الرؤية السردية في الرّوِ اية الجز ائرية من الأحادية إلى التعدُّد.
قراءة في رو ايتي" ريح الجنوب"والبيت الأندلسي".

The Narrative vision in the Algerian novels from Monism to pluralism. An Examination of twoNovels "Rih Al-Janub"and "Al-Bayt Al'andalusi".

ط د-طويلب عبد الحكيم[1*]، أد. عبد الرزاق علاّ[2].

[1*]-المركز الجامعي بمغنية(الجزائر)abdelhakim.touileb@univ-tlemcen.dz

مخبر الدراسات الأدبية والنقدية وأعلامها في المغرب العربي.

[2*]-جامعة عين تموشنت (الجزائر):eltlemsani-1982@hotmail.com

تاريخ الإيداع: 2022/02/15 تاريخ المراجعة:2022/06/12 تاريخ النشر: 2022/00/00

ملخص:

إنَّ المتتبع لمسار الإبداع الروائي يلمس تلك التَّحولات الَّتي طرأت على عناصره الفنية وطريقة تقديمه وعرض أحداثه،وذلك من خلال تجديد أساليبه الفنِّية وصوره الجمالية؛ فهناك طرق فنِّية نلمسها في الرِّواية الكلاسيكية المتبنِّية لرؤية أحادية بسيطة ذات الصَّوت الواحد، والرِّواية المعاصرة المتبنِّية لرؤى وأصوات متعدِّدة.

تروم هذه الورقة البحثية إظهار الخصائص والمميزات الَّتي سجَّلها الفنُّ الرِّوائي الجزائريعبر مراحل تطوُّره، وقد اشتغلنا في مقالنا هذا على نموذجين روائيين هما: رواية (ريح الجنوب) لعبد الحميد بن هدُّوقة باعتبارها من جيل الرِّواية الكلاسيكية الأولى، ورواية (البيت الأندلسي) لواسيني الأعرج الَّتي هي واحدة من الرِّوايات المعاصرة الَّتي وظَّفت تعدُّدية الأصوات.

الكلمات المفتاحية:

الرواية الجزائرية، الرؤية الأحادية، تعدد الأصوات، البوليفونية، ريح الجنوب، البيت الأندلسي.

Abstract:

The development of creativity in novel writing has favored transformations in the artisticelements of the novel and the ways in whichitpresentsevents occurrence. This has been achievedthrough the renewal of itsartisticmethods and aesthetic images, by includingbothclassical novel artisticelementswith a simple mono-vision, and contemporary novel artisticelementsthatinclude multiple points of view and voices.

This researchpaperaims to show the characteristics of the Algerian novel throughitsdifferent stages of development. This workisbased on twomodels of novel:Rih Al-Janub by Abd al-Hamid bin Hadduqa as itis from the first generation of classic novel, and Al-BaytAl'andalusi by Wassini al-Araj, being one of the contemporary novels thatemploy multiple voices.

Key words:

Novel, Algerian novel, monophonic, polyphonic, classical, Rih Al-Janub, Al-Bayt Al'andalusi.

*المؤلف المراسل.

تقديم:

كانت الرّواية في بداية مشوارها مجرَّد وسيلةٍ للتَّسلية وإشباع فضول قرائها واستمالة عواطفهم،وقد سلكت طريقا واحد في مسارها السردي من خلال البَطل الَّذي يتزعَّم أحداثَها معبّرا عن توجهاته وأيديولوجياته، إذ أصبح كلّ عمل روائي يعمل على تكريس مرجعيات تاريخية واجتماعية وثقافية وإيديولوجية تنطلق من صميم المجتمع في كل النماذج المكتوبة، لذلك يرى لوسيان غولدمان:« أن أكبر الكتاب الممثلين لعصورهم، هم أولئك الذين يعبرون بصورة منسجمة عن نحو ما،عن رؤية للعالم تتوافق على أكبر قدر ممكن مع الوعي الممكن لطبقة ما، وإنها الحالة التي تصادفنا في كل الأطوار لدى الفلاسفة والكتاب والفنانين»[1].

ومن ثمةأصبحتْ الرواية تواكب الأوضَاع السِّياسية والاجتماعية والثقافية للمجتمع الَّذي تلد فيه، مُلتمسةً بذلك وضعَ يدِها على قضَايا النَّاس وآمالهم وطموحاتهم وخيبتهم وانكساراتهم، ملتصقة بالواقع في تَطوُّره وحركته الدائمة، وقد امتازت بمرونتها في استيعاب كلَّ القضايا والتحولات الطارئة والجديدة،ممّا جعلها تهربُ من نسقِها القديم المتبني لرؤية أحادية إلى نسق جديد أطلق عليه **باختينالبوليفونية** الَّتي تتناغم فيها الألحان مُتزامنةً ومتشابكةً فيما بينها، بحيث يكون لكلّ لحنٍ كيانُه الإيقاعي المميّز له، ولكنَّها مع تشابكها وتلاحمها تُكوِّن وحدةً فنِّية مترابطةً ولغتها مُشبَّعةٌ بالأفكار والأيديولوجيات. «فالواقع الاجتماعي يعكس إيديولوجية معينة، يقف عليها المبدع،كمعارض وكناقد لها،لتظهر داخل نصه الروائي وهذا الموقف لا يمكن أن يشكل إلا بإعادة إنتاج هذا الصراع الواقعي والإيديولوجي في النص»[2]. فالروائي يعمد أحيانا إلى إبراز إيديولوجيته ولكن في قالب فني تجسده لغته التي يكتب بها، والصوت الذي يتحدث به، والموقف الذي تتخذه شخصياته وذلك يتجلى من خلال الصراع القائم بين شخصياته الروائية التي«يحملها بمجموعة من القيم والأفكار ذات نفسية معقدة قد لا يفهمها ولا يعرفها الفرد نفسه،ويركز هؤلاء على البعد الاجتماعي والبيئة والتربية كما يرتكز آخرون على الدوافع واللاشعور»[3].

وإذا عدنا إلى الرِّواية الجزائرية نجدها قد جسّدت في ثناياها الأوضاع السِّياسية والاجتماعية والفِكرية الَّتي مرَّ بها المجتمع الجزائري، خاصَّة في الفترة الاستعمارية وبعد الاستقلال،وقد خاضت تجاربها بكلّ ثباتٍ منذ أن بدأت كروايةً كلاسيكية، تعتمد على بطلٍ واحد، ولغةٍ واحدة، تعكس طبيعة الصِّراع الأيديولوجي بين الشَّخصيات، لتنتقل إلى الاهتمام بالمجتمَع وما يموجُ فيه من مشاكل وأزمات، فصارتْ تعكس الاتجاه الواقعي بامتياز؛ والواقعية في الأدب هي تعبير عام عن الواقع الاجتماعي من تفاعل وتناقض وصراع وحركة،وتشابك ونمو وليس من الواجب أن تجسد الرواية الواقع بحيثيات وتحليله وإعطاء إستراتيجية لتغييره، وإنما هي نوع من الأجناس الأدبية التي تحمل دلالات مؤثرة عن البني الاجتماعية والتاريخية والسياسية والنفسية في حركتها المتشابكة المتصارعة،وعن إمكانياتها الكامنة،وآفاقها البعيدة،«إن الواقعية الاشتراكية تعبر عن الصراع الاجتماعي في أبعاده المختلفة،السلبي في صراع مع الإيجابي،والمختلف مع المتقدم،والمحافظ مع الثوري والقائم

مع الممكن،والقديم مع الجديد»[4].، فرضتْها عليها الظُّروف الَّتي كانَ يمرُّ بها المجتمع الجزائري الَّذي خرج منْ استعمارٍ طويلٍ مُظلم، وصار يتخبَّط في أزماتٍ سياسيةٍ واجتماعيةٍ واقتصاديةٍ متتالية، وبعدها صار الهمُّ الأكبر للرّوائيين هو اقتناصُ كلّ جديدٍ في عالم الرّواية، والتَّجريبُ المستمرّ لجميع التِّقنيات الَّتي جاءت بها الحداثة الأدبية، وكان السَّعيُ الحثيث للخروج عن النَّمط القديم ومخالفة كلّ عملٍ سابق؛ لأنَّ ذلك قد يحقِّق الصَّدارة والسَّبق للرّوائي.

