الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l’enseignement supèriere et de la recherche scientifique

جامعـــة 08 ماي 1945– قالمـــة –
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

Département de langage et littérature arabe

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

ماستـــــــــــــــــر

(تخصص تحليل الخطاب)

نحـــو الســـــرد

مقدمة من طرف: الطالبة

الويزة بوشحدان

تاريخ المناقشة: جوان 2014

الأستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
أ.د وردة معلم	أستاذ محاضر أ	رئيسا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
أ. السعيد مومني	أستاذ مساعد أ	مناقشا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة
أ.بشرى شمالي	أستاذ مساعد أ	مشرفا	جامعة 08 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية:2014/2013

دعاء:

قالى تعالى:

" الرَحمن عَلَم القُرآن، خلق الإنسان علّمه البيان" سورة الرحمان.

اللهم لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت، ولا اليأس إذا فشلت، و ذكرني دائما

أن الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح،

اللهم إذا أعطيتني النجاح لا تفقدني تواضعي،

و إذا أعطيتني تواضعا لا تفقدني اعتزازي لكرامتي،

و أجعلني من الّذين إذا أعطوا شكروا،

و إذا أذنبوا إستغفروا،

و إذا أوذو فيك صبروا،

و إذا انقلبت بهم الأيام اعتبروا.

تشكرات:

الحمد لله ربّ العالمين، و الشكر لجلاله سبحانه و تعالى الّذي أعاننا على إنجاز هذه المذكرة، اللّهم صلي على محمد و على آل محمد و بعد:

فبعد أن أتممت مذكرتي استذكرت الجهود الّتي تسببت في وصولها إلى شاطئ الأمان، و أجد نفسنا في كلمة لابد أن نذكرها،

و هي أنّ العمل قد تم على ما هو عليه بفضل الله تعالى أولا،

و بفضل الّذين كانت لهم الأيادي البيض عليه،

و هذه الكلمة أتوجه فيها إلى الله بالدعاء و الشكر إلى من أفادنا من العلم حرفا،

و إلى كل من قصدته فأعانني و استنصحته فنصحني، و حدثني فصدقني،

دعاء من القلب بأن يجريه الله عنا خير جزاء،

فما كان لمذكرتي أن تخرج إلى النور لولا التوجه السديد و الرعاية الفائقة الّتي شملتني بها الأستاذة "بشرى شمالي"، و كان لملاحظاتها القيمة الأثر الكبير في إظهار هذه المذكرة فضلا عن إشرافها عليَ و تشجيعها،

حتى أصبح البحث بثمرة يانعة على الرغم من الظروف و الأيام العصيبة الّتي أحاطت بي، فلها مني جزيل الشكر و الامتنان اعترافا بالجهود العظيمة،

فقد قيل: " من علمني حرفا ملكني عبدا"

فشكرا لكرمها و جزاها الله خير جزاء

و نسأل الله التوفيق و السداد.

الإهداء:

إلى من احترقا لينيرا دربي، إلى الّذين يعجز اللّسان عن تعداد فضائلهما...؟

إلى الّذي أعطى و ضحى، و كان صبره و حرصه و إصراره نبراسا

يضئ مسيرة حياتي " والدي الحبيب محمد".

إلى الّتي بعثت في نفسي الصبر و التفاؤل و الأمل للمضي قدما

في تحقيق أحلامي " والدتي الحبيبة نسيمة".

إلى كل أخواتي: هاجر، نعيمة، مريم.

و إلى كل الأهل: أعمامي و أخوالي.

و إلى كل صديقاتي: أسماء،سمية، سهام، ريمة ،إبتسام.

مقدمة

أُعتبر السرد أداة من أدوات التعبير الإنساني، فمنذ وجود الإنسان وُجد هذا العنصر،فهو حاضر في اللّغة المكتوبة و في اللّغة الشفوية، و في لغة الإشارات و الرسم و التاريخ و في كلّ ما نقرؤه و نسمعه سواء كان كلاما عاديا أو فنيا، فهو بذلك عام و متنوّع، و منه انحدرت الأجناس الأدبية المعروفة قديما و حديثا،كالأساطير و الخرافات و القصص و الروايات، و لكلّ إنسان في الحياة طريقة في الحكي و من ثمّ كان الرصيد المتراكم من السرود عبر التاريخ يعد بالملايين فمنها ما هو مدّون و منه ما تناقلناه عبر المشافهة و منه ما ضاع لعدم تدوينه و المحافظة عليه.

و يكون في شكل صياغة جديدة للحياة وفق منظور و إرادة الإنسان، فهو الّذي ينظم حركة الشخصيات و الأحداث في إطار زماني و مكاني من أجل الحفاظ على حياة السرد، فالشخصيات هي المحرّك الفعّال في بناء الحدث، و يكون هذا في السرد وفق تعدّد لغوي و إيديولوجي حسب رغبات الإنسان.

فمن الملاحظ أنّ المهتمين بالسرد العربي الحديث أولوا أهمية كبرى بالرواية باعتبارها جامعة الفنون الأدبية مثل الشعر و المسرح، فالكثير يرسمها لكي تكون ديوان العرب الجديد لما تحتويه من قدرة على وصف المشهد،خاصة المشهد العربي في تحولاته المختلفة.

و قد ورع بشير مفتي في كتابة القصص و الروايات المتأجّجة بالروح الوطنية و من

بينها دمية النار، الّتي بناها بالشكل الحديث و هو يدخل فيها تقنية الرواية داخل الرواية. إنّ هذا البحث المسوم ب نحو السرد في رواية دمية النار يعالج موضوعا بالغ الأهمية و الفترة المتدنية الّتي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال و إلى غاية يومنا هذا.

و قد كان اختيار هذه الرواية لأن تكون موضوع دراستي تحقيق لرغبتي في اكتشاف و تحليل مكوّنات هذا النص السردي من حيث (الأفعال ، الشخصيات ، الزمان ، السارد ، و الأسلوب)،الّتي تتفاعل و تنسجم في النص لذا قمت برصد هذه المكوّنات لمعرفة تجلياتها المختلفة في النص باعتبارها مكوّنات حساسة.

و لكي تكون القراءة ذات مغزى استندت إلى الخطوات الّتي قدمتها الدراسات الغربية في نظرية السرد و تحديدا ما قدّمه تودوروف في نحو السرد و مقولات السرد الأدبي بالاعتماد على الثانية لأنها تصلح أكثر للتطبيق على الروايات و لأن الأولى يمكن أن نخص بها الحكايات الشعبية الّتي تشترك في مبنى واحد، و قد اعتمدت لبلوغ الهدف المنهج البنيوي على أساس أنه المنهج الّذي تبناه تودوروف في دراسته.

و لدراسة هذا الموضوع الّذي يتناول جانبا مهما من النظرية السردية ارتأيت طرح الإشكالية التالية: هل أجاد الراوي توظيف التحليل التودوروفي للسرد في روايته؟ .

و لتحقق هذه الدراسة هدفها المرجح اعتمدت على ما قدمه رولان بارت و آخرون في طرائق التحليل السردي، و كذلك مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص الّذي ألفته دليلة و مرسي و أخريات، و الّذي حاولن فيه تبسيط الجانب النظري لمفهوم السرد، و أيضا حميد لحميداني في بنية

النص السردي من منظور النقد الأدبي،إضافة إلى كتب و مقالات أخرى مختصة في هذا المجال (السرد)، دون أن أنسى الرواية المطبق عليها دمية النار لبشير مفتي.

و قد جاء البحث موزّعا على فصلين عدا المقدمة ة المدخل و الخاتمة،يعالج المدخل المفهوم العام للسرد و تطوّره، و يتناول الفصل الأول السرد من حيث هو قصة، أمّا الفصل الثاني فتحدث فيه عن السرد من حيث هو خطاب، وذلك كما حدّدهما تودوروف.

و أمّا الخاتمة فقد تضمنت مجموعة النتائج الّتي توصلت إليها بعد هذا الجهد المتواضع الّذي أمل أن يكون فيه فائدة للآخرين.

يؤكد هذا كله الصعوبات الّتي صادفتني في بحثي و هذا راجع إلى قلة المراجع في المكتبة الجامعية و صعوبة الحصول عليها ، و كذلك صعوبة المدوّنة باعتبار أنّ النموذج التطبيقي الموّظف لم يتطرق إليه.

مـــــدخل

انطلقت الدراسات السردية الحديثة في الربع الأول من القرن العشرين متكلة على الشكلانيين الروس و نظرياتهم في موسكو، ثمّ في براغ، على أيدي كل من (شلوفسكي) ، (توماشفسكي) ، (جاكبسون)، (بروب) ،(باختين) ، وغيرهم من أنصار المدرسة الشكلية الروسية و أعضاء حلقة براغ اللّغوية"[1]، الّذين قدموا دراسات معمقة عن فن القصّ عموما، أنتجت منظّومة من المقولات يعّدها النقاد من أبجديات الدراسات السردية .

إلاّ أنّ هذه الدراسات لن تصل إلى أوروبا بصورة وافية قبل الخمسينيات من القرن الماضي، إلى أن تُرجمت مقالاتهم إلى الفرنسية عام 1925م على يد أحد النقاد البنيويين و هو الناقد البلغاري "**تيرفيتان تودوروف**" " Tézveten Todorov " ، الّذي ندين له بمصطلح السرديات، و الّذي عرّفه في "**نحوالديكاميرون**" ، على أنه علم المسرود، و السرد حسب رأيه يقابل الخطاب و عليه فإنّ ما يهم في العمل الأدبي هو أن يوجد في الخطاب (السرد) راو يروي و يوجد أمامه قارئ يتلقاها، فلا تهم الأحداث المروية بقدر ما تهم الطريقة الّتي يتبعها الراوي في نقله لنا-أي نقل القصة- هذه الطريقة الّتي تتعلق بالجانب الصوغي للّغة، " **المظهر اللفظي، و التتابع الزمني/المنطقي، و الجانب التركيبي (السردي) بحضور مقولات الصيغة و الزمن و غيرها**"[2]، و يقول أيضا بأنّ السرد ليس تتابعا للأفعال بشكل عفوي، و إنّما هو تتابع على وفق منطق معين[3] .

إذا ما نظرنا إلى هذين التعريفين نجد أنّ تودوروف قد خصّ الأول بمفهوم الخطاب، أمّ الثاني فقد قابله بالقصة.

وللوقوف على هذا العلم قرّر إتباع منهجية تمكّنه من اكتشاف البني الداخلية للسرد،، و ذلك من خلال مقالته الشهيرة "**مقولات السرد الأدبي**" .

---

[1]-عبد الرحيم الكردي، السردية في الرواية المعاصرة (الرجل الّذي فقد ظله أنموذجا) ، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص25.

[2]-د.سامية أسعد أحمد، التحليل البنيوي للسرد، الأقلام، بغداد، ع(3)، س4، 1978، ص 7-9.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص7-9.

ونتيجة لذلك قرّرت أن أتطرّق إلى إسهاماته في هذا المجال انطلاقا من التعريف بمقالة "**نحو الديكاميرون**" لاحتوائها على المصطلح و "**مقولات السرد الأدبي**" لاحتوائها على المنهجية.

تيزفيتان تودوروف:

"**تيزفيتان تودوروف**"،فيلسوف و ناقد و أديب و مؤرخ فرنسي- بلغاري،وُلد في **1 مارس 1939م**،في مدينة صوفيا البلغارية،رحل إلى فرنسا عام **1963م**،و هو في عمر الرابعة ة العشرين لتمضية عام دراسي في الجامعة الفرنسية،ليحُط رحاله بها طالبا اللُجوء السياسي بعد الحرب الأهلية الّتي كانت في بلغاريا،التحق بالجامعة ليحصل عام **1970م** على دكتوراه دولة في الآداب[1].

انخرط "**تودوروف**" في زخم التيار من بوابة النقد الأدبي،و بخاصة تقديمه و ترجمته و تحليله للشكلانيين الروس،الّذين لعبت نظرياتهم في مجال التنظير الأدبي دورا إشعاعيا بامتياز،ليقدم بعد ذلك دراسة عن ميخائيل باختين، الّتي تضمنها مُؤلفه "**ميخائيل باختين و المبدأ الحواري / التحاوري** " الصادر عام **1981م**،مؤسسة لأبعاد نظرية جديدة في ميدان اللّسانيات و خطاب اللّغة[2]،كما كان "**تودوروف**" وراء انبثاق الشعرية و شيوعها في مجال الخطاب الأدبي و ذلك في كتابه "**الشعرية**" الّتي صدر سنة **1973م**[3]،كما ساهم كتابه "**الأدب و الدلالة**" في إعادة إحياء البلاغة.

ولقد تربي جيل بكامله على النصوص النقدية و النظرية "**لتودوروف**" مثل **شعرية النثر،و ما بعد البنيوية؟،نظرية الرمز،أجناس الخطاب،القصة الرواية المؤلف،مفاهيم سردية، مفهوم الأدب، و الأدب و المعنى**، كما أنه كان وراء تأسيس مجلة **بويتيك** رفقة "**جيرار حنيت**"، و كانت المجلة

1- ينظر: جون ليتشه، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، مر: محمد بدوي، المنظّمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008، ص316-324.

2-ينظر:تيزفيتان تودوروف،ميخائيل باختين المبدأ الحواري،ترجمة:فخرية صالح،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،ط2،1996م،ص6.

3-ينظر: تيزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط1،1987، ص20.

حلقة ثقافية أساسية للحوار والمعرفة المتداخلة و **المتعددة** الفرع و التخصص[1]. بعد تلك الحقبة الجامعية الّتي يمكن أن نطلق عليها تجاوزا المرحلة البنيوية،انتقل "**تودوروف**" إلى دراسة الآليات الّتي يبتكر و يقصي بموجبها الآخر من لّدن الغرب الاستعماري،شكلت الثمانينات منعطفا حاسما في مسار البحث العلمي و النظري في إنتاجه الخصيب،إذ انكب على دراسة الظاهرة الاستعمارية،الاستشراقية و موقع الآخر في التّصور الغربي لحظة اكتشاف أمريكا أو إنشاء المستعمرات الأوربية.

في كتابه "**نحن والآخرون**" يعكّف "**تودوروف**" على دراسة هذه الميكانيزمات الّتي قام عليها التاريخ الحديث، وكذلك كتاب "**فتح أمريكا/غزو أمريكا**"[2].

ارتكز المشروع الأنثروبو-سياسي "**لتودوروف**" على تفكيك المتخيّل الّذي اتكأ عليه خطاب نبذ الآخر و إقصائه، في هذا الشق من مشواره،عمّق "**تودوروف**" منحى الفلسفة الإنسانية حيث تزاوجت أبحاثه مع مسلسلات التاريخ بما هي حقب جدلية بين العنف و رغبة الإنسان في إقامة مجتمع أكثر إنسانية، و هو ما تناوله في كتابه ذاكرة الشّر، غواية الخير.

كما أنه استفاد من أعمال مفكرين آخرين في حقول متباينة و متكاملة،أمثال:"**فاسيلي غروسمان**"،"**بريمو ليفي**"،"**رومان غاري**"[3]...،و قد ترجمت أعمال "**تودوروف**" إلى أكثر من 25 لغة أجنبية.

وله مقالتان شهيرتان هما "**نحو الديكاميرون**" و "**مقولات السرد الأدبي**"، و اللّتين سنتطرق إلى ما جاء فيهما بالتفصيل.

---

[1]-ينظر: جون ليتشه،خمسون مفكرا أساسيا معاصرا،مرجع سابق،ص316-317.

[2]-ينظر:تيزفيتان تودوروف،خمسون مفكرا أساسيا،مرجع سابق،ص322-323.

[3]-ينظر:المرجع نفسه ،ص323.

*- نحو الديكاميرون مقالة شهيرة لتودوروف أصدرها عام 1969 ، ثم ضمها في كتابه شعرية النثر عام 1978 ، حلل فيها مجموعة قصصية (الديكاميرون) للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو ، و ذلك قصد البحث عن نحو للحكي ، و قد ظهر فيها و لأول مرة مصطلح علم السرد.

أولا:نحو الديكاميرون Grammaire du récit*:

عمل "**تودوروف**" في مقالته هذه و الّتي تضمنها كتابه "**شعرية النثر**" على توسيع آفاق الأبحاث السردية،انطلاقا من تحديد البنيات المجرّدة الّتي تقوم عليها المنظومة السردية بصورة عامة،و استند في ذلك إلى الإمكانية الّتي يتيحها النموذج اللّغوي من تصنيفات و علاقات و قواعد ثابتة، و كان لفكرة النحو العالمي الّتي عرفها مجال الدراسات اللّغوية،دور كبير لإنجاز قواعد تحكم بنية كلّ اللّغات الإنسانية، و هي ما يعرف **بالبنية الأساسية العالمية أو النحو العالمي Grammaire universel**، وإذا كانت اللّغة هي نظام رمزي بالأساس و تمتلك جهازا مفاهيميا كبيرا لدراستها،فإنه بالإمكان الاستفادة من هذا الجهاز،لإقامة نحو سردي عالمي، "**خاصة و أن القصة هي نظام رمزي يمكننا من** استعارة القواعد اللّغوية لدراسته"[1].

وينطلق "**تودوروف**" في البحث عن البنيات المجرّدة للنظام السردي،مستعيرا المصطلحات المحدّدة للنظام اللّغوي من اسم و فعل و صفة و أسماء العلم،موّجها الدراسة لتتخذ محاور ثابتة هي المستوى الدلاليsémantique و المستوى النحوي syntaxique و المستوى اللفظيverbal.

وقد يبدو أن هذا المسعى يرفع للتناظر بين القاعدة اللّغوية و البنية السردية،إلى قصوى تتناسب مع الأطروحة البنيوية المركزية،الّتي ترى أن الأدب هو التجلي الأمثل للّغة[2]. واستنادا لذلك يميز "**تودوروف**" بين مستويين من المقاطعEpisode،المقاطع الّتي تبين الحالة(توازن،و اختلال) و المقاطع الّتي تبين الانتقال من حالة لأخرى،أو من وضع لآخر، و تتميز المقاطع الأولى بالطابع السكوني، في حين تكون المقاطع الثانية ديناميكية، وهذه المقاطع و تصنيفها تسمح لنا بمناظرتها مع الصفة و الفعل،حيث تكون وظيفة الصفات السردية هي تحديد حالات التوازن و اللاتوازن، في

[1]-ينظر:تيزفيتان تودوروف،شعرية النثر(مختارات)،نحو المسرود و الديكاميرون،ترجمة:عدنان محمود محمد،وزارة الثقافة للنشر،دمشق،(د.ط)،2011،ص52.

[2]-بوعلام م، شعرية السرد و النحو السردي تيزفيتان تودوروف،

Al-marsa-ahla montada.net/t6667-topic/22.09.2011 PM : 9.51 h .

حين تقوم الأفعال بمجاراة الانتقال من حالة لأخرى. أما فيما يتعلق بالأسماء(nom propre) و الّتي تعد اسما نحويا،و ليس اسم علم،حيث يوضّح "**تودوروف**" أن المقصود ب nom propre هوالاسم في النحو،لذلك فوظيفتها تتخذ بعدا تجريديا قابلا لأن تحدّد من خلاله شخصيات مختلفة من الفاعلين،فالقاعدة الأساسية لدراسة بنية العقدة في القصة هو القيام بتلخيصها،حيث تكون كلّ حادثة عبارة عن شبه جمل طرفاها فاعل و موضوع، و يجب تحديد مستويين لهما،هما: التعيين(Dénomination) و الوصف(Description)[1].

فعبارات مثل "ملك فرنسا، الأرملة، الخادمة تحدد في ذات الوقت شخصا بعينه، و تقدم في آن بعض خصائصه و صفاته، و تتفاعل هذه القيم نحويا، عندما نتعرض للمثال: ملك فرنسا يذهب في سفر، فالجملة السابقة في مستوى التعيين و الوصف تقدم عبارتين، الأولى تحدد أنّ "س" هو ملك فرنسا، و "س" سيذهب في سفر، وهذه الأشكال الّتي يمكن أن يملأها المسند هي أشكال فارغة،

و قد توظف الاسم الموصول للتعيين عند استعمالنا ل: " الّذي" و يقرّر "تودوروف" أن هذه البنيات الشكلية النحوية: اسم، فعل، صفة، ضمير...يمكن تمثلها لدراسة النص السردي[2].

كما أنّ المسعى القائم لدى "تودوروف" و المتوخى من هذا التناظر المجسد، هو العمل على إقامة نظرية أو علم للسرد على غرار علم اللّغة، "**ويقدم تودوروف أكثر القضايا حيوية في دراسته عن "ديكاميرون بوكاشيو" بعنوان "نحو الديكاميرون"، و هي دراسة تكشف بهالتها العلمية عن محاولة تأسيس نحو عام للقص انطلاقا من موقف موضوعي واثق بموضوعيته و سوف نرى أن هذا الموقف هو ما تضمنته مواقف ما بعد البنيوية**"[3].

و يتأسس النموذج الّذي يقترحه "**تودوروف**" في نحو السرد على إقامة تناظر بين تقسيمات اللّغة و مكوّنات السرد، حيث نجد أنّ المستوى الدلالي تقابله بنية المضمون السردي، أما المستوى اللّفظي

---

[1]- تيزفيتان تودوروف،شعرية النثر(مختارات)، مرجع سابق ، ص54.

[2]-ينظر:بوعلام، شعرية السرد و النحو السردي، مرجع سابق.

[3]-رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، 1998، ص100.

فيتعلق باللّغة الّتي تروى بها الحكايات، بينما يتناول المستوى التركيبي العلاقة القائمة بين الأحداث، كما يشير "تودوروف" إلى التحديدات الّتي تخص بنية التركيب اللّغوي و التركيب السردي.

تقوم المسندات(prédicats) بدور وظيفي في تحديد حركة الانتقال السردي، فبالنسبة للعقدة الأولية(Intrigue) نجد أن الانتقال من حالة توازن إلى أخرى، غير أن وضعية التوازن تعود بفضل قوة معاكسة، مما يعني أن وضعية التوازن تعود بفضل قوة معاكسة، ممّا يعني أن النص يعيش ثلاث حالات هي:

1/حالة توازن.2/اختلال التوازن.3/حالة توازن.

غير أنه من الملاحظ أنّ حالة التوازن الثانية مخالفة في نوعيتها للحالة الأولى، لذلك يمكننا إعادة صياغتها وفق مخطط تجريدي يكون كما يأتي:

وضع ابتدائي–تحوّل–وضع نهائي[1].

يتضح لنا أنّ النحو السردي صيغة بنائية،تسعى لوضع قواعد قارة و ثابتة في قراءة النص السردي،تنطلق من تصنيفات أولية،و تصنيفات ثانوية،فالتصنيفات الأولية تتعلق بعناصر الكلمة أو الجملة لتنتقل إلى المقطع السردي ثمّ النص،و هي المجموعة القصصية "**الديكاميرون**" للكاتب الإيطالي "**جيوفاني بوكاشيو**".

فبنية الجملة تتكون من اسم، و فعل ،و صفة ،و ضمير ،و ظرف زمان أو مكان،ووفقا لهذا فإن الشخصيات القصصية تصبح أسماء و الخصائص المتعلقة بهذه الشخصيات تصنف على أنها نعوت،و الأحداث الّتي تقع لها تؤخذ بمنزلة الأفعال،و هذه التصنيفات تخضع بدورها إلى تقسيمات تسهم في بناء الجملة السردية و تحدّد صيغ النعوت إلى:

وصف الحالات(سعيد، تعيس، فرح...)، وصف الخصائص الداخلية(فضائل،رذائل)، وصف الصفات الخارجية(ذكر،أنثى،من أصل نبيل،من عامة الناس)،أما الأفعال فترد إلى ثلاثة:

أ/يغير من الوضع.ب/يرتكب جريمة.ج/يعاقب.

[1]–ينظر: تيزفيتان تودوروف،شعرية النثر(مختارات)، مرجع سابق، ص54.

وإذا انتقلنا إلى المستوى الأعلى من الجملة و هو المقطعSéquence فإنه يتشكل من متوالية من الجمل الّتي تنشئ قصة،و تكون العلاقة القائمة بين الجمل زمنية أو منطقية أو مكانية،و تكون مهمة المقطع هي:وصف حالة الاضطراب و التوازن،أو وصف حالة الانتقال من حالة لأخرى،و إذا انتقلنا لمستوى النص فإن "**تودوروف**" يقدم ثلاث ممكنات للتفاعل الجملي،هي التسلسل و التضمين و التداخل.

