وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵢⵏⵣⵔⵉ ⵏ ⵜⵎⵙⵉⵡⵉ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⴰⵡⵉⵏ ⵜⵉⴷⵙⵙⵏⵉⵜ
ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⴻⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ
UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes
.
جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

رقم الترتيب:.....

الرقم التسلسل:.....

مذكّرة تَخَرُّج لِنَيْلِ شَهَادة المَاستر

الميدان: لغة وأدب عربي.
الفرع: لغة وأدب عربي.
التخصّص:أدب وإتصال.

العنـــــــوان

مستويات التعدّدية اللغوية في رواية " مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج.

. إشراف: أ.د نورة بعيو .

إعداد الطالبتين:

- ويزة ولد والحاج.
- ديهية ياكر.

لجنة المناقشة:

د. سامية داودي	أستاذة محاضرة صنف "أ"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	رئيسًا.
أ.د. نورة بعيو	أستاذة التعليم العالي	جامعة مولود معمري تيزي وزو	مشرفًا ومقرّرًا.
أ. بوعلام إقلولي	أستاذ مساعد صنف "أ"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	ممتحنًا.

الدفعة الثالثة، جوان 2016

مخبر توطين الماستر: مخبر التمثلات الفكرية والثقافية: إبداع، تواصل، نقد.

إهداء

بعد الصّلاة والسّلام على سيّدنا محمّد ﷺ وخاتم الأنبياء أهدي ثمرة جهدي
الّتي لا طالما تمنّيت إهداءها وتقديمها في أحلى طبق
أبدأ بالّتي تحت أقدامها جنّتي، ورضاها سعادتي ومفتاح هدايتي، ومنبع حناني، ودرب نجاحي
أمي الحبيبة أطال الله في عمرها
إلى رمز التّحدّي الّذي علّمني أنّ الحياة كفاح وصبر، وأنّ العلم نور وشرف
والدي العزيز
إلى النّجوم المضيئة في سمائي أخواتي كنزة وطاوس
إلى أخي الوحيد أحسن أعانه الله وحفظه
إلى ينبوع الصّبر والتّفاؤل والأمل، إلى سندي وقوّتي وملاذي بعد الله خطيبي "مزيان"
إلى من تذوّقت معهن أجمل اللّحظات، أخواتي في الدّين، وصديقاتي العزيزات
إلى من أسهم في إنجاز هذا العمل صديقتي الوفيّة ويزة
إلى عائلة ياكر صغيراً وكبيراً
إلى كل من ساعدني وأرشدني وعلى الخير عاهدني، فمنهم تعلّمت أنّ الحياة إقدام
إلى كلّ من وسعهم قلبي ولم تسع الورقة أسماءهم
ديهية

إهداء

إلى من أرضعتني الحبّ والحنان، رمز الحبّ وبلسم الشّفاء

إلى القلب النّاصع بالبياض

والدتي الغالية

أطال الله وبارك في عمرها

إلى روح من أحمل اسمه بكلّ فخر، إلى من افتقدته منذ الصّغر

إلى من يرتعش قلبي لذكره، إلى من أودعني لله

أبي رحمه الله

إلى ينبوع الصّبر والتّفاؤل والأمل، إلى سندي وقوّتي وملاذي بعد الله

أخي العزيز ناصر

إلى رياحين حياتي، أخواتي اللّواتي أحبهن

هنية، تونسية، فاطمة، حكيمة وأزواجهن

إلى من أظهر وا لي ما هو أجمل في الحياةإخوتي امحند وإلياس

إلى البراعم الصّغيرة ومصدر الأفراح أولاد أخواتي

إلى كلّ من أسهم في هذا العمل، وبخاصّة صديقتي ديهية

إلى كلّ من أعرف ويعرفني

أهدي إليكم جميعاً ثمرة جهدي

ويزة

شكر وعرفان

نحمد الله تعالى الّذي أمدّنا بالقوّة والصّبر

وورّقناري عملنا

ركان ثمرة جهدنا

أُآ□□□□سم□□□□َ

ونتقدّم بالشّكر الخالص إلى كلّ من ساعدنا على إنجاز

هذا العمل

ونخصّ بالذّكر الأستاذة الدّكتورة "نورة بعيو"

الّتي أرادتنا بنصائحها وتوجيهاتها

وعلى ما قدّمته لنا من جهد ووقت

ومساندتها لنا طوال هذه المدّة

ركانت خير عون

ديهية وويزة

مقدّمة

مقدّمة

لقد فرض الرّاهن الجزائريّ والتّحوّلات الّتي عرفتها مختلف المؤسّسات الرّسميّة في كلّ مستوياتها تحوّلاً واضحاً على صعيد الكتابة الرّوائيّة، الّتي ظل يشتغل عليها الرّوائي "واسيني الأعرج"، ولا سيّما بعد العشرية السّوداء، بهدف الكشف عن مختلف أشكال الوعي المغيّبة في الوسط الاجتماعي، والّتي حان الوقت لتكشف عن نفسها، وتفرض أحقّيتها في مشروع المواطنة في الجزائر.

تناولنا في موضوعنا هذا "مستويات التّعدّديّة اللّغويّة" في رواية "مملكة الفراشة" للرّوائي الجزائريّ "واسيني الأعرج"، فقد أوضح النّاقد الرّوسي "ميخائيل باختين" كيف يحيا التّعدّد اللّغويّ ويتحدّد ضمن تفاعل العلاقات بين الأفراد داخل المجتمع، فالرّواية جنس أدبيّ ينشأ في وسط اجتماعيّ تعدّدي بكلّ فئاته، ولذلك يعتمد الرّوائيّ في إبداعه على لغات وأساليب كلاميّة متنوّعة اجتماعيا.

وتتمثّل أهمّية هذا الموضوع في كونه يعتمد آليات ويتعامل مع المصطلحات طرحها النّاقد الرّوسي "ميخائيل باختين" والتي سنحاول الاشتغال عليها في المدونة. وذلك أن البحث في موضوع لأنّ التّعدّدية اللّغويّة من الموضوعات الّتي تناسب مثل هذه النّصوص، ذلك أنّ الرّوائي اشتغل عليها بشكل واضح، وكذلك لتسليط الضّوء على تعدّد اللّغات في هذه الرواية، وانفتاحها على مختلف الأجناس، سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة، والّتي أسهمت في انفتاح وتوسيع بنية الخطاب الرّوائي.

ولأنّ بحثنا يتناول "مستويات التّعدّد اللّغويّة"، فأهمّ الإشكالات الّتي يمكن أن نطرحها في هذا المجال:

- ماذا نقصد بالتّعدّدية اللّغويّة؟
- وما هي مظاهر هذه التّعدّدية في نصّ "مملكة الفراشة"؟
- ما هي أشكال التّفكّك اللّغويّ، وما مقاصد المؤلّف في ذلك؟
- كيف تجلّت لغات التّخصّص وتفاعلت في النّص؟

وقد اتّبعنا بعض إجراءات النّقد الحواري وبعض طروحات النّقد التّداوليّ والتأويلي، تماشيًا مع طبيعة الموضوع والإشكاليّة المطروحة.

وللإجابة عن هذه التّساؤلات تمّ بناء هيكل البحث على مدخل، تعرّضنا فيه إلى تحديد مفهوم التّعدّدية اللّغويّة عند "ميخائيل باختين". وكيف يعمل التنوع الكلامي على توسيع مجال هذه التعددية في الرواية.

أمّا الدخول في صميم البحث فتجلّى في فصلين مزجنا فيهما بين النّظري والتّطبيقيّ. الفصل الأوّل عنونّاه: بأشكال التّفكك اللّغويّ في رواية "مملكة الفراشة"، وقسّمناه إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأوّل بعنوان: لغة الرّسائل والاعترافات، المبحث الثّاني بعنوان: لغة المحلّي، المبحث الثّالث: لغة الآخر الأجنبيّ.

أمّا الفصل الثّاني فقد عنونّاه باللّغات المتخصّصة وتفاعلها في رواية "مملكة الفراشة"، وهذا الفصل بدوره قسّمناه إلى أربعة مباحث، المبحث الأوّل: لغة البحث الطّبي المبحث الثّاني: لغة التّاريخ، المبحث الثّالث: لغة الموسيقى والرّسم، أمّا المبحث الرّابع: لغة مؤسّسة القانون والإدارة.

وأنهينا البحث بخاتمة، أجملنا فيها مختلف النّتائج الّتي توصّلنا إليها في البحث، بالإضافة إلى ملحق قدّمنا فيه تعريفاً للمؤلّف "واسيني الأعرج" وملخّصاً للرّواية.

وقد استعنّا في بحثنا بمجموعة من المراجع، منها العربيّة ومنها المترجمة، أهمّها: الخطاب الرّوائيّ لميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية لميخائيل باختين، أسلوبيّة الرّواية لحميد لحميداني، وجهة النّظر في روايات الأصوات العربيّة لمحمّد نجيب التلاوي، وغيرها من المراجع.

واجهنا خلال إنجازنا للبحث مجموعة من الصّعوبات والعوائق مثل أيّ بحث آخر، منها ضيق الوقت.

وفي الأخير نحمد الله على توفيقه لنا لإتمام هذا البحث. كما نتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة نورة بعيو لقبولها الإشراف، ومساعدتها على تجاوز مختلف الصّعوبات وما بذلته من جهد في سبيل توجيهنا لإنجاز هذا العمل فجزاها الله خيراً. ونشكر أيضاً لجنة المناقشة لقبولها قراءة هذا البحث بهدف تقييمه وتعديله.

مدخل:

التعددية اللغوية عند مخائيل باختين.

مفهوم التعددية اللغوية عند ميخائيل باختين.

التنوع الكلامي والأسلوبي يوسع مجال التّعدّدية اللّغويّة.

انتقل الإبداع من الخطاب الأحادي إلى الخطاب التّعدّدي، معتمداً وسيلة اللّغة مطيّة في ذلك.

تحتلّ اللّغة في الإبداع الأدبيّ بوجه عام، وفي السّرد الرّوائيّ على وجه التّحديد مكانة مهمّة، بل إنّ الرّواية لا تكسب قيمتها وتميّزها عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى إلاّ من خلال التّصوّر النّظريّ للغتها، والاهتمام بعمليّة التّشخيص اللّغويّ ومختلف البناءات السّرديّة وما تتوفّر عليه من خصوصيّة، فاللّغة هي التّفكير والمتخيّل، بل لعلّها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها؛ إذ لا يمكن للإنسان أن يفكّر خارج إطار اللّغة[1].

ومن هنا تكون اللّغة الأداة الأساس في التّشكيل الفنّي للرّواية، والوجه المعبّر عن أدبيتها وهُويتها الّتي لا تتجسّد إلاّ بواسطتها.

لقد كانت اللّغة في الشّعر تقوم على مستوى واحد رئيس، والوظيفة الّتي يؤدّيها وظيفة واحدة تتحوّل اللّغة عبرها إلى غاية بذاتها تدعى "الوظيفة الشّعريّة"؛ حيث تتسم اللّغة فيه بهيمنة الوعي اللّغويّ الموحّد؛ أي مشدودة نحو مركزيّة مبدعها، وهكذا تظهر بمستوى أحادي، إلاّ أنّها في الخطاب الرّوائي لا تقف عند حدود هذه الوظيفة الشّعريّة بل تتحرّك تحرّكاً عكسيًّا، فلا تتّجه نحو المركزية، وإنّما ترغب في التّحرّك على محيط الدّائرة الإبداعيّة للأحداث الرّوائيّة بكلّ تنويعها، وتعبّر عن مستويات الأصوات بكلّ فئاتها، كما تتحوّل إلى مؤسّسة اجتماعيّة تحمل أذواق النّاس، وأفكارهم، وعواطفهم وتصوّر مستوياتهم الحياتيّة، وما تضجّ به من صراعات ومفارقات، وما تشهده لغة المجتمع جرّاء هذا الصّراع من تغيّر وتحوّل، ومن ثمّ فقوّة اللّغة الرّوائيّة تكمن في تجاوزها للقيد المعجمي، المحدود في ارتباطها بالواقع التّاريخيّ والإيديولوجيّ.[2]

ولمّا كانت اللّغة الرّوائيّة تجسيداً لا يجادل؛ لأنّ الصّياغة واحدة للمعنى، رصدت اللّغة الرّوائيّة نشاطها الإبداعي، ولمّا تفكّكت قيود السّلطة الكنسية في أوروبا وقيود الطّبقة الأرستقراطيّة انفتحت اللّغة الرّوائيّة على مستويات الوعي المختلفة للطّبقة البرجوازية وساعدت على ازدهار الرّواية، ومن

---

[1]- ينظر: لونيسي الصّالح: "التّشكيلات اللّغويّة في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق". www.univ.bouira.dzبتاريخ 04-06-2016، في السّاعة 20:00.

[2]- ينظر: محمّد نجيب التّلاّوي: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربيّة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دط، دت ص93.

ثمّ كان التّعدّد اللّغويّ داخل الرّواية مكسباً فنيًّا لم تتنازل عنه الرّواية إلاّ في فترة محدّدة مع رواية السّفسطائيين، فقد كان التّعدّد اللّغويّ خارج نطاق هذه الرّواية، ثمّ عادت بفعل الواقعيّة ومع رواية الأصوات الّتي تشحذ إدراكنا للفروق الاجتماعيّة اللّسانيّة بشكل توثيقيّ؛ لأنّ عمل الرّوائي يتمثّل في عدم انتهاك الإرادة الواقعيّة والفنيّة للفروق اللّغويّة للأصوات الرّوائيّة؛ لأنّ هذه الأخيرة هي رغبة إبراز خصوصيّة الفروق الاجتماعيّة والثّقافيّة[1].

1- مفهومه التعددية اللغوية عند ميخائيل باختين:

طرح النّاقد الرّوسي "**ميخائيل باختين**"* مفهوم التّعدديّة اللّغويّة كقوام لحوار اللّغة استجابة ومعارضة لما طرحه الشّكلانيون الرّوس، والأسلوبيون (التّقليديون كما كان يسميهم) المتأثّرون بألسنية ديسوسور، الّذين نظروا إلى اللّغة على أنّها بناء مستقلّ، له أنساقه ودلالته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها، والّتي يمكن أن تدرس دراسة علميّة دقيقة، فطرحوا تمظهرات شعريّة النّص الأدبي، وحدّدوا خصائصه الشّكليّة، ووجدوا في الألسنيّة الحديثة منبعاً يستمدّون منه المصطلحات، ويمكنهم على قياس البنى الأدبيّة بمقياس البنى اللّغويّة وعملت الأسلوبيّة على حصر تحليلاتها على الأسلوب واللّغة، متحاشية الخوض في التّناغمات الفرديّة الكامنة وراء أسلوب الكاتب أو الشّاعر، وفي مواجهة ذلك طرح "**ميخائيل باختين**" مفهوم الحوارية كمؤسّس لصورة اللّغة تجتمع فيها التّعدّدية اللّغويّة بالشّعريّة في علاقات حواريّة، توسّع دائرة المعنى من داخل النّص إلى خارجه بالاعتماد على خلفية تداوليّة عبر لسانيّة، تركّز على تصوّر فلسفي غيري، يتبنّى معطيات التّحليل التّاريخي للمجتمع، وخلفية سيميائية نقدية تسائل النّص الرّوائي من منظور تشريح العلائق الدّاخليّة والخارجيّة، في أفق تحليل سوسيولوجي لأشكال التّعبير الأدبي[2].

لقد أسهب "**ميخائيل باختين**" في مسألة تعدّد اللّغات، فهي الرّكيزة الأساس في تحقّق الحوارية، فنجد أنّ الشّخصية تتحدث حسب انتمائها الاجتماعيّ، ومستواها الثّقافيّ والرّاوي يتكلّم بلغة مشتركة

---

[1]- ينظر: محمّد نجيب التّلاّوي: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربيّة، ص93.

*ميخائيل باختين (1975-1985) فيلسوف ولغويّ ومنظّر أدبيّ روسي (سوفياتي) ولد في مدينة أربول، درس فقه اللّغة، وتخرّج عام 1918، وعمل في سلك التّعليم، وأسّس حلقة باختين النّقديّة 1921.

[2]- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة محمّد برادة، ط2، دار الفكر، بيروت، 1987، ص17.

مع جميع الشخصية الحكائية حتّى يكون محايداً، كما أنّ الرّواية قد تتخلّلها لغات أجناس أخرى كالشّعر والمثل الشّعبي، وغيرها ممّا يكوّن موقفاً إيديولوجيًّا[1]، ويقصد "**باختين**" بالتّعدّدية اللّغويّة:«أساليب لغويّة متنوّعة، ولهجات اجتماعيّة وإقليميّة ورهانات مهنيّة»[2] فاللّغة أساس في تنظير جنس الرّواية عند "**باختين**"، ولكنّها ليست اللّغة النّسق ذات البنية الثّابتة وإنّما اللّغة الملفوظ –الكلمة– الخطاب، المحمّلة بالقصديّة والوعي، والسّائرة من المطلقيّة إلى النّسبيّة، والّتي تبتعد عن دلالة المعجم، لتحتضن معاني المتكلّمين داخل الرّواية، فتكشف عن أنماط العلائق القائمة بين الشّخوص، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم ونلمس الأهمّية الّتي يوليها "**باختين**" للّغة في الرّواية في قوله: وإذا فقد الرّوائي الأرض اللّسانيّة لأسلوب النّثر، وإذا لم يعرف كيف يرتقي باللّغة إلى مستوى الوعي التّنسيبي الكاليلي، وإذا لم يستمع إلى الثّنائيّة الصّوتيّة العفويّة، وإلى الحوار الدّاخليّ للكلمة الحيّة المتحوّلة، فإنّه لن يفهم ولن يحقّق أبداً الإمكانات والمعضلات الحقيقيّة للرّواية[3]

اعتبر "**باختين**" الرّواية جزءاً من ثقافة المجتمع، والثّقافة مكوّنة من خطابات تعيها الذّاكرة الجماعيّة، «وعلى كلّ واحد في المجتمع أن يحدّد موقفه من تلك الخطابات، وهذا ما يفسّر حوارية الثّقافة وحوارية الرّواية القائمة على تنوّع الملفوظات واللّغات»[4] فتعدد اللّغات من مقوّمات المبدأ الحواريّ لدى "**باختين**"؛ إذ به تتصارع الإيديولوجيات داخل الرّواية.ومن هذا المنظور لا تظلّ الرّواية صنعة وعناصر تقنيّة تكتب، «إنّها قبل كلّ شيء إدراك لأهمّية اللّغة/اللّغات داخل المجتمع، وفي التّراث المكتوب والشّفويّ، وصياغة للحوار بين الذّات السّاعية للمعرفة وبين العالم الخارجيّ، وجميع المظاهر في الحياة كما في الرّواية، تسعفنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا، خاصّة إذا فهمنا الإيديولوجيات بالمعنى الّذي أعطاه "**باختين**".

---

[1]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التركيتي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب 1986، ص266.

[2]– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]– ينظر: ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص17.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص23.

يقصد "**باختين**" بالإيديولوجيات مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل العقل البشري للواقع الاجتماعي والطّبيعي الّذي يعبّر عنه، ويثبته بواسطة الكلمة والرّسم، والخطّ أو بشكل آخر، ومن ثمّ عندما نقول إيديولوجيا: فإنّ ذلك يعني داخل إشارة، أو كلمة، أو علاقة، أو خطّ بياني، أو رمز وهذا عنصر يجب أن يستحضره الرّوائي العربيّ وناقده، سواء عند صوغ المتكلّمين في الرّواية، أو عند تحليل كلامهم»[1].

ولم يقصد "**باختين**" باللّغة الاجتماعيّة مختلف الصّيغ التّركيبيّة والنّحويّة، وإنّما الخلفيات السّوسيوتاريخيّة والطّبقيّة للأفراد، فلا تدرس اللّغة لسانيًّا؛ باعتبار أنّ لغتها متعدّدة بتعدّد شخصياتها وإيديولوجياتها الخاصّة، ممّا يتطلّب من الأديب حسب رأي "**باختين**" التّأليف بين هذه اللّغات المختلفة، وصياغتها بنائيًّا وفق ما ينسجم مع فنّيات الرّواية، فيمكّن الشّخصية من المحافظة على لغتها الاجتماعيّة، ونبرتها المميّزة، وأسلوبها الخاصّ، وكذلك إيديولوجياتها الخاصّة، فكلّما تعدّدت اللّغات تعدّدت الإيديولوجيات والأصوات[2].

أشار "**باختين**" أيضاً إلى أنّ الرّواية هي التّنوّع الاجتماعيّ للّغات، وأحياناً للّغات والأصوات الفرديّة تنوّعاً أدبيًّا ويقصد "**باختين**" بهذا التعريف تلك الرواية التي تتعدد فيها الأصوات والشخصيات المتحاورة وكذلك تعدد أشكال الوعي، بمعنى أنها رواية حواريّة تعددّية، تتحرر من سلطة الراوي المطلق ومن أحادية المنظور واللغة والأسلوب. فلم ينظر " **باختين** " للّغة في شكلها اللّسانيّ، وإنّما في شكلها الاجتماعيّ، والأمر يوضّحه قوله: «لا نقصد بلغة اجتماعيّة مجموع العلامات اللّسانيّة الّتي تحدّد إعطاء القيمة اللّهجوية للّغة وتفريدها، وإنّما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللّغة اجتماعيًّا»[3]، ذلك أنّ اللّغة الاجتماعيّة محمّلة بالقصديّة والوعي، ويشير "**باختين**" كذلك إلى الوحدات الّتي تدخل تعدّد اللّغات إلى الرّواية، من خلال قوله: «وخطاب الكاتب وساردِيه، والأجناس التّعبيريّة المتخلّلة، وأقوال الشّخوص ما هي إلاّ الوحدات التّأليفيّة

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ص23.

[2]– ينظر/ منيرة شرقي: "المبدأ الحواري عند باختين" مجلّة جيل الدّراسات الأدبيّة والفكريّة، جامعة تبسة، نوفمبر 2014 ع3، ص81.

[3]– ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائيّ، ص55.

الأساس، الّتي تتيح للتّعدّد اللّغويّ الدّخول إلى الرّواية»[1]. ويمكن تصنيفها إلى صنفين اثنين: ملفوظات الرّواية (الكاتب والسّارد والشّخصيات)، والأجناس الأدبيّة.

«واعتبر "**باختين**" الكاتب محايداً، ومن ثمّ لا يوجد داخل لغة السّارد، ولا داخل اللّغة الأدبيّة العاديّة الّتي ارتبط بها المحكي؛ لكنّه يلجأ إلى اللّغتين معاً لكي لا يسلّم نواياه لأيّة واحدة، وإن خالف الكاتب قانون "**باختين**" ولم يكن محايداً، وسعى لتحقيق وجهة نظره، فقد أفسد النّمط المثاليّ للرّواية، مع العلم أنّ بإمكانه مخالفة وجهة نظر السّارد، أمّا الرّاوي السّارد فهو محايد أيضاً، والكاتب ليست له لغة واضحة؛ إذ يتحدّث بلغة تشترك فيها كلّ فئات المجتمع، حتّى ينفي موقفه، ويحقّق رأياً عامًّا أو موقفاً عاديًّا، ويحقّق أيضاً حياد الكاتب الّذي شغل باختين كثيراً»[2] فالرّاوي له دور كبير في كسر نوايا الكاتب.

فالرّوائيّ لا يعرف لغة واحدة ووحيدة، إنّه يتلقّاها مصنّفة ومقسّمة من قبل إلى لغات متنوّعة، ويدخل التّعدّد اللّغويّ إلى الرّواية إمّا بشخصه، ويجسّد داخلها عبر وجوه المتكلّمين ففي الرّواية الإنسان هو أساساً إنسان يتكلّم، والرّواية بحاجة إلى متكلّمين يحملون إليها خطابها الإيديولوجي الأصيل، ولغتهم الخاصّة[3].

