مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (6) العدد (4) 2022
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (6) No. (4) 2022

الرّؤية السّردية في الرّواية السّورية المعاصرة (كوليت خوري – غادة السمان – أنيسة عبود) أنموذجاً

أ.د. فاروق إبراهيم مغربي*

باسمة رياض العلي**

(تاريخ الإيداع 3/13 /2022. قُبِل للنشر في 6/23 /2022)

□ ملخّص □

تظهر الرّؤية السّرديّة من منظور الرّاوي في المتن الحكائي وتخضع لإرادته، و موقفه الفكري و بها تُحدّدُ وجهة الرّاوي وصيغته، فلا رؤية بلا راوٍ، ولا راوٍ بلا رؤية. وقد لجأ الكتّاب جميعهم إلى تقنية الرّؤية السّردية، ومنهم الروائي السوري المعاصر الذي حاول من خلالها التّأثير في المتلقي. ويأتي هذا البحث بوصفه قراءة لتقسيمات الرّؤية السّردية؛ ليصل إلى الطرائق المختلفة لزوايا النّظر التي يعبّر بوساطتها عن القصة، ليظهر السّارد في نهاية البحث ذاتاً فاعلةً في الخطاب الرّوائي، يرتّب عمليات وصف الأحداث و يشير إلى تلك التّحولات التّي تطرأ على المسار السّردي.

الكلمات المفتاحية : الرّؤية السّردية– المتن الحكائي– الرّاوي– السّارد– المسار السّردي.

[1] أستاذ دكتور في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة تشرين، اللاذقية ، سورية.

[2] طالبة دكتوراه في كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين ، اللاذقية ، سورية.

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (6) العدد (4) 2022
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (6) No. (4) 2022

The structure of the narrative in contemporary Syrian novel (Collette AL khoury - Ghada AL Samman - Anisa Abood) as model

***Farouk IbraheemMoghrabi**
****BasemaRiadAlali**

(Received 13/3 /2022. Accepted 23/6/2022)

□ ABSTRACT□

The narrative vision has been indicated in perspective of the narrator of the fable and under his cognitive position, as well as , it indicates the narrator category and his point of view,so that there is no vision without narrator and vice versa.In general, writers uses vision narrative technique ,such as Contemporary Syrian Novelist capture the recipient attention.

This research claims to read the narrative vision categories to conclude the several techniques points of view of expressing the fableand , finally the narrator appears as an active actor of the narrative discourse arranging the description process from the chronological sequence into telling us about the transformations of the narrative canal.

Key words: narrative vision,fablecore,narrator,teller, narrative canal.

*Professor- Arabic Department-Faculty of Artsand Humanities-Tishreen University-Lattakia-Syria.
**P.H.D Student(Literary Studies)- ArabicDepartment-Faculty of Arts and Humanities-Tishreen University-Lattakia-Syria.

مقدمة:

الرّؤية vision وجهة أو (وجهات نظر/ points of view) تُقدّم المواقف و الأحداث المروية[1].
لقد نشأ مصطلح الرّؤية انطلاقاً من العلاقة التّي تجمع بين السّارد والعالم الممثل، فهي تتعلّق بالجانب البصري والإدراكي لفعل السّرد، وتظهر من منظور الرّاوي للمتن الحكائي خاضعة لإرادته و موقفه الفكري، وبوساطتها يتم تحديد وجهة الرّاوي وصيغته، فلا رؤية بلا راوٍ ولا راوٍ، بلا رؤية، فهي التّي تنبع من مفهوم القول، وقول القائل، وترتبط مباشرة بالبناء الداخلي للقصة الذّي يتمحور حول العلاقات التّي يقيمها الرّاوي مع أشخاص قصته من حيث العرض والتّمثيل، و إنّ استعمال الرّاوي لبعض التّقنيات السّردية لتلخيص بعض الأحداث، أو تأكيد بعض الوقائع أو التّعليق على بعض المظاهر أو المشاهد، يكشف عن حضور الرّاوي أو غيابه طوال سرد القصة ، و تظهر مسألتان من مسائل الفنّ وهما كيف نكتب؟ ولمن نكتب؟[2]

وقد ظهرت تصنيفات عدة للرؤية من خلال طرائق وضعية السّارد، وجاءت وفقاً لما قدّمه **تودوروف:** [3]