ومن البدِيهي أن تسلكَ الرّواية الجزائرية طريقَ الرواية العالمية، وتنهلَ من نفس المناهِل الَّتي نهلَتْ منها، لأنَّها هي الرَّوافد الَّتي استَقى منها كلُّ من خاضُوا هذا العَمل الإبداعي، ولكنْ يا تُرى، كيفَ استطاعتْ الرّواية الجزائرية أن تَقفِز تلك القَفزة الهائِلة، وتخطُوَ تلك الخُطوة العملاقة، لكي تتحوَّل من روايةٍ كلاسيكيةٍ أحاديةِ النَّظرة والتَّوجُّه إلى روايةٍ متعدِّدة التَّوجُّهات والأصوات يتجلَّى فيها ذلك التَّلاحم بين الأفكار والأيديولُوجيات، ويتناغمُ مع جريانِ السَّرد بطريقةٍ بوليفونيةٍ موسيقيةٍ مُتجانسة؟

الرؤية الأحادية في الرّوِ اية الكلاسيكية الجز ائرية – رو اية ريح الجنوب أنموذجًا:

لا يختلف كثيرونبأنَّ الرّواية حين نشأتْ، كان يغلبُ عليها طابع الفردية المتمثِّلة في الرَّاوي، والبطل؛ حيثُ يجد القارئ نفسَه سائرًا في خطٍّ مُستقيم في أحداثه المتسلسِلة، ويكادُ بقليل من التَّدبُّر يعرفُ ما سَتنتهي عليه أحداثُ الرّواية، ويلحظُ هيمنَة "رؤيةٍ واحدةٍ في تشخيص الواقع، وتكونُ العلاقة بين الكاتب والشَّخصية الرّوائية علاقةَ تحكُّمٍ وسَيطرة؛ بحيثُ تفقد الشَّخصية حُرّيتها واستقلالها لتُصبح تعبيرًا عن صوتِ الكاتب وأيديولوجيته"[5]ويُعدُّ**ميخائيل باختين** هو أوَّل من تعرَّض لتحليل مفهوم الأحادية في الرّواية الأدبية، واتَّفق على تسميتها **بالرّوِ اية المنولوجية**، الَّتي هي عكسُ**الرّوِ اية الديالوجية** (الحوارية)، ومن هنا يكون الفارقُ بين النَّوعين إمَّا بهيمنةِ الكاتب بأفكاره على أحداثِ الرّواية، وإمَّا بتلاقح الأفكار عن طريق خلقِ حواراتٍ تُتيح المجال للشَّخصيات للتَّعبير عن مكامِنها وأيديولوجياتها بكلّ حرّية، وهذا ما أدَّى **بباختين** إلى رفضِ فكرة البطل في الرّواية؛ حيثُ اعتبره "مُغلقًا،... إنَّه يفعل، ويُعاني، ويُفكِّر، ويَعي ضمن حدودِ وجوده المتحقّق؛ أي في حدود صورته الفنّية المحدَّدة، بوصفِها واقعًا حقيقيًا، إنَّه عاجزٌ عن كونه ما هوَ عليه بالفِعل، أي عاجزٌ عن الخروجِ عن حُدود شخصيتِه، من نمطِه الشَّخصي ومن مِزاجه، دون أن يُخاطر في هذه الحالة في خَرق خُطَّة المؤلِّف المنولوجية عَنه"[6].

ولا يخفى أنَّ الرّواية الكلاسيكية قد يوجدُ فيها حوارٌ بين الشَّخصيات، ممَّا قد يُوحي بأنَّفيها مساحةً من الحرية للتَّعبير عن الأفكار، إلَّا أنَّ السَّيْر في أحداث الرّواية من شأنه أن يجعلَ القارئ يكتشفُ أنَّ الكاتب يُحاول أن يُوجِّهه "نحو مركزٍ واحدٍ للرُّؤية، عاملاً بذلك على طمْس معالمِ التَّوزيع المتكافئ للمَواقف، ذلك الَّذي كانَ قد بدَا مُهيمنًا خلال قِسم كبيرٍ من العَمل، وفي هذه الحالة تكونُ الرّواية ذات بُنيةٍ سطحيةٍ ديالوجية، غير أنَّها تُخفي وراءَها بُنيةً عميقةً ذات طابعٍ مُنولوجي"[7].

وتتمثَّل الأحادية المقصودة في الرِّواية الكلاسيكية في تلك الفكرة الواحدة المهيمنة على العَمل الرِّوائي، والَّتي يتقمَّصُها البطل، ويتحرَّك بموجبها، ويُناضل من أجلها، كما هو معروفٌ في الرِّوايات الواقعية والرُّومنسية، وتتجلَّى أيضًا في السَّارد أو الرَّاوي العليم الَّذي يأتي "لتثبيت هذه الفكرة، ومُناصرتها بجميع الوَسائل الفنِّية عن طريق الوَصف والتَّقويم والتَّلفُّظ، فتُصبح هذه الفكرة المهيمنة هي المفضَّلة، وعلى القارئ أن يتمثَّلها، بأيِّ حالٍ من الأحوال، على أنَّها الأمثلُ والأحسن"[8]، وتتمثَّل أيضًا في تلك اللُّغة النِّظامية الَّتي تسيرُ عليها الرِّواية من بدايتِها إلى نهايتها، وهي لغةٌ واحدةٌ ذاتُ إيقاعٍ واحد، تتخلَّل جميع الحوارات الَّتي تتعاملُ بها شخصياتُ الرِّواية.

1- أحادية اللُّغة في الرِّواية الكلاسيكية:

اللُّغة هي أساسُ أيِّ خطابٍ نصِّي،ولا ينبغي للدِّراسات الحديثة أن تعالجهُ خارج نطاقِ تلك اللُّغة الَّتي هي البَوتقة الَّتي تنصهرُ فيها الأفكار والمعارف، وتتشكَّل في أشكالٍ مختلفةٍ وأجناسٍ أدبيةٍ مُتنوعة؛ فاللُّغة "تؤدي دورًا جوهرياً وحاسمًا في تأسيس هوية الخطاب وكينونته، إنَّها الوسيلةُ النَّاجعة والفاعلة الَّتي يُنشئ بها الكاتبُ عالمه السِّحري، وبها يُعبِّر عن أحاسيسِه ومشاعرِه الفكرية والجمَالية، ومواقِفه من حقيقةِ الواقع والوُجود"[9].ومن الجَميل أن نذكرَ هُنا أنَّ عُلماء العَرب قد تفطَّنوا مُبكِّرًا إلى ما يُسمَّى بالمستويات اللُّغوية في التَّعبير؛ فقد كانُوا يوظِّفون المستَوى اللُّغوي المناسِب لكلِّ شخصيةٍ، حسبَ مُستواها العلمي والثَّقافي؛ "بحيثُ إذا كانَ في الرِّواية شخصياتٌ: عالمٌ لغوي، وصُوفي، ومُلحدٌ، وفيلسوفٌ، وفلاحٌ، ومهندسٌ، وطبيبٌ، وأستاذٌ جامعي... فإنَّ على الكاتِب أن يستعملَ اللُّغة الَّتي تليقُ بكلٍّ من هذه الشَّخصيات"[10]، ولكنَّ ذلك كان دونَ الخروج عن اللُّغة العربية الفَصيحة.

حتَّى جاءتِ الحداثةُ من خلال نظرياتها النَّقدية بدعوَى استعمالِ اللُّغة وِفق مستويَين اثنين "على سَبيل الوُجوب: مستوى السَّرْد وتكون لغتُه فصيحةً، سليمةً، بل راقية؛ ومُستوى الحوار وتكونُ لغتُه مُتدنِّية، وعامِّية في الدَّرجة الأزْذَل والدَّرك الأسفل"[11]، ومنها جاءتْ دعَاوى استعمال العامِّية في النِّتاج الأدبيوفي الرِّواية بخاصَّة.

إذن، فإنَّ اللُّغة في الرِّواية الكلاسيكية كانت لغةً واحدةً يصوغُ بها الكاتبُ كلَّ الحوارات والصِّراعات الَّتي تكتنفُ الشَّخصيات في كلِّ أحداث الرِّواية، ولكنَّ البراعةَ عند بعضِ الرِّوائيين الكلاسيكيين كانتْ تكمنُ في استعمالِ المستويَات اللُّغوية وتوظيفِها حسبَ كلِّ شخصيةٍ، قارئةٍ كانتْ أو أُمِّية، عالمةٍ أو جاهِلة، رفيعةٍ أو مُتدنِّية؛ فـ"اللُّغة انسجامٌ وتناغمٌ ونظام، واللُّغة الإبداعية نَسجٌ بديعٌ يُبهر ويَسحر، ولعلَّ الأديب الكبير هو الَّذي يعرفُ كيفَ يتلطَّف على لُغته حتَّى يجعلَها تتوزَّع على مستوياتٍ، لكنْ دون أن يُشعِرَ قارئه بالاختلال المستويَاتي في نَسْج لُغته"[12].

وإذا أردنا أن نضربَ أمثلةً على اللُّغة الأحَادية في الرِّواية الجزائرية، فيمكنُنا أن نُلقيَ نظرةً على أوَّل روايةٍ فنِّية جَزائرية وهي (**ريح الجنُوب**) **لعبد الحميد بن هدُّوقة**، الَّتي تُعدُّ روايةً كلاسيكية تبنَّتْ الواقعيةَالاشتراكية، وتميَّزتْ بكلِّ ما تمتازُ به الرِّواية الكلاسيكية من أُحادية السَّارد والرُّؤية السَّردية، وأُحادية البطل، وأحادية اللُّغة، وهيمَنة الرَّاوي العارف بكلِّ شيء، وهيمَنة الأيديولوجية الَّتي يسعى الكاتبُ إلى فرضِها بكلِّ الوسائل الفنِّية والتِّقنية على لسانِ شخصيتِه الرَّئيسة وحتَّى الشَّخصيات الثَّانوية.

