وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف- المسيلة –

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية: **الآداب واللغات**

قســم: **اللغة والأدب العربي**

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: م أ ع/**2014/196**

البنية الحوارية في رواية دمية النار لبشير مفتي

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:

زوينة ميمون

إشراف الأستاذة:

زاوي سارة

تاريخ المناقشة :2016/05/11

أمام لجنة المناقشة :

- زاوي سارة مشرفا
- غجاتي أسماء رئيـــسا
- بن مساهل باية ممتحننا

السنة الجامعية: **2016/2015**

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من تجرَع الكأس فارغا ليسقيني قطرة حب...

إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة...

إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم...

إلى القلب الكبير والدي العزيز.

إلى من أرضعتني الحب والحنان...

إلى رمز الحب وبلسم الشفاء...

إلى القلب الناصع بالبياض والدتي الحبيبة.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة، والنفوس البريئة، إلى رياحين حياتي إخوتي و أخواتي

إلى الذين بذلوا كل جهد وعطاء لكي أصل إلى هذه اللحظة أساتذتي الكرام، ولاسيما الدكتورة الفاضلة: بن زاوي سارة .

ميموزونة

شكر وعرفان

ومن حقّ النّعمة الذّكر، وأقلّ جزاء للمعروف الشّكر.

فبعد شكر المولى عزّ وجلّ، المتفضّل بجليل النّعم وعظيم الجزاء.

يجدر بي أن أتقدّم ببالغ الامتنان، وجزيل العرفان إلى كل من وجّهني، وعلّمني، وأخذ بيدي في سبيل إنجاز هذا البحث، وأخص بذلك مشرفتي الأستاذة: زاوي سارة، التي قوّمت، وتابعت، وصوّبت البحث في كل مراحله.

كما أتقدّم بخالص الشّكر والتّقدير إلى أساتذتي بجامعة المسيلة ، كلية الآداب واللغات الذين كان لعلمهم وفضلهم، وحسن توجيهاتهم وعونهم الأثر الملموس في أن يظهر البحث بصورته النّهائية، فله مني خالص الشّكر والتّقدير.

كما أحمل الشّكر والعرفان إلى كل من أمــدّني بالعــلم، والمعرفــة وأسدى إليّ النّصح، والتّوجيه.

كما أتوجّه بالشّكر إلى كل من ساندني بدعواته الصادقة و تمنياته المخلصة أشكرهم جميعاً وأتمنى من الله عز وجل أن يجعل ذلك في موازين حسناتهم.

ميمونة

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الرواية فن سردي من أهم الفنون السردية كافة كالخرافة والملحمة والقصة القصيرة، وغيرها فهي تحتل الصدارة، من حيث إقبال الدارسين عليها، فلعل سبب ذلك هو بناء هيكلها الجمالي والفني، ونصوصها التي تتميز بها في انفتاحها على الخطابات الأخرى، بحيث تستحضر، هذه الأخيرة وتتفاعل معها ولتشكل في النهاية حواراتها الكبرى، بالإضافة إلى أنها أقدر على وصف هموم الإنسان وتصويرها ومعالجة مشاكل حياته الاجتماعية.

وعلى الرغم من ذلك تبقى الرواية فناً مشترك مع القصة القصيرة في العديد من التقنيات الفنية مثل الشخصيات والحدث والمكان والزمن الداخلي والزمن الخارجي وغيرها بحيث تعدّ اللغة العنصر الأهم في تشكيل جميع الفنون الأدبية لأنه وسيلة للتعبير عن الأفكار التي يحملها الفرد من خلال سرد الأحداث، ونقلها إلى الآخرين،كما أنه يمكن للمتكلم في الرواية أن يغيّر لغته وفق المقام الذي وُضعَ فيه، ونلمح هذا التغبير من خلال تضمنها العديد من اللهجات الاجتماعية وإدراجها من أجل بنائها الفني عبر طرق متعددة: كالتهجين والأسلبة والحوار.

وتعدّ الرواية من المجالات التي يجسد فيها الحوار لهذا نجد ميخائيل باختين يعلي من شأنها على حساب نظيرها المونولوج على أساس أن الكون بأكمله قائم على الحوار ولهذا استخلص من الحوار مصطلح الحوارية، وقد اتخذت معظم الروايات الجزائرية من حوارية باختين مسلكًا للروائيين، خاصة منذ زمن الاستقلال، الذين استمدّوا من هذا الواقع أفكارهم المختلفة اعتمادًا على أحداث مضت وانقضت.

وبما أن الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي تحوي مبدأ الحوارية، لذا تحتّم عليّ أن يكون بحثي حول (البنية الحوارية في النص الروائي "**دمية النار**"بشير مفتي أنموذجا)، حيث لم يكن اختياري لهذا العنوان محل صدفة ولا رغبة في اجترار الأفكار المستهلكة لكنه كان استجابة لطموح ورغبة ولوج عالم اللغة السردية وتشريح لغة

الرواية والكشف عن مكامن لغة النص الروائي عند بشير مفتي وأهمها الحوارية وهدفي من هذه الدراسة هو الرغبة في أن أقف على ما أبدعه الروائي الجزائري وكذا الاطلاع على مصطلح الحوارية مقارنته بمصطلح الناص .

فقد وجدت أن هناك دراسات سابقة لرواية دمية النار غير أنها في مجالات أخرى وليست في مجال البنية الحوارية، ارتأيت أن تكون إشكالية هذا البحث كالتالي:

- كيف أبدع الروائي بشير مفتي شخصيات روايته وجعلها تنتمي إلى فئات اجتماعية متباينة لتختلف أساليبها وتعبر عن كينونتها؟
- كيف تعددّت الأصوات حول القضايا المطروحة داخل المتن الروائي ؟
- وما مدى آليات الحوار فيها؟
- وقد اعتمدت الخطة الآتية:

استهللت بحثي بمقدمة ومدخل حيث تحدثت عن مفاهيم عامة حول المصطلحات البنية الروائية ومصطلح الحوار.

وفي الفصل الأول، تناولت مصطلح الحوارية في الدراسات النقدية عند الغرب حيث ظهرت على يد ميخائيل باختين بالإضافة جوليا كريستيفا وجيرار جينت واعتمدها بعض النقاد العرب ،كعبد الملك مرتاض وسعيد يقطين ومحمد مفتاح وكما أوردت عدة مسائل لها صلة بمفهوم الحوارية.

أما الفصل الثاني دار حول الحوارية في رواية دمية النار، قمت بتلخيصها وعالجت عتبة الغلاف والعنوان، ثم عرّفت الروائي الجزائري بشير مفتي تعريفاً موجزًا،ثم انتقلت إلى تحليل الحوارية الذي تضمنته الرواية، وأنهيت بحثي بخاتمة عرضت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال الدراسة.

واتبعت في هذه الخطة المنهج الوصفي التحليلي المناسب لهذه الدراسة وذلك بوصف الشخصيات وتحليلها من خلال البحث داخل الرواية عن تعدد الأصوات والتهجين والأسلبة.

وقد اعتمدت عدة مراجع أهمها كتاب المبدأ الحواري تزفيتان تودوروف ميخائيل باختين و كتابا ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي؛ والخطاب الروائي، فكل هذه المراجع ساهمت كثيرا في الوقوف على مفهوم الحوارية.

ومن عادة الباحث العلمي أن تعترضه صعوبات متنوعة، قد تنصب في قلة المراجع خاصة إذا كان الموضوع مرتبطا بما هو غربي على الخصوص. وهذا ما جعلني أسارع إلى اقتناء ما له علاقة بالموضوع من قريب أو بعيد، بالإضافة إلى صعوبة تطبيق الحوارية على الرواية .

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة " زاوي سارة"على قبولها إشرافي أولا على هذا البحث، وثانيا على ما أسدته لي من نصائح قيمة أفادتني في إكمال بحثي على وجه الخصوص.

الله ولي التوفيق.

إضاءة المصطلحات

1- البنية

2- الحوار

3- النص

4- الرواية

1- مفهوم البنية:

للبنية في اللغة العربية دلالات مختلفة وهذا ما جعلها ذات صعوب لا يمكننا أن نحدّد مفهومها تحديدا واضحًا، فقد وجدت في حقول عديدة ومعارف مختلفة لارتباطها بمصطلحات أدبية وعلمية.

أ- البنية لغة:

" البنية والبنية وما بنية وهو البنى والبنى. يقال بِنْيَةٌ، وهي مثل رِشْوَةٍ ورِشاً كأَنَّ البِنْيةَ الهيئة التي بُنِيَ عليها مثل المِشْيَة والرِّكْبةِ. وبَنى فلانٌ يتاً بناءً وبَنَّى، مقصوراً شدّد للكثرة. وابْتَنى داراً وبَنى بمعنىً. والبُنْيانُ: الحائطُ. الجوهري: والبُنَى، بالضم مقصور، مثل البِنَى. يقال: بُنْيَةٌ وبُنًى وبِنْيَةٌ وبِنًى، بكسر الباء مقصور، مثل جِزْيةٍ وجِزًى، وفلان صحيح البِنْيةِ أَي الفِطْرة. وأَبنَيْتُ الرجلَ: أَعطيتُه بِناءً أَو ما يَبْتَني به داره".[1]

وتجدر بنا الإشارة إلى الكلمة في القرآن الكريم وقد استخدم هذا الأصل نيفا وعشرين مرة على صورة الفعل بنى أو الأسماء بناء وبنيان ومبنى.[2]

ويقول تعالى في سورة البقرة: ﴿ **الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً** ﴾[3]

"لكن لم ترد فيه ولا في النصوص القديمة كلمة بنية وقد تصورها اللغويون العرب على أنه الهيكل الثابت للشيء، فتحدث النحات عن البناء مقابل الإعراب، كما تصوره على أنه التركيب والصياغة".[4]

ومن اشتقاقات كلمة البنية نجد: البنيان والبناية- البناء والإبتناء والبياني والبنى، وإن استخدماها عند العرب كان يعني التشييد والبناء والتركيب.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة بنى، دار بيروت ، ط3، 1999، ص510.

[2]- ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط1، 1998، ص120.

[3]- سورة البقرة: الآية 22.

[4]- صلاح فضل: المرجع السابق، ص120.

أما كلمة بنية في اللغات الأوروبية فهي تشتق من الأصل اللاتيني struere الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية، وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر.[1]

ب- اصطلاحا:

تتميز كلمة البنية بثلاث خصائص هي بثلاث خصائص هي؛ تعدد المعنى والتوقف على السياق والمرونة.

"وأنها ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من جهة نظر معينة...وتعتبر فكرة العلاقة صائبة على مستوى الأبنية. ولكنها عندما تدخل في التنظيم تكتسب عنصرا جديد هو الاتصال، فالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم والتواصل بين العناصر المختلفة".[2]

ويعرف "لالاند" البنية بأنها: "كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه".[3]

فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله أو التصميم الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي القانون الذي يفسر الشيء ومعقوليته.[4]

---

[1]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص120.

[2]- المرجع نفسه، ص121.

[3]- لخضر لعرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار العرب ، د ط، ص76.

[4]- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص36-35.

2- مفهوم الحوار:

اهتم العرب القدماء بحقيقة الحوار ولو بشكل مقتضب، وقد كان الحوار ممارسا من قبل النقاد العرب وذلك من خلال التعليق على الشعراء وإبداء الرأي.

أ - الحوار لغة:

يرى "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في كتاب "العين" أن الحوار بمعنى: "الرجوع إلى الشيء وعنه والغصة إذا انحدرت يقال حارت تحور وأحار صاحبها وكل شيء تغير من حال إلى حال فقد حار يحور حورا.

والمحاورة: مراجعة الكلام، حاورت فلانا في المنطق، و أحرت إليه جوابا. وما أحار بكلمة، والاسم: الحوير، نقول: سمعت حويرهما وحوارهما.[1]

كما قيل في أساس البلاغة للزمخشري:"أن الحوار من حاورته راجعته الكلام وهو حسن الحوار، وكلمته فما رد علي محورة، وما أحار جوابا أي ما رجع".[2]

إذا كانت كلمة الحوار تعني في اللغة مراجعة الكلام بين شخصين متخاطبين فإن هذه الكلمة تعني في كتاب " قطر المحيط" للمعلم "بطرس البستاني": "حاوره، محاورة وحوارا جاوبه وراجعه في الكلام.

- وتحاور القوم تجاوبوا وتراجعوا الكلام بينهم .
- واستحارة استحاره استنطقه.
- الحوار وبكسر المحاورة والحديث.[3]

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مادة "حور" ، ج1، د.ت، ص287.

[2]- الزمخشري، أبو القاسم جاد الله محمود: أساس البلاغة، تر: عبد الرحيم، د.ط، د.ت، ص98.

[3]- بطرس البستاني: كتاب قطر المحيط، ط1، بيروت، 1869م، ص ص471- 472.

ولقد استخدمت الكلمة في القرآن الكريم في سورة "المجادلة" في قوله تعالى:﴿**وَاللّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا**﴾.[1] ويقصد في هذه الآية أنه مراجعة الكلام بين الطرفين متخاطبين.

ب – اصطلاحا:

"يعرف الحوار بأنه: تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، أو أنه نمط تواصل حيث يتبادل و يتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي، ويتصل الحوار بأوثق سمات الحياة، وهي الديمومة في إقامة التواصل وقد عرف الحوار تاريخيا بوصفه طريقة تعليمية منتجة للمعرفة".[2]

وينبغي في الحوار أن يكون هناك طرفان أو أكثر الأول يتكلم، أما الآخر فيجيب ويسمى الأول المتكلم والشخص الثاني هو الذي يجيب عن الكلام ويسمى المخاطب أو الذي يتلقى الكلام أو المستمع له.

ونجد "عبد المالك مرتاض" يعرف الحوار بأنه: "هو اللغة المعترضة التي تقع وسط بين المناجاة واللغة السردية، ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي.[3]

فإن لغة الحوار في رأينا ينبغي لها أن تبتعد كثيرا عن لغة السرد حتى لا يقع النشاز البشع في نسيج مستويات اللغة السردية، وحتى يظل الانسجام اللغوي قائما بين

---

[1]- سورة المجادلة: الآية 01.

[2]- ميساء سليمان الإبراهيمي: البنية السردية في كتاب الامتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، د ت، ص172.

[3]- عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، دار عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص116.

الأشكال اللغوية الثلاثة مع الالتزام بالذكاء الاحترافي في تقديم الحوار بحيث يكون مقتضبا وقصيرا وقليلا في هذا المستوى من البناء الروائي.[1]

ويشترط في الحوار أن تتوفر فيه العناصر التالية:

المرونة في التعبير، والتركيز الشديد بشكل يعبر فيه عن المعنى بجملة موجزة فيفضي ذلك للإيجاز والاقتضاب أو جملة مفصلة تقتضي الشرح والإطناب، كما يتصف بالعفوية، والبعد عن التكلف والتصنع.[2]

ج – وظائف الحوار:

ومن وظائف الحوار أنه يساعد على رسم الشخصية ويحدد صفاتها المميزة وتعتبر هذه الوظائف هي أول الوظائف التي يستهدفها الكاتب لرسم تلك الشخصية المتحاورة.

- يكشف الصراع الذي يدور بين الشخصيات المتحاورة.
- الكشف عن طريقة تفكير الشخصية المتحاورة.
- شرح عواطف الشخصية الأخرى.
- تطوير أحداث القصة ورفعها نحو النهاية المستهدفة.

ومن خلال هذا الكلام ليس من السهل على الكاتب أن ينشئ حوارا أجود وأقوى فنياً، إلا من خلال معرفة وكشف الأبعاد الثلاثة، البعد الجسمي، البعد النفسي، البعد الاجتماعي.

وينبغي على الكاتب أن يكون قادرا على دفع الشخصيات المتحاورة والوصول بها إلى نقطة التركيز الشديد التي تشعر بقرب النهاية.[3]

---

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، ص117.

[2]- ينظر:عزيزة مريدان، القصة وأنواعها ، دار الفكر، دمشق، ط1، د ت، ص53.

[3]- خديجة عبد الكريم: رسالة ماستر البنية في رواية أكراد أسياد بلا جياد، جامعة المسيلة، 2012–2013. ص 40.

وللحوار ثلاث صيغ:

- ✓ **الحوار الداخلي المونولوج:**

ويسمى أيضا حوار النفس، وهو عبارة عن تقنية تتكفل بتجسيد حركة الزمن لأجل السماح بإلقاء مزيد من الضوء على باطن الشخصية المتحدثة، "ويعتبر حوار بين النفس وذاتها، حيث تتداخل فيه كل التناقضات، وتنعدم فيه اللحظة الآنية، ويبهت المكان وتغيب كل الأشياء إلى حين".[1]

- ✓ **الحوار الثنائي:**

ويتم ذلك بين شخصين بهدف توضيح فكرة أو تعميق علاقة ما أو لتأكيد مقولة من المقولات.

- ✓ **الحوار الجماعي:**

وهو الذي يشارك فيه أكثر من شخص دون أن يتم تحديد شخصية المتحدث إذ أن المهم في هذه الصيغة الحوارية هو تعميق الموقف القصصي ذاته وليس إبراز الشخصيات.

3- تعريف النص:

لم يعرف العرب في تاريخهم ممارسة نصية تامة إلاّ مع القرآن الكريم، وهي أولى مظاهر هذه الممارسة "وتتمثل في الوقوف على "النص في ذاتيته النصية" بتعبير بارت، فذاتية النص تجليها قراءة للمكتوب تجعل النص كلاما يقوم بنفسه إزاء كلام آخر يظهر عبر إنجاز لغوي مختلف. حيث تشكل النص القرآني في صلب الثقافة العربية الإسلامية محورا أساسيا.[2]

---

[1]- صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006م، ص176.

[2]- منذر عياش:"النص ممارسته وتحليلاته" ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، 1992م، ص53.

أ- **النص لغة:** تنوعت التعريفات لمصطلح النص في المعاجم العربية والكتب، ونذكر ما جاء في لسان العرب لابن منظور عن النص: " رفعت الشيء نص الحديث ينصه نصا رفعه وكل ما أظهر فقد نُصَّ.

ونص المتاع نصًّا: جعل بعضه على بعض ونص الدابة ينصها نصا: رفعها في السير، النص أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه قيل: نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده.[1]

وجاء في قاموس المحيط للفيروزآبادي: "نصّ: نص الحديث إليه رفعه، وناقته استخرج أقصي ما عندها من اليسير، ونص: المتاع جعل بعضه فوق بعض.[2]

كما نجد في معجم الوجيز أن معنى نص تعني على الشيء نصا رفعه عينه وحدده ونص: لاشيء رفعه وأظهره ويقال: نص الحديث: رفعه وأسنده إلى من حدث عنه النَّصُّ: صيغةُ الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف ما لا يحتملُ إلاَّ معنّىً واحداً، أَو لا يحتمل التأويل؛ ومنه قولهم: لا اجتهادَ مع النصِّ.[3]

فالنص عند الفقهاء: نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام، وهذه المعاني كلها تعود إلى جامع واحد وهو "الارتفاع" أو هو أظهر مكونات الشيء أو أقصاها.[4]

ب- اصطلاحا:

إن المفهوم الاصطلاحي لكلمة نص هو مفهوم حديث في الفكر العربي المعاصر وهو كغيره من المصطلحات لديه العديد من المفاهيم في شتى العلوم والحقول الحديثة وقد وفد علينا من الحضارة الغربية ونجد العديد من الباحثين الذين تطرق لفهم هذا

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب ، مادة (ن ص ص). ص4442.

[2]- الفيروز آبادي: قاموس المحيط، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط3، ج1، ت 817هـ، ص217.

[3]- معجم اللغة العربية: المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، مصر، ط1، 1994م، ص219.

[4]- الأزهر الزنّاد: نسيج النص ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993م، ص12.