والموضوع الأساس والمميّز الّذي يخلق أصالة الجنس الرّوائي هو الإنسان المتكلّم وكلمته، فكلمة المتكلّم في الرّواية ليست مجرّد خطاب منقول، أو معاد إنتاجه، بل هو بالذّات مشخّص بطريقة فنّية، وهو خلافاً للدراما الّذي هو مشخّص بواسطة الخطاب نفسه لخطاب الكاتب.

والمتكلّم في الرّواية هو دائماً منتج للإيديولوجيا، وكلمته دائماً عيّنة إيديولوجية، واللّغة الخاصّة في الرّواية هي دائماً وجهة نظر خاصّة عن العالم، تنزع إلى دلالة اجتماعيّة وكذلك هو إنسان اجتماعيّ مشخّص، محدّد تاريخيًّا، وكلمته لغة اجتماعيّة[4].

---

[1]– ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائيّ، ص40.

[2]– المرجع نفسه، ص83.

[3]– ينظر/ ميخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثّقافة العربية السّوريّة، ص108.

[4]– ينظر/ ميخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، ص، ص109 ،110.

ويضيف "**باختين**" مظهراً آخر من مظاهر التّعدّديّة اللّغويّة، مركِّزاً على الكلمة الغيرية فالمتكلّم لا يأخذ الكلمة من القاموس بل على شفاه الآخرين»[1] ذلك أنّ الكلمة البشريّة مخترقة بالأفكار العامّة، ووجهات النّظر المختلفة، وتقييمات الآخرين وتنظيماتهم، فكلام الغير يجتاح كلامنا اليوميّ باستمرار؛ أي في كلّ مجالات الحياة، وفي الإبداع الإيديولوجي.«فكلمات النّاس اليوميّة ما هي إلاّ نقل لكلمات الغير، ويتذكّرون آراءه باستمرار، فيقومون بمناقشتها ويستشهدون بها، مثل: الحوار الخاصّ في الشّارع بين جمهور من النّاس، لذلك يكثر الإنسان من استعمال عبارات: يعتقد يظنّ[2] ويرجع "**باختين**" الكلمة الغيرية إلى نوعين:

أ- **الكلمة الغيريّة:** ذات المصدر السلطويّ، وهي الكلمة السلطويّة، الآمرة، غير المقنعة داخليًّا، والّتي ترتبط بالمؤسّسة الدّينيّة، السّياسيّة، الأخلاقيّة، والسّلوكيّة، مثل: كلمة الأب الأكبر سنًّا في المحيط الأسري، مرتبطة بالماضي العتيق.

ب- **الكلمة المقنعة داخليًّا:** وهي كلمة غير معترف بها من قبل الرّأي العام، تملك ميزة التّجدّد المستمر، وهذا راجع إلى استخدامها الدّائم في ظروف جديدة ببنية مفتوحة، وتتجادل مع كلمات أخرى مقنعة مثلها، تتميّز ببنية مفتوحة، وهي كلمة معاصرة، موجّهة إلى الإنسان المعاصر، والعنصر المكوّن لها والّذي يحقّق اكتمالها وإمكاناتها اللاّمحدودة راجع إلى إدراك السّامع وفهمه لها»[3].

هناك خاصّيتان تميّزان إدراج وتشييد التّعدّدية اللّغويّة داخل الرّواية:

1- يمكن أن ندخل إلى الرّواية والمنظورات الأدبيّة، والإيديولوجية المتعدّدة الأشكال لغات الأجناس التّعبيريّة والمهن، والفئات الاجتماعيّة (لغة الرّجل النّبيل، والمزارع، والبائع، والفلاّح) ويمكن أن تدخل اللّغات الموجّهة المعتادة (الثّرثرة، هذر الحفلات، لهجة الخدم).

---

[1]- ميخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، ص53.

[2]- ينظر: نورة بعيو: آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثيّة "أرض السّواد" لعبد الرّحمان منيف، دار الأمل للنّشر، دط، دت، ص61.

[3]- المرجع نفسه، ص ص94،95.

2- اللّغات المدْخَلَة والمنظورات الإيديولوجيّة: «الّتي تهدف إلى تكسير نوايا الكاتب وخرقها، وهكذا يتمّ كشفها وتحطيمها باعتبارها حقائق مزيّفة متملّقة، انتفاعيّة، دون إهمال الدّور الّذي تلعبه أقوال الشخصيات في إدخال التّعدّدية اللّغويّة في الرّواية، فهي تتمتّع بالاستقلال الأدبيّ والدّلالي»[1]. فتعبّر عن رأيها مستقلّة تماماً عن رأي الكاتب، فتستطيع أن تكسر نوايا الكاتب، فتكون بالنّسبة له بمثابة لغة ثانية.

2 - التنوع الكلامي والأسلوبي يوسع مجال التّعدّدية اللّغويّة:

ويمكن أن تستند التّعدّدية اللّغويّة إلى مختلف الممارسات والأساليب الكلاميّة، ومنها:

1) التّهجين:هو التقاء ملفوظين وطريقتين للكلام وأسلوبين في ملفوظ واحد، ويعبّران عن روتين أو موقفين متضاديّن تجاه العام.

2) العلاقات المتبادلة المشحونة بالحواريّة بين اللّغات (أي التّشخيص الفنّي للّغة): ويعتبر هذا العنصر إلى جانب التّهجين وسيلة قويّة لخلق صورة اللّغة في الرّواية، ويتحقّق من خلال:

أ- الأسلبة: وتعنى بالتّصوير الفنّي لأسلوب لغوي غريب، يحمل وعيين لغويين مفردين: الوعي المؤسلَب والوعي المؤسلِب، فالمتكلّم يحتفظ بكلام الآخر، ويقوم بأسلبته لخدمة نواياه الخاصّة[2]. وعند انتقال المؤلّف من التّهجين إلى الأسلبة أو العكس يسمّى ذلك تنويعاً.

ب-التّنويع: هو أن يدخل المؤسلِب أو المؤلّف الوعي اللّغوي المؤسلَب مادّته موضوعاً أو لغة في اللّغة المؤسلبة بحرّية، يكون في هذه الحالة أمام ما يسمّى "بالتّنويع"[3].

ج- الباروديا: أو ما يسمّى "بالمحاكاة السّاخرة" وهي النّوع الثّالث من انواع العلاقات المتبادلة، المشحونة بالحواريّة بين اللّغات.

والمحاكاة السّاخرة حسب "**باختين**" أنواع، منها: محاكاة أسلوب الغير، محاكاة ساخرة أو محاكاة سلوك اجتماعيّ ما، أو شخصيّة خاصّة معيّنة، أو طريقة في الرّؤية والتّفكير، أمّا من حيث الهدف فيمكن أن تكون هدفاً بحدّ ذاتها؛ أي نوعاً أدبيًّا، تكون وسيلة لتحقيق أغراض إيجابية، وهكذا يكون

---

[1]- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائيّ، ص83،84.

[2]- ينظر: حميد الحمداني: أسلوبية الرّواية، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء، ط1، 1989، ص85.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص149.

عدم توافق نوايا اللّغة المُشَخّصة مع مقاصد اللّغة المشخّصة فتقاوم اللّغة الأولى الثّانية، وتلجأ إلى تحطيمها[1].

د- الحوارات الخالصة: هو حوار بين الشّخصيات، يسعى بدوره إلى التّعبير عن تصارع أنماط الوعي والرّؤى للعالم، بمعنى الحوارات الدّاخليّة لشخوص الرّواية، وهي أساسيّة في بناء صورة اللّغة داخل الرّواية[2].

ويضيف "**باختين**" أنّ التّعدّد اللّغويّ تتوسّع دائرته بخطابات وأجناس تعبيريّة كثيرة، تتخلّل الخطاب الرّوائي، والمتمثّلة في الأجناس المتخلّلة، وتتفرّع هذه الأجناس بدورها إلى:

- **أجناس أدبيّة:** متمثّلة في: الأمثال، الحكمة، فن الخطابة، فنّ الوصّية، أدب الرّحلات والأشعار.
- **أجناس خارج أدبيّة:** مثل الخطابات التّاريخيّة، السّياسيّة، الفلسفيّة، العسكريّة التّقارير الرّسميّة... إلخ.
- **أجناس شبه أدبيّة:** الّتي تتمثّل في: المذكّرات، الاعترافات، الشّهادات، البرقيات.

وأخيرا نجد مختلف أشكال التّعبير الشّعبي اليومي، مثل: الأمثال والأشعار، والأغاني الشّعبيّة الإشاعات وكلام المنجمين.[3]وقد سمحت هذه الأشكال الأساس بتوفير ظاهرة "التّعدّدية اللّغويّة" في رّواية " مملكة الفراشة" التي تجسّدت من خلال الأجناس الأدبية وغير الأدبية وشبه الأدبية بالإضافة إلى لغة الآخر الأجنبي ولغة الثقافة المحلية ثم لغة الاختصاص التي تفاعلت مع مختلف خطابات رواية " مملكة الفراشة".

---

[1]- ينظر: ميخائيل باختين: شعرية دوستيوفسكي، ص283،282.

[2]- ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، ص125.

[3]- ينظر: نورة بعيو: الخطاب الرّوائيّ عند عبد الرّحمن منيف خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السّواد"، إشراف عبد القادر بوزيدة، بحث لنيل شهادة دكتوراه الدولة، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2008/2007، ص206.

الفصل الأوّل: التّنوع اللّغويّ في رواية "مملكة الفراشة".

المبحث الأوّل: لغة الاعترافات والرّسائل.

لغة الاعترافات.

لغة الرّسائل.

المبحث الثّاني: لغة المحلّي.

الصّيغ العامّية (الكلام اليوميّ المتداول).

الأمثال الشّعبيّة.

الأغنية الشّعبيّة.

الفضاءات الشّعريّة.

المبحث الثّالث: لغة الأجنبيّ الآخر.

عناوين الكتب.

الشّعر باللّسان الفرنسيّ.

الأغاني بلغة الآخر.

الأناشيد.

لقد أولى "**باختين**" اهتماماً كبيراً للّغة الرّوائيّة، فاعتبر الرّواية ظاهرة لغويّة قبل أيّ اعتبار ويتجلّى ذلك من خلال تعدّديتها اللّغويّة، ولمّا كانت الرّواية تتوفّر على مزيج من اللّغات، فقد تحدّث "**باختين**" وبإسهاب شديد عن لغة الرّوائيّ، الّتي أصبحت مُشكَّلة من لغات متعدّدة ومتنوّعة، لهذا ذهب "**باختين**" إلى أنّ الجنس الرّوائي عبارة عن تنوّع كلاميّ واجتماعيّ منظَّم فنّيًّا، وهذا الأخير ناتج عن ظاهرة التّفكّك اللّغويّ، من خلال تجمّع اللّهجات المختلفة وطرائق التّعبير الخاصّة بمجموعة اجتماعيّة معينة، ذات علاقة بنوعية المهنة أو الأجناس الأدبيّة أو منتمية إلى أجيال وأعمار متفاوتة[1].

يذهب "**باختين**" أنّ الرّواية هي التّنوع الاجتماعيّ للّغات، ويفترض هذا حضور الرّواية كحقل تتعامل فيها لغات مختلفة، وفي هذا الصّدد أشار "**باختين**" إلى أنّ اللّغة تنقسم إلى «لهجات اجتماعيّة وطرائق كلام، حسب الأجيال، والأعمار، والمدارس، والسّلطات والنّوادي، يمتلك كلّ جيل لغته (لغة جيل الأطفال) وكلّ فئة لغتها، لغة طالب الثّانويّة، ولغة طالب المعهد العالي، ولغة المدرسة الحربيّة، وقد أشار "**باختين**" إلى ما يسمّى بالتّنضيد المهني المتمثّل في لغة المحامي، ولغة الطّبيب والتّاجر، ولغة السّياسي والمعلّم، وهذه اللّغات لا تتباين بسبب معجمها وحده، بل هي تستتبع أشكالاً محدّدة من التّوجّه القصدي»[2]لذلك فإنّ لكل لغة لها نظامها الإيديولوجي، ولكلّ لغة عالمها الخاصّ.

وقد أسهم هذا التّفكّك الدّاخليّ للّغة في ظهور الجنس الرّوائيّ؛ إذ بواسطة هذا التّفكّك تسمح الرّواية بأن يلج إلى كيانها جميع أنواع الأجناس الأدبيّة، سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة أو شبه أدبيّة[3]، وهذه الأشكال لعبت دوراً كبيراً في تعدّد اللّغات والأصوات، وتنظيمها في الرّواية.

---

[1]– ينظر: ميخائيل باختين: الكلمة في الرّواية، ص116.

[2]– ينظر:ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائيّ، ص18.

[3]– ينظر: نورة بعيو: آليات الحواريّة وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السّواد"، ص87.

المبحث الأوّل: لغة الاعترافات والرّسائل.

تُعدّ الرّواية أكثر الأجناس انفتاحاً، باعتبارها ذات قدرة على استقطاب عدد كبير من الأجناس، وهذه الأخيرة تسمح بالتّعبير عن الآراء، والتّصوّرات، والتّجارب الشّخصيّة بأشكال مختلفة، ففيم تتمثّل هذه الأشكال؟

تسعى رواية "مملكة الفراشة" لـ"واسيني الأعرج" إلى اعتماد عدّة لغات مختلفة من أجل التّبليغ السّردي للقارئ؛ حيث تظهر إلى جانب اللّغة العربيّة الفصحى مجموعة من الأجناس الأخرى، مثل: لغة الاعترافات، والرّسائل الّتي تنتمي إلى الأجناس المتخلّلة شبه الأدبيّة.

1- لغة الاعترافات:

ارتبط هذا المصطلح (الاعترافات/ *Les confessions*) بالمجال الديني وكان يقصد به أن يعترف الإنسان أمام ربّه بما اقترفه من ذنوب طالباً منه التّوبة والمغفرة، وفي هذا الإطار اعترف "القدّيس أغوسطيس *Augustinsint*" «بسرقته للإجاص، وضعف استعداده الفطري لتحمّل مهمّة القساوسة، واعترف جون جاك روسو *J.J. Rouseau* بسرقته واستهاماته ونزواته وإهماله لأبنائه، والفرص الّتي أهدرها ويمكن أن نجمل الغاية من الاعترافات فيما يلي: الإدانة الذّاتيّة، والإشادة بالرّحمة الإلهيّة وتقديم شهادة عن تحوّل جوهريّ في الحياة الشّخصيّة»[1]

ومن هنا يمكن القول إنّما الاعترافات تأتي كموقف وسلوك يعبر عن ندم الشّخصيّة المعترفة، فهي تهدف إلى الرّغبة في التّصريح والبوح عن كلّ تحفّظ أو خوف من الآخرين، والهروب من تعرية الّذات وكشفها عن حقيقتها في عمل يهزّ النّفس والضّمير، ويثير في المجتمع ما قد يدفعه إلى تغيير موقفه من بعض الأمور الّتي قد تواجهه[2].

[1]- محمّد الداهي: الحقيقة المتلبّسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذّات، شركة النّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1 2007، ص61.

[2]- ينظر: جهاد فاضل:"هل لدينا أدب اعترافات" جريدة الرّياض اليوميّة الصّادرة عن مؤسّسة اليمامة الصّحفيّة ع16610، بيروت، 15 ديسمبر 2013.

بالإضافة إلى هذا تُعَدّ الاعترافات ضرباً من ضروب الكتابة الأدبيّة، «يفشي من خلاله المؤلّف أسرار جديرة بالذّكر، ومفيدة بالنّسبة للآخرين في إضافته جملة من الخبرات، من ميولات وأهواء، ونزوات وعثرات، ومشاعر وآثام، وأفكار وغيرها ممّا له سمة الأسرار والمكتومات الشّخصيّة»[1].

ويرى "يحي إبراهيم عبد الدّايم" أنّ الاعترافات ينصرف أثرها «إلى معالجة ما يشغل نفس الإنسان من مسائل روحية وفكريّة»[2].

ولعلّ أشهرها اعترافات "القدّيس أغوسطيس"«والّتي تعتبر قمّة الاعترافات الدّينيّة في الأدب الغربيّ، وقد حذا حذوه من كتب بعده، وهي تذكر بما احتوته من صراحة، وصدق وقدرة على الاستبطان، وتعرّي النّفس والأصالة»[3].

كما يؤكّد على أنّ «أعظم الاعترافات المهمّة، يرجع ظهورها إلى القرن الثّامن عشر لأنّها لم تكن اعترافات دينيّة بالمعنى المعروف، ولكنّها كانت تنصبّ على الحياة الخاصّة»[4].

كما تحدّث "القدّيس أوغسطيس" عن مراحل حياته؛ حيث اعترف بسرقته قطعة قماش صغيرة من منزل العائلة الّتي كان يعمل عندها، واعترف أيضا بنزوات الشّباب، يقول: «كنت مراهقاً، أحرقت قمّة شهواتي الجهنّميّة، كما كان لي الجرأة للدّخول في حبّ متبادل حالك، وقد بدأ جمالي ووسامتي يتلاشيان، ولم أعد أعرف قذارة العينين، في حين كان إعجابي يتحوّل نحو نفسي، وأردت أن يتحوّل إعجاب النّاس وأعينهم أيضاً نحوي»[5].

وهكذا نقول إنّ لغة الاعترافات هي اللّغة الّتي بواسطتها يستطيع الفرد البوح، ورفع الغطاء عن أسراره للآخرين، ليشاركهم بتفاصيل وخبرات حياته، سواء أكانت سلبيّة أو إيجابيّة. وهذا ما لمسناه

---

[1]– عصام العسل: فنّ كتابة السّيرة الذّاتيّة مقاربات في المنهج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2010، ص36.

[2]– يحي إبراهيم عبد الدايم: التّرجمة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، دار إحياء التّراث العربيّ، دط، لبنان، بيروت دت، ص15.

[3]– المرجع نفسه، ص13.

[4]– نفسه، ص18.

[5]–دلال عبابسية: البوح في الثّقافة الغربيّة. www.dalilaalmitab.net بتاريخ 24 مارس 2016 في السّاعة 10:00.

في رواية "مملكة الفراشة" عندما اتّخذّ أبطال الرّواية لغة الاعتراف كوسيلة للبوح عن المشاعر المختلفة في النّفوس المكبوتة.

– **الاعترافات الّتي صرّحت بها بطلة الرّواية "ياما"**:ونذكر منها اعترافها بشدّة العشق والهوى الّذي تكنّه لحبيبها "فاوست (فادي)" عندما كانت تحدّثه في الفيسبوك.

«قلت لحبيبي فاوست ذات مرّة، ونحن في محادثة حميميّة، واشتدّ بي الحنين له: فاوست حبيبي لك كلّ شيء، كلّ ما أملك بلا استثناء، ولي فقط وردة من يدك، وقبلة مسروقة في غفلة من القتلة والرّكض معك في مدن التّيه قبل الموت بسكرة العاشقة بين ذراعيك»[1].

وهذا الحبّ الجنونيّ الّذي أعمى بصيرتها، دفع بها للاعتراف بالرّغبة في قتله والتّخلّص منه، «هل عليّ أن أكره كما يحدث معي في حالات عزلتي وغيرتي، لدرجة أنّي فكّرت في العديد من المرّات في قتله»[2]

وتقول في حوار بينها وبين فاوست في الفيسبوك:

«تصمتين عمري، تفكّرين في ماذا؟

– في قتلك.. هههههه.

خرجت بعفوية طفلة، لسانها يسبقها دائماً، حتّى إنّها فكّرت يوماً أن تشتري غراء وتلصقه بأسنانها؛ لتتخلّص من حركاته الأفعوانيّة الّتي أصبحت حرّة أكثر ممّا يجب»[3].

– **اعتراف زوربا لابنته بحقيقة احتراق مختبر صيدال:** لقد كان احتراق مختبر صيدال أمراً مدبّراً من جماعة مافيا الأدوية، الّذين هدّدوا زوربا بعد رفضه الدّخول في صفقات غير شرعيّة، فقاموا بحرق المختبر؛ ليدفع ثمن نزاهته.

«هم اللي عملوها، القتلة، لا يوجد غيرهم...

– من هم يا بابا، تساءلت وأنا أقبض على يده المرتجفة يومها، يمكن أن يكون المخزن قد احترق لأنّه مليء بالمواد الكيمياوية السّريعة الاشتعال.

---

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص19.

[2]– المصدر نفسه، ص43.

[3]– نفسه، ص44.

– لا، حبيبتي، لقد أصبحوا ذئاباً واختلطوا مع الضّباع، مافيا الأدوية، أعرف أشياء خطيرة،

قالها وهو يقترب منّي أكثر لكي لا يتسرّب صوته إلى الخارج»[1].

– **اعتراف فيرجينيا وولف بقرارها الانتحار في رسالة تركتها لزوجها:** حيث نزلت إلى نهر أوز، وكانت جيوبها ممتلئة بالحجارة لتثقل جسدها النّحيل، قالت فيها: «لي اليقين بأنّي سأصبح مجنونة، ولن تتمكّن من تحمّل هذه الوضعية القاسية، مقتنعة بأنّي لن أخرج بسلام هذه المرّة، بدأت أسمع أصواتاً تمنعني من التّركيز، ولهذا أقدم على ما يبدو لي أنّه أحسن ما يمكن فعله، لقد منحتني سعادة قصوى، لا أستطيع أن أقاوم وأنا أعرف مسبقاً أنّي ضيّعت لك حياتك، وتستطيع أن تكون أفضل بدوني»[2].

فقد جاءت الرّسالة كاعتراف؛ حيث عبّرت فيها فيرجينيا وولف عن جنونها، والفترة الصّعبة الّتي تعيشها، ممّا يؤثّر سلباً على زوجها، وقد كان الانتحار بالنّسبة إليها هو الحل الوحيد للخروج من هذه الهاويّة، الّتي أوقعت نفسها فيها، ومنح زوجها فرصة العيش بسلام، وفي هذه الرّسالة تلميح إلى أمّ البطلة الّتي انتحرت نتيجة الحبّ الجنوني، الّذي كانت تكنّه للكاتب "بوريس فيان"، فهي أثقلت قلبها بالحبّ، فانتهى بها المطاف إلى سقوطها في هاوية انفصام الشّخصيّة، ووقوعها في مصيدة العشق الخيالي، والوقوع في الأوهام.

– **اعتراف "سيرين" لصديقتها "ياما" بملاك اللّذة الّذي يأتيها:** من مخلّفات الحرب الأهلية دخول المجتمع في كابوس العالم الافتراضيّ، والانسياق وراء الأهواء الجنسيّة كنوع من الحرمان، وهذا هو الحال الّذي آلت إليه سيرين صديقة ياما.

«... في كلّ ليلة عندما تكبر شهواتي وتفيض عليّ، أستحمّ وأتعطّر، ثمّ أنام بعد أن أدخل قليلاً أصابعي تحت لباسي الدّاخليّ، وأضعها على زغب العانة، وأنزل قليلاً إبهامي طبعاً مش حرام أبداً، بمجرّد أن أغمض عيني في إغفاءاتي الأولى، يأتيني ملاك اللّذة فيأخذني بقوّة وعنف غريب، كأنّه

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص54.

[2]– المصدر نفسه، ص125.

لم ير أنثى منذ سنوات، يهزّني بقوّة حتّى أشعر بجسدي يتفكّك كليًّا، يضعني فوقه، تحته، بجانبه، يدخلني في دوار مدهش، ينسيني للحظات كلّ شيء، لا يتوقّف إلاّ عندما يشبعني»[1].

