجي):

إمرأة جميلة عيناها قويتان ساحرتان، مائلتان، وشعرها يكاد يكون أزرقا من شدة سواد لونه، ذات نظرة حادة، تضع وردة بيضاء على جنبات شعرها ككل الغجر، وهذا ما يميزها عن باقي النساء، الوردة البيضاء التي تضعها في شعرها، وهذا ما تجعل كل الرجال ينجذبون إليها.

ب-2-البعد الاجتماعي:

تعد إمرأة بسيطة فقيرة، تعمل في الأسواق لكي تجني لقمة عيشها "**فقري يشبه فقر أهل سوق الكوريدا**"[2]، حيث صرحت البطلة بفقرها الذي يشبه كل سكان الكوريدا.

تعبر "**أنجلينا**" في الرواية، فئة الغجر المهمشة، والصوت المقموع، والمجرد من كل حقوقه، وواجباته، كونها غجرية ومواطنة من درجة ثانية، ورسالة الرواية واضحة أن اللامساواة تولد العنف، لدرجة أن كل ما يحصل من شغب وأعمال إرهابية يلصقونها في الغجر، كونهم الطبقة المهمشة.

ومنه نستنتج أن شخصية كل من "**خوسي أورانو**" و"**أنجيلينا**" هما شخصيات محوريتان لا يمكن الاستغناء عنهما باعتبارهما المحور، والركيزة في النص الروائي، رغم من اختلاف صفات ومزايا كل شخصية عن الأخرى والتي تعمل بدورها على خلق الصراع، وإثارة عنصر التشويق في المتن الروائي.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضًا، ص: 215.

[2] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 1988، ص: 45.

1-3-الشخصيات الثانوية:

هي شخصيات تساعد الشخصيات الرئيسية، والبطلة في تسيير الأحداث، وبلوغ هدفها، وهي التي "**تشرك في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه، والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية**"[1] معنى القول أن للشخصيات الثانوية دور بشكل أو بآخر، فهي شخصيات تقوم بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسة، وقد تكون صديق الشخصية الرئيسة أو احدى الشخصيات التي تظهر في مشهد بين حين وآخر وقد نقوم بدور تكميلي مساعد للبطل، أو معيق له، وهي بصفة عامة أقل تعقيدًا أو عمقًا من الشخصيات الرئيسة.

ومن الشخصيات الثانوية الموجودة في الرواية نجد شخصية "**غارسيا**" زوج "**أنجيلينا**" وشخصية " **إيميليانو زباطا** "التي تمثل والد الشخصية البطلة "**أنجيلينا**".

أ-شخصية "غارسيا بيكنيو":

تعد شخصية "**غارسيا**" من الرواية شخصية عنيفة، فهو زوج "**أنجيلينا**" غجري مثلها، يحب مصارعة الثيران "**زوجي "غارسيا" مجنون على هذه الرياضة**".[2] فأنجيلينا هنا تتحدث مع "**خوسي أورانو**" وتقول له أنها لا تحب هذه المصارعة، لكن زوجها مجنون بها، وهو من يجبرها على حضور المنازلة، وهذا دليل أيضا على أنه متسلط، ودنيء لدرجة يترك فيها زوجته تخونه مع رجل آخر وهو على دراية بالأمر شرط أن لا تتركه وتذهب عنه، "**لا بأس أن تخونني زوجتي معك، لكن لا أقبل أن تتركني وتذهب معك**"[3]، ثم هدده بالقتل في حالة تركه، وذهابها مع "**خوسي**"، شخصية كذلك مفتعلة للمشاكل حيث أنه إدّعى على خوسي بالإعتداء على وجهه بالسكين، ولكن في الأخير تبين أنه كاذب وكان ذلك بسبب غيرته، وحقده على "**خوسي أورانو**" لأنه كان قد عرف أنه تجمعه قصة حب مع

---

[1] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: 210.

[2] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضًا: ص: 68.

[3] المصدر نفسه: ص :68.

زوجته أنجيلينا، ويعتبر مجرم كذلك **"خلال عشر سنوات، سجن 22 مرة بمعدل مرتين في السنة، كلها إعتداءات بالسكين و كلها بجريمة قتل"**[1].

وهذا القول جاء على لسان محامي خوسي أورانو في المحكمة، أمام القاضي ليثبت براءته من التهمة التي وجهها إليه غارسيا المجرم وليكشف جرائم، وكذب **"غارسيا"**، ومن صفاته الخيانة أيضًا فهو مخبر يتعامل مع الأمن ضد الغجر، عميل للشرطة، إنسان مجرد من المبادئ، والأخلاق كما أنه وّرط والد **"أنجلينا"** بقضية لا علاقة له بها، وهي تهمة تهريب الأسلحة **"خانه الكلب "غارسيا" بسببي"**[2]، بالإضافة لكونه خائنا فهو يعمل عل خصي الحمير، **"عمله الوحيد الذي يتقنه هو القتل، وخصي الحمير، والبغال، والأحصنة"**[3] ومنه نستنتج أنه شخص عنيف لا يعرف الرحمة، ولا الشفقة في حياته.

عقيم لا ينجب **"نحن في قطيعة منذ أكثر من سنتسن، فوق هذا هو عقيم"**[4] فـ **"أنجيلينا"** هنا تقول للقاضي بأن زوجها عقيم وأنهما حاولا لدى مختصين علاجه ولكن أكد لهم الأطباء إستحالة المعالجة.

أ-1-البعد الفيزيولوجي للشخصية:

ذو عضلات تبدو واضحة من تحت لباسه، له وشم في ذراعه الأيسر، كماله علامة على وجهه، والتي اتهم **"خوسي أورانو"** بأنها من جراء ضربه بالسكين، فهذا خير دليل على أن شخصية غارسيا شريرة من الدرجة الأولى.

ب-2-شخصية "إيميليانو زباطا":

والد **"أنجيلينا"** مصارع للثيران، محترف، ويحب هذه الرياضة، ولديه تجربة مع الحيوانات، شخصية راقضة للظلم، وضد القتل. دخل للسجن بسبب شهادة زور من غارسيا بتهمة تهريب الأسلحة، فهو

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضًا، ص: 300.

[2] المصدر نفسه: ص: 154.

[3] المصدر نفسه: ص: 206.

[4] المصدر نفسه: ص: 24.

رجل مجّد، ويؤمن بقيمة العمل، ولكنه ليس مهربَ أسلحة، حيث كان يهرب السكر، والزيت، والخضر، والفواكه، وكل مصنوعات الغجر اليدوية، والبيض البلدي، والدجاج الذي يربيه في مزرعته، يوصلها إلى مرتفعات الجبال، جبل الأسود وسانتاكروت.

رجل حكيم "**باتشيفالو**" كما جاء في الرواية، كبير في السن يصلح بين الناس حتى خارج القانون، والقضاء، "**يصلح بين الناس حتى خارج القانون والقضاء. حتى اللواتي يخنّ أزواجهن، هو من يصلح بينهم هههه...، حتى جرائم الدم هو من يسمع له الجميع فيها وكلمته لا تنزل إلى الأرض، لكنه يرضي الجميع**"[1]. معناه أن شخصية "**إيميليانو زباطا**"، شخصية لها مكانتها في قبيلة الغجر، فكلمته يتصت إليها الجميع، وهو رزين، حكيم لا يظلم أحدًا في قراراته فهو شخصية محبوبة بأفعالها، وأبا جيد لأنجيلينا الذي لطالما دعمها وشجعها في كل قراراتها.

وفي الختام نستنتج أن الشخصية الثانوية هي المساعد الرئيسي للشخصية الرئيسة، وتعد المرافق الأساسي لها، وهذا لأجل سير الأحداث وتوازنها في النص الروائي، وهذا ما شهدناه في شخصية "**غارسيا**" النامية، والمفتعلة للأحداث جنب الشخصية الرئيسة (**أنجيلينا**). ومنه فالشخصية الثانوية لا تقل أهمية عن الشخصية الرئيسة.

2-التعدد الأسلوبي:

إن الرواية مجتمع قائم بذاته له زمانه، ومكانه، وشخوصة الذين يتحركون، ويتحاورون، ويؤدون وظائفهم الموكلة إليهم، وبذلك تتنوع اللغات، وقد استعملت رواية "**الغجر يحبون أيضا**" عدة طرق ومن بين هذه الطرق التي تعددت من خلالها اللغة نجد: التهجين، الأسلبة والحوارات الخالصة، حيث "تستمد الرواية الحوارية على مستوى صورة اللغة إلى مجموعة من الأساليب التي تشكل البعد التعددي، أو ما يسمى بالصياغة الحوارية، أو الديالوجية، وثمة لسانيات خاصة تتولى دراسة هذه الحوارية اللغوية، وهي: الميتالسنيات، أو اللسانيات الخارجية أو أسلوبية الرواية، ومن أهم الظواهر الغنية التي تتبنى عليها رواية

[1] جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات،httpS:/www.alukah.net publication ، يوم 2020/08/11، الساعة 10:00.