فإذا جِئنا إلى لغة الرَّاوي في هذه الرِّواية، نجدُها لغةً راقيةً ذات مُستوًى عالٍ، وتنتابها الشَّاعرية في كثيرٍ من الأحيان، يقول الكاتب مُتحدثًا عن **نفيسَة** حين دخلتْ غُرْفتَها واستلقتْ على ظهرها فوقَ سريرِها، بعد ذلك النِّقاش الحادِّ مع أمِّها: "وكانتْ منذُ أن فتحَت النَّافذة وهي تَسمع أنغامَ نايٍ حزينَة، مُتقطِّعةٍ آتيةٍ من بَعيد، أفرغَ فيها صاحبُها كلَّ ما يَفيضُ به قلبُه من حنَانٍ ووحدةٍ وشَوق"[13]، فهي لغة راقية ينتابها الإحساس الشَّاعري الَّذي يُعبِّر عن التَّأثُّر بذلك النَّغم الجميل السَّاحر.

أمَّا إذا ضربنا مثلًا عن الشَّخصية الأمِّية في الرِّواية، فيمكنُنا أن نسمَع ذلك الحِوار الَّذي دارَ بين **نفيسة** وأمِّها، حين ارتمتْ عليهَا وانهالتْ بالبُكاء، بعد أن علِمت رغبةَ والدها في تزويجها من شيخِ البلدية، سألتها أمُّها: "مالكِ يا **نفيسة**؟ ما يبكيك، قولي: ما يبكيك؟ فأجابت: لا شيء، أزمةُ دموعٍ لا أكثر، وأضافتْوهي تمسحُ عينيهَا قائلةً في ابتسام: إنَّني مجنونة! أبكي بلا سَبب، فردَّت الأمُّ قائلةً: الله يسترك يا بُنيَّتي. قولي: ألم تُعجبك الإقامة بيننا؟"[14]؛ فنلاحظ أن الكاتب يستعمل تلك التَّعابير الَّتي يستعملُها العَوام في كلامِهم، كقولها: "الله يسترك"، فهو يوظِّف تلك اللُّغة البسيطة الَّتي لا عُقد فيها، والَّتي تعكسُ بساطةَ المتكلِّم بها.

والملاحظ أيضًا أنَّ الكاتبَ يستعملُ حتَّى العبارَات العامِّية (الأمثال الشَّعبية) على لسانِ كبار السِّنِّ والأمِّيين، كما فعَل في حوارِ**نفيسة** مع العجُوز **رحمة** بائعة الفخَّار، قالت لها **نفيسةُ** مُبتسمةً: "إنَّك تزعُمين الكِبر وأنتِ لا تزالِين صغيرَة، لم تتغيَّري أبدًا، فمنذُ عرفتُك وأنتِ هكذا، فردَّت العَجُوز مُؤكِّدةً في هدوءٍ حزين: إيه يا بُنيَّتي! المثلُ يقولُ: ما يدرِي بالمزْوَد غير اللِّي ضرَب به والَّا نضرَبْ به".

وهكذا نجد أنَّ**عبد الحميد بن هدُّوقة** كان على درايةٍ تامَّة بالأساليب الكلامية، وحتَّى المستويات اللُّغوية الَّتي وظَّفها في روايتِه، ويُرسل الكلام على حَسب كلِّ شخصيةٍ آخذًا في الاعتبار مُستواها العلمي والثَّقافي، ومنزلتَها في المجتمع، وهو يُحافظ على اللُّغة العَربية الفَصيحة طوال مَساره السَّردي، باعتبارها لغةً واحدةً يسيرُ عليها النَّص منذُ بدايته إلى نهايته.

2- أُحادية السَّارد أو الرَّاوي العليم:

الرَّاوي العليم هو السَّارد للقصَّة الَّذي يعرف كلَّ شيءٍ عن الشَّخصيات والأحدَاث، وهو الَّذي يروي الحكاية ويعرفُ تمامًا من أينَ بدأتْ وإلى أين تنتهِي، وهو مطَّلِعٌ أيضًا على ما يختلجُ في نفوس شَخصياته من أحاسيس، وما يُضمرونه من حبٍّ أو كُرهٍ أو حقدٍ أو احترام...، وهو واحدٌ لا يتغيَّر في كلِّ العمل الرِّوائي، ويمكنُ أن يكونَ هو الكاتبُ نفسُه الَّذي يتحمَّل عناءَ تفسير كلِّ الحوادث، ويُعلِّق على كلِّ المشاهد ليضع القارئ في الصُّورة الَّتي يُريدها، وهذا هو الَّذي يُسمَّى بأحادية السَّارد في الرِّواية الكلاسيكية.

وهذا النَّوعُ من الرُّواة اصطَلح عليه النُّقَّاد الفرنسيُون بتسمية (**الرُّؤية من الخلف**)، وهوَ الَّذي يعرفُ عن الشَّخصية أكثر ممَّا تعرفُه عن نفسِها، "إنَّه يستطيعُ أن يصِل إلى كلِّ المشاهد عَبر جدرانِ المنازل، كما أنَّه يستطيعُ أن يُدرِك ما يدور بخَلَد الأبطال. وتتجلَّى سُلطة الرَّاوي هنا في أنَّه يستطيع مثلاً أن يُدرك رغبات الأبطال الخفيَّة، تلك التي ليس لهم بها وعيٌ هم أنفسهم"[15].

ومن هنا، فإنَّ الدَّارس يمكنُه أوَّلاً أن يتتبَّع صوتَ الرَّاوي في العمَل الرِّوائي، ليعرفَ من هوَ الَّذي يطغَى في العمَلية السَّردية، ومن ثمَّ يُدرك تمامًا إن كان هذا الرَّاوي أُحاديًا أو مُتعدِّدًا، بحيثُ يمكنُه أن يحاولَ الإجابة عن هذا السُّؤال: "من يتكلَّم في الحَكي أو الرِّواية؟ ثمَّ الإشارة ثانيًا إلى تدخُّلات الرَّاوي في الحكي، وأخيرًا عن تناوُب عملية السَّرد في القصَّة، أي الحديث عن الحالَة الَّتي يتناوبُ فيها السَّردَ عددٌ من الرُّواة، إمَّا أن يكونُوا أبطالاً في الوقت نفسه، أو رواةً لا علاقةَ لهم بالحدَث الحكائي أي مجرَّد شُهود"[16].

وفي رواية (**ريح الجنوب**)، يُدرك القارئ بكلِّ سُهولةٍ أنَّ الرَّاوي واحدٌ لا يتغيَّر منذُ أوَّل الحكاية إلى آخرها، وأنَّه لا وُجود للتَّناوب في الحكي بين رواةٍ مُختلفين، وليس ببعيدٍ عليه أيضًا أن يُدرك أنَّ هذا الرَّاوي الوحيد هو الكاتبُ نفسُه.

ففي بدايةِ الرِّواية، نجدُ الكاتب يبدأُها بقوله: "كانت ريحُ الجنُوب قد سكتَتْ منذُ أن طلع أوَّل شُعاعٍ للفجر مُصافحًا قِمم الجبال... وكان اليومُ جمعةً تتوقَّف فيه غالبًا كلُّ الأعمال... وكان عابدُ بن القاضِي وابنُه الصَّغير عبدُ القَادر قرب الدَّار يُساعدان رابحًا راعِي الغنم..."[17]، وهكذا يسير الرَّاوي بالحكي طوالَ فترة الرِّواية بهذه الوتيرة الرَّتيبة المنتظمة الَّتي لا تتغيَّر، ويعرفُ ما يدورُ في خَلَد شخصيَاته، وما ينوُون القيامَ به، كما في قولِه: "وخطرَتْ بباله فكرةٌ قديمة، وهو يرَى نافذةَ حُجرة نفيسَة ما تزالُ مُغلقة..."، ونراهُ يتدخَّل في توضيح الفِكرة والتَّعليق عليهَا، فيقُول: "طبعًا الفكرةُ كانتْ جميلة ومُسِرَّة في نفس الوَقت، ولكنَّ تحقيقَها ليس هيِّنًا..."[18].

ومن خصَائص هذا الرَّاوي أنَّه يستطرِدُ في الوَصف، فتراه يُقدِّم للقارئ كلَّ التَّفاصيل المتعلِّقة بالمحيط الَّذي تدورُفيه الشَّخصيات، ويُصوِّره ببراعةٍ وإتقان، حتَّى يجعل القارئ يحسُّ كأنَّه يجلسُ في ذلك المكان، يقول **عبد الحميد بن هدُّوقة** واصفًا الحُجرة الَّتي يجتمع فيها أفرادُ العائلة: "في أحدِ حيطانها أُلصِقت لوحةٌ مُستطيلة، فوقَها عُلبٌ وحققٌ وزجاجَات، وفي الحائِط المقَابل عُلِّقت غَرابيلُ وأوانٍ فخَّارية من ذَات المعالِيق..."[19]، وهكذا يسيرُ بوصفِه إلى أن يُصوِّر كلَّ الحُجرة وما تحتوي عَليه.

3- أُحادية البطل أو الشَّخصية الرَّئيسية:

البطل في الرِّوايات الكلاسيكية هو الَّذي يُميِّزه الكاتب حين يبدأُ بتعريفِه ووصفِه فيزيولوجيًا وأخلاقيًا وسُلوكيًا، ويجعلُ الأحداثَ تدورُ حوله وتعكِس ذلكَ السُّلوك والأخلاق في تصرُّفاته وحركاته داخِل النَّصِّ السَّردي، ويُسلِّط عليه الأضواءَ حيثُما حلَّ وارتحل؛ بحيثُ تكون له علاقةٌ بكلِّ حدثٍ من أحداث الرِّواية؛ "فوصفُ البطل يمكنُ أن يكون مباشرًا، بمعنى أنَّنا نتلقَّى معلوماتٍ عن طبيعتِه إمَّا من الكُتب، أو من الشَّخصيات، أو في إطار وصفٍ ذاتي (الاعترافات) يقومُ به البطل، ونجدُ في غالب الأحيان وصفًا غيرَ مباشر"[20].

