شعريّة السرد في رواية القوس والفراشة

حمد بن سعود البليهد

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية

الملخّص

تتناول هذه الدراسة شعريّة السرد، في رواية "القوس والفراشة" لمحمد الأشعري، وشعريّة السرد في دراستنا هذه ستتجه إلى مقاربة خصائص هذا النص الروائي النوعيّ، تلك الخصائص التي صنعت فرادته الأدبية، من خلال دراسة: العتبات، واللغة، والوصف، وتسريد الأحداث، وكذلك التركيز على أثر اللغة، التي أجاد الروائي توظيفها في نصه، واستثمار إمكاناتها الجمالية والدلالية.

مقدمة

في سياق تطور الكتابة الروائية العربية، سعت كثير من نماذجها إلى اجتذاب أطياف من الطموحات الشكلية، والتجديدات البنائية التي طالت تقريباً جميع مكوناتها، على أن لغة الرواية حظيت بالنصيب الأكبر من هذا التجديد، فتزايد الاهتمام بها اهتماماً بالغاً، فتحولت اللغة في كثير من نماذج الرواية الجديدة إلى حقل من التجريب والتأمل، وكثر الاشتغال بمستوياتها التركيبية، لا سيما المستوى المجازي من خلال تجاوز العلاقات التقليدية بين المفردات ودلالاتها، واستثمار تقنيات لغة الشعر، وفنون البلاغة عن طريق مراكمة الصور المجازية، والاستعارات والتشبيهات، واستخدام العلاقات الضدية والتقابلات والانزياحات، بحيث تقاطعت لغة الرواية مع اللغة الشعرية، ولم تعد لغة الرواية النثرية هي لغة الصفر، كما وصفها (جون كوين)[1]، بل تحولت اللغة في السرد الروائي إلى ظاهرة أسلوبية رؤيوية، بوصف الأسلوب هو تلك الصياغة الأدبية التي تنتظم مكونات الرواية، فتحيلها إلى مزيج مدهش يستقطب مختلف الفنون البصرية والسمعية، ويُشيد رؤيتها تجاه العالم، لنقل التجارب الإنسانية، ويرتفع بسردها الحكائي إلى مستوى السرد الشعري، ليس بشعريَّة المقاطع الوصفية فحسب، بل بجميع مكوناتها البنائية والحكائية، إذ لم يعد مفهوم الشعريَّة مقتصراً على خصائص فن الشعر وحده، بعد أن فقد هذا المفهوم تأثيره القديم الذي منحه حق الهيمنة على الشعر بوصفه تفكيراً بواسطة الصورة، فقد أصبح هذا المفهوم مع الشكلانيين وسيلة من وسائل متعددة للغة الشعريَّة[2]، فظهرت مفاهيم جديدة تشمل قوانين الأعمال الأدبية، وقد أُجملت هذه المفاهيم بمصطلح الشعريَّة، وهو المفهوم العام الذي أثاره أرسطو، غير أن مفهوم الشعريَّة الحديثة أصبح يهدف "إلى معرفة القوانين العامة التي تُنظّم ولادة كل عمل"[3]، فلم تنحصر الشعريّة في الأعمال الأدبية، بل تجاوزتها إلى فنون أخرى، واتسع مداها ليشمل شعريَّة الأشياء الواقعية، كما فعل غاستون باشلار في "جماليات المكان"[4]، كما لم يعد العمل الأدبي هو موضوع الشعريّة في حدِّ ذاته، بل هي تُعنى باشتغالات الخطاب النوعي وتجلياته، أو إنجازاته الممكنة؛ أي أنها تُعنى" بتلك الخصائص المجرَّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي؛ أي الأدبية"[5]، أو ما يجعل من "رسالة لفظية أثراً فنياً"[6]، فقد غدت الشعريَّة قاسماً مشتركاً بين الأجناس الأدبية من جهة، وبين

غيرها من الفنون من جهة أخرى؛ أي أنها أصبحت تخص كل إبداع "سواء أكان منظوماً أم لا، بل قد تكاد تكون متعلّقة، على الخصوص، بأعمال نثريّة"[7].

وتهدف هذه الدراسة إلى الوقوف على بعض مظاهر شعريّة السرد الروائي، وبيان الأدوات التي اشتغلت بها في رواية: "القوس والفراشة" لمحمد الأشعري[8]، وقد سبقتنا بعض الدراسات إلى تناول هذا الجانب في الرواية، وهي في حدود اطلاعنا: دراسة حورية الخمليشي، ودراسة الكبير الداديسي، إلا أن هاتين الدراستين على الرغم من تقديرنا للجهد الذي قدمتاه، ولما فيهما من إشارات متأملة أفدنا منها، لا تغنيان عن استئناف النظر في شعرية السرد في الرواية، فقد جاءت الدراستان موجزتين، كما أنهما لم تتناولا شعرية العتبات، ولم تُعمّقا البحث في شعرية الوصف، وشعرية الأحداث، وهذه الجوانب هي ما تسعى دراستنا إلى إضافته وتعميق البحث فيه، وقد استرعى موضوع الشعرية في السرد الروائي اهتمام مجموع من الباحثين والدارسين، فاستفاضت دراساتهم الخاصة بشعرية الأعمال السردية، انطلاقاً من معطيات اللغة، فتناولوا مقوماتها الجمالية، وتطرقوا إلى بعض سماتها الفنية، ودراستنا تأتي في هذا السياق لتضيف وقفة متأنية لمحاولة الربط بين المظهر الداخلي للسرد المتمثل في الجانب الدلالي والشعري في رواية "القوس والفراشة"، وعلاقته بالجانب الخارجي المتمثل في الأبعاد الاجتماعية، والتاريخية التي تناولتها أحداث الرواية.

وإذا كانت شعريَّة السرد الروائي اختصاصاً فرعياً عن الشعريّة العامة، فإن دراستنا هذه ستتجاوز مفهوم الشعريَّة العام وتتجه إلى مقاربة خصائص هذا النص الروائي النوعيّ، اعتماداً على المنهج الوصفي التحليلي للنظر في تمثّلات شعريّته، مزاوجة بين التنظير والتطبيق، عبر وصف الظاهرة ثم تحليلها في العنوان، واللغة، والأحداث، مع التركيز على أثر اللغة، التي أجاد الروائي توظيفها في نصه، واستثمار إمكانياتها الجمالية والدلالية.

أولاً - رواية (القوس والفراشة)

صدرت رواية "القوس والفراشة" عام 2010 م، وتحكي الرواية حياة ثلاثة أجيال متتالية تتقاسم الاسم العائلي نفسه، لكنها تختلف في التصورات والأفكار: جيل الأب،

وجيل الابن، وجيل الحفيد، من أسرة آل الفرسيوي المنحدرة من قرية "بومندرة" بالريف المغربي، والمستقرة بـ"زرهون"، وقد تمكَّن الأب "محمد الفرسيوي" في وقت وجيز بعد عودته من ألمانيا متزوجاً بامرأة ألمانية "ديوتيما" أن يبني إمبراطوريته الاجتماعية والاقتصادية في منطقة "وليلي وبومنذوة" بعد أن اشترى منازلها ومحطة الوقود الوحيدة فيها ومعاصر الزيتون، مما مكّنه من الغنى المادي، ومنافسة شرفاء المنطقة، ووجهائها وأثريائها، قبل أن تتهاوى إمبراطوريته بشكل غير متوقع بسبب موجة الجفاف التي ضربت حقول الزيتون؛ وهجوم آفة الجرب على المدينة، وإفلاس فندقه، ليفقد ممتلكاته، وبصره، وتنتحر زوجته، فصار إلى العمل مرشداً سياحياً ضريراً في "وليلي" [9].

أما الابن "يوسف"، وهو الشخصية الأساسية في الرواية، وساردها، وبطلها، فقد عاش في ألمانيا، وانتمى لأحزاب يسارية، وبعد عودته للمغرب انضم إلى حزب يساري مغربي، في الوقت الذي عمل فيه بالصحافة، وقد تعرَّض للسجن مرات عديدة. ويوسف عصابي النزعة رغم هدوئه، تفاجئه الأقدار بأن يكون ابنه "ياسين" أصولياً متطرفاً ويقتل في أفغانستان، فيرفض فكرة الإنجاب مرة أخرى، حين طلبت زوجته ذلك، وعندما أصرَّت طلقها، وعاش حياة بوهيمية بين مقاهي مراكش والرباط والدار البيضاء وحاناتها وفنادقها[10].

ثم يأتي الحفيد "ياسين" الفرسيوي المتفوق في دراسة الهندسة في فرنسا، وسيأخذ موته الفاجع مساحة كبيرة من أحداث الرواية، فقد ظل الأب "يوسف" حتى آخر الرواية يتخيل وجود ابنه إلى جواره، فيحكي معه ويناقشه في أمور الحياة التي يعيشها .

انشغلت الرواية بما يحيط الساحة المغربية من مواضيع، كالرشوة، والبيروقراطية، والفساد، والسلطة، والإرهاب، وتواشجت بينها أحداث التاريخ، وفضاءات الجغرافيا، والتواءات السياسة، وحيل الاقتصاد، وأطماع النفس البشرية وأحلامها بين الماضي والحاضر والمستقبل، تلك هي أهم المحاور التي تلخص أحداث الرواية، وكان الهدف من تقديمها، تقريب القارىء من أجوائها، وإعانته على الربط بين أحداثها، وما يأتي في الدراسة من تحليلات وأفكار.

ثانياً- شعريَّة العتبات

يندرج الغلاف ضمن ما يُطلق عليه العتبات الواقعة خارج العمل الأدبي في صفحته الأولى، ويشتمل غالباً على (اسم المؤلف سواء كان واقعياً أو مستعاراً، والعنوان، والمؤشر الأجناسي، واسم الناشر، وأحياناً اسم المترجم، والصور المصاحبة، أيَّاً كان نوعها ومصدرها)،[11] وتكاد الصورة بمختلف مسمياتها، وأنماط تلقيها، تشكّل عنصراً مهماً بل أساسياً في الأعمال الأدبية، سواء أكانت صورة تخييلية تعتمد على مغذيات المجاز والفنون البلاغية، أم صورة أيقونية تستمد تكوينها وإنتاجها من الفنون التشكيلية البصرية في إطار الحس واللون، ولما كان للصورة هذه الأهمية البالغة، وما تؤديه من وظائف جمالية ودلالية، تشترك جميع الحواس في إنتاجها وتأويلها، فقد أصبح التداخل بين الرسالة الأدبية والرسالة الصوريّة يمثل اليوم أهم ركائز الخطابات التداولية في شتى قنوات الإنتاج والتشكيل، وعبر وسائط الثقافة المختلفة، فالصورة في أبعادها العميقة " لحظة فنية تقوم باستعادة ظلال خفيّة هي ما يشكل الفواصل التي لا تراها إلا نظرة تبحث في الأشياء عن جوهرها لا عن تجلياتها المباشرة "[12].