المصطلح وربطه بالعديد من المعاني، وهذا ما جعل العديد من الأصوليين والنحويين للبحث في هذا المصطلح .

"إن النص يطلق على ما به يظهر المعنى أي الشكل الصوتي المسموع من الكلام أو الشكل المرئي منه عندما يترجم إلى المكتوب، وهذا الشكل يمثل آخر طور يبلغه الكلام في توليده البنية السطحية".[1]

فالنصُّ علامة كبيرة ذات وجهين: وجه الدّال، ووجه المدلول، وتتوفر في مصطلح "نص" في العربية، وكذلك في مقابله في اللغات الأعجمية(Texte) معنى "النسيج"، مادة نص Texte.

فالنص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كلٍّ واحدٍ، هو ما نطلق عليه مصطلح "نص".[2]

إن هذا النص يعد فتحا جديدا في مجال الدراسات النصانية، إذ يبرز لنا طرائق الخطاب أو التبليغ المثير الفعال من خلال المعرفة بخصائص اللغة في الإسناد والوجوه والموضع، وما يصاحبها من خصوصيات في المعنى توافق المقام، وهذا لا يتأتى إلا للتخبير بأسرار اللغة.

---

[1]- الأزهر الزنّاد: المرجع السابق، ص12.

[2]- المرجع نفسه، ص12.

ج- النص في الثقافة الغربية:

إن مفهوم النص مفهوم إشكالي، لأن طابعه المتغير والمشكلات التي يتمظهر بها تجعل من تعريفه مهمة صعبة، وبوصفه سيرورة تواصلية فإن العديد من أنماط التواصل تتسارع حوله، وتحاول أن تجره إلى حقلها وتوظفه توظيفا إجرائيا.

" فجوليا كريستيفا" تنظر إلى النص على أنه " جهاز عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان (langue) عن طريق ربطه بالكلام (parole) التواصلي راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة .[1]

وبهذا التعريف يتحدد النص كإنتاجية كأنه جهاز خارق للغة يعيد توزيع نظامها رابطا بين كلام إبلاغي هدفه الإعلام المباشر، وبين ملفوظات مختلفة متقدمة عليه أو متزامنة معه.[2] ومعنى ذلك أن علاقته باللسان الذي يحصل فيه، هي علاقة توزيعية؛ أي علاقة هدم وبناء.

أما الباحث السيميولوجي الإيطالي "أمبرتو إيكو" U.ECO فيركز على الخصائص الصوتية في النص الأدبي، وعلى العلاقات الاستبدالية القائمة على محور التركيب، وعلى الدلالات الإشارية والإيمائية.[3]

أما "رولان بارت" فيعرف النص بقوله:" إن الدراسة المعجمية للكلمة تكشف أنها تدل على النسيج، ومن هنا يمكن أن نقول إن نسيج الكلمات يعني تركيب النص، إنه نسيج من الكلمات ومجموعة نغمية وحسم لغوي.[4] فـ"بارت" شبه النص بالنسيج الذي يتخذ حجابا يكمن وراءه المعنى.

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص19.

[2]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ، 1991م، ص21.

[3]- سعيد يقطين: المرجع السابق، ص18.

[4]- حسين خمري: نظرية النص ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2007م، ص 44.

نخلص مما سبق أن النص وحدة كبيرة شاملة لا تضمها وحدة أكبر منها. وهذه الوحدة الكبرى تتشكل من أجزاء مختلفة تقع من الناحية النحوية على مستوى أفقي، ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي، ويتكون المستوى الأول الأفقي من وحدات نصية صغرى تربطها علاقات نحوية، ويتكون المستوى الثاني الرأسي من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية، ومن الصعب أن تعتمد في تحليل النص على نظرية بعينها، وإنما يمكن أن تتبنى نظرية كلية، تتفرع إلى نظريات صغرى تحتية تستوعب كل المستويات.[1]

4- الرواية:

تستمد الرواية اسمها لغويا من فعل روى حديثا أو اخترع حكاية، فهي بهذا المعنى، ذات جذور في التراث العربي القائم على القصص و الحكي في النثر ونرى الكثير من النقاد الذين اهتموا بدراسة الرواية حيث يعتبرونها من أهم الأجناس الأدبية.

أ- الرواية لغة:

تعددت مفاهيم الرواية من الناحية اللغوية فقد جاء في معجم الوسيط أنها: مشتقة من الفعل "روى" قال يعقوب (ابن السكيت): ورَوَيْتُ القوم أَرْوِيهِمْ، إذا استقيتَ لهم الماء". ويقال: من أين رويتكم؟ ويقال:ين ترون الماء؟ ويقال :رَوَى على الرَّجُل بالرِّوَاءِ: شَده عليه لئلاَّ يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم و رَوَى الحديثَ أو الشعر رِوَايةً : حَمَلَهُ ونقَلَه . فهو راو. ويقال : رَوَى عليه الكَذِبَ : كَذَبَ عليه . والرواية: القصة الطويلة المحدثة.[2]

---

[1]- سعيد حسين بحيري: علم لغة النّص، مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، ط1، 1997، ص119.

[2]- معجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، مجمع اللغة العربية، ط1، 1425هـ/2004م، ص384.

ولقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده: والراوية المزادة فيها الماء، ويسمى البعير راوية على تسمية الشيء باسم غيره لقربه منه. والراوية: هو البعير أو البغل أو الحمار الذي يستقى عليه الماء ، والرجل المستقي أيضا راوية.[1]

ويذكر "عبد المالك مرتاض" في كتابه "نظرية الرواية" أن الأصل في مادة "روى" في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال ومن أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزايدة الرواية، لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء. كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الراوية.[2]

ب- اصطلاحا:

تعد الرواية شكلا من الأشكال الأدبية التي تحظى بشعبية كبيرة، وحضور واسع لدى جمهور عريض من القراء والتي يسهل على أي منهم التعرف عليها من بين العديد من الأشكال الأدبية الأخرى، وهي من أبرز التعبيرات الفنية التي توحي بنضج الإحساس بالشخصية القومية وتصوير حي لانطباعات الكفاح والمعاناة بشكل يسجل هذه الشخصية ويبلورها ويبين ملامحها وميزاتها وعبر ضمير الحياة الأدبية.

حملت إلينا رسالة الأدب ذخيرة ضخمة من مظاهر التعبير عن روح الإنسان، في صراعه من أجل تجسيد ذاته، كان آخرها فن الرواية.

والرواية في تعريفها البسيط" جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية في سرد أحداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية، وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة روى، ص1784.

[2]- عبد المالك مرتاض: مرجع سابق، ص22.

وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصوير الشخصيات، الزمان، المكان، والحدث يكشف عن رؤية العالم.[1]

كما عرفها "ميخائيل باختين" بأنها" فن نثري، تخيلي طويل نسبيا وهو فن بسبب طوله، يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا، وفي الرواية تكمن ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة، ذلك أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصة، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو غير أدبية دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية ودينية.[2]

أما إذا حولنا البحث بصورة أكثر إيجابية بهدف تحديد أرضية مشتركة فيمكننا أن نشير إلى أن هذا النمط من الأدب جاهد منذ بداياته الأولى للالتزام بعنصر "التجديد" أو "التفرد" وهو المعنى الضمني لكلمة "رواية" بالانجليزية Novel وكما يشير "إدوارد سعيد": "التجديد هو أن يكون العمل مبتكرا وأصيل أي أن يكون شكلا لا يكرر ما يردده معظم الناس إما بحكم الحاجة أو الاضطرار وعلى هذا الإحساس وكنمط أدبي يمكن اعتبار الرواية على أنها ذلك النوع من الأدب الذي يتناول أساسا عملية التغيير كمرآة عاكسة لهذه العملية أو كداعية لها.[3]

---

[1]- سمير سعيد الحجازي: النقد العربي وأهم رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005م، ص97.

[2]- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر، سوريا، ط1، 1997، ص21.

[3]- روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، القاهرة : المشروع القومي للترجمة، 1997م، ص ص18، 19.

ج- نشأة الرواية وتطورها في الجزائر:

لا يمكن بأي حال من الأحوال تناول نشأة وتطور الرواية الجزائرية بمعزل عن الوضع الاجتماعي والسياسي للشعب الجزائري، ذلك أن هذا الفن الأدبي كغيره من الفنون الأخرى، لا ينبت في الفضاء، فلا بد له من تربة...كما أنه بتناولنا لموضوع الرواية لابد من التطرق إلى المرجعيات الأخرى لهذا الجنس الأدبي، من مثاقفة ومن ارتباط مع المشرق العربي ومع التراث السردي بصفة عامة.[1]

فقد تأخر ظهور الرواية في الجزائر نتيجة للظروف التي عانت منها الجزائر بين الاستعمار الفرنسي، والظروف التي كانت تعيشها الجزائر في النصف الأول من هذا القرن الماضي، كانت أنسب بظهور فن الشعر والخطاب والرسالة والمقالة منها إلى فن الرواية والقصة الطويلة، حتى عندما تطورت بعض هذه الفنون، كان ذلك إلى الأقصوصة والقصة القصيرة.[2]

ونجد تلك البذور القصصية الأولى في مقامات "بديع الزمان الهمذاني" و"الحريري" التي ترجمت لعدة لغات مثل الفارسية والتركية غير أن نص "غادة أم القرى" للكاتب "رضا حوحو" الصادر عام 1947م، هي فاتحة التاريخ لجنس الرواية في الجزائر، رغم أن البعض يعود بهذا التاريخ قرنا كاملا إلى الوراء، وتحديد 1847 مع صدور نص "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمؤلفها الجزائري "محمد بن إبراهيم" التي اعتبرها بعض النقاد الجزائريين أول نص جزائري وعربي ويصرون

---

[1]- صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، د ط، ص15.

[2]- محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، العربية للكتاب، الجزائر، د ط، 1983، ص7.

على اعتبارها أول رواية عربية بدل رواية "زينب" لـــ"محمد حسن هيكل" التي صدرت سنة 1914.[1]

لكن يتفق الدارسون على أن أول رواية حقيقية في شكلها ومعاييرها الفنية قد ظهرت عام 1950 مع "ابن الفقير""Le fills du pauvre" لمولود فرعون.[2]

وإلى جانب "ابن فقير" ظهرت بعد ذلك رواية "ريح الجنوب" لابن هدوقه ورواية "اللاز" لـــ"طاهر وطار" تعتبر أيضا من ملامح التأسيس لرواية جزائرية فنية بكل الملامح المعروفة، واقعيا وفنيا وأيديولوجيا، إن لم تكن بالموضوع فبالمعالجة المتطورة.[3]

حيث تعتبر رواية "اللاز" إنجازا فنيا جريئا وضخما، يطرح بكل واقعية وموضوعية قضية الثورة الوطنية بعيدا عن الشعارات التي تحتمي وراءها المواهب الهزيلة.

الشيء نفسه عنى به "مرزاق بقطاش" في روايته "طيور في الظهيرة" فقد حاول أن يغطي فنيا انجازات الثورة الوطنية، ويرسم بريشة دقيقة معاناة الطبقة المسحوقة إبان الاستعمار الفرنسي، والهموم الكبيرة التي يعيشها الأطفال.[4]

ونرى أنه برغم تطور الرواية الجزائرية، فهي لم تستطع تجاوز ذكرى الاستعمار وآلامه وبقيت مرتبطة بظاهرة الاحتفال والتمجيد للأبطال الثورة باعتبارهم رموز السيادة.

لم تقتصر الرواية الجزائرية على لغة واحدة، فقد كانت الرواية المكتوبة بالفرنسية سابقة لنظيراتها المكتوبة بالعربية على يد كوكبة من الروائيين الجزائريين الذين تعلموا

---

[1]- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان مطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1995م، ص195.

[2]- إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، ص18.

[3]- عمر بن قينة: مرجع السابق، ص220.

[4]- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص90.

في المدارس الفرنسية وحصلوا على نصيب وافر من الثقافة الفرنسية دون أن يفقدوا إحساسهم المرهف بنبض مجتمعهم الذي كان وقتها حركية استثنائية على جميع الأصعدة السياسية والثقافية والاجتماعية، حيث ألف "مولود فرعون" سنة 1950 رواية "ابن الفقير" ليتبعها برواية "الأرض والدم" 1953. والدروب الوعرة عام 1957. كما ألف مولود معمري "الهضبة المنسية" سنة 1952. ثم لينشر بعد الاستقلال روايته الملحمية التي تحولت إلي فلم سينمائي حصد السعفة الذهبية لمهرجان "كان"، وهي رواية "الأفيون والعصا" 1965، أما "محمد ديب" فقد نشر ثلاثيته الشهيرة "الدار الكبيرة "سنة 1952 "والحريق" سنة 1954 ورواية النور.[1]

إن ما يميز هذه الكوكبة من الروائيين الجزائريين والذين حصلوا جميعا على شهرة كونهم خريجي المدرسة الفرنسية التي أتاحت للجزائريين تلقي نصيب من العلم وتعبيرهم عن عمق المجتمع الجزائري، مستعملين اللغة الفرنسية كوسيلة توصيل للرؤى الإبداعية التي يتبنونها ويدافعون عنها، وما ميز كتاباتهم أيضا، هو إعطاء صوت للجزائريين داخل المتن الروائي المكتوب باللغة الفرنسية.[2]

وبهذا فإن الرواية الجزائرية لم تنشأ كغيرها من الروايات الغربية بدافع التسلية بل كانت تعكس واقع المجتمع والفرد الجزائري الذي لم يكن بيده حيلة سوى أن يخرج حقده على هذا الواقع الذي يعانيه بلاده وذلك من خلال صفحات من ورق ويخط فيها آلامه ومعاناته.

---

[1]- رمضان حمود: الأدب الجزائري الجديد التجربة والأمل، منشورات مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007م، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

الحوارية في الدراسات النقدية

أ) عند الغرب.

- ✓ ميخائيل باختين
- ✓ جوليا كرسيتفا
- ✓ جيرار جينت

ب) عند العرب.

- ✓ عبد الملك مرتاض
- ✓ سعيد يقطين
- ✓ محمد مفتاح

I- مصطلح الحوارية عند الغرب:

تمهيد:

نجد أن "باختين" Mikhail Bakhtine يؤكد أن: "الحوار ظاهرة عامة تقريبا ولا تنفصل عن النطق البشري وشتى تجارب الاتصال بين الناس وأشكاله"، ففي كتابه "الكلمة في الرواية" اعتبر "باختين" الرواية هي: "ذلك الخلق الذي يتحقق فيه الحوار بأكمل أشكاله".

لأجل ذلك يقول "باختين" ما نصه: " التوجه الحواري للكلمة ظاهرة تتصف بها أي كلمة بطبيعة الحال، إنه الوضع الطبيعي لأي كلمة حية، ذلك أن الكلمة في كل طرقها إلى الموضوع، وفي كل توجهاتها إليه، تلتقي بكلمة الآخر، ولا يمكنها إلا أن تدخل في تفاعل حيّ متوتر معه".[1]

ويعرف "باختين" الحوار بأنه: "يدخل فعلان لفظيان، وتعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقة الحوارية هي مجموع علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي" هذه العلاقات الحوارية بحسب "باختين": "نمط استثنائي وخاصة من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات برمته، يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون، يعبرون عن أنفسهم أو فاعلون متكلمون محتملون مؤلفو التعبيرات، موضوع الكلام".[2] وذلك من خلال طريقة محاكاة الآخر إما بالتشابه أو التطابق أو المفارقة.

إن كثرة الحديث عن الحوارية هو ما جعلنا نبحث عن مفاهيم الحوارية في الفكر الباختيني، وذلك التركيز عن الحوارية داخل النص الروائي.

---

[1]- زكي رضي: الثيمة الحوارية في رواية حياة مؤجلة، مقال العدد 2512 – الخميس 23 يوليو 2009م، الموافق 30 رجب 1430هـ.

[2]- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر:فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1996م، ص 122.

1-مفهوم الحوارية عند "باختين" Dialogisme:

الحوارية هو مصطلح ظهر في العصر الحديث، وتزامن ظهوره مع ميخائيل باختين كما له جذور مشتركة مع الحوار، وهو ما لم يخف على ميخائيل باختين حين وضع للدلالة عن العناصر المتباينة داخل الأثر الروائي.[1] وهذا يعني أنه كان على علم بوجود علاقة متينة بين مصطلح الحوار والحوارية وأن مصطلح الحوارية يعتبر مكون أو مأخوذ من مفهوم الحوار.

وإن الحوارية تكون بين النصوص، الكتاب والنقاد، ويقصد بالحوار النصوص أنه يكتب كاتب نصا في زمن ما حول موضوع، وبعد فترة أخرى يظهر كاتب آخر ويكتب نصا آخر حاور به ذلك النص إما أن يعالج ذلك الموضوع مقدما رأيه وإعجابه به أو يرد عليه ويعارض ذلك النص.

إذا فالحوارية بين النصوص والخطابات لا تعرف باختلاف الزمان والمكان وتعدد النصوص التي تحاور ذلك النص بتعدد اتجاهات أصحابها.

ونجد ميخائيل باختين يعبر عن مفهوم الحوارية بأنها عندما « يدخل تعبيران لفظيان في نوع خاص من العلاقة الدلالية تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي».[2]

وعليه فإن باختين يركز على الطبيعة التواصلية للفظ الذي يكون قاموسيا ولا يكون حياديا لأنه يحمل في أحشائه إيديولوجيا متكاملة بين المرسل والمتلقي، فكل لفظ مسكون بصوت آخر، والأديب يجد نفسه حيال كلمة مسكونة بأصوات الآخرين، مؤلفة من دلائل لسانية قد حطم باختين مطلقيتها ونفى عنها كونها نسقا نحويا مجردا مفرغا من محتواه الإيديولوجي، ولهذا نجد عبد الوهاب نور يوضح لنا بقول:" أن الكاتب أو القائل عندما يكتب أو يتكلم فهو يتحرك خلال التفاعل الكلامي أو الخطابي، يمكن اختصاره ضمن الحوارية أنه لا يتناول فقط الكلام الموجود سابقا بل يمثل أيضا كل

---

(1)- محمد قاضي: معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010م، ص160.

(2)- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 121-122.

إنتاج لغوي محتمل وآت."[1]

ولقد لاحظ باختين أن كل خطاب لابد أن يتكون على الأقل من خطابين مما يشكل حوار. إذ نجده يقول:" الأسلوب هو الرجل ولكن باستطاعتنا القول أن الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر الرجل ومجموعة الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفرض، المستمع الذي يشارك بفعالية في الكلام الداخلي والخارجي."[2]

ويعني ذلك أن الخطاب يولد داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة أخرى، بداخل الموضوع فالخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار وبالعودة إلى باختين نجده يضع للحوارية محاور واسعة ومتعددة كثيرة الأنواع والأشكال والحوار هو الذي يمثل النقاش والجدال الإيديولوجي والفكري خصوصا في نقل الرواية.

وهو يشير إلى الحوارية الدائمة أنها موجودة في الشعر إلا أنها مهملة ما دامت في لغة واحدة، بخلاف الرواية التي تقوم عليها أساسا، ويكون التعدد اللساني مجسد داخل وجوه بشرية، بينها اختلافات وتناقضات،" وإن الحوارية الداخلية في أغلب الأجناس الشعرية ليست مستغلة فنيا، وهي لا تدخل في الموضوع الجمالي للعمل فتتطفئ بطريقة اعتبارية في الخطاب الشعري، وتصبح عوض ذلك في الرواية أحد المظاهر الأساسية للأسلوب النثري وتخضع لبلورة فنية، إذا كان على الشعر أن يحاور الانفعال من هذا المورد سوف يدفع في الحال باتجاه حقل الكتابة الروائية".[3]

---

(1)- عبد الوهاب ترو: تفسير وتطبيق التناص في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، العدد الثاني، 1989م، ص 77.

(2)- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 124.

