جامعة بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

لغة السرد في رواية "الفراشات والغيلان" لعز الدين جلاوجي

مذكرة التخرج لاستكمال شهادة الماستر نظام-ل.م.د-

تخصص: الأدب الجزائري

إعداد الطالبتين:

زكية شابور

طاطا بن حمودي

إشراف الأستاذ:

الهادي بوذيب

السنة الجامعية:2014/2013

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنْ الرَّحِيمِ

قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ(162) لَا شَرِيكَ لَهُ وَبِذَلِكَ أُمِرْتُ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُسْلِمِينَ (163)

سُورَةُ الْأَنْعَامِ

شكر و تقدير

إنّ الشكر لله وحده لا شريك له،وإذا كان من كمال الفضل شكر ذويه و إنّ من دواعي السرور أن أتقدم بجزيل الشّكر إلى أستاذنا بوذيب الهادي لإشرافه على مذ كرتنا ،و لمّا قدّمه من نصائح و توجيهات والملاحظات القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث .

كما نتقد م بجزيل الشكر إلى كل من ساعدنا على إنجاز هذا العمل ،و نخّص بالذكر أستاذ سعد لي سليم،وإلى كل من ساعدنا من قريب و من

بعيد زملاء،أصدقاء،المكتبات.

وإلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية

و لا يمكن أن نكونا في مقام شكر؛دون أن نتوجه بعظيم الامتنان والعرفان إلى الذين كانوا لنا عونا،وأحاطونا رعايتهم،و تفهمهم؛تلك الأيادي التي مدت لنا:أمّنا-حفظهما اللّه-اللتان وفرتا لنا

الظروف الملائمة للبحث.

طاطا& زكية

إهداء

الصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين الحمد لله رب العالمين

أهدي هذا العمل إلى:

من ربتني و أعانتني بالصلوات و الدعوات،إلى الصدر الواسع و القلب الحنون و قمة العطاء،إلى من تتسابق الكلمات لتخرج معبرة عن مكنون ذاتها،إلى أغلى إنسان في هذا الوجود أمّي الحبيبة.

إلى من عمل بكد في سبيلي و علمني معنى الكفاح و أوصلني إلى ما أنا عليه إلى نور الذي ينير لي درب النجاح أبي الغالي

إلى رفيق دربي،والذي علمني معنى السعادة والحياة

عبد السلام،وإلى أهله.

إلى الشموع التي تنير ظلمة حياتي إخوتي لوناس،عز الدين،لياس،خير الدين ،جميلة و زوجها و أبنائها،فازية و زوجها و بناتها و إلى زوجة أخي سهيلة و الكتكوتتين جوهرة و رنجة.

إلى كل من ساندوني ووقفوا بجانبي صديقاتي فهيمة،صونية،طاطا،كهينة.

وإلى زميلاتي داليا،مديحه،نسمة،صوراية،أمال،يسمينة،فضيلة.

إلى أهل العلم وكل من يحب العلم

لكم تحيات الشكروالتقدير.

زكية

الإهداء

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة،ونصح الأمة،إلى بني الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، إلى الذي طالما شجعني في مشواري الدراسي،و انتظر ثمرة نجاحي طويلا

إليك أبي.

إلى من غمرتني بحبها وحنانها ودفعت سعادتها عربونا لسعادتي إليك أمي.

إلى الذي أحبني بصدق و غامرني بحنانه،وعلمني معنى السعادة والحياة إليك يا خطيبي ونصفي الاخر:رضا.

إلى أختي الكتكوتة إكرام ،وسليمة،وسليم،وإلى كل أقاربي دون استثناء.

إلى كل من عائلة:بن حمودي واخلف وبن سعدي.

إلى الأستاذ المشرف"بوذيب"مع خالص الشكر والامتنان.

إلى رفيقة مشواري زكية

إلى كل هؤولاء أهدي ثمرة جهدي.

طاطا

المقدمة

سعى "عزالدين جلاوجي" في روايته "الفراشات و الغيلان" في تطوير نمط الكتابة،بداية من الشكل الذي لم نألفه و نتعوّده،كما يدعو إلى تطوير الأشكال الروائية حتى تظل حية،فالكاتب الحقيقي هو الذي يخلق لنفسه قواعد خاصة. و قد إختار ما يناسب نصه من أشكال.رأينا كيف أن الكاتب تمرد عن كل ما هو قديم و مألوف هكذا كانت متابعتنا للرواية،و رصد أهم ما فيه من خلق جديد،الشيء الذي استقطبنا و دفعنا للحركة و الاكتشاف هو كثرة النص بالمعاني و فيض على ألفاظه،كذا استحضار للماضي في الحاضر باستخدامه للسرد و اللغة التي تليق به.

من هنا كانت الإشكالية"لغة السرد"الأساس لموضوع بحثنا.كيف جاءت لغة السرد في رواية"الفراشات و الغيلان"للروائي عزا الدين جلا وجي.و بصيغة أخرى ما دور الروائي في استخدام"لغة السرد"و ما هي الوظائف التي تشكله؟.من خلال طرحنا لهذا السؤال النقدي حاولنا أن نجد التصور الفني و الجمالي التي تسكبه الكتابة السردية داخل رواية"الفراشات و الغيلان خلال بحثنا الطويل اكتشفنا أن روايته تختلج تأملا نجده استخدم الخيال من غير قيود و لغته الراقية المعبرة،كما يكاشف فجيعة الذات و الوطن،أنه يحاول أن يبني لنصه دلالات متنوعة و موحية و قد ساعده في ذلك جنس الرواية لإفراغ ما في ذاكرته فهي الوحيدة القادرة على استيعاب ما يحول في دواخله من معاناة.

رأينا كيف أن الكاتب أوجد شكلا جماليا متميزا و مضمونا لخلق الجديد نحو التطور والإبداع و التجريب،فلاحظنا ابتكار للأشكال و تقنيات حيث مزج بين الشعري والسردي و لغة جديدة موحية و معبرة فتوّصلنا إلى القول أن لغة السرد عند الروائي لغة مميزة في موضوعها و أسلوبها.

يعود اختيارنا لمثل هذا الموضوع لأنّنا نميل كثيرا إلى السرد عموما،و الرواية خصوصا فقد كانت هذه الرواية بالنسبة لنا مجالا أوسع،لكي نستثمر و نحلل عنصر السرد و لغته انطلاقا من مرجعية معرفية في حقل السرديات،و من بين الأسباب الداعية للبحث في هذا الموضوع من بينها الدوافع الذاتية هي رغبتنا في دراسة تطبيقية تدور حول مفهوم لغة

السرد. هذا ما يسمح لنا بإكتشاف أهم مفاهيمه و مظاهره،إظافة إلى ذلك فإن اختيارنا للروائي جلاوجي ما تحمل كتاباته من هواجس التجريب هذا ما لاحظناه في رواية الفراشات و الغيلان.

فقد جاء هذا البحث في مقدمة و فصلين و خاتمة و قائمة المصادر و المراجع.

شكل الفصل الأول من البحث دراسة نظرية، لبعض مفاهيم السردية من الناحية اللغوية و الإصطلاحية و عرض أنواعه و مظاهره و تشكيلاته.

و الفصل الثاني هو دراسة تطبيقية تحلل لغة السرد في رواية "الفراشات و الغيلان"من ناحية وظائفها و مقاصدها حيث درسنا و حللنا،لغة السرد العنوان و علاقته بالنص و الرواية،ثم تناولنا لغة الإهداء كإشارات سردية،تساعد القارئ لفهم تعقيدات،تصورات نسق السرد النص الروائي.

و حللنا أيضا العناصر السردية المهمة في بنية الرواية،إنطلاقا من السردية الزمانية و المكانية،إلى سردية الشخصيات و تشكيلها السردي و الموضوعاتي و الجمالي.

و الآليات الإجرائية التي وظفناها هي استثمار المقاربات المتنوعة في مجال الخطاب السردي و الذي سمح لنا برؤية النص رؤية حداثية،باعتبار النص حيّزا مفتوحا قابلا لتعدد القراءات و التأويلات،هذا ما سمح لنا بإقامة دراسة "لغة السرد في رواية الفراشات و الغيلان".

و إعتمد البحث على جملة من المصادر و المراجع المعتمدة في بحثنا :عبد القادر شرشار "تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص"،حميد الحمداني "بنية النص السردي،لطيف زيتوني"معجم المصطلحات(نقد الرواية)،وكذا تزفيتان تودوروف "مقولات السرد الأدبي"

و من الصعوبات التي واجهتنا هي قلة المراجع،وإشكالية الوقت و يضاف إليها عدم بعض الوسائل المنهجية بين النظري و التطبيقي في قضايا الروائي عموما.

و في الأخير،أن البحث الأكاديمي و شروطه،يتطلب منا التمرس و التدريب المتواصل،ومحاولتنا البحثية ما هي إلا خطوة أولية في مشوارنا الدراسي الجامعي.

الفصل الأول

I. السرد

أ- لغة:

عرف ابن منظور" كلمة السرد من الناحية اللغوية على أنه: "تقدمه شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض آخر متتابعا. سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذ تابعه.

و فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له"[1]

كما أعطى تعريفا آخر للسرد في قوله: "وسرد الشيء سردا سرده وأسرده: أي ثقبه".[2]

وفي هذا الصدد نجد تعريفا آخر للفراهيدي: "السرد اسم جامع للدروع ونحوها من عمل الحلق وسمي سردا لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد قال الله عز وجل: في سورة نبأ وقدر في السرد أي اجعل المسامير على قدر خروق الحلق".[3]

وعرفه كذلك ابن فارس على أنه اسم جامع يدل على توالب أشياء كثيرة يتصل ببعضها البعض كما يدل على الدروع فيها أشبهها".[4]

رغم وجود عدة تعاريف تحتمل السرد لغة، لكن لن يختلف كثيرا من حيث المعنى من معرف إلى آخر، فإنهما يشتركان في الدلالة.

ب- اصطلاحا:

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (س.ر.د)، دار صادر، ط1، بيروت، 2003، ص 165.
2- المرجع نفسه، ص 166.
3- أبي عبد الرحمن الخليل أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مؤسسته للمطبوعات، ط1، لبنان، 1988، ص 266.
4- أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم متقاييس اللغة، دار جبل، د.ط، بيروت، د.ت، ص 137.

فمن الناحية الاصطلاحية تختلف تعريفات السرد من ناقد لآخر هذا ما يصعب استخلاص تعريفا واحدا، وهذه بعض تعريفاته:

فالسرد عند "رولان بارت" يعتبر: "فعلا لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات، سواء أكانت أدبية أم غير أدبية، فأنواع السرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة: شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة أم متحركة والإيماء (le geste) ، كما هو حاضر في الأسطورة والحكاية الخرافية والتاريخ..."[1]

ونقصد من هذا كله أن السرد موجود منذ بداية وتفطن الإنسان إلى الحياة، يبدعه أينما وجد وحيثما كان، باعتباره متعلق باللغة سواء أكانت شفاهية أو كتابية.

وكان له تعريفا آخر بقوله: "إنما مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة، ونحن بحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقيقة الإنسانية".[2]

ويفهم من هذا القول أن موجود منذ تاريخ البشرية باعتباره يظهر في كلام المتكلمين وفي أي زمان ومكان.

ويمكننا بناء على التعاريف السابقة أن نقترح تعريفا آخر للسرد: "فالسرد هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وفعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة".[3]

1- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط.، دمشق، 2006، ص 72-73.

2 -www.educ.dz.me/montada

3- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات (نقد الرواية)، دار النهار، ط1، بيروت، 2002، ص 106.

ونستخلص من هذا الكلام أن عملية السرد هي العلاقة القائمة بين الراوي والمروي له من الأسئلة المباشرة أو الغير المباشرة التي يطرحها الراوي ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته.

إضافة إلى كل هذا نجد "حميد لحميداني" أقر بأن "الحكي يقوم عامة على دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.

وثانيتهما: أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة.

وتسمى هذه الطريقة سردا ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة لهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي".[1]

حسب ما جاء في القول أن الحكي عامة هي قصة وخطاب في آن واحد ذلك أن الأولى هي مجموع الأحداث المتسلسلة والمترابطة فيما بينها وعلاقتها بشخصياتها في فعلها وتفاعلها، أما الثاني متعلق بالكيفية التي تعوض هذه الأحداث، والتي تفترض وجود راو يقدم أحداث القصة، ووجود مروي له يستقبل الحكي، وهذا ما يجعلنا نصادف سرود مختلفة من راو إلى آخر.

أي أن العملية الحكائية تفرض بالضرورة قصة، وشخص يحكي أحداثها ووقائعها، فالسرد في حقيقة الأمر هو جمع تلك الوقائع، لأن الخطاب السردي عامة لا يتكون فقط من وقائع وشخصيات وأحداث، بل أيضا من الخطاب الذي يتلفظ به السارد أو المتكلم. ولنبرهن أكثر نقول كيف وصلت إلينا وقائع الثورة الجزائرية، بضرورة هناك مؤرخ أفصح مجرى تاريخ

1- د. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط3، بيروت، 2000، ص 45.

الجزائر، هذا ما نجده بكثرة في الروايات السردية الجزائرية يستعينون بأحداث ووقائع الثورة لتثقيف بها القارئ المبتدأ.

II. أنواع السرد:

إن أنواع السرد لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، وهي ذاتها تتوزع إلى مواد متباينة:

أ- السرد اللاحق للحدث:

"هو زمن السرد الشائع في الرواية وفيه يشير الراوي إلى أنه يروي أحداثا "وقعت" في ماض بعيد أو قريب".[1]

حسب ما يبدو من هذا الكلام أن الراوي خلال سرده يقدم خلاصة لحادثة حصلت في الماضي لفهم أحداث العمل القصصي ولمعرفة تفاصيل الأحداث حتى لا يحدث خلل.

ب- السرد السابق للحدث:

"وهو زمن الحكايات التنبئية التي تعتمد عموما صيغة المستقبل، ولكن لا شيء يمنعها من اعتماد صيغة الحاضر، واستخدام الزمن في الرواية يقتصر غالبا على مقاطع

أو أجزاء محدودة من النص تروي أو التنبؤات، وتستبق الأحداث".([2])

[1]- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات (نقد الرواية)، ص 107.
2- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات (نقد الرواية)،ص 107

إذا كان النوع الأول هو العودة إلى الماضي، فالاستباق على النقيض من ذلك، وهو القفز إلى المستقبل وهو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد.

ج- السرد المزامن للحدث:

"وهي الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث، وقد حاول بعض الكتاب خلق شيء من التماسك في هذا السرد من خلال رواية حكاية كاتب يشرع في كتابة روايته".[1]

ونستخلص من هذا الكلام أن الحكي يكون مطابقا للحدث ونستدل لهذا النوع رواية "ألف ليلة وليلة"الذي يكون فيه السرد مزامنا للحدث من خلال ما كان يجري بين شهرزاد والملك شهريار.

د- السرد المتداخل:

"هو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة (الحاضر والماضي والمستقبل)، ويتمثل هذا السرد في الروايات التراسلية، وفي الروايات التي تتخذ شكل المذكرات الحميمية".[2]

فيما يخص هذا النوع فهو مزيج من السرد اللاحق والسرد المزامن، حينئذ يصبح السرد متقطعا يمزج بين ثنايا مقاطعة التي يسردها أزمنة مختلفة الحاضر والماضي والمستقبل

1- المرجع نفسه، ص 107
2- المرجع نفسه، ص 108

هـ- السرد المضاد:

"نص (لفظي أو غير لفظي) يصطنع حواشي السرد، ولكنه يسائل بشكل منتظم المنطق السردي، والموضوعات السردية، حيث أنه معارضة القصة لنفسها لتبديد أوهام القارئ: كوهم المرجع ووهم التواصل/ وهم الشفافية".[1]

وهذا النوع يتميز بحرية التعبير، لا يتقيد بشروط كالسرود التقليدية، فهذا باعتباره سرد حديث فهو عبارة عن تفكيك الأنواع السابقة وهذه الحرية تعطي اللغة قيمتها وتجعلها تتلاءم مع فوضى الواقع المعاصر، ولكي ندعم هذا القول نأخذ مثلا رواية "شهرزاد أوروبية والمعشوق مغربي" لمحمد أنقار، بشكلها الروائي غير التقليدي، فهي في صميمها رواية حداثية مضادة باستخدامها تقنيات حديثة تسمح بتداخل الأزمنة والأمكنة وبإزالة الحدود ما بين الأجناس الأدبية كما ذكرنا سالفا.

و- سرد وحيد الصوت:

"سرد يتميز بوحدة المتكلم أو بصوت طاغ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب وآراؤه، وأحكامه ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصور.

- تنطبق وحدة الصوت على الشعر. فالشعر لا يتوكأ على أقوال الغير، وتنطبق أيضا على الخطاب الذي يوجهه المتكلم إلى نفسه وعلى الخطاب الذي يوجهه إلى سواه...".[2]

وهذا يعني أن صوت السارد يطغى على سائر أصوات الشخصيات، فالمتحكم الأوحد في مثل هذا النوع هو هيمنة صوت السارد.

