الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

البنية الزمكانية في رواية "دمية النار"

لبشير مفتي

مذكـــرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب جزائري

إعداد الطالبتان:

فاطمة خليلي

جهيدة بوطاقة

إشراف الأستاذ:

محمد مداور

السنة الجامعية: 2016/2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

البنية الزمكانية في رواية "دمية النار"

لبشير مفتي

مذكـــرة مقدمة لنيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص أدب جزائري

إعداد الطالبتان:

فاطمة خليلي

جهيدة بوطاقة

إشراف الأستاذ:

محمد مداور

أعضاء اللجنة المناقشة

1-.....رئيسا

2-.....مشرفا مقررا

3-.....عضوا

السنة الجامعية: 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَمَا أُوتِيتُمْ مِنْ الْعِلْمِ إِلاَّ قَلِيلاً﴾

سورة الإسراء الآية 85

شكر وتقدير

نحمد الله ونشكره على تمام هذا العمل ومن خلاله نتوجه بكل عبارات الشكر والتقدير والامتنان للأستاذ الفاضل محمد مداور الذي كان له الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث، نشكر له صبره الجميل معنا، وسعة تفهمه وسمو تواضعه، وعلى وقته الثمين الذي أنفقه في توجيهنا وتصويب أخطائنا، إضافة إلى إعارتنا الكتب

راجين له مزيدا من النجاح والتفوق في مساره العلمي والعملي.

وإلى كافة الأساتذة خاصة أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها.

الإهداء

نحمد الله ونشكره على هذا العمل المتواضع الذي أهديه إلى:

أغلى إنسان في الوجود تعبيرا عن إحترامي لها لفضلها عليّ أمي الحبيبة

إلى من شجعني وعلمني الحياة بعزة وشموخ مثلي الأعلى الوالد الحبيب أطال الله في عمره

إلى من أضاء بهما البيت نورا وبهاء الوردتان أمينة وفتيحة

إلى سراج طريقي الإخوة محمود، مراد، جيلالي، عبد ا لقادر والأخ الأصغر كريم

إلى كل الأهل

إلى صديقاتي العزيزات على قلبي حياة، سهام ، هدى، خيرة

إلى كل الأساتذة الأفاضل الذين لم يبخلوا علينا بتوجيهاتم

إلى رفيقتي في إنجاز هذه المذكرة جهيدة

إلى اللواتي عرفتهم في مشواري الدراسي سعيدة، إبتسام، مريم، نصيرة، خيرة

إلى كل من يعرفني ومن ساعدني في انجاز هذا العمل ولو بكلمة طيبة.

فاطمة

الإهداء

بعد بسم الله الرحمن الرحيم

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

أمي وأبي تعبيرا لهما عن حبي واحترامي وأن كل ما يمنح لهما قليل في مقارنة فضلهما وحرصهما على تربيتي

أمي التي لن أنسى فضلها علي والغالية على قلبي

إلى من شجعني على الدراسة مثلي الأعلى أبي العزيز

إلى رفيق دربي وقرة عيني زوجي الغالي مصطفى

إلى من وهبها الله ملاكا في البيت وبهاء ابنتي تسنيم

إلى أهل زوجي جميعا

إلى أختاي وإخوتي جميعا

إلى رفيقتي في المذكرة فاطمة

إلى الذين أعرفهم ولم يتسنى لي ذكرهم

أهدي هذا العمل المتواضع

جهيدة

مقدمة

تعــد الرواية فّنا منفتحا على المجتمع بشكل خاص، نظرا لطبيعتها الراصدة التي تقدم صورة عن الحياة، سواء أكان ذلك الوعي مرتبطا بلحظة راهنة أم ماضية فسطوع الفن الروائــي فــي الأدب الغربــي أو العربــي كــان متصــلا بــالوعي الفـردي الـذي لا ينفصـل بالضرورة عن الوعي العام الذي ينتمي إليه هذا الفرد.

في إطار هذا الربط الخاص بين فن الرواية والمرجعية الواقعية في تجلياتها العديدة نجد أن هناك توجها خاصا نحو مقاربة الرواية في إطار ذلك التوجه من خلال دراسة هذه المرجعية في الفن الروائي أو دراسة كيفية بناءها، ربما كان هذا الربط عاملا مهما في وجود دراسات حديثة تتصل بمقاربة الرواية.

فالروائي بشير مفتي في روايته "دمية النار"، هو صاحب إيديولوجيا تمثل وجهة نظر إلى العالم المحيط به ونقل لواقعه، يستدعي قيمة إجتماعية تصبح موضوع تصوير الرواية، فالروائي الذي يرتبط بفضاء زمني ومكاني وبتشكيل شخصيات لها حضورها الخاص من خلال وجودها في العالم الذي توجد فيه وطموحاتها، فالسياق العام للرواية هو سياق عام للشخصيات يعيش فيه الإنسان ووجودها جزء من وجوده.

النص الروائي الذي يقدم وعيا للحظة تاريخية وفي إطار إجتماعي خاص، يلامس بالضرورة محددات تم تشكيلها وفق نسق عام أو خاص ومن ثم يعيد تشكيلها في سياق نصه الإبداعي، الرواية تشمل عنصري الزمان والمكان، اذ هناك عدة أبحاث عنهما فالدراسات الموجودة لا تقدم مفهوما واحدا، فالزمان يمثل الزمان الذي وقعت فيه الأحداث الروائية يضم عدة فروع من مفارقات زمنية ومدة وتواتر، أما المكان وهو الحيز الذي تقع عليه أحداث الرواية.

إذ نلاحظ عددا كبيرا من النقاد المعاصرين قد تعددت وتوسعت أفكارهم عن هذا الموضوع ،وهو ما اصطلح عليه بالزمكانية في الرواية وهو موضوع بحثنا، فهي تمثل ذلك التفاعل الأساسي للعلاقات المكانية من جهة والزمانية من جهة أخرى التي تتخلل نسيج العمل الروائي ،أيضا هي فضاء زمني مكاني ينظم علاقة الحاضر بالماضي وعلاقتهما بالشخصيات.

يعود اهتمامنا بموضوع الزمكانية في رواية دمية النار إلى جملة من الأسباب منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي، فمن الأسباب الذاتية الفضول العلمي للبحث في الموضوع، وما يحيط هذين العنصرين من مفاهيم وأقسام والرغبة في البحث والعمل على إنجاز بحث يتلاءم مع تخصص الأدب الجزائري.

ولدراسة هذا الموضوع والإحاطة بجوانبه وجمع المعلومات الكافية عنه نطرح الإشكاليات التالية:

- كيف ظهرت البنية الزمكانية في رواية دمية النار؟
- ما هي العلاقة بين الزمان والمكان في الرواية؟

إن أهمية هذا البحث تصدر من كونه نموذجا يمحص الرواية من ناحية عنصرين هامين هما الزمان والمكان لدورهما في الربط بين عناصر الرواية، ولدراسة ذلك لابد من منهج والذي إعتمدناه في معالجة هذا الموضوع تمثّل في المنهج البنيوي، دون أن ننفي استفادتنا من مناهج أخرى في التحليل، مع ذلك يحتاج كل بحث إلى نظام ووحدة تنسق عناصره وأجزاءه وهي خطة البحث، وقد تضمنت خطتنا مقدمة، ومدخل تضمن مفهوم البنية ومفهوم الاستباق والاسترجاع، إضافة إلى ثلاثة فصول، تناولنا في الفصل الأول

مفهوم الزمان والمكان في رواية دمية النار احتوى على ثلاثة مباحث هي على التوالي، مفهوم المفارقات الزمنية وأنواعها، المدة والتواتر، مفهوم المكان الروائي.

أما الفصل الثاني فحاولنا رصد البنية الزمانية في الرواية وذلك من خلال مجموعة من الأمثلة مع بيان دلالة توظيف الكاتب لها، ثم يأتي الفصل الثالث لنحاول من خلاله الكشف عن بنية المكان في الرواية ودلالة المكان وعلاقته بالزمان، فتمحور الفصل الثاني والثالث عن الدراسة التطبيقية للرواية لتلي الفصول خاتمة عامة وملاحق عن المؤلف وروايته.

وقد اعتمدت دراستنا على جملة من المصادر والمراجع من أهمها خطاب الحكاية بحث في المنهج لجيرار جينيت، بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، ولا يخفى عليكم أن أي بحث لا يخلو من صعوبات والتي منها قلة بعض المراجع وتعدد المصطلحات لمفهوم واحد، وإختلاف المفاهيم الروائية.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بالشكر وعبارات التقدير للأستاذ الفاضل (محمد مداور)الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي أثرت هذا البحث ،كما نتوجه بالشكر الى اللجنة المناقشة لهذا البحث على تجشمهم عبىء قراءة هذا البحث وتقويمه، كما نشكر كل من قدم لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد .

مدخل

أضحت الرواية كفن أدبي نثري من أبرز اهتمامات النقاد والدارسين نظرا للرواج الكبير لها في العصر الحالي، ولم تكن الرواية الجزائرية في منأى عن هذا الاهتمام ،فعالجت قضايا الواقع والذات فبرز العديد من الروائيين الجزائريين الذين ساهموا بقسط كبير في الإنتاج الروائي وتنوعه من بينهم "بشير مفتي" من خلال مجموعة من الأعمال الأدبية والتي بين أيدينا روايته "دمية النار" التي حاولنا دراستها من حيث البنية الزمكانية.

وللولوج إلى هذه الدراسة، لابد من الإحاطة بمفهوم البنية، والزمان، والمكان الروائي، ومفهوم الزمكان وهل هناك علاقة بين الزمان والمكان.

1. مفهوم البنية:

جاء في "قاموس السرديات" أن البنية «هي شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل، وبين كل مكون على حده والكل، فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من قصة وخطاب مثلا، كانت بنيته شبكة العلاقات بين القصة والخطاب، القصة والسرد، والخطاب والسرد»[1]

يتجلى مفهوم البنية أو بنية النص من خلال تقديم **(رولان بارت Rolenne Barthes)** في كتابه المعنون: عن راسين الذي أصدره عام 1963، تصور جديدا لمفهوم قراءة النصوص الأدبية من منظور مغاير لما ألفته الدراسات الأكاديمية الكلاسيكية في فرنسا والتي تقارب النصوص الإبداعية من منطلقات خارجية.

يوضح "بارت" هذه القصدية المنهجية في مقدمة الكتاب حين يقول: إن ما أقدمه في هذه الدراسة لا يخص أبدا الكاتب راسين وإنما ما يهمني هو البطل الراسين أو الإنسان

[1]– جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2003، ص 191.

الراسيني وتحاشيت الانتقال من المؤلف إلى الأثر أو العكس، إنما أقوم به هو دراسة قصدت أن تكون مغلقة، في عوالم المأساة الراسينية، دون أي إحالة لمؤثرات هذا العالم سواء أكانت تاريخية أم بيوغرافية، لقد حاولت إعادة تشكيل نوع من الأنثروبولوجيا الراسينية من منطلق بنيوي وتحليلي، أي وفق نظام الوحدات والوظائف، فالتعامل مع النص من منطلق بنيوي يعني أنه يشكل نظاما ونسقا قائما بذاته، وهذا النظام بإمكانه أن يحدث دينامية خاصة تمكنه من إقامة علاقات بين الأنساق تنطوي في سياقها الدلالة وفق آلية تجعل من النظام اللغوي، وتنويعات الأسلوب المحضّن الأساسي لكل قراءة للنص الأدبي، وهذه القراءة محكومة بإجابات القارئ وهو يواجه النص[1].

يكتفي الكاتب بتقديم النص والترقب لتأويلات المتلقين في مستوى عناصر القصة أو في تماسك النظام اللغوي. فتصبح العلاقة الدائمة والمتغيرة هي بين العمل الأدبي والقارئ، وهو ما يجعل من العمل الأدبي بحسب تعبير بارت كائنا عابرا للتاريخ، وهذا الكائن هو نظام وظيفي لا يتغير، يقف في مواجهة العالم الذي يتغير عبر الزمن فيكوّن القراءة للإجابة عن سؤال يطرحه العمل الأدبي عبر بنيته الثابتة، ومحاولات لا تنتهي لفك شفرته، وبالتالي تسقط كل الأحكام اليقينية والوثوقية المسقطة على النص من خارجه.[2]

يقول بارت النقد الجديد تأسس على نشاط تفكيكي لشفرات النص، وهو متصل بكل النقود الجديدة سواء أكانت نفسية أم موضوعاتية أم وجودية، وهو ما يفتقده النقد القديم، إن معنى النص يمر حتما بالكشف عن بنيته، عن سره عن جوهره، والعمل أو الأثر

[1]– ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د. ط ، 2008، ص 56.

[2]– المرجع نفسه، ص 57.

الأدبي محكوم ببنية مكونة من نظام وعلاقات بين عناصر متسمة بالتماسك على الناقد أو القارئ والكشف عن نسقها الناظم والمنجز لآلية التأويل فيها.[1]

تعامل بارت مع مسرحيات راسين، حيث بحث عن مسار البنية فيها مقتفيا أراء التقاطبات الدلالية والثنائيات التقابلية والرمزية المتأتية من مجموعة الوظائف التي تتصل بمنظومة الأدلة المعبر عنها من خلال المكان (الغرفة، الغرفة الخلفية)، الفضاءات الخارجية والعوامل الشخصية كالحب والجنس، ساعيا إلى الكشف عن الدلالة الرمزية المتصلة ببنية الفعل والأحداث المكونة للمأساة من خلال التعامل مع النصوص المسرحية لراسين، وتنضيد عناصرها إلى وحدات منفصلة، لكنها مترابطة ومنسجمة في ذات الوقت، عبر صلات بينية مع العالم المسرحي الراسيني في مجمله[2].

استند بارت على هذا الإجراء في مقاربة المسرحيات، يتقاطع من حيث الإجراء مع ما كان (شارل مورون) قد إعتمده في دراسته لنفس المسرحيات، إذ يكون بارت قد بحث عن الوحدات الثابتة ووظائفها في نصوص راسين. فقد إستنتج أن الوحدات الثابتة تتمثل في مظهر البطل التراجيدي، وتنسحب هذه الشخصية على مجمل الشخوص، الأب، الأبناء، الأم... فهذه النتيجة للإنسان الراسيني كانت بطبيعة الحال مسارا منطقيا للقراءة البنيوية الجديدة للنص الأدبي.

يمكننا أن نعد الوحدة التراجيدية بمثابة بنية كبرى تمتلك الطاقة التفسيرية للموضوع المعطى، وتتهيكل في سياقها شبكة العلاقات المجزئة ضمن البنيات الصغرى المنفصلة ظاهريا إلى نصوص متعددة والمتماسكة في مستوى الإدراك الكلي لمجموع الأثر الأدبي،

[1]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 58.

[2]– المرجع نفسه، ص 59.

إن البنية الكبرى تأخذ لها حيزا هاما في ذاكرة القارئ، فالتفاصيل تهمل والجزئيات تنسى، والبنية الكبرى وحدها تقاوم النسيان، والنص دون بنية يكون قابلا للترهل والبتر، والبنية الكبرى تشمل النص بمجمله أو الأثر الأدبي في كليته، ومن هنا يتحول العمل الفني إلى نص دال، إذ إن نقد بارت في كتابه عن راسين، نقد بنيوي لأنه يهتم بدلالية النص، بينما النقد المهتم بالمدلول هو نقد موضوعاتي تيماتي ينتهي عند حدود المدلول، أما النقد الأول لا يتوقف لأن النص متعدد المعاني[1].

سعى رولان بارت إلى مناقشة الأسس المنهجية للمقاربة النقدية الجديدة لبنية النص الأدبي الذي يقدر أنه علامة signe.

ومفهوم البنية الذي ينطلق منه بارت يستفيد من ثنائية الدال والمدلول ما يفتح أفق التعدد أمام القارئ في صياغة منظوره التحليلي، فالبنية كيان مستقل محكوم بعلاقاته الداخلية.

يظهر مفهوم البنية من خلال مفهوم البناء فهو يدور حول إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوامة الحياة وقانونها ثم رصفه في بنية أخرى وقانون آخر، هو قانون الفن، فلكي تجعل من شيء ما واقعة فنية فيجب عليك كما يقول (شلوفسكي Victor Hkulovski) إخراجه من متوالية وقائع الحياة. ومن أجل ذلك، قبل كل شيء وجب تحريك ذلك الشيء، إنه يجب تجريد ذلك الشيء من تشاركاته العادية ومعنى ذلك أن هذه الأشياء نفسها يصبح لها وجود جديد لأنها حينئذ تصبح جزءا من بنية جديدة، وعلى الرغم من أن هذه البنية الجديدة تتمثل في نصوص معينة ومحدودة، فإن الدراسة ينبغي ألا تقتصر على بنية النص ومدى تأثيرها في صياغة هذه المتواليات الجديدة فيه، ذلك لأن

[1]– ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 59.

بنى الأعمال الأدبية والفنية تشبه البنى المعمارية في هذا الشأن، فينظر إلى المتواليات النوعية التي ترصف للجزئيات في شكل طراز ما أو شكل نوع ما من الأبنية من خلال تحققه في نماذج متعددة وهو مجرد نموذج محقق بالفعل في مجموعة من الأعمال المنجزة، مثل دراسة الطراز البنائي لفن العمارة، لا تختص بعمارة واحدة بل بهياكل نوعية عامة تشمل جميع الأبنية التي تنتمي إليها مثل السدود، المعابد، وكذلك الأمر بالنسبة لفن الرواية والقصة القصيرة، وإخراج الشيء من متوالية الحياة إلى متوالية الفن يؤدي كما يقول الشكلانيون الروس إلى تغريبه وهو الفن ويكون إما شعريا يعتمد على المجاز والاستعارة والصورة الخيالية، وإما سرديا يعتمد على طبقات من الخطاب والحكي والعالم الخيالي الدال، فتدخل احداهما في بنية شعرية وإما في تدخل في بنية سردية[1].

يدل هذا على أن الشكلانيين ومنهم (فكتور شلوفسكي) كانوا ينظرون إلى بنية ما داخل النص الشعري هي البنية الشعرية وينظرون إلى بنية أخرى داخل النص السردي هي البنية السردية وهذه البنية وتلك، هي بمثابة النموذج المتحقق في بنية النص، ويتكون من عاملين، نوعية المادة المكونة لكل بنية ثم المعالجة الفنية لهذه المادة وهما مكملتان لبعضهما، إذ مجمل القول أن بنية النص تشبه الكلام عند (فردناند ديسوسير Ferdinand desaussure) أما بنية النوع فتشبه اللغة عنده[2].

2- مفهوم الزمن:

يلعب المكان والزمن دورا مهما في تشكيل بنية الأعمال القصصية وخاصة في الرواية، فإذا كانت هذه الأخيرة نقلا للأحداث وتصويرا لحالات ووضعيات تتعلق

[1]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 59.

[2]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، بيروت، ط 3، 2005، ص 16،17.

بشخصيات مختلفة، فإنه لا يعقل تصور هذه الأحداث والحالات إلا ضمن إطارين متلازمين أحدهما مكاني والآخر زماني[1].

تجدر الضرورة إلى التمييز بين زمنيين الزمن الداخلي ثم الخارجي، ولنبدأ بالخارجي الذي يتمثل في زمن القراءة والكتابة، زمن القراءة يتحدد في الفترة التي يشرع فيها المرسل إليه بممارسة التلقي، تلقي المكتوب بهدف حلوله في ذهنه إنه منطلق التفاعل، أما الكتابة فهي المرحلة التي أقدم من خلالها المبدع على تدوين أحداث نصه[2].

إن الزمن الأول والثاني لا يلتقيان، بحكم أن القراءة لا تترتب إلا عن الكتابة، فمثلا قراءة نص روائي لا تعني بالضرورة أنني عشت تلك الأحداث، فعلى العموم الزمن الداخلي فني خيالي تنسجه الإبداعية وما تتطلبه وتفترضه[3].

وتظهر بنية الزمن من حيث أن للرواية زمنية مزدوجة، بل هي في الواقع العام ذات ثلاثة أبعاد زمنية:

- الزمنية المتخيلة، الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة.
- زمنية تجليها في لحظة زمنية حديثة محددة.
- زمنية قراءتها، زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة، إنطلاقا من كونها فن زمني، والزمن لم يبق قيمة أو شرطا للإنجاز، إذ أصبح موضوعا للرواية.[4]

---

[1]– ينظر: إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، ط 2، 2003، ص 202.

[2]– ينظر: صدوق نور الدين، البداية في النص السردي، دار الحوار، سوريا، ط 1، 1994، ص 36.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

[4]– ينظر: ابراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، كوكب العلوم، الجزائر، ط 1، 2014، ص 284.

نخلص مما سبق إلى أن الرواية في شكلها العام والنهائي، بنية زمنية متخيلة خاصة داخل البنية الحديثة الواقعية، بتعبير آخر هي تاريخ متخيل داخل التاريخ الموضوعي.

رغم الاختلاف في الطبيعة البنيوية الزمنية، بين المتخيل والموضوعي فإن بين الزمنين أو التاريخيين علاقة ضرورية أكبر من تزامنها. فالرواية لا تنشأ من فراغ، وإنما هي ثمرة للبنية الواقعية السائدة، الاجتماعية والحياتية والثقافية على السواء[1].

فموضوع الزمن بالنسبة للنقد الروائي تعود بداياته إلى مجموعة الشكلانيين الروس، حيث كانوا أول من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية[2].

تبقى خاصية الزمن في العمل الروائي تشد اهتمام الدارسين والنقاد بالنظر إليه كعنصر محوري، تدور في إطاره وضمنه الأعمال الروائية، بل إن بعض النقاد ذهبوا إلى أنه لا يمكن فهم العمل الروائي إلا في إطار الزمن وفي إطار احترام خاصيته، فالوعي بالزمن هو ما يجعل الإنسان يعاني من المشاعر المقلقة ويضعه في مجال سلبي يمنع عنه حقه في الامتلاء الوجودي كما يعتقد "بولي"، فالزمن الإنساني هو الزمن الحقيقي لأنه يقوم على الثبات وليس على التغير، وهذا الثبات هو الذي يتحقق فيه وجودنا ومشاعرنا، فالزمن الإنساني لا يكون مركبا من جواهر مستقلة أي أنه ليس بينها أدنى رابط، وإنما تتوالى في حركة لا نهائية، يعني في عرف بولي، أن زمنية السرد لا تمكن في تواتر

[1]– ينظر: ابراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، ص 285.

[2]– المرجع نفسه، ص 286.

اللحظات التي تتابع الواحدة تلو الأخرى، بل في تجزئته إلى أعداد من اللحظات وخاصة في شعور الشخصية باستمرارها الزمني المشابه، لاستمرارها في المكان وإحساسها بالقوة[1].

وقد عرف (بارت) زمن الكاتب بأنه زمن عملي opératoire وليس زمنا تاريخيا Historique، وبما أن زمن الكاتب يتعلق بما يجري من أحداث في الرواية، ولا يرتبط بوقائع قصتها. كما يشير إلى أن زمن القراءة فهو زمن تمثيلي للزمن الذي يستغرقه القارئ مع النص، ويصعب تحديده منهجيا بدقة لأنه يختلف من قارئ إلى آخر[2].

يحدد الزمن طبيعة الرواية، مثلما يحدد شكلها الفني إلى حد بعيد، ذلك لأن السرد مرتبط ارتباطا وثيقا بطرائق الكاتب في معالجته وتوظيفه لعامل الزمن، وأن الزمن كما ذكرنا منه الخارجي (زمن الحوادث، والقراءة، والكتابة)، ومنه الداخلي أي ترتيب الحوادث ترتيبا يخدم السرد، يكشف عما بين تلك الحوادث من تواقت، وتزامن.

العديد من الكتاب والرائيين يوظفون الزمن في رواياتهم، إن كانت له صلة مباشرة، أو غير مباشرة بالتاريخ القديم أو المعاصر، وقد يحدد الكاتب بداية الزمن في روايته بذكر حدث كبير بذكر تاريخ ما، وقد يكون التحديد بذكر الفصل، من الفصول الأربعة أو الإشارة إليه بأداة من أدوات الزمن. والزمن في الرواية لا يقتصر تصنيفه على زمن الحوادث المروية، أو ترتيب عناصر الوقت الذي تقع فيه الحوادث[3].

---

[1]– ينظر: ابراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، كوكب العلوم، الجزائر، ط 1، 2014، ص 291.

[2]– ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، دار الأمل، 2014، ص 32.

[3]– ينظر: إبراهيم خليل، بنية السرد الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2010، ص 67، 98.

أقسام الزمن الروائي:

أ- زمن القصة:

زمن المادة الحكائية أو زمن الموضوع التخييلي في علاقته بالشخصيات والأحداث المتخيلة والقصة تمثل العنصر الأساسي في الرواية فتعني سرد الأحداث مرتبة تبعا لتسلسلها الزمني، أي أن من خصائص زمنها هو ترتيبه بحسب النظام الكرونولوجي الذي تخضع له الطبيعة في الحياة الواقعية ويطلق عليه (ميشال بوتور) بـ: زمن المغامرة ولا يمكن إدراك الزمن بمعزل عن رؤية الشخصية[1].

2- زمن الخطاب:

وهو الزمن كما تجلى في الخطاب بحيث لا يأبه لتلك القرائن الزمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت به في العمل، زمن الخطاب يكسر خطية زمن القصة، نظرا لكثرة الانحرافات الزمنية التي يلجأ إليها الروائي لأغراض فنية وجمالية، كالاستذكارات والاستباقات التي تقفز عن المسار الخطي المزمن كما هو في القصة، وهذا الإنكسار الزمني يدخل في بناء حبكة النص.[2]

3- زمن النص:

الذي يتجسد في نوعين من الزمنية "زمن الكتابة" وزمن القراءة، فما نقصده بزمن الكتابة هو زمن السرد أو زمن العملية السردية المنتجة لخطاب الرواية ويطلق عليه **(تزفطان**

---

[1]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا، منشورات الإختلاف، قسنطينة، د ط، 2015، ص 101.

[2]- المرجع نفسه، ص 101.

تودوروف T-Todorov) بزمن التلفظ، إذ يصبح هذا الزمن عنصرا أدبيا منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة أي في الحالة التي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص، عن الزمن الذي يتوفر لديه لكتابة هذا السرد وحكايته لنا[1].

إنه الزمن الذي يحتاجه الروائي لكتابة عوالمه المتخيلة، وتدخل ضمنها ظروف الكتابة التي تتأثر بالزمن التاريخي والثقافي، لأن كل كتابة وليدة ظرفها التاريخي الذي يؤثر في توجه عملية الكتابة فمن خلال الكتابة يتشكل الزمن في النص.

4- زمن القراءة:

هو زمن بعدي بالنسبة إلى زمن الكتابة، إذ قال **(بول ريكور paul Ricoeur)** في هذا الصدد، أحيانا يطيب لي أن أقول: إن قراءة كتاب ما هو النظر إلى مؤلفه كأنه قد مات، وكأن الكتاب عمل بعدي، فزمن القراءة هو ذلك الزمن الضروري حتى يصبح النص مقروءا[2].

نضيف إلى مفهوم الزمن مفهوم المكان بكل أبعاده فهو يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج إجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقية، وأفكار ووعي ساكنيه، ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه.[3]

[1]- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، ص 104.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 105.

[3]- ينظر: ياسين النصير، الرواية والمكان دراسة المكان الروائي، سوريا، ط 2، ص 80.

3- مفهوم المكان:

1- لغة: وردت في المعاجم اللغوية بدلالات واضحة، المكان هو الموضع، كما تعني لفظة المكان الموضع الكينونة الشيء فيه وجمعه أمكنة وأماكن جمع الجمع، وقد أشار القرآن الكريم في آيات عدة إلى أن لفظة المكان تدل أحيانا على الموضع أو المستقر كما في قوله تعالى:« **وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا** » [مريم 16]

قوله تعالى:« **وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ** » [يونس 22][1]

2- المكان في اصطلاح النقاد:

هو المساحة ذات الأبعاد الهندسية أو الطبوغرافية التي تحكمها المقاييس والحجوم، فأفلاطون كان اهتمامه واضحا بالمكان وعبر عنه بإصطلاح فلسفي، فهو يعده الحاوي للأشياء ومن صفاته أنه على إستعداد لقبول أي حركة وأي شكل من الأشكال.

تعريف المكان لدى النقاد:

تعددت وإختلفت المصطلحات التي وظفها النقاد المحدثون في تحديد مفهوم المكان في فن الأدب كمصطلح أعيد إكتشافه أو أعيد له الاعتبار في الدراسات النقدية المعاصرة، وشأنه في ذلك شأن العديد من المصطلحات اللسانية والنقدية الحديثة إضافة إلى لفظة مكان، استخدمت مصطلحات أخرى تدل على المعنى المقصود بصورة أدق وربما أشمل كقولهم: المكان والفضاء، والحيز، والموضع، والإطار، والمجال، والموقع،

[1]- ينظر: حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان، جامعة تكريت، ط 1، 2013، ص 28.

