الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي الأغواط
كلية الآداب و اللغات

آليات البناء الروائي في رواية القوس والفراشة
لمحمد الأشعري

إعداد الطالبة:
الدكتور:
شاربي مسعودة
نور الدين

إشراف الأستاذ
قارة مصطفى

السنة الجامعية:2015/2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عمار ثليجي الأغواط
كلية الآداب و اللغات

آليات البناء الروائي في رواية القوس والفراشة
لمحمد الأشعري

إعداد الطالبة:
الدكتور:
شاربي مسعودة
نور الدين

إشراف الأستاذ
قارة مصطفى

لجنة المناقشة:

1- الأستاذ الدكتور: وذناني بوداوود ، جامعة عمار ثليجي، الأغواط ..... رئيسا للجنة
2- الدكتور: قارة مصطفى نور الدين، جامعة عمار ثليجي ،الأغواط.....مشرفا ومقررا
3-الدكتور: دحماني نور الدين، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم.....عضوا مناقشا
4-الدكتور: هامل بن عيسى ، جامعة عمار ثليجي ، الأغواط ..... عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2015/2014

الإهـــــــداء :

الحمد لله حمدا كثيرا مباركا فيه ، لأنه لولا فضله و نعمته علي لما عشت هذه اللحظة .

أهدي هذا العمل المتواضع الى :

- **الى من نشأ أميا و أنار بحكمة الله كل الأمم الرسول المصطفى عليه أفضل وأزكى الصلاوات و السلام .**

الى الوالدين الكريمين حفظهما الله و رعاهما برحمته

الى زوجي العزيز حفظه الله لي و الى ابنتنا (سجى)

الى كل افراد عائلتي الكريمة ، إخوتي و أخواتي الاعزاء

الى عائلني الثانية : مجاة محمد سليمان

الى كل الذين أحبهم .....

شكر خاص :

من لم يشكر الناس لم يشكر الله

اتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور" مصطفى قارة نور الدين " لمساعدته القيمة النى ليست غريبة عن شخصينه الرفيعة علما و أخلاقا المتواضعة سلوكا و معاملة .

أشكر كثيرا زوجي الغالي { ياسين } الذي ساعدني في إتمام هذا البحث ، و لولا وجوده دائما بجانبي لتشتت خطواتي .

أشكر أساتذة و دكانرة كلية الادب و اللغة العربية بجامعة عمار ثليجي بالاغواط ، الذين كانز نعمة المثال لصورة الاستاذ الفاضل .

أشكر كل من ساعدني في إعداد هذا البحث

مقدمة:

تشهد الساحة العربية المعاصرة تطوّرا ملحوظا من حيث نوعية تقديها لمادّتها الفنية المواكبة لروح الحياة الجديدة المشتتة والقلقة ،والتي أفرزت أعمالا أدبية مميزة سواء سردية أم شعرية .

ولعل الرواية هي أحد أهم رهانات الثقافة العربية ،لما لها من قدرة على استيعاب الواقع،وبما تمتلكه من أدوات تخييلية وإيحائية تتيح بهذا الدمج تشكيل صور حية في قوالب حكائية مشوقة ،كما استطاعت _أي الرواية _أن تحول نفسها بفعل التجديد من النص الروائي التقليدي ذو البدايا ت والعقد والنهايات المألوفة ،إلى نص جديد نشط مضيء لما هو محيط بالانسان ،متشظٍّ ،وله ميزة المراوغة والترميز.

وعليه كان العمل الروائي مغريا لدرجة كافية أن يستقطب اهتمام العديد من القرّاء متعة أو تحليلا ،نقدا أو تأويلا .مما انبثقت عنه بالمقابل عديد الدراسات التي تسعى إلى خلق قراءة مميزة للنص الروائي ،سواء في البحث عن علاقته بمبدعه أو قارئه،أو سياقه...،أوالاهتمام بالنص نفسه كبنية ذات استراتيجية خاصة تمنحه انسجامه واتساقه ،وبالتالي مقروئيته.

انطلاقا ممّا سبق حاولنا دراسة عمل روائي ،قصد تحليله والكشف عن بنيته،فوقع الاختيار على رواية"**القوس والفراشة**"للكاتب المغربي "**محمد الأشعري**"،وقد كانت ضمن مدونة من الروايات المعاصرة التي نصحنا بعض أساتذة اللغة المتخصصين بقراءتها.فظهر لنا بعد قراءة هذه الرواية أنها تستحق دراسة معمّقة،من حيث تشكيلها السردي ،وبحكم أنها كانت عصارة تجربة الكاتب بعد مسار من الكتابات الروائية والدواوين الشعرية ،وعليه يكون قد سخر لها جهدا أكبر من طاقته الإبداعية.

ولأن الوصول إلى نص ما لا تتأتى إلا بالانطلاق منه هو نفسه، فقد كان البحث في الرواية يختص بتتبع البنيات الجزئية التي استطاعت أن تخلق لهذا النص نمطه الخاص به، أي بمعنى آخر

الإستراتيجية الخاصة التي اعتمدها الكاتب لبناء هذا النص الروائي ،لهذا عنوننا المقاربة ب:

"آليات البناء الروائي في رواية القوس والفراشة"

للكاتب المغربي " **محمد الأشعري"**

بهدف التحكم في البحث نظريا إجرائيا و استكشاف قراءة مميزة للرواية ،وتسعى المقاربة إلى الإجابة عن سؤال جوهري:

كيف انبنت هذه الرواية فنيا"؟

والذي تتفرع عنه جملة من الإشكالات :

_ كيف تمَّ بناء أحداث مشتتة وربطها في بنى سردية متماسكة؟

_ كيف تمّ تفعيل الزمن السردي لصالح الأحداث ؟

_ هل يمكن أن نعتبر أن للمكان والشخصيات دورا في بناء الرواية ؟

_بما تميزت لغة الرواية؟

_هل أتاح الكاتب للقاريء فرصة المشاركة وحرية التأويل؟

وارتأينا للإجابة عن هذه الاشكالات الخطة التالية :

مقدمة مرفوقة بمدخل وثلاث فصول ، يتناول المدخل بعض الأسس النظرية لكل عنصر من عناصر البحث ، لأنه لا يمكن أبدا أن ننطلق من فراغ .

ثم انتقلنا إلى الفصل الأول فكان بعنوان **آلية تشكل الحدث السردي** ،وقسمنا هذا الفصل إلى أربعة مباحث تناولنا على التوالي : توزيع البنى السردية حيث يمكن الوصول هنا إلى البنية الكبرى للرواية ،ثم منطق سرد الأحداث الذي يبحث في الطريقة التي سرد بها الراوي حكايته من خلال رصد كل الحالات التي وردت فيها الأحداث ،كما تطرقنا إلى طبيعة الأحداث المسرودة من حيث انتماؤها إلى العوالم الممكنة ،ثم تناولنا تقنية سرد الأحداث من قبيل التفعيل أو التبطيء ، دون التطرق إلى بقية التقنيات وهذا راجع إلى أن عنصر الاستباق والاسترجاع مثلا

هما إعادة تقريبا لمنطق سرد الأحداث فاكتفينا بهذه التقنية خدمة للمبحث دون التطرق إلى بقية العناصر.

أما الفصل الثاني فعنوناه ب: **بناء الشخصيات في الرواية** ، وتناول هذا الفصل ثلاث مباحث : الأول يكشف عن أنواع الشخصيات حسب ما تطرق له فيليب هامون،وقد بدا الطرح الذي قدمه حول الشخصية كعلامة هو الأكثر إقناعا على الأقل بالنسبة لي ،لعدة أسباب أهمها أن دراسته حول الشخصية كانت دقيقة وبعيدة عن الغموض شاملة لكل العناصر المتعلقة بها (اسم / وظيفة / عامل / ممثل / دال/مدلول/مواصفة..) والتي كانت ستستنفذ وقتا وجهدا أطول لو درسناها في عناصر متفرقة،كما أن دراسته كانت خلاصة وعصارة سابقيه أمثال سوريو وغريماس وبارت، لذا من البديهي أن تكون هي الأكثر تعديلا ، وقد تفرعت الشخصيات في هذا المبحث إلى (مرجعية/واصلة/استذكارية)،ثم حددنا مستوى تجلي الشخصيات من مستوى العوامل إلى مستوى الممثلين،وتطرقنا في المبحث الثالث إلى علاقة الشخصية بالمكان بحيث تظهر الأماكن في الرواية كأن لها أحاسيسا ومشاعرا ترتبط بها الشخصيات حسب الذكريات المشكلة لها .

في الفصل الثالث والأخير قمنا بدراسة **"النص بين منظوري الكتابة و القراءة"** فاحتوى المبحث الأول العتبات النصية للرواية وهو أمر لا يمكن إغفاله بأي شكل من الأشكال لأن للعتبات علاقة طردية بمضمون الرواية بحيث الخطوط الأولية لمدى قراءة رواية أم لا،ثم تناول المبحث الثاني خصوصية اللغة والأسلوب من باب أن لكل رواية ما يميزها شكليا،ثم يأتي دور القاريء من خلال تحديد نقاط تواجده في المبحث الثالث.

على أن تكون الخاتمة خلاصة هذه المقاربة التي احتوت جملة من النتائج والاستنتاجات.

ولأن لكل بحث منهجا خاص به فقد اعتمدت المنهج البنيوي الذي يسعى إلى تحليل العناصر قصد الكشف عن بنيتها، كما استفدت من طروحات المنهج السيميائي الذي يسعى إلى الكشف عن الدلالات المفتوحة والقابلة للتأويل.

وبطبيعة الحال يكون المصدر الأم لهذه المقاربة هو رواية "**القوس والفراشة** "لكاتبها "محمد الأشعري"،أيضا اعتمدنا على مجموعة من المراجع التي أضاءت لنا طريق البحث من بينها : "سيميولوجية الشخصيات السردية" و"شعرية المسرود" لفيليب هامون ،"جمالية المكان" لغاستون باشلار ،"سمة العنوان" ل "ليو هوك"، "التأويل بين السيميائية والتفكيكية" و"القاريء في الحكاية"لامبرتو ايكو،"تحليل النص السردي" لمحمد بوعزة،"مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" لرولان بارت،إلى غير ذلك من المراجع التي ساعدتنا في رسم خطوات هذا البحث وإنجازه.

كحال جميع الطلبة اعترضت طريق البحث بعض الصعوبات الهيّنة ،استطعنا بفضل الله تخطيها من قبيل قلة المراجع المتخصصة و المترجمة خاصة في الفصلين الأخيرين.

في الأخير أقدم امتناني الخالص لجامعة **"عمار ثليجي"**التي أتاحت لي فرصة البحث،وأعترف بداية أنه مامن توفيق فمن الله وحده ومامن تقصير فمن نفسي ،لا يفوتني أن أتقدم كذلك بالشكر الجزيل إلى أستاذي الدكتور **"قارة مصطفى نور الدين"** لجهده وحِلمه معي ومساعداته القيمة،ومنحه لي كذلك شرف كتابة اسمه على واجهة رسالتي ، وفقه الله وسدد خطاه إلى مافيه الخير والصلاح.

المدخل:

1-تعريف الحدث السردي:مفاهيم متعددة.

2-اشتغال الزمن في الرواية: أ_مفهوم الزمن.

ب_العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية:

ب_1_المفارقات الزمنية.

ب_2_الديمومة(تسريع الزمن/تبطيء الزمن).

ب_التواتر.

3_بناء الشخصيات في الرواية:

_ مفاهيم عامة .

_ أنواع الشخصية.

4_ بناء المكان في الرواية:

_ علاقة المكان بالشخصيات.

5_النص بين سلطة الكتابة وسلطة القراءة:

العتبات النصية _ مفاهيم عامة.

_ أنواع العناوين (رئيسية/فرعية).

_ وظائف العنوان.

_ خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية_ مفاهيم عامة.

_ القراءة(مفاهيم عامة /أنواع القراء /تفعيل القراءة)

_أنماط القراءة(التناصية/التخييلية)

تمهيد:

يمتلك السرد بخلاف الشعر طاقة جبارة في إعادة نسج الأحداث وتكييفها، وخلق نص له خصوصياته الإبداعية ومرجعياته الثقافية ،وبهذا استطاعت الرواية أن تجد لنفسها مكانا في العالم الثقافي المعاصر بحكم تعدد الرؤى داخلها وقدرتها على التعبير عن الواقع.

ولعل من بين المواضيع النقدية الموازية لنص الرواية هو الطريقة التي تتشكل بها المادة السردية وأسلوب صياغتها، وطريقة بنائها ومن ثمّ البناء الفني العام للرواية، وقبل دراسة رواية"القوس والفراشة" افترضنا لها بناء فنيا خاصا من خلال قراءتنا لها،فكان لابد من التعريف بتلك المقومات الفنية الأساسية الحدث السردي، الشخصيات، الزمن، المكان، العتبات،..حيث لايمكن المرور دون التعريج عن هاته المفاهيم تحديدا ضروريا لخطوط البحث.

1_تعريف الحدث السردي:

تعتبر الرواية من حيث الشكل العام:**"رسالة موجهة من كاتب مرسل إلى قارئ مرسل إليه خارجيا،ومن راو إلى مروي له داخليا،شفرتها هي اللغة وصلة الوصل المادية هي الخط المكتوب والسياق الخارجي هو الظروف الثقافية والسياق الداخلي هو الظروف العامة التي يرسمها النص للشخصيات والأحداث"**[1] أما بنوع من التخصيص فتعرف بأنها" **جنس أدبي راق ذات بنية شديدة التعقيد متراكبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا،اللغة هي مادته الأولى ،والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو "**[2] حيث نلحظ في بداية قراءتنا لأي رواية أنها عبارة عن تتابع مجموعة من الأحداث، أهمية حدث ما تجعل القارئ في انتظار الحدث الموالي إذن إن الحدث السردي هو أساس الرواية، ويخلق ذلك الترابط بين الأحداث البنية السردية الكبرى، ويمكن أن نعرف الحدث انطلاقا من مفهوم الحكي كما عرفه **"جيرارد جنيت" Gerard gennet" "بأنه:**

[1] - لطيف زيتوني،، معجم مصطلحات نقد الرواية مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،الطبعة الأولى،2002،ص:12.
[2]- عبد الملك مرتاض،في نظرية الرواية"بحث في تقنيات السرد"،سلسلة عالم المعرفة الكويت ،ديسمبر،1998،ص:27.

*** تتابع سلسلة من الأحداث قد تكون ذات مرجعية واقعية أو متخيلة الأساس والتي يشكل منها موضوع الخطاب"**[1]

و يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين:

أولاهما : أن يحتوي على قصة ما،تضم أحداثا معينة.

ثانيتهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا.[2] فالأساس إذن في كل قصة هو الأحداث التي تشكلها بغض النظر عن كيفية بلورتها و التي تعتبر مهمة السرد . و يعرف السرد من ناحية أخرى بأنه تلك: " **الخيارات التقنية و الابداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية"**[3] ومنه فإن الحكي يفترض وجود ثلاث عناصر: القصة و السارد والمسرود له، وفي كل سرد هناك تواصل بين مرسل و متقبل.

السارد ⟵ القصة ⟵ المسرود له[4]

وعليه فإن القصة تتحدد بواسطة شيئين اثنين هما : المضمون الحكائي، والشكل الفني الذي تظهر عليه.ويكون النص السردي بهذا عبارة عن جزءين غير منفصلين شكل ومضمونه إذ "**إن بناء نص سردي ما، وليكن نصا روائيا. لا يقوم على أساس وجود مادة قصصية جاهزة يكفي تقديمها إلى القارئ في طابعها الغفل، لكي نتحدث عن أثر فني إنما الأمر على خلاف ذلك تماما، فبناء نص سردي ما بناء فنيا يقوم على أساس وجود أداة توسيطية، تجعل من المادة القصصية لا تدل من خلال مضمونها فحسب، بل من خلال التشكيل الذي تخضع له وعندها فقط يمكن الحديث عن شكل فني"**[5] وبهذا يمكننا القول أن فعل"**القص"** ينتمي إلى الراوي الحاكي، أكثر من انتمائه إلى الراوي المؤلف.

كما أن ارتباط عدة أحداث يخلق عدة أشكال للحكي ف**"بالنظر إلى السرد من جهة الحكاية يمكن التفريق بين نمطين رئيسيين للسرد، الأول تقليدي شاع مع بدايات تشكل الرواية العربية، و يتمثل في مفهوم التوالي السردي المعتمد على**

[1] - Gérard genette , Figures III, Éditions du Seuil,Paris,1972,P :77

[2] - حميد الحمداني ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،الطبعة الأولى،1991 ص:45.

[3] - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ،ص105.

[4] - ينظر،محمد بو عزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)،منشورات الاختلاف،دار الأمان،الرباط،الطبعة الأولى،2010،ص:72.

[5] - سعيد بنكراد :النص السردي نحو سميائيات للايدولوجيا ، دار الآمان ، الرباط ، المغرب ، الطبعة الأولى ،1996 ، ص26 .

حكاية رئيسية تتطور فيها الأحداث متسلسلة من نقطة البداية حتى النهاية. و الثاني قائم على التجاور الذي تبنى فيه الرواية على أكثر من حكاية، تمثل أحدهما المركز، و تجاورها حكايات صغرى أو ثانوية،"[1] إذن فإن الحدث يعتبر هو المكون الرئيسي للسرد .

لكن وجود الحدث وحده لا يكفي بل من الضروري وجود رابط لمجموعة أحداث؛**" إنه يجب لتوجد حكاية قبل كل شيء تمثيل تعاقب أفعال زمنيا ... و يجب أن يهيكل حبك العقدة ويعطي معنى بهذا التعاقب للأعمال و الأحداث في الزمن"**[2] فشرط تتابع الأحداث ضروري لكل حكاية.

و ترد كلمة حدث مرادفا لكلمة عمل لغوي و الذي يعرف في معجم تحليل الخطاب كالآتي: **"يمكن النظر إلى الفعل باعتباره :**

1- تسلسل أحداث مكونة لبنة عملية يفظي منطقها إلى نتيجة ما ويسعى الإنسان إلى وصف حوافزها.

2-موضوع تمثيل ينتج عنه بناء حكاية يسعى المرء إلى وصف فواعلها و الطريقة التي تربط بينها.

3- ناتجا عن عمل اللغة ذاته، و هذا هو لحظة إلتقاء ما يقع في الفعل وما يقال باللغة يجعل من اللغة فعلا .

4- موقفا لغويا يبني عالم تأثير بين أطراف هذا العمل هادفا إلى تغيير حالهم الفكري والعاطفي ."[3]

ومن خلال هذا التعريف الشامل للحدث السردي نستطيع استخلاص مفهومه على أنه : عبارة عن أحداث تجري في مخيلة الراوي أو في واقع الحكاية منطقية جدا و ذات غاية، وتتمظهر من خلال اللغة التي تصبح فعلا منجزا معبرا عن ذلك الحدث .

لقد اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بالحدث ودوره في تحقيق الترابط منذ بدايات القرن ممثلة في أعمال الشكلانيين [4]، حيث يميز **"توماتشفسكي"**

---

[1]- أحمد العدواني، بداية النص الروائي، مقاربة لآلية تشكل الدلالة،النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، ط1، 2011 .ص 256.

[2] - باتريك شارودو ، دومينيك مانغنو، معجم تحليل الخطاب ، ترجمة : عبد القادر المهيري،حمادي صمّود ، دار سيناترا ، المركز الوطني للترجمة تونس ، 2008 ، ص:471.

[3] - باتريك شارودو ،دومينيك مانغنو،المرجع السابق،ص:27:

[4] - أحمد العدواني ، بداية النص الروائي،ص257 .

Boris tomachovski" بين أغراض ذات مبنى وأغراض لا مبنى لها، **"الأولى تقتضي الخضوع لمبدأ السببية و للنظام الزمني، و الثانية لا تخضع لا للترتيب الزمني ولا للسببية، و ينتمي عالم القصة و الرواية والملحمة إلى الصنف الأول"**[1]

إذن كل ما يصنع عالم الرواية هو أحداثها بالأساس .

وكل غرض يتألف من وحدات غرضية كبرى، وهذه تتألف من وحدات غرضية صغرى غير قابلة للتجزيء، وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي، و يسمي توماتشفسكي هذه الوحدات الصغيرة: حوافز، وهكذا تكون **"كل جملة تتضمن في العمق، حافزا خاصا بها"**[2]

إن توماتشفسكي بهذه الطريقة كأنما يقسم الأحداث إلى أصغر بنية دالـــــــــــــــة.

يميز توماتشفسكي بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي بغرض توضيح فكرة الحوافز " **فالمتن الحكائي، هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكوّن مادة أولية للحكاية. أما المبنى الحكائي فهو خاص بنظام ظهور هذه الأحداث في الحكي ذاته "**[3]

إذن المتن الحكائي هو الأحداث كما يفترض أنها جرت قبل الخوض في تفاصيلها، بينما المبنى الحكائي يقدم الحكاية على شكل قصة فنية.

كما يقرّ **توماتشفسكي T. tomachovski** بوجود حوافز مترابطة و حوافز حرّة والأولى هي وحدات الأعمال أو الوحدات الحدثية الخالصة التي لا غنى عنها في تقدم الحكاية بمعنى حركية، أما الثانية فغير حديثة يمكن اعتبارها توابع أو متممات، أما بروب فقد نقل الاهتمام من الأفعال إلى وظائف تلك الأفعال ورأى أن الوحدات الثابتة و المحدودة هي الأعمال أو ما تفعله الشخصيات، في مقابل المتغيرات وهي الشخصيات التي تضطلع بها،[4] يعني أن **"بروب"V.propp** في نموذجه الوظيفي المقترح قام بدراسة الثابت في مختلف الحكايات، فوجد أن ما يتغير هو أسماء و أوصاف الأشخاص، لكن ما يبقى ثابتا هو أفعالهم.

---

[1]- بوريس توما شفسكي ، نظرية الأغراض ، نظرية المنهج الشكلي ، تر : إبراهيم الخطيب ،الشركة العربية للناشرين ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1982، ص: 171.

[2] - المرجع نفسه،ص :181.

[3] - بوريس توما شفسكي ، المرجع السابق ، ص : 180 .

[4]- المرجع نفسه ، ص 258 .

ومنه فهذه الأفعال هي الأساس في عملية الحكي ويسميها الوظائف بصورة مختلفة، قام بارت باستعمال مصطلح الوظائف لكن باعتبارها " **وحدات تكون كل أشكال الحكي** "[1] ، وقد تكون الوظيفة كلمة أيضا. ثم انتهى بارت إلى تقسيم الوحدات في القصص إلى نوعين: وظائف ذات طبيعة حديثة وتمثل عناصر المغامرة المهمة و نقاط تقدمها، وقرائن ذات طبيعة ادماجية مرتبطة بالأحوال و الصفات. و تقسم الوظائف تبعا لأهميتها إلى نمطين: وظائف رئيسية **"نوى"** تمثل مكونات الخبر الرئيسية و مواضع انفتاح الإمكانات الحديثة أو إنغلاقها وتكون مترابطة فيما بينها ووظائف ثانوية موضحات أو وسائط ولا تشترط الترابط وإنما تؤدي وظيفة توسعية [2] و الفرق بينهما أن الوسائط هي وحدات متعاقبة فقط، أما الوظائف الرئيسية فهي تتميز بالتعاقب و المنطقية في آن معا، وأي خلل يلحق الوسائط قد يخل بالخطاب بينما أي خلل في "النوى" يخل بالقصة ككل.

و على اختلاف هاته الآراء أو توافقها حول كيفية تقسيم الأحداث إلى وحدات عدة أو مشتركة، رئيسية أو ثانوية فإن الحدث يعتبر مادة أساسية و أولية للحكي الذي يعتبر بدوره مادة الرواية الأساسية، فمن دون أحداث لا يمكن بتاتا تشكيل قصة أو حكاية.

- بناء الزمن في الرواية :

بقي مفهوم الزمن على مر العصور يشكل معضلة فلسفية ،حيث تضاربت الآراء بشأنها وتعارضت وتبقى إشكالية القديس" **أوغستين**" قائمة على حالها **"ماهو الزمن؟إذا لم يسألني عنه أحد أعرفه ،أما أن أشرحه فلا أستطيع"**[3] والسبب يرجع ربما لأنه لا يمكن أن نقارن الزمن النفسي بزمن الساعة ،إذ الإحساس بالزمن مختلف تماما عن قياسه ؛فاللحظات الحزينة مثلا تمر بثقل كبير ولو في ساعات قليلة بينما لا تستنفذ اللحظات السعيدة وقتا كبيرا رغم مرور أيام مثلا.

[1]- رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، سوريا ، الطبعة الأولى ، 1993 ، ص: 62.

[2] - ينظر: رولان بارت ، المرجع السابق ، ص: 44 ، 49 .

[3] - هانز ميرهوف ، الزمن في الأدب ، تر : أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ، مصر ، 1972، ص: 12.

"الزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كلّ مكان من حركاتنا ،غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نتلمسه ولا أن نراه..، وإنما نتوهَّم أو نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسدا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه"[1]،أي أن الزمن لايدرك في حدّ ذاته بل من خلال أثره ومن خلال خبرتنا به فحسب.

ومنه فإن التراتب الزمني يتماشى مع التصوّر الذي وضعه "**أونو يسبرسن"O.jesperson** بحيث يصبح الزمن على خط أفقي ،في منتصفه نقطة الصفر التي تمثل الحاضر وما قبلها الماضي وما بعدها المستقبل .[2]

أماّ على الصعيد الأدبي ،فإنّ الزّمن يعدّ مكونا أساسيا لفنّ الرواية بشكل خاص،لكونها-أي الرواية-تفتح مجالا خصبا لتمطيط الزمن وتفعيله.

يرجع اهتمام النقد الروائي بالزمن إلى نصوص الشكلانيين الروس انطلاقا من تمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي إذ يقول توماشوفسكي :"**نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها...وفي مقابل المتن الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث إلاّ أنه يراعي نظام ظهورها**[3]"،إذ تمنح خطية الزمن صورة المتن الحكائي،في حين يتمكن المبنى الحكائي من إعادة إنتاج القصة فنّيا.

على شاكلة هذا التمييز يذهب "تزفتان تودوروف " **Tezvetan Todorov**:"**إنّ زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطّي،في حين أنّ زمن القصة هو زمن متعدّد الأبعاد في القصة،يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد،لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا**"[4]،ثم يخلص "**تودوروف" " T. Todorov** إلى استعمال مصطلح"**التّحريف الزمني**" كوسيلة جمالية للخروج عن نمطية الترتيب العادي للزمن.[5]

فمحاولة الإخلال بنظام الزمن الأصلي في القصة هو في حدّ ذاته سمة إبداعية .

---

[1] - عبد الملك مرتاض ، نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد،مجلة عالم المعرفة،1998ص: 173.

[2] - ينظر مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، مصر ، 1998، ص: 18.

[3] - بوريس توما شفسكي ، نظرية الأغراض، ص: 180.

[4] - تزفتان تودوروف مقولات السرد الأدبي ، تر :الحسين سحبان ، فؤاد صفا ، مجلة آفاق العدد 9/8، 1988.ص: 42.

[5] - ينظر : المرجع نفسه ،ص: 42.

و**"لدراسة الزمن في العمل الرّوائي لابد من التمييز بين ثلاثة أزمنة داخل العمل السردي :زمن القصة، زمن الخطاب، و زمن النص**"[1] يمكننا إذن أن نقسم الأزمنة إلى :

"زمن القصة:هو زمن المادة الحكائية وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية وهي تجري في زمن يمكن قياسه"[2] .

زمن الخطاب:وفيه لايخضع زمن السرد للتتابع المنطقي للأحداث

زمن النص:وهو الزمن الذي يتجسَّد من خلال زمن الكتابة التي يقوم بها الكاتب في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب والتي من خلالها يتجسَّد زمن الكتابة وزمن القراءة[3]

يعني أن زمن القصة هو زمن الحكاية عامة بعد أن نقرأها بترتيبها المنطقي من بدايتها حتى نهايتها،بينما زمن الخطاب قد يكسر قاعدة الترتيب المنطقي للقصة طبقا للتقنيات التي يتبعها الكاتب،وزمن الكتابة هو ما يستغرقه كاتب لتحرير نصه وزمن القراءة هو الوقت الذي يستنفذه القاريء.

من جهته يعدّ"جيرار جنيت" أهمّ من قام بدراسة معمَّقة في تحليل الزمن من خلال معاينته لرواية **"بحثا عن الزمن الضائع"** ل**"مارسيل بروست" Marcel broust**،حيث ميّز بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية ،واعتبر أنّ مصطلح المدلول يطلق على القصة ومصطلح الدال يطلق على الحكاية[4] ،علما أن **"جنيت** "لا يميّز بين زمني الحكاية والخطاب،بمعنى أن زمن المروي (القصة) هو بمثابة مضمون يريد الكاتب التعبير عنه،ولايعبر عنه إلا من خلال زمن الحكاية الذي يشبه الدال المجسد في النص،ومنه تختلف الدوال باختلاف الفنية المستعملة في التعبير.>

ثمّ يحدد انطلاقا من هذا التصوّر –**جيرار جنيت G.gennete- العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية** في ثلاثة أنواع هي :

1_المفارقات الزمنية

2 _المدّة

3_التواتر

---

[1] - ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة:فؤاد أنطونيوس،مكتبة الفكر الجامعي،بيروت،لبنان،الطبعة الأولى،1971ص: 151

[2] - حميد الحمداني بنية النص السردي ، ص: 83.

[3] - ينظر:إدريس أبو ذيبة ، الرؤيا والبنية في روايات الطاهر وطار ، الجزائر، د ط ،2007 ، ص : 102 .

[4] - Girard .gennet.FiguresIII . P : 77.78 .

1- المفارقات الزمنية:

يعرّف السرد في أبسط مفهوم له بأنه تتابع أحداث، وينشأ عن طريقة عرض الأحداث بين زمن الحكاية و زمن الخطاب ما يعرف بالمفارقات السردية، ويقصد جينات بالمفارقة مختلف أشكال

التنافر بين ترتيب تنافر أحداث الخطاب السردي و أحداث الحكاية[1].

يمكن أن نميز بين نوعين من المفارقات:

1-أ)الإسترجاع: هو العودة إلى ماقبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكي الآن "[2]

وهو ضرورة لا مفرّ منها لأننا لانستطيع أن نروي أحداث قصة لم تكتمل بعد.

1-ب)الاستباق:هو توقع الحدث قبل وقوعه فهو بصورة أدق **"تقديم أحداث زمنية محل أخرى سابقة عليها** [3] .

2- الديمومة:

وهو العلاقة بين طول الخطاب المقيس بالكلمات والجمل والصفحات، وزمن القصة المقيس بالثواني والسنوات والشهور.[4] نستطيع أن نقول أنها الكشف عن العلاقات الخفية المنظمة لإيقاع السرد، وتتمظهر في: تسريع السرد، تبطيء السرد.

ب_2_1) تسريع السرد:

الملخص: حيث زخ ‹ زق

أحداث استغرقت شهورا في صفحات[5]

وهي إما محددة تتضمن قرينة ك **"بضع سنوات"**

أو غير محددة تغيب فيها القرينة [6]

الحذف: زخ =حدث مفترض . زق = س

---

[1] - Girard .gennet. , op ,cit , P : 78 .79 .

[2] - جان ريكاردو ، قضايا الرواية الحديثة تر : صباح الجهم . منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي . د.ط 1977، ص: 25 .

[3] - T .Todorov et.O. ducrot nouveau dictionnaire de encyclopédique des sciences du langages . .Editions du Seuil,Paris,1995.P :401 .

[4] - Gerard gennete ,Figures III,P : 123 .

[5] - Ibid ,P :130.

[6] - ينظر : حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990 ، ص: 150 .

وهو إسقاط مقطع من زمن الحكاية ، قد يكون محددا الحذف المعلن أو غير محدد لا يظهر رغم وجوده و هو الحذف الضمني ، وهناك الحذف الإفتراضي و هو يشبه الحذف الضمني لعدم وجود إشارات دالة عليه لكن يلحظه القارئ تباعا.[1]

ب_2_2) تبطيء السرد:

المشهد: زخ = زق.

حيث يتطابق زمن الخطاب وزمن القصة.

يقول **جيرار جنيت G.gennete "إن المشهد حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا"**[2]

الوقف: زخ = س . زق = 0

هو استعمال الوصف لتبطيء عملية السرد ، بحيث يسميها جنيت الوقفات الوصفية.

3) التواتر:

هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية وهو على ثلاثة:

السرد المفرد: يروي مرة واحدة ماحدث مرة واحدة.

السرد التكراري: يروي عدة مرات ماحدث مرة واحدة.

السرد الترددي: وهو أن يروي مرة واحدة ما أكثر من مرة وهو شكل تقليدي عرفت به الملحمة و الرواية الكلاسيكية.[3]

بناء الشخصية في الرواية:

"سننطلق بدءا من مسلمة "هنري جيمس" Henri James بأنه لا يوجد شخصية خارج إطار الحدث وألاّ حدث منفصلا عن الشخصية ، و أن هذه الأخيرة أكثر أهمية من الحدث في حد ذاته ، سواء في القصة أو في الرواية"[4] **.**

ورغم التصورات التي تحيل إلى أن الشخصية مفهوم ثانوي تخضع لمفهوم الفعل واسم دال من خلال نظرة الكلاسيكيين الجدد **"إلا أن الاهتمام الذي أولاه الروائيون للشخصية في القرن 19 بصعود قيمة الفرد في المجتمع، جعل كل**

[1] - Girard .gennet , op , cit , P : 139/140

[2] - جيرارد جنيت ، خطاب الحكاية ، بحث في المنهج ، ترجمة : محمد معتصم ، وآخرون ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ، ط 1 ،1997 ، ص : 108 .

[3] - ينظر : المرجع نفسه ، ص: 129 ، 132 .

[4] - Tzvetan Todorov , poétique de la prose , collection poétique ,Edit du Seuil,Paris,.1971, P :78.

عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها المدى الأقصى من البروز ، فأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث [1] .

مع ذلك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة حيث تختلف المقاربات والنظربات حول مفهوم الشخصية، وتصل إلى حد التضارب و التناقض، ففي النظريات السيكلوجية تتخذ جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا شخصا، أي ببساطة كائنا إنسانيا وفي المنظور الإجتماعي تتحول إلى نمط إجتماعي طبقي.[2]

في التحليل البنيوي ستأخذ الشخصية بعدا آخرا، بدء **"بروب"V.propp** الذي ركز على وظيفة الشخصية أي **"تحديد الوظائف بغض النظر عن هوية منجزيها"**[3] ذلك أن **بروب V.propp** يرى أنه رغم تغير أسماء و مواصفات الشخصيات لكن الثابت دائما في كل الحكايات هو الوظائف الأفعال التي تقوم بها،ولذلك قام باستخلاص واحد وثلاثين وظيفة.[4]

أما **تودورف T.todorov** فالشخصية لديه لا تعني سوى مجموعة كلمات لا تدل على شيء وبالتالي هي قضية لسانية محضة.[5] فهي ليست مرتبطة بالفاعل إلا بشكل مؤقت .

انطلق **بارت Roland.barthes** في تحديده لمفهوم الشخصية من مفهوم الوحدات الوظيفية المشكلة للحدث[6] كما يفصل بين مفهوم الشخص المادي و مفهوم الشخصية السردية :" **إن الشخصيات في الأساس كائنات ورقية و المؤلف المادي للقصة لا يمكن أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء** [7]، فلم تعد الشخصية بمفهومها التقليدي ذلك الكائن المرتبط بإمكانية وجوده في الواقع أو تجسده ، إنما هي مجرد كائن افتراضي أخذ بنيته من خلال وجوده على الورق و حسب .

بأي شكل من الأشكال لا يمكن إغفال جهود **غريماس A ,J,GREIMAS** الذي طور أفكار بروب واستند على مفهوم العامل المأخوذ من اللسانيات وكذا من

---

[1] - حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص: 208.

[2] -ينظر : المرجع نفسه ، ص: 209 .

[3] - فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة ، تر : عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو ، ط 1 ، دمشق ، شراع للدراسات والنشر 1416 ، 1996، ص 83 .

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص :84 .

[5] - ينظر : تزفتان تودوروف ، مفاهيم سردية، ص: 73 .

[6] - ينظر:مدخل البحث الحالي:آليات البناء الروائي في رواية القوس والفراشة، ص:06.

[7] - رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ص: 72.

ملاحظة " **تينيير** " **Tesnier**" التي شبه فيها "**الملفوظ البسيط بالمشهد و الملفوظ عنده هو الجملة**."[1]

لقد استفاد **غريماس** **GREIMAS** من طروحات **بروب****Prop**موظفا إياها في إقامة علم دلالة بنائي للحكي في دراسته"**علم الدلالة البنيوي**" **sémantique structurale**، و يرتكز نموذجه على 6 عوامل هي :

-علاقة الرغبة : الذات والموضوع

-علاقة الإبلاغ : المرسل و المرسل إليه

-علاقة الصراع : المساعد و المعارض

ومن خلال هذه العلاقات تم استخلاص النموذج الآتي :

المرسل ← الموضوع → المرسل إليه

↓

المساعد ← الذات → المعيق [2]

ومنه فإن الدلالة تتشكل باشتغال العامل الذي ينتج أفعال السرد سواء نتيجة إبلاغ أو رغبة أو صراع وهذه الأفعال تنقسم بدورها إلى أفعال الفعل ، أفعال الحالة.

كما تتوزع هذه الأفعال وفق برنامج سردي [3]

يعتبر **فيليب هامون** **Philippe hamon** أهم من طور مفاهيم الشخصية فقد استفاد من طروحات اللسانيات (مفهوم الدال /المدلول) متجنبا التعامل التقليدي على مستوى انشغال الشخصية و قدم طرحه ومقاربته للشخصية على مفاهيم سيميائية بعنوان "**من أجل تحليل سيميولوجي للشخصية**"عام 1977 محددا هذه المفاهيم في ثلاث محاور:

المحور الأول يتعلق بدال الشخصية

المحور الثاني يتعلق بمدلول الشخصية

المحور الثالث يتعلق بمستويات التحليل [4]

---

[1] -A.J .Greimas . Sémantique structurale, recherche de méthode Larousse , paris , 1966.P :173 .

[2] - voir : Ibid : 173 .

[3] A.J .Greimas ,op . cit, P: 180 .

[4] - ينظر:فيليب هامون،شعرية المسرود ، ص:99 ،100 .

ولإستناده على ثلاثة أنواع من العلامات، يقترح بالمقابل ثلاث فئات من الشخصيات :

1-**فئة الشخصيات المرجعية:** وهي الشخصيات التاريخية ....

2-**فئة الشخصيات الإشارية**: دليل حضور المؤلف و القاريء في النص.

3-**فئة الشخصيات الإستذكارية**: الشخصيات/العلامات التي تشحذ ذاكرة القاريء بما تنسجه من ملفوظات تتمثل في جزء من جملة أو كلمة أو فقرة. [1]

وفي مستوى آخر من التحليل يتطرق **فيليب هامونPH.hamon** إلى دراسة تكشف العلاقات بين الشخصيات الروائية من خلال تحديد عناصر التجلي النص (الاسم / المواصفة /الوظيفة) التي ترتقي من المستوى الأدنى (شبه الممثلين) إلى المستوى الأعلى(شبه العوامل). [2]

4_ بناء المكان في الرواية:

يعتبر المكان عنصرا مهمًّا في بناء الرواية وتركيبها،إذ أنه الإطار الذي تنطلق منه الأحداث وتسير وفقه. **"ورغم أن المكان ظلّ يأخذ بعدا ماديا لدى الكتاب الكلاسيكيين فإنه في الرواية الجديدة يأخذ صورة انزياحية ذهنية تطبعها فيه الشخصية بكل انفعالاتها"**[3]

اختلف النقاد والدارسون في تسميته**"فمنهم من أطلق عليه مصطلح"الحيّز"،ومنهم من استعمل "المكان"،وهناك المصطلح الشائع وهو "الفضاء"،فالمكان يعني الجغرافيا،والفضاء يحيل إلى الأجواء العليا التي لا سيادة لأي بلد فيها ويعني أيضا الفراغ، أمّا المجال فيعني الحيّز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما."**[4]

غير أنَّ هذا التمييز بين المصطلحات لا يعني شيئا إذا ما اعتبرنا أن المكان هو الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل ضمنه،وليس مجرد أبعاد هندسية **" إن المكان بؤرة ومركز رئيسي يبرز التوجه الفكري للأدبي فهو مانح الهوية وصابغ المعنى على الشخصيات والأحداث فهو بؤرة نص العالم الروائي والعالم**

---

[1] - ينظر:المرجع نفسه ، ص: 101 ، 103 .

[2] - ينظر: المرجع نفسه ،ص: 115 ،116 .

[3] - ينظر : علي حفيف ، سيميائية المكان في الرواية ، ذاكرة الجسد ، لأحلام مستغانمي ، دراسات في اللغة والأدب ،مجلة تواصل جامعة عنابة ، الجزائر ، عدد 8، جوان 2001، ص: 226.

[4] - عبد الملك مرتاض : دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليالي لمحمد العيد ، ديوان المطبوعات الجامعية ،د ط /د ت ، ص: 102.

الانساني معا"[1]،إذ يبرز المكان قيمة الشخصية من خلال إضفاء معنى لها ومنحها مجالا للتعبير ويصبح المكان بدوره هو الفضاء الموحش أو المألوف للشخصية فيندمجان معا،ولا شكّ أنّ **"غاستون باشلار"Gaston bachelard** اكتشف تلك العلاقة الوطيدة بين الشخصية والمكان في دراسته المميّزة **"جمالية المكان"** حيث ينطلق من الأماكن الأكثر ألفة و حميمية في الحياة **" في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن ، في حين أنّ كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان"** [2]

إذن المكان عند **"باشلار"G. bachelard** هو الفضاء الذي يمتلك الجاذبية إلى دواخلنا حيث يكثّف شعورنا بالألفة والحماية ويعزّز ارتباطنا به،لهذا ارتكزت دراسته على الأماكن ذات القيم الرمزية والتي تكون مستقرا لذواتنا (البيت،القبو،السلالم،الأكواخ..).