* إضافة إلى الأنواع السابقة الذكر يمكن إدراج أنواع أخرى المتمثلة في:

1- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات (نقد الرواية)،ص 108.

2 - المرجع نفسه،ص108.

- السرد الذاتي:

"وهو سرد الراوي المتكلم الذي يكون فيه الراوي هو الشخصية الرئيسية أو البطل. أحد أشكال السرد المتجانس الحكي Homodiegetic الراوي حاضر كشخصية الحكاية، والذي يكون فيه الراوي أيضا الشخصية الأولى".[1]

ويتضح من هذا الكلام أن الأحداث لا تقدم إلا من زاوية نظر الراوي، فهو يخبر بها ويعطيها تأويلا معينا يفرضه على القارئ باعتباره سرد شخصي، ويظهر ذلك عند السارد عندما ينقل لنا أحداث على لسانه والدليل على ذلك استخدامه الضمائر المتكلمة مثلا:

أخذت بمعنى "أنا" كلها أفعال متعلقة بذاتية السارد.

السرد السلوكي:

"وهو سرد موضوعي يتميز بتبئير خارجي، ومن ثمة فإنه يقتصر على نقل سلوك الشخصيات (الألفاظ والأفعال عوضا عن الأفكار والمشاعر) ومظهرها، والخلفيات التي تبرز عليها إلى المقدمة، وفي هذا النمط من أنماط السرد تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات، وينأى عن أي تعليق أو تأويل مباشر".[1]

أغلب المعلومات في هذا السرد محصورا فيما تقوله الشخصيات، ولا دخل فيما يفكرون فيه أو يشعرون به، وهنا تكون رؤية السارد حول شخصيات روايته تكون أقل معرفة ولا يقدم تفاصيل حولها.

السرد الحواري:

1- المرجع نفسه، ص 26.

"سرد يتميز بتفاعل عدة أصوات، وعدة أشكال للوعي، أو وجهات النظر حول العالم، لا توجد إحداها أو تكون متفوقة على الأخريات، ولا تمثل وجهات نظر الراوي وأحكامه، وحتى معرفته في السرد الحواري هي المرجعية النهائية بالنسبة للعالم الممثل".[1]

والملاحظ من هذا أن السرد فيه يقوم على تعددية الأصوات على عكس سرد وحيد الصوت الذي يطغى عليه صوت السارد فقط مثلما ذكرنا سابقا، باعتبار أن السرد الحواري يتخلله مقاطع حوارية.

السرد التكراري المتشابه:

"هو سرد أو جزء من السرد، ذو تواتر يحكي ما حدث أكثر من مرة، مرة واحدة، إن السرد التكراري المتشابه يمكن أن يكون تحديد زمني (المدة الزمنية التي يفترض وقوع حدث فيها أو مجموعة من الأحداث) وامتداد زمني مدة الحدث المتكرر أو مجموعة من الأحداث المتكررة".[2]

وقد يروى الحدث في هذه الحالة مرات عديدة بتغير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات النظر مختلفة أو حتى باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية، فنجد الحدث الأصلي متشابه ومتكرر على مستوى الخطابات، ومثال على ذلك: في سورة الكهف وفي صدد الحديث عن مكوث الفتية في كهفهم، ذكر القرآن الكريم حدث تمثل في الرعاية الإلاهية التي كانوا محاطين بها في الآية 17 من السورة: "وترى الشمس إذا طلعت تزاور

1- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر/ السيد إمام، ص 44.
2- المرجع نفسه، ص 100.

عن كهفهم ذات اليمين وإذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه ذلك من آيات الله من يهد الله فهو المهتدي ومن يظلل فلن تجد له وليا مرشدا".[1]

فحدث الرعاية من حر الشمس كان يتكرر كل يوم طيلة السنوات التي قضاها الفتية في الكهف، إلا أن القرآن ذكره مرة واحدة.

III. مظاهر السرد: (Les récits du réçit)

1- القرآن الكريم، سورة الكهف، الآية 17، دار اليمن، ط 20، دمشق، 1425 هـ ، 2004م.

وهذا يبحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة من طرف السارد، وتتحدد تسمية هذا الفعل بـ"الرؤية"، وفي هذا الصدد تقدم ثلاث رؤى ل"تودوروف" التي تتمثل في:

أ- السارد< الشخصية الروائية: (الرؤية من الخلف vision par derrière)

"يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان.

في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة: إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله، فليس لشخصياته الروائية أسرار، لهذا الشكل طبعا درجات مختلفة، وقد يتجلى تفوق السارد علما إما في معرفته بالرغبات السردية لدى إحدى شخصيات الرواية (التي قد تكون غير واعية برغباتها)، وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد (وذلك ما تستطيعه أي من هذه الشخصيات)، وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها".[1]

ويتبين من هذه الرؤية أن علم السارد يكون أقوى من علم الشخصيات، والدليل على ذلك عندما يتطرق السارد إلى وصف الحالة النفسية التي تمر بها تلك الشخصيات فهو يعرف كل شيء من الجانب النفسي والثقافي ...، وبالتالي يعرف دواخلها وخوارجها، ويعرف ما قامت به، وما ستقوم به أو ما تفكر فيه، "وهكذا فإن "تولستوي" في أقصوصة "الموتى الثلاثة" يحكي بالتتابع قصة موت امرأة أرستوقراطية، ثم موت فلاح، ثم موت شجرة، ولم

1- تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب العرب، ط1، الرباط، 1992، ص 58.

تكن أي من هذه الشخصيات الثلاث قد أدركت هذه القصص الثلاث مجتمعة: فنحن إذن أمام وجه من وجوه "الرؤية من الخلف"[1].

ب- السارد = الشخصية: (الرؤية مع vision avec):

"هذا الشكل منتشر أيضا في الأدب، وخاصة في العصر الحديث. وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير الأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، وهنا أيضا يمكن القيام بتمييزات كثيرة.فمن جانب يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد (الشيء الذي يبرر هذه الطريقة التي يتساوى فيها السارد مع الشخصية الروائية معرفة)، أو بضمير الغائب، ولكن دائما بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث: وطبعا فالنتيجة ليست واحدة. ومن جهة أخرى يمكن للسارد أن يتبع ويتعقب شخصية واحدة أو شخصيات كثيرة وأخيرا قد يتعلق الأمر بسرد واع من طرف شخصية روائية".[2]

ويتضح من هذه الرؤية مع أن تتساوى المعرفة بالنسبة للسارد والشخصية الروائية، في هذه الحالة لا يمكننا معرفة مواقف وتعليقات الشخصيات إلا لحظة قيامها بذلك كما أننا لا يمكن الاطلاع على الأحداث إلا وقت وقوعها، "فنحن نعرف أن "كافكا" قد بدأ كتابة روايته "القصر" بضمير المتكلم المفرد، وأنه لم يغير الرؤية إلا في مرحلة متأخرة جدا، حيث انتقل إلى كتابتها بضمير المفرد المذكر الغائب، ولكن دائما حسب مظهر السارد = الشخصية الروائية".[3]

1- تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص 58.
2- المرجع نفسه، ص 58.
3- المرجع نفسه، ص 58.

جـ- السارد< الشخصية: (الرؤية من الخارج vision par dehors):

"في هذه الحالة الثالثة يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية. وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه ...إلخ لا أكثر. لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر. طبعا إن هذه النزعة الحسية" الخالصة لا تعدو أي مواضعة، وذلك لأن سردا ينحصر في مستوى مثل هذا الوصف الحسي الخارجي غير معقول، لكنه موجود كنموذج لضرب من ضروب الكتابة. وضروب السرد التي من هذا النوع أقل بكثير من أنواع السرد الأخرى، والاستخدام المنهجي المنظم لهذه الطريقة لم يتم إلا في القرن العشرين".[1]

والملاحظ من هذا المظهر أن معرفة الراوي للشخصيات تكون محدودة جدا، ولا يدرك الحقيقة عنها، ولا يقدم لنا إلا ما هو ظاهر للعيان، باعتبار السارد في هذه الحالة أقل إدراكا من أي شخص في القصة. ونورد فيما يلي مقطعا يوضح أكثر هذه الرؤية والخصائص التي تميزها: "مر "نيد بومونت" أمام "ماد فيغ" وأطفأ عقب سيجارته في مرمدة من نحاس وأصابعه ترتعد، وظل "ماد فيغ" مثبتا نظره في ظهر الشاب إلى أن اعتدل واستدار، وكشر الرجل الأشقر عندئذ تكشيرة ودودة وخانقة في الآن ذاته"[2] (من رواية D. Hammet » La clé de verre).

فحسب هذا المثال ليس بإمكاننا أن نعرف هاتان الشخصيتان في علاقة صداقة أم عداوة...، ولا نستطيع أن نعرف ما تفكران فيه، وهما تقومان بهذه الحركات فالسارد إذن شاهد لا يعرف شيئا.

1- تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ص 59.
2- المرجع نفسه، ص 59.

– بالإضافة للمقترحات السابقة في مجال أنواع الرؤية، يشير "تودوروف": "إلى نوع رابع يدعوه الرؤية المتعددة الأوجه أو الرؤية "البانورامية"، وتكون هذه الرؤية قائمة في الحالات التي يقوم فيها الراوي بالانتقال بين الشخصيات، ويقدم لنا رؤاها المتعددة حول موضوع واحد أو حادثة واحدة، فنحصل على رؤى مختلفة لشخصيات شتى في مواجهة الحدث نفسه".[1]

لقد تعددت الدراسات في مجال الرؤى السردية، لكثرة الآراء في التعامل مع هذا المفهوم كونه يشكل أحد أهم مكونات الخطاب السردي، وقد عرف هذا النوع من الدراسة تسميات عديدة: الرؤية، التبئير، المنظور...، لكن نجد مصطلح التبئير أكثر شيوعا، كثر من النقاد أخذوا بهذا المصطلح نجد من بينهم "جيرار جنيت" الذي اعترض مصطلح الرؤية يقول أن هذا المصطلح نراه بالعين المجردة.

بناءا على ما قدم الآخرون من مفاهيم أمثال "بوبون"، "تودوروف" نجد "جيرار جينيت" قدم بدوره تقسيما ثلاثيا للتبئير لكنه حافظ على نفس التصنيف الذي وضعه الآخرون السابقين لهذا المصطلح، فقط غير في التسمية ما يسمى بـ"التبئير": الصفر الداخلي، الخارجي:

1– التبئير الداخلي: وهو على ثلاث أنواع:

"سواءا أكان ثابتا: مثل رواية "السفراء" حيث كل شيء من خلال "ستريذر"، بل رواية "ما كانت ميزي على علم به"، التي لا نكاد نبرح فيها أبدا وجهة نظر الفتاة الصغيرة، التي يبدو "تقييد حقلها" مشهدها خصوصا في قصة الراشدين هذه هي قصة تغيب عنها دلالتها، أم متغيرا–كما في رواية "مدام بوفاري"، حيث الشخصية البؤرية هي أولا شارل، ثم إيما، ثم

1- عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرف، د.ط.، دمشق، 2008، ص 93-94.

شارل مرة ثانية، أم متعددا–كما في الروايات التراسلية، التي يمكن فيها التصدي للحدث الواحد مرات عدة حسب وجهة نظر شخصيات مترسلة عدة".[1]

ويبدو من خلال الروايات السابقة الذكر أن نظرة السارد تتساوى مع الشخصيات من خلال عرض الأحداث، فمستوى الإدراكي للسارد نفس مستوى الشخصية، كأن ينقطع الراوي من الكلام تنتهي الأحداث، ويحيل الكلمة للشخصيات لمعرفة باقي الأحداث، فمعرفة الراوي غير كاملة، فيتطور وينمو الحدث بمجرد تتابع وتراقب الأحداث مع أقوال الشخصيات، فنجد هذا النوع من الرؤية في هذا المقطع:

"كنت أتدحرج يوما بعد آخر، نحوه هاوية حبك، أصطدم بالحجارة والصخور، وكل ما في طريقي من مستحيلات ولكنني كنت أحبك".[2]

2- التبئير الخارجي:

"التي أشاعتها في فترة ما بين الحربين العالميتين كروايات "ضاشبيل هامت" التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه، وأيضا أقصوصة "تلال كفيلة بيضاء" التي تدفع بالتكتم إلى حد الإلغاز. ولكن لا ينبغي حصر هذا النمط السردي في هذا الإنجاز الأدبي وحده: "فميشيل ريمون" يلاحظ بحق أن المؤلف في رواية الحبكة أو المغامرة "التي ينشئ فيها الاهتمام من وجود سر ما"، "لا يقول لنا من الوهلة الأولى كل ما يعلمه"، لكن روايات كثيرة من القرن التاسع عشر تمارس هذا النمط من الاستهلال اللغزي: مثال ذلك: عند بلزاك رواية "الجلد المحبب"، أو رواية "الوجه الآخر

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الميرية، ط 2، المغرب، 1997، ص 201.
2- رواية الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ط3، بيروت، دار العودة، 1981، ص 140.

للتاريخ المعاصر"، بل رواية "ابن العم يون" التي يوصف فيها البطل ويتابع لمدة طويلة بصفة شخصا مجهولا ذا هوية إشكالية".[1]

يعطي لنا السارد من خلال هذا التبئير ما هو سطحي فقط وليس الأحداث بتفاصيلها، فهذا النوع أقل استخداما في النصوص السردية لأن الراوي مهمته الأساسية هي المعرفة الكلية للأحداث، فالتبئير هنا مرتبط بالحسية، أي العين المجردة.

3- التبئير الصفر:

"وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما، وعليه فإن حكاية متعددة البؤر يمكن أن تحل في أغلب الأحيان بصفتها حكاية متعددة البؤر كما يهوي المرء، وذلك بمقتضى مبدأ من استطاع الكثير أمكنه اليسير (وعلينا أن لا ننسى أن التبئير تقييد أساسا على حد تعبير "بلن")".[2]

- إضافة إلى هذا التعريف نضيف تعريفا آخر حتى يتضح أكثر المصطلح: "فيعبر عنه السارد كلي المعرفة حيث أن الراوي لا يبأر حكيه ولا يأخذ فيه بزاوية رؤية محددة، فيتقدم في روايته كلي الحضور، له حرية واسعة في تناول الأحداث والشخصيات، لا يعترضه أي حاجز في رؤية الوقائع وخلفياتها، فالتبئير غائب أو معدوم (صفر)، والراوي في هذه الرؤية لا يتموقع خلف شخصياته ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور، وهذه الرؤية المطلقة يستحيل أن تتم بواسطة شخصية معينة".[3]

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر/ محمد معصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ص 202.
2- المرجع نفسه، ص 203
3- المرجع نفسه، ص 205

جاء في رواية "الطيب صالح" موسم الهجرة إلى الشمال ما يلي: "فوجئ الرجل قليلا، وخيل إلي أن ما بين عينيه قد تعكر، لكنه بسرعة ومهارة عاد إلى هدوئه، وقال لي وهو يتعمد أن يبتسم...".[1]

فالراوي في هذا المقطع علم أن محدثه فوجئ.

IV. صيغ السرد:

أ- السرد والقص:

إذا كانت القصة هي سلسلة من الأحداث لها بداية ونهاية فإن السرد يتعلق بالكيفية التي تعرض هذه الأحداث يعني ذلك أن الحكي يقوم على دعامتين أولهما: "أن يحتوي على قصة تضم أحداثا وثانيتهما أن يتعين الطريقة التي يحكي بها تلك القصة، فالقصة لا تتحدد بمضمونها فقط، ولكن أيضا بالطريقة التي تقدم بها ذلك المضمون".[2]

يكتشف أن السرد والقص لفظتان تشتركان في المعنى ويظهر هذا التشابه في تتابع تفاصيل الأحداث كما تربط بينهما علاقة يضمن الانسجام والتتابع التدريجي للمعاني. فهذه الدلالة المشتركة بين اللفظتين تكشف عن طبيعة النص السردي بمعنى "أن السرد والقص يقفان عن طبيعة النص السردي الذي ينبغي أن يتسم بالترابط والتتابع والتواشج المنطقي بين أجزائه كما ينبغي أن يتوفر على القدرة البيانية والجودة في السياق حتى يؤدي وظيفة الابلاغية و الجمالية".[3]

1- رواية الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ص 35.
2- محمد عزام، تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد كتاب العربـ د.ط.، دمشق، 2003، ص 321.
3- عمر بوفوس، ملامح السرد في النص الشعري القديم، مذكرة الماجستير، مخطوط، جامعة الجزائر، الأدب العربي القديم، 2007، 2007، ص 36.

ونعني من هذا أن النص السردي تكتشف طبيعته عن طريق العلاقة القائمة بين السرد والقص، يتعلق بالعناصر التي تحقق الترابط النص السردي والتماسك بين أجزائه، والتتابع المنطقي بين الأحداث، فأحداث القصة تسير وفق الترتيب الطبيعي للأحداث، فالسرد يفترض ضروريا احترام تفاصيل الأحداث الموجودة في القصة كما ينبغي الاستمرارية والجودة في السياق لكي يحقق الجمال والمعنى المراد.