والمحل والخلاء، والمصطلحات الثلاثة الأولى أكثر تداولا عند كثير من النقاد والدارسين المحدثين الذين إستعملوها كمتردفا.

لا يكاد النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح المكان إلا عرضا ولدلالات خاصة عبر حيز ضيق من نشاطهم أما المصطلح الشائع والذي يعنونون به كتبهم ومقالتهم فإنما هو الحيز، وترجمة Espace. space بالفضاء في حال، والمكان في حال أخرى.

والحيز لدى (**أ. ج غريماس A.J- Greimas**) هو الشيء المبني (المحتوي على عناصر متقطعة) إنطلاقا من الإمتداد، المتصور هو على أنه بعد كامل ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمراريته، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة.

كما أنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز، فالحيز مشكل أساسي في الكتابة الحداثية، أصبح النقاد ينظرون إليه من الناحية الجمالية، لا من الوجهة التقنية، إذ يرد مقرونا بالوصف إضافة إلى العناصر السردية الأخرى مثل: اللغة، والشخصية والزمان.[1]

فنجد اختلافا في تسميات المكان من ناقد لآخر، مع ذلك يبقى المعنى يصب في إطار واحد.

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وهران، د ط، 1998، ص 121، 122.

يورد "**فيصل دراج**" في كتابه "نظرية الرواية "أن « الأمكنة تعبير عن الحياة العادية»[1]، والتعبير عن الحياة العادية يكون بتناولها كما في الواقع، بلغتها، وأحداثها، وشخصياتها وزمنها، ضمن أماكن محددة، فنعيش في حياتنا إرتباطا وثيقا بين الزمن والمكان، فلا نستطيع الفصل بين سيرورة الزمن وفضاء المكان الحامل له فلا مكان دون زمن، فالزمن هو المؤرخ للشخص والمكان الذي يقطنه أو يلجأ إليه فيتعدى ذلك من الواقع إلى الكتابة الأدبية مثلا في الروايات فنجد تكامل للزمن الروائي مع المكان الروائي، فاصطلح على ذلك مصطلح الزمكانية.

II- البنية الزمكانية:

يمكن القول إن المكان أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث خبرة الإنسان بالمكان، وإدراكه له يختلف عن خبرته وإدراكه للزمان، بينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا[2].

فالزمان والمكان سواء في حياتنا أو في الكتابات المتناولة في الروايات عنصران متلازمان لا نكاد نستغني عن وظيفتهما وهما يكملان بعضهما، هذين العنصرين بنيتين تشاركان أبنية أخرى في تحقيق إمكانيات الرواية عن طريق خطابهما، فعزلهما عن

[1]- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، الدار البيضاء المغرب، بيروت، ط 1، 2004، ص 225.

[2]- المرجع نفسه، ص 42.

بعضـهما فـي دراسـة الروايـة لأن الدراسـة تتطلـب ذلـك مثـل مختلـف العناصـر المؤلفـة للخطاب الروائي[1].

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د. ط، 2009، ص 143.

الفصل الأول

بنية الزمان والمكان في الرواية

I- مفهوم الزمان وأقسامه

II- المدة والتواتر

III - مفهوم المكان وأنواعه

I- مفهوم الزمن وأقسامه:

يعتبر الزمن* الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث وتشمل عدة أزمنة، زمن القصة، زمن المروى، والفترة أو الفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث.[1]

تعددت الألفاظ الدالة على الزمن فهو يعد من بين العناصر الأساسية التي تميز بين الحكاية والخطاب فالجوهر الأساسي في الأحداث هو نظام وقوعها المنطقي والسببي، ولذلك فإن المستوى الأول للحكاية يخضع لنظام توالي الأحداث، كما وقعت بالفعل، أما في المستوى الخطاب فإن ذكر الأحداث يتم التحكم فيه من قبل السارد، وبالتالي فإن النظام الأساسي يصبح خاضعا لاعتبارات أخرى، يحددها الراوي، فتنتكس المتوالية الحديثة[2].

فالرجوع إلى الأحداث الماضية أو السابقة كحاضر القصة يسميه جيرار جينيت بالإسترجاع **Enalepses** أو السرد الإستذكاري **Analeptiquexecit** يمثل مقاطع إسترجاعية تحيلنا على أحداث تخرج من حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد، ويكون الإسترجاع على شكل ذكريات ومواقف وقعت في الزمن الماضي، بالنسبة لحاضر النص، وتأتي لملئ فراغ ما في الأحداث أو للتعرف على ماضي الشخصية من

* جاء في لسان العرب أن "الزمن" والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم الزَّمن، والزمان، العصر، والجمع أَزْمُن، وأَزْمانٌ، وأزمنَةٌ، وزمَنٌ زامنُ: شديد، وأزمن الشيء، طال عليه الزَّمان، والاسم من ذلك الزَّمن، والزُّمنة وأَزْمَنَ بالمكان أقام به زمانا، وعامله مزامنة، وزمانا من الزَّمنِ» ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م13، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ص 60.

[1]- جير الد برنس، قاموس السرديات، ص 201.

[2]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 90،91.

الشخصيات أو على تاريخ مكان من الأمكنة، وهي نوعان استرجاعات خارجية واسترجاعات داخلية.[1]

مع ذلك تبقى أهمية الزمن والإحساس به شعور مشترك يتقاطع في التجاوب مع تأثير كل الناس، إنما يتفاوتون فيه.

فالزمن عند الأمم القديمة مثلا نجده ليس له أهمية، أما المجتمعات الحديثة فإنها تنظر إلى الزمن نظرة متفاوتة، فهناك الزمن يتكثف في النهار ويتلاشى في الليل.

فتصير للزمان أبعاد ودلالات تختلف بإختلاف البيئة الفكرية للفرد والجماعة، فكون المكان قرية أو بادية يكون الزمن فضفاضا، وإذا كانت مدينة فإن الزمن يصير إلى الدقة، بإتاحة الفرد ممارسة أنشطته الحياتية بتنافس، إن الزمن يتناسب ومكان سيلانه، فكلما كان المكان محدودا كلما كان مناسبا وإهتمامات الفرد وإنشغالاته.[2]

كان محور دراستنا في هذا المبحث المفارقات الزمنية بنوعيها الإسترجاع والإستباق.

1- الاسترجاعات:

يسميها (**جيرار جينيت Gérard Gentte**) المفارقات الزمنية، وهي الحركات الإستذكارية أو الإستباقية التي تتخلل الحكاية فلا يمكن الإستمرار في خطية ثابتة عند سرد الأحداث، لأن الأحداث ذاتها ستفرض توقيف سرد الحاضر من أجل إحداث حركات إلى الخلف أو إلى الأمام.

[1]- ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، ص 112.

[2]- ينظر: باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتاب الحديث، ط 1، 2008، ص 50،51.

فالاسترجاع عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالإستذكار[1]

يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها التي ينضاف إليها حكاية ثانية زمنيا، وهو بنوعيه الاسترجاعات الخارجية والاسترجاعات الداخلية تخضع فعلا للتحليل السردي بكيفية مختلفة تماما.[2]

يعرّف الاسترجاع على أنه: «مقارنة زمنية بإتجاه الماضي، انطلاقا من لحظة الحاضر، إستدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر، ويوجد نوعان من الاسترجاعات، إسترجاعات تكميلية، ووظيفتها ملئ فراغات سابقة تنشأ عن الثغرات، وإسترجاعات مكررة (تكرارية أو تذكر)، وهي تقوم بسرد أحداث ثم ذكرها بالفعل من جديد»[3]

ب- أنواع الاسترجاع:

يمكن للاسترجاعات أن تتخذ مظهرا داخليا وآخر خارجيا.

* **الاسترجاعات الداخلية:** تتعلق بأن تدرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيها، كأن يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حياتها السابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بها أو أن تتم العودة غلى شخصية غيبت مدة عن سطح المسار السردي وتقدم للقارئ ملاحظات بشأنها أو أن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، ص 18.

[2]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث عن المنهج، تر عبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997، ص 60، 61.

[3]- جير الدبرنس، قاموس السرديات، ص 16.

بسرد حكاية تتعلق بموقف ما، وصيغ الإسترجاع الداخلي يمكن وصفها بالحكي الثاني أو القصة الغيرية.

وتسمى أيضا الاسترجاعات المكملة، وهي استرجاعات تقوم بوظيفة سد السهو والفجوات التي أهملتها القصة، عبر حركة الزمن السردي، كأن نذكر حادثة وقعت للشخصية تساعد على فهم الموقف الحالي، تتخذ هذه الاسترجاعات صفة تذكارات عبر التكرار الذي يهدف إلى التذكير بمواقف أو أقوال، أو أحداث، وظيفة هذا النوع الوظيفة التأويلية.[1]

* **الاسترجاعات الخارجية:** تتصل أساسا بالمدى والسعة وربما يكون للسعة الدور الحاكم في ذلك وهي من حيث صلتها بالحكاية الأولى، يمكن أن تنطلق من مدى زمن ماض، يتسلسل حتى يصل إلى نقطة إنطلاق الحكاية الأولى، ونجد فيها صنفين متميزين:

– الصنف الأول يتعلق بسرد حادثة ماضية، ثم يقفز السارد على ما تلاها ليعود إلى متابعة سرد وقائع الحكاية الأولى وهي ما يسمى الاسترجاع الجزئي.

– الصنف الثاني يتم من خلال سرد متسلسل لوقائع ممتدة زمنيا وفق تتابع متصل، يستمر حتى نقطة بداية الحكاية الأولى، وهو ما يسمى الاسترجاع التام، ونستطيع أن نبين أن الاسترجاعات الخارجية يمكن أن تصنف في خانة الذكريات لأن السارد أو الشخصية يقوم بإستحضار مواقف زمنية ماضية لا صلة لها بجوهر الحكاية الأولى، أو هي ليست ذات أهمية من حيث وظيفتها في التوضيح.[2]

[1]– ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 131.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 133.

أما تصنيف جيرار جينيت فيقترب من التصنيف السابق: الاسترجاعات الخارجية وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ، أما الاسترجاعات الداخيلية حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى.

الاسترجاعات الداخيلية تتناول خطا قصصيا يتم إدخاله من قبل السارد حديثا ويريد إضاءة سوابق عن شخصيات هذه القصة وتسمى استرجاعات تكميلية أو إحالات تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لتسد بعد فوات الأوان، فجوة سابقة في الحكاية وهو ما يساعد على تنظيم الحكاية وفقا لمنطق سردي، مستقل جزئيا عن مضي الزمن يمكن أن تكون الفجوات حذوفا مطلقة أي نقائص في الإستمرار الزمني، وهناك استرجاعات لها طابع زمني أقل صرامة، لا تقوم على إلغاء مقطع زمني، بل إسقاط أحد العناصر المشكلة للوضع في مرحلة تشملها الحكاية مبدئيا، مثلا أن يروي السَّارد طفولته بتسلسل منتظم.[1]

من جهة ثانية عمر عاشور يصنف الاسترجاعات إلى أربعة أنواع:

1- استرجاع خارجي: وهو الذي يعود إلى ما وراء الإفتتاحية وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الإفتتاحية، لذلك نجده يسير على خط زمني مستقل وخاص به، يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية.

2- استرجاع داخلي: وهو الذي يلتزم خط زمن السرد الأولي وينقسم بالنظر إلى علاقته مع هذا المستوى إلى:

[1]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث عن المنهج، ص 61، 62.

- **استرجاع داخلي متباين حكائيا:**

وهو الذي يسير على خط زمن الحكي لكنه يحمل مضمونا سرديا مخالفا لمضمون السرد الأولي، حالة إدخال شخصية روائية جديدة، يقوم السارد بتوضيح خلفيتها.

- **استرجاع داخلي متجانس حكائيا:** وهو الذي يسير تماما على خط زمن السرد الأولي.

3- استرجاع مزجي: تكون نقطة مداه قبلية، وسعته بعدية وذلك بالنسبة للسرد الأولي فيجمع هذا الاسترجاع بين الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي.

4- استرجاع جزئي: هو نمط ينتهي بقطع دون الرجوع إلى الحكي الأول.[1]

مع ذلك تبقى العناصر والأنواع الأساسية مكملة لبعضها في السرد الروائي، وبنية النص وترابط أحداثه.

وقد أضاف بعض الدارسين الاسترجاعات المكررة وهي بمثابة تذكير، وهي مقاطع نصية ساكنة زمنيا تحمل وظيفة دلالية متعلقة بتقدم العملية السردية سواء قصد تأويل وضعية أو شخصية من وجهة نظر كمية أو من وجهة نظر نوعية، وهي استرجاعات ذاتية حين تكون في خدمة إحدى مكونات السرد وموضوعية حين تتعلق بالعملية السردية نفسها.[2]

[1]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 19.

[2]- المرجع نفسه، ص 19.

يشكل الاسترجاع إذا أحد أهم التقنيات التي تصوغ الإيقاع الزمني في الرواية وأحد أهم ما تتجه المفارقات السردية وهي تشغل مساحة وفيرة من حركة السرد الروائي، بل إنها تبدو أحيانا المنظومة الفنية المهيمنة على تقنية الإيقاع الزمني.[1]

إذن كل عودة للماضي تشكل استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة، الرواية تميل أكثر من غيرها إلى الإحتفال بالماضي وإستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق إستعمال الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي.[2]

تحقق الاستذكارات عددا من المقاصد الحكائية مثل ملئ الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية إختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.[3]

2- الإستباقات:

أ- **المفهوم:** تعرف بالإستشراف أو الإستباق الزمني، وهي أقل تواترا من المحسّن النقيض وذلك في التقاليد الغربية على الأقل، مع أن الملاحم الثلاث الكبرى القديمة، الإلياذة، والأديسة والإنياذة، تبتدئ كلها بنوع من المجمل الإستشرافي.

توظف الإستشرافات بصيغة الحاضر المقام السردي مباشرة فإنها لا تشكل وقائع زمنية سردية فحسب، بل وقائع صوت أيضا، إذ أن مفهومي الإستعادة والإستشراف ذاتهما

[1]- ينظر: نضال صالح، المغامرة الثانية، دراسات في الرواية العربية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 63.

[2]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

[3]- ينظر:المرجع نفسه ، ص 122.

اللذين يؤسسان مقولتي الاسترجاع والإستباق السردي، يفترضان وعيا زمنيا واضحا تمام الوضوح وعلاقات بين الحاضر والماضي والمستقبل لا لبس فيه[1].

والاستباق هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ، أو الإشارة إليه مسبقا، وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث، وهو إحدى تجليات المفارقات الزمنية على مستوى نظام الزمن، ويطرح في تقسيماته الإشكالية نفسها التي يطرحها نظيره الإسترجاع[2]. يوظف النقاد أيضا مفهوم السرد الإستشرافي للدلالة على كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو بمن توقع حدوثها.

وتعتبر التطلعات **Anticipations** والإستشرافات الزمنية **Prolepses Temporelles** عصب السرد الإستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني للرواية ككل[3].

ب- أنواع الاستباقات:

- **الاستباقات الداخلية:** تتصل بالحكاية الأولى وتكون استباقات تكميلية تنبئًا بما سيكون عليه مسار الشخصية مستقبلا أو استباقات تكرارية تكون وظيفتها عكس وظيفة الاسترجاعات التكرارية.
- **الاستباقات الخارجية:** توافق الاسترجاعات الخارجية.

[1]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث عن المنهج، ص 79-86.

[2]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 21.

[3]- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 123.

- وظائف الاستباق:

وظيفة الاستباق التكراري هي الإعلان عن الموقف أو الحادثة التي سيأتي ذكرها بالتفصيل لاحقا، ويتصل الإعلان بإشارة التوقع لدى القارئ أو المتلقي[1].

يشيع الاستباق في روايات الذاكرة كروايات السيرة الذاتية، لأن السارد مؤهل لمسار الأحداث منذ لحظة بدء الحكي، كونه حينما يشرع في حكي جزء من حياته الخاصة يعرف الآن ما ستؤول إليه هذه الحياة.

ويعد الاستباق من الحيل الفنية التي يلجأ إليها الكاتب قصد خلق حالة إنتظار لدى المتلقي، ويقسم الاستباق وظيفيا إلى فاتحة وإعلان والفرق بينهما أن الفاتحة لا تحمل أي إلتزام بالثقة، يشترط في الإعلان أن يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها في وقت لاحق[2].

[1]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 134.

[2]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 21.

II- المدة والتواتر:

1- مفهوم المدة La Durées

يؤكد جيرار جينيت في هذا المستوى من دراسة العلاقة بين الحكاية والحصة على صعوبة البحث، بالمقارنة مع دراسة النظام، فإن علاقة المدة بين زمن الحكاية وزمن القصة لا تخلو من صعوبة، بحكم ان علاقة المدة ذات بعد ذاتي في غدراك قيمة وسعة المستوى الزمني للحكاية والقصة من جهة، كما أن السارد يتناوب بين عملية قص الأحداث الواقعية، وعرض الأبعاد النفسية، وتقديم أشكال متعددة من القص منها: الحوار والسرد، والتأمل وما إلى ذلك.[1]

هناك مفهوم آخر عن (المدة الزمنية) يقترحه (جيرار جينيت) في الناحية السردية، فإن المدة في نظره هي التي يحس في شأنها بصعوبات أيما إحساس لأن وقائع الترتيب أو التواتر يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص، فالقول إن الحادثة (أ) تأتي بعد الحادثة (ب) في التنظيم المركبي لنص سردي أو إن حدثًا (ج) يروي فيه مرتين قول بقضيتين معناها واضح، ويمكن مقارنتها مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى: مثل إن الحدث (أ) سابق الحدث (ب) في زمن القصة، أو إن الحدث (ج) لا يقع فيه إلا مرة واحدة وبالمقابل فمقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية.[2]

[1]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 135.

[2]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث عن المنهج، ص 101.

فيطلق اسم المدة تلقائيا، لكنه من الواضح كثيرا أن أزمنة القارءة تختلف بإختلاف الحدوثات الفردية، وأنه على خلاف ما يحدث في السينما، أو حتى في الموسيقى لا شيء يتيح لنا تحديد سرعة عادية للأداء.

تحديد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة هي مدة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين وطول هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات.[1]

2- أنواع المدة:

يقترح جيرار جينيت في كتابه خطابة الحكاية أربعة أنواع للمدة:

أ- **المجمل:** أي السرد في بضع فقرات او بضع صفحات لعدة أيام أو شهور او سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال في النص السردي.

ب- **الوقفة:** أو الوقفات الوصفية، في الوقف يتخلى السارد بموجبه عن مجرى القصة، ويهتم بوصف منظر لا ينظر إليه أحد، وصفا يتولاه بإسمه الخاص لمجرد إخبار قارئه، والوصف عند بروست يتلاشى في السرد، وأن النمط المقبول الثاني من الحركة أي نمط الوقفة الوصفية لا يوجد عنده.[2]

ج- **الحذف:** بغياب الحكاية المجملة وغياب الوقفة الوصفية، لا يبقى إذن في جدول الحكاية البروستية، إلا حركتان من الحركات التقليدية هما المشهد والحذف، الحذف الزمني، وتفحص زمن القصة المحذوف وهما نوعان:

[1]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث عن المنهج، ص 102.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 109، 112.

- **الحذوف الصريحة:** وهي تصدر إما عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى رَدْحْ الزمن الذي تحذفه، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا من نمط، مع إشارة إلى الزمن المنقضي عند إستئناف الحكاية.

- **الحذوف الضمنية:** أي تلك التي لا يصرح في النص بوجودها بالذات والتي غنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو إنحلال للإستمرارية السردية.

- **الحذف الإفتراضي:** الذي تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان والذي ينم عنه بعد فوات الآوان.

د- المشهد: في الحكاية الروائية بما أن أزمنة العمل قوية تُزَامَنُ أكثر لحظات الحكاية حدة، في حين كانت الأزمنة الضعيفة تلخص خطوطها العريضة، يؤدي المشهد دور بؤرة زمنية أو قطب جاذب لكل أنواع الأخبار والظروف التكميلية، يكون مرهقا بكل الأنواع من إستعادات واستشرافات ومعترضات ترددية ووصفية وتدخلات من السارد.[1]

تصنيف آخر لأنواع المدة وهي صيغ أساسية أوردها عمر عيلان في كتابه في مناهج تحليل الخطاب السردي حسب إقتراح جيرار جنيت:

أ- **الوقفة (Pause):** تتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد من خلال الوصف، ويكون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية، بصورة واضحة وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة

[1]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث عن المنهج، ص 119.

مطلقة، لأنها تستند على تعطيل فاعلية الزمن السردي من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء[1].

ب- المشهد: (Scéne) هو تفصيل وإبطاء للسرد، وإن كانت العلاقة الزمنية القائمة في المشهد مساوية للقيمة الزمنية في الحكاية، يجعل القارئ يحس بأن السرد يسير ببطء[2].

ج- التلخيص أو الملخص أو المجْمَلْ (Sommaire): هو أن يتم ذكر سرد عدة سنوات سابقة في عدة فقرات أو عدة صفحات، ويتم هذا دون تفاصيل في ذكر الأحداث، أو نقل الأقوال، ونسبته قليلة الحضور في النصوص السردية إجمالا، ويمكن أن يتلاءم مع بنية الإسترجاع الزمني في بعض الحالات وفيه يكون زمن القصة أقصر من زمن الحكاية[3].

د- الحذف (Ellipse): إن صفة الحذف تختلف عما سبق من حديث عن الملخص، لأن الحذف الزمني يعني القفز عن مراحل زمنية تطول أو تقصر متصلة بالحكاية فيتم الإغفال الكلي والمطلق للأحداث والأقوال خلال هذه الفترة الزمنية، ويقسم جينيت الحذف إلى ثلاثة أشكال:

- **الحذف الصريح:** وهو الحذف الذي نجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن نقول بعد عشر سنوات، خلال أسبوع.
- **الحذف الضمني:** وهو حذف مسكوت عنه في مستوى النص وغير مصرح به أو بمدته، فهو حذف مغفل نكتشفه ونحس به من خلال القراءة، حيث إن المقاطع

[1]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث عن المنهج، ص 120.

[2]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 138.

[3]- المرجع نفسه، ص 138.

الزمنية بين التحولات السردية او في ملامح وصفات الشخصيات تجعل القارئ يربط هذه الفواصل والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني.[1]

- **الحذف الفرضي:** وهذا النوع من الحذف الذي لم يوضحه جيرار جينيت بدقة يمكن أن نحدده من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية، لكن يتم إستحضاره عرضًا عن طريق الإسترجاع، وهو نوع صعب الإدراك، لأنه من غير الممكن تحديده بدقة، بل تستحيل أحيانا موضعته في موقع ما.[2]

فإذا كانت دراسة نظام السرد تعنى بدراسة العلاقات بين زمن الحكي وطول النص، حيث أن الزمن يقاس بالثواني والسنين، والطول بالجمل والصفحات وذلك قصد إستقصاء التغيرات التي تطرأ سرعة السرد من تعجيل وتبطئة، وهو ما يسمى بالديمومة التي رصد فيها جنيت حالتين من التوافق وحالتين من التقابل إجمالا، بداية المشهد وهو حالة التوافق التام بين حركة الزمن وحركة السرد، ويسمى المشهد الطريقة الدرامية في كتابة القصة.[3]

بما أن الرواية سرد درامي فإن الأحداث القوية فيها تتحول تلقائيا إلى مشهد والثانوية تؤول إلى ملخص (إيجاز)، وإذا كان الحوار يعد التجلي الخالص للمشهد فإن ذلك يحدث في حالة الحوار المجرد الذي يلتزم حدود الموقف، يمكن للمشهد أن يحتوي على المفارقات الزمنية والوصف وتدخلات الكاتب الموجهة للعملية السردية وتعليقات السارد الأخلاقية والفلسفية، أما الإيجاز فهو تلخيص عدد من السنوات في بضع جمل أو صفحات، فتسبق حركة الزمن حركة السرد، إضافة إلى المقطع ويتعلق الأمر بمدة من

[1]– ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 138.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 138.

[3]– ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 22.

الحكاية ويجب أن تكون هناك إشارة دالة على الحذف كحذف أو أن يكون على الأقل قابلاً للإستنتاج من النص، ويكون وظيفيًا.[1]

3- التواتر Fréquence:

يوضح جينيت في كتابه خطاب الحكاية أن نقاد الرواية ومنظروها لم يدرسوا ما أسميه تواترًا سرديًا، أي علاقات التواتر أو بعبارة أكثر بساطة علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، لم يدرسوه إلاَّ قليلاً حتى الآن ومن ذلك فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، وهو من ناحية اخرى امر مشهور لدى النحاة على مستوى اللغة الشائعة، ليس حدث من الأحداث بقادر على الوقوع فحسب بل يمكنه أيضا أن يقع مرة أخرى، أو أن يتكرر، فالشمس تشرق كل يوم وطبعا إنَّ تطابق هذه الحدوثات المتعدد مشكوك فيه تمام الشك، والواقع أن التكرار بناء ذهني يقصي من كل حدوث كل ما ينتمي عليه خصيصا لئلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات التي من الفئة نفسها والذي يقوم على التجريد.[2]

على سبيل التبسيط يمكننا القول الحكاية أيا كانت يمكنها أن تروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة، ومرات نهائية ما وقع مرات نهائية، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية[3]. إذ «التواتر هو العلاقة بين تكرر الحدث أو الأحداث المتعددة في الحكاية وتكررها في القصة»[4]

---

[1]- ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 23.

[2]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 129.

[3]- ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 129.

[4]- إبراهيم صحراوي، بنية النص الروائي، ص 90.

يعرف جيرار جينيت التواتر بأنه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصة، ويشير إلى أن هذا العنصر الزمني بقي مجالا مهملا من طرف النقاد ومنظري الرواية، تبرز قيمته من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص.[1]

نذكر الأنماط الأربعة من علاقات التواتر:

1- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة: وهو ما يتوافق فيه تفّرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود هو الأكثر شيوعا بما لا يقاس هو شكل من الحكاية يتوافق فيه تفرد المنطوق السردي مع تفرد الحدث المسرود، نقول عنه أنه مشهد تفردي أو مفرد.

2- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية: علاقات التواتر بين الحكاية والقصة، يظل هذا النمط الترجيعي تفرديا فعلا، وبالتالي يرتد إلى النمط السابق ما دامت تكرارات الحكاية لا تتعدى فيه حسب تماثل قد ينعته رومان ياكبسن بأنه أيقوني التوافق مع تكرارات القصة، فالتفردي لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين بل يتساوى هذا العدد.

3- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة: مثلا قولنا: أمس نمت باكرًا، أمس نمت باكرًا، فيمكن هذا الشكل أن يبدوا إفتراضيا تماما، ووليدا ناقصا للذهن التأليفي، وغير ذي ملاءمة أدبية، ولا شك أن المفارقات الزمنية التكرارية تنتمي إلى هذا النمط السردي الذي تحققه تحقيقا عابرا كثيرا أو قليلاً.

4- أن يروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية: مثال: نمت باكرًا يوم الإثنين، الثلاثاء، فمن الواضح عندما تقع مثل هذه الظواهر التكرارية في القصة، ألاّ

[1]- ينظر: عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 140.

يحكم البتة على الحكاية بإعادة إنتاجها في خطابها كما لو كانت عاجزة عن أدنى جهد تجريدي وتركيبي.[1]

[1]– ينظر: جيرار جينيت خطاب الحكاية بحث عن المنهج، ص 130.

II I - مفهوم المكان وأنواعه

يأتي المكان في مقدمة العناصر التي يقوم عليها البناء السردي، سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة، أم قصة طويلة، أو رواية. إذ للمكان قدرة على تصوير الأشخاص، وحبك الحوادث، مثلما للشخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية، فالتفاعل بين الأمكنة، والشخص، شيء دائم ومستمر في الرواية، مثلما هو دائم ومستمر في الحياة، فتكوين المكان، وما يعروه من تغير في بعض الأحيان، يؤثر تأثيرا كبيرا في تكوين الشخوص، وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية فهو وصف لا يقتصر على الإطار الجغرافي الذي تقع فيه الحوادث، وإنما يؤدي دورا حيويا في مستوى الفهم، والتفسير والقراءة النقدية ويمثل مدخل ينظر من خلاله إلى عالم الرواية، والوقوف على مراميه ومدلولاته العميقة ورموزه، وما فيه من جماليات الوصف إلى جانب جماليات السرد القصصي[1].

1- مفهوم المكان الروائي:

المكان الروائي في أغلب الدراسات هو المحور الذي ظلت تدور في فلكه أغلب المصطلحات، وتكاد تجمع معظم الدراسات النقدية الحديثة على أن مفهوم المكان في الرواية هو المكان المتخيل الذي تصنعه اللغة، ويتم إدراكه عبر الاستذكار أو التداعي عن طريق الحلم[2].