متعددة الأصوات نستحضر كما سبق وقلنا التهجين (**Hybridation**)، الأسلبة (**Stylisation**)، الحوارات الخالصة (**Dialogue pur**)" [1]. بمعنى أن الرواية الحوارية تتشكل وتتكون من عدة أساليب، وهذه الأساليب تشكل لنا بعدًا تعدديًا أي تعددية في الأصوات، وأن اللسانيات تهتم بدراسة هذه الحوارات اللغوية المتمثلة في: التهجين، الأسبلة، الحوارات الخالصة.

2-1-التهجين (Hybridation):

يعرف "باختين" التهجين بأنه "**هو المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ (énoncé) واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويتين مفصولين بحقبة أو بإختلاف إجتماعي، أو بهما معا**"[2] ويقصد هنا بلغتين إجتماعيتين في ملفوظ واحد، وبالتالي رؤيتين إلى العالم مختلفتين ومتناقضتين.

ويعرفه أيضا بقوله: "**ونحن نصف بالبناء الهجين ملفوظًا ينتمي حسب مؤشراته النحوية والتوليفية إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه عمليا، ملفوظان وطريقتان في الكلام، وأسلوبان، ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان**"[3]

وهذا يعني أن الجملة الهجينة، أو البناء الهجين، ملفوظ ينتمي حسب مؤشراته النحوية إلى متكلم واحد، لكن يمتزج فيه ملفوظان وطريقتان في الكلام. ببساطة التهجين وهو وعيان مختلفان، صادران من متكلم واحد، أي من قبل الشخصية نفسها، وهذا ما سنراه في الأمثلة المأخوذة من الرواية قيد التطبيق.

ويكمن دور التهجين في أنه يحفز اللغة، ويدفعها إلى التغيير ويتم ذلك "عن طريق المزج بين لغات مختلفة متفاشية في نطاق لمحة واحدة للغة قومية واحدة".

---

[1] جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، ص: 306.

[2] حميد لحمداني : **أسلوبية الرواية (مدخل نظري)** ، ط 1، مكتبة الأدب المغربي، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، 1989م، ص : 85.

[3] ميخائيل باختين : الكلمة والرواية، ص : 146.

أي أن التهجين يعد طريقة أدبية تجمع بين لغات مختلفة لتحقيق التمازج، والربط، وتأكيد صورة لكلام يُراد تبليغه للقارئ.

ومثال ذلك من الرواية قول "**أنجيلينا**": "**ربما لأني لا أساوي الكثير في حساباتهم، مجرد غجرية ضائعة على أرض ليست لها، ولا تريدها، ليس لي ما أدافع عنه سوى قلبي وحبي للناس الذين يشبهونني في بساطتهم. ليس لي الحق حتى في شبر واحد على هذه الأرض لأنام أو أدفن فيه، لماذا تريدني أن أكون شبيهتك؟**"[1]. فهذا يعتبر وعيا بانها تدرك حقيقة كونها امرأة غجرية مهمشة لا اعتبار لها، وليس لها الحق حتى في أرض لتنام عليها أو تدفن فيها، لكنّ وعيها بالحقيقة المزيفة وأنها لا تنتمي لهذه الأرض، "**أليست الإدارة الفرنسية هي التي خلصتك من وثيقة الأنتروبو ميتريك، وضمنت لك الإستقرار، وجعلت منك مواطنة كاملة؟**"[2] وهذا القول صادر من "**خوسي أورانو**" وهو يتحدث مع **أنجيلينا**، و يذكرها بأنها فرنسية، وأن الإدارة الفرنسية منحتها الجنسية الفرنسية، لكن وعيها بالحقيقة جعلها تعيش إغترابًا ذاتي، وإغترابًا في الهوية بسبب الأحداث التي عاشتها، والمعاملة التي يعاملون الغجر بها، ما جعلها لا تؤمن بحقيقة أنها مواطنة فرنسية، ومنه نستنتج أن هناك وعيين، وعي كَوْنْ **أنجلينا** مواطنة فرنسية تتمتع بحقوقها، ووعي ثانٍ يرفض هذه الجنسية، بسبب المعاملة، والإحتقار، والنظرة الدونية لهذه الفئة من المجتمع، فئة الغجر.

ومن أمثلة التهجين الواردة في الرواية كذلك نجد تضارع وعيين متناقضين تماما في شخصية خوسي، ذلك المتادور الذي يهوى مصارعة الثيران الوهراني، "**. لا أعرف، حقيقي لا أعرف الثيران تموت كمدا؟ أول مرة أسمع هذا. عندما أكون بالكوريدا، أنسى كل شيء، ولا أرى أمامي إلا الضربة القاتلة، الإستوكادا، التي أنهى بها المنازلة. أصبح بعدها مباشرة خوسي أورانو، الكائن العادي الذي اختار أن يكون نباتيًا في حياته، مخافة ألا يفاجئ ذات عشاء بلحم الثور الذي قتله على مائدة العشاء. لا أدري متى أضل أقاوم هذه الرغبة الداخلية في، عندي شيء يتخطاني ليس**

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا، ص:209.

[2] المصدر نفسه: ص: 209.

حبا في الدم، ولكن تمثيلية كبيرة تراجدية بين الخشونة والأناقة داخل الكوريدا، المتادور شخص آخر مطلق، قاتل، وفي نفس الوقت نفسه راقص فنان"[1].

جاء هذا المقطع السردي الذي يعتبر لب و جوهر التهجين، في روايتنا حيث إعتدنا على شخصية "**خوسي أورانو**" ذلك المتادور الذي يتقن الضربة القاتلة، الإستوكادا التي ينهي بها المنازلة، والذي قضى عمره في مصارعة الثيران التي يتعامل معها يوميًا بعنف، لنكتشف في آخر المطاف أنه نباتي في حياته، ويخاف أن يفاجئ ذات عشاء بلحم الثور الذي قتله على مائدته، فالموقف الأول جسد لنا شخصية خوسي أورانو الذي يحارب الثيران، ويقتلها لحظة الإستوكادا، أما الموقف الثاني أي الوعي الثاني، فجسد لنا خوسي أورانو الإنسان النباتي الذي لا يتحّمل أكل حيوان قتله بيده، فعندما يطبق الإستوكادا يصبح مباشرة خوسي أورانو وليس المتادور.

ومنه نستنتج أن شخصية المتادور حملت وعيين مختلفين متناقضين في ملفوظ واحد معناه في شخصية واحدة أو في سياق واحد.

ومن النماذج التهجينية نجد مثال: "**في هذه الحالة عليك أن تترحم على كريستينا. أنت الذي لم يؤمن بها إلا بالإنسان. والله سأقتلها، ثم أرميها بالقرب من حضيرة الخنازير التي يربيها أبونا أوغستينو. لم أقتل يوم في حياتي. كلهن يحكين عني أخطر القصص. فأنا مسالمة، لكن من يقرب من عريني، يتحمل مسؤولية اقترابه.**"[2] حيث يعتبر الوعي الأول المتمثل في شخصية "**أنجيلينا**" كونها إمرأة مسالمة تنادي بالسلم والحرية وضد العنف، لكن في حقيقة الأمر هي إمرأة قاتلة بإسم الحب وهذا ما يمثله الوعي الثاني في شخصيتها وأنها تقتل بلا تردد من يقترب إلى حبيبها.

ومن المقاطع السردية التي تحميل التهجين على سبيل المثال نجد: شخصية رئيس البلدية "هنري فوك – دوبارك" عندما قال: "**أشكركم على دعوتي. أنا هنا بصفة شخصية لأن الأمر يهمني كإبن لهذه المدينة، ويهمني جدا ما يفكر فيه أبناء وهران. أشكركم على الدعوة الكريمة، الإشكال مطروح**

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا، ص: 156.

[2] المصدر نفسه: ص: 132.