وينتقل **تودوروف**" إلى مستوى آخر هو التحويلات السرديةles transformation narratives، و هذه التحويلات تتخذ المفاهيم السابقة قاعدة لها،لتصبح تحويلات في مستوى التركيب السردي،و العلاقة القائمة بين الحالة و التحول و الانتقال هي بين الصفات و الأفعال والأسماء، وتندرج عنها جملة من الوضعيات الخاصة بالصوت السردي، و المظهر و الصيغة السردية، و قد قسّمها إلى قسمين هما[1]:

أ/**التحويلات البسيطة LES TRANSFORMATION SIMPLE** :

وتشمل تحويلات الصيغة بتفريعاتها(الحدوثية، الوجودية،التمني،الشرط،التنبؤ).

ـــ **تحويلات القصد:**تتعلق البنية بالقضية المرتد تحقيقها و ليس إلى الفعل بحد ذاته : عزم ،حاول ، صمّم(فعل في حالة نشوء).

ـــ **تحويلات النتيجة:**تتعلق بتمام الفعل:نجح في،وفق إلى.

ـــ **تحويلات الطريقة الكيفية:**وألفاظه هي:يبادر،يستميت،يتحرق.

ـــ **تحويلات المظهر الأوجه:** و يعبر عنها بأفعال مثل:شرع،كان بصدد،انتهى، و هي أفعال تعبر عن حالات الحدث:البداية،النهاية،الانخراط في الحدث.

ـــ **تحويلات الوضع و الحالة:**و المقصود هنا statut ؛أي تحديد الوضع عن طريق النفي بمعنى إحلال الصيغة السلبية مع الصيغة الإيجابية.

[1]-ينظر: تيزفيتان تودوروف، شعرية النثر(مختارات)، مرجع سابق، ص55 و مابعدها.

ب/التحويلات المركبةLES TRANSFORMATIONS COMPLEXES :

و تتعلق بوجود محمول ثان يضاف للمحمول الأول و يرتبط به.

و تتبادل الوضعيات السردية من خلال التحويلات البسيطة.

وينقسم إلى ستة أقسام هي:

ـــ **تحويلات الظاهرApparence** :و تتعلق باستبدال مسند بآخر،دون أن يكون ذلك حقيقيا،و صيغه:يدع،يزعم، و هي أفعال قائمة على أساس التمييز بين المظهر و الحقيقة س أو ص (زعم أنّ س) ارتكب جريمة.

ـــ **تحويلات المعرفةConnaissance**: و تتعلق باكتساب الوعي بالحدث، و صيغه:لاحظ،علم، تنبأ،عجز عن تذكر حدث س أو ص(يعلم أن س) ارتكب جريمة.

ـــ **تحويلات الوصفDescription**:و هي تحويلات تكمل التحويل الثاني(المعرفة)،وتشمل أساسا أفعال القول:يحكي،يقصّ،يعلن،يشرح،يذيع،و مثالها س(أو ص) يحكي بأن س ارتكب جريمة.

ـــ **تحويلات التقدير أو الافتراضSupposition**:و تخصّ هذه التحويلات الأفعال غير المنجزة الّتي يعبر عنها بأفعال، و صيغه:يتوقع،يتوجسّ،يشّك،و صيغه التنبؤية تجعل هذه الأفعال متعلقة بالمستقبل،مثلها في ذلك مثل أفعال التحويلات النية ، الصيغة ، المظهر، و مثالها:س (أو ص) توقع أن س سيرتكب جريمة[1].

ـــ **تحويلات الشخصية أو المنسوبة إلى ذاتSubjectivation**: إذا كانت التحويلات السابقة تتعلق بالخطاب و موضوعه،فإن هذا التحويل يخصّ موقف الذات، و لا يغير القضية الأساسية،و تعبّر عن أفعال:اعتقد،فكر،تشكل لديه انطباع،اعتبر،قيّم، ومثالها س(أوص) يعتقد أنّ س ارتكب جريمة.

ـــ **تحويلات السلوك الحالةAttitude**: هذه التحويلات تخصّ حالة المسند،لأنها تبين ما يحدث لدى الفرد أثناء وقوع الحدث،و يختلف هذا التحويل عن تحويل الكيفية، في أنّ المعلومة هنا تخصّ

[1]-ينظر: تيزفيتان تودوروف، شعرية النثر(مختارات)، مرجع سابق، ص62.

المسند،أي الذات و أفعال هذا التحويل:يبتهج،يسر،يستاء،و مثالها س يسر بارتكاب جريمة. تؤكد المسارات السابقة على الجهد الّذي بذله "**تودوروف**" من أجل إعطاء صورة متكاملة للنحو السردي،القائم أساسا على فرضيين أساسيين،أخذهما عن "**بروب**" " Propp" هما الحالة و التحوّل،و هي محاولة واضحة لوضع المسار السردي موضع اختيار من حيث تركيبة الّذي لا يختلف باختلاف اللّغات و الثقافات،استنادا إلى القيمة الأساسية و هي الإخبار[1]، وهذا ما قصده "**تودوروف**" في ختام دراسته لقصص الديكاميرون:"**إنّ هذه الأمثلة كافية لإعطائنا فكرة عن النحو السردي،و حالة الدراسات السردية تتطلب منّا صياغة جهاز وصفي ،قبل البدء بمقاربة الأفعال**"[2].

و بهذا يُعد نحو السرد العلم الّذي يقوم بتحليل مكوّنات و ميكانيزمات الحكاية حيث يعمل على دراسة النصوص الحكائية،قصدا استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية الّتي تمثل النواة المولّدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية و يعني هذا أنها منهجية **هيكلية Structural** لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أو الدلالية **Sémantique** أو العلامية[3] **Sémiotique**، فهذا النحو يرتكز على الوحدة العميقة للّغة المسّرود،و هي وحدة تضطرنا إلى مراجعة أفكارنا حول كل من الشخصية و الحدث،ذلك أنّ الشخصية اسم،و الحدث فعل في النهاية،فلا يمكن أن نفهم اللّغة إلّا إذا تعلمنا التفكير في الأدب،و العكس صحيح أيضا.

فنحو السرد يدرس طبيعة و شكل و وظيفة السرد،كما يحاول أن يحدّد القدرة السردية أو السّمة المشتركة بين كلّ أشكال السرد[4]،على مستوى القصة و السرد و العلاقة بينهما،و كذلك ما يجعلهما

---

[1]-ينظر: تيزفيتان تودوروف، شعرية النثر(مختارات)، مرجع سابق، ص62.

[2]-المرجع نفسه، ص62.

3- سمير المرزوقي و جميل شاكر،مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا،الدار التونسية للنشر -ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر،(د.ط)،(د.ت)،ص18

4- يان مانفريد، علم السرد(مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوي، دمشق، 2011، ص15 و مابعدها.

5- ينظر: جيرالد برنس،المصطلح السردي(معجم المصطلحات) ، تر : عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ط 1 ، 2002 ،ص151.

مختلفين عن بعضهما البعض، و يشرح السبب في القدرة على إنتاجهم و فهمهم، و تكون دراسة السرد كصيغة لعرض وقائع و مواقف متتابعة زمنيا(كما يقول جنيت)،و في هذا المعنى الضيق فإن نحو السرد يتجاهل مستوى القصة في حد ذاتها إذ لا يحاول أن يضع نحوا للقصص،فهو يركز على العلاقة المحتملة بين القصة و النص السردي و السردية والقصة و السرد و خاصة حين يعرض لبحث الزمن و المزاج و الصوت.

و من بين أنواع النحو السردي المختلفة الّتي جرى تطويرها،فإن نحو القصة الّذي قام بوصفه دارسو علم النفس و المعلومات المتوفرة لهذا العلم أصبح على جانب كبير من الأهمية و قد حاولوا أن يحددوا العناصر الأساسية للمسرود و أن يبحثوا العلاقات المتبادلة بينها،و أن يساعدوا في البحث عن تأثيرات متغيرات البنية و المحتوى على ذاكرة و فهم النصوص.

و السرد الّذي تطوّر على خطى النصوص الألسنية و البنيوية، ويحاول أن يحدّد تراكيب و دلالات العقدة (بافيل)، و العناصر المبكرة للسرد و تبيانها(فان ديك)، و عناصر القصة و الخطاب و تفسيراتها قد تمّ طرحه أيضا، و مثل هذا النحو يستهدف غالبا الكمال(بحيث يحيط بكل أنواع السرد)، و الوضوح (موضّحا بأقل درجة من التفسير لمستخدميه كيف يمكن للسرد أن ينتج و يفهم باستخدام مجموعة معينة من القواعد)،و المكانية التجريبية(بحيث يتمشى مع العوامل الاجتماعية و المعرفة المتحكمة)[1].

و أي نحو للسرد يجب أن يحتوي في النهاية على هذه العناصر المتصلة ببعضها:

1- مجموعة محدّدة من القواعد المكتوبة تقوم بتوليد كلّ البنى المكبّرة و المصغّرة لمسافات المواقف و الوقائع المسرودة.

2- عنصر دلالي يفسر هذه البنى(مميّزا للبنى المكبّرة الكونية و البنى المصغّرة المحلية).

3- مجموعة محدّدة (تحويلية) من القواعد توظّف على البنى المفسّرة و تكون مسؤولة عن الخطاب السردي (التكرار،و الإيقاع،و السرعة،و التدخل السردي).

[1]-ينظر: جيرالد برنس،المصطلح السردي(معجم المصطلحات)،مرجع سابق ، ص151.

4- عنصر عملي(يحدّد العوامل المعرفية و الاتصالية الّتي تؤثر على ممارسة و قابلية القول وملائمة النتيجة للأجزاء الثلاثة الأولى(المستوى التركيبي، الدلالي ،والدلالي.

5- عنصر تعبيري يسمح بترجمة المعلومات الّتي تم الحصول عليها من العناصر الأخرى إلى وسيط:اللّغة الإنجليزية المكتوبة[1].

وإضافة إلى ارتباطه بالتحليل البنيوي للسرد الّذي كان يهدف إلى الكشف عن الأنساق الكامّنة في كلّ أنواع الحكي،فإنه ارتبط أيضا في بداياته الأولى بالنظرية الأدبية،و يرجع الفضل إلى "**رولان بارث**" **R . Barth** " و "**كلود بريمون**" **Cl. Bremond** " و "**أ.ج.غريماس**" **Al . Julien . Greimas** " في تخليصه من النظرية الأدبية و إدراجه ضمن نظرية سيميوطيقية عامّة تضّم نصوصا حكائية بالمعنى الأوسع للكلمة مثل السينما و المسرح، و فنون الرقص و الرسوم المتحركة و التصوير، و الروايات و القصص القصيرة و السير الشعبية،الخ[2].

يقول "**رولان بارث**" في التحليل البنيوي للحكي « L'analyse Structurale Du Récit » معبرا عن هذا الاتجاه:

إن أنواع الحكي في العالم لا حصر لها، و يمكن نقلها بالعديد من أشكال اللّغة، المنطوقة و المكتوبة،الصور الثابتة و المتحركة،لغة الإيماء،أو أي خليط منظم من كلّ هذه الأشكال،إنّ للحكي وجودا في الأسطورة و الخرافة، و حكاية الحيوان، و الأقصوصة و الملحمة و التاريخ،و البانتوميم والتصوير(تأمل لوحة القديسة أورسولا لكارباتيشو)، و النقش على الزجاج،و السينما،و الرسوم الهزلية و المواد الإخبارية، ولغة المحادثات،و تحت هذا التنوع اللانهائي للأشكال،يوجد الحكي فضلا عن ذلك في

[1]- ينظر:جيرالد برنس،المصطلح السردي،مرجع سابق،ص152.

2- السيد إمام،مدخل إلى نظرية الحكي(السرد)،مؤتمر أدباء مصر"أسئلة السرد الجديد"الأبحاث،د.23،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة،2008،ص35.

كل العصور و الأماكن و المجتمعات،و الحكي دون اعتبار لأدب جيد أدب ردئ،عالمي و عبر تاريخي،وعبر ثقافي،إنّه موجود بالضبط مثل الحياة ذاتها[1].

وفي الثمانينات و التسعينات من القرن الماضي حدث ردّ فعل تجاه النزعة العلمية و التصنيفية الصارمة للسرديات البنيوية على يد باحثي و منظري ما بعد البنيوية ممن رأوا استحالة الوصول إلى معرفة علمية بالنصوص الأدبية،و أنّ فكرة العلمية ما هي إلا حكاية أخرى من الحكايات(أسطورة من الأساطير)، و كان من نتيجة ذلك فتح آفاق جديدة لتطور السرديات كما في الدراسات النسوية، و النقد الإيديولوجي،و التحليل النفسي و نقد التلقي، لقد أسفر ردّ الفعل ما بعد البنيوي عن تخلي معظم المشتغلين بالسرديات منذ أواخر القرن الماضي عن الحلم بعلم حقيقي للحكي(السرد)،و منذ ذلك الوقت اتسّع مفهوم السرديات بحيث أصبح موضوعا للعديد من الاختصاصات الّتي تخرج عن نطاق الدراسات الأدبية مثل التاريخ و الدين و الصحافة و الممارسات القانونية،و السياسية،الخ[2].

ثانيا:مقولات السرد الأدبي**:

من يقرأ هذه المقالة الرائدة،يدرك بلا ريب ما كان يهجس به "**تودوروف**" نقديا،فقد توضحت استفادته من منجز الدرس اللّغوي الحديث،كما تبدي بجلاء انتصابه على أرضية قوامها إرث شكلاني دأب على فهمه و استنطاقه من خلال عكوفه على الغوص في المنظّومة المفهومية لماهية الأدب و زوايا النظر إليه،و قد طرحها "تودوروف" في شكل أسئلة:"كيف نختار الدلالة ذات العلاقة بالأدبية من بين تلك الدلالات المتعددة التي تبرز خلال القراءة؟كيف نعزل مجال ما هو أدبي خاصة،تاركين لعلم النفس و التاريخ ما يعود لهما؟"[3]. و لتجاوز هذه الإشكالية سعى إلى التفرقة بين مفهومي المعنى و التأويل،فما مفهوم كل منهما؟.

1-ينظر:رولان بارت،مدخل إلى تحليل البنيوي للقصص،ترجمة:منذر العياشي،دار الإنماء الحضاري، ط1،1993،ص25-26.

2- ينظر،السيد إمام،مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)،مرجع سابق،ص37.

**- مقولات السرد الأدبي مقالة لتودوروف نُشرت ضمن العدد الثامن من مجلة: communication عام1966

3- رولان بارت و آخرون،طرائق التحليل البنيوي للسرد،ترجمة:حسن بحراوي،البشير القمري،عبد الحميد عقار،آفاق،اتحاد كتاب المغرب، ع8-9،1988،ص39.

المعنى:"و هو الإمكانية التي يتوفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته"[1]؛فمعنى عنصر من عناصر العمل الأدبي هو إذا وظيفته.

التأويل:يختلف التأويل عن المعنى في المفهوم،ذلك أنه"يدرج فينسق ليس هو نسق العمل و لكنه نسق الناقد"[2]؛و التأويل يختلف باختلاف شخصية الناقد و مواقفه الإيديولوجية و كذلك باختلاف الفترات.

و هذا تفريق مماثل للتمييز الكلاسيكي لدى **فريغ(verigue)** **"فالغاية من وصف عمل ما هي بلوغ معنى العناصر الأدبية،أما النقد فيسعى إلى تأويل العناصر تأويلا ما"**[3].

كما يتساءل في هذا السياق عن إمكانية وضع معنى العمل الأدبي في نسق أكبر منه،"**فكل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات،تراتيبات مختلفة"**[4].

ثمّ مضى إلى التأكيد أنّ للعمل الأدبي مظهران: قصة وخطاب؛بمعنى "**أنه يشير في الذهن واقعا ما و أحداثا قد تكون وقعت و شخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية،و قد كان بالإمكان نقل تلك القصة ذاتها بوسائل أخرى،و العمل الأدبي خطاب كذلك،حيث أن هناك سارد يحكي القصة،أمامه يوجد قارئ يدركها"**[5].

و هما مفهومان قديمان،إذ نجدهما في البلاغة الكلاسيكية،فكانت "**القصة من اختصاص invention أي البتداع(و يتعلق بالدلالة) و الخطاب من اختصاص la disposition أي الإنشاء(و يتعلق بالتركيب)"**[6].

---

[1]- رولان بارت و آخرون،طرائق التحليل البنيوي للسرد،مرجع سابق ،ص40.

[2]- المرجع نفسه ،ص40.

[3]- المرجع نفسه،ص40.

[4]- المرجع نفسه ،ص40-41.

[5]- المرجع نفسه،ص41.

[6]- المرجع نفسه،ص41.

كما نجد أن "**لاكلو**" (laclos) قد سبق أن أعلن عنهما في مقدمتين كتبهما،حيث يقول"**أن توطئة المحرّر تلج بنا إلى القصة،و تنبيه الناشر يلج بنا إلى الخطاب**"[1].

ليأتي بعد ذلك "**شلوفسكي**"(**sklovsky**) و يبتعد قليلا عن هذا الطرح فيصرح بأن"**القصة ليست عنصرا فنيا بل مادة سابقة على الأدب،بينما كان الخطاب وحده بناء جماليا بالنسبة له، و قد كان يعتقد أنه من الأنسب لبنية العمل أن يأتي حلّ العقدة،سابقا على العقدة**"[2].

أما الشكلانيون الروس فهم أول من عزل هذين المفهومين تحت مسّمى"**الحكاية /المتن الحكائي و هي ما وقع فعلا،والموضوع/المبنى الحكائي و هو الكيفية التي بها يتعرف القارئ على ما وقع**"[3].

و سوف نتوقف عند "السرد من حيث هو قصة" و "السرد من حيث هو خطاب" بالتفصيل المملّ تنظيرا و تطبيقا لأنه مغزى بحثنا.

من خلال ما سبق نجد أن تحليلات "**تودوروف**" لقصص الديكاميرون هي من باب تحديد أطر هذا النحو،حيث عمل على إظهار التناظر الموجود بين المقولات اللّغوية:الاسم، و الفعل، و الصفة ، و المقولات الأدبية:الشخصية ،الحدث،المسرودية...

وعلى هذه الشاكلة،انتهى إلى تقرير أننا سنفهم السرد بصورة أفضل،إذا عرفنا أن الشخصية في المسرود هي اسم،و إنّ الحدث هو فعل،ثمّ التقرير أنّ الجمع بين اسم،و فعل هو الخطوة الأولى اتجاه السرد،و بالتالي إمكانية دراسة العمل الأدبي من خلال المقولات الأدبية و اعتمادا على المقولات اللّغوية.

---

[1]- رولان بارت و آخرون،طرائق التحليل البنيوي للسرد،مرجع سابق ،ص41.

[2]- المرجع نفسه ،ص41.

[3]- المرجع نفسه،ص41.

الفصل الأول:

السرد من حيث هو قصة.

تطرّق "**تودوروف**" في معرض حديثه عن **السرد من حيث هو قصة** إلى المفهوم العام لها،و الّذي يعني حسب رأيه أنّ القصة هي العرض التداولي لما يقع،و هي لا توجد على مستوى الأحداث ذاتها،لذلك فإنها لا تكون مرتبة زمنيا، فالقصة إذا تجريد إذ أنها تدرك و تحكي من طرف أحد ما، و هي لا توجد في ذاتها[1].

وللوقوف على ذلك ارتأينا مقاربة "رواية **دمية النار**"[2] للكاتب الجزائري "**بشير مفتي**"[3]، على اعتبار أنّ الرواية خطاب سردي متخيل ينهض على منطق خاص و مقوّمات محدّدة، له أساليبه و تقنياته.

وهذا ما تجسده روايتنا الّتي تتحدث عن المرحلة الّتي تلت الاستقلال في الجزائر، و تسلّم "هواري بومدين" السلطة، و الحرب الأهلية الّتي اندلعت بعد سنوات قليلة بين النظام وما كان يسّمى المجاهدين و الثوريين الجدّد بعد فشل المشروع الوطني و تنامي الديكتاتورية.

لكن هذا ليس سوى إطار عام لّما تريد أن تقوله الرواية، فالحكاية الكبرى تكمن في التفاصيل الصغيرة الّتي سترّد في الاعتراف الّذي سيقدمه "رضا شاوش" بطل الرواية الّذي يحكي سيرته الذاتية الّتي تروي ذلك الالتباس الّذي حصل بعد الثورة و الانتقال من أقصى اليسار إلى أقصى اليمين أو حين يتحّول المناضل إلى جلاد، ووحش يفتك بالجميع حتى بالمرأة الّتي أحبها. تنجح الثورة لكن المجتمع الّذي قاد هذه الثورة يفشل حين تتحوّل عائلة بكامل رجالها إلى جلادين

---

[1]- رولان بارت و آخرون،طرائق التحليل البنيوي للسرد،مرجع سابق،ص42.

[2]- بشير مفتي، دمية النار، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1،2010.

[3]- كاتب و صحفي جزائري، ولد عام 1969م، بالجزائر العاصمةن له من المجاميع القصصية أمطار الليل و الظّل و الغياب و شتاء لكّل الأزمنة، أمّا من المتون الروائية فله المراسيم و الجنائز الّذي أصدرها سنة 1997م، و الّتي استثمر فيها بعض ملامح الرعب الّذي ساد النفسية الجزائرية أيام المحنة و الدم، و في 2000م أصدر رواية أرخبيل الذباب و الّتي أبدع فيها من الناحية الفنية و الجمالية كثيرا، و أيضا شاهد العتمة الّتي كانت سنة 2002م، الغارقة في السوداوية و الشاعرية، ثمّ نجد بخور السراب و أشجار القيامة الّتي منحت فيها حقا للقارئ لكن مع خرائط لشهوة الليل و دمية النار غيّر تقنيته ليُحولها إلى سيرة ذاتية و أخيرا نجد روايته أشباح المدينة المقتولة.

كما كان له دور فعّال في المجال الصحافي و التلفزيوني.

بدءا من الأب الّذي يتقمّص دور الديكتاتور و انتهاءا بالابن الأصغر الّذي يتحوّل إلى أداة في خدمة هذا القاتل غير المرئي،يعمل والد "رضا شاوش" مديرا لسجن يقطع فيه أوصال ضحاياه، و هو يؤمن بقائد الثورة بطريقة لا فكاك منها، لكنه ينتحر في النهاية بعدما ادّعى الجنون قبل ذلك، لأنّ الضحايا بدأت تحاصره في نومه و تفض مضجعه، يتوّلى الابن الأكبر منصب أبيه، و يخص الأخ الأصغر على الانخراط في جهاز الاستخبارات.

تُلخص هذه الحكاية ما حدث في الجزائر خلال الثورة، و ما تلاها من حرب أهلية كان خطط لها جيدا رجال شاركوا في الثورة، و هم اليوم يديرون الدولة أو الحكم من خلف ستار لا يعرف به أحد.

لقد سلّط "بشير مفتي" في عمله هذا الضوء على منطقة معتمة في تاريخ الجزائر و تعد من المسكوت عنه، و قد اختار شخصا آخر ينوب عنه في طرحها هو رجل الاستخبارات "رضا شاوش" الذّي كان في بداية توجهّه مناضلا ضد الحكم .

تفضح الرواية بما لا يقبل الجدل تمزّق الهوية و الانقسام الحادّ الذّي حصل في المجتمع الجزائري في تلك الفترة، و يتجلى ذلك في الأسئلة الكثيرة الّتي يطرحها بطل الرواية على نفسه، بعد كل جريمة يقترفها، من دون أن يجد أجوبة مناسبة لتساؤلاته الّتي هي أسئلة شريحة كبيرة من الناس في هذا المجتمع الذّي فقد روحه.

وقد اشتغلت هذه الرواية على التمويه،و على التركيب في آن وحد،قامت بالتمويه بين الروائي مقدم المخطوطة "المتن السردي" المحايد و بين "رضا شاوش" صاحب المخطوطة "السارد و الشخصية الرئيسية،و يركب بين نوعين سرديين هما:الرواية و السيرة الذاتية، فالروائي يقوم بوظيفة خارجية يرسم عبّرها الإطار العام الّذي أهله لنشر المخطوطة،و هي وظيفة كلّفه بها "رضا شاوش" في قوله في رسالة إلى الروائي"...و إنني لأتمنى صادقا أن تكتب "اسمك" في أعلى صفحتها، و تنسبها لنفسك بالنسبة إليك كقصة خيال مروعة على أن يراها الناس حقيقة مؤكدة..."[1].

