وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية و آدابها

بنية الخطاب المأساوي في رواية

" دمية النار" لبشير مفتي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد العزيز شعلال رشيد بن مالك

لجنة المناقشة:

أ- حبيبة العلوي.....عضوا

أ- ليلى كساحي.....عضوا

أ- نجيب حماش.....رئيسا

أ- رشيد بن مالك.....مشرفا ومقررا

السنة الجامعية: 2017- 2018

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان:

بعد الحمد لله تبارك وتعالى والشكر له على توفيقه وعونه على إتمام هذا البحث، أتقدم بشكري الجزيل وامتناني الخالص لكل من أعانني على إتمامه من قريب أو بعيد.

أخص شكري وثنائي الجميل للأستاذ الدكتور "**رشيد بن مالك**" المشرف على هذا البحث، والذي لم يبخل بتوجيهاته ونصائحه الثرّة، فصحّح وقوّم، وأرشد وأضاف، فكان بحقّ نِعم المشرف المعين، نسأل الله تعالى أن يجعله في ميزان حسناته.

كما أتقدم بشكري ومحبّتي العميقة لوالدَي الكريمين، اللّذين لم تنقطع دعواتهما لي آناء الليل وأطراف النهار، أطال الله في عمرهما.

ولا أنسى زوجتي وولديّ **حسام وأريس** وإخوتي وكل أساتذتي الكرام الذين درّسوني، والذين لم يدرّسوني، بجامعة الجزائر العامرة، ولكل من أعانني ولو بالكلمة الطيبة.

مـــقـــدمـــة

مـقـدمــة:

إذا كان الإبداع ينبع من الواقع الاجتماعي الذي يسوس أمة معينة في زمان محدّد ومكان مخصوص، وبأشكال أدبية تحدّدها الحركة الأدبية العامة في ذلك العصر من قبل نقّاده ومفكريه، فإنّ الدراسات الحديثة تسعى إلى التقرّب من المكنونات الفكرية والاهتداءات الخاطرية للذات المبدعة، التي تعتبر جزءا لا يتجزّأ من الوعي الجمعي للأمة، باعتبار المبدع لسانها الصادق الذي يعبّر عن أفكارها وخواطرها ويصوّر أنماط حياتها الاجتماعية والسياسية والدينية والفكرية والثقافية والعلمية.

وبفضل الرواج الكبير الذي حظيت به الرواية، من خلال الدراسات النظرية والتطبيقية التي تقام حولها، والتي أسهمت في تحديد ملامحها والكشف عن مكبوتاتها، أصبحت جنسا أدبيا رائدا في مجال الإبداع، ومنبرا للتعبير عن مختلف الهواجس التي ألمّت بذات المبدع التي لا تمثّل إلاّ صورة طبق الأصل للواقع المرير الذي يعيشه.

لذا فإنّ أعمال بشير مفتي الروائية تؤسّس لتجربة انخرطت في المتن الروائي الجزائري المعاصر واستطاعت أن تحجز لنفسها مكانا متميّزا، واللاّفت للاهتمام في تجربته نظرته السوداوية للواقع بكل ما يكتنفه من صراعات وتمزّقات عبّرت عنها شخصياته الروائية الإشكالية في نظرتها الوجودية المتشابكة مع أسئلة تحفر في الراهن والتاريخ.

سيحاول البحث أن يرتكز على هذه الرؤية المأساوية أو الفجائعية إذا ما أخذنا بمصطلح محمد معتصم حيث تتأسس على موقف الإنسان المعاصر من تمزّقات الحضارة وتمزّقات المجتمع في سياق دخل فيه الإنسان مرحلة متقدمة من الاغتراب الروحي والفكري والنفسي والتاريخي.

الأكيد أنّ تجربة بشير مفتي تقرأ هذا الواقع عبر مقاربة جمالية تقرّب النص السردي الفني من فضاء السؤال الفلسفي المأساوي بمفهومه الحديث لا بمفهوم المأساة التي انتهت في الكتابات الملحمية والدرامية القديمة شكلا، بل إنّ المأساوي كمحتوى لا زال يبحث عن شكل يرتديه بوجه يلائم مقتضيات العصر ولعلّه وجد ذلك الوجه في الرواية الجزائرية المعاصرة وتحديدا في الرواية المقترحة كمدوّنة لبحثنا هذا والموسومة ب "**دمية النار**" كما أسلفنا.

فكان هدفي من وراء اختياري لموضوع البحث هو الوقوف عند مفهوم الرؤية المأساوية في هذه التجربة الروائية، كيف بنت الرواية رؤيتها؟ وهل استطاعت أن تصل إلى جوهر الرؤية سواءً على صعيد المتن أم على صعيد الطرح أم الشكل؟ وكيفية ضبط شكل خطابي مرهون في بنائه العضوي بالواقع المعبّر عنه، أي إنّ الشكل المأساوي لـ"**دمية النار**" ما هو إلاّ ابن شرعي لفضاء زماني ومكاني لفترة تاريخية معيّنة.

لم يكن اختياري لرواية دمية النار اعتباطيا وإنّما لكونها وعاءً يمكن لنا أن نصبّ فيه كل عناصر الدراما والفاجعة التي تتشكّل من خلال عناصر الخطاب الأساسية من سرد وشخوص وفاعلية زمانية وأخرى مكانية، إذ لم يكتفي الروائي بنقل الواقع المأساوي الذي صبغ على حقبة زمنية من تاريخ الجزائر المعاصر فقط، بل تعدّاه إلى البحث في مسبّبات الأزمة.

لذا فإنّ سبب اختياري للمتن يتمثل أساسا في ضرورة قراءة الأدب في بعده الفلسفي والوجودي بحيث تنسجم المفاهيم الفلسفية مع الرؤى الجمالية، طبعا دون أن نغفل آليات المقاربة الشكلية والسردية، بحيث سنحاول أن نجعلها مطية لبلوغ البنية العميقة للنص.

إنّ الباحث في أعمال بشير مفتي الروائية عليه أن يحدّد مسبقا الجانب الذي يريد أن يبحث فيه وإلاّ ضاع بين صفحات مؤلفاته، وعليه أردت أن أبحث في الأبعاد الدينية

والفلسفية والفكرية وكذا الاجتماعية التي تتشكل حول الرواية جاعلة منها حقلا خصبا للتجارب، لرصد كل ما جاء به المؤلف من رؤى تؤسّس لتجربة روائية جعلت لنفسها مكانة وسط الزخم الذي تعرفه الساحة الروائية الجزائرية المعاصرة، وعليه كان الهدف يتمحور أساسا فيما يلي:

ما مفهوم الرؤية المأساوية؟ ما تجلياتها في الرواية؟كيف بنت الرواية رؤيتها؟ وهل استطاعت أن تصل إلى جوهر الرؤية سواء على صعيد المتن أم على صعيد الطرح أم الشكل؟ فكان عنوان بحثنا هذا موسوما بـ: **[بنية الخطاب المأساوي في رواية "دمية النار" لبشير مفتي]**.

من أجل دراسة أي موضوع علمي أو أدبي توزّع البحث على مقدمة وثلاثة فصول أُدمِجت فيها الدراسة النظرية بالتطبيقية، أسبقتها بمدخل نظري حول مفهوم الخطاب بصفة عامة وكذا مفهوم المأساة أو التراجيديا لدى الغرب، ثمّ عرجت إلى رصد بعض المفاهيم المعاصرة والتي تناولت الخطاب المأساوي.

أماالفصل الأول فقد انعقد على كشفٍ عن بنية أسماء الشخصيات وكيفية تقديمها وأوصافها وكذا وظائفها المأساوية من خلال الخطابات المتعدّدة التي عجّت بها الرواية.

وأما الفصل الثاني فضمّ المفارقات الزمنية التي يحويها النص(استباقات واسترجاعات) وكذا تجليات المكان المأساوي في الخطاب من خلال الرواية .

وأجمل الفصل الثالث بنيةَ الصيغ الخطابية والأصوات الساردة لها، وكذا وظائفها.

وقد تمّ إسقاط كل ما تقدّم ذكره على أجزاء مقتطفة من المدوّنة وهذا ما يجعل منه بحثا تطبيقيا بحتا.

ينتهي البحث بخاتمة تضم أهم نتائجه وتوصياته العلمية.

وقد اعترضت هذا البحث بعض الصعوبات التي تتعلّق أساسا بالترجمات المختلفة لبعض المصطلحات البنوية، من دارس لآخر وكذا نقص المراجع التطبيقية التي

تناولت الرواية الجزائرية بالمقارنة مع الخطاب المأساوي بمفهومه الفجائعي، غير أنّي لا أنكر أنّني وجدت كمّا كافيا من المراجع المترجمة من جهة، يتقدمهم كتاب "**خطاب الحكاية**" لجيرار جنيت، والمراجع العربية من جهة أخرى، والتي اهتمّت بالرواية العربية دراسة وتحليلا، مثل كتاب "**بنية الشكل الروائي**" لحسن بحراوي، و"**بنية النص السردي**" لحميد لحميداني، وغيرها من الكتب المفصّلة والمشرّحة للخطاب السردي الروائي العربي، كما لا يفوتني التنويه بالجهد الجليل الذي قام به أستاذنا من جامعة بسكرة "محمد أمين بحري" والذي كانت رسالته في الدكتوراه حول "**بنية الخطاب المأساوي في رواية التسعينيات الجزائرية**" خير من أعانني على ولوج عالم الكتابة الفجائيعة وفكّ بعض طلاسيمها، بالاضافة إلى كتاب "**الرواية والعنف**" لشريف حبيلة وغيرها من الكتب القيّمة التي فصّلت في تشريح الرواية الجزائرية الخاصة بزمن المأساة.

وقد يلاحظ متتبّع أطوار هذه المذكّرة، افتقادها إلى توازن الفصول من حيث الكم، وقد تعمّدنا هذا لاعتبار أساسي مفاده أنّ المدونة تحتفل برسم بنية الشخصيات الاشكالية ووظائفها باعتبارها المكوّن السردي الأساسي ومحور العمل الروائي، لذا فإنّ اهتمام البحث بها لم يكن أقلّ أهمية من اهتمامات الروائي نفسه، أما الفصل الثاني فقد أدمج فيه عنصر المكان بالزمن فكان لزاما أن يكون حجمه أكبر من غيره.

ومحاولة منّي لاختراق هذا العالم الإبداعي اتخذت المقاربة البنيوية منهجا في تحليل الخطاب الروائي المأساوي الذي يقترح أدوات منهجية للقراءة رغم صرامته الشكلية؛ حيث يهتم بالنص كبنية داخلية مهملا باقي العوامل المحيطة به والمشكّلة له، لكن سنحاول أن لا نَغفل في الاستفادة من آليات بنيوية تكوينية تتتبّع تشكلات الخطاب المأساوي انطلاقا من المضامين والتمفصلات الخطابية المختلفة، وما تفرزه من تداعيات خارج النص، مقارنة بالمنحى الايديولوجي الذي تتميّز به جلّ الكتابات الجزائرية المعاصرة والتي جعلت من المأساة الوطنية مطيّة لبلوغ مراميها.

وسعيا منّي لأن أكون ممتنّا وشاكرا، أنوّه بالصبر الجميل الذي بذله أستاذنا الجليل: **رشيد بن مالك،** الذي صبر على توجيهي وإرشادي بدون أن يسأم ويمل، فأشكره على سعة صدره، وطيبة خاطره، فكان نعم المشرف والموجّه، جزاه الله عنّي خير الجزاء.

مدخل: مفهوم الخطاب

المأساوي

مقدمة منهجية:

سنسعى في هذا المدخل النظري إلى تحديد مفهوم الخطاب المأساوي، ويتم ذلك من خلال رصد بعض المفاهيم المختلفة التي عنيت بالخطاب ببعديه اللغوي والاصطلاحي، وسنقف بعدها عند بعض التعريفات المتعلقة بالتراجيديا عند اليونان بغرض الاحاطة بالمفهوم الشامل للخطاب المأساوي و الذي يرتكز عليه بحثنا هذا.

أولا- مفهوم الخطاب:

أ- لغة: جاء في لسان العرب في مادة [خَ، طَ، بَ] قوله: **<< الخِطَابُ والمُخَاطَبَةُ: مُرَاجَعَةُ الكَلاَمِ، وَقَدْ خَاطَبَهُ بالكَلاَمِ مُخَاطَبَةً وَخِطَابًا، وَهُمَا يَتَخَاطَبَانِ، وَالخُطْبَةُ مَصْدَرُ الخَطِيبِ>>**[1]. فالخطاب هو الكلام المتبادل بين شخصين أو أكثر والأصل أن يكون فيه طرفان، طرف ملقٍ وطرف متلقٍّ.

ب- اصطلاحا: لقد حظي الخطاب كمصطلح بمفاهيم عديدة ومتعدّدة خاصة بعد الثورة اللسانية التي أحدثها كتاب **دي سوسور Saussure (F .de)** "**محاضرات في اللسانيات العامة**" [2] لما يحويه من مبادئ عامة و مفاهيم دقيقة تعنى بالنظام اللغوي، لذا فإنّ لفظة خطاب بمفهومه الحالي هو ترجمة للمجهود الغربي حيث**<< تشير حقولها الدلالية إلى معان وافدة، ليست من قبيل الإنبثاق الذاتي في الثقافة العربية، فما نقصد بالكلمة المصطلح _خطاب_ هو نوع من الترجمة أو التعريب لمصطلح Discourses في الإنجليزية ونظيره Discour في الفرنسية..>>**[3]، والذي حمل معاني ودلالات مختلفة باختلاف التوجهات من جهة، ونقص المعرفة الوافية للمناهج النقدية الجديدة

([1])- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت- لبنان، (مادة خطب)،ط-1992، ص361.

([2])-. (F .de) Saussure , Cours de linguistique Générale, Paris, Payot, 1967

([3])- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط1-1997 ، ص45.

الوافدة على الثقافة العربية من جهة أخرى، بسبب **<< غياب تراكم معرفي ونظري متعلّق بالمناهج فإنّ الجهاز المصطلحي لأغلب الدراسات والأبحاث يتّسم بالتباين والتعدّد، وهو ما انعكس لاحقا على مجمل الدراسات النقدية الأدبية، حيث لا تزال إلى يومنا هذا قضية المصطلح النقدي مطروحة بحدّة، وتفرض إشكالات جادة على الباحثين والدارسين>>**[1].

أخذ المصطلح يدخل في حيّز اهتمامات النقّاد والباحثين، فاتّخذ مفاهيم عديدة تنمّ في أغلبها عن التوجّهات اللسانية والأدبية لأصحابها، فكان الخطاب عندهم**<< كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء أكان مكتوبا أم ملفوظا، غير أنّ الاستعمال تجاوز ذلك إلى مفهوم أكثر تحديدا يتصل بما لحظه غرايس Grice من أنّ الكلام دلالات غير ملفوظة،يدركها المتحدّث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة...، وقد اتّجه البحث فيما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقّعات الدلالية>>** [2]، فربط بذلك الخطاب بالظروف الخارجية التي تحيط به اجتماعية كانت أم سياسية وثقافية وغيرها.

يقول **مايكل ستيوارت Michael Stewart : << الخطاب اتصال لغوي يعتبر صفقة بين المتكلم والمستمع، وهو نشاط متبادل بينهما، ومتوقّف صيغة على غرضه الاجتماعي>>** [3]، فالخطاب تجربة مؤلّفة تتفاعل فيها أطراف عدّة، بهدف تحديد الأدوار، بدءا بالمؤلّف وانتهاءً بالقارئ ويتوسّطهما الخطاب الذي يُشرّح من طرف القارئ الساعي دوما إلى تحليله بغية الوصول إلى أقصى حدّ ممكن من المقروئية والاستيعاب حيث يقف

([1])–عمر عيلان، النقد العربي الجديد(مقاربة في نقد النقد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1– 2010، ص 20.

([2])–ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد العربي،المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط2– 2000، ص 89.

([3])– سارة ميلز، الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأ واللسانيات، قسنطينة– الجزائر، ط1– 2004، ص3

على تلك الرؤى والبنى التي أسهمت في تشكيله ككيان يحمل فكرا تواصليا متنوّعا(**أفكار، معتقدات، إديولوجيات، مذاهب...إخ..**)، وقد ركّز مفهوم الخطاب من حيث معناه العام المتداول بكثرة في تحليل الخطابات، على عنصر اللغة أكثر من شيء آخر، لكونها نشاطا فرديا لسياقات معينة.

وهناك من ربط مفهوم الخطاب بجانبه اللساني المحض، حيث ينتهي **دومينيك مونقانو D. Mainguneau** إلى القول:

1_ الخطاب مرادف للكلام عند **فيرديناند دي سوسور Ferdinand de saussur** وهو المعنى الجاري في اللسانيات البنوية.

2_ هو الوحدة اللسانية التي تتعدّد الجملة فيها وتصبح مرسلة أو ملفوظا.

3_ الخطاب ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل[1].

وفي مقابل هذا التعريف الذي يحصر الخطاب كموضوع لساني، يأتي تعريف **بنفنيست Benveniste** الذي يحدّد مفهوم الخطاب من حيث هو كلام/ تلفّظ، يفترض وجود متكلّم ومتلقي، وأنّ للأول نية التأثير على الثاني بشكل من الأشكال[2]، أي إنّ الخطاب دائما هو عملية تفاعلية وتواصلية وتداولية، تحضر فيها أطراف ثلاثة هي: **المرسل، المرسل إليه والرسالة**، حيث تتفاعل فيما بينها لتنتج نصّا متبادلا.

أمّا **جيرار جنيت Gerard genette** فقد أطلق عليه اسم **الحكاية** التي تتوسّط القصة والسرد فهو الشكل المسرود، يقول: **<< ومن ثمّ فالقصة والسرد لا يوجدان في نظرنا إلاّ**

([1])-ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دارهومة، الجزائر، دط- 1997، ص 27.

([2])- Voir : Emile Benveniste, problémes de linguistique générale2, Gallimard, Paris, 1966,p245

بوساطة الحكاية، لكن العكس صحيح أيضا: فالحكاية(أي الخطاب السردي) لا يمكنها أن تكون حكاية إلاّ لأنّها تروي القصة، وإلاّ لما كانت سردية...>> [1]، ثمّ وقف على تحديد مجموع العلاقات التي يتضمّنها الخطاب مقارنة بالقصة وطريقة سردها، يقول: **<<سيكون تحليل الخطاب السردي في نظرنا هو _أساسا_ دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد"بصفتهما يندرجان في خطاب الحكاية">>**[2].

ثانيا- مفهوم الخطاب المأساوي:

للإحاطة بمفهوم الخطاب المأساوي، تجدر بنا الإشارة إلى مفهوم التراجيديا عند اليونان التي كانت تعني عندهم **<< طقس من الطقوس التي تؤدى تعظيما للإله ديونيسوس في حضور قساوسة يشغلون أماكن مخصّصة، كما لو كانوا كهنة في كاتيدرائية، ولم يكن ضروريا أن تنتهي المسرحية نهاية حزينة>>** [3]، ثمّ جاء "أرسطو Aristote" بعد ذلك ليثبت أنّ وراء كل عمل فنّي ومن بينها التراجيديا فكرة المحاكاة التي تنتهي بالنفس إلى تطهيرها[4]،ثمّ جاءت مسرحيات **سنيكا** التي تتناول موضوعات مرتبطة أساسا بالعنف والجهنّمية تستهدف أساسا الطبقة البرجوازية مستلهما أفكاره من الإغريق القدامى وقد تأثّرت بها كتابات الإنجليز في عصر النهضة بعد ذلك في تصويرهم لبشاعة العالم والرغبة في نبذه[5].

([1])-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط2- 1997، ص40.

([2])- المرجع نفسه، ص40.

([3])- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علا أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،ع18 -1979،ص 118

([4])- ينظر: مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، المرجع نفسه، ص 120.

([5])- ينظر: مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، مرجع سابق، ص 120.

أما فيما يخص مفهوم الخطاب المأساوي، فقد وجد الكتّاب المعاصرون خاصة الجزائريون منهم مادة دسمة في الأحداث المأساوية التي عاشتها البلدان العربية خاصة تلك التي عانت من ويلات الإرهاب المدمّر، الذي أسهم بطريقته في تعقيد الأوضاع، فأصبح الروائي يعيش في عالم غامض مملوء بالهواجس فحاول التعبير عن واقعه بأسلوب يجعله مخالفا لنظرة الناس إليه أي واقعه هو وما وراء الواقع عند عامة الناس لأنّ **<< الواقع في نظر الروائي هو المجهول، هو المحجوب، هو الوحيد الذي تتوجّب رؤيته، هو فيما يبدو له، أوّل ما يتوجّب إدراكه، هو ما لا يقبل التعبير عنه بأشكال معروفة ومستهلكة، بل هو الذي يتطلّب، لكي ينكشف، أسلوبا جديدا للتعبير وأشكال جديدة لا يمكن أن ينكشف بدونها>>**[1]، فتصبح التقنيات والأساليب التي يستعين بها غير تلك المعروفة، ولا بنفس الترتيب، فيصبح الزمن لا زمني والمكان لا مكاني ويضيع السرد في متاهات اللاسرد وهكذا يكون التغيير مستمرا ما دام الروائي خاضعا لتغيّرات الواقع وتحوّلاته، فهو مرهون بلا استقرارية واقعه المربوط بعمله الروائي، فاختلفت الاتّجاهات وتعدّدت إلاّ أنّها تتّفق جميعها في قضية **<< سرد الأحداث بطرائق مختلفة وأنماط متعدّدة من الشخصيات، وتختلف في تكثيف عناصر بنائية دون أخرى، والاعتماد على صراع درامي دون غيره، تتنوّع وفقا له تلك الاتّجاهات، بين رواية رومانسية، أو اجتماعية، أو سياسية، أو تاريخية، إلى غير ذلك من المضامين>>** [2]، التي استمدّت جذورها الشكلية من الروافد الغربية، حيث **<< أسهمت حركة ترجمة النصوص والكتب النقدية والمتعلقة بالنقد الجديد والاتجاه الشكلاني والبنوي عموما في إغناء المكتبة العربية، ووضعت أمام الباحثين والدارسين مجموعة هامة من الأفكار**

([1])–لوسيان قولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع،اللاذقية– سوريا، ط 1– 1993، ص 176،177.

([2])– عادل نيل، الرواية المخابراتية في الأدب العربي الحديث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط–2017، ص 18.

والنظريات والمنهجيات النقدية، التي كان تأثيرها الواضح على توجهات النقد العربي المعاصر عموما والنقد الروائي تحديدا>> [1]، إلاّ أنّها بقيت مخلصة لمضامينها ووفيّة لقضاياها الراهنة، فصاحبت في البدء موجة التحرّر الذي استطاعت بفضله البلدان العربية فكّ قيود المستعمر، فاتّخذت **<< السياسة والوطنية ملامح واضحة في اتّجاهاتهم، لا سيما أنّ هناك من أحداث تلك الروايات ما يأتي على هامش الصراع مع قوى الاستعمار، فتكون جزءا من تصوير حركات التحرر، ومظاهر النضال الوطني ضد قوى الاحتلال أو قوى الشر الخفية>>** [2].

ارتبطت الرواية الجزائرية_شأنها شأن باقي الروايات العربية_ ارتباطا وثيقا بالمضامين الواقعية التي ألهب العنف كتاباتهم، فرغم تأثّرهم بالروافد الغربية وتحديدا بالرواية الفنية التي ولجت أدبنا من حيث الشكل وطريقة البناء[3]، إلاّ أنّها ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمضامين المأساوية التي أرّقت الروائي على وجه التحديد، وصراعه مع إثبات وجوده في ظلّ التقلّبات المريرة التي يعايشها يوميا، إذ لم ينفصل عن تصوير واقعه المرير، فجاءت الرواية الجزائرية مستجيبة لمستجدّات حقبة زمنية سوداوية، في أحداثها وشخصياتها وطريقة بنائها العبثي الذي يعكس في أغلبه، انهيار صورة المواطن الجزائري وإفقاده الثقة في نفسه، في ظل تصارع عنيف قادته تيارات راديكالية كان هدفها إقصاء الرأي المخالف.

لقد تمرّد بشير مفتي في خطابه الروائي "دمية النار" على الواقع المرير، وراح يبحث في أسباب النكسات التي ولّدت الأزمة، معرّيا الواقع التاريخي، ومبرزا العلل الكامنة في عمق المجتمع الجزائري، فبدأ بمساءلة الماضي الثوري ومآلات شريحة **هامة** من

([1])- عمر عيلان، مرجع سابق، ص 23.

([2])- عادل نيل، مرجع سابق، ص 19.

([3])- ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

المجتمع المهمّشة والمتروكة بلا رعاية، يقول عن عمي العربي **<< سمعنا عنه قصصا كثيرة، أنّه كان مجاهدا أيام الثورة ومعارضا بعد الاستقلال ودخل السجن، وشرّد وعذّب وغير ذلك...>>** [1] فمنذ**<< عام 1962، تجمّعت كل المكوّنات التي ستؤدي إلى مواجهات ثقافية وسياسية ستبرز في منتصف السبعينيات، وستزداد خطورتها بعد ذلك..>>** [2].

فتولّد قطب معادي للسلطة المتخيّلة لدى الكاتب والتي استحوذت على الحكم، فدخلت البلاد في صراع محتدم كانت نتائجه دموية، معتمدا في رصده لكل تلك التقلّبات على عناصر تشويق درامية تضفي على الأحداث المأساوية غموضا فنّيا غالبا ما جعل القارئ شغوفا لفكّ رموزه وشفراته التي امتزج فيها الواقعي بالمتخيّل، محاولا استيعاب الرسائل الموجّهة إليه والتي تلتقي عندها مختلف التوجهات والتيارات الاجتماعية والسياسية، فيقابلها لحظة الاصطدام إمّا القبول أو الرفض، لكون الرواية غالبا ما تحمل رؤية إيديولوجية لصاحبها الذي يحاول إدارة الصراع في حياد شبه تام، تاركا المجال أمام الأصوات المتعارضة لتعبّر عن ذاتها، ولا تتكشّف حقيقة رأيه (الروائي) إلاّ عند الفراغ من عملية القراءة، حيث لا تشكّل آراؤه في البداية **<< إلاّ طرفا واحدا من حدود الصراع الايديولوجي، ولا ينتبه القارئ إلى مشروع الكاتب الاديولوجي إلاّ بعد أن يكون قد انتهى من قراءة العمل>>** [3].

([1])- بشير مفتي، دمية النار(رواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1- 2010،ص 08.

([2])- عبد الحميد براهيمي، في أصل الأزمة الجزائرية(1958_1999)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط1-2001، ص 92.

([3])- حميد لحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1- 1995،ص 36.

الفصل الأول

بنية الشخصية في الخطاب المأساوي

مقدمة منهجية:

سنسعى في هذا الفصل إلى دراسة مجموعة من القضايا نحدّد من خلالها المفهوم النظري للشخصية في بعديه اللغوي والاصطلاحي، وسننتقل بعد ذلك إلى تجلية بنية الشخصيات في الخطاب المأساوي.

وقد يتبادر إلى ذهن قارئ هذه المذكرة أنّنا نزعنا في دراسة الشخصيات إلى فصلها عن بعضها البعض ممّا قد يتناقض مع المنهج البنيوي الذي يعالج الشخوص من موقع علاقة بعضها ببعض، وقد تعمّدنا مسألة الفصل لاعتبارات عديدة لعلّ أهمّها آت من قناعتنا بأنّ الفصل لا يلغي العلاقة بل يؤكّدها من خلال مدلولاتها التي لا تدرك إلاّ في علاقتها بما تتّسم بها الأخرى من دلالات.

أوّلا_المفهوم النظري للشخصية:

أ_ لغة:

اتفقت أغلب معاجم القدامى على أن كلمة "**شخص**" تعني الشيء الذي نراه من بعيد سواء كان شخصا أم شيء آخر، والشخصية هي التي تميّز بينهم، يقول ابن منظور في مادة [شَ، خَ، صَ]: **<< جماعة شخص الإنسان وغيره...سواء الإنسان وغيره، تراه من بعيد وتقول ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه>>**[1].

أما أصحاب الموسوعات المصطلحاتية الحديثة فغالبا ما ركزوا على كون الشخصية أحد أهم المكونات السردية لأي عمل فني، حيث يوجهون بميولاتهم وصفاتهم أحداث القصة حقيقة كانت أو خيالا ويتحكمون فيها: **<< الشخصية الروائية سواء كانت إيجابية**

(1)– ابن منظور: لسان العرب، مج 7، دار صادر، بيروت– لبنان، ط1– 1997، ص 45.

أو سلبية، هي التي تقوم بتحريك وتطوير الأحداث في الرواية، وهي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة>>[1].

ب_ اصطلاحا:

لقد أجمع معظم النقاد المعاصرين على أن الشخصية هي كيان قائم بحد ذاته، حيث: **<< لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات>>**[2]، فهي محور العمل الأدبي عن طريقها يحاول الكاتب أو الروائي إيصال أفكاره بالكشف عن نفسيتها وأفعالها ومختلف علاقاتها مع الشخصيات الأخرى التي تتفاعل معها بحيث ما **<< من سبيل إلى ظهورها مجسّمة إلاّ في الأشخاص، ولا مناص من إخراجها إلاّ بالصراع أو الاحتدام النفسي، أو الديني، أو الاجتماعي، أو التجريدي أو الحسّي، يضطلع به البطل ضد المجتمعات أو الأقوام، بغية تسخير الطبيعة أو جوانب الكون، والإفادة منها والسيطرة عليها تحقيقا لخلافة الانسان في الأرض وتعميرها والاستجابة لدعوى الخالق>>**[3]، إذ تخلق أحداثا بسلوكاتها مع غيرها، خاصة إذا كانت تلك الأشخاص مبالغ فيها، فهي المحور الرئيسي لبناء الأحداث، حيث تكون إمّا خيالية من نسج الروائي أو حقيقية تثبت وجودها بنفسها.

ثانيا_ بنية الشخصيات في الخطاب الروائي:

يرى **أرسطو** في كتابه " **فن الشعر**" أن الشخصية الروائية ما هي إلاّ عنصر ثانوي يقوم بتحريك الأحداث في أي عمل تراجيدي، فيقول **<< المأساة أساسا هي محاكاة لأي عمل، ومن الضروري وجود شخصيات تقوم بتفعيل تلك الأحداث وتحريكها، فتنسجم مع**

(1)– مجدي وهيبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت– لبنان، ط2– 1984، ص 208.

(2)– صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط01– 2006، ص 117.

(3)– محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، مج 07، بيروت– لبنان، ط01– 1997، ص 45.

الحدث الذي ولدت من أجله، فتكون أدوات يستعان بها لا غير، وهي ثانوية مقارنة مع باقي عناصر العمل التخيلي، وتخضع في مساراتها لتتابع الأحداث>>[1].

وبهذا فإن أرسطو قد أهمل أحد أهم مكونات العمل الأدبي، وجعل الشخصية عنصرا ثانويا يُربَط بالحدث الذي يُعتبر وحده أهمّ عناصر المكوّن السردي، **<< فالشخصية داخل شعريته مفهوم ثانوي خاضع كليا لمفهوم الفعل>>**[2].

غير أن الدراسات المعاصرة أولت اهتماما كبيرا بالشخصية الحكائية، وجعلت منها عنصرا فعّالا في إنتاج العمل الأدبي، حيث رسموا لها إطارا خاصا من خلال الأدوار والصفات التي تتوزع داخل ذلك العمل الأدبي، فهي بحسب **رولان بارت (نتاج عمل تأليفي)**، ومن هنا تبلورت فكرة جديدة لدى الشكلانيين والبنائيين على حد سواء مفادها أن الاهتمام بالشخصية يجب أن يجتاز مرحلة الاهتمام بأوصافها ومظاهرها الخارجية إلى الاهتمام بالأدوار التي تقوم بها تلك الشخوص داخل المبنى الحكائي من أعمال بناء على وظائفها اللسانية، ودلالاتها خارج سياق الكلمة الواحدة[3].