حتى في المهر الذي تربت فيه هذه الرياضة، إسبانيا وأمريكا اللاتينية. لهذا فأنا مستمع أكثر مني مشارك حاسم. وأوصل مقترحاتكم للمجلس ليقدم رأيه في هذا الموضوع. طبعًا، إذا كان يحق لي أن أعبر عن رأيي، فأنا ابن هذه المدينة ولا أضيع أي فرصة للاستمتاع بهذه الرياضة التي تجعل دهنا يغلي ليس فقط خوفًا على المتادور، ولكن أيضًا من أجل ألاّ يتعرض الثور للآلام حادة." [1]

من خلال هذا المقطع السردي، نرى وعيان مختلفان في ملفوظ واحد، يكمن الوعي الأول في الشخصية الرسمية التي يتحلى بها رئيس البلدية، لنقل إنشغالات أبناء مدينة وهران، للمجلس ليقيم رأيه في قضية المتعة بالحيوان وقتله، أما الوعي الثاني فيكمن في حبه لهذه الرياضة، وفي نفس الوقت أنه لا يضيع أي فرصة للاستمتاع بهذه الرياضة ومنه نلاحظ تضارب وعيان متناقضان في ملفوظ واحد، (شخصية رئيس البلدية) "**هنري فوك – دوبارك**".

ويبدو أن الرواية ومن خلال أسلوبيتها التهجينية، تظهر لنا المفارقة بين محبي رياضة مصارعة الثيران وبين معارض.

وعليه فإن التهجين في الرواية جزء مهم، ويعد أساسيا كونه يضيف عنصر التشويق والتخمين، لذلك نجد الروائي يوظفه في كتاباته الروائية، ويجعل الرؤى، تتعايش وتتحاور فيما بينها.

2-2-الأسلبة "Stylisation":

إذا كان التهجين يجمع بين وعيين في ملفوظ واحد، أي من متكلم واحد، فإن الأسلبة تجمع بين وعيين في ملفوظين مختلفين، أي من متكلمين. وردت الأسلبة عند باختين "**M.BAKHTINE**" في أنها تمثل "**صورة فنية للغة غربية و هي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويتين مفردين (أي الوعي اللغوي المؤسلب) والوعي اللغوي المصور المؤسلب**".[2]

---

[1] اسماعيل ضيف الله: آليات السردين الشفاهية والكتابة "دراسة في سيرة الهلالية ومراعي القتل"، الأمل للطباعة والنشر، ط 1، 2008، ص: 102.

[2] المرجع نفسه: ص: 168.

ورأى أيضًا أن الأسلبة تتميز عن الأسلوب المباشر في " **الوجود للوعي اللغوي بالضبط "أي الوعي المؤسلب وجمهوره" الذي يعاد على ضوءه إنشاء الأسلوب المؤسلب وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين**"[1] وهذا يعني أن الأسلوب المباشر يتمثل في أسلوب الكاتب، أما الأسلبة فهي تمثل وعيًا جديدا من أجل خلق مجال واسع لتدخل الأصوات وتعددها، وكلمتها المميزة، وكل ذلك يغدي لا محالة، الطابع الحواري للرواية.

معناه يقوم المؤلف بأسلبة مَثَلْ، أو آية قرآنية، أو حديث، وتضمينه، ويستخرج منه وعيًا جديدًا مختلفًا عن الوعي الأول لكن يكون من صلبه وهذا ما سوف نراه في روايتنا "الغجر يحبون أيضا".

في المقطع السردي الآتي:

" ابتسم خوسي أورونو. قالت بشيء يشبه الهمس:

ـ هل تعرف ماذا فعلت الآن؟

ـ ذكرتني فقط بقصيدة أعتقد لغارسيا لوركا، عنوانها: وردة الضباب، وردة المستحيل.

ـ وأنا قطفتها لك وردة الضباب، اسكنها في قلبك."[2]

نستنتج أن **أنجيلينا** ضمّنت المعنى الأصلي في عبارتها وذلك ليتماشى هذا المعنى مع حالتها العاطفية، والشعورية فهناك تلاقح إثر بين قصيدة **"لغارسيا لوركا"** والحالة العاطفية **لأنجيلينا**، حيث أخذت لفظة وردة الضباب فقط، أي أعطتنا وعيًا جديدًا مؤسلبًا في عنوان قصيدة "**لغارسيا لوركا**"، وردة الضباب، وردة المستحيل.

ومن الأمثلة الواردة نجد:

"أنا محمد ابن هذه المدينة منذ خمسة قرون على الأقل ـ هذه تربة والدي، وجدي، وجد جدي، والسابقون لهم، أجدني اليوم من الأهالي، بلا أي وضع اعتباري ـ اسمي لا يؤهلني لقول ما سأقوله، لكنني سأقوله."

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا: ص: 293.

[2] المصدر نفسه: ص: 149.

– شكرا سيد مارسيل: نعم، يجب حماية الحيوانات من التلف ومن العذاب، حقها علينا أن نضعها في المراتب العالية. يمكن أن نصدر اليوم نداء نسلمه للسيد رئيس البلدية "هنري فوك ـ دوبارك". ألا يوجد مت هو أجمل وأهم من الحيوان؟ يوجد طبعا، الإنسان. ما رأيكم في الناس الذين يؤتى بهم من الجبال، ومن بيوتهم، صغارًا وكبارًا، ويُسحلون في الطرقات؟ خارج قانون البشرية؟ أتمنى أن أسمع آراء بعضكم حول هذا الظلم. نعم حملوا السلاح... هناك كوريدا أخرى اليوم، يرمى فيها اللحم البشري للكلاب الضالة والذئاب. البارحة فقط قتل الأمن أكثر من عشرة أشخاص... وخارج أي ضجيج إعلامي؟ لماذا لا نفكر في الانسان أكثر من الثور". [1]

من خلال هذا المقطع السارد نجد أسلبة وجملة مؤسلبة، الأسلبة في إسم محمد فبمجرد نطق لفظة "محمد" يتراود إلى أذهاننا "**محمد صلى الله عليه وسلم**" القدوة الحسنة، سيد البشرية، الإنسان العادل، والمحب للمساواة، أما ما جاء به محمد الشخصية الواردة في الرواية لا يتماشى بتاتًا مع الشخصية العظيمة وسيد البشرية، لأنه فضل الإنسان على الحيوان، ولم يعطي أهمية لموضوع الرأفة بالحيوان لم يعطه حقه، كما جاء في حديث **رسول الله صلى الله عليه وسلم** قال: "**إذا سافرتم في الخِصْبِ فأعطوا الإبل حظها من الأرض**" ومنه شخصية **محمد** المذكورة في الرواية لا تنطبق على سيدنا "**محمد صلى الله عليه وسلم**" إذن فالجملة المؤسلبة تكمن في الإسم "**محمد**" فقط بالصفات و الأفعال. فهو هنا أخذ الاسم ولم يأخذ صفاته العدل والمساواة والرأفة بالحيوان فهو بدورة بدوره أعطانا وعي جديد وهو أولوية حب الانسان أكثر من الحيوان أو الثور، كما جاء في المقطع السردي وتهميشه على حساب الإنسان.

ومنه نستنتج أن الأسلبة هي احدى الآليات اللغوية، التي يتوسلها السارد للتعبير عن خلفيته الأيديولوجية ومختلف الرؤى والتصورات التي يبينها والتي تخدم "الحوارية" وتساعد على تطور الأحداث في المتن الروائي، من خلال تصوير فني لأسلوب لغوي غريب يحمل وعيين لغويين مفردين.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا: ص: 175، 176.

2-3-الحوارات الخالصة (Dialogues pur):

تعد الحوارات الخالصة من أهم سمات الرواية المتعددة الأصوات، والتي تضم في طياتها عديدًا من الحوارات التي تقام بين الشخوص فيما بينها.

إن التقابل الحواري بين اللغات الخالصة شكل من أشكال إنشاء صورة، وهو **"الذي يرسم حدود اللغات، ويخلق الإحساس بهذه الحدود، وجعلنا، نلمس الأشكال الأدائية للغات"**[1] أي أن هذا التقابل الحواري بين اللغات لا يقتصر على لغة واحدة، ولا على المعاني المشكلة لهذه اللغة، ولا يقتصر حوار اللغات على المعاني فحسب ولا على حوار قوى اجتماعية في نطاق تعايشها، وإنما، **"حوار أزمنة وعصور، وأيام، ما يموت منها ولا يعيش ويولد"**[2] وهذا يعني أنّ الحوار بين اللغات حر وليس بزمن معين، ومكان معين، ومنه فالحوار هنا لا يموت.

