الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

Republique algérienne démocratique et populaire

وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي

جامعة أكلي محند أولحاج

– البويرة –

Ministére de l'enseignement superieur et de la recherche scientifique

Univérsité Akli Mohand Oulhadj – Bouira –

Tasdawit Akli Mohand Ulhadj –Tubirett –

قسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: نقد حديث ومعاصر

الرؤية السّردية في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ:

- جدياتة مروى عيسى طيبي

لجنة المناقشة:

1-أ/فاتح كرغلي.....جامعة البويرة رئيسا

2-أ/ عيسى طيبي..... جامعة البويرة مشرفا ومقررا

3-أ/محمد بوتالي..... جامعة البويرة عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2020-2021م

شكر وعرفان

الحمد لله الذي يسر لي طريق العلم وهيأ لي السبل لأرتقي

وأصلي وأسلم على الحبيب المصطفى خير معلم.

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي الفاضل "عيسى طيبي"

فمهما خطت الأقلام مداد بحر من الكلمات لن توفي حقه، كان لي

منارة وفتح لي أفاقا لحرية إبداء الرأي إيمانا منه بلغة الحوار المثمر

بين الأستاذ والطالب، وأسأل الله العظيم أن يجزيه خير الجزاء على

صبره الجميل معي، وسعت فهمه وسمو تواضعه وعلى وقته الثمين

الذي أنفقه في سماعي وتوجيهي وتصويب أخطائي.

كما أتوجه بالشكر والامتنان إلى كل من أعانني على إنجاز البحث

بالقول أو العمل، وأخص بالذكر أساتذة قسم اللغة والأدب العربي

بجامعة البويرة.

فالشكر لمن يستحق الشكر

إهداء

نسير في دروب الحياة ويبقى من يسيطر على أذهاننا في كل مسلك نسلكه، صاحب الوجه الطيب والأفعال الحسنة، فلم يبخل علي طيلة حياته " والدي العزيز حفظه الله ورعاه "

إلى من أفضلها على نفسي، ولما لا فلقد ضحت من أجلي ولم تدخر جهدا في سبيل إسعادي على الدوام " أمي الحبيبة أطال الله في عمرها "

إلى من كان لهم بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب إخوتي عبد اللطيف وعبد النور والكتكوت لؤي.

إلى أختي " نادية وزوجها رابح "و" إيمان وخطيبها إبراهيم ".

إلى أروع من جسد الحب بكل معانيه فكان السند والعطاء، قدم لي الكثير في صور من صبر وأمل ومحبة " خطيبي فوزي وعائلتي الثانية عائلة حميدي "

وأخيرا إلى كل من يسع لهم قلبي ولم يذكرهم قلمي أهدي لكم جميعا هذا العمل المتواضع.

مروى

المقدمة

مقدمة

حظيت الرواية باهتمام كبير لدى الدراسين، فقد ذاع صيتها في العصر الحديث وبالرغم من حداثة نشأتها في عالمنا العربي، إلا أن الأعمال الروائية ازدادت وتنوعت تجارتها، وغنيت بأساليب فنية جديدة نتيجة وعي الكتاب بالرواية واطلاعهم على نماذجها الرفيعة في الأدب العالمية، إن اطلاعهم هذا جعلهم يتأثرون بها، حيث اكتشفوا أن هذا الجنس الأدبي أكثر الفنون التصاقا بالمجتمع، بل إنها الوحيدة التي يرى فيها المجتمع صورته منعكسة ومتماثلة داخل النص الروائي، بشكل فني وجمالي لغة وفكرا، هذا الجنس الأدبي يمتد إلى بلد المليون ونصف المليون شهيد " الجزائر" فالجزائريون قدموا حياتهم فداء لحريتها بطرد المستعمر من أرضها، فإذا كان السلاح هو السباق إلى الثورة على هذا الوضع، فإن اللسان الأدبي قد وجد طريقة إلى بدء رفضه من خلال الروية.

فالرواية هي أوسع وأشمل من القصة حيث شهدت تطورا ملحوظا، كما شغلت بال النقاد فأخذت نصيبها من التمحيص والتحليل من قبلهم، واحتلت مكانة راقية بين سائر الفنون السردية الأخرى لما لها من مضامين مختلفة، والكتابة فيها تكون أغرز، وآليات السرد أوفر ومكوناتها راوي ومروي ومروي له، حيث يستهدف الراوي القارئ أو المروي له، فالأول منشأ القصة والقارئ هو المتلقي، وفي خصم كل ما سبق حاول الراوي أن يوصل رسالة إلى هذا المتلقي وساهم في كل ذلك رؤيته الثاقبة للأحداث.

هذه الرؤية التي اصطلح عليها النقاد الرؤية السردية أو وجهة النظر أو " المنظور" وعلى اختلاف تسمياتها توكد على أهميتها في الخطاب السردي، باعتبارها تقنية من تقنيات السرد، لابد

من توفرها في العمل الأدبي، إذ لا يمكن للمؤلف أن يستغني عن هذا العنصر لأنه يثبت تواجد الراوي أو اختفاءه في الحكاية.

ويقودنا الحديث عن الرؤية السردية إلى طرح مجموعة من التساؤلات أهمها: ما هو مفهوم الرؤية؟ وفيما تتمثل الرؤية السردية؟ وماهو مسارها النقدي؟ إلى أي مدى استطاع الروائي واسيني الأعرج تنويع الرؤى في روايته مملكة الفراشة؟

وقد وقع اختياري على هذا الموضوع لأن أعمال واسيني تتميز بالتحليل العميق للأحداث والرؤى البعيدة المدى، ولما تمتلكه الرواية من سمات فنية عالمية وحداثتها وقلة الدراسات حولها واخترت في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، والذي يعتمد على جملة من المبادئ أهمها الملاحظة والاستقرار والاستنباط، وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدت الخطة التالية والمقسمة إلى مقدمة وفصلين، إذ تطرقت في المقدمة على إحاطة بالموضوع وأسباب اختياره والمنهج المعتمد في الدراسة.

أما الفصل الأول فقد جاء معنونا بمفاهيم حول الرؤية السردية يندرج تحته ستة مباحث يحتوي المبحث الأول على مفهوم الرؤية بشقيها اللغوي والاصطلاحي وبالنسبة للمبحث الثاني تناولنا فيه مفهوم السردية، أما المبحث الثالث فكان حول الرؤية السردية ومسارها النقدي بالإضافة إلى المبحث الرابع فقد تناولت فيه أنواع الرؤية السردية عند تود ورف، فقد تطرق إلى ثلاثة رؤى منها الرؤية من الخلف والرؤية مع والرؤية من الخارج ،أما المبحث الخامس فقد عنونته ب :من الرؤية إلى التبئير وتطرقنا فيه أولا إلى المرصد، وثانيا التبئير وانقسم التبئير إلى ثلاث التبئير (الصفر) أو اللاتبئير والتبئير الداخلي والتبئير الخارجي وأخر مبحث كان لمفهوم الراوي والمروي له اصطلاحا.

والفصل الثاني كان عبارة عن دراسة تطبيقية للرؤى السردية في رواية مملكة الفراشة يندرج عنه أربعة مباحث وتطرقت فيه لرؤية السارد لبعض شخصيات الرواية في المبحث الأول بالإضافة إلى رؤية السارد للأحداث الأمكنة الموجودة في الرواية في المبحث الثاني والثالث وأخيرا رؤية الشخصيات ببعضها البعض.

ثم جاءت الخاتمة عبارة عن نقاط استنتاجية التي توصلت إليها وملحق جاء فيه السيرة الذاتية للروائي بالإضافة إلى أعماله الأدبية وأعماله الأكاديمية ونشاطاته الأدبية والثقافية ودراساته الأدبية والنقدية وجوائزه الأدبية بالإضافة إلى صورة لغلاف الرواية وملخص لها.

واعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع أبرزها: المتخيل السردي "لعبد الله إبراهيم"، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) سعيد يقضين، بناء الرواية" لسيزا قاسم"، خطاب الحكاية "جيرار جنيت"، طرائق تحليل القصة " صادق قسومة".

ولعل أهم الصعوبات التي واجهتني حجم الرواية الكبير الذي بسببه وجدت صعوبة في الجانب التطبيقي وكذلك ضيق الوقت.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل "عيسى طيبي" الذي أشرف على هذا العمل المتواضع وقدم لي يد العون والمساعدة، ولم يبخلني بنصائحه القيمة وإلى أعضاء اللجنة المناقشة.

الفصل الأول: مفاهيم حول الرؤية السردية

1/-مفهوم الرؤية

-الرؤية في اللغة والمصطلح.

2/-مفهوم السردية.

3/-الرؤية السردية ومسارها النقدي.

4/-أنواع الرؤية السردية عند تود روف.

أ-الرؤية من الخلف. (السارد >الشخصية).

ب-الرؤية مع (السارد=الشخصية).

ج-الرؤية من الخارج (السارد <الشخصية).

5/-من الرؤية إلى التبئير.

أولا: المرصد.

ثانيا: التبئير.

أ-التبئير الصفر أو اللا تبئير.

ب-التبئير الداخلي.

ج-التبئير الخارجي.

6/-مفهوم الراوي والمروي له اصطلاحا.

أ-الراوي.

ب-المروي له.

1/-مفهوم الرؤية

-الرؤية في اللغة والمصطلح:

لغة:" النظر بالعين والقلب"[1]. و"الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، أما الرؤية بالقلب فتتعدى إلى مفعولين"[2].

والرؤية مصطلحا نقديا، تعني "وجهة نظر الشخصية أو صوتها الخاص وعلاقتها بالراوي"[3]، وهي ما سيركز عليها الحديث في هذه الدراسة مضافا إليها كلمة (السردية)، لأن الدراسة معنية بالخطاب السردي.

وقد عرفت الرؤية السردية بتسميات عدة منها الرؤية، الرؤية السردية زاوية النظر، البؤرة، التبئير، وجهة النظر، المنظور، حصر المجال، الموقع وغيرها، وهي تسميات تركز في معظمها على الراوي "الذي يمثل أول مكونات السرد الثلاثة: (الراوي والمروي، المروي له) والذي يحدد آليات تنظيم السرد وكيفيات أدائه وطريقة تقديمه للأحداث والشخصيات"[4].

وتعرف الرؤية: بأنها "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها"[5]، وكلمة الأحداث في هذا التعريف تشتمل على عناصر بناء النص السردي، ويأتي في مقدمتها الخلفية الزمانية والمكانية للأحداث، وطبيعة الشخصيات التي تشكلها أو تكون على علاقة مباشرة أو غير مباشرة بها، فالرؤية تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة, فهي تخضع لأرادته وموقفه

---

[1]-الفيروز بادي: الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ج4، ط1 1987 ص331

[2] - ينظر ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1 ،1988 ص84

[3] - الفيصل سمر روحي: بناء الرواية العربية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1995 ص 38

[4] - الصالح نضال: معراج النص، دراسات في السرد الروائي، دار البلد، دمشق، ط1، 2003 ص8

[5] - الواد حسين: البنية القصصية في رسالة الغفران، دار الجنوب، تونس، 1996 ص 64

الفكري وهو يحدد بوساطتها، أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها، فهما متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الأخر، فلا رؤية من دون راو، ولا راو من دون رؤية، وينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على المادة القصصية، فالرؤية تحدد إلى درجة كبرى نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية، لسبب أساسي وهو أنها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر، "والرؤية تسفر عن الموقف الخاص للراوي إزاء عالم الرؤية، لأن كل فكرة تحدد بناءا على الصوت الذي يحملها والأفق الذي تستهدفه"[1].

