

الايهام بالواقع وسلطة المتخيل في رواية دمية النار لبشير مفتي

The illusion in reality and the power of the imagination in the novel « the puppet of fire of Bachir Mefti »

عقيلة سرير^{1*}، علي ملاحي²¹ جامعة أبو القاسم سعد الله - الجزائر 2 - (الجزائر)، akilaserir@gmail.com² جامعة أبو القاسم سعد الله - الجزائر 2 - (الجزائر)، Doc_ali@hotmail.fr

تاريخ الاستلام: 2022/01/28 تاريخ القبول: 2022/02/28 تاريخ النشر: 2022/06/05

ملخص:

حمل الروائيون المعاصرون وعلي رأسهم بشير مفتي مسؤولية تعرية وفضح الواقع السياسي في الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال، حيث تنبه هذا الأخير إلى أن الرواية أعظم من أن تكون نقلا حرفيا لعوالم الواقع، وأنها قبل كل شيء فن ورسالة يكتبها الفنان والذي تتلخص مهمته في الغوص في عوالم الواقع ونقله للقارئ بطريقة فنية جمالية.

واقع مرّ أجبر الروائي على اختيار أحدث أسلوب لعرض مادّته الحكائية وذلك بايهامه بحقيقة تشوّش ذهنه، لذلك ركّزنا في هذه الدراسة على إبراز أحد التقنيات السردية التي أرساها في روايته "دمية النار"، والتي انطلق من خلالها من منطق يركّز على فكرة تشويش ذهن القارئ من خلال إيهامه بالواقع ليجعله يتأرجح بين كفتين: إحداها تكتبه بقيود الواقع والثانية تلقي به في سراديب المتخيل، وبين هذا وذاك يفصل بين الواقع والمتخيل خطّ رفيع يجعل القارئ يلتمس الخلاص فينتابه القلق والفضول لمواصلة القراءة قصد اكتشاف حقيقة العمل الأدبي وأبعاده الجمالية.

كلمات مفتاحية: تقنية؛ واقع؛ متخيل؛ إيهام؛ رواية.

* المؤلف المرسل. عقيلة سرير

Abstract:

The novelist believed that the in deluding the reader with the fact best method for presenting his narrative material lies that his mind is confused. It is the latest method for dealing with and dealing with political reality, as well as employing it in his literary works. Therefore, we focused in this study on highlighting one of the through delusion of reality to make him oscillate between two pans: one cuffs him with the chains of reality and the other throws him into the catacombs of the imaginary, and between this and that separates reality and the imagined by a thin line that makes the reader seek salvation, so he becomes anxious and curious to continue reading in order to discover the truth Literary work and its aesthetic dimensions.

Keywords: Technique ; reality ;imagination ; illusion ;Novel

1. مقدمة: يجمع السرد أيا كان رواية أو قصّة بين ماهو مجسّد على الواقع وماهو حاضر في مخيّلته الروائي الذي يسعى جاهدا لا يصاله للقارئ في قالب جمالي يشوبه اللبس والغموض الذي يثير تشويقه ويجعله يتحمّس لمواصلة القراءة ، سنعرض من خلال هذه الورقة البحثية أحد التقنيات المعاصرة والتي استحدثها الروائي بشير مفتي لتقديم مادّته الحكائيّة في رواية دمية النار، فكيف استطاع الروائي أن يوهّم القارئ بحقيقة مايسرد؟

2. مفهوم الرواية: والرواية في أبسط تعريفاتها هي جنس أدبي هجين أو وعاء يستطيع أن ينفّث ويستوعب باقي الأجناس الأدبية الأخرى نظرا لبنيتها المعقّدة، وعن ذلك يقول عادل ضرغام: «إنّ الرواية بالإضافة إلى الفنون الأخرى بدرجات متفاوتة هي الفن المنفتح على المجتمع بشكل خاص، نظرا لطبيعتها الراصدة، التي تقدّم وعيا خاصا للحياة، سواء أكان ذلك الوعي مرتبطا بلحظة راهنة أم ماضية»¹ (ضرغام؛ 2010، 17)، يحيلنا الناقد إلى حقيقة جوهرية مفادها أن الرواية تحمل وعيا خاصا لأنها تفتّح ببنيته على المجتمع، فالروائي يعبر عن زمن عاصره أو استرجع أحداثه، وإنّ انفتاح الرواية على المجتمع وتصورها لعوالم تحاكي الواقع الاجتماعي جعلها حاملة لتطلّعات الروائيين ونظرتهم للحياة، إن هذا التصوير الفنّي خاص بالروائي فقط، حيث يتجاوز إقرار الحقائق المباشرة لأنّه ليس دارس تاريخ أو عالم اجتماع، إنّه فنّان يحمل حساسيّة أدبية وذوق متميّزا، ويعرفها محمد بوعزة قائلا: «يعتقد كثير من المنظرين بأن الرواية جنس أدبي ظهر في العصر الحديث بالفيلسوف هيجل يربط

ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي.² (محمد بوعزة، 2010، 15)، حاول الناقد بقوله هذا إعطاء لمحة وجيزة حول الرواية التي اعتبرها جنسا أدبيا، وظهر معاديا للذين أرتخوا بأنها تنتمي للعصر الحديث، حيث ألفيناه يعود بنا إلى آراء الفلاسفة القدماء وعلى رأسهم هيجل حيث ربط ظهورها بنمط عيش المجتمع البرجوازي، ويعترف بأنّ للرواية قدرة على التحول والتطور ومواكبة التحوّلات الاجتماعية والثقافية، مما يجعلها تبتدع أشكالاً جديدة³ (محمد بوعزة، 2010، 23)، ويعرّفها الروائي بشير مفتي قائلاً: «...بالنسبة لي الرواية روايات وليست رواية واحدة، أو شكلاً روائياً واحداً. لأنك عندما تقرأ روايات كثيرة تفهم أنّه لا علاقة للرواية بالحجم الطويل»⁴ (خلود الفلاح، 2015، 15) يظهر الروائي بشير مفتي من أنصار المضمون فلا يهتم الشكل يتقيد بحجم معيّن، فقيمة الرواية لا تكمن في حجمها وإنما بقدرتها على التأثير في القارئ، وما تحمله من أفكار ورؤى ووجهات نظر، ويواصل قائلاً: «... ولكن ربّما الذي يوحد معظم الروايات على ما أظن هو أنّها تحكي حكاية، ولا تعني الحكاية قصّة لها بداية وعقدة ونهاية فقط، بل حكاية حياة أو ذات أو جسد أو فكرة»⁵ (خلود الفلاح، 2015، 15)، يشير بشير مفتي إلى أنّ جميع الروايات تشترك في عنصر الحكى، وهو عنصر مهم حاضر كمكوّن أساسي عند كلّ روائي، كما تظهر لديه النظرة التجديدية الحداثيّة، فالحكاية التي يتحدث عنها الروائي تتجاوز السرد الكلاسيكي القديم، ويجب على الرواية أن تحمل بعداً فلسفياً تعبّر عن الوجود وعن الحياة وعن ذات الروائي، كما تعالج فكرة معينة، وعن الموضوعات التي تتناولها الرواية يقول مفتي: «...وهي حكاية لحظة مفتوحة على زمن قصير أو طويل، وفيها يمكن أن تكتب كل شيء، سيرة الآخرين، سيرتك الشخصية الحقيقيّة أو المتخيّلة، سيرة المجتمع، سيرة الرموز، الرواية عالم مفتوح على التعدّد، ومن الصعب القول هي هذا وليس ذاك»⁶ (خلود الفلاح، 2015، 15)، يجلنا الروائي إلى حقيقة الرواية حيث اعتبرها عالماً مفتوحاً تستوعب كل الأفكار، لذلك وجدناه يقرّ بصعوبة إعطائها تعريف جامع ومانع.