ونبقى دائما مع **"ميخائيل باختين"**، حيث يقصد باختين ب "الحوار الخالص" ما سماه **"أفلاطون"** منذ زمن بـ **"المحاكاة المباشرة" (Mimésis)**، أي حوار الشخصيات فيما بينهما داخل الحكي، و **باختين** كعادته يستخدم صيغًا متعددة للتعبير عن الشيء الواحد، لذلك نجده يتحدث أيضًا عما يسمى، **"الحوارات الدرامية الخالصة، ثم عن "حوار الرواية"، وهو يقصد دائما حوار الشخصيات المباشر في الحكي."**[3] وهذا يعني أن **باختين** يقصد بـ**"الحوارات الدرامية الخالصة"** ومصطلح **"حوار الرواية"**، حوار الشخصيات، فقد اختلفت المصطلحات والمعنى واحد، وروايتنا **"الغجر يحبون أيضًا"** مليئة بالحوارات الخالصة، وخير دليل على ذلك منها: الحوار الذي دار بين أنجلينا وخوسي أورانو عندما ذهبّ إليه **"أنجلينا"**، وأخبرته، أن والدها أعتقل بتهمة تهريب الأسلحة، وأخذ إلى السجن، وأن **"غارسيا"** هو من دبّر له هذه المكيدة.

---

[1] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، ص: 152.

[2] المرجع نفسه: ص: 153.

[3] حميد لحميداني: أسلوبية الرواية (مدخل نظري): ص 90.

"حبيبي . أخذوا أبي بتهمة تهريب الأسلحة. أخذوا بابا، هل تسمعني؟ حائطي الذي أسند عليه خوفي وعزلتي وآلامي".

. أريد أن أفهم. اهدئي قليلاً واشرحي لي.

حاول أن يهدئ من روحها على الرغم من النار التي كانت تشتعل بداخله، والتي كان من الصعب عليه السيطرة عليها. ماذا حدث؟ أنا أيضًا أريد أن أفهم يا أنجي.

. كأنك يا خوسي خارج المدار؟ لا تعلم ما يحدث على هذه الأرض إلى يوميات الثيران. افتح عينيك. العالم منقلب وأنت كأنك تعيش خارج هذه الأرض.

. كنت أقرأ في ليكو وعرفت أن زباطا أخذ إلى السجن.

. خانه الكلب غارسيا بسببي"[1] وهذا أمر طبيعي أن يدور حوار بين الشخصيات في الرواية لينتجوا لنا رواية حوارية، كما نجد الحوار أيضا يدور بين أكثر من شخصية في مناقشة دارت بين سائق سيارة الأجرة، و**أنجلينا وخوسي أورانو وخمينث: "التفت الشاب السائق صوبهم نصف التفاتة. فهم خمينث.**

. أعرف شيئا واحدا، من وضع القنابل الموقوتة في قلوب الشابات الجميلات، له الحق، فهو رجل مشهور وجميل.

ضحك خوسي.

قهقهت أنجيلينا بصوت عال.

. خلص. راحت على بقية الوهرانيات. لقد سرقته منهن أنجيلينا.

عنده حبيبته واحدة، تموت عليه ويموت عليها، غجرية ومهبولة، عرفت كيف تسحره، وقادرة على قتل واحدة تدور به.

. معك حق. خوسي يعشق.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا: ص: 205، 206.

ضحك السائق الذي شاركهم بأغنية جميلة:

{أنا عاشقة.

أنا امرأة كلية غير قابلة للقسمة}."[1]

ومنه نستنتج أن الشخصيات الروائية على رغم من اختلاف أيديولوجياتها، فهناك تفاهم، وتحاور، وترابط بينها، لنراهم في سيارة أجرة يتحدثون عن **جمال خوسي أورانو**، وحبه الي يجمعه مع أنجيلينا، ومشاركة السائق الأغنية مع **أنجيلينا** دلالة على أنه مطلع على الثقافة الغجرية.

ومن أمثلة الحوارات الخالصة في الرواية أيضا نجد:

"يطلب القاضي من غارسيا أن يقوم . يسأله.

. كم سنة وأنت تعيش مع أنجيلينا؟

. هي زوجتي. قرابة العشر سنوات.

. لماذا لم ترزق أبناء طوال هذه المدة؟

. لأنها كانت ترفض أن تنام معي.

. كيف صبرت عليها طول هذه المدة؟ ألم ترغمها.

. أخلاقي لا تسمح لي بفعل ذلك؟ وأي ابن سيكون عمرة للاغتصاب حتى ولو كان تحت سقف الزواج؟ لا يا سيدي القاضي تركتها على راحتها.

. طيب عذرا، وكيف حملت؟

. في الآونة الأخيرة تحسنت علاقتنا وأصبحنا في وضع أحسن. وكان من نتائج ذلك أن حملت مني. ثم بسبب سلسلة من الخلافات المرتبطة بوضع الحمل، افترقنا مؤقتًا.

. تدخل محامي خوسي أورانو ميتر أدولف، في اللحظة نفسها.

. هل يسمح سيدي القاضي.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا، ص: 301، 302.

. تفضل ميتر أدولف."[1]

وهذا الحوار دار في المحكمة بين القاضي و "**غارسيا**"، سبب رفع هذا الأخير شكوة على "**خوسي أورانو**" بأنه اعتدى عليه بالضرب، حيث قام القاضي بطرح بعض الأسئلة على "**غارسيا**"، كم سنة وهو يعيش مع "**أنجيلينا**"؟ ولماذا لم يرزقوا بأطفال؟ وغيرها من الأسئلة المذكورة في المقطع السردي المأخوذ من الرواية، ليتبين في الأخير أن **غارسيا** يكذب، وهو من ألف قصة إعتداء **خوسي أورانو** عليه سبب غيرته وحقده عليه من زوجته "**أنجيلينا**".

ونجد أيضًا:

". أنجيلينا حبيبتي، نمشي؟ بقية الجماعة ينتظروننا عند الأبواب الخلفية، بعضهم يكون قد وصل إلى المارشي، وقتنا ضيق جدًا، لنا عمل في جبل الأسود.

. نمشي ولو أن هذا المجنون الذي يقف أمامي ساحر ومن الصعب تركه وحيدًا، يتيمًا.

. عندنا تسليم بضاعة الليلة يا أنجيلينا، أبوك سيقتلنا إذ خذلناه، الأحصنة محملة. ننتهي من الشغل، وبعدها عودي له إذا أحببت. ثم ركض نحو الجماعة.

. التفتت أنجيلينا نحو خوسي. كان غارسيا قد غاب وسط الناس عند مدخل المارشي.

قبلته. قالت:

. أحبك. إذا أصبت بجنونك يوما، سأقتلك. أكتب لي عنوانك.

. عندي قلم بلا أوراق.

. أكتبه هنا، ثم مدت كفها."[2]

بدأ الحوار مع **أنجيلينا** وزوجها **غارسيا** عندما كانوا يشاهدون المنازلة التي قام بها "**أنطونيو**"، ثم دخل **خوسي أورونو** والذي زاد من كثافة الحوار عندما أعطى عنوانه **لأنجيلينا** لتقوم بزيارته.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا، ص: 276.

[2] المصدر نفسه: ص: 69، 70.

وفي الختام نستنتج أن الرواية خاصة الرواية الحوارية مبنية على الحوارات الخالصة، فهي جزء لا يتجزأ منها، ناهيك عن الحوارات المونولوجية أيضًا، فبالحوار نستطيع فهم ودراسة أيديولوجية كل الشخصية.

وفي نهاية هذا الجزء نستنتج أن التعدد الأسلوبي، كون الرواية تحتاج إلى تنويع في الأساليب، واللغات، المشكل للمتن الروائي، هو جزء لا يتجزأ منها، باعتباره يخدم الرواية المتعددة الأصوات عن طريق شخصياتها التي تنقل لنا هذا التعدد الأسلوبي.

3-التعدد اللغوي أو التعدد اللساني:

تتمظهر صورة اللغة من خلال التعدد اللغوي، واللساني، وتتجلى من خلال مجموعة من الأساليب، أو الأشكال المتلاحمة مشكلة بعدًا تعدديًا، ولقد انتظم التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحًا ضمن الرواية، ولعل أهم دور يتسم به التعدد اللغوي، أنه يفيد في انتصاص تعبير الكاتب عن نواياه، والتعدد اللغوي مصطلح غير محدد بمجال ثقافي معين، **"هو مفهوم واسع وشامل ينطلق من مرجعية إيبستمولوجية ذات بعد إنساني عام مشبع بجدل التجارب الحياتية المسكونة بالتنوع والإختلاف"**.[1] أي أنه ينطلق من مرجعيات معرفية، وتجارب حياتية مختلفة وليست مقتصرة على المجال الثقافي فقط، ومنه نستنتج أن التعدد اللغوي لا يقتصر على المجال الثقافي فحسب، بل نحبه حتى في حوارات، وخطابات يومياتنا، ويكمن توظيفه عن قصد أو دون قصد، وعليه فالتعدد اللغوي عنصر من عناصر الرواية، ويلقى التعدد اللساني رواجه وانتشاره، **"حين يتخلل خطاب المؤلف الذي يحيط بالشخصيات، و يلفها خالقًا نطاقات خاصة بالشخصيات محددة و مميزة تمامًا"**.[2] أي من خلال التعدد اللساني يخلق المؤلف مجالاً ونطاقًا للشخصيات، ومنه تكتسب صفات تجعلها متميزة، ومتفردة.