والكاتبُ حين يُقدِّم شخصيتَه الرَّئيسة أو البطلَ بالمفهُوم الكلاسيكي، فإنَّه يتَّبع أساليبَ مُتنوِّعة في التَّعريف به وتقديمه للقَارئ، ويمدُّه بالمعلومات الَّتي من شأنها أن تُشكِّل البطل بالشَّكل الَّذي يُريده السَّارد، باعتباره المهيمنَ على الحَكي، ولأنَّه يُريد أن يصلَ بتلك الشَّخصية إلى الأهداف الَّتي يُريدها أن تتحقَّق على يده في

المشوار الحكائي، ويستخدمُ في ذلك الضَّمائر خاصَّةً ضمير الغائب، وهذه الأساليب يمكن تلخيصها في ثلاثة أنواع:

"1. **أسلوبٌ تصويري**: يرسُم الرّوائي فيه الشَّخصية من خِلال حركتِها وفعلِها وصراعِها مع ذاتها أو مع غيرها، راصداً نموَّها من خِلال الوقائع والأحدَاث، حيثُ يُعطي الاهتمامَ الأكبر للعَالم الخارجي.

2. **أسلوبٌ استبطاني**: يلجُ فيه الرّوائي العَالم الدَّاخلي للشَّخصية الرّوائية... حيثُ تعتمدُ هذه الرّوايات على تقنية الاستبطان، والمناجَاة، والمونُولوج الدَّاخلي للشَّخصية.

3 . **أسلوبٌ تقريري:** يقومُ فيه الرّوائي بتقْديم الشَّخصية الرّوائية من خلال وصفِ أحوالها وعَواطفها وأفكارها، بحيثُ يحدّدُ ملامحهَا العامَّة، ويُقدِّم أفعالها بأسلُوب الحكاية، ويُعلِّق على الأحداث، ويحلِّلها"[21].

ولنرجع إلى روايتنا (**ريح الجنوب**) الَّتي جعلناها أنموذجًا للتَّدليل على الأُحادية في الرّواية الكلاسيكية؛ ففيما يخصُّ البطل أو الشَّخصية الرَّئيسة الَّتي هي **نفيسة**، نجد أنَّ الكاتب جعل الأحداث كلَّها تدورُ حولها، فيما تفعلُه، وما تُفكِّر فيه، والنَّوايا الَّتي تستبطنُها، والحوارات الدَّاخلية الَّتي تُمثِّل الصِّراع بينها وبين نفسها؛ فنرى الكاتب يبدأ بتصوير حالة ذلك الصِّراع الدَّاخلي حين كانتْ تتمنَّى لو تنقضي الشُّهور بسُرعة لتعود إلى العاصمة قائلًا على لسانها: "حتَّى النَّوم لا أستطيعُ أن أنام! ليتَني لو نمتُ حتَّى تنقضي هذه الشُّهور... كلُّ شيءٍ هنا يُحرِّم الخروج، حتَّى الشَّمس! لكن أي فائدةٍ في الخرُوج إلى الخراب..."[22]، ثم نرى ذلك الصِّراع يتأزَّم حين ترفُض فكرة الزَّواج، وهي تقول في نفسها: "لا، لا، لا أستطيع أن أتزوَّج الآن... دروسي، حياتي هذه... يجب أن أنهي دراستي أوَّلاً، وأغيِّر حياتي بعدَ ذلك..."[23].

ويزداد الصِّراع حِدَّةً وقوَّة إلى درجة عدم التَّحمُّل حين تعلمُ**نفيسة** بقرار والدها بتوقيفها عن التعلُّم، ويكون وصف ذلك الصراع على لسان الراوي العليم المطَّلع على كوامن نفس شخصيته، فيقول: "لم تستطع نفيسة أن تتصوَّر الأسباب الَّتي دعتْ أباها لاتِّخاذ هذا القرار، ولا المصير الَّذي ينتظرُها بعد أن تنقطع عن التعلُّم، فَقدتْ كلَّ سيطرةٍ على أعصابها، ولم تقدر على تركيز فكرها. عشرات الأسئلة تواردتْ إلى ذهنها..."، ثمَّ يتحوَّل ذلك الصِّراع الدَّاخلي إلى صراعٍ خارجي حين يحتدم النِّقاش بينَها وبين أمِّها بسبب التَّعليم وفائدته، قالتْ لها أمُّها: "التَّعليم أمرٌ ثانوي... فقاطعتها **نفيسة** بسخطٍ مكظومٍ قائلةً: التعلُّم أمرٌ ثانوي؟.. تُرى ما هو الشَّيء الأساسي الَّذي تُريدونه لي؟... الشَّيء الأساسي لمن في سنِّك هو التَّفكير في المستقبل..."[24].

وهكذا من خلال التَّسارع في وصفِ الكوامن الدَّاخلية **لنفيسة**، والصِّراع المتتالي بينها وبين نفسِها، وبينَها وبين الشَّخصيات الأخرى، تتكوَّنُ شخصيةُ**نفيسة**، وتتشكَّل ملامحُها في ذهن القَارئ، ويعلمُ أنَّها فتاةٌ ذاقتْ حلاوةَ التَّعليم الحديث وجوَّ المدُن الكبرى، وكرِهت الجوَّ العام للقَرية، ممَّا دفعَها إلى الإصرارعلى تغيير حياتها، مُركِّزةً على التَّعليم قبل كلِّ شيءٍ، رافضةً أيَّ عروضٍ أخرى من أمِّها وأبيها.

تعدُّد الأصوات في الرّوِ اية الجز ائرية - رو اية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج أنموذجًا:

كما ذكرنا من قبل، فإنَّ تعدُّد الأصوات أو ما يُصطلح عليه **بالبُوليفونية**، كان الرَّائد الأول في اكتشافه هو **ميخائيل باختين**، وذلك في دراسته لأعمال **دوستويفسكي**، الَّذي كان السَّبَّاق لتوظيفه في أعماله الأدبية، وهذا المفهوم نشأ في الموسيقى أوَّلاً، فهو مصطلحٌ موسيقي قبل أن يتحوَّل إلى مصطلحٍ أدبي، وهو يعني أن تتناغم الألحانُ مُتزامنةً ومتشابكةً فيما بينها، بحيثُ يكون لكلِّ لحنٍ كيانُه الإيقاعي المميّز له، ولكنَّها مع تشابُكها وتلاحمها تُكوِّن وحدةً فنِّية مترابطة؛ بحيثُ لا تكونُ في ذلك التَّناغم هيمنةُ صوتٍ على الأصوات الأخرَى.

والتَّعدُّد المقصودُ في الرِّواية **البوليفونية** أو **الديالوجية** كما يُصطلح على تَسْميتها من طرف النُّقَّاد، يكمنُ في التَّعدُّد اللُّغوي أو **الحوارية** كما سمَّاها **باختين**، وتعدُّد الشَّخصيات أو الأصْوات، وتعدُّد الأفكار والأيديُولوجيات، وتعدُّد وجهات النَّظر أو المنظورات السَّردية؛ وهذه التَّعدُّدات تُعدُّ السِّمات البارزة للرِّواية **البوليفونية** الَّتي تختلفُ تمامًا عن الرِّواية **المنُولوجية** (الأحادية)، وتقفُ تجاهَها موقفَ النَّقيض للنَّقيض، وسوفَ نُجلِّي كلَّ واحدةٍ من هذه السِّمات بمزيدٍ من التَّوضيح، والتَّدليل عليها بأمثلةٍ من رواية**البَيت الأندلُسي لواسيني الأعرج** الَّتي تبنَّتْ هذه التِّقنيات في سَردياتها.

1-<u>التَّعدُّد اللُّغوي أو الحوارية</u>:

كانت الرِّوايات الكلاسيكية تتبنَّى لغةً واحدةً هي اللُّغة الَّتي تسودُ جوَّ الرِّواية من بدايتِهَا إلى نهايتِها، وتعكسُ أسلوبَ الكاتب الَّذي يُهيمنعلى كلِّ الحِوارات والأوصَاف والتَّعليقات، أمَّا الرواية **البوليفونية** أو متعدِّدة الأصوات، فتَسُود فيها لغاتٌ متعدِّدة تعكسُ كلُّ لغةٍ منها أسلوبَ الشَّخصية الَّتي تتمتَّع بالاستقلالية، وتتجلَّى في حواراتها داخل العمل الرِّوائي؛ "إذ إنَّ هذه الحوارية هي الَّتي تُتيح التقاطَ أيديولوجيات الرِّواية، انطلاقًا من لُغات مُتلفِّظيها"[(25)]، وبهذه اللُّغة تعبِّر الشَّخصيات عن أفكارها وآرائها، وتتشكَّل الصِّراعات الأيديُولوجية بها.

