Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

بنية المأساة في رواية دمية النار لبشير مفتي: دراسة نقد ثقافية ووجودية

The structure of tragedy in the novel of the «domiat ennar» of Bachir Mufti: study of cultural and existential criticism

د. حسين خالفي (khalfi Hocine)
جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية (University of Abderrahmane Mira, Bejaia)
مخبر تحليل الخطاب تيزي وزو(discours analysis laboratory- university of tizi ouzou)
الإيميل: kamelzahi2002@yahoo.fr

تاريخ الاستلام : 2019-02-27 تاريخ القبول : 2019-03-04

ملخص:

يهدف البحث إلى الكشف عن طبيعة الرواية الشبابية المعاصرة في الجزائر التي استطاعت فرض نفسها من خلال فرض جمالياتها وتقنياتها التجريبية الخاصة، وهذا ما سنحاول إثباته من خلال تحليل رواية دمية النار، حيث استطاع المؤلف من خلال بنيتها الواقعية الظاهرة، أن يمرر عديد الأنساق الثقافية المتوارية والمضمرة والمنغرسة في الثقافة، ما جعلنا نكتشف رواية بروح وجودية، وتكشف طبيعتها الميتافيزيقية، حيث تؤول الرواية إلى الأسطورة وإلى الأنواع الأدبية الأولى كالملحمة والدراما، التي منحتها طابعا مأساويا متفجرا يحاكي واقعها، كما وسم الرواية بطابع ميتافيزيقي، يمنح للرواية طابعها الخيالي والغريب، ويجعلها تتجاوز النسق الواقعي الظاهر نحو النسق الوجودي المضمر.

كلمات مفتاحية: الرواية المعاصرة- المجاز الكلي- الوجودية- الميتافيزيقا- المأساة.

Abstract:

The research aims to reveal the nature of the modern youth novel in Algeria, which has established itself by imposing its aesthetics and experimental techniques, which we will try to prove by analyzing the novel of bachir mefti «domiat ennar, or fire doll ». The author, through its seemingly realistic structure, has managed to cross many cultural systems hidden and embedded in culture, which has made us discover a novel in an existential spirit and reveal its metaphysical character. The novel is characterized by a metaphysical character, confers a phantasmic and strange character and makes it exceed the apparent realism of the hidden existential model.

-**Keywords**: Contemporary romance - Syllepse - existentialism - metaphysics - tragedy.

– مقدمة:

سعت الرواية الشبابية المعاصرة في الجزائر إلى فرض نفسها عن طريق فرض جمالياتها وتقنياتها التجريبية، غير التقليدية عادة، وهذا من خلال محاولة التحدي المضاعف لسلطات أبوية متعددة، فيها ما هو فني وأدبي، وفيها ما هو اجتماعي وسياسي أو حتى العقائدي والإيديولوجي، واستطاعت أن تتجاوز على الأقل عقدة الاستعجالية التي وسمت بها من طرف الأبوية الأدبية التقليدية، التي اتخذت موقفا رافضا لأدب الأزمة الذي أنتج من طرف جيل من الروائيين الشباب، الذين اجتاحوا الساحة الأدبية المعاصرة، مدفوعين بالظروف التاريخية الاستثنائية التي مرت بها الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، فتفاعلوا مع أحداث هذه الفترة بوعي مفرط أحيانا وباستعجال أحيانا أخرى.

ورغم أن عموم هذه الروايات أبدت الكثير من الجرأة والتحرر في تناول بعض الموضوعات المحظورة من طرف سلطة المؤسسات الاجتماعية والسياسية والثقافية..أو بخوضها في بعض الطابوهات كالدين والسياسة والجنس، إلا أن تحديها لهذه المؤسسات عمد في كثير من الأحيان إلى استعارة أنساق جمالية مضمرة، التي يمكن أن تكشف عن طريق بعض الحيل الثقافية المستعملة من طرف روائيي جيل التسعينات، كاستعمال التوريات الثقافية، التي يجسد بعضها من خلال لاوعي هؤلاء الروائيين، حين يفضح السرد بعض عقدهم ومنها عقدة **أوديب**، التي تعبر عن التوق الدائم للتخلص من السلطة الأبوية بمختلف أشكالها: الاجتماعية أو السياسية أو الأدبية...، وعادة ما يكون هذا في شكل توريات ثقافية مضاعفة الدلالة، وهو ما لاحظناه متجليا بوضوح في النموذج الروائي الذي اخترناه للدراسة متمثلا في رواية: **دمية النار** لبشير مفتي، التي تبرز صراعا دراميا مأساويا، سواء على المستوى الداخلي للشخصيات في تجليتها لجوانبها الذاتية، خاصة وأن الرواية قد اتخذت بنية اعترافية، اعتمدت على هيمنة مطلقة لصوت الشخصية/ الساردة التي صادرت صوت الروائي نفسه. كما عكست الصراع بين الشخصيات فيما بينها، كاشفة عن اغتراب تام للشخصيات ولا تواصلها بطريقة مقلقة، حاول من خلالها الروائي منح أبعاد تاريخية وسياسية لظاهرة العنف، الذي استشرى في المجتمع الجزائري، وانفجر في العشرية السوداء، ومنحنا تفسيرا تاريخيا متأنيا وموضوعيا لظاهرة العنف، وهذا من خلال تتبع السيرة الذاتية للشخصية المحورية، التي تجسد بوضوح عقدة التخلص من الأب.

قد تبدو الدراسة وفقا لهذه المعطيات والفرضيات دراسة نفسية، تستجلي بعض العقد النفسية التي تعاني منها شخصيات الرواية، خاصة عقدة **أوديب**، التي تتحكم في كثير من الأعمال الإبداعية، حسب **فرويد**، وهذا بتجليها دائما في الأدب، بيد أننا في هذه الدراسة لن نستهدف القراءة النفسية، والتوقف عند حدودها، بقدر ما نتوسلها للكشف عما يخفيه ويضمره النسق الواقعي للرواية، أي البحث عن النسق المضمر فيها، ما يجعلنا نتجاوز حدود النقد النفسي نحو النقد الثقافي، كما أن قراءتنا للعقدة تنتقل من النفسي إلى الوجودي، أي من اللاوعي إلى الوعي، فالشخصيات الروائية لا تكشف في الواقع عن صراع نفسي، بقدر ما تكشف عن صراع وجودي، تعي من خلالها تمام الوعي عقدها الوجودية، دون أن يتمكن من التخلص منها. وعلى العموم فالدراسة تبحث عن الأنساق الثقافية المضمرة، من خلال استنطاق وتأويل النسق الواقعي، الذي يبدو مسلما بدلالاته، لكنه يخفي وراءه أنساقا مضمرة، منها النسق الميتافيزيقي، الذي يمكن تفسيره نفسيا، كما يمكن تفسيره وجوديا، ولعل التفسير الأقرب هو التفسير الوجودي، لأنه الأقرب إلى الرواية المعاصرة، التي اختارت التوجه العبثي واللاعقلاني بهدف التعبير عن تهاوي حضارة الإنسان، لهذا سوف تنظر إلى عقدة **أوديب** باعتبارها تشتغل في الرواية كتورية ثقافية، تقاوم السلطة الأبوية، دون أن تشهر وتعلن عن هذه المقاومة مباشرة، بل عن طريق الأنساق المضمرة والحيل الثقافية. وانطلاقا مما سبق نطرح الإشكالية الآتية: ما هي طبيعة الأنساق المضمرة المتوارية خلف البنية الواقعية لرواية دمية النار؟؟

1- توطئة نظرية: الأنساق الثقافية المضمرة عند الغذامي:

يعد النقد الثقافي ممارسة نقدية للنص الأدبي، حيث تضمنت المناهج النقدية التقليدية: التاريخي والاجتماعي والنفسي، والبنيوي والتفكيكي...ممارسات يمكن اعتبارها بداية تكريس للنقد الثقافي، الذي اتخذ من الثقافة على اتساع آفاقها موضوعا للبحث والتحليل، يحاول باستمرار استكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، واستكشاف الحيل الجمالية التي يمرر المضمر عن طريقها، لهذا فالنقد الثقافي ليس إلغاء للنقد الأدبي وتجاوز له، بل هو فرع منه، لا يبحث في جماليات الاستعمال الأدبي، بقدر ما يبحث عن المضمر المتواري خلف الخطابات الجمالية.

طرح **الغذامي** تصورا خاصا للنسق وللنسق الثقافي تحديدا، وهو مفهوم مركزي في مشروعه النقدي، ومن ثم فإنه يكتسب سمات اصطلاحية وقيما دلالية خاصة، رغم أننا نلمح في منظومته المفهومية والاصطلاحية تأثرا بعدة منظومات نقدية غربية، ابتداء من الشكلانية والشعرية والبنيوية، وصولا إلى مناهج مابعد البنيوية كالتفكيكية والتشريحية والتأويل والقراءة...إلا أن هذا لم يمنعه من تقديم تصور خاص للنسق في إطار النقد الثقافي (النقد ما بعد الحداثي)، الذي تجاوز النقد البنيوي، دون أن يتخلص تماما من بعض مفاهيمه وآلياته الإجرائية، فقد: «**تبلورت معالم الدراسات الثقافية في عام 1964 عندما تأسس مركز برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة، وهذه الحقبة كانت حبلى بضروب متنوعة من التمرد على الأنساق الشائعة في الثقافة الغربية، فسرعان ما تصدع بعد سنوات الفهم النقدي الذي أشاعته المناهج الشكلية والبنيوية للأدب، بل أن البنيوية نفسها تشققت بظهور ما يسمى بالبنيوية التكوينية، وذلك قبل أن يتأزم النسق المغلق، ويتفجر عن جملة من ضروب التحليل النقدي والثقافي، كالاتجاهات السيميوطيقية والتفكيكية والتأويلية، ورافق ذلك ازدهار أمر الدراسات الخاصة بالتلقي، وتطورت مدرسة فرانكفورت النقدية، واندلع لهيب ما بعد الحداثة**».[1]

