الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
جامعة 8 ماي 1945 قالمـــة

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

الكلية: الآداب واللغات
القسم: اللغة والأدب العربي
مخبر التوطين : مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحـة

لنيل شهـادة دكتوراه الطور الثـالث

الميـدان: اللغة والأدب العربي　　الشعبـة: دراسات أدبية

الاختصاص: أدب جزائري

من إعـداد:

نـجاة ركي

بعنوان

أسلوبيـة السّرد في الرّوايـة الجزائريـة المعاصرة

- روايـة دميـة النّـار لبشير مفتي أنموذجًـا-

بتاريخ: 08/ 12/ 2020　　أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة		
السيدة: نادية موات	أستاذة محاضرة أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسـا
السيد: ميلود قيدوم	أستاذ محاضر أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفـا
السيد: صالح جديد	أستاذ التعليم العالي	بجامعة الشادلي بن جديد الطارف	ممتحنا
السيد: علي خفيف	أستاذ التعليم العالي	بجامعة باجي مختار عنابة	ممتحنا
السيد: عبد الوهاب شعلان	أستاذ التعليم العالي	بجامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس	ممتحنا

السنة الجـامعية: 2019 / 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

ن والقلم وما يسطرون

صدق الله العظيم

إهداء

إلى روح والدي الطّاهرتين - رحمهما الله -

إلى من شجعني على مواصلة مسيرتي العلميّة، رفيق دربي زوجي

الغالي سفيان - حفظه الله -

إلى قرة عيني أولادي الأعزاء: عبد الرحيم، هديل، ميار وقاسم الأمين

إلى رياحين حياتي في الشدّة والرّخاء: إخوتي وأخواتي

إلى عائلة زوجي الكريمة

إلى كل من يفكّر ويبحث للارتقاء بالعلم في كل مكان

إلى هؤلاء جميعا أهدي هذه الأطروحة

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات والصلاة والسلام على أشرف خلق الله محمد - صلى الله عليه وسلم- .

اللّهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك، ولك الحمد والشكر بما أنعمت عليّ من فضلٍ، وهديتني وعلّمتني وأنرت بصيرتي، ويسّرت مسيرتي حتى تمكنّت من إتمام بحثي، بجلال فضلك وتمام نعمتك، سبحانك لك الحمد والشكر. وبعد:

مصداقا لقول سيدنا ونبيّنا - صلى الله عليه وسلم - فيما رواه الترمذي وأبو داود وأحمد:

" مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النّاسَ لَمْ يَشْكُرِ اللَّه "

أتوجه بالشكر والتقدير والعرفان لأستاذي الفاضل: الدكتور ميلود قيدوم - حفظه الله - الذي تفضل مشكورا بالإشراف على هذه الأطروحة، وعلى ما أسداه إليّ من نصائح وتوجيهات وما أفادنا به من علم ودراية، فكان نعم الموجّه نحو إخراج هذا المشروع على هذه الصورة.

كما أجزل فائق الشكر والامتنان للأستاذة القديرة: الدكتورة وردة بويران التي لم تبخل عليّ بعطائها العلمي.

كما أتقدم بشكري الجزيل للجنة المناقشة رئاسة وأعضاء، لتفضلهم عليّ بقبول مناقشة هذه الرسالة، فهم أهل لسد خللها وتقويم عوجها، وتصويب هناتها، والإبانة عن مواطن القصور فيها.

كما وأجزلُ أسمى عبارات الشكر والعرفان لإدارة جامعة 8 ماي 1945 قالمة، وأخصّ بالذكر طاقم قسم اللّغة والأدب العربي بكلية الآداب واللّغات، إذْ أخذوا بأيدينا وأناروا مسارنا العلمي. والشكر موصول كذلك إلى كل من علمني حرفاً وزرع فيَ خلقاً حميداً

يا ناكرا فضل المعلّم إنّني من بعد ربي للمعلم أسجدُ

ولكل من مد لي يد العون، أو أسدى لي معروفا، أو قدم لي نصيحة، أو كانت له إسهامات كبيرة أو صغيرة في إنجاز هذا العمل، فله مني خالص الشكر والتقدير.

مُقَدِّمَة

يندرج موضوع بحثنا ضمن سلسلة البحوث الأسلوبيّة التّطبيقيّة، التي تعدّ أهم فروع اللّسانيات التّي استقلّت بنفسها، واتّخذت لها مكانا في الخطاب الأدبي، حيث تهدف إلى البحث في العلاقات القائمة بين العناصر المكوّنة للنّص ومحاولة تجاوز الثّغرات التي وقعت فيها الدّراسات السّابقة، تطبيقا ومنهجا، كما تسعى إلى معالجة الظّاهرة الأسلوبيّة في خطاباتها وسياقاتها باعتماد المنهج اللّساني بصيغته التّطبيقيّة من خلال بسط قوانينه الإجرائيّة وخطواته المنهجيّة على رقعة اللّغة والفن.

إنّ بحثنا مزيج بين صرامة اللّسانيات وفسحة الدّراسات الجماليّة والدّلاليّة في النّص السّردي المعاصر، وهذا يمنحه قدرة تحليليّة وتأويليّة تجعل المتلقي يستأنس بالدّلالات المختلفة التي يستشفّها أثناء القراءة.

ولما كانت الرّواية تشكيلا سرديًّا، يتكوّن من الأحداث والشّخصيات والزّمان والمكان واللّغة فإنّها جنس أدبي تكتسب قيمتها وتميّزها عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى ؛كالمسرح والشّعر والقصّة وغيرها). وتعتبر اللّغة الأداة الأساسة في التّشكيل الأدبي للرّواية، والوجه المعبّر عن هويتها وأدبيّتها، فإذا كانت في الشّعر تعتني بأداء الوظيفة الشّعريّة، فإنها في الرّواية تتحوّل إلى مؤسّسة اجتماعية تعبّر عن أفكار النّاس وهمومهم وأحلامهم ومستواهم الحياتي، وصراع الأفراد مع غيره داخل وعيه الجمعي. فكلّ ما تشهده هذه اللّغة من تغيّر وتحوّل أو تجدّد في الخطاب الرّوائي يشكّل إبداعا فنّيًّا منسجما على المستوى البنائي والسّردي والأسلوبي والإيقاعي.

ولما اتخذت الأسلوبيّة الخطاب الأدبي مجالا للبحث، فقد انتخبناها سبيلا لبحثنا، يحدونا إيمانا بجدواها في دراسة مدوّنة روائية جزائريّة معاصرة هي (دمية النّار) لبشير مفتي، الذي وضع بصمته الرّياديّة في الكتابة الرّوائية الجزائريّة، لما له من قدرة على الكتابة بنفس تقدّمي مليء بالمقوّمات الفنيّة والجماليّة والسّرديّة، إذ تحوي روايته عناصر السّرد الذي تلوّن بلون الأسلوب الأمر الذي دفعنا إلى الانتباه إليها ودراستها، محاولين الإجابة على سؤال مركزي مفاده: ما الذي يميّز رواية (دمية النّار) عن غيرها من الرّوايات؟ وما هي الظّواهر الأسلوبية والجماليّة الموجودة فيها؟ وما هو مدار انشغال اللّغة بها؟ وما سرّ تميّزها؟

هي تساؤلات عديدة رباطها كامن في موضوع الرّواية ممثّلا في رسم الواقع الجزائري المرّ فترة العشريّة السّوداء، فما موقع الموضوع من أسلوبيّة السّرد في الرّواية؟

يُسَاورنا افتراض إلى أنّ مكمن التّميّز في رواية (دمية النّار)، راجع إلى طريقة طرح الرّوائي للموضوع، وأسلوبه في التّعبير عنه، وما يكنّه بين السّطور، وما تترجمه قريحته الإبداعيّة أسلوبا وتجربة، قد يكشفان التنفيذ الفرديّ للّغة.

ومن هنا حرصنا على دراسة الرّواية راغبين بجديّة في كشف مضامينها بغية تبّصر سمات الفرادة والتّميّز؛ صفتان طالما تبناهما البحث الأسلوبي وبحث عنهما في مسار الإبداع الأدبي.

وقد اقتضت طبيعة الدّراسة الوصف وحصر أبرز عينات البحث عبر استثمار آليات المنهج الأسلوبي وإجراءاته بدءا بالإحصاء والانتقاء وصولا إلى المفارقة الأسلوبيّة الناتجة على مستويات النّص الرّوائي.

وإيمانا منّا بجدوى الخطاب السّردي في إشباع نهم البحث والتّقصي، اتّخذنا من رواية (دمية النّار) مجالا نراه رحبا لهذا النّوع من البحث، ونتوقّعه فضاءً للتّميز الأسلوبي وفرادته بما تحوزه من قابليّة للقراءة واستكناه دواخله .

انطلاقا من هذا الطّرح عنونّا بحثنا بـ:

أسلوبية السّرد في الرّواية الجزائرية المعاصرة – رواية دمية النّار لبشير مفتي أنموذجًا–

وَحَدَتْنا العزيمة على البحث في هذه الرّواية عدم وجود دراسة أسلوبيّة – في تقديرنا– للرّواية الجزائريّة عامّة، ورواية (دميّة النّار) بشكل خاص، وإن وُجِدت دراسات فإنّها مقاربات سياقيّة وقعت بفعل ذلك بين فرض سلطة السّياق والنّزوع بالأحكام الذّوقيّة والمعياريّة التي لا تمت للأسلوبية بصلة.

ومن ثّمة تتكشّف غاية البحث إلى محاولة فتح نافذة جديدة على إبداع بشير مفتي في ظل أسلوبه، وطريقته للتّعبير عن حاجاته وأغراضه، وبث مكنوناته معينا خصبا، وموردا عذبا لشحذ قريحته، وإخراجها في صورة نجدها تليق بالبحث الأسلوبي.

وأمام هذه القيمة الإبداعية والمقام الفنّي لرواية بشير مفتي تملكّنا الفضول ودفعنا إلى رصد طبيعة العلاقة بين المكوّنات الأسلوبيّة ومدى مطاوعتها لأغراض الرّوائي، ومراميه نحو نسيج الانسجام بين الحقيقة إبلاغا والفن إبداعا.

كما أنّ هناك عدّة أسباب أخرى قادتني إلى اختيار الموضوع نوجزها فيما يأتي:

1. شح الدّراسات حول الرّواية من النّاحيّة الأسلوبيّة مقارنة بالشّعر.

2. أنّ الرّوائي بشير مفتي، روائي مقتدر ومتميّز، لغته رفيعة تحمل سمات الجدّة.

3. أنّ (دمية النّار) تحمل عدّة ظواهر أسلوبيّة تستحق دراستها، كما تحمل تقنيات السّرد وعناصره.

ولهذا نصبو من وراء دراسة (دميّة النّار) دراسة أسلوبيّة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف منها:

1. إبراز أهمية المنهج الأسلوبي وفعاليّته في الكشف عن إبداع روائي لم ينل – في تقديرنا- حقّه من البحث والتّقصي.

2. تدعيم دراسة النّص السّردي بمنهج علمي يسهم في استنطاق النّصوص وكشف مكنوناتها من الدّاخل، ومحاولة الوقوف على حقيقة التّحرر من قيود الرّواية الكلاسيكيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة التّي جرّبت أشكالا جديدة على آنية متجاوزة الإطار الذّاتي نحو الإطار الإنساني والحضاري.

3. إماطة اللّثام عن شخصية بشير مفتي، وتجربته الفنّية في الخطاب الرّوائي.

4. رصد طبيعة العلاقة بين الأنساق اللّغوية على اختلافها، ومدى فاعليّتها التّعبيريّة والجماليّة.

5. الإسهام في إثراء مكتبة الجامعة الجزائريّة والعربيّة بإضافة دراسة أسلوبيّة تطبيقيّة جديدة في مجال النّص الرّوائي.

ولما كان بشير مفتي رافع لواء تصوير الواقع الجزائري بكلّ أبعاده، وإبراز هموم الشّعب الجزائري ومعاناته، وطموحاته وآلامه في ظل مجتمع غارق في الفساد، وعدم الاستقرار، فقد أخذت رواية (دمية النار) حصّة الأسد في تصوير هذا الواقع خاصة فترة الثّمانينات والتّسعينات أين غرق الشّعب الجزائري في بحر من الدّماء والدّمار والخراب والظلم.

وكأي عمل لا يأتي من العدم، فقد أفدنا من عدّة مراجع في علم الأسلوب، والبلاغة لتأصيل المفاهيم المستعملة، كما استفدنا من مراجع حديثة ومعاصرة حاولت شرح تلك المفاهيم وتطبيقها على نصوص مختلفة، ومن ذلك:

- أسلوبية الرّواية مقاربة أسلوبيّة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ لـ "إدريس قصوري".
- أسلوبيّة الرّواية (مدخل نظري) لـ "حميد لحميداني".
- أسلوبية الرّواية العربيّة لـ "سمر روحي الفيصل".

– بنية الشكل الرّوائي لـ "إبراهيم خليل".

– علم السّرد (الزمان والشّخصيات) لـ "الجيلالي الغرّابي".

– آليات الحواريّة وتمظهراتها في خماسيّة مدن الملح وثلاثيّة أرض السّوداء لعبد الرّحمن منيف لـ "نورة بعيو".

– وبعض المراجع الأجنبية بلغتها والمترجمة، وكان أبرزها:

- Jean Dubois et autres, dictionnaire de liguitique, la rousse, Bar das parais 1999.
- Marthe Robert, Romon des origins du romoir, Gallimarda, 1981.
- Dominique Maingueneau ,les termes clés de l'analyse de discoure Memo février 1996,

ومن ثمّة اقتضت طبيعة البحث أن تكون الخطّة كالآتي: مقدّمة، ومدخل، فأربعة فصول فخاتمة.

وأمّا المقدّمة فعرض لما تضمّنه البحث.

وأمّا المدخل (مرتكزات البحث ومرجعيّته)، فعرضنا فيه مرتكزات الدّراسة ودعاماتها، بدءًا بمرجعية البحث وإجراءاته من حيث رسم صورة موجزة ودقيقة حول زوايا النّظر إلى الأسلوب والأسلوبيّة واتجاهاتها، والوقوف على أسلوبيّة الرّواية، وهو ما يفتح أفق الرّؤية الأسلوبيّة على أهمّ زواياها لخدمة الهدف من البحث.

وأمّا الفصل الأوّل المعنون بـ(الأسلوب وجدليّة النّسق والسّياق في الرّواية) فركّزنا فيه على اختيارات الرّوائي على مستوى الرّصيد اللّغوي في ظل الجدليّة القائمة بين النّسق اللّساني للّغة العربيّة، والسّياق الرّوائي، كما عاينا فيه مدى تمثّل الرّواية الجزائريّة لواقع اللّغة العربيّة باعتبارها نموذجا أدبيًّا لدّقتها وسلامتها، فضلا عن المفارقات الحاصلة في ظلّ تعدّد الأصوات وتباين الشّخصيات الرّوائيّة.

أمّا الفصل الثّاني المعنون بـ(بنية الشّخصيات وأساليبها في الرّواية)، فعرضنا فيه إلى أوصاف الشّخصيات الدّاخليّة والخارجيّة وانعكاس ذلك على الحالة النّفسيّة لها، والنّماذج التي تمثّلها الشّخصيات، كما ركّزنا فيه على الأصوات الطّاغية في الرّواية، والبعد الإيديولوجي لها، ودور ذلك في بناء الهيكل العام للرّواية، على صعيد الشّخصيات قصد الامتاع وتحقيق النّجاعة الأسلوبيّة.

وفي الفصل الثالث المعنون بـ(الإيقاع الرّوائي في الرّواية)، فقد حاولنا فيه رصد حركة العناصر السّردية (الأحداث- الزّمان- المكان- الشّخصيات) عبر الإيقاع الذي تناولناه بعده مظهرا للتآلف والانسجام، ورافد من روافد النّماء والتّجدّد، لما له من دور في ترابط الأحداث المتناثرة أو المتعاقبة، وأثرها في تحقيق لذّة القراءة عبر المفاجأة والتّكرار (المشاهد والحوارات) وقيامه على رصد إيقاع الأحداث من حيث وقوعها وتشكّلها (التّنوع والاختلاف والتّعاقب)، فضلا عن إيقاعها على صعيد المفارقات الزّمنيّة تبطيئًا وتسريعًا، وعلاقة ذلك كلّه بإيقاع المكان المتغيّر والمتبدّل بتغيّر حركة إيقاع الشّخصيات ومواقفها بما يلائم عوالمها الدّاخليّة والخارجيّة.

ثمّ خصصنا الفصل الرّابع الذي عنوناه بـ(أسلوب الحوار في الرّواية)، لدراسة آليات الحواريّة في دمية النّار من منظور باختين: (الأسلبة- التّهجين- التّنويع- الحوارات الخالصة)، باعتبارها رواية حواريّة دَمَجت أسلوب الكاتب وإيديولوجيّته في مجموع الرّؤى المتصارعة داخليًّا خارجيًّا باعتبار مرجعياتها وخلفياتها الفكريّة والنّفسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة.

وفي الأخير جمعنا في الخاتمة أهمّ النّتائج المتوصّل إليها.

وقد واجهتنا صعوبات أثناء البحث، بعضها ذلّلها الإصرار وفضول البحث، وأبرز ما يمكن تسجيله هو قلة المراجع الأسلوبيّة التي تناولت الرّواية، إضافة إلى تشعّب الموضوع، إذ يمكن لكلّ فصل من فصول دراستنا أن يستقلّ ببحث خاص، أضف إلى ذلك صعوبة الدّراسة الأسلوبيّة التي لا تستقرّ على طريقة معيّنة في التّعامل مع الخطاب الأدبي، فكثيرا ما يفرض الخطاب الأدبي على الدّارس دراسة عناصر معيّنة قد لا يتطرق إليها بحث أسلوبي آخر في نص أدبي آخر مختلف، فما بالك إن كان من جنس الرّواية المشحونة بفكر فلسفي عميق، ومعبّر عن الواقع، وشامل لجميع مناحي الحياة، كما هو الحال في (دميّة النّار) لبشير مفتي.

وإذا كنّا قد أقبلنا على هذا البحث بعزيمة وإصرار فإننا نتمنى أن يرقى إلى المستوى المطلوب بمعيّة الأستاذ المشرف الدكتور (ميلود قيدوم)، الذي كان خير ناصح في سيرورة البحث في جانبيه المنهجي والمعرفي، كما نشكره على صبره وإصراره ودفعه المتواصل لنا نحو إنجاز هذا البحث دون كلل أو ملل، فله منّا فائق الاحترام والتّقدير، كما نشكر كلّ من ساعدنا من قريب أو من بعيد.

ولئن وفّقنا فبعون الله، إنّه نعم الوكيل ونعم المستعان.

مدخل

مرتكزات البحث ومرجعيته

أولاً : مرجعيّة البحث وإجراءاته

ثانيا : المخاطِب

ثالثا : الخطاب

تمهيد:

تقوم الدّراسة الأسلوبيّة على مرتكزات ثلاثة هي الخطاب والمخاطِب والمخاطَب، وهي مرتكزات تتأسّس بدورها – باعتمادها المنهج الأسلوبي بإجراءاته ومرجعيّاته– على ثلاثة مبادئ هي: الاختيار والنّسق والانحراف. وقد عبّر عبد السّلام المسدّي عن ذلك، في معرض حديثه عن زوايا الحكم على الأسلوبيّة، في قوله: "ولعلّ أوفق السّبل إلى نظرية شموليّة أن تنتبه إلى أنّ النّظريّة النّقديّة تجسّم تقاطع ظواهر ثلاث: حضور الإنسان مؤلِّفا كان أو مستهلكا أو ناقدا، وحضور الكلام، فحضور الفن" [1].

ومن هذا المنطلق كان التّعريف بواقع المدوّنة، قيد البحث، بدءا من آليات الدّراسة ومرجعياتها وصولا إلى المخاطِب فالخطاب.

أولاً/ مرجعيّة البحث وإجراءاته:

تعني لفظة "أسلوبّ " أستيلوس في اللاتينية (الأزميل)، أو(المناقش) للحفر والكتابة، وقد كان اللاتين يستعملونها مجازا للدّلالة على شكليّة الحفر، أو شكليّة الكتابة، ثمّ مع الزّمن اكتسبت دلالتها الاصطلاحيّة البلاغيّة، والأسلوبيّة، وصارت تدلُّ على الطّريقة الخاصّة للكاتب في التّعبير"[2].

ويعرِّف ابن منظور الأسلوب بقوله: "كلُّ طريق ممتد، فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطّريق والوجه، والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب. والأسلوب: الطّريق تأخذ فيه. والأسلوب بالضَّم: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه، وإن أنفه لفي أسلوب إذا متكبِّرا " [3]. فالأسلوب لغة هو: الطّريق، والمذهب، والوجهة، والاتجاه.

وأما مفهوم الأسلوب اصطلاحا: " فيمكن تعريفه بأنّه اختيار choice أو انتقاء sélection يقوم به المنشئ لسمات لغويّة معيّنة بغرض التّعبير عن موقف معيّن. ويدلُّ هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشئ وتفضيله لهذه السِّمات على سمات أخرى بديلة، ومجموعة الاختيارات الخاصّة

---

[1]– فاضل ثامر، اللّغة الثّانيّة في إشكاليّة المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي بيروت، ط1، 1994، ص92.

[2]– عدنان بن ذريل، النّص والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، 2000، ص 42.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (سلب)، المجلد الأوّل، دار صادر، بيروت، ص 473.

بمنشئ معين هي التي تشكِّل أسلوبه الذي يمتاز به غيره من المنشئين» [1].

فالأسلوب اختيار يكون مصحوبا بتحوّلات حاملة في اللّغة قصد تطوير ذاتها، وهو عبارة عن «قوالب ذهنيّة مجرّدة، تتَّسم بالثّبوت وتختفي فيها الذاتيّة، وهي أخصُّ خصائص الإبداع الجمالي، لأنّ الإبداع الأدبي فردي متغيِّر، يبنى على قواعد الاختيار والانحراف، أو القدرة على توليد التّفرُّد والخصوصيّة من خلال السِّمات العامَّة المطروحة بين أيدي المبدعين»[2]، فهو إبداع فردي، ذهني موضوعي يتجرّد فيه المبدع من الذاتيّة، كما يتسّم بالتّحوُّل والتّغيير وليس ثابتا؛كونه قوّة مسلّطة على المتلقي من خلال خصائص الخطاب الذي يجعل القارئ يلتفت إليه.

تكمن وظيفة الأسلوب في جعل النّص متميزا ومتفرِّدا من خلال الاختيارات المتاحة كأن تضمن له قيما أسلوبيّة أو إبراز الانحراف والعدول والمفارقة فيه، وتعد تلك الانحرافات القيمة الأسلوبيّة في النّص الأدبي؛ إذْ تضغط على المتلقي وتدفعه إلى البحث عن جماليات الأسلوب في النّص، فيدرك الأساليب ويميزها عن بعضها، ومن ثمة يقدّم قراءة واعية للخطاب الأدبي، علما أنّ ظاهرة « الاختيار لا تستقيم إلاَّ إذا سلّمنا معها بمبدأين آخرين لهما – أصوليًا- طاقة الضّغط الموجّه نحو غائيّة نوعيّة وهما دوافع الاختيار ووظائفه، فالباث للرّسالة اللّسانية لا شك يستجيب وهو يتصرّف في طاقات اللّغة وسعتها لمنبّهات تشدّه برباط عضوي إلى إرضاء مقتضياتها في الشّحن والإبلاغ، ثمّ إنّه يحمِّل رسالته اللّسانية دلالات بالتّصريح، أو بالتّضمين رابطا بذلك محتويات الخطاب ببصماته التّأثيريّة في من يتلقاه»[3].

فالأسلوب هو الجسر الّذي يربط بين المخاطِب والمخاطَب؛ أي بين المبدع والمتلقي بوساطة الحدث اللّساني، الذي هو « تركيب لعلامات اللّغة في معادلة من الدّرجة الأولى، بينما يكون الأسلوب تركيبا لها في معادلة من الدّرجة الثّانية، ولعلّ خير ما يُفْصِح عن هذا المدلول أنّه يعتبر أنّ

---

[1]–سعد مصلوح، الأسلوب(دراسة لغويّة إحصائيّة)، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996، ص37-38.

[2]– عدنان حسين قاسم، الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، الدّار العربيّة للنّشر والتّوزيع، فلسطين 2001، ص 202، 203.

[3]– عبد السّلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب (طبعة منقّحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدّراسات الأسلوبيّة والبنيويّة)، مكتبة لسان العرب، الدار العربيّة للكتّاب، ليبيا، تونس، ط3، ص 76-77.

الأسلوب نظام علامي في صلب نظام علامي آخر»[1]. أي أنّه نظام من العلامات مادته الأساسيّة اللّغة.

يقول نور الدين السّد:« نستطيع أن نضيف إلى تعريف بيفون (الأسلوب هو الرجل) تعاريف أخرى، هي إرث الماضي، وعطاء الإنسانيّة، فالأسلوب هو: (طريق في الكتابة لجنس من الأجناس) و(طريق في الكتابة لعصر من العصور)، ولعلّ الصّبغة التّقمصيّة التي تنطوي عليها هي التّعريفات أي سبب شيوعيّتها»[2].

ولقد أفضى البحث في الأسلوب وماهيّته، إلى تحديد وجهة البحث من مفهوم الأسلوب وأصله إلى الكشف عن العلم والأدوات الإجرائيّة التي تدرس الأسلوب، وبهذا انتقلوا من الأسلوب إلى علم الأسلوب أو ما يعرف بالأسلوبيّة بعدِّها المنهج الإجرائي الذي يدرس أسلوب النّص الأدبي أيًا كان جنسه.

فالأسلوبيّة (stylistique) من أهم المناهج النّقديّة الّتي ظهرت في العصر الحديث، وهي كلمة لاتينيّة تتكوّن من "دال مركّب جذرهُ (أسلوب) (style) ولاحقته (يّة) (ique)، وخصائص الأصل تقابل انطلاقا من أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي، وبالتّالي نسبي واللاّحقة تختصّ فيما تختصّ به بالبعد العلماني العقلي وبالتّالي الموضوعي، ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدّال الاصطلاحي إلى مدلوله بما يطابق عبارة: علم الأسلوب science du style، لذلك تعرف الأسلوبيّة بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعيّة لإرساء علم الأسلوب»[3].

قبل التعمق في مفهوم الأسلوبيّة وتعريفاتها واتّجاهاتها « يجدر بنا الإشارة إلى أن مفهوم الأسلوب (style) يختلف عن مفهوم الأسلوبية (stylistique)؛ فالمصطلح الأوّل ارتبط بالبلاغة العربيّة ارتباطا متأصّلا، في حين أنّ المصطلح الثّاني نشأ نتاج المدرسة اللّسانيّة في القرن العشرين على يدي (شارل بالي) من خلال أسلوبيّته التي أدخلت نمطا نقديًا جديدا لا يعترف إلاّ بالنّص من حيث هو مكوّن لغوي، ونسيج منتظم تحكمه علاقات قائمة ومتشابكة، ليتحوّل مفهوم (الأسلوب) شيئا

---

[1]- المرجع السابق، ص 77.

[2]- منذر عياشي، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 2000، ص 33.

[3]- عبد السّلام المسدّي، الأسلوبيّة وعلم الأسلوب، ص 34.

فشيئا إلى الأسلوبيّة»[1]؛ كونه الممهّد الحقيقي لظهورها. كما يرتكز الأسلوب على مبدأ الاختيار، أمّا الأسلوبيّة فهي «منهج دراسة وتحليل وتقصّ، يقف على جماليات الخطاب محل الدّراسة، ويستقرئ مكامنه، وفضاءاته، وجمالياته، يراعي في ذلك خصوصيّة كل نص من حيث اللّغة والتّركيب، والإيقاع والمحمولات التّعبيريّة الراقيّة لأيّ متن»[2].

وقد أدّى الاهتمام بالأسلوبيّة من قبل الباحثين والدّارسين إلى تباين تعريفاتها وتعدّدها، واختلاف الآراء حولها، وتعددّ اتجاهاتها، فنجد شارل بالي (Charles Bally) يعرّفها بقوله " هي دراسة الوقائع التّعبيريّة من جانب محتواها العاطفي؛ أي التّعبير عن الأفعال اللّغويّة انطلاقا من الإحساس»[3]، إذ يقسّم الكلام إلى قسمين: قسم مشحون بالعواطف والانفعالات، وقسم غير مشحون[4]، ويظهر القسمان أكثر في الجانب المنطوق من اللغة.

واجهت محاولة ضبط تعريف موحّد للأسلوبيّة ونشأتها عند الغرب، الكثير من الصعوبات التي تعود إلى أسباب أبرزها [5]:

– رحابة الميادين الّتي صارت الكلمة تطلق عليها.

–كثرة التّعريفات وتباينها من لدن الباحثين، حيث تجاوزت الثّلاثين تعريفا في بعض الأحيان.

–التّضارب الحاصل حول تاريخ ظهورها واعتمادها مصطلحا في النّقد الأوربي.

وعلى الرغم من أنّ العديد من النّقاد والباحثين العرب أرجعوا الرّيادة في نشأتها إلى شارل بالي إلى أنّ ثمّة من يرى خلاف ذلك في الغرب، حيث يرى بيير جيرو (Pierre Guiraud) أنّ (نوفاليس) هو أوّل من استخدم هذا المصطلح، والأسلوبيّة بالنّسبة إليه تختلط مع مصطلح البلاغة، وسيقول عنها هيلانغ (hilan) من بعده (1837)، إنّها علم بلاغي. وهناك من يرجعها إلى (جوستاف

---

[1]– بشير ضيف الله، الوقائع الأسلوبيّة وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد لمحمود درويش (مقاربة سيميو– أسلوبيّة)، منشورات ANEP، الرويبة، الجزائر، 2013، ص 26.

[2]– المرجع نفسه، ص 26.

[3]- Jean Dubois et autres, dictionnaire de liguitique, la rousse, Bar das parais, 1999, p 448.

[4]– ينظر: رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ص 3.

[5]– وردة بويران، محاضرات في الأسلوبيّة وتحليل الخطاب– موجهة لطلبة السّنة الثانية ليسانس LMD– جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2017، ص3. ينظر الموقع الإلكتروني:
http://elearning.univ-guelma.dz/file.php/3167/Matbou3a_bouirane.pdf

كويرتنج) (1886) الذي يرى أنّ «علم الأسلوب الفرنسي ميدان شبه مهجور تماما حتى الآن... فواضعوا الرّسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التّقليديّة... لكن الهدف الحقيقي لهذا النّوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة على التّعبير الأسلوبي أو ذاك، خصائص العمل أو المؤّلف التي تكشف عن أوضاعها الأسلوبيّة في الأدب، كما تكشف بنفس الطّريقة عن التّأثير الذي مارسته هذه الأوضاع»[1].

فيما يُرجع بعضهم ظهور مصطلح الأسلوبيّة أوّل مرّة بألمانيا في منتصف القرن التّاسع عشر حين وسم به الألماني إرنست برجي (Ernest Berger) كتابه الأسلوبيّة اللّاتينية (Stilistique ubungen der leteineshen sprache)، وترجم إلى الفرنسيّة بعنوان (stilistique latine) من لدن المترجمين (Ferdinand Grache)و(Max Bonnet) عام 1913 [2].

تعنى الأسلوبيّة بالخطاب الأدبي ودراسته دراسة علميّة انطلاقا من عدة إجراءات ومعايير معتمدة في البحث تعدُّه الخروقات والانزياحات عن قواعد اللّغة؛« لأنّ الخطاب الأدبي يأتي نتيجة لعمل إرسال لساني يقوم به مرسل ما، ويكون موجّها بطريقة حتميّة إلى قارئ أو سامع فعلي أو متخيّل»[3]، وهو يتميّز بعدّة مميّزات تؤهّله، وتجعل المتلقي يقرؤه باستمرار، ومن ثمّ تحليله وتفكيكه إلى وحدات صغرى، ثم يعيد تركيبها وبناءها من جديد انطلاقا من مرجعية القارئ السّابقة، وهو الأمر الذي يُحوّل الخطاب من وظيفته التّواصليّة إلى الوظيفة التّأثيريّة بغية التّأثير على المتلقي، ودفعه إلى قراءة الرّسالة والتّفاعل معها.

فالأسلوبيّة، من منطلق انتمائها اللساني، تبحث في الخطاب العادي والأدبي على حدّ سواء «لأنّ جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النّفاذ إليه عبر صياغته الإبلاغيّة، ويَتَدَقَّقُ هذا التّعريف ذو البعد اللّساني شيئا فشيئا حتى يتخصَّص بالبحث عن نوعيّة العلاقة الرّابطة بين حدث التّعبير، ومدلول

---

[1]- صلاح فضل، علم الأسلوب والنّظرية البنائيّة، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللّبناني، بيروت، مج1، ط1 2008، ص29.

[2]-ينظر: وردة بويران، محاضرات في الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص 3، 4.

[3]- جورج مولينيه، الأسلوبيّة، ترجمة بسّام بركة، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1 1999، ص 60.

محتوى الصّياغة»[1]. وهنا تحوّلت الأسلوبيّة من كونها وسيلة معياريّة لتمييز الخطابات إلى أدوات إجرائيّة ووسائل تحليليّة يعتمد عليها الباحث الأسلوبي في بحثه، لكشف أغوار النّص، واستخراج دلالاته ورموزه.

وعليه يمكن أن نورد تعريفا جامعا لها يتلخص في ما يلي : «الأسلوبيّة هي دراسة الأسلوب في مختلف تجلّياته؛ الصّوتيّة والمقطعيّة، والدّلاليّة، والتّركيبيّة، إذ تهتم باستكشاف خصائص الأسلوب وتبحث في كيفيّة تحوّل الخطاب الإبداعي من وظيفته النّفعيّة العاديّة، إلى الوظيفة الشّعريّة والتأثيريّة فضلا عنه استخلاص مقوّماته الفنيّة والجماليّة وآثار ذلك كلّه في المتلقي»[2] فالدّراسة الأسلوبيّة للخطاب الأدبي تبنى انطلاقا من العلاقة المشتركة بين المبدع والمتلقي، أي بين المرسل والمرسل إليه قصد استخلاص الخصائص الجماليّة والفنيّة في النّص الأدبي.

كما تقوم الأسلوبيّة على ثلاثة محددات أساسيّة هي: الاختيار والتّركيب والانزياح. وأمّا الاختيار أو الانتقاء فهو أن يقوم الباحث الأسلوبي «بدراسة أسباب اختيار الكاتب لهذا التّعبير دون ذاك، مستقرئا جملة الممكنات الاحتماليّة الأقرب إلى الإقناع، فمبدأ الاختيار أو الانتقاء يمثّل خاصيّة من خصائص البحث الأسلوبي، وإذا كانت اللّغة تحوي مفردات متعدّدة، تتركّب منها أعدادا لا تحصى من العبارات والجمل، فإنّ القضيّة المثارة هي البحث عن الدّلالات المتعلّقة بأسباب اختيار جملة بدلا من جملة أخرى، وتفضيل تركيب عن سواه، فالاختيار عامل مساعد وإجرائي يبرز خصوصيّة كل كاتب، وطريقته في إنتاج النّص»[3]، ويحدِّد أسلوب الكاتب الذي يميِّزه عن غيره من الكتّاب الآخرين، فلكلّ كاتب أسلوب خاص به يقوم على مبدأ الاختيار.

وهو الطّريق الذي يتوخى فيه الباحث الأسلوبي سلامة التّركيب من حيث النّحو والصّرف والدّلالة، والتّعبير، لأنّ الأديب لا يمكنه «الإفصاح عن حسّه، ولا عن تصوّره للوجود إلاّ انطلاقا من تركيب الأدوات اللّغوية تركيبا يفضي إلى إفراز الصّورة المنشورة والانفعال المقصود»[4]، إذْ يراعي الباحث علاقة التّركيب بالحالة النّفسيّة والشّعوريّة للأديب، وذلك من خلال تلمّس أحاسيسه

---

[1]- عبد السّلام المسدّي، الأسلوبيّة والأسلوب، ص 32.

[2]- وردة بويران، محاضرات في الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص5.

[3]- بشير ضيف الله، الوقائع الأسلوبيّة وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد لمحمود درويش، ص 30.

[4]- نور الدّين السّد، الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص 169.

وانفعالاته في اشتدادها ورخاوتها وصعوبتها وهبوطها وتأزّمها وتماسكها أو في قوتّها أو ضعفها، بما يسمح من الولوج إلى الأعماق في النّص وفهمه، وسبر أغواره، فلكلّ أديب حالته النّفسيّة المميّزة له كذا مرجعيّته الثّقافيّة، وبالتّالي يختلف أداء كل أديب عن آخر.

والقول بالانزياح أو الانحراف يكون بعقد علاقة مقارنة بينه وبين أنماط وأساليب أخرى، فمن غير الممكن "أن يستنتج الإنسان الخواص المميّزة لموضوع ما، بملاحظة الموضوع نفسه،دون مقارنات بينه وبين موضوعات أخرى"[1]، لذلك لم تكن هناك "دراسة لفهم الخواص الأسلوبيّة أو لوصفها بالاعتماد على الموضوع نفسه، بل يتم تحديدها على أنّها متميِّزة عن اللّغة العاديّة بنمط معيّن، ومن ثمّ يعرّف الأسلوب بأنّه انحراف عن المعيار الموجود، أو بأنّه خروج القاعدة اللغويّة"[2]، فالانزياح هو الخروج عن السّائد والمألوف في دراسة الأعمال الأدبيّة، ويكمن الأثر الجمالي للانزياح في " الدّهشة الّتي تولّدها مفاجأة القارئ بما لم يعهده، ولم يتوقّعه من التّراكيب اللّغويّة، ورأينا أنّ سمات كالجدّة والتّنوّع هي سمات جماليّة"[3] أسلوبيّة تضفي على النّص جماليات فنيّة وإبداعيّة، " إنّه انزياح بالنّسبة لمعيار، أي أنّه خطأ، ولكنّه خطأ مقصود"[4]؛ بمعنى أنّه انزياح مبرر جماليا وبلاغيا، ولذلك فهو يُعدّ أحد أهمّ المقوّمات الجماليّة عند علماء الأسلوبيّة؛ إذْ تعتني أساساً بالخطابات الأدبيّة ذات الصبغة الجمالية، وهدفها " الوصول إلى وصف وتقييم علمي محدد لجماليات التّعبير في مجال الدراسات الأدبيّة واللغويّة على نحو خاص"[5]، كما أنّها تُعنى "بكيفيات وآليات تحويل الحقائق اللّغوية إلى قيم جماليّة"[6]، كما تسعى إلى " نقل الخطاب العادي من وسيلة إبلاغ عادي، إلى أداة تأثير فنّي"[7] تؤثّر في الملتقى وتلفت انتباهه، وتولّد في نفسه الدّهشة والانفعال.

---

[1]- برند شبلنر، علم اللّغة والدّراسات الأدبيّة، تر: محمد جاد الرّب، الدّار الفنيّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1991، ص 60.

[2]- المرجع نفسه، ص 61.

[3]- مسعود بودوخة، الأسلوبيّة والبلاغة العربيّة (مقاربة جمالية)، بيت الحكمة للنّشر والتّوزيع، العلمة، الجزائر، ط1 2015، ص36.

[4]- جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدّار البيضاء، 1986، ص 15.

[5]- أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب، القاهرة، (د.ن)، ص 20.

[6]- ينظر: أبو الرّضا سعد، في البنية والدّلالة، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1987، ص 21.

[7]- عبد السّلام المسدّي، المقاييس الأسلوبيّة في النّقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ حوليات الجامعة التّونسيّة العدد13، 1976، ص 56.

ولـمّا اعتبرت الأسلوبيّة علما قائما بذاته «موضوعه فن الأسلوب من حيث هو عمل إبداعي يصدر عن طبع فنِّي في التّعبير والتّصوير إنتاجا للمعنى الفنّي على تعدُّدِ أنواعه، فقد قاد ذلك إلى تعدُّد الأسلوبيات لأنّ الخلق الفنِّي له بداية هو النّص أو العمل الذي بين يدي القراء، ليس له نهاية، طالما أنّ الوعي والذائقة اللاإنسانيتين منفتحتان على الإضافة والتّجديد، ومن ثمة تَسْتَحِثان القراءة على الاستقبال والاستشراف، ومواجهة الجديد في فن الأسلوب بجديد من لدن القارئ»[1].

على هذا الأساس تعدّدت اتّجاهات الأسلوبيّة تبعا لزاوية الرؤية ودائرة التواصل بأبعاده الثلاثة (مخاطِبٌ ومخاطَبٌ وخطابٌ) إلى اتجاهات أبرزها: أسلوبيّة تّعبيريّة وأسلوبيّة فرديّة وأسلوبيّة بنيويّة.

تجمع أغلب الدّراسات أنّ (شارل بالي) هو مؤسّس الأسلوبيّة التّعبيريّة (stylistique de l'expression) ، وتسمى أيضا الأسلوبيّة الوصفيّة (stylistique des oriptive)، «وقد ركّز في دراسته على الطّابع العاطفي للّغة أو الوجداني للكلام وارتباطه بفكرتي القيمة والتّوصيل، فالأسلوبيّة عنده تعنى بالبحث عن القيمة التّأثيريّة لعناصر اللّغة المنظمّة، ومن ثمّ تعكف على دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التّعبيري، والتّأثيري؛ بمعنى دراسة المضمون الوجداني للّغة والكلام»[2]، فاللّغة تعبِّر عن فكرة معيّنة في ذهن الكاتب من خلال موقف وجداني عاطفي راوده وتعنى الأسلوبيّة على ضوء هذا التّصور «بدراسة وقائع التّعبير اللّغوي من ناحية مضامينه الوجدانيّة»[3]؛ أي تدرس القيم العاطفيّة والوجدانيّة للّغة.

و أمّا الاتّجاه الثّاني للأسلوبيّة فهو الأسلوبيّة الفرديّة أو أسلوبيّة الكاتب، وتعرف كذلك بالأسلوبيّة التّكوينيّة (stylique génétique)، «وتعدُّ جسرا بين دراسة اللّغة ودراسة الأدب، وهي اتّجاه مثَّل ردود الفعل اتِجاه أسلوبيّة التّعبير وتهتم بالقضايا القيّمة الّتي يطرحها أسلوب الكاتب الخاص به، وهي اتِّجاه يتجاوز البحث في أوجه التّراكيب ووظيفتها في نظام اللّغة إلى العلل والأسباب المتعلِّقة

---

[1]– رحمن غركان، الأسلوبيّة بوصفها مناهج الرّؤية والمنهج والتّطبيقات، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2014، ص 33.

[2]– رابح بن خوية، مقدّمة في الأسلوبيّة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2013، ص 51.

[3]–حسين بوحسون، الأسلوبيّة والنّص الأدبي، مجلة فصول، العدد378، السّنة الثانية والثلاثون، تشرين الأول 2002، ص 127.

بالنّقد الأدبي»[1]، وتولّد هذا الاتّجاه على يد الأماني ليوسبيتزر (Leo-spitzer)[2].

وقد انطلقت الأسلوبيّة التّكوينيّة في دراستها مرتكزة على المفهوم الوضعي، الذي يدرس اللّغة من خلال تطوّرها التّاريخي ومتابعة التّحولات الّتي تطرأ عليها علميًا، فدراسة تاريخ الأدب في عصر من العصور ينبغي فيها الاهتمام بالتّحليل اللّغوي أولا، إلى جانب التّحليل السّياسي والاجتماعي والدّيني لبيئة النّص الأدبي.

وقد تمثّل سبيتزر هذه الرّؤية الفلسفيّة، وحوّلها إلى نظريّة متكاملة في النّقد اللّغوي هي الأسلوبيّة الفرديّة، وقد قامت نظريّته على مجموعة من المبادئ الأساسيّة[3]:

1. تكشف معالجة النّص عن شخصيّة مؤلّفه.
2. الأسلوب انعطاف شخصي عن الاستعمال المألوف للّغة.
3. فكر الكاتب لحمة في تماسك النّص.
4. التّعاطف مع النّص ضروري للدّخول إلى عالمه الحميم.

ومنه فإنّ الأسلوبيّة الفرديّة هي محاولة الباحث اكتشاف أعماق النّص قصد الكشف عن شخصية الأديب وحضوره الفردي، من خلال تفحّص أبنية أسلوبه؛ لأنّ النّص الأدبي «بنية مغلقة تخضع لترابط منطقي ذي خصائص، وعلى دارس الأسلوب في هذه الحالة أن يعمد إلى اكتشاف البنية الجماليّة للنّص»[4] من حيث البحث في البنية اللّغوية، ومحاولة فك حدود التّرابط للوصول إلى عالم الأديب ونفسيته.

و أمّا الاتّجاه الثّالث فهو الأسلوبيّة البنائيّة أو البنيويّة (stylique structurale)، وتعرف أيضاً بالأسلوبيّة الهيكليّة، والأسلوبيّة الوظيفيّة، وهي من أكثر اتّجاهات الأسلوبيّة شيوعا وتناولا في الدّراسات الحديثة، ورائدها رومان جاكسبون (Roman Jakobson) الّذي يعرّف الأسلوبيّة «بأنّها

---

[1]-مسعود بودوخة وآخرون، الأسلوبيّة مفاهيم (نظريّة ودراسات تطبيقيّة)، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط1، 2015 ص24.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص24.

[3]- عبد الرّحمان بن زورة، أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر (مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة)، الأمل للطّباعة و النّشر والتّوزيع تيزي وزو، الجزائر، 2014، ص 29.

[4]- بيير جيرو، الأسلوبيّة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990، ص 76.

البحث عمّا يتميّز به الكلام الفنّي عن بقية مستويات الخطاب أوّلا، وعن سائر الفنون الإنسانيّة ثانيًا»[1]، فلغة الخطاب هي الّتي تبدع أسلوبها الخاص الّذي يميِّزها من غيرها.

تحاول الدّراسة الأسلوبيّة البنيويّة إعطاء قراءة متكاملة ونموذجيّة للخطاب الأدبي، من حيث هو بنية كليّة منتظمة تحكمها علاقات داخليّة متبادلة بين عناصرها التي تحتكم إلى« قوانين خاصّة بها وتعتمد صفة كل عنصر من العناصر على بنية الكل، لذلك كان هذا التّمييز بين اللّغة والكلام» [2] حيث فرّق فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure بين ما يسمّى اللّغة (langue) وما يسمّى الكلام (parole)، وهي التّفرقة التي جعلت الباحث الأسلوبي يرى أنّ الدراسة الحقيقيّة للظّاهرة الأسلوبيّة لا تتوقف عند حدود اللّغة ونمطيّتها فحسب، وإنّما أيضا تتعداها إلى وظائف الأبنية اللّغوية داخل النّص.

وبما أنّ النّص الرّوائي تشكيل لغويّا، فإنّ له أسلوبا متميّزا شأنه شأن الشّعر، ولكنّه يتميّز عنه لأنّ جوهر الرّواية ليس في «الموضوع بل في الأسلوب، ولست أقصد بالأسلوب طريقة الكتابة، لأنّنا في هذه الحال سنحصل على لغويين، وأسلوبيين، لا على روائيين، بل أفهم من هذه الكلمة الطّريقة ونبرة المؤلّف الخاصّة»[3].

وهناك اهتمامات كثيرة من لدن الباحثين والدّارسين حول إمكانيّة وضع أسلوبيّة للرّواية، على غرار أسلوبيّة الشّعر، ولعلّ أهمّها «ما خلّفه النّاقد الرّوسي ميخائيل باختين، فقد كتب ضمن مؤلّفه (جمالية ونظرية الرّواية) فصلا في صميم الموضوع بعنوان: (الأسلوبيّة المعاصرة والرّواية)، وتأتي أهميّة هذا الفصل في كونه أوّلا وجّه نقدا جديدا للأسلوبيّة التّقليديّة في تعاملها مع الفن الرّوائي، وثانيًا لأنّه أقام تصوّرا جديدا لدراسة الأسلوب الرّوائي»[4]، ودراسة الرّواية دراسة أسلوبيّة بإجراءاتها ومعاييرها المختلفة.

وجاءت بعد باختين « دراسة مطولة بعنوان (الأفكار والأسلوب، دراسة في الفن الرّوائـــي

---

[1] ميكائيل ريفايتر، معايير التّحليل الأسلوبي، ترجمة حميد لحمداني، منشورات دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة، دار النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 5.

[2]- عبد السّلام المسدّي، النّقد والحداثة، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 39.

[3]- ر. م ألبيريس، تاريخ الرّواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1967، ص 469.

[4]- حميد لحمداني، أسلوبيّة الرّواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء، ط1، 1989، ص 19-20.

ولغته) لناقد روسي أخر يدعى تشيتشرين (Tchitcherine)، واستفاد صاحبه من أبحاث كثيرة سابقة عليه، منها أعمال باختين نفسه، كما أعلن صاحبه في المقدّمة أنّ من المشاكل الأساسيّة التي تشغل موضوع الكتاب هي قضية الرّواية والرّابطة، الّتي تجمع بين مشاكل الأسلوب ومشاكل الجنس الأدبي، وفي الفصل الأوّل من الكتاب نجد جل المنطلقات الأسلوبيّة الجديدة لدراسة الرّواية كما تصوّرها قبله باختين، إذ يرى مثلا أنّ مفهوم الأسلوب يفترض تاريخيًّا وجود التّتابع والصّراع والرّوابط المتبادلة بين الأساليب»[1]، فذلك التّتابع للأحداث في صلب الرّوابط التي تجمع الشّخصيات وأدوارها يصنع النّسق السّردي وتقنياته في موازاة مع النّسق اللّغوي المعبِّر عنها، في قالب سردي تتوالى فيه الأحداث وتتصارع في أساليب مختلفة تصنع خصوصية الرّواية في انتمائها العام (الأدب)، وانتمائها الخاص (المؤلف/ الرّاوي).

من هذا المنطلق تُعدُّ الرّواية من منظور ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) «ظاهرة متعدّدة في أساليبها متنوّعة في أنماطها الكلاميّة، متباينة في أصواتها، يقع الباحث على عدة وحدات أسلوبيّة غير متجانسة توجد أحيانا في مستويات لغويّة مختلفة وتخضع لقوانين أسلوبيّة مختلفة»[2]. وفي العقد الثّاني من القرن العشرين « أخذت الكلمة الرّوائيّة تحتل مكانتها في الأسلوبيّة، فمن جهة ظهرت مجموعة من التّحليلات الأسلوبيّة الشّخصيّة للنّثر الرّوائـــي، وقامت من جهة أخرى محاولات مبدئيّة لإدراك أصالة النّثر الفنّي بالنّسبة إلى الشّعر ورسم ملامح هذه الأصالة»[3].

وعلى الرغم من المحاولات التّحليليّة الأخرى التي ظهرت قبل باختين (Bakhtine)، فإنّه يظلّ رائد أسلوبيّة الرّواية لاسيّما وأنّه انتقد الأسلوبيّة التّقليديّة التي تعزّز أسلوب الكاتب، ووضع أنماطا تأليفيّة جديدة تقوم عليها أسلوبيّة الرّواية المعاصرة، و تتمثل هذه الأنماط في يأتي[4]:

1. السّـــرد الأدبي الفنّي المباشر للمؤلّف (في أشكاله وصوره المختلفة كلّها)، وهو كـــلام الكاتب الذي تدخل إلى أسلوبه الأدبي، أساليب أخرى غير أدبية كالوصف والفلسفة، والاجتماع والأخلاق، وما إلى ذلك من الأساليب.

---

[1]- حميد لحمداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 20.

[2]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، ط 1، 1988، ص 9.

[3]-المرجع نفسه، ص 9

[4]- ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ص 10.

2. أسلبة (stylisation) أشكال السّرد الحياتي اليومي الشّفوي (السكاز) المختلفة؛ كاللّهجات العاميّة ولغة الحياة اليوميّة.

3. أسلبة أشكال السّرد نصف الأدبي (المكتوب) الحياتي المختلفة (الرّسائل والمذكّرات).

4. الأشكال المختلفة لكلام المؤلّف الأدبي، لكنّه الخارج عن نطاق الفن كالمحاكمات الأخلاقيّة والفلسفيّة والعلميّة والخطابة، والوصف الإثنوغرافي، والوثائق الرسميّة من ضبوط وتقارير ومحاضر ...إلخ).

5. كلام الأبطال المفرد أسلوبيًا.

وهذه الوحدات الأسلوبيّة الّتي ترتكز عليها الرّواية تتألّف فيما بينها، وتدخل «في نظام فنّي محكم، وتخضع لوحدة أسلوبيّة عليا هي وحدة الكل، وهذه الوحدة العليا لا يمكن مطابقتها مع أيّ من الوحدات التّابعة لها أو معادلتها بها»[1]؛ كونها وحدة داخليه مستقلة عن سواها، إذْ تتأسّس الرّواية من خلال تآلف وانسجام هذه الوحدات فيما بينها، ويكمن أسلوب الرّواية من حيث امتزاج الأساليب مع لغة النّص الرّوائي.

وبما أن الرّواية تشكيل لغويّ سرديً متفرّد، فإن مهمّة دارسه الأولى تكاد تكون إضاءة لمعانيه واستخراجا لأسراره ومكنوناته، وكشفاً لإيحاءاته ورموزه، وهو عمل يتطلب مِراناً ومهارة؛ كونه مغلقا على أسراره التي تدفع إلى خوض غمار قراءته؛ لأنّه «نمط أدبي دائم التّحوّل والتّبدل يتسّم بالقلق بحيث لا يستقر على حال، وكلّ عمل روائي يجاهد بدرجات متفاوتة في قوّتها ودقّتها الفنيّة «[2]، ونعني بالتّحوّل والتّبدّل رغبة الكتاب في تجريب أنمـــاط كتابيّة متفاوتـــة الوقع وفـق تشكيلات أسلوبيّة بديعة التّركيب والانسجام.

من هذا المنطلق يدعونا مصطلح "أسلوبيّة الرّواية" إلى تساؤلات عدّة مفادها: ما المقصود بأسلوبيّة الرّواية؟ وما موقع السرد وتقنياته منها؟ وكيف يتشكّل الأسلوب في الرّواية؟

يُقصد بأسلوبيّة الرّواية (stylistique de raconter): « طبيعة الاختيارات اللّغويّة في نص واحد من النّصوص الرّوائية العربيّة، وهي طبيعة تتّسم بالتّعدّد والتّنوّع تبعا للاختبارات اللّغويّة الفرديّة

[1]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ص 10.

[2]- ألان روجر، الرّواية العربيّة، ترجمة حصّة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للتّرجمة 1997، ص 7.

التي يلجأ إليها كل روائي، استنادا إلى رصيده اللّغوي وإلى خبرته في التّعبير عن المعاني المختلفة، وإلى حاجة البناء الفني لروايته»[1]، و بما أنّ الرواية جنس أدبي يتّسم بالتّعدد والتّنوّع، فهي، ولا شكّ متعدّدة من حيث تراكيبها ومتنوعة من حيث أساليبها التّعبيريّة والسّرديّة.

يرى حميد لحمداني أنّ معظم الدّراسات التي تناولت الرّواية العربيّة غالبا ما كانت تُخضع الرّواية لقوانين التّناول الأسلوبي للشّعر من خلال « الاهتمام بالصّورة واختيار أجود الأساليب وأسماها، مع الحرص على المطابقة التّامة بين الكاتب وأسلوبه، وكلّها منطلقات ستتبيّن لنا خطورتها العمليّة في ميدان التّعامل الأسلوبي مع الرّواية، لأنّها تدرس الأسلوب الرّوائي في غياب تام عن خصائص النّوع الأدبي الرّوائي نفسه»[2]. فللرواية أسلوب خاص ومختلف عن أسلوب الشّعر، كونها تمتاز بالتّعدديّة الأسلوبيّة المتأتية أساسا من عنصر السرد وأسلوبه؛ «فكثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلّة وغير الممتزجة ببعضها، وتعدّديّة الأصوات polyphone الأصليّة للشّخصيات الكاملة القيّمة، كلّ ذلك يعتبر بحق الخاصيّة الأساسيّة » [3] للعمل الرّوائي، وهذا ما دعـا إليه دوستويفسكي(Dostoïevski) بصفته مُنتج الرّواية متعدّدة الأصوات [4].

وهذا ما يدلّ على أنّ الفن الرّوائي ليس أحادي اللّغة، وإنّما هو متعدّد اللّغات، وبالتّالي تعدّد الأصوات داخل الرّواية الواحدة، إذ تعتبر مرآةً عاكسة للمجتمع، ومادتها الأساسيّة هي الإنسان في المجتمع أمّا أحداثها فهي نتيجة لصراع الفرد مع الآخر، ويتمخّض هذا الصّراع عن التّلاؤم والتّنافر بينه وبين المجتمع والقارئ، الذي يخرج في نهاية القراءة بعبرة عمّـا يمكن أن يحدث للإنسان في مجتمعه [5] فهي الجنس الأدبي الأقدر على التّجاوب مع متغيّرات العصر وتطوّراته.

تعدّ نظرية باختين من«أهمّ المقاربات التي درست الرّواية، وأكثرها تأثيرا في السّرديات والنّقد الأدبي عامّة، فقد أقام باختين تعريفه للرّواية على صرح نظريّته في اللّغة الحواريّة، فرأى أنّ الرّواية كاللّغة

---

[1]– سمر روحي الفيصل، أسلوبيّة الرّواية العربيّة، سلسة الدّراسات، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2011، ص 68.

[2]– حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 15.

[3]– ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جمال نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنّشر،الدار البيضاء بغداد، ط 1، 1986، ص10.

[4]– المرجع نفسه، ص 11.

[5]– ينظر: عبد الفتاح عثمان، بناء الرّواية(دراسة في الرّواية المصريّة)، مكتبة الشّباب، القاهرة، مصر، 1982، ص 11.

حوار لا ينقطع، واعتبر أنّ الحواريّة تخترق كل أبعاد النّص الرّوائي، من أسلوب وبنية وعلاقة بين المؤلّف وبطله، فميزة الرّواية أنّها متعدّدة الأصوات»[1]، أي متعدّدة الأساليب. وعليه يمكن الحديث عن «أسلوبيّة خاصّة بالرّواية العربيّة تقدّم لنا القاعدة أو المعيار اللّغوي»[2].

إنّ الدّراسة الأسلوبيّة للّرواية (المنولوجيّة أو الدّيالوجيّة) «تفرض قيام أسلوبيّة من نوع مخالف لتلك التي يدرس بها الشّعر الغنائي، ومن هنا تأتي أهميّة بعض الملاحظات الأسلوبيّة النّظرية التي وردت في النّقد العربي والغربي فيما يخص طبيعة أسلوب الرّواية. كما تأتي أيضا أهميّة أبحاث ميخائيل باختين بشكل خاص وما تحتوي عليه من مصطلحات دالة: تعدّدية اللّغة (plurilinguisme)، تعدّدية الصّوت (polyphonie) الحواريّة (Dialogisme) وغيرها»[3]، كالإيقاع في الرّواية الذي يختلف كثيرا عن إيقاع الشّعر.

يركّز التّعدد الأسلوبي للفن الرّوائي على الرّوائي «وعلاقة الصّوت الأسلوبي الفردي، بالأصوات الأسلوبيّة للشّخصيات المتباينة، وكيف يتمّ للرّوائي أن يتعامل مع الأساليب المختلفة عن طريق أسلبتها (stylistion) وإدماجها في نظام عام؟، كما تحاول في تضاعيف ذلك أن تفهم طبيعة بناء الأسلوب الرّوائي استنادا إلى فهم جديد لفكرة جاكوبسون (R.Jakobson) عن إسقاط محور الاختيار على محور التّركيب»[4].

كما تقوم الدّراسة الأسلوبيّة للرّواية على تجاوز المظهر النّحوي واللّساني والبلاغي إلى المظهر الدّلالي الكلّي والفكري العام لبنية النّص الكليّة «بأن تربط بين المستوى الأفقي للرّواية وبين المستوى الرّأسي للخطاب، أي بين الصّوت والمعجم والصّرف والنّحو والجملة والمقطع والملفوظ عامّة، وبين المكونات العموديّة للمبنى الحكائي ولمغزاه. من الضّروري أن تقف، بنوع ما عند مساءلة معيّنة لمكوّناته الوظيفيّة، وتحديد طرائف انشغالها كلّها (أو بعضها)، إذ إليها ترجع عمليّة بناء الأسلوب بشكل نهائي

---

[1]- محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، إشراف محمد القاضي، الرابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلين، ط1، 2010، ص 204.

[2]- سمر روحي الفيصل، أسلوبيّة الرّواية العربيّة، ص14.

[3]- حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية (مدخل نظري)، 1989، ص 9.

[4]- المرجع نفسه، ص 9.

ومحكم»[1].

نلحظ في هذا القول التّركيز على الجانب اللّغوي الحواري، فـ« أسلوبيّة الرّواية ليست كامنة في اللّغة التي يكتب بها الرّوائي، ولكن في العلاقات التي يقيمها بين مختلف اللّغات، فاللّغات موجودة ولكن ليست لها قيمة في ذاتها بقدر ما تكون لها هذه القيمة، لأنّها موجودة بجانب بعضها البعض، إذ أن المظهر الأساسي لأسلوبيّة الرّواية ليس هو مشاكل اللّغة في حدّ ذاتها، ولكن هو مشاكل تشخيصها»[2]، فأسلوبيّة الفن الرّوائي قابعة في العلاقات الّتي تقيمها بين مختلف اللّغات، فالرّواية متعدّدة اللّغات لأنّ الكتّاب يوظّفون لغات وأساليب عديدة بما يناسب شخصياتهم الرّوائية ومستواهم الفكري والثّقافي والاجتماعي من حيث« يتحوّل الرّوائي حسب تعبير باختين إلى مؤسلب للأساليب فالرّوائي لا يتحدّث بأسلوبه الخاص بل يتقمّص، من خلال أبطاله عددا من الأساليب، وإذا هو تدخَّل بشكل مباشر فلا يكون أسلوبه إلاّ واحدا من تلك الأنماط الأسلوبيّة المتعدّدة والمتشابكة »[3]

وبالتّالي تصبح لغة الرّواية لغة من شكل خاص تعتمد التّركيب والبناء والتّأزم في الحبكة، ثمّ الانفراج. فتعدد أصوات الرّواية وتلوّن أسلوبها يتمثّل في « مجموعة من الوحدات الأسلوبيّة؛ كأسلوب السّرد، وأسلوب الحوار، وأسلوب الوصف، وأسلوب كل شخصيّة من الشّخصيات، وأسلوب كل نص من النّصوص الموظّفة، كالتّقارير والشّعر والأقوال والأمثال والخطب والإعلانات (...) هذه الوحدات الأسلوبيّة تتّحد في نص الرّواية في وحدة أسلوبيّة عليا، هي أسلوبيّة الرّواية»[4] وفق نظام منسجم ومتآلف يحدّد السّياق العام للرّواية، ويكشف دلالاتها المميّزة.

وإذا كانت الرّواية نسقا لغويًّا يختلف من روائي إلى آخر، تبعاً لاختلاف أسلوب الرّوائي وراويه وكذا شخصيات، فإنّ هدف أسلوبيّة الرّواية يندرج في وشائج ثلاثة تتمثل في «إمكانية تعدّديّة الأسلوب وأحاديّته في الرّواية ونظام اللّغة، وطريقة البناء الرّوائي، فالأوّل يلبّي واقع الأساليب في الرّواية

---

[1]- إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتوّزيع إربد، ط1، 2008، ص 279.

[2]- حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 72

[3]- المرجع نفسه، ص 78.

[4]- سمر روحي الفيصل، أسلوبيّة الرّواية العربيّة، ص 44.

العربيّة، والثّاني يلبّي الحاجة اللّسانيّة النّابعة من اللّغة العربيّة التي يستخدمها الرّوائي، والثّالث يلبّي الحاجة البنائيّة النّابعة من طبيعة الجنس الرّوائي أثناء علاقته بالأسلوب اللّغوي»[1].

وعليه يمكن القول: إنّ الدّراسة الأسلوبيّة الحديثة للرّواية ترتكز على الجوانب التّالية[2]:

1. الطّابع الوظيفي لكلّ ملمح أسلوبي في النّص الرّوائي باعتباره كلاً.

2. علاقة الخصائص الأسلوبيّة للرّواية بالخصائص المائزة لهذا النّوع ذاته.

3. الأثر الحاسم لزاوية نظر الكاتب /الرّاوي الّذي ينوب عنه في صياغة الشّكل الأسلوبي العام للّرواية.

ركّز باختين على صورة اللّغة في الرّواية، إذ اعتبرها لغة واحدة تتكلّم بها، ولكّنها تعتمد التّنوّع الكلامي والصّوتي، ومنه يتولّد أسلوبا عامًا من خلال الطّابع الحواري لها عند القول، فـ « التّجابه الحواري للّغات (وليس المعاني الّتي تشتمل عليها) يرسم حدود اللّغات ويتيح الإحساس بها، ويرغم على استشفاف البلاتيكيّة للّغة»[3]، ممّا يؤدّي إلى التّعدد في أنماط الوعي، ومن ثمّة تتعدّد اللّغات داخل الرّواية، ما يخلق الأشكال الحواريّة التي ركّز عليها باختين: كالتّهجين والأسلبة، والحوارات الخالصة ووجهة النّظر، ثمّ إنّ البيئة الاجتماعيّة ضرورة ملحّة في الدّراسة الأسلوبيّة؛ إذ لا يمكن دراسة المفردات والتّراكيب بعيدا عن البيئة والمجتمع الذي ينتمي إليها الرّوائي، لأنّ المتكلّم ما هو إلّا كائن اجتماعي وناطق بلسان الجماعة وبيئتها بأبعادها الجماليّة والإيديولوجيّة والفكريّة[4].

وعليه يمكن تمييز أسلوب الرّواية عن أسلوب الشّعر من خلال الطّبيعة المنولوجيّة والدّيالوجيّة الخالصة، من حيث لا تخلو المنولوجيّة من الحواريّة والتّعدّدية الصّوتيّة وكثرة الأساليب ووجهات النّظر كالزّاوية الحواريّة، في حين يهيمن على الشّعر الصّوت الواحد، هو صوت الشّاعر، وبالتّالي يصبح الأسلوب هو الشّاعر ذاته على حدّ تعبير بيفون(Buffon) [5] : أمّا الأسلوب فهو الإنسان ، لذلك

---

[1]- المرجع السابق، ص 43.

[2]- حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 79.

[3]- ميخائيل باختين، المتكلّم في الرّواية، ترجمة محمد برادة، مجلة فصول، العدد 3، 1985، ص 116.

[4]- ينظر: المرجع السابق، ص 105.

[5]- بيفون: عالم في الطّبيعيات، وأديب في الوقت نفسه. عاش بين سنتي 1707-1788. اهتمّ كثيراً بقيمة اللّغة التي تكتب بها الآثار بعامة، واشتهر بمؤلَّفه الذي كتبه سنة 1753 بعنوان (مقالات في الأسلوبيّة). ينظر: عبد السّلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب، ص190.

نجد الشّعر يعبّر عن النّزعة الذاتيّة والفرديّة بعدّ الأسلوب تنفيذا ذاتيًّا وفرديًّا للّغة وأنظمتها فالقصيدة الغنائيّة – على سبيل المثال لا الحصر– "تلتقي فيها خصائص النّوع بالمظهر الفردي، أو بتعبير آخر فخصائص النّوع تزكّي التّوجه الفردي، وتميل إلى التّطابق معه، لأنّها تقرُّ على مستوى عام بالوحدة الأسلوبيّة للفرد"[1].

إذن فصوت الشّاعر في الشّعر يعدُّ أساساً وجوهراً، على عكس أسلوبيّة الرّواية التي تنحو بالصوت منحى متغايرا ومتعددا بتعدد المتكلمين في النص الواحد، بوصف "الخاصيّة الجوهريّة في النّوع الرّوائي مونولوجيًا كان أم حواريًا، تتعارض بمستويات مختلفة، مع أي توجُّه أسلوبي أحادي وفردي مباشر؛ لأنّ الفن الرّوائي يقوم بالضّرورة على مبدأ التّعدّديّة الأسلوبيّة، هكذا يحدث التقاء في الشّعر الغنائي بين خصائص النّوع، وبين النّزوع الفردي للتّعبير عن النّفس بأسلوب يطابق الذّات، بينما يحدث صدام حاد في الرّواية بين هذا النّزوع الفردي وبين تعدّديّة الأصوات التي تفرضها طبيعة النوع"[2]، ففي الشّعر يتآلف أسلوب الفرد مع أسلوب النّوع، بينما يتناقض أسلوب
الفرد مع أسلوب النّوع أو يتعارض في الرّواية.

ومن أوجه الاختلاف أيضا بين أسلوب الشّعر وأسلوب الرّواية، هو أنّ للرّواية تقنيات خاصّة كالسّرد والحوار والحبكة والزّمان والمكان والحدث وتعدّد الشّخصيات، في حين أنّ الشّعر حتى وإن استخدم بعض هذه التّقنيات كالسّرد والحوار مثلا، فإنّ الطّابع الفردي الذّاتي يبقى مسيطرا عليه، كما أنّه "من الممكن استعمال أسلوبين أو أكثر في تنظيم الشّكل وفي المسرحيّة أو الرّواية، حيث يوجد مجال واسع للتّغيير يمكن استخدام عدد كبير من أساليب الإجراء، أمّا في القصيدة الغنائيّة فيندر أن يوجد أكثر من وسيلتين... وهكذا فإنّ السّرد يتناوب مع العرض، إلاّ أنّ ما يحدث في الواقع، هو أنّ كلاً من السّرد والعرض يتحرّكان بطريقة صالحة في بعض الأحيان، فلا ينطبق عند ذلك الانقسام في الأسلوب على الانقسام في الموضوع"[3].

---

[1]– حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 16.

[2]– المرجع السابق، ص 16.

[3]– جماعة من النّقاد، أسس النّقد الأدبي الحديث، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقّافة، دمشق، 1966، ص 185.

ومن هنا، لا يمكن أن يتطابق أسلوب الرّواية مع أسلوب الشّعر، وإن اتّفقتا في بعض الجوانب كتوظيف الكاتب اللّغة الشّعريّة في الرّواية، أو توظيف أبيات من الشّعر عن طريق التّناص، إلاّ أنّه يبقى لأسلوبيّة الرّواية خاصيّة جوهريّة تكمن في تلك «الصِّلات والعلاقات الخاصّة بين الأقوال واللّغات، وحركة الموضوع هذه من خلال أنماط اللّغات والكلام، وتفتّته إلى تيارات التّنوع الكلامي الاجتماعي، وقطراته واكتساب الشحنة الحواريّة»[1] وتعدّد الأصوات والأساليب.

كما تعدُّ الرّواية «حصيلة أنماط أسلوبيّة متعدّدة، ولا يعني هذا الأمر أنّ الرّوائي يكتب بأساليب متعدِّدة، ولكنّه على الأصح يوظِّف هذه الأساليب ويتقمّصها»[2]، الأمر الذي يجعلها تشتمل على «تعدّدية المغزى الاجتماعي، وعلى مستويات مختلفة من الحوار المتصارع، الذي يتردّد صداه في العمل كلِّه» [3]، على عكس الشعر الذي تصدح بنيته الكلية بصوت الشّاعر؛ كونه محور النّص ومركزه، ومن هنا تظهر لغة الشّعر« بمستوى أحادي، أمّا اللّغة الرّوائيّة بصفة عامّة، والأصوات بصفة خاصّة تتحرّك تحرُّكا عكسيًّا، فلا تتّجه نحو المركزيّة، وإنّما ترغب في التّحرك على محيط الدّائرة الإبداعيّة للأحداث الرّوائية بكل تنويعاتها، وتعبّر عن مستويات الأصوات بكلِّ فئاتها » [4]. ثمّ إنّ الرّواية «بطابعها التّمثيلي والشّخصي يكون مبدعها مدفوعا إلى تنويع الأبطال من مختلف المستويات الفكريّة والاجتماعيّة»[5]، بينما يتميّز الشّعر بطابع التّصوير وإيقاعاته الصوتية والوزن والشّعور والانفعال، واللّغة فيه تتميَّز بمستوى واحد كون الشّاعر لا ينزع في أبطاله.

وهنالك فرق آخر بين أسلوب الشّعر الغنائي وأسلوب الرّواية، « فإذا كان الشّاعر الغنائي يبني أسلوبه اعتمادا على الكلمات، فإنّ الرّوائي يعتبر الوحدة الأساسيّة لتشكيل أسلوبه هي أسلوب غير جاهز سلفا، وأسلوب الغير هو في نهاية المطاف موقف معين، إنّه مفهوم ناجز عن العالم، ولغة الرّوائي

---

[1]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ص 11-12.

[2]- طه حسين الخضرمي، أسلوبيّة الرّواية في الرّهنية، عبر موقع (www.Thenationpers) ، ص 03.

[3]- طارق شبلي، في التّحليل اللّغوي للنّص الرّوائي (فصول في تحليل لغة السّرد في خان الخليلي)، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب القاهرة، 2008، ص 26.

[4]-محمد نجيب التّلاوي، وجهة النّظر في روايات الأصوات العربيّة (دراسة)، من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب دمشق، 2000 ص 63.

[5]- حميد لحمداني أسلوبيّة الرّواية، ص 17.

بسبب ذلك ذات طبيعة مفهوميّة قبل أن تكون مجرد أساليب منظّمة وفق نسق معين» [1]، كما أنّ هناك تعارضا بين لغة الشّعر ولغة الرّواية، حيث يُقوِّم الرّوائي أسلوبه بالنظر إلى أساليب الآخرين لينتج بنية مؤسلبة وممزوجة بعدّة لغات، ولذلك يمكن القول: «إنّ الرّواية بدون شك لا تقول هي نفسها ما هي عليه، ولكنّها تقول الذي تريده»[2].

وعليه نخلص إلى أنّ الباحث الأسلوبي في مجال الرّواية مُطالب بمعرفة « العلاقة بين نظام الأسلوب ونظام اللّغة، سواء أكانت الرّواية تضمُّ أسلوبا واحدا مهيمنا أم كانت تضمُّ تعدُّدا في الأساليب»[3]، كما عليه أن يعرف كيف يتعامل مع اللّغة الرّوائية ولا ينظر إليها من «منظور لساني بحت ، يقصر بحثه على المستوى التّركيبي، الذي يربط نتائجه بصيغ الكتابة عند أديب ما، لأنّ لغة الرّواية متعدِّدة بتعدّد شخصياتها وإيديولوجياتها»[4]، كما يجب عليه مراعاة خصوصيّة الفن الرّوائي بعدّه «مجموعة من التّصورات والرّؤى والعلاقات بين الأساليب المتنوعة»[5]، ويجب عليه أثناء التّحليل الأسلوبي للرّواية أن يراعي ثلاثة أمور مفادها[6]:

- ✓ تفكيك التّعدد الأسلوبي، بغية تحديد أسلوب كل شخصيّة من شخصيات الرّواية، والتّدقيق في تباينها الأسلوبي عن الشّخصيات الأخرى، في السّرد والحوار دون إغفال لأسلوب الرّاوي الرّئيس.
- ✓ ملاحظة عمل الأسلبة في تشكيل أسلوبيّة الرّواية، وفي توفير النّسق العام بين أساليب الشّخصيات، وأساليب النّصوص التي استعملها الرُّواة، فضلا عن ملاحظة الحواريّة في تحديدها دلالة كلَّ أسلوب داخل النّسق العام، بما في ذلك أسلوب الرّاوي.
- ✓ تحديد الأسلوبيّة الحواريّة، وكذا زاوية النّظر والرّؤية، لمعرفة موقع كل شخصيّة من الحوادث الرّوائية لأنّ هذا الموقع يحدِّد موقفها وبالتّالي أسلوبها.

---

[1]-المرجع نفسه، ص 35.

[2]- Marthe Robert, Romon des origins du romoir, Gallimarda, 1981, p 39.

[3]- سمر روحي الفيصل، أسلوبيّة الرّواية العربيّة، ص45.

[4]-عمر عيلان، تحليل الخطاب السّردي، من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2008، ص 272.

[5]- سمر روحي الفيصل، أسلوبيّة الرّواية العربيّة، ص 44.

[6]- المرجع نفسه، ص 45.

فتحديد الحواريّة في الرّواية يكشف تعدُّد الأساليب وتعدُّد الأصوات، وبالتّالي التّعدد اللّغوي والتّنوُّع الكلامي فيها، لذلك يجب على الباحث الأسلوبي في الرّواية أن يضع مقاربة تنسجم مع طبيعة هذا الجنس الّذي يختلف عن الشّعر، فلكلِّ جنس أدبي تكوينه الفنِّي والجمالي والتّعبيري الخاص به يميِّزه من غيره.

ثانيا/ المخاطِب: بشير مفتي كاتب روائي ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة، متخرج من كلية اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر، يعمل في الصّحافة، وقد أشرف على ملحق "الأثر " لجريدة الجزائر نيوز لمدّة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتّلفزيون الجزائري،وهو الآن مشرف على حصّة المنتدى الثّقافي[1]. ولبشير مفتي العديد من المؤلّفات هي كالآتي:

1- المجموعات القصصيّة:

- أمطار اللّيل، قصص رابطة إبداع، الجزائر، 1992 .
- الظّل والغياب قصص منشورات الجاحظيّة، الجزائر، 1995.
- شتاء لكلّ الأزمنة، قصص منشورات الاختلاف، 2004.

2- الرّوايات:

- المراسيم والجنائز، منشورات رابطة كتاب الاختلاف الجزائر1998.
- أرخبيل الذّباب ، منشورات البرزخ، الجزائر، 2000 .
- شاهد العتمة ، منشورات البرزخ، الجزائر، 2002 .
- بخور السّراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2004 .
- أشجار القيامة ، طبعة مشتركة منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، 2006 .
- خرائط لشهوة اللّيل، طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدّار العربيّة للعلوم 2008 .
- دمية النّار، طبعة مشتركة منشورات الاختلاف والدّار العربيّة للعلوم، 2010.
- أشباح المدينة المقتولة، طبعة مشتركة منشورات الاختلاف وضفاف لبنان، 2012 .
- غرفة الذّكريات، طبعة مشتركة منشورات الاختلاف الجزائر وضفاف لبنان،2014 .
- لعبة السّعادة، طبعة مشتركة منشورات الاختلاف وضفاف لبنان 2016.

[1]-بشير مفتي، (مقابلة شخصية) بمكتبة الثقافة العربيّة، الجزائر العاصمة، بتاريخ: 2019/04/26.

- اختلاط المواسم أو وليمة القتل الكبرى، طبعة مشتركة منشورات الاختلاف وضفاف لبنان 2018 .

3-كتب أخرى:

- سيرة طائر اللّيل ..مقالات وشهادات، منشورات ضفاف الاختلاف، 2015.

- والأرض تحترق بالنّجوم ..نصوصن منشورات لزهاري لبتر، الجزائر، 2015.

4- الرّوايات المترجمة إلى الفرنسيّة:

- "المراسيم والجنائز (Cérémoni et funéraille)"، تر: مرزاق قيتارة، منشورات الاختلاف 2002.

- شاهد العتمة (Le Témoin des ténèbre)، ترجمة نجاة خلاف، منشورات عدن، باريس فرنسا 2002.

- "أرخبيل الذّباب (L'Archipel des mouche)"، ترجمة وردة حمّوش، منشورات لوب، فرنسا 2003.

- "دمية النّار(pantin de feu)، ترجمة لطفي نيّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2015 .

4-كتب مشتركة:

- "الجزائر معبر الضّوء"،كتاب جماعي بثلاث لغات عربي فرنسي إنجليزي عن الجزائر العاصمة منشورات البرزخ.

"**Alger, un passage dans la lumière**" : Edition trilingue français-anglais-arabe de Philippe Mouillon, Nicolas Charlet, Gilles Clément et Bachir Mefti (Broché - 1 mai 2005).

- القارئ المثالي،كتاب جماعي، منشور بمنشورات ميت، سان نازار، فرنسا.

"**Le lecteur : idéal**" livre Meeting de Maïssa Bey, José-Manuel Fajardo Alberto Manguel et Bachir Mefti .

ثالثا:الخطاب (المدوّنة):

رواية (دمية النّار) هي رواية جزائريّة معاصرة لمؤلّفها بشير مفتي، صدرت سنة 2010 عن منشورات الاختلاف والدّار العربيّة للعلوم، وترجمت إلى اللّغة الفرنسيّة سنة 2015، ترجمة لطفي نيّة كما أنّها وصلت إلى القامة القصيرة لجائزة البوكر دورة 2012.

تعتبر (دمية النّار) صورة قريبة من العالم الحقيقي الذي عاشه الشّعب الجزائري فترة العشريّة السّوداء وعانى من ويلات الحرب والدّمار، مجسّدة في قصّة بطلها رضا شاوش، وشخصيات الرّواية المشاركة للبطل، فصوّرت الرّواية عالم الفوضى والقبح والظّلم والخراب والقتل والفساد الأخلاقي الذي نخر البلد، كما صوّرت بشاعة السّلطة والنّظام الفاسد، فمرّت شخصيّة البطل بمأزق في عالم بشع ودخل دوامة الفساد، والانحلال حيث ركزّت الرّواية في عالمها التّخيلي، خاصّة مع شخصية رضا شاوش على بناء النّموذج الإنساني، ففي طريق التّكوين نلحظ البطل رضا شاوش تلازمه تحوّلات وتغيّرات غير متوقّعة، تسيّره الظّروف وفق أهوائها، من خلال سياقات ذاتيّة وخارجيّة واجتماعيّة وتاريخيّة معقّدة، يتداخل ويتشابك فيها الخاص بالعام.

رصدت (دمية النّار)كخطاب إيديولوجي صراع المواقع بين الفئة المتحكّمة والمسيطرة على الوضع، والفئات المتَحَكَّم فيها، ولقد خاض الكاتب بشير مفتي تجربة معقدة من خلال محاولته الرّجوع إلى أصول التّطرف في الجزائر، وتفسير بعض بداياته، حيث برع في رسم لوحة يلتحم فيها تاريخ الوطن بتاريخ الأفراد، فيغيب المثقف المستقبل كونه قادرا «على إنتاج وإعادة إنتاج معنى اجتماعي أو مجموعات أفكار ذات دلالات اجتماعية في مقدورها تكوين وتوجيه كلّ جزء من المجتمع المدني الذي توجد فيه هذه الفئة، أي أنّها تساعد على توجيه ممارسة اجتماعيّة» [1]، حيث تحوّل البطل من شخص مثالي رومانسي مثقّف يحبُّ الأدب والقراءة إلى قاتل مأجور ومنحرف حقيقي وفاقد لإنسانيته، وأحد رجال السّلطة الفاسدين.

رضا شاوش رمز للوضع الاجتماعي الذي عاشته الجزائر آنذاك، حيث أنّ الثورة كانت تغتال أبناءها الأوفياء لمبادئها، وتكافئ الوصوليين والانتهازيين؛ أي أنّ محكي بنيته العميقة حاكى على نحو ساخر نموذج البحث من المنظور الأسلوبي « الذي يحدّد أنماط الوجود، لا تتمكّن الذّات في نهاية

[1]- علي الكنز، حول الأزمة (دراسات حول الجزائر والأزمة العربيّة، دار بوشان للنّشر، الجزائر، د.ط، 1990، ص 15.

برنامجها السّردي من نقش وجودها كذات محقّقة، حيث أنّ ارتقاءها في الجهاز لا ينقلها إلى حالة الاتّصال مع موضوع القيمة، وكلّ ما ينتج عن هذا الارتقاء (أي نمط الوجود كذات محينة)، هو التّحول والمسخ، لا يتعلق الأمر إذن بقصّة ظافرة، إذ تشكّل نهاية الصّعود ذروة السّقوط» [1] في الهاوية والفساد، والمسخ، فصار دمية النّار التي تحرق من يمسكها.

تعتبر رواية (دمية النّار) قريبة إلى فن السّيرة الذّاتيّة « تروي القلق الوجودي لشخصيّة رضا شاوش، ومساراتها ومحطّات تحوّلها، إنّها كذلك رواية تكوين الشّخصيّة، لكنّها في الآن ذاته شهادة اعتراف على مرحلة تاريخيّة، وكشف أسرار تدبير شؤون حياة وطن ومواطنين من قبل جماعة متحكّمة في الخفاء» [2]، وتحسن السّيطرة على الأوضاع فهي مشحونة بذلك القلق الوجودي والإبستيمولوجي الذي صبغ شخصية بطلها رضا شاوش، وذلك المعزوف التّاريخي، لأحلام وأمال الوطن الجزائري من الثّورة إلى فترة السّبعينات والثّمانينات والتّسعينات، وعبر كلّ مرحلة نجد بصيص الأمل الذي ينير الدّروب المظلمة والصّعبة من كفاح الشّعب الجزائري لأجل البقاء، ولأجل العيش في سلام وهناء.

وبالنّسبة للمتلقي تعدّ دمية النّار أوّل رواية «لرّوائي جزائري ينتمي إلى جيل لاحق على جيل الرّواد، وتناقش المجتمع الجزائري وخصوصا فترة تشكلّه الأولى لما بعد الاستقلال بهذا العمق، وتنشر عربيًّا إلى حدّ أنها باتت مطلوبة منذ ترشحت للقائمة الطّويلة للجائزة العالميّة للرّواية العربية، فهذا أمر غير مسبوق من قبل» [3]، كون الرّوائي عالج فيها الطّابوهات الثّلاثة (السّياسة، والجنس، والدّين) وخرق المألوف السّردي.

تدور أحداث الرّواية حول قصّة لقاء حصلت بين الرّوائي بشير مفتي مع إحدى الشّخصيات الغامضة، حتى أنّه شَبّهه بالشّخصيات الرّوائية المعقّدة «كان مثل الشّخصيات الرّوائيّة التي تمتلك ماضيًّا معقّدا، وتجربة مرّة في كل شيء، وهي على شفا جرف السقوط في أرض اللّيل التّي لا قرار لها تخيّلته بطلا تراجيديًّا يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها، قلق ميتافيزيقي حاد، وانحلال

---

[1]- محمد بوعزة، سرديات ثقافيّة من سياسات الهوّية إلى سياسات الاختلاف، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف 2014، ط 1، ص 66-67.

[2]- الرّواية، صفحة الغلاف.

[3]- الرّواية، صفحة الغلاف.

في الرّوح وسود تكوين وجروح قديمة لا تندمل! لقد حرّك فضولي دون شك» [1].

وبعد تعارف بينهما قام رضا شاوش بتسليمه مخطوط رواية يحكي فيها قصّة حياته من الطّفولة حتّى بلوغه السّتينات، وهي هذه القصّة يحكي البطل كيف أنّه سعى جاهدا لأن لا يشبه والده مدير السّجن القاسي في التّسعينات، غير أنّ الظّروف والأقدار شاءت غير ذلك إذ نهج والده، وسار على خطاه، وانضمّ إلى جماعة تعيش في الخفاء هي جماعة الظّل، ليصبح واحد من أعضائها المميّزين فالرّواية إذن هي« محاولة استنطاق ماضي البشر، أو بالأحرى صراع الأقوياء، وعدم الجرأة على مخالفة قانون الأمر الواقع، الذي يقع تحت وطأته الضّعفاء، وكيف يتحوّل الإنسان إلى شخص آخر، فهي أكثر من رواية، هي ذلك العبث الملمحي لواقعنا العربي الذي بقيت رموزه حيّة تتلاعب بمصائر الشّعوب، من سيعيش ومن سيموت، ومن سيحرق بدمية نار الآخرين ليجلس على جماجمهم، تلك هي قوانين اللّعبة لعبة الكبار والدّمى التي يحركونها بحسب مصالحهم»[2]، فالجميع هم «دمى تتحرّك لغايات وأغراض محدّدة، وعندما تنتهي مدّة عملها، أوتهرأ أدواتها سرعان ما تستبدل بدمية أخرى»[3].

وقد سلكت الرّواية أسلوبا سرديّاً متميّزا في عرض تفاصيلها ما يُدخل القارئ في دهشة وانفعال وجعله يتساءل: نحن أمام رواية متخيّلة أم أمام سيرة ذاتية حصلت بالفعل لأحد الأشخاص (رضا شاوش)، لكن الرّوائي يقول أنّها « رواية من نسج خيالي وهي لعبة روائية قصد إيهام القارئ بصدق محتواها» [4]، فقد ركز الرّوائي فيها على التّمويه، لأنّ الرّوائي يترك البطل يتكلّم بسيرته الشّخصيّة، يقول الرّوائي: « ولأترك صوته يحكي قصّته كما كتبها هو، وعلى لسانه، متمنّيًا أن يكون الرّجل على قيد الحياة، وأنّه سيقرأ كتابه كما تركه بلا تغيير أو رتوش [5]، فهي قصّة البطل بكل أحرفها السّوداء لكن الرّوائي عمل على نشرها نزولا عند رغبته.

---

[1]- الرّواية، ص 06.

[2]- بشير مفتي، دمية النّار. ينظر: الموقع الالكتروني: https//www.good reads شوهد بتاريخ: 2019/04/11.

[3]- بشير مفتي، دمية النّار،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص 166.

[4]- بشير مفتي، (مقابلة شخصية) بمكتبة الثقافة العربيّة، الجزائر العاصمة، بتاريخ: 2019/04/26.

[5]- الرّواية، ص 21.

فصل أول

الأسلوب وجدلية السيـاق والنسق في الرواية

أولاً/ الأسلوب وخصوصيّة الرواية:

1. المكوّن اللفظي والمعجمي
2. المكوّن الصوتي (الأصوات المتواترة وصفاتها)
3. التّداخل اللّفـظي وأثره الصوتي
4. المكوّن التّركيبي وأثره الأسلوبي
5. المكون الدّلالي (الحقول الدلالية)

ثانياً/ الرواية بين التأنق اللغوي والبساطة التعبيرية

1. المكوّن الاستعاري بين التأنق والبساطة.
2. التّضافر الأسلوبي بين المكونين الاستعاري والكنائي

تمهيد:

كانت دراسة النّصوص الأدبيّة من الجانب اللّغوي الأسلوبي دراسة وصفية لا غير من خلال الوقوف على تحليل المكوّنات اللّغويّة الموجودة في النّصوص دون الغوص في أعماقها واستخراج مدلولاتها ومكنوناتها، لكن مع ظهور الأسلوبيّة التي رسمت خط سير جديد سارت عليه الدّراسات الأدبيّة واللّغوية في مجال تحليل النّصوص، الشّيء الذي أمدّها بطاقة فنيّة وأدبيّة ولغويّة، كون الأسلوبيّة تركّز على كل المستويات اللّغويّة من أصوات وتراكيب ودلالات وصور جماليّة وشعريّة وحتى طريقة بناء الجملة والكلمة، قصد الوصول إلى فهم النّص وسبر أغواره، متجاوزة في ذلك الوظيفة الأولى للّغة (الإخبار) إلى الوظيفة الإيحائيّة فهي تدرس كلّ ما يؤدي وظيفة أدبيّة ويحقّق غاية فنيّة، لذلك لا نرى مانعاً في تطبيق هاته المستويات الأسلوبيّة على رواية (دمية النّار) كون « نمط الوعي في الرّواية عبارة عن صورة تتشكّل من مادّة هي اللّغة، ومن إطار هو البناء العام وأنّ الأسلوب وحدة موحّدة لكلّ من المادّة والإطار »[1]، فاللّغة قادرة على كشف كل ما يقصده الرّوائي من خلال الولوج إلى عمق النّص ودراسته دراسة أسلوبيّة؛ لأنّ هذه الأخيرة « تنطلق من عناصر التّلفظ نفسها لأجل مراعاة شكل ومدى انتشارها وتغطيّتها لبنية النّص باعتبارها فسيفساء أوليًّا يقوم عليه نسقه وتتوقّف عنده أبعاده وكل علاقة في نظام اللّغة سواء في إطار الأصوات أو الصّرف أو النّحو أو المعجم أو الدّلالة وأنماط الجمل تغيّر ذات طبيعة عرفيّة »[2]. ومنه نحاول في هذا الفصل إماطة اللّثام عن البنيات الأسلوبيّة في رواية (دمية النّار) للرّوائي الجزائري بشير مفتي والتي تتوزّع على مستوى التّحليل اللّغوي (الصّوتي، التّركيبي، الدّلالي، المعجمي)، قصد الوصول إلى الدّلالة الأساسيّة التي بنيت عليها الرّواية.

أولاً/ الأسلوب وخصوصية الرّواية.

1. المكوّن اللّفظي والمعجمي:

يعتبر الصّوت أوّل خطوة للدّراسة الأسلوبيّة، لما له من أهميّة بالغة في فهم النّصوص والكشف من معانيها، واستخراج القيم الفنيّة والجماليّة المبثوثة فيها، فبالصّوت يمكن الكشف عن المخفي والمسكوت عنه وما لم يصرّح الرّوائي به، كما يمكن معرفة الحالة الشّعوريّة له، لذلك وجب الاعتماد

---

[1]- إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص 83.

[2]-المرجع نفسه، ص 82.

عليه في الدّراسة، بوصف الرّواية جسدا متكامل الأجزاء، قبل كلّ شيء، وأنّه « حروف منظومة وأصوات متقطّعة، ومردّ ذلك أنّ مادة الكلمة هي الحروف، والحروف أصوات متقطّعة على وجه الخصوص، وهو ما يقود إلى التّحديد الاستقرائي المتصاعد من الجزء إلى الكل، لأنّ الحروف أصوات مفردة، إذا ألّفت صارت ألفاظا، وإذا ضمّنت المعاني صارت أسماء، والأسماء إذا تتابعت صارت كلاما، والكلام إذا ألصق صار أقاويل، فتتكامل على هذه مهجة الخطاب» [1].

يتمّ تحليل العمل الرّوائي بالكشف عن بنيته الصّوتية وطبيعة الأصوات المشكّلة له؛ لأنّ التّحليل الصّوتي ينبني على معرفة الخصائص الصّوتية في اللّغة العادية ثمّ الخروج بها من شكلها المألوف إلى شكلها غير المألوف قصد استخراج المميّزات التي تؤدّي دورا كبيرا في بنية الأسلوب ويتجسّد ذلك من خلال المستوى التّأليفي للدّوال والأبعاد الاختياريّة للمدلولات، ما يعطي للنّص الرّوائي أبعادا دلاليّة ويمنحه انزياحات فنيّة تمثّل « الصّورة المثالية الكاملة ... في ذهن المتكلّم من حيث الدّلالة والعناصر المكوّنة لها في صورتها الأولى»[2]، فهو يبيّن دلالات الخطاب الرّوائي، كما يبرز الملامح الأدبيّة والخصائص الأسلوبيّة التي تميز النّص الرّوائي.

وعليه يمكن القول: إنّ الصّوت هو الذي يحدّد الدّلالات الموجودة في النّص الأدبي؛ ذلك أنّ« الدّليل اللّغوي لايجمع بين شيء واسم، بل بين متصوّر ذهني وصورة أكوستيكيّة، وليست الصّورة الأكوستيكيّة هي الصّوت المادي، أي ذلك الأمر الفيزيائي المحض، بل هي الأثر النّفسي لهذا الصّوت، أي الصّورة التي تصوّرها لنا حواسنا، وهي صورة حسيّة وإن صادفنا ونعتناه فقلنا أنّها ماديّة» [3]، فالدّوال لا يمكن إدراكها إلاّ نفسيّا، إذ نحسّها في الذّهن كما تتصوّرها حواسنا.

---

[1]- عبد السّلام المسدّي، التفكير اللّساني في الحضارة العربيّة، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط2، 1986، 254.

[2]- رابح بوحوش، البنية اللّغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1993، ص 153.

[3]- فرديناند دي سوسير، دروس في الألسنيّة العامّة، ترجمة صالح القرمادي، محمّد الشّايب، محمّد عجينة، الدّار العربيّة للكتاب، 1985، ص 110.

وللصّوت اللّغوي عدّة جوانب منها:« الجانب العضوي الفسيولوجي Phisio logique أو النّطقي Artcuparity والجانب الأكوستيكي Acoustic أو الفيزيائي phusical ... والجانب السّمعي Auditory»[1].

وما يهمنا في هذه الدّراسة هو الجانب النّطقي للوصول إلى الهدف المنشود، « فالصّوت اللّغوي يتمثّل في الأصوات التّي تخرج من الجهاز الصّوتي البشري والتي يدركها السّامع بسمْعه، وهو الرّكيزة والمقوّم المادي للّسان، وهو حد التّحليل اللّغوي، ونهايته وأصغر قطعة في النّظام اللّغوي »[2].وهذا ما يفسّر الأهميّة الكبيرة للصّوت في التّواصليّة من حيث يقوم على:

أ- التـــّكرار ودلالاته:

يؤدّي التّكرار دورا أسلوبيًّا بارزا في العمل الرّوائي النّاجح، وتكمن أهميّته انطلاقا من قدرة السّارد على توظيفه في النّص الرّوائي من غير معاناة أو اصطناع أو بذل مجهود، الأمر الذي ينتج في النّص عدّة تكرارات بأسلوب ساذج وبسيط يذهب في طياته المعنى، ويفقد الخطاب جماليّته ويضيع فيه القارئ وهو يبحث عن المعنى المقصود، ويصعب فيه تحديد الدّلالات، ففي هذا المقام يرى (محمّد مفتاح) أنّ «تكرار الأصوات والكلمات والتّراكيب ليس ضروريًّا لتؤدّي الجمل وظيفتها المعنويّة والتّداوليّة ولكنّه (شرط كمال) أو (محسن) أو(لعب لغوي)» [3]، فالتّكرار يراه محسّنًا من محسنات اللّغة ولعباً بالأصوات والألفاظ والكلمات، لكنّه لا يظلّ على هذا الموقف ليغيّره مبرزا أهميّة التّكرار في الإبداع اللّغوي والأدبي« ومع ذلك فإنّه يقوم بدور كبير في الخطاب الشّعري أو ما يشبهه من أنواع الخطاب الأخرى الإقناعيّة »[4]، فالمكوّنات المكرّرة تبرز النّص وتعطيه قوّة وتماسكا، كما أنّ تكثيف الحروف والكلمات والجمل والعبارات من خلال التّكرار يعني بناء لغة سرديّة متماسكة تكون المفردة فيها هي الهدف، كما يبرز فيه الرّوائي أدبيّته، ويفصح عن ثروته اللّغوية، وقدرته الإبداعيّة على الكتابة

---

[1]- كمال بشير، علم الأصوات، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، د.ط، 2000، ص 119.

[2]- خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2006، ص 43.

[3]- محمّد مفتاح، الخطاب الشّعري (استراتيجية التّناص)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992، ص 39.

[4]- المرجع السّابق، ص 39.

والتّأليف، وعبقريّته في إخراج عمله الرّوائي بأسلوب متميّز وعندها تتحقّق الأدبيّة التي تجعل الرّوائي ذا أسلوب متميّز يبحث بموجبه عن ثوب التّعالي والكمال لنّصه الرّوائي.

ويعدّ التّكرار إلحاحا على وجهة هامّة في العبارة السّرديّة، يسلّط فيها الضّوء على نقطة حسّاسة ويكشف اهتمام الرّوائي بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه[1].

من هذا المنطلق وجدنا أنّ ظاهرة التّكرار شكّلت علامة أسلوبيّة فارقة في الرّواية (دمية النّار) الأمر الذي دعانا إلى الوقوف عندها قصد تبيان دلالاتها وما تنبّئ عنه من أحاسيس وعواطف تتوزّع على رقعة النّص السّردي وإيقاعات أحداثه، بدءاً من تكرار الوحدات المعجميّة من أسماء وأفعال وحروف ذات معنى (حروف المعاني)، وهو ما يكشف عن طبيعة أسلوب الرّواية من حيث الشّحن الوجداني (الجانب التّعبيري) وصولاً إلى الدّفق السّوسيوثقافي والفكري، وما شابه ذلك.

✓ **تكرار أسماء الأعلام (الشخصيات)**: شكّل الزخم الأسمائي ظاهرة أسلوبيّة بارزة توزعت على معظم صفحات الرّواية، فبرز دوره الدّلالي والموسيقي تعبيرا عن الحالات النّفسيّة المتداخلة والمتصارعة التي تعيشها شخصيات الرّواية، حيث «تؤدّي غرضا أساسيًّا لايمكن بتره عن السّياق بأيّ شكل من الأشكال»[2]، خاصّة بطل الرّواية (رضا شاوش) الذي يعيش صراعًا نفسيًّا حادًّا مع نفسه، ومع الشّخصيات الأخرى، « فهو كالغصن الكبير الذي يُوصَف في شجرة إذ لا ينبغي الجزم الكبير إلاّ بمقارنته بالأغصان الأخرى التي تتشكّل منها هذه الشّجرة »[3]. فرضا شاوش أراد أن يوصل للمتلقي آمال الشّخصيات وآلامهم والمعاناة التي تعانيها في ظل الظّلم الذي كان يخيّم على الشّعب الجزائري، في فترة مرّت فيها الوطن الجزائري بأصعب أوقاته، ويمكن رصد تواتر الأسماء في الرّواية من خلال الجدول الآتي:

---

[1]- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981، ص276.

[2]- موسى ربابعة، قراءات أسلوبيّة في الشّعر الجاهلي، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، 2001، ص28.

[3]- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السّردي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995، ص163.

الجدول رقم 1: تكرار الأسماء ودلالاتها:

الاسم	التّكرار	الدّلالة
رضا شاوش	**29**	بطل الرّواية، والمعنى العام الذي تدور حوله أحداثها، شكّل ملمحا أسلوبيًّا تكراريًّا متميّزاً، والحالة النّفسيّة المضطربة للرّاوي لذلك نرصد في الرّواية عبارات التّوتر والقلق والاضطراب والعنف والضّياع.
والد رضا شاوش	**138**	الاسم الأكثر تواترا في الرّواية، حيث نجده في معظم صفحات الرّواية وهذا راجع إلى تأثيره الكبير في بطل الرّواية، ممّا جعله يتحدّث عنه كثيرا، فهو شخصيّة صارمة كتومة وعنيفة، حاقدة على الآخرين مهاب الجانب، لكنّه في آخر حياته عانى من تأنيب الضّمير وادّعى المرض النّفسي للهروب من واقعه الأليم. ساهمت هذه الشّخصية في صنع الحدث والحبكة ورسم هيكل الرّواية.
والدة رضا شاوش	**33**	امرأة لا حول لها ولا قوة، تمثّل نموذج المرأة الضّعيفة تطيع زوجها وتهابه رقيقة القلب محبة لأولادها وتحميهم من قهر وظلم الأب ريفيّة في تصرّفاتها، أثّرت في الحدث الرّوائي من خلال جعل البطل يعاني توتّرا حادا منذ طفولته كونه شهد العنف الممارس على والدته من طرف والده الذي كان يضربها بقسوة، الشّيء الذي ولّد في نفسه كرها لوالده وحقدا عليه استمّر معه حتّى الكبر، لدرجة أنّ ذلك انعكس سلبا على شخصيّة وأصبح مثل والده تماما.
بشير.م	**03**	شخص متمرّد، طموح، يحبّ الحياة، لكنّه يعاني انفصام في شخصيّته من حيث يعاني انشقاق مع واقعه المعيشي لم يرد كثيرا في الرّواية، إلا في البداية عندما التقى برضا شاوش، ولم يساهم كثيرا في صنع الأحداث.
أحمد شاوش	**27**	الأخ الأكبر لرضا شاوش، وحامل هموم العائلة بعد موت والده استلم وظيفة الأب بعد وفاته، وأصبح ضابطا في السّجن، كان الابن المقرّب والمحبّب للوالد شكّل بعد أسلوبيًّا تكراريًّا أثّر في سير أحداث الرّواية كونه كان يحمل مواصفات والده، لكنّه يخاف على رضا من الوقوع في شبكة الإجرام وحريصا على عدم دخوله فيها.
رانيا مسعودي	**60**	حبّ حياته، وعشقه الأبدي من طفولته حتى كهولته، ونقطة

		ضعفه، كانت تكبره بثلاثة أعوام، لكنّها لا تبادره المشاعر. ساهمت في تفعيل الحدث السّردي وتوتّره وتأزّمه من خلال قدرتها العالية في التّأثير على البطل وتأزّم حالته.
كريم	25	أخو رانية، شخص خشن الطّباع صعب التّعامل متعصّب ومتشدّد لكن سلوكياته تغيّرت بمجرد دخوله السّجن عندما تعرّف على الشّيخ أسامة، لعب دورا واضحا في دفع مسار الرّواية إلى الأمام من حيث سلطته الكبيرة الممارسة على أخته وخوف رانية الكبير منه.
عمّي العربي	25	له دور كبير بارز في الرّواية، فهو الأب الرّوحي للبطل والمعلّم السّياسي له ومرشده الحقيقي، كان يحبّه رضا كثيرا ويحترمه ويؤمن بقيمه ومبادئه كان يلجأ إليه عندما تضيق عليه الأمور، ويبوح له بكلّ أسراره.
عدنان الصّديق	12	الصّديق المقرّب والمحبوب لرضا، رجل متعلّم ومثقّف، غالبا ما يسرح بتفكيره بعيداً، ضعيف وقويّ في الوقت نفسه، صريح وغير متقنع بقناع، له مبادىء ساميّة، يرفض بأن يكون لعبة في يد أي أحد، سافر إلى المهجر ليكمل دراسته وهروبا من ظلم زوجة أبيه، كان ينادي بالثّورة وتغيير الأوضاع وعدم الرّضوخ لجماعة الظّل . يلعب في الرّواية دور المثقّف الرّافض للظلم والفساد والمصلح والمغيّر للأوضاع.
معلّمة العربيّة	10	امرأة ودودة حنونة على طلاّبها، تشجّعهم على المطالعة وقراءة الكتب أثّرت كثيرا في البطل عندما كان تلميذا لديها وصقلت شخصيّته دورها في الرّواية دور المثقّف الذي يسعى لنشر العلم والقضاء على الجهل والأميّة، ورفض الاستبداد والظّلم المسلّطين على الشّعب.
سعيد بن عزوز	63	زميل رضا أيّام الدّراسة، شخص تافه وتعيس وحقود، كان يحقد كثيرا على رضا ويغار منه، يعمل محقّقا في الشّرطة شخصيّة عابرة استطاع رضا التّفوّق عليها عندما انضمّ معه إلى جماعة الظّل. يمثّل في الرّواية نموذج الرّجل الذي يبيع كلّ شيء من أجل خدمة مصالحه الخاصة وإشباع رغباته. كان أحد كلاب جماعة الظّل التي لم ترقّه وتركته في أدنى منزلة وكان راض بذلك.

الرّجل السّمين	31	رجل غامض، درّب رضا شاوش على الظّلم والعنف، فأدخله بذلك عالم الإجرام، وارتقى به في سلّم الفساد والسّلطة الظّالمة. هو من قتل والده، وقد قتله رضا لاحقا بطلب من الجماعة التي يعمل معها، كونه استيقذ ضميره وقرّر الخروج من الجماعة والعيش في سلام وكانت النّتيجة قتله، ليصبح بذلك أوّل قتيل في مسار تكوين شخصيّة رضا الإجراميّة وإنزالها في نحو الهاوية، وقد أدّى تواتره في الرّواية إلى تعقيد الحدث السّردي وتطوّره.
الرّجل ذو النّظارات السّوداء	10	رئيس جماعة الظّل، جمعته برضا علاقة عمل ومصلحة، رجل يحبّ إخفاء نفسه عن العيان، رجل طاغيّة، يسعى جاهدا لإدخال البلاد في متاهة التّخلّف والدّمار. دوره في الرّواية زعيم الشّر والمفسد الاجتماعي الأوّل لكنّه يتغطّى باسم السّياسة والنّظام.
طارق كادري	06	صاحب الفندق الذي كان يعمل عنده رضا، كما كان عميلا للمنظّمة السّريّة ومتعاونا مع رؤسائها لم يساهم كثيرا في تفعيل الحدث السّردي فقط أنّ رضا كان يوصل له رسائل من طرف جماعة الظّل.
الزعيم بومدين	06	الرّئيس الرّاحل هواري بومدين، كان والد رضا مغرما بأفكاره وبالأعمال التي قام بها من أجل الجزائر، لكن عمّي العربي وجماعة الظّل تكرهه بحجّة أنّه يشكّل خطرا على النّظام.
توفيق	04	زميل رضا في جماعة اليساريّة ، التي انضمّ إليها رضا أوّل مرّة قبل انخراطه في جماعة الظّل،وقد اضمّ إليها هروبا من واقعه المتأزم، باحثا عن ملجأ لأفكاره المضطّربة التقى به الرّاوي في مدينة عنابة بعد فراره من المنظّمة وهروبه للعيش فيها.
عمي السّعيد	03	صاحب المكتبة التي كان يعمل بها رضا بعد تركه المدرسة، ليدخل بذلك عالم الشّغل، وكان يثق كثيرا في البطل، ويترك له المكتبة كي يعمل ويقرأ الكتب.
الشّيخ أسامة	12	سجين وداعية، التفَّ حوله العديد من السّجناء، يحثّ على التّمسك بالعقيدة الإسلاميّة، يلعب دور المصلح والمرشد في الرّواية، والهادي إلى الطّريق القويم، كان مهاب الجانب يخشاه كل من كان في الزّنزانة، لكن

		بعد خروجه من السّجن انضمّ لجماعة الظّل ونسي دينه وترك تديّنه.له دور فاعل في الرّواية ،إذ يمثّل الشّخص الذي يبيع مبادئه من أجل خدمة السّلطة الأقوى في البلاد، حتى ولو كانت ظالمة؛ إذ اشترت ذمتّه الجماعة بثمن بخص، عندما رأته يشكّل خطرا على نظامها الفاسد.
عدنان الابن	09	الابن غير الشّرعي لرضا شاوش، جاء ثمرة اغتصاب رضا لأمّه رانية مسعودي هرب إلى الجبل والتحق بالمتمرّدين وهو في التّاسعة عشر من عمره عند سماعه بأنّ علاّم محمّد ليس والده الحقيقي، وأن والده هو السّياسي الشّهير رضا شاوش انضمّ للجماعة الإرهابيّة هروبا من واقعه المرّيرّ وسخريّة أصحابه من حالته،خاصّة عندا أصبحت أمّه تعمل في كباريه، حاول استدراج والده ثمّ قتله، وقوفا على طلب زعيم الجماعة الإرهابيّة في الجبل، لكن النّتيجة كانت موته، وموت كلّ من كان معه في الجبل، لم يُثر العمل السرّدي إلا في الأخير،يلعب دوره في الرّواية أنّه راح ضحية النّظام الفاسد، والفساد الأخلاقي وظلم السّلطة.

نلحظ من خلال الأسماء الواردة في الرّواية أنّ هناك أسماء بارزة ساهمت في تفعيل الحدث الرّوائي مثل: والد رضا شاوش ورانية مسعودي وسعيد بن عزوز، والرّجل السّمين، ومعلّمة العربيّة،كما أنّ هنالك أسماء أخرى كان تواترها في الرّواية قليلا، ولم تؤثّر كثيرا في الحدث السّردي وإنّما ساعدت الشّخصيات الرّئيسيّة في عملها، مثل شخصية توفيق وطارق كادري، ممّا يدلّ على أنّ تكرار الاسم له دور أسلوبي كبير في بناء الهيكل العام للرّواية، دفع الأحداث إلى الأمام، كما تساعد القارئ على فهم الرّواية والتّفاعل مع الدّلالات الاسميّة فيها، من خلال سعيه لفكّ شفراتها، ولهذا فإنّ لتكرار الأسماء مزيّة كبيرة في خلق الرّواية.

✓ تكرار حروف المعاني ودلالاتها:

رصدنا في رواية (دمية النّار) استعمالات عديدة لحروف المعاني من حروف الجر وحروف النّداء وحروف الشّرط والعطف وأحرف المضارعة، فصنعت ملمحا أسلوبيًّا بديع الصّناعة، كثير الدّلالة، وشكّلت أدوات طيّعة في يد الرّوائي كأنّها ريشة رسّام بارع في يد فنان مبدع أحكم رسم لوحته، فساهمت في بناء النّص إبداعيًّا وجماليًّا، ويمكن ملاحظة العديد من الدّلالات لحروف المعاني بمجرّد

قراءة الرّواية، ومن طائفة تلك الحروف نأخذ حروف الجر، التي تواترت بصفة هائلة في الرّواية، وهي حروف يمكن من خلالها تحويل المعنى من الفعل إلى الاسم الذي يأتي بعده، فتجرّه ليحدث التحام معنوي، تبدو به جسرا يربط الاسم بالفعل.

نجد الروائي يوظّف حروف الجر بشكل مختلف، ومتعدّد الدّلالات، إذ نلحظ أنّ حرف الجر "في" قد أخذ حصّة الأسد من التّواتر والحضور في الرّواية. فقد وظّفه الرّوائي حوالي تسع مئة وخمسة وخمسين مرّة، وبالتّالي طغى على حروف الجر الأخرى، استخدمه السّارد للدّلالة على معان متعدّدة مشتقّة من معاني حرفي بنائها، فمن « الفاء الفصل والشّق والتّوسع، والياء بحسب حركة النّطق بصوتها تشير إلى تحت، لتأخذ في الذّهن صورة حفرة في الطّبيعة، فتكون "في" بتوافق معاني حرفيها؛ الفاء للتّوسع، والياء للحفرة (وعاء للمحتويات)؛أي ظرف للمكان»[1]،كما تدلّ على الظّرفيّة الزّمانيّة، ومن ذلك قول الرّوائي: «أنا الذي نشأت في محيط ديني، وعائلة تقليديّة محافظة ومتمسّكة بالدّين كثابت رئيسي في حياتها، وركنا من أركانها التي لا تتناقش، لكنّني شاطرته الرّأي في أنّ هناك شيئًا ما يحدث بالفعل، وإنّه لأمر يثير الحيرة والغرابة في الوقت نفسه »[2].

وقد دلّ حرف الجر "في" على الظّرفيّة الزّمكانيّة، ففي عبارة (كثابت رئيسي في حياتها) وعبارة (في الوقت نفسه) نلحظ حالة الاغتراب النّفسي والوجودي الذي يعيشه الرّوائي، فهو على الرّغم من أنّه يولي عناية كبيرة للدّين الإسلامي كرابط مقدّس، إلاّ أنّنا نراه أصبح يعيش حالة اللاتدين رغم نشأته في عائلة إسلاميّة محافظة، تعشق الدّين وتحافظ عليه، ومن ثمّة فهو يعيش حالة انفصام بين فترة الطّفولة التي ترعرع فيها متديّنا بالفطرة، وبين فترة الشّباب التي انعتق خلالها وتّحرر من العائلة، وبالتّالي التّحرر من القيم الإسلاميّة والهروب من تعاليم الدّين التي يراها تقيّده وتلغي حرّيته. فقد أسهمت "في" في الكشف عن الصّراعّ الحاد الذّي يعيشه وعرض المفارقة العجيبة يعانيها بين جوانحه (وعاء للصراع والمعاناة والكبت النفسي).

كما دلّ حرف الجرّ "في" للظّرفيّة المكانيّة واحتواء المكان على معاني مائزة، من مثل قوله: «لم يكن أبي أبلها بالتّأكيد، كان رجلا يؤمن بذلك الزّعيم، ويصدّقه، ويدافع عنه، ويعتبر نفسه جنديًّا في

---

[1]- حسن عباس، حروف المعاني بين الأصالة والمعاصرة، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق،سوريّة، 2000، ص74.

[2]- بشير مفتي، دميّة النّار، ص13.