وإنَّ الشَّخصيات في الحقيقة لا تنطِق بلغةٍ واحدة، لأنَّ لكلٍّ منها لغتُه الَّتي تنبُع من سُلوكه وتكوينه، وتعكسُ شخصيتَه الَّتي يتفرَّد بها، لأنَّ "اللُّغة الأدبية ليست لغةً وحيدة، بل هي لُغة منضَّدةٌ طبقاتٍ، ومُتعدِّدة لسانيًا بمظهرها الملموس الَّذي هو دلالي وتعبِيري في نظَر الغير، ويكونُ ذلك التَّنضيد لهُ علاقةٌ وثيقةٌ بالأجناس الأدبية (تنضيدُ اللُّغة إلى أجناس)؛ فيكون الحديثُ عن اللُّغة الشِّعرية، واللُّغة المقالية، واللُّغة الصَّحفية،... وهناك تنضيدٌ آخرُ نُسميه التَّنضيد اللُّغوي المهني (تنضيدُ اللُّغة إلى مهن)؛ كأن نُشير مثلًا إلى لغة المحامي، ولُغة الطَّبيب، ولُغة السُّلطان، ولغَة الفقيه، ولُغة التَّاجر، ولغة السِّياسي، ولغة المعلِّم... إلخ"[(26)].

والمفهوم الَّذي جاء به **باختين** هي أنَّ هذه اللُّغة لا يمكنُ أن تكونَ نسقًا واحدًا مستقرًّا ثابتًا، "بل هي دائمةُ التَّطوُّر والتَّشكُّل، حيث تتأثَّر بالتُّراث السَّائد حولها وتؤثِّر فيه باستمرار... حيث إنَّ الكلام الَّذي أتفوَّه به هو دومًا نابعٌ من كلامٍ سابقٍ أنفعل له و/أو من توقُّعي لكلامٍ محتملٍ سَيَليه"[(27)].

ففي رواية **البيت الأندلسيلواسني الأعرج**، نجد أنَّ الكاتب يمزجُ بين لُغتين أو بينَ الفُصحى والعامِّية في كثيرٍ من حوارات الرِّواية، وهذا ما يُصطلح عليه باسم **التَّهجين** الَّذي يقصده الكاتبُ عن عَمد، ويحاولُ أن يخلُق من ذلك المزج جمالا أدبيًا، تقولُ**ماسيكا** معرِّفةً بنفسها في بداية الرِّواية: "أنا ماسِيكا، وإذا شئتُم سيكا

بنتُالسبنيُولية..."[28]، فكلمة السبنيُولية هي من الكلمات الَّتي يستعملُها الشَّارع، المأخوذَة من الكلمة الإسبانية (Espanola)، فهي لغةٌ تعكسُ طبيعةَ**ماسيكا** الَّتي هي بنتُ أمٍّ إسبانية، فيمتزجُ في حديثها الكلام العَربي بالكلام الإسباني، تمامًا كما يكونُ في الواقع.

ومن الأمثلة على هذا التَّهجين، حين يسأل بعض التَّلاميذ الَّذين كانُوا يزورون البيت الأندلسي الأستاذة **نصيرة** قائلاً: "سمعنا بلّي راح يهدموا هذا البيت، هل هذا صحيح؟ كلّ ناس الحومة يقولون هذا الكلام، بعضهم يقول سيهدمونه لأنَّه مسكون بجنّي يهودي جاي من بلاداسبنيول؟"[29]، ونلاحظ هنا ذلك المزج والتهجين بين الفصحى والعامية؛ بحيث يغلب التعبير العامي الكلام الفصيح في مقولة هذا التلميذ بشكلٍ صارخ. وهكذا في كثير من المواضع لا يتورع الكاتب عن استعمال الكلمات الأجنبية والتعابير العامية، مجسِّدا بقوة ذلك التعدد اللغوي.

وهناك نوعٌ آخرُ من التَّهجين، سمَّاه **باختين**: **التَّعليل الموضوعي الكاذب**؛ حيثُ يُوهِم الكاتب أثناءَ تعليله لبعضِ الأحْداث، كأنَّه يُبدي رأيه هُو، ولكنَّه في الحقيقة الرَّأي السَّائد بين عامَّة النَّاس، فنرى الكاتبَ يمزُج بين كلامِه هو وكلامِ الرَّأي العَام بطريقةٍ خفيَّة لا يُحسُّ بها القارئ إلَّا بعد تمعُّنٍ طويل؛ يقولُ مُتحدِّثًا عن **مُوح الكارتيل** أو **الحاج** الَّذي كان ينتظرُ في الميناء "وصولَ دُفعات الحديد المدوَّر، والإسمنْت التُّركي والرُّخام الإسبَاني ليُهيمن بَعدها على السُّوق الوطنية بعدَ أن تعاقَد مع كُبريات الشَّركات الصِّينية والإسبانية واليابانية، المستثمِرة في الطُّرق السَّيَّارة والمباني الاجتمَاعية: كانَ يُريد أن يخدُم شعبَه، ولكنَّه اكتشف فجأةً أنَّه لم يكنْ في مَسلكه الصَّحيح، وأنَّ الشَّعب لم يكنْ شَعبه..."[30]؛ فالمتأمِّلُ في عبارته "كان يُريد أن يخدمَ شعبه..."، يكتشف أنَّها من العِبارات المتداولَة بين عامَّة النَّاس الَّذين ينتقدِون المسؤولين في مجالسهم، ونَرى كيف أنَّه أقحمَها بسلاسةٍ ومُرونةٍ ضمنَ سياق حديثه دُون أن يُشعِر بالفارق بين كلامه وبين كلام الرَّأي العام.

2- **تعدُّد الشَّخصيات أو الأصوات**:

ويكمن التَّعدُّد أيضًا في الشَّخصيات أو الأصوات الَّتي تتمتَّع باستقلاليةٍ وحرّية وتختلف عن وعيِ الكاتب وأفكاره؛ فهي تقومُ بإبداء تلكَ الأفكار الَّتي تعكسُ أيديولوجيتَها في إطارٍ بعيدٍ عن تدخُّل الكاتِب وسُلطته، إلى درجةِ أنَّ الكلمةَ الَّتي "يتلفَّظُ بها البَطل حولَ نفسِه هو بالذَّات وحَول العالم، تكونُ هي الأخرى كاملةَ الأهمِّية تمامًا مثلَ كلمةِ المؤلِّف الاعتيادية، إنَّها لا تخضعُ للصُّورة الموضوعِية الخاصَّة بالبَطل بوصفِها سِمةً من سِماته، كذلكَ هي لا تصلُح أن تكُون بُوقًا لصَوت المؤلِّف"[31].

فخلافًا لما كانتْ عليه الرِّواية **الكلاسيكية**من طُغيان صَوت الرَّاوي على مُجمل السِّياق السَّردي؛ بحيثُ تكونُ الأصواتُ الأخرَى للشَّخصيات شِبه مُنعدمة، لا تنطقُ إلا وِفق ما يسمحُ به الرَّاوي الَّذي هُو الكاتِب عادةً، أصبحتْ الرِّواية **البُوليفونية** تُعطي للشَّخصيات مِساحة النِّد للنِّدِّ مع الكاتب؛ فهي تَروي وتتحدَّثُ عن نفسهَا وِفق سياقٍ كلاميٍّ له نفسُ الأهمِّية لكلام الكاتِب أو الرَّاوي، هذَا الكلامُ يتمتَّع "باستقلاليةٍ استثنائيةٍ داخلَ بُنية العمَل الأدبي، إنَّ أصداءها تتردَّد جنبًا إلى جَنب مع كلمة المؤلِّف، وتقترنُ بها اقترانًا فريدًا من نَوعه، كما تقترنُ مع الأصواتِ الكبيرة القيِّمة، الخاصَّة بالأبطال الآخَرين"[32].

هذه الاستقلالية للشَّخصيات هي الَّتي تفتحُ المجال لبُروز ذلك الصِّراع بين الأيديولوجيَات والأفكار، ويحدثُ ذلك التَّناغم الصَّوتي بين الإيقاعَات الكلامية الَّتي يُنسِّق بينها الكاتب ليُولِّد في ذهن القَارئ لحنًا جميلًا ينسابُ بسَلاسةٍ وهُدوءٍ على سَمع القارئ ووَعيه، وهذا هو جوهرُ**البوليفونية** الأدبية الَّتي انبثقتْمن **البُوليفونية** الموسيقية، ورآها **باختين** مُجسَّدةً في أعمَال **دوستويفسكي** الرِّوائية، "ومن ثمَّ، فالشَّخصية الرِّوائية، في هذا النَّوع من الرِّواية، تتَّسمُ**بثلاثخاصِّيات**، تتمثَّلُ في: حرِّية البطل النِّسبية، واستقلاليته، وعلاقة ذلك بصوته في ضوء خُطَّة تعدُّد الأصوات. ولا بُدَّ أن تكونَ وُجهة نظر الشَّخصية بمثابة مَوقفٍ فكريٍّ وتقويم، يتَّخذُه إنسانٌ تجاه نفسِه بالذَّات، وتُجاه الواقع الَّذي يُحيط به"[33].