[1]-الرواية،ص20 .

ويقول الروائي في تقديمه معترفا و مصّرحا:"لقد كتبت هذا التقديم فقط لأنسب لنفسي ما أكتبه أنا،و لأترك صوته يحكي قصته كما كتبها هو،على لسانه،متمنيا طبعا أن يكون الرجل على قيد الحياة،و أنه سيقرأ كتابه كما تركه لي بلاّ أي تغيير أو رتوش..."[1].

لذلك نجد في الرواية صوتين،صوت "الروائي" في المقدمة،و صوت رضا شاوش في باقي المتن السردي،و هو محكي ذاتي مشتمل على كل مقومّات السرد من بوح و اعتراف و تدفق سردي،و ضمير للمتكلم،و تنسب الأحداث و الوقائع،و قد وجد النقاد لهذا النمط من الكتابة السردية مفهومها نحتوه ب "الرواية السيرة"أو "السيرة الرواية"،بحسب المقومّات الغالبة و المهيمنة. ودمية النار سيرة ذاتية تروى القلق الوجودي لشخصية **"رضا شاوش"** و مساراتها و محطات تحوّلها،إنها كذلك رواية تكون الشخصية،لكنها في الآن ذاته شهادة اعتراف على مرحلة تاريخية، و كشف أسرار تدبير شؤون حياة وطن و مواطنين من قبل جماعة متحكمة في الخفاء. يساهم القلق الوجودي في بلورة مفهوم "الرواية-السيرة الذاتية"،لأنّ الأسلوب السردي المناسب له يتمثل في "المحكي الملتاع" المتدفق القريب من المونولوج و البوح و الشهادة و الإعتراف على الورق للتخفيف من الألم الداخلي،و لمحاولة إشراك الآخرين من أجل تقاسم ذلك الألم،و الخروج به من الدائرة المغلقة (الجماعة المتسلطة) إلى الدائرة المفتوحة (عامة الناس).

و بهذا يمكننا إدراج رواية "دمية النار" ضمن رواية "تيار الوعي".

أولا-منطق الأفعال الروائية:

إذا ما تتبعنا تاريخ الأفعال الروائية نجد أن مصدرها هو الشعرية الكلاسيكية (الأرسطية) التي نعتتها **بالتكرارات**، ذلك أنه**"في كل عمل يوجد ميل إلى التكرارات،سواء أتعلق الأمر بالفعل الروائي أم بالشخصيات أم بتفاصيل الوصف،و قانون التكرار يتحدد في أشكال خاصة عديدة تحمل الاسم ذاته الّذي تحمله بعض الصور البلاغية"**[2] و هي:

[1]-الرواية،ص21.

[2]-رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص42.

1/الطباق: " و هو التقابل الّذي يفترض إدراكه وجود جزءين متشابهين في كلاّ طرفي الطباق"[1]،و مثل هذا النوع من التكرارات لا تنطوي عليه روايتنا.

2/التدرج: يتعلق بإدخال تفاصيل جديدة على حدث مكرّر، فهو يأتي به لكسر الرتابة،و يشترط في هذه التفاصيل أن تكون مكملّة لما سبق حتى تكون نتيجة منطقية لها[2].

و من الأمثلة الموجودة في روايتنا ما تحدث عنه "رضا شاوش" عن طفولته و ما تركه أثر والده على نفسيته"...**رأيت أبي مرّة يضرب أمي ضربا عنيفا و هو يصرخ بهذيان في وجهه...**"[3].

"لم أتذكر قط سبب الضرب،سبب كلّ ذلك العنف،و الصراخ،و العويل،و البكاء، و اللحم الأحمر،و الدم النازف،و الوجه المُهان،أتذكر فقط حالة الألم الّذي سببها الموقف حينها بداخلي،كما لو أنه منطقة صامتة،وجرحا لا يبرأ،جرحا عميقا،نافذا..."[4].

"أما أبي فلا أتذكر كم مرّة صحبني معه خارج البيت،و كانت المناسبات دائما محدّدة،عندما أمرض يأخذني للمستوصف كي أعالج،و مرّة كان لهدف آخر ارتبط بذكرى ختاني...ربّما لأنّ والدي كان يريد ضربي لأنني خفت من مقص المختن،و ربّما لأنني بعد أنّ تمّ كل شيء شعرت بعاطفة أبي القوية نحوي،لقد ضمني على غير عادته بقوة إلى صدره..."[5].

"و لا أنسى طبعا يوم دخولي المدرسة بمئزر أبيض خاطته لي جارتنا سعيدة...وأبي و هو ينصحني قبل مغادرة البيت أن أتعلم جيدا،و أبرهن له أنني رجل يستحق ثقته..."[6].

---

[1]– رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ، ص42.

[2]–ينظر:المرجع نفسه، ص43.

[3]–الرواية، ص24.

[4]–الرواية، ص25.

[5]–الرواية، ص26.

[6]–الرواية، ص26.

"الخوف من الضرب كان أكبر وساوسي،بعدما رسخت في ذهني صورة ضربه لأمي،ضربه الّذي جعلها طريحة الفراش لأسبوع بأكمله"[1].

"لقد تغير سلوك والدي عمّا كان عليه سابقا قبل وفاته بسنوات،و تغير مسارات الحياة...لم يعُد أبي كما كان في البداية عنيفا جدا،صارت له علاقة جميلة بأمي..."[2].

"على الرغم من حضوره المهيب،ووجوده الساطع في البيت لم يحدث ذلك قط،لم يحدث،و لم يكن مقدرا له أن يحدث،لم يكن أبي دارسا و لا متعلما..."[3].

"منذ ذلك الوقت شعرت أنني فقدت احترام أبي لي،فلم يعد يكلمني إلاّ و هو ينعتني بالجبان،لم أفهم كلامه حينها،و إن أدركت أنه كان ينتظر مني أن أكون شجاعا أمام سكان الحي..."[4].

إن المتتبع لهذه الأمثلة يجد أن كلاّ منها يضيف جديدا لسابقه،فبداية نجد أن الشيء الوحيد الذي يتذكره هذا الطفل من طفولته هو كيفية ضرب والده لأمه،ليأتي المثال الثاني و يُضيف حادثة أخرى رسخت في ذاكرة "رضا شاوش" و هو يوم اختتانه و كيفية ضّمي والده له،أمّا المثال الثالث فيتعلق بيوم دخوله المدرسة و نصح والده له و كيف أنّ هذا النصح زاد من عزمه على كسب ثقة والده بالدراسة و النجاح،ثّم نجد أن الراوي انتقل إلى الحديث عن سلوكه والده و تغيره،ثّم الطريقة الّتي فقد بها "رضا شاوش" ثقته.

و هذا التدرج قد ساهم في إضفاء صورة واضحة لطفولة "رضا شاوش" و علاقته بوالده.

كما نجد هذا النوع من التكرار{التدرج} في حبه لمعلمته و كيف أنها استطاعت أن تنمي فيه حب القراءة و الاطلاع،و مدى تأثره بها"...**عندما أهدتني معلمة العربية قصة "المسخ" و من يومها لا**

---

[1]-الرواية، ص27.

[2]-الرواية، ص29.

[3]-الرواية، ص31-32.

[4]-الرواية، ص33.

أدري ماذا حدث في رأسي،سكنتني ذبابة الأدب..."[1]،**"كانت معلمة العربية امرأة ودودة للغاية،و تتكلم كما لو أنها نبية أرسلت لإخراجنا من الطذظلمات إلى النور على عكس المعلمين الآخرين..."**[2].

"...كنت أتمنى سرا لو كانت معلمتي هي أمي بالفعل،تحسن الحديث بلغة جميلة تجعلني أؤمن بأشياء كثيرة..."[3].

"علمتني القراءة و حُبها،فصرت أقرأ كثيرا،و أنظر للعالم من خلال الأدب لا غير..."[4].

"لقد كانت تلك المُعلمة،الّتي دُبر لها ذلك المقلب،الحقير لتترك التدريس،و تذهب للعمل في أحد المراكز الثقافية...حدثتها عن تلك الجماعة اليسارية فلم تكن تمانع أن أكون منخرطا في توجه سياسي معارض،و كانت تنصحني بقراءة أندريه مالرو و ريجيس دوبريه..."[5].

لم يأتي حديث رضا شاوش عن حبّه لمعلمته دُفعة واحدة، و إنّما كان بالتدرج،فكل مرة نجد شيئا جديدا فعلته هذه المعلمة أو تحدثت به معه جعل هذا الحب الّذي في قلب "رضا شاوش" يزداد لها. كما نجد تدرّجا آخر يظهر في روايتنا ،و هو في الكيفية الّتي التقي بها "رضا شاوش" "بسعيد بن عزوز" وصولا إلى تعريفه بالمنظمة السرية العليا الّتي تحكم البلاد**"بعد سنوات التقيت به،و قد صار محققا معروفا بمركز شرطة حي بلوزداد قرأت أخبارا عنه في بعض الصفحات المتخصصة..."**[6].

"...حينما شعرت أن سيارة توقفت ورائي بطريقة مباغتة،فالتفتت فإذا بسعيد بن عزوز نفسه يخرج منها و ينادى عليّ..."[7].

---

[1]-الرواية، ص29.

[2]-الرواية، ص29.

[3]-الرواية، ص30.

[4]-الرواية، ص31.

[5]-الرواية، ص40.

[6]-الرواية ،ص50.

[7]-الرواية، ص51.

"غير أنّ اتصاله بي للمرّة الثانية حتى لا أقول استدعاءه لي إلى مكتبه فاجئني بالفعل..."[1].

"دخلنا ساحة حيدرة بسيارة الشرطة،و توقفنا قرب مطعم مختف عن الأنظار،و طلب مني سعيد أن لا أفاجأ بوجود عدد كبير من الرجال المهمين في الدولة..."[2].

يفرض أسلوب التدرج نفسه في روايتنا بشكل كبير،و هذا التوظيف الكثيف قد أضفى جمالية على الرواية عكست براعة الراوئي "بشير مفتي" في بناء بنية تكرارية متكاملة و منسجمة ممّا جعل الرواية جسما متناسق الأفكار من خلال معالجتها لموضوع حساس.

2/التوازي: "يتكون هذا النوع من التكرارات على الأقل من متتاليتين تحملان عناصر متشابهة و مختلفة"[3]،و هناك صنفان من التوازي هما[4]:

أ-توازي خيوط العقدة: " و تخص الوحدات الكبرى للسرد،مثل تعرض لتجارب مشابهة"[5].

ويظهر هذا النوع في روايتنا في قيام كل من "رضا شاوش" و "الرجل السمين" بنفس الفعل و هو إفشاء السّر، فالأول قام بإفشاء سرّ "رانيا مسعودي" لأخيها "كريم" و المتمثل في مرافقتها "لعلام محمد" و الذي نتج عنه أن أوسعها ضربا و منعها من إكمال دراستها،أمّا الثاني فقد قام بالبوح بأسرار المنظمة لجماعة رأى أنها ستتمكن من إشعال نيران الثورة بعد الحياة المزرية الّتي تعيشها البلاد و ذلك بعد أن أنبه ضميره.

و نجد هذا النوع أيضا في الفعل الّذي قام به "رضا شاوش" و "الرجل السمين" و هو القتل،فرضا شاوش قام بقتل "الرجل السمين"،و هذا الأخير قام قبله بقتل والد "رضا شاوش".

ويظهر التوازي أيضا في انضمام كل من "كريم" أخ "رانية" و "عدنان" ابن "رضا شاوش" من "رانية" إلى جماعتين إرهابيتين.

---

[1]-الرواية، ص63.

[2]-الرواية، ص98.

[3]-رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد،مرجع سابق،ص43.

[4]-المرجع نفسه،ص43.

[5]- المرجع نفسه،ص43.

ونجد كذلك هروب "رضا شاوش" إلى مدينة عنابة، والأمر نفسه قام به صديق سابق له كان عضو في المنظمة و هو "رفيق"،إلاّ أنّ الأول كان هروبه مؤقتا في حين أنّ "رفيق" كان هروبه دائما.

وأيضا قيام الابن "رضا شاوش" ووالده بالخضوع لنفس المنظمة.

تتشابك خيوط الرواية و تتداخل بعضها ببعض،و هو الشيء الّذي أضفى رونقا خاصا و جمالية رؤياوية حملت قضية وطنية عاشتها الجزائر و عانت من ويلاتها،فالقارئ الأولي لا يدرك هذا التداخل إلاّ حينما يتوغّل بالقراءة، و ذلك أنّ كل شخصيتين كان لهما فعل مشترك بينهما،و كل الشخصيات الّتي تضّمنتها الرواية تقوم بنفس الفعل و هو الخضوع و الاحتماء تحت راية المنظّمة السّرية.

ب/توازي الصيغ التعبيرية: يخص هذا النوع التفاصيل الّتي يتضّمنها السرد،و ذلك بوصف الشخصيتين وصفا نفسيا مشابها[1].

ونجد هذا النوع من التوازي في الحالة النفسية للوالد و "الرجل السمين"، فكلاهما وصل إلى حالة تأنيب الضمير المميت على كل الأشياء الفاسدة الّتي فعلاها، و يظهر هذا التأنيب في قول "الرجل السمين" "...**لقد كبر في السن و بدأ يخرف،بدأ يحرك ببيادقه في الشارع للثورة علينا،لاّبد أنه جنّ،أو أن قرب الرحيل جعله يفكر بطريقة جنونية.**

كان يقصد ببساطة أنّ ضميره صحا فجأة،و أن هذا غير صاح للجهاز"[2].

وقوله أيضا في حديثه عن والد "رضا شاوش""...**والدك فعل شيئا أخيرا ليهرب من هذا السجن،لقد قام بكل ما طلبناه منه فعله،لكن عندما أنبه ضميره،و أحسّ بأنه لا يحمي بلاده...**"[3].

[1]-ينظر:رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد،مرجع سابق،ص43.

[2]-الرواية، ص135.

[3]-الرواية، ص137.

ويظهر التوازي أيضا حينما ساوى بينه وبين "عدنان" في النفسية،فكلاهما متشابهان"...**و كان يبدو لي أحيانا ضائعا مثلي بالفعل...**"[1].

إنّ احتواء الرواية على مثل هذا النوع من التوازي قد أثرى من وصف الشخصيات،ممّا جعلها ترسخ بشكل كبير في ذهنية كل من يقرأ الرواية،و يُشكل صورة نفسية عن دواخل الشخصيات.

وقد وجه "**تودوروف**" نقدا لاذعا للشعرية الكلاسيكية لإغراقها المعرفة في العمومية،بحيث لا يصعب أن نميز نمطا من السرد دون آخر[2].

كما أنها تفرط في الشكلانية"**فهي لا تهتم إلاّ بالعلاقة الشكلية بين الأفعال المختلفة دون أن نأخذ طبيعة هذه الأفعال بعين الاعتبار**"[3].

إضافة إلى ما سبق من وصف لمنطق الأفعال الروائية،فقد قام "**تودوروف**" بوضع محاولة أخرى قام فيها بدراسة العلاقات الّتي تقوم بين تلك الأفعال،و من هذه المناهج الّتي درست هذا المنطق نجد نموذج "**كلود بريمون**" ،"**فالسرد حسب هذا التصوّر يتكون بكامله من تسلسل سرود صغرى أو من تداخلها،و يتكون كل من هذه السرود الصغرى من ثلاثة عناصر(أو اثنين أحيانا)،يكون حضورهما ضروريا و جميع سرود العالم تتكون حسب هذا التصوّر من التأليفات المختلفة لما يقارب عشرة من سرود صغرى الثابتة الّتي قد توافق عددا قليلا من المواقف الجوهرية في الحياة،مواقف يمكننا أن نشير إليها بكلمات مثل " خداع " ، "تعاقد"،" حماية "الخ**"[4].

وهكذا يمكن أن نعرض الرواية بين "رضا شاوش" و "رانيا مسعودي" عل الشكل التالي: رغبة رضا شاوش في صداقة رانيا مسعودي=رانيا مسعودي لا تعترض.

رضا شاوش يُفشي سرّ رانيا مسعودي لأخيها=رانيا مسعودي لا تعلم بذلك.

---

[1]-الرواية، ص42.

[2]- ينظر:رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص44.

[3]- المرجع نفسه ، ص44.

[4]-المرجع نفسه ،ص44.

رضا شاوش يحاول نيل حب رانيا مسعودي=رانيا مسعودي تتحمل العقاب/ضربها و منعها من الدراسة ثمّ اغتصابها و نتيجته.

نلاحظ نوعا من التجانس بين أفعال "رضا شاوش" و "رانيا مسعودي" في البداية،كما نلاحظ ثلاثة أنواع من المجموعات الفعلية،يتعلق الصنف الأول بمحاولة ناجحة في عقد الصداقة بين الطرفين، و يتعلق الصنف الثاني بطموح أكبر من الأول بينما يتعلق الصنف الثالث بمصيبة و تتمثل في خيانة "رانيا مسعودي" و عقابها ثمّ تحولها لعاهرة و عضو ثانوي في المنظمة.

نموذج "ليفي ستراوش" "Cl .Lévi-Strauss" : و يسّمى أيضا بالنموذج التناظري،**"و يفترض بحسب هذه الصيغة أنّ السرد يمثل الإسقاط التركيبي لشبكة من العلاقات الاستبدالية،و بهذا تكشف داخل مجموع السرد تبعية بين بعض العناصر فنسعى أن نجدها ثانية داخل التتالي،و هذه التبعية هي في معظم الأحوال"تناظر"،أي علاقة تناسبية من أربعة حدود(A/B=a/b)،و يمكن أن نسلك حسب الترتيب المعاكس،أي أن نحاول ترتيب الأحداث الروائية المتعاقبة بكيفيات مختلفة حتى نكتشف بنية العالم المعروض انطلاقا من العلاقات الّتي يتم قيامه"**[1].

و قد شرح "**تودوروف**" هذا النموذج بتقديمه تطبيقا واضحا،و من جهتنا نقدم مثالا من روايتنا الموسومة "**بدمية النار**" ،وهذا المثال:

العمود الأول:

- رضا شاوش يتظاهر بالرغبة في صداقة رانية مسعودي.
- رضا شاوش يُفشي سرّ رانيا مسعودي.
- رضا شاوش يبحث عن سبب رفض رانيا مسعودي له.
- رضا شاوش يُعاقب رانيا مسعودي بإخبار أخيها.
- رضا شاوش يتلّذذ بحالة رانيا مسعودي.

[1]–رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص46.

العمود الثاني:

- رانيا مسعودي تقبل صداقة رضا .
- رانيا مسعودي تفشي سرّها لسعيد بن عزوز.
- رانيا مسعودي تحب علام محمد.
- رانيا مسعودي تعاقب رضا شاوش بالانضمام إلى المنظمة و الزواج من سعيد بن عزوز.
- رانيا مسعودي تحاول ردّ ابنها عدنان إليها.

العمود الثالث:

- رضا شاوش يرفض فكرة حب رانيا لعلام محمد.
- رانيا مسعودي ترفض حب رضا شاوش.

من خلال هذه الأعمدة نلاحظ أنّ كل واحد منها مختص بشخصية ما،فالعمود الأول يتعلق بموقف رضا شاوش اتجاه رانيا مسعودي،بينما نجد أنّ العمود الثاني يتعلق برانيا مسعودي الّتي تحدّد موقفها من رضا شاوش، أما العمود الثالث فيحمل موضوع مشترك و هو الرفض.

و قد انتهى "**تودوروف**" إلى عدة خُلاصات تتعلق بهذا النموذج و هي:

1/المنطقية:ظهور الخطر يُؤدي حتما إلى مقاومة أو هروب،معناه أنّ كل تتابع في الحكي يخضع بالضرورة لمنطق ما.

وهذه المسألة بالغة الأهمية إذ لن نكلف أنفسنا عناء البحث عن تبرير لهذا التتالي،و حتى إذا لم يكن ذلك واضحا في بنية العمل الأدبي فإنه موجود لأن هذا العمل يدخل في نسق أعلى منه هو نسق الواقع الّذي ينتمي إليه،و بالتالي فإنه يكتسب معناه من هذا الواقع.

2/إمكانية خضوع قصة واحدة لأكثر من نموذج في التحليل،وهذا أمر مقلق للغاية،و قد أرجعه إلى ليونة القصة يقول مقترحا حلا لهذه المشكلة فإذا ظلت القصة هي ذاتها تتغير بعض أجزائها فبمعنى ذلك أنها ليست أجزاء فعلية.

3/يُهمل النموذجان السابقان الشخصية إهمالا واضحا فهما يكتفيان بوصف أفعالها فقط،و قد أرجع هذا الأمر إلى بساطة السرد الذذي طبق عليه الدارسان نموذجهما.

ثانيا: الشخصية و علاقاتها:

تطّرق "**تودوروف**" في مستهل حديثه عن الشخصية إلى المكانة المرموقة الّتي حظيت بها إبّان عصر النهضة،وذلك بسبب انتشار النزعة الرومنسية الّتي دعت إلى تمجيد الإنسان الإعلاء من قيمته،غير أنّ هذه المكانة سرعان ما اندثرت و زالت في العصر الحديث-زمن البنيوية- إذ أصبحت الشخصية تقوم بدور ثانوي مجرّد عن كلّ ما يحيط بها،و أُلغيت مركزية البطل؛ هذا الانتقال هو الّذي أسفر عن مشاكل عدة أثناء دراستها،الأمر الّذي جعل "**تودوروف**" يُقدم طريقة لدراستها تقوم على أساس علاقتها مع باقي الشخصيات،و هذه الدراسة لم تنطلق من العدم و إنّما هناك دراسات سابقة له،منها نموذج "**سوريو**" ،و نموذج "**غريماس**".

وقد حصر "تودوروف" هذه العلاقات في ثلاث محاور رئسية هي: الرغبة ، التواصل ، والمشاركة.

محور الرغبة: "هذه العلاقة تتأكد عند جميع الشخصيات تقريبا"[1]،و نجدها في شكلين أساسين هما:الحب و الصداقة.

فالحب نجده عند "رضا شاوش" تجاه "معلمة العربية" الّتي تتلمذ على يدّها في الابتدائي،و يظهر ذلك في قوله:"**كانت معلمة العربية امرأة ودودة للغاية،و تتكلم كما لو أنها نبية**"[2]. كما تظهر هذه العلاقة في حب "رضا شاوش" "لرانية مسعودي" حبه الأبدي،و هذا ما عبّر عنه في قوله:"**الحب لا نعرف ماهيته،لكن يمكن الإحساس به...،يكفي أن ينبض القلب بتلك السرعة الخاطفة حتى نقول هذا هو المنتهى/المشتهى...**"[3].

---

[1]-رولان بارت و آخرون،طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص48.

[2]-الرواية، ص29.

[3]-الرواية، ص29.

و كذلك حب "رانيا مسعودي" "لعلام محمد" الّذي فضلته على "رضا شاوش".

أمّا الشكل الثاني لهذه العلاقة و الّذي هو **الصداقة** فإنه يظهر في معظم الصداقات الّتي جمعت "رضا شاوش"بباقي شخصيات القصة الأخرى و منها:

صداقة "رضا شاوش" مع "سي العربي" العامل في إصلاح الأحذية، و قد تطّورت هذه الصداقة إلى أنّ أصبح "سي العربي" بمثابة والده،و هذا ما عبّر عنه في قوله:" **تعرفت عليه،فصار بمثابة والدي أيامها..."**[1]،**"لم يكن لديّ غير عمي العربي أخبره،بما أقررته بداخلي،و نويته في سريرة وعي"**[2].

وتتبدّد هذه الصداقة كذلك عند "رضا شاوش" و صديقه "عدنان"،الّذي كان كاتم سرّه و ناصحه " **كان عدنان يسكن في الطابق السادس من العمارة ، و كان الوحيد الّذي أستطيع التكلم معه في أموري الخاصة"**[3]،**"لا، و لكن أنت صديقي الوحيد منذ كنا في العاشرة"**[4].

ونجد أيضا الصداقة الّتي تظاهر بها "رضا شاوش" "لرانيا مسعودي" و الّتي أصبح على إثرها الصندوق الّتي تُفرغ لها صدرها و تبوح بما يُخالج نفسها عن حياتها العملية و العاطفية،فالأولى تظهر حينما قامت بإخباره عن **عملها "كما ترى أعمل الآن في المحل...و أدرس بالمراسلة نكاية في أخي الكلب..."**[5]،كما قالت له" **لهذا استنجدتُ بك،أُعذرني لأنني أطلب منك هذه،أنت بمثابة أخي..."**[6].