ويتفق معظم النقاد والدارسين على أن مفهوم " الرؤية" بأسمائه المتعددة "إصلاح نقدي حديث، لم يلتفت النقد إليه قبل القرن العشرين"[2]، وتعد من مستحدثات النقد الأنجلو-أمريكي، فقد أشار إليها هنري جيمس في بدايات القرن العشرين، وعاب الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل، "ودعا إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه بدلا من قوله وسرده بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف"[3].

ويعد"بيرسي لبوك" في كتابة " صنعة الرواية" "أول من تصدي لمقاربة هذا المفهوم نقديا بل أول من حاول التأصيل له"[4]، كما توالي كل من " نورمان فردمان" و"جان بويون" وتزفيتان تودوروف"و"جيرار جينين" وغيرهم على دراسة هذا المفهوم وقدموا تصوراتهم حوله.

---

[1]- ينظر: إبراهيم عبد الله: المتخيل السردي، مقاربة سردية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990 ص62

[2] - الصالح نضال: معراج النص، دراسات في السرد الروائي، ص 9

[3]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989 ص284-285.

[4] - الصالح نضال: معراج النص، دراسات في السرد الروائي ص 10

-مفهوم السردية:

تعد السردية "علم فرعي يهدف إلى دراسة القوانين والأسس التي ينتظم عليها النص الروائي وتعرف ب "سرديات الخطاب أو السرديات البنيوية" التي تدرس العمل السردي من حيث هو خطاب على حد تعبير يوسف وغليسي"[1].

يرى "غريماس": "أن السردية مصطلح يستخدم للدلالة على ما يكون به الخطاب سردا، وفي ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن إنتاج المعنى، وعلى هذا النحو فإن كل نص يمكن أن يخضع للتحليل السردي"[2].

ما تجدر الإشارة إليه هنا أن هناك فرق بين المصطلحين(السرد، السرديات) كون الأخيرة تدرس السرد بوصفها العلم الذي يبحث في نظرية السرد وتقنياته، أي أن مصطلح السردية أو علم السرد يعني بدراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه، ولا يتوقف علم السرد عند النصوص الأدبية التي يقوم عليها عنصر القص بمفهومه التقليدي، وإنما يتعدى ذلك إلى أنواع أخرى تتضمن السرد بأشكاله المختلفة مثل: الأعمال الفنية من لوحات وأفلام سنيمائية وصور... وفي كل هذه ثمة قصص تحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة"[3].

3-الرؤية السردية ومسارها النقدي:

---

[1]- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة إصلاحية في الحدود والمفاهيم منشورات الاختلاف، مخبر السرد دط، 2007 ص115

[2]- محمد القاضي أخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص 254

[3]- ميجان الدويلي، سعد البازجي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي الأدبي، المغرب، ط3، 2001 ص 174

تعتبر الرؤية السردية عنصرا من عناصر الخطاب السردي، وهي مسألة من أكثر المسائل التي حازت على اهتمام الدراسات النقدية المخصصة للأعمال السردية (رواية أو قصة)، غير أن منطلقات دراسة هذا العنصر مختلفة "ما بين منطلق شكلي (الشكليون الروس) ومنطلق نفسي (بويون) ومنطلق نفسي معرفي (النقد الجديد) ومنطلق بنيوي شكلي(السرديات) وهذه المنطلقات المتباينة أثمرت جهودا متوازنة– إن لم تكن متنافرة–وخلفت مصطلحات عائمة وغامضة يحتاج فهمها إلى النظر إليها في سياقها المنتج لها، مع مراعاة خصائص كل لغة في ذاتها و الخلفية العامة التي ظهر المصطلح إبانها"[1].

وقد عرف هذا المكون بعدة تسميات "(وجهة النظر، البؤرة، حصر المجال، الناظم والسارد، الراوي زاوية الرؤية، التبئير، المنظور)، غير أن مفهوم وجهة النظر هو الأكثر ذيوعا وبالأخص في الكتابات الأنجلو أمريكية، ذلك أن وجهة النظر تركز على شيئين اثنين هما الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه والكيفية التي من خلالها تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها"[2].

وإذا عدنا للحديث عن الأعلام الذين تناولوا هذه القضية بالدراسة فإننا نجد أنه " يكاد يتفق معظم النقاد والباحثين على أن هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد الأنجلو أمريكي في بدايات القرن الماضي مع الروائي هنري جيمس وعمقه أتباعه، وبالخصوص بيرسي لوبوك في كتابه صنعة الرواية، الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية"[3].

---

[1]– ناصرعبد الرزاق الموافي: القصة العربية، عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار ناشر للجامعات، مصر ط3، 1997 ص89

[2]– ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص 284

[3]– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 284– 285

ونجد أحد أعلام الشكلانيين الروس تومشفسكي الذي ميز بين نمطين من السرد، فأطلق على الأول السرد الموضوعي الذي يكون على لسان راو محايد، وأطلق على الثاني اسم السرد الذاتي، وهذا الأخير يكون على لسان شخصية معينة، كما أننا نجد في هذا الباب بروكس و وارن في كتابهما "فهم الرواية" وفيه حاولا دراسة مسألة الرؤية، حيث قسمها الراوي إلى نوعين: الراوي الحاضر في أحداث المغامرة (أي الراوي المشارك)، والراوي الغائب عن أحداثها (أي الراوي غير المشارك)، كما قسما الرؤية بدورها إلى نوعين : رؤية ينظر إلى موضوعها من الداخل، ورؤية ينظر إلى موضوعها من الخارج، دون أن ننسى الجهود التي قام بها ستنزال (fk .stanzel) في دراسته المعنونة ب " الوضعيات السردية النموذجية في الرواية"[1]، كذلك نجد كتاب جون بويون(j.pouilln)" الزمن والرواية" الذي درس فيه جل عناصر الرؤية ومستوياتها، وهذا الكتاب " يعتبر بحق من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مشتغل بالتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه "[2] كذلك مقال نورمان فريدمان الذي عنونه ب "وجهة النظر تطور المفهوم النقدي"، حيث عدد علاقات الراوي بالأحداث من خلال أربع علاقات أساسية، لخصها بمجموعة من الأسئلة هي: من يتحدث إلى القارئ؟ ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث؟ ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ؟ ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارئ وأحداث القصة "[3]؟

1- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000، ص152- 153

2- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 287

3- ينظر: عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص 62- 63

ومن الذين كان لهم الفضل في تسليط الضوء على هذه المسألة نجد تزفيتان تود وروف (Todorov.t) خاصة في مقاله "مقولات القصص الأدبي " فاهتم بمقادير الرؤية وقسمها إلى ثلاثة أنواع هي:

-الراوي أعلم من الشخصية (الراوي > الشخصية) باعتباره يعلم ما لا تعلم.

-الراوي متساوي مع الشخصية في علمه (الراوي=الشخصية) الراوي يقدم ما تعلمه الشخصية دون زيادة أو نقصان.

-الراوي دون الشخصية علما (الشخصية < الراوي) أي أن الراوي يقدم مادة تقل عما تعلمه الشخصية[1].

" والجدير بالذكر أن تود وروف اعتبر مجموع زوايا الرؤية السردية مجرد مظاهر للحكي"[2] ويمكن أن نختم هذه القائمة باسم جيرار جينيت من خلال كتابه الوجوه الثلاثة (figures 3)حيث كانت منجزاته في هذا الباب أكثر دقة وأشد عمقا، ويرجع سبب ذلك إلى تخصصه في مجال السرديات من جهة، وإلى تمرسه من خلال أعمال كثيرة واستفادته مما قدمه سابقوه من جهة أخرى، حيث اعتبر أن الرواية ليست عملية واحدة، وإنما مكونة من عنصرين أولهما تحصل بيه الرؤية ذاتها ويسميه (perspective) وثانيهما ما ينقل هذه الرؤية ويسميه الصوت (voix)، وعلى هذا الأساس بين بأن الرؤية بالغة التعقيد وهي متصلة بعدد من القضايا والعناصر، ثم استدرك على إنجازه هذا بملاحظات طريفة في كتابه "السرد القصصي الجديد"[3].

4-أنواع الرؤية السردية عند تود وروف:

1- ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص 154

2- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 46

3- ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 154

وفي العمل الروائي يمكن للراوي أن يرى الشخصية من زاوية خلفية فيرى كل ما تستره وتخفيه، أو يكتفي بالرؤية من الخارج فيكون بمثابة عين كاميرا لا ترصد سوى ما يوجد في الخارج، أو يكون مع الشخصية فلا يعلم إلا ما تعلمه هي، "فقد ظهرت تصنيفات عدة للرؤية من خلال طرائق وضعية السارد، وجاءت وفق لما قدمه تود وروف"[1]، فقد حاول أن يقلد من سبقه وذلك من خلال تقسيمه للرؤيات إلا أنه أضاف شيئا جديدا من خلال استخدام الرموز أكبر(>)و أصغر (<) وتساوي (=) وهذا إن كان يدل على شيء فإنه يدل على اهتمام تود وروف بالراوي وبأهميته في السرد، فقد قسمت الرؤية السردية إلى ثلاث رؤى حسب موقع الراوي والتي سنعرضها فيما يلي:

أ-**الرؤية من الخلف:(السارد > الشخصية).**Vision par **derrière.**

فالسارد هنا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية، كما هو الشأن في جل الأعمال الكلاسيكية، فتجعل هذه الرؤية السارد عالما بكل شيء وموجودا في كل زمان ومكان، يرى الشخصية من عل بموضوعية أكثر، كما أن هذه الرؤية تمنحه حرية الانتقال والحركة من مكان إلى أخر ومن شخصية إلى أخرى وحرية الوصف وتحليل خبايا النفوس ومكوناتها الباطنية، ويمكن تشبيه هؤلاء الشخصيات بالكتاب المفتوح أمام هذا الراوي العليم" الذي يقدم مادته دون الإشارة إلى مصدر معلوماته"[2]، كما أن الراوي في هذه الحالة ليس خلف شخصيات ولكنه فوقهم، "كالإله دائم الحضور، ويسير بمشيئته قصة حياتهم"[3]، ويلاحظ أن مفهوم الرؤية من الخلف يقترب من مفهوم التبئير

---

[1]- تزفيتان تود وروف: مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب المغاربة، تر، الحسين سحبان وفؤاد صفا، ص56-59.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 132

[3]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 289

المعدوم عند جينيت الذي "يقصد بالتبئير تضييق حقل الرؤية"[1]، ويقصد بالتبئير المعدوم غياب التضييق بسبب السارد العليم، وهذا يؤدي إلى عدم وجود بؤرة مركزية، وعدم التركيز على شخصية واحدة.

ب-الرؤية مع:(السارد=الشخصية). Vision avec

في هذه الحالة تكون معرفة السارد بقدر معرفة الشخصية، كما هو سائد في الأعمال الروائية الحديثة، وهذه الرؤية تسمح للسارد أن يرى من خلال وعي الشخصية فيعلم ما تعلمه ويجهل ما تجهله، لذلك يجد القارئ نفسه داخل ذهن الشخصية الحكائية، ولا يتعرف على باقي الشخصيات الأخرى إلا من خلال هذه الشخصية، فيرى " العالم التخيلي من خلالها معكوسا على شاشة وعييها"[2]، وتجدر الإشارة هنا إلى "أن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية، في هذه الحالة تنعت الشخصية بالشخصية السارد، وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية"[3]، كما أن الرؤية مع "تتنافي مع الوصف سواء كان وصف الشخصية الخارجي، أم وصف المكان مستقلا عن المشاهد أم مع التحليل النفسي التقريري المنفصل

---

[1] – ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 158

[2] – سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 133

[3] – محمد بوعزة : تحليل النص السردي ، تقنيات ومفاهيم ، منشورات الإختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010 ، ص79

عن إدراك الشخصية"[1]، ويلاحظ أن الرؤية مع هي التبئير الداخلي باصطلاح جينيت، حيث مأوى البؤرة يتطابق مع وعي الشخصية.