وفي رواية **البيت الأندلسي** تتجلَّى تلك الاستقلالية بوُضوح من أوَّل صفحةٍ من صفحَات الرِّواية؛ حيثُ تبدأ بقول **ماسيكا** مُعرِّفةً بنفسها، دون أن يكون هناك راوٍ يُقدِّمها، بل يكون الرَّاوي شِبه مُلغى من النَّص السَّردي، تقول: "أنا **ماسيكا**، وإن شِئتم سيكا بنت السبنيُولية، كما سمَّاني أصدقائي في المدرسَة؛ لا لأنَّ أمِّي إسبانية، فهي مثلي نبتةُ هذه الأرض البَحرية..."، وهكذا يتوالى السياق السردي في الرواية، كل شخصية تعبر عن نفسها باستقلالية تامَّة، ثم يدخُل حوارُها مع **مراد باسطا** بطريقةٍ انسيابية ضمن سَردها هي دون تدخُّل للكاتب، حين تسأله: "هل أنت مرتاح؟"[34].

ثمَّ في الفصل الَّذي يَليه، تأتي شخصيةُ**مراد باسطا** مُنفردةً مُستقلَّةً لتروي قصَّتها هي أيضًا؛ فلا وُجود للرَّاوي أو الكاتب، الكلُّ يُعبِّر عن نفسِه بكلِّ حرِّية، يقولُ في بداية الفَصل: "من أين أبدأُ هذا الجرحَ يا سيكا؟ أمن الدَّار، أم مِن سقَمٍ أصبح يُشبهُها في كلِّ شيء؟"[35]، وهكذا في كلِّ الرِّواية، يختفي الرَّاوي من المشاهد كلِّها، وتتصدَّر الشَّخصيات المسرح لتُعبِّر، وتُناقش، وتُحلِّل، وتعرضَ أفكارها وأيديولوجياتها بكلِّ ما تحمل كلمةُ الحرِّية من معنى.

وكما ذكرنا، فإنَّ الرَّاوي العليم-كما في الرِّواية **الكلاسيكية**- الَّذي يعرفُ كلَّ شيءٍ عن الشَّخصية، يُصبح مختفيًا في الرِّواية **البوليفونية**، وتتحوَّل كلُّ شخصيةٍ إلى راوٍ مُستقلٍّ يتحدَّث عن نَفسه بنفسه، ويُعبِّر بكلِّ استقلاليةٍ عن رأيه وأفكَاره، وهذا هو ما يُسمَّى بتعدُّد الرُّواة في المشهد الرِّوائي البوليفوني.

3- <u>تعدد الأفكاروالأيديولوجيات</u>:

إنَّ كلمة **إيديولوجيا**الَّتي اعتبرَها النُّقَّاد كلمةً دخيلةً على جميع اللُّغات؛ إذ إنَّها بدأتْ بمعنى (عِلم الأفكار)، ثمَّ صار ذلك المعنى ينحرفُ عن مسَاره من لغةٍ إلى أخرى، حتَّى أصبح من العَسير على الباحِث أن يقَع على معنًى ثابتٍ لها،وهي تختلفُ في مفهومها من خلالِ الجانب الَّذي تُدرسُفيه إن كانَ سياسيًا، ففي هذه الحالة تكونُ على شكل قناعٍ يُخفي به صاحبُه خلافَ ما يُظهره، أو كانتْ رؤيةً للكون تمتازُ بالشُّمولية في نظرها إلى جميع الإيديولوجياتِ من أجل بناء مفهومٍ عامٍّ عنها[36].

وما يهُمُّنا نحن هنا هو تلكَ العلاقة الَّتي تربطُ الإيديولوجيا بالرِّواية الأدبية؛ إذ إنَّ الدِّراسات الَّتي كُتبتْ عن روايات **تُولستوي**؛ خاصَّةً تلك الَّتي قام بها **بييرماشيري**، حيثُ وصلَ إلى أنَّ النَّصَّ ككلٍّ يعبِّر عن إيديولوجية

تولستوي القَروية، وأنَّمُحتوى النَّص يعكسُ أيدولوجِيتيْن اثنتين (بُرجوازية، وبريتارية)، وبين النَّصِّ ومحتوَى النَّصِّ علاقةٌسمَّاها (علاقة احتجَاج)، "والنَّصُّ ككلّ هو من صياغة المبْدع، أمَّا مُحتوياته فهي عناصرُ مُستمدَّة من الحقل الاجتماعي الإيديولوجي. النَّصُّ ككلّ مُعبَّر عنه كما رأيْنا عن أيديولُوجية الكاتِب القروية، ومُحتوى النَّصِّ مُكوَّنٌ من الإيديولوجيتين المشار إليهما"[37].

إنَّ تعدُّد الأفكار والإيديولوجيات في الرِّواية الأدبية يعني تلك الحِوارات الَّتي تكونُ بين الشَّخصيات، وما تعكِس من توجُّهاتِوتوترسُّخاتٍ باطنية، وما تحملُه من اعتقاداتٍ ونظَراتٍ مختلفةٍ لمختلف منَاحي الحياة، ثمَّ ما يمكنُ أن تُولِّده تلك الحِوارات من صراعاتٍ تُحرِّك أحداث الرِّواية، وتخلُق الأزمَات تلوَ الأزمات ممَّايشكِّل ذلك التَّلوُّن والتَّنوُّع بين أبطال الرِّواية؛ فلم يعُدْ يطغَى على النَّصِّ السَّردي صوتٌ واحدٌ يحمل فكرةً واحدة، وإنَّما كلُّ "بطلٍ في الرِّواية أو كلُّ مجموعةٍ من الأبطال تُشكِّل زاوية نظرٍ خاصَّةٍ ومُخالفةٍ لآراء الأبطال الآخرِين، وعن هذَا الاختلاف الإيديولوجي ينشأُ الصِّراع في الرِّواية، وتُصبح صياغةُ الحبكة مُمكنة"[38].

نلمسَ في رواية (**البيت الأندلسي**)ذلك الصِّراع بين شَخصيات الرِّواية الَّذي يعكسُ توجُّهَ وإيديولوجية كلِّ شخصيةٍ فيها؛ فالمعلومُ أنَّ الصِّراع كلَّه قائمٌ على البَيت الأندلُسي الَّذي بناهُ في الجزَائر العاصِمة**أحمد الرُّوخو** المدعُو **غاليليو** وزوجتُه **سلطانة ألونسو**، اللَّذيْن كانا مُعجبيْن بالفنِّ المعماري الأندلُسي، وأرادا أن يكونَ هذا البيتُ وُجهةً للفنَّانين والموسِيقيين، ثمَّ يتعرَّض هذا البيتُ إلى حوادثَ كثيرةٍ إلى أن يرثه **مراد باسطا** مع مخطوطة جدِّه **سيدي أحمد**.

والمخطوطةُهذه تحوِي أخبارَ ومآسي الموريسكيين، وما تعرّضوا له من اضطهادٍ فظيعٍ على أيدي محاكم التَّفتيش، وهي تعكسُ إيديولوجيةً تاريخيةً كانت متغلغلةً في أعماق من ورِثُوا هذا البَيت، ولَّدت ذلك الصِّراع الَّذي لا ينتهي مع الَّذين أرادُوا أن يستغلُّوا ذلك البَيت لأغراضِمادِّيةٍبَحتة، وهم يُمثِّلون هنا الإيديولوجية السُّلطوية.

وتكمُن قوَّة ذلك الصِّراع حين يُواجه **مراد باسطا**تلك الإجراءاتِ المتعسِّفة من السُّلطة الَّتي تُحاول أن توجِّه البيت الأندلُسي إلى وجهةٍ أخرى، وتأخذَه من صاحبه بقوَّة القانُون، ويبدُو ذلك واضحًا في ذلك الحِوار الَّذي كان بين **مُراد باسطا وكريمو** أمين عام البلَدية، حين يقُول له: "ما فهمت والو يا كريمو وليدي، يقولون إنَّ الفصل في قضيةِ البيت الأندلسي سيتمُّ بالتَّراضي، ويبعثُون لي بورقة تهديد وبحكم قضائي لجلسةٍ قادمة"، ثمَّ يُجيبه **كريمو**: "لأنَّك رفضت الحضور يا عمي مراد، والدَّولة كما تعرف عواطفها وأمزجتها باردة..."[39].

هكذا يتجلَّى الصِّراعُ ويبلغُ ذِروته حين يُصوِّر **مراد باسطا** معاناته مع القرار التَّعسُّفي الَّذي تُريد السُّلطة أن تفرضَه عليه، وهو بيعُ البيت الأندلسي، فيقولُ غاضبًا: "أيَّة أمزجةٍ يا ابني وأيُّ ضرر؟ إنَّهم يبيعونَ البيتَ على رأسي يا كريمو! هناك عدوانٌ سافرٌ أكثر من هَذا؟... أنا لم أرفضِ الحضور يا كريمو! رفضتُ الظُّلم فقط والطَّريقة الَّتي يتمُّ بها الاستيلاءُ على البيت. سُبحان الله، هذا البيتُ بَيتي، وبيتُ أجدادي منذُ القَرن السَّادس عشر، وليَ الحقُّ كلُّ الحقِّ في الدِّفاع عنه"[40].