كما تظهر الرغبة أيضا في الصداقة المزيفة الّتي قامت بين "رضا شاوش" و "سعيد بن عزوز" **"بقيت ثابتا في ذلك المكان،قربت مني سعيد بن عزوز الّذي شعرت أنه جزئي الأسود..."**[7].

---

[1]- الرواية، ص34.

[2]-الرواية، ص41.

[3]-الرواية، ص45.

[4]-الرواية، ص45.

[5]-الرواية، ص59.

[6]-الرواية ،ص75.

[7]-الرواية، ص148.

كما قامت صداقة أخرى بين "رضا شاوش" و "الرجل السمين" الّذي يعمل داخل المنظمة، فكان بمثابة مرشد له ليتمكن من الصعود إلى الدرجات العليا للسلم،و يظهر هذا في قوله:"**فكنت رغم كل شيء أسعد بسماع هذا الكلام من معلمي الأول ثمّ يضيف بعدها نصائحه الثمينة لي:كل و تنعم،و عش و أطلُب المزيد،أنت شاب ذكي،و غدا بالتأكيد ستكون خير خلف لنا**"[1].

نجد أنّ محور الرغبة قد طغى على الرواية، و السبب في ذلك أنّ شكليه الأساسيين_ الحب و الصداقة- قائمان بين كلّ شخصيات الرواية،و أضفت هذه الرغبة على الرواية طابع العاطفية،ممّا يُحيلنا على أنّ الراوي(بشير مفتي) قد تناول في روايته كلّ الجوانب الّتي تطبع الحياة الجزائرية.

محور التواصل: و يتحقق هذا المحور من خلال المسارة[2]،و تظهر هذه العلاقة بين رضا شاوش و رانيا مسعودي حينما قام بإفشاء سرّها و المتمثل في علاقتها مع "علام محمد" " **قررت نتاج ممانعتها أن أشي بها لأخيها كمال**"[3].

ونجد أيضا هذه العلاقة في إخبار "رانيا مسعودي" "لسعيد بن عزوز" عن اغتصابها من طرف "رضا شاوش" أو كما اعتقد هو "...**ربّما هي طلبت منه ذلك لأنه بالتأكيد قد تحدث معها في كل شيء و عرف ما فعلته بها...**"[4].

وتتجلى هذه المسارة أيضا في إفشاء "الرجل السمين" سرّ موت والد "رضا شاوش"، و المتمثل في قتله الّذي لم يكن انتحارا، و هذا يظهر في قوله:"...**والدك فعل شيئا أخيرا ليهرب من هذا السجن...**"[5]، "...**والدك لم ينتحر،أنا من دفعه من الطابق العلوي لينفجر على الأرض...**"[6] **الأرض...**"[6]

---

[1]-الرواية، ص121.

[2]-ينظر:رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص48.

[3]-الرواية، ص45.

[4]-الرواية، ص131.

[5]-الرواية، ص137.

[6]-الرواية، ص138.

وتظهر المسارة أيضا عندما قام "الرجل السمين" بالتحريض على الثورة و بوحه بأسرار الخلية/العصابة "...**أمّا أنا فلقد قمت بما يجب القيام به،لقد اتصلت بمن سيُفجر الأمور لاحقا...**"[1].

أمّا عن شخصية "رانية مسعودي" فتتمثل في إخبار "رضا شاوش" بحملها منه و إنجابها لطفل اسمه "عدنان"، و هذا في قوله:"...**و لكن بقي أمر خاص تُريدني أن أعرفه فقلتُ لها:تكلمي...أقصد ابننا عدنان**"[2].

وأخيرا نجد بوح والد "رضا شاوش" لابنه البكر بسرّه بعدم جنونه و تظاهره بذلك"...**لقد أخبرني بسرّه**"[3].

يعكس وجود المسارة في الرواية على مدى التواصل القائم بين شخصيات الرواية،ممّا يمنحها التشويق و يجعل القارئ يطمح لإكمال الرواية و الدخول في عالمها المعقد.

محور المشاركة: و تتحقق هذه العلاقة عن طريق المساعدة[4]، و هذا ما قام به "عدنان" "لرضا شاوش" في حصوله على الوظيفة " **دخلت بفضل مساعدة صديقي عدنان...**"[5].

كما نجد هذه المساعدة عندما قام أخ "رضا شاوش" الأكبر "أحمد" في مساعدته للخروج من مدينته(الجزائر) بسبب تهديد "سعيد بن عزوز" له و هذا عندما قال له:"...**ثمّ أخبرني أنه سيتكفل بالأمر...**"[6].

ونجد أيضا مساعدة "رضا شاوش" "لسعيد بن عزوز" في الوصول إلى "طارق كادري" صاحب المؤسسة الّتي يشتغل بها و إخباره بما تريده منه المنّظمة "...**ممّا رأيت و سمعت إلاّ أنني هاتفته في الغد**

---

[1]-الرواية، ص137.

[2]-الرواية، ص160.

[3]-الرواية، ص143.

[4]-ينظر:رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص48.

[5]-الرواية، ص55.

[6]-الرواية، ص66.

و قلت له:أنا موافق..."[1].

أمّا عن "الرجل السمين" فجاءت مساعدته في نُصح "رضا شاوش"، و هذا من خلال "...**كن غليظا و لكن ليس بطريقة كانيبالية،ما هذا الكلام...**"[2].

وتظهر هذه العلاقة أيضا في مساعدة "رضا شاوش" "لرانيا" بحديثه مع أخيها "...**سيخرج كريم بعد يومين و حتما سيمنعني من العمل و الدراسة...لا تخافي رانية أنا معك،عندي الحل لكل مشاكلك**"[3].

كما نلاحظ المساعدة فيما قام به "رضا شاوش" لابنه "عدنان" و هديه للنزول من الجبل وترك المنظّمة الإرهابية، و هذا من خلال قوله: "...**و هناك خرج ذلك الشباب الّذي قال إنه عدنان.–لقد جئت.–نعم جئت...**"[4].

انطلاقا ممّا سبق نجد أن هناك ثلاث محمولات تدّل على ثلاث علاقات أساسية،و جميع العلاقات الأخرى يمكن اشتقاقها من هذه العلاقات الثلاث بمساعدة قاعدتين من قواعد الاشتقاق و هما: قاعدة التقابل و قاعدة المطاوعة،و قاعدة مثل هاتين تصوغ العلاقة بين المحمول الأساسي و محمول مشتق صياغة صورية[5].

قاعدة التقابل: و تُسفر هذه القاعدة في أنّ واحد من المحمولات الثلاثة يتوفر على محمول يقابله، **و هذه المحمولات المقابلة يقل حضورها في أغلب الأحيان عن حضور المحمولات الإيجابية المرتبطة بها، و الحافز على هذا بصورة طبيعية هو أن حضور رسالة ما في حد ذاته دليل على علاقة**

---

[1]–الرواية، ص103.

[2]–الرواية، ص127.

[3]–الرواية، ص75.

[4]– الرواية ،ص164.

[5]–ينظر:رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص49.

صداقة .و هكذا فالكراهية و هي مقابل الحب،هي ذريعة و عنصر أولي لأكثر منها علاقة واضحة جيدا"[1].

و بالنسبة للقصة تأخذ هذه القاعدة هذا الشكل:

الصداقة يقابلها **العداوة**، وهذا من خلال صداقة "رضا شاوش" "لسعيد بن عزوز"، و في المقابل العداوة الّتي يكُنها "سعيد بن عزوز" "لرضا شاوش" بسبب مقتل والده.

كما نجد هذه القاعدة في الحب و الّذي يقابله الكراهية،و ذلك في حب "رضا شاوش" "لرانيا مسعودي" و كرهها له.

ونجد أيضا **المسارة** و يقابلها **البوح** و هي من أكثر العلاقات تكرارا رغم أنها تظل ضمنية،فهي الفعل الّذي يعمم نشر سرّ ما و يُفشه[2]، و هذا ما يتجلى في البوح بالأسرار الّتي كانت تخبئها معظم شخصيات الرواية، و ذلك ما أشرنا إليه سابقا حين تطّرقنا لمحور التواصل، و قد نتج عن ذلك البوح تداخل خيوط الحبكة ممّا زاد من تعقدها، فمقام به "رضا شاوش" "لرانية مسعودي" نتج عنه أنّ هذه الأخيرة ابرحها أخوها بالضرب و فصلها عن دراستها...و هكذا مع باقي الشخصيات.

أمّا **المساعدة** فتقابلها **عدم المساعدة** و تتمثل في خيانة "رضا شاوش" "للرجل السمين" الّذي كان بمثابة العصا الّتي يتكئ عليها، و ذلك بقتله بأمر من المنظمة/العصابة.

قاعدة المطاوعة: إنّ حضور الاشتقاق الثاني الّذي "يتم انطلاقا من المحمولات الثلاثة الأساسية هي أقل انتشارا، و تلك النتائج هي عبارة عن الانتقال من الفعل غلى الانفعال، و يمكن أن نُطلق على هذه القاعدة قاعدة الانفعال[3]، و هكذا فرانيا مسعودي ترغب في "علام محمد" لكنها أيضا مرغوب فيها من طرفه، و "رضا شاوش" يكره "سعيد بن عزوز" و هو مكروه من طرفه، و هكذا نجد أنّ كل فعل له فاعل و مفعول به.

---

[1]- رولان بارت وآخرون،طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ،ص49.

[2]-ينظر: المرجع نفسه ،ص49.

[3]-المرجع نفسه ، ص50.

و بهذا توصل "**تودوروف**" إلى خلق اثنتي عشرة علاقة مختلفة نجدها خلال السرد، و ذلك بالاعتماد على ثلاثة محمولات أساسية و قاعدتين للاشتقاق، و هاتين القاعدتين ليست لهما وظيفة واحدة.

فقاعدة التقابل " فوجه استعمالها هو توليد قضية لا يمكن التعبير عنها بكيفية مغايرة"[1]،

مثلا توليد عبارة (الرجل السمين يمنع رضا شاوش) من عبارة(الرجل السمين يساعد رضا شاوش)،أمّا **قاعدة الانفعال** فوجه استعمالها هو القرابة بين قضيتين موجودتين مثل(رانيا مسعودي تحب علام محمد)و(علام محمد يحب رانيا مسعودي).

لا يقتصر هذا الوصف للعلاقات بغض النظر عن تجسيدها في شخصية ما فقط،إنما يتجاوزه إلى و جود تميز آخر يوجد داخل هذه العلاقات،و هو ما عمّد "**تودوروف**" إلى تلخيصه من خلال علاقتي **الكائن و الظاهر** في قوله " **إنّ المظهر لا يلتقي مع جوهر العلاقة ضرورة حتى و إن تعلق الأمر بالشخص نفسه و باللحظة نفسها**"[2].

فمستوى الوجود الحقيقي(الكائن) و مستوى المظهر(الظاهر)، و يوجد هذان المستويان عند "رضا شاوش" و "سعيد بن عزوز" وجود ا واعيا و هما يستعملان النفاق و الخيانة لبلوغ أهدافهما، "فرضا شاوش" هو أمين سرّ "رانيا مسعودي" في الظاهر،لكنه في الواقع يبوح بأسرارها لأخيها "كريم"، و هكذا يشعر "رضا شاوش" بالحب تجاه "رانيا مسعودي" لكنه لا يجرؤ على الاعتراف بذلك و يُخفيه وراء مظهر المسارة.

" يذهب هذا بنا إى التسليم بوجود محمول جديد لن يظهر سوى بين هذه المجموعة من الضحايا و يقع في مستوى ثانوي بالنسبة للمحمولات الأخرى، و هو محمول حصول الوعي

[1]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ،ص50.

[2]- المرجع نفسه، ص50.

و الإدراك،هذا المحمول يدّل على الفعل الّذي يقع عندما تلاخظ الشخصية أنّ العلاقة الّتي تربطها بشخصية أخرى ليست هي العلاقة الّتي كانت تظن"[1].

1- التحولات الشخصية:

وهي التغيّرات الّتي تطرأ على العواطف الّتي تشعر بها الشخصيات المختلفة و الّتي غالبا ما تختلف محتوياها، و للوقوف على ذلك نحتاج إلى مفاهيم ثلاثة لوصف عالم الشخصيات[2]، و لذلك اقترح ثلاثة أمور هي:

1-1/المحمولات: " هي مفهوم وظيفي مثل "الحب"،"المسارة"،"الصداقة"...الخ"[3].

1-2/العوامل: و المقصود بها الشخصيات مثل : "رضا شاوش"،"رانيا مسعودي"،"سعيد بن عزوز"...و هو لفظ نوعي نشير به إلى ذات الفعل و موضوعه في آن واحد[4].

1-3/قواعد الاشتقاق: و تصف هذه العلاقات بين المحمولات المختلفة،إلاّ أنّها تظّل ساكنة في وصفها و لذلك أُدخل عليها سلسلة جديدة في القواعد نطلق عليه (قواعد الفعل الروائي)، و الّتي تنطلق من العوامل و المحمولات و الّتي تربط بينها علاقة ما، و هي تعين العلاقات الجديدة الّتي ينبغي قيامها بين العوامل كنتيجة نهائية[5].

لذلك سوف نصوغ بعض القواعد الّتي تنظّم الرواية و تتعلق القواعد الأولى بمحور الرغبة.

القاعدة الأولى: "ليكن أ و ب عاملين،و أ يحب ب،إذن أ يسلك سلوكا من شأنه أن يجعل تحول هذا المحمول.

---

[1]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ، ص51.

[2]-ينظر: رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ، ص51.

[3]- المرجع نفسه،ص51.

[4]-ينظر:المرجع نفسه،ص51.

[5]-ينظر:المرجع نفسه،ص51.

تسعى هذه القاعدة إلى عكس أفعال الشخصيات العاشقة أو الّتي تتظاهر بذلك"[1].

"فرضا شاوش" يُحب "رانيا مسعودي" و لكنه داخليا حاقد على هذا الحب الّذي يضيق صدره و يكتم أنفاسه.

القاعدة الثانية: "ليكن أ و ب عاملين،و أ يحب ب على مستوى الكائن لا على مستوى الظاهر،إذا وعى أ بمستوى الكائن فإنه يسلك ضد هذا الحب"[2].

و تتمثل هذه القاعدة في سلوك "رضا شاوش" عندما أدرك حب "رانيا مسعودي" "لعلام محمد" فقرّر معاقبتها بإخبار أخيها "كريم" بعلاقتها.

هاتان القاعدتان تخصان المحور الأول، و هو الرغبة.

القاعدة الثالثة: " ليكن أ و ب و ج عوامل ثلاثة و ليكن بين أ و ب علاقة ما ب ج،إذا ما وعى أ بأن علاقة ب/ج تماثل علاقة أ.ج فإنه سيتصرف ضد ب"[3].

فهناك علاقة بين "رضا شاوش" و "سعيد بن عزوز"، فعلى الرغم من وجود علاقة تضاد بينهما إلاّ أنّ "رضا شاوش" اتخذه صديقا،فهو السبيل الوحيد الّذي اتخذه للوصول إلى المنظّمة.

كما نجد علاقة أخرى تماثل العلاقة الأولى قامت بين "رضا شاوش" و "الرجل السمين"الّذي كان بمثابة النّور الّذي يلّج به عالم العصابة و يُنوّر طريقه كي لا يدخل في دوامة الظّلام، و لكن "رضا شاوش" خانه بقتله.

و نلاحظ هنا أنّ هناك "**عدة أفعال معارضة و أفعال مساعدة لا تُفسرها هذه القاعدة،لكننا إذا نظرنا عن كثب إلى هذه الأفعال،لاحظنا أنّها في كل مرّة تكون نتيجة لفعل آخر ينتمي إلى المجموعة من العلاقات الّتي تتمحور حول الرغبة"**[4].

---

[1]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ، ص51-52.

[2]- المرجع نفسه ، ص52.

[3]-المرجع نفسه، ص52.

[4]- المرجع نفسه ص52.

القاعدة الرابعة: " ليكن أ و ب عاملين، و ب مؤتمن على سرّ أ،إذا ما أصبح أ عامل قضية تولدت عن القاعدة الأولى، فإنه يغير المؤتمن على سرّه(و غياب المؤتمن على السرّ يعتبر حالة قصوى من المسارة)"[1].

و مثل هذه القاعدة لا نجدها في روايتنا.

ـ و قد عمّد إلى وقف تتالي القواعد ليخلص إلى ذكر بعض الملاحظات و الّتي هي:

1/ تعكس قواعد الأفعال القوانين الّتي تحكم حياة مجتمع ما،مجتع شخصيات روايتنا، و لا يظهر في الصياغة أنّ الأمر يتعلق بشخصيات خيالية فعلية، فبالإمكان بواسطة قواعد مماثلة وصف العادات و القوانين الضمنية لكل مجموعة متجانسة من الأشخاص، و بالإمكان أنّ يكون للشخصيات ذاتها وعي بهذه القواعد، ذلك أنها توجد على مستوى القصة لا على مستوى الخطاب، فالقواعد كما تمت صياغتها توافق الخطوط الكبرى للسرد دون تحديد كيفية تحقق كل من الأفعال المرسومة،و نظن أنّ هذا الملء للرسم،يمكن أن يتم وصفه بواسطة تقنيات تخبر عن منطق الأفعال.

2/تكمن أهمية هذه القواعد في كونها يمكن أن تحدث تحولات متتالية في السرد كما تمكن الدارس من إجراء مقارنة بين عوالم الكتب التخيلية.

3/يمكن للدارس أن يطرح تساؤلين؟هل يمكن توليد كل الأفعال داخل الرواية بواسطة القواعد؟ و هل توجد في الرواية جميع الأفعال الّتي تمّ توليدها بواسطة هذه القواعد؟

و كانت إجابة "تودوروف" هي أنّ قواعد الفعل الروائي كانت عبارة عن أسئلة بقدر ما هي أوصاف ثابتة هذا من جهة، و إنّ صدور الأفعال الموصوفة أنها تخضع لمنطق ما من جهة أخرى[2].

---

[1]– رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ، ص52.

[2]–أ.د وردة معلم، منهجية تحليل النص السردي(منهج تودوروف أنموذجا)، مخطوطا ألقيَ في ملتقى تعليمية المسائل الصرفية و النحوية و النصوص الأدبية – بين الواقع و النهج الأمثل –، جامعة 08 ماي1945،قالمة، 3/2ديسمبر2013

وخلاصة القول أنّ السرد من حيث هو قصة مبني على أساسين جوهريين هما الأفعال و الشخصيات، و كلّ منهما يقوم على أساس يقويه و يصوّبه، فالأفعال كي تُمزج في الرواية لابّد من منطق يحكمها، أمّا الشخصيات فلابّد لها من علاقات تقوم بينها.

الفصل الثاني

السرد بوصفه خطابا

انتقل "تودوروف" في هذا العنصر من القصة إلى الخطاب من منطلق أنّ هذا الأخير إنّما ينتمي إلى العالم التخييلي،و لاكتشاف ذلك فإنه سينطلق من اتجاه عكسي لما سبق(السرد بوصفه قصة)، "**سنعتبر السرد من حيث هو خطاب و حسب،من حيث هو كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ**"[1].

و للوقوف على ذلك فصّل طرائق الخطاب إلى ثلاث مجموعات هي على التوالي:

"**زمن السرد:يتم التعبير من خلاله عن العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب.**

مظاهر السرد أو الكيفية الّتي تدرك بها القصة من طرف السارد.

و أنماط السرد:الّتي تتوقف على نوع الخطاب المستعمل من طرف السارد من أجل إبلاغنا القصة"[2].

أولا/ زمن السرد:

الزمن ظاهرة حقيقية أدركها الإنسان منذ القدم و تتسم بالديمومة الّتي أعطته وجودا،و يعُد الزمن في وعاء لجريان الوقائع و الأحداث، و إننا لا نرى الزمن بالعين المجرّدة و لا بعين الجهر أيضا،و لكننا نحس إثارة تتجلى فنيا و تتجسد في الكائنات الّتي تحيط بنا،و يشمل أيضا المادة المعنوية المجرّدة الّتي يتشكل منها إطار كل حياة و خبر كلّ فعل، و كلّ حركة، وهو ليس مجرد إطار فحسب بل هو جزء لا يتجزأ من كلّ الموجودات و كلّ وجوه حركتها و مظاهر سلوكها[3]، ولذلك يُعد الزمن من أهم عناصر الخطاب السردي و يُؤدي دورا أساسيا و مميزا في النصوص الحكائية بشكل عام، و عاملا رئيسيا و موجها لأحداث و لا سرد من دون زمن، و من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن[4].

---

[1]-رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص55.

[2]-المرجع نفسه،ص55.

[3]-ينظر:عبد القادر بن سالم،مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث،بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينات،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001،ص79.

[4]-ينظر:حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي،ط1 ،1990،بيروت،الدار البيضاء،ص117.

و الزمن تقنية مهمة تعمل على ربط الفعل القصصي بالحياة و تكسبها الحيوية و التدفق و الاستمرارية، و ينشأ عنه و جود،ينشأ عنه جمالية سحرية،فهو كالأكسجين يعايشنا في كلّ لحظة من حياتنا[1].

و لا تتوقف أهمية الزمن عند حدود الحياة الإنسانية فقط، و إنّما تتعداها أيضا إلى داخل البنى الأدبية ؛ خاصة السردي منها، لأنه الرابط الحقيقي للأحداث، و الشخصيات، و الأمكنة ف"**الأحداث تسير في زمن،الشخصيات تتحرك في زمن،الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، و لا نص دون زمن**"[2]،و الرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزمن، و" **إذا اعتبرنا الفنون التشكيلية فنونا مكانية،فإن الرواية تعد فنا رمانيا أو عملا لغويا يجري و يمتد داخل الزمن**"[3].

و هذا ما دفع "**ميخائيل باختين**" **Mikhail Bakhtin** إلى القول:" **إنّ النص الروائي كان موّزعا على نصوص عديدة و متباينة الميلاد قبل أن ينهض و يُلملم نثاره الموزع فوق الأزمنة دون أن يكتمل**"[4]،و هذه العلاقة الوطيدة بين الرواية و الزمن أفضت إلى القول بأنّ الرواية هي "**الزمن ذاته**"[5]، و بالتالي لا يمكن أبدا أو بالأحرى يستحيل وجود عمل روائي خال من الزمن.

و قد بدأت دراسة عنصر الزمن في الأدب في عشرينات القرن الماضي مع الشكلانيين

---

[1]-ينظر:عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،1998،كويت،ص172-173.

[2]-مجموعة الشكلانيين الروس،نظرية المنهج الشكلي"نصوص الشكلانيين الروس"،ترجمة:إبراهيم الخطيب،الشركة المغربية للناشئين المتحدين،مؤسسة الأبحاث العربية،الرباط،بيروت،ط1،1982،ص180.

[3]-الطاهر روابنية،الفضاء الروائي في الجازية و الدرويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى و المعنى،مجلة المساءلة،يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،العدد الأول،1991،ص24.

[4]-عبد المنعم زكرياء القاضي،البنية السردية في الرواية،الناشر عن الدراسات و البحوث الإنسانية الاجتماعية،ط1،2009،ص104.

[5]-عبد الصمد زايد،مفهوم الزمن و دلالته،الدار العربية للكتاب،تونس،(د.ط)،1988،ص20.

الروس،حين ميزوا بين المتن الحكائي و المبنى الحكائي***، و هذا التمييز يُعد الركيزة الأساسية لمن جاء بعدهم في اعتماد ثنائيتهم لتقسيم السرد إلى مظهرين هما القصة و الخطاب،فالنقد البنيوي بوصفه امتدادا للجهود اللسانية تأثر بجهود الشكلانيين، و حاول من خلال بناء تصور نظري للزمن الروائي،لتتبلور بعدها طرائق تحليل هذا الزمن.

و"**تودوروف**" من هؤلاء الّذين اعتمدوا لطرح الشكلاني، و ذلك إيمانا منه باختلاف زماني القصة و الخطاب، فزمن الخطاب(...)زمن خطي، في حين أنّ زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد(...)غير أنّ ما يحصل في أغلب الأحيان هو أنّ المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي؛لكونه يستخدم التحريف الزماني لأغراض جمالية[1].