[1]- ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 131.

[2]- ينظر: حسين خالد حسين ، الفضاء الروائي والعلاقات النصية، ص 119.

تختـرق الشخصـيات الفاعلـة المكـان الروائـي لتخـوض فيـه تجربتهـا فـي صـنع الأحداث، وهذا يعني استحالة وقوع الأحداث واستحالة ممارسة الأبطال لأدوارهم في الفراغ حتـى وإن كـان العمـل الروائـي متخـيلا، فالمكـان بنوعيـه الـداخلي أو الخـارجي يظـل هـو الأرضية التي تجري عليها كل الأحداث، وهو أيضا المسرح الذي يحتضن الشخصيات الفاعلة، فمن غير الممكن أن نتصور تواجد الشخصيات الصانعة للأحداث تتحرك في الفراغ، فحينما نتابع حركة هذه الشخوص ينشأ بصورة غير مباشرة إحساس المكان.[1]

2- المكان كمصطلح:

السؤال عن المكان مرتبط في الواقع بالسؤال عن الوجود الإنساني، هذا الوجود الذي تحقق دوما في ظل مكان حيث كان رحم الأم هو المكان الأول الذي مورست فيه الحياة بشكل أو بآخر، ثم جاء المهد ثم البيت، ثم الشارع ثم المدرسة، ثم المدينة أو القرية، ثم أمكنة أخرى يكون آخرها القبر.

ما لا شك فيه أن الأمكنة التي نعيش فيها أو نحلم بالعيش فيها لا تبقى جامدة خاصة إذا تعلق الأمر بشاعر، إنما تسكن ذاكرته، وتأسر خياله والمكان الذي يأسر الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا خاضعا لأبعاد هندسية وحسب، بل هو مكان عاش فيه الناس ليس بطريقة موضوعية، وإنما بكل ما للخيال من تحيزات.

نعرض مفهوم الناقدين (أبراهام، أ. مول **Abraham A. Moles**)، (وإليزابيت رومر **Elisabéth Rhomer**) للمكان، وهما ينطلقان من فكرة مؤداها أن الإنسان هو مركز

[1]- ينظر: : حسين خالد حسين ، الفضاء الروائي والعلاقات النصية ، ص 119.

العالم، وأن المكان يحيط به من جميع جوانبه في شكل قواقع متتالية فعلا، ويقسم الباحثان الأمكنة إلى أربعة أنواع:

1- عندي: وهو المكان الحميم الذي يملك المرء فيه كل السلطة.

2- عند الآخرين: شبيه بالأول في أنه يمنح الإنسان شيئا من الألفة والحميمية مختلف عنه، في كون الإنسان يشعر فيه بأنه خاضع لسلطة الغير.

3- الأماكن العامة وهي أماكن تخضع للسلطة العامة، نشعر فيها بالحرية ولكنها حرية محدودة.[1]

4- المكان اللامتناهي «هو المكان الذي نستطيع أن نمثل له بالصحراء حيث لا يكون هو المكان ملكا لأحد، كما أن سلطة الدولة بعيدة عنه».[2]

يتمثل المكان عند **(غاستون باشلار)** في البيت وهذا لا يعني أنه لا مكان في العالم سوى البيت، لكن باشلار، وانطلاقا من تركيزه على قيم الحميمية والحماية يعتقد أن كل الأمكنة المسكونة حقا والمحلوم بها تحمل جوهر مفهوم البيت، فحيثما يجد الإنسان مكانا يتمتع ببعض صفات المأوى ينشط خياله، فيتبنى جدرانا ويفرق في التمتع بوهم الحماية، أو عكس ذلك قد يعيش المرء خلف جدران حصينة ومع هذا نجده يرتعش خوفا وشكا بحصانة هذه الجدران باشلار ركز في عمله على الجانب النفسي للمكان، فهو لم يعطي مفهوما متكاملا للمكان الأدبي، إذ نجد الناقد السوفياتي **(يوري لوتمان)** يعطي لموضوع المكان بعدا آخر، حيث إنه يربط بينه وبين العمل الفني، باعتبار أن هذا الأخير هو

[1]- ينظر: فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص 17.

[2]- المرجع نفسه، ص 19.

مكان تحدد أبعاده تحديدا معينا، وهذا المكان من صفاته أنه متناه، غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي الذي تتجاوز حدود العمل الفني[1].

يلاحظ يوري لوتمان أن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية تنطوي على صفات مكانية، وهكذا تتحول ألفاظ مثل يسار ويمين من الدلالة على ظرف مكان مبهم للدلالة على بعد إديولوجي فيعرف المكان على أنه مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر والحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة[2].

المكان ليس فضاء أو مساحة للحياة، فمثلما يمتلك دلالته على الصعيد النفسي للشخصية، أيضا دلالة إيديولوجية وأخلاقية واجتماعية للفضاء الذي يعكسه.

3- الفضاء كمعادل للمكان:

يفهم الفضاء على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي **Lépace géographiques**، فالروائي مثلا في نظر البعض يقدم دائما حدا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق أجل تحريك خيال القارئ أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن.

فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة. وهناك من يعتقد أن الفضاء الجغرافي في الرواية يمكن أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون تماما مثلما يفعل الاختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري فهؤلاء

[1]- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص 21.

[2]- المرجع نفسه، ص 22.

لا يهمهم من سيسكن هذه البنايات ومن سيسير في هذه الطرق، ولا ما سيحدث فيها، ولكن يهمهم فقط أن يدرسوا بنية الفضاء الخالص.[1]

لما تحدثت "**جوليا كريستفا**" عن الفضاء الجغرافي لم تجعله – أبدا– منفصلا عن دلالته الحضارية، فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم وهو ما تسميه إيديولوجيم العصر، و هو الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور ولذلك ينبغي للفضاء الروائي أن يدرس دائما في تناصيته أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة، إنها تعتقد مثلا أن الفضاء الجغرافي المكاني بالنسبة لعصر الروائي.[2]

2- أنواع المكان:

شغل المكان موضعا هاما في الرواية تحديدا ،فقد يغني حضوره المدروس القارئ عن البحث عن بطولة بشرية أو أسطورية فإن هذه الأهمية تتضاعف في السيرة الذاتية وعلاقتها بالمكان الواقعي، حسب الروايات نجد عدة أنواع للأمكنة يوظفها الكتاب من بين هذه الأنواع:

أ- المكان الطباعي: « ونقصد به المكان الذي يحتله النص على الصفة ذلك أن الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية ومتوازنة فقط إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند وهو في عموم الحالات الورقة البيضاء، ويدخل ضمنه كل ما

[1]- ينظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1991، ص 53.

[2]- المرجع نفسه، ص 54.

له علاقة بالنص وطريقة عرضه على الصفحة البيضاء بدءا بحجم الكتاب مرورا بالورق ونوعيته، ومختلف التقنيات الطباعية التي يوظفها الشاعر في تنظيم صفحته من فراغات وحواش وألوان، وانتهاء بالغلاف وما يحويه من رسوم وألوان»[1]

ب- المكان الجغرافي: وهو المكان الذي تدور فيه الاحداث أو المكان الذي يغري الشاعر فيتحول إلى موضوع تخيل، وهو غالبا ما يحدد جغرافيا من طرف الكاتب، وينبغي لنا أن نشير إلى أن المكان الجغرافي يكتسب داخل النص أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية.

ج- الفضاء الدلالي: هو المكان الدلالي، بالمعنى وما يوحد بين التعبيرين التعبير الموحي.[2]

نورد أنواع أخرى للمكان حسب تقسيم غالب هلسا ثلاثة أنواع هي:

1- المكان المجازي: وهو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي بل هو أقرب إلى الافتراض، وهو مجرد فضاء تقع، أو تدور فيه الحوادث، مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون.

2- المكان الهندسي: وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.

[1]- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ص 23.

[2]- المرجع نفسه، ص 24.

3- مكان العيش: المكان الأليف، وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه.[1]

للمكان مستويات عدة تندرج ضمنها هذه الأنواع إذا نظرنا إلى المكان من وجهة نظر فكرية، لأن المكان ليس محض مكان موضوعي، إنما مكان روائي فني، ففي الرواية لا نواجه فضاء خاصا إنما أجزاء وعناصر منظور إليها بطريقة خاصة، هناك مستويين من الأمكنة.

- **المكان المغلق:** مثل الحجرة، السجن، يرى بحراوي أن السجن مثلا مكان مغلق، يمثل فضاء للعزل والتفرد القسري، وهو عالم مفارق للعالم الحرية، خارج الأسوار.

- **المكان المفتوح:** مثل الشوارع، المدينة مثلا كتلة اسمنتية صماء بل يخترقها دفق إنساني حي، كما يجعل منها شروط وجود.

فالمكان المغلق محدود والمفتوح لا حدود له.[2]

3- أهمية المكان:

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، ليس لمجرد أنه أحد عناصرها الفنية أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات الروائية فحسب، يتحول في بعض الأعمال الروائية إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات، إذ يمنحها المناخ الذي تعمل فيه، وتعبر عن وجهة

[1]- إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 133.

[2]- ينظر: أسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص 63.

نظرها ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف، بهذا لا يكون المكان قطعة قماش بالنسبة إلى اللوحة بل الفضاء الذي تصنعه اللوحة، والمكان في الرواية قائم على خيال القارئ وليس في العالم الخارجي، وهو مكان تستثيره اللغة، من خلال قدرتها على الإيحاء، فهناك من يميز بين المكان في العالم الخارجي والمكان في العالم الروائي (الفني).[1]

جمالية المكان

* المكان مكون جمالي يتدخل في بناء أي عمل فني، سواء أكان أدبيا أو تشكيليا، إذ من خلال المنهج يقرأ المكان باعتباره موقعا تتحقق فيه تجربة إنسانية في الحياة.

* نجد باشلار ينطلق في دراسته للمكان في النص الأدبي من اللغة النفسية لدى المبدع، ليس بدافع إبراز آليات إشتغال اللغة لكن لإبراز بناءها للمكان.[2]

* من خلال توضيحه أن البيت هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، والأمر يتجاوز البيت، ليتحداه إلى المكان في مفهومه الشامل، والذي لا يمكن اعتباره عنصرا محايدا ومفصولا عن المكونات النفسية للإنسان من ذكريات وأحلام.[3]

[1]– ينظر: أسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، ص 57.

[2]– لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، ص 24.

[3]– المرجع نفسه، ص 25.

– إذ تعتبر اللغة أكثر قدرة تعبيرا عن العلاقات المكانية من خلال استحضار مختلف الأمكنة في النص السردي الروائي، فيعيشها القارئ من مستوى المخيلة فجيرار جنيت تمثل له اللغة فضائية أولية، لقدرتها في الوصف والسرد في النص الروائي.[1]

– لا يخفى على أي دارس نفي أهمية المكان في دوره في التشكيل الروائي واحتواء الأحداث إذ لا نكاد نجد أي عمل روائي لا يخلو من الفضاء المكاني، فنجد «إقرار النقد بأن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور أو الخشبة في المسرح وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى»[2]

فالإنسان بطبعه ابن بيئته والبيئة من أسسها الفضاء المكاني بكل أبعاده، وهو حامل تاريخ الإنسان، فبعض الأماكن لها دلالات ذات أهمية كبيرة ليس فقط على الحيز الروائي بل يتجاوز إلى الواقع من خلال التراث المادي المتمثل في العمران، فالبيوت والقصور، والمنارات القديمة التي عاش فيها يركز عليها الأدبي والتاريخي والاجتماعي في طرح مواضعه وأبحاثه سواء كان دراسة أو علما أو فنا أو أدبيا.

[1]– ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، ص 31.

[2]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للنشر، الجزائر، د ط، 2010، ص 30.

4- وظائف المكان:

الرواية عبارة عن مجموعة أحداث في مكان معين وزمان معين، يربط ويجسد هذه الأحداث اللغة فتجسدها رواية بكل عناصرها ما يجعل من العمل نسيجا متشابكا، محكم التلاحم، شديد الاتساق والترابط، إذ يمثل المكان وبصفة خاصة البعد المادي الواقعي للنص الروائي.

أهم ما يجذب القراء الوصف وذلك من خلال تصوير الأمكنة في الرواية وله المكان له القدرة على تصوير حالة الأشخاص وصياغة كل التغيرات التي تحدث في الرواية، وله دور في تكوين الأشخاص.

نقول أن وصف الأمكنة له دور في فهم الأسرار العميقة للشخصيات الروائية فهو وصف لا يقتصر على الإطار الجغرافي الذي تقع عليه الأحداث[1]، يؤدي المكان دور حيوي في مستوى الفهم، والتفسير والقراءة النقدية ويمثل مدخل ينظر من خلاله إلى عالم الرواية.

الاهتمام بالأمكنة في السرد الروائي يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي توصيله إلى المتلقي، من خلال ذكر الاسباب التي أدت إلى اختيار الأمكنة، أسباب سياسية، اقتصادية، تاريخية، مثلا على أن النص الروائي ينتمي إلى التاريخ العربي، أو البعد الثقافي للمكان، مثلا معلم أثري أو فضاء ثقافي، ففي كل زاوية وفي كل طريق، وشارع وكهف وقطعة أرض برية تم الكلام عنها مثلا في الرواية يرمز إليها الكاتب أو يوحي إليه من بعيد.[2]

[1]- ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 131.

[2]- المرجع نفسه، ص 132، 133.

أيضا نجد من أبرز وظائف الفضاء المكاني علاقته مع بقية عناصر الرواية أي كان شكلها تحتاج نقطة إنطلاق في الزمن ونقطة إندماج في المكان، يسند إلى الأولى تنظيم حركة الأحداث في الزمن والثانية تنظيم حركة الشخصيات في المكان، ونجد أن هناك ما يقوم إلى الضرورة إلى التفريق بين المكان والموقع، حيث أن الموقع هو الحيز الذي يؤطر كل أحداث الرواية فنجد أن الحدث محكوم بإحداثيتين الأولى تتعلق باندماجه في الزمن، والثانية باندماجه في المكان، ونلاحظ أن المكان يدرك حسيا بطريقة مباشرة والزمن يدرك نفسيا، يجعل وصف الأمكنة والمشاهد الطبيعية وصفا للزمن، أي أن الزمن يمتد بعدا في المكان.[1]

يشير إلى الفكرة السابقة في علاقة المكان بالزمن الفيلسوف غاستون باشلار في معرض حديثه في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفا وهذه من وظائف المكان، وهذه الفكرة يسميها **(ميخائيل باختين)** بالكرونوتوب (**Chronotope**)، مصطلح قصد به تواجد الزمن مخزنا في المكان، مع أن للزمن صلات مع عناصر الرواية الأخرى من حدث وشخصيات ما يعطي الرواية بنيتها الشكلية والدلالية.[2]

للفضاء المكاني أهمية في النصوص الروائية لا تقل عن أهمية الزمن على الرغم من أن تحليلات السرد الأدبي قد إهتمت أكثر بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات وزمن الخطاب، إذ لم تعط أهمية للمكان الروائي عدا ما أشار إليه "غاستون باشلار"

[1]– ينظر: عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، ص 31.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

عندما قام في شعرية المكان، بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر، التي تتاح لرؤية السارد أو شخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت، والغرف المغلقة أو في الأماكن المنفتحة الخفية أو الظاهرة المركزية أو الهامشية.

أولى الكتاب كل ما يتعلق بالبناء الروائي أهمية بالغة، أمثال "**سيزا قاسم**" التي أولت الدلالة، السيموطقية للمكان أهمية ملحوظة على الرغم من أن إهتمامها سابقا، كان منصبا على الوظيفة التكوينية، بقدر ما هو حديث عن وظيفة المكان بالنسبة للدلالة النصية أي البنية السيموطقية للنص.[1]

فأهميته أشمل من كونه إطارا حاملا للأحداث إلى معانيه وما يتوج به من معاني خيال في شعرية متناسقة تتضح في السرد الروائي، تخرج به من واقعيته إلى وظيفة الربط بين الاحداث والحيز الشامل لكل الشخصيات وحركاتها في الرواية، ودور هذه الفضاءات التي تشغلها مع ذلك يتوافق الزمن السردي في كل من الوصف والحوار والحدث مع المكان الروائي.

[1]– ينظر: طه وادي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط 1، 2006، ص 69.

ملخص الرواية:

رواية دمية النار لبشير مفتي هي الرواية السابعة في رصيده السردي بعد أعمال صدرت على مدى السنوات الماضية.

الرواية دمية النار، المؤلف، بشير مفتي، دار النشر، الدار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، بيروت، الطبعة الأولى، سنة النشر 2010.

- عدد الصفحات: 165.
- عدد المقاطع الرواية مقطعين.
- الجزء الأول: الروائي.
- الجزء الثاني: رضا شاوش.

دمية النار رواية نشرت قبل ربيع الثورات العربية كانت تحكي واقعا جزائريا بحثا وتتنبأ بتغيير جذري وجديد له.

تتضمن الرواية سيرتان ذاتيتان...الأولى مختصرة وإن كانت مكثفة عن الروائي نفسه ومناسبة تعرفه على رضا شاوش، والسيرة الثانية هي رضا شاوش الذي ترك مسودة روايته لثرى النور كيفما شاء، فنجد أنفسنا أمام إعترافين وكاتبين، وإن إختلفت مستويات السرد عندهما، فترتفع الكفة لصالح رشا شاوش الذي كانت سيرته بصورة طويلة وإعترافاته التي تجعلنا نتعاطف معه رغم غرابة ما كان يقدم عليه، وشاية، إغتصاب، قتل.

كان الروائي حاضرا ليبرر أفعاله، بتقديم مونولوغات طويلة تسمى في شرح الحالة، وبحرصه الشديد أيضا على تقديم حالات ندمه على ذلك أو حتى من خلال تفسيرات طويلة من تأثير البيئة والمحيط.

من حي بلوزداد الشعبي بدأت حكاية الشاب رضا الذي وصف لنا مكان ولادته وطفولته وأهله، وشدنا بأمرين علاقته الهشة والمشوهة مع والده وحيه الغريب لرانيا التي تكبره بسنوات وتحب غيره.

وهذان الأمران كان لها الأثر البالغ على حياته لاحقا، فكره طريقه تعامل والده مع الناس خاصة قسوته مع والدته، ويمقت أيضا عمله في السجن، أين كان يحترف تعذيب الناس، ليتفاجأة بإنتحار والده، وشعوره المتعاظم بتفاهته بعد أن رأى رانيا مع شخص آخر فيشي بها لشقيقها الذي يوقفها عن إتمام دراستها فيدخل في دوامة لوم نفسه.

ينتقد شقيقه أيضا الذي ورث مهنة والده ويراه صورة عن الخنوع والإنذلال ،من البداية يعترض على قدره مقتنع بدوره في خدمة جهاز في السلطة ،ظروف كثيرة ومنها فشله في حبه الكبير الذي دفعه لارتكاب الحرم (الاغتصاب) سيقوده إلى أن يتغير مع من يحيط به من أفراد العائلة وجماعته الذي يعمل معها ،طبقا ليس هذا هو السبب الوحيد كانت الظروف المحيط به تدفعه إلى أن يتحول إلى مصاص دماء أو حتى آكل لحوم البشر إن التدخل من الداخل يعني طرح أسئلة كثيرة عن الحياة في عمقها والحياة على سطحها ذهب تخييله إلى بعيد، فما من حكايات واقعية سنوات العنف جعل الرواية أقل وحشية من الواقع الذي عشناه.

فورث رضا شاوش ماضي والده فكان كلما فكر في إصلاح أمر ما زاده سوءًا والشاب الذي إنتقد مضي والده ورفضه سرعان ما إندمج هو الآخر في ذات الخلية وصار

"دمية اليد الشياطين" يأمرونه بالقتل فيفعل في حق رجل حكى له عن ماضي والده، وأفشى له كيف أن والده إدعى الجنون، بعدها تطلب رانيا منه مساعدة إبنهما الذب إلتحق بالجبل وظل هناك، رضا الذي كان يرفض الزواج وإنجاب أطفال ..... يصدم بحقيقة أبوته لشاب قد يقتله، بهذا يكون الكاتب قد خاض تجربة معقدة من خلال محاولته للرجوع إلى أصول التطرف في الجزائر فيتحرك تاريخ الوطن مؤثرا على الأفراد، ويظهر في الرواية غياب المستقبل في الرواية وإنتشار الضباب.

تحولت هواجس رضا شاوش إلى أفعال إجرامية فيما بعد فقد معها جدوى الحياة مما يجعل بقاءه على قيد الحياة دون هدف، فكانت نهاية الرواية مفتوحة للقارئ للتأويل.

فحملت الرواية خيبة الأمل بطل الرواية رضا شاوش، تشوه صورة الأب وفقدان أمان الحب في صورة المرأة "رانيا مسعودي" وخيبة كريم أخ رانية وخيبة الشاب عدنان الذي ظهر في أحداث النهاية كإبن غير معلن عنه مصدرها فقدان الصلة بأسرة سوية تؤمن له الإستقرار اللازم.

فكانت كل شخصيات الرواية مثل الدمى يقصون عليهم ويعوضونهم بدمى أخرى تستجيب أكثر، فلم يكن العالم الذي دخله رضا سوى رمالا متحركة تبتلع كل يوم شيئا من إنسانيته.

في روايات بشير مفتي عدد كبير من الأسئلة وعدد كبير من الشخصيات لا يتوقف عن أسئلتها وهناك شخصيات لا تستسلم للواقع.

وظف في رواياته عدة شخصيات، الكاتب الذي يجد نفسه والمتهم من طرف المجتمع والسلطة من جهة أخرى.

يواجه الروائي طابوهات كثيرة (الدين، الجنس، السياسة) وكأنه في حرب مع المجتمع، وهو يدرك أنه في معركة خاسرة مسبقا ودوره أن يفتح الطريق للآخرين، نحو ما يراه نهجا مختلفا، أما الشخصيات التي يوردها فهي متنوعة ومتعددة، وتحمل معها حكايات أحلامها وجراحها، فهناك من يذهب إلى أقصى أحلامه وينتصر وهناك من يسقط في منتف الطريق.

معظم أعماله تحكي واقعا جزائريا بحتا وتتنبأ بتغيير جذري وجديد له وهو ما لم يحدث في الجزائر إلى الآن.

تحدث عن الوطن وبالأخص عن تاريخ الجزائر العشرية السوداء وما خلفه الاستعمار فتحضر فترة نهايات الثمانيات والتسعينات في كثير من أعماله الروائية.

الفصل الثاني

بنية الزمان في رواية "دمية النار"

I- المفارقات الزمنية

II- المدة

III- التواتر

يعتبر الزمان من أهم العناصر السردية في الأعمال الروائية، إذ لا تخلو أي رواية من احتوائها على عنصر الزمان بما يشمله من مفارقات زمنية والمدة والتواتر، فتكون بذلك أحداث الرواية ضمن حيز زماني ومكاني.

يعكس لنا الزمان ظروف الأحداث والتدرج في العمر للشخصيات ومناسبات الأحداث، وكل ما يقوم به سواء الإنسان في حياته، أو الروائي في ضبط الوقائع في الرواية محكوم بالرجوع إلى الزمان.

يحدد من جهته الإطار العام لأحداث الرواية والرواية ككل، يرسم لنا مختلف التغيرات في الحبكة الفنية في الرواية عبر الفترات الزمنية المختلفة، بإختلاف مدتها، وله دور هام في إبراز القيمة الفنية والجمالية للرواية.

I- المفارقات الزمنية في رواية دمية النار

1- الاسترجاعات: Analepses

نعتبر الاسترجاع الزمن السابق لبداية الرواية، والاسترجاع نوعان بارزان كما سبق وأن ذكرنا، الخارجي والداخلي، فالرواية تضم الاسترجاع بكل أنواعه، فالروائي يمزج الأنواع لسرد روايته ضمن مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث الرواية.

أ- **الاسترجاع الخارجي:** هو الذي يعود إلى ما وراء الإفتتاحية وبالتالي يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الإفتتاحية، لذلك نجده يسير على خط زمني مستقل وخاص به ومنه فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية.[1]

تكثر الاسترجاعات الخارجية في رواية دمية النار نذكر منها:« كان ذلك في أواخر شهر سبتمبر سنة 1985 تلك الفترة التي كانت حينها واحدة رغم البؤس الاجتماعي المفرط والذي كان يحيل أكثر الأحلام شراسة إلى رماد رميم»[2] يعود بنا الروائي من خلال المثال وهو يسترجع لقاءه لأول مرة برضا شاوش زمن الثورة، يحاول أن يعطي للقارئ معلومات عن زمن ما قبل السرد، فيعطيه نظرة حول ماضي الشخصية رضا شاوش وحالة زمن الجزائر غداة الاستقلال، يحيل أيضا على حالة نفسيته في تلك الفترة بتذكره صباه، وإندفاعه للحياة زمن الشباب، يحيل على ماضيه، وإعطاء بعض المعلومات التي تيّسر فهم الرواية، والسرد الداخلي يكتمل بفضل السرد الخارجي الذي يوضح الغامض والمجهول من الماضي السابق، ويأخذ من خلالها الراوي الأحداث بعين القارئ، فتفسر السرد الإفتتاحي للرواية وتعطيه جمالية لا يستطيع إكتسابها إلا بفضله.

فالاسترجاع يعد ذاكرة الرواية بشكل خالص فيربط بين الراهن الحاضر والماضي، ويجعل بينهما علاقة لا تخلو من الإنسجام والإنفاق مثلما هو متواجد في الرواية التطبيقية.[3]

---

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 18.

[2]- بشير مفتي، دمية النار، دار الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 80،05.

[3]- ينظر، نجيب الكيلاني، المختار، ج1، القاهرة، ط2 ، د/ ت، ص 72.

يظهر من خلال قول الراوي:« وكنت أحب تلك الأزقة الضيقة بالرغم من خطرها ليلا، كنت أحب وأنا صغير، ان أمشي مع أخي الكبير متشبثا بيده، حتى لا أضيع أو أسقط أو تلتهمني زحمة ذلك الحي الشعبي الكبير»[1] فروى لنا الروائي هذه الأحداث الماضية التي إسترجعها، وقعت قبل بداية زمن السرد عائدة إلى نقطة سابقة للسرد في الرواية، ويتضمن الإسترجاع كل أحداث الرواية من زمن، وحدث ومكان.

كما يلجأ الراوي دائما إلى الخلط في طريقة السرد، ويستبعد الأحداث حسب تسلسلها أي أنه يحاول أن يأخذ القارئ إلى أبعد حد ثم يعود به ليذكره بمجريات الرواية السابقة كي يربط الأحداث، فنجده ينطلق من الحاضر إذ به يوغل في التأمل في الزمن الماضي أو أنه يمر به فقط بنظرة خاطفة.[2]

في المثال التالي يتحدث الراوي عن معلمته بعد أن أخذ بالسرد وغاص به في الحديث عن ضرب والده لوالدته، وأيام الثورة، وأيام القهر بالمدينة إلى غير ذلك، يروي ذلك في قوله: «أتذكر معلمتي تلك في الزمن الطفولي البعيد وما جرى لها بعد ذلك من ألام... لقد طردها المدير الكلب لأنها وبخت معلما وجه لها ملاحظات على ملبسها الفاضح بحسب رأيه»[3]

فكان هنا ما يسمى بالتلاعب الزمني، فتحدث الراوي على انتحار والده بعد عمر الخمسين، ثم عاد لطفولته مع معلمته تلك، فأفاد الاسترجاع هنا سد ثغرات النص لما فيه من خلل في التأخير والتقديم والمد والجزر ما أعطى للرواية نظرة خاصة، في قالب

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 24.

[2]– ينظر، جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 16.

[3]– بشير مفتي، دمية النار، ص 30.

سردي متميز، هذا ما يجعل من النص السردي أكثر تشويقا لمعرفة ماضي الشخصية وما أحاط بها من أحداث.

الرواية عبارة عن عدة استرجاعات أوردها، الروائي وحافظ على نفس الوزن السردي من خلال الحبكة الفنية للرواية، نستشهد بالنموذج:« لقد بدأت الأمور هكذا بعد الاستقلال إلتقينا وتحدثنا، وكانت الفكرة تأسيس جماعة في الظل تحمي البلاد وتسيرها من خلف ستار»[1]

فكان هذا الاستذكار حول الشخصية الإيطار وما حصل في الزمن الماضي فأفاد هذا الرواية والسرد، وهي عبارة عن إعطاء معلومات عن ماضي الشخصية[2].