فأصبح هذا الطرح الجديد لمفهوم الشخصية الروائية، مرتبط أساسا بعمل الشخصية وحركيتها داخل مجريات البنى السردية، والعلاقة التي تشكلها مع المسرود له، أو القارئ المفترض، فكانت معادلة ركائزية ومنطلقا أوّليا يجعل كل العناصر السردية ملتحمة ومنسجمة، ممثلة **<< لحمة لعناصر الرواية ومنشأ الترابط بينها>>**[4]، وفق أيديولوجيات وتوجّهات مختلفة باختلاف الرؤى وتباينها بين مؤيّد لهذا ومتنافر مع ذاك.

([1])- أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط02- 1973،ص 18.

([2])- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط01- 2005، ص 34.

([3])-ينظر: رولان بارت، نقلا عن: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط01- 1991،ص 50، 51.

([4])- صادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، د ط- 1994، ص 96.

وقد كانت الرواية الجزائرية، لا سيما تلك التي سايرت الأزمة وعايشت الأحداث المأساوية التي ألقت بالبلد إلى الدرك الأسفل من الهاوية، أحسن مثال على هذا الصراع الأيديولوجي الذي وصل أوجّه وبلغ من حدّته، حدّ الانفلات والضياع في كنف التشظّي واللارجعة، معلّنة بذلك عن ميلاد ما اصطلح على تسميته" **الرواية السياسية**"، التي ينظر إليها على أنّها**<< رواية تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب والتحكّمي، حيث تصل تلك الأفكار إلى لاشعور الشخصيات بكلّ مظاهرها العميقة والمثيرة للمشاكل، لدرجة أنّها تلاحظ عبر تصرفاتهم، وهذه الشخصيات نفسها واعية بانتمائها الأيديولوجي السياسي، وهي تفكر على أساس تأييد أو مجابهة المجتمع>>**[1].

وقد كانت رواية " **دمية النار**" لبشير مفتي من أهم الروايات التي تعجّ بالتوجهات الأيديولوجية المتطرّفة والتي أسهمت في توسيع فجوة الصراع، صراع الشخصية البطل مع نفسه منذ البداية، مقارنة بالأفكار التي تحيط به وتحاول تبنّيه وجعله منتميا إليها بطرائق إقناعية تكون مؤهلة لتأديتها، لأنّ **<< الشخصيات التي تمارس السياسة في الرواية يجب أن تكون مؤهلة لذلك، اجتماعيا وفكريا داخل المبنى الروائي، حتى تصبح قادرة على الإقناع بما تقول وتفعل في إطار أحداث الرواية>>**[2].

فكانت شخصية " **عمي العربي**" – الصيدلي المعارض للنظام والذي أُمِّمتْ صيدليته ليصبح بعدها إسكافيا– أوّل تيار اصطدمت به ذات البطل المنفذة " **رضا شاوش**"، فكان يقول عنه: **<< كان عمي العربي هو معلمي السياسي وأبي الروحي، وفي تلك البدايات الأولى كنت أصغي إليه كمرشد حقيقي، كان نقيضَ أبي في كل شيء>>**[3]

([1])– طه وادي، الرواية السياسية، الشركة العالمية للنشر لونقمان، القاهرة، ط01– 2003، ص 49.

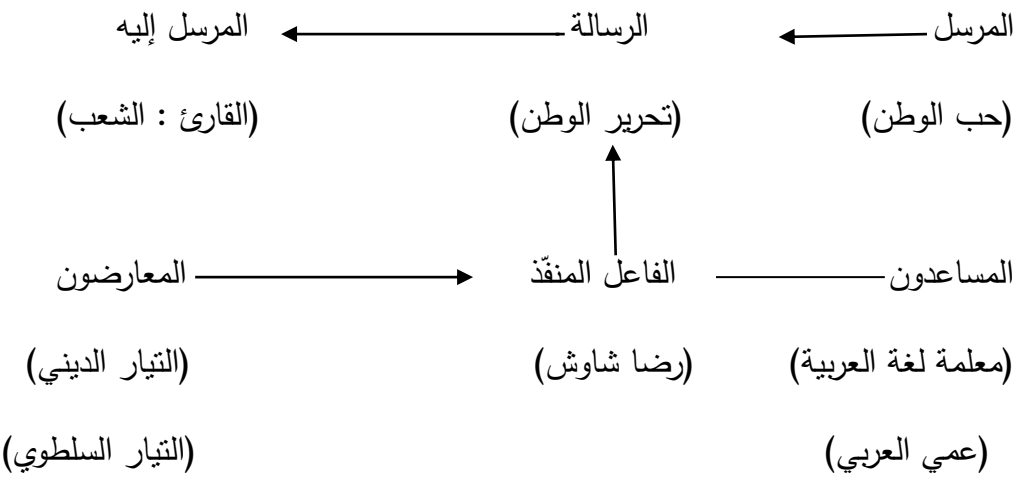
([2])– المرجع نفسه، ص 62.

([3])– الرواية، ص 37.

لتصبح شخصية **عمي العربي** على غرار الشخوص الأخرى المتبنية نفس قناعاته الإيديولوجية رمزا من رموز المجابهة، مجابهة مساوئ الاشتراكية الفردية، يقول عن حادث اغتصاب صيدليته: **<< لقد أممها الزعيم، بطبيعة الحال من اجل اشتراكيته الوهمية...>>**[1] .فكان هذا التيار الأيديولوجي يعادي النظام ورموزه.

أمّا التيار الثاني الذي دخل في تشكيل الكفاءة الدلالية **لرضا شاوش** وساهم في توجيهه بعد ذلك هو انخراطه في قيم عالم الأب، و تتبع مساره، فكان هاجس الغموض الذي احتوته شخصية الأب منذ البداية، وحكاية تعذيبه لإخوانه ثم انتحاره بعد جنونه والوقوف أخيرا على عدم صحة فرضية الانتحار وإنّما كان اغتيال رغم تفانيه في عمله والتزامه بما يملى عليه، يقول الكاتب على لسان الراوي: **<< لم يكنّ أبي أبلها بالتأكيد، كان رجلا يؤمن بذلك الزعيم ويصدقه، ويدافع عنه، ويعتبر نفسه جنديا في خدمة تعاليمه، مناضلا في جهاز سلطته، رقما له دور في هذا العالم الذي يحكمه بيد من حديد>>**[2].

فكانت ذات البطل منذ البداية منقسمة بين تيارات مختلفة تتجاذبها محاولة تحديد مساراتها المستقبلية، يمكن لنا التمثيل لها بهذه الخطاطة العاملية:



(1)- الرواية، ص 34.

(2)- نفسه، ص 32.

أمّا باقي الشخصيات الثانوية فكان توظيفها داخل المتن الحكائي كلها لخدمة أحد التيارين، قد تتفاوت معها في درجة الراديكالية لأنها لا تمثل إلاّ **<< المعلم البارز الذي يقدم لنا الخطاب الأيديولوجي، لأنها العنصر الأكثر أهمية>>**[1].

فكانت شخصية الزميل " **عدنان**" الماركسي الفرداني، كما يصف هو نفسه **<< كان 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 بلّدتنا بنظرة عقيمة لا تتجدد للحياة>>**[2].

وليس ببعيد عن شخصية الماركسي **عدنان**، تظهر شخصية معلمة اللغة العربية الأنيقة والثابتة التي تملك نظرة متحررة، رغم ما دبّر لها من كيد، إلاّ أنّها بقيت وفيّة لمبادئها وأفكارها، فاضطرّت لترك مهنة التدريس لتشرف على أحد المراكز الثقافية، يقول: **<< لقد كانت تلك المعلمة، التي دبّر لها ذلك المقلب الحقير لتترك التدريس وتذهب للعمل في أحد المراكز الثقافية، فتشرف على المكتبة المتواضعة بحي عبّان رمضان، خير من أعانني على خوض تجربتي بشكل آخر مختلف عن الذي كان يدمجني في مجموعة من الحالمين بتغيير واقع دنس، وغير الواقع الذي ظل يمثله أبي، والإحباطات التي كانت تسببها لي مشاعري المتنافرة والتي لم أستطع لمّ شتاتها بعد>>**[3].

وهنا يختزل الكاتب لصورة الصراع في شخصية الفاعل المنفذ (البطل) المتشرذمة بين تيارات راديكالية تنشد التغيير، وتيارات أخرى تبحث عن موقع لها في كنف البقاء، فيبلغ الغموض أشده في نفسية البطل الذي يجد نفسه وسط تجاذبات ايديولوجية تجعله

([1])– طه وادي، الرواية السياسية،مرجع سابق، ص 62.

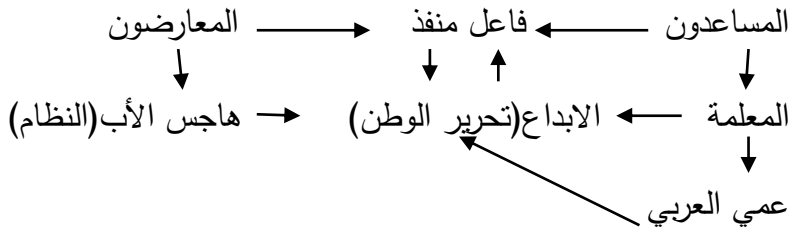
([2])– الرواية، ص 46.

([3])– نفسه، ص 40.

دليلا يمكن أن يولد مدلولات عدة لا يستطيع المسرود له فهمها من بدايتها فتتسع لديه آفاق الانتظار حتى تنتهي الرواية ويحيط بأوصافها[1].

إذ كانت شخصية رضا شاوش متقلبة باستمرار ومشتتة في النص، فتارة يكون مع عمي العربي وأفكاره اليسارية، وتارة مع زميله عدنان وأفكاره الماركسية، وفي أغلب الأحيان يستسلم للأمر الواقع ولا بقاء إلاّ للأقوى، فكانت الشخصية حسب فليب هامون **<< تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص>>**[2]، فكان مشروع الفاعل المنفذ منذ البداية مشتت بين تيارات مختلفة نمثل لها بهذه الخطاطة:

المسار الأول:



تجاذبت نفسية الفاعل المنفّذ – رضا شاوش– منذ البداية أطراف عدّة أسهمت في تشكيل شخصيته المعقّدة والقابعة تحت سطوة المساعدون من جهة –المعلمة و عمي العربي– والمعارضون من جهة أخرى–الأب و النظام–.

لذلك أصبحت النظرة البنائية للشخصيات لا تهتم بأوصافها الجسمانية والفيزيولوجية، وإنما بالعلاقات التي توفرها تلك المعلومات الاضافية لإبراز تجربتها، فأصبحت **<< درجة حضور الشخصية في الرواية لا ترتبط بكمية المعلومات المقدمة، إلا بقدر ما تكون تلك المعلومات مضافة لتلبية حاجة الشخصية إلى إبراز**

(1)–ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي،مرجع سابق، ص 51.

(2)– فيليب هامون، نقلا عن:حميد لحميداني، المرجع نفسه، ص 50.

تجربتها>>[1].فجاءت بناءً على هذا الطرح بعض الملامح الوصفية – جسدية كانت أم نفسية– التي تبرز الوظائف لدى بعض الشخصيات المحورية وفق" الطرح البروبي" والذي يبرز وظيفة كل شخصية في العمل الروائي، والتي يمكن اختزالها فيما يلي:

1_شخصية المنهزم البائس:

ما من شك أن الروائي وهو في قمة إبداعه **<< يتخيل أبطاله وهم يحسون ويتكلمون ويتحركون، وتبدأ ملامحهم بالاتضاح له، وكثيرا ما يستعير الكاتب نماذج شخصياته من الواقع، ويمزجها بملامح أخرى من خياله>>**[2]، وهو إلى جانب كل هذا يمتّع نصّه من النصوص التي تشكل مرتكزات أساسية في صناعة نصّه الروائي، فجاء وصفه لبعض ملامح الشخصية المنهزمة المتشائمة التي استسلمت ورضخت للأمر الواقع مركزا في أغلب الأوصاف على الجانب النفسي، وما تعانيه تلك الشخوص من أرق وتقلبات صيّرتهم إلى مآلات لم تكن في الحسبان.

أ/ شخصية رضا شاوش:

تتمتّع هذه الشخصية مقارنة مع الغرض من وراء تشكيلها بحضور أقوى عن سائر الشخوص، لكونها حاملا محوريا لجميع الوظائف التي تؤدّي أدوارا متباينة في مجري العملية السردية، لذا فإنّ جلّ اهتمامات الراوي تنصبّ عليها فيجعل منها **<< الغرض الذي ينشده، فهي هنا ذات، وموضوع، ومحور عناية الكاتب الروائي>>** [3]،فمثّل "رضا" الشخصية المحورية للراوي، والتي تتصارع مع باقي الشخوص لتحجز لنفسها مكانا قارّا في كنف بلد فقد الاستقرار وأعيته التجاذبات السياسية الراديكالية، فوجد نفسه محصورا بين قطبين متناطحين على تمزيق الوطن، لذا فإنّ الكاتب قد سعى جاهدا لوصفه من زاوية مأساوية تحيل على الفاجعة، وهنا يبرز المسار الثاني حيث يغيب الطرف المساعد

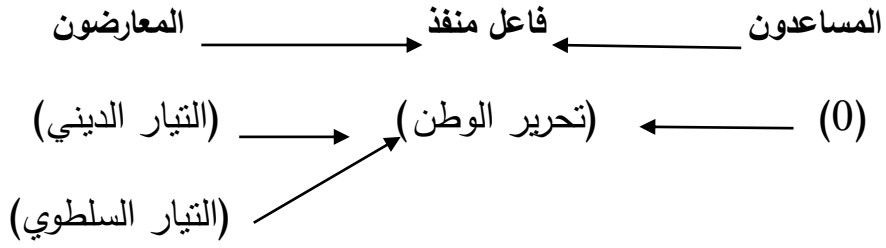
(1)– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، ط01– 1990، ص 229.

(2)– عبد الله خمّار، تقنيات الدراسة في الرواية" الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط– 1999، ص 23.

(3)– ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1– 2010، ص199.

تاركا المجال أمام التيارات المعاكسة التي قضت نهائيا على أحلام الفاعل المنفذ الذي انقاذ وراء حتمية القدر ووجد نفسه محصورا بين تيارات معارضة لطموحاته يمكن اختزالها في هذه الخطاطة:

المسار الثاني:



بعدما غابت الشخصيات المساعدة – المعلمة و عمي العربي– أضحى الفاعل المنفّذ محسورا بين معارض و معارض أشدّ منه، أي بين سلطوي متعجرف و متديّن متزمّت.

نجد في الرواية وصفا خارجيا ووصفا داخليا للشخصية البطلة، أما الوصف الخارجي فهو ما جاء على لسان الكاتب نفسه حينما قال عنه: **<< كان في الخامسة والثلاثين او اكثر، مستقيم الجسم، ذا عينين باردتين نوعا ما، ونظرة متأدبة>>**[1].

بينما ارتكز الوصف الداخلي بشكل كبير على الكشف عن هواجس البطل المحصورة بين السواد والعتمة، يقول: **<< دخلت من يومها ذلك المستنقع الكبير...، أخذت الأشياء شكلا يقترب من عالم الصمت والعزلة، شكل من وضع قدميه في النار محترقا بها، وصار هو النار بعينها، النار التي يقتات بها وتقتات منه، والنار التي بها يعيش ظلماتها السوداء دون ان يخشى عتماتها>>**[2].فأصبح السارد غارقا في غياهب الجب ومتاهات الدهاليز.

(1)– الرواية، ص 08.

(2)– نفسه، ص 144، 145.

ب/شخصية الأب:

كان للأب النصيب نفسه من الوصف، فكانت نفسيته متقلبة بين التيه والحيرة وتأنيب الضمير فدخل **<< حالة من الصمت، تبعتها حالة من الهذيان، تبعتها حالة من العودة إلى الطفولة البريئة، ثم صار شخصا آخر، إنسانا آخر لا يستطيع أن يؤذي بعوضة صغيرة، وهو يقول للنملة التي تتحرك «أتركوها تمر بسلام»، وصار منظره يشبه أسدا ميتا لا يخافه أحد>>**[1].بهذا التدفق السردي يصف السارد نفسية أبيه المنكسرة والتعيسة.

ج/ شخصيتَا رفيق وعدنان:

هما شخصيتان فضلتا الهروب والاستسلام لصعوبة تحقق الأحلام، فرفيق كما جاء على لسان السارد **<< كان يتكلم بانكسار واضح، وعلى وجهه علامات رغبة الانفجار والبكاء، لقد ضاع خيط الهداية، وهو بالتأكيد يشعر أن الأشرعة تمزقت، والسفينة تتمايل راقصة قبل أن تغرق>>**[2]. وهذا بما لحق الجماعة التي كانت تعمل في الخفاء رفقة عمي العربي من دمار جراء مجابهتهم للسلطة، فكانت خيبته عظيمة، وفرّ بجلده إلى عنابة تاركا وراءه تضحيات جسام.

أمّا زميله عدنان، فقد كان يائسا من متاعب الحياة وهمومها، وكان يلهث وراء مثالية وجودية، لا تعكس في أغلب الأحيان واقعه اليومي، فكان يقول: **<< نحن أبناء التعاسة، لقد جئنا للحياة، كي ترفضنا السماء، وتسحقنا الأرض>>**[3]، بهذه النظرة الفجائعية يلخص عدنان المثقف نظرته للحياة، ويختلق لنفسه دافعا للهروب والاستقرار بالمهجر، فهرب من**<< السياسة والعنف، في محاولة منه لتجاوز زمن العنف بحثا عن**

(1)- الرواية ، ص 47.

(2)- نفسه، ص 68.

(3)- نفسه، ص 42.

زمن آخر يكون آمنا..، وبذلك يتجنّب المواجهة مع العنف، والواقع المأساوي الذي تميّزت به المرحلة>>[1].

د/ شخصية رانية مسعودي:

استطاع المؤلف من خلال هذه الشخصية أن يعكس الحاضر الذي تعيشه شخصية البطل من خلال انفعالاتها وانكساراتها المتتالية جريا وراء حب لم يقدر له أن ينجح، وقد اضطر السارد **برؤيته التأليفية**[2] إلى بناء شخصية الحبيبة التي تعتمد أساسا على رؤى وتوجهات وخيارات المؤلف، فكان جسد رانية مسعودي منعرجا حاسما لكل المآلات المأساوية التي آل إليها السارد، يقول واصفا جسدها: **<< كانت في الثامنة عشرة، براقة العينين، طويلة الشعر تسدله على كتفيها، فيثير في داخلي نشوة الأحلام الليلية المباركة...، كانت ترتدي دائما قميصا ملونا بالأحمر والأبيض، وكانت تبدو لي كعروس بحر خارجة من فيلم سنيمائي لذيذ، كنت أتبعها في الصباح والمساء، أتعقب خطاها أينّما تذهب، لهذا جاءت صدمة علاقتها مع ذاك الشاب مروعة للغاية، وجارحة لكبريائي ورومانسيتي حينها>>**[3]، فنظر إليها السارد على أنّها مصدر للشهوة فهو يحاول إشباع **<< رغبته الغريزية، فاختزلها في الجسد...وانتهى بها إلى جسد مصدر اللذّة>>** [4].

لتكون الحبيبة بمثابة وظيفة تحفيزية في الرواية، أثّرت في تغيير مسار الشخصية البطلة، فانفلت منه مصيره إلى مصير آخر لم يكن مسؤولا عنه، في المقابل كان مستعدا للتخلي عنه بشرط أن تكون هي معه **<< لم أجد ما أفعله أمامها، هزمتها الحياة أكثر**

([1])–الشريف حبيلة، الرواية والعنف(دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 151.

([2])– ينظر: عادل ضرغام، في السرد الروائي، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – لبنان، ط1– 2010، ص 41.

([3])– الرواية ، ص 44.

([4])– الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص220.

مني، بينما أعطتني الكثير، لكنها بالمقابل لم تمنحني ما أبحث عنه، وإنه لشيء مخجل أن أعترف، وأنا في قمة جبروتي وبطشي الذي يرعب الملايين، أنني مستعد لأن أترك هذا كلّه يغرق من أجل أن أنال شرف حبها>>[1] ، فكانت حاضره الذي لا ماضي له،ولا مستقبل بعده، حاملة لأسمى معاني الحب الذي لم يتحقق في الواقع فبقي تذكارا يثلج به صدره كلّما ضاقت به السبل.

2_شخصية الناقم المنتقم:

أما الشخصيات المتطرفة الراديكالية التي يحاول فيها كل طرف إقصاء الآخر من اللعبة السياسية، فقد مثلها تيارين، تيار ديني متزمّت، وتيار سلطوي متعجرف، فقد كان لها نصيبها هي كذلك من الوصف لخدمة غرض تواجدها داخل العملية السردية، التي لا تمثل إلا امتدادا لنظرة المؤلف الهادفة إلى جرد المتسببات الحقيقية للأزمة، والبحث في جذورها، فكان تعجرف السلطة من جهه وغرورها الذي لا يخرج عن مفهوم **<< الإخضاع والسيطرة، وتحقيق المصلحة الخاصة، ونفي مصلحة الآخر/ العامة، وسيلتها ومنطلقها واحد هو القوة>>** [2]، فتخيّل الكاتب السلطة في كونها جماعة تتحكّم في مصائر الناس،تعمل في الخفاء وتقوم بتحريك الأجهزة الأمنية لتلبية رغبتها، وينوب عنها في النصّ **<< << ضمير الغائب "هم" تتوارى خلفه، يخفيها الكاتب خوفا، أو تبريرا فنيا،لأنّ لغة الرواية تنآى دائما عن المباشرة، حتى لا تسقط في التقرير والسطحية>>**[3]، وتلك الأجهزة في الغالب تسعى دائما لإرضائها و التقرّب منها مثل مفتش الشرطة سعيد بن عزوز الذي ينوب عن الشخصيات السلطوية التي يخفيها الكاتب فهو يملك مجرّد وظيفة،

([1])- الرواية، ص 160.

([2])- الشريف حبيلة، مرجع سابق،ص165.

([3])- المرجع نفسه ، ص167.

يشير من خلاله الكاتب إلى مظاهر الفساد الذي بدأ ينخر المجتمع ويدفع بعجلة الغليان نحو الانفجار.

وغرور أصحاب الوازع الديني من جهة أخرى **(كريم ومرشده الشيخ أسامة)**، فكان الاصطدام الذي ولّد الانفجار بعدها، ليكون بذلك الكاتب راعيا رسميا لزمن الحداثة الاجتماعية، انطلاقا من تحديده لعلاقة ترابطية بينه وبين القارئ وإحساسه بمسؤولية نقل حقائق جديدة في زمن تاريخي جديد لعلاقات اجتماعية وثقافية، من الواحد إلى المتعدد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن المقدس إلى المدنس.[1]

أ/ شخصية سعيد بن عزوز :

سعيد شخص مغرور، أعيته فكرة الانتقام لأبيه الذي عذّب أشدّ العذاب من طرف والد الشخصية البطلة، فكانت قيمه الخلقية لا تقلّ دناءة من ملامحه الخارجية، فكان شخصا **<< يحسن النفاق، لماذا يمثل بهذا الشكل الوقح؟ لماذا لا يكلمني الآن وينتقم لوالده؟ لماذا لا يخرج سمومه دفعة واحدة؟ لماذا لا يقول لي بيني وبين عائلتك ثأر ودم وحرب لا تنتهي أبداً>>**[2]، أما مظهره الخارجي فإن السارد عاد به إلى سنوات الطفولة، ليزيد من انحطاطه وتصغير شأنه فقال: **<<عرفته في سنوات طفولتي، طفلا رث الثياب، تعيس الملامح، كان يبدو وكأن السماء غاضبة عليه، أو منتقمة منه>>**[3].

ب/ شخصية كريم:

لقد عجّت الجزائر في تاريخها المعاصر بالتيّارات المختلفة، ولعلّ الكاتب واحد منها، فراح **<< يكتب عنها متبنّيا إحداها، ومهاجما أخرى، وقلّ ما يكون محاديا، ركّز**

([1])- ينظر: فيصل دراج،الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان،ط 1- 2004، ص144.

([2])- الرواية، ص 96.

([3])- نفسه، ص 49.

في روايته على التطرّف وشخصية المتطرّف، أحضره ليدينه، ويحمّله مع السلطة ما حدث>> [1]

فمثّله **بكريم** الذي تغيّر سلوكه مباشرة بعد خروجه من السجن، بعد قصة احتكاكه بالشيخ **أسامة** داخل الزنزانة، حيث حماه ودعاه إلى اعتناق التوجه الديني المتطرف، فأصبح **<< فجأة إنسانا آخر، قلبه ضعف، وروحه تقشرت، ولم يعد كما ظنت أخته رانية، قبيح الخُلُق والخَلْق، رجل لا تعني له العواطف شيئا، والمرأة حشرة يسحقها من هو أقوى منها...، وكانت كلماته تخرج من فمه بصعوبة>>**[2]، ليتحوّل من كريم المتعجرف العنيد إلى كريم المتديّن التابع لغيره، فأضحى دمية في يد صانعه.

3_ شخصية الهادئ الثابت:

كانت الشخصيات البارزة في هذا الخطاب المأساوي رغم قلة أوصافها، الأكثر بروزا وحضورا في مخيلة السارد من جهة، وما تتركه من آثار جانبية في نفسية المتلقي من جهة أخرى، وهذا يطابق تماما الرأي الذي يسلّم بأن **<< الشخصية المتروكة بدون وصف أو دون تمييز، يمكنها ان تكون أكثر حضورا في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام>>**[3] لذلك فإن أفكار عمي العربي كانت بمثابة الملجأ التنويري للسارد.

أ/عمي العربي:

كان رمزا للتحدي والصمود من جهة، وراضيا بالقضاء والقدر من جهة أخرى، و غالبا ما لجأ إليه السارد للتخفيف عن نفسه ومواساة روحه لما له من ثبات وحكمة وقوة

([1])- الشريف حبيلة، مرجع السابق، ص230.

([2])- الرواية، ص 80.

([3])- الموسوعة العالمية، نقلا عن: حسن بحراوي، ، بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 227.

في التمييز بين الخطأ والصواب، فوصفه على أنّه يساري يدعو إلى المساواة وتحقيق مبدأ تكافؤ الفرص، وقد صوّره على أنّه عقلاني، لا يميل إلى سفك الدماء واسمه يوحي بأنّه متجذّر بحبّ الوطن، ومتشبّع بالأخلاق السامية التي من أجلها ناضل مع غيره في سبيل تحرير الوطن من قبضة المستعمر الغاشم، فكان يلجأ إليه **<< في تلك اللحظات التي تضيق فيها فسحة الرؤية، ويعجز البصر عن النظر بعين مدققة، وتفقد البصيرة وضوح حدسها الذي صار عندي بمثابة الأب الروحي>>**[1].

ب/الشيخ أسامة:

كان حضوره في الرواية مهيبا رغم قلة السياقات التي أوردته، إلاّ أنه كان يمثل أحد طرفي الأزمة في الجزائر بعد ذلك، فكان وصفه مقتضبا بما يخدم الغاية من تواجده داخل البنى السردية للنص، فكان الشيخ حسب السارد نقلا عن الشخصية **كريم << رجلا في الخمسين، مهاب الجانب، يخشاه كل من كان في الزنزانة، يتحدث بلغة عربية عتيقة، لم نكن نفهمها كثيرا، لكن عندما يقرأ القرآن كانت قلوبنا تخشع، وعيوننا تدمع، وأرواحنا ترتفع>>**[2]، فهي شخصية بارزة، مواقفها متشددة وثابتة، فاتسمت بالهدوء الذي يسبق العاصفة، من خلال ما يحمله الاسم من دلالات وإيحاءات لعلّها ترمز إلى قائد القاعدة الإرهابية **أسامة بن لادن**.

ج/ شخصية المعلمة:

لقد عبر السارد انطلاقا من هاته الشخصية عن طبقة معينة، وهي الطبقة المثقفة باللغة العربية، والمنفتحة على الحضارة الغربية، فرغم محدودية تواجدها في ثنايا النص

(1)- الرواية، ص 86.

(2)- نفسه، ص 81.

السردي، إلّا أن السارد حاول **<< إبراز عوامل تشكيلها، ليصل بها إلى مرحلة النمذجة، بحيث تصبح للشخصية الفنية الروائية القدرة على التعبير عن طبقة معينة>>**[1].

فوصفها بقوله: **<< كانت معلمة العربية امرأة ودودة للغاية، وتتكلم كما لو أنها نبية أرسلت لإخراجنا من الظلمات إلى النور على عكس المعلمين الآخرين، لم تكن تستعمل العنف قط...، كانت تبدو متحررة من الخارج، أنيقة وهادئة الجمال، بارعة في اللباس، ترتدي سروال الجينز، وتسرح شعرها للوراء كما الأوروبيات تقريبا، وتضع بعض المساحيق على وجهها، بالنسبة لي كانت كالملاك الصافي الذي يفرحني النظر إليه أطول وقت ممكن>>**[2]، إلاّ أنّها راحت ضحية لمقلب من المدير وبعض المعلمين، حينما أبت الإنصياع لشهوتهم الحيوانية، فاضطرّت إلى ترك سلك التعليم مطرودة، واشتغلت بأحد المكتبات المتواضعة، وبقيت وفيّة لمبادئها ومتشبّثة بأفكارها، فصنع منها السارد وظيفته الإبداعية فكانت مصدرا للإلهام وحبّ الأدب.

واستنادا إلى هذا الشرح البسيط، سنقوم بعرض أهم الشخصيات المأساوية التي عرفتها رواية "**دمية النار**" لبشير مفتي، من خلال عناصر عدّة ووظائف ساهمت في تشكيل الصورة الملحمية والتراجيدية للرواية.

4_ المفارقات:

وهي بحسب أرسطو انقلاب الحال إلى النقيض؛ حيث يكتشف البطل شيئا مغايرا لما رسمه في ذهنه، فينقلب موقفه من النقيض إلى النقيض[3]. وهذا ما نلحظه عند دراستنا

([1])- عبد الله رضوان، البنى السردية"2"، (نقد الرواية)، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط01- 2003، ص 376.

([2])- الرواية، ص 29، 30.

([3])- ينظر: أرسطو، نقلا عن:محمد أمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في روايات التسعينيات، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة- الجزائر، 2009، ص188.

لشخصيات الرواية خاصة منها الراوي "رضا الشاوش"؛ حيث عاش تقلبات في شخصيته وانقلابا في مبادئه من النقيض إلى النقيض، يقول: **<< ولدت في حي شعبي اسمه بلوزداد، وكان سابقا يسمى "بلكور" احتفظ باسمه الأول مثل مختلف أحياء العاصمة، أو كأن الاستقلال لم يفعل شيئا في حب الناس للماضي>>** [1]. من منا لا يمقت الاستعمار الهمجي، ولا يمجد الحرية، إلا أن رضا كان له رأي آخر؛ حيث اختزل لنا نظرة الناس إلى الماضي الاستعماري على أنه موروث لم نحسن استغلاله، **<< لم نعرف كيف نختلق فنَّنَا الخاص للعيش>>** [2] فعمّ الفساد مباشرة بعد انتهاء الثورة التي انتقل معظم صناعها إلى جمع الثروة **<<هجم الجزائريون من كل قبلة للفوز بثروة السكنات>>**[3]، فكانت هذه أول المفارقات، سخط ضد الهمجية وانزياح وراء الهمجية نفسها مباشرة بعد القضاء على الأولى.

وكانت المفارقة الثانية قضية الضرب والعنف الجسدي واللفظي الذي كانت تعاني منه المرأة، فهي**<< من وجهات نظر متعددة، أجمعت الروايات على تصويرها ضحية القهر الاجتماعي وظلم الرجال>>** [4]،فكانت الأم في "**دمية النار**" قابعة تحت سلطة الرجل الذي يمارس عليها كل أنواع العنف لأتفه الأسباب، ورغم إقراره بمنطقية الموقف آنذاك "ظاهرة ضرب الرجل لزوجته" إلا أنّه لم يغفر أبدا هذه الفعلة لأبيه وبقي حاقدا عليه للأبد **<< كتمتُ غيضي وبقيتُ أحسّ نحو أبي بشيء لا تفسير له، مرضي بالتأكيد، عقدة خاصة وخالصة معقودة حيث لا نبرأ منها أبدا>>** [5].