ثمَّ يزداد الحوار حدَّةً حين يقولُ**كريمولمراد باسطا** بأنَّ الحقَّ الَّذي يتمسَّك به قد سقَط بالتَّقادم، وأنَّ ذلك البيت يُعدُّ من تركةِ الاستعمار الَّتي وَرثتها الدَّولة، وأنَّ كلَّ النَّاس قد باعُوا إلَّا هو ما زال مُتمسِّكًا بهذا البيت الَّذي أصبح خربةً على حدِّ وصفه، فيخبرُه **مراد باسطا** بمكانة هذا البيت في نفسه، وأنَّه يُمثِّل شيئًا مُقدَّسا بما يحملُه من المعاني الَّتي أصبحتْ راسخةً فيه، جسَّدَها كلُّ الَّذين عاشُوا في ذلك البيت أو مرُّوا عليه أو زارُوه، وأنَّ الَّذين يُريدون تنكيسَ هذا البيت إنَّما يفعلُون كما يفعلُ أولئك الَّذين يُهيِّئون الجمَل لذبحه، وأنَّه مُصِرٌّ على منعِهم من تحقيق رَغبتهم في طَمس هُويَّة ذلك البَيت إلى آخر لحظة في حياته.

ثمَّ يأتي الرَّدُّ من الشَّخصية الأُخرى الَّتي هي الدَّولة الممَثَّلةُ من طرف **كريمو** أمين عَام البلدية، حين يُخبر **مُراد باسطا** بأنَّ ما يفعلُه ليسَ له أيَّ جُدوى، قائلاً: "والله يا عمِّي مراد أسمعُك بكلِّ حواسي، ولكنَّ العقل عقلٌ والعاطفةُ عاطفة. البيت أصبحَ خربة، وسيسقُط اليومَ أو غدًا. خلِّيني أقول لك أنَّك تتحدَّث عن شيءٍ لم يعُد موجودًا في الحياة ولكنَّه موجودٌ فقط في قلبِك ورأسك. وأنا أتفهَّم هذا جيِّدا، ولكنَّ الدَّولة والمصلحةُ الوَطنية العُليا"[(41)].

هنا يحاولُ**كريمو** أن يوضِّح **لمراد باسطا** بأنَّ المصلحةَ العُليا للدَّولة هي الَّتي تفرضُ تغييرَ هذا البَيت وتحويلَه إلى شَيءٍ آخر أكثر نفعًا للبلاد، فلا جَدوى من مُقاومة طَاحونةٍ أكبر منك ومنِّي على حَسب تعبيره.

فتصويرُ الدَّولة بأنَّها طاحونةٌ كبيرةٌ لا يمكن مقاومتُها، هو تمثيلٌ للذِّروة في الجبرُوت والقوَّة الَّتي يُواجهُها**مراد باسطا**الممثِّللإيديولوجية التَّاريخية الَّتي تسعَى للحفَاظ على الهُويَّة التَّاريخية الممثَّلة في **البَيت الأندلسي** الَّذي يُعدُّ تُراثًا له قُدسيته ورَمزيته، والَّذي يجبُ المحافظةُ عليه، ثمَّ ذلك التَّحدِّي الَّذي يرفعُه **مُراد باسطا**المصَمِّم على مُواجهة هذا الجبرُوت بكلِّ ما عندهُ من قوَّة، وهو أيضًا تَصويرٌ لِقِمَّة الصِّراع بين إيديولوجَيتين مُختلفتين.

4- <u>تعدُّد وجهات النَّظر أو المنظورات السَّردية</u>:

كانت **الرّوِ اية الكلاسيكية** تعتمد رؤيةً واحدةً تسري على النَّصِّ السَّردي بكامله، وهذه الرُّؤية اصطَلَح عليها النُّقَّاد بتسمية "**الرُّؤية من الخلف**"؛ حيثُ يكون الرَّاوي هو العارف بكلِّ شيءٍ، أكثر ممَّا تعرفُ الشَّخصية عن نفسها، ويستطيعُ كذلك أن يغوصَ في أعماقها ويستخرجَ مكنونات نفسها، ويُفصح عن أدقِّ رغباتها الخفية.

ثمَّ هناك أيضًا ما يسمَّى بـ "**الرُّؤية مع**"، وهنا يكون الرَّاوي مساويًا في معرفته بالشَّخصية الحكائية، "فلا يقدِّم لنا أيَّ معلوماتٍ أو تفسيراتٍ إلاَّ بعد أن تكون الشَّخصية نفسُها قد توصَّلت إليها، ويستخدمُ في هذا الشَّكل ضمير المتكلِّم أو ضَمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائمًا بمظهر **الرُّؤية مع**، فإذا ابتُدئ بضمير المتكلِّم وتمَّ الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإنَّ مجرى السَّرد يحتفظُ مع ذلك بالانطباع الأوَّل الَّذي يقضي بأنَّ

الشَّخصية ليستْ جاهلةً بما يعرفُه الرَّاوي، ولا الرَّاوي جاهلٌ بما تعرفُه الشَّخصية"[42]، وفي هذا النَّوع يمكن للشَّخصية أن تُساهِم في روايةِ الأحدَاث بنفسهَا بعيدًا عن تَدخُّل السَّارد الأصلي.

وفي المقابل يُوجد أيضًا مُصطلح "**الرُّؤية من الخارج**"؛ بحيثُ يكونُ الرَّاوي هنا غيرَ عارفٍ إلاَّ بالقليل ممَّا تعرفُه الشَّخصيات الحكائية، وفي هذا النَّوع "يعتمدُ كثيرًا على الوصفِ الخارجي، أي وصفُ الحركة والأصوَات، ولا يعرفُ إطلاقًا ما يدورُ بِخَلَدِ الأبطال"[43].

وفي الرِّواية مُتعدِّدة الأصوات أو **البوليفونية** تُعتمد تقنيةُ تعدُّد المنظورات السَّردية، والَّتي تَعني في مفهومها العام أنَّ الكاتب يعتمدُ هذه الرُّؤى الثَّلاثة كلَّها في عملِه الإبداعي (الرُّؤية من الخلف، والرُّؤية مع، والرُّؤية من الخارج)؛ فينتقلُ من وُجهة نظرٍ إلى أخرى مُنوِّعًا بين الرُّؤية من الخلف إلى الرُّؤية مع، مُنتقلاً بعد ذلك إلى الرُّؤية من الخارج، مُستعملاً الضَّمائر السَّردية؛ "حيثُ يشغلُ ضميرَ الغائب، فضَمير المتكلِّم، ثمَّ ضمير المخَاطب (أسلوب الالتفَات). أو ينتقلُ من السَّارد الواحِد إلى السَّارد المتعدِّد، كما ينتقلُ من السَّارد المطلق إلى السَّارد النِّسبي والسَّارد الشَّاهد، أو يتأرجحُ بين سارِدٍ حاضرٍ وسارِدٍ غائب، أو بين سَارِدٍمُشارك وسارِدٍ مُحايد"[44]، وبهذه الطَّريقة استطاعت الرِّوايةُ أن تتحرَّر من الصَّوت الواحِد المهيمِن على الحَكي، وأصبحتْ روايةً حِواريةً بامتِياز.

إذن، فإنَّ **الرُّؤية من الخلف** لن تكون في (**البيت الأندلسي**) على لسان الرَّاوي الأصلي الَّذي هو مُختفٍ تمامًا، ولكن ستكونُ على لسانِ كلِّ شخصيةٍ من شخصيات الرِّواية، حين تتحدَّثُ عن نفسِها وماضيها وذكرياتها، أو ما تُحسُّ به تجاه الشَّخصيات الأخرى. يقول **مُراد باسطا** مُتحدِّثا عن المحاولات لبيْع البيت الأندلسي، بعدَ نِقاشِه مع **كريمو** أمين البلدية: "كُنت مُتعبًا ومنهكًا في داخلي، بحاجةٍ ماسَّةٍ إلى الرَّاحة بعد الحرائق الَّتي نشبتْ في بطني وأمعائي وأنا أُغادر البلدية"[45]؛ فهو يتحدَّث عمَّا يختلجُ في نفسه وما يُحسُّ به من التَّعب، مُستعملاً **ضمير المتكلِّم**، فهي رؤيةٌ من الخلف بلسان الشَّخصية نفسِها.

ويقول **مراد باسطا** مُتحدِّثًا عن **سارة** بعد تلك المحاورةِ معَها، وحديثِها عن **سَليم** موظُّف المتحف الوطني، وكيف أنَّه يُدرك تلك العَلاقة الخفيَّة بينهُما: "أعرفُ تقاربهُما منذُ اللَّحظة الأولى الَّتي التقيَا فيها، وأعرفُ أكثر مِن مُجرَّد خَزرتِها وحركة عينَيْها..."[46]؛ فهو هنا يستعملُ**ضمير الغائب**، ويتحدَّثُ عمَّا يدورُ في نفس **سارة**، وما تُفكِّر فيه، ولكنَّه لا يعرفُ أكثر ممَّا تعرفُ هي.