وهذا هو حال فيرجينيا (والدة ياما) الّتي اعترفت لابنتها بقدرتها على خيانة زوجها مع بوريس فيان فتقول: «ثمّ تلتفت نحوي من جديد، وتقرّب رأسها من أذني اليسرى:

– لو كان حبيبي بوريس حيًّا لطلقته من ميشيل وأورسولا، وسحبته نحوي، لم أخن والدك ولا مرّة واحدة في حياتي، ولكن مع بوريس أنا متأكّدة من أنّي كنت سأخونه بلا تردّد ولا عقدة ضمير»[2].

– **اعتراف بطلة الرّواية بحقد أختها عليها وعلى جميع أفراد عائلتها:** من خلال قولها: «تذكّرت فجأة أختي كوزيت، الّتي لم تحضر الجنازة، لكنّها أوصتني بأن اهتمّ جيّداً بذهب أمّها؛ لأنّ لديها حقًّا فيه، لا أدري ماذا حدث لي فجأة، لم أعد أسمع إلاّ أصداء صوتها الّتي كانت تأتي باردة من مونتريال: اسمعي متنسايش روحك، ذهب أمّي ليس ملكاً لك وحدك، سنتحاسب عندما أعود إلى البلد، الفريضة لن تتمّ إلاّ بحضوري، وعندما عادت نسيت أن تقف على قبر أمّي، سألتني على حسابات والدي (...)»[3].

إذن الاعترافات هي الوسيلة الّتي تساعد الفرد على البوح بما يختلج في داخله، والتّعبير عن هواجسه و ميولاته، ولقد حقّقت لغة الاعترافات تنوّع اللّغة في الرّواية، بحضور لغات مختلفة مثل لغة الأجيال والأعمار الّتي ركّز عليها "**باختين**"، ويظهر ذلك من خلال اعتراف البطلة ياما لفاوست عن مشاعرها وحبّها له، ففاوست سيفهم ويحسّ بهذا الحبّ الّذي تكنّه له ياما كونهما من نفس الجيل، وكذلك اعتراف سيرين لصديقتها ياما بملاك اللّذة، الّذي يأتيها كون ياما من نفس الجيل.

كما حقّقت لغة الاعتراف ما يسمّى التّنضيد المهني، مثل لغة الطّب التي تتجلى في اعتراف "زوربا" لابنته عن سبب احتراق مختبر صيدال، ولم يخبر شخصاً آخر بذلك؛ كون "ياما" قد درست نفس تخصّص والدها، وهو تخصّص الصّيدلة. كما أنها أسهمت في توسيع بنية النص الروائي.

---

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص85.

[2]– المصدر نفسه، ص128.

[3]– نفسه، ص211.

وهكذا ساعدت لغة الاعترافات كلّ شخصيّة من هؤلاء الشّخصيات على البوح والتّعبير عن أحاسيسها وعواطفها، وعمّا يختلج ذاتها من هموم وأحزان، بلغتها الخاصّة، وبلغة صريحة مباشرة مفعمة بالصّدق.

2- لغة الرّسائل: يعَدّ فنّ الرّسالة عند العرب من الفنون النثرية الأدبيّة القديمة، وازدهر في القرنين الثّالث والرّابع الهجريين، وفيهما ذاع صيته، فهو فنّ نثريّ جميل، يظهر مقدرة الكاتب وموهبته الكتابيّة، وروعة أساليبه البيانيّة المنمّقة القويّة، واللّغة هي السّبيل الوحيد الّتي تساعد على تدوين هذه الرّسائل[1].

ويعرّفها جبور عبد النّور بأنّها «ما يكتبه امرؤ إلى آخر، معبّراً فيه عن شؤون خاصّة أو عامّة، وتكون الرّسالة بهذا المعنى موجزة، لا تتعدّى سطوراً محدودة، وينطلق فيها الكاتب عادة على سجيته، بلا تصنّع أو تأنّق، وقد يتوخّى حينا البلاغة، والغوص على المعاني الدّقيقة، فيرتفع بها إلى مستوى أدبيّ رفيع»[2].

يمثّل هذا التّعريف العامّ للرّسالة، ولكنّنا نريد الرّسالة النّقديّة الّتي يكون هاجسها المركزيّ هو الظّاهرة الأدبيّة، وما يحيطها من تفاصيل، لذلك نجد أنّ الرّسائل تعبّر عمّا أخفاه السارد، الجانب المكبوت الّذي لا يبوح به إلاّ لنفسه، ولمن هو في حكم نفسه، متضمّنة تفاصيل عن حياته وهواجس وخبايا الذّات[3].

فالرسائل وسيلة هامة تساعد صاحبها على البوح بما يختلج في النفس من هواجس ورغبات مفعة بالصرامة والحميمية.

ويرى "محمّد صابر عبيد" أنّ الرّسائل «تشكّل مجالاً رحباً للتّعبير عن الذّات والآخر والثّقافة والفكر والحياة والحبّ وغيرها، لما للرّسائل من قيمة سرديّة كبيرة، يمكن أن تلقي الضّوء على تجربة

[1]- ينظر: عبد الحليم كبوط: فن كتابة الرّسائل، جامعة الجزائر، باتنة. *www.ksau.info*

[2]- عبد الله العشّي: زحام الخطابات، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دط، دت، ص138.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص146.

الأديب (صاحب الرّسائل) في مواجهة حرّة مع نفسه أوّلاً، ومع المرسل إليه ثانيًا، بكلّ ما تحمله هذه المواجهة من صراحة و حميمية وتطابق الذّات»[1].

ويعرّفها الناقد "عصام العسل" أنّها «فنّ تعبيريّ، غالباً ما يتواصل كتّابه من خلال الأدباء والعلماء والمفكّرين وغيرهم، وهو مكوّن خطابيّ في أدب السّيرة الذّاتيّة، ويتّخذ في معظم الأحيان صفة الوثيقة داخل هذا الأدب، والّتي قد يقصد بها صاحبها استعادة الحقيقة التّاريخيّة المشوبة بالزّيف والتّحريف، ولتكون شاهداً على صدق حديثه من جهة، أو ليتّخذها سبيلاً إلى بعث مشاعر وأحاسيس وانفعالات خبت جذورها بفعل طيّ الزّمان لها؛ إذ يحاول بإحيائها استرجاع اللّحظات المثيرة والمميّزة، الّتي كانت في تاريخ مضى فضاء لجملة من المواقف والتّجارب»[2]. إذن فالرّسائل شكل تعبيريّ، يتّخذها المبدعون والعلماء وسيلة للتّواصل فيما بينهم، وكدليل لإقناع المتلقّي، وتعميق درجة الصّدق في الحقائق الّتي يبثّها صاحبها بعيداً كلّ البعد عن تزييف أو تحريف الحقائق.

تعَدّ لغة الرّسائل أداة يتّخذها شخص ما للتّعبير عن موضوع ما أو قضية ما، وإرسالها إلى شخص آخر، فهي «واحدة من عناصر الفعل القولي، أو فعل التّواصل، والرّسالة هي النّص والمادّة الدّلاليّة، ومجموع السيماءات الّتي يتعيّن تشفيرها، والّتي يرسلها المتكلّم للمستمع»[3].

ومن بين هذه الرّسائل نجد ما يسمّى الرّسائل الشّخصيّة الذّاتيّة، العاطفيّة و الحميميّة، وهذه الأخيرة تجسّدت في تلك الرّسائل الّتي كانت تكتبها ياما إلى حبيبها فاوست (فادي)، وأوّل رسالة كتبتها في عيد ميلاده، وجاء في نصّها:

«لو فقط تعلم كم أنت في قلبي، ولكنّك لا تعلم، غدا عيد ميلادك يا مسيحي الصّغير هل تدري ماذا يعني أن تولد امرأة في عيد الشّمس، وتقضيه في غياب أجمل رجل في عينيها، هو أيضاً ولد في عيد العواطف؟ سيأتي عيدي هذه المرّة وأنت بعيد عنّي (...) أخبرتك يوما بأنّ دخولك حياتي

[1]– محمد صابر عبيد: التّشكيل السير ذاتي، دار نينوى، سوريا، دط، 2012، ص15.

[2]– عصام العسل: فنّ كتابة السّيرة الذّاتيّة، ص56.

[3]– برنس جيرالد: المصطلح السّردي (معجم المصطلحات)، تر: عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 2003، ص129.

هبة سماويّة، هبة أقدار مجنونة، مقابل ابتسامات ساذجة، هي كلّ ما استطعت أن أرسمه على واجهة حائط أزرق، يتماوج في داخلي كبحر هارب في كلّ ليلة (...) لا أدري كيف تهنّئ امرأة عاشقة رجلها الّذي يسكنها بعيد ميلاده، وهو في دنيا بعيدة عن الألوان المستحيلة، ومع ذلك أستعير شجاعتي من بحرك ومنفاك، فقط لأقول لك: عيد ميلاد سعيد حبيبي»[1].فعلى الرغم من أنّ حبيبها فاوست سيمضي عيد ميلاده بعيداً عنها، إلاّ أنّ ياما امتلكت الشّجاعة الكافية لتهنّئه؛ ولكن نكتشف من خلال تعبيرها نوعاً من الحزن والاكتئاب.

وتستمرّ "ياما" في كتابة رسائلها كلّما تذكّرت ذلك الحبّ الّذي ينهش روحها، ونتيجة لذلك استخدمت لغة الشّوق والحنان، للتّعبير عن هذا الحبّ والوجع الّذي خلّفه بعده عنها، تقول في رسالة أخرى: «حبيبي الهارب على جناحي غيمة، هل تدري أنّي مصابة بك بحيث لا يمكنني الرّجوع إلى الوراء حتّى لو شئت، متعبة القلب، مرهقة الرّوح، متلاشية مثل غيمة مهجورة، لا قوّة لي اليوم حبيبي، لقد وصلت إلى حدودي القصوى، باسطا حبيبي. بيكفّي. موجع حبّك، وبعدك وقربك، وعقلك وجنونك، موجع حضورك وغيابك، لمسك وفقدانك، موجع وهمك ويقينك، لماذا ترهق قلبك وشجنك وأشواقك بهذا الكمّ من الذّهول؟ موجعة في خيبتك(...)»[2].

تراكمت رسائل "ياما" وأصبحت كثيرة، فهي لم ترسلها إلى "فاوست"، بل قرّرت أن تمنحها له حين يعود إلى وطنه، فقد كانت كلّ هذه الرّسائل تأكيدا على حبّها الكبير الّذي تكنّه له، فبالرّغم من بعده عنها، وإمكانية أن يكون مع أيّ امرأة أخرى، إلاّ أنّها لا تبالي، فهذا الحبّ الكبير له قد أعمى بصيرتها، وأصبحت تراه معها، وأنّه ملك لها.

– **رسالة فيرجينيا وولف لحبيبها تخبره بقرار انتحارها:** تقول فيها: «لي اليقين بأنّي سأصبح مجنونة، ولن تتمكّن من تحمّل هذه الوضعية القاسية، مقتنعة بأنّي لن أخرج بسلام هذه المرّة، بدأت أسمع أصواتاً تمنعني من التّركيز، ولهذا أقدم على ما يبدو لي أنّه أحسن ما يمكن فعله، لقد

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص22.

[2]– المصدر نفسه، ص61.

منحتني سعادة قصوى، لا أستطيع أن أقاوم، وأنا أعرف مسبقاً أنّي ضيّعت لك حياتك، وتستطيع أن تكون أفضل بدوني»[1].

يمكن أن نقول إنّ لغة الرّسائل عبّرت عن دواخل الفرد وأحاسيسه، والرّسائل هي الوسيلة الأقدر على تمثيل سعادة الفرد من حزن وسعادة، وبواسطتها يفصح الفرد عن الأشياء الّتي يصعب النّطق بها، وهذا ما جعل فيرجينيا وولف ربّما تترك رسالة لزوجها تخبره فيها بقرار انتحارها، فلو انتحرت ولم تخبره بذلك فربّما لن يتمكّن من العثور عليها، لذا فإنّ الرّسائل تلعب دوراً كبيراً وفعّالاً في حياة البشريّة.

وقد وظّف واسيني الأعرج نوعاً آخر من الرّسائل الّتي تسمّى بالرّسائل الإلكترونية «لأنّ الأدب في ضوء التّطوّر التّكنولوجي الكبير، وظهور شبكة الانترنت استطاع أن يستفيد من هذا التّطوّر، وأن يتأثّر به تأثّراً بالغاً، لكونه لصيقاً وغير منفصل عنه»[2].

فمع تطوّر وسائل الإعلام والتّكنولوجيا الخارقة، تمكّن الإنسان من التّواصل مع غيره دون عناء ومشقّة، مع اقتصار زمن وصولها،وعبرت هذه الرسائل الالكترونية بدورها عن دواخل الشخصيات.

ومن بين هذه النّماذج الّتي وظّفها الرّوائي "واسيني الأعرج "تلك الرّسائل الإلكترونيّة القصيرة، الّتي ترسلها ماريا (توأم ياما) إلى عائلتها من حين إلى آخر عبر الفيسبوك:

«Vous inquiétez pas. Je vais bien, on est juste pris pas les préparatifs de notre mariage, moi et Thomas. Portez vous bien»[3].

التّرجمة: «لا تشغلوا بالكم عليّ، أنا بخير، مشغولان فقط بالتّحضير لعرسنا أنا وتوماس كونوا بخير».

ونقرأ رسالة أخرى كذلك أرسلتها ماريا (كوزيت) يوم وفاة أمّها، واعتذرت فيها، وكأنّها لم تكن معنية بما حدث، تقول فيها:

---

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص125.

[2]– حكيمة بوقرومة: "النّقد الأدبي الالكتروني وعلاقته بنظرية التلقّي" مجلة تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع9، 2011، ص152.

[3]– المصدر السابق، ص121.

«*Mille excuses. Très occupée en ce moment. Sincères condoléances bon courage chère Yama*»[1].

التّرجمة: «كلّ الاعتذار، مشغولة جدا في هذه الفترة، تعازي الخالصة، الكثير من الشّجاعة عزيزتي ياما».

كما نجد تلك الرّسائل المتبادلة بين ياما وحبيبها فاوست، الّتي هي عبارة عن رسائل كتبت عبر الفيسبوك طوال ثلاث سنوات، والّتي تختزل الكثير من الحبّ والعشق، اللّذين يجعلان القارئ يستبعد كليًّا فكرة أن فاوست سيكون في النّهاية مجرّد شخصية وهميّة لا وجود لها.

لقد استطاعت هذه الرّسائل التّعبير عن الهواجس الّتي تسكن الأفراد، بدءاً بياما الّتي سبّب لها هذا الحبّ الافتراضيّ المعاناة والقهر، وأمّها الّتي انتهى بها المطاف مصابة بانفصام الشّخصيّة، بسبب حبّها لرجل ميّت لا وجود له، وأخت البطلة ماريا الّتي تحوّلت إلى صخرة متحجّرة، ولم تعد تبالي بأيّ شيء، وذلك بسبب إهمال العائلة لها.

إن ما يلاحظ في لغة هذه الرّسائل أنّها جاءت بلغة حميميّة ورومانسيّة، مليئة بنبرات الحبّ والعشق، وتجاوزت اللّغة العاديّة ذات الوظيفة التّواصليّة إلى لغة جماليّة وفنيّة شعرية مشحونة بالرّمز والدّلالات البعيدة، ويظهر ذلك بشكل بارز في تلك الرّسائل الّتي تكتبها ياما لحبيبها فاوست «فاوستي الحبيب، ها أنا ذي أتعرّى أمام سرّك، وأمام هبلي وجنوني، هي المرّة الوحيدة الّتي لن أطلب فيها منك أن تقلدني أو تتفهّم جنوني. اللّحظة ينتابني إحساس غريب بأنّك كنت هنا ثمّ خرجت، ما تزال الأمكنة تحفظ مرورك وعطرك وبعض خوفك، بدأت أنا أعود لوضعي الطّبيعيّ، فأشعر بغيابك الّذي يؤلمني (...) رأيتني في لحظات الإغفاء المسروقة أمشي على أرض خضراء، مثل سماء ربيعيّة، كنت حافية القدمين، ممتلئة القلب، وشبه عارية، كنت في فضاء مبهم بلا حدود، مليء بالماء، لا أجد فيه سواي، أنظر إلى الأسفل من الأعالي، فأراني أدوس أو أكاد على أزهار صغيرة لم انتبه لها من قبل، فجأة تقفز أمام نظري المتعب والمرهق من نوم أصبح يستعصي

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص183.

عليّ مذ جمعتنا متعة المساحات الزّرقاء، فراشات ملوّنة بآلاف التّدرّجات، أتوقّف في مكاني، أتجمّد مثل حجرة باردة حتّى أزعجها في راحتها»[1].

كما تشتمل هذه الرّسالة على الإيقاع الصّوتي والموسيقي اللّذين حقّقهما توافق الكلمات في الحرف الأخير، واللّذين عبّرا عمّا يختلج نفس ياما من شوق وحنين إلى حبيبها، ما أضفى صبغة جماليّة على الرّواية، جعلت القارئ لا يملّ من قراءتها.

جاءت لغة الرّسائل مشحونة بالعواطف والأفكار، والأسرار والمخاوف، وتعكس أحاسيس وهموم صاحبها، فالمتكلّم يلجأ إلى عدّة طرائق للإفصاح عمّا تخفيه نفسيته،كطريقة التّراسل والاعترافات والمذكّرات، وكذلك اليوميات، يقول "**باختين**": «إنّ الشّكل الرّسائليّ ملائم جدًّا للكلمة الغيريّة الّتي هي انعكاس لغيرها، تمتاز الرّسالة بإحساسها القويّ بالطّرف المقابل في الحوار بمن تتوجّه إليه الرّسالة، بالمرسل إليه، الرّسالة شأنها شأن الرّدود في الحوار، موجّهة إلى إنسان محدود، وتأخذ في اعتبارها ردود أفعاله المحتملة وجوابه المتوقّع»[2] فالمرسل إليه غائب ويتلقّى الرّسالة مع نفسه فيتأثّر، فانطباعاته وردود أفعاله لا تُرى، وردّ الفعل هذا هو كلمة حول الكلمة.

المبحث الثّاني: لغة المحلّي.

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص47.

[2]– ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص300.

يتميّز أيّ مجتمع بشريّ بقاموس لغويّ يميّزه عن غيره، أو ما يعرف بالهُويّة اللّغويّة، الّتي قد تكون رسميّة أو غير رسميّة، إذا اعتبرت لغة الأقلّيات كما هو الحال في بعض المجتمعات مثل الجزائر؛ حيث تعتبر اللّغة العربيّة هي المعترف بها، ومن ثمّ فاللّغة المحلّية تسهم في الحفاظ على موروث الأمّة، لذلك فهي ذاكرتها المعنويّة.

إنّ قارئ نصّ "مملكة الفراشة" يلاحظ أنّ اللّغة العربيّة هي الّتي هيمنت بشكل واضح ومع ذلك فالرّواية اقتربت في مواقع عديدة من اللّغة (اللّهجة) العامّية، بحكم ارتباطها «باللّهجات وبمختلف لغات الفئات الاجتماعيّة الموجودة في الواقع، حتّى تلك الّتي لا يعترف بها على المستوى الرّسمي»[1].

ويرجّح "صلاح صالح" سبب توظيف العامّية إلى إضفاء الواقعيّة على الرّواية، وهذا من أجل التّقرّب من الشّخصيات، ومن هنا يبرز ما يسمّى بالصّدق الفنّي على العمل السّردي، ويلقى بذلك إقبالاً واسعاً عند القارئ (المتلقّي)، فهي إذن أساليب معتمدة لإشاعة الأجواء المحلّية، والّتي تتجاوز باستعمالها حدود الاستعمال الفكريّ[2]،ويدعم نفس الرّأي عبد المالك مرتاض، الّذي يعيب على النّظريات النّقديّة الّتي كانت تقوم إجراءاتها على ان يسرد الكاتب الرّوائيّ في مستويين اثنين من اللّغة: مستوى السّرد، وتكون لغة فصيحة سليمة، بل راقية ومستوى الحوار، وتكون لغته مدنية وعامّية في الدّرجة الأرذل، والدّرك الأسفل[3].

ولعلّ من أهمّ مظاهر الثّقافة المحلّية في نصّ مملكة الفراشة ما يأتي:

1- الصّيغ العامّية (الكلام اليومي المتداول):

لقد أدرج "واسيني" في روايته بعض الصّيغ العامّية المتداولة، الّتي كان لها حضورها الدّال في الحوادث، فقد وجدت شخصيات الرّواية في هذه اللّغة متنفّساً تعبّر بها عن أوضاعها المزرية، الّتي

[1]- حميد لحميداني: النّقد الرّوائيّ والإيديولوجيا، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1990، ص79.

[2]- ينظر: صلاح صالح: سرديات الرّواية العربيّة المعاصرة، المجلس الأعلى للثّقافة، ط3، 2003، ص272.

[3]- ينظر: عبد المالك مرتاض: في نظرية الرّواية، دار العرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2005، ص139.

طغى عليها الظّلم والاستبداد، ومن بين هذه الصّيغ العامّية نجد «شو عرفك»[1]«ما نحبش نعيش الميزيرية»[2]، «وأنت مالك يا خويا، واش دخلك»[3]

كما كانت هذه الصّيغ المتداولة وسيلة للتّعبير عن القهر، الّذي يلازمهم في حياتهم، وكلّ هذا كان من جرّاء الحرب الأهليّة، الّتي زرعت الخوف في النّفوس، وعدم الاطمئنان للأوضاع السّائدة، قال ديف لياما: «... لازم تخافي...»[4]وهذا دليل على سوء الأوضاع وتدهورها، وكذلك الحرص على اغتصاب المرأة، ما يستلزم على الفرد أخذ الاحتياطات في كلّ شيء؛ كونه مهدّداً بالخطر في وطن غابت فيه الأخلاق الإنسانيّة.

2- الأمثال الشّعبيّة:

كان استلهام الرّواية من قاموس التّعابير العامّية الجزائريّة متنوّعاً وزاخراً، وخاصة ما ارتبط بالأمثال الشّعبيّة، كأحد روافد الثّقافة الشّعبيّة، فإنّ استخدامها يمكّن من التّعبير عن الأوضاع النّفسيّة والاجتماعيّة للشّخصيات، وهي مرتبطة بالكلام العادي أو اللّغة المحلّية الدّارجة، وهذا ما جعلها أكثر أنواع الأدب الشّعبيّ انتشاراً بين النّاس.

إنّ المثل الشّعبي هو التّعبير اللّفظي المختصر، والمتداول بغير تبديل أو تغيير في لفظه الحرفي، وعادة ما يتضمّن حكمة أو موعظة أو نصيحة، فهو في كثير من الأحيان يكون مستخلصاً من الحكم وتجارب الحياة[5].

وتعدّ الأمثال عند كلّ قوم «خلاصة تجاربهم، ومحصول خبرتهم، وهي أقوال تدلّ على إصابة وتطبيق المفصل، هذا من ناحية المعنى، أمّا من ناحية المبنى فإنّ المثل السّرود يتميّز عن غيره من الكلام بالإيجاز، ولطف الكناية، وجمال البلاغة، والأمثال ضرب من التّعبير عمّا تزخر به

---

[1]- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص18.

[2]- المصدر نفسه، ص88.

[3]- نفسه، ص270.

[4]- نفسه، ص332.

[5]- ينظر: كريمة بوخاري:"الذّاكرة الشّعبيّة في الرّواية الجزائريّة قراءة في المرجعيّة الجماليّة "تجربة في العشق" للطّاهر وطّار أنموذجاً" عدد خاص بأعمال اليوم الدّراسي PNR الذّاكرة الشّعبيّة الجزائريّة والإبداع، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص113.

