

استراتيجية "السارد المشارك" وأفق الرؤية المصاحبة في رواية " الفراشات والغيلان ل: "عزالين جلاوي" نموذجاً

CO-NARRATORSTRATEGY AND THE ACCOMPANYING VISION HORIZON: CASE STUDY: THE NOVEL OF: "BUTTERFLIES AND OGRES," WRITTEN BY AZZEDINE DJLAOUD

طالبة دكتوراه لويزة بوشريط

أستاذة محاضرة أليلى قاسحي

جامعة أبو القاسم الجزائري-2- سعد الله

المخبر الصوفي في اللغة والأدب

البريد الإلكتروني lwizabouch16@gmail.com

تاريخ النشر: 2020/06/17

تاريخ القبول: 2020/05/20

تاريخ الإرسال: 2020/05/04

المؤلف المراسل: طالبة دكتوراه لويزة بوشريط.

البريد الإلكتروني: lwizaabouch16@gmail.com

ملخص:

تروم هذه الدراسة إلى تبين استراتيجية السارد في الرواية الجزائرية، علماً أن السرد الجزائري الحديث بدأ يخطو خطوات ثابتة نحو بلوغ مصاف السرد العربي حيث ظهرت كتابات حديثة في الساحة الأدبية الجزائرية أبانت عن عبقرية أصحابها، أمثال عزالدين جلاوي من خلال التحكم في تقنيات السرد بما فيها السارد الذي عرف مداً وجزراً في بنيته الاصطلاحية في الدراسات النقدية، فضلاً عن تباين أساليب المؤلفين التي تتحكم في هذه التقنية لنجد الكاتب؛ اقتصر على نوع واحد فقط في روايته " الفراشات والغيلان " بالاعتماد على خاصية الرؤية المصاحبة التي استحوذت على النص بأكمله فما دور هذه الاستراتيجية في الرواية ؟ وماذا أضافت لهذا الروائي.

الكلمات المفتاحية: السرد؛ السارد؛ الرؤية السردية.

ABSTRACT:

This study aims to show the strategy of the narrator in the Algerian novel ; bearing in mind that the modern Algerian narration started to take steady steps towards achieving the ranks of the Arab narrative. Recent writings emerged in the Algerian literary scene, which showed the genius of their owners, such as Azzedine Djalaoudji, by controlling narration techniques, including the narrator who knew a lot of debates about his idiomatic structure in critical studies as well as the divergent methods of the authors that control this technique. Hence, we find that the writer limited himself to only one type or genre in his novel "Butterflies and Ogres" by relying on the accompanying vision characteristic that captured the entire text. So, what is the role of this strategy in the novel ? and what does it add to this novelist ?

Key words : Narrate ; Narrator ; Narrative Vision

1. مقدمة:

يقوم الخطاب السردى على اجتماع عناصر متعددة ومختلفة تجعله ينفرد ويتميز عن باقي الخطابات الأخرى في الشعر والمسرح، ومن أهم المكونات التي يستند عليها الخطاب الروائي تقنية السارد الذي لا يسعنا

الحديث عن بناء حكاية في ظل غيابها وهو الذي قيل عنه: «ليس السارد مجرد واسطة محايدة وقارة بين المؤلف والقارئ بل هو في حقيقة الأمر موضوع السرد برمته»¹. وانطلاقاً من هذا نستشف الأهمية الخاصة بالسارد ودوره في اتمام العملية السردية لكن ماذا نقصد بالسَّارِد؟ وكيف يتم ادراكه من خلال النص؟ وما علاقته بالرؤية السردية؟

2. السَّارِد في حدود المصطلح والمفهوم :

1.2 تعريف السَّارِد (Narrator):

قبل تعريف السارد نتوقف عند مصطلح (Narratology) الذي يعتبر جذراً لمشتقات كثيرة منها الفعل (Narrate) الذي ترجم بلفظي سرد وقصَّ وأحياناً روى أو حكى². ومن هذه الأفعال وجدت الأسماء التالية: السَّارِد، الرَّاوِي، الحكَّاء، القاص، لكن هل تشترك هذه الأسماء في نفس الدلالة والمعنى؟ ولتفادي الخروج عن القصد نجد المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة لمكتب التنسيق والتعريب والذي يعتبر همزة وصل بين المغرب العربي ومشرقه، قد فصل في هذه المصطلحات ولم يذكر مصطلح الحاكِّي والقاص والرَّاوِي بل ذكر مصطلح السَّارِد فقط وعليه ف :

أ/ السَّارِد لغة: هو اسم فاعل للفعل سَرِدَ، وهو تسمية مستحدثة في الدراسات النقدية الحديثة لذلك لا نجد تعريفاً له في المعاجم اللغوية باستثناء المعجم الوسيط الذي يجمع بين اللغة والأدب حيث جعل للسَّارِد مقابلاً وهو الخَرَّاز وهذا الأخير عرفه على أنه: "صانع الخَرَز والخَرَّاز من حرفته خياطة الجلد" ونقول خَرَزَ الجلد ونحوه خَرَزًا بمعنى خاطه، وخرز خَرَزًا: أحكم أمره³. وإذا كان الخَرَّاز هو الذي يحسن خياطة الجلد فهذا يعني أن السَّارِد أثناء العملية السردية هو الذي يقوم بشد أحداث الحكاية بعضها إلى بعض وفق رؤية فنية محكمة تجعل الأحداث متتابعة ومتتالية مما يمكن من بلوغ القصد المتوخى من العمل السردى إلى المسرود له .

ب/ السَّارِد اصطلاحاً: جاء في المعجم الموحد لمصطلحات الآداب المعاصرة أن السَّارِد هو: «الشخص الذي يصنع القصة وليس هو الكاتب بالضرورة في التقليد القصصي الأدبي والسَّارِد وسيط بين الأحداث وملتقيها»⁴. كما عرفه " محمد القاضي " قائلاً بأنه: «الواسطة بين العالم الممثل والقارئ، وبين القارئ والمؤلف الواقعي. فهو العون السَّرِدِي الذي يعهد إليه المؤلف الواقعي بسرد الحكاية أساساً ويهتدى إليه بالإجابة عن السؤال من يتكلم؟ ويمكن رسم صورته من خلال ما يتركه ضرورة، من بصمات في الخطاب القصصي...»⁵.

وعليه فوجود هذه التعاريف يؤكد أهمية السَّارِد ودوره في العملية السردية التي يعتبر مركز الدائرة فيها؛ فهو الذي يحرك عجلة السرد ويدفع به قُدماً وفق استراتيجية سردية مؤسَّسة وهادفة؛ وهذا ما يؤكد اهتمام النقاد والمبدعين، الذين تزايد انشغالهم بالسَّارِد نظراً لحجم موقعه في العملية السردية، ونظراً لكون عملية التنظير والتأسيس السردية كانت غربية فالحري بنا الانطلاق منها، لذلك نجد: رولان بارت (Roland barthe) يعرف السَّارِد (Narrator) على أنه: « الدَّات الفاعلة لهذا التلطف الذي يمثله كتاب من الكتب، هذا السَّارِد هو الذي يرتب عمليات الوصف ووصفاً قبل آخر رغم تقدم هذا على ذلك في زمن القصة،

والسَّارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشَّخصية الرّوائية أو تلك، أو بعينه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيراً هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف " موضوعي " لدينا إذن عن السَّارد كمية من المعلومات كان حريا بها أن تتيح لنا الإمساك به، وتحديد موقعه بدقة، غير أنّ هذه الصورة الهاربة لا تتيح لنا الاقتراب منها وهي تضع بصورة دائمة على وجهها أقنعة متضادة، تتوزع ما بين صورة مؤلف حاضر بلحمه ودمه وبين شخصية روائية»⁶

ليتضح أن هذا الناقد قد أحاط بالسَّارد من مختلف جوانبه محاولاً إعطاء صورة شاملة عن هذه التقنية التي تتم بها عملية التواصل السردية بعيدا عن منتج النص، ليوافق بذلك المنهج البنيوي الشكلي الذي يرى: « أنّ النص الأدبي بنية مغلقة لا تحيل على أي واقعة خارج عالم اللغة سواء تعلق الأمر بالذات المنتجة أو بالظروف التي حكمت الانتاج، فوجود النص ينبع من داخله وأن الأدب مستقل تماما عن أي شيء؛ إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية الأديب »⁷.