(3)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987م، ص 60.

لابد من الإشارة إلى النص وكيف صاغه باختين حيث قال عنه جميل حمداوي في السيميوطيقا و العنونة: "أن النص محاصر بخطابات أخرى يتحاور معها صوتيا وأسلوبيا ولغويا والقارئ بدوره، يلاحظ لغة العلاقة بين هذه النصوص انطلاقا من ثقافة خاصة".[1]

و باختين هو أول من صاغ نظريته بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصرا مما نسبه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد، إنه يمثل كذلك سجلا داخليا و أسلبه مضادة مخفية إن صح تعبير أسلوب الآخرين.[2]

ويعني أن وعي المبدع يعيش في عالم يزدحم بملفوظات الآخرين الحاملة لوجهات نوعية حول العالم، وأشكال تأويليه اللفظي فيبحث عن طريقه معيدا تشكيله لينتج بعد ذلك خطابا أدبيا لا يحمل صوته ونظرته للعالم فحسب.

لقد كان ميخائيل باختين معجبا كثيرا بروايات دوستويفسكي التي كانت حسب رأيه تختلف عن الروايات الأخرى، حيث كان بطلها شخصية تنظر إلى العالم بنظرة مختلفة، تتمتع بحرية في اتخاذ قراراتها حيث كانت تنتقل من سلطة المؤلف وكان صوتها يقيم علاقات حوارية مع الأصوات الأخرى حيث قال: " كان دوستويفسكي وليس أحد غيره سبقه إلى تهيئة هذه الأرضية الحوارية التي كان من مظاهرها التعددية الصوتية والفكرية واللغوية والأسلوبية."[3]

وغالبا ما نجد الرواية التي أشار إليها باختين تنبثق من الخطاب الروائي وذلك أن البطل الذي كان يحاور كل من هم في الرواية من شخصيات وأفكار كما أنه يحاور

---

[1]- جميل حمداوي: السيميويطيقا والعنونة، مجلة علم الفكر،عدد2، تصدر عن المجلس الوطن للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1997م، ص 79.

[2]- تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ، دار توبقال، المغرب، ط2،1990م، ص 41.

[3]- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: ناصف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1986، ص 162.

أيضا من هم خارج الرواية، بما يحملون من أفكار وفلسفات مختلفة، وما يميز حواره أنه مفتوح على العالم الخارجي فلا يحده زمان ولا مكان.

واستنادا إلى ما سبق تظهر مفهومات أخرى بالنظر إلى حجج باختين المستندة فيما يتعلق بطابع الحوارية الروائية، فنجد مصطلحات متعددة منها تعدد الأصوات، أو البولفونية polyphonie والتغاير اللساني Hétéroglossie والخطاب المزدوج Discoure Double Voix. والتهجين hybridation، لتكمل مصطلح الحوارية.[1]

ويمكن تعريف هذه المصطلحات التي تكمل مصطلح الحوارية عند باختين على النحو التالي:

- **تعدد الأصوات: polyphonie**

يمكن تعريف المصطلح على أنه يعني: "تعدد الذوات القائمة بالتلفظ داخل الخطاب".[2] تلك الذوات التي تكون متساوية في الحقوق و المستقلة نسبيّا عن صوت المؤلف. حيث عبر عنها لطيف زيتوني في معجمه النقدي معرفاً الصوت قائلا:" الصوت إذ هو صوت المتكلم بل هو المتكلم عينه".[3] ذلك لقدرته على التعبير عن الرواية و الإيديولوجيا، لكن باختين لم يعط لكافة المتكلمين الحق في الإدلاء بموقفهم الأيديولوجي أو أن يكونوا أصوات داخل الرواية.

فالرواية البولفونية عالم لا يتمكن فيه الخطاب من أن يقف بموضوعية فوق أي خطاب آخر، فجميع الخطابات هي تفسيرات للعالم و ردود على خطابات أخرى.[4]

إن حقيقة انقسام الرواية لنمطين سرديين. الراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب يوضح لنا خاصية متعددة الأصوات أو البولفونية وفقا لاستخدام باختين

---

(1)- جرهان ألان: نظرية التناص، تر: باسم المسالمة ، دار التكوين، سورية، دمشق، ط1، 2011م، ص 38.

(2)- مصطفى المريقتن: تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2001، ص 163.

(3)- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انجليزي ، فرنسي، مكتبة لبنان، شؤون بيروت، لبنان، د.ط ، 2002، ص 117.

(4)- جرهان ألان: نظرية التناص، ص39.

لهذا المصطلح، لكن لا تحيلنا هذه النظرية على أنه يسعى لموت المؤلف بل العكس وهذا لما أورده باختين عن المؤلف قرين الرواية وهذا لوقوفه خلف روايته، ولكنه لا يخلها كصوت مسيطر موجه للقارئ، كما أن البولفونية تعارض رأي يسعى إلى أن يحدد وجهة نظر رسميته تحدد خطابا واحد يسود كل الخطابات وبهذا تقدم لنا الرواية عالما حواريا حرفيا.

ومن هذا فإن تعدد الأصوات مفهوم يشير إلى تعدد الأيدلوجيات في الرواية، أما نقيض ذلك هو الذي ترفضه نظرية باختين، هو مفهوم أحادية الصوت الذي يشير إلى أيدلوجيا واحدة سائدة في الرواية وبمثاله مفهوم المناجاتية حيث يخلق رواية أحادية الصوت، هي نفسها الرواية المناجاتية أو المنولوجية". [1]

ولهذا جعل باختين الايدولوجيا حاضرة في الرواية من خلال عنصر المتكلم في الرواية هو دائما وبدرجات مختلفة ايدولوجيا وكلماته هي دائمة عينية إيديولوجية [2] فكثير ما ركز على عنصر المتكلم الذي يكون حسب الرواية شخصية أو راويا وبما أن الروائي محايد وفق المبدأ الحواري و كذلك الكاتب فإن المتكلم الذي يسمح له بالتعبير عن الايدولوجيا في نظر باختين هو الشخصية.

أنواع التعدد الصوتي:

- **تعدد صوتي تلفظي: Polyphonie énonciative**

ويعني تعدد الأصوات في الحكي وتستعمل فيه مختلف الأنظمة التلفظية.

- **تعدد صوتي قصدي:Polyphonie intentionnel**

وهنا تستقبل ذات الكاتب الأخرى حتى تصير الآخر ثم تعود ثانية إلى ذاتها وإن روايات دوستويفسكي كما سبق الذكر بولفونية بأتم معنى الكلمة، لأن الكاتب لم يفرض نفسه على الرواية لحظة واحدة كوعي مهيمن، لم تطور خطة رواياته وتعددية

---

(1)- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص 12.

(2)- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص 184.

الأصوات المتصالحة والمتفاهمة بل تعددية الأصوات المتصارعة والمنقسمة داخليا.

- **تعدد صوتي بنيوي: Polyphonie structurale**

تعرض باختين لثلاثة مظاهر لها علاقة بالتصور البنيوي للبوليفونية، النوع، Le genre والشخصية Le personnage والكلمة أو الخطابLe discours .[1]

- **النوع:** تقوم رواية دوستويفسكي على تصور حواري للحقيقة مثل حوارات سقراط التي تطمح إلى الكشف عن الحقيقة ذات الطابع الحواري.
- **الشخصية:** تمثل وعيا مستقلا وتحمل وجهة نظر حول العالم. والشخصية ليست وظيفية أو موضوعا وإنما كائن إنساني.
- **الكلمة:** كلمة الشخصية تخفي دائما كلمة الكاتب، وملفوظ البطل يحجب ملفوظ الكاتب. إن الكلمة يتلفظ بها البطل حول نفسه هو بالذات أو حول العالم تكون هي الأخرى كاملة الأهمية، الكلمة عند باختين هي كلمة الآخر كلمة مستعملة من قبل الكلمة ليست نقطة أو معنى ثابت ولكن لقاء مساحات نصية، وحوار كتابات عديدة للمتلقي وللشخصية والسياق الثقافي.[2]

- **تعدد صوتي التقاطي: Polyphonie réceptive**

لم يقف باختين طويلا عند دور القارئ في السيرورة البوليفونية ولم يطرح دور القارئ كمكون للظاهرة البوليفونية، ولكنه يتحدث عن تأثير مباشر للطابع البوليفوني في العمل على وعي القارئ حيث يعمل على توسيع فعّال لوعيه الخاص.[3]

كما أن الرواية عند باختين هي جزء من ثقافة المجتمع والثقافة مثل الرواية مكونة من خطابات، تعيها الذاكرة الجماعية، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه من تلك الخطابات، وهذا ما نجده يفسر حوارية الثقافة وحوارية الرواية القائمة

---

(1)- سامية داودي: أطروحة دكتوراه، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعيدي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو 2009م، ص42.

(2)- نفس المرجع: ص 43.

(3)- سامية دوادي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعيدي ، ص 44.

على تعدد الملفوظات واللغات، فتعدد اللغات من مقومات المبدأ الحواري لدى باختين إذ به تتصارع الأيدلوجيات في الرواية.[1]

وندرك من خلال ذلك أن ضمن الخطابات تتعدد الأصوات واللغات وكأن الرواية مجتمع قائم بذاته، له زمان ومكان وشخوصه الذين يتحركون ويتحاورون ويؤدون وظائفهم الموكّل إليهم في القصة المتخيلة التي أبدعها المؤلف وتتنوع اللغات فيها (لغة الأب والأم الشيخ والطفل،...) وبل لغة الفيلسوف والسياسي وغيرها من اللغات المتقاربة من طبقة إلى طبقة.

وقد ميز باختين عن طريق اللغة بين شكلين في الفن الروائي الشكل المتعدد اللغات" الديالوجي" والشكل الأحادي اللغة " المونولوجي".[2]

وحسب باختين أنه يقوم شكل المتعدد اللغات على عرض مختلف التصورات وكثرة الأصوات وتعدد الرؤى، لأن السارد يكون محايدا أولا يدخل أثناء سرد الأحداث بل يتيح لإبطاله الحديث وتبادل الحوار بالتناوب ويتركهم يعبرون عن أفكارهم الأيدلوجية ورؤاهم الخاصة ولتحقيق استقلالية الشخصيات عن وعي الكاتب.

- **التهجين: Hybridation**

يشكل التهجين أحد مظاهر حوارية باختين إذ يعمل على تحديد أساليب حضور ملفوظات سابقة في ملفوظ لاحق، والتهجين كما عرفه باختين هو"مزج لغتين اجتماعيين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لغويين مفصولين بحقبة زمنية وبفارق اجتماعي أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولابد أن يكون قصديا".[3] نفهم أن التهجين هو عملية مزج للغتين اجتماعيين يقوم بها المتكلم في الرواية ينتج عن هذا المزج أن يلتقي الوعيان وأن يتحاورا في نطاق السياق اللفظي الذي أتى به المتكلم.

(1)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 43.

(2)- عبد المجيد الحبيب، الحوارية في الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الثبات، مطبعة آنفويرانت، المغرب، د ط، 2007، ص 30.

(3)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 50

والتهجين عند باختين نوعان:

– **التهجين لا إرادي (لا قصدي):** ويشكل إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي وبصيرورة اللغات.[1]

حيث يقوم المزج بين المجموعة من اللغات المختلفة تتعايش فيما بينها ضمن إطار لهجة فريدة ويتميز هذا النوع بالعشوائية، لأن حدوثه يكون دون ضوابط معينة تحكمه أما النوع الثاني فيتمثل في التهجين الإرادي.

– **التهجين الإرادي(الوعي):** حيث عرفه باختين بأنه الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية في عملية الخلق الأدبي، على تأكيد إدراك العالم في كلتا اللغتين وتعطيه شكلا وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمها الخاصة وبالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي، هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية، أو في معجمها المجرد بل وبدقة ذلك ما يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة واحدة.[2]

وضمن هذا النوع يندرج التهجين الأدبي والذي يجده باختين يتحقق أكثر ما يتحقق في نوع أدبي بعينه، وهو الرواية التي جاءت نتيجة تفاعل لغوي شديد، جعلها تكون فضاء تلتقي فيه" مجموعة من النصوص المتباينة بل و المتناقصة بحيث تصبح بينها الأسلوبية العامة متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب و الخطابات المتباينة".[3]

ولهذا نجد باختين لا يؤمن بصفاء الخطاب ولا يؤمن بالصوت الفردي إنما يقر أنه خطاب هجين تشكله الخطابات الأجنبية عنه و التي يتفاعل معها في سيرورة تشكله لأن الخطاب عنده يتشكل و يولد من خلال تواصله مع صيغة الخطابات الأخرى فهو

(1)- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، ص180.

(2)- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 123.

(3)- حميد حميداني: القراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي دار البيضاء ،المغرب، ط2، 2007 م، ص23.

يقيم معها حوارا .

و باختين يجعل من الرواية النوع الأكثر خضوعا لمنطقية هذه الفكرة، لأن ذاته عمل على تقصي آثار الرواية في الأزمنة البعيدة جعلته على يقين من أن اللون الأدبي، كان موزعا على نصوص عديدة ومتباينة الميلاد قبل أن ينهض ويلمم نثره المزروع فوق الأزمنة دون أن يكتمل.[1]

وهو بهذا التصور يضل متمسك بفكرة الحوار والتفاعل اللفظي الذي أطلق عليه التهجين ليكون قوام الرواية .

إن الرواية حسب باختين تتضمن وعيين **(وعي مشخصٍ)** و**(وعي مشخصَ)** وهما ينتميان إلى نسقين لغويين متباينين(فصورة اللغة في الرواية هي عبارة عن (هجنة) التي توجد اللغات و تنظمها أدبيا في إطار نسق يتجدد موضوعه في إضافة لغة مساعدة للغة أخرى و تشكل صورة حية كلغة أخرى).[2]

إن الشكل الأكثر وضوحا للهجة هو الأسلبة التي تتميز عن الأسلوب المباشر بحضور وعي لساني عدد المؤسلب المعاصر، و عند قرائه وإن تعالق اللغات القائم على الحوار هو دخول لغة الرواية في علاقته مع لغات أخرى من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد وإن أبرز صيغ هذا التعالق نجد الأسلبة .

- **الأسلبة stylisation:**

كان ميخائيل باختين يدعو إلى الأسلبة، وهي جملة أساليب تؤدي إلى تركيب الأسلوب الجامع للنص الروائي، و تتدرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع اللغة في الرواية.[3]

(1)- فيصل دارج: نظرية الرواية، المركز الثقافي العربي للدار البيضاء ط1 1999، ص5

(2)- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص110 .

(3)- ميخائيل باختين :الخطاب الروائي، ص110.

و هو بهذا الطرح يفضل الرواية المتعددة الأساليب و اللغات والأصوات لأن أفكار الأمم تلتقي كلها في رواية متعددة الأصوات من خلال الحوار بين الأنا والآخر سواء في الخطاب الروائي أو غيره.

ويعطيها باختين وصفا آخر حين يجعلها بمثابة إضافة، متبادلة بين اللغات، وهي إضافة لا يشترط فيها، كما هو الشأن في التهجين،"حضور لغتين في ملفوظ واحد وإنما تظهر في ملفوظ لغة واحدة وغير أنها مقدمة في صورة آنية، ولا يمكنها بالطبع أن تحصل على هذه الصورة الآنية إلا إذا قدمه بواسطة وعي لغة آنية خفية تعمل بشكل غير مباشر".[1]

كما نجد بعض الدارسين يشيرون إلى أن الأسلبة في مفهومها العام تعني"إحدى الآليات التي يتوسلها السارد للتعبير عن خلفيته الإيديولوجية ومختلفة الرؤى والتصورات التي يبديها حول العالم والعوالم وحوله".[2]

إن الإضاءة المتبادلة المصاغة في الحوار داخليا التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها تتميز عن التهجين بمعناه الخاص ففي الإضاءة المتبادلة لا يمكن توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد وإنما هي لغة واحدة معينة ملفوظة إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، و هذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا، إن الشكل أكثر تميزا ووضوحا لهذه الإضافة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية هو الأسلبة.[3] تقوم الرواية على أسلبة أشكال السرد اليومي الشفوي و أسلبة أشكال السرد النصف الأدبي ... كالرسائل و المذكرات.[4]

حيث حدد إدريس قصوري الأسلوب بقوله بأنه " شكل التفكير ومادته في ألفاظها و تراكيبها التي تختلف من صوت إلى صوت ومن شخصية إلى أخرى حسب الفكر

---

(1)- حميد حميداني: أسلوبية الرواية ، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 1989م، ص87.

(2)- ليمان قراري: جماليات الحوارية في الرواية المغاربية، ص 379.

(3)- ميخائيل باتين: خطاب الروائي، ص 122.

(4)- صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص17.

ورؤى العالم المتناقضة أو المتضاربة".[1]

وإنه ليس من الضروري أن تكون الأسلبة خالصة في عمل روائي بكامله فقد تتنوع أشكال الحوارية كأن ينتقل المبدع من الأسلبة إلى التهجين أو العكس.

وهكذا تنتقل الحوارية من الأسلبة إلى التهجين وهذا الانتقال يسميه باختين تنويعا وذلك عندما يدخل الوعي اللغوي المؤسلب مادته موضوعا أو لغة في اللغة المؤسلبة تكون في هذه الحالة أمام تنويع، فالمؤسلب هنا يدخل بحرية مادة اللغة الأجنبية في الموضوعات المعاصرة.

❖من الحوارية إلى التناص:

فالحوارية إذا هي هذا التفاعل الذي يمنح الكلمة القدرة على التعدد أي على امتلاك "الأنا" الخاصة تحمل في داخلها، أي "وضعها وقصدها الاستعمالي الحالي أنا أخرى خارجة عن الوضع الحالي ولكنها لصيقة بكلمة من حيث أنها تمثل مرحلة من مراحل استخدامها بمعنى أن أنا الآخر لا تزال موجودة بصدى استعمالها وقصدها الخاصين حيث استخدمت الكلمة مرات ومرات." وهو ما جعلها تحمل صوتين في آن واحد.

فيصبح لهذه الكلمة توجّهًا مضاعفا نحو خطابها ونحو خطاب الآخر يقوم عليها الحوار.

ويقدم باختين تصنيف لأنماط الكلمات المستخدمة ومختلف توجهاتها وأهدافها معترفا أن هذا التصنيف لا يستوفي كل التغيرات التي تطرأ على الكلمة، نظرا لحيويتها و حركيتها الدائمة.[2]

وقد عبرت جوليا كرستيفا في قراءتها لمبدأ الحوارية، عن هذا الامتلاك المضاعف للكلمة بالامتلاء إذ رأت في الكلمة كما يرصدها باختين مليئةun mot plein

(1)- إدريس قصوري: أسلوب الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص20.

(2)- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 274، 275.

ينجم امتلاءها عن تكونها " كلمة على كلمة موجهة إلى الكلمة تعيش ضمن تعددية سياقية تحدد في كل مرة محمولاتها تجدر الإشارة إلى أن كريستيفا، وخاصة في التصدير الذي وضعته للترجمة الفرنسية لكتاب ميخائيل باختين "شعرية دوستوفيسكي تجعل من الحوارية مقابلا للتناص." ومنه نتطرق إلى تعريف التناص:

❖**تعريف التناص: Intertextualité**

أ- لغة: التناص مصدر الفعل على وزن تفاعل، المشاركة و المفاعلة التعددية ومنه نصصت الشيء إذ جعلت بعضه فوق بعضه، ومنها نصهم أي استخرج رأيهم.[1]

ومصطلح التناص كمادة لغوية لم تذكره المعاجم العربية القديمة إلا في "تناص" القوم عند اجتماعهم: أي :ازدحموا، والتناص لغة من نص شيء رفعه و أظهره، وفلان نص، استقصي مسألته عن الشيء حتى استخرج ما عنده فهو النص مصدر أقصى الشيء الدال على غايته أو الرفع و الظهور.[2]

ونجد في المعجم الوسيط بان "النص صيغته الكلام الأصلية التي وردة من مؤلفها و النص مالا يحتمل إلا معنى واحدا أو لا يحتمل التأويل و النص من الشيء منتهاه و مبلغ أقصاه. [3]

فهذا التعريف يوضح بأن استعمال لهذا المصطلح تبرز قيمته ووظيفته عند الوصول إلى مبلغه و مقصده .