5_النص بين منظوري الكتابة و القراءة:

إن فعل الكتابة يفترض حتما ردّفعل آلي هو القراءة،ذلك أن النص يبقى في حالة ركود تامة ما لم تساهم أذهان القراء في تفعيله وتنشيط دلالاته ،وعلى الرغم من أن الكاتب هو منتج العمل إلا أنه ليس منتج الدلالات والمعاني،وتتحقق معظم النصوص عبر فعل القراءة بدليل أنه كلما تعددت القراءات كلما ازدادت النصوص اكتشافا واستمراية،لكن مع ذلك فإن النص لا يفقد كل كيانه بل إنه يمنح للقراء ميزة التماهي والتأويل اللانهائي والحرية التفكيكية لبنياته ودلالاته دون أن يفقد هو سلطته كبنية ذات وجود مستقل.

نحن إذن أمام سلطتين متجاذبتين ؛سلطة الكتابة وسلطة القراءة،أو بالأصح سلطة البناء وسلطة إعادة البناء فإن قلنا أن النص يصنعه قاريء ويخرجه إلى النور عبر تأويلاته الشخصية،فإن القراءة تصنعها الدلالات المفخخة والمعاني المتضمنة والقدرة على التأثير الممارسة من طرف الكاتب ،وبالتالي فإن القراءة والكتابة هما وجهان لعملة واحدة هي النص ككل.

نستطيع إبراز نقاط التجاذب بين الكتابة والقراءة بدء من العتبات النصية والتي هي أولى وسائل التأثير الممارسة على المتلقي من طرف المؤلف ،ثم

[1] - إبراهيم عباس ، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية ، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال ، الجزائر ، 2002، ص: 46 .

[2] - غاستون باشلار ، جمالية المكان ، تر غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1984، ص: 47 .

اللغة والأسلوب الخاصين بالكاتب أما القاريء فيصبح مستعدا للتلقي الجمالي من خلال ثقافة الاسترجاع وإعادة البناء.

5_1_العتبات النصية:

يعتبر النص الموازي أو النص المصاحب أو النص المحيط أو العتبات كلها ترجمات عربية لمصطلح واحد طالعنا به **جيرارد جنيت Gérard gennete** في كتابه "**Seuils** " سنة 1987 وعرف النص المصاحب بأنه"**بنية نصية متضمنة في النص،إنه مجموع المرفقات التي تجعل من نص ما كتابا ،وهي التي تصيره كذلك في عيون القراء أو الجمهور بشكل عام وهنا تغدو العتبة ردهة تفسح المجال لنا إما لولوجنا إلى الداخل وإما للعودة أدراجنا**"[1] بحيث هو فضاء يشمل كل ما له علاقة بالنص من عناوين وحواشي ومقدمات وذيول...،ويقترح ذاته بهذه الصفة على القراء.

ينقسم المناص حسب جيرارد جنيت إلى :

المناص النشري /الافتتاحي (مناص الناشر):**Editorial paratexe**:

يتمثل في الغلاف ،كلمة الناشر،الإشهار،السلسلة،الحجم..، بحيث تكون مسؤولية هذا المناص على الناشر.

المناص التأليفي(مناص المؤلف): **Paratexe autorial**:

تقع مسؤولية هذا المناص على الكاتب ويضم اسمه،العنوان الرئيس ،العناوين الفرعية،الإهداء،الاستهلال ..،[2]

الغلاف:

يعرف **جيرارد جنيتG. genette** تصدير الكتاب/العمل:"**كاقتباس يتموضع(ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه،ويعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة ذو قيمة تداولية واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة**

[1] -Gérard gennete.palempsests,ed seuils,col poétique paris,1987,p:07

[2] - voir : Ibid ,P:151, 152 .

فيقلب الحوار الناشيء بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب،كما يمكن للتصدير أيضا أن يكون أيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش"[1]

تشبه صورة الغلاف الأيقون لأنها توحي بالكثير من الدلالات وتمارس نوعا من الإغراء والتشويش في نفس الوقت على القاريء لأنها تتضمن الألوان والصور ،فهي إذن عتبة تأثيرية بارزة.

العنوان:

يمثل العنوان مفتاحا إجرائيا للدخول في عوالم النص،وكشف مدلولاته بل إنه يعتبر نصا موازيا ونوعا من أنواع التعالي النصي، ويمتلك حمولة دلالية مكثفة تغري القاريء بتحليل رمزيته ،كما يحضى بأهمية كبيرة كونه الواجهة الأولى للنص و **" هو أول لقاء بين القاريء و النص وكأنه نقطة الإفتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب و أول أعمال القاريء "[2]**

يعرف العنوان في المعجم بأنه **" إشارة تتصدر العمل أو الموضوع في شكل صيغة تحيل إلى ما يقصده الكاتب " [3]**

وهذه الإشارة بدورها تحمل من الدلالات و المعاني الكثير .

يعد الناقد **" ليوهوك " Leo hock** من مؤسسي علم العنوان ، الذي نشر مقالا عن دراسة للعناوين ثم تلاه بتأليف كتابة المشهور (**سمة العنوان**) ، الذي يعد من أعمق الدراسات من منظور السيميائية ويعرف العنوان بأنه **" مجموع العلامات اللسانية : (كلمة ، جملة ، نص) التي يمكن أن على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام ، وتعرف الجمهور بقراءته "[4]**

نستشف من ذلك أن العنوان هو الكلمات المختزلة في أول النص و الدالة للقاريء على المحتوى العام لذلك النص .

إنه العتبة النصية التي يسميها **" جنيت " J. genette** النص الموازي ، إنه إذن ــ أي العنوان ظاهرة لغوية متصدرة.

---

[1] - Gérard gennete , op , cit ,P:152 .

[2] - عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)دار سعاد الصباح،الكويت،ط 3 ، 1993 ، ص : 263.

[3] - Charles haroche,Les langages du roman. les éditeurs français réunis, Paris .1976,P :69 .

[4] - Leo hock , la marque du titre dispositif sémiotique d'un pratique tes ciselle , paris , new York , 1981, P17 .

أنواع العنوان :

ركز " **ليو هوك** " **Leo hock** دراسة على العنوان الرئيسي و العنوان الفرعي :

العنوان الرئيسي : "**وهو يتصدر صفحة الغلاف الخارجي للكتاب** " [1] أي الذي نجده في أول صفحة مصحوبا بدار النشر والكاتب ... إلخ .

العنوان الفرعي : " **هو عنوان يمكن أن نضيفه إلى العنوان الأصلي ، ونفصله بنقاط أو بياض...**"[2]

ونجده في الروايات متضمنا في عناوين الفصول الفرعية .

وظائف العنوان :

ــ تحديد هوية النص وتعيينها .

ــ إغراء القاريء و جذبه .

ــ فتح باب التأويل على مصراعيه يقول **امبرتو ايكو Umberto eco** "**النص يقول " اسم الوردة " وعلى هذا الأساس أدرك جيدا أنه كان من الصعب جدا إيقاف السيل من الإيحاءات التي ولدتها هذه الكلمة ، وربما كنت أتمنى أن أفتح الأبواب واسعة أمام قراءات كثيرة يستحيل أن تكون إحداهما هي الكافية** "[3] إن الكلمة لا تكتفي بمعناها المعجمي لأنه لا يكفي ،بل تتجاوز ذلك بحكم أن اللغة أصلا إيحاء .

5_2_ خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية:

يعتبر من النادر جدا أن نجد روايتين متماثلتين تماما ،قد نلفي تشابها في بنيتي الزمن مثلا أو في رسم صور الشخصيات لكن من غير المعقول تطابق الروايات مهما اتفقت القضايا المعالجة ضمنها ببساطة لأن كل رواية تمتلك لغتها وأسلوبها المميزين لها، وبالتالي تمتلك خصوصيتها ،ومنه نحدد الشخصية الأدبية لكاتب ما حتى ليقال مثلا ؛هذه لغة أحلام مستغانمي أو هذه طريقة نجيب محفوظ في تشخيص الحارات ..وهلم جرا .

[1] - Leo hock . Op, cit,P :01 .

[2] - voir : Ibid P :01 .

[3] - أمبرتو إيكو ،التأويل بين السيميائية والتفكيكية ،ترجمة:سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،الطبعة الثانية،2004، ص: 101.

وتختلف أسلوبية رواية عن أخرى بحسب الطاقة الإبداعية التي يسخرها الكاتب رغم المساحة الكبيرة التي تتيحها الرواية فهو يعمد إلى التخييل والتمثيل وتكثيف الصور ودمجها ،يعرف محمد أنقار الصورة الروائية بأنها" **تصوير بلاغي وفني وجمالي وتخييلي تعبر عن الخلق والابتكار والإبداع الانساني**"[1].

فكما للشعر أساليبه وفنياته تمتلك الرواية خصوصيتها الأسلوبية بقدرتها على التعبير **"وحقيقة الأمر أنه مثلما تمتاح الصورة الشعرية من معين الشعر وتجسم ماهيته المتوترة وتئن تحت وطأة غموضه وتمرح وفق إيقاعاته فإن الصورة الروائية تخفق بدورها في فضاء الجنس الروائي،ولا تني أبدا عن مسايرة التواءات العقدة وامتدادات المتن برمته"**[2] ،فانفتاح الرواية لا يقف حاجزا ضد مقدرتها على التصوير بل بالعكس يمنح لها مرونة التحول والابتكار .

تتخذ الرواية من اللغة سلاحا لها ،حتى اختيار الألفاظ وتركيب العبارات وحسن توليفها وخروجها عن المألوف يخلق ما يسمى باللغة الشعرية أو الجمالية ،وقد نجد الروائي في بعض المقاطع السردية قد أصبح شاعرا ،وصار التداخل بين الشعر والسرد أمرا عاديا ضمن الجنس الأدبي الواحد.

حتى الإيقاع صار سمة مميزة للرواية **"ربما كان من السهل دراسة الإيقاع في الموسيقى وكشف هذه القوانين بسهولة فيها،لأنها فن زماني تتضح فيه الصورة الأولى ولا تختلط بشيء، أما فن القول فإن استكشاف هذه القوانين أمر من الصعوبة بمكان"**[3] ،حيث تتوافق الجمل والكلمات لتشكل بتكرارها وانسجامها توافقا إيقاعيا جميلا ليس على امتداد الرواية ككل ،لكن تتخلل السرد تلك المقاطع التي تترنم من حين لآخر فتضفي سحرا خاصا ،كما أن رنّة الإيقاع قد تنقل المعنى بصورة أفضل.

تتضافر لغة الرواية وأسلوبها ليصنعا البنية السردية المتكاملة حتى الأماكن تمتلك جاذبيتها من خلال قدرة اللغة على وصفها وتجسيدها،والشخصيات التي تتحول صورة سديمية لا تحمل صورة انسان بل همومه،وتتحول بفعل اللغة إلى رمز.

5_3 _ مفاهيم حول القراءة :

[1] - محمد أنقار ،صورة المغرب في الرواية الإسبانية،مكتبة الإدريسي،تطوان،المغرب،ط1،1994،ص:15.
[2] - المرجع نفسه ، ص:18 .
[3]- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، 1986 ، ص: 353 .

" إن الأدب عموما هو عملية إبداع من منشئه ، وهو عملية تذوق جمالي من المتلقي ، وهدفه ليس نفعيا بل جمالي ، كونه يسعى إلى إحداث الانفعال في النفس **" وإثارة الدهشة عند قراءته "**[1] وهو ما يعني أن الكتابة رسالة موجهة إلى متلقّ ما ،إنه القاريء بغض النظر عن نوعه ومستواه

لقد بشر **رولان بارت R.barthes** في إحدى مقالاته بميلاد عنصر جديد يفعل العمل الأدبي ألا وهو القراءة قائلا: **" تحمل نظرية النص في طياتها الوعد بعنصر أصولي جديد إنه القراءة عنصر نسيه النقد التقليدي الذي اهتم جوهريا إما بشخص المؤلف وإما بأنظمة صناعة الأثر الفني "**[2].

ومنه أعلن **بارت R. Barthe** عن موت المؤلف وميلاد القاريء في العديد من دراساته **" لذة النص " " الدرجة الصفر من الكتابة "** ، طبعا كان هذا الاهتمام بالقاريء امتدادا لطروحات الشكلانيين الروس في مجال التنظير الأدبي وأثر بحوثهم في مجال النقد الحديث من حيث اعتبار النص بنية مغلقة ليست ملكا لا للكاتب ولا للظروف المحيطة ،وتوالت أعمال البنيويين فيما بعد على اختلاف تصوراتهم ، تطورت الدراسات وصولا إلى السيميائية التي فتحت النص على القراءة .ويمكن أن نجزم أن الاهتمام الأكبر نحو القاريء تمثل في أبحاث الألمانيين نهاية الستينات من القرن العشرين ، عند المنشغلين بجماليات التلقي من أمثال **" فولفغانغ إيزر " Wolfgang iser** و**هانز روبرت ياوس Hantez robert jaues**[3] .

" إن القراءة الحقة هي التي ليس القاريء فيها أقل أهمية ممن يريد الكتابة ، إنه القاريء
يَفرُغ لممارسة شهوانية الخطاب " [4] .

---

[1] - عبد الله محمد الغذامي ، تشريح النص (مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة) ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 1987 ، ص: 100.

[2] - رولان بارت ، نظرية النص ،مجلة آفاق التناصية"المفهوم والمنظور"،تر:محمد خير البقاعي،الرياض،السعودية،1998 ، ص: 48.

[3] - ينظر: روبرت هولب : نظرية التلقي ، تر: عزالدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي،جدة،السعودية،،1994 ، ص: 62.

[4] - رولان بارت ، نظرية النص ، ص: 49.

نعتبر إذن أن دور القاريء في النص ليس أقل أهمية من دور الكاتب ، وليس المخبأ في ثنايا النص إلا رسائل خفية مقصود بها القاريء ، ولا يعتبر **أمبرتو إيكو Umberto eco** الأمر سهلا فالنص في نظره " **آلة كسولة تتطلب من القاريء بذل جهد تعاضدي لكي يملأ فراغات " مالم يقل " و " ماقيل " التي لبثت بيضاء "**[1] ستصبح المسؤولية صعبة على المتلقي، إنما لا نقصد أي متلق بل فقط الجدير بالقراءة، وفي هذه الجملة العديد من الإشكاليات فهناك أنواع أيضا من القراء.

وفقا للتصنيفات التي أثارها النقاد يمكن أن نجد من بينها و أهمها :

أـ القاريء الضمني: اعتبره النقاد اقتباسا عن **واين بوت WEINE BOTH**" المؤلف الضمني "، حيث استعار " ايزر " **Iser** المفهوم قاصدا إنتاج فعل القراءة أي اللحظة التي ينتج فيها المعنى [2]ورغم الغموض الذي يتخلل المفهوم فإنه يقصد أن القاريء متضمن في بنية النص .

ب ـالقاريء النموذجي: يقول **امبرتو ايكو Umberto eco** ،" **إن النص جهاز يراد منه إنتاج قاريء نموذجي، إن هذا القاريء، وأكرر ذلك، ليس هو ذلك الذي يقوم بتخمينات نقول عنها أنها وحدها التخمينات الصحيحة، فقد يكون بإمكان نص ما أن يتصور قارئا نموذجيا قادرا على الإتيان بتخمينات لا نهائية** "[3] إذ يفترض الكاتب وهو يكتب نصه قارئا معينا معتمدا على حصيلته الثقافية المسبقة ،والتي تتفاعل بدورها مع حصيلة القاريء الثقافية، وتشكل هذه الكيمياء الثقافية بين القراءة و الكتابة إما نصا منفتحا، أو منغلقا .

5 _4_ كيفية تفعيل القراءة :

"إن التعرف على قصدية النص هو التعرف على استراتيجية سميائية وقد يتم التعرف على الإستراتجية أحيانا انطلاقا من أسس أسلوبية متداولة "[4] فليس من السهل على القاريء _ وإذا خصصنا القاريء النموذجي _أن يعي ولو بنسبة

---

[1] - أمبرتو ايكو ، القاريء في الحكاية ،"التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية"،ترجمة ،أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء،المغرب ، د ط ،1994 ، ص: 28.

[2] - ينظر : روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ص: 203.

[3] - امبرتو ايكو ، التاويل بين السيميائية والتفكيكية ، ص: 78/77.

[4] - المرجع نفسه، ص: 78.

قليلة ما يقصده الكاتب، و أحيانا يصبح من غير الضروري فهم مقصديته إذا كانت القراءة مثمرة ومقنعة .

"يعتبر " إيزر " Iser أن الإتصال الأدبي نشاطا مشترك بين القاريء و النص، من خلاله يتم التأثير المتبادل ، في عملية تنتظم من ذاتها ، ومن ثم فإن الفاعلية المستمرة للعمل الأدبي تكمن في الخبرة بعملية القراءة "[1] إذن فإن القراءة هي مفتاح فك النص وإضفاء فنية عليه .وأن المعنى لا ينتج إلا من خلال تفاعل النص مع القاريء ،يقول بارت **Barthe**: " **إن كان المؤلف روائيا فإنه في روايته يتبدد كإحدى الشخصيات المرسومة في السجادة لم يعد حضوره مميزا ولا أبويا ولا قدريا ولكنه مُسل** [2] .

ستقع على عاتق القاريء النموذجي مسؤولية كبيرة حيث سيشغل ذاكرته بالاعتماد على رصيده الثقافي لمعرفة مكامن التناص من جهة ،ومن جهة أخرى سيشغل خياله ليملأ ما تركه الكاتب عمدا أم عن غير عمد.وعليه سيكون لدينا مستويان من القراءة التحليلية:

القراءة ذات الأبعاد المرجعية الثقافية:(التناص):

يقول **أمبرتو ايكو Umberto eco :"أنا بحاجة لقاريء مر بنفس التجارب التي مررت بها في القراءة أو تقريبا"**[3]وهذا ما يدعو إلى التساؤل عما إذا كان القاريء الذي يقصده **ايكو**U.eco هو نسخة أخرى عن الكاتب ، ويرتبطان من خلال ثقافتهما المشتركة والتي تتجسد في النص من خلال التناص**.**

عرف جيرارد جنيت **G. gennete** التناص بأنه**"الحضور الفعلي لنص في نص آخر"**[4] ويتجسد هذا الحضور في ثلاثة أشكال :

الشاهد:وهو الذي يلتزم فيه بنقل النص حرفيا،حيث يحال فيه إلى المرجع ويوضع بشكل مميز عن المتن.

السرقة الأدبية: حيث يؤخذ النص بطريقة اقتباسية دون الإشارة لذلك.

التعريض أو الإلماع: ويكون النص مأخوذا بطريقة غير مباشرة على سبيل الكناية دون التصريح بذلك.[1]

---

[1] - روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ص: 326.

[2] - رولان بارت ، نظرية النص ، ص 49 .

[3]- أمبرتو ايكو،القاريء في الحكاية،ص:11.

[4]- Gerard gennete,palimpsestes,p:06

إن التناص إذن ليس سوى علاقة متعالية من بين العلاقات الأخرى التي قدمها جنيت والتي هدف من خلالها إلى تقديم نظرية تحليلية للنص الأدبي بصورة متكاملة متكافئة،وقد استفاد العديد من النقاد من نظريته أمثال سعيد يقطين فكانت مثمرة جدا في تحليل العديد من الروايات العربية.

لقد حقق التناص حضوره باعتباره إجراء قراءيا تحليليا،يربط عملية الكتابة بالقراءة،و يتيح حرية للنصوص وتفاعلا فيما بينها فلا يصبح لأي كاتب سلطة على نصه ، وحيث يغدو كل نص يقع في مفترق نصوص متعددة.

القراءة ذات الأبعاد التخييلية:(أفق الانتظار بناء العوالم الممكنة):

مفهوم أفق الانتظار:

اندرج مفهوم أفق الانتظار ضمن نظرية القراءة،وقد برز إلى سطح النقد بشكل أكبر على يد **"روبرت ياوس" Robert jaues**،وينطلق هذا الأخير من نقطة مفادها أن النص الأدبي لا ينبثق من فراغ ،كما لا يؤول إلى فراغ إذ إنه **"بواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة والمضمرة ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة ،يكون جمهوره مهيأ سلفا لتلقيه على نحو معين فكل عمل يذّكر القاريء بأعمال أخرى سبق له أن قرأها ويكيف استجابته العاطفية له، ويخلق منذ بدايته توقعا ما لتتمة الحكاية ووسطها ونهايتها "**[2]،وعليه يصبح أفق الانتظار هو الإطار المرجعي الذي يحيط بالعمل ويكون القاريء متوقعا لما يحدث في النص بناء على ماتمت قراءته مسبقا،وهنا يبرز دور التناص بشكل كبير حيث ترسم المرجعية الثقافية الأطر الأساسية لمجمل التوقعات .

كما يعتبر **ياوس R. jaues** أن لكل جيل أفق انتظار خاص به ،ومنه فإن تاريخ الأدب تصنعه جملة من سيرورات التلقي ،مما يؤكد فكرة تغير الأفق حسب الأجيال ،وقد أورد ياوس **Jaues** مثالا رواية **"مدام بوفاري madam bouvary** ل**"فلوبير"Flouper** التي لاقت معارضة كبيرة وقتذاك ،ونفس الجمهور أعجبته رواية فاني " **fanny** "لفييدو" **Faydeau"** ،والآن صارت الرواية الأولى من أشهر الروايات في حين لم يعد هناك أثر ل**"فاني"**.[3]

---

[1]- Gerard gennete , op , cit P :08 .

[2]- هانز روبرت ياوس ،نظرية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص ، تر:رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1 ،2004، ص:45 .

[3]- ينظر : هانز روبرت ياوس ، المرجع السابق ، ص: 67 .

ولا يكون القاريء الأول كالثاني فكلما تغيرت القراءة تغير التوقع، ويصبح ماكان مدهشا بالأمس مألوفا جدا اليوم، وفي حالة ما لم يستجب النص لما توقعه القاريء يسمى الانزياح الجمالي **écart estétique** ،ومن ثم فإن جمالية النص عند **ياوس Jaues** تتعلق بمدى انزياحه وخروجه عن المألوف.[1]

من جانبه يعتبر **"آيزر" Iser** أن العمل الفني يتشكل عن طريق فعل القراءة وفي أثنائه، وجوهر العمل الأدبي ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القاريء، ويبقى دور القاريء هو تشكيل نص خاص به ،ومنه تتولد الدلالات ولايهم مضمون الرسالة،إنما يولد المعنى فقط زمن القراءة [2]

الملاحظ أنه في معظم الأعمال الروائية مثلا ينكسر مسار الحكاية فجأة ويستمر من منظور آخر،أو يسير في اتجاه غير متوقع وينجم عن ذلك فراغ ينبغي على القاريء أن يملأه ليصل الأجزاء غير المترابطة ،لهذا نجد تلك الفراغات المتضمنة في النصوص والتي لاشك أن **"آيزر" Iser** يدعو القاريء إلى استكمالها بحثا عن المعنى الغائب ،وبالتالي بناءُ قراءة يماثل تماما بناء نص يخلق من جديد.[3]

بناء العوالم الممكنة:

يقول **امبرتو ايكو"Umberto eco** :**"أن يدخل المرء في حالة انتظار معناه أن يجري توقعات و عليه يكون مدعوا إلى المساهمة في تنمية الحكاية إذ يستبق المراحل المتوالية فيها ... "**.[4] بمعنى أن القاريء سيفترض مسبقا جملة من الرؤى ، عند نهاية الرواية سيرى إن وافقت ما توقعه أم لا ، لكنه يبقى مجرد توقع ،ويورد لذلك مثالا **"إن نصا يمثل لي فردا(س)يقوم بإطلاق النار على فرد (ج)يتيح لي أن أصيغ منه توقعين ،على أساس الكفاية الموسوعية التي يحيل إليها النص،فإما أن يكون الفرد قد أصيب أم لا"**؛[5]إن ما يود **"ايكو"Eco** شرحه هوأنه أثناء مرحلة التوقعات سيكون أمام القاريء عدة فرضيات ، وسيكون

[1]- ينظر: المرجع نفسه ، ص:57،58. .
[2]- ينظر: روبرت هولب ، نظرية التلقي ، تر:عز الدين إسماعيل ، ص:326 ،327 .
[3]- ينظر: المرجع نفسه ، ص : 221 .
[4]- أمبرتو ايكو ، القاريء في الحكاية ، ص : 148 .
[5]- المرجع نفسه ، ص:150 .

مضطرا إلى اختيار واحدة من بينها إذ في المثال السابق إما أن يموت الفرد أم لا ،وسيقع الاختيار حتما ،عندها نقول إن القاريء تبنَّى تصوره أو توقعه ،وبالتالي قد بنى عالمه الممكن.

يواصل **"امبرتو ايكو " Umberto eco** شروحاته ونظرياته في كتابه**"القاريء في الحكاية "** ليصل إلى تعريف شامل للعوالم الممكنة:" **إننا نعرف العالم الممكن بأنه حالة من الأمور يعبّر عنها مجموع من القضايا،حيث تكون كل قضية إما م ،وإمّا لا م .وعلى هذا فإن عالما مشكَّلا من مجموع أفراد موفوري الخاصيات وبما أن بعض هذه الخاصيات أو المحمولات قد يكون أفعالا،فإن عالما ممكنا قد يرى بوصفه سياقا من الأحداث،وبما أن السياق هذا لايوجد فعلا بل هو ممكن بالضبط،فإنه ينبغي أن يتعلق بمواقف قضوية تنم عن امريء لا يني يثبته(السياق) ويعتقد به ويحلم به ويرغب فيه ويرتئيه..."**[1] يقصد هنا أنه من بين الاحتمالات الموجودة أمام القاريء تتشكل لديه العديد من العوالم الممكنة وهذه العوالم هي في ذاتها متناقضة أو متضاربة بحيث لا يمكن أن يختار أكثر من عالم إما أن يتوافق هذا مع موقفنا القضوي أم لا،وبما أن هذا العالم هو افتراضي فقط لا يوجد في النص ولا يوجد ما يثبته في ذهن القاريء فإنه يظل اعتقادا أو حلما حتى يثبت عكس هذا.

إن معظم النصوص المفتوحة تتطلب مشاركة القاريء فحسب في إنتاج المعنى **"بالطبع يسعنا القول إن المؤلف إذ يكتب نصّا فإنه يصوغ فرضية حول تصرف قارئه النموذجي"**[2]قد يعمد الكاتب أحيانا إلى ترك فراغات بيضاء ، أو بياض صفحات ليجر القاريء إلى ملئها كما قد يتعمد إخفاء بعض الأمور ، أو إحداث بعض المغالطات التي على القاريء أن يصححها ، إلى غير ذلك من الأمور التي نكتسبها عند قراءتنا لرواية القوس و الفراشة مثلا والتي تهدف إلى تفعيل ذهن القراء.

وفي آخر هذا العرض نكون قد سطرنا الخطوط المنهجية للبحث ،والتي تتمثل في الكشف عن بنيات السرد في الرواية متجسدة في الحدث والشخصيات ،الزمان والمكان واللغة ومستوى القراءة،انطلاقا من رواية القوس والفراشة بما

[1] - المرجع نفسه ، ص:168،169 .
[2] - أمبرتو ايكو، المرجع السابق ، ص:224.

يتيحه هذا النص من إمكانيات قراءته وتحليله، متبعة في ذلك خطوات المنهج التحليلي وفق تصورات المدرسة البنيوية التي تنطلق من النص وإليه.

.

1_ الفصل الأول:تشكّل الحدث السردي:

1_1_ توزيع البنى السردية.

1_2_ منطق الحكي في الرواية.

1_3_ الحكي بين المتخيل والواقع.

1_4_ إيقاع زمن السرد:

1_4_1_ تسريع السرد:_ أ_ الخلاصة.

_ب_ الحذف.

1_4_2_تبطيء السرد:_أ_ المشهد.

_ب_ الوقف:الوصف وحركية السرد.

تعتبر الأحداث السردية في أي رواية هي المادة الأساسية التي تتبني عليها، بحيث تتنامى في الحكاية بشكل منظم يتيح لها خلق بناء محكم يجعل من طريقة سير الحدث أهم من الحدث نفسه.ولعل رواية **"القوس والفراشة"**لا تكشف عن تشكيلها الكلي دون اتخاذ إجراءات فنية خاصة ضمن مسارها الذي لا شك أنه يتسم بالتحوُّل والالتواء ،لذا كان لابد من تتبع كيفية انبناء هذه الأحداث حتى ندرك البناء الكلي للرواية.

1-1-) توزيع البنى السردية:

تتكون رواية القوس و الفراشة من ثمانية فصول و ست وعشرين مقطعا، تتوزع على ثلاثمائة وثلاث وثلاثين صفحة، تبدأ في أول صفحة بمقولة صغيرة لـ **"هولدرلين "** و بغض النظر عن جنسية كاتب الحكمة و ثقافته و،كتب فيها **"ليس شيئا بالنسبة لي مالا يمكنه أن يكون لي كلا إلى الأبد "** هولدرلين

إنها عبارة توحي بفقد شيء ما لشخص ما فهي كعتبة نصية لا تعني شيئا في ماهية الحدث سوى ما يمكن أن يتصور في ذهنية القاريء من تأويل وعليه فإن الحدث يبدأ فقط في الفصل الأول: **" الورطة حسب الفرسيوي "** تبدأ الأحداث بجملة: **"عندما قرأت الرسالة بسطرها الوحيد وخطها المرتبك اخترقتني قشعريرة باردة، و نأيت عن نفسي لحد لم أعد أعرف معه كيف أقطع الذهول الذي أصابني ، و أعود الى نفسي "** [1] إن أول سؤال يتبادر إلى الذهن، ما مضمون الرسالة؟، و ممّن؟، لكن الكاتب يستمر في شحذ ذهن القارئ بعدة تصورات و يحرك الأحداث،**"كنت قد أصبحت شخصا آخرا يحط لأول مرة في أرض الخلاء "** ثم **"لم أعد أحس بشيء "** [2]يمكن ملاحظة تحول مسار السرد.فقبل قليل كان شخصا لا يقوى على المشي، و الآن هو لم يعد يملك الاحساس، إن هذا المقطع الافتتاحي يوحي بنوع من درامية الأحداث، حيث يفقد السارد فجأة حاسة الشم، ثم يفقد إدراكه للعالم المحيط به ماديا كأنما هناك **"جدار "** بينه وبين

[1] - محمد الأشعري، القوس والفراشة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ،الطبعة الثانية، 2011، ص 9.
[2] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص9.

الآخرين. و بسبب حدث فقدان الإحساس تحدث له عدة أمور أخرى مرتبطة بذلك مثل فقدان ملامح المرأة التي أحبها، ثم فقدان لذة الكتابة،و نلاحظ هنا الفقد الأول يتفتت الى وحدات سردية صغرى بفقد أشياء أخرى ثانوية. ومن هنا تتسلسل بقية الأحداث حيث يروي السارد في بقية المقاطع علاقته بأصدقائه، كيف كانت ثم كيف صارت، بحيث تجعله الحالة التي آل إليها شخصا يلاحظ الأشياء ولا يشارك فيها، وكأنما يحصل ليس له بل لكائن آخر منفصل عنه، إن هذه الدلالة الإيحائية هي حالة الإغتراب التي يعيشها السارد بسبب الرسالة التي وصلته وموضوع الرسالة هو وفاة ابنه ياسين الذي ذهب الى الدراسة في فرنسا، قد مات أثناء الحرب في أفغانستان، و أنه كان على علاقة بحركة **"طالبان"**

" أبشر أبا ياسين، لقد أكرمك الله بشهادة ابنك" [1]

هذا هو موضوع الرسالة، وبعد أن يسرد الراوي عدة أحداث جرت بسبب الرسالة يعود إلى يوم وصولها :" **جلست أحدق في أصابعي التي تعبث بورقة النعي.وأنظر من حين لآخر الى وجه ياسين في الصورة"** [2] **.**

ثم تتوالى مجموعة من الأحداث، تحقيق الشرطة و تعازي المجتمع، و نستطيع أن نعتبر أن مقتل **"ياسين "** هو النواة الحكائية الأولى التي تناسلت عنها باقي الحكايات بدليل أن كل ما يحدث وما لم يحدث في الرواية ناتج عن ألم مدفون في أعماق السارد لا يعرف كيف يعبر عنه، ثم يروي السارد بعد ذلك في اتجاه زمني عكسي إلى الخلف كل ما يتعلق بياسين، من يوم التعرف على أمه **"بهية "** و زواجه منها و الذي يكتشف أنه كان أكبر خطأ ارتكبه في حياته، حتى وفاة ياسين ونستطيع أن نقول أن كل هذه الأحداث هي مرتبطة بإحساس الندم، و الحسرة ثم تتوالى الأحداث اللاحقة لتصحيحها و للتكفير عنها، حيث تقرر **"بهية "** فجأة إنجاب طفل آخر مع يوسف "السارد " فيرفض هو بشكل قاطع لكونه لا يود قتل شخص آخر، و نلاحظ بشكل واضح أن الذاكرة تسيطر على السارد، و تصنع صورا روائية مختلطة نوعا ما، بحيث تبدو ظاهريا مرتبطة خطيا لكنها

[1] - المصدر نفسه ، ص : 15 .
[2] - المصدر نفسه ، ص : 15.

غاية في التعقيد سيضطر القاريء إلى عدم الانفصال عن القراءة حتى يتمكن من ربط الأجزاء ببعض إنه شيء يشبه الى حد كبير إعادة تركيب الصور المبعثرة.

" اقتربت منها متأكدا أنها هي ، كانت غارقة في كتاب" [1]

يعد حدث التعرف و اللقاء ب**"ليلى** " حدثا مفصليا في حياة السارد، ثم يندرج بعده حدث "الطلاق " ثم يرحل بنا إلى عالم "الفرسيوي" سلالة أبيه وأجداده العظيمة، حيث يروي حياة والده في فصل كامل و مقتل أو انتحار أمه ألمانية الجنسية و ضمن هذا الحدث يندرج حدث تعرف والديه ببعض:

لقاء يوسف مع والديه زواج الأب من المانية الغنى الفاحش والثروة

قصة الجرب و الإفلاس انتحار الام زواج الأب ثانية سرقة تمثال

عمى الأب ← يتربى يوسف وحيدا

إنّ هذه الصورة المتداخلة للأحداث يعتمدها يوسف كثيرا في السرد، فكلما يروي حدثا يدخل في حدث آخر... حتى نحس أننا أمام الصندوق العجيب يجب أن نفتح العديد من الصناديق حتى نتوصل إلى كنه الأول ، و كأن السارد يريد أن ندخل في غمرة لامتناهية من الأحداث، ثم يعود إلى الحدث الدرامي الأول.

و نفس الشيء بالنسبة لباقي الأحداث، حيث يبدو من الضروري وضع جدول توزيعي للبنى السردية كما وردت في الرواية :

رقم المقطع	موضوع البنية السردية الرئيسية	موضوع البنى السردية الثانوية	عنوان الفصل

[1] - محمد الأشعري ، المصدر نفسه ، ص 37 .

01	استقبال رسالة تحوي خبر مقتل ياسين	_فقدان حاسة الشم _فقدان إدراك العالم المحيط _فقدان لذة الكتابة	الورطة حسب الفرسيوي
02		_لقاء مع فاطمة بالمطعم _أثر فقدان حاسة الشم _توتر زوجته الشديد	
03	تحقيق حول مقتل ياسين بمساعدة إبراهيم الخياطي و إكتشاف أنه متورط مع الحركة مند الزمن.	_حياة و تفاصيل مجريات الأحداث عند الخياطي	
04	لقاء مصادف مع ليلى و تعلق يوسف بها.	_نوبات مرضية متكررة _زيارة لأنقاض الفرسيوي	
05		_رحلة إلى حياة أل الفرسيوي _زواج والده _الثروة الفاحشة _ إنتحار " ديوتيما" _دخول الفرسيوي للسجن	حجر الزاوية
06		_أثر انتحار الولدة على يوسف _تربيته في مؤسسة للرعاية بفرانكفورت. _اتهامه لأبيه بمقتل امه.	حجر الزاوية

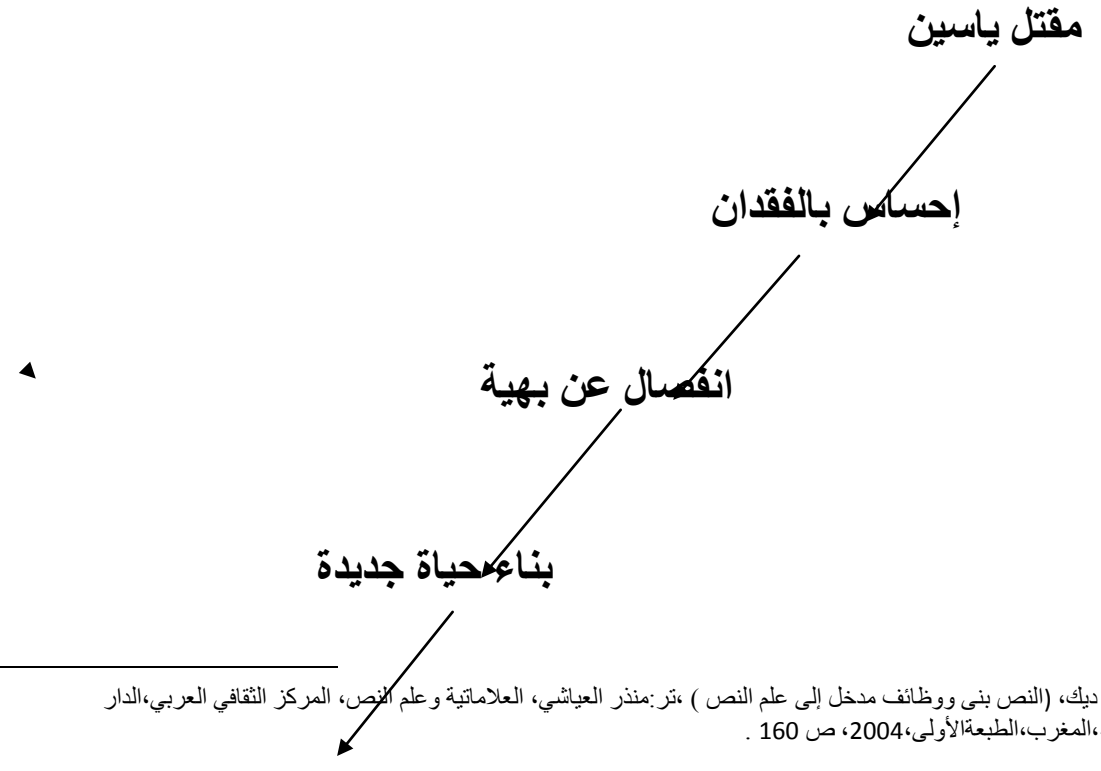
07	_التعلق الشديد بليلى والخروج معها في كل مكان	_حوارات مع ياسين كنوع من الشرود _كتابة مجموعة من الخواطر	الحالمون .....و غيرهم
08	_خصام مع "بهية" بسبب ياسين	_انتزاع ملكية الأرض من بهية _حياة والد "بهية" أستاذ اللسانيات بجامعة محمد الخامس	الحالمون ..... و غيرهم
09	قوس قزح الذي يشمل الضفتين و الذي كان حلم ياسين	_مشاريع إعادة تهيئة العمران	الحالمون ....و غيرهم
10	_رغبة "بهية " في الحمل _طلاق بسبب الموضوع		معجزات الحياة الصغيرة
11	زواج " بهية" و" أحمد مجد"	_حالة مراكش ذكريات مع الغالية	معجزات الحياة الصغيرة
12	إعتداء على"أحمد مجد" و "يوسف"	_ مقالات عن الإرهاب	معجزات الحياة الصغيرة
13	استرجاع حاسة الشم بعد رؤية ملابس ياسين	_تحقيق حول فضائح العقار من طرف يوسف _حمل "بهية"	
14		تعريف بمدينة "وليلي" الاثرية	فسيفساء
15	اعتراف الفرسيوي بأنّه لم يقتل زوجته كما إدّعى يوسف	_خصام الفرسيوي مع يوسف	نحن الى الأبد

رقم المقطع	موضوع الوحدة السردية الكبرى	موضوع الوحدات السردية الصغرى	عنوان الفصل
16	يتخلى يوسف عن مدينته من أجل ليلى	_سرقة الفسيفساء من الفندق	كتاب المراثي
17	صدر كتاب المراثي الذي بعثه الفرسيوي.	_اجتماع ليلى و عصام و مهدي عند إبراهيم _حالة اكتئاب حادة للسارد في القطار	كتاب المراثي
18	انفجار في الملهى و خوف كبير على عصام و مهدي .	_سفر فاطمة الى هافانا مع زوجها -السفر مع فاطمة إلى مراكش.	كتاب المراثي
19	اختفاء عصام و تحقيق طويل يحبس فيه إبراهيم	_حوار مقتضب مع ياسين ، شجار مع ليلى ثم مصالحتها	كتاب المراثي
20	اختفاء الفرسيوي و بحث يوسف عنه	يبيع الفرسيوي الفندق و يأخذ القطع الرومانية.و التي حقيقته غير مزيفة	الغربان
21	تحقيق فاطمة و خواكين حول قضية "عبدة الشياطين"	_توتر بين فاطمة و يوسف تغتاظ له ليلى	الغربان

22	يشتري يوسف و ليلى شقتين في نفس العمارة	_تأثيث جميل للشقة	الغربان
23	تبني الطفلة "مي" .	المشاركة في نادي اليوغا علاقة حميمية بين "أحمد مجد" و سكرتيرته الخاصة	الغربان
24	_بناء عمارة على شكل فراشة ، يعثر يوسف في إحدى شققها على "باخوس"	_افتتاح العمارة، حفل مهيب -زيارة شقة الأحلام _نوبة حادة بسبب الخوف	الفراشة
25	مرض بهية	انقطاع تام عن الأصدقاء	الفراشة
26	_لقاء غامض مع رجل من البلدة يعرف ياسين،(في هافانا) _يطلب إبراهيم لقاء يوسف _يتكلم يوسف على الامر _خوف ليلى		الفراشة
27	_لا أحد في الموعد _رجل منتفخ الذراعين _الرجل هو عصام الذي يفجر نفسه مع عصام		الفراشة

يعتبر فصل القضايا ذات البنى الكبرى، واختزالها عن القضايا ذات البنى الصغرى أمرا في غاية الأهمية لتمييز المواضيع بحيث يرى**"فان ديك " Tan**

Van dijk "أن هذا يسمح بتمييز الموضوع الخاص بمقطع من المقاطع، و الموضوع الخاص بفصل من الفصول، وهكذا وصولا الى الموضوع العام الرواية و تسمى البنية الكبرى للرواية حينذاك - منظورا في تماسها – قصة الرواية"[1]، وبهذا أمكننا من خلال الجدول السابق اختزال البنى إلى أكبر عدد ممكن وصولا للبنية الكبرى لرواية القوس و الفراشة حسب ما قدمه**"فان ديك "** **Tan Van dijk** :



[1]- فان ديك، (النص بنى ووظائف مدخل إلى علم النص) ،تر:منذر العياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،الطبعةالأولى،2004، ص 160 .

