مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 21 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2025 الصفحات 720- 742

الرواية الجزائرية المعاصرة وتعدد اللغات واللهجات

The contemporary Algerian novel and multilingualism and dialect

لبنى خشة[1]،*

[1] *جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الاسلامية/ قسنطينة (الجزائر)، l.khecha@univ-emir.dz*

مخبر البحث في الدراسات الأدبية والإنسانية.

تاريخ الإرسال: 2025/08/08 تاريخ القبول: 2025/10/22

الملخص:

تهدف هذه الدراسة لإبراز تعدد اللغات واللهجات في الرواية الجزائرية المعاصرة، وذلك بالعودة إلى نماذج روائية رائدة في مجال الكتابة الجزائرية المعاصرة، مثل أحلام مستغانمي، واسيني الاعرج، عز الدين جلاوجي، فضيلة الفاروق، كمال قرور.

وفق دراسة تحليلية سيجيب هذا البحث عن جملة من الأسئلة أهمها: ما هي أبرز تحولات اللغة السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة؟ وما هي محطاتها التاريخية؟ كيف خدمت اللغة التجديد الروائي؟ ما طبيعة التحول اللغوي في الرواية؟ كيف كتب النص الروائي اللغة العربية التي احتضنت اللغات الأجنبية واللهجات الوطنية المحلية؟ ولماذا هذا التعدد اللغوي؟ ما هي جمالياته؟

الكلمات المفتاحية:

الرواية الجزائرية المعاصرة؛

التحول السردي؛

التعدد؛

اللغة؛

اللهجة؛

ABSTRACT:

This study aims to highlight the multiplicity of languages and dialects in the contemporary Algerian novel ،by returning to pioneering novel models in the field of contemporary Algerian writing ،such as Ahlam Mosteghanemi ،Wasini Al-Araj ، Ezzedine Jalawji ،Fadela Al-Farouq ،Kamal Qarour.

According to an analytical study ،this research will answer a number of questions ، the most important of which are: What are the most prominent transformations of narrative language in the contemporary Algerian novel ،and what are its historical stations? How did language serve novelistic renewal? What is the nature of the linguistic shift in the novel? How did the novel write the Arabic language ،which embraced foreign languages and local national dialects? Why this multilingualism? What are its aesthetics?

Keywords:
Contemporary Algerian novel, Narrative transformation, Multilingualism, The language, Dialect,

* لبنى خشة.

مقدّمة:

الرواية جنس أدبي ينفتح على معالم متعددة وثقافات متباينة ليلتقط مشاكل الذات والواقع من دون أن يهمل الخيال، وهي إضافة إلى ذلك جنس أدبي فرض هيمنته في الأدب المعاصر حتى صار المفضّل لدى الكثير من القراء والمثقفين مقارنة بالشعر والمسرح.

وقد شهدت الرواية ازدهارا غير مسبوق على أصعدة تجريبية متعددة، ولا نستثني من ذلك الرواية الجزائرية المعاصرة التي شهدت هي الأخرى تحولات عديدة مرت خلالها بمراحل متنوعة، خاض فيها الروائي الجزائري مسار التجريب الكتابي، ومن أهم السمات التي ميزت الأعمال الروائية المعاصرة؛ استناد الرواية الجزائرية إلى خلفيات مدروسة انطلاقا من خصوصية نقدية، وكأنّ الرواية أصبحت هندسة تجمع بين النقد والإبداع، وقد جنحت إلى التجريب بكل السبل، لكسر أفق التلقي وكل طابوهات الواقع، كما غاصت في العجائبي والأسطوري، لتنفتح على الآخر بكل خصوصياته، من دون أن تهمل الحوارية وتعدد الرؤى والأصوات اللغوية، لذلك لا نبالغ إن قلنا بأن هذا العصر هو عصر الرواية بامتياز، حيت نجد أن الذين أسسوا للرواية الجزائرية وكتبوا في هذا العصر قد برزوا بنصوص راقية سواء على مستوى السرد أو الحوار أو بناء الأحداث والشخصيات أو اللغة وتحولاتها وتعدد مستوياتها ولهجاتها.

ما جعل هذه الدراسة تقف عند خصوصية اللغة السردية بهدف إبراز تعدد اللغات واللهجات في الرواية، وكذا أسباب توظيف الازدواجية وتعددية اللغات أو اللهجات، وذلك بالعودة إلى نماذج روائية رائدة في مجال الكتابة الجزائرية المعاصرة، مثل أحلام مستغانمي، واسيني الاعرج، عز الدين جلاوجي، فضيلة الفاروق، كمال قرور.

وفق دراسة تحليلية سيجيب هذا البحث عن جملة من الأسئلة أهمها: ما هي أبرز تحولات اللغة السردية في الرواية الجزائرية المعاصرة؟ وما هي محطاتها التاريخية؟ كيف خدمت اللغة التجديد الروائي؟ ما طبيعة التحول اللغوي في الرواية؟ كيف كتب النص الروائي اللغة العربية التي احتضنت اللغات الأجنبية واللهجات الوطنية المحلية؟ ولماذا هذا التعدد اللغوي؟ ما هي جمالياته؟

ومن الدراسات التي اهتمت بتحول اللغة في الرواية الجزائرية المعاصرة كتاب للدكتورة منى جيمات: تحولات اللغة والبناء في الرواية الجزائرية الجديدة –مقاربة تطبيقية في نماذج روائية، والذي نشر سنة 2018، يقدم الكتاب رؤية شاملة لقضايا التّجديد في المشهد الرّوائي الجزائري مع محاولة إلى التّوصل لقراءة وصفية تحليلية واستنباط آليات تعامل الكاتب الجزائري مع المعطيات النّظرية للتجديد، ومدى قدرته على إسقاط هذه المفاهيم على نصه، من خلال طرحه لعدة إشكاليات حول تحولات البناء واللّغة في الرّواية الجزائرية، واهتمام الرّوائي الجزائري باللّغة الرّوائية.

كما يمكن أن نذكر عدة مقالات علمية بمجلات محكمة منها: الازدواجية اللغوية في الرواية الجزائرية –واسيني الأعرج أنموذجا – لعبابسة بن سعيد، يهتم المقال بإبراز الازدواجية اللغوية في روايات واسيني الاعرج كاللغة الألمانية والفرنسية، في حين يهتم مقال تداولية اللهجة الجزائرية في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، لفاطمة سيدي عومر، باللهجة العامية في رواية ذاكرة الجسد، أما **فاروق بكّاري (جامعة منّوبة، تونس) في مقاله اللّغة العربية الفصحى ولعبة التعدّد اللّغوي في الرواية العربية المعاصرة: صمود أم شموخ؟** يعالج صمود اللغة العربية أمام التهجين اللغوي والتعدد اللهجي الذي تشهده الراوية العربية.

ولأن التعدد اللغوي صار عاملا مهما في الرواية الجزائرية المعاصرة، وسمة مميزة يفترض هذا البحث إعطاء رؤية واضحة لأسباب استعمال التعدد اللغوي، أو الازدواجية اللغوية من أجل تفسير هذا التوظيف.

1–الرواية الجزائرية المعاصرة وتحولات السرد :

سجلت الرواية الجزائرية المعاصرة خطوات فنية فارقة نحو التجدد والتطور، إذ راح أدباء هذا الجيل يبدعون كل من جهته وبحسب إمكانياته الثقافية وتجربته، بحثا عن أفق حداثي في الكتابة الروائية، ومن منطلق أنّ الأدب الروائي ممارسة ورسالة اجتماعية، انعكس ذلك على المسألة اللغوية ومستوياتها في العمل الروائي.

واللغة كائن حي ملموس تتغير وتكبر وتتحول وتتوالد وتتكاثر «تعيش في وعي الفنان (...) لم تكن أبدًا لغة وحيدة، إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقا نحويا مجردا مكونا من أشكال معيارية ومحولة عن الإدراكات الأيديولوجية الملموسة، بل مُحولة أيضا عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية»[1].

واللغة مادة الأدب وركيزته التي ينشأ عنها، وما يميز رواية عن أخرى هي **اللغة الخاصة** التي تقوم على انتقاء الألفاظ والجمل والتعابير، ما يخلق المغايرة بين روائي وآخر، وأحيانا بين رواية وأخرى للروائي ذاته، وتنزاح لغة الرواية عن اللغة بمفهومها المجرد الذي يعني اللسان أو وسيلة التخاطب، و«إنما وجهتنا ومقصدنا هي اللغة الوظيفية، أي اللغة التي يكتب بها كاتب جنسًا أدبيا ما، وهي اللغة الخاصة التي يصطنعها ويحاول في كثير من الأطوار أن يخرجها من المستوى المعجمي(...) إلى المستوى الدلالي ثم المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخّر لغته لمعان جديدة كثيرة تحيي موتها، وتوسع دلالاتها، وذلك بالاضطراب بها بمضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها»[2]

والرواية حسب (باختين Bakhtine) هي «التنوع الاجتماعي للغات وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا»[3].

لذلك تعد الرواية نسيجا متكاملا تضم مجموعة من العناصر منها (الموضوع، والحبكة، والشخصيات والمكان والزمن، يحركها فعل السرد، ويدعمها الوصف والحوار) وكل هذه العناصر تكون اللغة عمادها وأساسها لإيصال معنى الكتابة الروائية، وعلى الرغم من تعدد أشكال اللغة وطرق توظيفها في الرواية الجزائرية المعاصرة، سنحاول الاقتصار على اللغة السردية وتحولاتها في نماذج روائية جزائرية معاصرة، من خلال السياق الكرونولوجي للأبداع الجزائري، فكيف تحولت لغة الكتابة؟ وكيف كان مسارها؟

خرجت الرواية الجزائرية من نفق السرد الكلاسيكي منذ أن انفجرت الأزمة السياسية بدءا من 5 أكتوبر 1988، فكان من موضوعاتها الأثيرة «الثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، والتأميمات، والطب المجاني، وكذلك الأطر الديمقراطية للنضال الثوري والوطني بشكل شرعي على مستوى الجامعات وخارجها»[4]

ودارت اللغة في فلك هذه الموضوعات تهتم بإنجازات ثورة البناء، وتمجد التشييد مطلع السبعينيات من القرن العشرين، لكن ما جاء بعدها من أحداث العشرية السوداء (1992–2002) أدخلت الجزائر في دوامة العنف، **غيرت لغة الكتابة السردية وحتى أنماط السرد الروائي، فظهر ما يسمي بأدب الأزمة أو أدب المحنة.**

وجاءت الروايات سواء ما كتب باللغة العربية أو باللغة الفرنسية تكتب الأزمة وتفاصيل أحداثها كرواية تيميمون لرشيد بوجدرة، وروايات الحبيب السايح (تلك المحبة، ذاك الحنين، زهوة، تماسخت...) ورواية واسيني الأعرج (سيدة المقام) الذي يوظف لغة جديدة... بمصطلحات لم نكن نعهدها من قبل، يقول الروائي: «**حُرَّاسُ النَّوَايَا** يَنْتَشِرُونَ فِي المدِينَةِ مِثْلَ رَمْلِ رِيَاحِ الجَنُوبِ السَّاخِنَةِ، تَعْرِفِينَ أَنَّهُمْ لَا يَأْتُونَ إِلَّا عِنْدَمَا تَخْسَرُ المدِينَةُ سِحْرَهَا وَتَعُودُ بِخُطًى حَثِيثَةٍ إِلَى رِيفِهَا الشَّفَوِيّ، الذِي لَا يَقْبَلُ إِلَّا بِطُقُوسِهِ، مَدِينَةٌ سَاحِلِيَّةٌ كَانَتْ تَتَعَشَّقُ الأَلْوَانَ، وَوُقْوَقَاتُ النَّوَارِسِ البَيْضَاءِ، صَحَرَهَا بَنُو كَلْبُونَ، وَيُجْهِزُ عَلَيْهَا الآنَ **حُرَّاسُ النَّوَايَا**»[5]

وإن كانت **النَّوَايَا** مكامن في القلوب لا يعلمها إلاّ الله، فقد أنتجت الأزمة وراهن الظروف حراسا للنوايا، لا يحملون نية طيبة، بقدر ما يضمرون الشر ويخفون والبلاء الذي أنزلوه على الأمة وجعلوا الأماكن الجميلة صحراء قاحلة بالتخريب والتقتيل.