ونرى اقتراب هذا المصطلح من الاستعمال الحديث في تاج العروس فنجد " انتص الرجل انقبض، وتناصى القوم ازدحموا".[4]

فهو يفيد الازدحام والانقباض، فتداخل النصوص قريب جدا من ازدحامها في نص ما وهذه صيغة التناص في الاستعمال الحديث و نلاحظ احتواء مادة التناص على

---

(1)-ابن منظور: لسان العرب، مادة النص، ، ص422.

(2)-احمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت ،1960 م، ص 470.

(3)-مجمع اللغة العربية :المعجم الوسيط، ص 230.

(4)-محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس ، القاهرة، المطبعة الخيرية، 1306 هـ. ص .468.

المفاعلة بين الطرف و الطرف الآخر الذي تقابله و يتقاطع معها في بعض الأحيان.[1]

وبهذا فالتناص باللغة العربية هو المنتهى والرفع والإظهار و المفاعلة في شيء مع المشاركة و الدلالة الواضحة والاستقصاء.

ب- اصطلاحا:

يعتبر التناص الذي حملته الستينات من مبادئ وأدوات المقاربة النقدية التي بواسطتها يمكن قراءة النص في ضوء استنطاق التأويلات من علاماته التي تقوم بطرح إشكالية الإنتاجية فمن خلالها يفرز العمل نصوص سابقة و يكون بذلك مفهوم التناص العام في تدوين عدة مفاهيم:" فالتناص أريد به تعالق النصوص و تقاطعها و إقامة الحوار فيما بينها ".

فالتناص هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة و خلاصة النصوص فيما بينها فلم يبق منها إلا الأثر، ولا يمكن من خلالها إلا للقارئ النموذجي أن يكشف الأصل فهو الدخول في علاقة مع نصوص بطرق مختلفة "يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي و الحاضر و المستقبل و تفاعله مع القراء و النصوص الأخرى".[2]

و التناص كمفهوم نقدي بدأ مع الشكلانيين الروس وبالضبط شلوفيسكي الذي قذف الفكرة ثم أخذها عنه باختين الذي حولها إلى نظرة حقيقية تعتمد على التداخل القائم بين النصوص ثم أخذته جوليا كرستيفا لتمضي به أشواطا واسعة في دراستها النقدية.[3]

وأمسكت رأس الخيط لتتابعه رصد المصطلح في مؤلفها اللامع (علم النص) حيث أطلقت على الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينها مصطلح الحوارية وعرفتها بأنها العلاقة بين خطاب الآخر والخطاب الأنا باسم "عبر النصوص" ثم" التصحيفية" ثم ظهر

---

[1]- حسن الميرزائي: التناص و مفهومه في النقد العربي الحديث، ديوان العرب(WW.DIWAM.ALARAB.COM) 2011/9/6م.

[2]- محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سمياني للأدب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ط1، 1996، ص 148.

[3]- جمال مباركي: التناص وجمالياته ، رابطة الإبداع الثقافية ، الجزائر، دط ، دت، ص37، 38.

عندها بمفهوم الامتصاص وذلك لقولها "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى".[1]

بمعنى ذلك أن النص هو عملية استرداد و نقل لتعابير متزامنة مع النص المكتوب فهو امتصاص و تحويل وكل ذلك يشكل النص، وينتمي إليه انتماء جماليا وفكريا .

ولقد عانى مصطلح التناص في النقد العربي الحديث في تعددية الصياغ والتشكيل، فقد ظهر هذا المصطلح في حقل النقد العربي الحديث بعدة صياغات وترجمات عدة منها:

- التناص **Intertextualité**- تداخل النصوص **Texte qui se chevauchent**

النص الغائب**Texte masqué** - النص المهاجر **Texte immigrante**تضافر النصوص **Combinaison** – تفاعل النصوص **L' interaction des textes**

عبر النصية **-Dans le texte**التنصيص **.Citation**[2]

إذن نستنتج أن التناص مصطلح نقدي بات مسلما من خلاله أن النصوص تتلاقى، ويستدعي بعضها بعضا، حيث يلتقي سابقها بلاحقها في جدلية تعدد إنتاج كل منها بكيفيات مختلفة إنتاج أو إعادة إنتاج المفاهيم و الرؤى.[3]

قد تكتسب هذه العلاقة طابعا جزئيا عن تفاعل النصوص فيما بينها تفاعلا جزئيا، ولكنها تصبح أكثر شمولا عند تفاعل نصين محددين أحدهما سابق والآخر لاحق، وهذا الآخر يختار النص السابق و يتعلق به للميزات و خصائص يستثمرها في تشكيلها الإبداعي الجديد.

وفي الأخير نقول أن التناص في معناه العام هو محصلة تفاعل نصوص سابقة

---

(1)-جوليا كرستيفا: علم النص، تر، فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1991، ص 78.

(2)- أحمد ناهم: التناص في الشعر الرواد، دار الأفاق العربية، القاهرة ط1، 2007، ص ص20–21 .

(3)-حافظ المغربي: التناص و تحولات الخطاب، النقدي العربي المعاصر لمؤتمر النقد العربي، عالم الكتب الحديث جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 2006، ص 161.

التي تتمظهر في الإرث الثقافي القديم، ونصوص لاحقة أي المستقبلة أو تلك النصوص الآتية من المستقبل، ويتداخل كل منها لينبثق نص قوامه التفاعل النصي.

ج- أنواع التناص:

ثمة ثلاث أنواع من التناص، وقد أشار إليها مجموعة الأدباء والكتاب نذكر من بينهم حتى حسن محمد حمادة في كتابه «تداخل النصوص في الرواية العربية» وكذلك أحمد ناهم في كتابه « التناص في شعر الرواد » ، و سعيد سلام في كتابه « التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا »

- **التناص الخارجي:** يتقاطع أو يتداخل فيما بين نص المبدع ونصوص غيره من الكتاب المعاصرين له أو من عصور سابقة.[1] وندرك من خلال هذا أنه لا يرتبط بدراسة علاقة النص بنصوص عصر معين بل هو يتداخل ويتحرك فيه بين النصوص بكل حرية تامة.

- **التناص المرحلي:** "وهو التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد و مرحلة زمنية واحدة ، ويقع هذا التناص كثيرا ذلك لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية الثقافية لدى نفر من المبدعين، وقد يكون الأمر عائد إلى مسألة الانتماء إلى الأحزاب أو جماعة أدبية واحدة فضلا عن وحدة اللغة والميراث".[2]

- **التناص الذاتي(الخارجي):** "يتمثل قي تقاطع النصوص أو تداخلها فيما بينها فإما أن يكون التداخل أو التقاطع فيما بين نص أو المبدع و نصوصه الخاصة"، فمثلا الكاتب والمبدع يكتب بأسلوب معين وبرموز محددة وعند تأليفه لنص جديد يستحضر بعض الرموز التي وظفها في قصائده السابقة والتي يصبح مجرد مقلد و محاكي لآثاره السابقة.[3]

---

(1)- سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث،الأردن ط1، 2010م، ص134 .

(2)- أحمد ناهم: التناص في الشعر الرواد، دار الأفاق العربية، القاهرة ط1 ،2007م، ص 60.

(3)- أحمد ناهم: التناص في الشعر الرواد، ص 133.

2-التناص عند جوليا كريستيفا:

لقد شارك ميخائيل باختين بصورة فعالة في بلورة مفهوم التناص لكن جهوده لم تظهر إلا في بداية الستينات رغم بذور الايدولوجيا التي كانت تسيطر على هذا المفهوم والدعوة إلى الماركسية بين ثنايا السطور التي تدعو إلى تبني فكرة الجماعة وإلغاء الصوت المفرد وإدماج أصوات الجماعة من خلال إضافة الطابع الجماعي للغة .

حيث يعتبر باختين أول من التفت إلى مفهوم الحوارية في الخطاب بصفة عامة وفي الخطاب الروائي بصفة خاصة ، وقد استعمل مصطلح التناص.[1] ومن هنا نستطيع القول بأن التناص لم يحدد إلا على يد الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا من المفهوم السابق لدى باختين، فقدمت مصطلح التناص في عدة بحوث كتبها وقد عدت النص فسيفساء من الاستشهادات "كل نص يعد امتصاصا لنص آخر وتحويلا له ".[2] ويشير محمد داود إلى مساهمة جوليا كريستيفا Julia kristeva بقوله" إذا كانت جوليا كريستيفا Julia kristeva قد أغفلت في بحثها كتاب باختين التأسيس في اللسانيات وإلى كيفية تأصيل مفهوم الحوار، فإن ذلك لم يمنعها من الإحاطة بكيفية ومغزى توظيف الكلمة كمفهوم في بنية الحوار، تاليا أسست مفهوما إجرائيا جديدا انطلاقا من كتابات هذا المنظر هو التناص.[3]

وابسط تعريف له هو أنه: يقتضي وجود علاقة ما بين ملفوظين.[4]

فتعريف كرستيفا للتناص يضع المتلقي أمام تعريف مختصر جامع فالنص الجديد بهذا المنظور تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة تسكن الذاكرة الشعرية

---

(1)- محمد عزام: النص الغائب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ط1 ،2011م، ص09.

(2)-عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، في المؤسسة الجامعية للدراسات ، النشر بيروت لبنان ط1- 2008 م ص 52.

(3)-محمد داود: مفهوم الحوارية عند باحثين، مجلة تجليات الحداثة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران عدد خاص بأعمال الندوة الوطنية حول المفاهيم النقدية الحداثة ، ديسمبر 1992، ص 81.

(4)- حميدان الحميداني: القراءة و توليد الدلالة المركز الثقافي العربي، ص23.

ويغدو النص الراهن وعاء لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها نتذكر بعضها ولا نتذكر بعضها الآخر، وهي نصوص شكلت هذا النص الجديد، فالنص المتناص من هذا المنطلق منفتح بلا حدود، لأنه نص تتحاشد فيه كتابات سابقة ومعاصرة تترادف عليه أنساق وبنيات تتزاحم من بقايا نصوص عالقة في ذاكرة الإنسان لتشكل معمارية النص الجديد، فالكتابة نتاج لعدد كبير من النصوص المختزنة في الذاكرة القرائية، وكل نص هو حتما نص متناص، والتناص قانون النصوص.[1]

كما يندرج التناص في إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل النص "ولا تعرف إلا إدماج كلمة أخرى idiologie وهي لديها عينة تركيبية تجمع تنظيم نص معطى بالتغير المضمن فيه أو الذي يحمل إليه.[2]

وبذلك فالقارئ هو الذي يبتكر معاني جديدة حتى ولو لم تكن غير مقصودة من المنتج، فلا وجود لكلمة عذراء لا ينكرها صوت الآخر ماعدا كلمة آدم كما يرى باختين" آدم هو الوحيد الذي يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بواسطته الخطاب الآخر".[3]

يرى مارك أنجينو أن مفهوم التناص عند كرستيفا و باختين لا يظهر إلا في سياقات نظرية فنية فهو إن لم يستعمل كلمة تناص في دراسته ولا أي كلمة أخرى تقابله بالروسية ولكنه ذكر مصطلح الماركسية و فلسفة الغرب.[4]

وتبقى فكرة الحوارية التي تجسدت عند باختين مساهمة في إحلال مصطلح التناص على يد جوليا كرستيفا التي اعتمدت لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين

---

(1)- احمد الزعبي: التناص نظريا و تطبيقا، مؤسسة عمران، الأردن ،2000م، ص 12.

(2)- جوليا كرستيفا:علم النص، ص 79.

(3)- تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحوارية ، ص125.

(4)- تزفيتان تودوروف و آخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) تر: احمد المدني ، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1 ، 1987، ص 109.

في الرواية حيث أقامته على البناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصصت جهدها لتعميقه وفحصه، فانبثقت منه كثيرا من المصطلحات الإجرائية الفرعية المتنوعة وقد عدت كريستيفا رواية جيهان دوسانتوي الرواية الوحيدة، وكتابات دي لاسال التي تكون نسجًا وتجميعًا أو مرسلات سفر أو رسائل مواساة وهي حكايات تبنى كخطاب تاريخي أو فسيفساء لا متجانسة من النصوص"[1]

إن ما أنتجته كرستيفا من إصدارات وآراء من مجلة (تل كيل)، قد هيأ الأرضية للتناص وجعل منه مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار وهذا ما لم يلقاه المفهوم الأساسي الذي هو الأيديولوجي بل مصطلح التناص شكل البوتقة التي انفجرت منها مصطلحات عديدة تدور حول النص.[2]

أصبح مصطلح التناص الذي أطلقته كرستيفا بؤرة تتولد عنها مصطلحات هذه الأخيرة التي تعددت فيها السوابق و اللواحق التي تدور كلها في فلك " النص نذكرها على سبيل التمثيل. - Para texte -méta texte. Hypertexte. Hypo texte - Architecte - intertexte –intertexte –phénotexte Ifratexte- extratextuel- ava texte.

استطاعت كرستيفا انطلاقا من هذه المرجعية العلمية أن تميز ثلاثة أنماط من الممارسات التناصية .

أ-النفي الكلي:

وفيه يكون الدخيل منفيا كلية، و معنى النص المرجعي مقلوبا هناك مثلا هذا المقطع لباسكال pascal: "وأنا اكتب خواطري تنفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طول الوقت والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يل إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي" وهو ما يصبح عند لوتريامون:" حين اكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها

(1)- رولان بارث: لذة النص، تر: فؤاد صفا و الحسين سيجار، دار توبقال ، ط1،1988 ، ص 14

(2)-جوليا كرستيفا: علم النص، ص 13.

طوال الوقت فأنا أتعلم بمقدار ما ينتجه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم ".[1]

ب- النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون للنص المرجعي معنى جديد.

مثال: هذا المقطع للاروشفوكو" إنه لدليل على وهن الصداقة عدم الانتباه لإطفاء صداقة أصدقائنا والحال أنه يصبح لدى لوتريامون، تقاطع مع هذا المقطع. و يقتبس منه المعنى الأصلي بحيث يبقى من المعنى المنطقي للنص المرجعي فيقول: "إنه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا.[2]

ج- النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا مثلا هذا المقطع لباسكال: "نحن نضيع حياتنا، فقط لو نتحدث على ذلك" ويقول لوتريامون: " نحن نصع حياتنا ببهجة المهم إلا تتحدث عن ذلك قط" هكذا يفترض المعنى الاقتباسي للقراءة المتزامنة للجملتين معا.[3] حيث غير امتصاص المبدع للنص المرجعي و يقوم بتوظيف المقاطع أو السياقات مع نفي جزئي و بعض أجزاء منه.[4]

وإن جوليا كريستيفا Julia Kristeva تميز كذلك بين نوعين من التناص المضموني و التناص الشكلي، كما أنها تميز في دراستها بين مستويين فهناك النص الظاهر، والنص المولد، فالنص الظاهر هو المظهر اللغوي كما يتردى في بنية الملفوظ المادي وهو مجال اللغة التواصلية، أما في النص المولد فيتعلق الأمر بالعمليات المنطقية التي تفسر السيرورة التي تقطعها الاندلالية وهذا تشبه لعمل فرويد في تأويل الأحلام. و رغم ما تتمتع بها كرستيفا من فضل الريادة إلا أن هذا لا يمنع وقوعها في بعض العثرات الناتجة عن تلك المحاولة الأولية لتقديم مفهوم التناص في الدراسات

(1)- جوليا كرستيفا : علم النص، ص79.

(2)- المرجع نفسه : ص ن.

(3)- المرجع نفسه : ص ن.

(4)- المرجع نفسه : ص ن

المعاصرة، ومن هنا لا يمكن اعتبار النص مجرد تشرب و تحويل لنصوص أخرى وإنما هو أبعد من ذلك.

3-جيرار جنيت:

لقد اهتم الناقد الفرنسي جيرار جنيت اهتماما بالغا بما أسماه "المتعاليات النصية" في مؤلفه "معمار النص". وهذا التعالي النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته فقد يكون في الجانب اللغوي من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل أو عبارة على استشهاد بنص الغائب في النص الحاضر، كما يتضمن المحاكاة و المعارضة فتعالي النص عنده "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني".[1]

يتحول التناص عند جيرار جنيت Girard Genette إلى نمط (نوع) من أنماط تعالي النص وقد حدد خمسة أنواع من المتعاليات النصية هي:[2]

- **التناص:** وهو حضور نصين في نص آخر، كالاستشهاد عن السرقة و غيرها
- **المناص**para texte: ويوجد في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات و كلمات الناشر والصور... الخ
- **الميتانص** méta texte: وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره .
- **النص اللاحق:** ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل الذي تجمع النص اللاحق بالنص سابق.
- **معمارية النص:** وهي علاقة صماء أكثر تجديدا أو تضمينا، و تأخذ بعد مناصيا من الباحثين من يثبت هذه الأنماط الخمسة وفق المسميات الآتية:[3]

---

(1)-محمد عزام: النص الغائب، التجليات التناص في الشعر العربي، منشورات و اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا 2003م، ص38.

(2)-محمد عزام : شعرية الخطاب السردي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،2005، ص114.

(3)-حميد الحمداني: القراءة و توليد الدلالة، ص44.

- ✓ التناص Intertextualité
- ✓ المصاحبة النصية para textualité
- ✓ النصية الواصفة méta textualité
- ✓ الملامسة النصية l'hyper textualité
- ✓ النصية الجامعة l'archi textualité

إن جيرار جنيت من خلال هذه الأنماط يحاول أن يرصد كل ما يتعالق فيه نص بنص آخر، دون الجزم بتحكم نمط على آخر في بنية النص، و ذلك لانفتاح النص وتعديه نصوص أخرى فالنص في نظره لا يعتمد على ذاته في نسيج فضائه الذي يحويه، وإنما يستعين بذلك بعدد من اللبنات التي يستمدها من عوالم فنية أخرى. ويمكن القول أنه برغم أن جيرار جنيت في هذه التصنيفات يصنع لنا حدودا جامعة مانعة للعلاقة بين النصوص كما يرى بعض الباحثين أن هذا التصنيف له مخاطرة التي قد توقع الباحثين في مزالق الرصد حينما لا يستطيعون إدراك تلك التداخلات التي يمكن أن نراها في النصوص لهذه التقسيمات.

ولقد كان جيرار جنيت نفسه منتبها إلى مزالق هذه التصنيفات فنراه يشير إلى تداخل هذه العلاقات في الموضوع الواحد، فقد يكون بالعنوان وهو ما يرجع إلى المباين النصية (تناص مع نص آخر) وقد يفسر الكاتب عمله في حوار فيصبح هذا الحوار الذي ينتمي إلى المباين النصية شارحا.[1]

II- المصطلح في النقد العربي:

عرفنا في ما سبق فضل حوارية باختين على ميلاد تناص جوليا كرستيفا، والذي أصبح بعد ذلك اتجاها قائما بذاته. والأساس الذي يجعل أي مصطلح نقدي جديرا بالبحث والدرس والتطبيق على النصوص الإبداعية، هو أن يكون هذا المصطلح قد كتب له الانتشار وأقر بصلاحيته كأداة إجرائية نقدية للتعامل مع النصوص الأدبية ومن

[1]- فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينات، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، 1999 م، ص ص94- 95.