ويعني السرد فعل الحكي يتضمن مجموعة الوقائع والأحداث في تركيبة لغوية بشرط أن تخضع هذه الوقائع لنظام معين إلى جانب ذلك نجد القصة التي تحتوي على أحداث التي هي موضوع السارد.

ولاكتشاف الدلالة عن طبيعة النص السردي يكفي العودة إلى المعاجم السردية لنجدها موضحة لطبيعة النص السردي فهي تتضح لنا أن السرد هو اللغة المكتوبة أو المروية على حد قول رولان بارت: "فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة والإيماء le geste مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد".[1]

وهذا ما يجعلنا نستنبط أن القص والسرد تبنى عليهما علاقة تكامل، أي الواحد يكتمل الآخر، فهما يردان بمعنى واحد ويدلان على الأمر نفسه، ولتدعيم أكثر نستدل بمثال: فحادث المرور مثلا هي مجموعة أحداث وقعت فعلا في زمان ومكان ما فكيف وصلت إلينا أحداثها لا شك أن هناك سارد قام بصياغة الأحداث ونشرها على لسانه فالسرد لا يمكن أن يحدث بدون توفر الأحداث والوقائع فمهما يحضران دائما في النص السردي ويدلان على نفس المعنى لكونهما أساسيان في النصوص السردية.

1- رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر/ بشير الغمري، حسن عمراوي، مجلة آفاق، (اتحاد كتاب المغرب)، ع 8، 9/ الدار البيضاء، 1988، ص 07.

ب- السرد والرواية:

إن السرد من حيث هو رواية تنقل الشفهي أو المحكي، عن طريق السماع، كما تنقل المشاهد والمقروء وما تعيه الذاكرة. تعد الرواية قالبا لغويا أبدعه المخيال الإنساني فهي سرد للأحداث والشخصيات... حينما يشعر المبدع بتدفق داخلي يلح عليه التعبير عن ما بحوزته لكن "لا يمكن الدخول إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد، ويشترط في هذه الرموز أن تكون خاضعة لنظام ليكشف عن إيديولوجية النص، وكيفية توصيله في الواقع، فيصبح السرد عبارة عن نظام من التواصل وليس فقط مجرى عرض الأحداث".[1]

ويتبين من خلال هذا الكلام أن الرواية جنس أدبي مرن تحكمها مجموعة من الرموز السردية لا يمكن للرواية الاستغناء عنها بشرط أن تكون هذه الرموز قادرة على اكتشاف إيديولوجية النص وعلاقتها بالواقع.

يجمل القول أن الرواية لا يمكن فهم مضمونها واكتشاف دلالتها الحقيقية، إلا انطلاقا من الرموز التي يوظفها السرد، لأن تلك الرموز تساعد الباحث والقارئ في فهم محتوى النص وإلى أي زاوية ينتمي صاحبها، وذلك عن طريق ربط الواقع بتلك الرموز لنوضح ذلك بمثال رواية "نجمة" "للكاتب ياسين، استخدم نجمة كرمز للدلالة على الجزائر.

و المستخلص من كل هذا أن الرواية عالم واسع فبفضل تقنيات السرد والرموز التي يشكلها نتوصل إلى فهم أعمق للنص، فدور السرد لا تنحصر فقط وظيفته في صياغة الأحداث بل يكمن أيضا وظيفته في العملية التواصلية.

1- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، د.ط.، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص62.

فإذا كانت الرواية نسيجا من الأحداث والوقائع فدور السرد عرض تلك الوقائع، فإن الرواية بالنسبة لكيرز: "يرى ميزتها في مادتها، ولكنها تكمن في هذه الخاصية الأساسية المتمثلة في الشكل: (والشكل هنا الطريقة التي تقدم بها القصة المحكية في الرواية بمعنى أن يكون لها بداية ونهاية".[1]

نكتشف من خلال هذا القول أن الرواية ليس لها غاية واحدة في نقلها للأحداث والشخصيات، بل تكمن في الحيل التي يستخدمها السارد لنقل مضمون الرواية للمروي له.

والرواية هي تمثلات الاجتماعية و السياسية، وذلك عن طريق الصياغات السردية والجمالية، فالرواية في المحصلة هي هوية سردية.

1- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 63.

الفصل الثاني

I. :ملخص الرواية :

قدمت رواية "الفراشات و الغيلان "لعز الدين جلاوجي موضوعا رئيسيا يتعلق بقضية الحرب و ما تخلفه من أثار مدمرة على الإنسان و الطبيعة، فخرجت بالرواية الجزائرية لأول مرة عن إطارها الإقليمي و المحلي . و هذا ما نجده في روايتنا " الفراشات و الغيلان" ،فاخترناه كنموذج بحثنا حتى نبين الهموم التي يعاني منها الإنسان بسبب اللئام الذين لديهم الجرأة في تعذيبهم او بالأحرى الذين لا يملكون و لا ذرة عقل، حيث سرقوا هؤلاء الهمجيين الفرحة من وجوه الأطفال و شردوهم و احتقروهم ، و جعلهم يكبرون قبل الأوان ، حيث تحترق لديهم مراحل الطفولة ، و يغتصب أمام أعينهم الوطن ، كما تغتصب أمهاتهم و عماتهم في قول " ماذا فعلت عمتي المسكينة حتى يفعلوا بها هذا .كانت عارمة تماما . . . . .مددت على ظهرها و الدم القاني ينزف بطيئا . . . ."[1]

فهذه الرواية التي بين أيدينا تصور لنا مشاهد الرعب و الخوف و ترسم مأساة شعب مزقته الحرب، حيث أن الطفل الذي يروي لنا هذه الأحداث في بداية الأمر لم يفهم سبب الصراع ، اذ أنه لم يفهم بما يجري حوله من أحداث ، فبدأ يتساءل مع نفسه سبب جري هؤلاء الجنود من وراءه و هو يجري و يتعثر و ينهض و لعبته بين ذراعيه و هكذا في قوله " اجري . . . . . .أتعثر . . . . . .انهض . . . .أعدو . . . . . .أتعثر . . . . . ."[2] ظن انه اقترف ذنبا لهذا منعوه من اللعب، و هو مصر بأن يحتفظ بلعبته و يضل مصرا على المقاومة و التحدي في قوله: "أشد لعبتي إلى صدري لن يخطفها الكلاب مني . . . ."[3]

---

[1]-عزالدين جلاوجي ،الفراشات والغيلان،ط2،دار هومه،عين ولمان،سطيف الجزائر،1999،ص16.

[2]-الرواية:ص07.

3-الرواية:ص08

فحسب تفسير لهذه الجملة هو القضاء على لعبته و تكسيرها و أخذ ها لأطفالهم لذا نراه يحتفظ بها في قوله:

"لن يدسوا عليها بأقدامهم الغليظة .....لن يأخذوها لأطفالهم"[1] إلا أن سبب مطاردة و صراع الطفل يبقى معلقة فالأحداث الروائية المتلاحقة هي الكفيلة بتوضيح هذا السؤال فيما بعد و الإجابة عنه فالرواية بدأت تظهر براعتها في التمثيل للأحداث " ماذا فعلت حتى يغدو خلفي هؤلاء..."[2] فالطفل رغم صغر عقله إذ بدأ يتبادر إلى ذهنه ما هو سبب جعلهم يطاردونه.

و من الطبيعي أن حالة الخوف هذه تنتهي عندما يلجأ الطفل إلى منزله الذي يمثل له بر الأمان يلجأ إليه كلما إلتحق به الخطر في قوله : "تفتح أمي الباب على مصراعيه... يتوهج النور، ... يتسلل إلى شفاف القلب... يعتال عنه الخوف... تخطفيني من العتبة... تضمني إلى صدرها كالبرق..."[3] إن المنزل لم يعد يوفر السكينة لأهله و لا الأمان كما توهم الطفل، حيث يعم الرعب و الخوف الجميع، و ينتقل الإحساس بالموت من الطفل ليشمل جميع الأسرة، و حتى أبوه الذي كان يتظاهر أمام طفله بمظهر الرجل الشجاع الذي لا يخاف، لم يخرج لمواجهتهم، و أخيرا فهم الطفل أن الغيلان لم تكن تقصد تلك اللعبة بل أسرته بالكامل و من منزل أسرته تبدأ المأساة التي يكون الطفل شاهد عليها، هكذا يشرع الجنود في التهام الباب فكل واحد من أفراد الآسرة متفرقين إلى زوايا الحجرة فكان الخوف يحاصرهم جميعا و يكتشف لنا ذلك المقاطع التالية :

[1] -الرواية:ص08.

[2]-الرواية:ص09

3 -الرواية: ص08

"يصلون .....يشرعون في التهام الباب .....يفتال الخوف الجميع فيركنون إلى زوايا الحجرة ...."[1] و لم يجد الطفل مخبآ له إلا حضن أمه في قوله : "يترنق الهلع أمي.....تبتلعنا في حضنها أنا و أختي الصغيرة عائشة ذات العام و نصف عام "[2]. رغم الأحداث التي مرت بالطفل فهو لا يزال إلى الآن غير قادر على إدراك سبب الهجوم و المطاردة إذ نجده يتساءل ببراءة. "لم أكن أدري ما الذي وقع"؟ ، "ماذا فعلت أسرتي " . "لماذا يهاجمون منزلنا " لماذا تخاف أسرتي و تستسلم بهذا الشكل و بهذه الطريقة "[3] فلجأ إلى أمه عسى أن يجد جوابا لجميع تساؤلاته فيستفسر أمه " سألت بصوت خافت أمي " قائلة "أسكت إنها الغيلان .... الغيلان تستلهمنا جميعا .....فقط يجب أن نسكت لكي لا تتفطن إلينا....."[4] هذه العبارة التي صرحت بها الأم طفلها بدأ يتفهم الأوضاع تدريجيا و تشكيل صورة عن الذين يطاردونهم قال: "هل هذه التي كانت تخوفنا بها جدتي ليلا كلما أمنعنا في إثارة غضبها؟ لقد صدقت أمي.... لقد رأيتهم ....إنهم مزيج من بشر و كلاب و خنازير..... طوال عراض يحملون قطعا تلمع يلبسون أحذية ثقيلة .....مخالب.....نباح"[5] هكذا كانت تصورات الطفل لهؤلاء الوحوش، الجدة التي تخوفه كلما ثارها غضبا .

و مع تطور الأحداث تحول الطفل الذي لم يكن يعلم بما جرى من راو إلى شاهد على المأساة، و من ثمة بدأ يروي ما يشاهد بأعينه و ما يحدث لعائلته المسكينة كقوله مثلا:

1-الرواية : ص 09

2-الرواية : ص 09

3-الروية: ص10

4- الرواية: ص 10

[5] الرواية : ص 11-

"و فجأة اندفعت جدتي النحيفة و قد كان المرض يهددها تردهم عن أبي و قد اجتمعوا عليه الطيور الجارحة و عالجوا جدتي بضربة قوية..... دون حراك" . و هم والدي أن يوقفها من سقطتها فافزع فيه احدهم.... وميض شديد"[1].

هكذا بدأت الأسرة تتشتت في نواحي البيت، الجدة، الأب، العمة، الأم. كأنه منظر جنائزي، و هو متأمل لذلك و لا يستطيع فعل شيء حيث كان مستلقيا و جسد أمه الثقيل على صدره و دمها متدفق و يتسلل على البلاط ، و لما فقد الطفل أهله فإنه لم يعد عليه الاتكال على أحد، بل عليه أن يواجه الحياة برغم صغره ،فبدأت مرحلة طفولته تتهدم كليا ، لتبدأ مرحلة عصبية و هي رحلة التشرد و السير إلى الأمام بالرغم من إدراك الصعوبات التي يواجهها في الطريق في قوله:" دعانا زوج خالتي إلى الاستعداد ..... لابد أن تكون رجال أشداء....إن الرحلة ستكون طويلة و شاقة بدون شك.....و ستكون محفوفة بالمخاطر الجسام.....مخاطر الأمراض والصرب وتقلب الطقس .... إن الفصل شتاء .... والزاد قليل .... ارتدينا ملابسنا ... من هذه اللحظة يجب أن نذبح الطفولة .... يجب أن نكون رجالا"[2]. وهكذا الأمر ليس جديدا على شعبهم العظيم، لقد عرف على مر التاريخ والأزمات هزات عنيفة أشد من الهزة، وكان دائما يخرج من ذلك منتصرا بفضل الله و أبناءه المخلصين إلا أن معاناتهم لم تبقى على هذا النحو بالرغم الصعوبات التي وجهوها إلا أنهم في الأخير انتصروا وتمكنوا من إقلاع العدو من وطنهم والعودة إليها آمنين ومطمئنين بالرغم من محاولة الغيلان قتلهم ومطاردتهم، فإن نهايتها كانت بانتصار الفراشات البريئة على الغيلان الأشرار، وأخيرا تشرق شمس الحرية على "كوسوفا" ويعود الأطفال إلى ممارسة ألعابهم

[1] الرواية: ص 13

[2] الرواية: ص 50

المفضلة والصورة التالية تبين ذلك: "تم تدافع الجميع مبتعدين عنا وتفرق الأطفال كل يمارس لعبته المفضلة، .... وفي الوقت الذي اندفع صديقي عثمان للعب كرة القدم.... ورحت أدغدغها ببدئ... أغني الوطن الجميلة ... في براءة وتحلم بشروق الشمس"[1].

والرواية في مجمل أحداثها، طرحت ثنائية الخير والشر، والحرب والسلم.

II. :العتبات النصية:

– لابد الإقرار بأن موضوع العتبات النصية جزأ لا يتجزأ من القيمة الإبداعية المتكاملة للخطاب الأدبي عامة والخطاب الروائي بشكل خاص، ونقصد هنا بالعتبات أي الهوامش والتفصيلات والإهداءات والفاتحات التي من شأنها توجه القراءة والتأثير في طبيعة النص، حيث يمكن لمثل هذه العتبات أن تحل الكثير من الإشكالات التي قد تواجه القارئ "إذ بات

[1] الرواية : ص 115

تشكل في الوقت الحاضر نظاما إشاريا ومعرفيا لا يقل أهمية عن المتن"[1]. حيث أن النص لا يكتمل إلا بوجود هذه الملحقات حتى وإن هي منفصلة عن النص إلا أنها قد تصبح أكثر حميمة وقربا من المؤلف، وحتى يتمكن القارئ من الدخول إلى مكامن النص "الفراشات والغيلان) "لعز الدين جلاوجي" كان لابد من الوقوف عند ثلاثة عتبات مهمة يمكن من خلالها نكتشف مختلف الأبعاد الدلالية والجمالية التي تحويها الرواية بداية بالعتبة الخارجية،

1-عتبة العنوان:

حظيت العناوين بأهمية كبيرة باعتبارها أحد المفاتيح الأولية و الأساسية التي على الباحث أنْ يحسن قراءتها و تأويلها، و التعامل معها، فهو بمثابة "**عتبة (Seuil) على الدارس أنْ يطأها قبل إصدار أيِّ حكم، فعنوان الرّواية لا يوضع هكذا عبثا أو اعتباطًا على الغلاف، إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدَّنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا على فكِّ رموز النَّص، و تسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته**"[(2)].

ونرى أنَّه من الضروري وقبل تحليل عنوان الرواية، يجب أولاً العودة إلى مصطلح "**عنوان**" ودراسته لغويًا و اصطلاحًا:

فالعنوان في تعريف **البلغَّاء** مثلما يرى "**بطرس البستاني**": " **أنْ يأخذ المتكلِّم في غرض القصد تكميله و تأكيده بأمثلة في ألفاظ تكون عنوانًا لأخبار متقدِّمة و قصص سالفة**"[(3)].

و في تعريف العلماء:" **أنْ يذكر في الكلام ألفاظًا تكون مفاتيح لعلوم و مداخلها**"[(1)].

1--عبد الرزاق بلال،مدخل إلى عتبات النص-دراسة في مقدمات النثر العربي-مطبوعات إفريقيا الشرق،المغرب،ط2000،1،ص16.

2- جميل حمداوي،السيميوطيقا و العنوان، عالم الفكر، الكويت، مج25، ع23، يناير/مارس 1997، ص90.

3- بطرس البستاني، محيط المحيط، مادة(ع/ن/و/ن)، مكتبة لبنان ناشرن، بيروت،ط ج، 1987، ص640.

فاللّغوي يرى العنوان ظاهر يكشف عن الباطن، أمّا البلاغي فيركز على المتن أيْ أنه: "**يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص و دراسته**"[2].

فمعنى العنوان يحمل دلالات عديدة و تختلف من قارئ إلى أخر، و يتشَكَّل هذا من خلال مقاربة القرَّاء على اختلاف توجهاتهم ومعارفهم و أذواقهم.