خدمة تعاليمه، مناضلا في جهاز سلطته، رقما له دور في هذا العالم الذي يحكمه بيد من حديد »[1]، حبث نلاحظ في هذه الفقرة أنّ الزّعيم قد سكن جسد والد رضا، وأصبح مهووسا به، فنجده يؤمن به إيمانا مطلقا، ويصدّق كل ما يقول ويدافع عنه. ويعاقب كل من يعارض الزّعيم، فهو على الرّغم من أنّه يشكّل رقما صغيرا في سياسة الزّعيم إلاّ أنّه يعتبر نفسه جنديًّا مجنّدًا لخدمته (مدير السّجن)، وبالتّالي فهو يحسّ بأنّه ذو قيمة كبيرة في هذا العالم المليء بالصّراعات، حيث يكون فيه البقاء للأقوى، وليس البقاء للأصلح، حتّى ولو كان ذلك بأساليب بشعة، فقد جسّد الحرف "في" في هذا المقام المنزلة والمكانة التي يوجد عليها الوالد في ظل العالم
الذي يحكمه الرّئيس.

كما استوقفتنا في الرّواية حروف جر أخرى، كان لها تأثير بارز في رسم خيوط الرّواية وتلوينها بأسلوب متميّز، ومن ذلك حرف الجر "من" الذي ورد في الرّواية سبع مائة وثمانية وخمسين مرّة، ليكون ثاني حرف استخدمه الرّوائي محاولا التّعبير عن ابتداء الغاية أو انتهائها، ففي قوله: «رغبت بعدم العودة، استلطفت مدينة عنابة، ووددت لو أمكث فيها مثلما فعل قبلي رفيق هاربا بجلده من قتلة الأحلام وسجانيها، من كل من يقف ضدّ أن نكون أحرار في هذا العالم ... غير أنّني عدت في الغد وأنا جد متلهف لمعرفة ما دار بين أخي وسعيد من كلام حول القضيّة »[2].

ورد حرف الجر من في هذه الفقرة دالا على تجاوز المرحلة الصّعبة التي مرّ بها البطل عندما فرّ إلى مدينة عنابة هروبا من مضايقات السّعيد بن عزوز، الذي ظلّ يطارده محاولا إدخاله السّجن غيرة منه، ليعبّر من حالة اليّأس والقنوط والقلق إلى حالة الارتياح والطّمأنينة والانبعاث من جديد بعد أن خلّصه أخاه من قبضة السّعيد بن عزوز، وقد وظّف الرّوائي "من" للدّلالة على الانتهاء من حالة الخوف والاضطراب التي كان يعيشها البطل، وانتقاله إلى حالة الرّاحة النّفسيّة وعدم الخوف من ضابط الشّرطة.

كما نجد تواترا ملحوظا لحرف الجر "اللام" الذي ورد في الرّواية ست مئة وتسعين مرّة للدّلالة على الاختصاص والتّعليل، وأحيانا أخرى للغاية، ومن ذلك قول السّارد: «كم يكون الضّعف طريقا

---

[1]- الرّواية، ص32.

[2]- الرّواية، ص 70.

لارتكاب أبشع القذارات وأسوأ الأفعال غير المنتظرة »[1]، حيث جاء حرف الجر "اللام" هنا دالا على الاختصاص والتّعليل، ففي تقدير السّارد أنّ السّبب الرّئيس لارتكاب الحماقات، وكل الافعال السّيئة ضعف الإنسان وجبنه.

كما ورد الحرف "على" أربع مئة وثلاثة وأربعين مرّة، للدلالة على معنى الاستعلاء والعلو فانسجمت مع المعنى العام للرّواية، حيث يرى البطل نفسه أنّه أصبح الآمر النّاهي والمحدّد لمصائر النّاس بعد انضمامه لجماعة الظّل؛ يقتل من يريد ويبقي على من يريد، يساعد هذا ويتكبّر على ذاك، ومثال ذلك في الرّواية قول رضا شاوش: « لم أعد أؤمن بالضّمير... إنّها فكرة مخترعة فقط لخلق الرّعب في نفوس أولئك الذين لايجب أن يقتربوا من الفردوس الأرضي، وافقت على تنفيذ المهمّة، أعطيت وعدا بذلك، شكرت الرّجل ذا النّظارات السّوداء على الثّقة »[2].

ومن ثمة وظّف الرّوائي جلّ حروف الجر لتدلّ على معاني مختلفة تتلوّن بلون السياق الدّلالي وتكتسي فاعلياتها البلاغيّة والإبلاغيّة من حركة السّرد وإيقاع الأحداث التي نراها تستجيب لمتطلّبات المقام والحدث الرّوائي.

كما تواترت حروف النّداء والعطف والنّفي وأحرف المضارعة كون السّارد أطلق العنان لذكرياته وأحلامه، واسترجع بفكره تاريخ طفولته وشبابه، ولهذا نجدها كثيرة التّواتر مجتمعة ومتنوّعة في تعالق أسلوبي يضعنا في حرج تفضيل إحداها على الأخرى من أجل التّحليل والتّمثيل، وحال المقام لا يسمح بتناولها متفرقة. وعليه جاء اختيارها متنوذعة متناسبا مع وضع الاعتراف والبوح بأسراره واستذكاره لمحطّات حياته، وبكلّ الظّروف التي مرّ بها ليوصل للقارئ ما يريد إيصاله علّه يجد مبرّرا لتصرّفاته وأخطائه المرتكبة في حقّ نفسه وفي حق الآخرين.

ب- التضافر اللفظي بين الأسماء والأفعال في ضوء معادلة بوزيمان:

تساعد العمليات الإحصائيّة على تحديد نوعيّة الرّواية وطبيعة الشّخصيات، كما تبرز قدرة السّارد على تنويع الأساليب من خلال تنويعه في الشّخصيات وأحوالها وأنواعها خاصّة الشّخصيّة

---

[1]- الرّواية، ص156.

[2]- الرّواية، ص136.

البطلة؛ وتعتبر معادلة بوزيمان أفضل إجراء إحصائي يكشف عن طبيعة الشّخصيّة ومواقفها وأحوالها، كما تبيّن هذه المعادلة شكل الرّواية ونوعها.

نشأت معادلة بوزيمان «في أحضان اللّسانيات النّفسيّة» [1]، لتشخيص وقياس درجة الانفعال والهدوء لدى المرضى، ثمّ شقّت طريقها إلى الأدب لمعرفة مدى أدبيّة الأعمال الأدبيّة.

ويعود الفضل إلى ظهور هذه المعادلة إلى الفيلسوف الألماني(أ.بوزيمان Busema.A) والتي تقوم «بتشخيص لغة الأدب تشخيصا كميًّا» [2]، وتمييزها عن لغة العلم، من خلال تحديد نسبة الأفعال إلى الصّفات، وهذه النّسبة هي التي تحدّد أدبيّة الأسلوب ذلك لأنّ لغة الأدب تمتاز بخصائص وأساليب تميّزها عن لغة العلم، وانطلقت هذه المعادلة «من فرض مفاده أنّه من الممكن تمييز النّص بواسطة تحديد النّسبة بين مظهرين من مظاهر التّعبير بالوصف qualitative aspect أي نسبة الفعل إلى الصّفة» [3]، فالتّعبير بالحدث هو الأفعال التي تقوم بها الشّخصيات وتصّور أنشطة معيّنة ويتجسّد ذلك في كلمات تدلّ على الحركة والحيويّة والنّشاط والاستمرارية، أمّا التّعبير بالوصف فيقصد به العبارات والكلمات التي تدلّ على صفات وخصائص كمّية ونوعيّة « ويتوقف تمييز النّص الأدبي عن غيره من النّصوص على النّسبة بين الكلمات المعبّرة عن حدث والكلمات المعبّرة عن وصف، ويتّم حساب هذه النّسبة...بإحصاء عدد الكلمات التي تنتمي إلى النّوع الأوّل، وعدد كلمات النّوع الثّاني، ثمّ إيجاد خارج القسمة قيمة عدديّة تزيد وتنقص تبعا للزّيادة والنّقص في عدد كلمات المجموعة الأولى على المجموعة الثّانية[4]، والنّتيجة المتحصّل عليها هي الدّالة على مدى أدبيّة أسلوب العمل الأدبي المدروس، فكلّما غلبت نسبة الأفعال على الصّفات كان العمل الأدبي يمتاز بالحركة والنشّاط والانفعال، أمّا إذا طغت نسبة الصّفات على الأفعال فإنّ العمل يتسّم بالبساطة والهدوء والسّكينة.

---

(1)- عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبيّة، دار طيبة للنّشر والتّوزيع والتّجهيزات العلميّة، القاهرة 2005، ص 191.

(2)- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص 73.

(3)- عبد الباسط محمود، الغزل في شعر بشار بن برد، ص 191.

(4)- سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، ص77.

وعلى اعتبار أنّ الفعل هو من أهم السّمات الأسلوبيّة في اللّغة ثمّ يليه الوصف، فقد اهتدينا إلى تطبيق معادلة بوزيمان على رواية (دمية النّار) لقياس مدى انفعاليّة، أو عقلانية الرّواية ومن تمّ الحكم عليها من خلال حساب عدد الأفعال وعدد الصّفات.

من خلال إجرائنا لعملية أسلوبيّة إحصائيّة للفعل والصّفة في الرّواية، لاحظنا استحواذ الفعل وأزمنته وأبنيّته في (دمية النّار)، حيث بلغ عدد الأفعال 5032 فعلا بنسبة 84.30٪ بينما بلغ عدد الصّفات تسع مئة وثلاثة وعشرين صفة بنسبة 15.47٪، فالسّارد شاوش يفضّل التّعبير بالجمل الفعليّة أكثر من غيرها من الجمل الأخرى، فالتّعبير بواسطة الفعل يدلّ على الحدث الذي يدلّ بدوره على الحيويّة والحركة والنّشاط، على عكس الصّفة التي تدلّ على الهدوء والسّكينة، ولذلك فإنّ طغيان الفعل على الرّواية يوحي بحركيّة وفاعليّة البطل (رضا شاوش)، وكذا الشّخصيات الرّئيسيّة في الرّواية (رانية مسعودي،كريم، الرّجل السّمين الوالد) وأنّها شخصيات بعيدة عن الدّيمومة والثّبات والاستقرار؛ فهي حركيّة دائما تتّسم بالنّشاط والانفعاليّة.

إنّ وفرة الصّيغة الفعليّة في الرّواية شكّل علامة أسلوبيّة متفرّدة،حيث جعلتها رواية انفعاليّة حركيّة، وأبعدتها عن السّكون والثّبات.

ومن أهم السّمات الأسلوبيّة اللافتة للنّظر في الرّواية غزو الفعل في المقاطع الحواريّة، إذ نجد الأفعال متقاربة ومتتاليّة تطلقها الشّخصيّة تباعا ممّا وَلَّدَ زَخَمًا من الأفعال، ومثال ذلك ما جاء في الحوار الذي دار بين رضا شاوش وأخيه عندما زاره أخوه في منزله، إذ نجد عشرون فعلا في سبعة أسطر هي كالآتي[1]: « تساءلت عن سبب زيارته، تركته يدخل للبيت، ويبقى طويلا يتأمّل شساعته ووحدانيّتي فيه، وقال مبتسما:

– أنا لا أفهمك، لماذا لا تعيش معنا؟ –لا أدري، كنت دائما أؤثر أن أكون وحيدا.

– بالفعل، ولهذا كنت أظنّك ستصبح فنّانا أو كاتبا لقد كنت تحبّ القراءة كثيرا.

– نعم، كنت أحبّها.

– والآن ماذا تفعل بحياتك؟ حتّى أنا أستغرب، من أين لك هذه البهرجة والمكانة وكلّ النّفود؟»

[1]– الرّواية، ص 142.

فكثرة الأفعال في هذا المقطع الحواري يوحي بحركيّة ونشاط شخصيّة رضا شاوش وأخيه كمال، وهذه الأفعال هي(تساءلت- تركته-يدخل- يبقى- يتأمّل- لاأفهمك- تعيش- لاأدري- كنت- أؤثر- أكون- كنت- أظنّك- ستصبح- كنت- تحبّ- كنت أحبّها- تفعل- أستغرب) وهي أفعال توحي بالحركيّة والاستمراريّة والنّشاط. وهذا التّراكم الفعلي نجده أيضا في الحوار القائم بين رضا ورانيّة مسعودي في شأن ابنهما عدنان، ففي تسعة أسطر نجد أربعة وعشرين فعلا هي كالآتي[1]:

« تكلّمي، أنا هنا لأسمعك كلّ ما تودّين قوله لي.

-صمتت قليلا ثمّا تكلّمت:

-أقصد ابننا عدنان..

-ظننت في البداية أنّها نطقت ابننا سهوا، ولكن بينما هي تكمل حديثها استمرّت تتحدّث عن ابنها كما لو هو ابني أنا أيضا، فقاطعتها متسائلا:

-لماذا قلت ابننا؟

-لأنّه ابننا معا.. لم أخبرك لأنّني كنت غاضبة منك، ولكن زوجي عرف الحقيقة لانّه لا ينجب وهرب بعدها وتركني لوحدي في ذلك الكوخ الحقير..

-وأضافت مبتئسة:

-رغم ألم الفراق إلاّ إنّني في النّهاية فرحت لأنّه تركني وهرب، لقد كشف عن وجهه الحقيقي»

فالأفعال الموجودة في هذا المقطع الحواري (تكلّمي- أسمع- تودّين- صمتت- تكلّمت- أقصد- ظننت- نطقت- تكمل- استمرّت- تتحدّث- فقاطعتها- قلت- أخبرك- كنت- عرف- لا ينجب- هرب- تركني- أضافت- فرحت- تركني-هرب- كشف) هي أفعال ماضية ومضارعة حركيّة منحت الرّواية بعدا أسلوبيًّا متميّزا.

لكن الملاحظ عللى الرّواية هو سيطرة الفعل المضارع وغلبتِه على لغة الشّخصيات أكثر من الفعليْن الماضي والأمر، وهو ما يدلّ على حيوّية ونشاط الشّخصيات المحرّكة للحدث، وطغيّان الفعل المضارع يدلّ أيضا على أنّ الرّواية تبرز أحداثها في الزّمن الحاضر الذي ترفض شخصيّاتها فيه العودة للماضي، فحياتها تمتّز بالحيويّة والحركيّة في حاضرها، وترفض الاستسلام للوضع القائم وتسعى للتّغيير

[1]- الرّواية، ص 165-166.

لتحقيق الأفضل لحاضرها ومستقبلها، فتوزّع عدد الأفعال وتفاوتها من شخصيّة لأخرى يوحي بحضور الشّخصيّة وتأثيرها على الحدث السّردي، فرضا شاوش أخذ حصّة الأسد في حضوره على مستوى أحداث الرّواية، إذ شكّل ثلثي حوار الشّخصيات الأخرى، وهـــذا ما يفسّر غلبة الأفعال في كلامه، ومن أمثلة طغيان الفعل المضارع ما يوجد في الحوار التّالي[1]:

-« لاشكّ أنّك تفهمني جيّدا.

-أومأت برأسي موافقا، فردّ عليّ:

-لا أريدك أن تشاطريني، الرأي أريد أن أعرف موقفك .

– ليس لي موقف، أنت تعرف هذا، انضمامي إليكم وأنّا عبد مأمور، أفعل ما يطلب منّي وأكافأ بجزالة، وهذا يكفيني لكي أكون مرتاحا اليوم».

ففي هذا المقطع الحواري المتكوّن من خمسة أسطر نجد أحد عشر فعلا مضارعا مقابل فعلين ماضيين فقط، ما يوحي بالحضور القوي لرضا.

كما نجد حفاوة الأفعال المستندة إلى ضمير المتكلّم، إذ تبلغ سبعة أفعال هي (أومأ أريدك أريد، أعرف، أفعل، أكافأ ،أكون)، توحي هذه الأفعال المضارعة بسيرورة الحدث الرّوائي وحيويّته وعدم سكونه.

فيما توحي غلبة الفعل المضارع الذي بتجاوز الماضي ويرفض العودة إليه مرّة أخرى؛ فرضا تجاوز الزّمن الماضي ويرفض العودة إليه خاصّة بعد انضمامه لجماعة الظّل، فتغيّرت حياته عمّا كانت عليه في الماضي، والمقطع التّالي يوضّح ذلك « وكلّ ما قمت به بعدها كان تنفيذ ما يطلب منّي فعله، قمت بدوري كما يجب، بل تفنّنت وأنا احسّ بأنّ جهودي ستثمر حتما، وأنّ طريقتي ستعجبهم بالتّأكيد، فلم يكن عندي حد، أو لم أضع لنفسي حدًّا، فهمت من خلالهم أنّ شطارتي كانت في إثبات وفائي لهم، وولائي لميولهم، وقدرتي على التّنفيذ المحكم والدّقيق لما أنجزه من مهمّات، ومع كل مهمّة كنت أنجزها كنت أشعر بأنّني أتعمّق أكثر في منظّمتهم تلك، وأسير بعيدا في طرق ظلامهم ذاك، وأصبح مع الوقت جزءا منه، جزءا لايتجزّأ »[2].

---

[1]- الرّواية، ص 128.

[2]- الرّواية، ص115.

نلحظ في هذه الفقرة أنّ البطل تغيّر حاله عمّا كان عليه في الماضي بانضمامه لجماعة الظّل، حيث نجده في الحاضر إنسانا آخر عكس ماكان عليه سابقا، حيث كان يكره الجماعة رافضا الانخراط فيها كونها جماعة تسعى لخراب البلاد، لكنّه غيّر من موقفه وأصبح واحدا من تلك الجماعة، يعمل جاهدا لأجل إرضائها، وهذا ما يفسّر الحركيّة والتّغيّر في حال الشّخصيّة البطلة حيث عكست شخصيّة رضا رؤيتها وحالها « فكلّ شخصيّة في الرّواية تميل إلى أن تتميّز بأسلوبها الخاص، وهو ما يعكس أيضا نمط تفكيرها »[1] ، فشخصيّة البطل في الرّواية لها أسلوب خاص ووجهة نظر خاصّة تحاول إيصالها، وقد اختلفت أسلوبه عن أسلوب باقي الشّخصيات الأخرى.

من خلال هذه العمليّة الإحصائيّة التي قمنا بإجرائها بقياس الأفعال والصّفات يتضّح لنا أنّ الفعل شكّل ظاهرة أسلوبيّة متميّزة طغى على لغة الرّواية خاصة على مستوى المقاطع الحواريّة حيث تحتشد الصّيغة الفعليّة على مستوى الرّواية خاصة الفعل المضارع ما يوحي بحضور الشّخصيات وحركيتها ونشاطها، وأنّها شخصيات انفعاليّة غير ثابتة وغير مستقرّة تسعى للتّغيير والتّطلع لمستقبل أفضل.

2- المكوّن الصّوتي (الأصوات المتواترة وصفاتها):

استوقفتنا في الرّواية ظاهرة مميّزة للأصوات، فقد وظّف الرّوائي مجمل حروف العربيّة من مختلف المخارج الصّوتيّة وصفاتها، وسنحاول تناول تلك الفونيمات (phonèmes) المكرّرة لنوضّح أثرها الجمالي في بناء الرّواية، من حيث التّعبير الانفعالي المُشكِّل بعدا أسلوبيًّا جديدا في التّصوير الأدبي و« معلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التّصوير والصّياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشّيء الذي يقع عليه التّصوير والصّوغ فيه »[2].

ونعتني في دراستنا للأصوات بالتّوازي بين الوزن والدّلالة، فالتّوازي الصّوتي في إطار مخارج الأصوات وصفاتها يشكّل مكوّنا يفضي إلى دلالة تتوازى مع وقعها الذّهني والنّفسي على المتلقي فكلّ مكوّن يسمّى كلمة، وإذا تعدّدت الكلمات في إطار إسنادي سمّيت جملة، وما يهمّنا هنا هو الإحساس الذي تتركه حركة التّوازي في النّفس، وطبيعة توزيع الأصوات وتواليها في الخطاب السّردي

---

[1]- حميد لحمداني، أسلوبيّة الرّواية، ص21.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 245.

في علاقتها بالدّلالة وما يرافقه من إيقاع الأحداث، لذلك نسعى إلى مكاشفة توزيع الأصوات المتواترة من خلال: (الجهر والهمس) بعدهما الصفتان البارزتان في رصيد أصوات النّص الرّوائي قيد الدّراسة، فضلا عن صفتي الشدّة والرّخاوة وأثرهما في بناء إيقاع الحدث السّردي.

أ- صفتا الجهر والهمس:

تشكّل الأصوات أحد العناصر الأسلوبيّة المكوّنة للرّواية، حيث تتداخل مع بعضها البعض لتكوّن بعدا فنيًّا ودلاليًّا إذا أثّر في نفسيّة المتلقي، إذْ تجعله يتفاعل معها ويحسّ بأنّه جزء من اللّعبة. ولما كانت الأصوات الغالبة في الرّواية نوعان: مجهورة و مهموسة شكّلت نسقا مفارقا يتّسم بالتّنوع والانتقال الذي يتفّق مع تتابع الأحداث وانتقالها من حال إلى حال، من حال السّكينة والهدوء حينا إلى حال التّوتر والانفعال حينا أخرى، فالمجهور بعدّه صوتا « يهتزّ معه الوتران الصّوتيان »[1] في الحنجرة ممّا يحدث اهتزازًا عند النّطق فيصدر نغما موسيقيًّا تطرب له الأذن وتتلذّذ بسماعه ويتميّز بالقوة وشدّة التّأثير في المتلقي أكثر من غيره من الأصوات المهموسة وعددها في اللّغة العربيّة « ثلاثة عشر: ب ج د ذ ر ز ض ظ ع غ ل م ن، ويضاف إليها كل أصوات اللّين بما فيها الواو والياء »[2]، أما الصّوت المهموس « فهو الذي لا يهتزّ معه الوتران الصّوتيان ولا يسمع لهما رنين حين النّطق به »[3]، ولا يحدث اهتزاز عند النّطق، ويكون حال الوترين الصّوتيين ساكنا حين النّطق به. وهي ما تبقى من حروف العربية، وعددها « اثنا عشر: ن

ث ح خ س ش ص ط ف ق ك ه »[4].

وسنقف عند هذه الأصّوات بصفتيها (الجهر والهمس) في الرّواية لتبيان مدى توافقها مع الحالة الشّعوريّة للسّارد، اعتمادا على الإحصاء كفاعليّة مساعدة لتأكيد بروزها وبيان أثرها في حركة الأحداث السّرديّة، وبيان ذلك في الجدولين التّاليين:

---

[1]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغوية، المكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1989، ص 21.

[2]- إبراهيم أنيس، الأصوات اللّغويّة، ص 22.

[3]- المرجع نفسه، ص 22.

[4]-المرجع السّابق، ص 22.

الجدوليْن رقم 2 و3 : تكرار الحروف المجهورة والمهموسة في الرواية:

الصّوت	تكراره	النّسبة المئويّة
ب	5418	7%
ج	1779	2%
د	4316	5%
ذ	1575	2%
ر	6513	8%
ز	653	1%
ض	802	1%
ظ	431	1%
ع	4848	6%
غ	740	1%
ل	14664	19%
م	8850	11%
ن	9610	12%
و	6947	9%
ي	11956	15%
المجموع	79102	% 100

الصّوت	التّكرار	النّسبة المئويّة
ت	7506	20%
ث	856	2%
ح	3158	9%
خ	1464	4%
س	2991	8%
ش	1491	4%
ص	1212	3%
ط	1036	3%
ف	3747	10%
ق	3393	9%
ك	4827	13%
هـ	5442	15%
المجموع	37123	%100

- نسبة الأصوات المجهورة باعتبار المجموع الكلي للمجهور والمهموس هي: 68.06 %

- نسبة الأصوات المهموسة باعتبار المجموع الكلي للمجهور والمهموس هي: 31.94 %

من خلال إلقاء نظرة فاحصة على الجدولين لاحظنا غلبة الأصوات المجهورة والمقدّر بـ: **68.06** % على الأصوات المهموسة المقدرّة بـ **31.94** %. ممّا فتح باب القراءة والتّأويل للوصول إلى الدّلالة المقصودة من استخدام الأصوات ومدى انعكاسها على المدلول العام للرّواية، استنادا على القيمة التعبيرية التي « تأتيها من خصائصها الفيزيائيّة (الطّبيعيّة) والأكوستيكية (السّمعية) ومن التّداعيات

بالمشابهة مثل تشبيه شيء، كمحاكاة بعض الأصوات الشّفويّة الاحتكاكيّة (ب. م) لصوت الرّيح »[1].

فطغيان الأصّوات المجهورة تعكس لنا الحالة النّفسيّة للسّارد والتي أراد أن يجهر بها ويبوح بها للمتلقي، فهو لم يعد يطيق الحالة المتأزّمة التي يعيشها، حالة الاضطراب والقلق والانفعال والتّوتّر ممّا اضطره للبوح بأحاسيسه ومشاعره والجهر بها من أجل التّنفيس عن نفسه، وإنقاص الهموم والأحداث المتراكمة عليه، متمنّيا أن يجد أذانا صاغية لدى القارئ، وأن يتفهم جرائمه التي قام بها وأفشى سرّها، لذلك نجده يستعمل الأصوات المجهورة بكثرة، حيث أخذت هذه الأصوات حيّزا كبيرا في رواية (دمية النّار).

فها هو يجهر ويعترف بقتله للرّجل السّمين «كثيرا ما قرأت عن تجربة القتل الأولى في حياة أي قاتل، لقد قيل أنّها الأصعب، بينما كانت الأسهل بالنّسبة لي، ولم أفهم لماذا ربّما لأنّني لم أرد أن أفهم، وربّما لأنّه لم يكن مهمًّا الفهم بقدر ما كان الفعل في حدّ ذاته »[2]، فإفشاء السر والجهر به كان ضروريًّا ومميّزا، وذا قيمة في حدّ ذاته، فالرّاوي أراد إخبارنا بالحالة التي وصل إليها، حيث لم يخف ولم يهب، ولم يتحرّك في نفسه أدنى شعور بالنّدم على قتله الرّجل السّمين، كلّ ذلك بغرض التنفيس عن نفسه، وإنقاص همومه المتراكمة عبر البوح والكلام، لدرجة أنّه وصف نفسه بأنّه آكل لحوم البشر، يقول: « وحققت من خلال ذلك الفعل الأثم جبروت لحظتي تلك، ثمّ أصبحت آكل لحوم البشر، وسيقول البعض إنّه مزاح، سخرية، مجرّد كلمات فضفاضة، أمّا أنا فلن أبالي بهذا الكلام، ثمّ ما همّني إن صدقتموني أم لا فبالنّسبة لي فقد أكلت لحم البشر وهم أحياء، حتى أنّني ساهمت في انتشار ظاهرة الكانيباليزم حينها، وكان النّاس يأكل بعضهم بعضا أكلا مخيفا في كلّ لحظة من أعمارهم التي كانت تمر »[3] .

---

[1]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، ص 35.

[2]- الرّواية، ص 139.

[3]- الرّواية، ص 158، 159.

نخلص مما سبق إلى أنّ الأصّوات المجهورة من خلال تواترها اللافت وتنوعها الصارخ ولاسيّما من خلال الصوامت الأكثر حظا من حيث التواتر (**ي ن م ل و**) ، حيث عبّرت عن الحالة النّفسيّة للسّارد أصدق تعبير، ممّا جعل المتلقي يتفاعل مع الرّواية ويستلذّ بقراءتها.

كما كشف التواتر الملفت لبعض الأصوات المهموسة؛ كالفاء والتاء والكاف والهاء عن حالتي اليأس والضعف اللّتين تعتريان السارد وتسلبانه قوته وجبروته، فتراه يحجم عن الجهر إلى الهمس نتيجة العجز والانكسار.

ب- صفتا الشـــدّة والرّخـــاوة:

أما صفتا الشّدة والرّخاوة فقد استوقفتنا في الرّواية، ودفعتنا لدراستها لمعرفة السّبب الرّئيسي من وراء توظيفهما من قِبَل السّارد، وأكثرها استخدا الأصّوات الشّديدة وظّفها الرّوائي للتّعبير عن غرض معين، ولتحقيق جماليات معيّنة، الأصوات الشّديدة ثلاثة أنواع لا تنطق من الطّبق « وإنّما تنطق الثلاث الأولى من الأسنان واللّثة، والرّابع من موضع الأسنان وما يصاحبها من حركة لعضلة مؤخّرة الأسنان »[1]. وهي: (الصاد، الضاد، والظاء)، و « نوع ذو تفخيم جزئي »[2] ، مثل (الخاء، والغين، والقاف)، ونوع يفخّم في مواقع لكنّه يرقّق في مواقع أخرى، ومن أمثلته (الرّاء واللام) »[3].

لم يكثر بشير مفتي في روايته (دمية النّار) من استعمال الحروف الشّديدة، ليبيّن للمتلقي أنّ الاعترافات التي قالها البطل هي مجرّد اعترافات، وأنّها جاءت للتقليل من حجم المعاناة التي كان رضا يعانيها، وأنّها غير مؤثرّة عليه، يقول البطل «صرت أنتظر من الفراغ فراغات أكثر، صرت لا أقدر على التّمسك بأيّ شيء، كان وقتي يذهب هباءً منثورا، وعمري يتقلّص في المشي والنّظر بلا مبالاة لخطوات النّاس التي ظلّت تبدو لي باستمرار تعيسة، الخطوات التي أحسست حينها أنّها تمشي هي الأخرى بلا مبالاة »[4].

---

[1]- حسام البهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، القاهرة، ط1، 2004، ص6.

[2]- ينظر: أحمد مختار عمر، دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، د.ط، ص 255.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 226.

[4]- الرّواية، ص 48.

نجده في هذه العبارة يوضّح الحالة النّفسيّة العابرة التي مرّ بها في لحظة من لحظات حياته، إذ أصبح فيها غير مبالي بأيّ شيء حتّى مصيره أصبح لا يهمّه، وكذا ما ستؤول إليه حياته مستقبلا حتّى معاناة الآخرين لا تهمّه، فكلّ شيء بالنّسبة إليه لا مبالاة.

أما الأصوات الرّخوة فهي ما تبقى من الحروف العربيّة وتعدّ « أصواتا رخوة في كامل أحوالها »[1]، وقد كانت طاغية على معظم الرّواية، وتعكس قدرة القاص على استحضار همومه وآلامه من خلال الاعترافات والتّصريحات التي كان يسردها دون خوف من العقاب ودون خوف من نظرة المجتمع إليه.

من خلال الأصوات الرّخوة حاول الرّوائي التّعبير عن حالة الفوضى وعدم الاستقرار من خلال الأحداث التي مرّت بها الجزائر، في فترة الثّمانينات والتّسعينات، والتي مسّت جميع مناحي الحياة بما فيها السّلطة والحكم، وكذا الظّلم والاستبداد الممارس على الشّعب الجزائري، والظّروف الاجتماعيّة الصّعبة التّي عانى منها الشّعب كالقتل والتّشريد والتّجويع والتّجهيل، يقول البطل رضا « لقد انتهت الحرب، وصار له دور آخر في فترة ما بعد تلك السّنوات المظلمة من القتل والخوف إنّ قوته الآن تكمن في شراء ذمم الذين بقوا أحياء، سياسيين ومعارضين ومثقّفين وغيرهم، وهو الذي يحدد الثّمن أحيانا ولا يستوي بالمناصب والنّقود ولكن الابتزاز »[2].

فالرّاوي أراد أنّ يقول بأنّ القوي أصبح يأكل الضّعيف في فترة العشرية السّوداء، حيث أصبح البقاء للأقوى، أمّا الضّعيف فلا وجود له ويعيش حالة من الرّعب والقلق والشعور دائما بأنّ الموت يلاحقه.

وجاء توظيفه للأصوات الرّخوة للتّعبير عن الهموم والمشاكل التي عاشها البطل، وكذا التّعبير عن الأحداث المأساويّة التي مرّ بها الوطن في فترة من الفترات، وبث عمق الإحساس في المتلقي بمعاناة النّاس.

لقد تفنّن بشير مفتي في توظيف الأصوات المكرّرة، وهذا ليس وليد الصدفة، بل يدلّ على قدرة الرّوائي على استحضار هذه الأصوات في موضعها مشحونة بعدّة دّلالات ومعاني تكشف لنا رسالة

---

[1]- حسام البهنساوي، علم الأصوات، ص 58.

[2]- الرّواية، ص 154.

من فنان مبدع ليوصلها إلى القارئ ويجعله يتأثّر بها، وينفعل معها، فيجذبه وتأسره تلك الأصوات المتكرّرة، لذلك نجد الرّوائي لجأ إلى توظيف أبعاد بلاغيّة وأسلوبيّة زادت من وتيرة الصّياغة الأدبيّة. وعليه فتكرار الأصوات بمختلف ظواهرها يشكّل ظاهرة أسلوبيّة متفرّدة أَثْرَت لغة الرّواية، وساهمت في البناء العام لهيكلها فنيًّا وأسلوبيًّا.

3- التـــداخل اللّفـــظي وأثره الصوتي:

شكّل التّداخل علامة أسلوبيّة فارقة في (دمية النّار)، وارتبط ارتباطا وثيقا بالأصوات، يعرّف (ابن منظور) التّداخل اللّفظي بقوله: « إنّ تداخل الأمور هو تشابهها والتباسها ودخول بعضها في بعض »[1]، يعني تشابه الأمور والكلمات والألفاظ والتباسها ببعض وهو عند الأسلوبيين عبارة عن « التقاء الكلمات في جمل في صوت واحد أو أكثر من جهة اللّفظ »[2] ما يحدث نغما موسيقيًّا تسمعه الأذن، ويستهوي القارئ ويتلذّذ بسماعه.

وقد تجلّت هذه الظّاهرة الأسلوبيّة في رواية (دمية النّار)، ومثال ذلك « وأغمض عينيه، وراح يستحضر بشفتيه كلمات من القرآن الكريم »[3]، نلحظ التّداخل في (عينيه، شفتيه) الشّيء الذي أحدث نغما موسيقيًّا طربت له الأذن، ممّا أثْرت الرّواية وزادها تألّقا وجمالا وأغناها فنيًّا كما نلمس تداخلا لفظيًّا آخر في قول السّارد: «كما لو أنّ خلاصة هذا الجري هو أنّنا لا نملك أيّ سلطة أمام الحب، عندما يهجم على قلوبنا، ويخبش أرواحنا لا نستطيع تغيير مسارنا حينها... »[4]، فالكلمات (قلوبنا، أرواحنا، مسارنا، حينها) اشتركوا في أكثر من حرف، ولم يوظّفها الرّوائي عبثا، بل وظّفها لأغراض أسلوبيّة تدلّ على قدرته على استحضار الكلمات ووضعها في المكان المناسب كي تجذب القارئ، وتجعله في تواصل دائم مع الرّسالة التي أراد السّارد إيصالها له من غير تعب أو تكلف.

ويتجسّد أيضا في قول الرّاوي رضا شاوش: « رائحة الذّكريات التي تجأر بالصّيحات المذعورة للمقتولين، والمعذّبين، والمهجرين والمنفيين ذلك الخراب الذي هو ثمن أي قوة يجب أن تحكم، والثّمن

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ط1، بيروت، 1968، م ج1، م 111، مادة د.خ.ل، ص 243.

[2]- محمد الطّرابلسي، خصائص الأسلوب في الشّوقيات، المنشورات الجامعيّة، تونس، 1981، ص 13.

[3]- الرّواية، ص 83.

[4]- الرّواية، ص 87.

أن يدفعه الأقلّ قوة، والأكثر نبلا »[1]، في هذه العبارة يكثر التّداخل اللّفظي (المقتولين، المعذبين، المهجرين، المنفيين)، وهذا يدلّ على براعة السّارد اللّغوية، وتمكّنه من قواعد اللّغة، كما يبرز لنا قدرته الفائقة على لفت انتباه المتلقي وشدّه إليه، إذّ نلحظ اشتراك الكلمات في (الياء والنون) للدّلالة على كثرة البؤساء و المعذبين وكثرة القتل والتّشريد في الجزائر.

كما يظهر التّداخل اللّفظي على مستوى الجمل والعبارات مثل:« ثمّ راح يردّد:

أشكر الله العليّ العظيم على ذلك

أشكر الله القادر على كلّ شيء

أشكر الله الهادي المنير

أشكر الله العظيم ... العظيم »[2].

فنرى كريم ينتقل من حالة التّأزم والفوضى التي كان يعيشها إلى حالة التّوبة والقناعة والرضا بقضاء الله وقدره، على الرّغم ممّا تعرّض له في السّجن، إلاّ أنّه أصبح عازما بأن لا يعود مرّة أخرى لارتكاب الذّنوب والمعاصي التي كان يرتكبها، حامدا الله، شاكرا لأنعمه، من خلال تكرار جملة (أشكر الله) التي تدلّ على الحمد والرّضا، وبأن هداه الله إلى الطّريق الصّحيح، كما تدلّ أيضا على الثّبوت والاستقرار، فهو ينتقل من الفوضى والضّياع وعدم الاستقرار إلى الاستقرار والثّبات لأنّه وجد نّفسه عندما رجع إلى الله.

لقد تفنّن بشير مفتي في توظيف التّداخل اللّفظي بأسلوب شيّق، وبدلالة رؤيويّة عميقة، إذْ نلحظ أنّه أورده في الرّواية في عدّة مواطن مع اختلاف تواتره: فنجد مرّة في الكلمات ومرّة على مستوى الجمل والعبارات، ممّا ساهم في تشكيل البناء العام للرّواية وتوجيهها الوجهة التي أرادها الرّوائي، وهو ما أكسب الرّواية رونقا وجمالا، وأعطاها بعدا جماليًّا وتماسكا نصيًّا يجعل المتلقي يندهش عند قراءتها، ولا يملّ منها لأنّ أسلوبها يستهويه، وكلماتها وعباراتها البديعة تأسره وتسحره.

---

[1]- الرّواية، ص 152.

[2]- الرّواية، ص 82.

3- المكوّن التـــركيبي وأثره الأسلوبي:

يعتني الباحث على المستوى التّركيبي بتآليف الجمل وتكوينها، وبعملية بنائها وتراكيبها، كما يدرس المميّزات الدّلالية والفنيّة التي تطبع لغة الأدب، أي أنّه يبحث في الجملة بمختلف أنواعها (الجملة الفعلية، والجملة الاسمية، وشبه الجملة)، لاسيما وأن الأديب الرّوائي يسعى من خلال اللّغة إلى تحقيق الانزياحات التي يخرج فيها من المألوف إلى اللاّمألوف، محاولا الخرق الدّلالي عن طريق اللّغة الغنيّة بالانزياحات، فالتّركيب يحدّد لنا ما نستطيع قوله من حيث قدرته على ضبط قوانين الكلام في حين «أنّ الأسلوبيّة ترى فيه عنصرا ذا حساسيّة في تحديد الخصائص التي تربطه بمبدع معيّن؛ لأنّها تعطيه من الملامح ما يميّزه عن غيره من المبدعين »[1].

فالأسلوبيّة تفضّل الاستعمالات الجديدة والمبتكرة للّغة والتي تحقق أهدافا جماليّة وفنيّة ومنطقيّة، ومثلما ذهب الأسلوب إلى الاعتماد على التّناص كثيرا، وعلى اللّغة بشكّل قليل، فقد جاء التّركيب مكثّفا ومليئا بالإيحاءات، حيث ينقل الحدث من الحالة العادية المباشرة إلى الغرابة والعجائبيّة، فيولدّ في نفس المتلقي الدّهشة والانفعال، والرّوائي عندما ينقل الحدث الواقعي إلى اللّغة يتبيّن لنا الأسلوب غالبا على الحدث الرّوائي ولا يمكن فهم دلالته ومقصديته إلاّ من خلال أسلوبه الذّي يميّزه من غيره.

يبنى التركيب في العربيّة على ترتيب الدّلالات التي يريد الكاتب إيصالها للمتلقي، وعلى خصائص التّركيب اللّغوي، لأنّ هدف الكاتب هو « توخي معاني النّحو فيها بين الكلم وأنّك ترتّب المعاني أولا في نفسك ثمّ تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك. وأنّا لو فرضنا أن تخلو الألفاظ من المعاني لم يتصوّر أن يجب فيها نظم وترتيب في غاية القوة والظّهور، ثمّ ترى الذين لهجوا بأمر اللّفظ قد أَبَوْا إلاّ أن يجعلوا النّظم في الألفاظ»[2]، ومنه فالعمليّة الإبداعيّة هي عمليّة تفاعليّة وتبادليّة بين النّص الأدبي وبين القارئ، أيّ بين الرّسالة والمرسل إليه، فالخطاب (الرّسالة) ينتظم على شكل

---

[1]- محمد عبد المطّلب، البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ط1، 1994، ص206-207.

[2]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح وتقديم ياسين الأيوبي، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان، ط1 2000، ص 416.

مدلولات في ذهن المرسل، ثمّ تنحو منحى تركيبيًّا أسلوبيًّا تتضّح من خلاله الدّلالات التي تشع بالمعاني، ثمّ تتشكّل مدلولات ورموز كتابيّة كانت أو نطقيّة، والمرسل إليه (المتلقي) تكون لديه أفكار ومدلولات سابقة تكوّنت في فكرة، عندما تأتيه دوال أخرى من قبل المرسِل يقوم بتحليلها وتفسيرها وفهمها وترجمتها وفق معرفته السّابقة ووفق ثقافته العامّة ومدى قدرته على الفهم والاستيعاب، فينتج دلالات خاصة، انطلاقا من علم التّركيب بين الألفاظ والجمل والعبارات.

يقوم الباحث الأسلوبي عند بحثه في التّراكيب بالتّحري عن الخصائص الأسلوبيّة التي تميّز النّص الأدبي عن غيره من النّصوص فضلا عن تقصّي سماتها الجماليّة؛ حيث ينطلق من الجملة بساطةً وتركيبا وصولاً إلى النّص، وما إلى ذلك، فالجملة هي التي تكوّن الفقرة ومن ثمّ النّص والأسلوبيّة تكشف عن المكوّنات التي يعتمدها المبدع في أسلوبيّته من ظواهر نحويّة لتركيب الجملة لأنّ عمليّة التّواصل تتمّ بواسطة الجملة؛ كونها أصغر وحدة دلاليّة يمكن دراستها والوقوف على معانيها وجمالياتها.

والجملة على ذلك نوعان (اسمية وفعلّية) لكلّ منهما خصائص ومميّزات تميّزهما، فمن خصائصها أنّها تبدأ باسم للدّلالة على الثّبات والاستقرار، ويلجأ إليها السّارد للتّعبير عن الحالات التي تتطلّب الهدوء والاستقرار، لأنّ الاسم ينتفي معه الزّمن ويتوقّف، لذلك يصلح للتّعبير عن عدم التّجدد وعدم التّغيير، أما بالنّسبة للجمل الفعليّة، فهي تتكوّن من فعل وفاعل، وتدلّ على التّجدد والانتقال من حال إلى حال، كما تدلّ على الحركة والتّحول وعدم الاستقرار «كون الفعل يدخل فيه عنصر الزّمن والحدث، بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزّمن»[1]. ولعلّ في ذلك أثرا كبيرا في بيان إيقاع الأحداث وحركيتها مقارنة بالواقع السردي المراد التعبير به عنها.

وقد أثّر التفّكير الأرسطي في النّحو العربي كثيرا، حيث قسّمت الجملة إلى موضوع ومحمول ولكنّه لم يعط للجملة المكانة المعنويّة التي تستحقّها، بل كانت تبدو شكليّة فقط تهتم بالظّاهر دون الغوص في أعماق الجملة، ولهذا نجدها في الدّرس البلاغي القديم جملة بسيطة تتكوّن من مسند ومسند إليه ولا تتعداهما ، لكنّ الدّرس الأسلوبي الحديث أعطاها أهميّة كبيرة وأولاها عناية فائقة، فأصبحت تنقسم أوجه كثيرة؛ بفعل بنائها (فعلية واسمية)، وبمقتضى البساطة والتركيب (إلى جملة

[1]– أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ص 153.

بسيطة وجملة مركبة)، وبفعل أسلوبها إلى (خبرية وإنشائية وشرطية)، وهي في ذلك كلّه تركّز على المعنى أكثر من تركيزها على الشّكل.

ومنه سسنحاول ملامسة المستويات التّركيبيّة التي تشكّلت منها الظّواهر الأسلوبيّة في رواية (دمية النّار) وتحليل الأبعاد الدّلاليّة، و« محاولة تتبّع خيوط العلاقات النّحويّة ودورها في إنتاج المعنى »[1]، واستخراج ما فيها من أساليب (طلبيّة وغير طلبيّة)، وأبنية (اسميّة وفعليّة) . وتراكيب (بسيطة ومركبة)، لأنّ « التّركيب أصبح مناط الدّرس اللّغوي»[2].

وسنركّز في دراستنا على «تفسير الظاهرة اللّغوية تفسيرا نحويّا»[3]، بعده تركيبا يتوافق مع الأبعاد الاجتماعيّة والنّفسيّة والثّقافيّة والحضاريّة والإنسانيّة والرّمزيّة، بداية بالبنية السّطحيّة للولوج إلى البنية العميقة قصد سبر أغوارها واستكشاف دلالاتها؛ من حيث ترى الأسلوبيّة في التركيب عنصرا مهمّاً في الكشف عن الخصائص المميزة للمبدع وإبداعه، إذ تكسب الرّوائي الملامح المميّزة له من غيره، لاسيما وأنّ الأسلوب الفردي كما يقول دي لوفر(de louvre): « حقيقة بما أنّه يتسنّى لمن كان له بعض الخبرة أن يميّز عشرين بيتا من الشّعر إن كانت لراسين (Racine) أم لكورناي (Corneille)، وأن يميّز صفحة من النّثر إن كانت لبلزاك (Balzac) أو لستندال (Stendal) »[4].

لذلك سنحاول من خلال هذه الرّؤية رصد الجمل الحاملة للغة السّارد، والتي لاحظنا أنّها تشكّل بعدا أسلوبيًّا بارزا، وتعطي صناعة إبداعيّة أجاد فيها صاحبها أيّما إجادة من خلال ثلاثة مرتكزات أساسيّة من حيث :

1. الأسلوب (الخبر والإنشاء بنوعيه الطّلبي وغير الطّلبي).
2. البنية (الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة).
3. التّركيب (الجمل البسيطة والجمل المركّبة).

---

[1]- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشّركة المصرّية العالمية للنّشر لونجمان، القاهرة، مصر،ط 1 1995، ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص 54.

[3]- رابح بوحوش، البنية اللّغوية لبردة البوصيري، ص 115.

[4]- عبد السّلام المسدي : الأسلوبيّة والأسلوب ، ص 56.

أ- من حيث الأسلوب:

✓ الأسلوب الخبري (الجملة الخبريّة):

وهو الكلام الذي يحتمل الصّدق أو الكذب، فنقول عن قائله بأنّه صادق أو كاذب وسوف نسلّط عليه الضّوء في دراستنا لرّواية (دمية النّار) بعدّه نوعا من الصّناعة اللّغوية والأدبيّة لما فيه من طاقات تعبيريّة هائلة أكسبت الرّواية جماليات لها مدلولاتها « على ما يحتمل الصّدق أو الكذب لذاته، أي يقطع النّظر عن خصوص المخبر وخصوص الخبر »[1].

الملاحظ على الرّواية أنّه يغلب عليها الأسلوب الخبري الذي جاء لتحقيق ما يهدف إليه السّارد، حيث يراه خبرا مناسبا لتبيان وجهة نظره من المجتمع الجزائري، وفضح الواقع المعيش الذي يعيشه الشّعب بمختلف طبقاته، ولهذا كان من البديهي أن يصبغ بصيغة خبريّة واصفة ؛ لأنّه كان في حالة تقرير وإخبار بقصة تبدو كأنّها سيرة ذاتية لأحد الأشخاص، فمن خلال رضا شاوش حاول بشير مفتي أن يقدّم صورة واضحة عن الأوضاع التي آلت إليها الجزائر في الثّمانينات والتّسعينات، وأن يبيّن الفئة التي تنتمي إليها هذه الشّخصيّة، وربّما بعض النّمادج التي جاءت على لسان البطل قد تكشف لنا ذلك، وتُبين حاجة الرّوائي إلى جعل لغته لغة تواصليّة، لذلك نراه يستخدم الأسلوب المباشر؛ لأنّه الأفضل والأنسب للقارئ نحو فهم معاني الرّواية، «فالأسلوب الخبري يمثّل اللّغة في جانبها القار »[2] والمباشر، ومن هذه الأمثلة:

- « كان أبي يحبّ خطب الرّئيس هواري بومدين (ذاك العسكري الذي أراد تغيير وجه الجزائر وحلم ببلاد اكبر من حجمها الحقيقي) »[3].

- « مات أبي منتحرا وهو في الرّابعة والخمسين»[4].

---

(1)- السّيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصّميلي، المكتبة العصريّة صيدا، بيروت، لبنان،2003، ص 41.

(2)- محمّد كراكبي، خصائص الخطاب الشّعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتيّة تركيبيّة، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2003، ص 13.

(3)- الرّواية، ص 28.

(4)- الرّواية، ص 31.

- « دخل أبي حالته النّفسيّة عندما سمع بمرض الرّئيس»[1].

- « تركتها مطمئنًّا إياها أنّني سأفعل كل ما من شأنه إسعادها وعدت منتكس الرّأس مهزوم القلب، ضعيفا لأقصى حد»[2].

- « وبينما كنت أتقدّم في سلّم التّرقي التّدريجي نحو الصّعود لقمّة فقدان الرّوح، كان سعيد بن عزوز يتعثّر بعض الشّيء أو لا يصعد أبدا»[3].

- « زاد موت عمّي العربي خلال سنوات الحرب من مضاعفة إحساسي بالأرق، وبالطّبع كالعادة لم أذرف الدّموع عليه»[4].

جاءت هذه الجمل حاملة لأخبار مؤكّدة، وبلغة تقريريّة، حُبكت بعناية فائقة لتناسب إيقاع الأحداث، إذْ نراها تتصاعد سرديًّا كي تترجم لنا عمق الإحساس بما أراد الرّاوي إخبارنا به عن حالة والده النّفسيّة المتأزّمة، كما تنقل لنا عمق حبّه لرانية مسعودي ومدى معاناته منه، وكيف أنّه سيبذل قصارى جهده في سبيل الظّفر بها، ثمّ ينتقل في موضع أخر ليبيّن المكانة التي وصل إليها ضمن جماعة الظّل حين استغنوا عن خدمات سعيد بن عزوز، وقد أراد الراوي في الجملة الأخيرة أن يبيّن للقارئ الفراغ العاطفي الذي تركه عمّي العربي في نفسيّته.

✓ الأسلوب الإنشائي:

هو الأسلوب الذي يمكن الحكم عليه بالصّدق أو الكذب، وهو نوعان: طلبي مثل (الأمر والنّهي والنّداء والاستفهام) ، وغير الطّلبي (التّعجب والقسم والمدح والنّدم). وقد استوقفتنا في الرّواية عدّة جمل إنشائيّة دفعتنا لدراستها والوقوف على معانيها، وقد وظّفها السّارد للتّعبير عن أغراض عديدة، كما أنّها تحمل دلالات وإيحاءات تفتح باب القراءة والتّأويل.

---

(1)- الرّواية، ص 46.

(2)- الرّواية، ص 76.

(3)- الرّواية، ص 121.

(4)- الرّواية، ص 151.

نجد الجمل الإنشائيّة بدرجة كبيرة في الحوارات التي دارت بين الشّخصيات، حيث كانوا يتبادلون الكلام والمعلومات والأفكار، كما وردت في الحوارات الدّاخليّة (المونولوج) للرّاوي، وقد وظّف السّارد هذه الجمل الإنشائيّة للهروب من السّرد الإخباري، وليكسر خطيّة السّرد وحدّته.

ويقوم الأسلوب الإنشائي بوظيفة نقل تعجب الشّخصيّة وحيرتها من بعض الأحداث والمواقف، كأن ينقل لنا دهشة الشّخصيّة (الرّاوي) من وجودها في وضع يستدعي الدّهشة والغرابة فنراه يوظّف الجمل الإنشائية ليخفّف من حيرة القارئ، ويهدّئ من روعه، ويوضّح له الوضع الذي آلت إليه نفسية الشّخصيّة من التعقيد والصعوبة، كما يحاول بواسطتها تبرير تصرّفاتها وسلوكاتها الغريبة، التي تبعث في نفس المتلقي الدّهشة والانفعال، والجمل التّالية توضّح ما ذهبنا إليه:

❖ **أسلوب الاستفهام :**

الاستفهام في العربية « حقيقته طلب الفهم » [1]. وجاء منه قول الراوي: « لم أعد أثق بخياراتي القديمة، وروحي فقدتها في تلك البرهة من الزّمن، في ذلك الزّمن اللازمني، كيف أصفه حقًّا؟! هل هي روحي التي فقدتها لا بالتّأكيد، فقدت شيئا ما في روحي شيئا ما، ما هو؟ هل يمكن التّدليل عليه؟ لا أدري، لا أظن، حتى شرحت ذلك لنفسي لما كان له أيّ أهمية. إنّ الروح عندما تفقد روحها لا تعني شيئا يضيع منّا فقط»[2]، في هذه الجملة تعدّد أسلوب الاستفهام وقد حاول من خلاله السّارد أن يصف لنا حالة العبث التي وصل إليها، فقد فقد روحه، ولم يعد يحس بأي شيء، ولم يعد يهمّه أي شيء، فهي إشارة سرديّة لبيان حالة الاضطراب والاغتراب النّفسي الحاد الذي يعانيه بطل الرّواية، وهي دعوة صريحة ليتفهّم القارئ الوضع الذي آل إليه البطل، وليقدّر معاناته.

وهناك جملة إنشائيّة وردت على لسان سعيد بن عزوز، والتي تنقل تعجبّه من موقف رضا شاوش: « هيا اجلس... أين تحسب نفسك يا بغل؟! »[3]، تبدو هذه الجملة استفهاميّة في ظاهرها، إلا أنّ وظائفها على عكس ذلك، فهي ليست استفهاميّة، إذا تتمايّل بين الأمر والتّوبيخ والتّعجب،

---

[1] – ابن هشام ، مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، تح محمد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، (د.ط)، 2003، ص 20.

[2] – الرّواية، ص 119.

[3] – الرّواية، ص65. .

فسعيد متعجب من أمر رضا الذي لم يخف منه وهو ضابط الشّرطة، بل احتقره ولم يرد الجلوس، لذلك جاءت هذه الجملة لتبيّن صهوته وسلطته وقدرته على الأمر والاستهزاء من رضا شاوش، فالجمل الإنشائيّة « تتميّز بأنّها تبعث الحيويّة والحركة في مراحل النّص إذا داخلته وتُعْرِب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباث إلى مساهمة المتقبّل الذي يتحوّل فيها من مجرد متقبل إلى طرف مشارك »[1]، والعبارة التي وظّفها السّارد جعلت المتلقي في حيرة ودهشة من تصرّف سعيد بن عزوز مع الشّخصيّة البطلة، « فالاستفهام لا يقتصر دوره على معنى الاستخبار وهو معناه الأصلي، إلاّ في ظاهر التّركيب، إذ يتعدى هذا المعنى إلى معاني أخرى لا يطلب فيها تعيين الجواب»[2] مثل الجملة السّابقة التي كانت مزيجًا من الأمر والتّوبيخ والإندار، ولم يكن غرضها الاستخبار، ممّا جعلت المتلقي طرفا مشاركا في العمليّة الإبداعيّة من خلال جعله يتأمّل
الجملة جيدا ليفهم السّارد.

كما نجد الاستفهام في: «(أليس الذي معك ابن السّيد(...)!»[3]، ينساق غرضه إلى الاستهزاء والتّهكم؛ فالرّجل السّمين يستهزئ بأسلوب غير مباشر من رضا شاوش، كونه ابن الرّجل الخائن الذي خانهم كما كانوا يظنون. ومن ثمّة هيمن الاستفهام في الرّواية على بقية الأساليب الإنشائيّة الأخرى وهو «طلب المتكلّم من مخاطبه أن يحصل في ذهنه ما لم يكن حاصلا ممّا سأله عنه»[4]، فالاستفهام يعتبر أكثر الأساليب الإنشائية تعبيرا عن مقصديّة الشّخصيّات.

❖ **أسلوب الأمر:**

(1)- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبيّة (مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة)، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004 ص96.

(2)- المرجع نفسه ، ص 70.

(3)- الرّواية، ص 99.

(4)- عاطف فضل، تركيب الجملة الإنشائيّة في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2004، ص 400.

وهو أسلوب يقصد به «إنشاء طلب يتعلّق بتحقيق فعل على وجه الاستعلاء ويتمّ أسلوب الأمر بصيغ أربع: فعل الأمر، والمضارع، المجزوم بلام الأمر واسم فعل الأمر، والمصدر النّائب عن فعل الأمر» [1]، وهذه الصّيغ قد تخرج عن معنى الوجوب والإلزام لتكتسي مدلولات جديدة.

ويمكن القول؛ إنّ هذا الأسلوب هو أحد أبرز الأساليب الإنشائيّة التي توزّعت في رواية (دمية النّار)، وأخذت نصيبها من عناية مفتي وإبرازه لها، فهو الأسلوب الثّاني من حيث تواتره في الرّواية، وقد طوّعه السّارد لخدمة مقاصده الخاصّة، ومن ذلك نجد قول الرّجل السّمين لرضا: «كل وتنعّم وأطلب المزيد، أنت شاب ذكي، وغدا بالتّأكيد ستكون خير خلف لنا»[2]، وظّف الأمر بصيغة أفعال الأمر(كل، تنعّم، اطلب) فهي عبارة عن أوامر أصدرها الرّجل السّمين باعتباره أمرا وأعلى منزلة من المأمور(رضا)، إذ يُكَوِّن رضا بأن يصبح مثله ويدخله عالم الإجرام، فأمره بأن يأكل ويتنعّم بملذات الحياة، وأن يطلب ما يشاء لاستدراجه وملاينته لاستخدامه للأغراض التي تخدم الجماعة.

كما جاء أسلوب الأمر غير المباشر في قوله «كانوا يطلبون مني أشياء غريبة»[3]، لإضفاء نوع من الحركيّة والديناميكيّة المرتبطة بالطّلب والموحيّة بفعالية التّنفيذ والاستجابة للأوامر المطلوبة دون رفض أو اعتراض، فجماعة السّرداب كانت تطلب منه طلبات غريبة، ولكنّه كان يقوم بها دون اعتراض على الرّغم من كونه غير مقتنع بها، لكنّه كان ينفذّها لأجل أن يكون واحدا مهم في نظامهم ويجعلهم يثقون فيه، والأمر غير المباشر ينمّ على دراية الكاتب الفائقة على الابتكار في أساليب الخطاب من خلال اختزال عدّة أوامر طلبت من البطل في جملة (كانوا يطلبون منّي أشيّاء غريبة) ،كما يدلّ على قدرته في تنويع الأساليب.

❖ **أسلوب النّداء** : ونعني به « إنشاء طلب يراد منها إقناع السّامع على المتكلّم بذهنه: فوظيفة النّداء هي التّنبيه، وأمّا من حيث التّركيب فقد اعتبر النّقاد النّداء بمثابة الجملة إذ يفيد (أدعو+

---

[1]- عبد الرّحمان بن زورة، أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر(مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة)، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، المدنيّة الجديدة، تيزي وزو، 2014، ص304

[2]- الرّواية، ص121.

[3]- الرّواية، ص 120.

المفعول به»[1]. كشف هذا الأسلوب في الرّواية عن أبعاد ودلالات إنسانيّة ونفسيّة جسّدت ضعف الإنسان أمام القوّة والسّلطة والسّيادة والعظمة، خدمة لمصالحه ورغباته ولو على حساب خسران روحه وإنسانيّته، حيث نجد البطل يذهب إلى جماعة الظّل (السّرداب) خاضعا ذليلا، وقد نقلت هذه الجمل السّرد من الجانب الإخباري إلى الجانب الانفعالي والتّأثيري، وحملت معاني وصورا رائعة عن حاجة النّاس للآخرين، وأنّه لا يستطيع تحقيق أمانيه بمفرده، بل لابدّ من إشراك الآخرين في ذلك، فجاء تكرار حروف النّداء في الرّواية أحيانا للقريب، وأحيانا أخرى للبعيد، ومرّة للتّوكيد ومرّة أخرى حكما وحقيقة، ففي عبارة « آه منك يا بشير... أنت تسألني عن حياة شخص يفضّل التّكلم، وحتى أصدقك القول أنا أيضا لا أعرف عنه الشّيء الكثير»[2]. فعمي العربي يناشد بشير مفتي بأن يكفّ عن مساءلته عن حياة رضا شاوش، فهو أيضا يعتبره رجلا غامضا ولا يعرف عنه الكثير سوى ما أخبره عنه. فجاء النّداء بالأداتين (آه، يا) ليعبّر عن الحسرة الممزوجة بالتّرجي من بشير بأن لا يطلب منه مرّة أخرى أن يخبره عن رضا شاوش لأنّه غير قادر على إجابته، وفي «أيّتها النّعسانة خذي هذه »[3]، ورد النّداء بالأداة (أيّتها) فجاءت لتوضّح الحالة المتجبّرة للوالد، فهي مزيج بين النّداء والأمر فالوالد كان قاسي القلب، غليظ الطّباع حتّى مع رفيقة حياته، وأمّ أولاده، فقد كشفت هذه الجملة عن حقيقة الوالد.

وفي جملة النّداء «هذا سلوك تحتّم عليه يا بني »[4] بالأداة (يا) للدّلالة على حبّ عمي العربي لرضا، فلأوّل مرّة يحسّ رضا بحنان الأبوّة حتّى ولو كان من غير والده، من خلال (يا بني) التي أعجبت رضا كثيرا.

ومنه كان لجوء الكاتب للنّداء، بمختلف أغراضه البلاغية مشحونا بأبعاد دلالية كثيرة أسهمت في إثراء أسلوب الرّواية لغويا وأمدّها بأبعاد أسلوبيّة ودلاليّة.

---

(1)- عبد الرّحمان بن زورة، أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر، ص 308.

(2)- الرّواية، ص 15.

(3)- الرّواية، ص 27.

(4)- الرّواية، ص 33.

❖ **أسلوب التّمنّي**: وهو «طلب حصول الشّيء المحبوب دون أن يكون ذلك طمع وترقب في حصوله »[1]؛ أي تمنّي حصول الشّيء المستحيل، وله أدوات كثيرة، منها (ليت، لو، عسى هل، لعلّ)، فجملة التّمني ترجى حدوث أمر محبوب من قبل الطّالب، ولذلك فهي تبحث في النّفس الإنسانيّة لتعرّي عن مطامحها وأهدافها ونزواتها.

ورد التّمني في (دمية النّار) ليدلّ على رغبة الرّاوي في حصول أشياء عديدة، وتغيير واقعه المرير الذي أصبح يعيشه، كما جاء على لسان الرّاوي موجّها خطابه للرّوائي (بشير مفتي)، «أتمنّى أن لا تشغلك هذه الأمور عمّا فيه من حكاية، هي قصّة خيبة وجرح، ووهم »[2]، فرضا طلب من الرّوائي أن لا يتردّد في نشر حكايته العجيبة مع الحياة، متمنيًّا أن لا تشغله تلك القصص الغريبة الموجودة في المخطوط، فهو يفصح عن رغبته الملحة في نشر حكايته مع الحياة للنّاس ويسمعها الجميع لتكون لهم بمثابة الموعظة، وللأخذ بعواقب الدّخول في مغامرة مع النّظام الفاسد ومع من يسيّرون البلد لخدمة مصالحهم الخاصّة غير مبالين بمصالح النّاس، وقد استعمل في ذلك الأداة (أتمنّى) لتبيّان مدى رغبته في إيداع صدى قصته للجميع، وقد أكسب التّمني في الرّواية تركيبا منفردا، حيث طبعها بصيغة فنيّة شكّلت الظّاهرة الأسلوبيّة لها، فالرّاوي يريد الكلام والإخبار عن الظّروف التي عاشها متمنيًّا عدم تكرارها،وليرتاح من عبء هذه الهموم التي عاشها.

ورد التّمني كذلك في قول الرّاوي: « لا أدري لماذا شعرت إنّ وراء دعوته لشرب القهوة شيء أخر وأنّه كان عليّ أن احترس وأنا أسير، وإنّه في النّهاية لابدّ من دفع فاتورة كنت أتمناها غير مكلّفة »[3]، هنا تمن غير مباشر تبيّن خوف رضا من دعوة سعيد بن عزوز له لشرب القهوة وهو الذي يكرهه منذ الصّغر، واستمرّ هذا الكره للكبر، لذلك نجده يتمنّى أن يكون اللّقاء معه غير ضار، وأن تكون النّتائج غير مكلّفة، أمّا في جملة التّالية «كم أودّ أن أعرف من كان أبي حقًّا» [4]، فقد ورد التّمني بصيغة (أودّ) للإخبار بأهميّة الشّيء الذي تمنّاه، إذ كان يلحّ على معرفة حقيقة والده وماذا كان

---

[1]- فيصل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني، دار الفرقان للنّشر والتّوزيع، ط 1، 1997، ص 156.

[2]- الرّواية، ص 20.

[3]- الرّواية، ص 51.

[4]- الرّواية، ص 86.

يعمل، وقد جاء هذا التّمني ممزوجا بالاستفهام للدّلالة على رغبته الملحة فيه البحث عن حقيقة الوالد.

من خلال ما سبق نستشفّ أنّ تعدّد استعمال التّمني في الرّواية بظاهرة تعكس قدرة الرّوائي على التّعبير، وامتلاكه لثروة لغويّة غزيرة، غنية بالدّلالات، حيث تفاوت استخدامها حسب الدّواعي الشّعوريّة والنّفسيّ، فنجده تمنيًّا مباشرًا، وآخر غير مباشر.

❖ أسلوب النّهي:

وهو من أبرز أساليب العربية التي تطبع الرّواية بطابع حجاجي وإقناعي، بوصفه « طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة وهي: المضارع مع (لا) النّاهية» خ[1]، وهو أحد الأساليب الإنشائيّة التي اعتمدها الكاتب لكن ليس بكثرة، وذلك لأنّ الرّواية عبارة عن سيرة ذاتيّة غيريّة، يروي فيها البطل قصّة حياته مع نفسه، ومع الحياة بمختلف تناقضاتها، ومع الحب المرّير الذي عاشه مع رانية مسعودي وقد ورد النّهي في (دمية النّار) في قول السّارد « أنا أنصحك أن لا تقترب من الآن فصاعدا من السّعيد لا أدري ما هي نواياه » [2] انبنى أسلوب النّهي على صيغته لا الناهيّة الجازمة + الفعل المضارع المجزوم (تقترب)، فالنّهي هو أداة حواريّة توظّفها الشّخصيّات داخل حركيّة النّص السّردي الرّوائي، كما أنّها جاءت وسيلة إقناع عند الأخ الأكبر لنصح أخيه بعدم الاقتراب من سعيد بن عزوز والابتعاد عنه.

كما نجد أسلوب النّهي في « قال لي الضّابط: لا تصعد» [3]، نهى الضّابط رضا شاوش من الصّعود للجبل لمحاولة انقاد ابنه عدنان لأنّه قد يكون فخًّا معدًّا لقتله، وفي هذه الجملة النّاهيّة نجد ظاهرة أسلوبيّة ارتبطت بالدّلالة التي أراد الكاتب إيصالها للمتلقي، فالخوف من الإرهاب هو ظاهرة عامّة لدى الجميع، فهو يعني الموت والدّمار والضّياع.

أورد الكاتب الأساليب الإنشائيّة في الرّواية للتّعبير عن دلالات متعدّدة، حيث انزاحت عن وظيفتها اللغّويّة المباشرة إلى الوظيفة الإيحائيّة غير المباشرة، ممّا يدل على براعة الكاتب في رسم هذه

---

(1)- فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، ص 154.

(2)- الرّواية، ص 73.

(3)- الرّواية، ص 163.

الأساليب ووضعها في مكانها المناسب، ممّا أسهم في بناء الهيكل العام للرّواية وكشف لنا وجهة نظر السّارد للواقع والحياة وموقفه من الأوضاع السّائدة في المجتمع.

ب- من حيث البنيّة (الجمل الاسميّة والجمل الفعليّة):

تعرف الجملة الفعليّة بأنّها التي بدأت بفعل لفظا وتقديرا أو هي« التي صدرها فعل كقام زيد، وضرب اللّص، وكان زيد قائما، وظننته قائما، ويقوم زيد وقم» [1]، فهي تتكوّن من (فعل+ فاعل). إن كانت جملة لازمة، ومن (فعل+ فاعل+ مفعول به) إذا كانت متعديّة، وهذا الفعل يكون إمّا فعلا ماضيا أو مضارعا أو فعل أمر. وأمّا الفعل « فيدلّ على حدث، فإنّه لابدّ من محدث يحدثه، أي لابدّ له من فاعل »[2]، وعليه فالفعل يتضمّن معنى الحركة والتّجدد والانتقال في المكان والزّمان « الماضي إن دلّ على زمان سابق على زمان المتكلّم، وحال إن دلّ على زمان المتكلّم، ومستقبل إن دلّ على على زمان آت، وإن كان مبهما باحتمال الحال والاستقبال يسمّى مضارعا» [3]، وعليه فالفعل في العربيّة يكون إمّا ماضيّا أو مضارعا أو أمرا،مع فاعل ظاهر أو مستتر أو نائب فاعل، وأحيانا يحتاج إلى مفعولا به، أو جارا ومجرورا.

أما الجملة الاسميّة فهي التي تبدأ باسم لفظا وتقديرا، مثل: السّماء صافيّة، وظلّت السّماء صافيّة، وتتكوّن من مبتدأ و خبر ويعرّفها ابن هشام الأنصاري بأنّها « هي التي صدرها اسم، كزيد قائم، وهيهات العقيق، قائد الزيدان» [4].وهي تدلّ على الثّبوث والدّيمومة،وتتكوّن من عدّة صور كجملة المبتدأ والخبر، والجمل المنسوخة المتنوّعة.

وتتأسّس الجملة الاسميّة على الإخبار، و« تنشأ من أجل نقل معنى الخبر وإبلاغه،ولا فائدة في ذكر اسم يعرفه المخاطب إذا لم يخبر عنه بشيء، ومعنى الخبر هو الطّرف المجهول لدى المتلقي وهو محطّ الإخبـار لدى المستمع أو المتلقي فـإنّ تجاوبه للمتحدّث سيكون معـدوما، وربّما كان

---

[1]- ابن هشام الأنصاري، مغنّي اللّبيب عن كتب الأعاريب، ص 433.

[2]- عبده الرّاجحي، التّطبيق النّحوي، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر، ط2، 1998، ص173.

[3]-ابن كمال باشا، أسرار النّحو، تح: أحمد حسن حامد، دار الفكرللطّباعة، ط2، 2002، ص229.

[4]- ابن هشام الأنصاري، مغنّي اللّبيب عن كتب الأعاريب، ص420.

تفاعله بمعنى علمه به »[1]، فكلّماكان الخبر عنه مجهولا كلّما استأثر اهتمام المتلقي.

ومن خلال إجرائنا لعمليّة إحصائيّة وجدنا التّفوق الجلي للجمل الفعليّة على الاسميّة حيث بلغ عدد الجمل الفعليّة في الرّواية 1682جملة بنسبة 58,66 ٪ مقابل 1185 جملة اسميّة بنسبة 41,34٪، ماجعلنا نقول أنّ الرّواية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالحركة والانفعال، كما أنّها مرتبطة أيضا بعنصر الزّمن الذي ينقلها من حال إلى حال، فالفعل في الرّواية كان مهيمنا أسلوبيًّا وتركيبيّاً على معظم الرّواية، حيث جعلها رواية انفعاليّة تتميز بالحركة والاستمراريّة، ولعلّ الأمثلة الآتية الموجودة في (دمية النّار) توضّح لنا ذلك: ففي قوله: «كنت أتمشّى وأنا أفكّر بأي طريقة يمكنني إنقاذها، وخطرت ببالي فكرة واحدة ظننت حينها أنّها المخرج النّهائي لمشكلتها تلك، وأسرعت المشي نحوها كي أخبرها بذلك» [2] نلحظ تواترا للجمل الفعليّة المبدوءة بالأفعال (كتب، خطرت أسرعت، أخبرها)، وظّفها السّارد لممارسة الضّغط على المتلقي، إذْ يوجّه الدّلالات إلى جهة معيّنة يحدّدها المتلقي، وهذه الأفعال تدلّ على الحركة والانفعال وعدم الاستقرار؛ لذلك نرى البطل يعاني الاضطراب محاولاً إيجاد حل لمحبوبته.

وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ الرّواية انفعاليّة تمتاز بالحركيّة والانفعال والاستمرار من خلال ورود أفعال متتاليّة، ففي الجملة الفعليّة «مات أبونا ولم يبق لنا وقت للحماقات» [3]، أراد الرّاوي إخبار القارئ أنّ أخاه طلب منه أن يغيّر من حاله ويصبح شخصا مسؤولا عن تصرّفاته، فالرّاوي سيتغيّر من حال إلى حال وتتطوّر حالته، كونه غيّر من طباعه ومن شخصيّته، وارتقى إلى شخص آخر مغاير لما كان عليه في السّابق خاصة عندما انضمّ إلى جماعة الظّل، وبالتّالي نلمس تطوّراً واضحا وحركيّة ونشاطاً في الرّواية، من خلال تغيّر حال البطل، وأمّا في قوله: «لم أشعر بالخوف كما أحسست به تلك الأيام، وكان أشّد ما يضايقني ويخيفني هو أنّهم سيقضون على الرّجل السّمين» [4]، فنجد السّارد يتحرّك عبر الزّمن من خلال الأفعال الدّالة على الماضي بالنّاسخ (كان) و الحاضر

---

[1]- إبراهيم إبراهيم بركات، النّحو العربي، ج1، دار النّشر للجامعات، القاهرة، مصر،2007، ص63.

[2]- الرّواية، ص 74.

[3]- الرّواية، ص 85.

[4]- الرّواية، ص 132.

المنقلب إلى الماضي بفعل النّفي (لم أشعر) والحاضر في (يضايقني، يخيفني) والمستقبل (سيقضون)، وهي حركيّة زمنيّة نستشفّها في عموم الرّواية وتكشف الحالة الشّعوريّة المضطربة للبطل، الذي يعاني حالة نفسيّة صعبة استمرّت معه في معظم صفحات الرّواية، وكذلك في الجملة «يجب أنّ اعترف بأنّ حياتي تغيّرت جذريًّا بعدها، صار هناك شخص آخر يتكلّم بدلا عنّي، ينهض صباحا ويقوم بمهامه التي يستوجبها مقامه الجديد ثم يعود للبيت» [1]، فهنا نرى التّطور والتّغيّر الواضح في شخصيّة البطل، ما يفسّر تطوّر الزّمن وتغيّره وعدم استقراره، الشّيء الذّي جعل الرّواية تمتاز بالحركة والتّطور والتّجدد، وكذلك في الجملة الفعليّة « تركتهم خلفي وصعدت عبر تلك الأشجار المتشابكة بعضها البعض » [2]، حيث أبرزت هذه الجملة حركيّة الرّواية، وانتقالها عبر عنصر الزّمن ،ما يدلّ على رغبة السّارد في الحركة والتّطور والتّغيير، من خلال الإسراع إلى إنقاد ولده من الضّياع مع عصابة الجبل، فقد أراد تغيير حال ولده إلى الأحسن وتخليصه من العصابة المنتمي إليها، ونقله إلى حال أفضل وحياة مغايرة لما كان عليها وهي الجملة التي أفصحت عن الرّغبة في التّغيير والتّبدّل.

بيّنت الجمل الفعليّة الموجودة في الرّواية حاجتها الملحة إلى الحركة والاستمراريّة في الزّمن الذي يرفض الثّبوت والسّكون على حال واحد، لذلك نجده يتحرّك من حال إلى حال، ولعلّ الزّمن الحاضر الذي يتصّف بالحركة والتّجدد هو الأكثر وجود في هذا النّص السّردي لأنّه يتواصل عبر الزّمن ويستمر، وهو ما يفسر الحالة النّفسيّة المتأزّمة للبطل والتي عانى منها الكثير من الآلام نجدها ما زالت مستمرّة ومتواصلة وحاضرة معه، أينما ذهب منذ بداية سرد قصته إلى نهايتها.

كما نجد حضور للجمل الاسميّة، جاءت لتدلّ على رغبة السّارد في عدم الحديث عن حالته والسّكون لفترة، ليرتاح من معاناة الحكي، فالجمل الاسميّة وضّحت سكون الرّواية في بعض المواقف، وانفصالها عن الزّمن والحركة بغرض إيقاف تطوّر الزّمن وإبطاء حركيّة السّرد، وكأنّ السّارد ينفصل عن الزّمن وحركيّته، ونجد ذلك في الوصف عندما يلجأ القاص لوصف الأمكنة والأشخاص والمشاعر، فنرى الوصف قد هيمن على الرّواية ممّا أبطء عمليّة تحرّك الزّمن، وأفسح المجال لوصف الأحداث والمواقف والموجودات السّاكنة، ومن أمثلة الجمل الاسميّة في الرّواية نذكر: « مدركا كذلك أن أشياء

---

[1]- الرّواية، ص 145.

[2]- الرّواية، ص 165.

كثيرة كانت تفرّقنا عن البعض، ومعتقدا بداخلي أن لا شيء يجمعنا في الحقيقة، لا الروح، ولا الهاجس، ولا تجربة الحياة التي يعيشها كل واحد منّا بشكل مختلف» [1]، لجأ الرّوائي بشير مفتي في هذه الرّواية إلى وصف الأشيّاء التي تجعل الرّاوي مختلفا عنه كثيرا، ولا يمكن بأن يكون صديقه يوما ما، فلا شيء يجمع بينهما لا الرّوح، ولا الهاجس، ولا تجربة الحياة التي تجعل كلّ واحد له حياته الخاصّة ومنفصلة عن الآخر، فالسّارد حاول إبطاء حركيّة تطوّر السّرد من خلال لجوئه إلى وصف الأشياء التي تفرّقه عن رضا شاوش، وكذلك في الجملة الاسميّة « الحياة قصّة غريبة عندما تروى على لسان شخص سيودّع الحياة بعد ثوان معدودات فكلّ ما سيتحضره لابدّ أنّه مجرد حنين لما سيفقده للأبد، وما سيفقده هو بالضّرورة كل ما كان عليه سابقا» [2]، أبطأ القاص حركيّة تطوّر الرّواية عندما لجأ الى وصف حالته النّفسيّة اليائسة والمدمّرة، ممّا جعل الرّواية ساكنة وهيمن عليها الصّمت والسّكون، وفي الجملة « وأنا مراهق يبحث عن خلاصه في كل مكان من هذه المدينة المزدحمة بالوحوش والألغام، مدينة لها ألف وجه وألف باب،كلّ باب يدخلك لمتاهة حقيقيّة. مدينة حلم وخوف، التبست صورتها بالحب الغامض لرانية» [3]، انفصل السّارد عن الزّمن عندما لجأ لوصف المدينة التي أصبحت غريبه عنه وهو الذي عاش فيها منذ خروجه للحياة، فالمدينة لم تعد تلك المدينة التي عرفها وهو مراهق، بل هي الآن مليئة بالوحوش والغرباء، والكل يأكل الكل، والشّيء الوحيد الذي مازال على حاله لم يتغيّر هو قصة حبّه العجيبة لرانية مسعودي، حيث أخذ القاص استراحة قليلة ليرتاح من عناء السّرد والحكي عندما وصف حال المدينة. وفي قوله « عندما كنت طفلا كنت أحبّ زيارة حي حيدرة، كان حيًّا نظيفا جدًا وصامتا كذلك مختلفا عن الأحياء الشّعبيّة التي كنّا نسكن فيها، والتي أهم سماتها الضّجيج والفوضى والازدحام، بنايات مكتظة بالسّكان والعائلات المتوافدة من كل جهات البلاد» [4].

نستشفّ في هذه العبارة سكون الرّواية وانفصالها عن الحركة والتّطوّر من خلال لجوء السّارد

---

[1]- الرّواية، ص 14-15.

[2]- الرّواية، ص 23.

[3]- الرّواية، ص 94.

[4]- الرّواية، ص 97.

إلى إجراء مقارنة سريعة لمكانين مختلفين حيّه الشّعبي (بلوزداد) الذي يقطنه، وبين (حي حيدرة) العتيق الرّاقي، أمّا في قوله «صورته البّاقية في ذهني، وجهه الأسمر السّحنة، قامته الطّويلة، أنفه يستطيع أن يقتفي أثر أي رائحة، نظرته الحادة، نظرته الحادة، عيناه المدورتان كحبتي زيتون سوداوين» [1].

نلحظ هدوء الرّواية وتوقّفها عن الحركة من حيث لجوء السّارد إلى الوصف المادّي لشخصيّة الأب، وذلك من خلال الصّورة التي مازالت مرتسخة في ذاكرته عنه.

قامت الجمل الاسميّة الواردة في (دمية النّار) بتعطيل السّرد وإيقاف الزّمن، كما عملت على جعل الرّواية ساكنة وهادئة في ثانية بالعديد من المواقف، ذلك أن « الجملة الاسميّة فهي التي يدل فيها المسند على الدّوام والثّبوث، أو التي يتّصف فيها المسند إليه بالمسند اتّصافا ثابتا غير متجدّد» [2]، فهي تدلّ على الثّبوث والسّكون ويلجأ إليها السّارد للاستراحة من عناء السّرد والحكي، على عكس الجملة الفعليّة « التي يدلّ فيها المسند على التّجدد، أو التي يتّصف فيها المسند إليه بالمسند اتّصافا متجدّدًا، وبعبارة أوضح هي التي يكون فيها المسند فعلا لأنّ الدّلالة على التجدد إنّما تستمدّ من الأفعال وحدها» [3]، وهذا ما لاحظناه في الرّواية.

ومن أبرز الجمل الاسمية التي تعلق في ذهن القارئ تلك الجملة التي صيغت عنوانا للرواية في شكل مركب إضافي (دمية النّار)، حيث شكّل العنوان عتبة أساسية من خلالها يتم الولوج إلى النص الأدبي، وسير أغواره، ومفتاحا ضروريا للدخول إليه، بعده علامة فارقة تتموقع في واجهة هذا النص والعنوان هو " مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين (أ) في السياق، (ب) خارج السياق "[4] فعلى الرغم من قلة كلماته إلا أنه يملك خاصية الإنتشار، فهو مكثف دلاليا، ولهذا فهو نص موازي، كونه عبارة عن " مجموع العلاقات اللسانية التي يمكن أن ترسم على نص ما من أجل تعيينه، ومن أجل أن نشير إلى المحتوى العام وأيضا من أجل

---

[1]- الرّواية، ص 84.

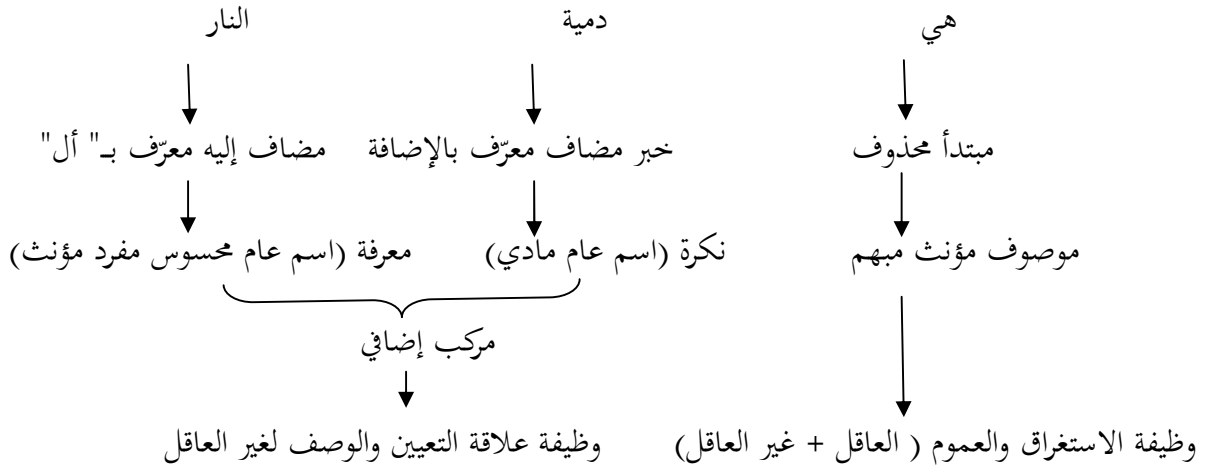
[2]- مهدي المخزومي، في النّحو العربي (نقد وتوجيه)، دار الرّائد العربي بيروت لبنان، ط2 ، 1986، ص 42.

[3]- المرجع نفسه، ص 41.

[4]- علي ملاحي، هكذا تكلم الطاهر وطار، مقالات نقدية وحوارات مختارة(م، سيميائية العنوان عند الطاهر وطار، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي نموذجا بقلم الأستاذة نعيمة فرطاس)مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 517

جذب القارئ "[1]. ولهذا نجده يحظى بإهتمام كبير في الدراسات المعاصرة، كونه وسيلة ناجحة يتسلح بها الأديب لجلب إهتمام القارئ، كما أنه يعد "رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقرائتها وهو الظاهر الذي يدل على باطن النص ومحتواه"[2]، وهو إقتصاد لغوي لكنه يعطي أقصى فاعلية ممكنة للتلقي، مما يفتح باب التأويل للوصول إلى إختراق دلالات العنوان التي تلقي بضلالها على النص الأدبي.

تحليل العنوان (دمية النار)



جاء التنكير في المضاف (دمية) بالعموم والإستغراق لنوعه وطبيعته، من حيث يهم كل ما يحتوي تحت هذه التسمية (لعبة، تمثال، صورة ، فرح)، لكن إرتباطه بالمضاف إليه المعرف "بأل" (النار) أخرجه من حلقة العموم إلى التعيين.[3]، وهي عبارة عن " المضمرات " والأعلام، والمبهمات، وماعرف بالأم والمضاف إلى إحداها"[4].

فـ" دمية النار " تعبير إيحائي يوحي بوجود إضطراب وخلخلة، يبتغي به الردائي تشويش ذهن القارئ في تلقيه الأولى للعنوان، فلا يفك لغزه إلا بالدخول إلى معترك النص، حيث تكتسب (دمية)

---

(1)– حلومة التجاني، السنة السردية في قصة النبي إبراهيم عليه السلام، دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 213 ص 2014/73

(2) – بشرى البستاني 34

(3)– ينظر : عبد الله بن أحمد الفاكي: شرح كتاب الحدود في النحو، تحقيق: المتولي أحمد الدميري، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1،1993، ص 134،135.

(4)– علي بن محمد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تحقيق ودراسة محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة ، ص 198.

ذاتا جامدة لها حضورها العيني في ذهن القارئ بمجرد إتصاله بالمضاف إليه (النار) ومن هنا تأتي المفارقة المؤسسة على الإستبدال، فلو قلنا دمية الفرحة لكان الأمر عاديا، لان الدمية أو اللعبة عادة تدخل الفرح والسرور في نفوس الأطفال خاصة البنات، أما وقد قلنا (دمية النار)، فالمعني بهذا الإستبدال (فرحة تساوي دمية / يفرقع الدلالة ويفتحها على مالا حصر لها من الدلالات وذلك بعد قمة التماهي في العنوان، ومن أبرز الدلالات التي يشع بها العنوان (دمية النار) أنه محاولة لإستنطاق ماضي البشر، أو بالأحرى صراع الأقوياء، الذين يملكون زمام الأمور، ويحركون الشعب وفق رغباتهم كأنهم دمى يتلاعبون بها كما يحبون، ولا يتجرأ أحد على مخالفة قانون الأمر الواقع، الذي يقع تحت وطأة الضعفاء، وكيف يتحول الإنسان إلى شخص أخر بمجرد مخالطة القوة الضاغطة في البلاد فيصبح عبارة عن دمية نار تحرق كل من يتجرأ مخالفتها، لذلك نجد البطل (رضا شاوش) أصبح دمية تتلاعب بها جماعة الظل كما تشاء وتسيرها وفق مخططاتها لدرجة أنه أصبح قاتلا محترفا، ليتحول بدوره إلى أكبر دمية تلاعب بمصير الشعب وأدخله مع جماعته في سواد وعتمة لاحصر لهما.

فالعنوان يوحي بذلك العبث الملحمي لواقعنا الجزائري خاصة والعربي عامة، الذي يقيت رموزه حية تتلاعب بمصائر الشعوب من سيعيش، ومن سيموت كدمى، ومن سيحرق بمدمة النار الأخرين ليجلس على جماجمهم، تلك هي قانون اللعبة لعبة الكبار والدمى التي يحركونها بحسب مصالحهم الخاصة وأموالهم الشيطانية المشعرة والمحرقة.

ولكتابة العنوان (دمية النار) بلون أحمر غليظ له دلالة، فاللون الأحمر يحمل لون الخطر والإثارة، يدل على العنف للإشارة على المقاومة والصراع " [1] لذلك نجد لون النار يشبه الأحمر ليؤكد لنا الروائي سطوته وقوته وثقله كلون صارخ دموي أنه لون القتل الذي رصدته الرواية، ورائحة المدن، قدميه من نار رغم جمال الدمى وبعدها الطفولي إلا أنها ربطت بالنار الحارقة التي تقضي على الأخضر واليابس، وتنفي معالم الطفولة، وربطت بالنار ليفرغ محتواها ودلالتها لتتحول بذلك إلى ألة بلا عقل وبلا ضمير، توضع في الجانب الذي تريد السلطة التحكم فيه، فالعنوان محاولة من الكاتب تعرية الواقع الجزائري في فترة من الفترات التي مرت بها الجزائر بأصعب ظروفها، إذ أصبح الشعب الجزائري عبارة عن دمية تحركه أيادي البشر.

(1) – أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1998، ص 154.

ومن ثمّة، فإنّ تواتر الجمل الفعلية حينا، والجمل الاسميّة حينا أخر يجعل الرّواية تتوازن الحركة والسّكون وبين الاستمرارية والثّبات والتّجدد والهدوء، فنجد السّرد يسكت ويهدأ، ثمّ يعود للحركة والتّطور والتّجدد، فيحرّك ويخلخل الوصف ويرجع إليه الحياة والأمل من جديد من خلال الجمل الفعليّة ممّا يخلق إيقاعا روائيًّا رائعا متداخلا بين الحركة والسّكون والانفعال والجماد، فالسّارد يقوم بالتّحرك عبر الزّمن بواسطة الفعل ليصف لنا ما هو غير متحرّك، ويجعله متحرّكا خالقا إيقاعا تركيبيًّا يجعل المتلقي يحسّ باللّذة والمتعة وهو يقرأ الرّواية.

ج- من حيث التّركيب (الجمل البسيطة والجمل المركّبة):

يعرف النّحاة الجمل البسيطة بأنّها «الجمل التي تتضمّن حملا واحدا »[1]، أي أنّها تتكوّن من مركّب إسنادي واحد، وبتعبير أدّق هي الكلام الذي نعبّر بواسطته عن معنى مفيد بجملة واحدة، كل عنصر من عناصرها يكون لفظا واحدا، وتكون إمّا جملة بسيطة فعليّة أو جملة بسيطة اسميّة، وأمّا الجملة المركّبة فهي «الجملة التي تتكوّن من أكثر من جملة واحدة»[2]، يعني أنّها تتكوّن من مركبين إسناديين فأكثر، ويكون أحد عناصرها الأصليّة الأساسيّة أو المتمّمة جملة فعليّة أو اسميّة، وتكون إمّا جملة مركبّة فعليّة أو جملة مركبة اسميّة.

جاءت الجمل المركّبة في الرّواية أوفر حظاً من الجمل البسيطة، حيث قدّرت الجمل المركبة بألف وسبعمائة وثلاثة وسبعين جملة مركّبة بنسبة 67,66 %، وعدد الجمل البسيطة ثمانمئة وخمسة وخمسين جملة بسيطة بنسبة 32,54%، وهذا ما يفسّر حاجة السّارد للجمل المركّبة التي تتطلّب الشّرح والتّفسير، والتّبرير والتّعليق.

ولما كان الرّاوي في موضع سرد لحياته وذكرياته وجد ضالّته في هذه الجمل للقص ولتبرير الأعمال السّيئة التي كان يقوم بها، كما أنّ القضية التي تدور حولها أحداث الرّواية تحتاج للإقناع والإفهام لتوصيل المعنى المقصود جيّدا للقارئ، ورغم أنّ الجمل المركّبة لا يستسيغها المتلقي بحيث تكون ثقيلة على نفسيّته، إلاّ أنّ الرّوائي نجده يسعى إلى تخفيفها من خلال اللّغة وما تحمله من طاقات تعبيريّة هائلة، ففي قول رضا شاوش: «تركت الدّراسة بدوري وأنا أقول: لا ينفع معي التّعليم

---

[1]- أحمد المتوكّل، الجملة المركّبة في اللّغة العربيّة، دار عكاظ للطّباعة والنّشر، ط،19881، ص07.

[2]-المرجع نفسه، ص 08

ولا القراءة، وإنّني لن أصلح لهذه الأشياء، وإنّه عليّ أن أفكرّ في الأشياء التي أصلح لها ولابدّ أنّ في مكتوبي السّماوي شيئًا أنفع به نفسي والعالم، شيئا يقدر على هدايتي للطّريق الحقيقي» [1]، هي جملة مركّبة لكن الرّوائي قام بالتّخفيف منها عن طريق التّنويع فيها من خلال توظيف الحال والصّفات والحروف حتّى يعطي الجملة نوعا من التّجدد، ويوهم القارئ بالايجاز ويحسن الانتقال من جملة إلى جملة أخرى، وفي قوله أيضا « لم أستشر أحدا وأنا أقرّر الالتحاق بالخدمة العسكريّة أيامها، وقد تكلّفت بالقضاء على آخر معنوياتي الصّحيّة» [2]، هي جملة مركّبة من إسنادين الأول الجملة الفعلية (لم أستشر أحدا) والإسناد الثّاني (وأنا أقرّر الالتحاق بالخدمة العسكريّة أيامها) جملة اسميّة حالية، تحمل هذه الجملة المركّبة معنى مكثّفا يفرض هذا التّركيب الإسنادي، حتّى يستطيع القارئ الإلمام بما كان يقوله البطل.

وفي قول والدة رضا لولدها تخبره عن زيارة رانية لهم في المنزل، وأنّها كانت ترغب في لقائه ومحادثته: «قالت إنّها تحتاجك في أمر مهم، وإنّها تنتظرك بالقرب من مكان عملها هذا المساء وأنّ الأمر مستعجل» [3]، فالوالدة تشرح لولدها رغبة رانية الملّحة في لقائه ورؤيته، فهي جملة مركّبة من جملتين، الأولى جملة فعليّة أصلية (قالت)، والثّانيّة جملة اسميّة منسوخة فرعيّة واقعة مفعولا به لمقول القول (إنّها تحتاجك في أمر مهم). كما أنّ هنالك جملة مركّبة لجأ إليها السّارد لوصف حالة الرّجل السّمين عندما ذهب رضا للقائه «رأيت الرّجل السّمين يتمدّد على الأريكة الجلديّة، وقد أشعل سيجارا وراح يقذف سحابات دخانه في السّماء » [4]، فهي جملة مركبة تجعل القارئ يتخيّل صورة الرّجل السّمين وهو ممدّد على أريكته، وينفث دخان سيجارته في الهواء.

تحمل الجمل المركّبة معان إيحائية تشرح رغبة الكاتب في فضح الواقع، وتكسب الرّواية جمالا إبداعيًّا من حيث لجوء الكاتب إلى فن التّلاعب بالتّراكيب والكلمات، وذلك يعدّ ركيزة أساسيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، إذ ينقلنا الكاتب من جملة لأخرى مستخدما عمليّة التّلاعب بالكلمات

---

[1]- الرّواية، ص 47.

[2]- الرّواية، ص 55.

[3]- الرّواية، ص 74.

[4]- الرّواية، ص 114.

والجمل، معتمدا على إمكانات المعنى ليساعد القارئ على فهم وتأويل المراد من المعنى فيكشف القارئ عمّا يدور في خلد الشّخصيات « من معلومات وأفكار تتعلّق بما يجري في عالم الرّواية ...بل تنقل الانفعالات والقيم» [1].

أسهمت الجمل المركّبة في تشكيل المعنى العام للرّواية الذي يريد السّارد إيصاله إلى القارئ فقول رضا «لم يكن قتل الرّجل السمين بالأمر الهيّن» [2]،أراد السّارد به تنبيه القارئ بأنّ مهمّة قتل الرّجل لم تكن بالأمر السهل، بل هو أمر صعب يجعل القاتل يدخل في دوامة من القلق والاضطراب وتأنيب الضّمير يرفقه الخوف من العقاب.

كما أكسبت الجمل المركّبة الرّواية سمة أسلوبيّة متميّزة على الرّغم من أنّ طول الجمل، بيد أنّها على رأي (كوك COCK) سمة نافعة، إلاّ أنّها تعطي انطباعا خطأ « بأنّ أسلوب مثل هذا النّص الرّوائي هو أسلوب معقّد، ولكنّنا نشعر كقراء بأنّ الأسلوب بسيط وسهل عند قراءة النّص»[3] من خلال لجوء الكاتب للتّخفيف من وطأة التّركيب واستخدام طاقات تعبيريّة تلائم ما ذهب إليه.

وعلى الرّغم من أنّ الكاتب أكثر من توظيف الجمل المركّبة، إلاّ أنّه لجأ أيضا إلى توظيف الجمل البسيطة التي ساعدته على بناء هيكل النّص، ونجدها في الحوار الذي يدور بين الشّخوص حيث يسأل السّائل وينتظر الإجابة بسرعة من الذي سأله، ما يتطلّب الاقتصار في الإجابة والإيجاز في التّعبير، ففي قول رانية سائلة رضا عمّا إن كان هناك خبر جديد يخصّها بعد هروبها من البيت وزواجها « ألم تسمع أيّ شيء يخصّني »؟ [4]، فأجاب رضا شاوش بسرعة شديدة « لا لم أسمع» [5]، فهي جملة بسيطة موجزة تكشف أنّ الايجاز في التّعبير والاقتصاد اللّغوي سمة أسلوبيّة بارزة طبعت الرّواية.

---

[1]- روجرب، هيكل، قراءة الرّواية (مدخل الى تقنيات التّفسير) ، ترجمة صلاح رزق، دار الآداب، مصر، ط1، 1995، ص 300.

[2]- الرّواية، ص160.

[3]- مازن الوعر، الاتجاهات اللّسانيّة ودورها في الدّراسات الأسلوبيّة، عالم الفكر، مجلة يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلّد (22)، العدد (2-3)، مارس أفريل، 1994، ص 167.

[4]- الرّواية، ص 109.

[5]- الرّواية، ص 109.

يعمد الكاتب في الجمل البسيطة إلى الاقتصاد اللّغوي، والاكتفاء بجملة واحدة معبّرة وموحيّة عن رغبة السّارد، وفي الجملة « رضا شاوش شخص متعلّم وذكيّ» [1]، نلمح ذلك الاقتصاد اللّغوي ليوفّر الوقت له وللقارئ الذي يقرأ الرّواية كي لا يملّ منها، حيث اقتصر بالتّعريف برضا بقوله أنّه شخص متعلّم وذكي.

كما نجد الجمل البسيطة في النّص بصيغة الأمر، مثل: « افعل ما تراه صالحا للجهاز» [2] فهي جملة بسيطة اكتفت بالعناصر الأساسيّة ولم تتعدّها إلى جمل أخرى وجاءت على صيغة الأمر "افعل"، وفي قول رضا واصفا حالته التي صار عليها بعد انخراطه في المنظّمة السّرية: « دخلت من يومها في ذلك المستنقع الكبير» [3]، فهي جملة فعليّة بسيطة اكتفت بعناصرها الأساسيّة.

وردت الجمل البسيطة في الرّواية لتدلّ على رغبة السّارد في عدم الإطالة، وكي يوفّر الجهد والوقت، ممّا قد يضّطره أحيانا إلى حذف بعض العناصر الموجودة فيها فجملة « لقد برمجنا على الشّر» [4]، حذف الفاعل وجعله ضميرا مستترا "نحن" لذلك جاءت قصيرة وبسيطة لكنّها موحيّة.

لقد راوح الكاتب بين الجمل المركّبة والجمل البسيطة، إلاّ أنّ الغلبة كانت للجمل المركّبة على الجمل البسيطة، كون الجمل المركّبة تتطلّب النّفس العميق والبطيء، ونجدها من منظور علم الأسلوب في الوصف والسّرد والشّرح والتّفسير والإقناع، أما الجمل البسيطة فتتطلّب النّفس السّريع والحيوية والنّشاط ونجدها في الحوار والأمر، و إنّ توظيف الجمل المركّبة والجمل البسيطة أخرج الرّواية من الرّتابة، وجعلها تتميّز بالحيويّة والتّجدد، ومنحها بعدا أسلوبيًّا متفرّدا.

وما يمكن قوله عن لغة السّرد في رواية (دمية النّار)أنّها كانت لغة توصيليّة تلقائيّة أساسا، ثمّ انفعاليّة جماليّة في المقام الثّاني، وما يؤكّد ذلك قول الرّواي: « ثمّ أحسست فجأة بأنّني ضحية مؤامرة، ربّما هناك من يضع لي عقاقير لأرى نفس الحلم كلّ ليلة، لكن من أين لأحدهم الشّجاعة كي يقترب

---

[1]- الرّواية، ص99.

[2]- الرّواية، ص 125.

[3]- الرّواية، ص 145.

[4]- الرّواية، ص 158.

منّي ويفعل ذلك؟» [1]، أراد رضا من خلال هذه العبارة أن يوصل للمتلقي حالة الاضطراب والقلق والمعاناة التي وصل إليها من خلال التّركيب الاستفهامي، فهو يرى نفس الحلم كلّ ليلة، ممّا جعله يظن بأنّ هناك فاعلا ساهم في وصوله إلى هذا الوضع فقد تمكّنت هذه الجملة من توصيل الانهيار النّفسي للبطل وفشل عزيمته في الحصول على رانية.

وعلى صعيد لغة السّرد في الرّواية نجدها في شكل مزج مبرر بين العربيّة الفصيحة والعاميّة إذ نجد الرّوائي يتصيّد من اللّغة العاميّة كل ما من شأنه أن يجذب القارئ، ويدخله في عمق أحداث الرّواية، ولذلك نجده بين الفينة والأخرى يوظّف كلمات عاميّة، ومن ذلك قول رضا «كنت أذهب مع أمّي للجبانة القريبة من بيتنا» [2]، وكذلك «وسمعته مرّات عديدة يقول أنّهم سبب خراب البلد وأحيانا ينعتهم بأقذر الأوصاف كالخراطين والخرايين » [3]، وأيضا « وأنت رجل بالسلامة عليك» [4]، فالعبارات العامية الموظّفة في الرّواية تتميّز بتركيب متفرّد استمدّها الكاتب من لهجته وثقافة المجتمع الجزائري، ليسوّق بعضا من عاميّة مجتمعه إلى الآخر (القارئ على اختلاف لهجته وثقافته ومجتمعه)، فـ « توظيف العاميّة جزء من سعي هؤلاء الكتّاب لابتكار لغة فتية ذات حس شعبي يتفق والمضامين الرّوائية» [5]، فالرّواية التي تخلو من الكلمات العاميّة، قد لا يكون فيها عمق النّظرة لمختلف شرائح المجتمع.

صوّر بشير مفتي اعترافات الشّخصيّة البطلة ونقل أخبارها وحكايتها بكل تفاصيلها وأبان عن القلق والاضطراب النّفسي الذي كانت تعانيه، وعن الأحداث المتأزمة التي مرّت بها منذ الصّغر وصولا إلى سن السّتينات، فأهميّة الحدث النّفسي للشّخصيّة هو الذي فرض على الكاتب اللّغة التي استعملها، ولذلك طغى الأسلوب الخبري على الرّواية، « فالرّواية باعتبارها شكلا متميّزا يبدو في الأعمّ الأغلب إلى تفضيل اللّغة القادرة على النّهوض بمهمّة التّوصيل... لغة التّواصل التّلقائي حيث

---

[1]- الرّواية، ص 158.

[2]- الرّواية، ص 158.

[3]- الرّواية، ص 25.

[4]- الرّواية، ص 27.

[5]- سليم بتقة، ترييف السّرد الرّوائي الجزائري، دار الجامد للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1،2014، ص34.

تكون مهمّة الكلمات أن تنهض، إلى حد كبير، بدور أداة نقل التّجارب والأفكار إلى القارئ خلال العمل القصصي» [1]، وغاية الرّوائي الأساسية تتّفق مع هذه الرّواية؛ لأنّه يهدف إلى إيصال أفكار ومواضيع للمتلقي، وعليه كانت اللّغة الملائمة لذلك هي اللّغة التّقريريّة كون اللّغة لديه وسيلة للإخبار أولا، ثمّ وسيلة أدبيّة ثانيًا، وبناءً على ذلك فالجمل الإخباريّة هي الأحسن لتحقيق الهدف الذي يستدعي تقرير بعض القضايا التي تبدو كأنّها ساكنة.

4- المكون الدّلالي (الحقول الدّلاليّة):

أولى الأسلوبيون لهذا المستوى عناية فائقة في أبحاثهم، ونعني بالمستوى الدّلالي المستوى المعجمي الذي هو «عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معيّنة بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالا جماليًّا» [2]، إذْ يقوم الكاتب بعمليّة اختيار وانتقاء الألفاظ توظيفها جماليًّا داخل سياق معيّن بطريقة منّظمة تنمّ عن قدرة المبدع على تطويع الكلمات بما يخدم نصّه الأدبي.

ومن خلال إجرائنا لنظرة فاحصة للرّواية لاحظنا أنّها تتوفّر على حقول معجميّة يمكن إجمالها في حقل (الحب، الكره، الموت، العنف، الزّمن).

1- حقل الحبّ:

تعدّ عاطفة الحب من أنبل وأقوى العواطف الإنسانيّة على الإطلاق لما له من قدرة على التّأثير في النّفوس، وغرس الثّقة والاستقرار في نفسيّة المحبين، وتتعدّد صور وأشكال الحب فنجد: حب الرّجل للمرأة، حب الوالدين، حب الإخوة، حب الأصدقاء، حب الوطن إلى غير ذلك. ومن صوره في الرّواية نذكر:

أ- حب المرأة:

تنوّعت صور حب المرأة في رواية (دمية النّار) لأنّ المرأة تمثّل نصف المجتمع، وتشمل على العديد من المثل والأخلاق والعواطف الإنسانيّة النّبيلة، لذلك « في العمل الرّوائي يجب أن تتّسع الرّقعة النّفسيّة بحيث تتنوّع النّماذج البشريّة من خلال رغبتها وموقعها وطموحها في الحياة، لأنّ أثر

---

[1]- روجرب. هينكل، قراءة الرّواية (مدخل الى تقنيات التّفسير)، ص299 -300.

[2]- ابراهيم محمد عبد الرّحمان، بناء القصيدة عند علي الجارم، دار اليقين للنّشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2008، ص20.

المؤثّرات الخارجيّة تنعكس على شخصيّة المرأة بشكل أوضح لشفافيّتها الشّديدة » [1]، فما لاحظناه في الرّواية اهتمام السّارد بالتّعبير عن المشاكل النّفسيّة والإنسانيّة والاجتماعيّة المختلفة ما جعلها رواية نفسيّة اجتماعيّة، وقد وردت في الرّواية ليمرّر من خلالها الرّوائي واقع المجتمع الجزائري الذي يعاني الظّلم والاضطهاد الممارس عليه، لذلك كان يحتاج إلى رابطة الحب القويّة التي تشعره بالرّاحة والطّمأنينة، ومن أشكال الحب في الرّواية.

ب- حبّ الرّجل للمرأة:

نجده في الرّواية من خلال ذلك الحب الجنوني والهلامي الذي يكنّه البطل رضا شاوش لرانية مسعودي التي لم تكن تحبّه كونها تحب آخر، هذا الحب جعل رضا شاوش يعيش حالة من اللاأمن وعدم الاستقرار، وجعله في الأخير يغيّر نظرته للواقع والحياة ليصبح إنسانا شرّيرا يتلذّذ بتعذيب الآخرين.

يخبرنا رضا بأنّه أحبّ رانية منذ الطّفولة قائلا: « أيامها لم أكن أعرف ما هو الحب؟ ولكن صورة رانية كانت مختصر الحب وجنونه المتوحّش» [2]، فرانية كلّ شيء بالنّسبة إليه، يحبّ اللّعب والخروج معها في الصّغر واستمر هذا الحبّ معه حتى الشّباب، وعلى الرّغم من انتقاله إلى مكان آخر حرمه من رؤيتها، لفترة طويلة، بقي يحبّها ويتمناها، يقول : « عندما شاهدتها في دكّان لبيع الملابس الجاهزة تجمّد الدّم في عروق قلبي، شعرت برجفة غريبة تسري بداخل أليافي روحي» [3]. بيد أنّ هذا الإحساس الصّادق بات مصدر ألم وعذاب لرانية كونها كانت تحبّ رجلا أخر اسمه (علاّم محمد)، وعندما أفضت بحقيقة حبها في قولها « إنّ هناك شخصا يريد الزّواج منّي منذ كنت مراهقة إنّه حبّي الحقيقي» [4]، تذّمر البطل وشعر بالأرض تتحرّك من حوله، وقرّر الوشاية بها لأخيها كريم الذي عذّبها كثيرا وقام بضربها ضربا مبرحًا، واستمرّ معها هذا العذاب طوال حياتها، ولم تنس ما فعله رضا بها،

---

[1]- سناء الظّاهر الجمالي، صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعيّة، دار كنوز المعرفة العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن، ط 1، 2010، ص 12.

[2]- الرّواية، ص 43.

[3]- الرّواية، ص 57.

[4]- الرّواية، ص 75.

وأخوها لم يوافق على أن تتزوّج أخته من علام محمّد، ما جعلها تهرب للعيش مع حبيبها وتتزوّجه خلسة وتعيش معه في حي قصديري قذر، لكن رحلة المعاناة الحقيقيّة لها، بدأت مع حادثة اغتصابها من طرف رضا، وإنجابها ولدا كشف المستور؛ لأنّ زوجها عقيم لا ينجب، الأمر جعله يهجرها، لتدخل بذلك عالم الفساد والرّذيلة دافعة ثمن حبّ الرّجل للمرأة، وثمن جرم لم ترتكبه، وقد أراد الرّوائي بهذه الحادثة أن يلوّح بوضع المرأة في المجتمع الجزائري ومعاناتها مع الرّجل وأنّ الحبّ لغة لا يفقهها الكثير في مجتمعنا، فالرّجل أحيانا لا يجيد فن التّعامل مع المرأة ما يؤدّي إلى قهرها، ولعلّ في قصّة أمّه ومعلّمته خير دليل على ذلك القهر والظلم.

ج- حبّ المعلّمة:

كان رضا يحبّ معلّمة العربيّة كثيرا ويحترمها، على غرار بقية رفقائه في الصّف، يقول في ذلك: «كانت معلّمة العربيّة امرأة ودودة للغاية، وتتكلّم كما لو أنّها نبيّة أرسلت لإخراجنا من الظّلمات إلى النّور» [1] ، لذلك أحبّها المجتمع كونها «لم تكن تستعمل العنف قط، كانت طريقتها أن تجعلنا نحبّ ما نقرأ ونعجب بكلّ ما نفعله، وكانت في كلّ خميس تهدينا كتبا للقراءة صرنا نتلذّذ بها» [2]، كان رضا يتمنى أن تكون المعلّمة أمّه الحقيقيّة «كنت أتمنّى كثيرا لو كانت معلّمتي أمّي بالفعل» [3].

لكن رغم أخلاقها الجيدة وثقافتها العاليّة لم تسلم كيد الرّجل الذي دبّر لها مقلب لأنّها رفضت الاستسلام لمديرها عندما حاول التّحرش بها، فاستغلّ سلطته وطردها من المدرسة وأساء لسمعتها، فعانت كثيرا من جرّاء هذا الظّلم الكبير الذي تعرّضت له.

د- حبّ الأمّ :

كان رضا شاوش يحبّ أمّه كثيرا، ويراها إنسانة ضعيفة ليس لديها سلطة أمام قهر الزّوج وظلمه، فهو يرى والدته امرأة حنونة عطوفة على أولادها تعمل جاهدة من أجل إسعادهم وراحتهم « كانت أمّي تواسيني كما لو أنّها تعلم مصابي الدّخلي، وتترجاني في أن أفكرّ في عاقبتي الأخيرة، أتركها تتكلّم دون أن أجيبها، أتركها تنصحني كما تريد تلك عادة أمهاتنا الجميلات أن تنصحني

---

[1]- الرّواية، ص 29.

[2]- الرّواية، ص 29.

[3]- الرّواية، ص 30.

بالخير (أو ما يظنن أنّه الخير) والطّريق السّليم (أوما يعتقدن أنّه الطريق السّليم» [1]، فالأمّ هي رمز الحنان والعطاء اللامتناهي، لكن الأمّ عانت كثيرا من ظلم الوالد وقهره لها حيث كان يضربها ويعذّبها وينعتها بأقبح الصّفات دون سبب مقنع، وهذا ما خلق حساسيّة في نفسيّة البطل اتّجاه والده، وجعله لا يتذكّر شيئا من طفولته مع والده سوى مواقف الضّرب لوالدته « لا أتذكّر طفولتي جيّدا، بعض الومضات الخاطفة فقط، بعض اللّحظات التي تعود عودة أليمة بصورة متقطّعة ومكسّرة ومشوّشة، مثلما رأيت أبي مرّة يضرب أميّ ضربا عنيفا وهو يصرخ بهذيان في وجهها: لو فعلتها مرّة ثانيّة لقتلتك! » [2]، وهذا ما جعل البطل يحبّ أمّه كثيرا ويعطف عليها لأنّه يحسّ أنّها تعاني في صمت من أولادها رغم العنف والظّلم الذي تتعرّض له من طرف والده.

نلحظ في الرّواية أنّ حبّ الرّجل للمرأة كان يغلب عليه العنف والتّعذيب، إذ يحاول الرّجل رغم حبّه لها، واستعبادها وإخضاعها لسيطرته، وقد وظّف الرّوائي هذا الحبّ ليعطي للرّواية أبعادا دلاليّة في أسلوب مباشر وتقريري ليبيّن لنا أنّ المرأة كانت ولا تزال تعاني من سيطرة الرّجل وجبروته، رغم المستوى التّعليمي الذي وصلت إليه فمعلّمة العربيّة كانت متعلّمة لكنّها لم تسلم من قهر الرّجل وكيده.

هـ- حبّ الوطن:

ويتجسّد في الرّواية من خلال حبّ الشّعب الجزائري للرّئيس الرّاحل هواري بومدين والتفافه حوله، لاسيما والد رضا الذي كان ينتظر بشوق سماع خطبه في الرّاديو «كان أبي يحبّ خطب الرّئيس بومدين (ذلك العسكري الذي أراد تغيير وجه الجزائر وحلم ببلاد أكبر من حجمها الحقيقي، ويستمع إليه في الصّباح والمساء، وأيام الجمعة ينتظر خطبته التي يعاد بثّها في الرّاديو بلهفة وشوق» [3]، فالزّعيم بومدين أحبّه شّعبه وأخلص له؛ لأنّه حاول إصلاح الأوضاع الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة والفكريّة التي آلت إليها الجزائر بعد الاستعمار الفرنسي، حيث أدخل الجزائر في بحبوحة، وجعلها تنعم بالأمن والاستقرار.

---

[1]- الرّواية، ص 56.

[2]- الرّواية، ص 25.

[3]- الرّواية، ص 31.