انفجار بسبب عصام

موت

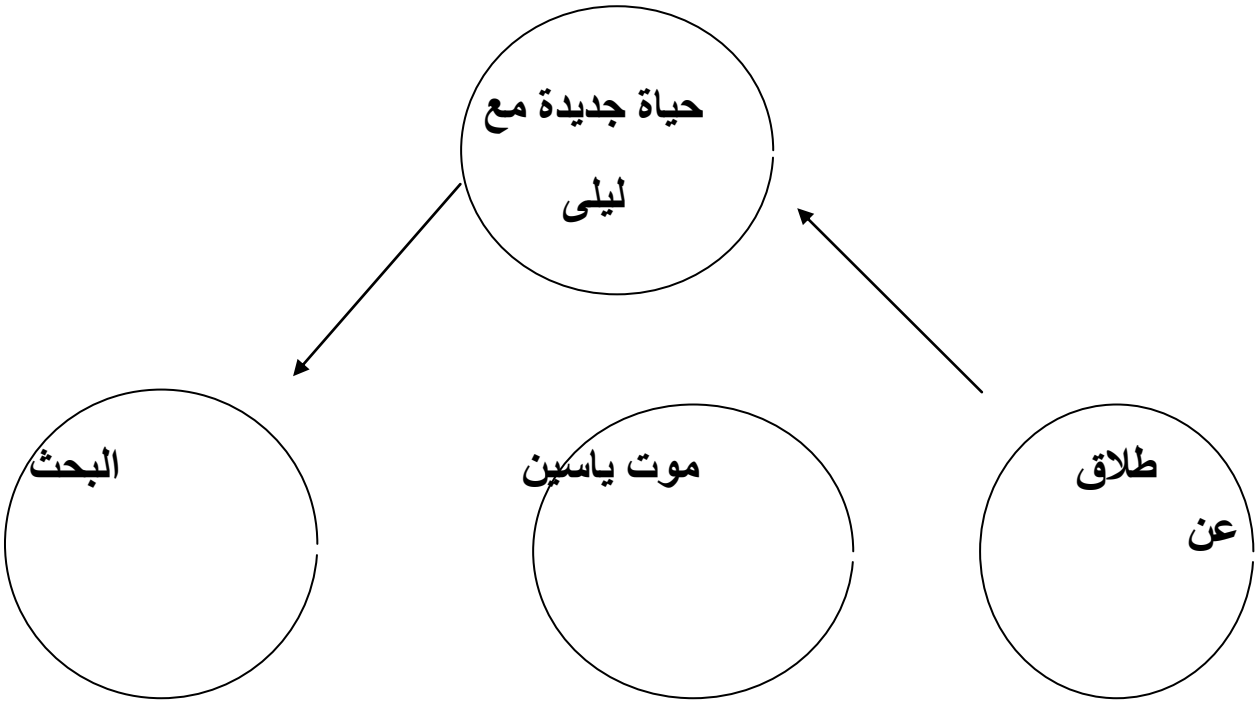
الســـــــــــــارد

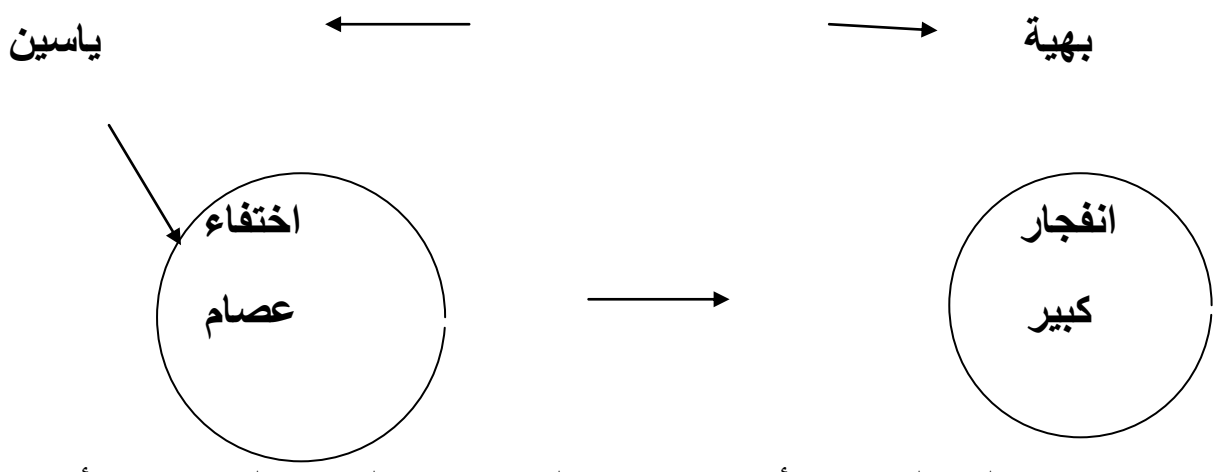
ومن مفارقات الرواية أو أحداث الرواية، أن سؤال الحيرة الذي ظلّ السارد يسأله حول مقتل ياسين، كان جوابه هو الموت نفسه كإجابة قدرية و كأن الانفجار يعني: هكذا مات ياسين.

و يمكننا القول أن جل الأحداث تميزت بالانفصال المرتبط ببعض،فاختفاء عصام ما كان ليصبح مهمًّا لولا أن ليلى كانت تحب عصام و تتعلق به، وأن يوسف كان مهتما بحياة إبراهيم وحياة يوسف ما كانت لتحدث لولا أنه طلق بهية، و طلاق بهية ما كان ليحدث لولا مقتل ياسين وحدوث تلك الهوة الكبيرة بينهما.

علاقة البنية السردية الكبرى بالبنى السردية الكبرى:

إذن يمكننا تصوير الأحداث كالآتي(يعتبر موت ياسين هو الحدث الرئيسي الاول) :





إن هذه المتوالية من الأحداث، إنما تخلق عناصر الرواية الجزئية و الأساسية فكل الأحداث دون استثناء صنعت مادة الحكي التي تصور المصائر الغامضة، و الرغبة في الإندماج مع المحيط،تفصل بين ما هو موجود و ما هو على وشك الانهيار.

1-2-)منطق الحكي و سير الأحداث:

تنتظم وحدات الحكاية في أي نص بواسطة رباط زمني منطقي ، بحسب **"تودوروف "T.todorov "يحكم جل الكتب التحليلية في الماضي نظام يمكن أن ننعته بالزمني المنطقي في الوقت نفسه ولنضف في الحال أن العلاقة المنطقية التي عادة ما نفكر فيها هي الإستتباع أو ما يقال عادة السببية "**[1] فهذا النظام الزمني يفيد في تحليل الأحداث و تتابعها و يمنحها سببا يفسّر تعاقبها يسمي **"فورستر " هذا النظام المنطقي الزمني الذي ينظم الأفعال الحكائية بمفهوم الحبكة فإذا كانت القصة سردا لأحداث متسلسلة زمنيا ، فإن الحبكة سرد لأحداث متسلسلة زمنيا مع التوكيد على العلاقة السببية التي تجمع بين الأحداث"**[2]

إذن توالي الأحداث ليس اعتباطيا إنما هو منظم و معلل.فجملة من قبيل **"عادت ليلى من سفر سريع الى مدريد، فذهبت لاستقبالها في مطار الدار**

[1] - أحمد العدواني، بداية النص الروائي.
[2] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 72.

البيضاء" [1]، رغم أن الساعة غير محددة بالضبط إلا أن الحدثين منظمين زمنيا، فلو أن ليلى لم تعد لما ذهب يوسف لاستقبالها،ولا نستطيع أن نقول:

"ذهبت لاستقبال ليلى فعادت من مدريد " حيث يبدو هناك خلل ما.

وحدث "**اختفاء عصام** " يستدعي حدث "**البحث عنه** " بلا شك.

وانطلاقا من كتابه"**منطق الحكي** " يفترض بريمون تصورا خاصا للمتتالية الحكائية البسيطة و المنطق الذي يحكمها : إنّ كل متتالية إلا وتمر بثلاث مراحل:

1- وضعية انطلاق تفتح مجالا لحدث ما.

2- انتقال إلى بداية الفعل بالنسبة للمجال الأول

3-نهاية الحدث، وعليه تكون المتتالية في حالة انغلاق إما بوضعية فشل أو نجاح[2]

إن **"بريمون "K. Bremond** يفسر مجال سير الأحداث العام، كما يفتح احتمالية نجاح المتتالية أو فشلها.

من جهته يعتبر **"بارت" R.barthes**غير مختلف عن **تودوروف وبريمون "أن التسلسل المنطقي بين الوظائف و الوحدات الحكائية هو الوحيد الذي يمكن أن يكون أداة حقيقية لمقاربة تركيب الحكي"** [3] **.**

إنّ الرواية تقوم أساسا على مجموعة من الوقائع التي يقوم بها أشخاص تربطهم علاقات تحفزهم. لإثراء الأحداث و ذلك اعتمادا على منطق معين.

أما الحبكة **فهي مجموعة الأحداث المرتبة المتعالقة يتوقف تواليها على الأسباب والنتائج و هي بهذا أعقد مفهوما من الحدث ذاته، إذ تعتمد على منطقية تتابع الأحداث بينما يركز الحدث على السرد و التتابع** [4] **.**

---

[1] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص 212.

[2] - kloud bremound . la logique du récit. seuil.paris.1973 . p.32.

[3] - ينظر: رولان بارت، التحليل البنيوي للقصص، ص 18.

[4] - ينظر: عبد القادر أبو شريفة، حسن لافي قزق، مدخل الى تحليل النص الادبي، ص 128.

بهذا يصبح: **الحدث = مجموعة وحدات سردية متوالية .**

الحبكــة = وحدات سردية متوالية + منطقية التتابع

ويقوم الترتيب الحكائي بهذه الطريقة على: **بداية + عقدة أو وسط + نهايـــــــــــــــة**.

للوهلة الأولى عند قراءتنا لرواية **القوس و الفراشة** نتلقى حدث حضور رسالة من شخص مجهول، ثم مجموعة من الأحداث الناجمة عن ذلك الحدث الأوّل أي مقتل ياسين، و لعلّ السؤال القائم هنا: أنّى هي البداية أو الافتتاحية؟

و التي تعرف على أنها " **عبارة عن عرض للمادة الأولية اللازمة لفهم خلفية الشخصيات** "[1]، مباشرة دخل السارد في سرد الأحداث، وابتداء بالحدث الرئيسي أيضا، ولعل هذه السمة من مميزات الرواية الجديدة التي تنزاح عن تراتبية سير الأحداث و تخرج في صياغتها الحكائية عن الأسلوب التقليدي ، ستبدو القصة الرئيسية بهذا الشكل:

العـقـــــــــــــدة ← **البدايـــــــــة**

النهايـــــــــــــة

↓ ↓ ↓

مقتل ياسين وصف الأشخاص الجري وراء الرجل

والانفصال التام و الأماكن و سرد مجموعة الغامض و الذي يؤدي

عن المحيط الخارجي من القصص لا علاقة لها في الأخير الى الإنفجار

رغم الوجـــــــــــــــــود بالقصة من الأساس أو و مـــــــــــوت البطـــــــــل

[1] - محمود غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية، دار الحيل، بيروت، ط 2 ،1993 ، ص 36 .

الفيزيـــــــــــــــــــــــــــائي لها علاقة مـــــــــــــن بعيد. بنفس الطريـــــــــــــــقة.

إن هذه الترسيمة البسيطة تمثل مسار السرد للحكاية الرئيسية، الحدث غير مرتب زمنيا من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، بحيث يرجع للوراء في عملية تشغيل للذاكرة يتعمدها السارد حتى يثير نوعا من المقارنة الخفية كأنّه يقول : " انظروا الى الحالة الآن كيف أصبحت بعد أن كانت حالة أخرى"، و لعل هذا ما يضفي للعمل الروائي فنيته المعاصرة بحيث لا يمكن تتبع نظام الزمن و الحكي في كل القصص التالية،ما يعرف بالمفارقات السردية، فعلى سبيل المثال:

قصة إبراهيم الخياطي تبدأ بـ **"اختيار الحياة مع أمه و هي امرأة تقليدية، خارقة الذكاء متعددة المعمارات..."** [1]هذه الافتتاحية تبدو مرتبة تماما حيث تسرد الأعمال بعدها بشكل عادي ثم تتطور تدريجيا حتى تصل ذروة التأزم أو كما يسميها النقاد **"العقدة"** و هي كما يعتبرها **"رنييه ويليك "** نوع من الصراع يقيمه الإنسان ضد الإنسان أو ضد نفسه أو ضد الطبيعة إنها **" نمط من الحبك المحكم** [2]"، تماما كما حدث لإبراهيم الخياطي " **مر إبراهيم في السنوات الاخيرة بثلاث هزات خطيرة، فقدانه لصديقه عبد الهادي فجأة دون سابق إنذار مشنوقا، ثم اعتداء أمام المحكمة...ثم ما لبث أن توفيت أمه ، هزّ إبراهيم زلزال عنيف بوفاة أمه..."** [3] إنّ ما عاناه إبراهيم يمكن أن نسميه قمة التأزم النفسي الذي يعادل تأزم قصته، ثم تتلاشى القصة تماما و تعود في فصل آخر بأحداث أخرى أكثر تأزما مثل اختفاء عصام ومن ثم النهاية أو الخاتمة وهي انفراج العقدة سواء بالسلب أو بالإيجاب وهي دخول إبراهيم السجن بتهمة قتل عصام، أو على الأقل السبب في اختفائه.

صحيح أنّ مقتل ياسين هو الحدث الجوهري و يكاد يكون هو النواة الحكائية المتنامية في الرواية، لكن السارد لم يكتف بسرد هذه القصة بل جعلها مشتتة مفككة كأنها زلزال تطايرت شظاياه في كل مكان، بحيث نجدها في كل فصول الرواية، قلنا رغم أنها الحدث الرئيسي الأول لكن القصة تجاورت إلى جانبها مجموعة

[1] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص 32.
[2] - رينيه وليك، أوستن وارين، نظرية الادب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1987، ص 227.
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص 35.

أخرى من القصص المتعددة : قصة اليسار المغربي، اختفاء عصام قضايا الفساد و الرشوة، محمد الفرسيوي حيث نجد :

1-قصة اليسار المغربي:

بداية ← نهاية ← تأزم

-مجموعة من رفاق النضال -حل المجموعة -آراء السياسة و مبادئ

السياسي يتناقشون نقاشات و إدخال بعضهم ذات شعارات رمزية

فارغة،بعضهم في السجون إلى السجن

2)-قصة الفساد و فضائح العقّار:

بداية ← نهاية ← عقدة

رشوة و فساد طاغي Ø مباني ضخمة و عمارات

خيالية و مدن سياحية

3)-قصة محمد الفرسيوي:

بداية ← نهاية ← وسط

إفلاس وخراب إنتحار زوجته،سوءالتصرف سفر الى ألمانيا، التعلق

وإصابة بالعمى في الثروة و تضييع المال بـ"ديوتيما"والزواج منها

جفاف و جرب أصاب شراء أراضي بأثمان بخسة

المدينة.

4)-قصة اختفاء عصام:

بداية	وسط	نهاية
-علاقة شاذة بين إبراهيم و صديقه -زواج إبراهيم بزوجة صديقه	-وفاة صديقه عبد الهادي -تمرد الولدين بسبب العلاقة الشاذة	-إختفاء عصام و نتمائه لحركة إرهابية.

إنّ كل هاته القصص تسير في مدار واحد هو واقع المغرب الإجتماعي و المعبر عنه بطريقة حكائية أراد السارد بعد انفصاله عن العالم و مقتل ياسين أن يصبح شخصا محايدا يسرد القصص بكل حيادية دون سلب أو إيجاب و كأنّه يضع فقط الكاميرا لتلتقط عدستها ما يجري.

أيضا هناك أحداث لا تخرج عن المنطق السببي للحبكة التي تفسر سبب حدوث الأشياء وتأزمها، مثلا عندما يقول يوسف : **" كنت أقضي اليوم كله خارج البيت، ومساء أعود مباشرة الى التلفزة الرقمية متحاشيا كل تماس مع زوجتي مخافة أن يكون سببا مباشرا أو غير مباشر في تحقيق مخططها الطائش "**[1]

فكلمة "**مخافة** " تعلل سبب هروبه من البيت.

إن منطق السببية هو بالأساس تعليل لبعض الأحداث، فإذ يقول ياسين:

"إن الشعب يحتاج الى الخبز و الماء، و ليس الى عاصمة جميلة فحسبت ذلك على الطالبان " [2] يعني أنّه لولا انتماء هذه الشعارات لحركة الطالبان، و التي يكررها أعضاء الحركة مرارا لما قال ياسين هذه الجملة فهذا سبب كلامه بهذه الطريقة.

[1] - محمد الأشعري، المصدر السابق، ص 118.
[2] - المصدر نفسه ، ص 78.

و بعض الأحداث لا تعلل مباشرة إنما بعد مرور أحداث أخرى من قبيل : حدث رغبة بهية في الحمل لم تعلله مطلقا بل اكتفت بالصمت، حتى صارحته بعد أسطر من الرواية :**"بدا لي أن أفضل طريقة أنتقم بها لنفسي من هذه المأساة هي أن أعيد الكرة مرة أخرى "**[1]

يبدو أنّ معظم الأحداث محددة المنطق، محددة الحوافز التي تدفع الشخصيات للقيام بالفعل أليس الحدث في الأخير فعلا ناتجا عن حافز لشخصية ما.فرغبة يوسف في ربط علاقة مع ليلى كان لحافز الحب و طلاقه لبهية كان فعلا حفزته رغبة بهية في الإنجاب و الحافز الأعمق هو ذلك السياج البارد الذي ربطه ببهية طوال تلك السنوات :**"جلسنا في حديقة فندق حسان، وتحدثنا لأول مرة منذ سنوات بمودة خالية من الشوائب "**[2].

إنّ هذا تنويع في آلية إيراد الخبر ، و صنع لمنطق الحكي، لكن ما يلاحظ هنا أيضا هو اعتماد تيار الوعي كبديل لبعض الأحداث الغير معللة " **نجد الكثير من التجارب الجديدة في الكتابة السردية لا تلتزم بالنظام المنطقي السببي. في هذا الاتجاه نشير الى ما يسمى برواية تيار الوعي التي ترفض الخضوع لمبدأ السببية حيث تتعاقب الأحداث بدون رابط سببي. و العلاقة الوحيدة الأساسية بين الأفعال هي تعاقبها الزمني، حيث ينقل السارد ما يجري في ذهن الشخصية "**[3] .

فكثير من الأحداث في الرواية يربطها الزمن و ليس فيها ما يفسر طبيعة حدوثها.من قبيل:

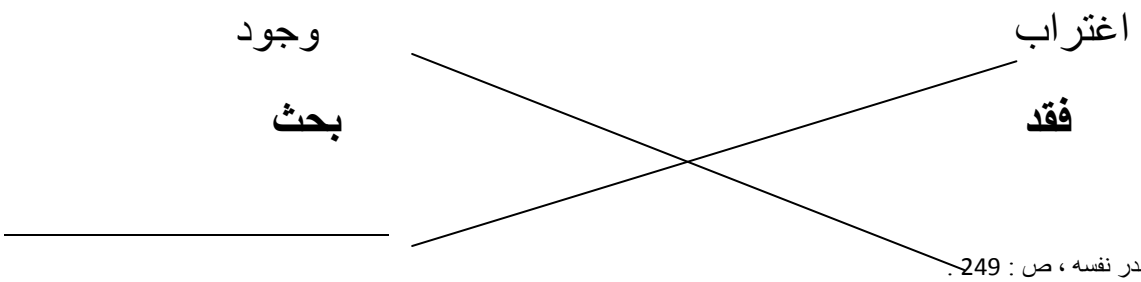
حدث اختفاء "**عصام** " الذي يظل غامضا طوال سير الأحداث حتى في نهاية الرواية يظهر بشكل مفاجئ ليفجر نفسه ، لكن غموض اختفائه لم يبرر مطلقا، بالعكس كان له عنصر مفعل للأحداث من حيث أثره في الشخصيات فليلى مثلا كانت تظن أنّ إبراهيم قتل عصام و دفنه في الحديقة، وبعد جملة من التخمينات تقول **"لأجل ذلك أتصور أنّ إبراهيم قتل عصام في المسبح و دفنه في الحديقة "**[4] و فاطمة هي الأخرى راحت تحقق مع الصحفي الإسباني "خواكين " في

[1] - المصدر نفسه ، ص 119.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 119.
[3] - محمد بوعزة، تحليل النص السردي ، ص : 76.
[4] - محمد الأشعري، المصدر السابق، ص : 249.

قضية الغربان و عبدة الشياطين علها تجد ما يفك لغز اختفاء عصام، وبينما ألقي إبراهيم في السجن كان يوسف يعيش حالة خوف فضيعة ذكرته باختفاء ياسين **"خالجني شعور باليأس من هذه الحياة التي لا ترضى بغير تدميرنا ، و بخوف كاسح من أن أبقى وحيدا "**[1] .

فالأحداث التي لا تعلل تبقى فعالة مشوقة، و لعل هذا اللا تعليل لمعظم الأحداث سببه هو اختفاء شخصية البطل الأسطوري الكلاسيكي وغيابها بما يفتح مجالا لبروز أفعال كل الشخصيات وتختفي بذلك الأحداث الكبرى فهي **"لا تفتقد للأحداث و لكنها لا تكف عن وضع نفسها محل شك و تدمير لنفسها لدرجة أنّ الجملة يمكن أن تحتوي على التأكيد و النفي "**[2] فيصبح هناك عجز تام اتجاه المحيط الخارجي، مثل حادثة مقتل ياسين، يقول يوسف عن ابنه **"لم يعد هنا "** وتارة أخرى يقول **"أنت لست جثة كما تعلم "**[3] إنّ هاته الحالة الضائعة التائهة التي يعيشها يوسف "السارد"ما هي إلا حالة اغتراب، ظاهرة منتشرة كثيرا لدى شعوبنا العربية، و هي حالة الفقد فقد الأب لِابنه، و اغتراب الزوج عن زوجته،واغتراب الإبن ياسين عن والديه حتى يفاجآ بمقتله واغتراب عن المحيط **"عندما يزج بي في الحديث أصاب بالاكتئاب أقول لنفسي هناك هوة كبيرة تفصلني عن الحقائق المحيطة بي "**[4]، فقد السيطرة على الأمور وفقد الشخص الذي يحتاجه وقت الحاجة... إنّها عوامل متداخلة من الفوضى و الضجيج النفسيين تجعل كلا يعيش بمفرده وهو وسط مجموعة.

هذا ما عبرت عنه رواية القوس و الفراشة ضمن أحداثها. ويمكن ضبط حركة الصراع النفسي الدائر بنموذج المربع السميائي عند غريماس كالآتي:



[1] - المصدر نفسه ، ص : 249.
[2] - آلان روب غرييه ، نحو رواية جديدة ، ص : 40.
[3] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص : 121.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 232.

لا وجود **ضياع** لا اغتراب

بهذا نكون قد رصدنا جل الحالات الممكنة التي ظهرت بها الأحداث و انتظمت، فهناك أحداث ممنطقة زمنيا، وهناك أحداث ممنطقة سببيا، وهناك أحداث غامضة التفسير تبقى فقط موجودة من خلال أثرها لدى الشخصيات.

1-3- الحكي بين المتخيل و الواقع:

يوصف خطاب الرواية بأنّه جنس من التخييل و التخييل في شكل من أشكاله نوع من المراوغة و قد عرف" **ليتري"Lutry** مسبقا الرواية بأنها **"قصة مظللة كتبت نثرا** [1]، وبما أنّ الرواية تصنع عالما خاصا بها، فهي تستعمل الخيال بشكل إجباري يمنحها بعد التميز حتى لو كان الحدث نفسه متكررا بين مجموعة من الروايات، فقد يجوز لكاتبين دخلا المعتقل السياسي نفسه أن يكتبا عن التجربة نفسها لكن تختلف الكتابتان لأنّ لكل منهما مرجعيته الخيالية التي ينطلق منها.

غير أنّ المسألة ليست بهذه البساطة فقضية التخييل شائكة نوعا ما، ذلك للاختلاف السائد فيها يقول "جون سارل " **John searl**:**"لا توجد خاصية تركيبية ، أو دلالية يمكن الاعتماد عليها لإثبات صفة التخييل في الأثر الادبي "**[2]، أي أنّه لا يمكننا القبض على عنصر الخيال في النص، في حين يعارضه **"كندال والتن Kendal Walton" أن التخييل إنّما هو موجود في ذهن المتلقي و يتعرف عليه حسب ثقافته**[3]

و يشارك **"والتن"Walten** الرأي أيضا **"جيرار جنيت "G .gennete** فيرى أنّ هناك-في النص الأدبي- علامات بارزة، نعثر عليها في ثنايا النص أو محيطه، يمكننا من خلالها التعرف على التخييل من بينها :

أ-وجود ملفوظ يحيل على ما هو غير حقيقي .

[1] - Charles haroche.les langages du roman. p.53
[2] - Ibid, p.382.
[3] - Lorenzo menoud, ,qu' est 'ce que la fiction, chemins philosophiques, collection dirigée par Roger Pouivet, Librairie philosophique J.Vrin,Paris,2005 , p.17.

ب_استخدام أسلوب الخطاب غير المباشر الحر .

ج-أسماء أسطورية، تاريخية...[1]

و الحقيقة أنّ مشكلة **"الواقع و المتخيل "** مسألة قديمة منذ عهد **أرسطو Aristot** الذي فرق بين المؤرخ و الراوي، فالأول يحكي ما وقع فعلا و الثاني يروي ما يمكن أن يقع[2] .

إذن كما يذهب سعيد بنكراد إلى أنّه **"لا داعي للحديث عن عالمين ، إذا كان العالم الأول (عالم التخييل) مجرد نسخة عن العالم الثاني (العالم الواقعي) يحاكيه و يعيد انتاج عناصره**[3] فاستعمال الخيال ما هو إلا تفعيل للذهن حتى يماثل عالم الواقع، و قد نجد في نص واحد الخيال و الواقع على نفس الدرجة من الحضور.

ومن جهة أخرى، يجب ألا ينظر الى خطاب التخييل على أنه كل خطاب له مرجعية واقعية [4] فهناك العديد من القصص التي تستمد من الخيال حتى تسمى قصص خيالية و هي في نفس الوقت تنسج خيالها انطلاقا من أشياء واقعية.

و كثيرة هي الروايات التي تحمل تواريخ موثقة على أساس انها واقعية ولكن ليست من الواقع في شيء و هذا ما يعرف بالتمويه التوثيقي، اما في رواية القوس و الفراشة فتوجد علامات نصية نستبين من خلالها الى أي نوع من الخطابات تنتمي أحداث الرواية ؟ هل الى خطاب التخيل أم خطاب الواقع ؟

بداية من العنوان **"القوس و الفراشة "** يشعر القارئ لأول وهلة أنّ هذه الرواية رومانسية جدا و خيالية ، و حتى إن كان القوس موجودا في الواقع و الفراشة كذلك إلا أنّ القوس يحيل مباشرة الى قوس قزح حيث يمتزج دفء الشمس مع نعومة المطر. و الفراشة إنما تحيل إلى جو ربيعي مليء بالأزهار تتخلله الفراشات من كل صوب.

---

[1] - void :Gerard Genette. Fiction et diction. p.163 .

[2] - ينظر: ليندا هيتشون، رواية الرواية التاريخية،ترجمة:شكري مجاهد،مجلة النقد الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،العدد2،1993، ص 97 .

[3] - سعيد بنكراد ،النص السردي- نحو سيميائيات للأيديولوجيا-،دار الآمان،الرباط،المغرب،الطبعة الأولى،1996 ،ص29.

[4] - Lornezo menoud. Qu est-ce que la fiction ? p :33.

غير أنّ الموجود في الرواية بخلاف ذلك، "فالقوس الملون " ما هو إلا قوس فولاذي **"....تماما حيث تخيل ياسين قبل مقتله في افغانستان قوسا من الفولاذ ليمر النهر تحته "**[1] هو قوس عكس ما تخيلناه من ألوان إنّه من فولاذ.

ثم **"الفراشة "**، صدمة أكبر للقاريء إذ كلّ ما يعرف عن الفراشة هو رقتها وصغر حجمها إلا أنّ فراشة أحمد مجد ضخمة جدا، إنها عمارة على شكل فراشة **" هندسة خارجية بهيئة فراشة محلقة ما لبث المراكشيون أن أطلقوا بسببها على العمارة اسم بوفر طوطو"**[2]

أيضا كلمة **"الطالبان " :" ماذا تفعل هنا أيها الطالبان "** يقصد ياسين، فالطالبان حركة متطرفة موجودة فعلا في الواقع ، لكن هل فعلا ينتمي اليها ياسين ؟ وهل هي من تتسبب في مقتله ؟ و الجواب أنّ هذا كان يصبح صحيحا لو أنّ ياسين كان فعلا موجودا.

أما الأماكن **:" مراكش"، "مكناس"، "بومندرة"، "ويليلي"** فهي حقيقية بما لا يدع مجالا للشك، لكن وجودها من قبيل التمويه لا أكثر إذ يعتبر حميد الحمداني أنّ " **الأمكنة و تواترها في الرواية يخلقان فضاء شبيها بالفضاء الواقعي، و هما لذلك يعملان على ادماج الحكي في نطاق المحتمل**[3] فهي موجودة فعلا مثلا عند حديث ياسين و يوسف عن **"الرباط "** يقول : **" أنا أجدها مدينة ساحرة، غامضة وحالمة، وبها نهر، لا أحب المدن التي بلا أنهار، كأنّها مدن لا تبكي "**[4] فطبيعة المكان **"الرباط "** في الواقع، ليست كما ينظر إليها السارد، بحيث لا يمكن أن يختار صورة فوتوغرافية للرباط و يضعها على الكتاب، إنّما هو ينقل ما رأته عينه لكن ما بقي في خياله من تلك النظرة فقط .

"ألا ترين أنّ فلسطين نفسها لم تعد تحرك فيّ شعرة واحدة لا هي، ولا سقوط بغداد ولا حزب الله..."[5] قال هاته الجملة يوسف في حديثه المقتضب مع **"بهية "** و هي تعاتبه على عدم الاهتمام بأرضها، و كأن فلسطين التي وردت

[1] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص : 114.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 291.
[3] - حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 65.
[4] - محمد الأشعري، المصدر السايق ، ص : 80 .
[5] - المصدر نفسه ، ص : 96.

بقيمتها العلية في الواقع تأخذ نفس قيمتها في الرواية فالذي لا تأخذه النخوة على أرض فلسطين، و بغداد لا يمكن أن تأخذه النخوة على بلد أو أرض أخرى. بما يفسر أنّ ذلك المكان الموجود في الواقع لم يأخذ منه الكاتب إلا صورته ليعيد رسمها في الرواية، فقط ليحرك نوعا من غريزة حفظ الأرض، ولا يهم من الأماكن غير الاحداث الواردة فيها فحين يقول السارد:

"تلك التداعيات التي تلت انفجارات 16 ماي 2003 بالدار البيضاء " [1]،فهذا حدث حقيقي مئة بالمائة لكن تعمد الكاتب توظيفه لإضفاء صبغة واقعية على روايته

" العدوان الصهيوني "[2]

" الحرب على العراق "[3]

" كيف يمكن أن يكون ذبح الاطفال من الوريد الى الوريد في قرية جزائرية تعبيرا ؟ كيف استطعنا أن نلد هذه الكائنات ؟ . "[4]

كل هذه الأحداث الحقيقية جاءت توظيفا و خدمة لمصطلح "**الإرهاب** " كقضية يعالجها الكاتب، فهذه القضية معاصرة حدثت و مازالت تحدث ولابد من التوثيق بالتواريخ لأنه لا يوجد شيء أشد واقعية كالإرهاب . مثلها مثل قضية سرقة العمران في المغرب، وتورط عصام في قضية "عبدة الشياطين" صحيح أنه لا يوجد عصام ولا قضية في الواقع لكن ما حدث في الرواية يحدث بشكل متواصل عندنا و إن استعار الكاتب أسماء شخصيات حقيقية أو أماكن و أحداث جرت فعلا فإنما هو من باب الإيهام بالتوثيق حتى يحس القارئ أنّه دخل الرواية أو أنّ أشخاص الرواية خرجوا إليه ، وعليه فهذه الرواية واقعية بما تعالجه حالمة بما ترمي إليه ، إنّها رواية تتأرجح أحداثها بين الحلم و الواقع.

1-4- إيقاع زمن السرد:

[1] - المصدر نفسه ، ص : 140.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 140.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 140.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 140.

يبدو أن إشكالية قياس زمن الحكاية ليست بالأمر الهين حيث تتداخل الأزمنة (زمن النص،زمن الحكاية،زمن القصة،زمن القراءة) يقول جيرار جنيت:"**إن وقائع الترتيب، أو التواتر يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص : فالقول إن الحادثة (أ) تأتي بعد حادثة (ب)،أو إن حدث (جـ) يروى فيه مرتين، قول بقضيتين معناهما واضح،ويمكن مقارنتهما مقارنة واضحة ...وبالمقابل مقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عمليةأكثر صعوبة، وذلك أن قياس مدة الحكاية رهين بمعرف المدة التي يقتضيها عبور نص قراءة، غير أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف القراءات الفردية**" [1]

ونظرا لصعوبة قياس الزمن بهذه الطريقة يقترح **"جنيت" Gennete** تصورا لدراسة مختلف العلاقات الزمنية يقارن بين زمن القصة المقيس بالثواني و الأيام و طول النص المقيس بالصفحات[2]، أي دراسة مختلف الإيقاعات المنظمة للزمن القصصي و التي تعكس بالضرورة تصوّر كل كاتب و الإستراتيجية التي تبني عمله الفني.

هذا بالإضافة إلى جعل فترة زمنية تتمدد و أخرى تتقلص في حركة تنظيمية لتلك الإيقاعات تعرف بتفعيل السرد أو بتبطيئه.

1-4-1) تسريع السرد: تتجلى هذه التقنية في:

سنقوم أولا بقياس زمن الحكي :

طبعا لم يذكر السارد تحديد الفترة التي ابتدأ منها السرد أو التي انتهى عندها لكن نستطيع اكتشاف عمر الأحداث من خلال بعض المؤشرات الزمنية:

يذكر السارد في بداية المقطع الأول:

[1] - ينظر: جيرارد جنيت ، خطاب الحكاية ، ص 101.
[2] - ينظر : المرجع نفسه ، ص12.

" في هذه الفترة من حياتي وقد بلغت الخمسين"[1] ،ويقول متحدثا عن ابنه ياسين **"وقد لقيه فعلا... ولما يبلغ العشرين من عمره"**[2] يعني بطريقة بديهية جدا أنّ ابنه ولد وهو في بداية الثلاثينيات .

ويذكر: **" إن البيت الذي أسكن عنفه السِّري منذ ربع قرن"** [3] يعني أن زواجه قد كان تقريبا في الخامس و العشرين من عمره.

" و الحال أنني عشت إلى حد الآن حياة هادئة باستثناء علاقتي المعقدة مع والدي ورحيل والدتي ... وسنوات السجن التي قضيتها بالقنيطرة "[4]

"السجن الذي إلتهم ثلاث سنوات من حياتي"[5]

كما ذكر أنه بعد السجن مباشرة طلب الزواج من بهية وأن فترة السجن كانت في سنوات السبعينات.

فإذا افترضنا أنه تزوج بهية في منتصف السبعينات وعمر زواجهما هو خمس وعشرون سنة فنحن الآن في سنة **2000**. ولا يمكن أن يتجاوز هذه الفترة بدليل أنه ينبذ بشدة مخافات الإرهاب في الجزائر والتي كانت في العشرية السوداء.

فإذا كان عمر السارد هو **50** سنة فقد ولد في سنة **1950**م.

بعد هذا التحديد لدينا:

1-4-1- أ-)الملخص:

كل هذه التواريخ السابقة ليست من عمر السرد في شيء، بل يذكرها السارد فقط عن طريق تقنية الإسترجاع كتذكر للأحداث الماضية فحسب .

أما زمن السرد يبدأ في سنة **2000**م، و السارد في عمر الخمسين. وتظل مدة السرد مجهولة إلى غاية نهاية الرواية لكن المؤكد أنها دامت سنوات دون تحديد.

---

[1] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص : 10.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 14.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 10.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 17.
[5] - المصدر نفسه ، ص : 17 .

فبعد موت ياسين يعني بداية السرد يقول: **"ظلّ يلازمني لسنوات طويلة ويشاركني في عروض تفاصيل الحياة اليومية"**[1]

وأوّل ما نلحظه هو التوزيع الغير متكافئ للسنوات على طول المساحة النصية حيث نجد:

اليوم الأول: موت ياسين، **12**صفحة،(**216** سطرا)

حياته من الجامعة إلى المعتقل إلى الزواج إلى موت ياسين:**61**سطرا

حياة الفرسيوي : فصل كامل.

حياة والد زوجته: **5** صفحات.

حياة إبراهيم الخياطي **107** سطرا.

تعرُّف السارد بليلى البطلة يوم واحد : **18** صفحة (**306** سطرا)

انفجار الملهى : ساعة فقط وزعت على صفحتين (**36** سطرا)

نهاية البطل"يوسف": ثلاثة أيام وزّعت على فصل كامل .

يرجع هذا اللاتكافؤ إلى مدى أهمية الحدث بالنسبة للسارد فيتفصل في الحدث المؤثر في حياته ويتيح لزمنه مساحة نصية أطول، و يوجز الحدث الغير مفصلي و من بين الأحداث الملخصة أو الموجزة :

"لقد لزم أن حارب الفرسيوي لمدة خمس سنوات أخرى ليقنع المسؤولين بالترخيص له ببيع المشروبات الروحية بالفندق "[2] فالسنوات الخمس مرت بسرعة و بإيجاز لكون مسار المحاربة عند الفرسيوي لم يكن مهما في الرواية.

" بدأ النحس بسنوات الجفاف ثم جاءت سنوات الجرب " [3]

وفي حديثه عن حياة إبراهيم الخياطي: **" عند خروجه من السجن قضى زهاء ثلاث سنوات تائها ككل السجناء"** [1]

[1] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص : 285.
[2] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص : 60.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 61.

حيث لم يعر السارد للسنوات الثلاث قيمة بحيث يتفصل في مشاعر إبراهيم بل مرت مرور الكرام وهذا لأن أحداثا من هذا النوع لا تسترعي انتباه السارد،و يتيح المجمل **sommaire** لعملية السرد الضغط على المدة الزمنية الواقعة خارج حدود الحكاية الأصلية، فيصبح تكثيف الزمن ضرورة للقارئ تضيء له ماضي الشخصيات دون الإغراق في تفاصيلها.

كما أن أهمية الشخصية بالنسبة ليوسف تلعب دورا في تفصيل أو إيجاز مدتها فليلة مثلا مع ليلى قد لا تستغرق ساعات يخصص لها خمس صفحات عدة ويبرز ذلك بـــــ **" أن المشكلة في نهاية المطاف هي كيف تضع عقارب هده العلاقة في الزمن المناسب "** [2] .

بينما الفترة الممتدة بين حمل بهية ووضع طفلتها و التي من المفترض أن تكون تسعة أشهر لم تأخذ من حيز الرواية سوى صفحة و نصف . إن وظيفة الخلاصة أو المجمل في الرواية هو ربط المشاهد المبعثرة ببعضها و محاولة الإلمام بالماضي كطريقة استرجاعية يستعملها السارد ليربط الماضي بالحاضر .

1-4-1 - ب-)الحذف:

" هذا الأسلوب السردي هو نوع من الإيجاز السريع لزمن السرد" [3] حيث يضاعف عمل الخلاصة و يلغي بذلك مسافات زمنية طويلة مثال ذلك في الرواية :**" رجعت نائما أحلم بليلى تقف مرتعشة أمام باب المصعد و ترجوني أن أفتح عيني و أن أبعث رسالة عندما أصل "وصلت "** [4]

فحذفت الجملة المفترضة"عندما وصلت " ولأن زمنها ملغى و غير مهم فتلك المدة ألغيت .

[1] - المصدر نفسه ، ص : 125.
[2] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص : 156.
[3] - نورالدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، ج2، دار هومه ، الجزائر ، د ط ، دت ، ص173.
[4] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص : 88.

" اقشعر بدني و رأيت ثانية كل الجحيم الذي سأعبره من مصحة الولادة حتى مجاهل قندهار"[1] حيث لجأ إلى تقنية الحذف غير المعلن؛ لم يحك يوسف ولا بهية عن حياة ياسين قبل موته مطلقا، بل كل الأحداث تنطلق من وفاته وتصل حتى قبل ميلاده لكنها تتجاهل وجوده تماما. كأن تعمد السارد لذلك ضروري كي يشعر القارئ بجهله بشخصية ياسين تماما كما جهلها هو و هو يعيش معه .