وتتشكل شعريّة العتبات في الرواية من خلال عناصرها التكوينية؛ إذ إنها تتضمن النص ومحيطه، أوالعتبات الواقعة داخل المتن، والعتبات الواقعة خارجه، أو الموازية له، بحيث يستلهم النص الروائي عتباته، وفق منظومة علائقية تؤدي مجموعة من الوظائف المهمة التي توجه عمليتي التلقي والتأويل[13].

وستقتصر دراستنا هذه في بحثها سياق العتبات النصية الذي يؤطر رواية "القوس والفراشة" على عتبتين (صورة الغلاف، والعنوان).

1 - صورة الغلاف

تعد صورة الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي، وتنقله إلى المتن بهدف استكشاف محتواه، فتنشأ علاقة بين المتلقي والنص وفق رؤية بصرية ذهنية، "سواء في سياق النوع الأدبي، أم في سياق المؤسسة الأدبية "[14]، كما أن الغلاف هو من بين عناصر المناص النشري الافتتاحي التي عدَّها جيرار جنيت نتائج علاقة تعاقدية جمالية وتجارية

بين الناشر والكاتب، والغلاف/ المناص لا ينفك عن النص/ الكتاب، كما أن الكتاب لا يستغني عن الغلاف، وقلما ظهر خالياً "من مصاحبات لفظية، أو أيقونية تعمل على إنتاج معناه ودلالته "[15]، وقد تحوَّل الغلاف في الدراسات الشعريَّة من وسيلة تقنية تداولية مُعدَّة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء للمحفزات الذهنيَّة، والموجهات التحليليّة التي تساعد على تلقي النص/ الكتاب، فتتفاعل في قراءته وتأويله مختلف الحواس بوصفها " ليست منافذ محايدة مفتوحة على عالم مادي فحسب، إنها بالإضافة إلى ذلك، وربما في المقام الأول أدوات تعبيرية للتواصل" [16]، ويدخل في محددات الغلاف بعض الصور التي تأخذ حيزاً من مساحته، فتُحدث تعالقاً بين المكتوب الإنشائي اللغوي، وفنون أخرى تعنى بالتشكيل البصري، والتصوير الفوتوغرافي، وعناصر اللون والخط والإضاءة، فيتحول الغلاف إلى نص تركيبي يتملك حمولة معرفية يتوسّلها في الرموز والأيقونات، وكثيراً ما تقيم بعض صور الأغلفة علاقات رمزية مع متون الكتب[17]، "وتلك هي طبيعة العلاقات بين الصورة والشيء الذي تقوم بتمثيله، فهي لا تحاكي وجوده، بل تحاكي غيابه "[18].

وتستند الصورة في تكوينها إلى بعدين: البعد العلاماتي الأيقوني، والبعد العلاماتي التشكيلي، كما تفرض لقراءتها ومحاولة كشف دلالاتها، جهداً إدراكياً وتأويلاً قد لا يتوافر في ثقافة المتلقي التقليدي[19]، فالصورة تتميز بالغموض، كما تحمل معاني متعددة، يضاف إلى ذلك أنه لا يمكن فك رموز الرسالة بيسر ومباشرة، فهي على نقيض الرسالة اللسانية القادرة على تحقيق تواصل خالٍ من اللبس[20]، ويتضاعف هذا الجهد الإدراكي لتأويل الصورة حين تكون تجريدية، ذلك أن التجريد "يعني التخلص من كل آثار الواقع، أوالارتباط به "[21]، ويظهر التجريد في صورة غلاف رواية " القوس والفراش" لوحة تشكيلية شديدة الغموض والغرابة، أشبه ما تكون بقطعة من الرخام الأبيض المُطرّز بالأصفر الباهت، وفي وسطها يتماثل الرسم الذي فقد شكله الأصلي، فيبدو لعين الرائي في احتمالات متنوعة، فهو لا يكشف عن دلائل بصرية مباشرة، بل مجرد شكل يصعب تعرّفه، أو تحديد معالمه بكل وضوح، فهو ليس من الأشكال التي ألفتها العين في الواقع ، " فلا ينبغي أن يكون الشكل في اللوحة دالاً على شكله في الحياة أو مماثلاً، بل لا ينبغي أن يدل على أي شيء " [22] وهذا جوهر التجريد.

بعد هذه الوقفة الوصفية على صورة الغلاف، ما الذي يمكن أن يربطها بمضمون الرواية؟

تبدو صورة الغلاف التجريدية هلامية الأبعاد، لا تشير إلى حقيقة، ولا توحي بدلالة واضحة، فهي لا تُمثّل إلا نفسها، غارقة في عالمها الخاص، وتحفها احتمالات غير متناهية، وتأويلات غير محددة، وهذه السمات تكاد تلتقي إلى حد كبير مع معطيات ثقافة ما بعد الحداثة، ورواية "القوس والفراشة" تحيل إلى هذه الثقافة في كثير من قضاياها وأفكارها، فبطل الرواية "يوسف" يعيش في عالم غير مقتنع فيه بحقيقة شيء، فلا حقيقة أصلاً، فقط مجموعة احتمالات ينقض بعضها بعضاً، عالم تختلط فيه ثقافة الهامش بالمتن، وتسقط جميع الحدود بين الثقافات، وتمتزج كل التيارات بلا هويات واضحة، وثقافة تؤسس لتعدد غير نهائي تتحكم فيه النسبية، ويختفي فيه اليقين، فالتجارة تصبح وجه الثقافة السائد، فتحدث التحولات بطريقة غير مقنعة، فالمحامي الماركسي" أحمد مجد" يتحول بسرعة من محام إلى تاجر عقار، ويتسيد المشهد، ويصبح منطقه هو العملة المتداولة، وإحساس الشك الدائم، وعدم اليقين من أي شيء هو الهاجس الذي كان يلازم بطل الرواية "يوسف" ويتحكم في نظرته للحياة.

أما ما يخص مظهر التشكيل السردي في الرواية فهو لا يخضع لمسار محدد، بل يتشعب إلى امتدادات محكية، تقبل تعدد القراءات، فتحيل الرواية كاملة إلى نص مفتوح على كل الاحتمالات والتأويلات، سواء فيما يخص بطل الرواية وعلاقاته في محيط العائلة، أو الأصدقاء، أو ما يرتبط بالتحولات الجديدة في واقع الحياة في المغرب، وهذه السمات أيضاً نجدها تتوافق مع ما رأيناه في عناصر التوليفة التشكيلية ومكونتها في صورة الغلاف، وما تسمح به من تعدد الدلالات والإحالات، كما أن التشكيل يحضر في نص الرواية في مواقع كثيرة، ولعل أهمها فصل "فسيفساء نحن إلى الأبد" الذي جال فيه "الأب الفرسيوي" الدليل السياحي الأعمى، في معظم الفنون التشكيلية من النحت إلى التماثيل إلى اللوحات الفسيفسائية والجداريات، يسردها على مسامع السياح الألمان "في كل فسيفساء الفندق توجد قطع رومانية أخذتها في أكياس المخازن التي تكدست فيها أثناء عقود دون أن يعرف أحد ما هي المشاهد التي طمسها جمعُها العشوائي على

أيد أسلافكم الميامين، لكن لا أحد يستطيع أن يتعرفها اليوم، وبالمقابل فإنكم ستتعرفون بسهولة الأسلوب الجديد الذي يتميز بتكعيبية ساخرة كلفتني مبالغ زهيدة على يد رسام من أصيلة اسمه عبد الوهاب الأندلسي "[23].

قدّمنا هذه المحاولة للنظر في مدى ارتباط صورة الغلاف بمضمون الرواية، ومع ما بينهما من تقاطعات أشرنا إليها آنفاً، إلا أننا لا نجزم بهذه الصلة، فمن جانب آخر ربما وجد مؤلف الرواية في الصورة ما يمكن أن يُمثّل معادلاً فنياً تشكيلياً يُكمل به شعريّة التخييل الروائي[24]، ولا سيما أن شعريّة التشكيل والفنون والألوان حاضرة في متن الرواية، إضافة إلى تقدير الكاتب لفن صديقه صاحب اللوحة خليل غريب الذي يعيش في أصيلة اختار هذه الصورة غلافاً لروايته، فالرواية تتحدث عن رسام تكعيبي "من أصيلة اسمه عبد الوهاب الأندلسي، كان يشرب في البهو، ويكعبني وأجدادي العظام، مسهباً في العبير عن احتقاره للفسيفساء الأندلسية التي سجنت نفسها في مربعات هندسية عمياء بلا ملامح ولا حركة!" [25].

2 - بناء العنوان

يستمد العنوان أهميته من مجموعة عوامل: أدبية، وأخرى نفسية، واجتماعية، وتسويقية[26]، وهو ضرورة كتابية، وعلامة لغوية تمنح العمل تميزه الجمالي والأجناسي، كما أنه يقترن بالوعي الكتابي التنظيمي[27]، ومن ثم تتعدد وظائفه وتتعقد[28]، كما يكتسب أهميته أيضاً من خلال أولوية موقعه في عملية الاتصال، وبيانه لقصديّة المؤلف، وتهيئته أفق التوقع لدى المتلقي بأقصى فعالية ممكنة[29]، على الرغم من اتصافه بأعلى كثافة لغوية[30]، من حيث هو نص صغير، يعدُّ مدخلاً لنص كبير[31]، ومن ثم تلقي العنوان يعني وجود مسافة بين العمل وعنوانه، لذا فالعنوان يتميز بمستويين متباينين؛ فهو بنية لها استقلالها واشتغالها الدلالي الخاص، ولكنها بنية في الوقت نفسه تتخطى حدودها، وتقيم شبكة علائقية مع بنية العمل، أو الخطاب، فيدخل العنوان في عملية تكافؤ على المستوى السيميائي مع عمله، ويشكل مفتاحه التأويلي[32]، فإذا كان المؤلف ينطلق من مقاصده في صنعه العنوان؛ ففي المقابل نجد المتلقي يعتمد على مرجعيته المعرفية في عملية

الاستقبال والتأويل، بتفاعل غير مقيَّد "بين دوال العنوان وموضوعات تلك المعرفة؛ الأمر الذي يقيم تنظيماً أولياً لها، وبه تمتلك الدوال القدرة على إنتاج دلالتها"[33]، وفق قاعدة عكسية، فالمرسل يبدأ بالعمل وينتهي بالعنوان، بينما المتلقي يبدأ من العنوان منتهياً بالعمل[34]؛ "أي أن علاقة النص بالعنوان، لم تعد علاقة سؤال وجواب، بقدر ماصارت علاقة سؤال ممتد من العنوان إلى النص"[35].