ج–الرؤية من الخارج: (السارد < الشخصية). Vision de dehors

وفي هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية، فيكتفي السارد بوصف ما يراه ويسمعه لا أكثر، وعلى هذا الأساس يمكن تشبيه هذه الرؤية بعين الكاميرا التي تقوم بتقديم تصرفات وسلوكات الشخصيات من غير تأويل أو تحليل داخلي، ذلك أن السارد في هذه الحالة "يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال"[2]، و"الأشكال السردية الي توظف هذه الرؤية لم تظهر إلا بعد منتصف القرن العشرين على الروائيين الجدد"[3]، وتظهر هذه الرؤية في أكمل صفاتها أثناء الحوار الذي يجري بين الشخصيات، لأن السارد في هذه الحالة يقوم بنقل الأصوات والحركات فقط.

ويتم استعمال هذه الرؤية لأسباب مختلفة منها "وصف شخصية مجهولة مشاهدة عن بعد أو سالكة سلوكا غامضا، يكون الملاحظ مجبرا على تخمين ما الذي يحرك الشخصية ماهي مفاتيح الشخصية التي يمكن التقاطها من المظهر الخارجي غير المميز، أو قد يتم تبليغ سيمياء غموض الشخص الذي ينظر إليه كمبهم جوهريا بواسطة تقنية التغريب"[4]، وهذه الرؤية هي التبئير الخارجي بتعبير جينيت، لأن المأوى البؤري يوجد خارج الشخصية.

---

1 – ينظر : سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص 133

2 – حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص 48

3 – ينظر : المرجع نفسه ، ص 48

4– روجر فاولر: اللسانيات والرواية، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، تر، لحسين أحمامة، ط، 1997، ص117

وفي هذا النوع من الرؤية تتضاءل معرفة الراوي مقارنة بالنوعين الأخرين من الرؤية، لأنه "يقدم لنا الشخصيات والأحداث كما يراها أو يسمعها فقط، دون أن تكون له القدرة على الغور في الأعماق الداخلية للشخصيات أو القيام بوظائف التعليق والتفسير والتأويل، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية"[1].

5-من الرؤية إلى التبئير:

من أجل تحديد فهم أدق للرؤية كان علينا التعرض لأهم عناصرها التي حددها الباحثون ب:

أولا-المرصد:

وهو الموضع الذي ينظر منه الراوي لموضوعه (وقد يكون شخصا أو مكانا أو شيئا)، وبعبارة أدق هو مركز الإبصار، وقد ظهر هذا المصطلح لأول مرة سنة 1943 في النقد الأمريكي من خلال عبارة focusofnorration، ثم ترجم إلى الفرنسية بمركز السرد foyer de la narration ، ليتحول فيما بعد إلى مركز الرؤية Foyer de vision

والمرصد بهذا المفهوم قد يختلف قربا أو بعدا عن مكان المغامرة، وهذا يعني وجود فاصل مكاني بين الرائي والمرئي يكون بحسب ذلك القرب أو البعد، فرؤية مكان معين ينظر إلى موضوعه من الأعلى إلى الأسفل ليست هي رؤيته من مكان معين أخر ينظر إلى موضوعه من الأعلى إلى الأسفل، ذلك أن دقة الإدراك وحدة الانفعال إنما تكونان على مدى قرب الرائي من مرئية أو بعده عنه وهو يعني فاصلا معرفيا أو إدراكيا أو انفعاليا.

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 293

ثانيا–التبئير:

والمقصود بالتبئير عملية تعديل مقدار النظر، وتعني في الأصل جمع الأشعة وتوجيهها وجهة واحدة، وقد استعملت خصوصا في مجال المجهر، وظهر هذا المصطلح لأول مرة في الدراسات السردية مع كلينيت بروكس، وروبال بان وارن في كتابهما المعنون ب " فهم القصة".

وقد أثارت هذه القضية جدلا نظريا خاصة بين ميك بال في كتابها narratologie وجينيت في كتابه " الكتاب القصصي الجديد" ومن أجل تبسيط أكثر لمفهومي التبئير والمرصد، نجد أن الدارسين "يشبهون المرصد بموضع آلة التصوير، والتبئير بضبط فتحة الضوء وتحديد العدسة المناسبة"[1] وعلى هذا الأساس يتضح لنا أن التبئير ليس هو الرؤية ذاتها.

غير أن الرؤية لا تكون دائما من خلال عيني الراوي، لأنه في بعض الأحيان قد يترك وظيفة الرؤية لأحدى شخصياته، فيكون الصوت للراوي والرؤية بعين الشخصية أي أن المادة التي ينقلها لنا ثم إدراكها من خلال غيره، ولا يبق له في هذه الحالة سوى الصوت وبعبارة أدق نجد أن " السرد تم بلغة الراوي، لكن المادة التي ينقلها إنما حصلت من خلال إدراك شخصية غيره"[2] وهذا ما أكده أكثر الباحثين.

وبناءا على عمل " بويون " و" تود وروف " "يقدم جينيت تصوره وذلك بعد استبعاد مفاهيم مثل:" الرؤية و"وجهة النظر" وتعويضها ب "التبئير" الذي هو أكثر تجريدا، وأبعد إيحاء للجانب

---

[1] – ينظر: الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، ص156– 157

[2] – المرجع نفسه: ص 157

البصري الذي تتضمنه باقي المصطلحات"[1]، وانطلاقا من هنا ميز بين ثلاثة حالات من التبئير"[2] وهي:

-**التبئير الصفر أو اللاتبئير:** focalisation **zéro**

يرى جيرارد جينيت أن "الحكاية الكلاسيكية تضع بؤرتها في نقطة هي عدم التحديد أو من البعد أو ذات حقل هو من الشمولية (وجهة نظر) بحيث لا يمكنها أن تتوافق مع أي شخصية، وبحيث يكون مصطلح عدم التبئير، أو التبئير الصفر هو الأليف بها والأجدر، ويختلف الروائي عن المخرج السينمائي بكونه غير مجبر على وضع كاميراه في مكان ما، إذ لا كاميرا له"[3].

ومن ثم فالأولى أن تكون الصيغة المضبوطة هي تبئير صفر= تبئير متغير، وأحيانا صفر، هنا كما غيره من المواضع يكون الاختبار إجرائيا تماما.

وهذا النمط يطلق عليه النقد الأنجلو أمريكي الحكاية ذات السارد العليم أو كلي المعرفة narrateur omnixient ويسميه بويون الرؤية من الخلف، ويرمز لها تود وروف بالصيغة الرياضية السارد > الشخصية، يكون السارد عارفا أكثر من الشخصية"[4].

-**التبئير الداخلي:** focalisation interne

تتوافق فيه البؤرة مع شخصية، تصير حينها الذات الخيالية لكل الإدراكات، بما فيها الإدراكات التي تهمها هي نفسها بصفتها موضوعا، وفي هذه الحالة يمكن الحكاية أن تحدثنا عن كل ما تدركه هذه الشخصية وكل ما تفكر فيه، وهي لا تفعل ذلك أبدا، إما لأنها ترفض إعطاء

1- ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) ص 297

2- ينظر: عمر عيلان: مناهج تحليل الحطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2008، ص 146

3- جيرار جينت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 97

4- جيرار جينت: خطاب الحكاية، ص 201

أخبار غير ملائمة، وإما لأنها تتعمد الاحتفاظ بهذا الخبر الملائم أو ذاك (النقصان)، ولا ينبغي لها مبدئيا أن تقول أي شيء آخر، وإذا فعلت فذلك مرة أخرى تغير(زيادة)، أي انتهاك متعمد، أو غير متعمد للموقف الطبيعي للخطة"[1].

ويرمز إليه تود وروف ب السارد=الشخصية، فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات، وهذه هي "الحكاية ذات " وجهة النظر" حسب لوبوك، أو ذات الحقل المقيد حسب " بلين"، ويسميها بويون الرؤية مع vision avec"[2].

ويكون التبئير الداخلي عند جينيت إما:

*ثابتا fixeحيث يكون التركيز على شخصية واحدة.

*متغيراvariable: يكون التركيز على شخصيات متتالية.

*متعددا multiple: حيث يتطرق إلى الحدث نفسه مرات عديدة حسب وجهة نظر عدة شخصيات، كما هو الشأن بالنسبة لروايات التراسل"romans épistolaires "[3].

-**التبئير الخارجي:**focalisation externe:

وتقع البؤرة في نقطة من الكون القصصي يختارها السارد، خارج كل شخصية، مقصيا بذلك كل إمكان إخبار عن أفكار أي كان، وهذا ما "يستنتج الامتياز الذي يعطيه بعض الروائيين

---

[1] – جيرار جينت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 97

[2] – ينظر: جيرار جينت: حطاب الحكاية، ص 201

[3] – الترجمة لرشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000، ص75

الحديثين للتحيز السلوكي"[1]، ومن "ثم لا يمكن مبدئيا الخلط بين نمطي التبئير، ما لم يبن (يبئر) المؤلف حكايته بطريقة ليست متهافتة فحسب بل مضطربة"[2].

ويرمز لها تود وروف السارد < الشخصية، فالسارد يقول أقل مما تعرفه الشخصية، وهذا هو السرد الموضوعي أو السلوكي، والذي يسميه بويون " رؤية من الخارج" vision de dehors)[3]، بحيث تتحرك الشخصية أمامنا دون أن ندرك أفكارها الداخلية أو أحاسيسها، لأن السارد لا يستطع أن يصل إلى أفكارها الحقيقية فيقتصر على الوصف الخارجي للحركة والإيماءات والأصوات ويؤكد" تود وروف" في هذا الشأن، "بأن جهل السارد شبه كلي لدواخل الشخصية ليس إلا من باب الاتفاقconvention، لأن قصة هذا النوع لا يمكن فهمها"[4]، "فالسارد لا يصف الا ما يرى أو يسمع ولا يقوى على النفاذ إلى ضمائر الشخصيات، وهي رؤية نادرة في تاريخ السرد الأدبي"[5].

وتيسر الفهم، يمكننا إدراك مختلف " الرؤيا" أو " وجهات النظر" في الخطاب ضمن الجدول التلخيصي التالي[6]:

"جون بويون" (الزمن والرواية) (1946 م).	النقد الأنجلو–أمريكي بين الحربين.	تود وروف 1699 م.	جيرارد جينيت 1972.

[1] – جيرار جينت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص97

[2] – المرجع نفسه: ص 98

[3] – جيرار جينت: حطاب الحكاية، ص 201

[4] – ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 289

[5] – ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص45

[6] –فاتح كرغلي: تقنيات السرد في رواية "عزوز الكابران " لمرزاق بقطاش، معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2003، ص18

1) –الرؤية من الخلف.	القصة التي يسردها العليم أو كلي المعرفة.	السارد > الشخصية.	القصة غير المبأرة أو ذات التبئير الصفر.
2) –الرؤية مع (حصر المجال عند بلين).	قصة ذات وجهة نظر.	السارد = الشخصية.	التبئير الداخلي (ثابت متغير، مضاعف).
3) –الرؤية من الخارج.	القصة الموضوع.	السارد < الشخصية.	التبئير الخارجي.

عرف" واين بوث" وجهة النظر point de vue بقوله: "كلنا متفقون على أن وجهة النظر هي في معنى من المعاني، المهارة التقنية un truc technique وسيلة لبلوغ غايات طموحه"[1]، "وتلتمس هذه التقنية في تحديد العلاقة بين "هو" (في الحكاية) و" أنا" (في الخطاب) أي بين الشخصية والسارد"[2].