كما حذفت افتراضيا حياة ليلى الخاصة رغم أنها من الشخصيات الرئيسية و تمثل للسارد الكثير فلم يحك مطلقا عن طليقها الأول ولا عن ابنتها ولا عن زواجها، مع أنه تفصل كثيرا في أسرار أصدقاءه، و ربما هذا يعود لكون البطلة تخلق كما هي عليه رمزا ليوسف لا يحق لغيره التفصل فيه وإنما يعني من ليلى هو وجودها معه فقط،وهنا يصبح دور الحذف جماليا لكونه يجعل المتلقي في حيرة مستمرة، وفي حالة انتظار دائمة وهذا ما يخلق أفق التوقع المستمر،سيحاول تخيل حياة ليلى ،وعدم ورودها في الرواية تماما سيجعل القاريء يتبنى العالم الذي تخيله.

و معرفة إبراهيم الخياطي بالمصيدة التي وقع فيها يوسف لم تذكر تفاصيلها تماما ، ولا من له علاقة بها ، كأن هذا الإضمار كان ضروريا إذ يقول يوسف لنفسه في آخر الرواية: **" تذكرت إبراهيم الخياطي، ماذا يعرف عن كل هذا ؟ هل كانت لديه رسالة من ياسين حول مواعيد مراكش وقلت في نفسي هذه هي الحلقة المفقودة، هناك شيء لم يصلني ، هناك شيء أخطأ طريقه نحوي ، و هناك خيط رابط بين كل هذه الأحداث المتباعدة لم أتبينه حتى الآن "**[2]

رغم أن الحذف يلعب دورا في إسقاط الفترات الميتة، ويلغي الأحداث الثانوية، لكنه يتجاوز أحيانا الأحداث الرئيسية ليخلق بؤرة تساؤل للقارئ تصبح حركة تشويق سردية كما حدث مع إبراهيم الخياطي.

1-4-2-)تبطيء السرد:

1-4-2 -أ)-المشهد:

[1] - المصدر نفسه ، ص : 117.
[2] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص : 331.

يقول جنيت " **إن المشهد "حواري" في أغلب الأحيان وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية و القصة تحقيقا عرفيا** "[1] بمعنى أن الحوار يحقق التواصل الشكلي المتعارف عليه و يُفعّل درامية الرواية.

لتمثيل هذه المشاهد التي يتساوى فيها الزمنان نقتطع المشاهد الآتية من الرواية : في حديث يوسف مع بهية :

"رفعت بصري نحوها وبالكاد أخرجت صوتي:

- ماذا؟

- تحاليل طلبها الطبيب ليعرف مدى خصوبتي.

- وماهي النتيجة ؟

- تصور ، ما تزال خصوبتي كاملة غير منقوصة.

قلت و قد هدأت بعدما تبين لي أن الأمر لا يتعلق بسرطان في نهاية مراحله:

-وماذا بعد

-من الممكن أن نضع طفلا جديدا ..."

-....لن يحدث ذلك أبدا ..."[2]

كان الحوار آنيا يعكس لوعة بهية لإنجاب طفل وحسرة يوسف على ابنه الأول و عدم رغبته بطفل آخر بصفة قاطعة ولو أن يوسف روى ما حدث بينهما على سبيل الإسترجاع لكان أنانيا في تصوير نظرته فقط و عدم إعطاء بهية فرصة التعبير وإلا افتقد المشهد لدراميته .

و الملاحظ في الرواية أن السارد يوظف الحوار بصورة متقطعة إذ لا يأخذ مساحة نصية واسعة كما هو معتاد في الروايات فيعتمد عليه كثيرا في بسط أفكاره، إنما يسرده فيما بعد كحوار ماض مثلا " **قال لي أحمد مجد إن فضيحة**

[1] - جيرارد جنيت ، خطاب الحكاية ، ص : 108.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 64.

عقارية ستنفجر قريبا .... قلت لأحمد مجد لا يمكن إلا أن تكون سعيدا بذلك ... لكنه ردّ هادئا إنه لا يتنافس مع أحد ... فلم أجد بدا من أن أجيبه ضاحكا ..." [1]

يحاول السارد تطويق الحوار بإدماج وجهة نظره داخله دون أن يمنح فرصة للطرف الآخر للتعبير ويبقى دور الحوار هنا فقط هو تعطيل السرد.

كما نجد نوعا آخرا من أنواع الحوار وهو المونولوج أي الحوار الداخلي بين الشخصية وذاتها لكنه داخل رواية القوس و الفراشة يأخذ شكلا آخر ففي ظاهره حوار مع شخص آخر و هو "ياسين" لكن شخص ياسين ميت وبالتالي يتهيأ ليوسف أنه يحاوره خياليا، و في الواقع هو يحاور فقط ذاته: يقول ياسين في حواره مع والده:

" -يبدو أنك تحتل صدارة الصحف هذه الأيام

-ليس بشكل لامع على كل الأحوال

-أنت متواضع لكن مقالك عن مافيا العقار حرك شيئا ضخما في البلد

-أتمنى أن لا يحرك العصي و السلاسل من جديد

-من الممكن أن يحرك ما هو أخطر

-هل تحذرني

-لست مؤهلا... هناك شيء رهيب يحضر في مراكش

-مثل ماذا ؟

-تفجير مروع..." [2]

كل هذا هو حوار خيالي لكنه يتحول فيما بعد إلى حقيقة فيصبح هذا الحوار عبارة عن حدس قوي يمتلكه السارد ليشوّق القاريء أو ليضعِّف تقنية الاستباق .

[1] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص : 290.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 145، 146.

تسمح هذه التقنية بالغوص في أعماق الشخصية في لحظات زمنية معينة ينفصل فيها السارد عن الزمن الخارجي.

1-4-2-ب)-الوصف وحركية السرد:

"هل يمكن للكاتب الروائي أن يسرد فلا يصف ،أو يصف فلا يسرد"[1] طبعا من المستحيل أن نقوم بقراءة مقاطع سردية متواصلة دون أن نجد وقفات وصفية ،ذلك أن الوصف ضرورة حتمية لكل نص روائي لأن السارد لابد أن يخلق متنفسا لتتابعية السرد ،هو شبه راحة للسارد وللقاريء معا.

من هنا تبرز لزومية الوصف للسرد ودوره كذلك ،لكن السؤال المطروح:هل بوجود الوصف تلغى عملية السرد تماما ؟ والجواب يفصّله الباحث عبد المالك مرتاض ضمن كتابه **"في نظرية الرواية"** في فصله الأخير ،ونستشهد نحن بما نراه مناسبا كإجابة مختصرة عن سؤالنا؛ **"الوصف يناقض السرد ،والسرد يتعارض حتما مع الوصف،الوصف يبطيء حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد،أكثر من لزوم السرد للوصف"**[2] إذن يمكننا اعتبار الوصف ملازما ضروريا للسرد وموجودا بقوة ضمنه ،ولا يمكننا اعتبار العكس إلا في حالات نادرة جدا ،مثل:

سافرت إلى بلد جميل جدا

فالوصف المتعلق بجمال البلد ،يحمل سردا لواقعة السفر ،وكلما أغرقنا في تفاصيل الوصف ذكرنا عدة وقائع.

غير أن الأمر ليس بجدلية بين السرد والوصف يمكن التعمق فيها ،إنما ما يعنينا في هذا المبحث هو أن الوصف يعتبر تقنية مبطئة لعملية السرد ، تشبه ما يسمى ب"استراحة القراء"،إذ أن سرد أحداث متلاحقة الواحدة تلو الأخرى يتعب نوعا ما جهاز الاستقبال،فيعمد العديد من الكتاب إلى أخذ نفَس قد يشحن قدرات القاريء للتلقي من جديد.

---

[1] - عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد " ، ص :252 .

[2] - المرجع نفسه ، ص: 249 .

ورغم أنه أحيانا يطيل بعض الرواة مدة الوصف لدرجة مُملّة ،تخرج به عن فنّيه المطلوبة ،وتشوش عملية التشويق.فالوصف في حقيقته يجب أن يكون دقيقا ومختصرا في آن واحد ،ومشوّقا حتى يأخذ دوره التكميلي للسرد.

تبدأ عملية الوصف في الرواية بصور إبداعية نجد من أمثلة ذلك :

في وصف افتتاح عمارة الفراشة:

" سيذكر الناس لسنين طويلة كيف وقف مئات الشباب نفس الذي التقليدي الأحمر ونفس الطاقية المراكشية على جانبي العمارة، وكيف غزت آلاف الفراشات سماء مراكش تقودها خيوط غير مرئية ، وآلاف العصافير المكونة و أسراب الحمام و اليمام، وكيف نقلت مئات النوق البيض ضيوف الحفل من فنادقهم إلى قاعة الحفلات، وكيف نزل شلال من الماء الهادر من قمة العمارة حتى ساحتها الرخامية... الجوق الفيلارموني..."[1]

يصف السارد هنا المكان بصورة تفصيلية تحمل منظر كل الحضور في مقطع وصفي متكامل .

غير أن الوصف بمعناه الشامل لم يَرد كثيرا إلا فيما يتعلق بحياة محمد الفرسيوي لأن هذا الأخير كان مهووسا بالآثار و طبعا يكثر فيها الوصف والتفصيل :

" الآن ها نحن ننحدر مرة أخرى صوب الجسر الصغير على نهر فرطاسة، أرجو أن ترسلو بصركم لآخر مرة نحو سلسلة المرتفعات الخضراء في هذه الفترة من منتصف النهار ستكون بلون أخضر فاتح، تحت سماء زرقاء في غلالة بلورية . هل يتذكر أحدكم الزرقة البحرية لجبل التاسعة صباحا ؟! "[2]

حيث جعل السارد الوصف صورة ممزوجة الألوان متنوعة حسب الوقت في صورة لا تجعل المكان جامدا بل يمزجه مع الزمن و تحركه و تلونه .

ومن أمثلة تداخل السرد مع الوصف في الرواية:

[1] - محمد الأشعري، المصدر السابق ، ص :45 .
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 59.

"انحدرت نحو الطريق المحفوفة بالظّلال والصمت فتراءت لي الهضاب الزرقاء المتمددة كحيوانات كسولة.."[1] حيث يسرد سفره إلى الريف ويصف في نفس الوقت رحلة سفره،من قبيل أن الأفعال مرتبطة بالحركة والحركة مرتبطة بالسرد،ف**"حين نقرأ الدار بيضاء،وسقفها سبوري اللون،ونوافذها زرقاء ،لا نلمح أي أمارة للسرد،بل إننا نصادف الوصف وحده على حين أننا حين نقرأ:اقترب الرجل من المائدة وتناول سكينا..فإننا نجدنا أمام نص مفعم بالسرد لوجود فعلين اثنين من أفعال الحركة ،وثلاثة أسماء دالة على نحو ما على الوصف."**[2] إذ يخدم الوصف عملية السرد ويدعِّمها ،كما يُفعِّل السرد عملية الوصف ويخرج بها من حالة الركود التام والوصف الأصم.

و مع تواصل القراءة نتحسس قلة الأوصاف المتعلقة بالشخصيات ، فحين نلحظ شخصية ياسين و هي شخصية محورية لا نجد لها صفات بارزة بل تظل مجهولة الملامح تقريبا : **" ... لها عينا أحمد مجد ، واستدارة وجه ياسين ..."** [3] قال هذه الجملة يوسف حينما كان يصف ابنة بهية **" الغالية "** ، فلم نعرف من ملامح ياسين غير استدارة وجهه، لا لون عينيه ولا شعره ولا لباسه ولا هيئته فكان هذا التعتيم للشخصيات المحورية نوعا من الحرية التي تتركها الرواية الجديدة للقاريء فتصبح له اختيارية تخيل شكل الشخصيات .

نخلص في نهاية هذا الفصل إلى أنه تم ترويض الأحداث وفقا لمسار السرد من خلال تنظيم عرض القصص.

تتداخل الأحداث في علاقات متشابكة مع بعضها ،وكلها على علاقة بالحدث الرئيسي"فقدان ياسين" وتتوزع بما تخدم البناء الخطابي وليس بالضرورة أن تنتظم زمنيا أو وفق منطق سببي معين.

يصبح القاريء في الكثير من الأحيان مضطرا إلى إعادة ترتيب وتنظيم الوحدات وهذا ما يخلق له تشويقا جديدا.

---

[1] المصدر نفسه ، ص : 263 .
[2] - عبد المالك مرتاض ، نظرية الرواية ، ص 249/250 .
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص 309.

تساهم الأحداث في تسيير عملية السرد وعليه صار الحدث مكونا أساسيا من مكونات السرد.

معظم الحكايات ذات نهايات مفتوحة حيث تفتح مجالا للتوقع.

إن الحدود الرابطة بين الواقع والخيال حدود افتراضية فالرواية لا تكون نسخة عن الواقع تماما بل تعيد تشكيله من جديد **"لا ينقل النص الواقع الفعلي مباشرة،بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية"[1] .**

يبني الكاتب أحداثا في روايته ليست واقعية لكنها قد تحدث في الواقع، ولا يكتبها بلغة الواقع إنما بلغة الإبداع فتصبح الأحداث ضمن عالم الممكنات .

لنقل إن الوصف لم يأخذ مكانه من الرواية بل كان عبارة عن لمحات طفيفة فقط، حيث ركزت الرواية في عملية تبطيء السرد على حركة المونولوج الداخلي فكان مكثفا و ربما هذا يرجع إلى رغبة استفراغ الرؤى الفلسفية للسارد، بينما نجد عملية تسريع السرد تتواتر بين الإيجاز و الحذف بصورة متباينة كون السارد كان يلغي كل ما يراه غير ضروري للسرد، و أحيانا يلغي الضروري رغبة منه في تشغيل رؤيا القاريء و تحريك مخيلته .

يحطم الكاتب خطية الزمن و يخلخل منطقه القائم على مبدأ التتابع فتتلاشى الخطية ويصبح التلاعب بالزمن تقنية إبداعية يتمرسها المرسل ويتلمسها المتلقي.

[1] - ديفيد وورد ، الوجود والزمان والسرد ، تر:سعيد الغانمي، ص : 31 س.

2_ الفصل الثاني:بناء الشخصيات في الرواية:

2_1_ أنماط الشخصية في الرواية:

2_1_1_فئة الشخصيات المرجعية:

2_1_1_أ_ شخصيات ذات مرجعية تاريخية.

2_1_1_ب_شخصيات ذات مرجعية أسطورية.

2_1_1_ج_شخصيات ذات مرجعية فكرية.

2_1_2_الشخصية الواصلة.

2_1_3_الشخصية الاستذكارية.

2_2_ مستويات تجلي الشخصيات:

2_2_1_**مستوى العوامل**:

2_2_1_أ_ مسار البحث.

2_2_1_ب_ مسار الانتحار.

2_2_1_ج_ مسار الاعتراف.

2_2_2_ **مستوى الممثلين**:

2_2_2_1_ الشخصية الدال:

(أ)يوسف/ ب)ليلى/ ج)ياسين)

2_2_2_2_الشخصية المدلول:

أ_ الطابع الدلالي للفئة الأولى.

ب_ الطابع الدلالي للفئة الثانية.

2_**3**_ علاقة الشخصيات بالمكان:

2_3_1_ أماكن الألفة:

2_3_1_أ_)مدينة الرباط/يوسف.

2_3_1_ب)مدينة مراكش/يوسف.

2_3_1_ج_)مدينة ويليلي/الفرسيوي.

2_3_1_د)الشقة الجديدة/يوسف.

2_3_1_هـ)مدينة ويليلي/ديوتيما.

2_3_2_ أماكن العداء:

2_3_2_أ) البيت القديم/يوسف.

2_3_2_ب) مراكش/ليلى.

2_3_2_ج) ألمانيا/ الفرسيوي.

تعتبر الشخصية في الرواية هي القلب النابض داخلها ، تدور حوله الأحداث وتشتغل عليه تقنيات السرد ،ذلك أن الرواية منذ تشكُّلها كجنس قائم بذاته تعنى بمختلف قضايا المجتمع ،وباعتبار الشخص هو أساس هذا المجتمع ،فإن التركيز كان منصبا عليه من حيث هو القوة الواعية داخل النص السردي.وتكون بذلك دراسة الشخصية في أي عمل روائي ضرورة ملحة لمعرفة آلية بناءه .

نحاول في هذا الفصل دراسة الشخصية السردية في رواية **القوس والفراشة** من حيث أنماطها ومستويات تجليها ثم علاقتها بالمكان:

2-1- أنماط الشخصيات في الرواية :

2-1-1- فئة الشخصيات المرجعية:

سنسلم بدء بأن هناك نصان متداخلان: **"النص التخييلي ، ونص الثقافة /التاريخ . و أي قراءة ذات مردودية مثمرة لا تتحقق إلا بالربط بين هذين النصين ضمن حركة تأويلية لا تفسر الأول بالثاني كما لا تفسر الثاني بالأول، إنما تخلق نصا ثالثا يمزج بين الإثنين** [1]

فالشخصية المرجعية تقرأ ضمن هوية محددة، وهي تشكل تقاطعا بين النص وقارئه على مختلف المتتاليات السردية، حيث يعتبر فيليب هامون أن الشخصيات التاريخية مثل نابليون،و الأسطورية مثل فينوس تحيل على معنى ممتليء وثابت ومحدد ثقافيا، كما تحيل على برامج معينة يستوعبها القاريء وفقا لثقافته، لأنه مجرد إرتباط لتلك الشخصية بالملفوظ الجديد فإنها تصبح علامة مرجعية للنص الكبير للأيدولوجيا [2]

وفي محاولة منا لضبط الشخصيات المرجعية في نص رواية القوس والفراشة خلصنا إلى الدراسة التالية :

2-1-1- أ- شخصيات ذات مرجعية تاريخية وإسلامية :

[1] - ينظر : سعيد بنكراد ، شخصيات النص السردي ، البناء الثقافي - سلسلة دراسات وأبحاث - ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، مكناس ، ط1 ، 1994. ص108 .

[2] - ينظر فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية،ترجمة:سعيد بنكراد،دارالكلام،الرباط ، ص 24 .

إنّ الشخصية التاريخية تحيل دائما على واقع خارج نصي يقرره السياق الاجتماعي، و تحاول المساس ببنية النص للاقتراب من شخصياته من ذلك نجد شخصية **"النبي محمد صلى الله عليه و سلم"** حين يقول أحمد مجد: **" لا أحد يبيع ولا أحد يشتري و نبينا عليه السلام"**[1] ورغم أنّ الشخصية لم تذكر بالاسم لكننا تأكدنا أنّ النبي صلى الله عليه و سلم هو المقصود لأنّ أحمد مجد يقول في موضع آخر: **حتى لو كنت تشتريه لسيدنا محمد عليه السلام، لن أبيعه"**[2] هذه الإشارة إلى شخصية النبي صلى الله عليه و سلم في الجملتين إنّما تشير إلى عظمة الرسول لأنّه بذكره في الجملة الأولى يفصل في الكلام بالصلاة عليه و في الجملة الثانية ينفي نهائيا رغبته في بيع البيت بصورة قاطعة فتوظيف هذه الشخصية كان ضروريا جدا لأنّه بدونها لم يكن غريمه الذي يبحث عن البيت ليكفّ عن رغبته الجامحة في الاستحواذ عليه.

كما لدنيا شخصيتا المسيح عيسى و أمه مريم عليهما السلام.**" منذ كان المسيح في بطن أمه، حضر الملاك العملاق في هيأة متسول- حسب الرواية-و قال لمريم:إنّ الطفل يظهرفي عيني أمه بمجرد ما تحمل به"**[3]صحيح أنّ الشخصيتين ذكرتا كبطلين لرواية أخرى أشير إليها، لكنّها يحملان الدلالة الحقيقية للشخصين و يرتقيان بها إلى مستوى الدلالة المجازية التي وظفتها الرواية على لسان الكاتب **"سارماغو"** في روايته **" الإنجيل حسب المسيح"**، في طريقة أخرى غير مباشرة يشير الكاتب إلى أنّ الخيال ذهب بهذه الشخصية الغربية لا العربية إلى حد تلفيق قصة أخرى لسيدنا عيسى عليه السلام ينسجها الخيال فقط، إثباتا منه إلى التحريف الذي أصاب الانجيل بسبب هذا الخيال الأعمى، بحيث يمتد الخيال إلى ربط الفكرة بقصة سيدنا آدم عليه السلام:**"فجأة و نحن نقرأ هذا الكتاب نكتشف أنّ هناك احتمالا آخر للشيطان...قد تغير و أصبح قريبا من حكمة ودودة..."**[4]

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 144 .
[2] - المصدر نفسه ، ص :144 .
[3] - المصدر نفسه ، ص : 45 .
[4] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 45 .

فشخصيات المسيح و مريم وآدم عليهما السلام و الشيطان إنّما هي بوتقة فكرية نسجها الخيال مستمدا من التاريخ شخصياته بهدف تفعيلها فقط لمجرد الإيهام بواقعية الأحداث.

و في موضع آخر للاعتزاز بالشخصية المستمدة من التاريخ الإسلامي يقول الفرسيوي: **" هل تريد أن يكبر ولدك نصرانيا و أجداده كلهم إلى سيدنا إبراهيم يحملون القرآن في صدورهم."**[1] ففعل الإرادة الذي يعد حاجزا داخليا للفرسيوي يدفعه إلى اعتماد الشخصية الإسلامية **"إبراهيم"** عليه السلام. نسبا يعتز به و مرجعية أساسية تنفي أي اختلاط بأديان أخرى.

بالإضافة الى هذه الشخصيات الدينية التاريخية يستمد النص شخصيات أخرى لشهداء المغرب

" إنّها مقبرة الشهداء،أذكرك هناك يرقد علال بني عبد الله و علال الفاسي و عبد الرحيم بو عبيد و الحسين الخضار و عبد الفتاح سباطة والاف الناس البسطاءو الاكابر "[2] حيث يتخذ النص هذه الشخصيات كعلامات مرجعية لصورة البطل الشريف، في المقابل تشكل شخصيات **"الدليمي و البصري"**[3] الصورة المضادة للبطل الشريف كخونة و أنذال في البلاد، يدفنون في مقبرة واحدة لكن تبقى لكل صورة رمزية وفقا للعمل الذي قام به و يفصل يوسف في هذه النقطة بحدة :**"لا أسمح لك بهذا الخلط، الموتى لا يختلطون حتى لو دفنتهم في مقبرة واحدة"**[4]

و بنفس الطريقة يعتز بشخصيات أخرى عاشت في زمن آخر لكن يستمد منها تلك النخوة التي كانت تشتعل في نفوسهم دفاعا عن أراضيهم:**" في زمن ما كان سيدي بنعاشر، و سيدي العربي بن السايح و سيدي عبد الله بن حسون يدمجون ستون قبيلة في نبضة واحدة."**[5] في مقابل شخصيات ضعيفة تعيش الواقع لا تستطيع أن تدمج بين شخص و آخر بآلاف المحطات.

[1] - المصدر نفسه ، ص : 70.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 100.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 100 .
[4] - المصدر نفسه ، ص : 100 .
[5] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 101.

2-1-ب-شخصيات ذات مرجعية أسطورية:

ورد توظيف الشخصيات الأسطورية في الرواية بكم هائل كاد يخرج بالرواية إلى حد الخرافة ذلك أنّ جزء كبيرا من أحداث الرواية تمّ في المتاحف و المدن الأثرية، و التي بدورها ضمت مجموعة هائلة من الأساطير حول التحف و النقوش الموجودة هناك نذكر على سبيل المثال: **"في جزء آخر من هذه الفسيفساء تظهر ديان إلهة القنص و الأخت التوأم لأبلون محاطة بصورتين داخل حمام وسط الغابة...و في أسفل اللوحة يظهر القناص ألكيتون الذي تجرأ على النظر ديان عارية، فعاقبته الآلهة بالقاء قليل من الماء على وجهة قوله إلى أيل فتكت به الكلاب التي كان يصطاد بها."**[1] حيث يحاول**"الفرسيوي"** التعرف بكل الصور الموجودة و شرحها إثباتا منه أنّه هو أدرى و أولى بالمنطقة من أجداد زوجته **"ديوتيما"** كما يسترسل:

"في الأسطورة اشتهر أورفي بنزوله الى الجحيم من أجل إنقاذ حبيبته أورسييد و بغرفة الرائع استطاع أورفي أن سيجر الآلهة، فأجازت له استرجاع حبيبته الى الحياة شريطة أن لا ينظر اليها حتى يغادر حدود الجحيم... لكن أورفي نسي الشرط أو لم يستطيع أن يصبر عليه... ما إن التفتت أورفي حتى ذابت حبيبته...لم تسمح الآلهة بنزول آخر الى الجحيم مما دفعه الى الانسحاب بعيدا و قضاء كل وقته باكيا و عازفا"[2] .

فشخصية **"أورفي"** و خيبته و **"أبولون"** و**"أكيتون"** و**"ديان** "كلها و على رأسهم **"باخوس"**إله الخمر،شخصيات أسطورية قدستها الروايات وصنعت منها الأساطير الطويلة التي وظفت في الأدب لإضفاء صبغة الخيال و تم تفعيلها في الرواية كنوع من أنواع التسلية التي تضاف إلى مواقع السياحة والمدن الأثرية جلبا للسوّاح و تنشيطا لخيالهم، و حتى الفرسيوي الذي يروي هذه الحكايات يعترف بمبالغته فيها يقول: **"لو يعرف باخوس و أورفي و هرقل كم تحدثت عنهم وكم احتفيت بسيرتهم لجعلوني ملكا على خرافاتهم السخيفة**[3] يعتبر هذا التصوير الأسطوري دمجا للأدب مع الأدب فالأسطورة هي قصة بما تحويه من حبكة و

[1] - المصدر نفسه ، ص : 170.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 172.
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 179 .

عقدة و شخصيات و تبعث رسالة سرمدية تتمتع بقدسية و سلطة عظيمة على عقول الناس و نفوسهم[1]

2-1-1-ج-شخصيات ذات مرجعية فكرية:

" وهي شخصيات تحيل الى أفكار إيديولوجية أو فلسفية أو اجتماعية "[2] و نجد منها في الرواية: **"خوسي سراماغو"**الروائي البرتغالي إذ تقول **"ليلى": " إنّ ما يدهشني حقا هو هذه القدرة السحرية التي تملكها أنت و أمثالك على التعبير عما نعرفه كلنا في أدق تفاصيله، و لا نستطيع التعبير عنه فقط لأننا لا نملك الوسائل السحرية التي تملكونها"**[3] .

إنّ قدرة كاتب على حمل أفكار عجيبة و التعبير عنها للناس شيء يجعل من فكره مرجعية ثقافية أساسية.

كما استعان الكاتب بجملة **"سعدي يوسف": "الأمة تهلك دعنا نهلك معها"** كجملة تفصل في جدال حاد لمجموعة سياسية حول قضية الإرهاب، التي أخذت حيّزا من موضوع الرواية لابد أن تحمل في الأخير إيديولوجية تندمج مع غيرها من الأيديولوجيات، إظافة إلى حضور الرسام الشعبي الشهير الذي يرسم لوحة الفسيفساء الرومانية في الفندق الكبير **"عبد الوهاب الأندلسي"** و حتى إن لو يكن هو الذي رسمها حقا فإنّ حضوره كاسم لشخصية معروفة يوهم بواقعية الرواية، فالشخصيات في الرواية رغم ارتباطها بالواقع تبقى كائنات لغوية.

أما باقي الشخصيات ذات المرجعية الفكرية فقد ذكرت كمجموعات لا كأفراد تعبر عن فكر معين نذكر من ذلك مجموعة **اليسار المغربي** التي بدأت بأفكار نضالية و شكلت مبادئ مثالية سرعان ما انفكت و تهاوت مطالبها، حيث تقول: **"نستأهل هذه البهدلة، لأننا شطبنا على مطالبنا الثورية"**[4].

و مجموعة **"عبدة الشياطين"** ذات الفكر المتطرف، و هم أصدقاء **"عصام "** يتزعم هذه المجموعة شخص يدعى**"الفامبار"** كان ينظم سهرات في بيته يردد

---

[1] - ينظر :الأسطورة توثيق حضاري،جمعية التجديد الثقافية، قسم الدراسات والبحوث ،مملكة البحرين،الطبعة الاولى،2005 ،ص21،22 .

[2] - الصادق قسومة ، طرائق تحليل القصة ، دار المنوب ، تونس ، 1994.ص 103.

[3] - - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 40 .

[4] - - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 114.

فيها بعض ما تدعو اليه أغاني البلاك ميتال من سخرية من المسبح و تحريض عل الحرية الجنسية، واستحضار للموت و اللذة والعنف، ولكن ترديده لذلك لم يكن يتخذ صبغة وغرة الى تيار "عبدة الشياطين" **بل حفظ طابعا استعراضيا"**[1] .

2-1-2- الشخصية الواصلة :

"وهي علامات حضور المؤلف أو القارئ أو مندوبيهما في النص"[2] و لأنّ الإمساك بهذه الفئة ليس بالأمر الهين يقرّ بذلك فيليب هامون : **"قد تكون مسألة التعرف إليها صعبة أحيانا"**[3] إلا أننا استطعنا رصد بعض العلامات الدالة على حضور المؤلف و القارئ في النص من ذلك :

في حديثه المقتضب عن الارهاب يشمئز يوسف من الموضوع بطريقة رهيبة ثم يعلن في صيغة جماعية تدل على رأي الكاتب و الحضور و السارد معا **" كيف استطعنا أن نلد هذه الكائنات"** [4] فهذا تعبير صريح لم تكن فيه أية خصوصية لفرد ما إنّما ينم عن قناعة فكرية لدى الكاتب، وفي مقطع آخر يذكر الكاتب : **" لم أقترب من الفرسيوي و لم أفهمه و كوني اعتبرته دائما شخصية فاقعة الالوان بهلوانا قاسيا يجيد المشي على الكلمات و المشاعر محتفظا بتوازنه و باختلالاته المدروسة، ثم بدت لي هذه المفارقة في مسار كمسار الفرسيوي نعتبره مرتبكا منقطعا... بينما هو في غاية التماسك "** فكلمة **نعتبره** تغير ضمير المتكلم من **" أنا "** الى **" نحن "** حيث يذكر يوسف طوال الملفوظات السابقة أفعالا من قيل **" أقترب ، أفهمه اعتبرته ، بدت "** و حتى الملفوظات السردية اللاحقة يستعمل فيها الضمير أنا ما عدا كلمة **" نعتبره "** يقول فيها الضمير **" نحن "**و التي تعتبر إشارة صارخة الى إشراك دور القارئ و حضوره بقوة، كأنّه يقول : كل تلك الصفات السابقة التي تخيلتها أنت و أنا عن الفرسيوي مجرد مغالطة ، فهو في الواقع ليس هكذا .

2-1-3- الشخصية الاستذكارية:

[1] - المصدر نفسه ، ص : 267 .
[2] - فيليب هامون ، شعرية المسرود، وزارة الثقافة العربية،الهيئة العامة السورية للكتاب،دمشق،2010 ، ص 102 .
[3] - المرجع نفسه ، ص 102.
[4] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص 140 .

يقول فليب هامون "**إنّ مرجعية النسق الخاص للعمل وحدها كافية لتحديد هوية هذه الفئة من الشخصيات**"[1] بحيث تحضر هذه الشخصية، انطلاقا من موقعها داخل الحدث السردي، و ذلك من خلال اقامة " **شبكة من الإستدعاءات و التذكيرات**[2]، و في رواية القوس و الفراشة نحاول ضبط هذه الشخصيات من خلال العلامات الدالة عليها داخل الملفوظات السردية المكونة للرواية: حيث يمكن أن الشخصية الاستذكارية الأولى هي "**يوسف** " من خلال بدايته للحدث ثم ذكر مجموعة من الجمل التي تستحضر ما قبلية الحدث، حيث يبدأ الحدث بالمقطع السردي الآتي : " **عندما قرأت الرسالة بسطرها الوحيد، و خطها المرتبك ، اخترقتني قشعريرة باردة** " [3] من هنا نحن لا نعرف مضمون الرسالة و لا من أحضرها، إنّما عرفنا فقط الأثر الناجم، بعد صفحات مطولة نكشف ما وجد في الرسالة :" **في صباح يوم ما ، وجدت وأنا أتأهب للخروج رسالة سربت تحت الباب تقول الرسالة " أبشر أبا ياسين ، لقد أكرمك الله بشهادة ابنك** "[4] . لقد قام الراوي بتنظيم الخطاب حيث كان لابد أن يقرّ بمضمون الرسالة منذ أن وصلت هذه الرسالة إلى " **يوسف** " حتى دخل في دوامة من الذكريات المتعلقة بابنه و بحياته بصفة عامة :

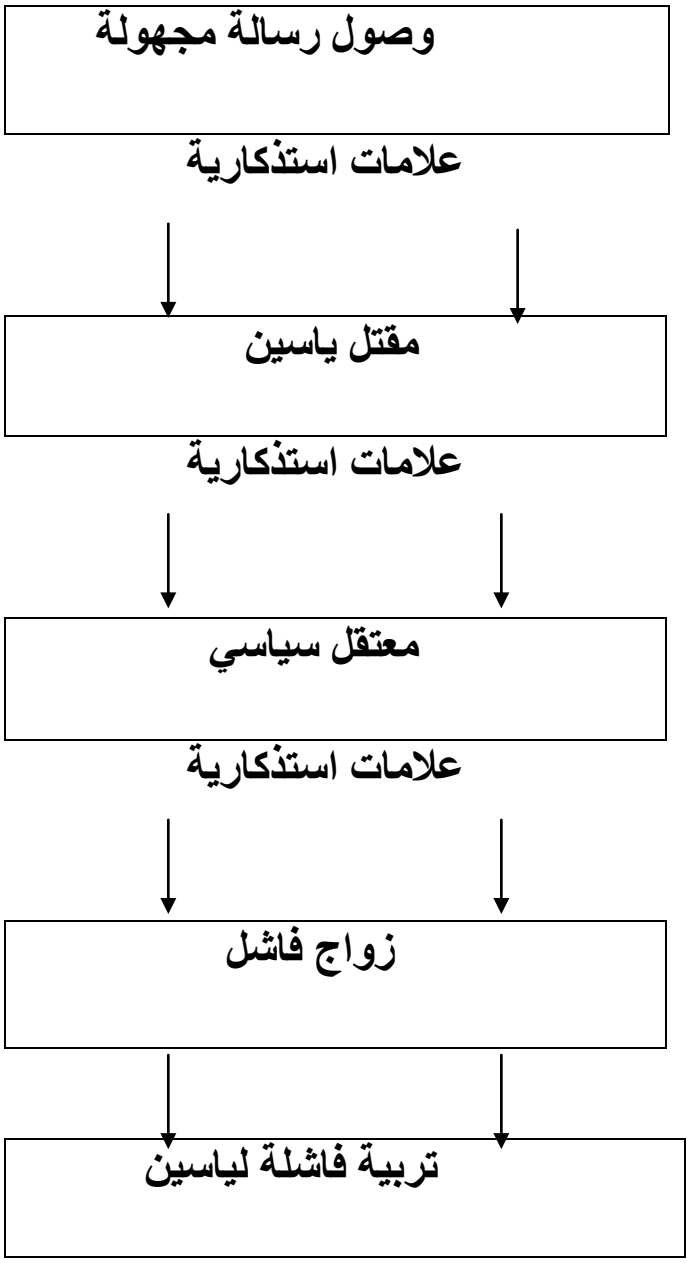
" انخرطت أولا في مجموعة يسارية .... ثم إلى السجن الذي التهم ثلاث سنوات من حياتي دون مقابل " ثم يستدعي طريقة زواجه من بهية " هل يمكنك أن تتزوجيني ؟ [5].

ثم اكتشفت غداة هذا الزواج أنني في توافق تام مع بهية [6].

" لن أحبّها أبدا " [7] .

سنكتشف من خلال هذه الاستدعاءات التي تحضر ذهن " **يوسف**" أنّه يقوم بعملية مسح للذاكرة في كلّ ما يتعلّق بحياته التي يكتشف أنّها مغلوطة في الأخير باحثا عن سبب وفاة إبنه .

[1] - فيليب هامون ، سيميلوجية الشخصيات الروائية ، ص 25.
[2] - المرجع نفسه ، ص 25 .
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 10 .
[4] - المصدر نفسه ، ص : 15.
[5] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 17.
[6] - المصدر نفسه ، ص : 17 .
[7] - المصدر نفسه ، ص 17.



العلامات الاستذكارية **:** ملفوظات سردية منفصلة متفاوتة الطول.

يستعمل أيضا يوسف العلامات الاستذكارية من خلال الشرح: فحين يفسر طبيعة علاقته بفاطمة يستعمل عدة ملفوظات سردية منفصلة كأنّها تذكير للقارئ

بطبيعة هذه العلاقة حيث يقول : **"عندما ظهرت فاطمة في حياتي، كان ذلك تتويجا لمعرفة قديمة ظلت على مسافة رغم المهنة التي تجمعنا** [1] **.**

في موضع آخر" **هكذا استقرت فاطمة في تفاصيل كثيرة من حياتي ، كأنها دخلتها منذ سنوات"**[2] .

ثم يذكر لاحقا **" ليس في وسعي أن أحدد طبيعة العلاقة التي تربطني بها إنني أعرف فقط أنها ضرورية ."**[3]

إن **"يوسف "** يتمتع بشخصية استذكارية مهيمنة، بدليل أننا نفقد بعضا من تلك التفاصيل عندما ينساها هو منذ بداية الأحداث يقول: **" لا أعرف كيف حصلت لي قناعة مفاجئة أن امرأة ما قد ضاعت مني ، بذلت جهودا مضنية لأتذكرها فلم أنجح في ذلك"** [4] و نفقد بعدها الاشارة إلى ذلك، و نظل نجهل هذه المرأة حتى يعترف هو بوجودها بعد توالي أحداث سردية قائلا **" ها أنا أتذكره الآن ... أتذكر الحكاية كلها في ارتباط لا أفهمه مع وقوفك مبتلة تحت شجرة الصفصاف العارية "** [5]ثم:**" داهمني الشك في أن تكون زليخة هي المرأة التي ضاعت مني، ولم أستطع تذكرها"** [6]**.**

"ربما يشبه زليخة كما لا أتذكرها الآن، هي التي لن أتذكرها أبدا"[7]

فزليخة قصتها مبهمة وغريبة ولا نتعرف عليها إلا تدريجيا من خلال ما يقدمه يوسف تباعا.

و الشخصية الاستذكارية الثانية هي **"محمد الفرسيوي"** :**" أنا محمد الفرسيوي ... عشت عشرين سنة في ألمانيا، واشتغلت بها ... بنيت فيها و هدمت "** ؛حيث ينتقل فعل السرد الى والد يوسف و يقوم هو بدوره بعملية

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 25 .
[2] - المصدر نفسه ، ص : 27.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 27 .
[4] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 10.
[5] - المصدر نفسه ص 50.
[6] - المصدر نفسه ، ص : 282.
[7] - المصدر نفسه ، ص : 283.

استذكارية لحياته مستخدما بذلك عدة ملفوظات منفصلة و متكررة **" وقعت بذلك في شرك السلالة الفرسيوية التي لم يفكها منه سوى تلك الطلقة الحاسمة "** [1]

و يستعيد الصورة في ما بعد **" حتى زوجتي ديوتيما انتحرت بطلقة بندقية في المرتفع المطل على هذا الموقع"** [2] إن هذا التكرار من شأنه أن يساعد القارئ على تذكر الأحداث وربطها ببعض دون الإستعانة بما هو خارج عن العمل الأدبي بحيث يعمل النص على تنظيم نفسه بنفسه.**" إذا كان كل ملفوظ يتصف بقوة ضمه الداخلية و بزيادته و اقتصاده، من ناحية، ومن ناحية أخرى، إذا كان الملفوظ "أدبيا" بوصفه ملفوظا مكتوبا و مؤجلا، فعليه أن يبين و أن يبني فوق ذلك أرموزة استخدامه و قراءته الخاصة، "ونحوه" الخاص ، ومن المحتمل أن يتصف هذا النحو بالتضخم التكراري بالنسبة الى المرجعي و الدلالي الأصلي: ضرورة تأمين التنظيم الخطابي، وانسجام المخططات السردية"** [3].

حيث أنّ هذا الترداد للملفوظات السردية التي تتعامل مع بعضها البعض داخل النص الروائي سواء بالشرح أو بالتكرار أو التذكار أو الاعتراف أو ما إلى ذلك، من شأنه أن يساعد على تفاعل الأحداث و تنظيمها فيما بينها من جهة،و تفاعل القارئ معها من جهة ثانية.

-2- مستويات تجلي الشخصيات :

2-2-1- مستوى العوامـــــــــل :

"يعرف العامل أو الوظيفة في اصطلاح "سوريو" الشخصية الأصلية و في اصطلاح "لوتمان" فئة من الممثلين من الشخصيات، محددة مجموعة من الوظائف الدائمة والمواصفات الأصلية و كذا يتوزعها على مجمل المسرود" [4]
و منه فإن هذا اللبس الموجود بين العامل و الممثل قائم على أساس أن كلا منهما يقوم بدور داخل العمل الحكائي . و يميز فيليب هامون بينهما قائلا **" و هكذا في جملة مثل :**

[1] - المصدر نفسه ، ص : 169.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 174.
[3] - فيليب هامون، شعرية المسرود ، ص 103.
[4] - ينظر ، فيليب هامون ، شخصيات النص ا لروائي ، ص 41.

بيير و بول يعطيان تفاحة لماري

لدينا ثلاثة فاعلين و 1 مرسل (بيير وبول) و شيء (التفاحة) و 1 مرسل إليه (ماري) في حين أن معطى النص ، التخلي النصي، يقترح علينا 4 ممثلين (بيير و بول و التفاحة وماري)[1].

إن التشكل العاملي" **لمقطع ما هو بنية ثابتة نسبيا، مادامت مستقلة عن شخصيات الممثلين (تفاحة و ماري) ، و عن الرقم الحقيقي للشخصيات المتجلية (بيير و بول) ، وعن التقلبات (ماري حصلت على التفاحة من عند بيير و بول) و عن التحولات (تفاحة أعطيت لماري من عند بيير و بول)"** [2] .