ثم يحث الباحث للتعرف على ماهيته وتبين ملامحه والغوص في جذوره الأولى، ومن هذه المصطلحات النقدية مصطلح الحوارية والذي أصبح بعد ذلك يطلق عليه "مصطلح التناص الذي أصبح في الدراسات النقدية المعاصرة أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على السواء".[1] وإن مصطلح الحوارية لم يصل إلى الثقافة العربية إلا في بداية الثمانينيات، ورغم الأهمية القصوى التي كانت تمتاز بها كتابات باختين، رغم أنها من مواليد العشرينيات إلا أنها لم تظهر عند العرب إلا في البداية سوى في دراستين، الدراسة الأولى أنجزها فيصل دراج بعنوان "العلاقة الروائية في علاقات الإنتاج" و نشرت مجلة "الطريق" التي خصصت عدد الرواية العربية نشرت هذه الدراسة ضمن مواده، والدراسة الثانية تدور حول مفهوم الغولدماني والحوارية الباختينية لحميد لحميداني وهي إعادة صياغة لحوار بينه وبين يمنى العيد التي عارضت محاولته للجمع بين حوارية باختين وبنيوية غولدمان.[2]

نجد العديد من النقاد العرب الذين انشغلوا بمصطلح الحوارية لكن كان اهتمامهم بهذا المصطلح من الناحية التي جاءت بها جوليا كريستيفا في أبحاثها لهذا المصطلح هو التناص. ومن بين هؤلاء النقاد عبد المالك مرتاض، سعيد يقطين، محمد بنيس، ومحمد مفتاح وغيرهم كثيرون.

1- عبد المالك مرتاض:

اتبع عبد المالك مرتاض ما أتت به الباحثة جوليا كريستيفا في قضية التناص فهو يقول:" إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والأيديولوجية التي تتضافر فيما بينها لتنتجه" فالنص قائم على تحديثه يحكم مقروئيته وقائما على التعددية بحكم خصوصيته

(1)- محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة النادي الأدبي الثقافي، ج54، م14. جدة، 2004، ص 380

(2)- إيمان مليكي: مذكرة ماجستير، الحوارية في الرواية الجزائرية، الغيث لمحمد ساري ، مريا تنشيطية د.عبد المالك مرتضى، دم الغزل مزراق يقطاش سايح، شرف، عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر، باتنة ،2012-2013م، ص ص27-28.

وعطائيته تبعا لكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة فالنص بقابلية العطاء المتجدد وبتعدد تعرضه، ولعل هذا ما تطلق عليه جوليا كريستيفا إنتاجية النص la productivité du texte.[1] فمادة النص هي التي شكلت كيانه وحققت له وجوده في اللغة ولذلك كان لمادته وجود قبل تكوينه في الصورة التي عليها أي قبل صوغه في هيئته البنيوية والوظيفية فمادة النص لها وجود سابق بحكم تداولها بين أفراد القوم، وتعبيرها عن أغراضهم واستعمال النص الأدبي للغة لتحقيق وجوده كدليل على شراكته مع غيره من النصوص السابقة عليه وبخاصة النصوص التي أنجزت في الجنس نفسه وحققت ماهيته في النوع نفسه، والقول على منوال الكتابة فيه يعني تمثل جنس القوم الذي يراد الكتابة على شاكلته وهذا ينطبق على التناص في بعض أشكاله وتجلياته.[2]

2- عند سعيد يقطين:

لقد اهتم سعيد يقطين بمفهوم التناص كغيره من الدارسين المغاربة، ولقد فضل مصطلح "التفاعل النصي" بدلا من التناص، في كتابه "انفتاح النص الروائي" مبررا سبب اختياره حيث يقول: "أننا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص Intertextualité أو المتعاليات النصية، Transsexualité، كما نجد جيرار جينت أيضا يفضل مصطلح التفاعل النصي، لأن التناص في تحديدنا الذي تنطلق فيه من جينت ليس إلا واحدا من أنواع التفاعل النصي.[3]

وقد ركز سعيد يقطين في تقديم تصوره على التفاعل النصي على تقسيم النص إلى بنيات نصية: القسم الأول يتمثل في "بنية النص" ويتصل بعالم النص ثم القسم الثاني سماه "المتفاعل النصي"، وهي كل البنيات التي تستوعبها بنية النص، وتصبح جزءا منه وضمن عملية التفاعل النصي، ولتحديد أنواع التفاعل النصي ميز بين

(1)- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، ج2، دار هومه، بوزريعة الجزائر، ص103.

(2)- المرجع نفسه: ص 103-104.

(3)- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 92.

المناصة، و التناص و الميتانصية.[1]

❖ **المناصة** Paratextuatite: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة.

وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه. إننا نستعمل المناصية كتفاعل نصي داخلي أي داخل النص ونسمي المناصات الخارجية ما يدخل في نطاق المقدمة والذيول والملاحق وكلمات الناشر وكلمات على ظهر الغلاف وما شابه.

❖ **التناص:** Intertextualité إذا كان التفاعل النصي في النوع الأول يأخذ بعد التجاوز، فهو هنا يؤخذ بعد التضمين كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية، أو تيمية من بنيات نصية سابقة وتبدو وكأنها جزءا منها لكنها تتدخل معها في علاقة.

❖ **الميتانصية:** Métatextualité وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة البنية النصية، طارئة مع البنية النصية الأصل، لذلك فإننا في مرحلة نحدد "المتفاعل النصي" أولا على أنه "مناص" وبعد تحديدنا لنوعه وعلاقته بالنص ننتقل إلى اعتباره" ميتانصا ثانيا".[2]

وقد قدم سعيد يقطين تصوره عن التفاعل النصي معتبرا إياه أعم من التناص كما أكد أن تفاعل النص مع البنى النصية الأخرى يكون إما عن طريق التحويل أو التضمين أو الخرق وركز كذلك سعيد يقطين في تقديم تصوره عن التفاعل النصي على تقسيم النص إلى بنيات نصية، القسم الأول يتمثل في" بنية النص" ويتصل بـــ"عالم النص" ثم القسم الثاني سماه بنية المتفاعل النصي.

ولتحديد أنواع التفاعل النصي ميز بين المناصة و التناص و المتناصية وعلاوة على هذا التقسيم عمل يقطينونوعيا.ميز بين أشكال التفاعل التي تمثلت في الأشكال

(1)- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ص 92-93.

(2)- المرجع نفسه، ص 99.

التالية:

- **التفاعل النصي الذاتي:** عندما يدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا .

- **التفاعل النصي الداخلي:** حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.[1]

- **التفاعل النصي الخارجي:** حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عبعيدة.دة .

وقد وضع سعيد يقطين للتناص أو التفاعل النصي مستويين هما :

أ – المستوى الأولي العام: الذي نرصد فيه بنية النص ككل مع بنية نصية أخرى منجزة تاريخيا. و تبعا للعوالم النصية الثلاثة التي وقفنا عندها في التفاعل النصي الداخلي.

ب – المستوى الثاني الخاص: حيث يحصل التفاعل النصي مع بنيات جزئية وليس مع بنية كبرى كالرواية.تاريخي أو بنية الحكي العربي أو الديني.

ومن خلال ذلك يتم استيعاب هذه البنيات الجزئية و تضمينها في إطار بنية النص التي هي الرواية .[2]

وقد عمل بعد ذلك على تطبيق تصوراته على نماذج سردية. لقد حقق مفهوم التناص انتشار واسع في الدراسات النظرية والتطبيقية باعتباره مفهوما إجرائيا في تحليل الخطاب الأدبي.

3- محمد مفتاح:

وقف كذلك على تحديدات كرستيفا و أورفي و لورانت و ريفاتير و رأى بأنها لم تصنع تعريفا جامعا مانعا لتناص، لذاك نجده يلجأ إلى استخلاص مقومات التناص

(1)- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص100.

(2)- المرجع نفسه، ص126.

من مختلف التعاريف وهي :

❖ فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة .

❖ ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.

❖ محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها ليستخلص بعد ذلك أن التناص " هو تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة."[1]

يعود محمد مفتاح بهذا المصطلح إلى جذوره ومصادره الغربية والعربية في آن واحد وهذا من خلال الوقوف على جملة من المفاهيم كالمعارضة و المعارضة الساخرة و السرقة.

وقد عرف كل من المصطلحات الثلاثة الآنفة الذكر وفق بيئتها العربية بشكل الذي يتطابق فيه كل تعريف مع تعريفات الأوساط الغربية، وهذا يدل على مدى التزاوج العقلي والتزاوج النفسي بين الوسطين.

كما نجد بعض الدارسين يتفقون على أن التناص شيء لا مناص منه لأن فكاك الإنسان من شروطه الزمنية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا.

ويدعم محمد مفتاح رأيه هذا استنادا إلى الدراسات اللسانية واللسانية التقنية التي ظهرت في السنوات الأخيرة، والتي تهدف إلى ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم.[2] ويطرح الباحث بعد سرد هذه الدراسات سؤالا وهو: **أين يكمن التناص في الشكل أو المضمون أو معا؟**

---

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2001م، ص120.121.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 129-130 .

وقد خلص إلى أن التناص يكون في المضمون، لأننا نرى أن الشاعر يعيد إنتاج ما قدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة "عالمة" أو شعبية أو ينتقي منها موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل أن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه إليه وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك.[1] إذن الشكل والمضمون معا هما المتحكم في التناص المبدع وبخاصة إذا تحقق الوعي بذلك، مما يجعل المتلقي في تحد دائم مع محفوظه وثقافته وهو يستدعي النص الغائب إلى النص الماثل. ويخلص محمد مفتاح إلى أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعص على الضبط والتقنين.

إذ يعتمد في تميزها على ثقافة الملتقى وسعة معرفته وقدرته على الترجيح.[2] كما يقسم التناص إلى ست درجات، نلاحظ أن ثلاثا تمثل درجات تقارب والثلاث الأخرى تمثل درجات تباعد وهي على الشكل التالي:

– **التطابق:** ويقصد به التساوي في الخصائص البنيوية في النتائج الوظيفية ويقصد به التطابق في الشكل والمضمون، ويبرر إثباته لهذه الدرجة بأنها نواة تتفرع عنها درجات أخرى.

– **التفاعل:** ويقصد به التفاعلات التي تحدث بين النصوص رغم الفضاء الفاصل والعناوين المختلفة.

– **التداخل:** هو مداخلة لنص، أو قصيدة لقصيدة أخرى واحتلالها حيزا منها ولكن من غير تفاعل وامتزاج.

– **التحاذي:** تكون هذه الدرجة إذا لم توجد صلات بين تلك النصوص ولا يمكن وجودها إلا مجرد تحاذ ومجاورة وموازاة في حيز النص ويبقى مستقلا بهويته وبنيته ووظيفته.

---

(1)- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: ص 131.

(2)- المرجع نفسه، ص 131.

– **التباعد:** التباعد هو وجه آخر للتحاذى، و التحاذي نفسه يصير أحيانا تباعدا ويتجلى ذلك مثلا في محاذاة نكتة سخيفة لأية الكريمة أو حكاية ماجنة لحكاية من حكايات الزهد من هكذا تصبح المحاذاة تباعدا.

– **التقاصي:** و هناك تداخل بين التقاصي و التباعد إذ يمكن اعتبار نوعا أوليا من التقاصي، فإذا بلغ المدى صار تقاصيا ويضرب الباحث لذلك أمثلة كنقص القرآن الكريم كما ورد في بعض الكتب السماوية و في أشعار النقائص، في بعض كتب العقائد والكلام والسياسة والفلسفة. كما توسع مفتاح في دراسته التناص في كتابه **دينامية النص** وحاول الإجابة على إشكال الاجترار وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية وهذا من خلال آلية جديدة هي الحوارية، إذا إن كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم فيه الحوارية.[1]

[1]- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب ط1، 1999، ص ص41–43.

الفصل الثاني

الحوارية في رواية دمية النار

1- ملخص الرواية.

2- عتبة الغلاف و العنوان.

3- الحوارية في الرواية .

أ-تعدد الأصوات في الرواية .

ب- التهجين.

ج- الأسلبة.

1-ملخص الرواية:

دمية النار رواية للروائي بشير مفتي، وهي عبارة عن سيرة ذاتية يروي فيها وجود وقلق الشخصية "**رضا شاوش**" ومساراته ومحطاته كما أنها رواية تبين كيف تكونت شخصية بطل الرواية ولكنها في الآن ذاته شهادة اعتراف عن مرحلة تاريخية وكشف أسرار تدبير شؤون حياة المواطن والمواطنين، من قبل جماعة متحكمة في البلاد.

يبدأ بشير مفتي روايته "دمية النار" بمقدمة يبين فيها كيف التقى ببطل الرواية "**رضا شاوش**" عام 1985 يقول أنه كان ذلك في أحد السهرات التي كان يقيمها رجل مسن يدعى"عمى العربي" كان يحضر لتلك السهرات كل من كان له ميول وحب للأدب والفن والسياسة، وفي إحدى السهرات التي كانت تقام تعرف بشير مفتي، برضا شاوش عن طريق عمي العربي، حيث تم حديث قصير بينهما ومن بعدها اتصالات لم تدم كثيرا حتى اختفى "**رضا شاوش**" لمدة عشر سنوات حتى ظن بشير مفتي أنه سوى خيال، وبعد هذه المدة يعود "**رضا شاوش**" ويبعث بمخطوط لبشير مفتي يحوي، بداخله قصة حياته ويطلب منه، أن يكتبها على شكل رواية، وينسبها إليه كما وعده من قبل.

فكتبها بشير مفتي وأخرج لنا منها رواية سماها"دمية النار" فهي تمثل سيرة بطل رضا يحكي فيها رضا شاوش منذ ولادته في حي شعبي اسمه "بلوزداد" وطفولته التي لا يستحضر منها سوى ومضات تذكره بقسوة أبيه ومعاملته القاسية لأمه، وضربه لها، ربما كانت كل هذه الصورة القاسية عاملا يفسر حالة الانطواء التي عاشها "رضا شاوش" .

إن هذا النوع من الكتابة يطلق عليه اسم "السيرة الروائية" حيث نجد الكاتب بشير مفتي يقول قبل البدء في سرد تلك الأحداث التي مر بها رضا كتب هذا التقديم فقط لأنسب لنفسي ما كتبته أنا ولا أترك صوته يحكي قصته كما كتبها هو، وعلى

لسانه متمنيا طبعا أن يكون الرجل على قيد الحياة وأنه سيقرأ كتابه كما تركه لي بلا أي تغيير أو رتوش.[1]

بدأ رضا شاوش سرد قصته: "الحياة قصة غريبة عندما تروى على لسان شخص سيودع الحياة بعد ثواني معدودات، فكل ما يستحضره لابد انه مجرد حنين لما سيفقده للأبد وما سيفقده هو بالضرورة كل ما كان عليه سابقا".

استعيد كل تلك الأشياء الآن، وأنا ابتسم، حياتي تبدوا لي وكأنها مرة كالسراب أو كاللعنة.[2]

ومن خلال هذه الكلمات والعبارات يدخلنا رضا إلى أغوار القصة ويبدأ باعترافاته التي تحرك مشاعرنا فتجعلنا نسير معه ونتعاطف معه تارة نمقته تارة أخرى عاش رضا شاوش حياته في حي "يلوزداد" بالعاصمة حيث كان لرضا أربعة إخوة و ست بنات، و كان أبوه يعمل في أحد السجون ومن خلال قراءتنا لرواية اتضح لنا أنه هناك مسارين هما سبب في تحول ورسم الشخصية المثالية إلى شخصية أخرى، ففي رسم شخصية رضا الأولى نجد قسوة أبيه ومعاملته السيئة مع الناس ومع أمه بالأخص، وكذلك انتماء أبيه للنظام واهتمامه بنظام هواري بومدين، ادعاء أبيه بالحب لأسرته وبعدها بالجنون ومن هنا إلى الانتحار، أما بالنسبة للسبب الثاني فيكمن في حبه الكبير لإبنة الجيران رانية مسعودي، والتي تكبره بسنوات والتي قام بالوشاية بها لأخيها عندما رآها ترافق شابا يكبرها فقام أخوها بضربها ومنعها من الدراسة، فأثر ذلك الفعل في نفسه وندم على ما فعله بها، رغم كل هذه المعاناة التي حفرت في ذاكرته ألما خالصا إلا أنه كان متفوقا في المدرسة، شغوفا بالقراءة، حيث نال رضا معاملة خاصة من طرف معلمة اللغة العربية، والتي زودته بالكتب من مكتبتها، كما

(1)- بشير مفتي : دمية النار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2010م، ص21.

(2)- المصدر نفسه، ص23.22.

أنها أهدته قصة "المسخ" و بفضل القراءة صار رضا ينظر إلى العالم من خلال الأدب لا غير.

بعدها يتحدث عن طرد المعلمة من المدرسة والسبب أنه وبخها أحد المعلمين على مظهرها وملابسها الفاضحة وبعد ذلك تبين أن إخراجها كان مدبرا من قبل المدير الذي كان يتحرش بها وأنها قامت بتهديده بالشرطة، وفي عمر الخامسة عشر تعرف رضا على جماعة يرغبون في تغيير الأوضاع لكنه يبتعد عنهم لأنه يرى أن أفكارهم عكس ما هو واقع حيث كان يعتقد أن الانضمام إليهم هو بمثابة خيانة لأبيه الذي كان يساعد النظام بالرغم أن مشاعره نحو أبيه كانت متناقضة. وندرك ذلك في قوله "ولماذا مشاعري نحوه متناقضة أحبه وأكرهه، أخافه وأحترمه، أرغب في الانتساب إليه، وأمقت ذلك الانتساب كانت لدي أسئلة كثيرة ولم أكن أجرؤ حتى على طرحها".[1]

يصادف "رضا شاوش" "سعيد بن عزوز" الذي كان يعرفه منذ الطفولة في مرحلة الابتدائية وقد أصبح محقق في الشرطة، وسعيد بن عزوز كان يكره رضا وأبيه لأنه هو السبب في انتحار والده وإن هذا الأمر كان يجعل رضا في تلك الفترة يعمل محاسبا وذات يوم قام سعيد باستدعائه إلى مكتبه، وأخبره أن هناك شكوى ضد والده الذي كان السبب في انتحاروالده، فشعر رضا من ذلك الموقف بالانزعاج والإهانة فقام بالصراخ على سعيد، وهو يعلمه أن الأمر لن يمر على خير حيث قال له " لقد توفي والدي ولن أسمح لأي شخص أن يمس ذاكرته بسوء".[2]

وبعدها قام رضا بالاتصال بأخيه وأخبره بالأمر ثم سافر رضا إلى مدينة عنابة وبعد أيام اتصل به أخيه، وطلب منه العودة وأن المشكلة قد حلت وعليه الرجوع إلى العاصمة، وأثناء عودته قام أخيه بشرح المشكلة وبأن والد سعيد كان مسجون في قضية

---

(1)- بشير مفتي: دمية النار، ص28.

(2)- المصدر نفسه، ص65.