ونظراً لأهمية العنوان في النصوص الحديثة، فقد أولاه المؤلفون مزيد عناية من حيث اختياره، والاهتمام بصياغته وتركيبه ودلالته، ويندرج عنوان رواية "القوس والفراشة" ضمن التحولات البنيوية التي طالت جميع أشكال الكتابة في الرواية الحديثة، فلم يعد العنوان بالضرورة يشير إلى محتوى العمل حرفياً، "أو يسعى إلى أن يصير حقيقة ثابتة، بل فتحٌ للباب أمام سؤال تتقاطع في رفده عدة حقول معرفية"[36]؛ فهو يصنع تساؤلاً، ويُشكّل انتظاراً تلتبس فيه الحيرة والتردد، فالمتخيل يظل مهيمناً دينامياً عليه، يوسع من سلطة التأويل، ويباعد بين طرفي الاستعارة في تركيبه؛ بمعنى أن العنوان في الرواية العربية الحديثة، "ليس عنواناً سكونياً بقدر ما هو علامة متحركة تفرض النص بوصفه معنى آتياً، قد يبزغ أو قد يبقى غامضاً، مثل محكيات التعجيب التي يلجأ فيها إلى التفسير العقلي، أو فوق الطبيعي لإعطاء أجوبة مؤقتة أو عامة"[37]، ويمكن الوقوف على عنوان رواية "القوس والفراشة" انطلاقاً هذه المواصفات التي تميزت بها عناوين الروايات العربية الحديثة في مكوناتها وقوانينها، ووظائفها، وطرق اشتغالها، ودلالتها على نص الروائي كاملاً.

فمن حيث التركيب، نجد في كل نص روائي عنواناً رئيساً ضرورياً يمنح النص هويته الأجناسية، ويميزه عن غيره، وقد يرافقه عنوان فرعي يؤدي وظائف الشرح والتوضيح وربما الإبهام، وعنوان "القوس والفراشة" عنوان رئيس يتركب من جملتين اسميتين معطوفتين بأداة العطف "الواو"، وقد ورد خالياً من أدنى إشارة، أو ملحقات ثانوية، وحين نتجاوز المعنى المعجمي، لا نجد أدنى علاقة بين مفردتي العنوان في مستوى التفسير العقلي، كما أن التكثيف اللغوي الذي خضع له العنوان زاد من الغموض الدلالي في ذهن المتلقي، لكنه نوع من الغموض اللازم الذي يعدد المعنى، ويمنحه فرصة تعدد التأويل، فمع قراءة كل فصل من الرواية يتراجع هذا الغموض؛ لأن العنوان مبني على الاستعارة

التي تبدأ في الإفصاح عن مدلولها، حين تتكشف العلائق التي أقامتها مع بقية الفصول سواء في مضامينها، أو في عناوينها، فمفردة القوس في الأدب العربي لها حضور يتجاوزالواقع إلى الرمز؛ إذ تحيل إلى قيم ودلالات لها ارتباط بمشكلات الإنسان الكبرى في الحياة، كالأمل والقوة، والحماية، كما تحيل هذه المفردة أيضاً إلى ألوان الطيف المتعددة التي تظهر على شكل قوس في الأفق بسبب انكسار الضوء بعد سقوط المطر، بينما تحيل مفردة الفراشة إلى تلك الحشرة الرقيقة بألوانها الزاهية، التي تمثل الضعف والزهو الذي يدفعها إلى مصدر الضوء لتحترق به.

هذه ما يمكن استنتاجه من مفردتي العنوان من خارج محتوى الرواية، فما الذي يمكن أن نجده في داخل المتن؟ ترد مفردة القوس مرتين في فصل بعنوان "الحالمون وغيرهم" وقد وردت في سياق الحديث الحلم؛ فقد كان ياسين الابن "يحلم بوضع قوس كبير من الفولاذ على ضفتي المصب، قوس يجعل النهر كما لو كان يمر بين أصابع المدينتين"[38]، ثم يرد ذكر القوس مرة أخرى حين يسأل "يوسف الفرسيوي" زوجته "بهية" عن الفكرة التي راودت ابنهما حول قوس المصب، فتصف هذا الحلم بقولها: "إنه لو كان بمقدوره أن يفعل شيئاً فإنه سيركب قوساً كبيراً مثل قوس قزح يجمع الضفتين، قوساً ضخما غير منتظم، لا أثر فيه لأي تماثل، قوساً يفوق في علوه قصبة الأوداية، تبدأ قاعدته في ذراع المصب بالرباط، ثم يعلو منها إلى أعلى نقطة في مساره، قبل أن ينزل صوب قاعدته الثانية على الضفة المقابلة. قوس من الفولاذ، مصبوغ بالأزرق، كأنه خيط ماء يلعب فوق المحيط"[39].

كما يرد الحديث عن القوس في حوار متخيل بين "الأب يوسف" و"الابن ياسين" بعد موته، ولا يصل الحوار بينهما إلى اتفاق بشأن القوس، بل إن الابن يقول مخاطباً أباه: "اسمع، هذا القوس لا تحتاجه أنت ولا أنا، ولا أي شخص آخر. المشروع الجديد هو الذي يحتاجه. في قلب كل تلك العناصر المادية الضرورية للمدينة الجديدة لا يوجد حتى الآن أي عنصر مجنون. القوس يمكن أن يكون كذلك"[40]، وتزداد مسافة الخلاف بينهما، فالابن يستنكر على والده اهتمامه بفكرة القوس والسطو عليها، وحين يكشف الأب لابنه صدق نواياه حيال الفكرة، يبادره الابن برد صادم: "لا أريد أن تنشأ بيننا

علاقة أخرى "[41]؛ فهو يعرف الخسائر التي يمكن أن يجلبها والده حين يسعى في هذا المشروع، فيقول الأب: " وإذا قبلت الفكرة، وصار القوس جزءاً من ملامح المدينة؟ فيأتي جواب الابن للمرة الثانية أيضاً صادماً "هذا سيكون فظيعاً "[42]، وحين يسأله والده حائراً بقوله: " لماذا؟ " يجيب الابن بقوله: "لأن علاقة أكثر تعقيداً ستنشأ بيننا "[43]. وقد ورد وصف القوس بأنه سيخرج المدينة من نسق العمران البحت إلى نسق الخيال البحت، وأنه سينقذ الجماهير من التعود على إعدام الخيال، وأنه قضية ذات أبعاد شاعرية ثم تطورت فكرة القوس إلى مرحلة الإعداد له، وتأسيس جمعية تتكفل به على الرغم من سخرية المسؤولين من الفكرة، وعلى الرغم من الخلاف الذي ظهر في الصحافة لتفسير فكرة القوس، " بين من اعتبر القوس اعتداء على مجال المدينة التاريخي، وبين من اعتبره إضافة فنية حديثة لهذا المشهد المتجمد في ملامح الماضي. هناك من دعا إلى اعتبار القوس المفتوح على المحيط دعوة لاعتناق المطلق، وهناك من اعتبره تعبيراً عن فوبيا المغاربة من كل فضاء لا تحكمه الأبواب والأقفال. هناك من اعتبره اقتراحاً جريئاً للتعبير عن حاجيات جديدة في المجال الحضري، وهناك من اعتبره تعبيراً عن أزمة اليسار التقليدي الذي لا يبتكر المشاريع ولكن يبتكر الألاعيب التي تشوش عليها "[44].

أما الكلمة الثانية في تكوين العنوان "الفراشة" فقد وردت عنواناً للفصل الأخير من الرواية، كما أن البناية الضخمة التي يملكها المحامي" أحمد مجد" قد صممت على شكل فراشة محلّقة، وقد بدأت مشروعها بتزوير تراخيص بناء لعقار من تسعة طوابق في منطقة لايسمح فيها بالبناء أكثر من أربعة طوابق، وفجأة يتحول " مجد" من محام صاحب مبادئ تقدمية وشخص محب للموسيقى والفنون، إلى صاحب عقار جشع في بحثه عن المكاسب المالية، وتتحول الطوابق الأولى في العمارة إلى ملاه ليلية، ومطاعم وأماكن للسهر والعبث، مقابل الحصول على مبالغ ضخمة، وكما جاء في وصف هذه العمارة فهي تنتمي إلى المعمار مابعد الحداثي، فهي تذهل كل من يراها حتى إن أهل مراكش أطلقوا عليها تسمية شعبية تدل على انبهارهم، فقد أسموها: "بوفرطوط"، ويمكن النظر إلى القوس في متن الرواية على أنه بمثابة قنطرة، أو واسطة بين ثقافتين، بين أحلام الشباب والبسطاء والواقع الجديد، وبين تصلب القديم، وتعنته، ومصادرته كل إضافة لا تتفق مع قناعاته،

وإذا كانت مفردة القوس عادة تحيل إلى القوة والشدة، بينما تُحيل مفردة الفراشة إلى الضعف والرقة، فإن هذه الدلالات قد جاءت في متن الرواية خلافاً للواقع وبطريقة معاكسة، فقد كان القوس مرادفاً للوهن والضعف، ووجهاً من أوجه الهزيمة، وباباً مُشرعاً لتوالي خيبات الأمل، ومؤشراً على اختلال موازين المنطق؛ إذ ينتصر الباطل على الحق، ويقصي الكذب الصدق، وتتوارى الأمانة، بينما مثَّلت الفراشة صفات البطش والجشع في الشخصيات، ورمزت إلى القوة والثبات في واقع جديد، فالعنوان يشير إلى جملة من المعاني والدلالات التي سعت الرواية إلى إيصالها إلى المتلقي، كالموازنة بين الحلم الوطني بالنهضة من ناحية، ذلك المعنى الذي اقترحه "ياسين"، والطمع بحثاً عن الثراء الفاحش على حساب أحلام البسطاء، وإهمال قضاياهم من ناحية أخرى، كفعل المحامي "أحمد مجد"، وإذا كان عنوان الرواية تأسس على ثنائية " القوس والفراشة"، فإن هذه الثنائية تنتشر في كامل المتن لتشكل علاقات تضاد بين المعاني والدلالات التي نهضت عليها الحكاية.