([1])– الرواية، ص24.

([2])– نفسه ، ص 24.

([3])– نفسه، ص24.

([4])–شريف حبيلة، المرجع السابق،ص210.

([5])– الرواية، ص25.

ثم إنّه مرّة أمره بالتعلم والاجتهاد عند ولوجه عالم الدراسة لكي يستحق ثقته، فكانت له دافعا معنويا للتفوق من جهة، مستغربا في نفس الوقت تلك الفكرة، لأنه ألف أباه مستنفرا من كل تلك الأمور التي تخص العلم والمتعلمين: **<< بل نادرا ما رأيته يقرأ كتابا أو حتى صحيفة، وكان يبدو نافرا من هذه الأمور التي تخص المتعلمين الذين لم يكن يحبهم كثيرا>>** [1].

فنشأت عند الطفل **رضا** ازدواجية رهيبة في المشاعر والعواطف نحو الأب الغامض المهيب الذي يخاف منه كل الناس، فكان رضا يحبه ويكرهه، يرغب في الانتساب إليه ويمقته، يودّ مساءلته لكنه يخافه، فتولّدت لديه مشاعر متناقضة نادرا ما تجتمع في جوف ابن آدم، **<< ولماذا مشاعري نحوه متناقضة أحبه وأكره، أخافه وأحترمه، أرغب في الانتساب إليه وأمقت ذلك الانتساب، كانت لديّ أسئلة كثيرة ولم أكن أجرأ حتى على طرحها>>** [2]. وحتى عندما فارق الحياة لم يكن رضا يدرك بعد حقيقة مشاعره نحوه **<< لم أكن قد حسمت الأمر مع نفسي، وإن كنت أحبه حقا أم لا>>**[3].

بهذا الشعور المزدوج المصور لمأساوية فقدان الأب، وأي فتى هذا الذي يتحسّر على بكاء أمّه بنعيِها على أبيه، بينما يقف هو حائرا في طبيعة مشاعره وحقيقتها تجاه فقدانه لمن وضع حجر الأساس لمولده، وهنا يبدأ سلم المفارقات بالتنامي، خاصة بعدما اطّلع على مصدر رزق أبيه مدير السجن الذي عذّب الآلاف ممّن اختاروا الجهة الأخرى، ولطالما أرّقت تفكيره وعذّبت وجدانه فأضحت عقدته الأولى: **<< ماذا كان يفعل أبي حتى يخافه الجميع بذلك الشكل المروّع؟ هل كان جلاّدا حقا في تلك الزنزانة التي لم**

([1])- الرواية ، ص 27.

([2])- نفسه، ص 28.

([3])- نفسه، ص 29.

تطأها قدماي قطّ؟ كان أخي الكبير هو الذي يأخذ له الأكل وقت الغداء، أما أنا فكنت أتهرب من هذه المهمة العسيرة التي كانت تعني لي كشف النقاب عن عمله الحقيقي>>[1].

فكان كمن لا يدري ما يريد حقا، أيسعى لكشف الحقيقة أم لحجبها؟، **<< كنت أحبه وكفى، وكنت أمقته وكفى، كان يخيل إلي أنه شخص لا يملك قلبا أو عاطفة، وأن مهنته في الزنزانة زادت من خشونة روحه وفضاضة قلبه...>>** [2].

ثم تأتي بعد هذه الانتكاسة "**الأبوية**" انتكاسة أخرى تزيد من متاعبه وتجعل حياته أظلم، ولعلها تصنع مصيره وتحدد مآله، انتكاسة جديدة عرفها الجزء الآخر من المشاعر التي تأجّجت بحب "**رانيا مسعودي**" الجارة التي تكبره بثلاثة أعوام، إلا أنها سكنت قلبه وجعل لها أدوار رئيسية في رواياته تلك التي كان يأنس بها في الليالي الحالكات، فعبّر بهذا عن الاهتمام الكبير الذي عنيت به هذه الشخصية بالمقارنة مع سائر الشخوص **<<فتنصبّ عليها اهتمامات الراوي وتكثر الإشارة إليها سواء عن طريق الضمائر، أو بذكر الكثير من أعمالها، أو بالتذكير الدائم بها، وبأنّها السبب في الكثير ممّا يجري في الواقع>>** [3]، غير أنّه تبيّن له أنّها مغرمة بشخص آخر غيره، فانتقم منها بالوشاية وتلذّذ بتعذيبها من طرف أخيها، ففرّت من البيت وتزوّجت بعاشقها، فكان تطرّفها نتاجا للقهر الأسري الذي حرمها من حبّها الصافي، فارتمت في أحضان مجتمع عنيف اغتنم أنوثتها وجمالها فاستغلّها، لكنها لم تغفر لرضا تلك الخطيئة، خطيئة الوشاية **<< لكنّني لم أستطع نسيان ما فعلته عندما وشيت بي لأخي ذلت يوم، وضربني أمامك، يومها لم أغفر لك ما فعلت، وشعرت أنك إنسان مخيف...، ولكن تلك الوشاية هي التي تسببت**

([1])- الرواية ، ص34.

([2])- نفسه ، ص 36.

([3])- ابراهيم خليل، مرجع سابق، ص 199.

في توتر علاقتي مع أخي، وكل ما لحقني من مشاكل بعدها>> [1]. وبعدها قام باغتصابها في مشهد مروع لا يقبله عقل، أيستطيع أحد منّا أن يغتصب من يحب؟ لقد فعلها هو **<< قمت من على السرير وأمسكتها من كتفها العريض، فحاولت التملّص دون أن تقدر، ورحت أقبلها على رقبتها وشعرها الحريري الناعم، وهي تعترض تقاوم وترفض، تحارب جسدا غريبا يريد اقتحامها>>**[2]. بلغ البطل دون شكّ ذروة تمزقه الروحي، وانفلات زمن عشقه، فغدا شخصا آخر لا يخيفه شيء في هذا الوجود:**<<شعرت وأنا أخرج من بيتها بأنني خلاص تغيرت، صرت شخصا جديدا بالفعل، وأنه يمكن أن أفعل أيّ شيء أريده، فلم يكن هناك ما أخافه في الوجود، وإنني من تلك اللحظة قد ذهبت للضفّة الأخرى من العالم>>** [3]. فتحول مباشرة بعد هذه الحادثة المؤلمة إلى قاتل مأجور يتحكم في مصائر الناس، إلا أن هذا الارتقاء صاحبه انتكاس معنوي..، **<<وبينما كنت أتقدم في سلم الترقّي التدريجي نحو الصعود لقمّة فقدان الروح>>** [4]. والمفارقة أن ارتقاء الجسد وتحكّمه أكثر في مراكز صنع القرار يقابله فقدان وانحطاط أخلاقي وروحي نزل به إلى الحضيض **<< عجيب أمر الحياة لقد وصلت للذروة فإذا بها تظهر لي كهاوية مفتوحة، سرداب مظلم، قلعة محصنة ولكن فارغة، طريق لا يوجد بعده طريق، كما لو أن الوصول هو النهاية في حدّ ذاته>>.** [5] فذروة الوصول هي بحد ذاتها ذروة الأفول والانتهاء، فأصبح نتيجة ارتقاءه دمية تصيّر لخدمة أغراض وأطماع الآخر، وصَيّر هو الآخر دُمَى لخدمة أغراضه وأكل لحم البشر وهم أحياء، فأسهم **<<في انتشار ظاهرة الكانيباليزم>>** [6]، وهذا بسبب الحرص المفرط على النظام،**<< فمن**

([1])- الرواية، ص 109.

([2])- نفسه ، ص111.

([3])- نفسه ، ص 112.

([4])- نفسه ، ص 121.

([5])- نفسه ، ص152.

([6])- نفسه ، ص 158.

يحرص على إبقاء هذا النظام هو نفسه فوضوي بنحو مستتر، نظرا إلى أن الموت يتخلل مشروع بناء الحضارة منذ البداية، فمن يصنع الحضارة الإنسانية يعيث فيها الفساد في الوقت نفسه>>[1].

فكانت نهاية البطل المأساوية على يد ابنه اللآشرعي، فصنع بذلك مفارقة أخيرة انتهت بها أحداث القصة، **<< فكان البطل المأساوي نفسه، في قبوله لموته يشهد ببسالته على روح لا يمكن أن يقضي عليها الموت، فدماره هو انتصار وإخفاق في آن، خضوع وتجاوز>>**[2]. وما أروع هذا المشهد الدرامي الذي صنعه بيده وأفعاله، دمية تقتلها دمية أخرى، هو صاحبها لكنها بيعت لأناس آخرين.

5_ المواقف المأساوية:

هي مواقف يحدد من خلالها الشخصية مساراته المستقبلية، وهي تعكس طموحاته من جهة، والتبعات التي يخلفها من جهة أخرى، فقد يحدد مصيره بناء على مصير الآخرين، فإما أن يحقق وجوده أو ينفيه عن طريق **<< الصراع، بوجوده في حالة، وتجاوزه لهذه الحالة في الوقت نفسه، فما الوجود الإنسانـــــي الشرعي سوى وجود في موقـــــف>>** [3].

وبناء على هذه الرؤية نقول إن كل شخصيات الرواية تعيش مواقف متأزمة بدرجات متفاوتة، بدءا من السارد الأول الذي أحال الكلمة للراوي البطل فأصبح هو السارد الثاني دون أي تدخل، يقول: **<< لأترك صوته يحكي قصّته كما كتبها هو، وعلى لسانه متمنيا طبعا أن يكون الرجل على قيد الحياة، وأنه سيقرأ كتابه كما تركه لي بلا**

([1])– تيري أونجلتون، الإرهاب المقدّس، ترجمة: أسامة أسبر، بدايات للطباعة والنشر، دمشق– سوريا، ط1–2007، ص19.

([2])– المرجع نفسه، ص37.

([3])– محمد أمين بحري، مرجع سابق، ص189.

أي تغيير أو رتوش...>> [1]. وفيما يلي عرض لأهم المواقف التي عاشتها الشخصيات من خلال الرواية، بدءا بالسارد الأوّل وموقفه الانهزامي.

بشير:

يقول: **<< كنت حينها في عزّ شبابي واندفاعي للحياة، أو ما كنت أنظر له حينها على أنه الحياة...، تلك الفطرة التي كانت حينها واعدة رغم البؤس الاجتماعي المفرط، والذي كان يحيل أكثر الأحلام شراسة إلى رماد رميم... ولم يكن أحد يستطيع التكهن إلى أين تسير الأمور، حتى حدث الانفجار الذي هزّ البلد بأكمله>>** [2]. وعندما انتهت تلك الحرب أو خفّت حدّتها وصله مخطوط من بطله فأحال له الكلمة وواصل سرد مجريات أحداث الرواية، مبتدئا قوله بنظرة تشائمية تحمل دلالات مأساوية تعجّ بها الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فابتدأها بقوله على ظرف المخطوط: **<<...أنها قصتي أنا بكل حروفها السوداء، وأبجديتها الحارقة، إنها قصتي التي عشتها وتخيلتها، وأنها ذاكرتي التي صنعتها وصنعتني في نفس الوقت>>** [3]. ولاستعراض أهم هذه المواقف المأساوية سنعتمد على موقفين من المأساة، موقف المنهزم المتفرّج، وموقف المنهزم المستنجد.

أ/ المواقف الاستنجادية:

وهي مواقف غالبا ما يستنجد فيها البطل أو الشخصية الروائية بفكرة أو بشخص يكون له بمثابة المنقذ أو الحلّ للأزمة التي يعيشها، بالبحث عن الإجابات لكل ما يلج صدره من

([1])- الرواية، ص21.

([2])- نفسه ، ص17.

([3])- نفسه ، ص20.

مخاوف وهواجس تؤرّقه فكانا في بادئ الأمر "**الكاتب والراوي**" متشبّثان بأفكار عمّي العربي **_الفاعل المساعد في الرواية_** التنويرية في شقّها الثاني "لأن الشقّ الأول مليء بالحقد على من سرقوا الثورة"، حيث كان يؤمن بحتمية التغيير إلى الأحسن، وكان هذا كفيلا بأن يجعل **<< للبطل الملحمي بصيص أمل يتشبّث به>>** [1]. فكان ولوج عالم الكتابة أول هذه الحملات التنويرية التي سكنت الراوي، يقول: **<< أقصد أنني واع بحالتي فقط لأنني ربطتها بالأدب وبحبي للكتابة، ويمكن لهذا التمرد أن يجعلني أكتب، وهذا ما يريحني بعض الشيء>>** [2]. فمثّلت بذلك أول وظيفة في الرواية، وهي وظيفة الإبداع.

ثم يأتي بعد ذلك بطل الرواية ليجد ضالته رغم الشقاء وتعاسة الحياة في كنف أسرة أبوها غامض لا يستطيع رضا حتى الاطمئنان بوجوده ليفرّ بوجدانه إلى كنف معلمة اللغة العربية التي وصفها على أنها نبيّة جاءت لتخرج الناس من الظلمات إلى النور، فقال: **<< كانت امرأة ودودة للغاية وتتكلم كما لو أنها نبيّة أُرسلت لإخراجنا من الظلمات إلى النور، على عكس المعلمين الآخرين، لم تكن تستعمل العنف قطّ، كانت طريقتها أن تجعلنا نحبّ ما نقرأ ونعجب بكل ما نفعله، وكانت في كل خميس تهدينا كُتبا للقراءة>>**[3]. فوجد رضا ضالته وولج عالم القراءة بتلذّذ وميول لم يعرفه في حياته قطّ، خاصّة وأنه حُضي باهتمام المعلمة على حساب بقية التلاميذ، فما زاده إلا شغفا وحبّا للقراءة، فكانت هذه وظيفة إبداعية للعمل الروائي.

وقد كان الموقف الثاني الذي استنجد به رضا خلال مساره المتأزّم والمظلم مسار زميله عدنان الذي ثبت على مبادئه، وكان وفيّا لأفكاره **<< كان تفانيه وإخلاصه لموقفه منذ ترك البلاد مختارا المنفى والحرية على العيش حيث يستلذّ الحياة في بلده أمرا مثيرا**

([1])- محمد أمين بحري، مرجع السابق، ص238.

([2])- الرواية، ص14.

([3])- نفسه ، ص29.

للإعجاب، مسار آخر غير مساري، كما لو أن الحياة تريد دائما أن تقدم للعالم نموذجين، واحد يغرق في عتمتها وآخر يشعّ بنورها، ولقد كان يبدو لي من بعيد كنقطة ضوء لن أصيرها>> [1]. فأصبحت بهذا ذاته متلاشية واعية لما آلت إليه، غارقة في سوادها، إلا أن هذا السواد يقابله بياض من اختار المقاومة، وعدم الرضوخ حفاظا على مبادئه وإخلاصا لأفكاره، فجسّد بهذا عدنان وظيفة "الثبات والتحدي"، ومن هنا تتجلّى رؤية المؤلف المتمكّن الذي يسعى دائما إلى فرض شخوص ذات بعد رؤيوي معيّن يمكنها بأساليب سردية فنية من نشر فكر فئة معينة من المجتمع، فبدأ **<< بإبراز عوامل تشكيلها ليصل بها إلى مرحلة النمذجة، بحيث تصبح للشخصية الفنية الروائية القدرة على التعبير عن طبقة معينة>>** [2].

ب/ الموقف الانهزامي:

يقصد بالانهزامي الانقلاب السلبي على الذات، **<< وهذا ما حدث في رواية التسعينيات التي ارتكست "انهزمت" على عقبيها، لما آلت كل مشاريعها إلى الخسران المبين، ويبدو هذا المآل منقلبا مأساويا قريبا من الذات الكاتبة التي لم تفتأ تعيده في شتّى منعرجات الرواية، وفواصلها الختامية>>** [3]. وهذا ما حدث مع رضا شاوش، حيث دار على نفسه في أكثر من موقف، كما يتبين ذلك جليا حينما فضّل معلمة اللغة العربية على أمّه، وتمنّى سرّا أن تأخذ مكانها مقارنة مع رؤيتها للحياة وتذوّقها الراقي لكل ملذّاتها: **<< كنت أتمنّى سرّا لو كانت معلمتي هي أمي بالفعل، تحسن الحديث بلغة جميلة، تجعلني أؤمن بأشياء كثيرة، وأقتنتع بأن جمال الحياة هي الحياة نفسها... أن تعيشها وتحبّها، وتتذوّق كلّ ما فيها من مُتعٍ وملذّات...>>** [4]. فهذا خطاب انهزامي واستنجادي

([1])- الرواية، ص153.

([2])- ينظر: عبد الله رضوان، مرجع سابق، ص376.

([3])- محمد أمين بحري، مرجع سابق، ص 233-234.

([4])- الرواية، ص30.

في الوقت نفسه، لأنه يدرك جيدا استحالة الطلب، ولو خُيّر حقا بينهما لما ترك الرّحم الذي أنجبه ولا يعقل أن يختار غيرها، إنما هو خطاب يواسي به نفسه ويحاول التخفيف على شدّة معاناته داخل أسرة منغلقة على نفسها، ولا تؤمن بالأفكار المتفتّحة، ويتّضح هذا جليّا في وصية الأم لمّا أدركت إعجاب رضا بالمعلمة، فقالت له: **<< ولكن حذار منها، فهي تشبه الأوربيات وقد تفسد أخلاقك>>.** [1] فهي مقدسة ومدنّسة في آن واحد **<<فالأدب العالمي يحفل بأكباش فداء وبمخلوقات مزدوجة غامضة هي في آن مقدسة ومدنّسة، ملعونة ومانحة للحياة>>** [2]. هكذا كانت النظرة إلى المعلمة المتفتّحة التي تعيش وسط تيارين الواحد متفتح والآخر منغلق.

6_ خطاب الشخصيات المأساوية:

بما أن الشخصيات ما هي إلا أدوات في يد مصطنعيها يبتكرها بحيث تخدم مصالحه الشخصية، ويوجه من خلالها خطابات مختلفة حسب ما أكده عبد المالك مرتاض في كتابه "**حول القصة الجزائرية المعاصرة**"، حيث قال: **<< إن الشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لوظيفة...>>** [3]. وهذه الوظيفة تؤدّى من خلال خطاباتها المتباينة من منتوج لآخر، فكانت رواية بشير مفتي حقلا يعجّ بخطابات للأزمة يقابلها إما الرفض أم التسليم.

أ/خطاب الأزمة:

يعمل هذا الصنف من الخطاب على إسقاط الخلفيات الثقافية والاجتماعية من العمل الروائي إلى واقع المتلقّي، حيث **<< يحرك السياق الثقافي والاجتماعي مجريات العمل السردي...، فالكاتبة تحاول تجسير النص بخلفية ثقافية اجتماعية تفترضها في**

([1])- الرواية، ص30.

([2])- تيري أنجلتون، مرجع سابق، ص171.

([3])- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط- 1990، ص67،68

المتلقّي "الذي قد يكون مشتركا في هذا السياق" أو من لديه خلفية معرفية حول مقاييس هذا السياق الاجتماعي...>> [1]. ولا شك أن بشير مفتي عن طريق شخصياته قد عبّر عن هذا التذمّر والسّخط الذي ألمّ بالمجتمع وحالة الهوان الذي أصابه، حيث يقول عن نفسه حينما أحسّ أنه معلّق من عرقوبه عن عقيدته وما شابها من اضطراب بين الانغلاق والتفتح: **<< لقد تدهورتُ بشكل مروّع بالفعل لأنني بدأت متدينا بالفطرة والتقليد والتعوّد، والأمر والنهي، وحتّى الزجر من طرف الوالد، ثم تمرّدت على كل ذلك، ولمّ أعد أطيق أيّ شيء من تلك التعاليم، غير أن تمرّدي لم ينقذني من أي شيء، لقد كانت الأبواب التي طرقتها مليئة بالقلق والتمزّق، والتمرد ليس دائما حلاّ>>**[2]. وهنا يحيلنا على متاهات عقائدية غالبا ما شكّلت الهاجس الفقري لكل الشخصيات الروائية، فكانت البداية مع الشخصية البطلة الذي خسر مشاعره للحبيبة التي راحت ضحية عنادها ومحاولة تحررها من قيود مجتمع فتي لم يستقرّ بعد نتيجة فشل سياسات الدولة الفتية في بسط نظام حكم شامل وعادل يوحّد من خلاله كلّ أطيافه، فأدانته جلّ الكتابات الروائية في **<< تغذية العنف من خلال سياساتها الاقتصادية والتربوية والاجتماعية، ونتيجة فشل المشروع الاشتراكي>>** [3]. فبقي أسيرا للكولونيالية وتبعاتها من جهة وموجة التغيير الأعمى من جهة أخرى، وما صاحبها من تفكك وانحلال وتعصب، فكانت "**رانية مسعودي**" وعائلتها أول الضحايا، بدءا بانخراط أخيها في الجماعات المتشددة، وانخراطها هي في الجانب المناقض وولوجها عالم الشذوذ، فاختار كلّ منهما مسارين متناقضين لا يخلوان من التطرف الأعمى، وأصبحا دمى في يد صنّاعهما، يقول "الشريف حبيلة" في تعريفه لهاذين المسارين: **<< العنف نتيجة للتطرف المتصاعد بأشكال مثّلتها نماذج**

([1])– فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص "أثر السياق في تحديد دلالات النص" ، دار نينوى، دمشق– سوريا، دط– 2011، ص 228.

([2])– الرواية، ص13.

([3])– آمنة بلّعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو– الجزائر، دط– 2006، ص78.

لشخصيات تمارس عنفا، يبدأ بفكرة تكبر شيئا فشيئا، ثم تتحول إلى تعصب يتخذ له مظهرا في اللّحى والكحل والقميص بالنسبة إلى المتطرف الديني، بينما يتجلّى تطرف المتطرف المعاكس في الفكر والسلوك واللباس بالنسبة إلى المرأة المثقفة التي تتحدّى المجتمع، وتخرج شبه عارية، تشرب الخمر وتدخّن السجائر، وتمارس الجنس باسم الحرية لتعلن عن الشذوذ مقابل التطرف>> [1].

تحررت "رانية مسعودي" من قيود الأسرة وارتمت في أحضان مجتمع لم يعرف بعد معنى الحضارة، فكانت نهايتها مأساوية إذ أصبحت دمية في يد البوليس "**سعيد بن عزوز**": **<< قالت لي بداية إنها سامحتني على ما فعلت، وإنها الآن تعمل لصالح النظام مع سعيد بن عزوز>>** [2]. وهذا ما زاد من نِسب تأزّم الرُّؤى الفجائعية لدى البطل، ولو أنها أحبّته لتنازل عن كل شيء إرضاء لها، يقول: **<< وإنه لمخجل أن أعترف وأنا في قمة جبروتي، وبطشي الذي يرعب الملايين، أنني مستعد لأترك هذا كله يغرق من أجل أن أنال شرف حبّها>>** [3]. فهو متمسك ببطشه وجبروته انتقاما من ضياع حبّه وتبلّد مشاعره تجاهها.

ب/ خطاب الرفض:

هو خطاب يتسم بالرفض لما آلتّ إليه الأمور من نكبات نتيجة الصراعات بين من لديهم مفاتيح السلطة، والجهة الراديكالية التي أرادت الاستيلاء على السلطة بطريقة فوضوية، فكانت النتيجة خراب ودمار وهجرة، هجرة المثقف الواعي الذي رفض الرضوخ لا لهذا ولا لذاك، فأصبح هدفا **<< لعمليات العنف>>** [4]. ففرّ عدنان الأستاذ الجامعي

([1])- الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص242.

([2])- الرواية، ص160.

([3])- نفسه ، ص160.

([4])- آمنة بلّعلى، مرجع سابق، ص171.

بجلده وهاجر إلى أوروبا حيث الأمن والأمان رغم الشوق والغربة، يقول على لسان الراوي: **<< كان تفانيه وإخلاصه لموقفه منذ ترك البلاد مختارا المنفى والحرية على العيش حيث يستلذّ الحياة في بلده أمرا مثيرا للإعجاب، مسار آخر غير مساري كما لو أن الحياة تريد دائما أن تقدم للعالم نموذجين واحد يغرق في عتمتها وآخر يشع بنورها، ولقد كان يبدو لي من بعيد كنقطة ضوء لن أصلها>>** [1]. فأصبح بذلك هاجس المثقف هو الهروب من زمن العنف واللاّأمن، فكان من يهرب بجسده وروحه مثل عدنان، ومن يهرب بروحه مثل رضا شاوش، فرغم محدودية تعليمه إلا أنه كان مثقفا بمطالعته وكثرة قراءاته وكتاباته، فكانت الرواية **<< رواية مثقف في زمن عنيف صنع أزمة جعلت هذا المثقف يعاني مسألة الوجود في واقع فقد الاستقرار والأمن>>** [2]. ويتجلى هذا في خطابه الرافض لما آل إليه وضعه وينعت أصحاب جماعته الذين صيّروه واحدا منهم بضمير الغائب "هم"، فيقول عنهم: **<< عندما نشبت الحرب وجدت نفسي في قلبها اختلط عليهم الأمر في البداية ثم سرعان ما لعبوا أوراقهم الرابحة، استغلّوا الفرص التي أنشأتها تلك الحرب، الناس تتقاتل، وهم يحصدون الملايين، ويدفعون الأمور للتعفّن أكثر>>** [3].

ويتجلى خطاب الرفض كذلك كونه يتجنّب الاتصاف بأبيه صاحب الزنزانة الذي عذّب الآلاف من بني جِلدته، الذي كان يتسم بوظيفة "**التسلّط**"، فيبغض في كثير من المقاطع السردية علاقته به، وينفي حذو حذوه بارتداد زمني تخلله النص في أكثر من مرة، مثل استرجاعه المؤلم لماضي والده الذي مات منتحرا في بداية الرواية ثم قُتل في وسطها، فكان البطل دائما يسترجع صورة الأب الذي لم ينعم بحنانه، ولم ينعَهُ عند موته، فهو يساءل دائما نفسه **<< من كان أبي؟... كنت في نفس الوقت مدفوعا لمعرفة أيّ**

([1])- الرواية، ص153.

([2])- الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص121.

([3])- الرواية، ص148.

شيء عن والدي، أيّ شيء يمكنه أن يجعلني أدرك خبايا ما لم يقله لي، وأسرار حياته التي كنت أشعر أن لها تأثيرا سريا على حياتي، وانعكاسات مؤلمة على حاضري>> [1]. ثم يساءل نفسه ثانية ويقول: **<< لا أعرف أبي ولماذا أربط حياتي بحياته، وجودي بوجوده أم هو الذي فعل ذلك؟ حتى بعد موته لا يزال يطاردني يتّبع خطواتي ويغمّم مستقبلي>>**[2].

ج/ خطاب التسليم:

لعل أهم ما ميّز شخصيات "دمية النار" لبشير مفتي أنها تتعالق كلها في صراعاتها مع إثبات وجودها ورسم مساراتها، بمختلف توجهاتهم دينية كانت أم علمانية، والرضوخ في الأخير لتلك المآلات التراجيدية التي آلوا إليها والتسليم بمنطق الواقع المحتوم، فكانت البداية بالتيار العلماني الذي يضم **<< كل المدارس الفكرية والسياسية التي تأخذ بهذه المرجعية الغربية أو تلك، سواء تعلق الأمر بالاشتراكية أو الماركسية أو الوجودية... أو غيرها من الاديولوجيات التي اقتحمت النسيج الأهلي المحلي مع الاجتياح الاستعماري للبلاد العربية الإسلامية...، وقد تراوحت مواقف مدارسه بين التطرف والاعتدال>>** [3]. وكان النضال الواقعي صفة **عمي العربي** وأتباعه، فكان يساريا يعمل وجماعته في الخفاء من أجل تغيير الأوضاع والدفع بالأمور إلى الأحسن: **<< كان يتحدث بإطناب، مسترسلا في شرح وجهة نظره التي كان يراها كالحقيقة، لا تحتاج إلى تدليل...، يؤمن بقيمه ومُثُله العليا رغم أن الواقع كان يكذبها... عرّفني على جماعته التي كانت تنشط في الخفاء، وقال إنهم سيساعدونني على الفهم والعمل على تغيير الأوضاع>>** [4]. وبعد ذلك بزمن يستسلم عمي العربي ويرضخ للأمر الواقع فيقول: **<<أنا**

([1])- الرواية ، ص83.

([2])- نفسه ، ص84.

([3])- مصطفى المسعودي، زمن التحولات الكبرى، دار ناشري للنشر الالكتروني، أكتوبر 2012، ص41.

([4])- الرواية، ص37.

تعبت حتى من الكلام، لا أريد أن أبدوَ مثاليا أمامك، حياتي ليست نقية كما قد تتصورها، لكنّي دافعت عن قناعاتي بكل ما أملك من قوة، ودفعت ثمنها غاليا...، والناس ستنفجر>> [1]. بهذه الكلمات اختزل عمي العربي نظرته حول مصير البلد، بلد أنهكه العياء ويوشك أن يقع في يد من هم أشرّ.

كما نجد أيضا من رضخ لمنطق التسليم والدفع بعجلة الهروب، هروب ليس من الأفكار وإنما هروب بالأفكار، فكان **عدنان** الماركسي الفرداني –كما وصف نفسه– الذي اختار المهجر واستقر بجنيف: **<< كان عدنان ماركسيا كما يقول عن نفسه، ماركسي فرداني، يؤمن بفرديته كثيرا، وإن كان يميل لأفكار الصراع الطبقي، ويؤمن بأننا مجتمعات بحاجة لفكر مادي جدلي يحرّرنا من كلّ الغيبيات وسلبيات السماء التي بلّدتنا بنظرة عقيمة لا تتجدد للحياة>>** [2]. بهذه النظرة الماركسية الفردانية كان ينظر عدنان للحياة وعلى حتمية فصل الدين عن باقي مجريات الحياة وفتح المجال أمام الجدل المادي الذي يعطي نظرة أخرى للحياة ويجعلها متفتحة أكثر فأكثر، لكن لم يسعفه الحظ في تجسيد رؤيته ففرّ بجلده إلى بلد قد يوفر له ذلك أو يجده متوفّرا.

أما التيار الآخر الذي يناقض تماما ما ذكرناه هو تيار إسلامي متشدّد وهو أحد الروافد التي تنتمي للتيار الإسلامي، الذي يمثّل: **<< عنوان كبير من الروافد الفكرية والسياسية والدعوية، تمتدّ على طول البلاد الإسلامية وعرضها، وبالرغم من مجمل الاختلافات القائمة فيما بين هذه الروافد، تلتقي معظمها عند قاسم مشترك يتمثل في تبنّي الإسلام والإيمان منطلقا للحياة...، وتأتي باقي المكونات العرقية واللغوية والتراثية... لترتبط ارتباطا عضويا بالإسلام>>** [3]. وقد مثّل هذا التيار "**كريم**" أخو **رانية**

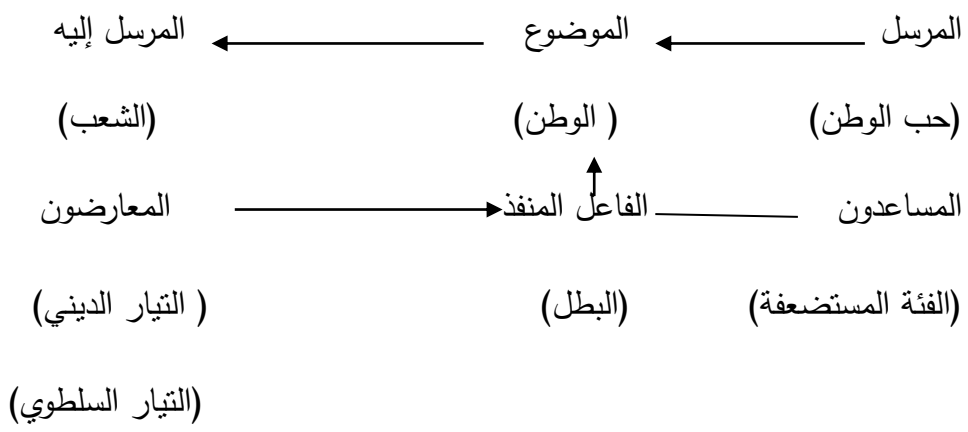
([1])– الرواية، ص188.