و عليه فالنظر إلى خصوصية و وظيفية العنوان هو الشيء الأكثر تعقيدًا، فلِلعنوان وظائف متعدِّدة نذكر منها: " **الوظيفة التعيينية: يسمي العنوان النص ويميِّزه عن غيره و إنْ حصل ليس في اتفاق روايتين على عنوان واحد لابد من العودة للعتبات الأخرى من اسم الكاتب و غيره، و توظيف المعرفة السياقية عن الرواية، وهناك وظيفة وصفية: وفي هذه الوظيفة إشارة للعناوين الموضوعاتية و الخبرية، و المختلطة، و الأخرى تسمى الوظيفة**

1- المرجع نفسه، ص640.

2- محمد مفتاح، دينامية النص(تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، ط3، سنة 2006، ص 72.

الإيحائية: ولهذه الوظيفة ارتباط بالوظيفة الوصفية، و تعتبر هذه الوظيفة قيمة في العنوان أكثر منها وظيفة، أمَّا الوظيفة الإغرائية: هي وظيفة تشغل على جذب اهتمام القارئ و تشويقه و يرى جيرار جنيت أنَّ هذه الوظيفة ليست فاعلة في كلِّ الأحوال لاختلاف أفكار و أراء و أهواء القرَّاء"[1].

أ.بنية لغة "الفراشات و الغيلان":

و حتى يتضح العنوان أكثر نرى من الضروري أنْ نفكِّك مفرداته كلَّ واحدة على حدى باعتبارها علامات لغوية تحمل دلالات معينة:

إنَّ كلمة "**الفراشات**" توحي إلى نوع من الحيوانات، فقد جاء في المعجم العربي الأساسي:"**فراشة ج فراش و فراشات: واحدة الفراش وهو جنس حشرات من الفصيلة الفراشية، أطيش من فراشة مثل: متدفع، متهوِّر وهو كلُّ رقيق من عظم أو حديد أو نحوهما**"[2]، كما قد تطلق أيضًا الفراشات:" **على اسم شامل يطلق على الحشرات المجنحة الجميلة الألوان النهارية منها و اللَّيلية، واحدة الفراش للعظام الرقاق**"[3].

ولكننا إذا عدنا إلى النص الروائي نرى أنه لم يقصد بالفراشات تلك الحيوانات و الحشرات، إنمَّا استعملها و أعصى لها صفات تشبه الصفات التي يَقوم بها ذلك الإنسان، حيث نستطيع أنْ نفترض أنّ كلمة " الفراشات" تصف مجموعة من الأطفال الأبرياء، و كذا النساء و الرجال...، و لكي نبرهن أكثر مدى ارتباط العنوان"الفراشات" بالنص نستشهد بالعبارات التالية من الرواية: "**تدافعت بين الحاضرين لأصل حيث هم لكن رجال الأمن تداخلوا و أمروا**

1- عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، سنة 2008، ص78، 82.

2- جماعة من كبار اللّغويين العرب،المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية و الثقافية و العلوم للنشر و الطباعة، د.ط، 1989، ص927.

3- جماعة مؤلفين، معجم لغوي عربي، دار المجاني، ط 2، بيروت، د.س،ص627.

الأطفال بالانسحاب إلى الملعب و تحت ضغطهم انسحبت مع عثمان"[1]، نجد السارد استعمل لفظة "الفراشات" لأنهما يتشابهان من حيث الرّقة في العظام، أيضًا كما نعلم أنّ الأطفال زينة الحياة مثلهم مثل الفراشات التي تبعث إلى الحياة الجمال بألوانها الزاهية،إلاَّ أنّ لفظة الأطفال استخدمها بطريقة غير مباشرة ليرمز إلى العنوان، كما نجده استخدم لفظة الفراشات مباشرة في نصه الروائي و العبارة التالية تشهد على ذلك:"**فراشات جميلة تدغدغ خد الأرض**"[2].

هكذا نجد السارد استعمل معاني تدّل على العنوان سواءًا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، يوحي فقط ويرمز إليها بكلمات تحمل نفس الصفات و غيرها، باعتبار أنّ الفراشات تدلّ على النقاء و البراءة و حب الطبيعة و الانتقال من مكان إلى أخر، و بالفعْل كذلك الأطفال الأبرياء يحبون اللعب و التسلية لذلك يشبهها بذلك.

و الكلمة الثانية من جملة العنوان"**الغيلان**"فإنها تتكون هي الأخرى من علامات لغوية: حيث يتزعّم العرب أنه:"**نوع من الشياطين يظهر للناس في الفلاة فيهلكهم، كل ما أخذ الإنسان من حيث لا يدري فأهلكه**"[3].

وحسب التعريف نرى أنَّ الغيلان نوع من الحيوانات المتوحشة، التي تُلقّبْ بالغول، هو كائن خرافي لا وجود له، أوجد فقط لرمزية التخويف، حيث نجده قد أحسن اختيار لكلمة الغيلان لأنَّها مناسبة لتمثل صفات هؤلاء الجنود و الصرب الظالمين الذين يحكى عنهم في الرواية،

حيث سيطروا على أراضي الغير، وأهلكوهم و احتقروهم كما يحتقر الغول غيره، لأنَّ كون الغول ذات قوّة عضلية رهيبة مقارنة بهؤلاء الفراشات المسكينة، و عليه فإنّ الغيلان لا يقصد

1- الرواية،ص83.

2- الرواية، ص85.

3-جماعة من كبار اللغويين، المعجم العربي الأساسي، ص207.

بها الحيوان و إنمّا هؤلاء البشر الذين يقتدون بصفات هؤلاء الغيلان كالقتل و التعذيب و الاستيلاء على أراضيهم بمجرّد أنْ يفكرون أنهم الأقوى و الأحكام على الغير.

وبهذا نقول أنّ عنوان هذه الرواية "الفراشات و الغيلان" يتكون من مجموعة من علامات حيث أنه لا يقصد بها الحيوانات، و إنّما ركبّها السارد لتعطي معنًا معينًا، معنًا إيحائي رمزي لتعالج قضايا إنسانية.

وثاني شيء يثير انتباه القارئ، تلك "**الواو**" التي تتوسط الاسمين ،حسب معارفنا السابقة نجد أن "**الواو**" هو حرف يربط بين شيئين يشتركان في حكم ما أي أنّ وظيفة "الواو"هي الوصل بين طرفي، و هذا يثير أكثر انتباها وما يوقع القرّاء في فخّ، لأنّ المتمعن أكثر في البنية العميقة لهذه الجملة، يجد أنّها حققت انفصالا بالتضاد و ذلك يظهر من خلال الكلمات (الفراشات/الغيلان) كما قد قلناه سابقا و كما وجدناه في المعجم أنّ الفراشات ترمز إلى الجمال و الخير بينما الغيلان يعكس ذلك، و بذلك يصبح "**الواو**" الموجود بين الكلمتين المتضادتين، و في الأصل أنّ "الواو" تفيد النسق و الربط و الترتيب ، إلاَّ أنّ هذا العنوان نجد العكس تمامًا، فإنه كما لاحظنا يجمع بين عالمين، عالم الخير وهي الفراشات و عالم الشر وهو الغيلان، وما يهمنا أكثر أنّ هذه "الواو" إذا ما أمعنا النظر نجدها لا تفيد الرّبط، لأنّ الحروف التي تفيد الربط نجد فيها المعطوف يشارك المعطوف عليه في الحكم،وإن لا تدلّ على ذلك فإنّها لا تدلّ على العطف بل هي حروف استئناف، هذا ما نجده في عنوان الرّواية التي بين أيدينا مثلما قال "**عبد الراجحي**" على الواو أنّها: "**تفيد مطلق المشاركة أيّ أنّ المعطوف يشارك المعطوف عليه في الحكم دون النظر إلى ترتيب زمني أو غيره...و عليك أن تتأكد أوّلا من وجود فكرة الإشتراك في الحكم حين تدّل على العطف و إلاّ فهي... حروف استئناف**"[1]، لذلك تتحوّل "الواو" هنا حسب ما رأيناه من "الواو العطف" إلى " الواو الفارقة"، و كأنّها فاصلة تفصل بين اسمين يتحركان في مجالين مختلفين.

1- عبد الراجحي، كتاب التطبيق النحوي، مكتب المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999، ص118.

وثالث نوع نتناوله هو سبب تقديم و التأخير نقول لماذا تقدمت الفراشات عن الغيلان؟، و لم يبدأ بالغيلان ثمّ الفراشات: قد حققت الفراشات التقدم في المكان على الغيلان و هذا راجع، إلاّ أنّ الفراشات تحمل صفات جميلة كالحرية، البراءة، الخير، الهناء...هذه الغاية الأولي"للسارد"، إضافة إلى هذا هناك أشياء أخرى أنّ الفراشات تظهر في النهار مع العلم أنّ النهار وقت يفضله الإنسان يجد فيها راحة البال، و يزيل الوحشية وكذا نور النّهار الذي يضيء الحياة كما أنّه وقت يخرج النّاس لقضاء حاجياتهم في أمان واطمئنان، و إلى فصل ربيع الذي يرمز إلى الجمال، و البهاء، أزهار بألوانها الباهية... على عكس الغيلان، الذي يوحي بالشر، كما أنّه يمتاز بمظهر مخيف و مرعب، فيفضلون الليل ليحقق مبتغاه، إضافة إلى كل هذا نجد النّهار يسبق الليل بمعنى الفترة الصباحية أولاً ثمّ الفترة المسائية هذا ما يسمى تعاقب الليل و النّهار، لذا فضل السارد تقديم الفراشات و الغيلان، وأن تحتل الفراشات الصدارة في المكان، و الصراع في الرواية يتمحور في الوطن و الفراشات هم أهل الوطن، و الغيلان هم الاحتلال.

و النقطة الرابعة لماذا جاء العنوان معرفًا؟،نقول أنّ العنوان قد حقق وظيفته النحوية كما يقول أهل اللغة أنّ "ال" المعرفة تفيد التخصيص و التقييد بحيث نجدها قد عرفت و خصّت "الفراشات و الغيلان" بصفات ووظائف، تعرف الفراشات في جميع الثقافات الإنسانية برمزيتها الدالة على البراءة كما حققت وظيفتها داخل الرواية، التنقل بين الجثث و الدم والقتلى، أيضا الغيلان تعرف برمزيتها الدالة على الخوف و التحوّل من صفة إلى أخرى مرعبة، كذلك حققت وظيفته كونه متوحش، مهلك للجميع لا يريد فعل إلا الشرّ و زرع الرعب في النفوس، إضافة إلى ذلك فألف التعريف قد رسمت لكل واحد حقله الدلالي و مجاله الذي يتحرك فيه، هذا ما نجده متضحا في الرواية، فالفراشات رمز الخير، الجمال، البراءة، والطفولة، بينما الغيلان رمز الشرّ، الخوف، و الرعب، ويصبح التعريف هنا تنكيرا، فالغيلان لا تعرف إلاّ بصفاتها ، ويتحول الاسم إلى صفة إذ لا يمكن القبض على صفة الغول كذات ملموسة، ممّا يجعل التضاد هنا يتحول إلى تعريف في حد ذاته لأنّ العرب نقلو

الأشياء بأضدادها، فالغيلان رمز الشر في المخيال العربي، إضافة إلى هذا ماهو سبب ورود العنوان جمعًا بدل مفردًا؟

نقول أن السارد في روايته "الفراشات والغيلان" بصدد معالجة قضايا و هموم إنسانية و عالمية.

ب.علاقة العنوان بالنص:

يُعتبر العنوان معبرًا لموضوعه، حيث أنّ الكاتب يعرف بعنوانه إلاّ أنّ هناك من يقرّون بأنّ في أغلب الأحيان العنوان لا يوحي إلى متن النّص حيث يقول "**لطفي المنفلوطي**" :" **لقد جعل اللّذين قالوا: إنّ الكتاب يُعرف بعنوانه، فإني لم أرَ بين كتب التاريخ أكذب من كتاب** "**بدائع الزهور**" **و لا أعذب من عنوانه، ولا بين كتب الأدب أسخف من كتاب** "**جواهر الأدب**" **و لا أرق من اسمه، كما لم أرَ بين الشعراء أكذب اسما وأحط شعرًا من** "**ابن مليك**" **و** "**ابن النبية**" **و** "**الشاب الظريف**""[1].

وهنا نجد "المنفلوطي" يحكم سلبيا على العنوان لأنه يرى بأنّ العديد من الكتاب يستعملون عناوين تعكس نصوصهم بطريقة مباشرة: "**حيث نجد بعض العناوين الروائية لا تعبِّر دائمًا عن مضامين نصوصها بطريقة مباشرة أيْ تعكسها بكلَّ جلاء و وضوح، بل نجد بعض العناوين غامضة و مبهمة و رمزية بتجريدها الإنزياحي مما يطرح صعوبة في إيجاد صلات دلالية بين العنوان و النص، وأنْ يبحث عن المرامي و المقاصد و العلاقات الرمزية و الإيحائية**"[2].

ومن هذا المنطق سوف نتحدّث عن الرواية التي نعالجها وهي " الفراشات والغيلان" إلاّ أنّ هذا العنوان منذ الوهلة الأولى يتضّح لنا ولكل القراء أنه يتحدّث عن الحيوانات بمجرّد أنّه

1- مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات، موفم للنشر، ط2، 1998، ص 71.

2- جميل حمداوي، مقاربة العنوان في النص الأدبي، مجلة الكلمة، السنة الأولى، عدد 2، فبراير 2007، ص7.

استعمل لفضتي "الفراشات" و "الغيلان" باعتبارها أسماء لحيوانات، لكن هذا العنوان يحمل في طياته مجموعة من الدلالات رمزية إيحائية، أشار إليهما و استعملهما لغرض الاستدلال بشيء آخر يشتركان في الصفات، و بالرغم من أنه استعمل مفردات لأسماء حيوانات إلا أنهما يَدُلاَّنِ على معنى جليل باعتبار هذا العنوان يفسِّر النص و كذا النص يفسِّر العنوان و لا نستطيع أنْ نحكم على هذه الأخيرة بدون الاستدلال بالمقاطع)سواء أكانت إيحائية أو مباشرة) التي تبيِّن أنَّ للعنوان صلة وثيقة بالنص، وهذا ما نلاحظه من خلال هذه المقاطع المأخوذة من الرواية التي في قوله:"**و أتخيَّل الأطفال اللاَّعبين أمامي فراشات جميلات تدغدغ**"[1].

ففي هذا المقطع نجد أن السارد قد أشار إلى العنوان بطريقة مباشرة باستعماله لفظ الفراشات، كما أشار إليها أيضًا في هذا المقطع التالي:"**ورقصت فوقها أزهارها و أعشابها فراشة جميلة حالمة!وضعت لعبتي عند جذع شجرة البرتقال وانْدفعتُ أعدو خلف فراشة ظهرت للتو، تراقص الأزهار...**"[2].

كما أشار أيضا إلى العنوان بطريقة إيحائية وجاء بكلمات ترمز إليها فقط ونورد فيما يلي مقطعًا: "**خذ الأرض في براءة وتحلم شروق الشمس**"[3]، و أيضا:"**وأسرعنا نجهز أنفسنا للرحيل...**"[4]، و أيضا: "**لاحظنا حركة غير عادية كأنما الناس يجمعون أمتعتهم استعدادًا للرحيل...**"[5].

1- الرواية، ص85.

2-الرواية،ص74 .

3-الرواية، ص85.

4-الرواية، ص72.

5-الرواية، ص 82.

ففي المقطع الأول يشير إلى مجموعة من الدلالات منها: البراءة فهي توحي إلى الفراشات في براءتها، أمّا المقطع الثاني و الثالث نجد أنّ هناك ألفاظ كـ: الحركة، السرعة...، فهذه الألفاظ تدلُّ على الفراشات أيضًا في حركتها و سرعتها.

وفي المقطع الموالي أيضًا: "**ثم تدافع الجميع مبتعدين عنا و تفرّق الأطفال كلّ يمارس لعبته المفضلّة**"[1]، الأطفال توحي إلى الفراشات في الحركة وحب التنقل من مكان لأخر.

يتضِّح أنّ العنوان في علاقته بالنص هي علاقة عضوية و جوهرية في تشكيل الرواية وخصائصها الموضوعاتية و الجمالية.

2. لغة السرد الإهداء:

يرتبط الإهداء في اللغة العربية بالهدّية والعطاء، وفي هذا الصدد يقول "**ابن المنظور**" في لسان العرب:"**أهديت الهدي إلى بيت الله إهداء و عليه هدية أيّ: بدنه اللّيث و غير: ما يهدي إلى مكة من النعم و غيره من مال أو الإمتاع، فهو هدي و هدي، و العرب تسمي الإبل هديا، و يقولون... كم هدي بني فلان، يعنون الإبل، سميت هديا لأنّها تهدي إلى البيت...**"[2]. حسب قول "ابن المنظور" يفهم أنّ الإهداء لغة هي رسالة يرسلها المبدع إلى أناس من قريب أو من بعيد.

... و إذا تأملنا الإهداء و لاسيما في روايتنا التي نعالجها "**الفراشات و الغيلان**" نقول بأيِّ شكل فني قدم السارد إهداءه الذي يمثل عتبة النص؟، و بصيغة أخرى إلى أي نمط ينتهي خطاب الرواية؟

1-الرواية،ص 84.

2- ابن منظور، لسان العرب، مادة (إ،هـ- د)، ص 48.