والملاحظ أن **أبطال روايات أدب المحنة** يأخذون في الغالب **سمات الشخصيات الحقيقية** سواء الشخصيات التي قررت الفرار من المطاردات الإرهابية هروبا إلى الصحراء أو خارج الجزائر، أو شخصيات لاقت حتفها، أو التي لا تزال تنتظر المصير المجهول في عشرية الدم، ونذكر في هذا السياق رواية **تاء الخجل** لفضيلة الفاروق التي تناولت قضية المرأة ومعاناتها في عشرية الدم، تقول الروائية: «سَنَةُ العَارِ... سَنَةُ 1994 التِي شَهِدَتْ اغْتِيَالَ 151 اِمْرَأَةً، وَاخْتِطَافَ 12 اِمْرَأَةً مِنْ الوَسَطِ الرِّيفِيّ المعْدَمِ، تَضَارَبَتْ الأَرْقَامُ بِطَرِيقَةٍ مُثِيرَةٍ لِلِانْتِبَاهِ فِي حُضُورِ قَانُونِ الصَّمْتِ(...) 1013 امْرَأَةً ضَحِيَّةَ الِاغْتِصَابِ الإِرْهَابِيّ بَيْنَ سَنَتَيْ 1994 و1996، إِضَافَةً إِلَى أَلْفَيْ امْرَأَةٍ مُنْذُ سَنَةِ 1997 وَالبَعْضُ يَقُولُ إِنَّ العَدَدَ يَفُوقُ الخَمْسَةَ آلَافِ حَالَةٍ، وَلَا أَحَدَ يَمْلِكُ الأَرْقَامَ الصَّحِيحَةَ، إِنَّ السُّلُطَاتِ مِثْلَ الضَّحَايَا تَخْضَعُ لِقَانُونِ الصَّمْتِ نَفْسِهِ، جَاءَتْ هَذِهِ السَّنَوَاتُ مُتَلَاحِقَةً لِتَصْنَعَ سِجْنِي الَّذِي لَمْ أَتَوَقَّعْهُ، سَجْنِي الِانْفِرَادِيَّ دَاخِلَ وَطَنٍ مَلِيءٍ بِالقُضْبَانِ»[6].

كتبت الروائية تفاصيل لغة الأرقام وهي تتحدث عن حجم الضحايا أو لغة القانون، حين تذكر ما نص عليه التشريع الجزائري في حق المعنفات، أو التشريع الإرهابي في حق من يصنفونهم بالظالمين... فكانت **اللغة السردية لغة مغايرة تشتغل على الوقائع اليومية من قتل وتفجير وترهيب وتنكيل**، وتختم الكاتبة رواية تاء الخجل، بمقطع

يحمل كل أبعاد الألم التي تمثلت في تلك الفترة تقول: «فَتَحْتُ جَرِيدَةَ ذَلِكَ الصَّبَاحِ وَرُحْتُ أَقْرَأُ أَخْبَارَ المَوْتِ...قَلَبْتُ الصَّفْحَةَ فَازْدَادَتْ أَرْقَامُ المَوْتِ...

أَغْلَقْتُهَا مُتَأَفِّفَةً، فَعَلَّقَ رَجُلٌ بِقُرْبِي:

أَجَرِيدَةٌ هَذِهِ أَمْ مَقْبَرَةٌ؟

– أَجَبْتُهُ: الوَطَنُ كُلُّهُ مَقْبَرَةٌ!

وَلَذِنَّا بِالصَّمْتِ»[7]

فكان **راهن الكتابة الروائية في الجزائر ما بين** (1991 – 2010) صورة لا تكاد تمحو أثر الأحداث الدامية السياسية المتعفنة، حتى شكّل **موضوع الإرهاب** الحدث الأيديولوجي المهيمن في هذه المرحلة، لذلك **قُيدت اللغة السردية ولم يكن في وسع الروائيين الجنوح لامتداد المرجع التخييلي**، فمنطق السرد الروائي يكاد يكون واقعيا في كل الحالات، كالشخوص والأمكنة والأزمنة التي كانت تتكون لتطابق الواقع المعيش، وتشتغل على نقل الصورة الحقيقية للمجتمع، وتجدر الإشارة أيضا أن الروائيين الجزائريين، الذين عايشوا أحداث العنف، وما زُرع من خوف في عشرية الدم، **انزاح مسار كتاباتهم عن الموضوعات الرومانسية** التي لم تجد فضاء مناسبا لتكتبها لغة السرد، فما كُتب في هذه الفترة لا ينفرط عقده، **ولا يخرج عن دائرة الشهادات التسجيلية التي تهتم بمضمون الحكايات أكثر من الاهتمام بشاعرية لغة النسيج السردي**.

ويرصد واسيني الأعرج، في **سيدة المقام** شهادة تسجيلية ليوم مقتل مريم راقصة الباليه: «كَيْفَ تَجَرَّأَتْ المَدِينَةُ عَلَى **قَتْلِ مَرْيَمَ** فِي هَذِهِ الجُمُعَةِ البَائِسَةِ؟ سَتَقُولُونَ **رَصَاصَةُ الجُمُعَةِ 7 أُكْتُوبَرَ مِنْ خَرِيفِ** 1998، رَصَاصَةٌ بِلَا مَعْنًى، كَغَيْرِهَا مِنْ الرَّصَاصَاتِ الكَثِيرَةِ الَّتِي **اخْتَرَقَتْ صَمْتَ المَدِينَةِ** فِي تِلْكَ الْأَيَّامِ، رَصَاصَةٌ خَرَجَتْ مِنْ مُسَدَّسٍ لَا يَعْرِفُ صَاحِبُهُ مُطْلَقًا أَنَّهُ هُوَ صَاحِبُ الكَارِثَةِ، **قَدْ** يَكُونُ مِنْ بَيْنِ المَارَّةِ الَّذِينَ أُصَادِفُهُمْ يَوْمِيًّا فِي الشَّوَارِعِ بَعْدَ أَنْ أَنْهَى **خِدْمَتَهُ الوَطَنِيَّةَ أَوْ اللَّاوَطَنِيَّةَ؟!** (...)»[8]

وتوقّع هذه الشهادة زمنية حادثة القتل(**الجُمُعَةِ 7 أُكْتُوبَرَ مِنْ خَرِيفِ** 1998) والمكان الذي ذكره قبل هذا المقطع (**لحظة خروج مريم من المسرح**) وأداة الجريمة (**رَصَاصَةٌ بِلَا مَعْنًى، خَرَجَتْ مِنْ مُسَدَّسٍ لَا يَعْرِفُ صَاحِبُهُ مُطْلَقًا أَنَّهُ هُوَ صَاحِبُ الكَارِثَةِ**)، وفئة القاتل وعمره التقريبي(**بَيْنِ المَارَّةِ، أَنْهَى خِدْمَتَهُ الوَطَنِيَّةَ أَوْ اللَّاوَطَنِيَّةَ**)، وعلى الرغم من كثرة الأفعال في هذا المقطع (تجَرَّأَتْ، قَتْل، سَتَقُولُونَ، اخْتَرَقَتْ، خَرَجَتْ، لَا يَعْرِفُ، يَكُونُ، أُصَادِفُهُمْ، أَنْهَى) والتي تؤمّن حركية السرد وانتشاره في الفضاء الروائي، إلاّ أن المقطع بائس وساكن لا حركة فيه، تشعر أن الموت يلفّه، والحزن يخنق تفاصيله، فالروائي ركز على حادثة القتل وأرّخ لها، أكثر من تركيزه واهتمامه بلغة السرد.

وجاءت **فترة ما بعد الأزمة** لتشهد استقرارا وهدوءا **غيّرت لغة السرد** بنوع كتابي يجمع بين السرد والشاعرية، كما **عادت مواضيع الكتابة إلى الرومنسية الواقعية والخيالية**، واتجهت لغة السرد فيها نحو **استلهام التراث والثورة الجزائرية**، مع الثلاثية الروائية لأحلام مستغانمي [فوضى الحواس، عابر سرير] وكانت رواية (ذاكرة الجسد،) من

الروايات التي نالت جائزة نجيب محفوظ للأدب لعام 1998، وترجمت إلى العديد من اللغات، وظلت لسنوات الرواية الأكثر مبيعا، ومن الرواية يقول الساردة: «مَا زِلْتُ أَتَسَاءَلُ بَعْدَ كُلِّ هَذِهِ السَّنَوَاتِ، أَيْنَ أَضَعُ حُبَّكَ اليَوْمَ؟

أَفِي خَانَةِ الأَشْيَاءِ العَادِيَّةِ الَّتِي قَدْ تَحْدُثُ لَنَا يَوْمًا كَأَيَّةِ وَعَكَةٍ صِحِّيَّةٍ أَوْ زَلَّةِ قَدَمٍ... أَوْ نَوْبَةِ جُنُونٍ؟

أَمْ... أَضَعُهُ حَيْثُ بَدَأَ يَوْمًا؟

كَشَيْءٍ خَارِقٍ لِلْعَادَةِ، كَهَدِيَّةٍ مِنْ كَوْكَبٍ، لَمْ يَتَوَقَّعْ وُجُودَهُ الفَلَكِيُّونَ، أَوْ زِلْزَالٍ لَمْ تَتَنَبَّأْ بِهِ أَيَّةُ أَجْهِزَةٍ لِلْهَزَّاتِ الأَرْضِيَّةِ.

أَكُنْتَ زَلَّةَ قَدَمٍ... أَمْ زَلَّةَ قَدَرٍ؟

مِنْ أَيْنَ أَبْدَأُ قِصَّتِي مَعَكَ؟

وَلِقِصَّتِكَ مَعِي عِدَّةُ بِدَايَاتٍ، تَبْدَأُ مَعَ النِّهَايَاتِ غَيْرِ الْمُتَوَقَّعَةِ وَمَعَ مَقَالِبِ القَدَرِ.

وَبِرَغْمِ ذَلِكَ، لَسْتُ مِنْ الحَمَاقَةِ لِأَقُولَ إِنَّنِي أَحْبَبْتُكَ مِنْ النَّظْرَةِ الأُولَى.

يُمْكِنُنِي أَنْ أَقُولَ إِنَّنِي أَحْبَبْتُكَ، مَا قَبْلَ النَّظْرَةِ الْأُولَى.

كَانَ فِيكَ شَيْءٌ مَا أَعْرِفُهُ، شَيْءٌ مَا يَشُدُّنِي إِلَى مَلَامِحِكَ المحَبَّبَةِ إِلَيَّ مُسْبَقًا، وَكَأَنَّنِي أَحْبَبْتُ يَوْمًا امْرَأَةً تُشْبِهُكَ.

أَوْ كَأَنَّنِي كُنْتُ مُسْتَعِدًّا مُنْذُ الْأَزَلِ لِأُحِبَّ امْرَأَةً تُشْبِهُكَ تَمَامًا»[9].

في حضور الوجدان تتألق معاني أحلام مستغانمي، وفي رواية ذاكرة الجسد يتوّج الحضور؛ حضور الذاكرة التاريخية وحضور الأحاسيس والمشاعر التي يترجمها الجسد، لتحتفي بكل هذه السنفونية لغة السرد حروفا وكلمات وعبارات تنهل من حقل الغناء الروحي، فتترنم موسيقى الوطن الواسع الضيق...واسع بقدر كل الجراح، ضيق يخنق أحاسيس الروح... ملايين الشهداء وثورة خالدة، ومجاهد تعلقت روحه بمسار النضال، فقدَ جزءا منه ليبقى مرتبطا بالتاريخ يذكره مع كل نفس، وجزائر الشوق والحنين بكل ما فيها... من رائحة التراب وعطر الربيع، وهواء الخريف وأوراقه المتساقطة، ومطر الشتاء يشبه دمع الثكلى حين تهب زوابع الجرح وعواصف الحزن، وقلب خالد الرسام الذي امتشق الريشة بعد أن هوت يده التي حملت السلاح يوما، والريشة والسلاح سيّان، كلاهما يعزف على أوتار الوطن...كما يعزف القلم.