---

[1] جوادي هنية: النقد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، ص: 61.

[2] تزفيتان تودوروف: **ميخائيل باختين والمبدأ الحواري**، ص: 142.

"اتجهت الرواية في السنين الأخيرة إلى الاستعانة بلغات أخرى، كالفرنسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية كدعامة لخطاباتها، أو من أجل أداء أمتن للقدرات التواصلية التي تظل قاصرة، كما يرى هؤلاء الكتاب الذين فضلوا استعمال أكثر من لغة".[1]

بمعنى أن الرواية في الآونة الأخيرة، قامت بتوظيف لغات أجنبية غير العربية، واستعمالها كدعامة أي لدعم المتن الروائي خدمة للموضوع أو لتسهيل المغزى من الرواية وتكثيف خطاباتها.

وتعدد اللغة في الرواية إلى لغة تقريرية مباشرة، ولغة شعرية، ولذة (لهجة) عامية ولغات أجنبية، فرنسية وإسبانية، وهذا ما ستركز عليه الدراسة في الرواية كالآتي:

3-1-اللغة الشعرية:

يعد عدول الرواية إلى لغة الشعر انزياحًا فنيًا الهدف منه تكثيف الدلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كل منها وجهة نظره، ولا فرق بين كون هذه الأراء رسمية أو غير ذلك، والأمر الأساسي هو "إستيعاب أكبر قدر من اللغات الإجتماعية والحضارية، يضاف إلى هذا أن كتابة الرواية بلغة شعرية يسم هذه اللغة المعبر بها بطابع الإشكالية، ويحطم التراتبية الكلاسيكية في الأنساق التعبيرية عندما يتكلم التاجر إلى جانب السياسي والفلاح إلى الحاكم في حوار جدلي حجاجي محتدم".[2]

من خلال هذا الرأي نجد أن رواية "الغجر يحبون أيضا" تحتضن اللغة الشعرية، حيث صور **خوسي أورانو أنجيلينا** وقام بوصفها، **"يااااه حبيبي. رائحتك هي هي رغم سلطان البحر وملحه. خذني كما لم تأخذ أية امرأة من قبلي. وخذني ولا تسأل جسدي..."**[3] **فأنجيلينا** هنا تقوم بوصف رائحة خوسي أورانو وتقول له أن رائحته (هي هي) نفسها، وتضيف كذلك بكلمات شعرية كيف

---

(1) السعيد بوطاجين: **علامات سردية**، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2019، ص: 169.

(2) محمد سالم محمد الأمين الطلبة: **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطبق السرد)**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص: 63.

(3) واسيني الأعرج: **الغجر يحبون أيضًا**، ص: 297.

تقترب منه، وتصف مشاعرها وإحساسها إتجاهه التي منحتها ملجأ عاطفيا، ويتجلى ذلك في المقطع الآتي:

"خذني بين يديك أيها الفارس المجنون.

قبلني كما يفعل المهاجر مع قلبه.

بعثرني في سمائي التي أعرفها

لقد أخذوا أبي ولم يرجعوه،

سحبوا نساء قريتي، عندما عدنا كنا عاقرات.

الغجر لا يهاجرون نحو سماء غير سمائهم".[1]

هذا الشعر أو اللغة الشعرية كانت "**لماتيلدا**" أم **أنجيلينا**، التي تعبر عن حزن صاف مثل الذهب، قالته لـ: **إيمانويلا** التي استغبتها وتلاعبت بمشاعرها، والتي كادت أن تذبحها لأنها غازلت زوجها **غارسيا** أمامها.

"مضت سنوات عديدة، وتغيرت الأحوال كثيرا بعدكما. مدينتكما رحلت معكما. وهران لم تعد وهران. حلبات الكوريدا أصبحت قبرا مفتوحًا على السماء، مثلها مثل ساحة بلاثادي طوروس Plazadetoros في برشلونة، التي نازلت فيها كثيرا يا أبي، تحولت إلى مركز تجاريا بلا روح. وساحة لامايشرانثا La Maestranza في اشبيليا، أعرف كم يعني لك هذا المكان الذي كاد يسرقك من وهران، تقاوم رياح المحو التي أصابت البلاد كلها. الناس، كما كنت تقول، مستمرون في أكل لحم الثيران بلذة، حي لاكاليرا الذي امتلأ بأفراحكم، ومعارككم، وجنونكم"[2]

يتبين لنا في هذا المقطع السردي مجموعة من الإنزياحات اللغوية، حيث تتمثل اللغة الشعرية في شتى صورها، والتي جاءت على لسان "**إزميرالدا**" إبنة "**أنجيلينا**" و"**خوسي أورانو**" عندما قالت: حلبات الكوريدا أصبحت قبرا مفتوحًا على السماء ووهران تقاوم رياح المحو، وجملة التهم البحر والنسيان جزءا

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضًا، ص: 08.

[2] المصدر نفسه: ص: 158.

من ضفاف حي لاكاليرا، حيث قامت بتصوير البحر والنسيان على هيئة وحش، وليلتهم حي لاكاليرا، حيث سعت للخروج عن اللغة النمطية، لتكتسي طابع الشاعرية بالإنزياحات التركيبية والدلالية.

"تعال حبيبي. البحر يمحو كل الثقل الأسود الذي بداخلنا".[1]

يكمن الإنزياح هنا في "البحر يمحو" حيث قامت "أنجيلينا" باستعارة لفظة البحر يمحو، لتشبه البحر بالإنسان، الذي يمحو الهموم، الثقل ومكبوتات السنين التي بداخلنا.

ومنه نستنتج أن اللغة الشعرية موجودة، لحاجة الشخصيات الروائية إليها، واستعمالها خاصة لتوصيل أفكارهم وأحاسيسهم، والتعبير عنها.

3-2-اللغة التقريرية:

اللغة التقريرية جاءت مباشرة وواضحة في الرواية تحاكي واقع مدينة وهران، التي تخترقها التناقضات، واللغات والقوميات والثقافات، حيث تدور أحداث الرواية، في الأحياء الوهرانية الإسبانية، والأندلسية، والتي ساهمت بشكل كبير في ظهور اللغة التقريرية، والتي تحاكي واقع هذه الشخصيات، ومثال ذلك:

"نسمات الليل الوهراني ناعمة جيدا، كل شيء هادئ، كما يحدث عادة بعد سقوط الأمطار"[2] فاللغة في هذا المقطع السردي جاءت بسيطة، واضحة قام من خلالها السارد، بنقل خبر، ووصف مدينة وهران الجميلة، ووصف الليل الوهراني بنسماته الناعمة بعد سقوط الأمطار.

وظفت اللغة التقريرية المباشرة في الرواية لتبرز لنا جمال مدينة وهران وأحيائها، ولتبرز لنا مدى معاناة العرب والغجر من العنصرية، والتهميش، والأفعال الإرهابية المرتكبة في حقهم، وعملت الرواية التقريرية أيضا على كشف المشروعية اللاأخلاقية لمصارعة الثيران على المدى الواسع.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضًا: ص: 295.

[2] المصدر نفسه: ص: 189.

"كلما حدث مشكل لابد أن يكون وراءه عربي، أو غجري، أو إسباني هذه حقيقة"[1]، وهذا المقطع السردي خير دليل على التهميش والعنصرية التي عانت منها هذه الطبقة المهمشة.

"بقايا أوراق الأشجار البلاطان الميتة، الأوراق البيضاء المليئة بالأغبرة، الصحف الميتة، تلعب بها الرياح الخريفية عاليًا قبل أن ترميها على أسطح البنايات العالية"[2] فالراوي هنا يوضح لنا صباح الجمعة في مدينة وهران ويخبرنا ويصف لنا كيف يكون الصباح، صباح الجمعة في مدينة وهران، عن طريق اللغة التقريرية والتي جاءت سهلة، بسيطة، واضحة، ومباشرة.

"تفتح أبواب القطار الثقيلة فتطل مجموعة من الغجر برؤوسهم المتحركة، وألبستهم الملونة، وهم في حال انتشاء، على الرغم من تعب الرحلة الطويلة، ينزلون وسط الموسيقى الإحتفالية، تسبقهم أغانيهم ونقرات القيتارة الجافة، والبانجو، والضحكات التي لا تتوقف"[3]. فالسارد هنا يخبرنا بلغة تقريرية واضحة، وبسيطة أن أبواب القطار تفتح فتطل مجموعة من الغجر برؤوسهم المتحركة، ويقوم أيضا بوصف حالتهم، وكيف ينزلون من القطار وهم بكافة نشاطهم رغم عناء السفر.