حسب ما ورد في الإهداء نجد أنّ ذلك النص القصير ينتمي إلى الخطاب الشعري من الشعر الحرّ و يتضح ذلك من الناحية الشكلية، فيما يتعلق ببنيته التركيبية نجده نصًا شعريًا قصيرًا، فالسارد هنا أحسن طريقة تقديمه للإهداء رغم قصره يظهر ذلك في براعته الصوتية و الإيقاعية، إضافة إلى دلالة الإهداء استخدم السارد لغة محورية ذو عبارات مأثرة وفعّالة، و إيقاع موسيقي قوّي يلاءم طبيعة الموضوع وحالة النفسية للسارد، كما نجده أيضا يعبر بلغة مغمورة بالأحاسيس و المشاعر الجياشة، ذلك نظرا بما يجري للأطفال في العالم من الحقد والاحتقار و الاضطهاد، و العبارة التالية " **تشهد على ذلك ما أحقر الثائرين المضطهدين**".

فصيغة الإهداء للسارد إهداءًا إنسانيًا واقعيًا من جهة و منفعلا من جهة أخرى، من المعلوم أنّ النص الإهدائي عبارة عن رسالة يتبادلها المرسل مع غيره،؛ فلغته مشحونة بدلالات لغوية معبرة مهداة إلى هؤلاء الأشخاص الذين ليس لديهم و لو ذرّة خير في نفوسهم، احتقروا الإنسان و اضطهدوا الأطفال الأبرياء الذين ليس لهم ذنب، حيث نجده يعبر بحصرة ما حدث لهؤلاء النَّاس، فألفاظ الإهداء تحمل في طياتها انفعالات ذاتية و مواقف عاطفية يسقطها السارد على موضوع الرسالة، فالإهداء حسب ما جاء في رواية "**الفراشات والغيلان**" لم يرّد عشوائيا و إنّما وراءها مقصد معيّن تتمثل في رسالة أراد إيصالها إلى كل من كان ضد الإنسان ليرسخ في عقولهم مدّى معاناة الإنسان بصفة عامة، الأطفال خصوصًا.

فالإهداء الذي في بدايات النص الروائي لعب دورًا هاما في فتح النص، كما له علاقة وطيده بالنّص إذ يلخصه و يوضحه و يشرح علاماته و يوضح دلالته، فمعانيه مرتبطة ارتباطا وثيقا بالنص.

و عليه فالإهداء رسالة يقدمها السارد إلى غيره حيثما كان و أينما وجد، و له وظيفة تقديمية بحيث تحل محل المقدمة و يقوم بنفس الوظائف التي تقوم به، فيأتي مقطعًا نصيًا سرديًا أو شعريًا ذو لغة موحية و معبرة تحمل دلالات، كما قلنا مسبقًا فالإهداء ليس عنصرًا زائدًا و إنّما وراء ذلك غاية.

فالإهداء، الهدف منه هو مساعدة القارئ لمعرفة أغوار طبيعة النص الروائي و تعقيداته.

3.لغة سرد الفاتحة:

يقوم هذا النوع من العتبة على عرض المادة اللاّزمة لفهم رواية، فهي بمثابة حلقة وصل بين العنوان و مختلف أجزاء المتن الروائي حيث تسهل انتقال القارئ من عتبة العنوان إلى ميادين النص و تساعده في تبني أفكار و رؤى، لتكون بذلك عتبة الفاتحة البوابة الفعلية لدخول إلى عالم الرواية بكلّ أبعاده.

فيما يتعلَّق بفاتحة الرواية التي نعالجها" **الفراشات والغيلان**"، أوّل شيء يثير الإنتباه أنّها تتشابه من الناحية الشكلية للإهداء حيث نجد السارد "**عزالدين جلاوجي**" قد مال كثيًرا إلى هذا النوع من الشعر الحرِّ و هذا ما يجعلنا نعتقد أنّ هذه الطريقة المثلى للتعبير بحرِّية عمّا يختلج في ذهن و نفس السارد و لا يتقيَّد في الكتابة، حيث نجد أنّ اللّغة هي الوحيدة القادرة على الإفصاح عن المعاني التي في النفوس.

فالملاحظ أنّ السارد قد استهل فاتحته للنداء حيْثُ ينادي بطلوع شمس الحرِّية التي طالت غائبة و مهرَّبة أمام عيون الأطفال الأبرياء الذين ظلوا محرومين منها.

نجده يستعمل ألفاظا في فاتحته تبعث الأمل في القلوب في قوله: "**فانتظرينا يا شمسنا...، نحرِّرك من قيد الأفول...**"([1])،إذ تعتبر الفاتحة مداخل للنص الروائي فبمجرد قراءتها يتضح لنا مضمون النص الروائي وذلك من خلال الألفاظ التي استعملها" **كالشمس المهربة**"، " **في حقائب القراصنة**"، "**يحرِّرك من قيد الأفول...** "([2])، فمن هذه الدلالات التي وظفها بإمكاننا إعطاء لمحة عن ماذا تدور أحداث الرواية المتمثلة: أنّ السارد يعالج قضيّة اللئام اللّذين استعمروا و استولوا على أراضي الغير، و أنّ أهل أرض الوطن لم يستسلموا أمام هذا الظلم

1- الرواية، ص5.

2- الرواية، ص5.

و العنف بل وقفوا في وجوههم متحدّين، إضافة إلى هذا يتبين أنّ المعاني التي استعملها فيها أنّ أبطال الرواية في بداية الأمر تعاني من قسوة الحرب، و أنّ في الأخير سوف تحقق مبتغاه و تشرق شمس الحرية بفضل الأقوياء اللّذين يدافعون عن وطنهم، وأنّ في الأخير سوف تشرق على تلك البقعة المزدحمة بالأصوات التي تتسرّب من خلف الجدران.

حيث نجد "**عزالدين جلاوجي**" وظّف لفظة "**العيون**" واستخدمها للدلالة على الدّمعة التي ظلّت تلحق عين الأطفال الأبرياء و المضطهدين، و هذا الحزن كما يبدوا يرافق كلَّ النص الروائي، و نفهم من هذا أنّ عندما غابت الشمس التي تحدّث عنها السارد في الفاتحة أصبحت حياتهم مظلمة و ظلّت عيونهم باكية طوال الوقت، و عندما غابت هذه الشمس تحدثت العيون بلغتها و سقطت الدّمعة منها، من هنا يتضح أنّ السارد وظَّف معانٍ عديدة باستعمال الرموز: كالطبيعة والنخيل و الشمس والأرض، ليدلَّ على كونه متفائلا و بالتالي وجدها مناسبة لحالته من عواطف و أحاسيس، وتبقى لغته بمفرداتها و جملها و تعابيرها الصافية و المتناسقة قادرة على إيصال المعنى و المغزى.

III. البنيات السردية:

1)لغة سرد الزمان:

تعتمد الروايات القديمة على الترتيب المنطقي للأحداث والتتابع بوتيرة الأحداث حتى يبلغ العقدة ومن ثم يسير نحو الانفراج والحل النهائي الذي تنتهي به الرواية، إلا أن الكتابات الروائية الجديدة تخلصت من هذه التقنية، واستثمرت تقنيات الزمن الحديثة التي تعتمد أساسا على استراتيجيات الاسترجاع والاستباق والاستشراف، مما يجعلنا نجد عدة أزمنة داخل الرواية، وهذه التقنية خلفت الكثير من الحيوية والنضج الفني في العمل الروائي.

وقبل أن ندرس زمن رواية "الفراشات والغيلان"، رأينا من الضروري أن نقف قليلا عند مصطلح "الزمن"، حيث جاء في لسان العرب أن "الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت، وكثيره، وفي المحكم الزمن، والزمان، العصر، والجمع أزمن، وأزمان، وأزمنة، وزمن زامن: شديد، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن، والزمنة.وأزمنة بالمكان: أقام به زمانا، وعامله مزامنة، وزمانا من الزمن".[1]

إلا أن نجد الأدب هو الأكثر مهووسا بمشكلة الزمن، حيث هذا الاهتمام أشد ما نلمسه في الرواية وبذلك "لم يشغل الزمن الروائيين وحدهم، بل النقاد أيضا انطلاقا من إدراكهم أهميته كعنصر أساسي في إعطاء الرواية شكلها النهائي".[2]

فتعددت بذلك رؤاهم حول الزمن الروائي، فكانت الانطلاقة الفعلية مع الشكلانيين الروس "الذين توصلوا إلى أن القيمة في العمل السردي لا تكمن في طبيعة الأحداث، بقدر ما تكمن في طبيعة العلاقات التي تربط بين تلك الأحداث،

[1]ابن المنظور، لسان العرب، المادة (ز-م-ن)، ص 60.
[2]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في رواية نجيب الكيلاني-عالم الكتاب الحديث، أربد، ط1، 2010، ص 42.

وتوحد أجزاءها".[1]إن عملية كسر الزمن ناتجة عن تقنيات يمتلكها الروائي، يستطيع من خلالها التلاعب بالأزمنة، وذلك تماشيا مع أهدافه: كالتذكر، والإيجاز، والمشهد، والوقفات والإستشراف...

وعموما فإن الزمن في الرواية الجديدة يبتعد عن الطابع التاريخي الذي يلتزم التسلسل الزمني وفي ذلك يقول "عبد المالك مرتاض": "فإن المسار الزمني لا يمضي في مساره التسلسلي المألوف، بحيث قد يرتد إلى الماضي فيديره من الحاضر، وقد ينطلق من المستقبل مديرا إياه من الماضي وقد لا يتجسد الزمن أصلا إلا في السياق ضاربا صفحا عن اصطناع الأدوات الزمنية المألوفة".[2]

كما أن أهمية الزمن تتجلى من خلال استحضار زمنين متجادلين في الرواية، هما: زمن القصة، وزمن الخطاب (السرد)، إذ يخضع زمن القصة إلى التتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يخضع زمن السرد لهذا التتابع المنطقي للأحداث، فزمن القصة: "هو الذي وقعت فيه الأحداث حقيقة أو تخييلا سواء أكان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجلا، كرونولوجيا أو تاريخيا".[3]

فيما يخص الزمن الثاني وهو زمن الخطاب: الخطاب الذي هو من صنع الراوي، حيث يتصرف في زمن القصة – حسب أهدافه – فيغير ويبدل.

إن محاولتنا الكشف عن البنية الزمنية في هذه الرواية "الفراشات والغيلان" جعلتنا نقف عند تلك الثنائية المتمثلة في زمن القصة وزمن الخطاب (السرد).

[1]- صالح ولعة، البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن منيف – رسالة دكتوراه (مخطط)، جامعة باجي مختار، عنابة، 2001-2002، ص 8.
[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 172.
[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، ص 89.

أ- زمن القص في رواية "الفراشات والغيلان":

يتحدد هذا الزمن في هذه الرواية انطلاقا من تلك الأحداث الفوضوية والتدميرية التي وصلت إلى حد إراقة الدماء، دماء أناس أبرياء: "تهاوى أبي جثة هامدة فوق جدتي، وانفجر الدم من جسده يرسم وجه الأرضية خطوطا حمراء".[1]

ليمتد هذا إلى ظهور حوادث التي أنتجتها فوضى التدمير والتقتيل واستيلاء الأراضي: "وباختصار شديد أعلمته حقيقة الهجرة الشاقة المتعبة نحو المجهول"[2]، حيث ظهر ما يعرف باغتصاب النساء: "ماذا فعلت عمتي المسكينة، حتى فعلوا بها هذا؟.. كانت عارية تماما... مددت على ظهرها والدم القاني ينزف بطيئا".[3] وصار الحزن والخوف يطاردهم حيثما كانوا.

هكذا تواصلت أحداثهم من معاناة وتشرد وضياع حتى بدأت المياه تعود إلى مجاريها رويدا رويدا: "ارسما شمسا على وشك الشروق ... شمس الفجر وقد بدأت تمد خيوطها تهزم الظلام".[4]

لاشك من هذا المقطع السردي أنها تنحسب، فلم يعد لهؤلاء الجنود الوحوش، الصرب، مكان في وطننا وتمكنوا أخيرا بفضل جهود الكبار أن ينتصروا.

[1]- الرواية، ص 12.
[2]- الرواية، ص 39.
[3]- الرواية، ص 16.
[4]- الرواية، ص 75.

ب- زمن الخطاب (السرد): في رواية "الفراشات والغيلان:

هو زمن الراوي الذي يحدث التغيير على زمن القصة كما قلنا سابقا، فزمن الخطاب إذن في الرواية "الفراشات والغيلان" زمن متخلخل، غير خاضع للبناء الأصلي السردي الذي ينطلق من الحاضر ليعود إلى الماضي، ثم الحاضر إلى المستقبل.

وهذا ما لا نجده في هذه الرواية وخاصة حين يتحدث السارد بضمير المتكلم والكلمات الدالة على ذلك: "أجري... أتعثر... أنهض ... تنهش الحجارة زبدة ركبتي"".[1]

إضافة إلى هذا نجد السارد ينطلق من الحاضر المؤلم ومن ثمة إلى سرد الماضي ثم يعود إلى الحاضر وهكذا.

* وينقسم هذا الزمن إلى أنواع يمكن حصرها فيما يلي:

1- الزمن الاستذكاري الاسترجاعي:

تكون فيها الحياة أحيانا مثقلة من حمل ذكريات الماضي والذي غالبا ما يكون ماضي مجيد، حنون مليئ بالذكريات السعيدة حيث أنها ذكريات ماض يعود إليها السارد ليخفف من وطأة الزمن الحاضر، وهذا ما نجده في هذه الرواية: "تذكرت بكورنا كل صباح نسابق الطير إلى الطبيعة، تذكرت أصدقائي حيث نجتمع عند الساحة العامة وننطلق كالعصافير".[2]

والرجوع إلى المكان والزمان هو الهروب من الحاضر المؤلم الذي يسببه الوحدة، وانعدام الحركة، حيث يحن إلى ماضيه وإلى زمن البراءة فيتوقف زمن الأحداث ويعود إلى الوراء من

[1]- الرواية، ص 07.
[2]- الرواية، ص 36.

أجل استدعاء ذكريات حرمها عليه الزمن لتدل على الحنين والبكاء وعلى زمن غاب، ومن المعروف أن هذا الاسترجاع تكشف عن نفسية مضطربة رافضة لواقعها، وأنه يعيش قلقا داخليا: "هناك عادت إلى مخيلتي ذكريات الأيام، الماضية الحلوة حيث كنت أقصد بيت صديقي عثمان كل صباح لنصطحب معا إلى المدرسة".[1]

لذلك نجد شخصية "محمد" في هذه الرواية يعود بذكريات إلى الوراء لغرض محو آثار الحاضر المؤلم، والتخفيف عنه، حيث يعود إلى الحنين إلى عالم الطفولة البريئة، مما يجعل قلبه يتقطع حسرات على اجتياز تلك المرحلة التي ترينا كل شيء جميل، بريء، طاهر نقي: "كانت أم عثمان–رحمها الله –توصينا خيرا ببعضنا البعض، ثم لا تدعنا ننصرف حتى تملأ محافظنا طعاما خفيفا... حلوى ... كعكا ... وفواكه".[2]

تذكرت أيام الصيف حيث كنت أقصد والعائلة شواطئ البحر، فنتمتع برماله الذهبية ومياهه الدافئة الناعمة، أو حيث نقصد غاباتنا العذراء المفعمة بالعذوبة والفتنة"[3]، فالسارد في صدد استرجاع أيام طفولته التي يحن لها ويتشوقها: "وكيف كانت العائلات تلتقي على الطعام الواحد ... تنضجه جميعا ... وتأكله جميعا ... نغني ... ونرقص إلى آخر الليل ... ثم ننام لنقوم صباحا..."[4]. كل هذه المقاطع عبارة عن استذكارات تذكرها محمد وحن إليها لغرض نسيان حاضره المرير.

2- الزمن الرياضي الميقاتي:

وهو الزمن الشائع "الوقت" الذي نستعين به بواسطة الساعات، ومن ثم أصبح الإنسان آلة موقوتة، مما دفع بالروائيين إلى تحديد الفترات الزمنية بالسنين والشهور والأيام، والأسابيع والساعات، وهذا ما وجدناه مثلا في رواية "الفراشات والغيلان": "تأملت ساعة الحائط على

[1]- الرواية، ص 39.
[2]- الرواية، ص 39.
[3]- الرواية، ص 47.
[4]- الرواية، ص 47.

الضوء الخافت الذي كان ينبعث في استيحاء شديد داخل الحجرة كان العقرب الصغير عند مشارف الخامسة، في حين راح الكبير يلهث متسقا المرتفع ما بين السابعة والثامنة".[1]

فمعاناتهم النفسية ناجمة عن حالة الخوف والتوتر التي عاشوها في تلك الأيام، مما جعلهم في هذه الرواية "الفراشات والغيلان" تعد السنين والأيام وحتى اللحظات التي عاشتها: "الآن صلاة الظهر"[2]، "وها الفجر راح يمد خيوطه يسعى على الأرض في كبرياء".[3]

3- زمن الحلم:

وهو عبارة عن ردة فعل على حالات الوحدة التي تعاني منها الشخصية في الواقع المعيش، فتحن إلى مكان وزمان الحلم الذي يحقق أمانيها منفصلة عن واقعها وزمنها الأليم لذا نجد زمن الحلم في رواية "الفراشات والغيلان": تعبر عن شخصية "محمد" وعن نفسيته المضطربة الذي لم يرضى بحياة الذل والهم، فيلجأ إلى اختراع أحلام ويستأنس بها ويتمنى لو أنها حدثت فعلا، حيث هذه الأحلام يهرب إليها كلما حس بضيق أكثر وبذلك يصبح الزمن في الحلم ضائعا.