ويمكن أن نذكر مقطعا سرديا تقول الروائية من رواية عابر سرير: «مَسَاءُ الوَلَعِ العَائِدِ مُخَضَّبًا بِالشَّجَنِ، يُصْبِحُ هَمُّكَ كَيْفَ تَفَكَّكَ لَغَمُ الحُبِّ بَعْدَ عَامَيْنِ مِنْ الغِيَابِ، وَتُعَطَّلَ فَتِيلُهُ المَوْقُوتُ، دُونَ أَنْ تَتَشَظَّى بَوْحًا، بِعُنْفٍ مُعَانَقَةً بَعْدَ فِرَاقٍ تَوَدُّ لَوْ قُلْتُ أُحِبُّكَ، كَمَا لَوْ تَقُولُ "مَا زِلْتُ مَرِيضًا بِكَ" تُرِيدُ أَنْ تَقُولَ كَلِمَاتٍ مُتَعَذِّرَةَ اللَّفْظِ، كَعَوَاطِفَ تَتَرَفَّعُ عَنْ التَّعْبِيرِ، كَمَرَضٍ عَصِيٍّ عَلَى التَّشْخِيصِ»[10].

يتوالد السرد –في هذا المقطع وفي غيره –ليستدعي وهج الشعر مستعيرا لغته وصوره ودلالاته، ويجمع بين استرسال النثر الحكائي ووجدانية الخطاب الشعري وطابعه الغنائي بكل ما فيه من تكثيف ومجاز.

استثمرت الروائية كل ما في «النثر من تفجيرات خفية، وقدرة ممتازة على التعبير المكتنز الخاطف»[11].

ما فتح الباب على مصراعه أمام الخطاب الروائي لينهل من إمكانيات شعرية، ما جعل روايات أحلام مستغانمي، تتصف **ببلاغة السرد وشعرية اللغة وثراء الأسلوب**، لتجدد الإمكانات التركيبية للخطاب الروائي، فخرجت بذلك لغة السرد وموضوعات الكتابة من قيود القوالب الجامدة.

ونقف عند **النموذج الروائي الراهن** الذي اتجه صوب المطولات السردية بثلاثية هي **ثلاثية الأرض والريح** [حوبة؛ ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، عناق الأفاعي] ملحمة روائية من ثلاثة أجزاء، تضاف إلى المطولات السردية العربية، وتعد أكبر وأعمق منجز سردي جزائري، يمتد عبر أكثر من مئة وثلاثين سنة من استعمار فرنسا للجزائر، ويتجاوز الروائي عتبة المؤرخ **ليعيد تأويل التاريخ في رؤية لغوية جديدة** تنهل من أحداث الواقع التاريخي لتمتد وتتسع عبر تفاصيل مشبعة بلغة شاعرية يمازجها الخيال حتى لتجزم أنه الواقع بثقل حمولاته أو أنه الحلم بتشفير رموزه، يقول الروائي: «عِرَاكٌ شَدِيدٌ يَنْشَبُ اللَّحْظَةَ بَيْنَ كُلِّ عَنَاصِرِ الطَّبِيعَةِ، رِيحٌ بَارِدٌ لَاسِعٌ يُهَيِّجُ غُبَارًا فَيَسْتَحِيلُ عَجَاجًا يَصُبُّ نُقَمَهُ عَلَى العُيُونِ وَالمَنَاخِرِ، وَسُحُبٌ سَوْدَاءُ دَاكِنَةٌ كَعِلَلٍ مُبْهَمَةٍ يَجُرُّ بَعْضُهَا عِنَاقَ بَعْضٍ إِلَى الفَرَاغِ، وَأَصَابِعُ مَعْرُوقَةٌ مِنْ نَبَاتٍ اسْتَسْلَمَتْ أَخِيرًا لِسِيَاطِ الحَرِّ، فَلَفَظَتْ أَنْفَاسَهَا أَوْ كَادَتْ، وَشَمْسٌ مَعْصُوبَةٌ أَرْهَقَهَا اللُّهَاثُ غَرْبًا كَأَنَّمَا تُسْرِعُ إِلَى دِثَارِ اللَّيْلِ لِتَسْتَرِيحَ، وَحْدَهُ الأَدْهَمُ يَصْفَعُ وَجْهَ الدَّرْبِ بِخُطُوَاتٍ أَرْهَقَهَا المسِيرُ، وَقَدْ تَدَلَّى رَأْسُهُ حَتَّى لَيَكَادُ يُلَامِسُ الأَرْضَ، وَوَحْدَهَا شَامِخَةٌ تَشُدُّ اللِّجَامَ بِأَصَابِعَ مُرْتَجِفَةٍ، وَتَضْغَطُ بِسَاقَيْهَا عَلَى الرِّكَابِ خَشْيَةَ أَنْ يَنْفَلِتَ مِنْهَا، تَمُدُّ نَظَرَهَا بَعِيدًا حَيْثُ تَتَرَاءَى لَهَا كَخُيُوطٍ مِنْ سَرَابٍ قَوَافِلُ مِنْ الرَّاحِلِينَ زُرَافَاتٍ وَوُحْدَانًا، وَيَتَنَاهَى إِلَى سَمْعِهَا صُرَاخٌ يَضِيعُ فِي الشِّعَابِ وَالوِهَادِ فَتَرَدِّدُ صَدَاهُ الجِبَالَ كَنَوَاحٍ ذَابِحٍ»[12].

وتحمل الرواية تفاصيل تاريخ الجزائر منذ دخول فرنسا 1832، حتى المقاومة الشعبية، وعناق الأفاعي هي الرواية الفائزة بجائزة كتارا للرواية العربية 2022، تستند إلى مخطوط تاريخي وتنطلق منه، لتجمع بين شخصيات حقيقية، وأحداث تستعير تقنيات المسرح والسينوغرافيا، وفق منطق داخلي **يؤسس لكتابة لغة** منفردة **ويُعلي لواء لغة الكتابة** التي تنزاح عن السرد الكلاسيكي ...فالرواية التي كانت تجميعا حكائيا لأحداث تم وقوعها، أعادت تأويل التاريخ حتى اتسع سرد تفاصيلها لتصبح الرؤية الجديدة **مزيجا فسيفسائيا لغويا** يجمع بين الحلم والحقيقة، بين المعقول واللامعقول، وبين الواقع والخيال، الحياة والموت، وبين اتساع الزمكانية عبر تنقلاتها وتقلباتها في المسافة الإبداعية

وصارت الرؤية الجديدة للرواية مبنية على تفكيك البنية الخطية للزمن الحكائي، والغوص في تفاصيله لتخلق حركة زئبقية تنهل من اللغة الشعرية أحيانا، ومن السرد المشهدي(السينمائي) أحيانا أخرى، كما ركز الكتّاب على **لعبة اللغة بإتقان**، وعزف سنفونية للكلمات، ويشاكل بين الشعر والسرد في صورة أجناسية مختلفة عما عهدته الرواية الجزائرية الواقعية، ولا تختلف باقي روايات الثلاثية عما قدمته لغة السرد الروائي وما شهدته من تحولات في البنية والمواضيع التي تستلهم التاريخ وتأول تفاصيله.

2-الرواية الجزائرية المعاصرة والتعدد اللغوي:

انفتحت الرواية الجزائرية المعاصرة في ضوء التطور الراهن على معالم متعددة وثقافات متباينة استثمرته لخدمة اللغة السردية، ولأن «اللغة العلامة الفارقة بالنسبة للنص الروائي والسمة الدالة على تفرّد أسلوب الكاتب، فإن اللغة كمظهر خطابي، هي التي تمثل الأداة التي يقدم من خلالها الكاتب مادته الحكائية، فاللغة نظام من الأصوات ومن الدلالات، وهي الأساس في الحياة الاجتماعية، فهي تفصح غالبا عن مستويات المتكلمين، وبها يمكن التعرف على المستوى الفكري والثقافي للمتكلم، كما يستطيع المبدع أن يصوّر لنا بها الواقع الاجتماعي»[13].

فاللغة جوهر الأعمال الأدبية، تتجسد أهمية وتنوّع هذه الخصيصة في تحرير النص الأدبي من سلطة النمطية في اللغة الأحادية، إلى انفتاح يمازج بين شعبا متفرقة، خاصة أن الرواية تتميز بالتحرر من التقعيد في العديد من مستوياتها، لذلك يرى (باختين) أن: «الرواية مزيج من اللهجات الاجتماعية المجموعة بشرية ورطانات مهنية، ولغات الأجناس التعبيرية وطرائق كلام بحسب الأجيال»[14].

وإن كانت الرواية مزيج من اللهجات الاجتماعية، فماذا ستحمل الرواية الجزائرية المعاصرة من أمزجة خدمت مسار السرد فيها؟

1.2-امتزاج اللغة العربية واللهجة العامية:

أ-الأمثال الشعبية الجزائرية:

تسرد رواية "حضرة الجنرال" للروائي الجزائري كمال قرور، سيرة ذياب الزغبي فارس من فرسان بني زغبة الذي عانى الأمرين من جراء التهميش الذي لقيه من أبناء عمومته الهلاليين، مما جعل منه جنرالا ديكتاتوريا، وطاغية مستبدا، وتجمع رواية ضمن مسار أحداثها امتزاجا بين اللغة العربية واللهجة العامية الجزائرية من خلال حشد عدد كبير من الأمثال الشعبية التي تم ادراجها من عمق الثقافة الجزائرية، نذكر بعضا منها.

يقول الروائي: «الإنسان ابن خطوته الأولى... ابن مواقفه الأولى... ابن ردود أفعاله الأولى... صعب أن يتراجع، **معزة ولو طارت**»[15].

وقد وُظِفَ هذا المثل **تجسدا وإصرارا على رأي "الزغبي"** والثبات على موقفه والتشبث به في مجابهة أعدائه من بني عمومته، يحمل هذا المثل دلالات التعنت والتشبث بالرأي -حتى لو كان خاطئا-وإن كلفه ذلك أغلى ما يملك، وهو توظيف يرمز إلى عدم قبول هذه الشخصية فكرة التنازل عن رأيه وسلطة حكمه.

ومن الأمثال الشعبية التي تضمنتها الرواية تلك التي جاءت في حديث الجنرال ذياب الزغبي، وقد اتخذه شعارا يقول «**اضربه على التبن ينسى الشعيرة**»[16].

ويعكس المثل سلطة القمع والقوة، وسياسة الترهيب، فضرب الشخص على (**التبن**)[17]، الذي تعد قيمته هينة، تجعله ينسى تطاول الوصول للشعير، ويعكس جبروت السلطة والحد من التعالي عليها وعلى سياسة حكم الجنرال ذياب الزغبي، فهو المستبد والمتسلط حتى ينصاع الباقي وراء تطبيق أفكاره وآرائه وعدم الخروج عنها.

وتكمن معايير الخرق في توظيف هذا المثل الشعبي في التأكيد على القسوة والدكتاتورية والتسلط، لكسر الحدود القائمة بين الأدب الرسمي والأدب الشعبي والمزج بينهما في تعدد لغوي يجمع بين الثقافة الجزائرية التي تشربت من قسوة الاستعمار والظلم، وقسوة الظروف التي خلقت قلبا كقلب الجنرال ذياب الزغبي لا يعرف الرحمة.

ولا يتوانَ الكاتب عن توظيف الأمثال الشعبية باللهجة العامية، وهو في ذلك يجمع بين السرد باللغة العربية وفجاءة كسر رسمية اللغة باللهجة العامية، يقول الجنرال ذياب الزغبي: «نعم ننسى دائما... **اللي فاتو وقتو ما يطمع في وقت الناس**»[18].

وهو مثل شعبي يعكس تصالح النفس مع ذاتها، فمن تجاوزه الوقت لا يجب أن يأخذ وقت غيره، لكن في الرواية يعبّر هذا المثل عن حسرة الجنرال تجاه الحياة السياسية (الحكم) والتي تلذذ بها وسعى إلى تسليمها لابنه، غير أن واقع الرواية كان غير ذلك، مع مجيء أبناء اليتامى الهلاليين للمطالبة بحقوقهم، فردد هذا المثل الشعبي، الذي لامس واقع هذه الشخصية التي فشلت في إيصال ما أرادته، ويستحضر الروائي المثل الشعبي باللهجة العامية في مواقف متفرقة، منها الفعل الذي أقدمت عليه "ست الغرب" بمنحها بساتين وبئر نفط لـ "ذياب الزغبي"، الذي كان يرى أن تحقق الفعل ضرب من الخيال وأمر عسير، فضرب مثلا في هذا المقام، قائلا: « "نعم" **كي تجي تجيبها شعرة وكي تروح تقطع السلاسل**»[19].