([2])– نفسه ، ص46.

([3])– مصطفى المسعودي، مرجع سابق، ص41

مسعودي والشيخ **أسامة** الذي بدأ بتجنيد الشباب لرميهم في فم المدفع، فكان حديث **كريم** مشحونا بالعاطفة الاندفاعية التي عوّضت محدودية مستواه الدراسي، فكان جدّ متأثرا بأفكار الشيخ **أسامة** وأفعاله، فأصبح دمية بيده، وكوّن بيدقا من الدّمى من أمثاله، أمثال شباب رفضوا العيش في ظُلمة اليمين فاختاروا ظلمة اليسار، يقول: **<< هؤلاء الشباب المتمرد الذي رفض منطق الظلام المفروض عليه ليغرق في ظلامه الآخر...>>** [1].

بناء على ما تقدم ذكره في الخطاطتين العامليتين السابقتين اللتان حدّدتا المساران المختلفان للفاعل المنفذ، سنختم هذا الفصل بضبط الدورة الدلالية للنص من خلال المربع السيميائي الذي يعدّ أداة حقيقية لاستجلاء الدلالات المحورية للنص، حيث ينتهي مشروع كل الأطراف بتخريب الموضوع (الوطن)، فلا الفاعل المنفذ ولا الفاعل المعاكس بطرفيه تمكّنوا من إنقاذه، بل على العكس تماما فقد كسبوا كراهية الفاعل المساعد الذي زاد من احتقاره للتياران الديني والسلطوي على حدّ سواء:



ويتضح من خلال هذه الخطاطة العاملية أنّ فئة المعارضون بطرفيه قد لعبا الدور الأهم في تحديد مسارات الفاعل المنفذ وعلاقته بالموضوع (الوطن)، أما فئة المساعدون فقد كانت فاعليتها محدودة في جل مجريات العملية السردية، حيث أقصيت أصواتها بالقمع والتهميش، فاضطرت إما للسكوت أو الهجرة.

([1])- الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص242.

ثالثا_الدّمية كمصطلح للمأساة:

مما لا شك فيه أن هناك تطابقا فكريا وفنّيا بين العنوان الروائي "**دمية النار**" والمتن الروائي الذي ألّفه **بشير مفتي**، فالدمية هي العنصر الأساس الذي بنيت عليها الرواية، فكلّ الشخوص دُمى تتحكم في مصائرهم تجاذبات عدّة، صنعت منهم دُمى متحركة وفق أهواء البعض، وهنا تلميح صريح إلى مشكل العنف والإرهاب الذي تولّد بعد ذلك نتيجة تراكمات تاريخية وسياسية ودينية وثقافية مختلفة، فتعددت أشكال العنف وتناقضت طرائقه، بين مستأصل متطرّف ومتديّن متعجرف.

أما من حيث البناء الفني، فإن الرواية اتّسمت برصدها لأكبر عدد ممكن من التناقضات التي مثّلتها الشخصيات بمختلف توجهاتها، فعكست بذلك المأساة الحقيقة التي عاشها الوطن، وهي أزمة الآراء الراديكالية وإقصاء الرأي الآخر، فارتمى الوطن في حضن البقاء للأقوى، وأصبحوا كلّهم دُمى في يد من هم أقوى منهم، يقول السارد: **<<كان دُميتي هو الآخر، مثلما كنت دمية الآخرين>>** [1]. وهذا يدل على أن الروائي على دراية تامة بما يفعل، فهو يبدع **<< بتخيل أبطاله ويجعلهم يحسّون ويتكلمون ويتحركون، وتبدأ ملامحهم بالاتضاح له، وكثيرا ما يستعير نماذج الشخصيات من الواقع ويمزجها بملامح أخرى من خياله>>** [2]. وخياله لا يقل أهمية من خيال القارئ المفترض الذي يضفي عليه خيالا بعده خيال.

([1])- الرواية، 148.

([2])- عبد الله خمار، مرجع سابق، ص23.

الفصل الثاني

الإحداثيات الزمانية والمكانية في الخطاب المأساوي

مقدمة منهجية:

سنسعى في هذا الجزء الأوّل من الفصل الثاني إلى دراسة مجموعة من القضايا التي تتعلّق بعنصر الزمن، وذلك سيكون بضبطه بداية ببعض المفاهيم المختلفة التي تؤطّره، لغوية كانت أم فلسفية وكذا عقلية، وسيتم الفصل بعدها بين زمن القصة وزمن الخطاب، ثم سنحاول بعد ذلك استيعاب نوعية النظام الزمني الذي صاغ به بشير مفتي روايته، وسنقف على ذكر أهم المستويات الزمنية لخطابه المأساوي، كما سيكون التركيز أساسا على الجانب المأساوي في الرواية والذي يمثّل عصب هذا البحث، لذا فإنّ جلّ عناصر النظام الزمني ستكون مبتورة من الجانب التفصيلي.

أوّلا- فاعلية الزمن في الخطاب الروائي المأساوي:

أ- مفاهيم الزمن:

يصعب تحديد مفهوم دقيق للزمن إلا على وجه التقريب لأنه خارج عن سيطرة البشر، حيث ظلّ مقرونا بالميتافيزيقا؛ كالوجود والقدم، السيرورة والأزلية، فكلها تتمحور حول حقيقة ما الزمن؟ (عندما لا يطرح علي أحد هذا السؤال فإني أعرف، وعندما يطرح علي فإني لا أعرف شيئا) بهذه الصرخة عبّر القديس أوغوستين عن موقفه من الزمن وهو على عتبة تأملاته التي ضمّنها اعترافاته [1].

فالزمن إذا عنصر تجريدي نحس بآثاره تتجلى فينا وتتجسد في الكائنات الحية التي تحيط بنا، فلا يمكن فصله عنّا لأنه يواكب حياتنا وحركاتنا ويسجل كل ما يجري في تاريخنا الطويل، فهو ليس تلك الساعة أو الدقيقة أو الثانية التي تمر بنا، وإنما نحس به

(1)- بول ريكور، نقلا عن: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي- الزمن، التبئير، السرد، بيروت، لبنان، ط1،1989، ص61.

من خلال الظواهر التي تمر به كتعاقب الليل والنهار، بإشراقة الشمس التي يتحرك قرصها في السماء كل يوم محدثة بذلك تعاقب الأيام والشهور والفصول **<< فاليوم هو الزمن بين طلوع الشمس وغروبها، وأما الليل فهو الزمن بين غروب الشمس وطلوع الفجر، ومجموعهما أربع وعشرون ساعة لا تزيد ولا تنقص، وكل ما نقص من النهار زاد من الليل وكل ما نقص من الليل زاد من النهار>>** [1].

الزمن إذا قوة فاعلة في حياة الإنسان تظهر آثاره جلية في رسم توقيعات على جسمه، فيولد وهو صفحة بيضاء فيتفنن الزمن في تشكيله، إلى أن يصل شيخا هرما تتجعّد ملامحه بانحناء قامته وبياض شعره وتباطؤ مشيته. فهو يوازي الوجود الذي أصبح فيه الإنسان مرهونا لا يستطيع التمرد عليه، إذ يحقق لنا الوجود في هذا الكون، والوعي بأننا موجودون بداخله، يدل على أننا متموقعون في إطاره ومنحصرون داخله **<<فنستطيع اعتباره خيطا وهميا يتخيله الإنسان له امتدادات كبرى إلى الماضي وإلى الحاضر ثم إلى المستقبل، وما قياسه إلا بشيء تقريبي ذلك أنه شيء نسبي>>** [2].

والزمن قبل كل شيء يحمل تصورات فلسفية تكتسيها مفاهيم مختلفة، نستعرضها بعد إيراد مفاهيمه اللغوية؛ يقول أبو هلال العسكري: **<< يقع على كل جمع من الأوقات وكذلك المدة، إلا أن أقصر المدة أطول من أقصر الزمن>>** [3].

وقد اختلف المعجميون العرب القدامى في شأن تحديد مفهوم الزمن، فمنهم من يجعله دالا على مدة تصل الشهرين، وتدل إما على الحرّ أو البرد، وحاصل ذلك أنها تدل على الفصل أو الموسم، ومنهم من يجعله مرادفا للدهر.

([1])- مجلة العربي، العدد 307، 1984، ص51.

([2])- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، مطابع الرسالة-الكويت، دط-1998، ص202.

([3])-المرجع نفسه، ص200.

ويمكننا الخوض في المفهوم الفلسفي للزمن الذي يتضح أكثر عندما يتعارض مع مفهوم الأزل، لأنه يذهب وفي الوقت ذاته يبقى داخل إطار الأزل أو **السرمد**[1]، الذي يحوي الزمن فهو الحيز الأوسع الذي يضمه إليه، يقول مرتاض: **<< هو وعي خفي لكنه متسلط أو مجرد يتمظهر في الأشياء المجسدة>>** [2].

يرى بعض فلاسفة اليونان –وعلى رأسهم **أفلاطون**–[3] أن الزمن كل مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق[4]، ويتبين لنا من خلال قوله أن للزمن صفة تتابعية يسبق خلالها الماضي الحاضر، ويرى علماء الكلام العرب وعلى رأسهم الأشاعرة أنه متجدد معلوم ويقدر به متجدد آخر مرهون[5].

وظلّ الفلاسفة يعتقدون أن الزمن سلسلة متقطعة من اللحظات إلى غاية القرون الوسطى، وكانت نظرة أصحاب النزعة المثالية تتّفق مع هذا الطرح حين أوردوا فكرة مفادها أن **<< الله هو الذي يحرك الأشياء والذوات ويقرّر لها تحولاتها ويصيغها بكيفية مستمرة، ولهذا فالمخلوقات لا استمرار لها إنما وجودها سلسلة من اللحظات التي لا تتم الواحدة منها إلا إذا ما أرادها الله أن تكون>>** [6].

([1])– السرمد هو الخلود وعدم الانقطاع. قال تعالى: (... إن جعل الله عليكم النهار سرمدا..) سورة القصص الآية 72.

([2])–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص201.

([3])– فيلسوف يوناني عاش ما بين (427–348) قبل الميلاد، تلميذ سقراط لدية كتاب "الجمهورية" ولدية مجموعة محاورات أهمها "محاورة فيدون" يعتبر أستاذا لأرسطو.

([4])– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص200.

([5])– ينظر: المرجع نفسه، ص201.

([6])–عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، دط، تونس،1988، ص13.

ونفهم من ذلك أن الأشياء كلها تتحرك بمشيئة الله الذي يوجه مسبقا الزمن نحو المستقبل ويتحكم في الذات البشرية غير المستقلة عن الأشياء، فالله هو القوة الكامنة والدافعة على الدوام إلى التحريك والتغيير.

لقد بقيت هذه النظرة العقائدية للزمن والتي تربط الذات البشرية بالأشياء التي تستلهم قواها و تكتسي وجودها من القدرة الإلهية إلى غاية القرن17 ميلادي، مع ظهور أرباب المدرسة العقلية التي تزعمها ديكارت؛ حين غيّر مفهوم النظرة إلى الزمن ففصل الأشياء عن الذات البشرية، إذ يقول: **<< إن عملية التفكير يجب أن تكون مخلوقا مرتبطا بفترة وجوده ويبدأ من نقطة في الزمن وينتهي في أخرى، وبالتالي فالزمن التاريخي هو الذي يظهر لنا، أي التعاقب والتتابع>>** [1].

حاصل هذا المفهوم العقلاني أنه لا وجود استمراري بالمفهوم النهائي للحظات الزمن، فهو يفصل بين الزمن النسبي والديمومة، لأن كل مجال تفكيري يفتحه الإنسان هو بدوره يفتح حيزا زمنيا يتوقف بمجرد التفكير فيما سواه، وهذا ما أدّى إلى ظهور رأي مفاده أن الله خلق كل شيء وانسحب ليتركها تسير وحدها، وهذا ما يعرف بـ"الفلسفة الربوبية"، فكان الله العلّة الأولى في وجودها وهذا ما يسمى بالسببية.

وفي العصور الحديثة تأثرت جلّ الأوساط الفكرية بالمدرسة الواقعية التي مثّلها **نيوتن وسبينوزا** اللذان أقرّا بأن الزمن والمكان أبعاد مادية موجودة في ذاتها **<< واكتنافهما للأشياء لا يعني أنهما جزء من تلك الأشياء>>** [2].

([1]) عبد الصمد زايد، مرجع سابق، ص14.

([2])المرجع نفسه، ص15-16.

وقد اتخذ **برغسون** النزعة نفسها في معنى التحول الزمني بالنسبة إلى الأشياء وجعل الإنسان هو الذي يقوم بذلك التحول، ويوجهها أي يمنح لها الوجود ويصنع العالم المحيط به، فهو بذلك حرّ وفاعل يوصل فكره إلى لبّ الأشياء باعتبارها عناصر تتسم بالتحول وتخترع نفسها بنفسها.

ومع الثورة اللسانية التي أحدثها **دي سوسير** في مطلع القرن العشرين تبدّلت النظرة إلى مصطلح الزمن؛ حيث تعرض في مقولته التي جسّدها في ثنائية (الآنية/التاريخية)؛ فالعبرة عند "سوسير" في تحليل الظواهر اللغوية بالنظر إلى زمن الحدث اللغوي هو مبدأ "الآنية"؛ أي إن الظاهرة اللغوية ينظر إليها آنيًا لا تاريخيا، وهذا لتسهيل عملية الوصف، ومنها انبثقت "الوصفية" عنده وعند الكثير من اللسانيين، ولذلك يغفل سوسير عن كل النصوص التاريخية خاصة المقدسة منها، ويعتبرها غير قابلة للوصف اللساني[1].

ب-الزمن المأساوي في الخطاب الروائي:

1- الزمن المأساوي في القصة:

يختلف زمن القصة باعتباره أحداثا وقعت بالفعل عن زمن تشكيله داخل الخطاب الروائي **<< فزمن القصة يخضع للتّتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيّد زمن السرد "زمن الخطاب" بهذا التتابع المنطقي>>** [2]. لذلك فإن زمن القصة مرهون بواقعيته وصحة الأحداث التي وقعت أو يمكن أن تقع **<< فزمن القصة هو زمن الأحداث كما**

(1) voir:(F de)SAUSSURE,ibid,p189

(2)- جيرار جينيت، نقلا عن حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص73.

وقعت أو يمكن أن تقع، فهي محكومة بالزمن المادي الفيزيائي، تدلّ عليها في الخطاب الإشارات الزمنية التاريخية>>[1].

وفي رواية "**دمية النار**" يشكل زمن التقاء الروائي بالبطل إشارات زمنية تاريخية تأتي في شكل تواريخ مسترجعة لحظة تذكّر البدايات الأولى، فكان أواخر شهر سبتمبر من عام 1985م أول زمن يؤطّر القصة، يقول: **<< التقيتُ بطلَ هذه القصة وأنا في الرابعة والعشرين من عمري...، وكان ذلك في أواخر شهر سبتمبر من عام 1985م>>**[2]. ثم يأتي بعدها ليترك المجال أمام الراوي ليسرد قصته، بعد انقضاء مدّة زمنية طويلة كان فيها الكاتب يطارد شخصية البطل ويبحث عنه في كلّ مكان إلى أن وصله مخطوط بعد نهاية حرب التسعينات، وقد أشار إلى هذه المدة بقوله: **<< ومضى على ذلك اللقاء عشر سنوات، وانتهت الحرب أو توقّفت لزمن معين>>** [3]. وبدأ بعدها البطل بسرد قصته التي ربطها بين حاضره –لحظة تسليمه للمخطوط– وهو على أُهبة الاستعداد للصعود إلى الجبل ومحاولة استرجاع الابن غير الشرعي، مستعرضا أهم الأحداث التي عايشها منذ ولادته إلى غاية اللحظة التي كتب فيها المخطوط.

وجلّ هذه الأحداث العنيفة ترتكز أساسا على سرد أهم المسببات التي أدّت إلى انفلات الأوضاع، فاستعرض جلّ المشاكل التي أرّقت الإنسان الجزائري خاصة الجانب الإيديولوجي منها، ويمكن للقارئ أن يحيط بالزمن الفعلي للقصة من خلال الإشارات الزمنية الموزّعة عبر النص على فترات تاريخية معيّنة، بدءا بفترة ما بعد الاستقلال ثم

([1])– الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص92.

([2])– الرواية، ص05.

([3])– نفسه، ص20.

زمن الاشتراكية الأحادية "السبعينات" ثم زمن الثمانينات، وبعدها التسعينات، ثم يأتي زمن ما بعد التسعينات، أي زمن ما بعد الحرب أو خفّتها.

الكاتب قد يركّز على فترة على حساب أخرى، واعيا بمضمون الرسالة التي هو بصدد تقديمها للقارئ، ولأن الرواية كُتبت متأخرة مقارنة بتلك التي عايشت الأحداث وسايرت المحنة، فإن "**دمية النار**" كانت لها رؤية واضحة وشاملة عن مآلات الأزمة وأن الكلّ دمى، والكل أسهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل زمن سُميّ بزمن العنف.

2- الزمن المأساوي في الخطاب:

إنّ ما يميّز زمن الخطاب عن زمن القصة هو اشتغاله مع كل العناصر المكوّنة له، والتي يتم توظيفها وفق استراتيجيات المؤلف الذي يسعى دائما إلى جعل أحداث القصة مطيّة لبلوغ المرامي والأهداف المسطّرة، وذلك من خلال عملية الكتابة الابداعية و**<< بما أن زمن الخطاب في القصة سردي، أي يستمد مقوماتِهِ من الشخوص والأحداث والأمكنة، فإن الكاتب يلجأ –وهو يعطي القصة زمنيتها الخاصة في النص الروائي– إلى توظيف المفارقات الزمنية والتقنيات المتعلقة بزمن السرد من أجل استيعاب أحداث القصة، التي يختار منها ما يخدم النص، سواء من حيث البناء أو الدلالة التي يسعى إلى إنتاجها>>**[1].

- **زمن الخطاب في دمية النار:**

يفتتح السارد الخطاب من بؤرة سرد زمنية ماضية، فينفتح على الذاكرة ويجمع بين زمنين بقوله "التقيتُ"، يقول: **<< التقيتُ بطل هذه الرواية في أواخر شهر سبتمبر من**

(1)– الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص100.

سنة 1985>>[1]. ويستعرض بعدها أهم المحطات في تاريخه، خاصة الجانب المتعلق بالأدب "بدأ يكتب" ثم انتقل بعدها لمطاردة بطل هذه الرواية "**رضا شاوش**" محاولا التقرب منه، كما عرّفنا بالشخصية التي جمعت بينهما "عمي العربي"، وأخذ يسرد قصته مباشرة بعد نهاية الثورة، والمآلات المحزنة له إبّان عهد الاشتراكية الأحادية، يقول: **<< كان رجلا متقدما في السنّ لم يتزوج، ولم يكن له أيّ ولد، وسمعنا عنه قصصا كثيرة، أنه كان مجاهدا أيام الثورة، ومعارضا بعد الاستقلال ودخل السجن، وشُرّد وعذّب وغير ذلك، وأنه بقي وفيا لمبادئه ومعارضا لخصومه، ومنتقدا للنظام، وأن كل ذلك كلّفه غاليا، فترك مهنة الصيدلة التي كان يعمل بها إلى تصليح الأحذية لفترة غير قصيرة، ثم عاد لمهنته بعد نهاية السبعينات>>** [2]، ثم ينتقل بعدها لفتح المجال أمام البطل الراوي ليحكي قصته التي اختزلها في حاضره، على أنها قصة غريبة وهي تُروى على لسان شخص بلغ نهايته، يقول: **<< قصة غريبة تُروى على لسان شخص سيودع الحياة بعد ثوان>>** [3]، فيبدأ قصته بالاستحضار الذي يجمع بين زمنين، زمن حاضر يعايشه وزمن ماض يقوم هو باستنطاقه عبر محطّات تاريخية مليئة بالأحداث الدرامية التي شهدها الوطن، فأضحت الرواية **<< فنّا تاريخيا بامتياز يركن إلى الوقائع المحفورة في أُطرها الزمانية والمكانية، ليجسدها كوقائع ملموسة تصادي الوقائع غير المتخيلة وتنأى عنها لكونها بنية متخيلة أولا وآخرا قائمة على اللغة والرموز والدلالات>>** [4].

فما يشدنا في الرواية ليس التاريخ كمادة، وإنما الطريقة التي كُتب بها ذلك التاريخ المؤلم من خلال سرده لأهم المحطّات التي يستعيدها بنوع من التأسّف والندم، فيستدير

([1])- الرواية، ص05.

([2])- نفسه، ص08.

([3])- نفسه، ص23.

([4])- رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط1-2008، ص96.

فعل السرد إلى الخلف، لكي يبوح بكل الأسرار التي اكتنفها قلبه طيلة عقود من الزمن، ويرهن وجوده في الحاضر بموت يوشك ان يلحق به في آخر مقطع من الرواية، الذي مثّل حلقة وصل لحاضره، حيث الصعود إلى الجبل ومحاولة استرجاع الابن الذي اختار المجابهة، فيحرر بذلك **<< الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتساعا>>** [1] .

أما باقي الرواية، فقد كانت مبنية على الماضي مسترجعا أحداثا بطريقة انتقائية منذ الاستقلال، مركزا على ظاهرة العنف من جهة، ومآلات كل التيارات التي أسهمت في تشتيت صورة البلد، من جهة أخرى، وهي على عكس باقي الروايات التي كتبت في زمن الأزمة، والتي كان فيها **<< زمن الكتابة متزامن مع زمن الوقائع، الأمر الذي يجعل الكاتب تحت تأثيرها، لم يستوعبها بعد حتى يعيها، يكتب نتيجة الانفعال ورد الفعل، او يسجل موقفا على ما يحدث، يغيب في أغلبها الإدراك الواعي العميق لهذا الزمن>>** [2].

لقد كُتبت "دمية النار" بعد زمن الأزمة، فكانت نظرة الروائي شمولية واعية لما حدث ويحدث، فكان زمن الخطاب هو زمن حكاية الراوي البطل، زمن الذاكرة التي ضاعت، فاتّكأ على الأحداث التي مرّت محاولا جعلها **<< وسيلة لفهم الحاضر وتجاوز تعقيداته>>** [3]. فكان الضياع بضياع الحب من جهة **<< أما الحب فهو قصة أخرى، وهو من أجمل ما عِشت بالتأكيد، ولكن عشته بكل ما فيه من جذوة الشوق وأنهار الألم>>**[4]. وضياع علاقته بالوطن من جهة أخرى، وتحوله إلى دمية للشرّ تفتك بالآخرين، بعد أن كانت بداياته تنذر بأنه سيكون أديبا بعيدا كل البعد عن قضايا السلطة

([1]) – فيصل دراج، مرجع سابق، ص18.

([2])– الشريف حبيلة، مرجع السابق، ص 99.

([3])– فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية– دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث– الأردن، ط1–2010 ، ص86.

([4])– الرواية، ص23.

ومراكز الصراع، يقول متحدثا عن معلمة اللغة العربية: **<< علّمتني القراءة وحبّها، فصرتُ أقرأ كثيرا وأنظر للعالم من خلال الأدب لا غير..>>** [1].

ليهجر بعدها الدراسة بعدما سكنه شبح الأب الغامض الذي كان مديرا للسجن وكثيرا ما عذّب إخوانه، فشكّلت الحادثة منعرجا حاسما في حياته، تشتتت روحه بين المبادئ والمآلات، فتحول إلى شخص آخر غير الذي تصوره، أصبح دراكولا يأكل لحم البشر، يقول: **<< لم أعد أثق في خياراتي القديمة، وروحي فقدتها في تلك البرهة من الزمن، في ذلك الزمن اللآزمني كيف أصفه حقا؟ هل هي روحي التي فقدتها؟، لا بالتأكيد، فقدتُ شيئا ما في روحي...>>**[2].

فكانت نفسيته محطمة أعيتها التجاذبات والتمزّقات التي تنخر جسد الوطن، وطن ضاع بضياع المبادئ وتعصّب كلّ طرف وكلّ حزب بما لديهم فرحون.

يرتكز الخطاب أساسا على البحث في جذور الأزمة، فكانت رسالته واضحة تحمل نظرة عن إرهاصات الواقع المعاش، رابطة إياها بأهم المسببات، التي أسهمت من قريب أو بعيد في تفجير الوضع مستعرضا كل الإيديولوجيات التي تفرعنت في ظلّ التراكمات التاريخية، فاستثمر النص في كل هذه الوقائع والأحداث، لأن إنتاجيته مرهونة بمدى قدرة الكاتب على ربط تلك الأحداث وجعلها منبرا لفهم الآتي وعبرة لما هو لاحق[3].

لذا فإن الخطاب سلّط الضوء في أغلب فتراته على زمن ما قبل العنف، محاولا إبداء وجهات نظر عامة فيما يخص كل التيارات المتناطحة بإيجابياتها وسلبياتها، ثم أشار بعدها إلى زمن العنف باقتضاب واختصار شديد، لأن الغاية من النص هو الوقوف على

([1])- الرواية، ص31.

([2])- نفسه، ص118.

([3])- ينظر: فتحي بوخالفة، مرجع سابق، ص86.

المآلات، مآل الصراع وكذا الإحاطة بمسببات ذلك الصراع الذي كانت نهايته دَموية، باقتتال الأب مع الابن، تاركا رسالة واضحة لمن هم بعده: **<< سنموت كلّنا كالكلاب في هذا المكان المتوحش، وسيأتي آخرون مكاننا ليلعبوا نفس التمثيلية...>>** [1].

ج-تقنيات السرد الزمني في رواية دمية النار:

ما من شك أن رواية "دمية النار" لبشير مفتي شأنها شأن جلّ الروايات التي كتبت عن الأزمة الجزائرية ورهانات العصر، فبقيت **<< أسيرة لقصة العنف التي عاشتها، فلم تستطع أن تخرج عن دائرة العنف، ما كان منها إلا أن تتّخذها مادة حكائية لها، فشكّل العنف بداياتها ونهاياتها، وزمنها المحوري من خلال القرائن التاريخية والإشارات الزمنية التي وظّفها الخطاب>>** [2].

لعل الذي يصنع الفارق هو كيفية التعامل مع تلك المادة الحكائية من طرف الكاتب الذي غالبا ما يلجأ إلى الاستعانة بفترة زمنية معينة، مغيِّبا فترة أخرى لخدمة غايته الفنية والأدبية، وفيما يلي سنحاول استيعاب نوعية النظام الزمني الذي صاغ به بشير مفتي روايته، وسنقف على ذكر أهم المستويات الزمنية لخطابه المأساوي.

ج1 الترتيب الزمني المأساوي:

(1)- الرواية، ص165.

(2)- الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص99.

لعل تقنية التلاعب بالترتيب الزمني من أهم التقنيات التي تجعل النص منفتحا، يكون فيه الكاتب حرّا في اختيار متى يبدأ وأين ينتهي، فلم يعد **<< يهتم بالتسلسل الكرونولوجي للأحداث، بل إنه جعل يفجّر الزمن فتتداخل خيالات وتداعيات الماضي مع أحلام المستقبل، في لحظة من الحاضر>>** [1]. فأطلق بذلك العنان أمام هذه التقنيات التي تدعم عنصر التخييل وتجعل النص حاضنا لكل الأزمنة.

ج_1_1 الاسترجاعات المؤلمة:

يتفق معظم الدارسين على أن **<< كل عودة للماضي، تشكل بالنسبة إلى السرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، ومن بين الأنواع الأدبية المختلفة تميل الرواية أكثر من غيرها إلى الاحتفال بالماضي واستدعاءه لتوظيفه بنائيا>>** [2]. فمثّلت بهذا هذه التقنية القلب النابض لجلّ الروايات الحديثة التي لا تعترف بالزمن العادي ولا تحفل بتتابع الأحداث وإنما استندت إلى الماضي الملغّم الذي أصبح منتجا للعنف[3]. ومزجته مع تطلعات المجتمعات العربية التي تسعى دائما وأبدا إلى تخطّي عصر الانتكاس وتجاوز مصدر الأزمة.

لقد مثّلت رواية "**دمية النار**" نموذجا حيا لما أردفناه، فهي تؤرخ لحقبة زمنية هامة من تاريخ الجزائر المعاصر، وتسعى في الوقت نفسه لتخطّي زمن الأزمة، وسنعمد

([1])- إلهام علول، جماليات النظام الزمني في الرواية الجديدة- سلطة النص وآليات إنتاج الدلالة- سيدة المقام لواسيني الأعرج نموذجا، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة- الجزائر، 2007، ص129.

([2])- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص121.

([3])- ينظر: الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص149.

-عكس الدراسات الأخرى التي قسّمت الاسترجاعات إلى خارجية وداخلية- إلى التركيز على عنصر الألم الذي يرتبط ارتباطا مفصليا بمصطلح المأساوي، لذا فإن الاسترجاع وباقي العناصر الأخرى ستكون بصيغة "مؤلما" أو "مأساويا".

بما أن الرواية هي سلسلة من الأحداث تقوم بتحريكها مجموعة من الشخوص، فلابد أن يكون لها **<< نقطة انطلاق تبدأ منها، والراوي يختار نقطة البداية التي تحدّد حاضره وتضع بقية الأحداث على خطّ الزمن من ماض ومستقبل>>** [1]. فإن الكاتب عمد إلى الانطلاق من بؤرة زمنية ماضية اختزل فيها الماضي الأليم الذي عايشه وهو يبحث عن نفسه أولا، وعن بطله ثانيا، أما هو فقد أحاط بالجانب المادي الذي كان يرهق الشاب الجزائري في تلك المرحلة من العمر، مرحلة الثمانينات، يقول: **<< تلك الفترة التي كانت حينها واعدة رغم البؤس الاجتماعي المفرط، والذي كان يحيل أكثر الأحلام شراسة إلى رماد رميم>>** [2].

ويستطرد بعدها للحديث عن لقاءاته المتكررة مع بطل الرواية **<< التقيتُ... عرفتُ رضا... لقد لقيتُ رضا... كانت تلك هي بداية معرفتي بهذا الشخص...>>** [3].

وبعدها يلجأ الكاتب إلى إشراك القارئ في عملية البحث وجعله منخرطا بشكل أو بآخر في تكوين نظرة مسبقة عن البطل الغامض، وهذه تقنية نموذجية حسب رأي أمبرتو إيكو، الذي يرى أن: **<< المؤلف النموذجي يعدّ استراتيجية سردية يفيض عنها النص، وإليها يستند القارئ النموذجي، الذي يلج الغابة ويكشف عن دلالات أخرى تحملها السياقات الدلالية وتفاعلاتها مع الذات، فلا يذعن دائما لأهواء المؤلف، لأن القارئ لا يأتي إلى**

([1])- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط 1- 1985، ص 29.

([2])- الراوية، ص5.

([3])- نفسه، ص5-6-8-10.

النص وهو خالي الذهن>> [1]. لذا فإن هاجس البحث عن بطل الرواية يكون منقسما بين المؤلف والقارئ النموذجي، وتُتوّجُ بعدها قصة البحث بعد مضي عشرات السنين بمخطوط قد وصل الكاتب يفكّ فيها الراوي البطل شِفرة الغموض عن نفسه، ويبدأ بسرد حكايته دون تدخل من الكاتب.

يستفتح بعدها رضا شاوش الكلام فاتحا سجل ذكرياته الأليمة التي جعلت منه رجلا غامضا يقول: **<< أستعيد كل تلك الأشياء الآن، وأنا أبتسم حياتي تبدو وكأنها مرّت كالسراب أو كاللعنة، يجب أن أعترف بأنني اعتبرت نفسي دائما شخصا غامضا ومجهولا، وكنت أعطي الانطباع لمن حولي بأني كنز أسرار لا ينضب وأنه من الصعب عليهم فهمي...، وربما لهذا السبب لم يكن عندي أصدقاء كُثُر، أو عِشتُ بلا أصدقاء تقريبا، والقلة التي عرفتها لم تكن إلا محطّات قصيرة بوجودي>>** [2].