كان مشتبه بها تعرض إلى الضغط من طرف والدنا وبأنه انتحر بسبب الضغط الذي مورس ضده وبأنه كان برئ فعرف رضا سبب كره سعيد له، وبعد فترة حل الخلاف الذي كان بينهما. وفي أحد الأيام قام سعيد باصطحاب رضا إلى أحد مطاعم السمك وهناك قام سعيد بتعريفه على جماعة من الرجال، كانت لهم مكانة في الدولة وهذه الجماعة كانت تعرف والده فقد اثنوا عليه وعلى خدمة والده للنظام، فبدأ من تلك اللحظة يخطو في الاتجاه المعاكس الذي كان ينقد والده عليه دوما، حيث كلف بتبليغ رسالة إلى السيد "طارق كادري" هو مدير الشركة التي يعمل بها وهي عبارة على رسالة شفوية مردها: إن الجماعة لا تقبل أن يعتني شخص دون حمايتهم".[1]

وكان شرط الانضمام إليهم هو أن يبحث سعيد بن عزوز عن مكان وجود رانية التي فرت من المنزل، بعد يومين يعود سعيد ويخبره على مكانها وبأنها متزوجة برجل اسمه "محمد علام" وأنها تسكن في حي قصديري، فيقرر الذهاب إليها ليراها ولو من بعيد ولآخر مرة، ولكن حدث عكس ما هو متوقع حيث ينحدر لأدنى المستويات ويغتصب المرأة التي أحبها قلبه، وهكذا يدخل بطل الرواية في طريق لا سبيل للخروج منه، فيصير رضا شخص آخر وعبدا للنظام فتحول من شخص محب ومثالي ورومانسي إلى شخص قاتل مأجور، كل هذا نتيجة عدم تخلصه من عقد أبيه الذي كان يراه ظالما متسلطا يعذب المعارضين للنظام، ومن ثم فشله في حب رانية وفشله كذلك في عدم استكمال دراسته، وآخبرها اغتصابه لحب حياته ثم انضمامه للنظام، الذي كان يتحكم في البلاد فيفقد شخصيته وقيمته في تلك الدوامة حيث يقول:" لا أدري ولكن في تلك الدوامة كان كل شيء قد فقد وجهه مثلما فقدت أنا روحي، صار العماء كليا والهياج اللامرئي للحيوان المفترس كليا هو الأخر صرت أنا، ولست أنا، صار الخيط الرابط بين الأول والثاني معدوما ولم يعد وجهي يحيل على وجهي، وذاكرتي تقتات من ماضيها البريء لتقذفه في حماة نار مستعمرة فإذا بي أولد شخصا آخر، مليئا بأشياء

[1]- بشير مفتي: دمية النار، ص 102.

أخرى، ودماء جديدة، دماء آخرين أمتص منهم روحهم، روحهم البريئة لأعيش صرت الشر صرت الشيطان ودمية الشيطان، صرت تلك النار اللاهبة والمستعمرة النار الحارقة والمسعورة، صوت مثل دمية النار".[1]

فعلا صار "رضا شاوش" "دمية من النار" بين أيدي الشياطين يأمرونه باقتراف جرائم لصالحهم، ومن هنا تدخل الجزائر في فترة، صعبة هي فترة العشرية الحمراء وبعد انتهاء الحرب الدامية تعود رانية لتلتقي برضا ولتخبره أن له ابنا يدعى عدنان وأنه قد التحق بالمتمردين في الجبل، ويهددونه بالقتل إذا هو عاد إلى الحياة المدنية فيقوم رضا بإبلاغ أجهزة الاستعلام لمساعدته للبحث عن المكان الذي يتواجد به ابنه عدنان، وبعد ساعتين من الزمن يتوجه وبرفقة عناصره إلى المكان فتحدث مع جماعة الجبل بمكبر الصوت، ولكنهم طلبوا منه الصعود إلى الأعلى فصعد إليهم رغم تحذير عناصره له، حيث وجد نفسه رهينة عندهم أرادوا قتله فطلب منهم ابنه أن يقتله، وبعد أن سمع أصوات الرشاشات "وبدل أن تنطلق رصاصة البندقية لتدفعني إلى العالم الآخر، وارحل نهائيا عن هذه الحياة انطلقت رصاصات الرشاشات من كل جهة وسقوط جميعهم مقتولين على الأرض دمائهم تسيل وعيونهم تبرق ".[2]

وفي ظل كل هذه الأحداث الملتبسة تأتي هذه الرواية كشهادة أوثيقة حية عن المسكوت عنه في فترة حرجة من تاريخ الجزائر أعقبت مرحلة الاستقلال وللأسف انتهت بحرب أهلية في الثمانيات كان الإسلاميون أنفسهم ضحيتها.

---

(1)- بشير مفتي : دمية النار، ص119.

(2)- المصدر نفسه، ص165.

2- عتبة الغلاف والعنوان:

❖ الغلاف:

يشكل الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب نافذة مفتوحة للعديد من التأويلات والدلالات، لأننا لا نقرأ النص قبل أن نقرأ العنوان فالصفحة الخارجية تجذبنا من خلال الألوان والصور والرسوم والأشكال المستعملة، ولذا يعد الاهتمام بالغلاف والعنوان الخارجي ضرورة منهجية لا غنى عنها كونها أول وجه للدلالات والتأويلات التي تصادفها العين البشرية فهو إذن لوحة إشهارية فنية فلوحة الغلاف وعنوانه. وإن تصورنا أنها استقصاء من العمل فهي تشكل لوحدها عملا إبداعيا بكل كلمة ومن هنا نقوم برصد على مستوى الغلاف أي تكمل دلالاته وتأويلاته كل من العنوان والألوان المستعملة واسم المؤلف والصور المصاحبة للعنوان، وكل هذا نجده في رواية "دمية النار" لبشير مفتي أول شيء يجذبنا ويدخلنا في عوالم حوارية النص في رواية دمية النار تظهر لنا صورة في أسفل الغلاف، فهي صورة على أشكال أربعة شموع مشتعلة متتالية مشتعلة في ظلام حالك، ربما أراد بها صاحبها أن يعبر عن سنوات الظلام والسواد الذي كان يعم تلك الفترة عاشها الشعب الجزائري بعد الاستقلال على مر أربعة عقود ولذلك نجد أربعة شموع أو ربما قصد بها سبعينات والثمانيات، كما تعد رواية دمية النار صادرة عن طبعة مشتركة بين دارين هما دار العربية للعلوم ناشرون، حيث كتب في أعلى الصفحة من الجهة اليسار باللون الأسود، بينما الثانية فهي دار منشورات الاختلاف، كما أنها كتب في أعلى الصفحة من الجهة المقابلة للدار الأولى و باللون الأسود كذلك.

❖ **العنوان:**

أما بالنسبة للعنوان فهو الذي يمثل همزة وصل بين القارئ والنص حيث يعبر عن لوحة إشهارية مثيرة ومعبرة عن الوجدان، فقد كتب العنوان فوق الصورة مباشرة وبخط غليظ أحمر بارز، وهو لون يدل على القوة والخطر كما أنه يعبر عن الدم والنار والموت والدمار وأن هذه الدلالة كلها نتوصل إليها عند قراءة الرواية، حيث تناولت فترة نصفها بفترة الموت والاغتيالات التي كانت تقترف في حق الشعب الجزائري الضعيف إنها فترة العشرية السوداء.

كما أن عنوان الرواية "**دمية النار**" جاء على شكل جملة اسمية مركبة من كلمتين كلمة "**دمية**" **و** "**النار**" حيث تعبر الدمية عن الصورة المصغرة للإنسان باعتبار الدمية مخصصة للأولاد الصغار يلعبون بها كما يقال دمية بين أيديه، فهي كناية عن لعبة باعتباره يفعل بها كما يشاء. أما ما يخص كلمة "**النار**" فهي عنصر طبيعي يمثل الحرارة المحرقة والذي يمسها يحترق بنارها .

إن هذا التصور فعلا هو المثل الذي كان عليه بطل الرواية رضا شاوش فقد كان دمية بين أيدي النظام يحركونه كما يرغبون، حيث حولوا رضا من إنسان ذي حس رومانسي ومحب للأدب إلى مجرم وقاتل مأمور، فيصل من خلال قتله للنفوس البريئة إلى أعلى المراتب، حقا كان رضا شاوش دمية من نار تحرق كل من يقترب منها، فقد كان يقترب ويتطور في عالم الجريمة ففي البداية احرق حبيبته رانية التي اغتصبها ثم قتله للرجل السمين بأمر سيده، و نجده يعترف بذلك في حواره مع نفسه قائلا:" لم يكن قتل الرجل السمين بالأمر الهين، رغم ما أدعيته من بساطة التنفيذ والحق قد فكرت في قتله قبل ذلك بكثير أي قبل أن يأمرني الرجل ذو النظارات السوداء بذلك".[1]

[1]- بشير مفتي : دمية النار، ص156.

وهناك جرائم أخرى قد اعترف بها بنفسه، وبأنه قد صار بالفعل دمية من نار حيث نجده يصرح قائلا:" صرت الشر ودمية الشر، صرت الشيطان ودمية الشيطان صرت تلك النار اللاهبة والمستعمرة النار الحارقة والمسعورة، صرت مثل دمية النار تحرق من يمسكها صرت اللاشيء الفارغ من أي معنى والذي لن يعيش إلا عندما يقدم على مص دماء الأبرياء الذين يواجههم .[1]

كما أن أرضية الغلاف جاءت بيضاء لتدل على شعار النور المتبقي من ذلك الدمار الذي حل على تلك الفترة، ويدل ذلك البيضاء الذي يرمز إلى الصفاء والطهارة والطفولة البريئة والانتهاء من أجواء الظلام التي سادة إلى صفاء الحياة .

فقد كان رضا شاوش من قبل طفلا بريئا وطاهرا، كانت لا تعجبه تصرفات والده الجافة والقاسية فكان ينتقدها مع الناس، كما أنه في داخله كان يرفض انضمام والده إلى النظام لكنه فيما بعد يقع في شباك النظام الذي كان ينتقد والده عليه .

أما اسم الروائي قد كتب فوق العنوان مباشرة، كتب بخط أقل سماكة من العنوان وبلون أسود حيث يدل هذا اللون على نفسية الكاتب بشير مفتي النفسية الثائرة والرافضة لتلك الظروف القاسية والمرعبة والتي عاشها الشعب الجزائري. كما نجده كذلك ثائرا لظروف الدول العربية المجاورة، حيث أنه توقع حدوث ما هو عليه الوضع لان في أغلب الدول العربية من أزمات و ثورات ...و تحت العنوان مباشرة جاءت كلمة الرواية لتدل على نوع الجنس الأدبي .

[1]- بشير مفتي : دمية النار، ص120-119.

❖ **ترجمة المؤلف بشير مفتي**[1] :

صحفي وروائي وناقد من مواليد الجزائر العاصمة عام 1969م. تخرج من معهد اللغة والأدب العربي ليسانس جامعة الجزائر، حضر رسالة ماجستير حول موضوع الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر أدونيس وهشام شرابي كنموذج التحق بالقسم الثقافي للتلفزيون الجزائري وأشرف على عدة حصص ثقافية ومن بينها "ضفاف ولمسات" والخميس الثقافي وغيرها، عمل رئيس تحرير لملحق الأثر بالجزائر نيوز لمدة ثلاث سنوات ويراسل عدة صحف عربية دولية منها الحياة والأخبار كتب عن روايته العديد من النقاد من بينهم الروائي والناقد المغربي محمد برادة الذي اعتبر رواية أرخبيل الذباب بداية تحول جديد في الرواية الجزائرية .

قدم ضمن رابطة كتاب الاختلاف الثقافية الكثير وفي ظروف معينة وفي وقت هاجر فيه النخبة الجزائرية إلى الخارج خوفا من القتل، وبدأ مشواره المهني في الصحافة الوطنية وعمل بالجرائد التالية:

- الجزائر اليوم حتى توقفت عن الصدور .
- الشروق الثقافي لمدة سنة.
- الحدث لمدة ثلاثة أشهر .
- ترجمت رواياته الثلاث للفرنسية وبعض قصصه للإيطالية وفصول من روايته الأولى للإنجليزية، واشرف على نشرها وإصدارها ما يقارب150 كتاب في الرواية و القصة و الفلسفة و النقد .

الروايات المترجمة إلى الفرنسية :

1.الموسم والجنائز ترجمة مرزاق قيتارة، 2002.

2.شاهد العتمة ترجمة نجاة خلاف، 2002.

---

[1]- عاشور شرفي: الكتاب الجزائريون، تع: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009م،ص ص309-310.

3.أرخبيل الذباب ترجمة وردة حموشي، 2003.

المجموعات القصصية:

1. أمطار الليل رابطة إبداع، 1992، الجزائر منشورات إبداع .
2. الظل و الغياب قصص منشورات التين، 1995، الجزائر .
3. شتاء لكل الأزمنة منشورات الاختلاف، 2002 ،الجزائر .

أما الروايات المنشورة :[1]

1. الموسم و الجنائز منشورات الاختلاف،1998، الجزائر.
2. أرخبيل الذباب منشورات البرزخ ،2002 ،الجزائر.
3. شاهد العتمة منشورات البرزخ، 2002، الجزائر.
4. بخور السراب طبعة أولى، منشورات الاختلاف، 2004، طبعة ثانية منشورات الحوار سوريا 2006، طبعة ثالثة الدار العربية للعلوم بيروت 2007.
5. أشجار القيامة منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم بيروت 2005.
6. خرائط لشهوة الليل منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم بيروت 2008.
7. دمية النار طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم بيروت 2010 وقد وصلت هذه الرواية للمرحلة النهائية ضمن ست روايات مرشحة لنيل جائزة البوكر للقائمة القصيرة دورة 2012.
8. أشباح المدينة المقتولة منشورات الاختلاف، 2012.
9. سيرة طائر الليل مقالات نقدية طبعة مشتركة منشورات الاختلاف ومنشورات ضفاف، 2013.

[1]- عاشور شرفي: الكتاب الجزائريون، ص 310.

كتب مشتركة:

- الجزائر معبر الضوء كتاب جماعي بثلاث لغات عربي، فرنسي، انجليزي ، العاصمة منشورات البرزخ.
- القارئ المثالي، كتاب جماعي منشور بمنشورات ميتا " سان نازار فرنسا"

3-الحوارية في رواية دمية النار.

أ-تعدد الأصوات في الرواية:

إن الرواية الأحادية الأصوات نجدها تعتمد على صوت واحد، وهو الذي يهيمن على العمل الروائي، بحيث نجد القارئ لا يصغي إلا لهذا الصوت، الذي يعتبر الخيط المسيطر على هذا العمل الروائي.

أما ما يخص الرواية متعددة الصوت فتتباين فيها الأصوات مقدمة بانسجام نصا لا يطغى فيها أي صوت على حساب الصوت الآخر.

وإن نص "**دمية النار**" لا يصرح بسهولة على انتمائه لأحد هذين النوعين فهو من جهة نص يمكن أن يقال عنه مبدئيا أنه نص خاضع لتوجهات الكاتب مما جعله أقرب إلى أحادية الصوت منه إلى التعدد ومن جهة أخرى اشتمل النص على أصوات أخرى تنفي فيه انتماء الأول، وتجعله أقرب إلى النوع الثاني الذي تحدث عنه ميخائيل باختين أي إلى الرواية متعددة الأصوات.

أما بالنسبة لرواية "**دمية النار**" فقد سمح الكاتب لأكثر من صوت بالظهور تعني بذلك صوت الأنا الذي تمثله الشخصية الأساسية (أو نقول عنه الشخصية الرئيسية) حيث يعتبر"رضا شاوش" هو الصوت المحوري في الرواية والطاغي في النص والفاعل والذي يملك حضورا قويا سواء من خلال يومياته أو من خلال حواراته مع باقي الشخوص حيث يقول رضا في مقطع من يومياته:" **كنت أذهب مع أمي إلى الجبانة القريبة من بيتنا مكان يقع في طرف بلوزداد بحي العقبة هناك حيث تتجمع النسوة كل يوم جمعة ويتبادلن الأحاديث الخاصة بهن بطنين في التبرك بالولي الصالح والتشفع به**".[1]

ولا يعتبر رضا الشخصية الرئيسية فقط في الرواية بل هو سارد للقصة، وهو الشخص الذي تحول من معارض للنظام إلى خادم وتابع له، وبالرغم أنه كان رافضا

[1]- بشير مفتي : دمية النار، ص25.

ومعارضا للعمل الذي يقوم به والده وذلك نتيجة موالاته للنظام، إلا أنه يجد نفسه قد أصبح عبدا لهم في كل أوامرهم حتى القتل، وفي الأخير يكتشف أن الجميع في هذا النظام ما هم سوى دمى تحركها أيادي شيطانية خفية .

و تعتبر هذه الطريقة بأنها ترجمة ذاتية وهي الطريقة التي يلجأ فيها الكاتب إلى سرد الأحداث بلسان الشخصية نفسها وضمير المتكلم.

أما عن الشخصيات الأخرى، فقد تميزت دمية النار بتعدد شخوصها المدفوعين بترصبات وخلفيات متباينة الاختلاف في أوساطهم وأعمارهم وتجاربهم الحياتية، مما أفرز تباينا على مستوى كل واحد من هؤلاء الشخوص للحياة و مكوناتهم المعقدة ومن أبرز هذه الشخوص التي كانت تضيء الجوانب الخفية للشخصية المحورية، وهذه شخصيات لا يقل دورها عن الشخصية الرئيسية نذكرها على النحو التالي:

1- أب رضا شاوش: كان والده سجان معروف بقسوته مع كل الناس خاصة زوجته التي يعنفها ويضربها باستمرار والذي يصبح فيما بعد من شخص قاس إلى شخص حنون يدعي الجنون، ثم ينتحر، ويكتشف لاحقا رضا أنه لم ينتحر بل قام النظام بتصفيته عن طريق الرجل السمين حيث تحدث رضا عن تحول والده قائلا:" **لم أكن أكرهه مع ذلك، هل لأن إهماله لي هو الذي كان يوهمني بأنني أقرب الناس عاطفة إليه؟ أنا فقط كنت أنظر إليه على أنه ذلك الجبل الشاهق الذي لن أقدر حتى لو كرهته أن أنال شعرة واحدة من رأسه...لا أدري ... كنت أحبه وكفى، وكنت أمقته وكفى، كان يخيل إلي أنه شخص لا يملك قلبا أو عاطفة...**" .[1]

2- والدة رضا شاوش: كانت امرأة قد عانت كثيرا من تسلط زوجها وكانت جد صبورة تحملت قسوته وظلمه لها وتحملت كل المعاناة من أجل أولادها، ونجدها نادمة على حظها التعيس الذي رملها مبكرا، يقول رضا:" **راحت أمي تتحصر على حظها في الحياة وهي تعاني من زواج ينتهي بهذه الصورة المريرة بكت أمي كثيرا يومها كما**

[1]- بشير مفتي : دمية النار، ص36-35.

لم أرها تبكي في حياتها قط ولقد خلف منظرها ذلك جوا من الحزن البارد لنفسيتي شعرت بعقدة ذنب نحوه ولكن كتمت حسرتي بداخلي، لأنني في تلك اللحظة لم أكن حسمت الأمر مع نفسي هل كنت أحبه حقا أم لا".[1]

3- رانية مسعودي: تمثل هذه الشخصية في الرواية الحب الأول والأخير للشخصية المحورية رضا شاوش حيث، تكبره سنوات تحب شخصا غيره هو علام محمد لذلك لا تبادله رانية نفس المشاعر، فيقوم رضا بالوشاية بها إلى أخيها، عندما يراها تواعده فيقوم أخوها بضربها وبعد ذلك لم يرها من ذلك الحادثة، إلا وهي تعمل في محل وتعود مشاعر الحب في قلبه لكن رانية لا تزال مع نفس الشخص، لأنه أصبح زوجها وهذا ما سبب صدمة وألم لأنها ما تزال مع نفس الشخص الذي أحبته منذ المراهقة والذي فرت معه وتزوجت به وهي تقيم معه في حي قصديري، فذهب رضا إليها لمقابلتها حيث دار بينهما حوار:" **حين خرجت وهناك شاهدتني بالقرب من الباب** "**آه أهلا رضا**" **فرحت بنطقها لاسمي، وقبل أن أحييها راحت تعتذر** "**آه متأسفة اليوم لا أستطيع عندنا ضيوف في البيت**" لعبت دور المتفهم، قلبي كاد ينزف وقلت "**لا بأس**" ردت بتعثر وهي تعتذر من جديد، **قضيت ليلة كابوسيه بالفعل زاد حبي لها، زاد تعلقي بها.**" .[2] وبعد ذلك حدث شيء لم يكن في الحسبان حيث قام رضا باغتصابها في كوخها القصديري ومنذ تلك اللحظة شعر رضا بأنه قد تغير وأصبح رجل آخر، بإمكانه أن يقترف أي شيء وثم بدأ يمشي في طريق الفساد والدماء". كان تشردي الغريب وتيهي الكبير بلا غاية أو هدف فقد أوصلاني لنقطة البدء أي إلى رانية التي زرعت وحدها تلك البذور العصية على التصنيف" [3]يعتبر اغتصاب رضا لرانية هو الشكل الأول وبداية الحقيقة في انحداره وسقوطه في هاوية الفساد.