2. مكوّنات السرد في الرواية الواقعية: يتفق الدارسون على أن الرواية جنس أدبي يتكون من أربع مكوّنات أساسية، سنحاول في هذه الفقرة أن نعرّج على ثلاث مكوّنات رئيسيّة وكيفية توظيفها في الرواية الواقعية: الأحداث،⁷ الزمن الروائي، الشخصيات....

- أ. الأحداث: تقول سحر حسين شريف: «اشترط النقاد الواقعيون في الرواية الإيهام بالواقع... كذلك يذهبون إلى أن الأحداث لا بدّ أن تكون ممكنة الوقوع ومن هؤلاء محمد مندور الذي يرى أن الإيهام بالواقع ضرورة فنية لكي يتحقق عنصر الإقناع، وأنّ إهمال هذا العنصر يفقد البناء الفني شيئاً من

تماسكه»⁸ () (؛ سحر حسين شريف، 1970، 57) إنّ الأحداث في الرواية تكون ممكنة الوقوع في الحقيقة بمعنى أنّها يجب أن تتجاوز الطابع العجائبي الفانتاستيكي، وذلك من أجل تحقيق عنصر الإقناع، حيث اعتبرته الناقدة عنصراً مهماً بفضلها تكتسب الرواية تماسكها وبناءها الفني وإذا فقدت تفكّك الرواية ويضيع عنصر الإقناع، وعليه ينبذها القارئ، حيث ظهرت فكرة الإيهام بالواقع عند الروائيين الجدد، وقد اعتبرها محمد مندور ضرورة الارتقاء بالعمل الأدبي، ويقول محمد مندور بأنّ الوحدة بين الشكل والمضمون تتحقق بتوفير بساطة الأحداث مع صدق ملاءمتها للحياة⁹ () (محمد مندور، 1970، 57)، استخلص لنا محمد مندور مهمّة الروائي التي تتلخّص في اختيار و () عرض أحداث بسيطة يستوعبها القارئ، حيث يلزم بتجنّب التعقيد الذي يُدخل القارئ في متاهات، فلا بدّ أن تنبع الأحداث من رحم الحياة، وأن تتلاءم معها حتى تتوافق مع أفق انتظار القارئ ولا تخيّبه، وعليه يتلاعب الروائي بالزمن ويستعمل زمناً متخيلاً يحذف حدثاً، يلخص، يكرر...، حيث تقول معنى العيد في هذا الموقف النقدي: «...تتكوّن الحكاية كما أشرنا، من مجموعة من الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط في ما بينهم علاقات و تحفّزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون»¹⁰ (بني العيد، 1999، 43)، و تواصل قائلة: «... على أنّ هذه الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط ما بينهم علاقات وتحفّزهم لفعلهم حوافز إنّما هي أحداث، أو أفعال تتوالى في السياق السردّي تبعاً لمنطق خاص بها يجعل وقوع بعضها مترتباً على وقوع البعض الآخر»¹¹ (بني العيد، 1999، 43)

ب . الشخصيات: تعتبر الشخصيات عنصراً مهماً من عناصر السرد ويختلف توظيفها على حسب اختلاف الروايات وفي هذا الصدد يقول عبد المحسن طه بدر حول توظيف الشخصية في الرواية الواقعية بأن على الروائي أن يخلق تعاطفاً مع شخصياته ولا يفرض عليهم آراءه وأفكاره بحيث يتركهم متخسّبين ولا يتحدّث وحده وكأن أبطاله صور متعددة لذاته هو، لا يختلفون فيما بينهم إلّا في مظاهر شكلية خارجية¹² (سحر حسين شريف، 2011، 188) يعرض لنا الدكتور عبد المحسن طه بدر مهمّة الروائي والكيفية التي يتعامل بها مع شخصياته، فاشتراط ضرورة تخليهم بالحرية وأن يتعاطف معهم، حيث تصبح الشخصيات حرة في التصرف داخل العمل الروائي، تنقل الأحداث على لسانها، فتتسم الرواية الواقعية بكثرة الحوار، وتغيب ذاتيّة الروائي، ويظهر التصرف بالمصادقيّة على الرواية، يجب على الروائي أن يحسن تصوير الأحداث واختيار الشخصيات المناسبة وأن يعطيها حرية الحركة داخل الرواية ويكون غرضه إقناع القارئ والتأثير فيه

بأن ما يسرد ليس نسجا من صنع مخيلته، والروائي الناجح هو الذي يتمكن من التلاعب بأفق انتظار القارئ حيث يستطيع تشويش ذهنه وإدخاله في متاهة حيث يلتبس الخلاص ويريد مواصلة القراءة لاكتشاف حقيقة العمل الروائي القابع بين يديه.

3. العلاقة بين الواقع والمتخيل:

يرى الروائي بشير مفتي بأن الرواية مزيج ينطلق من ذلك الشغف الذي ينتاب الكتاب اثر سعيهم الدائم للتوفيق بين نقل الوقائع، وفي الآن ذاته حرصهم على ابتكار واستحداث تقنيات حديثة تتجاوز السرد الكلاسيكي هذا ما عرف بالتخييل، ويمكن القول بأن الرواية جسر يربط بين واقع الروائي وما يمتلكه من ترسبات في ذهنه تعود إلى أفكاره المستقاة من بيئته، مجتمعه، قيمه، عاداته وتقاليده، أي ما يترسب في وعيه الجمعي وما تلوذ به قريحته من خيال جامح الذي يجعله يخلق ببنات أفكاره فيحور الأحداث والشخصيات ويقدمها للقارئ في قالب جمالي ابداعي، وترى الدكتورة آمنة بلعلي بأن الواقع تجربة حقيقية يمر بها الروائي¹³ (آمنة بلعلي، دت، 1)، والمتخيل حياة افتراضية خاصة به يصنعها لنفسه، حياة يتعد بها عن الواقع ليخلق في فضاء مبتدع وعليه يتفوق المتخيل أيا كان شخصية، زمان، مكان... على الواقع ويناقضه، حيث تقول معنى العيد: «... كل كتابة تنهض على مستوى المتخيل. بمعنى أن الكاتب حين يكتب لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل مع ما يرسم في ذهنه، أو في مخيلته من صور تخص هذا الواقع، أو تمثله وتعنيه»¹⁴ (معنى العيد، 1999، 27) وعليه فإن الروائي باستخدامه لهذه التقنية يتفرد بعالمه الخاص وينقل للقارئ عوالم واقعية بطريقته الخاصة، هنا يناقض الواقع المتخيل¹⁵ (آمنة بلعلي، دت، 1) بنظر بمعنى أي عنصر في الرواية تكون له مرجعية واقعية يطغى فيها الواقع، حيث يستطيع الروائي اقناع القارئ وایهامه بأن ما يوظفه في مادته الحكائية حقيقي إنها قمة اللبس خاصة إذا استخدم أرقاما وتواريخ حقيقية، وقد يلتبس القارئ الخلاص بعد لحظة الايهام فلا يجد حلا غير مواصلة القراءة وهنا تحدث قفزة نوعية ليضع قدمه على الجسر الذي ينقله لاكتشاف عوالم يكون المتخيل سيدا فيها عن ذلك يقول إدريس الكريوي: «التخييل يتعد عن الواقع كما هو عليه»¹⁶ (إدريس الكريوي، 2014، 91) هنا تكون العلاقة بين الواقع والتخييل علاقة تناقض، وتقول معنى العيد في هذا الموقف النقدي: «... لذا يمكن القول إن الصور المفهومة (المعاني) المرتسمة في الذهن هي صور تنزاح بارتسامها عن الواقع فتفارقة تختلف عنه ولا تطابقه»¹⁷ (معنى العيد، 1999، 28/27) يقتنص الروائي الأحداث الواقعية ويقوم ببلورتها مستخدما لغة أدبية راقية تنقل القارئ من سراديب الواقع إلى دهاليز المتخيل حيث استطاعت النصوص الروائية المعاصرة التعبير عن هوية مؤلفها، لكنّها فشلت في الفصل بين

الواقع والمتخيّل لأحدهما وجهان لعملة واحدة، فأصبح القارئ يتيه بين متخيّل قارب الواقع، وواقع سقط في بحر المتخيّل وبين هذا وذاك يفصل بين الواقع والمتخيّل خطّ رفيع لا يمكن تجاوزه إلا إذا امتلك القارئ قدرا كافيا من الوعي يجعله يفرّق بين ما هو حقيقي وما هو من نسج خيال المبدع، إنّها قمة التخيّل أين يصبح المتخيّل أكثر واقعية من الواقع نفسه، هنا ينافس المتخيّل الواقع وعن ذلك تقول آمنة بلعلی: «المتخيّل ينافس الواقع ولا يشبهه»¹⁸ (آمنة بلعلی، دت، 150)، من خلال القولين تتحرك العلاقة بين الواقع والمتخيّل وفق معادلتين: التناقض والتنافس، وتحت كل معادلة تندرج معادلة أخرى وعن ذلك يقول حسين خمري: «... فالعلاقة بين الواقع والمتخيّل كون المتخيّل بناء ذهني، أي أنّه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجا ماديا، في حين الواقع معطى حقيقي موضوعي، فالمتخيّل يحيل إلى الواقع والواقع يحيل إلى ذاته»¹⁹ (حسين خمري، 44، 2002)، بحكم الاختلاف القائم بين الواقع والمتخيّل يمكن أن نوضح العلاقة بينهما في الجدول التالي:

الواقع	المتخيّل	
واقع الرواية	يبتعد عن المتخيّل ويحيل إلى ذاته.	يناقض المتخيّل
متخيّل الرواية	ينافس الواقع	لا يشبهه ويوهم به

وعليه إذا سلّمنا بمذه الحقيقة نخلص بأنّ رواية دمية النار لبشير مفتي تتربع على عرش المعادلة الثانية، أي أن المتخيّل فيها نافس الواقع ولا يشبهه وأوهم القارئ بأن ما يسرده حقيقي، أصبح المتخيّل أكثر واقعية من الواقع نفسه.

4-لبس بين الواقع والمتخيّل في رواية دمية النار لبشير مفتي:

1-ملخص الرواية: تعرض الرواية قصّة البطل رضا شاوش، حيث تتوقف عند مراحل معيّنة من حياته مرورا بطفولته التي عانى فيها من قساوة والده السجّان وظهر متخلّفا محبا للعلم متأثرا بمعلمة العربية، ثم مراهقا عاش قصّة حب فاشلة مع رانية مسعودي، ومع كل هذه الضغوطات الاجتماعية والنفسية يتحوّل إلى دمية أو كتلة شر تحركها أياد تعمل في الخفاء و كان مع كل مرحلة يفقد جزءا من إنسانيّته، وتشاء الأقدار أن يتواجه مع عدنان ابنه

غير الشرعي من رانية مسعودي الذي انضم إلى الجماعات المتطرفة في الجبال فعوضاً أن يقتل على يده يشاهده يغادر الحياة أمام عينيه.

2. الزمن المتخيل في الرواية:

تتأثر الرواية باعتبارها تخطيطاً لمادّة حكاية بعنصر الزمن، ولقد أقر العديد من النقاد والباحثين بأهمية هذا الأخير في بناء الرواية الواقعية وعلى رأسهم سيزا قاسم حيث ألفيناه يقول في هذا المقام النقدي: «يمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فنّ القص فإذا كان الأدب يُعتبر فنّاً زمنياً إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية فإن القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن»²⁰ (سيزا قاسم، 2004، 37)، ولقد قسم سيزا قاسم الزمن إلى ثلاثة أقسام وربطها بفنّ القصّ وعدّها إلى:

-أزمنة خارجية (خارج النصّ): وهي أزمنة خارجة عن أحداث القصّة وتمشي وفق ترتيب كرونولوجي خطي لا يقبل اللعب و الارتداد، وهما: زمن الكتابة وزمن القراءة، فالأول هو موقع الكاتب بالنسبة للفقرة التي يكتب عنها مثال: لحظة كتابة بشير مفتي لروايته دمية النار حيث تقول بمعنى العيد عن لحظة الكتابة: «... ينقاد القارئ أحياناً خلف لعبة الكتابة بلا قدرة على حوارها وتحوّل متعته إلى نوع من الأسى اللّذيد، أو الحزن السطحي يؤازر به البطل. إنّ حزن يدخل القارئ في لعبة الكتابة، ويلغي المسافة بين موقعين، لا نقد مع تماثلهما وعدم اختلافهما: هما موقع الكتابة وموقع وزمن القراءة، فالأول هو موقع الكاتب بالنسبة للفقرة التي يكتب عنها مثال: لحظة كتابة بشير مفتي لروايته دمية النار حيث تقول بمعنى العيد عن لحظة الكتابة: «... ينقاد القارئ أحياناً خلف لعبة الكتابة بلا قدرة على حوارها وتحوّل متعته إلى نوع من الأسى اللّذيد، أو الحزن السطحي يؤازر به البطل. إنّ حزن يدخل القارئ في لعبة الكتابة، ويلغي المسافة بين موقعين، لا نقد مع تماثلهما وعدم اختلافهما: هما موقع الكتابة وموقع القراءة»²¹ (بمعنى العيد، 2011، 21) والثاني وضع القارئ بالنسبة للفقرة التي يقرأ عنها مثال: لحظة قراءة القارئ لرواية دمية النار²² (بمعنى العيد، 2011، 21)

- أزمنة داخلية (داخل النصّ): إذا كان السرد الكلاسيكي يسير في اتجاه خطّي كرونولوجي ولا يقبل الارتداد أو اللعب، فإنّ الرواية المعاصرة حطّمت بنية الزمن وكسّرت خطّيته، أي لم يصبح مقيداً بنظام زمني معيّن، إنّها تقنية اللعب الفني، هنا يظهر زمن ثالث هو زمن الخطاب حين أصبح الروائي قادراً على التلاعب بالزمن أنّى شاء، ليسترجع أحداثاً، يستبق، يحذف، يلخّص، يكرّر...، و يحمل المفارقات الزمنية، يواصل سيزا قاسم حديثه عن الأزمنة الداخلية والتي يربطها تارة بالأحداث التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدّة الرواية، ترتيب

الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول²³ (سيزا قاسم، 37، 2004)،
 إنه الزمن التخيلي الذي يحمل المفارقات التي تظهر في بناء مورفولوجية الزمن في رواية دمية النار كما يلي:
أ. السرد الاسترجاعي: تنبني مورفولوجية الزمن في رواية دمية النار لبشير مفتي على تقنية السرد الاسترجاعي
 Recit analeptique ، حيث كسّر خطيّة الزمن ونمطية وأصبحت المفارقة الزمنية وسيلة تسلّح بها
 ليتجاوز السرد الكلاسيكي القدم والمألوف والقائم على التسلسل المنطقي للأحداث، وهي أحد التقنيات التي
 استحدثها كتاب الرواية الواقعية المعاصرة وعند ذلك يقول سيزا قاسم: «إن بناء الرواية يقوم من الناحية الزمنية على
 مفارقة تؤكّد طبيعة الزمن الروائي التخيلية فمنذ كتابة أوّل كلمة يكون كلّ شيء قد انقضى. ويعلم القاص نهاية
 القصة»²⁴ (سيزا قاسم، 37، 2004) ، ويقول أيضا: «... فالراوي يحكي أحداثا انقضت ولكن بالرغم من هذا
 الانقضاء فإن الماضي يمثّل حاضر الروائي»²⁵ (سيزا قاسم، 40، 2004)، حيث يسترجع بطل الرواية رضا
 شاوش شريط حياته من الافتتاحية التي عاشها وقرر الاعتراف بها قبل أن يودّع حياته للأبد، أي أنّه استرجع
 مساره لحظات قبل وفاته، رجع الروائي بنا إلى ماضي الشخصية في المستوى الأوّل من الحكّي وهي لحظة
 افتتاحية، هنا أصبح ماضي يطابق الحاضر، إنّّه حاضر الشخصية، ولقد أشرنا في موقف نقدي سابق إلى فكرة
 سيزا قاسم الذي ترمي بأن الرواية الواقعية الجديدة اعتمدت المفارقة ويصبح العودة إلى الماضي وتمثله بالحاضر
 متجسّدا، ينظر سيزا قاسم، وهنا نلاحظ أن السرد بدأ من آخر حدث في الرواية النهائية لحظة توديع رضا شاوش
 للحياة ومؤشرات ذلك مفردة أستعيد التي ظهرت في قوله: «أستعيد كل تلك الأشياء الآن وأنا أبتسم»²⁶ (بشير
 مفتي، 23، 2013)، كسّر الروائي خطيّة الزمن حيث بدأ من النهاية عندما واجه رضا شاوش الموت وبدأ
 يسترجع حياته المليئة بأحداث ندم عنها ومؤشّر ندمه قوله: أعتزّ، ، فرضا شاوش يروي أحداثا قد انقضت
 ولكنها أصبحت تمثّل حاضره، إنّها لحظة مترامية الأطراف تشير إلى ماضي بعيد يشكّل مسار الشخصية التي
 تقف في وجه الموت، حياة مليئة بالندم، يواصل الروائي الحكّي بالرجوع إلى زمن شكّل اللحظة التاريخية بالنسبة
 للجزائريين وكان جزء لا يتجزأ من الذاكرة الجماعية والوعي الجمعي للأفراد وظهر في قوله: «... ليس هناك أسوأ
 من البياعين، لقد عانين امنهم زمن الثورة»²⁷ (بشير مفتي، 33، 2013)، هنا يواصل الراوي السرد
 الاسترجاعي حيث عاد بنا إلى زمن الثورة، ومؤشراته زمن ماضي الذي كان مليئا بأتباع فرنسا، اصطلحت الناقدة
 سيزت قاسم على هذا النوع من الاسترجاع ب: الاسترجاع الداخلي حيث كانت قد ميّزت بين ثلاث أنواع من
 الاسترجاع (استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية ، وآخر داخلي يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية

واسترجاع مزجي وهو ما يجمع بين النوعين) ²⁸ (سيزا قاسم، 58، 2004)، ويقول أيضا: «... أما الاسترجاع الداخلي فيستطلبه ترتيب القصّ في الرواية وبه يعالج الكاتب الأحداث المتزامنة، حيث يستلزم تتابع النصّ أن يترك الشخصية الأولى ويعود إلى الوراء ليصاحب الشخصية الثانية» ²⁹ (سيزا قاسم، 60، 2004)، وعليه تقرّ الناقدة بأنّ الروائيين الواقعيين المعاصرين اعتمدوا تقنية الاسترجاع لمعالجة الأحداث وترتيبها وربطها بسلسلة من الحوادث السابقة والتي لم تذكر في النصّ الروائي وذلك من باب الاقتصاد. ³⁰ (سيزا قاسم، 62، 2004)، وعليه شكّل زمن الثورة لحظة تاريخية في ذاكرة الروائي لم يتلخّص منها، حيث أصبحت مؤشراً على الاسترجاع الداخلي في الرواية في لحظة لاحقة للحظة الافتتاحية أراد بها أن يؤطرّ زمن الحدث و أنّ كل ما يسرده من وقائع خاصّة ظهور الخونة والذي اصطلح على تسميتهم ب: (البياعين) هو نتاج الثورة أو أوهم من أبناء الذين خانوا الثورة و بقيت روايتهم إلى ما بعد الاستقلال وكان رضا شاوش أحد ضحاياهم. وظهر في قوله: « متذكرا حادثة الاغتصاب» ³¹ (بشير مفتي، 126، 2013) في هذا الموضع المتقدّم من السرد شغلّ الراوي ذاكرته ليعود بنا إلى حادثة اغتصاب رانية مسعودي التي شكّلت لحظة ثابتة في مخيلة الراوي في البيت التي تقطنه، ومؤشّراته: التذكر.