كما تلتمس في تحديد الطريقة التي يتلقى بها القارئ أحداث الرواية (الحكاية).

يترتب عما سبق، أن المادة الحكائية (الحكاية) يمكن أن تقدم أو تعرض باختيار أو عدم اختيار وجهة نظر مقيدة أو حصرية: الصيغة mode التي يعد "جينيت" أول من ميزها عن ال صوت.voix

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 292

[2] – المرجع نفسه: ص 293

وبهذا يحصر السارد في التبئير الداخلي، (الإخبار l'information) في وجهة نظر إحدى شخصياته (التبئير الداخلي الثابت) أو عدد من شخصياته (التبئير الداخلي المتغير أو المضاعف)[1].

أما في التبئير الصفر أو اللا تبئير، فإن السارد لا يتبنى وجهة نظر معينة particulierويقدم بهذا إخبارا كاملا للقارئinformation complété ، ولذلك يعتبر السارد والقارئ كلي المعرفة omniscient أو مطلقي ويعلمان أكثر من أي ممثل حكائي.acteur de dieges

بقي أن نتطرق إلى أخر الأنماط التي وردت لدى"جينيت" وهو التبئير الخارجي حيث "لا يمكن الولوج إلى أفكار الشخصيات الحكائية أو أحاسيسها، مثلما يحدث في العرض المسرحي، أي أن الشخصية تقدم من الخارج، وفي هذه الحالة لا يعرف القارئ المتفرج lecteur specteur من الأشياء إلا أقل مما تعرفه الشخصيات"[2].

ولا يمكن إدراج في هذا الشكل من " الرؤية الخارجية" أي وجهة نظر معينة particulierكذلك.

يتضح من خلال تصور "جينيت" السردي، حفاظ هذا الأخير على التقسيم الثلاثي نفسه للتبئير، "بيد أنه يجعله أكثر بلورة وعمقا على المستوى التطبيقي، من خلال إجلائه للتبئيرات focalisationsفي علاقتها ببعضها البعض، وتحولات وجهة النظر التي تنشأ في مجرى الحكاية"[3]، ضمن العنصر الذي خصصه للتغييرات وهو المصطلح الذي يطلقه جينيت على تلك الخروقات المنعزلة infraction isolées التي تحدث في العمل الروائي، عندما يضل التماسك الإجمالي (للعمل الروائي) مع ذلك، قويا بما يكفي لجعل مفهوم الصيغة المهيمنة يظل ملائما.pertinent

---

1 – فاتح كرغلي: تقنيات السرد في رواية عزوز الكابران لمرزاق بقطاش، ص 19

2 – فاتح كرغلي: تقنيات السرد في رواية عزوز الكابران لمرزاق بقطاش، ص 20

3 – ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 297

كما أنه يشير من خلال حديثه عن الخروقات المنعزلة إلى إمكانية تصور نمطين من التغييرات deux types d'altérationويتمثلان:

أما في تقديم إخبار أقل أكثر مما هو ضروري في الأَصل (الإخبارات الناقصة paralipses) في نظام التبئير الذي ينسق المجموع.

"ثم يحلل كلا من الإخبارات الزائدة الإخبارات الناقصة، من خلال ربطه بالتبئيرات في علاقتها بالقارئ"[1].

يستعد جيرارد جينيت في كتابه" خطاب القصة الجديدة" مشروعه السردي الذي أقامه سنة 1972 م، والكاتب كما يعرفه بنفسه عبارة عن" ما بعد الكتابة" post scripture استوحاه بعد عشر سنوات، من خلال إعادة–قراءة نقدية relecture critiqueلتصوره الأول في ضوء التعاليق والانتقادات التي أثارها بحثه في المنهج، وبوجه عام من خلال التقدم أو التراجع الذي عرفته السرديات"[2].narratologie

يحاول "جينيت" في كتابه الجديد تجاوز المشاكل التبئيرية التي أثارها "ميك بال «[3]، والتي تخص عدم تمييزه بين التبئير على focalisation surو التبئير بواسطةfocalisation par ، أي عدم التمييز بين الهيئات les instancesالتي ترى موضوعات الرؤية من خلال اقتراحه لمصطلح المركز المحدد.foyer situé

---

[1] – المرجع نفسه: ص 297

[2] – ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 299

[3] – المرجع نفسه: ص 299

ثم ينتقل إلى تحديد مصطلح التبئير بأنه حصر المجال restriction du champبمعنى اختيار الإخبار السردي بالنسبة لما يسمى في التقليد السردي ب "المعرفة الكلية" أو "المطلقة" les omniscience"[1].

ويرى جينيت أن مصطلح المعرفة الكلية لا معنى له البتة، إذا ما نحن تجاوزنا مجال التخييل لأن المؤلف لا يحتاج في حقيقة الأمر إلى معرفة أي شيء ما دام هو الذي يتخيل ويبدع كل شيء وبالتالي فمن الأفضل استبداله بمصطلح الإخبار الكامل information complète.

وبهذا فإن القارئ هو الذي يصبح كلي المعرفة omniscientوأداة الاختيار sélection ، يواصل "جينيت" "يتم عن طريق المركز المحدد foyer situéوهو نوع من التضييق الإخباري الذي لا يمرر من الإخبار إلا ما تسمح به وضعية situationأو موقع السارد، ومن خلاله وضعية أو موقع القارئ"[2].

وبهذا يتطابق هذا المركز، ويتلقى (في التبئير الداخلي) مع "شخصية تصبح ذات متخيلة لكل الإدراكات بما فيها تلك التي تخص هذه الذات نفسها كموضوع للإدراك"[3].

أما في التبئير الخارجي فالمركز يتواجد متموضعا في نقطة ما من العالم الحكائي، يختارها السارد وهي خارج أي شخصية، مقصيا بهذا كل إمكانية للنفاذ إلى أفكار أي شخصية.

وهنا تكمن ميزة التحيز السردي parti narratifالسلوكي الذي يعتمده بعض الروائيين المعاصرين.

لعل أهم ملاحظة يمكن استنتاجها، من خلال اطلاعنا على تعديلات جينيت ضمن كتابه الجديد الذي خصص جزءا منه للرد على انتقادات "ميك بال «وغيرها، هو تلك التساهلية وهذا

---

[1] – المرجع نفسه: ص304

[2] – فاتح كرغلي: تقنيات السرد في رواية عزوز الكابران لمرزاق بقطاش، ص 22

[3] – ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 304

باعترافه شخصيا، التي استطاع بفضلها أن يعيد النظر في كيفية التمييز بين التحيزين السرديين التبئير المتغير واللاتبئير أو التبئير الصفر، من خلال إقراره بوجود مقاطع غير مبأرة، يمكن تناولها كفسيفساء من مقاطع سردية مختلفة التبئير، إذن حسب جينيت دائما التبئير الصفر=التبئير المتغير.

ويمكن لهذه الصيغة أن تنطبق على القصة الكلاسيكية، حسب جينيت حيث يوضع السارد مركزها في نقطة لا يمكن تحديدها، فتبدو بذلك أكثر بعدا، وذات مجال بانورامي يجعلنا نتساءل وبصورة دورية عما إذا كانت هناك "وجهة نظر" وعما إذا كان هذا المركز يتلقى ويتطابق مع أي شخصية.

وهو الذي يناسبه جيدا مصطلح اللاتبئير أو التبئير الصفر وبهذا يعدل "جينيت" الصيغة التي يراها صحيحة، التبئير الصفر= التبئير المتغير وأحيانا الصفر"[1].

6-مفهوم الراوي والمروي له اصطلاحا:

أ) -الراوي: هو "الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواءا كانت حقيقية أو متخيلة وهذا ما يجعله مسؤولا عن سرد حكاية ما وبناء عالمها، فهو الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظة"[2]، وبذلك يمكن القول إنه الواسطة بين مادة القصة والمتلقي وله حضور فاعل، لأنه يقوم بصياغة تلك المادة.

استأثر الراوي بعناية كبيرة في الدراسات السردية وذلك لأهميته في الخطاب الروائي فبموقعه يتحدد شكل الرواية، حيث "سعى هنري جيمس henry Jamesمنذ مطلع القرن الماضي إلى إخفاء الروائي وإظهار الراوي على أساس أنه المعبر عن رؤية الكاتب الفكرية والفنية من

1- ينظر: جيرار جينت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص 96

2- إبراهيم عبد الله: المتخيل السردي، مقارنة نقدية في النص والرؤى والدلالة، ص 61

خلال موقعه المحوري في الخطاب الروائي"[1]، فالروائي يختار شخصية الراوي المفوضة بالسرد ثم يعتقها ويبتعد عنها محملا إياها مسؤولية اتخاذ الزاوية التي تنظر منها إلى المشهد الروائي وأن ترسم أسلوب علاقاتها مع شخصيات الرواية.

لا شك في أن للناقد" بوريس توما شفسكي" Boris tomachevski فضلا كبيرا في دراسة هذه العلاقات، حيث ميز بين نمطين في السرد الأول: سرد موضوعي narration objectif الذي يكون فيه السارد عليما بكل شيء ويكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل في سيرورة السرد ولا يفسد على القارئ متعة التحليل والتفسير.

أما الثاني: "سرد ذاتي narration subjectifوفيه يتبع الراوي الحكاية فلا يقدم الكاتب الأحداث إلا من وجهة نظر الراوي الذي يقوم بتحليلها وتفسير مواقف الشخصيات ويفرض على القارئ تأويلها"[2].

ب/ –المروي له:

يعتبر المروي له أصل كل سرد فهو عون سردي لا غنى عنه مثل الراوي وهذا ما أشار إليه "جيرالد برانس" بقوله: "إن كل سرد شفوي كان أو مكتوبا وسواء تضمن أحداث حقيقية أو أسطورية ... فإنه لا يفترض راويا واحدا على الأقل، وإنما يفترض مرويا له، أي شخص ما يتوجه إليه الراوي"[3].

---

[1]– محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، منشورات الاختلاف، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص85

[2] – سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، فصلية محكمة، العدد14، 2013، ص 111

[3] – علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس ط1، 2003، ص 24

يحدد" برنس" وضائف المروي له داخل البنية السردية في "أنه يتوسط الراوي والقارئ ويسهم في تأسيس هيكل السرد، ويساعد في تحليل سمات الراوي ويجلو المغزى ويعمل على تنمية حبكة الأثر الأدبي، كما أنه يشير إلى المقصد الذي ينطوي عليه الأثر"[1].

ثمن "تزفيتان تود وروف" tzvetan Todorov صورة المروي له مثبتا تلازمها وصورة الراويّ:

"إن صورة الراوي ليست صورة فريدة، فحالما تظهر منذ الصفحة تكون مصحوبة بما يمكن تسميتها (صورة القارئ) فكلتاهما توجد في تلازم مع الأخرى"[2].

فبمجرد ما تبدأ صورة الراوي بالظهور بوضوح يبدي القارئ أو المروي له هو الأخر مرتسما بدقة تامة.

مما تقدم نستنتج أن كل عنصر سردي من هذه العناصر لا تتحدد قيمته بذاته، وإنما بصلته العضوية بالعنصرين الأخرين، وكل تغييب لعنصر أو ضموره لا يخل بأمر الإرسال والتلقي وحسب، وإنما يقوض البنية السردية ولذلك فالتضافر بين هذه العناصر ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي.

[1]– ميساء سليمان الإبراهيمي: البنية السردية في كتاب الإمتاع المؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011، ص26

[2] – علي عبيد: المروي له في الرواية العربية، ص 24

الفصل الثاني: الرؤية السردية في رواية مملكة الفراشة.