لكن إن كان الناقد الغربي ينظر إلى السَّارد بهذه الصورة هل وافقه الناقد العربي في ذلك أم تفرّد بنظرة ورؤية محايدة تتم عن توجيهه الخاص ؟ وللإجابة عن السؤال نتوقف عند مجموعة من النقاد لنلاحظ حجم الموافقة أو التميز عندهم .

إنّ النقاد العرب في الدراسات الحديثة قد تعدت تعاريفهم للسَّارد لكن ما يلاحظ عليهم أنّ البعض يستعمل لفظة راوي بدل السَّارد غير أنّ المقصود عندهم هو الرّاوي في العمل التخيلي وليس الرّاوي المبلغ للأفعال اليقينية كالأحاديث النبوية وما يقترّب من مصاقبها ومن أكثر التعاريف شيوعا نجد :
تعريف "عبد الله ابراهيم" الذي يُعرف السَّارد على أنّه: «الشخص الذي يسرد الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة، ولا يشترط أن يكون اسما متعينا فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بواسطته المروي»⁸.

لنجد أنّ هذا التعريف قد ركّز على عمَلِ السَّارد بعيدا عن محاولة رسم ملامح له، ليؤكد على أنه تقنية أو حيلة تجعل المتلقي يتفاعل مع العمل السردى ويحاول البحث عن تفاسير لها بعيدا عن دائرة المؤلف، هذا ونجد "عبد الله ابراهيم يواصل تعريفه للسَّارد في مرجع آخر قائلاً هو: «الصوت الخفي الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها»⁹.

ليتبين أنّ هذا الكاتب بعدما قال بأنّ السَّارد شخص بعيدا عن رسم شكل له في تعريفه الأول، يضيف له في تعريفه الثاني بأنّه صوت يصلنا صداه من خلال الملفوظ السردى الذي تجسده اللغة وتعبّر عنه . هذا ويعرفه هيثم سرحان بأنه: «بنية سردية مضمرة تعزى إليه عملية التلفظ وتديب الأفعال ووجهات النظر، والمواقف السردية وقد يكون هذا السَّارد شخصية سردية مشاركة أو بطلا أو محايدا ويقع مقابله المسرود له «Narrate»¹⁰.

وعليه فإن ما يلاحظ على هذه التعريفات أنها تُجمع على غاية واحدة وتنحى وجهة لا يختلف فيها اثنان وهي أنّ السَّارد هو الوتر الحساس في العملية السردية، بل هو شريان الحياة فيها . وهو العصب الرئيسي في

العمل القصصي ، لكن كيف نميز كاتب القصة (المؤلف) عن السارد فيها ؟ هذا إن كان البعض يعتقد أنهما واحد لكن إجابة السؤال تقتضي توضيح الفرق بينهما.

2.2 إشكالية العلاقة بين المؤلف والسارد :

يتصادم دارس الخطاب القصصي عند الحديث عن السارد مع إشكالية، ليست بالهينة والبسيطة؛ وهي الخلط بين المؤلف والسارد، خصوصا في الروايات التي تُسرد بضمير المتكلم (أنا) ونجد هذا قد كان شائعا في النقد القديم حين كان النقد التقليدي يتوهم أن وجود الراوي في النص الروائي هو المؤلف الحقيقي، لكن هذا الوهم تم إبطاله من طرف المتخصصين في ميدان السرديات حين بينوا أن: «السردية للخطاب القصصي تتكون أساسا من اشتراك ثلاث مكونات هي: السارد والمسرد والمسرد له وأوضحوا الفرق بين الكاتب بوصفه كائنا له وجوده التاريخي والسارد بوصفه خُلُقًا متخيلاً ووضعته هي وضعية إنتاج الكلام وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحي للرواية»¹¹.

هذا ونجد نُقَاد السرديات ولا سيما البنيويون قد اهتموا: «بالعلاقة بين الروائي (مؤلف الرواية) والسارد(الذي يتولى سرد الحكاية داخل الرواية)، ونتج عن هذا الاهتمام اجتهادات كثيرة ومناقشات مستفيضة ذهب بعضها إلى موت المؤلف(بارت) ومسؤولية السارد عن الرواية كلها، واعترف بعضها الآخر (تودوروف) بالمؤلف وسمّاه المؤلف الضمني، وخص السارد بمهمة تقديم الحكاية أو سردها على المسرد له»¹².

لُتولد هذه الاجتهادات مفاهيم سردية جديدة حفزت على مناقشتها من طرف النقاد فهذا باختين يرى: أن الروائي يجب أن يعلو على نصّه الروائي، ذلك أن علوه هذا يتيح تقويم شخصياته بثقة، ويرى أن العلاقة بين السارد والمسرد يجب أن تكون كالعلاقة بين الله (الخالق) ومخلوقاته¹³، وهو ما أكدّه بارت (Barthes) أحد الذين انتبهوا إلى هذا الجانب من خلال ملاحظته: «أنّ السارد والشخصيات أساسا كائنات من ورق فلا يمكن الخلط أساسا بين المؤلف (المادي) للمحكي، وسارد هذا المحكي»¹⁴.

ويؤكد(بروست Broust) على الهوية التي تفصل بين الكاتب والانسان اليومي مستنتجا أن: «الكاتب ثمرة أنا أخرى غير تلك التي نعبّر عنها في عاداتنا الاجتماعية وراثتنا»¹⁵

إلا أنّ الأمر لم يتوقف عند حدود المؤلف و السارد، بل لجأ بعض النقاد السرديين مثل تدرروف (Tzvetan todorov) الذي كان من أوائل السباقين كما رأينا آنفا إلى ابتداع مصطلح يوازي مقولة السارد، والذي مثل له بمصطلح المؤلف الضمني (Implied author)؛ الذي قال عنه واين بوث : « إذا كان المؤلف الحقيقي يقع خلف المؤلف الضمني فإن الأخير يقع أيضا خلف الراوي الذي يختلف عنه بالطبع »¹⁶

إلا أنّ هذا المصطلح المستحدث قد وضع له الناقد(جيرالدس برانس) حدا حاسما وضبط مفهوما له يبعده عن دائرة السارد والمؤلف وذلك من خلال قوله: « المؤلف الضمني لا يحكي واقفا وأحداثا وإنما يُعدُّ مسؤولا عن اختيارها وتوزيعها وتركيبها وعلاوة على ذلك فإنه يستنبط من النص ككل عوضا عن وجوده داخل النص كراو»¹⁷.

