جامعة عبد الرحمن ميرة – بجاية –

كلية الأدب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مقاربة حوارية للخطاب الروائي الجزائري ندبة الهلالي عبد الرزاق بوكبة آنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : علوم اللسان

إعداد الطالبتين :

– دفلاوي حياة

– جرود نبيلة

إشراف الأستاذ :

نورالدين خيار

السنة الجامعية :

2013 / 2014

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الله تعالى:"وإذا قرأ القرآن فاستمعوا له وأنصتوا لعلكم ترحمون" الأعراف:204

قال الله تعالى:"إن أنزلناه قرآنا عربيا لعلكم تعقلون" يوسف :2

صدق الله العظيم

شكر و تقدير

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على انجاز هذا العمل.

نتوجه بجزيل الشكر و الإمتنان للأستاذ المشرف على هذا

البحث:الأستاذ خيار نور الدين الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته و نصائحه القيمة

التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

ولا يفوتنا أن نشكر كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل

ووقفوا معنا في كل لحظة واجهنا فيها صعوبة.

إهداء

إلى من احمل اسمه بكل افتخار.

إلى من علمني أن العمل في الصغر ضمانة للكبر و أوصلني إلى ما أنا عليه إلى

الحبيب أبي حفظه الله.

إلى من علمتني معنى الكفاح و الصبر.

إلى من علمتني العطاء بدون انتظار و شجعتني في دربي و مواجهة الصعاب

أمي أطال الله عمرها.

إلى جدتي الغالية التي لن أنسى فضائلها طول حياتي

إلى أخي امزيان و زوجته حميدة .

إلى أخي ياسين و زوجته تيزيري.

إلى أختي المثالية مونية.

إلى أختي العزيزة كاهنة و زوجها و ابنها.

إلى خطيبي نبيل و كل أفراد عائلته.

إلى كل من خالاتي و عمتي.

إلى من عملت معي بجهد بغية إتمام هذا العمل رفيقة دربي حياة.

إلى كل من علمني حرفا اهدي ثمرة جهدي و أرجو الله تعالى أن يجعل عملنا هذا نفعا يستفيد منه كل طالب.

نبيلة

إهداء

إذا كان الإهداء يعبر ولو بجزء من الوفاء فإهدائه إلى اليد الطاهرة التي أزالت من أمامنا أشواك الطريق ورسمت المستقبل بخطوط من الأمل والثقة.

والدي الحبيب

إلى

من منحتنا الحياة و أعطتنا من روحها و عمرها حبا وتصميما ودفعا لغد أجمل ,فالأم مدرسة عن أعددتها أعددت قوما طيب لأعراق.

والدتي الحبيبة

إلى

رمز الحنان والدفئ الذي لاطالما شجعني طيلة مشواري الدراسي و كان بمثابة يد العون والذي لم يقصر يوما في فهمه لي .

زوجي العزيز.

إلى

الوجه الطاهر والقلب الناصع بالبياض و الملاك الطاهر من جعلت حياتي تشيع نورا وسعادة " إلينا"

إبنتي الغالية .

كما أتقدم بالشكر و الإمتنان إلى شريكتي في البحث جرود نبيلة و إلى كافة الأهل و الأصدقاء.و كل من ساعد على إتمام هذا البحث وزرع التفاؤل في دربنا و قدموا لنا تسهيلات و مساعدات فلهم مني كل الشكر.

حياة

مقدمة

يندرج هذا البحث ضمن الدراسات الأدبية والنقدية المعتمدة على آليات النقد الحواري لدى ميخائيل باختين ,تم الانطلاق من إشكالية مفادها هل يمكن مقاربة الخطاب الروائي الجزائري المعاصر مقاربة حوارية وما هي حدود تلك المقاربة

فكان الاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي الذي من شأنه أن يقدم آليات للبحث في الجهاز المفهوماتي للنقد الحواري كالأسلبة و التهجين و التعدد الصوتي.وحدود تجلي هذه المفاهيم في خطاب روائي جزائري مؤطر زمنيا و تاريخيا.

فكان عنوان البحث هو :مقاربة حوارية للخطاب الروائي الجزائري ندبة الهلالي لعبد الرزاق بوكبة أنموذجا.

انقسم البحث إلى :

الفصل الأول

الذي نظمن مباحث بحيث تطرقنا في المبحث الأول إلى الطرح الحواري عند باختين و تطور الحوارية إلى تناص على يد جوليا كريستيفا وفي المبحث الثاني إذ سلطنا الضوء فيها على الشكلانية الروسية مبادئها و تصنيفاتها.أما في المبحث الثالث:فقد تناولنا مسألة سسيولوجيا الأدب عند زيما في علاقة المجتمع بالأدب وختمنا هذا الفصل بقضية التعدد الصوتي في الرواية تعريفها و مقوماتها.

الفصل الثاني :الذي يتكون من :

المبحث الأول: التهجين ,المبحث الثاني :الأسلبة وفي المبحث الثالث :المحاكاة الساخرة وذلك باستخراج نماذج من الرواية وتحليلها.

الفصل الثالث:الذي هو عبارة عن تحليل لبعض النماذج لأشكال التداول اليومي في الرواية التي تتمثل في الأمثال ,الحكاية الشعبية,والأسطورة,الأغاني الشعبية .

تمثلت أهم المراجع الإستئناسية التي كانت بمثابة مفاتيح أساسية لنتناول النقد الحواري وآلياته في :"شعرية دويستوفسكي" قضايا الإبداع الفني لميخائيل باختين.وكتاب له في "الخطاب الروائي " ترجمة محمد برادة.كتاب في "وجهة نظر في رواية الأصوات العربية"محمد نجيب التلاوي.كتاب في "الرواية و الإيديولوجية في المغرب العربي"سعيد علوش.كما استعنا بكتاب لسليمة عداوري في"شعرية التناص في الرواية العربية.وكتاب محمد الداهي"التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العدوي.

نود أن نؤكد أنه قد واجهتنا مجموعة من الصعوبات و العراقيل خلال مسار البحث كان أهمها قصر المدة الزمنية عدم توفر الوقت الكافي لإنجاز البحث .لكن بفضل الله سبحانه و تعالى استطعنا تجاوز بعض هذه العراقيل وبمساعدة الأستاذ المشرف الذي اخصه بالاحترام والتقدير. و كل من مد لنا يد العون و الذين نقدم لهم كل الشكر والتقدير .

وأخيرا يمكن اعتبار ما وصلنا إليه قمة في البحث إنما هو محاولة وجهد بذلنه لنعالج موضوع مثل هذا والذي يبقى يحتاج إلى توسيع وتفصيل أكثر .رغم أننا قصرنا ولو قليلا في معالجتنا

للإشكالية .ونود وبكل قلب صاف أن يتدارك هذا القصور والنقص باحثون آخرون ونرجوه عز وجلَ أن نكون ولو بالقدر القليل وإن لم نصب فلنا أجر الاجتهاد.

تطور الحوارية إلى تناص على يد جوليا كريستيفا.

أ- من الحوارية إلى التناص:

- يرتبط اسم الباحث الروسي ميخائيل باختين,بفكرة الحوارية dialogismes التي أسست نظرة جديدة للغة.التي لا يمكن استيعاب و فهم تدخلاتها إلا عن طريق البحث وفهم "الكلمة" باعتبارها عنصرا مهما يلعب دورا في هذه العملية.

-نجد في مقولات باختين استخدامه لمصطلح"كلمة"و التي تقابل في الأصل الروسي لغة و التي بدورها قد تعني :كلمة mot كما يمكن أن تعني :خطاب discours .ولتفادي الخلط و التحوير في الفكرة الأصلية , فهناك من الدارسين من فضل استخدام المعنيين معا "كلمة ,خطاب" ونجد على رأسهم جوليا كريستيفا.خاصة فترة تقديمها لكتاب باختين "شعرية دويستوفسكي" [1]. كما أن استخدام باختين لمصطلح solvo أوجد صعوبة في الترجمة لأعماله,وما يوفره مصطلح كلمة في معناها المتداول والمعروف. على الباحث من أشكال وجدل في المصطلحية, و المفهومية التي يمكن أن تثيرها استخدام مصطلح الخطاب وعليه فان التصور الجديد للكلمة كان من الفكر البختين وفريقه.انطلقا من تصورات كانت سابقة التي قامت بدراسة الكلمة من جانبين. جانب موضوعي وأخر ذاتي فلجانب الموضوعي يحوى النزعة الموضوعية المجردة التي قادها دوسوسير بحيث يعتبر اللغة نظام مستقل قائم بذاته, وهذا ما عابه باختين,بحيث انتقد أصحاب هذه النزعة.حيث أقر هو الأخير على وجوبيه استخدام هذا النظام لإيصال واستقبال الأفكار بعينها,كما لا يمكن عزل اللغة على المحتوى الاديولوجي بيد أن البحث فيها لا يصبو إلا إلى التعرف على

جوانب إشغالها في حيث أن النتائج المرجوة هي فهم اللغات الحية عند دراستها[2] أما النزعة الثانية فهي النزعة الفردية الذاتية التي يمثلها كل من فوسلر همبولدت بحيث يقدس بسيكولوجية الفرد باعتباره المولد لفعل الكلام,وهذا ما أعابه أيضا باختين في هذه النزعة بحيث أن أهمية الفرد في العملية الكلامية لا ينفي القدرة على دراسته بشكل موضوعي,باعتبار أن المجتمع والمحيط الاديولوجي

يشترك فيه المتحدثون بشيء أو بأخر وهذا ما يسمح بعملية التواصل والدراسة وانطلاقا من هذه الانتقادات التي أولى بها باختين لكل من النزعتين.حدد باختين نظرة جديدة يتبني فيها التفاعل الحي للكلمة بحيث اكتسبت هذه الأخيرة معنا جديد يضاف إلى معناها الأول بحيث أن هذه النظرة الجديدة تجمع بين النظرتين وتمنع الكلمة وتمنح الكلمة حياتها المستمرة [3] فلقد اهتم باختين كثيرا بالكلمة

وخاصة العلاقات القائمة فيما بينها انطلاقا من مبدأ جوهري بحيث يقول "لا وجود لتعبير لا تربطه علاقات بتغيرات أخرى" ويقول عنها أنها علاقات حوارية يشترط فيها دخول الكلمة في شبكة جديدة من العلاقات تمكنها من الحفاظ على حيويتها,حيث تنتقل الكلمة من سياق استخدام معين إلى سياق استخدم جديد دون أن تفقد المعني السابق لها ودون انعلاقها على المعنى الواحد بحيث تعتبر لحظة دخول الكلمة في السياق أي لحظة التبادل الحواري للحظة التي تتبقي منها حيويتها فتبقى قادرة على التفاعل مع مختلف الخطابات الجديدة والقديمة منها وعدم الجمود ومعنا واحد فتصبح الكلمة داخل هذه اللحظة الحية إلى ملفوظ يمتلك "متلفظا"يعبر من خلالها عن حالة ما وتقوم العلاقة الحوارية.هنا بين الكلمة ووضعيتها الحالية والسابقة لها حيث كانت وستكون لمستخدمين آخرين :إذ تقوم بدورها الجديد المنوط بها في عملية التخاطب داخل السياق الحالي دون أن تخصر محملاتها السابقة وقابلة لاستخدمات مستقبلية.ما يجعل لها حيوية وديمومة.كما يمكن أن يكون العلاقة الحوارية بين ملفوظات تامة لا تمثل حوارية الكلمة إلى أصغر مستوى

من مستويات هذه العلاقة.وعليه إذن فلحوارية هو ذلك التفاعل الذي يعطى للكلمة قدرة التعدد بمعنى تملك"أنا"خاصة الوضع والقصد الحالي و الاستعمالى [4] .

أي الكلمة تحمل فداخلها معناها وقصدها الحالي و"أنا" الخارجية عن الوضع الاستعمالى الحالي لكنها تتشبث بالكلمة بمعنى أن هذه الأخيرة حين تدخل في السياق يمكن أن تحمل صوتين في آن واحد وتوجها مضاعفا نحو خطابها ونحو خطاب الأخر.وعليه فان باختين يقيم تصنيف لأنماط الكلمة منها المستخدمة ومختلف توجهاتها وأهدافها,إلى أنه يعترف بأن هذا التصنيف لا يستوفى كل التغيرات التي تطرأ على الكلمة نظرا لحيويتها وحركتيها الدائمة.

إذ اعتبرت جوليا كرستيفيا في قراءتها لمبدأ الحوارية عن الامتلاك المضاعف للكلمة بالامتلاء إذ ترى في الكلمة كما يرصدها باختين كلمة مليئة un mot plein .ينجم امتلائها عن كونها "كلمة على كلمة موجهة إلى الكلمة" تعيش ضمن تعددية سياقية تحدد في كل مرة محمولاتها[5].

عملت جماعة تيل –كيل التي سمت نفسها جماعة الدراسات النظرية بعرض خلاصة لجهدها الجماعي الذي يحمل عنوان "نظرية الجمع"عام1971 .إذ وقع على المقلات كل من ميشيل فوكو.ورلان بارت.جاك دري ريدا.بحيث أعلنت هذه الجماعة أنه من الضروري "تجوز الحرفي و الشكل أو البنيوي[6] حيث تميز شعار هذه المجموعة بكلمة " الكتابة écriture" التي بدرها تقابل كلمة الأدب وعلى الأولى أن تقوم بتفكيك الثانية و ذلك باسم ماركس وفرو يد.فعلى حد تعبيرهم الكتابة ليست تمثيلا فا للغة في حالتها النصية تدخل في فضاء يفوق كفاءة اللغوي فتفلت منه .فهو عبارة عن فضاء تنظمه مفهومات ذات طابع دلالي sémiotique كما أشارت جوليا كريستيفا أنها ذات طابع غير قواعدي[7].