كان والد رضا شاوش «ش رجلا يؤمن بذلك الزّعيم ويصدّقه، ويدافع عنه ويعتبر نفسه جنديّا في خدمة تعاليمه، مناضلا في جهاز سلطته، رقما له دور في هذا العالم الذي يحكمه بيد من حديد» [1]، فالسّياسة التي انتهجها بومدين في تسيير أمور البلاد جعلته محبوبا من شعبه، ومن هنا لخّص الرّوائي حب الوطن في الرّواية في حب الرّئيس هواري بومدين، ليبيّن للمتلقي أنّه كان رئيسا أحسن إدارة البلاد، وهو ما منح الرّواية بعدا دلاليًّا أيديولوجيًّا في حبّ الوطن المتجسّد في حبّ الرّئيس.

و- حبّ رضا لعمّي العربي:

كان يقول عنه إنّه: «معلّمي السّياسي وأبي الرّوحي» [2]، لأنّه هو الذي غرس فيه حبّ السّياسة، ونصحه بالانخراط في حزب ما، وكان يذهب إليه عندما يكون حزينا ومهموما ليفرّج عن نفسه، وكان دائما يتمنّى أن يكون عمّي العربي أباه الحقيقي.

2- حقل الكره:

يعتبر الكره عاطفة اللانسانيّة تزرع العداوة والبغضاء بين النّاس، ويتجسّد في الرّواية من خلال ذلك الكره الذي يحمله رضا شاوش لوالده، وكذلك كره النّاس لوالده، كما نجده في كره سعيد بن عزوز لرضا، فرضا يكره والده لأنّه كان يعذّب أمّه كثيرا عندما كان صغيرا، وحينما كبر لاحظ كره النّاس الغريب له، كونه يعذّبهم ويتعامل معهم بقسوة ووحشيّة، ويتكبّر عليهم، يقول البطل: « لم أكن أحبّ والدي قبل مرضه النّفسي، كان نادرا ما يجلس لأحد منّا، كنا خمسة ذكور وست بنات» [3]، وكبر معه هذا الكره خاصّة عندما سمع النّاس في المقهى يتحدّثون عنه بسوء و كره شديد بقولهم: « (يعيش من تعذيب إخوانه)، أثار فيّ ذلك وأفزعني كثيرا بالفعل» [4].

حتى سعيد بن عزوز يكنّ لرضا كرها عجيبا مغروسا في صدره منذ الصّغر، بدأ في المدرسة عندما كانت معلّمة العربيّة تفضّل رضا عنه وعن بقية زملائه لأنّه كان متفوّقا في الدّراسة، واستمرّ

---

[1]- الرّواية، ص 32.

[2]- الرّواية، ص 36.

[3]- الرّواية، ص 31.

[4]- الرّواية، ص 33.

ذلك الكره عندما كبرا، وأصبح سعيد بن عزوز ضابط شرطة، وبعد مرور عدّة سنوات على فراقهما، التقيا من جديد، فسأله سعيد «هل تعلم لماذا كنت أكرهك ؟ سألني سعيد بن عزوز وقد صار يعمل محقّقا في الشّرطة» [1]، وكان يكرهه أيضا لسبب آخر هو أنّ والده عذّب والد سعيد بقسوة عندما كان في السّجن، ممّا أدّى به إلى الانتحار، وقد ولّد هذا الكره والحقد بين رضا وسعيد عداوة كبيرة، حتّى أنهما حين صارا يعملان معّا مع نفس جماعة الظّل كانا يدبّران المكائد لبعضهما ويتعاملان بالنّفاق « كنت أعرف أنّ خبث سعيد سيجعله يفكّر كثيرا عن سبب تحرّي عن رانية مسعودي» [2]، فرضا كان يعرف سعيد جيّدا، وأنّه عندما طلب مساعدته في البحث عن رانية كان متوجّسا من معرفة نقطة الضعف لذيه وإمكانية استغلالها لصالحه، قصد الإطاحة به.

الكره شعور انسحابي يرافقه اشمئزاز ونفور وعداوة وحقد، وقد أراد السّارد من خلاله تبيان أنّ تلك العاطفة تهدم المجتمعات، وتشتت الأسر، وتفرق الأصحاب، فجماعة الظّل بتعصّبها وكرهها للشّعب وحقدها عليه، ولّدت مجتمعاً يتخبّط في الفوضى والفساد، فانتشرت بذلك مختلف الأمراض النّفسيّة والآفات الاجتماعيّة.

3- حقل العنف:

هو صورة من صور التّفرقة والتّشتت، وظّفه السّارد في الرّواية بغية تحقيق أغراض دلاليّة وأسلوبية، ومن ذلك قول رضا عن والده: «كان أبي يعمل في مؤسّسة العقاب، كما سمّيتها أنا لاحقا، تيمّنا بصديقي كافكا» [3]، فوالد رضا كان يعمل في السّجن الذي يعتبر رمزا للعقاب والعذاب والعنف بكل صوره، يقول السّارد كذلك على لسان كريم أخو رانية « لقد عذّبني السّجن كثيرا» [4].

طفت لغة العنف على سطح الرّواية بدءا بالعنف المسّلط على المرأة وصولاً إلى العنف الموجّه من قبل جماعة الظّل على النّاس، والضّغط عليهم تحت سيطرتهم حيث كانوا « يأكلون ويسرقون

---

[1]- الرّواية، ص 48.

[2]- الرّواية، ص 103.

[3]- الرّواية، ص 29.

[4]- الرّواية، ص 82.

ويسبون العالم والأرض والشّعب والجميع بكل أنواع الشباب... وبالتّأكيد كان الغضب ينتهي بحلين لا ثالث لهما: إمّا تعذيب شخص أو تأديبه بالسّجن أو بعقوبات كثيرة يختارونها له بعناية حسب موقعه الاجتماعي» [1]، ويقول رضا واصفا الدّرجة التي وصل إليها من العنف: «فإذا بي أولد شخصا أخر مليئا بأشياء أخرى، ودماء جديدة ... دماء أخرين أمتصّ منهم روحهم، روحهم البريئة لأعيش، صرت الشّر، ودمية الشّر، صرت الشّيطان، صرت تلك النّار اللاهبة والمستعرة، النّار الحارقة والمسعورة، صرت مثل دمية النّار، تحرق من يمسكها» [2].

صوّر السّارد أشكالا عديدة للعنف، أراد من خلالها تمرير رسالة إلى لمتلقي، وهي أن العنف والإرهاب لا يولد إلا الدّمار والخراب للوطن وكان ذلك بأسلوب سهل ومباشر حتّى يفهمه القارئ ويتجاوب معه.

4- حقل الموت (القتل والانتحار):

نلمس حقل الموت في الرّواية من خلال القتل العشوائي الذي كانت تقوم به جماعة الظّل اتجاه الشّعب دون رحمة أو شفقة، ومن لم تقتله تدفعه إلى الانتحار، يقول رضا: « مات أبي منتحرا، وهو في الرّابعة والخمسين من عمره » [3]، لعلّ ندم الأب على جرائمه المرتكبة في حق الأبرياء أدّى به إلى الانتحار تكفيرا عن جرائمه وهروبا من تأنيب الضّمير.

ومن صور الانتحار أيضا في الرّواية انتحار والد سعيد بن عزوز هروبا من واقعه المدمّر؛ إذ لم يتقبّل فكرة إقدام والد رضا على اغتصاب زوجته أمام عينيه، وإقدامه على الاعتراف بجرائم لم يقم بارتكابها، كاعترافه بأنّه كان يخون البلد وبالأحرى (جماعة الظّل)، يقول السّارد على لسان أخ رضا « لأنّه بعد انتحار والد السّعيد بن عزوز تبيّن أنّه لم يكن له علاقة بالتّهمة التي وجهت إليه، وأنّه شبّه فيه لا غير» [4]، فوالد سعيد راح ضحيّة والد رضا وجماعة الظّل.

---

[1]- الرّواية، ص 117.

[2]- الرّواية، ص 120.

[3]- الرّواية، ص 28.

[4]- الرّواية، ص 72.

في الرّواية صور للقتل بأشكاله، ولعلّ أهمها قتل رضا شاوش للرّجل السّمين، واصفا ذلك بقوله: «وهنا أطلقت رصاصاتي عليه... حينما خرجت من بيت الرّجل السّمين خلفت ورائي جثته وهي تسبح في دمائها التي سالت بغزارة» [1]. فقد أصبح رضا وحشا مفترسا لا يحسّ عندما يقتل، يقول «كثيرا ما قرأت عن تجربة القتل الأولى في حياة أيّ قاتل، لقد قيل أنّها الأصعب بينما كانت الأسهل بالنّسبة إلي» [2]، وأيضا في قول السّارد «وبدل أن تنطلق رصاصة البندقيّة لتدفعني إلى العالم الآخر وأرحل نهائيًّا عن هذه الحياة، انطلقت رصاصات الرّشاشات من كلّ جهة، وسقطوا جميعهم مقتولين على الأرض دماؤهم تسيل وعيونهم تبرق» [3]، أراد السّارد في هذه العبارة إخبار القارئ بالنّهاية المأساويّة التي آلت إليها جماعة الجبل، حيث أنّهم قتلوا من قبل الأقوى منهم (جماعة الظّل)، فحتى ابنه قتل معهم لأنّه كان منخرطا في جماعة الجبل.

لجأ القاص إلى حقل القتل والانتحار ليخبر المتلقي أنّه في زمن العشريّة السّوداء بات القتل والانتحار أمرا عشوائيًّا وعاديًّا، فالجثث أصبحت كالحوت تجدها مرميّة في كل مكان، والنّاس يستفيقون كلّ يوم على حوادث القتل والعنف والانتحار.

5- حقل المكان :

المتأمّل في حقل المكان في الرّواية يلحظه متنوّعا بين الانفتاح والضّيق مثل: الشّارع، الجزائر بلوزداد، المقهى المقبرة، البيت، حي حيدرة، المطعم، مركز الشّرطة، الحي القصديري...

ويدلّ تنوّع المكان في الرّواية على طبيعة التّجربة الإبداعيّة للرّوائي، وقدرته على توظيف أمكنة تناسب موضوع الرّواية وأحداثها، وتعكس علاقة الشّخصيات بالمكان، فالسّجن هو مركز المعاناة والعذاب، والمقبرة تدلّ على الموت والآخرة والنّعيم والشّقاء، يقول البطل: « كنت أذهب مع أمّي للجبانة القريبة من بيتنا، مكان يقع في طرف بلوزداد بحي العقيبة، هناك حيث تتجمّع النّسوة كلّ يوم

---

[1]- الرّواية، ص 139.

[2]- الرّواية، ص 139.

[3]- الرّواية، ص.

جمعة ويتبادلن أطراف الأحاديث الخاصّة لهنّ، لم يكن يحلو لي سماعهن وهنّ يطنبن في التّبرك بالولي الصّالح والتّشفع به، وطلب المساعدة والنّجاح وغير ذلك» [1].

كما تدلّ الجبانة على سذاجة النّاس وقيامهم بزيارة قبور الأولياء الصّالحين والتّبرك بهم وطلب المساعدة منهم لحل مشاكلهم. وقد عكس تعدّد الأمكنة في الرّواية معاناة الشّعب الجزائري بمختلف شرائحه، كما عكس طموحاته وآماله بين أزمة الواقع وأحلامه الضّائعة.

6- حقل الزمن:

المتفحّص لحقل الزّمن في الرّواية يرى أنّه تخرج من حيّزه الطبيعي إلى حيّز نفساني يشعّ بدلالات مليئة بمعان وجدانيّة ونفسانيّة، ومن ذلك قول السّارد: « جمّدني البرد يوم قررت بعد اختفائي لمدة أسبوع، رؤيتها، وأنا أنتظر بزوغها من خارج المحل وسط البرد والمطر» [2]، فالأسبوع الذي مرّ على البطل ولم ير حبيبته ارتبط بالشّوق والحنين والرّغبة في رؤيتها والإسراع إليها ليشعر بحرارة اللّقاء والدّفء العاطفي رغم برودة الجو وقساوته، وفي قوله: «كنت أقاوم ذلك الفقدان؟ ذلك الإحساس الغريب باللّيل والظّلمة القاتمة والرّوح لم تعد لها روح » [3]، فاللّيل ارتبط بوقائع المعاناة والخوف والهواجس التي تخيف السّارد،وتؤرّقه وتحرمه لذّة النّوم.

ثانياً/ الرواية بين التّأنّق اللّغوي والبساطة التّعبيريّة :

يقوم التّأنق اللّغوي « على التّشبيه والمجاز والاستعارة والكناية » [4]، حيث تكشف هذه الصّور عن قدرة الأديب على التّلاعب بالكلمات وتحكّمه في وسائله الجماليّة والفنيّة، كما تعكس قدرته على الإبداع بالخروج عن المألوف إلى اللّامالوف.

غزت الصّورة الفنيّة الأدب، ودخلت جنس الرّواية. فراح الرّوائيون يبدعون في كتاباتهم موظفين صورا شعريّة نابعة من أعماق النّفس البشريّة ولواعجها، كما نجد ذلك في رواية (دمية النّار)، حيث تفنّن بشير مفتي في تصوير ورسم صورا جماليّة تفضح بالتّعبير الموحي عن الغامض والمستور في

---

[1]- الرّواية، ص 25.

[2]- الرّواية، ص 62.

[3]- الرّواية، ص 119.

[4]- عبد العزيز عتيق، في تاريخ البلاغة العربيّة ، د.ت، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر بيروت، لبنان (د.ط)، ص41.

مكوّنات النّفس، وتوصل المعنى المقصود إلى القارئ، لكنّها لا تلجأ إلى التّصريح المباشر للمعنى، وإنّما تعتمد الإيحاء والرّمز والغموض كسمة أساسيّة فيها، وعلى المتلقي إمعان فكره لتفسير وتأويل هذه الصّورة ومحاولة فّك شفراتها.

لقد لجأ الرّوائي في روايته (دمية النّار) إلى توظيف العديد من الصّور الشّعريّة التي أسهمت في بناء الرّواية فنيًّا ولغويًّا، كما جسّدت مختلف رؤى السّارد، وبيّنت مراميه ومقاصده من الواقع والأشخاص. فالصّورة الشّعريّة تبرز الدّور الخيالي الذي يقوم به المؤلّف اتّجاه أي إبداع فنّي جمالي رفيع، فلا ضير أن تتحوّل الرّواية إلى نص أساسه التّفكير بالصّور، فقد طغت الصّور على الحياة العامّة بشتى أشكالها وأصبحنا نردّد العديد من الصّور دون وعيّ منّا بأنّها صور، فنحن «لم نعد مجرّد متلقين سلبيين لمئات الآلاف من الصّور اليوميّة، وإنّما منتجين لها أيضا، نعرف كيف ندرجها في منظومات دلاليّة وكيف نقرؤها، وتتشرّب جماليّتها ونحرّكها، ونشترك في تشكيلها بدورنا» [1].

وقبل الحديث عن خصائص أسلوب الصّورة الشّعريّة في رواية (دمية النّار) ارتأينا أن نضع تعريفا للصّور الطّاغية في الرّواية.

1/ المكوّن الاستعاري بين التأنق اللغوي والبساطة التعبيرية:

تربّعت الاستعارة على عرش البيان لما لها من سحر فني يسحر لبّ المتلقي، فتثيره وتستفزّه ولما لها كذلك من قدرة على التّكيف الدّلالي والاقتصاد اللّغوي، ورسم المعنى في ثوب جديد، فهي «قمّة الفن البياني، وجوهر الصّورة الرّائعة والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يحلّق بها الشّعراء، وأولى للذّوق الرّفيع إلى سموات من الإبداع ما بعدها أروع، ولا أجمل، ولا أحلى فبالاستعارة ينقلب المعقول محسوسا حيث تكاد تلمسه اليد وتبصره العين، ويشّمه الأنف وبالاستعارة تتكلّم الجمادات، وتتنفّس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة» [2]، وهي ضرب من ضروب الانزياح والخروج عن المألوف؛ كونها تمزج بين المتناقصات وتدمج بين المعاني.

---

[1]- صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الأداب، بيروت، لبنان، ط1 ، 1995 ، ص 120.

[2]- بكري شيخ أمين، البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984 ، ص 11.

والاستعارة عند القدماء لون من ألوان البلاغة، وإن لم يصرّحوا باسمها المعروف (الاستعارة) بدأت مع (أرسطوARIST) موسومة بـ «النّظرية الاستبداليّة» [1]، وإجراؤها يقوم على «إعطاء الشّيء اسما يعود على شيء أخر بالانتقال من النّوع إلى الجنس ومن الجنس إلى النّوع والنّقل بالتّناسب » [2]، يعني أنّها عملية تقوم على الانتقال واستبدال بين الجنس والنّوع، وأداة تحسّن المعنى وتعطيه رونقا وجمالا، لذلك سمّاها أرسطو (مجازا) ، ولم يسمها استعارة كون الاستعارة عبارة عن « وسيلة لغوية لوصف بعض المماثلات الموجودة بين شيئين في العالم أو انحرافا طفيليًّا يصيب اللّغة» [3]، أي استبدال مفردة بمفردة أخرى ممّا يحدث وقعا محببا في نفسية القارئ.

للاستعارة عند البلاغين القدماء–بعدّها قضية لغويّة– أهمية كبيرة للّفظ من حيث هي قائمة على التّشبيه مع حذفه أحد طرفي هذا التّشبيه. لكنها عرفت مع البحث اللّساني المعاصر تغييرا من حيث النّظر إليها في ظلّ اهتمام اللّسانيين وعنايتهم بالمعنى وإغماضه وأعطوا أهميّة كبيرة للمعنى والمبدع، وركّزت الأسلوبيّة على وضع النّموذج الدّلالي الذي يرتكز على الدّلالات والإيحاء مكان النّموذج المنطقي الذي يهتمّ بالحقيقة، فالأسلوبيّة تهتم بالدّلالة التي تعتبر الاستعارة عمادها.

يرى (بول ريكور P.RICOUR) أنّ الأسلوبيّة تهدف الى تحقيق التّجدد الدّلالي من خلال محاولة إيجاد علاقة بين فكرتين على الرّغم من التّنافر المنطقي بينهما، لأنّها تقع في جملة « فالاستعارة تهتمّ بعلم دلالة الجملة قبل أن تهتمّ بعلم دلالة الكلمة المفردة» [4]، لأنّ الجملة تعتبر ظاهرة إسناديّة، ومثّل ذلك "بغطاء الحزان" وهما كلمتين متنافرتين تجمع بينهما علاقة تواتر وليس إلاّ الجمع بينهما ما يشكّل الاستعارة» [5].

---

[1]– ينطر:يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النّقد الأدبي الحديث، الأهلية للنّشر والتّوزيع، المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمان الأردن، ط1،1997، ص14.

[2]– أرسطو طاليس، فن الشّعر، تر .عبد الرحمان البدوي، دار الثّقافة، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص58.

[3]– سعيد الحنصاني، الاستعارات والشّعر العربي الحديث، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب ،ط1، 2008،ص 76.

[4]– بول ريكور، نظريّة التّأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء ،المغرب، ط2 2006، ص 90.

[5]– بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ص 90.

يعرّف (ريكور) الاستعارة بأنّها «حاصل التّوتر بين مفردتين في قول استعاري» [1]، و هذا التّوتر يتجاوز حدود الكلمتين إلى التّوتر الذي يكون بين «تأويلين متعارضين للقول، والصّراع بين هذين التّأويلين هو الذي يغذي الاستعارة» [2]، ممّا يحدث مفارقة، وعلى القارئ حل هذه المفارقة انطلاقا من التأويل الحرفي للمفردة.

والاستعارة عند صاحبي كتاب (الاستعارات التي نحيا بها) ظاهرة ذهنيّة مادّتها الأفكار ولكن يعتقد النّاس أنّ الاستعارة خاصيّة لغويّة تنصبّ على الألفاظ، وليس على التّفكير والأنشطة، ولهذا يظّن أغلب النّاس أنّه بالإمكان الاستغناء عنها دون جهد كبير، وعلى العكس فقد انتبهنا إلى أنّ الاستعارة حاضرة في كلّ مجالات حياتنا اليوميّة، إنّها ليست مقتصرة على اللّغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها.لذلك « فإنّ نسقنا التّصوّري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكه له طبيعة استعاريّة» [3]، فهي موجودة في حياتنا اليوميّة نمارسها يوميًّا، وهي موجودة في أحاديث النّاس وفي ممارستهم العاديّة. ولكن لايشعرون بها، ومنه فالاستعارة حسب نظرهما لا ترتبط باللّغة أو الكلمات، وإنّما بالفكر البشري وتصوراته «فالاستعارات في اللّغة ليست ممكنة إلاّ لأنّ هناك استعارات في النّسق التّصوري لكل منّا» [4].

وقد توصل كل من (جورج لايكوف joerge lakoffe ومارك جونسون mark jonson) في كتابيهما (الاستعارات التي نحيا) بها إلى أنّ الاستعارة هي عمليّة ذهنيّة عقليّة مرتبطة ارتباطا وثيقاً بالفكر الإنساني، ولها علاقة وطيدة بحياتنا وتفكيرنا ويومياتنا وأعمالنا؛ كونها تتجاوز اللّغة إلى الفكر ومحاولة رؤية العالم وفهمه وتفسيره، وذلك قائم على التّجربة والبحث، وهنا تبرز أهميّة الاستعارة في أنّها توفّر للنّاس كيفية فهم الأشياء وتجربتها، من خلال تجريب أشياء أخرى بشكل استعاري، فالاستعارة موجودة في حياتنا ولا يمكن الاستغناء عنها وليست ظاهرة فنيّة أو جماليّة.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 90.

[2]- بول ريكور، نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى)، ص 90.

[3]- جورج لايكوف ومارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها ،تر عبد المجيد حجفة، دار توبقال للنّشر، ط1، 1996، ص21.

[4]- المرجع نفسه، ص22.

ينظر سعد مصلوح إلى الاستعارة على أنّها « اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي collection اقترانا دلاليًّا ينطوي على تعارض – أو عدم انسجام– منطقي ويتولّد عنه بالضرّورة مفارقة دلالية semantic deniance تثير لدى المتلقي شعورا بالدّهشة والطّرافة وتكمن علة الدّهشة والطّرافة فيما تحدثه المفارقة الدّلاليّة من مفأجاة للمتلقي بمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقّع» [1]، فهي أسلوب دلالي يقوم على تعارض الدّلالات من خلال اقتران كلمتين مختلفتين في المعنى ممّا يولد مفارقة دلاليّة تستفز المتلقي، وتخلق فيه جوًّا من المتعة والدّهشة والغرابة فتدفعه إلى تأويلها والاستمتاع بها. ومنه يمكن القول: إنّنا نجد الأسلوب الاستعاري طاغيًّا على اللّغة لدرجة أنّنا نحس بالارتياح لكثير من المعاني الاستعاريّة، حتّى أنّنا أحيانا، خصوصا في المدوّنة العربيّة المعاصرّة – يصعب التّمييز– بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي.

تنقسم الاستعارة من حيث البناء إلى مكنيّة وتصريحيّة، وهذا هو التّقسيم المعروف والمألوف بإجماع العلماء كونها الأفضل في فتح المجال للتّأويل وتوصيل المعنى للقارئ، فأمّا الاستعارة المكنيّة «ما حذف فيها المشبّه به ورمز له بشيء من لوازمه» [2]، لتعرف به.

وأمّا الاستعارة التّصريحيّة فهي«ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به دون المشبّه» [3]، فهي تشبيه ناقص يقوم على المشابهة الخارجيّة، لأنّها «تتوفّر شأنها شأن التّشبيه على طرفين ظاهريين إلاّ أنّها خلافا للتّشبيه يحدث تطابق بينهما بدل التّقريب» [4]، ما يؤدّي بالمتلقي إلى التّخيل وصولا إلى المعنى المقصود منها. وتتكوّن الاستعارة من ركنيين أساسين هما" المستعار له والمستعار منه"، «يظهر أحدهما

---

[1]– ينظر: سعد مصلوح، في النّص الأدبي، (دراسة أسلوبيّة إحصائيّة،) عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة الاجتماعيّة، الهرم مصر، ط1، 1993، ص 37.

[2]– علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان. المعاني. البديع، دار المعارف، الكويت، ط1، ص 124.

[3]– أحمد مطلوب، فنون بلاغيّة (البيان والبديع)، دار البحوث العلميّة، الكويت ط1 ، 1975، ص132.

[4]– فرونسوا مورو، المدخل لدراسة الصّورة البيانيّة، تر محمد الوليد وعائشة جديد، دار إفريقيا الشّرق، المغرب، (د.ط) 2003، ص 41.

ويغيب الثّاني، فيبرز حضوره من خلاله لأنّه يؤسّس لرابط تفاعلي بينهما عبر المزوج الإبداعيّة التي تطفو على السّطح لتسير إلى الطّرف الغائب وتربطه بالطّرف الحاضر» [1].

وقد تفرغت من القسمين السابقين (لاستعارة المكنية والاستعارة التصرحية) أقسام هي:

- **الاستعـــارة التّجسيديّة reefreificaion** : « وتحصل باقتران كلمة تشير دلالتها إلى جماد concret بأخرى تشير إلى مجرّد abstract» [2]، كقول شوقي في كتاب الحوادث :

وهيْكل تنير الدّيِانَةُ فيه فهي والنّاسُ والقُرُونُ هَبَاءُ

- **الاستعارة الايحائيّة animation:** « وتحصل باقتران كلمة يرتبط مجال استخدامها بالكائن الحي بشرط ألاّ تكون من خواص الإنسان، بأخرى ترتبط دلالتها بمعنى مجرد أو جماد» [3]، ومثال ذلك قول (ياسين بن عبيد) في ديوانه (أهديك أحزاني):

نَبْضُ الأَهِلَّةِ في عَيْنَيْكِ يَغْشَانِي فَمَا لِي العمر يا دَقَّاتِ أَحْزَانِي [4]

- **الاستعارة التّشخيصيّة personificaion**: وهي التي «تحصل باقتران كلمتين إحداهما تشير إلى خاصيّة بشرية، والأخرى إلى جماد أو حي أو مجرّد» [5]، ومثالها قول مفدي زكرياء:

وَيَا ثَوْرَةً حَارَ فِيْهَا الزّمَانُ وَفِي شَعْبِهَا الهَادِئ الثَّائِرِ [6]

- **الاستعارة التّماثليّة simulitudation** : ويكون طرفيها حسّيين مثل قول وفاء العياشي في ديوان (ما وراء غيمة):

نَبَتَ النَبَيذُ فِي عَينَيْكِ

وَمَّرَ الرّبيعُ فِي دَمِي

---

[1]- ينظر: وردة بويران: الأسلوب في شعر ليلى الأخيليّة، أطروحة دكتوراه (مخطوطة)، جامعة باجي مختار، عنابة، قسم اللّغة والأدب العربي، 2015 / 2016، ص18.

[2]- ينظر: المرجع السابق، ص18.

[3]- ينظر: وردة بويران: الأسلوب في شعر ليلى الأخيليّة، ص 188-189.

[4]- ياسين بن عبيد، أهديك، أحزاني ديوان، المطبوعات الجامعيّة، ط1، الجزائر، 1998، ص 23.

[5]- ينظر:سعد مصلوح، في النّص الأدبي، ص 189.

[6]- مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتّاب، بيروت، زيروت يوسف، الجزائر، ط2، 1992، ص2000.

أُغْنِيَةً وَوَتْرًا [1].

- **الاستعارة العنقوديّة mundion** : وهي الاستعارة التي « يحاول الأديب خلق مكوّن استعاري مركب، تتوالى فيه الاستعارات داخل السّياق الواحد كأنّها عنقود متدلّي، كقول الأمير عبد القادر:

جَاءَ السُّرُورُ مُصَاحِبًا لِقُدُومِهِ وانْزَاحَ مَا قَدْ كَانَ قبل مُلازمي [2].

ومجمل القول: إنّ الاستعارة هي ضرب من المجاز، أساسها النّقل والمشابهة: الانتقال من دلالة إلى دلالة أخرى بواسطة علاقة تجمع بينهما (المشابهة)، وتتجاوز الاستعارة المجاز كونها تستند على التّشبيه، لتدفع السّامع إلى تخيل الجديد، فتثير المتلقي وتبعث فيه الغرابة والدّهشة، وهذه أهمّ خواص الاستعارة.

كان عرضنا لمفهوم الاستعارة و بيان أنواعها بهدف التّمييز بينها وبين الأوجه البلاغيّة الأخرى التي تألف الصّورة الشّعريّة من جهة، وبإظهار الدّور الذي تلعبه في التّعبير عن الفن من جهة ثانية [3].

والمتأمّل في رواية (دمية النّار) يرى ذلك الرّقم الهائل من الصّور الاستعاريّة، فقط كان توظيفها من لدن مفتي ملفتا مقارنة بغيرها من الصّور الشعرية، كونها أداة طيّعة، ووسيلة أسلوبيّة غنية بالتّكثيف الدّلالي، م أسهم في تشكيل الرّواية وفتح لها مساحات تأويليّة زادتها عمقا وتميزا.

2/ التّضافر الأسلوبي بين المكوّنين الاستعاري والكنائي:

عدّت الكناية من بين أهمّ أدوات الانزياح والخروج عن المألوف، فلها دور كبير في بناء النّصوص وتشكيلها؛ كونها تخفي المعنى الصّريح والمقصود، يلجأ إليها الأديب عندما لا يريد التّصريح، أو عندما يريد إخفاء شيئ ما، يترك على أثره للمتلقي باب التّأويل والبحث عن المغمض من المعنى، كما أنّ لها دورا كبيرًا في إثارة الدّهشة والانفعال والغرابة التي لا تستطيع اللّغة العادية التّعبير عنه، فهي لون من ألوان البيان تخفي في أعماقها معاني عديدة منبثقة من داخلها. وقد عرّفها (السّيد أحمد الهاشمي): بأنّها «لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي نحو زيد طويل النّجاد تريد بهذا التّركيب أنّه شجاع عظيم، فعدلت عن التّصريح بهذه الصّفة إلى الإشارة إليها

---

[1]- وفاء العياشي، ديوان ما وراء غيمة، مطبعة ياسين حسن، ظهرة، فلسطين، 2004، ص 60.

[2]- عبد الرّزاق بن السّبع، الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسّسة جائزة عبد السّعيد سعود، السّعودية، 2000، ص 128.

[3]- ينظر: صبحي الشّيباني الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنيّة، دار الفكر اللّبناني، ط1، 1986، ص69.

والكناية عنها»[1]، ولهذه الصورة معنيان: الأوّل ظاهر حقيقي والثّاني خفي مجازي وهو المقصود والمبتغى منها.

والكناية في البلاغة العربيّة «تنقسم باعتبار المطلوب إلى ثلاثة أقسام أساسيّة هي: كناية عن صفة وكناية عن موصوف وكناية عن نسبة»[2].

تكمن بلاغة الكناية في النّص الأدبي « في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها، والقضية وفي طيّها برهانها»[3]، كما تعطينا المعنى في صورة حسّية ملموسة أو مجرّدة.

والمتأمّل في رواية (دمية النّار) يلحظ أنّ الرّوائي استعمل وبكثرة الصّور الكنائيّة محاولا عدم التّصريح، ممّا أسهم في إغناء الرّواية وإثرائها فنيًّا وأسلوبيًّا.

إنّ المتصفح لرّواية (دمية النّار) يلحظ كثرة التّضافر الأسلوبي بين الاستعارة والكناية، الأمر الذي شكّل علامة أسلوبيّة فارقة، وسنحاول دراسة هذا التّضافر في الرّواية باعتباره ظاهرة جديدة تقوم على الاستعارة والكناية، وقبل ذلك لابدّ من وضع تعريف له.

يعتبر التّضافر ظاهرة أسلوبيّة مميّزة، تقوم على انتظام العناصر، ويشترط (عبد السّلام المسدّي) فيها « أنّ تنتظم العناصر انتظاما مخصوصا يسمح باستكشافها وفق معايير متنوّعة» [4] فتكون الدّلالات والمعاني متشابهة في النّص الأدبي، فكلّما تعدّدت معايير الاستكشاف واختلفت حافظت العناصر فيها على مبدأ التّداخل والاتّفاق.

يرتسمُ التّضافر الأسلوبي في الرّواية نسيجاً مركّبا سيمته الأساسيّة التّرابط والانسجام، حيث غدت الرّواية كأنّها لوحة فنيّة مرسومة بريشة فنان، ومن أمثلة هذه الظاهرة في الرّواية نجد:

1- « الحياة ترقص بلا هدف، والأحلام الأولى تتبخّر نهائيًّا في ألياف دماغي »[5]، يفاجئ الكاتب القارئ بالصّورتين الاستعاريتين التي قدّمهما فنجد استعارة تشخيصية في قوله (الحياة ترقص

---

[1]- السيّد أحمد السيّد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص287 – 288.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 288.

[3]- المرجع السابق، ص293.

[4]- ينظر: عبد السّلام المسدي، النّقد والحداثة، دار العهد الجديد، منشورات دار أميّة، دار العهد الجديد، تونس، ط 2 1989، ص 77.

[5]- الرّواية، ص 47، 48.

بلا هدف)، واستعارة تجسيدية في قوله (الأحلام الأولى تتبخر نهائياً في ألياف دماغي)، ففي الأولى شبه الحياة بإنسان يرقص، حيث استعار الرّقص من الإنسان ونسبها للحياة ليعطيها معنى أبلغ وأفصح، فالرّقص هو رقص تلقائي انفعالي عاطفي (غير حقيقي) أراد به السّارد التّعبير عن الحالة النّفسية الحزينة التي يعيشها، فهو يعاني الضّياع وانشطار الذّات، لذلك لم يجد عبارة أفضل من (الحياة ترقص بلا هدف) لإيصال الفكرة.

أمّا في قوله (الأحلام تتبخّر نهائيًا في ألياف دماغي) فهي استعارة تجسيديّة، حيث انزاحت عبارة (الأحلام تتبخّر) عن معناها الحقيقي إلى معناها المجازي، حينما ربط الأحلام بالبخار، وهو استخدام غريب؛ لأنّ التّبخر يكون للماء وليس للأحلام، ولكن السّارد أراد بها أن يبيّن مدى القلق والانشطار النّفسي والمعاناة الصّعبة التي يعيشها، وقد استطاع الكاتب توصيل تجربته للقارئ بقدرته على التّلاعب بالألفاظ والكلمات، واستعارة المفردة ووضعها في المكان الذي يليق بها.

نلمح في العبارة الأولى والثّانية تضافرا استعاريًّا بين الاستعارة التّشخيصيّة (الحياة ترقص) والاستعارة التّجسيديّة (الأحلام الأولى تتبخّر)؛ حيث إنّ كلا الاستعارتين تعبّران عن مدى الألم والاغتراب النّفسي الذي يعيشه السّارد، وقد أسهم التّضافر في إيصال الفكرة للقارئ والإحساس بمعاناته.

2-كما نجد التّضافر الاستعاري في «نسرق الزّمن والزّمن يسرق أعمارنا»[1]، وهو تضافر أسلوبي بين الاستعارة التّجسيديّة (نسرق الزّمن) والاستعارة التّشخيصية (الزّمن يسرق أعمارنا) ففي الأولى شبه السّارد "الزّمن" وهو معنوي بشيء مادّي يسرق، فانزاح عن المألوف إلى اللامألوف ليخرق أفق انتظار المتلقي، فهو يدلّ على الزّمن الفلسفي، أي أنّه يسرق فرصة الحياة من هذا الزّمن الذي يناضل فيه ويتعب ويشقى لينال شرف الحياة فيه، فهو تعبير غير حقيقي افتراضي؛ لأنّه لا يمكن أن نسرق الزّمن، وإنّما نعيش فيه كما قدّر لنا، وقد استعمل هذا التّعبير للدّلالة على القلق الذي ينتابه ولا يعرف سببه فهو قلق فلسفي غير معروف أسبابه، ولّد في نفسيّته الإحساس بالضيّاع والغربة والتّوتر الدّائم الطّويل الذي لم نجد له نهاية، يحاول الخروج منه لكنّه لا يستطيع لأنّه لا يعرف مسبّبات القلق. أمّا الاستعارة الثّانية (الزّمن يسرق أعمارنا) فقد شبّه السّارد العمر باللّص الذي يسرق النّاس،

[1]- الرّواية، ص 158.

فحذف المشبّه به (اللّص أو السّارق)، وأبقى على قرينة دالة عليه، على سبيل الاستعارة المكنيّة التّشخيصيّة.

وقد أدخلت هذه العبارة المتلقي في عالم من الدّهشة والحيرة، وجعلته يتأمّلها، ويحاول فهم ما يقصده، فكأنّه في هذه الصّورة يشير بأنّ حياته ذهبت هباءً وأنّه لم يفعل شيئا فيها، وقام الزّمن بسرقة الحياة منه، فالزّمن أصبح سارق يسرق أعمارنا، فالسّارد يعيش حالة من الانشطار والضيّاع والقلق، لأنّ الزّمن والحياة جعلاه يعاني ويتألّم ويفقد الأمل في الحياة، وهذا القلق هو قلق وجودي سببه نوائب الدّهر وهمومها.

نجد في العبارتين تعارضا بين زمنيين ؛ زمنٌ فلسفي وآخر وجوديٌ، ممّا شكّل مفارقة زمنيّة حيث انساق الزّمن إلى مفهوم القلق والاضطراب، فالقلق الأوّل فلسفي (نسرق الزّمن)؛ يجهلُ سبب القلق الذي يعيشه، وأمّا الثّاني فهو قلق وجودي حقيقي (الزّمن يسرق أعمارنا) يعرف سببه الكامن في ضغوطات الحياة ونوائب الدّهر، وقد شحن هذا التّضافر الأسلوبي النّص الرّوائي بطاقة مضافة مسارها الضّعف والانشطار وفقدان الأمل في مستقبل زاهر.

3-كما نلمس ذلك التّضافر بين الاستعارة والكناية الذي حيث أكسب الرّواية ملمحا أسلوبيًّا متفردا، أثراها فنيًّا ودلاليًّا، ومن ذلك قوله «وذاكرتي تقيّأت ماضيها البريء لتقذفه في حمأة نار مستعرة» [1]، ففي هذه العبارة تضافر بين الاستعارة المكنيّة التّجسيديّة وبين الكناية، ففي قوله: (وذاكرتي تقيّأت) استعارة تجسيديّة انحرف فيها القاص إلى اللامالوف؛ لأنّه لم يجد سواها سبيلا للتّعبير عن واقعه الصّعب والمرير ، والذي فقد فيه كلّ شيء كان جميلا، إذ بات الزّمن الماضي والجميل مفتقدا، فذاكرته فصلت كلّ صلتها بهذا الماضي جرّاء شدّة الألم والمعاناة.

وقد أسند فعل "القيء" للذّاكرة، وهو فعل مرتبط بالإنسان المريض، وذلك للدّلالة على فقدان الصّلة بالماضي الجميل وعدم تذكّره، وهي صورة استعاريّة مبتكرة أدخلت المتلقي في حالة من الدّهشة

[1]- الرّواية، ص 120.

والحيرة وخيبّت توقّعه، وهذا ما يعرف "بخرق أفق الانتظار" من حيث هو « أداة أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائيّة بوصفه مستقبلا لهذا العمل أو ذاك» [1]، فالكاتب خرق أفق انتظار المتلقي، وخيّب أماله مما جعله يتلذّذ بتصويره وينبهر بسبكه.

وأمّا في عبارة (وذاكرتي تقيأت ماضيها البريء) كناية عن ماضيه البريء الذي ذهب وولّى فالذّكريات التي أحرقت هذا الماضي حوّلته إلى إنسان مختلف تماما عمّا كان عليه من قبل؛ إذْ لم يعد إنسانا بريئا بل أصبح شيطانا في ثوب إنسان، ومرمى الكناية التّعبير عن صفة الإجرام والخطأ والإثم والعدوان الذي بات مجال السّارد وعالمه الذي أسره.ثم إنّ مزج السّارد بين الاستعارة والكناية في عبارة واحدة خلق تضافرا أسلوبيًّا متميّزا مفاده التّعبير عن عمق الألم والمعاناة وفقدان الرّوح.

4- « ولكن كعادتي مصّدع الرّوح وقلبي هائم» [2]، من حيث يتمثّل التّضافر بين الاستعارة التّجسيديّة في (مصدّع الروح) والكناية في(قلبي هائم)، ولهما نفس الدّلالة، حيث جسّد في الصّورة الأولى (مصدّع الرّوح) الرّوح، وجعلها شيئًا ماديّا ينكسر ويتصدّع، وهو استخدام مبتكرٌ وغير مألوف لأنّ التّصدع يستعمل للأشياء المادّية وليس للمعنويّة، فذكر المشبه (الرّوح) وحذف المشبّه به (الشّيء المادّي الذي يتصدّع) على سبيل الاستعارة المكنيّة التّجسيديّة، فالاستعارة تبرز قدرة خارقة على الإخبار وإيصال الفكرة للقارئ بشكل أوضح، في قالب تمثيلي رائع وقادر على كشف المعنى « يمكن أن يحدث تأثيرا خاصًّا في نفوس المتلقين، ويمكن أنّ يوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشدّ الانفعال» [3]، ويتأثّرون أشدّ تأثير بما يقوله السّارد، فعبارة (مصدّع الروح) أدخلت المتلقي في عالم من الدّهشة والانفعال وكشفت عن المعنى الحقيقي؛ وهو أنّ السّارد يعاني ويتألم في صمت رهيب يطبعه جوّ من الحزن والكآبة على الحال الذي آل إليه.

---

[1]- عبد الناصر حسن محمد، نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1، 1999، ص 113.

[2]- الرّواية، ص 86.

[3]-جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّرات النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992 ص 287.

وأمّا في قوله (قلبي هائم) فهي كناية عن صفة الضّياع والانكسار والضّعف، وهي صورة عامّة كليّة لا يمكن تجزئتها، فصّور لنا القلب وهو معنوي بشيء حسّي (هائم)، ولها دلالة حسيّة حيث « تستعين الصّورة الكنائيّة بالمحسوسات في غالب حالاتها(...) وتسعى من ثمّ إلى بلوغ أبعاد حسيّة أخرى في الدّلالة الأبعد، أو الوصول إلى القيم المجرّدة، وهو كلّ ما خرج من إهاب الحسيّة المباشرة (الذّهني والنّفسي)، فالتّصور المجمل يدخل في التّجريد وإن التبس بطرف من الحسّية» [1]، فنجد في الرّواية غالبا التّساؤل من أكون؟ وأين أكون ؟ وهو كناية عن الانشطار والاغتراب والضّياع والتّيه.

وقد انبثق من الصّورتين السّابقتين نمط متضافر من المعاناة والضّياع والانشطار وفقدان الأمل بغدٍ مشرق.

5- كما نجد الرّواية تضافرًا استعاريًّا لعدّة إشعارات تصبّ في مصبّ واحد، وفي حقل دلالي واحد، هو الألم والانشطار والاغتراب وفقدان الرّوح والانكسار، حيث يلجا السّارد إلى توظيف جديد وغير مألوف يكشف عن الحالة النّفسيّة الحزينة التي يعيشها، وسنحاول في هذا المقام عرض جملة من الاستعارات المبنية على مبدأ التّضافر القائم على نظام التّواتر والتّداخل ومن ذلك «وقد بدأ يشعر بأنّي صرت أعلف مثلهم من المرعى الكبير» [2]، استعارة مكنيّة إيحائيّة حيث شبّه نفسه بحيوان يرعى العلف، للدّلالة على الحالة الغريبة التي آل إليها؛ وهي حالة التّحول إلى شيطان آكل حقوق البشر.

6- « لا نملك أي سلطة أمام الحب، عندما يهجم على قلوبنا، ونحبس أرواحنا» [3] وهي استعارة مكنية إيحائيّة شبه الحبّ وهو شيء معنوي بكائن حي (حيوان) يهجم ويخبش للدّلالة على عمق الإحساس الدّاخلي الذّاتي، فالحب دمرّه وجعله يعاني ويتألّم، ويحسّ بالضّعف والحزنّ.

7- « لوجدت نفسي في بئر الكابة العمياء أغرق من دون أي أمل في النجاة »[4]، وهي استعارة مكنيّة تجسيديّة جسّدت الكآبة في شيء مادّي مرئي (البئر)، بغرض إيصال المعنى وتصويره

---

[1]- فايز الدّاية، جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، سوريا،ط2، 2003، 1992 ص149.

[2]- الرّواية، ص 116.

[3]- الرّواية، ص 87.

[4]- الرّواية، ص 74.

في ذهن للمتلقي، وجعله يحس بمدى الألم والحزن الذي يعتصر قلبه لدرجة أنّه فقد الأمل في الخروج من هذا الجو الحزين كفقدان من غرق في بئر من أمل النجاة.

8- «وأنا مبلل الخاطر متمزّق الروح» [1]، استعارة مكنيّة تجسيديّة شبّه الخاطر بالملابس المبلّلة فحذف المشبّه به (الملابس) وأبقى على قرينة دالّة عليه (مبلل)، كما شبّه الرّوح بشيء مادي يمزّق (القميص مثلا) للدّلالة على مدى الضّجر والاضطراب والاغتراب النّفسي والحزن الذي يعاني منه.

9- «كان غليان الأسئلة يعكّر مزاجي ويجعلني متشائما للغاية » [2]، استعارة مكنيّة تجسيديّة حيث شبّه الأسئلة بالماء الغزير المتدفّق والذي وصل إلى درجة الغليان، وهي صورة رائعة أراد من خلالها إيصال الفكرة للقارئ، وهي أنّه مشوّش الفكر من كثرة الأسئلة التي تتهاطل على لبنات فكره لدرجة أنّه لا يستحضر إلاّ الأسئلة التي تزيده قلقا واضطرابا وتشويشا.

من خلال هذا العرض الوجيز، نلحظ أنّ معظم الاستعارات، التي وظفت أسلوبيًّا في النّص الرّوائي، تندرج ضمن حقل دلالي واحد فضاءه الضّياع والانشطار والقلق والاغتراب، ممّا ولّد نمطا متضافرا أكسب الرّواية عمقا وإيحاءً حمل المتلقي على التّأويل والقراءة من خلال ذلك التّواتر الدّوري للإشعارات «حيث يمتزج البعض ببعض الكل الآخر، فلا يعيد لك السّياق صورة مطابقة لما ورد في السّياق الذي قبله، ولكنّه يعيد لك منها ما يمزجه مع مكوّنات جديدة فيحصل من المعاد ومن المستجد تركيب طارئ يلتحم بالسّياق العام عن طريق البعض المتواتر ويَنْفَصِمُ عنه مستقلا بذاته بفضل الجزء المستحدث» [3]، إذْ باتت الصّور الاستشعاريّة كأنّها صورة واحدة للألم والمعاناة والغربة والضّياع قوامها مبدأ التّضافر الأسلوبي.

كما ورد في الرّواية عدد معتبر من الصّور الكنائيّة التي صاغت الرّواية وأسهمت في إغنائها أسلوبيًّا. ومن الصّور الكنائية المتضافرة في الرّواية نذكر على سبيل المثال لا الحصر: «صعدت عبر تلك الأشجار المتشابكة بعضها البعض، الملتوية فيما بينها وهي تعقد حزاما سائر الحماية هؤلاء

---

[1]- الرّواية، ص 39.

[2]- الرّواية، ص 52.

[3]- عبد السلام المسّدي، النّقد والحداثة ، ص 74-73.

الشباب» [1]، كناية عن صفة التأزّم أي تأزّم الأوضاع السّياسيّة في الجزائر، فهو لا يقصد تشابك الأشجار وتعاقدها، وإنّما يقصد الأوضاع المتّأزمة والحالة الحرجة التي آلت إليها الجزائر سياسيًّا في فترة الثّمانينات والتّسعينات، فالشّجرة ترمز للعراقة والأصالة والقدر الواحد (الجزائر) لكن فروعها وأعضائها نتيجة تعاقب الأزمنة أصبحت متشابكة ومعقّدة فالوضع كارثي ولا أحد يفهم أين الحقيقة ومع ذلك اختار بعض الشّباب الجبل للخلاص، فربط الشّجرة بالجبل الذي يرمز للعلو الشّموخ والبحث عن الذات.

وفي «كنت في حضرتهم أشعر بقزميّتي وتفاهتي» [2]، كناية عن صفة وهي الإحساس بالضّعف والانكسار واستصغار الذّات لدرجة أنّه أصبح يحسّ بأنّه تافه وليس له قيمة أمام الجماعة التي ينتمي إليها، وأنّه مهما ما وصل إليه من منزلة عندهم إلاّ أنّه تافه وحقير أمامهم لأنّهم لا يعترفون بوجوده، فهم يرون أنفسهم الأفضل دائما والبقيّة هي عالة على المجتمع.

وكذلك في «وهو يراقب تقلّص عضلات وجهي» [3]، كناية عن صفة الغضب والتّوتر والقلق والاضطراب البادية على وجهه، وأنّه مهما حاول إخفاء ذلك القلق والاضطراب إلاّ أنّه باد على وجهه لا يمحى، فالتّقلص هو صفة للأشيّاء المادية وليس للإنسان، لكن الكاتب ربطها بوجهه للدّلالة عن مدى الاضطراب والقلق والانشطار الذي يعيشه في ظل هذه الحياة القاسية التي لا ترحم أحدا، وأنّه يجب على الواحد أنّ يكون وحشا فيها، لأنّ البقاء فيها يكون للأقوى.

ونجد أيضا الكناية في «ولقد وجدت نفسي خلالها وأنا هائم بالفعل ألقي بنفسي في يمّ مدينة الجزائر كمن يفقد بوصلته نهائيًّا» [4]، كناية عن صفة التّيهان والضّياع وفقدان الرّشد وفقدان الطّريق الذي يرشده للصّواب والحقيقة حيث ربط درجة الضّياع والاغتراب النّفسي الذي يعيشه بالبوصلة التي ترمز للهداية إلى الطّريق السّليم، ولكنّه تائه ضائع كالذي فقد بوصلته نهائيًّا فلم يجد من يخرجه من حلقة الضّيق والضّياع ويرشده إلى الطّريق القويم والسّليم .

---

[1]- الرّواية، ص 165.

[2]- الرّواية، ص 117.

[3]- الرّواية، ص 125.

[4]- الرّواية، ص 56.

وفي «كما لو أنّه تجرّع سموم أحلامه التي أنهكها التّعب» [1]، كناية عن صفة الضّياع وفقدان الأمل والانشطار، فالأحلام من المفروض أن تكون محلّ فرح وسرور، لكنّها أصبحت العكس ولم تتحقق، وأصبحت عرضة للنّكسة والضّياع.

تلاقت الصّور الكنائيّة الموجودة في الرّواية في حقل مفهومي واحد هو حقل الغربة والألم والانشطار والضّياع، وهو من أهم سمات الرّواية الحداثيّة التي تحكي قصص الاغتراب والانشطار وحمل هموم الشّعب والأفراد والتّعبير عن معاناتهم، ورسم الواقع المرير، ومحاولة إيصاله للقارئ، فإذا ولجنا إلى صميم رواية (دمية النّار) وجدنا أنّها تعبّر عن هموم الشّعب الجزائري، وتصوير الواقع المرير الذي آلت إليه الأوضاع في الجزائر، وحالة الضّياع والاغتراب والقلق والحزن الذي ألمّ بالشّعب خاصّة فئة الشّباب التي وجدت نفسها بين نارين نار الأوضاع المزريّة، ونار جحيم الإرهاب، فلم يدري أين الحقيقة وأين الصّواب؟ فانغمس في وحل الضّياع والاغتراب النّفسي والكآبة والحزن.

فالرّواية هي نمط متضافر من الصّور الاستعاريّة والكنائية التي لعبت دورا بارزا في الكشف عن أغراض السّارد ومقصديّته وتوصيلها للمتلقي، وأوضحت الغامض، وأفصحت عن الإيحاءات الجماليّة والدّلالات الخفية التي لا يمكن الوصول إليها إلاّ بواسطة التّضافر الأسلوبي بين الاستعارة والكناية التي تعبّر عن المعاني الثّانوية الكامنة وراء النّص الرّوائي، فكان هذا التّضافر أداة أسلوبيّة طيّعة مشحونة بالمعاني والدّلالات، وظّفه بشير مفتي لتعرية الواقع وكشف عيوب المجتمع الجزائري الذي يتخبّط في أوحال الفساد والخراب بطريقة رمزيّة إيحائيّة تنمّ عن قدرته البارعة في اختيار الكلمات والألفاظ، كما تبرز امتلاكه لناصيّة الكتابة بنفس تقدّمي مليء بالصّور الجماليّة.

ومجمل القول إنّ التّضافر الأسلوبي الاستعاري والكنائي ساهم في إخفاء المستور والإفصاح عن المعاني الكامنة التي شملتها الرّواية، كما عمل على تعميق وإبراز رؤى السّارد من الواقع والحياة، فهو أداة قويّة من أدوات التّأثير والإقناع، كما يؤدّي دورا مهمّا في شحد أسلوب الرّواية، وتعميق الأفكار والرّؤى وإيصالها إلى المتلقي، كما أدّى دورا بارزا في نحت الصّور الشّعريّة (الاستعارة – الكناية) جزئيًّا وكليًّا، من خلال نقل ما هو معنوي إلى ما هو محسوس، وما هو غير ظاهر إلى ما هو ظاهر، وما هو محسوس إلى ما هو ملموس، فكان عنصرا أسلوبيّا تركيبيّا جماليًّا في الرّواية.

---

[1] – الرّواية، ص 37.

فصل ثانٍ

بنية الشخصيـات وأساليبهـا في الرواية

أولاً/ شخصيات الرواية وأوصافها الداخلية والخارجية:

1. الشّخصيات الرّئيسيّة
2. الشّخصيات الثّانويّة

ثانياً/ أبعـاد الشّخصيـات ودلالاتهـا

1. البعد الصوتي للشّخصيّة
2. البعد الايديولوجي للشّخصيّة

تمهيد:

يحمل كلّ عمل روائي رؤية خاصّة يعمل صاحبه على إيصالها إلى ذهن المتلقي موظفا شخصياته لتحقيقها وكشفها، وذلك بطرحه لها بشكل يثير فضول القارئ، ويسهّل عمليّة الاستيعاب والفهم. ويتجسّد ذلك من خلال الأدوار المسندة لهذه الشّخصيات والأعمال التي تقوم بها، كما أنه لا يكتفي بشخصية واحدة في عرض الأفكار والآراء للقارئ، بل يستعين بعدّة شخصيات قصد بلورة الحدث والمساعدة في رسم الشّخصية البطلة، فتختلف كثافة الأدوار والوظائف المسندة إليها،ومن خلال ذلك « يمكن إصدار الأحكام على الشّخصية، من حيث قدرتها على الإسهام في الحكاية»[1].

وقد وظّف بشير مفتي في (دمية النّار) عدّة شخصيات، متفاوتة فيما بينها من حيث الحضور والغياب، وإن سيطرت الشّخصيّة الرّئيسيّة على معظم سير أحداث الرّواية، وسنحاول في هذا الفصل دراسة الشّخصيات في رواية (دمية النّار)، بالتّركيز على أوصافها الدّاخليّة والخارجيّة وانعكاس ذلك على إستراتيجيّة الرّواية، كما سنعرض للأصوات المهيمنة فيها، وبعدها الإيديولوجي، على اعتبار أنّ «الشّخصيات تعدّ المعلم البارز الذّي يقدّم لنا الخطاب الإيديولوجي» [2]، كما سنكشف عن الرّؤية السّرديّة الطّاغيّة على الرّواية.

---

[1]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السّرديّة في الرّواية، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، ط1، 2009، ص73.

[2]- علاّل سنقوقة، المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسيّة، منشورات الاختلاف، ط1، 2000، ص 38.

أولا/ شخصيات الرّواية وأوصافها الدّاخلية والخارجيّة:

جاء في معجم المصطلحات الأدبيّة أنّ « الشّخصيّة تشير إلى الصّفات الخلقيّة والمعايير والمبادئ الأخلاقيّة ولها في الأدب معان نوعيّة أخرى، وعلى الأخص ما يتعلّق بشخص تمثّله قصّة أو رواية أو مسرحيّة»[1].

واعتبرت الشّخصية في عهد أرسطو (Aristot) « ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التّخييلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التّصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشّخصيّة سوى مجرد اسم للقائم بالحدث»[2]، وكانت في عهد أرسطو المأساة هي أساس المحاكاة وليس هناك اهتمام بالشّخصيّة.

أما في القرن التّاسع عشر فقد أولى الرّوائيون اهتماما كبيرا بالشّخصيّة بعدما كانت تظهر من خلال الحدث الذي يتحكّم في رسم صورتها، ولا يعطيها الأبعاد الدّلاليّة والجماليّة الخاصّة بها « وفي القرن التاسع عشر عندما احتلّت الشّخصيّة مكانا بارزا في الفن الرّوائي أصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، بل أصبحت الأحداث نفسها مبنية أساسا لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشّخصيات أو لتقديم شخصيات جديدة»[3].

وفي الجزء الأوّل من القرن العشرين نجد الرّوائيين ابتعدوا عن العبادة المفرطة للإنسان في خضم الزّحف الفكري والدّراسات النّقدية الهائلة خاصّة في عهد الشّكلانيين الرّوس وبروب وليفي شترواس، حيث أعلنوا القطيعة مع التّقاليد السّابقة في قضية التّعامل مع الشّخصيّة والحد من غلوّها.

أما في العصر الحديث فقد أضحت الشّخصيّة تؤدي الدّور الأكبر في العمل السّردي، ومع التّطوّرات الحاصلة في العمليّة السّردية وتعقّد وظائفها، تمّت العناية بالشّخصيّة التَخَيُّليَّة وإعطائها مظهرا سيكولوجيًّا كما لو كانت كائنًا حيًّا تُراعي في بنائها الطّبائع النّفسيّة والفكريّة والفزيولوجيّة وتصف ملامحها وقامتها وصوتها وملابسها وسحنتها وشكلها وعمرها، وأهواءها وأفكارها وآمالها

---

[1]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضدية العمالية للطّباعة والنّشر، صفاقس، تونس، 1986 ص210.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 208.

[3]- المرجع نفسه، ص 208. نقلا عن أودين موير، بناء الرّواية، ترجمة إبراهيم الصّيرفي وعبد القادر القط، الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة، (د.ت)، ص 19.

وآلامها، ويرجع اهتمام الرّوائيين المحدثين بالشّخصيّة إلى سيطرة النّزعة التّاريخية والاجتماعيّة والسّياسيّة والفكريّة، لكن سرعان ما تَمَّ إبعاد الشّخصيّة كمظهر سيكولوجي، مع ظهور البنويّة حيث اختزلها « (فلاديمير بروب v.propp) في مجموعة من الوظائف التي تؤدّيها الشّخصيّة وهي وظائف عبارة عن وحدات ثابتة مقارنة بالأسماء والصّفات والأفعال التي تختلف من قصّة إلى أخرى، وتقوم على وحدة الأفعال التي تتوزّع عليها داخل الحكاية»[1].

يرى (تزفيتان تودوروف tzveton todorv) أنّ « مشكلة الشّخصيّة هي قبل كل شيء مشكلة لسانيّة، والشّخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنّها ليست سوى كائنات من ورق»[2]، فتودوروف يعتبر الشّخصيّة قضية لسانيّة، ليس لها معاني دلاليّة ولا وظيفة نحويّة تؤدّيها.

أمّا (فيليب هامون philippe hamon) فيربط الشّخصيّة ببناء النّص، ويعتبرها كائنًا لغويًّا، « يقوم النّص بتشييده أكثر ممّا هي معيار مفروض من خارج النّص»[3]، فيربطها بالدّليل اللّغوي الذي يتكوّن من عنصرين: الدّال (sinifiant)، ويتمثّل في الصّفات والأسماء المميّزة للشّخصيّة أمّا العنصر الثّاني المدلول (signifie) وهو مجموع الأقوال والسّلوكات التي تقوم بها الشّخصية ضمن العمليّة السّرديّة.

وبعد ذلك بدأ الاهتمام بالشّخصيّة في العمل السّردي؛ لأنّ «الأشخاص في القصّة مدار المعاني الإنسانيّة ومحور الأفكار والآراء العامّة»[4]، واعتبارها بنية أسلوبيّة أساسيّة لما تحمله من دور بارز في تأدية معاني وأفكار النّص. بل هناك من يحوّل الشّخصية إلى ضمائر، ومنهم (ريكاردو

---

[1]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، دار الحكمة، ط 1، 2000، ص 134.

[2]- تزفيتان ثودروف، مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005، ص 71.

[3]- فيليب هامون، سيمولوجيا الشّخصيات الرّوائية، تر:سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتّاح كليطو، دار الحوار، الرّباط 1990، ص 08.

[4]- محمد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، دار النّقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 562.

Ricardo) الـذي يقـول:« إذا كنّـا نحـرص علـى الشّخصـيات، فيجـب أن نقـرّ بتحويلهـا إلى ضمائر»[1]، من حيث إنّ الضّمير يحيل إلى الشّخصية ويثبت وجودها في القص.

تعـدّ الشّخصـيّة المحـرّك الأسـاس لأحـداث الرّوايـة، فهـي « الـتي تقـوم بالحـدث داخـل العمـل السّردي»[2] وتحرّكه، وتتضافر مع مكوّنات روائيّة أخرى كالفضاء والإيقاع، والامتداد...إلخ «لتكوّن عملا فنيًّا يستحقّ أن ينعت في سياق الحديث عن الأجناس الأدبيّة برواية»[3]، وهي تنهض بالحدث وتجعله ينمو عبر المسار السّردي؛ إذْ « من الصّعوبة بمكان، وربَّما من المستحيل تحديد صورة الشّخصيّة بوصفها مكوّنا من مكوّناتها (أعني الرّواية) واستخلاص سماتها الفنيّة التي إليها تستند الرّواية بصورة عامّة إن لم تُنَزَّل في سياقها الجمالي والأسلوبي»[4].

فإذا كانت جودة الرّواية « تقاس بمدى قدرتها على خلق الشّخصيات، فإن قيمتها الجماليّة تعتمد بصورة جوهريّة على المهارة التي يقدم بها الرّوائي شخصياته، حيث يفترض أن تكون قادرة على أن تقنع القارئ بصدق الحياة القصصيّة التي تصوّرها»[5]، لذلك تعتبر خصيصة للمحتوى الدّلالي المستثمر في العمل الرّوائي بوصفها« الكائن البشري المجسّد بمعايير مختلفة، أو أنّها الشخص المتخيّل الذي يقوم بالدّور في تطوّر الحدث القصصي»[6]، فضلاً عـن أنّـها وحدات منتشرة تبنى في الرّواية، لتشكل بنيتها الدّلاليّة التي تميزّها من غيرها.

ينتهج الروائيون عديد التّقنيات لتقديم شّخصيات رواياتهم للمتلقي، فبعض الرّوائيين يقدّمها بشكل مباشر، بأنْ يتفنَّن في وصفها وتحديد ملامحها وشكلها وطبائعها، وإن كانت شخصيّة تخيّليّة،

---

[1]- أحمد مرشد، البنية والدّلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1 2005، ص35.

[2]- عبد المنعم زكريا القاضي، البنيّة السّرديّة في الرّواية، عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، الجيزة، ط1،2009، ص 68.

[3]- آسيا قرين، تقنيات السّرد في رواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة)، (دراسة بنيويّة تطبيقيّة)، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع 2015، ص 79.

[4]- المرجع نفسه، ص 79.

[5]- حسن الأشلم، الشّخصيّة الرّوائيّة عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثّقافة العام، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص 581.

[6]- جميلة قيسمون، الشّخصيّة في القصة، مجلة العلوم الإنسانيّة،جامعة منتوري، قسنطينة،ع13، جوان 2000، ص 195.

والبعض منهم« يحجب عن الشّخصيّة كلّ وصف مظهري»[1]، والبعض الآخر يقدّمها بطريقة غير مباشرة، من حيث « لا يكلّف المؤلّف نفسه شيئًا، فهو يترك للقارئ أمر استخلاص النّتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشّخصيّة، وذلك سواء من خلال الأحداث التي تشارك فيها أو عبر الطّريقة التي تنظر بها تلك الشّخصيّة للآخرين. وفي هذه الحالة الأخيرة يكون علينا أن نستخلص صفات ومميّزات الشّخصيّة من خلال الأفعال والتّصرّفات التي تقوم بها»[2].

أما عن تعّدد الطّرائق التي يطرحها تقديم الشّخصيّة الرّوائيّة، فإنّ (فيليب هامون) يضع مقياسين أساسين هما[3]:

- المقياس الكمّي: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشّخصيّة.

- المقياس النّوعي: أي مصدر تلك المعلومات حول الشّخصيّة، هل تقدّمه الشّخصيّة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التّعليقات التي تسوقها الشّخصيات الأخرى أو المؤلّف.

واستنادا على هذين المقياسيْن يمكننا استنتاج نوع الشّخصيّة وتحديد هويتها أو أقلّه يمكن أن نتعرف على شيء من سماتها وخصائصها إن اعتبرنا الشّخصيّة الرّوائيّة وحدة دلاليّة أسلوبيّة تبدأ من العدم ثمّ تتكوّن تدريجيًّا بالأفعال والصّفات والتّصرفات، إيمانا منّا بأنّ « التّشخيص هو محور التّجربة الرّوائيّة»[4]، إذ لا يمكن تخيل وجود عمل روائي في غياب عنصر الشّخصيات.

والشّخصيّة هي المعيار الذي يتم من خلاله التّمييز بين العمل الرّوائي وبقية الأجناس الأدبيّة الأخرى، بعدّها العنصر الوحيد الذي تجتمع عنده كلّ العناصر السّرديّة الأدبيّة، فهي تشبه القلب النابض للعمل السّردي؛ إذ ترتبط بالحدث ارتباطا لصيقا، « لأنّ طبيعة الشّخصيات وقدراتها بوجه عام تأتي بالمقدار الذي يتطلبه الحدث»[5]، والأحداث تؤدّي دورا بارزا في الكشف عن نوازع

---

[1]- حسن بحراوي، بنيّة الشّكل الرّوائي، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 223-224.

[3]- المرجع نفسه، ص 224.

[4]- روجروب هينكل، قراءة الرّواية، تر: صلاح رزق، دار الأدب، ط 1، 1995، ص 23.

[5]- أودين موير، بناء الرّواية، ترجمة إبراهيم الصّيرفي، دار الجيل، (د.ط)، (د.ت)، ص 16.

الشّخصيات وخباياها، فالشّخصيات هي الفاعل، والحدث يمثّل فعلها، ولا يمكن فصل الفاعل عن الفعل. ومنه « لا شخص بدون حدث، كما لا حدث بدون شخص وكلاهما سرد»[1].

ترتبط الشّخصيّة ارتباطا وثيقا بالمكان بعدّه عنصرا فعالا في تشكيل بنية الشّخصيّة، كما أنّه لا يتشكّل، إلا من خلال اختراقها له وظهورها فيه بمميّزاتها والأحداث التي تقوم بها فيه، إذ العلاقة بينهما علاقة تأثّر وتأثير « فالمكان ضروري جدًّا للإحساس بمرور هذه الحوادث ومرور الوقت»[2]، كونه فضاء تتحرّك فيه الشّخصيات وتقوم بأدوارها، كما أنّه يؤسّس للحكي ويجعل الرّواية المتخيّلة ذات مظهر مشابه للواقع، وينسج من الأحداث المتخيّلة وضعاً محتمل الوقوع؛ لأنّه يوهم القارئ بواقعيّتها.

وإن كنا لا نتصوّر مكان مفرغا من الزّمان، فليس لنا أن نصدّق بوجود أحداث دونهما معاً فالوحدة الزّمكانيّة شديدة التّلاحم بالأحداث والشّخصيات، إذْ لكلّ رواية زمن خاص بها، كما أنّ صورة الشّخصيّة ترسم في ذهن القارئ بفعل الدّور الذي تؤدّيه في زمن ومكان محدّدين، الزّمن والشّخصيّة، فالزّمن الرّوائي يعمل على تغطية حياة الشّخصية والحدث والتّعريف بها زمنيًّا، وشخصيات الرّواية تتأثر بعنصر الزّمن لتبقى على اتّصال دائم بالماضي أو المستقبل عن طريق التّذكر أو الحلم، فبناء الشّخصيّة داخليًّا وخارجيًّا يكون من خلال التّطور الزّمني، لذلك لا يمكن الفصل بين الشّخصيّة والزّمن، لأنّ العلاقة بينهما هي علاقة ترابط وتكامل، فالزّمن فضاء واسع تتحرّك في طياته الشّخصيات، من خلال ترتيبها أو استباقها أو استرجاعها، واختلاف الأزمنة يكشف عن صدى الأشياء عند الشّخصيات، « والزّمن إذ يكشف لنا أفكارا، فإنه بذلك يخترق جمجمة أبطاله ويرتقي إلى رؤاهم وخيالهم ليسرد لنا ما تفكّر به كلّ شخصية من هذه الشّخصيات وتحلم به»[3]،

---

[1]- محمد جاسم الموسوي، سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1997، ص 77.

[2]- إبراهيم محمود خليل، النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيّة للطّباعة والنّشر، الأردن، 2014، ص 84.

[3]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التّشكيل الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 2008، ص 207.

فالشّخصية بهذا التلاحم هي « ركن السّرد الرّكين، وعماده الذي لا تقوم له قائمة بدونه، وتبقى أشدّ عناصر الشّعريّة غموضا»[1]، ولها وظيفة أسلوبيّة تعمل على تشكيل البناء العام للرّواية.

تصنف الشّخصيّات باعتبار دورها في تسيير أحداث الرّواية والأدوار المسندة إليها إلى نوعين:(شخصيّة رئيسيّة، وشخصيّة ثانويّة):

1- الشّخصيّة الرّئيسيّة:

تعتبر رئيسيّة من خلال الوظائف المسندة إليها حيث « تسند للبطل وظائف وأدوار لا تسند إلى الشّخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمّنة (مفضّلة) داخل الثّقافة والمجتمع»[2]، ولها القدرة على إقناع المتلقي بقصدية كاتبها وبأبعادها الفكريّة والدّلاليّة وتمتاز هذه الشّخصية بـ:

- « مدى تعقيد التّشخيص.
- مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشّخصيات.
- مدى العمق الشّخصي الذي يبدو أنّ إحدى الشّخصيات تجسّده»[3].

وعليها يتم الاعتماد في تحليل النّصوص الرّوائية، لأنها البؤرة التّي تصبّ في طياتها بقية الشّخصيات الرّوائية الأخرى.

وبالنّظر إلى رواية (دمية النّار) نجد أنّ معالم الشّخصيات الرّئيسة تتضّح بفعل تواتر اسمها على معظم صفحات الرّواية وأحداثها من حيث تكون قادرة على إيهام المتلقي بقصديّة ساردها وبأبعادها الإيديولوجيّة والمضمونيّة، ونلمح في الرّواية أنّ **رضا شاوش** هو الشخصية الرّئيسيّة والبطلة لأنّه هو سارد الأحداث ومحرّكها.

وظّف الكاتب عامل الوصف في الرّواية لإقناع القارئ بصدق الشّخصيات ومواصفاتها وصدق الأحداث التي تقوم بعرضها، فيتطابق الوصف مع البعد الإيديولوجي للشّخصية، إذ يُسهم الوصف

---

[1]- الجيلالي الغرابي، علم السّرد (الزّمان والشّخصيات)، شركة دار الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1،2017، ص11.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي(تقنيات ومفاهيم)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1، 2010، ص 53.

[3]- المرجع نفسه، ص 57.

في تصوير الشّخصية على حقيقتها، كما يؤدي دورا بارزا في تأكيد الدّلالات الإيديولوجية المقدّمة في البنية النّصية المضمونيّة، ويعمل على الرّفع من مستوى الشّخصيّة أو ينزل بها إلى أدنى مستوى.

ونلحظ في (دمية النّار) أنّ الرّوائي ركّز بشكل كبير على الوصف الدّاخلي للشّخصيّة الرّئيسيّة؛ كون البطل في حالة سرد لأحداث ووقائع، فيصوّر لنا الكاتب حالته النّفسيّة، ومعاناته وعذابه النّفسي الحاد. وممّا وجدناه من الوصف الخارجي لها ما جاء على لسان الكاتب عندما التقاه في إحدى السّهرات العائليّة في بيت عمّي العربي: « لقد لقيت رضا شاوش خلال إحدى السّهرات التي أقامها عمّي العربي ببيته في حي بئر مراد رايس، وكان في الخامسة والثّلاثين أو أكثر مستقيم الجسم، ذا عينين باردتين نوعا ما ونظرة مُتَأدِّبة، فلم يرفع نظره نحو أيّ أحد، ما لم يحاول أن يختلط بنا، وبدا وكأنّه محرج من وجود هذا العدد الكبير من النّاس، وكان يبدو على صداقة عميقة مع عمّي العربي الذي سرعان ما اختلى به على جانب»[1].

ونلمس الوصف الخارجي كذلك في قول الكاتب:« عرفت رضا شاوش وقد تجاوز الثّلاثين بأربع أوخمس سنوات كان يبدو أكبر من سنّه، دقيق الملامح وذا وجه يثير الحيرة والتّساؤل، غير أن ما شدّني إليه لم يكن شكله، ولا نظرته المرتابة من الآخرين، ولا لأنّني لاحظت أنّه كان يطأطئ رأسه باستمرار كلّما سقطت نظرة غريب عليه، كما لو أنّه يحاول إخفاء جرح عميق في صدره، بل لأنّه كان يحبّ الكلام في الأدب» [2].

في هذين المقطعين صوّر الرّوائي شكل رضا شاوش ورسم لنا بعض ملامحه، إذْ كان مستقيم الجسم، ذا عينين باردتين ونظرة متأدبّة، دقيق الملامح وذا وجه يثير الحيرة والتّساؤل، يرتاب من نظرة الآخرين إليه، والملاحظ على وصف البطل هو طغيان الوصف الدّاخلي على الوصف الخارجي، نظرا لهيمنة المعنى العام للرّواية الذي يتطلّب ذلك، وبالتّالي إشراك القارئ في العمليّة السّرديّة، ودفعه إلى الغوص في الأعماق الدّاخلية للشّخصيّة.

فالمتلقي محاصر بسؤال أنطولوجي متعلّق بوجود النّص، نظرا للتّشظي الحاصل في الشّخصية حيث رصدت اللّغة التّغيّر الرّهيب داخل الذّات المحكيّة أو المساهمة في إنتاج هذا النّص الرّوائي خاصّة

---

[1]- الرّواية، ص 08.

[2]- الرّواية، ص 06.

أنّ الرّواية تعكس رغبة البطل في معرفته ذاته والبحث عن حقيقته، وهي متزامنة مع تحوّل حال البطل، فقد ولد في حي بلوزداد الشّعبي وسط أسرة متوسّطة الحال مكوّنة من خمسة ذكور وست بنات، والوالد والوالدة، وقد أثّر الوالد في نفسيّته كثيرا وأحدث له شَرْخًا لم يبرأ، وبقي يتذكّره طوال حياته، حيث كان الوالد متسلّطا وعنيفا يضرب والدته ويُعنّفها كثيرا، يقول: «لم أتذكرّ قط سبب الضّرب، سبب كلّ ذلك العنف والصّراخ والعويل والبكاء، واللّحم والدّم النّازف والوجه المهان، أتذكّر فقط حالة الألم الذّي سبَّبها الموقف بداخلي، كما لو أنّه خلق منطقة صامتة، وجرحا لا يبرأ، جرحًا عميقا نافذا»[1].

وعندما التحق بالمدرسة التقى بمعلّمة العربيّة التي كان يحبّها كثيرا، ويعتبرها أمّه، فقد أوقدت بداخله حبًّا دفنيًا للأدب والقراءة، وكانت تعيره كتبا ليقرأها، فنجده يصف شعوره في ذلك بقوله: «كنت أستفيد منهما بشكل رائع، وأنا أشعر بزهو لا نهائي لم أعرفه قط من قبل، وهو ما كان يجعلني، أشعر أنّني خرجت من القطيع، وصرت بفضل ما أقرأ متميّزا عن غيري» [2].

ومع مرور السّنين يكبر البطل وتكبر أفكاره وتتصارع، لاسيما بعد مصاحبته لعمّي العربي الذّي كان يعتبره أباه الرّوحي، الذي ساعده في معرفة ذاته، وبدأت حياته تأخذ منعرجات خطيرة حيث يقول: «... ولم أصل للنّضج رغم شقاوتي الكثيرة، وإنّ حياتي ستأخذ منعرجات مختلفة وسبلا متشعّبة، إنّني سأتوه حتما في متاهات غريبة وموحشة، وقد لا أجد في تلك الدّوامة ما أنشده حقًا! كان يستبدّ بي هذا اليقين، لا أعرف لماذا؟» [3]، فقد ساعده عمّي العربي بعد أن ترك الدّراسة، وغرق في عالم الضّياع والتّيه والاغتراب النّفسي، فأعلن تمرّدا لم يكن يصل معناه إلاّ داخل نفسه، فعرّفه على جماعة يساريّة كانت تنشط في الخفاء ليساعدوه على الفهم والتّغيير، لكنّه لم يستسغ ذلك العمل الخفي، وترك الجماعة رغبة في الحريّة أو لنقل إعلانا خَفيًّا للتَّوَجُّهات المستقبليّة، «كنت أعود إلى البيت من تلك التّجمّعات وأنا مبلل الخاطر، متمزّق الرّوح، تَفْتَرِسني ما إن تقع عينا والدي على

---

[1]- الرّواية، ص 25.

[2]- الرّواية، ص 36.

[3]- الرّواية، ص 36.

وجهي آلام لا نهائيّة، لا أجد ما أصفه حقًّا! وتسَاؤلات بلا حد»[1] وبعد أن تركهم بدأ يبحث عن ذاته في مكان آخر، يقول: « تركتهم وخرجت لنفسي عاريًّا، باحثا عن وجوه أخرى للحياة، باحثا عمّا يعطيني نشوة جديدة أحققّها بالفعل، لقد فهمت حينها مأساويتي تلك، إنّي عاجز، غير قادر على الذّهاب لأبعد نقطة أرغب في الوصول إليها» [2].

وتزداد حيرة البطل بذات تتلاشى، وأفكار متضاربة ومتناقضة، حيث تتدحرج الذّات خارج المركز نحو المجهول، فيقول كنت « متوتِّرا ومحتارا، أحاول أن أقبض على حلم عميق فِيَّ، لا أعرف وجهه الحقيقي، وأرغب في اكتشافه ذات يوم» [3]، فرغم القراءة والمطالعة إلاّ أنّ مشاعره كانت متذبذبة ومضطّربة وصامتة، وما عمّق إحساسه بالتّوتر والضّياع حبّه الجارف لرانية مسعودي التي لم تكن تبادله الحب، فانتقم منها، لكنّه ندم على ذلك :« وشايتي بها جعلتني أندم أكثر ممّا تصوّرت، خاصّة عندما عرفت لاحقا أنّ أخاها منعها من الدّراسة بسببي» [4].

وهكذا تحوّلت حياة البطل إلى التّلف البائن، خاصّة بعد أن ترك الدّراسة، وجاءت حادثة جنون والده، وانتحاره بعد ذلك: « كنت مع ذلك أشعر بضيق الزّمن يجري بلا معنى، الحياة ترقص بلا هدف، والأحلام الأولى تتبخّر في ألياف دماغي، وأنا بلا دراسة ولا أي هدف، لم أعد أطيق نفسي حينها، صرت أنتظر من الفراغ فراغات أكثر، صرت لا أقدر على التّمسك بأيّ شيء، كان وقتي يذهب هباء منثورا، وعمري يتقلّص في المشي» [5].

ولعلّ هذا المقطع هو أبرز دليل على ذلك الصّراع النّفسيّ والتّفسخ الوجودي والأسئلة الأنطولوجيّة في ذهنه الشّارد، إلاّ أنّ ذلك لم يمنعه من الالتحاق بالعمل كمحاسب في مؤسسة طارق كاردي، بعد أن دبّر له صديقه عدنان هذا العمل، ثمّ ينضَمُّ للخدمة العسكريّة، وأنّ فترة الخدمة العسكريّة جعلته أكثر انضباطا وإيمانا بالحياة الحرّة المستقلّة.

---

[1]- الرّواية، ص 39.

[2]- الرّواية، ص 41.

[3]- الرّواية، ص 42.

[4]- الرّواية، ص 47.

[5]- الرّواية، ص 47-48.

ويأتي الزّمن دليلا على الزّمن الضّائع من حياة الشّخصيّة، بالنّظر إلى الوصف الدّقيق لحالها وواقعها النّفسي، إذْ يخطّ السّارد محطات عامين من الزّمن لم يفعل فيهما البطل شيئًا غير الالتزام بالقعود في البيت، حتى صار يشعر بالتيّهان الدّاخلي واليتم والفراغ والسّرحان، وفي خضم ذلك الصّمت الرّهيب التقى سعيد بن عزوز الذي كان يكرهه لأنّه أحسن منه في الدّراسة وحاقدا عليه يحمل له غلاً دفينا لأنّ والده سبب انتحار والد سعيد.

وهكذا يظلّ تاريخ والده يلاحقه ويلازمه كظلّه، يقول عندما التقى سعيد بن عزوز: «لم أفهم سبب تحدّثه عن والدي وظهر على وجهي القلق والشّك فجأة، ونظرت إلى سعيد بن عزوز بعينين مفتوحتين على الآخر وأنا أحاول أن أجعله يترك موضوع والدي» [1]، وهنا يلتقي برانية من جديد لتشتعل نار الحب من جديد بداخله لكنّه دائما يقابل بنفس الخيبة (حب من طرف واحد)، « وكلّما اندفعت في مجاهيل ذلك الحبّ العاصف لتلك الرّانية شعرت أنّ نهايتي ستكون على يدها» [2]، ويصف شعوره الدّاخلي من جرّاء هذا الحبّ بقوله: « أبتلع حسرتي تلك وأصمت، أشعر بالمغص الدّاخلي يتحرّك... أترى كلّ معاناتي ليست إلاّ قصيدة حبّي الفاشلة لرانية وعذابات الرّغبة المكنونة في القبض عليها» [3].

ويزداد التّفسخ والاغتراب الدّاخلي بتعرّفه على جماعة الظّل، والانخراط فيها ليصبح مع مرور الزّمن رقما مهمًّا فيها، فهذه الجماعة أفقدته روحه، وعرّته من إنسانيّته، وجعلته مصّاص دماء في هيئة إنسان، وكانت ذاته منشطرة بين ما كانت عليه، وما هي عليه حاضرا، وما ترغب أن تكون عليه مستقبلا.

وهكذا غرق البطل في متاهة عنف السّلطة والقسوة والظّلم، فقد كان «مثل دراكولا الذي تخلقه حالة انعدام التّوازن بين النّهار واللّيل، يخرج ليختار ضحيّته كلّ ليلة، ينقضّ على الأضعف بالتّأكيد، ليتلذّذ بطعم الدّماء الحلوة للبعض... فكلّما عمّت الكارثة ازداد فرح دراكولا، وكلّما زاد

---

[1]- الرّواية، ص 53.

[2]- الرّواية، ص 87.

[3]- الرّواية، ص 87.

اللّيـل مـن وقتـه زادت حياتـه شـراهة، تلـك هـي طبيعتـه الجديـدة» [1]، ليصـل إلى قمّـة فقـدان الـرّوح والتّفسخ، « لقد صرت واحدا من تلك الكليّة الغامضة التي تتحكّم في مصائر وأقدار الآخرين وأنّني لم أعد أعيش مع التّحتيين كالحشرات التي يمكن أن تسحق لمجرّد أنّها كانت في طريق أقدام غير مباليّة. لقد صارت لي حياة رجل يمصُّ دماء النّاس، يقتات منهم بلا رحمة، ولم يعد يكفيني ذلك المصّ اللّعين لدمائهم، بل صرت أكثر بشاعة من هذا، إذ انتقلت لمرتبة أخرى، حيث رحت آكل لحومهم » [2]، فأصبح قاتلا محترفا، وهرم من أهرام المنظّمة السّريّة، ليصعد بذلك إلى قمة الضّياع وفقدان الرّوح.

لقـد تطـابق عـالم البطـل الخـارجي مـع عالمـه الـدّاخلي، فـنلاحظ أن صـفاته الخارجيّـــة تعكـس نفسيته الدّاخلية المتأزّمة، فالتّشكيل النّفسي الذي عاشه البطل في كلّ مراحل حياته وتغيرّها من حال إلى حال هو التّشكيل المطلوب الذي أراد الكاتب تحقيقه في الرّواية، وتوصيله للقارئ.

ولقد أدّى التّحول في شخصية رضا شاوش مبتغاه في خدمة استراتيجية الرّواية، إذ شكّل عاملا أسلوبيًّا ساعد الكاتب في تحقيق ما يسعى إليه، وهكذا تصبح شخصيّة البطل «شخصيّة متكاملة تؤدّي الوظيفة التي أرادها الكاتب بنجاح واضح »[3]. ويمكن اعتبار ذلك أسلوبا سرديًّا لجأ إليه المؤلّف لإثارة المتلقي، وجعله يندهش بالرّواية.

ولقد صوّر الرّوائي المواصفات الدّاخلية والخارجيّة للبطل أحسن تصوير، « والسّارد هنا لا يعتبر الخارج مستقلاً عن الدّاخل، قدر ما يسعى إلى تشخيص التّوتر والتّعارض القائم في حياة الشّخصيّة البطلـة، وإنّ حركـات الشّخصـية وأفعالهـا وسـلوكاتها الخارجيّـة غـير منفصـلة عـن حياتهـا النّفسـيّة الدّاخليّة»[4].

تعتبر شخصية البطل رضا شاوش أكثر شخصيّة جسّدت رؤى المؤلّف وأفكاره سواءً في معالجة القضايا المتأزّمة في المجتمع الجزائري، أو لتعرية الواقع المزري للشّعب الجزائري في فترة العشريّة السّوداء، ومحاولة إظهاره للمتلقي بشكله الحقيقي، « فالشّخصيّة مهمّة لدى الكاتب، وهي في كثير من الأمثلة

---

[1]- الرّواية، ص 120.

[2]- الرّواية، ص 126.

[3]- ناصر نمر محي الدّين، بناء العالم الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2012، ص105.

[4]- ينظر:حسن المودن، الرّواية والتّحليل النّصي(قراءات من منظور التّحليل النّفسي)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص150.

تشكّل النّائب الفكري أو الاجتماعي أو السّياسي عن منتج النّص نفسه»[1] ومن هنا يتّضح أنّ شخصيّة رضا شاوش شخصيّة مهمّة في الرّواية فهي مثل الكائن الحي المتجذر في الواقع الجزائري، استقاها الرّوائي من الواقع الاجتماعي، فقد اختار شخصيّة مضطربة ومتأزّمة وفسح لها المجال للتّحول والتّغير في مسارها على أساس أنّها « قسطا مهمًّا في الإنتاج الرّوائي يسعى إلى استحياء مكوّناته من المجتمع في وصفه عالما خارجيًّا عن الذّات، مناهضا لـــرغائبها ونزواتها، وفي وصفه أيضًا مجال صراع يخوض الفرد غماره لتحقيق نوع من التّوازن بين الغيريّة والفرّدية»[2] .

وهذا ما لم يحققه البطل في الرّواية، فهو لم يصل إلى ذلك التّوازن النّفسي ذاته، وظلّ يبحث عنه، وهكذا سمح الكاتب بتحوّل شخصية البطل من حال إلى حال أكثر سوادا أو أكثر تفسّخًا.

2- الشّخصيات الثّانويّة:

هي شخصيات تساعد البطل في إتمام عمله، فالعمل الرّوائي يحتوي على كينونات أخرى لها تأثيرها في إخراج العمل في صورة أكثر ثراءً وعمقا. وللشّخصيّة الثانوية دور مكمل ومساعد يستدعيها الرّوائي كعوامل مساعدة أو كعوامل معيقة، « وبأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشّخصيات الرّئيسيّة، قد تكون صديقا للشّخصيّة الرّئيسيّة أو إحدى الشّخصيات التي تظهر في المشهد بين الحين والآخر... وهي بصفة عامّة أقلّ تعقيدا وعمقا من الشّخصيات الرّئيسيّة، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السّارد في شكل بنائها السّردي، وغالبا ما تقدّم جانبا واحدا من جوانب التّجربة الإنسانيّة»[3].

وقد وظّف بشير مفتي مجموعة من الشّخصيات الثّانويّة في متنه الرّوائي تربطها علاقات متنوّعة مع الشّخصيّة الرّئيسيّة، و« اختلفت بين صلة الانزعاج والتّوتر والإعجاب والرّهبة المروّعة والتّحدّث والتّجوال والحب، والاحتقار وعدم الاحترام والعداوة، والتّزلف والتّدبير والموافقة، والتّودّد والاحترام، والأمر والطّاعة والامتثال، والعشق وعدم الزّواج، والإعجاب والاستحسان والهَبَات والرّعب والارتباك والاطمئنان، والعلم وعدم الاختلاف والإهداء، والطّمع والكراهيّة والغدر والقتل

---

(1)- سليمان حسن، مضمرات النّص والخطاب، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1999، ص359.

(2)- محمّد برادة، الذّات في السّرد الرّوائي(دراسة نقدية)، دار أزمنة، عمان، ط1، 2010، ص12.

(3)- المرجع نفسه، ص 57.

والمقايضة وعدم المساومة» [1].

وعلى الرّغم من طغيان الشّخصيّة البطلة على جل العمل الرّوائي وتمتّعهابتجربتها في السّرد وقيامها بذاتها، إلا أنّه لا يمكن أن تكتمل وظيفتها أو تؤدّي دورها دون أن تقيم علاقات مع باقي شخصيات الرّواية، ولاسيّما مع الشّخصيات الثّانويّة « التي تنهض بأدوار محدودة إذا قورنت بأدوار الشّخصيات الرّئيسيّة، قد تكون صديق الشّخصيّة الرّئيسيّة إحدى الشّخصيات التي تظهر في المشهد بعد حين وآخر، قد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له، وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهميّة لها في الحكي، وترسم على نحو سطحي حيث لا تحظى باهتمام السّارد في شكل بنائها السّردي، غالبا ما تقدّم جانبا واحدا من جوانب التّجربة الإنسانيّة» [2].

ولها أدوار حاسمة في النّص الرّوائي، وحتى لو لم تصل إلى مستوى حضور الشّخصيّة الرّئيسيّة، إلاّ أنّها «تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه، والإسهام في تصوير الحدث»[3] ولها دور بارز في التّأثير في حياة الشّخصيّة الرّئيسيّة.

ومن الشّخصيات الثّانوية الحاضرة في الرّواية التّي ساهمت في بلورة المعنى العام للرّواية.

أ- شخصية والد رضا شاوش:

هي شخصيّة غريبة وعصيّة على الفهم، وهي نموذج للغموض والضّبابيّة، يقول فيه البطل «صغيرا شعرت بلغزيّة أبي فلم أكن أفهم ذلك، وكان يبدو لي رجلا محكوما بسر حتى يخيّل إلي أنّه رجل يعيش حياتين، سيرَتين، له عالم آخر في مكان لا نعلم به، عالم يَخُصُّه لوحده!» [4]. فهذا الغموض والضّبابيّة جعلوه مهاب الجانب من طرف الجميع، كما وصف البطل والده بقوله : « رحت أسترجع ذكرياتي معه، كم كانت قليلة في الحقيقة، وصورته الباقية في ذهني، وجهه أسمر السّحنة، قامته الطّويلة، أنفه الذّي يستطيع أن يقتفي أثر أي رائحة، نظرته الحادّة، عيناه المدوّرتان كحبّتي زيتون سوداوين، كان يخيّل إليّ أنّهما تحملان ذلك السّر الغامض للرّجال المبهمين الرّجال

---

[1]- جيلالي الغرّابي، عتبات السّرد في كتاب الرّمل لبورخيس، شركة دار الأكاديميون للنشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2017، ص 79.

[2]- محمّد بوعزة، تحليل النّص السّردي، ص 57.

[3]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنّيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 33.

[4]- الرّواية، ص 28.

الـذين تصنعهم ظـروف معيّنـة، ويقعـون دائمـا فريسـة قـدرهم اللّعين ... تلـك هـي صـورة أبي القـوي والمتكبّر» [1].

انعكس الوصف الخارجي للوالد على الوصف الدّاخلي له فقد كان متكبّرا مهاب الجانب غليظا، عنيفا، فضّ الطّباع، ما جعل النّاس تنفر منه حتى رضا، كان مدير السّجن، بسيط التّفكير، غير متعلّم، وانقيادي، «لم يكن يظهر ميلا للتّعليم بل نادرا ما رأيته يقرأ كتابا أو حتّى صحيفة، وكان يبدو نافرا من هذه الأمور التي تخصّ المتعلّمين، لم يكن يحبّهم كثيرا... وينعتهم بأقذر الأوصاف كالخراطين والخرايين» [2].

كان رضا شاهدا على قسوة والده وعنفه الذي كان ينتقل معه من السّجن إلى البيت وكان كثيرا ما يشهد نوبات الغضب التي تسيطر عليه، خاصّة في معاملته السّيئة لزوجته التي كان ينهال عليها بالضّرب المبرح، ما ولّد عقدة في نفسيّة البطل، يقول عن هذا الضّرب: « الخوف من الضّرب كان أكبر وساوسي، بعدما رسخت في ذهني صورة ضربه لأمّي، ضربه الذي جعلها طريحة الفراش لأسبوع بأكمله. لم يكن الضّرب بالشّكل الذي يمكن تصوّره الآن، كان ضربا غريبا يشبه التّأديب، كما لو أنّها ليست زوجته... يقذفها بالنّعل فيصيب وجهها أو صدرها أو كتفها، ومرّة يصيب بطنها فتكاد تسقط لهول القذفة الجبارة» [3].

أسند الكاتب عدّة مواصفات في شخصية الوالد، لتكون سببا في إثارة مواقف متأزّمة سواء في بنية الشّخصيّة الرّئيسيّة، أو في مسار عرض الأحداث وتطوّرها، فصفتي العنف والتّسلط في شخصية الأب تعكس العنف الأسري الذي شكّل اضطرابا وتوتّرا وعدم استقرارا في حياة أفراد الأسرة، خاصّة رضا الذي رسم له طريقا يخلو من الشّعور بالخوف والضّعف، والإهانة، فـ« منذ ذلك الوقت شعرت بأنّني فقدت احترام أبي لي، فلم يعد يكلّمني إلاّ وينعتـني بالجبـان، لم أفهم
كلامه حينها، وإن أدركت أنّه كان ينتظر منّي أن أكون شجاعًا أمام سكّان الحي» [4].

---

[1]- الرّواية، ص 83- 84.

[2]- الرّواية، ص 27.

[3]- الرّواية، ص 27.

[4]- الرّواية، ص 33.

تزيد قوة الأب كلّما رأى نظرة الخوف والخضوع في وجوه النّاس فكان « لا يتحدّث مع أحد، لا يخالطهم ولا يخالطونه، يتهيّبه الجميع، وكان له أن يرى أثر هيبته تلك على الوجوه التي تبتسم له بزيف [1]، ورغم ذلك نجده يبدي الخضوع والاستكانة للقوّة الأكبر منه التي فرضت نفسها عليه، وهذا راجع لجهله وعدّم تعلّمه.

وفي أخريات حياته انتابه مرض نفسي أفقده تلك الهيبة والسّلطة والقوة، فذهبت قوّته، ما جعل البطل يعقد صلحا معه: «لم أعقد صلحا مع أبي حتى جاءه المرض النّفسي، وصار طيّبا وأليفا، ولم يعد يستطيع أن يخيف حتى نملة صغيرة تدبّ على الأرض» [2]، وهذا راجع لصحوة الضّمير التي خلقت في شخصيته إنسانا آخرا طيّبا وودودا.

تأتي الشّخصية في البداية مفرغة من معناها بعيدا عن سياق السرد والأحداث ، فلا مرجعيّة لها إلاّ من خلال هذا السّياق الذي يسكب في هيئتها (بفعل الوصف والأدوار المسندة ...) روحها التي كانت هائمة ومنفصلة عنها، فبداية كنّا نرى في شخصية الوالد صفات الظّلم والجبروت والطّغيان، ولكن شيئًا فشيئًا انكشفت عنها الحقائق، ممّا جعلنا نتعاطف معها، كونها شخصية كانت تفعل ما تظنّ أنّه الصّواب، وحين عرفت الحقيقة حاولت تغيير نفسها ولكنّها لم تستطع فادّعت الجنون والمرض، بل ساقها المساق إلى الانتحار، إلاّ أنّه تبين في النّهاية أنّه لم ينتحر بل قتل على يد جماعة الظّل لأنّه رفض الخضوع إليها بعد أن عرف حقيقتها.

تستمـدّ شخصيّة الوالد حضورها وقوّتها في المتن الرّوائي من خلال قدرتهـا على التّأثير في نفسيّة البطل، ممّا أكسب الرّواية قوّة وانسجاما ساهم في دفع العمليّة السّرديّة إلى الأمام.

ب- شخصيّة والدة رضا شاوش:

غالبا ما تؤدي والدة البطل دورا بارزا في الرّواية المعاصرة ، بيد أنّ تقديمَ السّارد لها يكشف عكس ذلك، إذْ يقول: «كانت أمّي ريفيّة في سلوكها، تزوّجت أبي وهي لم تبلغ الرّابعة عشرة من عمرها، وأحضرها معه لتسكن في حي القصبة أولا، ثمّ بعد الاستقلال بحي بلوزداد، حيث ولدت عام 1960، وكبرت في ذلك الزّمن المبهم والغامض من الحياة، زمن الخروج من الاحتلال الذي لا أتذكّر

[1]- الرّواية، ص 32.

[2]- الرّواية، ص 42.

منه أيّ شيء»[1]، فهي نموذج للشّخصيّة الضّعيفة والعاجزة، التي لا تحرّك ساكنا أمام زوجها وتخافه كثيرا، تتحمّل الإخفاق والأسى باستسلام، وكأغلب الأمّهات في تلك الفترة عانت من القهر والإحباط والعزلة والاغتراب والوحدة [2]، بانتقالها من الرّيف إلى المدينة، كانت عطوفة على أولادها، حنونة عليهم، فكان أولادها يهرعون إليها هروبا من سطوة الأب وقساوته. فالبطل رضا شاوش يقول: « اكتفيت حينها بحنان أمّي الرّقيق، وما كانت تفعله لأجل حمايتنا نفسيًّا من قهر زوجها الغليظ» [3].

رسم الرّوائي صورة الأم بعناية، حيث قدّمها بأنّها امرأة صامتة ضعيفة لا تستطيع أن تفعل أيّ شيء أمام قسوة الزّوج، فكان يضربها بعنف، وينعتها بأقذر الأوصاف، لكن لا تحرّك ساكنا بل ترضى وتستكين وصورة ضرب الوالد لأم البطل خلّف في نفسيّته جرحا لم يبرأ مع مرّ السّنين.

كما بيّن دور الأم في المجتمع رغم ضعفها ، ولهذا ركّز على رسم ملامحها الاجتماعية وما تعانيه من آلام وضغوطات نفسيّة حادة من تَعَنُّتِ الزّوج، وقسوته، والأعراف والتّقاليد البالية التي انتشرت في الجزائر في فترة العشريّة السّوداء، حيث كانت مسلوبة الإرادة مقيّدة الأفعال، فلم تكن تخرج من البيت دون مصاحب لها، حتى ولو كان ولدها الصّغير، يقول رضا: «والدي كان يشترط عليها أن تأخذ معها ذكرا ما من أبنائها عندما تخرج، كانت تلك هي القاعدة، فالمرأة لا يصح لها أن تخرج لوحدها، وعلى الطّفل أن يثبت بما لا يدع أيّ مجال للريبة أنّها متزوّجة، وأنّ لها رجلا، وأنّ ابنها سيحميها إن اقتضى الأمر، ولم يكن بمقدوري وأنا ابن الخامسة حمايتها طبعا، ولكن كانت تلك تقاليد أبناء مدينتها حينها» [2]، وعلى الرّغم من المعاناة والألم الذّي تَلَقَّته من طرف زوجها إلاّ أنّها لم تتمرّد على الوضع السّائد، ولم تعارض له قرارا، بل رضيت وقبلت بوضعها، وكانت حادثة وفاة زوجها مؤثّرة جدًّا في نفسها، فلقد بكت بحرقة، فهذا ما تربّت عليه، وكبرت فيه، وما كانت تؤمن به،

---

(1)- الرّواية، ص34.

(2)- ينظر: هيام شعبان، السّرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2004، ص 139.

(3)- الرّواية، ص27.

(2)- الرّواية، ص 36.

فهي تابعة لزوجها، هذه هي التّقاليد، فالمرأة لا تخرج عن طوع زوجها مهما فعل وعندما يموت تظلّ وفيّة له، حزينة عليه طول حياتها، فقد فقدت السّند الذي تتّكئ عليه وتستند عليه رغم كل شيء « بكت أمّي كثيرا يومها، بكت كما لم أرها تبكي في حياتها قط، ولقد خلق منظرها ذاك جوًّا من الحزن البارد بنفسيّتي شعرت بعقدة ذنب نحوه، ولكن كتمت حسرتي بداخلي» [1].

أثّرت شخصيّة الأم كثيرا في الشّخصيّة البطلة، وانعكس ذلك التأثير على نفسيته فكان يحبّ أمّه ويرأف عليها، على أساس أنّ «العلاقة بين الرّجل والمرأة تظلّ المحك الجوهري في فهم طبيعة شبكة العلاقات بين أفراد المجتمع الحديث، وعبر تقنيات كثيرة، يكون انعكاسا لهذا المجتمع وليس نتيجة لها» [2]، وانتهى بها المطاف بعد وفاة زوجها إلى دخول عالم التّدين وحفظ القرآن.

ج- شخصيّة معلّمة العربيّة:

يتضّح من أوصافها في الرّواية أنّها امرأة متحرّرة من كلّ القيود الاجتماعيّة التي تعيق تحرّرها وهي عكس والدة رضا، ترفض كل أنواع العبوديّة والانحرافات التي توقعها في سوداويّة وضبابيّة الرّجل الشّرقي المتسلّط، فكانت «تبدو متحرّرة من الخارج، أنيقة وهادئة الجمال، بارعة في اللّباس، ترتدي سروال الجينز، وتسّرح شعرها للوراء كما الأوروبيات تقريبا، وتضع بعض المساحيق على وجهها» [3]، وكانت في نظر البطل الملاك الصّافي الذي يفرحه النظّر إليه أطول وقت ممكن «كانت معلّمة العربيّة امرأة ودودة للغاية، وتتكلّم كما لو أنّها نبيّة أرسلت لإخراجنا من الظّلمات إلى النّور، على عكس المعلّمين الآخرين، لم تكن تستعمل العنف قط، كانت طريقتها أن تجعلنا نحبّ ما نقرأ، ونعجب بكلّ ما نفعله، وكانت في كلّ خميس تهدينا كتبا للقراءة، كتبا صرنا نتلذّذ بها، وهي تعدنا بمغريات كثيرة إن نحن قرأناها كما يجب» [4].

---

[1]- الرّواية، ص 36.

[2]- الرّواية، ص 28-29.

[3]- مصطفى عبد الغني، قضايا الرّواية العربيّة، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، ط1، 1999، ص 61.

[4]- الرّواية، ص 29.

لقد خلقت معلّمة العربيّة أثرا عميقا في تكوين البطل، عندما كانت تهديه كتبا للقراءة خاصّة عندما أهدته في سن العاشرة من عمره رواية (المسخ لكافكا)، ومن يومها :« لا أدري ماذا حدث في رأسي؟ سكنتني ذبابة الأدب، كما جنون القصص والخيالات» [1].

إنّ صفة الجاذبيّة التي تميّزت بها المعلّمة لا تتوفّر في بقيّة شخصيات رواية (دمية النّار)، إنّما كانت « قاصرة على فئة مخصوصة، منهنّ من يكون لديها من الصّفات المظهريّة ما يؤهّلها لأن تقوم كبؤرة للإغراء، وصدرا لجلب ألباب النّاظرين» [2]، فهذه الميزة جعلت منها مطمعا لكلّ الرّجال، فجاذبيّتها القويّة، وقدرتها على التّأثير في الغير جلب لها العديد من المشاكل، فقد تحرّش بها مدير المدرسة التّي تعمل بها، وكانت نتيجة رفضها له، وعدم مطاوعتها اختلاق المكائد والمؤمرات، حتى طردها من المدرسة، « لقد طردها المدير الكلب، لأنّها وبّخت معلّما وجّه لها ملاحظات على ملبسها الفاضح بحسب رأيه !»[3]، كما اتّهمها بأنّها تعلّم الأطفال المحرّمات وتدعو إلى التّحرر من سلطة الأسرة، « لقد حاول المدير التّحرّش بها عدة مرّات، وعندما هددته بتبليغ الشّرطة استغلّ علاقته بالحزب، ليكتب عنها تقارير مسيئة لشخصيّتها، وكانت النّتيجة أنّها أصبحت غير مرغوب فيها، ثمّ دبر لها مقلبا تافها، اتّهموها بتعليم التّلاميذ أشياء محرّمة، والتّمادي في الدّعوة للتّحرّر من سلطة العائلة...إلخ. وقد دفعت ثمن هذا غاليًا، بالرّغم من أنّها تركت المدرسة مُنْتَشِية وهي تقول: لا أستطيع العيش مع هؤلاء الكلاب» [4]، وهذا ربّما راجع لكونها

أنثى مغريّة وفاتنة تعيش في مجتمع ذكوري، لا يعترف بحرّية المرأة.

كانت معلّمة العربيّة مثقّفة، قويّة الشّخصيّة، متمرّدة على العادات والتّقاليد رافضة كلّ أشكال الخضوع والاستكانة، تدافع عن نفسها بقوة، ولكن كونها من الطّبقة المثقّفة عانت من بطش السّلطة ورجال السّياسة [5]، وكانت إنسانة ذات مبادئ مأخوذة من قيم العربيّة، تؤمن بالتّحرّر والعلم كسبيل للنّهوض والرّقي، بعيدة عن التّملق وادّعاء الدّين في غير محلّه.

---

[1]- الرّواية، ص 29.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 134.

[3]- الرّواية، ص 30.

[4]- الرّواية، ص 30-31.

[5]- ينظر: هيام شعبان، السّرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 139.

أثرت هذه الشّخصيّة كثيرا في البطل، فيقول أنّها: «علّمتني القراءة وحبّها، فصرت أقرأ كثيرا وأنظر للعالم من خلال الأدب لا غير» [1]، وعلى الرّغم من أنّها تركت المدرسة إلاّ أنّ علاقتها برضا بقيت متواصلة، فكانت خير معين له، وخير ناصح، فكانت خير من أعانني على خوض تجربتي بشكل آخر مختلف عن الذي كان يدجني في مجموعة من الحالمين بتغيير واقع دنس، وغير الواقع الذي ظلّ يمثله أبي، والإحباطات التي كانت تسبّبها لي مشاعري المتنافرة، والتي لم أستطع لمّ شتاتها بعد» [2]، حيث كان يذهب إليها في المكتبة التي أصبحت تعمل بها بعد تركه المدرسة.

نلاحظ وجود تطابق وانسجام بين المواصفات الخارجيّة لشّخصيّة معلّمة العربيّة والمواصفات الدّاخليّة، فلباسها المتحرّر، وجمالها الفاتن، وجاذبيّتها القويّة، كان منسجما مع عالمها الدّاخلي الذي كان يدعو للتّحرّر والانعتاق، والدّعوة للتّغيير.

د- شخصية رانية مسعودي:

هي حب رضا الأبدي، ورمز عذابه ومعاناته، وعلاقتهما تعتبر قصّة معقّدة، فالبطل يحبّها بجنون، لكن هي تحبّ آخر، لذلك نجد الاثنين قد عانا كثيرا من هذه العلاقة المتأزّمة والمعقّدة، فرضا لم يتقبّل فكرة أن تحبّ غيره، الشّيء الذي ولّد له أزّمة نفسيّة حادة، وضياع وجودي غريب، فلقد « جاءت صدمة علاقتها مع ذلك الشّاب مروّعة للغاية، وجارحة لكبريائي ورومانسيّتي» [3].

كانت رانية مسعودي جارة رضا شاوش، وصديقة طفولته، على الرّغم من كونها تكبره بثلاث سنوات، يصفها السّارد بقوله: « كانت في الثّامنة عشرة، برّاقة العينين، طويلة الشّعر تُسْدِله على كتفيها فيثير في داخلي نشوة الأحلام اللّيليّة المباركة، كانت ترتدي دائما قميصا ملوّنا بالأحمر والأبيض، وكانت تبدو لي كعروس بحر خارجة من فيلم سينمائي لذيذ» [4]، كانت جميلة وفاتنة، أحبّها البطل منذ صغره، ولأنّها لم تحبّه ورفضته قرّر الانتقام منها بالوشاية بها لأخيها كريم الذي عندما سمع بعلاقتها برجل انهال عليها بالضّرب المبرّح، ومنعها من مواصلة الدّراسة.

---

[1]- الرّواية، ص 31.

[2]- الرّواية، ص 40.

[3]- الرّواية، ص 44.

[4]- الرّواية، ص 43-44.

وكانت سريعة الحركة وخفيفة الرّوح، عملت بعد خروجها من المدرسة في دكّان لبيع الملابس الجاهزة: «لقد سرت خلفها فقط من بعيد، وأنا أرقب حركاتها السّريعة، كما لو أنّها تقفز وهي تمشي، وجمال أنوثتها الهمجي. والذي كان يجلب لها المعاكسات في الطّريق» [1] ونظرا لأهمّيتها في حياة البطل فقد أمعن في وصف جسدها، وكان مختزلا في جزء من أجزائه، ولم يكن كاملا متّبعا للتّفاصيل، وهو ما أعطى شخصّية رانية أبعادا دلاليّة وأسلوبيّة متميّزة، فرضتها طبيعة القصّة وحالة الوصف والقرب، ولقد كان جسد رانية مصدر إغراء للشّباب، كونها تعيش في مجتمع ينظر إلى المرأة «كبؤرة إغراء ومصدر لجلب أنظار النّاظرين» [2].

تمكّنت رانية من مزاولة دراستها بالمراسلة سرًّا عن أخيها الذي حرمها حقّ التعلّم خاصّة بعد دخوله السّجن، فأحسّت بنوع من الحرّية، التي لم تدم طويلا، فلّما خرج أخوها من السّجن أصبح يطاردها، خاصة أنّه لم يكن موافقا على علاقتها بحبيبها علاّم محمّد، لذلك آثرت الهرب معه والزّواج به، والعيش معه في كوخ قصديري، « بلغني أنّها هربت من البيت، وأنّ أخاها كريما يبحث عنها مجدّدا فهو يقسم بأنّه سينتقم لشرفه بذبحها» [3].

كانت رانية صاحبة حسٍّ واع، وامرأة ناضجة تؤمن برباط الزّواج، ولم تكن من أولئك الفتيات المنحرفات، فقد ربطت الزّواج بالوعي، وعدّته نوعا من الثّقافة، وكانت تراه «كوسيلة للرّقي الاجتماعي» [4]، فهي على قدر عالٍ من الوعي الاجتماعي، وكونها امرأة فهي أساس بناء المجتمع وتكوينه، ولكن رغم زواجها وابتعادها عن الأنظار، إلاّ أن شبح حب رضا شاوش ظلّ يلاحقها دائما؛ فهو « حب مربوط بالغرائز والشّهوات الأنانيّة، فبعد أن عرف مكان إقامتها تربصّ بها وقام باغتصابها بوحشيّة دون رحمة، ولم يمنعه توسّلاتها، ولا حرمة منزلها وزوجها وبقيت هي كالفريسة التي تقاوم دون أن تقدر على الانفكاك من أسر صيّادها» [5].

---

[1]- الرّواية، ص 59.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 134.

[3]- الرّواية، ص 104.

[4]- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السّيميائيّة السّرديّة والخطابيّة، ترجمة جمال حضري، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، 2002، ص 2.14.

[5]- الرّواية، ص 111.

وتعتبر حادثة الاغتصاب أقوى ظلم تعرّضت له رانية، ممّا عمّق من أزمتها النّفسيّة خاصّة عندما حملت وأنجبت ولدًا غير شرعي، وقيام زوجها بتطليقها عندما عرف بذلك كونه عقيما لا ينجب، وتركها تهيم على وجهها في الشّوارع والطّرقات مع ابنها، وتتصاعد وتيرة الشّقاء لرانية وتكثر تنازلاتها، فانضمّت لجماعة الظّل والسّلطة الفاسدة في البلد، وأصبحت عاملة بكباريه يسمى (السّعادة)، وجنّدها سعيد بن عزوز لخدمة التّنظيم، وإغراء رجال كانوا يترصّدونهم قصد إيقاعهم تحت خططهم الجهنّميّة، ولأنّ سعيد يعرف أنّ رضا يحبّ رانية قرّر الزّواج منها انتقاما منه، وتظلّ وفيّة لأحقادها اتّجاه رضا حتى لو ادّعت أنّها سامحته.

عانت رانية كثيرا من انحلال الأخلاق وتفسّخ القيم، وأصبحت « رمزا للإحباط والمأساويّة في ظلّ المجتمع الذي لا يرحم فيؤدي بها إلى السّقوط» [1] واتّباع الرّذيلة والفساد.

نلحظ تغيّرا واضحا في حياة رانية بعد حادثة الاغتصاب، فبعد أن كانت تؤمن بالرّوابط الاجتماعية والقيم الأخلاقية، أصبحت هناك رانية جديدة تؤمن بالقوّة بحثا عن الحماية، وفقدت الإيمان بتلك القيم، وألقت بنفسها في عالم الرّذيلة والانحلال الأخلاقي، وكأنّها تنتقم من نفسها فدخلت عالم المجهول، فرانية هي رمز للمرأة المستغلّة من طرف الرّجل، رغم تمتّعها ببعض الحريّة والتّحرّر، إذ عمل الرّجل على رميها في عالم الرّذيلة والمجهول.

هـ- شخصية عمي العربي:

أهمل الكاتب الوصف الخارجي لشخصيّة عمّي العربي بن داوود، لقصديّة معيّنة يتطلّبها السّرد، ومحاولته التّركيز على الجانب الدّاخلي الخفي في النّفس، وما تعانيه من تمزّق وتفسّخ، ونجد أنّ البطل يعّده أباه الرّوحي، يلجأ إليه عندما تضيق به الدّنيا، يقول: «كنت ألجأ في تلك اللّحظات التي تضيق فيها فسحة الرّؤية، ويعجز البصر عن النّظر بعين مدقّقة، وتفقد البصيرة وضوح حدسها، إلى أن الذي صار عندي بمثابة أبي الرّوحي، عمّي العربي الذي عاد لمهنة الصّيدلة بعد أن أعيد له دكانّه، فطلّق تصليح الأحذيّة بلا رجعة زرته في بيته ببئر مراد رايس، فاستقبلني بسعادة وحفاوة» [2].

---

[1]- هيام شعبان، السّرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 137.

[2]- الرّواية، ص 86.

يعرفه الجميع « باسم عمّي العربي، وهذا اللّقب يعطيه بعدا اجتماعيًّا، ويوضّح عمق العلاقات التي أقامها مع أفراد المجتمع الذي يعيش فيه، هو رجل لم يتزوّج ولم يرزق بأولاد، متقدّم في السّن، يقول فيه السّارد: اسمه العربي بن داوود، والجميع يناديه بعمّي العربي، كان قد فتح بيته لجميع المشاغبين أو من يراهم كذلك، في السّياسة والفن والأدب، وكان يسهر على راحة كلّ من يزوره فيهديه كتبا ...كان رجلا متقدّما في السّن، لم يتزوّج ولم يكن له أي ولد، وسمعنا عنه قصصا كثيرة، أنّه كان مجاهدا أيام الثّورة، ومعارضا بعد الاستقلال، ودخل السّجن، وشرّد وعذّب، وغير ذلك، وأنّه بقي وفيًّا لمبادئه، ومعارضا لخصومه، ومنتقدا للنّظام، فترك مهنة الصّيدلة التي كان يعمل بها إلى تصليح الأحذية لفترة غير قصيرة، ثمّ عاد لمهنته بعد نهاية التسّعينات،ورحيل الرّئيس الرّاحل هواري بومدين الذي كان يمقته أشدّ المقت» [1].