فالعامل إذن مفهوم إجرائي مجرد يمكن أن يوجد في شتى أنواع السرد إنه هو الذي " **ينجز فعلا أو يخضع له في استقلال عن كل تحديد آخر دلالي أو إيديولوجي** [3]

كما لا يشترط أن يكون إنسانا، فقد يكون حيوانا أو شيئا أو فكرة مجردة .

و نستطيع تحليل البنية العاملية في نص " **القوس و الفراشة** " من خلال استكشاف المسارات السردية الواضحة في الرواية، التي تخلق البرامج السردية:

2-2-1-أ مسار البحث :

لنكشف أولا ذات الحالة "يوسف" الذي كان بحالة انفصال تام عن ابنه ياسين، و هذه الذات ترغب في الاتصال بالموضوع "ياسين"و منه تمتلك الذات علاقة الرغبة في الموضوع و تتحول الى ذات الفعل ، و هذا التحول الحاصل من ذات الحالة إلى ذات الفعل يسميه غريماس البرنامج السردي، الذي ينطلق أساسا من عنصر التحريك أو التفعيل و هو **"فعل الانسان الممارس على الانسان والرامي من خلال فعله الى تنفيذ برنامج معطر** " [4] و بما أن الذات امتلكت المحرك فإنها تسعى إلى الانتقال إلى المرسل إليه، و بالتالي نحقق علاقة التواصل بين المرسل و

[1] - فيليب هامون ، شعرية المسرود ، ص 118.
[2] - فيليب هامون،المرجع السابق، ص 91.
[3] -محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط4 ، 2005 ، ص 152.
[4] - Greimas . courtes sémiotique dictionnaire raisonne , sémiotique , dictionnaire raisonné de la théorie du langage , Hachette, paris 1979 ,P 220 .

هو **"حب ياسين "** و المرسل إليه و هو **"حركة الطالبان"** و حيث كانت الرغبة هي وجود ياسين فإن الانتقال يسعى إلى تفعيل البرنامج السردي:

الذات يوسف u ياسين

رغبة الذات يوسف ∩ بالموضوع ياسين

و لأنه لابد من عامل مساعد تجسد في ممثلين: **"ليلى" "إبراهيم"** يسعى إلى من يساند **"يوسف"** حتى يتمكن من البحث عن **"قاتل ياسين"**، فإن المرض الذي يعاني منه **"يوسف"** يعيقه، أي؛ فقدان الإحساس بالأشياء و حالة الخوف الشديدة التي تحاصره على شكل نوبات حادة .

و منه تنشأ علاقة الصراع بين المساعد و المعارض، و لأن علاقة الصراع تُسفر عن تغلب المعارض حيث يصرح يوسف عن عجز العامل المساعد قائلا " **أتذكر فقط ذلك الشعور الذي لازمني بسبب ماحدث و لفترة طويلة بأن لا أحد يملك شيئا لأحد، و أن كل شخص في هذا العالم مهما كانت له من علاقات صلبة وحميمية فإنه لا يواجه مصيره إلا وحيدا و معزولا** " [1] بحيث يتضاعف هذا المسار بسرعة ثم يحبط بمجرد بدايته. لأن ذات الفعل عليها أن تمتلك قدرة الفعل لتحقيق البرنامج، و قدرة الفعل تتمثل في تجاوز حالة الخوف و الاكتئاب الشديدتين **"...داهمتني النوبة و أنا أغالب هذا الخوف... لا أعرف لماذا تنتهز النوبة بالذات حالة الخوف لتهجم علي** "[2] و في نهاية المسار يفشل البرنامج السردي ولا يتحقق " **كنت أريد أن أوجع الى نقطة البدء... من الذي رتب هذه المواعيد المستحيلة ؟ لماذا وجدت نفسي أتبع رجلا لا علاقة لي به** " [3]، لكن البرنامج لا يتحقق بسبب تداخله مع برنامج سردي آخر، حيث تدخل ذات أخرى في تحقيق مسارها السردي إلى مسار البحث و يصبح ذلك العامل الذات في برنامج آخر هو عامل معيق للبرنامج السردي الأساس ويصبح عصام هو سبب مقتل يوسف و إعاقته عن اتصاله بموضوعه " **فرأيت في لمح البصر خلق اللحية الكثة والنظرة الحادة و جه عصام ، مرعوبا... قبل أن تأخذنا غيمة بيضاء باردة** " [4]

يوسف U الموضوع ياسين

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 14 .
[2] - المصدر نفسه، ص : 297.
[3]- المصدر نفسه ، ص : 329.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 332.

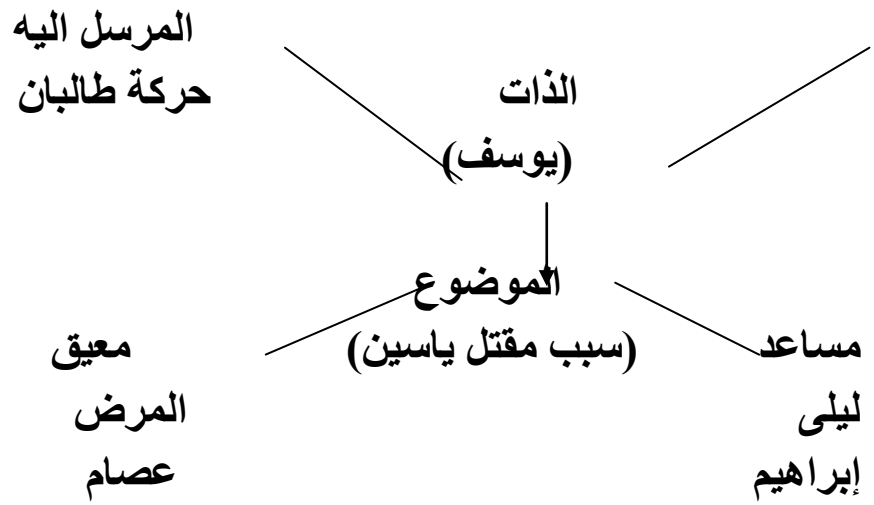
يوسف U الموضوع ياسين

و منه فإن :

الموضوع الممكن محقق **موضوع معين** **موضوع غير**

البحث عن قاتل ياسين ← مسار البحث ← عدم إيجاد سبب مقتله

و يمكن أن نمثل لهذا المسار **بالترسيمة العاملية** الآتية :



2-2-1-ب/ مسار الانتحار:

إن هذا المسار يعد ثانويا مقارنة بالمسار الأول لأنه لا يبدأ إلا في الفصول الأخيرة. حيث تحدث اضطرابات نفسية لعصام **"الذات"** و التي ترتبط برغبة غير صريحة في عملية تفجيرية؛ **"قال عصام ...إذا لم يكن هناك قتلى؟ "** [1] ؛ تبدو رغبته ضمنية في العثور عن قتلى أثناء حادث انفجار الملهى إذن :

الذات **"عصام"** و الموضوع **"القتل"**

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص :227.

و منه تبدو بصورة متقطعة مراحل الانتقال إلى محور التواصل

"المرض النفسي" **" الانتحار"**

المرسل ⟺ المرسل اليه

و تحقق هذه العلاقة بعد معرفة الفعل و القدرة على أدائه حيث يختفي عصام **"فتحت الجرائد لأجد صورة عصام في الصفحة الأولى للجريدة "** [1] إذ تخلق لديه هلوساته النفسية و كرهه الشديد لزوج والدته رغبة في الاختفاء، و يجد مساعدا متمكنا هو **"الجماعة المسلحة"** ولا يجد معيقا يمنعه من تحقيق هدفه بهذا الشكل:

اضطرابات نفسية **مبنى العمارة + يوسف**

كره شديد لإبراهيم

عصام

تفجير نفسه

و الحي

(عملية انتحارية)

الجماعة المسلحة **Ø**

و في عملية التحول السردي ينجح عصام في تحقيق برنامجه السردي **"كان ذلك قبل أن تأخذنا غيمة بيضاء في دويّها الهائل "**[2]

و تحقق علاقة الرغبة:

الذات**"عصام"** ∩ الموضوع **"الانتحار"**

وبنجاح عصام يتشكل هنا المعيق لبرنامج يوسف حيث **" إن هيمنة هذا البرنامج على ذاك لن يتحكم فيها سوى الاستثمار الدلالي المثمن سرديا "**[3] ومنه

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 240 .

[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 332 .

[3] - سعيد بنكراد ، السيميائات السردية ، ص 112.

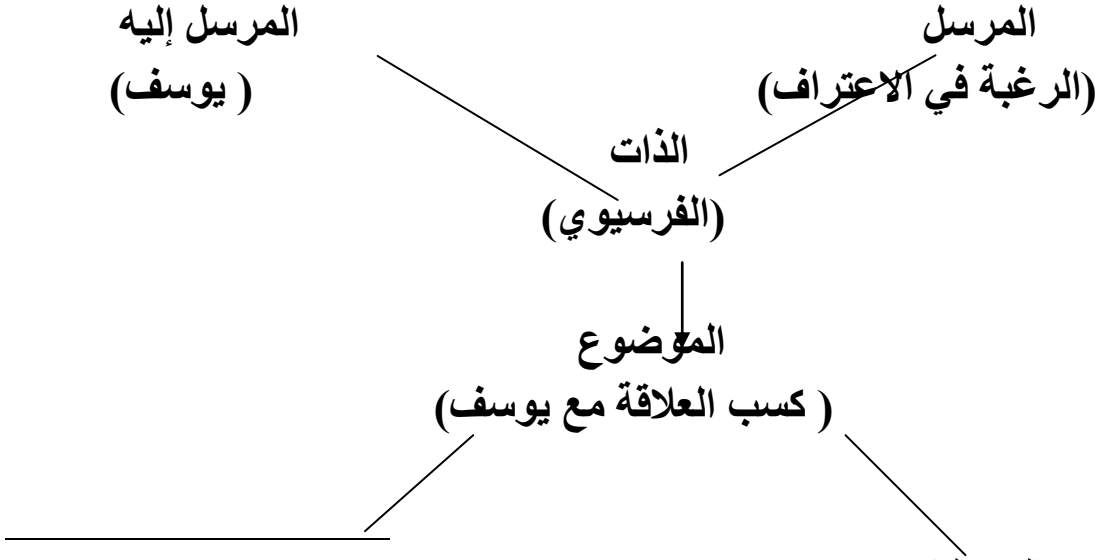
فإن تداخل المسارات التي تخلق البرامج السردية هو الذي يحدد تميز النص السردي ككل.

2-2-1- ج/ مسار الاعتراف :

ينطلق هذا المسار من منتصف فصول الرواية حيث تتحرك رغبة جامحة لدى **الفرسيوي** في الاعتراف لابنه **يوسف** بعدم مقتله لأمه، و كان دافع التحريك لتلك الرغبة هو كلام يوسف معه " **لأجل ذلك إذا قتلت أمي، قتلتها لتستعيد نقاء السلالة،أنت لست سوى قاتل غبي وعنصري.**"[1]

و منه يبدأ مسار الاعتراف حيث تتحول **ذات الحالة** إلى **ذات الفعل**.

ثم يحكي له كل علاقته بها من أول يوم ذهب إلى ألمانيا حتى رمت بنفسها من أعلى السفح ويساعده في ذلك العلاقة الطبيعية **"الأبوّة"** حيث لا يتأخر يوسف و صديقه إبراهيم المحامي عن مساعدة والده كلما احتاج لذلك و بالتالي تكون جلسات الاعتراف تدريجية، رغم أن المعيق و هو العلاقة الغامضة المتشنجة للأسرة حالت في البداية دون اقتناع يوسف، لكن بصدور **"كتاب المراثي"** يتضاعف المساعد و يتدعم و يكسب الصراع مع المعارض، فالتأكد من علامة التحف الألمانية وظهور الكتاب جعلا يوسف يقتنع بأن والده كان دائما صادقا " **قلت لها عن الكتاب الشعري فقالت إنني محظوظ جدا أن يكون لي أب بهذه الكثافة** "[2] و بالتالي فإن البرنامج الذي شكلته العوامل قد تحقق على الشكل التالي:



[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 159 .
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 221 .

المساعد	**المعارض**
علاقة الأبوة الطبيعية المتشنجة	**العلاقة الأسرية**

بالتالي نكون قد رصدنا المسارات السردية الرئيسية، نظرا لأهمية المسار السردي في اكتشاف البنى العاملية لنص ما فهو _أي المسار_ " **هو الأداة التي تعمل على تحديد كينونة الذوات الفاعلة داخل الحكاية من خلال المجموع التام و المتنوع للأدوار التي تلعبها داخل القصة** " [1]

و من خلال الترسيمات الثلاث نلاحظ أن العامل الواحد قد يستدعي ممثلين أو أكثر فالمساعد مثلا في المسار الأول هو شخصان اثنان "**إبراهيم**" و "**ليلى**"، و قد يكون العامل فكرة مجردة **كالرغبة في الاعتراف** في مسار **الاعتراف**، كما أن العامل الذات في المسارات الثلاث كان إنسانا.

2-2-2- مستوى الممثلين :

"يمكن أن نعرف الشخصية ، بوصفها تصورا سميائيا ، وفي مقاربة أولى بأنها نوع من المورفيم مضاعف التمفصل ، مورفيم هجري يظهره دال متقطع (عدد معين من الصفات) يحيل إلى مدلول منقطع (معنى) أو قيمة) الشخصية "[2]، إنها إذن مثل العلامة اللسانية لا يمكن التعرف عليها إلا بربط الدال مع مدلوله، ليشكل الدليل اللساني و هنا "**دليل الشخصية** " .

إن الاسم الدلالي يشكل صورة ، لا يمكن أن تفهم إلا من خلال تطور زمن القراءة حيث تشكل الصورة النهائية للشخصية إذ " **يتطلب الإجراء الخاص بخلق الممثل في مرحلة ثانية تحديد مجموعة من العناصر الفنية المحددة لخصائص كل خطاب : اختيار اسم العلم استنادا إلى المرجعية الكامنة وراء هذا الاختيار (دال الشخصية) ، تحديد شكل توزيع الوظائف و المواصفات على الممثلين (مدلول الشخصية)** " [3] و عليه تخلق الشخصيات داخل النص السردي خصائصها المميزة لهذا النص ، و عليه يمكننا دراسة نمط الدال و المدلول المشكلين للشخصية العلامة في رواية القوس والفراشة :

[1] - سعيد بنكراد ، السيميائيات السردية ، ص 114.
[2] - فيليب هامون ، شعرية المسرود ، ص104.
[3] - سعيد بنكراد ، المرجع السابق ، ص 134.

2-2-2-1/ الشخصية (الدال) :

يصنع الاسم باعتباره واجهة الشخصية الروائية أهم السمات المميزة لتلك الشخصية ، قد نستطيع في كثير من الأحيان رسم ملامح معينة لكائن ورقي قبل التعرف عليه، و أحيانا أيضا لا نستطيع **" فاسم العلم هو، تعريفا، كلمة مجردة من المعنى ، كلمة بيضاء"**[1] . بحيث لا يمكن أن يشير إلى أي شيء إلا بربطه بمدلوله، و إذا كانت الأسماء في الحقيقة عفوية فإنها في الرواية تحتاج من الكاتب إلى إعمال جهد فكري طويل حتى يختار اسما مناسبا يتلاءم مع شخصيته التي رسمها . **"إننا نعرف الهم الذي يصل إلى حد الهوس عند معظم الروائيين من أجل إختيار اسم شهرة شخصياتهم أو اسمها الأول ، و نعرف أحلام يقظة بروست حول اسم شهرة "غرمانت"** [2]

إن نص رواية القوس و الفراشة يتميز بتنوع المادة الصوتية المشكلة لأسماء الشخصيات وغناها وقولبتها في طابع جمالي:

أ- يوسف / الدال :

و هو الشخصية المحورية، لكون الأمورت تُنقل على لسانها و نراها من منظورها ، وتعدُّ قطبا أساسيا تلتف حوله معظم الأحداث، و لعل الجذر اللغوي للكلمة هو الاسم المذكور في القرآن **"يوسف"** وهو شخصية دينية ترجع إلى النبي يوسف عليه السلام الذي امتحنه الله امتحانا صعبا ليرميه إخواه في الجب ،وينتهي به المقام إلى أن يصبح عزيز مصر (ملكها)،كما كان معروفا بجماله الخلقي والخُلقي ، تعمد الأب تسميته بهذا الاسم ربطا للشخصية الدينية باعتبار الأب **"الفرسيوي"** هو مانح هذا الاسم فهو لا ينفك يقول **"إنني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندون "**[3] و **"يا أسفا على يوسف"** [4] فهذا ربط لازم بينهما . أما عن تقاطع الشخصين داخل الرواية فإن له مدلولاته لأن يوسف البطل ويوسف النبي يختلفان كثيرا سنكشف عن هذا الاختلاف في **"يوسف المدلول"**.

يعتبر تكرار الاسم داخل الرواية أمرا ضروري لأن التكرار في اسم علم **"عنصر جوهري للانسجام و لمقروئية النص"** (1) فمن غير المعقول أن يستعمل

[1]- فيليب هامون، شعرية المسرود ،ص 126 .
[2] - فيليب هامون، شعرية المسرود ، ص128.
[3] - المرجع نفسه،، ص 24 .
[4] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 157 .

الكاتب **"يوسف"** بعد لحظات **"علي"** بعد أسطر **"محمد"** لكن قد يستعمل الضمير **"أنا"** أو الكنية **"أبو ياسين"** تجنبا للتكرار المخل.

ب ـ ليلى/الدال : ظهر اسمها مفردا و هي الشخصية الثانية المرافقة للبطل، و بما أنها المعادل الموضوعي للحب عند يوسف فقد كان الاسم مناسبا لها لأن الشعراء المحللين لطالما تغنوا باسم **"ليلى"** في أشعارهم حتى ارتقى **"ليلى"** **"قيس"** إلى زمن الحب :

الليل يا ليلى يعاتبني ويقول لي سلم على ليلى
الحب لا تحلو نسائمه إلا إذا غنى الهوى ليلى

"فقلت في نفسي هذه امرأة حياتي عندما تستطيع امرأة أن تسقط مدينة من حياتك كورقة ميتة ، فمعنى ذلك أنها بنت في دواخلك مدنا بلا حساب "[1]إنها صورة المرأة التي تمثل الحب.

جـ ـياسين/ الدال :

ظهر مفردا لكنه منطقيا "ياسين الفرسيوي" باعتباره ابن يوسف، و هو في دلالته كاسم مرتبط بالاسم الديني المذكور في القرآن الكريم **"يس. و القرآن المبين"**[2] و رغم أن معظم الفقهاء أرجحوا أن **"ياسين"** هو اسم ثان للرسول صلى الله عليه و سلم. لكن المرجعية الفقهية ظلت مجهولة و كأن الكاتب يربط بهذه الصورة بين الاسم الديني و الاسم الروائي في كونهما يتمتعان بشخصيتين غامضتين فهو لم يختر الإسم جزافا إنما تعمدا لرسم شخصية تحمل بعدا غامضا في طياتها **"متى نبتت تلك البذرة تلك البذرة المسمومة؟ قبل أن يولد؟ أو بعد ذلك؟ أيام كان طفلا أو مراهقا، هل كان يلعب بيدين مخرجتين بالدماء و لم نكن نرى ذلك"** [3] فكأن جهل والديه بما كان في داخله يشبه جهلنا نحن بمضمون الاسم وعلاقته **"بالرسول صلى الله عليه وسلم"** .

أما بقية الأسماء فقد ظهرت بصورة ثنائية " **بهية مهدي، فاطمة بدري، إبراهيم،الخياطي محمد الفرسيوي، عبد الوهاب الأندلسي، حمادي بورو، هانس رودر** " و هذا ربما يستعمله الكثير من الكتاب لإضفاء صبغة الواقعية على أسماء شخصياتهم، أو لإيهام القارئ بالواقعية، أو لإضفاء بعد صوتي تمييزا للأسماء و

[1]- محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 203 .
[2] - سورة ياسين ، الآية: 01 .
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 17 .

الشخصيات فـ **" هذه البدائل المختلفة تدخل في السمة الواحدة أيمانا نصية أو الأيقونية ذات طول و تعقيد صوتي متغير"**[1]

وما يلحظ على أسماء الشخصيات أنها كانت جلها ذات طابع ديني (**محمد، يوسف، أحمد، إبراهيم، ياسين، عبد الوهاب، عبد الهادي.**) و هذا ربما يعكس شخصية الكاتب التي تدل على اعتزازه الإسلامي بدينه **"هل تريد أن ينشأ ابنك نصرانيا و آباؤه إل إبراهيم يحملون القرآن"**[2] ، و قلما تستعمل الألفاظ الشائعة في الواقع مع أن المجتمع مغربي و ليس مشرقيا و العادة أن المغاربة يميلون إلى أسماء مغايرة مثلا **"ميلود- قدور- حميدو- امحمد...."**لكن هذا نادرا في الرواية باستثناء اسم **"حمادي بورو"**. في المقابل هناك أسماء المؤنث **"فاطمة" "ليلى" "بهية"**بنفس الطابع العربي ما عدا اسم **"ديوتيما"** والدة يوسف و التي أخذ اسمها نقلا عن محبوبة الشاعر **"هولدرلين"** بدليل أن الكاتب ذكر اسم الشاعر و أشعاره في أكثر من موقع، و هي زوجة المصرفي الثري " **كونتارد"** و ظهرت في أشعار هولدرلين بالاسم اليوناني ديوتيما و عندما توفيت فقد الشاعر عقله حزنا عليها .

فتعمد استحضار إسم الشاعر و المحبوبة في الرواية دال دلاله قطعية أن إسم الوالدة مستمد من اسم **"ديوتيما"** حبيبته **"هولدرلين"** .

رغم السيميائية التي يحملها دال الاسم إلا أن مدلوله هو الأقوى في صنع الشخصية الروائية من خلال ملفوظات سردية يستجمعها القارئ ليمسك بنفسه بالمعنى الأخير للشخصية الذي لا يكتمل إلا باكتمال السطر الأخير من الرواية .

2-2-2-2-الشخصية المدلول :

" الشخصية وحدة دلالية بوصفها مورفيما منقطعا، و نفترض أن هذا المدلول يمكن بلوغه من التحليل و الوصف، إذا ما قبلنا فرضية الإنطلاق بأن شخصية الرواية تولد فقط من وحدات المعنى، و هي ليست مصنوعة إلا من جمل مقولة من الشخصية أو عنها" [3] إذ لا يمكن بأي شكل من الأشكال افتراض أن نتمكن من الحكم على الكائنات اللغوية إذ من خلال تتبع الملفوظات السردية وفق المسار الدلالي المحدد لها، أو كما نحدده نحن انطلاقا من تلك الملفوظات .

[1] - فيليب هامون ، شعرية المسرود، ص 125.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 70 .
[3] - فيليب هامون، شعرية المسرود، ص104.

وبما أن الصورة الدلالية للشخصية ليست معطى قبليا فنستطيع أن نقول – حسب فيليب هامون أنها **"بناء يتم تدريجيا خلال زمن القراءة و خلال زمن المغامرة التحليلية"**[1]

و بما أن الملفوظات السردية لا تصنع لنا حمولات دلالية كافية إلا من خلال عنصر التكرار و التحول، أي تكرار و تحول الوظائف و المواصفات، حيث يساعد هذان العنصران على تصنيف الشخصيات وفقا للكم المعلوماتي المتواتر لكل شخصية،و وفقا لنوعية تلك المعلومات.

وبناء عليه يمكن تقسيم الشخصيات في رواية **"القوس و الفراشة"** حسب نسق العلاقة الرابط بين الشخصيات من خلال الوظائف، المواصفات المحددة لكل شخصية، و بما أن المواصفة و الوظيفة مرتبطان فإنه **"سيكون بإمكاننا الإنتقال من الوظيفة كفعل متحقق إلى المواصفة كفعل محتمل ومن المواصفة إلى الوظيفة كانتقال من الإحتمال إلى التحقق:**

مستبد : مواصفة تقود إلى وظيفة "استبد"

استبد : وظيفة استبد تقود إلى مواصفة "مستبد".." [2]

و عليه يصبح لدينا انطلاقا من النص الرواية. جملة من المواصفات و الوظائف يمكن توزيعها عل الشكل الآتي:

أ/ الطابع الدلالي للفئة الأولى:

[1] - المرجع نفسه، ص 104.

[2] - سعيد بنكراد ، شخصيات النص السردي ، ص 76.

المحاور الدلالية	المواصفات // أفعال محتملة				الوظائف/ أفعال منجزة
	الفضاء الجغرافي	الوصف الفيزيولوجي	الوصف السيكولوجي	أيدولوجيا	
يـــــوسف	فرانكفورت / بومندرة / الرباط/مراكش	عينان زرقاوان أناقة غير صارخة	-فشل وضعف وانكسار بعد موت ابنه -حياد تام في العالم	اليسار المغربي –الحرية الاجتماعية	-كاتب وصحفي.
بهية	-مراكش	-مستديرة الوجه تحيل إلى البدانة – مسنة	-ثكلى حزينة على فقد إبنها –روتينية جدا هادئة الطباع- مسنة	-تتبع الحرية الاقتصادية	Ø
ياسين	باريس/مراكش	-مستدير الوجه-شاب	هادئ-بريء	استكمال أفكار والده الفاشلة – مبدأ الحياة ملك للجميع و ليست حكرا على الأغنياء	تفجير نفسه
عصام	الرباط	شاب	اضطرابات نفسية- كره كبير لزوج أمه وعشق أبيه	- من التدين الصارم إلى الانحلال المخل حتى تورطه في قضية عبدة الشياطين	عملية تفجير نفسه في عملية إستشهادية
ديوتيما	بومندرة/ألمانيا	-جميلة – مصبوغة الشفاه عارية الساقين	-رقيقة الطباع – إنسانية التعامل – محبة لآثار وليلي لدرجة الجنون	نقل تراث وليلي إلى ألمانيا.	تداوي المرض – مشاريع خيرية –

					إنتحار

يمثل الجدول الموضح للفئة الأولى مدلول كل شخصية من خلال التوصيفات و الوظائف المحددة لها، بحيث توصيف و فضاء جغرافي ينقسم إلى فيزيولوجي و نفسي و أيدولوجي يكمله عنصر الوظيفة ،حيث أن الانتقال من الاحتمال وارد من التوصيف إلى الوظيفة و عليه كانت المجموعة الأولى تنبني على عنصر التشابه إذ تمثل الفئة الأولى الشخصيات المستسلمة التي يدمرها الخوف والحزن فتستسلم و تنقهر، و تصبح عاجزة عن الفعل رغم معرفتها به، و لقد لاحظنا ذلك مع شخصية **"يوسف"** الذي يصبح لتعدد وسطه الجغرافي و انتقاله المتكرر أثر كبير على نفسيته فتغير الأمكنة يفرض تغير الأمزجة، و يصبح على الصعيد الفيزيولوجي فاقدا للإحساس و الأشياء جراء الصدمة التي لحقت به بحيث يخلق موت **ياسين** رغبة جامحة في الكشف عن سر ذلك الضياع و الانتقام له في قرارة نفسه، لكن العكس هو الذي يحدث فالعجز الذي تسببه الصدمة تجعله يضيع نفسه كذلك. ويتحول إلى شخصية ضعيفة منكسرة **"كنت ما أزال أمشي بدون وجهة عندما هاتفت فاطمة فتشبثت بصوتها بكل قواي"** [1] إنها شخصية دائما تسعى إلى مساند أو رفيق، مثلها مثل شخصية بهية التي تراقب الأمور بدون حراك و تسعى رغم ثبات الوسط الجغرافي و الطباع الهادئة إلى الحصول على شخصية كئيبة دائما تفشل في تحقيق المشاريع الصغيرة . و جاءت نصيحة **"ياسين"** لوالده مناسبة لشخصيتها **"أرجو أن لا تكون قاسيا مع بهية، إنها امرأة حزينة جدا"** [2] وانعكس ذلك على مستوى الوظائف حيث لم تحقق أي فعل .

ورغم أن **"ياسين"** لم يكن حاضرا كشخصية إلا أنه حضر من خلال المونولوج الذي يُفَعِّلُه يوسف فبدلا من المونولوج الذاتي هناك شخص يبادله الكلام باسم **"ياسين"** و عليه انبنت شخصية ياسين كمسار عكسي من خلال

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 121 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 136.

آرائه الموجَّهة لوالده . نستطيع أن نقول أن **"ياسين" و"ديوتيما "و" عصام** "رغم اختلاف الوصف الفيزيولوجي و الوسط الجغرافي المعيش، إلا أن الخاصية السيكولوجية كانت مشتركة هي الخوف و الانهزام الذي قاد إلى تحقيق وظيفة فعلية رغم سلبيتها إلا أنها ناجحة و هي الانتحار و العمليات التفجيرية، و رغم أن النجاح وارد إلا أن أساسه كان ضعفا وانكسارا و بالتالي فإن بنية الشخصيات في الفئة الأولى تميزت بالانهزامية و الضعف.

لدينا في المقابل الفئة التالية للشخصيات حيث **"أن مدلول الشخصية أو قيمتها لا يتشكل فقط من التكرار أو من التراكم و التحويل بل أيضا بالتقابل، بالعلاقة مع بقية شخصيات الملفوظ"** (1)، لا نستطيع أن نحدد قيمة شخصية إلا بمقارنتها و مقابلتها مع شخصية أخرى، و عليه يكون الطابع الدلالي لشخصيات الفئة الثانية ممثلا في الجدول التالي :

ب/ الطابع الدلالي للفئة الثانية:

المحاور الدلالية	المواصفات / أفعال محتملة			الوظائف/أفعال منجزة
	الفضاء الجغرافي	وصف فيزيولوجي	وصف بسيكولوجي	أيدولوجيا
أحمد مجد	ألمانيا /مراكش	مسن 50 عاما	-ثري جدا ناجح-مغامر- لا يخشى أحد – يسب أعداءه علنا	-من اليسار التقليدي إلى مسار الجديد - يستنزف مال الدولة لكونه ضى سنوات المعتقل السياسي جحافا بحقه	-محامي -مقاول عقارات

ليلى	الربا ط	-بيضاء البشرة – نحيفة- متوسطة العمر	-متفلسفة-محبة للحياة- طموحة	تتفانى لحبيبها – وتعيش الحب لأجل الحب	Ø
فاطمة	مدريد الربا ط	-وجه ذو ملامح أطلسية- عينان سوداوان	مغامرة- مستمتعة بحياتها-كثيرة الصداقات و العلاقات الغرامية	-حرية عيش المرأة دون قيد	- صحفية
الخياطي	Ø	Ø	-هادئ الحياة -يفعل ما يحلو له-يمارس الحب المثلي مع صديقه	-يؤمن بالحب المثلي- يشجع العلاقات الجنسية	محامي
الفرسيوي	بومندرة-ألمانيا- وليلي	جذاب- مسن	يعشق المغامرة السفر-لا يهتم إلا بمصالحه- قوي الشخصية- طموح-يعشق الآثار	تحرير بلاده من سيطرة ألمانيا عن طريق سرقة آثارهم ووضعها في المغرب	تاجر- مقاول-دليل سياحي

نلاحظ من خلال الجدول السابق أن طبيعة المكان فرضت نوعا من الصلابة لدى بعض الشخصيات، مثلا" **أحمد مجد"** بين ألمانيا و مراكش شُكِّلت لديه شخصية المغامرة خاصة بعد إعتقاله فلم يعد يبالي بشيء كذلك **"فاطمة"** يخلق لها جو السفر نوعا من المغامرة و المتعة اللامنتهية تحررها من كل خوف، و تجعلها شخصية منطلقة.

أما **"ليلى"** و" **الخياطي"** فهما رغم ظروفهما الطبيعية و رغم كم المشاكل التي يعيشانها لا يباليان إطلاقا و يملكان قدرة للتحكم في زمام الأمور، تقول ليلى**"أنا كنت أعرف دائما ما أريد"**[1] .

وليس عند **إبراهيم الخياطي** أي عائق أن يواجه مشاكله بكل هدوء **"فكرت بتلك الحياة الهادئة التي عبرها إبراهيم الخياطي بعيدا عن أجوائنا المتوترة.....لم ننتبه إلى الحريق الذي كان يضطرم في الدواخل "**[2]، و قد نجح كل منهما في الانتقال من المواصفة المحتملة إلى الوظيفة المحققة بفعل الإرادة فأصبح لدينا في هذه الفئة شخصيات قوية صلبة مغامرة.

أما **الفرسيوي** الذي عاش حياة معقدة إلا أن روح المغامرة لديه جعلته يحقق مجموع الوظائف وليس وظيفة لكونه يتمتع بشخصية تملك الفعل و القدرة على القيام به، **"أما أنا فقد أدخلت ألمانية مصبوغة الشفاه إلى حرم الزاوية، و شيدت فندقا بثلاثة نجوم...و بنيت إمبراطورية الخروب و فتحت معصرة عصرية بالكهرباء ...لم يغير هذا البلد سوى الإستعمار الفرنسي و هذا العبد الضعيف"**[3]إنه يحقق كفاءة تامة في إنجاز الأفعال، مثلما لاحظنا على مستوى العوامل أن الذات **"يوسف"** فشل برنامجها بسبب الخوف أما الذات **"الفرسيوي"** نجح برنامجها بسبب قوة الإرادة .

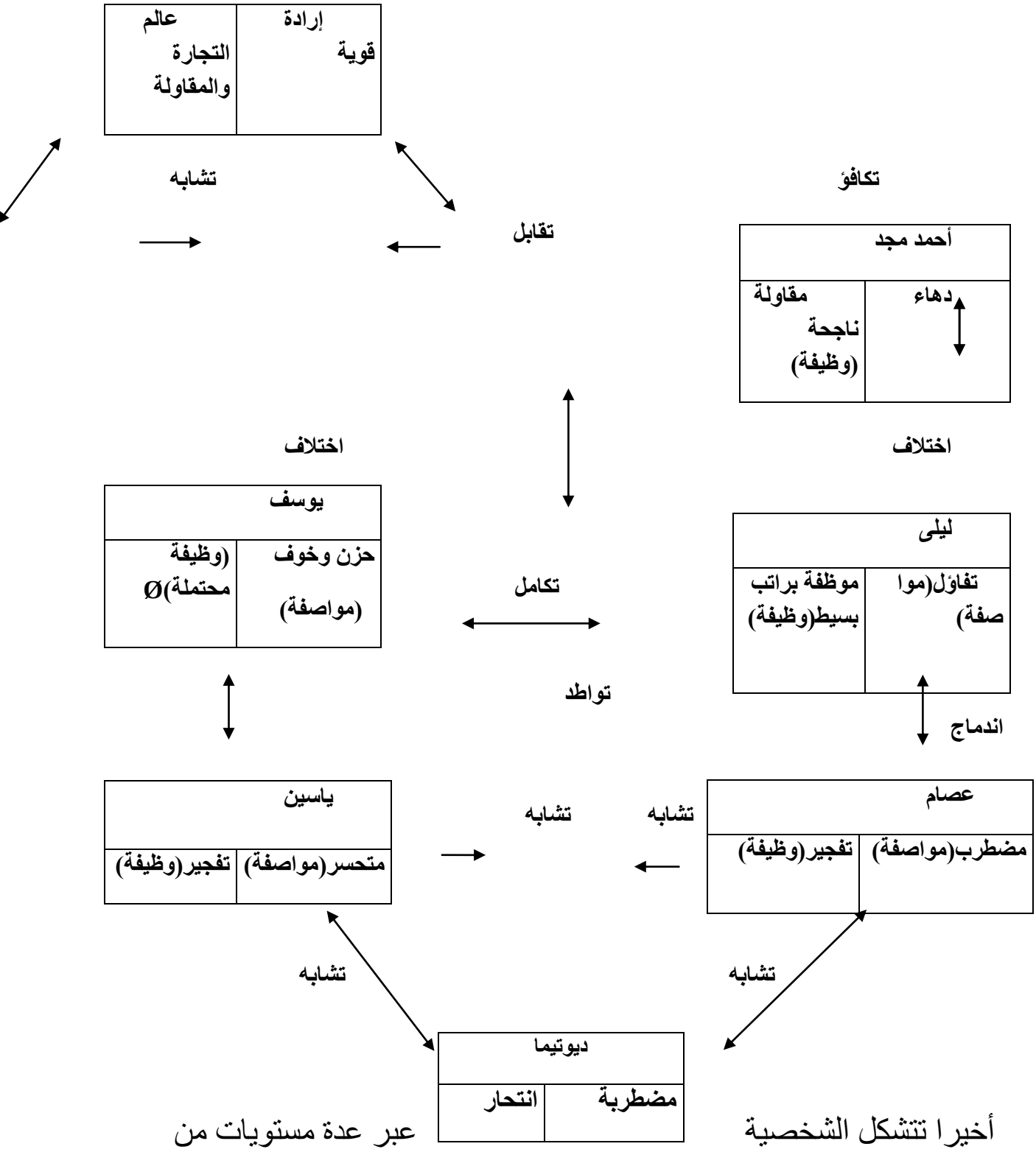
و هكذا أصبح الانتقال من **المستوى العاملي** إلى **مستوى الممثلين** ضبطا لعناصر التفعيل التي تحدد ملامح الشخصيات ، و كلما كان هناك انسجام بين المستويين كان انسجام النص تاما.

يمكن أن نمثل لبنية الممثلين بالمخطط المبسط التالي:

بهية	
هدوء(مواصفة)	**Ø(وظيفة)**

[1]- محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 301 .
[2] - المصدر نفسه ، ص 249.
[3] - المصدر نفسه ، ص 191.

الفرسيوي



أخيرا تتشكل الشخصية عبر عدة مستويات من **المستوى السردي إلى المستوى الخطابي**،وعبر هذا المسار تكتسب وحدات التجلي النصي (**الاسم/الوصف/الوظيفة**) ومن خلال توزع هاته الوحدات يكتشف القاريء أبعاد الشخصيات التي بدورها لا تعبر عن ذاتها بقدر ما تكون رمزا للنص وعلامة تخدمه.

2-3- علاقة الشخصيات بالمكان في الرواية:

"تستعمل الرواية الفضاء غالبا في بعدين : باعتباره علامة تحيل على وضعية الشخوص وأسلوب تفكيرها و توجهاتها ... وباعتباره عنصرا بنائيا يعمل على بناء قواعد سردية أو نحوها السردي" [1].وما يهمنا هنا هو البعد الأول أين يرتبط وعي الشخصية بصورة المكان الذي تعيش، بحيث يتحرك المكان بتحرك الشخصية فنراه من منظورها هي، إن الرواية تتعامل مع المكان كمعطى أولي لسيرورة الأحداث إنه **" عنصر مساهم في عملية إنتاج المعنى "** [2] بحيث يتيح المكان مجالا لارتباط المجال الطبيعي الفيزيائي بالرمزي المجرد .إذ **" إن العلاقة التي تربط الشخصية بالمكان إنما هي علاقة تفاعل مستمر ... ووصف المكان يعني وصف لمستقبل الشخصية**[3]

من خلال ما سبق يمكننا الكشف عن علاقة الشخصيات بالمكان في رواية**"القوس و الفراشة"** اعتمادا على أنطولوجية المكان ، حيث يقترح الفيلسوف **" غاستون باشلار"** بعدا آخرا للفضاء يتجاوز الأبعاد الهندسية و الجغرافية و يعتمد على الخيال للوصول إلى القيم الانسانية للمكان، من خلال ما يطبعه الانسان على المكان من مشاعر [4] و هذه المشاعر بدورها تنقسم إننا إلى علاقات حنين و ألفة أو علاقات نفور و عداء، **" إن أي فضاء قد يشتغل كفضاء عدواني كما قد يشتغل كعنصر مساعد ، تماما كما هو الشأن مع ما يسمى بالفضاء المفتوح و الفضاء المغلق "**[5] إن مفهومي العداء و الألفة هما قطبان متوازيان للكشف عن علاقة الشخصية بالمكان فإما أن تكون علاقة حميمية أو علاقة تنافرية وفقا لاشتغال الذاكرة .

وفق هذا التصور يمكننا الكشف عن بنية المكان من خلال علاقته بالشخصية كالآتي:

2-3-1-أماكن الألفة :

[1] - Maria del Garmen. Théorie général de la novel/ Editorial Crédos/Madrid p 207 .

[2] - سعيد بنكراد ،السيميائيات السردية ، ص 141.

[3] - Philippe hammond. introduction a l analyse du descriptif hachette université de paris.1981.P :131 .

[4] - ينظر ، غاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة:غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،الطبعة الأولى ،ص 31.

[5] - سعيد بنكراد ، سيميائيات السردية ، ص 141.

هي الأماكن التي ترتبط **" بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية "** [1] والتي نجد من نماذجها في الرواية :

أ)-مدينة الرباط/يوسف:

هي عاصمة المغرب ، جرت فيها معظم الأحداث، وتمثل بالنسبة ليوسف مركز لتحرك العديد من الأحداث، كما واعتبرها ملجأ للهروب من المشاكل باعتبار الرباط مدينة لها عالم مفتوح متنقل لا يفرض سلطة الإنعزال عند يوسف، كثيرا ما كان يختنق فيلجأ إلى التنفيس عن حاله، حيث يقول بعد صدمة موت ياسين : **" كنت أمر قرب حديقة التجارب ، فلاحظت أن جهاز إلتقاط الناس لم يتحرك لدي إطلاقا منذ ابتعدت عن ساحة بورغون..."** [2] طبعا تقع ساحة بورغون في الرباط .

ثم لم يكتف يوسف بهذا القدر من الترويح بل مازال يدور في أزقة الرباط " **شربت كل ما تمنحه مقاهي وحانات الرباط من مشروبات ساخنة و باردة ... و قضيت ساعات طويلة في " الباخرة " حانتي المفظلة ..." ، ربما الأماكن التي نلجأ إليها في أوقات الحزن هي الأماكن الحقيقية لأنها تنتثلنا من ثورة الغضب و الألم " أي شيء أجمل من الطريق ؟ إنها صورة و رمز لحياة نشطة متنوعة "** [3] ، إن المدينة عموما تصبح الفضاء الأكثر جاذبية لإفراغ الشحنات .