يتضمن المثال التالي استرجاعا خارجيا:« لقد سألتني مرة عن والدك وقلت لك إن حكمك قاس جدا، عليه، والدك، فعل شيئا أخيرا ليهرب من هذا السجن، لقد قام بكل ما طلبناه منه فعله، لكن عندما أنّبه ضميره، وأحّس بأنه لا يحمي بلده، بل جماعتنا، إدّعى الجنون ليفلت من قبضتنا، لقد إنطلت حيلته على الجميع إلاّ عليّ... لقد قضى سنواته الأخيرة سعيدا للغاية، وعندما رأيت سعادته تلك شعرت بالغيرة منه منذ تلك السنة»[3].

كان ذكر السارد للاسترجاع الخارجي قبل بداية الرواية، فالسارد لم يذّكر به وهو داخل النص السردي، بل كانت سد ثغرات داخل النص لم تذكر في تسلسله الداخلي،

[1]– المصدر نفسه، ص 100.

[2]– ينظر: هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، دار الإنتشار العربي، ط 1، 2008، ص 65،73.

[3]– بشير مفتي، دمية النار، ص 137،138.

فطالما كان السرد الخارجي المحكي مكملا للمسرود الداخلي، إذ يتواجد به نقص لابد من إستذكار أولي خارج عن المحكي الداخلي.

2- الاسترجاع الداخلي: يعود الاسترجاع الداخلي إلى ماض لاحق لبداية الرواية، قد تأخذ تقديمه في النص[1]، فيستعين الراوي بهذه التقنية عندما يشعر أن عليه أن يقطع الإستمرار في الترتيب الزمني والعودة بالزمن إلى الوراء، فكان بشير مفتي متعدد الأساليب من الاسترجاع الداخلي المتضمن في الرواية مثل:« كانت تلك في بداية معرفتي بذاك الشخص الذي إستأثر بإهتمامي فجأة، كما لو كان موضوع رواية رغبت في تتبع أطوارها ومسارها منذ النشأة حتى النهاية إلا أن الحظ لم يسعفني بلقائه إلا مرات قليلة تعد على أصابع اليد.»[2]

فالراوي يسترجع هنا لقاءاته مع الشخصية رضا شاوش، والتي كانت قد ذكرت في بدايات هذه الرواية، ومن شد لهفته للشخصية والتعرف بها كان يؤكد على ضرورة تلك اللقاءات، فكانت دلالات الاسترجاع الداخلي هنا ذات مقصد ألا وهو التشويق وإثارة القارئ لمعرفة حقيقة هذه الشخصية البطلة، والتحفيز على الفهم أكثر، وجذب الانتباه حتى يكون الأثر قويا، وفضلا عن كون الاسترجاع أحد أساليب التشويق التي يعمد إليها الأديب في عمله السردي عندما تحتدم الأحداث وتتلاطم، ويكون المتلقي في أشد لحظات الإنفعال مع الأحداث[3]، وللاسترجاع الداخلي عدة وظائف تمحورت من خلال المثال التالي:« كان وقتي يذهب هباء منثورا، وعمري يتقلص في المشي، والنظر بلا مبالاة

[1]- جبر إبراهيم ، الفضاء الروائي، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2001، ص 103.

[2]- بشير مفتي، دمية النار، ص 10.

[3]- نجيب الكيلاني، نور الله، كتاب المختار، ص 72.

لخطوات الناس التي ظلت تبدو لي باستمرار تعيسة الخطوات التي أحسست حينها، أنها تمشي هي الأخرى، بلامبالاة، كنت في المساء أتردد على قاعات السينما أشاهد أي فيلم أمريكي يجعل وقتي يمضي بسرعة»[1].

كان المثال الذي ذكرناه استذكار أحداث ماضية وقعت من قبل في زمن شبابه، تتذكر الشخصية أيام الهباء المنثور، والأيام التي مضت دون أثر يذكر فكانت هذه الشخصية (رضا شاوش) تعيسة جدا لما جرى لها في سابق عهدها، فدلالته هنا التذكير لما وقع إيراده فيما سبق من السرد وعودة له، ويبقى الاسترجاع الداخلي متضمنا للمحكي الأول فهو لا يتسع لدرجة الاسترجاع الخارجي، فالراوي لا يستطيع شمل الأحداث بل يؤخر بعض الأحداث يتطلبها نص الرواية، وهذه الحركة المتواترة هي التي تميز الحكي عن زمن الرواية، ما يمنح الحكي الروائي خصوصيته وجمالياته.[2]

في المثال الموالي استرجاع لذكرى الوالد الشخصية الغامضة في الرواية التي حاول رضا شاوش الابن الأصغر له أن يعرف سر غموضه، وأن وجوده مرتبط بوجود والده يذكر رضا شاوش:« تذكرت أو حاولت التذكر لتسطع الحقيقة في وجهي كالشمس: لا أعرف أي شيء عن أبي، حكاياته الحقيقية دفنها في جبة قلبه بالتأكيد، ودعمها هناك، ثم رحلت معه»[3]، هذه أحداث ماضية عن أبيه طالما طرحها من بداية الرواية وتساؤلات عن الماضي الأليم الذي لا يعرف مرجعه، ودلالته سد ثغرات في النص للضرورة فلا بد أن يحتاج الحكي الراهن للمحكي الأول، وسبب ذلك هو التقلب الزمني، أو ما يسمى

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 48.

[2]– ينظر، مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارسي للنشر، ط 1، 2005، ص

[3]– الرواية، ص 84.

بالتلاعب الزمني، والاسترجاع الداخلي مكمل للاسترجاع الخارجي، حتى تتحد أحداث الرواية مع بعضها فتشكل الإنسجام الروائي الخالص.

يضيف الراوي:« كنت أراهم يتهامسون، ويضحكون ويسخرون ويمزحون، ويتقيؤن من السكر، والمتعة والغواية، كانوا ملائكة وشياطين، رؤوس الفتنة وأئمة الخلاص»[1]، فهنا يسترجع رضا شاوش ذكريات عمله مع الجماعة التي يترأسها الرجل الكهل السمين، فيصف حركاتهم ومزاحهم، وتلك الصورة ما زالت في ذهنه، فهو يصف تلك الجماعة، ويذكرها لنا ويبالغ في الوصف.

هو استرجاع يحمل ألم هذه الشخصية التي تروي قصتها الأليمة والألم الذي سببته تلك الجماعة الغامضة التي لم يكتشف حقيقتها إلا بعد مرور الوقت، وانتهى كل شيء وأصبح في خدمتهم، ولم يكن له أي مهرب منهم، فمثل لنا هنا درجة سخريته منهم وألمه وشعوره المزدوج، وتساؤلاته التي لم تفارق حياته الخاصة مع أبيه، والعامة التي مثلها هو في تنفيذ الطلبات والمهمات التي كانت تمليها عليه، عبارة عن إبهام حقيقي، طالما أمسكه من يمينه دون أن يفلت قبضتهم.

يقول الراوي:« وبينما كنت أفكر على هذا النحو جاءني مرسول منها يطلب رؤيتي، فظننت أنها النهاية بالتأكيد أو أنها ساعة الإنتقام قد حانت، وأنها تريد أن تأخذ ثأرها مني»[2]، نجد في هذا المثال استذكارا لأحداث ماضية وقعت لرضا شاوش، وأخرى توقعها ودارت في رأسه، سابقا هنا يذكر أحداث علاقته مع رانيا وفشلها بعد سوء تصرفه معها، ظنا منه أنها تريد أن تثأر له.

[1]– المصدر نفسه، ص 115.

[2]– الرواية، ص 160.

كل هذه الاسترجاعات الداخلية المتضمنة في الرواية تتمحور حول التذكير بأحداث ماضية، وقع إيرادها فيما سبق من السرد، إضافة إلى سد ثغرات، وإعطاء معلومات وكل هذا خادم للسرد والتداول الرائي.

نذكر القسم الثاني من المفارقات الزمنية:

2- الاستباقات:

يعتبر الاستباق عملية سردية، تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، وهذه العملية في النقد التقليدي تعتبر سبق للأحداث[1].

فالاستباق عملية إستشراف حول مستقبل يمكن للراوي تخيل أحداثه وإعطاء لمحة حول ما سيقع، الحلم مثلا، أو تمييز لما سيؤول إليه الحدث، ومن ذلك قول الراوي: «الحياة قصة غريبة عند ما تروى على لسان شخص سيودع الحياة بعد ثوان معدودات، فكل ما سيستحضره لابد أنه مجرد حنين لما سيفقده للأبد وما سيفقده هو بالضرورة كل ما كان عليه سابقا»[2]

الراوي من ذكره للاستباق يخبر القارئ لما سيحصل في المستقبل القريب ولم يحصل بعد، وعملية تنبأ الراوي تستشرق المستقبل، وتعطي القارئ تطلعات جديدة، كما توهمه بواقعية الأحداث في الرواية، والاستباق مثله مثل الاسترجاع له عدة أنماط أهمها، الاستباق الداخلي والاستباق الخارجي.

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم المجرة إلى الشمال، ص 23.

[2]- بشير مفتي، دمية النار، ص 23.

أ- الاستباق الداخلي:

يعد آلة الزمن وفي أحيان أخرى، ينقل الحدث إلى المستقبل ويتفاعل مع تفاصيله، وكأن الراوي يمتلك آلة الزمن، التي نقرأ عنها في كتب الخيال، تمكنه من السفر والإنتقال عبر الأزمنة المختلفة.[1]

فالاستباق متعلق بالزمن ويعطيه فاصلا روائيا من حيث الأحداث مثل الاسترجاع تماما، وكلاهما لعبة الراوي في تصرفه في الرواية، كما أن الحتمية الزمنية تتطلب ذلك، حيث أن الراوي لا يستطيع تقديم كل ما لديه من الأحداث دفعة واحدة، كما أن القارئ لا يستطيع فهمها حتى يلجأ الراوي إلى التقسيم الروائي المنتظم، والذي هو الاستباق والاسترجاع.

ما يتعلق بالاستباق الداخلي نذكر المثال التالي:« عرفني على جماعته التي كانت تنشط في الخفاء، وقال إنهم سيساعدونني على الفهم والعمل على تغيير الأوضاع».[2]

تكرر الشخصية وصف حالتها مثلا:« لم أتصور أنني سألتقي أيامها برانية من جديد، رانية القصة الغير الممكنة والحلم المجروح، والتي بالكاد برأ جرح عشقها الكاوي كنار حارقة»[3] فهذه الاستباقات عن قرب ودليل ذلك حرف السين على سبيل المثال، فالراوي/ الشخصية يقوم بتنبؤات، القصد منها هو الإشارة والإيحاء القريب، للفت تطلعات القارئ وجعله يعيش ما سيحدث، وحتى يستثمر أفكاره في التخيل الواسع، وحتى يتصور أيضا معه قصة حياته المؤلمة التي لم تكن في الحسبان فكل الأمور كانت تسير عكس

[1]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 15.

[2]- الرواية، ص 37.

[3]بشير مفتي، دمية النار ، ص 57.

ما يتوقعه، فدلالة الاستباقات في هذه الأمثلة سد ثغرة النص التي كان يرمي إليها مثل الاسترجاع ففي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف إسترسال القص المتناهي، وتفسح المجال أمام نوع من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقا من النقطة التي وصلت إليها القصة.[1]

المثال يبدي بوضوح تصورات وأحلام الراوي كمرجعية فنية، فيصبح العالم أرحب وأوسع مما كانت عليه الأحداث، فيحس حينها أنه إستشرق لتصور فني، فيأمل من خلال هذا أن يبرز شخصيته وأفكاره، وقدرته في السرد، فتكون هذه الشخصية هي ركيزته الأساسية في إستخدام أساليب السرد والتمييز بين عناصره.[2]

نستشهد بقول رضا شاوش «... لن أفقد الأمل لن يخيبني الحظ مرة ثانية هذه المرة ستكون رانية مسعودي لي، لي وحدي، ولن يقف في طريقي أي أحد لقد كبرت، وصرت رجلا، وهي صارت إمرأة، سأمد يدي نحوها سأضع يدها على قلبي، وأقول لها أنصتي لدقاته، أنصتي لخلجات روحي، إستمعي للألحان التي يعزفها بحنان وحب...أنا عبدك الضعيف»[3]

نموذج آخر عن الإستباق الداخلي «أمي تقول إن أخي سيخرج هذا الأسبوع من السجن وإنه حالف بالستين أن يقتلني لأنه سمع أنني أعمل وأدرس خارج البيت»[4]

[1]– ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط 1، 1997، ص 71.

[2]– ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 93.

[3]– بشير مفتي، دمية النار، ص 62.

[4]–المصدر نفسه، ص 62.

فكانت هذه التصورات، تجعل الشخصية الإيطار أكثر تطلعا لما سيقع ويحدث لها ومن معها من شخصيات فهنا يبصر رضا شاوش لأفق أوسع هو ورانية، فتأخذ أفكاره بعد مفتوح، وقد كان رضا شاوش يستقر بها لأنه كان يتمنى تحققها، فقد راودته هذه الأفكار مرات عديدة وهو يحاول وقوع واحدة منها: وللأسف كانت خيبات الأمل واحدة تلو الأخرى فعله يصيب واحدة من هذه، مما يجعله يسبح ويأمل بغد أفضل.

نستحضر مثال آخر عن الاستباق الداخلي، يقول رضا شاوش « أقنعت نفسي كذبا أن ذهابي سيكون من باب الفضول لا أكثر، وبالفعل عندما رأيتها لم تهتز شعرة واحدة في فؤادي»[1]

فهذه الاستباقات عبارة عن تطلعات تسمح للراوي بالتلميح إلى المستقبل، فالراوي هنا مشارك فيها، وأشار إلى حاضره بالأخص، فقد مس المستقبل القريب لأنه برمج مساره مسبقا، وكانت وقائع منتهية فهي قفزات إلى الأمام فقط في الزمن السردي.[2]

هكذا يؤدي بنا الإستشراف إلى عالم آخر أوسع من الضيق، فيقفز بنا إلى تصورات قابلة للتصديق سواء بالحدوث أو العكس، في حيز مفتوح للممكن أو غيره، فهو ليس زمنا ميتا فيزيقيا، وإنما هو زمن فني يسعى الكتاب من وراءه إلى فكرة أن الفنان يعيرنا نظرية نبصر بها العالم.[3]

[1]– الرواية، ص 130.

[2]– ينظر: عمر عاشور، البنية السردية الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، ص 19.

[3]– ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص 93.

الروائي يتخيل من باب الاستشراف زمن لاحق مليء بأحداث تكون في بعض الأحيان خيالية مثلما يتصور رضا شاوش ويتعلق بزمن لا يعرف ماذا يخبئ له، فيتصور أحداثا لاحقة يبرمجها في ذهنه وفي فضاءه الروائي الواسع.

يتناول الروائي في المثال الموالي:« ...وأنها تريد أن تأخذ ثأرها مني، وفرحت أيمّا فرح، وقد يعجب البعض من ذلك أيما عجب، أما أنا فلا، فلقد رغبت أن تكون نهاية رحلتي على يدها هي، لتقتلني من أحببتها بجنون وعذاب كبير، ولتأخذني للعالم الأخر بيديها الطاهرتين أحسن من أن يقتلني ذلك المتربص العنيد سعيد بن عزوز»[1]. فنجد أن الاستباق هنا مليء بالطموح والأمنيات بعد عمر طويل كان تمناه بمختلف التمنيات من تلك الفتاة، فكان يود أن يحلم حلم ويكون مشتركا، ومتدخلا به وبحياتها، فلجأ للاستباق وتمنى أجله القريب بين يديها.

ب- الاستباق الداخلي: ويعني المستقبل البعيد من الزمن والتخيل الواسع، المتطلع، فالراوي يتخيل النهاية أو المستقبل أو أنه يتكهن السرد ربما لدلالة سردية، للإثارة مثلا أو التكهن حول أشياء لم تحصل بعد، فيسمى هذا قفزا إلى المستقبل من خلال مختلف الإشارات والتلميحات التي يوظفها السارد، والتي تعمل على الإفادة بإمكانية تحقق الحدث، أو وقوع أفعال في المستقبل، « فهو تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي، وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن عن حدث ما سوف يقع في السرد»[2] .

[1]- بشير مفتي، دمية النار ،ص 160.

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط 1، 2004، ص 211.

ومن أمثلة ذلك في الرواية ما يرويه رضا شاوش بقوله« أظن أنه في جانب مني كنت أعرف، وأحس، كنت متفهما أو مدركا أنني سأختار في النهاية طريقي بنفسي، دون أن أكون على علم بالوجهة طبعا، كان يقيني هو أن كل ما أرتبط به، أخسره بسرعة»[1]

استشرف الراوي هنا بنهاية حياته التي سيرسمها لنفسه ويمشي على دربها ويواجهها في يوم من الأيام، فأعطى للقارئ فسحة ونظرة بعيدة تجعله ينتظرها ويتوقف معه، إن كانت ستحصل وتتحقق، أو حتى يتساءل عنه لماذا اختار لنفسه هذا المستقبل؟ لأن الحاضر آلمه، أم أن الماضي يتبعه أو الخوف من المستقبل، هو الذي يوتره.

فهذا الاستباق طرح من خلاله رضا شاوش أفكاره عن حياته وطريقه في شكل تساؤلات فلسفية عن زمن لا يعلم ماذا سيحدث له فيه، هذه التساؤلات تبعث على نفس القارئ بالتخيل الروائي والتشوق للتعرف أكثر عن أحداث الرواية المتبقية.

نجد أن الروائي الشخصية قد طالت تساؤلاته في هذه الرواية حول نهاية حياته أو مستقبله الغامض حتى أنه لم يكن يتحكم في الأحداث من حوله والتي يوما بعد يوم تزداد سوء بعد سوء فكل أحلامه لم تتحقق ولم يظهر لها حتى رسم صغير للطريق فكانت أغلب حياته تمر هباء مليء بالتوقعات والتأملات والتي لا تنتهي إلا بالأسف والأسف الشديد والألم، والمرارة والتي دائما كان مردها لوالده، وباقيها لحبيبته التي لم تفكر فيه ولا يوما واحدا.

يسترجع الراوي ما يلي:« كان الضجر يمزق ذهني، يفتت رأسي من كل شيء لكن كنت أريد أن أعرف إن كانت حياتي ستذهب نحو ما أريده، وهو الأمر الذي لم أستطع

[1]– بشير مفتي، دمية النار ص 36.

تحديده قط»[1]. من هذا نرى أن عمل الاستباق في الرواية بمثابة التوطئة لما سيجري من أحداث وذلك بطريقة إيمائية تتجلى« في إشارات أو إيحاءات أولية يكشف عنها الراوي ليمهد لحديث سيأتي لاحقا»[2].

من خلال الرواية وحبكتها الفنية يظهر أن الراوي في حيرة طيلة الرواية لم يكشف له المستقبل أدنى النقاط فلجأ لذاكرته، لتصور الأحداث والتساؤلات، ومدى فعاليتها في المستقبل فكان بهذه التكهنات يستدرج القارئ، فيثير أعصابه ويجعله في دوامة، يتسرع للوصول إلى النهاية ومعرفة أي التوقعات أقرب وأصدق، فتدور في ذهنه هو بدوره أيضا تساؤلات عديدة حول معرفة المستقبل والإستشراف بما يجري وما الذي يريد الراوي إبرازه في هذه الرواية.

يرى النقاد من جهة أخرى أنّ «الاستباق على أنه عنصر يقتل المفاجأة والانتظار لدى القارئ»[3] لأنه في بعض الأحيان يعطي الانتباه الحقيقي للقارئ والذي يكون هو أيضا قد تصوره، فيندرج إلى أنها الحقيقة، فيكون الاستباق هنا قد لعب دور المفاجئة السابقة لوقتها، فيحطم قيودها والتي هي الانتظار والتشويق، ووضع العديد من الاحتمالات، غير أننا ندرك أيضا وبالمقابل بأن للاستباق أهمية كبيرة في المنحى السردي للرواية إضافة إلى كسر المفاجئات، ألا وهي الإنفتاح على التطلعات والتوقعات، وإبداء الأراء والتركيز على الأحداث، ويكون ذلك إما بالشفقة حول الأمال المكسورة، أو البهجة عند تحقق الأحلام والطموحات التي يتصورها الراوي أو الشخصيات وفي كثير من الأحيان تبنى أحداث الرواية على منحاها، فالاستباق يلغم النص، ويربط الأحداث

[1]– بشير مفتي، دمية النار ، ص 44.

[2]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 213.

[3]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1997، ص 81.

المتباعدة ويذكر بالماضي عندما يتحدث عن التطلعات لأن جل هذه التطلعات تحاول التحرر من الماضي والحلم بالأماني، فنصل لإحدى هذه الاستباقات في قول رضا شاوش «لم أتصور أنني سألتقي أيامها برانية من جديد، رانية القصة غير الممكنة، والحلم المجروح، والتي بالكاد برأ جرح عشقها الكاوي كنار حارقة، عندما شاهدتها في دكان لبيع الملابس الجاهزة...ابتسمت دون أن أبتسم»[1]

رضا شاوش يروي ذكرى محبوبته وذكرى إلتقاءها بعد جرح بقي في نفسه كنار حارقة، استرجاع لحالته النفسية ووضعيته التي أصبح عليها جراء انهيار العلاقة بينهما. يقول: « كنت أعرف بأن تاريخ أبي سيلاحقني إلى أن أموت، وأن بصماته ستبقى موشومة داخلي، وأن أسراره الخفية ستدفعني للهلاك»[2]، يتحدث هنا عن مستقبله البعيد الذي لا يعرف نهايته كيف ومتى وأين ستكون، فهو يعيش المجهول فحتما سيلقى المجهول، فهذه الاستباقات مفتوحة لا نهاية لها.

استباق آخر« فلم تكن لوقاحتهم حدود، ولا يعرف الواحد متى يبدأ غضبهم وأين سيتوقف وكيف سينتهي»[3].

كانت هذه التوقعات التي ذكرها رضا شاوش تحيط بالعالم كله وتنظر لأفق مليء بالحيرة ودلالة كل هذه الاستباقات كان لها مغزى. فالراوي لا يلجأ لكلام فارغ بل بالعكس يرمي لما ستؤول إليه الأحداث، وكأنه يريد أن يروي كل ما حدث، مع إدخال بعض اللمحات القصيرة ليعطي للرواية والسرد جماليته، ومتعته النصية التي تليق به، فالراوي

[1]– بشير مفتي، دمية النار ، ص 57.

[2]–ا– المصدر نفسه ، ص 70.

[3]– بشير مفتي، دمية النار ، ص 117.

أديب، والأديب ملـيء بالمشـاعر والأحاسـيس، والتخـيلات الواسـعة، هدفـه يريـد دائمـا أن يكـون منتبهـا غيـر بعيـد، مستلقيا بـين أسـطره، ويسـبح داخلهـا، فهـذا هـو مغـزاه الحقيقـي، فيحـاول كسـب ذلـك العبـور الزمنـي والتلاعـب بـه، وأحيانـا أخـرى يخبـره بالحقيقـة المتوقعـة حتـى يحس القارئ أنـه هو الـذي أوجدها وتفطن لهـا مثل القول الـذي نستشـهد بـه لحسن بحراوي يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي يشهدها السرد في وقت لاحق[1] فهو تنبأ يوحي بما ستؤدي وتؤول إليه وقائع الرواية وحالة أبطالها.

وظـف بشـير مفتـي العديـد مـن الاسـتباقات والاسـترجاعات، وذلـك راجـع لضـرورة سردية خادمة لموضوعه الخاص، وهو سيرته الذاتية والتي بدورها هي عبارة عن يوميات خاصـة بالراوي، وبالتأكيد تدور مجرياتها حول ماض معاش، ولكل ماض حاضر، ولكل حاضر مستقبل، سواء تعلق الأمر بالحلم أو الخيال فالمرء دائما يسعى للآتي.

فنجده يعرج لذلك في قول رضا شاوش «لم أتساءل قط عن هوية أبي، عن عمله بالضبط عن رأيه في الحياة، كنت أحلم أن أجلس إليه وأسمعه يحكي لي قصة حياته، كيف قاوم؟ وكيف بني نفسه؟ ما هي الأشياء التي حلم بها؟ والأشياء التي تركها؟ كيف يتصور المستقبل؟»[2]

تحدث الراوي الشخصية عن ماضي والده، وكيف مرت حياته وعمله فكان الأصل في الرواية أن الشخصية الإيطار لعبت دور الراوي، فكانت الشخصية فاعلة ومنتجة لأفق المعنـى الروائـي فكانـت سيرته الذاتيـة بماضـيها وحاضـرها ومسـتقبلها تسـير وفـق الروايـة السردية، يوظف المثال الموالي« تركت ذلك للزمن الذي سيقرر ما يريده لي، ووالدي الذي

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

[2]– بشير مفتي، دمية النار ، ص 32.

كان يموت بصمت لم يعد إلا فرجة يضحك عنها أهل الحي، إلا هو كان سعيدا بوضعه الجديد»[1].

تحدث الراوي هنا عن أطروحات غامضة لا مفهوم لها تتبأ لما سيحدث فلم يكن يعلم أن هذا الطريق سيسلكه، وهذا ما أثبت فعاليته في الرواية باعتباره راويا، فالخير والشر الذي كان يتوقعه تارة تلو الأخرى، كان كله راجعا لما يحلم به أو ينبأ له لأنه سيقع، فكان يحلم بمجريات الرواية، وكأنه كان هو من يسير الأحداث ويرسمها ليصل بنا لمغزى مطلوب.

[1]– المصدر نفسه، ص 48.

II- المدة

المدة من بين العناصر السردية التي تساهم في بناء هيكل الرواية، وبعض النقاد يطلق عليها ما يصطلح بالتسريع السردي.

يذهب الكاتب/ الروائي في أغلب أحيانه إلى طرق متعددة تساعده على السرد وهي ما يسمى بالتسريع السردي مثل: المختصرات أو القفزات الفجائية، الحذف، إلى غيرها.[1]

للمدة أربعة أنواع هي:

1- الحذف: أولى العناصر السردية المتناولة لدى الروائيين نتيجة محدودية الرواية، كفضاء نصي، مقارنة لها بالزمن الذي تستغرقه القصة (يقصد زمن الحكاية) خاصة إذا كانت تنسحب على أجيال متلاحقة[2]، في قول الشخصية « وبالرغم من أنني لم أكن قد كتبت في تلك السنوات أي شيء يستحق الذكر»[3] هنا حذف واضح فقد مرت عدة سنوات لم يذكر الراوي ما حصل فيها بالضبط بل ذكر فقط ما يخدم السرد.

نأتي هنا إلى الحذف بنوعيه (الصريح والضمني):

أ- الحذف الصريح:

يشير الحذف الصريح إلى الزمن المحذوف، بإشارة تمثله وهو خادم للسرد فيحذف السرد الخارج عن مضمون الرواية[4].

---

[1]- ينظر: رولان بورتوف، عالم الرواية، تر نها التفرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1991، ص 120.

[2]- أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، ص 136.

[3]- الرواية، ص 05.

[4]- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 292.

يقول الراوي: «والتمرد ليس دائما حلا إن لم يكن مجهزا بإرادة قوية لمعرفة ماذا تريد من خطواتك القادمة...»[1] كان آخر هذه الجملة نقاط حذف لها دلالة صريحة، على وجود ما يقال غير أن الراوي قد استغنى عنه لضرورة سردية لازمة فكانت خادمة للانتقال إلى فقرة أخرى.

كثر الحذف بنوعيه في الرواية وهذا دلالة على تراكم الحكي لدى الراوي وتشعب مفاهيمه، وتلاطم الأحداث والأفكار في ذهنه، فلجأ للخطوات السردية التي تثري الحكي، وتزيده متعة، حتى لا يمل القارئ من الافكار الخارجة عن السياق النصي، ومنه نجد أيضا: «وأن مهنته في الزنزانة زادت من خشونة روحه وفظاظة قلبه... وأن زمن بومدين أكمل عليه...»[2] يظهر الحذف هنا من خلال نقاط الحذف المذكورة مرتين، والتي ساعدت الشخصية الإطار (رضا شاوش) كثيرا في تخطي ألامه الفائضة بالأحاسيس والمشاعر إتجاه مستقبله الذي كان سببه هو ماضي والده المرّ، ففي أغلب الأحيان من الرواية كان يعجز عن الكلام، أو تكراره لشدة ألمه وتوتره، ساعده الحذف في الحكي فأصبح بذلك أخف على القارئ أو أمتع أن يعيش معه قصته الغريبة المليئة بالمواقف المحرجة منها والمؤلمة في أحيان أخرى.

استشهاد آخر للراوي « وإستوطن الفساد البر والبحر والبلد يسير إلى الأمام دون توقف...»[3] دلت نقاط الحذف هذه على وجود مزيد من الحكي مثلا، ونجد أيضا أن الحذف يكون بالقفز على مراحل زمنية من دون إشارة نصية.[4]

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 13.

[2]– المصدر نفسه، ص 68.

[3]–المصدر نفسه، ص 68.