وقد انطلق الغذامي من نظرية **ليتش** حيث أكد فيها على انفتاح النقد الثقافي على المعطيات النظرية والمنهجية في علم الاجتماع والتاريخ والسياسة وغيرها، دون إهمال انجازات النقد الأدبي، وقد خص النقد الثقافي بثلاث ميزات هي:

1- التمرد على الفهم الرسمي الذي تشيعه المؤسسات للنصوص الجمالية، ومحاولة تجاوزه إلى ما هو خارج مجال اهتمام المؤسسة الرسمية، والذي يتنافى عادة مع توجهاتها السياسية والاجتماعية، ولهذا تسعى لمحاربته بشتى الطرق، أبرزها تأليب السلطة السياسية وتأليب العامة عليه لئلا يكون له تأثير. وهي ما أسماها **جابر عصفور** ببلاغة المقموعين، التي أنتجتها المجموعات الهامشية التي تلعب دور المعارضة، والتي تكون على خلاف مع السلطة السياسية.[2] يسمح هذا الإجراء بكشف الأنساق المضمرة التي تهملها المؤسسة أو تتغاضى عنها رغم أهميتها، أو تلك التي تهدد وجودها واستمراريتها، وكذا رأب الصدع بين الثقافة الرسمية وثقافة الهامش المناوئة، التي تبحث لنفسها عن مكانة ما ولو هامشية، ومحاولة التقريب بينهما لإيجاد قواسم مشتركة، بدل محاربتها وقمع أصحابها ومتابعتهم، لأن هذا يزيد من قوة حجتهم حتى ولو كانت ضعيفة، أما محاورتهم فتبين ضعفها مهما كانت قوية.

2- توظيف مزيج من المناهج التي تعنى بتأويل النصوص وكشف خلفياتها التاريخية، آخذا بالاعتبار الأبعاد الثقافية للنصوص. يؤدي هذا المزج إلى الإفادة

من الإمكانيات المنهجية والمفهومية التي تتيحها هذه المناهج، كما أنها تبرز تملص الخطاب الأدبي من أي تقنين منهجي، مثلما حاولت الشكلية والبنيوية إيهامنا به في نظرتها إلى النصوص وفق نسقيات مغلقة كرسه وهم المحايثة، وبالتالي فبالإمكان توسل المنهج النفسي أو القراءة الوجودية، بهدف الوصول إلى نتائج تصب في النقد الثقافي.

3- إن عنايته تنصرف بشكل أساسي إلى فحص أنظمة الخطابات، والكيفية التي يمكن أن تفصح النصوص عن نفسها ضمن إطار منهجي مناسب.[3]

انطلاقا من هذه المميزات صاغ **الغذامي** مفهومه للنسق الذي يتحدد وفق محددات على رأسها المحدد الوطيفي، أي أن النسق يتحدد أولا بالوظيفة التي يؤديها.

وبمعنى أخر يتحدد النسق عبر وظيفته أولا، وليس عبر وجوده المجرد، ولا تحدث الوظيفة النسقية إلا حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب، أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر، ويكون ذلك في نص واحد، ويشترط في النص أن يكون جماليا، والجمالية ترتبط باعتبارات الرعية الثقافية، وليس حسب الشروط النقدية المؤسساتية، لأنه يشترط في النص أن يكون أيضا جماهيريا وليس نخبويا، لأن المؤسسة النقدية انتقائية وتوجيهية لأنها ترتبط بالمؤسسات الرسمية، وما دامت كذلك فهي تهتم في نقدها بالأدب الرسمي، وتهمل أدب الهامش ونقده وبلاغته، التي قد تستقطب وتستميل جمهورا أكبر من بلاغة النخبة: « **ترهن المؤسسة الثقافية التي تقيم علاقات متواطئة مع مؤسسة السلطة ومؤسسة المجتمع النسقي المثقف لسلسلة من القيود والشروط والضوابط لا ينفذ من خلالها أحد يمكن أن تنطبق عليه صفة مثقف، تلك الصفة التي كانت دائما تحيل على منظومة متنوعة وشاملة من المواقف والمنظورات غير المنصاعة لمركز يصادر تطلعات الآخرين وإرادتهم ورغباتهم. ما نحتاج إليه هو نقد الوظيفة التقليدية للنقد، والمؤسسة التي تحرص على تثبيت تلك الوظيفة. النقد الثقافي لو مورس كما ينبغي له يبطل مفعول ذلك النشاط المخدر والمدمر لتلك المؤسسة ونقدها».**[4]

لهذا يتجه مشروع النقد الثقافي إلى كشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها، تحت أقنعة ووسائل خافية، وأهم هذه الحيل هي الحيل الجمالية، التي يجري من تحتها تمرير أخطر الأنساق وأشدها تحكما فينا، وأمر كشف هذه الحيل يصبح مشروعا في نقد الثقافة، وهذا لن يتسنى إلا عبر ملاحظة الأنساق المضمرة ورفع الأقنعة والأغطية عنها.[5]

إن التركيز على الوظيفة الجمالية واعتبارها وسيلة وحيلة يحتال بها المرسل ليمرر أنساقا ثقافية، يحيلنا ضمنيا إلى مصطلح الوظيفة الشعرية، التي وضعها **جاكبسون** في إطار بحثه في أدبية الأدب، أي عما يجعل النص اللغوي يكتسب صفة الأدبية، واستعار في سبيل هذا النموذج الاتصالي من الإعلام وطبقه على النظرية الأدبية، وقد أجرى **الغذامي** تعديلا على هذا النموذج، فبعدما كان يتكون من ست عناصر هي: المرسل والمرسل إليه، والرسالة التي تتحرك عبر السياق والشفرة، ووسيلة ذلك هي أداة الاتصال، أضاف **الغذامي** عنصرا سابعا هو العنصر النسقي، الذي يتيح للرسالة أن تكون مهيأة للتفسير النسقي.[6]

وبما أن العناصر أصبحت سبعة فإن الوظائف أيضا، وهي كالتالي:

1- الوظيفة الذاتية /الوجدانية (التعبيرية): حينما يركز الخطاب على المرسل.

2- الوظيفة الاخبارية / النفعية: حينما يركز الخطاب على المرسل إليه.

3- الوظيفة المرجعية: حينما يكون التركيز على السياق.

4- الوظيفة المعجمية: حينما يكون التركيز على الشفرة.

5- الوظيفة التنبيهية: حينما يكون التركيز على أداة الاتصال.

6- الوظيفة الشاعرية/الجمالية (الشعرية): حينما يكون التركيز على الرسالة نفسها.

7- الوظيفة النسقية: حينما يكون التركيز على العنصر النسقي، وهو مقترح **الغذامي** لجعل النسق والنسقية منطلقا نقديا وأساسا منهجيا.[7]

يركز **الغذامي** في تصوره على الوظيفة النسقية باعتبارها منطلقا نقديا في تصوره، كما يركز على الوظيفة الشعرية، التي يسميها بالوظيفة الشاعرية أو الجمالية، ليمنح تصوره أبعادا تراثية باستعمال مفاهيم ومصطلحات تراثية، تختلف نسبيا أو كليا عن المصطلح الغربي،[8] فاستبداله لمصطلح الشعرية -حيث يتم التركيز فيه على الرسالة وتغييب الذات الشعرية- بمصطلح الشاعرية، الذي يحيل مباشرة إلى الذات الشاعرة، التي لم تغب أبدا من حسابات النقد العربي القديم، حيث تكاد تكون محور العملية الإبداعية، نظرا لمكانة الشاعر في المنظومة الثقافية العربية، وهي المكانة التي لم يعد يحوزها في تصور **جاكبسون** الشكلاني وثم البنيوي، حيث تمنح الأولوية للنصي. كما أنه سمى هذه الوظيفة أيضا الوظيفة الجمالية، وهي أقرب إلى الشعرية، لأنها وصف للغة النص (أي للرسالة)، وليست وصفا للشاعر، الذي يفترض أنه حاضر من خلال الوظيفة الذاتية/ الوجدانية (التعبيرية أو الانفعالية) المرتبطة بالمرسل.

أما القول بالوظيفة الجمالية، فيعود إلى التقاليد البلاغية والنقدية التراثية، كما يمكن أن يقرأ على أنه استعانة بمصطلح مركزي في نظرية علم الجمال، متجاوزا بهذا مبادئ جاكبسون والشكلانيين الروس الذين انصبت دراساتهم حول البحث في آليات النص الأدبي وتقنياته، وتأسيس علم أدبي مستقل غايته تحديد الأدبية، لهذا أهملوا نظريات علم الجمال وكل العلوم التي كانت دعامة للقراءات السياقية.[9]

النسق هو أن تتم قراءة النصوص وفقا لوجهة نظر ومقاييس النقد الثقافي، أي اعتبار النص ليس أدبيا وجماليا فحسب، ولكنه أيضا حادثة ثقافية. وبما أنه كذلك، فإن الدلالة النسقية فيه سوف تكون هي الأصل النظري للكشف والتأويل، مع التسليم بوجود الدلالات الأخرى، الصريح منها والضمني، والتسليم بالقيمة الفنية وغيرها من القيم النصوصية، التي لا تلغيها الدلالة النسقية، وليست بديلا عنها، بل إن هذه الدلالات وما يتلبسها من قيم جمالية وبلاغية، تلعب أدوارا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق، وتتوسل بها لعمل عملها الترويضي، الذي ينتظر من هذا النقد أن يكشفه.[10]

الأنساق الثقافية أنساق تاريخية، أزلية، راسخة، ولها الغلبة دائما. ودليل هذا اندفاع الجماهير إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من