و تعمُّد الكاتب إدراج الشوارع بأسماءها الحقيقية ما هو إلا نقل لصورة الواقع في الرواية فحين يقول : **" مشيت في شارع النصر ، ثم اخترقت حديقة التجارب و توجهت عبر ساحة بورغون..."** [4] إنما هو موجّه لقاريء يعرف تماما مدينة الرباط، و أن يربط الواقع بالخيال هو من خصائص الرواية .

يعكس لنا الكاتب مدى تعلق يوسف بمدينة الرباط " **أجدها مدينة ساحرة، غامضة وحالمة وبها نهر ، لا أحب المدن التي بلا أنهار كأنها مدن لا تبكي "**[5] .

إن هذه الصورة الشعرية هي تفاعل يوسف مع مدينته ، فالبكاء خاصية للإنسان لنقُل إنه القدرة على التخلص من الضغط كذلك المدينة وجود نهر فيها، يجعل الناس ترمي هموما داخله وبالتالي تتخلص هي كذلك من الضغط.

[1] - غاستون باشلار ، جماليات المكان ص 31.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 10.
[3] - غاستون باشلار،المرجع السابق ، ص 41.
[4] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 22.
[5] - المصدر نفسه ، ص : 80.

ب)- مدينة مراكش/يوسف:

لنفس السبب الدي أحب يوسف عليه المدينة الرباط **" النهر "** كره فيه بداية مدينة مراكش **" لا أحب مراكش أجدها متصابية و تضحك بلا سبب "**[1]، فعدم وجود نهر بالمدينة يجعلها مدينة ضاحكة، لكن " لا محبة إلا من بعد عداوة " ، فبعد التغيير الذي أصاب المدينة وجدت في قلب يوسف مكانا **" طارت مراكش، و حطت مراكش أخرى سترت هذا الفقدان،.. مراكش تعيش وتكبر و تبني وتمتد .. نحن أيضا وجدنا حسابنا في مدينة تصغرنا سنوات و تقبل بنا، تمنحنا الستر و الأوهام المأمونة "** [2] إن الشكل الجديد الذي آلت إليه المدينة جعلها تستوعب الأحلام والآمال الجديدة، كان يوسف يؤمن دائما أن المكان هو الذي يصنع الإنسان و أن الأماكن التي تسمح لنفسها بالتغيير ستغيرنا حتما، و ما دام التغيير ممكنا فالحرية موجودة .

حتى حب ياسين لمراكش لا يمكن أن نعتبره موجودا لأن **" ياسين "** أصلا غير موجود، وكلامه ما هو إلا حركة مونولوج داخلي ليوسف فعندما يقول لوالده : **" أثير انتباهك إلى أنه بالأوامر أو بدونها لن تتنازل مراكش عن عرشها ولو بنيتم بغداد على النهر "** [3] فهذا واقعيا ليس إلا كلام يوسف النابع من اللاشعور .

جـ)-مدينة ويليلي / محمد الفرسيوي:

إنها مدينة أثرية يعشقها الفرسيوي لحد الجنون و الهوس، حتى بعد سفره إلى ألمانيا نقل العدوى إلى زوجته **" ديوتيما"** و رجعت هي أيضا مهووسة بـ **" ويليلي"** و أساطيرها يقول **" إن الهجرة دودة تأكل الروح "** [4] حتى وهو أعمى عمل كدليل لسياحها : **" أثير إنتباهكم إلى أنها مدينة من الماضي ، خرائب مدينة من عهد سحيق أي أنها في نهاية الأمر ليست سوى عتمة ، لا يعرف المشي فيها بشكل جيد سوى العميان "** [5]، دليل سياحي أعمى هو أكبر دليل على أنه حفظ تفاصيل المكان.

لم يكتف الفرسيوي بمعرفة المكان بل اختلق آلاف الأساطير و القصص لدرجة أن ابنه كان حائرا في مدى صحة أو كذب كلامه **" اعتبرته دائما مجرد**

[1] - المصدر نفسه ، ص : 80 .
[2] - المصدر نفسه ، ص : 131..
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 80.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 69.
[5] - المصدر نفسه ، ص : 164.

شخصية فاقعة الألوان "[1] هذا ما قاله يوسف عن والده الذي صهر نفسه في مدينة أثرية حتى اختلطت حياته بحياة التماثيل و الرسوم .

ولكون الفرسيوي قد شهد عزّ هذه المدينة التي يعتبر نفسه سيدها " **كان يراودني شعور بأني فعلت شيئا عظيما من أجل هذا المكان "** [2] فقد عاش فخورا جدا بما فعله ، جمع الأساطير استخرج الأشعار المدفونة ، أرجع الفيسيفساء ذات القطع الرومانية إلى مكانها ، لا يمكن أن نسميه إلا كما قال عن نفسه " **أنا الدولة الوحيدة التي رآها مؤسسها ورشا و أطلالا في نفس العهد** " [3] لقد أصبح الفرسيوي دولة لأن شخصيته صنعها مكان و لأن نفس المكان صنعته شخصيته .

د)- الشقة الجديدة / يوسف:

يمثل البيت بالنسب لأي إنسان مركز الحماية ضد الطبيعة و البشر، بالإضافة إلى أنه يحفظ ذكرياتنا بحيث " **تظهر صورة البيت و كأنها طبوغرافية وجودنا الحميم** " [4]ورغم أن البيت مجال ضيق إلا إن إحساسنا به يتسع لكل أحلامنا ومشاعرنا .

غير أن المنزل الأصلي بالنسبة ليوسف أمر مختلف، فالمنزل القديم الذي قضى فيه أكثر من ربع قرن لم يمثل له شيئا لأنه لم يحفظ له إلا الذكريات السيئة ، فكان منزل أحلامه مرسوما فقط في خياله، " **أن يكون لي بيت خاو أبيض وبدون جدران تقريبا..** "[5] و بدأ فعلا في تحقيقه بمجرد خروجه من البيت الأول :

" حجزت مكانا من الشقة وضعت فيه غرفة النوم و الحمام و جعلت الباقي كله فضاء واحدا شرفة ضخمة ... حيث يبدو المطبخ يمينا ... في كل هذه المساحة البيضاء لا توجد سوى ستائر بيضاء و طاولة واطئة كبيرة سوداء وأربعة طنافس بيضاء للجلوس"[6] .

لم يترك أي ركن لم يرسم فيه حلمه، و رغم أنه لا أحد أعجبه بيته ،لكنه مقتنع تماما بأنه أجمل الأماكن لأنه يبنيه كما رسمه ، وحين تختلط الشخصية بالمكان

[1] - المصدر نفسه ، ص : 260.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 195 .
[3] - المصدر نفسه ، ص : 169.
[4] - غاستون باشلار ، جماليات المكان، ص 32.
[5] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 277.
[6] - المصدر نفسه ، ص : 277.

فإنها ستأخذ بعدا آخر، لأن الشخصية تصبغ سماتها على المنزل، فنحبه من أجل من نعيش معهم و تشاركنا معظم ذكرياتنا، كما فعلت ليلى " **ووقعت في غرام شقي منذ هذه الليلة أيضا أحسست بشكل واضح أن ليلى ستأخذ مكان الأرواح الغامضة**"[1] لم يكن مغرما بشقته إلى هذا الحد لكن ارتباط **ليلى** أضاف عليها حبّا مضعّفا " **وجدتها مكانا آخر حولته ليلى من شقة شبه ميتة إلى فضاء مشبع بالنور ... أدركت أن الذين يستطيعون ترويض الأمكنة و منحها حياة جديدة يتوفرون على سحر رباني يجعلهم يملكون مفاتيح النفس البشرية**" [2] إنه السحر الذي مارسته **ليلى** على الشقة و الذي ظلت **بهية** طوال عشرين سنة عاجزة عن خلق كيان لها حتى بات منزلا عنيفا تنقصه الألفة .

ه)- مدينة ويليلي / ديوتيما:

يبدو الفضاء ظاهريا و خلافا للشخصية عنصرا جامدا، في حين تتسم الشخصية بالحركية والتنقل من فضاء لآخر محتفظة بقدرتها على التدخل، فحركية المكان تنتجها فقط فاعلية التواصل و الاحتكاك التي تمتلكها الشخصيات و أحيانا يصبح المكان حركيا قبل أن نراه ، تماما كما حدث مع ديوتيما " **كانت ديوتيما تحفظ عن ظهر قلب هذا المسار بأسمائه ودوره وحماماته و معاصره وفسيفساته قبل أن تطأ هذه الأرض** "[3]حيث خلقت ديوتيما لنفسها حميمية للمكان وروضته في خيالها ، وهي لم تزره بعد، ولأنها ظلت مصرة على زيارته فقد فعلت " **هاهي ديوتيما تعتنق المكان الجديد ، تشيده في قلبها جنة مهجورة** " [4].

أحبت ديوتيما المكان لكنه لم يبادلها الشعور، لم تستطع أن تكيف المدينة، كأن صراع الشمال و الجنوب لا يمكن أن ينطفئ، لا يمكن لهذه العقدة أن تتلاشى في قلوب الريفيين برغم كل الخيرات التي أغرقتها عليهم .

استطاعت الرواية أن تعمق ذلك الصراع، و بدل أن يشكر الريفيون ديوتيما لأنها عالجتهم تمنوا لها الجرب و المرض فأصبح المكان هو الذي يعنفها :

[1] - المصدر نفسه ، ص : 280.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 154.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 169.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 70.

" ديوتيما لا تريد أن تفهم أن هذه الأرض لن تقبل منها أبدا جذورا في أحشائها إلى أن استسلمت في نهاية الأمر ..." [1] عندما فهمت ديوتيما هذا انتحرت في نفس المكان الذي أحبته لأنه رفضها.

2-3-2- أماكن العداء:

أ/-المنزل القديم/يوسف:

يقول غاستون باشلار : **" الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت "** [2]، ترسم الذاكرة كل المشاعر النبيلة التي إكتنزناها من أجل البيت، لم يمثل هذا البيت بالنسبة ليوسف شيئا، بل صنع العكس إحتفظ بكل ما هو شيء **" ...خرجت منها منهكا، ثقيل الصدر أسوق ماتبقى من الليل إلى البيت الذي أسكن عنفه السري منذ ربع قرن ..."** [3] هذا العنف الذي ولدته **بهية** بجمودها ومحاولة جعل كل شيء متطابق حد الروتينية بينها وبين **يوسف**، خلقت مسافة واسعة بينها وبينه جعلت المنزل موقعا مكرها ، حتى الأثاث كان عنيفا **" أجلس أنا في الأريكة السوداء الكبيرة أخطط بفتور لمستقبل لا يهمني "**[4] إنه أشبه بالسجن، لا تستطيع الذات أن تحلم داخله فالذات لن ترتقي إلى مستوى الإحساس بخصوصيتها من خلال الفضاء الفسيح، قريبا من بهية التي تصادر الحريات .

احتاج يوسف وقتا حتى يتخلص من المجال الذي حاصره به المنزل العنيف الذي جعل شخصيته منطوية كئيبة، احتاج وقتا حتى ينسى كل تلك القسوة التي يمتلكها مكان يكرهه .

ب)- مراكش / ليلى:

بقدر ما أحب يوسف مدينة مراكش، بقدر ما كرهتها ليلى **" كنت أقضي عطلة نهاية الأسبوع في مراكش مع ليلى أحيانا إلى أن أسرت في إحدى رحلات العودة أنها لن تعود معي أبدا إلى هذه المدينة ..."** [5]، بعد جدال حاد لم تقتنع ليلى بالمدينة حتى بعد محاولات يوسف المتكررة، يتحول المكان الموحش إلى فضاء مخيف

[1] - المصدر نفسه ، ص : 51.
[2] - غاستون باشلار ، جماليات المكان ص 39.
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 10.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 27.
[5] - المصدر نفسه ، ص : 202.

تتحول معه الشخصية إلى كيان فاقد للأمان ولا يمكن أن يكون حب الأمكنة عنوة ومع الإكراه سيحول هذا القسر إلى شعور مدمر **" هل تعرف ما معنى أن تفرض علي مدينة أكرهها ؟ إنك تدعوني إلى كراهيتك "** [1] .

لا تستطيع الذات الإقامة في أماكن لا تحبها سيصبح الأمر أشبه بالإقامة الجبرية، ولا تستطيع شخصية أن تفرض على شخصية أخرى مكانا ما، بل يرضخ و يستسلم يوسف إلى الأمر بنوع من الرومانسية ".. **عندما تستطيع إمرأة أن تسقط مدينة من حياتك كورقة ميتة، فمعنى ذلك أنها بنت في دواخلك مدنا بلا حساب "** [2]، تلك المدن هي العالم الداخلي الذي نعيشه ونحلم به ونستعيد لتغييره لأجل شخص ما، تماما كما يفعل يوسف لأجل ليلى.

جـ)- ألمانيا / أحمد الفرسيوي:

كان حب **محمد** لألمانيا نابعا من طموحه الشديد للتغيير ومجرد السفر وتحقيق الرغبة المكبوتة حتى ندم على ذهابه إليه ،لعدة أسباب كان أهمها أنه لم يرد أن يتربى ابنه في بلد مسيحي وهو مسلم ولأن حنينه لبلده ظلّ ينخر في قلبه **" أنا أحفظ كل معارك هذا البلد مماّ لو وضعته في فسيفساء لكانت أروع فسيفساء الدنيا "** [3] ثم إن جدلية المستعمر و المستعمَر لم تفارق خياله مطلقا **" إذا وجدت ريفيا لا يكره الشرفاء فذلك دليل قاطع على أنه ابن حرام "** [4]، لقد كان مقتنعا أنه ريفي أبا عن جد وأن الدم الريفي الذي يحمله يفرض عليه أن يكره العرق الجرماني، وربما انتحرت **ديوتيما** لأن هذا الريفي لم يتنصل من طباعه فيحبها بقدر ما أحبته، لكنه في النهاية عاد إلى بلده ولم يرضخ لرغبة زوجته في الرجوع إلى ألمانيا : **" في ألمانيا كنا نبدأ اليوم بالتفكير في فردوس مفقود لا نعرف أين هو"** [5] ، إن الأحلام تتبدد حين تبتعد عن مكانها ، ويصبح فضاء الحلم فضاء كابوسيا، تلح الذات إلى الرجوع لأصلها **" بعد مرور عشرين عاما ، ورغم السلالم الكثيرة الأخرى التي صعدنا فوقها ، فإننا نستعيد استجابتنا للسلم الأول "** [6]، إن السلم الأول هو رمز المكان الأول الذي بدأنا ولا يمكن أن تفقد ذاكرتنا

[1] محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 203.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 203.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 188.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 72.
[5] - المصدر نفسه ، ص : 197.
[6] - غاستون باشلار،جمالية المكان، ص 43.

رائحته أو أدراجه، إنه رمز " **ريف بومندرة** " الذي تهفو إليه نفس الفرسيوي و ترجع إليه استجابة لرائحة الذاكرة .

تكشف العلاقات المكانية –الشخصية في رواية " **القوس و الفراشة**" عن تقاطبات ثنائية " **عداء/ ألفة** " حيث تتحرك الشخصيات انطلاقا من رغبتها بالمكان أو عدم رغبتها به، وتفرز هذه الدينامية جملة من الرؤى الفلسفية و التقاطعات الدلالية للشخصيات حول الأماكن .

3) الفصل الثالث: النص بين منظوري الكتابة و القراءة:

3_1_ العتبات النصية:

3_1_1_ صورة الغلاف

3_1_2 العنوان الرئيسي:

_ (المعنى المعجمي /المعنى الدلالي التركيبي)

3_1_3_ العناوين الفرعية للفصول:

_ المعنى المعجمي القريب.

_ المعنى الدلالي البعيد.

3_2_ خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية:

3_2_1_ الأصوات.

3_2_2_ بناء الصورة.

3_2_3_ الإيقاع.

3_2_4_ رسم الأماكن.

3_2_5_ خصوصية الرؤيا.

3_2_6_ لغة الحواس.

3_2_7_ فضاء الألوان.

3_3 _أنماط القراءة:

3_3_1_القراءة ذات الأبعاد التناصية: التناص:

أ_ مع القرآن الكريم.

ب_ مع الأدب (شعر/رواية)

ج_ مع الموسيقى الشعبية.

د_ التناص الأسطوري.

هـ_ التناص التاريخي

3_3_2 القراءة ذات الأبعاد التخييلية:

أ_ ملء فجوات(متعلقة بالزمن/متعلقة بالشخصيات)

ب_الإيهام بواقعية المكان.

ج- سد الفراغات و النقاط المتتابعة

د_الخطاب المباشر مع القاريء.

هـ_ أيديولوجية القاريء.

و _ أفق الانتظار.

إن النص الروائي في أبسط عبارة لتعريفه ؛مادة حكائية تتشكل في بنية سردية معينة،يسخّر لها الكاتب من الجهد الذهني الكثير ليس لكي تُقرأ فحسب بل لتُقرأ عدة مرات من طرف نفس القراء،لهذا فإن كتابة رواية ما ليست بالأمر الهيّن ،وبما أن الرواية لا تُقدَّم لقارئ معين فإن الكاتب مضطر إلى مراعاة مستوى جميع من يقدم لهم نصه،وبالتالي فإنه سيمارس نوعا من الضغط باستعمال تأثير العناوين والألوان واللغة بأسلوبها وكلماتها وعباراتها وتنميقها وصورها واستعاراتها ...،حتى يبدو وكأنه يضع قنابل موقوتة ليفجرها القارئ في أي لحظة ،ليقوم هذا الأخير بتشغيل ذاكرته(التناص) مع خياله (العوالم الممكنة) لخلق نصه الخاص الذي سيولد من جديد كلما تعددت القراءة.

نحاول في هذا الفصل الإلمام بأهم ما يتعلق بخصوصية الكتابة وخصوصية القراءة معا:

3-1- العتبات النصية:

3-1-1- الغلاف :

يعتبر الغلاف واجهة مميزة لكل كتاب فبالإضافة إلى كونه يحمي الصفحات من التلف ويحافظ على تناسق شكلها الخارجي فهو يحمل بعدا سيميائيا آخر إذ يعتبر الخلفية التي تحمل عنوان الكتاب والعنوان كما ذكرنا في المدخل هو أول ما يقابل القاريء، وبالتالي فإن تناسق العنوان مع خلفية الغلاف يساهمان بشكل كبير في مدى مقروئية رواية ما مثلا .

وتوضح صورة الغلاف في رواية **" القوس و الفراشة "** العلاقة التي تربط الرسم بالكتابة، إذ امتازت الرواية المعاصرة بتكثيف الخطابات و دمجها، ولعل وضع صورة لأحد الرسامين المشهورين صارت عادة الكتاب، حيث نجد في واجهة الرواية لوحة فنية **" هي صورة للفنان التشكيلي خليل غريب . وخليل غريب من الفنانين المغاربة الذين تعرض لوحاتهم في معارض عالمية ، إذ يشتغل في لوحاته بالمواد المتلاشية التي تسير نحو الاندثار و الفناء وهي مواد يلتقطها من محيطه المتواضع كباقيا الورق وفتات الخبز اليابس، وأطراف الخشب القديم، وخيوط**

الحبال والأسلاك و الخيش، وهي أشياء آيلة للزوال . ما إن تدخل محراب الفن حتى تنمو عليها حياة جديدة "[1].

وربما علاقة هذه الصورة بمضمون الرواية هي علاقة عكسية للموضوع الذي سار عليه الكاتب فإذ يصنع الرسام من المتلاشيات صورة حية، يصنع السارد من العالم الحي المحيط به فضاء متلاشيا يتفانى فيه تدريجيا حتى يندثر نهائيا في آخر فصول الرواية .

رسمت اللوحة في النصف الأسفل من الواجهة و أعلاها قليلا كتب عنوان الرواية " **القوس والفراشة** " وقد كتب بخط كوفي واضح ربما تعبيرا عن عراقة اللغة العربية، وبلون أحمر حيث يحتمل اللون الأحمر كل الدلالات من العنفوان الدموي إلى الرومانسية الغارقة .

ولعل هذا اللون موفق الاختيار لأنه يتماشى مع مضمون الرواية إذ تندمج أحاسيس الحب الرومانسية مع الدماء الإرهابية في صراع ستتغلب كفة فيه على أخرى حتما.

كما أن اللون الذي اختاره المؤلف للواجهة له بعد آخر إذ اختار اللون الأزرق البارد المائي، إنه لون البحر و السماء لنقل إنه تعبير صاف عن المشاعر الجميلة التي حملتها الرواية والتي تغلبت على لون العنوان الأحمر أو لنقل إن تلك اللوحة الرومانسية الصافية تلطخت نوعا ما بلون الدماء الأحمر، ربما هذا ما قصده الكاتب من اختياره لألوان الواجهة .

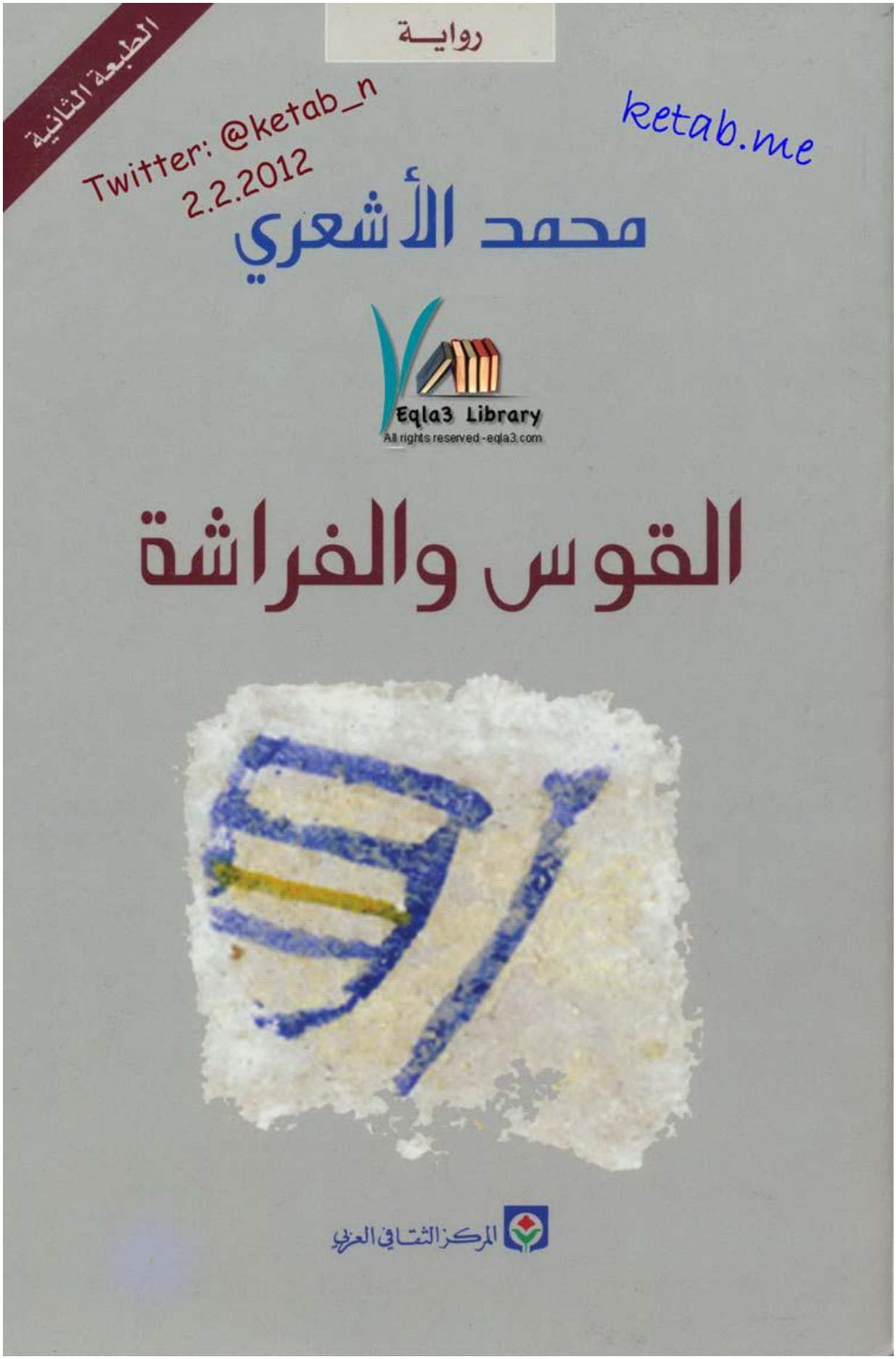
وقد اختار الأشعري اللون الأزرق كلون هاديء كما أن لون الفراشة من لون قوس قزح وكذلك لون الطبيعة والمكان والفضاء فعمق اللون الأزرق وصفاؤه إشارة إلى كنه الأشياء وتغيرها وإشارة إلى طريقة التعبير اللانهائي كما ورد في معجم الرموز، فباللون الأزرق قد تتحول الحقيقة إلى خيال . أليس هو لون " **طائر السعادة " الطائر الأزرق ؟ إن الأزرق رمز للحلم ومن تخوم معنى الأزرق تأتي ومضة القصيدة وومضة الكتابة السردية ومن خلال كنه الطبيعة عند الكاتب من "**

[1] - حورية الخمليشي ، الشعري في رواية القوس والفراشة ،العدد العاشر، مجلة "رباط الكتب "،المغرب، 2012،ص : 02.

سيرة المطر " إلى مائيات إلى " حكايات صخرية " إلى : جنوب الروح " ثم القوس والفراشة يقول في قصيدة " نهار أزرق " : " فجئت على دهشة الكلمات لأنطف من لوحة النبع أزرقها "[1] .

إن اختيار الألوان وشكل الكتابة ليس جزافيا في أي رواية.

[1] - حورية الخمليشي ،المرجع السابق، ص : 01.


الطبعة الثانية
رواية
Twitter: @ketab_n
2.2.2012
ketab.me
محمد الأشعري
Eqla3 Library
All rights reserved - eqla3.com
القوس والفراشة
المركز الثقافي العربي

أما عن اسم المؤلف فقد كتب في أعلى الرواية بلون أزرق غامق بنفس خط العنوان لكن أصغر قليلا .

وليس ذلك إلا تحديدا لهوية الكاتب لأن الأهم ليس ذلك الأخير إنما ما كتبه فقط ، وفي الأعلى تماما بصورة أصغر كثيرا وفي إطار أبيض كتبت كلمة **" رواية** "بلون أحمر، وهو تحديد للجنس فقط لم تكن من ضرورة أو داع لأن القاريء سيعلم ذلك من تطلعه على عدد الصفحات و الواجهة .

كما ذكرت في الأسفل تماما هوية الناشر **" المركز الثقافي العربي "** وهو فقط إضاءة أخرى للقاريء لأن دار النشر تلعب دورا كبيرا في مدى مقروئية الرواية .

أما الصورة الخلفية فكانت بيضاء تماما، احتوت فقط صورة شخصية عن الكاتب ونبذة عن حياته الأدبية،والتي لا تعني في رغبته التأثير على القاريء خلال قراءة الرواية ،إنما من باب التشهير أو التعريف بنفسه.

3-1-2- العنوان الرئيسي :

ذكرنا في العنصر السابق أن العنوان تكون من كلمتين كتبنا باللون الأحمر وسط فضاء أزرق فاتح وبخط كوفي أصيل، كما ذكرنا أن اللون الأحمر يحتمل كل الدلالات من الرومانسية الغارقة إلى العنفوان الدموي خاصة إذا ما قارنا هذا مع المضمون الدلالي للرواية والتي تجمع بين الحب والإرهاب ...

هذا من الناحية الشكلية أما من الناحية الدلالية للعنوان **" القوس و الفراشة "** فإننا قبل أن ندرك البعد الدلالي فإننا سنبحث عن المعنى في النص المعجمي .

<u>المعنى المعجمي</u> :

1) القوس : ذكرت الكلمة في "مجمل اللغة " كالآتي :

القوس : صومعة الراهب (...)

و القوس معروفة (والجمع قسيُ وأقواس و قياس و القوس الذراع) والأقواس : المنحني الظهر ، وقد قوس الشيخ ، والقوس ما يبقى من التمر في الجلة . والقوس نجم والمقوس : المكان تجري منه الخيل "[1] .

2) الفراشة : حشرة طائرة رقيقة ، ذات ألوان جميلة" فرش تفرش الطائر، إذا قرب من الأرض ورفرف بجناحيه "[2].

وإذا ما اعتبرنا أن الشكل الذي يقصده الكاتب هو شكل قوس قزح ذي الألوان المتعددة فإن كلمة قزح ترد في المعجم " **قزح ـ فيما يقال ـ(اسم) شيطان ، ولذلك كره أن يقال قوس قزح ويقال القزح الطرائق، الواحدة قزحة وتقزح البيت إذا تشعب "** [3].

المعنى الدلالي التركيبي :

يبدو من خلال المعاني المعجمية الفائتة أن كلا من اللفظتين مرتبطتان بالطبيعة **" القوس"** و**"الفراشة "** لكن الكاتب قصد فقط الشكل قوس قزح في الرواية في حديث بهية عن حلم ابنها الوحيد الفقيد " ياسين " : **" ... قال إنه لو كان بمقدوره أن يفعل شيئا فإنه سيركب قوسا كبيرا مثل قوس قزح يجمع الضفتين، قوسا ضخما غير منتظم، لا أثر فيه لأي تماثل، قوسا يفوق في علوه قصبة الأودایة، تبدأ قاعدته الأولى في ذراع المصب بالرباط، ثم يعلو منها إلى أعلى نقطة في مساره، قبل أن ينزل صوب قاعدته الثانية على الضفة المقابلة، قوس من فولاذ، مصبوغ بالأزرق كأنه خيط ماء فوق المحيط "** [4] .

حيث يصبح قوس قزح رمزا للحلم رمزا يحول العمران من النسق الواقعي الجاف إلى النسق الخيالي فلم تتحول دلالة القوس كثيرا لكنها أصبحت بدلا من أن تكون تمازجا لعدة ألوان، لونا واحدا أزرقا يجمع بين ضفتين متنافرتين، إنه رمز للم الشمل و التصالح بينهما .

[1] - أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي، مجمل اللغة تحقيق: زهير عبد المحسن سلطان،مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر ، بيروت لبنان،ج1،ط2،1986 ، باب الواو والقاف وما يثلثهما، ص : 737 ،738 .
[2] - المصدر نفسه، ص : 715 .
[3] - المصدر نفسه، ص : 752.
[4] -محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 107, 108.

إن القوس الذي تصنعه ملامح الطبيعة التي تجمع بين سحر قطرات المطر الدافئة وبين أشعة الشمس المحتشمة ويخلق ألوان الحلم المتواضعة في دواخلنا، يمكن أن تصنعه يد الإنسان لتجعل الحلم موجودا دائما في حياتنا، وهذه الفكرة الغريبة في الرواية أثارت ضحك العديد من المقاولين وتجار العقار**." لا يمكن إقناع أحد بهذا الإنفاق الضخم "** [1] لكنه أخيرا تحقق على أرض الواقع وخرج القوس من رقة الألوان إلى دقة الأحجار :

القوس ← الألوان ← الحلم ← الجرأة ← الواقع ← العمران

أما مصطلح **" الفراشة "** والتي تعني أكثر مخلوقات الله رقّة تتحول في الرواية إلى عمارة ضخمة سماها صاحبها **" الفر اشة "** فهل يعقل أن تكون أيضا تحويلا للحلم إلى واقع .

لا وجود في الرواية لفراشة إنما لعمارة على شكلها فقط **" هندسة خارجية بهيئة فراشة محلقة ما لبث المراكشيون أن أطلقوا بسببها على العمارة إسم بوفرططو "** [2] وقد بدا الكاتب مهتما بهذه الهيئة للفراشة لدرجة أنه خصص لها فصلا كاملا، إذ يبني **" أحمد مجد "** أضخم عمارة عرفتها المغرب بشكل وألوان الفراشة الزاهية لدرجة أن يوم الافتتاح كان تاريخيا بالنسبة للمدينة، تشكل جديد يدخل سوق العقار بنوع من الإستفزازية لكل تلك الرقة و الضعف اللتان تحملهما الفراشة :

الفراشة ← رقة ← ضعف ← الأجنحة ← قوة ← أحجار ← العمارة

↓

الطيران

[1] - المصدر نفسه، ص : 113.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 291.

↓

التجريب

↓

الحلم

ولعل هذه المعادلة هي ما يجمع بين القوس و الفراشة، إنها تكسير لنمط البناء العمراني الذي يتقاتل ويتكالب عليه المقاولون ،وتحويله إلى نمط عمراني رقيق الشكل يمكن أن يحمل الحلم على أرض الواقع، وتلك الألوان التي تجمع بين القوس و الفراشة هي الألوان التي تحملها قلوبنا وترقص فرحا وطربا بها حتى نتمكن من الحلم . لهذا كانت رواية الأشعري رواية ألوان ، رواية حلم، وباختصار رواية شعرية.

3-1-3- العناوين الفرعية للفصول :

تكونت الرواية من ثمانية فصول تنوعت عناوينها حسب مضمون كل فصل ، ويمكن أن ندرس سيميائيتها من خلال الجدول الآتي:

عنوان الفصل	**الورطة حسب الفسيوي**

المعنى المعجمي القريب	ورط : **تورط فلان في البلية، والورطة من الأرض ما لا طريق فيه** [1] الفرسيوي : هي شخصية والد البطل في الرواية .
المعنى الدلالي البعيد	مفهوم الورطة كما يتصورها والد يوسف هو خلاصة تجربته في الحياة بعد رحلة غنى وترحال ومآس وماض مليء بالمغامرات فلم يحصر تلك التجربة إلا في حكمة بالغة مفادها أنه **" من يستطيع الإفلات من الحياة ؟ !** إنه سؤال تعجيزي **"لا يمكنك أن ترجع إلى الوراء . ولا يمكنك أن تهرب إلى الأمام الحياة كما تعرف يا ولدي ورطة حقيقية "**[2] فهذا الفصل يحمل باختصار حقيقة أنه:لايوجد من هو سعيد في هاته الحياة.

عنوان الفصل الثاني	**حجر الزاوية**

[1] - ابن زكريا اللغوي، مجمل اللغة ، ص : 922.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 54 .

المعنى المعجمي القريب	**حجر : قصبة اليمامة، والحجر معروف، وقياس جمعه في أدنى العدد أحجار .** [1] **زاوية : زويت الشيء : جمعته قال رسول الله (ص) زُويت لي الأرض (...) وزاية البيت سميت لإجتماع الحائطين** [2]
المعنى الدلالي البعيد	بعد رجوع الفرسيوي من ألمانيا برأس مال لا بأس به، استطاع كراء زاوية الأولياء الصالحين، والتي كانت تعبيرا حيا عن انتقال المغرب إلى سوق الأغنياء الجدد وأصبح أغنياء بومندرة سابقا خدما لدى الفرسيوي، ومنذ هذه اللحظة استطاع فتح عدة مشاريع، المصنع والفندق ومحطة الوقود، الحقول، الأغنام ... وبما أن الفرسيوي قد بدأ الزاوية بالصلاة على ضريح المولى إدريس الأول وانتهت بشرب الخمر وممارسة الجنس حوله، فكان حجر الزاوية الذي وضعه الفرسيوي غير متين منذ البداية لهذا كان لابد أن ينهار في لحظة ما وتنتهي إمبراطوريته .

عنوان الفصل الثالث	الحالمون وتغيرهم

[1] - ابن زكريا اللغوي، مجمل اللغة،ص : 248.
[2] - المصدر نفسه، ص : 443،444.

المعنى المعجمي القريب	**" حلم في نومه حلما "** [1]و الحالم هو الإنسان الذي يمتلك حلما يسعى دائما إلى تحقيقه فإما أن ينجح أو يفشل .
المعنى الدلالي البعيد	**الحالمون ... وغيرهم** ، هو عنوان معادلة غير متساوية الأطراف بين الحالمين وهم الجيل البسيط الذي يحلم بمدينة فاضلة وقوس على النهر...، يرمي كل مشاكله على الجيل الذي سبقه لأنه لم يحقق أي حلم ، فلا يسعى ذلك الجيل البسيط إلا إلى التغيير وبالتالي دخولهم في قضايا لا يفهمونها حتى يصبحوا مثل غيرهم، وغيرهم هم الإرهاب الذين يحملون قضايا الجيل في قوالب مدمرة لأغراض سياسية مجهولة تماما مثلما حدث مع ياسين الحالم الإرهابي

عنوان الفصل الرابع	معجزات الحياة الصغيرة

[1] - ابن زكريا اللغوي،المصدر السابق، ص : 246.

المعنى المعجمي القريب	**المعجزة : هي الشيء المستحيل أو الخارق للعادة ,** **والعجز : الضعف (...) أعجزت فلانا إذا وجدته عاجزا .**[1]
المعنى الدلالي البعيد	ليست تلك المعجزة في الرواية سوى حمل بهية بعد كل تلك السنوات من عدم قدرتها على الإنجاب بعد " ياسين " يقول أحمد مجد **" معجزة أخرى من معجزات جيلنا "** [2] وأصبحت هذه المعجزة في حياة بهية صغيرة لأنها لم تمثل شيئا ليوسف ولم تفرحه .

عنوان الفصل الخامس	فسيفساء نحن إلى الأبد

[1] - ابن زكريا اللغوي،المصدر السابق،ص : 648.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 15.

المعنى المعجمي القريب	الفسيفساء : من الإغريقية وهي فن وحرفة صناعة المكعبات الصغيرة واستعمالها في زخرفة وتزيين الفراغات الجدارية والأرضية عن طريق تثبيتها بالملاط فوق الأسطح الناعمة و تشكيل التصاميم المتنوعة ذات الأشكال المختلفة .
المعنى الدلالي البعيد	**فسيفساء نحن إل الأبد،** هذا العنوان عبارة عن فلسفة، نحن نشبه الفسيفساء كثيرا حيث نمتلك قدرة التغير والتكيف، نستطيع أن نتفكك إلى عناصر جزئية صغيرة، ثم نصنع لأنفسنا زخرفة في الحياة كما نشاء ونستطيع أن نغير أحجار ومكعبات الفسيفساء في أي لحظة، فيصنع كل منا لوحة فسيفسائية جديدة مليئة بالصور والأساطير .

عنوان الفصل السادس	**كتاب المراثي**

المعنى المعجمي القريب	**كتب : كتبت الكتاب وأكتبه من الجمع** [1] **المراثي : رثى : رثيت لفلان،إذا رققت له، ورثي الميت بالشعر** [2]
المعنى الدلالي البعيد	لا يختلف عن المعنى المعجمي فكتاب المراثي هو الكتاب الذي تركه " **هانس** " جد ديوتيما، وضمن فيه الفرسيوي قصيدتين له وثم نشره في ألمانيا حتى أصبح حديث الساعة، وكان يدل بالنسبة ليوسف على عظمة والده الذي طالما احتقره .

عنوان الفصل السابع	**الغربان**
المعنى المعجمي القريب	الغراب هو نوع من الطيور أسود وكبير/ وجمعها الغربان

[1] - ابن زكريا اللغوي،مجمل اللغة، ص : 778.
[2] - المصدر نفسه ، ص :420.

المعنى الدلالي البعيد	الغربان : هي مجموعة غنائية شاذة أطلق عليها هذا الإسم **" لأن أفرادها كانو يرتدون ألبسة سوداء ومعاطف جلدية سوداء وأحذية سوداء مثل أحذية الجنود "** [1] وهذه المجموعة في الرواية هي التي تسببت في المشاكل التي تعمق فيها عصام مع والده، ومع تيار عبدة الشياطين .

عنوان الفصل الثامن	**الفراشة**
	تمت دراسة العنوان ضمن العنوان الرئيسي للرواية [2]

نستطيع أن نقول أن العناوين الفرعية للفصول كلها جاءت بمثابة حكم سميائية تخدم كلها العنوان الرئيسي للرواية، وكان انسجام هاته العناوين مع مضامين الفصول واضحا بحيث يعبر كل عنوان عن فصله بدقة .

إن للعناوين حقا دور كبير في صنع مقروئية الرواية .

3-1-4-التقديم :

هو إحدى عتبات النص التي تشد انتباهنا، والتي يتعمد الكاتب وضعها لتنبيه القاريء أو نصحه أو توجيهه،**"بمقدور المصاحب النصي أن يرشد أو ينصح Conseille بل إنه يأمر ويلزم Injonction ف "هيجو " hugo في مقدمة كتاب "تأملات " Contemplation يقول: ينبغي أن يُقرأ هذا الكتاب كما نقرأ كتابا لميت "**[3]؛إنها بمثابة استهلال أو آذان ببداية الرواية

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 267.
[2] - ينظر البحث الحالي: آليات البناء الروائي في رواية القوس والفراشة ، ص : 98 .
[3] - Gérard genette ,seuils ,p:16.

استهل الكاتب في رواية القوس والفراشة بحكمة للشاعر الألماني **"هولدرلين"** يقول فيها :

" ليس شيئا بالنسبة لي ما لايمنكه أن يكون كلا لي كلا إلى الأبد"[1]

وكانت هذه الحكمة مبهمة في بدايتها لكن بعد قراءة النص الروائي، اتضح مفهومها فقد قصد بها المؤلف أن حياة ياسين التي فقدها لم يمتلكها يوما، لأنها لم تدم له، ومادام القدر أخذ منه ابنه فهو نفسه لم يعد له وجود، وكانت نهايته كنهاية ياسين ؛موتا مكتوبا فقط ليست له قضية أو مقدمات أو أسباب .

يمكننا أن نعتبر هاته الحكمة بمثابة خلاصة للرواية ككل، وتضمينها في النص الموازي كان لغرض استثارة فضول القاريء وتساؤلاته.

إن فاعلية مصطلح **"المناص"** أو **" النص الموازي"** تتجلى واضحة في الرواية من حيث منح واجهة مميزة للرواية من جهة، ومن جهة أخرى الضغط على نظرة القاريء الأولية فالعناوين والصورة والتقديم تلعب دورا بارزا في اقتحام فضاء النص وتحديد مدى مقروئيته قبل قراءته.