وتبعاً لكل ما تقدم فإن مسألة عدّ السّارد هو المؤلف لم تسلم من مناقشة النقد العربي ومحاولة توضيحها من طرفه ومن هؤلاء نجد الكاتب "سمير روجي الفيصل" الذي يرى أن: «الروائي هو الذي يبدع روايته ولكن طبيعة الابداع السردي التخيلية تدفعه إلى بناء مجتمع روائي يوهم بالمجتمع الخارجي الحقيقي وتجبره ألاّ يحرك هذا المجتمع بنفسه بل يتركه للسّارد ليتصرف فيه كما يشاء، مما يجعل السّارد جزء من اللعبة الروائية التخيلية، ويحدد مستوى الرواية الفني تبعاً للمكان الذي وضع فيه الروائي سارده واستناداً إلى قدرة هذا المكان على الإيهام باختفاء الروائي وبمحدودية علم السّارد»¹⁸.

لنجد هذا التعريف قد أبعد المؤلف تماماً وأخرجه من دائرة النص وفصل بينه وبين السّارد الذي يتولى ضبط كل ما يتعلق بالجو الداخلي للنص، وهو تعريف يوافق ما ذهب إليه الدراسات البنيوية التي أكدت على «استقلالية النص بوصفه عالماً لغوياً منفرداً له كيانه الخاص»¹⁹.

واستناداً لكل ما تقدم نرى أن الروائي الذي يتولى عملية الابداع والتي تتطلب منه مهارات فنية عالية وتقنيات تُدخل النص المنتج ضمن بوتقة الفكر الانساني المتميز فالحري به والأجدر له أن يبقى خارجاً عن نصه لأن هذا النص المنتج يحمل رسالة يريد الكاتب تبليغها لمتلق ما، لذلك فالذي يحمل عبئ الإيصال والتبليغ ويقوم بدور الوسيط بين النص ومنتجه هو "السّارد"، كما أن هذا الأخير يسمح بخروج النص من دائرة الأدب السير ذاتي، إضافة إلى صبغة بسمة الموضوعية، وفي ظل غياب السّارد تصبح الكتابة الابداعية ضيقة النطاق بحيث يصبح كل ما يكتبه الروائي يعبر عن تجربة فردية خاصة به، وهذا يقتل فينا كراءً ومتلقين إحساس الشغف بالعمل الابداعي وسحره، لذلك فالقول: بأن السّارد هو الروائي يزيح عن العمل الإبداعي رونقه و ستاره الفني المميز له، كما أنّه من الاستحالة بما كان أن يتساوى ما هو تخيلي بما هو واقعي، فلو تحدث الكاتب في عمله عن أمور تخيلية ونحن قلنا بفكرة عدمية السّارد في النص فإنّ الكاتب الروائي يجد نفسه يكذب وهذه صفة من غير اللائق أنّ تنسب إلى كاتب يتحرى من وراء عمله الإبداعي التخيلي إيصال فكرة ما إلى المتلقي. فالسّارد شخصية تخيلية تقمصها المؤلف واستتر خلفها، وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة: «"فكلمة" *Narrateur* " تعني فعلاً كما علمنا فقه اللغة " ممثلاً " عن هذه اللاحقة " *eur* " التي نجدها في كلمات مثل " *acteur* " و " *coducteur* " و " *imprimeur* " ... إلخ تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التي لها كوظيفة أن تفعل، أن تسوق، أن تطبع وهنا أن " تسرد " إن التجربة اليومية تثبت ذلك: عندما نصغي لصديق عاد من سفر وطفق يحكي عن رحلته، يكون لدينا بجلاء شيء يشبه نموذج السارد الروائي»²⁰، هذا ويمكن إدراج رأي جيرار جينيت (G. Genette)، حينما فرق بين السّارد والمؤلف الحقيقي بقوله: «إنّ السّارد في " *le péregoriot* " ليس بلزك، رغم تعبيره عن آرائه من حين لآخر، لأن هذا السّارد المؤلف يعرف فندق *vauquer* ومديرته ونزلاءه، أما بلزك فلا يسعه سوى تخيل ذلك، وبهذا المعنى طبعاً فإن الوضع السردي المحكي خيالي لا يرتبط أبداً بوضعه الكتابي.»²¹

وهذا الرأي نجده يتوافق مع رأي *doleze* الذي يستنتج ما يلي: «أن تاريخ الرواية يثبت بإسهاب أن لا وجود لأي علاقة محددة سلفاً بين مؤلف نص سردي وبين سارده، وهذا التفريق يشكل الآن إحدى مسلمات النقد الأدبي الجاد»²².

3- سمات السرد والسارد في رواية " الفراشات والغيلان " :

1-3 سمات السرد في الرواية:

لقد شكلت سنوات الدّم الحمراء الحديث الإطار المرجعي والأساسي، الذي استمدت منه الرواية حضورها الخلقى والفكري حيث نجد السارد الشّخصية المحورية " محمد " والذي من أهم سماته أنّه طفل لم يبلغ سن التمييز بعد، والذي يميل إلى البدانة، وتميل نفسه إلى الانطواء والانزواء، قلّمًا يُلاعب الآخرين لعبًا، هادئًا لطيفًا وكثيرًا ما يلعب وحده، يُسلط الضوء على الحقة التي عاشتها جزائرنّا في التسعينيات من القرن الماضي، وما تبع ذلك من أحداث وآلام تجرّج مرارتها وحدهم أبناء الوطن، لتتلخص أحداث الرواية كالتالي: هجوم صرب من الوحوش والمردة أسماهم "الغيلان" على قريته التي ذبحوا أهلها ومارسوا تقتيلهم الشنيع بحق أسرته وأهالي قريته، ليتخذ الطفل "محمد" دربه باتجاه خالة له بإحدى القرى المجاورة، وفي طريقه التقى صديق مدرسته "عثمان" الذي نجا هو الآخر من فتك الطغاة، ليواصل السير سويًا باتجاه خالة "محمد" التي فزع أهل قريتها لسماعهم هول الفاجعة، لتقرر القرية بكاملها مغادرة محل الإقامة باتجاه المجهول ليتحمّلوا بعدها الكثير من المتاعب والصعوبات، ليتطوع بعدها إخوة من الإمارات العربية بكل شيء؛ حيث أقاموا مخيمات حديثة للأجئين بها كل ضروريات الحياة...وبقيها أقاموا أقسامًا للدراسة ومستشفى وملعبًا صغيرًا؛ حيث أنّهم وفروا كل شيء بما في ذلك الحماية والأمن .