الأنساق، وكلما رأينا منتوجا ثقافيا أو نصا يحظى بقبول جماهيري عريض وسريع فنحن في لحظة من لحظات الفعل النسقي المضمر، الذي لابد من كشفه والتحرك نحو البحث عنه، فالاستجابة السريعة والواسعة تنبيء عن محرك مضمر يشبك الأطراف ويؤسس للحبكة النسقية.[11]

شرط وجود نسقين متعارضين في نص واحد، نسق ظاهر جلي ونسق خفي مضمر، والمقصود بالنص هو الخطاب كنظام تعبير وإفصاح، سواء كان في نص مفرد أو نص طويل مركب أو ملحمي أو في مجموع إنتاج مؤلف ما أو في ظاهرة سلوكية أو اعتبارية، المهم هو وجود النسقين معا وفي حالة تلازم.[12]

عادة ما تعمد النصوص الأدبية إلى الاعتماد على النسقين معا، ذلك لأن الأنساق المضمرة والخفية جزء من اللعبة الإبداعية، التي يمارسها الكاتب على القارئ فيتلقاها بارتياح، خاصة عندما تنشط فيه روح اكتشاف ما وراء لعبة السرد، وبالتالي فهي عنصر من عناصر أدبية النص، ولولاه لأصبح الخطاب الأدبي يتميز بالمباشرة والسطحية، ولهذا أيضا نقول إنه مهما غالت النصوص في واقعيتها وفي ادعاء تحررها، إلا أن هناك دائما مناطق محظورة، تتضاءل إزاءها حرية المبدع، ويخشى من معالجتها المباشرة فيلجأ إلى الأنساق المضمرة، خشية التصريح المباشر بأفكار معينة أو للتعبير عن قناعات مهتزة لا تقف على أرض صلبة، حينها يتم اللجوء إلى الحيل الثقافية والأنساق المضمرة لتمرير خطاب ما دون صدام مع المؤسسات الرسمية.

يبدو أن إلحاح **الغذامي** على هذه الخصائص في تصوره للنسق الثقافي، واعتماده على الكلي منهجيا على مفاهيم بنيوية كالوظيفة والمقابلة بين الظاهر والمضمر، الهامشي والرسمي..أما عمليا فقد لجأ إلى آليات بلاغية كالمجاز الكلي والتورية الثقافية، تجعل من نسقه الثقافي نسقا بلاغيا، بل تبدو الثقافة في حد ذاتها بلاغة، خاصة عندما تحتال عبر الأنساق البلاغية الجمالية لتمرر من خلالها بعض رسائلها، مادام هناك دائما أدب رسمي وآخر هامشي، وقد استطاع **الغذامي** بتصوره هذا أن يمنح لهذه الآليات البلاغية أبعادا منفتحة بقدر انفتاح النسق الثقافي، الذي يحوي في تخومه النسق الديني والحضاري والاجتماعي والسياسي..وكل نسق يمكن أن يؤثر في الثقافة التي تبدو كتناص وكتقارؤ في نفس الوقت، بما أن الخطاب هو نتاج الثقافة ونتاج المؤلف، الذي يفكر ويكتب وفق بلاغة الجماعة التي ينتمي إليها.

2- المجاز الكلي في عتبة العنوان: دمية النار:

يذهب الغذامي إلى أن النسق من حيث هو دلالة مضمرة فإن هذه الدلالة ليست نتاج مؤلف، ولكنها منكتبة ومنغرسة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء. وبالتالي فهناك مؤلفان: مؤلف فرد له خصوصية شخصية، هو الكاتب في حد ذاته، ومؤلف آخر ذو كيان رمزي،[13] هي الثقافة التي تصوغ وعي المؤلف ولاوعيه أيضا، وهذا عن طريق جملة من الترسبات الثقافية التي تصنع شخصية المؤلف، والتي تشكل النسق المضمر لأي نص، وهو النسق الذي يطالب الناقد الثقافي بكشفه، لأن الثقافة هي المؤلف الفعلي للخطاب.

وفقا لهذا يكشف عنوان الرواية «**دمية النار**» منذ البداية عن صلات خفية بالثقافة وتحديدا بمختلف الأشكال الأدبية التي تشكل جزءا من الثقافة، وأول هذه الأشكال هي الدراما، في نوعها المأساوي المتكرس عبر المأساة أو التراجيديا، والتي تشكل مع الملحمة الأنواع

الأدبية التقليدية الكبرى، التي تناسلت منها الأنواع الأدبية الحديثة والمعاصرة، ومنها الرواية، حيث يلعب التهجين دورا حاسما في ربط الرواية بالأنواع الأدبية التقليدية، حيث أصبحت مقولة **جورج لوكاش** المستمدة من **هيغل**، والتي مفادها إن: «الرواية ملحمة بورجوازية» من المسلمات الشائعة: «حين يقول هيجل بأن الرواية عبارة عن ملحمة بورجوازية إنما يطرح في وقت واحد المسألة الجمالية والتاريخية»،[14] حيث تطرح مسألة الجمالية بمعنى أن الرواية هي الوريثة الشرعية لجماليات الملحمة والتراجيديا، ولما كانت الملحمة والتراجيديا تناسبان طبيعة الفكر الميتافيزيقي، فإنهما لم تعودا كذلك في العصر البورجوازي، الذي اعتنق الفكر الوضعي والواقعي، وبالتالي استبدلت الملحمة بالرواية الواقعية، وهذا هو المقصود بالمسألة التاريخية. لكن هذه الواقعية الحديثة نفسها يتم تجاوزها في الرواية المعاصرة، حيث يتم رفض تقاليد الواقعية في إطار التيارات الأدبية المعاصرة كالسريالية والوجودية وصولا إلى الرواية الجديدة ورواية تيار الوعي والواقعية السحرية..، وبالتالي استعادة الفكر الميتافيزيقي في الرواية، كما يتم الميل أكثر نحو استعادة فن الدراما أكثر من الملحمة، نظرا لتوفر الحس المأساوي في الدراما أكثر من الملحمة، وهو ما تحتاجه الرواية المعاصرة للتعبير عن ظروف العصر المأساوية، والتي تكشف عن عورات حضارة الإنسان وتوحشه.

وبمعنى آخر فأهم ما استعارته الرواية المعاصرة من الدراما هو حسها المأساوي، وهذا ما يوحي به عنوان الرواية: **دمية النار**، الذي يكشف عن مأساوية أحداث الرواية، حيث لا تشكل الدمية مجرد شكل إبداعي فحسب، أو مجرد لغة مسرحية أو موضوع فني: بل هي كذلك موضوع للفن، تطرح في جميع الثقافات تساؤلات مكثفة حول الحياة والموت، وتنظر في العلاقة بين المجرد غير المرئي والمحسوس المرئي، وبين الروح والمادة، ولكن الأهم من كل هذا فهي تبرز عجز الإنسان أمام قوة أكبر منه هي قوة القدر، وهو ما أبرزته أسطورة **أوديب**. حيث يشكل **أوديب** رمزا يعبر عن كبرياء الإنسان وكرامته ومحاولاته الدائمة للسيطرة على قدره، وفشله هو فشل الإنسان وانتصار القدر، ومصيره هو مصير الإنسان، ودور الإنسان محوري في الأسطورة، فقد كان يمثل الجواب عن اللغز الذي كان يطرحه الوحش الأسطوري أبو الهول.[15]

يبدو انهزام الإنسان أمام القدر نتيجة منطقية نظرا لاعتداده المفرط بقوته العقلية، عندما تمكن من الإجابة عن سؤال أبي الهول، لكن قد يشكل القدر مشجبا للإنسان يعلق عليه إخفاقاته في الحياة واختياراته غير الموفقة، وهو ما اشتغلت عليه مأساة: «**أوديب ملكا**» **لسوفوكليس**، حين أكدت مسؤولية **أوديب** وبالتالي حق عليه العقاب الذي ناله.

كما أن هناك دائما نوع من الجبروت الرمزي ذي طبيعة مجازية كلية/جماعية، أي أنه تورية ثقافية تشكل المضمر الجمعي، ويقوم الجبروت الرمزي بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة، وهو المكون الخفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة.[16] ووفقا لهذا النسق الدرامي جاء عنوان الرواية ليكشف استعارة الإنسان / دمية النار، التي تتحكم فيها وتسيرها قوى إنسانية أخرى، تبدو هي الأخرى كدمى حارقة، والكل يلاقي مصيرا مأساويا وعقابا نتيجة اختياراته، فثقافة **رضا شاوش** وتفوقه العلمي ومطالعاته لم تمنعه من الاستسلام لقوى متغلغلة في نظام الحكم، تسعى للحفاظ على مكتسباتها، متحججة