كان عمي العربي يدافع عمّا يؤمن به حتى لو كلّفه ذلك غاليًّا، فهو « نموذّج المثقّف الذي يتمتّع بالحس الوطني العالي، ويشعر بالمسؤوليّة اتّجاه ما يحدث من أوضاع» [2]، ونتيجة لإيمانه الكبير لمبادئه وكرهه للرّئيس هواري بومدين عذّب وشّرد، ودخل السّجن وفقد مهنته لفترة طويلة،كما أنّه « يتميّز ببعد الرّؤية والوعي الكبير، ومواقفه الجريئة إزّاء الأوضاع التي حصلت في البلاد في تلك الفترة جعلت منه يتحوّل إلى شريحة اجتماعيّة تحاول التّعبير عن الظّلم » [3]، وكلّ أنواع الخضوع والاستكانة، فكان يحثّ الشّباب على النّهوض والثّورة ومحاولة التّغيير، ما جعل منه محبوبًا من طرف شباب الحي.

أثّرت شخصيّة عمّي العربي في البطل كثيرا بوصفها شخصيّة لها عاداتها الخاصة ورؤيتها المميّزة، فسماته الشّخصيّة والدّاخلية ميّزته عن باقي شخصيات الرّواية، وكان لتقدّمه في العمر وثقته الزّائدة بالنّفس عاملان إيجابيان ساهما في جذب الشّباب حوله، فلديه خبرة كبيرة في الحياة وظلّ وفيًّا لآرائه حتّى وفاته، وقد زرع في نفسيّة البطل التّوجه السّياسي، فهو من عرّف رضا على تلك الجماعة

---

[1]- الرّواية، ص 07-08.

[2]- ينظر: هيام شعبان، السّرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 147.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 138.

اليساريّة التي كانت تنشط في الخفاء ليصقل فيها روحه الوطنيّة، وكان دائما ينصحه بالتّعليم كوسيلة للتّخلص من التّبعيّة، وتغيير الأوضاع.

و- شخصية سعيد بن عزوز:

هو من طبقة اجتماعيّة متدنِّيَة وفقيرة، جار البطل، ويعرفه منذ الطّفولة، يقول: « عرفته في سنوات طفولتي رثّ الثّياب، تعيس الملامح، كان يبدو وكأنّ السّماء غاضبة عليه أو منتقمة منه لكنّه مع ذلك كان نبيها جدًا، أو كنت أشعر أنّه يزاحمني في الذّكاء بالمدرسة» [1]، لكن فقره وحالته الاجتماعيّة الصّعبة لم يمنعه من مواصلة دراسته، ودخوله الجامعة، ليعمل بعد تخرّجه ضابطا في سلك الشّرطة، وأصبح محقّقا مشهورا له مكانة وهيبة من طرف النّاس، يقول البطل عندما التقاه بعد مرور زمن طويل على فراقهما: « بعد سنوات التقيت به، وقد صار محقّقا معروفا بمركز شرطة حي بلوزداد، قرأت أخبارا عنه في بعض الصّفحات المتخصّصة بالجرائد اليوميّة، خاصة فيما يتعلق بتفكيك شبكة دعارة سريّة كانت تتغطّى تحت اسم شركة وطنيّة للسّياحة» [2].

تعتبر شخصية سعيد إحدى الشّخصيات التي بيّنت طبائع النّاس الذين يعيشون في المجتمع فقد عكست شخصّيته سلوكات الأفراد وعيوبهم، فهي شخصيّة حاقدة، شرّيرة، تكره البطل كثيرا وتحمّله نتيجة فشله في امتحان شهادة التّعليم الابتدائي، وأيضا يكرهه لأنّ معلّمة العربيّة كانت تفضّل رضا عنه، وصوّره السّارد أنّه « أحد النّاس الذين لهم أحقاد، وفي نفوسهم شرورا لكن في الوقت ذاته لهم آلام وآمال وطموحات وأهداف يسعون لتحقيقها» [3]، ورغبات يحاربون من أجلها كلّ شيء، كما كان شخصيّة وصوليّة وانتهازيّة تجيد النّفاق والتّنميق، يقدّس منطق القوّة في الحكم ويرضى بالذّل والخضوع في سبيل الوصول إلى مبتغاه، وما عمّق من أزمة سعيد، وزيادة حقده الكبير على رضا، أنّ والده كان السبّب في انتحار والده، يقول البطل: « لقد حرمه والدي من نعيم والده، لقد ظلمه والدي بالتّأكيد، وعاش حياته كلّها وهو يرعى كلّ ذلك الألم السّري بمكان ما في داخله، كلّ ذلك

---

[1]- الرّواية، ص 48.

[2]- الرّواية، ص 49.

[3]-ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظّرية الرّواية، لمجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 73.

الحقد، كلّ تلك الأحاسيس التي لا يشفى منها الإنسان» [1] فكان إحدى الشّخصيات المعاديّة للبطل والمنتقمة منه.

يعتبر سعيد بن عزوز السّبب الأوّل في تحوّل رضا من إنسان إلى وحش آدمي، ومن شخص مسالم إلى شخص طاغي ومتجبّر، فقد عرّفه بجماعة الظّل أو التّنظيم الفاسد، حيث كان سعيد رقما صغيرا فيها، وأحد كلابها المخلصة، وبيوعا لمبادئه وكرامته من أجل أن يحضى برضاهم فأصبح سعيد ظلّه الأسود الذي يلاحقه كونه تغيّر وأصبح مثله في التّصرّفات، خاصّة عندما ارتقى البطل في جماعة الظّل، وأصبح مسؤولا بارزا فيها، بينما سعيد تقهقر ولم تعد الجماعة تطلبه وهذا ما جعله يشعر بالإحباط والخيبة، لذلك نجده يحاول التّقرب من رضا لأجل نيل رضاه ورضا الجماعة وأنّه مستعدّ لخدمتهم متى يطلبونه، يقول البطل: « قرّبت مني سعيد بن عزوز الذي شعرت أنّه جزئي الأسود الذي أستطيع من خلاله أن أحمي ظهري ومكانتي، وأن أحقق انتصاراتي التي يطلبونها منّي على أرض الواقع» [2]، فكان البطل يستخدمه لتحقيق أغراضه، ويبعثه في مهام تطلبها الجماعة، ونظرا لكون سعيد رجل انتهازي ومنافق، ويكره رضا، إلاّ أنّه كان يسعى لإرضائه لحاجة في نفسه، يقول السّارد في ذلك: « ورغم نقمته عليّ وكراهيّته لي إلاّ أنّه كان صبورا جدًّا معي، ومثابرا مخلصا على إرضائي، ومتزلّفا عنيدا في التّقرب منّي، وكان يقبل حتى أن أبْصُقَ في وجهه إن ثرت وغضبت منه، وأوبّخه كلّما يحلو لي ذلك بسبب أو دون سبب وأفعل به ما أريد كان دميتي هو الآخر، مثلما كنت دمية الآخرين» [3].

فكان البطل يتلاعب به كما يريد، وكانت الجماعة ترفضه لأنّ والده كان معارضا لهم ولنظامهم الفاسد، ولما انتهت الحرب (العشريّة السّوداء)، صُيِّر سعيد لشراء ذمم الذين بقوا من سياسيين ومعارضين، وكان يستعمل أبشع الوسائل وأحطّها من أجل أن ينال رضا القوّة الكبرى في البلد، تعرّف على حبيبة البطل وصيّرها تعمل لدى الجماعة، فكانت بالإحاطة ببعض المسائيل من خلال إغرائهم في الكباريه، وتزوّج بها ليعلن انتقامه من رضا، وقد نجح في ذلك، يقول رضا: « كنت أتخيّل

---

[1]- الرّواية، ص 73.

[2]- الرّواية، ص 149.

[3]- الرّواية، ص 149.

كلّ ليلة جسد رانية عاريًّا ومستسلما لذلك الذّئب سعيد بن عزوز، فلم أعد أطيق الصّور المباحة أمام خيالي الواسع، والذي راح يتقصّدني في كلّ وجهة أولي لها رأسي، ثمّ أحسست فجأة بأنّني ضحيّة مؤامرة» [1].

تعدّ شخصيّة سعيد من الشّخصيات الأساسيّة التي أثّرت في البطل وعمّقت أزمته النّفسيّة وأدخلته في دوامة من العذاب والضّياع.

ز- شخصيّة عدنان الصّديق:

يتيم الأمّ، ويعيش ظروفا اجتماعيّة صعبة عانى من ظلم زوجة أبيه، ورغم ذلك كان متفوّقا في دراسته، ناجحا فيها، دخل الجامعة وأكمل دراسته خارج الوطن ليصير أستاذا جامعيًّا كبيرا واستقرّ في جنيف، فتحسّنت حالته الماديّة، وكان يكتب في الجرائد ويعبّر عن آرائه ورفضه للأوضاع الحاصلة في البلاد. وهو الصّديق الوحيد لرضا شاوش والذي يحكي له أسراره منذ الطّفولة، وهو الوحيد الذي كان يستطيع البطل التّكلم معه في أموره الخاصّة.

كان بدوره نموذجا للشّباب المثّقف الحالم بالتّغيير، والمتمسّك بمواقفه، ويرفض كلّ أنواع الاستعباد، وإدخال البلاد في متاهات النّظام السياسي الفاسد، «كان عدنان ماركسيًّا كما يقول عن نفسه، ماركسي فرداني، يؤمن بفرديّته كثيرا، وإن كان يميل لأفكار الصّراع الطّبقي، ويؤمن بأنّنا مجتمعات بحاجة لفكر مادّي جدلي، يحرّرنا من كلّ الغيبيات وسلبيات السّماء التي بَلَّدْتنا بنظرة عقيمة لا تتجدّد للحياة» [2].

كما ظهر عدنان في الرّواية نموذجا للشّخصيّة الصّديقة والوفيّة لصديقها، التي يذهب إليها البطل ليفشي أسراره ومعاناته، لدرجة أنّه قال لرضا ذات مرّة: « هل تراني قسًّا يحلو لك ذكر جرائمك أمامه؟» [3]، لذلك له أثر عميق في العالم الدّاخلي للبطل، إلاّ أنّ الفرق بينهما أنّ عدنان كان له انتماء ووجود، يشعر بوجوده و فراديّته، لكنه كان يعاني الاغتراب الوجودي واللاانتماء، كما أنّه كان مزيجا من الشّاعر الحالم، والشّاب المجهض في واقعه المعيش. « وكان يبدو لي أحيانا ضائعا

---

[1]- الرّواية، ص 158.

[2]- الرّواية، ص 45-46.

[3]- الرّواية، ص 45.

مثلي بالفعل، ولم يجد طريقه بعد، ولا يعرف حتّى من أين يبدأ البحث، متعب أكثر منّي، ضعيف وقوي، غير أنّه كان ثابت الموقف، صريح الكلام، غير مقتنع، يرفض أن يكون حاشية لأحد ويدرس بجد، مقتنعا بأن لا أحد سيساعده مستقبلا إلاّ تكوينه العلمي» [1].

وهو يؤمن إيمانا راسخا بأنّ وجود الإنسان هو الحقيقة الوحيدة، وعلى الإنسان أن يسعى في سبيل تحقيق وجوده، كان عدنان هو الوحيد الذي يقول: ليس ثمّة حقيقة في هذا الوجود وعلى الإنسان أن يؤمن بأنّ وجوده هو حقيقته الوحيدة» [2]، كما آمن بالثّورة والتّغيير، حيث كان يحبّ وطنه، رافضا لسياسة النّظام أو جماعة الظلّ، التي تلعب بمصير البلاد، فكان دائما يتساءل كيف يلعبون بمصير شعب بهذا الشّكل؟» [3].

كما كان واثقا بأنّ الشّعب لن يسكت، وسوف يأتي يوم وينهض من سباته العميق، ويثور على الأوضاع المزريّة، يقول عدنان شعبنا لن يسكت، وسنرى أنّ التّغيير الحقيقي سيحدث. ثورة الشّباب ليست إلا البداية » [4]، وهذا راجع لثقافته الواسعة، وعمله الكبير، فكان مثال الشّباب المناضل في الرّواية، الرّافض لكلّ أنواع الظّلم والعبوديّة، وعلى الرّغم من أنّه فضّل العيش في الخارج إلاّ أنّه بقي وفيًا لمبادئه ولوطنه، محبًّا له، مدافعا عنه في جرائده وكتبه، محاولا إيصال صدى القضيّة الجزائريّة لأبعد حدودها، داعيّا للتّمرد على النّظام الفاسد.

و لما كان الأدب متّصلاً بالوجود الإنساني على حدّ تعبير تودوروف، وأنّه (خطابٌ نحو الحقيقة والأخلاق (...)، ولن يكون الأدب شيئاً إذا لم يُتح لنا أن نفهم الحياة بصورة أفضل» [5] فإنّ « حضور هذا النّوع من الشّخوص في النّص الرّوائي يدلّ على الإشارة المرجعيّة الثّقافيّة أي إلى ذلك

---

[1]- الرّواية، ص 42.

[2]- الرّواية، ص 152.

[3]- الرّواية، ص 147.

[4]- الرّواية، ص 147.

[5]- تزفيتان تودوروف، نقد النّقد (رواية تعلم)، تر: سامي سويدان، دار الشّؤون الثّقافية العامّة آفاق عربيةّ، بغداد، العراق 1986، ص9.

النّص الكبير المتمثّل في الإيديولوجيّة، وفي الثّقافة عموما» [1]، فثقافه عدنان الواسعة جعلته حاملا لإيديولوجيّة سياسيّة وفكريّة مرجعيّة ترفض كل أنواع العبوديّة، وتدعو للتّحرّر والانعتاق من كلّ القيود.

وفي هذا الإطار يقول ميشال فوكو (*M .Focault*) : وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسيّة، فهو ليس ناتجاً بالضّرورة عن ذات فرديّة يعبّر عنها أو يحمل معناها أو يحيل عليها، بل قد يكون خطاب مؤسّسة أو فترة زمنيّة ، أو فرع معرفي معيّن [2]. ثمّ إنّ تحليل الخطاب الذي استخدمه فوكو يعد واحدًا من الطّرق المقترحة لتحليل الأيديولوجيا في الخطاب الإبداعي ولاسيّما السّردي. فالخطابات عند فوكو تعني النّصوص المنظّمة للمعرفة وللممارسة الاجتماعية في تمفصلها مع الزّمان والمكان. وقد كشفت خطابات معيّنة عن وجود إدراك محدد، وهو المصطلح الذي استخدمه فوكو ليشير إلى وجود منظومة من العلاقات أكثر تعقيدًا [3].

ح- شخصية أحمد (أخو رضا):

هو الولد البكر لأسرة شاوش، يحبّ والده ومخلصا له، كتوما مثله، أخذ وظيفة والده كمدير للسّجن بعد وفاته، إلاّ أنّه لا يصل لوحشيّة الأب، يقول البطل عنه أنّه «كان الأقرب إليه منّي كان ظلّه الذي يتّبعه في البيت وخارج البيت، وابنه المطيع، وهو من يفضله علينا جميعا، لأنّه يظهر أمامه خشوعا زائدا عن اللّزوم، وفي الخارج غطرسة لا مثيل لها» [4]، لكن البطل كان يراه حنونا مع أفراد الأسرة عكس والده كان عنيفا معهم: «كان فيه لطف وليونة، كان حنونا إلى حدّ ما أكثر حنانا من أبي، لم أكن ألجأ إليه في شيء إلا وساعدني فيه، كان يتمنّاني متعلّما أبحر في طريق المعرفة ولا ألتفت للوراء، أرادني عكسه تمام: أن لا أكون شبيهه ولا شبيه والدي» [5] وبالرّغم من كون رضا لم يكمل

---

[1]- جويدة حمّاس، بناء الشّخصيّة في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي، مقاربة في السّرديات، منشورات الأوراس الجزائر، 2007، ص 54.

[2]- ينظر: ميشال فوكو: نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التّنوير، ط1، 1984، ص 209.

[3]- ينظر: السّيد يسين بحثا عن هوية جديدة للعلوم الاجتماعية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، (د.ط)، 1986 ، ص398.

[4]- الرّواية، ص 84.

[5]- الرّواية، ص 84.

دراسته وخيّب آماله في كثير من الأمور، إلاّ أنّه بقي لطيفا معه، محبًّا له فكما يقول السّارد:« لم يمنعه ذلك من أن يبقى، ودودا معي، وعطوفا مع أفراد أسرتي جميعهم خاصّة لما استخلف والدي في قيادة البيت، حتّى بقي يعطيني النّقود عندما أحتاج ويغفر لي زلاّتي عندما أرتكبها بحمق، وبشكل خاص عندما تسبّب له حرجا في الحي الذي نسكنه، كان يكتفي بالعتاب المازح» [1].

نكتشف من خلال شخصيّة أحمد شاوش نموذج الأخ المثالي الذي يحبّ أخاه، ويحنّ عليه ويساعده كلما اقتضى الأمر، كما أنّه مثال الكفيل والمعين للأسرة بعد وفاة الوالد، إذ حمل مسؤوليّة أسرته وهمومها ولم يكن يتذّمر.

لكن تتوالى السّنون وتمرّ، ويتغيّر رضا « ليتحوّل إلى أنسان آخر صاحب روح ميّتة، وقلب عقيم، وجسد لا يرتجف» [2]، يمعن في تعذيب الآخرين وتعذيب نفسه، تغيّرت نظرة أخيه اتجاهه وأصبح يراه قاتلا محترفا يقتل بروح ميّتة وقلب قاس لا يرحم، وعلى الرّغم من ذلك ظلّ ينصحه ويوجّهه للطّريق السّديد، لكن رضا كان لا يسمع لصوت أخيه فتحوّلت العلاقة بينهما إلى مجرّد علاقة شكليّة تربطهما صلة الدّم والإحساس العميق بالتّجذر في ماض يراه البطل هو الأصل وهو المنبت.

يعدّ أحمد شاوش ضمير رضا الحي الذي كان يدعوه للصّحوة والتّغيير من وضعه وترك جماعة الظّل، فهو جزء من التّجربة الاجتماعيّة والعاطفيّة التي عايشها البطل في كل حواراته الدّاخليّة واستذكاراته المشروحة.

ارتبطت شخصيات الرّواية بالقراءة «بقدر ارتباطها بالعمل الرّوائي السّردي التّخييلي ممّا أكسبها بعدا أسلوبيًّا متفرّدا، فالقارئ لهذه الرّواية يعيد بناء الشّخصيّة في كلّ وصف أو علاقة شعوريّة لأنّها ترتبط بحالة الشخصيّة» [3]، فمعظم شخصيات الرّواية تعاني حالات نفسيّة متأزّمة وضغوطات نفسيّة مختلفة، ما جعل القارئ يتلذّذ بقراءتها، لأنّها ولّدت في نفسيّته الدّهشة والانفعال.

ط– شخصية كريم (أخو رانية):

---

[1]- الرّواية، ص 84-85.

[2]- الرّواية، ص 150.

[3]-ينظر: جويدة حمّاش، بناء الشّخصية في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي، ص 59.

هي شخصية عنيدة ومتسلّطة جاهلة خشنة الطّباع، قدّمه السّرد على أنّه: «جبان أمام من يراهم يمثّلون سلطة ما، كنت أعرف هذا منذ صغري كان مذموما من كلّ أطفال ومُراهقي الحيّ متعنّتا وجبارا عندما يقوى على إيذاء من يراهم أضعف منه» [1]، كان منحل الأخلاق، هذا ما أدّى إلى الجزّ به في غياهب السّجن.

وليؤكد السّارد صدق الوصف وسيرورة العمليّة السّردية ألقى بظلال شخصيّة كريم على أخته رانية، ومدى الخلاف القائم بينهما، فقد كان يعذّبها ويعنّفها، ولم يكتف بذلك بل كان يضربها ضربا مبرّحا، بل ومنعها من مواصلة دراستها، لذلك نرى أنّ النّسق الذّكوري قد ساد وغلب على هذه الشّخصيّة التي تتحكّم في أخواتها البنات، ويراقب حركاتهنّ، فهو يرى أنّ العلاقة بين الرّجل والمرأة يجب أن تكون علاقة تحكّم وسيطرة وعنف، وعلى المرأة أن تستسلم للرّجل وتخضع له خضوع الأعمى. لكن حصل تغيُّر طارئ في هذه الشّخصيّة فبعد دخوله السّجن اختفت تلك القسوة والخشونة، وصار إنسانا متديّنا، واختفت كلّ مقوّمات الرّجل الشّرقي، وغيّر نظرته للمرأة يقول عن نفسه: « أعرف فقط أنّ كلّ ذلك ارتبط بروحي التّافهة، وعقلي الصّغير، لولا ذلك لما ضربت رجلا حدّ الموت لأنّه تحرّش بأختي؟ أنا بدوري كنت أعاكس النّساء من كلّ الأعمار فلماذا أغضب عندما أشاهد غيري يفعل ذلك؟ لماذا ثرت؟ هل لأنّني كنت أرى نفسي الرّجل الكامل الذي لا يحقّ لأخته أن تفعل إلاّ ما يخدم رجولته؟ رجولتي التي كانت تضيع منّي في أوّل ليلة أقضيها في السّجن» [2]، وداخل السّجن اكتسب هوية جديدة، نتيجة مصاحبته الشّيخ أسامة الذي كان طريقه المنير، وناصحه الأمين « أقصد الشّيخ أسامة، واستطاع أن يهديني للطّريق المستقيم...لقد أخذ الأمر وقتا من المكابدة والامتحان والصّبر، حتّى تيقّظ بداخلي شخص نَيِّرٌ
باركه الشّيخ، وأصبحت رفيقه في تلك الظّلمة العاتية نديمه وصديقه وأخاه في الله» [3].

---

[1]- الرّواية، ص 78.

[2]- الرّواية، ص 80.

[3]- الرّواية، ص 81.

جسّدت شخصيّة كريم الوضع المتلبّس للسّجن، وما يحدث فيه كتمفصل مزدوج بين حدّين متقابلين، الخارج والدّاخل، الغياب والحضور، الحرّية والاعتقال، الماضي والحاضر، فكان أحد الأشخاص الذين أثّر فيهم السّجن بشكل إيجابي، كونه تغيّر من منحل إلى متطهّر.

وعموما كانت الشّخصية في (دمية النّار) قابلة لأن تختزل جدليّة وموضع الصّراع بين الشّخصيات الأخرى، وانعكاس ذلك على أفعالها وتصرّفاتها [1]، فكل شخصية تمثّل نموذجا معيّنا للواقع الجزائري، فهناك « شخصيات مسالمة ذات وعي اجتماعي واعي، وهناك شخصيات أخرى، تفتقد الشّرعيّة الأخلاقيّة والقانونيّة، تلح على الشّراسة وتتمادى في الطّغيان» [2]، وتسعى لنشر الرّعب والخوف في النّفوس بحجّة محاربة الفساد.

ي- شخصيّة الشّيخ أسامة:

قدّمه السّارد بقوله « كان الشّيخ أسامة رجلا في الخمسين، مهاب الجانب يخشاه كلّ من في الزّنزانة، يتحدّث بلغة عربيّة عتيقة لم نكن نفهمها كثيرا، لكن عندما يقرأ القرآن كانت قلوبنا تخشع وعيوننا تدمع، وأرواحنا ترتفع» [3]، وكان رجلا ذا هيبة وسلطة، قويا، والدّليل على ذلك أنّه استطاع حماية كريم من وحوش السّجن، كما أن فصاحته جعلت العديد من السّجناء يلتفون حوله، فله قدرة عجيبة على الإقناع والتّأثير فقد أثّر كثيرا في كريم وغيّر أسلوب حياته ونمط تفكيره.

ينتمي الشّيخ للتيّار السّلفي المتديّن، يحفظ القرآن، كان يحثُّ السّجناء على الوحدة والنّضال، وعند خروجه من السّجن أسّس منظمة، وانضمّ إليه العديد من الشّباب « فلكلامه تأثير ينفذ، ولبلاغته سحر لا ينضب» [4]، وكان يأمر جماعته بتقويّة الإيمان والعقيدة، وبأنّ كلّ شيء بيد الله، ليقنع الشّباب بالانتفاضة والثّورة ورفض الأوضاع فترة العشريّة السّوداء، فكان يحثّهم على الصّدع بالحقّ والاستعداد للتّضحية في سبيل إعلاء كلمة الإسلام.

---

(1)- ينظر: نجيب العوفي، مقاربة في القصّة القصيرة والمغربيّة من التّأسيس إلى التّجنيس، المركز الثّقافي العربي، المغرب، ط 1 1987، ص 67.

(2)- المرجع نفسه، ص 87.

(3)- الرّواية، ص 81.

(4)- الرّواية، ص 81.

فكان مثالا لرجل الدّين الذي يحمي الإسلام، ويسعى لتنقية المجتمع من الأخلاق الفاسدة والعادات والتّقاليد الخاطئة العالقة في ذهن الأشخاص.

لكنّه تغيّر وتبدّل وضاع كلّ ما كان يدعو له عندما وقع فريسة في يد جماعة الظّل، فانسلخ عن مبادئه وقيّمه التي كان يؤمن بها، وأعلن الخضوع والاستكانة للأقوى منه، ليتحوّل هو الآخر دمية في يد السّلطة « حتى إذا ما انفجرت البلاد، واهتزّت بثورة عارمة من طرف الشّباب الغاضب، ولأوّل مرة أسمع بالشّيخ أسامة يلتقي أحدهم، ويخبرنا أنّه في الخدمة وسيفعل كل ما يطلب منه »[1]!، لقد ضحّى الشّيخ أسامة بتديّنه، وتلاعب بالدّين في سبيل خوفه من التّنظيم الفاسد، فانضمّ إليه تاركا شعاراته الدّينيّة فهو يرمز للتّفسخ والتّحطم إلى أجزاء مُتَشَظِّيّة من الماضي، وما يصوّره الحاضر ممّا ينسف طبيعته التي ذابت في الزّمن الماضي، فانفتح السّرد على عوالم غير متوقّعة، وخيّب أفق توقّع القارئ ممّا فتح له المجال للتّأويل، فالسّلطة أصبحت هي الآمرة والنّاهية في البلاد، تخضع من تشاء تحت سيطرتها دون أن يكون هناك معارض.

ولقد ساعد الشّيخ أسامة القارئ على اكتشاف التّوجه الإيديولوجي الذي تبناه اتّجاه الأزمة ونظرته للعالم في ظل فترة تاريخيّة عنيفة شهدها الوطن، بما أنّ الرّواية كانت قراءة للعشريّة السّوداء التي مرّ بها الوطن في فترة ماضية.

ك- شخصيّة الرّجل السّمين:

رجل السّلطة، وأحد الأعضاء البارزين في جماعة الظلّ، كانت له سياستان: « في الظّاهر نجده تابعا لسياسة الرّئيس هواري بومدين، ولكن في الخفاء كان يذمّ النظّام الفاسد، فتوجّهه السّياسي توجّه معادي للنّظام الصّالح، يبيع كلّ شيء خدمة لمصالحه وأغراضه، ومصالح جماعته فها هو يقرّ للبطل رضا شاوش حقيقة وفاة والده، وأنّه لم ينتحر وإنّما قتله، بأمر من الجماعة التي قامت بتصفيته جسديًّا، وتعدّ التّصفيّة الجسديّة من أبشع الممارسات السّياسيّة في حقّ الفرد وتبيّن مدى استخفاف هذه القوى بالرّوح البشريّة[2]، فأخبره عن حقيقة موت والده بقوله:« لقد قام بكلّ ما طلبنا منه

---

[1]- الرّواية، ص 146-147.

[2]- ينظر: نبيل حمدي الشّاهد، بنية السّرد في القصّة القصيرة (سليمان فياض أنموذجا)، مؤسسة الوارّق، للنّشر والتّوزيع ط1، 2013، ص 93.

فعله، لكن عندما انتبه ضميره، وأحسّ بأنّه لا يحمي بلده، بل جماعتنا، ادعّى الجنون ليفلت من قبضتنا. لكن انطلت حيلته على الجميع إلاّ عليّ... والدك لم ينتحر أنا من دفعته من الطّابق العلوي لينفجر على الأرض» [1].

كان الرّجل السّمين يأمر رضا بالقيام بمهام عديدة، كونه رجل سلطة قويا ومتجبّرا وطاغيا يقول البطل عنه عندما وكّل له مهمّة ما: « وجدت الرّجل السّمين ينتظرني في الصّالون، لم يترك لي فرصة كي أسلّم عليه، وهو يأمرني بالجلوس من القرب منه فوق إحدى الأرائك الواسعة والمريحة... وقال لي بسرعة: خذ هذه الرّسالة لطارق كادري، فيها كلّ ما نريده منه، ونسبة الدّفع...إلخ، وسيكون لك معنا نصيب» [2].

كانت السّمنة هي الصّفة البارزة لهذه الشّخصية ولها أبعاد دلاليّة وأسلوبيّة تكشف خبايا تتعلّق بشكلها الخارجي، فصفة السّمنة مرتبطة بأشخاص أغنياء، كما أنّه كان كهلا ما يدلّ على أنّه صاحب تجربة في الحياة، بالإضافة إلى ذلك لديه وجه مدوّر وأنف طويل، ولديه بناية عالية تحيط بها حديقة واسعة وسور عظيم. فهذه الشّخصيّة « صورة ساخرة لعالم منحط وفارغ بقيم معكوسة، تكافئ الوصوليين والانتهازيين الذين يستفيدون من الخيرات الاجتماعيّة المرهونة بمدى الولاء للنّظام أي لجماعة السّلطة المتحكّمة في موارد النّفوذ والمال والقوّة» [3].

لكن ذلك الشّر وتلك القوّة لم تستمر في لواعج نفسيّة الرّجل السّمين فقد صحا ضميره وبدأ يؤنّبه على تلك الأفعال التي كان يقوم بها في ظلّ التّنظيم الفاسد، فغيّر من طريقة أفعاله وتصرّفاته، وأصبح ودودا مسالما، كما أنّه قرّر فضح النّظام الفاسد والجماعة السّرّية للنّاس كنوع من أنواع الخلاص النّفسي والارتياح، وحاول شحذ همم الشّارع ودفعهم للقيام بثورة، بعد أن نصح الجماعة بعدم التّلاعب بالدّين، وعدم إدخال البلاد في دوامة الفساد أكثر ممّا عليه، لكن ذلك أدّى إلى تصفيّته وقتله لأنّه أصبح يشكّل خطرا عليها، فأمر رضا شاوش بقتله لتنتهي حياته غارقا في دمائه، لكن الصّراع الدّموي نحو الإجرام والفساد والمسخ لم ينته.

---

[1]- الرّواية، ص 138-139.

[2]- الرّواية، ص 113.

[3]- محمد بوعزة، سرديات ثقافيّة ، ص 66.

ل- شخصيّة جماعة الظّل:

شغل الجانب السّياسي حيّزا كبيرا في رواية (دمية النّار)، حيث كان موضوعها يدور حول هموم الشّخصيات ومواقفها من مجتمعنا وقضاياه الخاصّة، والجانب السّياسي تمثّله جماعة الظّل، التي كانت عبارة عن مجموعة من الأشخاص أو في الحقيقة «كانوا عشرة أشخاص لا غير، تحتهم عشرات، وتحت العشرات مئات، وتحت المئات الآلاف، كان ترتيبهم ترتيبا منسجما، لم ألحظه من قبل وأنا مجرّد عضو بسيط يتسلق جدارا بلا سلم... كانوا مختلفين، ليسوا مثل غيرهم بالتّأكيد لهم عاداتهم الخاصّة، وأفكارهم المحدّدة، وتعصّبهم الشّديد، كنت أراهم يبتسمون فيما بينهم وهم يخطّطون للمرحلة الرّاهنة والمرحلة اللاحقة. هم يضعون بيادقهم في كلّ مكان يريدونه حتى يضمنوا ولاء الجميع، وعيونهم تتلصّص على أيّ شخص يشتبهون فيه» [1].

فهم الفاعلون الحقيقيون في خلق مجزرة الجزائر، قتلوا وشرّدوا ويتّموا، وحجبوا النّور وأشعلوا النّار، وكانوا يعدّون دمىً يتصرّفون فيها كما يشاؤون وفق أهوائهم الغريبة، وهم من أوقدوا نار العشريّة السّوداء، والمتسبّبين الرّئيسيين في قيامها، « الثّورة ستقوم في هذه البلاد، هم يعرفون ذلك بلا شك، حذّرتهم من التّلاعب بالدّين، قلت لهم:اتركوا هذا الأمر، ولكنّهم لم يسمعوني» [2] وتلاعبوا بالدّين والعباد، وأدخلوا البلاد في ضبابيّة عظيمة لم ينج منها أحد والكلّ اكتوى بنارها.

فعالمهم مليء بالخداع والمكر، ولهم أوجه متعدّدة من الأقنعة المزيّفـــة، وكتلة مـن الضّمير الميّت، والعصابات المتناحرة، « كانوا أشرارا أقوياء، وحكماء عظماء، وأصحاب رأي سديد وحكم شديد ... يأكلون ويسرقون، ويسبون العالم والأرض والشّعب بكلّ أنواع السّباب، فلم تكن لوقاحتهم حدود، ولا يعرف الواحد متى يبدأ غضبهم وأين سيتوقف وكيف سينتهي! وبالتّأكيد كان الغضب ينتهي بحلين لا ثالث لهما: إمّا تأنيب شخص أو تأديبه، بالسّجن أو بعقوبات كثيرة يختارونها له بعناية بحسب موقعه الاجتماعي» [3].

---

[1]- الرّواية، ص 145-146.

[2]- الرّواية، ص 137.

[3]- الرّواية، ص 117.

وعندما نشبت الحرب « استغلوا كلّ الفرص التي أنشأتها تلك الحرب، النّاس تتقاتل، وهم يحصدون الملايين ويدفعون الأمور للتّعفن أكثر، ثمّ طُوِيّت صفحة العشر سنوات بسرعة، وساد الصّمت، وعادت الحياة إلى مجراها الطّبيعي، لكن قوتهم زادت، وشبكتهم توسّعت، وأحلامهم لم يعد يقهرها شيء آخر غير زمن الموت البطيء» [1].

ولقد جنّدوا لعالمهم المخيف العديد من الأشخاص لخدمتهم، والوقوف على مطالبهم الوحشيّة، ومن ذلك رضا شاوش، سعيد بن عزوز، رانية مسعودي، الشّيخ أسامة، والد رضا شاوش، وصاروا دمى تحرّكها أيادي الشّر والشّياطين. ولتأكيد بشاعة عالم السّلطة في مسيرته التّدميريّة للفرد والمجتمع، رسمت الرّواية مستويات من أشكال التّخييل لتصوير السّلطة والعالم في حركات شخصياتها، ومن بين شخصيات جماعة الظّل الرّجل الذي يضع نظارات سوداء، يصفه السّارد خارجيا بأنّه رجل« في الخمسين من عمره قليل الشّيب، يضع على عينيه نظارات شمسيّة سوداء، فهو رجل غامض لا أحد يعرف حقيقته» [2].

وهو أحد رؤساء جماعة الظلّ والمسيّرين لشؤون البلاد، فهو واحد من أهم بيادقها ودُماها صاحب نفوذ عالي، وأحد مصاصي الدّماء، كان يقوم بوضع الخطوط الحمراء، ويأمر وينهي ليحافظ على نفوذه بأبشع الطّرق، وهو واحد من « رجال الثّورة الذين تحولوا بقدرة قادر إلى رجال الثّورة لاحقا، وقسّموا البلد إلى قسمين: قسم نافع يعيشون فيه ويتبخترون في نعيمه، وقسم فاسد تركوه ينتحر في فوضى أزماته اليوميّة، وينتحر غرقا في بؤسه الاجتماعي والمادّي والأخلاقي على السّواء» [3].

وقد وظّفها السّارد في متنه الحكائي لإبراز الاستغلال البشع للسّلطة، والنّفاق والكذب والقمع الذي يتّصف به أصحاب النّفوذ والقوّة من إسكات للفرد وقهر الشّعب، وتسيير البلاد وفق رغباتهم وثرواتهم البشعة.

---

[1]- الرّواية، ص 149.

[2]- الرّواية، ص 133.

[3]- الرّواية، ص 98.

م- شخصية عدنان الابن:

تظهر شخصية عدنان وتطفو على السّطح في آخر صفحات الرّواية، كونه قادما من بعيد بدون مرجعيّة أو حتى علم أبوي، فهو ثمرة اغتصاب البطل رضا شاوش لرانية مسعودي، وهو شخصيّة متماهيّة من أبيه رضا شاوش، التحق بالمتمرّدين في الجبل، كونه من المعارضين للنّظام السّياسي، أخبرت رانية رضا بحقيقة ابنه غير الشّرعي منها، لأنّها كانت تطمع في تخليصه من براثن الجماعة الإرهابيّة التي انضمّ إليها، عندما بلغ سن التّاسعة عشر تقول أمّه لرضا: « لقد حزّ في نفسي أنّه لم يختر إلاّ هذا الطّريق السّيء، لم يكن شابًّا متحمّسًا للدّراسة، وظلّ طوال فترة الحرب يريد أن يصعد للقتال مع المتمرّدين ورغم أنّني نجحت عدة مرّات بإقناعه بعدم الذّهاب، إلا أنّ الجماعة التي يخالطها أثّرت فيه أكثر منّي، خاصة وأنّهم كانوا يملؤون رأسه بالأكاذيب عني» [1]

وقد شكّلت هذه الشخصية الثّانوية حلقة وصل بين البطل ومحبوبته في فترة من فترات الرّواية، حينما أرسل إليها ابنها المراهق رسالة يخبرها فيها أنّ الجماعة توعدّوته بالقتل، إن هو عاد للحياة المدنيّة، إذْ عندما أخبرت رانية رضا بقصّة ابنهما تحرّكت فيه عاطفة الأبوة، يقول : « أيقظ كلّ ذلك بداخلي شخصا آخر، أبا نائما لم يكن له أي وجود قبل أن أسمع هذه الحكاية، وعدتها أن أفعل كلّ ما بمقدوري لإنقاذه من ورطته تلك» [2].

لكن الابن لم تتحرّك فيه غريزة اتّجاه والده وعندما سمع بأنّ أباه رضا شاوش السّياسي المشهور، قرّرت الجماعة قتله، وكانت الخطّة أن يأتي رضا إلى الجبل ليخلّص ابنه من الجماعة الإرهابيّة، وعندما وصل هناك حاصرته الجماعة وعلى رأسها ابنه وحصل حوار بينهما، وأخبره أنّه جاء ليخلصّه من العذاب، لكن ردّة فعله كانت عكسيّة، وأنّه استدرجه ليكون رهينة لدى الجماعة حتى يفكّوا الحصار عنهم، وهنا أجاب رضا ابنه بقوله: « لقد رأيت أناسا مثلك في زمن سابق ناضلوا بأسماء أخرى، ومن أجل قضايا مختلفة، والآن جاء دورك، ربما هي سنّة الحياة أن يناضل النّاس، ولكن الأمور ثابتة

---

[1]- الرّواية، ص 162-163.

[2]- الرّواية، ص 163.

لا تتغيّر، الحرب خسرتها جماعتك، وأنتم الآن مجرّد لقطاء لا تعرفون حتى كيف تحاربوننا! » [1]، وفجأة نطق أحد الإرهابيين: « المهم سنموت أحرار، وأنت ستموت كالكلب» [2].

كان عدنان الابن مؤمنا بأنّ قضيّته قضيّة عادلة، وأنّه على حق ولهذا واجه الحياة بكلّ شراسة حتى انطفأت شعلته « وبدل أن تنطلق رصاصة البندقيّة لتدفعني إلى العالم الآخر وأرحل نهائيًا عن هذه الحياة، انطلقت رصاصات الرّشاشات من كلّ جهة، وسقطوا جميعهم مقتولين على الأرض، دماؤهم تسيل، وعيونهم تبرق» [3].

فشخصية عدنان الذي تلاعبت به الأقدار وصعوبات الحياة، « عانى من المهانة والشعور بالدّونيّة بسبب هذا الوضع الذي أعاقه في اكتساب هويته الخاصّة» [4]. وهذاما جعل منه ابنا ضالا ومنحرفا، انخرط في النّظام الفاسد، كونه خالط المنحرفين.

كما نجد في الرّواية شخصيات هامشيّة جاءت عرضا لأنّ الحكي تطلّب ذلك بغية استكمال السّرد، لكن لم يكن لها تأثير واضح على الرّواية، ومنها شخصيّة علاّم محمّد زوج رانية مسعودي، ورفيق الذي تعرّف عليه رضا شاوش عندما انخرط في الجماعة اليساريّة، فعلى الرّغم من أنّها تطيل في الرّواية بشكل عابر وهامشي إلا أنّها ساهمت في إبراز ملامح الشّخصيات.

نستخلص ممّا سبق أنّ الرّوائي (بشير مفتي) برع في تصوير شخصياته الرّوائية بطريقة فنيّة رائعة، حيث بدت الشّخصيّة الرّئيسيّة شخصيّة تعاني المسخ وعدم الاستقرار، وقد تطابقت أوصافها الخارجيّة مع أوصافها الدّاخليّة.

كما تعاني معظم شخصياته الرّوائيّة الاغتراب والضّياع، كونها تعرّضت لظروف صعبة خلال مختلف المراحل التي مرّت بها، وتجلى اغترابها وضياعها في مجموعة من المظاهر كشيوع المفردات التي توحي بالضّياع والانشطار والقمع واللّجوء إلى الانتحار، والهجرة إلى الخارج، واللامبالاة والتّطرف الدّيني، والرّغبة في القتل والانتقام، والإحساس بالدّونيّة، والظّلم والوحشيّة.

---

[1]- الرّواية، ص 166.

[2]- الرّواية، ص 166.

[3]- الرّواية، ص 167.

[4]- الرّواية ، ص 303.

كـان بنـاء الشّخصيات في (دميـة النّـار) مُتَسـاوقا مـع إيـديولوجياتها ونمـط تفكيرهـا، وهيئتهـا الخارجيّة، كما نلمس انعكاس المظهر الخارجي على الذّات الدّاخليّة للشّخصيّة، ممّا منح الرّواية بعدا جماليًّا وفنيّا رائعا ساهم في بناء الهيكل الأسلوبي العام للرّواية، لأنّ الكاتب أبدع في رسمها وجعلها تصدر في أقوالها وأفعالها من منطق الحياة وقساوة الواقع حيث يجعلها تشبه الشّخصيات الحقيقيّة.

ثانيًا– أبعاد الشّخصيات ودلالاتها:

لا يمكن أن يتمّ تشكيل النّص الرّوائي بمعزل عن الشّخصية الرّوائية وأساليبها التّعبيريّة، فهي على حدّ تعبير فيليب هامون « "علامة فارغة " أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل نسق معين، كما أنها تحيل إلى كائن حي يمكن التّأكد من وجوده على أرض الواقع» [1].

فالشّخصيات تكتسب وظيفتها وتمركزها بين الرّئيسي والثّانوي بفعل أبعادها الفكريّة والمعرفيّة وحتى الجسمانيّة المسندة إليها حتى تتأسّس علاقاتها وروابطها مع بقية العناصر السّرديّة، وحينها تتبدّى أبعادها الصّوتية والإيديولوجيّة.

1– البعد الصوتي للشّخصيّة:

يعتبر ميخائيل باختين الرّواية ظاهرة اجتماعيّة، كونها تطرح الواقع الاجتماعي، وتعبّر عن آمال وآلام الناس، وتعكس مشاعرهم وأفكارهم ورؤيّتهم للعالم، والنّص الرّوائي هو «حوار اجتماعي، حوار وجهات نظر تتصارع فيما بينها عبر شتّى الوسائط والوسائل والطّرق والحقول الفكريّة والثّقافيّة في جدل حر وطليق، بحيث تختلف حدّة النّبرات ودرجة التّشديدات وتعدّد الألسن وتتشعّب اللّهجات»[2]، وتدرج الرّواية داخل أسلوبها صراعا فكريًّا وأيديولوجيًّا، كما تشمل صراعا آخر كونها تضم مختلف الأجناس الأدبيّة الأخرى.

تعتمد الرّواية الأحاديّة الصّوت (المنولوجيّة monologie) على صوت واحد هو صوت المؤلّف حيث يسيطر صوته على النّص الرّوائي، ويغطّي على كل ما قد يتضمّنه من تركيبات وكلمات وأساليب والمتلقي لا ينصت إلا لهذا الصّوت، الّذي يعدّ الخيط الممسك بزمام العمل الروائي.

---

[1]– فيليب هامون، سيمولوجيا الشّخصيات الرّوائية، ص 08.

[2]– إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية ، ص 435.

أمـا الرّوايـة المتعـدّدة الأصـوات (البوليفونيّـة poliphonie) الـتي رفـع شـعارها دوستويفسـكي وبلورهـا بـاختين فتتبـاين فيهـا الأصـوات متفاعلة ومنسـجمة ومنسـقة لتعطي نصًّـا روائيًّـا لا يطغى فيـه صوت على حساب الصّوت الآخر، فهي رواية حواريّة تقوم على«الأدوار وتعدّدية الرّواة، والعلاقة المتداخلة ذات الطّابع الحواري بين الأصوات المختلفة داخل النّص »[1] وتتعدّد فيهـا الشّخصيات المتحاورة وتختلف أفكارها، وتتصارع فيها العديد من وجهات النّظر وتختلف فيها الرّؤى الإيديولوجيّة.

والتّعدد الصّوتي مصطلح جاء لإلغاء فكرة الذّات الواحدة المتحدّثة والمسيطرة على العمل الرّوائـي، حيـث «تتبـاين أصـوات عديـدة تنسـجم فيمـا بينهـا وتعـبّر دون أن تكـون أي منهـا هـي المسيطرة»[2] .

يسمح الرّوائي في الرّواية البولوفينيّة لصوتين بالظّهور داخل الكلمة الواحدة، وهذان الصّوتان هما صوت الأنا المتحدّثة عن نفسها، وصوت الآخر الذي يعدّ جزءا من هذه الكلمة وبالتّالي تصبح للشّخصيات حريّة أكبر للتّعبير عمّا يختلج نفسها من مشاعر وأفكار، ويكمن دور الرّوائي هنا في تنسيق الكلمات وتنظيمها.

وتعتمـد الرّوايـة المتعـدّدة الأصـوات علـى حريّـة البطـل واسـتقلاليته في التّعبير عـن مواقفـه ورؤاه «فالرّوائي موجود بصوته هو خلف هذه الشّخصيات الكثيرة المستقلّة والمتصارعة بعضها مع بعض. إنّ الشّخصيّة هنا بعيدة عن كل إطار جاهز ومنمّط بشكل مسبق حسب رؤية الرّوائي الخاصّة، على الرّغم من أنّ خالق الإبداع يهتمّ بتحضير الشّخصيّة على كل المستويات وعبر كل الأطوار، ولكنّها تبقى حرّة طليقة، تحمل خطابا خاصًّا بها داخل المسار الرّوائي دون أن نخلط بين صوتها وصوت مبدعها وخالقها»[3]، وبالتّالي يبرز في الرّواية نوع من التّعدد الصّوتي والأسلوبي من خلال «توضيح الرّدود المتبادلة بين المتحاورين المرتبطة بالكلمة التي تحيا فقط داخل الاختلاط الحواري بين أولئك الذين يستخدمونها في حياتهم العمليّة والرّسميّة واليوميّة ... حيث تتصادم وتتجادل الأصوات كاشفة

---

[1]–حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية ص46.

[2] -Voir : Dominique Maingueneau ,les termes clés de l'analyse de discoure Memo fevrier 1996, p64.

[3]– نورة بعيو، آليات الحواريّة وتمظهراتها في خماسيّة مدن الملح وثلاثية أرض السواد لعبد الرّحمن منيف، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع ، ص 279، 280.

عن الرّدود الخفيّة فيما بينهم بدون أن يسود صوت ملغيًّا الأصوات الأخرى»[1]، كما «تشتمل الرّواية المتعدّدة الأصوات على تباين لغوي، أي أساليب لغويّة متنوّعة ولهجات اجتماعيّة وإقليميّة، ورطانات مهنيّة...غير أنّ المهم في الأمر أنّ التّباين اللّغوي والمواصفات الكلاميّة الحادّة للأبطال تكتسب بالضّبط أهمية فنيّة كبيرة لخلق صور النّاس الموضوعيّة والمنجزة»[2] .

نجد في الرّواية المتعدّدة الأصوات صوت الأنا وصوت الآخر، حيث يتداخل الأنا مع الآخر ويتفاعل معه ويتصارع، و«وطبيعة الأنا ليس من السّهل الكشف عن ملامحها الدّقيقة التي تجعلنا نخال أنفسنا نمسك بخيوطها ذلك أنّها تريد أن تحتفظ بحقّها في إبقاء الذّات الرّوائيّة مستقرّة»[3]، وأما الآخر فهو عكس الأنا، وهو «الأساس الّذي يجعل من مفهوم الغيريّة مكوّنا جوهريًّا في فهم وتفسير الظّواهر التّعبيريّة»[4]، وهو عنصر مهم يساعد على تشكيل الرّواية وفهمها وبلورتها، ومن هذا المنطلق تتحدّد لنا العديد من الأبعاد الصوتيّة في الرّواية: صوت الأنا بأنماط وعيه المختلفة، وأصوات الآخر وطريقة تفكيرهم.

أما بالنّسبة لرواية (دمية النار) فقد أفسح الرّوائي المجال واسعا للأصوات بالظّهور، ونعني بذلك صوت الأنا الذي تمثله الشّخصيّة البطلة (رضا شاوش)، وهو الصّوت المحوري في الرّواية والطّاغي والفاعل، والذي يملك حضورا قويًّا سواء من خلال يومياته أو من خلال حواراته مع باقي شخصيات الرّواية.

كما نجد صوت الآخر المتمثّل في الشّخصيات الأخرى التي ظهرت في الرّواية، إذ تميّزت (دمية النّار) بتعدّد شخوصها المدفوعين بتسرّبات وخلفيات متباينة الاختلاف في أوساطهم وأعمارهم وتجاربهم الحياتيّة، ممّا أفرز تباينا على مستوى الأصوات، وكثرة الأصوات في الخطاب الرّوائي تسمح بظهور عدّة أصوات «كصوت السّلطة بوسائله المختلفة، وصوت المثقّف المقموع والمقهور في

---

[1]- ينظر: ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ص 265، 372، 373.

[2]- المرجع السّابق، ص 265، 266.

[3]- ملحم إبراهيم، في تشكّل الخطاب الرّوائي سميحة خريس (الرّؤية والفن)، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص37.

[4]- شرف الدّين ماجدولين، الفتنة والآخر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 21.

فضاءات مغلقة أو محاصرة مثل المقهى، البار، البيت، السّجن، لأنّ هذا الصّوت يخوض في كل مجال سُكِت عنه أو أُسْكِت عنه. ثمّ صوت الآخر قد يكون الشّعب المغيب»[1] وهذا يختلف باختلاف الرّؤى ووجهات النّظر.

وقبل الكشف عن الأبعاد الصّوتيّة الموجودة في رواية (دمية النّار)، والمتراوحة بين أصوات الأنا وأصوات الآخر، نقول أنّ التّعدد الصّوتي، واختلاف أنماط الوعي سمح لنا باستخراج مجموعة من الأصوات الموجودة في الرّواية المتداخلة والمتصارعة فيما بينها «فلكلّ فرد صوته الخاص وأسلوبه المختلف في النّظر أو التّعامل مع الآخرين ومع المحيط، فما إن يتقابل شخصان حتى يتولّد الحوار»[2] الذي يؤدّي إلى التّعدّد الصّوتي، ومن الأصوات الطّاغية في الرّواية نجد:

أ- صوت الأنا:

الذي تمثّله الشّخصيّة الأساسيّة في الرّواية الّتي امتلكت صوتا ووعيا خاصًّا بها داخل المتن الرّوائي، هي شخصيّة البطل رضا شاوش سارد القصّة، والمتحدّث والمسيّر للأحداث، فهو الشّخص الذي تحوّل من معارض للنّظام والظلم المسلّط على الشّعب إلى خادمه المخلص وتابعه الأمين، فعلى الرغم من أنّه كان رافضا ومعارضا لأعمال والده المواليّة للنّظام، إلاّ أنّه يجد نفسه قد أصبح عبدا لهم في كل أوامرهم حتّى القتل، ليكشف في الأخير أنّ الجميع في هذه الحياة دمى يحرّكها من هي أقوى منه، ومن أصوات الأنا الّتي وجدناها في الرّواية نذكر:

✓ **صوت رجل السّلطة:**

نلمس ذلك في الرّواية من خلال قوله:«كنت في الخامسة والثّلاثين، كنت لا أزال أملك قوة الحركة، والرّغبة في الاستحواذ على كل ما يوجد في طريقي وكانت الجزائر بلادي التي أملك قدرها الآن بيدي، ليس تماما، هناك من هم فوق ولكن سيأتي دوري، وكنت متأكّدا من ذلك»[3]، ونجد ذلك أيضا في قوله: «اقتنعت بعدها بأنّه لا فائدة ترجى من معاندة القدر حينها لقد صرت واحدا

---

[1]- ينظر:سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط2، 2001، ص 148-149.

[2]- عبد الرّحمن منيف، رحلة ضوء، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، ط3، 2012 ص21.

[3]- الرّواية، ص 122، 123.

من تلك الكليّة الغامضة التي تتحكّم في مصائر وأقدار الآخرين، وأنّني لم أعد أعيش مع التّحتيين كالحشرات التي يمكن أن تسحق بمجرد أنّها كانت في طريق أقدام غير مباليّة لقد صارت لي حياة رجل يمص دماء النّاس، يقتات منهم بلا رحمة، ولم يعد يكفيني ذلك المص اللّعين لدمائهم، بل صرت أكثر بشاعة من هذا إذا انتقلت لمرتبة أخرى حيث رحت آكل لحومهم. عندما قلت هذا الكلام أمام الرجل السّمين ضحك منّي ، ضحك طويلا قبل أن يردّ عليّ ... اغرب عنّي الآن يبدو أنّك بدأت تجن، السّلطة ليست هكذا، كن غليظا، لكن ليس بطريقة كانيباليّة» [1]

يلاحظ على صوت رجل السّلطة أنّه صوت متسلّط لديه المبررات ليفعل ما يريد حتى تعذيب النّاس ومصِّ دمائهم، وقد هيمن هذا الوعي على شخصيّة البطل، إذ يرى نفسه له الحق في التّحكم في مصير الجزائر، وله الحق في القتل والتّعذيب متى يشاء، ويرفض أصوات الآخرين وآرائهم ويفعل ما يريد، «لأنّ رجل السّلطة صوت لا يقبل بالرّأي الآخر، ولا يسمح له بأن يشارك مشاركة مقبولة ومشروعة في حياة المجتمع، ومشروعه المستقبلي. إنّ الرّأي المهيمن بحكم موقعه يقصي الرأي الآخر ويناصبه العداء»[2]، باسم السّياسة وقوة النّفوذ والحكم، فرضا بحكم منصبه السّياسي العالي الذي يختفي وراء جماعة الظّل، يستطيع أن ينفذّ أيّ حكم في الشّعب حتى لو كان غير عادل وظالم، فهو صوت سلطة متسلِّط وظالم، يظلم الشّعب وينهب منه ممتلكاته باسم السّلطة والنّظام.

✓ **صوت المثقّف**: مثل ذلك في قول السّارد: «تركت الدّراسة بدوري وأنا أقول: لا ينفع معي التّعلم ولا القراءة، وإنّني لن أصلح لهذه الأشياء، وإنّني عليّ أن أفكّر في الأشياء التي أصلح لها»[3]، وأيضا في قوله :«أظهرت له اهتمامي ورغبتي في قراءتها، وقلت له إنّني لولا الكتابة لما استطعت أن أعيش للحظة واحدة فكل شيء تحوّل لسجن»[4].

---

[1]- الرّواية، 126، 127.

[2]- نورة بعيو، آليات الحواريّة وتمظهراتها، ص 287- 288.

[3]- الرّواية، ص 47.

[4]- الرّواية، ص 19.

نلمس في صوت المثقّف أنّ وعي البطل بالعلم والثّقافة وعي مقموع، فهو يرى أنّه أصبح في زمن لا ينفع فيه العلم والتعلّم، بل يجب على الإنسان التّفكير في أشياء أخرى غير العلم والتّعليم حتى يصل لما يريد الوصول إليه.

يتعارض صوت المثقّف مع صوت جماعة النّظام، فهي جماعة جاهلة غير متعلّمة، وهذا ما جعل أخوه يخاطبه بقوله: «ظننت أنّني تركت لك الفرصة كي تعيش وتتعلّم بعيدا عن كل هذا الجحيم، كنت أظنّك ستبرع في فنّ من الفنون، تسافر إلى أرض أخرى، تعيش حياة مختلفة عن حياتنا هنا، ثم فجأة أسمع بك في تلك المنظّمة»[1].

✓ **صوت البأس والفاقد للرّوح:**

يقول السّارد: «هِمت لشهور، ولقد وجدت نفسي خلالها وأنا هائم بالفعل، ألقي بنفسي في يمٍّ مدينة الجزائر كمن يفقد بوصلته نهائيًّا، بدأت أترك نفسي تمشي بلا غاية أو هدف، سيرا غريبا نحو نهاية ما، لم يُقدّر لها مع ذلك أن تتحقّق»[2]، وفي قوله: «أنّني في تلك اللّحظة الزّمنيّة المدنّسة فقدت روحي، نعم روحي، لا أدري ما هي الرّوح .. صرت ضائعا مثلها، ومثلما يخسر الإنسان حقيقته خسرت روحي أنا، خسرتها ... وصرت عاجزا عن التّفكير؛ لأنّه عندما تفكّر وأنت بلا روح لا يمكنك أن تفكّر. إنّ كلّ الأفكار لا معنى لها، ستخرج الغريزة، سيتحوّل الإنسان إلى بشاعة مطلقة، وشر مطلق، وخراب مطلق، يتحوّل إلى كائن آخر، كائن ممسوخ، لا دهشة في قلبه، لا سؤال في عقله، كائن مشوّه تصنعه ظروف الفقدان تلك، حياة بلا روح تعني كلّ شيء إمكانيات جديدة كلّها مخططات جهنّميّة للموت والقتل، ولتصفية النّار الحقيقيّة في جوهر الإنسان»[3].

نستشفّ من خلال هذا الصّوت أنّ البطل رضا شاوش يعاني حالة نفسيّة متمزّقة، فهو يعيش حالة من الاغتراب النّفسي، والضّياع الدّاخلي لدرجة أنّه فقد لذّة الحياة وجمالها، وأصبح لا يرى الحياة إلا من زاوية ضيّقة، هي زاوية الشّر والخراب والألم والحزن.

✓ **صوت الظلم والشّر:**

---

[1]- الرّواية، ص 144.

[2]- الرّواية، ص 56.

[3]- الرّواية، ص 118، 119.

يقـول السّـارد: «لقـد أخـترت وانتسبت للشّـر دون نقـاش أو جـدال، لم يـدفعني لا القـدر ولا الظّروف، ولكـن بالتّأكيـد لعـب كـلّ ذلـك دورا، إنّ الانسـان هـو محصلة بيئته وتاريخه الشّخصي»[1] ويقول أيضا في شأن ظلمه للنّاس وتعذيبه لهم: «فكنت أفعل ذلك بروح ميّتة، وقلب عقيم وجسد لا يرتجف، وكنت بقدر ما أمعن في تعذيب الآخرين أمعن في تعذيب نفسي» [2]، واشتدّ ظلمه وشرّه لدرجة أنّه أصبح قـاتلا ولم يكـن الأمـر صعبا عليه،يقول: «كثيرا مـا قـرأت عـن تجربة القتل الأولى في حياة أي قاتل، لقد قيل إنّها الأصعب، بينما كانت الأسهل بالنّسبة لي»[3].

أصبح البطل شرّيرا بامتياز، ولم يكفه تعذيبه للآخرين، بل أصبح يعذّب نفسه كذلك ووصل به الشّر إلى القتل، وأصبح القتل هيّنا أمام طغيانه وجبروته.

✓ **صوت الحب الحزين:**

رغـم المرحلة الشّريرة التي وصل إليها رضا شاوش إلاّ أنّنا نلمس في بواطن نفسه نوعا من الحبّ العاطفي اتّجاه المرأة، فقد عشق رانية مسعودي حتّى النّخاع، إلاّ أن هـذا الحـبّ كـان من طرف واحد فلـم تكـن تبادلـه المشـاعر والعواطـف نفسـها، هـذا مـا أدخلـه في عـالم حزين وكئيـب يقـول: «إنّ الحـبّ يـأتي عـدّة مـرّات، وقـد يصـيب وقـد يخطـئ، ولكـن دع الحـبّ دائمـا نصـب عينيـك إنّـه قـوّة الإنسـان الوحيـدة، لقـد خـارت قـوّتي الوحيـدة أمـام تعنّتهـا هـي، لم تفهمـني ولم أفهمهـا، ولقـد ربطـت قلبي بهـا فنزف دما، ولم يبرأ أبدا.

نلاحـظ عـذاب البطـل وحزنـه جـرّاء الحـبّ الـذي أزّم حالتـه النّفسيّة، لـذلك نجـد صـوته متألّمـا يقـول: «بقيـت أفكـر، ثم بشـكل غريـب رحـت أفتّش عـن عشـيقها، أبحـث عنـه، أتجسّـس عليهـا لأراهـا معـه، لأشـاهد خيانتهـا العلنيّـة لي كمـا لـو أنّـني كنـت بحاجـة لمزيـد مـن التّعـذيب النّفسـي مزيـدا مـن الإحساس بالألم ... كـان عليّ الانسـحاب مطأطئ الرّأس، والصّمت، لا شيء غير الصّمت محاولة النّسيان وكفى، عـدم التـذكّر، لأنّ كـلّ تلـك الـذّكريات لا تعني إلاّ الجـرح، إلاّ المزيـد مـن تفجّـر ذلـك

---

[1]- الرّواية، ص 157.

[2]- الرّواية، ص 150.

[3]- الرّواية، ص 139.

القَيْحُ المسموم، والموت البطيء الذي لا يحضر دفعة واحدة» [1]. فالبطل رغم ما وصل إليه من سلطة ومكانة إلاّ أنّه بقي ضعيفا اتّجاه الحبّ، وظلّ يبحث عنه في رانية إلاّ أنّه لم يجده، ولم يتنعّم به.

وهي أزمة فكريّة ونفسيّة، أفرزت خلطا في الوعي، فأحيانا نلحظه طاغية ومتجبّرا ورجل السّلطة الذي لا يقهر، مقابل ذلك نجده ضعيفا أمام الحبّ، كما نجد تداخلا وتناقضا في أصوات البطل فبرغم المكانة التي وصل إليها نراه يعاني الوحدة والتّهميش والاغتراب النّفسي، وقد حصل البعد الصّوتي في أصوات الأنا من خلال استحضار السّارد عدّة أصوات وعدّة أنماط للوعي في ذهن البطل؛ فحدث تصادم فكري وإيديولوجي انطلاقا من تعدّد الرّؤى ووجهات النّظر في أصوات البطل.

يعدّ البعد الصّوتي في الرّواية سمة بارزة تسهم، بشكل كبير، في الكشف عن أسلوب السرد ووظائفه في الخطاب الروائي، حيث ينقل هذا البعد الرّواية من الاتّجاه المونولوجي الأحادي الصّوت إلى الاتّجاه الدّيالوجي، الذي تتحاور فيه الرّؤى وتتصارع وجهات النّظر، وقد سمح الرّوائي لأكثر من صوت بالظّهور والتّعبير عن رؤيته الأمر الذي أعلى صوتا على آخر وأبان عن سلطة لغة على آخرى، كما أسهمت الأصوات الموجودة في الرّواية في كشف رؤية البطل عن الواقع والعالم.

حضر أكثر من صوت للبطل في الرّواية بضمير المتكلّم، لتظهر صورة اللّغة المبنيّة على التّنوّع وتفاعل الأصوات، حيث امتزجت وتصادمت الأصوات في وعي البطل، وساهم البعد الصّوتي في تشكيل اللّغة وإبرازها، لأنّ اللّغة تخلق بواسطة تعدّد الأصوات واختلاطها في ذهن الشّخصيّة «إذ يكون هذا الاختلاط الجوّ الحقيقي لحياة اللّغة، فحياة اللّغة مفعمة بالعلاقات الحواريّة»[2]، حيث برزت عدة أصوات في وعي البطل ممّا خلق تصادما فكريًّا وإيديولوجيًّا ساهم في إحياء الأسلوبيّة وتشكّلها في الرّواية.

ب- أصوات الآخر:

---

[1]- الرّواية، ص 77، 78.

[2]- ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التّكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1986، ص 84.

لقد ظهرت عدة أصوات للآخر في الرّواية، مما أفرز تباينا في الأصوات واختلافا في الرّؤى وقد أضاءت هذه الأصوات الجوانب الخفية للشّخصيّة الرّئيسيّة في الرّواية (رضا شاوش)، إذ عمل الصّوت الآخر على خلق البعد الصّوتي، ومن ذلك نجد:

- **صوت المتسلّط:**

يظهر ذلك في صوت والد رضا السّجان والمعروف بقسوته وتسلّطه مع الجميع حتى أقرب النّاس إليه (زوجته) التي كان يُعنّفها ويضربها باستمرار، لكنّه في آخر حياته يتحوّل من رجل قاس إلى رجل حنون يدّعي الجنون ثمّ ينتحر، ومن شدّة قسوته للنّاس وعقابه للسّجناء سمّى البطل السّجن بمؤسسة العقاب، ونلحظ ذلك في قوله: «كان أبي يعمل في "مؤسسة العقاب" كما سمّيتها أنا لاحقا»[1]،ومن أمثلة قسوته وتسلّطه يقول رضا شاوش:«لا أتذكّر طفولتي جيّدا، بعض الومضات الخاطفة فقط، بعض اللّحظات التي تعود عودة أليمة، بصورة متقطّعة، ومكسّرة ومشوّشة، مثلما رأيت أبي مرّة يضرب أمّي ضربا عنيفا وهو يصرخ بهذيان في وجهها: لو فعلتها مرّة ثانية لقتلتك»[2]، هذا ما جعل رضا يعترف بأن «الخوف من الضّرب كان أكبر وساوسي بعدما رسخت في ذهني صورة ضربه لأمّي، ضربا جعلها طريحة الفراش لأسبوع بأكمله»[3].

فشخصيّة الأب هي شخصيّة متسلّطة ومتجبّرة، ولّدت صوتا عنيفا في الرّواية، فقد كان يعمل في السّجن الذي يعتبر رمزا للعقاب والعذاب والعنف بكل صوره، لكن الملاحظ أنّ التّسلط الذي مارسه على الآخرين ومنهم البطل نفسه، آل به إلى الزوال وعدم الاستمرار، والدّليل على ذلك أنّه مات منتحرا « وهو في الرّابعة والخمسين»[4]، أو لنقل مقتولا على يد جماعة الظلّ.

ولعلّ مقصود الكاتب من هذا الصّوت هو بيان حقيقة مفادها أنّ الظّالم لا يلبث أن يأتي عليه يومٌ يواجه فيه مصيره المحتوم على يد من هو أظلم منه وأعنف.

- **صوت الظّالم:**

---

[1]- الرّواية، ص 29.

[2]- الرّواية، ص 25.

[3]- الرّواية، ص 27.

[4]- الرّواية، ص 28

إذا ظهر الظّلم في مجتمع ما عمّ الدّمار وانتشر الفساد، وذهب الأمان، وانعدمت الثّقة بين أفراده، ويتجسّد الظّلم في رواية (دمية النار) من خلال جماعة الظّل وما كانت تفعله بالشّعب خفية، فصوتها هو صوت ظالم نشرت الفساد في المجتمع، وأذهبت الأمان والاستقرار فيه وأفقدت الثّقة بين أفراده، يقول فيهم البطل: «هم يأكلون ويسرقون ويسبّون العالم والأرض والشّعب والجميع بكلّ أنواع السّباب، فلم تكن لوقاحتهم حدود، ولا يعرف الواحد متى يبدأ غضبهم، وأين سيتوقّف، وكيف سينتهي! وبالتّأكيد كان الغضب ينتهي بحلين لا ثالث لهما: إمّا تعذيب شخص أو تأديبه بالسّجن أو بعقوبات كثيرة يختارونها له بعناية بحسب موقعه الاجتماعي، ومرّات لا يستعملون أيّ عنف، ... وكثيرا ما سمعتهم يقولون لأحد عسسهم الصّغار "قدر لنا ثمنه»[1].

فقد كانوا جماعة لا ترحم أحدا، خاصّة من يعاديهم، «كانوا يسخرون من كلّ شيء ولا شيء، ويبتسمون فيما بينهم وهم يخطّطون للمرحلة الرّاهنة والمرحلة اللاحقة، هم يضعون بيادقهم في كل مكان حتّى يضمنوا ولاء الجميع، وعيونهم تتلصّص على أيّ شخص يشتبهون فيه ولم يعودوا يقتلون أحدا. والقتل جاء لاحقا عندما تعقّدت الأحداث التي لم يعرفوا كيف يسيّرونها وفق أهوائهم الغريبة، وذهبت المشاكل لأقصى حدودها. لقد تغيّر الزّمن فلم تعد الأمور تنفع وكانوا يشعرون بنقمة الشّارع وغضب المجتمع، وظروفه المزريّة التي يغرقونه فيها، ويصرون على أن يبقى متحمّلا مساوئها لوحده»[2]، فقد أدخلوا البلاد في دوامة عارمة من المشاكل والفساد، فعمّ الفساد وعدم الاستقرار والخوف، فصار النّاس يهابونهم ويخافون على حياتهم منهم.

إن صوت جماعة الظّل هو الصّوت الطّاغي على معظم الرّواية، فالبطل يحكي قصّة انضمامه لهاته الجماعة التي لا ترحم أحدا، وإنّ الواحد من أولئك الجماعة، مستعدّ لاقتراف أقذر الأعمال وأفظعها من أجل مصالحهم، وأغراضهم الشّخصيّة، وحفاظا على مناصبهم ورفاهيّتهم فقد كانوا يختفون وراء مناصب مهمّة في البلد ويفعلون ما يريدون في الخفاء.

---

[1]- الرّواية، ص 117.

[2]- الرّواية، ص 146.

ولقد تداخل صوتهم مع صوت البطل رضا شاوش في الرّواية، فنجده أحيانا يرفض أعمالهم القذرة، ويريد إخبار الشّارع والناس بها، وأحيانا أخرى يقبلهم ويساعدهم في أعمالهم، فهم من أوصلوه للمكانة العاليّة والرّفاهيّة الكبيرة التي يتنعّم بها، وأصبح رقما مهمًّا في البلد بفضلها.

- **الصوت المعارض:**

ويمثّله في الرّواية صوت عدنان الصّديق وعمّي العربي الرّافضان للظلم والفساد الممارسان على البلاد، فقد كان عمّي العربي «مجاهدا أيام الثّورة، ومعارضا بعد الاستقلال، ودخل السّجن وشُرّد، وعُذّب، وغير ذلك، وأنّه بقي وفيا لمبادئه، ومعارضا لخصومه، ومنتقدا للنّظام، وأنّ كل ذلك كلّفه غاليا »[1]، وكان البطل في بداية حياته وقلّة معرفته بالحياة يعتبره مثل والده، «كان عمّي العربي هو معلّمي السّياسي وأبي الرّوحي، وفي تلك البدايات الأولى كنت أصغي إليه كمرشد حقيقي، كان نقيض أبي في كلّ شيء»[2]، كان يكره الظّلم والفساد المعشعش في البلاد من طرف النّظام، وكان يحلم دائما بالتّغيير وإصلاح الأوضاع.

وبالرّغم من أنّ رضا شاوش منخرط في جماعة الظّل إلاّ أنّه في داخله يمقتهم، لأنّه كان «تحت تأثير عمّي العربي وهو يتكلّم عن الفساد المعشعش في قمّة الهرم، حتّى انتابتني حمّى غريبة وقلت سأقتلهم جميعا، وأنهى مشكلة الفساد تلك، وأجعل عمّي العربي يفرح ويهنأ ويعيش ما بقي له من حياة في طمأنينة وسعادة»[3]. فصوت عمّي العربي كان الضّمير الحي الذي يؤثّر في البطل ويمنعه من ارتكاب المزيد من التّصرفات السيّئة.

كما نجد صوت عدنان صديق رضا الرّافض للظلم والمعارض للتّنظيم والنّظام الفاسد، كان إنسانا متعلّما ومثقّفا مثل عمّي العربي، لكنّه هاجر واستقرّ في جنيف، يقول البطل عندما التقى به هناك: «أذكر أنّني التقيت به هناك، وسألني عن البلاد ومصيرها فأخبرته بعض ما أعرف، وليس كل ما أعرف فقال محتجا:

-كيف يلعبون بمصير شعب بهذا الشّكل؟

---

[1]- الرّواية، ص 160، 161.

[2]- الرّواية، ص 36.

[3]- الرّواية، ص 146.

فأخبرته أنّ لهم سيناريوهات جاهزة لكل وضع فلم يصدقني، وراح يُدينني بكلام كنت في سابق عهدي أوّل ضحاياه:

– شعبنا لن يسكت، وسنرى أنّ التّغيير الحقيقي سيحدُث. ثورة الشّباب ليست إلاّ البداية»[1].

نلحظ أنّ الصّوت المعارض والرّافض للظلم في الرّواية هو صوت الشّباب المثقّف والمتعلّم يرفض التّلاعب به، وبمصير البلاد، مثل (صوت عمّي، صوت عدنان الصّديق، صوت معلمة العربيّة)، وكانت هذه الأصوات هي الأصوات المصاحبة للبطل، كان يحبّهم ويسمع لكلامهم قبل أن ينضمّ للتّنظيم الفاسد. ما يدلّ على أنّ وعي البطل الدّاخلي يرفض الظلم والاستبداد، في الماضي ويقابله في الحاضر شخص ظالم ومستبد، لكن نلمس بعض الحنين للماضي ورغبته في العيش الكريم والهنيء في هذه البلاد.

- **صوت الشّعب المهضوم:**

هو الصّوت الذي تسيّره جماعة الظّل كما تشاء وتهضم حقوقه، وهو لا يدري باللّعبة المحاكة ضدّه يقول البطل فيه «تحسّرت على نفسي ثمّ على أولئك البؤساء الذين يقتاتون من الخيبات اليوميّة وهم لا يعرفون حتى بوجود جماعة بهذا الشّكل المرعب، بهذه الصّورة المخيفة. ولو عرفوا ماذا كان سيحدث؟ كنت متأكّدا من أنّهم لن يتحرّكوا، وأنّهم سيقتنعون بما يتركونه لهم من فتات ليأكلوا ويتزوّجوا، وينجبوا بنين وبنات دون أن يفكّروا في أبعد من ذلك قدرهم دون شك، أن تعيش الجماعة فوق وهم تحت»[2].

كما نستشفّ هذا الصّوت أيضا في شخصيّة والدة رضا شاوش الذي كان والده يعذّبها ويعنّفها دون سبب، وصوت عدنان الابن غير الشّرعي لرضا شاوش، الذي راح ضحية قمع وطغيان والده، فهو ثمرة اغتصاب رضا لرانية مسعودي رغما عنها، وكانت النّتيجة أن طلّقها زوجها وأصبحت تعمل في كباريه وهذا ما لم يتقبّله ابنها.

يعتبر اغتصاب رضا لرانية البداية الحقيقيّة لانحدار البطل وسقوطه في الهاوية والفساد، فرانية

---

[1]– الرّواية، ص 147.

[2]– الرّواية، ص 135.

هي صوت الشّعب المغتصب حقوقه والمأخوذة منه بالقوّة، وابنها عدنان صوت الضحيّة التي وجدت نفسها في براثن طغيان السّلطة الظّالمة وتجبّر في البلاد، فهو لم يتحمّل فكرة أنّ أمه تعمل في كباريه لتربيه، فصعد إلى الجبل بحثا عن حياة أفضل ومستقرّة، فأصبح على أثـر قراره متمـرّدا تشاء سخرية القدر أن يموت هناك برصاصات والده.

هـذه بعض الأصوات المعبّر عنها في رواية (دمية النّار) بأساليبها الصّوتيّة المختصة وأبعادها الدّلاليّة في علاقتها بسياق السّرد ومساراته، حيث نلمس تصارعا وتناقضا في الأصوات وتعدّدا في وجهات النّظر، فهي «لا تدلّ على ذات واحدة، وإنّما تتضمن أفقا اجتماعيًّا متعدّدا»[1]، إذ حصل تصادم صوتي وتعدّد لغوي مما أسهم في خلق التّنوع الصّوتي والكلامي في الرّواية، فنجد لغة المتسلّط الطّاغي، ولغة الظلم والقهر، ولغة المعارض الّذي يرفض التّسلط والظلم، ولغة الشعب المهضومة حقوقه الّذي راح ضحية ظلم السّلطة وتجبّرها.

كما أثرى البعد الصّوتي الرّواية فنيًّا وجماليًّا، وأعطاها بعدا أسلوبيًّا متميًّزا، يقوم على تعدّد الرّؤى، واختلاف وجهات النّظر وتصادم الأصوات. ومنه فالتّعدّدية الصّوتية خلقت التّعدد اللّغوي والتنوّع الكلامي والأسلوبي في الرّواية، فلكل صوت لغته وأسلوبه ونظرته للعالم وللآخرين، وكلّها تتصارع وتتفاعل مع الآخر عبر شبكة التّواصل اللّفظي والحياة الاجتماعية، والواقع المعيش.

2- البعد الإيديولوجي للشّخصيّة:

الإيديولوجيا كلمة فرنسيّة تعني «مجموع القيم والأخلاق والأهداف التي ينوي تحقيقها على المدى القريب والبعيد»[2].ويمكن القول أن الإيديولوجيا هي مجموعة من المعتقدات والأفكار والقيم والمفاهيم والأخلاق والمشاعر التي تؤثر على رؤيتنا للعالم والواقع والحياة.

يستعمل كارل ماركس(Karle mark) مصطلح الإيديولوجي ليدل به على منظومة الأفكار والقيم التي تمكن الأفراد من فهم عالمهم وواقعهم المعيش ويؤكد على أنّ الأيديولوجيا والفكر يرتكزان على الحالة الاجتماعيّة للفرد والظّروف المعيشة المحيطة به، فيقول: «إنّ البعض هم مفكّروا الطبقة.

---

[1]- شهرزاد توفوتي، الكرنفال والغيريّة (الاكتمال النّاقص)،ص 12. ينظرالموقع الإلكتروني: www.aljahidhiya.asso

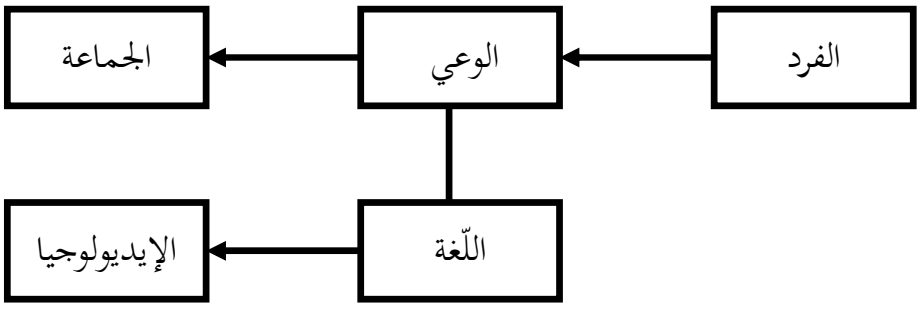
[2]- عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط8، 2012، ص 9.

أيديولوجيوها الفاعلون القادرون على التّصور، الذين يجعلون من إعداد وهم الطّبقة عن ذاتها المصدر الرّئيسي لمعيشتهم. بينما موقف الأخرين حيال هذه الأفكار والأوهام موقف أشد انفعاليّة وأعظم استقبالا، لأنّهم في واقع الأمر أعضاء هذه الطّبقة النّشيطون، ووقتهم أقل اتّساعا من أجل صنع الأوهام والأفكار عن أنفسهم»[1]، فهو يقسم المجتمع إلى طبقتين الطّبقة الحاكمة التي لديها الإنتاج المادي والفكري فالإيديولوجيا تعبّر عن شكل وطبيعة الأفكار التي تعكس مصالحهم، يقابلها الطّبقة المحكومة التي تناقض طموحات وآمال الطّبقة الأولى.

كما ربطها «بالبنية الفوقيّة التي تضم كلّ النّتاج الفكري من قانون وفلسفة ودين وسياسة فجعلها انعكاسا للبنية التّحتيّة أي الإنتاج المادي»[2].

فالفكرة تولد «وتبدأ تتشكّل، وتتطوّر، تعثر على تعبيرها اللّفظي وتجدده، تولد أفكارا جديدة، وذلك فقط عندما تقيم علاقات ديالوجيّة جوهريّة مع غيرها من الأفكار التي تعود للآخرين، إنّ الفكريّة الإنسانيّة تصبح فكرة حقيقيّة، إن الفكرة تولد وتعيش في نقطة هذا الاتّصال الخاص بالأصوات المجسّدة لأشكال الوعي»[3]، أي أنّ الفكرة تتشكل وتخلق انطلاقا من التّفاعل الحاصل بين أصوات الأنا وأصوات الآخرين، فهي ليست فكرة أحادية وفرديّة، بل هي فكرة اجتماعية تتولّد من الحوارات المباشرة مع مختلف أنماط الوعي الموجودة في أفكار الشّخصيات.

ويمكن توضيح المكان الحقيقي الذي يمثّله الوعي بين الفرد والجماعة التي ينتمي إليها من منظور ميخائيل باختين وفق الخطاطة الآتية:



فالوعي « ينشأ فقط في اللّحظة التي يحتك فيها الفرد بالجماعة، كون الوعي الفردي عند

[1]- ينظر: كارل ماركس، فْرِدْريك أنجلز، الأيديولوجيا الألمانيّة، ترجمة فؤاد أيوب، دار دمشق للنّشر، دمشق، ص56.

[2]- ينظر: عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا، ص 63.

[3]- ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ص 124، 125.

باختين لا يتشكل إلا داخل/ وبالوعي الجماعي» [1]، ممّا يولّد أفكارا تعدد إيديولوجيات معيّنة اتّجاه مواقف معيّنة.

والإيديولوجيا في الرّواية: «لا تعرف لا الرّأي المنعزل بذاته ولا الوحدة النّظامية. ليس الرأي المعزول بذاته والمحدّد بشكل ملموس، ولا القناعة أو المفهوم المعزولان بذاتهما والمحدّدان بشكل ملموس ... وإنّما وجهة النّظر الكاملة والموقف الكامل للشّخصيّة» [2].

ولقد اهتم ميخائيل باختين بفكرة الإيديولجيا في الخطاب الرّوائي يقول: « الفكرة ليست صياغة ذاتيّة وسيكولوجيّة فرديّة مع مثوى دائم لها داخل رأس الإنسان، فالفكرة ذات طابع فردي داخلي وذاتي داخلي، إنّ مجال وجودها لا الوعي الفردي، بل العلاقة الحواريّة بين مختلف أشكال الوعي، فالفكرة هي بمثابة الحادثة الواقعة في نقطة الالتقاء الحواري بين شكلين أو أكثر من أشكال الوعي»[3]، المتداخلة والمتفاعلة فيما بينها، حيث تصبح الفكرة « شبيهة بالكلمة التي تتوحّد معها حواريًّا، وهكذا فهي تحتاج، شأنها في ذلك الكلمة، لأن تكون مسموعة، ومفهومة، و"مجاب عنها"بأصوات أخرى صادرة عن أشكال وعي الآخرين، والفكرة كالكلمة ذات طبيعة حواريّة»[4].

نفهم من هذا القول أنّ باختين لا يؤمن بالوعي الفردي الذي يعتمد على الصّوت الواحد، وإنّما يدعو إلى فكرة تعدّد أشكال الوعي داخل الخطاب الرّوائي، حيث تظهر من خلال أفكار الشّخصيات ورؤاها وموقفها الإيديولوجي في شكل حواري.

جاءت أشكال الوعي في رواية (دمية النار) متساوية الحضور، وهذا ما يؤكّد قول باختين في «أنّ وعي المؤلّف لا يحوّل أشكال الوعي الأخرى عند الآخرين أي (وعي الأبطال) إلى موضوعات ولا يمنحها تحديدات منجزة ومعدّة بمعزل عنهم (غيابيًّا)، إنّ هذا النّوع من الوعي يشعر بوجود أشكال وعي لآخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة، وهي تشبهه في كونها غير نهائية وغير منجزة، إنّ هذا الوعي ... يعكس ويعيد خلق بالضّبط هذه الأشكال من الوعي عند الآخرين مع عوالمها

---

[1]- حميد لحمداني، النّقد الرّوائي والإيديولوجيا، ص 78.

[2]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص 132.

[3]-المرجع نفسه، ص 125.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخاصّة بها، يعيد خلقها مع المحافظة على عدم إنجازيّتها الحقيقيّة ذلك أنّ جوهرها في هذه النّقطة بالذّات»[1]، فلا يمكن تحديد أشكال وعي الآخرين كما لو أنّها موضوعات أو أشياء، بل يمكن التعّامل معها فقط بطريقة حواريّة تفرز أفكارا وإيديولوجيات معيّنة، ومن أهم الأفكار أوالإيديولجيات الطّاغية على رواية (دمية النّار) نجد:

أ- الإيديولوجيا والفكر الإرهابي:

يكشف لنا حديث رضا شاوش الآتي إيديولوجيّة سياسيّة تتمثّل في انخراطه في جماعة يساريّة معارضة تدعو إلى التّغيير ومحاربة الفساد الأخلاقي، حيث نجد أنّ البطل انضمّ إليها وعمره خمسة عشر عاما بحثا عن الحقيقة، وبحثا عن ذاته، وقد عرّفه بتلك الجماعة عمّي العربي، يقول رضا: « عرّفني على جماعته التي كانت تنشط في الخفاء، وقال إنّهم سيساعدونني على الفهم والعمل على تغيير الأوضاع لم أكن متحمّسا لأيّ نشاط سرّي، ولكنّني وقد بلغت سنّ الخامسة عشرة صارت لي رؤاي أنا أيضا، مفاهيمي المجرّدة، ومخاوفي القلقة، ومشاعري المكهربة، وطموحاتي التي لا حدود لها، وانكساراتي الصّغيرة، وجروحي التي تكبر مع الوقت دون أمل في الشّفاء منها. جماعته الصّغيرة لم تكن إلا مجموعة من الشّباب الذين يدرسون في الجامعة، طلاب حقوق وفلسفة ولغة فرنسيّة، يجتمعون سرًّا في أحد البيوت، يتكلمّون بلغة لم أكن أفهمها حينها، كانت تبدو لي مثل شيفرات سريّة، يعلمونك الحذر، وعدم الثّقة بأحد، والحلم بالتّغيير الممكن، خطيبهم كان في الأربعين، شائب الشّعر مع ذلك، نحيل الجسم، قصير القامة، وله نظارة سميكة يضعها على عينيه سوداويّة اللّون؛ حتى لا نتعرّف عليه أكثر، وحتّى يظلّ في منطقة الأمان .. كان يخطب لساعة أو ساعتين، يقرأ التّقارير ويوزّع المهام، ويطلب من كل واحد أن يحتاط من النّاس الذين يتكلّم معهم ليعرض علينا بعدها فنّيات وتقنيات الصّمود، إنّ واقعنا في يد البوليس .. عندما كنت أسمعه كنت أشعر ببرد، لم أكن أعلم من أين كان ينزل عليّ، وكنت أتساءل: لماذا ثمن النّضال هو هذا بالذّات؟ أن يفقد الإنسان قدرته على أن يعيش حياة عاديّة مثل بقية البشر!، غير أنّي بقدر ما تقبّلت تلك الفكرة التي بقيت جد مثاليّة في رأسي،

[1]- المرجع السّابق، ص 96.

بقدر ما كنت عاجزا عن تحقيقها في يوميات واقعي، ولهذا بقيت أبحث عن أي فرصة للتّخلي عنهم»[1].

يصوّر لنا وعي البطل أزمة فكريّة، وهي ليست أزمة جزئيّة، بل هي أزمة فكريّة عامّة فقلقه إزاء معرفة الحقيقة، والبحث عن وجوده، وتحقيق طموحاته دفعة للانخراط في توجه سياسي إرهابي يختفي وراء راية النّضال والدّفاع عن الوطن والعمل على تغيير الأوضاع المزرية.

إن وعي البطل الفكري والدّاخلي يصوّر لنا نظرته الفلسفيّة ورؤيته للعالم وصوّر لنا تخطيط جماعات معارضة للسّلطة وتسعى لتغيير الأوضاع وفق أجندتها الخاصّة، فأصبح البطل مفرزا للفكر والإيديولوجيا، «فالمتكلّم في الرّواية هو دائما وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائما عيّنة إيديولوجيّة، واللّغة الخاصّة برواية ما تقدّم دائما وجهة نظر خاصّة عن العالم»[2]، فقد قدّم البطل رؤيته عن الجماعة اليساريّة، كونها جماعة تسعى للتّغيير والثّورة على الأوضاع، فهي جماعة إرهابيّة تخاف البوليس وتخشى الوقوع تحت سيطرته، وكانت تعمل سرًّا للوصول لما تريد.

إنّ فكر البطل يعتبر انعكاسا لوعيه الاجتماعي والثّقافي، كون أفكار المتكلّمين ولغاتهم ورؤاهم تعبّر عن مستوياتهم وأنماط وعيهم المختلفة المتّصلة بواقعهم الاجتماعي والثّقافي، وخطاب المتكلمين في الرّواية ينطبع بوعي وأفكار المتكلّم التي لها علاقة بعوامل تكوينه ونشأته وتعايشه مع بيئته، لذلك نجد البطل في (دمية النّار) يعاني أزمة فكريّة حادّة نتيجة التّفاعل والاتّصال المباشر بين صوته وأصوات الجماعة اليساريّة، وهذا ما أدّى به إلى الغوص في وحل الإرهاب وجماعة التّنظيم محاولا فهم الواقع والحياة. كما نجد صراعاً وازدواجية في فكر البطل، فهو مشوش الفكر بين الانضمام إلى الجماعة اليساريّة، التي احتكّ بأفرادها فكشف مخطّطاتها، أو البحث عن غيرها وهذا وعي « ينشأ فقط في اللّحظة الّتي يحتكّ فيها الفرد بالجماعة، كون الوعي الفردي عند باختين لا يتشكّل إلاّ داخل الوعي الجماعي»[3]، فالفكرة في ذهن البطل ليست أحاديّة، بل هي فكرة اجتماعيّة تولّدت من الاتّصال والحوارات المباشرة مع أنماط الوعي الموجودة في أفكار الشّخصيات.

---

[1]- الرّواية، ص37، 38، 40.

[2]- ميخائيل باختين، المتكلّم في الرّواية، ص 105.

كما تبرز الحوار بين كريم أخو رانية والبطل رضا شاوش فكرة إيديولوجيّة سياسيّة متعصّبة تكمن في انخراط كريم في جماعة إرهابيّة متطرّفة تهدف لنصرة الدّين، والقضاء على الفساد الأخلاقي والانحلال الخلقي، حيث نجد كريم يدخل السّجن بتهمة الاعتداء بالضّرب على أحد الأشخاص، وفيه يتعرّف على أحد المتديّنين ليخطط بعد خروجه إلى قلب نظام الدّولة، والتّوجه لجماعة الشّيخ أسامة الدّينيّة، ويظهر ذلك في قوله: «الحمد لله أولا وآخرا، لقد بعث لي ذلك الشّخص، أقصد الشّيخ أسامة، واستطاع أن يهديني للطّريق المستقيم ... لقد أخذ الأمر وقتا من المكابدة والامتحان والصّبر، حتى تيقّظ بداخلي شخص نيّر باركه الشّيخ، وأصبحت رفيقه في تلك الظّلمة العاتية، نديمه، وصديقه، وأخاه في الله. كنّا مجموعة في الحقيقة كل شهر ينضمّ إلينا شباب ورجال جدد، وأصبحنا بذلك قوّة متينة ضدّ الشّر، لم يكن الشّيخ يطلب منّا تغيير الأوضاع حينها، ولكن كان يحثّنا على تقوية العقيدة، والإيمان بأنّ كلّ شيء بيد الله وليس بأيدينا .. وعندما تأتي ساعة الحقيقة ويأمرنا بالتّغيير والصّدع بالحقّ، نكون بعد تطهر قلوبنا من أدران الدّنيا ووسخها مستعدّين للتضحيّة»[1].

إنّ الكلمات والعبارات المستخدمة في لغة كريم تتناسب مع المكانة الاجتماعيّة التي ينتمي إليها وعيه الاجتماعي، فكلمات (المكابدة- الامتحان- الصّبر- الظّلمة العاتيّة- ضدّ الشّر- تغيير الأوضاع- عندما تأتي ساعة الحقيقة- التّغيير- الصّدع بالحقّ- التّضحيّة) كلمات تدلّ على الجماعة الإسلاميّة المتطرّفة، ويحيلنا المعجم المستخدم إلى الطّبقة التي ينتمي إليها، والفكر الأيديولوجي السّياسي الذي يفكر به كريم والشّيخ أسامة، « فاللّغة ما هي إلا جزء من حيـــاة الإنسان، وجزء معبّر عن وعيه، فهي الواسطة الماديّة التي يتفاعل بها النّاس في المجتمع»[2].

ويتجلى وعي الإرهاب أيضا في هذا المثال: «كلّ ما قمت به بعدما كان تنفيذ ما يطلب منّي فعله، قمت بدوري كما يجب. ومع كل مهمّة كنت أنجزها كنت أشعر بأنّني أتعمّق أكثر في منظّمتهم تلك، وأسير بعيدا في طرق ظلامهم ذاك، وأصبح الوقت جزءا منه، جـــزءا لا يتجزّأ.

---

[1]- الرّواية، ص 81.

[2]- ينظر: جوادي هنية، التّعدد اللّغوي في رواية فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف للأعرج واسيني، مجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، بسكرة، العدد 6، ص 05. على الموقع الإلكتروني: www.unv.Biskra.DZ

تحسّنت بعدها علاقتي مع سعيد بن عزوز، رغم حذره المفرط منّي وهو يراني أتقرّب كل مرّة خطوة أو خطوتين من تلك الجماعة، أو الجهاز أو المنظّمة، ولم لا أقول العصابة؟ ...كان الأمر يبدو لي مخيفا ومروعا وأحيانا سورياليًّا ولا معقولا. لكنّه حقيقي وملموس ... لقد كانوا أسيادا بالتّأكيد لهم منطقهم الخاص في الحكم على القضايا وقراءة الحوادث، كنت أراهم يتهامسون، ويضحكون ويسخرون ويمزحون، ويتقيّؤون من السُّكر والمتعة والغواية، كانوا ملائكة وشياطين، رؤوس الفتنة وأئمة الخلاص ... فقوّتهم كانت بلا حدود، وشرهم بلا نهاية، وكانوا يحسبون لكل صغيرة ألف حساب، ولا تفوتهم أي نقطة مهما كانت تافهة»[1].

ففي هذا المقطع يتجسّد وعي الإرهاب من خلال جماعة الظّل التي كانت تعمل في الخفاء فأفراد هذه الجماعة من الوزراء والقوّة الضّاغطة في البلاد لكنّهم كانوا يسيّرون البلاد وفق أهوائهم وخدمة مصالحهم الشّخصيّة، وكان هدفهم الأساسي الإطاحة بالبلد وإغراقه في وحل الظّلام والفساد، حفاظا على ممتلكاتهم ومصالحكم. ، فقد «كانوا في الحقيقة عشرة أشخاص لا غير تحتهم عشرات، تحت العشرات المئات، وتحت المئات الآلاف... لهم عاداتهم الخاصّة وأفكارهم المحدّدة، وتعصّبهم الشّديد. كنت أراهم يسخرون من كل شيء، ويبتسمون فيما بينهم وهم يخطّطون للمرحلة الرّاهنة والمرحلة اللاحقة، هم يضعون بيادقهم في كل مكان يريدونه حتى يضمنوا ولاء الجميع، وعيونهم تتلصّص على أي شخص يشتبهون فيه،...وذَهبَت المشاكل لأقصى حدودها، لقد تغيّر الزّمن فلم تعد تلك الأمور تنفع وكانوا يشعرون بنقمة الشّارع وغضب المجتمع وظروفه المزريّة التي يغرقونه فيه»[2].

فهذا الوعي المدمّر لخلايا المجتمع وآماله يُصارع ويحارب من أجل البقاء، إذ هو وعي جماعةٍ يسعى بشتّى الطرق الجهنمية للحفاظ على مكانته وبسط سيطرته على حساب حرية الآخرين وأمنهم، ومن خلال الرّصيد اللّغوي للجماعة وما يرافقها من تطور للأحداث على هيئة سرديّة تصارعت فيها أفكار وإيديولوجيات لاحظنا أنّ جماعة الظّل تمتلك لغة خاصّة بها وفكرا غريبا يلائم ثقافتها وطبقتها الاجتماعيّة المنتميّة إليها. «واللافت للنّظر أنّ الرّواية تستوعب على الرّغم من هيمنة

---

[1]- الرّواية، ص115، 116.

[2]- الرّواية، ص 146، 147.

أسلوب معيّن على المؤلّف- تنوّعا في الأساليب يبلغ حد التّنوع في اللّغة، وهذا ما تقوم عليه فكرة باختين. فكلّ شخصيّة فيها لها نهجها الخاص في الكلام والتّحدث، فإن كانت مثقّفة تكلمت بكلام المثقّفين، وإن كانت أدنى ثقافة دلّ كلامها على هذه الرّتبة»[1].

وعلى الرّغم من أنّ أسلوب جماعة الظّل اتّسم بالوحشيّة والتسلّط والعنف، إلاّ أنّها لغة أبانت عن معجم سياسيّ يحتكم لقانون التّعصّب والفساد الذي أغرق البلاد في وحل الفساد والخراب، كونهم كانوا أصحاب السّلطة الآمرة والنّاهية في البلاد، و لعلّ المفردات التي طغت على المقطعين السّابقين يوحيان من مثل: (المنظّمة-العصابة-مظاهر خادعة-سوريالِيًّا-شياطين-رؤوس الفتنة-شرههم بلا نهاية-كانوا مختلفين-أفكارهم المحدّدة- القتل-أهواؤهم الغريبة)، إذْ عبّرت هذه المفردات عن دونيّة وعيهم على الرّغم من مستوى تكوينهم الاجتماعي والثّقافي، فأسلوب التّواصل ومعجمه «يكشف عن جدليّة العلاقة الوثيقة بين الفرد المنتج للكلام ووسطه الاجتماعي الذي يحقق صلة انتساب الكلام الفردي إلى جماعة تسهم في تكوينه»[2]، ولذلك أبانَ الأسلوب التعسّفيّ للجماعة ولغتها، المرتبطة بواقع اجتماعي وثّقافي تتقاذفه أمواج التعصب والعنف، وحشية قلّ نظيرها اتّجاه شّعب مقموع ومظلوم مثل الوعي الحالم بغدٍ ملؤه الأمن والسلام.

ويتجلى هذا الفكر الإرهابي في هذا الحوار الذي دار بين البطل رضا شاوش ورانية مسعودي حول ابنهم عدنان الذي صعد إلى الجبل والتحق بالمتمرّدين: «- تكلّمي، وأنا هنا لأسمع كل ما تودّين قوله لي. صمتت قليلا ثم تكلّمت:

– أقصد ابننا عدنان ...

– لماذا قلت ابننا؟

– لأنّه ابننا معا .. لم أخبرك بذلك لأنّني كنت غاضبة منك، ولكن زوجي عرف الحقيقة لأنّه لا ينجب، وهرب بعدها وتركني لوحدي في ذلك الكوخ الحقير ...

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص254.

[2]- فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي القصصي (تقنياته وعلاقاته السّرديّة)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت ط1، 1999، ص193.

– عندما بلغ عدنان التّاسعة عشرة من عمره فرَّ من البيت، وعرفت أنّه التحق بالمتمرّدين في الجبل، لقد حزَّ في نفسي أنّه لم يختر إلا الطّريق السّيء، لم يكن شابا متحمّسا للدّراسة، وظلَّ طوال فترة الحرب يريد أن يصعد للقتال مع المتمرّدين، ورغم أنّني نجحت في إقناعه عدّة مرات بعدم الذّهاب، إلا أنّ الجماعة التي كان يخالطها أثّرت فيه أكثر منّي»[1].

يُفصح هذا المقطع الحواري عن الفكر المتمرّد لعدنان (الابن غير الشّرعي لرضا شاوش) الذي اختار الانضمام للجماعة الإرهابيّة في الجبل على الرغم محاولات أمّه إقناعَه بعدم الذّهاب إلى هناك. وقد عكس إصراره على موقفه وتعصّبه للرأي مستواه الفكري المهزوز ،كونه لم ينل من العلم ما يقيه شرّ التعصّب والاندراج في خانة المغرّر بهم، وهو وعي وسيط طالما تصيّدتْه الجماعة ولعبت على أوتاره الحسّاسة نحو وتر الدين والحرية الزّائفة، وما إلى ذلك، كما صوّر لنا مستواه الاجتماعي البسيط بانتمائه إلى الطّبقة المتوسطة من عامّة الشّعب بساطة لغته وتهلهل أسلوبه التعبيري.

وقد أدّى التّنوع اللغوي على ألسنة الشّخصيات وسلوكاتهم إلى التّعدد والاختلاف على أصعدة عدّة. فلغة الرّواية وأسلوبها لا ينْتهجان عادة نهجاً واحداً، « وإنّما تختلف اللّغة باختلاف الشّخصيات وإطارهم الاجتماعي والتّاريخي»[2]، والثّقافي والإيديولوجي.

ب– الجنس والوعي الجمعي (المجتمع/ السّلطة):

يؤسّس الوعي الجمعي للمجتمع كينونته وسلطته ضمن حيّز مكاني وزماني محدّدين على معايير وقواعد تصبح نهجها القار وخطّها الأحمر الذي لا ينبغي تجاوزه أو الخروج عنه، لأيّ سبب كان، وقد وضع هذا الوعي في عالمنا العربي والإسلامي مبادئ التّربية والتّنشئة على منظومة اجتماعيّة وأخلاقيّة تعمل على ضبط سلوك الفرد في محيطه الاجتماعي بعيد عن الانحلال الأخلاقي والوقوع في شرك التّابوهات والمحرّمات.

وعلى الرّغم من أنّ السّلطة الأبويّة للوعي الجمعي أظفت بظلالها على سلوكات الأفراد وتصرّفاتهم، إلاّ أن ذلك لم يمنع من ظهور وعي مناوئ للمجتمع وثقافته بدعوى التّحرر والانعتاق

---

[1]– الرّواية، ص 163.

[2]– موسى ربابعة، جماليات الأسلوب في رواية مجرّد 2 فقط، مجلّة الأقلام، إربد،العدد (3)، 1998، ص34.

تمثّل أساسا في الوعي الجنساني الذي عادة ما يكون الوعي الجمعي نفسه منتجاً له؛ بفعل التّمييز الصّارخ بين الجنسين والعناية الكبيرة بالذّكر على حساب الأنثى، وقد وصف الفيلسوف والباحث الفرنسي ميشال فوكو هذا الخطاب المرتكز بحسب تعبيره على رأسمال ثقافي وموروث عقائدي أسماه "خطاب القوة / السلطة" وما يحمله من قدرة هائلة على إبراز الذكر في شكله القوي والمسيطر مقابل تقزيم الأنثى وتشييئها واختزالها في مجالها الضّيق (الجنس)، ومن هذا الباب يمثّل صوت المرأة الوعي المقموع والمهمّش، وهما حالتين خلقتا وعيا متمرّدا على الوعي الجمعي وقوانينه أُسّه الجنس والمحرّمات.

وهو الوعي نفسه الذي تعبّر عنه أصوات عدّة في الرّواية من خلال مقاطع عديدة جاءت على لسان الشّخصيّة البطلة، يقول السّارد: «بيت امرأة مطلّقة كانت تتكرّم عليّ بمتعتها الحسيّة العميقة والمجنونة، مستلهما منها حرارة الجسد في برد الشّتاءات القارصة؟ لقد كنت مستعدًّا بداخلي لكلّ المهلكات التي لا يمكن أن يواجهها أي الإنسان من أجل جملة واحدة، تبلغني مقام العلى وترفعني للفرحة السّرمديّة»[1].

يعكس هذا المقطع وعي الكاتب بفكرة الجنس، حيث يعدّه السّبب الأسمى لبلوغ الفرحة السّرمديّة، فلغته ومفرداته صوّرت لنا حالته الاجتماعيّة المتعطّشة للمتعة الجنسيّة، «فالكلمة في النّثر الرّوائي تعدّ وسيطا بين النّص ومحيطه الاجتماعي»[2].

وتتجلى كذلك فكرة الجنس في الرّواية على لسان بطل الرّواية رضا شاوش من خلال تعبيره عن شوقه لجسد امرأة هي رانية مسعودي، المرأة التي أحبّها وعذّبه حبّها، يقول: «وليلا أتخيّل نفسي في سرير امرأة، هي في الغالب الفتاة رانية التي تكبرني بثلاثة أعوام، والتي كانت تلهب خيالي كل ليلة فأمارس العادة السّريّة على شرفها، وأنا أداعب عضوي الذي ظلّ يذكّرني بواجبات الذّكورة التي لا ترحم، مستعيدا مداعباتي لها ونحن صغار في سنّ الطّفولة التي لا تعطي اهتماما بالمحرّمات، ولكن رانية

---

[1]- الرّواية، ص 11.

[2]- رمضان العوري، سرديّة الحواريّة وكتابة الخرق في رواية القيامة..الآن لإبراهيم الدّرغوثي، ص 26. ينظر: الموقع الإلكتروني: (www.arissforum.com)

كبرت قبلي ونضجت، أمّا أنا فبقيت ذلك الطّفل الذي يحلم بقبل خاطفة ومداعبات عابرة. وكنت أحلم وأنا أقرأ بعض الرّوايات الرّومنسيّة الرّخيصة، والتي كثيرا ما قادتني خلسة للمرحاض لكي أداعب عضوي المنتصب كقدر أعمى»[1]، ويضيف «لم يكن الجنس مقلقا للكبار أيّامها كنت أشاهد أخي الكبير يحضر صديقته للبيت، ويدخل معها غرفة النّوم ويصلني صوت تنهّدهما الفاجر كطعنة خنجر قاتلة، فأبيت اللّيلة كلّها أتعذّب. طلبت من رانية جارتنا أن تدخل معي غرفة النّوم دون جدوى، وعرفت بعدها لماذا كانت ترفض، حين عثرت عليها مرّة في شارع قريب من حيّنا تمشي مع شاب يكبرها بسنوات عديدة، غضبت وبكيت بكيت سرًّا طبعا، بيني وبين نفسي، وعندما توقّفت دموعي عن النّزول، صمَّمت على الانتقـام منها بأيّ طريقة»[2].

وتؤكد عالمة الاجتماع المغربيّة فاطمة المرنيسي أنّ الحدود التي يضعها المجتمع في المجال الاجتماعي ليست عشوائية ولا مجانية، إنّها تترجم تراتبية سلطوية شبيهة بما عبر عنه إدوارد هال خصوصًا عندما يستحضر مقوّمات المجال غير المهيكل والذي يلعب دورًا هامًّا في تحديد الثّقافات، وبالتّالي يبتعد عن صورة المجال المرسومة حدوده وفق إستراتيجيات واضحة، الأمر الذي يجعله خاضعًا لمنطق آخر يتماشى وغايته فنجده محكومًا بخطاب غير منطوق، بخطاب رموزه غير مفهومة وصامتة ومع ذلك يؤدي دورًا جوهريًّا في خلق تواصل بين الأطراف المعنية[3].

لقد كانت فكرة الجنس مقصودة، لأنّها تعد من الكتابات الرّوائيّة الحديثة والمعاصرة التي تناولت الطّابوهات الثّلاثة (الجنس-السّياسة-الدين)، فحاولت من خلالها الكشف عمّا كان سائدا في تلك الفترة من انحلال أخلاقي وفساد خلقي وانتشار مراكز الدّعارة، وغياب الوازع الدّيني، ممّا أدّى إلى الاستسلام للرّغبات والأهواء الجنسيّة، حيث كشفت الرّواية عن فكرة الجنس والشّذوذ الجنسي الذي كان يعاني منه البطل، حيث كان يقوم بالعادة السّريّة كل ليلة على شرف رانية مسعودي.

---

(1)- الرّواية، ص43.

(2)- الرّواية، ص 43.

(3)-ينظر: عائشة حليم، مدارسة في كتاب "الجنس كهندسة اجتماعية" لفاطمة المرنيسي، منشورات مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2016، ص12.

وتعدّ فكرة الجنس: «رؤية مستمدّة من المجتمع الذي لا يضم فردا واحدا، وإنّما عدة أفراد يتفاوتون في وعيهم الفنّي ومستوياتهم الاجتماعيّة ولهجاتهم المختلفة، هذه السّمة الحواريّة التي يقصد إليها الرّوائي قصدا ليقدّم الحياة في مختلف مستوياتها»[1]، ويعرض ما كان سائدا في فترة من فترات الواقع المعيش.

وتتراءى لنا أيضا فكرة الجنس في المثال الآتي الذي يعّبر عن لحظة وصال شبقيّة مع البطل رضا شاوش «وبكلّ حبّ، وبكل رغبة سامّة في الانتقام، بكلّ جنون، وبكل خيبة، وبكل ذلك الذي لا اسم له ولا لون! طفت على السّطح بعد أن تفجّرت من الدّاخل، عيناي احمرّتا، توقّدتا تفجّرتا، تفتّحتا، وصارتا تنطقان بشيء آخر، بدمّ أحمر كأنّه خارج لتوّه من كابوس مجزرة لم يبق فيها أيّ أحد على قيد الحياة. قمت على السّرير وأمسكتها من كتفها العريض فحاولت التّملص دون أن تقدر، رحت أقبلها على رقبتها وشعرها الحريري النّاعم وهي تعترض، تقاوم وترفض تحارب جسدا غريبا يريد اقتحامها، أمسكتها من شعرها ودفعتها نحو الحائط، ورحت بهياج أمزق دبر فستانها الأبيض، وأنزل سروالي من على أسفل بطني، وبسرعة... كانت تتقطّر عسلا ذائبا، ورحت أوغل داخلها بعنف متوحّش، وهيجان أعمى وبقيت هي كالفريسة التي تقاوم دون أن تقدر على الانفكاك من أسر صيّادها»[2].

تجلّت فكرة الجنس في الرّواية من خلال وجهات نظر الشّخصيات اتّجاهه، وتعبيرها عن رأيها حوله، كون الشّخصيات الرّوائيّة «هم اللّسان النّاطق بالموقف الإيديولوجي»[3]، من خلال لغتهم وأنماط وعيهم نحو موقف معيّن. لذلك طغت فكرة الجنس في الرّواية قصد تبيان الكاتب فكرة أنّ الجنس هو هاجس الشّباب في فترة من الفترات.

---

[1]- عبد الملك أشهيون، الحساسيّة الجديدة في الرّواية العربيّة (روايات إدوار الخرّاط نموذجا)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 157، 158.

[2]- الرّواية، ص 111.

[3]- فاضل ثامر، الصّوت الآخر الجوهري الحواري للخطاب الأدبي، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1، 1992، ص 36.

وتبرز رؤية البطل اتّجاه الجنس عبر لغته وأسلوبه، إذ نلحظ مفردات الجنس في كلامه (عيناي احمرّتا-رحت أقبّلها-أمزّق دبر فستانها-أنزل سروالي من على أسفل بطني- داخل تلك) لتدلّ على حمل الوعي سلطة الرجولة التي تعبّر عن رؤيتها للعالم من خلال البطل.

لقد تحقّق البعد الإيديولوجي في الرّواية ليعكس وجهات النّظر المختلفة، ما بين فكرة الإرهاب وفكرة الجنس، ليعبّر السّارد من خلاله عن الأوضاع المزريّة التي مرّت بها الجزائر في فترة العشريّة السّوداء، حيث غاصت الجزائر في وحل الرّذيلة والجريمة والانحلال الخلقي، والفساد الاجتماعي، وفساد نظام الحكم.

فمن خلال البعدين الصّوتي والبعد الإيديولوجي، تحوّلت رواية (دمية النّار) إلى سنفونيّة أسلوبيّة شارك فيها العديد من الأصوات، وإن غلب عليها صوت البطل رضا شاوش، إلاّ أنّه فسح بعض المجال للشّخصيات للتّعبير عن أفكارها ورؤيتها للعالم من خلال توجّهاتهم وإيديولوجياتهم المختلفة، فالرّواية على الرغم من طغيان صوت البطل الذي أعطاها شكلا مونولوجيًّا، إلا أنّنا نجدها حواريّة بواسطة البعدين الصّوتي والإيديولوجي للشّخوص، واختلاف رؤاها ولغتها وأسلوبها في التّعبير عن المواقف والقضايا الرّاهنة والمطروحة في الرّواية، «فلا وجود لمونولوجي خالص، ولا وجود لحواري خالص فإلى الأولى تتسلّل عناصر لم يشأها، وفي الثّاني ترقد عناصر لم يرها»[1]، وأسلوب الشّخوص يقوم على التّعدد الكلامي والتّعدد الأسلوبي حيث «يلعب كلام الشّخوص والسّاردين في علاقته بكلام المؤلّف الضّمني دورا كبيرا في توسيع دائرة التّنوع الكلامي مع تلك الحوارات الخالصة الجزئيّة والنّفسيّة التي تستعملها الشّخوص المتباينة اجتماعيًّا ولغويًّا وفكريًّا»[2]، ورواية (دمية النّار) تعجّ بالبعدين الصّوتي والإيديولوجي الذي ساهم في خلق أسلوب الشّخصيات، وأعطاها لمحة أسلوبيّة متميّزة،كما «ساهم بدور كبير في جعل القصّة تقدّم إلينا من داخلها، وليس من خلال هيمنة صوت الرّاوي ورؤيته السّرديّة»[3].

---

[1]- فيصل الدّراج، ميخائيل باختين الكلمة، اللّغة، الرّواية، مجلة الآداب الأجنبيّة العدد (99-100)، 1999، سنة 24 من إصدارات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط2، منقّحة ومزيدة، 1984، ص 132.

[2]- نورة بعيو، آليات الحواريّة وتمظهراتها، ص 196.

[3]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي،(الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، بيروت،ط3 1997ص 366.

تتعدّدت الأبعاد الصّوتيّة والإيديولوجيّة واختلفت فيما بينها داخل الرّواية، وهذا راجع إلى الصّراع الحاصل بين الشّخصيات بنوعيها، وهو صراع في حقيقته يحتكم إلى عديد القيم والأفكار التي تدافع عنها كل شخصية باعتبار موقعها من السرد وأسلوب تفكيرها والوظيفة المنوطة به فـ« إذا كان التّعبير علاقة تخاطبيّة أي حواريّة بين النّاس الذين يعيشون في مجتمع، فهو بحكم كونه كذلك ذا طابع صراعي تناقضي»[1].

[1]- يمنى العيد، الرّاوي الموقع والشّكل (بحث في السّرد الرّوائي)، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص22.