ثالثاً- شعريَّة اللغة

إن البحث في شعرية اللغة الروائية هو بحث في صميم أسلوبيتها؛ بمعنى أنه بحث في خطابها الخاص الذي يمنحها تعددية القراءات، وما يثيره في المتلقي من لذة الاكتشاف بانزياحاته الشعرية عن اللغة النثرية التواصلية، وما يستثمره هذا الخطاب من طرائق التعبير والإمكانات اللغوية، كالإيحاء والتصوير والترميز والمجازات التي تُمدّها بطاقات شعريَّة تضفي على سردها سمات خاصة، وتمنحه إيقاعاً مميزاً يُقرّبها من عوالم الشعر، دون أن تخرج بها هذه الطاقات الشعريّة عن تصنيفها الأجناسي، أو تلغي خصائصها البنائية.

وتحاول الدراسة الاستفادة من مفهوم الشعريَّة عند "تودوروف"، بحيث تنطلق من شعريّة اللغة، لتشمل شعريَّة الدلالة، وقابلية التأويل، فلا تُغفل جانب المرجعيات السياقية، والانزياحات الرؤيوية التي لا تنفك عن التشكيلاته اللغوية، فتغدو الدراسة بهذا المفهوم مقاربة للسرد مجردة وباطنية في الآن نفسه [45].

وشعريَّة اللغة الروائية لا تتجلى بمقاطع محددة منها فحسب، سواء أكانت سردية أم وصفية، وإنما تتجلى بمجموعها الكلي؛ أي بمتنها ومبناها الحكائي، بما في ذلك طريقة

سردها وتخييلها، وأحداثها وتفاعل الشخصيات معها، وإمكاناتها اللغوية، ومظاهرها التعبيرية، وما تصنعه من تماثلات رمزية، واستحياءات تأملية، ودراسة لغة الرواية يجب أن تتم في إطار خاصيتها الجوهرية، وما تتميز به من تعدد مستوياتها، فهي نظام متقاطع، أو مركز لغوي يتعذر دراسته أو تحليل صوره بمعزل صور العالم، بوصفه خطابا أيديولوجيا يستند إلى نظام من الأشكال اللغوية والأسلوبية[46]، ومن هنا وجب التفريق أثناء دراسة شعرية اللغة بين مستويات اللغة الروائية الواحدة، الموزعة بين السرد والحوار، والوصف، ثم بيان علاقة كل مستوى منها بالمستويات الأخرى.

1 - الوصف الفني

تعتمد العلائق بين السردي والوصفي في أساسها على الوظائف الحكائية للوصف، ويؤدي الوصف في ثنايا السرد وظيفتين رئيسيتين، الأولى: وظيفة جمالية تزيينية يدخل في تكوينها عناصر اللون والشكل واللمس والظلال، والثانية: وظيفة تفسيرية، ترتبط بعلاقة الموصوفات بأنماط مختلفة من تفكير الإنسان وسلوكه، ومحاولة كشفها وتفسيرها[47].

وتتحقق شعرية اللغة من دقة التصوير، فتلجأ أحياناً إلى الوصف، وإن كان الوصف قليلاً في رواية "القوس والفراشة" إلا أنه يأتي حين يتطلبه الموقف أو الحدث، وتعتمد مقاطع الوصف لغة المجازات والاستعارات، والإيحاءات، ويتضح هذا في معظم المقاطع الوصفية في الرواية، سواء في الأوصاف التي تقوم على تشخيص الأشياء أو الأشخاص، أو حتى تلك التي تصف المشاعر والأحاسيس، فعلى سبيل المثال، تبدأ الرواية برسالة صادمة مجهولة المصدر وصلت إلى "يوسف" لتخبره بموت ابنه "ياسين"، فيُعبّر بلغة شعرية جمالية عن شدة تأثره بهذا الحدث الجلل الذي قلب حياته رأساً على عقب: "عندما قرأت الرسالة بسطرها الوحيد، وخطها المرتبك، اخترقتني قشعريرة باردة، ونأيت عن نفسي، لحد لم أعد أعرف معه كيف أقطع الذهول الذي أصابني، وأعود إلى نفسي. وعندما عدت أخيراً بعد جهد قاهر، لم أجد شيئاً، كنت قد أصبحت شخصاً آخر يخطو لأول مرة في أرض خلاء... لم أعد أحس بأي أثر للألم، أو للذة أو للجمال... لم

أعد أوصل شيئاً للآخرين، لا فكرة، لا تعليقاً، لا مزحة، ولا تعبيراً من أي نوع. . . كنت عاجزاً تماماً عن إبلاغ أي شيء له علاقة بالإحساس؛ لأنني ببساطة لم أعد أحس بأي شيء "[48]، فاللغة في هذا المقطع اعتمدت الانزياح في تركيبها، حيث أقامت علاقات غير متوقعة بين الألفاظ ودوالها، وتجاوزت مستوى اللغة التواصلية المألوفة، لتدخل في مستوى اللغة الشعرية التي تميل إلى مباعدة المسافة بين مكونات الصورة وسياقها.

ولا يخفى ما تشتمل عليه جملة "اخترقتني" وفاعلها الموصَوف "قشعريرة باردة" من تباعد وانزياح بين الدال والمدلول، فكلمة "اخترقتني" تحيل في ذهن المتلقي سماعها إلى دال يقترب من طبيعة الفعل، كأن يكون: "رصاصة"، أو آلة حادة، وكذلك في الفعل "نأيت" فأقصى ما تستدعيه ذاكرة القارئ في حدود اللغة المألوفة، متعلق يقترب من مدلول الفعل كأن يكون: "نأيت عن الوطن" أو "نأيت بنفسي عن كذا"، أما جملة "نأيت عن نفسي" فإنها تُحقق انزياحاً يبتعد بها عن الدلالة المألوفة في مقاصدها القريبة، ويكتمل هذا الانزياح، وتنداح حدوده إلى مشارف اللغة الشعريَّة الصافية حين نتابع بقية المقطع، وما تضمنه من صور تجريدية سريالية "نأيت عن نفسي لحد لم أعد أعرف معه كيف أقطع الذهول الذي أصابني، وأعود إلى نفسي. وعندما عدت أخيراً بعد جهد قاهر، لم أجد شيئا. . . "[49].

وتتجلى أيضاً مظاهر اللغة الشعريَّة في أمثال تلك الصور المكثفة شديدة الإيحاء، التي تجسّد حالة شعوريّة، أو موقفاً نفسياً تجاه بعض الأحداث، كما نرى ذلك في وصف انهيار "الأم بهية"، عندما نقل إليها زوجها يوسف خبر موت ابنهما ياسين" ثم رن هاتفي، فاستقبلت على الخط صوت رجل عرفت من لكنته أنه من شمال المغرب، فكرر على مسمعي نفس الجملة الباردة، مؤثثة بعبارات التعزية المسكوكة. وضعت الورقة فوق الطاولة لأرى زوجتي ترفعها نحو وجهها، وتعبرها برأسها ذهاباً وإياباً في ما يشبه ترنح الذبيحة، قبل أن تطلق صرخة زجاجية حادة وتسقط على الأرض "[50].

فالأم المفجوعة بفقد ابنها الوحيد يُقدّمها الوصف السابق، وهي تعبر ببصرها الذاهل المتوجس سطور الرسالة، بصورة شعريَّة غارقة في ألم بلغ مداه الأقصى، فصورة ترنح الأم كالذبيحة لحظة مرور السكين وقطع رقبتها، ومن ثم سقوطها، وقد أطلقت صرخة

زجاجية حادة، يشبه مرور وقع الخبر على روحها وجسدها، وقد أجادت دقة التصوير في تجسيد هذا الموقف بكل شحناته الدلالية المكثفة، وحمولاته التخييلية؛ لتصنع بذلك نوعاً من التوحد بين المعطى الفكري والتداعيات النفسية التي ترتكز على إحساس الحزن والفجيعة، بلغة شعريَّة تجاوزت نمطية المألوف، حين باعدت بين طرفي الصورة "صرخة زجاجية حادة"، حتى أصبحت إمكانية الجمع بينهما شبه مستحيلة، فكان أثرها عميق الدلالة في النفس، وقد حققت أهم دعامتين في براعة التصوير، جمال الصياغة، ودهشة الانزياح، ويمكن للوصف المستند إلى وظيفة تفسيرية أن يكشف بإرهاصاته الاستباقية الحالة النفسية المسيطرة على الشخصية الموصوفة، كما رأينا في المقطع السابق.

وقد مرّت بنا صورة القوس الذي كان يحلم بتحقيقه الابن "ياسين"، وكيف تضافرت عناصر اللون والشكل والحركة في تقديمه بصورة شعريّة بعيدة التخييل، حتى بدا القوس "كأنه خيط ماء يلعب فوق المحيط"، وقد تتماس الصورة مع الترميز؛ فتمنح النص طاقة إيحائية، وتفتح آفاق التأويل لتعدد المعاني[51]، فحين يصف الجد "الفرسيوي" الهجرة عن الوطن، فإنها تبدو في نظره "دودة نائمة، تمص وتنام. ومتى تفيق الدودة؟ تفيق يا سيدي، عندما تستقر الأمور، وتطيب الريح، وتنقاد الأشرعة، ويناسب المركب"[52].