ومدعية الحفاظ على الوطن والثورة وغير ذلك، بينما يدها تعبث بمقدرات البلد التاريخية والاقتصادية والاجتماعية...راسمة صورة لرجال الظل الذين يحكمون الجزائر من خلف الستار، هم اليد الخفية التي تضرب بحزم ودمية النار التي تحرق من يتجرأ على مواجهتها، وكذلك كان **رضا شاوش** ومن قبله والده السجان، الذي عرف حقيقة هذه الجماعة متأخرا فاعتزلهم مدعيا الجنون، إلا أن جنونه لم ينطل عليهم، ولم يكن كافيا فقرروا إسكاته للأبد عبر اغتياله، وإشاعة خبر أنه انتحر نتيجة جنونه، وهو ما اعتقدته عائلته، ما عدا **رضا شاوش** الذي عرف هذه الحقيقة متأخرا وفي لحظة اعتراف من طرف قاتل أبيه نفسه، عندما تم تكليفه من طرف القيادة الجديدة باغتيال قائدهم القديم، الذي أصبح في نظرهم يشكل خطرا على المنظمة، لذا كان لابد من التخلص منه على يد دمية النار **رضا شاوش**، وحين يدخل عليه رضا فيلته، يعرف بأنه قد أتى لينفذ فيه حكم الإعدام يعترف له بأنه هو من قتل والده، وأنه لم ينتحر كما أشيع، لهذا فهو سعيد بأن يموت على يد رضا الذي سيثأر أخيرا لوالده، ولكنه في المقابل سيقتل أباه الروحي في هذه المنظمة السرية، الذي كثيرا ما عطف عليه أثناء قيادته للمنظمة. لقد قتله كما سبق له وأن قتل أباه معنويا، عندما كرهه وكره مهنة السجان التي كان يمارسها في عمله وفي بيته وفي المجتمع، فالكل كان يهابه لأنه كان يد النظام الباطشة بالمعارضين أمثال والد **سعيد بن عزوز**، زميله في الدراسة ثم في المنظمة وعدوه اللدود، فقد قتل والد رضا والد **سعيد عزوز** بأمر من المنظمة التي كانت تعتبره خائنا وعدوا للزعيم بومدين لهذا يجب التخلص منه، وهو ما كان سببا مباشرا لاعتزاله وادعائه الجنون، عندما اكتشف أن هذا الذي قتله كان بريئا من التهم التي وجهت إليه، وكان هذا بمثابة الإعلان عن أخطائه التي اقترفها عن جهل باسم الوطنية وبإيعاز وأمر من هذه المنظمة السرية اللعينة، لكن هذا لم يشفع له عند ابنه رضا، الذي بالغ في قتله معنويا حتى بعد موته، عندما وجد نفسه منخرطا ونشطا في المنظمة نفسها، التي غررت بأبيه ودفعته لادعاء الجنون ثم تصفيته في النهاية.

كما أن التحاقه بها كان قتلا معنويا لأبيه الروحي عمي العربي، الذي علمه السياسة وعلمه ضرورة أن يكون معارضا متمردا، لأي سلطة ديكتاتورية سواء سلطة الأب أو سلطة الزعيم بومدين: «**كان عمي العربي هو معلمي السياسي وأبي الروحي، وفي تلك البدايات الأولى كنت أصغي إليه كمرشد حقيقي، كان نقيض أبي في كل شيء، وكان عكسه يتكلم عن الزعيم بطريقة فيها نقد لاذع وسخرية حقودة: بومدين هو قمة الغرور الذي تصنعه عظمة القوة لتكسر عظمة الشعوب...**».[17]

ولا تنتهي سلسلة جرائم **رضا شاوش** إلا في نهاية الرواية / الاعتراف، حيث يكون سببا في مقتل ابنه **عدنان**، الذي لم يعرفه سوى في يوم مقتله، وبعد أن كان في نيته أن يخلصه من براثن الجماعات المتطرفة المسلحة، وهذا بعدما اعترفت له **رانية مسعودي** أخيرا بأنه ابنهما، الذي جاء نتيجة خطيئة كان هو السبب فيها باغتصابه لرانية التي أحب دائما، وفي هذا رمز سياسي قوي إلى الوطن الذي اغتصب، طيلة سنوات طويلة من طرف أناس يحبونه، لكنهم اغتصبوه فكانت النتيجة مولود مشوه مسلوب الإرادة مثله **رضا شاوش** وأبوه من قبله ثم ابنه **عدنان** المتطرف، وكان من الممكن أن يكون رضا ضحية للأوديبية، وأن يقتل على يد ابنه **عدنان**، لولا تدخل الجنود الذين رافقوه، والذين أطلقوا

رصاصاتهم صوب **عدنان** وزملائه فأردوهم قتلى، ليواجه رضا جريمة أخرى مختلفة هي جريمة قتل الابن، لكنها في الواقع قتل لرضا الأب، فمن الصعب فقدان الابن الذي لم يعرفه أبدا وعندما يلتقي به يكون سببا لقتله. وفي كل هذا رمزية لإخفاق الأجيال كلها جيل الثورة (الأب المجاهد ثم السجان)، وقد أخفق لأنه تحول من مجاهد يتوق لحرية الوطن إلى سجان يصادر هذه الحرية، وجيل الاستقلال (رضا شاوش، الشاب المثقف ثم العضو في جماعة الظل)، وقد أخفق لأنه تحول أيضا من شاب مثقف يرفض حكم الديكتاتور إلى مجرد دمية في يد جماعة الظل، التي جندته خدمة لأغراضها الخاصة، وكذلك أخفق الجيل الجديد المتمرد (الابن عدنان المتطرف، الابن غير الشرعي لرضا شاوش)، وهو إخفاق ناجم عن اغتراب وجودي ولا تواصل بين هذه الأجيال الثلاثة، كان من نتائجه المباشرة الدخول في دوامة العنف، الذي تفشى كالوباء العضال في المجتمع الجزائري.

لقد جسد **رضا شاوش** استعارة **دمية النار** التي تحرق كل المقربين منها، كما جسدتها الشخصيات الأخرى، التي بدت جميعا كدمى يتلاعب بها القدر واضعا إياها في مسرح الحياة، حيث تؤدي أدوارا ليست لها وتتقنع بأقنعة غير أقنعتها، وعبر التورية الثقافية أو المضمر الثقافي الجمعي استدعى هذا المجاز الكلي أي مجاز الدمية رمزية **أوديب** الأسطورية والتراجيدية، وتحديه للقدر الذي أفضى إلى خيبة وهزيمة نكراء للإنسان، وهي الهزيمة نفسها التي تجسدت في رواية **دمية النار** أيضا.

2- نسق التحييد: تقنية الرواية داخل الرواية:

يذهب الغذامي إلى أن النسق ذو طبيعة سردية يتحرك في حبكة متقنة، ولذا فهو خفي ومضمر وقادر على الاختفاء دائما، يستخدم أقنعة كثيرة أهمها قناع الجمالية اللغوية، وعبر البلاغة وجماليتها تمر الأنساق آمنة مطمئنة من تحت هذه المظلة الوارفة.[18] ولكن أيضا عبر الإمكانيات الهائلة للسرد الروائي، الذي يمنح المؤلف مساحات واسعة، شرط أن يتم التحكم الدقيق في لعبة السرد، خاصة مع السرد الجديد الذي جسد رواية مخبر وتجريب، وهذا ما تجسد من خلال رفض القوالب التقليدية، ولكنها أيضا بحث وتجريب مستمر نتائجه غير مرئية، لكنه لا يمكنه أن يخطئ هدفه، بوضعه كل الأشكال موضع تساؤل دائم، وهذا ما يجعلها تعتمد على الكثير من الأقنعة السردية الجمالية، ولعل أهم سمات السرد الجديد هو تحييد المؤلف وعزله، رغم أن تحييد المؤلف في رواية: **دمية النار** لم يكن كليا بل جزئيا.

من بين الأقنعة السردية الجمالية المستخدمة في رواية: **دمية النار**، اعتماد تقنية الرواية داخل الرواية، وهي تقنية جديدة بالنسبة للرواية المعاصرة، لكنها قديمة في السرد العربي التقليدي، الذي عني بما يسمى الحكاية الإطار والحكاية المضمنة، وهو ما نلمحه متجسدا بوضوح لافت في حكايات ألف ليلة وليلة، حيث تتناسل الحكايات المضمنة من حكاية واحدة هي الحكاية الإطار، أي حكاية شهريار مع أخيه ومع شهرزاد. بيد أن هذه التقنية جديدة في الرواية وفيها تحييد مقصود للمؤلف، الذي يتناول أحداث الرواية بموضوعية شديدة تشبه موضوعية المؤرخ والشاعر الملحمي، إلا أن تحييد المؤلف يدخل ضمن أساليب الرواية الجديدة. ذلك أن أهم ما يميز الرواية الجديدة هو إبعاد مقصود للمؤلف وتحييده، من خلال المحافظة

على الحكاية الموجودة في وعي الشخصيات، فما يعرض في الرواية هو أفكار هذه الشخصيات وعلى لسانها الخاص، بينما يعفى المؤلف من إعطاء أي معلومات موضوعية للقارئ حولها.[19]

يمكننا أن نلمح هذا التحييد في الجزء الأكبر من الرواية، التي تنقسم إلى فصلين، الفصل الأول المعنون بـ: **الروائي**، والذي يمثل الحكاية الإطار، ويسرد فيه الكاتب حيثيات لقائه **برضا شاوش**، الشخصية المحورية، الذي يسلمه مخطوطا يطلب منه أن ينشره باسمه باعتباره كاتبا روائيا، وهو ما يقوم به **بشير مفتي**، الذي نشر مخطوط الرواية كما هو وباسم **رضا شاوش**، وقد عمد الروائي إلى توثيق هذا عبر نشر رسالة **رضا شاوش** التي أرفقها بالمخطوط، يقول فيها: «**عزيزي الروائي بشير م، يصلك هذا المخطوط وأنا ربما في عالم آخر، ليس بالضرورة الموت، وإن كنت لا أستبعد هذا، وفيه ما وعدتك به، المخطوط الذي كتبته تأريخا لحياتي تلك، وربما ستجد فيه أشياء تدخل في عالم الخرافة والخيال، وقد تقول ما هذه التخريفات العجيبة، ولكن أتمنى أن لا تشغلك هذه الأمور عما فيه من حكاية هي قصة خيبة وجرح ووهم، وربما الأسوأ من كل ذلك، هو أنها قصتي أنا بكل حروفها السوداء، وأبجديتها الحارقة. إنها قصتي التي عشتها وتخيلتها، وإنها ذاكرتي التي صنعتها وصنعتني في نفس الوقت، وإنني لأتمنى صادقا أن تكتب اسمك في أعلى صفحتها، وتنسبها لنفسك فتكون بالنسبة إليك كقصة خيال مروعة على أن يراها الناس حقيقة مؤكدة..مع أنني، من خلال ما عشت، لم أعد قادرا على التفريق بين ما هو خيال وحقيقة، واقع وحلم..شكرا لك على التفهم ووداعا..رضا شاوش**».[20] يبدو السرد في هذا الجزء ذاتيا، تدخل فيه الروائي بطرق مباشرة، وهو ما يبدو من خلال هذه الرسالة/ الوثيقة، كما افتضح سابقا من خلال حوار الروائي مع **عمي العربي** حول **رضا**، قبل أن يصله المخطوط والرسالة: «- **ألا تريد أن ترضي فضولي؟** يقول الروائي سائلا عمي العربي، **فيجيبه قائلا: لا أظن، فقط يجب أن تعرف أنه مثلك تمرد في شبابه على والده، وقاوم جبروت سلطة عاتية حينها، وأنا أكبرت فيه تلك الشجاعة كثيرا، فلم يكن من السهل في ظل سلطة بومدين أن تقف ضد الحكم وتناصبه العداء...آه منك يا بشير..أنت تسألني عن حياة شخص يفضل التكتم، وحتى أصدقك القول أنا أيضا لا أعرف عنه الشيء الكثير..حياته لم يكن فيها أي مغامرة..إنه إنسان تعيس للغاية..توفي والده منتحرا، وهو لا يزال شابا في مقتبل العمر، كان انتحارا مؤلما للغاية، وأثر فيه كثيرا رغم اختلافه مع والده في كل شيء**».[21]