ويضرب هذا المثل الشعبي للدلالة على ما هو مقدر للإنسان فما كان لك سيكون وصوله إليك بأيسر السبل، وما لم يكن مقدرا لك لن تناله حتى لو تخطيت المستحيل، وبالفعل هذا ما تسبب في إثارة حفيظة الزعماء الهلاليين، فتحركوا نحوه وثاروا عليه للاستلاء على ممتلكاته، وفي النهاية لم ينالوا ما أرادوا منه، لتقوم بعدها شخصية "أبو زيد" بأمر الفرسان بتدمير البساتين، وردم بئر النفط، فحل الدمار والخراب، والحقيقة أن الطبيعة الواقعية للغة الأمثال الشعبية جعلتها تنجح في التداخل مع نص الرواية وتمنحه جمالية التزاوج مع اللغة العربية، كون هذه الامثال نسيج من الواقع، وهذا «ما يثبت الروح التفاعلية والطبيعة الزئبقية التي يتميز بها فن الرواية، بما يجعله مضمارا خصبا للاستثمار الفكري وفق المواكبة الفنية للغة (...) بدورها تقف على مخرجات تنظيرية تستمد قيمتها من الحفر العميق والدقيق في مساحات سردية متنوعة تؤسس وتقعد حركية السرد، وتحدد المسارات الدقيقة التي ينتهجها»[20].

وجّه التعدد اللغوي الرواية المعاصرة لتنهل من استثمارات فكرية وثقافية متعددة ما جعل النقد ينفتح على احتمالات متعددة وقراءات متباينة.

ب–اللهجة العامية في الحوار:

الحوار هو «التبادلات اللفظية في الكلام المباشر بين مُحاورَين أو أكثر»[21].

وقد سجل الروائي حوارا قصيرا ساهم في الجمع بين شخصية **ذياب الزغبي**، وشخصية **مرعي**، ابن أخته اللذين جمعتهما ساحة الوغى، مستخفا منه بعد قتله السعدى خطيبته، يقول ذياب الزغبي مخاطبا مرعي: «قُلْتُ سَاخِرًا ضَامِرًا حِقْدِي وَمُبْدِيًا بَعْضَ الشَّفَقَةِ عَلَيْهِ: "**يَا مَرْعُوشُ**"، أَنْتَ ضَرِيرٌ وَمَا زِلْتَ صَغِيرًا عَنْ مُنَازَلَةِ خَالِكَ الجِنِرَالِ ذِيَابٍ... هَيَّا عُدْ إِلَى أُمِّكَ نَافِلَةَ، لِتَرْضَعَكَ وَتُهْدْهِدَكَ؟

-رَدَّ مُبْدِيًا بَعْضَ الشَّجَاعَةِ وَالإِقْدَامِ: **العُودْ الذِي تَحْقرَه يَقْدَرُ يَعْمِيكَ** يَا ذِيَابُ»[22].

في التواصل الحواري، «**تتشابه عملية النقل** بشكل واضح، ومع ذلك، مع تبادل الحوار، يظهر عامل جديد، عندما يردّ "ب" على ملاحظة من "أ"، يُعبّر ردّه عن ردّ فعل "ب"، ولكنه في الوقت نفسه يؤثر على "أ" ويُحدّد محتوى الثاني»[23].

ويأخذ الحوار صيغة الجبروت والقوة والاستصغار من طرف **ذياب الزغبي**، وفي المقابل يأخذ صيغة القوة والاحتقار من طرف ابن اخته **مرعي**، لكنه في الحالين يستعمل اللهجة العامية (**يَا مَرْعُوشُ**) بمعنى أيها المرتجف أو كثير الارتجاف، وأما الطرف الأخر فيوظف المثل الشعبي الذي يدل على قوة مضمرة، وغالبا ما يستعمل عند استصغار الأمور التي قد تنتج عنها أثار عكس المتوقع، وصياغة هذا المثل وردت بلهجة تهديدية من شخصية **مرعي**، صوب شخصية خاله **ذياب**، حين استخف هذا الأخير بابن اخته مرعي، فطريقة ذياب حدّدت محتوى مرعي، وكانت صنيع اللغة بمثله وصنيع القوة بأقوى منه، وما أثبت صحة هذا المثل وتماثله داخل النص هو مواصلة السرد للكشف عن نتيجة المبارزة التي انتهت بإصابة **ذياب** في ذراعه، اضطراره للهروب مسرعا على فرسه، ولا يتوان الروائي في الجمع بين اللغة العربية واللهجة العامية لإيهام السرد بالواقعية وإعطاء خصوصية للحوار، كي يوازن كفة توظيف الشخصيات.

وفي صورة أخرى للجمع بين اللغة العربية واللهجة العامية وتوظيفها في الرواية، ذلك الحوار المسجل عن **أبو زيد**، حين كان في مقام استعطاف أمام القاضي سرور، بالصفح عن **ذياب الزغبي**، قائلا: «يَا سِيَادَةَ القَاضِي، "**اللّي فَاتْ مَاتْ**"، عَلَيْنَا طَيُّ الصَّفْحَةِ الأَلِيمَةِ، وَإِلَّا سَتُفْتَحُ عَلَيْنَا جَهَنَّمُ، رَدَّ القَاضِي مُخَاطِبًا... أَيُّهَا الرَّئِيسُ الجِنِرَالُ ذِيَابٌ مِنَّا وَنَحْنُ مِنْهُ، إِنَّهُ فَارِسُنَا المِغْوَارُ وَحَامِي حِمَّانَا، مَهْمَا فَعَلَ، فَهُوَ مَنْ قَضَى وَحْدَهُ عَلَى الزَّنَاتِي وَمَلَكِنَا الغَرْبَ»[24].

والملاحظ أن الروائي يوظف اللهجة العامية بتقنيات ذكية، ذلك أنه، جعل القاضي وهو الشخص المثقف يرد بلغة عربية فصيحة، في حين أبو زيد وهو المستعطف جعله ينطق بلهجة عامية متى استدعى الموقف ذلك، لكنه أكمل حديثه باللغة العربية مراعاة لمقام القاضي.

ومن المقاطع التي تشد القارئ ما ورد في ذاكرة الجسد، وقد استثمرت اللهجة العامية على الرغم من اللغة العربية السامقة التي وظفتها الكاتبة، وهي أمثلة متفرقة منها ما جاء على لسان خالد يقول: «قَرَّرْتُ حَالَ اسْتِيقَاظِي أَنْ أَهْرُبَ مِنْ البَيْتِ، وَمِنْ حَدِيثِ عَتِيقَةَ الَّذِي لَا يَنْقَطِعُ عَنْ مَرَاسِيمِ الحَفْلِ، وَعَنْ أَسْمَاءِ الشَّخْصِيَّاتِ والعَائِلَاتِ الكَبِيرَةِ الَّتِي جَاءَتْ خِصِّيصًا لِتَحْضُرَ ذَلِكَ الحَدَثَ، الَّذِي لَمْ تَشْهَدْ قسَنْطِينَة مِثْلَهُ مُنْذُ سَنَوَاتٍ، وَلَكِنَّهَا لَحِقَتْ بِي حَتَّى البَابِ لِتُوَاصِلَ حَدِيثَهَا:«- **على بالك**... يُقَالُ إِنَّهُمْ أَحْضَرُوا كُلَّ شَيْءٍ مِنْ فَرَنْسَا... مُنْذُ شَهْرٍ وَالطَّائِرَةُ تَنْقُلُ لَوَازِمَ العُرْسِ... لَوْ رَأَيْتُ جِهَازَ العَرُوسِ وَمَا لَبِسْتُهُ البَارِحَةِ... يَا حَسْرَة»[25].

وتتوالى المقتطفات الحوارية في ذاكرة الجسد، ونلحظ أن الرّوائيّة قامت باستلال لجمل وتعبيرات من الموروث المحكي الجزائري، ومنها مشهد وصل خالد على بيت الزهرة:

– واشك أما الزهرة (....)/- واش راك يا ولدي (....)/- ع السلامة (...) جوز يا ولدي جوز....

– اقعد يا ولدي(...) اقعد .../قالتها وهي تأخذ مني علبة الحلوى... وفي مثال آخر «يعطيك الصحة يا وليدي... وعلاش تعبت روحك يا خالد يا بني وجهَكَ يَكْفِينَا»[26].

وفي مشهد لقاء خالد وسي مصطفى:

شفت شكون جبتلك معاي ؟

ادخل سي مصطفى وَاش راك... وَاشَ هَاذ الطَّلة...

قَالَ بمودة وهو يحتضنني بدوره:

واش اسيدي... لو كان مَا نَجِيوَكش ما نُشُوفوكش والاّ كيفاش؟»[27].

فكلما نطقت الشخصيّات المثقفة كانت لغتها الفصيحة، وفي مقابل ذلك كانت اللهجة العامية خاصة في الحوار لشخصيات أقل ثقافة، شخصيات شعبية تتحدث لغة شعبية، فكانت موائمة لها ولمستواها الفكري، فقد وفقت الرّوائيّة أيضا في تجسيد روح البيئة وخلق جو شعبي من خلال اللهجة العامية.

يُشكل هذا الاستخدام للعامية الجزائريّة مُعجما للموروث الشفاهي، ذلك أن «استحضار تلك الصيغ المستمدة من التراث الشعبي وطرق الحكي الشفاهي يجعل النص متهيئا لاستخدامات متنوّعة من اللهجات الاجتماعية، التي تنتج تأثيرا وتأثرًا متبادلا بين الشفاهي والمكتوب وتجعل النّص ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التخلص من حمولاتها الدّلاليّة المسبقة والمستهلكة»[28].

فاستخدام اللهجة العامية لا شك أنه سيُساعد على تجسيد روح البيئة وخلق جو شعبي ولمسة واقعية على الخطاب الرّوائيّ، كما أنّه يُغني المتن القصصي بما يكتنز به من حمولات دلالية ثرية، وتعكس اللهجة العامية سنفونية إيقاعية في العمل الروائي، حيث توقف القارئ على الإطار الاجتماعي الذي نشأ فيه، ولعل هذا من أهم الأسباب التي تدفع الكاتب إلى المحافظة على ازدواجية اللغة في عمله الروائي؛ إذ يعمد إلى أن «يخلق للغة سياقات تقترب من مفهومه للحياة، ومقاربته لها»[29].

إن هذا التوظيف والمزج والتعدد اللغوي يجعلنا نقف عند جنوح الكاتب إلى إلباس الواقع بأحداث روايته مهما كان الإطار الزماني الذي تندرج فيه الرواية، وذلك لـ «أن الرواية ليست تجسيدا للواقع فحسب، ولكنها فوق ذلك موقف من هذا الواقع»[30].

قد يبعد زمنه في الماضي أو يقترب من الحاضر، ولكن الطابع الاجتماعي في سياق الأحداث يفرض على الكاتب المزاوجة بين اللغات، لذلك يعمد الكاتب على بث رسائل ودلالات من خلال تنقله بين المستويات المختلفة للغة، ولعل استخدام اللغة العامية في حد ذاته يحمل دلالات الواقع المحيط، ويوحي بشيء من المقاربة الناتجة عن التفاعل الدائم والمشترك بين الشخصيات، وهنا تظهر الوظيفة الاجتماعية للغة؛ حيث «تستعمل اللغة الدارجة قصد إشاعة جو الألفة والحميمية ورفع التكلفة تجاه الشخوص المتحدثين بهذه اللغة، وبالتالي الإيهام بواقعية ما جرى»[31].

فاللهجة العامية تشير إلى التآلف بين الشخوص المتكلمة، وتشير كذلك إلى التقارب الفكري بينهم.

ج–اللهجة الشاوية في الحوار

تطالعنا الروائية الجزائرية فضيلة الفاروق، ابنة الأوراس تحديدا (أريس) بولاية باتنة، لتعكس خصوصية رواية **تاء الخجل**، التي كانت تنتقل بين قسنطينة وباتنة أثناء أحداث العشرية السوداء، بمزيج من اللهجة العامية وأحيانا باللهجة الشاوية اللهجة التي يتحدثها أهل الأوراس، كما تذكر عدة مصطلحات سواء من المطبخ الجزائري أو من أدواته وهذا مقطع يعكس توظيف الروائية للهجة الشاوية، لكن المقطع الموالي يعكس شيئا خاصا تقول الروائية:

«**ورقتان طارتا... صديقان افترقا...**

–صح رشيد.

صَحْ تَعْزِيز، آمَنْ عَاشِ[32]»[33].

سبق وأن ذكرنا أنّ رواية تاء الخجل رواية التي تناولت قضية المرأة ومعاناتها في عشرية الدم، هذه المرحلة التي ذاق فيها الجزائريون مرار الموت بأبشع صوره، وترصد الروائية الأحداث ضمنيا في هذا المقطع... **ورقتان طارتا... صديقان افترقا... إلى اللقاء أيها العزيز إذا عشنا**، فالحياة صارت في هذه الفترة احتمالية ضئيلة، بعد خطوة واحدة قد يقتل الشخص من دون أي سبب...