[4] - Gérard Gentte. Figures III. P 130-145.

الغالب على الحذف هو أن يكون خادما للسرد الروائي بطريقة أو أخرى بحيث لا يستطيع أي روائي الإستغناء عنه، فهو مثلا يحمل عدة توقعات بداخله إذ يقوم القارئ بإكتشافها كأن يقترح أفكاره أو يسافر مع السرد للوصول إلى قصد الراوي، والهدف من هذا كله هو ربط عنان القارئ حتى يتشوق لمعرفة الأحداث الدخيلية، ويتخيلها مع الراوي فتصبح تلك الرواية بمثابة يوميات من خلال وجود الحذف لأنه في بعض الأحيان لا يعيد الراوي تكرار الأحداث والمواقف التي سبق وإطلع عليها القارئ داخل الرواية.

نلاحظ أن وجود الحذف الصريح بارز بشدة في الرواية، ومن ذلك مثال آخر يقول رضا شاوش: « مددت بصري فإذا بالحي الفوضوي القذر يمتد إلى مالا نهاية مشكلا مدينة صغيرة منزعة باليأس والإهمال والتعفن...»[1] فكان الراوي هنا مثل المرات السابقة حاول إبراز سيرته الذاتية من خلال سرد أحداث قصة حياته، وما مرَّ به في طفولته مع والده، حتى أصبح شابا وهو يتجه بنفس إتجاه والده إذ به يواجه مصيرا مشتركا بينه وبين والده، وكان المثال السابق يبرز ما يلمح له هذا الراوي والمتمثل في الشخصية الإيطار وهو محاولة إيصال قصة حياته وسردها كاملة حتى بأدق تفاصيلها مرة تلو الأخرى، فكان على هذه الشخصية أن تتمسك بخطوات السرد لتساعدها فكان منها الحذف الذي نجد له تعريفا آخر بأنه يعتبر أقصى سرعة للسرد وتتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها، دون الإشارة لما حدث فيها...

حسب تعريف تودروف الحذف الصريح وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة[2]، وهذا هو المقصود بالتسريع السردي فنقاط الحذف تعبر عن سرد ليس

[1]– الرواية، ص 105.

[2]– أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998، ص 54.

له وجود كتابي فيمكن للقارئ تصوره أو تخيله من خلال مقاطع الحكي المتنوعة داخل الرواية نحو ما يلي «لأنه بقدر ما يبدو ملكية مشاعة للجميع فنحن نأخذه عنوة من الطبيعة، ونسرق الزمن، والزمن يسرق الأعمار، والكل يسرق الكل، وفي النهاية لا أحد يرحم أحد...»[1] ففي بعض الأحيان تتسارع الأحداث وتتشابك المواقف في ذهن الراوي لتداخلها ببعضها، فلا يجد مفرا سوى الإشارة لها بنقاط حذف لأنه قد سبق ذكرها، وأن القارئ قد يملها إذا تكررت أو أن يكون للراوي مراوغة أخرى يود القارئ إكتسابها وإما أن يصيب في إحتماله وإما أن يذهب بخياله إلى أبعد ما يكون.

الحذف المضمر الذي يشير إليه الراوي ببضعة أشهر أو عدة سنوات دون الحديث عما جرى فيها، مثلما يقترحه جينيت في دراسة المدة الزمنية، حول التقنيات الحكائية، وفي هذا يرى أن القطع المضمر يكون دون ذكر الأحداث، فيذكر فقط المرور بها، مثال عن عدة سنوات[2]، من الرواية «كان في طريق مريب ومظلم، وأنه بعد هذه السنوات لابد له من شيء جديد، شيء آخر يتمكن عبره من النجاة بروحه إلى حيث تطمئن»[3]

يتبين لنا أن الحذف المضمر يحمل تقريبا نفس دلالة الحذف الصريح غير أن الأول له إشارة مختصرة وسريعة مثل القول، عدة سنوات، فبهذا الراوي يتحصل على التسلسل السردي للرواية، دون الخلط والتكرار، غير أنه يترك ثغرة مفتوحة بداخله إستعمالها الروائي داخل منظومة الحكي، لدفع السارد إلى إغفال القارئ، وهذا الأخير يمكنه إدراك هذه الفجوة من خلال إستعابه للفترات الزمنية المغطاة بالحكي.

---

[1]– الرواية، ص 157.

[2]– ينظر: عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي تعريب وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث، المجلد (28)، العدد (01)، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلة جامعة تشرين، د ط، 2006، ص 36.

[3]– الرواية، ص 79.

ويؤدي هذا الحذف إلى خلق ثغرات داخل الحكي، ليجعل القارئ دائما منتبها وولها لما يجري في الرواية من أحداث، فيستعمل بدوره عقله لفهمها والتطلع على خباياها.[1]

يظهر ذلك من خلال المثال «وصار له دور آخر في فترة ما بعد تلك السنوات المظلمة من القتل والخوف، إن قوته الآن تكمن في شراء ذمم الذين بقوا أحياء»[2]

فيدل على حذف مضمر وهذا يجعل القارئ يستوقف الأحداث ويرسمها في خياله، فقد ذكر ما بعد تلك السنوات، ولكن لم يذكر ما حدث فيها وإكتفى فقط بالإشارة لها، ما يجعل الرواية مليئة الأحداث والمواقف التي تستلزم الإنتباه والتركيز فالحذف يستدعي التقديم والتأخير لأنه على القارئ في كلامها أن يبرز دوره في التحليل والتفكيك.

2- المشهد:

يعتبر المشهد أبسط التقنيات الحكائية المتناولة لدى الروائيين، فيكشف عن الحدث، أو الملمح المطلوب وفي هذا نجد التعريف «وهو على النقيض من الخلاصة، حيث إن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل حقائقها»[3]

فالحوار يجعل الأحداث مفهومة ومضمونة، فيمثل بهذا دورا مهما بإعتباره يشرح وجوده ويمثل نفسه دون حاجة لتوضيح مسبق، أو مؤخر فأخذ الحوار حظه من الرواية التطبيقية، ربما كان ذلك لحاجة الراوي له في سرد الأحداث؟ أو أن هذا ما إستلزمته سيرته الذاتية التي تمثلت في هذا السرد فتحاورت مع الشخصيات وكونها الموضوع الأساسي، أصبحت تروي الأحداث عن طريق الحوارات مثل:

---

[1]- ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 299.

[2]- الرواية، ص 153، 154.

[3]- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص 55.

– رضا شاوش شخص غامض، وأنه يعيش في عالمه الخاص، ولا يجب أن أكترث له فأسأله مرة أخرى:

– لقد تحدثت معه في الأدب كثيرا، ولكنه لا يتكلم عن نفسه كما تفعل أنت

– حقا

– كما لو أنه لا يريد أن يقاسم احدا أسراره

– ربما هو كذلك

– ألا تريد ان ترضي فضولي قليلا؟[1]

فيوضح لنا المثال مدى تطلب السيرة الذاتية لهذه اللقاءات المحاوراتية سواء كانت الداخيلية منها أو الخارجية، فرغم بساطة الحوار إلا أنه يحمل عدة معاني يكشف بها عن الشخصية أو الحدث، مثال آخر:

– أسأل أمي عن زواجها من أبي فتبتسم وتتحدث بخجل.

– طلبني من والدي، كان يأتي لقريتنا من أجل شراء الزيت لمعلمه الفرنسي...

– كيف رأيته لأول مرة؟

– كان شابا في العشرين من عمره، وقال لي إنه لا يملك الكثير من المال، وإنني سأعيش مع عائلته في حي القصبة...[2] .

[1]– الرواية، ص 15.

[2]– المصدر نفسه، ص 34، 35.

الحوار يمثل شكله البسيط فيتيح للشخصية فرصة التحدث وتوضيح الأحداث لأنه يعد نقلا مباشرا وصريحا لا تلاعب فيه ولا شباك « وهو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه»[1] مثال:

- هل تعرف لماذا كنت أكرهك؟
- تكرهني..
- أجبت ساخرا بعض الشيء، رغم أن الموقف كان يدعو لشيء آخر.
- لأنك كنت متفوقا جدا في الدراسة.[2]

المثال يتضمن حوار الشخصية الإطار مع شخصية ثانوية هي سعيد ابن عزوز، فيبرز مجريات الرواية بتفاصيلها، فتكشف الشخصية بوضوح وصراحة عالمها وموقفها من الأخرين المحيطين بها، فيخدم الحوار السرد، فالراوي دوره هو السرد فيورد حوار هذه الشخصيات دون أن يغير شيئا منها.[3]

نحو المثال التالي:

- استفسرته عما فعله والدي وما هي التهمة التي كان متورطا بها فصمت وقال لي:
- هل تريد حقا أن تعرف؟ ...
- أحيانا كان يتجاوز الحدود

[1]- حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، 1965-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1998، ص 284.

[2]- الرواية، ص 52.

[3]- حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، ص 284.

– كيف يتجاوز الحدود؟

– مثلما حدث في قضية والد سعيد بن عزوز

– ماذا حدث؟ هذا ما أرغب في معرفته....»[1]

كان الحوار عبارة عن سرد للأحداث وقعت من قبل تدور بين رضا شاوش وأخيه الأكبر فشرح بعضا من التساؤلات التي غالبا ما كانت تدور في ذهن رضا حول والده الذي يتعلق عمله عمن حوله من الناس وفكرة الخير والشر التي تتضارب بها، أفكار رضا دائما حول مستقبله وطريقه بين هذا الشر والعدوان من والده.

تعريفات عديدة حول المشاهد الروائية والتي تعتمد في تصويرها على ملاحقة المشاهد وعلى جزئياتها عند الإصطدام بحدث ما، فتلتفت المشاهد إلى أحداث صغيرة ومفصلة وهذا التفصيل هو الذي يوضح مقاصد الحكي ويبين المغزى الحقيقي من الموضوع ويشرح الغامض منه ويكشف أغلب حركاته، لأن الحوار يتمثل في السؤال والجواب، إما نفسي أو خارجي، وهذه الإجابات متعلقة بالشخصية وأحداثها الروائية والتي تدوم وتدور حول مركز تعبر فيه كبنية قائمة بذاتها.[2]

نجد في المثال الموالي:

– كان ذلك قراره لتستمر حياتنا بالصورة التي تدفع عنا السوء لأطول وقت ممكن

– يسألني اخي:

---

[1]– الرواية، ص 72.

[2]– دريد يحي الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته وتقنيات البنية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999، ص 99.

– ما مشكلتك مع السجن؟

– أجيبه بسذاجة

– أكره الأقفاص المغلقة وأحب الحرية

– يجيبني بحماس وإيمان كبير

– نحن نحجز فيها المجرمين، اعداء المجتمع والشعب.[1]

تضمن هذا الحوار سؤال وجواب، فدل على رفض رضا شاوش لعمل والده ووساخته فكان يبرز ذلك من خلال الحوار الذي دار بينه وبين أخيه، فقد كانت له نظرة إحتقار لدرجة السخرية منه وعدم تقبله، فقد كانت حياته فاجعة دائمة لا يعلم إن كانت لها نهاية أم لا.

فيبين لنا الحوار الحقل الدرامي ظاهريا، فينعكس ضوء المشهد ويتبين لونه فيوحي بدلالاته واضحة، دون لبس أمام القارئ، ويشير إهتمامه فيفهم ويربط الأحداث والتساؤلات السابقة المتعلقة بالرواية وما يجري فيها.

وتأخذ مقاطع الحوار في الرواية حظها من التعبير، إذ أن الراوي هنا يستغرق زمنا في سرده، هذا الحوار مثل القول حول المشهد «ويتساوى فيه زمن السرد مع الزمن الطبيعي»[2]

[1]– الرواية، ص 85.

[2]– عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي، ص 36.

وهذا يعني ان الزمن الطبيعي هو الوقت الذي إستغرق أثناء هذا الحوار يقابل الزمن الذي استعمله الراوي في توصيل تلك الأحداث للقارئ.

المثال التالي:

– تصور طلب مني شيئا واحدا فقط كي يتركني أعمل

– سألتها بفضول وإستغراب

– ما هو؟

– فردت مستاءة، وبصوت ضعيف للغاية

– أن أرتدي الحجاب

– ثم واصلت تتكلم بسرعة:

– حاولت أن أتهرب من شرطه هذا، لكن ما إن رفعت رأسي نحوه...شعرت بالخوف يتملكني...[1].

يوظف الراوي تقنية السرد الحواري التي تخدم تعطيل حركته من خلال تداول شخصيات الرواية فيما بينها، حيث يتطابق زمن السرد مع زمن الرواية، فيوقف أبرز الأحداث في أبرز لحظاتها، وهذه التقنية طاغية في رواية بشير مفتي، حتى أنها تبدوا رواية حوارية أكثر منها سردية.[2]

[1]– الرواية، ص 92.

[2]– ينظر: نضال صالح، المغامرة الثانية، دراسات في الرواية العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999، ص 30.

يستعمل الراوي الحوار لتوضيح أحداث الرواية، وكي يستبعد الغموض الذي يتجلى في الرواية من خلال التأخير والتقديم، والاستفهام والإبهام الموجود داخلها، «وهنا تتساوى بشكل كبير مساحة النص مع مدة الأحداث وتتمثل بالخصوص في نقل حوار الشخصيات أو التعليق على بعض الأحداث»[1]، فيساعد الحوار النص على التواصل وتسلسل الأحداث، فيبطئ الحكي ويكسر الروتين دون أن يحس القارئ بالملل.

3- الوصف:

يعد الوصف عنصرا جماليا وتنظيميا، بل هو أكثر من ذلك يتمتع بوظائف إيقاعية خاصة خادمة للسرد، فهو «يقوم بعمل تزييني وهو يشكل إستراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي»[2]

فالوصف يعطي إستراحة للقارئ إذ يوثق ملامح الشخصية وهيئتها مثلا حتى يتعرف عليها أكثر ويصبح التخيل سهلا هينا، أو كأنه شهّر الموقف، فيتعامل مع الرواية دون وجود صعوبات، مثال من الرواية «بقي البيت فارغا إلا من أخي الكبير ضابط السجن، وأمي التي لم تعد سعيدة منذ الحادثة الأليمة، وإرتدت حجابا أبيض، وصارت تدمن على الصلاة وتتهجى قراءة القرآن الكريم بصعوبة»[3]

فأخذ الوصف هنا دور المصور في الرواية إذ وصف الشخصية الإيطار، حال البيت بعد مرور الوقت والألم الذي ترعرع في البيت الذي أصلا لم يفارقه الألم، فصور

[1] - Gérard Gentte. Figures III. P 130-145

[2] - حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 79.

[3] - الرواية، ص 56.

درجة التشاؤم التي يشعر بها إتجاه الحياة التي رسمتها مهنة والده، فكانت الوظيفة هنا توضيحية رمزية تحمل دلالة على معنى التعاسة في السياق.[1]

فهذه الوظيفة تؤدي دورا نسقيا يفيد السرد من أجل توضيح حدث ما له دلالة خفية، فيأخذ الوصف في الرواية حصة أكبر من غيره من التقنيات السردية، فالراوي مثلا يتحدث عن أوصاف أحيانا تكون لا ضرورة لها فتعطل حركة السرد وتبطله عن التواصل إلى مدة فتسمى إستراحة يستعيد بها القارئ والراوي حيوية الفهم والحرس على الأحداث من جديد كما تتشكل الصورة أكثر أمام القارئ وتتوضح.

يتميز أسلوب الوصف بالدقة والتنظيم، فيعمل على إيراد المشهد بصورة تجذب القارئ، فتكون مساحة النص أكبر من مدة الزمن، فيركز الراوي على الوصف، فبدل أن يذكر الشخصية ويمر يدقق في ملامحها ويصفها بانتظام.[2]

فالإستراحة عكس الخلاصة، مثل قول الشخصية «كان يتكلم بإنكسار واضح، وعلى وجهه علامات رغبة في الإنفجار والبكاء، لقد ضاع خيط الهداية وهو بالتأكيد يشعر أن الأشرعة تمزقت والسفينة تتمايل راقصة قبل أن تغرق...»[3] فشكل الوصف هنا وظيفة جمالية وسط الأحداث، لم يكن له ضرورة، وهو ما يوضحه عمر عاشور «مما يحدث نوعا من القطع الزمني تطابقه ديمومته، معدومة في حالة الوصف، وديمومة قريبة من

[1]– ينظر: حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 70.

[2]– ينظر: Gérard Gentte. Figures III. P 130-145.

[3]– الرواية، ص 68.

الصفر أثناء التحليل النفسي»[1]، وهذا يرجع إلى أن الراوي يستعمل الوصف لتسلسل الأحداث داخل الحكاية نحو ما يلي:

«كان الشيخ أسامة رجلا في الخمسين مهاب الجانب، يخشاه كل من كان في الزنزانة، يتحدث بلغة عربية عنيفة لم نكن نفهمها كثيرا لكن عندما يقرأ القرآن كانت قلوبنا تخشع وعيوننا تدمع وأرواحنا ترتفع...»[2]

فصور لنا هذا الوصف، النظرة الحادة للشخصية التي كان ينظر بها للمواقف والأحداث التي تدور حوله، فهو كان يحس نفسه يعيش خارج قوقعة من حوله سواء أهل بيته أو المجتمع ككل، «وكثير ما يتداخل الوصف بالسرد لخدمة الشخصية (الموصوفة) وكشف ملامحها الخارجية وتحديدها، وإظهار ما يحيط بها، وإبراز عالمها الداخلي»[3]، والمقطع الوصفي يوضح ذلك «رحت أسترجع ذكرياتي معه كم كانت قليلة في الحقيقة، وصورته الباقية في ذهني، وجهه أسمر السحنة، قامته طويلة، أنفه الذي يستطيع أن يقتفي أثر أي رائحة، نظرته الحادة، عيناه المدورتان كحبتي زيتون سوداوين، كان يخيل إليَّ أنهما تحملان ذلك السر الغامض للرجال المبهمين...»[4]

يظهر الوصف بمساحة وفيرة من حركة السرد في رواية دمية النار، «وغالبا ما يتقدم الوصف مجمل فعاليات الحكي، ويتصدرها، ويرهص بها ويتردد بسماية نفسها في

[1]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص 26.

[2]– الرواية، ص 81.

[3]– حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، ص 291.

[4]– الرواية، ص 83.

أكثر من موقع من الرواية، ومن أهم ما يميز الشخصيات تقديم الصفات المادية لهذه الشخصيات على صفاتها النفسية وتوزيعها بين أكثر من حلم وقع في النص»[1]

وتكرار بعضها كما في وصف بشير مفتي لرضا شاوش «عرفت رضا شاوش وقد تجاوز الثلاثين بأربع أو خمس سنوات، كان يبدو أكبر من سنه، دقيق الملامح وذوا وجه يثير الحيرة والتساؤل، غير أن ما شدني إليه لم يكن شكله، ولا نظرته المرتابة من الآخرين، ولا لأنني لاحظت أنه كان يطأطئ رأسه بإستمرار كلما سقطت نظرة غريب عليه كما لو أنه يحاول إخفاء جرح عميق في صدره»[2]

فقد وصف الراوي بشير مفتي الشخصية الإطار بملامحها الخارجية، محاولا إكتشاف الخبايا النفسية بها، لأن ملامح الإنسان غالبا ما تعكس ما بداخله، فتصدرت الأوصاف الحكي ومهدت لقوالب السرد من خلال المباشرة في النظرة الحادة التي ترمز لواقع تلك الشخصية، فالوصف التام يسجل لحدث ما بالتفصيل كل ما جرى بنظام محكم موافق للسرد.[3]

فالوصف بطيء في الحكي، فبدل المرور بالحدث وتواصل السرد، يصبح الراوي يدقق في أبسط الأشياء التي يستطيع أن يتركها وهذا كله يساعد السرد فربما في تسلسل الأحداث وفي طريقة فهمها، فالوصف قائم على خلاف الحذف، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدوا معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي[4]. يستشهد الراوي

[1]– نضال الصالح، المغامرة الثانية، ص 83.

[2]– الرواية، ص 06.

[3]– ينظر: بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ط1، 2006، ص 299.

[4]– أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص 55.

بقوله:« لقد بدا لي العالم حينها واسعا بلا حدود ومفتوح على إحتمالات لا نهائية، ومثل دراكولا حالة إنعدام التوازن بين النهار والليل...»[1]

4- الملخص:

يصنف الملخص ضمن التسريع السردي، والأقل سرعة من الحذف فهو تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور وسنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون الغوص في ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال، أو هي كما قال تودوروف وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة[2]

يقول الراوي:« لم أفهم كيف أنه ورغم مرور كل تلك السنوات لم يتغير شيء من ذلك اللهب، وكيف أنه كان يكفي لقاء صدفوي برانية مسعودي لأعود ذليلا لمحطة البدايات الأولى للحب الذي سكن تلك الروح وأنا في طريقي لوعي رجولتي لأول مرة»[3]

فقد استعمل الراوي كثير من التلخيصات لأنه كان يسرد روايته ر المليئة بالحوادث والأفعال والأقوال بطريقة خاصة فكان رضا شاوش شابا عاديا بانتظاره حياة كبيرة لكن سوء الطالع لحقه لأنه خاض تجربة حب قاسية أثرت على حياته وسوء علاقته مع والده، فطول ذلك العمر بالتفصيل لا تكفيه الرواية فلجأ للتقنيات السردية التي منها التلخيص، ومن هنا يمكن القول أن هذا الملخص أفاد تقديم عام للشخصية ثانوية لا يتسع النص لمعالجتها بالتفصيل فنفهم بأن للتلخيص وظائف عدة من المهم الوقوف عندها نكتشفها من خلال المثال التالي:

[1]- بشير مفتي، دمية النار، ص 120.

[2]- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص 55.

[3]- الرواية، ص 61.

«مضى على ذلك العهد أكثر من عشر سنوات، تغيرت أشياء كثيرة، مات الزعيم، وجاء للحكم شخص آخر وإستوطن الفساد البر والبحر، والبلد يسير إلى الأمام دون توقف...»[1]

وحقق هذا الملخص تقديم عام للمشاهد والربط بينها، فقد مر زمن طويل بين هذه المشاهد التي عاشها الراوي، غير أن الراوي لم يوضح ذلك، ولم يركز عليها بل حاول أن يربط المواقف ويوضح ما جرى من خلال الإشارة لهذه الأحداث المتباعدة.

يعمل التلخيص على حمل المضامين ذاتها، فإذا ذكر بعد عدة صفحات فهو يلخصها دون ترك أي معنى، وإذا إستعمل بمرور عدة أحداث في عدة سنوات فإنه الأجدر لها لأنه قادر على إيصال المعلومات الكافية عنها، فهو لا ينسى ولا يخفي أي معنى يتعلق بالنص غير أن الكلمات تتغير تماما بحيث يعيد النص اللاحق النص السابق بأسلوب موجز دون تضييع للمعنى فيعتمد التلخيص على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، وإختزانها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.[2]

الراوي البطل يسترسل في سرد الأحداث الماضية ضمن فقرات عدة في قوله« وأنه بعد هذه السنوات لابد من شيء جديد، شيء آخر يتمكن عبره من النجاة بروحه إلى حيث تطمئن وترتاح، تشعر بذلك اليقين الذي لم يلقه من قبل»[3]

فالشخصية الثانوية كريم هنا عندما كانت تروي القصة للراوي، لم يكن لديها الوقت لتوضيح عدة سنوات قضتها في السجن فلجأت هذه الشخصية لتقنية التلخيص والمراد منه

[1]– الرواية، ص 68/67.

[2]– حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 76.

[3]– الرواية، ص 79.

الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية والمرور بالأحداث وما وقع فيها آنذاك «فالملخص الوسيلة الإنتقالية الأكثر طبيعية من مشهد إلى آخر أي الخلفية التي يبرز عليها المشهدان»[1]. فمن خلال هذا التعريف نفهم أن التلخيص هو مجمل القول، يمكننا من التواصل بالمشاهد وجمعها مع بعضها دون أن تختلط الأمور، فهو يعمل بصفة منتظمة، فالراوي رضا شاوش قد وضع تقنية التلخيص من أجل خدمات سردية للنص فكانت سيرته الذاتية مليئة بالأحداث.

منها حكايته مع كريم الذي تغير بعد خروجه من السجن نحو:« حينما توقف عن الكلام وأغمض عينيه، وراح يستحضر بشفتيه كلمات من القرآن الكريم عرفت أن كريم لم يعد هو كريم الذي عرفته سابقا، وعرفه حي بلوزداد في سنوات مضت»[2]فلخص لنا الراوي ذلك من خلال تغير تعامله مع أخته وأفراد الحي.

إذ تكون المساحة النصية في التلخيص أقل من المدة الزمنية لأن المدة الزمنية تمر بأيامها، وشهورها وسنواتها، فتحصل فيها أمور وأحداث عدة، بينما التلخيص يسرد أهمها فيستغله الراوي لإختصار المساحة النصية عن طريق التكثيف الزمني من خلال الإستعراض السريع وقعت سواء أتعلق الأمر بالضبط الزمني بين مشهدين، أم تعلق بالمسار السردي لشخصية معينة بين هذين المشهدين أم تعلق بأحداث وقعت في فترة زمنية تتجاوز الفترة الرئيسية للرواية كإستعادة ماضي الشخصيات[3] .

[1]– أحمد السماوي، فن السرد، ص 134.

[2]– الرواية، ص 83.

[3]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 88.

فقد تعلق التلخيص في روايتنا بالمسار السردي للشخصية الإيطار والربط بينها وبين المواقف التي مرت بها في حياتها ومثال ذلك « عندما كنت طفلا كنت أحب زيارة حي حيدرة وكان حيا نظيفا جدا، وصامتا كذلك مختلفا عن الأحياء الشعبية التي كنا نسكن فيها...بنايات مكتظة بالسكان والعائلات المتوافدة من كل جهات البلاد»[1]

فصور لنا الروائي أيام طفولته والأحداث التي مرت بإختصار فجمع طفولته بشبابه وأثره النفسي الذي كان سببا وجيعا في عدم تعلقه بصغره وكرهه له من ذلك علاقته السيئة مع والده، فكانت هذه السيرة مليئة بالألام النفسية، فكانت السنوات التي يذكرها سواء مرت أو مازالت هي التعبير الوحيد الذي يستطيع الميل إليه والكلمة الوحيدة المعبرة على أحاسيسه السابقة والدالة على طول الزمان به في حياته فهو يحسها أنها هي سبب في كل تلك التعاسة والمشاعر الفائضة إتجاه حبيبته رانية مسعودي، فوجه سيرته الذاتية كلها نحو السنين والشهور والأيام التي يحسبها مريره وجعلت عيشه مرا مليئا بالألام والأحزان.

[1]– الرواية، ص 97.

III- التواتر

1- بنية التواتر في رواية دمية النار:

يقصد بالتواتر السرد المفرد والسرد التكراري، ويمكن من خلاله تحديد الصيغ الزمنية السردية المفردة أو المكررة «وهو ينسب التواتر أو بالأحرى التكرار ما بين الحكاية والقصة[1]. ويكون إما بذكر الحدث مرة واحدة وهو ما حصل مرة واحدة أو عدة مرات، ما حدث عدة مرات وهو ما يسمى بالتواتر المفرد أما الثاني فهو ما حدث مرة يذكر عدة مرات وهو ما يسمى التواتر التكراري.

أ- **التواتر المفرد:** وهو ما نجد فيه أحد الإحتمالين، « ويكون أن نروي ما حدث مرة واحدة مرة واحدة، أو نروي عدة مرات ما حدث عدة مرات»[2]

فيعاد الحدث مرات عدية، غير أن الأسلوب مختلف فالحدث نفسه، أو أن يروي مرة ما حدث مرة واحدة، يمثل لنا الراوي البطل « إتصلت بأخي ضابط السجن وأخبرته لما دار بيني وبين سعيد من كلام فبقي يستمع إلي منتبها لكل كلمة أنطق بها، ثم أخبرني أنه سيتكفل بالأمر...تركته يتكفل بالأمر وسافرت لمدينة بعيدة كما طلب مني أخي ذلك، أخذت عطلة أسبوع من العمل، وركبت قطار عنابة السريع»[3]

فكان سفر رضا شاوش إلى عنابة الحدث الذي حصل مرة واحدة وذكر مرة واحدة طيلة الرواية، فوصف مدينة عنابة ولقائه بزميله، فقد كان هذا التواتر متداولا منذ القدم، وإكتشفه وإنتبه إليه دي سوسير في مجال اليسانيات ثم إنتقل إلى مجال علم السرديات،

[1]- أحمد السماوي، فن السرد، ص 163، 164.

[2] - Gérard Gentte. Figures III. Editions SEUIL, paris 1972 , P 130-145

[3]- الرواية، ص 30.

حيث أصبح جيرار جينات يبحث فيه فأصبح هذا الموضوع ما يواكب الحداثة وما بعدها فنال حظه الوافر من البحث السردي.