النّفس من علم وخبرة، ودقائق واقعيّة بعيدة كلّ البعد عن الوهم والخيال، فهي القول الجاري على ألسنة الشّعب الّذي يتميّز بطابع تعليميّ، وشكل أدبيّ مكتمل يسمو على أشكال التّعبير المألوف»[1].

إذن فالأمثال هي نتائج للمواقف والأحداث الّتي تواجه الفرد في حياته اليوميّة، ويلجأ إليها عندما يجد نفسه أمام موقف أو قصّة معيّنة، ولهذا لجأ الرّوائي واسيني الأعرج في روايته إلى توظيف مجموعة من الأمثال الشّعبيّة، والّتي أعطت مذاقاً خاصّاً للرّواية، ومن بين هذه الأمثال نجد:

- «**هنا يموت قاسي**»[2]: وهو مثل شعبيّ جزائريّ، يعني التّمسّك بموقف أو فكرة تمسّكاً قطعيًّا، دون العدول عنه، وهذا هو حال "ديف" الذّي كان عنيداً في موقفه، وأصرّ كلّ الإصرار على البقاء في وطنه، على الرّغم من تدهور الأوضاع، وعدم الاستقرار في وطنه حيث إنّه كان بإمكانه الخروج النّهائي من هذه الأرض، وكان الهدف من توظيف هذا المثل تحسيس كلّ فرد بمسؤوليته اتّجاه أفعاله وقراراته الّتي يتّخذها، فهكذا قرّر "ديف" عدم الهجرة والمكوث في وطنه، حتّى ولو كان الموت هو الثّمن الّذي يدفعه.

- «**الرّب خلق وفرّق**»[3]: هو مثل شعبيّ يدلّ على أنّ الله خلق النّاس أصنافاً وأجناساً مختلفين، وكلّ فرد له صفة تميّزه عن غيره. وهذا ما حاولت أمّ البطلة ياما "فيرجينيا" غرسه في فكر ابنتها، فقد أرادت أن تكون ابنتها مميّزة ومختلفة عن أفراد مجتمعها، فلو شابهتهم فستكون بذلك قد فقدت ذاتها، لكون المظاهر بنظرها المقياس الّذي يبني عليه المجتمع؛ لكن لطالما بيّن لنا الواقع أنّ الإنسان لا يسمو إلى درجات العلا إلاّ بأخلاقه، وفكره، وعلمه، وهذا هو الشّيء الّذي لم تدركه "فيرجينيا" والدة ياما.

- «**خضرة فوق الطّعام**»[4]هو مثل شعبيّ متداول، يستعمله الإنسان عندما يشعر أنّه محروم من حقّ إبداء رأيه، ويكون مثل الخضرة الزّائدة، الّتي توضع على الطّعام، فهذا الأخير يؤكل بها

---

[1]- نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار النّهضة للطّبع والنّشر، مصر، القاهرة،دط، دت، ص142.

[2]- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص18.

[3]- المصدر نفسه، ص14.

[4]- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص33.

أو بدونها، وقد استعانت أمّ البطلة بهذا المثل عندما جرحتها ياما بعدم التّدخل في شؤون حياتها؛ لأنّها هي الأدرى بأمور الدّنيا، ولها الحقّ في إسداء النّصيحة وإرشادها.

- «**افهم يالفاهم**»[1]يستخدم هذا المثل للتّلميح على موضوع خاصّ، دون أن يكون مفهوماً عند الآخرين.

وقد وظّفه الكاتب في الرّواية بعد الجدال العنيف الّذي نشب بين البطلة ياما والضّابط حين أرغمها على قول عكس ما رأته في قضية اغتيال والدها، وبأنّه لم يقتل بالرّصاص وإنّما بسكتة قلبيّة، وهذا من أجل إخفاء هذه القضيّة على الرّأي العام؛ لكن ياما رفضت وأصرّت على قول الحقيقة، ولو فعلت ما قاله الضّابط فإنّها بذلك تكون قد قتلت والدها ثانيّة ما أدّى إلى إثارة غضب الضّابط، وقوله هذا المثل «افهم يا الفاهم».

- «**الوقت كالسّيف إذا ما تقطعوش يقطعك**»[2]: أصل المثل من اللّغة العربيّة الفصحى«الوقت كالسّيف إن لم تقطعه قطعك»، وهدفه تحسيس الإنسان بقيمة الوقت، وأهمّيته وضرورة استغلاله.

وهذا المثل استخدمته الصّحفية الّتي أرادت إجراء حوار مع ياما، حول رأيها في مسرحية "لعنة غرناطة"، وآخر حول عملها، وعندما رفضت ياما إجراءه في ذلك الوقت؛ لأنّ هناك زحمة كبيرة، فكّرت الصّحفيّة في هذا المثل.

وهناك أمثال شعبيّة أخرى، مثل: «العود اللّي تحقره يعميك»،«حشيشة طالبة معيشة»«شويه للرّب وشويه للعبد». وهي كلها جزء من ثقافة الشعب الجزائري وملمح من ملامح هويته وتاريخه العريق، ولغاتها أثرت هذه التعددية في رواية " مملكة الفراشة".

3- الأغنية الشّعبيّة:

وعلى خلاف الأمثال الشّعبيّة، والكلام المتداول اليوميّ واللّذين برزا في الرّواية بشكل لافت للانتباه، وظّف الرّوائي الأغنية الشّعبيّة بشكل قليل؛ لكنّ توظيفها يتماشى مع مواقف الشّخصيات، وردود أفعالها المزاجيّة أو الطّبيعيّة:

---

[1]- المصدر نفسه، ص115.

[2]- نفسه، ص448.

Sur le pont d'Avigon
L'on y dance, l'on y dance
Sur le pont d'Avigon
T'on y dance tout en rond[1]

التّرجمة:

على جسر أفنيون

نرقص ونرقص

على جسر

نرقص جميعاً بشكل دائريّ

وهي أغنية شعبيّة يغنّيها الأطفال في المدارس الفرنسيّة منذ صغرهم، وهي تمجّد الرّقص وكلّ الحرف الشّعبيّة. كما أنّها مرتبطة بأعماق الشّخصيّة، وما يلازمها من همّ وحزن، لهذا وظّفها الرّوائيّ لبيان مدى معاناة ياما في الحياة، بخسارتها كلّ أفراد عائلتها، فبمجرّد تذكّر ياما هذه الأغنيّة، ارتسم لها وجه أمّها البشوش، والّتي كانت تحبّ الحياة والرّقص والفرح.

لقد تمكّنت الرّواية استلهام جانب من الثّقافة الشّعبيّة غير الرّسميّة، وتسخيره لخدمة الفنّ الرّوائيّ، ما أكسبها طابعها الخاصّ وأصالتها.

المبحث الثّالث: لغة الآخر الأجنبيّ.

لقد انفتح الجنس الرّوائيّ على عدّة أشكال تعبيرية، تسمح له بالتّعبير عن مختلف الآراء والتّصوّرات.ولعلّ اللّافت للانتباه هو ذلك التّعدّد اللّغويّ/اللّسانيّ في نصّ "مملكة الفراشة" ويشكّل الحضور القويّ للأجنبيّة علامة فارقة، لكن هذا الحضور المكثّف لم يكن نمطيًّا، بل ربّما كان

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص347.

موازيًا للّغة العربيّة الفصحى في بعض الصّفحات، وهذا التّنوّع اللّغويّ/اللّسانيّ داخل الرّواية هو أحد أكثر الأشكال جوهريّة وأهمّية؛ فاللّغة الفرنسيّة أبانت حضورها القويّ من خلال:

1- عناوين الكتب: وهي عناوين لأهمّ الأعمال الأدبيّة والفنّية للكاتب الفرنسي "بوريس فيان*"، والّتي كانت فيرجي (والدة ياما) مولعة بقراءتها، وظلّت تحافظ عليها من الضّياع ومن هذه العناوين:

Œuvres Boris Vian:

Romans parus sous nom

Conte de fées à l'usage des moyennes personnes (Roman inachevé 1943)

1946: Vercoquin et le plancton (1946)

1947: L'Ecume des jours (1947)

1947: L'automne à Pékin (1947)

1950:l'Herbe rouge (1950)

1953: L'Arrache-cœur (1953)

1966:Trouble dans les Andains (1942-1943)

Romans parus sous le pseudonyme de Vernon Sullivan:

1946: J'irai cracher sur vostombes[1]

[...]

1950: Elles se rendent pas compte (1948-1950)

Recueils de nouvelles

1949: Les Fourmis (1949)

[...]

2009: Les Fourmis, le loup-garou et autres nouvelles (livre audio interprété par François Marthouret et Thibault de montalembert, reprenant cinq nouvelles du recueil les Fourmiset une nouvelle du recueil le loup-garou)

* بوريس فيان: ولد في 10 مارس 1920، في فيل–دارفي، توفي في 23 جوان 1959، في باريس، إثر سكتة قلبيّة كاتب فرنسيّ وشاعر ومغنّي وموسيقي جاز، وعازف كبير على آلة الترومبيت (...) نشر العديد من الأعمال باسمه وباسم مستعار "فيرنون سوليفان"، كان متشبّعاً بالثّقافة الأنجلوساكسونية (...).

[1]- واسيني الأعرج، مملكة الفراشة، ص130.

Théâtre et opéra:

1950: L'?quarrissage pour tous (1947)

[...]

1974:Le chevalier de neige (Livrets d'opéra, 1952-1955)

1982:0péras (Vian) (Livrets d'opéra, 1958-1959)

Poésies:

1944:Cent sonnets.

1948:Barnum's digest (1946-1948)

[...]

1954:Le temps de vivre (Boris Vian)

Essais:

1951: Manuel de Saint-Germain-des-prés

1958: En avant lazizique… et par ici les gros sous, le livre contemporain.

Ouvrage décrivant toutes les étapes de la création d'une chanson, de l'écriture jusqu'à l'enregistrement[1]

هذه أهمّ الأعمال الأدبيّة "لبوريس فيان"، الّتي اطّلعت عليها "فيرجي" وتأثّرت بها، هذا ما جعلها تقع في حبّ هذا الرّجل وتتعلّق به إلى حدّ الجنون؛ لأنّها انغمست في عالم هذا الكاتب.

2- الشّعر باللّسان الفرنسي: حضرت اللّغة الفرنسيّة أيضا من خلال توظيف الرّوائي للشّعر، حيث استحضَر في أيّ جنس أدبيّ للتّدليل على قضيّة ما، أو الحكم عليها أو الاستدلال بها، «فحلّ الشّعر في النّثر، وحلّ النّثر في الشّعر، ممارسة تدلّ على أنّ الحدود بين الأجناس ليست صارمة، بل هي حدود يمكن كسرها بسهولة»[2].

وقد وظّفه "واسيني الأعرج" كونه يسهم في التّعبير عن الآلام والجروح، والواقع المرير الّذي يعيشه المجتمع الجزائريّ، وهذا ما عبّر عنه الأنموذج الشّعري المستخدم في الرّواية بحكم أنّ هذه الأخيرة تدور حول نتائج الحرب الأهليّة ومخلّفاتها.

[1]- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص130-131-132.

[2]- عروس بسمة: التّفاعل في الأجناس الأدبيّة (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النّثريّة القديمة)، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010،ص325.

تتوجّه ياما كلّما أحسّت بالضّيق والقلق إلى ديبو–جاز، وهو المكان الّذي تتولّى فيه الفرقة الموسيقيّة تدريباتها، والمكان الّذي تسترخي فيه وتشعر بالأمان وراحة البال، فهنا يصطفّ الشّباب (أصدقاء ياما في الفرقة) في استقامة تراتبيّة، مردّدين هذا الشّعر:

Monsieur le président
Je viens de recevoir
Mes papiers militaires
Pour partir à la guerre
Avant mercredi soir
Monsieur le président
Je ne veux pas la faire
Je ne suis pas sur terre
Pour tuer des pauvres gens…
Depuis que je suis né
J'ai vu mourir mon père
J'ai vu partir mes frères…
Et pleurer mes enfants
Ma mère atant souffert…
Quand j'étais prisonnier
On m'a volé ma femme
On m'a volé mon âme
Et tout mon cher passé

Demain debon matin[1]
Je fermerai ma porte
Au nez des années mortes…
Et je dirai aux gens:
Refusez d'obéir
Refusez de la faire
N'allez pas de partir…
Monsieur le président

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص241.

Si vous me poursuivez
Prévenez vos gendarmes
Que je n'aurais pas d'armes
Et qu'ils pourront tirer[1].

التّرجمة:

سيّدي الرّئيس

لقد وصلتني وثائقي العسكريّة

لأذهب إلى الحرب

قبل الأربعاء مساء

سيّدي الرّئيس

أرفض الحرب

لست على هذه الأرض

لأقتل الفقراء

منذ أن جئت إلى هذه الدّنيا

رأيت والدي يموت

رأيت إخوتي يذهبون

وبكيت أولادي

كم عانت أمّي

عندما كنت سجيناً

سرقوا منّي زوجتي

وسرقوا منّي روحي

وكلّ ماضي الجميل

وغدا سأغلق بابي

في وجه سنوات الموت

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص ص242،241.

سأقول للنّاس

اعصوا الأوامر

ارفضوا الذّهاب إلى الحرب

سيّدي الرّئيس

قل لدركك

بأنّي لا أحمل سلاحاً

وأنّه بإمكانهم إطلاق النّار عليّ

كان اختيار الرّوائي لهذا الأنموذج الشّعريّ مقصوداً، فقد أراد من خلاله الكشف عن المعاناة والألم اللّذين يتخبّط فيهما الشّعب جرّاء الحرب الأهلية، وإلقاء نظرة على قضية كانت سبباً لمعاناة الكثيرين، فقد صوّر الرّجل الهارب من التّجنيد؛ لأنّ التحاقه بالخدمة الوطنيّة يعني الدّخول في غمار هذه الحرب، ولهذا رفض الرّجل التّجنيد، ليتجنّب خوض الحرب، فقد ألحقوا الضّرر بكلّ أفراد أسرته، فوالده توفي، وإخوته وزوجته وأولاده قتلوا، وكلّ ماضيه الجميل فالرّجل عندما يكون في ساحة الحرب يتحوّل إلى شخص آخر، فلا يعرف أقرب النّاس إليه، بل مهمّته فقط القضاء على العدوّ، ولهذا يرفض الذّهاب إلى الحرب؛ لأنّها سبّبت معاناة لكثير من النّاس.

وبطلة الرّواية شبيهة بهذا الرّجل الّذي هرب من الحرب، وراح يصارع آلام الحزن والفقدان، أمّا هي فقد هربت من الواقع إلى العالم الافتراضي، الّذي كان نتيجة لما سبّبته الحرب الأهليّة؛ حيث خسرت كلّ أفراد عائلتها.

«إنّ حضور الخطاب الشّعريّ ليس لغاية تزيينيّة، بقدر ما يحمل وظيفة فنّية ودلاليّة ويكون على صلة بالتّشكيل الفنّي للعالم القصصي، فيكون متفاعلاً مع نفسية الشّخصيات الّتي تجعل من الشّعر أداة موحية برغباتها وانفعالاتها، كاشفة عن النّفس البشريّة وتضاريسها وخفاياها»[1]فالشّعر يجعل النّص الرّوائيّ نصًّا مفتوحاً، ومتعدّد الأشكال، ومن خلاله تعبّر كلّ شخصية في الرّواية عن مكبوتاتها وخفاياها وإحساسها.

[1]– بن حميد رضا "تداخل الأنواع والخطابات في الرّواية العربيّة" مؤتمر النّقد الدّولي الثّاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبيّة، عمان، 2008، مج1، ص406،407.

3- الأغاني بلغة الآخر:

تعرّف الأغاني بأنّها «إنشاء موزون مقصود به أن يغنّي ويشير في أغلب الأحيان إلى الشّعر الغنائي، الّذي يصلح لأن يكون أداة تعبيريّة له والأغنية القصيرة قطعة شعريّة غنائيّة اسمها مأخوذ من كلمة ألمانيّة تعني غناء»[1].

إنّ الأغنية لسان الشّعب، تحكي عن همومه وسعادته، ولا تزال أداة للتّخفيف عن الكرب سواء يسرد المآسي والمعاناة، أو تذويب الوقت وقتل الرّوتين الّذي صبغ حياتهم[2].

امتدّ توظيف "واسيني الأعرج" للّغة الفرنسيّة من خلال مجموعة نماذج من الأغاني، الّتي تغنّى بها أفراد المجتمع، والّتي بواسطتها استطاعوا التّعبير عمّا يختلج نفوسهم من آلام وأحزان، فقد كانت الوسيلة المساعدة للإفصاح عمّا هو مكتوب في الذّات الإنسانيّة والتّخفيف من هذه الأحزان الّتي سودّت حياتهم.

Sur le pont d'avignon
L'on y danse, l'on y danse
Sur le pont d'avignon
L'on y danse tous en rond[3]

التّرجمة: على جسر أفنيون

نرقص ونرقص

على جسر أفنيون

نرقص جميعاً بشكل دائريّ

حقّقت لغة الأغنية التّداخل مع لغة الرّواية باعتبارها أداة ساعدت الشّخصيات على التّعبير عن لحظات الحزن والألم، فهي اللّسان الّذي يعبّر به الشّخص عن كلّ ما يحدث حوله من مواقف،

[1]- فتحي ابراهيم: معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضديّة العمّالية للطّباعة والنّشر، صفاقص، تونس، دط، 1986 ص38.

[2]- عن الموقع الالكتروني: *ar.wipikidia.org*بتاريخ 04-06-2016 في السّاعة 18:25.

[3]- واسيني الأعرج:مملكة الفراشة، ص347.

سواء كانت سارّة أو محزنة، ولهذا وظّفها الرّوائي لبيان مدى معاناة "ياما" في الحياة لا سيما في ظلّ هذه الحرب الّتي دمّرت كلّ شيء، وسلبت منها كلّ الأشخاص الّذين تحبّهم.

فقد تذكّرت "ياما" هذه الأغنية عندما عبرت الجسر، متوجّهة لحضور مسرحية "لعنة غرناطة"، الّتي سوف يعرضها حبيبها "فاوست"، غنّت هذه الأغنية مع أمّها عندما عادت من المدرسة الفرنسيّة، فقد كانتا تمسكان ببعضهما وتدوران بشكل دائريّ، وتغنّيان هذه الأغنية وفي هذه اللّحظة ارتسم أمامها وجه أمّها البشوش والجميل، فقد كانت امرأة تحبّ الرّقص والحياة، وهنا تعترف ياما بأنّها لم تعرف كيف تحبّ أمّها، وهكذا تستمرّ ياما في عبور الجسر لملاقاة حبيبها "فاوست".

4- الأناشيد: حضرت اللّغة الفرنسيّة أيضاً من خلال الأناشيد، الّتي كان الشّعب ينشدها للتّعبير عن دواخله، والتّنفيس عن حالات القلق والاكتئاب نتيجة الحرب الأهلية، والّتي جاءت على لسان البطلة "ياما":

Dans notre si beau pays, nous aimons la danse
Nous aussi, on déteste les guerres
On aime le Tango
Le tango n'est pas l'apanage des forts
On prend une bierre tango, on voit mieux la vie

Et on danse avec les chimères sur le pont des mort[1].

التّرجمة:

في بلادنا نحبّ الرّقص

ونكره الحروب أيضاً

ونحبّ التّانغو كثيرا...

التّانغو ليس للأقوياء فقط

نشرب بيرة تانغو وننتشي

ونرقص مع الأشباح على جسر الموتى

[1]- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص174.

عبّرت الأغنية عن مرارة الأيّام الّتي يعاني منها الشّعب في ظلّ الحرب الأهليّة، ولهذا يلجأ النّاس إلى شرب التّانغو، الّذي ينسيهم كلّ همومهم والمشاكل الّتي قهرتهم، وجعلتهم يعيشون أسوأ لحظات العمر.

فكثيرا ما استحضر الكاتب هذا الجنس للكشف عن عواطف شخصياته؛ إذ عبّرت هذه الأنشودة عن مكبوتات النّفس، وأعماق الشّخصية الّتي يلازمها الهمّ والضّيق، وهذا ينطبق تماماً على أمّ البطلة، الّتي أصبحت تعاني بسبب فقدان حنان أبنائها، وقد ظهر ذلك عندما عادت من زيارة ابنها "ريان" في السّجن، الّذي رفض مقابلتها، ويومها تعذّبت كثيراً، وطلبت من ابنتها أن تنشد لها هذه الأنشودة الممجّدة للرّقص وشرب الخمر، وهنا تكتشف الأمّ حلاوة صوت ابنتها؛ لأنّها لم تسمع ابنتها من قبل وهي تغنّي، وبعد سماع فيرجي هذه الأغنية نامت نوماً عميقاً، ولم تستيقظ حتّى الصّباح؛ ولكن عندما استيقظت في الصّباح ظنّت أنّ ذلك كان حلماً، "ففيرجي" أصبحت تعاني من انفصام في الشّخصية بواسطة اللغة كوسيلة للتواصل بين أفراد المجتمع الواحد والمجتمعات الأخرى.

حضرت الأناشيد أيضاً باللّغة الإسبانيّة؛ لكن بشكل قليل مقارنة مع اللّغة الفرنسيّة، وقد جاءت لإبراز أوجاع الأفراد وأحزانهم الشّديدة، ونجد النّشيد الّذي جاء على لسان الرّجل الّذي كان في الكنيسة، وكأنّ هناك دعوة ضمنيّة للتّسامح بين الأديان، والتّحاور بين مختلف الحضارات.

Ave Maria
Ave Mariagratiaplena
Maria gratiaplena
Maria gratiaplena
Ave, ave dominus
Dominustecum
Benedicta tu in mulietibus
Et benedictus
Et benedictus fructus ventris
VentristuiJesus

Ave Maria
Ave Maria Mater dei
Ora pro nobispecatoribus
Ora, ora pro nobis
Oraora pro nobispecatoribus
Nune et in horamortis
In horamortisnostrae
In horamortis, mortisnostrae
In horamortisnostrae
Ave Maria[1]

التّرجمة:

لالة مريم

يا ملكة السّموات

إليك أرفع صلواتي

أحتاج إلى السّلام في عينيك

أملي فيك

ابني

خفّفي علي

ابني يعاني سكرات الموت

افهميني وابكي معي أنت الّتي كنت أمًّا

ارجعي لي ابني المسكين

مريم أيّتها القدّيسة

أية سعادة

ابني يولد من جديد مثل زهرة مدهشة من صلاته

أيّتها الجميلة الحسّاسة

[1]– واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص ص225–226.

هذا السّر الغريب

انظري إلى وجهي

لأتشبّث بالأمل

ابني

جبهتك تبتسم

شكراً أيّتها الأمّ القدّيسة

أنت من ينقذ ابني

لالة مريم

يترجم النّشيد دعاء الأمّ الّتي تستنجد بالقدّيسة مريم، لتنقذ ابنها الّذي يعاني الصّعوبات وسكرات الموت.

كانت كلّ هذه النّماذج الأداة الّتي اتّخذها الأفراد لتعويض النّقص، ونسيان الهموم والمعاناة.

نستخلص أنّ استعمال لغة الآخر الأجنبي من طرف الرّاوي، ولا سيما اللّغة الفرنسيّة الّتي كان لها حضور قويّ في الرّواية، ليس وليد الصّدفة، وإنّما يعود الأمر أوّلاً إلى كون الجزائر كانت مستعمرة فرنسيًّا، وبالتّأكيد ترك الاستعمار بصمته، بالإضافة إلى انّ الكاتب ركّز في الرّواية على حياة عائلة جزائريّة مثقّفة، تأثّرت بالثّقافة الغربيّة، وخير دليل على ذلك أنّ الأمّ "فيرجي" مدرّسة فرنسيّة، ومطّلعة على الأدب الفرنسي، ولا سيما أعمال الكاتب الفرنسي "بوريس فيان".