(1)- بشير مفتي: دمية النار، ص29.28.

(2)- المصدر نفسه، ص60.

(3)- المصدر نفسه، ص61.

4- سعيد بن عزوز: تمثل هذه الشخصية زميل رضا في الدراسة في المرحلة الابتدائية حيث يلتقي به بعد أن صار محققا في سلك الشرطة، حيث يعتبر سعيد هو السبب في تغيير حياته، وهو الذي عرفه على جماعة المنظمة وكان سعيد يحمل حقدا كبيرا لوالده لأنه هو السبب في انتحار والده، لأنه قام بالضغط على والده في السجن واستجوابه بشدة في أحد القضايا لقد كان لقاؤه مع سعيد كما يقول رضا:" وأنا أمشي قرب ساحة أول ماي، حينما شعرت أن سيارة توقفت ورائي بطريقة مباغتة، فالتفت فإذا بسعيد بن عزوز نفسه يخرج منها وينادي علي:" ها قبضت عليك" لم أتبين من ملامح وجهه إن كان يمزح أو يعتمد إغاظتي فلم أبد أي حركة، لكن لم أخف تضايقي من هذه الطريقة، غير أنه أسرع يبتسم وهو يلطف الأجواء.

- لا تقلق أنا أمزح معك، ليضيف:
- لقد سمعت أنك تعمل محاسبا في مؤسسة طارق كادري.....
- سمعت أم حققت في الأمر.
- أوف ما الفرق، هيا اصعد، ادعوك إلى فنجان قهوة.

لا أدري لماذا شعرت أن وراء دعوته لشرب القهوة شيء آخر وأنه كان علي أن أحترس وأنا أسير، وأنه في النهاية لابد من دفع فاتورة كنت أتمناها غير مكلفة.[1]

ويعتبر سعيد هو الذي نقل رضا شاوش إلى طريق الظلال حيث تنقله من طبقة الأسياد ودفعه في مستنقع الفساد والظلام.

5- أحمد الأخ الأكبر لرضا: حيث أصبح أحمد ضابطا في السجن، فقد امتهن مهنة والده وقد ورد العديد من الحوارات بينه وبين أخيه ويبرز قوة صوته حين طلب من رضا الرحيل في الحديث التالي:

- **اتصل أخي الكبير بي عبر الهاتف**
- **لا تقلق لقد حلت المشكلة يمكنك أن تعود**

(1)- بشير مفتي : دمية النار، ص51.

▪ **سألته مستغربا كيف حلها مع ذلك النجس، فلم يجبني وقال عندما تعود سنتكلم في الأمر...**[1]

6- كريم أخ رانية مسعودي: يمثل نموذج الشخصية العنيفة والذي يقوم بضرب أخته رانية بعنف ويحرمها من الدراسة وبعدها يدخل كريم إلى السجن، وبعد خروجه تتغير شخصيته فيصبح متدينا وهذا عند تعرفه بالشيخ أسامة بالسجن، ثم يصعد إلى الجبل ويلقى حتفه ويقتل.

7- معلمة العربية: هذه الشخصية لديها أثر كبير لدى رضا حيث تعتبر هي الشخص الذي غرس حب الأدب في نفسه بعد أن أهدته قصة المسخ وزودته ببعض الكتب والقصص، كما أنها تعرضت لطرد من المدرسة لأنها وبخها معلم علق على طريقة لباسها، وفي ما بعد اتضح أن سبب طردها كان مدبرا من طرف المدير الذي كان يتحرش بها ولأنها هددته بان تبلغ الشرطة، وأن طردها أثر في رضا شاوش ويبرز تأثره في قوله: كنت أجد عند معلمة العربية التي لم تنقطع علاقتي بها قط الزاوية الأدبية التي كنت احتاج إليها في تلك الفترة، أي الخيال، وما يجعل الواقع مجرد مسرح لا غير لتشكل المعاني المتضاربة والمتحاربة صور الحياة المتعددة والمتلونة وأنغام هذا الوجود الضائع...[2]

8- الرجل السمين: هو الرجل الذي سرد لرضا عن ماضي والده وقد قام بتعليمه الارتقاء في عالم السلطة والجريمة، ويكتشف رضا لاحقا انه من قتل والده وبعدها يأمر من النظام بقتله، حيث يعترف رضا بقتل الرجل له قائلا:" كان الرجل السمين أكثرهم قربا مني، وكان يظهر نحوي ودا عجيبا كنت اشك فيه غالب الأحيان

(1)- بشير مفتي: دمية النار، ص70.

(2)- المصدر نفسه، ص40.

فهو من علمني الحيطة من كل ما هو طيب، وودود وأفهمني أن الأمر معي مختلف قليلا وشرح لي ذلك بقوله" لم يرزقني الله أولادا واعتبرك ابني الوحيد ".[1]

" **لم يكن قتل الرجل السمين بالأمر الهين رغم ما أدعيته من بساطة التنفيذ و الحق قد فكرت في قتله قبل ذلك بكثير أي قبل أن يأمرني**".[2] لقد كانت هذه الجريمة التي اقترفها رضا شاوش الجريمة الأولى في بداية مشواره الجرائمي .

9- الصوت الآخر هو عدنان الصديق:

يعتبر عدنان صديقه منذ الصغر ويمثل أستاذه في التجربة، لذا كان يتحدث معه في كل أموره الخاصة، وكان عدنان ماركسيا كما يقول عن نفسه، ماركسي فرداني يؤمن بفرديته كثيرا وإن كان يميل لأفكار الصراع الطبقي ويؤمن بأننا مجتمعات بحاجة لفكر مادي جدلي يحررنا من كل الغيبات وسلبيات السماء التي بلدتنا بنظرة عميقة لا تتجدد للحياة.[3] وحيث قال عن رضا شاوش:" **كـــان عدنان يسكن في الطابق السادس من العمارة وكان الوحيد الذي استطاع التكلم معه في أموره الخاصة**".[4]

10- عدنان الابن:

وهو الابن غير الشرعي لرضا شاوش من رانية مسعودي والذي لم يعلم بأمره إلا بعد أن أصبح شابا لكنه يقتل في الأخير على يد عناصره أمام عينه ولقد علم بابنه من خلال الحوار الذي دار بينه وبين رانية مسعودي في أحد المطاعم. حيث بدأت حديثها معه.

- لكن بقى أمر خاص تريدني أن أعرفه فقلت لها: تكلمي، أنا هنا لأسمع كلما تودين قوله لي.....

---

[1]- بشير مفتي: دمية النار، ص40.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

[3]- المصدر نفسه، ص45.

[4]- المصدر نفسه، ص45.

صمت قليلا ثم تكلمت:

أقصد ابننا عدنان....

ظننت في البداية أنها نطقت "**ابننا**" سهوا ولكن بينما هي تكمل حديثها استمرت تتحدث عن ابنها كما لو له ابني أنا أيضا، فقاطعتها متسائلا، لما قلت ابننا ؟

لأنه ابننا معا... لم أخبرك بذلك لأنني كنت غاضبة منك...[1]

ومن خلال هذا الحوار علم رضا شاوش أن لديه ابن وأنه أصبح مع المتمردين في الجبل.

11- عمي العربي:

يعتبر الشخص المعارض للنظام بعد الاستقلال حيث أنه كان مجاهدا أثناء الثورة، ونورد ما قال عن رضا.

كان عمي العربي هو معلمي السياسي وأبي الروحي وفي تلك البدايات الأولى كنت أصغى إليه كمرشد حقيقي، كان نقيض أبي في كل شيء، وكان عكسه يتكلم عن الزعيم بطريقة فيها النقد اللاذع والسخرية والحقودة. علاوة على هذا يبرز صوت عمي العربي في مواجهة ورفضه للنظام وسخرية منه.

نخلص في الأخير أن رواية "**دمية النار**" تركت الحرية للشخوص في التعبير عن رؤيتهم للعالم بلغتهم ونبرتهم الخاصة. مما أعطى لدمية النار صبغة البوليفونية التي تحدث عنها باختين فالسارد هنا قام بدور النقل فقط أي نقل الشخوص بتحولاتها و لغاتها إلى فضاء الرواية، فرضا شاوش وعمي العربي وسعيد بن عزوز كانت لهم الحرية في ترجمة تصورهم عن الجماعة التي كانت تحكم البلاد وكان لرانية مسعودي وصديقه عدنان، الحق في التعبير عن نظرتهما للحياة والناس، حيث نجد الأولى شخصية تخاف الآخرين، أما الشخصية الثانية فهي متحررة من نظرة الناس.

(1)- بشير مفتي: دمية النار، ص161-160.

ب-التهجين:

يعتبر التهجين أحد الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة في الرواية وكلما طبق بطريقة واسعة وعميقة كلما إتخذت اللغة طابعا موضعيا.[1]

كما عبر عنه باختين: "**إنه المزج بين لغتين اجتماعيتين في نطاق القول الواحد إنه اللقاء على ساحة هذا القول بين وعيين لغويين مختلفين تفصل بينهما حقبة تاريخية أو تباين اجتماعي أو كلاهما معا**".[2]

ونصف بالبناء الهجين ملفوظا ينتمي حسب مؤشراته النحوية التركيبة والتوليفية إلى متكلم واحد ولكن يمزج فيه عمليا ملفوظا وطريقتان في الكلام، أسلوبان ولغتان ومنظوران دلاليان واجتماعيان، وبين هذه اللغات والمنظورات لا يوجد أي حد فاصل شكلي من وجهة نظر التوليف أو التركيب فتقسيم الأصوات واللغات يتم داخل حدود مجموعة تركيبة واحدة، وغالبا داخل جملة بسيطة.

كما يمكن للتهجين أن يضم لغات مختلفة اجتماعيا وهي ما سماها الدكتور علي وافي: "بلهجات الاجتماعية يعرفها قائلا: "تتشعب أحيانا لغة المحادثة في البلد الواحد والمنطقة والواحدة إلى لهجات مختلفة تبعا لاختلاف طبقات الناس، وفئاتهم فيكون ثمة مثلا لهجة الطبقة الأرستقراطية وأخرى للجنود وثالثة للبحارة، ورابعة للرياضيين وخامسة للنجارين...الخ وهناك ما يميزها عن لهجات المحلية وتنشأ نتيجة لما يوجد بين طبقات الناس وفئاتهم من فروق في الثقافة والتربية ومناحي التفكير والوجدان ومستوى المعيشة وحياة الأسرة والبيئة الاجتماعية والتقاليد والعادات وما وتزاوله كل

---

[1]- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1988،1، ص 122.

[2]- ميخائيل باختين: تحليل الخطاب الروائي، ص 122.

طبقة من أعمال وتضطلع له من وظائف، من أثار العميقة التي تتركها في عقليات المنشغلين بها".[1]

أما اللهجات المحلية فهي التي تملك خصوصية إقليمية وميزة مرتبطة بالمكان فلكل سكان بلد أو قرية لهجتهم الخاصة التي يتميزون بها عن سكان المناطق الأخرى والتهجين قد يضم لغات فصيحة التي تنتمي إلى لغة واحد، ما يفرقها هو تلك الفروق الاجتماعية التي تفصل اللهجات عن بعضها البعض و تضاف إليها الفروق التاريخية فكل زمن استعمالاته، وينتج عن تلك الفوارق اختلاف بين هذه اللغات، في المفردات والكلمات والجمل وأساليب التعبيرات وفي تكوين دلالاتها وغيرها.

– وفي رواية "**دمية النار**" تجتمع مختلف الأنماط اللغوية التي تفصلها هذه الفروق، وهي تجعل من كل صوت خصوصية لسانية تقوى سمة التنوع اللغوي، و من هذه الأصوات، هناك ما نعتبره لغة برزة، لأنها تحتل مساحات كبيرة في الرواية و هناك ما نعتبره أصوات فرعية ملتصقة بتواجد الشخصيات، العابرة التي تفعل شيئا في الرواية، سوى أنها تتواجد لسانيا سواء باعتبارها مدخلا للتعدد الصوتي أو مجالا لاستشهاد أما الأصوات البارزة في "**دمية النار**" فهي لغة السارد "رضا شاوش" الذي يسرد قصة وهي تمتاز بلغة فصيحة، ولغة الشخصيات الثانوية ولغة الحدث المشاهد المؤلمة، ولغة الواقع المرير، ولغة النظام الذي يحكم البلاد، ولغة المحادثة التي يجرها "رضا" مع شخصيات التي التقى بهم في مراحل انتقاله من شخصية رومانسية ومحب للأدب ولقراءة الكتب إلى خادم ودمية وقاتل مأجور ويدخل في إطار هذه لهجات المحلية بعض المصطلحات اللغة الغربية ولهجة النظام ولهجة الظلم ولغة المثقفين والتي تأتي بوجه خاص هي الفصاحة التي تشبه لغة السارد نفسه ثم هناك نوع أخر من اللغة الفصيحة التي يفرقها عنها انتماؤها إلى حقبة تاريخية ليست بالبعيدة، وزمن ماض

[1]- علي عبد الواحد وافي: اللغة و المجتمع ، دار النهضة، مصر القاهرة، ط1، 1951م، ص 135.

مستوحاة من لغة الاستعمار الفرنسي ذلك الزمن الذي عاشته الجزائر زمن الظلم والاستعباد والقهر وثم تأتي لغة القاتل أو ما أطلق عليه رضا شاوش باسم الشيطان.

– وإن التهجين يتجسد في مواقع عديدة من الرواية نذكر من بينها حكي رضا عن والده الذي ضرب أمه من دون سبب حيث نجده يقول:" **لم أتذكر قط سبب الضرب، سبب كل ذلك العنف والصراخ والعويل، والبكاء واللحم الأحمر والدم النازف، والوجه المهان، أتذكر فقط حالة الألم الذي سببها الموقف حينها بداخلي** ".[1] وفي نفس الصفحة نجده يقول بأنه لا عيب بأن يضرب الرجل زوجته، حيث قال:" **فالضرب لم يكن عيبا حينها فالرجل كان من ميزاته تأديب الزوجة إن أخطأت**".[2] ندرك من خلال حديث رضا شاوش أن هناك صوتين صوت رافض للضرب وصوت آخر لا يمنع في ضرب الرجل لزوجته وصوت بين الرفض والقبول، فهذه الشخصية المتناقضة بين الرفض والقبول، تصور لنا أن بداخل رضا صوتين.

ونضيف إلى حديث رضا عن والده وعن مشاعره التي يكنها له، حيث قال: "**لماذا مشاعري متناقضة أحبه وأكرهه، أرغب في الانتساب إليه، وأمقت ذلك الانتساب، كانت لدى أسئلة كثيرة ولم أكن أجرؤ على طرحها، كما لم يكن هناك أي أحد يتكفل بالإجابة عليها**".[3] فهنا صوتين ومزج بين صوت السارد الفصيح الذي يصف حالته التي لا يجد لها تفسير في حب والده وكرهه صوت يود الانتساب وصوت يرفض ذلك الانتساب إليه .ونضيف إلى هذا الكلام الهجين تهجين آخر، فهذا المقطع من التهجين حيث سمع رضا في المقهى يتحدثون على والده، حيث قال عنه بأنه:" **يعيش في تعذيب أخوانه**".[4]

(1)- بشير مفتي: دمية النار، ص25.

(2)- المصدر نفسه، ص 25.

(3)- المصدر نفسه، ص 28.

(4)- المصدر نفسه، ص33.

تمنى انه لم يسمع ذلك الحديث المؤلم الذي أفزعه كثيرا، فقام رضا بإخبار والده عما سمع عنه، فأخذه والده وطلب منه أن يشير إلى من تحدث عنه لكن رضا لم يشأ أن يتكلم، فنعته والده بالجبان فأحس رضا بأنه فقد احترام والده، ومن جهة أخرى هناك صوت آخر صادر من سكان الحي، والذي هو بدوره نعتهم بالجبناء حيث قال :كان أول من شكرني على فعلتي رجل يعمل في إصلاح الأحذية بحي العقبة حيث قال لي: "هذا سلوك تحترم عليه يا بني هناك أسوأ من البياعين لقد عانينا منهم زمن الثورة والآن يجب أن نقول لأنفسنا الحقيقة لم تتغير أمورنا نحو الأحسن".[1]

وفي موضع آخر نشهد تركيبا هجينا آخر يتمثل في صوت السارد رضا وصوت عمي العربي الذي يمثل الرأي المخالف لنظره عن النظام والحكم في فترة السبعينات وعن كثرة المخاوف التي كانت تسود تلك الفترة .

حيث عبر رضا على أن عمي العربي نقيض والده فكانت نظرته مخالفة لما كان يحملها والده لتلك الفترة التي يحكمها الزعيم هواري بومدين يقول بأن عمي العربي كان ينقده نقدا لاذعا وسخرية الحقود حيث قال عنه:" **بومدين هو قمة الغرور الذي تصنعه عظمة القوة لتكسر عظمة الشعوب**".[2]

أما بالنسبة لوالده فقد كان يحب ويؤمن به وبسياسته تفهم من خلال هذا المقطع بأن رضا كانت لديه نظرة لذلك الواقع الذي كان يعيش فيه وبأنه هناك شيء لابد أن يتغير والبحث عن سبب لتحقيق ذلك التغير إذا أردنا إجابات لتلك التساؤلات التي كانت تدور في خاطره .

مع مرور السنوات شعرت أنني تحولت، صرت شخصا آخر يجب أن أؤكد هذه الحقيقة وأنني في تلك اللحظة الزمنية المدنسة فقدت روحي، نعم روحي لا أدري ما

(1)- بشير مفتي : دمية النار، ص33.

(2)- المصدر نفسه، ص 37.

هو الروح كنت اعرف ذلك من قبل أي حينما كنت أسعى لأكون شخصا جديدا مؤمنا كل الإيمان بأن هناك عدلا.[1]

أتخذ كلامه في هذا المقطع شكلا هجينا بحيث انه يعبر عن حالته و كيف أنه أصبح بين مكان عليه وما هو عليه الآن من شخص كان يبحث عن الحياة والعدل والإيمان إلى شخص ملوث بالفساد وندرك ذلك في قوله فقدت روحي، نعم روحي بمعنى أنه فقد إحساسه وضميره اتجاه تلك الحياة .

ومن هنا نعتبر بأن التحاور بين لغتين أو أكثر هنا لا ينفي رغبتي لغة ما في تكبير نوايا الأخرى بل أنهما معا يشكلان وسيلة لتواصل فكرة معينة وواحدة فالتهجين هو تعميم للأسلوب الحر غير المباشر و استحضار للنوايا المتخفية.

وهذا ما يمنح الحضور الأسلوبي لفعل التهجين تميزا بلاغيا فريدا من خلال حضور الدلالة الأولى والدلالة الثانية الإيحائية المسندة على المرجعيات الثقافية والاجتماعية و الأيديولوجيا وهذا ما يعطي للفظ بعدا حواريا يؤدي إلى تعدد لغوي .

ج- الأسلبة :

إن أي احتكاك يحدث بين لغتين أو بين لهجتين أيا يكن وجهته أو درجته يؤدي حتما إلى تأثر كل منها بالأخرى فتكون بذلك كل لغة من لغات العالم عرضة للتطور والتغير .

إن وجه هذا التأثر في الفن الأدبي وخصوصا منه في النثر هو ما يسميه باختين بالأسلبة stylisation ويعرفها قائلا:"هي تصوير فني لأسلوب لغوي غريب في صورة فنية للغة غريبة، وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصور أي الوعي اللغوي المؤسلب، وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بوجود الوعي

(1)- بشير مفتي : دمية النار، ص 108.