1/ التحريفات الزمنية:

1.1/الحركة السردية(الديمومة):

تعني الحركة السردية أو الديمومة سرعة القصّ،أو الحركة الزمنية المتصلة بنظام الأحداث في القصة، وتحدّد بالنظر في العلاقة بين مدّة الأحداث و الوقائع أو الوقت الّذي تستغرقه، و قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب، و تتخذ أحداث القصة مظهرين أساسيين تسريع السرد ثمّ تعطيل أو إبطاء السرد[2].

---

[1]-ينظر : رولان بارت، طرائق التحليل البنيوي للسرد،مرجع سابق،ص55.

[2]-ينظر:يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي،دار الفارابي، لبنان، ط1،ص82.

*** ارتبط لفظ القصة بلفظ الخطاب في الدراسات اللُغوية، و قد كان الشكلانيون أزل من فصل بين هذين المفهومين حين أشاروا إليهما بلفظتي المتن الحكائي و المبنى الحكائي،إذ يشير الأول إلى الأحداث نفسها المتعالقة فيما بينها،في حين يتعلق الثاني بنظام ظهور تلك الأحداث.

1.1.1/تسريع السرد:

و نعني به امتلاك الراوي لتقنية تمكنه من تقليص المدّة الزمنية الطويلة إلى فترة زمنية قصيرة؛بمعنى اختصار ما جاء في سنوات في بضعة وريقات،و هذه التقنية تتجلى من خلال شكلين أساسيين هما:التلخيص/الخلاصة و الحذف.

أ/التلخيص:

التلخيص أو الإيجاز هو المرور السريع على مّدد زمنية مثل:الأيام، الشهور، السنوات، في مقتطع معدودات من دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء الّتي لا يرى المؤلف أنّها جديرة باهتمام القارئ[1]، و يمكن القول بأنّ التلخيص يأتي أحيانا من دوافع ذاتية و فنية لدى الراوي يجد لها الحاجة في طريقة روايته للقصة أو كما يقول "**جيرار جنيت**" عنه " **يعتمد على سرد أحداث ووقائع جرت في ساعات أو أشهر أو سنوات من الوجود في مقاطع أو صفحات قليلة دون التعرض للتفاصيل**"[2]، و التلخيص/المجمل يشغل مكانة محدودة في مجموع المتن السردي بما فيه الكلاسيكي، و بالمقابل فمن الواضح أنّ "**المجمّل ظّل حتى نهاية القرن التاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد و آخر**"[3]،و من الأمثلة الّتي لخصّها ب"بشير مفتي" في روايته حياة "رضا شاوش" حينما وصفها كيف كانت في سطرين لا أكثر" **أستعيد كلّ تلك الأشياء الآن، و أنا أبتسم، حياتي تبدو لي و كأنها مرّت كالسراب أو كاللعنة**"[4]، كما نجد هذا النوع من التسريع حين وصّف حياته في الحب، وذلك حين قال" **كانت حياتي في الحب و العواطف مثل سيرة بحار تائه يبحث عن مرفأ آمن يستريح فيه بعد معارك مضنية مع البحر و همومه...**"[5].

---

[1]-ينظر:سيزا قاسم،بناء الرواية،دراسة مقارنة في ثلاثية نجب محفوظ،دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت ،ط1، 1985،ص78.

[2]-د.يوسف حطيني، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1991، ص168.

[3]-جيرار جنيت، خطاب الحكاية،ترجمة:محمد معتصم،و عبد الجليل الأزدي،و عمر حلي،المشروع القومي للترجمة،ط1،1972،ص109.

[4]-الرواية، ص23.

[5]-الرواية، ص23.

و نجد أيضا في هذا المقطع " **لا أتذكر طفولتي جيدا، بعض الومضات الخاطفة فقط،بعض اللحظات الّتي تعود عودة أليمة،بصورة متقطعة و مكسرة، و مشوّشة،مثلما رأيت أبي يضرب أمي ضربا عنيفا، و هو يصرخ بهذيان...**"[1].

نجد في هذا المقطع أنّ "رضا شاوش" قد لخص طفولته في بعض الومضات الأليمة الّتي يتذكرها دون الدخول في التفاصيل .

و لخّصها كذلك في اليوم الّذي أُختُتن فيه، و ذلك راجع لّما تركه ذلك اليوم من أثر في نفسيته حين قال "**في ذلك البوم الّذي لن أنساه،ربّما لأنّ دموعي تهاطلت كثيرا،ربّما لأنّ والدي كان يريد ضربي لأنني خفت من مقص المختن، و ربّما لأنني بعد أن تمّ كلّ شيء بسلام شعرت بعاطفة أبي القوية...**"[2].

و يظهر التلخيص أيضا حينما تحدث رضا شاوش عن الخطيب الّذي كان يخطب في الجماعة الّتي انظّم إليها حيث قال " **لم يكلمني قط، كان يخطب لساعة أو ساعتين،يقرأ التقارير و يوزع المهام،و يطلب من كل واحد أن يحتاط من الناس الّذين يتكلم معهم...**"[3].

"فرضا شاوش" هنا لم يُصرّح بكل ما يقوله الخطيب و إنّما اكتف بالإشارة فقط، و تلخيص كل ذلك في سطرين.

كما نجد قوله " **أيامها لم أكن أعرف ما هو الحب،و لكن صورة رانية كانت هي مختصر الحب و جنونه المتوحش**"[4].

لقد قام الراوي في هذا السطر بتلخيص حبه في صورة واحد و هي رانيا الحب الملهم و الّذي تحوّل مع الوقت إلى هُيام و افتتان.

---

[1]-الرواية، ص25.

[2]-الرواية، ص26.

[3]-الرواية، ص38.

[4]-الرواية، ص44.

و إشارتنا إلى هذه التلخيصات لا يعني خلو الرواية من تلخيصات أخرى،بل على العكس من ذلك نجد تلخيصات أخرى هي:

" لم أستشر أحدا و أنا أقرّر الالتحاق بالخدمة العسكرية أيامها، و قد تكلفت بالقضاء على آخر معنوياتي الصحية، و بالرغم من قسوة تلك التجربة و آلامها إلاّ أنني خرجت منها أكثر انضباطا من قبل، و أكثر إيمانا بالحياة الحرة..."[1].

في هذه الأسطر نجد تلخيصا للتجربة العسكرية القاسية الّتي عاشها،فهو لم يشير إلى الأوقات الصعبة، و إنّما فضّل الإشارة إليها بكلمتين هما التجربة و آلامها.

و أيضا قوله " **خرجت رانيا أخيرا من المحل،و رأتني،ارتبكت للمرة الألف،لم تظهر أي علامة زهو أو فرح...**"[2].

كذلك نلمح التلخيص في قوله " **كنت أعرف بأنّ تاريخ أبي سيلاحقني إلى أن أموت، و أنّ بصماته، ستبقى موشومة داخلي، و أنّ أسراره الخفية ستدفعني للهلاك...**"[3].

و أيضا قوله " **راح يكرّرها عدة مرات،و عيناه تدمعان**"[4].

إضافة إلى عدة تلخيصات أخرى نذكرها على التوالي:

"ذهبت للمطعم عدة مرات دون أن أبصره، و لكن شخصا من حاشيته اقترب مني..."[5].

"لقد هجرها،و هي الآن تعمل في كباريه السعادة كل ليلة من العاشرة مساء حتى الثانية صباحا"[6].

---

[1]-الرواية، ص55.

[2]-الرواية، ص62.

[3]-الرواية، ص70.

[4]-الرواية، ص80.

[5]-الرواية، ص112.

[6]-الرواية، ص124.

"يوما بعد آخر صارت حياتي شبحية،و صرت أحيانا أشعر بأنني غير موجود..."[1].

"كان ذلك في زمن الشباب،و أنا أعيش بين مدّ الحقيقة،و جزر الشك..."[2].

"... و بمجرد أنّ يشعر الواحد بمقدرته على القتل يسأل نفسه عدّة مرّات لماذا لا يفعل..."[3].

يتضح من هذه النماذج أنّ الراوي أعطى السرد مظهر السرعة في عرض الوقائع من دون ذكر أو خوض في تفاصيل هذه الأزمنة الطويلة، لانه يرى أنّ هذه الوقائع غير جديرة باهتمام المتلقي و لا تخدم القصة،و يكون وقعها على نفس السامع أعمق، و من أجل ذلك يكتفي الراوي بقصها بإيجاز، و ممّا يمكن الإشارة إليه هو أنّ الفرق بين الحذف و التلخيص، يتمثل في الأول يلغي سنوات أو أشهرا من عمر الأحداث و الوقائع، و الثاني لا يحذف و لا يلغي، و إنّما يجمل أو يلّخص و لا يفصل ذكر الأحداث، و إنّما يلخصه في جملة أو سطر واحد.

ب/ الحذف:

تقنية زمنية تعني القطع أو الإسقاط أو القفز فوق فترة طويلة أو قصيرة في الزمن و الغرض منه إضفاء عنصر السرعة واللّذة على الرواية و أيضا شدّ انتباه القارئ[4]،أو إسقاط مدّة زمنية أو مرحلة في زمن الحكاية لتسريع السرد، و قد نبه القدماء أيضا إلى أهمية الحذف و جماليته،فقال عنه "الجرجاني"(ت**471**ه):" **هو باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق و أتّم ما تكون بيانا إذا لم تُبن**"[5].

---

[1]-الرواية، ص149.

[2]-الرواية، ص151.

[3]-الرواية، ص159.

[4]-ينظر:يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي،المرجع السابق،ص82.

[5]-أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد الجرجاني،تحقيق:د.محمد التنجي، ج1،دار الكتاب العربي،بيروت ،ط1، 1995،ص121.

و يتكون الحذف من إشارات محدّدة أو غير محدّدة لفترات زمنية عندما يمّر الراوي عليها دون ذكرها في النص دون ذكر التفاصيل لأنه أوقع الأثر على المتلقي، و هناك نوعان من الحذف:

-**الحذف الصريح أو المحدّد** و هو الّذي يشير غليه الكاتب في النص بصورة محدّدة للمدّة المحذوفة.

-**الحذف الضمني** و هو الّذي يشير إليه الكاتب بعبارات موجزة دون تحديد الفترة الزمنية أي افتراض يستخلصه المتلقي من النص[1].

وظف الراوئي في الرواية هذه التقنية بنوعيها الصريح أو المعلن و الضمني و نقرأ فيها من الصريح هذه النماذج "**ثم عامان آخران لم أفعل فيهما أي شيء،تعجبت كيف أنني بعد سنتي الخدمة العسكرية التزمت القعود في البيت...**"[2].

و نجد أيضا " **جمدني البرد يوم قررت،بعد اختفائي لمدة أسبوع...**"[3].

و قوله كذلك "...**و لكن سيخرج كريم بعد يومين...**"[4].

و نلمح أيضا بين طيات الرواية حذوف صريحة أخرى هي:

" **بعد يومين يخبرني سعيد بن عزوز عن مكانها**"[5].

وكذلك " **يوما بعد آخر صارت حياتي شبحية،و صرت أحيانا أشعر بأنني غير موجود...**"[6].

ممّا سبق يتضح أنّ المدة في هذه النماذج تعادل الصفر على مستوى القول،فنحن لا ندري شيئا من تفاصيل الأمور و الأحداث الّتي حصلت أو وقعت خلال هذه المدد المحدّدة و قد قفز الراوي عليها لخدمة و تسريع السرد.

---

[1]-ينظر:سيزا قاسم، بناء الرواية ، مرجع سابق،ص75.

[2]-الرواية، ص55.

[3]-الرواية، ص62.

[4]-الرواية، ص75.

[5]-الرواية، ص104.

[6]-الرواية، ص149.

كما أنّ الرواية لم تخل من الحذوف الضمنية و الّتي منها:

" **بعد السنوات التقيت به، و قد صار محققا معروفا...**"[1].

و نجد أيضا: " **لقد خرجت أنا أيضا بعدك بشهور قليلة بعد اعتقالات حدثت في الجماعة...**"[2].

وكذلك "...**و أنه بعد هذه السنوات لابّد له من شيء جديد...**"[3].

و قوله أيضا:"...**لكن بعد سنوات لم أضع قدمي هناك...**"[4].

كما نجد "**مع مرور السنوات شعرت أنني تحوّلت،صرت شخصا آخر...**"[5].

يسعى الراوي من خلال الحذف الضمني إلى الانتقال السريع بين الوقائع و الأحداث، فالقارئ أو المتلقي يستطيع من خلالها أن يستخلص هذه الأزمنة فلا حاجة لذكرها و الخوض في تفاصيل هذه الفترات لأنّ وقع الأثر على المتلقي أبين له،و الغرض كما بيننا في البداية هو الانتقال السريع لأحداث القصة ضمانا للوقت و تسريعا للسرد و عدم الخوض في التفاصيل. وبهذا يمكننا القول إنّ الروائي "بشير مفتي" لم يوظف تقنيتي التلخيص و الحذف بكثرة،و ذلك لأنّ الرواية(دمية النار) هي أشبه بسيرة ذاتية؛بمعنى أنه كان لزاما عليه حكي كلّ التفاصيل بدون إيجاز أو تقصير.

2/تعطيل السرد:

إنّ الحديث عن تسريع السرد يقتضي بالضرورة الحديث عن تعطيله و ذلك أن وجودهما في أي نص سردي يُغنيه بمادة حكائية لأنه من "**مقتضيات المادة الحكائية عبر مسار الحكي تفرض على السارد في بعض الأحيان،أنّ يتمهل في تقديم الأحداث الروائية الّتي يستغرق وقوعها فترة**

[1]-الرواية، ص50.

[2]-الرواية، ص67.

[3]-الرواية، ص79.

[4]-الرواية، ص97.

[5]-الرواية، ص118.

زمنية قصيرة ضمن حيز نصي واسع من مساحة الحكي،معتمدا على تقنيتين تمكننا من جعل الزمن يتمدّد على مساحة الحكي،هما:الوقفة و المشهد"[1].

أ/الوقفة:

وهي الّتي تعمل على إبطاء او تعطيل زمنية السرد، و تعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو قد تقصر، يتوقف الراوي عن الكلام على أفعل وقعت أو أحداث جرت ليصف، و تكون ذات أهمية كبرى في تحريك القصة[2]،و يركز على إبراز الأحداث، و هو عكس السرد لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث و الوقائع الّتي تتضمنها القصة، و إنّما يسعى إلى الكشف عن الأشياء و مكوناتها و الأشخاص و طباعها الخُلُقية، و يخلق شيئا من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث[3].

لو تأملنا روايتنا وجدناها تحوي على وقفات وصفية عديدة تحتل مساحة واسعة، و منها ما تعلق "بمعلمة العربية" الّتي أخذ يصفها وصفا معنويا ثمّ حسيا، كان المعنوي حين قال " **كانت معلمة العربية امرأة ودودة للغاية،و تتكلم كما لو انها نبية أرسلت لإخراجنا من الظلمات إلى النور على عكس المعلمين الآخرين لم تكن تستعمل العنف قط...**"[4]، أمّا الحسي فيظهر حين و صف مظهرها الشكلي فقال:" **كانت تبدو متحرّرة من الخارج،أنيقة و هادئة الجمال،بارعة في اللباس،ترتدي سروال الجيتز و تسرح شعرها للوراء كما الأروبيات تقريبا، و تضع بعض المساحيق على وجهها...**"[5].

---

[1]- أحمد مرشد،البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر اللّه،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،2005،ص309.

[2]- ينظر:يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص83.

[3]- ينظر : د.موريس أبو ناظر، الألسنية و النقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت،1979 ، ص132-133.

[4]- الرواية، مصدر سابق ،ص29.

[5]- الرواية، ص29-30.

كما نجد الوقفة الوصفية حين ترّنح لوصف خطيب الجماعة الّتي انضم إليها في بداية توجهه،فقال "**خطيبهم كان في الأربعين،شائب الشعر مع ذلك،نحيل الجسم،قصير القامة، و له نظارة سميكة يضعها على عينيه،سوداوية اللّون...**"[1].

كما أخذت "رانيا مسعودي" حبه الأول نصيبها من الوقفة الوصفية،وذلك حينما وصفها انطلاقا من الصورة الّتي اكتفى برؤيتها فيها، و هاتيه الصورة هي عندما بلغت رانيا الثامنة عشر " **كانت في الثامنة عشر،براقة العينين،طويلة الشعر تسدله على كتفيها فيثير في داخلي نشوة الأحلام الليلية المباركة،كانت ترتدي دائما قميصا ملّونا بالأحمر و الأبيض...**"[2].

و لم يكتف الراوي بالوصف السابق و إنّما نجده بعد بضع صفحات قائلا:"...**لم تتغير رانية كثيرا بل إنّ قلت الصدق زادت حمرة و جنيتها و براءة وجهها الجميل زاد جسمها طولا بعض الشيء...**"[3]، و يقول أيضا " **لقد بدت لي جميلة كالعادة...**"[4].

من خلال هذه المقاطع يظهر لنا أنّ "رانيا مسعودي" قد كان لها الحظ الأوفر من الوصف، و السبب في ذلك قد يكون ما لهذه المرأة من تأثير على الراوي.

أمّا عن محقق الشرطة "سعيد بن عزوز" فلم يبخل عليه "رضا شاوش"-الراوي- بالوصف الحسّي المجازي المتأني، و ذلك عائد ربّما إلى الأثر النفسي الّذي تركته حالة هذا الطفل-سعيد بن عزوز- على نفسية الراوي،فوصفه بأنه كان "...**طفلا رث الثياب،تعيس الملامح كان يبدو و كأن السماء غاضبة عليه،أو منتقمة منه لكنه كان مع ذلك نبيها جدا...**"[5].

---

[1]-الرواية، ص38.

[2]-الرواية، ص44.

[3]-الرواية، ص58.

[4]-الرواية، ص160.

[5]- الرواية، ص49.

كما قام بإعطاء لمحة وصفية للوالدين،فالأب حين انتحر كان في الرابعة و الخمسين[1]، أمّا عن ملامحه فلم يحتفظ الراوي إلاّ بالبعض منها،فقد كان " **وجهه أسمر السحنة،قامته الطويلة،أنفه الّذي يستطيع أن يقتفي أثر أي رائحة،نظرته الحادة،عيناه المدورتان كحبي زيتون سوداوين...**"[2].

أمّا فيما يخص الأم فقد كانت "**ريفية المظهر،تزوجها الوالد و هي لم تبلغ الرابعة عشر من عمرها**"[3].

كما وصف "سي العربي" قائلا "...**كان في الخامسة و الخمسين، قال أنه اختار مهنة إصلاح الأحذية لأنّ والده كان يعمل فيها،و لكنه كان قبلها يعمل في صيدلية...**"[4].

أمّا عن "عدنان" الّذي هو صديق "رضا شاوش" و كاتم سرّه فقد أخذ جزءا من الوصف حين قال عنه الراوي "...**كان مزيجا من الشاعر،و الشاب المجهض في واقعه المعيش، و كان يبدو لي أحيانا ضائعا مثلي...متعبا أكثر مني ضعيف و قوي،غير أنه كان ثابت الموقف،صريح الكلام،غير متقنع...**"[5].

و تتجلى الوقفة الوصفية كذلك في وصف كلّ من أخ "رانيا مسعودي" "كريم" و الشيخ الّذي تلقن على يده في السجن "الشيخ أسامة"،فوصف كريم كان كالآتي:"...**كان قد تغير هزل جسمه،صار وجهه مليئا بالجروح...لابّد أنّها زادت من حمقه و برودةروحه،حطمته و جعلته بالتأكيد أكثر وحشية من ذي قبل...**"[6].

---

[1]- ينظر:الرواية، ص28.

[2]- الرواية، ص83.

[3]- الرواية، ص34.

[4]- الرواية، ص79.

[5] - الرواية ، ص 42.

[6]- الرواية، ص79.

أمّا الشيخ أسامة فوُصف بأنه "**رجلا في الخمسين مهاب الجانب يخشاه كل من كان فبي الزنزانة،يتحدث بلغة عنيفة...**"[1].

و لم تقتصر الوقفات الوصفية على الشخصيات فقط بل تجاوزتها إلى وصف الأمكنة الّتي مرّ بها الراوي، أو الّتي تركت فيه أثرا مثل الحي الّذي وُلد فيه حيث قال عنه :"...**اسمه بلوزداد(...)بالقرب من جبانة سيدي أمحمد(...)كلّ ذلك العمران الباذخ الجمال،الفاتن للبصر،المريح للعيش(...)و لكن بقيت صورة حيّنا ناصعة في ذهني،و جميلة،و كنت أحب تلك الأزقة الضيقة(...)أو تلتهمني زحمة ذلك الحي الشعبي الكبير،لا أمل من النظر لقاعات السينما(...) و للأسواق الكثيرة...**"[2].

ويقول أيضا في وصف هذا الحي "...**و أنا أقف أمام شباك النافذة متأملا حينما العتيق، و هو يغص في الحركة، و ضجيج الناس،و الأصوات المتداخلة،و المبعثرة في الهواء...**"[3].

كما نجد وصفا للحي الّذي لطالما تمنى في قرارة نفسه العيش فيه، وهو حي حيدرة الّذي قارنه بحيه الشعبي، و لعلّ هذه المقارنة ما هي إلاّ لتبيان أناقته " **أحب زيارة حي حيدرة ،كان حيا نظيفا جدا، و صامتا كذلك،مختلفا عن الأحياء الشعبية الّتي كنّا نسكن فيها، و الّتي كان أهم سماتها الضجيج و الفوضى و الإزدحام،بنايات مكتظة بالسكان و العائلات المتوافدة من كلّ جهات البلاد...**"[4].

وبقيت "رانيا مسعودي" الحب الأزلي ينبض في قلب "رضا شاوش"-الراوي- فما كان منه إلاّ البحث عنها بين أنقاض المدينة و بالتحديد في الأحياء القصديرية، الّتي وصف إحداها-الحي الّذي كانت تسكن فيه "رانيا مسعودي" بالآتي "...**فظهر لي الحي أشبه ما يكون بالحزام الطقيل الّذي**

[1]-الرواية، ص81.

[2]- الرواية، ص25.

[3]- الرواية، ص47.

[4]- الرواية، ص97.

تتشابك فيه الأكواخ المصنوعة من الطين و الحديد المهمل، و المغطّى بأغصان النخيل،و عجلات السيارات المحروقة، سواقي المجاري القاذورات،أطفال يلعبون،مراهقون يشربون يزطلون...غير بعيد عن مركز الشرطة و بقربه سيتي جديدة من النوع الّذي بني بسرعة للتخفيف من أزمة السكن الخانقة،كان الجو ملفوفا بغمامة رمادية و رائحة المطاط المحروق و البول، و الروث، و حيوانات تلعف من بقايا حشيش غير صالح لإنعاش الطبيعة..."[1].

و بعد وصفه للحي القصديري توّجه مباشرة لوصف الكوخ الّذي تعيش فيه رانيا مسعودي مع زوجها علام محمد فقال عنه "...**ووجدت نفسي في غرفة نوم بالية، و بقربها مطبخ ضيق...**"[2].

إنّ هذه الوقفات الوصفية الّتي خصّها الراوي بالحي و الكوخ قد تكون نتاج مقت رضا شاوش و شمته "لرانيا مسعودي" بسبب تركها له و تفضيل "علام محمد" عليه، فكانت نتيجة ذلك عيشها عيشة مزرية في كوخ صدأ يفتقر لأدنى شروط الحياة، في حين أنّ الّذي تركته- رضا شاوش- قد صعد إلى أعلى درجات السلم و يعيش حياة الترف و البذخ.

هذا بالنسبة للأماكن الّتي أثرت في الراوي، أمّا الأماكن الّتي مرّ بها، فنجد وصفه لمدينة عنابة الّتي التجأ إليها خوفا من ضغوطات سعيد بن عزوز، فيقول في ذلك " **قضيت أسبوعي العنابي متنقلا بين ساحة الوسط و كورنيشها،متجوّلا بين أزقتها المفتوحة..."**[3].

و نجد أيضا وقفات وصفية للأمكنة جزئية،و من بينها المطعم الّذي ذهب إليه مع محقق الشرطة-سعيد بن عزوز- " **كان المطعم كبيرا،و على طراز حديث، لكن بلمسة عريقة تنتمي للعهد النابليوني أمام اسم المطعم فهو "باريس الصغيرة" كل شيء فيه على الطريقة الفرنسية،**

[1]- الرواية، ص105.

[2]-الرواية، ص106.

[3]- الرواية، ص67.

و الجميع يتكلم اللّغة الفرنسية من حارس الباركينغ إلى الخادم الّذي استقبلنا كأننا ندخل إلى قصر الإليزيه"[1].