ب بالسرّد الاستشراقي الاستباق: ترى سيزا قاسم أنّ ظاهرة الاستباق نادرة في الرواية الواقعية، وفي القصّ التقليدي عموماً وذلك بالرغم من أنّ الملاحم الهوميرية تبدأ بنوع من تلخيص الأحداث المستقبلية، ينظر سيزا قاسم وظهر في الرواية في اشتغال التخيّل عند الراوي ومؤشّراته، كنت أحلم حيث ظهرت في قوله: «...كنت أحلم أن أجلس إليه وأسمعه يحكي لي قصّة حياته، كيف قاوم وكيف بنى نفسه؟ ماهي الأشياء التي حلم بها؟ وماهي الأشياء التي تركها؟ كيف يتصوّر المستقبل؟» ³² (بشير مفتي، 32، 2013) حيث حلم الراوي بمجالسة والده ومحاورته لكي يكشف له عن آماله وأحلامه في المستقبل وعليه كان له نظرة استشرافية بأن يحاوره ذات يوم، وقوله في موضع آخر: «... تكهّنت له بالانتحار لاحقاً» ³³ (بشير مفتي، 6، 2013) حيث كان للراوي نظرة استشرافية بالمستقبل وهي موت رضا شاوش، ومؤشّرات الاستباق تظهر في قوله: تكهّنت، ولقد لاحظنا بأنّ الراوي لا يستخدم تقنية الاستباق إلّا في بعض المواضع القليلة والتي ذكرناها ألفا.

1-الإضمار Ellipse: وهو الحذف أو قطع حدث من الرواية حيث يترى سيزا قاسم أنّ مساحة النصّ هنا تكون صفر وهي تتوافق مع سرعة الحدث: مساحة النصّ 00 وسرعة الحدث 00 حيث تقول: «... والثغرة

الزمنية تمثّل المقاطع الزمنية في القصّ التي لا يعالجها الكاتب معالجة نصيّة» حيث تنقسم تقنية الثغرة علر حسب سيزا قاسم إلى نوعين هما:

الثغرة المميّزة	الثغرة الضمنية
و هي التي يشير إليها الكاتب في عبارات موجزة جدّا مثل: "بعد مرور سنة"، "ومرّت ستّة أشهر".	وهي النوع التي يستطيع القارئ أن يستخلصها من النص.

يوضّح الجدول نوعين من الثغرات (الإضمار) استخلصتها سيزا قاسم الأولى (الثغرة المميّزة) والتي تكون مؤطّرة بمؤشّرات واضحة مثل قوله: "بعد مرور سنة"...، والثانية هي التي تكون خالية من المؤشّرات ويستنتجها القارئ من سياق قراءاته لسلسلة أحداث متسلسلة فيجد أنّ هناك فراغا واضحا بين الأحداث (في الزمن) سواء كان أيّاما، أسابيع، شهور، أو سنوات... ونجد هذه التقنية حاضرة بقوة في رواية دمية النار وظهرت في قوله: «... كان ذلك أواخر شهر سبتمبر من عام 1985، تلك الفترة التي كانت حينها واعدة رغم البؤس الاجتماعي المفرط»³⁴ (بشير مفتي، 5، 2013)، وهي ثغرة مميّزة حيث قام الراوي بإضمار ما حدث في نهاية فترة سبتمبر، وصرح بمفردة نهاية والنهاية قد تحيلنا إلى الأيام العشرة الأخيرة من الشهر، فلم يحقق الراوي اليوم الذي التقى به ببطل الرواية، حيث استخدم تقنية التأريخ في الرواية، وفي قوله: «...بكت أمي كثيرا يومها»³⁵ (بشير مفتي، 30، 2013)، وهي ثغرة مميّزة الراوي أضمر فيها اليوم الحقيقي التي توفي فيه والده، واكتفى بقول يوم أو تحديد سنّه عند الموت، وأضمر في موضع آخر الفترة التي فقد فيها احترام والده قائلا: «...منذ ذلك الوقت شعرت أنّي فقدت احترام أبي...»³⁶ (بشير مفتي، 33، 2013)، وهي ثغرة ميّزة وفي قوله: «...والآن يجب أن نقول لأنفسنا الحقيقة»³⁷ (بشير مفتي، 33، 2013)، وهي ثغرة مميّزة حيث لم يحدّد الراوي الفترة التي يتحدّث عنها واكتفى بالتصريح بمفردة الآن الدالّة على الزمن الحاضر، وظهر في قوله: «بعد يومين يخبرني سعيد بن عزوز عن مكانها»³⁸ (بشير مفتي، 104، 2013)، وهي ثغرة مميّزة حيث أضمر الراوي زمن إخبار سعيد بن عزوز عن مكان رانية، وقوله: «لا أدري ماذا حدث بعدها...»³⁹ (بشير مفتي، 112، 2013)، ثغرة مميزة نفى فيها الراوي وأضمر أحداثا حدثت وراء زيارته للحي القصديري، نلاحظ أنّ جل المقاطع السردية التي

تضمّنت إضمارا كان على حسب سيزا قاسم (ثغرة مميّزة)، تعتمد الروائي إخفاء أحداث والتأشير عليها لتنبية القارئ و إثارة تشويقه ليوصل القراءة.