1) -رؤية السارد للشخصيات

أ) -بوريس فيان

ب) -بابلو بيكاسو

ج) -فيرجينيا وولف

د) -الزبير بن العوام

و) -زوربا

2) -رؤية السارد للأحداث

3) -رؤية السارد للأمكنة

أ) -الشارع

ب) -مخزن جاز dépôt-jazz

ج) -الزاوية

د) -البيت

و) -الكنيسة

4) -رؤية الشخصيات لبعضها لبعض.

الرؤية السردية في مملكة الفراشة.

يمكن اعتبار الرواية العربية صورة من صور المناخ العربي، بكل ما فيه من ارتباكات وتطلعات وخيبات"، فالروائي يمتلك مخزون ثقافي يجسده في نصه الإبداعي كونه يعكس ثقافته وثقافة مجتمعه وكل ما يدور فيه من أحداث وتوظيفه لشخصيات ذات مرجعيات ثقافية وفنية وتاريخية يستدعي منه أن يكون على علم بما أنجزت من أحداث.

1) –رؤية السارد للشخصيات:

لقد اختار الروائي واسيني الأعرج أن تكون العائلة التي يتناول قضيتها في رواية مملكة الفراشة مثقفة، فقد وردت في روايته عدة شخصيات ذكرها الراوي وقدم البعض من ملامحها مسهبا في منجزاتها، ومشيرا إلى أخرى بطريقة سريعة، وفيما يلي رصد لبعض الشخصيات التي كان لها تأثير في الرواية:

أ) –بوريس فيان:

إن استحضار هذه الشخصية دلالة على سعة الاطلاع الروائي، فبوريس فيان كاتب "فرنسي وشاعر ومغني وموسيقى وعازف كبير على آلة الترومبيت ومترجم من الإنجليزية إلى الفرنسية، ومشبع بالثقافة الأنجلوساكسونية"[1].

لقد تأثرت فريحة إحدى شخصيات" مملكة الفراشة" بهذه الشخصية "فكانت تقرأ له وتجمع أعماله .... وعادت بوراقة فيها جل منجز بوريس فيان.... كانت الوارقة تحتوي على جميع أعماله الأدبية والفنية كلها"[2].

---

[1]– مملكة الفراشة: دبي الثقافة: دار الصدى / المكتبة الشعبية، ناشرون، دار الآداب، دار بغدادي ودار الفضاء الحر، الطبعة الفلسطينية، 2013، ص126

[2] – الرواية: المصدر نفسه، ص 130

إن تنوع المخزون الثقافي في "لبوريس فيان" كان سببا رئيسا في اتساع وازدهار ثقافة فريحة.

ب) –بابلو بيكاسو:

رسام ونحاة وفنان تشكيلي، ذو أصول إسبانية، عد من أشهر فنانين القرن العشرين، استحضره"واسيني الأعرج" في نصه الروائي للدلالة على ذوق شخصياته الرفيع في مجال الرسم" .... لوحة عازف الكلارينت، وهي نسخة مرقمة من لوحة بيكاسو"[1].

كما لمح لشخصية" أندرية غريتري" و"هكتور برليوز" هاتان الشخصيتان الموسيقتان اللتان كان لهما تأثير كبيرا في شخصية البطلة "ياما"، وكان "أندري مثالها".... انتابتني كلمات الموسيقى الفرنسي البلجيكي أندري غريتري وهو يقول: الكلارينات هي التعبير الأرق عن الألم، عندما تنبعث منها أنغام الفرح، تضفي على ذلك لمسة من الحزن، لو كان يسمح بالرقص بالسجون، كنت طلبت أن يتم ذلك على أنغام الكلارينات"[2].

إن اختيار واسيني لشخصيات أجنبية في الرواية دليل على سعة ثقافته الغربية وقدرته الفنية على توظيفها، مما ساهم في نجاحها وتقبلها لدى المتلقي الواعي الذي تحرر من القيود، وأصبح في حاجة ماسة إلى ثقافات وحضارات يضيفها إلى نصه.

ج) –فيرجينيا وولف:

---

[1] – رواية مملكة الفراشة: ص 19

[2] – الرواية: المصدر نفسه، ص 15

ذكرت هي الشخصية الروائية الإنجليزية على لسان فيرجي تعبيرا منها على مدى تأثيرها بها، وبأعمالها الأدبية، " نحب رواية فنجد أنفسنا في حياة من كتبها ولا تتفطن أبدا إلا عندما ينتابنا جرح الحقيقة التي تنتقل من الكاتب إلينا"[1].

إن انتحار فيرجينيا وولف وعشقها للبحر، وإعجاب فريجه بها كان له أثر في إحداث الرواية، إذ تعد محاولة فريجه. الانتحار على طريقتها يبرز مقدار التشابه بينهما، وأيضا التأثير الكبير الذي أحدثته وولف على فريجه.

كما عمد" واسيني الأعرج" إلى توظيف بعض الشخصيات التاريخية المسلمة مثل شخصية "الزبير بن العوام" "وسليمان القانوني".

د) –الزبير بن العوام:

لقد وظف الكاتب شخصية الزبير بن العوام، الصحابي الجليل شهد معركة بدر وجميع الغزوات، الذي اتسم بالقوة، فكان فارسا شجاعا في زمانه، أدرج الكاتب هذه الشخصية من خلال حديثه" كان الزبير بن العوام من أمهر وأفضل الفرسان في زمانه لا يجاريه في الفروسية إلا خالد بن الوليد كانا الوحيدين اللذين يقاتلان بسيفين في اللحظة نفسها"[2].

نستنتج من هذا أن الروائي قد أطلق اسم الزبير على احدى شخصياته ليعبر عن المعاناة التي فرضتها الحرب الأهلية، لتليها بعد ذلك الحرب الصامتة لمدة عشر سنوات، فكانت بمثابة معارك خاضها الشعب الجزائري، فشخصية الزبير في هذه الرواية كانت من محبي الوطن والمدافعين عنه إلى أن مات شهيدا في سبيله.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 122

[2] – رواية مملكة الفراشة: ص 83

إن توظيف الروائي لشخصية الزبير تم بطريقة ذكية من طرف الكاتب، فاستدعاؤه لها حقق جملة من الغايات، أولها الدلالة على وضع الجزائر وعدم الاستقرار، ومن جهة ثانية تأثره بهذه الشخصية التاريخية وبمنجزها العظيم.

و) –سليمان القانوني:

كان عاشر السلاطين العثمانيين، لقب بأمير المؤمنين من آل عثمان، في عهده شهدت الدولة الإسلامية ازدهارا وتطورا، لتصبح أقوى دولة في العالم استحضره "واسيني" في نصه ليبين اختلاف وتمايز شخصية فيرجي عن باقي الشخصيات فهي عادة ما تطلب من ابنتها "ياما" الاختلاف عن بافي الشخصيات " لا تكوني مجنونة، الرب خلق وفرق ولست أنا من ركب العالم على هذه الشاكلة جدي سليمان، سلطان تركي كبير لا يقبل بهذه البدلات المدرسية البائسة التي تفرض على الجميع"[1].

انطوت شخصية الزبير بن العوام وسليمان القانوني على البعد السياسي الذي من خلاله وجه الروائي نقدا غير مباشر للسياسة الظالمة والأحكام الجائرة في الجزائر فترة الحرب الصامتة، حيث كانت شجاعة الرجال لا تعرف انهزاما ولا رجوعا إلى الوراء في الدفاع عن وطنهم وحقوقهم بكل روح أخلاقية وثقافية.

ه) –زوربا:

[1] – رواية مملكة الفراشة: ص 14

هذه الشخصية اليونانية الغربية، شخص أمي، مدرسته الحياة، ودروسه تجاربه اليومية، تنفرد هذه الشخصية بحبها للحياة بكل أشكالها لا يذكر الحزن، تتميز بفرحها الدائم حتى في حزنها الشديد أو سعادتها، ترقص رقصة خاصة بها تسمى " رقصة زوربا".

وظف الروائي هذه الشخصية للهروب من الواقع، فتغيير البطلة "ياما" لاسم والدها الزبير ليس كرها في اسم الزبير، وإنما حبا وتفاؤلا بهذه الشخصية وبمنجزها ".... لا لبابا زبير حياة أخرى أهدأ وأنعم، غير حياة الحروب التي يكرهها، نحن نعيش مرة واحدة قبل أن نذهب نحو التيه، اشتهيت لوالدي قدر زوربا الإغريقي الذي عاش الحياة بكل عنفوانها السخي، ربما كان لكل زمان زبيره، زبيري اليوم أريده أن يكون بحب وألق زوربا فقط، هذه أنا"[1].

حاولت البطلة "ياما" أن تحدث تغييرات في أسماء عائلتها تفاؤلا بتغيير مصيرهم، لكن الظروف التي خلفتها الحرب الأهلية كانت السبب الرئيسي في دمار العائلة بأكملها.

2) –رؤية السارد للأحداث:

تكشف رواية مملكة الفراشة عم مخلفات ونتائج الحرب التي عاشتها الجزائر في تسعينات القرن الماضي، حرب سميت بالأهلية، وسماها واسيني في عمله الأخير حرب ضد الأهالي" حرب مربكة ومميتة وبألاف الأقنعة"[2].

مخلفات لخصها في حالات الانتقام، الجنون، انعدام الثقة والتوجس الدائم حالات تنتج عنها رغبة الإنسان في العزلة والانطواء والابتعاد عن العالم الخارجي، وضعيات مأساوية يرى الكاتب أنها لازالت مستثرية في النسيج المجتمعي سنوات بعد توقف آلة القتل الدموي ومؤشرات زوالها غير واضحة، تتكلم الرواية بصيغة الماضي أي فترة الحرب وتستمر في رصد الوقائع والأحداث

---

[1] – الرواية: المصدر نفسه، ص 83

[2] – رواية مملكة الفراشة: ص 114

إلى السنوات الأخيرة، حيث تدور أحداث الرواية حول حدثين بارزين هما حالة العزلة التي يعيشها الشعب الجزائري بعد انتهاء الحرب الأهلية والتواصل عبر الفايسبوك كموقع للتواصل الاجتماعي الذي يمكن أن ينحرف عن وظيفته التواصلية ليسقط مستعمليه في عالم الأوهام "ياما" أو التلاعب" فاوست".

لم تكن حالة العزلة اختيارا بقدر ما كانت قدرا محتوما واضطرارا عاشته فئات عريضة من المجتمع الجزائري كانعكاس لوضعية اجتماعية ونفسية هشة محاطة بالتوجس والخوف وعدم الاطمئنان, وهي هروب من حالة الرعب المستمرة وبحث عن ملاذ أو خلاص منها، فبعد توقف الحرب الفعلية تظل الحرب النفسية قائمة تنهش دواخل الإنسان، يلزمها كما قال واسيني ثلاث عقود على الأقل أو ثلاث أجيال لكي تنتهي، لم يتوقف القتل بعد، بل ظهر في أشكال وصيغ جديدة، تتجلى في تفاصيل حياة الناس ومعاناتهم اليومية ومحاولاتهم الخروج منها كل حسب امكانياته الفكرية وتركيبته النفسية، تصور الرواية كيف عاش كل فرد من أفراد الأسرة حالات الخوف والضياع والتيه العاطفي والاجتماعي، وابرز منفذ ركزت عليه الرواية هو العالم الافتراضي الذي انغمست فيه ياما الشخصية الرئيسية في الرواية، حيث وجدت فيه متنفسا للهروب من حالة الإحباط والعزلة ومسلكا للتواصل مع الأخرين والاطلاع على العالم الخارجي، فقد وظف "واسيني" هذا التواصل عبر الموقع الاجتماعي كواحد من الحلول التي لجأ إليها الجيل الثالث ما بعد الحرب، حيث يتطور ذلك الهروب ليتجسد في نشوء قصة حب جارفة بينهما سنوات من النفي، علاقة شبيهة بحالة تورط لم تعرف كيف تنسلخ منها أيام وسبع ساعات وثلاث ثوان... حبا حقيقيا علقت عليه آمالها وانتظاراها لكن "ياما" كان شيء بداخلها يضعها أمام حقيقة "فاوست" التي رمتها وضعيتها الهشة إلى الثقة به، فكانت تعيش حالات من الشك والغيرة من حين لأخر " ألوان أجنحتي

تتطاير كلما لمع اسم فاوست أمامي، لكن هذه المرة لم يحدث شيء من ذلك أمامي ،كأن الألوان والدوائر تثبت بقوة فجأة لدرجة الاستكانة، إحساسي هذه المرة كان غريبا ومتلبسا وغامضا أيضا أحبه، أنتظره، لكن بي إحساس غريب بأنه ينساني من حين لأخر لحساب أخريات"[1].