بهذه النظرة اختزل رضا علاقته المأساوية مع الطرف الآخر من العالم، عالم الأحياء، فكان يعيش في دوامة من القلق والحيرة تعكس عمق الصراع القائم في ذات البطل، الذي غالبا ما يلجأ إلى الكوابيس الماضية التي تلاحقه عبر كل مسارات السرد لتقف في طريقه كاللعنة وتتسبّب بسقوطه.

كانت أفكار عمّي العربي التنويرية تلاحقه وتعكس مدى بغضه للطريق المعاكس الذي آل إليه، حيث أصبح دمية للشرّ تفتك بالآخر فيسترجع أحاديثه التي لطالما استأنس بها، وخففت عنه آلامه، يقول: **<< كنت ألجأ في تلك اللحظات التي تضيق فيها فسحة الرؤية، ويعجز البصر عن النظر بعين مدققه، وتفقد البصيرة وضوح حدسها، الذي**

([1])- أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2-2015، ص10.

([2])- الرواية، ص23.

صار عندي بمثابة الأب الروحي، عمي العربي الذي عاد لمهنة الصيدلة بعد أن أعيد له دكّانه، فطلّق مهنة تصليح الأحذية بلا رجعة>> [1]. فكان عمي العربي إرثا ثقيلا بنى عليه البطل تطلعاته المستقبلية، ونظرة استشرافية للقارئ حول ملامح بدأت تبرز للشخصية البطلة عكسها انقلاب تام في توجهاتها في الفترات اللاحقة من الرواية.

كانت شخصية الأب الهاجس الثاني الذي أرق شخصية البطل بسبب الغموض الذي اكتنفته، فبدأت الأشباح تطارده وتقربه أكثر فأكثر من منطقة السقوط، فاتحة المجال أمام العالم التخييلي الذي يحرر الزمن من مكانه ويجعله أكثر اتساعا[2]. فتتضاعف في كل مرة هواجسه الأبوية، فكانت بوابة الماضي منفتحة لاسترجاع كل تلك الذكريات الأليمة، يقول: **<< لا أعرف أبي ولماذا أربط حياتي بحياته، ووجودي بوجوده، أم هو الذي فعل ذلك؟ حتى بعد موته مازال يطاردني، يتبع خطواتي ويغمّم مستقبلي؟ بقدره الملتبس بقدري كما لو أن حياتنا هي نتاج ماضينا أكثر مما هي صورة لأشواقنا الآنية وأحلامنا المستقبلية...>>** [3].

ثم تتضاعف بعدها مشاكله العاطفية بعد أول تجربة حبّ فاشلة مع رانيا التي حلم بالزواج منها، رغم أنه لا يؤمن كثيرا بفكرة القِران، يقول مسترجعا الحادثة: **<< فكّرتُ أن أقترح على رانيا الزواج، حتى لو لم أكن مؤمنا بذلك العقد الاجتماعي بأي شكل من الأشكال، ولكن بما أنه سينقذها فلا بأس، ثم إنها رانية، شعلة قلبي المتوهّجة، وبريق عينيّ المضيئتين وسحر قلبي المتألق، وروحي التي لن تُشفى إلا بتعالينا في سماء واحدة، ووقوفنا على أرض مشتركة>>** [4]. فكان مساره مليئا بالإخفاقات التي حدّدت مستقبله

([1])- الرواية، ص86.

([2])- ينظر: فيصل دراج، مرجع سابق، ص18.

([3])- الرواية، ص84.

([4])- نفسه، ص75.

وألقت بضلالها على حاضره، فتحول من شخص رومنسي محبّ للأدب إلى شخص متوحش كان في كل مرة يفقد جزءا من إنسانيته.

ج_1_2 الاستباقات المؤلمة:

إنّ السمة الغالبة على النصوص الروائية الجديدة واقعيتها، مقارنة بالأحداث الفجائعية التي غالبا ما جعلها الكاتب مادة خام لبناء منظومته اللغوية(الروائية) وفق تصوّرات ماضية تنذر بتأزّم الأوضاع على كل الأصعدة، لذا فإنّ المستقبل غالبا ما يكون مغطى بوشاح ضَبَبِي يعكس الشرخ الذي أصاب الذات البشرية في ظلّ التقلّبات المأساوية التي يحملها القادم من الأيّام، فكان الماضي الأليم سندا لجلّ الكتّاب الجزائريين الذين كتبوا عن زمن العنفّ، فوقفوا على جرد الأسباب والغوص في تاريخ الوطن الذي مزّقته التجاذبات، فكان نصيب الاسترجاعات في أعمالهم الروائية أوفر حظا من التطلّعات أو الاستشرافات الزمنية التي تمثّل **<< عُصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني في الرواية ككلّ، وعلى المستوى الوظيفي تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة، يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيات...>>** [1]

أما رواية "**دمية النار**" فقد قلّ فيها هذا النوع مقارنة بالأول، حيث عمل صاحبها على الغوص في مسببات الأزمة، فانحسرت الأحداث في حلقة مغلقة عكست مآلات الشخصيات بمختلف توجهاتها في حاضرها المتشكّل نتيجة تراكمات فجائعية ماضية، فقلّ فيه الاستتباق ونقصت التوقعات حول مستقبل سيكون حتما امتدادا للحاضر المنكسر.

(1)- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص132.

إنّ ما أورده الكاتب من استشراف حول شخصية بطله المأساوي يدخل في صميم دفع القارئ إلى تركيب ملامح أولية للبطل وجعله طرفا مشاركا في العملية الأدبية، لأن **<< الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص>>** [1]. فتكهّن بذلك الروائي بمستقبل بطله المأساوي "رضا شاوش" الذي عبث به الزمن فأصبحت ملامحه تنبئ بأنه سينتحر في المستقبل: **<<...شعرتُ بشيء قريب من الحدَس أنه سيفاجئني بالتأكيد، تكهّنتُ له بالانتحار لاحقا>>** [2]، غير أن هذه التقنية تبقى دائما نسبية ومتوقعة الحدوث في زمن الرواية، ولعل هذا ما يميّزها عن غيرها من التقنيات، حيث **<< تكون المعلومات التي تقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكّد حصوله>>** [3].

يأتي بعدها الراوي البطل ليستبق الأحداث بحديثه عن خطيب الجماعة اليسارية التي كانت تجتمع عند **عمي العربي** ، حيث كوّنوا جماعة سرّية تعمل في الخفاء هدفها مجابهة النظام، يقول: **<< سألتقي به بعد ذلك بسنوات طويلة، وأراه شخصا آخر فقد كل ذلك البريق الخفي الذي كان يميّزه، منطفئ الشعلة، ضامر الوجه، كما لو أنّه تجرّع سموم أحلامه التي أنهكها التعب، وخيّبها الزمن، وأذبلتها المحن... >>** [4]، فيقطع بهذا طريق الأمل أمام هاته الجماعة وينبؤنا أنّ مآلها لن يكون إلاّ للزوال والاندثار، فيزيد من تقزيم الوضع ويلمّح إلى استمرارية زمن المأساة، وأنّ كل محاولة للتغيير سيكون مآلها السقوط في أحضان الفشل.

([1])- حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص50.

([2])- الرواية، ص06.

([3])- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص132.

([4])- الرواية، ص38.

ويأتي بعدها للحديث عن الحبيبة التي لم تبادله الحب؛ حيث عاملته بجفاء وتجاهل فاضطرّ إلى استباق الأحداث وقصّ لنا كيف أنّه وشى بها لأخيها، يقول: **<< لقد أردت من رانية أن تكون معي في نفس السرير، واضطررت نتاج ممانعتها أن أشي بها لأخيها كريم الذي راح يضربها أمامي ضربا لا يوصف، صفعات وراء صفعات، ركلات وراء ركلات بينما راحت هي تصرخ تستنجد بي...>>** [1].

أمّا شبح الأب فقد نال نصيبه كذلك من الاستباق، حيث لازمته عقدة الجلاّد الغامض الذي عذّب كثير من الناس في حياته، وعذّب الابن بعد موته بتاريخه المشؤوم، يقول عنه: **<< كنت أعرف بأنّ تاريخ أبي سيلاحقني إلى أن أموت وأنّ بصماته ستبقى موشومة بداخلي، وأنّ أسراره الخفيّة ستدفعني للهلاك المحتوم، أو سيبقيني في تلك الدائرة الجهنّمية من الخوف والعنف وترقّب المخاطر في كل زاوية أدنو منها..>>** [2]،إلاّ أنّ الاستشرافات –بحسب **جيرار جنيت**– غالبا ما تكون أقّل تواترا من الاستذكارات[3]، لذا فإنّ النصّ يعجّ بالثانية على حساب الأولى، نظرا لطابعه التأريخي لجذور الأزمة الجزائرية مع تفكيكه لأهمّ التيارات المسبّبة لها وهي مجتمعة.

ج_2_ المدة المأساوية:

أمّا المُدَد فلا تقل أهمية من التقنية التي ذكرناها سالفا، خاصّة إذا ما اقترنت بعنصر التخييل الذي يحرّرها من واقعيتها ويجعلها أكثر اتّساعا وانكماشا، حيث**<< يلعب عليها أغرب الحيل، فيقلّصها أو يمدّدها، أو يجعل مددا مختلفة تندمج مع بعضها مدخلا واحدة في الأخرى، أو يدبّر في آن واحد عدّة مدد متراكبة فوق بعضها ولكل منها سرعة الحركة الخاصة بها >>** [4] فاتحا المجال أمام تأويلات متعددة يقوم بها القارئ

([1])– الرواية،ص45.

([2])– نفسه، ص70، 71.

([3])– ينظر :جيرار جنيت، نقلا عن:حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص133.

([4])– مندولا، الزمن والرواية،ترجمة: بكر عباس،دار صادر للطباعة والنشر، بيروت– لبنان،ط1–1997،ص243.

لملء تلك الفجوات التي خلّفها السارد من جهة، ومحاولة فهم تلك الوقفات التي ينقطع فيها الزمن وينتقل فيها السارد إلى زمن آخر يأتي بعده من جهة أخرى، معتمدا على تقنيتي الاستراحة والمشهد لتبطئة الحكي، وعلى تقنيتَي القطع والخلاصة لتسريعه، وسنعمد فيما يلي إلى ربط هذه العناصر بالجانب المأساوي الذي أوجدها بغضّ النظر عن نوعية كلّ منها.

ج_2_1 تسريع الحكي المأساوي: يتم تسريع السرد بالاستعانة بتقنيتي القطع والخلاصة، وفيها يفتح المجال أمام تأويلات القارئ المتمكّن الذي يظطرّ إلى ملء الفجوات وتخيّل مسار الأحداث مقارنة بواقعيتها في زمنها العادي.

-**القطع:** هي تقنية غالبا ما يلجأ إليها الراوي لسد الثغرات التي يخلّفها الزمن السردي مقارنة بالزمن الكرونولوجي، فيحذف ما يجب حذفه ويبقي على الأشياء التي تخدمه[1].إذ يشكّل في الرواية المعاصرة **<< أداة أساسية لأنّه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتمّ بها كثيرا، ولذلك فهو يحقّق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع، في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية تتّصف بالتباطئ>>** [2]، ورغم أنّ **جيرار جنيت** قد قسّمه إلى حذف محدد وغير محدد[3] إلاّ أنّني سأكتفي بإيراد بعض الأمثلة التي تتقاطع مع المفهوم المأساوي للخطاب الفجائعي.

في البداية اختزل السارد شبحية بطله المأساوي، فبعدما طارده لبضع سنوات تخلّلتها بعض اللقاءات المتكرّرة في فترات متباينة زمنيا، ترك أمره بعدها وأصبح يفكّر في تطوير

([1])- ينظر: مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية،المؤسسة العربية للنشر والتوزيع،بيروت،ط1- 2004، ص 232.

([2])-حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق،ص77.

([3])- ينظر: جيرار جنيت، نقلا عن: حميد لحمداني، المرجع نفسه، ص77.

قدراته الأدبية والتركيز على الكتابة وأنّ قصّة "**رضا شاوش**" لم تعد تهمّه فاختزل هذه الفترة بقوله: **<< تركت أمر رضا شاوش بعدها، أو تركني هو، لم أره قط لسنوات عديدة، حتّى أنّني ظننت أنّني تخيّلت وجوده فقط، لقد قطعت أشواطا في الكتابة والحياة في تلك المرحلة الغريبة التي كان يسودها تذمّر عام، وحالة من انسداد الأفق..>>** [1]، فاختزل بهذا مرحلة غريبة سادها تذمّر عام امتدّ سنين عددا في بضعة أسطر، فأسقط فترة طويلة من زمن القصة ولم يتعمّق في ما جرى فيها من وقائع وأحداث [2].

ثمّ يأتي الحذف الذي عكس فيه السارد صورة الحالمين بالتغيير السلمي من أمثال **عمي العربي** وأتباعه ممّن كانوا ينشطون في الخفاء، لكن السلطة أطبقت عليهم فشتّتتهم في جميع أنحاء الوطن مثلما كان حال **توفيق** الذي هرب إلى عنابة واستقرّ بها، يقول: **<< لقد خرجت أنا أيضا بعدك بشهور قليلة بعد اعتقالات حدثت في الجماعة، هربت إلى هنا، ثمّ استقرّيت، هل تعلم؟ لقد تزوّجت منذ سنة فقط، وعندي ابن اسمه محمد أريد له أن يعيش بكرامة في بلده... >>** [3]، والغريب في الأمر أنّ من يقرأ هذا المقطع من الرواية يخيّل إليه أنّ **عنابة** مدينة سويسرية وليست جزائرية، فشتّان بينها وبين العاصمة آنذاك، مختزلا بذلك فترة أليمة من تاريخ بلدنا المعاصر حيث عان الفرد من ويلات التهميش والإقصاء الذي ولّد الانفجار.

أمّا العاطفة المجروحة اتجاه الحبيبة التي اختارت غيره، فقد نالت النصيب نفسه من الحذف، حيث اختزل المشهد المروّع لحادثة الاغتصاب فجعل**<< من الحذف أو الإسقاط وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميّت في القصة والقفز**

([1])- الرواية،ص17.

([2])- ينظر: حسن بحراوي، مرجع سابق، ص156.

([3])- الرواية، ص67.

بالأحداث إلى الأمام بأقلّ إشارة أو بدونها>> [1]، فالتقيا بعد مدّة زمنية مضمرة داخل المتن الحكائي دلّ عليها بقوله "تلك السنوات"، يقول في ذلك: **<< لقد رأيت فيها دائما ذلك الجانب الآخر من المأساة، وهي لم تكن واعية دون شكّ، وكان يمكنها "متذكّرا حادثة الاغتصاب" لو أنّها رأتني بعد كل تلك السنوات أن تشيح بنظرها عنّي لما كان حدث لها أيّ شيئ مكروه بعدها، لفهمت أنّها لن تكون لي، وإنّني لن أكون لها، والحياة ستسير بها كما بي في مسارات أخرى>>** [2]، فكانت **رانية مسعودي** أولى ضحاياه، وشبحا ظلّ يطارده حتّى أسقطه في وحل ملوّث بالخطايا، فتعقّدت نفسيته المهزومة والتي جعلته دمية... للشرّ.

لقد لعبت كلّ هذه الأمثلة وأخرى تغافلنا عن ذكرها عمدا دورا هاما في تسريع وتيرة السرد، مقتصدة بذلك الوقت الذي يستحيل احتواؤه في بضع صفحات ورقية.

-<u>الخلاصة:</u> << تمثّل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الاختزالي الماثل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا على الأحداث وعرضها مركّزة بكامل الايجاز والتكثيف>> [3]، نستنتج من خلال هذا الطرح أنّ الخلاصة هي الأقلّ تواترا في الرواية من سابقتها، فهي عكس تقنية الحذف التي تضفي نوعا من الغموض على شخصيات وأحداث الرواية لأنّ **<< لغة الرواية تنأى دائما عن المباشرة حتّى لا تسقط في التقرير والسطحية>>** [4]، فتترك المجال للقارئ المتمكّن حتّى يمارس عليها إسقاطاته المرتبطة أساسا على استيعاب السياق النصي في خضم

([1])- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص156.

([2])- الرواية،ص126،125.

([3])- حسن بحراوي، مرجع سابق،ص145.

([4])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص167.

التمفصلات الحديثة[1]، فيعمد السارد إلى **<< اختزال وقائع وأحداث جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرّض للتفاصيل>>** [2].

يمكن لنا ان نمثّل لمثل هذا النوع من الاختزال بشخصية عمي العربي التي اختزلت تقريبا ثلاثين سنة من عمره في تسعة أسطر، يقول: **<< كان رجلا متقدّما في السن، لم يتزوّج، ولم يكن له أيّ ولد، وسمعنا عنه قصصا كثيرة، أنّه كان مجاهدا أيّام الثورة، ومعارضا بعد الاستقلال، ودخل السجن، وشرّد، وعذّب، وغير ذلك، وأنّه بقي وفيّا لمبادئه ومعارضا لخصومه، ومنتقدا للنظام، وأنّ كل ذلك كلّفه غاليا فترك مهنة الصيدلة...>>** [3]، فتحوّلت جراء هذا التلخيص إلى مجرّد نظرات عابرة للماضي[4]. ذلك الماضي المليء بالإخفاقات والممزوج بالصراعات التي تزرع التشكّك والتفكّك من خلال خطاب الصوت المقموع، صوت عمي العربي، فبدأ السارد **<< بملئ الثغرات وإعداد القارئ لما يستقبل من أحداث>>** [5].

ثمّ يأتي بعدها البطل ليسرد علينا قصة حياته مختزلا غرابتها وكآبتها في بضعة أسطر، حينما أدرك أنّ السنوات مرّت وأنّه قد شعر بذلك التحوّل الذي طرأ على حياته إذ **<< لا نستطيع تلخيص أحداث إلاّ عند حصولها بالفعل، أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي>>** [6]، فيقول: **<< مع مرور السنوات شعرت أنّني تحوّلت، صرت شخصا آخر، يجب أن أؤكّد هذه الحقيقة، وأنّني في تلك اللحظة الزمنية المدنّسة فقدت روحي، نعم روحي، لا أدري ما هي الروح، كنت أعرف ذلك من قبل، أي حينما كنت**

([1])-ينظر: وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1- 2008، ص 209.

([2])-جيرار جنيت، نقلا عن: حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 76.

([3])-الرواية، ص 8.

([4])-ينظر: جيرار جنيت: نقلا عن حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 145.

([5])-حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 147.

([6])-جيرار جنيت: نقلا عن: حسن بحراوي، المرجع نفسه، ص 145.

أسعى لأكون شخصا جديدا...>> [1]، فصار هو وليس هو، فاقدا للمثل والقيم العليا التي عاش من أجلها، منشطرة روحه بين ما كانت عليه، وما آلت إليه، فأصبح شخصا آخر غير الشخص الذي عرفه، فانفلتت منه الأمور وأصبح دمية...ليس بمفهومها الطفولي وإنّما دمية للشرّ، إنّها دمية النار.

ج_2_2 تبطئة الحكي المأساوي:

تتم تبطئة الحكي بتقنيتي الاستراحة والمشهد، حيث يلجأ السارد إلى تعطيل مسارات السرد لتقديم مادته الحكائية التي يستغرق زمن وقوعها فترة قصيرة، لكنّه يجعل لها مساحة كبيرة في حيّز النص، معتمدا في ذلك على التقنيتين السالف ذكرهما[2].

-الاستراحة: يرى جيرار جنيت أنّ الاستراحة هي **<< توقّفات معيّنة يحدثها الراوي في مسار السرد الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطّل حركتها>>** [3]، والوصف قد يكون إمّا وصفا للأمكنة التي احتوت أحداث الرواية أو وصفا للشخوص التي أطّرتها، معلنا بذلك عن **<< تعطيل النسق الزمني للسرد أو الحد من وتيرته، فيتوقّف مسار القصة مدى قد يطول أو يقصر ويبقى السرد في انتظار الوصف من الاشتغال ليتابع مساره>>** [4]، وسنركّز في تحليلنا لهذه التقنية على الأوصاف المأساوية التي لجأت إليها الرواية من خلال وصف الشخوص والأماكن.

([1])-الرواية، ص 118.

([2])-ينظر: أحمد مرشد، مرجع سابق، ص 309.

([3])-جيرار جنيت: نقلا عن حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 76.

([4])-بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1- 1999، ص580.

-وصف الأمكنة:

غالبا ما يلتقي وصف المكان مع **<< الانقطاع الزمني الذي يحدثه ذلك الوصف>>** [1]، والسارد في رواية دمية النار، قارن بين مستويين من الأمكنة، أمكنة يقطنها البشر وأخرى يسكنها بقايا البشر، فوقف بذلك على مدى اتّساع الهوة بين الأحياء الراقية والأحياء الأخرى التي لا تليق حتّى لرعي الأغنام، يقول واصفا الحيّ القصديري الذي سكنت فيه رانية بعدما تزوّجت بحبيبها فارّة من منزل أهلها **<< قبلت أن تسكن معه في تلك الأماكن البشعة حيث الحياة بالكاد تشبه الحياة، الدنيا هناك قذرة، والناس تعساء بالفطرة، يرقدون وينامون مع الحشرات، والفئران، والوسخ المتراكم، ولا يحلمون بأيّ شيء...ورحت أراقب المكان بغير حبّ فظهر لي الحيّ أشبه ما يكون بالحزام الطويل الذي تتشابك فيه الأكواخ المصنوعة من الطين والحديد المهمل، والمغطى بأغصان النخيل، وعجلات السيارات المحروقة، سواقي لمجاري القاذورات، أطفال يلعبون، مراهقون يشربون ويزطلون، حياة مهمّشة بالكامل، فقر ومذلّة، تشعر كأنّهم بعوض متعفّن وسامّ، لا أحد يقترب منهم...كان الجوّ ملفوفا بغمامة رمادية ورائحة المطاط المحروق والبول، والروث، حيوانات تلعف بقايا حشيش غير صالح لإنعاش الطبيعة، وجوه مقفرة فارقتها الحياة بالتقريب..>>** [2].

تقابلها وجوه أخرى تنعم بالعيش في أحياء هادئة فاخرة، وكأنّها تحف وضعت داخل متاحف وأغلقت أبوابها، يقول: **<< عندما كنت طفلا أحبّ زيارة حي "حيدرة"، كان حيّا**

([1])-جيرار جنيت، نقلا عن: حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 76.

([2])-الرواية، ص 104،105.

نظيفا جدا وصامتا كذلك، مختلفا عن الأحياء الشعبية التي كنّا نسكن فيها..>> [1]، وفي المكان نفسه أي "حيدرة" عمد السارد إلى وصف مطعم فاخر عكس من خلاله تلك الفروقات بين الطبقتين، يقول: **<< كان المطعم كبيرا وعلى طراز حديث لكن بلمسة عريقة تنتمي للعهد النابوليوني أمّا اسم المطعم فهو "باريس الصغيرة" كل شيء فيه على الطريقة الفرنسية من حارس الباركينغ إلى الخادم الذي استقبلنا كأنّنا ندخل إلى قصر الإليزي>>** [2]، فأوهم بهذا المخيل الوصفي القارئ بواقعية الأحداث، وجعلت منه جزءا من الواقع **<< لأنّ المتخيّل يحيل دائما على الواقع ويستند إليه، في حين أنّ الواقع يحيل على ذاته>>** [3].

-وصف الأشخاص:

قلّما لجا الكاتب إلى وصف الشخوص، لكون الغاية من توظيفها إيديولوجي بحت لذلك عمد إلى تجاهلها في أغلب فترات النص وما أورده من وصف انقطع به زمن السرد كان من باب تأطير الموقف الايديولوجي لا غير، وقد أورد عدّة أوصاف تبرز النظرة الشهوانية لبطل الرواية، حينما وقف على ذكر المحاسن الجسمانية والإغوائية التي تمتّعت بها رانية يقول: **<< كانت في الثامنة عشرة، برّاقة العينين، طويلة الشعر تسدله على كتفيها، فيثير في داخلي نشوة الأحلام الليلية المباركة، كانت ترتدي دائما قميصا ملوّنا بالأحمر والأبيض، كانت تبدو لي كعروس بحر خارجة من فيلم سينمائي لذيذ، كنت أتّبعها في الصباح و المساء، أتعقّب خطاها أينما تذهب.. >>** [4]، فنظر إليها

([1])-الرواية، ص 97.

([2])- نفسه، ص 98.

([3])-حسين خمري، فضاء المتخيّل، مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط1- 2002، ص 43.

([4])-الرواية، ص 44.

عبر**<<رغبته الغريزية، فاختزلها في الجسد...لينتهي بها إلى جسد مصدر اللذّة>>** [1]، وهذا ما يفسّر كيف أنّه وصفها جسديا في أكثر من موضع مبطئا حركية السرد في انتظار انقطاع آلة الوصف..، فاستبدلها بآلة الاغتصاب التي قضت نهائيا على زمن الحب..؟.

-المشهد: << ويقصد به المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، ويمثّل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة>> [2].

فيغيب بذلك السارد تاركا المجال أمام الشخصيات المتحاورة التي تشعرنا إزاء هذا الغياب وكأنّنا أمام واقعية من نوع خاص[3].

وغالبا ما يكون الاستغراق الزمني الذي تمثّله الحوارات الدرامية أكبر اتّساعا من الحوارات الغير درامية؛ حيث تكون أزمنتها ضعيفة تلخّص في خطواتها العريضة[4].

وسأمثّل فيما يلي ببعض المقاطع الحوارية الدرامية التي قلّما لجأ إليها الكاتب لإبطاء زمن السرد، كون السارد هو أحد شخوصها وبطلها الرئيسي، يقول عن قصة سوء التفاهم التي جرت بينه وبين مفتش الشرطة سعيد بن عزوز في مشهد حواري تزامن فيه زمن السرد الحكائي بالزمن العادي وهو**<< زمن الكتابة أو زمن الحاضر النصي الذي يتوقف فيه السرد>>** [5]

...مددت يدي له مصافحا ومعتذرا:

([1])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 220.

([2])-جيرار جنيت: نقلا عن حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 78.

([3])-ينظر: وحيد بن بوعزيز، مرجع سابق، ص 207.

([4])-ينظر: أحمد مرشد، مرجع سابق، ص 317.

([5])-محمد أمين لبحري، مرجع سابق، ص 62.

_ أعرف أنّك مشغول ولكن أردت...

استعاد حيويته فجأة وردّ مرحّبا..

_ لا أبدا تفضّل أهلا بك، المكتب مكتبك.

كم يحسن هذا الشخص النفاق...

حجبني عنه لثوانٍ معدودات..

_ مفاجأة سارة.

_ الحقيقة كنت مارا من حي بلوزداد ففكّرت أن أزورك.

_ مرحبا بك في أيّ وقت، أنا سعيد أنّك تذكرني بعد سوء الفهم الذي وقع بيننا.

_ لقد نسيته، وتأكّد من أنّني فكّرت في المسألة جيّدا، ومن جهتي أعتذر لك، لم تكن مخطئا، لقد كنت أجهل القصة القديمة...ولهذا...

_ لا تواصل أرجوك، هذه غلطتي، لماذا أحمّلك مسؤولية شيء، لم تقم به أنت.

_ لا أعرف، لقد دافعت عن صورة والدي كأحمق، والآن ندمت، أريد أن نطوي صفحة الصراع القديم، وأن نبدأ من جديد.

_ هذا هو المطلوب... [1].

إنّ مثل هاته المشاهد تعمل دائما على إبطاء سرعة السرد خاصة إذا تخلّلتها تفاصيل ثانوية، تعمل على الغوص في نفسية الشخوص التي تتحاور مع السارد أمّا باقي

([1])-الرواية، ص 96، 97.

المقاطع الحوارية التي جمعت بينهما فغالبا ما كانت مقتضبة يوردها السارد في سطرين أو ثلاثة.

وقد نالت الفرقة الدينية، أحد طرفي المعادلة الدموية نصيبها من المشهد الحواري في الرواية حيث أبطأ الحديث عنها مجرى السرد بحوار دار بين البطل ورانية حول مصير كريم وعلاقته بالجماعة:

_ حسب المعلومات التي بحوزتي انضمّ لجماعة الدعوة التي يقودها شيخ تعرّف عليه في السجن، وهي تقوم الآن برحلات في أماكن متعددة لتبليغ الرسالة.

_ ألم تسمع أيّ شيء يخصّني؟

_ لا لم أسمع، فقط ما أخبرتني به والدتك بأنّه غاضب وأنّه حلف بقتلك أو تزويجك من الشيخ.

_ من الشيخ؟.

_ الشيخ أسامة الذي صار تابعه الأمين..

_ يا له من مريض.

_ نعم أعرف لكن اطمئني ما دمت حيا لن يفعل لك أي شيء.

_ أتمنّى ذلك [1].

فخدم بذلك المشهد الحواري وظيفته الأساسية التي تتمثّل أساسا في إبطاء السرد، فاتحا المجال في نفس الوقت أمام السارد الذي اخترع راويا خياليا يسرد حكايته وفق تصوّراته

([1])–الرواية، ص 109.

الخاصة[1]، ليزرع من خلالها مختلف التوجّهات الاديولوجية التي تفاقمت بتعنّتها الأوضاع.

ج_3 مستوى التواتر للمأساة:

يقصد بمستوى التواتر في القصة **<< مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية، وبصفة موجزة ونظرية ومن الممكن أن نفترض أنّ النص القصصي يروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وأكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة وأكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة>>** [2].

ج3-1- أن يروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة:

وقد أطلق عليه جيرار جنيت اسم**<< المشهد التفرّدي أو المفرد>>** [3]، وهو الأكثر شيوعا واستعمالا ويحدث حينما يتعلق الأمر بذكر حدث ثانوي، لا يُسهم في تطوير الحدث الحكائي لأنّ **<< الشخصيات لا تتساوى في الرواية من حيث الأدوار والوظائف، فبعضها قد تكون وظيفتها هامشية، لا تتعدى حضور موقف جماعي أو التلفّظ بكلمة في حوار أو ما شابه ذلك>>.** [4]

([1])-ينظر: ابراهيم خليل، مرجع سابق، ص 77.

([2])-سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط- 1985، ص 86.

([3])-جيرار جنيت، خطاب الحكاية،مرجع سابق، ص 180.

([4])-ابراهيم خليل،مرجع سابق، ص 198.

ويمكن لنا أن نمثّل لهذا النوع من التواتر بحادثة الانتحار التي راح ضحيتها الأب يقول: **<< مات ابي منتحرا وهو في الرابعة والخمسين>>** [1] وبذلك تكون الحادثة قد ذكرت مرة ولم يأتِ الحديث عنها بعدها.

ج3-2- أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر مرة:

وهو ما أسماه جيرار جنيت **<< بالنمط الترجيعي>>** [2]، وهو تكرار قصصي لما حدث عدة مرات مثل التقاء السارد بالبطل حيث أوردها النص القصصي في أكثر من موضع وهي حدثت فعلا في أكثر من موقع يقول: **<< التقيت بطل...عرفت رضا...لقد لقيت رضا...كانت تلك هي بداية معرفتي... >>** [3]، فتكون بهذا شخصية البطل الرئيسي قد استأثرت باهتمام الكاتب منذ البداية لذلك كان**<< حضورها أقوى من سائر الشخوص، فانصبّت عليها اهتمامات الراوي، وكثر الاشارة إليها سواء عن طريق الضمائر، أو بذكر الكثير من أعمالها، أو بالتذكير الدائم بها، وبأنّها السبب في كثير ممّا يجري في الواقع>>** [4].

ج3-3- أن يروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة:

وهي ما أسماه جيرار جنيت**<< الحكاية التكرارية>>** [5]، ويمكن لنا أن نمثّل لهذا النوع بحادثة الاغتصاب التي تكرّر ذكرها في أكثر من موضع وقد حدثت مرة واحدة حينما انفرد البطل بضحيته بأحد الأكواخ القصديرية [6]، فأعاد الراوي التذكير بالحادثة

([1])-الرواية، ص 28.