أسهم انفتاح وتفاعل الرّواية مع غيرها من الأجناس في توسيع بنية النّص الرّوائي وتعدّد لغته، وتوضيح رؤية الكاتب للأشياء والواقع، كما أسهما في تكوين بنية الرّواية من الداخل لتنتقل الرواية من هيمنة اللغة الواحدة إلى اللغات المتعددة لتكون حوارية وتبتعد عن الخط المونولوجي.

الفصل الثاني: لّغات التخصّص والوضعيات التواصلية في نص"مملكة الفراشة".

المبحث الأوّل: لغة البحث الطّبي.

التّوظيف المباشر

التّوظيف غير المباشر

المبحث الثّاني: لغة التّاريخ.

المبحث الثّالث: لغة الرّسم والموسيقى

لغة الرّسم

لغة الموسيقى

المبحث الرّابع: لغة المؤسّسة القانونيّة والإداريّة

مصطلح الكلام القانوني

مصطلح الكلام الإداري

تجلّيات القاموس والإداري

يشيع في الاستعمال اللّغويّ نوعان من الاستعمال: الاستعمال العام والاستعمال الخاصّ وُيعنى الاستعمال العام: اللّغة اليوميّة المشتركة بين جميع ناطقي اللّغة، في مجالات التّواصل اليوميّة، كتبادل المعلومات، والتّحيات، والمجاملات، وعمليات البيع والشّراء والاستفسار، والأحاديث الجارية، فهذا الاستعمال العام يعود إلى عمومية أو شيوع مفرداته اللّغويّة بين المتكلّمين، ويختلف هذا الاستعمال عن توظيف اللّغة لدى الرّوائي في مؤلّفاته أو لدى الطّبيب، والمهندس، والقانوني عند كتابة بحوث في حقول تخصّصهم، وهنا يظهر الاستعمال الخاصّ للّغة[1].

وعلى عكس اللّغة الاصطلاحيّة؛ أي الّتي ترتبط بطريقة عضويّة بما هو خارج عنها بمعنى مكونات المجال المعرفيّ والعلميّ اللّذين تنتمي إليهما، فالمصطلح هو كلمة أو مجموعة من الكلمات من لغة متخصّصة، علميّة أو تقنيّة، يوظَّف للتّعبير بدقّة عن مفهوم بعينه، لذا يُعدّ كلّ من المفهوم والمصطلح عنصرين مهمين في علم المصطلح والمصطلحات تحيل إلى معارف متخصّصة تعبّر عنها متخصّصة، ويستحيل أن توجد خارج مجال اشتغالها الخاصّ/ المتخصّص، فلا يمكن أن تستعمل كلمات كاللّقاح أو الجهاز العصبي المركزيّ، أو فقر الدّم في مجال غير المجال الطّبي، الّذي لا يمكن أن تستعمل فيه، مثلاً كلمات مثل: الفأرة والبرمجة ونظام التّشغيل وغيرها[2].

يلجأ أهل الاختصاص إلى استخدام وخلق مفردات وألفاظ لتعبّر عن احتياجاتهم، ومن هذه الاستعمالات المتعدّدة للّغة ظهرت لغات التّخصّص، وانطلاقاً من هذا ماذا نقصد باللّغات المتخصّصة أو بلغات التّخصّص؟

لغة التخصص هي «التّلون الّذي لا يستعمل إلاّ من قبل أفراد أو جماعات فرعيّة موضوعيّة في ظروف خاصّة»[3]، وينطبق هذا الأمر على الحكّام،والقضاة، والرّهبان، والسّحرة، ورؤساء القبائل

[1]– ينظر: وهيبة لقرش: بين التّرجمة والتّعريب المصطلح العلمي العربيّ وإشكالية عدم استقراره، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في التّرجمة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007–2008، ص12.

[2]– ينظر: ماري كلود كلوم: علم المصطلح مبادئ وتقنيات، تر: ريما بركة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت ط1، 2012، ص18.

[3]–جولييت غارمادي: اللّسانيات الاجتماعيّة، تر: حلمي خليل أحمد، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1990، ص53.

والعشائر، والجماعات الفرعيّة لنبلاء متعلّمين في مواجهة مرؤوسيهم ورعيتهم، وأيضاً الجماعات الفرعيّة للرّاشدين في مواجهة الأولاد.

وقد ورد تعريف لغات التّخصّص أو اللّغات الخاصّة في معجم "غاليسون وكوست *Galisson et Coste*" بأنّها«اللّغات المستعملة في وضعيات تواصليّة شفويّة كانت أو كتابيّة، والّتي تستلزم توصيل معلومات من حقل معيّن»[1].إذن فلغات التّخصّص هي اللّغات المستعملة في حقل معرفيّ معيّن، مثل لغة الطّب والقانون، والإدارة إلى غير ذلك، فكلّ هذه التّخصّصات تستعمل مصطلحات خاصّة، لا يفهمها إلاّ المتخصّص في ذلك المجال.

وقد اتّفق علماء المصطلحيّة على تعريف اللّغة الخاصّة بأنّها «جملة الوسائل اللّغويّة المستعملة في حقل موضوعيّ محدّد، لتأمين الاتّصال في هذا الحقل، مثل الفيزياء أو لغة الطّب أو لغة الكيمياء»[2]. يعني هذا أنّ لكلّ مجال علميّ لغة خاصّة به، لا يفهم إلاّ من خلالها، كما نجد أنّ اللّغة الخاصّة (المتخصّصة) بعيدة كلّ البعد عن الغرابة، واستعمال الصّور البلاغيّة من تشبيه واستعارة وكناية وغيرها؛ أي ينبغي أن يكون لغة مباشرة ودقيقة، وهذا ما ذهب إليه محمود فهمي حجازي في كتابه «أنّ لغات التّخصّص تتجنّب الإيحاء والعموم وعدم الدّقة، ولهذا فإنّ المصطلحات ينبغي أن تكون دالّة على نحو مباشر ودقيق، وبعيد عن اللّغز والغموض»[3].

إذن اللغات المتخصصة تكون مبنية على الدقّة اللامتناهية.

[1]– جولييت غارمادي: اللّسانيات الاجتماعيّة، تر: حلمي خليل أحمد، ص 53.

[2]– كريمة نعلوف: "إشكالية المصطلح في لغات التّخصّص"، ملتقى وطني حول: المصطلح والمصطلحيّة، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2–3 ديسمبر 2014، ص ص437،431.

[3]– محمود فهمي حجازي: الأسس اللّغويّة لعلم المصطلح، دار غريب للطّباعة والنّشر، دط، دت، ص14.

المبحث الأوّل: لغة البحث الطّبي:

نلاحظ أنّ هناك اختلافاً حول الأهمّية الكبيرة والمعروفة لدور الطّب بين الباحثين والخبراء «فبعض النّاس يقولون: إنّ سحرة اليمن هم الّذين وضعوا أسس علم الطّب، ويقول آخرون: سحرة فارس، وآخرون أيضا: المصريون...إلخ

وهناك قول أعمّ وأشمل، وهو: الطّب صحيح، والعلم به ثابت، وطريقة الوحي، وإنّما أخذه العلماء عن الأنبياء»[1]

علم الطّب:«الطّب هو علاج الجسم والنّفس، وطب المريض طبًّا: داواه وعالجه. و الطّبابة: حرفة الطّبيب»[2]

لمعرفة أصول الطّب يجدر بنا التعرّض لأمهات المعاجم اللّغويّة.

جاء في لسان العرب لابن منظور: «طبيب" الطّبُ: علاج الجسم والنّفس.

رجل طِبٌّ وطبيب: عالم بالطّب، تقول: ما كنت طبيباً، ولقد طبِبْتُ بالكسر والمتطبّب: الّذي يتعاطى على الطّب.وقالوا: إن كنت ذا طِبٍّ وطُبٍّ وطَبٍّ فطِب لعينيك.

ابن السّكيت: إن كنت ذا طبّ، فطب لنفسك؛ أي ابدا أوّلاً بإصلاح نفسك»[3]

«وجاء رجل إلى النّبي ﷺ فرأى بين كتفيه خاتم النّبوة، فقال: إن أذنت لي عالجتها فإنّي طبيب، فقال له النّبي ﷺ: طبيبها الّذي خلقها، معناه العالم بها الّذي خلقها لا أنت»[4]

ويشير إلى المعنى نفسه "المنجد في اللّغة العربيّة" الّذي يقول: «طب: عمل الطّبيب: وهو علاج الجسم والنّفس: "ممارسة الطّب"، "علم الطّب"، "طبّ الأسنان، العيون"// "طبّ باطني": علم موضوعه درس الأمراض وما تسبّبه من نتائج (آفات، اضطرابات) "طبّ بيطري": معالة الحيوانات للدّواجن بوجه خاص// "طبّ الخيل" علم يبحث في أمراض الخيل ومداواتها "طبّ شرعيّ" طب يعنى بتحديد طبيعة الأمراض أو الوفيات وأسبابها من النّاحية القانونيّة. "طبّ إشعاعي": فرع من

---

[1]– محمد عبد الرّحيم: الطّب في الشّعر العربيّ، دار الرّاتب الجامعيّة، سوفينير، بيروت–لبنان، ط1، 1999 ص766.

[2]– المرجع نفسه، ص6.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، مج1، 1994، ص553.

[4]– المصدر نفسه، ص553.

علم الطّب، يعنى فيه بالمواد المشعّة المفيدة في التّشخيص والعلاج. "طبيب طبيعيّ": طريقة للعلاج لا تستعمل العقاقير، بل القوى الطّبيعيّة كالشّمس والهواء// "طبّ نفسي": فرع من الطّب يدرس ويعالج الأمراض العقليّة والاضطرابات المرضية في الحياة النّفسانيّة»[1]

يمكن أن نعثر في نص مملكة الفراشة على لغة البحث الطّبي بشكل مباشر وصريح ودقيق، ويمكن أن نصادفها ضمنيًّا في كلام الشّخوص الحكائيّة وحواراتهم.وتظهر تجلّيات لغة البحث الطّبي في ما يأتي:

1- التّوظيف المباشر:

يظهر هذا في قول "فاوست":«أنهار الدّم الّتي لم تتوقّف إلى اليوم، ماذا لو حسبناها المعادلة بسيطة، نأخذ عدد الّذين ماتوا في الحروب، نعرف جيّدا أنّ في كلّ إنسان خمس ليترات من الدّم، نضرب عدد الأموات في خمسة، ويعطينا النّاتج من الدّم الّذي ساح هباء وهو أمر مرعب»[2]

يرى فاوست الّذي عاد إلى وطنه الحبيب بعد غيّاب طويل من أجل إلقاء مسرحيته "لعنة غرناطة" بأنّ الدّم الّذي انهار ولم يتوقّف إلى يومنا يمكن حسابه، فالمعادلة بسيطة بمعنى عدد الأموات في الحروب يضرب في خمسة ويعطينا النّاتج، ونجد فاوست محبًّا لمثل هذه المعادلات، فتخصّصه في الثّانويّة كان في الرّياضيات والكيمياء، قبل دراسته للطّب قليلا.

«من قال إنّ هذه الحرب انتهت ما دام الموت حاضراً، وربّما أكثر ممّا كان عليه، على مدار العشر سنوات الحارقة أكلت الحرب الأهليّة أكثر من 200 ألف إنسان، الجزء الأكبر منهم لم تكن الحرب حربه، لم يكن هو من أشعلها، ولكن كان عليه إخماد نارها بجسده ولحمه، وكم أكلت منذ أن توقّفت؟ لا أحد يعرف، معدّل المغتالين يوميًّا أكثر من خمسين شخصاً، في السّنة الواحدة كم إذن؟ لنحسب 50×30=1500 مقتول سنويًا، غير الّذين تفتك بهم أمراض الحروب الأهليّة طبعاً من أزمات قلبيّة وجنون وسكّري وتشكيلات السّرطان الّتي تعدّدت. الحرب توقّفت منذ 10 سنوات،

[1]- صبحي حموي، المنجد في اللّغة العربيّة المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001، ص897.

[2]- واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص57.

في السّنة الواحدة يموت 1500×12=18000 وفي 10 سنوات يموت 18000×10=180000 تقريباً العدد نفسه الّذي أكلته الحرب الأهليّة»[1]

يتبيّن من خلال هذا القول أنّ الحرب الأهليّة تركت من ورائها الكثير من المصائب؛ حيث استشهد فيها أكثر من 200ألف إنسان، والجزء الأكبر من هؤلاء ليست الحرب حربه. إضافة إلى هذا نجد العديد من المغتالين والمصابين بأزمات قلبية ومرض السّرطان، وهناك من وصل به الأمر إلى الجنون.

2- التّوظيف غير المباشر:

يتجلّى التّوظيف غير المباشر للغة البحث الطّبي في مقاطع مختلفة على لسان العديد من الشخصيات المتكلمة «هي سلسلة من الإنذارات يطلقها الجسد المتعب، ليتفطّن إلى أنّ المسألة أصبحت أكثر جدّية، للإنذار من أيّ شيء، اسأل الطّبيب، إنّ جسدك يحتاجك وإنّك قسوت عليه كثيراً طوال الأيّام الماضية، يجب أن تهتمّي به قليلاً، كأن تهوّني عليه بعض الشّيء، وإلاّ سيتعقّد كلّ شيء، ويصبح ما يمكن استدراكه اليوم مستحيلاً غداً»[2]

نلاحظ من خلال هذا القول شعور "ياما" بالألم الشّديد في رأسها، وهو ما يسمّى "الشّقيقة" وهذا المرض ناتج عن الإنذارات الّتي يطلقها جسدها، ولهذا يجب عليها الاهتمام بصحّتها وإلاّ ستتعقّد الأمور.

«ياما... تلفونوا لك من وكالة الأدوية، وقالوا إنّهم وجدوا لك بعض الأدوية الّتي طلبتها يجب أن تمرّي لاستلامها في أربع وعشرين ساعة وإلاّ سيعيدون توزيعها»[3] فالحرب الأهلية خلّفت أمراضاً كثيرة، من بينها السّرطان وأصبح النّاس يموتون بسبب نقص الأدوية، وهذا ما جعل "ياما" تطلب من وكالة الأدوية أن تجد لها بعض الدّواء من أجل حلّ هذه المشكلة.

«انسحب ميروا بعد أن شرب قهوته، ووضعت أمّي في كفّه غلافا افترضت أنّها نقود مقابل جهوده، كان ميرو في لباسه الأبيض ولحيته المقصوصة بنعومة، يبدو كجرّاح مختص، أو طبيب

[1]- واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص34.

[3]- نفسه، ص115.

عالمي حضر خصّيصاً لإجراء عمليات معقّدة والعودة إلى مستشفاه كانت فيرجي تجد معه كلّ راحتها»[1]

شبّهت"ياما" "ميرو" بطبيب ماهر وعالميّ، يقوم بإجراء عمليات معقّدة، فهو بمثابة جرّاح مختّص، والّذي ساعدها على هذا التّشبيه هو هنامه وهيئته اللّذان ينطبقان مع الصّورة المرسومة في ذهن "مايا" عن الطّبيب الجرّاح، ونلاحظ أنّ تخصّصها في الصّيدلة أثّر على تشبيهها؛ لأنّ الطّبيب ينتمي غلى مجال تخصّصها.

«لا طاطا. بشير قال لي إنّه يحتاج إلى دواء الحمّى، وهو مزكوم، طبعاً حبيبي هذا الدّواء سيزيل عنه الزّكام والحمّى، وحتّى القنطة، يصلح لكلّ شيء، هاه، هكذا فهمت المهمّ يزيل عنه الزّكام»[2]

وفي الأخير نستخلص من خلال هذا القول إنّ بشير كان دائما يرسل أخاه الصّغير إلى الصّيدلية لشراء الدّواء؛ لأنّه مصاب بالحمّى والزّكام، ولعلّ هذا الدّواء يخفّف عنه شيئاً، وها هو الطّفل الصّغير يشرح لأخيه "شارلي" أو "بشير" قيمة الدّواء، وقوّته في شفائه من الحمّى القاسية وهو يصغي إليه.

ومن هنا إنّ لغة الطّب لغة دقيقة واصطلاحيّة؛ حيث سمحت لغات هذه الفضاءات المختلفة بإثراء وتوسيع الطّبقات اللّغويّة للرّواية، ووسّعت عالمها السّردي، فكان التّزاوج بين لغة الرّوائي ولغة البحث الطّبي.

[1]– واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص142.

[2]–المصدر نفسه، ص219.

المبحث الثّاني: لغة التّاريخ.

يشكّل التّاريخ تحدّيًا للرّوائي العربيّ، الّذي يجد نفسه في موضع تجاذب بين أمرين: فنّه وهو الرّواية وفنون تخييلها، وثانيها التّاريخ أحد همومه، وإن لم يكن أحد علومه.

يعدّ التّاريخ رحلة الإنسان عبر الزمن، وهو قصّة الإنسان في الكون، ويهتمّ بدراسة المسيرة الحضاريّة للبشر في بيئاتهم الإنسانيّة وتركيبها، أو العلاقات السّببيّة بين مختلف الأنشطة الإنسانيّة، في مسارها الزّمني ومسرحها المكاني، ولا بدّ أن يكون التّاريخ أيضاً أداة تمكّننا من كشف مراحل التّطوّر الإنسانيّ، الّذي هو عمران العالم، وما يعرض لطبيعة ذلك العمران من الأحوال، مثل: التّوحش والتّأنّس والعصبيات[1].

رفض ابن خلدون الأخذ بالرّؤية التّقليديّة المألوفة، الّتي تنظر إلى التّاريخ باعتباره جعبة أخبار، وموضوع أحاديث، وحكايات تنحو في أخباره الأقوال، وتنهل من أحداثه أخبار وسير روايات تهدف إلى الإمتاع والمؤانسة، أو إثارة كوامن النّفس ومشاعرها بذكر التّهويلات والمبالغات وأخبار المعارك والحروب والبطولات، وسرد سير الملوك وما يجري في مجالسهم، وذكر ما توالى من الملوك والممالك والدّوّل، ورأى أنّ الرّؤية المنهجيّة الصّحيحة ينبغي أن تنظر إلى التّاريخ بوصفه فرعاً من فروع المعرفة البشريّة، لا بوصفه منهلاً للقصص والرّوايات والسّير والحكايات، وأنّ الوقفة الصّحيحة لمجريات أحداثه، و كيفيات سير وقائعه وغاياته، وطبائع أخباره ومراميها، ينبغي بالضّرورة أن تؤكّد حقيقة أنّ أحداث التّاريخ يجب أن تدرس للعبرة والموعظة، والعلم والمعرفة، لا لمجرّد التّسلية وسماع أخبار وقصص وحكايات لا قيمة تجدى من سماعها[2].

---

[1]– ينظر: قاسم عبده قاسم: قراءة في التّاريخ (تطوّر الفكر والمنهج)، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة ط1، 2009، ص20.

[2]– ينظر: منيرة أحمد: " ابن خلدون التاريخ والنهج، و مغالط المؤرخين" لجنة كتابة تاريخ العرب: دراسات تاريخيّة، مجلّة علميّة فصلية محكمة تعنى بدراسة تاريخ العرب، ع73 آذار–حزيران، 2001، ص189.

وهذا ما يؤكّده ابن خلدون في قوله «إعلم أنّ التّاريخ فنّ عزيز المذهب، جمّ الفوائد شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم، حتّى تتمّ فائدة الاقتداء في ذلك لمن في أحوال الدّين والدّنيا»[1].

وترتبط الرّواية كبنية لغويّة رمزيّة متخيّلة بتقديم رؤية خاصّة للعالم بالتّاريخ، الّذي يمتاز بموضوعيّة وواقعيّة، فالرّوائي يلتقي بالمؤرّخ في أنّ كليهما يعتمد على المادّة التّاريخيّة فالرّواية إذن هي تاريخ متخيّل خاصّ داخل التّاريخ الموضوعيّ، وقد يكون التّاريخ المتخيل تاريخاً لشخص أو حدث، أو لموقف أو لخبرة، أو لجماعة أو للحظة تحوّل اجتماعيّ. فنجد أنّ الرّوائي يستحضر أحداث التّاريخ، ويقوم باستكشافها من جديد، للوقوف على زواياها المظلمة، وبؤر توتّرها قصد معالجتها.

ومن هنا يلتقي الرّوائيّ بالمؤرّخ في اعتماد كلّ منهما على المادّة التّاريخيّة، إلاّ أنّهما يختلفان في كيفية التّعامل مع هذه المادّة، وفي الغاية الّتي ينشدها كلّ واحد منهما في تعامله مع التّاريخ، فإذا كان المؤرّخ يركّز على ما هو رسميّ، ويقوم بعرض الأحداث من خلال وجهة نظره الخاصّة، وهكذا تهيمن نظرته الأحادية على كتاباته، فإنّ الرّوائي وعلى العكس من ذلك لا يسرد أحداث التّاريخ، وإنّما يستحضرها في إطار جدليّ، يقوم بإعادة استكشافها من جديد لتوضيح الزّوايا الغامضة فيه[2].

فإذا كان التّاريخ المتخيّل هو حقيقة الفنّ الرّوائي، فإنّه مع ذلك لا ينبغي أن يكون تزييفاً للتّاريخ الواقعيّ، بل عليه أن يحفظ صدقيته حسب "جورج لوكاتش" في كتابه "الرّواية التّاريخيّة"؛ حيث نبّه إلى ضرورة أن تكون الرّواية أمينة في نقل التّاريخ، بالرّغم من بطلها المبتدع، وحبكتها المتخيّلة، ويرى لوكاتش بشأن نقل الخصوصيّة التّاريخيّة في التّخييل الرّوائيّ بأنّ هدف الرّواية التّاريخيّة هو تمثيل واقع اجتماعيّ معيّن في وقت معيّن، مع كلّ ألوان ذلك الوقت وجوّه الخاص، ولمّا كانت الرّواية تصوّر كلّية الأشياء، فإنّ عليها أن تتغلغل إلى التّفاصيل الدّقيقة للحياة اليوميّة، ما يعني

[1]– ينظر: منيرة أحمد: " ابن خلدون التاريخ والنهج، و مغالط المؤرخين" لجنة كتابة تاريخ العرب: دراسات تاريخيّة، ص190.

[2]– ينظر: الفيومي إبراهيم: الرّواية العربيّة، مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعيّة والنّشر، الأردن،دط 2001، ص19.

أنّه من أجل نقل خصوصيّة اللّحظة الحضاريّة والاجتماعيّة والنّفسيّة للزّمن التّاريخيّ المستهدف في الرّواية، تصبح الشّخصيات والأحداث التّاريخيّة وسائل عمل وتقنيات مساعدة، لتحقيق معايشة الخصوصيات التّاريخيّة المستهدفة بكلّ تفاصيلها، كون الكاتب لا يستهدف إعادة التّاريخ بقدر ما يرمي إلى معايشة التّاريخ، وهذا يعني أنّ التّخييل الرّوائيّ مرهون بمنطق التّمثيل الواقعيّ للأحداث داخل النّص الرّوائيّ[1].

اتّجه المبدعون إلى تصوير التّاريخ في أعمالهم الأدبيّة، وهكذا نجد أنّ رواية "مملكة الفراشة" تنتمي إلى ذلك النّمط من الرّوايات الّتي وظّفت اللّغة التّاريخيّة، وكتبت بها كوسيلة وأداة دون أن تكون تاريخيّة في حدّ ذاتها.