اللغوي للمؤسلب وجمهوره الذي يعاد على ضوئه إنشاء الأسلوب المؤسلب وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدا ".[1]

وهذا مدخل آخر لتنوع اللغوي في دمية النار تتعدد من خلاله أشكال اللغة واستعمالاتها، إذ يقوم على إظهار الكلام الأخر في الرواية من خلال الكلام المنسوب إلى الشخصيات الثانوية أو الكلام المنسوب إلى الرأي العام، والذي يبدو من خلال التهجين، وقد يظهر عبر تقليد الكاتب لأسلوب الأخر، فيكون ذلك مدخلا آخر لكلامه ولوعيه، فتكون الكلمة في الخطاب المؤسلب كلمة مشيأة وهذا حسب باختين "بمعنى عديمة الشكل، لأنها موضوعة بطريقة تيماتيكية معتمدة على تلك الخصوصية التي تشملها مع إضافة نواياه الخاصة و إضاءتها على طريقتنا من خلال السياق".[2]

وفي هذا الموضع نجد جرار جينت يقول بأنها تخضع للأثر المحاكاتي لتصبح بعد ذلك لغة موضعة.[3] ناتجة عن استعمال الأسلوب غير المباشر الحر للخطاب المنقول مع التناقل الملبس. للخطابات والخلط الغريب بين الأصوات فيكون الخطاب المؤسلب هو أقصى أشكال محاكاة الخطاب حيث يقلد المؤلف شخصية لا في فحوى أحاديثها فحسب، بل في تلك الحرفية المبالغة فيها، التي هي حرفية المعارضة وهي لهجة فردية دائما أكثر من النص الأصلي.[4]

وهذا مثلا قول السارد رضا شاوش: " **رحت أسترجع ذكرياتي معه، كم كانت قليلة في الحقيقة وصورته الباقية في ذهني وجهه أسمر السحنة قامته الطويلة، أنفه الذي يستطيع أن يقتفي أثر أي رائحة، نظرته الحادة، عيناه المدورتان كحبتي زيتون**

---

(1)- ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية، ص 149.

(2)- المرجع نفسه، ص 149.

(3)- جيرار جينت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم ، ط3، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2003، ص149.

(4)- ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية، ص 117.

سوداوين كان يخيل إلي أنهما ذلك السر الغامض للرجال المبهمين الرجال الذين تصنعهم ظروف معينة".[1]

وفي هذا المقطع يأخذنا السارد رضا شاوش إلى تصوير تلك الشخصية والده من خلال اعتماده أسلوب التشبيه، ونقل القارئ إلى المحسوس من خلال تقديم بعض صفات والده.

وفي موقع آخر مؤسلب نجد السارد في هذا المقطع:" **بقيت واقفا بقرب باب العمارة لا ألوي على شيء، أفكار شيطانية تخطر على بالي، كأنني حيوان مجروح مهان في صميم كبريائه في ذروة نرجسيته، في صلب أعماقه التي لم يد هناك ما يسترها في تلك اللحظة، لم أكن قادرا على التفكير ما معنى أن تفكر في شيء كذا؟ كان على الاستيعاب مطأطئ الرأس**".[2]

من خلال هذا المقطع يخاطب رضا نفسه وعن ما كان يدور في داخله ويعبر عن أفكاره التي كانت تراوده دوما.

كما نجد محمد عبد الله عطوات يقول بأن هذا التعاون والتبادل بين لغتي الكلام والكتابة أدى إلى تضاؤل الفروق بينهما ودنت كل منهما من الأخر لتحقيق ازدواجية لغوية تمثل امتداد لازدواجية الوجدان وهذا دليل من دلائل تحضر الإنسان ومطلب من مطالب تطور اللغة وتجديدها.[3]

ومن أوجه اللغة **دمية النار** تفصيح بعض العبارات الغريبة منها مثلا ما ورد في هذه المقاطع:

- "**غير بعد من مركز الشرطة ويفريه سيتي جديدة**".[4]

(1)- بشير مفتي: دمية النار، ص 83.

(2)- المصدر نفسه، ص 78.

(3)- محمد عبد الله عطوات: اللغة الفصحى و العامية، دار النهضة العربية، ط1، بيروت 2013، ص 64 .

(4)- بشير مفتي: دمية النار، ص 125

- " **لقد هجرت وهي الأنا تعمل في كباري السعادة**".[1]
- " **نعم يمكن أن أتخيل نفسي دراكولا**".[2]
- " **فأخبرته أن لهم سيناريوهات جاهزة**".[3]

في هذا المقطع حوار دار بين رضا وسعيد بن عزوز

- **حسنا ماذا هناك؟**
- **شيء يخص والدك.**
- **ماذا قلت؟**
- **والدك المرحوم.**
- **ما بيه والدي؟**
- **أنت تعرف أن منصبي يسمح لي بالتحقيق في كل شيء في ملفات جديدة أخرى قديمة طواها النسيان...**
- **إلى أين تريد أن تصل؟**
- **سأقول لك بصراحة**
- **هناك أشخاص تقدموا بشكاوي ضد والدك.**
- **شكاوي ضد والدي...**
- **صمت وأحسست بالارتباك...**
- **لقد توفي والدي ولن أسمح لأي شخص أن يمس ذاكرته بسوء.**[4]

يحتوي هذا المقطع الحواري تركيبا هجينا بين لغة السارد الراصدة الفصيحة ولغة عزوز المتسمة بالصرامة والتعنيف، وبعض المرادفات التي تصنف كالألفاظ

---

(1)- بشير مفتي: دمية النار، ص 105.

(2)- المصدر نفسه، ص 124.

(3)- المصدر نفسه، ص 134.

(4)- المصدر نفسه، ص 65-64.

الحرفية خاصة بانتمائه الحرفي منها لفظه "شكاوي" و التي تعني في لغة القانون تقديم اتهام ضده ثم تأتي لغة السارد التي تتسم بالانفعال والمواجهة ومباشرة يحاول السارد رضا أن ينهي الحوار بهذه العبارة.

- **لقد توفي والدي ولن أسمح لأي شخص أيمس ذاكرته بسوء.**

لكنه تأثر بلغة هذا الحوار يؤسلب لغته ببعض الاستعمالات الواقعة المنتمية إلى لغة هذه الشخصيات وهي "**هناك أشخاص تقدموا بشكاوي**" أنت تعرف ماذا كان يعمل والدك فالأول تعبر عن مدى إساءة عزوز إلى أبيه واعتباره إنسان سيء والمقطع الثاني أراد به عزوز إدخال الشك لرضا واصفا له لأن والده كان رجل سيء.

خاتمة

خاتمـــــة:

إن فن الرواية من أهم ما أنتجه الأدباء فله أهمية في بلورة الحياة الاجتماعية ومن خلال دراسي لرواية "**دمية النار**" وإمعان النظر في البنية الحوارية وتقاطع أحداثها توصلت إلى بلورت النتائج التالية:

1. يعتبر ميخائيل باختين مؤسس مصطلح الحوارية في الأدب، حيث أخذ هذا المصطلح من مفهوم الحوار.
2. كما جاء بمفهومات أخرى تتعلق بطابع الحوارية تتمثل في تعدد الأصوات والتهجين والأسلبة وغيرها.
3. فتعدد الأصوات هو تعدد الذوات المتخاطبة داخل الخطاب الروائي التي تتعدد بها الايديولوجيات في الرواية، حيث تشكل لنا ذلك التقارب في اللغات، فنجد فيها لغة المثقف والأمي، والسياسي...
4. أما التهجين فهو تلك العملية التي تتم بدمج لغتين مختلفين، تحضر داخل العمل الروائي الواحد.
5. أما الأسلبة فهي ذلك التصميم الذي يدخل به السارد ألفاظا خاصة به وبلغته، فيكون ذلك تنويعا ويعطي لهذا السارد أسلوبا مميزا في روايته.
6. لتنتقل الحوارية في ما بعد إلى مصطلح التناص على يد الدارسة البلغارية "جوليا كريستيفا" التي استفادت من أبحاث ميخائيل باختين في الحوارية والتي سمحت لها بتأصيل مصطلح التناص، حيث ربطت هذا المصطلح بما يسمى "بالإنتاجية النصية".
7. غير أن جيرار جنيت يتخذ من الحوارية مصطلح آخر أطلق عليه اسم "المتعاليات النصية"

8. أما النقاد العرب فقد إتبعوا ما جاءت به "جوليا كريستيفا" انطلاقا من التناص منهم عبد الملك مرتاض ومحمد مفتاح. غير أن سعد يقطين فضل مصطلح تفاعل النصي بدلا من التناص وبهذا يكون قد اتبع ما جاء به "جيرار جنيت"

9. فكانت رواية "دمية النار" لبشير مفتي مسرحا لدراسة البنية الحوارية فيها وهذه الرواية تناولت السنوات المظلمة التي عاشتها الجزائر في فترة السبعينيات والثمانينيات القرن الماضي، حيث يلتقي الروائي ببطل الرواية في سنة 1985 حيث يسلمه مخطوطا يحتوي سيرته الذاتية مع الحديث عن سنوات القهر التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال والتي كان شاهدا عليها.

10. كما قامت الرواية بالكشف عما يوجد بداخل البطل "**رضا شاوش**" من مكنونات وانفعالات.

11. كما نجد أن الرواية "دمية النار" قد ضمت ثلاث أنواع من الحوار الداخلي وهي:

- المونولوج: وهو حديث السارد مع ذاته حول موضوع شخصي.
- والمناجاة النفسي: هو حديث النفس وتأملاتها
- الارتجال الفني: هو حديث السارد مع ذاته نتيجة مصادفة حدث يشبه حدث مماثل وقع للشخصية في مرحلة معينة من حياته.

وأخيرا أتمنى أن يكون بحثي فاتحتا لدراسات أخرى أرجو أن أفيد الطالب بما قدمت، فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان وآخر دعواي أن الحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

I- القرآن الكريم برواية حفص:

II- قائمة المصادر:

1.بشير مفتي: دمية النار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

III- قائمة المراجع:

2.أحمد الزعبي: التناص نظريا و تطبيقا، مؤسسة عمران للشر و التوزيع الأردن،2000م.

3.أحمد ناهم: التناص في الشعر الرواد، دار الأفاق العربية، القاهرة ط1 2007م.

4.إدريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات منتوري قسنطينة، الجزائر، ط1.

5.إدريس قصوري: أسلوب الرواية، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

6. الأزهر الزنّاد: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط1، 1993م.

7. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر سوريا، ط1، 1997.

8. تزفيتان تودوروف و آخرون: في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد) ، تر: احمد المدني، دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1 1987م.

9.تزفيتان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م.

10.تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر:فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1996م.

11. جرهان ألان: نظرية التناص، تر: باسم المسالمة ، دار التكوين، سورية دمشق، ط1، 2011م.

12.جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، رابطة الإبداع الثقافية ، الجزائر، دط ، دت.

13.جوليا كرستيفا: علم النص، تر، فريد الزاهي، دار توبيقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1991،1م.

14.جيرار جينت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم ، ط3، منشورات الاختلاف الجزائر، 2003م.

15.حافظ المغربي: التناص و تحولات الخطاب، النقدي العربي المعاصر لمؤتمر النقد العربي، عالم الكتب الحديث جامعة اليرموك، الأردن، ط1، 2006، ص 161.

16.حسين خمري: نظرية النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2007م.

17. حميد حميداني: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1989م.

18. حميد حميداني: القراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي دار البيضاء المغرب، ط2، 2007 م.

19. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مادة "حور"، ج1 180هـ/185هـ.

20. رمضان حمود: الأدب الجزائري الجديد التجربة والأمل، منشورات مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية، الجزائر، 2007م.

21. روجر آلن: الرواية العربية، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، القاهرة : المشروع القومي للترجمة، 1997م.

22. رولان بارت: لذة النص، تر ، فؤاد صفا و الحسين سيجار، دار توبقال للنشر ، ط1،1988 م.

23. سعيد حسين بحيري: علم لغة النّص، مكتبة لبنان ناشرون، لونجمان، ط1 1997.

24. سعيد سلام: التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث،الأردن ط1، 2010م.

25. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2001م.

26. سمير سعيد الحجازي: النقد العربي وأهم رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005م.

27. صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، د ط.

28. صبيحة عودة زعرب: غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006م.

29. صلاح صالح: سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب ط1، 2003م.

30. صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشرق، القاهرة، ط1 1998م.

31. عاشور شرفي: الكتاب الجزائريون، تع: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009م.

32. عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، دار عالم المعرفة، الكويت، د ط 1998م.

33. عبد المجيد الحبيب، الحوارية في الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الثبات، مطبعة آنفويرانت، المغرب، د ط، 2007م.

34.عبد الواسع الحميري: الخطاب والنص، في المؤسسة الجامعية للدراسات النشر بيروت لبنان ط1– 2008 م .

35. عبد الوهاب تروء: تفسير وتطبيق التناص في الخطاب النقدي المعاصر مجلة الفكر العربي المعاصر، لبنان، العدد الثاني، 1989م.

36.عزيزة مريدان: القصة وأنواعها ، دار الفكر، دمشق، ط1، د ت.

37.علي عبد الواحد وافي: اللغة و المجتمع ، دار النهضة، مصر القاهرة، ط1 1951م.

38. عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان مطبوعات الجامعية الجزائر، ط2، 1995م.

39. فاطمة قنديل: التناص في شعر السبعينات، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة ، 1999 م.

40. فيصل دارج: نظرية الرواية، المركز الثقافي العربي للدار البيضاء ط1،1999م

41. لخضر لعرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار العرب للنشر والتوزيع، د ط،

42. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي، انجليزي، فرنسي مكتبة لبنان، شؤون بيروت، لبنان، د.ط ، 2002م.

43. ليمان قراري: جماليات الحوارية في الرواية المغاربية

44. محمد عبد الله عطاوة: اللغة الفصحى و العامية، دار النهضة العربية، ط1 بيروت 2013م.

45. محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات و اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2003 م.

46. محمد عزام: النص الغائب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ط1 2011م.

47. محمد عزام: النقد والدلالة نحو تحليل سمياني للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ط1، 1996م.

48. محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2005م.

49. محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام العربية للكتاب، الجزائر، د ط، 1983م.

50. محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب ط1، 1999 م.

51. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2001م.

52. مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.

53. مصطفى المريقتن: تشكيل المكونات الروائية، دار الحوار، اللاذقية، ط1 2001.

54. منذر عياش:"النص ممارسته وتحليلاته" ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر 1992م.

55. ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1،1988م.

56. ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: ناصف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

57. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة ط1، 1987م.

58. ميساء سليمان الإبراهيمي: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د ط، د ت.

59. نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث ج2، دار هومه للطباعة والنشر، بوزريعة، الجزائر.

60. واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

IV-قائمة المعاجم:

61. ابن منظور: لسان العرب، مادة بنى، دار بيروت والتوزيع، ط3، 1999م.

62. احمد رضا: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت ،1960م.

63. بطرس البستاني: كتاب قطر المحيط، ط1، بيروت، 1869م.

64. الزمخشري، أبو القاسم جاد الله محمود: أساس البلاغة، تر: عبد الرحيم د.ط، د.ت.

65.السيد المرتضى الزبيدي: تاج العروس "مادة نص"، مركز الكتب الثقافية دط، دت، ص ..

66.الفيروز آبادي: قاموس المحيط، دار الكتب العلمية ، بيروت، ط3، ج1، ت 817هـ.

67. مجمع اللغة العربية :المعجم الوسيط.

68. محمد قاضي : معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010م.

69.المعجم الوجيز: معجم اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصر، ط1 1994م.

70.معجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية، مجمع اللغة العربية، ط1 1425هـ/2004م.

V- قائمة الرسائل الجامعية:

71.سامية داودي: أطروحة دكتوراه، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعيدي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009م.

72. خديجة عبد الكريم: رسالة ماستر البنية في رواية أكراد أسياد بلا جياد جامعة المسيلة، 2012-2013

73.إيمان مليكي: مذكرة ماجستير، الحوارية في الرواية الجزائرية، الغيث لمحمد ساري، مريا تتشيطية د.عبد المالك مرتضى، دم الغزل مزراق يقطاش سايح، شرف عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر، باتنة ،2012-2013،

VI-**والمجلات والمقالات العلمية**:

74.محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة النادي الأدبي الثقافي، ج54، م14. جدة، 2004م.

75. زكي رضي: الثيمة الحوارية في رواية حياة مؤجلة ، مقال العدد 2512 – الخميس 23 يوليو 2009م، الموافق 30 رجب 1430هـ.

76. جميل حمداوي: السيميويطيقا والعنونة، مجلة علم الفكر،عدد2، تصدر عن المجلس الوطن للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1997م.

77. محمد داود: مفهوم الحوارية عند باحثين، مجلة تجليات الحداثة يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران عدد خاص بأعمال الندوة الوطنية حول المفاهيم النقدية الحداثة ، ديسمبر 1992م.

78.منذر عياش:'النص ممارسته وتحليلاته" ضمن مجلة الفكر العربي المعاصر، 1992م.

VII- قائمة المواقع الإلكترونية:

حسن الميرزائي: التناص و مفهومه في النقد العربي الحديث، ديوان العرب(ww.diwam.alarab.com) 2011/9/6م.

فهرس المحتويات

الفهرس

الشكر والتقدير

المقدمة **أ- ب-ج**

مدخل: إضاءة المصطلحات

1-البنية. **5**

2-الحوار. **7**

3-النص. **10**

4-الرواية. **14**

الفصل الأول: الحوارية في الدراسات النقدية.

I- عند الغرب. **21**

1-ميخائيل باختين. **22**

2-جوليا كرسيتفا. **37**

3-جيرار جينت. **41**

II- عند العرب. **43**

1-عبد الملك مرتاض . **44**

2-سعيد يقطين. **45**

3-محمد مفتاح. **47**

الفصل الثاني: البنية الحوارية في رواية دمية النار.

1-ملخص الرواية. **51**

2-عتبة الغلاف و العنوان. **56**

3-الحوارية في رواية دمية النار **62**

أ-تعدد الأصوات في الرواية . **62**

ب- التهجين. **69**

ج- الأسلبة. 73
خاتمة 79
المصادر والمراجع 82
فهرس المحتويات 91

تم بحمد الله

ملخص:

يعتبر الأدب الجزائري أدباً غنيا في مختلف الأجناس الأدبية خاصة الرواية التي احتلت مؤخرا مكانة مميزة في هذا الأدب حيث إن الرواية تحمل في ثناياها عناصر مختلفة لبنائها،منها:الشخصيات التي تشكل الحوارية داخل الرواية من خلال التفاعل الذي يحصل بين هذه الأصوات.

وقد طرح الروائي بشير مفتي من خلال روايته "دمية النار" قضية اجتماعية واقعية مستمدة من الحياة الجزائرية في الفترة التي عايشها المجتمع، حيث تعرض للموضوع بفتح طابوهات هذا المجتمع، وتشريحها بروح الباحث الناقد.واشتغل الروائي على توضيح معالم الشخصية الرئيسة المتمثلة في السارد رضا شاوش على طريقة السيرة الذاتية.

Résumé:

La littérature algérienne est une littérature riche en divers genres littéraires surtout,le roman qui a occupé, dernièrement, une place privilégiée dans cette littérature. où le roman comporte des différents éléments pour sa construction, y compris: Les personnages qui composent le dialogisme dans le roman à travers l'interaction qui se produit entre leurs sons.

Le romancier algérien Bachir Mufti a proposé dans son ouvrage **«pantin de feu »**un enjeu social, réaliste inspiré de la vie des algériens durant la décennie noire, il a examine ce thème de manière critique, en affrontant leur tabou, et qui a occupé de préciser les repères du personnage principale ,qui présente le narrateur Rida Chaouch et son biographie.