1. **الرّؤية من الخلف vision par derriere:** وفيها يكون السّارد أكبر من الشّخصية الرّوائيّة، و أكثر معرفة منها، ويشيع استخدام هذه الطريقة في السّرد الكلاسيكي. إنّ الرّاوي العليم بكل شيء omniscient narratorيعرف ما يجري في دماغ بطله، فليس بشخصياته أسرارٌ، تظهر الرّؤية من الخلف على أشكال مختلفة، فقد ترتبط معرفة الرّاوي العالم لشخصية واحدة (غير مسؤولة عن تبليغ ما بداخلها)، أو تتعلّق معرفته بأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، كما قد تأتي على شكل سرد مجموعة من الأحداث لا تستطيع إدراكها شخصية روائية بمفردها، و أفضل مثال على ذلك تجربة تولستوي في أقصوصته(الموتى الثلاثة)؛ إذ يحكي بالتتابع قصة موت امرأة أرستقراطية، ثم موت الفلاح، ثم موت الشجرة، في حين لا تمتلك الشّخصيات حق إدراك هذه القصص متجمّعة. فالكاتب من خلال هذه الرّؤية ينفصل عن شخصيته ليس من أجل رؤيتها من الخارج ، ورصد حركاتها والاستماع إلى أقوالها، ولكن من أجل أن نعتبر رؤيته موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النّفسية، والرّاوي في هذه الرّؤية ليس خلف شخصياته و إنّما فوقهم، كإله دائم الحضور ، ويسيّر بمشيئته قصة حياتهم.[4]

2. **الرّؤية مع vision avec** : بمعنى أنّ السّارد يتطابق مع الشّخصية الرّوائيّة، لقي هذا الشّكل من الرؤى اهتماماً كبيراً في العصر الحديث ، وفي هذه الحالة يعرف السّارد بقدر ما تعرفه الشّخصية الرّوائيّة، وهو غير مُلزم بتفسير الأحداث أو تقديمها قبل أن تتوصل إليها الشّخصيات الرّوائيّة. ويُقدم من خلال هذا الشّكل من الرّؤية إشكالية استعمال الضمير المتكلم أو الغائب. إنّ الرّؤية هنا تصبح هي رؤية الشّخصية المركزية نفسها، وفي الواقع تغدو هذه الشّخصية مركزية ليس لأنها ترى في المركز، و إنّما لأنّنا نرى من خلالها الشّخصيات الأخرى ، ومعها نعيش الأحداث المروية.[5]

---

[1]() يُنظر: برنس، جيرالد:قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ، شارع قصر النيل،القاهرة،ط1 2003 ، ص 210.

[2]() يُنظر:أبو ناظر، موريس: الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة،دار النهار للنشر،بيروت،دون طبعة 1979ص 109.

[3]() يُنظر : تودوروف، تزفيتان: مقولات السّرد الأدبي / طرائق التحليل الأدبي، تر: الحسين سحبان و فؤاد صفا، اتحاد الكتّاب المغاربة ،ط1: 1992، ص59،56.

[4]() يُنظر يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي"الزمن– السرد– التبئير،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1: 1989 ،ص 287.

[5]() يُنظر: تحليل الخطاب الروائي.: سعيد يقطين، ص 289.

3. **الرّؤية من الخارج vision dehors** : ويكون السّارد فيها أصغر من الشّخصية الرّوائيّة، في هذه الوضعية يعرف السّارد أقل ممّا تعرفه أية شخصية من الشّخصيات الرّوائيّة، ويضطلع هو بمهمة الوصف والتّعليق دون النّفاذ إلى ضمائر الشّخصيات. إنّ هذا النّوع من الرّؤية ينحصر في مستوى الوصف الخارجي، فضروب السّرد من هذا الصنف أقل بكثير من أنواع السّرود الأخرى ، أمّا الاستخدام المنهجي لهذه التقنية فلم يتمّ إلا في القرن العشرين .[1]

وقد كان البحث عن الرّؤية من خلال تعلقها بجدلية الحضور والغياب للسّارد خلال العملية السّردية، ومن هنا قدّم **جيرار جينيت** تصوّراً لمفهوم التبئير الرّوائي الذي قسّمه إلى ثلاثة أنواع:[2]

- **التبئير الصّفر zero focalization أو اللاتبئير** : الذّي نجده في الحكي التّقليدي، أو الكلاسيكي .
- **التبئير الداخلي internal focalization:** أحد أنماط التبئير الذّي تنقل به المعلومات من وجهة نظر الشخصية(المفهومية أو الإدراكية) سواء أكان ثابتاً أم متحولاً أم متعدّداً .
- **التبئير الخارجي external focalization** : الذّي لا يمكن فيه التعرّف على دواخل الشّخصية؛ إذ يعرف الراوي أقل عن المواقف و الأحداث ممّا تعرفه إحدى الشّخصيات أو عدّة شخصيات.

وانطلاقاً من أصناف الرّؤى وأنواع التّبئيرات، حدّد سعيد يقطين من خلال المخزون المعرفي النّقدي الرّؤى السّردية الآتية:

- **رؤية برانية خارجية** : وهي تقابل عند جنيت التبئير الصفر.
- **رؤية برانية داخلية** : وهي تقابل عند جنيت التبئير الخارجي.
- **رؤية جوانية داخلية، ورؤية جوانية ذاتية** : وهما تقابلان عند **جينيت** التبئير الداخلي.[3]ومن هذا المنظور المُقدّم ستكون دراستنا للرؤية السّردية على وفق هذه التقسيمات.