ب-الفضاء النصي:

يعود الفضل إلى جوليا كريستيفا في وضع مصطلح التناصية في الاستخدام و تطور الحوارية إلى تناص وذلك معتمدة على ما قام به باختين في دراساته حول دويستوفسكي ,وما أحال إليه بعد هذه الدراسات إذ إعتمد ت على الاستبصار المعمَق الذي استخلصته من باختين.

إذ يعتمد مفهوم "العلامية الغير القوا عدية" في مبدئه على سوسيور و باخ تين حيث يؤكد الطابع الشواهدي citationnel للنص الأدبي كخطاب discours يكررَ,وكل قراءة تشكل بدورها خطابا .إذ

أن في الحدث ثلاثة عناصر :الفاعل ,الكاتب والفاعل,المتلقي ومجموعة النصوص السابقة التي تحدد العالم الخاص"الفضاء"الذي ينتمي إليه النص .

إذ كلما ارتبط النص بما سبقه وبالسياق كلما زادت العلاقة الأفقية للكاتب.بقارئه ,فالقارئ عند قراءته للنص لكاتب ما يهتم بالحوار الذي بدأه المؤلف مع أعمال معاصريه وسابقه, إذ أن النص الأدبي لا يفصح عن الدلالية signifiance إلا بالتطرق إلي قراءة جدوليه tabulaire, أما المعني "اللساني" بتنظيم السطر ineaire للمقطع الكلامي[8].

إذ أن في الخطاب المونولوجي يظهر صوت المؤلف وفكرته بشكل جلي يشكل المصدر الوحيد لما يقوله

ويقدمه كحقيقة فكل ما له أهمية في الرواية الواقعية تقل أهميته في الخطاب الأدبي وذلك بوضعه في إطار الحوارية إذ لإنتاج الفرصة للكاتب ليقرر الصحيح من الخطأ وذلك بالنيابة شخوصه personnages"دويستوفسكي"[9]

وعليه فان وقوف جولياكريستيفا إلى جانب باختين ومساهمتيها بمجموعتيها تيل- كيل في نهاية الستينات عمل على بروز مصطلح التناصية وتطوره من الحوارية,إذ امتلكت التناصية كونها أداة للتحليل الحق بالحضور قي مجالات بعيدة جدا عن النقد الجديد ولقد عرف هذا المصطلح على يدها وأعطيى له معنى المناقلة . Transposition[10]

ج-أنواع التناص:

1- **الاستشهاد:** وذلك بإعادة كتابة نصوص معلنة عن حضورها إعلانا واضحا ويستخدم الاستشهاد على حالات التصريح بالاستشهاد وبنص سابق مستحضرا كامل الفقرة بخط مغاير وبين حاضنتين تسبقها نقطتي الحديث بالإضافة إلى الإشارة الصريحة لعنوان الكتاب المستشهد منه "التعريف ".

كما يمكن أن نجد في بعض النصوص إستشهادات يغيب فيها التصريح باسم الكتاب مع الإبقاء على الإشارة أنه كلام منقول باستخدام حاضنتين ونقطتي النقل ودون تغير في الخط .كما يمكن أن نجد حالات يغيب فيها تغير الخط وتبقى كل العناصر الشاهدة على الإحالة إلى النص وهي عنوان الكتاب وأقل حالات الاستشهاد الواردة علانية وتصريحا هي تلك التي ستخدم فيها النص علامات التنصيص دونما إشارة إلى النص التاريخي ودونما استخدام لأي من العلامات السابقة,أو تلك العبارات الواردة في سياق السرد الروائي مع وجود فاصل يدل على انتهاء النص التاريخي أي الحاضنتين مع تغير الخط

كما يعتمد النص الروائي على إدراج بعض النصوص تكون تابعة لنّص التاريخي.وذلك بتغير الخط ودون الإشارة إلى وجود يحيل لنص التاريخي وهذه العملية تخص أساسا الأبيات الشعرية الواردة في النص وتأتي

في معظمها ضمن سياق سردي عادي مغلق ل ايحيل إلا إلى نفسه وفي نفس الوقت ينفتح على ذاكرة القارئ وقدرته على تتبع خيوط التاريخ [11] .

في بعض نصوص الرواية تختفي النصوص التاريخية أو لا يتم الإعلان عنها دون أن تكف أن تكون نصوص حرفية.بحيث تظهر مدمجة بشكل مباشر بإعتبارها جملا سردية دون الإشارة أو الإحالة لانتمائها إلى نص تاريخي وهذا ما يعرف بالاقتراض .ولا تعرف انتمائها إلى نص سابق أي عن طريق التمحيص ويتسم هذا النقل بصراحة النقل الحرفي[12] .

3-الإيحاء:

نجد ذلك جليا في الروايات بحيث توحي النصوص المتواجدة فيها إلى نصوص سابقة دونما أي دليل عدا القدرة على تميز حضورها أو إحالتها من طرف القارئ .وهو لا يأتي إلاَ عن طريق معرفة النصوص السابقة "التاريخية"وتعتبر هذه الإحالات ممارسة تناصية باستحضار نصوص سابقة تمنح قدرة أكبر على استعادة النص السابق دون كسر هذه الأخيرة ودون كسر أحقيَة النص الأدبي في التفرَد وهذا ما يعطي للرواية نوعا من الجمالية وتلعب دورا في ما يخص مستوى أبعادها[13].

الشكلانية الروسية

مقدمة:

عندما نتحدث عن الشكلانيين فإننا نحصرهم جغرافيا في روسيا، على اعتبار أن منهم الروس و التشكيون و البولونيون فصفة الشكلانية مرتبطة أساسا بالروس دون غيرهم في الوقت الذي نجد لها امتدادات خارج روسيا خاصة تشيكوسلوفاكيا، (حلق براغ) ناهيك عما عرف عن الشكلانيين في ألمانيا، و في أرويا عامة و أمريكا فيما بعد ثم أخيرا في العالم العربي و في المغرب خاصة.

تعريف الشكلانية الروسية:

إن الشكلانية صفة ألصقها مناوؤها، حيث تفيد القدح في نظر واضعي هذه الصفة بالقياس إلى المقاربات التي كان يعرفها تاريخ الأدب الروسي، خاصة الاتجاهات النفسية و الاجتماعية و الدينية و الأخلاقية و الرمزية و اللغوية. يقول سلوفسكي مؤسس المنهج الشكلاني الروسي في جوابه عن السؤال ما هي الشكلانية؟ و كان جوابه واضحا في ذلك: "المنهج الشكلي في جوهره بسيط و الرجوع إلى المهارة في الصيغة Oraftsmanship هي تطبيق النموذج التكنولوجي على الإنتاج الفني الإنساني.

- و قد وصف ايخنياوم الشكلانيين بأنهم كانوا مهتمين بمسألة تقنية الأدب، و يضع السيارة في مقابل الأدب فالشكلانيين كان فعلهم مثل فعل الميكانيكي في النص الشعري و السردي.
- لقد خصص المهتمون بالشكلانيين جرءا هاما مت أبحاثهم.

للتعرف على طبيعة و مفهم مصطلح اشكلي، و بالرجوع إلى الدراسات الأولى التي اهتمت بالشكلانيين مثل دراسة الناقد الأمريكي فيكتورارليتش في كتابه (الشكلانيين الروس– التاريخ– المذهب) الصادر في طبعة أولى سنة 1995 و كذلك عتاب الشكلانيين الروس– الميتا شعرية) الصادر سنة 1984

لبيتر ستبتر، و كذا ويلي كي في كتابه (مفاهيم نقدية) 1963. لقد واجه الشكلانيون صعوبة في تعريف و تحديد طبيعة عملهم قياسا إلى ما كان متعارف عند الباحث الروسي و القارئ على السواء أوائل القرن 20، فالتقاليد الأدبية و الفكرية كانت قد رسخت أنساق فكرية و معرفية و جمالية كانت تواجه الشكلانيين أثناء تكون حركتهم، لقد حاولوا الجواب على السؤال الايستيمولوجي الذي يمكن أن يميزه و يميز فعله داخل الفعل الأدبي الروسي و كان ذلك الجواب يتنوع بتنوع الشكلانيين و بتوحد في مصدر ايستمولوجي ينظم اختلاق ممارستهم التي وسعت الشعر و السرد و مختلف أشكاله و تاريخ الأدب و أقياسه الأدبية.

دراسة الشكلانيين الروس:

ركزت دراسات الشكلانيين الروس –خصوصا في المرحلة الممتدة ما بين 1915 و 1925 على المستوى الصوتي و التركيبي و الإيقاعي على حساب المستوى الدلالي التي تم

إقصاءه اقصاءا تاما، و اختزلت البحث عن الأدبية في نطاق علاقة الدال بذاته، و بذلك يمكن نعت هذه المرحلة التي وصلت أوجها مع شكلوفسكي بمرحلة التمركز حول الشكل.

تركيب الشكلانية و تصنيفاتها:

كانت الشكلانية تنقسم إلى مجموعتين:

1- حلقة اللسانيات التي كانت في موسكو و كان يمثلها الشباب مثل رومان جاكبسون و بيتروجاتريف و قد تأسس سنة 1915.

2- جمعية الدراسات اللغوية المعرفة ب OPAJAZ ولدت سنة 1919 بيبترسيورغ و كانت تضم لوريس ايغنباوم و فيكتور سلوفسكي و يوري تينيانوف.

- صفة الشكلانية عدة تصنيفات نذكر منها:

التصنيف الأول: وضع توما سوفسكي تصنيفا ثلاثيا الشكلانيين حسب اتجاهاتهم:

1- **المتشددون:** و هم الذين ينتمون إلى جمعية الدراسات اللغوية OPAJAZ و يمثلون اليسار المتطرف الشكلانية و اشتهر منهم سلوفسكي إيخنباوم و تنيا نوف.

2- **المستقلون:** هؤلاء ساهموا في خلق المدرسة الشكلانية في أعمالها لكنهم لم يقبلوا دائما شروطها أو توجهاتها فاتجهوا اتجاهات مختلفة مثل: زيومنسكي و نيلوغرادوف

3- **المتأثرون بهم:** و هؤلاء من الصعب تحديد عددهم.

التصنيف الثاني: تقسيم ايغاثر مياسون يقسم الشكلانية إلى مناهج مثالية و وضعية فستلوفسكي يتجه نحو الجمالية المثالية و تينيا نوف نحو التوجه الوضعي.

الشكلانية الروسية المفاهيم الأساسية

لقد قدمت الشكلانية باعتبارها صياغة متشابكة لمذهب (الفن للفن) الذي ساد في القرن التاسع عشر. و هذا تظليل قاتم ووضع في غير في غير محله إذ من الملاحظ أن الشكلانية لم تهته بجوهر الفن و بناء على خلقهم لمفهوم بمضمون مختلف البعد عن الخلاقات الأدبية السائدة، و من خلال هذا يتبين أن الإستطيقا الشكلانية وصفته أكثر مما هي ميتا فيزيقية نتيجة بعد الشكلانية عما هو مطلق.

- يقول ايخنباوم في واحدة من دراساته المبكرة "يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية و أفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا و ذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي و المنظور الاجتماعي بحيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه هو موضوع البحث و إنما يكون موضوع البحث هو ما ينعكس في الأثر الأدبي.
- لم يكن مصطلح "مورفولوجي، المصطلح الوحيد الذي استخدمه الشكلانيون الشكلانيات لوصف موقفهم المنهجي كما بينه على هذا ايخنباوم "لسنا شكلا نيين إننا بالأحرى تميزيين"

إلا أن هذا لم يكن في رأي التميزي الشكلاني المناظر مميزا بما فيه الكفاية، إذ ينبغي حصر التعريف لأجل فرز الدراسة الأدبية من بين باقي الحقول المعرفية المجاورة المعرقلة، مثل علم النفس، و علم الاجتماع و التاريخ الثقافي و يقول ياكبسون "ليس الأدب في عمومه ما يمثل موضوع علم الأدب، إن موضوعه هو الأدبية، أي ما يجعل أثر ما أثرا أدبيا" و يضيف

ايخنباوم "إن الناقد الأدبي بوصفه ناقد أدب لا ينبغي له أن يهتم إلا بالبحث في السمات المميزة لمادة الأدبية".

و هذا يطرح بدوره سؤالا بالغ الأهمية في نظرية الأدب ما هي السمات المميزة للأدب الخيالي؟ و ما هي طبيعة الأدب و أين مكان الأدبية؟ إن مادة الأطروحات النظرية الشكلانية تهتم بشكل مباشر أو غير مباشر بهذه المشكلة.

و يجيبا فيكور ابرليخ: لقد عمل الشكلانيون و هم يحاولون تقديم أجوبة على هذه الأسئلة الأساسية و ذلك على الانفصال عن الأخوية التقليدية و الحلول المستهلكة.