هذا وقد تمظهرت البنية السردية في رواية (الفراشات والغيلان) من خلال نسق زمني هو السرد الاستذكاري؛ الذي يعمل على إحالة القارئ على أحداث سابقة عن مسار الحكى الذي توقف عنده أثناء القراءة. وهو يعتبر عاملا مهما لتحقيق شغف القراءة وفعاليتها، إذ يجعل المتلقي يكشف أسرار المجهول القصصي الذي توقف عنده، كما أنّه: « يساهم في تغيير الدلالة لبعض الأحداث اللاحقة عندما يجعل المتلقي يُكون تصورًا عن ماضي الأحداث وبالتالي تأويلا للاحق هذه الأحداث نفسها »²³. هذا ونجد مظاهر السرد الاستذكاري تتجلى في السند الروائي محل الدراسة، من خلال عدة مقاطع حيث نجد: الشخصية المحورية " محمد " يسترجع ما حدث معه في السابق؛ كونه عاش أحداث القصة وتفصيلها قبل بداية سردها، ليتولى اطلاع المتلقي على تفاصيل أحداثها وذلك لأن: « الرواية تميل أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية إلى الاحتفال بالماضي واستدعائه لتوظيفه بنائيا عن طريق استخدام الاستذكار التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي»²⁴. ومن بين الاسترجاعات التي انبنت عليها الرواية نذكر بعض المقاطع التالية: " وسرت قشعريرة الخوف في جسدي كله فانكمشت تحت الغطاء وسحبته ليتجاوز رأسي...لم تغادر الصورة الفظيعة ذاكرتي كانت تظهر بوضوح أمام مخيلتي، حاولت جهدي أن أبعداها وضعت كفي الصغيرين فوق عيني، لكنّ دون جدوى كان القلب يقضًا وعيناه مفتحتين . ها هي أمي في بركة دّمها الأحمر القاني وها هي جدّتي مُهشمة الرأس... وها والدي مُتهالك بالقرب من عمتي الأصغر... وها هي عمتي الخرّساء شمسًا مغتالة فوق تُراب الأرض وقد سال نجيعها المتألق... وهاهم الجنود ينبحون في أذني بقوة كأنهم كلاب مسعورة."²⁵

ليظهر أنه مقطع سردي جسدت الحروف فيه الحرقه والوجع التي تسكن جسد الطفل " محمد "، إنه سرد استذكارى لخص أبشع جرم تم ارتكابه في حق البراءة الطفل البطل " محمد " ليجد نفسه في لحظة زمانية يفقد من هم سنده وعونه في هذه الحياة، وهذا يبعث في المتلقي أثرا خاصا؛ يولد لديه شعورا يدفعه إلى متابعة المصير المجهول الذي سيواجهه هذا الطفل البطل؛ الذي راح يكابر بصمت ويواجه قساوة الحياة بعزم واسرار، محاولاً إيجاد وضع يمكنه من مواصلة الدرب؛ بعيداً عن حق طبيعى حرمته إياه أيادي الغدر والخيانة، إلى جانب حقوق عدة أقرتها المنظمات الوطنية والعالمية، ليواصل الطفل البطل حكايته قائلاً: « وتلاعبت بين صور المجزرة الرهيبة... دخان ونار وجثث متهاكة فوق بعضها بالعشرات... هناك رؤوس بلا أجساد... هناك أجساد دون رؤوس... هناك أجسام عارية وأخرى مكسوة وانكشفت على نفسي فزعا وأنا أذكر والدتي تضمنا إليها في حضن دائي... (...) علت على شفتي ابتسامة حلوة... تكورت على نفسي ... دحوت جسدي كله ... وفجأة اندفعت واقفا صارخا وصوت الرصاص يلعلع فوق ظهر أمي فيحفر فيه خنادق للحقد... تتدفق براكين دم يفيض فوق جسدي ساخنا دافئا كالحلم ... ولمعت على شاشة ذاكرتي صورة الطفلة الأرنبة أخت عثمان... عسكري ثخين بدين ... أصابعه مخالب ... أذناه طويلتان ... أسنانه تلمع بين شفثيه ... أنفه خرطوم ممتد كجذع شجرة مجتثة يابسة ... كسن فأس ... والمسكينة ذات العام الواحد مقطوعة الرأس محمولة في يده اليمنى من ساقها الأيسر والدم ينزف من رقبته... هي أرنب ... لا بل طفلة ... لا بل أرنب ... واختلطت الصور أمام عيني تستفز عواظي ... أرنب مسلوخة ... وطفلة عارية مقطوعة الرأس»²⁶.

إنه سرد استذكارى يهدف إلى إظهار مدى الجرم الشنيع الذي تعرضت له الأسر الجزائرية، سرد جسدت غطرسة العدو وسادته في التقتيل والتعذيب، سرد شاهد على مدى التعت والتجبر والطغيان والتمتع بأوصاف لا تمت للإنسانية بصلة، وفي هذا نجد السارد يقول: « وعادت الذكرى إلى قريتنا ... آه أيتها الأم المفجوعة بأبنائها ... أيتها الثكلى ابتلعت ما أنجبت في بطنك وجلست تنديين على ذكراهم وألحت صورة عمتي المعوقة على مخيلتي فرأيتها ممتدة على الأرض والدم يضمخها ... ما بين نهديها وتحت سرتها وقد تعرت من ثيابها ... وترامت جديلتها ذات اليمين وذات الشمال ... وطبع الموت على شفثها ابتسامة ألفتها بها دائما ...»²⁷.

هو مقطع آخر يضاف إلى سابقه، يجعلنا نصل إلى نتيجة أكيدة هي بؤس السارد البطل ومأساته التي عاشها، إنه سرد يعمل على تعرية الواقع هاتكا الأسرار مبينا حقيقة الجحيم الذي تعرضت له البلاد إبان سنوات الدم القانية؛ حيث انعكس الوضع السياسي على الواقع الاجتماعية؛ هو نوع سردي ذكرنا بسنين الدم والدموع. سنين المر والعلقم التي تدوقها أبناء الوطن الواحد، من طرف أياد شاركتهم الانتماء والهوية، سنين الوطن المفجوع، كما عبّر عنه الكاتب، سرد يجعل القارئ يقف عاجزاً أمام المشاهد التي عبّر عنها البطل الضحية مستغربا حقيقة الوضع المفقوت، متعجباً في الآن ذاته من صبر هذا الطفل؛ الذي تحمّل ما لا يستطيع بعض الرجال تحمّله أحياناً، والذي نجده يقول: « كلُّ النَّاسِ هناك قُتلوا ... لقد لاحظتهم جثثاً متهاكة فوق بعضها البعض ... لقد لاحظت أمي وأبي ... جدتي وعمتي ... ورأيت جثة الإمام في عباءته البيضاء، وقد حرقوا لحيته، وسلخوا أجزاء من جلد رأسه. »²⁸، ليواصل سرده الاستذكارى كالتالي: « وأعدت إلى ذاكرتي

زوج خالي وهو يقص قصة تلك المرأة التي ذبحوا صغيرها وأنضجوه أمامها ثم أرغموها كي تأكل جزءاً منه حتى لا يفعلوا ذلك بكل أفراد أسرتها»²⁹

هو نمط قصصي يجعلنا نسترجع الأحداث التي وقعت مع ماشطة ابنة فرعون؛ التي امتحنت في دينها حين خيروها بين الشرك بالله أو إحراق أولادها في زيت أشدُّ غلياناً، إنَّه سرد له أشدُّ الأثر على المتلقي وهو الذي قال عنه " جون بول سارتر: « بأنَّه هو من يحرر العمل الأدبي ويضمن استمراره في الحاضر والمستقبل »³⁰، لنجد هذا النمط السردى يبعثر أفكار المتلقي، ويعود به إلى الوراء إلى لحظة هاربة، ليتخيل واقع أناسٍ دفعوا ثمن أشياء لا يعلمونها، حُرِّموا حقَّ العيش بكرامةٍ، والموت بشرف، إنه سرد جسَّد وصوَّر جوهر الألم، وقمة العذاب التي عاشها ابن الجزائر الأبية أمسنِّد.