أما بالنسبة لما يروى عدة مرات وهو ما يحدث عدة مرات ذلك الذي تتساوى فيه تقريبا نسبة الحكاية إلى القصة، فبقدر ما تتكرر القصة، تتكرر معها الحكاية.[1]

والمظهر الدال على ذلك من الرواية هو «لقد لقيت رضا شاوش خلال إحدى السهرات التي أقامها عمي العربي ببيته في حي بئر مراد رايس وكان في الخامسة والثلاثين أو أكثر»[2]

فتكرر اللقاء مرة أخرى وذكره الراوي فقال «في المرة الثانية التي قابلته فيها كان ذلك بطلب منه، حيث دعاني لشرب قهوة»[3]

فهذا تكرار لقاء بشير مفتي مع رضا شاوش، غير أن الموضع هو الذي تغير فقط، فيبقى الحدث نفسه، وهو اللقاء وهذا ما يسمى بالتواتر المفرد المكرر، وأيضا تحدث الراوي الشخصية عن أيام السبعينيات كثيرا، فما حصل خلالها الكثير لا يحصى، فتذَّكَرَ ما تذكر، وما عاشه في طفولته في ذلك الوقت وذكر ما حدث حينها، سواء من الناحية النفسية أو الفيزيائية يمثل الراوي البطل «كانت السبعينات تعني الكثير من الأشياء، الكثير من الأحلام، الكثير من الأوهام، والكثير من المخاوف...»[4] كتب بشير بعض من تاريخ الجزائر بطريقته، إذ اختصر العشرية السوداء بشكل مختصر.

[1]– أحمد السماوي، فن السرد، ص 166.

[2]– الرواية، دمية النار، ص 8.

[3]– المصدر نفسه، ص 12.

[4]– المصدر نفسه، ص 36.

عبر عن الشعور الذي كان يراود ذهنه وشرح ما كان يحس به أنا ذاك فيقول رضا شاوش «تلك السنوات التي مرت فيها الطفولة بسرعة البرق، كبرت ولم أكبر، ذلك أنه لم يكن للتقدم في السن أي معنى»[1]

فيستعمل الراوي التواتر لضرورة سردية، فهو كغيره من التقنيات السردية الأخرى، فأراد الراوي تقديم الشخصية البطلة وإعطاء صورة شاملة عنها فبدأ بذكر اللقاءات مثلا ويذكر ما حصل خلالها محاولا ربط الأحداث والتذكير بها حتى لا يغفل القارئ عنها، ويسهل عنه درجة الفهم إن بدت له الحكاية معقدة بعض الشيء، فكان ينتقل من حدث لآخر لإعطاء لمحة بسيطة عن الأحداث قبل المرور للحكاية.

ب- التواتر التكراري:

وهو النوع الثاني من التواتر ونعني به أن نروي عدة مرات ما حدث مرة واحدة فقط، يتغير الأسلوب أو وجهة النظر[2]، وظف الراوي التواتر محاولا الربط بين الأحداث.

فربما إستعمل هذا الراوي لأنه الحدث البارز في الرواية، أنه كان يحاول الربط فقط بين الأحداث أو أنه كان الحدث الأكثر أثرا. فتأتي كيفية إستعادة الحدث وتنظيمه، فتنتظم سرعة الحكي، وهذا يترتب بحسب مساحات الحكي في النص وكيفية تعبيره.[3]

[1]- الرواية، دمية النار ، ص 36.

[2]- ينظر: Gérard Gentte , P 130-145

[3]- ينظر: سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط01، 1992، ص 264.

نستشهد بقول الراوي «لقد توفي والده منتحرا، وهو لا يزال شابا في مقتبل العمر، كان انتحارا مؤلما للغاية، وأثّر فيه كثيرا رغم إختلافه مع والده في كل شيء»[1]

فرغم أن الحدث واحد إلا أنه تكرر عدة مرات في الرواية بطرق وأساليب مختلفة فكان ذلك ألما وضعفا سببه والده داخل نفسيته فيقول «مات أبي منتحرا، وهو في الرابعة والخمسين، كنت حينها قد بلغت سن الانتصاب على ما أذكر، لم يكن يعنيني مرض أبي النفسي حين صار يبدوا مسالما للغاية»[2]

والتواتر التكراري يحمل قيمة إنجازية في حد ذاتها[3]،فيصبح هذا التواتر ذا خدمة مباشرة للدلالة، وهذا التبسيط في الرواية من التكرار له غاية مفادها هو فهم القارئ أو مواكبته للأحداث، فكان هذا التكرار متعلقا بثلاث أحداث بارزة عاشها الراوي الشخصية في حياته وجعلته يرويها بانتظام وهي طفولته التي تعلقت بشخصية والده القاسية وشبابه المر الذي كان دائما الرفض من قبل رانية مسعودي، والأمر الذي أنهاه هو مستقبله الذي عاشه مع جماعة والده، وأنه واجه نفس المصير الذي كان دائما يتهرب منه وخجلا عليه فكانت الحياة الخيط الرابط والمشترك الذي ربطه بنفس إتجاه والده.

تعتبر رواية دمية النار رواية السيرة الذاتية للسارد الشخصية الإطار، وبما أنها كذلك فهي حتما قابلة للتقديم والتأخير لأنها كلها مرتبطة بالذاكرة من ماضي وحاضر ومستقبل، فيلجأ الراوي هنا للتقنيات السردية من التسريع والتعطيل وغيرها في خدمة السرد

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 16.

[2]– المصدر نفسه، ص 28.

[3]– عمر عاشور، البنية السردية، ص 28.

مثلا نجد المثال الموالي «تركت الدراسة بدوري، وأنا أقول لا ينفع معي التعلم ولا القراءة، وأنني لن أصلح لهذه الأشياء، وأنه عليَّ أن أفكر في الأشياء التي أصلح لها»[1]

فتطول السير الحياتية بالحدث أو الحلم ولا يوجد بديل من غير الخطط السردية فيعبر الحذف مثلا عن مقتطفات من الحياة، سبق ذكرها أو يمكن إستنتاجها من خلال السرد وهذا ما ساعد الروائي على سرد حياته فأكثر من الحذف والتلخيص وغيرهما.

أما بالنسبة للتواتر، فكثر أيضا، ما قيل وتكرر مرارا، أحيانا مفادها تذكير القارئ بما جرى وأحيانا أخرى تقوم بربط حدث بحدث قد يستعصى على الراوي أن يوصله للقارئ بسهولة، فيخاف أن تختلط به الأحداث مثل:« ذهبت للمطعم عدة مرات دون أن أبصره ولكن شخصا من حاشيته، إقترب مني وسألني عن سبب بحثي عنه فلم أجد ما أقوله سوى أنني صرت في المنظمة الآن»[2]

فهنا ذكر مرة واحدة عن حدث تكرر عدة مرات وهو تردده على المطعم فخدم هذا التواتر التسريع السردي لربط الأحداث وتواصلها، ومن هنا يمكننا القول بأن الرواية عبارة عن سيرة ذاتية خدمتها عدة خطوات سردية.

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 48.

[2]– المصدر نفسه، ص 112.

الفصل الثالث

بنية المكان في رواية "دمية النار"

I- الأماكن المفتوحة

II- الأماكن المغلقة

III- دلالة المكان الروائي وعلاقته بالزمان

يعتبر المكان الروائي عنصر له خصائصه ومقوماته التي تفرض التعامل معه كمنتج للخيال الروائي، يظهر بصورة واضحة في الأعمال السردية بأنواعها.

فالعلاقة الكائنة بين الإنسان والمكان في الحقيقة لا سبيل إلى الاختلاف حولها، علاقة موغلة في العمق، متعلقة بالبعد الوجودي للكائن حتى ليمكن القول أن الإنسان كائن مكاني بإمتياز ووعيه بحضور المكان وضروراته أشد عليه وأوطأ من الزمان، ذلك الوعي الذي خوله القدرة على التصرف في محيطه في حدود الإمكان، لأنه بحكم طبيعته المادية المفارقة لتجريد الزمان قريب المباشرة سهل المعالجة، وذلك لأن حس المكان الفعلي حس عميق وأصيل في الوجدان البشري، وخصوصا، إذا كان المكان هو وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدئي، رحم الأرض، الأم، ويرتبط بذكريات الطفولة وصبابات الصبا، ويزداد هذا الحس شحذا، إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع، وأكثر ما يجذب هذا الحس الكتابة عن الوطن والحنين إليه.[1]

اهتم معظم الروائيين بالمكان، ومنهم "بشير مفتي"، في دمية النار يوظف نموذجا من أعماله الروائية يروي لنا عن شخص تعرف عليه، وعلى ما خبأته له الحياة، فكتب روايته ضمن مقطعين الأول كتمهيد للرواية سيرته مختصرة، تحدث فيه عن حياته هو ومناسبة لقائه برضا شاوش، أما المقطع الثاني فوظف من خلاله سيرة حياة رضا شاوش من طفولتها إلى بلوغ سن الخمسين، فكان لعنصر المكان الروائي دور مهم في الرواية، دارت فيه معظم أحداثها، تنوعت بين أماكن مفتوحة على الفضاء الخارجي والمجتمع، بصفة عامة وأماكن مغلقة، لجأت إليها الشخصيات للانفراد بحثا عن الراحة والأمان.

[1]– ينظر: عبد الله شطاح، مدارت الرعب، فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف للإتصال والإشهار، الجزائر، دط ، 2014، ص 32.

I- الأماكن المفتوحة في رواية دمية النار

ذكرنا فيما سبق من هذا المبحث أهمية المكان ودوره في النص الروائي وأشرنا إلى هذا الدور الحيوي الذي يلعبه المكان من احتوائه للزمن والشخصيات والأحداث. ولعل هذا ما دفع النقاد والروائيين على حد سواء إلى إعادة النظر في هذا العنصر السردي الجوهري ومنحه المكانة المميزة التي تليق به. ويشتمل المكان على عدة أنواع منها، المكان المفتوح، المكان المغلق، المكان المقدس، المكان المدنس، عدة أمثلة، منها البيت، المقهى، المسجد، السجن، الحديقة...، وقد فصلنا الأمكنة في رواية دمية النار إلى أماكن مفتوحة، وأخرى مغلقة، حسب دلالتها في الرواية.

ونظرا لكثرة ذكر الروائي للأماكن المفتوحة، لكثرة ورودها في الرواية، معظم أحداث الرواية وقعت في هذه الفضاءات المفتوحة، ماعدا في أواخر الرواية من هذه الأماكن:

- **حي بئر مراد رايس:** حي بإحدى ضواحي الجزائر العاصمة معروف منذ القديم.

- **بيت العم العربي:** هو المكان الأول الذي يتعرف فيه الروائي بشير مفتي بشخصيته البطلة رضا شاوش، وتفاؤله بالتعرف عليه أكثر وأنه يخفي خبايا بدت من شخصيته الغامضة فرمزية هذا البيت هي جمع لشخصيتين ومنها تنطلق أحداث الرواية في هذا المكان في اللقاء الأول لهما، فالمكان الحامل الأول للشخصيات والأحداث الروائية.

المقهى: فضاء اجتماعي بدرجة أولى عرف منذ القدم، ذكوري فحولي، يلتقي فيه الناس لتبادل الأحاديث وتناول القهوة، والمشروبات ذكره الروائي في المثال التالي «في

المرة الثانية التي قابلته فيها كان ذلك بطلب منه، حيث دعاني لشرب قهوة ، فذهبت مسرعا وجلسنا بمقهى حليب إفريقيا بساحة أودان...»[1]

يعتبر المقهى مكانا مفتوحا على كل طبقات المجتمع وله دور في اجتماع الأفراد وتضارب أطراف الحديث فيه، في قول الراوي « كان المكان ضاجا بالزبائن الماكثين والناس العابرين حيث وجدت رضا ينتظرني هناك ... يرتدوها جل طبقات المجتمع.[2]

إذ يمثل المقهى المكان الثاني الذي يلتقي فيه بشير مع بطل الرواية رضا شاوش بدعوة منه للتعرف عليه أكث، وتناول القهوة معا، فيمثل هذا المكان قطب إجتماعي، ومحل اجتمع فيه رضا شاوش مع الروائي.

الأحياء الشعبية:

- حي العقيبة
- حي بئر مراد رايس
- حي حيدرة

أورد الراوي: « أعرف فقط أنه صار يلبس بشكل أنيق ويسكن في بيت بأعالي حي حيدرة...»[3] إضافة إلى ذكر الساحات العامة، ساحة أودان التي يتواجد فيها المقهى.

حي حيدرة :

حي يقطن فيه رضا شاوش وهو حي بأعالي العاصمة، وهو مكان ولادة وازدياد رضا شاوش، يقع بالقرب من جبانة سيدي أمحمد، سمي سابقا بلكور.

[1]– بشير مفتي، رواية دمية النار، ص 12 .

[2]– المصدر نفسه، ص 12.

[3]– بشير مفتي، دمية النار، 16.

كان ذكر الروائي لعدة أحياء شعبية وصف طبيعتها الساكنة وما كان يجوبها من هدوء وحالة التدين والإقبال المهول على المساجد من قبل سكانها وهنا الإحساس بأن الخلاص الحقيقي لا يكون إلا بالتدين.[1]

يميل المجتمع الجزائري بطبيعته إلى التجمعات الشعبية والأحياء الجماعية، وهذه الأماكن لها طابع خاص يشترك فيها الجماعة على عادات وتقاليد تميزه عن أحياء أخرى، فالحي الشعبي يكون أفراده من شجرة عائلة واحدة أو غير غريبي الأنساب، فقد عرف المجتمع الجزائري منذ الأجداد بتوارث الحي الشعبي والمجمعات الواحدة، ومعظم هذه الأحياء يطلق عليها تسميات تعبر عنها وتعرف بها.

- **الأسواق:** من أبرز الأماكن العمومية المعروفة بالجزائر تعرض فيها كل أنواع السلع والبضائع، منها ما هو منظم ومنها ما هو فوضوي، في المثال التالي « النظر إلى الأسواق الكثيرة لا تزال موجودة، لم يمسسها سوء، ولم تتغير بل بقيت كما هي في ذاكرتي البعيدة، وللناس الذين كان يخيل إليّ أنهم سعداء بالفطرة ».[2]

- **الجزائر العاصمة:**

مدينة ولد فيها بطل الرواية رضا شاوش، من أكبر المدن وأهمها نظرا لمكانتها وموقعها الاقتصادي والاستراتجي، بحيث يزروها معظم السياح، تحتوي على المرافق الحضارية الكبرى، وهي قطب هام في مجال التعليم إذ بها عدة مدارس عليا، يصفها الراوي بعد الاستقلال مباشرة في روايته في المثال التالي «مثل مختلف الأحياء بالعاصمة، أو كأن الاستقلال لم يفعل شيئا في حب الناس للماضي كما أن هذه المدينة

[1]- ينظر: بشير مفتي، دمية النار ، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص 25.

بقيت أسيرة النموذج الكولنيالي، هم الذين بنوها، وبعد الاستقلال أصبحت ملكا لنا، هم أصحابها الحقيقيون، ولكن نحن أصحاب الأرض...»[1]

من خلال مقدمة روايته يصف الأماكن بدقة، فهو يذكر ويصف ويكرر ويعدد بالتفصيل رضا شاوش مكان الولادة حي بلوزداد قرب جبانة سيدي أمحمد ذكره إسمه السابق حي بلكور هو حي يتميز بأزقة ضيقة، به زحمة شعبية كبيرة، مثل مختلف أحياء المدينة لكن في قلب العاصمة يصف القصور والفيلات والسكنات الفخمة التي تركها المستعمر واستولى عليها الضباط والنافذون في الحكم.[2]

فالراوي يجعل من شخصيته رضا شاوش هو الراوي بعد مقدمته فرضا شاوش يذكر لنا الأمكنة ويفصل بينها، فحيه الشعبي ببساطته وضيق أزقته يختلف عن السكنات الفخمة التي خلفها الاستعمار، فمن خلال السرد المتسلسل والوصف يجعل الأماكن تختلف عن بعضها ومن ذلك تعكس اختلاف سكان هذه الأماكن ووضعياتهم الاجتماعية، وهو ما يحيل إليه حميد لحمداني في كتابه بنية النص السردي « فالأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكيلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان والزنزانة ليست هي الغرفة....وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي»[3]

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 24.

[2]– المصدر نفسه، ص 24.

[3]– حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 72.

الراوي البطل في وصفه للجزائر العاصمة مدينته التي ولد فيها، انصب على وصف الأمكنة المتواجدة فيها، ووصف الأجواء السائدة، وتغير حالتها، غداة الاستقلال، ويعدد الأماكن الجزئية فيها، وبعض مكوناتها مثل، قاعات السينما.

يتواتر ذكر مدينة الجزائر في طيات الرواية، يمثل على ذلك بـ: « أين تحسب نفسك؟ أنت في الجزائر يمكنني أن أرميك الآن في زنزانة ولن يسمع بك أحد من اليوم»[1]

فجغرافية المكان عند بشير مفتي تتحد من خلال جل الأماكن التي أوردها من خلال تبيين ما تبينه من أحداث للرواية وحركة الشخصيات مع بعضها، « وذلك من خلال الوصف أي محاولة إعادة تشكيل الفضاءات التي جرت بها، أو تجري بها الأحداث عن طريق اللغة وهو ما يستدعي توقيف السرد وهذا بإعادة وصفها حسب صورتها المفترضة في الواقع أي نقل أجزائها ودقائقها إلى الرواية إلى العالم المتخيل فيتسنى بذلك للراوي إحداث أثر الحقيقة بتعبير رولان بارت»[2]

الجبانة:

مكان مفتوح، وهي مقبرة يدفن فيها الأموات، « تقع في طرف حي بلوزداد بحي العقيبة، تتجمع النسوة كل يوم جمعة فيه للتبرك بالولي الصالح والتشفع به، وطلب المساعدة »[3]

يمثل هذا المكان أحد ذكريات الشخصية رضا شاوش زمن طفولته ولعبه في ذلك المكان، وصف لحالة النساء كل أسبوع بتوجهه إليه، فهذا المكان تلجأ إليه النسوة للترفيه عن النفس والتبرك بالولي الصالح، فذكر الجبانة دلالة على أهميتها في المجتمع

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 65.

[2]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، ص 202.

[3]– بشير مفتي، دمية النار، ص 25.

الجزائري، وأن هذه العادات متوارثة من الأجداد، فالفضاء يوحي بعقلية المجتمع الجزائري وهذه العادات منتشرة في أماكن عدة، ومناطق أخرى، من الوطن الجزائري، وهذا المكان من ذكريات رضا شاوش أيام طفولته، التي لم يتذكرها جيدا.

المدرسة:

فضاء مفتوح به رمزية العلم والمعرفة يتجلى ذلك في قول الراوي: « ولا أنسى طبعا يوم دخولي المدرسة بمئزر أبيض خاطته لي جارتنا سعيدة التي كانت تعمل خياطة في بيتها[1]»، يمثل دخوله المدرسة حدث هام في حياة رضا شاوش والمدرسة المكان الحاوي لهذا الحدث، فيصف الراوي أحداث هذه المناسبة ويصف مئزره، وهو لا يصف المكان بدقة بل يعرج إلى الحيثيات والظروف التي رافقت دخوله المدرسة، وذكره أن أباه نصحه بالتعلم جيدا، الراوي كان طفلا أثناء دخوله المدرسة، فالمكان والزمان يلعب دورا مهما في الأعمال القصصية وخاصة في الرواية فإذا كانت هذه الأخيرة نقلا للأحداث، وتصويرا لحالات ووضعيات تتعلق بشخصيات مختلفة فإنه لا يعقل تصور هذه الأحداث والحالات إلا ضمن إطارين متلازمين أحدهما مكاني والأخر زماني"[2].

فالمدرسة فضاء للتعلم وتلقي المعرفة في أولى مراحل تعليم رضا شاوش، وأن التعلم في هذه المرحلة كان لتلبية رغبة الوالد، ليس حبا في المدرسة، فكان توظيف المكان المدرسي بشكل غير كثيف ثم يضيف بعدها ظروف تعلمه وحالة المتعلمين في البلاد، ثم يتواتر ذكر المدرسة من خلال شخصية المعلمة المحبوبة بالتلميح لها.

[1]– بشير مفتي، دمية النار ، ص 26.

[2]– إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ص202.

يتواتر ذكر عدة أماكن مفتوحة في رواية دمية النار، مثل المقهى في قول الراوي البطل:« مرة سمعتهم في المقهى يتحدثون عنه وأحد يقول: يعيش من تعذيب إخوانه أثارني ذلك أفزعني أيضا... تمنيت يومها لو لم يرسلني والدي لشراء الحليب من ذلك المقهى العفن»[1]، فرضا شاوش من خلال فضاء المقهى يناول الأحداث فيها وما دار بين الناس من حديث عن والده ما جعله يذم ذلك المكان ويتحسر لدخوله وتعكر مزاجه فهو يرصد أحواله وحالاته النفسية الحزينة، إضافة إلى وصف وجوه الأفراد المتواجدين في المقهى الشاحبة، رغم أن هذا المكان يوفر فرص للراحة وتبادل أطراف الحديث ،أفراد سكان الحي مع بعضهم.

يضيف الراوي الحديث عن والدته، حيث يصف مكان الوالدة القاطنة بالريف وهو مفتوح، وانتقالها بعد زواجها لتسكن في حي القصبة ثم حي بلوزداد بعد الاستقلال، في المثال التالي « كانت أمي ريفية في سلوكها، تزوجها أبي وهي لم تبلغ الرابعة عشر من عمرها، وأحضرها معه لتسكن في حي القصبة أولا ثم بعد الاستقلال بحي بلوزداد»[2] فأهمية المكان تظهر خاصة في تشكيل العالم الروائي، ورسم أبعاده وذلك أن المكان مرآة تعكس على سطحها صورة الشخصيات وتتكشف من خلالها بعداها النفسي والاجتماعي إنه يوسم في وسمها بمظاهرها الجسدية ولباسها وسلوكها وعلاقتها بسواها فما أكثر الأحيان التي يتمكن فيها الإطار البيئي المكاني من تحديد هوية المنتسبين إليه.[3]

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 33

[2]– المصدر نفسه، ص 34

[3]– ينظر: عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط 1، 2009، ص 104.

ثانوية الأمير عبدا لقادر: مكان مفتوح، مكان يدرس فيه رضا شاوش، دلالة الثانوية مكان للتعلم، وطلب المعرفة، يلجأ إليه رضا شاوش لاستكمال دراسته للحصول على درجة رفع مستواه الدراسي، لكن يواجه ظروف تجعله يتخلى عن الدراسة في الثانوية.

أحياء الجزائر العاصمة: أماكن مفتوحة لجأ إليها رضا شاوش بعد فراقه مع رانية وتعد فضاء لجأ له رضا شاوش لنسيان الهموم والمشاكل من خلال الانتقال من مكان إلى آخر للبحث عن الراحة وذلك من خلال مثاله « لم تغرب عني ذكرى رانية خلال تلك الشهور الغريبة حيث لم أكن أفعل أي شيء غير التسكع في أحياء الجزائر العاصمة دون هدف محدد»[1]

محل رانية: مكان مفتوح، تعرض فيه الملابس الجاهزة مقر عمل رانية، شاهد البطل رانية في ذلك المكان إذ يمثل فضاء إلتقاء رضا شاوش بحبيبته رانيا بعد أيام من الغياب، من خلال قوله:« عندما شاهدتها في دكان لبيع الملابس الجاهزة تجمد الدم في عروق قلبي»[2].

تواتر ذكر فضاء المحل، لاستمرار لقاء رضا شاوش مع رانية مرة ثانية في المحل، فهو يساعد الشخصيتين على الحوار براحة وهدوء.

ما يشير أن في وصف المكان الروائي، يبرز ما يسمى " الفضاء الروائي" الذي يعني في مفهومه الفني مجموعة من الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضاءها الواسع، الشامل.[3]

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص48 .

[2]– المصدر نفسه، ص57 .

[3]– حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63.

ذكرنا عدة أماكن مفتوحة في الرواية لجأ إليها الراوي لأنها المتنفس الوحيد للشخصيات، فهي فضاء لتوفير فرص الراحة في المثال التالي «عندما كنت طفلا كنت أحب زيارة حي حيدرة كان حيا نظيفا جدا، وصامتا كذلك، مختلفا عن الأحياء الشعبية التي كنا نسكن فيها، والتي كان أهم سماتها الضجيج والفوضى والإزدحام، بنايات مكتظة بالسكان والعائلات المتوافدة من كل جهات البلاد، كنت أذهب مع أحد إخوتي الذي كان يدرس قريبا من ذلك الحي»[1]

يعقب السارد في وصف الحي كأنه مفخرة له ورمز طفولته يضيف وصفه لساحة حيدرة، والمطعم المتواجد بها في مثاله «دخلنا ساحة حيدرة بسيارة شرطة وتوقنا قرب مطعم مختف عن الأنظار ...كان المطعم كبيرا، وعلى طراز حديث، لكن بلمسه عصرية تنتمي للعهد النابليوني، أما اسم المطعم فهو" باريس الصغيرة»[2]

فمن خلال السرد المباشر تتجلّى الأمكنة المفتوحة بكل أنواعها « فإن المدن كالبشر فلكي تقوم علاقة مع المدينة أي مدينة يجب أن يحس الإنسان بالطمأنينة، بالألفة والحب وهذه تتولد نتيجة المشاركة والحاجة وأيضا نتيجة الإحساس أن هذه المدينة تعني لي شيئا خاصا، ولا يمكن أن تستبدل بأية مدينة أخرى وهذا ما يعطي المدينة طعمها وملامحها...أما إذا كانت المدن مجرد أمكنة يتعايش فيها البشر لأنهم مضطرون لذلك، فلاشك أن مدنا من هذا النوع ستكون قاسية، ضيقة، وستبقى العلاقة بينها وبين ناسها هشة وخطرة»[3]

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 97

[2]– المصدر نفسه، ص 98

[3]– صالح ولعة، الرؤية والأداة عند عبد الرحمن منيف، ص66 .

الجبل: مكان مفتوح، الجبل مكان طبيعي يقع في عين شنوة لجأ إليه عدنان إبن رضا شاوش هروبا من البيت يذكر ذلك الراوي في قوله:« عندما بلغ عدنان التاسعة عشر من عمره فر من البيت وعرفت أنه ألتحق بالمتمردين في الجبل لقد حز في نفسي أنه لم يختر إلا هذا الطريق السيئ، لم يكن شابا متحمسا للدراسة ظل طوال فترة الحرب يريد أن يصمد للقتال مع المتمردين»[1]

– الفضاء الذي لجأ إليه عدنان إبن رضا شاوش لطلب الأمان والحرية والعيش بعيدا عن الفوضى وسيطرة الناس.

يصف رضا شاوش الجبل من ناحية أشجاره المتشابكة والكثيفة والطريق الوعرة، فمثّل الجبل الملجأ الوحيد لعدنان ورفقاءه الشباب.

فمن خلال مجموع هذه الفضاءات المفتوحة حاول الروائي بشير مفتي والراوي رضا شاوش وهو يستعيد ملامح الفضاء أن يعيد رسم تاريخ الفضاء الذاكرة قبل أن يتلاشى ويغيب كيف كانت الأماكن والحياة والبشر، قدم المدينة، البيت، الجزائر العاصمة، الأحياء الشعبية، بأسمائها، المطعم، المقهى، الجبل، لكل منه ذاكرة وبذلك إجتث تاريخ الفضاء إن المكان يوجد عندما نكون شهودا عليه إذا ابتعد أو أدار ظهره اختفى المكان ، والذاكرة هي التي تحافظ على المكان واختفاء الذاكرة يعني اختفاء للهوية وبالتالي الانتماء.[2]

[1]– بشير مفتي، دمية النار، ص 161.

[2]– ينظر: صالح ولعة، الرؤية والأداة عند عبد الرحمن منيف، ص 57

من منطلق ذلك المكان واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية دون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا.[1]

لذلك نجد الإنسان يسعى دائما لطلب الاستقرار في المكان الذي يختاره.

[1]– باشلار غاستون، جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، 2006، ص 38.

II- الأماكن المغلقة:

يعد المكان في مقدمة العناصر والأركان الأولية التي يعتمدها البناء السردي في القصة طويلة كانت أم قصيرة، أم كان في الرواية لكي يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة التي يتم من خلاله النظر في عالم الرواية والوقوف على مراميه ومدلولاته العميقة ورموزه، وما فيه من جماليات الوصف إلى جانب جماليات السرد القصصي[1].