وفي ذلك الحِوار الَّذي دار بين **المعلِّمة نصيرة**، وتلاميذِ المدرسة الَّذين جاءُوا لزيارة البَيت الأندلسي، حينَ علَّقت **صُونيا** قائلةً: "يا عمِّي مُراد، قلبك طيِّب، كلُّ ما يُحيط بالبَيت الأندلسي تمَّ مَحوُه! الشَّركات الأجنبيةُ تستعدُّ للاستيلاءِ على المكان، قرأنَا هذا في الإعلانَات، وأخِي شاف الخبَر في الإنترنت..."[47]؛ هنا نجدُ أنَّ الرَّاوي الَّذي هو **مُراد باسطا** حين يحكِي عن **صُونيا**، فإنَّه يتركُها هي من ينقُل الخبر دونَ تدخُّلٍ منه ودونَ أن يكونَ لهُ علمٌ مُسبقٌ به؛ فهوَ في هذه الحالةِلا يعرفُ عن الشَّخصية إلَّا ما أفصَحتْ به هي عنْ نفسِها، ويستعملُ في سَرده للحَديث **ضميرَ المخاطب**؛ أي إنَّ **صُونيا** هي الَّتي تُخاطب **مُراد باسطا**.

خاتمة:

وبعد جولتنا مع هاتين الروايتين خلصنا إلى مجموعة من النقاطالجوهريةنجملها في ما يلي:

1-لقد استطاعتِ الرّواية الجزائرية - رغم تأخر ظهورها- أن تسيرَ بخطًى ثابتة، ويكون لها بصمتُها ووجودُها في عالم الإبداع الرّوائي، واغترفتْ من المعين نفسِه الَّذي اغترفتْ منهُ الرّواية بصفةٍ عامَّة، واقتبستْ من الحداثةِ الأساليبَ والتِّقنيات الَّتي مكَّنتها من التَّشكُّل بجميع الأشكال السَّردية منذُ أن نشأتْ روايةً**كلاسيكية** تعتمدُ النَّظرة الأحادية، إلى أن أصبحتْ مُتعدِّدة الأصوات والرُّؤى، تموجُ فيها الأفكار، وتصطرعُ فيها الأيديولوجيَات المختلِفة، وتنسابُ كانسياب الماءِ في سِيمفونيةٍ مُتجانسة الألحانِ والألوان.

2-كان للرّواية الجزائرية حضورُها في المرحلتيْن معًا: مرحلةُ**الأحادية**، والَّتي مثَّلتْ عليها برِواية (**ريح الجنُوب**) لعبد الحمِيد بن هدُّوقة، وكيفَ أنَّها مثَّلتْ تلك المرحَلة بكلِّ مُقوِّماتها الفنِّية والجمَالية كروايةٍ كلاسيكيةٍ تحملُ كلَّ الخصَائص والسِّمات الَّتي تميَّزتْ بها؛ ثمَّ مرحلةُ**تعدُّد الأصوات** أو البوليفونية الَّتي ضربتُ كمثالٍ عليها برواية (**البيت الأندلسي**) لواسِيني الأعرج، الَّذي استطاع أن يُجسِّد كلَّ تقنياتها الحداثية سواءٌ على مستوَى الرَّاوي أو اللُّغة أو الرُّؤية، وما إلى ذلك.

3-بين الأحادية والتَّعدُّدية، وما يمتازانِ به من خصائصَ ومميزات، وما يعتَمدان من آلياتٍ وتقنيات، يمكنُنا أن نلمحَ تلك القَفزة الجوهرِية الَّتي قفزتها الرّواية الجزائرية من الأولى إلى الثَّانية، وما تشكَّلَ عن ذلك من إبداعٍ حقيقي يحملُ كلَّ الخصائص الفنِّية الجمَالية الَّتي جاءتْ بها التَّعدُّدية أو **البوليفونية** كما اصطُلِح عليها، لتكونَ بذلك نظيرةَ الرّواية العَربية والعالمية على حدٍّ سواء.

4-يبقى هذَا التَّحوُّل خطوةً إلى الأمام، وما يزالُ المشوارُ طويلًا والطَّريقُ ممهَّدًا أمام الرّواية الجزائرية لتُحقِّق الإبداعَ وتخلُق الجمَال السَّاحر، وتُساير التَّطوُّر المتنامي الَّذي لا ينتهِي، ويبقَى التَّجريب هو الوسيلةُ النَّاجعة الَّتي يستطيعُ بها الأدباءُ الجزائريون أن يكونَ لهم وجودٌ في السَّاحة الأدبية العَربية والعالمية، وما يزالُ أمام الدَّارسين والنُّقَّاد فُسحةٌ من البَحث والتَّحليل والدِّراسة لاستخراج الجمَاليات الإبداعية في الرّواية الجزائرية.

التهميش

(1)- عبد المالك مرتاض في نظرية النقد،متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة دار هومة د ط 2005 ص 131.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- عبد الله خمار،تقنيات الدراسة في الرواية،1 الشخصية،دار الكتاب العربي،الجزائر،د ط،1999ص28.

(4)-محمد الطاهر عدواني –البعد الأفرو عربي في التاريخ الوطني. مجلة الثقافة والثورة الصادرة عن وزارة التعليم والبحث العلمي ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، ع،10 1983، ص19.

(5) محمد بوعزة، **تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 28-29.

(6) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص 73.

(7) حميد لحمداني، **أسلوبية الرواية – مدخل نظري**، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص 42.

(8) جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن**، نسخة الكترونية من إصدار شبكة الألوكة (www.alukah.net)، ص 105.

(9) المجلس الأعلى للغة العربية، **الرواية بين ضفتي المتوسط**، منشورات المجلس، الجزائر، د.ط، 2011، ص 41.

(10) عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرّوِ اية – بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، رقم 240، الكويت، ديسمبر 1998، ص 104.

(11) عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 102.

(12) نفسه، ص 111.

(13) عبد الحميد بن هدوقة، **ريح الجنوب -رو اية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2012، ص 13.

(14) عبد الحميد بن هدوقة، المصدر السابق، ص 10.

(15) حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 47.

(16) حميد لحمداني، المرجع السابق، ص 49.

(17) عبد الحميد بن هدوقة، المصدر السابق، ص 05.

(18) نفسه، ص 06.

(19) نفسه، ص 17.

(20) جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن**، ص 84.

(21) محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي – دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة الكترونية، 2005، ص 19-20.

(22) عبد الحميد بن هدوقة، المصدر السَّابق، ص 06.

(23) نفسه، ص 08.

(24) نفسه، ص 100.

(25) رشيد وديجي، **التعدد اللغوي وحوارية الخطاب عند باختين**، مجلة تبيُّن، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، العدد 29، المجلد 08، صيف 2019، ص 84.

(26) جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن**، ص 112.

(27) جان جاك لوسركل، **عنف اللغة**، تر. محمد بدوي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، فبراير 2005، ص 15.

(28) واسيني الأعرج، **البيت الأندلسي – رو اية**، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 07.

(29) واسيني الأعرج، المصدر السابق، ص 140.

(30) نفسه، ص 38.

(31) ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ص 11.

(32) المرجع السابق، ص 11.

(33) جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن**، ص 109.

(34) واسيني الأعرج، **البيت الأندلسي –**، ص 07، 09.

(35) المصدر السابق، ص 27.

(36) ينظر: عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012، ص 09؛ حيث يقترح المؤلف أن نقوم بتعريب كلمة إيديولوجيا، بأن ننشئ كلمة (أدلوجة) على وزن أفعولة، لكي تكون قابلة للصرف العربي.

(37) حميد لحميداني، **النقد الرو ائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرو اية إلى سوسيولوجيا النص الرو ائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 27.

(38) المرجع السابق، ص 32.

(39) واسيني الأعرج، **البيت الأندلسي**، ص 110.

(40) المصدر السابق، ص 110-111.

(41) نفسه، ص 112.

(42) حميد لحمداني، **بنية النَّص السَّردي من منظور النقد الأدبي**، ص 47-48.

(43) المرجع السابق، ص 48.

(44) جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن**، ص 119.

(45) واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ص 119.

(46) المصدر السابق، ص 41.

(47) نفسه، ص 141.

المصادروالمراجع:

- **المصادر:**

- واسيني الأعرج، **البيت الأندلسي – رو اية**، منشورات الجمل، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
- عبد الحميد بن هدوقة، **ريح الجنوب - رو اية**، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2012.

- **المراجع**

- جان جاك لوسركل، **عنف اللغة**، تر. محمد بدوي، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، فبراير 2005.
- حمدي لحمداني، **النقد الرو ائي والإيديولوجيا- من سوسيولوجيا الرو اية إلى سوسيولوجيا النص الرو ائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
- حميد لحمداني، **أسلوبية الرو اية – مدخل نظري**، دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989.
- حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
- عبد الله العروي، **مفهوم الإيديولوجيا**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط8، 2012.
- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرّوِ اية – بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، رقم 240، الكويت، ديسمبر 1998.
- المجلس الأعلى للغة العربية، **الرو اية بين ضفتي المتوسط**، منشورات المجلس، الجزائر، د.ط، 2011.
- محمد بوعزة، **تحليل النص السردي – تقنيات ومفاهيم**، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
- محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي – دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، طبعة الكترونية، 2005.
- ميخائيل باختين، **شعرية دوستويفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987.

المجلات والدوريات

- رشيد وديجي، **التعدد اللغوي وحوارية الخطاب عند باختين**، مجلة تبيُّن، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، قطر، العدد 29، المجلد 08، صيف 2019.
- جميل حمداوي، **النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن**، نسخة الكترونية من إصدار شبكة الألوكة (www.alukah.net).