و انسجاما مع عدم ثقتهم المتعذرة في علم النفس فقد رفضوا أية نظرية تلتمس الفارق بين الأدب و غيره عند الأديب الشاعر لا في الشعر اعتمادا على "ملكة ذهنهما" تقود إلى الخلق الشعري لقد نفى المنظرون الشكلانيون دفعة واحدة و باستعجال كل الثرثرة حول "الحدس" و " الخيال" و "الموهبة" و غيرها. إن مكمن خاصية الأدب ينبغي البحث عنها في الأثر الأدبي نفسه و ليس في الأحوال النفسية للمؤلف أو القارئ.

- إن الشكلانية قد رفضت النزعة الساعية إلى الإحاطة بالأدب الخيالي بمنطلق العمليات السيكولوجية المضمرة، فإنهم قد عارضوا البحث عن الأدبية في نوع التجربة التي يحتوى عليها الأثر الأدبي. و بناءا على هذا فإن الأطروحة الشهيرة القائلة إن الشعر يعتمد على الانفعالات في حين يعتمد النثر على المفاهيم لم تكن موضع اهتمامهم. و لقد رفض ياكسبون في مقاله ما الشعر؟ مفهوم المواضيع الشعرية في ذاتها، ذلك المفهوم العتيق و

المسلم به بشكل دوغمائي، و أكد أنه قد اتضح الآن أن تنوع المواضيع التي تكاد تكون غير محدودة و ملائمة لتناولها تناولا شعريا، و يكذب هذا الأمر كل الخطاطات الحصرية "بالإمكان اليوم أن تتخذ أية مادة لصناعة قصيدة شعرية " بعبارة أخرى فإن المدرسة الشكلانية لم ترسم حدودا ثانية بل رسمت حدود متمددة من شأنها أن تتكيف مع أي أو قوالب أكاديمية كعلم النفس و علم الاجتماع و علم اللغة و غيرها بل أن الشكلانية مستوعبة لعلم الإناسة الإنثرويولوجي و كذلك في العلوم التطبيقية و الطبيعية.

- و لقد جعلت الرؤية النسبية للظواهر الأدبية و الإلحاح على التغيير الأدبي، الذي يجعل في رأي تينيا نوف، التحديدات السكونية للأدب شيئا مبتذلا لان الشكلاني الروسي أشد حذرا مما كان يحصل عادة في النقد الإستطيقي الذي يقيم تمييزات جامدة بين الخيال الشعري و الواقع.
- جدير أن نشيد أن ياكسبون و شلوفسكي كان رائعين يطآن أرضا صلبة حينما كانا يستنكران التسوية بين اللغة الشعرية و التصويرية، و الواقع أنهما كانا مبالغين، هما واقعان تحت تأثير حمى السجال، و ذلك باعتبارهما أهمية الاستعارة من المحضورات، إلا أنهما قد لاحظا مرارا و دون أدنى تردد، الفارق الوظيفي الحاسم بين الصورة الشعرية و الصورة النثرية. و لقد سر شلوفسكي بالهجوم على المفهوم العقلاني الذي يرى الصورة، الشعرية عادة تفسيريه يقول: "إن النظرية الذاهبة إلى أن الصورة هي دوما أبسط من المفهوم الذي تعوضه نظرية خاطئة تماما"

فهي نظرية خاطئة تماما لأن الصورة هي المفتاح الرئيسي للوصول إلى المضمون".

عند ما ننظر على سبيل المثال (للسيارة) حتما سيكون المضمون القيادة و بناءا على التحليل السابق أن حدود الشكلانية متمددة فإن القيادة ليست أرضية فهناك قيادة جوية و قيادة فضائية، وفقا للشكل التي تنتمي القيادة إليها و قياسا على هذا في الأعمال الأدبية صورة عن صورة أخرى تؤدي إلى مضامين متعددة و كل مضمون خاص بالصورة الذي ينتمي إليها مثل المقدمة و النتيجة فالمقدمة هي المضمون و النتيجة هي الصورة.

- يلاحظ شلوفسكي، بشكل ذكي أن أثار تولستوي غنية بالفقرات حيث يرفض المؤلف التعرف على الأشياء المعهودة، و يصفها و كأنه يشاهدها لأول مرة، هكذا فحينما يصف تقديم أوبرا في السلام و الحرب، يصف التخاريف باعتبارها "قطعا من الفحم المصنوع" و في مشهد الصلاة في البحث يستعمل العبارة النثرية "فتات الخبز" و ذلك لأجل وصف القربان. و يستعمل نفس نجد من خلال استنطاق المخبوء من المورفولوجي و التمييزي أن هناك ترابط بينهما لإلقاء الضوء على الأطروحتين الأساسيتين عند الشكلانيات و الشكلانيين و هما:

1- التشديد على الأثر الأدبي و أجزائه المكونة

2- المعاجم على استغلال علم الأدب و ذلك عن الأخلاط التي يمكن أن تصيب الأدب الحديث من التراكيب و المدارس التي سبقت الشكلانية.

- ننظر من خلال هذين الأساسين أن الإرادة الدافعة وراء انبثاق تأسيس المدرسة الشكلانية كانت مستلهمة من خلال النظر في وضع حد للخلط المنهاجى السائد في

الدراسات الأدبية التقليدية و بناء مدرسة أدبية تعتمد اعتمادا على النظام الأدبي بناءا منتظما باعتباره مجالا متميزا و متكاملا للعمل الفكري و الجوهري لتكوين العمل الأدبي.

و هذا ما بينه ياكبسون لقد آن الأوان لدراسة الأدب في ظل، منذ أمد بعيد، أرضا بدون مالك، أن ترسم الحدود لحقلها و تحدد بوضوح موضوع البحث. هذا الأمر بالذات هو الذي تفرغ له الشكلانيون. فقد انطلقوا من مسلمة لم تعد اليوم موضع اعتراض. تقول هذه المسلمة: ينبغي للناقد الأدبي أن يواجه الآثار الأدبية الخالية بدل أن يواجه ما يسميه سير سيدنى لي "الظروف الخارجية التي تنتج في إطارها هذه الآثار ينبغي للأدب، هو في ذاته، أن يكون كما يؤكد كريدل kridl موضوع علم الأدب، و لا ينبغي أن يكون مجرد ذريعة لأية دراسة غريبة أخرى.

و في المرحلة الثانية من عمر الشكلانيين الممتد ما بين 1925 و 1930 حاولت تنيا نوف رد التحري الذي عرفته المادية التاريخية ضد الشكلانية دون أن يسقط في الحتمية الاقتصادية، و قد تمكن من ذلك خلال صياغته للتطور الأدبي عنصر جديد لتاريخ الأدب يقوم على التأليف المنهجي بين الساتكروتية والديناكروتية، لكن حرصه على مبدأ الاستقلالية جعله عاجزا على إدراج الأدبي ضمن التطورات الاجتماعية و هو ما ستطلع إليه فيما بعد بنيوية (براغ) مع كل من موكاروفسكى وفو ديكا و جمالية التلقي مع هانس روبيرياوس.

و رغم حرصهم المفرط على مبدأ الاستغلالية و المقاربة الداخلية فإن المفاهيم التي اعتمدوا عليها و خصوصا مفهوم الشكل و مفهوم التغريب و مفهوم (لإدراك تدل على

بداية تبلور الوعي عندهم بالعلاقة الوطيدة التي تصل النص بالمتلقى، و هذه المفاهيم متداخلة فيما بينها و تشير في الآن نفسه إلى خاصة بين النص و القارئ فمفهوم الشكل مرتبط بمفهوم التغريب لأن التغريب خاصية تحققها غموض الشكل و هذا الغموض هو الذي سيوقف القارئ و يمدد عملية الإدراك عنده.

التقنية على صعيد أكبر في حكاية قصيرة لتولستوي التي تعتمد السرد بضمير المتكلم، و قد كان السارد فرسا، و كانت الأعراف و المؤسسات الاجتماعية التي يمثلها رب الفرس و أصدقاؤه مقدمة رواية نظر مفيدة.

إن الاصطلاح الشهير أن تول سترى يعزف على وتر الدمار الحضاري للنقد الاجتماعي فهو شيء هامشي في رأي شلوفسكي.

و كل هذا لا يرحب به في المدرسة الشكلانية فهي استعارات مفهوم (التدمير الخلاق) في الفكر الأسطوري لتشكيله على أعمال تولستوي

و الجدير بالمعرفة أن فلسفة الفن العقوبة عند شلوفسكي قد حملت الكثير من حركة المستقبلية الروسية بقدرها ساهمت في نظرية الأدب، هذا المشروع الإستطيقي غير الملتبس، المعبر عنه في كتابات شلوفسكي و غيره من ممثلي الشكلانية هو الذي يكسب المقالة نبرة متحمسة: الاهتمام غير المنتظر باستخدام الشعر و القيمة العلاجية للتحويل الخلاق. كل مدرسة شعرية مهما حاولت الابتعاد عن الحياة فإنها تجد نفسها مضطرة خلال هروبها من مستمع ما إلى أن تقترح لنفسها و لفن الشعر طريقة حقيقية لتناول الواقع.

سوسيولوجيا الأدب (عند زيما ZIMA)

استمد بيير P. ZIMA مفهوم اللغة الاجتماعية من الحقل السيميائي مضيعينا عليه الطابع الاجتماعي، و مستبدل به بمفاهيم ما قبل. سيميائية (على نحو الرؤية للعالم و الإيديولوجيا..) لدعم المحايثة النصية و الدفاع عن أطروحته مفادها أن البنيات الاجتماعية ملازمة للنص الأدبي، و أن العلاقة بين الاجتماعي و الأدبي تشخص على المستوى اللغوي (التناص). و يعتبر بيير زيما الإيديولوجية بنية خطابية (لغة اجتماعية) يتحكم فيها مفهوم الملائمة بريتو في اختبار الألفاظ و المعجميات الدالة و تنظيمها و ترتيبها وفق فعل تصنيفي موزع على تشاكلات دلالية و عليه تتحدد اللغة الاجتماعية بوصفها (دليلا معجميا مشفرا، أو بعبارة أخرى مبنيا حسب قوانين ملائمة اجتماعية خاصة و في هذا الصدد يتفهم زيما جيدا الخليفة التي تحكمت في (اعتبار ميخائيل باختين، و فولوشينوف المجتمع مشهدا للمنافسات و النزعات البلاغية على المستوى اللغوي. فكل شفرة أو لغة اجتماعية، لاسيما في المجتمع الحديث و في المجتمع المتعدد الأصوات، إلا ويحيل ضميا أو ظاهريا إلى الشفرات و اللغات الاجتماعية المتنافسة، أن لم نقل المتعادية فيما بينها

و لا يمكن أن يمكن أن تتحدد معالم اللغات الاجتماعية (الليبرالية، و الإنسانية و الإشراكية....)

تتحدد أشكالا متباينة و لهذا يرى زيما أن إمكانية تشييد انطلاقا من شفرات و دلائل معجمية منسحبة نسبيا خطابات مختلفة جدا يحتمل أن تتعارض في نقاط معينة، فمازالت "الداخلية" بين

الكاثوليك و الاشتراكيين و الليبراليين و المار كسب مثار جدال و تبين أن الانسجام النسبي للغة الاجتماعية (مفرداتها و شفراتها) لا تلغي الخلافات الخطابية.

العلاقة بين الأدب و المجتمع قائمة بالفعل و بالقوة، فالأدب لا يكون أدبا إلا في ظل اجتماعية محددة، فالأديب المنتج للعمل الأدبي، هو البدء و الختام فاعل اجتماعي قادم من مجتمع معين، و المتلقي المفترض لهذا المنتوج الأدبي/ الاجتماعي هو فاعل اجتماعي آخر. و النسق العام الذي يحتضن هذه العملية يظل هو المجتمع بفعالياته و أنساقه الفرعية الأخرى.

-فعلى مستوى حقل الأشغال يتأكد واقعيا بأن هذا الحقل يتم بالنسبة للأديب و الأدب و المتلقي على صعيد المجتمع، فالأدب مشروط من حيث إنتاجيته و تداوليته بوجود المجتمع، و إلا ما أمكن "تقديره" و اعتباره أدبا. أما على مستويات الأشغال و مولداته فإن الاجتماعي يلعب دورا بالغا في إنتاج الأدب وبلورة الرؤى و المسارات المؤطرة له، و إن كان أنصار التحليل النفسي يذهبون إلى الربط الصارم بين العملية الإبداعية الأدبية و بين العناصر السيكولوجية، فإن الدرس السوسيولوجي يلح على التدخل و التشابك بين عدد من العناصر النفسية و الاجتماعية و السياسية و الثقافية في صناعته الأدب.

1-تعدد الصوت في الرواية:

إن هدا النمط الجديد من التفكير الفني عرف ذيوعه مع أحد أ>>كبر المجددين في ميدان الشكل الفني "دويستوفسكي" إذ عثر هذا النمط من التفكير الفني على تجسيده في رواياته, و الذي اصطلحنا عليه "با لمتعدد الأصوات".

إن أهميته تجاوزت حدود الإبداع الروائي لتمس عددًا من المبادئ الأساسية, الجمالية الأوروبية. هنا يحق لنا القول بأن "دويستو فسكي" خلق ما يمكن اعتباره نموذجا فنيا جديدا لعالم الرواية هذا الذي تعرضت فيه العديد من الملامح الأساسية للشكل الفني القديم أي تغيرات جذرية ,وظهور الرواية البوليفونية

أ-الرواية البوليفونية"الرواية المتعددة الأصوات"

لغة:تعدد الأصوات ويعد أصل هذا المصطلح إلى عالم الموسيقي ,وتم نقله إلى حقل الآداب و النقد فهي تلك الروايات التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة ,وتتعدد فيها وجهات النظر,وتختلف فيها الرؤى الاديولوجية.