وظف الروائي بشير مفتي والسارد رضا شاوش إلى جانب الأماكن المفتوحة، الأماكن المغلقة التي وفرت للشخصيات الملجأ والملاذ الوحيد للراحة والابتعاد من ضوضاء المكان المفتوح، والفضاء حين وظفه الراوي يمثل العنصر الأساسي الذي يؤطر الأحداث ويجذب القراء إلى الرواية باختيار الفضاء المناسب الذي يساعد على سرد الرواية ومفاجئة الشخصيات، فهو يمثل الحيز الروائي يتجاوز في الحقيقة مدلوله المباشر البسيط الذي قد لا نوليه اهتماما كبيرا بينما هو في الواقع مرتبط بجوهر النص، وعلينا أن نميز بين الوجود الفعلي للحيز بمراجعته الخارجية وطرق اشتغاله داخل النص ولكي نفهم وظيفته علينا أن نطرح هذه التساؤلات:

- أين تدور حوادث الرواية؟
- كيف قدم لنا الكاتب صورة المكان؟
- لماذا اختار هذا المكان دون غيره؟

[1]- ينظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 13.

إن الحديث الروائي يتوقع دوما داخل مساحة معينة، وكل رواية تقدم لنا طوبوغرافيتها المميزة وقد يختار الكاتب لحركة أحداثه وشخوصه مجالا واقعيا، كما يلجأ إلى اختيار أمكنة أخرى خيالية.[1]

فرواية دمية النار تشتمل على العديد من الأماكن المغلقة نظرا إلى الطابع السينمائي البوليسي، الذي تتصف به الرواية، ومن بين هذه الأماكن الواردة فيها نذكر ما يلي:

- مكان العيش: البيت

وظف بشير مفتي المكان بشتى أنواعه المغلق والمفتوح، إن المكان يعكس الحالة الاجتماعية للشخصية ووضعية معيشتها، فالمكان هو المحرك للشخصيات وهو الحامل للأحداث في الرواية، في قول الروائي« لقد لقيت رضا شاوش خلال إحدى السهرات التي أقامها عمي العربي ببيته في حي بئر مراد رايس...»[2]

البيت من الأماكن التي شاع استعمالها لدى الروائيين في أعمالهم، إذ ذكر السارد بيت عمي العربي، الذي يجتمع فيه الراوي بشير مفتي لأول مرة بشخص اسمه رضا شاوش وتعرفه عليه، وهو بيت، يقع بحي بئر مراد رايس، بالجزائر العاصمة، يجتمع فيه بعض الشباب يعرفهم عمي العربي وهو من هواة الكتابة، يتناولون النبيذ.

السجن: مكان مغلق، يمثل فضاء يعمل فيه والد رضا شاوش يكتسي طابعا خاصا من خلال الشخصيات، فالمكان له علاقة مباشرة بالفقدان والانفصال فتبحث الشخصية عن أماكن أخرى، فالسجن يحد من حرية الشخصية لكونه بؤرة العجز، فهو يتصف

[1]- ينظر: إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007، ص 180.

[2]- بشير مفتي، رواية دمية النار، ص8 .

بالضيق والمحدودية عكس الأماكن المفتوحة كالشوارع والبيوت، يضم جدرانه كل الفئات ومن شتى الأعمار، « فإذا كان الإنسان يقيم في البيت بمحض إرادته فهناك مكان آخر مغلق يقيم فيه مجبرا هو السجن الذي يشكل عالما مناقضا لعالم الحرية، تنتقل إليه الشخصية مكهربة، تاركة وراءها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود فتنطوي على نفسها بعدما كانت متفتحة على المجتمع»[1]، فالسجن لا لا يختاره الفرد بمحظ إرادته بل تؤدي به الظروف الاجتماعية نتيجة أفعال سيئة، أو عن طريق خاطئ يكون هو ضحية هذا الفضاء المعزول.

الراوي البطل يذكره مرات عديدة في الرواية من خلال المثال التالي« كان أبي يعمل في مؤسسة العقاب كما سميتها أنا لاحقا تيمنا بصديقي كافكا...»[2]

نجد الروائي يذكر السجن على أنه مؤسسة عقاب دلالة على ما يقوم بها القائمون عليها من تعذيب للسجناء.

هناك علاقة بين الانسان والمكان الذي يعيش فيه وينتمي إليه، والإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا كما يقول يوري لوتمان وفي خاصيته يترتب عليها أن الناس في معظم الأحيان يرجعون العلاقات اللغوية إلى بعض الاشياء البصرية المرئية المكانية، فالكل يكتسب لدى معظم الناس بعدا مكانيا» فنجد رضا شاوش يفسر شخصية والده من خلال المؤسسة التي يعمل فيها من خلال معاملته لزوجته، وله ولإخوته في البيت.[3]

[1]– الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2010، ص 222.

[2]– بشير مفتي، رواية دمية النار، ص 29.

[3]– ينظر: صالح ولعة، المكان ودلالته في رواية مدن الملح، ص 43.

يوظف السارد فضاء السجن في مثال آخر في قوله « ترقى أبي في عهد بومدين إلى مدير سجن وكان ذلك كافيا ليجعله يشعر أنه صار رقما مهما هو الأخر في نظام الرئيس، نظام محكم الإغلاق مفتوح على شرفة للحلم، وشرفة للهاوية»[1]، يصف الروائي السجن على أنه فضاء جعل من والد رضا شاوش بعيدا عن الناس، كتوما جداً ولا يتحدث مع أحد، فالسجن جعله لا يخالط أفراد المجتمع، وتعود على الصمت الكثير وهذا يعود للسكينة والجو الرهيب الذي يعم السجن، حتى أننا في عادتنا كأفراد نخاف من الفضاءات المغلقة والمظلمة، فالمكان كلما كان منفتحا على الخارج كان الأفراد متوازين معه ونجدهم أكثر تعاملا مع غيرهم، فنجد أن الأشخاص بدخولهم هذه الزنزانة تتغير ملامح شخصياتهم إن لم نقل حياتهم، ذلك أن فضاء السجن هو عالم مفارق لعالم الحرية خارج الأسوار، يمثل السجن نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات، بما يتضمنه ذلك من الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهل السجين بالإلزامات والمحظورات، تظل آثارها ملازمة له لمدة طويلة.[2]

يجعل الراوي من فضاء السجن مكانا رمزيا في روايته، ويوظفه عدة مرات، وفي المثال التالي من خلال دخول كريم أخ رانيا السجن، ووصفه لرضا شاوش في قوله:« ... كم قضى في السجن؟ سبع سنوات أو أكثر، ... لقد حدثني أخي الكبير عنه، وقال إنه ساعده بعض الشيء لكن السجن هو السجن كما أضاف، السجن هو أن تعيش بين الحياة والموت في كل ثانية من عمرك»[3]، رضا شاوش يقدم السجن بكثير من التفاصيل، فإن السجن تدمير لحياة الإنسان جسديا ونفسيا ويظهر في الرواية من خلال شخصية

[1]– بشير مفتي، رواية دمية النار، ص 32.

[2]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 55.

[3]– الرواية، ص 79.

كريم ووالد رضا شاوش والحالة التي آلا إليها، ومواجهتهما للواقع، حيث كادا أن يلقيا نهايتهما.

يصف السارد يوميات كريم في السجن وقصته مع الشيخ أسامة ومحاولة قتله في السجن والخوف الشديد الذي تملكه والصدمة بقيت حتى بعد خروجه من السجن، والضعف الذي لحق به، يظهر في المقطع التالي:« ...كانت حماية الشيخ أسامة لي هي المهمة، أنت تعرف أنه يوجد في السجن وحوش وقتلة، ومرضى، وظلم، ومعارك طاحنة، وعذاب لا يوصف، كنت أتبعه تقية لنفسي من عنف الآخرين وظلمهم لي ... لقد عذبني السجن كثيرا لكن بفضل الله العلي العظيم الذي بعث في طريقي ذلك الرجل فأنقذني من تلك الظلمة لنور الحقيقة»[1]، يتجلى في المثال تشخيص للمكان وما يدور به من أحداث وسمات للشخصيات، وهذا من خلال الوصف، وذلك بوصف الخصائص الإدراكية للمكان ليتحول إلى موضوع لخطاب، هذا الخطاب الذي سيقوم بتصوير هذا المكون السردي لغويا، ليتحول إلى فضاء مرئي معلوم الحدود والمعالم، وفق استراتيجية سردية معينة، تظهر من خلال طريقة بنائه وتشكله، ومن خلال طبيعة العلاقات التي تجمع هذا المكون بالمكونات السردية الأخرى، ويرى أن للوصف أهمية قصوى بالمقارنة إلى السرد، لأنه من السهل أن نصف دون أن نسرد، منه أن نسرد دون أن نصف.[2]

فمن منطلق السجن الفضاء المغلق، يتلخص بأن الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر

[1]– الرواية، ص 81، 82.

[2]– ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية ، ص 32.

يحمل جزءا من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه، ومنذ القدم وحتى الوقت الحاضر كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه.

فالشخصيات الروائية (والد رضا شاوش) و(كريم) اكتسب تجربة في السجن جعلت من نفسيتهما حزينة وكئيبة، عكست ذلك في التعامل مع أفراد المجتمع، وقساوة التصرف والانحياد، فالفضاء يعكس الكثير على شخصية القاطنين به.

غرفة رضا شاوش: فضاء مغلق، يلجأ إليه رضا شاوش بعد العمل، يذكر الغرفة في قوله: « كان هناك صفاء داخلي عميق عندما دخلت أمي الغرفة أحضرت لي القهوة وراحت تقول لي أشياء عن أمس»[1] فالغرفة تمثل الفضاء الهادئ الساكن الذي يوفر الراحة والطمأنينة لرضا شاوش واسترجاع الأحلام والذكريات السعيدة، فالبيت فضاء أساسي في حياة الإنسان، إذ يقول باشلار أن الحياة تبدأ مسيجة ومحمية داخله، وهو عالم الإنسان الأول وهو أول فضاء يكتشفه في حياته، ولذا يكتسب دلالات ذات ارتباط بجوهر الوجود الإنساني[2]، والغرفة تضم ذكريات مع الأهل وهي تمثل فضاء مليء بالدفئ بالرغم من أنه مغلق على الفضاء الخارجي.

تشكل البيوت والمنازل نموذجا ملائما لدراسة قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية التي تعيشها الشخصيات وذلك لأن بيت الإنسان امتداد له كما يقول ويليك: فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه ومع ذلك لا ننسى هناك تأثيرا متبادلا بين الشخصية والمكان الذي تقيم فيه، وأن الفضاء الروائي يمكنه أن يكشف لنا عن الحياة

[1]– بشير مفتي، رواية دمية النار، ص 90.

[2]– ينظر: لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية، ص 32.

اللاشعورية التي تعيشها الشخصية، وأن لا شيء في البيت يمكنه أن يكون ذا دلالة من دون ربطه بالإنسان الذي يعيش فيه.[1]

ذكر السارد أن البيت يجمعه به حنين الوالدة، والإخوة، ويسرد لنا ذلك في الرواية في عدة مرات، فالبيت يشمل الغرفة، في قوله «وعندما جلست لوحدي عاد الضوء قليلا، بخيوط نادرة نفذت من الخارج وتسللت للرأس أولا، استفقت على حقيقة أنني قتلت ذلك الشخص ... فتحت عيني على السقف على الأثاث المحيط بي، على البرودة التي تحتويني وكنت لا أزال شبه نائم، شبه يقظ»[2]

مع أن الغرفة مكان مليء بذكريات سعيدة، فهو أيضا فضاء لاسترجاع الذكريات الحزينة والتعيسة، فرضا شاوش يصف لنا حالته السيئة ونفسيته الكئيبة بعد قتل الرجل السمين وعودته إلى الغرفة وانفراده بها، واستذكار ما فعله، وأن هذه الغرفة المكان الوحيد الذي يضم أسراره وأفراحه وأحزانه وسط أثاثها وفوق سرير نومه، وتحت سقفها، يجلس في غرفته يتأمل في سقفها، يقول:« كانت غرفة نومي هي مكاني السري وهي حياتي الخالصة من الشوائب، ومن خلالها أنعم بلذتي الصامتة في عدم التكلم مع أحد غيري ...»[3]، فهي رمزه الذي يحمل أسراره، وحياته الخاصة، فيصف لنا البيت وسقفه وسرير النوم، والأثاث تارة، ويحيل إلى الحالة النفسية التي هو عليها تارة، فيتفق الفضاء المغلق الغرفة على الحالة النفسية الحزينة لرضا شاوش، مع هذا الوصف الحنين إلا أنه يحن إلى البيت ولو هو في حالة حزينة، فنجد في قول حسن بحراوي « فالمسكن مثلاً لا يأخذ

[1]– ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 43، 44.

[2]– بشير مفتي، رواية دمية النار، ص 140.

[3]– المصدر نفسه، ص 156.

معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته»[1]

يربط رضا شاوش وصف حالته النفسية بوصف الغرفة، فيوحي وصف الأماكن بحالة الشخصيات الروائية والدلالة الكامنة في الأماكن المتواجدة فيها، فالمكان يعتبر عاملا أساسيا في إظهار الحضور الإنساني وإبراز مقدار الإنسجام أو التنافر الموجود بين الشخصيات الروائية، فنجد أن للأماكن تاريخ مرتبط بتاريخ الكون والأشخاص وشكل المكان وخصائص تنعكس بصورة ايجابية أو سلبية على الشخصيات ودورها في المجتمعات.[2]

- **الكباريه:** مكان مغلق، تمارس فيه الرذيلة، بيت يختلف عن البيوت العادية، يكون موقعه سري، لا يتوافق مع العادات الإسلامية السمحاء، يعمل فيه أشخاص غاب عنهم الوعي الديني.

هذا الفضاء لجأت إليه رانية بعد أن طلقها زوجها، وغادر إلى كندا، يذكر رضا شاوش في المثال «... هل حدث لها مكروه، ليس تماما، ولكن يبدو أن زوجها طلقها وأصبحت تعمل في كاباريه ليلي»[3].

يذكر رضا شاوش أن رانية لجأت إلى هذا الفضاء المدنس بعد طلاقها من زوجها وفقدان حمايته، وأن المجتمع لا يمكن أن يتقبلها مطلقة بعد فرارها معه من بيت عائلتها، يصف لنا الروائي أن الكباريه تعمل فيه كعاهرة خلال الفترة المسائية، يرتداه أمثال سعيد

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص 54.

[3]- بشير مفتي، رواية دمية النار، ص 123.

بـن عـزوز أشـخاص لا يمتلكـون أي كرامـة، يسـلبون كرامـة أشـخاص آخـرين يجعلـونهم كالخدم تحت أقدامهم، ويمثل هذا الفضاء من الأماكن غير اللائقة بالمجتمع المتحضر والإسلامي، فهو ينافي كل ما تنص عليه القيم والسنن الإسلامية، رغم أنه منتشر في المجتمع الجزائري لما يخلفه من آفات سلبية على الفرد خاصة والمجتمع عامة.

فيتواتر ذكر الكباريه في الرواية عدة مرات خاصة في نهايتها ما يعكس نهاية بعض شخصيات الرواية الحزينة والخارجة عن الطريق الصواب.

فينقل لنا السارد وضعية الفضاء وحالة الشخصيات الروائية يقول:« كنت متأكداً مع أنني لو التقيت بها مجددا في هذا الكباريه الذي تحدث عنه سعيد بن عزوز لما عرفتها أو على العكس لعرفتها تمام المعرفة، لقد رأيت فيها دائما ذلك الجانب الآخر من المأساة»[1]

فالراوي يبرز لنا أيضا من جهة أخرى أن الأمكنة تعكس وضعيتها وهيئتها وحالة الأشخاص، وسلوكهم والظروف المأساوية أو حالتهم الصعبة من خلال نفسيتهم الكئيبة.

نلاحظ أن الراوي بشير مفتي وظف عدة أماكن مغلقة لجأ إليها أيضا وشخصيات الرواية في فترات مؤقتة فكان ذكرها غير أساسي، غير مهم في سيرورة أحداث الرواية، ساهمت في الربط بين الأحداث، من بين هذه الفضاءات، الفندق، مكتبة العم سعيد التي يعمل فيها الراوي البطل في قوله: « كنت أدرس بثانوية الأمير عبد القادر، وتدربت عملا بمكتبة عمي السعيد أقتات منهن كان عمي السعيد يترك لي مفاتيح الدكانة الصغيرة لأجهز كل شيء قبل حضوره»[2]، المكتبة التي يعمل فيها رضا شاوش، ذات المساحة

[1]– بشير مفتي، رواية دمية النار، ص 125.

[2]– المصدر نفسه، ص 43.

الصغيرة، عمل فيها وهو في فترة دراسته بثانوية الأمير عبد القادر، كي يوفر على نفسه مصاريف الدراسة.

يضيف رضا شاوش أنه كان يتردد على قاعات السينما، في قوله:« كنت في المساء أتردد على قاعات السينما أشاهد أي فيلم أمريكي يجعل وقتي يمضي بسرعة، وتفكيري يتجمد لساعات فلا أفكر أبعد من تلك اللحظات»[1]، فهي فضاء مغلق يمثل مكان يتوجه إليه رضا شاوش لمشاهدة الأفلام بعد الفراغ الذي واجهه إثر مغادرته الثانوية، وأن الحياة في نظره لم تعد مهمة، فكانت السينما اختياره الذي يقضي فيه فراغه وينسى همومه.

[1]– بشير مفتي، رواية دمية النار، ص 48.

في الأخير نحاول تلخيص الفضاءات المغلقة والمفتوحة في الجدول الموالي لاختصار كل الأمكنة المذكورة والتي تكرر ذكر معظمها لأنها كانت أمكنة رئيسية في الرواية.

الأماكن المفتوحة	الأماكن المغلقة
حي بئر مراد رايس– المقهى– الأحياء الشعبية– الأسواق– مدينة الجزائر العاصمة المدرسة– ثانوية الأمير عبد القادر– محل عمل رانية– الجبل– مقهى حليب إفريقيا– ساحة أودان– حي العقيبة– حي بلوزداد– جبانة سي أمحمد– صيدلية– معصرة الزيتون– حي القصبة– حي عبان رمضان– مكتبة السعيد– العمارة– الجامعة مؤسسة طارق كادري– شارع حسيبة بن بوعلي– كلية التجارة – حي شوفاليه– فرنسا– بلجيكا– عنابة– شارع ديدوش مراد مقهى الفريق– الزنزانة– ساحة الأبيار مقهى رونيسونس– الحي القديم– حيدرة ساحة حيدرة– المطعم– بريطانيا– حي قصديري– الحديقة– مكة– السماء–جبل عين شنوة	بيت العم العربي بن داود– القبر– الحانات– الفندق– غرفة رضا شاوش– الكباريه– بيت رضا شاوش– المستوصف مؤسسة العقاب– غرفة الصالون– مركز الشرطة– المطبخ غرفة نوم رضا شاوش– قصر الحكومة المطبخ– البيت القديم

نلاحظ من خلال الجدول تفاوتا في نسب ذكر الأماكن، بحيث ذكر الأماكن المفتوحة بنسبة أكبر من ذكر الأماكن المغلقة، رغم أن طابع نفسية شخصيات الرواية تميل إلى الحزن والكبت وسوء الطالع الذي لحق خاصة بالشخصية البطلة رضا شاوش فتوظيف الأماكن المفتوحة من شوارع، وأحياء خاصة، وبيوت خاصة توظيف الأحياء الشعبية التي لجأ إليها الراوي رضا شاوش وكانت ملجأ يعود إليه الراوي في حالة المشاكل التي تعترض طريقه.

أما الأماكن المغلقة فقد وظفها الروائي بشير مفتي ورضا شاوش بشكل متفاوت في سرده للرواية فوردت أقل من ذكر الأماكن المفتوحة لكن تأثير الأماكن المغلقة كانت بدرجة أكبر على نفسية الشخصيات، بداية ببيت العم العربي الذي إلتقى فيه بشير مفتي ورضا شاوش وفضاء السجن الذي كان له الدور السلبي الرئيسي في الرواية مقر عمل والد رضا شاوش وإنتقل تأثيره على كل من رضا شاوش وأفراد العائلة، إضافة إلى أن السجن وظفه الكاتب عدة مرات في الرواية، عند دخول كريم أخ رانية السجن وحكايته فيه مع الشيخ أسامة، فالفضاء المغلق غلب تأثيره على الفضاء المفتوح، إلا أن في أواخر أحداث الرواية حسب الجدول أن انتقال عدنان ابن رضا شاوش إلى الجبل الفضاء المفتوح بحثا عن الحرية، وبقيت سيرة رضا شاوش مفتوحة مع ذلك نجد أن من خلال توظيف الأمكنة أن شخصيات الرواية كانت تبحث دائما عن الإنفراد والبحث عن الراحة والإبتعاد عن السلطة والحياة بحرية لا حياة مثل الدمى التي يتحكم فيها صاحبها.[1]

فيما يلي جدول آخر يوضح بالتفصيل الأمكنة التي وظفها بشير مفتي في روايته دمية النار، مع تبين أهمية الأمكنة التي أقامت فيها الشخصيات وتباينت من أماكن إقامة رئيسية إلى أماكن إنتقال، تراوحت من إختيارية عامة، وخاصة الموظفة في الرواية من

[1]– ينظر: الرواية، ص 164.

أجل تبيين الشخصيات وأماكن إقامتها واختلافها راجع إلى إختلاف مكانة الشخصيات ودورها في الرواية يوحي أيضا بأهمية المكان مهما كان مغلق أو مفتوح في أحداث الرواية وعلاقة الشخصيات مع بعضها.

أماكن الإقامة		**أماكن الإنتقال**	
أماكن إختيارية		أماكن عامة	أماكن خاصة
فضاء البيوت	فضاء المدن	الأحياء والشوارع	الملاهي الليلية
– بيت العم العربي – المقهى – مقهى حليب إفريقيا – صيدلية – مكتبة السعيد – العمارة – الفندق – غرفة رضا شاوش – مؤسسة العقاب – المطبخ – غرفة الصالون – غرفة نوم رضا شاوش – مقهى الفريق	مدينة الجزائر العاصمة فرنسا – بلجيكا – عنابة – بريطانيا – مكة	– حي بئر مراد رايس – الأسواق – المدرسة – ثانوية الأمير عبد القادر – ساحة أودان – حي العقيبة حي بلوزداد – حي القصبة – حي عبان رمضان – شارع حسيبة بن بوعلي – حي شوفاليه – شارع ديدوش مراد – ساحة الأبيار	– الحانات – الكباريه

		– ساحة حيدرة – الحديقة	

نلاحظ من خلال الجدول الثاني أن الأماكن الموظفة من قبل بشير مفتي وشخصيته البطلة رضا شاوش تمحورت ضمن فضاء أماكن الإقامة وأماكن الإنتقال، فيما يخص أماكن الإقامة التي شملت الأماكن الإختيارية كانت معظمها مركزة في فضاء البيوت والمقاهي فلجأت معظم شخصيات الرواية في الحوار الذي دار بينها وأدوارها فيما بينها إلى البيوت والمقاهي بدرجة كبيرة على طول الرواية، فكان تفضيل هذه الفضاءات لدلالتها الموحية والمؤثرة على نفسية شخصيات الرواية، ودورها الأساسي في التنسيق بين أحداث الرواية، وكانت معظم الحوارات وفضاءات الوصف التي وظفها الروائي ضمن هذه الأماكن خاصة أن منها البيت، المقهى من بين الفضاءات التي توفر الراحة، ويلجأ إليها معظم الروائيين لتوظيفها، فتمثل مراكز رئيسية يلجأ إليها الراوي في روايته لحبك الأحداث السردية في الرواية.

أما أماكن الانتقال العامة والخاصة من الأحياء والشوارع، فنجد توظيفها مكثفا أيضا وموازيا لتوظيف فضاء البيوت، فالأماكن العامة لها دور أساسي في التنسيق بين أحداث الرواية وعلاقة الشخصيات فيما بينها، وتعكس جمالية فنية وسردية في الرواية، فنجد الرواية تعكس طابع المجتمع الجزائري، الذي تبرز فيه التجمعات الشعبية وميزة الأحياء الشعبية التي يعرف بها، فنجد توظيفها في الرواية بأسمائها وموقعها فهي تساعد على التنظيم للأمكنة والتمييز بين الفضاءات مع بعضها البعض، نقول أن الروائي في سرده للرواية أعطى لكل فضاء حقه وموضعه من الحكاية السردية سواء مكان إقامة، أو مكان إنتقال، مكان إختياري، أو مكان عام أو خاص، فكل واحد وظفه وبين دوره، وقام بوصفه

وأهميته في الرواية وبالنسبة للشخصيات فتعامل الروائي مع المكان كغيره من العناصر السردية، الحدث والشخصيات، والزمان.

III- دلالة المكان الروائي وعلاقته بالزمان

يمثل المكان عنصرا مهما من عناصر الرواية، فهو ليس مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية إنما عنصر تشكيلي من عناصر العمل الروائي، فهو مكمل لدور الزمان في تحديد دلالة الرواية، فهو عامل رئيس يرتبط بخطية الأحداث السردية.

فالمكان بأنواعه سواء كان مشهدا أو مجرد إطار للحدث يدخل في صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص الروائي فيتغير الإيقاع السردي بعبور الروائي مثلما نجد في الرواية أمكنة مختلفة ما ينتج نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخذه.[1]

فالروائي في دمية النار وظف مختلف الأماكن منذ بداية روايته إلى نهايتها، إذ ذكر الأماكن المفتوحة بنسبة أكبر من الأماكن المغلقة، فدارت الأحداث بين الشخصيات الروائية، بشير مفتي، العم العربي، رضا شاوش في تقديم الرواية في بعض الأحياء الشعبية بالجزائر العاصمة منها حي بئر مراد رايس الذي يتواجد به بيت العم العربي، مقهى حليب إفريقيا بساحة أودان، والبيت الذي يقطن فيه رضا شاوش بأعالي حي حيدرة، فحملت لنا هذه الفضاءات علاقات الشخصيات ببعضها ووصف ليومياتها، وكانت هذه الفضاءات المفتوحة تعبر عن الحياة العادية المستقلة للشخصيات والحياة الاجتماعية التي تتطلب الاختلاط والتمازج مع أفراد المجتمع.

كان للروائي الحبكة الفنية في السرد المباشر والتوظيف المنطقي للأماكن بصورة عفوية توافق معها الزمن السردي، أما في الجزء السردي الثاني الذي ترك فيه الروائي

[1]- ينظر: الرواية، ص 74.

بشير مفتي بطل روايته يتحدث بصوته تواصلت عملية السرد لأحداث الرواية بأسلوب واضح ذكر من خلاله معظم الفضاءات بداية من مكان الولادة عبورا بمحطات انتقاله أيام الدراسة، وحياته الخاصة ومقر عمله.

إذ للمكان حضور كثيف في الرواية وإن صح القول في سيرة حياة رضا شاوش، كان كل مكان وقف عنده أو زاره أو عمل به إلا ووصفه وحدد موقعه الجغرافي وأعطى الملامح والجوانب التي تحيط به، ومزج بذلك حالة الشخصيات المتواجدة معه، وبرز أيضا تأثير الأماكن التي تواجد فيها رضا شاوش وفي الشخصيات التي حاكى معها أحداث الرواية، سواء تأثير بصورة الإيجابية أو بصورة سلبية، لمسنها من الحالة الإجتماعية للشخصيات، الحالة النفسية أيضا.

نستشهد بالنموذج الموالي « ولدت في حي شعبي، إسمه بلوزداد (ستنطقون الإسم بصعوبة) بالقرب من جبانة سيدي أمحمد، وكان سابقا يسمى "بلكور"، إحتفظ بإسمه الأول مثل مختلف الأحياء بالعاصمة، أو كأن الإستقلال لم يفعل شيئا في حب الناس للماضي، أو كما أن هذه المدينة بقيت أسيرة النموذج الكولونيالي، هم الذين بنوها، وبعد الإستقلال أصبحت ملكا لنا، هو أصحابها الحقيقيون، ولكن نحن أصحاب الأرض...»[1]

يذكر الراوي البطل مكان الولادة، والفترة التي ولد فيها التي توافقت مع السنوات الأولى بعد الاستقلال وحالة المجتمع الجزائري، والمدينة الفضاء المعماري الذي خلفه الإستعمار وتهافت الجزائريون على تلك القصور والفيلات فيوظف قضايا واقعية عاشها هو أثناء تلك الفترة.

[1]– الرواية، ص 24.

فالهدف من دراسة الفضاء المكون الأساسي من مكونات العمل الروائي الكشف عن طبيعة علاقته بالمضمون الإيديولوجي للروايات والقيم الرمزية التي يحملها وكذلك طبيعة العلاقة التي تربطه ببقية العناصر الروائية مثل الأحداث والشخصيات.[1]

مجمل القول أن المكان يحمل رمزية توحي بدلالات عدة لها علاقة بعناصر الرواية، تجعلنا نفهم ما يوحي به الروائي وما يقصد من وراءه، من خلال إرتباط فضاء المكان بالزمن والشخصية والحدث.