ونتوقف عند نموذج أخير رصد فيه السارد الحركة اليومية لسكان مدينة "وليلي" بعد أن أصيبوا بمرض الجرب، وتتابعت على المدينة سنوات الجفاف، حينها بدأت مرحلة النحس في حياة الجد "الفرسيوي" فخسر تجارته، وأفلست مشاريعه، وقد رسم "الأب" يوسف" وهو يتخذ موقع الراوي والرائي، صورة لجحافل الجربى، وهم يجوسون المدينة، تجلت فيها اللغة الشعريّة بطريقة فنية "لم يعرف أحد حتى الآن كيف حدث ذلك؛ فقد رأى رواد "الحمام البالي ذات صباح، رجلاً يقعد القرفصاء قرب صهريج الماء الساخن، ويعوي راقصاً من شدة ما يجده من بثور متهيجة تغطي كل جسده تقريباً، فتطوع أحدهم لصب الماء الساخن على جسده كما يفعل الناس عادة في حامة مولاي يعقوب. ثم ذهب الرجل إلى حال سبيله، فلم يمض يوم واحد هذا الحادث حتى بدأت تظهر هنا وهناك، في أجساد رجال ونساء وأطفال من مختلف الأحياء، بثور صغيرة ممتلئة بسائل لا لون له، ما إن يصل إلى جزء من الجلد حتى تنبت فيه بثور جديدة من النوع نفسه، ولم يمض أسبوع

واحد حتى كانت المدينة كلها والدواوير المجاورة والأسواق والمدارس والمساجد عبارة عن تجمعات مخيفة لأشخاص مخطوفين لا يتكلمون مع بعضهم، ولا يعرفون وجهتهم، يشمون وقد أدخلوا أيديهم تحت جلابيبهم وثيابهم وراحوا يهرشون جلودهم التي كستها طبقة صلبة من القشور المتهيجة، فاغرين أفواههم من الألم واللذة. وكان الرجال والنساء والأطفال يخرجون إلى الدروب والأزقة، فيكشفون ظهورهم، ويحكونها مع حيطان المدينة حتى تنزف، أو يستعملون أدوات مختلفة كتلك التي تستعمل لتقشير الخضر أو جلو الأواني أو فرك الصوف أو تنظيف الأبواب، فيجلسون واحداً خلف الآخر ويبدؤون هرشاً جماعياً رتيباً تدمع له عيونهم. . . وفي كل يوم تقريباً ترى جحافل الجربى ينزلون من أحيائهم ويعبرون السوق لا يلوون على شيء، وهم يتجهون نحو ساحة خيبر؛ حيث تعد السلطات مضخات كبيرة ترش بها أجسادهم في معازل بلاستيكية فيرجعون بعدها وقد ملأت رائحة الكبريت خياشيمهم، لياموا إلى أن تلسعهم البثور مرة أخرى بإلحاحها المتهيج " [53].

أوردنا هذا المقطع على الرغم من طوله لبيان أن مقاطع الوصف في رواية " القوس والفراشة " من النادر أن تستقل بذاتها استقلالاً تاماً؛ فهي تأتي غالباً مُندرجة في السرد، ويتحول السارد في المقاطع التي يهيمن عليها الوصف إلى واصف في الوقت ذاته، فيفتح آفاق انتظار جديدة، وقد رأينا كيف مال الوصف في المقطع السابق إلى التدقيق والتفصيل ليرسم صورة كاملة تحيط بالمشهد، "ودقة الوصف لا تتولد من كيفيّة من كيفيات الرؤية، بل من شكل من أشكال الكتابة " [54]، تلك الكتابة التي تتوسل اللغة الشعرّية لتقريب المسافة بين الواقع المرجعي للصورة وبين تشكيلها فنياً، وإذا كانت بنية الوصف في المقطع السابق تبرز أن صورة سكان المدينة علامة على ما أصابهم من بؤس وانهيار، وفي الوقت ذاته علامة على يأسهم وشقائهم، فإنها من جهة أخرى قد شحنت المكان دلالات نفسية واجتماعية وفكرية، ليس بوصفه إطاراً للأحداث، إنما بوصفه تكثيفاً لحياة ولزمن مضى بلا رجعة، وما هذه المشاهد التي قدمها الوصف إلا نتيجة لتشوه المكان وبشاعته، حتى أصبح ساحة للنفور " كل هذا أدى إلى عزل المدينة رسمياً. فنوقف الأجناب عن زيارتها، وعن الإقامة في فندق الزيتون، الذي تحول إلى

حانة رخيصة يقصدها كل ليلة جيش من الجربى، يشربون ويحكون حتى مطلع الفجر، وينامون وسط أنين جماعي "[55]، فالوصف هنا يقدم إشارات تفسيرية لما حدث، وتمهيداً لما سيحدث، وقد لاءم السارد بين الوصف والسرد، ووظفهما معاً ليروي قصة التحول العاصف الذي مني به الجد "الفرسيوي" وزوال مجده، وكساد تجارته، وضياع أحلامه، بشكل تراجيدي ممثلاً بالمكان وقد أصبح ساحة للوحشة والخراب النفسي والجسدي، وقد عمد الواصف إلى استثمار مختلف العناصر من مفردات صوتية، وبصرية، وأفعال حركية، والاتكاء على اللغة المجازية التي تزيد من حيوية الوصف وثرائه "يعوي راقصاً من شدة ما يجده. . . بثور صغيرة ممتلئة بسائل لا لون له. . . يشمون وقد أدخلوا أيديهم تحت جلابيبهم وثيابهم وراحوا يهرشون جلودهم التي كستها طبقة صلبة من القشور المتهيجة، فاغرين أفواههم من الألم واللذة. . . في معازل بلا ستيكية فيرجعون بعدها وقد ملأت رائحة الكبريت خياشيمهم، لينامو إلى أن تلسعهم البثور مرة أخرى بإلحاحها المتهيج. . . وسط مظاهرة حاشدة للجربى مضادة للسلطة التي لا تفعل شيئاً للتخفيف عنهم سوى رشهم بالسائل الأصفر اللاسع "[56].

وهكذا كان الوصف وسيلة لتجاوز اللغة السائدة، إلى لغة ذات منحى شعريّ وجمالي، تستثمر طاقاتها وإمكانياتها، وقد اجتمع في المقطع السابق، الوصف التعبيري، والوصف التصويري، من خلال الإدماج "بين السرد للأحداث والتصوير الدقيق والتشخيص الحي للأشياء والتجسيد البليغ للمعاني والمفاهم"[57]؛ بهدف الكشف عن الرؤية الموضوعية للسادر بحساسية فنيَّة، وقد تجلت فيه شعريّة اللغة بمظهريها الشكلي والدلالي.

2 - تسريد الأحداث

إذا كانت اللغة في رواية "القوس والفراشة" هي لغة شعريّة عموماً، فإنها تصل في بعض المقاطع إلى حالة شعريَّة كثيفة، من خلال إيحاءاتها العميقة، وثراء دلالاتها المجازية، ساعية إلى كشف جوانب الحياة الجديدة التي شابها بعض التفكك والتصدع، وشدة التوتر والتأزم التي تحكم علاقة الشخصيات فيما بينها، كعلاقة البطل "يوسف

الفرسيوي" بوالده، وشكه في قتله والدته، وعلاقته بموت ولده "ياسين" الذي هيمن ألمه على حياته كلها، وانعكس أثره في أحداث الرواية كامله، وكذلك العلاقة المتوترة بينه وبين زوجته "بهية"، إضافة إلى الصراع المحتدم في شخصيته المركّبة الممتلئة بمعنى التفكك والألم والقلق المأساوي، فهي شخصية مطبوعة بكثير من الهلوسات والأوهام، فهو لايستقر على حال، بل يظل متردداً بين الأماكن المختلفة يتحرك بينها بسرعة، وبلا مبرر واضح، فتصنع حركته النفسية الحائرة المرتبكة وضعاً له طابع شعري قلق، كما تكشف طبيعة أحداث الرواية المتداخلة بأبعادها السياسية والوجودية والاجتماعية، عن لغة ذات سمات جديدة ورؤية شعريّة مجازية، تختلف عن اللغة المألوفة، أملتها حالة الفقدان، وتشظي القيم التي انتظمت الأحداث والشخصيات، ومن ثم تطلب التعبير عنها بالقول الشعري، وتحكمت في سوقها سُنن الشعر، التي تذهب إلى المعاني التجريدية والقولي الكلي[58]، فالقارئ طيلة سرد الأحداث هو أمام شخصية البطل "يوسف" الممزقة من الداخل، بما يوحي بمعادل خارجي وواقع ممزق[59]. ويشعر القارئ بأن بطل الرواية يحمل ذنباً يجعله في حالة معاناة متصلة، متذبذباً بين السياسية والصحافة والنساء، وتتحول الحياة كلها في نظره إلى مجموعة من الشكوك والأوهام، تجعله يلجأ أحياناً إلى الغة الشعريَّة السريالية التي تلتقي فيها المتناقضات لينشأ هذا العالم الغرائبي المدهش" في هذه الفترة من حياتي وقد بلغت الخمسين، لا أعرف كيف حصلت لي قناعة مفاجئة أن امرأة ما قد ضاعت مني. بذلت جهوداً مضنية لاتذكرها فلم أنجح في ذلك، ولكنني تذكرت شيئاً كثيفاً كان يجمعني بها، تذكرت جهداً مضنياً بذلته لاستعادتها، وخيبات كثيرة جنيتها من ذلك، وتذكرت خصوصاً أنني لم أتوقف أبداً عن ملاحقتها، لم أتذكر تفاصيل هذا الأمر، بل الحالة التي تدل عليه؛ مما جعلني أقع فريسة هوس قاهر، أن أتذكر وجهها أو السبيل التي توصلني إليها، وكلما استحال ذلك صرت أكثر هوساً بها، دون أن يكون لذلك أثر في مشاعري، كما لو كان ما يحركني في هذه الحكاية وظيفة ميكانيكية مستقلة عن وجودي ومحركة له في نفس الآن"[60].