وهذا ما نجده يقوم به "محمد": "وتصورت مريم بستانا افترسه وحش القحط فجف ويبس وسودت أزهاره وسنبلاته، فلما طمعت الريح في أن تبعث فيه أدركه الغيث فأينع من جديد، ورقصت فوقه الأطيار والفراشات زاهية الألوان".[4]

فالطريقة الوحيدة لنسيان الخوف الذي ظل يرافقهم جميعا طوال الوقت، والمنكر الذي كان يراه بأعينه كان يلجأ إلى اختراع هذه الأحلام حتى ينساه: "وحلق بي الخيال ... ما أجمل تلك الروابي التي أينعت بين خبياتها زهرة أقحوان... وغردت فوق أكماتها شحرورا ...

[1]- الرواية، ص 38
[2]- الرواية، ص 17.
[3]- الرواية، ص 48.
[4]- الرواية، ص 73.

ورقصت فوق أزهارها وأعشابها فراشة جميلة حالمة"[1]، "محمد هنا في صدد اختراع أحلام حتى ينسى الهموم والمشاكل التي أحاطت به.

"مددت رجلي اليمنى فاليسرى...خطوة حذرة أخرى ... ثالثة... وارتميت إلى الأرض لتلسعني أشواك زهرة مدت عنقها إلى السماء، أما الفراشة فقد تعالت راقصة ضاحكة من سذاجتي وفشلي".[2]

فهنا "محمد" كان يحلم أحلام جميلة ويتصور وكأنه في قريته ويلعب ويتمشور على راحته، ويتزحلق، ويجري وراء الفراشات، لكن للأسف هذا كله حلم ضائع: "وأدركت للتو أنني تجاوزت حدي في الحلم، وبعدما أحسست بالخجل من صديقي عثمان، أحسست بالندم كأنما ارتكبت ذنب لأننا أدركنا أن أحلامنا قد أغتيلت فلا حق لنا فيها".[3]

4- الزمن النفسي:

وهذا الضرب ناتج عن أحوال النفس، فإذا كانت النفس في حالة الفرح والسعادة يمر الزمن كمر السحاب، أما إذا كانت النفس تعاني حزنا فإن الوقت سوف يطول، فالمدة الزمنية في حقيقتها –لا تزيد أو تنقص ولكن الذات التي تضيف عليها حسب أحوالها كما قلنا سابقا.

حيث يمتد هذا الزمن في الذكريات والآمال المنهمرة عبر التشققات العاطفية وهذا ما حصل لمريم عندما كانت تروي لعائلة "محمد" وغيرهم عندما التقت بهم، حكت بما جرى بها يوم زواجها، اليوم الذي فقدت فيه زوجها:

"فدفعني بقوة فاندفعت خلفي ... أذرف دموع الفزع ... أية مصيبة هذه؟ يا رب لماذا تدعهم يقطفون حلمنا الجميل؟ أقدامهم تقترب ... نباحهم يقترب ... طلقات رصاصهم تقترب ...

[1]- الرواية، ص 74.
[2]- الرواية، ص 74.
[3]- الرواية، ص 74.

وأنا وحدي أتعثر في فستاني الأبيض ... أقوم وأسقط ... وصلتني صيحة مدوية من حبيبي لقد قتلوه ....،[1]

إن هذا المقطع السردي يكشف عن حالة هذه الشخصية، وما تعانيه من حزن نتيجة لألمها: "وأحسست أن الصراع راح يغير مساره نحو الغرب ... وراح وقع الأقدام الغليضة يبتعد عني ... استرجعت أنفاسي لا شيء ... الهدوء سيد الموقف، والليل جدارية سوداء تحاصرني من كل جهة ... صدري يعلو ... يهبط بقوة ... قلبي يدق بسرعة، هنا يجب أن أقضي ليلتي ... وبت هناك أسامر حزنا ودمعا وانتعاشة طاغية".[2]

في هذا المقطع نجد أن مريم أحست بالوحدة في ذلك المكان وأن الليل قد جعلها ترتعش، حيث أن مريم من اليوم التي اندمجت معهم في المجموعة كانت فتاة كئيبة حزينة دامعة العين والقلب، ودائما كانت تذكر ماذا فعلوا بزوجها الذي أحبته وبأسرتها التي فقدتها أيضا: "ماذا أفعل؟ إلى أين سأذهب؟ هل يحرمني هؤلاء الوحوش من رؤية أمي وأبي وإخوتي وأبناء القرية الطيبين".[3]

5- زمن الاستشراف:

إلى جانب الأنواع السالفة الذكر نجد نوعا آخر وهو السرد الاستشرافي الذي يمكن تسميته بالاستباق، والذي يعني كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدما، تمثله مقاطع روائية تحكي أحداثا سابقة إنما ستقع مستقبلا عن طريق التوقعات والتنبؤات، وهذا ما وجدناه في رواية "الفراشات والغيلان" حيث لجأ السارد إلى توظيف هذا النوع من الزمن لغرض بعث الأمل في القلوب والتقليل من المعاناة والأحزان، مما جعل بعض الشخصيات تنبأ بحدوث بعض الوقائع قبل زمن حدوثها.

[1]- الرواية، ص 56.
[2]- الرواية، ص 57.
[3]- الرواية، ص 57.

"أدركت أنه الرحيل وقد أزفت ساعة الهجرة ... من هنا ستبدأ ... وإلى أين تنتهي ...؟؟ الله أعلم ...، كل الذي نعلم أنها مغامرة صعبة سنخوض خلالها عباب بحر جبار ... أين ومتى سترسوا قواربنا لسنا ندري ... الأمر موكل للمقادير ... الله وحده يعلم غيبنا".[1]

إننا نلاحظ في هذا المقطع السردي أنهم يشرفون عن التوقعات التي سوف تحصل لهم في المستقبل وما مصيرهم في ذلك.

أيضا هذا المقطع: "رسم رسما على وشك الشروق ... شمس الفجر وقد بدأت تمد خيوطها، تهزم الظلام ... وأي الرسميين يكون الأجمل تكون له جائزة".[2]

يوحي لهم في هذا المقطع السردي ما ينتظرهم في المستقبل ولكن بطريقة مباشرة وذلك بقوله أرسم شمس على وشك الشروق، أي أن سوف يأتي غد مشمس عليهم وتنتهي بذلك محنتهم، حيث سبق السارد هنا مجرى الأحداث فالمحن لم تنتهي لكن سبقها حتى يبعث الأمل في القلوب.

وفي المحصلة نستنتج أن الرواية في شكلها العام والنهائي بنية متخيلة خاصة، داخل البنية الحديثة الواقعية، فقد أصبحت الرواية كما حددها "محمود أمين العالم": "تاريخا متخيلا متميزة خاصة داخل التاريخ الموضوعي، ولم تعد مجرد سرد أدبي للتاريخ الموضوعي، في بنيته الحديثة الخارجية ليغوص في أعماق ما يدور في ما وراء، وفي باطن وفيما وراء الأفراد والجماعات والطبقات والأحداث والوقائع الجزئية، والعامة والذاتية والجمالية من مشاعر، وهواجس ورغبات وتطلعات وإيرادات وإيديولوجيات وقيم ومواقف".[3]

[1]- الرواية، ص 38.
[2]- الرواية، ص 75.
[3]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، دار صادر، د ط، لبنان، 1998، ص 108.

لغة سرد المكان:

إن الحديث عن المكان بصفة عامة، نجده متواجدا في الشعر والنثر منذ غابر الأزمان، من هنا نقول أن تراثنا العربي زاخرا بالحديث عن المكان، فشعراء القدامى يستهلون مطالع قصائدهم عن المكان ما يسمى بالطلل، يمثل بالنسبة لهم مكان اجتماعي يبث شكواه ومأوى يلج إليه، نظرا لأهميته الكبيرة للمكان. هناك علماء وباحثين كثر ساهموا في تقديم دراسات وبحوث حول المكان وجمالياته. مما دفع بالروائيين إلى توظيف هذا العنصر الهام في كتاباتهم الروائية ما يحمل من مظاهر جمالية في النصوص السردية العربية عامة والمعاصرة بصفة خاصة.

إضافة إلى هذا فالرواية التقليدية بسيطة، وسهلة المنال بالمقارنة مع الرواية الجديدة قد اتخذت دلالات عميقة وتسميات جديدة كالحيز، الفضاء، ... فأهمية المكان يختلف عن أهمية الحدث والشخصية إضافة على ذلك فالمكان مرتبط بالشخصية الروائية فتصبح الشخصية كأنها المكان كما يصبح المكان شخصية، فله أهمية بالغة في العمل السردي، ليس من الممكن بناء نص سردي دون حضوره يقول باشلار: "بأن العمل الأدبي إذا افتقد مكانته، فهذا يعني أنه افتقد خصوصيته وبالتالي أصالته ولهذا يعد المكان ضروريا في تكوين البنية السردية، وميزة من مميزات الرواية سواء في العمل الروائي التقليدي أو الجديد باعتباره الإطار الذي تجري فيه أحداث النص".[1]

جاء في لسان العرب أن "المكان والمكانة واحد، ... والمكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن،، جمع الجميع، قال ثعلب، يبطل أن يكون مكان فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك، قعد دل هذا على أنه مصدر من كان، أو موضع منه".[2]

[1]- بن طاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال تجربته في العشق للطاهر وطار، منشورات تيين الجاحظية، د ط، د ت، ص 99.

[2]-ابن منظور، لسان العرب مادة (م/ك/ن)ص98.

كما ورد أيضا في لسان العرب أن المكان أيضا هو موضع يقول: "فهو محل وقوع الوقائع، وحدوث الحوادث، وحصول الحركات، ووجود المخلوقات ومعنى الإحاطة بالوجود، هو نفسه الذي يتكرر من معجم إلى آخر على اختلاف اتجاهات علماء اللغة ومجاميعها من أصحاب المعاجم".[1]

أما من الناحية الاصطلاحية نجد الدكتور عبد المالك مرتاض يعرفه بقوله: "المكان لدينا كل ما عنى حيزا جغرافيا حقيقيا من حيث نطلق الحيز في حد ذاته، على كل فضاء جغرافي أسطوري، أو كل ما يعتور هذه المظاهر من حركة أو تغيير".[2] يعني هذا أن المكان في الرواية يمكن أن يحمل أبعادا خيالية أو واقعية، كما يمكن أن يؤدي دورا رئيسيا أو ثانويا، وقد يكون واضحا، أو غامضا، متصلا أو منفصلا هذا كله راجع إلى السارد هو الذي يبدع فضاءه الروائي.

فالمكان له منزلة في النص الروائي لدى نقاد العرب الجزائري في الصدد نجد عبد المالك مرتاض يقول: "إن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده".[3] فالمكان الروائي لا يقتصر على الأماكن المحسوسة والمجسدة في نظر نقاد العرب كالمدينة، الريف ... وإنما يتخذ أبعاد قد يكون خيالية مثلا فالمكان هنا يخرج عن واقعيته.

فالمكان يبقى دوما "وعاءا للحدث والشخصية أو إطارا لهما ولغيرهما من عناصر القصة أو هو مجرد خليفة واضحة أو باهتة على السواء مثلما هو أيضا بمثابة بعد مستقيم أو حلزوني أو دائري أو ما شئت يتسع لحركة الشخصية أو مسيرة الحدث"[4]. يتبين من خلال الكلام أن المكان عنصرا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن أن نتصور حكاية أو نص روائي

[1]- فيصل الأحمر، المكان في الرواية العربية الجزائرية، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة منتوري، قسنطينة، ص 2.
[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص 121.
[3]-المرجع نفسه،ص.121.
[4]- ابراهيم السعافين، تحولات السرد، دراسات في الرواية العربية: (دار الشروق للطباعة والنشر، ط1، 1996، ص 165.

بدون حضور عنصر المكان، فالأحداث تدور في حيز ما وزمان معين كما أيضا بالنسبة للشخصيات.

لوتمان باحث سيميائي بدوره أعطى تعريفا آخر للمكان وهو يقول: "هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال ...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/العادية مثلا الاتصال، المسافة ...".[1]

من المعروف أن المكان في النص الروائي ممزوج بالخيال، يعني من الكلام أن الروائي عالمه التخييلي واسع فبقدراته العقلية والذهنية استطاع أن يصنع مكانا متخيلا لا وجود له في الواقع لأن المكان يتولد مع اللغة ومرتبطة بالمشاعر والتصورات الذهنية للمكان فبمقدور السارد أن يرسم صورة للمكان بواسطة اللغة وبالطبع أن يضفي عليه الخيال بما فيها الأساطير، الخرافات. فيمكن القول أن المكان لا غرابة أن تكون جوهرية في النص السردي فهو عمود فقري يرتكز عليه الشخصيات لتلعب أدوارا في هذا الحيز لتسقط عليه أحداثا، فليس باستطاعة هذه البنيات الشخصيات، الأحداث، الأزمنة أن تتحرك وتقوم بأدوار، بدون وجود إطار للحركة، لأن المكان مركز محوري ترتكز عليه الأحداث الروائية بأكمله، كما يزيد من قيمة البنيات المادية للعالم الروائي، فكلما اتسعت الأحداث وزادت حجما تزداد أهمية المكان.

فنصادف في النص الروائي: "أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعناها أمام نظرية الديكور وتوابع العمل ولواحقه".[2]

[1]- تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم السردي، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، رباط، 2010، ص 99.

[2]- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة،تر/فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، عويدات لبنان، باريس، ط2، 1982، ص 57.

من هنا نكتشف أن المكان طريقة سهلة وأقرب إلى العين القارئ بالملاحظة والمشاهدة والوضوح بالمقارنة مع البنيات الأخرى كالزمان، والشخصيات والأحداث، لهذا اكتسب قيمة وأهمية في العمل الروائي، كما ازداد شأنا لدى الروائيين.

تنفتح الرواية على مشهد كأننا أمام فيلم سينمائي من مشاهد الرعب والخوف حيث يضعنا السارد منذ البداية أمام بقعة جغرافية مجهولة يريد أن يعطي لنا طابع خصوصي للمكان، لم يظهر تحديده في الرواية جغرافيا، فالملاحظ أن الحيز المكاني الذي ورد في الرواية "الفراشات والغيلان" تحمل أبعادا، فالمكان الروائي لا ينحصر على أماكن محسوسة ومجسدة كالجزائر، قسنطينة مثلا وإنما نجده يحمل أبعادا خيالية أسطورية، فعز الدين جلاولي في روايته قد شكل بنيته المكانية، إذ تصور الواقع بمنظور ذاتي ووجهة شخصية وأمكنة متعددة سواء من الخيال أو الواقع أو الرمزي فرواية "الفراشات والغيلان" لا يخلو من هذا العنصر الهام، فأعطى الأولوية للمكان، فكان اختياره لأسباب جوهرية وليس عشوائية، حيث اتخذ "كوسوفا" مكانا لتموقع الأحداث والأزمات كما تعتبر أرض الأجداد والعبارة التالية تشهد على ذلك:

"أرض كوسوفا كما قال أرضنا...

من تربتها نبتنا ...

من أريحها أينعنا وأزهرنا ...

وعليها... فيها يجب أن نموت...

بين شغاف قلبها الدافق ندفق ...

وهل نحن أول من مات من أجل هذه الأرض ...؟[1]

[1]- الرواية، ص 32.