-تقوم على تعدَدية الحوار وديمقراطيته, بحيث يتحرر من سلطة الراوي المطلق, وتتخلص من أحادية المنظور, واللغة والأسلوب, بحيث تتحدث عن حرية البطل النسبية, واستقلاليتها الشخصية في التعبير عن مواقفها بكل حرية وصراحة حتى لو كانت مخالفة لرأي الكاتب.بمعنى كل شخصية تسرد الحدث الروائي بطريقتها الخاصة و بواسطة منظورها الشخصي,و من زاوية نظرها الفردية,و بأسلوب فردي, أي الرواية تقدم عُصارتها الإبداعية و أطروحتها المرجعية عبر أصوات متعددة,وهدا ما يجعل القارئ الواعي يختار بكل حرية الموقف المناسب,ويرتضي المنظور الاديولوجي الذي يلائمه,دون أن يكون المتلقي مغشوشا من قبل السارد أو الكاتب أو الشخصية على حدَ سواء.

وعليه فان الرواية البوليفونية على غرار الرواية المونولوجية الأحادية الراوي والموقف.اللغة و الأسلوب ,المنظور تعددية الحوار حقيقته على مستوى السرَاد و الصيغ والشخصيات والقراءة,والمواقف الاديولوجية.[14]

ب- مقومات الرواية البوليفونية:

1-التعدَيد في الأطروحات الفكرية:

تتضمن الرواية البوليفونية تعددًا في الأطروحات الفكرية مما يجعلها رواية أطروحية بامتياز لكن تقوم على الحوارية و الديمقراطية ذات أفكار متعددة ومواقف جدلية,ووجهات نظر مختلفة,و تباين المنظورات الإيديولوجية أي غالبا ما تكون هده الفكرة المهيمنة كما هو الحال بالنسبة للرواية المنلوجية,أما الرواية البوليفونية تناول فكرة أو أطروحة معينة وترد تلك الفكرة على لسان البطل أو الشخصيات المحورية في الرواية,وهده الفكرة هي التي تحدَد علاقة البطل بلعا لم الذي تعيش فيه ورؤيته للعالم ,وموقف البطل من عالمه ومصيره.

وعليه فالرواية البوليفونية هي جماع لأفكار متعارضة بقوَة حيث تتصارع و تتناقض جدليا فالأفكار هنا تتقابل وتتألف مع موقف الكاتب أو السارد

فالفكرة تتمتع باستقلالية داخل وعي البطل فالكاتب الرَاوي يقدَم وصف لحياة الفكرة في البطل ولا العكس و هدا ما يعطي صفة الإيديولوجية للروايات, ويظهر هذا جليا في روايات دويستوفسكي خالق هدا العالم الفني (15)

2-تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات:

إنَ الشخصيات في الرواية تتمتع بإستقلالية نسبية إذ لها كل الحرية في التعبير عن عوالمها الداخلية والموضوعية,ولها الحق في الكلمة الحقة و الصريحة التي قد تتعارض ,و دلك بشكل من الأشكال مع كلمة المؤلف أو السارد أو البطل الموجه من قبل الكاتب, وبهذا يكون دويستوفسكي خالق الرواية المتعددة الأصوات ,إذ أوجد فيها روائيا جديدا بصورة جوهرية.(16)

حتى في أعماله يظهر البطل الذي ينبني صوته بطريقة تشبه بناء صوت المؤلف نفسه في رواية ذات نمط اعتيادي.

إن الكلمة التي يتلفظ بها حول نفسه هو بالذات و حول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية , تماما مثل كلمة المؤلف الاعتيادية إنها لا تخضع للصورة الموضوعية الخاصة بالبطل بوصفها سمة من سماته كذلك

تصلح أن تكون بوقا لصوت المؤلف,هذه الكلمة تتمتع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي إذ أصواتها تتردَد جنب إلى جنب مع كلمة المؤلف ,كما تقترن بها اقترانا فريد من نوع [17]

كما تقترن مع الأصوات الكثيرة القيَمة الخاصة بالأبطال الآخرين وما يلاحظ عن شخصية المؤلف أو الشخصية التي تمثل الكاتب نفسه.

كما أنها حرَة حريَة نسبية يقول ميخائيل باختين "لقد تمَ التوصل إلى الاستقلالية الداخلية المدهشة لأبطال دويستوفسكي"

هده الاستقلالية التي لاحظها أسكولدوف بوسائل فنية مجدَدة ولقد تمثل دلك بالدرجة الأولى في حرَيتهم واستقلاليتهم نفسها داخل بنية الرواية تجاه المؤلف.فهده الإستقلالية تدخل في خطة المؤلف التي تبدوا كأنها تهيئ البطل مقدما للحرية النسبية وتدخله,بالشكل الذي هو عليه ضمن الخطة التي يعمل وفقها.

فهكذا تظهر الشخصيات في الرواية البوليفونية بإعتبارها وجهات نظر تجاه العالم فهي تتسم بثلاث خاصيات :

1-حرية البطل النسبية 2- استقلاليته 3- علاقة دلك بصوته في ضوء خطة تعدد الأصوات

ولابد أن تكون وجهة نظر الشخصية بمثابة موقف فكري و تقويم يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يعيشه ويحيط به .

فالمهم بالنسبة لدويستفسكي-يقول باختين-لا من يكونه بطله في العالم بل بالدرجة الأولى ما لدي يكونه العالم بالنسبة للبطل ,وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها [18]

كما أشار ميخائيل باختين إلى نوع أخر من الشخصية ألا وهي الشخصية الغير المجزة, وهي التي تعيش حالة ألللإنجاز داخل المسار السردي الروائي .ويعني هدا أن الشخصية الغير منجزة هي تلك الشخصية القلقة التي تعيش المعاناة. وتواجه تعقيد الحياة وتعانى داخليا, وتعيش فظاء العتبة.

وقد تحاول التعبير عن أفكارها والتخلَص من أعدائها بإركاب الجرم .وتبقى شخصية

المهروسة والمريضة نفسيا. [19]

3-التعددية في المواقف الإيديولوجية:

تستند الرواية البوليفونية إلى تعدد الشخصيات التي تتمتع بنوع من الإستقلالية النسبية في التعبير عن أفكارها ,والإفصاح عن مشاعرها الوجدانية ,كما تدافع هده الشخصيات عن معتقداتها الشخصية بكل حرية ,فتعرض أطروحتها الإيديولوجية التي قد تكون مخالفة لإيديولوجية الكاتب ,ومتعارضة معها بشكل كلي .وتعد روايات دويستوفسكي نماذج تمثيلية لهدا النوع , يرى ميخائيل باختين بأنه "من الناحية الإيديولوجية ,يتمتع البطل بإستقلالية و نفوذه المعنوي ,وينظر إليه بوصفه خالق لمفهوم إيديولوجي خاص وكامل القيمة .لابوصفه موضوعا لرؤيا دويستفكي الفنية المتكاملة"[20]

وعليه فإن الشخصيات الروائية هي بمثابة وجهات نظر فكرية ,ومن ثم فبطل دويستفكي مثلاً حسب باختين "ليس مجرد كلمة حول نفسه هو بالذات,وحول الوسط الذي يحيط به مباشرة بل هو بالاظافة إلى دلك كلمة حول العالم :إنه ليس ممارسا للوعي فحسب ,بل هو صاحب مذهب إيديولوجي

فالرواية البوليفونية تتضمن مجموعة من مواقف إيديولوجية الآراء الفكرية المتعارضة و

المتناطحة, ويتم ذلك عبر الشخصيات السردية التي تصبح رموزًا وأقنعة ورؤى للعالم"2"

كما تستند إلى تباين في الأصوات الروائية الحاملة لوجهات النظر إذ كلما زاد هدا التباين,وكلما تحقق النجاح لرواية الأصوات "4".فالبناء الفني لرواية الأصوات يحفل

باللآتجانس هي سمة تتميز بها رواية الأصوات عن رواية تقليدية ,فكلَما اختلفت الأصوات وتوجهاتها الفكرية وانتماءاتها الطبقية ,كلما ساعد على إظهار مساحة الحرية التي يتحرَر فيها الصوت بوجهة نظره فالمؤلف يبقى بعيدًا عن أصواته.

وما يلاحظ عن شخصيات الرواية المتعددة الأصوات أنها مستقلة عن شخصية السارد أو المؤلف أو الشخصية التي تمثل الكاتب نفسه فهي حرة حرية نسبية وبدلك تتعدد وجهات نظرها ,وأنماط الوعي .كما تتباين الرؤى الإيديولوجية ,كما أن الرواية المتعددة الأصوات و تستند إلى عنصر هام أساسي الحوار ودلك

بإقامته بين الأصوات الروائية .فهويساهم في تقديم الحقيقة وإعطاء الوجه الحقيقي للواقع المليء بالتناقضات والتفاوتات الفكرية و الطبقية والاقتصادية.....[21]

وعليه فان تعددية المواقف و الرؤى الاديولوجية المتعادلة النفوذ والمختلفة الاتجاهات هي المولدة

للحوار.فوجهة النضر للصوت الروائي لايتحدد من خلال موقف حواري منغلق .إنما تتحدد من خلال انفعال الصوت بالقوة الإدراكية من حوله و التعامل مع الآخرين وإنتاج أفكار متباينة و أراء مختلفة واكتشاف مختلف وجهات النضر و الإيديولوجيات.

فلحوار هو الحدث بحد ذاته ,غاية نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللآتجانس بين الأصوات الروائية ,ويكشف عن مستويات التفكير المختلفة,والتمايز بين الأصوات الروائية

كما أن التعدد الاديولوجي يظهر جليا في رواية الأصوات,و عليه فلتعددية اللغوية تساهم في تجاوز الأنساق اللفظية المستقرة,وإعادة نشرها بتعددية الصوت اللغوي الذي يحمل دفئ الخصوصية الصوتية لينتج خطابا روائيا,يوصل حقيقة الأهداف و معانيها بألفاظ متنوعة,تحمل معان تعبر عن مختلف المستويات,اجتماعية وبيئية وإيديولوجية للواقع الحياتي:إذ أن هده التناغمات الصياغية ستؤثر بشكل مباشر في الطبقات الدلالية للخطاب الروائي,فالرواية المتعددة الأصوات على غرار الرواية التقليدية تستند إلى تعدد الشخصيات التي تتمتع بجدية و إن كانت نسبية في التعبير عن أفكارها و الإفصاح عن مشاعرها. والتعدد اللغوي وازدهار الرواية المتعددة الأصوات و تميزها ينطلق من مقدرة الروائي الإبداعية على الأسلبة.كما يتمضهر التعدد الاديولوجي في الحديث السخر والصراع بين الطبقتين أو صراع طبقي والعدوان ودلك لتعدد أنماط الوعي وتعدد وجهات النضر.

1-الصراع الطبقي والعدوان: وهي ظاهرة قديمة الوجود يشهد عليه التاريخ,وتبرز مثل هده الظاهرة كقصة لعز الدين المدني فهي تحوى صراع بين طبقتين تضع علامتها على ثلاثة أبعاد فهي تروى أحداث تاريخية تحفل بالعدوان والانتقام لأغراض تاريخية من أجل ماض مغضوب عليه فهي تداخل روائي لأسلوب جديد مميز على القارئ العربي,نلمس فيها بعض أثار تذكر بأعمال كتابا الرواية الجديدة في اللحظات السيكولوجية و الثقافية.ويكون سبب نشوء هدا الصراع الطبقي المتعارك بين المصالح ورغبة الجامحة في

الحكم أو السلطة أو لمصالح تاريخية.وتكون أنماط الوعي مختلفة و تتعدد الرؤى والمواقف الاديولوجية ما ينتج صراع و عدوان ينتشر بين هاتين الطبقتين وإرادة استقلال وعي عن الوعي الأخر

وهدا ما يميز الحديث الروائي بالغرض العربي,في شكله التاريخي باعتقاد منه وحيد سلطة الرمز الأدبي.[22]

4-البناء المركب :

إذ نجد البناء المركب يتسم بظاهرة الأجناس التعبيرية المتخللة ,ويعني أن هناك مزج بين أجناس أدبية صغرى و كبرى , كالحكاية الشعبية أو الخرافة ,أو الأسطورة ,أو الشعر ,أو المدح...الخ

ومنه فإن البناء في الرواية البوليفونية يحوي دمج العناصر المتناقضة و المتنافرة جدليا داخل إطار سردي متكامل ذي وحدة موضوعية و عضوية .