ومن هنا حاول المبدع الجزائري أن يؤسس نصا روائيا متميزا شكلا ومضمونا مرتبطا بالواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي الذي مثل الركيزة الأساسية للكتابة، جاعلا من القلم وسيلة لنقل محنه ومحن وطنه، فتعددت الكتابات وتنوعت بتنوع مآسي الشعب الجزائري.

3) –رؤية السارد للأمكنة:

يعد المكان عنصرا مهما من عناصر البناء الروائي، إذ أنه لا يقل أهمية عن باقي المكونات الروائية الأخرى من زمان وأحداث وشخصيات، فهو مكانا محوريا في بنية السرد، حيث لا يمكن تصور حكاية دونه ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل" حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين "[2] كما تربطه علاقة وطيدة بمكونات النص الروائي الرئيسية، إذ يمثل " العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثرا"[3].

---

[1] – رواية مملكة الفراشة: ص 43

[2] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص 99

[3] – هنية جوادي: صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، مخطوط دكتوراه جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012 –2013، ص34

لكن يبقى المكان الروائي مثل المكونات الأخرى للسرد لا يوجد إلا عبر اللغة، فهو مكان لفظي يختلف عن الأمكنة الخاصة بالسينما والمسرح أي عن الأماكن التي ندركها بالبصر والسمع، وبمعنى أدق فإن وجوده ذهني متخيل ترسمه الكلمات المطبوعة في الكتاب.

معنى ذلك يكمن في أن المكان يبقى شيئا معنويا لا ماديا مرتبط بخيال المبدع، وكلما كان خياله واسع كانت أمكنته أوسع وهذا ما نجده في مدونة " مملكة الفراشة" فالروائي" واسيني" على قدر تنوع ثقافته تتنوع أمكنته، فالرواية احتوت مجموعة من الأماكن منها:

أ) –الشارع:

إن توظيف الشارع في الرواية ضرورة حتمية، فهو مكان مفتوح تمارس فيه الشخصيات أدوارا إثر خروجها من عزلتها واصطدامها بالعالم الخارجي، كما يعكس علاقة الشخصيات ببعضها البعض، كما يعد جزءا لا يتجزأ من المدينة والعلامة المكانية البارزة فيه، وهو مكان مفتوح تفتح عليه البواب وتتحرك من خلاله الشخصيات.

لجأ الروائي إلى توظيف الشارع ليبرز الوضع السائد في الجزائر فترة الحرب الأهلية والعشرية التي تلتها، باعتباره المكان الوحيد الذي يستطيع أن ينقل ما يحدث في المدينة من قتل واعتداء وظلم.... "في الأيام الصعبة كنت أقول في خاطري من المستحيل أن تستسلم هذه المدينة للقتلة، في أيام الحرب الصامتة.

لم أعد أعرف هذه المدينة ولا أعرف بالضبط ما تريد؟ ألم تنته الحرب الأهلية؟

أتساؤل بحسرة طيب لماذا لا يعرف الناس ولو قليلا من الفرح؟ لماذا تغلق المدينة أبوابها على الخامسة مساءا؟ لماذا لا أرى في عمق عيون الناس إلا الحيرة...."[1]

لقد استطاعت الحرب الصامتة أن تدمر المجتمع الجزائري فاستبدلت النهار ليلا والفرح حزنا.

وما نستخلصه من هذا الشارع الجزائري أنه كان رمزا للخوف والخراب والتدمير، وقد مست هذه الأفات والخسائر طبقة المثقفين بالدرجة الأولى لتنتقل بعد ذلك إلى كافة المجتمع.

ب) –مخزن الجاز jazz- dépôt:

المخزن عادة هو مكان لتخزين الأشياء، لكن الروائي في" مملكة الفراشة " وظفه بطريقة ذكية فجعله مكان تجتمع فيه فرقة موسيقية لتتدرب لتحضير الحفلات والمهرجانات، فوظفه بطريقة مكثفة كونه مرتبط بطريقة مباشرة ببطلة الرواية" ياما" التي كانت تزوره من حين لأخر، هذا المكان الذي وجدوا صعوبات كبيرة في الحصول عليه في بداية الأمر، لكن إصرار الشباب وعزيمتهم جعلهم يقتحمونه" "عندما اقتحمناه كدنا ندوخ من شدة العفن، كان المخزن مهملا كليا ومليئا بالرطوبة، وفي ظرف أسبوعين أصبح مقبولا عمليا بعد أن تجندنا له جميعا لإعادة تأهليه"[2]، فأصبح بذلك يمثل مكانا للراحة والنسيان والهروب من الواقع المرير الذي خلفته العشرية السوداء تقول: "فرقة ديبوجاز dépôt –jazz أراحتني كثيرا هي بيتي وذاكرتي"[3].

لقد وظف واسيني هذا المكان لينتقد بذلك السلطات المسؤولة عن عدم توفير أماكن للمثقفين وأصحاب المواهب لقضاء أوقات فراغهم من ناحية وتعزيز قدراتهم الذهنية والعلمية من ناحية أخرى، وهذا ما جعل المجتمع الجزائري يتدهور ويتدحرج نحو الأسفل.

---

[1] –رواية مملكة الفراشة: ص96

[2] – الرواية: المصدر نفسه، ص 13

[3] – المصدر نفسه: ص11

ج) –الزاوية:

تعتبر "الزاوية مؤسسة تواصل بين الأفراد والجماعات، فهي المتنفس الثقافي والأمني والديني للأفراد والجماعات"[1]، وكمكان إنها ترتبط مباشرة بالأولياء الصالحين، يزورها كافة الناس تبركا بهم وتقربا لله سبحانه وتعالى ودعوتهم أن يحقق لهم أمانيهم وأحلامهم.

ففي رواية" مملكة الفراشة" كانت البطلة " ياما" تزور زاوية سيدي الخلوي نيابة عن والدتها فيرجي تقول: "وجدتني منقادة بسيارتي الصغيرة شيري البنفسجية، نحو زاوية سيدي الخلوي التي كانت فيرجي تحبها في حالات وعيها، وتزورها من حين لأخر"[2]، وفي مقطع أخر تقول: " سيدي الخلوي ليس كافرا ، ولي صالح طيب، أشفي الكثير من بركاته، من بينهم أمي كانت مقعدة فأصبحت تمشي، أقف كل مساء هنا لأشكر الله وأشكره مع المغرب بالضبط في الوقت الذي قامت فيه أمي من فراشها وبدأت تمشي"[3]، فمن خلال هذين المقطعين يتضح أن الزوار يقصدون الزاوية من أجل أغراض دينية.

د) –البيت:

يعتبر البيت من واحد أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل.

فهو عبارة عن ديناميات مختلفة كثيرا ما تتداخل أو تتعارض، وفي أحيان أخرى تنشط بعضها بعض.

---

[1]–– بن محمد قسطاني: في النقد السوسيولوجي المطلق، التجريب الميداني وصياغة المفاهيم، ملف اللغة العربية، ع24، 1999،

[2] – رواية مملكة الفراشة: ص 198

[3] – الرواية: المصدر نفسه، ص 200

وفي رواية "مملكة الفراشة" وظف الكاتب البيت كرمز للاستقرار والهدوء من جهة ومن جهة أخرى للهروب من الواقع المرير الذي خلفته العشرية السوداء تقول "ياما" بطلة الرواية: " بمجرد أن أغلقت باب البيت ورائي، أحسست بأمان غريب وذهبت كل ارتباكاتي التي كانت تعتريني وأنا في الطريق، وجففت حلقي ومسحت ملامح وجهي كلها"،[1] فالإنسان شديد الارتباط ببيته كونه يستطيع أن يحميه من مخاطر العالم الخارجي.

و) –الكنيسة:

إن استحضار الروائي للكنيسة كمكان في نصه الإبداعي إشارة إلى قبول الطرف الأخر والتعاون معه رغم اختلاف دينه ومعتقده وهذا ما دعانا إليه ديننا الحنيف.

لقد ذكر الكاتب في روايته أسماء كنائس عديدة مثل كاتدرائية أمنا مريم المجدلية وكنيسة أنطوني غاودي التي يسميها الكاتالانيون معبد العائلة المقدسة الحامية مسهبا في وصفها ذاكرا لبعض تفاصيلها ، فالبطلة "ياما" اتجهت إلى الكنيسة دون سبب تقول " لا أدري ما الذي قادني نحو هذا الحطام ، حطام أقدم كنيسة في بلد بغالبية مسلمة " [2]، ففي بداية الأمر كان توجهها اعتباطيا لا لغاية في نفسها ، لكن مجرد وصولها جعلها تدعو لشقيقها ريان "كنت منهمكة و لأول مرة في حياتي بدعوة لالة مريم أن تحفظ أخي ريان من أي مكروه ، لم أفكر مطلقا في كوزيت ، لا أدري لماذا ريان تحديدا مع أني تخطيت عتبة الكاتدرائية لم يكن في رأسي أبدا "[3].

إن توظيف الكنيسة في الرواية لم يكن صدفة أو عبثا، بل كان ينم عن بعد ثقافي يمتلكه الروائي يكمن في اطلاعه على جميع الديانات وبكافة اللغات.

---

[1] – رواية مملكة الفراشة: ص 9

[2] –الرواية: المصدر نفسه، ص 222

[3] – المصدر نفسه: ص 224– 225

4) –رؤية الشخصيات لبعضها البعض:

إن لكل رواية شخصيات معينة، تتجسد بينهم علاقات مختلفة من بينها علاقة الحب التي كانت تجمع بين" مايا" و " فارست" حيث نشأت بينهما علاقة حب افتراضية عبر الفايسبوك جعلتها تتعلق به وهذا ما كان متداول عبر رسائل الفايسبوك حيث تقول: "فارست جيبي لك كل شيء، كل ما أملك بلا استثناء، ولي فقط وردة من يديك وقبلة مسروقة، في غفلة من القتلة، والركض معك في مدن التيه قبل الموت بسكرة العاشقة بين ذراعيك"[1].

فقد كانت لها رغبة شديدة في رؤيته انسانا بلحمه ودمه حيث تقول: " خليني نشوفك على الأقل وأتأكد من أنك حقيقة ولست حلما هاربا، حتى في السكايب إذا أحببت، قبل أن يداهمني الموت في مدينة أصبحت توفره بسخاء، أرجوك، دلعك هذا يقتلني"[2]، وهذا ما جعلها تدخل في صراع مع نفسها إما إن كان حقيقة أو شخصية وهمية، ففي الأخير كانت نهاية هذا الحب الفشل والموت ف" ياما" لم تلتقي ب "فاوست" الذي كانت تحادثه لأنه لم يكن هو نفسه الشخص الذي تتصوره.

بالإضافة إلى علاقة الحب بين "فيرجي" و " بوريس فيان" التي أدت بها إلى انفصام في الشخصية، فقد اعتبرته بأنه الرجل الذي عوضها ما كانت تريده من زوجها، فهو بالنسبة لها كل شيء تقول:

–"ماما بوريس مجرد ....