ومن الأمثلة نجد:

"كان مساء سعيدًا.

التاسعة. هو الوقت بالضبط الذي ينتهي في وهران، ليبدأ يوم آخر. تغلق الأبواب وتوقد أنوار المدينة. كل شيء بدأ عندما دخل القطار القادم من العاصمة إلى محطة وهران"[4]. قدم لنا السارد في هذا المقطع السردي، أن اليوم في مدينة وهران ينتهي بالضبط على الساعة التاسعة، ليبدأ يوم آخر حيث تغلق الأبواب وتوقد أنوار المدينة، في جمل إخبارية، مباشرة، خالية من التشبيه والإيحاءات لتصور لنا اللغة التقريرية.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضًا: ص: 288.

[2] المصدر نفسه: ص: 165.

[3] المصدر نفسه: ص: 15.

[4] المصدر نفسه: ص: 15.

مثال آخر: **"الغجري يبقى غجريًا في أعماقه مهما حاول التنصل"**. [1]

جاء هذا القول على لسان "**خوسي أورانو**" عندما دار بينه وبين **أنجيلينا** حوار حول قضية سجن **"زباطا"** والد **"أنجيلينا"** فعبارة الغجري يبقى غجريًا في أعماقه مهما حاول التنصل هي عبارة حقيقية وعلمية لا وجود للإيحاءات والمجاز فيها، حيث وظفت هذه اللغة، لتصور لنا واقع الغجر ومعاناتهم وأن الغجري يبقى غجري مهما حاول التنصل من شخصيته.

وعليه فإن الرواية التي بين أيدينا تحتوي من أولها إلى آخرها، على اللغة التقريرية لأنها جاءت خادمة لموضوع الرواية، وكونها تنقل الخبر مباشرة، وساهمت في التنسيق بين فقرات النص الروائي.

3-3-اللغة العامية:

تجعل اللغة العامية التعددية من نص الرواية أقرب إلى نص المجتمع، ثم الى بنيته الداخلية، ولا يصل النص إلى ذلك إلا بعد ان ينفتح على لغات المجتمع بكل طبقاته فئاته، وهذا ما نلاحظه في الحضور الكثيف للعديد من مستويات اللغة اليومية في النص الروائي المعاصر، وهو بدوره مما تضيفه الرواية إلى لغتها الشعرية.

وتتجلى اللغة العامية في العديد من المقاطع في رواية الغجر يحبون أيضًا من أولها إلى آخرها وذلك في: **"أجر. خليني نشوف إذا كنت تستطيع أن تنافس غجرية حاملا"**[2] فالكلمة أو اللغة العامية هنا "أجر خليني نشوف" قالتها **أنجيلينا** لحظة رؤية **خوسي** بعد لقاء دام خمسة أسابيع، من كثرة فرحها به لحظة رؤيته، كما نلاحظ **أنجيلينا** أيضا تقول: **"واش يا خويا حسبتني طاليطلانية نتاع بكري وهرانية تاع الصح، شطارة و قباحة. وفوق هذا مقودة في رأيها لا أعرف غير هذا. واش تحبني نقلك"**[3]، جاءت هذه اللغة العامية على لسان أنجيلينا أثناء مناقشتها، حوارها مع السائق في مقام إثباتها إتقان اللغة الوهرانية، ولتثبت له إنتماءها إلى المدينة.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضًا: ص: 252.

[2] المصدر نفسه: ص: 204.

[3] المصدر نفسه: ص: 277.

كما نجد في مقطع سردي آخر اللغة العامية، وما أكثرها في الرواية، كونها تعبر عن الطبقة المهمشة، والفقيرة، ومن الصوت نراه يستخدم هذه اللغة (اللهجة) بكثرة.

"تعشينا معا ليلة قيامه بالعملية"[1]، حيث جاء هذا القول على لسان "**خوسي أورانو**" عندما تناول العشاء رفقة صديقه المعتقل "**أحمد زبانا**"، وهو يروي للكولنيل أن صديقه بريء من هذه التهمة، فقال "تعاشينا معًا" عوضًا عن كلمة تناولنا، وتدل هذه الكلمة "تعشينا" على تناول وجبة العشاء.

مثال على وجود اللغة العامية:

"أحبك الله غالب، لا أستطيع شيئا"[2]، جاءت اللغة العامية على لسان "أنجيلينا" وهي تعترف بحبها "**لخوسي**" في حوار دار بينهما عندما شك فيها بأنها متورطة مع أبيها في قضية التهريب، فجاءه الرد منها "الله غالب أحبك، لا أستطيع شيئا" وكأنها عاجزة عن الرد فأخذت اللغة العامية مفرًا، وسبيلاً للتعبير عن عجزها لكي تفسر وتبرهن له، عن برائتها.

نجد أيضا:

"وأنا ليس لدي ما أخسره. لا دار ولا دوار. يمكنك أن تخرجي من هنا، ليس هذا مكانك"[3]. جاءت هذه العبارة أو المثل من "**أنجيلينا**" عندما إتهمتها إحدى السيدات في السوق بسرقة حقيبتها، حيث أرادت أنجيلينا أن تذبحها، فاعتذرت منها السيدة وقالت: أرجوك لا تذبحيني فأنا أم لأربعة، أما **أنجيلينا** فردت عليها، وأنا ليس لدي ما أخسره. "لا دار لا دوار" وهذا دليل على تشبع هذه الأخيرة بالثقافة الشعبية وتكلمها باللغة العامية، واستعمالها وقت الضرورة.

ومنه فإن اللغة العامية جزأ لا يتجزأ من الرواية الجزائرية، خاصة الحوارية التي تعتمد على تعدد الأصوات، وتعدد الأيديولوجيات وهذا يعني وجود مختلف الطبقات التي تستعمل هذه اللغة.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضًا: ص: 270.

[2] المصدر نفسه: ص: 220.

[3] المصدر نفسه: ص: 124.

3-4-اللغة الفرنسية:

حضر هذا المستوى اللغوي أو التعدد اللغوي في المتن الروائي، ليكون نمطًا طبقيًا بالدرجة الأولى، ألا وهو النمط المثقف الذي يشكل بؤرة الصراع والتعاطف في الرواية، حيث كان هذا التطويف ودلالته الطبقية قصديًا بدليل نزول الروائي في هامش الصفحة إلى إثبات ترجمة للحوار باللغة العربية مما يحيلنا على الوعي الكامل بأهمية هذا التوظيف.

ومن العوامل التي ساعدت أيضًا على المزواجة اللغوية المتمثلة في إقحام اللغات الأجنبية في النص الإبداعي هي عوامل تاريخية مثل استعمار فرنسا للجزائر سنة 1830م حيث فرض هذا الاستعمار اللغة الفرنسية على الشعب وما خلفه من آثار مباني، عمران....إلخ ناهيك عن اللغة التي ظلت راسخة على لسان أبناء مدينة وهران حيث مثلت هذه اللغة، اللغة الفرنسية طبقة معينة في الرواية، أو إيديولوجية معينة وهي الطبقة البرجوازية المثقفة التي تتقن هذه اللغة، كما نجدها أيضًا في أسماء الشوارع والمحلات وهذا راجع إلى الخلفية الاستعمارية، وفي الخطابات و أسماء المنظمات أيضًا.

ويسجل المستوى الأجنبي جزءا من لغة الحوار وهذا ما سوف نراه في الأمثلة الآتية:

"حلبات وهران لمصارعة الثيران Les arènes d'Oran أو الحلبات الجديدة Les Nouvelles Arènes، كما يسميها المختصون".[1]

جاءت اللغة الفرنسية هنا في الكوريدا باللغتين العربية والفرنسية لأن سكان وهران يتقنون هذه اللغة ويستعملها أيضًا **"لا أدري من أين جائتك كلمة أندباندانتيست؟ أول مرة أسمع بها، على كل أنا أكثر من سكران، ولا أفهم معنى هذه الكلمة".**[2]

صدرت هذه الكلمة "**أنديباندنيست**" أول مرة من **أنجيلينا** وتقصد بها انفصالي معنى ثوار، جاءت مكتوبة باللغة العربية لكن مفهومها فرنسي، وهذا ما جعل الروائي ينزل إلى الهامش ليكتبها باللغة الأصلية الفرنسية "**انفصالي Indépendantiste**"

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا: ص: 30.

[2] المصدر نفسه: ص: 199.

ومن الواضح **لأنجيلينا** معرفة هذه اللغة كون أبيها من الانفصاليين ولها علاقة بهذه المصطلحات.