2-3 طبيعة السارد من حيث المشاركة ومقدار رؤيته في رواية " الفراشات والغيلان " :

2-1 / طبيعة السارد من حيث الموقع والمشاركة :

حتى نستطيع تحديد طبيعة شكل السارد وضبط موقعه في النص السردى، نتوقف عند نوع الضمير المستعمل في السرد؛ فمن خلاله يتسنى لنا الوقوف على حقيقة هذا السارد، إن كان رئيسي أو ثانوي في العملية السردية؛ والضمائر المقصودة بالحديث ثلاثة وقد تكلم عنها عبد المالك مرتاض في قوله: « الضمائر في اللغات تنقسم إلى ثلاثة أضرب هي: المتكلم، والمخاطب، والغائب؛ فإن الساردين محكوم عليهم سلفاً بالتأرجح بين هذه الضمائر الثلاثة استعمالاً. وقد شاع في بعض أشكال السرد القديمة (كليلة ودمنة - ألف ليلة وليلة - السير الشعبية العربية) ضمير الغائب بوجه عام - ولكن السردانية الحديثة بدأت تضيق ذرعاً بهذا التقليد الرتيب فأنشأت تتخلص منه شيئاً فشيئاً بجنوحها إلى اصطناع ضمير المتكلم طورا، وضمير المخاطب طورا آخر»³¹.

إلى جانب هذا فهناك من يرى: « أن الضمائر الموظفة في النصوص السردية تُعد مجالاً خصبا تتجاذبه حقول معرفية متنوعة. فقد تشتغل اللسانيات على وظيفته في الجملة، وتخضعه التداولية وبخاصة نظرية أفعال الكلام لمعياري النزاهة والصدق، وتستحضره السرديات للوقوف على من يتكلم، ومن أي موقع، وما علاقة السارد بشخصياته، وأخيرا ما علاقة المؤلف الحقيقي بالمتكلم داخل النص السردى »³².

وعلى الرغم من أهمية الضمير في تحديد ما تقدم ذكره، إلا أننا نجد "جيرار جينيت" يرى خلاف ذلك حيث نجده يؤكد على أنه: « في بعض الاستنتاجات التي رافقت اعتماد الضمير في استكشاف حضور السارد أو غيابه كثيراً من اللبس وما يمكن وصفه بسوء التقدير. فالروائي غير مجبر على الاختيار بين صيغتين نحويتين (ما دام الضمير في الأصل صيغة نحوية)، وإنما بين وضعين سرديين تنتج عنهما صيغتين نحويتين بصورة آلية. فإذا كان النحو لا يقوى على التمييز بين الغياب والحضور، إلا من خلال طبيعة الضمير، فإن السرديات موكلة بإبراز أسبقية إستراتيجية المؤلف على الاستعمال النحوي »³³.

وعليه إن كان "جيرار جينيت" يستبعد مسألة الضمير معياراً للوقوف على حضور السارد، مقراً بأولوية إستراتيجية المؤلف في ذلك، فإننا نرى من وجهتنا أن فنية العمل السردى تستوجب حضور الإثنين معا، ومن

هنا نتساءل عن طبيعة الضمير الغالب في " رواية الفراشات والغيلان " وهل وجوده كافٍ لتحديد علاقة السارد بمسروده؟

إنّه ومن خلال القراءة والتشريح للنص الروائي " الفراشات والغيلان " ، يجد المتلقي نفسه أمام سارد يُعلن حضوره من السطور الأولى؛ حيث أنه سارد مشارك في أحداث القصة التي يرويها، وما يؤكد ذلك كون الرواية تنفتح بخمسة أفعالٍ متتابعة وهي كالتالي: " أجري...أعثر...أنهض...أعدو...أعثر..."³⁴ ، لنجدها تستند إلى ضمير متكلم مفرد، الذي يأخذ نسبة عالية من حيث التواجد و الحضور على مستوى النص؛ إذا ما تمت مقارنته بالضمائر الأخرى؛ فهو إمّا يأتي منفصلاً، أو متضمناً في الفعل عن طريق الهمزة أو التاء أو ملحقا بالأسماء والحروف في شكل " ياء " وتفصيل ذلك على وجه التقريب كالتالي :

1-أ- حالة الضمير المنفصل: ص 387 « وجلست حيث أنا»، ص 388 " لم يبق لها في الوجود صدر حنون تلجأ إليه وتحتني به إلا أنا "، ص 395 " وانكفأت أنا على نفسي " " أنا وعثمان أولاً...ثم عائشة ثانيا " ، ص 395 " أنا متيقن أن(ي)لم أنم إلا دقائق قد لا تتجاوز النصف ساعة "، ص 396 " ...وأنا أسمع هذه الخطبة "، ص 403 " وأنا أذكر والدت(ي) " ص 405 " زوج خالت(ي)قد تبعن(ي)حيث أنا "، ص 410 " أنا وخالتي مريم وزينب وعثمان " ص 422 " قمت ملبياً أنا وعثمان "، ص 423 " ومد ذراعيه على كتفينا أنا وعثمان " وفي نفس الصفحة " وأنا أرى "، ص 424 " أما أنا فقد لظمت مكاني (...) وأنا أشاهد (...) أنا وعثمان وزوج خالت(ي) "، ص 425 " فأنا متوسط القامة (...) وأنا أصرخ باكياً في هستيرية "...، ص 426 " وأنا أتبع(ها)"، ص 429 " وأنا أتأمل (...) أنا وعثمان باتجاههم "، ص 430 " وأنا أتذكر أخت عثمان أرنبا "، ص 432 " سأذهب أنا وعائشة وعثمان " ص 434 " أما أنا فقد هزتن(ي) الدهشة "، ص 436 " امتطي(ت)أنا صهوة الأرجوحة " .

1-ب- حالة همزة وتاء المتكلم: ص: 384 «لم أستطع أن أنهض / أصغيت السمع جيداً / خرجت».

ص: 385 « اشتد(ذعري) / فجأة أجهشت ببكاء مرعوب / نظرت إلى السقف / ارتعدت(فرائصي) / اصطكت(ركبتاي) / مسحت العرق المتصبب على(جبيني) ... استرجعت(أنفاسي)وتذكرت / حولت(بصري) / رجعت القهقري / مددت إليها يدين مذعورتين ...مسحت وجهها / لاحظت صدرها يعلو ويهبط (...) حدقت جيداً لم أستطع أن أتأكد ...وضعت(يدي)». ص 386 « ترددت قليلاً ثم حملتها(بيدي) / تجاوزت(حقي) في الشقاوة / لم أكن أدركك / لن أنساك / وفررت (...) واندفعت عند الباب ...اجتزت العتبة / جثوت على(ركبتي) ...مددت(يدي) ...حملت أشلاء (لعبتي) (...) حاولت جمع(ها) / لم أستطع... » .

ص: 387 «وأسرعت نحوها... نزع(معطفي)عطيها... غطيت جزء منها ...ثم جمعت بعض ثيابها / انتبهت إلى(نفسي)...خطفت(أختي)من الأرض وضعتها فوق(ظهري) / حاولت اسكاتها لم أفلح ... ودعت(عمتي) / ورنوت(ببصري) / سأصيح فيهم جميعاً / بل سأخبر الشيخ الإمام / وبدرت(مني)التفاتة إلى الأرض / أخطو فوق جث الأموات / وضعت(أختي)جانبا/جلست حيث(أنا)... لم أكن أطيق نطقاً... لم أكن أجروء على أن اخطوا/ورحت أتجول(بعيني)».