([2])-جيرار جنيت، خطاب الحكاية،مرجع سابق، ص 130.

([3])-الرواية، ص 5، 6، 8، 10.

([4])-ابراهيم خليل، مرجع سابق، ص 199.

([5])-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص 131.

([6])-ينظر: الرواية، ص 110.

في أكثر من موضع حينما تملّكه هاجس الندم والحيرة على الفعلة الشنيعة التي ألحقها بالحبيبة رانية التي لطالما حماها، وكان مستعدا دائما للتضحية من أجل سعادتها، وهذا ما استدعى التذكير الدائم بالحادثة ومن زوايا ووجهات نظر متعدّدة[1].

ج3-4- أن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة:

يسميها جيرار جنيت بـ**<< الحكاية الترددية>>** [2]، وهي اختزال لحادثة تكررت مرات عدة في نص سردي واحد رغم تردّدها في الواقع مرات عدة، ويمكن لنا أن نمثّل لهذا النوع من التواتر بقوله: **<< ذهبت للمطعم عدة مرات دون أن أبصره، ولكن شخصا من حاشيته اقترب منّي وسألني عن سبب بحثي عنه فلم أجد ما أقول له سوى أنّني صرت في المنظّمة الآن>>** [3]، مختزلا بذلك محاولاته المتكررة والتي توّجت بلقاء تمّ من خلاله التعرّف على أولئك الأشخاص الذين يتحكمون بزمام الأمور وهم جماعة تمارس السلطة غالبا ما تنعتهم الرواية بضمير الغائب "هم" أو بأوصافهم الجسمانية مثل الرجل السمين وصاحب النظارات، أمّا سعيد بن عزوز فهو مجرد مأمور يقوم بتطبيق ما يملى عليه من أوامر فهو مجرد دمية في يد صاحبها لأنّ الرواية المتخيّلة **<< لا توظّف شخصيات محددة ترمز للفساد أو تقوم بدور العوامل القائمة مقام السلطة، تؤدي وظيفتها بعيدا عن الشرعية>>** [4].

([1])-ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مرجع سابق، ص 86.

([2])-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص132.

([3])-الرواية، ص 112.

([4])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 166.

يقول طاهر وطار في مقدمة روايته "الشمعة والدهاليز": **<< الزمن ليس زمنا ممنطقا ومحسوبا، إنّه زمن أهل الكهف، زمن التذكر والتنقل من هذه اللحظة إلى تلكم..>>** [1].

إن لم يستطع **طاهر وطار** فهم ما يجري في زمنه من تحوّلات جديدة لحقت بجزائر الأزمة واكتفى مثل غيره ممّن واكبوا زمن النكبة برصد الخطوط العريضة للمأساة الوطنية، فإنّ **بشير مفتي** في روايته **دمية النار** قد أحاط في زمنه بكل المآلات الفجائعية التي تسبّبت في رأيه بصناعة الأزمة، فأحضر الكل وأدانهم وحمّلهم مسؤولية النتائج الوخيمة التي فتكت بعروس المتوسط، فكان زمنه زمن الروائي لا زمن الأحداث.

(1)–طاهر وطار، الشمعة والدهاليز(رواية)، دار الهلال للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1– 1995،ص5.

مقدمة منهجية:

سنسعى في هذا الجزء الثاني من الفصل الثاني إلى دراسة عنصر المكان من خلال مجموعة من القضايا التي يتم على إثرها تحديد المفهوم النظري للمكان في الرواية، ثم يأتي البحث في تجليات المكان في الخطاب الروائي لدمية النار لدى بشير مفتي،ومحاولة ربطه بعنصر المأساة التي نعتبرها العمود الفقري لهذا البحث، فيتم ربط كل الأمكنة منغلقة كانت أم مفتوحة، بجانبها الفجائعي بغرض الوقوف عند الرؤية المأساوية التي تحيط بشخوص الرواية حيث أصبحت كل الأمكنة تمثل رمزا للخراب والدمار الذي لحق بهم، لتكون مرآة عاكسة لكل الانهزامات والإخفاقات التي صاحبت مساراتهم المتناقضة.

ثانيا- فاعلية المكان في الخطاب الروائي المأساوي:

أ- مفهوم المكان:

يعتبر المكان من أهم عناصر العمل الفنّي، إذ لا يمكن تصور وقوع حدث من الأحداث خارج نطاق الحيّز المكاني، فكل حدث لابد أن يقع في مكان معيّن، ولا يمكن لنا الاستغناء بتاتاً في الحياة عن الحيّز المكاني، لأنه مرتبط أساسا بالسؤال عن الوجود الإنساني في علاقته بالمحيط كالبيت، الشارع، المدينة، القرية، وأمكنة كثيرة يكون آخرها القبر، فالمكان كمصطلح عرف عدّة تسميات أخرى كالفراغ، والحيّز، او كما يسميه آخرون "**الفضاء**"، هو حيز جغرافي حقيقي، بحيث **<< نطلق الحيّز في حد ذاته على كل فضاء جغرافي أو أسطوري، أو كل ما يندرج ضمن المكان المحسوس كالخطوط**

والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة مثل الأشجار والأنهار، وما يعتلي هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيّر>>[1].

ب- <u>المكان في الرواية:</u>

ليس المكان ذلك المكان الطبيعي، أو حتى ذلك الديكور لمشهد من مشاهد العمل الفني، إنما هو عنصر حكائي هام له مقوماته وأبعاده، لذلك فإن أهميته تكمن في كونه مسرحا فسيحا يلعب من خلاله البطل أدوارا مختلفة من بداية الرواية إلى نهايتها، فهو ذلك المكان العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتحرك أحداثها، فأهمية المكان ودلالته على الحياة الإنسانية تفوق أهمية دلالة الزمن عليها، لأن إدراك الإنسان للزمن ودلالته تتم بواسطة الإحالة على المكان.

وعلى رأي **سيزا قاسم** فالمكان في الرواية لا يقصد به تلك المساحة الجغرافية في منطقة ما من الأرض، وليس هو المكان الطبيعي لأن النص الروائي(أو القصصي) يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته، فالقارئ ينتقل عبر الرواية إلى أماكن وعوالم شتى خيالية كانت أم حقيقية من صنع الراوي أو السارد نفسه، فالرواية رحلة في الزمان والمكان على حد سواء[2].

فالمكان عنصر لا يمكن فصله عن باقي العناصر الحكائية في السرد كالشخصيات والزمن والأحداث، لأنها متفاعلة معا ضمن السياق الروائي، ليس المكان في العمل الروائي عنصرا بسيطا بالمقارنة مع فعل الشخصية داخل السرد **<< لأن المكان يساهم**

([1])- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر ،دط-1995، ص 245.

([2])-ينظر: سيزا أحمد قاسم، مرجع سابق ، ص 74.

في خلق المعنى داخل هذا العمل، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا، بل إنه أحيانا يمكن للراوي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال في العالم>>[1].

ومهما اختلفت وجهات النظر حول المكان في الرواية أو القصة يبقى دائما العمود الفقري الذي يشد بنيان الأعمال الفنية وهو الأرضية الضرورية لجريان الأحداث، مثلما يؤكد **حسن بحراوي** نقلا عن **شارل غريفال** في قوله: **<< إن المكان في الرواية هو خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان يدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث>>**[2].

ج- <u>تغيرات المكان في الخطاب الروائي المأساوي:</u>

يعتبر المكان من أهم العناصر الروائية التي اشتغل عليها معظم الروائيين الحداثيين، إذ**<< تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطاراً أو ديكوراً، لتصبح عنصراً مهماً من عناصر تطوّر الحدث>>**[3]. يؤثر المكان في الشخصيات وتفعل الشخصيات الشيء نفسه بالمكان، حيث تنعكس أفعالها **<< على الأمكنة التي تتواجد بها فتحمل هذه الأخيرة القيم المعنوية لتلك الأفعال، سلبية كانت أم موجبة، خيرة أم شريرة مما يدفع الشخصيات اللاتي ذهبت ضحيتها، أو الرافضة لها إلى تغييرها أو تركها والحلم بمكان آخر>>**[4]. وهو حال شخصيتي رفيق وعدنان في الرواية اللذان

([1])- حميد لحمداني، بنية النص السردي،مرجع سابق، ص 70.

([2])- حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 30.

([3])- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الروائي -دراسة تطبيقية-، دار آفاق، الجزائر، ط1- 1999 ، ص 207.

([4])- المرجع نفسه، ص 206.

حاولا الفرار وتغيير المكان السلبي الذي أصبح بمثابة الأسر والسجن، ففرّ كل منهما إلى وجهته.

كانت وجهة رفيق مدينة أخرى غير التي ألفها واكتوى بنيرانها بعد القتل الهمجي الذي صارت تمارسه السلطة المتخيّلة ضدّ جماعته، ففرّ إلى عنابة حيث الأمن والأمان، فاستلذّ الإقامة بها، وكأنّها تقع في بلد آخر، يقول: **<< لقد خرجت أنا أيضا بعدك بشهور قليلة، بعد اعتقالات حدثت في الجماعة، هربت إلى هنا، ثم استقرّيت، هل تعلم؟ لقد تزوّجت منذ سنة فقط وعندي ابن اسمه محمد أريد له أن يعيش في كرامة في بلده...>>** [1].

ثم تأتي الجماعة نفسها المتخيّلة لتكون سببا مباشرا لهجرة الأدمغة، هجرة عدنان الأستاذ الخبير في الاقتصاد كما صوّرته الرواية، فكانت الوجهة أوروبا وتحديدا فيينا ثم استقرّ بجنيف، يقول عنه السارد: **<< كان تفانيه وإخلاصه لموقفه منذ ترك البلاد مختارا المنفى والحرية...>>** [2]، فموقفه كان مناهضا للتسلّط والحقرة ومنافيا للضغوطات الفوقية والتي تقتل الذات المبدعة حيث تجعلها تابعة لنزواتها، وقابعة تحت سدوميتها المطلقة، فاضطرّ إلى ترك البلد بحثا عن قليل من الحرية، في مكان آخر أوجده لنفسه وشرط أساسي لفرض كينونته **<< فيمارس الحضور والغياب من خلاله، فالشخص حينما يحضر إنّما يحلّ على الفضاء، وعندما يغيب فهو ينتقل إلى فضاء آخر>>** [3].

إنّ ما يهمّنا عند دراستنا للمكان في رواية دمية النار لبشير مفتي، هو المكان المادي أو الحيّز الجغرافي الذي تحدّده أسماء الأمكنة التي أطّرت الرواية وجعلتها منبرا لسرد

([1])-الرواية، ص 67.

([2])- نفسه، ص 153.

([3])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 22.

الأحداث وتفاعلها مع الشخصيات المكوّنة لها، فكان المكان في الرواية **<< حاملا لنظرة شمولية تتعدّى الواقع الذي تمثّله تلك الأمكنة، لتصبح خزّانا ممتلئا بالخبرة>>** [1]، خبرة قسّمت الشخوص إلى نوعين، نوع يستسلم للقدر راضيا بمصيره، ونوع آخر يحاول صناعة قدر مغاير غير الذي قدّر له.

ج-1- الجزائر العاصمة (المدينة كمعادل للمأساة):

تتّخذ معظم الشخصيات السردية المكان كبداية لسرد أوجاعها وآلامها، فيصبح المكان معادلا للسلبية، حيث ينطبق على صدور الشخصيات، فيطبع فيها خرائط الدمار بكل اتّجاهاته، ولم تسلم شخصية البطل السارد **لبشير مفتي** من هذا الدمار المديني، متّبعا بذلك المسار نفسه الذي اختاره معظم الروائيين **<< في تصوير العنصر البشع في حياة المدن، فوصفه المبهور والمفزع للمدينة في عصر التصنيع يوحي برؤيا نبوئية للثقافة والمجتمع في حالة تحلّل ميؤوس منه>>** [2]، فتظهر صورة المدينة عند **بشير مفتي** بطريقة عنيفة، وهو الذي افتتح الرواية بمفهوم سلبي للمدينة " **بلوزداد** أو **بلكور**" بوصفها **<< ولدت في حيّ شعبي اسمه بلوزداد بالقرب من جبانة سيدي امحمد، وكان سابقا يسمّى بلكور، احتفظ باسمه الأوّل مثل مختلف أحياء العاصمة، أو كأنّ الاستقلال لم يفعل شيئا في حبّ الناس للماضي، أو كما أنّ هذه المدينة بقيت أسيرة النموذج الكولونيالي>>**[3].

([1])-غاستون باشلار، جماليات المكان،ترجمة: غالب هلسا،المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3- 1987،ص 31.

([2])-ديفيد لودج،الفن الروائي،ترجمة: ماهر البطوطي،الملجس الأعلى للثقافة والنشر، القاهرة، ط1- 2002، ص67.

([3])-الرواية، ص24.

رغم الاستقلال إلا أن الفرد الجزائري يعيش نوعا من الاغتراب أمام نوع العمران والذي ينتمي إلى ثقافة غريبة ألا وهي الثقافة الفرنسية الكولونيالية، والتي تشعرنا دائما وأبدا بالدونية والعبودية التي خلفها المستعمر. رغم ما تحمله المدينة نفسها من دلالات إيجابية في ذهن " رضا شاوش"، وهو الذي يقول عن صورة الحي الذي كان يعيش فيه أنّها بقيت **<< ناصعة في ذهني وجميلة، وكنت أحب تلك الأزقة الضيقة بالرغم من خطرها ليلا، كنت أحب وأنا صغير، أن أتمشى مع أخي الكبير متشبثا بيده حتى لا أضيع أو أسقط>>** [1]، غير أنّ نفس الأزقّة ضاقت عليه فلاذ بالفرار إلى مكان آخر، يقول: **<< ركبت قطار عنابة السريع، كنت أرغب في الابتعاد أكبر قدر ممكن.. >>** [2]، فحمل السارد صورتين متناقضتين للمكان نفسه، وهذا ما أسهم في تكوين شخصيته المضطربة والمغتربة عن الأمكنة التي ألفها في أغلب فترات الحكي، لأنّ الصورة المزدوجة لنفس الأمكنة تساهم إلى حد كبير في **<< اضطراب الشخصيات وثورتها الداخلية،...فكانت مرايا عاكسة لحالات هذه الشخصيات>>** [3].

أصبح المكان"**الجزائر العاصمة**" مصرعا للأزمة في الرواية، فاضطرّ الكاتب من خلال عين السارد للبحث عن مكان آخر يكون ملجأً ومتنفّسا للشخصية البطلة"**رضا شاوش**" الذي أطبق عليه الحضور المكثف للمكان**_العاصمة_**، إذ أصبح حضورها في الرواية بتلك الكثافة **<< يتخطى طبيعتها المكانية إلى مستوى دلالي يجعل منها فضاء للأزمة، بكلّ أبعادها>>** [4]، لذا يتمّ البحث عن مكان آخر مغايرا عن مكان المدينة السجن، فكانت الوجهة مدينة عنابة وأسبوعا من الراحة، يقول: **<< سافرت لمدينة بعيدة، كما**

([1])- الرواية، ص 24.

([2])- نفسه، ص 66.

([3])- ابراهيم صحراوي، مرجع سابق، ص 204.

([4])- الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 15.

طلب منّي أخي ذلك، أخذت عطلة أسبوع من العمل، وركبت قطار عنابة السريع، كنت أرغب في الابتعاد أكبر قدر ممكن عن كل ما يربطني بعالم سعيد بن عزوز...بالمدينة التي ولدت بها، وكبرت بداخل أقفاصها المغلقة، مدينة أحلامي وسجن آمالي، قضيت أسبوعي العنابي متنقلا بين ساحة الوسط وكورنيشها..>> [1].

يقف الكاتب في هذا المقطع على ذكر الأغلال التي أسرته داخل قفص مغلق تبخّرت بداخلها الأحلام، وتهدّمت الآمال فصنع منها السرد **<< مسرحا للرعب تعانيه الشخصية على الدوام>>** [2]، عكس المدينة الأخرى والتي استكان لها ورغب في عدم العودة إلى المدينة الشبح، يقول: **<< رغبت بعدم العودة، استلطفت مدينة عنابة، ووددت لو أمكث فيها مثل ما فعل قبلي "رفيق"، هاربا بجلده من قتلة الأحلام وسجانيها، من كل من يقف ضد أن نكون أحرارا في هذا العالم...>>** [3]، وبالتالي فهو يعطي مفهوم أشمل للمدينة، كونها خاضعة لكل الصراعات التي افتعلتها أطراف متباينة فكريا وإيديولوجيا صنعت ملحمة الوطن، فاتّهم النص مباشرة تلك الأطراف المتحاربة والتي أسهمت بتخريب البلد **<< المأساة التي صنعتها أطراف عديدة متشابكة، أشارت الرواية إليها دون إيحاء أو ترميز، بل وضعت عليها اليد متهمة ومدينة إيّاها>>** [4]، وعلى عكس باقي الروايات التي كتبت في زمن المحنة، فإنّ رواية "دمية النار" كتبت متأخرة نوعا ما عن زمن المحنة، لذا فقد أحاطت بالوضع بدءا بنهاية الثورة التحريرية إلى غاية القضاء على التطرّف الديني من طرف سلطة عرفت فقط انتكاسة في الوهلة الأولى وسرعان ما آلت إليها الأمور بعد ذلك، يقول الكاتب على لسان الراوي: **<< عندما نشبت الحرب ووجدت**

([1])-الرواية، ص 66، 67.

([2])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 13.

([3])-الرواية، ص 70.

([4])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 69.

نفسي في قلبها، اختلط عليهم الأمر في البداية، ثم سرعان ما لعبوا أوراقهم الرابحة، استغلّوا كل الفرص التي أنشأتها تلك الحرب، الناس تتقاتل، وهم يحصدون الملايين ويدفعون الأمور للتعفّن أكثر، ثم طويت صفحة العشر سنوات بسرعة، وساد الصمت وعادت الحياة إلى مجراها الطبيعي..>> [1].

ج-2- الأمكنة المنغلقة على المأساة:

يقصد بالمكان المغلق، الأمكنة التي يقيم الانسان فيها، قد تكون اختيارية مثل البيوت و الغرف، وإجبارية مثل السجون والزنازن، وهي أماكن محدودة ضيّقة في هندستها وهكذا **<< صار باستطاعتنا أن نعثر مثلا ضمن أماكن الاقامة على تقاطب جديد بين أماكن الاقامة الاختيارية وأماكن الاقامة الإجبارية "المنزل مقابل السجن">>**[2]، لذا سأعمد في تحليلي لهذه الأماكن إلى ربطها بالجانب المأساوي الذي أسهم بشكل أو بآخر في تعتيم نفسية الشخوص.

ج-2-1- البيت(الانغلاق والعزلة):

البيت بمفهومه التقليدي هو مكان مغلق غالبا ما يمثّل**<< كينونة الإنسان الخفيّة، أي أعماقه ودواخله النفسية، فحين نتذكّر البيت والحجرات فإنّنا نعلم أنّنا نكون داخل أنفسنا>>**[3]، فهو ملجأ النفس وملاذها، يحميها من التشرّد والضياع، لكن مع اضطراب الواقع واندلاع الفجائع التي ألمّت بالإنسان الجزائري في حاضره أصبح البيت معادلا

([1])-الرواية، ص 148.

([2])-حسن بحراوي، مرجع سابق، ص40.

([3])-محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1-2010، ص 106.

لمفهوم الضياع والتشتّت، وأصبح مرآة يعكس كل تلك التقلّبات التي تؤرّقه وتحدّد مساراته **<< فتغيّرت الرؤية لهذا الحيّز الهندسي رمز الأمان فلم يعد الحصن منيعا لأهله>>** [1]، فكان بيت الأب مسرحا للعنف، عنف الأب تجاه الأم التي غالبا ما تضرب لأتفه الأسباب، يقول الكاتب على لسان الراوي: **<< لم أتذكّر قطّ سبب الضرب، سبب كل ذلك العنف والصراخ والعويل والبكاء، واللحم الأحمر، والدم النازف والوجه المهان، أتذكّر فقط حالة الألم الذي سببها الموقف حينها بداخلي، كما لو أنّه خلق منطقة صامتة وجرحا لا يبرأ، جرحا عميقا، نافذا لم تصلحه بعدها مناظر زهو رأيتها بين أمّي وأبي>>** [2].

إنّ هذا المقطع السردي الذي يصف ظاهرة عنف الرجال تجاه نسائهم، لا يمثّل للسارد البطل سوى تبريرا لأفعال دنيئة ارتكبها هو، كانت أشنع وأبشع من تلك التي ارتكبها الأب في بيت الطفولة، حيث قام هو باغتصاب الحبيبة رانية في بيتها القصديري في مشهد مروّع جاء على إثره وصف الحجرة البالية وأثاثها الرث ممّا زاد من درامية المشهد، يقول واصفا البيت: **<< وجدت نفسي في غرفة نوم بالية، وبقربها مطبخ ضيّق، راحت تعتذر عن هيئة المكان...ثمّ اقترحت عليّ الجلوس فوق سرير نومها>>** [3]، وهكذا قام باغتصابها في بيت أشبه ما يكون مغتصب هو كذلك من شدّة الإهمال الذي طاله مقارنة بأيّ منزل عادي، فصنع السرد من هذا المشهد مسرحا للمأساة والدمار، ومكانا للرعب تعانيه الشخصية السردية على الدوام[4]، اختزله الكاتب في القلق الدائم الذي كان يعاني منه البطل الذي أوجد لنفسه مكانا مغلقا داخل البيت المغلق الذي كان يعيش فيه، يلجأ إلى **<< فضاء داخلي نفسي، إيديولوجي، يحاكي في انحساره بتيار وعيه، ومونولوغه**

([1])–الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص27.

([2])–الرواية، ص 25.

([3])– نفسه، ص107، 108.

([4])–ينظر: الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 26.

الداخلي وسوداويته، كأقفاص داخلية صغرى>> [1]، فيقول واصفا عجزه عن فتح قلبه لعمي العربي الذي لطالما استأنس بوجوده: **<< خرج من غرفة الصالون متوجّها إلى المطبخ فيما بقيت أتساءل إن كنت أقدر على الحديث معه بصراحة عن كل ما يؤلمني بعمق، عما يحيط بي من حوادث، وفيما أنا مقبل عليه، ولماذا لا أفتح له قلبي كما يفتح هو قلبه بصدق وشفافية؟ لماذا لا أتحدث له عن إحساسي بالعجز وأنّني كئيب في أعماقي، ولأنّ الحظّ لا يساعدني لكي أنال ما أريد، وأنّني نافر من عائلتي، متقلب في رؤيتي، مرّة أرغب أن أكون مثل باقي الناس، ومرّات لا أعرف لماذا لا أشعر بأنّ هذا هو طريقي...>>** [2]، فعزل بهذا نفسه داخل بيت معزول.

إنّ هذا المقطع الحواري الداخلي **<< بالرغم من خصوصيته الفردية _ذاتية_فهو في الغالب الأعم إنتاج مجتمع معيّن ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه>>** [3]، فكانت صرخاته المكبوتة نتاجا للضغوطات الخارجية اللامتناهية التي عانى من ويلاتها الفرد الجزائري.

ج-2-2- السجون(منابر أم مقابر):

ممّا لا شكّ فيه أنّ عالم السجن هو**<< عالم مفارق لعالم الحرية خارج الأسوار>>**[4]، وهو بهذا التأسيس مكان إجباري يرمى فيه الفرد الخارج عن سلطة القانون بغرض إعادة بنائه من جديد وفق قوانين وأنظمة صارمة تجعل منه فردا محتكما للقوانين

(1)-محمد أمين بحري، مرجع سابق، ص 114.

(2)- الرواية، ص 89.

(3)- حسين خمري، مرجع سابق، ص 41.

(4)-حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 55.

المعمول بها في البلد الذي يعيش فيه[1]، وإعادة شحنه بأفكار معتدلة تجعله مستقيما في علاقاته مع غيره، إلاّ أنّ السجن في الرواية الحديثة اكتسب دلالات أخرى مغايرة للتي كانت تؤطّره، حيث أصبح المكان عنصرا من عناصر العمل الفني وحيّزا يحتضن المادة اللغوية التي تجعل منه متّكأ لخدمة أغراض التخييل الروائي وحاجاته فلم يعد ينظر إليه على أنّه**<< مكان لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تميّز>>** [2]، لقد عكس مفهوم السجن كمكان مغلق تمارس فيه السلطة سطوتها على باقي التيارات المخالفة حيث إنّها **<< لا تخرج عن مفهوم الإخضاع والسيطرة، وتحقيق المصلحة الخاصة ونفي مصلحة الآخر/ العامة، وسياستها ومنطلقها واحد وهو القوّة>>** [3]، فاستطاع نص بشير مفتي أن يصوّر لنا العلاقة المتذبذبة منذ البداية بين الدولة ومن هم ضدّها، حيث يعاني البطل من تمزّقات رهيبة في نفسيته المحطّمة مقارنة مع مهنة الأب الجلاّد الذي عذّب الكثير ممّن كانوا ضدّ النظام، فكان ينظر للأب في الشارع بنظرة الخائن والجلاّد الذي يعذّب إخوانه، يقول على لسان الراوي: **<< مرّة سمعتهم في المقهى يتحدّثون عنه، وأحدهم يقول"يعيش من تعذيب إخوانه">>**[4]، فكان السجن مقرّا للتعذيب كما وصفه كريم بعد ذلك يقول: **<< لقد عذّبني السجن كثيرا...>>** [5]، لكنّ كريم اعتقل لأنّه صعلوك كانت الغاية من وراء اعتقاله هو تأديبه وجعله رجلا مستقيما، إلاّ أنّ السجون استعملت أيضا من طرف السلطة ضدّ كل من خالف رأيها، فمثله **<< الاعتقال ضدّ الخصوم**

([1])-ينظر: شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1 – 1994، ص317

([2])-غاستون باشلار، مرجع سابق، ص 31.

([3])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 165.

([4])-الرواية، ص 33.

([5])- نفسه، ص 82.

السياسيين، والآخر المختلف إيديولوجيا...وهو الأسلوب الوحيد في نظر السلطة لتحافظ على الحكم>> [1]، فتمّ اعتقال الشيخ أسامة الذي يفهم من السياق أنّه راديكالي متشدّد من خلال دعوته في السجن وتأليبه الشباب المنكسر ضدّ جماعة رضا، يقول على لسان كريم: **<<...لكن بفضل الله العليّ العظيم الذي بعث في طريقي ذلك الرجل فأنقذني من تلك الظلمة لنور الحقيقة، وفتح عيني على طريق الهداية، تعلّمت بفضله ما تعلّمت من ذكر حكيم، وأشعر بأنّني رغم الذي عانيته خرجت من السجن رجلا صافيا كما يخرج الرضيع من بطن أمّه أوّل مرة>>**[2].

فلم يدقّق الكاتب في وصف السجن ولم يحفل بنقل صور التعذيب التي طالت المعتقلين، إنّما ركّز على إظهار**<< الموقف الإيديولوجي للكاتب المخالف لمن طالهم الاعتقال>>** [3]، حيث أصبحت السجون منابر لنشر الدعوة وتجنيد الشباب المنكسر الذي استسلم لموجة التغيير الهمجي والتي وجدت حقلا خصبا نتيجة تردّي الأوضاع في كل جوانب الإنسان الجزائري فانفلتت الأمور إلى الأسوء.

لم تكن استراتيجية الكاتب في توظيفه للأمكنة مبنية على الوصف الطوبوغرافي لها، لذا فقد عمد من خلالها إلى تسليط الضوء على مختلف التيارات الإيديولوجية التي عجّت بها تلك السجون، بغرض الإحاطة بعمق الأشياء والبحث في مسببات الأزمنة، فكان السجن همزة وصل أكثر ممّا كان همزة فصل.

([1])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 183.

([2])-الرواية، ص 82.

([3])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 192.

ج-3- الأمكنة المفتوحة على المأساة:

إذا كانت البيوت تخنق صاحبها وتجعله يعيش في دوامة من القلق والحيرة بطريقة لا متناهية فإنّ **<< أماكن الانتقال تكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي..إلخ..>>** [1]، فكانت مرآة عاكسة لهواجس السارد الذي غالبا ما سلّط الضوء على اتّساع الهوّة بين طبقتين من المجتمع، واحدة تنعم بماديتها وأخرى تعشّش في عتمتها، فكانت الصور في أغلبها مقارنة بين أحياء شعبية وأخرى راقية، بين مطعم خاص ومقهى شعبي يقصده الجميع.

ج-3-1- الأحياء والشوارع:

غالبا ما لجأ السارد إلى وصف الحي الشعبي وصفا طوبوغرافيا ينمّ عن مدى تعلّقه العاطفي بحي الولادة الذي يعتبر**<< النواة الأولى للقرية والبلدة والمدينة، يعتبر من أماكن الطفولة الأولى، مثله مثل رحم الأم والبيت الأوّل، ومثل هذه الأمكنة تتّسم بالدفء والحنان والسلام والمحبة، ومن هنا تبقى عالقة في الذاكرة أطول مدّة ممكنة، لأنّها هي البدء، وهي أصول الأمكنة الأخرى>>** [2]، لذا فقد عمد الكاتب إلى وصفه مقرونا بوصف الأحياء الراقية التي شكّلت هاجسا مفارقاتيا بالنسبة إلى نفسية البطل الذي وقف في مناسبات عديدة على تبيان الفرق بين الطبقتين، يقول: **<< عندما كنت طفلا كنت أحب زيارة حي "حيدرة"، كان حيا نظيفا جدا، وصامتا كذلك، مختلفا عن الأحياء الشعبية التي كنّا نسكن فيها، والتي كان أهم سماتها الضجيج والفوضى والازدحام،**

([1])-حسن بحراوي، مرجع سابق، ص 40.

([2])-شاكر النابلسي، مرجع سابق، ص 52.

بنايات مكتظة بالسكان والعائلات المتوافدة من كل جهات البلاد، كنت أذهب مع أحد إخوتي الذي كان يدرس قريبا من ذلك الحي، لكن بعد سنوات لم أضع قدمي هناك، صار الأمر يثير في نفسي حزازات، كنت أشعر بضيق لأنه يوجد أناس من بني جلدتنا يعيشون في رفاه كبير في هذا الحي، ونحن الأغلبية نختنق في بيوت تشبه العلب المخصصة للكلاب...>> [1]، بهذا الوصف الدقيق وقف السارد على تبيان الفرق بين طبقتين القوية منها قضت على الضعيفة وجعلتها تعيش تحت ركام الفقر والمذلّة، فكانت بذلك مشاهد الأبنية الفوضوية تصور شكلا من أشكال العنف الاجتماعي والاقتصادي الذي لحق بالمجتمع الجزائري **<< وما هي إلاّ الصورة اللغوية للمواطن الجزائري القابع تحت أشكال العنف المتعددة>>** [2].

ويأتي بعدها الوصف الطوبوغرافي للحي القصديري ليطبق على بشاعة المنظر والمآل الذي آل إليه الفرد في ظل فوضى عارمة ألحقت بالمجتمع، فأضحى الحي الفقير منبرا لنشر الرذيلة بكل أنواعها، ومركزا حيويا يستقطب كل الآفات التي تنخر في جسد الوطن الواحد وتهدّد كينونته، يقول واصفا ذلك الحي **<< رحت أراقب المكان بغير حبّ فظهر لي الحيّ أشبه ما يكون بالحزام الطويل الذي تتشابك فيه الأكواخ المصنوعة من الطين والحديد المهمل، والمغطى بأغصان النخيل، وعجلات السيارات المحروقة، سواقي لمجاري القاذورات، أطفال يلعبون، مراهقون يشربون ويزطلون، حياة مهمشة بالكامل...مددت بصري إذ بالحي الفوضوي القذر يمتد إلى ما لانهاية مشكّلا مدينة**

([1])-الرواية، ص97، 98.

([2])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص200.