كما استطاعت اللغة الشعريّة في الرواية أن تبرز فلسفة "الأب يوسف" الأساسية المشوبة بالعدمية، والنزوع المتطرف نحو الحرية التي تعني لديه الهرب من أية مسؤولية،

وقد تطلبت هذه الرؤية الفلسفية الوجودية المؤرِّقة لغة تميل إلى التكثيف المجازي، والتحرر من أحادية الدلالة وثبوتها؛ فهو يرى أن الإنسان قد ينفصل في لحظة ما "عن مساره، ويصبح ورقة معلقة في الفراغ. وعند ذلك يتخلص من ضغوط هذا المسار، ويصبح قادراً على الانغمار بكل وجوده في أي مغامرة محتملة؛ لأنه لم يعد مطالباً بتبرير أي شيء، ولا بإعطاء دليل قاطع على شيء؛ لأنه أصبح ببساطة شديدة متحرراً من المستقبل"[61]. ولا يخفى ما في المقطع السابق من الانزياحات اللغوية التي تطلبتها رؤية الشخصية وجوانبها الفكرية. كما أسهمت أيضاً هذه اللغة الشعريّة في تأكيد معنى الإحساس بالفقد لدى "يوسف"، وبافتقاد كل شيء، والرواية منذ سطورها الأولى تُلح على هذا المعنى بشدة، فبطل الرواية "يوسف" في الصفحة الأولى يفقد ابنه، ويفقد نفسه، ويبحث عنها، وعندما يعود إليها لا يجد شيئاً، إنه يفتقد كل شيء بالتدريج، يفقد بعض حواسه، ويفقد قدرته على الإحساس بالآخرين، ويمعن في تناول المشروبات الكحولية، حتى يصل إلى حالة التقيؤ فيفرغ ما في جوفه دفعة واحدة، ومن خلال اللغة الشعريّة يبرز إحساسه في لحظة الاستفراغ تلك، أنه يفقد نفسه "وكأنني في نفس الوقت أتقيأ الرجل الذي كنته حتى اليوم"[62].

ولعل من بين الملامح التي تؤكد حضور اللغة الشعرية في رواية "القوس والفراشة" ما تستدعيه أحداثها وتشكيلها السردي من تعدد المداخل إلى قراءتها، وسعيها إلى أن تصبح نصاً مفتوحاً يملك القدرة على توليد المزيد من الدلالات المتعددة، بانزياحها عن الدلالات المباشرة، كما تقوم بالتوليف بين كثير من مكوناتها البنائية، فهي لا تفرض موضوعا معيناً، أو قضية محددة، بل تناولت مختلف الموضوعات والقضايا سواء تلك التي ترتبط بشخصياتها ومواقفهم ومصائرهم، وتطلعاتهم وكبواتهم، أو تلك القضايا التي شهدها محيط الأحداث وتحولاته، واختلال القيم الكبرى والمعايير المجتمعية؛ بحيث يصبح للرواية سمتها الخاصة، ومظهر تشكيلها، "الذي يقوم على تنوع المحكيات وتداخلها، بما يوحي للقارئ بتشظية الأحداث ولملمتها داخل النسيج السردي"[63] عن طريق تبئيرها حول تجربة الشخصية الرئيسة فيها "يوسف الفرسيوي"، وعلاقاته مع بقية الشخصيات التي تمتد وتتسع وتتوزع طيلة أحداث الرواية.

ويتداخل في شخصية البطل " يوسف الفرسيوي " لحظات شعوريّة خاصة يمتلئ فيها بالمعاني التأملية، والأفكار التجريدية، مما يتطلب لغة شاعرية مجازية شديدة التكثيف بما تحمله من طاقات انفعالية وإيحاءات عميقة، ترتقي بلغة الرواية إلى مستوى اللغة الشعريّة الفنية، كما نرى في هذا المقطع الذي يخلو فيه " يوسف الفرسيوي " لنفسه متأملاً " في كل هذه الإنجازات كان يحصل لي الأثر الذي أتوخاه، أي الإيهام الكامل بأنني أحس بأدق المتع وأكثرها تعقيداً، تلك التي ترتبط في جوهرها بإدراك الجمال، ليس فقط في جوانبه المتحققة، بل كذلك في جوانبه القابلة للتحقيق. وقد مكنني المراس على هذا الإيهام، من الاقتناع أنا نفسي بأن الأهم في اللذة هو التقاط تفاصيل تشكلها، أو إذا شئنا الدقة هو تأبيدها في مسارها النهائي "[64].

وتلتبس العلاقات الوجودية بالحياة والآخر، فيغرق "يوسف الفرسيوي" في اشتباكات عنيفة مع الجسد الأنثوي، من خلال تلك المغامرات المتعددة التي يقيمها مع النساء، ويتخذها مهرباً من حيرته وشكه وأحزانه، فيتعامل مع الجسد تعاملاً يشعرنا بأنه أحد ملاذاته وملذاته الأساسية في الحياة، على أن هذه المقاطع في المتن الحكائي للرواية ليست غاية في ذاتها، أو مجرد وسيلة لاجتذاب القارئ، وإنما تأتي من خلال سعي الرواية لمواكبة الحياة، وعرض مشاهد التنوع فيها، ليظل "هذا التناول واحداً من العوالم الموجودة موضوعياً في حياة الإنسان[65]؛ مما يتطلب لغة شعريّة مكثفة توزعت في مواضع كثيرة من الرواية، للتعبير عن هذه العلاقات المتوترة، لغة ذاتية الإحالة " تخيلت عبير جسدها . . . لما جسست تفاصيل بشرتها البيضاء متنقلاً من مساحات باردة راعشة إلى مساحات دافئة نابضة، ثم عندما ضممتها وأفلتّها، عندما استلقت، عندما استدارت، عندما انفرجت، عندما التفتت، عندما أشاحت، عندما انكفأت، عندما استعصت، عندما لانت، عندما انتفضت، عندما أرسلت أصابعها، إلى أقصى النداءات، عندما هدأت، عندما غابت، عندما تأوهت، عندما صرخت، عندما قالت نعم نعم، هكذا . . . "[66]

وتبلغ كثافة اللغة الشعريّة حدوداً مدهشة في تقديم حالات الاستغراق الجسدي، فتتحول بعض المقاطع إلى مجاز كامل لعدد من الانتقالات الوصفية بين المخفي والمعلن، بين الظاهر والباطن، فتشكل هذه المجازات المحرك الفاعل الذي يمنح النص طاقته

الفنية، وقدرته على الجذب وإثارة الوعي والذائقة، فنجد نوعاً من التوازي بين الكلمات والإشارات اللغوية المكثفة بالرمز: " قالت لولا أنني خجولة لمشيت عارية في الغرفة، فدنوت منها، وأخذت في استدراج عريها مستسلماً في ذلك لأصابعي ولشهوة عارمة لم أذق لها طعماً منذ سنوات، أحسست في لحظة ما أنني لا أعرف حركاتي، أن شيئاً ما يجعلها تنبع من جسدي من تلقاء نفسها، كما أحسست أن تفاصيل جسدها تداهمني لأول مرة دون أن تمر من تلك المصفاة الذهنية التي كانت تقودني إليها، وصلتني عبر جيدها وصدرها ونعومة ظهرها، وأغمضت عيني مستسلماً لأناملها تجوس في ملامحي، وداخل كل رعشة تخترقني، وسمعت لأول مرة أصواتها الداخلية تنمو بين يدي، تأتيني من تدفق غائر، ليس لغة، بل عزفاً مشدوداً، ثم وجدت نفسي داخل أنفاسها، داخل عذوبتها، داخل محارة مغلقة أتحول فيها إلى مجرد شذى بحري تنشره أملاح وطحالب بعيدة، ثم وجدتها تقاوم اقتحامي باندفاعات متوترة، مزيج من مد وجزر إلى أن نجحت في ابتكار انكسار صغير في موجتنا "[67].

وإذا كانت شعريَّة الرواية " لا تكون بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها "[68]، وارتباطها الوثيق بغيرها من المقاطع، بحيث " إذا ما فُصلت عنها فقدت الكثير من شعريتها "[69]، فإن تقديم بعض المقاطع الروائية بشكل مستقل، إنما هو بهدف الدراسة، ولا يعني هذا إغفال البنية الروائية الكلية، فقد رأينا كيف تجلت شعريَّة رواية "القوس والفراشة" في مستوى البناء الفني كاملاً، وفي مستوى التوليف بين مكوناتها، وما تسمح به من تعدد مداخل القراءة، كما ظهرت شعريتها في المقاطع الوصفية السابقة، وتتجلى أيضاً ملامح هذه الشعرية في مستوى العبارات المفردة التي يشكل مجموعها شعريّة السرد، وما تضفيه على الأحداث والشخصيات من تفاعل، وتحفل هذه العبارات بكثير من ضروب الانزياحات الإسنادية، والصفات المدهشة، والمجازات التي تحدث تباعداً فنياً بين علاقة التراكيب اللغوية، تفاجئ بها أفق التوقع، وتضفي على لغة الرواية إيقاعاً شعرياً عن طريق التكثيف الدلالي والإيحاء التخييلي، ولنتأمل التعبيرات الآتية: "قضينا المسافة بين الرباط وأغادير في جدل مسموم. . .[70]، هذه السماء الزرقاء والأرض اليانعة، والإضاءة المغسولة. . .[71]، أبحث في ضباب إقامتي عن برنامج اليوم. . .[72]، رجة

ظهوره غداً في سوق النميمة. . .[73]، أسوق ما تبقى من الليل إلى البيت الذي أسكن عنفه السري منذ ربع قرن. . .[74] إقامة أبدية في العجز عن الفهم. . .[75]، أزرع حداً من النظام والصرامة في حياتي. . .[76]، ها أنتِ تأخذين ما تبقى من حذري وتضعينه فوق حجارة السور؛ حيث تضغطين بيديكِ المفتوحتين وترسمين بالخيط الأبيض لجسدك جرحاً في الليل. . .[77] كلمات تشتعل وتنطفىء كأعواد الثقاب، لا نقول بها شيئاً، بل فقط نبني بها سلالم نحو النشوة. . .[78]، وتنتظم مثل هذه العبارات المجازية كثيراً من مقاطع الرواية، وهي نماذج لكثافة حضور اللغة الشعريَّة، بل بعضها يقترب من حدود الشعر الخالص، وحين نربط مثل هذه التعابير بالسياق العام للرواية، فإنها تتجاوز البعد التواصلي الإبلاغي للغة لتكشف عن جوانب من الرؤية الكلية التي سعى النص إلى تقديمها باستثمار لغة داخلية تصور هموم الذات، فتبدو فيها الذات مهزومة، منكسرة، وذلك من ملامح الكتابة الروئية الحداثية[79].