وهدا يعني أنه لابد من إيجاد تعددية سردية وفنية لتركيب العمل الروائي .كأن ستدمج هدا العمل –مثلا- مجموعة من الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية وغير الأدبية,فيصهرها داخل بوتقة فنية وجمالية متعددة الأصوات والبني التركيبية.بالإضافة إلى ذلك فان تركيب السرد نفسه ,سواء قدم هذا السرد بواسطة المؤلف أو بواسطة الراوي أو بواسطة إحدى الشخصيات – يجب أن يكون التركيب معايرا تماما لما هو عليه في الرواية المونولوجية ,إن دلك الموقف الذي ينطلق منه الموقف من هدا العالم الجديد ,عالم الذوات المتساوية الحقوق .لا عالم الموضات.والكلمة التي تقص وتصور وتخير,يجب أن تعالج علاقة ما جديدة تجاه مادتها.فعناصر البنية الروائية عند دويستوفسكي ذات خصوصية كبيرة جيدا. تتحدد بتلك المهمة الفنية الجديدة التي استطاع دويستوفسكي وحده أن يطرحها ويحلها بكل ما تطوى عليه من عمق واسعة:مهمة بناء عالم متعدد الأصوات.إلى جانب تحطم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية في الأصل[23]

5- تعدد المنظورات السردية:

تتعدد المنظورات السردية في الرواية البوليفونية,حيث ينتقل الكاتب من وجهة نضر الى أخرى,حيث ينطلق من الرؤية من الخلف ليمر إلى الرؤية الداخلية.و بعد دلك يستعمل الرؤية من الخارج.كما ينوع الضمائر السردية,حيث يشغل ضمير المخاطب,فضمير المتكلم ثم المخاطب أو ينتقل من السارد الواحد إلى السارد المتعدد,كما ينتقل من السارد المطلق إلى السارد النسبي والسارد المشاهد,أو يتأرجح بين سارد حاضر,وسارد غائب,أو بين سارد مشارك و سارد محايد,وكلما تعددت وجهات النضر واختلفت المنظورات السردية,وتعددت الضمائر,وتنوع الرواة والسراد,كانت الرواية أقرب إلى الرواية الحوارية

منها إلى الرواية التقليدية ذات الصوت الواحد ومن بين النماذج الروائية نجد رواية لعبة النسيان "لمحمد برادة[24]

التهجين عند ميخائيل باختين

التهجين هو مزج داخل ملفوظ واحد، بين أسلوبين و رؤيتين للعالم يضطلع به الكاتب عمدا أثناء انجازه للتلفظ، إذ يريد به إقامة تواصل لغوى وإيديولوجي بين الشخصيات و الراوي من أجل تقديم أحكام قيمة بشأن إيديولوجية الشخصيات التي تشئي بها بضع مفردات أو عبارات، فالراوي المشارك في رواية "دمية النار" على سبيل المثال يمتدح معلمته التي بذرت فيه حب القراءة، حيث يقول كانت معلمة العربية امرأة ودودة للغاية و تتكلم كما لو أنها بنية أرسلت لإخراجنا من الظلمات إلى النور، على عكس المعلمين الآخرين، لم تكن تستعمل العنف قط كانت طريقتها أن تجعلنا نحب ما نقرأ، و نعجب بكل ما نفعله، و كانت في كل خميس تهدينا كتب للقراءة، كانت تبدوا متحررة من الخارج أنيقة و هادئة الجمال، بارعة في اللباس، ترتدى سروال الجينز و تسرح شعرها للوراء كما الأوربيات تقربا كانت بالنسبة للكاتب مثل الملاك الصافي الذي يفرحه النظر إليه أطول وقت ممكن فالتهجين عند باختين لا يقترن بأية دلالة سلبية أو تنقيصية بل يصبح التهجين عنده عنصرا ايجابيا مولدا للجديد و على هذا الأساس يعرف التهجين بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد. و هو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية، و بفارق اجتماعي، أوبهما معا، داخل ساحة ذالك الملفوظ و لا بد أن يكون قصديا.

ويميز باختين بين نوعين :

التهجين الإرادي: يكون عادة بين اللهجات و اللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد و هذا النوع من التهجين في نظره ليس له بعد جمالي.

التهجين الإرادي: أي الذي يقصد إليه الروائي و هذا النوع تتجاوز فيه اللغات بطريقة إبداعية أدبية و العلاقة بين اللغتين التي يتولد عنهما التهجين، تكون في عمقها غير متكافئة فهناك لغة مشخصة و لغة مشخصة.

و من مميزات التهجين أن يكون هناك على الأقل صورتان لغويتان أو وعيان حاضران معا الزاميا في ملفوظ واحد.

تعتبرراوية ندبة الهلالي نموذجا للغة المحكية التي تستمد تراكيبها من الكلام الشفهي و هي لغة تحاول الترخص في بعض الخصائص النطقية و التركيبية و المجتمعية حتى تكون مفهومة لدى الفصيح و العامي على حد سواء و أنها في مجملها عبارة عن مزج لغتين اجتماعيتين على الأقل داخل ملفوظ واحد .و لا تعتبر هذه المزاوجة بين اللغات لعبة لفظية مجردة بل هجنة واعية و قصدية لا يتوخى منها السارد الحقيقي سوى التمكن الادبي من تنظيمها و تشخيصها بطريقة دقيقة و منظمة حتى تتميز عن التهجين السطحي و العفوي و المبتذل و عن النص نزعة الجمالية المشخصة فقط لمتكلم واحد بدل متكلمين ملموسين و محددين تاريخيا اجتماعيا .

إن كثيرا من الجمل بالعامية مرصصة حسب قالب تركيب الفصحى نفسه و تحتمل قراءتين قراءة لا تعير أهمية للحركات الإعرابية و الأخرى تعيرها أهمية حسب مواقع الكلمات في

الجملة .و أن اختيار مثل هذه التراكيب يجعل الفصحى مقروءة و مستساغة بالنسبة للقراء العاديين و يرقى إلى مستوى التواصل الحي و الفعال و نستدل بأمثلة على النحو التالي بالعامية المتفحصة ها راسك يغط في الوسائد ..قلبك مشتعل بمتشردين دائخين بالجوع. غلفني بنظرة اعوج فيها فمه و رأسه ، أرجو إن تعفيني من السلام هذه المرة ، العجوز كبرت لابد لها من كنة .

و إذا تأملنا المثال التالي نشرب البيرة و ندير القيرة ص20 فنجد إن الوضع الذي يحيل عليه محمول نشرب لا ينتمي الوضع نفسه الذي يحيل عليه محمول ندير فالأول دال على المشرب و الأخر دال على القيام بشيء فنحن أمام موضعين مختلفين في حقليهما الدلالي

و مع ذلك جاز العطف بينهما كما هو الشأن في الفصحى.

كما تم تهجين المتن اللغوي في الرواية ببعض الوحدات العامية المستمدة من اللغة الأجنبية الفرنسية أمثلة عنها في الرواية . ماساجا ص19 بوبية ص124 الجي ص127 الكرتون ص128 البيرة القيرة ص20 الراشكلو ص156 البورتريهات ص157 البارات ص137 .

و تم تهجين المعجم الروائي بكثير من الوحدات العامية ذات الطابع المحلي. الدوش ص227 الفوطة ص227 الطابور ص229 كرتونة ص235 .

الأسلبة عند باختين

الأسلبة: هي تقاطع لغتين مختلفتين وايديولوجيتن متباينتين، لغة الكاتب و ايديولوجية و لغة الشخصية و أيديولوجياتها بحيث تكون الأسلبة أما محايدة و ايجابية عندما يحالف أسلوب الكاتب أسلوب الشخصية و يباركه أو ساخرة (أسلبة بارودية) عندما يعارض أسلوبه أسلوبها و يحطمه تحطيما عميقا و خلاقا، و يمكن أن تتمظهر الأسلبة في الخطابات التي يروي فيها الكاتب –الرواى أقوال الشخصيات. الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية و تتميز الأسلبة عنده عن التهجين بأنها لا تحقق توحيدا مباشرا للغتين داخل ملفوظ واحد بل الأسلبة لغة واحدة محينة و ملفوظة، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى.

و تلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ و لا تتحين أبدا و في الأسلبة نجد وعيين لغويين مفردين: وعي من يشخص (وعي المؤسلب) و وعي من هو موضوع للتشخيص و الأسلبة.

توجد في الرواية بعض الألفاظ و النصوص الدينية التي تمت أسلبتها في لغة واحدة ورغم ذلك

فهي لم تنس مواطنها الأصلية و لم تتوقف عن إصدار رناتها الأولي و على الرغم من التصرف فيها و حشرها في سياقات جديدة فهي مازالت محافظة على أثارها وعلاماتها السابقة وقد نتوهم على مستوى القراءة الأولية إن رواية ندبة الهلالي تنهل أساسا من لغة التواصل اليومي لكن لما نمحص النظر في بعض صفحاتها نجد فيها اللغة الفصحى و العامية.مثال على ذلك في بداية

الفصل الأول للرواية قلت لشخوص الرواية أين الراوي . قالوا انه لم أغراضه و غادر إلى وجهة نجهلها فلكل صوت حق السرد و حق التعبير من خلال أسلوبية التعدد كأساس جوهري في بناء الرواية و كذلك الجازيةهي اسم امرأة و تحمل رمز الجزائر كوطن التي كان يطاردها عشقها حتى النهاية.و أمط نفسك عني كما تميط الأذى عن الطريق فهو حديث شريف استعمله في سياق أخر.

المحاكاة الساخرة :

المحاكاة الساخرة نص ناسخ يحور موضوع النص السابق دون أن يغير أسلوبه وقد تنبه جونان1982 لكون المحاكاة الساخرة تنتمي إلى الشبكة الرباعية التي ضبطها أرسطو للأجناس الشعرية في كتابه فن الشعر و التي صنفها حسب معيارين اثنين هما رفعة الموضوع أخلاقيا و اجتماعيا أو صياغته من ناحية و صيغة التمثيل السردية أو صيغته الدرامية من ناحية أخرى فكان له من تقاطع المعيارين المأساة بوصفها عملا رفيعا في صيغة درامية و الملحمة باعتبارها عملا رفيعا في صيغة سردية و الملهاة بما هو عمل وضيع في صيغة درامية أما العمل الوضيع في الصيغة السردية فلم يمثل له أرسطو إلى الإحالة على أثار يضبطها مباشرة لفظ البارود يا.

ويتضح من خلال الدراسة التاثيلية للمصطلح إن المقصود به الغناء نشازا و المحاكاة الساخرة تتم بأحد شكلين اثنين إما بالحفاظ ما أمكن على أسلوب النص الرفيع و تطبيقه على موضوع وضيع و هذه هي المحاكاة الساخرة الصرف.

من ذلك إن ما ورد في القران الكريم من قول زكريا لمريم العذراء وردها عليه قال يا مريم أنى لك هذا قالت من عند الله أل عمران 37/3 تلقفه الجاحظ و أورده حرفيا على لسان مريم الصناع قال لها زوجها أنى لك هذا يا مريم قالت من عند الله الجاحظ **البخلاء**.

لقد جاء الجاحظ في هذا المشهد بأسلوب القران من مداره المقدس على مدار دنيوي و المحاكاة هنا ساخرة سخرية مأتاها من تطابق اسمي لامرأتين.لكن الأولى أتت فعلا إن بدا فريا فقد زكته السماء.في حين إن الثانية جاءت بصنيع بشري هو في عرف المجتمع و الزوج مرذول.

و المحاكاة الساخرة في العصر الحديث شكلان أولهما المحاكاة الساخرة الدنيا و تتمثل في استعادة حرفية لنص معروف قصد إكسابه دلالة جديدة فيها بعد ساخر و ذلك باللعب على الكلمات حسب الحاجة و الإمكان . إما ثاني الشكلين فهو المحاكاة الساخرة الأنيقة أو الموجزة و تتمثل في شاهد انحرف عن معناه أو سياقه انحرافه عن رفعته و مثال ذلك قول المعري في رسالة الغفران و ثيب نابغة بني جعدة .

على أبي بصير فيضربه بكور من ذهب فيقول أصلح الله به وعلى يده لا عريدة في الحنان وقوله أيضا فيريد بلغة الله إرادته. إن يصلح بين الندماء.فما وقع تشديده إن هو إلا هو دعاء في ظاهر جاد لكنه في السياق الجديد الذي ورد فيه ساخر.

تعتبررواية ندبة الهلالي نموذجا للغة المحكية التي تستمد تراكيبها من الكلام الشفهي و هي لغة تحاول الترخص في بعض الخصائص النطقية و التركيبية و المجتمعية حتى تكون مفهومة لدى الفصيح و العامي على حد سواء و انها في مجملها عبارة عن مزج لغتين اجتماعيتين على الاقل داخل ملفوظ واحد .و لا تعتبر هذه المزاوجة بين اللغات لعبة لفظية مجردة بل هجنة واعية و قصدية لا يتوخى منها السارد الحقيقي سوى التمكن الادبي من تنظيمها و تشخيصها بطريقة دقيقة و منظمة حتى تتميز عن التهجين السطحي و العفوي و المبتذل و عن الفصنزعة الجمالية المشخصة فقط لمتكلم واحد بدل متكلمين ملموسين و محددين تاريخيا اجتماعيا .

ان كثيرا من الجمل بالعامية مرصصة حسب قالب تركيب الفصحى نفسه و تحتمل قراءتين قراءة لا تعير اهمية للحركات الاعرابية و الاخرى تعيرها اهمية حسب مواقع الكلمات في الجملة .و ان اختيار مثل هذه التراكيب يجعل الفصحى مقروءة و مستساغة بالنسبة للقراء العاديين و يرقى الى مستوى التواصل الحي و الفعال و نستدل بامثلة على النحو التالي بالعامية المتفصحة ها راسك يغط في الوسائد ص .قلبك مشتعل بمتشردين دائخين بالجوع ص غلفني بنظرة اعوج فيها فمه و راسه .ارجو ان تعفيني من السلام هذه المرة .العجوز كبرت لابد لها من كنة .

رواية ندبة الهلالي–من –قال للشمعة اح عبد الرزاق بوكبة.