1-ج- حالة الياء: ص 380: « تبكي ركبتاي/يحاصرني نباح الجنود/ يغتال الهواء من حولي/تزداد دقات

قلبي/يكاد يطير مني / تكاد أشداقهم تلتهمني/تلسع قلبي/أضم لعبيتي إلى صدري/تنقطع أنفاسي / شبر واحد يفصلني «. ص 381: «تصطك ركبتي... أشد لعبيتي إلى صدري/ تسقط لعبيتي/لعبيتي أمي / رميت بنفسي / تدلت يداي وجذعي كله... لكن أمي بقيت تمسك وسطي بقوة/ ولا شيء بقي في نفسي إلا لعبيتي / تصرخ في ... تناديني...تستغيث بي.../ أتململ في مكاني/ والدتي ... لم تكن تريدني أن أبكي». ص 382: «ولم أكن أدري/ماذا فعلت أسرتي / لماذا تخاف أسرتي/(ضغطت) أمي على فيمي/ ثم صرفت بالي «. ص: 385 «جدتي (وقد تهشم رأسها)/ خضني دوار شديدا/(راحت) كل جوارحي تصطك/(تناهى) إلى أذني/(ارتعدت)فرائصي/(اصطكت)ركبتي...أسناني... (ارتجفت) أصابعي/(تذكرت) ما غاب عن بالي / جائتني». ص: 386 «(لفتت) انتباهي محفظتي/شدتني أمي / ساميحييني/(ستعيشين)دوما في قلبي الصغير/(تسمرت)عينايا/في قلبي الذي سيكبر». ص: 387 «تملكني الرعب... (دق) قلبي/(اقتربت)مني عائشة/(أتجول)بعيني «.

هذا إلى جانب استعمال ضمير الجمع " نحن " في كلتا حالتيه؛ أحيانا منفصلا وأحيانا أخرى متصلا وسنمثل لذلك من خلال بعض النماذج المبثوثة في النص مثل قوله: ص: 394 «فأكلنا واستسلمنا لنوم عميق... يجب أن نستريح... لقد تعبنا... لقد سرقت منا الفاجعة كل جهد»، ص: 398 « وهل نحن أول من مات من أجل هذه الأرض...؟ / ولن نكون آخر من يموت طبعاً / ولن نكون أقل شأنًا من أجدادنا ...ولن نترك العار لأبنائنا وأحفادنا ...لا بد أن نقاوم، وما سنخسر بعد خسران الأرض.../ وماذا نساوي نحن دون الأرض/ نجتمع في المسجد لا بد أن نخرج بقرار هذه الليلة يخرجنا من حيرتنا هذه، ويفوت الفرصة على أعدائنا / ونحن الأطفال ...يضاجع عثمان وعائشة نوما عميقا... ونسامر نحن صمتا رهيبا مفزعا». ص: 401 «تذكرت بكورنا كل صباح نسابق الطير إلى الطبيعة...تذكرت بقرتنا الحلوب/ تذكرت أصدقائي حين نتجمع عند الساحة العامة وننطلق كالعصافير...نعدو... نسابق... نقفز... تتعالى ضحكاتنا وأحلامنا وأمالنا.../ تذكرت المعلم داخل القسم وهو يحرضنا على التنافس».

لتكون هذه بعض المؤشرات الشاهدة على سيادة السارد المشارك على مستوى النص، مع العلم أنّ الرواية من بدايتها إلى نهايتها لا تخلوا من هذه الدلائل الدالة على كون السارد يتساوى مع الشخصية؛ وأنّه يعتبر أحد العناصر الفاعلة في إثراء الحدث، فهو مشارك فيها كونه يحكي قصته الخاصة من خلال استعمال ضمير المتكلم "أنا، والضمير الجمعي "نحن"، إضافة إلى ياء المتكلم التي سبق الإشارة إليها من خلال الأمثلة وهي الياء التي قال عنها عبد المالك مرتاض: «إن اصطناع ياء الانتماء، أو ياء الاحتياز، أو ياء الذات(والتي يطلق عليها علماء النحو العرب): "ياء المتكلم" وما هي في الحقيقة بياء المتكلم ولكنها ياء تأتي من الخارج فتقع على معنى المتكلم ...فياء المتكلم مثل التي تكون في "كتابي" ... بيد أن هذه أيضا ليست ياء متكلم، بل هي ياء احتياز وامتلاك ...وكذلك يطلق في بعض النحو الغربي...تتيح للسارد (Narrateur- Narrator) الحديث من الداخل وتجعله يتعربى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي أو أمام المسرود له (- Narratair (Narrate)»³⁵.

لنجد أنّ الطفل "محمد" هو الشخصية المركزية في المتن الحكائي، وهو الذي شهد الأحداث بأم عينه وهو من كان محل تأثر بهذه الأحداث، وقد كان تصريحه ظاهرا من خلال توظيفه ضمير المتكلم " أنا "

صراحة «وغاية هذا الضرب من السرد هي وضع بعد زمني بين زمن الحكيم (وهو زمن الحدث حال كونه واقعا)، والزمن الحقيقي للسارد (وهو يتجسد في اللحظة التي تسرد فيها الأحداث عبر الشريط السردى). وبعض ذلك يتبين أن السرد بهذا الضمير ينطلق من الحاضر نحو الوراء. فكأن الحدث في الحال الأولى (السرد بضمير الغائب) هو بصدد الوقوع. أما في الحال الثانية فإنه يصنف على أساس أنه قد وقع بالفعل»³⁶ فالسارد في رواية " الفراشات والغيلان " قد حرص على تأكيد حضوره من السطور الأولى للرواية كـ "أنا مشارك" وهو الذي سمّاه سعيد الوكيل: « " مركزية السارد " والتي تعني الحضور اللافت على نحو يبدو مقصودا، وهو ما يستدعي بالضرورة المتلقي في مقابله، ومن ذلك الحضور المزدوج المقصود يتجلى هدف مركزي يرتبط بالدلالة الكلية للنص»³⁷.

وعليه إن ما تميزت به البنية السردية في رواية " الفراشات والغيلان " هو: بروز الصيغة السردية التي

يُعدّ السارد فيها إحدى شخصيات الحكاية؛ و هي بروز صيغة ضمير المتكلم المفرد أو الجمعي في تقديم

السرد، وهذا يجعلنا نتوقف عند الأنماط النظرية التي حددها "نورمان فريدمان" في دراسته لأنماط السرد التي تظهر في صيغ تقديم الحكاية من وجهة نظر السارد وهذه الأنماط هي:

1-المعرفة الكلية للكاتب: وهي التي نجد فيها تدخلات الكاتب بارزة، والتي يمكن أن تكون ذات علاقة أو غير ذات علاقة مع الحكاية (تولستوي، الحرب والسلام، فيلدنغ، توم جونز).

2- المعرفة الكلية المحايدة: وهي التي لا يتدخل الكاتب فيها مباشرة، ويتحدث بشكل لا شخصي *Imparesonnel* وضمير الغائب. وفي نفس الوقت تقدم الأحداث وتحلل بطريقة يراها فيها الكاتب، ولكن بشكل يختلف عن الطريقة التي تراها بها الشخصية.

3-الأنا كشاهد: وهنا يطغى دور ضمير المتكلم حيث يختلف السارد عن الشخصية.

4- الأنا كمشارك: حيث يبرز ضمير المتكلم، حيث يتساوى السارد والشخصية الرئيسية.

5- المعرفة الكلية المتعددة الزوايا: وهي التي تُقدّم فيها الحكاية مباشرة كما تعاش من طرف الشخصيات، ونجد الكاتب فيها يقدم الأفكار والرؤى والمشاعر كما تتكون بالتدرج في وعي الشخصيات.