–لا هو ليس ظلما، هو كل شيء"[3].

---

[1] – رواية مملكة الفراشة: ص 20

[2] – الرواية: المصدر نفسه، ص 20– 21

[3] – المصدر نفسه: ص 148

فقد أطلقت العنان لحب كاتب روائي مات يوم ولدت، فالمحب عندما يقع في الحب" يصبح إنسانا غير عادي، فهو يعيش في عالم خاص به لا يرى فيه إلا محبوبه وخياله، يصبح أفقا محدودا، بل رقعة محدودة يملأها المحبوب والفكر فيه والتأمل في جماله.... ما يجعل المحب ينطوي على نفسه، فالمحبوب كل همه وفكره وشغله، يدفع ذلك المحب أن يعيش في عزلة عن مجتمعه"[1].

كما نجد أيضا علاقة كره بينهما وبين زوجها " سي الزبير" الذي لم يكن يهتم بها وبانشغالاتها حيث تقول: " اسمعي ، اعرف أنك تحبين والدك ولكنني صممت على إزالته من حياتي نهائيا، تعبت منه حيا، وتعبانة منه ميتا، انا أيضا أرفض هذه الوضعية المزدوجة، لا يمكنني أن أستمر في خيانته بهذا الشكل السافر، كل ليلة يقف علي" ويؤنبني، لست أثاثه، علي أن أفترق معه في كل بقاياه، بما في ذلك، ذاكرته لأتفرغ للرجل الذي أحببته"[2]، وبهذا عملت على إزاحته من حياتها لأنه لا يراعي تعبها ولا خوفها، فقد كان دائما مشغولا بعمله وتظن بأنه يخونها مع سكرتيرته اليابانية تقول: " في آخر مرة رفع القسوة إلى أقاصيها التي لا تطاق نزع الخاتم الذي أهداه لي، ثم ركض نحو السيارة البيضاء التي كانت تنتظره وبها امرأة من شكلها الأسيوي تبدو يابانية"[3] لتكون نهايتها الجنون وبعدها الموت.

---

1 – شوقي ضيف: الحب العذري عند العرب، دار نوبار للطباعة، شبرا، ط1، 1999، ص16– 17

2 – رواية مملكة الفراشة: ص 148

3 – الرواية: المصدر نفسه، ص 148

خاتمة

خاتمة

في ختام هذه الدراسة يمكنني أن أشير إلى جملة من النتائج التي توصلت إليها من خلال كل ما سبق نلخصها في النقاط التالية:

*من خلال مطالعتنا لرواية "مملكة الفراشة" والغوص في خفاياها يظهر لنا جليا مدى قدرة الكاتب على نسج الأحداث وجعلها تحاكي الواقع المعيشي وتمس أهم مشاكل المجتمع وبخاصة فئة الشباب.

*ثمة تشابه كبير بين فهم بويون وفهم تود وروف لمصطلح الرؤية السردية، فقد تبع تود وروف بويون في تقسيمه الثلاثي للرؤى السردية وفي تسمياته وفي كلامه عنها، وفارقه في إقامة علاقة رياضية بين كل نمط من أنماط الرؤية وبين الراوي المستخدم لها.

*يبدو أن جنيت أكثر دقة في فهمه للرؤية السردية، فعلى الرغم من أنه استعار من سابقيه التقسيم الثلاثي، فإنه امتاز بالحيوية التي تختص بيها التبئيرات، من حيث أنها لا تختص بالنص بمعنى أن التبئير الداخلي قد يكون في مقطع يليه تبئير خارجي أو العكس.

*شغل موضوع الرؤية السردية اهتمام كبير لدى النقاد العرب والغربيين في البحث عن بذور ذاتية المؤلف أو الراوي داخل المتن الحكائي ولقد اختلفت التسميات التي أطلقت على هذا العنصر الخطابي بين الرؤية والتبئير والمنظور.

*سلك الراوي ثلاثة مسالك لتحقيق الرؤية السردية وهي الرؤية من الخلف والرؤية من الخارج والرؤية مع.

*ان تعدد الرؤى يسهم في تحقيق جمالية السرد.

خاتمة

*تعدد الرؤى تثبت مدى استيعاب الراوي لتفاصيل الأحداث.

*كانت الأسماء المستعارة التي أطلقت على الشخصيات مطابقة لها، بالإضافة إلى أن كل إسم يحمل وراءه قصة.

*تفاعل الشخصيات يعكس الرؤية الشخصية للكاتب.

*الرواية تزخر بدلالات كثيرة فالأسماء الواردة ساعدتنا من خلالها" ياما" على فهم الشخصيات بمنحها صورة ذهنية وردت في أعمال أدبية علمية أخرى.

*وختاما أعتقد بأن العمل الروائي لا يمكن له أن يستقيم إلا إذا كان هناك راو يقدم الأحداث والشخصيات الروائية وفق رؤية سردية معينة.

كانت هذه ربما أهم النتائج المتواصل إليها في دراستنا لهذه الرواية وأتمنى أن ترقى إلى المستوى المطلوب.

الملحق

الملحق

1-السيرة الذاتية لواسيني الأعرج:

واسيني الأعرج ولد في 8 أغسطس 1954 بقرية سيدي بوجنان الحدودية تلمسان جامعي وروائي جزائري، يشتغل اليوم منصب أستاذ في جامعة الجزائر المركزية وجامعة السوريون في باريس، يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي.

على خلاف الجيل التأسيس الذي سبقه، تنتمي أعمال واسيني الذي يكتب باللغتين العربية والفرنسية إلى المدرسة الجديدة التي لا تستقر على شكل واحد وثابت، بل تبحث دائما عن سلبها التعبيرية الجديدة والحية بالعمل الجاد على اللغو، وهو تقنياتها، إن اللغة بهذا المعنى، ليست معطى جاهزا ومستقرا ولكنها بحث دائم ومستمر.

إن قوة واسيني الأعرج التجريبية التجديدية تجلت بشكل واضح في روايته التي أثارت جدلا نقديا كبيرا والمبرمجة اليوم في العديد من الجامعات في العالم، الليلة السابعة بعد الألف بجزأيها رمل المادية والمخطوطة الشرقية، فقد حاور فيها ألف ليلة وليلة، الأمن موقع ترديد التاريخ واستعادة النص، ولكن من هاجس الرغبة في استرداد التقاليد السردية الضائعة وفهم نظمها الداخلية التي صنعت المخيلة العربية في غناها وعظمة انفتاحها.

2-أعماله الأدبية:

- جسد الحرائق (جغرافية الأجساد المحروقة) مجلة آمال، عدد 978/48 الجزائر.

- البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل) دمشق، الجزائر 1980.

- طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة) الحداثة 1982، المركز الثقافي، بيروت 2002.

- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش، الجومق، دمشق 1982.

- نوار اللوز، الحداثة، بيروت 1983، باريس للترجمة الفرنسية 2001.

- مصرع الأحلام مريم الوديعة، الحداثة، بيروت 1984.

-ضمير الغائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990.

- الليلة السابقة بعد الألف: رمل الماية، عيبال، دمشق الجزائر 1993.

- سيدة المقام، دار الجمل، ألمانيا، الجزائر 1995، الترجمة الفرنسية 2009.

- حارس الظلال، الطبعة الفرنسية 1996، الطبعة العربية 1999.

- ذاكرة الماء، دار الجمل، ألمانيا 1997.

- مرايا الضرير، باريس للطبعة الفرنسية 1998.

-شرفات بحر الشمال، دار الأدب، بيروت 2001.

- مضيق المطويين، الطبعة الفرنسية 2005.

- كتاب الأمير، دار الأدب، بيروت، 2005، باريس للترجمة الفرنسية 2006.

- سوناتا للأشباح القدس، دار الأدب، بيروت، 2009.

- رماد الشرق، دار الجمل 2013.

- البيت الأندلسي، دار الجمل، بيروت ط201، ترجمت إلى الفرنسية وغيرها.

3-العمل الأكاديمي:

-بروفيسور بجامعة السوربون بباريس من 1994 إلى اليوم.

-أستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا منذ 1989 بجامعة الجزائر المركزية.

-أستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا بلوس أنجلس بأمريكا 1990-2000

-أشرف على فرقة البحث الجامعية: حول الرواية والأشكال السردية 1988-1993

-عضو المجلس العلمي من سنة 1987 إلى 2001

-أشرف على وحدة الأدب المغاربي بجامعة الجزائر المركزية 2007-2009

-أسهم في مناقشة العديد من الأبحاث العلمية والفكرية والعربية والأوروبية المتخصصة في السرديات والمسرح والشعر

4-النشاط الأدبي والثقافي:

-عضو ومؤسس لجمعية الجاحظية الثقافية والأدبية برفقة الروائي الراحل الطاهر وطار، ونخبة من الكتاب

-أشرف على إصدار السلسلة الأدبية أصوات الراهن باتحاد الكتاب الجزائريين والتي تهتم التجربة الأدبية الشابة في الجزائر

-ساهم في العديد من الندوات العربية والعالمية المتعلقة بموضوعات الكتابة، وضيفة الكاتب، السرد، تحديات الفكر العربي، العولمة والثقافة، المثاقفة، الحاثة، الأنا وغيرها من موضوعات العصر في بلدان عربية وأجنبية.

-أنتج سلسلة الديوان التلفزيونية والتي تحاول أن تتجزأ أنطولوجيا مرئية عن الكتاب العرب منذ القرن العشرية

-ترأس لجنة التحكيم للمسرح المحترف الجزائر 2008

-عضو الهيئة الاستشارية العليا لجائزة الشيح زايد للكتاب من 2007-2010

5-الدراسات الأدبية والنقدية:

-اتجاهات الرواية العربية في الجزائر 1986

-النزعة الواقعية الانتقادية في الرواية الجزائرية، دمشق1987

-الجذور التاريخية للواقعية في الرواية، بيروت 1988

-أتو بيوغرافيا الرواية سلسلة الدراسات، بيروت1990

-ديوان الحداثة في النص الشعري العربية، اتحاد الكتاب الجزائريين 1993

-الشعر الجزائري، طبعة فنية فاخرة، مزدوجة اللغة، خاصة بنسبة الجزائر بفرنسا قام بتخطيطها الفنان الكبير: رشيد قرشي، مجمع النصوص الغائبة.

-على خطى سرفا نتس في الجزائر، طبعة فاخرة، صدرت في إطار الجزائر العاصمة للقافة 2007-2008

6-الجوائز الأدبية:

-حصل في سنة 1989 على الجائزة التقليدية من رئيس الجمهورية.

-في سنة 1997 اختيرت رواية " حارسة الظلال" دون كيشتوت في الجزائر ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا ونشرت في أكثر من خمس طبقات متتالية بما فيها طبعة الجيب الشعبية قبل أن تنتشر في طبعة خاصة ضمن الأعمال الخمسة.

-تحصل في سنة 2001 على جائزة الرواية الجزائرية على مجمل أعماله.

-تحصل في سنة 2005 كواحد من ضمن ستة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث في إطار جائزة قطر العالمية للرواية الملحمية سراب الشرق

-حصل في سنة 2006 على جائزة المكتتبين الكبرى على روايته: كتاب الأمير، التي تمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا.