فصل ثالث

الإيقـاع الرّوائي في رواية دميّة النّـار

أولاً/ إيقـاع الأحداث

ثانيـاً/ إيقـاع الزمن بين التّبطيء والتّسريع

1. إيقاع الزّمن السّريع
2. إيقاع الزّمن البطيء

ثالثـا/ إيقـاع المكـان في الرّواية

رابعـاً/ إيقـاع الشّخصيـات

1. إيقاع الشّخصيات الرّئيسيّة
2. إيقاع الشّخصيات الثّانويّة

تمهيد:

الإيقاع في الرّواية موضوعٌ فنيٌّ لا يزال يحتاج إلى دراسات وأبحاث لما له من أهميّة في سبر أغوار الرّواية، وكشف دلالاتها، وتحديد جمالياتها واستنباط رؤى صاحبها. وعليه نحاول في هذا الفصل من دراسة رواية (دمية النّار) رصدَ حركة العناصر السّردية (الأحداث- الزّمان- المكان- الشّخصيات) عبر الإيقاع الذي نتناوله بعدّه مظهرا من مظاهر التّآلف والانسجام، ورافدا من روافد النّماء والتّجدد، لدوره في الرّبط بين الأحداث المتناثرة أو المتعاقبة قصد تحقيق لذّة القراءة عبر المفاجأة وتكرار الأحداث والمشاهد والحوارات القائمة على التّنوع والاختلاف والتّعاقب.

يتجسّد الإيقاع في (دمية النّار) «من خلال حركة الأحداث وتطوّر الشّخصيات وتغيرها وتعاقب الأزمنة وتغيّر الأمكنة»[1]، ولكن قبل الخوض في تحليل الإيقاع ارتأينا وضع تعريف واضح ومحدّد له حتى نزيل اللّبس والغموض في ذهن القارئ.

جاء في معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب أنّ الإيقاع (Rhythm) هي «كلمة مشتقة أصلا من اليونانيّة، بمعنى الجريان والتّدفق، والمقصود به عامّة هو التّواتر المتتابع بين حالتي الصوّت والصّمت، أو النّور والظّلام أو الحركة والسّكون أو القوة والضّعف أو الضّغط واللّين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التّوتر والاسترخاء ...إلخ»[2]، فالإيقاع هو النّشاط والحركة والاستمراريّة، وهو «صفة مشتركة بين الفنون جميعا»[3] إذ نجده في الشّعر والنّثر على تعدّد أشكاله، كما نجده في الموسيقى والمسرح والعمران والرّسم وغيرها.

أما في (المعجم الوسيط) فنجد الإيقاع بمعنى آخر، فهو « اتّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء»[4]، وهذا ما يؤكّد ارتباطه بالفنون عامّة، كما أنّه موجود منذ القدم، إذ عرفه الإنسان البدائي

---

[1]- أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي نحو منهج جديد في دراسة البنية الرّوائيّة، دار المناهل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت لبنان، ط 1، 1995، ص 5.

[2]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتب لبنان، ساحة رياض الصّلح، بيروت ط2، 1994، ص 71.

[3]- المرجع نفسه، ص 71.

[4]- إبراهيم أنيس وآخرون ، معجم الوسيط، معجم اللّغة العربيّة ومكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، ط 4، 2004، ص 1050.

من خلال أصوات مختلفة يعبّر بها عن حاجاته وأغراضه الخاصّة؛ كأن يقوم بإصدار أصوات متكرّرة ومتسارعة لإخبار الجماعة بالخطر المحدّق بهم، أو القيام بالرّقص على نسق وإيقاع خاصيْن كلغة يراد بها التعبير عن معنى ما.

يعدّ الإيقاع في الخطاب « عنصرا مهمًّا من عناصر التّصميم الرّوائي إذ أنّه الصّوت الدّاخلي لمعمار الرّواية، ويعمل على تشكيل علاقات منتظمة إيقاعيّة ترابطيّة بين الأحداث والشّخصيات والأمكنة والأزمنة في حركتها وبنائها ومدلولاتها لتحقيق رسم خطوطها الإيقاعيّة المنظّمة فيما بينها التي تشكّل فيما بعد البناء ومعماره وهندسته»[1]، فهو السّمات التي تسم الرّواية وتشكّلها على أسلوبها الخاص الذي به تتميز من غيرها، كما أنّه الخيط الواصل بين وحداتها اللغوية والفكرية من حيث يحقّق الانسجام والتآلف بين أجزائها، فضلا عن أنّه يمنح التقنيات السردية أسلوبيتها ووظيفتها على مدى تطور الأحداث السردية.

وبما أنّ التكرار يشكّل أهم آليات البحث الأسلوبي، فإنه بدوره مرتكز الإيقاع الرّوائي ومداره، بل هو التّكرار بالدّرجة الأولى، « ولكنّه تكرار مقصود موظّف لغايات فنيّة ونفسيّة وفكريّة في العمل الفنّي»[2]، يلجأ إليه الرّوائي ليبرز عمله ويعطيه بعدا جماليّا متميّزا، إذ يتأسّس الإيقاع في الرّواية على العناصر السّرديّة الأساسية؛ إذْ يضبط حركة الحدث والمكان والزّمان والخط واللّون وينظّمها ويكسبها معنى جديداو بعدا متجددا، فإذا ما وُظِّف بدقّة وإحكام يُفرز إيقاعا منتظما يحمل إيحاءً جديدا ومختلفا بحسب الأثر الذي يتركه في كلّ مرّة [3].

فالإيقاع بهذا المعنى ناتج عن توالي الأحداث وتعدد الأفكار واختلاف الزّمان والمكان وتماهي أبعاد الشّخصيات. إنّه مزيج بين أفقين مختلفين؛ أفق ظاهري للحدث والزّمن والمكان والشّخصية، وأفق موازٍ داخلي للحدث والزّمن والمكان والشّخصيات، حيث يتشكّل أناء الانصهار والمزج إيقاعٌ خاصٌّ يكشف عن الأبعاد الدّلاليّة والفكريّة للنّص الرّوائي، فضلا عن أنّ التّكرار آلية أسلوبيّة تزيح

---

[1]- نيهان حسون السّعدون، الإيقاع الرّوائي في الإعصار والمئذنة لعماد الدّين خليل، دراسة تحليليّة، دراسات موصليّة، العدد 44، نيسان 2014، ص 54.

[2]- أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي، ص 6.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 6.

الغموض عن الرّواية وعناصرها السّرديّة المتداخلة بالكشف عن مختلف علاقات الانسجام والتّوازي النّصّي، فـ« الإيقاع الرّوائي يضبط ويشكل ويجسّد البنى الرّوائيّة المختلفة، في ترتيبها وهندستها وتواصلاتها الظّاهرة والخفية، كما أنّه يرسم ويرصد، بدقّة وانسجام عمليات التّنسيق والتّحرك والضّبط والتّكرار والتّرتيب والتّوظيف والتّوافق والتّعارض والتّغير والتّصادم في الأحداث والمفاهيم والأزمنة والأمكنة والعواطف والشّخصيات والعقد والحلول»[1].

ولذلك نرى الإيقاع يركزّ في الرّواية على عنصري التّوالي والتّكرار وفق سيرورة دقيقة ومحدّدة للعناصر السّرديّة التي تشكل النّص السّردي، فتعمل على تشكيله وبنائه وإخراجه في شكل عمل فنّي، وهذا ما ذهب إليه (ألبيريس A.M. Alberes) حيث يقول أنّ الإيقاع في الرّواية هو عبارة عن إيقاع « للمحاورات والحوادث وللمشاهدة الرّوائيّة، ولسلسلة بسيطة من الأحداث؟ إنّ الرّوائي يؤلّف في هذه الحال نوعا من السّمفونيّة أو الرّباعيّة الموسيقيّة: تتألّف مادّتها بالمعنى الواسع للكلمة، من حركات العقدة أو من الحساسيّة بدلا من الحركات النّغميّة، وإنّ ربط هذه الحركات وإقامة علاقات انسجام بينها قائمة على التّوافق أو التّعارض هو الفن الرّوائي، الشّبيه بفن الموسيقى والشّاعر والمهندس والمصوّر»[2].

يتجسّد الإيقاع الرّوائي حينئذ، من خلال خلق علاقات منسجمة أو غير منسجمة في العناصر الرّوائيّة للمشاهد والحوارات والأحداث والشّخصيات والأزمنة والأمكنة، وتكمن قيمة أي رواية في قدرتها على «خلق تطابق وتعارض وعلائق بين الأشخاص والأحداث والبيئات والحوادث»[3] ، وإنّ تركيز (ألبيرس) على الإيقاع في الفنون وفي الرّواية بشكل خاص يؤكّد أهمية الإيقاع الرّوائي، إذ اعتبر الرّواية فنًّا كبقية الفنون تنطوي على إيقاعات خاصّة بها، واللّغة هي الأداة

---

[1]-أحمد الزّعبي، الإيقاع الرّوائي، حولية كلّية الإنسانيات والعلوم الاجتماعيّة، قسم اللّغة العربيّة، جامعة اليرموك، العدد (16)، 1993، ص 74.

[2]- ر.م ألبيرس، تاريخ الرّواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2 1982، ص 462، 463.

[3]- المرجع السّابق، ص 464.

التي تسهم في خلق هذا الإيقاع وتحديد أبعاد الرّواية ودلالاتها المختلفة، وإذا كان الإيقاع هو الفن فإنّ الرّواية هي فن كبقية الفنون من مثل الشّعر والرّسم والعمران...

ولقد أشار النّاقد (أي.إيه ريتشارذز I.A. Richards) في كتابه النّقد التّطبيقي إلى الإيقاع في الرّواية، ويقصد «بالإيقاع المعنى الواسع للصورة أو الشّكل المتكرّر، وهذا التّكرار لا يعني التّشابه التّام، وهذا ما يعنيه كثيرون في الإيقاع النّثري أو الإيقاع التّصويري، وبالتّالي فإنّ هذا يعني أنّ حركة الكواكب تخضع لنوع من الإيقاع الدّقيق»[1]، فهو يعنى بالتّكرار المستخدم لتحقيق غايات فنيّة وجماليّة معيّنة في العمل الإبداعي عامّة، و هو في الرّواية كامن كما أشرنا في عناصرها المشكّلة لها.

يعدّ الإيقاع عنصرا مهمّا من عناصر التّشويق والتّصوير والتّصميم الرّوائي، فهو الصّوت الدّاخلي الذي يضبط حركة الحدث والزمان والمكان والشّخصيات ويكسبها معنى مميّزا ومختلفا. ففي الرّواية «يكون الإيقاع ملحوظا بتنوّع الحركة والجمل المتوازنة وتنوّع بناء الجملة وطولها. ووسائل الانتقال من فقرة إلى فقرة أو من جملة إلى جملة والرّخامة وحسن الوقع على الأذن»[2]، وهو ما بعث الإعجاب والدّهشة والانفعال في المتلقي ويحمله على لذّة القراءة وفاعليتها.

تختلف صور الإيقاع وأشكاله من رواية إلى أخرى، إذْ ليست كلّ الرّوايات ذات إيقاع متشابه، بل تختصّ كل رواية بإيقاعها الخاص من حيث الإقناع والإمتاع، ثمّ إنّ الخطاب الرّوائي «لا يشكّل رواية ما لم يجد إيقاعا أو غناء يصنعان منه شيئًا آخر»[3]، والرّواية التي تفتقر لعناصر الإيقاع ليس حريًّا بها أن توسم بهذا الجنس الأدبي (التّجنيس)، « فقيمة رواية كبيرة وقدرتها على إثارة الانفعال ونجاحها الفنّي تبدو على هذا النّحو غريبة عن موضوعها، إنّها تتعلّق بغنى بنائها الرّوائي وقوّة أصالته»[4]، فبفعل التّكرار تصنف الرّواية إلى سريعة وبطيئة، فـ « يقال عن الرّواية أنّ لها إيقاعا بطيئًا، إذا كانت تحوي انعطافات استطراديّة وكميات ضخمة من العرض والتّقديم أو الوصف وإذا لم تتعاقب أحداثها سريعا»[5]، أمّا إذا كانت تحوي على انعطافات متتاليّة ومتكرّرة وتتوفّر على كمية

---

(1)- I.A. Richards, practical criticism, Harvest Book, N.q, 1929, p 216.

(2)- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، ص 57.

(3)- ألبيرس، تاريخ الرّواية الحديثة، ص 466.

(4)- ر.م. ألبيريس، تاريخ الرّواية الحديثة، ص 464.

(5)- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، ص 57-58.

معتبرة من العرض والتّقديم والوصف، فهي رواية لها إيقاع سريع. وبهذا المعنى يعتبر التّكرار أحد أهمّ المكوّنات التي تشكل عالم الرّواية، وعادة نجده « المتبقي في وعي القارئ ووجدانه من كلّ العمل الرّوائي، فقد ينسى القارئ تفاصيل الحبكة الدّقيقة ويتذّكّر الإيقاع»[1].

وهذا ما ذهب إليه بولسلافسكي(Boleslavsky) عندما تحدّث عن الإيقاع بقوله: «لتكن معانيك وإيقاع كلماتك صدى لعالمك الدّاخلي»[2]، فالتّغير الدّاخلي الذي يطرأ على الشّخصية عند ممارسة عملها يكون السّبب فيه هو التّغيرات الحاصلة في العالم الخارجي، فيؤثّر مرة أخرى في عالمها الدّاخلي، وبالتّالي يكون دور الإيقاع في الرّواية تجسيدا للعلاقات الجدليّة القائمة بين العالم الذي تعيش فيه الشّخصيّة ومدى تأثير ذلك على نفسيتها، كما يدخل عنصر المكان باعتباره أحد المكوّنات الأساسيّة في تكوين الإيقاع الرّوائي ويتّحد مع بقية العناصر السّرديّة الأخرى، إذْ تحدث فيه تغيّرات واضطرابات تؤثّر على الشّخصيّة وتدخلها في حالة من الانقلاب ومع امتداد خط المد والجزر بين الأمكنة والشّخصيّة ينتج إيقاع متواتر ومتبادل بين العنصرين.

ويعد إيقاع الزّمن عنصرا مهمًّا أيضاً في الرّواية من حيث الطول والقصر، ومن حيث انتظام تكرارهما، ممّا يسهم في تعميق العلاقة بين الزّمن بمختلف أشكاله ومستوياته، وخلق اختلافات إيقاعية بمساعدة بقية العناصر الأخرى التّي يدخل فيها، و «هذا يعني أنّ الزّمان الرّوائي يكتسب معناه من خلال علاقة الأشخاص بالأشياء والعالم ومن خلال فهم الشّخصيّة لما حولها مختزلة الأزمنة والأمكنة والتّغيرات الاجتماعية والحضاريّة ومكثّفة أبعاد هذا الوجود في لحظة زمنيّة معيّنة»[3].

من هذا المنطلق نبتغي تناول الإيقاع الرّوائي الذي أبدع صاحب (دمية النّار) في تصوير الواقع المعيش ونقله للقارئ بطريقة تَنِمُّ عن قدرة الرّوائي الأدبيّة، فقد جمع بين المحسوس والملموس التي تمثّل جزءًا من رؤية الإنسان للعالم خاصّة أنّ رواية تندرج ضمن ما يسميه النّقاد بالرّواية الواقعيّة، حيث قام (بشير مفتي) بها بنقل الواقع المرّير والأليم الذي عاشه الشّعب في عقدين (السّبعينيات والثّمانينات)، فقد شهد فيهما الشّعب الجزائري أبشع أوقاته وأصعبها، ذلك أنّ الصّراع كان بين أبناء الوطن

---

[1]- ينظر: نبيل راغب، الإيقاع في الحياة والفن، مجلة القاهرة، العدد(93)، 1989، ص 20.

[2]- R. Boleslavsky نقلا عن أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي، ص 07.

[3]- أحمد الزّعبي، الإيقاع الرّوائي، ص 75.

الواحد، والصّراع فيه كان للأقوى وليس للأصلح، فكان الصّراع من أجل البقاء، ولا يهم الوسائل المستخدمة في هذه الحرب بل كلّ ما يهم هو التّجبر والظّلم والاستبداد، فقد جسّدت الرّواية كل أنواع الطّغيان والخوف والحزن والأسى، ولهذا نرى بشير مفتي كأنّه رسام محترف، استطاع أن يرسم صورة عن الجزائر عبر كلماته التي أراد من خلالها تمرير رؤيته للواقع، وأن يستثير المتلقي ويحّرك كوامنه ويدفعه للتّغيير.

ولم يكن اختيارنا للرّواية صدفة؛ بل جاء نتيجة وعي عميق، فعمدنا إلى دراسة هذا الخطاب (الرّواية) مركّزين في هذا الفصل على الإيقاع الرّوائي الذي جلب اهتمامنا ودفعنا للكشف عن أبعاد الرّواية الدّلاليّة وبنيتها الجماليّة من خلالها، فالإيقاع في الرّواية عبارة عن بناء مشيّد للهيكل الدّلالي، وللتّشكيل المكاني والتّغير الزّمني، والأحداث والشّخصيات، لذلك سندرس الإيقاع الروائي باعتباره مدخلا لمقاربة الرّواية أسلوبيًّا، فالانسجام والتآزر الذي يحدث من الإيقاع يعتبر بعدا أسلوبيًّا، لأنّ الأسلوب لا يقوم إلا بالكيفيّة التي نختار بها الألفاظ والعبارات.

ونرصد الإيقاع في (دمية النّار) من خلال العناصر السّرديّة الأربعة، فندرس الحدث من حيث حدوثه وبناؤه وتشكّله في الرّواية، كما نرصد حركتا الزّمان والمكان من حيث رصد حركة الشّخصيات وتحرّكها عبر الأمكنة بما يلائم الرّواية وبنائها الفنّي، ونحلل الشّخصيات من حيث تشكّل عالمها الدّاخلي والخارجي، وردّة أفعالها وحالتها النّفسيّة والاجتماعيّة.

أولاً/ إيقاع الأحداث في رواية دمية النّار:

يُعَرَّف الحدث بأنّه عبارة عن مجموعة من الوقائع والأفعال والتّصرفات التي تقوم بها الشّخصيّة أثناء القيام بعملها ومهامها، وله ارتباط وثيق بالزّمن، فلا يعقل أن يكون هناك حدث بدون زمن، فكلّ ما تقوم به الشّخصيات من أحداث أو أفعال مرتبط بالزّمن، « ويمكن إدراك (الحدث)، في السّيميائيّة السّرديّة، كفعل فاعل- فرديًّا أو جماعيًّا- في حدود التّعرف عليه وتأويله من قبل الفاعل- المدرك لا الفاعل- المعجز، سواء كان فاعلا ملاحظا، متموضعا في الخطاب،كشاهد، أو ساردا يمثّل التّعبير أو القص مثلا»[1].

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة سعيد علوش، دار الكتاب اللّبناني، بيروت ط1، 1985، ص 64.

لا بدّ للحدث من شخصية تقوم بفعله وتحريكه، كما أنّه مرتبط ارتباطا وثيقًا بالعناصر السّرديّة الأخرى، فهو « غير مستقل عن مشكلات النّص السّرديّة الأخرى، بل يوجد بوجودهم، ويختفي باختفائهم»[1]، ويعدّ عنصر الزّمن أحد العناصر السّرديّة الأساسيّة في تشكّل الحدث و«يقع الحدث ضمنه، إذ تكتسب تفاصيل الحدث أهمّيتها بتوالي الزّمن وتدفقه على نحو معيّن فبناء الحدث في النّص يعني التّرتيب الذي يكون عليه الحدث، أي صورة تواليه في الزّمن»[2]، وفق تسلسل منطقي معيّن يبرز فيه الحدث ويتشكّل، ويؤثر ويتأثّر بالشّخصيّة والمكان الذي تدور فيه الأحداث، فلا يعدّ « وحدة سرديّة بسيطة، بل تصويرا خطابيًّا»[3]، يصوّر الشّخصيّة وأفعالها وخط سيرها عبر الزّمن، وتحرّكها عبر المكان، كونه « لبّ العمليّة السّرديّة»[4]، إذ يجذب القارئ ويتفاعل معه، ممّا يحقّق لذّة القراءة.

وللحركة أهميّة كبيرة في وضع الحدث إذ تعمل على « نموّه وتطوّره ممّا يساعد على ارتباط الرّواية وانتظامها»[5]، وفق تموّجات تؤدّي إلى إثارة المتلقي واستقراره حيث يشعر بالأحداث تسير وفق خط معين مرسوم حدّد لها بدقة منذ البداية إلى النّهاية، وهذا الخط المتموّج هو الإيقاع على اختلافه وتنوّعه.

والحدث في الرّواية لا يطابق الحدث في الواقع المعيش، وإن كان يشبهه في خط سيره العام إلاّ أنّه يختلف عنه في أشياء كثيرة، خاصّة عنصر الخيال الذي يعدّ أهمّ عنصر في عملية الإبداع الفنيّ، حيث يصقل الرّواية ويغنيها فنيًّا وجماليًّا، ويقوي الحدث فيها وينقّيه من الشّوائب غير المهمّة، « لذا فالحدث القصصي المتقن قد يهزّ أنفسنا ويستدر دموعنا في حين أنّ مثيله في الحياة يبدو أقلّ تأثيرا، والرّوائي مضطر إلى أن يختار في خضم أحداث الحياة الاجتماعيّة أو النّفسيّة عددا محدودا من الأوجه

---

[1]- نزار مسند قبيلات، تمثّلات سرديّة، دراسات في السّرد والقصة القصيرة جدًّا والشّعر، ص 75.

[2]-المرجع نفسه، 75.

[3]-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص 65.

[4]- نزار مسند قبيلات، تمثّلات سرديّة، 75.

[5]- ينظر: أحمد أبو أسعد، فن القصّة، دار الشّرق الجديد، بيروت، ط 1، 1959، ص 09.

والحوادث والتّفاصيل»[1]، فهو الذي يصنع الرّواية من حيث قدرة الرّوائي على خلق أحداث تجعل المتلقي يعجب بها أو العكس، فكلما أحسن الرّوائي اختيار أحداث روايته وترتيبها وفق نسق معيّن كان أكثر مقدرة على توصيل رسالته إلى القارئ. فالقــدرة على ترتيب
الأحداث يعطي الرّواية قوّة ويضفي عليها ميزة خاصّة بها، ويكسبها رونقا وجمالا.

كما أنّ للشّخصية دورًا مهمًّا في صنع الحدث، بل هما وجهان لعملة واحدة، فلا يكن دراسة الحدث منفصلا عن الشّخصيات التي تحرّكه، كما لا يمكن أن ندرس شخصية بدون حدث تقوم به، وإنّ الفصل بينهما في الدّراسة يؤدي إلى الإخفاق وعدم النّجاح؛ فالحدث هو الذي يبعث الحياة والحركة والنّمو في الشّخصيّة، ومن خلالها يمكن الكشف عن الشّخصيّة ومعرفة حالتها النّفسيّة وعلاقاتها الاجتماعيّة، وبذلك يعطينا الحدث كيفية فهم الشّخصيّة للواقع، ولا نقصد هنا الحدث المرتبط بالواقع المعيش، وإنّما الحدث المرتبط بالواقع السّردي الفنّي، والإبداع الخيالي المبتكر من خيال الرّوائي الذي «يجعله سلسلة متّصلة الحلقات من الوقائع تسير في اتّجاه واحد، نحو غاية محدّدة»[2] تعبّر عن الرّسالة التي يحاول الرّوائي توصيلها للمتلقي.

وكما ذكرنا أنّ الأحداث في الرّواية تعتبر « الموضوع الذي تدور حوله القصّة، وهي مجموعة من الوقائع الجزئية المترابطة، وهذا التّرابط هو الذي يميّز العمل القصصي [الرّواية] عن أي حكاية يروي فيها شخص لصديقه ما وقع له من أحداث، فأحداث[الرّواية] الفنية لها إطار عام، يدفعها في تسلسل إلى غاية محدودة»[3]، فالأحداث جزء من الحكاية التي ترويها الرّواية.

إنّ الحدث يرسم حالات الشّخصيات ومشاعرها، وتنوّع الأحداث وتطوّرها وبنائها، ولكلّ حدث بداية ووسط ونهاية، « وليس هناك معيار أو شكل معين لبناء الحدث...فالكاتب له مطلق

---

[1]- حميد قاسم هجر، بنية الحدث في الرّواية المعاصرة، رواية شرق المتوسط أنموذجا، مجلة جامعة ذي قار، المجلد (9)، العدد (1)، 2014، ص 02.

[2]- حسين علي محمد، التّحرير الأدبي، دراسات نظرية ونماذج تطبيقيّة –مكتبة العبيكان، الرّياض، ط 7، 2011، ص 304، 305.

[3]- حسين علي محمد، التّحرير الأدبي، ص 296.

الحرية في اختيار اللّحظة التي تبدأ منها، لكن المهم أن تكون البداية السّاخنة تقوم بعملية جذب القارئ، وهذا ما يسّمى المقدّمة، وفيها يُهَيَّأ ذهن القارئ للمرحلة الآتية»[1]، مرحلة الحبكة وتأزّم الأحداث.

قد يلجأ الرّوائي إلى الخلط والمزج بين الوصف والحدث ليؤثر أكثر في نفس القارئ ويجذبه للرّواية، لأنّ للوصف دورًا كبيرًا في التّأثير والإقناع باعتباره أداة فنيّة جماليّة أداتها اللّغة، إذ « يعكس جميع الدّلالات الفكريّة والظلال النّفسيّة والشّعوريّة التي تسبح في عوالم الوعي واللاوعي إزاء المواقف المنوّعة، وعن طريق الوصف أيضا يمكن رسم الأشكال والأبعاد الخارجيّة التي تُحس بوسيلة من وسائل الإحساس»[2]، فالوصف يساعد الحدث على النّمو والتّطور، ولكن يبقى الحدث هو العمود الفقري في بنية الرّواية، إذ لا يمكن الاستغناء عنه. و« أنّ كل ما في نسيج القصّة يجب أن يقوم على خدمة الحدث، فيساهم في تصوير الحدث وتطويره، بحيث يصبح كالكائن الحي له شخصية مستقلّة يمكن التّعرف عليها، فالأوصاف في القصّة لا تصاغ لمجرّد الوصف، بل لأنّها تساعد الحدث على التطوّر، لأنّها في الواقع جزء من الحدث نفسه»[3]. الذي يشكّل البناء العام للرّواية، ويعيطها بعدا أسلوبيًّا مائزا، ويمنحها إيقاعا روائيًّا يستسيغه به القارئ.

ويتشكّل إيقاع الأحداث في الرّواية انطلاقا من تردّد الأحداث والمواقف وتكرارها، فيبحث عن كيفية حدوثها وتشكّلها وبنائها، وتكمن أهميّته في فاعلية الحدث باعتباره تقنيّة أساسيّة تعمل على بعث الحركة في بنية النّص السّردي، لأنّه (الحدث) « يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث في الرّواية بأنّه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكّل بدورها حلات مخالفة أو مواجهة بين الشّخصيات»[4]، والشّخصيّة هي التي تحرّك الحدث كونه « صورة بنيويّة يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات وتجسّدها أو تتلقاها أو تحرّكها

---

[1]- طه وادي، دراسات في نقد الرّواية، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1992، ص 28.

[2]- محمد أبو الأنوار، دور الوصف في البناء الفنّي القصصي، مجلة الثّقافة العربية، ليبيا، 1976، ص 78.

[3]- رشاد رشدي، فن القصّة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط 2، 1964، ص 115-116.

[4]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي- إنجليزي- فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون ودار الهناء، للنّشر بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 74.

الشّخصيات الرّئيسيّة»[1]، كما أنّه يعتبر صورة أسلوبيّة انطلاقا من الوصف الذي يعطيه العمل الرّوائي للحدث.

ولا يرتبط نجاح وبراعة العمل الرّوائي بكمِّ الحدث أو نوعه، بل يكمن في قدرة الرّوائي على صياغة الحدث ونجاحه في عرضه وتطويره، كما يرتبط بقدرته على إثارة المتلقي واستفزازه وجعله جزءًا من العمليّة السّرديّة؛ فالجماليّة الموجودة في الرّواية تتجسّد انطلاقا من إيقاعيّة الحدث وحركته وتكراره بطريقة فنيّة مميّزة، ومعظم روايات بشير مفتي نجدها تتميّز بأحداث غريبة وغير مألوفة ومنها رواية (دمية النّار) محل الدّراسة، التي تحكي قصة رضا شاوش المتأزّمة والغامضة، والملاحظ أن الرّواية حققّت نوعًا من الجماليات الفنيّة عبر إيقاع الحدث الموجود في الرّواية.

وعليه نقول أنّ إيقاع الحدث في الرّواية يتجسّد عبر أفعال وتصرّفات شخصية رضا شاوش وهو يسرد قصّة حياته للقارئ منذ طفولته إلى أن صار في السّتينات، خاصّة عندما قرّر الانضمام إلى جماعة الظّل، حيث تنطلق الرّواية بإيقاع حدثي متعطّل وبطيئ، من خلال لجوء الكاتب إلى الحديث عن نفسه، وعن طريقة تعرّفه على رضا شاوش بطل روايته، فنجده يلجأ للوصف، وهو نوع من أنواع تعطيل السّرد وإيقافه، فقد بدأت الرّواية بالوصف حيث يصف الفترة التي تعرّف فيها الرّوائي برضا شاوش، فيقول: « التقيت بطل هذه الرّواية السّيد رضا شاوش وأنا في الرّابع والعشرين من عمري، كنت حينها في عزّ شبابي واندفاعي للحياة...كان ذلك في أواخر شهر سبتمبر من عام 1985، تلك الفترة التي كانت واعدة رغم البؤس الاجتماعي المفرط، والذي كان يحيل أكثر الأحلام شراسة إلى رماد رميم »[2]، فوصف الفترة الزّمنيّة التي تعرّف فيها على البطل أدّت إلى إيقاف تطوّر الأحداث، و« مثل هذا الوصف يخرجه النّقاد من أن يكون الوقف المتعارف عليه في الحركة السّردية بالنّظر إليه إيقافا للزّمن وتوسّعا في الخطاب»[3].

ويظلّ الإيقاع الحدثي متعّطلا ومتوقّفا إلى أن قابل الرّوائي البطل في مقهى حليب إفريقيا بساحة أودان، ودار بينهما حديث مطوّل تحدثا فيه عن أمور كثيرة، حيث عرف إيقاع الحدث بعض

---

[1]- المرجع نفسه، ص 74.

[2]- الرّواية، ص 05.

[3]- أحمد النّاوي بدري، سرديات الرّاوي والرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2016،ص 162.

الصّعود لكنّه بقي هادئا وبطيئًا ومن ذلك « جلست قُبَالة رضا شاوش فَسَلّم عليّ وطلب لي قهوة، لم يتكلّم إلاّ في أشياء غير مهمّة كجمال الطّقس، وحلاوة العيش في المدينة، فبدا لي الأمر غريبا أن يدعوك إنسان لكي يتحدّث إليك عن أمور بلا أهمّية، لكنّه سرعان ما سألني عن كتاباتي الأدبيّة»[1]، ثمّ يتصاعد الإيقاع السّردي عندما يلجأ الرّوائي إلى الحذف « تركت أمر رضا شاوش بعدها أو تركني هو، لم أره قط لسنوات عديدة حتى ظننت أنّني تخيلت وجوده فقط، لقد قطعت أشواطا في الكتابة والحياة في تلك المرحلة الغريبة التي كان يسودها تذمّر عام»[2]، ويستمرّ إيقاع الحدث في الصّعود خاصّة عندما بعث رضا شاوش بمخطوط للرّوائي بشير مفتي« عزيزي الرّوائي بشير.م: يصلك هذا المخطوط وأنا ربّما في عالم آخر، ليس بالضّرورة الموت، وإن كنت لا أستبعد هذا، وفيه ما وعدتك به، المخطوط الذي كتبته تأريخا لحياتي تلك، وربّما ستجد فيه أشياء تدخل في عالم الخرافة والخيال، وقد تقول: ما هذه التّخريفات العجيبة؟...قصتي أنا بكل حروفها السّوداء وأبجديتها الحارقة »[3].

ويبقى إيقاع الحدث متصاعدا كون البطل بدأ في سرد قصّته الحزينة والمؤلمة، وتصاعد الحدث راجع إلى لجوء السّارد إلى الاستباق « الحياة قصّة غريبة عندما تروى على لسان شخص سيوّدع الحياة بعد ثوان معدودات، فكل ما ستحضره لابدّ أنّه مجرّد حنين لما سيفقده للأبد»[4] لقد عمل الاستشراف على تصعيد إيقاعيّة الحدث واشتداده وتعقيده، فهو« يزيد من تعقيد البنية الزّمنيّة في حكاية هذه النّصوص»[5]. ثمّ يهبط الإيقاع الحدثي ليصبح بطيئًا عندما يعتمد الرّاوي على تقنية الاسترجاع ليروي طفولته الغريبة «ولدت في حي شعبي اسمه بلوزداد...بالقرب من جبانة سيدي أمحمد، وكان سابقا يسمى بلكور...كنت أحب، وأنا صغير، أن أتمشى مع أخي الكبير متشبثا بيده حتى لا أضيع أو أسقط»[6].

---

[1]- الرّواية، ص 12.

[2]- الرّواية، ص 17.

[3]- الرّواية، ص 20.

[4]- الرّواية، ص 23.

[5]-أحمد النّاوي بدري، سرديات الرّاوي والرّوائي، ص 136.

[6]- الرّواية، ص 24.

ونجد إيقاع الأحداث « بطيئًا وهادئًا عندما يعتمد السّرد على الاستذكار والتّأمل»[1]، ثمّ يتواصل إيقاع الحدث في الهبوط عندما يتذكّر البطل معاملة والده لوالدته السّيئة «لم أتذكّر قط سبب الضّرب، سبب كلّ ذلك العنف والصّراخ، والعويل والبكاء، واللّحم الأحمر والدّم النّازف والوجه المهان، أتذكّر فقط حالة الألم التي سبّبها الموقف حينها بداخلي، كما لو أنّه خلق منطقة صامتة »[2].

فهذا الاستذكار ولّد شرخا في حياة البطل، ثمّ يصعد إيقاع الحدث عندما يعترف البطل بكرهه لوالده وعدم الإحساس اتّجاهه بأية عاطفة لأنّه كان يعامل أمّه بقسوة وجبروت عنيف « لأنّني حتّى تلك اللّحظة لم أكن قد حسمت الأمر مع نفسي، وإن كنت أحبه حقًّا أم لا»[3] ،بعد ذلك نجد إيقاع الأحداث يسترخي عندما يتغيّر سلوك الأب اتّجاه أمّه ويصبح شخصا آخر ودوداً مع والدته، يقول:« لقد تغيّر سلوك والدي عمّا كان عليه سابقا قبل وفاته بسنوات»[4].

ثمّ يتحوّل إيقاع الأحداث إلى الهدوء والبطء بلجوء الرّواي إلى وصف معلّمة العربيّة وحديثه عنها « كانت معلّمة العربيّة امرأة ودودة للغاية، وتتكلّم كما لو أنّها نبيّة أرسلت لإخراجنا من الظّلمات إلى النّور»[5]، بعد ذلك يتصاعد الإيقاع الحدثي عند تصريح البطل بانضمامه للجماعة اليساريّة التي تعمل في الخفاء وتقوم بأعمال مشبوهة، «حدثتها عن تلك الجماعة اليساريّة، فلم تكن تمانع أن أكون منخرطا في توجّه سياسي معارض»[6]، ليسترخي إيقاع الحدث ويرتاح بعد إعلان رضا شاوش خروجه من تلك الجماعة، وارتياحه نفسيًّا، « تركت تلك الجماعة بعدها غير نادم، أو كمن

---

[1]- فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربي، دار المدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2004 ص 56.

[2]- الرّواية، ص 25.

[3]- الرّواية، ص 29.

[4]- الرّواية، ص 29.

[5]- الرّواية، ص 29.

[6]- الرّواية، ص 40.

خرج من حلمه ذاك مستيقظا، وأحسست بحرّيتي في أن أكون ما أكون»[1]، فانفرج الحدث فانفرج حال البطل واسترخاء حاله.

وهكذا يظلّ إيقاع الأحداث يتراوح بين الصّعود والهبوط، والاشتداد والاسترخاء؛ باشتداد حال البطل وتأزّمه، وانفراج همّه، فإيقاع الأحداث له علاقة بنفسيّة البطل رضا شاوش وحالته الدّاخليّة، وهذا يؤكّد القول الذي يربط الشّخصيّة بالأحداث، إذ لا يمكن الفصل بينهما، لأنّ الحدث تصنعه الشّخصيّة وتساهم في تطويره « فالكاتب- عادة- يبدأ بتخيّل الشّخصيّات المناسبة للتّعبير عن الفكرة وحبك الأحداث التي تتّصل بها»[2]، كما أنّ الحدث هو الذي يحدث طبيعة الشّخصيّة ونوعها، كون الشّخصيّة « هي المؤدّية والفاعلة له، وهي التي تحدّد مساره واتّجاهاته فلا توجد شخصيّة بدون حدث أو حدث بدون شخصيّة، وممّا يؤكد أنّ العلاقة بينهما وطيدة ومتينة»[3]، فهي علاقة ترابط وتكامل كلٌّ منهما يُكَمِّل الآخر.

والملاحظ في (دمية النّار) هيمنة البطل رضا شاوش على سير أحداث الرّواية وإيقاعها والمحرّك الرّئيسي لها، وهذا راجع إلى كون الرّواية عبارة عن سيرة حياة البطل يسرد فيها حياته والأحداث والوقائع التي مرّ بها، وإنّ تكرار إيقاع الأحداث وتردّدها بين الشّدة والانفراج باشتداد أزمة رضا وانفراجها نجده يشمل معظم صفحات الرّواية، ممّا منحها بعدًا أسلوبيًّا متفرّدا على مستوى إيقاع كلّ أحداث الرّواية، كما أدّى إلى تماسك الأحداث وارتباطها ببعض.

ثمّ يتصاعد إيقاع الأحداث ويشتد مرّة أخرى، وذلك بتأزّم حال رضا شاوش مرّة أخرى عندما طلب من رانيا الدّخول معه إلى غرفة النّوم لممارسة الجنس، ولكنّها ترفض، ليعرف بعدها سبب هذا الرّفض ، ممّا أدخله في حالة هستيريّة من القلق والغضب « طلبت من رانية جارتنا أن تدخل معي غرفة النوم دون جدوى، وعرفت بعدها لماذا كانت ترفض، حين عثرت عليها مرّة في شارع قريب من

---

[1]- الرّواية، ص 41.

[2]- آسيا قرين، تقنيات السّرد في رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة، ص 79.

[3]- نادر أحمد عبد الخالق، الرّواية الجديدة (بحوث ودراسات تطبيقيّة)، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2009، ص39.

حيّنا تمشي مع شاب يكبرها بسنوات عديدة. غضبت وبكيت، بكيت سرًّا طبعا وعندما توقّفت دموعي عن النّزول، صمّمت على الانتقام منها بأي طريقة»[1].

ويتبدّل إيقاع الأحداث ويتحوّل من الشّدة والتّأزم إلى الانفراج بانفراج هم البطل عندما انتقم من رانية مسعودي، لكنّه انفراج مؤقت « لا أدري لِمَ لَمْ أشعر بشيئ نحوها؟! بل سعدت... فرحت بداخلي كما لو أنّ أخاها انتقم لي من تلك اللّيالي التّعيسات، ومن رفضها المستمر لطلباتي»[2]، ليتفاجئ القارئ مرّة أخرى باشتداد إيقاع الأحداث عندما يلتقي البطل بسعيد بن عزوز زميل الدّراسة، الذي أصبح محقّقا في الشّرطة، واقتاده إلى مركز الشّرطة ليتحاور معه ويسأله عن والده وعن المؤسّسة التي يعمل بها رضا (مؤسسة طارق كادري)، والمعروف أنّ سعيد كان يكره رضا كرها شديدا، « تساءلت وأنا أغادر مكتبه إن كان الموضوع يستحقّ أن أقلق من أجله... لماذا تعمّد سعيد بن عزوز إثارة شكوكي في المؤسّسة التي أعمل بها؟»[3].

بعد ذلك تحدث انعطافات أخرى في سير إيقاع الأحداث عندما يعلن البطل التحاقه بالخدمة العسكريّة، واستقالته من المؤسّسة التي كان يعمل فيها «لم أَسْتَشِر أحدًا وأنا أقرّر الالتحاق بالخدمة العسكريّة أيامها وقد تكلّفت بالقضاء على آخر معنوياتي الصّحيّة»[4]. ويهدأ الإيقاع الحدثي بالتزام البطل القعود في البيت بعد أدائه الخدمة الوطنيّة، « ثمّ عامان آخران لم أفعل فيهما أيّ شيء، تعجّبت كيف أنّني بعد سنتي الخدمة العسكريّة التزمت القعود في البيت والنّظر في كتبي التي بقيت من عهد مضى، محاولا قراءتها من جديد»[5]، ويبقى إيقاع الأحداث هادئا ومسترخيًّا والبطل لا يفعل شيء سوى البقاء في المنزل والتّسكع في شوارع مدينة الجزائر ليضطرب لإيقاع الحدثي ويَشْتَدُّ عندما يرى رانية فجأة في محل لبيع الملابس (تعمل فيه)، ولم يرها منذ انتقامه منها بوشايته لأخيها « لم أتصوّر أنّني سألتقي برانية من جديد...رانية القصّة غير الممكنة والحلم المجروح، والتي بالكاد برأ

---

[1]- الرّواية، ص 43.

[2]- الرّواية، ص 44.

[3]- الرّواية، ص 54.

[4]- الرّواية، ص 55.

[5]- الرّواية، ص 55.

جرح عشقها الكاوي كنار حارقة. عندما شاهدتها في دكان لبيع الملابس تجمّد الدّم في عروق قلبي شعرت برجفة غريبة تسري بداخل أليـاف روحي»[1]، لكن البطل يعود للهدوء والاسترخاء باسترخاء إيقاع الحدث باقتراب رانية من رضا، وإظهار عدم غضبها منه والتّحدث معه بشكل عادي، هذا ما جعل البطل يحسّ بالفرح والسُّرور، « من فرط فرحي برؤيتها بقيت أدور بنفس المكان»[2].

ويبقى إيقاع الأحداث يتردّد بين اشتداد أزمة رضا شاوش، وانفراجها، حيث « سار الحدث وفق تركيب نظامي يحكمه التّتابع الذي رعاه الزّمن السّردي»[3]، لكن في خبايا هذا الإيقاع الحدثي نلمس بعض الانحناءات، فنجد الإيقاع الحدثي الصّاعد عندما التقى رضا شاوش بجماعة الظّل في المطعم وتعرّف عليهم، بعد ذلك طلبوا منه الانضمام إليهم، ليشتدّ ويتأزّم الإيقاع وتتصاعد ووتيرته بقبول رضا الانضمام إليهم ليصبح سفاحًا ودراكولا، « بقي كلامه يرنّ في أذني لوقت طويل، ورغم شعوري بالقرف والنّفور، والخوف أيضا ممّا رأيت وسمعت، إلاّ أنّني هاتفته في الغد وقلت له: أنا موافق»[4]، ويبقى الإيقاع الحدثي متصاعدا ومتأزّما، بطلب رضا من سعيد قبول فكرة الانضمام للجماعة بشرط أن يبحث له عن مكان إقامة رانية الحالي، ليبحث عنها سعيد ويجدها في حي قصديري قذر، ويذهب رضا إليها ويغتصبها رغم رفضها ومقاومتها الشّديدة له « قمت من على السّرير وأمسكتها من كتفها العريض، فحاولت التّملص دون أن تقدر... وبقيت هي كالفريسة التي تقاوم دون أن تقدر على الانفكاك من أسر صيادها»[5].

بعدها يعرف إيقاع الأحداث بعض الانتعاش والاسترخاء بنيل البطل من رانية وتحقيق حلمه، وتغير حاله بعد تلك الحادثة، « شعرت وأنا أخرج من بيتها بأنّني خلاص تغيرت، صرت شخصا جديدا بالفعل، وأنّه يمكنني أن أفعل أي شيء أريده، فلم يعد هناك ما يخيفني في الوجود»[6]، ولكن

---

[1]- الرّواية، ص 57.

[2]- الرواية، ص 59.

[3]- نزار مستقبيلات، تمثّلات سرديّة، ص 76.

[4]- الرّواية، ص 103.

[5]- الرّواية، ص 111.

[6]- الرّواية، ص 112.

سرعان ما يتغيرّ مسار إيقاع الأحداث بتأزّم حال البطل، وإحساسه بفقدان روحه بعد انضمامه لجماعة الظّل التي قضت على روحه وشخصيته الإنسانية البريئة، « هل كنت أقاوم ذلك الفقدان؟ ذلك الإحساس الغريب باللّيل والظّلمة القاتمة، والرّوح التي لم تعد لها روح؟ أم فقط هي لحظتي التي كنت أرى عبر مرآتها الشّفافة روحي وهي تنتهي، وهي تذهب ذهابا نهائيًّا، بلا أمل عودة للحياة التّي كنت أتمناها ذات زمن بعيد؟»[1].

ويظل الإيقاع متصاعدا خاصّة بعد معرفة الحال الذي أصبحت عليه رانية، وأنها تحوّلت عاهرة تعمل في كباريه بعد أن طلّقها زوجها عندما علم بحادثة الاغتصاب، « لا أخفي بأنّ هذا الخبر أثار بداخلي كل أنواع الغيرة والشّر، وبعث فيّ إحساسا بالألم...دون أن يكون لهذا الألم الجديد علاقة بالحبّ، ولكن بالمسؤوليّة، لقد تحطّمت حياتها بسببي»[2]، فالإيقاع الحدثي هنا مشتدا ومتأزّما بتأزم حال البطل.

لكن سرعان ما يفيق البطل ويعود بإيقاع الأحداث إلى الهدوء لينشغل البطل بالجماعة وأعمالها، حيث كان يقوم بكل ما تطلبه منه، لدرجة أنّهم أصبحوا يثقون فيه، وزعيم الجماعة يعترف له بذلك: « أعرف أنّك منضبط، لقد جربناك في أشياء كثيرة، وأديت عملك بكل تفان ونجاح، نتائجك مبهرة»[3]، ليعود إيقاع الحدث إلى الاشتداد والتأزم بعد قتل رضا شاوش للرّجل السّمين بأمر من جماعة الظلّ، «... وهنا أطلقت رصاصتي عليه...حينما خرجت من بيت الرّجل السّمين، وقد خلّفت ورائي جثّته وهي تسبح في دمائها التي سالت بغزارة»[4]، فقد قام بقتل الرّجل السّمين بكل هدوء وراحة، وعدم القلق أو الخوف.

لقد ساهم الإيقاع المنبعث من الرّواية، والذي قوامه التّردّد والتّقابل بين الأحداث المتماثلة والمتخالفة، في خلق جماليّة فنّية من خلال كسر خط الإيقاع المستقيم والمنطقي، ممّا ولّد ملمحا أسلوبيًّا بارزا في الرّواية، وجذب انتباه المتلقي وخلق في نفسيّته الدّهشة والانفعال، كما أغنى الرّواية

---

[1]- الرّواية، ص 119-120.

[2]- الرّواية، ص 126.

[3]- الرواية، ص 134.

[4]- الرّواية، ص 139.

بعدّة دلالات من خلال تردّد بعض العناصر السّرديّة أكثر من مرّة، والموحية بعدّة معاني نفسيّة وفكريّة وإيديولوجيّة.

كما نجد التّموجات في خط إيقاع الحدث عن طريق التّكرار والتّردد بين اشتداد الأحداث وتصاعدها، وبين هدوء الأحداث واسترخائها، حيث نجد في الإيقاع العام للأحداث عناصر تكرّرت عدّة مرّات، فشكّلت بذلك ثنائيتي (الظّهور والاختفاء)، فمثلا ظهر لقاؤه برانية مسعودي في أحداث الرّواية واختفاؤه أكثر من مرّة[1]، كما تواتر فقدانه لروحه وتَيَهَانِهِ عدّة مرّات في الرّواية[2]، ولقد عملت هذه التّرديدات والتّكرارات في خلق التّموّج والتّنوّع في الإيقاع الحدثي في الرّواية، وهذا راجع إلى انتقال البطل من حدث إلى آخر، ثمّ العودة إليه فوَلّدَ هذا التّكرار قيمة فنية وجماليّة ساهمت في التّأثير في القارئ وإمتاعه واستئناسه بأحداث الرّواية، من خلال جعله يحسّ باللّذة والمتعة وهو يقرأ الرّواية، فإيقاع الأحداث «يشكّل متعة حسّية لكل النّاس، متعة فكريّة جماليّة للذين يستطعون تذوّقه في الأعمال الفنيّة»[3].

تكمن المتعة الفكريّة المتَأَتِيَّة من التّكرار، في الدّلالات الفلسفيّة العميقة التي تدلّ على حالة البطل النّفسيّة المتأزّمة وشعوره بالغربة والضّياع والتّيه والقلق الوجودي، وعدم الاستقرار، فهو دائم الشّعور بعدم الرّضا وباغترابه النّفسي في ظل هذا العالم الذي تحكمه القوّة.

ولذلك يعد تكرار الأحداث ظاهرة أسلوبيّة ساهمت في تشكيل الإيقاع العام لأحداث الرّواية، فالأحداث تتحرّك « وفق إيقاع خارجي –وداخلي– منظّم متكرر، والإيقاع... يعتمد أساسا على التّكرار، ولكن لا يعني هنا تكرار الأحداث كما وقعت سابقا، بل وفق وحدات الشّكل الإيقاعي الذي يتغيّر بتغيّر الأحداث ومسبباتها»[4]، فإيقاع الأحداث في الرّواية تكرّر وفق الأحداث التي يرويها البطل.

---

[1]– الرّواية، ص ص 43- 47- 57- 74- 91- 95- 111- 155.

[2]– الرّواية، ص ص 55- 86- 118- 121- 126.

[3]– نبيل راغب، الإيقاع في الحياة والفن، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مجلة القاهرة، العدد (93)، 1989، ص 16.

[4]–أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي، ص 57.

كما يعتبر كسر خطيّة مسار الأحداث وتوقّف السّرد وتعطيله سمّة أسلوبيّة متميّزة في الإيقاع الحدثي في رواية (دمية النّار)، من حيث لجوء السّارد للوقفة الوصفيّة، والتّأمل، والمشهد بنوعيه الداخلي والخارجي، والاسترجاع، فالرّاوي لجأ إلى تعطيل مسار إيقاع الأحداث عند لجوئه للوصف سواء وصف الشّخصيّة أو وصف المكان، ومن ذلك وصف رضا شاوش لرئيس الجماعة اليسارية التّي كان منخرطا فيها، « وأراه شخصا فقد كلّ ذلك البريق الخفي الذي كان يميزه منطفئ الشعلة، ضامر الوجه، كما لو أنّه تجرّع سموم أحلامه التي أنهكها التّعب، وخَيَبَها الزّمن، وأذبلتها المحن، رجل بلا أحلام»[1].

جاء هذا القطع والتّشظي للأحداث بواسطة الوصف الذي شكّل «وظيفة سرديّة من حيث تزويد ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة»[2] حول الشّخصية، وللوصف أيضا وظيفة إيقاعيّة تستخدم لخلق الإيقاع في القصّة: « قطع تسلسل الحدث لوصف المحيط الجغرافي الذي يكتنفه ويولّد تراخيًا بعد توتر، وقطع تسلسل الحدث في موضع حسّاس يولد القلق والتّشويق، وبالتّالي التّوتر»[3]، حيث ولّد الوصف في الرّواية توتّرا وقلقا في نفس المتلقي، كما خلق عنصر التّشويق والامتاع، وصنع إيقاعا حدثيًّا متميّزا، « فالإيقاع وسيلة هامّة من وسائل هذا التّعبير، لأنّه لغة التّوتر والانفعال»[4].

كما يتعطّل إيقاع الأحداث عبر المشهد والحوار الدّاخلي (المونولوجي)، حيث تتداعى الأفكار والرّؤية، ومن ذلك حديث البطل رضا شاوش مع نفسه: « تركت الدّراسة بدوري وأنا أقول: لا ينفع معي التّعلم ولا القراءة، وإنّني لن أصلح لهذه الأشياء، وإنّه علي أن أفكر في الأشياء التّي أصلح لها، ولابّد في أنّ مكتوبي السّماوي شيئًا أنفع به نفسي والعالم، شيئًا يقدر على هدايتي إلى

---

[1]-الرّواية، ص 37.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 172.

[3]- المرجع نفسه، ص 172.

[4]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001، ص 2001.

الطّريق الحقيقي»[1]، فنجد أنّ إيقاع الأحداث بطيئ ومتوقّف من خلال الولوج إلى أعماق الشّخصية لسبر أغوارها، ومعرفة بماذا تفكّر.

كما يتوقف إيقاع الحدث عبر الحوار (الدّيالوج)، ومن ذلك الحوار الذي دار بين رضا شاوش وأخيه حول: « هل تريد حقا أن تعرف؟ بالطّبع!

- هناك أشياء لا تسر في تاريخ والدنا.
- أدرك ذلك، ولكن يجبّ عليّ معرفتها مادامت تطاردني اليوم.
- أقصد، لقد كان يؤمن بمهمّته، ولكن أحيانا كان يتجاوز الحدود.
- كيف يتجاوز الحدود؟!
- مثلما حدث في قضية والد سعيد بن عزوز.
- ماذا حدث؟ هذا ما أرغب في معرفته!»[2]

لهذا المقطع الحواري دلالات خاصّة، «حيث يتوقف السّرد ويسند السّارد الكلام للشّخصيات، فتتكلّم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السّارد أو وساطته»[3] فيتراجع إيقاع الأحداث ويتعطّل لصالح الحوار.

وهكذا نلمس إيقاع الأحداث في الرّواية يتردّد بين الشدّة والتّصاعد (في حال تأزّم حال البطل)، والرّخاوة والبطء والهدوء (في حال انفراج هم البطل)، ونلحظ وجود وسيطيّة بين الإيقاعين، فأحيانا نجدها تتّسم بالهدوء والبطء والتّوقف عندما يلجأ الرّاوي للاستذكار والوصف والمقطع الحواري والتّأمل، وأحيانا أخرى نجدها تتّسم بإيقاع حدثي متصاعد بتأزّم الأحداث وتعقّد حال البطل.

كما نستشفّ في الرّواية الإيقاع الدّائري المغلق، فبداية الرّواية تشبه نهايتها، حيث بدأت حكاية رضا شاوش بأزمة احتماليّة موته ومطاردته من قبل الجماعة السّريّة، وإعطاء المخطوط للرّوائي بشير.م بقراءته، «الحياة قصة غريبة عندما تروى على لسان شخص سيودّع الحياة بعد ثوان

---

[1]- الرّواية، ص 47.

[2]- الرّواية، ص 71-72.

[3]- محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي ، ص 95.

معدودات»[1]، وتنتهي أحداث الرّواية بإطلاق عساكره النّار على ابنه وعلى الجماعة الإرهابيّة التي كان منخرطا فيها ابنه، « وبدل أ ن تنطلق رصاصة البندقيّة لتدفعني إلى العام الآخر وأرحل نهائيًّا عن هذه الحياة، انطلقت رصاصات الرّشاشات من كلّ جهة، وسقطوا جميعهم مقتولين على الأرض، دماؤهم تسيل، وعيونهم تبرق»[2].

بهذا الشّكل تنتمي رواية (دمية النار) إلى الرّواية الدّائريّة المغلقة من خلال تكرار المقطع نفسه الذي بدأت به، «وهو تكرار من نوع خاص فالشّكل الدائري يتمثّل في تكرار المشهد الأوّل من الرّواية وإعادته بصورة حرفيّة في المشهد الأخير»[3]، ممّا شكلّ إيقاعا حدثيًّا متفرّدا من خلال تكرار المشهد الأوّل والأخير في الرّواية.

كما نلحظ في الرّواية معاني وعبارات الاغتراب النّفسي والضّياع وفقدان الرّوح، وقد تكرّرت هذه الدّلالات عدّة مرّات في الرّواية، وهذا بدوره ولّد إيقاعا روائيًّا في مجال سير الأحداث، كما فتح باب القراءة والتّأويل للقارئ، فالاغتراب هو بؤرة فكريّة كرّرها الرّاوي أكثر من مرّة في الرّواية ليحدث أثرا بالغا في إيقاع الأحداث.

ولقد أسهم عنصر التّكرار في الرّواية صياغة إيقاع الحدث، فالإيقاع يتشكّل انطلاقا من التّكرار، « وفهم الإيقاع يعمّق الرّؤية في فنّية العمل الأدبي وأبعاده الفكريّة ويلقي ضوءًا على الوضع الانساني»[4].

والخلاصة أنّ إيقاع الحدث جاء طاغيًّا وبارزا في الرّواية، ومليئا بالدّلالات والرّؤى العميقة التي يحسّ بها المتلقي ويتفاعل مع هذه الأحداث والأفكار الموجودة في الرّواية، ممّا أدى إلى صنع إيقاع حدثي متماسك منتظم « بين الأحداث ودلالاتها في أمكنة مختلفة وأزّمنة مختلفة وفي أعماق

---

[1]-الرّواية، ص 23.

[2]- الرّواية، ص 67

[3]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، منشورات المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2008 ص 228.

[4]- أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي، ص 08.

شخصيات مختلفة أيضا»[1]، وهذا التّنظيم والإبداع في خلق الحدث وتواتره، جعل إيقاع الرّواية يظهر « في غاية الدّقة والاتقان والتّوظيف والإبداع»[2]. وأغنى الرّواية فنيًّا وأمدّها بطاقات أسلوبيّة تعبيريّة متميّزة.

ثانيا: إيقاع الزمن بين التّبطيء والتّسريع:

يؤدّي الزّمن[3] دورا بارزا في تحديد وتشكيل الإيقاع في الرّواية، ونظرا لأهميته القصوى فقد جعل بعض الباحثين يذهب إلى القول أن الإيقاع في الرّواية يتجسّد في عنصري الزّمن والمكان فقط، دون بقية العناصر السّردية الأخرى المكوّنة لعالم الرّواية، ومن هؤلاء (صلاح فضل) الذي يرى أنّ الإيقاع في الرّواية « ناجم عن حركتيّ الزّمان والمكان أساسا»[4].

أمّا اصطلاحا، فهو ذلك الخيط الوهمي الذي يربط الأحداث بعضها ببعض، والزّمن لديه عدّة معاني، يصعب حصرها، ولكن ما يهمّنا هو الزّمن في الرّواية، إذ يعدّ من العناصر الأساسيّة المشكّلة للرّواية، والحكي أو « القص هو أكثر الأنواع الأدبيّة التصاق بالزّمن، وأية محاولة لإلغائه من القص تعني تسطيرا للجمل والعبارات دون تتابع أو ترتيب، لأنّ حضوره في النّص يجعله مشخصّا دلاليًّا ومكوّنا معماريًّا يوضّح شكل الوحدة السّرديّة»[5].

فالزّمن ملتصق بالسّرد إذ لا يمكن الفصل بينهما؛ فهو الذي يوفّر للسّرد عناصر التّشويق والإمتاع والإثارة والإيقاع والدّيمومة، كما يوفر « للوحدات السّرديّة طابع الكلمة والحركة

---

[1]- المرجع السّابق ، ص 90.

[2]- المرجع نفسه، ص 90.

[3]- الزّمن لغة « اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن».ينظر: الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ج 3، ط 2، 1902، ص 233، 234.

[4]- صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية العربية، دار الهدى للطّباعة والنّشر، بيروت، ط 1، 2003، ص 09.

[5]- بان البنّا، البناء السّردي في الرّواية الإسلاميّة المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط 1، 2014، ص 43، 44.

والانسجام»[1]، كما يعطي للرّواية نوعا من المنطقيّة والمعقوليّة، وبعدها عن الخياليّة ولذلك عده الباحثون « محور الرّواية وعمودها الفقري الذي يشدّ أجزاءها، كما هو محور الحياة ونسيجها»[2].

وكلّ رواية لها شكل زمني خاص بها، حيث تستمدّ قيمتها انطلاقا من هذا الشّكل الزّمني الذي يميّزها عن غيرها، كونها « فنًّا زمانيًّا أو عملا لغويًّا يجري ويمتدّ داخل الزّمن»[3].

ونظرا للعلاقة الوطيدة التي تربط بين الزّمن والرّواية دفع البعض إلى اعتبار أنّ الرّواية هي «الزّمن ذاته»[4]، وبالتّالي لا يمكن أن يكون هناك عمل روائي خال من عنصر الزّمن، إذْ يعتبر «المادة المعنوية المجرّدة التي يتشكّل منها إطار كل حياة، وحيّز كل فعل وكلّ حركة، والحق أنّها ليست مجرد إطار، بل إنّها لبعض لا يتجزّأ من كلّ الموجودات وكلّ وجوه حركتها ومظاهر سلوكها»[5]، فالزّمن هو الحياة، ولايمكن إبعاده عن حياة الشّخصيّة وسلوكها وتصرّفاتها، وأيضا ليس له « وجود مستقل نستطيع إخراجه من النّص مثل الشّخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو مظاهر الطّبيعة، فالزّمن يتخلل الرّواية كلها ولا نستطيع أن ندرس دراسة تجزيئيّة، فهو الهيكل الذي تشيّد فوقه الرّواية»[6]، وهذا ما دفع بالكاتب جان بويون (j.poullon) إلى الدّعوة « لضرورة احترام خاصّية الزّمن في دراسة العمل الرّوائي، بل إنّه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقّفا على فهم وجوده في الزّمن»[7].

ويعتبر هذا الكلام قولا صريحا منه إلى ضرورة الالتفات إلى عنصر الزّمن في الرّواية لأنّه يؤطّر الحدث، كما يعمل على بناء البناء، ويعطي الرّواية قيمتها ووجودها، فالزّمن هو بمثابة الرّوح التي تعطي الحياة للكن الحي.

---

[1]- المرجع السّابق، ص 44.

[2]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 36.

[3]- الرّواية، ص 118.

[4]- عبد الصّمد زايد، مفهوم الزّمن ودلالته، الدّار العربيّة للكتّاب، تونس، د.ط، 1988، ص 20.

[5]- الطّاهر روابنيّة، الفضاء الرّوائي في الجازية والدّراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة، الجزائر، العدد (1) ، 1991، ص 24.

[6]- سيزا قاسم، بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مصر، 2004، ص 38.

[7]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي ، ص 109-110.

فالزّمن يشكّل الإيقاع في الرّواية ويمنحها بعدا أسلوبيًّا وفنيّا متميّزا من حيث قدرة الرّوائي على خلق أزمنة عديدة يتلاعب بها، فأحيانا يرجع بالزّمن إلى الوراء وأحيانا أخرى يقفز به إلى الأمام ليستشرف أحداثا جديدة، والإيقاع الزّمني في الرّواية هو « علاقة التّناسب بين المسافة الزّمنيّة التي يستغرقها الحدث (الدّيمومة) مقاسة بالثّواني... والسّنوات، والمسافة الكتابيّة (المساحة النّصيّة) التي تغطيها مقاسة بالأسطر... والصّفحات»[1].

إلاّ أنّ أية محاولة لضبط هذه العلاقة يعتبر ضربا من العبث إن لم نقل مستحيلا «فالكاتب أو الرّاوي حين يسبق مشهدا حواريًّا بتدخل يدلّ على أنّ هذا المشهد استغرق من الزّمن مدّة معينة ليس بالضّرورة أن تدوم قراءته بهذه المدّة نفسها، إذ لا عبرة للسّرعة السّرديّة بعملية القراءة لأنّ هذا يدخل من جهة في طبيعة اللّغة، ومن جهة في طرق معالجة الزّمن الرّوائي وتجسيده»[2]، لكن يمكننا تقدير عنصر الزّمن بنسب تقديريّة « ذلك أن ضغط مسافة زمنية طويلة داخل مسافة كتابيّة قصيرة، من شأنه أن يولّد إيقاعا متميّزا عن تمديد مسافة زمنيّة قصيرة على مسافة كتابيّة طويلة»[3]. وهذا ما نسميه بإيقاع الزّمن من حيث التّسريع والتّطبيئ فأحيانا يلجأ الرّوائي إلى تسريع الأحداث، وأحيانا أخرى يلجأ إلى تبطيئها أو توقيفها، وعليه يظهر إيقاع الزّمن في الرّواية عن طريق تداخل الأزمنة وتعاقبها خاصة في الحوارات الدّاخلية (المونولوج)، حيث تعود الشّخصيّة إلى الماضي لتسترجع أحداثا مضت، كما يمكن لها استباق أحداث عن طريق عنصر التّخييل.

وانطلاقا ممّا سبق نجد أنّ الإيقاع الزّمني في الرّواية يبرز من خلال حركتين أساسيتين هما المفارقات السّرديّة والتقنيات السّرديّة.

- **المفارقات الزّمنيّة:** تعتبر المفارقات أو التنافرات الزّمنيّة شكلاً « من أشكال العدول عن السّرد النّمطي»[4]، ممّا يؤدي إلى تغيير خط السّرد، فقد « تعود إلى الوراء لتسترجع أحداثا قد تكون

---

[1]- عمر عشور، البنية الزّمنيّة والمكانيّة في موسم الهجرة إلى الشّمال، مذكرة معدّة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة وأدابها، جامعة الجزائر، 2001، 2002، ص 60.

[2]- المرجع نفسه، ص 60.

[3]- المرجع نفسه، ص 60.

[4]- إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص 103.

قد حصلت في الماضي، أو على العكس من ذلك تقفز إلى الأمام، لتستشرف ما هو أتٍ أو متوقّع من الأحداث»[1]، ممّا يؤدي خرق أفق انتظار القارئ من حيث « تعديل اتجاه السرد من السرد النمطي الخطي إلى سرد متكسّر أو متقاطع يخالف فيه توقّعات القارئ، الذي يحس لدى توقف الرّاوي وتغيير الاتّجاه بتوقّف شديد لمعرفة الجديد الذي تؤول إليه هذه الحركة»[2] ويتمثل إيقاع المفارقة الزّمنيّة (السّرديّة) في عنصري الاسترجاع (الارتداء)، والاستباق (الاستشراف).

- **التّقنيات السّرديّة:** فتتمثل في المشهد، الخلاصة، الوقف، الحذف، وهي الأشكال الأربعة المؤسّسة للحركة السّرديّة، حيث « يتأسّس الإيقاع السّردي في النّص السّردي على أربع حركات»[3]، ولذلك سنحاول دراسة الإيقاع الزّمني في الرّواية انطلاقا من هذه الحركات، انطلاقا محاولة من اعتماد نظرية لقياس الإيقاع الزمني في الرّواية يرتكز على سرعة القص أو بطئه، و« ذلك بأن تؤخذ لحظة المشهد الحواري الذي يرد في أثناء السّرد باعتبارها نموذجا لتطابق الزّمنين، وحالة قصوى من تعادل القول والفعل، ثم يقاس على نمطها التّباين بين هذه الأطراف كثافة ورهافة، أو سرعة وبطئا، بحيث نصل إلى سلم للإيقاع مكوّن من خمس درجات»[4]، هي: الحذف والاختصار والمشهد والتّباطؤ والتّوقف [5].

وسنركز في هذا البحث على مدى حضور هذه الحركات السّرديّة في رواية (دمية النّار) وكيفية انتظامها، وكيف جاءت العلاقات فيما بينها من خلال إيقاع الزّمن، من حيث التّسريع والتّبطيئ.

تتصّف الوتيرة الزّمنية لطريقة سرد الأحداث في (دمية النّار) باستثمار الرّوائي بشير مفتي لمظهرين أساسيين من مظاهر الزّمن، وهما السّرعة والبطء، أوما يعرف بالحركات السّرديّة « فالسّرعة هي النّسبة بين طول النّص وزمن الحدث، وهكذا يمكن قياس سرعة النّص من التّناسب بين الدّيمومة

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الّشكل الرّوائي، ص 119.

[2]-المرجع نفسه، ص 103.

[3]- أحمد النّاوي بدري، سرديات الرّاوي والرّوائي، ص 146.

[4]- صلاح فضل، أساليب السّرد العربي، ص 18.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص 19-20.

(ديمومة الحدث) مقاسة بالثّواني أو الدّقائق أو السّاعات أو السّنوات. والطّول (طول النّص) مقاسه بالكلمات أو الأسطر أو الصّفحات. والنّص المتطابق وهو الخالي من حركة الإسراع والإبطاء حيث العلاقة بين ديمومة الحدث وطول النص متماثلة، والتّطابق الكامل لا وجود له في الواقع ولا يمكن أن يوجد سوى من باب التّجريب»[1]، وقد حدثت المفارقة في إيقاع الزّمن وكسر خطية الزّمن في (دمية النّار) من خلال تقنيتي التّسريع والتّبطيء على النّحو الأتي:

1-إيقاع الزّمن السّريع:

تفرض مقتضيات تقديم المادّة الحكائية عبر مسار الحكي في بعض الأحيان على السّارد أن يعمد إلى تقديم بعض الأحداث الرّوائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنيّة طويلة ضمن حيّز نصي ضيق من مساحة الحكي، مركّزا على الموضوع صامتا عن كل ما عداه معتمدا على تقنيتين، تمكّنانه من طَوي مراحل عدة من الزّمن بجعل الأحداث الرّوائية تتوالى تواليًّا متلاحقا إلى منظومة الحكي، هما المجمل والمقطع[2]، فالمجمل نعني به الخلاصة، والمقطع هو الحذف.

ونتناول الإيقاع الزّمني السّريع في الرّواية انطلاقا من الحركات التي تشكّل السّرعة في الرّواية وهي: الخلاصة- الحذف- الاستباق، على اعتبار أنّ الاستباق هو نوع من تسريع الحكي.

أ. الخلاصة Sommaire: ويكون فيه زمن الحكي < زمن القصّة، ويقوم فيها الرّوائي «باستعراض سريع للأحداث من المفروض أنّها استغرقت مدّة طويلة»[3]، يحتتمل أنّها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات وتلخيصها في صفحات أو فقرات أو كلمات دون التّطرّق إلى التّفاصيل، إذ يتّصف السّرد بعدم التّحديد الزّمني وعدم التّفصيل، لاستفزاز القارئ وجعله طرفا مشاركا في العمليّة السّرديّة من خلال جعله يفكّر فيما يقرأ، يعرفها (جيرار جينت G.Genette) بقوله هي « السّرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدّة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون

---

(1)- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 77.

(2)- ينظر: أحمد مرشد، البينة والدّلالة، ص 284.

(3)- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 120.

تفاصيل أعمال أو أقوال»[1]، حيث تشغل الخلاصة (المجمل كما يسميها (جينيت) « مكانة محدودة في مجموع المتن السّردي، بما فيه الكلاسيكي، وبالمقابل، فمن الواضح أنّ الملخص ظلّ حتى نهاية القرن التّاسع عشر، وسيلة الانتقال الأكثر شيوعا بين مشهد وآخر»[2].

ونجد تقنية التّلخيص في (دمية النّار) عندما يلجأ السّارد إلى تقديم شخصية معيّنة والتّعريف بها، فتتبلور المقاطع التّلخيصيّة عن طريق مسار الشّخصية الطّويل في حيّز كتابي قصير لا يتجاوز بضعة أسطر، فيلخص السّارد حياة عمّي العربي بالقول: « أنّه كان مجاهدا أيام الثّورة ومعارضا بعد الاستقلال، ودخل السّجن، وشرّد، وعذّب، وغير ذلك، وأنّه بقي وفيًّا لمبادئه ومعارضا لخصومه، ومنتقدا للنّظام، وأنّ كل ذلك كلّفه غاليا، فترك مهنة الصّيدلة التي كان يعمل بها إلى تصليح الأحذية لفترة غير قصيرة، ثم عاد لمهنته بعد نهاية السّبعينيات ورحيل الرّئيس الرّاحل هواري بومدين الذي كان يمقته أشدّ المقت»[3].

نلحظ في هذا المقطع تسارعا في الإيقاع، فالسّارد لجأ إلى اختزال حياة عمّي العربي وهو رجل متقدّم في السّن في ستة أسطر، فصفات الصّبر والشجاعة والصّرامة والتّجلد والمواظبة التي اتّصفت بها الشّخصيّة دفعت بالسّارد إلى تجاوز الخوض في التّفاصيل الدّقيقة لحياة الشّخصيّة حيث تميّزت بالمعارضة للانتماء الحزبي، ورفضها للنّظام السّائد وكرهها للرئّيس ما أدّى بها إلى الضّياع والتّشرد والطرّد من صيدليته، وترك عمله في الصّيدليّة ليتوجه للعمل في تصليح الأحذية.

كما نلمس تسريعًا في الإيقاع الزّمني في قول الرّوائي عند تعرّفه على البطل رضا شاوش «عرفت رضا شاوش وقد تجاوز الثّلاثين بأربع أو خمس سنوات، كان يبدو أكبر من سنّه دقيق الملامح وذا وجه يثير الحيرة والتّساؤل»[4]، فقد اختزل الرّوائي سنوات عمر البطل في سطر ممّا ولّد إيقاعا سريعا ساهم في تشكيل الرّواية، وتفعيل حركة السّرد إلى الأمام، وأعطى ملمحا أسلوبيا متميزا. كما

---

[1]- جيرار جينت، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المشروع القومي للتّرجمة، ط 2 1997، ص 109.

[2]- المرجع نفسه، ص 110.

[3]- الرّواية، ص 7- 8.

[4]- الرّواية، ص 06.

نلمح تلخيصاً للسّنوات التي لم ير فيها الرّوائي رضا شاوش في قوله: « تركت أمر رضا شاوش بعدها أو تركني هو لم أره قط لسنوات عديدة حتى أنّني تخيّلت وجوده فقط، لقد قطعت أشوطا في الكتابة والحياة في تلك المرحلة الغريبة التي كان يسودها تذمّر عام»[1].

فقد لجأ الروائي إلى تلخيص السّنوات التي غاب فيها البطل في سطرين فقط، الأمر الذي أدخل القارئ في حيرة جعلته يتساءل عن المبتور والغائب من الأحداث المرتبطة ب تلك السّنوات ويتلاءم الإيقاع زمنيّا مع الحالات الشّعوريّة والنّفسيّة للشّخصين، لأنّه لا أحد يعرف عن الآخر أيّ شيء؛ فالرّوائي كان يريد معرفة ما حصل لرضا شاوش، وقد مرّت سنوات دون مقدرته على معرفة أيّ شيء عنه، هذا ما شكّل توليفا زمنيًّا تآزر مع رغبات الشّخصيّة، فالإيقاع بذلك « توليفٌ لقيم المعطى الدّاخلي ولراهنيّته، إنّه ليس تعبيريًّا بالمعنى الدّقيق للكلمة، فهو لا يجسّد المعيش ولا يتأسّس من داخله وهو ليس رد فعل انفعالي إزاء الموضوع والمعنى، بل هو رد فعل إزاء رد فعل آخر، والإيقاع ليس تشخيصيًّا لأنّه لا يدخل في علاقة مباشرة مع الموضوع، وإنّما مع معيش هذا الأخير»[2]، إذْ يُعايش حالات الشّخصيّة الشّعوريّة واللاشعوريّةويتآزر معها.

كما يتحولّ الإيقاع الزّمني البطيء إلى سريع من حيث لجوء الرّوائي إلى تلخيص سنوات عمره الماضية ليبيّن للمتلقي أنّه تغيّر وأصبح شخصا آخر، « مع مرور السّنوات شعرت أنّني تحوّلت، صرت شخصا آخر »[3]. ويحصل الإيقاع حينما يصوّر البطل رضا شاوش تَرَاكم همومه وفقده لروحه باختزال زمن فقده لروحه في أسطر، فكأنما السّارد، يحاول أن يربط شعوره الحزين والغريب لفقده لنفسه وتغير حالته من حال الإنسان البريء إلى إنسان آخر شرّير مع إيقاع زمني سريع يمرّ بسرعة ليجاوز هاته الحالة النّفسيّة التي يعيشها. فهذا التّلخيص لفترة زمنيّة طويلة من حياة البطل ولّد لدى القارئ دلالات تأويليّة مختلفة منها سبب هذه السّرعة الكبيرة التي تمكّن فيها البطل الغامض والضّائع

---

[1]- الرّواية، ص 17.

[2]- ميخائيل باختين، جماليّة الإبداع اللّفظي، ترجمة وتقديم شكير نصر الدّين، دال للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط 1، 2011 ص 129.

[3]- الرّواية، ص 118.

أن يفهم قيمة الحياة ويحاسب نفسه، ويقطع بها كل ذلك الأشواط فهي سرعة متناوبة مع الإيقاع الزّمني السّريع.

كما يتضح الإيقاع سريعا، من خلال تلخيص السّارد لأحداث متناوبة الأزمنة (سنوات- شهور- أيام- فصول)، ومتناوبة الأحوال (أحوال القلب [رانية + رضا شاوش] + أحوال البلاد [جماعة الظّل عامّة النّاس] + أحوال الذّاكرة [ماضي الشّخصيّة الرّئيسيّة + حاضرها]، فحياة رضا شاوش من بداية الرّواية إلى نهايتها مرّت كالسّراب فلم تكن مجرّد أيام أو شهور وإنّما سنوات.

وهذه السنوات التي قام الرّوائي باختزالها عبر صفحات الرّواية، تُظهر توافقا في الإيقاع الزّمني السّريع المتردّد بين السّنوات والشّهور والأيام مع الإيقاع الدّاخلي لنفسية البطل رضا شاوش المتردّدة بين الضّياع والاغتراب، والبحث عن الذات والانفراج من الهموم والمشاكل التي وضع نفسه فيها.

تتصاعد وتيرة الإيقاع الزّمني من البطيء إلى السّريع من خلال تقنية التلخيص، حينما يصوّر بطل الرّواية رضا شاوش طفولته الأليمة وكرهه لوالده وعطفه على أمّه، بتلخيص زمن الطّفولة في أسطر قليلة:« لا أتذكّر طفولتي جيّدا، بعض الومضات الخاطفة فقط، بعض اللّحظات التي تعود عودة أليمة، بصورة متقطّعة، ومكسّرة ومشوّشة، مثلما رأيت أبي مرّة يضرب أمّي ضربا عنيفا وهو يصرخ بهذيان في وجهها: لو فعلتها مرة ثانية لقتلتك»[1]، فالسّارد أراد أن يقرن الطّفولة المؤلمة والحزينة للبطل مع إيقاع زمني سريع يذهب بسرعة كونه لا يريد الحديث عن طفولته المزريّة.

ومنه فقد أسهم التّلخيص في الرّواية في إعطائها بعدا أسلوبيًّا من خلال تشكيل إيقاع روائي متين،« فقانون الإيقاع الرّوائي...هو التّبادل المتلاحق بين الملخصات، التي تشير إلى الانتظار»[2]، فالرّوائي اعتمد على تقنية التلخيص أمام تنامي الأحداث التي تستوجب إضاءة كافية لما في الشّخصيات، وتبرز وظيفة التّلخيص في تلخيص واختزال أهم المراحل التي عاشها البطل، إضافة إلى اختزال المساحة النّصيّة من خلال التّكثيف الزّمني، من حيث « الاستعراض السّريع لأحداث وقعت،

---

[1]- الرّواية، ص 25.

[2]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشّركة المصريّة العالميّة، لونجمان، مصر، ط 1، 1996، ص 390.

سواء تعلّق الأمر بالرّبط الزّمني، أم بالمسّار السّردي لشّخصيّة معيّنة، أو بأحداث وقعت في فترة زمنيّة تتجاوز الفترة الرّئيسيّة للرّواية»[1] كاستعراض ماضي شاوش.

ب.الحذف L'ELLIPSE: رمز له (جيرار جينت) بـ زمن الحكي< زمن الحكاية.

وقد وظّف الرّوائي (بشير مفتي) تقنية الحذف (القطع) لتسريع وتيرة الإيقاع الزّمني للسرد، كونه يؤدّي « إلى جانب الخلاصة دورا حاسما في اقتصاد السّرد وتسريع وتيرته»[2]، فيقوم السّارد بحذف أحداث عديدة قصد تسريع الحكي، و« هو تقنية زمنية تقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[3] والسّكوت عنها تماما ومحاولة تجاوز فترة زمنيّة معيّنة دون التّطرق لما جرى فيها من أحداث.

ومن شواهد الحذف في الرّواية التي جعلت الأحداث تتسارع نذكر حذف السّارد لزمن السّنوات التي مرّت ولم يلتق فيها ببطل الرّواية في قوله: « لقد كانت تلك آخر مرة ألتقي فيها رضا شاوش، ولقد سألت عنه عشرات النّاس فلم يعرفه أحد، حتّى ظننت أنّني تخيّلته بالفعل، أو أنّ عمله من السّرية بحيث لا يعرفه أحد. ومضى على ذلك اللّقاء عشر سنوات وانتهت الحرب، أو توقّفت لزمن معيّن»[4].

وجاء هذا القطع في معرض حديث الرّوائي عن قصّة البطل رضا شاوش الغامضة، حيث تضمّن هذا السّرد تفادي ذكر الأحداث التي جرت بين الرّوائي والبطل منذ عشر سنوات، ولهذا فالقارئ لا يعرف شيئًا عن تلك الأحداث التي وقعت في تلك الفترة الزّمنيّة، وهذا ما أسهم في تأنّق الرواية وجمالها، حيث لجأ الرّوائي إلى حذف الخط المستقيم الصّاعد للحبكة وتكسيره؛ فالقطع « تقنية أدبيّة ورؤية للعالم تعمل على تمزّق التّسلسل المستقيم للرّواية»[5].

---

[1]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقيّة)، دار الأوقاف، الجزائر، ط 5، 2003، ص 88.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 156.

[3]-حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 156.

[4]- الرّواية، ص 20.

[5]- أمينة رشيد، تشظي الزّمن في الرّواية الحديثة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص 126.

كما نلمس القطع في صدد حديث الرّاوي عن رفيق (زميله) عند هروبه إلى مدينة عنابة فيتحدّث عن مراحل النّضال التي كانا يقومان بها في الجماعة التي انضم إليها عندما كان صغيرا لكنّه انفصل عنها وخرج منها، يقول رقيق « لقد خرجت أنا أيضا بعدك بشهور قليلة بعد اعتقالات حدثت في الجماعة، هربت إلى هنا، ثمّ استقرّيت. هل تعلم؟ لقد تزوجّت منذ سنة فقط، وعندي ابن اسمه محمد، أريد له أن يعيش بكرامة في بلده»[1]، لقد ولّد هذا الحذف إيقاعا زمنيًّا سريعا، فعبارة (بعدك بشهور) كانت بمثابة تحديد بين هروب رفيق إلى عنابة ووقوع الاعتقالات التي حصلت في الجماعة، ويبقى هذا المقطع أو تشظي غامضا كون السّارد لم يلجأ إلى تحديده، ممّا فتح باب التّأويل أمام المتلقي الذي يريد معرفة ما الذي وقع بالضّبط.

يستمرّ السّارد في تسريع وتيرة السّرد إلى الأمام عن طريق لجوئه إلى سرد القصّة ما وقع له بعد لقائه برانية مرّة أخرى، « بعد ذلك اللّقاء لم أر رانية مدّة شهر تقريبا... وانغمست في ذلك كلّه بصمت، حيث كنت أرفض أن أتّصل بأحد، كما لم أنتظر أن يتّصل بي أي شخص، عدت للعمل والغربة »[2]، فهذا تشظ غير معلن وغير محدّد، فقد يكون هذا الشّهر استمرارا لعدّة لقاءات وقعت بينه وبين رانية، وربّما يكون أقل من ذلك، وهذا الافتراض هو الأقرب خاصّة وأنّ الرّاوي يصف حالته النّفسيّة حيث لجأ للعزلة، والابتعاد عن النّاس، وهذا الحذف ولّد تأويلات عديدة في نفسيّة المتلقي ممّا ولّد إيقاعا زمنيّا، فالإيقاع الرّوائي يهمّ القارئ أكثر من الرّوائي باعتباره الأقدر على تغيير الإيقاع حسب فهمه للنّص وحسب مرجعيّاته وخلفياته الفكريّة والثّقافيّة.

كما نجد الحذف في قول الرّاوي «خلال هذا الأسبوع زارني أخي في بيتي، وعندما رأيته لا أعرف لماذا ارتعبت من زيارته، خفت منه، أو خفت من عينيه بشكل خاص لقد كان دائما يملك تلك النّظرة المؤثّرة والحزينة... كان يخوض معارك هامشيّة لحمايتي...يضحي بأغلى أيام حياته من أجل حياة العائلة»[3].

فالرّاوي قام بإخفاء مواقف وأعمال أخيه ولجوئه إلى عدم الحديث عن تلك الأعمال التي

---

[1]- الرّواية، ص 67.

[2]- الرّواية، ص 95.

[3]- الرّواية، ص 142.

كان يقوم بها أخيه، فهذا حذف غير معلن وغير صريح إذ لم يصّرح به الرّاوي بل ترك للقارئ مهمّة التّأويل. كما وظّف السّارد نقاط الحذف للدّلالة على وجود كلام محذوف، وقد ساهمت هذه النّقاط في تسريع حركة السّرد، ممّا ولّدت إيقاعا روائيًا أثرى الرّواية فنيًّا، ومن ذلك حديث رضا عن جماعة الظّل بعد أن قتل الرّجل السّمين بطلب منها: و« كلّ شيء يكون كما نريده، أو كما يريدونه أن يكون... مجرّد سديم، مجرّد فراغ رهيب محشو بالأوهام، وبأمور لا أفهمها...»[1]، فهذه النّقاط لم يوظّفها عبثا، وإنّما وظّفها لغايات معيّنة أهمّها أنّه لا يريد الإفصاح عمّا تقوم به هذه الجماعة كونه أصبح جزءا منها، لكنّها ساهمت في تصعيد الإيقاع وتسريع السّرد، وكسرت الخط المستقيم للسّرد لأنّه من الصّعب حصر تلك الأعمال المشبوهة في صفحات الرّواية.

وفي سياق حكائي آخر استعملت علامات الحذف للدّلالة على كلام مقطوع أدّى إلى سرعة الحكي، فكان بإمكان الرّاوي أن يستغني عن تلك النّقاط بعبارات حكائيّة لكنّه رغب في فتح مجال التّأويل للمتلقي ليكون طرفا مشاركا في إنتاج النّص، « لا، لم يقم بالواجب معه... لقد كان والده متّهما في قضية خطيرة»[2]، فالسّارد لا يريد الإفصاح عمَّا كان يفعله والده مع والد كريم من تعذيب وقمع لذلك لجأ إلى علامات الحذف، وهو حذف غير محدّد لم يحدّده السّارد لأغراض سرديّة.

والخلاصة أنّ السّارد لجأ إلى تخطي الأزمة بالقطع لتجاوز فترة بشبابه الضّائع والتّائه، وعدم رغبته في الحديث عنها، وللحذف دور كبير في إنجاز الوظيفة الأساسيّة للحكي وهي تسريع وتيرة السّرد ودفعه للأمام، فهذا النّوع من الفن الإيجازي يحفظ للسّرد تماسكه، ويضفي عليه بعدا جماليًّا ويعطيه إيقاعا منسجما ومتناسقا.

ج.الاستباق prolepses: يعدُّ تقنية من تقنيات تسريع السّرد، ويطلق عليه « السّرد الاستشرافي»[3]، ويعني به « تقديم الأحداث اللاحقة أو المستقبليّة قبل وقوعها»[4]، فتدفع المتلقي

---

[1]- الرّواية، ص 141-142.

[2]- الرّواية، ص 71.

[3]- عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، بناء الرّواية عند حسن مطلك (دراسة دلاليّة)، المكتب الجامعي الحديث، 2012 ص 41.

[4]- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 40.

إلى « توقّع حادث ما أو التّكهن بمستقبل إحدى الشّخصيات...، كما أنّها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصائر الشّخصيات»[1].

وأهمّ شخصيّة للاستباق تكمن « في كون المعلومات التي يقدّمها لا تتّصف باليقينيّة، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكّد حصوله، وهذا ما يجعل من الاستشراف...شكلا من أشكال الانتظار»[2]، فالمتلقي ينتظر حدوث الحدث أو عدم حدوثه.

إنّ الاستباق « عكس الاسترجاع، ويسمّى القفزة إلى الأمام كذلك»[3]، فهو أسلوب جديد ميّز الرّواية المعاصرة لكنّ حضوره أقل تواترا في السّرد من الاسترجاعات، ومع ذلك « ترداد أهميّة الاستباق في الرّواية الجديدة فلقد أصبح الرّاوي ينتقل بين أمس وغد دون تمييز»[4].

ويبقى مقطع الاستباق أقلّ حضورا في النّص السّردي، كون النّص الرّوائي يسرد أحداثا مضت ووَلَّتْ ويقوم السّارد باسترجاعه واستعادته من جديد، أو سرد ما وقع في الحاضر وفي لحظة السّرد نفسها وهو ما يؤكّده حيث بقوله: «الاستباق الزّمني أقل تواترا من المحسن النّقيض وذلك في التّقاليد السّرديّة»[5].

من خلال إجرائنا لنظرة فاصحة للرّواية لاحظنا أنّ الاستباقات قليلة مقارنة بنقيضها (الاسترجاعات)، فلم يعمل زمن اللّعبة (الدّمية) على طمس وإخفاء زمن النّار فقط بل لجأ إلى طمس الزّمن المستقبل، فلم نجد من تلك الاستباقات، إلاّ ما يوضّح طغيان زمن النّار واستمراريّته والمعروف أنّ الاستشراف يلغي المفاجأة والانتظار في نفسية المتلقي، لكنّنا في (دمية النّار) نجد العكس، إذ تعمل الاستباقاع الموجودة على إخبار القارئ بطغيان الحاضر وإيهامه بأبديّته وديمومته لذلك قَلَّتْ الاستباقات التي تساعد على خلخلت وهدم أسطورة هذه الأبدية، والاستشرافات الموجودة في الرّواية تصنّف ضمن الاستباقات الخارجيّة، من ذلك قول رضا عن زعيم الجماعة السّريّة

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 132.

[2]-المرجع نفسه، ص 132-133.

[3]- الجيلالي الغرابي، عتبان السّرد، ص 89.

[4]- سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص 39.

[5]- جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 76.

التي انضمّ إليها قبل انضمامه إلى الجماعة الكبيرة (جماعة الظّل)، «سألتقي به بعد ذلك بسنوات طويلة، وأراه شخصا فقد كل ذلك لبريق الخفي الذي كان يميّزه، منطفئ الشّعلة، ضامر الوجه»[1]، حيث تحوّل في هذه العبارة الإيقاع الزّمني للأحداث من الحاضر إلى المستقبل، فلقد استشرف رضا شاوش مستقبل الشّخصيّة، والهيئة التي سيكون عليها بعد سنوات.

وفي سياق حكائي آخر نجد السّارد يتكلّم مع نفسه في الحاضر، « كنت أريد أن أعرف إن كانت حياتي ستذهب نحو ما أريده أم لا، وهو الأمر الذي لم أستطع تحديده، لقد أردت من رانية أن تكون معي في نفس السّرير، واضطررت نتاج ممانعتها أن أشي بها لأخيها كمال الذي راح يضربها ضربا لا يوصف»[2]، فقد حصل تَماوُجٌ في الزّمن الحاضر مع الزّمن المستقبل، ممّا ساعد في تعزيز نظرة البطل ورسم عالمه الخاص به، فهذا الاستباق يوضّح النّظرة الحزينة والقلقة للبطل، وهو يحلم بمستقبل جميل مع رانية مسعودي، لكنّها تتخلّى عنه، ويستشرف بتلك علاقته برانية بعد تَنَبُئِه بأحداث العقاب الذي ستتعرّض له رانية إن هي خالفته ورفضته.

كذلك نجد موضعًا حكائيًا آخر للاستباق في قول البطل: « لن أفقد الأمل، لن يُخَيّبني الحظ مرّة ثانيّة هذه المرّة ستكون رانية مسعودي لي..لي وحدي، ولن يقف أي أحد، لقد كبرت وصرت رجلا، وهي صارت امرأة، سأمدّ يدي نحوها، سأضع يدها على قلبي وأقول لها: أنصتي لدقاته، أنصتي لخلجات روحي، فسأكون رهن إشارتك»[3]، يتنبّأ البطل مستقبلا مليئًا بالأمل والتّفاؤل بدلا من التّشاؤم والأحزان إذ يتطلّع إلى علاقة مع رانية مليئة بالحب والود، فأسهمت هذه المفارقة الاستباقيّة في تقديم النّظرة المستقبليّة للبطل وهو يحارب الحاضر المظلم، كما أسهمت في تحقيق جماليّة فنيّة من خلال كسر خط سير زمن الأحداث، من الحاضر إلى المستقبل.

ومن المفارقات الاستشرافيّة الأخرى في الرّواية قول السّارد: « كما لو أنني وأنا لا أزال في طور البدايات الجنينيّة الأولى كنت أَعِدُ نفسي بمستقبل زاهر في عالم الكتابة الرّوائيّة، والتي كنت مستعدًّا

---

[1]- الرّواية، ص 37.

[2]- الرّواية، ص 44.

[3]- الرّواية، ص 61-62.

للتّضحية من أجلها بأيّ شيء»[1]، فكان تصوّره للمستقبل أنّه كان يرى نفسه كاتبا مشهورا له مكانة في عالم الكتابة الرّوائيّة، فقد كانت رؤيته للمستقبل رؤية قوية وراسخة توحي بالقوّة والثّقة، وهي إشارة إلى الامتداد والانفتاح الزّماني من الماضي والحاضر الذي يدلّ على أنّه مازال في بدايات عالم الكتابة إلى المستقبل الكبير والواعد بأن يصبح كاتبا روائيًّا مرموقا.

وهناك مقطع استشرافي انزاح فيه السّارد عن ذكر الزّمن وأبقى على الأحداث التي ترمز إليه ونجده في قوله:« الأمور لن تستمرّ بهذا الشكّل، ستتغيّر بالتّأكيد ولكن المستقبل بعد الحرب سيكون أكثر غموضا»[2]، ويعتبر الانزياح ميزة أساسيّة تبعد السّرد عن تقاليد التّأريخ الزّمني في الرّواية، فتكسبها سمة أسلوبيّة متميّزة، فالاستشراف يخلق حالة من الانتظار في ذهن المتلقي عندما يعلن صراحة عن أحداث سيشهدها السّرد في وقت لاحق، وهذا ما نلمحه في قوله بأنّ الأمور لن تبقى على حالها، ولن تستمرّ بل ستتغيّر بالتّأكيد، وهذا ما يؤكّد لنا حالة الانتظار فهل سيحصل هذا التّغيير أم ستبقى الأمور على حالها.

تكمن وظيفة الاستشراف في التّطلع إلى ما هو آت أو متوقّع الحدوث في العالم السّردي فرضا يحلم بالتّطلع إلى مستقبل سعيد يجمعه مع رانية والعيش معها في هناء وسعادة.

2- إيقاع الزّمن البطيء:

تفرض مقتضيات تقديم المادة الحكائيّة عبر مسار الحكي على السّارد في بعض الأحيان أن يتمهّل في تقديم الأحداث الرّوائيّة التي يستغرق وقوعها فترة زمنيّة قصيرة ضمن حيز نصّي واسع من مساحة الحكي، اعتمادا على تقنيتين تمكّننا من جعل الزّمن يتمدّد على مساحة الحكي هما: الوقفة والمشهد [3].

يكمن دور آلية إيقاع الزّمن البطيء في إيقاف سير زمن الأحداث أو تعطيلها « إذ تعمل آلية إبطاء السّرد أو تعطيله بجانب آلية تسريع السّرد في كلّ النّصوص القصصيّة، ولكن عملها هنا يختلف

---

[1]- الرّواية، ص 11.

[2]- الرّواية، ص 19.

[3]- « يحتل المشهد موقعا متميّزا ضمن الحركة الزّمنية للرّواية، وذلك بفضل وظيفته الدّرامية في السّرد، وقدرته على كسر رتابته، وهو يقوم أساسا على الحوار المعبّر لغويًّا والموزّع إلى ردود متناوبة». ينظر: أحمد مرشد، البنية والدّلالة، ص 309.

عن عمل الآلية السّابقة من حيث التّعامل مع حركة سير الأحداث، ففي الوقت الذي تعمل فيه الأولى على تسريع الحركة أو تعجيلها تعمل الثّانية على تخفيفها أو إيقافها»[1]، فحينما يتعطّل مسار السّرد يفسح المجال للمشهد والوقفة والاسترجاع.

أ. **المشهد**[2] **la scéne**: ورمز له (جيرار جينت) بـ: زمن الحكاية = زمن الحكي.

تسهم المشاهد في تطور سير الأحداث وكشف خبايا النّفوس، كما تبعث الحركة التّلقائيّة في الحكي، محدثةً إيقاعًا وأثرا جميلا في الرّواية. فمن خلال المشهد « يصبح الحوار اللّحظة الجوهريّة في الرّواية، التي يتمّ عن طريقها تمظهر المشاهد، ففي الحوار يغيب السّارد ليترك في كثير من الأحيان حرية الكلام لشخصياته»[3]، فنحس وكأنّ الرّواية تحكي قصّة حقيقيّة.

وبالرّجوع إلى رواية (دمية النّار) نجد أنّ المشاهد الحواريّة قليلة كون السّرد خاضعًا في الرّواية لمنطلق السّارد ضمن مبنى حكائي، خاصة وأنّ الرّواية عبارة عن سيرة ذاتية تحكيها الشّخصيّة البطلة داخل المنظومة السّرديّة للرّواية، لذلك يلجأ إلى التّقليل من المشاهد التي تسمح للشّخصيات بالظّهور والإفصاح عمَّا يختلج صدورها، وطريقة نظرتها للآخرين، ويعتبر التّقليل من نسبة ظهور المشاهد في الرّواية صفة بارزة من صفات البناء الدّلالي في النّص الرّوائي.

يتحولّ الإيقاع الزّمني السّريع إلى بطيء بواسطة المشاهد الملموسة في الرّواية – وإن كانت قليلة — حيث نلمس الإيقاع الزّمني البطيء بواسطة الحوارات، فقد أدّى الحوار بنوعيه (الدّاخلي والخارجي) على إبطاء حركة السّرد، وإيقاف سير الأحداث إلى الأمام، ونجد المشاهد في الرّواية من خلال حوارات البطل رضا شاوش مع نفسه أو مع الشّخصيات، ففي المشهد الحواري الذي دار بين البطل ورانية مسعودي: « ألم تسمع أي شيء يخصني؟

---

[1]– نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنّي، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011 ص 92.

[2]– عبد الرحمان محمد محمود الجبوري، بناء الرّواية عند حسن مطلك، ص 49.

[3]– وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1 2008، ص 207.

– لا لم أسمع، فقط ما أخبرتني به والدتك بأنه غاضب، وأنّه حلف بقتلك أو تزويجك من الشّيخ.

من الشّيخ؟!

– الشّيخ أسامة الذي صار تابعه الأمين...

– يا له من مريض؟»[1].

تعطّل إيقاع الزّمن عندما لجأ السّارد إلى تفصيل فحوى المشهد الحواري الذي دار بينه وبين رانية حول أخيها كريم، الذي هربت منه لأنّه كان يعاملها بقسوة.وهو الأمر نفسه الذي حدث في المشهد الحواري الذي دار بين رضا شاوش وسعيد بن عزوز، بعد أن طلب منه رضا البحث عن رانية لمعرفة مكان إقامتها، والذي جاء فيه: « لقد وجدنا مكان إقامتها، تسكن بحي "قصديري" مع شخص اسمه علام محمد، هل تعرفه؟ لا، لا أظن.

– حسب الوثائق فهو زوجها، لقد تزوجا منذ شهرين تقريبا.

– أين تقيم بالضبط؟

– على بعد خمسين مترا من المطار توجد بنايات فوضوية، وهم يستأجرون كوخا »[2].

لقد أدّى هذا المشهد الحواري إلى تعطيل الزّمن وإبطاء حركته، لأنّ الروائي فسح المجال للبطل عبر الحوار للتّعبير عن انشغاله بمعرفة مكان رانيا وأثر غيابها في نفسه، كونها تمثل الفضاء العاطفي المفرغ من حياة البطل.

ومن المشاهد الرّوائيّة الأخرى التي عملت على وقف السّرد وكسر الخط المستقيم للزّمن الحوار القائم بين رضا وسعيد عندما زاره رضا في عمله: « أعرف أنك مشغول، ولكن أردت....

– استعاد حيويته فجأة وردّ مرحبا:

– لا أبدا، تفضّل أهلا بك، المكتب مكتبك.

كم يحسن هذا الشّخص النّفاق! لماذا يمثّل بهذا الشّكل الوقح؟ لماذا لا يكلمني الآن وينتقم لوالده؟ لماذا لا يخرج سمومه دفعة واحدة؟ لماذا لا يقول لي بيني وبين عائلتك ثأر ودم وحرب لن تنتهي

---

[1]– الرّواية، ص 109.

[2]– الرّواية، ص 104.

أبدا؟ لا، لن يقول لي أيّ شيء، سيمثّل دور صديق الطّفولة ويلبس قناع أخلاق ابن الحي القديم، سيتكلم بلغة مهذّبة وبمنطق فاضل...

– الحقيقة كنت مارا من حي "بلوزداد" ففكّرت أن أزورك.

– مرحبا بك في أي وقت، أنا سعيد أنّك تذكّرتني بعد سوء الفهم الذي وقع بيننا.

– لقد نسيته، وتأكّد من أنني فكّرت في المسألة جيّدا، ومن جهتي أعتذر لك، لم تكن مخطئا لقد كنت أجهل القصّة القديمة »[1].

نلحظ في هذا المشهد حواراً خارجيًّا يتخلّله حوار داخلي، حيث لجأ السّارد إلى المزج بين الحوارين، ممّا عمل على إيقاف الزّمن وتعطيله نتيجة العرض في حوار مطوّل تخلّلته تفاصيل ثانوية حيث لجأ السّارد إلى الوصف كذلك من خلال الأوصاف التي نعت بها سعيد بن عزوز (يحسن النّفاق، يلبس قناع أخلاق ابن الحي، له وجهان)، كلّ تلك الاستطرادات المتكرّرة عملت على إيقاف زمن السّرد وإبطائه.

وفي هذا السّياق الحكائي نستشفُّ مشهداً حواريًّا داخليًّا للبطل « كنت أتمشّى وأنا أفكّر بأي طريقة يمكنني أن أنقدها، وخطرت ببالي فكرة واحدة ظننت حينها أنّها المخرج النّهائي لمشكلتها تلك...فكرت أن أقترح على رانية الزّواج، حتّى لو لم أكن مؤمنا بذلك العقد الاجتماعي »[2]، وهو حوار داخلي أسهم في إبطاء حركة السّرد، بل وماؤس سلطته على القارئ من حيث استبدّ بلبّه وهو يبين عن حالة تحول غريبة عن واقعه المعيش، وهي حالة عاطفية قلّما تطفو على سطح الخطاب السّردي في اتّصالها بالبطل.

لقد عملت المشاهد التي تضمّنتها الرّواية على إبطاء حركة السّرد وتعطيله، فكانت كالعصا المعيقة في دولاب الزّمن السّردي، كما كشفت عن الحالة النّفسيّة والاجتماعيّة للشّخصيات فشكّلت بذلك إيقاعا زمنيًا أسهم في تشكيل الهيكل العام للرّواية.

---

[1]– الرّواية، ص 96-97.

[2]– الرّواية، ص 74-75.

ب.الوقفة[1] **la pause**: رمز لها (جينت) بـ: زمن الحكي < زمن الحكاية

هي تقنية سرديّة تُريح السّارد من عناء الحكي، و« تعمل الوقفة الوصفيّة مع المشهد على إبطاء زمن السّرد الرّوائي، حيث يتمّ تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزّمنيّة ليتّسع بذلك زمن الخطاب ويمتدّ، فالوصف وقوف بالنّسبة إلى السّرد، لكنّه تواصل وامتداد بالنّسبة للخطاب»[2].

ويعد الوصف برهانا قاطعا على قدرة الرّوائي الإبداعيّة وسعة خياله وامتلاكه لناصية الكتابة والتّأليف.إذْ عملت الوقفة الوصفيّة على إبطاء إيقاع الزّمن الرّوائي، عندما لجأ السّارد إلى توظيف الوصف لتصوير بعض الأشكال المرتبطة بأحداث الرّواية، ومن ذلك وصف البطل حالته الممزّقة والحزينة عندما يعود من عند الجماعة التي كان منخرطا فيها أولا:« أذكر كيف كنت أعود إلى البيت من تلك التّجمعات وأنا مبلل الخاطر، متمزّق الرّوح، تفترسني ما إن تقع عينا والدي على وجهي آلام لا نهائية، لا أجد ما أصفه بها حقًّا! وتساؤلات بلا حد»[3]، كما تعطّل إيقاع الزّمن عندما وصف البطل رانية مسعودي « كانت في الثّامنة عشر، براقة العينين طويلة الشّعر، تُسْدِله على كتفيها فيثير في داخلي نشوة الأحلام اللّيلية المباركة، كانت ترتدي دائما قميصا ملوّنا بالأحمر والأبيض، وكانت تبدو لي كعروس بحر خارجة من فيلم سينمائي لذيذ»[4].

في هذا المقطع السّردي عمد السّارد إلى وصف شخصية رانية لتعريف القارئ بها، وقد توقّف الخط الزّمني المستقيم لسير الأحداث بلجوء السّارد للوصف، لكن بمجرد الانتهاء من وصف رانية رجع الخط الزّمني لمجراه المعتاد ليكمل سرد الأحداث، وقد أحدث هذا التّوقف الوصفي إيقاعًا زمنيًّا جذب القارئ .

وفي سياق حكائي آخر لجأ السّارد إلى وصف شخصية الأب لإيقاف الزّمن وتعطيله «كان أبي كتوما جدًّا ولا يتحدّث مع أحد، فمهنته جعلته بعيدا عن الناس، لا يخالطهم ولا يخالطونه، يتهيّبه

---

[1]- « تدعى الوقفة بالبطء والتّبطيء والتّعطيل أيضا، وهي تقنية يلجأ إليها السّارد بغية توقيف الحكي وتعطيله». ينظر: الجيلالي الغرابي، عتبات السّرد ، ص 90.

[2]- مها حسن القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، ص 147.

[3]- الرّواية، ص 39.

[4]- الرّواية، ص 43.

الجميع. وكان يحلو له أن يرى أثر هَيْبَتِهْ للأعلى الوجوه التي تبتسم له بزيف وهو يمر من قدامها، وتُحَييهِ بخضوع عندما يقف أمامها »[1]، فمن خلال هذا الوصف لشخصيّة الأب عمد السّارد إلى إيقاف الزّمن ومنع سيره إلى الأمام.

كما عمد السّارد إلى إيقاف حركة إيقاع الزّمن من خلال لجوئه إلى وصف الأمكنة، والتي نجد معظمها واقعة في الزّمن الحاضر، فتتحَوّل هيأتها، إذ كان من الأجدر الاستمرار في وصف الأمكنة من أجل الحفاظ على مكانتها وصورتها المثاليّة التي كانت عليها، وهذا المقطع السّردي يوضّح ذلك « ذهبت لذلك الحي القصديري ...ورحت أراقب المكان بغير حب، فظهر لي الحي أشبه ما يكون بالحزام الطّويل الذي تتشابك فيه الأكواخ المصنوعة من الطّين والحديد المهمل والمغطى بأغصان النّخيل وعجلات السّيارات المحروقة سواقي لمجاري القاذورات، أطفال يلعبون مراهقون يشربون ويزطلون، حياة مهمّشة بالكامل، فقر ومذلة، تشعر كأنّهم بعوض متعفّن وسام لا أحد يقترب منهم، غير بعيد عن مركز للشّرطة، وبقربه سيتي جديدة من النّوع الذي بني بسرعة للتّخفيف من أزمة السّكن الخانقة»[2].عمل هذا المقطع السردي الوصفي على تعطيل لحركة الزمن من حيث لجوء السّارد إلى وصف الحي القصديري الذي كانت رانية تسكنه بعد زواجها من علّام محمّد .

كما نلمس في الرّواية وصف للجو العام « كان الجو ملفوفا بغمامة رمادية، ورائحة المطاط المحروق والبول والروث، حيوانات تعلف من بقايا الحشيش غير صالح إنعاش الطبيعة»[3] وأيضا في قول السّارد « جمّدني البرد يوم قررت، بعد اختفائي لمدّة أسبوع، رؤيتها، وأنا أنتظر بُزُوغَها من خارج المحل، وسط البرد والمطر»[4].

لقد أدّت هذه المقاطع الوصفيّة إلى إيقاف إيقاع زمن الأحداث ومنعه من السّير إلى الأمام، كما أنّها قامت بوظيفة إيهاميّة أوهمت القارئ بواقعيّة المشاهد والأحداث التي يترصّدها القارئ ويتتبّعها، كما قامت بوظيفة تجميليّة تزيينيّة بما أضفت على الرّواية من جماليات ساهمت في إثرائها

---

[1]- الرّواية، ص 32.

[2]- الرّواية، ص 105.

[3]- الرّواية، ص 105.

[4]- الرّواية، ص 62.

فنيًّا، كونها وَسَّعت من مسافة الحكي بتعطيل إيقاع الزمن وإيقافه، « فالوصف يقتضي عادّة انقطاع في السّيرورة الزّمنيّة، إذ أن الرّاوي عندما يشرع في الوصف يعلّق بصفة وقتيّة تسلسل أحداث الحكاية»[1].

ج. الاسترجاع l'analepse: ويعد الاسترجاع تقنيّة من تقنيات تبطيء السّرد إلى جانب المشهد والوقفة الوصفة، ويعرف بالاستذكار، وهو « أنّ السارد يتذكر أحداثا سبقت، أو يسترجع أوصافا سلفت فيعود بالقارئ إلى الماضي لإثارة الحاضر...يُعين على تكوين سطح الحكي وتوقيف تدفق الزّمان، والابتعاد عن التّعجيل بوضع حد لخطاب المتن، يطلق عليه أيضا التّذكّر، والعودة إلى الوراء»[2]، ليتذكر ما فات، ومع ذلك فالماضي يجسّد حاضر الشّخصيّة.

ويشكّل الاسترجاع « أحد أهم التّقنيات التي تصوغ الإيقاع الزّمني للرّواية، لما يحدثه من انكسارات في تراتيبيّة خطّها الزّمني »[3]، كونه يكسر الخط المستقيم لسير الأحداث من خلال عودته للوراء، كما تعمل الاستذكارات على سد الثّغرات والفجوات التي يخلّفها السّرد نتيجة الاختلاف الواقع بين زمن الحكاية وزمن الحكي (السّرد)، كما يعمل على إزالة الغموض والالتباس لدى القارئ حول بعض العناصر غير الواضحة.

ولقد استعان السّارد في رواية (دمية النّار) بمفارقة الاسترجاع والاستذكار قصد تشكيل الإيقاع الزّمني، حيث تكرّرت العودة إلى الماضي بدلالة دمية النّار التي تعني الماضي التّعيس والمؤلم للبطل، فالدّمية هي لعبة القدر التي تتلاعب بالبطل، والنّار هي الشّقاء والألم والعذاب، فهذه النّار تحرق كلّ من يقترب منها، فالرّاوي يسترجع ماضيه التّعيس مشكّلا إيقاعا زمنيًّا، ومن أمثلة الاسترجاعات الخارجيّة في الرّواية ما جاء على لسان الرّوائي، «عرفت رضا شاوش وقد تجاوز الثّلاثين بأربع أو خمس سنوات، كان يبدو أكبر من سنّه، دقيق الملامح، وذا وجه يثير الحيرة والتّساؤل، غير أنّ ما شدّني إليه

---

[1]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنّي، ص 100.

[2]- الجيلالي الغرابي، علم السّرد، ص 19.

[3]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السّرد وآليات تشكيله، ص 50.

لم يكن شكله ولا نظرته المرتابة من الأخرين»[1]، فهذا الاستذكار يدل على أنّ الرّوائي كان يريد معرفة حقيقة الرّاوي الغامض والغريب قبل أن يبعث له المخطوط ويبوح له بأسراره الغريبة.

ويسترجع الكاتب ماضيه مع رضا شاوش « لقد لقيت رضا شاوش خلال إحدى السّهرات التي أقامها عمي العربي ببيته في حي بئر مراد رايس، وكان في الخامسة والثّلاثين أو أكثر مستقيم ذا عينين باردتين نوعا ما ونظرة متأدبة»[2]، إنّ هذا الرّجوع إلى الماضي للتّعريف بشخصيّة البطل لم يكن هدفه إضاءة الماضي، كما لم يكن هدفه تقديم تعريف للشخصية، وإنّما كان الدّافع إليه استفزاز القارئ وجعله طرفا مشاركًا في العمليّة السّرديّة من حيث دفعه إلى التّفكير عن السّبب الذي جعل الرّوائي يرغب في التّعرف على هذه الشّخصيّة الغريبة، والتي شدّت انتباهه، وقد شكّلت الاسترجاعات الخارجيّة إيقاعا زمنيًّا، من خلال إيقاف سير زمن الأحداث والعودة إلى الوراء للتّعرف بماضي الشّخصيّة.

كما نلمس في الرّواية استرجاعات داخليّة، فالكاتب أعطى فرصة للشّخصيّة البطلة لكي تبوح بأسرارها وتفصح عمَّا يختلج صدرها من حالات نفسيّة، فظلّ الزّمن منفتحا أمام رضا شاوش للحديث عن نفسه واسترجاع قصّته مع (دمية النار)، ومن ذلك قوله « أستعيد كلّ تلك الأشياء الآن وأنا أبتسم، حياتي تبدو لي كأنّها مرّت كالسّراب، أو كاللّعنة، يجب أن أعترف بأنّني اعتبرت نفسي دائما شخصا غامضا ومجهولا »[3]، لقد لجأ البطل بواسطة تقنيّة الاستذكار إلى قطع اللّحظة الآتية، بالعودة إلى ماضيه الذي يتميّز بالغموض والسّراب، حيث ساهمت هذه العودة في صنع جماليّة فنيّة شدّت انتباه المتلقي بفضل هذا الانتقال.

وفي مقطع سردي آخر ينتقل الرّاوي من الحاضر ليرجع إلى الوراء وسيتذّكر ذكرياته مع والده « رحت أسترجع ذكرياتي معه، كم كانت قليلة في الحقيقة وصورته الباقية في ذهني »[4] فهي ذكريات

---

[1]- الرّواية، ص 06.

[2]- الرّواية، ص 08.

[3]- الرّواية، ص 23.

[4]- الرّواية، ص 83، 84.

حزينة وأليمة، تحمل الكثير من الأبعاد والدّلالات الفكريّة، فهذه الذّكريات المحدودة مع والده حوّلته إلى إنسان وتعيس.

وبالمقابل نجد أنّه استرجاع فيه بصيص من الأمل والسّعادة خاصّة فيما يتعلّق برانية مسعودي التي كانت تمثّل حبّه الأبدي، ومن تلك الاسترجاعات المشرقة نجد « قضيت ليلة كابوسيّة، زاد حبي لها، زاد تعلّقي بها، يكفي أنّها تضغط على هذا الوتر لأنتهي بالفعل، لأصبح مجرّد ورقة في مهب الرّيح، لأصبح من جديد ذلك المراهق الذي اكتشف حبه الأوّل من خلالها»[1]، فرانية هي معادلا موضوعا للزّمن الحاضر الذي يعيشه البطل، فهو يعمل على تحفيز الحاضر ليعقد مقارنة مع الماضي المشرق الذي تمثّله رانية مسعودي والحاضر التّعيس المدنّس الذي أصبح فيه كالدّمية التي يتلاعب بها الأسياد.

ويظلّ زمن النّار زمنا مرتبطا باسترجاعات البطل المشرقة (رانية) في المقابل الزّمن الحاضر التّعيس الذي يعيشه (سعيد بن عزوز) جماعة الظّل فهم رمز للطّغيان والظّلم والفساد، فالحاضر هو الزّمن الذي لعنه البطل. ويمكن رسم إيقاع الزّمن النّاتج عن مفارقة الاستذكار بالخطاطة التّالية:

ماضي البطل ← حب ← دراسة ← قراءة الكتب ← استقرار

↓

حاضر البطل ← تشاؤم ←تعاسة ألم ومعاناة ← عدم الاستقرار ← ضياع واغتراب.