6- المعرفة الكلية أحادية الزاوية: وهي التي يقتصر فيها الكاتب على وعي شخصية واحدة.

7-الصيغة الدرامية/المسرحية: لا تعرض فيها إلا أقوال وأفعال الشخصيات المشاركة وليس أفكارها أو مشاعرها .

8-الكاميرا: حيث نقل قطعة من الحياة كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم³⁸.

ليتبين لدينا أنّ السارد الشخصية المحورية "محمد" قد اتصّف بنمط "الأنا المشارك" كونه شخصية انطلقت من واقعها لتعبر عن أناها ومعاناتها، فهو: يشارك في الأحداث ويقترّب من شخوص الحكاية ومن جهة أخرى لا يتخلّى عن تأدية وظائف السارد المُوكّل له القيام بها في الحكاية التي يرويها، وهذا يحقق ما يسميه: " (جيرار جينيت) بالتركيز المعرفي على السارد؛ حيث يتحول تسليط الضوء على السارد في الخطاب الروائي إلى التركيز على البطل نفسه «³⁹

وهذا يحدد طبيعة السارد من حيث الموقع؛ لنجد أنه واقع في مستوى المتن الحكائي، ولذا يسمّى ساردا داخلياً كونه حاضراً بوصفه شخصية في القصة التي يعرضها، وهو ما يسمى جواني الحكاية « *Homodiégétique*؛ وفي هذه الوضعية يشارك السارد في الأحداث التي يرويها طيلة سرده للقصة لذلك نسميه: «سارد حكاية ذاتية» *Narrateur Autodiégétique* بل إنّه بطل القصة (*Héros*)⁴⁰

وقد أكد ذلك بروز السارد بواسطة صيغة ضمائر المتكلم «أنا - نحن - ت- ي» والتي أعطينا عليها أمثلة فيما تقدم؛ لنجد السارد يستخدم ضمير المتكلم المفرد "أنا" متداخلاً مع ضمير المتكلم الجمع "نحن"، وفي هذا دلالة على أن معاناة الشخصية البطل "محمد" ذاتية، تتقاطع مع المعاناة الجماعية التي يتقاسمها مع أهل القرية وضمير المتكلم الذي يسمى بـ "الأنا" والذي هو مرجعية داخلية، يسمّى كذلك "ضمير السرد المناجاتي" هذا الضمير الذي له القدرة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعاً، وفي هذه الحالة يلتصق المتلقي بالقصة المحكية ويتعلق بها وتنشأ بينه وبين القصة علاقة حميمية، ونجده وكأنه أمام الشخصية القصصية ذاتها، وهي تسرد ما جرى لها من أحداث ووقائع، فيستطيع القارئ حينئذ، التعرف على كل معلومة سردية (مختلف الأوصاف والحالات النفسية والفكرية...) التي يقدمها له السارد عنها. فيغتدي السارد حينئذ مصاحباً مع "الأنا" / السارد، "الأنا" / الشخصية⁴¹.

لكن استخدام تقنية الضمير "أنا" في السرد وجهت له انتقادات عدة منها: «أن اصطناع ضمير المتكلم خصوصاً في المناجاة لا يتيح إطلاقاً مستوى الوعي من حيث فرضية مسبقة، لحي من الأحياء أو لشيء من الأشياء، ومن الصعوبات التقنية التي تساور سبل الروائيين الذين يؤثرون اصطناع هذا الضمير، أنهم حين يضطرون إلى اصطناع المناجاة يجدونهم مرغمين على الانتقال من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب وذلك حين يريدون وصف الأيماوات والأفكار لشخصياتهم وصفاً تزامنياً»⁴²

إلى جانب ذلك هناك من يرى أن استخدام ضمير المتكلم "أنا" يجعل من السرد سيرة ذاتية .

إلا أنّ الوضع لم يترك على إطلاقه؛ حيث تدخل بعض النقاد لوضع حد للوضع القائم منهم: عبد الله رضوان الذي يقول: «ولا يعني هذا ما يتبادر إلى الذهن من توهم أننا إنما نقف أمام سيرة ذاتية، بسبب أنّ السارد هنا يحكي الحكاية بنفسه، مُسقطاً كما يبدو لنا، المسافة بينه وبين ما يحكيه أو يسرده لنا، وإنّما في حقيقة الأمر أنّه يلجأ إلى هذه الاستراتيجية حتى يستطيع التدخل والتحليل بشكل يجعل المتلقي أكثر انتباهاً واهتماماً»⁴³، هذا إلى جانب أنّ استخدام ضمير المتكلم في السرد يجعل المتلقي يشعر بصدق المشاعر والأحاسيس، كما يساهم هذا الضمير في الإيهام بحقيقة المتخيل وواقعيته وهذا يبرز الجانب الفني للعمل السردية التخيلي، ونجد كذلك الدكتور "سمير الخليل" يقول: «إذا كنا نتابع السرد من خلال عيني السارد باستخدامه ضمير المتكلم فإن ذلك يجب ألا يلتبس بالكاتب لأن (أنا) الكاتب ليست بالضرورة (أنا) السارد، وقد أصبح من المعروف تماماً أن الكاتب حامل ما يقول (أنا) فإنّه يكف عن الحضور تاركاً المجال أمام (أنا) الثانية للظهور التي هي (أنا) متخيلة، كما أنّ ما يقوم فيه السارد الغائب بدور ناقل الأحداث فإنّه يتركنا خارج السرد في حين السارد المتكلم الذي يقوم بدور صانع الأحداث فإنّه ينقلنا إلى داخل الشخصية الروائية ولعل هذا ما يحدث الاغواء الكبير»⁴⁴.

لكن الاهتمام بطبيعة السّارد ومحاولة إبراز أهميته في التخيل السردى منذ هنري جيمس وغيره من النقاد يجعلنا نتوقف عند المنظور السردى، أو الرؤية السردية نظرا لطبيعة العلاقة الاستلزامية بينهما؛ حيث أننا لا يُمكن الحديث عن أحدهما في ظل غياب الآخر.

2-2- طبيعة الرؤية السردية في رواية " الفراشات والغيلان": اختلفت التسميات بشأن الرؤية السردية فهناك من يسميها البؤرة، المنظور السردى، وجهة النظر، زاوية الرؤية، التبئير وانطلاقا من كل هذا نتساءل عن مفهوم الرؤية السردية؟ وكيف يتم تحديدها في أي نص؟ وفيما تتجلى أهميتها؟ يستند مصطلح الرؤيا أو وجهة النظر إلى العلاقة بين السّارد والعالم المشخص فهو؛ إذن صنف مرتبط بالفنون التشخيصية (التخيل، الرسم التصويري، السينما، وبدرجة أقل في المسرح والنحت والهندسة المعمارية)⁴⁵

وتتحدد الرؤية في النص السردى من خلال الموقع الذي يحتله السّارد في النص، وتتخذ في الغالب ثلاثة أشكال حددها "جون بون" (J. Pouillon) فيما يلي: الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج.⁴⁶ وعليه فإن نوع الرؤية المناسبة لرواية " الفراشات والغيلان " انطلاقا من استعمال ضمير السرد المناجتي والذي ترتب عنه وجود "الأنا المشارك"؛ حيث السّارد لا يلاحق الأحداث من الخارج بل يقدمها ويسردها ويشارك في نسجها من داخل المتن السردى، الأمر الذي استدعى تحقق:

الرؤية مع (vision avec) وهي: التي نجدها أكثر استعمالا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية، وفيها السّارد يقوم بدور انكفائي رغم أنه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية- إذ يحاول السارد ألا يعطي أي تفسير للأحداث، متيحاً الفرصة للشخصيات كي تتوصل إلى فحوى هذا التفسير فتتطابق شخصية السارد بالشخصية الحكائية ويمثل "تودوروف" لهذه الوضعية بـ (السّارد = الشخصية)، وذلك بحجة التساوي في المعرفة بين السّارد والشخصية الحكائية.⁴⁷ كما نجد البعض يسميها بـ: الرؤية المصاحبة أما "جينيت" فيسّمي هذا النوع من الرؤية بالتبئير الداخلى.