أما الفصل الثاني للرواية، الذي تميز بالطول مقارنة بفصل الرواية الأول، فقد رفع الروائي يده تماما من مهمة سرد أحداث الرواية، وأفسح المجال **لرضا شاوش** شخصيته الرئيسية، وصاحب المخطوط/ الرواية ليدلي باعترافاته، ويروي حكايته بنفسه دون تدخل من الراوي، وفي هذا نوع من التحييد المقصود للمؤلف، الذي نجد اسمه في صفحة غلاف الرواية، بينما يتولى مهمة السرد شخصية من شخصيات الرواية، ولم يتدخل أبدا في هذا الفصل عكس الفصل الأول، حيث كان السرد ذاتيا تدخل فيه المؤلف في كثير من المرات بطريقة مباشرة، وهذا ما أعلن عنه في نهاية الفصل الأول: « **لقد أخذت أقرأ المخطوطة فهالني ما فيها من غرابة وسحر، وإنني رغم تحسري على مسار هذا الرجل الذي دفعته الحياة إلى أقصى الظلمات،**

سعيد لأنه كتب نصه هذا، 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 طبعا أن يكون الرجل على قيد الحياة، وأنه سيقرأ كتابه كما تركه لي بلا أي تغيير أو رتوش».[22] فما الذي دفع الكاتب لأن يتخذ موقفا حياديا في الفصل الثاني، وهو جوهر الرواية وبؤرة أحداثها؟

إن الإجابة عن هذا السؤال ليست قطعية ونهائية بل هي احتمالية، نظرا لعدم وضوح معالم الواقعي المرجعي مع المتخيل الروائي في الرواية، وعليه فمن منظور النسق الثقافي المضمر، يمكن اعتبار الرواية فنا جماهيريا فعليا، متى تحققت فيها جرأة التناول للمحظور والمسكوت عنه اجتماعيا وسياسيا وثقافيا..ذلك لأن الجماهير تستلفتها هذه الأمور أكثر من غيرها، وقد استطاعت الرواية أن تخوض بجرأة شديدة في المسكوت عنه السياسي، بالإضافة إلى خوضها أحيانا في الدين وفي الجنس، لكنها ركزت أكثر على الخوض في الموضوعات السياسية والتاريخية، بحثا عن تفسير لما آلت إليه الأوضاع، بعد أن استشرى العنف في المجتمع وفي أبشع صوره، وبدت الرواية قراءة متأنية للأوضاع السياسية والتاريخية التي أدت إلى انفجار الأوضاع، وهي متأنية لأنها لم تسقط في فخ الرواية الرسمية، التي تحمل مسؤولية العنف للجماعات المسلحة، التي استغلت الإسلام كغطاء تتلفع به، بل عبر عن طريق شخصية **رضا شاوش** المثقف المتعلم، ووالده المجاهد ثم السجان ورجل الزعيم الوفي، وعن طريق ابنه عدنان، عن مسار أجيال متلاحقة غير متواصلة فيما بينها، وكل جيل منها يرث ويتحمل أخطاء الجيل الذي سبقه، ليصل الأمر في النهاية إلى الذروة فتنفجر الأوضاع، ويتم طرح السؤال الوجودي الذي طرح في الجزائر طويلا في سنوات الحرب، سؤال من يقتل من؟؟ ومن يحكم من؟؟ خاصة عندما يقتل الابن أباه ويقتل ابنه. ولهذا كله كان لابد للمؤلف أن يتوارى، وأن يبدو محايدا، عبر اعتماده على ما يتيحه السرد وآلياته من حيل سردية ثقافية، تضمن عدم إدانته بجرم حرية التعبير والتحليل من طرف المؤسسات الثقافية الرسمية، وهو ما أتيح له من خلال فعل تحييد المؤلف ومن خلال تقنية الرواية داخل الرواية.

وعلى العموم فالرواية ككل تبدو أنها ليست نخبوية بل هي رواية شعبية بامتياز، استطاعت أن توجه انتقاداتها الصريحة والضمنية لكل النخب، سواء النخب المثقفة وغير المثقفة، النخب الحاكمة والمعارضة، فالكل بدا مسؤولا بدرجات متفاوتة عن مآسي هذا البلد.

3- النسق الدرامي في الرواية/ المأساة:

يوحي الحديث عن بنية درامية لرواية: **دمية النار** إلى تأكيد تقاطع بنية الرواية مع بنية التراجيديا أو المأساة، وهو شيء افترضناه سابقا، وبقي أن نؤكده عبر المقارنة بين بنية الرواية وبنية المأساة عبر المخطط الذي وضعه **أرسطو**، انطلاقا من مأساة **أوديب ملكا لسوفوكليس**، التي عدها نموذجا للخط الدرامي التصاعدي الذي ينتهي بمأساة. وقد حدد **أرسطو** خمسة أجزاء للحكاية في المأساة هي: التحول، التعرف، العقدة، الحل وداعية الألم.[23] وهي الأجزاء التي سنحاول إسقاطها على الرواية لبيان خطها الدرامي التصاعدي المأساوي.

أ- **التحول**: هو تحول الفعل إلى نقيضه، بالانتقال من السعادة إلى الشقاء أو العكس، ويقصد به

تغير مجرى الأحداث من الضد إلى الضد، والتحول يقع نتيجة الأحداث السابقة احتمالا أو ضرورة.[24] ويجري التحول في الرواية، عندما يجد **رضا شاوش** نفسه يتحول إلى نقيض ما كان يطمح إليه كشاب مثقف ومتعلم، متمرد على سلطة الأب السجان وسلطة الزعيم السياسي، تعلم السياسة والمعارضة على يد من كان يسميه بالأب الروحي له **عمي العربي**، المعارض الشرس للزعيم بومدين، الذي كان يشرف على تنظيم سياسي سري، اعتبر **رضا شاوش** أحد أعضائه، رغم تحفظه على مثل هذه التنظيمات السرية، لكنه فجأة يجد نفسه في منظمة سرية لكن أعضاءها يتبعون النظام، بل هم الواجهة الخلفية ورجال الظل في النظام، هم الذين يحركون اللعبة السياسية لصالحهم، وفق خطط تنظيمية محكمة وسرية، هم اليد الخفية التي تتحكم في السياسة والاقتصاد وكل شيء في البلد. لقد انضم إلى هذه الجماعة بوساطة من رجل الأمن **سعيد بن عزوز** الذي كان هو أيضا بيدقا من بيادقها، رغم أن والده كان مجاهدا أثناء الثورة ثم أصبح معارضا سياسيا ووطنيا شريفا بعد الاستقلال، وقد قتل تعذيبا في السجن بتحريض منهم، إلا أن ابنه اختار معسكر القوة، وعرف من أين تؤكل الكتف، عكس والده. لقد كان **سعيد بن عزوز** سببا في انضمام رضا إلى هذه الجماعة، عندما كلفه بنقل رسالة شفوية من الجماعة إلى صاحب المؤسسة، التي كان يشتغل بها رضا محاسبا، رسالة **لطارق كادري** يقول سعيد:«- **ستكون رسالة شفوية على أي حال، قل إن الجماعة لن تقبل أن يغتني شخص دون حمايتهم**».[25] فكانت هذه أولى المهام التي يقوم بها **رضا** من أجل الجماعة، لتتوالى بعده مهامه وتتوالى ترقياته وتعلو منزلته في الجماعة، حتى أنه يسبق المتملق المتسلق **سعيد عزوز**، وهذا لأنه كان ابن والده السجان والوفي للنظام والجماعة، بينما كان سعيد ابن الرجل المعارض الشرس للجماعة، لهذا لم يكن أبدا مأمون الجانب أبدا، لأن من يخون تاريخ أباه لن يكون صعبا عليه خيانة الجماعة.

شكل انضمام رضا لهذه الجماعة تحولا جذريا في حياته الرتيبة، كما أنه أتاح له معرفة حقيقة تاريخ أبيه، كما أتاح له اكتشاف جماعة الظل التي تتحكم وتسير النظام من خلف الستار، وقد تحول من شاب مثقف ومعارض لأبوية السلطة، كان يطمح لأن يصبح كاتبا، إلى أحد أهم أعضاء جماعة الظل، ولم يتح له أن يحقق حلم الكتابة، إلا بعد أن خط نصه الذي أرخ فيه لحياته، وتركه للروائي لكي ينشره.