"بالخصوص صناعة العطور والأغاني التي أنتج منها حتى اليوم أسطوانة 33 وأسطوانة أخرى من نوع 45 وأمها أو أنجي ENGY كما في أغلفة الأسطوانات"[1]

أراد الروائي أن يوصل لنا أن "**أنجيلينا**" مزدوجة الثقافة حتى جاء اسمها مكتوب باللغة الفرنسية "**ENGY**" على الأسطوانة التي كانت تصدرها.

كما نجد اللغة الفرنسية أيضًا في المقطع السردي الآتي:

"Au secours... Au secours... أنقذوني. سرقني الغجر. المتوحشون سرقوا حقيبتي اليدوية وكل نقودي....". [2]

جاءت هذه الكلمات الفرنسية **Au secours** بمعنى أنقذوني من سيدة أنيقة، تحمل حقيبة يدوية بجلد ثعبان، وعلى عينيها نظارتان شمسيتان، والتي يرافقها كلبها "بوبي"، وهذا دليل على أن المرأة من الطبقة البرجوازية المثقفة التي تتقن هذه اللغة، فعندما سرقت منها حقيبتها اليدوية صدرت منها **Au secours...Au secours** واتهمت الغجر بأنهم من سرقها.

ومن الأمثلة الدالة على التعدد اللغوي الأجنبي في الرواية أيضا:

"زباطا حبيبي كان يحب أغنية أنا امرأة كلية، Je suis femme entière une et indivisible كثيرا. تذكره بمايتلدا".[3]

فهذه الكلمات الفرنسية، اسم أغنية فرنسية كان يسمعها "**زباطا**" والد **أنجيلينا** والتي تذكره بزوجته والدة **أنجيلينا** "**مايتلدا**" وهذا دليل على أن الثقافة الفرنسية موجودة أيضًا عند الغجر في حياتهم اليومية حيث أنهم يسمعونها ويتكلمون حتى بها وهذا بسبب الاستعمار والفرنسيين الموجودين في المدينة، مدينة وهران.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا: ص: 314.

[2] المصدر نفسه: ص: 133.

[3] المصدر نفسه: ص: 276.

ومنه نستنتج أن اللغة الفرنسية وظفت بشكل قصدي في الرواية حيث أثرت فيها وعملت هذه اللغة الأجنبية على تكثيف السياقات الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصيات في الرواية.

3-5-اللغة الإسبانية:

تعد نسبة حضور هذه اللغة في الرواية رواية "الغجر يحبون أيضًا" لـ "**واسيني الأعرج**"، نسبة معتبرة لا بأس بها بحكم أن الرواية تتحدث عن رياضة مصارعة الثيران **"طوروماشي"** والكوريدا حيث تعود أصل هذه الرياضة إلى إسبانيا، بالإسبانية (**Corride de toros**) حيث يوجد بها أكثر من 400 أربع مائة حلبة لمصارعة الثيران، ومن المنطقي إذن أن نجد تعددا لغويا، لغة إسبانية في النص الروائي، ومن الظلم أن لا نجد لسانا يوحي لنا عن اللغة والثقافة الإسبانية خاصة في وهران كونها مدينة تلاقح وتزاوج كل الثقافات والأيديولوجيات حيث ساهمت لاكوريدا في بقاء هذه اللغة الإسبانية، وكما نلاحظ أيضًا أسماء الشوارع الوهرانية لاكميل، وغيره أسماء إسبانية أسماء الشخصيات أيضا: **أنجيلينا، خوسي أورانو، غارسيا خمينث**...، أسماء إسبانية، كما لا ننسى الغزو الإسباني لوهران غزو المرسى الكبير (1509) حيث بقيت المدينة جزءًا من الامبراطورية الإسبانية حتى (1708)، و هذا ما ساعد على التلاقح و التزاوج اللغوي وبناء لاكوريدا وهران أيضًا و غيرها لذلك ساهمت لاكوريدا في بقاء هذه اللغة عن سكان وهران وهذا ما نجده في الرواية وفي الأمثلة الآتية: **"وبحرف صغير exilio، تنزل منها أعداد هائلة من البشر من كل الأعمار. الصورة نفسها ولكنها كانت باهتة، في مقهى المارشي، المحاذي للكوريدا"**. [1]

حيث جاءت هذه الكلمات الاسبانية "exilio " وتعني المنفى، في كتب ومعاجم قديمة، ليتوغرافيا رآها "خوسي أورانو" في مكتب "فكوندو" وهذا دليل على وجود الثقافة الإسبانية في شتى الأماكن، حيث يقول "فكوندو" وإنها للأندلسيين المهاجرين من ألميريا نحو وهران.

كما نجدها أيضا في المقطع الآتي:

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا: ص: 106.

"**مونشاس غراثياس، مادري. شيء قاس أن تسرق منك أرضك التي كبرت فيها**". [1] جاءت كلمة شكرا جزيلاً يا أمي في هذا الموضع مكتوبة بأحرف عربية، لكنها في الأصل إسبانية "**Muchas gracias**" وهذا ما أشار إليه الروائي في آخر الصفحة في التهميش.

"**برافو كوراثون، منقال لك إنهم إرهابيون. ما رأيك في القرى التي تحرق يوميا**". [2] "هدرت برافو كوراثون" من **أنجيلينا** بمعنى برافو يا قلبي حيث دار بينها وبين خوسي نقاش حول موضوع سجن أبيها وهي تبرر لخوسي أن أباها بريء لأنه كان يظن أنه إرهابي، نطقت "**برافو كوراثون**" بمعنى شكرا يا قلبي لنكشف أن الغجر أيضًا مترسخة لديهم الثقافة الإسبانية واللغة كغيرهم بسبب أصولهم وأجدادهم الأندلسيين.

ومن الأمثلة الأخرى على توظيف هذه اللغة في الرواية نجد: "**وهل أنت في نظرهم أكثر من كراكول؟ يحمل بيته وأغراضه على ظهره**".[3] جاءت كلمة كراكول مكتوبة بالعربية على الرغم من كونها تحمل معنى إسبانيا فالكراكول باللغة الإسبانية الحلزون.

لنستنتج في الأخير أن الثقافة الإسبانية ثقافة الغجر كونهم من أصول إسبانية أندلسية، ولأن رياضة مصارعة الثيران والكوريدا، التي تدور عليها أحداث الرواية، أصلها إسباني ما يعزز وجود هذه اللغة على الرغم من حضورها القليل.

وفي نهاية فصلنا نستنتج أن رواية "**الغجر يحبون أيضًا**" هي رواية حوارية، ومتعددة الأصوات من حيث التصنيف لأنها اعتمدت على الشخصيات أي تعدد الأيديولوجيات، والتنويع الأسلوبي المتمثل في (التهجين، الأسلبة، الحوارات الخالصة) والتعدد اللغوي الذي يحمل في طياته (اللغة الشعرية، التقريرية، والعامية، فرنسية، إسبانية).

وخلاصة القول إن رواية "**الغجر يحبون أيضًا**" رواية حوارية ومتعددة الأصوات بالدرجة الأولى.

---

[1] واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا: ص: 211.

[2] المصدر نفسه: ص:211.

[3] المصدر نفسه: ص:107.

الخـاتمـة

وبعد محاولة تسليط الضوء على الحوارية وتعدد الأصوات في رواية **"الغجر يحبون أيضا" لواسيني الأعرج** توصلنا إلى جملة من النتائج التي نوجز أهمها في:

- توصل **ميخائيل باختين** إلى عدم اكتمال الجنس الأدبي، فالنص الأدبي متعدد المناهل ومنفتح على غيره من النصوص يعالجها في علاقة حوارية.
- درس **باختين** الرواية باعتبارها مؤسسة طبيعية، واجتماعية، لأنها مظهر لساني للأدب وأقرب جنس للتعبير.
- وصول **باختين** إلى نتيجة مفادها أن الرواية جنس أدبي قديم نتيجة النصوص المتعددة المتحاورة فيه.
- مصطلح الحوارية تداوله العديد من النقاد، حيث درسها كل ناقد حسب رؤيته الفكرية أو النقدية.
- استفادت **جوليا كريستيفا** من أبحاث **ميخائيل باختين** في الحوارية، وأتت بمصطلح التناص (إنتاجية تناصية).
- اتكاء واستفاد **تزفيتان تودوروف** على مجهودات **جوليا كريستيفيا** واستعماله لمصطلح التناص.
- استناد النقاد العرب على الرؤيا المعرفية **لجوليا كريستيفا** في الحوارية.
- اتكاء الأدباء الجزائريين في إنتاجاتهم الأدبية على الحوارية ووظفوها لإثراء أعمالهم.
- تجلت بعض الجماليات الحوارية في الكتابة الروائية في رواية **"الغجر يحبون أيضا" لواسيني الأعرج**.
- حملت الشخصيات الروائية أيديولوجيات وأبعاد فكرية، ساهمت في خلق التعددية واختلاف الرؤى في القضايا المطروحة في الرواية، وتركت أيضا الحرية لشخصيات في التعبير عن أفكارهم وأراءهم.
- اشتغال الروائي **واسيني الأعرج** على تقنية التعدد الأسلوبي الموجودة في الرواية.