يبدو لنا فضاء "كوسوفا" مرادفا للموت والانهيار كل شيء فيها موت وخراب ودمار، وانحلال ورذيلة فأهل كوسوفا مستعمرة من قبل وحوش أرادوا استيلاء عنها بغير حق، فالسارد يصور لنا الضرر الذي لحق كوسوفا بالتحديد القرية التي يتواجد فيها، لكونها تحمل دلالات رمزية، إيحائية في نفسية السارد، فالقرية كمكان تشكل النواة الأساسية في تحريك أحداث الرواية، فالقرية فضاء يشمل النص الروائي بأكملها، بالنسبة إليه "القرية" مكان الذي ترعرع وتربى فيه ومكان تواجد عائلته وأصدقاءه وأحباءه، إضافة إلى أنه ألقى دراسته هناك، فالملاحظ أن السارد منذ بداية الرواية إلى نهايتها تكرر لفظة "القرية" بكثرة في جميع صفحات الرواية كما قلنا سابقا "القرية تحمل دلالات، إيحاءات، وذكريات في نفسية السارد، كمكان تشكل النواة الأساسية في تحريك شعور وأحاسيس السارد والدليل على ذلك نقف على بعض المقاطع: "لابد أن أرحل عن هذه القرية"[1]، كذا "نظرت خلفي حيث القرية بدأت تغيب بنياتها بين الأشجار العالية"[2]، أيضا "كان منزلنا على سفح الجبال بالضبط منعزلا عن منازل القرية".[3]

"كل سكان القرية لم ينج أحدا إلا أنا ومحمد وعائشة الصغيرة"، "عادت بي الذكريات إلى قريتي الصغيرة الوديعة".[4] "واتجهوا جميعا عبر الدرب الملتوي إلى القرية الشهيدة"[5]، "قريتنا الوديعة".[6]

فالسارد لم يخلو من الذكر مكان تواجده، فالقرية أصبحت تمثل همومه وآلامه وأحزانه وطموحاته، ففيها فتح عيناه، وتلقى تعليمه، وعانى الحرمان والإهانة فيها والجمل التالية تفصح على ذلك: "ما هذا المزروع على تضاريس وجهها؟ يا الله إني أخطو فوق جثث الأموات ... عشرات هنا وهناك ... مقطوعو الرؤوس ... مقصوصو الأيدي ... مثقوبو الصدور والبطون .... أطفال فوق نساء ... ونساء فوق عجائز، جثث بعضها فوق

[1]- الرواية، ص 18.
[2]- الرواية، ص 21.
[3]- الرواية، ص 3.
[4]- الرواية، ص 36.
[5]- الرواية، ص 27.
[6]- الرواية، ص 59.

بعض..."[1]، كذلك "ثقل أمي فوق جسدها الضعيف؟ ضغط اليد على فمها؟ تسلل الدم بغزارة إلى تضاريس وجهها؟[2] "أمام عتبة المسجد الذي مازال يحترق كانت ... وسلخوا جزء من جلد رأسه"[3]، "كل سكان القرية لم ينج أحد إلا أنا ومحمد وعائشة الصغيرة"[4].

وقد نجح السارد في رسم صورة "القرية" في تصوير ،وحكي عن القرية،وأحوالها ومواصفاتها، وخاصة الواقع المعاش جراء الأوضاع الاجتماعية والسياسية لواقع الشخصية الروائية، كما كان حضور "الأنا" في الرواية حضورا قويا فنلاحظ طغيان الذاتية في الشخصية الروائية كما نلاحظ ذلك في الجمل التالية: "أجري، ... أتعثر، أنهض، أعدو ... أتعثر ... ركبتي"[5] "لعبتي أهي .. أرجوك"، "لعبتي، لعبتي".[6]

""كنت أجهش بالبكاء، ولا شيء بقي في نفسي إلا لعبتي".[7]

فنكتشف أن الرواية زاخرة بالأماكن من أجل رسم فضاء عام للقرية من الجامع، الجبال التضاريس، المسجد، وهي كلها أماكن زادت من رسم صورة القرية مثلا: "كان منزلنا على سفح الجبل بالضبط منعزلا عن منازل القرية"[8] "دخلت الجامع ... جئتها بشيء من ماء".[9]

يشكل المكان عنصرا فعال في الرواية، فقد أسهمت الغابة والجبال مركز القتل والجريمة.

فإن تناول عز الدين جلاوي للمكان قد أحسن في ذلك فهو يتقاطع مع العديد من الأمكنة الواقعية، عندما خرج عن وطنه واتجه إلى الغربة ليتتابع أحداث الرواية، فالرواية تجريد للواقع

[1]- الرواية، ص 17.
[2]- الرواية، ص 15.
[3]- الرواية، ص 18.
[4]- الرواية، ص 23
[5]- الرواية، ص 07
[6]- الرواية، ص 08.
[7]- الرواية، ص 09.
[8]- الرواية، ص 17.
[9]- الرواية، ص 18.

لأن ما وقع فيها من أحداث قد وقعت فعلا في مدينة الجزائر كون عز الدين جلاوي جزائري الأصل فإن تجربته إسقاط للواقع.

بهذا نتوصل إلى أن فضاء "القرية" انصب اهتماما حق وإن لجأ إلى الغربة، فظهرت في الرواية أماكن نتيجة إغترابه نذكر "وصلنا الحدود الألبانية ... لكنهم جميعا يربطهم خيط واحد ...".[1]

كذلك: "لأن الدولة الألبانية فقيرة وهي عاجزة كل العجز عن استقبال مئات الآلاف من المتشردين".[2]

"وعلى رأسها توزيع المساعدات الأمريكية الأوروبية ومساعدات الصليب الأحمر"[3] ولكن هذه هذه الأماكن ساهمت أيضا وأدت دورا محوريا في تحريك عجلة الأحداث، إلا أن هذا لا يعني أن بقية الأمكنة لا فائدة من ورائها، وإن لها دورها هي الأخرى في تنشيط مسرح الأحداث، فالتحول يقود السارد إلى العودة إلى ماضي المكان زمن الاستعمار كان يتذكر القرية. نستنتج إلى أن المكان هو الذي يكون فضاء الرواية فبفضله تحتضن جميع الأحداث الروائية، "فالقرية"، والبيت، كل هذه الأمكنة تعتبر مكانا محدد.

نستنتج أن المكان هو الذي يكون فضاء الرواية فبفضله تحتضن جميع الأحداث الروائية، "فالقرية"، والبيت، كل هذه الأمكنة يعتبر مكانا محددا.

[1]- الرواية، ص 60.
[2]- الرواية، ص 68.
[3]- الرواية، ص 68.

لغة سرد الشخصية:

حظيت الشخصية بإهتمامات نقدية إذ " تعتبرأهم مكونات العمل الحكائي لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال".[1]إضافة على هذا إنها "روح الزمان و المكان".[2] فلا يمكن تصور رواية بدون حضور شخصيات "و من ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية".[3] فالشخصية هي التي تخلق المكان، و تحدد الزمان بواسطة الأفعال و الحركات التي تقوم بها، فسبب إقصاء نقاد لعنصر الشخصية كانت ردَة فعل على ما كان من طقوس عليها،إذ يرون الشخصية مجرد عنصر ثانوي، ليس لها أهمية في العمل الروائي، فيعتقدون أنها لا تؤدي أيَ دور فهي خاضعة كليا لمفهوم الفعل، فلم تبقى هذه الصورة على حالها،فتبدلت الأوضاع مع حلول القرن التاسع عشر حيث كانت نظرة الروائيون للشخصية مختلفة تماما كما كانوا يعتقدون . أصبحوا مهتمين بعنصر الشخصية على أساس "أنَها كائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها، و قامتها، و صوتها و ملابسها و سحنتها، و سنها، و أهوائها، و هواجسها، وآمالها، و آلامها، و سعادتها، و شقائها"[4] و قد كان الداعي لمثل هذه التجملات للشخصية هم الرومانسيون إذ كشفوا على عظمة الفرد في الكون و مكانته لهذا أصبح النقاد يرفعون شأنا للشخصية في النص الروائي على حسب ما قام به الرومانسيون، هكذا كانت النظرة إلى الشخصية لدى روائيين الجدد، ف"تودوروف"

1- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية المركز الثقافي العربية ط1، الدارالبيضاء، 1997ص87.

2- قمرة عبد العالي، البنية الزمكانية في رواية"الرماد الذي غسل الماء" لعزالدين جلاوجي، شهادة ماجيستر(مخطوط)،جامعة الحاج لخضر، باتنة، قسم اللغة العربية و آدابها، (2011،2012)، ص124.

3- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب، سلسلة عالم المعرفة، دط، الكويت، 1998، ص76.

4-المرجع نفسه،ص76.

« ttodorov » قد ربط مفهوم الشخصية بالنحو و ذلك "ليجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية، لتسهل عليه بعد ذلك المطابقة بين الفاعل و الاسم الشخصي "الشخصية"[1]

فالشخصية عند اللسانيين تتبني على طرفي أحدهما يسمى بالدال sinifiont و ثانيهما يدعى بالمدلول sinifie فالشخصية كالدال تكون على شكل بطاقة دلالية لهذه الشخصية نصفها من الناحية الفيزيولوجية (طويل و ثقيل و نحيف و جميل...مثلا) يمكن لهذه المواصفات أن تكون سلبية، و نجده في النص الروائي يعكس ذلك .

إنَ الشخصية كالمدلول تكون عن طريق ربط هذه المواصفات و الأفعال بالنص الحكائي فلن تكتمل صورتها إلاَ إذا بلغ نهايتها.

و بمجيء المدرسة الحديثة أعطت أهمية للشخصية و حددت منهجيات و بنيات أساسية في السرد الروائي. يعتبر "فيليب هامون" من بين الذين خاضوا دراسة كاملة في كيفية إنشاء الشخصية في العمل الروائي و الأدوار و الوظائف التي يقوم به فقد كانت نظرته إلى الشخصية الروائية "هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم".[2] فقد سعى إلى تغيير المفاهيم القديمة (مفاهيم نفسية و إجتماعية)، التي كانت تخلط بين الشخص و الشخصيات، فالشخصية في نظره على مستوى العمل الروائي، تعتبر "ذات فاعلة" دائما موجود في عالم الخيال كما أخرجنا من الحيَز الضيَق للشخصيات الطبيعية كلخضر و مراد و حمزة... فالشخصية عند"فيليب هامون" هي علامة سيميائية،فالاسم علامة شخصية فالأشياء أيضا يمكن أن تكون علامة لشخصية، و بعد إستقراءه لمجموعة من الأعمال الأدبية وصل إلى تحديد منهجية لتفكيك العلامة كشخصية قال:"ينبغي أن تدرس أنواع الشخصيات على ثلاث فئات :

1– حسن بحراوي، بنيةالشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركزالثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، بيروت ،1990،ص12

2- قمرة عبد العالي، البنية الزمكانية في رواية "الرماد الذي غسل الماء، لعز الدين جلاوجي، ص129.

1-فئة الشخصية المرجعية:"و هي شخصيات تاريخية، أسطورية، مجازية، اجتماعية"[1] ، فهذه الشخصية معروفة في مرجعية القارئ فهي ساكتة في النص الروائي، تأتي للاستدلال حيث لا تؤدي أيَ دور فعَال فالمتلقي هو الفاعل لتحريك هذه المعطيات المرجعية.

2-فئة الشخصية الاشارية:"تعتبر عند "هامون" : "دليل حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص"[2]، يمثل هذا النوع مجموعة من الشخصيات تلعب أدوار المؤلف و تكون ناطقة بإسمه .

3-فئة الشخصية الاستنكارية :"هي شخصيات للتبشير، شخصيات لها دائرة، إنَها تقوم ببذر أو تأويل الأمارات.....الحلم التحذيري"[3].

و نشير أنَ أسماء الشخصيات في الرواية يمكن أن لا تردَ بأسماء إنسانية فقط، بمعنى لا تنحصر في أسماء البشر، بل تتعدى ذلك إلى أسماء الحيوانات، هذا ما إكتشفناه في روايتنا"الفراشات و الغيلان".

يعود اختيار السارد لإسم الشخصية الروائية من بين العناصر المهمَة، لأنَ الإسم عادة ما يأتي مرتبطا بالشخصية ارتباطا وثيقا في حقيقية الأمر نجد السارد يبحث عن مواصفات الشخصية الروائية بقدر ما يبحث عن قيمته.إلاَ أنَ نجد الكثير من العلماء وجدوا صعوبة واضحة في إعطاء و تحديد معاني للشخصية، حيث نجد العالم "ألبورت" توصَل إلى إعطاء ما يقترب خمسين معنى اتخذها هذا اللَفظ، يشير المعجم إلى دلالة لفظة "الشخصية من خلال

1- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تراسعيد بنكراد، دار الكلام، د ط، الرباط، 1990،ص24

2- المرجع نفسه، ص 24

3- المرجع نفسه، ص 25

مادة (ش خ ص): التي تعني سواد الإنسان و غيره تراه من بعيد و كلَ شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه. و الشخص هو كلَ جسم له ارتفاع و ظهور، و جمعه أشخاص و شخوص و شخاص.

و شخص تعني ارتفع، و الشخوص ضدَ الهبوط، كما يعني السَير من بلد إلى بلد. و شخص ببصره أي رفعه فلم يترف عند الموت."[1]

و في القرآن الكريم قوله تعالى :"و اقترب الوعد الحقَ فإذا هي شاخصة أبصار الذين كفروا"[2].

و الشخصية تعرف بأنَها:"ذلك المفهوم أو ذلك الإصطلاح الذي يضف الفرد من حيث هو كل موَحد من الأساليب السلوكية و الإدراكية المعقدَة التنظيم التي تميَزه عن غيره من الناس، و بخاصة المواقف الإجتماعية"[3] .

و يجرَد البنيويين :" الشخصية من جوهرها السيكولوجي، و مرجعها الإجتماعي، لا يتعامل مع الشخصية بوصفها كائنا: أي شخصا و إنَما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية"[4].

لقد سبق و أن تطرقنا إلى أهَم الأبحاث النقدية التي تناولت عنصر الشخصية و دوره في النص الروائي، لذلك سنحاول في دراستنا لعنصر الشخصية في رواية "الفراشات" و "الغيلان" حيث استعار الروائي هذه الشخصيات من الطبيعة التي تتمثل في "الفراشات"، و الشخصية الثانية استعارها من الذاكرة الشعبية و هي "الغيلان"، تعتبر الفراشات شخصيات مرجعية متصلة بمرجعية الإنسان و موجودة في جميع الثقافات الإنسانية رمز دالة على البراءة و الراحة و الإطمئنان؛"أتخيل الأطفال اللاَعبين فراشات جميلة ، تدغدغ خد الأرض

1- ابن المنظور، لسان العرب، مادة (ش/خ/ص).

2- القرآن الكريم، سورة الأنبياء، الآية 96.

3- لويس كامل و آخرون، الشخصية و قياسها، مكتبة النهضة المصرية، د.ط ، القاهرة، 1959، ص 12–13.

4- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات و مفاهيم ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، الرباط ، 2010،ص39.

في براءة"[1].و الشخصية الثانية الغيلان :هي أيضا شخصية مرجعية أسطورية موجودة في الذاكرة الشعبية، الدالة على التحول من صفة إلى أخرى تحمل مواصفات الخوف و الرعب و العنف و الإحتقار :"يأكلون لحم البشر"[2] ، "إنَهم مزيج من بشر و كلاب و خنازير طوال عراض، يحملون قطعا حديدية تلمع....يلبسون أحذية مدببة .....آذانهم ممتدة إلى الأعلى، أصواتهم نباح و تكشير"[3] ، "وقد أحرقوا اللحية الحمراء، و سلخوا جزء من جلد رأسه"[4] .

و تتفرع شخصيات الفراشات و الغيلان إلى مجموعة من الشخصيات و المتمثلة في شخصية "محمد" كذلك هو من بين الشخصيات الرئيسية و الدليل على ذلك أنَه سارد داخل حكاية لغة السارد جاءت بضمير المتكلم "أنا" هذا ما اكتشفناه منذ بداية قراءتنا للرواية إلى نهايتها، فهو ظاهر للعيان على حساب باقي الشخصيات، فالسارد هنا لا يكتفي بنقل الأحداث بل يشارك في صنعها و طغيان ذاتيته في استحضار ماضيه و علاقتها بالحاضر من ذكريات فالعبارات التالية تتضح لنا شخصية الرئيسية "لمحمد"

"أجري.....أتعثر.....أنهض.....أعدو.....أتعثر.....أغمض.....أكاد....."[5] هذه الأفعال من بين الظواهر التي تكشف طغيان ذاتية السارد في الرواية. كذلك "تخطفني من العتبة"[6] ، " كنت أجهش بالبكاء و لا شيء بقي في نفسي إلاَ لعبتي"[7]. "لزمت أنا الصمت أيضا"[8]، "أتأمل في مكاني أحاول أن أتملص"[9]،

1- الرواية : ص 85
2- الرواية : ص 20
3- الرواية : ص 10
4- الرواية : ص18
5- الرواية : ص07
6- الرواية : ص 08
7- الرواية :ص 09
8- الرواية : ص10
9- الرواية : ص 09

يضعضع الرعب أركان جسدي"[1]

"جلست على الأرض"[2] لزمن الصمت العميق[3].

فالعبارات الدالة على ذلك كثيرة و متنوعة فالحكاية بضمير المتكلم "يتم الإستغناء عن أشكال التسمية. أيَ تجريد الشخصية من أي اسم و تسميتها بإطلاق الضمير، و الضمير في اللغة العربية واجب لإستعمال، لأنَه يعود في أصل استعماله إلى مسمى قبله، ليدل عليه و بدلالته عليه ينصهر فيه، و يغدو و المسمى نفسه"[4].

إنَ الحكاية بضمير المتكلم يخلق الجمال، له ميزة فنية كما يدعو إلى تحميس القارىء إلى الاستطلاع و المعرفة، فالسارد هنا في الرواية أشار إلى نفسه و إلى بطولته باستخدام ضمير المتكلم "أنا" يقول بوتور: "ضمير السرد "أنا" في الواقع مركب من ضميرين"أنا" و "هو" و كل سرد يضيف جينيت، هو بطبعه مصنوع ضمنيا بضمير المتكلم"[5].