3-2- خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية:

"يقصد باللغة السردية التجسيدية ..اللغة التي تعتمد على التصوير الاستعاري واستخدام الألفاظ والرموز الموحية المتعددة الدلالات ،واللغة النابضة بالإيقاع والتلوين البياني والبديعي ،مع استثمار اللغة الشعرية الإيحائية بقصد خلق الوظيفة الشعرية والجمالية "[2]إذ تكتسب اللغة خصوصيتها وإبداعها بقدرتها على تأليف الأصوات ورسم الصور واستعمال التلميح والترميز والمراوغة والانزياح عن المألوف،حيث**"تشكل اللغة التجسيدية الإيحائية محورا بارزا من**

[1] محمد الأشعري ، المصدر السابق، ص : 01 .

[2] عبد الرحيم حمدان ،اللغة في رواية " تجليات الروح"، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) ،فلسطين،غزة، المجلد السادس عشر ، العدد الثاني ، 2008 ، ص : 120 .

محاور السردية ،التي يعتمد عليها الكاتب في البناء السردي لروايته"[1] هذه اللغة لها دور بارز في تشكيل هيكل السرد في النص،لهذا لا يمكن إغفال دراستها بأي شكل.وبما أن الرواية تعتبر فضاء واسعا يشمل الأصوات و الجمل و الأماكن و العبارات والأغاني والقصص والشخصيات و الأزمنة... فإن البحث في شعريتها أو جماليتها يشبه البحث عن المرجان في البحر، صعب، متوهج، متوفر و جميل في نفس الوقت .

قسمنا لغة الرواية إلى مجموعة من العناصر بحسب ما يمليه نص " **القوس و الفراشة** " :

3- 2_1_ الأصوات :

يبدو البحث عن نسبة الأصوات أو تواترها في قصيدة ما أمرا سهلا،لكن بالنسبة لرواية الأمر يبدو خياليا و غير منطقي، لكن البحث هنا ليس عن كم الأصوات المتواترة أو طبيعتها إنما عن تناغم الأصوات و تناسقها في بعض المقاطع السردية فقط، فمثلا في المقطع التالي :

"إنني أنتظرك، كل ما أفعله أنني أنتظرك، لست مستعجلا ولا قانطا، لست واثقا من شيء ولا مرتابا ولا يائسا، كل مافي الأمر أنني أنتظرك

وأشعر أن ذلك يعطي لحياتي معنى ولو أنني لا أعرف أن تكون لحياتك

إنتظرتك كأنك ما تزالين في الملهى الصيفي ، وأنا في الساحة المقفرة

لماذا بقيت هناك ؟ و لماذا خرجت..." [2]

إنه مقطع سردي في الرواية لكنه يبدوا كما لو كان مقطعا شعريا نستطيع مثلا أن نحول شكله:

"إنني أنتظرك

[1] - المرجع نفسه ، ص : 120 .
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 90 .

كل ما أفعله أنني أنتظرك

لست مستعجلا ولا قانطا

لست واثقا من شيء

ولست مرتابا

ولا يائسا

كل ما في الأمر أنني أنتظرك

وأشعر أن ذلك يعطي لحياتي معنى

ولو أنني لا أعرف ما معنى

أن تكون لحياتك معنى

أنتظرك كأنك لا تزالين في الملهى الصيفي

وأنا في الساحة المقفرة

لماذا بقيت هناك ؟

ولماذا خرجت ؟ "[1]

نلاحظ أن استبدال الشكل فقط سيحيل إلى أن هذه المقطع جزء من مقطوعة شعرية و ربما ما أضفى هذه النغمة الموسيقية التي نجدها كثيرا في الشعر الحر هو هندسة صوت " **النون** " المتناغم على طول المقطع وسنحاول ضبط شكل الصوت كما لو كان شعرا :

نْنَنِي ـــــ نْ ـــــ

ـــــ نْنَنِيْ ـ نْ ـــ

[1] محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 90 .

ـــ ـــ لَنْ ـــــ طَنْ

ـــــ ـــ قَنْ مِنْ ـــ ئِنْ

ـــــ ـــــ بَنْ

ـــــ سَنْ

ـــــــــ نْنَنِيْ ـ نْ ـ

ـــــ نْنَ ـــــــــ نَنْ

ـــ نْ نَ ـــــــــ نَاْ

أنْ ـــــــــ نَ ـــــ نَنْ

نْ ـــــــــ نْنَ ـــــ يْنَ ـــ

ـ نَا ـــــــــــــــــ

ـــــــــــ نْا ـــــ

ـــــــــــــــــ

أليس هذا الصوت أي النون ذو الغنة الشجنية يضفي للمقطع السردي نغما موسيقيا خاصا كأنه مقطع شعري تماما .

وما يفعله السارد هنا هو بث حزنه لمحبوبته لهذا لم يشعر بأن حرف النون يستدرجه تلقائيا كونه أنسب صوت لهذا الغرض فكان أن ظهر مقطعه شعريا حزينا تلاءم تماما مع صورة الحزن والشجن الذي يشعر به .

في موضع آخر من الرواية:

" ...عرفتك من مشيتك ومن تسريحة شعرك ...لكنك أسرعت الخطى فأسرعت ولم ألحق بك ،وظل وجهك يلوح ويختفي كلما اقتربت أو ابتعدت وعندما تعبت...لم

أعد أتذكر وجهك."[1] يعتبر تواتر حرف **الكاف** ثم يليه حرف **التاء** نوعا من تراتبية الصوتين رغم تباعد مخرجيهما لكن دلالة حرف "**الكاف** "الفيزيائية على القطع أو الضغط الخفيف مع دلالة حرف **"التاء"** الفيزيائية على الدفع الخفيف المتوقف ،تتوافقان لتخلقا نوعا من الشد والجذب للكلمات ومن ثم فهي أنسب لتعبير المشاعر الدالة على البحث والعتاب في هذا المقطع السردي .

إن الأصوات لها دور بارز في صنع خصوصية للسرد لأن تشكيلها و نغماتها تضفي سحرا خاصا للغة تجعلها و كأنها لغة راقصة، إنها المادة الأولية للكلمات، و الكلمات ليس بالضرورة أن تصنع شعرا له وزن وقافية حتى تخرج ما في جوف الكاتب، يكفي جدا أن تلتقي الأصوات مع بعضها، ففي المقطع السابق لم يكتف النون بوروده مفردا في كلمة ما بل كان يترافق مع الحروف المناسبة له كالقاف واللام و أغلب الحالات النون **" نْنَنِيْ " " نَنْ " " طَنْ " " قَنْ " " مِنْ "** ، وبهذا سيخلق جرسا آخر مختلفا .

لا نقول أن هذا الشكل قد تكرر كثيرا في الرواية، لكنه تواجد في عدة مقاطع سردية، وهذا يعني أن الكاتب كان يلبس لباس الشعر وهو يسرد روايته، وهذا ليس غريبا على شخصيته كونه شاعرا قبل أن يكون روائيا،ورغم أن هذه الظواهر الصوتية لا ترقى لنظامية الأصوات في الشعر وتوازنها لكنها يمكن أن تشتغل في الرواية كاستراحة فنية تعتبر بمثابة متنفس للقاريء لتخرجه بذلك من تتابعية السرد.

3-2-2- بناء الصورة :

يتميز الشعر بالتصوير البلاغي الفذ، وبما أن اللغة المستعملة في الشعر هي نفسها اللغة المستعملة في النثر، فإن هذا لا ينفي أن لغة السرد تحتوي الصورة البلاغية و المجازية بكثافة .

نجد مثلا من الصور الموجودة في نص رواية " **القوس و الفراشة** ":

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 140-141 .

ـ" قوسا كبيرا مثل قوس قزح يجمع الصفتين قوسا ضخما غير منتظم (...) قوس من الفولاذ ، مصبوغ بالأزرق كأنه خيط ماء يلعب فوق المحيط "[1]

حيث يشبه قوس الفولاذ بقوس قزح، و تأخذ صورة القوس الحقيقي صورة قوس قزح في شكله لكن القوس الحقيقي مائل وصورة الميلان تتيح للقوس أن يشبه الخيط وإن كان لا يوجد خيط ماء إلا أنه وسط الماء يصبح القوس كأنه يتمايل أو يلعب، إنها صورة مركبة، تشبيه ضمن تشبيه، ليخلق تشبيها آخرا، يشبه القوس الحقيقي بقوس الضفة، ثم تنعكس صورة القوس على النهر فيصبح مثل خيط الماء ،وحركة التماوج تلك ترسم صورة الخيط المتمايل فوق النهر، فلم تعد الصورة تربط بين المشبه والمشبه بوجه ما لغرض التشبيه بل أصبحت الصورة المشتركة لعدة تشبيهات هي الأوضح التي تخدم اللغة.

ـ " كانت والدتي تصارع والدي و تحبه، فكانت تبدوا كما لو كانت تحاول وضح جمل هائج في قارورة " [2] .

ينقل لنا السارد الصورة الخيالية الصورة واقعية فيشبّه صراع والدته التي تحب الفرسيوي صعب المراس و متقلب المزاج وكأنها ستضع جملا هائجا في قارورة، و طبعا لأن صورة الجمل ضخمة من غير المنطقي مطلقا أن تقدر على إدخاله في قارورة مهما كان حجمها فهذا أمر مستحيل إستحالة العلاقة التي تجمعها فالتشبيه هنا لغرض نفي صورة الحب لا تأكيدها فاستطاع الكاتب أن يمحو تطور تلك العلاقة بينهما بتصويره جمل داخل قارورة، وتذكرنا هذه الصورة بالآية القرانية الكريمة:

"أولئك لا يدخلون الجنة حتى يلج الجمل في سمّ الخياط"[3]

ينفي فيها الله تعالى دخول الجنة للمشركين قطعا،فكبر حجم الجمل يمنعه الآن ولاحقا من ولوج سم الخياط فكأن هذا تعجيز من الكاتب بنفس الصورة الاستحالية

[1] ـ محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 107،108.
[2] ـ محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 208.
[3] ـ سورة الأعراف ،الآية:40.

لعدم استمرارية علاقة الفرسيوي وديوتيما، والتي انتهت بالانتحار طبعا لتنهي ذلك الصراع .

و الظاهر أن الكاتب استعمل التشبيه في أكثر من معنى ليرسم لنا الصور كما يراها هو حيث يقول قاصدا ليلى " **ستجعلني على صلة مستمرة بالحياة، و أنها إذا توقفت فكأنها ستوقف تيار الكهرباء المغذي لوجودي، و عندئذ سأنزل لا محالة إلى العتمة** " [1] .

إن توقف تيار الكهرباء يحيل إلى الظلام والعتمة، وهذا الظلام هو الذي قصد الكاتب عند انقطاع علاقته بليلى، صحيح أن الحسّي لا يقترن بالمعنوي لكن العتمة التي يخلفها انقطاع الضوء تشل الحركة فتصبح حركته أشبه بالعاجز عند فقدان ليلى.

ومن بين الصور التي خلقتها ليلى ليوسف :

ـ " **كانت غارقة في الكتاب** " [2]حيث وجدها منشغلة تماما بقراءة كتابها المفضل " **الإنجيل حسب المسيح** " فكانت الجمله استعارة تصريحية عن هذا الانشغال .

لقد أفرغ الكاتب الدوال من مدلولاتها الاصطلاحية وشحنها بمدلولات جديدة حيث كان الغرق خاصا فقط بالبحر، وأصبح الغرق في الكتاب صورة خيالية يتقبلها العقل حتما لأن الشعرية تفرض هذا الخرق .

ولا تخلو الرواية من التشبيه المنعكس :

ـ"أحسست فجأة أن جدارا قد إرتفع بيني و بين العالم وعندما دققت في الأمر أدركت أنني فقدت بشكل كامل حاسة الشم " [3] **.**

[1] ـ محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص :215.
[2] ـ المصدر نفسه ، ص:63.
[3] ـ المصدر نفسه ، ص : 09 .

حيث أنه حقيقة لا يوجد جدار بل على سبيل المشابهة التي تعكس وجه الشبه بين حاسة الشم المرتبطة بالأنف الملتصق بجسم السارد و الجدار العازل في ارتفاعه من باب الفقدان، ليصور حالة الانفصال التام مع العالم المحيط .

وبما أن الرواية تتنوع بالصور البيانية، نجد أيضا الاستعارة وهي قمة الانزياح يقول جون كوهن **" إن المنبع الأساسي لكل شعر هو مجاز المجازات وهو الإستعارة وهي غاية الصور "** [1] حيث تشكل الاستعارة قمة الانحراف الحاد و يحدث ذلك بـ **" إسقاط مبدأ التعادل بين المحور الاستبدالي و المحور التركيبي وهي تتدخل للحفاظ على الإتصال وهذا بوجود اللغة الشعرية والتي من خلالها تحصل المنافرة بين المحورين و بمعنى آخر الوظيفة الشعرية تجعل العلاقة الإسنادية أكثر ملائمة و أكثر قابلية للفهم "** [2] و يكون هناك مستويان، المستوى الأول هو الإنزياح **" منافرة "** و الثاني هو نفي الإنزياح **" ملاءمة "** وعند أخذ نماذج الإستعارة من الرواية إثباتا فقط لوجود الخرق في لغة النثر ندرسها بالشكل التالي :

حسب **جون كوهن Jean kohen** فإن **" السهم في المخطط يرمز إلى الملاءمة و× ترمز إلى المنافرة "** [3] مثلا لدينا:

1)**الإنزياح :" قصر من الكلمات و الرؤى تسكنه رغباتنا المنسية "** [4]

نفي الإنزياح : هي استعارة مكنية حيث استعار الكاتب صفة من صفات الإنسان و هي السكن و الإيواء ونسبها إلى الرغبات التي هي شيء مجرد ، و هذا تعبير عميق عن فشل الأحلام وعدم القدرة على تحقيق ولو جزء منها .

الدال : تسكنه رغباتنا المنسية .

↓

[1]-جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر : محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1986، ص176 .

[2]- المرجع نفسه ، ص 102.

[3]- المرجع نفسه ، ص 101.

[4] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص :44.

المدلول الأول ×

رغبة غير غير محققة تسكن الكاتب

↓

المدلول الثاني ← القدرة على عدم تحقيق الحلم

2)-**الانزياح** :" **إن الأمكنة تكون منكسرة عندما تكون بدون رائحة** "[1].

نفي الانزياح : هي استعارة مكنية حذف فيها المشبه به وأحضرت أحد لوازمه و المشبه به هو الإنسان وأحد لوازمه هو الإنكسار ويقصد بالإنكسار هنا هو الحزن التام الذي يخص الإنسان وهذا دلالة على حزن الأماكن .

الدال : إن الأمكنة تكون منكسرة .

↓

المدلول الأول ×

انكسار الأمكنة

↓

المدلول الثاني ←عدم الإرتياح في أماكن معينة .

3)-**الإنزياح** : " **يمر بين أصابع المدينة** "[2]

نفي الإنزياح : استعارة تصريحية صرح فيها بلفظ المشبه به المدينة وسكت عن المشبه الذي هو أصابع الإنسان مثل أطراف المدينة ، بغرض تبيان خفة مرور النهر .

الدال : يمر بين أصابع المدينة

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 67 .
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص :68 .

↓

المدلول الأول: للمدينة أصابع ×

المدلول الثاني ←للمدينة أطراف كأصابع الإنسان .

ونكتفي بهذا القدر من نماذج الصور البيانية الموجودة بكثافة في الرواية والتي يعد إحصاؤها أمرا غير مجد، إذ لا يبحث السارد أو القارئ عن كم الصور بقدر ما كان الأهم هو قدرة السرد على إحداث انحرافات محدودة أو حادة تماما كما في لغة الشعر .

وما لاحظناه في الرواية أن أغلب الصور الموجودة انحصرت في مستوى الصورة البلاغية ولم تتجاوز مستوى الصورة العبارة إلا في بعض المقاطع القليلة جدا ،وربما يرجع هذا إلى أن تشكيل الصورة كان وليد لحظته ولم يعنى الكاتب كثيرا بتشكيل صور مركبة ،من أمثلة ذلك :

"أحسست بليلى تنهال علي دفعة واحدة،كما لو تكون ماء احتبس لمدة طويلة خلف صخرة عظيمة،قبل أن ينجح في إزالة الصخرة والتدفق بكل قواه على كياني..ولم يكن لي خيار سوى أن أترك نفسي لصخب الماء يحملني لا أعرف أين أطفو وأغوص متحللا من الزمن طالما أن الزمن كله تكثف في هذا التدفق العارم"[1] حيث يضع السارد ليلى في صورة ماء محبوس خلف صخرة عظيمة يحاول جاهدا إزاحتها ،بينما يضع هو نفسه في صورة غريق مستسلم ومسرور بغرقه و يحتبس الزمن ويتوقف ككائن موجود داخل هذا الغرق.

ولعل هذه الصورة تجعله يشرح بسهولة الطريقة التي اقتحمت بها ليلى حياته وسعادته الكبيرة بهذا الاقتحام .

كما يورد في مقطع سردي آخر:

[1] المصدر نفسه ، ص : 275 .

"ماذا أريد من الحكاية ككل أن نقضي ما تبقى من العمر في مناوشات مضنية لنعرف كيف نفلت من الشيخوخة ،..أن نفصل على مقاسنا حياة ستصغر على أجسادنا لا محالة فنظطر إلى تمزيقها"[1]

لعل السارد نجح في تشبيه صورة الإنسان الهارب من شيخوخته بتصرفه كشاب ثم اصطدامه بالواقع المرير، بصورة من يحاول لبس مقاس أصغر منه فيُدخله عنوة وفي النهاية يتمزق .ويكمن نجاحه في كون تمزُّق الملابس هو النهاية الحتمية لمن يحاول خداع نفسه والآخرين.

إن جمالية الصورة الفنية في الرواية تتجلى من خلال خلق فضاءات واسعة لتُظهر اللغة إبداعها وتتخفى خلف ستارات غامضة ،كما تتراقص وتنحني وتلتوي وتنحرف عن قواعدها الأصلية لتهيئ الجو الملائم لتذوق القارئ .

3-2-3- الإيقاع :

ليس بالضرورة أن نجد الإيقاع مقترنا بالوزن فكل ما يصنع نغمات اللغة هو إيقاع أي أن الأصوات و الكلمات في تكرارها وتناغمها وتشاكلها تخلق سحرا إيقاعيا يختص باللغة عامة وليس فقط الشعر مثلا يذكر السارد :

" مأكثر العشاق الذين يقولون لبعضهم إنني أحبك قيل أن أحبك ... أحبك منذ كنت مجرد فكرة في هذا الكون أحبك خارج الزمن الذي يجمعنا ... أحبك في زمن لم يعد لنا ، أحبك إلى الأبد ... " [2] يخلق هذا التكرار لكلمة " **أحبك** " إيقاعية متميزة تجعل من الحب شغفا متوهجا ، كأن اللسان يلهث بالكلمة ولا يدري ـ،لأنه يكررها تلقائيا ، فلو كتبت مرة واحدة لما أحدثت هذا التوهج .

وقد لا تتكرر الوحدة فقط بل الوحدات المتقابلة نحويا مثل : **" في العلبة ألتقي بشخص يكاد يكون أنا كما أشتهي لنفسي : منطلقا ، حقيقيا ، مستمتعا "**[3] .

[1]- محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 313 .
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص :201.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 216.

ومثل:" **ألتقي فيها بشهوتها العارمة، ودقة التذاذها، وسرعة استعمالها و انطفائها،(....) الرؤى والأحلام والاستيهمات المكبوتة و الروائح والألوان و المفردات الطائشة و الإشارات وألتقي فيها أيضا بالحكايات ذلك أن العلبة أصلا صندوق حكايات، ركام إمكانات غير محدودة لما حدث ولما لم يحدث ..."** [1] .

فكل الكلمات ذات الميزان الواحد أو التركيب النحوي الواحد في العبارة تشكل إيقاعية متوازية تساعد على ضبط ريتم العبارة ككل وبالتالي إبراز شعريتها من خلال تفاعل إيقاعاتها، كما يحدث مع إيقاع القصيدة الشعرية .

3-2-4- رسم الأماكن :

هل تملك الأماكن خصوصية جمالية ؟ نقول نعم، لأن المكان لم يعد كما ذكرنا سابقا بعدا هندسيا، بل أصبح حيزا نفسيا يتشارك معه الكاتب آلامه وأفراحه، يرتبط القلب بالمكان فيعطيه حميميته ويرتبط الجسد بالمكان فيعطيه ألفته، يقول الكاتب على لسان يوسف في الرواية :

" **مددت يدي نحو ليلى ومشيت مبهورا إلى أن وصلت إلى جسدها ، وقد تهيأ لي أنني فهمت شيئا عميقا له صلة بما فعلته بالمكان** " [2] إن الأجسام التي لها قدرة على الجري و اللعب والتنفس و السفر تستطيع أن تخلق أماكن نجري فيه ونلعب ونتنفس ونسافر حيث نريد إنه نوع من التفاعل التلقائي بين الأجساد و الأمكنة .

حتى البحر الذي تغنى به الشعراء كرمز للحب و الألم و بث الحزن، لا ينتفي الكاتب أن يراه كذلك في روايته : " **سنسترجع البحر من الخوف الذي لازمنا منذ قرون، سنخرج له مباشرة دون أن نصعد لنطل عليه، سنقطع مع التقليد الذي يجعلنا ندور حول الجبل عندما يعترضنا، الآن لا ندور حوله ولا يدور حولنا ندخل تحت جسده الثخين و نرفعه فوق أضواء سياراتنا** " [3].

[1] - المصدر نفسه ، ص : 216 .
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 155.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 101،102.

هل يمكن أن يرى أحد الجبل و البحر بهذه الشعرية، أن نرسم صورة البحر ينتظرنا من بعيد،وبدلا أن نصعد الجبل لنراه، سنبني نفقا داخل أي جبل، كأن البحر عاد إلينا، سنحتل الجبل لنصل إلى البحر دون خوف أو عجز أو تعب .

" هناك أماكن ميتة بسبب التفاصيل المملة و ذلك أن الأماكن ليست شعرية لأنها جميلة في تفاصيلها و غير شعرية لأنها قبيحة المظاهر، كلا إنها تكتسب شعريتها بدخولها عالم النص اللغوي فوحدها اللغة تفصل جمالياته، و عبر تلك اللغة تصل إلينا الأشياء و الأماكن فنعيش تجربتها من جديد "[1].

إنه السحر الذي يمارسه المكان علينا،والذي تشكله الكلمات فقط.

3-2-5- خصوصية الرؤيا :

أن نمتلك الرؤيا يعني أن نمتلك الذات، إنها التعبير الصريح عن موقفنا من الحياة، ومن كل شيء والكتاب الذين استطاعوا أن يصنعوا لأنفسهم مواقف مقنعة و نظرة شاملة للأمور، هم الكتاب الذين استطاعوا أن يمتلكوا الرؤيا .

وكل رواية تحمل ولابد بين طياتها رؤيا خاصة بها، و لهذا عند قراءتنا لرواية القوس و الفراشة اكتشفنا أن زاوية الرؤيا عند الكاتب هي فلسفية و شعرية، وسنوضح ذلك من خلال شرح بعض المقتطفات الدالة على ذلك من نص الرواية .

-يقول الكاتب على لسان يوسف دائما :

" صرت أدرك بسهولة أن الخسارة ليست ما نفتقده ولكن ما يتبقى في نفوسنا من شعور بالعجز عن شيء لم نفعله "[2]، كلنا نعتبر أن الخسارة هي فقدان شيء ما، ببساطة لأن العجز هو أسوأ إحساس يخلف الندم ثم شبح الانكسار الذي يشبه الشلل الفيزيائي.

[1] - فتيحة كحلوش ، بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت لبنان ، د ط ، 2008، ص : 66 .
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 21 .

-يعبر الكاتب عن حالة الاغتراب التي تعيشها الأسر العربية داخل بيوتها " **كانت عائلتنا عبارة عن مربعات مغلقة، مربع يضمني و أمي، وآخر محكم الإغلاق يضم الفرسيوي و ديوتيما ومربع فضفاض نلتقي فيه جميعا "**[1].

فهل تكون كل البيوت هكذا لأننا حتى و إن التقينا لا نلتقي وإن حكينا لبعض لا نحكي، لأن كلا منا يعيش مع نفسه في عزلة وفي قوقعة تمنعه من الإتصال بالآخرين، وهذا حال معظم الأسر التي يلازمها التكتم والكبت حتى تحدث بركانا هائجا ستكون آثاره مدمرة على كل الأصعدة.

كما يرى الكاتب الطفولة هي أجمل مرحلة يمكن أن يصل إليها الإنسان أو أن يخرج منها **"الخروج من الطفولة هو التكرار الأبدي لمسألة الخروج من الجنة "** [2].

حيث يعتبر خروج آدم من الجنة هو النقطة الوحيدة التي كانت جميلة وفقدها وكان من المستحيل أيضا أن يسترجعها، ويذكرنا هذا بفلسفة باشلار حول الطفل : " **عندما نحلم بالطفولة، نعود إلى مرقد تأملاتنا، إن التأملات هي التي جعلتنا الساكن الأول في عالم الوحدة، إننا نسكن العالم بسعادة لأننا نسكنه كما الطفل المتوحد يسكن الصور، ففي تأملات الطفل للصورة تسبق كل شيء، والتجارب لا تأتي إلا بعدا إنها تسير باتجاه معاكس لكل تأملات الانطلاق، الطفل يرى بعين كبيرة، بعين جميلة،فالتأملات نحو الطفولة تعيدنا إلى جمال الصور الأولى"**[3]إن الصورة التي تخلقها الطفولة داخلنا لايمكن أن تعاد مطلقا، لأنها تحمل وهج البراءة الأولى وكل ما عانيناه في الحياة بسبب التجارب يجعل أمر العودة إلى السنوات الأولى مستحيلا استحالة العودة إلى الجنة التي يعتبر خروجنا منها أكبر خسارة بشرية، فترتبط الصورتان بالعجز والحنين معا.

[1] - المصدر نفسه ، ص : 73.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 132.
[3] - غاستون باشلار،شاعرية أحلام اليقظة،ترجمة:جورج سعد،المؤسسة الجامعيةللدراسات والنشر والتوزيع،الطبعة الأولى،بيروت،لبنان،1991،ص 89.

-" كلنا نُهزم أمام الموت ، لكن لا شيء أفضع من الهزيمة أمام الحياة [1]، نحن نستسلم للموت لأنه قدر لا مفر منه، بينما الاستسلام أمام الحياة يشبه الموت ونحن أحياء، يشبه العجز .

لا يمكن لكاتب يمتلك هذه الرومانسية أن لا تكون له فلسفة خاصة به في الحب، حيث جسدها على لسان السارد :

-" ما هو الحب ؟ قلت لنفسي، لسنوات طويلة لم أكن أستطيع تحديد شعور مرتبط بهذه العاطفة ... أنا الآن أنظر إلى وجهها مشرقا بنور هادئ وأقول لعل الحب هو فقط أن تكون بقرب إمرأة في الوقت المناسب "[2]، أن نكون أمام شخص نحبه في الوقت الذي نحتاجه بالذات هذا هو الحب بالنسبة للكاتب، لا يهم كم من التعابير و الكلمات التي يهدر فيها العشاق وقتهم للتعبير فيها عن مشاعرهم يكفي أن يكون المحبوب بجانب المحب في الوقت المناسب .

كما يرى الكاتب أن ملكة حب الشعر تأتي طبيعيا دون أن نمهد لها:

" إذا كنت حتى اليوم لم أدرك جوهرية الشعر في حياتي فلأن القدر كان يحضرني لهذا اللقاء الصاعق الذي جعلني أعتبر الشعر صدفة من صدف الطبيعة كما لو تكون ماشيا مستسلما لاستيهاماتك حتى تجد نفسك فجأة وجها لوجه مع شلال عنيف ينزل راقصا من علو شاهق .[3] حيث يربط صورة الشاعر بذلك الرجل الماشي في حال سبيله فإذا به يصعقه الشلال بقوة، هذه هي ملكة الشعر، و شغف الكاتب بالشعر كان واضحا على طول الرواية وهذا ليس غريبا لكونه شاعرا.

3-2-6- لغة الحواس :

صحيح أن الحواس هي وسيلة التواصل بين البشر لكن فقدان حاسة من الحواس قد يخلق إعاقة لهذا الإتصال ويقال أنه من فقد حاسة ازداد حسا، لهذا فإن فقدان شخصيات الرواية لإحدى الحواس جعلها تنظر إلى الأمور بمنظار آخر .

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 208.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 303.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 197.

يقول يوسف **" أحسست فجأة أن جدارا قد ارتفع بيني وبين العالم و عندما دققت في الأمر أدركت أنني فقدت بشكل كامل حاسة الشم "** [1]، لكن لم تشكل لديه إعاقة تامة **" تعرفين أن لهذه الإعاقة جوانب إيجابية فما أكثر الأشياء التي تقتحم خياشيمنا دون إذن وتفرض علينا تخزين روائح للأبد**[2]، ويقول **" إنها ملذة لا تعوض أن يصلك الشذى أولا، ثم تدرك أن العطر يمشي، يلتهم المسافة التي تفصلك عنه و ينأى ويدنو مستقلا بذاته، يمنحك اللقاء الذي تتوقعه أو لا تتوقعه، يمنحك إمكانية استثنائية لتخزين إمرأة بكل تفاصيلها في تلك العلبة الرائعة..."** [3].

لم يستسلم يوسف لفقد حاسة الشم بل اعتبرها شيئا إيجابيا لأنه كما قال سابقا الفقدان الحقيقي هو العجز الذي يتبقى في نفوسنا عن شيء لم نفعله، و يعتبر أن العطر مثلا الذي حرم من رائحته هو نفسه كانت له شخصية مفروضة علينا صحيح أنه يستطيع مثلا أن يعرفك على إمرأة و أن الجهل بهذا أمر مزعج لكن استنفار بقية الحواس لتعويض حاسة واحدة هو الأمر الأكثر جمالا بالنسبة له.

أما إعاقة الفرسيوي أي إصابته بالعمى، فهي ليست شيئا بالنسبة له حيث يعمل كدليل للسواح لأنه يمشي بقلبه و مشاعره كما يقول هو لا بعينيه، وحتى خبراء الآثار لم يميزوا بين الفسيفساء الرومانية الأصيلة وبين الحديثة المزورة، وإستطاع هو أن يتعرف عليها فقط من خلال لمسها بأصابعه.

إنها قدرة خارقة أن تفقد شيئا عزيزا وتمتلك قدرة أعظم للتغلب عليه .

3-2-7- فضاء الألوان :

بخلاف لوني قوس قزح و الفراشة اللذين درسناهما في سميائية العنوان فإن للألوان أبعادا أخرى عند الكاتب فبعد فقد يوسف لحاسة الشم صار يميز الروائح من خلالها أشكالها وألوانها حتى استحال اللون رمزا آخر للأشياء : **" أصبحت أميز الروائح بالألوان و الأشكال التي ألبستها لها، فالتبغ له راحة بنية أسطوانية**

[1] - المصدر نفسه ، ص : 09.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 26.
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 26 .

والسمك له رائحة صفراء مستطيلة و الشاي له لون قرمزي مربع و القهوة نصف دائرة أزرق " [1] .

فما علاقة اللون الأصفر مثلا بالسمك، إنها التوابل التي تضاف إلى السمك يعرف يوسف مباشرة رائحة العقار الموضوع عليه ومن ثم تمييز طعمه .

و القهوة نصف دائرة أزرق، لأن وضع فنجان القهوة على طاولة تتيح لنا رؤية نصف دائرة لا دائرة كاملة فنحن لا نرى من علو، و الزرقة في ذلك السواد المصبوغ بلون السماء الأزرق لأن الرجال عادة يحتسون القهوة في الشارع.

كما أن اللون الأبيض والذي هو لون تفاؤلي من الناحية السيميولوجية ،هو بالنسبة للكاتب لون فارغ يحيل على الخواء، فلا يربطه إلا بهذا المعنى مثلا تقول ليلى " **نحن نعيش حكاية بيضاء ...مثل حديقة يابانية لا نبات فيها ولا ألوان ...**" [2] فعدم وجود عدة ألوان متداخلة هو ما يشكل فراغا تماما.

ويقول يوسف في موضع آخر " **لم أعد أر شيئا سوى ضوء أبيض ، ضوء فسيح أبيض** ..." [3] فهل كلمة "**سوى**" تعني أن البياض لم يمتلك خاصية التفاؤل .

حتى عند لحظة موته يقول " **غيمة بيضاء في دويها الهائل** " [4]، إذ أصبح الانفجار من قوته أبيض اللون، ليس للكاتب من لون جميل سوى اللون الأزرق حيث تعني الزرقة لون السماء ولون البحر ولون قوس قزح ولون الفراشات وبقية الألوان بما فيها الأبيض ليست شيئا .

في نهاية هذا المبحث ندرك أن الابداع هو قدرة اللغة على خلق أشياء جديدة . خلق شخصيات جديدة و أماكن جديدة وألوان جديدة، وحتى صور جديدة، تبقى اللغة فقط هي مادة الخرق والانحراف سواء شعرا أو نثرا، وباختصار الخصوصية في رواية " **القوس و الفراشة** " هي كل ما ميز نص الرواية عن غيره من الروايات في لغتهاو زمانها و مكانها و أحداثها و ألوانها و صورها .

[1] - المصدر نفسه ، ص : 26،27.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 203.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 298.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 332.

3-3- أنماط القراءة:

3-3-1- القراءة ذات الأبعاد التناصية:

صحيح أن القاريء النموذجي يبني قراءته للنص عن طريق التأويلات الخاصة لكنه يعتمد أيضا على قراءاته المسبقة والتي تشكل لديه رصيدا ثقافيا معينا يختلف باختلاف القرّاء، وبما أنه لم يسلم من فكرة التناص غير آدم البشري على حد التعبير باختين، فإن " **التناصية قدر كل نص ، مهما كان جنسه** " [1] وعليه فإن رصيد المؤلف سيلتقي مع رصيد القاريء في نقطة ما، وسيكتشف هذا الأخير ذلك خاصة إذا كان قارئا نموذجيا فذا مثقفا ومستعدا لوضع اليد على النصوص المتفاعلة .

وفي رواية " **القوس و الفراشة** " باعتبارها نصا مفتوحا تتفاعل مع العديد من النصوص التراثية والشعرية . والتي يمكن تقسيم أنواع التناص فيها حسب نوعية النص الغائب إلى :

أ- التناص مع القرآن الكريم :

يجد القاريء بعض الجمل التي ضمنها الكاتب تضمينا صريحا في روايته والتي تعود به إلى النص القرآني الذي لا ينفك كاتب ما من الأخذ من معينه باعتباره مركز الفصاحة والبلاغة العربية :

ـ يقول محمد الفرسيوي " **إني لأجد ريح يوسف لولا أن تفندون** " [2]، وهي جملة ذكرت في القرآن الكريم على لسان سيدنا يعقوب عليه السلام استشارا بحياة يوسف . في سورة يوسف " **إني لا أجد ريح يوسف لولا تفندون** " [3]

وبما أن الفرسيوي قد أصيب بالعمى فإنه يشبّه إحساسه بإحساس سيدنا يعقوب عندما سمع صوت ابنه . فكانت الجملة مناسبة تماما ليوسف .

---

[1] - رولان بارت ، نظرية النص ، ص 425.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 53 .
[3] - سورة يوسف ، الآية ص94.

ـ وفي موضع آخر يستعين الفرسيوي بجملة أخرى من القرآن **" يا أسفا على يوسف "** [1]

التي تتناص مع الجملة **" يا أسفى على يوسف وابيضت عيناه من الحزن "** [2]

ـ كما تذكر الرواية بعض القَصص الوارد في القرآن الكريم وإن لم يكن حرفيا : **" اسمع كلنا نعرف أن الشيطان منذ رفض السجود لآدم وهو ينفذ تهديده باغواء البشر ما استطاع، ودفعهم نحو الرذيلة و السقوط والوقوف لهم في كل طريق "** [3]

سترجع ذاكرة القاريء إلى قصة رفض سجود الشيطان لسيدنا آدم وتهديده بإغواء أهل الأرض : قال عزّ من قائل:

"وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلاّ إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين"[4] .

فاقتباس الكاتب لهاته القصة كان له تأثير على القاريء لأن القرآن الكريم يعتبر الشاهد الأكبر على أي كلام حتى وإن كان تأليفا، و وجوده في أي كتابة له نية الإثبات .

ب/ ـالتناص الأدبي:

ب-1- مع الشعر: ذكرت في الرواية أشعار الشاعر " هولدرلين " المتيم بمحبوبته " ديوتيما " فاقتبس الكاتب تلك الأشعار وضمنها في روايته على أساس أن قائلها هو جد ديوتيما :

" تكابدين بصمت ولا يفهمونك

أيتها الحياة المقدسة وتذبلين بهدوء

.....

[1] ـ محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 187.
[2] ـ سورة يوسف ، الأية ص 84.
[3] ـ محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 45.
[4] ـ سورة البقرة،الآية : 34 .

ذلك اليوم مثيلك

الذي سيسميك يا ديوتيما

على مقربة من الآلهة

وبين الأبطال " [1]

وقد ذكر الكاتب في إحالته أنها أشعار مأخوذة عن نص **" هولدرلين "** و حتى إن لم يذكر فإن القاريء يدرك ذلك بمجرد الإطلاع على قصائد عاشق ديوتيما .

ونفس الشعر أخذ منه الفرسيوي على أساس أنه هو كاتبه :

" - هيا خليق بي أن أصمت، لا تدعيني بعد الآن أبدا ..... لكن قد تكون لاحقا يا ديوتيما ....

.....ونحن بلا هدف نمضي " [2]

ب-2- مع الرواية :

تتناص الرواية تناصا ذاتيا مع رواية الكاتب نفسه " جنوب الروح " التي كتبها سنة 1994 ويمكن للقاريء الذي قرأها أن يعتبر أنّ رواية " القوس و الفراشة " هي الجزء الثاني **" لجنوب الروح "** لكون المؤلف يستعمل نفس الأسماء تقريبا خاصة فيما يتعلق بسلالة الفرسيوي ونفس أسماء الأماكن " ريف بومندرة "مثلا...، فتصبح الرواية الثانية تقريبا اِمتدادا للرواية الأولى .

ج- مع الموسيقى الشعبية :

يضمن الكاتب روايته بعض الأغاني الشعبية لفرقة **" عيساوة"**

" آشن كاين . حنا مغاربة .

هذا ريتم عيساوة شاخذة

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 173،174.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 195،196.

راها نايضة.... نوض...."[1]

الطريقة العيساوية هي فرقة صوفية مغربية أسسها سيدي محمد بن عيسى المغربي ولد في فاس في 872 للهجرة وتوفي في 1524م ودفن بمكناس وأصل هذه الفرقة الصوفية تعود بدورها إلى سيدي محمد بن سليمان الجازولي .تشتهر الطريقة العيساوية باستعمالها للمدائح بصوت عال واستخدام الموسيقى في مسارات التنوير الروحاني[2]**.**

فيمكن لقاريء يعرف هذا النوع من النغمات المغربية أن يردد هذه المقطوعة أو أن يكملها بنفسه.

د- **التناص الأسطوري :**

ذكرنا في مواضع سابقة أن الرواية ظهرت فيها الأساطير بكم هائل، بحكم المواقع الأثرية التي كان يعيش فيها الفرسيوي خاصة مدينة " **ويليلي** " فكان طبيعيا أن تزخر الرواية بهذا النوع من القصص مثلا :

" ... تظهر ديان إلهة القنص و الأخت التوأم لأبولون محاطة بصورتين داخل حمام وسط الغابة وفي أسفل اللوحة يظهر القناص أكيتون الذي تجرأ على النظر إلى ديان عارية فعاقبته الآلهة .... " [3]

وفي موضع آخر :

" اشتهر أورفي بنزوله إلى الجحيم من أجل إنقاذ حبيبته أوريسيد وبعزفه الرائع إستطاع أورفي أن يسحر الآلهة فأجازت له إسترجاع حبيبته إلى الحياة شريطة أن لا ينظر إليها حتى يغادر حدود الجحيم ..."[4] كل هذه الأساطير ترجع بذاكرة القارئ إلى الأساطير الموجودة في الأدب الروماني خاصة فيما يتعلق

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 213.
[2] - الطريقة العيساوية،ويكيبيديا الموسوعة الحرة.
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 170.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 172 .

بأسطورة أورفي التي كانت محل عناية الفنانين والأدباء والشعراء في مختلف العصور ،إذ يعزو **"إمت روبز" Emit robez** هذه الظاهرة إلى الروح الإبداعية التي رافقت أسطورة أوروفيوس التي تدفع من جهة إلى التفكير بالمحب الذي اقتحم عالم الموت ليسترجع حبيبته، ومن جهة أخرى تشير إلى صورة المغني الجوال الذي يسحر الطبيعة بموسيقاه العذبة، وتثير في الأذهان صورة القديس المتنسك.[1]

ه- التناص التاريخي :

تغرف الرواية من نهر التاريخ بعض أحداثه وتضمهنا داخل الرواية حتى يتوهم القاريء واقعية الأحداث فيسترجع ما جرى وكأنه يحدث في الرواية فعلا :

" أنا أفكر في تلك التداعيات التي تلت إنفجارات 16 ماي 2003 بالدار البيضاء ،.... العدوان الصهيوني ، والحرب على العراق..."[2].

حيث ترجع ذاكرة القاريء الذي عايش هذه الأحداث إليها. فيخزه ألم تلك الفجائع ويتفاعل بآهات مع النص .

كما يذكر الفرسيوي تلك المعارك التي عاشتها بلاد المغرب في فترة معينة، فقط ليثير في القاريء إحساس الوطنية : **" معركة بوحمارة على بلاد أولاد يوسف، معركة القايد قطيرة على بلاد الرميلة معركة القايد الغالي على بلاد المرس، معركة الحيمر على بلاد الحمري، معركة بصيلتي على بلاد بورياح ..."** [3] .

ستكون الجملة التي يقولها القاريء هنا

" ما أعظم هؤلاء المحاربين " أو " ما أعظم هذا البلد "

[1] - ينظر:أورفكية،ويكيبيديا الموسوعة الحرة .
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 140.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 188.