صغيرة مترعة باليأس، والإهمال والتعفّن..>> [1]، فسهُلت بذلك عملية تجنيد كل القابعين تحت سطوة هذا الواقع المرّ الذي لا مرارة بعده، فكان الظرف مهيّأً للانفجار.

أمّا الشارع فهو شريان المدن وقد احتلّ في الرواية العربية **<< مكانا بارزا، وكانت له جمالياته المختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة>>** [2]، أما شوارع مدينة الجزائر فكانت مصدرا ومنبعا للقلق الدائم بالنسبة لنفسية السارد ومسرحا في أغلب الأحيان للرعب المديني الذي عايشه، وسنورد قصة التقائه في أحد شوارعها مع مفتش الشرطة المتغطرس الحامل لفكرة الانتقام من الشخصية البطلة لفعل كان مصدره الأب الجلاد مدير السجن، يقول: **<< وأنا أمشي قرب ساحة أوّل ماي، حينما شعرت أن سيارة توقفت ورائي بطريقة مباغتة، فالتفتت فإذا بسعيد بن عزوز نفسه يخرج منها وينادي علي :_ ها قبضت عليك...>>** [3]، فكان ذكر الشارع للوقوف على وجه من أوجه التسلّط الذي مارسته السلطة بأجهزتها الأمنية المتعجرفة في وقت مضى، ووعيا من الكاتب لتوظيف المكان_الشارع_ لإبراز مختلف المسببات التي أدّت إلى انفلات الأوضاع بعدها، فتأزّمت نفسية الفرد الجزائري المحصور بين هؤلاء وأولئك.

إنّ السارد وهو في قمّة ثورته على الأوضاع المتردّية التي تكالبت في صناعتها أطراف متعددة، لم يحفل بوصف الشوارع وصفا طوبوغرافيا، وإنّما أورد فقط ظاهرة الضجيج التي تميّزت بها تلك الشوارع الفقيرة مقارنة بالأعداد الهائلة من المشاة الذين يصعب استيعاب محتجياتهم في ظل غياب شبه تام لنظرة مستشرفة واعية بحجم المسؤولية المتعلقة بالتكفل الاجتماعي والاقتصادي بالأعداد الهائلة من المارّة الذين

([1])-الرواية، ص 105.

([2])-شاكر النابلسي، مرجع سابق، ص 65.

([3])-الرواية، صّ 51.

امتلأت بهم الساحات والشوارع، لذا فإنّ المدوّنة لا تحفل **<< بهندسية أو بجغرافية الشارع، إنّما تلتقط منه ما يعزّز صورة العنف والقهر في مكان مفتوح>>** [1]، فوصف الأزقّة الضيّقة لشارع بلكور، والحي القصديري المهمل الذي يبتلع كل حدود المكان، وقابلهما بشارع حيدرة الراقي، ليكون هذا التمييز الاجتماعي من بين الأسباب المباشرة التي أسهمت في ميلاد ظاهرة العنف.

ج-3-2- المقهى الشعبي والمطعم الراقي:

لقد وقف السارد في وصفه لهذين المكانين المفتوحين على تبيان شساعة الفرق بين الفقير والغني، فقير يقبع تحت سلطة الأمر الواقع، وغالبا ما يلجأ إلى أماكن ضاجّة بالمارة في حياته اليومية مثل المقهى "مقهى حليب إفريقيا" يقول واصفا المكان: **<< كان المكان ضاجّا بالزبائن الماكثين، والناس العابرين، حيث وجدت رضا ينتظرني هناك>>**[2].

يقابله غني راق يستأثر العيش على طريقة المستعمر الذي أبقاه أسيرا للنموذج الكولونيالي، يقول واصفا المطعم المتواجد بساحة الحي الراقي "حيدرة": **<< كان المطعم كبيرا وعلى طراز حديث، لكن بلمسة عريقة تنتمي للعهد النابوليوني أمّا اسم المطعم فهو "باريس الصغيرة" كل شيء فيه على الطريقة الفرنسية، والجميع يتكلم اللغة الفرنسية من حارس باركينغ إلى الخادم الذي استقبلنا كأنّنا ندخل إلى قصر الإيليزيه>>**[3]، فبعدما كانت المقاهي قديما أمكنة لصناعة القرارات عند كبار المثقفين

([1])-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 38.

([2])-الرواية، ص 12.

([3])- نفسه، ص 98.

والأدباء والسياسيين[1]، تحوّل في عصر الأزمة إلى أمكنة أخرى راقية وهادئة في ظل التحوّل السريع الذي صاحب موجة الاكتظاظ اللامتناهي في جلّ البلدان النامية والجزائر واحدة منها، فكانت المطاعم الفاخرة والواقعة في أماكن راقية الأكثر أمانا لاتّخاذ القرارات المصيرية.

تستمد الرواية الحديثة لغتها من الحياة اليومية بكل تناقضاتها فهي مرتبطة بالواقع المضطرب وتتجاوب مع تلك التقلّبات اليومية بكل تلقائية وعفوية، وتترجم في أغلب الأحيان الهواجس المتناقضة التي تعاني منها الذات.

إنّ الشيء الملفت للانتباه في رواية "دمية النار" لبشير مفتي، شأنها شأن باقي الروايات التي كتبت عن الأزمة الجزائرية، هو قدرة الكاتب على مواكبة التطوّر الحضاري السريع الذي انعكس على كثير من المفاهيم والمصطلحات منها المكان الذي أصبح حاملا لأبعاد دلالية تعكس في أغلب الأحيان المشاعر والأحاسيس الفردية، والتوجّهات الإيديولوجية التي تعبّر عن فئات اجتماعية بعينها، اغتربت عن واقعها بسبب الظروف المعقّدة التي عايشتها وأفقدتها توازنها النفسي، فأصبحت المدينة بكل أجزائها (بيت، حي، شارع، مقهى، مطعم..إلخ) حاملا لرموز القتل والدمار عوض رموز الأمن والسلام.

إذا كان البيت يخنق صاحبه فإنّ المدينة ما هي إلاّ خليطا بين الأوّل والثاني، فهي من **<< جهة تحمل في نسيجها العمراني خطابا يدعو من جهة الحواس والمشاعر الإنسانية ليدل بها على طبيعة الأشياء والموجودات، ومن جهة أخرى يخفي خطابا يتوجّه إلى الخيال والعقل والذاكرة والقلب، فيكون إدراك المدينة في مستويين: مستوى**

(1)-ينظر: شاكر النابلسي، مرجع سابق، ص 196.

مادي ومستوى قيمي وأخلاقي مجرد>> [1]، ولعلّ المبدع وحده هو من يدرك ما وراء الجدران ويحسّ بأنينها.

(1)-الشريف حبيلة، مرجع سابق، ص 58، 59.

الفصل الثالث

البنية السردية في الخطاب المأساوي

مقدمة منهجية:

سنسعى في هذا الفصل الأخير إلى دراسة مجموعة من القضايا نحدد من خلالها المفهوم اللغوي والاصطلاحي للسرد، وسننتقل بعد ذلك إلى البحث في تجليات الخطاب الروائي المأساوي الذي تحمله الرواية، فنبحث في رؤية الكاتب من خلال الصيغ والوظائف السردية التي يحاول من خلالها التعمق في كينونة النفس البشرية المتأزمة، والمتطلعة لفهم المستقبل بناء على إعادة صياغة الماضي المرير، بحثا عن توفير إمكانية تجاوزه، جاعلا من النص السردي مطية لبلوغ ذلك المسعى.

أولا- مفهوم السرد:

أ- لغة:

سَرَدَ يسرُدُ سَرْدًا، أي: أجادَ الحديثَ والقراءة، وسَرَدَ صومَهُ: أي تابَعَهُ، فالسّردُ مصدر للتابع[1].

فالسرد إذن هو تقدِمة شيء إلى شيء يأتي منسّقا بعضه في أثر بعض، وسَرَدَ الحَدَثَ، أي: تابعه وكان جيد السَّلْكِ له[2].

ب- اصطلاحا:

هو الخطوات التي يقوم بها الكاتب حتى ينتج نصا قصصيا، حيث يقوم على دعامتين أساسيتين، أولاهما أن يحتوي على قصة ما تضمّ أحداثا معينة، وثانيهما أن يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، ونسمّي هذه الطريقة سردًا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بوجوه عدة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط

(1)- لويس المعلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت-لبنان، ط20-دت، ص330.

(2)- ابن منظور، لسان العرب، دار الجيل، بيروت-لبنان، دت، مادة [سَ رَ دَ]، ج3، ص135.

الحَكي بشكل أساسي[1]. فتتشكل لقارئ منذ اللحظات الأولى**<< خيوط يبدأ بنسجها مع تقدم النص دون اقتتطاع مبتسر، أو توقف متعسّف، فلا يغيّب عنه أولوية الكلّ على الأجزاء ولا مرحلية المواقف، والعناصر المكونة للنص، ولا يلبث حين يتمثل بنيته الكلية أن يشرع في تأمل دلالته الشاملة مدركا مغايرتها لمعاني الوحدات المتفرقة، فيهب نفسه للمتلقّي>>** [2]. الذي يحتضنه ويخوض في غمار فكّ شِفراته واستنطاق مكبوتاته.

نخلُص مما عُرض أن للرواية أشكالا عدّة تسرد بها، وهذه الأخيرة هي التي تميز فقط بينها، لأن الرواية لا تحدّد فقط انطلاقا من مضمونها، وإنما تحدد أيضا بالشكل الذي قُدّم به ذلك المضمون، ويُشترط إحداث عملية السرد وجود تواصل بين طرف أوّل يُدعى راويا أو ساردا (Narrateur)، وطرف ثان يدعى مرويا له أو قارئا (Narrataire) يقومان بإنتاج مؤثرات مختلفة بسبب العلاقات الموجودة بينهما، وعلاقة كلّ منهما بالرواية والحدث[3].

يتعالق مفهوم السرد مع معنى التخييل، إذ تبدو الصلة بينهما أوضح على ضوء البحث الفلسفي عن الحقيقة، وكما يمكن مقابلة التخييل بالحقيقة والصدق كذلك، يقابل السرد القوانين اللآزمنية التي تصف ما هناك سواء أكان ماضيا أم مستقبلا، وأي شرح يتكشّف عبر الزمن مع مفاجآت خلال تطوّره، ومعرفة تتأتّى من خلال إدراك الحادثة بعد وقوعها فقط هو قصة لا غير، مهما كان مبنيا على الحقائق، وما تشترك فيه الصور والتواريخ مع الروايات وقصص الرومانس، هو التنظيم الزمني، أما البحوث والمقالات

([1])- يُنظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي ، مرجع سابق، ص45.

([2])- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،دط- 1992، ص253.

([3])- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص45-46.

والقصائد اللآسردية، فعلى الأقل تنظم موادها حول تأكيدات أفكار مركزية، مهما كانت مكبّلة بالتعميمات فإنها توفر دوما للفكر غذاء ومعلومات أكثر مما هضمت هي[1].

هذا الطرح الفلسفي الأقرب إلى فهم المعنى الإجمالي الذي وُجد من أجله عنصر السرد، والذي يفتح مجالات التأويل عند القارئ، ويجعله عنصرا فعّالا في تحديد مآل أي عمل أدبي، فكما يقابل عنصر التخييل احتمالي الصدق والكذب، فإن عنصر السرد لحظة نسجه بباقي المكونات التي تؤطّره "الأحداث والأزمنة والأمكنة" مهما كانت حقيقية إلا أنه يبقى دائما منبرا للإبداع داخل تلك النصوص التي أطّرها.

أما الطرح اللغوي فهو الأكثر تعقيدا، فهو يفتح المجال أمام الاستعارة اللغوية للإيحاءات الدلالية **<< فمادامت وظيفة الحكاية ليست إصدار أمر أو التعبير عن تمنٍّ أو ذكر شرطٍ...، وإنما فقط قصُّ قصّة، وبالتالي "نقل" وقائع [خيالية أو واقعية] فإن صيغتها الوحيدة أو المميّزة على الأقل، لا يمكن أن تكون بكلّ دقّة غير الصيغة الدلالية، ومن ثمّ يكون كلّ شيء قد قيل عن هذا الموضوع، إلا إذا وُسّعت الاستعارة اللغوية أكثر ممّا ينبغي>>** [2].

ولعل هذا الطرح النحوي يفتح المجال أكثر أمام التأويل الاستعاري، باختلاف الصيغ المركبة له.

أما الطرح الشامل فإن السّرد فعل **<< لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان>>** [3]. فهو موجود في كل

([1])– ينظر: مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، دب، دط –1998، ص248.

([2])– جيرار جنيت، مرجع سابق، ص177.

([3])– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1–1997، ص19.

خطاباته، ويفهم من زوايا عديدة بناء على السياقات التي أوجدته **<< فيُنقل من صورته الواقعية إلى صورته اللغوية>>** [1].

وكخلاصة لهذا الطرح الشامل نرى أن ما يتغير في هذه الحياة ليس الأشياء وإنما الإنسان الذي أوجدها، فهو العنصر الأساس لوجود باقي الأشياء التي يحتاج الإنسان دائما إلى سردها وفق متطلباته هو، فما السرد إلا أداة من أدوات التعبير المرهونة بوجوده أساسا.

ثانيا- الصيغة السردية في بنية الخطاب المأساوي:

تتراوح الأفكار في الرواية بين عالمين عالم حقيقي وآخر متخيل، لذا فإنّ أي عمل أدبي يخضع لهذه المزاوجة يولد كقافة خطابية وفق أساليب فنية تعبيرية تحدد مدى قدرة المؤلف على التحكم في بنية القصة المروية، فيختار **<< الراوي وسائل وحِيل تمكنه من تقديم القصة للمروي له>>** [2]. فيحس القارئ بتلك التجاذبات بين الواقع والمتخيل، ويدرك أن **<< الحياة المسرودة أمامه تتردد بين وقائع أَلِفَ طريقها في عالم الحقائق، ووقائع أُخَر جاءت من عالم الاستبطان وعالم الحلم>>** [3]. وبهذا يكون القارئ قد وجد ضالّته ضمن عملية إبداعية ثانية، مبنية على توجهات الكاتب الذي يجعل السرد مطية له، من أجل: **<< إدراج تجربة فردية محدودة في الزمان والمكان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية>>** [4].

([1])- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1-1997، ص28

([2])- حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص46.

([3])- علي سرحان القرشي، قراءة في رواية رجاء العالم، مجلة ثقافات، مؤسسة الأيام للطباعة والنشر، المنامة- البحرين، عدد 4- 2002، ص116.

([4])- أمبرتو إيكو، مرجع سابق، ص12.

مثّلت الرواية الجزائرية الحديثة بمختلف توجهاتها الايديولوجية حقلا إبداعيا فنيا خالصا، فكان النص منبرا للمثقف الواعي الذي امتلكه هاجس التغيير، وفكّ قيود التموقع أو التقوقع داخل منظومة ايديولوجية متعفّنة، فخلق لنفسه منظومة نصية خطابية يربط بها الحاضر بالماضي، ويصبو إلى تجاوز الواقع ورهانات المستقبل، فأضحى **<< السرد الروائي للتاريخ يحيل إلى وظيفة جمالية مفادها تكريس عملية نقد الواقع وتجاوز معطياته، إلى أفق آخر يحقق فيه التاريخ مساره في التطور التدريجي، ورصد تقلبات الذات البشرية الساعية إلى تحقيق إنسانيتها في ظلّ التقلبات الراهنة، كما تتحقق إنتاجية النص تبعا لإمكانيته في استثمار عناصر التاريخ وجعلها وسيلة لفهم الحاضر وتجاوز تعقيداته>>** [1].

نستنتج من خلال هذا الطرح أن المؤلف عامة والروائي خاصة تملّكه هاجس التغيير والبحث في كينونة النفس البشرية المتأزّمة، والمتطلّعة لفهم المستقبل، فجعل من النص السردي غابة كثيفة مملوءة بالأسرار –على حد قول **امبرتو إيكو**–: **<< النص السردي غابة وله ما للغابة من المزايا والخصائص والأسرار>>** [2]، وسنرى فيما يلي مدى غرابة الغابة فثي رواية "مدية النار" لبشير مفتي.

بما أن الرواية الدرامية كانت ولازالت منبرا للتعبير عن أنين وأوجاع الإنسان الهالك في وسط عوالم "حقيقي ومتخيل" أرهقتها التمزّقات والصراعات، فكان لازما على الكُتّاب هجر طريقة السرد التقليدية، التي تعتمد على الراوي المحيط بكل شيء، وفتح المجال أمام تقنيات سردية متنوعة تُحال فيها الكلمة للشخوص والمشاهد والأوصاف كي تعبّر عن نفسها بنفسها، فتنوعت صيغ الخطاب التي تؤطّرها داخل الرواية، باصمة بذلك على مصداقية نقل الوقائع الدرامية دون تحريف في الجوهر، فهجر بذلك الكاتب **<< طريقة**

([1])– فتحي بوخالفة، مرجع سابق، ص86.

([2])– امبرتو إيكو، مرجع سابق، ص12.

السرد القديمة التي تعتمد على الراوي المحيط بكل شيء علما، نظرا للتحديات اللازمة للراوة الدراميين الموثوق بأقوالهم>> [1]. فكانت الصيغ الخطابية في رواية دمية النار متنوعة بتنوع الأحداث المتراكمة التي تؤطّرها مختلف زوايا الرّؤى.

أ/ رؤية من خلف:

يكون الراوي في هذا المستوى من الخطاب عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية نفسها، وقد عرّفها **توماتوفشكي** بـ"**السرد الموضوعي**"[2]. وفيه يلجأ الكاتب الراوي لأساليب فنية يوهم باستقلالية الأحداث ويتفادى الدخول في عالمه الذاتي، فيقوم **<< بالتعليق على الأحداث وحَكي الكلام والأفكار، لكن على مسافة فنية تجعله يظهر بمظهر الناقل، يوهم باستقلالية عالم الرواية وحقيقته>>** [3]. فيقوم مباشرة السارد بقصّ بداية لقاءه ببطل الرواية والتمهيد لمرحلة البحث عن سارد ثان يعوض واقعيته بشخصية يتخيلهاّ، كان يقتفي آثارها في الواقع في خطابه المسرود في أغلب أجزاء بداية الرواية. يقول وهو يحكي قصة لقاءه بالبطل مرات عدّة: **<< التقيت به...عرفت رضا...لقد لقيت رضا...كانت تلك بداية معرفتي بهذا الشخص.. لقد خلق تلك الرغبة للتعرف عليه.. رأيت رضا جالسا في إحدى الحانات..>>** [4]. ثم ينتقل بعد ذلك إلى وصف حالته النفسية ورصد أهم الهواجس التي تؤرّقه، ومختلف الأحلام التي كانت تدفعه بأسلوب سردي متدفّق، يقول: **<<... غير أن تلك الفترة التعيسة رغم كلّ شيء، كانت تمثل بالنسبة لي بداياتي في درب الكتابة، وكنت تحت تأثير قراءات شيطانية كثيرة ومتنوعة، وفي كلّ الأصناف والأنواع الأدبية، أشعر أنني أملك تلك الحقيقة الكلية للأدب، كنت مدفوعا**

([1])- صلاح فضل، مرجع سابق، ص267.

([2])- توماتوفشكي، نقلا عن حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص47.

([3])- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط3- 2010، ص93.

([4])- الرواية، ص5-6-8-10-11-12-17.

بسحر جنوني>> [1]. فكان يسرد قصة حياته وبداية مشواره بولوجه عالم الكتابة بصيغة سردية ماضية اتّكأ فيها على سيد الضمائر **<< ضمير الغائب هو سيد الضمائر السردية وأكثرها تداولا بين السرّاد، وأيسرها استقبالا لدى المتلقّين، وأدناها إلى الفهم لدى القرّاء، فهو الأشيع استعمالا>>** [2].

ينتقل بعد ذلك إلى فتح المجال أمام البطل رضا شاوش ليكون راويا ثانيا بعده يقصّ قصته التي تتقاطع مع شخصية المؤلف في كثير من التوجهات، كالبدايات الأولى مثلا في درب الكتابة وحبّ الأدب، فيكون بذلك قد وجد لنفسه **<< وسيلة صالحة يتوارى وراءها فيمرّر ما يشاء من أفكار وايديلوجيات، ويصبح أجنبيا عن العمل السردي، وكأنه مجرد راوٍ له، بفضل هذا "الهو" العجيب>>** [3]. فيكون بذلك قد حقق مبتغاه، وهو مبتغى أي مؤلف له رؤية فنية إبداعية تمكنه من ولوج عالم سرد الحقائق المقلقة والمحيّرة، ومزجه بعالم التخييل الذي يجد المساحات المنشودة في عالم الرواية، وبين أحضان العملية السردية، وهذا الذي يفسر الحضور المكثّف للخطاب المسرود، حيث يجعل من السالرد ناقلا ومتفرّجا ولا دخل له في مآلات الخطاب المسرود، وكأنه شاهد على الأحداث التي هو بصدد حكيِها، فيقوم فقط **<< بالتعليق عليها، وحَكيِ الكلام والأفكار، لكن على مسافة فنية تجعله يظهر بمظهر الناقل، يوهم باستقلالـــــية عالم الرواية وحقيقته>>** [4].

فيقول مثلا مختزلا قصة المخطوطة التي وقعت بين يديه: **<< سعيد لأنه كتب نصّه هذا، وليعرف الجميع أنني أنشره دون زيادة حرف، لقد كتبت هذا التقديم فقط لأنسُبَ لنفسي ما كتبته أنا، ولأترك صوته يحكي قصته كما كتبها هو، وعلى لسانه**

([1])- الرواية، ص5.

([2])- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص153.

([3])-المرجع نفسه، ص153.

([4])- يمنى العيد، مرجع سابق، ص93.

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

وبهذا يكون المؤلف قد ولج عالم قرّائه وسكن مخيلتهم واستطاع أن **<< يحملهم معه كي يفهموا أنه بعيد نسبيا عن الشخصيات في الرواية التي يحكيها من الوجهات الأخلاقية والجسدية والزمنية كذلك، وحتى يمكنه أن يكون بعيدا من الوجهة الانفعالية والعاطفية عن الأحداث التي يرويها>>** [2]. علما أن الأحداث الدرامية التي يرويها مستمدة من الواقع المرير الذي شهدته الجزائر لفترات زمنية متعاقبة ناهيك عن واقعية المشاهد والأمكنة...

ب/رؤية مع:

<< وفيه تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصيات الحكائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها>> [3]. فيمزج بين صيغتين من الضمائر "**الغائب والمتكلم**" لجعل الخطاب أكثر مصداقية، لما يحمله من معلومات على لسان صاحبها، ولعل النص يعجّ بهذا النوع من الخطاب، خاصة التحاوري منه، فيحاول بذلك **<< السارد أن يحافظ على تلفّظ الشخصيات، بتوخّيه الأسلوب غير المباشر، ضاربا بذلك عصفورين بحجر واحد، فلا يفرّط في السرد وفي الآن نفسه لا يترك العنان للشخصية في حرية التلفظ>>** [4]. ونلمس هذا جليا في حديثه عن شخصية عمّي العربي الرجل الثابت الذي لطالما كان وفيا لمبادئه، يقول عنه: **<< كان مجاهدا أيام الثورة، ومعارضا بعد الاستقلال، ودخل السجن، وشُرّد وعُذّب،**

([1])- الرواية، ص21.

([2])- صلاح فضل، مرجع سابق، ص267.

([3])- حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص48 .

([4])- حسناء بن سليمان، بنية الخطاب السردي، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدّة- السعودية، ج54، م14- 2004، ص 271 .

وغير ذلك، وأنه بقي وفيا لمبادئه ومعارضا لخصومه ومنتقدا للنظام، وأن كلّ ذلك كلّفه غاليا>> [1]. فكأنما السارد والشخصية يتحدّثان معا وفي الوقت نفسه، فيحسّ القارئ أنه **<< يسمع لصوت السارد ويعلم في الوقت نفسه أن الشخصية أيضا تتكلم>>** [2].

وتتجلّى أيضا هذه الرؤية في كثير من المقاطع الحوارية التي يعجّ بها النص بدءا بالحوار الذي دار بينه وبين أمّه عن مسألة زواجها بأبيه، والتي بصمها كثير من الأسى والتأسف، حيث تحول القفص الذهبي إلى قفص ناري، يقول:

- **أسأل أمّي عن زواجها بأبي فتبتسم وتتحدث بخجل.**
- **طلبني من والدي...**
- **هل أعجبكِ؟**

ردّتْ متساءلة بدورها:

- **أعجبني؟ !**

ثم أكّدتْ

- **أعجبني**

أضافت بعد صمت قصير:

- **لا أدري، أعجبني، أوف لا أعلم..** [3].

([1])- الرواية، ص08.

([2])- حسناء بن سليمان، مرجع سابق، ص272.

([3])- الرواية، ص21.

فيُفصل بهذا بين زمن السرد والسارد، لأن **<< ضمير الغائب لا يمتلك سلطان التحكّم في مجاهل النفس، بينما ضمير المتكلم هو ضمير السّرد المناجاتي، فيصفها بصدق كما هي، ويتوغّل في نفسيتها>>** [1]. فتجعل بهذا صيغة الخطاب للذات المتكلمة مستقلّة عن ذات السارد الذي غالبا ما يتدخل إعطاء بعض الملاحظات والتعليقات دون أن يؤدّي هذا إلى الانقطاع في العملية السردية، نظرا لأن **<< التلفظ ليس للسارد، فيمكن دمجه ضمن الخاطب المنقول دون انقطاع في سير الخطاب المسرود>>** [2]. فكان حديث الأم المتكلمة بمثابة المناجاة.. مناجاة أمّ نال منها العياء وأنهكتها متاعب الحياة الزوجية.

ويتّضح هذا أيضا في جلّ المقاطع الحوارية التي أعقبت بعدها معظم فترات الرواية، بدءًا بـ: حوار الانتقام مع سعيد بن عزّور، حوار الحبّ مع رانيا، وحوار الغموض الذي اكتنف شخصية الأب مع الأخ الأكبر. وسنورد مقطعا مقتضبا منه، من باب التمثيل، لأن المقاطع الحوارية كثيرة تحتاج إلى بحث خاص بها، يقول:

- **اتصل أخي الأكبر بي عبر الهاتف:**
- **لا تقلق حُلّتْ المشكلة.**
- **سألته مستغربا، كيف حلّها مع ذلك النّجس؟**[3]

وهذا ما أشار إليه حميد لحميداني عندما تحدث عن تساوي الراوي والشخصية في الرؤية، فاستعمل السارد ضمير الغائب "اتّصل" وأتبعه بضمير المخاطَب "لا تقلق"، فكان الراوي شاهدا على الأحداث ومساهما في القصة، وهو طرف في هذا الانقطاع السردي.

([1])- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص159.

([2])- حسناء بن سليمان، مرجع سابق، ص274.

([3])- الرواية، ص70.

ج/ الرؤية من خارج:

<< في هذه الزاوية من الرؤية لا يعرف الراوي إلا القليل ممّا تعرفه الشخصية الحكائية، ويعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخُلد الأبطال>> [1]. وهذا الطرح يتنافى مع المغزى الأيديولوجي الذي تحمله الرواية، فكان السارد في موقع جعله عارفا بخبايا شخصياته الروائية، وجعل كلاّ منها مطيّة لتيار معين تأزم بهم وهم مجتمعون وضع المجتمع الجزائري بكل تناقضاته وتقلّباته، فرسم لوحة فنية رائعة لمختلف صور الانهزام الممزوجة بين الواقع والمتخيل، فاسحا المجال أمام نفسية القارئ ليكون شريكا في لحظته، لحظة الإبداع لأن القارئ **<< ليس مدعوّا إلى قراءة الرواية وتحديد معانيها فحسب، بل إنه مطالب أيضا وأساسا بالكشف عن استراتيجية الذات التي تقف وراء هذا البناء التخييلي الذي يعجّ بالحقائق والأوهام>>** [2].

لقد كان الكاتب أو الراوي مُلمّا عالما بخبايا شخصياته السردية، فتعمّق في كثير من المقاطع شارحا ومبرّرا خياراته، متواريا وراءها لتمرير ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات **<< فأضحى النص من الماضي، وعملية التأويل التي نقوم بها هي الحاضر>>** [3].

د/تعدّد الرواة في الرواية:

يقسم "بوث Both" الرواة إلى قسمين:

- **رواة يتوفر لديهم الوعي لأنهم كتّاب، ويبدو من كلامهم إدراكهم لذلك.**

([1])- حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص48.

([2])- أمبيرتو إيكو، مرجع سابق، ص09.

([3])- أمين بحري، مرجع سابق، ص280.

- **رواة لا تشعر عند قراءة ما يسردونه بأنهم يعون دورهم في الكتابة والتفكير وصنع العمل الأدبي**[1].

يبدو لي من خلال هذا الطرح لمعنى الراوي أو الكاتب، أن صاحب الرواية التي كانت عنوانا لمدونتي، من أصحاب القسم الأول، فهو كاتب مدرك لماهية عملية الكتابة، ولولا ذلك لما أسند مهمة السرد لسارد ثان من جهة، كي لا تبدو أنها سيرة ذاتية، ومن جهة أخرى نجد أنه مزج في العملية السردية بين الواقع والمتخيل لجعلها عملا فنيا أدبيا متفرّدا، فاخترع راويا أسماه "رضا شاوش"وهو **<< الشخص الذي يسرد الحكاية وهو من اختراع المؤلّف، وتصوراته الخاصة >>** [2]، رغم انزياحها في أغلب فترات النص إلى سرد حقائق ومآس عايشها فعلا، والقارئ المتمعّن يشهد على ذلك، فاختلق لنفسه مجالا يكون فيه بعيدا عن مجريات العملية السردية وبعيدا عن مجريات أحداثها، إذ **<< بوسع الراوي أن يكون بعيدا عن المؤلف الضمني بمسافة أخلاقية أو ثقافية أو بمسافة جسدية أو زمنية، ومعظم المؤلّفين يبتعدون عن أكثر الرواة ذكاءً باعتبارهم يعرفون على الأقل كيف تنتهي الأحداث>>** [3].

فيلمّح منذ البداية إلى عدم واقعية القصة وبطلها الذي ربما يكون خياليا، يقول: **<< لقد سألتُ عنه عشرات الناس ولم يعرفه أحد، حتى ظننتُ أنّي تخيلته بالفعل، أو أن عمله من السرية بحيث لا يعرفه أحد>>** [4]، إلاّ أنّنا نجده في المقابل قد أعلن عن حضوره في الرواية كطرف حاضر شاهد على بعض الأحداث التي أعقبت التقاءه بالبطل، حيث ابتدأ سرد الرواية بكلمات تحيل على معرفته المسبّقة لمجريات الأحداث مثل التقيت وعرفت..إخ... **<< وكأنّه باسخدام كلمة عرفت يعلن حضوره المطلق، مؤكّدا أنّه لا**

([1])- صلاح فضل، مرجع سابق، ص266.

([2])- ابراهيم خليل، مرجع سابق، ص 77.

([3])- صلاح فضل، مرجع سابق، ص267.

([4])- الرواية، ص20.

يكتفي بسرد الحوادث وإنّما هو أحد المتورّطين فيها...ومزيّته هي قربه الوثيق من الحوادث التي يرويها، كونه أحد الأشخاص الذين جرت وقائعها لهم، واكتووا بنارها، وهو شديد اللصوق أيضا بالأشخاص الذين يتصارعون أو يتحاورون في الحكاية>>[1]، فكان عمي العربي همزة الوصل بين الكاتب والراوي البطل الذي أصبح جزء منه خيالي وواقعه سري، تُرك له المجال لسرد قصّته فانتقلت بهذا الرواية إلى ما اصطُلح على تسميته "بالحكي داخل الحكي، أو الرواية داخل الرواية" [2]. بهدف جعل العمل الأدبي أقرب إلى الكتابة الروائية منه إلى الكتابة السيرذاتيةّ، لكي يتجنّب **<< "الأنا" الذي قد يجرّ إلى سوء فهم العمل السردي، وأنه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالراوية خالصة، فيفصل الأنا السردي عن أنا الكاتب>>** [3]. فيقول في مقدمة الرواية: **<< لقد كتبتُ هذا التقديم فقطّ لأنسب لنفسي ما كتبتُه أنا، ولأترك صوته يحكي قصّته كما كتبها هو، وعلى لسانه، متمنيا طبعا على أن يكون الرجل على قيد الحياة، وأنه سيقرأ كتابه كما تركه لي، بلا أي تغيير أو رتوش...>>** [4].