أما بخصوص أهمية الرؤية فإننا نجد أن: "جودة الرواية تقوم ولا شك عن قوة الرؤية التي تقدمها واقناعها على النحو الذي يناسب تجربتها، وطريقة كتابتها ومقولتها وفلسفة كاتبها، وقدرتها وسعتها وحساسيتها في تمثيل كل ذلك سرديا"⁴⁸.

وبالنظر إلى ما تقدم لا يسعنا إلا القول أن رواية " الفراشات والغيلان " تميزت بما يلي:

- ✓ إنها رواية حكاية وطن، تفنّن الكاتب في بث أوجاعه ضمن سرد ذاتي؛ تماهى فيه السّارد بمسروده.
- ✓ بنيتها كانت عميقة من خلال توظيف الشخصية الأسطورية الميتافيزيقية التي تسلب نباهة المتلقي وتستحوذ عليه.
- ✓ رواية تعكس البعد الواقعي الذي لم تستطع الرواية المغربية عموما والجزائرية خصوصا تجاوزه.
- ✓ رواية تنم عن براعة مؤلفها " عز الدين جلاوي " الذي عكس الوضع الاجتماعي والسياسي سرديا مع إبراز نبض الواقع، محملاً بهوم الانسان المعبر عنه، مع إثراء مميز في التفاصيل.

الهوامش :

- ¹ - انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة دراسة، محمد الباردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص 10
- ² - اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، فاضل تامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 178
- ³ - ينظر: معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية الادارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص 426، 226
- ⁴ - معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ترجمة سوشبريس، دارالكتاب اللبناني، بيروت- لبنان ط1، 1985-
- ⁵ - ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص 196
- ⁶ - طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، رولان بارت وآخرون، ترجمة حسن بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب- الرباط، ط1، 1992 ص 64
- ⁷ - تلقي الرواية الحديثة (رواية يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد)، حفصة زيان، مجموعة الحياة الصحافة- الجلفة، ط2009، 1، ص 25
- ⁸ - ينظر: السردية العربية، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 11
- ⁹ - المتخيل السرد، عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 62
- ¹⁰ - الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم، هيثم سرحان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2008
- ¹¹ - ينظر: تقويل النص تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، سمير الخليل، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص 217
- ¹² - الرواية العربية البناء والرؤيا- مقارنة نقدية - سمير روجي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص 30
- ¹³ - ينظر: نقد النقد، تزفتان تدوروف، ت: سامي سويدان، مركز الانماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 77.
- ¹⁴ - التداخل السرد في المتن الحكائي، دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع، نزيهة زاغر، منشورات مخبر وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، 2010، ص 111.
- ¹⁵ - تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص دراسة، عبد القادر شرشار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص 58
- ¹⁶ - ينظر: مرجعيات الفكر السرد الحديث، هادي شعلان البطحاوي، الرضوان للنشر والتوزيع- عمان - الأردن، ط1، 2016، ص 277 .
- ¹⁷ - قاموس السرديات، جيرالد سبرانس، تر: السيدد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، دط، 2003، ص 91.
- ¹⁸ - الرواية العربية البناء والرؤيا، مقارنة نقدية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص 30 .
- ¹⁹ - تلقي الرواية الحديثة، رواية يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد، حفصة زيان، مطبعة حيرش الجلفة- الجزائر، ط1، 2009، ص 26 .
- ²⁰ - المرجع السابق: طرائق تحليل السرد الأدبي دراسات، رولان بارت وآخرون، ص 113 .

- ²¹ - التداخل السردي في المتن الحكائي دراسة إجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع، نزيمه زاغر، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، 2010، ص 111-112.
- ²² - ينظر: المرجع السابق: التداخل السرد في المتن الحكائي، ص 112.
- ²³ - تلقي الرواية الحديثة رواية يحدث في مصر الآن ليوسف القعيد، حفصة زيان، مجموعة الحياة الصحافة - الجلفة، ط1، 2009، ص 184
- ²⁴ - شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، أحمد جبر شعث، مكتبة القاديسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2005، ص 51
- ²⁵ - الأعمال الروائية غير الكاملة، عزالدين جلاوي، دار الأمير خالد، دط، 2008، ص 396
- ²⁶ - الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 403-404
- ²⁷ - الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 417
- ²⁸ - الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 420
- ²⁹ - الأعمال الروائية غير الكاملة، ص 430
- ³⁰ - تلقي الرواية الحديثة، المرجع السابق، ص 36
- ³¹ - تحليل الخطاب السرد معالجه تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق "، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية - بن عكنون - الجزائر، دط، 1995، ص 194
- ³² - سرديات جبرار جينيت في النقد العربي الحديث، منصور مصطفي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، دط1، 2015، ص 299
- ³³ - المرجع نفسه، ص 301
- ³⁴ - الأعمال غير الكاملة، ص 380
- ³⁵ - في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص 147
- ³⁶ - تحليل الخطاب السرد معالجه تفكيكية سيميائية مركبة لرواية " زقاق المدق " عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية - بن عكنون - الجزائر، دط، 1995، ص 196
- ³⁷ - نزاهات أخرى في غابة السرد- سعيد الوكيل الدار المصرية اللبنانية- القاهرة- ط1، 2017، ص 23
- ³⁸ - ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبثير، جبرار جينيت وآخرون، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص 14 .
- ³⁹ - تقويل النص السرد تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، سمير الخليل، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 218
- ⁴⁰ - بناء الشخصية في حكاية عبدو والجمامم والجبل جويده حماش، منشورات الأوراس-الجزائر، دط، 2007⁴⁰
- ينظر: المرجع نفسه، ص 94
- ⁴² - ينظر: المرجع السابق: تحليل الخطاب السرد معالجه تفكيكية، ص 196
- ⁴³ - البنى السردية دراسة تطبيقية في القصة القصيرة، عبد الله رضوان، دروب للنشر والتوزيع، دط، 2009، ص 27
- ⁴⁴ - ينظر: المرجع السابق: تقويل النص، ص 218
- ⁴⁵ - مفاهيم سردية، تزيطان تودوروف، تر: عبد الرحمن ميزان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 129

⁴⁶ - التداخل السردي في المتن الحكائي دراسة اجرائية مقارنة بين ألف ليلة وليلة ورواية في البحث عن الزمن الضائع، نزيهة زاغر، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، 2010، ص 128

⁴⁷ - ينظر: المرجع السابق: التداخل السردي في المتن الحكائي، ص 128

⁴⁸ - النص التراثي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب-لبنان، دط، 2014، ص