ظهرت شخصيات أخرى في الرواية المتمثلة في الشخصيات التالية:

1-الأب : و هو بمثابة الرجل الشجاع الذي يظل يدافع عنهم في جميع مواقف الحياة "و قد كان دائما يظهر أمامي بمظهر رجل شجاع الذي لا يخاف"[6]

2-الأم : هي الحضن الدافىء الذي يلجأ إليه كلما يحسَ بالضرر فهو حضن الحنان ترعرع فيه."تفتح أمي الباب على مصرعه .....يتوهج النور ....يتسلل إلى شغاف القلب.....يغتال عنه الخوف، تخطفني من العتبة، تضمني إلى صدرها كالبرق"[7]، و

1- الرواية : ص 08

2- الرواية: ص 18

3- الرواية : ص 62

4- قمرة عبد العالي، البنية الزمكانية في رواية "الرماد الذي غسل الماء".ص133

5- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 225.

6- الرواية : ص 10

7- الرواية : ص 08

الأخت عائشة و الجدة،العمة الصغرى فاطمة و الأبيات التالية تكشف عن ظهورهم "لقد صدقت أمي "[1] "غلقه أبي"[2]، يخرج أبي لمواجهتهم "لم يركن أبي كما ركنا"[3] ، "قطعت أختي الصغيرة أنفاسها"[4].

" و مدى أحدهم يده إلى رجل جدتي العجوز"[5] "و لكن عمتي للأسف الشديد كانت عمياء"[6]

لكن ظهور هذه الشخصيات كانت ثابتة، لا تؤدي أيَ فعل. و إنما السارد هو الذي يحرك مجرى الأحداث لتلك الشخصيات فنلاحظ أنَه المحرك الأساسي في الرواية فكان ظهور هذه الشخصيات بواسطة أوصاف و آليات وصفية و سردية متنوعة.

فيما يتعلق برؤية السارد ففي البداية كانت "الرؤية مع" حيث أنَه لم يكن يعلم بمجرى الأحداث: "لماذا تخاف أسرتي و تستسلم بهذا الشكل؟ و بهذه الطريقة؟ لماذا لم يخرج أبي لمواجهتهم و قد كان دائما يظهر أمامي بمظهر رجل شجاع الذي لا يخاف، الآن يجب أن أستفسر عن الأمر.....يجب أن أجلوا الحقيقة الغامضة....."[7]، أي كان تبئيره من الصفر، إلاَ أنَ مع تطور الأحداث بدأ السارد يستوعب ما يجري حوله و بذلك تحولت رؤيته من الخلف و أصبح يعلم بكل ما يجري و ما يدور حوله و حول شخصيات الرواية، حيث أصبح يملك كل تفاصيل على شخصياته و يعلم بكل ما يجري في ذلك المكان. "يا اللَه إنَي أخطو فوق جثث الأموات.....عشرات هنا

1- الرواية : ص 10
2- الرواية : ص 09
3- الرواية : ص 11
4- الرواية : ص 10
5- الرواية : ص 12
6- الرواية : ص 11
7- الرواية : ص 10

وهناك.....مقطوعوا الرؤوس.....مقصوصو الأيدي.....مثقوبو الصدور والبطون.....أطفال.....أطفال فوق نساء.....و نساء فوق عجائز، جثث تهالك بعضها فوق بعض"[1].

"بينما جلست خالتي و زينب و فتاة أخرى لو أراها من قبل يتناولن العشاء في صمت....جلست مع عثمان،فقدمت خالتي لنا الطعام، فأكلنا وكلي الفضول إلى معرفة سرَ هذه الفتاة....أهي من أبناء القرية قصدت عائلة خالتي لزيارة فحسب؟؟. أم هي من قرى أخرى طوح بها التشريد كما طوح بنا؟..و لماذا قصدتنا نحن بالذات،إن كان الأمر كذلك؟ و ما السرَ الذي تحمله"[2].

فجاءت لغة سرد الشخصيات على لسان السارد مفعمة بأوصاف و أفعال الشخصيات و صورها و سلوكاتها و تناقضاتها و في هذه الحالة يكون السارد قريبا من الشخصيات و من دواخلها و ما يختلجها مع الحرص على تصوير انفعالاتها و مواقفها المتواجدة على مستوى تطور أحداث الرواية، إذ قام السارد أحيانا بتحليل نفسي للشخصيات كما هي الحال مع شخصية "مريم " "كانت مريم تسير بجواري منقبضة الوجه. مرتعدة الجوارح لا تنطق إلاَ معا.....و كيف لمثلها أن يفعل غيرما فعلت؟؟"[3].

هنا في هذا المقطع نجده يكشف لنا عن خبايا الشخصية و إظهار هواجسها و أحلامها، في قوله "لم تعد مريم كعاداتها يوم ظهرت أوَل مرة في أسرتنا فتاة كئيبة حزينة دامعة العين و القلب....لقد فقدت كل شيء و حين أوشك اليأس يغتالها. اطل نحم سعدها من جديد، و خفق قلبا نابضا بالحب...."[4].

1- الرواية :ص 17

2- الرواية : ص 48

3- الرواية : ص 72

4- الرواية: ص 73

استطاع السارد من خلال سرد للوظيفة الانفعالية للشخصيات أن يقترب أكثر، و يتعمق في مكوناتها الذاتية.

و أخيرا، سنحاول استعراض شخصيات أخرى جديدة ظهرت في وسط الرواية من بينهم"الخالة" التي تتمثل بالنسبة "لمحمد" الأم الثانية و "زوج خالتي" كذلك الأب بعد فقدانه للأب الحقيقي فوجد أسرة جديدة يتفهمون أوضاعه بعد فقدان أهله.

في هذه المرحلة ظهرت شخصيات أخرى فرعية هي : شخصية " شيخ" و "أحسن الشيخ الإمام .أنَ الجميع...."[1]، "تنحنح الشيخ...."[2] "و ابنة الخالة زينب"."أسرعت ابنة خالتي زينب"[3] و سليمان ابن خالتي " و لعلَ اكثرهم حماسا وجدها سليمان ابن خالتي"[4] و أخيرا "مريم و زوجها" و " الأميرة العربية".

و الملاحظ في هذه الرواية، أنَها اعتمدت على السرد الوصفي للشخصيات، من خلال رصد الخصائص الجسمانية خارجيا و داخليا، و يظهر ذلك أثناء توظيف "وحوش الصرب"، بحيث جعل منها السارد، بؤرة التصوير و التشكيل لبناء شخصية تمثيلية رمزية نصيغ بنية السرد و حركيته الجمالية.

1- الرواية : ص 25

2- الرواية : ص 25

3- الرواية : ص 30

4- الرواية : ص 31

الخاتمة

أهم النتائج التى توصل إليها البحث،نلخصها في النقاط التالية:

1.لغة الفراشات والغيلان لغة متميزة حيث مزجت في ثنايا أسطرها بين مقاطع سردية وشعرية في جمل قصار كأنها قصيدة منثورة.

2.يرتكز النص الروائي على شعرية اللغة والرمز،وبلاغة التشظي الزمني وحالات الالتباس بين الوعي والحلم والواقع.

3.إعتمد النص على لغة باطنية استطاعت أن تبوح بما تعانيه الذات من الام،كاشف عن مشروع سردي لبلاغة الانكسار والتشظي.

4.استطاعت الرواية أن ترقى بالخطاب اللغوي الإبداعي بواسطة لغة رمزية احائية،إلى درجة القدرة على استنطاق دواخل الشخصيات.

5.تلقي لغة "الفراشات والغيلان"،تسمح للقارئ أن يكتشف مواطن الجمال السردي،ومكامن السحر فيها ليدرك أن وظيفة اللغة الجمالية في الرواية إنما في التعبير عن الهموم الإنسانية العالمية.

6.أخذت لغة السرد على عاتقها تقديم صورة سردية وصفية داخلية متفردة للشخصية الروائية،اذ اعتنت بأسلوب سردي وشعري.

7.في رواية"الفراشات والغيلان"تتيح لغة السارد أمام القارئ مساحة شاسعة تتحكم لما إلى تيار الشعور لما يعيشه بطل الرواية

المرتبطة أساسا بملامح الحياة في تجربة الشخصية.

8.إن خاصية اللغة الشعرية في مجال الوصف المكاني لم تأتي بمهمة تجسيد لغوي للمكان المجرد وتصوير فني فقط بقدر ما جعلت منه مكانا مفعما بالحياة حين أكتسبه دلالات جديدة تتعلق بحياة الشخصية.

9.إضافة إلا أن تاغة الوصفية السردية تأخذ مهمة تطوير الحدث وما يدور حوله من وقائع وأفعال،حيث جاءت لغة التصوير لغة شعرية لراقية،قربت ذهن المتلقي إلى النص وأثارت فيه رغبة حضور مشاهد وفصول الرواية.

10.تبين الرواية"الفراشات والغيلان"عن مستوى جمالي فني قوامه اللعب بأدوات اللغة وأساليبها الفنية وتحريك عناصرها الحيوية،ومقوماتها البلاغية وصورها التعبيرية والتمثيلية الشفافة والعذبة في شكل فيضان تياري عمل على تحميل وتحسين صورة السرد.

ولعل تلك الغاية التي يبقى لأجلها مستقبل الرواية الجزائرية المعاصرة رهينا بخلق مشهد إبداعي ونقدي جدبد يتجاوز أشكال الصراع التقليدي ويحتكم لأسئلة أكثر إنتاجية وجرأة وعمقا وتأثيرا في المشهد الثقافي والإبداعي والحداثي وشتى اشكاليته المعاصرة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصا در والمراجع

القران الكريم

أولا:المصادر:

عز الدين جلاوجي،الفراشات و الغيلان،دار هومه،عين ولمان،ط2،سطيف الجزائر،1999.

الطيب صالح،موسم الهجرة إلى الشمال،دار العودة،ط3،بيروت،1981.

ثانيا:المراجع:

أ.المراجع العربية:

(أ)

ابراهيم عباس،تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية،دار صادر،د.ط،لبنان،1998.

ابراهيم السعافين،تحولات السرد،دراسات في الرواية العربية،دار الشروق للطباعة والنشر،ط.1،1996.

(ب)

بن طاهر يحي،واقع المثقف الجزائري من خلال تجربة العشق للطاهر وطار،منشورات تبيين الجاحظية،د.ط،د.ت.

(ت)

تزفيتان تودوروف،مقولات السرد الأدبي،منشورات اتحاد كتاب العرب،ط.1،الرباط،1992

(ح)

حسن بحراوي،بنية الشكل الروائي،الفضاء،الزمن،الشخصية،المركز الثقافي العربي،الدار لبيضاء،ط.1،بيروت،1990.

حميد الحمداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،ط.3، بيروت،2000.

(س)

سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)،المركز الثقافي العربي،المغرب، ط.4،2005.

سعيد يقطين،قال الراوي،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية،المركز الثقافي العربي،ط.1، الدار البيضاء،1997.

(ش)

شريف حبيلة،بنية الخطاب الروائي-دراسة في رواية نجيب الكيلاني-عالم الكتب الحديث، اربد،ط.1،2010.

(ع)

عبد الحق بلعابد،عتبات جيرار جنيت(من النص إلى المناص)،الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف،ط.1،2008.

عبد الراجحي،كتاب التطبيق النحوي،مكتب المعارف للنشر و التوزيع،الرياض،ط.1،1999

عبد الرزاق بلال،مدخل إلى عتبات النص-دراسة في مقدمات النثر العربي القديم-مطبوعات إفريقيا الشرق،المغرب،ط.1،2000.

عبد القادر شرشال،تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص،منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط،دمشق،2006.

عبد المللك مرتاض،في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-المجلس الوطني للثقافة والفنون و الاداب،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،د.ط،1998.

عمر عيلان،في مناهج تحليل الخطاب السردي،منشورات اتحاد كتاب العرب،ط.1،الرباط، 1992.

(ل)

لطيف زيتوني،معجم المصطلحات(نقد الرواية)،دار النهار،ط.1،بيروت،2002.

لويس كامل واخرون،الشخصية وقياسها،مكتبة النهضة المصرية،د.ط،القاهرة،1959.

(م)

محمد بوعزة،تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم-الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط،2010.

محمد عزام،تحليل الخطاب الروائي على ضوء المناهج النقدية العربية الحديثة،منشورات اتحاد كتاب العرب،د.ط،دمشق،2003.

محمد مفتاح،دينامية النص(تنظير وانجاز)،المركز الثقافي العربي،ط.3،2006.

مصطفى لطفي المنفلوطي،النظرات،موفم للنشر،ط.2،1998

ب.المراجع المترجمة:

جيرار جنيت،خطاب الحكاية-بحث في المنهج-تر/محمد معتصم،عبد الجليل الأزدى،عمر حلى،الهيئة العامة للمطابع الميرية،ط.2،المغرب،1997.

جيرالد برنس،قاموس السرديات،تر/السيد إمام،دار ميريت،ط.1،القاهرة،2003.

رولان بارث،التحليل البنيوي للسرد،تر/بشير الغمري،حسن عمراوي،مجلة افاق،(اتحاد كتاب العرب)ع8،9/الدار البيضاء،1988.

فيليب هامون،سيميولوجية الشخصيات الروائية،تر/سعيد بنكراد،دار الكلام،د.ط،الرباط، 1990.

ميشال بوتور،بحوث في الرواية الجديدة،تر/فريد أنطونيس،مكتبة الفكر الجامعي،عويدات لبنان،باريس،ط.2،1982.

ثالثا:المعاجم:

أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم(ابن المنظور)،لسان العرب،دار صادر،بيروت، 2003.

أبي عبد الرحمن الخليل أحمد الفراهدي،كتاب العين،مؤسسة الأعلمي للمطبوعات،ط.1، لبنان،1988.

أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا،معجم مقاييس اللغة،دار جبل،د.ط،بيروت،د.ت.

بطرس البستاني،محيط المحيط،مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،ط.ج،1987.

جماعة مؤلفين،معجم لغوي عربي،دار المجاني،ط.2،بيروت،د.ت.

جماعة من كبار اللغويين،المعجم العربي الأساسي،المنظمة العربية للنشر والطباعة،د.ط، 1989.

رابعا:الرسائل الجامعية:

صالح ولعة،البناء والدلالة-في روايات عبد الرحمن منيف-رسالة دكتوراه(مخطوط)،جامعة باجي مختار،عنابة،2001-2002.

عمر بوفوس،ملامح السرد في النص الشعري القديم،رسالة ماجستير(مخطوط)،جامعة الجزائر،الأدب العربي القديم،2007-2008.

فيصل الأحمر،المكان في الرواية العربية الجزائرية،رسالة ماجستير(مخطوط)،جامعة منتوري،قسنطينة،الأدب الجزائري،2005-2006.

قمرة عبد العالي،البنية الزمكانية في رواية(الرماد الذي غسل الماء)،لعز الدين جلا وجي شهادة الماجستير(مخطوط)،جامعة الحاج لخضر،باتنة،قسم اللغة العربية وادابها،2011-2012.

خامسا:المجلات:

جميل حمداوي،السيميوطيقا والعنوان،عالم الفكر،الكويت،مج 25،ع23،يناير/مارس،1997.

سادسا:مواقع الأنترنيت:

www.educ.dz.me/montada

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

المقدمة.....أب ت

الفصل الأول:مفاهيم السرد وتشكيلاته:

أا:تعريف السرد:

أ:لغة.....ص5

ب.اصطلاحا.....ص6

ثانيا:أنواع السرد:

أ.السرد اللاحق للحد ث.....ص8

ب.السرد السابق للحدث.....ص8

ت.السرد المزامن للحدث.....ص9

ث.السرد المتداخل.....ص9

ج.السرد المضاد.....ص10

ح.سرد وحيد الصوت.....ص10

خ.السرد الذاتي.....ص11

س.السرد السلوكي.....ص11

ش.السرد الحواري.....ص12

ر.السرد التكراري المتشابه.....ص12-13

ثالثا:مظاهر السرد:

عند تودوروف:

أ.السارد أكبر من الشخصية الروائية.....ص14

ب.السارد يساوي الشخصيةالروائية.....ص15

ج.السارد أصغر من الشخصية الروائية.....ص16

عند جيرار جنيت:

أ.التبئير الداخلي.....ص17

ب.التبئير الخارجي.....ص18

ج.التبئير الصفر.....ص19

رابعا:صيغ السرد:

أ.السرد والقص:.....ص20-21

ب.السرد والرواية.....ص22-23

الفصل الثاني:لغة سرد "الفراشات والغيلان":

أولا:ملخص الرواية.....ص25-29

ثانيا:بنية لغة العنوان.....ص30-37

ثالثا:لغة سرد الإهداء.....ص38-39

رابعا:لغة سرد الفاتحة.....ص40-41

خامسا:لغة سرد الزمان.....ص42-50

سادسا:لغة سرد المكان.....ص51-57

سابعا:لغة سرد الشخصيات.....ص58-66

الخاتمة.....ص68-69

قائمة المصادر والمراجع.....ص71-74

فهرس الموضوعات.....ص76-78