ب- **التعرف**: وهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة.[26] وهما متعلقان في الرواية بجهل حقيقة كل من الأب والابن معا، تلاها تعرف على حقيقتهما، فقد انفرد رضا بكونه الوحيد ضمن عائلته الذي عرف بأن والده قد صفي من طرف المنظمة، التي استغلت جهله وتفانيه في خدمة الوطن ليقضي على بعض أعدائها المعارضين، ولم ينتحر بعد مرض نفسي كما اعتقد أفراد عائلته، قتل بعد أن عرف هو أيضا بأنه كان مجرد دمية في يد رجال الظل، ينفذ أوامرهم بتصفية أو تعذيب من يعاديهم ويعرقل مصالحهم، مثل تعذيبه لوالد رجل الأمن **السعيد بن عزوز** حتى الموت رغم أنه وفيا للوطن، وليس مثلما همسوا إليه، فلما أدرك حقيقة هذا الأمر قرر الاعتزال بدعوى المرض النفسي إلى أن تمت تصفيته. لقد عرف **رضا شاوش** هذه الحقيقة، عندما كلف بتصفية الرجل السمين والعضو البارز في المنظمة، حينما انتهت صلاحيته، عندما استيقظ ضميره قليلا، وأصبح يشكل خطرا على الجماعة، التي قررت تصفيته

على يد **رضا**، باعتباره كان من أكثر المقربين إليه، وقبل أن ينفذ عليه حكمهم الذي تردد كثيرا في القيام به، نفذ عليه حكمه الخاص بالثأر لأبيه، بعدما اعترف له الرجل السمين بأنه هو من صفى والده، وهو سعيد بأن يموت على يديه ليتمكن أخيرا من الثأر له، ولكن أيضا لمعرفة حقيقته التي لم يتسن له معرفتها حينما كان حيا، وعرفها بعد موته، وهي أنه كان رجل النظام الذي استغلت الجماعة جهله وولاءه المطلق للوطن ورجاله، لتكلفه بأسوأ المهام لتعذيب المعارضين لمصالحها، ولكنه بمجرد أن يكتشف هذه الحقيقة حتى يعتزل مدعيا الجنون، قبل أن يصفيه الرجل السمين، فيبدو موته انتحارا. ولكن بقدر ما كان هذا معرفة وتصحيحا لتاريخ والده بقدر ما كان إدانة لما يقوم به بانضمامه لهذه الجماعة.

أما الحقيقة الثانية التي عرفها فهي أن لحظة الاغتصاب التي جمعته **برانية مسعودي**، حب حياته، كما كان يدعي، قد أدت إلى أن تحمل وتنجب طفلهما **عدنان**، الذي كبر بعيدا عن والده **رضا**، الذي لم يعرف البتة بأن له ابن من **رانية**، التي أخفت عنه هذا الأمر عقابا له على الإساءات الكثيرة التي وجهها لها، وآخرها اغتصابها ومن ثم حملها، وهو ما كان سببا في طلاقها من زوجها الذي كان عقيما. ولم تخبره بالحقيقة إلا عندما ضاع **عدنان**، وجرفه تيار التطرف بعيدا، بعدما اختار طريقته في التمرد على السلطة من خلال الالتحاق بالجماعة المسلحة، وعندما أراد إنقاذه من براثن التطرف، كان سببا في قتله من طرف الجنود، الذين رافقوه لإقناع ابنه بضرورة تسليم نفسه والعودة عما هو فيه، فقتل الابن كما قتل الأب من قبله، إنها لعنة **أوديب** ولعنة الإنسان، التي تلاحق الإنسان كلما عرف الحقيقة أو اقترب من معرفتها.

ج - **العقدة والحل**: العقدة هي جزء يسبق الحل في المأساة، وقد يبدأ مع بداية المسرحية، وأحيانا يفترض وجوده قبلها، وتستمر العقدة حتى الجزء الأخير الذي يصدر منه التحول من السعادة إلى الشقاء أو العكس.[27] أما الحل فيبتدئ من بداية التحول حتى النهاية.[28]

تتميز الرواية بأنها ذات نهاية مفتوحة على تخمينات القارئ وتأويلاته حول مصير **رضا**، ما يعني أن العقد في الرواية تفتقر إلى حل واضح، الذي استطاع على الأقل أن يخط سيرته المتأزمة، التي تعبر عن أزمة أجيال متعاقبة في هذا الوطن، وهي أزمات لا تعرف الانفراج أو الحل، فمن عقدة إلى أخرى، فلا يكاد جيل ما يلتقط أنفاسه، حتى يجد نفسه واقعا في أزمة أخرى، فجيل الثورة الذي كان منتشيا بفرحة الاستقلال، كان عليه أن يتسلم السلطة وأن يحافظ على جوهر الثورة ومكتسباتها، خشية عليها من ثورة مضادة من طرف المتربصين بها، لهذا يفسر الرجل السمين لرضا في لحظة اعتراف أسباب تكوينهم لجماعتهم تلك قائلا: « **لقد بدأت الأمور هكذا بعد الاستقلال، التقينا وتحدثنا، وكانت الفكرة تأسيس جماعة في الظل تحمي البلاد وتسيرها من خلف ستار(..) لماذا سارت الأشياء بعدها عكس ذلك، حاربنا في البداية المعارضين والعملاء للامبريالية، ولكننا أصبحنا العملاء، نحن من يخدم مصالحهم، ونسيرها لهم، ونأخذ بعض الفتات(..) تصور لقد صفينا رجالا ظننا أنهم خطر على أمن البلاد، ولكننا بداخلنا كنا نعرف أنهم ليسوا خطرا بالمعنى الكبير إلا على مصالحنا نحن، كانوا ضد زعامة الرئيس الواحد، كانوا يؤمنون بالحرية..**».[29]

الغريب في المسألة أن جيل الاستقلال ورث عقد الماضي، فورث الأبناء تركة ثقيلة عن آبائهم الثوريين،

وهي التركة التي استوى فيها أبناء الجلاد وأبناء الضحية معا، فقد أبرزت الرواية شخصيتان تبدوان متناقضتان تماما، لكنهما تجتمعان معا تحت ظل هذه الجماعة، فرضا شاوش الشاب المتمرد والمتحرر والرافض لسلطة الأب الجلاد، الذي كثيرا ما كان يقف بالمرصاد ضد المعارضين للنظام أو بالأحرى للجماعة، لم ينفعه لا تمرده ولا معارضته ولا ثقافته من الالتحاق بهذه الجماعة، وهذا عن طريق **سعيد بن عزوز**، الذي خان تاريخ والده الذي اكتوى بنار هذه الجماعة، التي أوعزت لوالد رضا بأن يعذبه ويهين كرامته، لأنه كان معارضا للنظام ومعارضا لمصالحهم الخاصة، لكن سعيد يتناسى كل هذا، في سبيل أن يكون في المعسكر الصحيح حسبه، أي معسكر القوة والمال، غير آبه أو مبال بنضال والده ضد فرنسا، ثم ضد هذه الجماعة التي أرادت أن تحمي الثورة فأصبحت هي نفسها من يقود الثورة المضادة، ما يعني أنه مارس هو الآخر جريمة قتل الأب بطريقة ما، مثله مثل **رضا شاوش**، مع فرق أن رضا لم يكن يعرف حقيقة والده، بينما كان سعيد يعرفها تماما.

د- **داعية الألم والتطهير:** هي الفعل الذي يهلك أو يؤلم، وما إلى ذلك مما تسوقه المصائر، ويكون مثار الرحمة، ولداعية الألم صلة بمفهوم المسؤولية أو الجزاء (هامارتيا).[30] والهدف من المأساة ومن إنهائها بداعية الألم هو التطهير، والتطهير يكون للشخصيات المسرحية كما للجمهور، فالشخصية في المأساة تقوم بفعل مؤلم بنفسها تطهيرا لها عن جرم اقترفته، كما فعل **أوديب** عندما فقأ عينيه حينما اكتشف جرمه المشهود بقتل والده والتزوج من أمه. أما التطهير لدى المتلقي فيحدث عندما تثير فيه المأساة عاطفتي الخوف والشفقة، الخوف من أن يقع له ما وقع **لأوديب**، والشفقة عليه لأنه كان مساقا إلى مصيره المحتوم هذا عن طريق قوة القدر.

ووفق هذا المنطق المأساوي يمكننا استكشاف الرواية ومصائر شخوصها **الأوديبية**، خاصة **رضا شاوش** الذي كان القدر يسوقه نحو اتجاه لم يختره، ولم يعرف كيف تحول من حياة إلى أخرى مختلفة عنها تماما، لا يمكن تفسيره إلا بمنطق القدر، أو بمنطق الصدفة حسب التفسير الوجودي، حيث لا تعد يوميات رضا وحياته إلا ضربا من العبثية ومحض الصدفة، وفي الحالين تغيب الإرادة الفعلية للشخصية، لهذا فهامش المسؤولية يتضاءل بدرجات متفاوتة، لكن هذا لا ينفي مسؤولية الشخصيات عن أفعالها لهذا فنهاية كل منها مأساوية وانتهت بداعية الألم، فوالد رضا انتهت حياته بادعاء الجنون هربا من الجماعة، وقد تطهر عندما عاش أيامه الأخيرة في منتهى الهدوء والصفاء الذهني والنفسي، قبل أن تطاله يد العقاب من طرف الجماعة وتمت تصفيته. ويشاء القدر أن يعيش قاتله أي الرجل السمين-كما يوصف في الرواية- أيامه الأخيرة، وقد صحا ضميره، وبدأ بمعارضة توجهات الجماعة المنحرفة والهدامة، فلما رأوا هذا منه قرر صاحب النظارات والجماعة ككل، التخلص منه، لأنه أصبح يشكل خطرا عليهم، بعد أن رفض مخططاتهم لإشعال الفتنة، وقد عهدوا بمهمة قتله **لرضا شاوش**، وهو ما يدفعه لأن يعترف لرضا بالحقيقة، وهو ما جعله يتلقى رصاصة يستحقها من رجل يثأر لأبيه.