ورواية "القوس والفراشة" نص متخيل، إلا أنها لا تفقد مرجعيتها الواقعية، وبالنظر إلى مسارات الحكي تبدو الرواية صدى لواقع يعاني كثيراً من التأزم، وقد انعكس ذلك على الشخصيات التي عاشت انهيارات وخسارات متعددة، وإذا كانت أحداث الرواية قد تناولت قضايا المجتمع المغربي خاصة، وما يمكن أن يتماس معها من ثقافات العصر في مختلف الجوانب الاجتماعية والسياسية في العالم العربي فإن قضية الإنسان، ومواقفه من نفسه ومن الحياة، وهمومه الذاتية، وعلاقاته بالآخر، قد أخذت نصيباً حيوياً من المتن الحكائي للرواية، فالقلق الذي لازم حياة "يوسف الفرسيوي" بأبعاده السياسية والوجودية هو السمة النفسية لشخصيته[80]، وارتباكه الذهني، وتتابع الكوابيس التي غرق فيها، ظهرت أثرها في لغة الرواية، فنراه في أحد المقاطع يفلسف خساراته مع الأصدقاء والحياة: " وصرت أدرك بسهولة أن الخسارة ليست ما نفقده، ولكن ما يتبقى في نفوسنا من شعور بالعجز عن فعل شيء لم نفعله، وقد قرأت لم أعد أعرف أين، أننا عندما نولد، تكون أمامنا احتمالات لا نهائية لحيوات مختلفة، ولكن عندما نموت، لا يفضل من هذه الاحتمالات سوى الاحتمال الوحيد الذي تحقق منها. وعند ذلك فإننا لا نخسر الاحتمالات التي فقدناها إلى الأبد، فهي لم تكن بين أيدينا في أي وقت من الأوقات.

ولكن نخسر بطريقة تراجيدية تلك الإمكانية التي كانت لنا: أن نكون غير ما كنّاه"[81]، ونرى اليأس والتشاؤم يستبدان به بعد فقد ابنه" ياسين" ، فيُظهر حزنه وكآبته بكلمات موحية، وصور مكثفة، مليئة بالتأملات والرؤى، التي تتجلى فيها ملامح اللغة الشعريّة الشفافة: " أتذكر فقط ذلك الشعور الذي لازمني بسبب ما حدث ولفترة طويلة بأن لا أحد يملك شيئاً لأحد، وأن كل شخص في هذا العالم مهما كانت له من علاقات صلبة وحميمية فإنه لا يواجه مصيره إلا وحيداً ومعزولاً، وباستعداد فطري للاكتئاب والبكاء على النفس، وأن لا أحد أبداً، لا أحد يحقق سعادته بسبب الآخرين مهما كانوا قريبين منه، وأحباء، لا تتحقق أي لحظة سعادة كثيفة أو هشة إلا من خلال التفاصيل التي نعثر عليها في دواخلنا "[82] .

إن المتأمل للمقطعين السابقين يلمس كيف قُدّمت فيهما الذات المأزومة بواسطة السرد المعتمد على التداعيات الحرّة، متجاوزاً بعد اللغة التواصلي، لتقديم دلالات تكشف عن جوانب من الرؤية الكلية التي تأسست عليها الرواية، ويتيح في الوقت نفسه فرصة لتعدد التأويلات، وقد جاءت اللغة أكثر تكثيفاً وتوتراً وشعريّة، مشوبة ببعض الرؤى الفلسفية، وربما تكون هذه اللغة التي نأت عن المباشرة، وتوسلت بنظام الإيحاء والترميز، وانزاحت الدوال فيها عن مدلولاتها بتشكيل أيديولوجي غير منفصل عن الواقع أكثر ملاءمة لأزمة الذات المخذولة، وتصدع علاقتها مع الحياة والناس.

خاتمة

تعدُّ رواية "القوس والفراشة" من نماذج الرواية العربية الحديثة التي تمكنت من تطويع اللغة الشعريّة في خطابها التخييلي، وتقدم بواسطتها الأحداث، ومواقف الشخصيات منها، في إطار علاقات النص الداخلية، التي تستند إلى الشكل الفني ورؤية العالم، مازجة بين الشأن العام والخاص، في تداخل مصائر الشخصيات وتطلعاتها.

وقد عُنيت الدراسة في الصفحات السابقة ببحث جوانب محددة من شعريّة الرواية، بوصف هذه الشعريَّة سمة بارزة فيها، فتناولت الدراسة شعريّة العتبات بما فيها صورة الغلاف، وكذلك بناء العنوان، وشعريّة اللغة، وبدا عنصر الوصف من

أكثر جوانب الرواية التي تجلت فيها ملامح الشعريّة، حيث حفل النص بصور إيحائية، ومشاهد وصفية، وظُفت فيها معطيات الحواس المختلفة التي أسهمت في حيوية السرد، ومنحت النص تعدد التأويلات، ونأت به عن اللغة المباشرة، وقد استفادت الرواية من المعجم الشعري واستثمرت طاقته بجدارة، وقد تداخل الروائي والشاعر في طريقة تقديم الحكاية بمزيج خاص يجمع بين سيرورة السرد ومجازية الشعر، كما تمثلت ملامح الشعريّة في تلك الرؤى والتأملات الفلسفية، التي تناولت جوانب فكرية ووجودية تمثلتْ في أفكار الشخصيات، وهي تعيش تجاربها بين النجاحات والإخفاقات.

وقد كشفت الدراسات عن وجود ضربين من السرد: سرد شفاف وسرد كثيف، فحينما يختفي السارد ويتوارى، يظهر السرد الشفاف الذي يجعل الأحداث تسرد نفسها دون أن يشعر الملتلقي بوجود الوسيط السردي، أما حين يمسك الراوي بخيط السرد بضمير المتكلم، يظهر السرد الكثيف.

الهوامش والمراجع

(1) كوين، جون: **بناء لغة الشعر**، ترجمة: أحمد درويش،ط1، القاهرة، دار المعارف، 1990م، ص32.

(2) ناظم، حسن: **مفاهيم شعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)**،، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994، ص5.

(3) تودوروف، تزفتيان: **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة،ط2، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1990م، ص23.

(4) مفاهيم شعرية، ص5.

(5) الشعرية، ص23.

(6) ياكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنون،ط1، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 1988م، ص24.

(7) الشعرية، ص24.

(8) محمد الأشعري (1951) شاعر وروائي مغربي، اشتغل بالصحافة والمجال السياسي، تولى بعض المسؤوليات النيابية والحكومية، منها منصب وزير الثقافة. نشر ديوانه الشعري الأول سنة 1978، له عشرة دواوين ومجموعة قصصية، كما أصدر أربع روايات هي: " جنوب الروح، والقوس والفراشة، الحاصلة على جائزة البوكر العربية سنة2011، وعلبة الأسماء، وثلاث ليالٍ".

(9) الأشعري، محمد: **القوس والفراشة**، ط3، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2011م، ص58، 51.

(10) القوس والفراشة، ص 64.

(11) أشهبون، عبد الملك: **العنوان في الرواية العربية**، ط1، دمشق، دار النايا للدراسات والنشر، 2011م، ص5.

(12) غوتيتي، غي: **الصورة (المكونات والتأويل)**، ترجمة: سعيد بنكراد، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، م2012، ص8.

(13) يعقوب، ناصر: **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م، ص115.

(14) الخطيب، عبد الله: **النسيج اللغوي في روايات الطاهر وطار**، ط1، الأردن فضاءات للنشر والتوزيع، 2008م، ص17.

(15) بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ط1، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م، ص28.

(16) الصورة (الكونات والتأويل)، ص8.

(17) كمال الرياحي: **الكتابة عند واسيني الأعرج**، ط1، تونس، منشورات كامل الشريف، 2009م، ص150.

(18) الصورة (الكونات والتأويل)، ص8.

(19) لحمداني، حميد: **بنية النص السردي**، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1991م، ص60.

(20) لازار، جوديت: "الصورة"، ترجمة: حميد سلاسي، **مجلة علامات الإلكترونية**، موقع: سعيد بنكراد، العدد1996، 5م.

(21) البسيوني، محمود: **الفن في القرن العشرين**، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص215.

(22) ممدوح حمدي كمال: **الضفة الثالثة**، ط1، الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، 1415هـ، ص66.

(23) القوس والفراشة، ص178.

(24) الخمليشي، حورية: الشعري في رواية القوس والفراشة، **مجلة رباط الكتب الإلكترونية**، 9يناير2012.

(25) القوس والفراشة، ص178.

(26) الجزار، محمد فكري: **العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي**، ط1، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م1998، ص7، 8.

(27) شعيب حليفي، شعيب: **الرحلة في الأدب العربي (التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)**، ط1، القاهرة، دار رؤية للنشر والتوزيع، 2006م، ص171.

(28) العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي، ص7.

(29) نجم، مفيد: "شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية"، **مجلة الراوي**، النادي الأدبي الثقافي

بجدة، العدد(17)، أغسطس 2007م، ص93 .

(30) العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي، ص10 .

(31) المطوي، محمد الهادي: "شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق"، **عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد1، مج 28، سبتمبر1990م، ص 455 .

(32) شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية، ص94 .

(33) العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي، ص22 .

(34) العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي، ص8 .

(35) شعيب حليفي، شعيب: **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، ط1، دمشق، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، 2013م، 23 .

(36) العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي ، 22 .

(37) العنوان وسيميوطقيا الاتصال الأدبي ، 22 .

(38) القوس والفراشة، ص99 .

(39) القوس والفراشة، ص107، 108 .

(40) القوس والفراشة، ص109 .

(41) القوس والفراشة، ص110 .

(42) القوس والفراشة، ص110 .

(43) القوس والفراشة، ص110 .

(44) القوس والفراشة، ص110 .

(45) الشعرية، ص23 .

(46) فضل، صلاح: **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الكويت، عالم المعرفة، 1992م، ص295 .

(47) جينيت، جيرار: **حدود السرد**، ترجمة: بنعيسى بوحمالة، ضمن كتاب: **طرائق تحليل السرد الأدبي**، ط1، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، 1992م: ص77، وكذلك، بنية النص السردي، ص-79 80 .

(48) القوس والفراشة، ص9 .

(49) القوس والفراشة، ص9 .

(50) القوس والفراشة، ص15 .