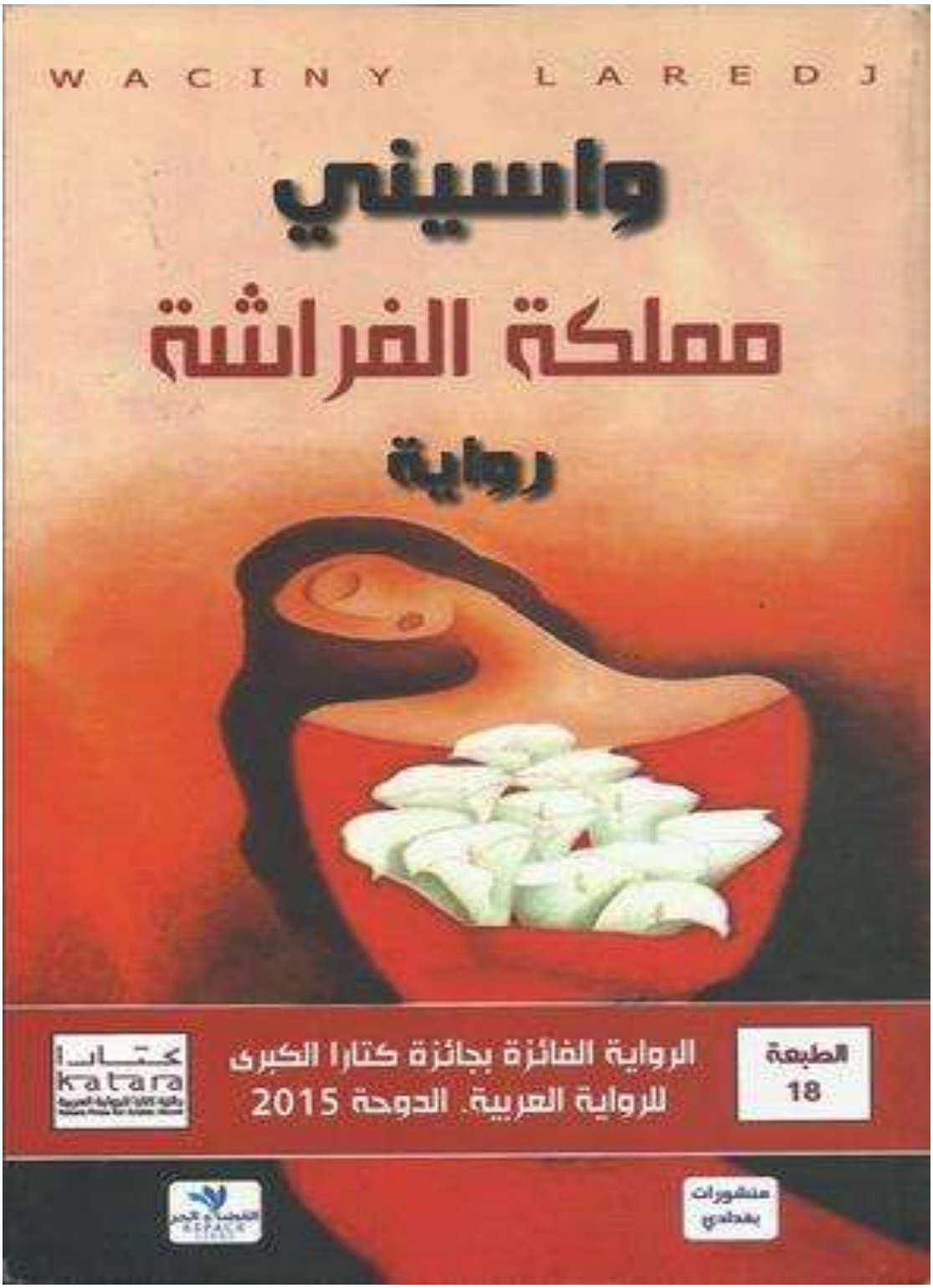
-حصل في سنة2007 على جائزة الشيخ زايد الأدب.

-حصل في سنة 2008على جائزة الكتاب الذهبي في معرض الكتاب الدولي على روايته كريما توريوم (سونتا لأشباح القدس)

-وفي سنة 2009 احتفل معهد اللغة العربية وأدابها بالجزائر العاصمة بتكريم الدكتور الروائي المتميز واسيني الأعرج بتنظيم ورشة أدبية خاصة تتناول أعماله الأدبية.

– ترجمة أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية منها: الفرنسية، الألمانية، الإيطالية، السويدية، الدنماركية، العبرية، الإنجليزية والإسبانية.

7–صورة الغلاف:



الملحق

ملخص الرواية:

يعود واسيني الأعرج في هذه الرواية مرة أخرى إلى فترة من تاريخ بلده الجزائر، هي فترة الحرب الأهلية 1992 حيث صور لنا في هذه الفترة قصة عائلية جزائرية مؤلفة من خمسة أفراد عايشت الحرب الأهلية في الجزائر، فكان لها الأثر الواضح في مصائر أفرادها، فلكل فرد من أفراد هذه الأسرة نهايته التراجيدية والمحزنة، والتي كان للحرب الصامتة أثر كبير من الحقيقة في صناعة تلك النهاية، فها هو الاب " سي زبير" أو " زوربا" الذي عاد إلى وطنه، أوصله هيامه للموت رميا بالرصاص من قبل مافيا الدواء، والابن "ريان" الذي غرق في مستنقع لمخدرات بعد تعرضه لمشاهدة مرعبة أثناء خدمته الإلزامية، فقد كان مولعا بتربية الخيول الشيء الذي جعله يقتل منافسه " المعلم عنترة" وهو تحت تأثير المخدرات، فكان جزاءه السجن المؤبد، إلى اليوم الذي نشر فيه خبر حريق السجن المركزي، فبقي مصيره مجهول.

والأم " فريحة" أو " فيرجي" التي أصيبت بمرض نفسي جراء ما كان يجري من حولها، حيث صارت تسكن في الصور جنب حبيبها "بوريس فيان" الذي عشقته من خلال الكتب حين عملت مدرسة للغة الفرنسية لتصاب بلعنته فيسكنها، وتلتجئ إلى حبه وتكابر في استرداده من أحضان نسائه العديدات، لتستعيد الثقة في نفسها وتعيش بعض التوزان النفسي إلى حد أن ابنتها الصيدلانية تقف أمام مأساة أمها مستسلمة ،وهي تراها تنتقل من حضن ذكرى "بوريس فيان" في الصور التي أتقن الرسام "مراد" أو "ميرو" إخراجها بتقنية الفوتوشوب وبقيت فيرجي على هذا الحال إلى أن غرقت في الأوهام والجنون والعزلة التي قادتها إلى الموت ومفارقة الحياة

أما "ماريا" فهاجرت البلاد هربا من المأسي والأحزان إلى بلد تجد فيه الراحة والاستقرار ،فكانت "مونتريال" هي المنفذ الوحيد إلى ذلك ، حيث تعرفت فيها على شاب إسمه "توما" وقررت

الزواج به في حين اختارت "ياما" الالتصاق بعائلتها والعمل على فتح الصيدلية والوقوف إلى جانب والدتها والسعي لإخراج شقيقها من السجن ،وف ظل تلك الظروف المأسوية التي عايشتها والتي أوصلتها إلى الفراغ والتيه ،لمع في أخر السرداب طوق النجاة كان هو مملكة الفراشة أو المملكة الزرقاء التي تعرفت فيها على "فادي" أو فاوست المؤلف والكاتب المسرحي المشهور الذي هاجر البلد هربا من محنة الحرب ، ومع توالي السنوات تكتشف "ياما" حبيبتها الكبرى يوم العرض المسرحي حين تقف أمام شخص يعترف لها أنه ليس هو الشخص المقصود بكل ما قيل في صفحة الفايسبوك ، وأنه كلف أحد أقاربه بالاعتناء بالصفحة الفايسبوكية ويكتب إسمه نيابة عنه .

تشير المصائر التي ألي إليها أفراد "سي الزبير" إلى النهايات التي تؤدي إليها الحرب، ليس قط في العمران بل أيضا في الأرواح وفي النفوس، فالوطن في هذه الرواية هو فضاء المصائر الحزينة والمأسوية التي تنتهي إليها شخصيات الرواية، في وطن ممزق ومسكون بالموت والخوف.

المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. مملكة الفراشة، دبي الثقافة: دار الصدى/المكتبة الشعبية–ناشرون (الطبعة الفلسطينية) / دار الآدب/ دار بغدادي ودار الفضاء الحر 2013.

المعاجم باللغة العربية:

1. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت لبنان، ط 3، دت
2. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010.

المراجع باللغة العربية:

1. ابراهيم عبد الله، المتخيل، السردي، مقاربة سردية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
2. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2000.
3. الصالح نضال، معراج النص، دراسات في السرد الروائي، دار البلد، دمشق ط1، 2003.

4. الفيروزابادي، الشيخ مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، ج4، 1987.

5. الواد حسين، البنية القصصية في رسالة الغفران، دار الجنوب للنشر، تونس، 1996.

6. بن محمد قسطاني، في النقد السوسيولوجي المطلق، التجريب الميداني وصياغة المفاهيم، ملف اللغة العربية، 1999.

7. حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1993.

8. سحر شبيب، البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، فصلية محكمة، ال عدد14، 2013.

9. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي " الزمن –السرد–التبئير" المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1989.

10. سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

11. شوقي ضيف، الحب العذري عند العرب، دار نوبار للطباعة شبرا ط1، 1999.

12. علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، تونس ط1، 2003.

13. عمر عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2008.

14. فاتح كرغلي، تقنيات السرد في رواية " عزوز الكابران " لمرزاق بقطاش معهد اللغة العربية وأدابها، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2003.

15. محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

16. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

17. ميجان الدويلي، سعد البازجي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي الأدبي، المغرب، ط3، 2001.

18. ميساء سليمان الإبراهيمي، البنية السردية في كتاب الإمتاع المؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011.

19. ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية، عصر الإبداع، دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري، دار ناشر للجامعات، مصر، ط3، 1997.

20. هنية جوادي، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، مخطوط دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2013-2014.

21. يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة إصلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات الاختلاف، مخبر السرد العربي، دط، 2007.

22. **الكتب المترجمة إلى اللغة العربية:**

23. تزفيتان تود وروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، اتحاد الكتاب المغاربة.

24. جيرار جينت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

25. روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط، 1997.

الفهرس

فهرس المحتويات:

إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ب-ج
الفصل الأول: مفاهيم حول الرؤية السردية	
1-مفهوم الرؤية	6-5
-الرؤية في اللغة والمصطلح	6-5
2-مفهوم السردية	7
3-الرؤية السردية ومسارها النقدي	10-7
4-أنواع الرؤية السردية عند تود وروف	11-10
أ-الرؤية من الخلف (السارد الشخصية)	11
ب-الرؤية مع (السارد الشخصية)	12
ج-الرؤية من الخارج (السارد الشخصية)	13-12
5-من الرؤية إلى التبئير	13
أولا: المرصد	14
ثانيا: التبئير	15-14
أ- التبئير الصفر أو اللاتبئير	16-15
ب-التبئير الداخلي	17-16
ج-التبئير الخارجي	22-17

6-مفهوم الراوي والمروي له اصطلاحا	23
أ- الراوي	24-23
ب-المروي له	25-24
الفصل الثاني: الرؤية السردية في رواية مملكة الفراشة	
1-رؤية السارد للشخصيات	26
أ- بوريس فيان	26
ب-بابلو بيكاسو	27
ج-فيرجينيا وولف	28-27
د-الزبير بن العوام	28
و-سليمان القانوني	29
ه-زوربا	30-29
2-رؤية السارد للأحداث	31-30
3-رؤية السارد للأمكنة	32
أ- الشارع	33
ب-مخزن الجاز	34-33
ج-الزاوية	35-34
د-البيت	35
و-الكنيسة	36-35
4-رؤية الشخصيات لبعضها البعض	38-36

خاتمة	41-40
ملحق	50-43
قائمة المصادر والمراجع	54-52
فهرس المحتويات	58-55