أما تطهير **رضا شاوش** فقد تم عندما كاد أن يكون ضحية ابنه **عدنان** المتطرف، وبدلا من ذلك كان هو سببا في مقتله من طرف القوة الأمنية التي رافقته لمحاولة إقناع **عدنان** بالعودة عما هو ماض فيه، وبدل

أن ينقذه كان سببا في قتله. ولكن الألم الحقيقي الذي ربما قد عاناه رضا، ويكون سببا في تطهيره، هو ألم الكتابة بما فيها من اعتراف بالحقيقة، التي تدينه وتدين كل من أسهم في الدفع بالوطن إلى أتون الحرب والعنف والمصير المجهول، رغم ما قد يثيره في المتلقي من شفقة، نظرا لكونه عبارة عن دمية يتلاعب بها الكبار، الذين يبدون أيضا كدمى يتلاعب بها القدر، كما قد تثير قصته هذه الخوف في المتلقي، أي الخوف من اختبار ما عاشه رضا وغيره من رجال الجماعة في حياتهم، ما يجعله يبعد عن ذهنه مسألة أن يكون صاحب سلطة ومال ونفوذ، وهو المغزى السياسي من التطهير في المأساة، وربما كذلك في هذه الرواية/ الاعتراف.

4- الطبيعة الوجودية للرواية والنسق الميتافيزيقي المضمر:

إن القول بالطبيعة الوجودية للرواية يستدعي القول بطبيعتها الميتافيزيقية، ذلك لأن الوجودية السارترية قد عمدت إلى شحن الرواية والمسرح بملمح ميتافيزيقي يعمد إلى إعادة بعث التفكير الأسطوري اللاعقلاني، وهذا بهدف تجاوز التفكير الوضعي والعقلاني اللذان سادا ابتداء من عصر النهضة الغربية، لكنهما عندما كشفا عن فشل في جلب الرفاه للإنسان المعاصر، بالإضافة إلى دفعهما نحو سقوط حضارة الإنسان وتهاويها، جراء الحروب التي عرفها الإنسان ابتداء من القرن العشرين، لهذا اعتبرت اللاعقلانية والعبثية التي دعت إليها الوجودية نوعا من تشخيص أمراض الإنسان وأوضاعه التي خلفتها الحروب، وكذلك تبدو شخصية **رضا شاوش** في الرواية نتيجة طبيعية لمجموع صراعات سياسية وإيديولوجية تنذر بحرب شعواء على وشك الاندلاع.

والملاحظ أن الرواية المعاصرة، أي ابتداء من 1945 قد سارت في مسارين مختلفين، هما: المسار السريالي، الذي لم يستقطب الكثير من الروائيين، بينما استقطب الكثير من الشعراء. أما المسار الثاني فهو مسار الميتافيزيقا الذي اجتذب كتابا عالميين مثل: **جون بول سارتر وسيمون دي بوفوار وألبير كامي..**[31]

تبدو الميتافيزيقا الوجودية متجاوزة للميتافيزيقا السريالية، التي أعطت تفسيرات لاشعورية للتفكير الأسطوري، متأثرة في ذلك بعلم النفس الفرويدي في تعويله على الحياة اللاشعورية، بينما ترفض الوجودية هذه التفسيرات اللاشعورية، وتعول أكثر على التفسيرات الوجودية التي تؤكد على دور الوعي الإنساني في إدراكه لعبثية وعدمية الواقع والوجود الإنساني، فالفرق بين الوجودية والسريالية هو أن الأولى تنفي تماما التفسيرات اللاشعورية للأفعال الإنسانية، بينما تؤكد عليها الثانية، رغم اتفاقهما على الطابع اللاعقلاني. وبالتالي فقد أعطت الوجودية تفسيرا واعيا وجوديا للأسطورة وللميتافيزيقا، التي قاومت عن طريقها العقلانية والوضعية، بينما منحتها السريالية تفسيرات نفسية قائمة على تأكيد دور اللاشعور الفردي والجمعي أيضا.

يتجسد المنحى الوجودي واضحا في رواية: «**دمية النار**» من خلال تقديمها للشخصية المحورية التي تبرز تصويرا بارعا للبطل السارتري، حيث تتمتع شخصية **رضا شاوش** بجميع خصائص الشخصية الوجودية، فهو شخصية كريمة تبدو أحيانا متأكدة وواثقة، بيد أنها غير قادرة على استكمال حركة تحرر، من سلطة الأب خاصة، يمكن من خلالها الاختيار والالتزام، وبالتالي تحمل المسؤولية، أو على الأقل التحرر من قوة القدر.

كما أن رضا يبدو واضحا ومتصالحا مع نفسه، ويتمتع ببصيرة نافذة ووعي بالتناقضات التي يعيشها، أي بين ما يؤمن به من أفكار ثورية، وما كان يقوم به من أفعال، فقد آمن دائما بضرورة التحرر من الأبوية وتناقضاتها، ولكنه عمليا كان يجد نفسه يقوم بأسوأ ما كان يقوم به الأب، وقد كان يعي تماما هذا التناقض الذي يعيشه، لهذا فهو يعي أيضا عبثية ولا معقولية حياته، لأنه غير قادر على اختيار وصنع قدره، فيستسلم لهذا القدر الذي يفضي به إلى نهاية مأساوية مفتوحة على عدة احتمالات، قد تتراوح بين الهروب أو الانتحار، خاصة وأن الرواية تنتهي بجريمة مزدوجة هي قتل الأب أولا، ثم قتل الابن ثانيا، وهو ما يرمز إلى قتل السلطة الأبوية والتحرر منها، ولكن أيضا قتل الثورة والتمرد عليها أيضا، وهو ما يفضي بدوره إلى رؤية عبثية مزدوجة اتجاه الأوضاع.

تبرز العبثية أكثر من خلال هذه الشخصية التي تعاني من الاغتراب اتجاه الشخصيات الأخرى والعالم ككل، تتجلى من خلال عجزها عن التواصل الايجابي مع محيطها ومع العالم، وهو الاغتراب الذي أفضى إلى رؤية انفصامية للشخصية، حيث تعاني الشخصية من انفصام واضح، وهو ليس انفصاما عصابيا نفسيا، بقدر ما هو انفصام وجودي – إن صح التعبير- ذلك لأن الشخصية تعي جيدا ازدواجيتها، وبالتالي انفصامها، وهذا الانفصام الوجودي أشد وطأة من الانفصام العصابي النفسي، ذلك أنه ناتج عن وعي وليس عن لا وعي، بمعنى أن الشخصية واعية بانفصامها، لكنها غير قادرة على التخلص منه، ومن دوامة الدوار الأخلاقي الناتج عن تجاذب قوتين متضادتين للشخصية، قوى الخير وقوى الشر، قوى السلطة المهيمنة، وقوى الثورة والتمرد الخائبة، فكلاهما يبدو في النهاية فعلا عبثيا.

يتجلى الانفصام أول ما يتجلى في علاقته بأبيه السجان، والخادم المطيع للسلطة أو بالأحرى للسلطة الخفية والذي عانى هو الآخر انفصاما وازدواجية في الشخصية، هي أكثر ما أورثه لابنه رضا شاوش: « **كنت صغيرا ولم يكن العالم بالنسبة لي مقسما إلى خير وشر بعد، ولا إلى معارضين ومساندين لهذا النظام أو ذاك، ولم يكن هاجسي أن يكون والدي محسوبا على السلطة حينها ورجلا من رجالها الأقوياء، كان يكفيني فخرا أن لي أبا يهاب منه الجميع، غير أنه كان يخيفني أنا أيضا، ولم أكن أجد لهذا أي تفسير، وقد حاولت أن أتفهم سر خوفي منه، وعدم قدرتي حتى الجلوس إلى جنبه مثلما يفعل الأبناء مع آبائهم ولكنني لم استطع فك ذلك اللغز (...) صغيرا شعرت بلغزية أبي، فلم أكن أفهم ذلك، وكان يبدو لي رجلا محكوما بسر، حتى يخيل إلي أنه رجل يعيش حياتين، سيرتين، له عالم آخر في مكان لا نعلم به، عالم يخصه وحده...مات أبي منتحرا، وهو في الرابعة والخمسين...لم يكن يعنيني مرض أبي النفسي حين صار يبدو مسالما للغاية، وطيبا لأبعد حد ولهذا شعرت أنه عندما مرض دخل في حالة من الصفاء العجيب، بالرغم من أن أمي راحت تتحسر على حظها من الحياة وهي تعاني من زواج ينتهي بهذه الصورة المريرة**».[32] حيث يبدو الانفصام من عدم قدرته على اتخاذ موقف واضح حول شعوره اتجاه والده، الذي بدا له كلغز محير، وهذا الإلغاز كان نتيجة ابتعاده عنه، وعدم التواصل معه، بسبب خوفه منه، وبسبب عقدة عانى منها منذ الصغر، عندما رآه يضرب أمه بقسوة شديدة ويهددها بالقتل، إنها عقدة أوديب بدأت تتشكل في نفسه: « **لا أتذكر طفولتي جيدا، بعض الومضات الخاطفة فقط، بعض اللحظات التي تعود عودة**

أليمة، بصورة متقطعة، ومكسرة ومشوشة، مثلما رأيت أبي مرة يضرب أمي ضربا عنيفا وهو يصرخ بهذيان في وجهها: "لو فعلتها مرة ثانية لقتلتك.." لم أتذكر قط سبب الضرب، سبب كل ذلك العنف، ..أتذكر فقط حالة الألم الذي سببها الموقف حينها بداخلي، كما لو أنه خلق منطقة صامتة، وجرحا لا يبرأ، جرحا عميقا، نافذا.. كتمت غيظي وبقيت أحس نحو أبي بشيء لا تفسير له، مرضي بالتأكيد، عقدة خاصة، وخالصة، معقودة بحيث لا تبرأ منها بسهولة...».[33]