ومن الأمكنة الجزئية الأخرى الّتي توقف عندها الراوي بالوصف مكان التقاء أعضاء المنظمة المسيطرة على البلاد و الّتي سيصبح الراوي-رضا شاوش- فيما بعد عضوا فيها و الرأس المدّبر بعد ذلك،فيقول عن هذا المكان "...**إن خمنت أنه بالقرب من سيدي فرج حيث توقفنا أمام بناية شاهقة تحيط بها حديقة واسعة و جميلة،و سور عظيم يمنع أي متسلل من التفكير حتى في الاقتراب من الباب الّذي كانت تحرسه كاميرات مثبتة أعلاه"**[2].

كما يضيف مكانا آخر توقف عنده " **وصلنا لمكان لم أكن أعرف حتى طريقه من فرط ما ظهر لي بعيدا عن العاصمة و في داخل غابة كثيفة و رأيت عددا لا بأس به من الحرس في كلّ مكان تقريبا، و هناك دخلت للقصر الصغير ذي الطابقين، و رأيت مجموعة من الرجال في سّن الكهولة تقريبا جالسين في صالون واسع على أرائك مريحة..."**[3].

و توقف الراوي أيضا لوصف المكان الّذي تواجد فيه ابنه عدنان الّذي كان البذرة الّتي جاءت نتيجة اغتصابه لحبه "رانيا مسعودي" كما كان يعتقد،فيصف الغابة بأنها "...**و صعدت عبر تلك الأشجار المتشابكة بعضها البعض الملتوية فيما بينها و هي تعقد حزاما ساترا..."**[4].

وبما أنّ الوقفة نوعان وصفية و عادية،و نحن قد تطرقنا للأولى،ارتأينا كذلك للتوقف عند العادية و الّتي منها ما تركه كلام والده معه من انطباع فقال: "...**و لعلّى ما كابدت مشاق التعلم سنواتها إلاّ تحت تأثير جملته تلك،أن يثق في والدي،فهذا كان بالنسبة لي الضمان الوحيد لحريتي لعدم ضربه لي إن أخطأت أو أفسدت"**[5].

---

[1]-الرواية، ص98.

[2]- الرواية، ص113.

[3]- الرواية، ص132.

[4]- الرواية، ص63.

[5]- الرواية، ص27.

كما يظهر الانطباع الّذي تركه حديث صديقه "عدنان" معه،في أنه توقف عند ذلك و أخبر بما تركه **"لقد تركت كلماته تلك بداخلي أثرا نافذا للغاية،و حقيقيا بالفعل،و كنت أتذكرها من حين لآخر مبتهجا لأنني تعرفت على نوعية من البشر لا تشبه الآخرين كثيرا"**[1].

ونجد أيضا وقفات عادية عند "سعيد بن عزوز" و السبب في هذا الدور البارز الّذي لعبته هذه الشخصية في بناء الأحداث،و يظهر هذا في:"...**و نظرت إلى سعيد بن عزوز بعينين مفتوحتين على الآخر و أنا أحاول أن أجعله يترك موضوع والدي...**"[2]،"...**ورحت أسترجع شريط اللقاء متسائلا إن تعّمد سعيد بن عزوز إثارة شكوكي...**"[3].

أمّا عن "رانيا مسعودي" فقد توقف عندها الراوي كذلك،و هذه الوقفات كانت مجرّد انطباعات اكتشافات و كذلك تبدلات في المشاعر،و هذا ما يظهر في قوله:"**خفت أن يحدث لي نفس الشيء فتباطأت في الاتصال بها،كتمت شوقي و لهفتي في مكان عميق بروحي،استعذبت عذابي في انتظارها بدوت غريبا...**"[4]،"**بقيت جامدا في مكاني،و الباب أراه يغلق،ينتهي الأمر هكذا،يتوقف الزمن،تتحرك ثوان من عمر ملئ بالغيم الأسود و الحزين،بقيت جامدا...**"[5]، **و كذلك يقول:"قمت من على السرير و أمسكتها من كتفها العريض، فحاولت التملّص دون أن تقدر(...)و بقيت هي كالفريسة الّتي تقاوم دون أن تقدر على الانفكاك من أسر صيادها...**"[6]،**ليضيف قائلا:"...و شعرت، أنا أخرج من بيتها بأنني خلاص تغيرت،صرت شخصا جديدا بالفعل،و أنه يمكنني أن أفعل أي شيء أريده فلم يعد هناك ما يخيفني...**"[7].

---

[1]- الرواية، ص39.

[2]- الرواية، ص53.

[3]- الرواية، ص54.

[4]- الرواية، ص61.

[5]- الرواية، ص106.

[6]- الرواية، ص111.

[7]- الرواية، ص112.

إضافة إلى وقفات عادية أخرى منها :"**لا أدري، ولكن تلك الدوامة كان كل شيء قد فقد وجهه،مثلما فقدت أنا روحي،صار العماء كليا، الهياج اللامرئي للحيوان...**"[1]،كذلك نجد قوله" **لم أسايره، و هو يحاول أن يجرني لحكايتي مع تلك المرأة و الّتي و لأول مرة لم يهتز قلبي عند ذكر اسمها،حتى ظننت أنني تخلصت من حبها بالفعل،أو لم أعد أحبها...**"[2].

ويتوقف الراوي أيضا عند حياته فيقول عنها:"...**لابّد أن أجد لحياتي بعض مبرراتها،و لاّشك أن كل ما حدث لي له جذر في ذلك الماضي الغائر في العتمة،و الظلمة الشديدة...**"[3].

يتجلى لنا من خلال هذه الوقفات أنّ السرد يتوقف وقتيا ريثما يكمل الوصف،و يأتي توظيف الراوي للوقفة سواء لوصف الأشخاص أو الأماكن أو الأشياء لخدمة الأحداث و الّتي تؤدي وظائف تزينية أو جمالية أو إيهامية أو تفسيرية، و الغرض منها الإيصال و التأثير و التصوير و جذب انتباه المتلقي،و نلحظ أن الوقفات الوصفية و العادية طويلة في الرواية و السبب في ذلك راجع إلى طولها نوعا ما.

ب/المشهد:

وفيه يستوي الزمنان،زمن القصة في الخارج،وزمن الحكاية في الداخل،من حيث مدة الاستغراق،بما يعني اكتسابه لطابع مسرحي، و يشمل المقطع الّذي يأتي في كثير من الأحيان على شكل حوار[4]، و هذا الحوار إمّا يكون خارجيا بين شخص و آخر و يسّمى الحوار الخارجي أو داخليا بين الشخص و نفسه(مونولوج) و يسّمى الحوار الداخلي[5]، و قد قام الراوي في روايتنا باختيار مواقف

---

[1]- الرواية، ص119.

[2]- الرواية، ص123.

[3]- الرواية، ص157.

[4]- ينظر:حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ،ط3، ص78.

[5]-ينظر:جنيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر:ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ، دار الخطابي للطباعةوالنشر ،الدار البيضاء، ط1،1989، ص125.

مهمة من الأحداث لكي يقف القارئ على تفاصيلها، و يمكن أن ندرج هذه المشاهد بحسب الإيديولوجيات التي تمثلها، فنجد:

1/ إيديولوجيا القمع:

وهي إيديولوجيا سياسية تجادل خصومها بالسوط، و تمثلها السلطة الديكتاتورية المقنعة بقناع الديمقراطية الممزق الّذي تدّعيه أنظمتها، و تقوم في الآن نفسه بممارسة وسائل متعددة لإحكام السيطرة على شعوبها ببناء مؤسسات القمع للحفاظ على مصالحها في تثبيت الحكم واستمرار يته، فتتخذ من السجن السياسي و التعذيب الجسدي أهم المعابر للنفاذ إلى إخماد أصوات دعاة الديمقراطية و حرية التعبير، و مثل هذه الإيديولوجيات نجدها في الحوار الّذي جمع "رضا شاوش" و "الرجل السمين":

- **يبدو أنك تتخيّل كثيرا**

-لا على العكس،هؤلاء المساكين يتحدثون بهذه اللّغة فيما بينهم...

-هل تريد أن تأكل لحمهم بحقيقة؟

-و لم لا؟

-..."[1].

كما نجد مشهدا ايديولوجيا قمعيا آخر مع أحد أعضاء العصابة كما وصفها "رضا شاوش"، و لعله رأسها،وهذا الحوار كان مرتبطا "بالرجل السمين" الّذي استيقظ ضميره فأصبح يشكل خطرا على المنظمة مما حتم على باقي الأعضاء التحرك و القضاء عليه، و كان السلاح القاتل ما هو إلاّ تلميذه "رضا شاوش":

" **- اجلس**

-...

[1]- الرواية، ص126-127.

-لقد سررنا بعملك معنا...

-شكرته، و أنا مندهش من خبر كهذا...

-هذا الخاتم هو الّذي سيجعل الآخرين يعرفون مقامك بيننا

-...

-ما المطلوب مني تأديته يا سيدي،أنا مستعد لتنفيذه على الفور...

-نريدك أن تصفي هذا الشخص"[1].

ويظهر القمع أيضا في حوار "رانيا مسعودي" مع "رضا شاوش" عن أخيها الّذي كان بالنسبة لها الهاجس الّذي ينغص حياتها:

" - ماذا هناك؟

-خبر سيء

-غير الخير إنشاء الله...

-أمي تقول إنّ أخي سيخرج هذا الأسبوع من السجن..."[2].

وكذلك :

"- الحمد للّه أنك جئت.

-طبعا و ماذا كنت تظنين؟

-أعرف إني أثقل عليك،و لكن سيخرج كريم بعد يومين،و حتما سيمنعني من العمل و الدراسة...

[1]-ا لرواية، ص132-133.

[2]- الرواية، ص62.

-لا تخافي رانية أنا معك..."[1].

وتتواصل إيديولوجية القمع مع "رانيا" في قولها:

" - فسألتها مباشرة:

-ماذا هناك؟

-...

-هل قابلت أخي؟

-..."[2].

ويتواصل الحوار الخارجي في خوف "رانيا" من أخيها في قوله:

" - حسب المعلومات الّتي بحوزتي سمعت أنه انظم لجماعة الدعوة الّتي يقودها شيخ تعرف عليه في السجن،و هي تقوم الآن برحلات في أماكن متعددة لتبليغ رسالة اللّه.

-ألم تسمع أي شيء يخصني؟

-لا لم أسمع،فقط ما أخبرني به والدتك بأنه غاضب، و أنه حلف بقتلك، أو تزويجك من الشيخ.

-..."[3].

و نجد كذلك حوار خارجي آخر حمل إيديولوجيا قمعية، و الّذي تمثل في المشهد الّذي جمع "رضا شاوش" و "سعيد بن عزوز":

"- ها قبضت عليك

-...

[1]- الرواية، ص75.

[2]- الرواية، ص91.

[3]- الرواية، ص109.

-لا تقلق أنا أمزح معك،ليضيف:

-لقد سمعت أنك تعمل محاسبا في مؤسسة طارق كادري...

-سمعت أم حققت في الأمر

-..."[1].

ونجد أيضا:

" - أنت صديقي، و أنا لا أريد أن أظلمك معي...

-ثم صمت،شعرت بالغيظ،فقلت له محتقنا:

-حسنا ماذا هناك؟

-شيء يخص والدك.

-..."[2].

ومن المشاهد أيضا:

" - أعرف أنك مشغول و لكن أردت...

-استعاد حيويته فجأة ورّد مرحبا:

-لا أبدا،تفضل أهلا بك المكتب مكتبك

-..."[3].

كما تتجلى المشاهد الّتي جمعت "رضا شاوش" و "سعيد بن عزوز" في:

"- أنا موافق.

-و قبل أن أترك له فرصة التعبير عن فرحه المزيف أخبرته بشرطي الوحيد...

[1]- الرواية، ص51.

[2]- الرواية، ص64.

[3]- الرواية، ص96.

-فرّد كأنه يسخر:

-اشترط ما تريد،الجماعة ستفرح بك..."[1].

ويتجلى المشهد كذلك في الحوار الّذي دار بين "رضا شاوش" و أخيه" أحمد" عن "سعيد بن عزوز"، و المشكلة الّتي أقامها مع رضا:

"- لا تقلق لقد حلت المشكلة و يمكنك أن تعود

-سألته مستغربا كيف حلها مع صاحب الشكوى ضد أبينا...

-ماذا؟هل عذبه أبي هو أيضا؟

-لا لم يقم بالواجب معه..."[2].

إنّ توظيف الراوئي لإيديولوجية القمع ما هو إلاّ إشارة منه للوضع و السياسة المتبعة في تلك الفترة، فالسلطة العليا كانت الآمر الناهي تتبع مصالحها و تقمع كل رأس أينع، هي سلطة الديكتاتور و حاشيته،و قد أحسن بشير مفتي التلميح لهذه السياسة لا لأي شيء إلاّ ليظهر أنّ في ذلك العهد و إلى غاية اليوم يوجد ثقب في المنهج المتبع، و لا سبيل لتغييره إلاّ بالوقوف عليه.

2/ إيديولوجيا النضال:

هي إيديولوجيا تسعى دائما للدفاع عن حريتها و تتطلع نحو المستقبل حالمة بحياة حرة ديمقراطية حقيقة، و هي تمثل أفكار يوتوبية للطبقة المضطهدة، و تسعى لها بكل الوسائل، و تقدم لها كل التضحيات، بالكلمة و الجسد و المقاومة و الصمود ولإبادة هذا الخوف و العنف و التخلف و خيبات الأمل،حتى تتحقق ديمقراطية تقوم على بدءا الحوار، و من أمثلتها في روايتنا نجد ما دار بين "رضا شاوش" و "سي العربي":

---

[1]- الرواية، ص103.

[2]- الرواية، ص71.

" **- كيف الأحوال؟**

-بخير و لكن كعادتي مصدع الروح و قلبي هائم.

-دواء التيه الحب.

-...البلد تغير بسرعة.

-...

-نعم تغير،الأمور تنتقل من سيء لأسوأ،لهذا أطلب منك العناية بنفسك..."[1].

وهناك مشاهد أخرى تربعت في ثنايا الرواية و إن كانت ثانوية إلاّ أنها تجدر الإشارة إليها،منها ما دار بين "رضا شاوش" و "الصديق" الّذي إلتقاه بمدينة عنابة:

"- رياض.

-...

-هل نسيتني؟لقد كنا في جماعة السرداب...

-...

-تركتنا بسرعة في الفرقة، و مع ذلك لم يغضب منك أحد...

-...

-تأسسنا ضد الحكم المفرد ..."[2].

من هنا يمكن القول أن انبثاق هذه الديناميات البديلة من داخل النضال، رغم الانتشار الميتافيزيقي للسلطة على مفاصل المجتمع، يؤكد أنهما من حتمية مطلقة قادرة على بسط نفوذها على مجموع الكلية، " **فإن ما هو جدير بالتكرار القول إنه مهما بلغت سيطرة عقائدية ما أو نظام اجتماعي ما من الاكتمال الظاهري، فستكون ثمة دائما أجزاء من التجربة الاجتماعية لا يغطيانها**

[1]- الرواية، ص86-87.

[2]- الرواية، ص67-68.

و يسيطران عليها، ومن هذه الأجزاء تنبع حالات كثيرة جدا معارضة واعية للذات و جدلية معا، و ليس هذا على القدر من التعقيد الّذي يبدو عليه، فمقاومة بنية سائدة تنبع من وعي متصّور،بل ربّما كان أيضا ناشطا، من قبل أفراد و جماعات خارج تلك البنية و داخلها بأنّ بعض سياساتها،مثلا خاطئة"[1].

والمشهد لا يتوقف على الحوار الخارجي فقط و إنّما يحتوي على الحوار الداخلي أيضا(مونولوج) و الرواية " دمية النار" تحتوي على حوارات داخلية أقامها الراوي "رضا شاوش"مع نفسه، و إن كانت قليلة إلاّ انه لا يمكن الاستغناء عنها، منها :

" - بداخلي كنت أجيب أمي هكذا:

-أية أخلاق،لعنها اللّه،إلى يوم القيامة.."[2].

وكذلك نجد مشهدا آخر هو:

"- ظننت نفسي في علم لا يمكن تصديقه،هل نسيت ما حدث لها بسببي؟ هل نسيت أنها مُنعت من إكمال الدراسة بسبب وشايتي؟ ماذا يحدث لهذه المرأة الآن؟"[3].

لنجد كذلك: " **"نعم أفهم" قتها بداخل صدري كجريح..."**[4].

والمشاهد الداخلية لا تتوقف هنا و إنّما نجدها كذلك بين الحين و الآخر، ومنها:

"...و تساءلت:ماذا تقصد بأخي؟هل تعمدت قول شيء آخر لي؟ هل أنا غالط في تفكيري و أحاسيسي؟..."[5].

كما نجد تساؤله الداخلي عن أبيه فقال:

"- من كان أبي؟

---

[1]- إدوارد سعيد،الثقافة و الإمبريالية، تر:كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت،1997 ،ص298.

[2]- الرواية، ص30.

[3]- الرواية، ص58.

[4]- الرواية، ص66.

[5]- الرواية، ص75.

- **لم يكن عندي أدنى شكّ في أنني لم أكن أرغب في الجواب على هذا السؤال؟"**[1].

ونجده بعد بضع صفحات يقول في قرارة نفسه: **"و أنا أصدح بداخل نفسي:حياتي أولى..."**[2].

إنّ احتواء الرواية على الحوار بنوعيه أو لنقل المشهد ما هو إلاّ دليل على اختلاف وجهات النظر/الإيديولوجيات، و هو ما أضفى على الرواية طابع التعددية، مما يسمح لنا أن ندمجها مع الروايات متعددة الأصوات، هذا التعدد يُقر بالثقافة الواسعة الّتي يتمتع بها "بشير مفتي".

و يؤتي بالحوار " **لتقوية أثر الواقع في القصة** "[3]، و" **تحقيق الإيهام بالآنية في زمن السرد الحاضر**"[4]، كما أنه يُفعم النص بالحياة و الحركة، و في بعض الأحيان يمكن للقارئ اكتشاف ماهية القصة و مضمونها من دون أن يضطّر إلى قراءتها كلّها[5]،فضلا عن ذلك يُسهم الحوار في تطوير الأحداث و استحضار الحلقات المفقودة منها، لكن يبقى عمله الحقيقي هو رفع الحجب عن عواطف الشخصيات و أحاسيسها[6] و هو يعرض للأحداث بتفاصيلها.

إنّ الترتيب الزمني لا يتوقف عند مجرد التحريفات الزمني الّتي يمكن ان تشتمل عليها القصص بل إنّ هناك أشكالا أخرى أكثر تعقيدا، و هي ما يُلفتُ "تودوروف" الانتباه له و هذه الأشكال هي:

1/التسلسل: " يقوم التسلسل في مجرد رصف مختلف القصص و مجاورتها، بعد النتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، و ما يضمن في هذه الحالة، هو التشابه في بناء كل قصة"[7].

قصة"[7].

و هذا الشكل من الترتيب الزمني لا نجده في روايتنا، ذلك أنّ هذه الرواية عبارة عن سيرة ذاتية.

---

[1]- الرواية، ص83.

[2]- الرواية، ص95.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990،ص166.

[4]-مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، دار الفارس، الأردن، ط1، 2004، ص46.

[5]-ينظر: جورج واتسن، الحوار في الرواية،تر:عباس العويني، مجلة الأقلام، ع 9، 1984،ص71.

[6]-ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الشرق، عمان، ط1، 1996، ص96-97.

[7]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ، ص 56.

2/التضمين: " هو إدخال قصة في قصة أخرى، و على هذا النحو فإنّ جميع الحكايات في ألف ليلة و ليلة، توجد مضمنة في الحكاية الّتي تدور حول شهرزاد، هنا نرى أنّ هذين النوعين من أنواع التأليف القصصي يمثلان إسقاطا دقيقا للعلاقتين التركيبيتين الأساسيتين و هما العطفCoordination و التبعيةSubordination"[1]؛ بمعنى أنّ تتضمن الرواية أو النص السردي قصصا ضمن الإطار العام للقصة الأم، و يأتي هذا التضمين للقصص داخل البنية الكبرى للنص السردي لغايات جمالية و فكرية و فنية[2].

و نجد أنّ روايتنا تقوم على هذه التقنية، ففي المقطع الأول نجد "رضا شاوش" يحكي عن طفولته و بالتحديد عن بعض الومضات الخاطفة الّتي بقيَ يتذكر منها "...**لا أتذكر طفولتي جيّدا، بعض الومضات الخاطفة فقط، بعض اللحظات الّتي تعود عودة أليمة، بصورة متقطعة، و مكسّرة، و مشوشة، مثلما رأيت أبي يضرب أمي ضربا عنيفا و هو يصرخ بهذيان في و جهها:**

...تسقط لهول تلك القذفة الجبارة لتختفي بسرعة دون أن ترّد له الضربة و قد تعمد أحياني إلى الإضراب عن الكلام ليوم أو يومين..."[3]،**"صغيرا شعرت بلغزية أبي فلم أكن أفهم ذلك، و كان كان يبدو لي رجلا محكوما بسرّ، حتى يخيّل إلي أنه رجل يعيش حياتين، سريتين، له عالم آخر في مكان لا نعلم به،عالم يخصه لوحده..."**[4]، **"كانت معلمة العربية امرأة ودودة للغاية، و تتكلم كما لو أنها نبية أرسلت لإخراجنا من الظلمات إلى النور على عكس المعلمين الآخرين لم تكن تستعمل العنف قط..."**[5].

---

[1]- رولان بارت و آخرون،طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ، ص 56.

[2]- ينظر : عبد الله إبراهيم ، البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط 1 ، 1988 ، ص 18.

[3]- الرواية، ص 27-28.

[4]- الرواية، ص28.

[5]- الرواية، ص28.

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أنّ "رضا شاوش" توقف بشكل مفاجئ عن حكي طفولته – عدم إكمالها –لينتقل للحديث عن غموض "والده"، ثمّ مباشرة نجده يتحدث عن "معلمة العربية".

إنّ توظيف الروائي "بشير مفتي" لتقنية التضمين هو إيمان منه بوجود رابط وثيق و قوي بين بطل الرواية و الشخصيتين ، فحكيه عن والد البطل و معلمته يدخل في إطار الحكي عن طفولته(الحكاية الرئيسية) الّتي بدأ بها روايته؛ بمعنى أنّ وصف الشخصيتين قد أضافتا لمحة للقارئ عن هذه المرحلة(الطفولة)...

ونجد تضمينا آخر في الرواية، و هو عندما تحدث عن فترة السبعينات و بالتحديد عن "سي العربي" " **كانت السبعينات تعني الكثير من الأشياء الكثير من الأحلام، الكثير من الأوهام، و الكثير من المخاوف...**

هكذا كانت تلك الفترة الحالمة و الحرجة بالنسبة بالنسبة للإسكافي "عمي العربي" تلك السنوات مزقت فيها الطفولة بسرعة البرق...

كان عمي العربي هو معلمي السياسي، و أبي الروحي، و في تلك البدايات الأولى كنت أُصغي إليه كمرشد حقيقي، كان نقيض أبي في كل شيء، و كان عكسه يتكلم عن الزعيم فيها نقد لاذّع، و السخرية الحقودة:..."[1].

اعتمد الروائي على تقنية التضمين ليبين لنا الأهمية الّتي مثلها "سي العربي" في حياة "رضا شاوش" كما وظفه ليبين توجه الّذي نحاه "رضا شاوش" في مرحلة شبابه (انضمامه للجماعة السرية).

كما نجد أيضا تضمينا آخر عمد إليه الراوئي، و هو عندما تحدث "رضا شاوش" عن صديقه "عدنان"، و دور هذا التضمين هو كغيره وُظّف ليُعرفنا بعدنان ليس إلاّ.

من خلال كلّ ما سبق يمكننا القول أنّ مهمة التضمين هي كسر الرتابة، لئلا يمل القارئ، فلو أنّ الراوئي اكتفى بمجرد وصف أحداث الطفولة دون الولوج إلى أيّ لعبة لكانت الرواية مملّة و رتيبة لا تجذب أيً قارئ لقراءتها.

[1]–الرواية، ص37.

إضافة إلى الشكلين السابقين (التسلسل-التضمين) نجد شكلا ثالثا للترتيب الزمني هو

3/التناوب: "وهو يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طورا و الأخرى طورا آخر، و متابعة إحداهما عن الإيقاف اللاحق للأخرى"[1].