وقد سلّط واسيني الأعرج الضّوء على أهمّ فترة تاريخيّة مرّت بها الجزائر، وهي العشرية السّوداء، الّتي أحدثت خراباً ماديًّا ومعنويًّا في نفوس الشّعب الجزائريّ، وبخاصّة الألم النّفسي الّذي استقرّ في أرواحهم، ولا زال مستمرًّا حتّى بعد نهايتها. «من قال إنّ هذه الحرب انتهت ما دام الموت حاضراً، وربّما أكثر ممّا كان عليه، على مدار العشر سنوات الحارقة، أكلت الحرب الأهليّة أكثر من 200 ألف إنسان، الجزء الأكبر منهم لم تكن هذه الحرب حربه، لم يكن هو من أشعلها؛ ولكن كان عليه إخماد نارها بجسده ولحمه! وكم أكلت منذ توقّفت؟ لا أحد يعرف معدّل المغتالين يوميًّا، أكثر من خمسين شخصاً في السّنة الواحدة، كم إذن؟ (...) في السّنة الواحدة يموت 1500×12= 18000 وفي عشر سنوات يموت 18000×10=180000 تقريباً العدد نفسه الّذي أكلته الحرب الأهليّة، وهوياتهم وأهاليهم وأعمالهم وأحلامهم، نتكلّم على الّذين ماتوا دفعة واحدة، وجرّ الكثير منهم نحو الحفر الغامضة، وننسى الّذين ماتوا ويموتون بالتّقسيط يوميًّا، في اللحظة السّليمة الّتي نفترض أنّنا نعيشها»[2]

تكشف الرّواية عن مخلّفات ونتائج الحرب الّتي عاشتها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، حرب سمّيت بالأهليّة، وسمّاها "واسيني الأعرج" حرب ضدّ الأهالي، تقول ياما:«مات بابا زوربا

[1]– ينظر: جورج لوكاتش: الرّواية التّاريخيّة، تر: صالح جواد الكاظم، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط2، العراق، بغداد 1986، ص123.

[2]– واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص42.

عند الخارجيّة لبيتنا، في حرب لا يدري إن كانت عادلة أم لا، كان يرفض أن يسمّيها الحرب الأهليّة؛ لأنّه كان يجد في كلمة الأهليّة شيئاً من العطف والحنان، كان يقول هذه حرب قذرة، مركّبة، ومميتة بآلاف الأقنعة، حرب ضدّ الأهالي *ce n'est pas une guerre civile mais contre les civile* ، *لكنّه عندما ينغلق مخّه ويتعب كثيراً من كثرة التّفكير، كان يسمّيها ببساطة حرب القتلة*»[1] مخلّفات لخّصها في حالات الانتقام وموت الضّمير الإنساني والجنون، انعدام الثّقة والخوف الدّائم والمستمرّ، حالات تنتج عنها رغبة الإنسان في العزلة والانطواء، والابتعاد عن العالم الخارجيّ والعيش على الوهم.

لقد أولى "واسيني الأعرج" اللّغة التّاريخيّة اهتماماً كبيراً في أعماله الرّوائيّة، وقد اشتغلت رواية "مملكة الفراشة" هذا النّوع من اللّغة أي اللغة التاريخية، الّتي تمثّلت في كلام الشّخصيات وأسمائها الّتي عبّر من خلالها عن نظرته للواقع، والسّخرية من الأوضاع السّائدة في المجتمع؛ حيث يلجا الرّوائيون في أعمالهم إلى «الشّخصيات التّاريخيّة؛ لكونها تعكس المثال الّذي يتطلّعون إليه في مرحلة ما من تاريخهم»[2]، ومن بين هذه الشّخصيات الّتي وظّفها الرّوائيّ:

الزّبير بن العوّام: «هو الزّبير بن العوّام الأسدي القرشي، عرفت مثلاً أنّه ولد في 594م ما يعني بعمليّة حسابيّة بسيطة انّه عاش 62 عاماً. كنت أريد لوالدي عمراً أطول وأجمل ومصيراً آخر، أسلم الزّبير بن العوّام وعمره خمس عشرة سنة، كان ممّن هاجروا إلى الحبشة وهاجر إلى المدينة مقتفيًّا خطوات الرّسول، فتزوّج أسماء بنت أبي بكر، شهد معركة بدر وجميع الغزوات الّتي خاضها قائد المسلمين، كان مرافقاً للخليفة عمر بن الخطّاب ورسوله في المدد، شجاعته كانت استثنائيّة كما يحكي عنه الأوّلون، واستماتته من أجل الحقّ لا تضاهى، ولمّا اغتال أبو لؤلؤة عمر بن الخطّاب كان الزّبير من السّتة أصحاب الشّورى الّذين عهد عمر إلى أحدهم شؤون الخلافة من بعده، وجدت معلومة أخرى أنبتت الشّوك في لحمي، وأعطتني كلّ المبرّرات لتغيير اسم والدي، كان الزّبير بن العوّام من أمهر و افضل الفرسان في زمانه، لا يجاريه في الفروسيّة إلاّ خالد بن

[1]– واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص97.

[2]– سليماني فاطمة: الشّخصية التّاريخيّة في الرّواية الجزائريّة وهوية الانتماء، رسالة بحث لنيل شهادة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2012، ص99.

الوليد، كانا الوحيدين اللّذين يقاتلان بسيفين في اللّحظة نفسها، ولا تراه فوق حصانه؛ لأنّه كان يملك مهارة الرّكض بالحصان والتّخفّي بجانبه حتّى يفاجئ ضحيته بطعنة خاطفة، ثمّ يقطع الرّأس في لمح البصر»[1].

لقد صوّر لنا التّاريخ شخصية الزّبير بن العوّام أحسن تصوير، فربطها بالشّجاعة والتّضحية وعزّة النّفس، الّتي صنعت منه شخصية تركت بصمة عظيمة لن تنسى عبر الزّمن، فقد كان قدوة ورجلاً عظيماً يضرب به المثل.

استعان "واسيني الأعرج" بهذه الشّخصيّة العظيمة لتوضيح سبب عدم تسمية البطلة "ياما" والدها بالزّبير، الّذي كان ذا شخصية قويّة، ومحارباً عظيماً إلى جانب الرّسول ﷺ، على عكس والدها الّذي كان ذا طبع هادئ ومحبّ للسّلام، تقول ياما: «أريد لبابا زبير حياة أخرى أهدأ وأنعم، غير حياة الحروب الّتي يكرهها، نحن نعيش مرّة واحدة قبل أن نذهب نحو التّيه اشتهيت لوالدي قدر زوربا الإغريقي، الّذي عاش الحياة بكلّ عنفوانها السّخي، ربّما كان لكلّ زمان زبيره، زبيري اليوم أريده أن يكون بحيّ وألق زوربا فقط»[2].

وهكذا ترفض "ياما" تسمية والدها الزّبير بن العوّام، وهذا ليس كرهاً لهذا الصّحابي الجليل بل لكونها لا تحبّ الحرب والدّم، ولهذا تقول بأنّ هذا الاسم لا يليق ولا ينطبق إطلاقاً على والدها، تقول: «لكنّي لا أريد لوالدي أن يكون الزّبير بن العوّام، لا أكره هذا الصّحابي الجليل؛ ولكنّي أكره الحروب، واكره الاستشهاد أو الموت المقدّس، وأمقت الدّم»[3]. وهكذا ترفض ياما تسمية والدها باسم الزوربا، وهو شخصية في رواية "ألكسيس زوربا"[4] للكاتب اليوناني العظيم "نيكوسكزانتزاكي" المعروف بولعه بالنّساء، والسّعي وراء المحرّمات لإشباع نزواته ورغباته، وقد انبهرت ياما كثيراً بشخصية زوربا هذه، وسُحرت بسيرته الذاتيّة؟

---

[1]– واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص83.

[2]– المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]– نفسه، ص82.

[4]– نفسه، الصّفحة نفسها.

لا يمكن الحكم على ياما بالجنون والتمرّد فيما يخصّ إدمانها على تغيير الأسماء، ولكن السّبب نفسيّ، نشأ من جرّاء الظّروف العصيبة الّتي مرّت بها البلاد؛ حيث ذرفت الدّموع وسالت الدّماء، وذهب ضحيتها آلاف الأبرياء، فلو كانت الظّروف عكس ذلك لما رفضت ياما تسمية والدها باسم هذا الصّحابي الجليل.

سليمان القانوني:«... عاشر سلاطين الدّولة العثمانيّة، حكم أطول فترة 1520م إلى غاية وفاته سنة 1566 خلفاً لأبيه السّلطان سليمان خان الأوّل، فقد أدار الشّرق والغرب بخاتمه كان حاكماً بارزاً يتزعّم قمّة سلطة الإمبراطورية العثمانيّة، العسكريّة والسّياسيّة والاقتصاديّة وغزا المعاقل والحصون في بلغراد، ورودس ومملكة المجر قبل أن يتوقّف في حصار فينا في 1529م، وصل حتّى الجزائر الّتي أنشأ فيها أسطوله العظيم، الّذي خاض به الحروب الأكثر قسوة، حتّى يسيطر على المتوسّط والبحر الأحمر، وكلّ المعابر الحسّاسة»[1].لقد كان سليمان القانوني شخصية عظيمة وعادلة، شارك في العديد من الحروب والبطولات.

يرجع إقحام الرّوائي لهذه الشّخصيّة التّاريخيّة في الرّواية إلى رغبة منه في إحداث مقارنة بين الحكم والأوضاع السّائدة آنذاك، تحت حكم هذه الشّخصية العظيمة، المطبّقة للقوانين بعدالة، وبين أوضاع البلاد السّائدة في ظلّ شخصيات لا كفاءة لها، وهكذا اتّخذ "واسيني الأعرج" هذه الشّخصية ليوجّه نقداً لاذعاً لسياسة البلاد المتّبعة، والحكام الّذين كان الطّمع والمادّيات شغلهم الشّاغل، ومع ذلك نالوا المراتب العلا.

انطوت الشّخصيتان اللّتان وظّفهما الرّوائي على البعد السّياسي، الّذي وجّه من خلاله نقداً غير مباشر للسّياسة الظّالمة، والأحكام الباطلة في البلاد، فمن خلال اللّغة التّاريخيّة استطاع الرّوائيّ أن يوجّه نقداً للمجتمع الّذي كان ذا وجهين؛ الأوّل يتمثّل في ذلك الغشّ الممارس من طرف الحكّام لبلوغ أهدافهم ورغباتهم، دون إيلاء أيّ أهمّية للأشخاص الّذين ضحّوا وقتلوا في سبيل رقيّ وازدهار الوطن، والثّاني يتمثّل في تلك الحرب القاتلة والمدمّرة لنفسية الأفراد.

وهكذا عبرت كلّ من شخصيتي الزّبير بن العوّام وسليمان القانوني بشكل ما عن إيديولوجية الكاتب الخاصّة كما يعتبر كلامها نقدا يلمح لأوضاع تلك الفترة، والنّقد الملمّح لأوضاع البلاد.

[1]– واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص285.

ونلاحظ أنّ اللّغة التّاريخيّة في هذه الرّواية جاءت في مجملها بعيدة كلّ البعد عن تمجيد الماضي والتّغنّي بانتصاراته، على غرار ما نلاحظه في النّصوص التّاريخيّة، وفي بعض الرّوايات التّاريخيّة، وهكذا استطاعت رواية "مملكة الفراشة" أن تقدّم للقارئ تاريخاً مختلفاً عبر تسلّلها إلى وقائع التّاريخ السّاخنة.

المبحث الثّالث: لغة الرّسم والموسيقى.

فرض الاتّجاه ما بعد الحداثي على الرّواية باعتبارها سردا فنّيا أن تتفاعل مع مختلف الفنون، كالفنّ التّشكيلي والفنّ الموسيقيّ؛ وذلك ليعبّر السّارد عن قضايا وإشكالات فرضها سياق كتابة العمل الإبداعيّ نفسه، ولم يكن بإمكانه تحليل ذلك إلاّ باللّجوء إلى هذه الفنون لتعرية واقع بعض المجموعات الاجتماعيّة المهمّشة أو المغيّبة، وهذا ما يسمّى بالكتابة عبر النّوعيّة؛ أي تفاعل الرّواية مع فنون غير سرديّة، فماذا نقصد بالفنّ؟ وما هي أهمّ الفنون الّتي جسّدتها رواية مملكة الفراشة؟

يعتبر الفنّ النّتاج الإبداعي الإنساني، وهو لون من ألوان الثّقافة الإنسانيّة، وتعبير عن التّعبيرات الذّاتيّة وليس تعبيراً عن حاجة الإنسان لمتطلّبات حياته؛ حيث تتشكّل فيه المواد لتعبّر عن فكره، وتترجم أحاسيسه، أو ما يراه من صوّر وأشكال يجسّدها في أعماله، وهنا نجد ما يسمّى الفنون المادّية، كالرّسم والنّحت والزّخرفة وغيرها، والفنون غير المادّية الّتي نجدها في الموسيقى والرّقص والدّراما، وكتابة القصص والرّوايات.[1]

الفنّ نشاط إنساني يتمثّل في قيام الإنسان بإيصال عواطفه إلى الآخرين، وهو لغة وجدانيّة أو عاطفيّة يعبّر بها عمّا لا سبيل للتّعبير عنه باللّغة العاديّة.[2]

وتعدّ رواية "مملكة الفراشة" من النّماذج الأدبيّة الّتي اتّسعت لتستضيف في ثناياها بعض هذه الفنون، وذلك من خلال المكان وكلام الشّخصيات.

أ- لغة الرّسم: «يستطيع المرء أن يتحدّث بصورة مشروعة عن فنّ الرّسم، وأن يعني بحديثه أنّ الرّسم هو في حدّ ذاته فنّ متميّز، وليس مجرّد تمهيد أوّليّ للتّصوير»[3]. ونجد أنّ المادّة الأساس للرّسم هي الصّورة، الّتي تتأسّس على معان مهمّة تلزم بنقل العالم صوريًّا بمعنى أنّ قول الرّسم هو قول بصريّ؛ حيث تتحوّل وسائل الإدراك والتّخيّل والمعرفة مجتمعة إلى صورة، ثمّ تتحوّل هذه

---

[1]- ينظر: موقع الانترنت: www.mawdoo3.com بتاريخ 04-0462016 في السّاعة 11:05.

[2]- ينظر: غازي الخالدي: علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التّشكيليّة، منشورات وزارة الثّقافة المعهد العالي للفنون المسرحيّة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، دمشق، دط، 1999، ص90.

[3]-هربرت ريد: معنى الفنّ، تر: سامي خشبة، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، دت، ص147.

الصّورة إلى حسّية أيقونيّة تطابقيّة، كما نجد أنّ هذه الصّورة تقوم على محورين أساسين: صورة تحاكي الواقع، وصورة أخرى تعبّر عنه[1].

الرّسم لغة إشاريّة يكفي أن نفكّ إشاراته لنفهم مغزى اللّوحة، وهو رسم لا بالكلمات لكن بالأشكال والصّور، تعبّر عن عواطف وأحاسيس الإنسان، وهكذا تجسّدت لغة الرّسم في نصّ "مملكة الفراشة" من خلال اللّوحات الّتي رسمها "ميرو (مراد)" لفيرجي.

كانت "فيرجي (فريجة)" امرأة متعلّمة مثقّفة، محبّة للفنّ والموسيقى، ونتيجة لتراكم الخيبات، وبعد موت الزّوج ودخول ريان للسّجن، ومغادرة ماريا البلاد دخلت فيرجي في حالة من العزلة، انتهت بها إلى انفصام الشّخصيّة، وحالة جنون ووهم، فوقعت في حبّ الكاتب الفرنسيّ المشهور "بوريس فيان" وكأنّه شخص على قيد الحياة، وعاشت على هذا الوهم تنتقم من خلاله من الإحباطات المتتاليّة الّتي عاشتها، واكتشافها لخيانة زوجها لها مع حبيبته اليابانية قبل موته.

وجدت "فريجة" في خيالاتها ولوحاتها المرسومة منفذاً نحو عالم آخر، حاولت أن تجعله عالماً حقيقيًّا، خاليًّا من كلّ أنواع العذاب والقسوة.

استدعت فريجة "ميرو" وطلبت منه أن يقوم برسم صوّر للرّجل الّذي تعشقه، فقد ضاعت في حبّه إلى درجة التّنكّر لزوجها، جاء في الرّواية «عندما زارها ميرو، طلبت فيرجي منه أن يرسم لها بورتريهات لبوريس فيان، مستوحاة من صوّره الأصليّة، جاءته بكلّ الصّور الّتي عثرت عليها في كتابه وسيرته، ووضعتها بين يديه، بينما خبّأت ألبومه الشّخصي والحميمي مع عشيقاته، ولم تظهره له لشيء كان في نفسها، أجبرت ميرو على أن يقرأ كلّ كتبه ويخرج لها بصوّر استثنائيّة عن بوريس فيان»[2].

وضعت فيرجي أمامه قائمة من الكتب الّتي تعود لبوريس فيان؛ لكنّها رفضت منحه إيّاها حفاظاً عليها من التّلف، وقالت له بأنّه سيجدها في المعهد الثّقافي الفرنسيّ من أجل الاطّلاع عليها، للقيام بالمهمّة الّتي كلّفته بها على أحسن وجه.

---

[1]– ينظر: بلاسم محمّد: الفنّ التّشكيلي قراءة سيميائيّة في أنساق الرّسم، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1 دت، ص76.

[2]– واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص129.

وبعد مدّة عاد ميرو حاملاً معه بورتريهات مختلفة، لكنّ فيرجي رفضت الكثير منها؛ لأنّها لا تشبه الصّور الّتي رسمتها في مخيّلاتها، وطلبت منه أن يغيّرها ويرسم بوريس فيان في شكل سيّدنا المسيح؛ لأنّه مات مقهوراً من نكران المحيط الباريسيّ له.

لقد كانت هذه الصّور بمثابة الحافز الّذي أعاد الأمل والسّرور إلى حياة فيرجي، «عاد ميرو بعد أيّام محمّلاً باللّوحات الّتي اشتهتها، لأوّل مرّة أرى إشراقة السّعادة والذّكاء ترتسم في عيني أمّي، أكثر من عشرة بورتريهات متنوّعة، مشرقة كلّها بابتسامات بوريس فيان، أو حيرته أو موسيقاه، وألقه المسيحي... هذه اللّوحة الكبيرة الّتي أنجزها ميرو، بشكل طولي سحرتها كثيراً لأنّها ولّدت لديها فكرة مجنونة أخرى، عندما سألته عن امرأة الظّل، المرأة المبهمة في اللّوحة»[1]

وتستمرّ فيرجي العيش في أوهامها وتخيّلاتها، فتستدعي ميرو من جديد؛ لكي يقوم برسمها برفقة حبيبها بوريس، وأنّه عن طريق الفوتوشوب يستطيع أن يغيّر صورة بصورة أخرى، «قضى ميرو معها اليومين التاليين يصوّرها في وضعيات أورسولا وميشيل، وغيرهما من النّساء الموجودات في الألبوم، ينظر إلى صوّر الألبوم ويطلب منها أن تتّخذ بالضّبط الوضعيّة نفسها، بالخصوص حركة الجسد وميلاناته وانعطافه، وحركة الأيدي والأصابع والابتسامة أو الضّحكة، كما في الصّور الأصليّة»[2].

لقد نجح الرّسام ميروفي جعل فيرجي تسكن بجوار حبيبها الكاتب، وأتقن ذلك بواسطة الفوتوشوب، فقد بدت هذه الصّور كأنّها حقيقيّة، وأنّ فيرجي التقت ببوريس فيان حقيقة في الحياة، وتعرفت إليه، أحبّته وجلست بجواره في حالات مختلفة.

تقول البطلة "ياما" في الرّواية: «فجأة ذهلت ممّا رأيت من صوّر بالغة الدّقة، حتّى إنّي توهمت أنّ أمّي عرفت بالفعل بوريس فيان، وكانت حبيبته»[3]، كانت السّعادة تغمر حياة فيرجي، وهي ترى أمامها وهماً يتحقّق ويتجسّد في الواقع.

---

[1]- واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص141.

[2]-المصدر نفسه، ص155.

[3]- نفسه، ص158.

ب- لغة الموسيقى: لا يمكن أن نضبط تاريخاً معيّناً نرجع إليه بدء الموسيقى في العالم فقد خلقت مع خلقه، وهي من أصوات الرّياح والأمواج والحيوانات الّتي تبديها عندما تبعث في الحياة وتشمّ نسيم الوجود، وللموسيقى حياة أخرى هي الإيقاع أو الوزن الّذي يشعر به الحيوان والإنسان من الفترات المتساويّة المضبوطة، الّتي تتواجد بين دقّات قلبه، ويشعر به أيضاً عند كلّ حركة من حركاته الطّبيعيّة المتكرّرة كمشيه مثلاً، ثمّ تطوّر الإنسان وأخذ يبتكر الآلات الموسيقيّة من الحجارة واللّوح والجلد، للاستعانة بها على الإيقاع وأداء الأصوات بالنّفخ، ثمّ بمناسبة تعاطيه للحروب بالنّبل تفطّن إلى إمكانيّة استعمال الأوتار في الموسيقى، فأدخلها مع جذبها بالأصابع أوّلاً، ثمّ مع الضّرب عليها بقطعة من الخشب أو بريش الطّيور، ومن ذلك آلات العود والقانون والهارب... واستعملها أيضاً باحتكاكها مع بعضها، ومن ذلك أتى الرّباب بأنواعه إلى أن تطوّر الآن إلى الكمنجة بجميع أصنافها[1].

والموسيقى معيار تقدّم الأمم وتحضّرها، قال فيها نابليون بونابرت: «ليس هناك ما يعادل تأثيرها على الإحساس، فهي ربّة التّهذيب والذّوق والجمال», وقال فيها الإمام الغزالي: «من لم يحرّكه الرّبيع وأزهاره، والعود وأوتاره، فهو قاسي المزاج ليس له علاج»[2].

جاءت لغة الموسيقى في الرّواية سلاحاً لمقاومة الموت، فقد عاشت ياما وديف وغيرهما من سائر أبناء جيلهما من الجزائريين مرارة الحرب الصّامتة، فوجد ديف وياما في الموسيقى الملاذ بسبب الحرب الّتي جعلت الأفراد يعيشون في قهر وظلم، الحرب الّتي انتهت ولكنّها تحصد الضّحايا يوميًّا.

شكّلت الموسيقى الرّغبة في الحياة ودفعت بياما وديف وخمسة شباب إلى تأليف فرقة موسيقيّة تسمّى ديبو-جاز *Dépôt-Jazz*تحلم برسم واقع مغاير لواقع الموت اليوميّ الّذي يعيشونه، جاء على لسان البطلة ياما: «كانت فرقة ديبو-جاز مكوّنة من سبعة شباب: مولعين أنا على الكلارينان، جواد أو دجو على السّاكسو، أنيس على القيتارة الجاقّة، شادي على الكلافيه، رشيد أو

[1]- ينظر:صالح المهدي: الموسيقى العربيّة تاريخها وأدبها، الدّار التّونسية للنّشر، تونس، دط، نوفمبر 1986 ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص46.

راستا على الباس، حميد أو ميدو على الباتري والطّبل الإفريقي داود أو ديف على الهارمونيكا والقيتارة الكهربائيّة»[1].

حملت "ياما" أحزانها ودخلت إلى الفرقة، وشاركتهم العزف للتّخفيف من حزنها وخوفها، فقد كانت ياما عازفة كلارينات ناجحة في ديبو–جاز، تحبّ هذه الآلة كثيراً وكأنّها الهواء الّذي تتنفّسه، تقول ياما في الرّواية: «أحبّ جدًّا آلة الكلارينات، أشعر أنّ بيني وبينها نفساً من أنفاس الآلهة، مع أنّ الأمر في البداية لم يكن سهلاً، تعلّمت العزف عليها محبّة في أمّي ومجاراة لها»[2].