ثالثا_الوظائف السردية للخطاب المأساوي:

أ/الوظائف المأساوية(السردية و التنسيقية):يبرز من خلالها سعي الكاتب وراء الإحاطة بموضوع روايته، وجعلها نصا قائما بحدّ ذاته،موهما بأنّ النصّ مستقلا عنه فيقوم

(1)- ابراهيم خليل، مرجع سابق، ص 79.

(2)- ينظر: حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص49.

(3)- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص153.

(4)- الرواية، ص21.

<<بالتعليق على الأحداث، وحكي الكلام والأفكار على مسافة فنّية تجعله يظهر بمظهر الناقل، يوهم باستقلالية عالم الرواية وحقيقته>> [1].

فكان الكاتب خفيا في جلّ فترات الرواية التي كانت تسرد بضمير الغائب، فاتحة المجال أمام السارد البطل الذي يحكي قصّة حياته أو سيرته الذاتية،فيقول موهما باستقلالية العمل السردي: **<< لقد كتبت هذا التقديم فقط لأنسب لنفسي ما كتبته أنا ، ولأترك صوته يحكي قصّته كما كتبها هو، وعلى لسانه متمنّيا طبعا أن يكون الرجل على قيد الحياة، وأنّه سيقرأ كتابه كما تركه لي بلا أيّ تغيير أو رتوش..>>** [2].

ثمّ تلأتي بعد ذلك الوظيفة الثانية التي أجّجت الخطاب المأساوي في أغلب فترات النصّ مستويات الحسّ الفجائعي وألهبت خطاباته المتناقضة بين ماض مشؤوم وحاضر ميؤوس منه، ومستقبل غامض تتجاذبه إديولوجيات راديكالية متّفقة فقط في مبدأ اللارجعة،فكانت ثني وظيفة مأساوية وفّرها لنا النصّ،وظيفة تنسيقية، حيث أحاط الكاتب بأسباب الأزمة التي خدمت نصّه الخطابي وفق احتياجاته هو، فيؤخّر ما يجب تأخيره ويقدّم ما يجب تقديمه[3] ، فعاد إلى تصوير إفرازات الثورة وما لحقها من إقصاء وتهميش لفئة ما على حساب أخرى، فبدأ الصراع يتطوّر واتّخذ منعرجات خطيرة انتهت بتعفّن الوضع وتأزّمه يقول: **<< ليس هناك أسوء من البيّاعين، لقد عانينا منهم زمن الثورة، والآن يجب أن نقول لأنفسنا الحقيقة، لم تتغيّر أمورنا نحو الأحسن..>>** [4]ويقول: **<< كأنّ الاستقلال لم يفعل شيئا في حبّ الناس للماضي>>** [5].ثمّ يأتي للحديث بعدها عن زمن الثمانينات حيث استقرّ اليأس والإحباط في نفوس الناس وكان اللبنة الأولى لتردي الأوضاع في

([1])- يمنى العيد، مرجع سابق، ص 93.

([2])- الرواية، ص21.

([3])- جميل شاكر وسمير المرزوقي، مرجع سابق، ص 108.

([4])- الرواية، ص33.

([5])- نفسه، ص24.

الحاضر، يقول: **<< استقرّت الأمور في الثمانينات إلى كثير من اليأس والإحباط، هما اللّذان سيقلبان موازين الوضع اليوم>>** [1].

لقد كان السارد ينتقل من زمن إلى آخر بأسلوب تنسيقي رائع، مازجا بين أفكار شخوصه وطريقة بناء الروابط بينها، فهو ينتقل من موقف لآخر ومن تصوّر لتصوّر ليسرد لنا جلّ التوجّهات السياسية التي أرّقت الوطن بأسلوب سردي تنسيقي محكم، فانطلق من الاشتراكية الفردية للرئيس، إلى الاشتراكية الجماعية لعمي العربي والماركسية الفردانية لعدنان، انتهاء بالقبضة الحديدية لأصحاب النظام(**الرجل السمين وصاحب النظّارات**)وراديكالية أصحاب اللحى، كلّها مجتمعة أسّست لبداية الفوضى والعنف وأصبح الكل معني والكل مدان، فضاعت نفسية السارد وتقطّعت سبل الحياة لديه وأصبح شخصا آخر غير الشخص الذي تمنّاه،يقول واصفا نفسه بتدفّق سردي فنّي رائع**<< مع مرور السنوات شعرت أنّني تحوّلت، صرت شخصا آخر،..فقدت روحي..لا أدري ما هي الروح، كنت أسعى لأكون شخصا جديدا، مؤمنا كل الإيمان بأنّ هناك مثالا عادلا يجب أن يتحقّق من الداخل، وبأنّ الحياة مفتوحة على أنقى الأشياء، وأجملها...لم أعد أثق في خياراتي القديمة، وروحي فقدتها في تلك البرهة من الزمن>>** [2]،هكذا كانت نفسيته محطّمة، مقهورة، مفجوعة، أصبح الوجود في نظره بلا معنى.

ب/وظيفة الرفض(إبلاغية تواصلية):

كانت هذه الوظيفة الإبلاغية أو التواصلية الحامل الأساسي لكل الخيارات الإديولوجية داخل مجرى السرد، فقام من خلالها **<< الراوي بإبلاغ رسالة إلى القارئ سواء كانت ذات**

(1)- الرواية، ص88.

(2)- نفسه، ص118.

مغزى أخلاقي أو إنساني>> [1]، مضفيا علية بعدا دراميا ومأساويا جسّدته الأحداث والمشاهد التي لحقت به، مثل تصويره للأحياء البالية اوالتي تنذر بدنو علامات الإنفجار، يقول: **<< رحت أراقب المكان بغير حب فظهر لي الحي أشبه ما يكون بالحزام الطويل الذي تتشابك فيه الأكواخ المصنوعة من الطين والحديد المهمل والمغطى بأغصان النخيل، وعجلات السيارات المحروقة، سواقي لمجاري القاذورات، أطفال يلعبون، مراهقون يزطلون ويشربون،حياة مهمّشة بالكامل، فقر ومذلّة، تشعر وكأنّهم بعوض متعفّن وسام لا أحد يقترب منهم...كان الجو ملفوفا بغمامة رمادية ورائحة المطاط المحروق والبول، والروث، حيوانات تلعف من بقايا حشيش غير صالح لإنعاش الطبيعة، وجوه مقفرة فارقها الحياة بالتقريب..>>**[2]،هكذا كانت الصورة، صورة الحيّ الدرامية التي تنوب حتّى عن الشخصيات فتتّخذ لنفسها حيّزا فجائعيا في مجرى السرد.

كما نال السرد أيضا بعدا دراميا في مجراه المتدفّق حول شخصية الأب الغامض الذي كان يعاني انفصاما رهيبا في نفسيته التي أرّقها الندم، يقول عنه**<< دخل أبي حالة من الصمت تبعتها حالة من الهذيان، تبعتها حالة من العودة إلى الطفولة البريئة، ثمّ صار شخصا آخ، إنسانا آخر لا يستطيع أن يؤذي بعوضة صغيرة، وهو يقول للنملة التي تتحرّك، "أتركوها تمرّ بسلام" وصار منظره يشبه أسدا ميّتا لا يخافه أحد>>** [3]، فكانت طريقة السرد تربط بين حادثة وأخرى تليها بأسلوب سردي تواصلي فنّي رائع، حيث تحوّلت شخصية الأب المنهك نفسيا، إلى وعاء أوّلي انصهر فيه ا لبطل التراجيدي الذي صار على دربه وأصبح وريثا شرعيا لعبثه، يقول على لسان الرجل السمين**<< والدك كان شخصا وفيّا للغاية أتمنى أنّك مثله، لقد خدم النظام بتفان كبير>>**[4]،فاستسلم رضا لهذا

([1])- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط1 -2000،ص79.

([2])- الرواية، ص105.

([3])- نفسه، ص47.

([4])- نفسه، ص99.

الخيار رغم كل التجاذبات التي كانت تمزّقه من الداخل،ممثّلة في جميع الاديولوجيات التي أطّرت لها الرواية من خلال الشخوص الحاملة لأبعاد مأساوية داخل فضاء سردي مطبق على الانهيار والتفكك، فسعى الكل في إدراج الآخر في منظومته المتعفّنة، فكان مآل البطل "رضا شاوش" مغايرا للمسار الذي تمنّاه، وأصبح **دمية** تحمل كل معاني القدرية والحتمية، تقابلها **النار** التي ترمز إلى الشرّ، فكانت دمية صيّرت لخدمة الشرّ.

ج/وظيفة التسليم:

اجتمعت كل الوظائف في النهاية لتصل إلى فكرة مفادها أنّ كل الوظائف السردية من بدايتها كانت تنذر بالأزمة وانفلات الأمور، فعبّرت بتلاحمها المأساوي داخل فضاء الخطاب السردي عن تيارات وإيديولوجيات مختلفة بأسلوب أدبي راق، فتفنّن الكاتب في صنع صورة للموت المطبق على كامل مجريات السرد فكان له **<< كفّتان متناطحتان يتشبّع الفضاء الروائي عبرهما، بل يتسمّم بمظاهر الموت المتعدّد الذي يكشف انحسار الحياة وتقزّمها، في حضرة الموت المطبق على كامل الفضاء السردي، بحيث لم تعد أيّ شخصية بمنآى عنه>>**[1].

وعلى عكس باقي الروايات الجزائرية التي تحدّثت عن الأزمة والتي تمخّضت من صلب الأزمة فإنّ رواية "**دمية النار**" كانت لها نظرة أخرى عن مآلات تلك الفاجعة التي لم تكن إلاّ صفحة سوداء داخل كتاب أسود لا تنتهي صفحاته، يقول على لسان الراوي: **<<...بل سنموت كلّنا كالكلاب الآن في هذا المكان المتوحّش، وسيأتي آخرون مكاننا ليلعبوا نفس التمثيلية>>**[2].

([1])- محمد أمين بحري، مرجع سابق، ص 282.

([2])- الرواية، ص165.

وهكذا فإنّ الخطابات في الأخير تتعدّد باختلاف الرؤى وتباين الايديولوجيات التي تتصارع في مخيّلة القارئ لأنّ**<< المؤلّف الضمني يمكن أن يحمل القارئ معه كي يذهب بعيدا من خلال الشخصيات التي يصنعها، وما يطلق عليه عادة الإلتزام، أو التعاطف أو التماهي، فتكون علاقة المؤلّف متبادلة مع قرّائه عن طريق شخصياته حاملة أبعادا إيديولوجية>>**[1]،كان مصيرها كلّها التسليم في النهاية والرضى بقضاء الله، فاستسلموا لمرارة الأمر الواقع والقدر"رضا شاوش، عدنان الزميل،عدنان الإبن..إخ"،يقول رضا: **<< ماذا يربح النسان وماذا يخسر؟ لم أقيّم الحوادث من هذه الزاوية،نظرت للحياة على أنّها مجموعة من التجارب التي تجعلنا نمضي في طريق ما،أنّه نادرا ما نكون أحرارا في خياراتنا،كما لو أنّه هناك جبرية أقوى من إرادتنا،لم أرغب في نزع المسؤولية عن نفسي،كان عقلي يقول لي إنّ الخيارات المتاحة لنا دائما ضيّقة أو محصورة بين "لا" و "نعم" بين الظروف التي نحيا بداخلها والأحلام التي نحاول تجاوز مثبطات الواقع من خلالها..>>** [2]،فكان التسليم لمرارة التاريخ لعدم متانة البنى القاعدية الأولى للدولة المستقلّة حديثا، فكانوا حسب رؤية السارد على لسان "**عمي العربي**" مجبرون أحيانا على اتّخاذ قرارات صعبة ليسوا متحكّمين تماما فيها،بل للقدر الكلمة الأولى والأخيرة مهما عاندوا وصمدوا،يقول على لسان عمي العربي: **<< اقتنعت بعدها بأنّه لا فائدة ترجى من معاندة القدر..>>** [3].

([1])- صلاح فضل، مرجع سابق، ص268.

([2])- الرواية، ص69.

([3])- نفسه، ص126.

تتشابك كل هاته الوظائف التي ورد ذكرها وأخرى،لتضفي رداءا سوداويا على حقبة زمنيــة غامضة وعنيفة من تاريخ الجزائر بأسلوب سردي راق جعل من الراوي((**علــيما واعيا بمهمة عملــه الفني،يحيــل على عمق تفكيــر الكاتــب وإدراكــه لعملية إبداعه الفني**)) [1]، ومن الواضح أنّ كل هذه الوظائف قد تفنّنت وهي مجتمعة في صناعة الحدث المأساوي، فاتّخذت من الشخوص الروائية المتناقضة لبشير مفتي والمؤطّرة للنص السردي صفتها المأساوية منه.

([1])–صلاح فضل ، مرجع سابق، ص266.

خـــاتمـــة

خـاتـمــة:

بناء على ما سبق نحسب أنّ رواية "**دمية النار**" لبشير مفتي قد وُفّقت إلى حدّ ما في جرد الأسباب الحقيقية التي أدّت إلى الانتكاسة الجزائرية، إذ بحثت في تجلّيات الأزمة من خلال البنى الخطابية، والتي تغري القارئ الذي يستهويه عنصر التشويق الدرامي المستمد من الأحداث المأساوية التي عاشتها البلاد، فعبّرت عن مختلف الهواجس التي أرّقت الإنسان الجزائري في حاضره المرير، فأخذ بجرد مسبّبات الأزمة وإحاطتها بعمق، حيث كشف بوعي خاص بأنّ المشاكل التي تعاني منها جزائر اليوم، ما هي إلاّ نتاجا لتراكمات مختلف الأشكال العنفية التي أسهمت في تشكيلها أطراف عدّة، بداية باغتصاب الثورة وموجة التطرّف بوجهَيه الذي صاحبها، إذ تولّد منه تطرّف ديني متزمّت، وتطرّف سلطوي متعجرف، كانا دائما على طرفي نقيض، يعمل الواحد على إقصاء الآخر مهما كلّف الأمر، فكانت النتيجة دمارًا وخرابًا وصِدامًا دمويا بين الإخوة الفرقاء دام عشرية من الزمن على الأقل.

وقد عمل الكاتب على مزج تلك المضامين المأساوية بعنصر التخييل الذي انزاح وراءه جاعلا من نصّه إبداعا فنّيا عميقا، حيث تتلاحم أبنيته السردية لتشكّل نصّا خطابيا فجائعيا خالصا، مستمدا من الماضي المرير المتراكم لطيلة عقود من الزمن، كاشفا عن سعي الذات المنهكة لفهمه وإدراكه وربّما تجاوزه.

لذا فإنّ المنهج المتبّع لتحديد بنية الخطاب المأساوي من خلال الرواية التي تبحث في الأصوات الايديولوجية المعبّرة عن مختلف النكسات التي أعقبت ميلاد ما اصطلح على تسميته بزمن العنف، قد أُخضع لتعديلاتٍ تكييفية لبعض الإجراءات المنهجية التي تسهّل من عملية قراءة الخطاب الفجائعي الخاص بمرحلة معيّنة من تاريخ الجزائر المعاصر، إذ إنّ المضامين المأساوية التي عايشها الفرد الجزائري تختلف عن غيرها من المضامين التي

أسّست للمأساة، لذا فإنّه يمكن لنا الأخذ برأي أستاذنا من جامعة بسكرة "محمد أمين بحري"، بأنّ المناهج تستطيع أن تخضع لبعض التعديلات السطحية التي تخدم المضمون المأساوي الفريد الذي عاشته الجزائر في مرحلة مضت من تاريخها المعاصر.

لذا فقد ارتكزت الدراسة أساسا على البحث في حدود تشكلات الخطاب المأساوي انطلاقا من المضامين الفجائعية التي أفرزتها تجاذبات ايديولوجية مختلفة، فلم يكن المنهج المتّبع بنيويا شكلانيا بحتا، والذي يهتم فقط بالنص كبنية مستقلّة يأخذ مدلولاته داخل البنيات المشكّلة له، مُهملا باقي العوامل المحيطة به، لذا لجأت إلى الاستعانة ببعض تقنيات البنوية التكوينية التي تتتبّع تشكّلات الخطاب الفجائعي التي أفرزتها التجاذبات الايديولوجية المختلفة، والتي عكست في أغلبها صورة الذات المشتتة والممزّقة والقابعة تحت سطوة أشكال متعددة من العنف.

لقد عبّرت الرواية ببنائها الفني المتفرّد عن الماضي المرير الذي ولّد المأساة، بشخصياته الروائية الإشكالية ونظرتها السوداوية للواقع بكل تناقضاته، ممثلة في تلك الصراعات والتمزّقات التي ترتكز أساسا على تلك الرؤى السوداوية المشكلة لوجودها، تلاحمت كلها مجتمعة في إنتاج زمن المأساة.

فولج الكاتب منذ البداية عالم التخييل الذي كشف عن نفسه، من خلال التلاعب بالزمن،مقدّما فترة ومؤخّرا أخرى، معبّرا بذلك عن الفجع الذي يبسطه الواقع المرير على نفسية الروائي الذي يسايره، فاغترب بذلك عن الأمكنة التي ألفها بسبب الظروف الصعبة التي آلت إليها الأمور، حيث أصبح كل شيء يرمز للخراب والدمار، وبافتقاد الأمن والأمان تفتقد الذات استقرارها وتوازنها، وتدخل بذلك حالة من اليأس الذي يجعلها مغتربة عن واقعها.

فكانت البداية مع شخصياته الروائية المأساوية التي تنقسم في الرواية بحسب النموذج العاملي لغريماس إلى فاعل منفذ يقابله عامل موضوع، وقفت في طريقهما عوامل معارضة

مختلفة باختلاف توجّهاتها الايديولوجية التي أسهمت بشكل من الأشكال في تعتيم مسار الفاعل المنفذ وتحديد توجهاته المستقبلية، فمثّلت شخصية البطل "**رضا شاوش**" الفاعل المنفذ التي تجاذبتها عوامل عدّة معارضة، مثّلتْ في أغلبها تلك التيارات الراديكالية التي لعبت بمصير العامل الموضوع –الوطن–، والذي أصبح عُرضة لكل تلك التجاذبات التي ظلّت تنخر في جسده الهشّ.

أما العامل المعارض فقد مثّله في الرواية تياران متناطحان كانا دائما على طرفي نقيض، أصحاب الخطاب الديني الذي مثّله "**الشيخ أسامة**" وأتباعه ممّن خيّبت آمالهم في الرقي والتقدم فعاشوا انكسارات أفقدتهم الثقة في الجهة الثانية، وهم أصحاب الخطاب الرسمي الذين يتوارون وراء الأجهزة الأمنية التي تمارس سلطتها التعسّفية على من همّشتهم الحياة – المساعدون– أمثال "**رانية مسعودي**" التي حوّلتها أجهزة الشرطة الممثلة في شخص "**سعيد بن عزوز**" من شريفة إلى عاهرة، خدمة لأطماعهم ومحافظة على مصالحهم، فصوّرتهم الرواية كلّهم وهم مجتمعون على أنّهم أصحاب نظرة ضيّقة، وما يؤرّقهم في هذه البلاد إلاّ خدمة مصالحهم وأطماعهم الشخصية، فصار مصير البلد بأكمله مرهونا بأطماعهم الفردية.

ثم انتقلتُ بعدها إلى دراسة عنصر الزمن الذي يمتد من خلال المدونة إلى ما لا نهاية، ينمّ في كثير من الأحيان عن تشظي الذات التي تقبع تحت وطأة زمن فجائعي يبسط واقعه المرير على نفسية الشخوص المأطّرة لعملية الكتابة الروائية، فراح الراوي ينتقل من عشرية زمنية إلى أخرى بغير تتابع منطقي، مكسّرا التسلسل الكرونولوجي للأحداث التي ألمّت بالمجتمع الجزائري الذي أعيته الإخفاقات ومزّقته الاختلافات، فاستهلّ السارد حديثه عن زمن الثمانينات؛ حيث آلت الأمور إلى كثير من اليأس والإحباط، وعاد بعدها إلى ذكر إخفاقات الثورة وموجة الاغتصاب الذي أعقبها، ثمّ يقف عند الانطلاقة المنتكسة في زمن السبعينات،

يليها مباشرة زمن ما بعد المأساة الوطنية حيث استقرّت الأمور للفئة الأقوى، وينتهي عند مصيره المجهول وهو تحت قبضة ابنه اللآشرعي في منتصف التسعينيات، وهكذا فإنّ الزمن ظلّ عبثيا في أغلب الأحيان، عبّر بامتياز عن الشرخ الذي أصاب الذات المنكسرة والتي أعيتها الانهزامات التي أعقبت تحرّرها من الأجنبي الغاشم، فقبعت تحت سطوة الأخ الظالم.

فيكشف بذلك عن جماليات جديدة للكتابة الروائية، سعى من خلالها إلى إنتاج نمط كتابي يستند أساسا إلى استثمار كل الخطابات الايديولوجية التي عجّت بها الساحة السياسية، ممتثلا في الوقت نفسه للشروط الفنية والجمالية للكتابة الروائية، جاعلا من نصّه إبداعا فنيا متفرّدا.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، بيت القرآن للطباعة والنشر، حمص- سوريا، ط2- 2013.

أولا- المصادر:

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت_ لبنان، دط- 1992.

2- ابن منظور، لسان العرب، دار الجيل، بيروت- لبنان، دط- دت، ج3.

3- بشير مفتي، دمية النار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1- 2010.

4- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، ط1 - 2000.

5-طاهر وطار، الشمعة والدهاليز(رواية)، دار الهلال للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1- 1995.

ثانيا- المراجع:

6- الشريف حبيلة، الرواية والعنف(دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1- 2010.

7- أرسطو، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط02- 1973.

8- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط1- 2005.

9- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشروالتوزيع، تونس، د ط- 1994.

10- ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1- 2010. - آمنة بلّعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو- الجزائر، دط - 2006.

11- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الروائي، (دراسة تطبيقية)، دار آفاق، الجزائر، ط1- 1999.

12- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1-1997.

13- أمبرتو إيكو، تأملات في السرد الروائي، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط2- 2015.

14- بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.

15- تيري أونجلتون، الإرهاب المقدّس، ترجمة: أسامة أسبر، بدايات للطباعة والنشر، دمشق- سوريا، ط1-2007.

16-جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المغرب، ط2- 1997.

17- جابر عصفور، آفاق العصر، دار الهدى للثقافة والنشر، دمشق- سوريا، ط1- 1997.

18- حسين خمري، فضاء المتخيّل(مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1- 2002.

19- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1- 1991.

20- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1 1990.

21- حميد لحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1- 1995.

22–ديفيد لودج، الفن الروائي، ترجمة: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، القاهرة، ط1–2002.

23– رفيق رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1،2008.

24– سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، التنوير للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1–1985.

25– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، التبئير، السرد)، بيروت– لبنان، ط1– 1989.

26–سمير مرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط–1985.

27– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1–1997.

28–شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1– 1994.

29– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط– 1992.

30– صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، عمان، ط01– 2006.

31– طه وادي، الرواية السياسية، الشركة العالمية للنشر لونقمان، القاهرة، ط1–2003.

32–عمر عيلان، النقد العربي الجديد(مقاربة في نقد النقد)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1– 2010.

33- عادل نيل، الرواية المخابراتية في الأدب العربي الحديث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط- 2017.

34- عبد الحميد براهيمي، في أصل الأزمة الجزائرية(1958_1999)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط 1- 2001.

35- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، دط-1995.

36- عبد الله خمّار، تقنيات الدراسة في الرواية" الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، دط- 1999.

37- عادل ضرغام، في السرد الروائي، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط01- 2010.

38-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، مطابع الرسالة- الكويت، دط-1998.

39-عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، دط-1988.

40- عبد الله رضوان، البنى السردية"2"، (نقد الرواية)، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1- 2003.

41- عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط- 1990.

42-غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط3- 1987.

43- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية- دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1-2010.

44- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط 01- 1999.

45- فاطمة الشيدي، المعنى خارج النص "أثر السياق في تحديد دلالات النص" ، دار نينوى، دمشق- سوريا، دط - 2011.

46- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1- 2004.

47- فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية (دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1- 2010.

48- لوسيان قولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية- سوريا، ط 1- 1993.

49- لويس المعلوف، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت،لبنان، ط20، دت.

50- محمد الدالي، الوحدة الفنية في القصة القرآنية، مج 07، بيروت- لبنان، ط01- 1997.

51- مصطفى مسعودي، زمن التحولات الكبرى، دار ناشري للنشر الالكتروني، أكتوبر 2012.

52- مندولا، الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط1- 1997.

53- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1 - 2004.

54- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط2- 2000.

55- مجدي وهيبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط2- 1984.

56- محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1-2010.

57- مارتن والاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، دط،دب- 1998.

58- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دارهومة، الجزائر، دط- 1997.

59- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل (قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1- 2008.

60- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفرابي، بيروت- لبنان، ط3-2010.

61 -Emile Benveniste, probléme de linguistique générale2, Gallimard, Paris, 1966.

62-(F .de) Saussure , Cours de linguistique Générale, Paris, Payot, 1967 .

ثالثا- المجلات والأطروحات:

63- إلهام علول، جماليات النظام الزمني في الرواية الجديدة- سلطة النص وآليات إنتاج الدلالة- سيدة المقام لواسيني الأعرج نموذجا، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة- الجزائر، 2007.

64- حسناء بن سليمان، بنية الخطاب السردي، مجلة علامات، النادي الثقافي الأدبي، جدّة- السعودية، ج54، م14- 2004.

65- سارة ميلز، الخطاب، ترجمة: يوسف بغول، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، قسنطينة، الجزائر، ط1- 2004.

66- علي سرحان القرشي، قراءة في رواية رجاء العالم، مجلة ثقافات، مؤسسة الأيام للطباعة والنشر، المنامة- البحرين، عدد 4- 2002.

67- محمد أمين بحري، بنية الخطاب المأساوي في روايات التسعينيات، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر- 2009.

68- مجلة العربي، العدد 307، 1984.

69- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة: علا أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع18 -1979.

فهرس الموضوعات:

المـقدمـــة..... أ- هـ

المدخل..... 7

الفصل الأول: بنية الشخصية في الخطاب المأساوي..... 14

مقدمة منهجية.....15

أوّلا: المفهوم النظري للشخصية..... 15

أ- لغة..... 15

ب- اصطلاحا..... 16

ثانيا: بنية الشخصيات في الخطاب الروائي..... 16

1- شخصية المنهزم البائس..... 22

أ- شخصية رضا شاوش..... 22

ب- شخصية الأب..... 23

ج- شخصيتا رفيق وعدنان..... 24

د- شخصية رانية مسعودي..... 25

2- شخصية الناقم المنتقم..... 26

أ- شخصية سعيد بن عزوز..... 27

ب- شخصية كريم..... 27

3- شخصية الثابت الهادئ..... 28

أ- شخصية عمي العربي..... 28

ب- شخصية الشيخ أسامة..... 29

ج- شخصية المعلمة..... 29

4- المفارقات..... 30

5 المواقف المأساوية..... 35

أ- المواقف الاستنجادية..... 36

ب- المواقف الانهزامية..... 38

6- خطاب الشخصيات المأساوية..... 39

أ- خطاب الأزمة..... 39

ب- خطاب الرفض..... 41

ج- خطاب التسليم..... 43

ثالثا: الدمية كمصطلح للمأساة..... 46

الفصل الثاني: الاحداثيات الزمانية والمكانية في الخطاب المأساوي..... 47

مقدمة منهجية.....48

أوّلا: فاعلية الزمن في الخطاب الروائي المأساوي..... 48

أ- مفاهيم الزمن..... 48

ب-الزمن المأساوي في الخطاب الروائي..... 52

1 - الزمن المأساوي في القصة..... 52

2- الزمن المأساوي في الخطاب..... 54

ج-تقنيات السرد الزمني في رواية دمية النار..... 58

_ج1 الترتيب الزمني المأساوي..... 59

ج_1_1 الاسترجاعات المؤلمة..... 59

ج_1_2 الاستباقات المؤلمة..... 63

ج_2_ المدة المأساوية..... 65

ج_2_1 تسريع الحكي المأساوي..... 66

ج_2_2 تبطئة الحكي المأساوي..... 70

_ج3-مستوى التواتر للمأساة 76

مقدمة منهجية.....80

ثانيا: فاعلية المكان في الخطاب الروائي المأساوي..... 80

أ- مفهوم المكان..... 80

ب- المكان في الرواية..... 81

ج- تغيرات المكان في الخطاب الروائي المأساوي..... 82

ج-1- الجزائر العاصمة (المدينة كمعادل للمأساة)..... 84

ج-2- الأمكنة المنغلقة على المأساة..... 87

ج-2-1- البيت(الانغلاق والعزلة) 87

ج-2-2- السجون(منابر أم مقابر) 89

ج-3- الأمكنة المفتوحة على المأساة..... 92

ج-3-1- الأحياء والشوارع..... 92

ج-3-2- المقهى الشعبي والمطعم الراقي..... 95

الفصل الثالث: البنية السردية في الخطاب المأساوي..... 98

مقدمة منهجية.....99

أوّلا- مفهوم السرد..... 99

أ- لغة..... 99

ب- اصطلاحا..... 99

ثانيا- الصيغة السردية في بنية الخطاب المأساوي..... 102

أ/ رؤية من خلف 104

ب/رؤية مع..... 106

ج/ الرؤية من خارج..... 109

د/تعدّد الرواة في الرواية..... 109

ثالثا–الوظائف السردية للخطاب المأساوي..... 111

أ/الوظائف المأساوية(السردية و التنسيقية)..... 111

ب/وظيفة الرفض(إبلاغية تواصلية) 113

ج/وظيفة التسليم.....115

خاتمة..... 119

قائمة المصادر والمراجع..... 124

فهرس الموضوعات..... 132

ملخص البحث..... 137

تناولت هذه الدراسة، تجليات الأزمة الجزائرية من خلال البنى الخطابية في رواية **دمية النار** لبشير مفتي، والتي تغري القارئ الذي يستهويه عنصر التشويق الدرامي المستمد من الأحداث المأساوية التي عاشتها البلاد –الجزائر–، والتي امتزجت بعنصر التخييل الذي انزاح وراءه الكاتب بلغة شاعرية مكّنته من التعمّق في كُنه الأحداث وجعلته ينزاح بسلاسة إلى عالم التخييل، طارقا بذلك باب التجريب الذي يكشف عن نفسه من اللحظة الأولى، حيث يتلاعب بالزمن مقدّما مرحلة على أخرى، معبّرا بذلك عن الفجع الذي يبسطه الواقع المتناقض على الرواية التي تسايره، جاعلا من نصّه إبداعا فنّيا عميقا، حيث تتلاحم أبنيته السردية لتشكل نصّا خطابيا فجائعيا خالصا، مستمد من الماضي المرير المتراكم لطيلة عقود من الزمن، كاشفا عن سعي الذات المنهكة لفهمه وإدراكه وربما تجاوزه.

Cette étude se concentre sur, les manifestations de la crise algérienne à travers les structures de la rhétorique dans le roman « poupée de feu » de Bashir Mufti, qui attire le lecteur et le fascine le frisson du drame dérivé des événements tragiques vécus par l'élément du pays, qui est mélangé avec l'élément de l'imagination, dissipé derrière l'écrivain, ce qui rend le texte créatif technique profonde, où ses structures narratives de façon à constituer un texte narratif rhétorique dramatique pur, dérivé du passé amer du cumul depuis des décennies, révélant la quête de soi débilitante à comprendre et à percevoir et peut-être dépassé.