لقد برز الإيقاع في الرّواية من خلال التّكرارات المتواترة بين الإيقاع الزّمني السّريع والإيقاع الزّمني البطيء، ممّا أعطى الرّواية جماليّة فنيّة، ونلحظ طغيان الإيقاع الزّمني السّريع بفعل سيطرة الحذف والتّلخيص، ويعتبر إيقاعًا ملائمًا للرّواية التي هي عبارة عن سرد البطل لسيرة حياته، ولقد ولّدت هذه الإيقاعات الزّمنيّة السّريعة والبطيئة ملمحا أسلوبيّا متفرّدا ساهم في تشكيل البناء العام للرّواية، من خلال المفارقات الزّمنيّة والتّقنيات السّرديّة؛ فأحيانا يلجأ السّارد لتسريع السّرد بواسطة الخلاصة والحذف والاستباق، وأحيانا يقوم بتبطيئه وتعطيله بواسطة المشهد والوقفة والاسترجاع.

[1]- الرّواية، ص 61.

ثالثا/ إيقاع المكان في رواية دمية النّار

يعدّ المكان من أهم العناصر السّرديّة المكوّنة لعالم الرّواية، فهو بمثابة الوعاء الذي يضمّ المكوّنات السّرديّة الأخرى، وله أهميّة بالغة، فأهمّيته لا تقل أهمية عن الحدث والزّمن والشّخصيّة في العمل الرّوائي « فالمكان هو الذي يؤسّس الحكي لأنّه يجعل القصّة المتخيّلة ذات مظهر مماثل إلى الحقيقة»[1]، فتظهر للقارئ وكأنّها حقيقيّة لها وجود فعلا على أرض الواقع.

وقبل الخوض في الحديث عن مصطلح المكان رأينا أنّه لابدّ من الإشارة إلى مصطلح آخر مماثل لمصطلح المكان هو الفضاء، فهما مرتبطان ببعضها البعض ولا يمكن الفصل بينهما على الرّغم من الاختلاف القائم في المفهوم، « فالمكان الرّوائي حين يطلق من أي قيد يدلّ على المكان داخل الرّواية، سواء كان مكانا واحدا أم أمكنة عدّة، ولكنّنا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء تعنيه التّمييز بين مفهوميها؛ فإننا نقصد بالمكان المكان الرّوائي المفرد ليس غير ونقصد بالفضاء الرّوائي أمكنة الرّواية جميعها، بيد أنّ دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرّواية بل تتّسع لتشمل الإيقاع المنظّم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشّخصيات فيها»[2].

ولهذا فمصطلح الفضاء أوسع وأشمل من مصطلح المكان، لكن يظلّ « المكان أكثر تحديد من الفضاء الذي يوحي بشيء من الاتّساع واللامحدوديّة، ولكن يبقى الفضاء متّصلا بالمكان»[3] اتّصالا وثيقا، فالمكان يكوّن الفضاء ويشكّله، « وتصبح له أهمّية كبيرة عندما نعرف أنّه هو الذي يُكَوِّن له صورة الفضاء الرّوائي المتّسع الذي يحتوي على مجموع الوقائع وهو بالنّسبة للرّواية الوطن في العينين»[4].

ولقد شغل مصطلح المكان الرّوائي العديد من الباحثين والدّارسين في مجال الأدب، ومن هؤلاء نجد الباحث (غاستون باشلار Gaston Bachelard) الذي أولى عناية خاصّة لمفهوم المكان

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي ، بيروت، ط1، 1991، ص 65.

[2]-سمر روحي الفيصل، الرّواية العربيّة البناء والرّؤيا مقاربات نقديّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص 71.

[3]- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانيّة النص الشّعري، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 18.

[4]- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 67.

الرّوائي حيث قام بدراسة « تبحث في تحديد القيمة الإنسانيّة لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به، والذي يمكن الدّفاع عنه ضدّ القوى المعادية... فالمكان الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسيّة فحسب، فقد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز»[1]، فهو لا يعتبر المكان مجرّد أشكال هندسيّة فقط، بل يحمل معاني حسيّة وقيما جماليّة وفنيّة، ويدفع إلى التّخيل والتّخمين.

يعتبر المكان من الرّكائز الأساسيّة التي يبنى عليها الهيكل البنائي للرّواية، كونها فنًّا من الفنون الرّمكانيّة، ليس لأنّ عنصري الزّمان والمكان يكون متضافران فيها، وإنّما لأنّ المكان مكوّن أساس من مكوناتها، فلولا الحركة في المكان لما كان للعمل السّردي قيمته ومعناه، فهما متلاصقان« حيث يمثّل الزّمان والمكان في الرّواية وحدة عضويّة واحدة لا تنفصم، ثمّ تأتي الحركة بعد ذلك لتكمل هذه الوحدة، وتضفي عليها الحياة، فالمكان بدون حركة لا يصبح مكانا، وإنّما قطعة أرض فضاء، فالذي يعطي للمكان حياته وهي الحركة، والمكان هو ذلك البقعة من الأرض أو المبنى الذي يمكن للإنسان على الأرض»[2]، أي أن تجعله مكينا قادرا على الحياة على الأرض فارتباط الزّمان بالمكان أمر أساسي ومهم.

فأحيانا نعرف أنفسنا من خلال انسابنا إلى مدّة زمنيّة معيّنة، في حين أنّ ما نعرفه هو تتابع في أماكن مختلفة لاستقرارنا فيها. و« بصورة عامّة فإن الوضع المكاني في الرّواية يمكنه أن يصبح محددا أساسيًّا للمادة الحكائيّة ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنّه سيتحول، في النّهاية إلى مكوّن روائي جوهري ويحدث قطعية مع مفهومه كديكور... فالمكان ليس عنصرا زائدا في الرّواية فهو يتّخذ أشكالا ويتضمّن معاني عديدة بل إنّه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف من وجود العمل كله»[3] وهذا

---

[1]- غاستون باشلار، جماليّة المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط 3 1987، ص 31.

[2]- شاكر النّابلسي، مداد الصّحراء، دراسة في أدب عبد الرحمان سيف، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، 1993 ص 232.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 33.

يدلّ على أنّ لعنصر المكان في الرّواية أهمية كبيرة؛ « فالأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها، ونوعيّة الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكّلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق»[1].

وتختلف أمكنة الرّوايات من رواية لأخرى، حيث القدرة الإبداعيّة للرّوائي واتّساع خياله فالعمل الرّوائي يتطابق ويتفاعل أحيانا مع البنى الحضاريّة والواقع المعيش،ممّا يعطي عملا فنيّا متميّزا ذلك أنّ المكان الرّوائي لا يعني فقط البيئة الجغرافيّة بحدودها المعروفة، وإنّما نعني به « الأبعاد الاجتماعيّة والثّقافيّة والتّاريخيّة والنّفسيّة والفنيّة لمجتمع ما، فالمكان لا يعني الشّارع أو البيت أو القرية، ولا يعني الأوصاف الميّتة المنثورة وإنّما يشع فيشمل الرّقعة ومحتواها الجغرافي والتّاريخي والبيئي والطّبيعي، ومن هنا يتحوّل إلى ملامح وإلى شخصية نحسّ بوجودها في القصّة، وبضغطها على سير الأحداث وتشكيل النّتائج»[2]، فيصبح المكان كأنّه شخصيّة تتكلّم وتتحرّك وتسيّر الأحداث.

فالمكان لا يمكن فصله عن الأحداث والشّخصيات، « ففي المكان تولد الشّخوص وتتحرّك نحو النّمو الرّوائي وتتدافع الأحداث نحو التّعقيد والدّورة، وبَحِسْبِك كذلك أن تتصوّر أشخاصا يولدون في اللامكان يتحرّكون في فراغ، وبَحِسْبِك كذلك أن تتصوّر أحداثا تتمّ فضلا عن أن تتشابك وتتنامى في اللاشيء، ثمّ عليك أن تحكم بعد تصوّر هذا ما يمثّله المكان من أهميّة»[3] فتعدّد الأمكنة في الرّواية واختلافها يؤدّي إلى تطوّر الأحداث، ممّا يشكّل إيقاعا مكانيًّا متميّزا.

ويعدّ عنصر المكان من العناصر السّردية المشكلّة للإيقاع في الرّواية، لأنّ تواتر العلاقات المكانيّة بين المكوّنات السّرديّة الأخرى يعمل على صنع الانسجام والانتظام « الذي يمكن أن يعرف بأنّه وجود ترتيب معيّن لوحدات النص، وهو ترتيب مُطَرَّد بشكل متفاوت ومختلف»[4].

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 72.

[2]- عبد الحميد إبراهيم، القصّة المصريّة وصور المجتمع الحديث من أوايل القرن العشرين إلى قيام الحرب العالمية الثّانية، دار حراء، ألمانيا، 1996، ص 71.

[3]- صفوان الخطيب، الأصول الرّوائية في رسائل الغفران، دار الهديّة، القاهرة، ط 1، 1984، ص 13.

[4]- تودوروف، الشّعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط 2، 1990، ص 63-64.

ومن هذا الانسجام والانتظام والحركة والاختلاف على صعيد الأماكن يتشكّل الإيقاع المكاني في العمل الرّوائي، لأنّ المكان « يحوي بين طياته أماكن مختلفة، موزّعة على كلّ من الأشخاص والأزمنة»[1]، والمتلقي هو الذي يشكّل الإيقاع المكاني « بحكم أنّ القارئ أو المتلقي هو الذي يستطيع أن يحدّد أبعاد هذا الفضاء، ويعرف كنهه عن طريق تحديده، فهناك الفضاء الإيحائي ذو البعد الثّنائي التّخيلي، وهناك الفضاء الجغرافي المحسوس والذي يحوي بداخله أمكنة متعدّدة»[2].

فمن خلال تحرّك الشّخصيات الرّوائيّة فوق الأمكنة يتخيّل المتلقي أمكنة ويرسمها في ذهنه فينتج الإيقاع الرّوائي الذي « يعتمد على عناصر البنيّة الرّوائيّة، كالأحداث والشّخصيات والحوارات والمواقف والأمكنة والعقد والمشاهد والتّحولات»[3]، فالشّخصية تتحرّك فوق أمنكة معيّنة يحضرها الرّوائي، وفي ظل زمن روائي معيّن، إذ يتشكل الإيقاع الرّوائي أيضا من خلال قدرة الرّوائي على استحضار أمكنة لها علاقة بالأحداث والشّخصيات.

للأحداث والشّخصيات والأزمنة علاقة في تشكيل الإيقاع المكاني في الرّواية، والمكان ثابت في بعده الجغرافي، لكنه متغيّر ومتّحرك في بعده الإيقاعي، حيث يتبدّل ويتغيّر بتغيّر أحوال الشّخصيات وتغيّر الأحداث وتطورّها، فالإيقاع المكاني في العمل السّردي هو عبارة عن « إيقاع الأمكنة في حياة البطل، وانعكاساتها وأثارها في تغيير إيقاع عالمه الدّاخلي»[4]،إذ يتواجد الإيقاع المنسجم والمنتظم للمكان في الرّواية من حيث « رصد حركة الشّخصيات عبر الأمكنة والأزمنة لهم ثمّ علاقات الأحداث بالمكان ثمّ الوقوف على هذا الهيكل المعماري الذي يشكّل جزءًا هامًّا من بناء الرّواية وإيقاعها وهندستها»[5].

ويتجسّد الإيقاع المكاني في الرّواية من حيث « قدرته على التّأثير في تصوير الشّخصيات وحبك الحوادث...فالتّفاعل بين الأمكنة والشّخوص شيء دائم ومستمّر في الرّواية، مثلما هو دائم

---

[1]- عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الرّوائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنّشر، القاهرة، ط 1، 2010، ص 46.

[2]- المرجع نفسه، ص 46.

[3]-أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي، ص 22.

[4]-المرجع نفسه، ص 81.

[5]- المرجع نفسه، ص 35.

ومستمر في الحياة. فتكوين المكان وما يَعْرُوهُ من تَغَيُّر في بعض الأحيان، يؤثّر تأثيرا كبيرا في تكوين الشّخوص، وقد يكون وصف الأمكنة من الدّوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشّخصية الرّوائية»[1]، فيتناغم الإيقاع المكاني مع الحالات الدّاخلية والخارجيّة للشّخصية والأحداث والمشاهد والأفكار ، ممّا يؤدي إلى تغيّر الإيقاعات المكانيّة وتبدّلها بتغيّر هذه العناصر.

ولذلك سنتطرّق إلى دراسة الإيقاع المكاني في رواية (دمية النّار)، باعتباره ظاهرة أسلوبيّة متميّزة عند بشير مفتي فهو « أداة فنيّة تسهم في تطوير الأحداث، وفي بعث الحركة الدراميّة، بما يكثّفه من صراعات نفسيّة وماديّة، وفي الوقت نفسه دلالة يرمز به المؤلّف إلى معان خفيّة، تتّصل بواقع الحدث وبواقع الشّخصيّة»[2]،كما أن للمكان بعدا نفسيًّا كالمشاعر والأحاسيس، وقد تنوّعت وظائف ودلالات الإيقاع المكاني في الرّواية بتنوع رؤية الكاتب للمكان.

لكن نجد أن شخصيات الرّواية تتحرّك في حيزّ مكاني مركزي هو مدينة الجزائر العاصمة والذي تتفرّع عنه أمكنة عديدة، وسنحاول تتبع تحركات انتقال الشّخصيات عبر هذا المكان الواسع، هذا الانتقال والتّحرك يولد إيقاعا مكانيّا منسجما، فقد كان هذا التّحرك نتيجة للضّغوطات والكبت والاضطهاد النّفسي الذي تعيشه شخصيات الرّواية، ومنه يمكننا أن نميّز بين نوعين رئيسيين من الأمكنة:

1- الأمكنة المفتوحة:

وهي الأمكنة التي يمكن لكلّ النّاس ولوجها دون طلب الإذن من أحد، ومنها أماكن مفتوحة ولكن لها حيّزا شبه مغلق، وأماكن منفتحة لا يحدّها أيّ حاجز، حيث يلمس فيها مرتادوها نوعًا من الحريّة، ومن أمثلة الأماكن المفتوحة في الرّواية والتي شكّلت إيقاعا مكانيًّا ساهم في تحقيق جماليّة فنيّة للرّواية.

أ- الجزائر العاصمة: هي مسرح أحداث مختلفة، وردت في الرّواية، فالجزائر هي المكان اللامحدود الذي يستقبل شخصيات كثيرة ومختلفة في المستوى والصّفة، فهي الفضاء الذي شمل مختلف أنواع الظّلم والاستبداد والطّغيان، كما أنّها رمز للبحث عن الماضي والحياة القائمة على الاختلاف

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص 131.

[2]- محمد عبد الحكيم عبد الباقي، المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ، مجلة القاهرة، العدد (92)، 1989، ص 17.

والتّفكّك، ومدينة الجزائر تعتبر المكان الأساسي والمحوري في (دمية النّار)، تضمّ كل الأشكال الاجتماعيّة، والنّفسيّة المعقّدة، مكان مليئ بالفوضى وعدم الاستقرار، وهذا على حد تعبير الرّوائي: « ولم يكن أحد يستطيع التّكهن إلى أين تسير الأمور، حتى حدث الانفجار الذي هزّ البلد بأكمله، وكنت قد أنهيت لتوي دراستي الجامعيّة حينما بدأت تحدث الاغتيالات العجيبة في صفوف المثقّفين، ثمّ راحت أخبار الانفجارات التي تقع في كل مكان من هذه الأرض الكبيرة تصل الأذان، وأحيانا نراها مرآى العين»[1]، وهذا راجع للأوضاع الأمنيّة المتوتّرة والغاضبة، فقد كانت الجزائر العاصمة في فترة الثّمانينات والتّسعينات بؤرة للفساد والقهر الاجتماعي، يقول الرّاوي:« بعد الانفتاح البسيط الذي عرفته الجزائر عندما توفي الزّعيم، وكنت أتابع التّقلبات والتّحولات بعين مدقّقة، كما أنّني شاهد على مرحلة مهمّة يتطلّب الواجب فهمها جيدّا، وكانت قراءة الجرائد تساعدني على الفهم، ليس لأنّها كانت تتضمّن معلومات كافية أو تحليلات دقيقة صائبة، ولكن لأنّ الصّراعات الكبيرة التي تحدث بين أهل الظّل كانت معظم الوقت تحسم على صفحاتها، وتتمظهر في مثل هذه الأخبار والتّصريحات التي لا يفهمها إلا من يقرأ بين السّطور، لا ما هو واضح منها»[2].

ونظرا لتردي الأوضاع في الجزائر آنذاك أصبح القوي والضّعيف يهدّد ويقتل ويشرّد باسم الجزائر، ومثل ذلك الحوار الذي دار بين رضا شاوش وسعيد بن عزوز:

« أنا أريد مساعدتك وأنت تستفزني بهذا الشّكل، أين تحسب نفسك؟

- أنت في الجزائر، يمكنني أن أرميك الآن في زنزانة ولن يسمع بك أحد من اليوم.

- لن يسمع بي أحد من اليوم.

- لم يكن تهديده هو المخيف، كل الناس تهدّد باسم الجزائر، القوي والضّعيف، لكن الإحساس بأنّ سعيد بن عزوز كان بالفعل يملك تلك القدرة على ذلك، يستطيع أن يحدّد مصيري في هذه اللّحظة»[3].

---

[1]- الرّواية، ص 17.

[2]- الرّواية، ص 50.

[3]- الرّواية، ص 65.

ورغم تلك الوضاع الاجتماعيّة الخانقة إلاّ أنّنا نَسْتَشِفُ في الرّواية بصيصًا من الحبّ خاصّة الحبّ الذي يُكَنّه رضا شاوش لرانيا ، رغم أنّه ليس حبًّا متبادلا بين الطّرفين، إلاّ أنّه يدفعنا للقول بأنّ له مكانا في مدينة الجزائر رغم كلّ شيء؛ فقد كان الرّاوي يحبّ رانيا بجنون يقول: « أيامها لم أكن أعرف ما هو الحبّ؟ ولكن صورة رانية كانت هي مختصر الحبّ وجنونه المتوحّش»[1].

إنّ انتقال الشّخصيات والبطل عبر مدينة الجزائر من مكان إلى مكان شكّل « إيقاعًا غنيًّا بالدّلالات النّفسيّة والفكريّة، فضلا عن الوظيفة الفنيّة والجماليّة»[2]، فالجزائر في الرّواية ليس ذلك الإطار الجغرافي الذي تتحرّك فيه الشّخصيات وفق أحداث معينة فقط، بل له أبعاد ودلالات عديدة، فتحرّك الشّخصيّة في مدينة الجزائر العاصمة له عدّة دلالات ومعاني، و« المكان الرّوائي السّردي يَعْبُر داخل فضاء السّرد الروائي عن معطى سيميوطيقي، على النّحو الذي يمثل طبيعة الشّخصيّة وعنوانها وحساسيّتها ورؤيتها وتطلّعها في الخطاب والنّص والتشّكيل والرّؤية، فالمكان لا يتوقّف على المستوى الحسّي، وإنّما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني حافرا مسارات وأخاديد
غائرة في مستويات الذّات المختلفة، ليصبح جزءًا صميما منها»[3].

فالجزائر العاصمة لم تكن المكان الهندسي على خارطة العالم بالنّسبة للشّخصيات والشّخصية البطلة، بل مكانا متخيّلاً تحرّكت فيه الشّخصيات بواسطة اللّغة باعتبارها أداة تواصل فالسّارد اعتمد عند بنائه للرّواية على رؤيته ونظرته للواقع الحقيقي في مدينة الجزائر والأوضاع الاجتماعيّة الرّهيبة التي كانت سائدة.

إن انتقال البطل رضا شاوش بين الأمكنة في الجزائر شكّل الإيقاع المكاني، ذلك أنّ الإيقاع المكاني يهتم بالأمكنة بالدّرجة الأولى وعلاقاتها بالشّخصيات « من حيث توظيفه لرصد حركة الشّخصيات عبر الأمكنة بشكل ينسجم مع عالم الرّواية الفكري وبنائه الفنّي»[4]، ومساهمة هذا

---

[1]- الرّواية، ص 43.

[2]- عادل عوض، تعدّد الأصوات في الرّواية المحفوظية، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2009، ص 221.

[3]- محمد صابر عبيد، فضاء الكون السّردي جماليات التّشكّل القصصي والرّوائي، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان، ط 1 2015، ص 178.

[4]-أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي، ص 10.

الإيقاع في الكشف عن أسلوب الرّاوي وعلاقته بالمكان، فالرّاوي يلجأ إلى تغيير الأمكن هروبا من واقعه الأليم في الجزائر العاصمة نتيجة للكبت والضّغط النّفسي الذي سببته الظّروف الاجتماعيّة والسّياسيّة القاسية، ومن الأمكنة المفتوحة التي احتوتها مدينة الجزائر العاصمة:

ب- الشوارع والأحياء:

- **الشّوارع:** يرسم الرّوائي شوارع وأحياء معروفة بعراقتها وأصالتها، لينقل ما هو واقعي إلى المجال الفنّي، ويجعلها مليئة بالدّلالات والمعاني،ويصفها السّارد وصفا نفسيًّا تتخلّله بعض المشاهد الوصفيّة فيعبرّ أحيانا عن إعجابه بها، وأحيانا أخرى عن كرهه لها، وإنّ تنقل الرّاوي عبر هذه الشّوارع والأحياء خلق الإيقاع المكاني في الرّواية، فلقد حاول البطل في انتقاله بين شوارع مدينة الجزائر تغيير حاله والتّنفيس عن نفسه هروبا من ضغوطات الحياة، يقول رضا:« خرجت من البيت، سرت إلى غاية ساحة الأبيار، لم يكن الطّريق مزدحما كالعادة، لكنّني فضلت المشي مع ذلك.من حي شوفالييه يبدو الطريق مفتوحا نحو الأمام. وبعدها أخذت سيارة أجرة إلى شارع ديدوش مراد»[1].

إنّ تنقل رضا من بين شوارع مدينة الجزائر ولّد إيقاعا مكانيًّا كونه خرج من بيته يريد التّرفيه عن نفسه والخروج من حالة التّأزم والقلق والاضطراب التي يعيشها،« وهذه الحركة تشكّل إيقاعا متوازيًّا ومرتبطا بإيقاع عالمه الدّاخلي، كإيقاع التّحولات وإيقاع المواقف والانفعالات التي تتزامن وتتواصل مع إيقاع العالم الخارجي كالأزمنة والأمكنة والأحداث»[2]، لكن حدثت مفارقة غريبة في تنقّل البطل عبر الشّوارع، وهي أنّ الشّارع لم يعد مكانًا للتّرفيه عن النّفس، وإنّما لتأزم حال البطل وقلقه فعندما تتبع رانية وصديقها تأزّمت حالته، يقول:« بلا جواب سرت خلفهما حيث رأيتهما يلجان شارع ديدوش مراد حتى وصلا لساحة أودان، ثمّ عبر النفق الجامعي حتى وصلا إلى شارع باستور بقيت أسير من بعيد لا ألوي على شيء، هل كان في ذهني أن أفضحهما؟ أن أشي مرة أخرى لأخيها كريم بمكان جريمتها النكراء؟ أم فقط لأزيد من غليان مشاعري الآثمة نحوهما؟ وصلا لعمارة تقابل قصر الحكومة»[3].

---

[1]- الرّواية، ص 91.

[2]-أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي، ص 15.

[3]- الرّواية، ص 78.

فقد خرقت هذه المفارقات توقعات المتلقي، فالشّارع أصبح موضع قلق واضطراب في حياة البطل بعد أن كان موضع راحة وطمأنينة، وهذا التّحول في المكان هو الإيقاع المكاني.

– الأحياء:

لقد تكرّر ذكر الأحياء كثيرا في الرّواية، ممّا ولّد إيقاعا مكانيًّا متناسقا، حيث أجاد الرّوائي في صنع الأمكنة الخاصّة بعالم الرّواية ومن تلك الأحياء:

○ **حي بلوزداد:** هو حي عريق في مدينة الجزائر، يمثّل مسقط رأس البطل، وطفولته البريئة وقصّة عشقه وحبّه لرانية، يقول عنه البطل: « ولدت في حي شعبي اسمه بلوزداد (ستنطقون الاسم بصعوبة)، بالقرب من جبانة سيدي أمحمد، وكان سابقا يسمى بلكور، أحتفظ باسمه الأول مثل مختلف الأحياء بالعاصمة »[1]، تحقّق الإيقاع المكاني عبر انتقال البطل وتحرّكه في حي بلوزداد الذي كان مسرحا لطفولته وعلاقته بأسرته وأصحابه، حيث كان يتردّد عليه وينتقل عبر أماكنه، فكان مثلا يذهب إلى المدرسة الواقعة بنفس الحي، فحركة البطل من المنزل إلى المدرسة تحدّدها ظروفه وأهدافه ورَغبته في تحسين مستواه العلمي يشكّل إيقاعا مكانيًّا.

يمثّل حيّ بلوزداد مكانا مُنْفَتِحًا منفرجا في حياة البطل ففيه وُلِدَ، وفيه عاش قصّة حبّه مع رانية، وحلم بعيش هنيء معها، كما كان يحلم بأن يكون له مستقبل زاهر في مجال الكتابة والأدب، فالحي يعني له الرّاحة والسّكينة كان دائما يحبّ التّجول بين أزقته، « ولكن بقيت صورة حيّنا ناصعة في ذهني، وجميلة، وكنت أحب تلك الأزقة الضّيقة بالرّغم من خطرها ليلا، كنت أحبّ وأنا صغير أن أتمشى مع أخي الكبير متشبّثا بيده حتّى لا أضيع أو أسقط، أو تلتهمني زحمة ذلك الحي الشّعبي الكبير، لا أمل من النّظر إلى قاعات السّينما... والأسواق الكبيرة... وللنّاس الذين كان يخيّل إلى أنّهم سعداء بالفطرة»[2].

---

[1]– الرّواية، ص 24.

[2]– الرّواية، ص 24.

لقد كان حي بوزداد مفتوحا ومنفرجا بانفراج حال البطل وشعوره بالرّاحة والطّمأنينة وهو يسير بين أزقّته ورؤيته للنّاس، وهذا الانفراج والصّعود في الحركة هو الإيقاع المكاني في الرّواية، فلقد عبّر الحي على الحالة النّفسيّة الهادئة والسّعيدة للبطل.

- **الحي القصديري:** إنّ تحرّك البطل في هذا الفضاء يدلّ على رغبته في تغيير حاله إلى حال أفضل، حيث ذهب إليه وهو متصدّع الرّوح باحثا عن رانية أو كان يأمل أن تعود معه ليعيشا معا في سلام، يقول:« ذهبت لذلك الحي القصديري وأنا متوتّر جدا، بأحاسيس غير مضبوطة متنافرة»[1]. ويصفه البطل بأنّه « أشبه ما يكون بالحزام الطّويل الذي تتشابك فيه الأكواخ المصنوعة من الطّين والحديد المهمل، والمغطى بأعصان النخيل وعجلات السّيارات المحروقة، سواق لمجاري القاذورات، أطفال يلعبون، مراهقون يشربون ويزطلون، حياة مهمّشة بالكامل، فقر ومذلة، تشعر كأنهم بعوض متعفن وسام »[2]، لقد حاول رضا شاوش بذهابه إلى ذلك الحي القصديري تغيير حاله وتأزّمه فربما يجد فيه انفراجا لهمّه، فالفضاء يعدّ شرحا لحال الشّخصيّة ونفسيّتها، فالإيقاع المكاني الصّادر عن انتقال البطل من مكان لآخر مع عدم تغيّر حالته الفركيّة والوجوديّة يوحي بالاغتراب والضّياع النّفسي الذي تعيشه الشّخصيّة البطلة، « وإنّ التّلاعب بصورة المكان في الرّواية يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، فإسقاط الحالة الفكريّة أو النّفسيّة للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه، يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداث»[3].

وهكذا يصبح إيقاع المكان وسيلة تعبير يُبين من خلالها البطل عن موقفه من الحياة ومن الأوضاع السّائدة، وذهابه إلى الحي القصديري يدلّ على انفراج حاله وتحقيق مبتغاه باعتدائه على رانية، فشعر بالرّاحة، وبالتّالي نجد تصاعدا في حركة الإيقاع المكاني.

- **حي حيدرة:** يرمز للنّظافة والهدوء والتّقدّم والرّقي، كان مكانا يحبّ البطل زيارته « عندما كنت طفلا كنت أحبّ زيارة حي حيدرة، كان حيًّا نظيفا جدا، وصامتا كذلك، مختلفا عن الأحياء

---

[1]- الرّواية، ص 105.

[2]- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ص 71.

[3]- الرّواية، ص 97.

الشّعبيّة التي كنّا نسكن فيها، والتي كان أهمّ سماتها الضّجيج والفوضى والازدحام»[1]،لقد تصاعد الإيقاع المكاني بتصاعد حال البطل عند ذهابه إلى حي حيدرة العتيق فتحرّك البطل في ذلك الحيّ يجعل الإيقاع المكاني منفتحا بانفتاح نفسية البطل وانفراج أحواله إذ يشعر بالطّمأنينة والرّاحة عندما يذهب إليه.

- **حي شوفاليه:** هو الحي الجديد الذي انتقل رضا للعيش فيه مع عائلته بعد وفاته والده كان هذا المكان يشعره بالأمان والطّمأنينة، وينسيه الآلام والأيام التي كان يعانيها في بيته القديم بحي بلوزداد حيث كان والده يعامل أمّه بقسوة ويضربها ضربا مبرّحا، وهو ما ترك في نفسيّته جرحا عميقا لا يبرأ، لذلك أصبح مرتاحا فكريًّا في حي شوفاليه ولو بشكل جزئي.

وكان رضا شاوش يحبّ حيّه الجديد (شوفاليه) خاصّة لما التقى برانية من جديد بعد طول فراق يقول:« لا أدري كيف عرفت عنوان بيتنا الجديد بحي شوفاليه. عندما عدت بعد جولة صباحيّة لم يكن لها هدف محدد، وجدت أمّي تستقبلني بخبر زيارة رانية لنا، سألتها على الفور إن كانت موجودة؟ فردّت بأنّها ذهبت... شكرت أمّي وعدت من حيث أتيت، صحيح، كان رأسي فائرا بما يكفي من غم وهم، ولكن لم أكن أستطيع التّخلي عن رانية في تلك الظرّوف العسيرة»[2]، ينفتح إيقاع المكان بانفتاح وضع البطل، وعيشه في حي جديد ينسيه ما مرّ به من آلام، فتحوّل الإيقاع المكاني إلى سريع ومتناغم مع تطّلع البطل إلى التّغيير والتّحول من المكان القاسي الذي كان يعيشه، والذي كان ينفرُ منه (المنزل) فكريًّا ونفسيّا إلى مكان أكثر راحة وأكثر هناء خاصّة مع محاولة البطل الانفراج من خلال الدّخول في مغامرة عاطفية مع رانية ومحاولة مساعدتها للتّخلص من جبروت أخيها كريم.

- المقاهي:

- **مقهى حليب إفريقيا:** المكان الذي ذهب إليه الرّوائي في ساحة أودان بحجة لقاء رضا شاوش« كان المكان ضاجًّا بالزّبائن الماكثين، والنّاس العابرين، حيث وجدت رضا ينتظرني هناك

---

[1]- الرّواية، ص 105.

[2]- الرّواية، ص 74.

جالسا لوحده يتأمّل، لا أخفي بأنّ منظره أوحى لي بتفكيرات غريبة»[1]، ولقد كان الرّوائي يتمنّى لقاء رضا شاوش ليعرف عنه المزيد، حيث كان يعتبره رجلا غامضا، وإنّ حركة السّارد للقاء البطل رضا شاوش شكّلت الإيقاع المكاني المتصاعد والمفتوح، فانفرجت نفسيّة السّارد وتغيّرت حاله من القلق والتّأزم، الذي كان يراوده بشأن رضا إلى الاتياح عند رؤيته ومقابلته وبالتّالي الانفراج والانفتاح.

○ **مقهى رونيسونس**: يدفع البطل حنين جارف لذلك المكان، إذ يعدّه مكانًا خاصًّا به لأنّه المكان الذي جمعه بمحبوبته رانية، من خلال دعوتها لشرب القهوة، «رأتني فابتسمت وتقدّمت نحوي، صافحتني بحرارة، وقالت إنّها في إجازة، لكن لا أحد يعلم في البيت بذلك...وطلبت منّي أن نشرب القهوة في مقهى رونيسونس المقابل حيث جلسنا قبالة بعض، كنت بلا إرادة، أرتجف من الدّاخل، وكنت أشعر أن حبّي لها قد وصل لذروته»[2]،كان لقائه برانية أكثر شيء يسعده ويفرحه في الحياة، فلطالما أحبّها بجنون، فالمقهي حيّز رحب، مليء باللّذة والسّعادة، إنّه مكان اللّقاء بالمحبوبة حيث يحسّ البطل وهو جالس بجانب رانية بالفرح والسّرور واللّذة والأمل والحلم بغد جميل مع رانيته، الشّيء الذي عمّق هذا الإيقاع المكاني وجعله أكثر تفرّدا وتميّزا، حيث تتسارع حركة الإيقاع المكاني وتتصاعد بارتياح البطل وهو بجانب محبوبته.

– **المقبرة**: تمثّل المقبرة لدى بعض النّاس مكانا للخوف والموت، والمصير المحتوم الذي ينتظرها، لكن عند البعض الآخر تمثّل مكانا للشّكوى والتّشفع بالأولياء الصّالحين، ومتنفّسا للإفصاح عن الهموم التي ضاقت بها الصّدور، كما تمثّل مكان للالتقاء وتبادل الحديث، كما هو الحال مع والدة البطل حيث تتحوّل المقبرة إلى مكان مفتوح تفرّج فيه الوالدة عن همومها وتهرب من سطوة الزّوج، وتنفّس من خلاله عن نفسها بالشّكوى للأولياء الصّالحين وطلب المساعدة منهم لهداية زوجها، كما أنّها المكان المفتوح الوحيد الذي تجتمع فيه بالنّسوة، وكان البطل يذهب معها، للّعب مع الأطفال يقول: « كنت أذهب مع أمّي للجبانة القريبة من بيتنا، مكان يقع في طرف بلوزداد، بحي العقيبة. هناك حيث تتجمع النّسوة كل يوم جمعة ويتبادلن الأحاديث الخاصّة بهنّ، لم يكن يحلو لي سماعهنّ

---

[1]– الرّواية، ص 12.

[2]– الرّواية، ص 91.

وهنّ يطنبن في التّبرّك بالوالي الصّالح والتّشفع به، وطلب المساعدة والنّجاح وغير ذلك،كنت مع من تحضرهم أمهاتهم مثلي، نلعب بسذاجة الأطفال حتى تأمرنا أمهاتنا فنعود»[1].

إنّ تردّد البطل جمعة إلى المقبرة ولد أسلوبا تكراريًّا، وحركة في الإيقاع المكاني، وتصاعدا في وتيرته، فأصبحت المقبرة مكانًا للانفراج من الهموم والراحة واللّعب، بعدما كان يشكّل لدى الآخرين مكانًا للخوف، وبهذا تتحولّ إلى مكان مفتوح ومنفرج بانفراج حال البطل وارتياحه.

– **مدينة عنابة:** رمز للانفتاح والحريّة، لجأ إليه البطل هروبا من قبضة سعيد بن عزوز أحبّ البطل هذا المكان حيث شعر فيه بالأمان والاستقراريّة، حتى أنّه لم يرغب في العودة إلى مدينة الجزائر، كما أنّه أعجب به كثيرا، يقول:« قضيت أسبوعي العنابي متنقّلا بين ساحة الوسط وكورنيشها، متجوّلا بين أزقّتها المفتوحة...استلطفت مدينة عنابة، ووددت لو أمكث فيها مثلما فعل قبلي رفيق، هاربا من قتلة الأحلام وسجّانيها»[2].

لقد لجأ البطل إلى مدينة عنابة لتغيير حاله وتأزّمه وتوتّره، لعلّه يجد في عنابة ما كان يطمح إليه من الانفراج والتّنفس من هذه الأزمة التي ألمّت به (أزمة مطاردة سعيد بن عزوز له)، وبالفعل تغيّر حال البطل وانفرج همّه، وانحلّت أزمته النّفسيّة والفكريّة، وهناك ما يؤكدّ ذلك في الرّواية « اتّصل بي أخي الكبير عبر الهاتف، لا تقلق لقد حلّت المشكلة، ويمكنك أن تعود»[3]، فالتّغيير الذي وقع في نفسية البطل وانفراج همّه أحدث إيقاعا روائيًّا، وبالتّالي خرق أفق انتظار وتوقّع القارئ الذي توقّع عدم حل المشكلة، وهذا هو الإيقاع الذي يخيّب توقّع المتلقي، فالإيقاع يرتكز أساسا « على التّكرار والتّوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقّعنا، سواء كان ما يتوقّع حدوثه يحدث بالفعل، أو لا يحدث»[4].

---

[1]– الرّواية، ص 25.

[2]– الرّواية، ص 67– 70.

[3]– الرّواية، ص 91.

[4]– أ.ريتشاردز، مبادئ النّقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسّسة المصريّة العامّة للتّأليف والتّرجمة والطّباعة والنّشر، (د.ط)، (د.ت)، ص 188.

2. الأماكن المغلقة:

ونعني بها الأماكن التي لا يدخلها إلا أصحابها أو المقرّبون منهم، حيث يتمتّعون فيها بالحريّة أثناء القيام بأعمالهم سواء كانت مشبوهة أو غير مشبوهة، يقرّها القانون والشرّع، أو يمنعها، لكنّها تشترط على من يدخلها أن يحترم قوانينها.

تكتسي الأمكنة المغلقة طابعا خاصًّا في الرّواية، من حيث تفاعل الشّخصيّة معها، ومن حيث مقارنته بفضاء أكثر انفتاحا وانفراجا واتّساعا، إذ نلحظ الأماكن المغلقة في الرّواية توحي باللأمن والضّياع والانفصام والتّشظي والفقدان، فشكّلت بذلك إيقاعا مكانيًّا مغلقا ومتأزّمًا أو بطيئًا بتأزّم حال الشّخصيّة وقلقها. ومن أمثلة الأماكن المغلقة في (دمية النّار):

أ- **المنزل**: هو رمز للقهر والمعاناة والطّغيان والجبروت الذي كان يمارسه الوالد على زوجته وأولاده، ممّا خلق في فكر البطل تأزّما واضطرابا نفسيًّا شديدا، حيث أصبح المنزل في ذهن البطل مكانًا ضيّقا ومغلقا وقلقا، لضيق تشظي نفسيّته.

فلم يكن ذلك المكان الجميل الذي يشعر فيه الجميع بالهدوء والرّاحة والطّمأنينة، فالسّارد يصف المنزل وصفا نفسيًّا،لا يشعر فيه بالراحة، ويعدّه بيتا مغلقا يدعو إلى القلق والتّأزّم، فوالده كان يضرب أمّه في المنزل « يقذفها بالنّعل فيصيب وجهها أو صدرها أو كتفها، ومرّة يصيب بطنها فتكاد تسقط لهول تلك القذفة الجبارة، لتختفي بسرعة دون أن تردّ له الضّربة، وقد تعمد أحيانا إلى الإضراب عن الكلام ليوم أو يومين، ونادرا ما يتجاوز ذلك، وتعود من جديد لعادتها القديمة، فتسمح له بمجمعتها في الفراش أو التّحدث معها قليلا، رغم إنّه كان قليل الكلام معها كما كان معنا نحن أبناؤه»[1]، وما يؤكّد على أنّ المكان (المنزل) كان رمز ألم وتصّدع في ذهنيّة البطل قوله:« كما لو أنّه خلق منطقة صامتة وجرحا لا يبرأ، جرحا عميقا نافذا»[2].

فالتّشظي الحاصل في نفسيّة البطل، قد ولّد إيقاعا مكانيًّا متأزّما، فالبيت يعني الانغــلاق

---

[1]- الرّواية، ص 27-28.

[2]- الرّواية، ص 25.

والتّصدع، يقول البطل، « بعد سَنتي الخدمة العسكريّة التزمت القعود في البيت، والنّظر في كتبي التي بقيت من عهد مضى محاولا قراءتها من جديد، نسجت في عزلة دامت عاما تقريبا...كنت أبقى في غرفتي لا أبرحها، ولم يكن أحد يكترث في البيت إن كنت موجـودا أم لا»[1]، فالبيت أصبح ضيقًا بضيق حال البطل وتأزّمه.

ب- **السّجن**:يعدّ السّجن مكانا مغلقا وضيّقا، كان البطل يمقته كثيرا، لأنّ والده كان مدير السجن، وهذا ما جعل رضا يكرهه ولا يحب الذين يعملون فيه، ظنًّا منه أنّ المسؤولين هناك يقومون بتعذيب النّاس، ويسلبونهم حريّتهم وحقوقهم يقول: « يسألني أخي:

- ما مشكلتك مع السّجن؟

- أجيبه بسذاجة.

- أكره الأقفاص المغلقة وأحب الحريّة»[2].

وهـو موقـف ترسّـخ في ذهنيـة البطـل مـن خـلال عمـل والـده في السّـجن وقيامـه بتعـذيب المساجين، يقول عنه، « كان أبي يعمل في مؤسّسة العقاب كما سمّيتها أنا لاحقا، تيمّنا بصديقي كافكا»[3]، فالسّجن هو رمز للعذاب والعقاب والمعاناة، ولم تتغيّر نظرته للسّجن رغم وفاة والده وحتى أزمته الفكريّة والنّفسيّة لم تتغيّر ممّا شكل إيقاعًا مكانيًا متأزّما بتأزم حال البطل.

ج- المطعم:وفيه يتعرّف البطل على جماعة الظّل، والتي سيصبح لاحقا منخرطا فيها، يقول رضا: « وكان المطعم كبيرا وعلى طراز حديث لكن بلمسة عريقة تنتمي للعهد النّابليوني، أما اسم المطعم فهو باريس الصغيرة، كلّ شيء فيه على الطريقة الفرنسيّة، والجميع يتكلّم اللّغة الفرنسيّة من حارس الباركينغ إلى الخادم الذي استقبلنا كأنّنا ندخل إلى قصر الإليزيه، بدا الأمر سخيفا لكن مهيبا بعض الشّيء، ولولا معرفة تحمّس سعيد لكلّ ما في المطعم من أرستقراطيّة غريبة، وجنوح شكلي مفرط في التّقليد لخرجت فورا...وكانوا ثلاثة كهول في سن متقدّمة، ولكن وجوههم محمرّة وعيونهم تلمع

---

[1]- الرّواية، ص 55.

[2]- الرّواية، ص 85.

[3]- الرّواية، ص 29.

كالماس»[1]. لم يثر المكان اهتمام البطل، بل يبدو له سخيفا وتافها، وفيه بعض الهيبة، وذلك أسلوب سعيد بن عزوز في الإطاحة برضا واستدراجه ليصبح بعد ذلك خادما في ظلّ هاته الجماعة، وعليه فالمكان(المطعم) نجده يكتسي أهميّة خاصّة في الرّواية، كونه مبعث تغيّر وتحوّل في حياة الشّخصيّة البطلة، وقد كان تغيّرا نحو الأسوأ، كونه أصبح شخصا آخر شرّيرا وباع ضميره.

فهذا التّغيّر في حياة البطل أحدث إيقاعا، كونه يحدث بتغيّر حال الشّخصيّة من حال إلى حال، ممّا يكسب المكان معان ودلالات تتجاوز معناه العادي والمألوف، فالمكان غيّر البطل ووطّد علاقته مع بقية الشّخوص.

د- جبل عين شنوة: يتحوّل الجبل من المكان المفتوح إلى مكان المغلق، ويصبح رمزًا للمعاناة والعذاب والانغلاق، لأنّه الموضع الذي فقد فيه ابنه عدنان بعد أن تمرّد على نظام البلاد وذهب رضا إلى جبل عين شنوة لينقد ابنه المهدّد بالقتل إذا ما عاد إلى الحياة العادية ويترك الجماعة في الجبل، لكنّه لم يستطع انقاذه ومات في ذلك المكان الموحش والمتأزّم والمقلق، وكأنّه يدفع ثمن أخطاء والده، يقول البطل: «طلبت من أجهزتي الاستعلام عن المكان الذي يختبئ فيه عدنان والجماعة التي تنتمي إليها...وكنت أركب مع حرسي الخاص بسيارتي، وأتوّجه لجبل في عين شنوة... تركتهم خلفي وصعدت عبر تلك الأشجار المتشابكة بعضها البعض، الملتويّة فيما بينها وهي تعقد حزاما ساترا لحماية هؤلاء الشّباب المتمرّد الذي رفض منطق الظّلام المفروض عليه ليغرق في ظلامه الأخر...وبدل أن تنطلق رصاصة البندقية لتأخذني إلى العالم الأخر وأرحل نهائيا عن هذه الحياة، انطلقت رصاصات الرّشاشات من كل جهة، وسقطوا جميعهم مقتولين على الأرض، دماؤهم تسيل، وعيونهم تبرق»[2].

إنّ انتقال البطل من المكان الذي التقى فيه برانية في مطعم برياض الفتح إلى جبل عين شنوة لمحاولة إنقاذ ابنه، شكّل إيقاعًا مكانيًا عبر تحرّك الشّخصيّة البطلة من مكان لأخر، فتغيّر حاله من الانفتاح والهدوء إلى القلق والتأزّم الفكري والنّفسي فأصبح الجبل مكانًا للانغلاق والتّأزّم، بدل الانفتاح والانفراج.

---

[1]- الرّواية، ص 98-99.

[2]- الرّواية، ص ص 164- 165- 167.

هـ- المدينة السرية: هو المكان الذي دفع البطل إلى أقصى ظلمات الحياة، وفيه تحوّل إلى إنسان آخر فقد فيه روحه وإنسانيّته، وهو مكان شبيه بتلك الأمكنة التي نسمع عنها في الحكايات والأساطير، عالم مخيف، البقاء فيه للأقوى، فيه يقومون بكل شيء مشبوه وخارج عن القانون والدّين، وفيه انتقل رضا إلى مكانة عالية حيث أصبح سيّدا بعد أن كان مجرّد رقم في هذه الدّنيا، لكن ذلك عمّق من قلقه الوجودي والنّفسي، « فبعض الأمكنة تخفق في توطيد علاقات حميميّة مع الأشخاص، لتصبح مواضع إجباريّة أشبه بالسّجون إذ يتعاظم فيها الشّعور بالحيرة والقلق، حيث تحتبس داخلها الأنفاس»[1]، فأصبحت مدينة جماعة الظّل كالسّجن الذي يقبض على سجّانيه، فلم يستطع البطل الانفلات منهم والخروج عن جماعتهم.

يتشكّل الإيقاع المكاني بتحوّل البطل إلى إنسان عديم الضّمير عند انضمامه إلى الجماعة السّريّة، وتأزّم وضعه، وحركة رضا داخل هذه المدينة السّرية هي حركة متكرّرة تكرّرت عدّة مرات مشكلة إيقاعا حركيًّا داخل النّص الرّوائي، وهذه الحركة تعكس العالم الدّاخلي الجواني لشخصيّة رضا، فهو شخص غير راض عن نفسه، تصدّع عالمه البريئ عندما دخل عالم الجريمة والعقاب وعالم السّلطة الذي لم يكن يعرف عنه شيء سوى أنّ والده كان مدير السّجن، وأنّه كان غريبا عنه يمارس عليه سلطته كما يمارس عليه سلطته كما يمارسها مع سجّانيه، وعندما انضّم البطل إلى جماعة الظّل أصبح عالمه أكثر غموضا وتعقيدا وتأزّما، هذا التّغيّر والتّحوّل الطارئ على حياة الشّخصيّة شكل الإيقاع المكاني في الرّواية.

أراد الرّوائي بيان الأبعاد الخفيّة غير المرئيّة للرّواية بأسلوب فنّي مليء بالمشاهد التّصويريّة والأمكنة التي تعْكس حال الشّخصيّة.

ولقد تحقّق الإيقاع المكاني في الرّواية عبر تردّد الأمكنة بين الانفتاح والانغلاق، فالبطل كان يتردّد بين أمكنة مفتوحة له وأمكنة مغلقة عليه، فتشكّلت تلك الأمكنة تبعا لحالات البطل الشّعوريّة والنّفسيّة، فتحوّل المكان في الرّواية إلى صفة من صفات البطل رضا شاوش، ففي حالة الهدوء

---

[1]- ينظر: كمال الرّياحي، حركة السّرد الرّوائي ومناخاته في استراتيجيات التّشكيل، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، ط 1 عمان الأردن، 2005، ص 101.

والطّمأنينة والارتياح في نفسيّة البطل، تنفتح الأمكنة وتنفرج، أمّا في حالة تأزّم وضع البطل وقلقه نجد الأمكنة منغلقة وضيّقة بضيق حال الشّخصيّة البطلة.

وعملت ثنائيات الانفتاح والانغلاق والاتّساع والضّيق على خلق إيقاع مكاني واضح في (دمية النّار)، فكانت الأمكنة متجدّدة ومتغيّرة جسّدت تطوّر المكان وتصاعد وتيرة حركته عبر مسار الرّواية كما عبّرت عن وهم الانفتاح وحقيقة الاضطراب والتّأزم في نفسية البطل، وقد سيطرت حالة البطل الفكريّة والوجوديّة في سير تطور المكان في الرّواية، ناطقة عن مشاعر واضطرابات البطل وانفعالاته، فتعدّدت الأمكنة بتنوّع أحاسيس رضا وحالاته النّفسية، فكانت مفتوحة وواسعة عند إحساس البطل بالفرح والطّمأنينة والاستقرار، ومنغلقة عند شعوره بالضّيق والهم والقلق، فالإيقاع المكاني في (دميّة النار) كان مزيجا بين أمكنة منفتحة وأمكنة منغلقة.

والمخطّط التالي يوضّح الإيقاع المكاني في الرّواية المتواترة بين المكان المفتوح والمكان المغلق:

انفراج وانفتاح حال البطل ⟵ أمكنة مفتوحة وواسعة

(هدوء – راحة – طمأنينة – حب – سعادة).

ضيق حال البطل وتأزّمه ⟵ أمكنة مغلقة وضيّقة

(همّ – حزن – قلق وجودي – وفكري- اضطراب – اغتراب نفسي وضياع).

فالأحداث تجعل المكان واقعيًّا وذا كينونة على أرض الواقع، إذْ لا يمكن تصوّر حدث خارج إطار مكاني معين. ولقد جاءت الأمكنة في الرّواية متداخلة خاضعة لمقياس الانفتاح والانغلاق، « فبالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها، تخضع في تشكّلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتّساع والضّيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة لأنّ الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي»[1] فالإيقاع المكاني يتغيّر في الرّواية بتغيّر حال البطل، ممّا يخلق حسًّا فنيًّا وجماليًّا يسهم في إثراء الرّواية أسلوبيًّا، ويحقّق اللّذة والمتعة في المتلقي.

[1]- المرجع السّابق، ص 72.

كما يؤدّي المكان دورا أسلوبيًّا متفرّدا كونه يضبط الإيقاع الرّوائي ويسهم في التّشكيل السّردي للرّواية، « حيث يتحوّل المكان إلى كائن ذي حضور استثنائي على أكثر من صعيد ويشغل مساحة واسعة وعميقة ومهمة في ذاكرة التّلقي»[1]، وتضطلع العملية السّرديّة بمنح المكان طابعه وإيقاعه الخاص، إذْ «كلّما تقدّم السّرد بخطوط في اتّجاه اكتشاف المكان واختراقه منح الحدث الرّوائي حدوده وإيقاعه»[2].

ثمّ إنّ التّحول السّريع في نفسيّة البطل بين الانفراج والتّأزّم والانتقال بين الأمكنة المفتوحة والمغلقة راجع إلى التّحولات التي عرفتها البلاد في عهد الثّمانينات والتّسعينات، وهو تحوّل إيقاعي سريع يتناغم مع تطلّع البطل ورغبته في تغيير الوضع المعيش الذي يهرب منه نفسيًّا ووجوديًّا.

وقد تحرّك الإيقاع المكاني في رواية (دمية النّار) من خلال تفاعل الشّخصيّة البطلة مع المكان مما ساهم في تشكيل نفسية البطل وعوالمه الدّاخليّة وقد حصل الإيقاع المكاني بالانسجام والتّناغم مع نوازع وأفكار البطل، فاخترق البطل حاجز المكان من خلال رؤيته الخاصّة للعالم والشّخصيات، فإيقاع الشّخصيّة البطلة وحالتها الفكريّة والنّفسيّة أحسنت التّحكم في الانتقالات المكانيّة والإيقاع المكاني، الشّيء الذي أكسب الرّواية أبعاد أسلوبيّة متميّزة من خلال التّحوّل والانتقال عبر أمكنة الرّواية.

رابعًا/ إيقاع الشّخصيات:

تعملُ الشّخصيات الرّوائية على خلق الإيقاع الرّوائي، لأنّ الإيقاع النّاتج عن حركة الشّخصيات داخل الرّواية، يكشف عمق العلاقات بين الإنسان والأشياء، وبين الفرد وتحرّكه في محيطه، وإيقاع الشّخصيات يمكّننا من معرفة العوالم الدّاخليّة والخارجيّة للشّخصيات.

فالإيقاع الرّوائي « يعنى بالشّخصيات من حيث تشكّل عالمها الدّاخلي والخارجي وفق حركة الفعل وردّة الفعل ما بين العالمين، وإنّ رصد ردود فعل الشّخصيّة المختلفة في حالات انفعالاتها أو فاعليّتها – فعلها- يبلور نسقا معينًّا ينسجم مع طبيعتها ويشكّل خطوطا منتظمة موقعة...لمسلكها

---

[1]- محمد صابر عبيد، فضاء الكون السّردي، ص 179-180.

[2]- حورية الظّل، الفضاء في الرّواية العربية الجديدة مخلوقات الأشواق لأدوار الخراط نموذجا، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، 2011، ص 304.

ولانفعالاتها النّفسيّة الدّاخليّة ولاصطداماتها بالعالم الخارجي»[1]، لذلك تعاني الشّخصيّة من اختلافات وتناقضات عديدة في بنائها النّفسي كونها ذات بعد نفسي وفكري «فالعالم الخارجي للشّخصية يؤثّر ويغيّر عالم الشّخصيّة الدّاخلي...هذا التّغيير يعود مرّة أخرى فيؤثر ويغير جزءًا من العالم الخارجي، وهكذا تصبح العلاقة الجدليّة ما بين واقع الإنسان/ الخارج ومفهومه، أو تصوّره/ الدّاخل، في حركة مستمرّة إلى ما لا نهاية من التّأثير والتأثّر والأخذ والعطاء»[2].كما يسهم الإيقاع في الرّواية في تطوير الشّخصيّة ودفعها للأمام، لا إيقافها وعرقلة خط سيرها ممّا يمنح المتلقي لذّة جماليّة وفنّية يطرب لها، وتحقّق في نفسه المتعة والرّاحة، لأنّ «الإيقاع الدّاخلي للشّخصيّة، هو أحد عناصر الإيقاع الرّوائي الرّئيسيّة، الذي يشكّل مع إيقاع العالم الخارجي للشّخصيّة، ومع إيقاعات الرّواية الأخرى بنية متميّزة خاصّة بهذه الرّواية أو تلك»[3]، فالإيقاع يتشكّل من خلال حركة الشّخصيات وعلاقتها بالأحداث والأمكنة والأزمنة.

وعليه نحاول دراسة إيقاع الشّخصيات في الرواية انطلاقا من إيقاع الشّخصية الرّئيسيّة (البطلة)، وإيقاع الشّخصيات الثّانويّة، لمعرفة الأبعاد الدّلاليّة والأسلوبيّة لهذه الشّخصيات، والكشف عن رؤية الكاتب من حيث قدرته على تجسيدها في إيقاعات مختلفة.

1. إيقاع الشّخصيات الرّئيسيّة:

لإيقاع الشّخصيّة البطلة دور كبير في تشكيل الإيقاع الرّوائي، فهو يشكّل الإيقاع الأساس، بينما إيقاعات الشّخصيات الثّانوية تعتبر مكمّلة ومساعدة له، وعلى الرّغم من أنّ رواية (دمية النّار) تتكوّن من إيقاعات شخصية عديدة، إلاّ أن إيقاع الشّخصيّة البطلة هو الطّاغي،حيث يتمثّل الإيقاع في نمط الشّخصيّة الإيجابيّة التي تصنع الأحداث وتحرّكها، وتغتنم الفرص، وتؤثّر فيمن حولها، وتطمح للتّغيير.

ويتراوح إيقاع البطل رضا شاوش بين ثنائيات ضدّية عديدة، وهذا راجع إلى طبيعة الشّخصيّة المركّبة لديه، حيث نجده يتردّد بين الماضي والحاضر، والحبّ والكره، والدّاخل والخارج

---

[1]- أحمد الزّعبي، في الإيقاع الرّوائي، ص 8، 9.

[2]- المرجع نفسه، ص 07.

[3]- أحمد الزعبي، الإيقاع الرّوائي، ص 87.

والعقل، والقلب، واللّطف والقسوة، فهي شخصية مركّبة ومزدوجة ومتناقضة « تتّصف بازدواجيّة في السّلوك والمواقف، وتتغذى على مشاعر متناقضة تستبدلها بحسب الأوضاع التي تجد فيها نفسها، فهي تارة قاسية كأعنف ما تكون القساوة، وتارة أخرى تكون في غاية اللّطف واللّيونة بحيث يعسر علينا أن نتبيّن الوجه من القناع الذي تخفي وراءه حقيقتها وذلك نتيجة عدم توافق باطنها مع ظاهرها»[1]، فالشّخصيّة المتناقضة « للبطل تسيطر على حياة هذه الشّخصيّة وتجعلها تعيش صراعا يدمر انسجامها ويشوّهها جوهرها»[2].

لذلك تعتبر شخصيّة رضا شاوش شخصية إشكالية معقّدة ومركّبة تؤدّي أدوارها على أكثر من مستوى، وهي مهيمنة على الحضور السّردي الميداني في مسرح الأحداث، وقد استقاها الرّوائي من عمق الواقع الاجتماعي والثّقافي الجزائري، بما تحمله من عقد واضطرابات نفسيّة كثيرة، وخوف وشك في كلّ شيء، ولها قدرة تمثيل عالية لفئة مجتمعيّة سلطويّة، كان لها دور في فساد المجتمع الجزائري في وقت من الأوقات بأساليبها القمعيّة واضطهاد للشعب.

وعلى الرّغم من غموض رضا شاوش في المشهد السّردي إلا أنّه يؤدّي دورًا لا يخلو من مفارقة في الانتماء إلى الجماعة السّرية (جماعة الظل)، فهو يقوم بمساعدة البسطاء ومحاولة تنويرهم بخطر هذه الجماعة، وقد شكّلت هذه المفارقة إيقاعًا روائيًا منح الرّواية بعدا أسلوبيًّا بارزا.

فالبطل يتحرّك بين الماضي والحاضر، فتارة يفقد صلته بالواقع والحاضر، ويحنّ إلى الماضي والتّعلّق به؛ فبعد أن كان إنسانا طيبًّا ودودا في الماضي، يتحوّل إلى إنسان آخر في الحاضر، إنسان قاسٍ وظالم ومستبد، يقول البطل وهو يصف حنينه للماضي « وكنت بين الحين والآخر أخرج من فيلتي وأترك حرسي، وأنزل إلى حي بلوزداد، حيث كنت أمرح، وأسرح وأنا طفل، أتفقّد المباني والذّكريات، شاعرا أنّ الحنين لا ينقذ الماضي، وأن ذلك الزّمن قد ذهب بلا رجعة، وأنّني أعيش في زمن لم يعد له وجه، أو وجهه صار غامضا ومُتْرَبًا، زمنا كئيبا للغاية، ومليئًا بالسّموم»[3]، فهو يحنّ إلى الماضي الذي ذهب ولن يعود، ويمقت الحاضر الكئيب والمظلم، هذه المفارقة هي الإيقاع في

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 322.

[2]- المرجع نفسه، ص 322.

[3]- الرّواية، ص 150.

شخصية البطل المتوتّرة والمتناقضة، وتارة أخرى نجده يمقت ماضيه ويكرهه: « لا أتذكّر طفولتي جيّدا، بعض الومضات الخاطفة فقط، بعض اللّحظات التّي تعود عودة أليمة، بصورة متقطّعة ومكسّرة ومشوّشة، مثلما رأيت أبي مرة يضرب أمّي»[1]، فالحالة النّفسيّة المتأزّمة والمركبة للبطل رضا شاوش جعلته يتردّد بين ثنائيات ضدية، فالاغتراب النّفسي الذي يعاني منه كان سببا في تغيّر حاله وتقلّبه من الاستقرار إلى الانفصام والضّياع، فمشاعره متردّدة بين الحب والكره، « لن أتحدّث عن الحبّ، فلا يمكنني اختصار كل شيء في من أحببت فقط، ولكن مع ذلك لن أتردّد، في هذه اللّحظة على الأقل من التّأكيد على أنّ الحب هو أهم شيء يمكن أن يحدث للإنسان في الحياة»[2].

ونجده يتحدّث عن مشاعره المضطربة والمتناقضة اتّجاه والده، فيقول: « لا أدري ... كنت أحبّه وكفى، وكنت أمقته وكفى! »[3].

إنّ الضّياع النّفسي الذي يعيشه البطل كان سببا في تقلّب نفسيّته، فيتحوّل من حالة الأمن والاستقرار إلى حالة اللاّأمن والحيرة والتّساؤل، فبعد أن كان يعيش حياة مستقرة هادئة في أسرته ويدرس في المدرسة، ترك دراسته وانخرط في الجماعة السّريّة ثمّ جماعة الظّل ليدخل عالم التّيه والضّياع والحيرة، يقول:« لست تعيسا، كنت متوتّرا ومحتارا، أحاول أن أقبض على حلم عميق فيّ لا أعرف وجهه الحقيقي، وأرغب في اكتشافه ذات يوم»[4].

كما يتغيّر عالم البطل بين الخارج الذي يبدو سَيِّدًا من أسياد السّطلة المتحكّمة في تسيير أمور البلاد حسب أغراضها الشّخصيّة، والدّاخل المأزوم، في معاناته شرخًا نفسيًّا وتيهاناً حادًّا يقول البطل واصفا حاله: « وبينما كنت أتقدّم في سلّم التّرقي التّدريجي نحو الصّعود لقمّة فقدان الرّوح، كان سعيد ين عزوز يتعثّر بعض الشّيء، أولا يصعد أبدا، برغم ما كنّا نحسّ به من توحّد كامل في ذلك المشروع الجنوني، أي أن نكون أسيادا على أولئك العبيد الذين خلقوا فقط لنمصّ دماءهم كل

---

[1]- الرّواية، ص 25.

[2]- الرّواية، ص 24.

[3]- الرّواية، ص 35.

[4]- الرّواية، ص 42.

يوم وليلة»[1]، ويقول أيضا« مثلما يخسر الإنسان حقيقته خسرت روحي أنا خسرتها... يتحوّل إلى كائن آخر، كائن ممسوخ، لا دهشة في قلبه، لا سؤال في عقله، كائن مشوه تصنعه ظروف الفقدان تلك، حياة بلا روح تعني كل شيء... كنت أقاوم ذلك الفقدان؟ ذلك الإحساس الغريب باللّيل، والظلمة القاتمة، والرّوح التي لم تعد لها روح»[2].

ومن هنا تظهر شخصيّة البطل إذا ما نظرنا إليها من الخارج أنّها شخصيّة قوية صارمة ومستقرّة، أما إذا ما نظرنا إليها من الدّاخل فنجدها العكس فهي شخصيّة تعيسة وفاقدة لروحها ومتأزمة تعيش في غربة نفسيّة وضياع فكري حاد، وقلق وجودي، « فهي شخصيّة راكدة –حسب الظّاهر- بسبب الوضع المالي والاجتماعي، ومتحرّكة من الدّاخل في اتجاه غامض»[3] نحو المجهول والضّياع.

كما نجده يتأرجح بين اللّطف واللّيونة تارة، والقسوة والعنف تارة أخرى، فهو عطوف وحنون مع معلّمة العربيّة، «كنت أتمنّى سرًّا لو كانت معلمّتي هي أمّي بالفعل، تحسن الحديث بلغة جميلة تجعلني أؤمن بأشياء كثيرة»[4]، لكنهّ قاسٍ، وقلبه بارد في عمله، لدرجة أنّه يقتل بدم بارد دون أي إحساس بالخوف، يقول: « فكنت أفعل ذلك بروح ميّتة، وقلب عقيم، وجسد لا يرتجف. وكنت بقدر ما أمعن في تعذيب الآخرين أمعن في تعذيب نفسي»[5].

ومن هنا يَتَّسِمُ إيقاع البطل بالتّغير والتّبدل من حال إلى حال، فهو أحيانا راكد وهادئ وأحيانا آخر متحرّك وناقمٌ، فقد بدأ هادئا يحب الدّراسة والقراءة، يقول عن معلّمة العربيّة التي جعلته يحبّ القراءة: « لاحظت شغفي بالقراءة فكانت تعيرني من مكتبتها قصصا طويلة، أطول من تلك التي يقرؤها زملائي، وكانت تمتدح حبّي للقراءة مدحا خاصًّا»[6]، بعد ذلك تحوّل إلى ثائر ومعارض

---

[1]- الرّواية، ص 121.

[2]- الرّواية، ص 119.

[3]- روجر. ب. هينكل، قراءة الرّواية، ص 111.

[4]- الرّواية، ص 30.

[5]- الرّواية، ص 150.

[6]- الرّواية، ص 30.

بانضمامه للجماعة اليساريّة، يقول في ذلك: « حدثتها عن تلك الجماعة اليساريّة فلم تكن تمانع أن أكون منخرطا في توجه سياسي معارض»[1]، لتحوّل إلى سيّد راكد من أسياد المجتمع، ثمّ قاتل يقتل النّاس بروح ميّتة، وأصبح أكثر تعقيدا وتشابكا، وإيلاما ومأساويّة، أصبح إنسانا آخر أصبح دراكولا كما يسمي نفسه بآكل لحوم البشر: « كنت مراهقا ومؤمنا بالحياة وبقيمها، ثم جاء زمن آخر وتغيّرت وصرت لا أثق حتىّ بكلمة خير، فما بالك في من يدعيها...فكلّ ما كنت أفعله في الواقع يصبح شيئا قريبا من مصّ الدّماء البشريّة، ولقد شربت منها حتّى ارتويت، وحقّقت من ذلك الفعل الأثم جبروت لحظتي تلك، ثم أصبحت أكل لحوم
البشر وهم أحياء، حتّى أنّني ساهمت في انتشار ظاهرة الكانيباليزم حينها»[2].

لقد تحرّك إيقاع البطل من حالة إلى أخرى، ليعكس الأحاسيس والانفعالات النّفسيّة والمشاعر الدّاخلية المتأزّمة، وهذه السّلسلة من التّحولات، والتّغيرات في حياة رضا شاوش تشكّلت من خلال الذّكريات والاسترجاعات. ويمكن شرح هذا الإيقاع النّاتج عن التغيّرات والانفعالات في حياة البطل من خلال المخطط الآتي:

طفل لا يفقه من الدنيا شيئًا ⟵ محب للقراءة والكتابة ⟵ معارض سياسيّ ⟵ شخص فاقد للحياة والروح ⟵ قاتل محترف.

إنّ هذه التغيّرات الإيقاعيّة في مسيرة حياة البطل لها دلالات ومعان عديدة، فهي تدلّ على حالة الضّياع والاغتراب النّفسي الحاد الذي يُحِسُّهُ، وهي دلالات توحي بتغيّر الواقع وتبدّله فالعالم الخارجي للبطل يعكس الموضوع الأساسي للرّواية، وهو صراع الفرد مع من هو أقوى منه فكما يقول آرسطو: « فمن تقاليد المأساة (التّراجيديا) تأخذ الرّواية موضوعها الأساسي، وهو صراع الفرد مع قوى أكبر منه»[3]. فالتّحوّلات الواقعة في حياة رضا نابعة من تحوّل المجتمع وتغيّره فمنذ أن التقى بجماعة الظّل تغيّرت حياته، وانقلبت رأسا على عقب، فأصبح يعيش حالة من الشّك وعدم اليقين،

---

[1]- الرّواية، ص 40.

[2]- الرّواية، ص 158-160.

[3]- روجر آلن، الرّواية العربية (مقدمة تاريخيّة ونقديّة)، ترجمة حصّة ابراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثّقافة، 1997، ص 20-21.

واللااستقرار، كما أنّه بدأ يحسّ بأنّه صار قويّا باستطاعته أن يفعل كلّ شيء حتى أكل لحوم النّاس الأبرياء والبسطاء، لذلك نرى إيقاع البطل صاخب، هائج، محبط، ممزّق يتخبّط بهواجس الشّك والخوف من المستقبل، والخوف من قتله في أي لحظة من قبل الجماعة التي لا ترحم أحدا إن أخطأ في حقّها أو أخطأ في عمله، ولم ينجزه على أكمل وجه، لذلك نجده دائم الاستعداد لأي خطر يقول في ذلك: « وما كان يبعث بداخلي رجفة القلق والخوف هو أنّهم قد يُصَفُّونَني أنا أيضا بنفس الطّريقة، فلم تكن بحوزتي أي ضمانات أنّني سأنجو، وكانت تلك هي المشكلة الكبرى، وهي أنّني لا أملك أدنى ثقة فيهم»[1]. وهذا ما جعل البطل غارقا في حالة اللايقين وعدم الثّقة في أحد، حيث فقد على إثرها إحساسه بطعم الحياة حتى حبّه لرانية لم يعد له نفس الحضور الذي كان يحسّه من قبل، بل تحوّل إلى إيقاع باهت بارد لا يهمّه ما تفعل يقول: «لم أسايره وهو يحاول أن يجرني لحكايتي مع تلك المرأة التي ولأوّل مرّة لم يهتز قلبي عند ذكر اسمها، حتى ظننت أنّني تخلّصت من حبّها بالفعل، أو لم أعد أحبّها، أو ما كان حبًّا قويًّا لم يعد له مكان في قلبي صار لي قلب لا يحب»[2].

كما يتأرجح إيقاع البطل بين العلو والهبوط، والأمل واليأس، وهذا ما يعكس شدّة اليأس في نفسه، ولاسيما بعد فقدان حبه لرانية وموت عمي العربي، يقول: « فظننت أنّها النّهاية بالتّأكيد، أو أنّها ساعة الانتقام قد حانت، وأنها تريد أن تأخذ ثأرها منّي. فرحت أيّما فرح وقد يعجب البعض من ذلك أيّما عجب، أمّا أنا فلا، فلقد رغبت أن تكون نهاية رحلتي على يدها هي، لتقتلني من أحببتها بجنون، وعذاب كبير، ولتأخذني للعالم الآخر بيدها الطّاهرتين»[3].

لقد تناغم إيقاع البطل المتحوّل من الهدوء والأمن إلى التأزّم والاضطراب، مع تحوّل فكره من القلق النّفسي إلى القلق الوجودي، فأزمته النّفسيّة وشعوره بالضّياع والعبث، زلزلت حياته المستقرّة والآمنة ووأدت أحاسيسه ومشاعره، ليتحوّل بذاته إلى أزمة وجوديّة لها علاقة بالعالم الخارجي، فوعيه المتأزّم قد ثار على وعيه الخارجي (المجتمع)، وتمرّد عليه وعلى قيمه.

---

[1]- الرّواية، ص 135.

[2]- الرّواية، ص 124.

[3]- الرّواية، ص 161.

وكذا تميّز إيقاع الشّخصيّة البطلة (الرّئيسيّة) في الرّواية بالتّنوع، والتّحول، والاختلاف والتّغير الدّائم، فلم يرْكن هذا الإيقاع على حال، بل نجده متحرّكًا ومتذبذبا ومتموّجًا من حالة إلى حالة أخرى مغايرة لسابقتها، وهذا راجع إلى الحالة الدّاخلية للبطل وعلاقته بالعالم الخارجي، فالعالم الخارجي انعكس على شخصيّته ممّا شكّل إيقاعا روائيًّا ناتج من تَنَاغُمِ الإيقاعين الدّاخلي والخارجي لحياة البطل، فتغيّر وتبدّل الإيقاع الخارجي يؤدي إلى تغيّر إيقاع العالم الدّاخلي لرضا.

ومنه تشكّل إيقاع البطل من خلال الحركة المتغيّرة والمستمرّة، ونجد ذلك التّغيّر والتحوّل يستمرّ حتى نهاية الرّواية، وهو ما يسمى بالإيقاع المفتوح، وهو الإيقاع الذي ليس له نهاية محدّدة فإيقاع البطل مفتوح وغير واضح، إذ لا يمكن معرفة نجاح الشّخصيّة في حياتها أم عدم نجاحها وهذا ما يعطي بدلالات توحي بضياع البطل واغترابه النّفسي، وعدم إحساسه بالاستقرار والأمن كما تدلّ على عدم استقراره وتأزّم العالم الدّاخلي له.

2.إيقاع الشّخصيات الثّانويّة:

احتوت الرّواية شخصيات أخرى ليست رئيسيّة، ولكن كان لها دور مهم في مسار أحداث الرّواية، ولقد تَفَنَّنَ الرّوائي في تصوير شخصيات روايته، وأحكم بناءها، وهذا راجع لمعرفته الكبيرة بالشّخصيات، من خلال اختلاطه الكبير بالنّاس، ولعلّ الأمر الذي يحسب له هو قدرته الهائلة على المزج والتّراوح بين الشّخصيّة البطلة والشّخصيات الفرعيّة الثّانويّة، ليجعل المتلقي يستنتج شخصيّة البطل من وسط الشّخصيات الأخرى من خلال سلوكاتهم وتصرّفاتهم وأفعالهم.

وتشكّل إيقاع الشّخصيات الثّانوية في الرّواية بواسطة تحرّكهم وتحوّلهم وتغيرّهم، تأثّرا بالشّخصيّة البطلة، وهذا التّغيّر والتّبدل في حياة الشّخصيات الثّانويّة ساعد على بناء إيقاعات متفرّدة ومتميّزة في الرّواية.

تؤدي شخصية رانية مسعودي، وهي شخصيّة ثانويّة دورا أساسيًّا في التّشكيل الهرمي العام لدراميّة السّرد الرّوائي، وهي حكاية مزروعة بحكمة ساهمت في تفعيل الحدث الرّوائي، وإحداث إيقاع خاص ، بحيث يمكن تصنيفها ضمن مايسمّى بالشّخصيّة المثاليّة، ويعدّ إيقاع رانية إيقاع ثابت وهادئ بالرّغم من الظّروف الخارجيّة الأليمة التي تعرّضت له؛ فقد كانت فتاة تعيسة حيث تعرّضت للعنف والظّلم من قبل أخيها كريم الذي كان يعاملها بقسوة، وكان سببا في هروبها من المنزل، لكنّها

بقيت ثابتة وصامدة على الرّغم من ملاحقة أخيها لها الذي يريد تزويجها من الشّيخ أسامة الذي كان معه في السّجن، لتتزوّج من حبيبها علاّم محمد وتعيش معه في حي قصديري متعفّن، وهذا الزّواج لم يدم طويلا لأنّه علم بأنّ الولد الذي أنجبته ليس ولده، فهو عقيم، فقد تعرّضت للاغتصاب من قبل الرّجل الذي أحبّها (بطل الرّواية)، ليكون نتيجة هذا الاغتصاب طلاقها وتشرّدها هي وابنها اللّقيط، والغوص في عالم الرّذيلة والانحلال الأخلاقي، ورغم ذلك تتعرّف على سعيد بن عزوز، ويتزّوجها مع علمه بكلّ شيء عنها محاولا استفزاز رضا شاوش.

فعلى الرّغم من تغيّر عالم رانية الخارجي وتبدّله، إلا أنّ عالمها الدّاخلي بقي ثابتا وهادئا لم يتغيّر رغم الظّروف، يقول رضا:« عندما لقيتها بمطعم برياض الفتح، ولقد بدت جميلة كالعادة رغم ما أخذه الزّمن من بهائها القديم، جلسنا معا، قالت لي بداية إنّها سامحتني على ما فعلت»[1].

وهذا الثّبات على الإيقاع الدّاخلي لرانية، مع تبدّل إيقاع العالم الخارجي، يحمل دلالات ومعاني داخليّة وخارجيّة، فهي تدل على استقرارها الفكري والنّفسي، وهدوئها واتّزانها، على الرّغم من الحالة الاجتماعيّة التي عاشتها، فهي امرأة مضطهدة، وبائسة، ومظلومة، عانت الكثير من جرّاء العالم الخارجي الاجتماعي.

كما نلمس تعاكسًا آخر بين إيقاع الشّخصيّة البطلة، وإيقاع شخصيّة رانية، ففي الوقت الذي قرّر رضا الخضوع والاستكانة لوضعه مع جماعة الظّل، قائلا:« خضعت لمن يشبهون والدي أو أبشع منه، لقد فهمت حينها شيئًا أساسيًّا: وهو أن من يسير في هذا الطّريق لابدّ أن يقبل في عميق أعماقه الخضوع لقوّة أكبر منه، بل خضوعه هو طريقه»[2]، صمّمت رانية الخروج من عالمها الضيّق إلى الانفتاح وعدم الخضوع، عبر زواجها من سعيد بن عزوز وعيشها معه دون خوف تقول محدّثة رضا: « أو لم تسمع بأنّني متزوّجة من سعيد بن عزوز؟»[3].

---

[1]- الرّواية، ص 162.

[2]- الرّواية، ص 159.

[3]- الرّواية، ص 163.

ولقد تولّد عن هذا التّوازي والتّناقض بين الإيقاعين (إيقاع البطل// إيقاع رانية) جماليات فنيّة من خلال الاختلاف الحاصل بين الإيقاعين،كما أعطى لإيقاع رانية تميّـزا من خلال تفرّده بإيقاع خاص ومتغيّر عن باقي إيقاع الشّخصيات الأخرى.

أما إيقاع شخصيّة سعيد بن عزوز فهو إيقاع متحوّل ومتغيّر، شأنه في ذلك شأن إيقاع باقي الشّخصيات، فإيقاع العالم الدّاخلي لسعيد مُتَغيّر بتغيّر إيقاع العالم الخارجي، فهو شخصيّة متقلّبة ومتبدّلة من حال إلى حال، فأحيانا نجده يكره رضا ويحقد عليه لأنّه أحسن منه ومن ذلك العبارة التّالية: « هل تعرف لماذا كنت أكرهك؟ سألني سعيد بن عزوز، وقد صار يعمل محققا في الشرطة...الجميع يخبروني بأنّه ينفك يَذُمُني في كل مناسبة يجيئ فيها الحديث عني»[1].

وأحيانا أخرى نجده يتقرّب من رضا لنيل رضاه وتقوية علاقته به، « ورغم نقمته علي وكراهيّته لي، إلاّ أنّه كان صبورا جدًّا معي، ومثابرا مخلصا على إرضائي، ومُتَزَلِفًا عنيدا في التّقرب مني، وكان يقبل حتى أن أبْصُقَ في وجهه إن ثرت وغضبت منه، وَأُوَبِّخَهُ كلّما يحلو لي ذلك بسبب أو بدون سبب»[2]. وما يدل على تغيّر إيقاع شخصية سعيد بن عزوز بتغيّر عالمه الخارجي هو أنّه بدأ حياته كارها لرضا ولعائلته وناقما عليه، لكن بعد انضمام البطل لجماعة الظّل وتحوّله إلى فرد مهمٍّ فيها، تغيّرت طريقة تعامله معه طمعا في أن يقرّبه إلى الجماعة ونيل رضاهم،كما تحوّل من محقق الشرطة المعروف والمشهور بقدرته في القبض على المجرمين وتفانيه في عمله سنوات العشريّة السّوداء إلى شخصيّة تافهة تقوم بشراء ذمم الذين بقوا من السّياسيين والمعارضين وغيرهم.

وكان سعيد يستعمل في ذلك شتّى الوسائل التي تبرز جشعه وخبثه وانحيازه المعلن لصالح القوي، وشعاره في ذلك" الغاية تبرّر الوسيلة"، « فها هو سعيد بن عزوز وقد ازداد قربه منّي واستغلاله لعلاقته لي في زيادة بطشه وتسلّطه...فهو بالنّسبة لهم كلب صغير، لا يليق بهم أن يرفعوه لأي مكانة غير التي هو عليها، وأن دوره سيبقى هكذا، متلهفا فقط للحْـــس العظام لا غير»[3]، فثمّة تشابه

---

[1]- الرّواية، ص 48-49.

[2]- الرّواية، ص 149.

[3]- الرّواية، ص 153-155.

بين إيقاع لبطل رضا شاوش، وإيقاع سعيد بن عزوز فكلاهما غاص في عالم الفساد والانحلال والظّلم والجبروت، فتغيّر إيقاعها الدّاخلي بتغيّر عالمهما الخارجي.

ومن الشّخصيات الثّانويّة الأخرى التي ساهمت بإيقاعها في تشكيل أسلوبيّة الرّواية شخصية والد رضا الذي كان يعمل مديرا في السّجن، وهو شخصيّة متسلّطة عنيفة حاد الطّباع ولعلّ أبرز إيقاع حصل في هذه الشّخصيّة ادّعاؤه الجنون للهروب من التّنظيم الذي كان يعمل معه وكان يفرض عليه أعمالا شيطانيّة، وقد تغيّر إيقاعه الدّاخلي بتغيّر عالمه الخارجي، فبعد أن كان شخصيّة سُلْطَاويّة ومتجبّرة وفضّة تحوّل إلى شخصيّة هادئة وطيّبة وأصبح يعامل النّاس بلطف وتغيّرت معاملته لزوجته وأبنائه بعد تلك القسوة، يقول البطل عن حالة والده النّفسيّة: « دخل أبي حالته النّفسيّة تلك عندما سمع بمرض الزّعيم، تبعتها حالة من الهذيان، تبعتها حالة من العودة للطّفولة البريئة،ثم صار شخصا آخر، إنسانا آخر لا يستطيع أن يؤدي بعوضة صغيرة... وصار منظره يشبه أسدا ميّتا لا يخافه أحدا»[1].

وبعد موت الزّعيم هواري بومدين تغيّر حال الأب وأصبح مُسَالِمًا، ودخل في حالة نفسيّة متأزّمة، فقد كان يعشق الزّعيم وخطبه، ويقول الرّجل السّمين لرضا عن فكرة ادّعاء والده الجنون ليفلت من قبضة التّنظيم: « والدك فعل شيئًا آخر ليهرب من هذا السّجن، لقد قام بكلّ ما طلبنا منه فعله، كلن عندما أنبه ضميره، وأحسّ بأنّه لا يحمي بلده، بل جماعتنا، ادّعى الجنون ليفلت من قبضتنا... كان والدك يريد أن يكون حرًّا حتى لو كان ثمن الحريّة هو ادّعاء الجنون»[2].

ويمكن توضيح إيقاع شخصيّة والد رضا بالتّرسمية الآتية:

قبل موت الزعيم (قبل صحوة الضمير ⟵ بعد موت الزعيم = صحوة الضمير)

شرس– غليظ– قاس– ثائر ⟵ مسالم – هادئ – لطيف

ومن الشّخصيات الثّانويّة الأخرى التي شكّلت الإيقاع الرّوائي في (دمية النّار)، والتي تغيّر عالمه الدّاخلي بتغيّر العالم الخارجي شخصية كريم أخو رانية، حيث كان قبل دخوله إلى السّجن

[1]– الرّواية، ص 46.

[2]– الرّواية، ص 138.

إنسانا متجبّرا وقويًّا وظالما يقسو على أخته، وعلى شبان الحي، مستهترا، ضاربا القيم الإنسانيّة عرض الحائط، لكن بعد ضربه لأحد الشّبان دخل السّجن، تغيّر وأصبح شخصًا مسالما ومتديّنًا عند تعرّفه على الشّيخ أسامة الذي هداه إلى الطّريق القويم. فقد بات السّجن بالنّسبة لكريم مكانا للخلاص من الفساد وسبيل الخروج إلى النّور، فلّما دخل السّجن اكتسب هوية جديدة، يقول فيه رضا :« ولكن شعرت أنّ كريم صار فجأة إنسانا آخر، قلبه ضعيف، وروحه تقشّرت، ولم يعد كما ظنّت أخته رانية قبيح الخُلُقِ والخَلْقِ»[1]، ويقول كريم عن نفسه: « الحمد لله أولا وآخرا، لقد بعث لي ذلك الشّخص، أقصد الشّيخ أسامة واستطاع أن يهديني للطّريق المستقيم»[2].

وتستمرّ المفارقة في إيقاع شخصية كريم، حيث حصل انعطاف أخر في إيقاعه كونه انضّم إلى جماعة الجبل، وأصبح يعمل لصالحهم، لتكون نهايته مأساويّة، وهي قتله في الجبل:« من حياتها الصّعبة ومشاكلها التي واجهتها بعناد بعد مقتل أخيها في الجبل»[3]، وهناك انعطافات كثيرة ومفاجئة في إيقاع شخصية كريم، فبتغير إيقاع هذه الشّخصيّة بتغيّر عالمه الدّاخلي.

وهذا التّحوّل الإيقاعي في شخصية كريم يدلّ على عمق نظرة الكاتب المتطلّعة على إمكانيّة التّغيير، أي أنّ السّجن بإمكانه أن يصلح الأشخاص ويهديهم إلى الطّريق الصّحيح، لكن الجبل مآله الموت والضّياع في المتاهة السّوداويّة.

كما برزت في الرّواية شخصية عدنان صديق رضا، وهو رمز للعلم ورفض الوضع القائم ومحاولة تغييره، والوفاء للمبادئ الإنسانيّة، وهي شخصيّة نقيضة لشخصيّة البطل، لأنّها آمنت بوجودها ومبادئها وحاولت التّغيير رغم الظّروف الصّعبة التي مرّ بها، ولم يستسلم للواقع، و« كان عدنان ماركسيًّا كما يقول عن نفسه، ماركسي فرداني يؤمن بفرديّته كثيرا، وإن كان يميل لأفكار الصّراع الطّبقي، ويؤمن بأنّنا مجتمعات بحاجة لفكر مادي جدلي»[4]، ويبرز إيقاعه بالضّد من إيقاع البطل، فعدنان كان رمزا للثّبات في المواقف، مستقر نفسيًّا وفكريًّا على الرّغم من الصّعوبات التي واجهها مع زوجة أبيه المتسلّطة، على عكس النّقيض رضا المتأزّم والمضطرب نفسيًّا وفكريًّا يقول البطل

---

[1]- الرّواية، ص 80.

[2]- الرّواية، ص 81.

[3]- الرّواية، ص 162.

[4]- الرّواية، ص 45-46.

فيه:« لم أكن أفهم كلامه دائما، كان مزيجا من الشّاعر والشّاب المجهض في واقعه المعيش...غير أنّه كان ثابت الموقف صريح الكلام غير مقتنع، يرفض أن يكون حاشية لأحد ويدرس بجد، مقتنعا بأنّ لا أحد سيساعده مستقبلا سوى تكوينه العلمي»[1]، كان يمثّل نموذج المناضل في الرّواية، لكنّه اختار المنفى، وعلى الرّغم من ذلك بقي وفيًّا لمبادئه.

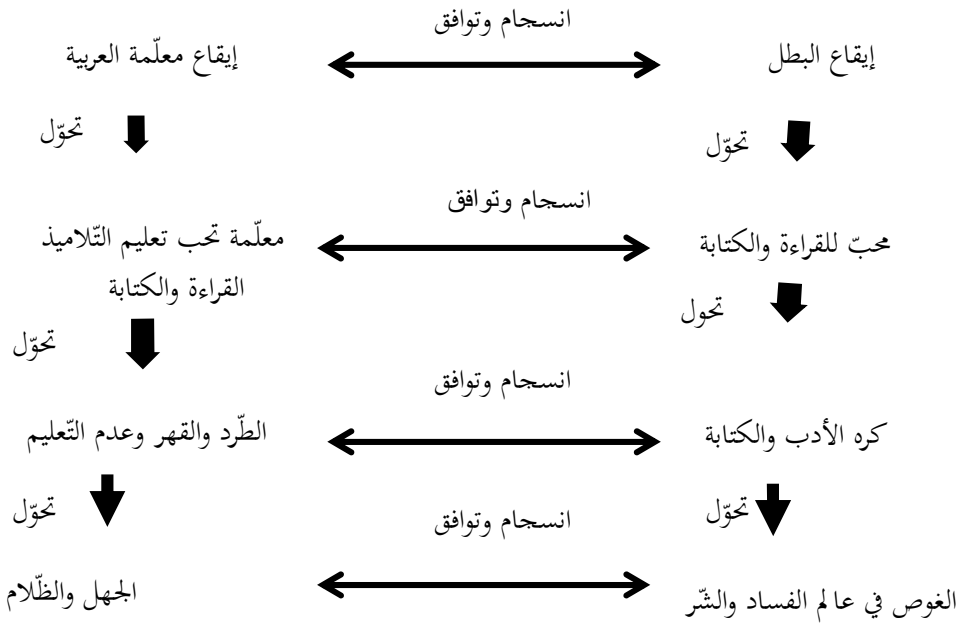
أمّا معلّمة العربية فكانت شخصية ثانويّة أخرى، إلاّ أنّها كانت شديدة التّأثير في نفسيّة البطل، تميّزت بإيقاعها المتغيّر والمتحوّل من الظّهور ثم الاختفاء، بحيث ظهرت بحياة البطل ثم اختفت من مسرح أحداث الرّواية ولم تظهر أبدا، وقد انسجم هذا التّحوّل الإيقاعي في شخصيّة معلّمة العربيّة، وظهورها واختفائها في حياة البطل، مع تحوّل وتقلّب حال البطل وعدم استقراره النّفسي والفكري، فهي كانت رمزا للعلم والأدب والقراءة تحبّ تعليم التلاميذ القراءة والكتابة لكن كانت نهايتها الطّرد من المدرسة، وهذا يدل على رؤية الكاتب العميقة والفلسفيّة، فالذي ينشر العلم والأخلاق يكون نهايته الظّلم والاضطهاد لكي يغرق المجتمع في الرّذيلة والفساد، وهذا يعكس شخصيّة البطل الذي ترك الدّراسة وانضم لجماعة التّنظيم ليغرق في أوحال الفساد والانحلال الأخلاقي.

وقد كانت معلّمة العربيّة تهدي البطل كتبا ليقرأها، ومن يومها كما يقول «سكنتني ذبابة الأدب، كما جنون القصص والخيالات...كانت طريقتها أن تجعلنا نحب ما نقرأ، ونعجب بكل ما نفعله»[2]، لكن سرعان ما طردت من المدرسة لأنّها لم توافق على تحرّش المدير بها، وهذا يعكس إيقاع شخصية البطل حيث أنّه كره الدّراسة والقراءة، فطلّق عالم الكتابة والعلم ليختار لحياته منعطفا آخر معاكسا تمامًا للعلم والأدب هو عالم الشّر والظّلام والفساد. ويمكن رسم التّوافق والانسجام بين إيقاع شخصية معلمة العربية وإيقاع شخصية البطل بالتّرسيمة التالّية:

---

[1]- الرّواية، ص 42.

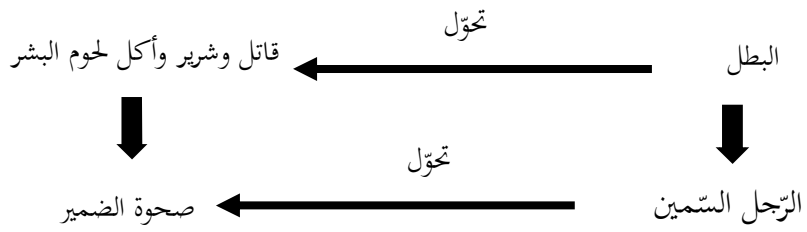
[2]- الرّواية، ص 29.



أمّا إيقاع شخصية الرّجل السّمين فقد تبلور أسوة بإيقاع أغلب شخصيات الرّواية، من تغيّر إيقاع العالم الدّاخلي للبطل بتغيّر إيقاع العالم الخارجي. فقبل أن يصحى ضميره ويهمّش من قبل جماعة التّنظيم كان شرّيرا، وقاتلا محترفا، ومستبدًّا، وآكل لحقوق النّاس، ليتحوّل إلى شخص نادم متصالح مع الواقع ومستسلم له، فأصبح مرتاح البال والفكر، وكانت نتيجة صحوة الضّمير قتله من قبل جماعة الظّل التي لا ترحم أحدًا على اليد البطل رضا شاوش، يقول الرّجل ذو النّظارات السّوداء لرضا عندما أمره بقتله: « لقد كبر في السّن وبدأ يخرّف، بدأ يحرّك بيادقه للثّورة علينا...كان يقصد ببساطة أنّ ضميره صحا فجأة، وأن هذا غير صالح للجهاز...حينما خرجت من بين الرّجل السّمين وقد خَلَّفت ورائي جثته وهي تسبح في دمائها التي سالت بغزارة»[1].

وقد شكّل قتل الرّجل السّمين من قبل البطل منعرجا حاسما في حياته، إذ تحوّل على إثر حادثة القتل إلى شخص محترف للقتل وفاسد وشرّير. ويمكن توضيح التّحول في إيقاع شخصية البطل وإيقاع شخصية الرّجل السّمين كالآتي:

[1]- الرّواية، ص 136-139.



ونجد من الشّخصيات الثّانويّة التي كان لها حضور غير قوي في الرّواية وأسهمت في تشكيل إيقاعها، شخصية أحمد شاوش أخو البطل الأكبر، كان مختلفا عن أخيه، إذ خلف والده في العمل مديرا في السّجن بعد وفاته، وهو شخص لطيف وحنون مع رضا، بحيث كان الحامي له والدّرع المتين الذي يحتمي به دائما في صغره، « لكن أخي أحمد كان فيه لطف وليونة، كان حنونا إلى حدّ ما، أكثر حنانا من أبي، لم أكن ألجأ إليه إلا وساعدني فيه كان يتمناني متعلّما أبحر في طريق المعرفة ولا ألتفت إلى الوراء، أرادني عكسه تماما»[1].

إنّ أحمد جزء من التّجربة الاجتماعيّة والعاطفيّة التي عاشها رضا شاوش خلال كل مونولوجاته واستذكاراته المشروخة، وإيقاعه لا يختلف كثيرا عن إيقاع الشّخصيات الأخرى.

وتظهر في نهاية الرواية شخصية ثانوية أخرى ليس لها حضور قوي على مسرح الأحداث ولكن لها صلة بالبطل، هي شخصية عدنان الابن غير الشّرعي للبطل من رانية عندما قام باغتصابها، والذي لم يعلم به إلاّ في النّهاية، عندما صعد إلى الجبل وصار متمرّدا، تقول رانية لرضا: « عندما بلغ عدنان التّاسع عشرة من عمره فرّ من البيت، وعرفت أنّه التحق بالمتمردين في الجبل، لقد حزّ في نفسي أنّه لم يختر إلا هذا الطّريق السّيء، لم يكن شابا متحمّسًا للدراسة وظلّ طوال فترة الحرب يريد أن يصعد للقتال مع المتمرّدين، ورغم إنني نجحت في إقناعه عدة مرّات بعدم الذّهاب، إلا أنّ الجماعة التي كان يخالطها أثّرت فيه أكثر منّي »[2].

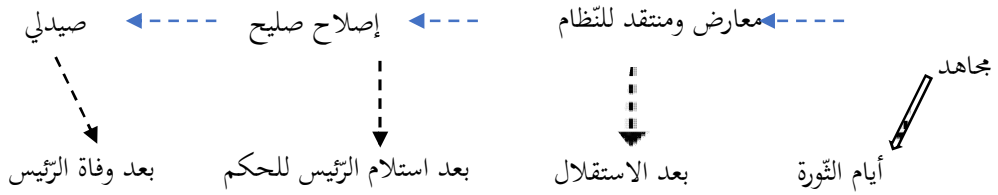
---

[1]- الرّواية، ص 84.

[2]- الرّواية، ص 163.

لقد تغيّر إيقاع شخصيّة عدنان الابن عندما سمع بقصّة أمّه وأنّها أصبحت عاهرة تعمل في كباريه ليلي، ممّا أدّى به إلى الصّعود للجبل انتقاما من أمّه. وبالتّالي تحوّل إيقاع عالمه الدّاخلي بتحوّل إيقاع عالمه الخارجي.

وتمثّل شخصيّة عمّي العربي شخصيّة ثانويّة، إلاّ أنّها لها تأثيرا قويًّا في حياة البطل، وقد تبدّل إيقاع عالمه الدّاخلي بتبدّل إيقاع عالمه الخارجي، فقد« كان مجاهدا أيام الثّورة، ومعارضا بعد الاستقلال، ومعارضا لخصومه ومُنتقدا للنّظام، وأنّ كل ذلك كلّفه غاليا، فترك مهنة الصّيدلة التي كان يعمل بها إلى تصليح الأحذيّة لفترة غير قصيرة ثم عاد لمهنته بعد نهاية السّبعينات ورحيل الرّئيس هواري بومدين الذي كان يمقته أشد المقت»[1]، وكان صديق لرضا شاوش، ويعتبره أباه الرّوحي:« كان عمي العربي هو معلّمي السّياسي وأبي الرّوحي، وفي تلك البدايات كنت أصغي إليه كمرشد حقيقي، كان نقيض أبي في كل شيء»[2]، ويرمز عمي العربي للشّخص الثّائر على الأوضاع وعدم الاستسلام على عكس شخصيّة البطل. ويمكن توضيح إيقاع عمّي العربي من خلال التّرسيمة الآتية:



هناك اختلاف وتناقض بينهما في الفكر والرّؤية، فعمّي العربي كان يريد الثّورة على النّظام الفاسد، على عكس البطل رَضَخَ واستسلم للنّظام، بل وانخرط فيه، وصار أحد رجاله، ونلحظ أنّ إيقاع عمي العربي يَتَبَيَّن بالضّد مع إيقاع البطل أسوة بإيقاع الشّخصيات الثّانويّة ، ممّا ولّد تصادما وتنافرًا بين إيقاع البطل وإيقاع الشّخصيات الأخرى، كما أعطى الرّواية قيمة أسلوبيّة متفرّدة من خلال اختلاف رؤى كل شخصيّة باختلاف شخصياتها ونفسياتها وأفكارها.

---

[1]- الرّواية، ص 7-8.

[2]- الرّواية، ص 36.

أما بقية شخصيات الرّواية فلم يكن لها حضور قوي على مسرح الأحداث وإيقاعها لا يختلف عن إيقاع الشّخصيات الأخرى أسوة بهم، فتحوّل إيقاع عالمهم الدّاخلي بتحوّل إيقاع العالم الخارجي وضغوطاته.

ومن خلال ما سبق، يمكن القول عن إيقاع الشّخصيات في الرّواية إنّ هناك اختلاف وتشابه، واصطدام وتنافر، وتداخل وتباعد بين إيقاع الشّخصيّة الرّئيسيّة، وإيقاع الشّخصيات الثّانوية، ممّا شكّل إيقاع روائي متفرّد، فشخصية البطل رضا شاوش هي شخصية محوريّة تحوم حولها بقية شخصيات الرّواية، من خلال عوامل الظّهور والغياب، والمساعدة والمصعبة، كما تحكمها علاقات التّأثر والتّأثير على الرّغم من الاختلاف الموجود بين الشّخصيات، وقد ساهم التّداخل الحاصل بين شخصيات الرّواية في إكسابها قيمة أسلوبيّة وجماليّة بديعة، من خلال الإيقاع
الرّوائي « الذي يجعل العمل الفنّي منسقا ومنسجما، حيث يؤلّف وحدة مترابطة»[1] ومتماسكة.

وقد تميز إيقاع البطل بالغموض وعدم الوضوح، فهو بطل إشكالي يعيش مع الشّخصيات ويتفاعل معها، ويتبادل معها مسار الأحداث، لكنّه لا يعرف مصيره ونهايته.

وتتميّز الرواية بطريقة بناء نوعيّ للشّخصيات، إذ جاءت الشخصيات الثّانوية معظمها شخصيات هَلاَمِيَّة لا ملامح لها، وهو نوع من تفعيل الشّكل السّردي في تشكيل الشّخصيّة بالرّؤية السّردية، ويمكن إدراج ضمن ما يمكن تسميته "بالنهايات المفتوحة"، إذ بدت الشّخصيات بلا مصائر، أو كأنّ المصير واحد مشترك للجميع وهو ما ينسجم مع العنوان (دمية النّار)، أي أنّ الجميع دمى تحرّكه قوى أقوى منها، وبمجرّد الانتهاء من مهامها يستغنى عنها، وتستبدل بدمية أخرى، فالإيقاع الذي تولّده هذه الدّمى (الجماعة المسْتَغَلَّة) من طرف جماعة الظّل يختصر الزّمن ولا يتيح فرصة التّغيير وتحسين الأوضاع.

كما يعتبر إيقاع الرّواية إيقاعًا مفتوحًا يكشف عن رؤية الرّوائي الخفيّة والتي أراد من خلال روايته تبيان الأبعاد الدّلاليّة غير المرئيّة للرّواية بأسلوب فنّي مليء بالتّناقضات والتّداخل بين عناصر الرّواية، والكاتب نراه يميل إلى الشّخصيّة النّموذجيّة رانية مسعودي التي هي رمز للضّحية التي وقعت

[1]-أحمد عبد الله خلف، الإيقاع الرّوائي في رواية النّهايات لعبد الرحمن منيف، مجلة جامعة تكريت للعلوم، مجلد (19) العدد (9)، حزيران، 2012، ص 88.

فريسة في يد الأقوى، فهي ترمز للجزائر التي تلعب بها السّلطة وتسيّرها حسب أهوائها وأرائها، وقد جمعها مع شخصيّة البطل الذي يرمز للفرد الضّائع والمغترب في واقعه، ممّا يضطّره إلى اللّعب بقدره وأقدار النّاس من أجل تحقيق الاستقرار والطّمأنينة.

وخلاصة القول أنّ رواية (دمية النّار) هي نمط سردي أسلوبي دائم التّحوّل والتّغيير، يتميّز بالقلق والخوف والاضطراب بين شخصيات الرّواية، فكلّ شخصيّة من شخصيات هاته القصّة تعيش حالة من القلق والاضطراب والضّياع النّفسي والفكري، ممّا شكّل إيقاعا روائيًّا فريدا من نوعه، يمتاز بالدّقة في التّعبير، والدّقة الفنيّة التي عكست حال الشّخصيات والمكان والأحداث فالرّواية كانت دائمة التّغيُّر والتّحوّل، ممّا ولّدت في نفسية القارئ الدّهشة والاستغراب.

كما شكّل الإيقاع الرّوائي في النّص كلاًّ منسجما ومتكاملا، بحيث لا يمكن فصل مكوّناته بسهولة، فقد رصد إيقاع الأحداث من حيث وقوعها وتشكّلها، فكان إيقاعها بطيئًا مقابل إيقاع حركة الزّمن المتواترين التّسريع والتّبطيء، فضلا عن إيقاع المكان المتغيّر والمتبدّل بتغيّر حركة إيقاع الشّخصيات بما يلائم الرّواية وبنائها الفنّي، كما كان لإيقاع الشّخصيات دور في إضفاء الخصوصيّة الأسلوبيّة على الرّواية من خلال تغيّر حركة الشّخصيات بتغيّر عوالمها الدّاخليّة والخارجيّة، ما عدا الشّخصيّة النّموذجيّة فقد حافظت على ثباتها وعدم تغيّر عالمها الدّاخلي بالرّغم من تغيّر عالمها الخارجي.

وفي الأخير يمكن القول: إنّ الإيقاع الرّوائي يهمّ القارئ أكثر من الرّوائي، باعتباره الأقدر على تغييره حسب فهمه للنّص عبر مرجعياته وخلفياته الفكريّة والنّفسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة.

فصل رابع

أسلوب الحوار في رواية دميّة النّـار

أولاً/ الحوارية مفاهيمها وتجلياتها

ثانيـاً/ تجليات الحوارية في الرّواية

1. التهجين
2. الأسلبة
3. التنويع
4. الحوارات الخالصة

تمهيد:

نحاول في هذا الفصل دراسة الأسلوبيّة الحواريّة في رواية (دمية النّار)، بعدّها رواية حواريّة دَمجَتْ أسلوب الكاتب وإيديولوجيّته في بوْتقة صراع مجموع الرّؤى، كما عبّرت بدرجة عالية عن الوعي الشّمولي بالواقع، وعكست نظرتها اتّجاه قوى ديمقراطيّة كان لها صدى أدّى إلى تعدّد الأصوات والأوعية الفكريّة في الرّواية، لاسيّما وأنّها « جزء من ثقافة المجتمع... مكوّنة من خطابات تعيها الذّاكرة الجماعيّة، وعلى كلّ واحد في المجتمع أن يحدّد موقعه وموقفه من تلك الخطابات. وهذا مايفسّر حواريّة الثّقافة وحواريّة الرّواية القائمة على تنوّع الملفوظات واللّغات والعلامات، وعليه فالرّواية صياغة للحوار بين الذّات السّاعيّة للمعرفة وبين العالم الخارجي وجميع المظاهر في الحياة كما في الرّواية تسعفنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا »[1] ، ففيها تتحاور الشّخصيات بشكل مباشر أو غير مباشر تتمّ على إثره عمليّة الإرسال والتّلقي، بعدّها أحد أشكال الحواريّة المضطلعة بتوليد الأصوات والأفكار.

وقبل التّطرق إلى دراسة أسلوب الحوار في الرّواية ارتأينا أن نعرّج على مفهوم الحواريّة وأنواعها في علاقتها بالخطاب الرّوائي على وجه الخصوص.

أولاً/ الحواريّة: مفاهيمها وتجليّاتها:

1- مفهوم الحواريّة Dialogisme:

الحواريّة كلمة مشتقة من الحوار الذي يتنامى ويتطور في محادثة « بين اثنين أو أكثر عن طريق التّناوب ...، ومن حوارهم تَتَوضَّح الأفكار ويوجد أيضا في الرّواية والقصّة، ومهم في بعض المواقف، ومن وراء الحوار يعرف الموضوع، وتكشف آراء المؤلّف، والّذي هو عمله الأساسي في المسرح، والجانبي في الرّواية»[2]. فالحواريّة إذن « مصطلح له مع الحوار جذر مشترك، وهو ما لم يغرب عن ذهن مبدعه ميخائيل باختين حين وضعه للدّلالة على العناصر المتباينـــة داخل الأثر الرّوائي»[3]، حيث تتداخل وتتصارع هذه العناصر فيما بينها مشكّلة الحواريّة في الرّواية.

---

[1]- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص22 .

[2]- محمد التّونجي، المعجم المفصل في الأدب، الجزء الأوّل، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 2، 1999، ص 385.

[3]- محمّد القاضي وآخرون ،معجم السّرديات، ص161.

وهي أيضا « مصطلح يميّز به (ف. شكلوفسكي) و(م. باختين) الحركة التركّيبيّة الأساسيّة عند (دوستويفكسي)، بحيث لا يقوم الجدال بين الشّخصيات فقط، بل نجد بين مختلف عناصر التّيمات صراعا، إذ تؤول الأحداث بشكل متنوّع، وتتناقض الشّخصيات، بحيث يعود هذا الشّكل إلى مبدأ (دوستويفسكي) نفسه» [1]، وكذلك نجد «طابع الحواريّة الرّوائيّة في كتابات (جوليا كريستيفا)» [2].

الحواريّة إذن مفهوم جديد ظهر في العصر الحديث، على يد النّاقد الرّوسي (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin)، ثمّ تبلور على يد النّاقدة البلغاريّة (جوليا كريستيفا Julia Kristiva) والنّاقد (تزفيتان ثودوروف)، فبالنّسبة للنّاقد باختين فقد «كانت انطلاقته في التّنقيب عن الأصول من الفترة الكلاسيكيّة القديمة أي العصر الهيليني، ليتحدّث عن مجموعة من الأصناف الأدبيّة الّتي تخالف فيما بينها اختلافا ظاهريّا، إلاّ أن عمقها يوحي بصلة قرابة»[3].

كما أننا نجد الحواريّة بين النّصوص والخطابات على تنوّعها، لأنّ «النّظرية العامّة للتّعبير هي في منظور باختين، انعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة والمصطلح الّذي يستخدمه للدّلالة على العلاقة بين أي تعبير والتّعبيرات الأخرى هو مصطلح الحواريّة Dialogism»[4]، وتعني في الكتابات أن يكتب الأديب نصّه في زمان ومكان معينين ثم بعد فترة يظهر أديب آخر يحاول كتابة نص آخر يعالج فيه نصًّا مشابها للأديب الأوّل، إمّا معارضا أو مقلّدًا أو معجبا. لذلك يرى باختين أنّه « يمكن قياس هذه العلاقات الّتي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا بالعلاقات الّتي تحدّد عمليات تبادل الحوار رغم أنّها بالتّأكيد ليست متماثلة» [5].

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص 79.

[2]- المرجع نفسه، ص 79.

[3]- أم السّعد، جينيالوجيا الرّواية عند ميخائيل باختين التفاتة إلى الأجناس الهجينة، مجلة مقاليد، العدد (3)، ديسمبر 2012، ص 29.

[4]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين و المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت ط 2، 1996، ص 121.

[5]- المرجع السّابق، ص 121.

يعرّف باختين الحواريّة بالقول: «يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدّلاليّة ندعوها نحن علاقة حواريّة، والعلاقات الحواريّة هي علاقات دلاليّة بين جميع التّعبيرات التي تقع ضمن دائرة التّواصل اللّفظي... إنّ هذه العلاقات [الحواريّة] خاصّة ومميّزة بصورة عميقة ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو آلي، أو أيّ نوع من العلاقات الطّبيعيّة» [1]، بل هي عبارة عن « نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدّلاليّة التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات برمتّها، أو تعبيرات تعدّ تامة أو تتضّمن احتمال كونها تامة، يقفُ خلفها ويعبّرون عن أنفسهم فاعلُون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلمون محتملون مؤلّفو التّعبيرات موضوع الكلام» [2]، من خلال تقليد الآخر أو محاكاته أو التّضاد أو التّطابق.

إنّ الحديث عن الرّواية الحواريّة هو الذي دفعنا للبحث عن مفهومها في النّص الرّوائي عند (ميخائيل باختين) الذي يؤكّد أنّ «العمل الأدبي، والرّوائي بوجه خاص، إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعدّدة، إذ تَتَحاوَرُ متأثّرة بمختلف القوى الإجتماعيّة من طبقات ومصالح فئويّة وغيرها. كما أنّ كلّ تغيّر نحوي أو دلالي فيما يعبّر عنه سواء في الحياة اليوميّة أو في الأدب، يعود إلى العلاقة بين المتحدّث ومستمعيه، أو إلى ما يتوقّعه المتحدّث من ردود فعل، وما يتأثّر به من مقولات سابقة»[3].

جاء مفهوم الحواريّة الباختينيّة ردّا على الأسلوبيّة التّقليديّة، الّتي تنظر إلى الفن الرّوائي من خلال سيرورته، ومن خلال أقوال وأفعال الشخصيات التي يكون فيها الرّاوي العليم المحرّك لها فتنطق وتتحرّك بصوته. لذلك نجد النّقد البلاغي التّقليدي «قد أظهر عجزه التّام عن فهم طبيعة تكوين الرّواية، ذلك أنّ الكاتب نفسه لا يَظْهَرُ من خلال عمله الذي أبدعه بنفسه، إلاّ باعتباره صوتا واحدا من الأصوات المتحاورة، وإذا أردنا أن نبحث عن موقفه الخاص علينا أن نتجاوز مستوى الأساليب نفسها، إنّه حوار الرّؤى والمفاهيم المتولّدة عنها»[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 122.

[2]- المرجع نفسه، ص 122.

[3]- ميجان الرّويلي وسعد البازغي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002 ص318.

[4]- حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 92.

من هذا المنطلق يرفض باختينالمقولة الشهيرة لكونت بيفون (*Buffon*) [1] بأنّ «الأسلوب هو الرّجل نفسه» [2]، وذلك في قوله: « باستطاعتنا القول: إنّ الأسلوب هو رجلان، على الأقل أو بدقّة أكثر، الرّجل ومجموعته الاجتماعيّة مجسّديْن عبر الممثّل المفوّض، المستمع، الذي يشارك بفعاليّة في الكلام الدّاخلي والخارجي للأوّل»[3]، فيجب توفّر فاعلين أو أكثر حتى يتشكّل النّص الأدبي ويتجلّى الأسلوب، ومن ثمّة تتجسّد العلاقات الحواريّة.

لذلك تتجلى الحواريّة أكثر في العمل الرّوائي؛ كونها «تقوم على تعدّديّة الأصوات وتعدّديّة اللّغات بسبب التّنوّع الكبير في الشّخصيات. إنّ الرّواية تجمع الخطابات المختلفة، وتضعها في علاقة مواجهة وتجعلها تتعايش وتتحاور، وتتعامل مع بعضها البعض، وبالتّالي فإنّ الرّواية لا تقوم على تأكيد الخطاب المتسلّط، بل على العكس من ذلك تقوم على الحوار الذي ينشأ بين الأصوات المختلفة»[4].

في الواقع يظهر حوار الرّؤى والأفكار للوعي الفردي ممثّلا في المؤلِّف، بعدّه واحدًا من شخصيات الرواية يُدلي بأسلوبه، ورؤيته، وفكره، كما أنّه في تواصل مستمر مع الوعي الآخر بحيث يتكلّم معه ويحاوره، كما يستحضره الآخرون الّذين يحملون رؤى عديدة عن العالم وأشكال تأويله اللّفظي، ومن ثمّة يبحث الرّوائي عن أسلوبٍ به يعيد تشكيل عالمه على شاكلة إبداعيّة وفنيّة تحمل صوته وتكشف صداه للعالم.

يعدّ باختين « أوّل من صاغ نظريّته بأتمّ معنى الكلمة في تعدّد القيم النّصية المتداخلة، فهو يجزم بأنّ عنصرا ممّا نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السّابق يوجد في كلّ أسلوب جديد، إنّه يمثّل

---

[1]- بيفون: عالم في الطّبيعيات، وأديب في الوقت نفسه. عاش بين سنتي 1707- 1788. اهتمّ كثيراً بقيمة اللّغة التي تكتب بها الآثار بعامّة، واشتهر بمؤلَّفه الذي كتبه سنة 1753 بعنوان (مقالات في الأسلوبية). ينظر: عبد السّلام المسدي: الأسلوبيّة والأسلوب، ص190.

[2]- ينظر: صلاح فضل: علم الأسلوب والنّظريّة البنائيّة، مج1، ص 98.

[3]- تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، ص 124.

[4]- شرفي عبد الكريم، مفهوم التّناص (من حواريّة ميخائيل باختين إلى أطراس جيرار جينت)، دوريّة دراسات أدبيّة، دار الخلدونيّة للنّشر والتّوزيع، القبة، الجزائر، العدد (2)، جانفي 2008، ص 70.

كذلك سجالا داخليّا وأسلبة مضادة مخفية إن صحّ التّعبير لأسلوب الآخرين»[1]، وركّز اهتمامه على التّعدد اللّغوي والصّوتي في النّصوص الرّوائيّة، فاعتبر الحواريّة ظاهرة أسلوبيّة سرديّة جماليّة، ظهرت في الأصوات والتّعبيرات والأفكار والرّؤى.