كان مخزن الجاز المكان الّذي تؤدّي فيه الفرقة الموسيقيّة تدريبها وتحضيراتها للمهرجانات والحفلات، كان مكاناً شاغراً ومهملاً، قام الشّباب بتهيئته. جاء في الرّواية «نسمّي المكان الّذي تتدرّب فيه فرقة الجاز المخزن؛ لأنّه في الأصل كان مكاناً غير مستعمل ومهملاً، فأعطيناه روحاً جديدة نحن السّبعة مهابيل، قبل أن يقتل داوود، ديف كما أسميته، عازف الهارمونيكا والقيتارة الكهربائيّة في ظروف غامضة...»[3].

لقد تحصّل الشّباب على هذا المكان بعد شقاء وعناء طويل، فقد انغلقت في وجوههم كلّ السّبل، ورفضت البلدية منحهم مكاناً للتّدريب، فقاموا باقتحام هذا المخزن؛ لأنّ المخزن كان ملكاً لرجل اسباني هو الجدّ الأخير لديف. «كان المخزن ملكاً لرجل اسباني هو الجدّ الأخير لديف، وبقي مهملاً ومغلقاً مدّة طويلة، حتّى اقتحمناه وانتظرنا أن تسجننا الشّرطة، أو فرق الدّرك الوطنيّ، أو جهاز المخابرات السّرّي المطّلع حتّى على أنفاسنا»[4].

وأخيرا استطاع الشّباب الحصول على هذا المكان، وقد ساعدهم في ذلك المال الّذي تركه والد ياما، فساعدها ذلك في تسديد رسوم البلديّة، ليتسنّى لهم متابعة التّمرينات، وكذلك احتفاظهم بوثائق جدّ ديف الّتي تثبت أنّ المخزن كان ملكاً له. كما عملت الجمعيّة الشّبانيّة الهولنديّة على شراء الآلات الموسيقيّة وتأثيث المكان.

---

[1]– واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص11.

[2]– المصدر نفسه، ص13.

[3]– نفسه، ص11.

[4]– نفسه، ص12.

وجد الشّباب في الموسيقى مسكنهم وملجأهم، وهو بمثابة البيت الثّاني الّذي ساعدهم للقضاء على الوحدة والعزلة، الّتي ولّدتها الحرب الأهليّة، فنجد بطلة الرّواية تقول: «... فرقة ديبو-جاز أراحتني كثيراً، هي بيتي وذاكرتي حتّى ولو غاب اليوم عن الفرقة الكثير ممّن أحبّهم، كانت لحظات جميلة في مخزن الجاز، أنستني همّ الرّكض بين مختلف الإدارات لتوقيف قرار غلق الصّيدليّة الّتي أحرقتها حربهم الصّامتة، وتحمّل ثقل البيت ومتاعب أمّي فيرجي، الّتي تعيش بين الوهم والنّوم»[1].

ساعدت الموسيقى والغناء ياما وأصدقاءها على الخروج من دوّامة التّقتيل اليومي والاستمرار في الحياة، واستطاعت أن تبني من الموسيقى عالماً بديلاً يطفئ حرائق الخوف والأحزان، وهكذا تقرّر ياما الذّهاب مع الفرقة لإحياء مهرجان الجاز في إفريقيا الجنوبيّة وتغنّي في آخر الرّواية:

«في بلادنا نحبّ الرّقص ونكره الحروب أيضاً

ونحبّ التّانغو كثيراً

التّانغو ليس للأغنياء فقط،

نشرب بيرة التّانغو وننتشي،

ونرقص مع الأشباح على جسر الموتى»[2].

ونخلص إلى أنّ حضور الإبداع بمختلف أشكاله وألوانه عامل أساس لمقاومة أمراض الحرب القاتلة للنّفس، وفتكها بشكل بطيء. يحضر الفنّ كمخلّص لكلّ هذا التّخريب والتّحطيم، فالموسيقى والرّسم متنفّس لتحرير الذّات من القهر المسلّط عليها، ومن الحزن والخوف الّذي يسكنها، فالإبداع بمثابة بلسم لمداواة جراح الرّوح ومجابهة الموت، والإعلان عن التّشبّث بالحياة، والإصرار عليها في وجه العنف؛ وأصحابه الّذين يرفضون الفنون ويسعون إلى التّخلّص من ممارسيها والقضاء عليهم.

[1]- واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص417.

إنّ الإبداع يحضر بشكل لافت، ليعلن بأنّه دواء جرح النّفس، فشفاؤها لا يكون إلاّ بممارسته، فهو الّذي يخفّف من معاناة وأحمال وأثقال الحياة، وصنع لحظات ولو عابرة وقصيرة من الفرج وسط هذا الخراب والظّلام.

المبحث الرّابع: لغة المؤسّسة القانونيّة والإداريّة.

1- مصطلح الكلام القانوني:تعدّ لغة القانون من اللّغات المتخصّصة؛ أي تنتمي إلى مجال القانون، وللحديث عن هذا المجال لا بدّ من التّحكّم في المصطلحات الخاصّة به وذلك لإبراز أهمّية المصطلح؛ كونه يلعب دوراً كبيراً في حياة النّاس.

ويمكن تحديد المعنى الاصطلاحي للكلام القانونيّ، فكلمة "قانون" معرّبة؛ أي إنّها ليست كلمة عربيّة أصلاً، فهي كلمة يونانية الأصل (*Kanun*) معناها العصا المستقيمة.وتستخدم في اللّغة اليونانيّة مجازيًّا للتّعبير عن معنى "القاعدة أو القدوة أو المبدأ"، ويقصدون بها الدّلالة على الاستقامة في القواعد والمبادئ القانونيّة، ولا يقصدون بها الدّلالة على العصا كأداة للضّرب أو التّأديب كما يتبادر لذهن البعض.

وقد انتقلت هذه الكلمة اليونانيّة الدّالة على الاستقامة إلى عدّة لغات لتعبّر عن القانون أيضاً، مثل اللّغة الفرنسيّة (*Droit*)، وكذلك اللّغة الإيطاليّة (*Diricto*)، واللّغة الاسبانيّة (*Derecho*)، واللّغة الألمانيّة (Decht)، وفي اللّغة الرّوسيّة (*Npabo*)، وفي اللّغة اللّاتينيّة (*Directus*) المشتقّة من كلمة (*Rectus*) الّتي معناها المستقيم.

فالقانون لغة معناه: «الخطّ المستقيم الّذي يعتبر مقياساً للانحراف»[1]ويتّضح من هذا أنّ كلمة القانون تستخدم كمقياس أو معيار، وتقاس به انحرافات الخارجين على القانون، الّذينيعتبر سلوكهم منحنيًّا أو منحرفاً أو معوجًّا؛ أي إنّه ليس مستقيماً كالقانون[2].

وممّا سبق يمكن القول أيضاً «إنّ القانون هو مجموعة من القواعد الّتي تنظّم علاقات الأفراد في المجتمع، الّتي تقترن بجزاء يوقع على من يخالفها، وهذا هو المعنى العام المقصود باصطلاح القانون»[3].

غير أنّ اصطلاح القانون قد لا ينصرف إلى هذا المعنى العام، فقد يقصد به مجموعة من القواعد القانونيّة الّتي تضعها السّلطة التّشريعيّة لتنظيم مسألة معيّنة، فيقال مثلاً: قانون المحاماة،

---

[1]- إسحاق إبراهيم منصور: نظريتا القانون والحقّ وتطبيقاتها في القوانين الجزائريّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر، دط 1997، ص25.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص25.

[3]- محمد حسن قاسم: مبادئ القانون مدخل إلى القانون والالتزامات، دار الجامعيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، منشأة الكتب الجامعيّة، الاسكندريّة، الابراهيميّة، 1997، ص10.

أو قانون تنظيمات الجامعات، أو قانون المباني، وفي هذه الحالة ينصرف اصطلاح القانون إلى معنى أضيق من المعنى السّابق؛ حيث يقصد به التّشريع فقط، وسنرى فيما بعد أنّ التّشريع ليس هو القانون بمعناه الرّاسخ ولكنّه أحد مصادره.

وقد يطلق مصطلح القانون للدّلالة على فرع معيّن من فروع القانون، فيقال القانون المدني، وقانون العمل... «ويقصد بذلك مجموعة القواعد الّتي تنظّم علاقات الأفراد في مجال معيّن، في مجال المعاملات المدنيّة، او في مجال علاقات العمل...»[1]

فالقانون بشكل عام هو «مجموعة من القواعد الّتي تنظّم الرّوابط الاجتماعيّة، وتتوفّر على جزاء يكفل طاعتها واحترامها»[2] كما انّه ضرورة استوجبتها طبيعة الإنسان المدنيّة؛ لأنّه لا يستطيع العيش منفرداً أو بمعزل عن أبناء جنسه، بل يحتاج دائماً أن يكون ضمن جماعة، ولكن الإنسان أناني بطبعه، وبالتّالي يحاول دائماً الاستفسار بأكبر قدر ممكن من خبرات المجتمع، والحصول على أكبر قدر من السّلطة.

هذا التّصرّف كثيراً ما يؤدّي إلى تضارب المصالح بين أفراد المجتمع الواحد وقيام النّزاعات، ممّا استوجب إيجاد قواعد قانونيّة ملزمة لتنظيم المصالح المتضاربة، ومنع قيام النّزاعات أو تسويتها في حالة نشر بها[3].

2- مصطلح الكلام الإداري:على الرّغم من الأهمّية الكبيرة والمعروفة لدور الإدارة في نشاط الأعمال خصوصاً، فإنّه لا يوجد اتّفاق صريح وأكيد بين الباحثين والخبراء الإداريين على تعريف موحّد أو شامل للإدارة، فالمصطلح غير محدّد بدقّة، بل هو يحمل معان متعدّدة، ومفاهيم مختلفة، ومكوّنات متنوّعة، ولعلّ سبب ذلك يعود إلى كون الإدارة مفهوما ًمعنويًّا ومعقّداً في ذات الوقت ، هذا فضلاً عن أنّ الدّراسات والأبحاث في المجال الإداري رغم قدم الممارسة الإداريّة، قد جاءت متأخّرة بعض الشّيء، ويبدو واضحاً من خلال العديد من التّعريفات التي سندرجها في هذا الباب

[1]- محمد حسن قاسم: مبادئ القانون مدخل إلى القانون والالتزامات، ص10.

[2]- سعد عصفور، عبد الحليم متولي، محسن خليل: القانون الدّستوري والنّظم السّياسيّة، مصر، الاسكندريّة، منشأة المعارف، ص9.

[3]- ينظر: جنى بوديار: الوجيز في القانون الدّستوري، دار العلوم للنّشر والتّوزيع، عنّابة، دط، 2003، ص8.

للإدارة، «أنّ مفهوم الإدارة يتحدّد في ضوء نظرة الباحث لمكوّنات و مشتملات الوظيفة الإداريّة على أساس عمليّ، ولمّا كان كلّ باحث ينظر إلى الإدارة من وجهة نظره، وخبرته وقناعاته، فإنّ تعريفات الإدارة هي الأخرى تباينت واختلفت باختلاف هذه الآراء والخبرات المتنوّعة»[1].وهكذا فإنّ مفهوم الإدارة بمعنى (*Administration*) يختلف في مضامينه و ابعاده عن مفهوم الإدارة بمعنى (*Management*).

إنّ الإدارة «بمعنى (*Administration*) تعني عدّة مفاهيم أخرى مختلفة، منها: (*A*)نشاط المستويات الأعلى في الإدارة، والّتي تضع الأهداف العامّة وترسم السّياسات الرّئيسة. (*B*) إدارة الوحدات الحكوميّة، مثل أجهزة الخدمة المدنيّة. (*C*)نشاط الاحتفاظ بالسجلاّت وإعداد وتبويب المعلومات. (*D*)نشاطات تطبيق القواعد والإجراءات والسّياسات الّتي تمّ وضعها من قبل بواسطة مستويات أخرى. (*E*) الحكومة المناط بها السّلطة في المجتمع. (*F*) الواجبات المناط بها المسؤول في أيّ من النّشاطات أو الأجهزة المختلفة السّابقة»[2].

كما يشير "هنري فايول*Henri Fayol*" إلى أنّ معنى الإدارة أن تدير هو أن تتنبّأ وتخطّط وتنظّم، وتصدر الأوامر، وتنسّق وتراقب، وهنا يسرد فايول وظائف الإدارة (التّنبّؤ والتّخطيط، والتّنظيم، والتّنسيق، والرّقابة، على أنّها تعني الإدارة[3].

الإدارة علم أم فنّ*isManagement a science or an art*:

لا بدّ لنا في البداية، وقبل أن نتناول موضوع الإدارة علم أم فنّ، من أن نذكّر القارئ بشيء هامّ، وهو أنّ الإدارة من العلوم الاجتماعيّة التّطبيقيّة الّتي لم تبلغ.

الإدارة علم: يتّصف العلم بوجه عامّ بمواصفات متعدّدة، يمكن تلخيصها فيما يلي: العلم يجب أن يكون له نظريات تتضمّن مجموعة من المفاهيم والمبادئ والأسس العلميّة، الّتي تحكم وتفسّر سلوك الظّواهر الّتي تتعامل معها النّظريات الّتي يشتمل عليها العالم[4].

---

[1]– بشير العلاق: مبادئ الإدارة، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط4، 2008، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص15.

[3]– ينظر: نفسه، ص17.

[4]– ينظر:عمان وصفي عقيلي: أصول وأسس ومفاهيم، دار زهران للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، دط، 1997، ص19.

الإدارة فنّ: يعرّف الفنّ عموماً في مجال العلوم بأنّه المهارة في تطبيق مضمون العلم بحيث يؤدّي هذا الفنّ أو المهارة إلى تحقيق أفضل النّتائج، ومن هذه النّاحيّة يمكن القول بأنّ الإدارة فنّ بكل معنى الكلمة[1].

الإدارة علم وفنّ في آن واحد: في ضوء ما تقدّم يمكن القول إنّ الإدارة علم وفنّ في آن واحد، كفنّ تكمل الإدارة كعلم، فالفنّ لوحده لا يكفي ليكون لدينا مدير فعّال، كذلك الإدارة كعلم لا تكفي لوحدها، فالشّقّان يكملان بعضهما البعض، وهما معاً يوجدان المدير الفعّال القادر على إدارة وتوجيه العمل نحو الطّريق الصّحيح والمطلوب لتحقيق الأهداف.

والنّتيجة هي أنّ الإدارة تقوم على فنّ استخدام العلم الإداري، فعلم الإدارة ينير للمدير ما ينبغي القيام به، والفنّ يتيح له تطبيق ما تعلّمه في هذا المجال بشكل مرن وبأكبر قدر من الفاعلية[2].

3- تجلّيات القاموس القانوني والإداري في نصّ "مملكة الفراشة": نذكر منها ما يأتي:

أ- التّوظيف المباشر: جاء التّوظيف المباشر على لسان البطلة السّاردة "ياما"، تقول فيه: «كنت متشنّجة، لكن بمجرّد أن أغلقت باب بيتي ورائي أحسست بأمان غريب، وذهبت كلّ ارتباكاتي الّتي كانت تعتريني وأنا في الطّريق، وجفّفت حلقي، ومسحت ملامح وجهي كلّها لم انتبه للرّسالة الموضوعة تحت الباب إلاّ حينما أحسست بها تحت رجلي اليمنى، عرفت مصدرها من التّهديد نفسه: وزارة الصّحة، آخر إنذار لفتح الصّيدليّة، بعد شهرين إن لم تُسوّ وضعيتكم الإداريّة سيتمّ سحب رخصة التّسيير وتمنح لغيركم»[3].

لقد شعرت ياما بالخوف عند عودتها إلى البيت، وهذا الخوف وعدم الشّعور بالأمان كان من مخلّفات الحرب، وعند وصولها لم تر الرّسالة الموضوعة تحت الباب إلاّ عندما أحسّت بها تحت رجلها، فقد كان داخل هذه الرّسالة خبر هامّ، حمل تهديداً من قبل وزارة الصّحة «كنت متأكّدة من أنّ الإداري الّذي صاغ الرّسالة على مهل، كان يقف على رأسه أحد أصدقائه الّذي ينتظر منذ مدّة طويلة أن يمنح له حقّ فتح صيدلية في مكاني... طبعاً عندما تفرض المصلحة الصّحيّة العامّة

[1]-ينظر: المرجع السّابق، ص20.

[2]-ينظر: نفسه، ص21.

[3]- واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص 9.

تسمح وزارة الصّحة بفتح صيدلية حتّى عندما لا يتوافر عدد السّكان المطلوب قانوناً، ويبدو أنّ بلادنا لا تسير بالقانون ولكن بالاستثناءات»[1].

تخبرنا "ياما" في قولها عن المشاكل الّتي كانت تعاني منها بسبب المحسوبية المنتشرة في الإدارة الجزائريّة؛ حيث كانت تحاك مؤامرة لسلبها صيدليتها وإعطائها لشخص آخر دون وجه حقّ، والسّبب أنّ القانون لم تعد له سلطة في البلاد.

ونجد أيضا في الرّواية: «سيرفع ضدّك الكتاب والموسيقيون دعوة قضائيّة، ويحاكمونك على الإساءة لهم»[2]. على الرّغم من كلّ المحاولات الّتي قامت بها "ياما" من أجل شراء بطاقة سفر، إلاّ أنّها وجدت نفسها منهمكة، وحتّى أخوها رايان الّذي كان يساعدها فشل في كلّ شيء، احترق مثل الشّمعة على أنّه لم ينجح في دراسته حتّى وجد نفسه دخل في منافسة مع المربّي الأساس في البلاد للأحصنة، وجرت بعض المشاكل بينه وبين المعلّم عنترة، رفعوا ضدّه دعوة قضائيّة ويحاكمونه على الإساءة لهم، عندما بلغت الشّرطة رايان أنّ تربية الأحصنة قد تحوّلت إلى رماد. «امتدّت أيادي الإجرام مساء اليوم إلى واحد من أكبر مربّي الجياد الأصيلة في البلاد المعلّم عنترة».[3]

نستشف من هذا القول أنّ رايان حمل أمتعته فبدا وكأنّه سائح هولندي وذهب من دون أن يودع أحدا، وفي اللّيلة نفسها نشرت أخبار الثامنة بأنّ المجرم كان واحدا من أكبر مربّي الجياد، ألا وهو المعلّم عنترة.

«لم نسمع بوضعه إلا عندما جاءتنا الشرطة لتخبر بأنّ رايان في السجن المركزي للمدينة وأنّه سيحاكم، ولكنّه سيخضع قبل ذلك لعلاج الإقلاع عن المخدرات ليكون في كامل وعيه لأنّ التهمة التي على ظهره ثقيلة قد تقوده إلى الإعدام، جريمة قتل المعلّم عنترة... ضابط الأمن المركزي».[4]

---

[1]– المصدر نفسه، ص10.

[2]– نفسه، ص22.

[3]–نفسه، ص 24.

[4]– واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص 26.

نلاحظ عدم السماع بوضع رايان إلا بعد مجيء الشرطة لإخبارهم بأنّ رايان كان في السجن المركزي، وأنّه سيحاكم لأنّه متورط في جريمة قتل المعلّم عنترة، وبالتالي التهمة التي أثبتت عليه ثقيلة قد تقوده إلى الإعدام.

«سجّلنا إفادتك في المرة الأولى، لكنّ التحرّيات المخبرية و البالستيّة بيّنت عكس ما تقولين، تعرفين أنّ القانون يعاقب من يقول حقيقة غير الحقيقة الحقيقيّة».[1]

تبيّن أنّ بعد أسبوع من مقتل والد "ياما" جاءت الشرطة لكي تقرأ عليهم تقريرا جديدا حول ملابسات مقتل والدها. و بدأوا يسجلون إفادتها في المرّة الأولى، ولكنّ التحرّيات أثبتت عكس ما قالته، وبالتالي اتهموها بأنّ القانون يعاقب من يقول حقيقة غير حقيقية، ويطبّق عليها القانون الذي تنص مادته 45: الذي يقول: كل شخص يعتبر بريئا حتى تثبت جهة قضائية نظامية إدانته مع كلّ الضمانات التي يتطلبها القانون. «كان عليه أن يفكّر في هذا قبل الجريمة، على كل حال محامين ميش محامين، القسمة تمّت ولن أخسر عليه ملّيما واحدا، بإمكانك أن تفعلي ذلك وحدك وعلى حسابك، هو مجنون ولا يحق له الميراث، هذا هو القانون يعوم بحره».[2]

نستنتج أنّ "رايان" كعادته يدفع ثمن الجريمة التي ارتكبها، بأنّه مسؤول عن أفعاله، رايان لم يحاول اغتصاب كوزيت وإنما كان يهددها من أجل الحصول على النقود لشراء المخدرات، حتى أنّه اعترف وقال بأنّه مظلوم وكان يبكي كثيرا، يخاف من أن يصاب بالجنون؛ لكنّ كوزيت على الرغم من ذلك فعلت ما يجب أن تفعله، ركضت مع المحامين والإدارة المحلية ربما تخفف عليه درجة التهمة.

وهذا هو القانون الّذي يقول: لا إدانة إلا بمقتضى قانون صادر قبل ارتكاب الفعل المجرّم، وتنص المادة 47: بأن لا يتابع أحد ولا يوقف أو يحتجز إلا في الحالات المحدّدة بالقانون وطبقا للأشكال التي نصّ عليها.

فبالإضافة إلى اللّغات السّابقة نجد أنّ واسيني الأعرج دعّم قاموس روايته اللّغويّ بلغتين إضافتين، مثل لغة القانون والإدارة، ما ساعد في تنويع لغة الرّواية.

---

[1]–المصدر نفسه، ص101.

[2]–نفسه، ص213.

ب- التّوظيف غير المباشر:

ويظهر هذا التّوظيف غير المباشر في قول البطلة "ياما" «تعوّدت على أن أنسى طوال النّهار فاوست، وأركض طولاً وعرضاً بين مختلف الإدارات الماليّة والإداريّة لفتح الصّيدليّة، بالخصوص بعد التّهديدات بنزع الرّخصة منّي إذا لم أمتثل للقانون، وجدت كلّ العون والاستماتة في صديقتي جويدة أو جاد كما أناديها... خرّيجة الصّيدلة قبل ثلاث سنوات والمتقاعدة في سنّ السّابعة والعشرين من عمرها، وعدتها بحلّ المشكلة بمجرّد إعادة فتح صيدليتي»[1].

نلاحظ من خلال هذا القول عدم امتثال "ياما" للقانون، وهذا ما جعلها تركض طويلاً بين مختلف الإدارات من أجل فتح الصّيدلية.

«شاطرة حنّونتي ياما، عندك حقّ! بابا زوربا أصبح من بجاية وأنت من تلمسان هههه هكذا يا حلّوفة تتنكّرين لمن حماك من كلّ جنون وهبل. وحياتك يا بابا لم يكن قصدي سيّئاً أنت تعرفين بؤس الإدارة، فقط لتخطّي عقبات إداريّة تافهة، تعوّدوا أن يضعوها لنا في الطّريق، الله غالب... القانون»[2]

تعجّب أصحاب الإدارة المحلّية عندما اكتشفوا أنّ "ياما" هي ابنة "السّي زبير"، وكانوا كلّما سألوها أجابتهم بفخر واعتزاز، فهي بمثابة بنت نشطة وموهوبة، تحاول دائماً أن تتخطّى العقبات والمشاكل الّتب تصادفها في الإدارة.

«هذه الملعنات الضّروريّة في التّعامل مع الإدارة، بما فيها اللّغويّة تعلّمتها من محيط يمنحني كلّ يوم حيلة جديدة لأتمكّن من تحمّل ما يحيط بي من أثقال مرهقة، أعرف حتّى منى أتحدّث باللّغة الفرنسيّة، ومتى أستعمل العربيّة، ومتى تكون القبائليّة الّتي تعّلمتها من أمي مدخلاً للعبور»[3]

يظهر هنا تعامل "ياما" مع الإدارة جعلها تتعلّم كلّ يوم أشياء جديدة، وحتّى في كيفية إتقان اللّغات منها: الفرنسيّة، واللّغة العربيّة، القبائليّة، وأنّ الإدارة نشاط ذهني موجّه لكافّة الجهود الاجتماعيّة، كما أنّها هدف ضروريّ ولازم، وهذا من أجل تحقيق التّوازن التّام بين مصالح الأفراد.