2- الملخص أو التلخيص: *sommaire*: تكون فيه مساحة النص > زمن الحدث وهي أن يسرد الراوي أحداثا ووقائع جرت على مدار سنوات طويلة⁴⁰، ويلخصها في جملة واحدة أو كلمات قليلة، وقد عرّفه محمد بوعزة قائلا: «...إنّه حكى موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرض إلى تفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها»⁴¹ (محمد بوعزة، 2010، 93)، ويرى سيزا قاسم أنّ التلخيص يلعب دورا هاما في الرواية الواقعية حيث يمكن في المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنّها جديدة باهتمام القارئ⁴² (سيزا قاسم، 2004، 82)، ولقد عدّد وظائفه فيما يلي:

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة ورجع في ذلك إلى ما جاء به (فيلدنج)
- تقديم عام للمشاهد و الربط بينها.
- تقديم عام لشخصية جديدة
- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتّسع النص لمعالجتها معالجة تفصيليّة
- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.⁴³ (سيزا قاسم، 2004، 82)
- تقديم الاسترجاع وتجسّدت هذه الوظائف في نصّ بشير مفتي فيما يلي: قام الراوي بتلخيص عدد من الأحداث على مسار السرد ونذكر منها: «وبالرغم من أنني لم أكن قد كتبت في تلك السنوات أي شيء يستحق الذكر»⁴⁴ (بشير مفتي، 5، 2013)، هنا يلخص الراوي سنوات عجزه عن الكتابة في جملة واحدة ويؤشّر عليها بقوله: تلك السنوات، ويقول أيضا: «لم أراه قط لسنوات عديدة حتى أنني ظننت أنني أتخيّل»⁴⁵ (بشير مفتي، 17، 2013)، لخصّ الراوي في هذا المقطع كثرة السنوات أو طول المدة التي لم ير فيها رضا شاوش بمصطلح لسنوات عديدة، ويقول في موضع متقدّم من الرواية: «وكنيت أيامها، وأنا أفق أمام شبّاك النافذة متأمّلا حيناً العتيق»⁴⁶ (بشير مفتي، 47، 2013)، لخصّ لنا كثرة الأيام التي وقف فيها متأمّلا الحي العتيق، وقوله: «مع مرور السنوات شعرت أنني أتحوّل...»⁴⁷ (بشير مفتي، 118، 2013)، يؤكّد الراوي أنّ ما يسرده حقيقة حيث يقوم بتلخيص

سنوات مرّها في جملة، وعليه استخدم الروائي بشيرمفتي تقنيتان من أجل تسريع السرد وهما: الإضمار والملخص.

3- المشهد scène: حيث تكون مساحة النصّ سرعة الحدث: حيث يقول سيزا قاسم: «...يقوم بناء الرواية الواقعية... من حيث الايقاع الزمني على التوالي السريع مجسّما في التلخيص والبطيء المتمثّل في المشهد»⁴⁸ (سيزا قاسم، 2004، 94)، ويقول أيضا: «... وفي نفس الوقت يقوم السريع على العرض غير الدرامي. والبطيء على العرض الدرامي، ويقابل أيضا هذا التباين تباين مماثل في المادة القصصية فالأوّل يقدم اللحظات الضعيفة والثاني اللحظات المشحونة»⁴⁹ (بشير مفتي، 2004، 94) هنا يضطر الراوي إلى إيقاف السرد وإسناد الدور للشخصيات لكي تتكلّم على لسانها، وتتحدّث فيما بينها بطريقة مباشرة دون تدخل الراوي من قريب أو بعيد، إنه السرد المشهدي، ونظرا لكثرة الحوار في الرواية اخترنا مقطعا واحدا: حوار بين الروائي وعمي العربي: « . لقد تحدثت معه في الأدب كثيرا... . حقا .

. كما لو أنّه لا يريد أن يقاسم أحدا أسراه.

. ربّما هو كذلك..»⁵⁰ (بشير مفتي، 2013، 15).

4- الوقف pause: في هذه التقنية يتوقف السرد ويكثر الوصف والتأمل، إنّها انقطاع وتوقف لمسار السرد فترة من الزمن مغلبا الوصف، وتظهر في الرواية في مواضع كثيرة منها وصفه لرضا شاوش: «عرفت رضا شاوش وقد تجاوز الثلاثين بأربع أو خمس سنوات، كان يبدو أكبر من سنه، دقيق الملامح وذا وجه يشير الحيرة والتساءل»⁵¹ (بشير مفتي، 2013، 6)، وفي موضع آخر يصف رانية مسعودي: «كانت في الثامنة عشرة، براقة العينين، طويلة الشعر، تسدله على كتفها... كانت ترتدي دائما قميصا ملوّنا بالأحمر والأبيض، كانت تبدو كعروس البحر...»⁵² (بشير مفتي، 2013، 43)، استخدم الراوي هذه التقنية ليعطّل قليلا السرد ويحدث توازنا في مسار الرواية.

5- التواتر: حيث يقوم الراوي بتكرار حدث أثناء الرواية مرة أو مرّتين، أو عدّة مرات ويظهر في قوله: «...لقد حاول المدير التحرش بها عدّة مرات»⁵³ (بشير مفتي، 2013، 31)، حيث كرّر الراوي حدثا حصل عدّة مرات مرّة واحدة، وقوله: «كيف رأيته لأول مرّة»⁵⁴ (بشير مفتي، 2013، 34)، وفي

قوله: «متذكرا حادثة الاغتصاب»⁵⁵ (بشير مفتي، 2013، 126)، حيث حصلت مرة واحدة وذكرها الراوي عدّة مرات.

3 الرؤية والمنظور في الرواية:

حملت الرواية سيرتين ذاتيتين، الأولى سيرة الروائي بشير مفتي، والثانية سيرة البطل المتخيل رضا شاوش حيث تقول نور الهدى غولي: «في الرواية سيرتان ذاتيتان... الأولى مختصرة وإن كانت مكثفة عن الروائي نفسه، والسيرة الثانية هي لرضا شاوش الذي ترك مسودة روايته لتري النور كيفما شاء نحن أمام اعترافين وكاتبين وإن اختلفت مستويات السرد عندهما، إذ ترتفع الكفة لصالح الراوي المتخيل»⁵⁶ (بشير مفتي، 2013، 4)، ظهر الروائي في اعتماده لهذه التقنية مستفيدا من السرد العربي القديم خاصة قصص "ألف ليلة وليلة" كغيره من الروائيين العرب حيث يقول على الكتاب معجب العدواني: «يعدّ كتاب ألف ليلة وليلة عند كثير من الأمم مصدرا من مصادر الثراء تلك الآداب القومية محسوبا من سقط المتاع عند بعض الدارسين القدماء والمحدثين»، ويقول أيضا: «كان القصّ مقابل الشعر هامشا في فضاء الثقافة، إذا اندرج في حقل الآداب الشعبية populaire literature ، وظلّ يندرج عند كثير من الدارسين في هذا الإطار... لكن القصص التي انتقلت إلى الثقافة باعتبارها جزءا من التقاليد الشعبية الشفاهية... كما أنّ بنية الكتاب التي تحلّت بمميزات مختلفة مثل: الاستمرارية والتكرار والتوالد السردية وتأطير السرد»، بمعنى أنّ بشير مفتي تأثّر أيّا تأثّر بكتاب "ألف ليلة وليلة" باعتباره جزءا من الثقافة ومن التقاليد الشعبية ولقد أرجع الناقد تأثّر الكتاب بهذه الكتب التراثية إلى مجموعة من المميزات وهي:

1- الاستمرارية والتكرار.