ومنه فالحواريّة عنده تلغي التّمركز حول الذّات الواحدة، وترفض الإعلاء من شأن هذه الذّات وتَضخيمها، ولذلك فهو معجب بكتابات دوستويفكسي، التي يكون فيها البطل شخصيّة تنظر إلى العالم بنظرة مختلفة عن البطل في الرّوايات الأخرى، وتتمتّع بحريّة في اتّخاذ القرار والتّعبير عن وجهات نظرها، حيث تنتقل الشّخصيّة عنده من سلطة المؤلّف ليقيم صوتها علاقات حواريّة مع الأصوات الأخرى.

يقول باختين إنّ «دوستويفسكي هو خالق الرّواية المتعدّدة الأصوات polyphone لقد أوجد صنفا روائيًّا جديدا بصورة جوهريّة، ولهذا السّبب بالذّات فإنّ أعماله الإبداعيّة لا يمكن حشرها داخل أطر محددة من أي نوع، وهي لا تذعن لأيّ من تلك القوالب الأدبيّة التي وجدت عبر التّاريخ، والتي اعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرّواية الأوروبيّة» [2].

إنّ الخطاب الرّوائي الذي يتحدّث عنه باختين منْبثق من البطل الذي يحاور ويخاطب كل الموجودين فيها، من أصوات وأفكار ورؤى، حتّى أنّه يحاور أيضا من هم خارجها، وهذا ما يجعلنا نقول: إن حوار باختين هو حوار مفتوح على العالم الخارجي، فلا يقيّده زمان أو مكان، ومنه تبرز الإضافة النّوعيّة الّتي جاء بها دوستويفسكي فيما يخصُّ الشّخصيّة في الرّواية، إذ «استطاع أن يراها فنّيًا وموضوعيًا، وأن يعرضها أيضا بوصفها شخصيّة غيريّة (تخصُّ الغير)، دون أن يُسْبِغَ عليها جَوًّا من الغنائيّة، ودون أن يمزج صوته معها، كذلك دون أن ينحدر بها إلى مستوى الواقع النّفساني المحدد» [3]. وبعبارة أخرى « لقد تَمَّ التّوصل إلى الاستقلاليّة الدّاخليّة المدهشة لأبطال دوستويفسكي» [4].

---

[1]- ترفيتان ثودوروف، الشّعريّة، ترجمة شكري المبخوت، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1990، ص 41.

[2]- ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ص 11.

[3]- المرجع السّابق، ص 18.

[4]- المرجع نفسه، ص 18.

ينشئ باختين نظريّة الرّواية على نظريّة اللّغة الحواريّة بعدّ الرّواية ذلك « التّنوع الاجتماعي للّغات، وأحيانا للّغات والأصوات الفرديّة، تنوّعا منظّما أدبيًّا، ولكي يدلّل باختين على الصّفتين الأساسيتين المميّزتين لنسيج الخطاب الرّوائي، وهما: تعدّد الملفوظات، والتّناص»[1] ويعني « بالملفوظ بوصفه موضوعا لعلم لساني جديد يسميه أحد الباحثين عبر اللّساني Le Instique Transhing، أو ما أصبح يعرف اليوم بالتّداوليّة La Pragmatique ويربطه في معناه بالخطاب وبالكلمة وكلها عناصر مشتملة على علائق حواريّة تلتقي مع مفهوم التّناص في معناه العام» [2].

فالرّواية عند باختين شكل من أشكال اللّغة، واللّغة هي شكل من أشكال الحوار المستمر وبالتّالي تأخذ الرّواية ميزات الحوار وتجسّده، وتطوّر الرّواية يقوم على تعميق الحواريّة وتوسيعها وإحكامها، وبذلك يتقلّص عدد العناصر المحايدة الصّلبة الّتي لا تدرج في الحوار، فَيَتَغَلْغَل الحوار في أعماق الجزئيات، وأخيرا في أعماق الذّرات أي الرّواية [3].

إنّ الرّواية الحواريّة وهي تعبّر عن أفكار وطروحات الشّخصيات، تدمج صوت المؤلّف ضمن إطار صراع الرّؤى ووجهات النّظر المختلفة، وبالتّالي تحقّق الوعي الشّمولي بالواقع، كونها تمنح الشّخصيات الحريّة داخل الرّواية، وترضي أذواق المتلقين، لأنّ كل فرد يجد فيها ضالته وميولاته وهي في بعدها الأيديولوجي نزوع نحو الحرية، وديمقراطيّة التّعبير وتعدّد الأصوات والرّؤى، و كذا النأي عن كل ديكتاتوريّة تلفظيّة.

من خلال ما سبق وبالنّظر إلى حجج باختين المسندة تظهر مفهومات أخرى، فيما يتعلّق بالطّابع الحواريّ الرّوائي، فنجد مصطلحات متعدّدة منها: تعدّد الأصوات أو البولفونيّة polyphonie، والتّغاير اللّساني Heteroglossia، والخطاب مزدوج الصّوت Double- voiced Discoure، والتّهجين Hybridization، لتكمل الحواريّة [4].

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص15.

[2]- المرجع نفسه، ص 15.

[3]- ينظر: فيصل دراج، نظرية الرّواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 2، 2002، ص 70.

[4]- ينظر:جراهام ألان، نظرية التناص، ترجمة باسم المسالمة، دار التّكوين، سورية، دمشق، ط 1، 2011، ص 38.

لذلك يعتبر باختين الرّواية «معسكرا لأساليب مختلفة، إنّها متعدّدة الأساليب والألسن والأصوات، ولغتها لغة مركبة تنطوي، في غالب الأحيان على وحدات لسانيّة لا متجانسة»[1] وهي الرّواية الدّيالوجية والمونولوجيّة، يسيطر عليها تعدّد الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإيديولوجيات، حيث توضع أفكار ورؤى الشّخصيات الأخرى، «فأسلوب الرّواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرّواية هي نسق من اللّغات» [2]، تتصارع فيما بينها في الأفكار والإيديولوجيات.

ووفق رؤية باختين يمكن التّمييز بين نوعين من الحواريّة هما كالآتي:

أ. **الحواريّة الخارجيّة:** وهي الخطاب الّذي يدور بين شخصين فأكثر، وفي هذا الصّدد يقول باختين: «وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه عالما بكرا، لم يوضع بعدُ موضع تساؤل، وحده آدم ذلك المتوحّد، كان يستطيع أن يتجنّب تماما هذا التّوجه الحواري نحو الموضوع مع كلام الأخرين»[3].

ب. **الحواريّة الدّاخليّة:** وهي حوار الشّخص مع نفسه، يقول باختين: «لكن الصّوغ الحواري للخطاب- سواء في إجابة الحوار أو الملفوظ المونولوجي- الذي يتغلغل إلى مجموع بنيته وطبقاته الدّلاليّة والتّعبيريّة وقع تقريبا تجاهله باستمرار، غير أن هذا الصّوغ الحواري الدّاخلي للخطاب هو بالضّبط الّذي يتوفّر على قوّة مؤسلبة كبيرة، إنّ الصّوغ الحواري الدّاخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدّلالة والتّركيب والتّأليف لم تدرسها مطلقا الألسنيّة والأسلوبيّة إلى يومنا هذا»[4].

ولكي تكون الرّواية حواريّة – حسب باختين- لابدّ أن تتجلى فيها مستويات عدّة كالتّهجين، والأسلبة، والحوارات الخالصة بنوعيها (المونولوجي والدّيالوجي)، بالإضافة إلى استحضار النّص الروّائي لنصوص أخرى، حيث تنشأ علاقة تكامل وتفاعل بينهما، الشّيء الذي يؤدّي إلى ابتكار التّعدّديّة

---

[1]- إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص 408.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 32-33.

[3]- المرجع نفسه، ص 53، 54.

[4]- المرجع السّابق، ص 54.

اللّغويّة والصّوتيّة الّتي تتعايش مع بعضها البعض، فلا نعثر في الرّواية على نص أحادي متسلِّط ومهيمن، بل نعثر على عدّة أصوات لنصوص عديدة تقوم على الحوار المتبادل والمتفاعل، كما نجد في العمل الرّوائي عدة أصوات، يكون فيها الكاتب طرفا مشاركا وفاعلا، وهذا ما يوضّح تعدّد الأصوات في الرّواية عند باختين.

وتقوم التعدّدية الأسلوبيّة على خلق صراع بين أنماط الوعي والإيديولوجيات المتعدّدة داخل النّص الرّوائي، فالوعي الإنساني يعيش داخل الوعي الإيديولوجي الذي يأتي عن طريق الممارسة الكلاميّة، فنجد مثلا الكلام الأخلاقي، والفلسفي والسّياسي والاجتماعي وغيره.

كما أكدّ باختين على أهمية السّرد الحواري Narative Dialogic في رواية الإخوة كارامازوف[1]، حيث يتميّز فيها السّرد «بتداخل أصوات متعدّدة، وأكثر من وعي وآراء حول العالم، لا يمتلك أي واحد منها تفوُّقا أو سلطة على غيره، سرد متعدّد الأصوات، وفي الحواري على نقيض الذّاتي أو الأحادي »[2]، فهي تتوفّر على جماليات عدّة، حيث تكمن الجماليّة الحواريّة وتعدّديّة الأصوات في الحاجة لوجود الغير لمحاورته، بحيث يكون الغير (الآخر) دافعا مهمًّا نحو اكتشاف الذّات، ومن تمّ الوعي بوجودها وأهمّيتها، ولن يكون ذلك إلا بتواصل الشّخص مع غيره، كفرد اجتماعيّ يعيش مع غيره ويتفاعل معهم ويحترم العادات والتّقاليد المتعارف عليها.

ويَتَأَتَّى ذلك بوساطة اللّغة التي تكسب الرّواية كل مقوِّمات الكينونة والكمال، وتجعل شّخصياتها متحرّكة ومتكلّمة ضمن فاعليّة لغويّة متبادلة. عن طريق احتواء الكلمات لأفكارهم وهواجسهم وتطلّعاتهم، فالكلمة حاملة دائما لمشاعر ومقاصد المتكلّمين وأيديولوجيّاتهم، ولذلك نجد باختين يركِّز على نظريّة الكلمة الّتي تفصل بين القاموسيّة الّتي يهتمُّ موضوع الفكر التّقليدي والكلمة الحيّة مرجعيّةً ومجالاً للاحتفاء من منظور النّظريّة الرّوائيّة؛ إذ يُلغي وجود الكلمات الفرديّة بمعزل عن الكلمات الأخرى، وإنّما نجد لها وجودا من خلال عمليات التّأثر والتّأثير فيما بينها لذلك يشبِّه

---

[1]- رواية الإخوة كارامازوف: تدور أحداثها حول الجريمة والعقاب، وهي مليئة بالموضوعات المهمّة، كالموضوعات الأخلاقيّة والفلسفيّة والدينية والاجتماعية، وفيها يؤكِّد مؤلِّفها على أنّ الدّين هو السّبيل الوحيد للنّجاة من الشّر والانحلال الخلقي.

[2]- جيرالد برنس، المصطلح السّردي (معجم المصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003، ص 59.

الكلمة بالكائن الحي الّذي ينبض بروح الكلّ، ومن خلاله يتكشَّف الجزء، يقول: «إنّ القول الحي، النّاشئ عن وعي في لحظة تاريخيّة ما، وفي وسط اجتماعي ما، لا يمكن إلاّ أن يلامس آلاف الخيوط الحواريّة الحيّة التي نسجها الوعي الاجتماعي الأيديولوجي حول موضوع هذا القول لا يمكن إلاّ أن يصبح شريكا نشطا في الحوار الاجتماعي، إنّه ينشأ منه، من هذا الحوار تَتِمَّةً له وردًّا عليه، ولا يأتي موضوعه من مكان ما جانبي» [1].

يرى باختين أنّه يجب مراعاة كل السّياقات المحيطة بالكلمة، والتي تنتمي إلى حقول دلاليّة معيّنة، وعلى هذا الأساس يؤكِّد على أنَّ «احتواء الكلمة موضوعها يتقيَّد بالتَّفاعل الحواري الجاري داخل الموضوع بين مختلف لحظات إدراكه، والطّعن فيه من خلال الكلمة الاجتماعية، والتّصوير الفنّي للموضوع أي (صورته) يمكن أن يُخْتَرَقَ بهذه اللّعبة الحواريّة بين مقاصد الكلمات التي تلتقي فيه وتتشابك» [2]، فالكلمة عنده تحمل أبعادا إيديولوجيّة تشير إلى مختلف التّحولات الحاصلة في المجتمع والتّاريخ، وبالتّالي لا وجود لكلمة عفيفة وطاهرة لأنّها « في استعمالها اليومي لا تنفصل عن مضمون إيديولوجي محايث لها، بل إنّها لا تحقّق استعمالها إلاّ بفضل الأيديولوجيا الّتي تلازمها» [3].

من خلال عناصر الرّواية عند باختين، يظهر الإنسان الذي يتكلّم من خلال كلامه الذي يكون المحور الرّئيس والمانح الرّوايةَ خصوصياتٍ جماليّةٍ؛ لأنّ الكلام في رأيه مُشَخَّص بأسلوب فنّي جمالي يستعمل فيه التّهجين، والأسلبة والتّنويع، والأسلبة الباروديّة، فالمتكلّم فرد اجتماعي مشارك ينتج إيديولوجيات معينة، كما أنّ الرّواية لا تحتوي على متكلّم واحد، بل على عدّة متكلمين يشاركون في العمليّة السّرديّة، « لأجل ذلك يحلّل باختين موضوعه من خلال بعدين اثنين: العناصر الأسلوبيّة لتشخيص الكلام، والامتدادات الاجتماعيةّ والتّاريخيّة لدلالات الكلام وحقله الأيديولوجي» [4].

---

[1]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ص 30.

[2]- المرجع السّابق، ص 31.

[3]- فيصل دراج، نظرية الرّواية والرّواية العربيّة، ص 66.

[4]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ص 104.

إنّ حواريّة باختين بطاقاتها التّعبيريّة تظلّ خير آلية فنيّة وظّفها لمكاشفة العلاقة بين المتلقي والرّواية، والّتي هي علاقة تفاعل وتبادل.

تعدّ أعمال ميخائيل باختين اللّبنة الأولى الّتي بنت عليها جوليا كريستيفا مفاهيمها حول التّناص Intertesctuality، حيث « يعود الفضل في تطوير مصطلح الحواريّة إلى اكتشاف مصطلح التّناص وترويجه رسميًّا»[1] في مقالها (الكلمة، الحوار والرّواية) الذي نشرته سنة 1966، وتقدّم فيه «باختين كأحد الشّكلانيين الرّوس الّذين تجاوزوا بعض ما تضمّنته من محدوديّة، (علما بأنّ تُودورف لا يصنّفه كواحد من تلك المجموعة)، تقول: إن ما يمنح البنيويّة بعدا حيويًّا هو مفهومه لـ (الكلمة الأدبيّة) بوصفها تقاطع سطوح نصيّة بدلا من أن تكون نقطة (معنى ثابتا) بوصفها حوارا بين عدّة كتابات»[2].

ومنه استنبطت كريستيفا مصطلح التّناص الذي تقصد به «أنّ كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائيّة من الاقتباسات، وكلّ نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى» [3]، وفي هذا إشارة إلى ما قدّمه باختين حول استحضار النّص لنصوص أخرى غائبة، ممّا يساهم في تعدّديّة اللّغات داخل النّص الواحد، فالكل يتفاعل مع بعضه من أجل العمل على بناء الحوار في العمل الرّوائي.

فما قامت به كريستيفا هو نقل مصطلح الحواريّة عند باختين إلى التّناص، لكنّه يبقى يحمل بذور الحواريّة الباختينيّة. وإنّ «تصفُّح كتابها (Séméiotiké) يوقفنا كثيرا على هذه المصطلحات الّتي تردّدت عند باختين في كتاب (شعريّة دوستويفسكي) و(الخطاب الرّوائي)، وذلك من قبيل الخطاب الكرنفالي (Le discours carnavalesque)، الرّواية المتعدّدة الأصوات (Le romon polyphonique)، الحواريّة (L'idéologéme). الّذي تبنته كريستيفا في مقالها (النّص المغلق) (Le Texte clos) تحت عنوان (الملفوظ كإيديولوجيم» [4].

---

[1]- تيفين ساميول، التّناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2008، ص08.

[2]- ميجان الرّويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص319.

[3]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، ط1، 1985، ص326.

[4]- ينظر: محمد وهابي، مفهوم التّناص، عند جوليا كريستيفا، مجلّة علامات، جدّة، ج54، م14، ديسمبر، 2004، ص384، 385.

إنّ النّص عند كرستيفا لا يولد من العدم، بل هناك شروط موضوعيّة تدفعه لدخول عالم النّصوصيّة الإبداعيّة، وذلك بأخذ اللّاحق من السّابق، والاستفادة من كلّ الجوانب، ومن ثمّة خلقه لنص جديد يتميّز بالانفتاح والاختلاف، وفي هذا الصّدد تقول كريستيفا:« حَدِد النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللّغة عن طريق الرّبط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط الملفوظات السّابقة عليه أو المتزامنة معه»[1].

وفي موضع آخر تؤكّد على أن النّص: « هو خطاب متعدّد، ومتعدّد اللّسان أحيانا ومتعدّدة الأصوات غالبا من خلال تعدّد أنماط الملفوظات التي يقوم بِمَفْصَلَتِها»[2]، كما أنّه « ليس مجموعة من الملفوظات النّحويّة أو اللّغويّة، إنّه كلّ ما يَنْصَاغُ للقراءة غير خاصيّة الجمع بين مختلف طبقات الدّلاليّة الحاضرة هنا الدّلاليّة الحاضرة هنا داخل اللّسان والعاملة على تحريك ذاكرته التّاريخيّة»[3]. ومنه يكمن التّناص في الإنتاجيّة النّصيّة[4] التي تتشكّل كعمل للنّص، «إنّه إنتاجيّة مطموسة يتمّ استبدالها بصورة تعكسها شاشة تعطي مضاعفا "للأصل" الحقيقي، و/أو بسماع خطاب يكون ثانويًّا بالنّسبة "للموقع" وقابلا للإعجاب والتّفكير والحكم كبديل مشيّد في هذا المستوى من معقوليّة "الأدب" كخطاب استبدالي، يتموضع تلقي استهلال النّص وما يتطلّبه من احتماليّة»[5].

تربط كريستيفا التّناص بالإنتاجيّة النّصيّة، وفي هذا إشارة واضحة إلى قول باختين بالتّعدّدية اللّغوية داخل الرّواية، فالنّص لا يقف عند حدود استحضار النّصوص السّابقة، بل هو دائم في إنتاج

---

(1)- جوليا كريستيفا، علم النّص، ترجمة فريد الزّاهي، ترجمة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2 1997، ص 21.

(2)-جوليا كريستيفا، علم النّص، ص 13، 14.

(3)- المرجع نفسه، ص 14.

(4)- إنتاجيّة النّص productivité du texte مصطلح استخدمته جوليا كريستيفا للدّلالة على أنّ علاقة النّص باللّغة علاقة توزيعيّة قائمة على أساس عمليّة هدم وبناء للاستخدام الشّائع، باعتبار أنّ النّص جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللّغة بواسطة إقامة علاقة بين الكلام الانضالي ومختلف أنماط الملفوظات السّابقة والتّاليّة. أي أنّ إنتاجيّة النّص عملية مرتبطة بمفهوم التّناص بطريقة مباشرة. سمير حجازي، معجم المصطلحات اللّغوية والأدبية الحديثة، (فرنسي- عربي/ عربي- فرنسي)، دار الرّاتب الجامعيّة، (د.ط)، (د.ت)، ص 168.

(5)- جوليا كريستيفا، علم النّص، ص 44.

التعدّديّة في بنيته، وهو ما يسمح بإنتاج الحواريّة، فالمتلقي يخلق معاني جديدة حتى ولو لم تكن غير مقصودة من المنتج، ويعيد إنتاجها من جديد. و«حينما يقوم نص ما باستدعاء واستحضار نصوص أخرى فإنّه ينقلها من سياقها الأصلي ويطرحها في سياق جديد. وهو ما عبّرت عنه (كريستنا) بالهدم والبناء أو (النّفي والثّبات) المتزامنين وتحكم السّياق في العملية التّناصيّة، لا يبقى هناك مجال للحديث عن أي تناص اعتباطي»[1]. وفي هذا إشارة إلى حديث باختين عن تعدّديّة الأصوات داخل الرّواية وتفاعل الكلمات فيما بينها، الأمر الذي يؤدّي إلى توليد الحواريّة.

تظل الحواريّة الباختينيّة الفكرة الأساسة التي اعتمدت عليها كريستيفا في وضع مصطلح التّناص، حيث ارتكزت الباحثة على بحوث ودراسات باختين في الرّواية، لتعميق مفهوم الحواريّة وتطويره كما أشرنا سابقا، ويرى (مارك أنجينور Mark Anginor) « أنّ مفهوم التّناص عند كريستيفا وباختين لا يظهر إلا في سياقات نظريّة فنيّة، فهو وإن لم يستعمل كلمة تناص في دراسته، ولا أي كلمة أخرى ولكنه ذكر مصطلح الماركسيّة وفلسفة الغرب»[2].

من خلال هذا التّقديم الوجيز لمفهوم الحواريّة كونها المبتغى من هذا الفصل؛ وذلك لم يمنع من أن نعرض لبعض الشّروحات التي جاءت بها صاحبة مصطلح التّناص؛ كونه ارتبط بالبنيويّة في ارتباطه بالأنساق اللّغوية غالباً، واتّصاله بالأسلوبيّة عبر عنايته بالحواريّة التي اهتمت بالأنساق اللّغوية وغير اللّغوية. وبما أنّ الحواريّة تتجسّد – من منظور باختين– في ثلاثة مستويات هي: التّهجين، والأسلبة، والحوارات الخالصة فإنّنا نتغيا تسليط الضوء على تجليات الحوارية في رواية (دمية النّار) على هذه المستويات.

---

[1]– محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستنا، ص 291.

[2]– ترفيتان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النّقدي الجديد (مفهوم التّناص في الخطاب النّقدي الجديد)، ترجمة أحمد المديني، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط 1، 1987، ص 109.

2- تجلّيات الحوارية في الرواية:

أ – التّهجين[1]: L'hybridation

التّهجين مزج وخلط لغتين اجتماعيتين من قبل المتكلم في النّص الرّوائي، ينتج عنه التقاء وعيين يتحاوران في نطاق السّياق اللّفظي الذي أتى به المتكلّم، « إنّه التقاء بين وعي مُصَوَّر ووعي مُصَوِّر، غالبا ما يتمثّل في لغة العصر الّتي تنير لغة قديمة Archaique أو مختلفة عنها فالتّهجين هو عملية إنارة لغة بلغة أخرى في إطار ملفوظ واحد»[2]، من مثل استخدام الدّراجة في الفصحى أو تعابير أجنبيّة في العربيّة، ويشترط في التّهجين أن يكون فرديًا وواعيًا بل قصديًّا.

أمّا اعتبار اللّغة قصديّة فهي «لغة مُؤَدْلَجَة خاضعة لتَنْبِير معيّن ولتشديدات دقيقة، لها إيقاعها وموقفها الخاصّان اتجاه اللّغة الأولى موضع التّشخيص، الشّيء الذي يجعل الوعي المشخَّص وعيا مختلفا، له بنيته اللّسانية المغايرة»[3]. فالرّواية بذلك تحتوي على وعيين (وعي مُشَخَّص) و(وعي مشخِّص) والاثنان ينتميان إلى نسقين لغويين متباينين.

ولقد استثمر الرّوائي في روايته (دمية النّار) أسلوبَ التّهجين، لأجل تحقيق أكبر قدر من الفعاليّة الأسلوبيّة وجماليتها، من حيث جعل اللّغات ووجهات النّظر تتحاور وتتعايش فيما بينها مبينة عن أوعية تتصارع أحيانًا وتتآلف أحيانا أخرى، ومن النّماذج التّهجينيّة التي كشفت عن فاعليتها الحواريّة، نجد قول السّارد: «ولدت في حي شعبي اسمه بلوزداد (ستنطقون الاسم بصعوبة)، بالقرب من جبّانة سيدي أمحمد، وكان سابقا يسمّى "بلكور"، احتفظ باسمه الأوّل مثل مختلف الأحياء بالعاصمة، أو كأنّ الاستقلال لم يفعل شيئًا في حب النّاس للماضي أو كما أنّ هذه المدينة بقيت أسيرة "النّموذج الكولونيالي"، هم الّذين بنوها، وبعد الاستقلال أصبحت ملكا لنا، هم أصحابها الحقيقيون، ولكن نحن أصحاب الأرض، تلك الّتي بنوا عليها كل ذلك العمران الباذخ الجمال، الفاتن للبصر، المريح للعيش، لولا أنّنا لم نكن نعرف كيف نعيش، أو أنّه من طول ما حرمونا من ملذات

---

[1]- هو« مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين، داخل ساحة ذلك الملفوظ، ويلزم أن يكون التّهجين قصديًا». ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 18.

[2]- نورة بعيو، آليات الحواريّة وتمظهراتها، ص 197.

[3]- إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص 410.

العيش لم نعرف كيف نختلق فنّنا الخاص للعيش. كانت بيوتنا مكتظة دائما. هجم الجزائريون من كل قبلة للفوز بثروة السّكنات الجميلة، الضّباط والنّافذون في الحكم أخذوا الفيلات والقصور، والشّعب استولى على الشّقق في العمارات، ولكن بقيت صورة حِيِّنـــا ناصعة في ذهني، وجميلة »[1].

نلحظ في هذه العبارة أسلوبا هجينا يتجسّد فيه الحكي بكل أبعاده الزّمكانيّة والسّياسيّة والتّاريخية والحضاريّة، فمن خلال تكثيف السّارد لصورة المكان/ الحيّ (بلوزداد)، نراه يصارع أفكارا واقعيّة وتاريخيّة تمثّلت في الظّلم الاجتماعي المسلّط من لدُن الاستعمار الفرنسي، الذي حرم الشّعب الجزائري من حقّه في العيش الكريم على أرضه وتحت سمائها، وهذه الأفكار تعبِّر عن فكر الآخر فيما كان يفعله أو يقوله؛ فقد رسم لنا الحي بكل أبعاده الدّلاليّة والحضاريّة (بلوزداد بالقرب من جَبَانة سيدي امحمد، بلكلور، النّموذج الكولونيالي[2]، العمران الباذخ الجمال، ثروة السّكنات الجميلة، الفيلات والقصور، العمارات...)، فهي كلمات مرتبطة بالماضي (إبّان الاستعمار)، وحيّة في الذّاكرة الشّعبيّة للجزائريين، فالحي مرتبط بالموروث الحضاري والعمـــراني الذي خلّفه الاستعمار الفرنسي في الجزائر بكلّ أبعاده وأحداثه الراسخة في الأذهان.

يعزِّز السّارد تهجينه في هذا الملفوظ من خلال الاعتماد على التّنويعات اللّغوية والأوعيّة الثّقافيّة بين ما هو دارج عاميّ نحو كلمة " جبّانة " وتعني مقبرة، ولعلّها طريقة تكشف قصديّة الحفاظ على المسمّى المعروف والمتداول لدى عامّة النّاس، وهذا شكل صريح لذوبان الوعي الفردي (المؤلف) في بوتقة الوعي الجمعي (العامّي والشّعبي)، لاسيّما في ارتباط الجبّانة/ المقبرة باسم أحد الأولياء الصالحين

---

[1]-الرّواية، ص 24.

[2]- الكولونياليّة (Colonialism) – الاستعماريّة- وتطلق على السّيطرة والتّأثير الّذي تفرضه الدّولة المستعمرة على الكيَان التّابع لها، والنّظام أو السّياسة التي تنتهجها للحفاظ على السّيطرة، وتأتي مرادفة للأمبرياليّة. وتعرَّف الكولونياليّة بمعنى الهيمنة والسّيطرة لدولة ما على أراضي دول أخرى وشعوبها،و قد دَرَجَتْ التّرجمات العربيّة على تَوْصيفها (بالاستعمار والاستعمارية). نشأ المصطلح بالتّوازي مع ازدهار الرّأسماليّة كقوة عملاقة صاعدة في العالم الغربي، والغزو الأوروبي لآسيا وإفريقيا، ثمّ بلوغه المرحلة الأعلى مع القطب الأمريكي المتعاظم، والمسماة بالإمبرياليّة Immperialism، إذ وجد البعض فيها رَديفا له وتمّت من ربط المفهوم ربطا وثيقا مع حركة التّنوير والاستكشاف والعقل المرافقة لتطوّر العلوم في القرن الثّامن عشر. ينظر:الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki/

وعلم من أعلام التصوف والذكر في الجزائر (سيدي أمحمد) [1]. فضلا عن وجود وتعيينه في حيّ (بلوزداد) وما تحيل عليه التّسميّة من صراع الذّات (الشعب/ الشهيد) والاستعمار، وهما وعْيان تصارعا أمدًا طويلا نتج على إثره ذلك التمازج اللّاإرادي بين الوعي القومي العربي والوعي الاستعماري عبر استخدام عديد الألفاظ العامّية الهجينة بين الدّارجة والفرنسيّة من مثل" بلكور، الفيلات"، وحتى ذلك الذّوبان للوعي الأمازيغي في العربي من خلال تسمية "أمحمد" ذات اللّفظ الأمازيعي بحروف عربيّة.

وقد اتضّح التّهجين بفعل الموقف الذي أبان عنه الكاتب من الاستعمار، متحدّثا بلغة الجماعة ولسان حالهم (نحن أصحاب الأرض، لم نعرف كيف نختلق فنّنا الخاص، كانت بيوتنا مكتظة دائما...)، وذلك بغية تضمين وعيه في إطار وعي كلي وجماعي.

إنّ هذا الأسلوب الهجين لسرد أحداث السطو على مخلفات الاستعمار من قصور وفيلات وعمارات – في قالب ناقد وساخر- ليجعلنا نلحظ المفارقة الغريبة بين مقت الاستعمار والإذعان لتَرِكَته الحضارية والثقافية عبر الهندسة المعمارية، وهو موقف فردي يُبين عن صراع الذات مع الذات نفسها بسبب اهتزاز الوعي الشعبي أمام دهاء الوعي الاستعماري، فالشّعب جَذَبه النّموذج الكولونيالي العمراني فأسره وظلّ كذلك إلى يومنا هذا.

ومن هنا يستطيع القارئ أن يتصوّر ما ابتغاه كلام السّارد من التّهجين، وهذا المبتغى« بمثابة البنيّة المغيبة الّتي تسمح بوجود وعيين داخل الملفوظ الواحد، وتعتبر قضية الدّيباجة من الخطط الذّكيّة الّتي وظّفها السّارد لعرض الوعي الغيري، والكلمة الغيريّة لتحقيق أهداف جمالية»[2].

تناثرت داخل هذا المقطع الهجين ملفوظات وتعابير فصيحة راقيّة (هجم الجزائريون، صورة حيّنا ناصعة في ذهني وجميلة). جاء توظيفها واعيا بهدف إضاءة الوعي اللّساني للغة على حساب الآخر (بلكور، الكولونيالي، الفيلات)، فالرّوائي يعي تماما مدى تغلغل الوعي الفرنسي ممثلا في لغته (الفرنسيّة) في أعماق وعينا الاجتماعي رغم رفضنا الباطن له.

---

[1]- أمحمد بن عبد الرحمن الأزهري بوقبرين (1720- 1793)، ولي صالح مالكي المذهب زمن أهل السنة الأشاعرة، اشتهر بالطريقة الخلوتيّة وتأثره بالطريقة الرحمانيّة. ينظر الموقع الإلكتروني: https://ar.wikipedia.org/wiki .

[2]- آمنة بلعلي، المتخيل في الرّواية الجزائريّة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2006، ص 96.

فمصطلح الكولونياليّة يحمل معنى حياديًّا يتعلّق باللّغة الفرنسيّة فقط، بينما مشتقاتها تدل على وصف الفرنسي للآخرين، وليس وصف الآخرين لأنفسهم، فالكولونياليّة هي عبارة عن موقف إيديولوجي إزاء فرنسا وثقافتها، وهو موقف مزدوج بين الاندماج والتّضاد.

كما نجد التّهجين في حديث رضا شاوش عن والده الّذي كان يَتَفَنَّن في ضرب وتعنيف زوجته بسبب أو دون سبب، يقول: «لم أتذكّر قط سبب الضّرب، سبب كل ذلك العنف والصّراخ، والعويل والبكاء، واللّحم الأحمر والدّم النّازف، والوجه المهان، فقط حالة الألم الّذي سَبَّبَها الموقف حينها بداخلي، كما لو أنّه خلق منطقة صامتة، وجرحا لا يبرأ، جرحا عميقا نافذًا لم تصلحه بعدها مناظر زهو رأيتها بين أبي وأمّي، فالضّرب لم يكن عيبا حينها، فالرّجل كان من ميزاته تأديب الزّوجة إن أخطأت، وضربها إن عصت وتمرّدت»[1].

ندرك من خلال هذا المقطع أنّ هناك صوتين متناقضين داخل وعي رضا شاوش، صوت رافض للضّرب والعنف اتّجاه الزّوجة وصوت لا يرى عيبا إن قام الرّجل بضرب وتأديب زوجته حيث كشف هذا الأسلوب اللّغوي الهجين عن التّوتر والتّناقض الموجود في نفسية البطل رضا، إذ نجدها شخصية ممتزجة بين الرّفض والقبول، تحبّ العنف أحيانا، وترفضه أحيانا أُخَر، فالرّوائي وجد « في التّهجين طريقة أساسيّة في جعل اللّغات المتباينة تتسّرب إلى النّسيج السّردي- وهو بهذه الطّريقة لا يدمج- في الخطاب الرّوائي لغتين أو أكثر انطلاقا من الاختلافات النّوعيّة الأسلوبيّة لكل لغة، وإنّما أيضا من خلال ما تتميّز به كل لغة عن غيرها من اللّغات من رؤية للعالم، وما تملكه هذه اللّغات من أفكار تتعارض مع أفكار العصر أو تلتقي معها»[2].

كما نجد الأسلوب اللّغوي الهجين في حديث رضا عن مشاعره المتناقضة اتّجاه والده «لماذا مشاعري نَحوه متناقضة؟ أحبّه وأكرهه، أخافه وأحترمه، أرغب في الانتساب إليه، وأمقت ذلك الانتساب!»[3] فهو عبارة عن مزج لوعيين متناقضين في مشاعر البطل، وعي الرّاوي الفصيح الذي

---

[1]- الرّواية، ص 25.

[2]- عبد الرحمن بوعلي، الرّواية العربيّة الجديدة، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة محمد الأوّل، وجدة 2001، ص 96.

[3]- الرّواية، ص 28.

يحدّد حالته النّفسيّة المتأزّمة والمتوتّرة اتّجاه والده والّذي لا يعرف لها إجابة أو تفسيرا «كما لم يكن هناك أي أحد يتكفّل بالإجابة عليها »[1]، فهناك وعي يحبّ والده ويودّ الانتساب إليه ووعي يكرهه ويرفض الانتساب إليه، مما ولّد «هجنة أدبيّة .. مؤسلبة كليّة وموزونة بإمعان، ومفكّر فيها من البداية إلى النّهاية»[2]، فأعطت الرّواية سمة أسلوبيّة هجينة بارزة من حيث قدرة الرّوائي على تحقيق التّعدد اللّغوي.

وفي حديث الرّاوي عن معلّمة العربيّة التي كان دائما يمتدحها ويحبّها؛ نلحظ حواريّة تهجينيّة أراد بها السّارد مدَّ جسور التّواصل اللّغوي والأيديولوجي بين شخصيات الرّواية والرّاوي قصد عرض أحكام قيميّة فيما يخص إيديولوجيّة شخصيّة معلّمة العربيّة، يقول الرّاوي واصفا معلّمته «كانت معلّمة العربيّة امرأة ودودة للغاية، وتتكلّم كما لو أنّها نبيّة أُرْسِلت لإخراجنا من الظّلمات إلى النّور، على عكس المعلّمين الآخرين، لم تكن تستعمل العنف قط، كانت طريقتها أن تجعلنا نحب ما نقرأ، ونعجب بكلّ ما نفعله، وكانت في كلّ خميس تهدينا كتبا للقراءة، كتبا صرنا نتلذّذ بها، وهي تعدنا بمغريات كثيرة إن نحن قرأناها كما يجب. كانت تبدو متحرّرة من الخارج، أنيقة وهادئة الجمال، بارعة في اللّباس، ترتدي سروال جينز وتسرّح شعرها للوراء كما الأوروبيات تقريبا وتضع بعض المساحيق على وجهها، بالنّسبة لي كانت بمثابة الملاك الصّافي الّذي يفرحني النّظر إليه أطول وقت ممكن»[3].

في هذا المقطع هناك تصادم بين وعيين مختلفين، وعي الشّخصية المشخَّصة (معلمة العربيّة) ووعي الشّخصيّة المشخّصة (المعلّمين الآخرين)، فتتصادم لغة معلّمة العربيّة التي تحبّ تلاميذها وتزرع فيهم حبّ القراءة، ولا تستعمل العنف، عكس بقية المعلّمين الذين يستعملون أسلوب العنف، ونتيجة لهذا التّصادم والتّضارب بين الوعيين كان قرار رضا شاوش باحترامها وحبّها والاستفادة منها، لدرجة أنّه أصبح يتمنى أن تكون هي أمّه الحقيقيّة؛ «كنت أتمنى سرًّا لو كانت معلّمتي هي أمي بالفعل»[4].

---

[1]- الرّواية، ص 28.

[2]- ميخائيل باختين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص 125.

[3]- الرّواية، ص 29.

[4]- الرّواية، ص 30.

فقد حصل التّهجين من خلال تلاقي لغتين مختلفتين لغة معلمة العربيّة المحبّة للعلم والتّلاميذ، ولغة باقي المعلمين النّابذين للتّلاميذ والعنيفين معهم فالتقت اللّغتان وأعطت للمقطع الرّوائي حركيّة ونشاط، إذ «يعيش النّص فقط عند التقائه بنص آخر، ويَشِعُّ النّور في نقطة تماس النّصوص فحسب.. ويقرّب النّص إلى الحوار»[1]. وحدثت الحواريّة التّهجينيّة بين لغة (معلّمة العربيّة)، وبين باقي المعلّمين، بسبب الاختلاف في التّفكير وفي طريقة التّعامل مع التّلاميذ.

وفي مقطع آخر يصرّح رضا شاوش بخضوعه لمن يشبهون والده في تصرّفاته وأفعاله، وهو الّذي كان دائما يكره تصرّفات والده المريبة اتّجاه الدّولة واتجاه النّاس، يقول: «لكن فيما بعد، وقد اخترت هذا الطّريق، خضعت لمن يشبهون والدي أو أبشع منه، لقد فهمت حينها شيئًا أساسيًّا وهو أنّ من يسير في هذا الطّريق لابد أن يقبل في عميق أعماقه الخضوع لقوة أكبر منه، بل خضوعه هو طريقة»[2] يظهر في ملفوظ رضا شاوش تباين لمستويين من الوعي، المستوى الأوّل معارض لأفكار وتصرّفات والده وجماعة النّظام، من خلال قوله «خضعت لمن يشبهون والدي» فكلمة خضعت تدل على الخضوع دون إدارة أو وعي ، أما المستوى الثّاني أو الوعي الثّاني فمؤيّد لأفعال وتصرّفات جماعة النّظام، ويتضّح ذلك من خلال قوله: «لقد فهمت حينها شيئًا أساسيًّا: وهو أنّ من يسير في هذا الطريق لابدّ أن يقبل في عميق أعماقه الخضوع لقوة أكبر منه» الشّيء الذي أسّس انبثاقا هجينا قائما على التّعارض والتّأييد، داخل ملفوظ واحد؛ فهو من جهة رافض لهذا الخضوع، ومن جهة أخرى يرى فيه الطّريق السليم للوصول إلى مبتغاه، فهذا التّهجين ولّد تعدّدا واضحا في الأسلوب والدّلالة من خلال قدرته العالية على «إلغاء لحدود الزمان والمكان، فيتحرّر الحكي من قيود السّياق الخاص أي من حدوده المرسومة نفسها»[3]، ممّا يكشف عن كلام متنوّع داخل ملفوظ واحد يعطي معنى المعارضة والتّأييد أو الرّفض والخضوع.

وفي هذا المقطع السّردي تهجين لغوي يبيّن هجيّة جماعة الظّل الّتي تختفي تحت ستار حماية البلد من المجرمين، وفي الحقيقة هم المجرمون الفعليون ، وهذا ما نستشفُّه من خلال حكي الرّجل

---

[1]- زهير شلبية، ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرّواية، دار حوران للطبّاعة والنّشر، ط1، دمشق، 2001، ص 51.

[2]- الرّواية، ص 159.

[3]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط 1، 2003، ص 88.

السّمين « لماذا فعلنا كلّ هذا؟!... لمصلحة البلد لكي لا تسقط في يد السّفهاء... التقينا وتحدّثنا وكانت الفكرة تأسيس جماعة في الظّل تحمِي البلاد وتُسيِّرها من خلف السّتار... لماذا سارت الأشياء بعدها عكس ذلك؟ لقد حاربنا في البداية المعارضين العملاء للإمبرياليّة، ولكننا أصبحنا العملاء،... الحقيقة إنّني نادم على بعض الحوادث التي ارتكبتها بنفسي... لست نادما، ولكنّني ناقم؛ لأنّه كان يمكن عدم فعلها دون أن يختلَّ أي شيء... تصورّ لقد صَفَّيْنَا رجالا ظنّنا أنّهم خطر على أمن البلاد، ولكنّنا بداخلنا كنّا نعرف ليسوا خطرا بالمعنى الكبير إلاّ مع مصالحنا نحن»[1].

إنّ هذا الأسلوب اللّغوي الهجين كشف لنا عن همجيّة جماعة الظّل الّتي كانت تعمل في السّلطة والحكم، وكانت تسيِّر البلاد خدمة لمصالحها فقط، ومن كان يعترض أو يرفض تصفِّيه كي لا يشكل خطرا على مصالحها متجاهلة كل القيم الإنسانيّة الّتي توصي باحترام الشّعب وخدمة الناس بالخير.

لقد ضمّ حكي الرّجل السّمين وعيين متعارضين؛ لغة رافضة ونادمة عن الحوادث الوحشيّة المرتكبة في حق الجزائر وشعبها، ولغة أخرى ليست نادمة على ذلك ولكنَّها ناقمة فقط فالوعي الأوّل يعبّر عن القوّة والجبروت والظّلم المسلّط على الشّعب، فمن يرفض تقمعه وتقوم بقتله والوعي الثّاني يعبّر عن النّقمة من تلك الأفعال المشينة والمعيبة التي كانوا يقومون بها، ويَرَى أنّه يمكن الوصول إلى الحكم دون العنف والظّلم، فهذا الخلط بين الوعيين (اللّغتين) كان داخل حلبة ملفوظ واحد مفصول بحقبة زمنيّة معيّنة، ولقد جاءت لغة الرّجل السمين لتقف موقفا ضمنيًّا مع الأفعال والتّصرّفات غير القانونيّة، مشخِّصة بذلك رؤية تُفَنِّد ما كانت تتظاهر به جماعة الظّل.

وفي موضع آخر يظهر تركيب هجين آخر يكمن في صوت الرّاوي رضا شاوش، وصوت عمّي العربي الّذي يمثلّ الرّأي المخالف لنظر الرّاوي في رؤيته لنظام الحكم في البلاد خلال فترة السّبعينات، وعن كثرة المخاوف الّتي سادت تلك الفترة، فالرّاوي يصرّح أنّ عمّي العربي كان عكس والده في نظرته للرّئيس (هواري بومدين) وطريقة حكمه، فيقول أنّ عمّي العربي كان يكره الرّئيس وبمقته مقتا كبيرا، وينقد طريقة حكمه ويسخر منه فقد كان «نقيض أبي في كل شيء وكان عكسه يتكلّم عن الزّعيم بطريقة فيها النّقد اللّاذع والسّخريّة الحقودة»[2] حيث قال عنه «بومدين هو قمّة الغرور الّذي تصنعه

---

[1]- الرّواية، ص 127، 128.

[2]- الرّواية، ص 36.

عظمة القوة لتكسر عظمته الشّعوب»[1]، أمّا والده فقد كان يحبّ الرّئيس وخطبه، ويؤمن به إيمانا راسخا ويرى أنّ سياسته في تسيير البلاد سياسة لا مثيل لها.

نَسْتَشِفُّ من خلال هذا التّركيب الهجين لغتين ووعيين متناقضين توضّحان نظرة الرّاوي تجاه الواقع الّذي كان يعيش فيه، حيث يرى أنّ هناك شيئا يجب تغييره، والعمل على ذلك حتّى يحصل التّغيير.

وفي المقطع: «مع مرور السّنوات شعرت أنني تحوّلت، صرت شخصا أخر يجب أن أؤكّد هذه الحقيقة، وأنّني في تلك اللّحظة الزّمنيّة المدنّسة فقدت روحي، نعم روحي، لا أدري ما هي الرّوح، كنت أعرف ذلك من قبل، أي حينما كنت أسعى لأكون شخصا جديدا، مؤمنا كلّ الإيمان بأنّ هناك مثالا عادلا يجب أن يتحقق فيَّ من الدّاخل، وأنّ الحياة مفتوحة على أنقى الأشياء وأجملها،... وفي تلك اللّحظة لم تعد الحياة بالنّسبة لي إلا هُمْ، جماعتهم، عصابتهم قدرهم، لم أعد أثق بخياراتي القديمة، وروحي فقدتها في تلك البرهة من الزّمن»[2]، نقف على لغتين اجتماعيتين كلّ منهما يمثّل حالة خاصّة من الوعي لكنّهما في تعبير واحد، فاللّغة الأولى هي لغة المحبّ للحياة والعدل ويبحث في نفسه عن المثال العادل الذي يجعله إنسانا جديدا، لكن اللّغة الثّانية هي لغة الشّخص الملوّث بالفساد، وندرك ذلك من خلال قوله (فقدت روحي)، بمعنى أنّه فقد إحساسه وضميره اتجّاه تلك الحياة، فهي تجسّد وعيا رافضا للعدل وللحياة.

كما نجد ملفوظا آخر يعبّر عن لغتين اجتماعيتين متناقضتين هما: لغة حبّ الحياة، وأنّها تستحق أن نحيا من أجلها ولأجلها، ولغة ترفض الحياة ولا ترى فيها إلا جماعة الظّل وعصابتهم وأن الحياة ليست إلا هم بالنّسبة له.

يتضمّن التّداخل اللّغوي في أي ملفوظ من ملفوظات الرّواية لغتين، كون التّهجين لا يخلو من أن يكون حكيًّا على الهدوء والاطمئنان والسّكينة، فالأساس من الحواريّة، هو تعدّد « وجهات نظر

---

[1]- الرّواية، ص 36.

[2]- الرّواية، ص 118.

نوعيّة حول العالم، وأشكال تأويله اللّفظي ، ومنظورات غيريّة دلاليّة وخِلاقيّة.بهذه الصّفة يمكنها جميعا أن تتجابه، وأن تستعمل بمثابة تكملة متبادلة، وأن تدخل في علائق حواريّة »[1].

ومنه نعتبر أنّ التّحاور بين لغتين أو أكثر هنا لا ينفي رغبة لغة معيّنة في تضخيم نوايا اللّغة الأخرى، بل إنّهما معا يشكّلان أداة لتواصل فكرة معينة، ذلك أن التّهجين هو تعميم للأسلوب الحر غير المباشر، واستحضار للنّوايا المتخفيّة والمستوردة.

وهذا ما يعطي الحضور الأسلوبي لفعل التّهجين تميّزا بلاغيًّا ودلاليًّا فريدا، من حيث حضور الدّلالة الأولى، والدّلالة الثّانية الإيحائية المستندة على المرجعيات الثّقافية والاجتماعيّة والإيديولوجيّة ممّا يمنح اللّفظ بعدًا حواريًّا يؤدي إلى تعدّد لغوي هجين.

ونختم التّهجين ببعض الكلمات العاميّة التي استعملها الكاتب داخل اللّغة العربيّة في الرّواية مثل: «بالقرب من جبانة سيدي امحمد –أذهب مع أمي للجبانة القريبة– سروال الجينز – جلابيّة بيضاء – أنت راجل بالسلامة عليك – أين تحسب نفسك يابغل، ولكن كعادتي مصدّع الروح أعطه عظمة ليقدّدها، نَحَكمُ أَنْمَصْلو دمو، راهم ياكلو في بعضهم، وراح يْدَنْدَن بكلام، متلهفا فقط للحس العظام، مت ياكلب!»[2].

لقد تلاقى المستوى اللّغوي الفصيح مع المستوى العامي في الرّواية، ذلك أن استعمال العاميّة من طرف السّارد يعتبر محاولة منه للقول بقربها من ضوابط وقواعد اللّغة العربيّة الفصيحة نحويًّا وصرفيًّا ودلاليًّا، فالمستوى العامّي «يعدّ تجديدا على المستوى النّحوي، يحتاج منّا إلى كبير عناية للنّظر فيه على ضوء القواعد النّحوية الشّائعة في العربيّة المعاصرة، وهي من القواعد الدّخيلة في نظر النّحو التّقليدي»[3]، وأحد مظاهر الجماليّة الأسلوبيّة في الرّواية المعاصرة.

لقد بيّن السّارد تميّزه في هذا التّهجين اللّغوي الذي أدرجه داخل النّص الرّوائي، ممّا ساهم في تحيين اللّغة العاميّة وربطها بكيان الرّواية، حيث أبرزت العنصر السوسيولساني الغالب في الرّواية فمثلا قوله (نحكموا أنمصلو دمو، وراهم ياكلو في بعضاهم) مظهر هجين واع وقصدي له صلة وثيقة

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص62.

[2]– الرّواية، ص ص 24، 25، 28، 35، 58، 65، 86، 117، 127، 127، 167.

[3]– إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي (دراسة)، ص 246.

بالعنصر السّوسيولساني الخاص باللّغة الدّارجة في الجزائر، لأنّ «للعاميّة أخيلة وآراء وعبارات تدلّ على حياتهم الاجتماعيّة العامّة للشعوب، كما تدلّ آراء الخاصّة وأخيلتهم على تلك المعاني المملوءة بالثّقافة الخاصّة»[1].

نلمس حواريّة التّهجين من خلال لجوء السّارد للمزج بين اللّغة العربيّة الفصيحة، واللّغة الدّارجة الجزائريّة، وهذا النّوع من الحواريّة «ليست هي ثنائيّة الصّوت والنّبرة (كما في البلاغة) فحسب، بل هي مزدوجة اللّسان، وهي لا تشتمل فقط على وعيين فرديين على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين لسانيين... تتصارعان فوق أرض الملفوظ»[2]، فهو تهجين التقى فيه وعيان اجتماعيان على مستوى اللّغة الفصيحة، واللّغة الدّارجة، حيث حاورت اللّغة الأولى، اللّغة الثّانية واستدعتها إلى نصّها، داخل اللّغة الواحدة الكبرى للرّواية، «فكلّما طُبِّقت طريقة التّهجين في الرّواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال توظيف عدّة لغات) كلّما اتخذّت اللّغة المشخَّصة والمضيئة طابعا موضوعيًّا، لتتحوّل في النّهاية إلى أحدى صور لغة الرّواية»[3].

نستنتج أنّ التّهجين في (دمية النّار) أسهم في تعدّد الأصوات واللّغات كونه أسلوب من أساليب الحواريّة في الرّواية، من حيث تجلّى في أساليب عديدة من الوعي، ومنح الرّوائي إمكانات وطاقات لا محدودّة للتّعبير والإفصاح عن مقاصده، وهذا ما يتلاءم مع البناء السّردي للرّواية والدّور الأساسي للرّاوي في بناء فعل الكلام، بحيث يبدو كلام الآخر متعالقا مع كلام الرّاوي ومتداخلا معه.

كما منحت تقنيّة التّهجين الباختيني الرّواية أبعادا جماليّة من خلال مكاشفة الرّؤى، وبيان المستور، وإبراز المواقف والأفكار، وكشف المتناقضات والاختلافات في النّفس البشريّة. فأسلوب بشير مفتي التهجيني تُوَجِّهه مقصديّة فكريّة وجماليّة، تلغي الاعتباط أو الصّدفة في اختيار مادته التّعبيريّة وتفنّنه في توظيفها.

---

[1]- أحمد رشدي صالح، فنون الأدب الشعبي، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، ط 3، (د.ت)، ص 34.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 121.

[3]- المرجع نفسه، 122.

[2] - محمد بوعزة، التّعدّد اللّغوي أشكاله وصيغه، مجلة البيان، الكويت، العدد(318)، يناير 1997، ص8.

ب- الأسلبة Stylisation :

تعدّ الأسلبة إحدى الآليات الأسلوبيّة التي يتوسّل بها الكاتب بغية التّعبير عن خلفياته الأيديولوجيّة وتصوّراته، ورؤاه حول عالمه والعوالم المحيطة به، يعرّفها باختين بكونها «تشخيصا وانعكاسا أدبيين للأسلوب اللّساني لدى الآخرين. وفيما يُقدَّم إلزاميًّا، وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخّص (الوعي اللّساني للمؤسلب)، ووعي من هو موضوع التّشخيص والأسلبة. وتتميّز الأسلبة بالضّبط عن الأسلوب المباشر بذلك الحضور للوعي اللّساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قرّائه) الّذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلب، ومن خلاله يكتسب دلالة وأهميّة جديدتين»[1].

فالأسلوب المباشر هو أسلوب الكاتب، أما الأسلبة فهي تمثّل وعيًّا جديدا حيث «يعمل الوعي اللّساني للمؤسلب بالمادة الأوليّة فقط للّغة موضوع الأسلبة، بحيث يضيئها باهتماماته الأجنبيّة دون أن يضيف إليها مادته هو، وينبغي الحفاظ على هذه الإضاءة من بداية الأسلبة إلى نهايتها»[2] .

وبما أن التّهجين والأسلبة مستويان من مستويات تمثّل صورة اللّغة في الرّواية، فقد ذهب لحميداني إلى تبيان نقاط التّشابه والاختلاف بينهما حيث يرى أنّ الأسلبة في الرّواية تقوم على تقليد الأساليب أو الجمع بين لغة مباشرة (أ)، من خلال لغة ضمنيّة (ب)، في ملفوظ واحد... أمّا التّهجين فهو لغة مباشرة (أ)، مع ومن خلال لغة مباشرة (ب)، في ملفوظ واحد[3].

وإذا كان التّهجين يجمع بين وعيين لغويين في ملفوظ واحد، فإن الأسلبة «تظهر في ملفوظ لغة واحدة، غير أنّها مقدمة في صورة آنية (actualisée)، ولا يمكنها بالطّبع أن تحصل على هذه الصّورة الآنية إلا إذا قُدِّمت بواسطة وعي لغة آنية خفيّة تعمل بشكل غير مباشر»[4] .

وظّف الرّوائي بشير مفتي الأسلبة في دميّته «رغبة في تقليد أسلوب الغير، حيث يوجّهه لخدمة أغراضه وتحقيق أهدافه الخاصّة بشكل نسبي، فيسهم في خلق مجال واسع لتداخل الأصوات وتعدّدها،

---

[1]- ميخائيل باختين، خطاب الرّواية، ص 122.

[2]- إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص 410.

[3]- ينظر:حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 88.

[4]- المرجع نفسه، ص 87.

ممّا يثري تنوّع الأساليب؛ إذْ يصير لكلّ جهة صوتها الخاص وكلمتها المميّزة، وكلّ هذا يغذي بلا شك الإطار الحواري للرّواية»[1].

ومن أمثلة الأسلبة، التّي وظّفها السّارد لتحقيق الحواريّة وتبادل الرّؤى في الدّمية، قول كريم (أخو رانية) لرضا شاوش حول فكرة تغيّره إلى شخص آخر مستحضرا أسلوب الشّيخ أسامة ووعيه الفردي في قوله: «لقد أنقذني الشّيخ أسامة، لقد أنقذ روحي من الهلاك... أشكر الله العظيم على ذلك، أشكر الله القادر على كلّ شيء، أشكر الله الهادي المنير، أشكر الله العظيم.. العظيم!»[2]؛ إذْ نلحظ وراء هذه اللّغة المباشرة لغة أخرى ضمنيّة، هي لغة الشّيخ أسامة، وقد ساعده على سلوك الطّريق المستقيم، فبات صوته صدى ينقر أذنيه ويستبد بروحه، كما نلحظ الانفصام الحاصل بين وعيين؛ وعيٌّ ماض مرتبط بالضمير الخلقي لشخصية كريم، ووعيٌّ حاضر يتماهي مع وعي الشيخ وصوته الآسر لبّه، فنراه يقول عنه: «كان يحثّنا على تقويّة العقيدة والإيمان بأنّ كلّ شيء بيد الله، وليس بأيدينا، وأن الله هو الهادي الحقيقي»[3].

يتضّح لنا جليًّا أن كريم قلّد أسلوب الشّيخ أسامة وتقمّص وعيه، حيث كان قبل معرفته به إنسانا مستهترا بتعاليم الدّين، وغير مبالٍ ضاربا الأخلاق والدين عرض الحائط، لكنه بعد ذلك تحوّل إلى شخّص محبّ لله وحريص على تطبيق تعاليم الدّين، وتظهر وراء هذه الأسلبة حواريّة تتجلّى في تمازج وعيين وتماهيهما (الشيخ أسامة وكريم)، من حيث توخّت الحواريّة « الحفاظ على نوايا اللّغة المؤسلبة، واللّغة موضوع الأسلبة»[4].

وتتجسّد هذه الوجهة في قدرة الإنسان على التّغيّر والتّبدل والإصلاح من أمره، إن وجد من يمسك بيده ويقوده إلى بر الأمان، يقول كريم: «استطاع أن يهديني للطّريق المستقيم... لقد أخذ الأمر وقتا من المكابدة والامتحان والصّبر، حتى تَيَقَّظَ بداخلي شخص نَيِّرٌ باركه الشّيخ وأصبحت

---

[1]- نورة بعير، آليات الحواريّة وتمظهراتها، ص 203.

[2]- الرّواية، ص 82.

[3]- الرّواية، ص 83.

[4]- إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص 411.

رفيقه في تلك الظّلمة العاتية، نديمه وصديقه، وأخاه في الله»[1]، فلقد أثّر الشيخ أسامة في نفسية كريم، وغيَّره من حالة الاضطراب والقلق والاغتراب الوجودي، إلى حالة الاستقرار النّفسي، والهدوء الدّيني.

لقد قامت هذه الأسلبة على وعيين رابطهما الوعي الخلقي والوازع الديني الذي يشكّل وعيًّا داخليًا مستنفرا متى سنحت الظّروف، فإن كات لغة الشّخص المؤسلِب (كريم) لغه مباشرة ، فإنّ لغة الشّيخ غير المباشرة باتت جلّية في تصرفات الشخصية واقوالها وأسلوب لغتها. ومن ثمة تسهم الأسلبة في خلق التّعدّد اللّغوي والصّوتي داخل المتن الرّوائي، من خلال «إعادة صياغة الأقوال والخطابات المعروفة أو تحويلها، أو العدول بها عن أصل استعمالها، فيتحقق التّنوع الصّوتي والتّحاور الإيديولوجي»[2]، عبر توافق وجهات النّظر أو اختلافها.

لقد أسلب البطل رضا شاوش لغة القرآن الكريم، في قوله: «لم أعد أطيق نفسي حينها صرت أنتظر من الفراغ فراغات أكثر، صرت لا أقدر على التّمسك بأيّ شيء، كان وقتي يذهب هباء منثورا»[3]، فهذا الكلام المباشر والظّاهر للبطل يُوَجِّهُنَا إلى كلام وقول ضمني غير مباشِر مرْجعه لغة القرآن الكريم وأسلوبه، في قوله عزَّ وجلّ، في الآية الكريمة: ﴿**وقَدِمْنَا إِلى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا**﴾ [سورة الفرقان، الآية :23]

إنّ توظيف رضا لأسلوب القرآن الكريم يدلّ على عبثيّة حياته، وعدم أهميتها وعدم جداوها من حيث يختزله في لفظتي: هباءً ومنثورًا، يؤكد ذلك قوله: «كنت مع كلّ ذلك أشعر بضيق، الزّمن يجري بلا معنى، الحياة ترقص بلا هدف، تتبخّر نهائيًّا في ألياف دماغي، وأنا بلا دراسة ولا عمل ولا أي هدف»[4].

وهكذا قام الوعي اللّساني الحاضر (رضا العبثي) بأسلبة ومحاكاة لغة هي منه، ولكنها واقعيا

---

[1]- الرّواية، ص 81.

[2]- ينظر: بسمة عروس، الخطاب الأدبي والمفاهيم الأساسيّة في تحليل الخطاب عند باختين، ضمن كتاب مقالات في تحليل الخطاب، تقديم حمادي صمود، ص 121. ينظر الموقع الإلكتروني: www.book4all.net .

[3]- الرّواية، ص 48.

[4]- الرّواية، ص 47-48.

غريبة عنه؛ كونه لا يقرأ القرآن ولا يقتدي بتعاليمه، وجاء تحاوره مع الوعي المؤسلَب (القرآن الكريم)، كاشفًا عن انسجامه وتوافقه معه، مقابل كرهه لحياته وسأَمِه منها، فـ«الحياة لم تعد مهمّة، الوجود مجرّد نفثة خيال مسعورة لشخص مريض، تمضي بنا الحياة إلى حيث تريد»[1].

فالأسلبة إذن هي: «قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغويّة أجنبيّة عنه، يتحدّث من خلالها عن موضوعه فاللّغة المعاصرة تلقي ضوءًا خالصا على اللّغة موضوع الأسلبة»[2]، إذْ تكشف الأسلبة الممارسة من قبل السارد عن صوتين؛ صوت السّارد المتحدّث باللّغة (رضا شاوش)، والصّوت الضّمني المتخفي وراء هذه اللّغة (القرآن)، وذلك ليجهر البطل بتوافقه ومسايرته للصّوت الضّمني، حيث نجد في الأسلبة «صوت المتلّفظ -باللّغة أو الأسلوب-، وصوت الكامن وراءها ممّن سارت على لسانه، ويتمّ الاستخدام بأحد الشكلين: إمّا مسايرة معنى اللّفظ المستخدَم أو بمضادته»[3]، وهذا ما حصل مع رضا حيث تطابق صوته المباشر مع الصّوت الضّمني المتخفي.

وفي قول السّارد «حيث الحياة لقاءات ومصادفات تُوَلِّد بالضّرورة شيئًا اسمه الكتابة بعدها»[4]، تقمّص مفتي أسلوب الكاتب الأمريكي جاك كيرواك (jack kerrouak)، وقام بأسلبته وتوظيفه في الرّواية بطريقة تكشف عن قدرته على استحضار لغات الآخرين في عصر مضى وأسلبتها في عصره، فانفتحت هذه العبارة على وعيين: وعي مؤسلِب (هو وعي السّارد) ووعي مؤسلَب هو وعي (الكاتب كيرواك)، وتمَّ ذلك داخل ملفوظ واحد، مفاده أنّ لأدب هو عبارة عن تجارب ومصادفات ولقاءات في هذه الحياة التي يحياها الأدباء والكتّاب، إذْ تطابقت وجهة نظر الوعي المؤسلِب مع وجهة نظر الوعي الضّمني المؤسلَب، كون الأسلبة عبارة عن «صيغة أسلوبيّة يتمّ فيها تدمير لغة سابقة على وفق موضوع الوعي المشخّص، حينما تتعارض- أو تتّفق- منظورات متعدّدة داخل ملفوظ واحد، وتتحاور لغات متفاوتة الانتماء الزّمني »[5].

---

[1]- الرّواية، ص 48

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 34.

[3]- محمد القاضي وآخرون، معجم السّرديات، ص 185.

[4]- الرّواية، ص 10.

[5]- ينظر: إبراهيم جنداري، في النّص الرّوائي العربي، تموز للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط 1، دمشق، 2012، ص 85.

ولم يؤسلب السّارد لغة الدّين فقط، بل ذهب لأسلبة وحوار أسلوب المتصوّفة للتّعبير عن عالمه الدّاخلي المتأزّم اتّجاه حبّه الكبير لرانية محاولا إيجاد مخرج لحالته، يقول رضا شاوش في ذلك: «بقيت واقفا آملا أن تطلّ رانية وسط ذلك الخراب ولو لمرّة واحدة من أي كوخ، فأشعر أنّ الحبّ الذي أكنّه لها يولد من جديد، يولد في القبح والسّواد، ويعطيني تلك الرّعشات الخاطفة والغريبة ويمنحني قليلا من السّكينة، وقليلا من الهدوء. ولكنّها لم تطل، بقيت معلّق البصر والقلب، انتظر بقلق تعيس ونشوة لم أفهمها أبدا حتى جاء المساء»[1].

لقد عبّر رضا من خلال أسلبته للغة المتصوّفين عن وجهة نظره المغتربة في حبّه لرانية وتفكيره بأنّها أصبحت ملكا لرجل آخر، فلم يجد ملاذا للتّعبير عن مدى تأزّمه إلا باستحضار هذه اللّغة. إذ بَيّنت أسلبته للغة التّصوف عن توافق صوته مع صوت المتصوّفة لِتَدُلَّ عن تقارب وجهة نظرهما فهو يعاني ألم الحبّ والفراق والعذاب النّفسي، ولتعبّر عن أمل رضا الصّوفي، وتطلّعه لرؤية محبوبته (رانية)، والشّبع منها، والارتواء من حبّها، فلعلّه برؤيتها يجد متنفّسا وعزاء لقلقه وتوتّره إزاء حبّه لها فالبطل رضا يعاني الاغتراب العاطفي، حيّث عبّرت الرّؤية الاغترابية عن عجز البطل وعدم قدرته على رؤية رانية، رغم أنّه بقي ينتظر رؤيتها منذ الصّباح.

فهناك لغتان متراصتان في ملفوظ واحد لغة السّارد (رضا شاوش)، ولغة (المتصوّفة)، حيث وقفت اللّغة الثّانية بجانب اللّغة الأولى، وتآزرت معها مشكلّة أسلبة قائمة على التّحاور بين اللّغتين، إذ قلّد رضا لغة المتصوّفة (يولد- الرّعشات الخاطفة- السّكينة- الهدوء- قلق- نشوة)،فتولّدت لغتان «لغة حاضرة وملفوظة، وأخرى مضمرة مقدّمة في ضوء اللّغة الأخرى، وهذه اللّغة الثّانية تظل خارج الملفوظ»[2]، فاللّغة المباشرة هي لغة (رضا شاوش)، أما اللّغة الضّمنيّة المضمرّة هي لغة (المتصوّفة)، و«يظهر واضحا انتقال السارد من لغته إلى لغة شخصية ما، أو بمعنى أخر تضمينه المادّة اللّغويّة لشخصية ما في مسروده غير المباشر، نقف إزاء مادة لغوية واحدة تنتمي للغة أجنبيّة عن الكاتب ومؤسلبة من طرفه »[3].

---

[1]- الرّواية، ص 106.

[2]- ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 122.

[3]- إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص 422.

كما قلّد السّارد لغة الفلاسفة بقوله: «بقيت جامدا في مكاني، والباب أراه يغلق، ينتهي الأمر هكذا، يتوقّف الزّمن- تتحرّك ثوان من عمر مليء بالغيم الأسود والحزن. بقيت جامدا أبتلع مرارة تلك الحالة الّتي لا تشبه إلاّ السّديم، إلا الفراغ المتعب للكينونة، إلاّ الإحساس بأنّنا لا شيء أمام عبث بمثل هذه العبثيّة، ومقرًّا بأنّنا في أكثر الأحيان مسّيرون لا مخيِّرون، وأنّ منطق الحياة يسير بغير هدانا. ... إنّه شيء متين بداخل الإنسان، عميق بحيث إنّه العطاء والأنانيّة، إنّه مَنْحُ الحياة وأخذها، إنّه الهلاك... »[1].

لقد شرد ذهن البطل، وهو في الحي القصديري ينتظر خروج رانية مسعودي من أحد هذه الأكواخ، لشبع عيْنيه بالنّظر إليها، لكن ما إن رآها وهي تفتح الباب لزوجها وتقوم بمعانقته حتّى أحسّ بالضّياع والتّشرد، فتكلّم مع نفسه بلغة قريبة من لغة الفلاسفة، فالحديث أو الملفوظ المنتمي إلى رضا يخفي خلفه لغة أخرى خفيّة ومضمرة هي لغة الفلاسفة، فـ « الصّوت المتحدِّث في هذا الملفوظ هو الصّوت المؤسلِب، ويتضّح أنّ المادة اللّغويّة ليست مادته هو، إنّما تنتمي لوعي آخر وعي غيري، فالألفاظ كلّها تؤكِّد بأنّ هذه المادّة ذات مرجعيّة بارزة»[2].

إنّها مرجعية الفلاسفة بآرائها وأفكارها، وطريقة رؤيتها للعالم والوجود في ألفاظ من مثل (السّديم – العبثية، مسيِّرون لا مخيِّرون، أنّ منطق الحياة يسير بغير هدانا، إنّ الحبّ هو الشّر، إنّه منح الحياة وأخذها)، التي تجلّت في لغة السّارد عبر التّحاور والتقابل الحاصل بين الأصوات الضّمنيّة (صوت الفلاسفة)، والأصوات الظاهرة (صوت البطل)، الذي بات يعيش حالة فلسفيّة معقّدة أتعبته وسلكت به مسلك التّفلسف نتيجة إحساسه بعبثية القدر وضعفه الدّفين أمام سطوة هذا الأخير.

على ضوء ما سبق نستشفُّ أنّ تعارض وعي اللّغة المؤسلِبة مع وعي اللّغة المؤسلَبة يدلّ على حالة الضيّاع والقلق وعدم التّوازن التّي عادةً تحياها الذات المؤسلِبة، فهي تمرّ بحالة من الاغتراب والتّشتّت، وعدم الاستقرار، ويتضّح ذلك جليًّا من خلال تماهي الملفوظ وتعدّده بتعدّد مرجعياته واختلاف أوعيته. فالكلام أو« الخطاب يتأثّر بما قيل في موضوعه، وبما يمكن أن يقال فحين نتكلّم

---

[1]- الرّواية، ص 106، 107.

[2]- إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص 422.

نتأثّر بما قاله النّاس قبلنا، فتظهر في خطابنا رواسب من ألفاظهم، وعباراتهم»[1] وهذا ما يعرف بالحواريّة.

كما أنّ هناك ملفوظات أخرى في رواية (دمية النّار) جسّدت لنا الأسلبة بلغتين: اللّغة المباشرة (الظّاهرة)، واللّغة الضّمنيّة (غير المباشرة)، فاللّغة المباشرة جاءت في قول الرّاوي مُدْرِكًا الظلم والعذاب المسلّط على الشّعب من طرف جماعة الظّل: «وهم يأكلون ويسرقون، ويسبون العالم والأرض والشّعب والجميع بكلّ أنواع السُّباب، فلم تكن لوقاحتهم حدود، ولا يعرف الواحد متى يبدأ غضبهم وأين سيتوقف وكيف سينتهي! وبالتّأكيد كان الغضب بحلين لا ثالث لهما: إمّا تعذيب الشخص أو تأديبه، بالسّجن أو بعقوبات كثيرة ...ومرات لا يستعملون أي عنف يقومون فقط بشرائه. وكثيرا ما سمعتهم يقولون لأحد عَسَسِهِمْ الصّغار: "قدّر لنا ثمنه"... غير أنّ الأمر لم يكن ينجح مع الجميع، فكثيرا ما صادفت رجالا من طينة مختلفة يرفضون الخضوع، وعندهم استعداد للتّضحيّة، فكنّا نؤمر بتركهم يموتون في اللامبالاة والعزلة والتّهميش، وإجبارهم على العيش في أسفل الحياة»[2]. بينما تحضر اللّغة الضّمنية في قول الرّاوي (رضا شاوش) عن نفسه عندما طلبت منه الجماعة تَصْفية أحد المواطنين.

« – ما المطلوب منّي تأديته يا سيدي؟ أنا مُسْتَعِدٌّ لتنفيذه على الفَورْ...

نظر إلى كومة الأوراق التي كانت مبعثرة فوق مكتبه، ثمّ أخرج صورة وقدمّها لي:

– نريدك أن تصفّي هذا الشّخص...

– لم يطلب منّي من قبل أن أقتل أي شخص.

–كنت أعرف أنّ المسألة مسألة وقت، ولكن أن أقتل؟!

– نعم يمكنني أن أتخيّل نفسي دراكولا، أو في صورة أكل لحوم بشر، ولكن قاتلا؟!

–كان ذلك شيئًا لم يخطر ببالي، فالقتل لم يكن أبدا ضمن أجْندتي العمليّة ومهامي السّابقة.

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، مكتبة لبنان، دار النّهار للنّشر، ط1، 2002، ص83.

[2]– الرّواية، ص 117، 118.

– ثمّ كانت المشكلة في الصّورة، صورة ذلك الرّجل الّذي سأنفّذ فيه حكم الإعدام، يا لها من مهمّة فظيعة!...»[1]

تكمن اللّغة الضّمنية في الاستفهام والتّعجب والبياض ونقاط الحذف التي تضيء تساؤلات رضا شاوش، فالوعي المؤسلَب في هذا الملفوظ يحيلنا إلى حيرة وقلق رضا من تصرّفات جماعة الظّل، فتساؤلاته توحي بأنّه صاحب وعي يملك القدرة على فهم الأمور، كما يدل على أنّ لديه تجربة مريرة مع هذه الجماعة الّتي لا ترحم أحدًا.

ويتضّح من خلال هذا الأسلوب غير المباشر وحشيّة جماعة الظّل وفظاعتها، فهي قادرة على فعل أيّ شيء حتى قتل الأبرياء ، والأمر الملفت للنّظر في هذا السّياق الأسلوبي الضّمني أنّ «مادته تدلّ على أنّها طارئة على هذا الأسلوب وعلى لغة السّارد، فالمادة اللّغوية، في هذا الملفوظ تنفرد بطابعها الخاص، ولها حقلها التّداولي المتميزّ»[2]، فعلامات الاستفهام والتّعجب ونقاط الحذف، والبياض، هي لغة مؤسلَبة أضاءت وجهة نظر الراوي رضا اتّجاه جماعة الظّل، وهي لغة غير واضحة ذلك «أنّ حدود اللّغتين في الأسلبة ليست، دائما واضحة وبيّنة، وما يجعل منها كذلك هو محاولة الوعي المؤسلِب الحفاظ على نوع من التّوافق بين لغته واللّغة المؤسلَبة، وهكذا فقول باختين بأنّ لغة الوعي المشخّص لغة معاصرة لا يعني بالضّرورة أن مادة الوعي المشخَّص مادة قديمة»[3].

نخلص ممّا سبق إلى أنّ حدود اللّغتين في الكلام المؤسلَب ليس دائم الظهور والجلاء، فقد يكون ضمنيًّا من خلال سعي الوعي المؤسلِب خلق نوع من الانسجام والتوافق النفسي أو العاطفي أو الفكري عبر سبل التّماهي وعلاقات التّداعي بين اللّغتين/ الوعْيَيْن.

وما يمكن قوله أنّ رواية (دمية النّار) لبشير مفتي تمثّل قفزة نوعيّة في المسار الرّوائي على صعيد الأسلبة بفعل التّنويع اللّغوي، بحيث أتاحت الفرصة للسّارد بانفتاح وعيه على أوْعية الآخرين، إذْ أنّ « هذا النّوع من الوعي يشعر بوجود أشكال وعي لآخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة، وهي تشبهه في كونها غير نهائيّة وغير منجزة مثله تماما. إنّ هذا الوعي يعكس ويعيد خلق لا عالم الأشياء

---

[1]– الرّواية، ص 134.

[2]– إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص 423.

[3]– المرجع السّابق، ص 424.

ذات الوجود الموضوعي، بل يعكس ويعيد خلق- بالضبط- هذه الأشكال من الوعي عند الآخرين مع عوالمها الخاصّة بها، يعيد خلقها مع المحافظة على عدم إنجازيّتها الحقيقيّة (ذلك أنّ جوهرها في هذه النّقطة بالذّات)»[1].

ج- التّنويع Variation:

يعدّ من أهمّ أنواع الأسلبة، ويعرّف بأنّه « الوقوع عمدا فيما يعدّ عيبا في الأسلبة، فمن العيب في الأسلبة أن تفقد انسجامها بأن تأخذ اللّغة المصوّرة (المؤسلبة) ما ليس من حقّها في الأسلبة، وهو الحضور لفظا، فتتحوّل بذلك الأسلبة إلى تهجين»[2]، فالتّنويع أسلبة لكن من نوع آخر و« هو بمثابة الجسر الذي تنتقل عليه الأسلبة لتصبح تهجينا، فيكون الجسر في بدايته في شكل أسلبة حقيقية، ثمّ في منتصف الجسر يبادر الوعي المؤسلب بالحضور لفظا على استحياء ليمهد لانتقاد صوت الآخر في اللّغة المصوّرة بوضوح عند نهاية الجسر ليغذو تهجينا واضحا»[3].وبحسب باختين ينْضاف إلى الأسلبة وقريبا منها « نوع آخر من الإضاءة المتبادلة هو التّنويع، ففي الأسلبة يعمل الوعي اللّساني للمؤسلَب فقط بالمادة الأولّية للّغة، موضوع الأسلبة فيُضيئها، ويُدخل إليها اهتماماته (الأجنبيّة)، لكنّه لا يُدخل إليها مادّته (الأجنبيّة) المعاصرة. فالأسلبة بهذا المعنى، يجب أن يُحافظ عليها من البداية إلى النّهاية. لكن إذا دخلت إليها المادّة اللّسانية المعاصرة (كلمة، شكل، صيغة جملة، إلخ...)، فإنّها تشتمل عندئذ على خلل أو خطأ أو مفارقة عصرية»[4]، إذ يضفي التّنويع على المواضيع المعاصرة مادّة لغويّة غير مألوفة، أو أشياء كانت مهمّشة كالكرنفال[5].

---

[1]- ميخائيل باختين، شعريّة دوستوفسكي، ص 96.

[2]- سيد اسماعيل ضيف الله، آليات السّرد بين الشّفاهيّة والكتابيّة (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)، شركة الأمل للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط 1، 2008، ص 103.

[3]- المرجع نفسه، ص 103.

[4]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 123.

[5]- الكرنفال في نظر باختين ليس مجرّد نمط من أنماط التّأليف في الرواية، إذ هو فلسفة وتيار أثرى الرّواية الأوروبيّة بممارسات وأشكال أدّت إلى تطويرها، ويقوم هذا الاتّجاه في أهمّ مقوّماته على مفهوم المحاكاة السّاخرة، وعلى المزج بين الأنواع والأنماط الرّوائيّة وعلى الحواريّة. والغاية من الكرنفاليّة محو مبدأ اللاعدالة، واللامساواة بين البشر، ليتحقّق تحرير الإنسان من الخوف وليقترب في حريّة من الآخر في جو مفعم بالإنسانيّة، ينظر الموقع: https://ar.m.wikipedia.org.30/03/2017

ومن ثمّ يرتكز التّنويع في العمل الرّوائي على تواجد الأسلبة، بعدّها « ظاهرة منبثقة عنها ومتعالقة بها، حيث يستعمل الرّوائي في محجر الأسلبة أدوات اللّغة المؤسلبة وطابعها، لكنّه إذْ يأتي بها مزواجة لأسلوبه ولغته، فإنّه أحيانًا لا ينضبط في سردها خالصة من أيّ شائبة لغوية أخرى خارجة عنها، بل يعتمد إدخال بعض العناصر الخاصّة بلغته»[1]، والمعبّرة عن خصوصية أسلوبه.

ومنه نستنتج أنّه ليس مهمّا أن تكون الأسلبة خالصة من الشّوائب في الرّواية، « فقد تتنوّع أشكال الحواريّة ؛كأن ينتقل المبدع من الأسلبة إلى التّهجين أو العكس...، وهذا الانتقال يسمّيه باختين تنويعا»[2].

وقد لجأ مفتي إلى التّنويع في روايته قصد خلق التّنوّع الكلامي، والتعدّد الصّوتي، وإثرائها جماليًّا وفنيّا، من حيث أدخل على مادّته اللّغوية المعاصرة لكلمة أو صفة أو جملة «متوخّيًّا من وراء ذلك أن يختبر اللّغة المؤسلبة، بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنّسبة لها»[3]. ومن أبرز صوره في الرّواية قول الرّوائي عند لقائه برضا شاوش: «دعاني لشرب قهوة فذهبت نحوه مسرعًا، وجلسنا بمقهى "حليب إفريقيا "بساحة أودان، كان المكان ضاجًّا بالزّبائن الماكثين والنّاس العابرين... جلست قبالة رضا شاوش فسلّم عليّ وطلب لي قهوة، لم يتكلّم إلاّ في أشياء غير مهمّة كجمال الطّقس، وحلاوة العيش في هذه المدينة»[4] .

يشمل هذا الملفوظ على مادّتين لغويتين أو (وعيين) مختلفين، فاللّغة المؤسلِبة تتكلّم بلسان اللغة المؤسلَبة، وتحوِّرها بأسلوبها الخاص من خلال استحضار عناصرها الأساسيّة (لم يتكلّم = أمور غير مهمّة) كجمال الطّقس وحلاوة العيش في هذه المدينة، فوعْيُ الكاتب لا يعترف بما هو قديم أو مسلّم به، ويبتغي لغة معاصرة تبين عن تطور وعي المُحاوَر (البطل) وتطلّعاته.

---

[1]- مرابط صليحة، حواريّة اللّغة في تماسخت دم النّسيان للحبيب السّايح، منشورات مخبر تحليل الخطاب، دار الأمل، الجزائر 2012، ص 83، 84.

[2]- حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 89، 90.

[3]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 34.

[4]- الرّواية، ص12.

ومن ثمة جاء اختيار اللغة المؤسلبة في جلسة البطل مع الروائي وموقفه منه مفارقا وكاشفا لخلل حواري، حتى أن الرّوائي تعجّب من لغة لا تعبّر في شيء عن صاحبها وموقفه الآني من وجوده معه، يقول: «بدى لي الأمر غريبا أن يدعوك إنسان لكي يتحدّث إليك عن أمور بلا أهمّية، لكنّه سرعان ما سألني عن كتاباتي الأدبيّة، فرحت كعادتي أطنب في شرح الأشياء التي لا تشرح في الحقيقة، وأخبرته عن قراءاتي أكثر وحبّي للأدب، الأمر الّذي جـعله يبتسم ويوحي لي بأنّه شغوف هو أيضا بهذا العالم، دون أن يخفي علي أنّ ذلك كان في زمن مضى وليس الآن، وأنّ قدره الأدبي قد انتهى في تلك الأيام، أو مات موتا نهائيًّا، وأنّه الآن يعيش بفكرة أنّ "الحيوان الأدبي" الذي عاش في ثوبه لفترة قد تُوفِيَّ بالفعل»[1].

نلاحظ في هذا الملفوظ أنّ المتكلّم (الرّوائي) قد أدرج مادة أجنبية هي صوت الرّاوي (رضا شاوش) وطريقة تفكيره للأدب، فبعد أن كان في الماضي محبا للقراءة والأدب، أصبح نتيجة لظروف قاهرة، يكرهه في الحاضر، وهذه المادّة الأجنبيّة الدّخيلة كانت مناقضة لصوت الرّوائي ومناهضة له، وقد أعطى هذا الملفوظ ظاهرة أسلوبيّة متميّزة للرّواية، لأنّ « وجهة النّظر تركّز على المتكلّم، وكلامه، وإدراج الأصوات على تنوّعها في بنية متّسعة ذلك أن مجال تنوّع الكلام مجال درس الخصوصية الأسلوبيّة والأثر الجمالي، مثل صوت الشّخصية مفارق لصّوت الكاتب»[2].

فقد كان البطل يبتسم ابتسامة سخريّة،كأنّه يسخر من كلام الكاتب وطريقة نصحه له لأنّه كان متأكّد في قرارة نفسه أنّه لن يعود إلى زمن الكتابة والأدب كونه فقد أهمّ مقومات الأديب وهو الشّعور أو الإحساس، وهو موقف وضع البطل في صراع مع الذات بين النكوص إلى الوعي الماضي والقديم والذي به يمكن أن يشكل طرفا محاورا وفاعلا للأسلبة وموقفه من نفسه الذائبة في وعيها المظلم والمأساوي، وهو ما أبان عن موقفه المعارض للروائي، الذي يتراءى في شكل وعي داخليٍّ مكبوت وصامت تبدّى في ابتسامات كاذبة ساخرة من عجزه المحتوم وصوته المكتوم. فموقف الرّوائي

---

[1]-الرّواية، ص12 .

[2]- ليلى بلخير، المبدأ اللّساني وتحليل الخطاب الرّوائي (دراسة في أسلوبيّة في الرّواية عند ميخائيل باختين)، حوليات كليّة الأداب، جامعة المسيلة، العدد 6، 2016، ص 73.

اتّجاه الأدب، فالرّوائي يحلم بعالم أدبي رائع ومستقبل زاهر، عكس الرّاوي الّذي يعتبر زمن الكتابة الأدبيّة قد انتهت، وأنّه أصبح يعيش بفكرة أنّ الحيوان الأدبي الذي عاش في ثوبه لفترة قد توفي.

كما يتّضح التّنويع الأسلوبي الناتج عن تبدّل نوايا الكاتب وتغيرها مع مسار السّرد في «بسذاجة شاب رحت أنصحه أنّ لا يكترث لهذه الأمور، وأنّ الأدب شيء يمكن أن ينبثق في الإنسان في أيّ لحظة، فعاد للابتسام، ولم أفهم سرّ تلك الابتسامة التي بدت مزيجا من السّخريّة والتّحسر، كاظمة نوعا من الألم الخفي عن الأعين، ثمّ ظننت أنّ ذلك ليس إلا بداية ليتحدث في الموضوع الرّئيسي أو ما ظننته دعاني لأجل الحديث عنه، إلا أنّه لم يقل شيئًا محدّدا»[1].

فالرّوائي بعد أن تأكّد من التّعارض الحاصل والتّناقض المتنامي على صعيد الحوار بين الوعيين، راه يحاول يائسا إقناع بطله بمنح وعيه الباطن إيجابية أكبر- على الرّغم من يقينه بفشل المسعى- وفي ذلك تنويع كاشف لمدى التعارض بين الوعيين الباطنين (الأديب الحالم بغد أفضل في مقابل شخصيّة مهتزة ومفرغة من الأمل).

ومنه استعمل السّارد التّنويع للتّعبير عن تناقض وعدم تطابق وجهة نظره، حيث استحضر وعيا سابقا بواسطة وعي جديد (حاضر)، قصد تجسيد رؤية الوعي السّابق وخرقه، ومثل ذلك ذلك قول رضا شاوش لنفسه عندما زادت حالته النّفسيّة تأزّما وتعقّدا في قوله «لقد بُرْمِجْنا على الشّر، يقول عدنان، هذا أيضا فيما كنت أحاول تبرير منطق الخير حينها، وكأنّني مخلص له وليس لغيره، كنت مراهقا ومؤمنا بالحياة وبقيمها، ثمَّ جاء زمن آخر وتغيّرت، وصرت لا أثق حتّى بكلمة خير، فما بالك في من يدّعيها، ومن يردّد أنّه يدافع عنها! وسأقول مثلما قال غيري بأنّني لو رأيت شخصا يقول إنّه خير لقطعت عنقه، لأنّ من هو خير نادرا ما يقول ذلك عن نفسه»[2].

فقد استحضر الرّاوي رضا شاوش وعيه السّابق، حين كان يؤمن بوجود الخير ويحبّ عمله وقام بأسلبته، حيث حطَّم الوعي المؤسلَب الوعي المؤسلِب، فأصبح في الحاضر لا يؤمن بوجود الخير، بل وصل إلى درجة أنّه إذا سمع أو رأى شخصا يتحدّث عن الخير سوف يقتله، لذلك نرى عدم تطابق الوعي السّابق مع الوعي اللاحق، وهذا لتشتّت وجهة نظر الرّاوي فهو يعيش حالة الضّياع والقلق

---

[1]- الرّواية، ص 12، 13.

[2]- الرّواية، ص 158.

والاغتراب النّفسي الحاد نتيجة للظّروف القاسيّة التي مرّ بها فأصبح يعيش تناقضا في وجهة النّظر، وفي زاوية رؤيته للعالم، حيث قام الرّاوي بتنويع رأيه من خلال تحطيم لغة سابقة (ماضية) انطلاقا من موضوع الوعي المشخّص، وعندئذ تعارضت وتناقضت رؤيتان داخل ملفوظ واحد في شكل تحاور مزدوج اللغة (لغتان) ومتناقض الوعي (وعيان) على صعيد زمنين مختلفين:

- الزّمن الماضي: حبّه للخير وإخلاصه له.
- والزّمن الحاضر: كرهه للخير وسعيه إلى تدمير فكرة وجود الخير (نسف الوعي الماضي).

إن كلّ وعي يتناقض مع وعي آخر ويحاوره يشكلّ تنويعا أسلوبيًّا لأنّ «التّغاير خاصيّة من خاصيات الكلام البشري، بما أن كلّ ملفوظ هو في الواقع مسكون بأصوات الغير، سواء تعلّق الأمر بالحواريّة، أو بتعدّد صوتي أو بكليهما»[1]، أو بتعارض صوت الرّاوي مع وعيه ولغته.

كما يتجلى التّنوّع الأسلوبي في الرّواية في قول رضا، «كنت أحبّ زيارة "حيدرة"، كان حيًّا نظيفا جدًّا، وصامتا كذلك، مختلفا عن الأحياء الشّعبيّة الّتي كُنّا نسكن فيها، والّتي كان أهمّ سماتها الضّجيج والفوضى والازدحام، ... كنت أذهب مع أحد إخوتي الّذي كان يدرس قريبا من ذلك الحي، لكن بعد سنوات لم أضع قدمي هناك، صار الأمر يثير في نفسي حُزَازَات، كنت أشعر بضيق لأنّه يوجد أناس من بني جلدتنا يعيشون في رفاه كبير في هذا الحي»[2].

ينتمي هذا الملفوظ إلى التّنويع الضّمني،حيث تضمَّن مادتين لغويتين، كون السّارد أدخل على مادّته مادة أخرى دخيلة تعود لفئة اجتماعيّة معيّنة وتجسّد عقليّة ناقمة وساخطة تنظر للعائلات القاطنة في حي حيدرة- والتي تعيش حياة بدخ ورفاهيّة- نظرة سخط وكره ، لأنّهم فجأة أصبحوا ذوات ثروة ومال، الشّيء الذي خلق في نفسه حزازات وحساسيّة ومقت لهذا الحي بعدما كان يحبّ زيارته والإقامة فيه؛ كونه حيّ نظيف وبعيدا عن الفوضى والضجيج والازدحام.

إنّ وجهة نظر السّارد الحاضرة للحي وساكنيه شخّصت وجهة نظره السّابقة، من خلال إدخال مادة لغوية تعدّ أجنبيّة في أسلوب السّارد، ودمجها مع مادّته اللّغويّة الخاصّة ولّد نوعا من التّنوع

---

[1]- محمد نجيب العمامي، الذّاتيّة في الخطاب السّردي (الإدراك والسجال والحجاج) ، دار محمد علي للنّشر وكلية الأداب والفنون والإنسانيات منّوبة، ط1، تونس 2011، ص 151.

[2]- الرّواية، ص 97، 98.

الكلامي محكوما بالوعي المشخَّص. هذا الوعي فتح المجال للمادّة الأجنبيّة للتّعبير عن نفسها، والإفصاح عمّ تريد قوله. وتتطابق في النّهاية لغته مع اللّغة الدّاخلية، لتدلّ على أنّ الواقع قد تغيّر، ولم يعد كما في السّابق، وأنّ ظّروف البلاد والعباد أصبح محكوما عليها بحتميّة التّغيير من حال إلى حال، ولم يعد الأمر كما كان عليه سابقا، وربّما قيام السّارد رضا شاوش على المادّة الأجنبيّة بقوله: « ونحن الأغلبيّة نختنق في بيوت شبه العُلب المخصّصة للكلاب الجربة، و**الغيران** التي تأوي الفئران الغضّة! كان الأمر يبدو لي غير طبيعي ولا إنساني بالمرّة»[1].

تكشف لنا الحالة النّفسيّة النّاقمة والسّاخطة على هذا الواقع المرير الوعي المؤسلِب الذي أثبت لنا وعي رضا شاوش ونظرته المتأزّمة للواقع والحياة عبر إدخاله مادّة أجنبيّة للتّعبير ممثلة في بفظة الغيران لتدل بنفسها عن نفسها وتفصح عن وعي معارض ورافض لآخر (الأغنياء ≠الفقراء) في إطار وعي جمعي واحد (المجتمع) على مدى زمنين مختلفين ومتناقضين (الماضي ≠ الحاضر)،من حيث إنّ « الكلام قرينة المتكلّم وهو من الدوال المؤدّية إليه أيضا، ومن خلاله تعبّر الشّخصيّة عن محمولها الفكري، وفيه تتبلور وجهة نظرها وتُحدِّدُها معطية وجهة نظرها الخاصة في الموضوع الذي تَتَبَنَاهُ»[2].

وهناك ملفوظ أخر يجسّد الأسلوب غير المباشر الذي لجأ إليه السّارد لاختبار مشاعره وأحاسيسه اتّجاه رانية مسعودي، يقول رضا شاوش: «بالتّأكيد لم أفكّر في العواقب وأنا ذاهب للكباريه الذي تحدّث عنه سعيد بن عزوز، ولكنّني ذهبت لرؤية المرأة الّتي صنعت صحرائي الكبرى في الحب، وجعلتني أرحل لأقصى ظلماتي، بعدها أَقْنَعْتُ نفسي كذبا أنّ ذهابي سيكون من باب الفضول لا أكثر، وبالفعل عندما رأيتها لم تهتز شعرة واحدة في فؤادي، فقد شاهدتها جالسة مع أحد زبائن الكباريه بلباس خليع للغاية، ورغم جمالها المشرق إلاّ أنّها لم تبهرني كثيرا، أو لم أحس بنفس تلك الجاذبيّة القديمة، كما لو أنّ زمن الحب انتهى وجاء زمن آخر، إلا أن المفاجأة الكبرى لم تكن هنا، لقد رأيت الرجل السّمين يدخل الكباريه مع بعض حرسه الخاص، فاقشعرّت خلايا جسمي من الخوف، ولحسن الحظ لم يلاحظ وجودي بالمرة. لقد توجّه بسرعة لمائدة رانية مسعودي، وعندما رأيته

---

[1]- الرّواية، ص 97، 98.

[2]- نزار مسند قبيلات، تمثّلات سرديّة، ص 151.

يفعل ذلك زادت بداخلي حالة الارتباك، ودارت برأسي عشرات الأسئلة وفكرّت في أمور أخرى، وأنا أنسج مؤمراة كبيرة تحاك في الخفاء»[1].

يحلّق في هذا الملفوظ الوعي المؤسلِب بلغة موضوعه، ويدفعها إلى بعد مسدود ويجعلها تعترف بشكل تلقائي وعضوي بحقيقة مشاعره اتّجاه رانية مسعودي، إذْ نشعر من خلال هذا الوعي خبث النّوايا وتضاربها وسديمية التّفكير، ففي هذا الملفوظ غير المباشر نلحظ وعي رضا شاوش الذي وصل إلى مرحلته الأخيرة، بحيث راح يختبر قوة وصلابة مشاعره ونواياه اتّجاه محبوبته السّابقة، أو من ظَنَّ أنّه يُحبّها كثيرا، لنستنتج أن لغة رضا شاوش هي لغة سياسي ماكر وطاغي وليس لغة محب وعاشق، ولعلّ المادّة المشخَّصة رغم عدم تطابقها وتعارضها مع لغة (رضا) وأفكاره، قد ظلّت تحتفظ ببعض مميّزاتها (ورغم جمالها المشرق لم أحس بنفس تلك الجاذبيّة القديمة —اقشعرّت خلايا جسمي من الخوف- زادت بداخلي حالة الارتباك- دارت برأسي عشرات الأسئلة- فكرّت في أمور أخرى عديدة- أنا أنسج مؤامرة كبيرة تحاك في الخفاء)، إذ تعدّ عبارات وألفاظا لها دلالة معجميّة لمن يفكرّ بها (رضا شاوش)، فهو عندما رأى الرجل السّمين يجلس في مائدة (رانية مسعودي) خاف على منصبه ومكانته السيّاسية، فظنّ أن هناك مؤامرة تحاك ضدّه في الخفاء، بطلتها رانية مسعودي، فتضمّن هذا الملفوظ وعيين (وعي الواثق من نفسه اتّجاه رانية) و(وعي الخائف المرتبك من رانية التّي أصبحت تهدّد منصبه السّياسي وتحيك المؤامرات للقضاء عليه)،وهذا الوعي خاضع للوضع السّياسي السّائد في البلاد أنذاك الذي أصبح فيه من لهم علاقة بالسّياسة يشكون في كلّ شيء حتى من اعتبروهم أقرب النّاس إليهم، فمقوّمات هذا الوعي تتجسّد في كلام رضا شاوش وتفكيره، ومن هنا فالوعي المؤسلِب يفضح ما تضمره اللّغة من نوايا حيث يغيب الوعي المؤسلَب، ويفسح المجال للوعي المؤسلِب للظهور والتّعبير عن النّوايا الحقيقيّة الّتي تضمرها الشّخصيّة، ممّا يخلق تعدّدا في أنماط الوعي لدى الشّخصيّة، واختلافا في الرّؤى و « لاترتبط فيما بينها إلا بالثّيمة المشتركة،...وهذا الاتّحاد الثّيماتي كافيًا تماما»[2]، وتعتبر من خصائص الحواريّة الّتي ترى أنّ التنوّع اللّغوي ظاهرة أسلوبيّة تشكّل بنية واحدة تساهم في إثراء العمل الرّوائي أسلوبيًّا.

---

[1]- الرّواية، ص 130، 131.

[2]- ميلان كونديرا، فن الرّواية، ترجمة بدر الدّين عرودكي، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سوريّة،ط1999،1، ص79.

علاوة على ذلك نذكر ملفوظا آخر يبرز لنا التّنويع بشكل واضح: «لقد رتَّبت حياتي بعد أن غاصت في تلك الوحول والمستنقعات بحيث لم يعد هنا أي منفذ يَتسلَّلُ منه هواء الحياة الطّبيعي، غير أنّ تحصيناتي كلّها لم تنفعني في شيء وأنا أستعيد صورة رانية مسعودي، وقد كانت حبي الأقوى والأكبر، ولم أجد ما أفعله أمامها. لقد هزمتها الحياة أكثر منّي، بينما أعطتني الكثير لكنّها بالمقابل لم تمنحني ما أبحث عنه، وإنّه لشيء مخجل أن أعترف وأنا في قمّة جبروتي وبطشي الذي يرعب الملايين، أنّني مستعد لأن أترك هذا كله يغرق من أجل أن أنال شرف حبّها»[1].

فهذا الملفوظ يشمل مفارقة غريبة وعجيبة، وهي أنّ الحياة أعطته الكثير، مقابل ذلك لم تعطه أهم شيء في نظره وهو الحب، فتمتزج مادتان لغويتان، هما مادة الوعي المؤسلِب بمادة الوعي المؤسلَب، حيث تختصّ كل مادة بعالمها المنفرد بها، فالوعي المشخصِّ يتعارض مع حياته المحصّنة والمرتّبة، ممّا خلق له متاعب نفسيّة كثيرة، فمقومّات هذا الوعي تجسّدت في رؤية رضا شاوش الذي أصبح يرى أنّ الحياة منحته كل شيء، مقابل ذلك لم تمنحه أهمّ شيء (حب رانية مسعودي).

كشف الوعي المؤسلِب من خلال إدخال مادة أجنبيّة دخيلة نوايا رضا شاوش ورغبته الجامحة في الحصول على رانية مسعودي حتّى إن كلّفه الأمر أن يتخلّى عن كلّ شيء في سبيل الحصول عليها وعلى حبِّها، فالبرغم من أنّه وصل لقمّة جبروته وبطشه، إلا أنّه لم يستطع أن يجعل رانية تحبِّه، حيث رفضته ورفضت حبّه، وذهبت لرجل آخر.

كما نلمس في الرّواية ملفوظات مركّبة تركيبا متنافرا يتضمّن جملة من الأفكار والرّؤى المتضاربة في سلوك الحاكمين والطّغاة والظّالمين، وهذه الأفكار من أقوال الآخرين، لكنّها وُجِدَت ضِمْن أسلوب السّارد: «أن نكون أسيادا على أولئك العبيد الذين خلقوا فقط لنمصّ دماءهم كلّ يوم وليلة- تلك الكليّة الغامضة التي تتحكّم في مصائر وأقدار الآخرين- وأنا أضع قدمي على أرض خطرة كهذه الأرض السّامة الّتي تملكها الجماعة- الثّورة ستقوم في هذه البلاد، هم يعرفون ذلك بلا شك حَذَّرْتُهُم من التّلاعب بالدّين- كيف يلعبون بمصير شعب بهذا الشّكل؟»[2]

---

[1]- الرّواية، ص 161.

[2]- الرّواية، ص ص 121، 126، 135، 147.

جاءت هذه الأفكار في شكل حواري أفصحت عن وعي رضا شاوش، الّذي رغم انضمامه لجماعة الظّل وعمله معها، ومساهمته في خراب البلاد إلاّ أنّ وعيه الباطن معارض ومخالف للظّلم والفساد، فجاء الوعي المؤسلَب في خطاب السّارد مناقضا نفسه، لأنّه تحطَّم من الدّاخل من خلال طموحه الزّائد ورغبته في العيش الهنيئ، لكنّه آل دون ذلك، ويفصح عن الظّلم والفوضى الّتي جعلته ينهار ويُدمَّر عاطفيًّا ونفسيًّا يتجسّد في قوله: «كان من المفروض أن تصنع منّي تلك الهزيمة النّكراء كاتبا، فإذا بها تحوّلني إلى عالم من الظّلمات الشّقيّة والقاسيّة»[1]

يمكننا القول أن هذه الملفوظات تَتَتَبَّع وعي رضا شاوش حتى تصل به إلى حافته الأخيرة بحيث أنّه تعرّض لمختلف أنواع العذاب والظّلم العاطفي والاجتماعي، وهذا يعكس الظّلم الّذي كانت تقوم به جماعة الظّل، فلغته لغة مظلوم لا لغة ظالم على الرّغم ممّا كان يرتكبه.

ولعلّ اللّغة المؤسلَبة رغم ما كانت تقوم به من تصرّفات، إلاّ أنها بقيت محتفظة بعناصر المادّة اللّغوية، وهي أنّ هناك شيئا في داخله يدفعه للخير، ورفضه للظّلم المسلّط على الشعب: «سأقتلهم جميعا وأنهي مشكلة الفساد تلك، وأجعل عمّي العربي يفرح ويهنأ ويعيش ما بقي له من حياة في طمأنينة وسعادة»[2]، فتفكيره في القضاء على المتسببين في فســاد البلاد هي ألفاظ أوليّة ينضج منها التّفكير بكلّ ما هو جميل، وما هو صالح لأمور البلاد.

ولقد وظّف بشير مفتي التّنويع في روايته قصد إثراء لغته وتنويعها، ممّا جعل الرّواية «تنوّع كلامي (وأحيانا لغوي) اجتماعي منظّم فنّيًّا وتباين أصوات فرديّة»[3]

نخلص من هذا كلّه أن التّنويع في رّواية (دمية النّار) أعطاها قيمة أسلوبيّة من خلال تعّدد وجهات النّظر، الشّيئ الذي يجعلها تتفاعل فيما بينها فتتعارض وتتوافق، وتختلط الدّلالات،وتعدّد الرّؤى، وقد لجأ إليه الرّوائي لأنّه يعدّ أداة فعّالة لأسلبة الأسلوب وتنوّعه، من خلال خرقها للتّعبير عن عدم تطابق نوايا الوعي المشخِّص مع الوعي المشخَّص.

---

[1]- الرّواية، ص 157.

[2]- الرّواية، ص 161.

[3]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ص110.

د- الحوارات الخالصة: DIALOGUES EXCULISIVES

نجد هذه التّقنية في كل الرّوايات الحديثة، «لأنّه يتعلق بحوار الشّخصيات وأقوالها. ذلك إنّ أقوال الشّخصيات هي في أصلها أقوال جاهزة منتجة ومحيّنة أدبيًّا في/وعبر لغة الكاتب، ومن ثمّة كان لها حضور قوي في توجيه لغة الكاتب، والتّأثير عليها أيضا»[1].

تعتبر الحوارات الخالصة لونا من ألوان بناء الصّورة وتشكّلها، «فالتّقابل الحواري بين اللّغات الخالصة في الرّواية هو، بالإضافة إلى التّهجين، وسيلة جبّارة في إنشاء صورة اللّغات، إنّ التّقابل الحواري بين اللّغات (وليس بين المعاني في حدود اللّغة الواحدة) هو الّذي يرسم حدود اللّغة ويخلق الإحساس بهذه الحدود، ويجعلنا نلمس الأشكال اللّدائنيّة للّغات»[2]، والحوار الخالص لا يقف عند حدود الأغراض النّفعيّة الذّاتيّة للشّخصيّة، بل يتعداها إلى الحواريّة الكبرى في الرّواية ليصل إلى التّهجين والأسلبة.

وإنّ « الحوار في الرّواية، بوصفه شكلا تأليفيًّا، مرتبط هو نفسه ارتباطا وثيقا بحوار اللّغات المتردّد في التّراكيب الهجينة، وفي الخلفية المشيعة للحواريّة في الرّواية، ولهذا فالحوار في الرّواية حوار من نوع خاص. فهو قبل كل شيء، لا يمكن أن يستنفد. كما قلنا سابقا في حوارات الشّخوص العملية المتّصلة بالموضوع sujet»[3].

كما يعتبر الحوار في الرّواية «خطابا ثنائيا، لا ينتجه الأديب من تلقاء نفسه بل بإيعاز من غيره، فإذا كان الحوار يتشكّل من خلال خطابين، فإنّ أحد الخطابين بمثابة المحفِّز ينتجه المحاور بأسئلته، وأحدهما بمثابة الفعل ينتجه المحاور بإجاباته»[4]، وفي أثناء الحوار لا يكون للمحاور «دور ثابت، أو حدود دائمة، بل ينتقل من موضوع إلى آخر، ومن مسألة إلى أخرى، وهو لا يملك الحرِّية الكافيّة في الاسترسال في حديثه، بفعل تدخلات الطّرف الآخر الّذي يقوم بعمليّة توجيه الحديث،

---

[1]- إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص 411.

[2]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، ص 152.

[3]- المرجع السّابق، ص 152.

[4]-عبد الله العشّي، زحام الخطابات (مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة)، دار الأمل للطّباعة والنّشر، الجزائر ص44.

وهكذا يتمّ إنتاج الخطاب الحواري من خلال التّفاعل المتواصل بين المتحاورين هذا التّفاعل الذي بدونه يستحيل تشكيل هذا النّوع من الخطاب»[1].

وتختلف أشكال الحوار الخالص في الرّواية باختلاف الشّخوص وفئاتهم وطبقاتهم وثقافتهم «فتكون حوارات الشّخصيات في الرّواية متنوّعة معرفيًّا ولغويًّا واجتماعيًّا على نحو شبيه بتنوّع أنماط الشّخصيات واتّجاهاتها في الحياة حيث تخضع لانتقائيّة عاليّة من المؤلّف في تجسيد الأدوار واختيار المفردات وكثافتها بما يتّفق مع المساحة النّصيّة الخاصّة بالنوّع الأدبي واشتراطاته الفنيّة»[2].

يعد الحوار في الرّواية إذا تقنيّة أساسيّة، ولا غنى عنها، «فهو نمط من أنماط التّعبير الفنّي تنظّم من خلاله أحاديث الشّخصيات، فتكون وظيفته تطوير الحدث والإبلاغ عنه والكشف عن طبيعة الشّخصيّة الاجتماعيّة أو الماديّة أو النّفسيّة، وعن عواطفها وأحاسيسها المختلفة، وشعورها الدّاخلي ورؤياها اتّجاه الأحداث والشّخصيات الأخرى»[3].

وقد لجأ الرّوائي (بشير مفتي) في روايته إلى توظيف الحوار بنوعيه (الحوار الدّاخلي والحوار والخارجي الخارجي) لفضح الشّخصيات، أو التّعريف بها، والكشف عن طبيعتها ونفسيّتها، وطريقة نظرتها للواقع المعيش وللشّخصيات الأخرى.

❖ الحوارات الدّاخليّة (المونولوج) [4] monologie

ويطلق عليها أيضا الحوارات الفرديّة أو الحوارات الأحاديّة، حيث تعمد إليه الشّخصيات للحديث مع نفسها والتّعبير عما تشعر به، وعما تريد التعبير عنه إزاء مواقف وأحداث معيّنة.

والحوار الدّاخلي أو المونولوج، هو الكلام غير المسموع وغير الملفوظ الّذي تعبّر به الشّخصيّة عن أفكارها الباطنيّة الّتي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي، وهي أفكار لم تخضع للتّنظيم المنطقي

---

[1]- المرجع نفسه، ص 44، 45.

[2]- فاتح عبد السّلام، الحوار القصصي، ص 191.

[3]-هيام شعبان، السّرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 213.

[4]-«يتحوّل الحوار في هذا النّمط من حوار تناوبي يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشّخصيّة» سعد عبد العزيز، الزّمن التّراجيدي في الرّواية المعاصرة، المطبعة الفنيّة الحديثة، القاهرة، 1970، ص 39. وعبد الله كاظم مشكلة الحوار في الرّواية العراقيّة، من بحوث النّدوة الخامسة لنقد الرّواية العربيّة المعاصرة، قسم اللّغة العربيّة، كليّة التربيّة جامعة الموصل 1992، ص 135، 136.

لأنّها سابقة لهذه المرحلة، ويتمّ التّعبير عنها « بعبارات تخضع لأقل ما يمكن لقواعد اللّغة لكي توحي للقارئ بأنّ هذه الأفكار هي عند ورودها إلى الّذهن»[1]، فالحوار الدّاخلي هو حوار الشّخصيّة مع نفسها اتّجاه موقف معين من الحياة أو الواقع أو شخصيّة أخرى، و«الكلمة التي يقولها أحد الشّخوص لنفسه، أو الموقف الّذي يحمله اتّجاه نفسه بالذّات، يرتبط ارتباطا وثيقا بموقفه من الإنسان الآخر الّذي يتموقع في مستوى خارج عنه، وبموقف هذا الآخر منه، (فأنا من أجل نفسي) منعكسة على خلفية (أنا من أجل الآخر)»[2].

ومنه فالحوار الدّاخلي هو عبارة عن «التّكتيك الّذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النّفسي للشّخصية والعمليّات النّفسيّة لديها دون التّكلم بذلك على نحو كلّي أوجزئي وذلك في اللّحظة الّتي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكّل للتّعبير عنها بالكلام على نحو مقصود» [3].

يعدّ المونولوج وسيلة فنيّة يلجأ إليها الرّوائي لكشف الحالة الشّعوريّة للشّخصيّة، كما أنّه يعتبر برهانا على مدى انسجام أو تعارض الشّخصيّة مع العالم الخارجي من خلال عرض أمالها وآلامها وتصوّراتها عن الواقع والشّخصيات عبر حوار داخلي له علاقة بالحياة الخارجيّة، إذ « يمثّل سلسلة من الذّكريات لا يعتريها مؤثّر فلا أفكار غير متّسقة مع الإطار الفكري العام»[4].

وبالتّالي فالمونولوج هو الحوار الذي يدور في ذهن الشّخصيّة، إذ تتخيّل أنّها تتحدّث مع شخص آخر وتنتظر منه الجواب، أو أن تقوم الشّخصيّة بالحوار بين نفسها حيث تقوم بافتراضات إيجابيّة أو سلبيّة، فحين تقوم الشّخصيّة بالحوار الدّاخلي فإنّه يؤثّر في نفسها، وفي أحكامها على المواقف وعلى الآخرين، كما يعرض الكاتب الأحداث من خلال حوار الشّخصيّة مع نفسها.

وهناك من يمزج تقنيّة تيار الوعي مع المونولوج، ويعتبرهما شيئا واحدا. لكن الحقيقة أن تيار الوعي ليس هو المونولوج الدّاخلي، كون الأول « يركّز فيه أساسا على نوع من مستويات ماقبل

---

[1]- ليون إيرل، القصة السّايكولوجيّة، ترجمة محمود السّمرة، المكتبة الأهليّة، بيروت، 1959، ص 117.

[2]- نورة بعيو، تجلّيات الحواريّة وتمظهراتها، ص 269.

[3]- روبرت همفرى، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، ترجمة وتقديم محمود الرّبيعي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، 2015 ص59.

[4]- ليون إيرل، القصّة السّايكولوجيّة، ص 124.

الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النّفسي للشّخصيات»[1]؛ أي أنّه مصطلح سيكولوجي نفسي يهتمّ به علم النّفس أكثر من الأدب،على عكس الثّاني مصطلح أدبي يشبه المناجاة غير المنطوقة، وهو حديث النّفس مع نفسها، وأيضا تيار الوعي هو حوار داخلي غير متسلسل وغير منظّم، على عكس المونولوج يكون فيه الحوار متتابعا ومنظّما وانسيابيا.

فالحواريّة المونولوجيّة تفصح عن الحالة النّفسيّة للشّخصيات، والمواقف التي تتعرّض لها في الواقع، وهي لا تعطي «رؤية للعالم تكون نابعة من جدل وصراع وجهات نظر الشّخصيات، وإنّما تعكس رؤية خاصّة بمؤلفها»[2]، اتّجاه الواقع المعيش، واتّجاه الشخصيات، فالرّوائي «يتبنى رؤية واحدة في تشخيص الواقع، وتكون العلاقة بين الكاتب والشّخصية علاقة تحكم وسيطرة، بحيث تفقد الشّخصية حرّيتها واستقلالها لتصبح تعبيرا عن صوت الكاتب وإيديولوجيته»[3].

وظّف بشير مفتي هذا النّوع من الحوار الدّاخلي، حيث تضمّنت الرّواية عددا من المونولوجات الدّاخلية التي جاءت متلائمة ومتوافقة مع طبيعة الشّخصيات الموظّفة في الرّواية؛ ومن خلالها كشف عن الحالة النّفسيّة والدّاخليّة للشّخصيّة، وصراعها مع نفسها.

رصد الكاتب ما دار في أعماق البطل رضا شاوش من مشاعر وأحاسيس وأفكار مختلفة عن طريق المونولوج المباشر الذي يسيطر عليه ضمير المفرد المتكلّم، والمتداخل مع الذّات المتكلّمة والغائبة والمخاطبة في اللّحظة الواحدة.

كمت أبرز الحوار الدّاخلي لرضا أحاسيسه وأفكاره المضطّربة والمتناقضة، ومثل ذلك حواره التّالي محدِّثا نفسه:«لست أدري ماذا حدث لي؟ كيف أفسر ذلك الألم الخفي الّذي بدأ يَقُضُّ مضجعي؟ كنت أتخيّل كل ليلة جسد رانية عاريا ومستسلما لذلك الذّئب سعيد بن عزوز. لم أعد أطيق الصّور المباحة أمام خيالي الواسع، والذي راح يتقصّدني من كل وجهة أولي لها رأسي، ثمّ أحسست فجأة بأنني ضحيّة مؤامرة، ربّما هناك من يضع لي عقاقير لأرى نفس الحلم كل ليلة لكن من أين لأحدهم الشّجاعة كي يقترب منّي ويفعل ذلك؟ لم أكن أسمح لأيّ كان بالدّخول إلى منزلي،

---

[1]- روبرت همفرى، تيار الوعي في الرّواية الحديثة، ص27

[2]- محمد بوعزة، البوليفونيّة الرّوائية، مجلة الفكر العربي، العدد(38)، 1996، بيروت، ص 95.