لذلك بعض المشاعر يجب أن تترجم ولو في لفظ واحد قبل فوات الأوان... وقبل أن يتخطف الموت من تكلمه ويكلمك، " **تَعْزِيز**" والتي تعني إنك عزيز على قلبي، على الرغم من أنها بسيطة إلاّ أنها في تلك الفترة كانت تعني الكثير، خاصة ما جاء بعدها " **آمَنْ عَاشِ**" إذا عشنا وكتب لنا اللقاء، وعلى الرغم من بساطة التعبير إلاّ أن التوظيف باللهجة الشاوية أعطاه لمسة جمالية تعكس جملة من المتناقضات الظاهرة والخفية؛ كاللقاء والفراق، الحياة والموت، الألفة والغربة...

وفي رواية **مزاج مراهقة**، تزاوج الروائية بين تعددية لغوية فاقت اللغة الواحدة، فتنطق شخصياتها باللغة العربية، وتنسج البطلة لويزا رسالة إلى والدها باللغة الفرنسية، وفي شوارع باتنة، تنطق شخصياتها في تمازج متناوب بين باللهجة الشاوية واللهجة العامية الجزائرية، من دون أن تهمل خصوصية الأمثال الشعبية، ومع كل هذا توظفُ في مصطلحات باللغة الإنجليزية، وتستريح عند الأغنية الشعبية والموسيقى العالمية، فتجعل الرواية تماما كمزاج المراهقة المتقلب الذي لا يستقر على حال، يضطرب باضطراب هرموناتها الأنثوية، كما **لا تستقر لغة الكتابة** عند توظيف لغة واحدة أو لهجة واحدة فتصبح بذلك كتابة اللغة فسيفساء تحمل ألوانا متعددة كألوان الحلي البربري البهي، وسنقتصر في هذه الرواية على اللهجة الشاوية، وتذكر الروائية مفارقة لفظية بين معنى عربي لكلمة، وبين معناه باللهجة الشاوية، وبين توظيفية في الواقع، تقول الروائية: «لقد بلغنا باتنة، ووجدتني أتحرك بحجابي مع حبيب مثل امرأة قديمة تتبع زوجها إلى مكان تجهله، واجهني بناء عليه اسم كبير "**أسحار**".

سألته: ما أسحار هذه؟

أجاب: إنها أرْوِقة مثل "سوق الفلاح".

قلت له: كيف يخترع الجزائريون أسماء كهذه لمحال تجارية؟

"**أسحار**" اسم يوحي بمكان رومانسي، لا صلة له بالزيت والصابون وما إلى ذلك ....

ضحك قائلاً:

– هذا ما يوحيه لك الاسم، ذات يوم قراء فلاح بصعوبة، "أسحار" وسألني:

آش آممي يلا أسحار ذاي [34]؟ »[35].

فلفظ أسحار في عرف البطلة (مكان رومنسي)، وفي عرف الفلاح باللهجة الشاوية (الساحر)، وعند حبيب (أروقة محلات تجارية مثل سوق الفلاح).

وفي اللغة العربية **السَّحَرُ**: آخرُ الليل قبيل الفجر، و**السَّحَرُ**: البياضُ يعلو السوادَ، و**السَّحَرُ** من الشيءِ: طَرَفُه، أما **السِّحْرُ**: هو ما يفعله الساحر من أعمال يعتقد أنها تؤثر على الآخرين بقوى غير طبيعية.

وفي القرآن الكريم يُستخدم مصطلح "الأسحار" للإشارة إلى الوقت الأخير من الليل قبل الفجر، قال تعالى في سورة آل عمران الأية 17: ﴿ **وَالْمُسْتَغْفِرِينَ بِالأَسْحَارِ**﴾ وهو وقت مستحب للاستغفار والدعاء والعبادة تدل على فضل الاستغفار في هذا الوقت.

ولإبراز الهوية الوطنية والتأكيد على الانتماء تدرج الروائية على خصوصية اللهجة الشاوية في حوار بينها وبين حبيب الذي يعتز ويتمسك بهذه اللهجة على الرغم من معرفته للغة العربية واتقانه لها.

وفي مقطع آخر تذكر الروائية حوارا دار بين بائع التذاكر وعجوز جلست أرضا في الرواق تقول: «أصرّت العجوز على الجلوس أرضا في الرواق، أما بائع التذاكر فقد طار صوابه، قال لها:

يَا نَانَّا أَكَّرْ سَكُورْوَارْ أَدْجْ يُوذَانْ آذَ عَدَانْ[36].

لم تقبل، أمسكت برأسها وهي تجلس القرفصاء وقالت:

آَشْ أَوْلاَذِي إَينيتا ساذي قيل[37]»[38].

تكسر الروائية المألوف لتثير السؤال لدى القارئ الذي قد يفهم هذه اللهجة وقد لا يفقه تفاصيل معناها، لكن من جماليات التوظيف إبراز الطابع المحلي، وخلق مسار سردي يوهم بالواقعية.

وتم توظف اللهجة الشاوية بطريقة ذكية حين تقف البطلة في حيرة من أمرها أمام صناديق الاقتراع، فالانتخابات التي حملت الكثير من صور المترشحين جعلتها تعيش حالة الضياع والتشتت، وهي تحاول أن تتمثل المشهد المشوه الذي وصلت إليه البلاد، تقول الروائية: «وفيما أنا أفكر، لم تحترم عجوز مستعجلة خلوتي الانتخابية، أزاحت الستار قليلاً وأطلت على قائلة:

آشا ثابزنات هظصض؟[39].

-أجبتها: لا

وخرجت وأنا أحمل الظرف فارغا، وضعته في الصندوق، رفعت، ثم حملت بطاقتي وخرجت»[40].

تصور الروائية لحظة اليقظة والاستفاقة والتنبيه وعودة البطلة إلى الواقع الذي فرضته جملة العجوز وهي تسألها إن كانت نائمة، لكن السؤال لم يكن إلاّ فلاش باك أعاد لها الحقيقة والعجوز تنطقه باللهجة الشاوية، هذه اللحظة الفارقة التي جعلت البطلة تحمل الظرف فارغا وتضعه في الصندوق، فلا أحد يستحق أن تعطيه صوتها، وتمنحه أمانة البلاد، وهذا فعليا ما يعكس مزاج لمراهقة في تصور اللغة السردية وحتى التصرفات.

فالرواية مادة لغوية، واللغة مخزون ثقافي، يتحجر أو يموت إذا عُزل عن اللسان من جهة وعن الثقافات الأخرى من جهة ثانية، وهذا يبرر توظيف اللهجة الشاوية في الرواية، هذه اللهجة التي تربت عليها في قمم الأوراس، ولا تزال حاضرة في اللغة اليومية، وتواكب اللغة الرسمية للكتابة الروائية وتزين تفاصيلها.

2.2–مزج اللغة العربية واللغة الفرنسية :

إلى زمن قريب كان استعمال اللغة الأجنبية في مقابل اللغة الأم، كلغة للكتابة نوع من الإضراب و«كثيرا ما أدى اختيار الفرنسية كلغة كتابة إلى مشاكل نفسية لدى الروائيين المغاربيين الناطقين بالفرنسية، بل إن الكتابة بلغة "الآخر" خلال الحقبة الاستعمارية تُعدّ في حد ذاتها مهمةً إشكالية»[41].

يؤكد (ألبرت ميمي Albert Memmi) هذا الطرح يقول: «إن عدم التوافق بين اللغة الأم ولغة الثقافة هو بالفعل مصدر لإعاقات خطيرة وحتى صراعات نفسية»[42].

لكن انفتاح الجنس الروائي على التعدد الثقافي وما نهل منه في التعدد اللغوي، جعل توظيف اللغة الأجنبية مع اللغة الأم نوعا من المزاوجة التي تخلق جمالية، خاصة إذا كانت شخصيات الرواية من بلدين أو مكانين مختلفين أو من ثقافتين مختلفتين، أو تتحدثان لغتين مختلفتين.

ويعد واسيني الأعرج، أحد أهم الروائيين في الوطن العربي الذي لا تستقر أعماله على شكل واحد بل يبحث دائما على التجديد والمزج في رواياته للبحث عن الابداع من داخل اللغة العربية أو من خارج القاموس العربي، فقد سعى إلى استثمار تقنيات مستحدثة يؤسس بها لغة جديدة تشمل تداخلا لغويا ليمنح الكتابة الروائية إيقاعا يجمع بين اللغة العربية الفصحى ولغات غربية كالفرنسية والاسبانية، وقد اخترنا رواية **طوق الياسمين**، نموذجا لروايات واسيني الأعرج التي وظفت المزج بين اللغة العربية واللغة الفرنسية، فهل استعمال اللغة الفرنسية له قيمة دلالية أم جمالية؟ وكيف تعامل واسيني الأعرج مع التعددية اللغوية في رواياته؟ وهل كان لخصوصية التنوع لدى أفراد المجتمع الجزائري بحسب مستوياتهم الفكرية والإدراكية أثر في هذا التوظيف؟

نشرت هذه الرواية أول مرة في عام 2003 م، في نحو 285 صفحة، تطرَّق الكاتب في هذه الرواية إلى عديد القضايا السياسية والدينية والاجتماعية والنفسية التي يعاني منها الناس في العالم العربي، وذلك من خلال قصص رومانسية لطيفة، ويروي الكاتب قصته مستعينًا بصوت الراوي، مستحضرًا أحداث تلك الفترة المنقضية من حياته من خلال رسائل حبيبته مريم ومذكرات صديقه عيد عشّاب، فهي **رواية قائمة على مجموعة من الرسائل والمذكرات**، وتدور أحداث **رواية طوق الياسمين** في دمشق التي احتضنت مجموعة من الشباب الجزائري قاصدين

جامعة دمشق لنيل الشهادات العليا لتكون دمشق بشوارعها و أحيائها ومعالمها شاهدة على تفاصيل غربتهم، تروي هذه الفصول مجتمعة قصتي حب محملتين بالألم والحرمان، بالحسرة الندم.

قصة الكاتب مع حبيبته مريم ابنة بلده الجزائر التي التقى بها في دمشق، مريم المحمّلة بذكريات لطفولة قاسية وأيام باردة، وفي المقابل **يعيش عيد عشاب** المسلم حسرة حبه المستحيل من **سيلفيا** المسيحية بعد أن رفض والدها رفضا قاطعا زواجها منه، ليلجأ هو الآخر لأوراقه البيضاء وقد بدأ بكتابة مذكرات حبه المستحيل بلغة صوفية تكاد تكون بعيدة عن الواقع، وجد في طوق الياسمين مهربا له من خلال هيامه بمعلمه وشيخه وسيده الأعظم **محي الدين ابن عربي**، الذي يأتيه في أحلامه، ويقود خطاه لاكتشاف **درب طوق الياسمين أو باب الأنوار** في نهر بردى، بصحبة خادم المقام، على الرغم من الهروب لم يستطع عيد عشاب الاستمرار، فينهار أمام هذه الظروف فلا يجد سوى الموت ملجأ له، وطوق الياسمين رواية حملت أوجاع وخسارات محبين لم يجدوا سوى الكتابة عزاء لهم.

يطالعنا الروائي منذ الصفحات الأولى بمزج لغوي بين اللغة العربية الفصحى واللغة الفرنسية يقول في حديثه مع مريم: «أدرك اليوم وأنا أبحث عن أقرب السبل لعزائي، أن قصتنا لم تكن أبدا ككل القصص.

Tout simplement un grand gâchi ،une grande amertume et un goût d'inachevé. Damage pour une si belle histoire ?[43]

من أين يأتي هذا الصوت الصافي مثل شعاع شمس صباحية؟ مريم؟»[44].

يوظف الروائي اللغة الفرنسية في الحوار، ليعبر عن حجم المأساة وحجم الخسارة، خسارة قصة حب مميزة لكن كل الظروف كانت ضدها، ويبدو أن اللغة العربية خانت مفاهيم الخسارة أو لم تجد لها متسعا بين هذا الضياع والفقد، فهرب من الروائي للغة الفرنسية محاولا تقلص حجم الخسارة بلغة محددة ومعانٍ تضبط المسافات وتحدد مقاس الخسارة، وتتوالى حوارات مريم، مع الراوي تقول: «لك حماقاتك الصغيرة... ألم أقل لك أنك ساحر وتملك ما يعطي للمرأة التي معك اطمئنانا كبيرا وراحة.