لكن عقدة **أوديب** لا تكتمل إلا بوجود الطرف الثالث في العقدة، وهو الأم، والنظر إلى علاقة الابن بها، وفي حقيقة الأمر فقد كانت علاقته بأمه علاقة طبيعية جدا، ما عدا تمنيه أن تكون أمه كمعلمته مثقفة ومتحررة، لكي تكون أقوى مما هي عليه من رضوخ للأب وسلطته وجبروته، ما يعني أنه وجد تعويضا للنقص عند معلمته. ولكن مع هذا فهناك ما يمكن أن يشكل رمزيا الطرف الثالث، هو علاقته بالمرأة الوحيدة التي أحب في حياته أي **رانية مسعودي**، التي كانت تكبره ببعض السنوات، وأحبها كما لم يحب امرأة غيرها، لكنها جسدت علاقة منفصمة دوما، فرغم أنه أحبها إلا أنه آذاها كثيرا، فقد كان سببا في عدم استكمال دراستها، وحبسها في البيت من طرف أخيها، عندما وشى بها رضا غيرة لما رآها مع حبيبها، كما أنه كان سببا في طلاقها من زوجها، بعدما اغتصبها في فراش الزوجية، وكان هذا سببا في حملها، فطلقها زوجها لأنه كان يعرف بأنه عقيم، وهرب نحو كندا تاركا إياه تسقط في عالم الرذيلة، ليتسلمها فيما بعد **سعيد بن عزوز** ويكلفها بمهام لصالح الجماعة، مستغلا جمالها الفتان وأنوثتها الصارخة للإطاحة بخصوم الجماعة، ثم تزوجها في الأخير، وكل هذا بسبب رضا فهو الذي عرفه بها، عندما طلب منه الاستفسار عن مكان إقامتها، فهل هناك انفصام أكثر من هذا من رجل أحب لكنه لم يستطع التواصل يوما مع من أحب؟ كما أنه يكون سببا في الإمعان في أذيتها، فإذا نظرنا إلى علاقته بهذه المرأة، التي كان يمكن أن تكون تعويضا للأم، فإن اغتصابها بالقوة وبلا ارتباط فعل يرمز إلى تدنيس فراش الأم، كما فعل **أوديب** ذلك عن جهل بأن من تزوج هي في الواقع أمه، كذلك فعل رضا عندما اغتصب رانية بالقوة، وكان سببا في حملها لتأتي للوجود بابن غير شرعي، وكأن العنف الذي شهد والده وهو يمارسه ضد أمه، مارسه هو ضد **رانية مسعودي** من حيث لا يريد، وبهذا تكتمل عناصر العقدة .

- **خاتمة :**

خلاصة القول أن رواية **دمية النار** رواية وجودية بامتياز، استطاع المؤلف من خلال بنيتها الواقعية الظاهرة، أن يمرر عديد الأنساق الثقافية المتوارية والمضمرة والمنغرسة في الثقافة، والقول بطبيعتها الوجودية لم يكن ليستوي ما لم نثبت طبيعتها الميتافيزيقية، حيث تؤول الرواية إلى الأسطورة وإلى الأنواع الأدبية الأولى كالملحمة والدراما، فهي الكفيلة بوسم الرواية بطابع ميتافيزيقي، يمنح للرواية طابعها الخيالي والغريب، ويجعلها تتجاوز النسق الواقعي الظاهر نحو النسق الوجودي المضمر.

- يمكننا معاينة تقاطع الرواية بالنسق الميتافيزيقي ابتداء من العنوان: **دمية النار**، حيث يلعب العنوان دور المجاز الكلي، وهذا باعتماده لاستعارة مسرحية هي استعارة الدمية، حيث يتم رسم أدوار محددة للدمى ويتم تحريكها من الخلف، وهي نفس

الأدوار التي يقوم بها الممثل أو المشخصاتي، التي تسند إليه أدوار محددة تختلف عن دوره في الحياة، رغم أن المسرح ككل يرمز إلى أن الحياة مسرح كبير، توزع فيه الأدوار ويتم التحكم في المصائر من طرف قوى أكبر من الإنسان، ووفق هذا المنطق أراد مؤلف الرواية أن يرسم شخصياته كدمى من نار، يتم التحكم فيها وفي مصائرها من طرف قوى إنسانية، كما يتحكم فيها القدر، الذي يقودها إلى سبيل لم تختره وإلى مصير لم ترده، تماما كما وقع **لأوديب** في الأسطورة.

– إن المقارنة بين مصير **رضا شاوش** في الرواية **وأوديب** في الأسطورة وفي المسرحية، يؤكد الطابع الميتافيزيقي للرواية، التي حافظت منذ بدايتها على طابعها المأساوي المستمد من التراجيديا، حيث استدعت الرواية في عمومها عناصر المأساة كالتحول والتعرف والعقدة والحل وداعية الألم، وهي العناصر التي رصدها أرسطو في مأساة **أوديب ملكا لسوفوكليس**، التي تعتبر نموذجا للتراجيديات القديمة، لهذا فالهدف من الرواية كما المأساة ليس التفكير في القدر وتحكمه في مصير الإنسان، كما هو الأمر في أسطورة أوديب، التي تعد مصدرا للمأساة، بقدر ما هو إثبات للمسؤولية وبالتالي استحقاق الجزاء، أي أن **رضا شاوش/ أوديب** مسؤول عما اقترفه، وبالتالي فهو يستحق الجزاء الذي لحق به، كما استحقت كل الشخصيات الأخرى جزاءها.

– إن القول بأن **رضا شاوش** يعكس عقدة **أوديب**، لا يعني أبدا التوقف على المظهر النفسي للعقدة، بل كان الهدف هو تجاوزها نحو القراءة الوجودية، حيث يلعب الوعي الوجودي دورا أساسيا في الرواية التي لم تستسلم للاوعي النفسي، فوعي العقدة نصف العلاج لمن يعاني المرض النفسي، لهذا كانت الرواية عبارة عن اعتراف واع بمسؤولية شخصيات الرواية، نتيجة لما آلت إليه الأوضاع في بلد تآمر عليه بعض أبنائه، فقادوه نحو أتون العنف، الذي تفجر سيلا من الدماء، القاتل والمقتول ابن وأب.

– قائمة المراجع:

1- أحمد يوسف، **القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة**، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007
2- بشير مفتي، **دمية النار**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010
3- جابر عصفور، **بلاغة المقموعين**، ضمن كتاب: **المجاز والتمثيل: في القرون الوسطى**، تأليف مشترك، ط2، منشورات تانسيفت، الدار البيضاء، 1993
4- - جورج لوكاش، **الرواية**، تر: مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ت
5- حسين السماهيجي وآخرون، **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2003
6- عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005
7- عبد الله الغذامي، **ثقافة الأسئلة**، النادي الأدبي الثقافي، ط1، السعودية، 1992
8- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، أكتوبر 1997، مصر

9- Jean LABESSE , **les grandes expressions littéraire de 20 éme siècle**, ED Ellipses, Paris, 1995

10- سامية أحمد أسعد، «**الرواية الفرنسية الجديدة**»، مجلة عالم الفكر، العدد:3، ديسمبر 1972، الكويت

11- عمرو الشريف،« **كانط واستقلال الاستطيقا**»، مجلة فصول، العدد66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **2005**

. هوامش:

1 - حسين السماهيجي وآخرون، **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2003، ص: 41

2 - جابر عصفور، **بلاغة المقموعين**، ضمن كتاب: **المجاز والتمثيل: في القرون الوسطى**، تأليف مشترك، ط2، منشورات تانسيفت، الدار البيضاء، 1993، ص:05

3 - ينظر: حسين السماهيجي وآخرون، **عبد الله الغذامي والممارسة النقدية والثقافية**، ص:42

4 - المرجع نفسه، ص:40

5 - ينظر: عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، ص:67

6 - ينظر: المرجع نفسه، ص:63

7 - ينظر: المرجع نفسه، ص:63

8 - يتعمد الغذامي في نقله للمصطلحات الغربية إلى العربية إضفاء مسحة عربية خاصة بحيث لا تنطبق كليا مع الأصل، فهو القائل:« **أزعم أن مصطلحاتنا التي تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحولات تجعلها مختلفة، وبالتالي فهي جديدة، وتعربنا لها ليس سوى مجرد ترجمة، ولكنه تهجين وتوليد يفضي إلى مولد جديد.**» ينظر: عبد الله الغذامي، **ثقافة الأسئلة**، النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1992، السعودية، ص:202

9 - ينظر: أحمد يوسف، **القراءة النسقية: سلطة البنية ووهم المحايثة**، ط1، منشورات الاختلاف، 2007، الجزائر، ص:94

10 - ينظر: عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، صص:77-78

11 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

12 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها

13- المرجع نفسه، ص:79

- جورج لوكاش، **الرواية**، تر: مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية 14للنشر، الجزائر، د.ت، ص:13

15 - عمرو الشريف،« **كانط واستقلال الاستطيقا**»، مجلة فصول، العدد66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **2005** ، ص:64

16 - عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص:79

17 - بشير مفتي، **دمية النار**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص:37

18 - عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، ص:79

19- voir Jean LABESSE , **les grandes expressions littéraire de 20 éme siècle**, ED Ellipses, Paris, 1995, P.39

20 - الرواية، ص: 20

21 - الرواية، ص: 15-16

22 - الرواية، ص: 20-21

23 - ينظر محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، أكتوبر 1997، مصر، ص: 69

24 - المرجع نفسه، ص: 69

25 - الرواية، ص: 123

26 - محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص: 70

27 - المرجع نفسه، ص: 71

28 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

29 - الرواية، ص:127-128

30 - محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، ص:71

31 - سامية أحمد أسعد، **«الرواية الفرنسية الجديدة»**، مجلة عالم الفكر، العدد:3، ديسمبر 1972، الكويت، ص:123

32 - بشير مفتي، **دمية النار**، ص:27-28

33 - الرواية، ص: 25