2- التوالد السردية.

3- التأطير السردية.

وعليه تأثّر بشير مفتي بكتاب ألف ليلة وليلة خاصة في شكل عرض المادّة الحكائيّة (حصل تلقّي ايجابي وشكلي)، خاصة في ميزة التأطير السردية أي، اعتماد حكاية رئيسيّة وأخرى متضمّنة (السيرتين الذاتيتين للروائي وبطله المتخيل رضا شاوش)، ولقد أشار معجب العدواني إلى أهمية كتاب ألف ليلة وليلة إذ اخترقت امتداداته حضارات العالم أجمع، فلاتخلو حضارة ما من تأثيره والتعلق مع حكايات ذات الطابع الفلكلوري والعجائبي المروية

للملك شهريار من الرواية الأكثر شهرة في العالم زوجته شهرزاد، كما أثر هذا الكتاب في الآداب العربية ألبا تأثر خاصة في الأدب الحديث والذي يتمثل في استحضار الأشكال والمضامين الروائية مثل ماحدث مع بشير مفتي، بمعنى أنّ الكتاب العرب تلقواكتاب ألف ليلة وليلة وتأثروا به في الشكل والمضمون مثاما حدث مع الروائي بشير مفتي في روايته دمية النار حيث ظهر متأثرا بشكل الحكيم (القصّ) في كتاب ألف ليلة وليلة خاصة تقنية الحكاية الام الإطار والحكاية المتضمنة وهي تقنية من تقنيات التجريب Experimentation، ويعرّغه معجب العدواني ب: «... ويمكن النظر إلى التجريب بوصفه أداة نصّية تسهم في تشكيل الجنس الروائي» والحقيقة أنّ تقنية الإيهام بالواقع هي تقنية من تقنيات التجريب.

السيرة الأولى: تظهر في التقديم الذي ابتداء به الروائي روايته حيروى بصيغة المتكلم والغائب علاقته بالبطل رضا شاوش، حيث التقى به وتعرّف عليه ببيت عمي العربي، أثارت شخصيته حفيظته فقرّر اقتفاء أثره حيث يقول: «... تخيلته بطلا تراجيديا

يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها...لقد حرّك فضولي دو شك، وقررت من يومها مطاردته كما يطارد محقق خاص مجرما»⁵⁷ (بشير مفتي، 6، 2013)، هنا وصل السرد إلى قمة الإيهام بالواقع خاصة عندما يتحدث عن المخطوط قائلا: «...حينما حمل لي البريدظرفا بداخله مخطوط بداخله رسالة قصيرة»⁵⁸ (بشير مفتي، 20، 2013)، وقوله أيضا: «...وليعرف الجميع أنني أنشره من دون زيادة أي حرف. لقد كتبت هذا التقديم فقط لأنسب لنفسي ما كتبته أنا، ولأترك صوته يحكي قصته كما كتبها هو، وعلى لسانه، متمنيا طبعاً أن يكون الرجل على قيد الحياة، وأنه سيقراً كتابه كما تركه بلا تغيير أو رتوش»⁵⁹ (بشير مفتي، 21، 2013)، أوهم الروائي بشير مفتي القارئ وهيّا تخيلته بأنه استقبل مخطوطا يعود لرضا شاوش هكذا يتبرأ من كل ما يسرده على لسانه.

السيرة الثانية: هي سيرة البطل المتخيل رضا شاوش، حيث روي على لسانه أحداث تحمل قلقا ميتافيزيقيا حاد، حيث عالج قضية سياسية وقام بتشريح للسلطة، حيث استطاع أن يحفر في تاريخ الجزائر المبني على ما خلفته الثورة ويكشف الواقع الحقيقي وراء جهاز الحكم، وظف الروائي تقنية الحكاية الإطار والحكاية المتضمنة ويرى سيزا قاسم أنّ المادّة القصصية التي تقدّم في العمل الروائي لا تقدّم مجردة أو في صورة موضوعيّة تقريرية وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله حيث يقول: «... ومصطلح المنظور مستمدّ من الفنون التشكيلية وبخاصّة الرسم إذ يتوقّف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه

بها على الوضع الذي ينظر منه الراي إليه» أي الزاوية التي يتموقع فيها الراوي داخل الحكى، أما عن دراسته في النقد العربي فتقول سيزا قاسم: «لم يفتن النقد القصصي لحقيقة المنظور الروائي قبل بداية القرن العشرين، ويعتبر كتاب "حرفة الرواية" أول عمل منهجي تناول هذه الظاهرة والمنظور القصصي من أهم العناصر التي تميز عملا روائيا عن عمل آخر في بنائه العام وصياغته» وتظهر الرؤية السردية في الرواية كما يلي: الحكاية الإطار الأم: تروي سيرة الكاتب وعلاقته بالشخصية، يكون فيها الراوي شاهدا ومشاركا كليا قرأ المخطوط ونشره كما هو يسرد بضمير الأنا عندما يتماهى مع الشخصية حيث تقول سيزا قاسم عن هذا: «... فالروائي يتمم شخصية تخيلية تتولّى القصّ وتسمّى هذه الشخصية الأنا الثانية للكاتب»، وهو عندما ينفصل عنها ويسرد أحداثا تخصّها حيث يتموقع داخل الحكى حيث تقول سيزا قاسم: «... وقد يكون الراوي غير ظاهر في النصّ القصصي وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية»، وعليه تصبح رؤيته مصاحبة أو الرؤية مع حسب تودوروف الراوي=الشخصية أما جيران جينيت فيصطلح عليها ب: التبشير الداخلي.

الحكاية المتضمنة: تروي سيرة البطل المتخيل رضا شاوش، حيث تقل رؤية الراوي أمام الشخصية حيث يظهر الراوي مشاركا جزئيا، فهي تسرد الأحداث على لسانها بضمير الأنا، الراوي=الشخصية، فتصبح الرؤية خارجية حسب تودوروف، أما جيران جينيت فاصطلح عليه ب: التبشير الخارجي.