Est ce qu'on ne t'a jamais dit ça ? Avec toi on se sent en sécurité. Ce qui rend une femme plus confiante c'est cela. Nos hommes sont en déficit d'amour parce qu'ils ne savent pas rendre visible leur côté intime[45].

لا أدري الآن الساعة تزحف، تزحف نحو أي رقم من الأرقام بعدما تخطت الثانية عشرة ليلا فاسحة الطريق نحو سنة جديدة تأتي من بعيد محملة بالأشياء التي لا نعرفها، بعضها يُسرّ وبعضها الآخر يقهر ويقتل ويعمق العزلة. أحاول أن أستحضر وجهك لكيلا أنساك أبدا. وصوتك المنكسر قليلا والحنون»[46].

وفي هذا المقطع يوظف الروائي اللغة الفرنسية على لسان مريم، وهي تحاول أن تشرح حالة الاستقرار والأمان التي تشعر بها حينما تكون مع حبيبها، والواضح أن بعض المشاعر مربكة تحتاج لغة أخرى، ربما كي لا يفهم الحاضرون، وربما فقط كي تصل الرسالة بتشفير مختلف، فالرسالة اللغوية أو الخطاب اللغوي عامة يحتاج إلى سنن تواصل يفهمها الطرفين، لذلك كانت اللغة الأجنبية شفرة المشاعر بين الحبيبين تتناوب بينهما.

وتجمع الرواية الكثير من القضايا السياسية والدينية والاجتماعية والنفسية والأيديولوجيات التي تناقش فلسفة الحياة وما تعنيه، على لسان شخصياتها، أو لسان الحبيبين في حوارات تتفاوت طولا وقصرا، يقول الروائي على لسان

مريم: «يا روحي تسألني الآن عن الحياة؟ أشهد أني بعد هذا العمر حاذيتها ولم ألمسها، لقد كانت قاسية علي؟ بوف لا شيء... موت مع وقف التنفيذ.... وحياتك لا شيء... دخل مفجع القوي يأكل الضعيف.... هل يرضيك هذا؟ أعرف مسبقا أنك ستقول لي لا، وليست هي المرة الأولى التي أخيب فيها ظنك. ليكن، لم تعلمني شيئا آخر سوى كيف أخاف من لمس الأشياء ولهذا صممت أن أحترق في اختباري للحياة وأن أقول بصوت عال ما في القلب.

Aujourd'hui ،j'ai décidé de ne plus mettre de gans ; de dire à haute voix ce que je pense quitte à te vexer ou te peiner. C'est comme ça[47]»[48].

وتوظيف اللغة الفرنسية في هذا المقطع يعكس قرارا حساما، يحمل جرأة وقوة عدم التحرج من قول كل ما تفكر به وبصوت عال، لكن مع ذلك استعملت اللغة الفرنسية لخجل دفين من قول كل ما تفكر به وبصوت عال، فقد قالت ما تفكر به بلغة ثانية وهذا يعكس في نظرنا ضعفا مضمرا، على الرغم مما تظهره قوة الكلمات الموظفة في الحوار، وتستمر الرواية على هذه الشاكلة في المزج اللغوي بين العربية الفصحى والفرنسية في الصفحات (74، 76، 77، 86، 94، 129، 143، 156، 171، 180، 183، 193، 199، 219، 244).

وعلى خلاف الجيل التأسيسي الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني، الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية، إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية الجديدة والحية بالعمل الجاد على اللغة وهز يقينها، فاللغة بهذا المعنى، ليست معطى جاهزا ومستقرا ولكنها بحث دائم ومستمر.

يرجع (ميخائيل باختين) الطبيعة التعددية داخل العمل الروائي إلى الطبيعة الاجتماعية في المقام الأول–كما سبق– فتعدد المستويات الفكرية والثقافية والمعيشية في المجتمع الواحد تؤول به إلى التفرع والتعدد في شتى المجالات، وأكثر تلك المجالات ظهورا هو المجال اللغوي، وفي هذا المقام تبرز مقدرة الأديب أو الكاتب الروائي في تمكنه من استلهام ذلك التعدد اللغوي وتوظيفه لإظهار فنية عمله الروائي، وإثراء القيم الدلالية من خلاله، لهذا يجب أن تتوفر لدى الكاتب مقدرة فنية على توظيف المستويات اللغوية المتعددة داخل الرواية، وتلك المقدرة تجعل من الرواية شكلا يكتب في عدة مستويات أو كلامًا علائقيًا بامتياز»[49].

وهكذا يظهر التعدد اللغوي دلالات النص الغائرة من ناحية ويعلي القيمة الفنية للغة الرواية.

وتندرج اللغة الفرنسية خاصة في الإطار الروائي من قبيل إظهار الثنائية اللغوية في الواقع المعيش، ولا شك أن مجتمعنا الجزائري من المجتمعات التي تتجلى تلك الثنائية في لغتها وخطاباتها إلى حدٍ بعيد، فقد نجد العامة يمزجون بين العربية والفرنسية فضلا عن المثقفين، وذلك لكون توظيف اللغة الفرنسية قد ترسخ لدى الشعب عبر عقود طويلة، لذلك يمكننا أن نقر بحقيقة كون «المجتمع الجزائري مزدوجا، لأن هناك لغتين مختلفتين –العربية والفرنسية – مستعملتين على نحو من الاحتكاك الدائم»[50].

3.2–اللغة العربية واللغة الإسبانية:

لم تتوقف تجربة التجديد والازدواجية اللغوية في الروايات ومن اللغة الفرنسية إلى اللغة الإسبانية، مع الروائي واسيني الأعرج، وهو ابن مدينة تلمسان التي شهدت عدة فترات من الغزو والاحتلال عبر تاريخها، بما في ذلك الغزو

الإسباني، الذي استهدف السيطرة على المدن الساحلية في شمال إفريقيا، بما في ذلك تلمسان، لأسباب استراتيجية واقتصادية، ولا يزال سكان المدينة يستعملون بعض المفردات الاسبانية التي دخلت حيز التوظيف اليومي حتى صارت ضمن اللهجة المحلية للمدينة.

وتأتي رواية **رمل الماية**[51]؛ **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** وراية لوسيني الأعرج، لتسرد حكاية **البشير المورسكي**، وهي الحكاية الرئيسية التي تولدت عنها الحكايات الأخرى، فالبشير المورسكي بطل رواية **رمل الماية**، غادر غرناطة فارا من محاكم التفتيش وظل يعيش الألم داخل ذاكرته رافضا نسيان الفردوس المفقود، دفعت به ماريانة إلى ركوب البحر بعد مساعدة أخيه واليهودي صامويل ، فقاما بتهريبه في أرمادة بحرية ، لكن خلال رحلته تعرض للكثير من المخاطر والموت، و بعد معاناة طويلة في عرض البحر، تدفع به الأقدار إلى شاطئ مهجور ليصطدم بمشكلة جديدة تدفعه إلى دخول الكهف والاختباء فيه لفترة طويلة، والحكاية التي تسردها الرواية هي حكاية الليلة السابعة بعد الألف، حيث يستهل الأحداث بدءا من انحراف السلطة الدينية والسياسية، مرورا بسقوط غرناطة، وانتهاء بالتاريخ الراهن.

قدمت رواية "رمل الماية" مفهوما جديدا للحكاية، ينطلق من مفهوم النوبة الأندلسية؛ نوبة العشق ونبة الموسيقى في احياء غرناطة فتنة البشر والبشير، كما قدمت مفهوم الصراع بين السلطة التي تعمل على إخفاء الحقيقة، والشعب الذي يتعرض للمحاصرة والتجويع والتعذيب، فكانت السلطة تريد أن تنهي حكاية الصراع بالطريقة التي تريدها، حيث كان شهريار بن المقتدر، رمز السلطة، حين يستمع لدنيا زاد، وهي تروي تاريخ الصراع، ينتظر النهاية التي يريدها، لا النهاية التي كان ينتظرها **البشير المورسكي** وأتباعه، وهي الثورة على السلطة وإنهاء الظلم.

يستغل الروائي أحداث التاريخية ويسقطها في الرواية التي دارت في غرناطة ليمزج بين اللغة العربية واللغة الاسبانية بترديد متفاوت في فصول الرواية.

يقول الروائي على لسان **البشير المورسكي** «أَنَا لَمْ أَدْخُلْ إِلَى هَذِهِ البِلَادِ الطَّيِّبَةِ جَاسُوسًا، وَقَدْ أَكَّدُوا لِي أَنَّ أَخِي الْكَبِيرَ، يَسْتَطِيعُ أَنْ يُسَاعِدَهُمْ عَلَى اصْطِيَادِ السُّفُنِ الإِسْبَانِيَّةِ التِي كَانَتْ تُخَطِّطُ طُرُقَهَا دَاخِلَ المتَوَسِّطِ، لِأَنَّ هَذِهِ السُّفُنَ، عَلَى حَدِّ رِوَايَتِهِمْ، كَانَتْ كُلَّ يَوْمٍ تَزْدَادُ اقْتِرَابًا وَتُهَدِّدُ أَمْنَ المِينَاءِ الذِي إِذَا سَقَطَ بَيْنَ أَيْدِي البَحْرِيَّةِ الإِسْبَانِيَّةِ، فَالْبِلَادُ بِكَامِلِهَا سَتُصْبِحُ تَحْتَ رَحْمَتِهَا، تَذَكَّرْتُ فِي لَحْظَةٍ مَا مِنْ اللَّحَظَاتِ، لِمَاذَا بَاعَ مُحَمَّدُ الصَّغِيرِ البِلَادَ بِكَامِلِهَا، ثُمَّ وَقَفَ فِي هَضْبَةِ الـ: Ultimo Suspiro d'el Moro[52] يَتَحَسَّرُ عَنْ الزَّمَنِ الَّذِي سَقَطَ بَيْنَ فَجَوَاتِ أَصَابِعِهِ»[53].

الرواية انفتاح يشير إلى كل تلك المستويات طبيعة التعددية للغة، ولعل الطروحات التي أثارها (باختين) تجعلنا ندرك أنه «لا يخلو مجتمع جغرافي من أحد أشكال التنوع اللغوي في المجتمعات التي تظهر في السطح أحادية اللغة بقوة القانون وفعل الانتشار لا تنفك عن التفرع اللغوي»[54].

وذلك التفرع هو ما يعطينا قابلية الرواية لهذا المزج اللغوي ويسمح لتعددية مستويات اللغة.

إن الطبيعة الأندلسية في غرناطة جعلت الروائي يستدعي معجما لغويا من خصوصية المنطقة يقول الروائي: «نَزَعَتْ **وَرْدَةَ الكَأسِي الحَمْرَاءِ** مِنْ شَعْرِهَا ثُمَّ أَعْطَتْهَا **لِأَحَدِ عُلَمَاءِ المَدِينَةِ** وَقَالَتْ لَهُ. ضَعْهَا فِي **كِتَابِ الأُمَّةِ** وَاكْتُبْ تَحْتَهَا مِنْ **مَارْيُوشَا** المَجْنُونَةِ إِلَى الرَّجُلِ الهَبِيلِ الَّذِي **بَاعَ المُدُنَ وَالأَحْيَاءَ وَالأَجْدَادَ مِنْ أَجْلِ الحِكَايَةِ** إِلَى البَشِيرِ مَا تَبَقَّى مِنْ **صِدْقِ التَّارِيخِ** الَّذِي سَقَطَ مِنْ **أَقْلَامِ الوَرَّاقِينَ**، ثُمَّ نَزَلَتْ إِلَى البَحْرِ بِجَانِبِ الحَائِطِ المَتَآكِلِ وَهِيَ تُدَنْدِنُ أُغْنِيَتَهَا الجَمِيلَةَ التِي حَفِظَتْهَا عَنْ قِصَّةِ كَارْمِنْ.