ونجد التناوب في روايتنا، في حديث "رضا شاوش" عن "رانية مسعودي" و "سعيد بن عزوز"، فهو يحكي عن أحداثه مع "رانية مسعودي" ثمّ يتوقف ليروي علاقته مع "سعيد بن عزوز"، ليرجع ثانية و يسرد غرامه مع "رانية" الحب الغامض و هكذا دواليك.

فعند حديثه عن "رانيا مسعودي" نجده يقول " **خسرت رانيا لأبد...كنت تحت تأثير خيانتي لرانية أزداد تألّما من الداخل...لم تغرب عن ذكرى رانية خلال تلك الشهور الغريبة حيث لم أكن أفعل أيّ شيء...**"[2]، ثمّ ينتقل مباشرة "**هل تعرف لماذا كنت أكرهك؟ سألني سعيد بن عزوز و قد صار يعمل محققا في الشرطة، عرفته في سنوات طفولتي طفلا رثّ الثياب، تعيس الملامح...بعد سنوات إلتقيت به، و قد صار محققا معروفا بمركز شرطة حي بلوزداد قرأت أخبارا عنه في بعض الصفحات المتخصصة...**"[3]،ليرجع ثانية و يتحدث عن "رانية" "**لم أتصور أنني سألتقي أيامها برانية من جديد برانية القصة غير الممكنة و الحلم المجروح، و الّتي بالكاد برأ جرح عشقها الكاوي كنار حارقة عندما شاهدتها في دكان لبيع الملابس الجاهزة...صافحتها بيد مرتجفة، بينماراحت أسئلتها تهطل عليَ:...بت ليلتي تلك أحلم من جديد برانية مسعودي...**"[4].

ودون أن تكتمل حكايته مع "رانية مسعودي" نجده مرّة أخرى يتحدث عن "سعيد بن عزوز" "**...وقلت بعدها لقد وسوسني سعيد بن عزوز و لاشّك أنّ ذاك هو مراده، غير أنّ اتصاله بي**

---

[1]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص57.

[2]- الرواية، ص47-48.

[3]-الرواية،ص50.

[4]- الرواية، ص 57-58-60.

للمرّة الثانية حتى لا أقول استدعاءه لي إلى مكتبه فاجئني بالفعل، و جعلني أرتعب نوعا ما، و أطرح أسئلة لا بداية و لا نهاية لها..."[1].

تُعيننا التوظيفات الّتي استغلها الراوي لكل أشكال الترتيب الزمني السهلة منه و المعقدّة،على إدراك الأهمية البالغة الّتي تكتسبها رواية"دمية النار" بفضل غناها بهذه الأشكال، كما تعلمنا ببراعة الروائي في إيجاد الثغرات و غلق المسامات حتى يصل إلينا ما كتبه بكل وضوح و سلاسة.

و يشير "تودوروف" إلى أنّ الرواية يمكن أن **"تشتمل إلى جانب القصص الرئيسية، على قصص أخرى ثانوية لا تفيد عادة، سوى في تمييز خصائص شخصية من الشخصيات، و هي أقل اندماجا في مجموع الرواية، من القصص الرئيسية"**[2].

كما أضاف في ختام حديثه عن زمن الخطاب زمنين هما:" زمن التلفظ(الكتابة): و يصبح زمن التلفظ عنصرا أدبيا، منذ اللحظة الّتي يتوفر لديه لكتابة هذا أي في الحالة الّتي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص، عن الزمن الّذي يتوفر لديه لكتابة هذاالسرد وحكايته لنا، و يتجلى هذا النوع من الزمانية، في أغلب الأحيان، في سرد يعلن عن نفسه من حيث هو كذلك.

وزمن القراءة الّذي هو زمن لا ينعكسه Irréversille هو الذذي يحدّد إدراكنا للمجموع، و لكنه قد يكون أيضا عنصرا أدبيا شريطة أن يأخذه المؤلف في حسبانه داخل القصة[3].

---

[1]-الرواية، ص63.

[2]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص57.

[3]-ينظر : المرجع نفسه ، ص57-58.

ثانيا/مظاهر السرد:

تُعرف الرؤية بأنها " **مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه**"[1]، إذ "**يتم وفقا لها عرض الوقائع و المواقف**"[2]، و تُعد الزاوية التي ينفتح منها إشعاع النظر باتجاه المرئي[3].

لقد بدأ الاهتمام بهذه التقنية في نهاية القرن التاسع عشر على يد هنري جيمس واضع القاعدة المعروفة: " إنّ من واجب القصصي أن يُمسرح"[4]، حكايته و الّذي نادى بضرورة انتعاد المؤلف عن التعليق و من أن يقيم مؤشرات يبين لنا كيف نشعر تجاه شخصياته[5].

لكن يبدو أنّ البداية الحقيقية كانت عام 1920م،عندما ظهر كتاب "**صنعة الرواية**" بقلم "**بيرسي لوبوك**" **p.lobbock** واضع حجر الأساسي في بناء نظرية (**وجهة النظر**) إذ أصبح التمييز بين الإظهار و الإخبار معيارا لتقدير الرواية[6]، "**إنّ فن الرواية لا يبدأ إلى أن يعتقد الروائي إن قصته كمادة لابد أن تظهر و تعرض بشكل تعلن فيه عن نفسها**"[7]، ولكن في عام 1943 ظهر كتاب كتاب "**فهم السرد الخيالي**" **لكلينيث بروكس و روبرت بن راون**" الّذين اقترحا فيه مصطلح "**بؤرة السرد l'objetctif de la narration**."[8].

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص46.

[2]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص245.

[3]-ينظر:يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي ، مرجع سابق، ص111.

[4]-ينظر : رولان بورنوف و ريال أوئيليه، عالم الرواية، تر:نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد،ط1،1991، ص77.

[5]-ينظر:رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر:محمد صفور، عالم المعرفة، الكويت،1981 ،ص203.

[6]-ينظر:رولان بورنوف و ريال أوئيليه، عالم الرواية، مرجع سابق، ص77.

[7]- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، تر:عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد،1981 ،ص65.

[8]- ينظر : عارف الكبيسي، المقولات و التمثلات و الأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث، دار الشؤون الثقافية، بغداد،2009 ،ص54.

و في عام 1946 ظهر كتاب زمن الرواية للناقد **الفرنسي "جون بويون" j.pouillon** ،الّذي ميّز فيه بين أنواع الرؤى بحسب طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات و مدى إحاطته بالوقائع و الحقائق[1]، إذ قسّم الرؤى على ثلاثة أقسام:

يوافق أولها ما يسميه الأنجلو سكسوني (الحكاية ذات السارد العليم) ، و يسميها "بويون" (الرؤية من الخلف) السارد الشخصية،إذا الراوي يعلم أكثر من الشخصيات،أمّا الرؤية الثانية فيسميها (الرؤية مع)،السارد=الشخصية،و الرؤية الثالثة،هي (الرؤية من الخارج)،السارد الشخصية،سارد أقل علما من الشخصية، و يطلق عليه (السرد الموضوعي)[2].

و قد تبنى "تودوروف" هذا التقسيم[3]،ذلك أنّ الإشارة بواسطة الصيغ الرياضية ،مثل(،=،) كانت كانت من عمله.

أ/فالسارد > الشخصية الروائية أو **الرؤية من الخلف**: و هي حسبه صيغة استعملها السرد الكلاسيكي، و في هذه الحالة "**يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية**"[4]، فهو يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله،فليس لشخصياته الروائية أسرار،فهو قد إمّا يكون عارفا بالرغبات السرية لإحدى الشخصيات و إمّا عارفا لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، و إمّا تكون وظيفته في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها[5].

و في روايتنا نجد الراوي العليم يقوم باقتحام عالم السرد،عليما بكل حيثياته، و هو يكشف بذلك عن رؤية خارجية تعرفنا بالشخصيات، و أنسابها و أصولها، و تفاصيل حياتها، إنه يتجه إلى تقديم الشخصيات و كشف صفاتها، و كذا خصائصها النفسية و الداخلية، حتى يعرفنا عليها عن كثب

---

[1]- ينظر:سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص132.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر:محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2،1997 ،ص199.

[3]- ينظر : رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص58-59.

[4]- المرجع نفسه، ص58.

[5]- ينظر: المرجع نفسه ، ص58.

دون أن ندرك علاقته بها و موقعه منها، و لكنه يقدمها كما لو أنه مطلق المعرفة شاهد على كل شيء لا يخفاه تفصيل، و نتيجة ذلك يفرد هذا الراوي لكل بطل جزء يعرفنا به من خلاله،فنجده يصف والده قائلا: " **صغيرا شعرت بلغزية أبي فلم أكن أفهم ذلك، و كان يبدو لي رجلا محكوما بسرّ،حتى يخيل إليّ أنه رجل يعيش حياتين سيريتين...**"[1]، كذلك نجده يقول عن "معلمة العربية":" **كانت معلمة العربية امرأة و دودة للغاية، و تتكلم كما لو أنها نبيّة...**"[2]، **كما يصف صديقه عدنان بقوله:** "...**كان مزيجا من الشاعر، و الشاب المجهض في واقعه المعيش، و كان يبدو لي أحيانا ضائعا مثلي بالفعل...متعب أكثر مني،ضعيف و قوي، غير أنه كان ثابت الموقف،صريح الكلام،غير متقنع...**"[3].

فالرؤية لا ترتكز على الصفات الخارجية للشخصيات فقط و إنّما على دواخلها،فوالده رجل غامض و معلمته امرأة ودودة و صديقه عدنان مثقف ثابت الموقف، فالراوي هنا استطاع الكشف عن خصوصيات شخصياته الذاتية.

كما يتجلى حضوره (الراوي) من خلال ما ذكره من تفاصيل و أوصاف عن الفضاء، فهو على علم بالفضاء الّذي جرّت فيه الأحداث، و منه ما خصّصه لوصف الحي الّذي يعيش فيه، حيث يقول : " ...**و كنت أحب تلك الأزقة الضيقة...لا أمل من النظر لقاعات السينما...و للأسواق الكثيرة...**"[4]، و قوله أيضا: "...**حينا العتيق، و هو يغُص في الحركة،و ضجيج الناس،و الأصوات المتداخلة، و المبعثرة في الهواء...**"[5].

---

[1]- الرواية، ص28.

[2]- الرواية، ص29.

[3]- الرواية، ص42.

[4]- الرواية، ص25.

[5]- الرواية، ص47.

كما نجده يصف فضاء مدينة عنابة الّتي رحل إليها ملتجأ من "سعيد بن عزوز": "...**قضيت أسبوعي العنابي متنقلا بين ساحة الوسط وكورنيشها، متجولا بين أزقتها المفتوحة...**"[1].

ممّا سبق نستنتج أنّ هذه الرؤية قد قدمت الفضاء على اختلاف مكوّناته أو أجزائه.

و يُقدم لنا الراوي العليم تفاصيل كثيرة عن الشخصيات و الأحداث و الفضاءات، و عدم ذكرنا لها ليس غفلة منّا و لكن لأننا تطرقنا لها سابقا في حديثنا عن الوقفة بنوعيها.

ب/السارد= الشخصية الروائية(الرؤية مع): هذا الشكل من مظاهر السرد هو عكس الأول الّذي يشّع في الأدب الكلاسيكي، فهو منتشر في أدب العصر الحديث، و هنا نجد السارد يعرف بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، فكل تفصيل تقدمه الشخصية أولا ليستطيع بعد ذلك الراوي تفسير أحداثها، و نجد في هذا المظهر أنّ السرد يكون بواسطة ضمير المتكلم المفرد، أو بضمير المتكلم المفرد، أو بضمير الغائب، و لكن بحسب الرؤية الّتي تكوّنها نفس الشخصية عن الأحداث[2].

و قليلا ما يمنح الراوي العليم فرصة الحكاية لإحدى الشخصيات، و لكنها تروي قصصا قصيرة أو أجزاء مختصرة إذ سرعان ما يسترجع هذا الراوي دوره، و يأخذ بزمام القص و من ذلك أن تقوم شخصية "كريم أخ رانيا" برواية قصته قبل دخوله إلى السجن: " **لا أدري من أين أبدأ لك، أعرف فقط، أنّ ذلك كلّه ارتبط بروحي التافهة، و عقلي الصغير، لولا ذلك لماذا ضربت رجلا حتى الموت لأنه تحرش بأختي...**"[3].

و قوله أيضا: " **الحمد للّه أولا و آخرا، لقد بعث لي ذلك الشخص،أقصد الشيخ أسامة، و استطاع أن يهديني للطريق المستقيم...**"[4].

و لعّل هذا ما نلاحظه أيضا و "سي العربي" يتحدث مع "رضا شاوش": " **أقول لك بصراحة،أنا تعبت حتى من الكلام، لا أريد أن أبدو مثاليا أمامك،حياتي ليست نقية تماما كما قد**

---

[1]- الرواية، ص67.

[2]- ينظر: رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص58-59.

[3]- الرواية، ص80.

[4]- الرواية، ص81.

تتصورها لكني دافعت عن قناعاتي..."[1].

الراوي هنا لا يعرف ماذا كان يخبأ العربي، لولا تحدثه و إخباره.

كما تتبدّد هذه الرؤية في حديث "سعيد بن عزوز" مع "رضا شاوش" بقوله: " **سأتحدث معك بصراحة، و أعرف أنك تحب الذهاب مباشرة لصلب الموضوع،لا يهمني ما حدث لوالدي...**"[2].

و نجد أيضا حديث "رانيا مسعودي" مع "رضا شاوش" عن ابنها بقولها : " **عندما بلغ عدنان التاسعة عشرة من عمره فرّ من البيت، و عرفت أنه التحق بالمتمردين في الجبل،لقد حر في نفسي...**"[3].

ج/السارد < الشخصية الروائية(الرؤية من الخارج): في هذه الرؤية " **يعرف السارد أقل ممّا تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية، و قد يصف ما يراه و ما يسمعه...لا أكثر،لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر**"[4].

ومثل هذا النوع من الرؤية لا نجده في روايتنا؛ ذلك أنها عبارة عن سيرة ذاتية،و طابع السيرة الذاتية هو أنها تتحدث عن حياة شخص ما،و هذا الشخص هو الّذي يقوم بروايتها،مع ترك بعض المساحات لبعض الشخصيات بالحديث، و هو ما نجده في روايتنا.

ثالثا/أنماط السرد:

إنّ الصيغة في السرد الأدبي عموما و السرد الروائي على و جه الخصوص تتعلق بالكيفية التّي تُقدم بها القصة، فالصيغ إذا تُحدّد بمجموع الطرائق السردية الّتي يعتمدها الروائي لنقل الواقعي إلى التخييلي.

وتتعلق صيغ السرد على حد قول "تودوروف" بالكيفية الّتي تعرض بها القصة في الرواية من قبل السارد.

---

[1]- الرواية، ص88.

[2]-الرواية، ص101.

[3]- الرواية، ص161.

[4]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص59.

وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم الصيغ السردية إلى عرض**Présentation** وحكي **Narration**، و هما يقابلان مصطلحي: الخطاب **Discours** و القصة **Histoire** أو **Récit**[1] ؛ فالقصة مرتبطة بنوعية الأحداث و علاقة الشخصيات بها، أمّا الخطاب فيتعلق بالطريقة الّتي يتم بواسطتها نقل القصة و التعبير عنها[2].

و يتم نقل القصة في الخطاب باعتماد صيغتين أساسيتين تتمثلان في "**العرض**" و "**السرد**"، فالخطاب تشكيل إبداعي يزاوج بين النقل الحرفي للأقوال و بين التجاوز الجمالي التخييلي لكلّ ما هو واقعي ضمن مجال العرض، و يختص السرد بتعاقب الأحداث و تتالي الحكي السردي مجردا من الحوار و التعليق، و بتفاعل العرض و السرد تتفرع صيغ خطابية أخرى يتميز بعضها عن بعض من حيث طبيعتها و علاقاتها ببعضها،و يتحدّد دورها و شكلها في الخطاب الروائي بحسب المتطلبات الدلالية للرواية و احتياجاتها الجمالية،فأحداث الرواية و بمساعدة التنّوع الزمني تعمل على تحطيم مبدأ أحادية الصيغة، فيتعدد كلام و يتنّوع خطابه بين المباشر و غير المباشر[3].

يتعلق الأسلوب الأول(**الأسلوب المباشر**)، في أي عمل أدبي، بكلام الشخصية عندما تتحدث إلى غيرها، فالأولى نكون أمام المونولوج و في الثانية نكون أمام الحوار، و هما طريقتان يفسح فيهما الراوي المجال للشخصية لكي تتولى إدارة الحديث بذاتها و بشكل مباشر، و يسمى هذا النوع من الأسلوب العرض[4]، و نجد هذا النوع من الأساليب في قول "خطيب الجماعة" "لرضا شاوش" "**لا تقلق، أنت لست صورة شبيهة بوالدك يكفيك شرفا أنك معنا هنا، و فضلت خيار المواجهة على الصمت**"[5].

---

[1]-ينظر:رولان بارت و آخرون،طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق،ص61.

[2]- ينظر:سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن،السرد،التبئير)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1،1997،ص169.

[3]-ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط2، 2001،ص125.

[4]- ينظر:سيزا قاسم، بناء الرواية،مرجع سابق، ص 159.

[5]- الرواية،ص133.

و نجد أيضا القول الّذي نطق به "رئيس المنظمة السرية" "لرضا شاوش" " **أعرف أنك منضبط، لقد جربناك في أشياء كثيرة، و أديت عملك بكل تفان و نجاحن نتائجك مبهرة و لهذا الجميع واقفا على ترقيتك**"[1].

المتمعن لهذه الأمثلة يجد أنّ الشخصيات الروائية أثناء حديثها لم تقل كلاما مجردا من أي قصد ، و إنّما في الحقيقة أدت أفعالا قصديه كان الغرض من وراءها المدح، فالشخصية الروائية الأولى و المتمثلة في الخطيب قد مدحت "رضا شاوش" لانضمامه للمنظمة و قيامه بفعل معاكس لما قام به والده.

أمّا الشخصية الثانية "رئيس المنظمة السرية" فقد قام كذلك بمدح "رضا شاوش" لتفانيه في عمله بعد انضمامه إليهم و تغيّر توّجهه.

كما يتجلى الأسلوب المباشر كذلك في النصيحة الّتي أعطاها "الرجل السمين" "لرضا شاوش" حيث يقول: " **كُل و تنعم، عش و أطلب المزيد، أنت شاب ذكي، و غدا بالتأكيد ستكون خير خلف لنا**"[2].

و نجد أيضا: " **أُغرب عني الآن،يبدو أنك بدأت تُجن السلطة ليست هكذا،كن غليظا و لكن ليس بطريقة كانيبالية، ما هذا الكلام، هيا انصرف عن وجهي الآن**"[3] .

قامت شخصية "الرجل السمين" في المثالين السابقين بفعل مباشر و صريح، و هذا الفعل هو الإرشاد.

هذا بالنسبة للحوار الخارجي أمّا فيما يخص الحوار الداخلي (المونولوج) فنجد قوله: "**أية أخلاق،لعنها اللّه إلى يوم القيامة...**"[4].

---

[1]- الرواية، ص39.

[2]- الرواية، ص121.

[3]- الرواية، ص127.

[4]- الرواية، ص30.

إنّ استعمال الراوي لهذا الأسلوب يبقي للمتكلم خصوصيته التعبيرية في مستوياتها الإيقاعية (الصوتية) و الدلالية و الجمالية، و يوفر للقارئ مصداقية تضمن له الانسجام مع النص بشكل أفضل و هي تقنية تعزز الثقة بين الراوي و القارئ من جهة، و تكشف عن معالم الشخصية و عوالمها بشكل أوضح و أدّق لا هيمنة للراوي من جهة ثانية.

أمّا الأسلوب الثاني (**غير المباشر**)، فيُطلق على كلام الشخصية المسرود بوساطة الراوي، و هو ما يجعله يأتي بصوته، و إن كان لغيره لأنّ الراوي يتصرف فيه، و لا يبقيه على حرفيته و بهذا التصرف لا يمكن نقل الكلام دون تحولات تسلبه هويته الّتي هي الأصل في الحكي؛ إذا الأسلوب غير المباشر هو خطاب الراوي في حد ذاته منقولا من خلال وجهة نظره الخاصة[1].

و يظهر الأسلوب غير المباشر في قوله "**علمتني القراءة و حُبها، فصرت أقرأ كثيرا، و أنظر للعالم من خلال الأدب لا غير...**"[2].

كما نجد قوله أيضا :" **أذكر عندما دخلت عليه،كان متمدّدا على أريكته الفخمة تلك، و هو يتناول الشاي، و يقرأ كتابا لم أتبين عنوانه**"[3]، "**...تركتهم خلفي، و صعدت عبر تلك الأشجار المتشابكة بعضها البعض،الملتوية فيما بينها و هي تعقد حزاما ساترا...**"[4].

و أيضا: " **...انطلقت رصاصات الرشاشات من كل جهة و سقطوا جميعا مقتولين على الأرض دمائهم تسيل، و عيونهم تبرق**"[5].

يظهر أن الأسلوب غير المباشر هو في حقيقة الأمر عبارة عن وصف،يكون فيه الراوي عليما بحيثيات الموصوف كلّها،إذ نجد في المثال الأول كيف أنّ "معلمة العربية" نمّت فيه حب المعرفة و الإطلاع،

---

[1]-ينظر:سيزا قاسم،بناء الرواية، ص159.

[2]-الرواية،ص 31.

[3]- الرواية، ص36

[4]- الرواية، ص163.

[5]-الرواية، ص165.

و الثاني يصف الرجل السمين و كيف كانت هيئته قبل أن يقوم بقتله، أمّا المثال الثالث فهو يصف هيئة المكان الّذي ذهب إليه لرؤية والده، ليستكمل بالمثال الرابع كيف انتهى الأمر و قُتلوا جميعا.

ارتأينا من خلال تقديمي لبعض هذه الأمثلة تقديم رؤية عامة عن الأسلوب المباشر و غير المباشر،ممّا اتضح لي أنّ الأسلوب المباشر ما هو إلاّ مشهد في حين أنّ غير المباشر هو وقفة، و عدم التوغل في ذكر العديد منها هو أنني خفت الوقوع في التكرار.

و يصرّح "تودوروف" أيضا بأنّ الدراما لا تخلو من القصة،فخطاب الشخصية يمكن أن ينتمي إلى الحكي[1]، و منه قوله و هو يتحدث عن "سي العربي"، يقول : " **هكذا كانت تلك الفترة الحالمة و الحرجة بالنسبة للاسكافي " عمي العربي"،تلك السنوات الّتي مرقت الطفولة بسرعة البرق"**[2].

يخبرنا الراوي هنا عن فترة السبعينات و كيف كانت بالنسبة "لسي العربي" لدخوله بعد ذلك في صلب الموضوع و يبين أهمية الدور الّذي لعبه هذا الرجل في حياة "رضا شاوش" و الّذي نستوضحه بعد هذا القول.

كما يتبدّد لنا قول آخر في هذا المنحى "...**و أراه شخصا فقد كل ذلك البريق الخفي الّذي كان يميزه منطفئ الشعلة، ضامر الوجه، كما لو أنه تجرع سموم أحلامه الّتي أنهكها التعب، و خيبها الزمن و أذبلتها المحن، رجل بلا أحلام رأيته يشرب في بار صغير لوحده...**"[3].

و هنا نجد كتابته لهذه الأسطر ما هي إلاّ أنها استباق لما سيحدث بعد رحيله من العاصمة و مكوثه بمدينة عنابة الّتي سيلتقي بها هذا الخطيب بعد أن تغيرت حالته.

و بالنظر إلى ما هو حاضر في المحكيات يعود "تودوروف" إلى القول أنه بالإمكان حضورهما سويا في المحكي الواحد، بل إنه يذهب إلى نفي فكرة أنّ كلام الراوي دائما ينتمي إلى الحكي الّذي لا يخلو من الدراما، و الّذي يمكن أن يكون على شكل عرض يظهر في ثلاثة أشكال: **بالأسلوب**

---

[1]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ، ص61.

[2]-الرواية، ص 36.

[3]- الرواية، ص38.

المباشر و المقارنة و اللذان يظهران الرواية في قوله: " **كنت أتمنى سرّا لو كانت معلمتي هي أمي،تحسن الحديث بلغة جميلة، تجعلني أؤمن بأشياء كثيرة، و أقتنع بأنّ جمال الحياة هو الحياة نفسها...**"[1].