أوقعت رواية دمية النار لبشير مفتي القارئ في تساءل كبير هل هي رواية أم سيرة ذاتية؟ حيث استطاع أن يشوش ذهنه خاصّة مع استخدام تقنية الإيهام بالواقع أو التمويه به، وذلك في انتهاج السرد المحكم الذي أبرز فيه علاقة الروائي الذي قدم المخطوط وبين رضا شاوش صاحب المخطوط، وعليه تموقع الراوي في موقع السرد المحايد وعليه خلص النقد إلى أن رواية دمية النار هي رواية- سيرة ذاتية، الرواية في طابعها العام سياسية لكنها تحمل بعدا فلسفيا تدور حول الوجود والعدم والحياة والموت، حيث تحيل الروائي شخصية اعتبرها نموذجا لروايته حيث يقول: «... تخيلته بطلا يصلح للموضوعات التي كنت أرغب في كتابتها»⁶⁰ (بشير مفتي، 6، 2013)، وأكد أن شخصيته متخيلة بقوله: «... ما أعجبنى حقا هو إقناع القراء أن هذه الشخصية حقيقية موجودة في الواقع مع أنني تخيلتها ولم أستلهمها من شخصية قريبة أو بعيدة، وهذا يعني أنني أوصلت الفكرة أو جسدتها روائيا لأن أهمية الرواية أن تخلق اللبس في القارئ بين الحقيقي والخيالي، وبين الحلم

والواقع»⁶¹ (خلود الفلاح، 2015، 15)، يظهر الروائي مفتخرا بمنجزه الروائي خاصة لإقناع القارئ بأن ما يسرده حقيقي وأن شخصية رضا شاوش حقيقية، وسنبيّن في الجدول التالي سمات الشخصيات المتخيلة التي اختارها في روايته والبطاقات الدلالية المسندة إليها:

5-خاتمة: بشخصيات متخيّلة وزمن متخيّل وبتقنية المخطوط الذي وظفه الروائي، قناع تجرد به من كل مسؤولياته وتوقع في موقع السارد الشاهد... استطاع الروائي بشير مفتي بروايته دمية النار إيقاع القارئ في لبس بين واقع عاشه وقارب المتخيل ومتخيّل أصبح أكثر واقعيّة، إنها تقنية فنية انتهجها الروائي فاستحقت الرواية حقاً الوصول إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية دورة 2012.

6-قائمة الإحالات:

- ¹ عادل ضرغام، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم، بيروت/ لبنان، ط1، 2010، ص17.
- ² محمد بوعزة، تحليل النص السردى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2010، 1، ص14.
- ³ ينظر، المرجع نفسه، ص 23.
- ⁴ خلود الفلاح، الروائي بشير مفتي: الرواية لبس بين الواقع والخيال، صحيفة العرب، 2015، ع: 9809، ص 15.
- ⁵ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ⁶ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ⁷ ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار الأسرة، القاهرة، دط، 2004، ص42.
- ⁸ سحر حسين شريف، دراسات في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2011، ص188.
- ⁹ ينظر، محمد مندور، في الميزان الجديد، مصر، ط3، 1970، ص 54-57.
- ¹⁰ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت /لبنان، ط1999، 2، ص43.
- ¹¹ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- ¹² ينظر، عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دار المعرفة، مصر، 1971، ص21-22.
- ¹³ آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل، الجزائر، دط، ص1
- ¹⁴ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص 27
- ¹⁵ ينظر آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل، الجزائر، دط، ص 15.
- ¹⁶ ادريس الكروي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات ضفاف، لبنان، ط2014، 1، ص 91.
- ¹⁷ يمنى العيد، مرجع سابق، ص 27/ 28.
- ¹⁸ آمنة بلعلی، المتخيل في الرواية الجزائرية، مرجع سابق، ص150.

¹⁹ حسين خيري، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، 2002، ص44

ينظر، سيزا قاسم، مرجع سابق، ص37.²⁰

بني العيد، تقنيات السرد، مرجع سابق، ص21.²¹

ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.²²

ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص37.²³

المرجع نفسه، الصفحة نفسها.²⁴

المرجع نفسه، ص40.²⁵

²⁶ بشير مفتي، دمية النار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص23.

²⁷ المصدر نفسه، الصفحة 33.

ينظر، سيزا قاسم، بناء الرواية، مصدر سابق، ص58.²⁸

سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص60.²⁹

ينظر، المرجع نفسه، ص62.³⁰

³¹ المصدر نفسه، ص126.

³² المرجع نفسه، ص32.

³³ المصدر نفسه، ص6.

³⁴ المصدر نفسه، ص5.

³⁵ المصدر نفسه، ص30.

³⁶ المصدر نفسه، ص33.

³⁷ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

³⁸ المصدر نفسه، ص104.

³⁹ المصدر نفسه، ص112.

ينظر سيزا قاسم، مرجع سابق، ص82.⁴⁰

⁴¹ محمد بوعزة، تحليل النص السرد، مرجع سابق، ص93.

ينظر، سيزا قاسم مرجع سابق، ص82.⁴²

المرجع نفسه، الصفحة نفسها.⁴³

⁴⁴ بشير مفتي، دمية النار، ص5.

⁴⁵ المصدر نفسه، صفحة 17.

- ⁴⁶ المصدر نفسه، صفحة 47.
- ⁴⁷ المصدر نفسه، صفحة 118.
- سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 94. ⁴⁸
- المرجع نفسه، الصفحة نفسها. ⁴⁹
- ⁵⁰ المصدر نفسه، صفحة 15.
- ⁵¹ المصدر نفسه، صفحة 6.
- ⁵² المصدر نفسه، ص 43.
- ⁵³ المصدر نفسه، ص 31.
- ⁵⁴ المصدر نفسه، ص 34.
- ⁵⁵ المصدر نفسه ص 126.
- ⁵⁶ المصدر نفسه، ص 4.
- ⁵⁷ المصدر نفسه، ص 6.
- ⁵⁸ المصدر نفسه، ص 20.
- ⁵⁹ المصدر نفسه، ص 21.
- المصدر نفسه، ص 6. ⁶⁰
- ⁶¹ خلود الفلاح، الرواية لبس بين الواقع والخيال: ص 15.

7-المصادر والمراجع:

- 1- آمنة بلعلي، دت المتخيل في الرواية الجزائرية، دار الأمل، الجزائر، دط.
- 2- إدريس الكريوي، (2014). بلاغة السرد في الرواية العربية (ط.1). لبنان: منشورات ضفاف، لبنان.
- 3- بشير مفتي، 2013، دمية النار: منشورات الاختلاف، ط1 الجزائر.
- 4- حسين خمري، 2002، فضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.
- 5- خلود الفلاح، الروائي بشير مفتي: الرواية لبس بين الواقع والخيال، صحيفة العرب، 2015، ع9809، الجزائر.
- 6- عادل ضرغام، 2010، في السرد الروائي، ، الدار العربية للعلوم، ط1، بيروت، لبنان.
- 7- عبد المحسن طه بدر، 1971، حول الأديب والواقع، دار المعرفة، دط، مصر.
- 8- سحر حسين شريف، 2011، دراسات في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر.
- 9- سيزا قاسم، 2004، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دار الأسرة، دط، القاهرة، مصر.
- 10- محمد مندور، (1970). في الميزان الجديد(ط.3). مصر.

11- محمد بوعزة، 2010، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر.

12- يمنى العيد، 1999، قنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط1، بيروت/ لبنان.