و اذا تاملنا المثال التالي نشرب البيرة و ندير القيرة ص20 فنجد ان الوضع الذي يحيل عليه محمول نشرب لا ينتمي الوضع نفسه الذي يحيل عليه محمول ندير فالاول دال على المشرب و الاخر دال على القيام بشيئ فنحن امام موضعين مختلفين في حقليهما الدلالي و مع ذلك جاز ال رواية ندبة الهلالي–من –قال للشمعة اح عبد \ئ– بوكبة.

عطف بينهما كما هو الشان في الفصحى.

كما تم تهجين المتن اللغوي في الرواية ببعض الوحدات العامية المستمدة من اللغة الاجنبية الفرنسية امثلة عنها في الرواية . ماساجا ص19 بوبية ص124 الجي ص127 الكرتون ص128 البيرة القيرة ص20 الراشكلو ص156 البورتريهات ص157 البارات ص137 .

و تم تهجين المعجم الروائي بكثير من الوحدات العامية ذات الطابع المحلي. الدوش ص227 الفوطة ص227 الطابور ص229 كرتونة ص235 .

ملخص الرواية

في الجزائر يحضى عقدا الثمانينات و التسعينات بأهمية لافتة، ذلك أنهما شهدا مرحلة تطور خطيرة، انزلقت إثرها البلاد احتراب إلى دام سنوات و لا تزال تداعياته مستمرة و متفعلة بين الآن و الآخر، و قد شهدت الجزائر في تلك الفترة العصيبة تغيرات مهمة على مستويات اجتماعية و سياسية كانت لها أصداؤها التي التقطتها الفنون و الآداب.

الروائي الجزائري عبد الرزاق بوكبة يقارب تلك المرحلة في روايته ندبة الهلالي الصادرة عن منشورات "ANEP" الجزائر و يختار لها عنوانا فرعيا " من قال للشمعة أح؟ " و بتساؤله ذاك يبدوا كمن يبحث عن إبرة وسط كرمة قش، ذلك أنه يخوض مرحلة يراد التغاضي عنها و عدم إثارة الأسئلة و التفاصيل حيالها، كثيرين و عمقت الانقسام بين الفقراء.

إن المحور الرئيسي الذي يبنى عليه بوكبة فصول روايته هو اغتيال الأحلام و الآمال و كيف أن ذلك قد يخلق أناسا مجردين من الطموح منطلقين إلى الغد بيأس المعتلين يحملون بذور أوبئة قاهرة في دواخلهم متهيبين من أي تغيير لأنه قد يعدد التجربة المريرة الدموية السابقة.

و في رواية بوكبة هذه فيها لغتان: لغة رصاص ثورة التحرير التي كانت تنتج الزغاريد في حالتي الانتصار و الهزيمة معا.

و لغة رصاص الإرهاب في تسعينات القرن العشرين التي الزغاريد حتى في الأعراس.

و معظم الشخصيات في الرواية تحمل ندبة في أجسادهم لكن يحملون مع ذلك أحلاما و روايته تفرعت إلى عناوين فرعية وصلت إلى حد خمسة و عشرين عنوان و كل عنوان فيه تفاصيل و أحداث لواقع عاشته الجزائر.

السلسلة السردية:

يعتمد بوكبة على تعدد الرواة في عمله و كل راو ينسج حكايته و كأنه في صدد إكمال حكاية سابقة، بحيث يسئ سلسلة سردية يتناوب فيها الرواة على تقديم أنفسهم و الكشف عما يريدونه و ما يختزنوه من حكايات و ألام أو بنوع من المذكرات و التعريف بالذات و الآخر و كاشف عما يتكلمون عليه.

و يتبادل الرواة الاهتمام بالراوي بوضع نفسه بين ألسنة رواية موضوعا و شخصية بل يقحم عالمهم، يتحدث إليهم يتبادل معهم الرسائل يبرز لهم بعض مواقفه إزاء قضايا أو مواضيع بعينها ثم ينسحب بهدوء ليعاود الظهور مرات عدة لاعبا دور الناظم لرحلة السرد و مراقبا تطورات شخصياته و التبادلات الطارئة عليها.

يتماهى الكاتب مع شخصياته سواء تلك الواردة في سيرة بنى هلال الظاهرة: ذياب الزغبي، الجازية الهلالية، أبو زيد الهلالي، أو تلك المعاصرة التي ترسم إحداثيات المكان المتغير كالوناس، لويزة، قلب الفرخ، و سعيد القرد، و علامة السجود، و منصور الحكواتي.

الحاضر المتخلل معظم المشاهد و الفصول، يتناول بوكبة مع تلك الشخصيات المكاشفة البوح، و يبلغ التماهي درجة قصوى حين يحكي في روايته كشخصية روائية عن تواصله مع تلك الشخصيات وانقياده لها أو خصامها معه أو المواقف التي دارت بينها يبث الروح في شخصياته

يرسم بوكية مسارات إجهاض الأحلام و خرائط الأسى أثناء العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، و يصف معناة شخصياته لبد بن ذاك الواقع بمفرداته و ممارسات أبنائه، فمعطوب الوناس الفنان الثائر المتمرد، هو أحد الرموز التي لجأ إليها الروائي ليظهر فضاعة ماتم من إجرام

لغته

اعتمد بوكية في روايته على اللهجة المحلية و كأنه يقدم ثبتا بالمصطلحات و المفردات المعرفة في محلياتها و يشرح فيها المعاني التي قد تستغلق على القارئ البعيد عن اللهجة المحلية و ذلك و إن كان قد أضفى نوعا من الحميمية و الواقعية على الحوارات و الفصول.

جبال و صحاري:

الجغرافيا الجزائرية حاضرة بكل تنوعها و تمايزها في الرواية، فنرى أن الكاتب ينتقل من الجبال و الصحارى، و مع كل تنقل يعزف في العالم الذي يلقي بشخصياته في بحوره، فالصحراء تشكل مصدرا ولع الشخصيات و مبعث أملها، وقلقها في الوقت نفسه فتراها تلوذ بعالم الصحراء مبتعدة عن جر المدينة الخانق، مقتربة من التماهي مع الطبيعة، سابحة في بحور الرمال، غارقة في الهدوء و المتعة المفتقدة، و تكون الصحراء بحضورها الطاغي إشارة

إلى التشبث بالعادات و التقاليد و القيم التي بددتها التعاملات الاستهلاكية في المدينة، و تبحث الشخصيات في الصحراء عن حميمية الأسطورة وسحرها تعيش ملاحمها بعيدا من الرقابة و الرتابة و الضياع.

بموازرة مع عالم الصحراء تحضر عوالم الجبال و ذلك من خلال ذكريات المقاتلين الرابضين هناك حيث الحرب تستعر بين الإخوة في معركة تدمير الوطن، و يجد كل فصل نفسه ناظرا إلى أخيه من خلال البارودة التي تتربص به بحيث يخفت أي حوار، و يعلو الضجيج و بذلك أفقدتهم المعارك الجانب الإنساني الحميم، و أصبحت الحياة بالنسبة إليهم محصورة بين القتل و القتال.

و في تلك الأجواء الجبل بركان أسى و قهر و ميدان اقتتال يحتضن الدماء النازفة من الطرفين اللذين يزعمان حماية الوطن.

يتجلى في "ندبة الهلالي" سعى الكاتب إلى التجريب من خلال ما اعتمده من تقسيم للعتبات إذا باغت العناوين الفرعية خمسة و عشرين و كل واحد منها يشتمل على عنوان أو أكثر يرصد من خلال تجريبه ذلك خلط الواقع بالخيال لإنتاج خلطته الروائية الأخذة من العالمين المتقدمة إليهما بنوع من التمر لي.

و الانعكاس، عسى أن يدفع بتجريبه إلى المساءلة ة و الاستجواب، و لاسيما أنه يثير قضايا خطيرة تتعلق بالتصفيات و اغتيال المبدعين الذي يعكس اغتيال المستقبل.

تعدد الأصوات:

تميزت الرواية بكثرة الشخوص و هو أمر يبرره الكاتب بقوله تأمل التظاهرات التي يسيطر فيها شخص واحد على منصة الحديث و تلك التي لا سيد في منصتها حيث يكون متاحا للجميع أن يتحدثوا و أن يصرخوا و شخوص ندبة الهلالي أملتها بنية الرواية نفسها باعتبارها كانت منصة مفتوحة على حرية الصوت.

و هذه الرواية تشكلت عبر جغرافية بناء معقد تتداخل فيه كثير من الشخصيات الحقيقية و المتوهمة كما تتداخل فيه الأزمنة بصورة منسجمة تقتضي من القارئ الكثير من التركيز.

و تدل لفضتان العنوان الرئيسي على الماضي أولا من حيث ما للندبة من معاني القدم، إذ هي جرح تماثل الشفاء فلم يبقى منه غير أثره ذكرى جسدية أو بقيت منه ذاكرة شاهدة على ما جرى و ثانيا ما تحيل عليه لفظة الهلالي و ما تعمله من تاريخ محدد معروف، حين تشير إلى قبائل بنى هلال الذين وصلوا الجزائر عن طريق الفتوحات الإسلامية واستقروا في كثير من المناطق و المقصود بالهلالي هو منصور ما دامت الندبة المقصودة هو ما بقي على جبينه يوم قاد موكب الجازية فاانهار عليه الكوخ فشح عود حاد رأسه و هذه الدلالة تنفتح على زمنين متعارضين تماما الماضي من جهة الأصول العراقية التي تعود إلى بني هلال و أثر الجرح القديم و تمظهواته الجسدية و ما يترتب عنها من أثار نفسية مختلفة لكنها أيضا تستمر في الحاضر و بالضبط في العاصمة.

و من جهة تواصل أحداث الماضي القديم من خلال حكايات ذياب بن منصور الحكواتي و من خلال ذكريات الطفولة في قرية أولاد جحيش، و استمرارها عبر شخصية منصور الذي يبيع الكتب في ساحة البريد المركزي ممتلئا بكثير من العواطف لعل على رأسها الانجذاب إلى القرية حيث الطفولة و صدر الجازية و شجر الزيتون، كما تستمر حكايات قديمة أخرى على مستوى آخر من خلال شخصيته و قد حملها و عبر عنها المخطوط العتيق الذي سرق منه و استمر في البحث عنه و كأنه بطريقة رمزية يبحث عن ذاته و هويته و تاريخه

افتتح الروائي عمله بحوار دار بين شخصيات الرواية بصورة استثنائية، و هي ربما غير مألوفة في كثير من الروايات التي تحاول أن تبدوا كأنها حاصلة في واقع الحياة، لهذا أسفر الحوار عن إقرار الشخصيات للكاتب بأن الرواية غضب كثير و هرب تاركا الحكاية بلا لسان.

و تعددت الحكايات فهي تعبر عن جرح واحد ذو وجهين الواقع المر في بداية التسعينات أي في المرحلة الدموية التي تحولت فيها البلاد إلى مشهد مؤلم و ذبح أليم اقتات فيها الوحوش على الشعب الجزائري و الوجه الثاني هو الأنثى المفقودة، إذ لكل واحد من هذه الشخوص حبيبته البعيدة عنه: لمنصور الجازية للوناس لويزة، للولهي عزيزة، و لعلي بلميلود و هو شخصية بوكبة (الخيالية) المتخيلة، حجلة....إلخ

المكان:

المكان في هذه الرواية واحد، بالخصوص المتصل منه بزمن حديث و المقصود به ساحة البريد المركزي الذي اجتمع في باحتها شباب عديدون يبيعون كتبا متفرقة مثلا: حسين علامة السجود بكتبه الدينية المتطرفة، و ما يحمله من أفكار منغلقة تحاكم الآخر

أ-**الأمثال الشعبية:**إذا عدنا إلى نص الرواية لندبة الهلالي نجد أنه تضمن مقاطع سردية تحوي أمثالا شعبية,التي بدورها تضرب على سبيل التشبيه و التمثيل حيث تعكس طباع شعب وعقليته,وفيها ما جاء باللغة الفصحى ومنها ما ورد بالعامية.

واستعمال السرد لهذه الأمثال الشعبية لم يكن إلا عن قصد ,بحيث أن إدراج هذا الأخير في الرواية يغني على عالمها الدلالي ويضفي عليه قوة الإيحاء بحيث السياق النصي الذي يتموقع فيه هذا المثل ,بإعتباره بنية صغرى يمكن أن تسهم في عملية الشكل السردي ليصير جزء من جنس الرواية بإعتبارها بنية كبرى منفتحة على كل الأجناس والخطابات.

فلم تخلوا هذه الرواية على مثل هذا الظرب من الشكل التداولي اليومي بحيث نجد أن السارد قد وظف الأمثال الشعبية و أستعان بها في رواية "معركة الخبزة","حبس سركاجي ولا معيشة آلجي" يوحي بهإلى الحالة الأجتماعية و السياسية والحياة الإقتصادية المتدهورة السائدة في الجزائر [24] .ومدى قسوتها ,فهناك صراع من أجل البقاء وكسب قوت العيش .