Me Soy Maryuch a Del Bechiryo no de me Mincharro yo Solo Quasto cuchillo ala Hora de Come" [55]

والقارئ للرواية يلحظ أن كل المفردات الموظفة في هذا المقطع (**وَرْدَةَ الكَأسِي الحَمْرَاءِ، أَحَدِ عُلَمَاءِ المَدِينَةِ، كِتَابِ الأُمَّةِ، بَاعَ المُدُنَ وَالأَحْيَاءَ وَالأَجْدَادَ مِنْ أَجْلِ الحِكَايَةِ، صِدْقِ التَّارِيخِ، أَقْلَامِ الوَرَّاقِينَ**) تحيلنا إلى بيئة أندلسية، كما تُعِدّ القارئ وتحمله لا محالة إلى جملة باللغة الإسبانية، هي الأغنية التي كانت ترددها ماريوشا، والتِي حَفِظَتْهَا عَنْ قِصَّةِ كَارْمِنْ[56].

ولا يتوان الروائي في توظيف اللغة الإسبانية، متى توافق اللقاء في حوار بين ماريانة والبشير المورسكي ويسترسل قائلا: «كَانَتْ الدَّهْشَةُ قَدْ بَدَأَتْ تَشُدُّ قَلْبِي، تَبَكَّشَتْ، وَتَوَقَّفَتْ الحِكَايَةُ تَنْظُرُ إِلَيَّ طَوِيلًا، ثُمَّ تَتْرُكُ ابْتِسَامَةً تَنْزَلِقُ مِنْ شَفَتَيْهَا المُمْتَلِئَتَيْنِ بِإِشْرَاقٍ كَبِيرٍ.

OH Laguna ،ene Bihotsarena!!?? [57].

– كَيْفَكِ يَا مَارْيَانَة مَرْحَبًا بِكِ فِي أَسْوَاقِ غَرْنَاطَةَ»[58].

بعض عبارات الشوق والحب تحتاج إلى لغة مشفرة بين اثنين، لا يفهمها أحد غيره وتلك هي متعة التواصل اللغوي، ومتعة اتقان لغة لا يفهمها الجميع، لتمنح الكتابة روحا ثانية وأجنحة محلقة في فضاء الإبداع.

يحمل هذا المقطع الحواري تناصا ضمنيا لقصة (كارمن Carmen) التي سبق ذكرها، يقول الروائي: «سَأَلْتُهَا، هَلْ يُمْكِنُ أَنْ نَلْتَقِيَ مَرَّةً أُخْرَى؟؟ ابْتَسَمَتْ كَعَادَتِهَا. **هَلْ سَقَطَ عَاشِقُ غَرْنَاطَةَ فِي حُبِّ غَجَرِيَّةٍ لَا تَعْرِفُ مِنْ الوَفَاءِ شَيْئًا؟؟** دَعْكَ مِنْ هَذَا الحَنِينِ، إِنَّهُ يُؤْذِيكَ كَثِيرًا، أُحِبُّكَ يَا البَشِيرُ، **[59]**(Manana Sera Otro Dia) وَافْتَرَقْنَا عَلَى هَذَا الأَمَلِ الْمُعَلَّقِ»[60].

وإن كان (بروسبير ميريميه) Prosper Mérimée قد كتب عن رجل باسيكي أحب غجرية متقلبة العواطف، فإن واسيني، كتب عن رجل موريسكي أحب غجرية لا تعرف الوفاء! والغجرية متقلبة العواطف لا تعدو أن تكون امرأة لا تعرف الوفاء، لذلك في اعتقادنا أن هذا قد نهل من ذاك، والتشابه واضح بين القصتين.

ونختم هذه الجزئية من البحث بهذا المقطع يقول الروائي: «اكْتَشَفَ البَشِيرُ فَجْأَةً أَنَّ مَارْيَانَة (مَارْيُوشَا) كَانَتْ تَلْبَسُ بَيَاضًا، وَهِيَ ذِي الآنَ تَشْهَدُ مَوْتَ حَمُّودٍ الإِشْبِيلِيِّ، جَلَسَ بِقُرْبِهِ... النَّاسُ كَانُوا مُنْدَهِشِينَ، كُلُّ مَا كَانَ يَحْدُثُ لَمْ يَكُونُوا يَعْرِفُونَ لَهُ لَا بِدَايَةً وَلَا نِهَايَةً، مَسَد عَلَى رَأْسِ المَجْدُوبِ، تَأَمَّلَ تَقَاطِيعَ وَجْهِهِ وَمَلَامِحِهِ، ثُمَّ بَدَأَ يَنْشُدُ أَحْزَانَهُ،

رَاجِعًا إِلَى أَعْمَاقِ مَرْيَانَةَ الصَّافِيَةِ لَيْسَ نَشِيدُ المَوْتِ يَا صَاحِبِي إِنَّهَا الفَرْحَةُ الأَبَدِيَّةُ كَانَ بَيَاضُ مَارْيَانَة (مَارْيُوشَا) قَدْ أَدْخَلَهُ فِي أَشْوَاقِهَا الأَنْدَلُسِيَّةِ:

Exeti to simbanda epi ti thiadhox isou.
si ghar ،Apiroghame parthene ،eskhes
Enmitra ton epi pandon theon ،ke
tetokas akhronon lyon ،passitis imnoucice
sotiriann vraveronda[61]»[62].

هالة النور التي أحاطت ببياض ماريانة جعلت الموريسكي يدخل حالة هستيرية ليصفها بأوصاف السيدة مريم أم المسيح (مَائِدَةً حَيَّةً حُوَتْ خُبْزِ الحَيَاةِ، يَنْبُوعُ المَاءِ الحَيِّ الذِي لَا يَنْضُبُ، أَذْهَلَتِ البَرَايَا، حَبَلْت بِالإِلَهِ، وَوَلَدْتِ ابْنًا لَا يَحُدُّهُ زَمَنٌ) ليعطيها أوصاف القداسة، هكذا كانت رواية رمل الماية نوبة حب الموريسكي لماريانة التي كانت أغنية أندلسية.

تجلت التجريبية التجديدية عند واسيني، بشكل واضح في روايته **رمل الماية** التي أثارت جدلا نقديا كبيرا، بتوظيفه الكثير من الوقفات المسيحية، على الرغم من أنه يتحدث عن بلد مغاير وشخصيات تمثل الديانة المسحية، وإن كانت الرواية محاورة لألف ليلة وليلة، في إشارة **لفاجعة الليلة السابعة بعد الألف**، هذه المحاورة لا من موقع ترديد التاريخ واستعادة النص، ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة وفهم نظمها الداخلية التي صنعت المخيلة العربية في غناها وعظمة انفتاحها، وتستمر الرواية على هذه الشاكلة في المزج اللغوي بين العربية الفصحى والإسبانية في الصفحات (60، 120، 149، 234، 272، 309، 360، 361 أكثر من جملة، 363، 365، 368، 411)، وفيها من اللغة الفرنسية في الصفحات (157، 292، 314، 353، 405).

في هذه الرواية «يجدد العلاقة بألف ليلة وليلة ولكن ضمن مناخ العصر الذي تعيش فيه شهرزاد التي قالت لشهريار ما يجب أن يسمعه، تعود إلينا لكي تقول **بلغة جديده** ما يجب أن نسمعه مهما كان قاسيا أو صعبا، وإذا كان التاريخ ذاكرة قبل أن يكون وقائع مفردة أو متفرقة، فإنه يصبح روحا إضافية للإنسان. وهذا ما يجعله حيا، وبالتالي متجاوزا للحنين، ليضعنا في مواجهة الواقع الذي نعيشه»[63].

فجمع الروائي بين التعدد اللغوي والتحول اللغوي من عصر شهرزاد على عصرنا ...كي نعيش تفاصيل جديدة يطرحها السياق اللغوي.

الخاتمة:

بعد هذا البحث يمكننا أن نستنتج جملة من النتائج:

- انفتحت الرواية الجزائرية المعاصرة على معالم ثقافية متعددة متباينة لتستثمر مشاكل الذات والواقع لخدمة اللغة السردية.
- شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة مسارا حافلا من التجريب مس تحولات اللغة وتشعب الأصوات في لغة الحوار، وتطور بناء الشخصية والأحداث وتعدد المواضيع التي مست كل مناحي الحياة.

• كانت اللغة السردية في العشرية السوداء لغة مغايرة في روايات فصيلة الفاروق، تشتغل على الوقائع اليومية، وتكتب لغة الأرقام من قتل وتفجير وترهيب وتنكيل، ولم تخرج عن دائرة الشهادات التسجيلية التي تهتم بمضمون الحكايات أكثر من الاهتمام بشاعرية لغة النسيج السردي.

• قُيدت اللغة السردية في روايات واسيني الاعرج، في العشرية السوداء ولم يكن في وسعه أو وسع الروائيين الجنوح لامتداد المرجع التخييلي، أو كتابة الموضوعات الرومنسية.

• تغيّرت لغة السرد في فترة ما بعد الأزمة بعد الاستقرار والهدوء إلى نوع كتابي يجمع بين السرد والشاعرية في روايات أحلام مستغانمي، كما عادت مواضيع الكتابة إلى الرومنسية الواقعية والخيالية، واتجهت لغة السرد فيها نحو استلهام التراث والثورة الجزائرية، واتصفت الكتابة ببلاغة السرد وشعرية اللغة وثراء الأسلوب

• جاءت رواية الراهن مع ثلاثية عزالدين جلاوجي لتعيد تأويل التاريخ في رؤية لغوية جديدة لغويا يجمع بين الحلم والحقيقة، بين المعقول واللامعقول، وبين الواقع والخيال، الحياة والموت، وبين اتساع الزمكانية عبر تنقلاتها وتقلباتها في المسافة الإبداعية

• كشفت الدراسة أيضا عن تحول اللغة السردية من كتابة السرد الكلاسيكي إلى كتابة السرد الفسيفسائي المتشعب الذي يتفتح على ثقافات متعددة.

• شهدت لغة السرد الروائي تحولا من اللغة الأحادية إلى التعدد اللغوي الذي يجمع بين اللغة العربية الرسمية واللهجات الوطنية المحلية واللغات الأجنبية.

• جعلت الأمثال الشعبية الطبيعة الواقعية للغة تنجح في التداخل مع نص الرواية المكتوب باللغة العربية وتمنحه جمالية التزاوج مع اللغة الرسمية، كون هذه الامثال نسيج من الواقع.

• وظف الرواية الجزائرية المعاصرة اللهجة العامية في الحوار بحسب مستويات الشخصيات، فأنطقت الرواية المثقف باللغة العربية وغيره باللهجة العامية، لإيهام السرد بالواقعية وإعطاء خصوصية للحوار، كي يوازن كفة توظيف الشخصيات.

• كان توظيف اللغة الأجنبية إلى زمن قريب يعد عيبا لأنه يعكس اضطرابا نفسيا، لكن الكتابة المعاصرة وظفته بقصدية، جعلت منه جمالية كتابية خاصة إذا كانت الرواية تنفتح على ثقافات متعددة، وتتحرك شخصيات بجنسيات مختلفة

المصادر والمراجع:

الإبراهيمي، خ. ط. (2013). *الجزائريون والمسألة اللغوية عناصر من أجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري.* الجزائر: دار الحكمة.

الأعرج، و. (1993). *رمل الماية –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف*. دار كنعان للدراسات والنشر.

الاعرج، و. (1997). *سيدة المقام.* الجزائر: دار موفيم للنشر.

الأوراغي، م. (2002). *التعدد اللغوي انعكاساته على النسيج الاجتماعي.* بالرباط، الدار البيضاء: منشورات كلية الآداب.

لحمداني ح. (1990). *النقد الروائي والأيديولوجيا*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

الخطيب، ع. ا. (2008). *النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار*. عمان،: دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة.

العلاق، ع. ج. (2002). *الشعر والتلقي*. عمان: دار الشروق.

الفاروق، ف. (1999). *مزاج مراهقة*.بيروت: دار الفرابي.

الفاروق، ف. (2003). *تاء الخجل*. بيروت: رياض الريس للنشر والتوزيع.

برادة، م. (2012). *الرواية العربية ورهان التجديد*. مصر: التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب السلسلة؛ إبداع عربي.

جلاوجي، ع. (2021). *عناق الأفاعي*. الجزائر: دار المنتهى للنشر والتوزيع،.

حسين خمري. (2002). *فضاء المتخيل مقاربات في الرواية*. الجزائر،: منشورات الاختلاف.

دودين، ر. م. (s.d.). *اللغة و السياق الثقافي في الكتابة النسائية*، . Récupéré sur مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب: www.awu-dam.org

عبابسة، ب. س. (2022)، الازدواجية اللغوية في الرواية الجزائرية–واسيني الأعرج نموذجا. *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية*، *08*(01).