[3]- محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي ، ص 28، 29.

كانت غرفة نومي هي مكاني السّري، وهي حياتي الخالصة من الشّوائب، ومن خلالها أنعم بلذّتي الصّامتة في عدم التّكلم مع أحد آخر غيري»[1].

يظهر في هذا الحوار المونولوجي الذي تحاور فيه البطل رضا شاوش مع نفسه مجموعة من الأفكار والمشاعر المتناقضة والمضطّربة، كما نلمس عدّة أصوات مختلفة، فهناك حبّ وغيرة اتّجاه رانية في الحاضر، مقابل احتقاره ورفضه لها بعد أن نال من شرفها، كما نلمس ألما وحيرة وقلقا وأزمة شديدة في الحاضر، مقابل البحث عن الخروج من هذه الأزمة، وهذا التّوتر، يكمن كما يبدو أيضا في اعتقاد البطل بوجود مؤامرة تحاك ضدّه بوضع العقاقير له، مقابل ذلك تأكّده بأن لا أحد يستطيع فعل ذلك، وأيضا نجد تناقضا وتعارضا في صوت البطل عندما اعتبر غرفة نومه سرّ ألمه الخفي الذي يقضّ مضجعة في الحاضر، في المقابل اعتبرها مكانه السرّي وحياته النّقيّة والهادئة في الماضي، ونلمس ذلك في قوله: «كانت غرفة نومي هي مكاني السّري، وهي حياتي الخالصة من الشّوائب، ومن خلالها أنعم بلذّتي الصّامتة»، فالفعل "كنت" يفيد الانقطاع وعدم الاستمرار، فهو فعل ماضي زال وذهبت أيامه وأحواله.

يتضح إذن من خلال الحوار الدّاخلي للبطل تصارع وتصادم عدّة أصوات متناقضة ومتعارضة في نفسيّته، حيث انقسم وعي البطل إلى وعيين، كل وعي يحاور الآخر ويكلّمه، وقد دلّ هذا الانقسام عن الصّراع الدّاخلي الحاد في نفسيّة البطل الدّاخلية، وعن تأزّم حاله واضطرابه وتناقضه وعدم استقراره، إنّ هذا الانقسام والانشطار الحاصل من الحوار الدّاخلي في شخصيّة رضا شاوش يعبّر عن «دافع نفسي تعيشه الشّخصيّة بكل أبعاده من توتر وصراع ومواقف فكرية، وهو نمط تواصلي يتّجه نحو ذوات عدّة ليقدّم لها داخلا غير متشكّل أو ما زال يتشكّل»[2]، حيث نجد العديد من الأسئلة تدور في ذهن البطل، تؤرّقه وتتعبه، وتدخله في صراع مع نفسه، ولا يجد لها إجابات مقنعة.

---

[1]- الرّواية، ص 157، 158.

[2]- قيس عمر محمد، البنيّة الحواريّة في النّص المسرحي (ناهض الرّمضاني أنموذجا)، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1 2012، ص 55.

إن حالة الصّراع والحيرة التي تعيشها شخصيّة البطل رضا شاوش كشفت عن «التّناقض الحاصل على مستوى الذّات الواحدة، ممّا يخلق صوتين متجادلين-ومتناقضين-داخل صوت واحد»[1]. ممّا ولّد أسلوبا حواريّا جسّد الحواريّة من خلال تداخل صوتي البطل داخل وعي واحد وصوت واحد هو صوت رضا شاوش.

كما نجد حوارا مونولوجيًّا آخر في الرّواية من خلال حوار رضا شاوش مع نفسه «وراحت تلك الأشياء الغريبة تغزوني: ماذا فعل لي ذا الشّخص لأقتله؟ لماذا نفّذت تلك العملية؟ لكّنها كانت مثل خواطر حالم نائم، تؤرّقه ولا يعطي لها قيمة»[2]، كشف هذا الحوار عن التّناقض الحاصل في وعي رضا شاوش، فالأسئلة الّتي طرحها على نفسه جسّدت الحالة النّفسيّة الباطنيّة له الّتي تراوحت بين الشّدة والانفراج، فتداخل صوتان في وعي رضا ، صوت فرح وسعيد كونه قام بقتل الرّجل السّمين لأنّه كان السّبب في قتل والده، وصوت نادم لقيامه بهذا الفعل(القتل)، ويمكن لمس الحواريّة الموجودة في هذا الحديث، من صوت يبحث عن الهدوء والاستقرار كونه قتل غريمه، وصوت آخر نادم وحزين كاره لنفسه.

ومنه تناقضت الأصوات وتصادمت وجهات النّظر في نفسيّة الرّاوي، لأنّ الحوار الدّاخلي عمل على خلق هذا التّعارض والتّناقض في بواطن البطل، ليعبّر عن شدّة الألم والصّراع الدّاخلي الّذي تعيشه الشّخصيّة البطلة، والشّيء الّذي يؤكّد هذا الصّراع هو تكرار طرح الأسئلة على نفسه (ماذا فعل لي ذلك الشّخص لأقتله؟ لماذا نفّذت تلك العملية؟).

وقد كشف الحوار الدّاخلي عن الحالة الدّاخليّة المتأزّمة والمتناقضة في باطن وحي البطل رضا شاوش، من خلال «إفساح المجال لتعارض الأفكار، والجدل بين مختلف وجهات النّظر الصّحيحة والخاطئة، المعقولة وغير المعقولة، وعرض مايوافق عليه المؤلّف من آراء ومايَخْتَصِمُ به»[3].

وفي حوار مونولوجي آخر أفصح الكاتب عن الحالة الدّاخليّة للبطل، والّتي تحيا صراعا نفسيًّا حادا، من خلال حديث رضا شاوش مع نفسه: «ماذا يربح الإنسان؟ وماذا يخسر؟ لم أقم الحوادث

---

[1]- إبراهيم جنداري جمعة، المتكلّم في الخطاب الروائي، مجلة التّربية والتّعلم، جامعة الموصل، ع25، 2000، ص 42.

[2]- الرّواية، ص 140.

[3]- أحمد الخميسي، نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السّوفيتي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2011، ص 78.

من هذه الزّاوية، نظرت للحياة على أنّها مجموعة من التّجارب الّتي تجعلنا نمضي في طريق ما، وأنّه نادرا ما نكون أحرارا في خياراتنا. كما لو أنّ هناك جبريّة أقوى من إرادتنا. لم أرغب في نزع المسؤوليّة عن نفسي، كان عقلي يقول لي إنّ الخيارات المتاحة لنا دائما ضيّقة أو محصورة بين "لا"و"نعم"، بين الظّروف التي نحيا بداخلها والأحلام التي نحاول تجاوز مثبطات الواقع من خلالها»[1].

لقد أدّى هذا المونولوج وظيفة أسلوبيّة مهمّة؛ وهي الكشف عن اعتقاد رضا شاوش بوجود حتميّة وجبريّة قاهرة تسيّره وتتحكّم في مصيره، ما جعله يستنجد بها لنزع المسؤوليّة عن نفسه اتّجاه الأفعال الشّنيعة التي يقوم بها، فالحوار الدّاخلي يسمح «بالتّعبير عن كل ما هو شخصي، وفردي، وبعيد عن النّمذجة والتّنميط، وهذا بطبيعة الحال يلقي بالأضواء الكاشفة على الحياة الدّاخليّة، والخاصّة للشّخوص»[2]، إذ نلمس في حوارات البطل الدّاخليّة نمط حياته وطريقة تفكيره.

فهو يعيش حالة نفسيّة متأزّمة أثّرت عليه وعلى عالمه الخارجي، فأحاسيسه وأفكاره متشابكة ومتناقضة، فربحه ونجاحه في الحياة قائم على التّجارب الّتي يخوض غمارها، يقابل ذلك أن هناك جبريّة أقوى من إرادته تتحكّم في مصيره، فهو يعيش صراعا فكريا وفلسفيا وإيديولوجيا يجسّد الجدليّة القائمة حول الإنسان هل هو مجبر أو مخيّر، مقيّد أو حر، وهو صراع في وعي البطل، كما نجده يعيش صراعا نفسيًّا يجسّد التّصرفات والأعمال والمواقف الّتي كان يقوم بها والتي أوصلته لهذه الحالة النّفسيّة المريرة.

وقد استعمل السّارد هذا الحوار الدّاخلي ليكشف عن الجوانب المتناقضة لنفسيّة رضا شاوش وفلسفته، وما يسكن باطن البطل من صراع فكري وفلسفي ونفسي.

يستمرّ السّارد في إبراز شدّة الأفكار والمشاعر المتشابكة والمتضاربة في بواطن البطل عن طريق تقنية المونولوج، الدّاخلي كونها أحسن وسيلة للتّعبير عن ذلك، حيث ساهمت هذه الأفكار في دفع المونولوج إلى الأمام، ومن ذلك حوار الرّاوي مع نفسه عندما التقى سعيد بن عزوز: «كم يحسن هذا الشّخص النّفاق! لماذا يمثّل بهذا الشّكل الوقح؟ لماذا لا يلكمني الآن وينتقم لوالده؟ لماذا لا يخرج سمومه دفعة واحدة؟ لماذا لا يقول لي بيني وبين عائلتك ثأر ودم وحرب لن تنتهي أبدا؟ لا، لن يقول

---

[1]- الرّواية، ص69.

[2]- إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص 177.

لي أي شيء، سيمثّل دور صديق الطّفولة ويلبس قناع أخلاق ابن الحي القديم سيتكلّم بلغة مهذّبة وبمنطق فاضل، بل هو من سيعتذر لي. إنّ من يريد أن ينجح في هذا البلد لابدّ أن يتحلّى بالقدرة على أن يكون له وجهان: وجه للآخرين، ووجه لنفسه، وألا يبالي بأيّ شيء إلا بما ينفع نفسه، تساءلت بداخلي من يصنع هذا النّوع من الناس؟ الحرمان، الفقر، تجارب الحياة المرّيرة، غياب الأب. نعم بالتّأكيد، لقد مات والده منتحرا كما انتحر والدي، لكلّ أسبابه ولكلّ منطقه في الدّفاع عن نفسه وصون شرف روحه. كنت غارقا في ذلك كله، وإذا بصوت يخترق ذلك الضّباب الذي حجبني عنه لثوان معدودات»[1].

إنّ التقاء رضا بسعيد بن عزوز بعد أن مرّ على لقائهما الأخير وقت طويل أثار في نفسيّة البطل جملة من التّساؤلات الفكريّة:(لماذا يمثّل بهذا الشّكل الوقح؟ لماذا لا يلكمني الآن وينتقم لوالده؟ لماذا لا يخرج سمومه دفعة واحدة؟ لماذا لا يقول بيني وبين عائلتك ثأر ودم وحرب لن تنتهي أبدا؟).

دغدغ هذا اللّقاء شعور رضا شاوش، وأدخله في دوامة متشابكة في وجهات النّظر، فهو محتار في أمر سعيد الذي كان يظنّ أنّه بمجرد لقائه به سينتقم لوالده منه، كون والده هو من جعل والد سعيد ينتحر، لكن البطل يتفاجأ بأمر سعيد بأنّه لم يحرّك ساكنا ولم يفصح عن رغبته بالانتقام، ممّا جعل الأفكار تتصارع وتتشابك في وعي البطل شاوش، محاولا إيجاد سبب مقنع لسعيد لأنّه لم ينتقم منه، فهو متعجب من أمره ومن هذا الصنف من النّاس الّذي يحسن النّفاق.

ومحصلة لقاء رضا شاوش بسعيد بن عزوز كانت إثارة حالة نفسيّة صعبة وقاسيّة، هي شعوره بتأنيب الضّمير وعطفه على سعيد الذي فقد والده نتيجة طغيان وتجبّر والده، وأنّ سعيد لم يقم بالانتقام منه، رغم أنّه يستطيع فعل ذلك، فمنصبه كضابط شرطة يؤهله على ذلك.

كما نجد البطل يعيش صراعا فكريا عنيفا يجسّد قدرة النّاس على التّلوّن والظهور بوجهين، متسائلا عن السّبب الكامن وراء ذلك، هل الحرمان أم الفقر؟ أم تجارب الحياة القاسية أم غياب الأب، ولربّما السّبب الأخير هو من أقنعه وجعله يعطي لسعيد بن عزوز عذرا في ذلك.

يعد المنولوج «كلاما على سبيل الإفاضة والتّعبير عما يدور في باطن الشّخصيّة وأعماقها من أفكار وهواجس وانفعالات، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فتخاطب الشّخصية نفسها وتحدّثها، وهو

[1]- الرّواية، ص 96.

ما يجعل من الطّبيعي أن تتداخل الأحاسيس والأفكار المتضاربة، بين مستويات الوعي وأغوار اللاوعي»[1]، فحديث رضا شاوش مع نفسه أفصح عمّ يعتريه من صراع نفسي وفكري متأزّم، ويعتبر أيضا «أسلوبا تدريجيًّا اتّبعه المؤلّف للانتقال من السّرد الخارجي الى السّرد الدّاخلي» [2] أو العكس بغية خلق التّنوع في الأساليب في الرّواية، وخلق الحواريّة الأسلوبيّة.

وما يمكن قوله أنّ الحوار الدّاخلي عمل على «رسم الشّخوص، وتحديد الملامح المميّزة لكل شخصيّة في الرّواية، وهو إلى ذلك ذو فائدة في تحليل الشّخصية الواحدة، وإلقاء الضّوء على عالمها الدّاخلي، والكشف عن طبائعها النّفسيّة، بالقدر الّذي يسهم فيه المونولوج الداخلي في هذه المسألة»[3].

نجد الصّراع الدّاخلي يشتدّ ويتأزّم في عوالج وبواطن وعي البطل بين الوعي المنادي لمشاعر الحبّ والاحترام لوالده، وبين الوعي المنادي لمشاعر الكره والمقت له، ونلمس ذلك من خلال هذا المونولوج الدّاخلي الذي دار في وعي البطل حول حقيقة مشاعره لوالده: «لم أكن أكرهه مع ذلك، هل لأنّ إهماله لي هو الّذي كان يوهمني بأنني أقرب النّاس عاطفة إليه؟ أم فقط كنت أنظر إليه على أنّه ذلك الجبل الشّاهق الّذي لن أقدر، حتى لو كرهته، أن أنال شعرة واحدة من رأسه؟! لا أدري ... كنت أحبه وكفى. وكنت أمقته وكفى! كان يخيل إليّ أنّه شخص لا يملك قلبا أو عاطفة، وأنّ مهنته في الزّنزانة زادت من خشونة روحه وفظاظة قلبه، وأنّ زمن بومدين أكمل عليه»[4].

لقد تصارعت وتضاربت مشاعر الحبّ والمقت اتّجاه والده، حيث عبّر وعيه عن حيرته وقلقه واضطرابه، بسبب تناقض وتضارب أفكاره ومشاعره فلجأ إلى الحديث مع نفسه قصد تفريغ مشاعره المتضاربة، ورغبة في التّنفيس عن همومه وصراعه علّه يجد حلا لأفكاره المتصارعة ويعرف حقيقة مشاعره اتّجاه والده، وبالتّالي لقد كشف صوت البطل الدّاخلي عن صوتين متشابكين هما صوت

---

[1]- الطّاهر الجزيري، الحوار في الخطاب، (دراسة تداوليّة سرديّة في نماذج من الروّاية العربيّة الجديدة)، مكتبة آفاق، الكويت ط1، 2012، ص 151.

[2]- إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، ص 185.

[3]- المرجع نفسه، ص 192

[4]- الرّواية، ص35.

المحبّ، وصوت النّاقم والكاره، وهكذا جسّد صوت البطل كلاما معبّرا عن حقيقة متداخلة ومتضاربة، فأفصحت لنا عن دلالة منقسمة تعبّر عن انشطار الذّات وانقسامها، فالمونولوج « يسعى إلى إظهار الشّعور والأخيلة، في تلقائية قد تبدو أنها خارج إرادتنا تماما»[1].

وبالإضافة إلى المونولوج وظف الكاتب تقنية المناجاة في روايته قصد تحقيق نمط جديد من الحواريّة، وقد استعملها عند اشتداد حالة البطل النّفسيّة والفكريّة، للتعبير عن مدى المعاناة والألم في حياة الشّخصية البطلة؛ فهي «حديث النّفس للنّفس، واعتراف الذّات للذّات، لغة حميمة تَنْدُسُ ضمن اللّغة العامّة المشتركة بين السّارد والشّخصيات، وتمثّل الحميميّة والصّدق والاعتراف مثل الحميمة والصّدق والاعتراف»[2].

ومن أمثلة مونولوجات البطل رضا شاوش القريبة من المناجاة في المسرح، كون المناجاة نوعا من الحوار الدّاخلي «قادم من المسرح؛ إذ كان له أهميّة كبيرة في مسرح الفترة الإيليزابيثيّة»[3]، يقول رضا شاوش لنفسه ساخطا على رانية مسعودي: « كان شيء ما يهتزّ في قلبي، ذكريات حبي القديم تستفيق دون أن تستفيق.

- اللّعنة عليك يارانية! ...

-لا أخفي أنّ الخبر أثار بداخلي كل أنواع الغيرة والشّر، وبعث فيّ إحساسا بالألم، دون أن يكون لهذا الألم الجديد علاقة بالحبّ، ولكن بالمسؤوليّة»[4].

لقد عبّر الرّاوي رضا شاوش من خلال هذه المناجاة عن حالته النّفسيّة البائسة والمتذمّرة لأنّه كان في أوّج انفعالاته وغضبه، عندما علم بأنّ رانية مسعودي أصبحت تعمل في (كباريه السّعادة)، فلم يتمالك نفسه، فكان هذا الحدث النّفسي القاهر حدثا مهمًا في حياة البطل رضا شاوش، إذ

---

[1]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص 110.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص120.

[3]- المرجع نفسه، ص 127، 128.

[4]- الرّواية، ص 125، 126.

كان له واقع الأثر عليه، حيث جعله هذا الحدث يناجي نفسه، فالمناجاة هي عبارة عن «تقنيّة سرديّة تتمثل في تفكير الشّخصية بصوت عال وبتكثيف وتركيز عاليين»[1].

مما سبق نخلص إلى أن الكاتب لجأ إلى توظيف الحوارات الدّاخلية (المونولوجات) في رواية (دمية النار) قصد إضفاء الأسلوبيّة الحواريّة، والتّعدّديّة الصّوتيّة، وإبراز التّعدد في وجهات النّظر والرّؤى، حيث ساعد الحوار الدّاخلي في الكشف عن الأفكار والأحاسيس المتعدّدة، والرّؤى المتباينة.

كما نلحظ أن حوار البطل الدّاخلي مع نفسه كان هو الحوار البارز الطّاغي على الرّواية حيث غطّى مساحة كبيرة منها، لتتحوّل شخصية البطل إلى شخصيّة استقطابيّة استقطبت معظم شخصيات الرّواية وعكست أفكارهم، كما أفسح المونولوج المجال واسعا لشخصيّة البطل للتّعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها المتشابكة، فكان ملجأ للمواجهة السّرية، التي لم يستطع الإفصاح عنها في شكل حوار خارجي.

❖ **الحوارات الخارجية (الديالوج)** [2] **Daialogouge**:

هو الحوار المباشر الذي تقوم به الشّخصيات فيما بينهما داخل سيرورة الحكي، «فالتّحاور يجعل الشّخصيات تعبر عن موضوعها وتدافع عن وجهة نظرها بآلية خطابية معبأة فكريًّا وناضجة، فهي تملك حرية كاملة في الوصف والتّعبير عن واقعها، وهذا التّحاور يفتح المدى واسعا لتعدّد وجهات النّظر وتعدّد القناعات الشّخصيّة في محاولة لتلخيص الشّخصيات الرّوائية من توجيهات المؤلِّف، فالصّوت عند باختين دائم التّفاعل والحركة ضمن مفهوم التّحاور في النّص فهو ليس مجرد رمز اجتماعي أو تعبير عن حالة وحسب»[3]، بل من خلال تحاور أصوات الشّخصيات مع بعضها نستشفّ طبيعة الشّخصيّة ورؤيتها للعالم والواقع.

---

[1]- فاضل ثامر، مدارات نقديّة في أشكال النّقد والحداثة والإبداع، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، سلسلة آفاق عربيّة، بغداد ط1، 1987، ص 358.

[2]- هو الحوار الّذي يكون فيه «صوتان لشخصيتين مختلفين، يشتركان معا في مشهد واحد تتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف». ينظر: عبد الله صالح الجوزي، الحوار في الشّعر العربي قبل الإسلام، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير، جامعة صدام للعلوم الإسلاميّة، اليمن، بإشراف فاضل بنيان محمد، 2000، ص15.

[3]- نزار مسند قبيلات، تمثّلات سرديّة، ص 146.

يلجأ الرّوائي إلى الحوار الخارجي للكشف عن الملامح والأبعاد الفكريّة والإيديولوجيّة للشّخصيات، من خلال «حوار وجهات نظر تتصارع فيما بينها عبر شتّى الوسائط والوسائل والطّرق والحقول الفكريّة والثّقافيّة في جدل حر وطليق» [1]، إذْ تقوم الشّخصيّة بتقديم نفسها للموضوع، وتعبّر بصدق عن أفكارها ومشاعرها وطموحها وآمالها وآلامها، من غير تدخل الكاتب و«تربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف إذ يعد هذا الحوار عاملا أساسيًّا في دفع العناصر السّرديّة إلى الأمام، إذ يرتبط وجوده بالبناء الدّاخلي للعمل القصصي معطيًّا له تماسكا ومرونة واستمراريّة»[2]، من خلال تناوب الشّخصيات في الحوار بطريقة مباشرة.

والحوارات الدّيالوجية لا تقف عند حدود الأغراض الشّخصيّة والنّفعيّة، بل يتعداها لأغراض أخرى تخدم النّص الرّوائي، فهذا النّوع من الحوارات يعتمد بشكل كبير على الأسلبة والتّهجين، «وله ارتباط وثيق بالحواريّة الكبرى في الرّواية، وإن كان هناك ما يميّزه عنها من حيث اللّغة وشكل الكتابة وانتفاء الرّاوي، فإنّه مع ذلك نراه يخضع لنفس المقاييس الّتي تخضع إليها الأسلبة والتّهجين، إذ يعبّر أيضا عن تصارع القوى، وأنماط الوعي، والرّؤى للعالم، كما نجد في طيات هذه اللّغات المتحاورة، لغة مؤسلبة، ولغة منظّمة، ولغة هجينة» [3].

وهذا ما ذهب إليه باختين في قوله: «وحوار الرّواية نفسه، بصفته شكلا مكوّنا، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللّغات الذي يرن داخل الهجنة، وفي الخلفيّة الحواريّة للرّواية ... إنّه يحمل داخله تعدّدية الأشكال اللانهائيّة للمقاومات الحواريّة والذّرائعيّة عند الذّات التي لا تستطيع تلك التّعدّديّة أن تذيبها»[4]، ليؤكّد في موضع آخر على أنّ الحوار الخارجي له صلة وثيقة بالمشهد والزّمن والمكان، وأنّ «حوار اللّغات ليس مجرّد حوار القوى الاجتماعيّة في سكونيّة تعايشها، بل هو أيضا حوار الأزمنة والحقب والأيام، وحوار ما يموت ويعيش، ويولد: هنا ينصهر التّعايش والتّطور معا في الوحدة الملموسة

---

[1]-إدريس قصوري، أسلوبيّة الرّواية، ص435.

[2]- نيهان حسون السّعدون، الحوار في قصص على الفهادي، دراسة تحليلية، دراسات موصلية، العدد (26)، شعبان 1430، آب 2009، ص39.

[3]- ينظر:حميد لحميداني، أسلوبيّة الرّواية، ص 90، 91

[4]- ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 124.

الصّلبة لتنوّع مليئ بتناقضات لغات مختلفة. هذا الحوار محمّل بالحوارات الرّوائيّة المنحدرة عمليًّا من الموضوع» [1].

يربط باختين الملفوظ اللّغوي بالوضع الاجتماعي، كون عملية التّواصل اللّغوي لا يمكن إدراكها بمعزل عن الواقع الاجتماعي المعيش، فاللّغة مهمّة جدا عند باختين، فبواسطتها يمكن فهم الواقع، وفهم طبيعة الشّخصيات، لذلك اتّخذها «منطلقا أساسيًّا في تشييد نظريّته وتصوّره، غير أنّ اللّغة التي اهتمّ بها ليست اللّغة النّسق ذات البنية السّاكنة والثّابتة، بل اللّغة الحواريّة المحمّلة بالقصديّة والوعي والإيديولوجيا الّي تكشف لنا عن مختلف أشكال الوعي، وأنماط العلائق القائمة بين الشّخوص وعن القصديّة المحرّكة لسلوكاتهم وأفعالهم. وقد ميّز باختين عن طريق اللّغة بين شكلين في الفن الرّوائي: الشّكل المتعدّد اللّغات (الدّيالوجي)، والشّكل الأحادي اللّغة (المونولوجي)» [2].

يقوم الشّكل الدّيالوجي إذن على تعدّد الأصوات والرّؤى ووجهات النّظر، وبالتّالي تعدّد الشّخوص داخل النّص الرّوائي، و«هذا لا يتحقّق في نظر باختين إلا إذا تخلّى الكاتب عن التّعبير عن البطل بالنّيابة عنه، بل ينبغي تشخيص وعيه، وهو في كامل حركيّته وحيويّته، وعندئذ يكفّ وعي البطل عن أن يكون مجرّد صوت ناطق باسم الكاتب»[3]، وعندما ما يترك الشّخصيات تتحدّث بنفسها،« تبرز فعاليّة المؤلّف في إفساح المجال أمام كل واحد من الشّخصيات المتصارعة لأن تبلغ أقصى قوّتها،وإلى أقصى مداها، ولتبلغ أقصى درجات الإقناع، إنّه يسعى للكشف ولتطوير ونشر كل الإمكانيات الفكريّة والمعنويّة الكامنة في وجهة النّظر المطروحة»[4] فالشّخصيات تتجادل فيما بينها، وتتحاور لتصل إلى مقصدها ورؤيتها، أمّا في الحوار المنولوجي الدّاخلي فيبرز دور المؤّلف في سعيه «لأن يلقى الظلّال الموضوعيّة على كل وجهة نظر لا يتفّق معها، زد على أنه يحاول أن يشيّئها»[5].

---

[1]- المرجع نفسه، 124.

[2]- عبد المجيد الحسيب، حواريّة الفن الرّوائي، منشورات مجموعة الباحثين الشّباب، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب 2007، ص30.

[3]- المرجع نفسه، 31.

[4]- ميخائيل باختين، شعريّة دوستويفسكي، ص98.

[5]- المرجع نفسه، 98.

نستنتج ممـا سـبق أنّ الحـوارات الخارجيّـة، هـي أن يقـف الكاتـب في طـرف، دون أن يغيـب ويفسح المجال للشّخصيات لتتحاور فيما بينها، وتعبّر عن مواقفها وآرائها.

فرواية (دمية النّار) نجدها مؤطّرة بإطار حواري خارجي، ممّا جعل منها «رواية حوار داخل اقتصاد السّرد العام بين الأصوات المثبوتة فيها»[1]،وقد لجأ الرّوائي بشير مفتي، إلى هذه التّقنيّة قصد خلق نوع من تعدّد الأصوات واللّغات في روايته، وإبراز التّحاور والتّفاعل بين الشّخصيات للكشف عن طبيعتها والغوص في أعماقها وطريقة تفكيرها ونظرتها للعالم، «فالطّابع الحواري الدّراماتيكي هو الأنسب لرواية الأصوات للكشف عن أغوارها، ثم إنّ تعدديّة المواقف والرّؤى الإيديولوجيّة المتعادلة النّفوذ، المختلفة اتّجاهاتها ستكون هي المولّدة للحوار»[2].

كما وظّفه للكشف عن مدى المعاناة والضّياع والاغتراب النّفسي وانشطار الذّوات وتصارعها فيما بينها، خاصّة بين الشّخصية البطلة، وباقي شخصيات الرّواية.

والملاحظ على لغة الحوار المبـاشر (الخارجي)- في الرّواية- أنّها جاءت بسيطة، أفصحـت الشّخصية بواساطته عن همومها ومشاكلها وهواجسها، وآمالها وأحاسيسها وأفكارها بشكل واضح ومباشر، ومن ذلك هذا الحوار الذي دار بين البطل رضا شاوش وسعيد بن عزوز في مطعم (باريس الصّغيرة) الواقع في (حي حيدرة)، بعد أن التقى رضا بجماعة الظّل لأوّل مرّة: « أنت محظوظ لأنّهم يعرفون والدك.

- لم أطلب شيئا.

- ولماذا تطلب؟ هذا قدرك يا صديقي، أن يأتيك الحظ لبيتك دون أن تفعل.

- ولكنّني لا أعرفهم!

- هم يعرفونك، وهذا هو المهم

---

[1]- الصّديق بوعلام، تنويعات حول لعبة النّسيان (دراسات في النّقد التّطبيقي)، مجلة فصول الهيئة المصرية للكتّاب، القاهرة المجلّد (8)، العدد(3)و (4)، ديسمبر، 1989، ص173.

[2]- محمد نجيب التّلاوي، وجهة النّظر في رواية الأصوات العربيّة (دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000 ص58.

– ماذا تقول يا سعيد؟ ما فعله والدي من أجل النّظام انتهى إلى مآسٍ متعدّدة، مأساة والدك وعائلتك، مأساته هو شخصيًّا، لقد جنّ وانتحر بعدها؟ ماذا أفاده كلّ ذلك الوفاء؟...»[1].

نستشفّ من خلال هذا الحوار الخارجي الذي يتخلله بعض السّرد أن شخصية سعيد بن عزوز، شخصيّة وصوليّة انتهازيّة، تغتنم الفرص كلّما وجدت لذلك سبيلا، إذ يرى أن السّبيل للخلاص من التّعاسة والبؤس هو بانضمام رضا شاوش لجماعة الظّل والعمل معهم، كون الجماعة تعتبره شخصا مهمًّا خلف والده الذي كان يعمل معهم، كما كشف هذا الحوار عن شخصيّة والد رضا الذي كان يعمل لصالح جماعة الظّل، حيث كان يفعل ما يطلبونه منه، فكان شخصا مُسْتبدًّا وطاغيًّا وظالما، ظلم والد سعيد، وهكذا انتهك شرفه ممّا أدّى به للانتحار.

ثمّ يكمل رضا وصاحبه حوارهما قائلا: « يبدو أنّك أحمق يا رضا، ولا تريد أن تفهم ما يحدث من حواليك ..الأمور تغيّرت، ماذا تريد أن تكون في هذا البلد؟ سيّدا أم عبدا؟!

أجبت متشنّجا، على الفور: لا هذا ولا ذاك!

– طبعا سيّدا، حتى لو لم تقلها بلسانك؛ لأنّك لو صرت عبدا فسيسحقونك كالحشرة التّافهة ويمضون إلى سبيلهم، فالحياة ظالمة، هذه هي طبيعتها، لا تأبه لنبل النّاس وشرفهم وعلو روحهم بل لقوّتهم أو لمالهم، وبدون قوة ولا مال نحن مجرّد حشرات، ولكن انظر .. الفرصة جاءتك لتخبرك أنّك محظوظ جدا...

– صمت وتركته يسرد عليّ الحقيقة لأنّني سألته مباشرة: ماذا هناك؟

– سأتحدّث معك بصراحة، وأعرف أنّك تحب الذّهاب مباشرة لصلب الموضوع، لا يهمني ما حدث لوالدي، لقد كان في الصّفوف الأماميّة للثّورة التّحريريّة، النّاس كانت تحارب وتفكّر في المستقبل وهو لم يهتم بأيّ شيء إلا باستقلال البلاد، وتحرّر الشّعب. وبدل أن يختار جبهة الأقوياء اختار أن يعارض بعد الاستقلال لا أدري لماذا فكّر بهذا الشّكل؟ لكن النّتيجة كما تعرفها، سجن وتعذّب من طرف والدك، أُهين في شرفه وكرامته، لقد آلمني ما حدث له في حينها ولكن بعد مرور السّنوات فهمت من خلال حياته أنّ الضعيف لا يمكنه أن يعيش في هذه البلاد ومصيره هو دائما كمصير

[1]– الرّواية، ص 100، 101.

والدي، أنا أنصحك باغتنام الفرصة، يجب أن تنسى كل ما تعلّمته وقرأته وآمنت به، الرّجال الذين قابلتهم منذ قليل هم مفتاح خلاصك وخلاصي من سلسلة الحديد التي تربطنا بالبؤساء والتّعساء في بلادنا... »[1].

وفي الحوار الآتي نستشفّ الحواريّة جيّدا:

«- انتهى غذاؤنا بعدها بسرعة، وعندما حان وقت الانصراف سألني سعيد بن عزوز مباشرة:

– قبل أن تخرج من هنا أريد أن أعرف إن كنت ستكون معنا أم لا؟

– في أي شيء؟

– في المهمّة التي سأوكلها لك.

– أية مهمّة؟

– توصل رسالة للسّيد طارق كادري مدير الشّركة التي تعمل بها.

– رسالة؟!

– ستكون رسالة شفويّة على أيّ حال، قل إنّ الجماعة لن تقبل أن يغتني شخص دون حمايتهم.

– من تقصد بالجماعة؟

– هو سيفهم لا تقلق، أنت نفّذ فقط، أعرف أنّ الأمر يبدو لك معقّدا جدا، لكن أرجوك لا تقرّر بسرعة، فكّر في الموضوع، طَلِّعْ وهَبِّطْ، أنت بحاجة لهذه الجماعة، اختيارك أنت اعتبره ضربة حظ لا تعوّض؟ فرصة العمر، أنت من سينفّذ المهمّة، هذا شرف كبير لك، شرف كبير.

ثم قبل أن يتركني أخرج من المطعم سالما معافى قال لي:

[1]- الرّواية، ص 102، 103.

– هناك شيء آخر، أعرف أن ما بيننا من عداوة قديمة لن يزول بسرعة، فلا بدّ من الاختيار: إمّا أن نكون في جبهة واحدة، أو أعداء للأبد .. ولن ينفعك أخوك بعدها؛ لأنّه حلقة صغيرة في هذا السِّيسْتَام المعقّد»[1].

كما أفصح هذا المقطع من الحوار الخارجي عن تناقض الرّؤى، واختلاف وجهات النّظر والتّصادم الإيديولوجي والفكري بين رضا شاوش و سعيد بن عزوز، إذْ أسهم هذا الحوار في تبيان نوايا المتكلّمين ومقاصدهم ومطامعهم وطريقة تفكيرهم، ورؤياهم للواقع والحياة، فالحوار المباشر هو « وسيلة موضوعيّة تضع الشّخصيات في حجمها الطّبيعي، وتبيّن سماتها بشكل عفوي تحت عدسة أمينة بلا رتوش أو تزيين »[2]، ويبرز التّشابك الفكري بين رضا وسعيد من خلال رغبة هذا الأخير الانخراط في الجماعة السّياسيّة المسيِّرة للبلاد (جماعة الظّل)، على عكس البطل الذي يرفض الانضمام إليها ؛ كونها كانت السّبب في معاناته من جبروت والده، وانتحاره في الأخير.

ونجد سعيد يحاول إقناع رضا بالانضمام إليهم بكلّ ما أوتي من قوّة في مقابل تعنّت البطل فكل منهما متشّبث برأيه، وهذا ما عزّز التّعدد الصّوتي في الرّواية لقيامه على التّناقض والتّصادم في وجهات النّظر الفكريّة بين الشّخصيتين.

كما كشف الحوار الخارجي عن مشاعر البطل وأحاسيسه اتّجاه رانية مسعودي، وبيان عمق معاناته جرّاء هذا الحبّ الذي أرّقه طوال حياته، والحوار الآتي الذي جرى بين رضا ورانية عندما ذهب لرؤيتها في الكوخ القصديري بعد أن علم أنها تزوّجت من آخر جاء فيه:

– أعرف أنّك تحبّني؟ أو أنّك أحببتني ذات يوم وبقيت تتمنّى أن أكون معك.

وبصوت أقلّ رهافة، وأكثر شجاعة أضافت:

– لكنّني لم أستطع نسيان ما فعلته عندما وشيت بي لأخي ذات يوم وضربني أمامك يومها لم أغفر لك ما فعلت، وشعرت أنّك إنسان مخيف، صحيح أنّك كنت طفلا حينها، ولكن تلك الوشاية هي التي تسبّبت في توّتر علاقتي مع أخي، وكلّ ما لحقني من مشاكل بعدها .. كانت تتكلّم وعيناها

---

[1]– ينظر: الرّواية، ص 100، 101، 102، 103.

[2]– نجلاء مشعل، تحليل الخطاب الرّوائي النّسوي أنموذجا، ص203.

تدمعان، فيما تصبَّب العرق من جبيني بمذلّة، وارتجفت حَنْقًا على نفسي ثمّ عليها وقلت بصوت مرتفع غير الذي تكلمت به منذ قليل: لم أكن طفلا، كنت في الرّابعة عشرة من عمري.

– كنت أكبرك بثلاث سنوات، وكانت لي علاقة مع شخص آخر، لماذا لا تفهم بأنّ العواطف لا تؤخذ بالقوّة؟

– لا يهم.

– بلى يهم، أراك الآن تقوم بنفس الشّيء تريد أن تسلب منّي هذه الحياة الّتي أعيشها ولا يهمّك إن كنت مغرمة وسعيدة مع هذا الشّخص أم لا، كلّ ما يهمّك أن تسرقني منه، أن تأخذني معك أرجوك اتركني وشأني.

قلت متوتّرا:

– لا أريد منك أيّ شيء.

– أتمنى ذلك ولكنّني أخافك، أشعر أنّك لا تفهم أيّ شيء في الحب، وكل ما يهمّك هو أن ترضي أنانيتك.

حاولت الّدفاع عن نفسي دون جدوى، كانت الجمل القصيرة التي أطلقتها تشبه حبال الإعدام التي تلتف حول رقبة الواحد لترديه قتيلا، كلّ كلمة نطقت بها كانت تشبه عملية ذبح مروِّعة، كما لو أنّها عرَّتني أمام مرآتي الدّاخلية، فقمت من على السّرير وصحت بأعلى صوت:

– أحبّك ... نعم أحبّك، وأنا مستعدٌّ في سبيل هذا الحبّ أن أقتل الجميع! [1].

أبرز هذا الحوار أفكار رضا و رانية وبواطنهما، وحقيقة مشاعر كل واحد اتّجاه الآخر إذ «تثار القضيّة في الحوار دون التّركيز على جوانبها، بقدر ما هو تركيز على الشّخوص نفسها وكشف الجوانب الخفية فيها، من خلال تبادل الآراء المختلفة، وهذا ما يؤكّد ديناميكيّة الحوار»[2] وحيويّته ونشاطه وتفاعل الشّخصيات فيما بينها، لأنّ الحوار الخارجي يفضح حقيقة مشاعر وأحاسيس

[1]– الرّواية، ص 110، 111.

[2]– يوسف أبو العدوس، نجيب محفوظ(الرّؤيا والموقف)، دار جرير للنّشر والتّوزيع عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 164.

الشّخصيات اتّجاه بعضها، كما يبين معاناة كل طرف اتّجاه الآخر، وما تُسَبِّب به من ألم أو حزن، والحوار الّذي دار بين البطل رضا شاوش و رانية مسعودي، بيّن عمق المعاناة والآلام التي سبّبها كل طرف للآخر، فكلّ واحد يعيش حالة نفسيّة صعبة وراءها الطّرف الآخر؛ رانية تعذّبت وضُربت وتألّمت كثيرا من جرّاء حب رضا لها، ورضا أيضا تعذّب وقُهر من جرّاء حبّه لها.

لقد جسّد هذا الحوار الخارجي مدى عمق اختلاف وجهات النّظر بين رضا شاوش و رانية مسعودي، إذ يرى رضا في قربه من رانية وحبّه لها والعيش معها جمال الحياة ورغدها، أمّا رانية مسعودي ترى في بعد رضا شاوش عنها وتركها تعيش بعيدة عنه دون أن يتعرّض لها، وتقبّله فكرة أن تعيش مع من أحبّت في سلام، لذّة العيش وهنائه، فهي تخاف رضا وتخشى أن يفسد عليها عيشها مع من رضيت به حبيبا ثمّ زوجا.

كما أبانت الحوارات الخارجيّة في الرّواية تعدّد الأصوات واللّغات والأساليب، فأصبحت الرّواية متعدّدة الرّؤى والأصوات، مختلفة في وجهات النّظر، كثيرة الأساليب، إذ تعتبر أقوال الشّخوص عنصرا مهما من عناصر التّعدّد اللّغوي والصّوتي داخل الرّواية تأتي في صيغة الحوار الخارجي المباشر بين الشّخوص الرّوائية، فجسّدت الحواريّة في أبلغ حدودها.

فالحوارات المباشرة تفرز تفاعلا اجتماعيّا بين قوى يختلف ملفوظها الرّوائي ويتعدّد، فهي تبيّن الصّراع الحاصل بين وجهات النّظر، وأنماط الوعي، وتفضح ما كان خفيًّا في عوالج النّفس الدّاخلية، لذلك اعتبرت أداة تعبيريّة تكشف عن حقيقة الشّخصيات، وطبيعة تفكيرها ومشاعرها وأحاسيسها، كما عدّت أداة تواصليّة تتواصل الشّخصيات بواسطتها وتعبّر عن أغراضها ومطالبها ومطامحها من خلالها.

كما أسهمت الحوارات في مكاشفة الصّراع الفكري والإيديولوجي بين القوى المتصارعة والتّفاعل القائم بين أنماط الوعي المختلفة، حيث عكست التّفاعل والتّصادم الفكري الذي يبرز اختلاف وجهات النّظر اتّجاه العالم والحياة، ومن ذلك نجد الحوار الذي دار بين البطل، وابنه عدنان، عندما أخبرته رانية مسعودي أنّ له ابنا منها وهو اليوم عمره سبع عشرة سنة، لكنّه صعد إلى الجبل وانضمّ للجماعة الإرهابيّة، فذهب رضا ليراه لأوّل مرّة، وينقذه من مخالب ذلك الوحل الذي غرق

فيه، بعد أن طلبت منه رانية ذلك، وقامت بإخبار ابنها بأن رضا شاوش يكون والده الحقيقي فطلب الابن رؤية والده، وكان هذا الحوار: «- لقد جئت!

- نعم جئت.

- مرحبا بك.

- أمّك هي التي طلبت منّي أن أحضرك للبيت، إنّها تريدك إلى جنبها...

- أعرف، لكن أمّي لا تفكّر مثلي .. إنّها تعرف أنّني لم أعد أنتمي إلى عالمها.

- أيّ عالم تريد أن تنتمي إليه؟

- هذا العالم الذي تراه أمامك، نعيش بحريّة، أو نموت من أجل قضيّة حقيقيّة، ومكافأتنا هي ما ينتظرنا في السّماء.

- لماذا طلبت منّي الصعود إذن؟

- لأنّنا نريدك رهينة، أنت من سيفك الحصار عنّا.

- أتظنّ أنّ كلّ شيء بيدي أنا لوحدي؟ أنا هو السّيد بالفعل؟ كلّنا دمى تتحرّك لغايات وأغراض محدّدة، وعندما تنتهي مدّة عملها، أو تهرم أدواتها سرعان ما تستبدل بدمية أخرى هناك المئات من ينتظرون دورهم لكي يُنسِفوا هذه الدّميّة القديمة ويحتلوا مكانها.

- أنت تعرف بأنّ قضيتنا عادلة.

- لقد رأيت أناسا مثلك في زمن سابق ناضلوا بأسماء أخرى، ومن أجل قضايا مختلفة والآن ربما هي سنّة الحياة أن يناضل النّاس، ولكن الأمور ثابتة لا تتغيّر، الحرب خسرتها جماعتك وأنتم الآن مجرد لقطاء لا تعرفون حتى كيف تحاربوننا!

نطق فجأة شخص كان مختفّيا في المغارة:

- المهم سنموت أحرارا، وأنت ستموت كالكلب!

لم يزعجني ذلك الوصف، كان هيّنا مقارنة مع ما كنت أشعر به نحو نفسي، وقلت له: نعم كالكلب .. بل سنموت كلّنا كالكلاب الآن في هذا المكان المتوحّش، وسيأتي آخرون مكاننا ليلعبوا نفس التمثيليّة...» [1].

نلمس من خلال هذا الحوار الدّيالوجي عمق التّصادم والصرّاع في أنماط الوعي واختلاف الرّؤى، والتّناقض الإيديولوجي، حيث جسّد موقف المتحاورين الإيديولوجي والفكري اتّجاه السّلطة والمعارضين، «فالحوار المباشر يتطلّب اكتشاف الموقف الإيديولوجي للشّخصية في النّص الروائي فضلا عن معاينة أفعالها، تشخيصا للحوار الكلامي الّذي تؤكّد هويّتها عبره، بوصفها ذاتا تسعى إلى تأسيس وجودها»[2].

فقد سعت كل شخصيّة في الرّواية من خلال الحوار المباشر إلى إثبات وجودها بشتّى الطّرق، حتى ولو كانت خارجة عن القانون، حيث نجد في هذا الحوار الخارجي الّذي دار بين رضا شاوش وابنه (عدنان) تشابكا في الأفكار، وتصادما في الرّؤى؛ فرضا بالرّغم من عمله في التّنظيم الإرهابي تحت اسم جماعة الظّل التي تختفي وراء شعارات زائفة، إلاّ أنّه كان يرفض أن يكون ولده في الجبل، وبالتّالي فقد عبَّر هذا الحوار عن تصادم وعيين في ذهن البطل رضا شاوش.

ولقد حدث تبادل فكري وإيديولوجي بين المتحاورين، أبرز التّعدديّة اللّغوية والصّوتية وأضفى على الرّواية طابع الحواريّة من حيث تداخل صوت رضا، مع صوت ابنه عدنان وتشابكهما، ففي الوقت الّذي يرى رضا أنّ مآل التّنظيم هو الزّوال والأفول، وأنّ قضيّتهم قضيّة غير عادلة، يرى عدنان العكس حيث ينظر للحياة من زاوية النّضال والموت الحر والكريم في سبيل الجماعة، إذ يعتبر القضيّة الّتي يحاربون من أجلها هي قضيّة عادلة.

كما أفصح هذا الحوار عن التّناقض الفلسفي والوجودي اتّجاه الواقع، حيث يرى البطل أنّ الإنسان هو عبارة عن دميّة تتحرّك لغايات وأهداف معيّنة، لصالح قوى أكبر منها وأقوى منها وبمجرّد الانتهاء من عملها أو تضعف أدواتها يُستغنى عنها وتُستبدل بدمية أخرى، فهذا قانون الغاب والأقوى، فليس هناك قضية عادلة، إنّما القضيّة هي قضية مصلحة شخصيّة تخدم الأغراض والمصالح

---

[1]- الرّواية، ص 165، 166.

[2]- إبراهيم جنداري، في النّص الرّوائي العربي، تموز للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2001، ص64.

الذّاتيّة، وليست مصلحة العامّة ومصلحة البلد، أما عدنان فيرى أنّ لا حياة إلا في الجبل، حيث يغلب على حوار عدنان الإيمان الراسخ بعدالة موقفه في مقابل الشك وعدم الاقتناع الذي أسر وعي البطل بموقفه من الحياة.

كما أظهر هذا الحوار الدّيالوجي الرّؤية الفلسفيّة اتّجاه الوجود والواقع، فعلى حسب تعبير عدنان، أنّ الإنسان في هذا العالم إمّا أن يعيش بحريّة، أو يموت من أجل قضيّة حقيقيّة، وأنّ الإنسان لا يجب عليه أن ينتظر المكافأة في الدّنيا، بل في السّماء فهو نقيض أمّه الّتي كانت تتمنى أن يصبح متعلّما ومثقّفا، وليس أن يكون في الجبل مع الجماعة.

وكشف هذا الحوار المعالم الدّاخليّة للشخصيّة وكشف عن أوجاعها، فالبطل يتألّم كون ابنه الوحيد صار إرهابيًّا، وانتهج نهج والده بطريقة غير مباشرة، لذلك فضّل أن يموت على يده، على أن يقتله غيره. و«الحوار أسلوب روائي يساهم في الانتقال من عالم الشّخصيات الخارجي إلى عوالمهم الدّاخليّة»[1]، فيفصح عمّ تخبّئه الشّخصيّة من أفكار وأحاسيس ومشاعر.

وجملة القول: إنّ الحوارات الدّيالوجية بين الشّخوص في الرّواية، خاصّة بين البطل رضا شاوش وبقية الشّخصيات، قد دفعت إلى حد كبير بالحواريّة إلى الأمام، وساهمت في خلق تعدّدية الأصوات واللّغات والأساليب وبيّنت أنماط الوعي المتناقضة والمتداخلة، والإيديولوجيات المتصارعة كما عبّرت عن اختلاف وجهات النّظر، وتعدّد الرّؤى، وأفصحت عن المشاعر والأفكار المتشابكة في بواطن ولواعج الشّخصيات لاسيما شخصيّة رضا شاوش، إذ«تهيمن في الرّواية الدّيالوجيّة تعدّد الأصوات والأساليب، وأنماط الوعي والإديولوجيات»[2]، ممّا يمنحها قيمة فنيّة وأسلوبيّة متميّزة تسهم في خلق نمط جمالي لها.

---

[1]- ينظر: أحمد صبرة، جوانب من شعريّة الرّواية (دراسة تطبيقيّة على رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر)، مجلة فصول، العدد (4)، 1997، ص44.

[2]- حميد لحمداني، أسلوبيّة الروايّة، ص 43.

خـاتمة

بعد هذه الرّحلة العلميّة المتواضعة في رحاب رواية (دمية النّار) لبشير مفتي، ومن خلال الدّراسة الأسلوبيّة لروايته، توصّلنا إلى جملة من النّتائج نجملها في الآتي:

جمعت رواية (دمية النّار) بين مختلف البنيات الأسلوبيّة بشكل واضح وجلي في الدّراسة على مستوياتها المختلفة بدءا بالمستوى الصّوتي عبر التّكرار المتمثّل في الأصوات المجهورة والمهموسة وكذا التّداخل اللّفظي.

شكّل تكرار الأسماء ظاهرة أسلوبيّة على معظم صفحات الرّواية، فبرز الدّور الدّلالي والأسلوبي تعبيرا عن الحالات النّفسيّة المتداخلة التي تعيشها الشّخصيات، فيما رصدنا استعمالات عديدة لحروف المعاني مابين حروف الجر وحروف النّداء وحروف الشّرط وحروف العطف وأحرف المضارعة، التي أسهمت في بناء ملمح أسلوبيّ بديع الصّناعة،كثير الدّلالة،كما شكّلت أداة طيّعة في يد الرّوائي.

وظّف الرّوائي حروف اللّغة العربيّة المجهورة والمهموسة، وكانت الغلبة للحروف المجهورة التي عكست حالة السّارد المتأزّمة والقلقة والمضطربة،م مّا أدّى إلى الجهر والإفصاح عن مشاعره، فيما تراوحت الأصوات في الرّواية بين الشدّة والرّخاوة، ممّا يوحي بقدرة الرّوائي على استحضار هذه الأصوات في موضعها مشحونة بدلالات عميقة.

شكّل التّداخل اللّفظي علامة أسلوبيّة فارقة في(دمية النّار) وكانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالأصوات،وقد ورد في عدّة مواطن في الرّواية؛ فنجده في الكلمات والجمل والعبارات، فأعطى للرّواية تماسكا نصيّا منسجما.

جسّد المستوى التّركيبي في الرّواية نظام الجمل، من حيث من حيث الأسلوب (الخبر والإنشاء بنوعيه الطّلبي وغير الطّلبي)، ومن حيث البنية (الجملة الاسميّة والجملة الفعليّة)، ومن حيث التّركيب (الجمل البسيطة والجمل المركّبة)، فشكّلت مجتمعة علامة أسلوبيّة ساهمت في تشكيل الرّواية.

طغت الجمل الخبريّة على معظم صفحات الرّواية التي جاءت لتحقيق غاية السّاردفي فضح وتعرية الواقع المرير الّذي عاشه الشّعب الجزائري في فترة السّبعينات والثّمانينات، فكانت هذه الجمل مناسبة للتّقرير والإخبار والسّرد، أمّا الجمل الإنشائيّة فقد وردت بدرجة كبيرة في الحوارات الّتي دارت بين الشّخصيات،وأيضا في الحوارات الدّاخليّة للبطل،وظّفها الرّوائي للتّعبير عن دلالات عديدة، وقد انزاحت عن وظيفتها اللّغويّة المباشرة إلى الوظيفة الإيحائيّة، فساهمت في تحقيق المتعة الجماليّة للرّواية.

لم يستخدم الكاتب الجمل الاسميّة كثيرا، بل ركّز على الجمل الفعليّة، وهذا راجع إلى رغبته في عرض الجديد كلّ حين، لأنّ الإخبار بالجمل الاسميّة الدّالة على الثّبات والاستقرار يعني حالة نفسيّة مستقرّة وثابتة، والملاحظ على حالة البطل النّفسية أنها غير مستقرّة وغير ثابتة.

جاء الإخبار بالجمل الفعليّة لتحقيق طموحات وآمال السّارد، ومحاولة إثبات وجوده الذي بحث عنه في اللّغة، كون الجمل الفعليّة تدلّ على الحركة والتّغيير والتّبدّل من حال إلى حال.

كان حظ الجمل المركّبة في الرّواية أوفر حظّا من الجمل البسيطة، ما يفسّر حاجة السّارد إليها كونها تتطلّب الشّرح والتّفسير والتّبرير والتّعليق، فمنحت الرّواية طاقات تعبيريّة هائلة، ودلّت الجمل البسيطة على رغبة السّارد في عدم الإطالة كي يوفّر الجهد والوقت على نفسه. ووظّف السّارد الجمل المركّبة الّتي تتطلّب النّفس العميق والبطيء، فيما قلّت الجمل البسيطة كونها تعتمد النّفس السّريع.

برزت الصّورة الشّعريّة في الرّواية بشكل كبير، خاصّة الاستعارة والكناية، كونهما أداتين طيّعتين ووسيلتين أسلوبيتين تشعان بالدّلالات وغنيّتين بالتّكثيف الدّلالي، فساهمتا في إثراء الرّواية وفتحتا مساحات تأويليّة متعدّدة، ممّا زادها ثراءً وجمالا. كما كثر التّضافر الأسلوبي بين الاستعارة والكناية، فشكّل نسيجا منسجما مركّبا سمته الأساسيّة التّرابط والانسجام، فغدت الرّواية كأنّها لوحة فنيّة مرسومة بريشة فنان مبدع.

غلبت الأفعال على الصّفات في الرّواية، حيث شكّل الفعل ظاهرة أسلوبيّة متميّزة واحتشدت الصّيغة الفعليّة خاصّة الفعل المضارع الّذي يدلّ على حضور الشّخصيات وحركيّتها ونشاطها، وأنّها شخصيات انفعاليّة غير مستقرّة تهدف للتّغيير والتّطلّع لغد أفضل.

برع (بشير مفتي) في تصوير شخصياته الرّوائية بطريقة فنيّة رائعة، حيث بدت الشّخصيّة الرئيسية شخصيّة تعاني المسخ وعدم الاستقرار.

تعاني معظم شخصيات الرّواية الاغتراب والضّياع، كونها تعرّضت لظروف صعبة خلال مختلف المراحل التي مرّت بها، وتجلى اغترابها وضياعها في مجموعة من المظاهر كشيوع المفردات التي توحي بالضّياع والانشطار والقمع واللّجوء إلى الانتحار، والهجرة إلى الخارج، واللامبالاة والتّطرف الدّيني والرّغبة في القتل والانتقام، والإحساس بالدّونيّة، والظّلم والوحشيّة.

جاء بناء الشّخصيات في (دمية النّار) مُتَساوقا مع إيديولوجياتها ونمط تفكيرها، وهيئتها الخارجية كما نلمس انعكاس المظهر الخارجي على الذّات الدّاخليّة للشّخصية، ممّا منح الرّواية بعدا جماليًّا وفنيّا رائعا ساهم في بناء الهيكل الأسلوبي العام للرّواية، لأنّ الكاتب أبدع في رسمها وجعلها تصدر في أقوالها وأفعالها من منطق الحياة وقساوة الواقع، ما جعلها تشبه الشّخصيات الحقيقيّة.

خلق البعد الصّوتي التّنوّع اللّغوي الكلامي في الرّواية، فلكلّ صوت في الرّواية أسلوبه ونظرته للعالم وللآخرين، وكلّها تتصارع وتتفاعل مع الآخر عبر شبكة التّواصل اللّفظي والحياة الاجتماعية والواقع المعيش مما عزّز الرّواية، وأعطاها شكلا أسلوبيًّا فريدا.

حضر أكثر من صوت للبطل في الرّواية بضمير المتكلّم، لتظهر صورة اللّغة المبنيّة على التّنوّع وتفاعل الأصوات، حيث امتزجت وتصادمت الأصوات في وعي البطل، وساهم البعد الصّوتي في تشكيل اللّغة وإبرازها، كون اللّغة تخلق بوساطة تعدّد الأصوات واختلاطها في ذهن الشّخصيّة.

عدّ البعد الصّوتي في الرّواية سمة بارزة ساهمت في خلق الأسلوبيّة، حيث نقلت الرّواية من الاتّجاه المونولوجي الأحادي الصّوت إلى الاتّجاه الدّيالوجي الذي تتحاور فيه الرّؤى وتتصارع وجهات النّظر، فقد سمح الرّوائي لأكثر من صوت بالظّهور والتّعبير عن رؤيته فساهمت الأصوات الموجودة في الرّواية في تعزيز رؤية البطل نحو الواقع والعالم.

أثرى البعد الصّوتي الرّواية فنيًّا وجماليًّا، وأعطاها بعدا أسلوبيًّا متميًّزا، يقوم على تعدّد الرّؤى واختلاف وجهات النّظر وتصادم الأصوات. وقد تحقّق البعد الإيديولوجي في الرّواية ليعكس هذا البعد وجهات النّظر المختلفة، ما بين فكرة الإرهاب وفكرة الجنس،عبّر السّارد من خلالهم عن الأوضاع المزريّة التي مرّت بها الجزائر في فترة العشريّة السّوداء،حيث غاصت الجزائر في وحل الرّذيلة والجريمة والانحلال الخلقي، والفساد الاجتماعي، وفساد نظام الحكم.

تحوّلت رواية (دمية النّار) من خلال البعدين الصّوتي و البعد الإيديولوجي إلى سنفونيّة أسلوبيّة شارك فيها العديد من الأصوات، وإن غلب عليها صوت البطل رضا شاوش، إلاّ أنّه فسح بعض المجال للشّخصيات للتّعبير عن أفكارها ورؤيتها للعالم من خلال توجّهاتهم وإيديولوجياتهم المختلفة.

ولجأ الكاتب إلى كسر خطيّة سير الأحداث، فبرز إيقاع الحدث في الرّواية،من حيث تردّد الأحداث بين القوّة والضّعف، والشّدة والرّخاوة الّتي توافقت مع الحالة النّفسيّة الدّاخليّة للبطل

وتأرجحه بين الانفراج والتّأزّم.كما قطع الرّوائي استمراريّة الأحداث بشكل متواصل من خلال توظيف الوصف، والحذف، والوقفة المشهديّة، والاستباق والاسترجاع، وكلها ظواهر أسهمت في حصول المفارقة ذات الطابع الأسلوبي المنتج للمتعة الفنيّة في الرّواية، والمانح إيّاها بعدا دلاليًّا متميّزا عبر إيقاع الزّمن بوساطة المفارقات الزّمنيّة والتّقنيات السّرديّة.

عكس إيقاع الزّمن الحالة النّفسيّة المتأزّمة والمتناقضة في حياة البطل الدّاخليّة من حيث قطع وتيرة سير الزّمن من الماضي إلى المستقبل بوساطة رؤية متواترة بين الحزن والفرح، والتّشاؤم والتّفاؤل، ممّا أدهش المتلقي ودفعه إلى القراءة والتّأويل والاستماع بالرّواية.

تحققت المتعة الفنّية والجماليّة في (دمية النّار) بواسطة إيقاع المكان الذي صوّر حالة البطل الدّاخليّة، وتردّدها بين الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة بحسب حالته النّفسيّة،وقد تغيّرت حالة البطل وتأرجحها بين الاستقرار تارة وعدمه تارة أخرى، ما أعطى الرّواية سمة أسلوبيّة متفرّدة.

وصوّر إيقاع الشّخصيات الحالة الدّاخليّة لها خاصّة الشّخصيّة البطلة التي تميّز إيقاعها بالثّبات أحيانا، و الاضطراب أحيانا أخرى. كما تضارب إيقاع بطل الرّواية مع إيقاع الشّخصيات الثّانويّة ليبيّن لنا الاختلاف في وجهة النّظر وتنافر الأفكار وعدم تطابقها، وقد يعود ذلك إلى تغيّر عالم البطل الدّاخلي بتغيّر عالمه الخارجي في احتكاكه بالشّخصيات الأخرى، ممّا ولّد في الرّواية بعدا جماليّا وثراءً أسلوبيًّا.

تحقّقت الحواريّة في الرّواية بواسطة التّهجين الذي خلق التّعدّد الصّوتي، حيث تداخلت اللّغة اللّغة المشخِّصة مع اللّغة المشخَّصة، وإنّ تصارع وتداخل وعي البطل مع الشّخصيات الأخرى يكشف التّناقض الحاصل في الرّؤى.إذْ وظّف الأسلبة من خلال تداخل لغتين أو وعيين، جاءت الأولى مباشرة (ظاهرة)، فيما نكصت اللغة الأخرى إلى الباطن (ضّمنية)، فأفسح ذلك المجال لتداخل الأصوات وتعدّدها ممّا أكسب الرّواية حسًّا جماليًّا بارزا.

منح التنّويع الرّواية قيمة أسلوبيّة من خلال تعّدد وجهات النّظر، الشّيء الّذي يجعلها تتفاعل فيما بينها فتتعارض وتتوافق، وتختلط الدّلالات،وتتعدّد الرّؤى، وقد لجأ إليه الرّوائي لأنّه يعدّ أداة فعّالة لأسلبة الأسلوب وتنوّعه، من خلال خرقها للتّعبير عن عدم تطابق نوايا الوعي المشخِّص مع الوعي المشخَّص.

كما كشف الحوار الدّاخلي عن الحالة الدّاخليّة المتأزّمة والمتناقضة في باطن البطل من خلال فسح المجال لتعارض الأفكار، وتناقض الرّؤى وإبراز الآراء، وقد شكل المونولوج مجالا واسعا لشخصيّة البطل للتّعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها المتشابكة، فكان ملجأ للمواجهة السّرية، التي لم يستطع الإفصاح عنها في شكل حوار خارجي.

دفعت الحوارات الدّيالوجيّة بين الشّخوص في الرّواية، خاصّة بين البطل رضا شاوش وبقيّة الشّخصيات، بالحواريّة إلى الأمام، وساهمت في خلق تعدّديّة الأصوات واللّغات والأساليب وبيّنت أنماط الوعي المتناقضة والمتداخلة، والإيديولوجيات المتصارعة كما عبّرت عن اختلاف وجهات النّظر، وأفصحت عن المشاعر والأفكار المتشابكة في بواطن ولواعج الشّخصيات لاسيما شخصيّة رضا شاوش.

ونختم حديثنا بالقول إنّ كلّ فصل من فصول هذه الرّسالة، يستحقّ أن يكون موضوع بحث مستقل بذاته؛ ولذلك ندعو الباحثين والمهتمين بالاعتناء بالرّواية الجزائريّة خاصّة المعاصرة، وروايات بشير مفتي بالتّحديد،دراسة وتحليلا، لأنّها تستحقّ ذلك؛لما فيها من جماليات عديدة، وكونها تعبّر عن الواقع الجزائري أصدق تعبير، لأنّ الدّراسات الأسلوبيّة في مجال الرّواية مازالت شحيحة، كما أنّه يمكن استخراج دلالات تكون قد استعصت علينا، أو دراسة عناصر لغويّة وأسلوبيّة لم نتطرّق إليها بالشّكل المطلوب.

مسرد المصطلحات

محتويات المسرد[1]

المصطلح	ما يقابله باللغة الفرنسية
أسلوب	Le style
أسلوبية	Stylistique
أسلوبية الرواية	Roman stylistique
الخطاب	Discours
المتلقي	Récepteur
المستوى الضوئي	Niveau optique
المستوى التركيبي	Niveau synthétique
المستوى الدلالي	Niveau sémantique
الجانب الفسيولوجي	Aspect physiologique
الجانب النطقي	Aspect de la parole
الجانب الأوكستي	Le côté oxy
الجانب الفيزيائي	Aspect physique
الجانب المسمى	Côté étiqueté
الأصوات المجهورة	Sons forts
الأصوات المهموسة	Chuchotements
الشدة	La détresse
الرخاوة	Relâchement
التداخل اللفظي	Interférence verbale
الأبعاد الدلالية	Dimensions sémantiques
الجملة الخبرية	Nouvelle phrase
الجملة الإنشائية	Phrase structurelle
الاستفهام	Questionnement
الأمر	Commande
النداء	L'appel
التمني	Rêve

[1]- ينظر: سمير حجازي، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة (فرنسي- عربي /عربي- فرنسي) دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2008 .

Interdiction	النهي
Phrase nominale	الجملة الاسمية
Phrase réelle	الجملة الفعلية
Phrase simple	الجملة البسيطة
Phrase composite	الجملة المركبة
Champs sémantiques	الحقول الدلالية
Photo mensuelle	الصورة الشهرية
La métaphore	الاستعارة
Emprunt de bureau	الاستعارة المكتبية
Métaphore déclarative	الاستعارة التصريحية
Métaphore hiérarchique	الاستعارة التجسيدية
Métaphore suggestive	الاستعارة الإيحائية
Métaphore diagnostique	الاستعارة التشخيصية
Métaphore analogique	الاستعارة التماثلية
Métaphore de cluster	الاستعارة العنقودية
Écriture	الكتابة
Ironie sémantique	مفارقة دلالية
Synergie stylistique	التضافر الأسلوبي
Composé phonétique	مركب لفظي
L'équation de Yuzman	معادلة يوزيمان
Émotionnel	الانفعالية
Le signifiant	الدال
Signification	المدلول
Aliénation psychologique	الاغتراب النفسي
Mystère	الغموض
La dimension audio	البعد الصوتي
Dimension idéologique	البعد الإيديولوجي
Roman analytique	رواية تحليلية
Auditeur Negili	مستمع نجيلي
Récit dialogique	السرد الحواري
Intertextualité	التناص

Discours de carnaval	الخطاب الكرنفالي
Texte fermé	النص المغلق
La productivité du texte	إنتاجية النص
Prise de conscience	الوعي
Conscience collective	وعي جماعي
Prise de conscience individuelle	وعي فردي
énoncé	ملفوظ
Image d'Annie	صورة أنية
Langue directe	اللغة المباشرة
Langage implicite	اللغة الضمنية
Vision narrative	الرؤية السردية
Vision par derrière	الرؤية من الخلف
Vision avec vision de l'extérieur	الرؤية مع الرؤية من الخارج
Rythme	الإيقاع
Rythme narratif	الإيقاع الروائي
Classement	الترتيب
Personnel	الشخصية
Romancier personnel	الشخصية الروائية
Événement	الحدث
Le temps	الزمان
Emplacement	المكان (الحيز)
Le rythme des événements	إيقاع الأحداث
Le rythme du temps	إيقاع الزمن
Le rythme des personnages	إيقاع الشخصيات
Rythme de la place	إيقاع المكان
Répétition	التكرار
Suppression	الحذف
Conclusion	الخلاصة
Adresse	العنوان
Proactive	الاستباق
Anticipation externe	الاستباق الخارجي

Anticipation interne	الاستباق الداخلي
Scène	المشهد
La pause	الوقفة
Récupération	الاسترجاع
Récupération externe	الاسترجاع الخارجي
Récupération interne	الاسترجاع الداخلي
Retours mélangés	الاسترجاع المختلط
Fréquence	التواتر
La permanence	الديمومة
Places suggérées	الأمكنة المقترحة
Espaces fermés	الأمكنة المغلقة
Ouverture	الانفتاح
Fermeture	الانغلاق
Les personnages principaux	الشخصيات الرئيسية
Personnages secondaires	الشخصيات الثانوية
Dialogisme	الحوارية
Dialogisme stylistique	الأسلوبية الحوارية
Dialogue	الحوار
Roman polyphonique	الرواية المتعددة الأصوات
Trans lingual	عبر اللساني
Délibératif	التداولية
Hétérogénéité linguistique	التغاير اللساني
Le discours à double voix	الخطاب مزدوج الصوت
Stylisation	الأسلبة
Hybridation	التهجين
Dialogues exclusifs	الحوارات الخالصة
Dialogues internes	الحوارات الداخلية
Dialogues externes	الحوارات الخارجية
La diversification	التنويع
Dialogue externe	الحوارية الخارجية
Analyse de texte	تحليل النص

Langage général	لغة العامة
Art	فن
CV	السيرة الذاتية
La cohérence	تماسك
Le contexte	سياق
Déviation	انحراف
Mélange de fiction	مزج روائي
Section (paragraphe)	مقطع (فقرة)
Esthétique	النزعة الجمالية
Formes de narration narrative	أشكال السرد الروائي
Le formalisme	شكلية
Types narratifs	أنواع سردية
Genre littéraire	جنس أدبي
Langue	اللغة
Langue de la parole	لغة الكلام
Fantaisie	خيال
D'interprétation	تأويل
Activation du texte	تفاعيل النص
Littéraire	أدبية
Langage poétique	لغة شعرية
Langage figuratif	لغة مجازية
Programme d'études	منهج
Monologues internes	مناجاة داخلية
Narrateur	الراوي
Récit	السرد
Science narrative	علم السرد
Nouilles	الشعرية
Texte poétique	شاعرية النص
Texte littéraire	نص أدبي
Voix narrative	صوت سردي

قائمة المصـادر والمراجع

المصحف الشّريف برواية ورش عن الإمام نافع.

أولاً/ مصدر البحث (المدونة / الرواية):

- بشير مفتي، دميّة النّار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

ثانيا/ المراجع العامة:

أولا/ المراجع العربية:

- **آسيا قرين:**

1. تقنيات السّرد في رواية نجيب محفوظ (القاهرة الجديدة)، (دراسة بنيويّة تطبيقيّة)، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، 2015.

- **آمنة بلعلي:**

2. المتخيل في الرّواية الجزائريّة، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، 2006.

- **إبراهيم إبراهيم بركات:**

3. النّحو العربي، ج1، دار النّشر للجامعات، القاهرة، مصر،2007.

- **إبراهيم أنيس:**

4. الأصوات اللّغويّة، المكتبة الأنجلومصريّة، القاهرة، 1989.

- **إبراهيم جنداري:**

5. في النّص الرّوائي العربي، تموز للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2001.

- **إبراهيم خليل:**

6. بنية النّص الرّوائي (دراسة)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط 1 2010 .

- **إبراهيم صحراوي:**

7. تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقيّة)، دار الأوقاف، الجزائر، ط5، 2003.

- **إبراهيم محمد عبد الرّحمان:**

8. بناء القصيدة عند علي الجارم، دار اليقين للنّشر والتّوزيع، القاهرة ط1، 2008.

- **إبراهيم محمود خليل:**

9. النّقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التّفكيك، دار المسيّة للطّباعة والنّشر، الأردن، 2014.

- **أحمد أبو أسعد:**

10. فن القصّة، دار الشّرق الجديد، بيروت، ط 1، 1959، ص 09.

- **أحمد الخميسي:**

11. نجيب محفوظ في مرآة الاستشراق السّوفيتي، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة 2011.

- **أحمد الزّعبي:**

12. في الإيقاع الرّوائي نحو منهج جديد في دراسة البنية الرّوائيّة، دار المناهل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط 1، 1995.

- **أحمد المتوكّل:**

13. الجملة المركّبة في اللّغة العربيّة، دار عكاظ للطّباعة والنّشر، ط1، 1988.

- **أحمد مختار عمر:**

14. دراسة الصّوت اللّغوي، عالم الكتب، القاهرة، د.ط.

15. اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط2، 1998.

- **أحمد النّاوي بدري:**

16. سرديات الرّاوي والرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1 2016.

- **أحمد درويش:**

17. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتّراث، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع القاهرة.

- **أحمد رشدي صالح:**

18. فنون الأدب الشّعبي، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، ط 3، (د.ت).

- **أحمد مرشد:**

19. البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر بيروت، ط1 2005.

- **أحمد مطلوب:**

20. فنون بلاغيّة (البيان والبديع)، دار البحوث العلميّة، الكويت ط1، 1975 ص132.

- **إدريس قصوري:**

21. أسلوبيّة الرّواية (مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ)، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، ط1، 2008.

- **السّيد أحمد الهاشمي:**

22. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق يوسف الصّميلي، المكتبة العصريّة، صيدا، بيروت، لبنان،2003.

- **أمينة رشيد:**

23. تشظي الزّمن في الرّواية الحديثة، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998.

- **بان البنّا:**

24. البناء السّردي في الرّواية الإسلاميّة المعاصرة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع الأردن،ط 1 2014.

- **بشرى البستاني:**

25. قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2002.

- **بشير ضيف الله:**

26. الوقائع الأسلوبيّة وخصوصياتها في قصيدة لاعب النّرد لمحمود درويش (مقاربة سيميو-أسلوبيّة)، منشورات ANEP، الرّويبة، الجزائر، 2013.

- **بكري شيخ أمين:**

27. البلاغة العربيّة في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

- **جابر عصفور:**

28. الصّورة الفنيّة في التّرات النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي بيروت، لبنان، ط3 1992.

- **جويدة خمّاس:**

29. بناء الشّخصيّة في حكاية عبدو والجماجم لمصطفى فاسي، مقاربة في السّرديات، منشورات الأوراس الجزائر، 2007.

- **جيلالي الغرّابي:**

30. عتبات السّرد في كتاب الرّمل لبورخيس، شركة دار الأكاديميون للنشر والتّوزيع، عمّان، الأردن ط 1، 2017.

31. علم السّرد (الزّمان والشّخصيات)، شركة دار الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1 2017.

- **حسام البهنساوي:**

32. علم الأصوات، مكتبة الثّقافة الدّينيّة، القاهرة، ط1، 2004.

- **حسن الأشلم:**

33. الشّخصيّة الرّوائيّة عند خليفة حسن مصطفى، مجلس الثّقافة العام، مصر (د.ط)، (د.ت).

- **حسن المودن:**

34. الرّواية والتّحليل النّصي(قراءات من منظور التّحليل النّفسي)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص150.

- **حسن بحراوي:**

35. بنيّة الشّكل الرّوائي (الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي بيروت، ط1، 1990.

- **حسن عباس:**

36. حروف المعاني بين الأصالة والمعاصرة، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق،سوريّة 2000.

- **حسين علي محمد:**

37. التّحرير الأدبي، دراسات نظريّة ونماذج تطبيقيّة –مكتبة العبيكان الرّياض، ط 7، 2011.

- **حميد لحمداني:**

38. أسلوبيّة الرّواية (مدخل نظري)، منشورات دراسات سال، الدّار البيضاء ط1، 1989.

39. القراءة وتوليد الدّلالة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط 1 2003.

40. بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت ط 1، 1991.

- **حلومة التجاني:**

41. السنة السردية في قصة النبي إبراهيم عليه السلام، دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرأني، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 213 .

- **حورية الظّل:**

42. الفضاء في الرّواية العربيّة الجديدة مخلوقات الأشواق لأدوار الخراط نموذجا، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، 2011.

- **خولة طالب الإبراهيمي:**

43. مبادئ في اللّسانيات، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط2، 2006.

- **رابح بن خوية:**

44. مقدّمة في الأسلوبيّة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط 1، 2013.

- **رابح بوحوش:**

45. البنية اللّغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1993.

46. الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة الجزائر.

- **رحمن غركان:**

47. الأسلوبيّة بوصفها مناهج الرّؤية والمنهج والتّطبيقات، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط1 2014.

- **رشاد رشدي:**

48. فن القصّة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ط 2، 1964.

- **رشيد بن مالك:**

49. قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، دار الحكمة، ط 1 2000.

- **أبو الرّضا سعد:**

50. في البنيّة والدّلالة، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1987.

- **زهير شليبة:**

51. ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرّواية، دار حوران للطبّاعة والنّشر ط1، دمشق 2001.

- **سعد مصلوح:**

52. في النّص الأدبي، (دراسة أسلوبيّة إحصائيّة،) عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة الاجتماعيّة الهرم مصر، ط1، 1993.

53. الأسلوب (دراسة لغويّة إحصائيّة)، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1996.

- **سعيد الحنصاني:**

54. الاستعارات والشّعر العربي الحديث، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء المغرب، ط1، 2008.

- **سعيد يقطين:**

55. انفتاح النّص الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، ط2 2001.

56. تحليل الخطاب الرّوائي،(الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع بيروت،ط3 1997.

- **سليم بتقة:**

57. ترييف السّرد الرّوائي الجزائري، دار الجامد للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1،2014

- **سليمان حسن:**

56- مضمرات النّص والخطاب، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1999.

- **سمر روحي الفيصل:**

58. أسلوبيّة الرّواية العربيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سلسة الدّراسات، 2011.

59. الرّواية العربيّة البناء والرّؤيا مقاربات نقديّة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 2003.

- **سناء الظّاهر الجمالي:**

60. صورة المرأة في روايات نجيب محفوظ الواقعيّة، دار كنوز المعرفة العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان الأردن، ط 1، 2010.

- **سيد إسماعيل ضيف الله:**

61. آليات السّرد بين الشّفاهيّة والكتابيّة (دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل)، شركة الأمل للطّباعة والنّشر، القاهرة، ط 1، 2008.

- **سيد يسين:**

62. بحثا عن هوية جديدة للعلوم الاجتماعية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، (دط)،1986 .

- **سيزا قاسم:**

63. بناء الرّواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مصر، 2004.

- **شاكر النّابلسي:**

64. مداد الصّحراء، دراسة في أدب عبد الرحمان سيف، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت 1993 .

- **شريبط أحمد شريبط:**

65. تطوّر البنية الفنّيّة في القصّة الجزائريّة المعاصرة، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

- **شرف الدّين ماجدولين:**

66. الفتنة والآخر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

- **شكري عزيز الماضي:**

67. أنماط الرّواية العربية الجديدة، منشورات المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت 2008.

- **صبحي الشّيباني:**

68. الصّورة الشّعريّة في الكتابة الفنيّة، دار الفكر اللّبناني، ط1، 1986.

- **صفوان الخطيب:**

69. الأصول الرّوائية في رسائل الغفران، دار الهدية، القاهرة، ط 1، 1984.

- **صلاح فضل:**

70. أساليب السّرد في الرّواية العربية، دار الهدى للطّباعة والنّشر، بيروت، ط 1، 2003، ص 09.

71. بلاغة الخطاب وعلم النّص، الشرّكة المصريّة العالمية، لونجمان، مصر، ط 1، 1996.

72. علم الأسلوب والنّظرية البنائيّة، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللّبناني، بيروت مج1، ط1، 2008.

73. أساليب الشّعريّة المعاصرة، دار الأداب، بيروت، لبنان، ط1 ، 1995 .

- **طّاهر الجزيري:**

74. الحوار في الخطاب، (دراسة تداوليّة سرديّة في نماذج من الروّاية العربيّة الجديدة)، مكتبة آفاق الكويت ط1، 2012.

- **طه وادي:**

75. دراسات في نقد الرّواية، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1992.

- **عائشة حليم:**

76. مدارسة في كتاب "الجنس كهندسة اجتماعية" لفاطمة المرنيسي، منشورات مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2016.

- **عادل عوض:**

77. تعدّد الأصوات في الرّواية المحفوظية، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 2009.

- **عاطف فضل:**

78. تركيب الجملة الإنشائيّة في غريب الحديث، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط ، 2004.

- **عبد الباسط محمود:**

79. الغزل في شعر بشار بن برد، دراسة أسلوبيّة، دار طيبة للنّشر والتّوزيع والتّجهيزات العلميّة، القاهرة 2005.

- **عبد الحميد إبراهيم:**

80. القصّة المصرية وصور المجتمع الحديث من أوايل القرن العشرين إلى قيام الحرب العالمية الثّانية دار حراء، ألمانيا، 1996.

- **عبد الرّحمان بن زورة:**

81. أسلوبيّة الخطاب الشّعري المعاصر (مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة)، الأمل للطّباعة و النّشر والتّوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2014.

- **عبد الرحمن بوعلي:**

82. الرّواية العربيّة الجديدة، منشورات كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة محمد الأوّل، وجدة 2001.

- **عبد الرحمن محمد محمود الجبوري:**

83. بناء الرّواية عند حسن مطلك (دراسة دلاليّة)، المكتب الجامعي الحديث، 2012.

- **عبد الرّحمن منيف:**

84. رحلة ضوء، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، ط3 2012.

- **عبد الرّزاق بن السّبع:**

85. الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسّسة جائزة عبد السّعيد سعود السّعودية، 2000، ص 128.

- **عبد السّلام المسدي:**

86. النّقد والحداثة، دار العهد الجديد، منشورات دار أمية، دار العهد الجديد، تونس، ط 2 1989.

87. الأسلوبيّة والأسلوب (طبعة منقّحة ومشفوعة ببليوغرافيا الدّراسات الأسلوبيّة والبنيويّة)، مكتبة لسان العرب، الدار العربيّة للكتّاب، ليبيا، تونس، ط3، 1982.

88. التفكير اللّساني في الحضارة العربيّة، الدّار العربيّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط2، 1986.

- **عبد الصّمد زايد:**

89. مفهوم الزّمن ودلالته، الدّار العربيّة للكتّاب، تونس، د.ط، 1988.

- **عبد العزيز عتيق:**

90. في تاريخ البلاغة العربيّة ، د.ت، دار النّهضة العربية للطّباعة والنّشر بيروت، لبنان (د.ط).

- **عبد الفتاح عثمان:**

91. بناء الرّواية(دراسة في الرّواية المصريّة)، مكتبة الشّباب، القاهرة، مصر، 1982.

- **عبد القاهر الجرجاني:**

92. دلائل الإعجاز في علم المعاني، شرح وتقديم ياسين الأيوبي، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان ط1، 2000.

93. دلائل الإعجاز، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

- **عبد الله بن أحمد الفاكي:**

94. شرح كتاب الحدود في النحو، تحقيق: المتولي أحمد الدميري، مكتبة وهبة، القاهرة ط1، 1993

- **عبد الله العروي:**

95. مفهوم الإيديولوجيا، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط8، 2012.

- **عبد الله العشّي:**

96. زحام الخطابات (مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة)، دار الأمل للطّباعة والنّشر، الجزائر.

- **عبد الله الغذامي**

97. الخطيئة والتّكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة، النّادي الأدبي الثّقافي، جدّة، ط 1 1985،ص326.

- **عبد المالك مرتاض:**

98. تحليل الخطاب السّردي، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1995.

99. في نظّرية الرّواية، لمجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت.

- **عبد المجيد الحسيب:**

100. حواريّة الفن الرّوائي، منشورات مجموعة الباحثين الشّباب، مطبعة آنفو برانت، فاس، المغرب ،2007.

- **عبد الملك أشهيون:**

101. الحساسيّة الجديدة في الرّواية العربيّة (روايات إدوار الخرّاط نموذجا)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010

- **عبد المنعم زكريا القاضي:**

102. البنيّة السّرديّة في الرّواية، عين الدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، الجيزة، ط1، 2009.

- **عبد الناصر حسن محمد:**

103. نظريّة التّوصيل وقراءة النّص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ط1 1999.

- **عبده الرّاجحي:**

104. التّطبيق النّحوي، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، مصر، ط2، 1998.

- **عدنان بن ذريل:**

105. النّص والأسلوبيّة بين النّظريّة والتّطبيق، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، سوريا، 2000.

- **عدنان حسين قاسم:**

106. الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشّعر العربي، الدّار العربيّة للنّشر والتّوزيع، فلسطين 2001.

- **عزوز علي إسماعيل:**

107. شعرية الفضاء الرّوائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنّشر، القاهرة، ط 1، 2010.

- **علاّل سنقوقة:**

108. المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسيّة، منشورات الاختلاف، ط1 2000.

- **علي الجارم ومصطفى أمين:**

109. البلاغة الواضحة، البيان. المعاني. البديع، دار المعارف، الكويت، ط1، (د ت).

- **علي الكنز:**

110. حول الأزمة (دراسات حول الجزائر والأزمة العربيّة، دار بوشان للنّشر، الجزائر، د.ط، 1990.

- **علي ملاحي:**

111. هكذا تكلم الطاهر وطار، مقالات نقدية وحوارات مختارة (م، سيميائية العنوان عند الطاهر وطار، رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي نموذجا بقلم الأستاذة نعيمة فرطاس)، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

- **عمر عيلان:**

112. تحليل الخطاب السّردي، من منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2008.

- **فاتح عبد السّلام:**

113. الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السّرديّة)، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1 1999.

- **فاضل ثامر:**

114. الصّوت الآخر الجوهري الحواري للخطاب الأدبي، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، بغداد، ط1 1992.

115. اللّغة الثّانيّة في إشكاليّة المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

116. المقموع والمسكوت عنه في السّرد العربي، دار المدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سورية ط1، 2004 .

- **فايز الدّاية:**

117. جماليات الأسلوب، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق سوريا،ط2، 2003، 1992.

- **فتح الله أحمد سليمان:**

118. الأسلوبيّة (مدخل نظري ودراسة تطبيقيّة)، تقديم طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004

- **فتيحة كحلوش:**

119. بلاغة المكان، قراءة في مكانيّة النص الشّعري، مؤسّسة الانتشار العربي، بيروت، ط1 2008.

- **فيصل حسن عباس:**

120. البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني، دار الفرقان للنّشر والتّوزيع، ط 1، 1997.

- **فيصل دراج:**

121. نظرية الرّواية والرّواية العربيّة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2002.

- **قيس عمر محمد:**

122. البنيّة الحواريّة في النّص المسرحي (ناهض الرّمضاني أنموذجا)، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1 2012.

- **كمال الرّياحي:**

123. حركة السّرد الرّوائي ومناخاته في استراتيجيات التّشكيل، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان الأردن، 2005.

- **كمال باشا:**

124. أسرار النّحو، تح: أحمد حسن حامد، دار الفكرللطّباعة، ط2، 2002.

- **كمال بشر:**

125. علم الأصوات، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، د.ط، 2000.

- **محمد الطّرابلسي:**

126. خصائص الأسلوب في الشّوقيات، المنشورات الجامعيّة، تونس، 1981.

- **محمّد برادة:**

127. الذّات في السّرد الرّوائي(دراسة نقدية)، دار أزمنة،عمان، ط1، 2010 .

- **محمد بوعزة:**

128. تحليل النّص السّردي(تقنيات ومفاهيم)، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف الجزائر،ط1 ،2010.

- **محمد جاسم الموسوي:**

129. سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1997.

- **محمد صابر عبيد:**

130. القصيدة العربيّة الحديثة بين البنيّة الدلاليّة والبنية الإيقاعيّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب دمشق 2001.

131. فضاء الكون السّردي جماليات التّشكّل القصصي والرّوائي، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان ط1، 2015.

- **محمد صابر عبيد، سوسن البياتي:**

132. جماليات التّشكيل الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط 1، 2008.

- **محمد عبد المطّلب:**

133. البلاغة والأسلوبيّة، مكتبة لبنان، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لونجمان، ط1، 1994.

134. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشّركة المصرّية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة مصر، ط 1، 1995.

- **محمد غنيمي هلال:**

135. النّقد الأدبي الحديث، دار الثّقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

- **محمّد كراكبي:**

136. خصائص الخطاب الشّعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتيّة تركيبيّة ، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، (د.ط) ،2003.

- **محمّد مفتاح:**

137. الخطاب الشّعري (استراتيجية التّناص)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992.

- **محمد نجيب التّلاوي:**

138. وجهة النّظر في رواية الأصوات العربيّة (دراسة)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق 2000.

139. الذّاتيّة في الخطاب السّردي (الإدراك والسجال والحجاج) ، دار محمد علي للنّشر وكلية الآداب والفنون والإنسانيات منّوبة، تونس، ط1، 2011، ص 151.

- **مسعود بودوخة وآخرون:**

139. الأسلوبيّة مفاهيم (نظريّة ودراسات تطبيقيّة)، بيت الحكمة، العلمة، الجزائر، ط 1، 2015.

- **مسعود بودوخة:**

140. الأسلوبيّة والبلاغة العربيّة (مقاربة جمالية)، بيت الحكمة للنّشر والتّوزيع، العلمة، الجزائر، ط1، 2015.

- **مصطفى عبد الغني:**

141. قضايا الرّواية العربيّة، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، ط 1، 1999.

- **مفدي زكرياء:**

142. إلياذة الجزائر، المؤسّسة الوطنيّة للكتّاب، بيروت، زيروت يوسف،الجزائر،ط2، 1992.

- **ملحم إبراهيم:**

143. في تشكّل الخطاب الرّوائي سميحة خريس (الرّؤية والفن)، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1 2010.

- **منذر عياشي:**

144. الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، ط1، 2000.

- **مها حسن القصراوي:**

145. الزّمن في الرّواية العربيّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط 1، 2004.

- **مهدي المخزومي:**

146. في النّحو العربي (نقد وتوجيه)، دار الرّائد العربي بيروت لبنان، 21 1986.

- **موسى ربابعة:**

147. قراءات أسلوبيّة في الشّعر الجاهلي، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، إربد الأردن، 2001.

- **ميجان الرويلي وسعد البازعي:**

148. دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 3، 2002، ص 318.

- **نادر أحمد عبد الخالق:**

149. الرّواية الجديدة (بحوث ودراسات تطبيقيّة)، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2009.

- **ناصر نمر محي الدّين:**

150. بناء العالم الرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سورية، ط1، 2012.

- **نبيل حمدي الشّاهد:**

151. بنية السّرد في القصّة القصيرة (سليمان فياض أنموذجا)، مؤسسة الورّاق، للنّشر والتّوزيع، ط1، 2013.

- **نازك الملائكة:**

152. قضايا الشّعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط6، 1981.

- **نجيب العوفي:**

153. مقاربة في القصّة القصيرة والمغربيّة من التّأسيس إلى التّجنيس، المركز الثّقافي العربي، المغرب ط1 1987.

- **نزار مسند قبيلات:**

154. تمثّلات سرديّة، دراسات في السّرد والقصّة القصيرة جدًّا والشّعر، دار كنوز المعرفة العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2017.

- **نفلة حسن أحمد العزي:**

155. تقنيات السّرد وآليات تشكيله الفنّي، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011 ص 92.

- **نور الدّين السّد:**

156. الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997.

- **ابن هشام الأنصاري:**

157. مغني اللّبيب عن كتب الأعاريب، تح محمد محي الدّين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت لبنان، (د.ط)،2003.

- **هيام شعبان:**

158. السّرد الرّوائي في أعمال إبراهيم نصر الله. دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2004.

- **وحيد بوعزيز:**

159. حدود التّأويل قراءة في مشروع أمبرتو إيكو، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف ط1، 2008.

- **وفاء العياشي:**

160. ديوان ما وراء غيمة، مطبعة ياسين حسن، ظهرة، فلسطين، 2004.

- **يمنى العيد:**

161. الرّاوي الموقع والشّكل (بحث في السّرد الرّوائي)، مؤسسة الأبحاث العربيّة، بيروت، لبنان، ط1 1986.

- **يوسف أبو العدوس:**

162. نجيب محفوظ(الرّؤيا والموقف)، دار جرير للنّشر والتّوزيع عمان، الأردن، ط1، 2005.

163. الاستعارة في النقد الادبي الحديث، الاهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان الأردن، ط1،1997.

ثانيًا – المراجع الأجنبية المترجمة:

❖ **أ.ريتشاردز:**

164. مبادئ النّقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسّسة المصريّة العامّة للتّأليف والتّرجمة والطّباعة والنّشر، (د.ط)، (د.ت).

❖ **أرسطو طاليس:**

165. فن الشعر، تر .عبد الرّحمان البدوي، (د.ت) دار الثقافة لبنان (د.ط) .

❖ **ألان روجر:**

166. الرّواية العربيّة، ترجمة حصّة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للّثقافة، المشروع القومي للتّرجمة 1997.

❖ **ألان جراهم:**

167.نظريّة التّناص، ترجمة باسم المسالمة، دار التّكوين، سورية، دمشق، ط 1، 2011.

❖ **أ.م. فورستر:**

168.أركان القصّة، ترجمة كمال عياد جاد، راجعه حسن محمود، دار الكرنك للنّشر والطّبع والتّوزيع 1960.

❖ **أودين موير:**

169.بناء الرّواية، ترجمة إبراهيم الصّيرفي، م.د. عبد القادر القط، الدّار المصريّة للتأليف والتّرجمة (د.ت).

❖ **برند شبلنر:**

170.علم اللّغة والدّراسات الأدبيّة، تر: محمد جاد الرّب، الدّار الفنيّة للنّشر والتّوزيع، القاهرة 1991.

❖ **بول ريكور:**

171.نظريّة التّأويل (الخطاب وفائض المعنى)، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء المغرب، ط2، 2006.

❖ **بيير جيرو:**

172.الأسلوبيّة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.

❖ **ترفيتان تودوروف وآخرون:**

173.في أصول الخطاب النّقدي الجديد (مفهوم التّناص في الخطاب النّقدي الجديد)، ترجمة أحمد المديني، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط 1، 1987.

❖ **ترفيتان ثودوروفك**

174.نقد النقد (رواية تعلم)، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربيةّ، بغداد العراق، 1986.

175.الشّعريّة، ترجمة شكري المبخوت، دار توبقال، المغرب، ط 2، 1990.

176.مفاهيم سرديّة، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2005.

❖ **تيفين ساميول:**

177.التّناص ذاكرة الأدب، ترجمة نجيب غزاوي، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط) 2008.

❖ **جان كوهن:**

178.بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال، الدّار البيضاء، 1986.

❖ **جماعة من النّقاد:**

179.أسس النّقد الأدبي الحديث، ترجمة هيفاء هاشم، وزارة الثقّافة، دمشق 1966.

❖ **جورج لايكوف ومارك جونسو:**

180.الاستعارات التي نحيا بها ،تر عبد المجيد حجفة، دار توبقال للنّشر، ط1، 1996.

❖ **جورج مولينيه:**

181. الأسلوبيّة، ترجمة بسّام بركة، المؤسسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1 1999.

❖ **جوزيف كورتيس:**

182. مدخل إلى السّيميائيّة السّرديّة والخطابيّة، ترجمة جمال حضري، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، 2002.

❖ **جوليا كريستيفا:**

183. علم النّص، ترجمة فريد الزّاهي، ترجمة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء المغرب، ط 2، 1997.

❖ **جيرار جينت:**

169. خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المشروع القومي للتّرجمة ط 2 1997.

❖ **ر.م ألبيرس:**

170. تاريخ الرّواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات بحر المتوسط ومنشورات عويدات، بيروت باريس، ط2، 1982.

❖ **روبرت همفرى:**

171. تيار الوعي في الرّواية الحديثة، ترجمة وتقديم محمود الرّبيعي، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة 2015.

❖ **روجر آلن:**

172. الرّواية العربية (مقدمة تاريخيّة ونقديّة)، ترجمة حصّة ابراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثّقافة 1997.

❖ **روجرب، هينكل:**

173. قراءة الرّواية (مدخل الى تقنيات التّفسير) ، ترجمة صلاح رزق، دار الآداب، مصر، ط1، 1995.

❖ **غاستون باشلار:**

174. جماليّة المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط3، 1987.

❖ **فرديناند دي سوسير:**

175. دروس في الألسنيّة العامّة، ترجمة صالح القرمادي، محمّد الشّايب، محمّد عجينة، الدّار العربيّة للكتاب، 1985.

❖ **فرونسوا مورو:**

176. المدخل لدراسة الصّورة البيانيّة، تر محمد الوليد وعائشة جديد، دار إفريقيا الشّرق، المغرب (د.ط)، 2003

❖ **فيليب هامون:**

177. سيمولوجيا الشّخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتّاح كليطو، دار الحوار الرّباط، 1990.

❖ **كارل ماركس:**

178.فْرِدْريك أنجلز، الأيديولوجيا الألمانيّة، ترجمة فؤاد أيوب، دار دمشق للنّشر، دمشق.

❖ **ليون إيرل:**

179.القصة السّايكولوجيّة، ترجمة محمود السّمرة، المكتبة الأهليّة، بيروت، 1959.

❖ **ميخائيل باختين:**

180. شعريّة دوستويفسكي، ترجمة جمال نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، بغداد، ط 1، 1986.

181. قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة جميل نصيف التّكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، ط1، 1986.

182.الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1،1987.

183.الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1988.

184.المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1996.

185. جماليّة الإبداع اللّفظي، ترجمة وتقديم شكير نصر الدّين، دال للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2011 .

❖ **ميلان كونديرا**

186. فن الرّواية، ترجمة بدر الدّين عرودكي، الأهالي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سوريّة، ط1، 1999.

❖ **ميشال فوكو:**

187. نظام الخطاب، تر: محمد سبيلا، دار التّنوير، ط1، 1984.

❖ **ميكائيل ريفايتر:**

188. معايير التّحليل الأسلوبي، ترجمة حميد لحمداني، منشورات دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة، دار النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

ثالثًا – المعاجم العربية والقواميس المتخصّصة (العربية والمترجمة):

❀ **علي بن محمد الشريف الجرجاني:**

1. معجم التعريفات، تحقيق ودراسة محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة .

❁ **إبراهيم أنيس وآخرون:**

2. معجم الوسيط، معجم اللّغة العربيّة ومكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، ط4، 2004.

❁ **إبراهيم فتحي:**

3. معجم المصطلحات الأدبيّة، التّعاضدية العماليّة للطّباعة والنّشر، صفاقص، تونس، 1986.

❁ **جيرالد برنس:**

4. المصطلح السّردي (معجم المصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط 1، 2003.

❁ **لطيف زيتون:**

5. معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي- إنجليزي- فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون ودار الهناء للنّشر بيروت، لبنان، ط1، 2002.

❁ **مجد الدين الفيروز آبادي:**

6. مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مصر، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ج3، ط2، 1902.

❁ **مجدي وهبة، كامل المهندس:**

8. معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصّلح، بيروت، ط2 1994.

❁ **محمد التونجي:**

9. المعجم المفصّل في الأدب، الجزء الأوّل، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط2، 1999 ص 385.

❁ **محمد القاضي وآخرون:**

10. معجم السّرديات، إشراف محمد القاضي، الرابطة الدّوليّة للنّاشرين المستقلين، ط1، 2010.

❁ **ابن منظور:**

11. لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1968.

رابعًا– المراجع الاجنبية:

➢ **Jean Dubois et autres:**

Dictionnaire de liguitique, la rousse, Bar das parais, 1999, p 448.

➢ **Marthe Robert:**

- Romon des origins du romoir, Gallimarda, 1981, p 39.

➢ **Dominique Maingueneau**

-Les termes clés de l'analyse de discoure Memo février 1996,

➢ **I.A. Richards:**

- Practical criticism, Harvest Book, N.q, 1929.

خامسًا– المقالات والدّوريات:

➢ **أحمد صبرة:**

1. جوانب من شعريّة الرّواية (دراسة تطبيقيّة على رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر)، مجلة فصول، العدد (4)، 1997.

➢ **أحمد عبد الله خلف:**

➢ الإيقاع الرّوائي في رواية النّهايات لعبد الرحمن منيف، مجلة جامعة تكريت للعلوم، مجلد (19) العدد (9)، حزيران، 2012.

➢ **أم السّعد:**

➢ جينيالوجيا الرّواية عند ميخائيل باختين التفاتة إلى الأجناس الهجينة، مجلة مقاليد، العدد (3) ديسمبر 2012.

➢ **جميلة قيسمون:**

➢ الشّخصيّة في القصة، مجلة العلوم الإنسانيّة، جامعة منتوري، قسنطينة، العدد (13)، جوان 2000.

- **جنداري جمعة:**

2. المتكلّم في الخطاب الروائي، مجلة التّربية والتّعلم، جامعة الموصل، العدد (25)، 2000.

- **حسين بوحسون:**

3. الأسلوبيّة والنّص الأدبي، مجلة فصول، العدد378، السّنة الثانية والثلاثون، تشرين الأول 2002.

- **حميد قاسم هجر:**

4. بنية الحدث في الرّواية المعاصرة، رواية شرق المتوسط أنموذجا، مجلة جامعة ذي قار، المجلد (9) العدد (1)، 2014.

- **سعيد علوش:**

5. معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة سعيد علوش، دار الكتاب اللّبناني بيروت ط1، 1985

- **الصّديق بوعلام:**

6. تنويعات حول لعبة النسيان (دراسات في النّقد التّطبيقي)، مجلة فصول الهيئة المصرية للكتّاب القاهرة، المجلّد (8)، العدد(3) و (4)، ديسمبر، 1989.

- **طارق شبلي:**

7. في التّحليل اللّغوي للنّص الّروائي (فصول في تحليل لغة السّرد في خان الخليلي)، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، القاهرة، 2008.

- **الطّاهر روابنيّة:**

8. الفضاء الرّوائي في الجازية والدّراويش لعبد الحميد بن هدوقة في المبنى والمعنى، مجلة المساءلة الجزائر، العدد (1) ، 1991.

- **عبد السّلام المسدّي:**

9. المقاييس الأسلوبيّة في النّقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، حوليات الجامعة التّونسيّة، العدد(13)، 1976.

➢ **عبد الله صالح الجوزي:**

10. الحوار في الشّعر العربي قبل الإسلام، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير، جامعة صدام للعلوم الإسلاميّة، اليمن، بإشراف فاضل بنيان محمد، 2000.

➢ **عبد الله كاظم:**

11. مشكلة الحوار في الرّواية العراقيّة، من بحوث النّدوة الخامسة لنقد الرّواية العربيّة المعاصرة، قسم اللّغة العربيّة، كليّة التربيّة جامعة الموصل 1992.

➢ **عبد المالك مرتاض:**

12. في نظريّة الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

➢ **فاضل ثامر:**

13. مدارات نقديّة في أشكال النّقد والحداثة والإبداع، دار الشّؤون الثّقافية العامّة، سلسلة آفاق عربيّة، بغداد ط1، 1987.

➢ **فيصل الدّراج:**

14. ميخائيل باختين الكلمة، اللّغة، الرّواية، مجلة الآداب الأجنبيّة العدد (99-100)، 1999 من إصدارات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط2، 1984.

➢ **مازن الوعر:**

15. الاتجاهات اللّسانيّة ودورها في الدّراسات الأسلوبيّة، عالم الفكر، مجلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلّد (22)، العدد (2-3)، مارس أفريل، 1994.

➢ **محمد أبو الأنوار:**

16. دور الوصف في البناء الفنّي القصصي، مجلة الثّقافة العربية، ليبيا، 1976.

➢ **محمد بوعزة:**

17. البوليفونيّة الرّوائية، مجلة الفكر العربي، بيروت، العدد 38، 1996،

18. التّعدّد اللّغوي أشكاله وصيغه، مجلة البيان، الكويت، العدد(318)، يناير، 1997.

➢ **محمد عبد الحكيم عبد الباقي:**

19. المكان أداة ودلالة في روايات نجيب محفوظ، مجلة القاهرة، العدد (92)، 1989.

➢ **محمد وهابي:**

20. مفهوم التّناص عند جوليا كريستيفا، مجلّة علامات، جدّة،ج 54، م 14، ديسمبر 2004.

➢ **موسى ربابعة:**

21. جماليات الأسلوب في رواية مجرّد 2 فقط، مجلّة الأقلام، العدد (3)، 1998.

➢ **ميخائيل باختين:**

22. المتكلِّم في الرّواية، ترجمة محمد برادة، مجلّة فصول، المجلّد الخامس، العدد (3)، أفريل، 1985.

➢ **نبهان حسون السّعدون:**

23. الحوار في قصص على الفهادي، دراسة تحليلية، دراسات موصلية، العدد (26)، شعبان 1430، آب 2009.

24. التّعدد اللّغوي في رواية فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف للأعرج واسيني، مجلة كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، بسكرة، العدد (6).

➢ **نبيل راغب:**

25. الإيقاع في الحياة والفن، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مجلة القاهرة، العدد (93)، 1989.

سادسًا/ المطبوعات البيداغوجية والحوليات:

➢ **أحمد الزّعبي:**

- الإيقاع الرّوائي، حولية كلّية الإنسانيات والعلوم الاجتماعيّة، قسم اللّغة العربيّة، جامعة اليرموك العدد (16)، 1993.

➢ **ليلى بلخير:**

- المبدأ اللّساني وتحليل الخطاب الرّوائي (دراسة في أسلوبيّة في الرّواية عند ميخائيل باختين حوليات كليّة الأداب، جامعة المسيلة، العدد 6، 2016.

➢ **وردة بويران:**

- محاضرات في الأسلوبيّة وتحليل الخطاب- موجهة لطلبة السنة الثّانية ليسانس LMD- جامعة 8 ماي 1945 قالمة، 2017.

سابعًا- الرسائل والأطروحات:

➢ **عبد الله صالح الجوزي:**

- الحوار في الشّعر العربي قبل الإسلام، بحث مقدم لنيل درجة الماجيستير جامعة صدام للعلوم الإسلاميّة، اليمن، 2000.

➢ **عمر عاشور:**

- البنيّة الزّمنيّة والمكانيّة في موسم الهجرة إلى الشّمال، مذكرة معدّة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللّغات، قسم اللّغة العربيّة وأدابها، جامعة الجزائر، 2001، 2002.

➢ **وردة بويران:**

- الأسلوب في شعر ليلى الأخيليّة، أطروحة دكتوراه، جامعة باجي مختار، عنابة، قسم اللّغة والأدب العربي، 2015 / 2016.

سابعًا/ المواقع الإلكترونيّة:

1. *www.book4all.net.*
2. *www.Thenationpers*

3. *https//www.good reads*
4. *www.arissforum.com*
5. *www.unv.Biskra.DZ*
6. *www.book4all.net*.

ثامنًا/ اللّقاءات:

لقاء شخصي بالروائي بشير مفتي، مكتبة الثّقافة العربيّة، يوم: 24 أفريل2019.

فهرس الموضوعات

العنوان.....	الصفحة
مقدمة	أ- هـ
مدخل: مرتكزات البحث ومرجعيته.....	24-01
أولاً : مرجعيّة البحث وإجراءاته.....	01
ثانيا : المخاطِب.....	20
ثالثا : الخطاب	22
فصل أول/ الأسلوب وجلية السياق والنسق في الرواية	94 -25
أولاً/ الأسلوب وخصوصية الرواية	26
1-المكون اللفظي والمعجمي.....	26
2-المكون الصوتي (الأصوات المتواترة وصفاتها).....	41
3- المكون التّركيبي وأثره الأسلوبي	49
4- المكون الدّلالي: (الحقول الدّلاليّة).....	72
ثانياً / الرّواية بين التّأنق اللّغوي والبساطة التّعبيريّة	80
1-المكون الاستعاري بين التّأنق اللّغوي والبساطة التّعبيريّة	81
2- التّضافر الأسلوبي بين المكوّنين الاستعاري والكنائي.....	86
فصل ثان: بنية الشخصيات وأساليبها في الرّواية.....	158 -95
أولاً/ شخصيات الرواية وأوصافها الداخلية والخارجية	97
1-الشّخصيات الرّئيسيّة.....	102
2-الشّخصيات الثّانويّة.....	108
ثانياً/ أبعاد الشّخصيات ودلالاتها	133
1- البعد الصوتي للشّخصيّة.....	133
2- البعد الإيديولوجي للشّخصيّة.....	145
فصل ثالث : الإيقاع الرّوائي في رواية دميّة النّار.....	237 -159
أولاً/ إيقاع الأحداث	165
ثانياً/ إيقاع الزمن بين التّبطيء والتّسريع.....	180
1- إيقاع الزّمن السّريع:.....	184

2- إيقاع الزّمن البطيء.....	193
ثالثا/ إيقاع المكان في الرّواية.....	202
1 - الأمكنة المفتوحة.....	206
2- الأمكنة المغلقة.....	215
رابعاً/ إيقاع الشّخصيات	220
1-إيقاع الشّخصيات الرّئيسيّة.....	221
3-إيقاع الشّخصيات الثّانويّة.....	237
فصل رابع : أسلوب الحوار في رواية دمية النّار.....	300 -238
أوّلاً/ الحوارية مفاهيمها وتجلياتها.....	240
ثانيا/ تجليات الحوارية في الرّواية.....	252
1-التّهجين.....	252
2-الأسلبة	262
3-التّنويع.....	270
4- الحوارات الخالصة	279
خاتمة	306 -301
مسرد المصطلحات.....	313 -307
قائمة المصادر والمراجع	344 -314
فهرس الموضوعات	347 -345
ملخص البحث باللّغات الثلاث	351 -348

ملخص البحث

(عربية- إنجليزية- فرنسية)

الرّواية تشكيلٌ سرديٌّ للواقع المتكوّن من الأحداث والشّخصيات والزّمان والمكان واللّغة، وهي تكتسب قيمتها وتميّزها عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى؛ كالمسرح والشّعر والقصّة والأقصوصة... بوجود هذه العناصر السّرديّة؛ وبخاصّة اللّغة التي تعتبر الأداة الأساسيّة في تشكيلها الأدبي، والوجه المعبّر عن هويّتها و تجنيسها، فإن كانت اللّغة في الشّعر ترتبط بالوظيفة الشّعريّة، فإنّها في الرّواية تتحوّل إلى مؤسّسة اجتماعيّة تعبّر عن أفكار النّاس وهمومهم وأحلامهم واهتماماتهم الحياتيّة، وصراع الأفراد داخل هذا المجتمع، وما تشهده هذه اللّغة من تغيّر وتجدد جرّاء ذلك كلّه.

ولما كان الأسلوب جانبا مهما من بناء الرّواية وتشكيلها؛ كونه يضيء جوانب عديدة منها بدءا من الزّمن والمكان وصولا إلى الشّخصيات، وهي كلها ذات ارتباط وثيق بالإنسان فإنّها بذلك تحمل جينات الأسلوب بل إنّه الأسلوب نفسه كما يقول بيفون.

انطلاقا من هذا الطرح ارتأينا مكاشفة عنصر السّرد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة إيمانا منّا برحابة الفضاء الأسلوبي عبر غنى الخطاب الرّوائي الجزائري بالعناصر السّرديّة. واخترنا رواية "دمية النّار" للرّوائي الجزائري "بشير مفتي " موضوعا للدّراسة والتّقصي، فوجدناها زاخرة بعناصر سرديّة وظواهر أسلوبيّة لفتت الانتباه إليها واستدعت دراستها على هذا النّحو.

وعليه جاء عنوان أطروحتنا : **أسلوبية السّرد في الرّواية الجزائريّة المعاصرة – رواية "دمية النّار" لبشير مفتي أنموذجاً–** وقد عنينا في ذلك بأسرار البنيّة النّوعيّة للدّمية بتنوّع أساليب السّرد وسياقاته، ولاسيّما في عرضها لأحوال المجتمع الجزائري بجميع تكتّلاته في فترة حساسة من فترات تاريخه(العشريّة السّوداء)، ولأجل ذلك انطلقنا من الآليات المنهجيّة والإجراءات التّحليليّة التي اكتسبتها الأسلوبيات عبر تقاطعها مع السّرديات والميادين المعرفيّة والإنسانيّة التي ما فتئت تتخذ الخطاب الأدبي مادة طيّعة له من منظورات الزّمن والمكان والحدث والشّخصيات.

The novel is a narrative construction of reality, composed of events, characters, time, space and language, and it acquires its value and distinguishes itself from other literary genres, such as theatre, poetry, the story, and the short story through these narrative elements; in particular, the language which is considered as the main tool in its literary construction and the face which expresses both its identity and its nature. If the language is linked in poetry to the poetic function, it transforms in the novel into a social institution that expresses the ideas, concerns, dreams and interests of people, as well as the struggle of individuals within this society. The change and renewal of this language is the result of all this.

Given that style is an important aspect of the construction and composition of the novel, since it illuminates many of these elements starting from time till the characters, all of which are closely related to human being, so he carries the genes of style, it's the style itself, as Buffon says.

In the light of this reflection, we wanted to illuminate the element of narration in the contemporary Algerian novel, being convinced of the extent of the stylistic space through the profusion of Algerian novelist discourse in narrative elements. We chose the novel "the fire doll" of the Algerian novelist "Bachir Mufti" as a subject for study and investigation, and we noticed its richness in narrative elements and stylistic phenomena that caught our attention and required such a study.

Our thesis is therefore titled ***"The stylistic of narration in the contemporary Algerian novel – the case of Bachir Mufti's "the fire doll" novel.*** *In this regard, we were concerned by the secrets of the qualitative structure of the doll by the diversity of methods and contexts of narration, especially when it describes the conditions of Algerian society in all its components during a sensitive period of its history (the Black Decade). To do this, we drew inspiration from the methodological mechanisms and analytical procedures acquired by stylistics through their interactions with the narrative and cognitive and human domains, which never cease to use literary discourse as a manageable subject from the point of view of time, space, events and characters.*

Le roman est une construction narrative de la réalité, composée d'événements, de personnages, du temps, de l'espace et de la langue, et il acquiert sa valeur et se distingue des autres genres littéraires, comme le théâtre, la poésie, le récit, et la nouvelle par le biais de ces éléments narratifs; et en particulier, la langue qui est considérée comme l'outil principal dans sa construction littéraire et le visage qui exprime à la fois son identité et sa nature. Si la langue est liée dans la poésie à la fonction poétique, elle se transforme dans le roman en une institution sociale qui exprime les idées, les préoccupations, les rêves et les intérêts des gens, ainsi que la lutte des individus au sein de cette société. Le changement et le renouvellement de cette langue sont le résultat de tout cela.

Etant donné que le style est un aspect important de la construction et de la composition du roman, puisqu'il éclaire plusieurs de ces éléments en commençant par le temps jusqu'au personnage, qui sont tous étroitement liés à l'être humain, il porte donc les gènes du style, il s'agit du style lui même, comme dit Buffon.

A la lumière de cette réflexion, nous avons voulu éclairer l'élément de la narration dans le roman algérien contemporain, étant convaincus de l'étendu de l'espace stylistique via la profusion du discours romancier algérien en éléments narratifs. Nous avons choisi le roman "la poupée de feu" du romancier algérien "Bachir Mufti" comme sujet d'étude et d'investigation, et nous avons constaté sa richesse en éléments narratifs et de phénomènes stylistiques qui ont attiré notre attention et ont nécessité une tel étude.

Notre thèse est donc intitulée ***« La stylistique de la narration dans le roman algérien contemporain – le cas du roman de "la poupée de feu" de Bachir Mufti-.*** *À cet égard, nous avons été concernés par les secrets de la structure qualitative de la poupée par la diversité des méthodes et des contextes de la narration, surtout quand elle décrit les conditions de la société algérienne dans toutes ses composantes durant une période sensible de son histoire (la décennie noire). Pour ce faire, nous nous sommes inspirés des mécanismes méthodologiques et des procédures analytiques acquis par les stylistiques à travers leurs interactions avec les domaines narratif et cognitif et humain, qui ne cessent d'utiliser le discours littéraire comme matière maniable du point de vue du temps, de l'espace, des événements et des personnages.*