كما نجد ايظا في رواية "سؤال الطوبة الأولى","أبوه الخير وأمه العافية" إذ السارد في صدد وصف الحالة اليومية التي تعيشها كل من الجزائر العاصمة و قرية تتواجد في بلاد القبائل,إذ هناك إختلاف بينهما رغم تواجدهما في نفس الوطن لكن يوجد تباين في أنماط الوعي و الإيديولوجيات بإعتبار أن السارد هناك وظف هذا المثل ليحيل إلى وجود شيء جديد في كل صباح يزيد الوضع سوء.عكس الصباح في قريته ولاد جحيش بحيث كل يوم كأخيه لا وجود لجديد بحيث انه يصف الصباح بآلجي بأنه متعدد والندى الأسود حليبها ,ونجد في رواية "ارق

مفخخ"مثلفي "لم أسرق ولم أحرق فراش الجامع"[25] ولقد ورد على ألسنة أحد الشخصيات الواردة في الرواية بحيث تتسم بحرية في التعبير عن أرائها .نجد ان هذا المثل تكرر قوله بدءا من الأم إلى الزوجة إذ تحاول كل واحدة تبرير موقفها ,بهذه العبارات .أي في تلك الحقبة الزمنية كان كل واحد من أولئك الذين نزلو من الجبل قد إرتكبوا الخطيئة رغم إعتبارهم أنهم لم يفعلوا شيء مقارنتا بالأخرين ,وبهذا الصدد أورد السارد في هذه الرواية مثلا ,يوضح فيه تعدد الرؤى و الأراء و الأطروحات الفكرية إلآ أنها تنصب في موقف ايديولوجي واحد حيث أنه يحمل وظيفة فنية و دلالة اجتماعية وله ويخدم السياق والمعنى المجاور له .

إذأن المثل له أهمية في التنوع الكلامي والأسلوبي خاصة في الجانب الإيقاعي و الموسيقي من خلال الفواصل المسجوعة و التقابل اللفضي المتوفر فيه كقول المتكلم في الرواية "عرس العصفور ","وقع الفاس في الراس"[26]ونلك لتعبير عن فوات الأوان فا لشخصية كانت تحلم بخطيبها الذي كان سيلتحق بالعمل المسلح .وذلك لأنه كان مجبرا ,وعليه الذهاب مهما كان ,فهناك التوضيف للمثل كان يخدم المعنى السابق واللآحق لما بعد المنام ,ويحيل المثل إلى

الحياة الإجتماعية التي عاشها من إلتحق بالعمل المسلح ,وعدم القدرة على التراجع.فهناك تناقض بين الشخصيات الساردة للحدث الروائي منهم من على وفاق ومن هم من هو معارض,أي هناك تباين في الرؤى كمايحمل دلالة اجتماعية إذا السارد قدم هنا أطروحته الفكرية بصيغة موجزة توحي إلى الإجتماعية واستعانة بالمثل الشعبي.

فلقد تعددة الأراء والأفكار وا لإيديولوجيات في هذه الرواية وهذا ما ساهم في تعدد المنظورات السردية والأمثال التي ترد إما على لسان الشخصيات أو السارد بحد ذاته .

وفي رواية "اشارة اليعسوب ","تقيء كبالع قطة ميتة"[27] وذلك يدل على مدى شربه و الرائحة الكريهة إلتي تفوح منه إذ أنه في الرواية نجد عبارات استخدمها السارد توحي لذلك "مهبولين من النوع الذي لم يغتسل منذ سنوات...".

فالسارد ورغم تعدد الإيديولوجيات و المواقف السردية فنجد في معضم الروايات التي بدورها تحمل عناوين مختلفة إلا أنها تنصب في نفس الإطارتعبر عن الحياة الإجتماعية و السياسبة والإقتصادية التي عاشتها الجزائر في العشرية السوداء.

فالأمثال الشعبية في رواية ندبة الهلالي تتباين من حيث الطول والقصر و الإيحاء ,و تحقق المتعة الروحية و الجمالية للخطاب السردي.دون اغفال الجانب الدلالي المتمثل في اسقاط الواقع الحياتي المعاش فيه.

الحكاية الشعبية:

في المصطلح العربي حكاية ,كان دالا في البيداية على تمثيل الأصوات و الحركات,فهي بهذْه المعنى محاكاة وبعد ق 3 هـ/,أصبح يدل على السرد،وكان مرادفا أحيانا امصطلحات أخرى سابقة في الإستعمال كالقصة الخبر والحديث والسهر مثل : حكاية ألف ,ليلة وليلة.

كما تلتمس في هذه الرواية كثير من الحكايات الشعبية هندسة في تلافيف الرواية و بصعب تحديد رسيسها و أصلها لأنها أصبحت مع مرور الزمن ملكية جماعية مشاعة تجسد موقف

الفئات الإجتماعية في كثير من الأحداث التاريخية و السياسية لإستحضار حكايات شعبية التى تتجلى في رواية ندبه الهلالى اذ نجد أن السَارد في هذه الرواية قد استعان بتوضيف الفن الحكواتي الذي يحاول من خلاله في كل مرة أن يربط بين أحداث هذه الرواية بأحداث تاريخية و سياسية, اجتماعية و اقتصادية التى مرَ عليها الزمن فأحياها و قدَمها عاى شكل قالب من الحكايات الشعبية و التى بدورها تخدم نص الرواية من الناحية الجمالية و الفنية حتى في الجانب المعرفي.

فإذا عدنا إلى نص الرواية نجد توضيف الحكايةالشعبية.

فهي حكاية عن أرملة تفي بوعدها لزوجها الميت,اذ نجد أن المعنى النى ترمي إليه هذه الحكاية الشعبية تختم نص الرواية و نجدها متناسقة معه.

إذ أن الساءد في هذه الرواية يصوَرالجزائر و الحالة السياسية فيها اذ يحيل الى الواقع الذي عاشه الشعب في تلك الفترة ولم يدرك إلى ذلك وتوحى هذه الحكاية الى انتشار الوعي الفقهى بين الأوساط الشعبية المحرومة المهمشة,حيث وصف الحياة في الجزائر بإمرأة أرملة أرادة الوفاء لزوجه[28],ولم تنفذ بحالها,وجاء السارد يمثل هذه الحكاية ليوحي إلى قضية ، وفاة صاحب محل الموبايلات.الذي قتل بطريقة استخدمت فيها الحيلة .

وهنا يهدف إلى تبيان الحالة الإجتماعي والخراب دون الوعي الكامل له .فنلتمس استخدام السارد لما يسمى بتبادل الحوار بين الشخصيات و اختلاف الرؤى و الآراء ,والتعليق أكثر على الحياة السائدة في تلك الفترة ,جاء بحكاية "رحمة و أختها لعاب الشمس وقضية الرسالة"إذ نلمح في هذه الحكاية أن السارد يريد من خلالها إيصال المعنى بطريقة غير مباشرة بحيث لا

يمكن الوثوق حتى من أخيك.حيث أن رحمة لم تفي بوعدها لأختها وغدرة بها ,وهي حالة الشعب الجزائري .إذ السارد يلمح إلى ذلك عبر هذه الحكاية التي أتى بها لغرض معرفي وفني في نفس الوقت ,وهذا ما يدل على تدهور الوضع الإجتماعي وعليه فقد لجأ إلى الإعتماد على هذه الشخصيات في الرواية و بالذات داخل الحكاية ليعبر عن مواقف إيديولوجية و أراء فكرية متعادلة بحيث تعتبر رموزا , وأقنعة و رؤى للعالم "باختين"فنلمس اختلاف في الأصوات و التوجهات الفكرية و انتماءاتها الطبقية .فالسارد يروح بين السرد العادي إلى السرد الحكواتي ما ساهم في تعدد الأصوات وإظهار مساحة الحرية التي يتحرر فيها الصوت.

وفي رواية "عجوز الخير"[29]التي تحدث فيها السارد عن الشخصية منصور الذي بدوره كان يسرد لعجوز الخير ما وصل إليه بعد عناده مع جده .الذي كان ينبهه ويعطي له نصائح عن مساره في الحياة إذ الندامة بعد الخسارة .إلا أنه أتى بحكاية شعبية بحيث دمج عناصر متناقضة جدليا داخل إطار سردي متكامل .ذي وحدة عضوية و موضوعية .

إذ أتى بها على لسان أحد الشخصيات الساردة التي هي جد منصور يتحدث فيها عن "عاشور ابن الباشاغا سي رمضان ", إذ كان والده دائما ينبهه و لم يأخذ ذلك بأمر جدي إلآ أن ضحكت منه الأيام ولدغه الزمن بعدها تفطن لحاله .وجاء السارد بهذه الحكاية ليخدم المعنى بأسلوب حكواتي .فصهرها داخل بونقة فنية وجمالية متعددة الأصوات و تعدد البنى التركيبية أي مزج بين أجناس أدبية صغرى وكبرى ,منها الحكاية ,الأسطورة التي سنتطرق إليها.

فعليه فإن توظيف السارد للفن الحكواتي لم يكن عبثا بل له خلفيات من الناحية الإجتماعية و الأخلاقية التي نلمسها في "عجوز الخير"إذ أن الفترة التي عاشتها الجزائر كانت صعبة و على الفرد أن يعي بذاته وهكذا فقد أضفت الحكاية على النص معنا أخلاقيا وفنيا .ترمز إلى الواقع الحياتي و قسوة الأيام فعمل على إحياء تلك الحقبة الزمنية بطريقة فنية و بناء مركب.

3-**الأسطورة:** يحيل هذا المصطلح إلى الكلام المخبر بشؤون الماضين وسيرهم في زمن مضى ,إلا أن أوثق الكلمات صلة بأسطورة في استعمالات العرب ,هي كلمة "خرافة" التي تطلق على الحديث المستملح من الكذب .وتشترك في مصطلحات أخرى كالحديث,النبأ,الخبر.

ففي رواية "بوح القبو" [30]نلمس وجود للأسطورة إذ مزج السارد بين أسلوب الحقيقة يرصد فيها الأحداث وبين أسلوب يحفل بالخرافة إذ مزج بين الواقع و الخرافة و ذلك لاستحضاره للأسطورة و اعتماده للتنصيص في ذلك ,وكان من أجل الإقناع وإعطاء العبرة من واقعة قد حدثت في زمن مضى ,باعتبار أن السارد يوفق بين تلك الحادثة و الحدث الذي هو فيه و التعبير عنه بطريقة فنية غير مباشرة يجلب بها المتلقي و جعله يغوص في قلب الحدث دون إشعاره بالملل ,فهي عبارة عن مراوغة روائية .

فإذا عدنا إلى نص الرواية نجد أن الحدث والأسطورة التي استعان بها السارد تخدم المعنى ,وأضفت عليه نوعا من الجمالية التي تحمل في طياتها معان ترمي إلى نقطة ذات هدف يخدم الرواية .فلقد تحدث السارد عن حالة الشخصية التي نزلت من الجبل بعد خروجه آمنا في تلك ,تغير حياته وإرضاء نفسه وتحقيق أحلام لم يحققها ,وإذ أنه يتمنى العودة كسابق عهده والحسرة على ما فاته .

فتأتي الشخصية الثانية منصور الذي هو ابن خالته ,يقص له حكاية خرافية عن "رجل فقير وامرأته التي لم ترضى به يوما "3,فطلبت منه أن يأخذها أن تلقى الله ,فالرجل من حيرته قال أنه لا يمكن أن يجده, فعزمت هي على إيجاده .ففي هذه الأسطورة تظهر الشخصية لنا في ابن خال منصور الذي يريد تغير حضه ,ففي الأسطورة يحيل إلى أن ما كتب على المرء لا يمكن تغيره ,وعليه أن يكون قنوعا وكل زهد يأتي بالمضرة ,ويبين أنه يمكن تعويض ما فاته ويبدأ حياة جديدة , فهي نضرة تفائلية ,لها بعد أخلاقي تربوي فهو يعطي الشخصية كمة من الإرشادات بطريقة غير مباشرة فهي تخدم الحدث الروائي ,فالراوي استند إلى مجموعة من

الأجناس الأدبية بدء بالأمثال الشعبية و الحكاية والأسطورة ما خلق تعدد في البني التركيبية ,وتعدد في الشخصيات الواردة وتعدد أنماط الوعي ,واختلاف في الإيديولوجيات .

فتخلل هذه الأجناس الأدبية المختلفة في الرواية ساهم في تعددية الحوار بين الشخصيات البارزة كما أنها اضفت على الرواية ما تسميه" جوليا كريستيفا " بالتناص إذ قام الراوي بإستحضار نصوص سابقة مرتبطة بسياق النص ,لتدعيم المنى.