كما نجد المقارنة الّتي أقامها بين والده و "سي العربي": " **كان عمي العربي هو معلمي السياسي، و أبي الروحي، و في تلك البدايات الأولى كنت أصغي إليه كمرشد حقيقي،كان نقيض أبي في كل شيء، و كان عكسه يتكلم عن الزعيم بطريقة فيها النقد اللاّذع، و السخرية الحقودة...**"[2].

أو **بالتأمل العام** الّذي يظهر في حديثه: " **كان يتحدث بإطناب،مسترسلا في شرح وجهة نظره الّتي كان يراها كالحقيقة، لا تحتاج إلى تدليل، يكفي أنّ الزعيم أدخله السجن،فقط لأنه اعترض عليه، و كانت ثقافته السياسية تسمح له بالحديث من دون توقف...**"[3].

و طرّح "تودوروف" أيضا موضوعا آخر يتصل بأنماط السرد، و هو الموضوعية و الذاتية في اللّغة و اللّتين تقابلهما ثنائية **الملفوظ « énoncé »** و **التلفظ « énonciation »** ،فالموضوعية ترتبط بالملفوظ بينما ترتبط الذاتية بالتلفظ، كما يرتبط الأسلوب غير المباشر بالموضوعية و الأسلوب المباشر بالذاتية[4].

[1]- الرواية، ص30.

[2]- الرواية، ص37.

[3]- الرواية، ص37.

[4]-رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص62-63.

و يُقصد **بالموضوعية** أن يكون الراوي عارفا بكل شيء يخص شخصياته حتى أفكارها السردية فيقوم بعرضها للقارئ بعلمية تامة[1]، و يعتمد أسلوب السرد الموضوعي على الرؤية الخارجية والراوي العليم[2].

و تتجلى الموضوعية في روايتنا في قول الراوي: " **هكذا كانت تلك الفترة الحالمة و الحرجة بالنسبة للاسكافي"عمي العربي"...**"[3].

تتسع رؤية السارد و علمه التام بحياة "سي العربي" ، فهي رؤية شاملة ذات بعد واسع و أفق بعيد استطاع الراوي من خلالها أن يبين كيف كانت فترة السبعينات بالنسبة "لسي العربي".

و من الموضوعية أيضا: " **كان يستحدث بإطناب، مسترسلا في شرح وجهة نظره الّتي كان يراها كالحقيقة، لا تحتاج إلى تدليل، يكفي أن الزعيم أدخله السجن، فقط لأنه اعترض عليه،و كانت ثقافته السياسية تسمح له بالحديث من دون توقف...**"[4] .

يحيط الراوي علما بكلّ شيء يخص شخصيته، سابرا أغوارها النفسية مطلعا على مشاعرها الباطنية ساردا بشكل ينبض بالموضوعية بغض "سي العربي" للحكم في تلك الفترة و نظرته الحاقدة للرئيس بومدين جراء سياسته الديكتاتورية.

أمّا عن **الذاتية** فتتمثل في تقديم السرد بخلاف الأول(الموضوعية) ، إذ يقوم القارئ بمتابعة السرد و التعرف على مرويه من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع[5]، و يسمح فيه للشخصيات أن تقوم هي بالقص نيابة والتعرف على مرويه عن الراوي لعرض أمر يخصّها أو الكشف عنه[6]، فراوي

---

[1]- ينظر: مجموعة من الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص189.

[2]- ينظر: عبد اللّه إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص120.

[3]- الرواية، ص36.

[4]- الرواية ،ص37.

[5]-ينظر: مجموعة الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي، مرجع سابق، ص189.

[6]- ينظر: شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد،1987، ص103.

الأحداث في السرد الذاتي أقل علما من راويها في السرد الموضوعي و يعتمد هذا الأسلوب السردي على الرؤية الداخلية ة الراوي المشارك[1].

ومن الذاتية ما جاءت به الأم محدثة به "رضا شاوش" عن "معلمته": "...**و لكن احذر منها فهي تشبه الأروبيات و قد تفسد أخلاقك**"[2].

إنّ عدم استرسالنا في الحديث عن الموضوعية و الذاتية هو أننا تطرقنا إليهما أثناء الحديث عن مظاهر السرد و أيضا الأسلوب المباشر و غير المباشر.

وحسب"تودوروف" فإنّ الأسلوبان السابقان ليسا بالضرورة أن يتحليا بالموضوعية و الذاتية و يتضح هذا من خلال قوله: "**إن الأسلوب المباشر يرتبط، بوجه عام، بالمظهر الذاتي للغة، ولكن هذه الذاتية ترتد أحيانا...إذ يقدم إلينا الخبر و كأنه صادر عن الشخية الروائية و ليس عن الراوي، و لكننا نعلم من خلال ذلك شيئا عن هذه الشخصية الروائية، أمّا كلام السارد فهو على العكس من ذلك ينتمي بوجه عام إلى مستوى التلفظ غير أن الذات المتلفظة تصير عند إجراء مقارنة، أو عند القيام بتأمل عام ظاهرة، وبذلك يقترب السارد من الشخصيات الروائية**"[3].

وفي الأخير يتناول قضية التداخل بين مظاهر السرد وأنماطه لتعلقها بالسارد و هو نفس ما ذهب إليه هنري جيمس و كذلك برسي لوبوك للتمييز بين أسلوبين رئيسيين للسرد هما الأسلوب البانورامي و الّذي يتعلق بالحكي و الرؤية من الخلف (السارد >الشخصية الروائية)، و الأسلوب المشهدي المتمثل في ذات الوقت العرض و الرؤية مع (السارد = الشخصية الروائية)[4].

كما يشير "تودوروف" إلى الخلط الّذي يقع في كثير من الأحيان بين السارد و المؤلف، و هذا ما يبينه بقوله: " **السارد هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ الّذي يمثله كتاب من الكتب...، و هو الّذي**

---

[1]- ينظر: عبد اللّه إبراهيم، المتخيل السردي، مرجع سابق، ص120.

[2]- الرواية، ص30.

[3]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص63.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص63-64.

يرتب عمليات الوصف فيضع وصفا قبل آخر...، و هو الّذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"[1].

و من هنا يمكننا القول أنّ شخصية "رضا شاوش" لا تحمل أيَ مبادئ، تفعل أيَ شيء للوصول إلى مرادها، أمّا شخصية "رانيا مسعودي" فهي الشخصية الضحية، أمّا المواقف الّتي تقوم عليها الرواية فهي تخص الراوي الّذي قام بروايتها "رضا شاوش".

كما ينبه إلى وجود تأويلين أخلاقيين مختلفيين في خصائصهما : "**أحدهما يدخل في الكتاب... و الآخر هو الّذي يعطيه القراء دون أن يشغلوا أنفسهم بمنطق العمل الأدبي"**[2]، و الثاني يختلف حسب الأزمنة و حسب شخصية القارئ.

و في الأخير نجد أنّ "**كل فعل له في الكتاب تقويمه الّذي قد لا يكون هو تقويم المؤلف و لاتقويمنا نحن"**[3].

فهذا المستوى التقويمي يقرّبنا من صورة الراوي، فليس من الضروري أن يوجه غلينا الكلام مباشرة، كمّا أنه قد يضع مسلمات مشتركة بينه و بين القارئ تتمثل في المبادئ و الاستجابات السيكولوجية[4].

خرق النظام:

وصل تودوروف في خاتمة بحثه إلى أنه في كلّ سرد لاّبد من وجود خرق في النظام L'infraction à L'ordre، و قد عنى بالنظام البنية الأدبية للعمل، و هو مفهوم نوعي في كل علاقات البنيات الأولية للمحكي[5]، و أكّد أنّ النظام الّذي يقصده لا صلة له بمبدأ التتابع في

---

[1]- رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ، ص64.

[2]- المرجع نفسه ، ص65.

[3]- المرجع نفسه، ص65.

[4]- المرجع نفسه، ص65.

[5]- ينظر: المرجع نفسه ، ص66.

المحكي، و أنّ ما يهمه هو تلك اللحظة الحاسمة في التتابع الخاص بالمحكي، و يقصده به لحظة الانفراج العقدة، هذه اللحظة الّتي تمثل "**خرقا حقيقيا للنظام الّذي يسبقه**"[1].

و يتم الخرق على مستوى القصة و الخطاب على حد سواء.

خرق القصة:

يتعلق الخرق في الرواية بالأفعال[2] الّتي قام بها رضا شاوش باعتباره الشخصية الرئسية، و يبدأ سلوكه بنقل رسائل المنظمة إلى مدير المؤسسة "طارق كادري"، و يتطور بتأديته جميع المهام الّتي كلفته بها المنظّمة، و يكشف هذا الخرق عن علاقة رضا شاوش بوالده و الّتي كانت علاقة خوف و رعب نتج عنها إن صّح القول انفصام في الشخصية، تتمتع بإيذاء الآخرين، فهو عندما أفشى سرّ رانيا لأخيها تلذّذ بضرب هذا الأخير لها، و لم يكتف بذلك بل واصل نرجسيته هذه باختصابها و هي امرأة متزوجة، و سار في هذا الطريق المظلم بمواصلة أفعاله مختتما إياها بقتله للرجل السمين الّذي كان بمثابة معلمه الأول و الّذي بيّن له الطريق السليم للوصول إلى قيادة المنظّمة.

خرق الخطاب:

و الخرق هنا يكون في الكيفية الّتي تم بها إبلاغنا عن تلك الأفعال[3]، لقد اتضح سلوك رضا شاوش منذ بداية القصة و اعتمد الراوي لذلك على الرؤية من الخلف الّتي كشف من خلالها عن الواقع القصصي الّذي يعيش فيه رضا شاوش، و هو واقع مظلم غامض غير عادل يمجد القوى ذات النفوذ و السلطة و يحتقر الضعيف الفقير، فهو مجتمع طبقي يكون فيه أصحاب الأموال في أعلى الهرم و العاملين الكادحين في أسفله، لذلك يمكن أن نقول عليه انّه مجتمع تسيّره منظّمات تخدم مصالحها فقط، و تعمل على نشر الفوضى و الظلم بين أواسط الشعب ، مجتمع إذا لم يُرق الدم فيه لا يعتدل.

---

[1]– رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق ، ص66.

[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص 66.

[3] – ينظر : المرجع نفسه ، ص67.

و هكذا رأينا فيما تقدّم أنّ رواية دمية النار قد جمعت في طياتها أكثر من جانب خطابي، و لعلّ هذا ما ميّزها، و هو ما عمّد إليه الكاتب من جعل روايته سيرة ذاتية، يطمح من خلالها إلى الوصول إلى الآداب العالمية، و لعلّ هذا ما يؤكد على سعة اطلاعه من جهة و محاولته الإلمام بموضوعه من جهة أخرى، و على هذا كانت الأخبار الّتي أتى بها بشير مفتي لا تعتمد على الخبر التاريخي و إنّما كان يوظّف شهادات حية لإنسان عايش الأحداث و تخبط فيها.

قيمة الخرق:

تتألف روايتنا من ثلاثة مقاطع، لذلك هل يمكن أن نتخيل مقطعا ربعا؟

طبعا لا، لأنّ مخالفة النظام قد تمت و مقاصد السرد قد تحققت، و لا يمكن أن يعود "رضا شاوش" إلى حياته السابقة، و لكن بإمكاننا أن نتساءل عن موقف "رضا شاوش" نفسه، فممّا لاّشك فيه أنه كان بإمكانه أن يغير طريقه و لا يمشي في الطريق الخطأ.

يمكن القول بأنّ الأفعال الّتي قامت بها شخصية "رضا شاوش" ما هي إلاّ أخلاق شباب المجتمع الّذي ينتمي إليه، فهو ينقل لنا صورة المجتمع ليس إلاّ، و هو ما يتماشى مع قول "تودوروف":" **إنّ ما يتأسس هناك اهو على وجه التحقيق، الأخلاق المتواضع عليها في المجتمع المعاصر...**"[1].

و في ختام حديثه تطرق إلى الحديث عن علاقة نظام الحياة بنظام السرد قائلا: " **قد نتصّور بأن العلاقة بين نظام السرد و نظام الحياة المحيطة به لا يلزم أن تكون بالضرورة هي تلك الّتي تحققت في رواية العلاقات الخطيرة، و بإمكاننا أن نفترض وجود هذه العلاقة: السرد الّذي يفصح في نموّه عن النظام القائم في الخارج، و يأتي حلّ عقدته بنظام جديد هو بالضبط، نظام العالم الروائي،لنأخذ على سبيل المثالل روايات ديكتر الّتي تعرض في أغلبها بنية عكسية:إذ نجد النظام الخارجي، نظام الحياة هو الّذي يسود طول كل من الروايات في أفعال الشخصيات الروائية: و عند حلّ العقدة تحدث معجزة حيث تظهر فجأة شخصية ثرية تتصف بالجود و تجعل من**

[1]–رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص68.

الممكن بعث نظام جديد و هذا النظتم الجديد–سيادة الفضلية– لا يوجد بالطبع سوى داخل كتاب و لكنه هو الّذي ينتصر بعد انفراج العقدة.

على أنه ليس من الازم أن نجد في كل شكل من أشكال السرد خرقا مماثلا للنظام، فبعض الروايات الحديثة لا يمكن تقديمها على أنها صراع بين نظامين، بل على أنه سلسلة من المتغيرات المتدرجة لنفس الموضوع كما هو الشأن في روايات كافكا و بيكيت الخ. وعلى كل حال فإن فكرة خرق النظام سوف تفيدنا، مثلها مثل جميع الأفكار المتعلقة ببنية العمل الأدبي، كمعيار لتنميط مقبل لجميع أشكال السرد الأدبية"[1].

[1]–رولان بارت و آخرون، طرائق التحليل البنيوي للسرد، مرجع سابق، ص69–70.

خاتمة

سعت هذه الدراسة إلى تناول رواية "**دمية النار**" و رصد أبرز ملامح النحو السردي، و قد تمخضت عن ذلك جملة من النتائج الّتي حاولنا إجمالها في الآتي:

تنوعت الأفعال الروائية في عملنا السردي ما بين الطباق و التدرج و التناوب، و هذا ما يجعلنا نؤمن أنّ دمية النار قد بُنيت على منطق مخطط له، ما زاد من إمكانية فهم هذا العمل الأدبي.

أمّا عن الشخصيات و علاقاتها فيمكن القول إنّ الفتها كانت متأتية من كونها علاقات الرغبة، التواصل، و المشاركة، و هو ما جعلها منسجمة مع موضوع الرواية.

و قد أكثر الروائي من توظيف الحذف لمدة زمنية قد تطول أو تقصر، ذلك أنّ المؤلف كان محكوما بهدف سعى من ورائه إلى تأليف روايته و هو الحديث عن سيرة ذاتية.

الأمر نفسه نلحظه في كثرة اعتماده تقنية التلخيص و لعلّ ذلك كان ناتجا عن كثرة الأحداث و تداخلها، فتكون الخلاصة وسيلة المؤلف ليشمل روايته ما أمكنه وسعه من هذه الأحداث.

كما نجد توظيفه لتقنية الوقفة، و ذلك لما تتوفره الرواية من مشاهد وصفية حتمت عليه الوقوف عندها.

شيّوع الحوار الخارجي في الرواية و تأسيس معظمها وفق البني الحوارية، و كأنّ الروائي كان يدرك تماما أنّ كتابة سيرة ذاتية سيكون مدعاة لملّل القارئ ممّا دفعه غلى توظيف هذه التقنية دفعا للتقريرية و الأسلوب المباشر الرتيب.

و ممّا لاحظناه أيضا تعدد الساردين في الرواية بين سارد عليم و هو الشخصية الرئيسية "رضا شاوش" و آخر و المتمثل في الشخصيات الثانوية.

و قد جاءت الرواية وفق مستويي السرد: الموضوعي و الذاتي، و كان نصيب الموضوعي منهما يفوق الذاتين و إن ورّدت كثير من الأحداث على لسان راوي عليم بما يقدم من أحداث و شخصيات، إلاّ أنّ ذلك لم يمنع من ورود السرد الذاتي ليتنحى الراوي في هذا الخبر أو ذاك فاسحا المجال أمام إحدى الشخصيات لتتولى بنفسها مهمة سرد الأحداث.

و قد تنوعت الشخصيات بين شخصيات رئيسية شكلت المحور الّذي تدور حوله الأحداث و بين شخصيات ثانوية ذات دور تكميلي مساعد تدور في الإطار الّذي تدور فيه الشخصيات الرئيسية.

أمّا على مستوى بناء الأحداث فإنّ أغلبها جاء وفق بناء متتابع ذي نسق متسلسل الوقوع، يليه بناء آخر تضميني عمّد فيه الراوي إلى تضمين حكايات أخرى لشخصيات كانت تشترك مع الحكاية الأولى في ذات المضمون.

و لم يغفل الروائي عن تقنية الخرق، بل وظفه أحسن توظيف مكننا من الولوج إلى حلّ العقدة.

و على الرغم من أنّ الدراسات البنيوية تمثل مرحلة هامة من مراحل النقد الأدبي التي لا يمكن تجاهلها، و ذلك لمّا لعبته من دور كبير في مجال السرد ، إلاّ أنها كانت مغرقة في الشكلية فهي دراسة

تهتم بالشكل على حساب المعنى، كما تركز على كونها منهجا تحليليا يبتعد عن تقييم العمل ومعروف أن "تودوروف" نفسه قد عدل عن هذه القناعة إلى إتجاهات أخرى أكثر إنفتاحا.

قائمة المصادر و المراجع:

أولا:المصادر:

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

ثانيا:المراجع:

2-(أبو ناظر) موريس، الألسنية و النقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت،1979.

3-(إبراهيم) عبد اللّه، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988.

4-المتخيّل السردي(مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

5-(إمام) السيد، مدخل إلى نظرية الحكي(السرد)، مؤتمر أدباء مصر"أسئلة السرد الجديد"-الأبحاث-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2008.

6-(الجرجاني) أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمان بن محمد، تح: د.محمد التنجي، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1995.

7-(العيد) يمنى، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، لبنان،ط1.

8-(القاضي) عبد المنعم زكرياء، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، ط1، 2003.

9-(القصراوي) مها حسن، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ،دار الفارس، الأردن،ط1، 2004.

10-(الكبيسي) عارف، المقولات و التمثلات و الأوهام، دراسة في النقد العربي الحديث، دار الشؤون الثقافية، ط2، 1997.

11-(المرزوقي) سمير و شاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا و تطبيقا، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.مط)، (د.ط)، (د.ت).

12-(بحراوي) حسن، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990.

13-(بن ذريل) عدنان، النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000.

14-(بن سالم) عبد القادر، مكوّنات السرد في النص القصصي الجزائري الحديث، بحث في التجريب و عنف الخطاب عند جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011.

15-(بوقرة) نعمان، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص و تحليل الخطاب، دراسة معجمية، دار جدار للكتاب العالمي، الأردن، ط1، 2003.

16-(زايد) عبد الصمد، مفهوم الزمن و دلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، (د.ط)، 1988.

17-(حطيني) يوسف، مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1991.

18-(يقطين) سعيد، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي، الدار تابيضاء، ط2، 2001.

19-(يقطين) سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

20-(لحميداني) حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،ط3.

21-(مرتاض) عبد الملك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1991.

22-(مرسي) دليلة و آخريات، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، دمشق،ط1، 1985.

23-(مرشد) أحمد، البنية الدلالية في روايات إبراهيم نصر اللّه، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2005.

24-(نجم) محمد يوسف، فن القصة، دار الشرق، عمان، ط1996،1.

25-(قاسم) سيزا، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 1985.

ثالثا:المراجع المترجمة:

26-(ايغلتن) تيري، مقدمة في النظرية الأدبية، تر: إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992.

27-(بارت) رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر العياشي، دار الإنماء الحضاري، ط1، 1993.

28-(بارت) نقد و حقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.

29-(برنس) جيرالد، المصطلح السردي، معجم المصطلحات،تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2000.

30-(بروب) فلاديمير، مورفولوجيا القصة، تر: د. عبد الكريم حسن،د.سميرة بن عمّو،دار شراع للنشر و التوزيع، دمشق،ط1، 1996.

31-(بورنووف) رولان و أوئيليه ريال، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية،بغداد، ط1، 1991.

32-(جنيت) جيرار، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، (د.ت).

33-(جنيت) جيرار، خطاب الحكاية، تر: محمد نعتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، ط1، 1972.

34-(جنيت) جيرار و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، دار الخطابي للطباعة و النشر، الدار البيضاء، ط1، 1989.

35-(ويليك) رينيه، مفاهيم نقدية، تر: محمد صفور، عالم المعرفة، (د.ط)، 1981.

36-(لوبوك) برسي، صنعة الرواية، تر: عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 2009.

37-(ليتشه) جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا، من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، مر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

38-مجموعة الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس"، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، بيروت،ط1، 1982.

39-مجموعة الشكلانيين الروس، موسوعة الأدب (إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، الصورة، المنهج، الطبع المتفرد)، تر: د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1993.

40-(سلدن) رامان،النظرية الأدبية المعاصرة،تر: جابر عصفور،دار قباء للطباعة و النشر،القاهرة،1998.

38-(سعيد) إدوارد، الثقافة الإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت،(د.ط)، 1997.

39-(فيرون) بول، السردية-حدود المفهوم-،تر: عبداللّه إبراهيم، الثقافة الأجنبية، بغداد، ع2، 1999.

40-(فينوغرادوف) إي، مشكلات المضمون و الشكل في العمل الأدبي، تر: هشام الدجاني،(د.مط)، (د.ط)، (د.ت).

41-(شلوميت) ريمون كنعان، التخييل القصصي، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995.

42-(لوبوك) برسي، صنعة الرواية، تر:عبد الستار جواد، دار الرشيد، بغداد، 2009.

43-(ليتشه) جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا- من البنيوية إلى مابعد الحداثة -، تر: فاتن البستاني، مر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2008.

رابعا:المعاجم:

47-(ابن منظور)، لسان العرب، مج7، دار صادر، بيروت، ط1، 1999، مادة سرد.

48-(ابن دريد)، الاشتقاق، تح: عبد السلام هارون،ج1، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

49-(الجواهري)، الصحاح تاج اللغة، ج2-ج3، دار العلم للملايين، ط4، 1990.

خامسا:الرسائل و الأطروحات:

50-(العاني) شجاع مسلم، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة بغداد، 1987.

سادسا:المجلات و الدوريات:

51-(أسعد أحمد) سامية، التحليل البنيوي للسرد، الأقلام، بغداد، ع3، س4، 1978.

52-(بارت) رولان و آخرون،طرائق التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، البشير القمري، عبد الحميد عقار، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، العدد8-9، 1988.

53-(برنس) جيرالد، السرديات الكلاسيكية و السرديات ما بعد الكلاسيكية، تر: عدنان محمود محمد، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد1305، اتحاد كتاب العرب دمشق،2012.

54-(واتسن) جورج، الحوار في الرواية، تر: عباس العوبني، مجلة الأقلام، العدد9، 1984.

سابعا: الملتقيات:

55-(يقطين) سعيد، السرد و السرديات: وهم النظرية السردية العربية، الملتقى الدولي للسرديات:القراءة و فاعلية الاختلاف في النص السردي، المركز الجامعي، بشار، الجزائر،4/3 نوفمبر2007.

56-(معلم) وردة، منهجية تحليل النص السردي (منهج تودوروف انموذجا)، مخطوط ألقيً في ملتقى تعليمية المسائل الصرفية و النحوية و النصوص الأدبية – بين الواقع و النهج الأمثل-، جامعة 08 ماي 1945،قالمة،3/2 ديسمبر 2013.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

57-(بوعلا)م، تيزفيتان تودوروف شعرية السرد و النحو السرديal- 2011/09/22 marsa.ahla montada.net/t6667 topic.

شكر

اهداء

مقدمة

المدخل .....

تيزفيتان تودوروف.....

أولا:نحو الديكاميرون .....

ثانيا:مقولات السرد الأدبي.....

الفصل الأول:السرد من حيث هو قصة.....

أولا–منطق الأفعال الروائية.....

ثانيا: الشخصية و علاقاتها.....

الفصل الثاني: السرد بوصفه خطابا .....

أولا/ زمن السرد.....

1/ التحريفات الزمنية: .....

2/تعطيل السرد.....

ثانيا/مظاهر السرد.....

ثالثا/أنماط السرد:.....

خرق النظام.....

قيمة الخرق .....

خاتمة

قائمة المصادر والمراجع

الفهرس