---

[1]- واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص213.

[2]-المصدر نفسه، ص113.

[3]- واسيني الأعراج: مملكة الفراشة، ص115.

ياما تقول:«أنا مجبرة على فتح الصّيدليّة بأيّة أدوية متوفّرة، وإن كنت أحزن عندما يطلب منّي مريض دواءه ولا أستجيب له بسبب النّدرة، الّتي لم تغر أحداً في البداية أصبحت مطلوبة بقوّة، ومفقودة في الأغلب الأعمّ من الأوقات (...) بل طالب المدّعي العام بتقديم الصحف الخاصّة المعنية بالأمر للامتثال أمام القضاء، وتحمّل التّبعات القانونيّة للقذف الّتي كانت مصدراً له جريدة الأمّة الرّسميّة نشرت تكذيباً للوزير ووثيقة المدّعي العام»[1].

تأسف "ياما" لندرة الأدوية الجنسيّة (*Les médicaments génériques*)جعلها مجبرة على فتح الصّيدليّة، فهذا هو حلّها الوحيد وإلاّ ستسحب منها الرّخصة.

ومن هنا يمكن أن نستنتج بأنّ لغة القانون والإدارة لغة دقيقة، توزّعت بين المباشرة وغير المباشرة، وكلّ ذلك دعم الطّبقات اللّغويّة لنصّ "مملكة الفراشة".

[1]–المصدر نفسه، ص116.

خاتمة

خاتمة

استطاعت الرّواية الجزائريّة التّسعينيّة أن تعكس صورة الواقع الاجتماعيّ والسّياسيّ والتّاريخيّ فالرّوائيّ واسيني الأعرج انطلق في روايته "مملكة الفراشة" من الواقع الجزائريّ المعيش لرسم وبناء أحداث روايته، فجاءت الرّواية عاكسة للتّحوّلات والتّغيّرات الّتي شهدها المجتمع الجزائريّ بمختلف فئاته، وبخاصّة بعد أحداث 05أكتوبر 1988 الّتي أصابت المجتمع، معبّرة بذلك عن واقع مأساوي مرير، واستطاعت أن تحتلّ مساحة في الكتابة الرّوائيّة لما تحمله من آثار الظّلم والتّعصّب.

وبعد العرض النّظريّ والتّطبيقيّ توصّلنا إلى مجموعة من النّتائج المتمثّلة فيما يأتي:

– البناء الرّوائيّ في هذه الرّواية قائم على التّعدّدية اللّغويّة، الّتي ركّز عليها النّاقد الرّوسي "ميخائيل باختين"؛ حيث تقوم على تنوّع الملفوظات واللّغات،وبواسطتها تستطيع كلّ شخصيّة أن تعبّر عن وعيها وآرائها ومواقفها الخاصّة.

– حضور لغات ووسائل تعبيريّة متعدّدة المستويات في الرّواية، وهذه التّعدّديّة اللّغويّة من سمات الإثراء اللّغويّ في الرّواية.

– اعتماد واسيني الأعرج في روايته على لغات متنوّعة، حمل خطابها الإيديولوجي خطاب المتكلّمين ولغتهم الخاصّة.

– قدرة الرّوائي على استقطاب أجناس أدبيّة، مثل: الأجناس المتخلّلة شبه الأدبيّة، كلغة الاعترافات والرّسائل الّتي ساعدت كلّ شخصيّةعلى التّعبير والبوح عمّا يختلج في نفسيتها وأجناس غير أدبيّة مثل: لغة التّاريخ، الّتي استطاع من خلالها الرّوائيّ تعرية الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة بكلّ أبعادها.

– استلهام الرّوائيّ واسيني الأعرج من الموروث الشّعبيّ، الّذي عمّق محلّية اللّغة وهويتها الثّقافيّة.

– سعي الرّواية إلى إيصال ملفوظها السّرديّ بعدّة لغات، وذلك باستحضار الكاتب اللّغة الفرنسيّة الّتي كان لها حضور قويّ، كون الرّوائي ركّز على مثقّفة ومتعلّمة.

– توظيف الرّواية لغات متخصّصة، كلغة الطّب ولغة القانون والإدارة، الّتي دعّمت الطّبقات اللّغويّة، ووسّعت من دائرة التّفاعل اللّغويّ والتّنويع الكلاسيكي.

خاتمة

– اكتساء اللّغة مكانة متميّزة في النّص، ما جعل الرّوائي يعمد إلى تنويعها وتنظيم تعدّديتها، بهدف إثراء بعض القيّم الدّلاليّة والجماليّة الّتي تتوفّر عليها اللّغة، فكلّ لغة تدخل إلى الرّواية حاملة عالمها الخاص ومتخيّلها العميق.

– محاولة الرّواية التّركيز على أهمّ اللّغات المشكّلة لبنية الخطاب الرّوائيّ، الّتي كان لها الفضل في طرح الرّؤية الإيديولوجية، فأسهمت في تحقيق التّعدّدية اللّغويّة بمختلف مستوياتها، وإن كانت هذه اللّغات ليس الوحيدة في الرّواية، كلغة القرآن الكريم ولغة الإعلام والصّحافة، وهي لغات لها دلالاتها وأبعادها المختلفة في خطاب مملكة الفراشة.

ملحق خاص

ترجمة موجزة عن الرّوائي.

ملخّص الرّواية.

أ – ترجمة موجزة عن الروائي " واسيني الأعراج":

واسيني الأعرج (ولد في 08 أغسطس 1954 بقرية سيدي بوجنان الحدوديّة تلمسان) جامعيّ وروائيّ جزائريّ، يشغل اليوم منصب أستاذ في جامعة الجزائر المركزيّة، وجامعة السّوربون في باريس، يعدّ من أهمّ الأصوات الرّوائيّة في الوطن العربيّ.

تنتمي أعمال واسيني الأعرج الّذي يكتب باللّغتين العربيّة والفرنسيّة إلى المدرسة الجديدة، والّتي لا تستقرّ على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائماً عن سبلها التّعبيريّة الجديدة والحية بالعمل الجاد على اللّغة، ومن يقينياتها أنّ اللّغة بهذا المعنى ليست معطى جاهزاً ومستقرًّا ولكنّها بحث دائم ومستقرّ.

تحصّل الرّوائي على عدّة جوائز أدبيّة، فضلاً عن جهوده وعطاءاته، مثل:

–جائزة المكتبين الكبرى على روايته "كتاب الأمير"، الّتي تمنح عادة لأكثر الكتب رواجاً واهتماما نقديًّا.

– جائزة الشّيخ زايد للآداب سنة 2007.

– جائزة الرّواية الجزائريّة على مجمل أعماله سنة 2011.

وقد ترجمت أعماله إلى العديد من اللّغات الأجنبيّة، من بينها الفرنسيّة، الألمانيّة الإيطاليّة، الدّنماركية، العبريّة، الإنجليزيّة، والإسبانيّة.

ومن أهمّ أعماله الأدبيّة نجد:

- رواية البوّابة الحمراء (1980)
- رواية طوق الياسمين(1981)
- رواية ما تبقّى من سيرة (1982)
- رواية السّابعة بعد الألف: الكتاب الأوّل (1993)
- رواية سيدي المقام (1995)
- فاجعة اللّيلة: الكتاب الثّاني (2002)
- رواية البيت الأندلسيّ (2010)
- رواية مملكة الفراشة (2013)

- رواية رماد الشّرق، الجزء الأوّل: خريف نيويورك الأخير (2013)
- رواية رماد الشّرق، الجزء الثّاني: الذّئب الّذي نبت في البراري (2013).
- رواية سيرة المنتهى، 2014.
- رواية 2084 حكاية العربي الأخير، 2015.

ب – ملخّص الرّواية:

تطرّق واسيني الأعرج في روايته "مملكة الفراشة" إلى نبش مخلّفات تلكالحربالدّنيئة الّتي عرفتها الجزائر في مرحلة التّسعينات (الحرب الأهليّة)، وكان من نتائج تلك الحرب وقوع الأفراد، وبخاصّة الشّباب في مطبّات العزلة والوحدة، فعمد كلّ واحد منهم إلى البحث عن وسائل بديلة تنسيهم مرارة الحرب والمعاناة.

سلّط الرّوائي الضّوء في روايته على عائلة جزائريّة مثقّفة، ذات مستوى عادي من أجل رفع السّتار عن الآثار والنّدوب الّتي ولّدتها الفترة الحربيّة في نفسية الشّعب الجزائريّ وبخاصّة الألم النّفسي الّذي استقرّ في أرواحهم، والمعاناة الدّاخليّة. وتتألّف الأسرة من الوالد والأمّ، وابنتيهما التّوأم، وابنهما الوحيد.

اسم الوالد الأصلي الزّبير، وهي تسمية أطلقت على أحد الصّحابة؛ لكن كره البطلة "ياما" للحروب جعلها تطلق عليه تسمية الزوربا، ورفضت المرجعيّة التّاريخيّة في شخصية الزّبير بن العوّام، الّذي عُرف بالشّجاعة وحبّه للحروب، المناقضة تماماً لشخصية أبيها المحبّ للسّلام، وسعيه الحثيث للبحث عن السّعادة، وعدم اكتراثه للهموم.

درس السّيد زبير في تخصّص الصّيدلة، وشغل منصباً في مخابر صيدال العالميّة؛ لكنّ حبّه الشّديد لوطنه دفعه للمكوث فيه، على الرّغم من تعرّضه لتهديدات مافيا الأدوية وعصابات الفساد، وإحراقها لمخبره، ولكنّ عناده أدّى إلى اغتياله وتصفيته جسديًّا، وهذا دليل على أنّ الإدارةفاسدة، وتسعى جاهدة إلى اقتلاع القيّم الإنسانيّة، فكلّ من يحاول السّمو بأخلاقه فإنّ مصيره الإعدام.

فريجة: أمّ البطلة ياما، مثقّفة ومدرّسة اللّغة الفرنسيّة، كانت مولعة وشغوفة بقراءة أعمال بوريس فيان؛ لكن آلام الحرب جعلت منها إنساناً آخر؛ حيث اتّخذت من البيت الملجأ الوحيد لها، ما فتح للهلوسة والجنون طريقاً إلى عقلها، فوقعت في غرام الكاتب "بوريس فيان" إلى حدّ الغرق في عالم هذا الرّوائي، فأفنت وضيّعت عمرها وتنكّرت لزوجها الحقيقي واتّهمته بالخيانة، وكان مصيرها الموت بعد سنين من العذاب، وتنكّر أولادها لها.

الابن رايان: كان دائماً يحلم بأن يصبح رجل قانون؛ لكنّه مع الأسف لم يحقّق حلمه فتوجّه إلى تربية الخيول مع مدرّب خيول الحرس الجمهوري. تعلّم فنّ تربية الخيول فقرّر فتح حظيرة لوحده؛ لكن غيرة شريكه منه دفعته إلى إحراقها، الشّيء الّذي سبّب صدمة لرايان ودفعه إلى الانغماس في عالم المخدّرات، ثمّ السّجن المؤبّد.

الابنة ماريا: بسبب عدم اهتمام العائلة بها، وانحيازهم لابنهم، قرّرت مغادرة البلاد والعيش في الغربة، بعيداً عن مشاكل العائلة، تجرّ معها الحقد والكره والاستياء اتّجاههم.

الابنة ياما: بطلة الرّواية والسّاردة في الوقت نفسه، درست تخصّص الصّيدلة مثل والدها، اختارت العيش مع والديها على الرّغم من المشاكل والظروف الحربيّة القاسية، إحساسها بالعزلة والرّوتين دفعها إلى البحث عن وسيلة بديلة تنسيها مرارة المعاناة، فوجدتها في مملكة الفراشة؛ أي الفيسبوك، هذا الأخير أنساها همومها وخوفها، وأدخلها في عالم الطّمأنينة والسّعادة.

تعرّفت عبر الفيسبوك على كاتب مسرحيّ جزائريّ اسمه فادي، ولقبته فاوست الّذي كان مغترباً بسبب الحرب الأهليّة، ولمّا تحسّنت الأوضاع في البلاد قرّر أخيراً العودة للوطن، لعرض مسرحيته "لعنة غرناطة"، الّتي تصوّر الحرب الأهليّة في إسبانيا سنة 1936، وسرعان ما اكتشفت البطلة أنّها كانت تتواصل مع رحيم ابن عمّ فادي (فاوست) الّذي انتحل شخصيته. وعلى الرّغم من الصّدمة العنيفة الّتي تعرّضت لها، إلاّ أنّها تمكّنت من تجاوز تلك الآلام، بتسلّحها بالوعي والشجاعة لتفتح به باباً آخر إلى عالم بعيد عن المعاناة، فتقبل الذّهاب مع أصدقائها في ديبو–جاز إلى إفريقيا الجنوبية لحضور مهرجان الجاز.

انغمست الرّواية في المشاكل الجذريّة الّتي تتخبّط فيها فئات المجتمع، الّذي يبحث بشتّى الوسائل عن طرائق للتّعويض عن الفراغ الرّهيب الذي اجتاح حياتهم فغيّر من نفسيتهم وجعلهم أشباه بشر، لكن بالرّغم من سعيهم الشّديد للفرار من مشاكل الرّصاص والحرب، إلاّ أنّهم وقعوا فريسة لمشاكل أكبر، فالوالد انتهى به المصير ميتا بسبب تمسّكه بالقيم والأخلاق أمّا الأمّ فقد فقدت عقلها وأصيبت بالهوس والجنون، الأخ فيالسّجن يخسر حياته بالتّدرّج

والأخت التّوأم تموت إنسانيتها بتنكّرها لتاريخها. أمّا البطلة فقد تلقّت ما يكفي من الصّدمات و خيبات الأمل، إلاّ أنّ وعيها عصمها من الوقوع في الهاوية.

إنّ الرّواية عبارة عن لمحة تصوّر حياة أسرة وقعت ضحية لأناس استغلّوا المشاكل الّتي كانت تعيشها البلاد، وعوض أن يسهروا على حماية مصالح الشّعب، راحوا يزرعون فيه الفساد والفوضى، بدافع الأنانيّة.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I. المصادر:

الأعرج واسيني: مملكة الفراشة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

II. المعاجم:

1- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضديّة العمّالية للطّباعة والنّشر صفاقص، تونس، دط، 1986.

2- ابن منظور جمال الدّين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، مج1 1994.

3- حموي صبحي، المنجد في اللّغة العربيّة المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط2، 2001.

III. الكتب والدراسات:

1- إبراهيم نبيلة: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار النّهضة للطّبع والنّشر، مصر، القاهرة، دط، دت.

2- باختين ميخائيل: الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثّقافة العربية السّوريّة.

3- باختين ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، 1986.

4- باختين ميخائيل، الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، ط2، دارالفكر، بيروت، 1987.

5- بعيو نورة: آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية "مدن الملح" وثلاثيّة "أرض السّواد" لعبد الرّحمان منيف دار الأمل للنّشر، دط، دت.

6- بوديار جنى: الوجيز في القانون الدّستوري، دار العلوم للنّشر والتّوزيع، عنّابة، دط، 2003، ص8.

7- التّلاّوي محمّد نجيب: وجهة النّظر في روايات الأصوات العربيّة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دط، دت.

8- جير الدبرنس، المصطلح السّردي (معجم المصطلحات)،تر: عابد خزندار،المجلس الأعلى للثّقافة القاهرة، ط1، 2003

9- حجازي محمود فهمي: الأسس اللّغويّة لعلم المصطلح، دار غريب للطّباعة والنّشر، دط، دت.

10- لحميداني حميد: أسلوبية الرّواية، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء، ط1، 1989.

11- لحميداني حميد: النّقد الرّوائيّ والإيديولوجيا، المركز الثّقافي العربيّ، بيروت، ط1، 1990.

12- الخالدي غازي: علم الجمال نظرية وتطبيق في الموسيقى والمسرح والفنون التّشكيليّة، منشورات وزارة الثّقافة المعهد العالي للفنون المسرحيّة في الجمهوريّة العربيّة السّوريّة، دمشق، دط، 1999.

13- الداهي محمّد: الحقيقة المتلبّسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذّات، شركة النّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط1 2007.

14- ريد هربرت: معنى الفنّ،تر: سامي خشبة، دار الكتاب العربي للطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، دت.

15- صالح صلاح: سرديات الرّواية العربيّة المعاصرة، المجلس الأعلى للثّقافة، ط3، 2003.

16- عبد الدايم يحي إبراهيم: التّرجمة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث، دار إحياء التّراث العربيّ، دط، لبنان بيروت دت.

17- عبد الرّحيم محمد: الطّب في الشّعر العربيّ، دار الرّاتب الجامعيّة، سوفينير، بيروت- لبنان، ط1 1999.

18- عبيد محمد صابر: التّشكيل السير ذاتي، دار نينوى، سوريا، دط، 2012.

19- عروس بسمة: التّفاعل في الأجناس الأدبيّة (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النّثريّة القديمة)، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2010.

20- العسل عصام: فنّ كتابة السّيرة الذّاتيّة مقاربات في المنهج، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 2010.

21- العشّي عبد الله: زحام الخطابات، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دط، دت.

22- عصفور سعد ، متولي عبد الحليم ، خليل محسن: القانون الدّستوري والنّظم السّياسيّة، مصر، الاسكندريّة، منشأة المعارف.

23- عقيلي عمان وصفي: أصول وأسس ومفاهيم، دار زهران للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، دط، 1997.

24- العلاق بشير: مبادئ الإدارة، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط4، 2008.

25- غارمادي جولييت: اللّسانيات الاجتماعيّة، تر: حلمي خليل أحمد، دار الطّليعة، بيروت، ط1، 1990.

26- الفيومي إبراهيم: الرّواية العربيّة، مؤسّسة حمادة للدّراسات الجامعيّة والنّشر، الأردن، دط 2001.

27- قاسم قاسم عبده: قراءة في التّاريخ (تطوّر الفكر والمنهج)، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة ط1، 2009.

28- قاسم محمد حسن: مبادئ القانون مدخل إلى القانون والالتزامات، دار الجامعيّة للطّباعة والنّشر، بيروت منشأة الكتب الجامعيّة، الاسكندريّة، الابراهيميّة، 1997.

29- كلوم ماريكلود: علم المصطلح مبادئ وتقنيات، تر: ريما بركة،مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2012.

30- لوكاتش جورج: الرّواية التّاريخيّة، تر: صالح جواد الكاظم، دارالشّؤون الثّقافيّةالعامّة، ط2، العراق، بغداد، 1986.

31- محمّد بلاسم : الفنّ التّشكيلي قراءة سيميائيّة في أنساق الرّسم، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1 دت.

32- مرتاض عبد المالك: في نظرية الرّواية، دار العرب للنّشر والتّوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2005.

33- منصور إسحاق إبراهيم: نظريتا القانون والحقّ وتطبيقاتها في القوانين الجزائريّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر، دط 1997.

34- المهدي صالح: الموسيقى العربيّة تاريخها وأدبها، الدّار التّونسية للنّشر، تونس، دط نوفمبر 1986.

IV. المجلّات والدوريات:

1- بوخاري كريمة: "الذّاكرة الشّعبيّة في الرّواية الجزائريّة قراءة في المرجعيّة الجماليّة "تجربة في العشق" للطّاهر وطّار أنموذجاً"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

2- بوقرومة حكيمة: "النّقد الأدبي الالكتروني وعلاقته بنظرية التلقّي" تيزي وزو، ع9، 2011.

3- رضا بن حميد "تداخل الأنواع والخطابات في الرّواية العربيّة" مؤتمر النّقد الدّولي الثّاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبيّة، 2008، عمان، مج1.

4- شرقي منيرة: "المبدأ الحواري عند باختين" مجلّة جيل الدّراسات الأدبيّة والفكريّة، جامعة تبسة، نوفمبر 2014، ع3.

5- فاضل جهاد: هل لدينا أدب اعترافات، ع16610، بيروت، 15 ديسمبر 2013.

6- منيرة أحمد: " ابن خلدون التاريخ والنهج، ومغالط المؤرخين" لجنة كتابة تاريخ العرب: دراسات تاريخيّة، ع73 آذار-حزيران، 2001

7- نعلوف كريمة: "إشكالية المصطلح في لغات التّخصّص"، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2-3 ديسمبر 2014.

V. الرّسائل والمذكّرات:

أ - رسائل الدكتوراه:

1- بعيو نورة: الخطاب الرّوائيّ عند عبد الرّحمن منيف خماسية "مدن الملح" وثلاثية "أرض السّواد"، إشراف عبد القادر بوزينة، رسالة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2008/2007.

ب - رسائل الماجستير:

2- سليماني فاطمة: الشّخصية التّاريخيّة في الرّواية الجزائريّة وهوية الانتماء، رسالة ماجستير جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، 2012.

3- لقرش وهيبة: بين التّرجمة والتّعريب المصطلح العلمي العربيّ وإشكالية عدم استقراره، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في التّرجمة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007-2008.

VI. المواقع الالكترونية:

1- الصّالح لونيسي: التّشكيلات اللّغويّة في رواية مزاج مراهقة لفضيلة الفاروق. *www.univ.bouira.dz*.

2- عبابسية دلال: البوح في الثّقافة الغربيّة. *www.dalilaalmitab.net*.

3- كبوط عبد الحليم: فن كتابة الرّسائل، جامعة الجزائر، باتنة.*www.ksau.info*.

4- الموقع الالكتروني:*ar.wipikidia.org*.

5- موقع الانترنت: *www.mawdoo3.com*.

فهرست

الموضوعات

فهرست الموضوعات.

مقدّمة.....06

مدخل.....09

1- مفهوم التعدّدية اللّغويّة عند ميخائيل باختين.....10

2-التنوع الكلامي والأسلوبي يوسع مجال التّعدّدية اللّغويّة.....15

الفصل الأوّل: التّنوع اللّغويّ في رواية "مملكة الفراشة".

المبحث الأوّل: لغة الاعترافات والرّسائل.....19

لغة الاعترافات.....19

لغة الرّسائل.....24

المبحث الثّاني: لغة المحلّي.....30

الصّيغ العامّية (الكلام اليوميّ المتداول).....30

الأمثال الشّعبيّة.....31

الأغنية الشّعبيّة.....33

الفضاءات الشّعريّة.....34

المبحث الثّالث: لغة الأجنبيّ الآخر.....35

عناوين الكتب.....35

الشّعر باللّسان الفرنسيّ.....36

الأغاني بلغة الآخر.....40

الأناشيد.....41

الفصل الثّاني: لغات التخصص وتفاعلها في نص " مملكة الفراشة".

المبحث الأوّل- لغة البحث الطّبي.....48

التوظيف المباشر.....49

التّوظيف غير المباشر.....50

المبحث الثّاني- لغة التّاريخ.....52

المبحث الثّالث- لغة الرّسم والموسيقى.....59

لغة الرّسم.....59
لغة الموسيقى.....62
المبحث الرّابع– لغة المؤسّسة القانونيّة والإداريّة.....66
مصطلح الكلام القانوني.....66
مصطلح الكلام الإداري.....67
تجلّيات القاموس القانوني والإداري في نصّ "مملكة الفراشة".....69
خاتمة.....75
ملحق
ترجمة موجزة عن المبدع "واسيني الأعرج".....78
ملخّص الرّواية.....80
قائمة المصادر والمراجع.....84
فهرست الموضوعات.