3- 3-2- القراءة التخييلية و تشكيل العوالم الممكنة:

من خلال دراستنا لرواية القوس و الفراشة في الفصول السابقة تبين أنها تتميز بتكسيرها البنية التقليدية للرواية العربية، وتشكل لنفسها خصوصية على مستوى الأحداث والشخصيات و القدرة على التحكم في الزمن، و تفعيل المكان، كما تتميز بقدرتها على الإيحائية و الترميز لذلك أمكننا أن نعتبرها نصا منفتحا، لا تحتاج إلاإلى قراءة منفتحة .

وإذا ما اعتبرنا أن المتلقي الآن هو **قاريء نموذجي** قادر على إتيان تخمينات لا نهائية ـ على حد تعبير " **إيكو** " ـ فهذا القاريء لا ينقصه في رواية " القوس و الفراشة " إلا الاعتماد على استراتيجية معينة ليست ممنهجة إنما حسب ما تمليه شروط الرواية، فيكون إذن القاريء مستعدا لبناء نصه الروائي من خلال قراءته واعتمادا على العلامات النصية أو المؤشرات التي تقصده .

تخللت الرواية بعض الفجوات و الفراغات و المضمرات التي من وظيفة القاريء سَدُّها :

أ- ملء الفجوات :

"النص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها،ومن يبثها يتكهن بأنها(فرجات) سوف تملأ،فيتركها بيضاء لسببين:الأول وهو أن النص يمثل آلة كسولة (أو مقتصدة) تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها (إلى النص)"[1] ،تصبح الفجوات والفراغات البيضاء التي يتركها المؤلف متعمدة حتى يقوم القاريء بافتراض ما يمكن أن يشغلها من خلال العلامات الموجودة في النص، ولدينا :

أ/-1- فجوات متعلقة بالزمن و الأحداث :

[1]- امبرتو ايكو،القاريء في الحكاية ، ص:63.

يبدو من خلال تتابع مسار سير الأحداث في الرواية غياب بعض التفاصيل المتعلقة بالزمن و التي أضفت نوعا من التيه و اللاتحديد، و التي يمكن للقاريء سد ثغراتها من خلال بعض التخمينات التي سيستنتجها بناءعلى معطيات السرد مثلا :

ـ زمن انطلاق الحكي لم يذكر تحديدا لكن ذكرت بعض القرائن الدالة عليه :

ق1: " في هذه الفترة من حياتي ، وقد بلغت الخمسين "[1]

ق2: " ولقد لقيه فعلا ولما يبلغ العشرين من عمره " [2]

ق3: "إلى البيت الذي أسكن عنفه السردي منذ ربع قرن " [3]

ق4: كما ذكر أنه بعد السجن مباشرة طلب الزواج من بهية، وفترة السجن كانت في سنوات السبعينات .

ـ إذا سيفترض القاريء بعد الإستنتاج التالي :

زواج بهية في منتصف السبعينات، وعمر زواجهما هو خمس وعشرون سنة، إذن نحن الآن في سنة **2000**، و إذا كان عمر السارد هو **50** سنة فقد ولد في سنة **1950** .

ـ كما أن حدث إختفاء عصام الذي ظلّ مبهما حتى آخر لحظة، لم يفسر طلب إبراهيم الخياطي في أن يزوره يوسف أو أن يكلمه :

" عادت بهية للحديث عن مكالمتها مع إبراهيم، وأسرت لي ونحن نأخذ القهوة أنه يرغب في الحديث معي لأمر في غاية الأهمية يخص ياسين .[4]

ق2: " فكرت في رسالة إبراهيم وفكرت ما الذي يمكن أن يقوله لي عن ياسين، تصورت أن يكون قد إلتقى في السجن بشخص يعرفه، أو تلقى معلومات عن شخص يعرفني " [1]

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 10.
[2] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 14.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 10.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 320.

ق3: " هذه هي الحلقة المفقودة، هناك شيء لم يصلني "[2]

ق4: " وفاة يوسف "

ـ سيفترض القاريء ما يلي :

تلقى إبراهيم في السجن رسالة بأن عصام سيفجر نفسه لأجل جماعة إرهابية وسيكون الشخص الثاني المستهدف هو يوسف في اليوم والساعة المحددين، وأراد إبراهيم أن يحذر يوسف من الشخص الذي يتقرب منه لكن لم يستطع .

نستطيع أن نقول أن هذا التخمين منطقي جدا ويتماشى مع أحداث القصة .

أ-2- فجوات متعلقة بالشخصيات:

لاحظنا في دراستنا لعنصر الشخصية في الرواية غيابا يكاد كليا للوصف الخارجي لهيئة الشخصيات، والذي عللناه بأنه نوع التعتيم المقصود حتى تعطي للقاريء حرية تخيّل تلك المواصفات وبناء على بعض المعطيات الطفيفة جدا يمكن للقاريء أن يتخيل وصف الشخصيات كالآتي إذا انطلقنا من أن إعمال الخيال من جماليات التلقي :

يوسف: وسيم ذو مظهر ممتليء ذو عينين زرقاوين، بشرة بيضاء، والقرائن الدالة على ذلك هي:

ـ علاقاته النسائية المتعددة.

ـ أم ألمانية .

ـ أخت تحب التأمل في عينيه الزرقاوين .

ـ كان يطمح إلى إنقاص وزنه ثم رشاقة معتدلة .

ديوتيما: طويلة، ذات عينين زرقاوين، بيضاء، رشيقة جميلة .

[1] - المصدر نفسه ، ص : 320.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 331.

القرائن الدالة على ذلك :

ـ ألمانية الجنس وبالتالي ستكون من الجنس الأبيض،أعجب أهل الريف بجمالها النادر .

بهية: متوسطة الجمال ، تميل إلى البدانة ، مستديرة الوجه ، هادئة الملامح ، ملتزمة المظهر .

القرائن الدالة على ذلك :

ـ **"صورة إمرأة هادئة مرتاحة البال، زحفت عليها السمنة تدريجيا فأصبح جسدها مطابقا تماما للوضع السائد "** [1].

الفرسيوي: ضخم الجثة، متوسط الوسامة، أسمر البشرة .

القرائن الدالة على ذلك :

ـ اعتزازه بانتماءه للريف قلبا وقالبا .

ليلى: ذكرت القليل من المواصفات عنها في الرواية :

ـ جميلة، بيضاء، سوداء العنين و الشعر، تميل إلى النحافة، ملتزمة نوعا ما بمظهرها .

القرائن الدالة على ذلك :

ـ عاملة كصحفية لا تتبرج كثيرا .

ـ تشكو أحيانا من نحافتها

ـ تملك ملامح بريئة جدا

فاطمة: سمراء، نحيفة، متبرجة المظهر، ذات عينين بنيتين، وشعر أسود قصير .

[1] ـ محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 285.

القرائن الدالة :

ـ دائمة السفر .

ـ تنام مع من تحب وتضاجع من تحب .

ـ ليست جذابة بالقدر الكافي .

ـ تحلم فقط بفارس الأحلام .

إنها مؤشرات حتما استنتجها القارئء من خلال المؤشرات الدالة على ذلك وهي تتطابق تماما مع ماهو موجود.

ب- الإيهام بواقعية المكان :

صعب جدا أن يتخيل القاريء المكان الذي يريده السارد كما رسم صورته في ذهنه، ولهذا فإن القاريء تسهل عليه المهمة إذا أحس أن المكان واقعي، وذلك من خلال تتبع خطوات السارد،ف**"إذا أردت مثلا أن أرسم خيولا تعبر حاجزا في سباق فإنني أتوقع من لوحتي ان تمنحني قدرا غير متوقع،يساوي ما أعطاه لي السباق الذي شهدته،..إنني لا أعني إعادة رسم لوحتي طبق الأصل عن الواقع،ولكن علي أن أعيش مجددا ما شهدته بكليته،بأسلوب جديد،وهنا،من جهة نظر الرسم حين أفعل هذا فإنني أخلق لنفسي إمكانية إحداث تأثير طازج"**[1] هذا ما ينطبق تماما على صورة المكان بنفس درجة التخييل نستطيع رسم صور الأماكن بأنفسنا كما لو أننا نراها الآن فعلا. في رواية **"القوس والفراشة"**سيتوهم القاريء إذن أن هذا المكان حقيقي حتى تتضح له صورته :

" خرجت باكرا ومشيت في شارع النصر، ثم اخترقت حديقة التجارب و توجهت عبر ساحة بورغون ..." [2].

[1] ـ غاستون باشلار،جمالية المكان ، تر:غالب هلسا ، ص: 29 .

[2] ـ محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 22 .

حتى وإن لم يزر القاريء مدينة الرباط فسيقبل حتما أن هذا الطريق مرسوم هكذا في الواقع و إلا ما الداعي لتفصيله من قبل المؤلف .

كما أن إدراج أسماء بلدان عربية بعينها دون أخرى يبعث على تعاطف القاريء معها مثلا **"فلسطين، العراق "** خاصة بعد وصف الأحداث السائدة فيها .

بالإضافة إلى أن التفصيل الممل للمكان الذي توفي فيه يوسف والذي خصص له قرابة فصل من **"جامع الفنا ... مدخل المدينة... نادي البحر الأبيض ... الكتبية .. فندق المامونية ... الشارع ... الحديقة ... باب القصر ... حدائق الزيتون ... البوابة الحديدية ... المنارة "**[1].

كل هذا الصخب المكاني و الجري جعل القاريء يلهث وراء يوسف بدقات قلب متسارعة و هو متشوق لأن يعرف الوجه المقنع الذي يستفزه حتى النهاية، فلولا هذا التفصيل الغارق للمكان لما أحس القاريء بأن خطرا ما يحدق بيوسف كما لو كانت موسيقى الرعب في فيلم ما .

ج- سد الفراغات و النقاط المتتابعة:

وهي النقاط التي يتركها المؤلف متلاحقة داخل نصه الروائي، والتي تمثل حذفا قد يقصد به شيء ما أو لا يقصد حسب موقع هذا الفراغ، إن " **عيّنات القراء يمكنهم ملء الفراغات في النصوص بأي شيء مهما بدا بعيد الاحتمالية بالنسبة للسياق الداخلي مادام يحقق لهم تأويلا متسقا يرتاحون إليه أو يساعدهم على قضاء وتأخذ مآربهم الفكرية"**[2]

إن القراء يبحثون عما يشبع نهمهم الثقافي ويرضيه في نفس الوقت، ولا يبحثون عادة عما قصده الكاتب .

من أمثلة ما جاء في الرواية :

[1] - المصدر نفسه ، ينظر المقطع الخامس من الفصل الأخير .
[2] - شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي "دراسة في سيكولوجية التذوق الفني" ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت،2001 ، ص : 350 .

" قلت لأصدقائي إنني لا أحب شيئا على الإطلاق ... وكدت أقول لهم ولا أحب أحدا كذلك "[1] .

ربما سكوت السارد هنا كان اقتصادا و اختصارا للكلام المتبقي وكلمة "**على الإطلاق** " تحمل وظيفة كل المعاني التي أراد إختصارها .

ولو افترض القاريء جملة هنا ستكون :

" لا أحب شيئا على الإطلاق، لا الأكل ولا النساء ولا السفر ولا الحديث حتى كدت أقول لهم ولا أحب أحدا كذلك "

ـ كان أحمد مجد يقول : **" المدينة مدينة والجبل جبل .."** [2] قال هذه الجملة أحمد مجد في حديثه مع يوسف، لكنه لم يكمل الكلام وترك الحرية للقاريء وكأن الأمر محسوم بالنسبة إليه ولم يبق إلا رأي المتلقي، وستكون جملة القاريء المفترضة من قبيل :

" المدينة مدينة و الجبل جبل ولا يمكن الخلط بينهما "[3]

ورغم أن هذه النقاط المتتالية قد كثرت في الرواية لكنها كانت تقريبا في المشاهد الحوارية، لهذا كانت بمثابة وقفات حوارية توحي للقاريء بالحركات المحذوفة التي له أن يتخيلها فقط من قبيل :

ـ هل تريد رأيي المتواضع في روايتك ؟ فردّ على الفور :

ـ لا...لا...لا...أبدا ، لا تتعب نفسك ..." [4]

فلنا أن نتخيل تلك الحركات التي بين عبارات النفي، حتما سيتخيل القاريء أن المحاور يلوح بيديه بطريقة سريعة حتى يمنع يوسف من إبداء رأيه .

---

[1] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 14.
[2] - المصدر نفسه ، ص : 290.
[3] - محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 260.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 52.

د- الخطاب المباشر مع القاريء:

سبق وأن استخلصنا في دراستنا لمبحث الشخصيات جملة من أنواع الشخصيات والتي من بينها **الشخصية الواصلة "** وعرفناها بأنها دليل حضور المؤلف أو القاريء في النص، وعند رصدنا في هذا العنصر لدليل حضور القاريء وجدنا من بين العلامات :

" كيف استطعنا أن نلد هذه الكائنات " [1] وكانت صيغة الجمع في الفعل **" نلد "** عنصرا مشتركا بين المؤلف والقاريء حيث لم يوجه خطابه لأحد في الرواية بل كان كلاما معمما يكشف عن قناعة الكاتب الفكرية .

" لم أقترب من الفرسيوي ولم أفهمه وكوني اعتبرته دائما شخصية فاقعة الألوان ... ثم بدت لي هذه المفارقة في مسار كمسار الفرسيوي نعتبره مرتبكا متقطعا "[2]

حيث تغير ضمير المتكلم من **" أنا "** إلى **" نحن "** في الفعل **" نعتبره"** أليست هذه دعوة صريحة للقاريء لإشراك رأيه ولو تحدث هذا الأخير لقال : " بلى ، هو كذلك "

ه- أيدولوجية القاريء (السلوكات الأخلاقية):

بما أن الكاتب قد ضمن الآيات القرآنية لروايته فإنه يوجه خطابه لقاريء عربي مسلم، لكن قد يجد القاريء ما يمس عقيدته في الرواية مثل :

" في المدى الفوري نذهب إلى شقتك ونغلق على أنفسنا حتى نعثر على قصة حب استثنائية.

- لا ، لا ، أنت تخلط بين المدى الفوري ، والمدى البعيد

[1] - المصدر نفسه ، ص : 140.
[2] - المصدر نفسه ، ،ص :145.

نغلق على أنفسنا فقط حتى تعود البنت من المدرسة .[1]

كان هذا الحوار الذي دار بين يوسف وليلى والذي كانت فحواه إقامة علاقة غير شرعية بينهما . طبعا هذا الوضع تنفيه العقيدة الإسلامية، أي قاريء قد تستفزه هذه العلاقة فيقول :

" بما أن عقيدتنا تحلل تعدد الزوجات فلماذا لا يتزوج يوسف ليلى وينتهي الموضوع "

ـ أيضا رغبة بهية في إنجاب طفل تقول ليوسف :

" من الممكن أن نضع طفلا جديدا .... فيجيبها : ـ لن يحدث ذلك أبدا " .

ويطلقها يوسف لنفس السبب، وبما أن العقيدة الإسلامية تحفز تكاثر النسل وبما أن رغبة بهية لا تخالف الشرع فإن القاريء سينبذ هذا التصرف من يوسف حتما .

و ـ أفق الإنتظار :

إنها الحالة التي يتوقع فيها القاريء أحداثا معينة بناء على المعطيات الأولى التي تتابع المسار السردي ،[2]فإما أن تلاءم الأحداث اللاحقة أفق إنتظاره وإما أن لا توافقه وتسمى حالة كسر أفق الإنتظار كأنه أداة أو معيار لقياس مدى التطابق بين ما توقع وما حصل.

ومن أمثلة ذلك في الرواية :

زواج بهية من أحمد مجد كان متوقعا من قبل القاريء لأن أحمد كان دائم الزيارات لها كما أنه كان أعزبا وكما أنه يفكر بالمشاريع الإستثمارية وبهية لديها العديد مما يمكن إستثماره . ورغم أن الزواج كان صاعقة بالنسبة ليوسف إلا أنه كان متوقعا جدا بالنسبة للقاريء .

ففي العديد من الحالات يمكن أن تصطدم الشخصية الرئيسية بالأحداث

[1]ـ محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 86 .

[2] ـ ينظر : تعريف أفق الانتظار في مدخل البحث الحالي: آليات البناء الروائي في رواية القوس والفراشة ، ص: 26، 27 .

وعلى العكس لا تفعل ذلك بالقاريء لأن هذا الأخير يقرأ من مستوى عِلِّي على الشخصية وبالتالي فهو يلم بكافة المعلومات وينتظر في ذهنه ما يحدث فيما بعد، تماما مثلما كان يعتبر يوسف في الرواية أن " **الفرسيوي** " هو قاتل والدته، لكن الفرسيوي إعترف بينه وبين نفسه أنه لم يفعل ففي الحالة التي كان يشك يوسف بذلك، كان القاريء على يقين من أن هذا لم يحدث، ولهذا السبب صدم يوسف عندما عرف أخيرا أن والده لم يفعل ذلك :

" لم أقترب من الفرسيوي ولم أفهمه .." [1]

ـ أما الحالة التي شكلت كسرا حقيقيا لأفق إنتظار القاريء هي النهاية غير المتوقعة لبطل قصتنا " **يوسف** " حيث كانت المعلومات المقدمة قبلا لم توحي بذلك للقاريء أبدا :

" خمنت أن لقائي مع إبن بلدتي سيكون أكثر فائدة لو جاء بعد الحديث معى إبراهيم الخياطي " [2] .

" اهتز قلبي بقوة ، وكدت أقول لبهية عن موعدي مع إبن البلدة " [3].

ورغم أن ليلى شككت في الموضوع وطلبت إخبار الشرطة إلا أن إصرار " **يوسف** " على الذهاب لم يخلق أي ريبة للقاريء بل العكس كان يتوقع مثلا مواجهة **" ياسين " .**

" مشيت واثقا من أنني سأصل الضوء الذي يتراءى لي في النفق " [4] .

ولكن المفاجأة كانت أقوى :

[1]- محمد الأشعري ، المصدر السابق ، ص : 220 .
[2] - المصدر نفسه ، ص : 321.
[3] - المصدر نفسه ، ص : 320.
[4] - المصدر نفسه ، ص : 324.

" فرأيت في لمح البصر خلف اللحية الكثة والنظرة الحادة وجه عصام، مرعوبا كما لم يكن أبدا في حياته، كان ذلك قبل أن تأخذنا غيمة بيضاء باردة في دويها الهائل " [1]

فوجود عصام المختفي لم يكن على الحسبان أبدا، وأن ينتحر كان شيئا غريبا و الأغرب أن يأخذ معه يوسف .

وهذه النهاية بالنسبة للسارد و القصة، أما بالنسبة للقاريء فإن ذهنه يتقد لاستكمال القصة كأن يتخيل ما الذي يمكن أن يحدث لليلى بعد موت يوسف وأصدقائه، وما الذي يخلفه الجرح الذي نزفه عصام لعائلته و عائلة يوسف، لهذا فإن القصة مازالت تنسج خيوطها حتى وإن وضع الكاتب قلمه .

نخلص هنا إلى أن الكاتب لم يحاول الضغط كثيرا على القاريء بل حاول فسح المجال له دون أن يفقد شخصيته، فبدء من العتبات استطاع أن يُموِّه المتلقي بمضاعفة معنى العنوان ليكون هناك معنى قريب ،مع مرور زمن القراءة يكتشف معنى آخر بعيدا يرمي إليه، وكان يستطيع الكاتب أن لا يستخدم عنصر التمويه هذا لكن تشغيله كان من باب التشويق، ومع الضغط الذي تريد الصورة ممارسته رغم بساطة شكلها واستعمال الألوان الهادئة فيها صار القاريء مستسلما في تقبل البدايات ومعاندا في تأويلها.

يملك الكاتب سطوة الإبداع اللغوي والأسلوبي من خلال ما تميزت به تعابيره وصوره ورؤياه ونظرته للأمور ،وتلاعبه بصور الشخصيات والأماكن ،وبالتالي هو يمارس ضغطا غير عنيف على القاريء بل بالعكس إنه السحر الذي تمارسه اللغة العربية التي تسلب العقول، فهي نفسها لغة القرآن التي أخضعت جبابرة الأرض بقوة بيانها، فلا يكون للمبدع سوى حسن التصرف فيها ،ولقد كان الكاتب موفقا إلى حد كبير في التفنن فيها ضمن رواية القوس والفراشة.

تتعدد القراءات بتعدد القراء لكن رأينا من خلال تبني مفهوم القاريء النموذجي أن هناك نمطان للقراءة الاستقبالية، أولا قراءة تحاول ربط المقروء بما يوجد في

[1] - المصدر نفسه ، ص : 332 .

خزان الذاكرة ومنه يكون التناص أداة فعالة في القدرة على احتضان النص وفهمه ومن ثم تحقيق الجزء الأكبر من القراءة النموذجية،وثانيا قراءة تخييلية تحاول ربط أفق الانتظار المبني أساسا على التناص ببناء عوالم ممكنة، واختيار عالم واحد في الأخير.

رأينا أن القاريء بما يحمله من خيال مكثف، و فهم مسبق وتوقع للأحداث، وبما يملكه من رصيد ثقافي يجعله يربط بين نصه ونصوص أخرى، أن له دورا كبيرا في بناء القصة لا يقل عن دور المؤلف مطلقا، وأنه بمجرد وضع آخر نقطة للنص من قبل المؤلف صار هذا النص ملكا للقاريء .

الخاتمة

في ختام هذا البحث توصلنا إلى جملة من النتائج :

ـ تمتلك رواية " القوس والفر اشة " خصوصية من حيث استثمارها للبنيات السردية سواء شكلا أو مضمونا .

ـ تتناسل البنى السردية في الرواية وتتوالد لتشكل ترابطا حكائيا من جديد .

ـ يربط بين أحداث الرواية رابط تتابعي و سببي، وفي نفس الوقت تبتعد عن الزمن الخطي المتنامي وتتبع تقنيات متنوعة لسرد أحداثها، كما تعتمد على تيار الوعي في عرض بعض الأحداث.

ـ لا تنتمي رواية " القوس والفراشة " لا إلى خطاب التخييل ولا إلى خطاب الواقع بشكل بحت، إنما هي رواية تنطلق أحداثها من الواقع المعيشي لكنها منسوجة من صنع الخيال و التصوير والإبداع فيحاول الكاتب استثمار بعض الشخصيات والأماكن من الواقع إيهاما فقط بالواقعية .

. رغم أن الرواية تنسج خيوطها من الواقع إلا أن هذا لا يمنع أنها تدخل في نطاق العوالم الممكنة.

ـ وُفِّق السارد إلى حد كبير في التحكم بتقنية تفعيل و تبطيء الزمن حسب أهمية الأحداث، حيث يسترسل في الأحداث ذات الأهمية رغم قصر زمنها الحكائي، والعكس يلخص أحداثا ذات سنوات لعدم ضرورة التفصيل فيها .

. ساعدت تقنية الحذف في قتل الكثير من الأزمنة الميتة والتي كان ذكرها غير مُجدِ في الرواية .

ـ ركز السارد في عملية تبطيء السرد على حركة المونولوج الداخلي بشكل مكثف ولم يعر أهمية إلى الوصف في الرواية .

ـ تكاثف ورود الشخصيات ذات المرجعية الأسطورية أكثر من غيرها وربما هذا راجع إلى الرغبة في تشكيل صورة الشخصية الملحمية داخل الرواية .

ـ تلعب الشخصية العلامة دورا أساسيا في خلق التواصل بين النص والقاريء، كما تستفيد كثيرا من الطرح اللساني في رسم هويتها وتحديد ملامحها .

ـ يخلق الإنسجام بين نسق العوامل ونسق الممثلين القدرة على الكشف عن حقيقة الشخصية ودورها وتفاعلها ضمن النص السردي بصورة منظمة وواضحة .

ـ لا يمكن دراسة المكان كمجال هندسي فارغ ، أو كثنائية تقليدية الصورة، بل يمكن أن ندرس المكان كعلامة تحيل على نمط تفكير الشخصية وأسلوبها .

ـ تقسيم الأماكن إلى أليفة وموحشة في الرواية ـ حسب ماذكره باشلار ـ يساهم في إبراز وعي الشخصية وحضورها وعلاقاتها بالواقع كما يستطيع أن يرسم للقاريء حقيقة الأماكن وينقل إليه رؤياه دونما عناء.

ـ يتلاعب الكاتب بلغة الساردة فيضع القاريء أمام عناوين تحيل على علامات سيميائية مشتركة قد توافق ظن المتلقي أو تخالفه .

ـ تميزت الكتابة السردية بتكثيف الخطابات ودمجها (الصورة التشكيلية ، الشعر ، ...) واستحضار النصوص الغائبة دال على ثقافة الكاتب وموسوعية معرفته .

ـ أتاح الكاتب للقاريء فرص ومجالات لإشراك نفسه وإدخالها في النص وبالتالي خلق نص خاص به، وهنا حيث تتداخل ثقافة الكاتب مع ثقافة القاريء يولد نص ثقافي متوالد ومتجدد باستمرار .

ـ أخيرا إن معمارية نص سردي ما تتشكل بتظافر عدة عوامل وتفاعلها

وبعد هذا الجهد البسيط حاولنا الإجابة عن الإشكالية الأساسية للدراسة، وليس عن كل الإشكالات المتعلقة بالرواية حيث يظل مجال البحث مفتوحا، بقدر تعدد القراءات وانفتاحها طبعا.

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم.**
- **المصادر**:
- محمد الأشعري، القوس والفراشة، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب، الطبعة الثانية،2011.
- ابن زكريا اللغوي، مجمل اللغة، دراسة وتحقيق:زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الجزء الأول، الطبعة الثانية،1982 .
- **المراجع:**
- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال الجزائر،2002.
- أحمد العدواني، بداية النص الروائي-مقاربة لآلية تشكل الدلالة-، النادي الأدبي بالرياض،المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى،2011.
- إدريس أبو ذيبة، الرؤيا والبنية في روايات الطاهر وطار، الجزائر، د ط،2007 .
- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة:سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية،2004 .
- أمبرتو إيكو، القاريء في الحكاية"التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية"، ترجمة، أنطوان أبو زيد المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د ط ،1994.
- آلان روب غريبيه، نحو رواية جديدة ، ترجمة:مصطفى إبراهيم، دراسات في الآداب الأجنبية ، دار المعارف، مصر.
- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة ، دار الجنوب ، تونس،1994.
- باتريك شارودو، دومينيك مانغنو، معجم تحليل الخطاب، تر:عبد القادر المهيري، حمادي صمّود،دار سيناترا، المركز الوطني للترجمة، تونس،2008.
- بوريس توماتشفسكي، نظرية الأغراض-نظرية المنهج الشكلي-، ترجمة:إبراهيم الخطيب، الشركة العربية للناشرين، الدار البيضاء، د ط،1982.
- تزفتان تودوروف، مفاهيم سردية، ترجمة:عبد الرحمان مزيان، منشورات الإختلاف، الطبعة الأولى،2005.
- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة:صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د ط ،1977.
- جمعية التجديد الثقافية الإجتماعية، الأسطورة(توثيق حضاري)، قسم الدراسات والبحوث، مملكة البحرين، الطبعة الأولى،2005.
- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب ط 1، 1986.

- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة : محمد معتصم، وآخران، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط1،1997 .
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن،-الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990 .
- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء الطبعة الأولى، 1991.
- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة:عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية 1994.
- رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري حلب، سوريا، الطبعة الأولى،1993.
- رينيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب ، ترجمة:محمد صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان،1987.
- سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، البناء الثقافي-سلسلة دراسات وأبحاث-كلية الآداب والعلوم الانسانية، مكناس، الطبعة الأولى،1994.
- سعيد بنكراد، النص السردي- نحو سيميائيات للأيديولوجيا-، دار الآمان، الرباط، المغرب،الطبعة الأولى،1996.
- شاكر عبد الحميد ، التفضيل الجمالي "دراسة في سيكولوجية التذوق الفني" ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت،2001
- عبد القادر أبو شريفة،حسن لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999 .
- عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائيةتفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، د ت.
- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي(مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الأولى،1990.
- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، دار سعاد الصباح، الكويت الطبعة الثالثة، 1993.
- عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، (مقارنات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 1987.
- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الشؤون الثقافية، العراق،بغداد ، 1986
- غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة:غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، الطبعة الأولى،1984.

- غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة:جورج سعد، المؤسسة الجامعيةللدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان،1991.
- فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشارالعربي، بيروت لبنان،2008 .
- فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، ترجمة:عبد الكريم حسن، وسميرة بن حمو، شراع للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى،1996.
- فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة:سعيد بنكراد، دارالكلام، الرباط،1990 .
- فيليب هامون، شعرية المسرود، وزارة الثقافة العربية، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق،2010
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى،2002.
- ليندا هيتشون، رواية الرواية التاريخية، ترجمة:شكري مجاهد، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد2، 1993 .
- محمد أنقار، صورة المغرب في الرواية الإسبانية، مكتبة الإدريسي، تطوان، المغرب، ط1، 1994.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)، منشورات الإختلاف، دار الأمان، الرباط الطبعة الأولى، 2010.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب ط4، 2005.
- محمود غنيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية، دار الحيل، بيروت، ط 2 ،1993
- مراد عبد الرحمان مبروك، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر،1998.
- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة:فؤاد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، لبنان الطبعة الأولى، 1971.
- منذر العياشي، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعةالأولى 2004.
- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومه، الجزائر، د ط، دت .
- هانز ميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة:أسعد رزوق، مراجعة:العوضي الوكيل، مؤسسة سجل الغرب، القاهرة، مصر، 1972 .
- هانز روبرت ياوس، نظرية التلقي "من أجل تأويل جديد للنص"تر:رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004.

المراجع باللغة الأجنبية:

- ***A . J. Greimas*** *, J, courtés .sémiotique , dictionnaire*
- *raisonné de la théorie du langage , Hachette, paris 1979.*
- ***A .J. Greimas*** *, sémantique structurale , recherche de méthode , Larousse , paris ,1966.*
- ***C .bremond*** *,la logique du récit , edi seuil, paris ,1973.*
- ***Charles haroche****,Les langages du roman. les éditeurs français réunis,Paris .1976.*
- ***Gérard Genette****, Figures III, Éditions du Seuil,Paris,1972*
- ***Gerard genette****,fiction et fiction. (Précédé de Introduction à l'architexte) Editions du Seuil,Paris,2004.*
- ***Gerard genette****.palempsests.edi seuils, col poetique, paris.1987.*
- ***Philippe Hamon****: Introduction à l'analyse du descriptif Hachette université de paris 1981*
-
- ***Leo. H.Hock*** *. La Marque de titre . dispositif Simiotique d' un Pratique textuelle . Mouton .Ed La Haye . Paris . New York . 1981.*
- ***Lorenzo menoud****,qu est'ce que la fiction. Chemins philosophiques,collection dirigée par Roger Pouivet, Librairie philosophique J.Vrin,Paris,2005.*
- ***Tzvetan todorov****,poetique de la prose. collection poétique,Edit duSeuil,Paris.1971.*
- ***T .Todorov et, O. ducrot*** *, Nouveau dictionnaire de ncyclopedique des siences du langages.Editions du Seuil,Paris,1995*

المجلات والدوريات:

- تزفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ترجمة:الحسين سحبان، فؤاد صفا، مجلة آفاق، العدد 9.1988/8.
- حورية الخمليشي، "الشعري في رواية القوس والفراشة"، مجلة عالم الكتب، العدد العاشر، الرباط، المغرب.
- رولان بارت، نظرية النص،مجلة آفاق التناصية"المفهوم والمنظور"، تر:محمد خير البقاعي، السعودية،الرياض،1988.
- عبد الملك مرتاض،نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر، 1998.
- عبد الرحيم حمدان،اللغة في رواية "تجليات الروح"،مجلة الجامعة الإسلامية(سلسلة الدراسات الإنسانية)،فلسطين،غزة،المجلد السادس عشر ،العدد الثاني ،2OO8 .
- علي حفيف، سيميائية المكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، مجلة تواصل جامعة عنابة، الجزائر، العدد: 8،جوان 2001.

مواقع الانترنت:

الطريقة العيساوية ar.wikipedia.org/wiki/

أورفكية ar.wikipedia.org/wiki/

ملحق المصطلحات:

ممثل:	Acteur
الحدث السردي:	Action narrative
المساعد:	Adjuvant
المفارقات السردية:	Anachronies narratives
الاسترجاع:	Analepses
محور الإبلاغ:	Axe de communication
محور الرغبة:	Axe de désir
محور الصراع:	Axe de lutte
الخطاب:	Discours
الوصف:	Discreption
المدة:	Durée
الانزياح:	écart

الحذف:	élipse
الحبكة:	Fabula
التخييل:	Fiction
التواتر:	Fréquence
القصة:	Histoire
التناص :	Intertextualité
القاريء:	Lecteur
القاريء النموذجي:	Lecteur idéal
القارئء الضمني:	Lecteur implicite
الأدبية:	Littérarité
الخطية:	Linéarité
منطق الحكي:	Logique de récit

تفعيل القراءة:	Manipulation de lecteur
سمة العنوان:	Marque de titre
الحوافز:	Motives
المسرود له:	Narrataire
السارد:	Narrateur
السرد:	Narration
الموضوع:	Object
المعيق:	Opposant
الشخصيات:	Personnage
الشخصيات الاستذكارية:	Personnages anaphoriques
الشخصيات الإشارية:	Personnages embrayeurs
الشخصيات المرجعية:	Personnage référentielle

الوقف:	Pause
المكان:	Place
الشعر:	Poésie
الشعرية:	Poétique
الاستباق:	Prolepses
الواقع:	Réale
الحكي:	Récit
الرواية:	Roman
المشهد:	Scène
السيميائية:	Sémantique
دال الشخصية:	Signe de personnage
مدلول الشخصية:	Signifie de personnage

الخلاصة:	Sommaire
إستراتيجية القراءة:	Stratégie de lecture
الزمن:	Temps
زمن الخطاب:	Temps de discours
زمن القصة:	Temps de récit
زمن النص:	Temps de texte
نص:	Texte
العنوان:	Titre

ملحق أسماء الأعلام:

امبرتو ايكو: Umberto eco

أرسطو: Aristot

ألجيرداس جوليان غريماس: Algerdas julian,GREIMAS

أوستين وارين: Austen warren

ايميل بنفنيست: Emile benveniste

بوريس توماتشفسكي: Boris tomachovski

تزفتان تودوروف: tezvetan todorov

جون سيرل: Jean searle

جون كوهن: Jean kohen

جيرار جنيت: Jerard gennete

رولان بارت: Roland barthes

رومان جاكبسون: Roman Jakobson

سعيد بنكراد

غاستون باشلار:	Gaston bachelard
تون فان ديك:	Tan Van dijk
فلاديمير بروب:	Vladimir propp
فولفانغ ايزر:	Wolfgang iser
فيليب هامون:	Philippe hamon
كلود بريمون:	Klaud bremound
كندال والتن:	Kendall walton
واين بوث:	Wein booth

ملحق خاص بكاتب الرواية:

محمد الأشعري:

حياته:

كاتب سياسي وشاعر وروائي مغربي،ولد سنة 1951 بمدينة زرهون بالمغرب الأقصى،اشتغل بالصحافة والمجال السياسي الذي قاده إلى مسؤوليات نيابية وحكومية منها تولي منصب وزير الثقافة ،تلقى دراسته الإبتذائية والثانوية بزرهون ومكناس،ثمّ كلية الحقوق بالرباط، وتخرّج منها سنة 1975 .

يدير حاليا مجلة "آفاق" ويشتغل صحفيا بجريدة "الإتحادالاشتراكي"بالمغرب،تحمل مسؤولية اتحاد كتاب المغرب منذ سنة 1989.

دواوينه الشعرية:

صهيل الخيول الجريحة (1978).

عينات بسعة الحلم (1981).

يومية النار والسفر (1983).

سيرة المطر (1988).

مائيات (1994).

الرواية والقصة:

يوم صعب -مجموعة قصصية- (1992).

جنوب الروح

القوس والفراشة-رواية- (2010).

ملخص البحث:

تندرج هذه الدراسة ضمن سياق محاولة الكشف عن آليات بناء الخطاب السردي ،نظرا لما حققه النص الروائي من حضور مقارنة مع

بقية الأجناس،ويسعى البحث إلى تمثُّل تلك الآليات في نص رواية" القوس والفراشة"للكاتب المغربي "محمد الأشعري"،من خلال البحث في كيفية سير الأحداث ومستوى حضور الشخصيات وعلاقتها بالمكان،ثم قدرة الكاتب على إضفاء البعد التأويلي والسيميائي على الرواية.

ورغم أن المرجعية الأساسية للبحث هي الرواية إلا أنه كان من الضروري الاستعانة بما قدمه منظِّروا السرد أمثال "جنيت، هامون،بارت،ايكو،..." ،لأن تحديد خطوط البحث كان أيضا أمرا ضروريا ومتحكما فيه.

وخلُص البحث إلى أنّ الكاتب كان موفقا إلى حدٍّ كبير في توظيف التقنيات الأساسية"أحداث،شخصيات"،أما المكان والزمان فلم يكن حضورهما إلا لضرورة بناء الرواية،وليس مركزا عليهما كثيرا،كما أن خصوصية اللغة ، ومنح القاريء مساحة للتدخل كانا دعما جيدا لنصّه .

Abstract:

This study deals written the context of an attempt to detect briefly the mechanics of building a narrative discourse which is given for the narrative text at the presence compared with the remaining and the races the research seeks to represent those mechanics in the novel text "the Sagittarius and the

batterfly" which is written by “mohammed al-achary” that in cludes.

How to process the events and the level of attendance of figures and its relationships with the place and then writer’s ability to adapt dimension hermeneutical and semiotic on the novel and despite the fact that the basic reference for the search is the novel , but it was necessary to use the aids of the narrative theorists like ; Jennete ,Hamon, Barth,Ico….,because of identifying lines of research were also ordered manageable research found only that the writer had been successful to largely in basic hiring of basic techniques “events ,personalities”on the other hand,the place and the time were not attending their presence unless the necessity of building the novel and not concentrated on them as much as that adapts the elements of poetry and granting the reader to enter the area were well supported for the same course.

مقدمة 1
المدخل :.....06
الفصل الأول : تشكل الحدث السردي 33
1_1_ توزيع البنى السردية.....34
1_2_ منطق الحكي في الرواية.....44
1_3_ الحكي بين المتخيل والواقع.....52
1_4_ إيقاع زمن السرد: 56
1_4_1_ تسريع السرد:.....57
_ أ_ الخلاصة..... 58
_ب_ الحذف.....60
1_4_2_تبطيء السرد:.....61
_أ_ المشهد.....61
_ب_ الوقف: الوصف و حركية السرد 64
الفصل الثاني: بناء الشخصيات في الرواية 70
2_1_ أنماط الشخصية في الرواية.....71
2_1_1_فئة الشخصيات المرجعية:.....71
2_1_1_أ_ شخصيات ذات مرجعية تاريخية.....72
2_1_1_ب_شخصيات ذات مرجعية أسطورية…..74
2_1_1_ج_شخصيات ذات مرجعية فكرية…..75
2_1_2_الشخصية الواصلة.....76
2_1_3_الشخصية الاستذكارية.....77
2_2_ مستويات تجلي الشخصيات:.....81
2_2_1_مستوى العوامل:.....81
2_2_1_أ_ مسار البحث.....82
2_2_1_ب_ مسار الانتحار.....84
2_2_1_ج_ مسار الاعتراف.....86
2_2_2_ مستوى الممثلين:.....88

2_2_2_1_ الشخصية الدال:.....88
(أ)يوسف/ ب)ليلى/ ج)ياسين).....89
2_2_2_2-الشخصية المدلول:.....91
أ_ الطابع الدلالي للفئة الأولى.....92
ب_ الطابع الدلالي للفئة الثانية.....95
2_3_ علاقة الشخصيات بالمكان.....99
2_3_1_ أماكن الألفة:.....100
2_3_1_أ_)مدينة الرباط/يوسف.....100
2_3_1_ب)مدينة مراكش/يوسف.....101
2_3_1_ج_)مدينة ويليلي/الفرسيوي.....102
2_3_1_د)الشقة الجديدة/يوسف.....103
2_3_1_ه)مدينة ويليلي/ديوتيما.....104
2_3_2_ أماكن العداء:.....105
2_3_2_أ) البيت القديم/يوسف.....105
2_3_2_ب) مراكش/ليلى.....105
2_3_2_ج) ألمانيا/ الفرسيوي.....106
الفصل الثالث:النص بين منظوري الكتابة و القراءة.....109
3_1_ العتبات النصية.....110
3_1_1_ صورة الغلاف.....110
3_1_2 العنوان الرئيسي.....114
_ (المعنى المعجمي /المعنى الدلالي التركيبي) 114
3_1_3_ العناوين الفرعية للفصول.....118
3-1-4- التقديم 125
3_2_ خصوصية اللغة والأسلوب في الرواية.....126
3_2_1_ الأصوات.....126
3_2_2_ بناء الصورة.....130
3_2_3_ الإيقاع.....136

3_2_4_ رسم الأماكن.....137
3_2_5_ خصوصية الرؤيا.....139
3_2_6_ لغة الحواس.....141
3_2_7_ فضاء الألوان.....142
3_3_ أنماط القراءة.....144
3_3_1_القراءة ذات الأبعاد التناصية: التناص.....144
أ_ مع القرآن الكريم..... 144
ب_ مع الأدب (شعر/رواية) 145
ج_ مع الموسيقى الشعبية.....147
د_ التناص الأسطوري.....147
ه_ التناص التاريخي.....148
3_3_2 القراءة ذات الأبعاد التخييلية.....149
أ_ ملء فجوات(متعلقة بالزمن/متعلقة بالشخصيات) 150
ب_الإيهام بواقعية المكان.....154
ج- سد الفراغات و النقاط المتتابعة.....155
د_الخطاب المباشر مع القاريء.....157
ه_ أيديولوجية القاريء.....158
و _ أفق الانتظار.....159
الخاتمة 164
مصادر المراجع 166
ملحق المصطلحات.....172
ملحق أسماء الاعلام 176
ملحق خاص بالكاتب.....178
ملخص بالعربية 179
ملخص بالانجليزية 180