تتجلى علاقة المكان بالدلالة أكثر في الفن الروائي، حيث تتعدد الأماكن وتتنوع الشخصيات، وكثيرا ما تكون هذه الشخصيات من بيئات مختلفة ما يؤثر على طابع اللغة، فنجد أنفسنا أما تنوع دلالي، حيث نجد كل مكان ودلالته في الرواية، فنجد الروائي يذكر عدة أماكن كما ذكرنا في الأماكن المفتوحة والمغلقة حيث يتواتر ذكرها بداية بتقديم الروائي بشير مفتي ثم بعد تناول رضا شاوش الشخصية الراوي السرد على لسانها.

حيث أن شعرية المكان ودلالته لا تأتي من جمال هذا الأخير وإتقان وصفه والتفاني في نقل حقائقه، إنما دلالة الأمكنة من طريقة توظيفها في الرواية عبر رؤية خاصة للروائي في المثال التالي بذكر الراوي « وكنت أحب تلك الأزقة الضيقة بالرغم من خطرها ليلا، كنت أحب، وأنا صغير، أن أتمشى مع أخي الكبير متشبثا بيده حتى لا أضيع أو أسقط، أو تلتهمني زحمة ذلك الحي الشعبي الكبير...»[2]

فالروائي مزج بين الفضاء المكاني في هذا المثال الأزقة الضيقة، والزمن الروائي للرواية أيام طفولته وموافقته للأحداث وحالته النفسية التي أحبت ذلك المشي في الحي

[1]– ينظر: عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص 143.

[2]– الرواية، ص 24.

الشعبي، فدلت هذه الأحداث على سرور رضا شاوش وإسترجاعه لأيام الطفولة التي قضاها في الحي الشعبي.

وظف الروائي الأمكنة بأنواعها المفتوحة والمغلقة في النص الواحد، من خلال الوصف تتعدد دلالة الأماكن المصورة، إذ تكون الصورة بذلك وسيلة من وسائل بناء دلالات المكان في قول الروائي « أدخل بيتنا القديم وأتفقده منذ توفيت الوالدة لم أعد إلى هنا، لم يعد يهمني رؤيته خلال تلك السنوات»[1].

ذكر أيضا البيت القديم، الفضاء المفتوح، المكان الأول الذي ترعرع فيه ونشأ مع أعز أقربائه وما جعله يذكره الحنين إلى الوالدة التي جمعت شمل ذلك البيت.

فتختلف دلالة الأماكن حسب نوعها إذا كانت مغلقة أو مفتوحة فنجد غالبا أن الأماكن المغلقة رمز للحزن، والكآبة والإنفراد والابتعاد عن ضوضاء الجماعة ومحل المكبوتات الدفينة، كما تعبر عن دلالات الألم والحسرة، والمآسي العميقة، يوظف ذلك من خلال مثاله « كنت ألجأ في تلك اللحظات التي تضيق فيها فسحة الرؤية ويعجز البصر عن النظر بعين مدققة، وتفقد البصيرة وضوح حدسها الذي صار عندي بمثابة أبي الروحي، عمي العربي...فاستقبلني بسعادة وحفاوة زرته في بيته ببئر مراد رايس، فاستقبلني بسعادة، وحفاوة، هناك أجده يتحرك في أفق آخر غير الأفق الذي كنت أحتضر فيه»[2]. أما الأماكن المفتوحة فغالبا ما تعبر عن الانشراح والفرح، فكان توظيف الفضاءات التي دلت على الفرح والسرور بنسبة أقل، فالانفتاح والانغلاق توحي رمزيتها إلى معاني

[1]– الرواية، ص 149.

[2]– المصدر نفسه، ص 86.

المفردتين، ما يماثل لها بنية الأمكنة كالعلو والانخفاض، مثل توظيف فضاء الأحياء الشعبية الجبال، البحر، البيوت.

فمعظم الروائيين يوظفون الأماكن المغلقة، كالسجون، فهذه الأماكن قادرة فعلا على إعطاء حيوية داخل العمل الفني للشخصيات، والماضي كزمن يحتفظ دائما بسجلات وبآثار علنية أو مضمرة في الذاكرة والمكان يشكل أحد أعمدة هذا الماضي.[1]

نكاد نقول أنه لا فرق بين المكان المغلق والمفتوح، الفرق بينهما من حيث كونهما مكانيين مسميين في الطبيعة، لكن دلالة المكان المغلق تكون ذات قيمة فنية وجمالية أكبر رغم تحديد مساحته.

فالمكان المغلق عند بعض الروائيين يكون نتيجة وضع إجتماعي خاص عاش فيه أبطال الرواية، أو وضع سياسي، مثلما ورد في روايتنا، الوضع الإجتماعي لرضا شاوش وإبتعاده عن والده الذي أجبرته ظروف العمل أو بالأخص الظروف السياسية إلى اللجوء إلى السجن، فهذه الشخصية وضعت في هذه الأمكنة فما كان منها إلا أن حولتها إلى مكان معتاد العيش فيه والتآلف معه وصارت ليست مرحلة عابرة في حياتهم بل أصبحت حياة طبيعية.[2]

يبدو المكان ذا أهمية قصوى وخاصة وأن الرواية ومنذ بلزاك قد جعلت منه عنصرا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكونا أساسيا في الآلة الحكائية.

[1]– ينظر: ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوى، سوريا، ط 2، 2010، ص 33، 34.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 45.

فأصبحت شعرية المكان بعد أن تخلصت من عجزها المنهجي والمعرفي عن طريق الإفادة من المنطق والسيميائيات وسائر العلوم الإنسانية تنظر إلى الفضاء الروائي نظرة جديدة تغنيه وتغتني به مما أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث.

« فتعيين المكان في الرواية هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخييلي، باعتبار المكان عنصرا يحدد طبيعة الشخصيات وإحداثيات تحركاتها وفقا لطبيعة سلوكية معينة، يضفي على الزمن أو يملي عليه الفضاء الذي يتموقع فيه»[1]

فللمكان دور في التأثير على الشخصيات ووضعها ما يوحي من خلال الرواية ما ذكره بشير مفتي أن البيت يوفر الراحة لرضا شاوش، لبشير مفتي لرانيا مع زوجها، وقضاء السجن يوفر أيضا على رضا شاوش سلوكات محددة، تتساق هذه التصرفات على إبنه أيضا بعد عمله مع جماعة هؤلاء الغرباء.

فمثلا فضاء البيت رغم ضيقه ومحدوديته أفقه يتناسل إلى أمكنة أخرى عبر الإستذكار وتوقيف الزمن الآني، فيشكل أفضية أخرى، تتولد من خلالها أحداثا جديدة، إذا البيت فضاء ثابت في الرواية لا يبدوا مولدا لدلالات جديدة على مستوى أفضية السرد الأخرى، بحيث يتمركز فقط كمنطلق ومؤشر للإثارة على مستوى البنية التخييلية للبطل، وأحيانا يغدوا إطارا ضيقا لأحداث ذات مكون سردي بسيط.[2]

[1]– ينظر: عبد القادر سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2009، ص 39.

[2]- ينظر: عبد القادر سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2009، ص 40.

يقول رضا شاوش « تركوني لأكثر من أسبوع وحيدا، لا أربح البيت، دون ان يطلوبوا مني حتى الحضور لاجتماعهم، شعرت براحة طوال تلك الأيام التي أقسم فيها بأي شيء، كنت أجلس في الغرفة، أتأمل السقف...»[1] فضاء البيت ملاذ رضا شاوش لإستذكار وإسترجاع يومياته في العمل ونيل قسط من الراحة.

فالمكان البيت (المكان الثابت) قد عجز عن إحتواء أحداث الرواية التي تنحى البنية الإنفتاحية، كما يشير إلى ذلك سعيد يقطين فهو إطار لتنظيم درامية الأحداث، فالمكان ينهض على ثنائي الثابت والمتغير ولعل الثابت هنا يعني نمطية البيت ومحتوياته العينية التي يراها البطل كل بطل، أما المتغير فهو ذلك المكان الوهمي المستدرج من نقطة ثبات البيت، الذي يغدو متغيرا، بفعل إستحضار البطل لأمنكة أخرى قادرة على إحتواء الفيض الحكائي، والمتواليات السردية وهو إنتقال دائم من المعلوم إلى المجهول، من المرئي إلى الخفي، مما يجعل الأدب كسائر الفنون الأخرى في حالة تحول مستمر، ما يؤدي إلى تنوع السرد من وصف وحوار خارجي، نكون إزاء حبكة واقعية، أو نكون أمام سرد منفتح.[2]

وهو ما يشير إليه هذا المقطع من الرواية « كانت غرفة نومي هي مكاني السري، وهي حياتي الخالصة من الشوائب، ومن خلالها أنعم بلذاتي الصامتة في عدم التكلم مع أحد آخر غيري، وأنا في تلك الحالة الغريبة والملتوية والمنفتحة على مغارة طويلة النفق تذكرت والدي...»[3]

[1]– الرواية، ص 141.

[2]- ينظر: عبد القادر سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية معاصرة، ص 42.

[3]– الرواية، ص 156–157.

من خلال المثال يوضح رضا شاوش في سرده، أثناء بقاءه في الغرفة حالته النفسية يسرد فتسلسل واسترجاعه لماضيه الذي تذكر من خلاله والده هذا الوضع الإجتماعي الذي خلق مثل هذه الأمكنة، فنجد أنفسنا أمام واقع وحقيقة واحدة هي أن الأنظمة الرجعية بإستمرار تخلق لها روادع تكون السجون أحدها، أو أماكن مضادة للحرية.

فالرواية حاولت أن تمزج الخاص بالعام، حياة الشخصيات داخل الغرف الضيقة وحياة المجتمع داخل مرحلة زمنية ما، فهذا المزج بين الفضاءات المكانية عكس أيضا الحالة النفسية الخاصة وبين الحالة النفسية العامة للمجتمع، فالروائي استطاع أن يعكس لنا جو ومناخ الجزائر العاصمة.[1]

المكان يتلخص بأنه الكيان الإجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، ولذا فشأنه شأن أي نتاج إجتماعي آخر يحمل جزءا من أخلاقيات وأفكار ووعي ساكنيه ومنذ القدم كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه، مخاوفه وآماله، وأسراره وكل ما يتصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المستقبل، إذ من خلال الأماكن نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة.[2]

السارد رضا شاوش وظف عدة أماكن وكل منها لها دلالة تحاكي شيئا ما في ذات الراوي أو في الذات الإجتماعية، لتصبح مؤثرة وفاعلة، لا أماكن وعاء أو إتكاء.[3]

2- علاقة المكان بالزمان:

[1]- ينظر: ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، ص 46.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 71.

تماثل الرواية الإنسان في الحياة فشخصياتها مشروطة بالزمان والمكان، فلا هي خرافية تأتي من عوالم مجهولة بعيدة ولا هي فوق طبيعة تخترق الشروط الأساسية في الوجود أي الزمان والمكان، التدرج في الزمان والوجود في المكان، تقيم فيه وتتصهر في تربته، وتكتسب منه لغتها وصفاتها وسلوكها وعلاقتها الإجتماعية، وأنماط تفكيرها.[1]

جمعت الرواية بين الزمان والمكان ووافقت بينهما، فكانت الفترة التي رويت فيها الرواية سنوات العشرية السوداء بالجزائر العاصمة يظهر في قول الراوي:« إلتقيت بطل هذه الرواية السيد رضا شاوش وأنا في الرابعة والعشرين من عمري...كان ذلك في أواخر شهر سبتمبر من عام 1985 تلك الفترة التي كانت حينها واعدة رغم البؤس الإجتماعي المفرط...»[2]

يحيل بشير مفتي على التاريخ الذي وافق لقاءه مع بطل الرواية رضا شاوش الذي سرد لنا سيرته الذاتية، ذكر لنا بعض سمات الواقع الإجتماعي والسياسي بالجزائر العاصمة.

يصف لنا بطل الرواية رضا شاوش في الجزء الثاني من الرواية الزمن الذي ولد فيه في المقطع التالي « ولدت عام 1960، وكبرت في ذلك الزمن المبهم والغامض من الحياة، زمن الخروج من الإحتلال الذي لا أتذكر منه أي شيء...»[3]

[1]– ينظر: محمد معتصم، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، منشورات الإختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص 29.

[2]– الرواية، ص 5.

[3]– المصدر نفسه، ص 34.

يروي رضا شاوش سيرته الذاتية ويحدثنا عن طفولته، ويومياته مع والدته يسرد لنا حواراته معها، يتوقف من حين لآخر إما لوصف الشخصيات التي أوردها في الرواية، يرسم فوق كل تلك الأزمنة العابرة والأماكن المحيطة بحي بلوزداد، الفترة التي يروي فيها الرواية، يقول:« كانت السبعينيات تعني الكثير من الأشياء، الكثير من الأحلام، الكثير من الأوهام، والكثير من المخاوف»[1]

لقد حاول كاتب الرواية أن يوافق بين جمالية المكان والزمن السردي في شكل تأريخ لتلك الفترة، « إذ الطريقة الفنية هي التي تظهر لنا جمال المكان وأن المخزون التاريخي لهذا المكان يعد الكاتب برؤى ثرية وذلك كله لا يعطينا فنا دون رؤية شخصية، فالفن الروائي إذا ما تنكر للمكان عاش في تاريخ اللاتاريخ، وعموما يمكن التكهن أن فاعلية الوعي بالمكان جزء من فاعلية الوعي بالمواطنة، إن المكان عندنا شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجيا مرئيا وحيزا محدد المساحة في غرف ونوافذ بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوى على تاريخ ما. فالمكان في الفن إختيار، والإختيار لغة ومعنى وفكرة وقصد، إذ البناء المكاني يعكس كل هذه الرموز والمنظومات الذهنية، مع إختلاف كل رواية في إستخدام هذا الترابط الذهني بين المجرد والمكان.»[2]

فالروائي فنان في ربطه المكان بالزمان والعكس، فالرواية مثل التاريخ والتاريخ يصف لنا الحضارات بزمانها ومكانها.

[1]– الرواية، ص 34.

[2]– ا المصدر نفسه، ص 36.

تميزت رواية دمية النار من بدايتها إلى نهايتها بإزدواجية السرد، نجد في بداية الرواية تقديم الكاتب (بشير مفتي) لشخصية (رضا شاوش) ووصف الظروف التي إلتقيا فيها ورغبة بشير مفتي الكبيرة في التعرف على رضا شاوش فذكر الزمان الذي جمعه به، والفترة التي أحاطت بكل تلك الأحداث، وذكر المكان الذي جمعهما أيضا بيت العربي بن داود بحي بئر مراد رايس، مقهى حليب إفريقيا، وذكره بعض الأماكن التي لم يستقر فيها، ثم يلي الجزء الثاني من الرواية حيث يترك الروائي بشير مفتي السرد على صوت رضا شاوش الذي يروي سيرة حياته من طفولته إلى شبابه ثم كهلا راويا أحداث سيرته بزمانها ومكانها.

لقد إعتمدت الرواية على ثلاث مشاهد، المشهد المكاني إذ فيه تكاد تتوقف حركة الزمان التاريخي وتنطلق حركة الأشخاص في المكان، ثانيا المشهد الزماني، وفيه تتحدد حركة الأشخاص في المكان ويطلق وعيها في الزمان، أما المشهد الثالث المشهد الزمكاني وفيه يمتزج كل من المشهد الزماني بالمشهد المكاني، حيث تتوالد مشاهد صغيرة متداخلة في تحررها وطوفانها عبر المكان والعوم في داخل الشخصية دون التقيد بالزمن الخارجي[1]، من خلال النموذج الذي يسرده الراوي البطل « تقدم عدنان مني ووضع فوهة البندقية على جبهتي، ثم نظر للرجل الذي كان يختبأ في المغارة ينتظر أمرا بتنفيذ حكم الإعدام في حقي...كانت حياتي كلها تمزق كشريط سينمائي قدام عيني كنت أنظر لنفسي طفلا ثم مراهقا ثم شابا ثم رجلا ثم وحشا أكل الظلام كل ما كان في روحه من بقايا أنوار قديمة».[2]

[1]– ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤية والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 136.

[2]– الرواية، ص 165.

يتضح لنا مما سبق ذكره أن الرواية مزجت بين العناصر الزمانية والمكانية، وأضفت دلالتها بعدا جماليا وفنيا بين عناصرها من أحداث وشخصيات.

الخاتمة

نحاول أن نرصد أهم النتائج المتوصل إليها عن الرمكانية في رواية دمية النار لبشير مفتي، إن هذه الرواية من أبرز روايات بشير مفتي تأثيرا على القارئ الجزائري بإعتبارها تعالج موضوع مسكوت عنه قضايا الوطن، الذات، والجنس في قالب سردي مشوق عكست أحداثه سيرته الذاتية تضمن من خلالها زمن العشرية السوداء والظروف المأساوية التي عاشتها الجزائر، بكل أحيائها الشعبية.

ومن جملة النتائج المتوصل إليها من خلال بحثنا، الزمكانية في رواية دمية النار نجد في الجانب النظري.

من خلال المدخل، البنية بإعتبارها ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر وعمليات مختلفة أولية مفهوم الزمان والمكان في الرواية.

الجزء النظري الذي يشتمل على بنية الزمان وأقسامه من خلال مفهوم المفارقات الزمنية وأنواعها، المدة، والتواتر، بنية المكان وأنواعه وأهمية ووظائف هذا الأخير.

الجزء التطبيقي الذي تناولنا من خلاله البنية الزمانية في الرواية من خلال تطور أحداث الرواية من استرجاعات واستباقات، والمدة الزمنية بأنواعها والتواتر في الرواية من خلال تكرار الأحداث وكثرة المشاهد الحوارية من أهمها الحوار الأول الوارد في الرواية الذي كان بين رضا شاوش وبشير مفتي، والحوار الثاني كان بين رضا شاوش ووالده، وحضور الوصف بنسبة مكثفة من وصف للشخصيات، والبيوت، والأحياء الشعبية.

البنية المكانية من خلال توظيف الروائي المكان بنوعيه المفتوح والمغلق التي شملت البيت، والأحياء الشعبية، والمدينة والسجن، إضافة إلى أمكنة أخرى لجأت إليها

شخصيات الرواية، فذكرت عدة مرات في الرواية لجأت إليها الشخصيات وتناولنا علاقة الزمان بالمكان الروائي، فوفق الروائي بين زمنية الأحداث ومكان حدوثها.

وما يسعنا قوله في ختام هذا العمل أن البحث هو متعة وتعلم قبل كل شيء وما جاء في بحثنا محاولة لاغتراف جرعة صغيرة من بحر العلوم والمعارف وهو ما نأمل أن يفتح الطريق أمام دراسات أوسع مجالا وأثقل تكون منارة للتائهين ونبراسا للعاقلين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

قائمة المصادر:

بشير مفتي، دمية النار، دار الإختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

قائمة المراجع بالعربية:

1- إبراهيم خليل، بنية السرد الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2010

2- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، دار الأفاق، الجزائر، ط 2، 2003

3- إبراهيم عباس، الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الأيديولوجي، كوكب العلوم، الجزائر، ط 1، 2014

4- أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقص، ط 1، 2002

5- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار الفارسي للنشر، ط1، 2005.

6- إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2007،

7- آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ، القاهرة الجديدة، دار الأمل، 2014.

8- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط 1، 1997

9- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.

10- باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتاب الحديث، ط 1، 2008

11- جبر إبراهيم ، الفضاء الروائي، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 2001

12- حسان رشاد الشامي، المرأة في الرواية الفلسطينية، 1965-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 1998

13- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د ط، 1999.

14- حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان، جامعة تكريت، ط 1، .2013

15- حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، .1991

16- دريد يحي الخواجة، إشكالية الواقع والتحولات الجديدة في الرواية العربية دراسة وعي مجادلة الواقع ومتغيراته وتقنيات البنية، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999.

17- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط01، 1992.

18- الشريف جبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتاب الحديث، أربد، الأردن، ط 1، 2010.

19- صالح ولعة، المكان ودلالته في رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف، عالم الكتاب الحديث، بيروت، ط 1، 2010.

20- صدوق نور الدين، "بلاغة النص"، دراسة وقراءات في جماليات السرد الحديث،

21- صدوق نور الدين، البداية في النص السردي، دار الحوار سوريا، ط 1، 1994

22- طه وادي، السرد في الرواية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط1، 2006.

23- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د. ط، 2009

24- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط 3، .2005

25- عبد القادر سالم، السرد وامتداد الحكاية، قراءة في نصوص جزائرية وعربية، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2009.

26- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤية والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

27- عبد الله أبو هيف، المصطلح السردي تعريب وترجمة في النقد الأدبي العربي الحديث، المجلد (28)، العدد (01)، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مجلة جامعة تشرين، د ط، 2006.

28- عبد الله شطاح، مدارت الرعب، فضاء العنف في رواية العشرية السوداء، مطبعة ألف للإتصال والإشهار، الجزائر، دط ، 2014.

29- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وهران، د ط، 1998.

30- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ط 1، 2009.

31- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال.

32- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ، د. ط ، .2008

33- فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، د ط، 2008

34- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، الدار البيضاء المغرب، بيروت، ط 1، 2004.

35- لونيس بن علي، الفضاء السردي في الرواية الجزائرية رواية الأميرة الموريسكية لمحمد ديب نموذجا.

36- محمد معتصم، بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، منشورات الإختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، .2010

38- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط 1، 2004.

39- نجيب الكيلاني، المختار، ج1، القاهرة، ط2 ، د ت.

40- نضال صالح، المغامرة الثانية، دراسات في الرواية العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1999.

41- هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، دار الإنتشار العربي، ط 1، 2008.

42- ياسين النصير، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوى، سوريا، ط 2، 2010.

قائمة المراجع المترجمة:

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث عن المنهج، تر عبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997.

2- بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ط1، 2006

3- باشلار غاستون، جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط6، .2006

4- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، دار ميريت، القاهرة، ط1، 2003.

5- رولان بورتوف، عالم الرواية، تر نها التفرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1991.

المراجع بالفرنسية:

1- Gérard Gentte. Figures III. Editions SEUIL, paris 1972.

الملاحق

التعريف بالروائي بشير مفتي:

بشير مفتي صحفي وكاتب روائي جزائري، ولد عام 1969 بالجزائر العاصمة، متخرج من كلية اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر، عمل في الصحافة حيث كتب في نهاية ثمانينات القرن العشرين في جريدة الحدث الجزائرية، كما أشرف على ملحق الأثر لجريدة "الجزائر نيوز" لمدة ثلاث سنوات، كما يعمل بالتلفزيون الجزائري مشرفا على حصص ثقافية كحصة مقامات، عمل مراسلا من الجزائر لجريدة الحياة اللندنية، وكاتب مقال بالملحق الثقافي لجريدة النهار اللبنانية وبالشروق الثقافية، وهو أحد المشرفين على منشورات الإختلاف بالجزائر.[1]

يحتل الروائي الجزائري بشير مفتي موقعا متميزا في المشهد السردي العربي وصلت روايته دمية النار العام 2012 للقائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية للرواية، شارك في تجربة الكتابة الجماعية في كتابي "القارئ المثالي" والجزائر معبر الضوء.

ناشر ويتولى مسؤولية إدارة منشورات الإختلاف، صدر له حديثا روايته التاسعة غرفة الذكريات.

معظم روايات بشير مفتي هي عبارة عن حكاية حياة، أو ذات أو جسد أو فكرة وهي حكاية لحظة مفتوحة على زمن قصير أو طويل، وفيها يمكن أن تكتب كل شيء سيرة الآخرين، سيرتك الشخصية الحقيقية أو التخيلة، سيرة المجتمع سيرة الرموز، الرواية عالم مفتوح على التعدد، ومن الصعب القول هي هذا وليس ذاك، والروائي يجري ويحاول بحثا عن شكله الروائي الخاص به، لحنه المميز الذي يجعله مختلفا عن غيره.

[1]– وكيبيديا، الموسوعة الحرة، أفريل 2015.

مجموعته القصصية:

- أمطار الليل: رابطة إبداع 1992 الجزائر.

- الظل والغياب قصص منشورات الجاحظية 1995 الجزائر.

- شتاء كل الأزمنة قصص منشورات الإختلاف 2004.

الروايات المنشورة:

- المراسيم والجنائز (رواية) 1998 الجزائر.

- أرخبيل الذباب (رواية) منشورات الجزائر 2000.

- شاهد العتمة (رواية) منشورات البرزخ الجزائر 2002.

- يخور السراب (رواية) منشورات الاختلاف الجزائر 2004، منشورات الحوار سوريا 2005.

- أشجار القيامة منشورات الإختلاف الدار العربية للعلوم 2006.

- خرائط لشهوة الليل طبعة مشتركة منشورات الإختلاف والدار العربية للعلوم 2008.

- دمية النار طبعة مشتركة منشورات الإختلاف والدار العربية للعلوم 2010 وصلت إلى القامة القصيرة لجائزة البوكر دورة 2012.

- أشباح المدينة المقتولة، طبعة مشتركة منشورات الإختلاف وضفاف 2012.

- غرفة الذكريات، طبعة مشتركة منشورات الإختلاف ومنشورات ضفاف 2014.

الروايات المترجمة:

- المراسيم والجنائز (érémonies et unérailles) ترجمة مرزوق قيتارة، منشورات الإختلاف 2012.

- شاهد العتبة (le témoin des ténébres) ترجمة نجاة خلاف منشورات عدن باريس فرنسا 2002.

- أرخبيل الذباب (l'archipel des mouches) ترجمة وردة حموش منشورات لوب فرنسا 2003.

كتب مشتركة:

- الجزائر معبر الضوء كتاب جماعي بثلاث لغات عربي فرنسي إنجليزي عن الجزائر العاصمة.

- القارئ المثالي للكتاب منشور بمنشورات ميت سان نازار فرنسا.

كتب أخرى:

- سيرة طائر الليل مقالات نقدية طبعة مشتركة، منشورات الإختلاف ومنشورات ضفاف 2013.

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef

الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

بشير مفتي

دُمية النّار

رواية

www.mlazna.com

رياح الشرق-www.mlazna.com

ملخص المذكرة:

ختاما فالبحث ما هو إلا غرفة من بحر الأدب، إذ ملخص هذا الجهد المتواضع عن موضوع "الزمكانية" في رواية دمية النار الذي يشتمل على دراسة لعنصري الزمان والمكان في الرواية وعلاقتهما ببعض إذ تطرقنا فيه لعدة مفاهيم أولا المدخل لمحة عن البنية إضافة إلى تناول البحث لجزء نظري عالجنا من خلاله مفاهيم عن المفارقات الزمانية بداية بالاسترجاع الذي يكون على شكل ذكريات ومواقف وقعت في الزمن الماضي، والاستباق الذي يتمثل في إيراد أحداث آتية أو الإشارة إليها مسبقا إضافة إلى المدة التي لها بعد ذاتي في إدراك قيمة وسعة الأحداث وتحديد هذه المدة يكون في إطار أربعة أنواع المجمل، الوقفة، الحذف، المشهد. والتواتر بأنه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصة ويشمل أربعة أنواع.

أما الجزء التطبيقي فيتمثل في بنية الزمان في الرواية من خلال ما ورد من استرجاعات واستباقات، إذ نلاحظ أن نسبة ذكر الاسترجاعات أكبر من نسبة ذكر الاستباقات فالرواية تحيل على الزمن الماضي للشخصية بشير مفتي ورضا شاوش فترة العشرية السوداء ودلالة ذكر الروائي لهذه الاسترجاعات في إعطاء نظرة عن ماضي رضا شاوش من خلال سيرته الذاتية. من جهة ثانية تناولنا بنية المكان في الرواية فتمظهر في الأماكن المفتوحة والمغلقة منها البيت، المقهى، الأسواق، السجن، الغرفة واختلفت دلالتها منها ما يدل على الفرح والسرور وأخرى تدل على الحزن والحسرة.

فكان توظيف الروائي الزمان والمكان بتوفيق الأحداث والشخصيات ومكان وزمان حدوثها.

الفهرس

الفـــــــــهرس

الشكر

الإهداء

مقدمة أ

مدخل..... 5

الفصل الأول مفهوم الزمان والمكان في الرواية

I- مفهوم الزمان وأقسامه..... 20

II- المدة والتواتر..... 29

III - مفهوم المكان وأنواعه..... 37

الفصل الثاني بنية الزمان في رواية "دمية النار"

I- المفارقات الزمنية..... 51

II- المدة..... 68

III- التواتر..... 86

الفصل الثالث بنية المكان في رواية "دمية النار"

I- الأماكن المفتوحة..... 93

II- الأماكن المغلقة..... 104

III- دلالة المكان الروائي وعلاقته بالزمان..... 119

خاتمة..... 132

قائمة المصادر والمراجع..... 135

الملاحق..... 141

ملخص المذكرة.....

الفهرس.....