4-الأغنية الشعبية :

كما نلمس حضور للأغنية الشعبية في الرواية إذ نجد السارد استعان بالأغاني ليعبر عن أشياء ربما تعجز الرواية عن قولها واستحسن إضافتها لبلورة الحدث أو الشخصية ,باعتبار أن هذه الأخيرة تحمل أبعاد إيديولوجية فضلا عن الجمالية وتتداخل فيها الأجناس الأدبية و الفنية في آن واحد. حيث يظهر لنا في لرواية "عصفور الحيرة " أغنية ترددها إحدى الشخصيات "نشرب البيرة ونذير القيرة"[31] ولم تكن من قبل الطرف الفكري أو الثقافي أو الأدبي ,إنما كان عن قصد ووعي من قبل السارد ويريد التعبير عن ما يلوج في ذهن الشخصية و المصيبة التي حلت به .و الأغنية تعبر عن مضمون الرواية و هموم وأحزان الشخصية .وفي أغنية الزهوانية "حط ساقك على ساقي .وبرد الحمى جات" "حط فمك على فمي .واطفي النار قدات"[32]

والتي وردة في رواية "شجرة السلوان "حيث تشير إلى الحالة المعنوية ,فهو يعاني من فراق الجازية ,وشدة شوقه .فالسارد استعان بالأغنية كمعادل موضوعي لتجسيد الواقع والتعبير عن أفكار ورؤى ومواقف الشخصيات و هنا تكشف الغنية عن ملامح الشخصية كما يبرز من طياتها الجانب الإجتماعي المعاش أنذاك الحرمان من الأشخاص الذين نحبهم فوجود الأغنة خلق نوع من التفاعل مع النص لدى المتلقي .وفي رواية "ذراع أمينة "أغنية "يا اللآرا يا اللآرا...خويا تزوج وحدة كالجمارة"[33] بحيث أن هذه الأغنية عملت على تجسيد البنية

الإجتماعية و الثقافية السائدة في فترة زمنية عاشها المجتمع الجزائري حيث عملت على تشكيل و خلق الإيقاع الروائي .إذ في هذه الرواية تحدث عن قطعان ولاد جحيش والرعاة, والحياة

اليومية السعيدة التي تغمرها الفرحة , وتارتا ما يتفطن لواقعه الحياتي ويأسف له .إذ أن الحياة في القرية على غرارها في العاصمة إذ علق الأمل على الجازية .فتوظيف الأغنية وسيلة للتعبير عن الأحاسيس و المشاعر التي تربط بالشخصية و الآمال الإنسانية .والحياة السائدة .وعليه فالأغنية تتعدد بتعدد المواقف والأحداث فالحدث الذي يشوبه الحزن تختلف عن التي تغمرها الفرحة في رواية "حماقة الراهب [34]"فهي تأتي موافقة ومطابقة للحدث والحالة الإجتماعية .في الشارع بحيث خرج المتلحمين يرددون شعارات لا إله إلا الله ,محمد رسول الله..."، بعدها يشغل المذياع يرسل الأغنية شعبية تؤكد حضور الشريحة المثقفة و المتأثرة بالثقافة العربية .فهناك اختلاف و تعدد الإيديولوجيات .منهم بائع الورد ,تاجر الحلوى .فتختلف الأطروحات الفكرية .فالأغنية ما هي إلا رصد للواقع السائد في تلك الحقبة الزمنية .فالسارد هنا عمل على أحياء التراث وهذا ما يتظح وخاصة وراء استعانته بالأغنية الشعبية القديمة.

وفي رواية" بكاء الشجرة "نجد أغنية"أنا وغزالي يا لالة" أنا وغزالي في الجبل نلقطوا في النوار [35] "

أغنية شعبية لأحد أكبر المغنيات في الرأي الجزائري "الشيخة الريميتي",يوحي بها إلى حالة الشخصية المتحدثة إذ تشع هذه الأغنية بالحيوية و تبعث الفرح والسعادة مع الحدث ليطلب جازية للزواج ,ولا تكتفي الأغنية بإشاعة الفرح وحسب إنما تسهم في تمهيدها لحدث جديد ,يوحي إلى أن الفرحة لا تكتمل إذ أن الجازية لن تقبل بقصة الجبل .فهي أغنية لها أبعاد إجتماعية فنية و معرفية بإشارتها إلى الحياة التي يأمل إليها رغم صعوبة الوضع .

وعليه فإن الأغاني التي أوردها السارد في هذه الرواية لها وظيفة و دلالة عامة تكشف عن ملامح البنية الثقافية والحياة السائدة أثناء العشرية السوداء .

يعتبر الغناء سمة بارزة ,فقد كان حظورها في السياق الروائي عنصرا فاعلا .و ذلك ما ساهم في خلق التفاعل مع النص لدى المتلقي .وتجسيد الحالة الإجتماعية والبعد التاريخ فالأغنية

عنصر هام يعمل على كسر رتانة الحياة والتعبير عن المشاعر و الأحاسيس الإنسانية وخلق الإيقاع الروائي .

خاتمة

حاولنا من خلال بحثنا هذا الذي يمس جانبا من الدراسات الأدبية و النقدية المعاصرة و مدى حضور آليات و مفاهيم النقد الحواري في الخطاب الروائي الجزائري باعتباره خطابا بوليفونيا مؤطرا بزمن و مكان معين .

وقد توصلنا من خلال هذه الدراسة إلى استخلاص بعض النتائج المتمثلة في-.

-حضور الأجناس بشكل كثيف متلفظا بها من طرف الشخصيات أو مرويا عنها أحيانا .

-وجود بعد معرفي و ثقافي فني متداخل في الرواية.

-وجود جنس المراسلات التي أخذت حيزا كبيرا في معظم فصول الرواية من خلال عبارات نجدها متكررة في الرواية مثل عبارة كتب.

-وجود حكايات موازية مستلهمة من التراث و موظفة توظيفا جماليا يحفر

في تاريخ ألجي أو مملكة الجزائر.

-التنوع اللفظي و الصيغي الذي شكل صورة اللغة.

-لغة سهلة موحية تحمل في طياتها ابعاد اخلاقية اجتماعية سياسية وثقافية.

دراسة الشكلانيين الروس و تصنيفاتهم.

المفاهيم الاساسية للشكلانية الروسة.

العلاقة الموجودة بين الأدب و المجتمع.

و لكن مهما تعددت الروايات في رواية ندبة الهلالي لبوكبة إلا أنها تعبر عن جرح واحد ذو وجهين أولا الواقع المر في بداية التسعينيات أي المرحلة الدموية التي تحولت فيها البلاد إلى

مشهد لوليمة ذبح اليم اقتات بها الوحوش على الشعب الجزائري و ثانيا هو الأنثى المفقودة اذ لكل واحد من هؤولاء الشخوص الحبيبة البعيدة عنه لمنصور الجازية .للو ناس الويزة للولهي عزيزة.ولعلي بلميلود و هي شخصية بوكبة المتخيلة حجلة.....الخ.

والمكان في هذه الرواية واحد بالخصوص المتصل منه بزمن حديث و المقصود هنا ساحة البريد المركزي الذي اجتمع في باحتها العديد من الشباب يبيعون كتبا متفرقة مثلا حسين علامة السجود بكتبه الدينية المتطرقة و ما يحمله من أفكار و الكتب التي لم تلبث إن رسمت له طريقة مباشرة إلى الجبل و التحول إلى مصاص دماء بطريقة عنيفة و يتنبه القارئ إلى الوناس الفنان التشكيلي الذي شق طريقه إلى القبو مباشرة لينتقل إلى عالم أخر يشبه فجيعته.

ولا بد من الإفراز هنا إن لكل عمل أدبي ميزة تمنحه قيمته و نجاحه و تجعل منه في قيمة تحافظ على ملامحها و إذا كان لنا إن نرتكز على الميزة التي اقترحتها رواية ندبة الهلالي لعبد الرزاق بوكبة فان البناء السردي المغاير هو ركيزة هذا العمل التي تشكلت إحداثه علي حكايات متفرقة صدرت من السنة متعددة ووجد بينها الروح و الانتماء و خصوصية الجزائر و لعل هذا ما يضيئ سر العودة المتكررة الى ذياب منصور الحكواتي .

فالحياة التي هي اليوم نتيجة لتركمات كثيرة سابقة و الإنسان الجزائري مهما تكن العيشة التي يحياها حاضرا لكنه لن يرى و جهة مكتملا إلا أمام مرآة ماضيه المتعدد و حاضره المؤمن بإمكانية الاختلاف بعيدا عن العصبية التي أنتجت سنوات حمراء فرقت هذا النسيج البشري الرائع من الجزائريين.

ثبت المصطلحات

عربي	فرنسي
اديولوجية	idéolologé
اسطورة	mythe.
اسلبة	stylisation
بوليفونية	polyphony.
تهجين	hibridisation
تعدد لغوي تعدد لساني.	Plurilinglinguism
تداولية	pragmatique
حوارية	dialogisme
حوار	dialogue
حكاية شعبية	fabliau
خطاب	ediscour
جنس ادبي تعبيري	genre
جنس متخلل	Genre intercalaire
محاكاة ساخرة	paradi –parodi.

قائمة الهوامش :

1 – شعرية التناص في الرواية العربية ، ص 48 .

2 – نفس المصدر ، ص 51 .

3 – شعرية التناص في الرواية العربية ، ص51 .

4 – "" ، ص 52 .

5 – """""""""""""""""""""""""""""""""""""""، ص 53 .

6 – مفهومات في بنية النص ، ص 87 .

7 –"" ، ص 86 .

8 – "" ، ص 87 .

9 – "" ، ص 88 .

10– """، ص 148 .

11 – "" ، ص 149 .

12– ""، ص 150 .

13 – ميخائيل باختين ، شعرية دويس توفيسكس ، ص 59 .

14 – """، ص 117 .

15 – الرواية البو ليفونية والرواية متعددة الأصوات .

16 – مخائيل باختين ، المرجع السابق ، ص 117 .

17 – """""""""""""""""""""""""""""""""""، ص 20 .

18 – """، ص 67 .

19 – """"""""""""""""""""""""""""""""""""""، ص 57 .

20 – """"""""""""""""""""""""""""""""""""""، ص 38 .

21 – وجهة نظر في روايات الأصوات العربية ، ص 51 .

22– """"""""""""""""""""""""""""""""""، ص 55 .

23 – """""""""""""""""""""""""""""""""""""""، ص 56 ، 57 .

24 – الرواية والإيديولوجية في المغرب العربي ، ص 77 – 78 .

25 – رواية نبدبة الهلالي ، ص 203 .

26 – """"""""""""""""""""""""""""""""""""""، ص 206 .

27 – """""""""""""""""""""""""""""""""""""، ص 257 .

28 – """"""""""""""""""""""""""""""""""""""، ص 150 .

29– """"""""""""""""""""""""""""""""، ص 29 .

30 – """"""""""""""""""""""""""""""""، ص 10 .

31 – """"""""""""""""""""""""""""""، ص 61 .

32 – """""""""""""""""""""""""""، ص 133 .

33 – """""""""""""""""""""""""""، ص 281 .

34 – """""""""""""""""""""""""""، ص 20 .

35– """""""""""""""""""""""""""""، ص 68 .

قائمة المصادر والمراجع:

أولا:المصادر

1-رواية ندبة الهلالي.لعبد الزاق بوكبة,منشوراتanep.ط.1.2013.

ثانيا:المراجع

1-ايرليخ فكتور,"الشكلانية الروسية" ,ترجمة الولي محمد ,دار النشر المركز الثقافي العربي ط1 . 200 م.

2-وائل بركات ."مفهومات في بنية النص"دار معهد للطباعة و النشر و التوزيع ط1.1996

3-باختين ميخائيل ,"شعرية دويستفسكي",دار توبقال للنشر ,ط1.بغداد.الدار البيضاء، 1986.

4-التلاوي محمد نجيب ,"وجهة نظر في رواية الأصوات العربية",دمشق,اتحاد كتاب العرب.دط.1996.2.20.

5-الداهي محمد,"التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العدوي",منشورات دار الأمان ,ط1426.1هـ.2006م.

6-زيتون لطيف"معجم مصطلحات نقد الرواية",دار النشر مكتبة لبنان,ط202.1م.

7-علوش سعيد"الرواية والإيديولوجية في المغرب العربي"دار الكلمة للنشر س.م.م شارع ليون بناية سلام الحمراء بيروت لبنان,ط1.1981.

8-عداوري سليمة "شعرية التناص في الرواية العربية"رؤية للنشر والتوزيع ,ط2012.1م.

9-القاص محمد وآخرون"معجم السرديات" دار محمد علي للنشر ,تونس ,ط.1.2010.

ثالثا: المواقع الإلكترونية

1-مقال, جماليات البناء في ندبة الهلالي –محمد سعيد –جريدة الخبر 31/01/2014.

2–مقدمة في سوسيو لوجيا الأدب –عبد الرحمان العطري–الحوار المتمدن العدد 1716.

3–جميل حمداوي,"الرواية البوليفونية و الرواية المتعددة الأصوات "مقالات متعلقة,8.3.2012م .1433/4/15هجر.

الفهرس :

الإهداء

كلمة شكر

مقدمة .....1 – 3

المبحث الأول :

تطور الحوارية إلى التناص على يد جوليا كريستبا .....4 – 7

الفضاء النصي.....7 – 8

أنواع التناص :

الاستشهاد .....8 – 9

الإيحاء 9

المبحث الثاني :

الشكلانية الروسية (مقدمة) 10

تعريف الشكلانية .....10 – 11

دراسة الشكلانية الروس 12

تركيب الشكلانية وتصنيفها .....12 –13

الشكلانية الروسية والمفاهيم الأساسية .....13 – 19

المبحث الثالث :

سوسيولوجيا الادب عند زيما 20

علاقة بين المجتمع والأدب 21

المبحث الرابع :

تعدد الصوت في رواية 22

الرواية البوليفونية 22

مقاومات الرواية البوليفونية.....23

التعددية في الأطروحات الفكرية 23

تعدد الشخصيات أو تعدد الأصوات.....23 – 25

التعددية في المواقف الإيديولوجية.....25 – 27

البناء المركب.....27

تعدد المنظورات السردية 28

المبحث الخامس :

التهجين .....29 – 31

الاسلبة .....32 – 33

المحاكاة الساخرة .....33 – 36

المبحث السادس :

ملخص الرواية ..... 37 – 43

المثل الشعبي ..... 44 – 46

الحكاية والأسطورة..... 46 – 50

الأغاني..... 50 – 52

الخاتمة ..... 53 – 54

ثبت المصطلحات..... 55

قائمة الهوامش..... 56 –58

قائمة المراجع ..... 59 – 60

الفهرس ..... 61 – 63