- مساهمة التهجين في إدماج عدد من اللغات داخل خطاب الروائي ومزجها داخل النسيج سردي.
- ساعدت ظاهرة الأسلبة على التعبير عن خلفية وإيديولوجية مختلف الرؤى والتصورات للشخصيات الروائية.
- التعدد اللغوي ساهم في إثراء الرواية وأعطى بعدا واقعيا لشخصياتها.
- اقحام الروائي للغات الأجنبية بشكل قصدي بغية تلاقح وتزاوج ثقافات وإيديولوجيات مختلفة حيث ساهمت في تنمية وتطور الأحداث.

في الأخير آمل أن يكون البحث قد أسهم ولو إسهاما بسيطا في إضاءة جانب من جوانب كثيرة في المدونة مع الإشارة إلى عدم خلوه من نقائص تحفز همة الباحثين على استكمالها وسد ثغراتها، أو الإضافة، خاصة وأن الرواية جديدة لا تزال بكرا، فهي مجال مفتوح أمام قراءات عديدة، من وجهات مختلفة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع والمصادر:

❖ أولا: المصادر:

- واسيني الأعرج: الغجر يحبون أيضا، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 2019.

❖ ثانيا: المعاجم والقواميس:

- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ح و ر)، الجزء الرابع، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1
- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة (ح و ر)، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت لبنان، (د ط)، 1999
- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط 24 (د ت)

❖ ثالثا: المراجع العربية:

- إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان الأردن، ط 2015.
- الأحمر فيصل: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان، ط 1، 2010.
- اسماعيل ضيف الله، آليات السردين الشفاهية والكتابة «دراسة في سيرة الهلالية ومراعي القتل" الأمل للطباعة والنشر، ط 1، 2008.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1.
- حميد لحميداني: النقد الروائي والأيديولوجيا "من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي" المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.
- السعيد بوطاجين: علامات سردية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط 1، 2019.

- سلام سعيد: التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجًا، عالم الكتب الحديث، المنشورات، الأردن، ط 1، 2010.
- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الغنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا (دط)، 1998.
- صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني: جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط 1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2006
- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2002.
- محمد ساري: الغيث، منشورات البرزخ، الجزائر، دط ،2007.
- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيما نطبق السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008
- مرزاق بقطاش: براري الموت (خويا دحمان، دم الغزال، يحدث ما لا يحدث) ، الفضاء الحر، الجزائر ، د ط ،2007 .

❖ **رابعا: المراجع المترجمة:**

- تازفيتان تودوروف: ميخائيل باختين والمبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.
- سيرزيما: النقد الاجتماعي "نحو علم الاجتماع النص الأدبي"، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ط 1، 1991.
- ميخائيل باختين الخطاب الروائي: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 ،1987.
- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.

❖ **خامسا: الرسائل الجامعية:**

- أحمد بقار: محاضرات في مقياس علم الجمال، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.
- سليمان قواري: جماليات الحوارية في الرواية المغاربية، مخطوط، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران.

❖ **سادسا: المجلات:**

- جوادي هنية: التعدد اللغوي في رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " لواسيني الأعرج، مجلة كلمة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 06، 2010.
- معجب بن سعيد الزهراني: آثار نظرية الرواية الغربية في النقد الروائي العربي، مجلة جامعة الملك سعود، ع 4، 1997.
- نور الهدى لوشن: التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وأدابها، ج 15، عدد 26.

❖ **سابعا: المواقع الإلكترونية:**

- جميل حمداوي: الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات، يوم 2020/08/11، https:/www.alukah.net publication
- عبد الوهاب شعلان: من سوسيولوجيا الأداب إلى سوسيولوجيا النص قراءة في تجربة حميد لحميداني http:// www.unirs_soukahras.dz/publication

الفِـــهْـرِسُ

المحتوى	الصفحة
البسملة	**-**
شكر	**-**
المقدمة	أ
الفصل الأول: مفاهيم الحوارية وجمالياتها في الروائية الجزائرية	
تمهيد	**5**
1-مفهوم الحوارية من المنظور اللغوي والاصطلاحي	**5**
1-1-من المنظور اللغوي	**5**
1-2-من المنظور الاصطلاحي	**6**
2-الحوارية عند النقاد الغرب	**8**
1.2الحوارية عن ميخائيل باختين	**8**
2-2-الحوارية عن جوليا كريستيفا	**10**
2-3-الحوارية عن تزفيتان تودوروف	**12**
3-الحوارية عند النقاد العرب	**13**
3-1-حميد لحمداني	**13**
3-2-محمد برادة	**14**
4-الحوارية في الرواية الجزائرية	**15**
5-جمالية الحوارية في الكتابة الروائية الجزائرية	**18**
الفصل الثاني: آليات اشتغال الحوارية وتعدد الأصوات في رواية "الغجر يحبون أيضا"	
تمهيد	**23**
1-تعدد الشخصيات وتعدد الأصوات	**23**

1-1-الشخصية "Personnage"	23
1-2-الشخصيات الرئيسة "Personnage Principale"	24
1-3-الشخصيات الثانوية	28
2-التعدد الأسلوبي.	30
2-1-التهجين.	31
2-2-الأسلبة.	34
2-3-الحوارات الخالصة.	37
3-التعدد اللساني أو التعدد اللغوي.	41
3-1-اللغة الشعرية.	42
3-2-اللغة التقريرية.	44
3-3-اللغة العامية.	46
3-4اللغة الفرنسية.	48
3-5-اللغة الإسبانية.	50
الخاتمة	53
قائمة المصادر والمراجع	56
الفهرس	60
ملخص	-

الملخص:

يعد مصطلح **"تعدد الأصوات"** سمة من السمات المميزة للرواية بوصفها ذوقا أدبيا يفسر الواقع، من عدة وجهات نظر متراكبة في آن واحد، ولا تعتمد على وجهة نظر واحدة، كما لا يطغى فيها أي صوت على حساب الصوت الآخر، ولقد ظهرت هذه التقنية في العصر الحديث، وتزامن ظهورها مع **"ميخائيل باختين"**، كما لها جذور مشتركة مع الحوارية، ولذلك كما موضوع البحث موسوما بـ: **"الحوارية وتعدد الأصوات في الرواية الجزائرية المعاصرة الفجر يحبون أيضا لواسيني الاعرج أنموذجا"**، وذلك للكشف عن كيفية اشتغال وتوظيف الشخصية الروائية في الرواية بكل أبعادها.

وقد اعتمدت في هذا البحث على المنهج السيميائي القائم على التحليل، وقد جاء هذا البحث مقسما الى فصلين، انتهاءا بالخاتمة التي كانت عرضا شاملا للحصيلة البحثية لكل الفصول التي توصلت اليها.

ومن أهم النتائج المتواصل اليها ممن خلال هذا البحث:

- أن رواية المتعددة الأصوات لا يوجد فيها صوت واحد، هناك مجموعة شخصيات وعدة أصوات في الرواية.

الكلمات المفتاحية:

(الصوت، الحوارية، الشخصية الروائية، الرواية المتعددة، الأصوات، الوعي).

Summary:

The term **"Polyphony"** is one of the distinguishing features of the novel as a literary taste that interprets reality, from several viewpoints superimposed at the same time, and does not depend on one point of view, nor does any sound predominate at the expense of the other, and this technique appeared in the era. The hadith, and its appearance coincided with **"Mikhail Bakhiten"**, as it has common roots with the dialogue. Therefore, the subject of the research is tagged with: **"Dialogue and polyphony in the contemporary Algerian novel, Fajr, they also love Louassini Al-Araj as a model"**, in order to reveal how the fictional character operates and employs in the novel. In all its dimensions.

In this research I relied on the semiotic approach based on analysis, and this research came divided into two chapters, ending with the conclusion, which was a comprehensive presentation of the research outcome of all the chapters it reached.

Among the most important results continued to it by those from this research:

- That a polyphonic novel does not have one voice, there is a group of characters and several voices in the novel.

Key words:

(The voice, the dialogue, the fictional character, the multiple novel, the voices, the consciousness.)