عقا، ع. ا. (2000). *الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب*. الدار البيضاء، المغرب،: المكتبة الأدبية.

علوي، ن. (2017، جوان 20). العتبات النصية وعلاقتها بالتحولات في الرواية الجزائرية. *مجلة منتدى الأستاذ* .

قرور، ك. (2015). *حضرة الجنيرال*. الجزائر: منشورات الوطن اليوم،.

مرتاض، ع. ا. (1998). *في نظرية الرواية* . الكويت: سلسلة عالم المعرفة،.

مستغانمي، أ. (2000). *ذاكرة الجسد*. بيروت: دار الآداب.

مستغانمي، أ. (2004). *عابر سرير*. الجزائر: منشورات (ANEP) الديوان الوطني للنشر والاشهار،.

مصطفى، ب. ل. (2018، 09). آفاق التجديد الروائي في الرواية الجزائرية. *مجلة تنوير 7* .

ميخائيل باختين. (1987). الخطاب الروائي . (تر: محمد برادة،) القاهرة، مصر: دار الفكر، للدراسات والنشر والتوزيع،.

واسيني الاعرج: (2004). طوق الياسمين؛ رسائل في الشوق والصبابة والحنين. لدار البيضاء المغرب،: لمركز الثقافي العربي.

KHATI ،A. (2019). La langue française et les romanciers algériens : les choix littéraires. *Revue des pratiques langagières LPLA10* ،(01)،

Memmi ،A. (1973). *Portrait Du Colonisé ،précédé du Portrait Du Colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre.* Paris،: Petite Bibliothèque PAYOT.

MYLN ،V. G. (1994). *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute.* Paris: es soins de Françoise Tilkin ،UNIVERSITAS.

الهوامش والإحالات:

[1] ميخائيل باختين. (1987). *الخطاب الروائي* . المترجمون محمد برادة،، القاهرة، مصر: دار الفكر، للدراسات والنشر والتوزيع، ص60

[2] مرتاض، ع. ا. (1998). *في نظرية الرواية* . الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ص106

[3] ميخائيل باختين. (1987). *الخطاب الروائي* . تر: محمد برادة،، القاهرة، مصر: دار الفكر، للدراسات والنشر والتوزيع، ص 39

[4] علوي، ن. (2017) ، جوان 20 العتبات النصية وعلاقتها بالتحولات في الرواية الجزائرية. *مجلة منتدى الأستاذ*، 138 ص138

[5] الاعرج، و. (1997). *سيدة المقام*. الجزائر: دار موفيم للنشر، ص11

[6] الفاروق، ف. (2003). *تاء الخجل*. بيروت: رياض الريس للنشر والتوزيع، ص36

[7] الفاروق، ف. (2003). *تاء الخجل*. المرجع نفسه، ص96

[8] الاعرج، و. (1997). *سيدة المقام*. الجزائر: دار موفيم للنشر، ص 08

[9] مستغانمي، أ. (2000). *ذاكرة الجسد*. بيروت: دار الآداب. ص117

[10] مستغانمي، أ. (2004). *عابر سرير*. الجزائر: منشورات (ANEP) الديوان الوطني للنشر والاشهار، ص09

[11] العلاق، ع. ج. (2002). *الشعر والتلقي*. عمان: دار الشروق. ص42

[12] جلاوجي، ع. (2021). *عناق الأفاعي*. الجزائر: دار المنتهى للنشر والتوزيع،ص 227

[13] عبابسة، ب. س. (2022، 03). الازدواجية اللغوية في الرواية الجزائرية–واسيني الأعرج نموذجا. *مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية 08*(01)..ص443

[14] برادة، م. (2012). *الرواية العربية ورهان التجديد*. مصر: التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب السلسلة؛ إبداع عربي، ص54

[15] قرور، ك. (2015). *حضرة الجنيرال*. الجزائر: منشورات الوطن اليوم، ص19

[16] نفسه، ص41

[17] التبن سيقان النباتات الجافة، وخاصة سيقان الحبوب مثل القمح والشعير، بعد إزالة الحبوب منها، يُستخدم التبن عادةً كعلف للحيوانات، وخاصة الماشية والأغنام.

[18] قرور، ك. (2015). *حضرة الجنيرال*. الجزائر: منشورات الوطن اليوم، ص 32

[19] نفسه، ص88

[20] مصطفى، ب. ل. (2018، 09). آفاق التجديد الروائي في الرواية الجزائرية. *مجلة تنوير، 7*، 128 .p ص128

[21] MYLN ،V. G. (1994). *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute.* Paris: es soins de Françoise Tilkin ،UNIVERSITAS ،p09

[22] قرور، ك. (2015). *حضرة الجنيرال*. الجزائر: منشورات الوطن اليوم، ص99

[23] MYLN ،V. G. (1994). *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute* ،p10

[24] قرور، ك. (2015). *حضرة الجنيرال*. الجزائر: منشورات الوطن اليوم، ص–ص 108–109

[25] مستغانمي، أ. (2000). *ذاكرة الجسد*. بيروت: دار الآداب. ص19

[26] نفسه، ص 310

[27] نفسه، ص–ص112–113

[28] دودين، ر. م. (s.d.). *اللغة و السياق الثقافي في الكتابة النسائية*، . مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب : www.awu-dam.org

[29] حسين خمري. (2002). *فضاء المتخيل مقاربات في الرواية*. الجزائر،: منشورات الاختلاف، ص85

[30] لحمداني، ح. (1990). *النقد الروائي والأيديولوجيا*. بيروت: المركز الثقافي العربي، ص51

[31] الخطيب، ع. ا. (2008). *النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار*. عمان،: دار فضاءات للنشر والتوزيع والطباعة.ص231

[32] – صَحْ تَعْزِيز، آمَنْ عَاشِ إلى اللقاء أيها العزيز إذا عشنا.

[33] الفاروق، ف. (2003). *تاء الخجل*. بيروت: رياض الريس للنشر والتوزيع، ص54

[34] – آش آمي يلا أسحار ذاي" بمعنى يا بني هل يوجد ساحر هنا؟ (الترجمة من النص الروائي)

[35] الفاروق، ف. (1999). *مزاج مراهقة*. بيروت: دار الفارابي، ص23

[36] – يَا نَانَّا أَكَّرْ سَكُورْوَارْ أَدْجْ يُوذَانْ آذَ عَدَانْ" بمعنى أيتها الجدة انهضي من الرواق واتركي الناس تمر. (الترجمة من النص الروائي)

[37] – "آشْ أَوْلاذِي إِينيتا ساذي قيل" تعني يا أبنائي، قولوا له بأن يتركني وشأني الترجمة من النص الروائي)

[38] الفاروق، ف. (1999). *مزاج مراهقة*. بيروت: دار الفارابي، ص27

[39] – آشا ثابزنات هظضض تعني ايتها الصغيرة، هل نمت

[40] الفاروق، ف. (1999). *مزاج مراهقة*. بيروت: دار الفارابي، ص54

[41] KHATI ،A. (2019). La langue française et les romanciers algériens : les choix littéraires. *Revue des pratiques langagières LPLA10* ،(01)، p. 04.

[42] Memmi ،A. (1973). *Portrait Du Colonisé ،précédé du Portrait Du Colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre.* Paris،: Petite Bibliothèque PAYOT. P102

[43] – بكل بساطة خسارة كبيرة ومرارة ما تزال عالقة في الحلق. قصة جميلة مثل هذه تضيع؟ مؤسف. (وردت الترجمة في النص الروائي)

[44] الأعرج (2004) *طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين*، ص 19

[45] هل قال لك أحد مثل هذا الكلام؟ معك يشعر المرء بالأمان. الذي يعمق ثقة المرأة هو هذا الإحساس، رجالنا يعانون نقصا كبيرا في الحب لأنهم لا يعرفون كيف يعبرون عن جزئهم الحميمي. (وردت الترجمة في النص الروائي)

[46] الأعرج (2004) *طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين*، ص 28

[47] – اليوم صممت ألا أتحرج لقول كل ما أفكر فيه بصوت عال ومسموع حتى ولو أزعجتك أو آذيتك. هكذا (وردت الترجمة في النص الروائي)

[48] الأعرج (2004) *طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين*، ص 61

[49] عقار: ع. ا. (2000). *الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب*. الدار البيضاء، المغرب،: المكتبة الأدبية. ص06

[50] الإبراهيمي، خ. ط. (2013). *الجزائريون والمسألة اللغوية عناصر من أجل مقاربة اجتماعية لغوية للمجتمع الجزائري*. الجزائر: دار الحكمة. ص44

[51] – **رمل الماية**: هي واحدة من النوبات الأندلسية الأحد عشر التي لا زالت محفوظة وتؤدى من طرف الفرق الموسيقية الأندلسية، في دول المغرب الكبير، خاصة المغرب والجزائر وتونس، تعتبر نوبة "**رمل الماية**" أطول وأصعب نوبة من ناحية الأداء، حيث أن أداءها الكامل يستغرق أكثر من 11 ساعة، تتكون من **الاستفتاح**؛ (هو الجزء الأول في النوبة الموسيقية الأندلسية، وهو يؤدى بطريقة مرسلة (بدون إيقاع) ويبرز مقام النوبة الأساسي. كان يُؤدى في الماضي بطريقة مرتجلة، ولكنه أصبح الآن يُؤدّى بطريقة موحدة ومضبوطة من قبل العارفين بالموسيقى.) **والمصدر**؛ (هو مقدمة موسيقية تشبه في هيكلتها السماعي التركي أو البشرف، وتتركب من خانتين أو ثلاثة يتخللها التسليم وتبنى على ايقاع تقيل يسمى بدوره مصدر 6/4 وتختم هذه المقدمة **بالطوق والسلسلة** وهما حركتان في ايقاع سريع 3/8 أو 6/8 الملاحظ أن كل من الطوق والسلسلة يتركبان من خلية لحنية يعاد أدائها على مختلف درجات سلم المقام، انطلاقا من الجواب ووصولا إلى درجة الارتكاز)

[52] – **Ultimo Suspiro d'el Moro** سميت الربوة بعد ذلك بهذه الزفرة وهذا الاسم

[53] لأعرج، و. (1993). *رمل الماية –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف*. دار كنعان للدراسات والنشر، ص41

[54] لأوراغي، م. (2002). *التعدد اللغوي انعكاساته على النسيج الاجتماعي*. بالرباط، الدار البيضاء: منشورات كلية الآداب. ص51

[55] لأعرج، و. (1993). *رمل الماية –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف*. دار كنعان للدراسات والنشر، ص 234

[56] – قصة كارمن (Carmen) رواية قصيرة بقلم (بروسبير ميريميه 1870– 1803 Prosper Mérimée) نشرت الرواية أول مرة عام 1845، تحكي قصة رومنسية لرجل باسيكي أحب غجرية متقلبة العواطف حولته من جندي مطيع إلى شقي خارج عن القانون ومطلوب

[*] يا رفيق قلبي (وردت الترجمة في النص الروائي)

[57] – يا رفيق قلبي (وردت الترجمة في النص الروائي)

[58] لأعرج، و. (1993). *رمل الماية –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف*. دار كنعان للدراسات والنشر، ص359

[59] –(**Manana Sera Otro Dia**) لَكِنَّ الْغَدَ سَيَكُونُ يَوْمًا آخَرَ، (وردت الترجمة في النص الروائي)

[60] الأعرج، و. (1993). *رمل الماية –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف*. دار كنعان للدراسات والنشر، ص360

[61] – السَّلَامُ عَلَيْكِ يَا مَائِدَةً حَيَّةً حُوتْ لُحْبْزِ الْحَيَاةِ.

السَّلَامُ عَلَيْكِ أَيَّتُهَا السَّيِّدَةُ، يَنْبُوعُ الْمَاءِ الْحَيِّ الذِي لَا يَنْضُبُ

الْبَرَايَا بِأَسْرِهَا قَدْ ذُهِلَتْ مِنْ مَجْدِكِ الْإِلٰهِيِّ.

حَبَلْت بِالْإِلَهِ السَّائِدِ عَلَى الْجَمِيعِ

وَوَلَدْتِ ابْنًا لَا يَحُدُّهُ زَمَنٌ، يَمْنَحُ الْخَلَاصَ لِجَمِيعِ مُحِبِّيكِ.

[62] الأعرج، و. (1993). *رمل الماية –فاجعة الليلة السابعة بعد الألف*. دار كنعان للدراسات والنشر، ص 411

[63] نفسه، ص01