(51) الملحم، إسماعيل: "الحلم والفعل الإبداعي والصحة النفسية"، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، العدد2009، 455م، ص61 .

(52) القوس والفراشة، ص69 .

(53) القوس والفراشة، ص61-63 .

(54) العمامي، محمد: "الوصف في رواية: ترابها زعفران لإدوار الخراط"، **حوليات الجامعة التونسية**، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد 2002، 46م، ص435 .

(55) القوس والفراشة، ص62.

(56) القوس والفراشة، ص-61 63.

(57) الشوابكة، محمد: **السرد المؤطر في رواية: النهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة**، ط1، الأردن، منشورات أمانة، 2006م، ص168.

(58) الداديسي، الكبير: **مسارات الرواية العربية المعاصرة**، ط1، بيروت، مؤسسة الرحاب الحديثة، 2017م، ص115.

(59) المديني، أحمد: "كيف تبنى رواية على الأنقاض، القوس والفراشة" لمحمد الأشعري، **مجلة إبداع**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد2011، 17م، ص218.

(60) القوس والفراشة ص9.

(61) القوس والفراشة ص50.

(62) القوس والفراشة ص10.

(63) التازي، محمد عز الدين: "التشكيل السردي في القوس والفراشة" لمحمد الأشعري، **مجلة آفاق**، اتحاد كتاب المغرب، العدد: 79، 80، ديسمبر، 2010م، ص139.

(64) صالح، صلاح: **سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)**، ط1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2003م، ص38.

(65) القوس والفراشة، ص13.

(66) القوس والفراشة، ص86.

(67) القوس والفراشة، ص279.

(68) بوتور، ميشيل: **بحوث في الرواية الجديدة**، ت: فريد أنطونيوس، ط2، بيروت، منشورات عويدات، 1982م، ص34.

(69) بحوث في الرواية الجديدة، ص34.

(70) القوس والفراشة، ص24.

(71) القوس والفراشة، ص42.

(72) القوس والفراشة، ص50.

(73) القوس والفراشة، ص23.

(74) القوس والفراشة، ص10.

(75) القوس والفراشة، ص12.

(76) القوس والفراشة، ص86.

(77) القوس والفراشة، ص91.

(78) القوس والفراشة، ص263.

(79) اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص23.

(80) التشكيل السردي في "القوس والفراشة" لمحمد الأشعري، ص142.

(81) القوس والفراشة، ص21.

(82) القوس والفراشة، ص14.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) Gwen, John: Bināʾ Luġat Aššiʿr, T: Aḥmad Darwīš, Ed 1, Cairo, Dār al-Maʿārif, 1990, P 32.

(2) Nāẓim, Ḥasan: Mafāhīm Šiʿriyya, (Dirāsāt Muqārana fī al-ʾUṣūl wa al-Manhağ), Ed 1, Beirut, al-Markaz Attaqāfī al-ʿArabī, 1994, P 5.

(3) Todorov, Tzvetan: Aššiʿriyya, T: Šhukrī al-Mabḫūt, and Rajāʾ Bin Salāma, Ed 2, Addār al-Bayḍāʾ, Dār Tūbqāl, 1990, P 23.

(4) Jacobson, Roman: Qaḍāyā Aššiʿriyya, T: Muḥammad al-Wālī, and Mubārak Ḥanūn, Ed 1, Addār al-Bayḍāʾ, Dār Tūbqāl, 1988, P 24.

(5) al-ʾŠʿarī, Muḥammad: al-Qaws wa al-Farāša, Ed 3, Addār al-Bayḍāʾ, al-Markaz attaqāfī al-ʿArabī, 2011, P 51,58.

(6) ʾAšhabūn, ʿAbdulmalik: al-ʿUnwān fī Arriwāyati al-ʿArabiyya, Ed 1, Damascus, Dāru Annāyā for Studies and Publication, 2011, P 5.

(7) Gauthier, Guy: Aṣṣūra (al-Mukawwināt wa Attảwīl), T: Sảīd BInkrād, Ed 1, Addār al-Bayḍāʾ, al-Markaz attaqāfī al-ʿArabī, 2012, P 8.

(8) Yảqūb, Nāšir: al-Lugatu Aššiʿryya wa Tağalliyātuhā fī arriwāyati al- ʿArabyya, Edition 1, Beirut, al-Muʾassasa al-ʿArabyya for Studies and Publication, 2004, P115.

(9) al-Ḫaṭīb, ʾAbdullah: Annasīğ al-Luġawī fī Riwāyāt Tahar Ouettar, Ed 1, Jordan, Faḍāʾāt for Publication and Distribution, 2008, P 17.

(10) Balʾābid, ʾAbdilḥaq: ʿAtabāt (Gerard Gennette min Annaṣ ʾilā al-Manāṣ), Ed 1, Beirut, Addār al-ʿArabyya li al-ʿUlūm, 2008, P 28.

(11) Kamāl, Arriāḥī: al-Kitāba ʿinda Wasinī al-Lảrağ, Ed 1, Tunisia, Kāmil Aššarīf Publications, 2009, P 150.

(12) Laḥmadanī, Ḥamīd: Binyat Annaṣ Assardī, Ed 1, Beirut, al-Markaz Attaqāfī al-ʿArabī, 1991, P60.

(13) Lazar, Judith: Aṣṣūra, T: Ḥamīd Slasī, ʿAlāmāt Electronical Journal, Website: Sảīd BInkrād, 5, 1996.

(14) al-Bassiūnī, Muḥammad: al-Fann fī al-Qarn al-ʿIšrīn, Markaz Aššriāqah li al-Iʾbdāʿ al-Fikrī, P 215.

(15) Mamdūḥ Ḥamdī Kamāl: AḍḍIffatu Attāliṯa, Ed 1, Riyadh, Muʾassasat al-Yamāma Aṣṣaḥafyya, 1415 H, P 66.

(16) al-Ḫamlyšī, Ḥūryya: Aššiʿrī fī Riwāyat al-Qaws wa al-Farāša, Ribāṭ al-Kutub Electronical Journal, January 9, 2012.

(17) al-Ǧazzar, Muḥammad Fikrī: al-ʿUnwān wa Simyuṭiqiyā al-ʾItiṣāl al-ʾAdabī, Ed 1, Cairo, al-Hayʾa al-Maṣryya al-ʿĀmma li al-Kitāb, 1998, P 7, 8.

(18) Ḥalīfī, Šhuʿayb: Arriḥla fī al-Adab al-ʿArabī (Attaǧnīs, ʾĀlyyāt al-Kitāba, Ḫitāb al-Mutaḫayyal), Ed 1, Cairo, Dār Ruʾya for Publication and Distribution, 2006, P 171.

(19) Naǧm, Mufīd: Šiʿryyat al-ʿAnwana fī tağribat Zakaryya Tāmir al-Qaṣaṣyyah, Arrāwī Journal, Annādī al-ʾAdabfī Attaqāfī bi Jeddah, 17, August 2007, P 93.

(20) al-Maṭwī, Muḥammad al-hādī: Šiʿryyat ʿUnwnān Kitāb Assāq ʿalā Assāq fīmā huwa al-Fāriyāq, ʿĀlam al-Fikr, al-Mağlis al-Waṭanī li Attaqāfa wa al-Funūn wa al-ʾĀdāb, 1, Vol 28, September 1990, P 455.

(21) Ḥalīfī, Šhuʿayb: Hawyyat al-ʿAlāmāt fī al-ʿAtabāt wa Bināʾ Attảwīl, Ed 1, Damascus, Dār Muḥākāt for Studies, Publication and Distribution, 2013, P 23.

(22) Faḍl, Ṣalāḥ: Balāgat al-Ḫiṭāb wa ʿilm Annaṣ, Kuwait, ʿĀlam al-Maʿrifa, 1992, P 295.

(23) Genette, Gerard: Ḥudūd Assard, T: Binʿīssā, Būḥmāla, in a book: Ṭarāʾiq Taḥlīl Assard al-ʾAdabī, Ed 1, Rabat, Ittiḥād Kuttāb al-Maġrib publications, 1992, P 77. Also, Binyat Annaṣ Assardī, P 79 – 80.

(24) al-Miilḥim, Ismaʿīl: al-Ḥulm wa al-Fiʿl al-ʾAdabī wa Aṣṣiḥa Annafiyya, al-Mawqif al-ʾAdabī Journal, Ittiḥād al-Kuttāb al-ʿArab, No 455, 2009, P 61.

(25) al-ʿlmāmī, Muḥammad: "al-Waṣf fī Riwāyat: Turābuhā Zaʿfarān li ʾldwār al-Ḫarrāṭ", Ḥawlyyāt al-Ǧāmiʿa Attūnisyya, al-ʾĀdāb wa al-Funūn College, Manouba, No 46, 2002, P 435.

(26) al-Šawabkih, Muḥammad: Assard al-Muʾaṭṭar fī Riwāyat: "Annihāyāt li ʿAbdurraḥmān Munīf": al-Binya wa Addilāla, Ed 1, Jordan, Amāna Publications, 2006, P 168.

(27) Addādīsī, al-Kabīr: Masārāt Arriwāyat al-ʿArabyya al-Muʿāṣira, Ed 1, Beirut, Muʾassasat Arriḥāb al-Ḥadīṯa, 2017, P 115.

(28) al-Madīnī, Aḥmad: "Kayfa Tabnī Riwāya ʿalā al-ʾAnqāḍ, al-Qaws wa al- Farāša li

Moḥammad Aš'arī", 'Ibdā' Journal, al-Hay'a al-Maṣryya al-'Āmma li al-Kitāb, 17, 2011, P 218.

(29) Attāzī, Muḥammad 'Izzuaddīn: "Attaškīl Assardī fī al-Qaws wa al- Farāša li Moḥammad Aš'arī ", 'Āfāq Journal, Ittiḥād al-Kuttāb al-Maġrib, 79, 80, December 2010, P 139.

(30) Ṣāliḥ, Ṣalāḥ: (Sard al-'Āḫar: al-'Anā wa al-'Āḫar 'abra al-Luga Assardyyah), Ed 1, Addār al-Bayḍā', al-Markaz attaqāfī al-'Arabī, 2003, P 38.

(31) Butor, Michel: Buḥūṯ fī Arriwāyat al-Ǧadīda, T: Fred Antonius, Ed 2, Beirut, 'Uwaydāt Publications, 1982, P 32.