أهمية البحث وأهدافه:

ترجع أهمية البحث إلى أنّه يسعى إلى دراسة الرّؤية السّردية في بعض الرّوايات النّسوية السّورية المعاصرة

والهدف المأمول من هذه الدراسة هو تسليط الضوء على خمس روايات هي: **بيروت 75** و **كوابيس بيروت** و **ليلة المليار** لـ **غادة السّمّان**، و **أيام معه** لـ **كوليت خوري** ، و **النعنع البري** لـ **أنيسة عبوّد**.

[1]() يُنظر مقولات السرد الأدبي،ص 56.
[2]() يُنظر: تحليل الخطاب الروائي.ص 297.
[3]() يُنظر : المرجع السابق.ص 311.

منهجية البحث:

لابدّ من النّظر إلى العمل الفنّيّ بوصفه بناءً مستقلاً قائماً بذاته، وله مقومات خاصة لا يمكن تفسيرها إلا بالنّظر في العلاقات القائمة بينها في تفاعلها الداخلي، ثم ربطها ببقية الآثار التّي لابدّ أن تحوي صدى لها، و أخيراً يوضع ذلك كلّه في إطاره الاجتماعي الصحيح، لذلك اخترتُ المنهج البنيوي الشكلي؛ الذي يُعنى ببنية النص الداخلية، وربطها بسياقها التاريخي و الاجتماعي. فقد توصّل الرّوائي السّوري المعاصر إلى تحليل الصفات الخارجية والداخلية للشّخصيات من منظور بنائي على مستوى تعدّد الخطاب، لتكشف لنا عن وجودها، وعن التّطورات والتّحولات التّي طرأت على المسار السّردي.

الدراسات السّابقة:

لقد أفردت بعض الكتب دراسات خاصة للسرد الروائي شكّلت ركيزة أساسيّة يقوم عليها البحث. ومن هذه الدراسات على سبيل الذّكر لا الحصر: (تحليل الخطاب الروائي"الزمن السرد التبئير" لـ سعيد يقطين)، وَ (المتخيل السردي لـ عبدالله إبراهيم)، وَ (شعرية الخطاب السّردي لـ محمد عزّام)، وَ (مقولات السرد الأدبي لـ تودوروف)، وَ (قاموس السرديات لـ جيرالد برنس) ، إلخ.

الرّؤية البرانية الخارجية (التبئير الصفر):

وفيها يُعتمد على النّاظم الخارجي الذّي يحاول أن يقدّم لنا الفضاء العام الذّي ستدور فيه الأحداث السّردية إذ يختصّ السّارد بمهمة التأطير الخارجي للأحداث المتوقعة ، فيظهر حضوره قبل دخول أصوات الشّخصيات.

يحضر النّاظم الخارجي في رواية **(بيروت 75)**، ليقدّم المكان من زاوية نظره « لم يتبادل أحدٌ من ركاب السّيارة الخمسة كلمة واحدة.. غرق كلٌّ في صمته.. كلٌّ منهم كوكب وحيد معزول، لكنّهم لا يدورون في فلك واحد، عيونهم جميعاً متعلّقة بتلك الغابة الحجرية، المضيئة الممتدة أمام عيونهم المُسمّاة بيروت.. وكلّ منهم يتأملها بعين مختلفة»[1]. إنّ النّاظم الخارجي في المقطع السّابق يرسم لنا المكان، و يبرز ملامحه بلغة رمزية جمالية، ينظم لنا الحكي من خلالها عبر تداخلاته الوصفية التّي اكتفت بتجسيد محتويات السّيارة و أبعادها، بعيداً عن إحساس الشّخصية التّي تسكنه،لأنّ عيونهم و إحساسهم متوجّه نحو مقصد واحد هي بيروت؛ ولكنّ مضمون هذا الوصف التّصنيفي أسهم في تحريك الحدث، فالتقى مهمة السّرد الأساسية ، وقد تكون الرّؤية خارجية ترتبط بصوت مجهول لا علاقة له بالشّخصيات، وهذا ما نجده في الرّواية نفسها ؛ إذ يقول:« هناك مناخٌ من القسوة يحسّه بشدة كلّما تحرّك في هذه المدينة العجيبة.. هو وحيدٌ وحيدٌ ..لا أحد يبالي به، كأنّ المدينة المزدحمة وجدت لتعذيبِ الوحيدين»[2]. إنّ اكتشاف فرح لوجهي بيروت، مكّنه من أن يغوصَ في معرفة حقيقتها الباطنة، متخلّصاً في الوقت نفسه من الوهم الذي وقع فيه قبل الرّحلة، فبيروت في حقيقتها كانت عالمَ قسوةٍ، فالرّؤية الخارجية « ترتبط بصوت مجهول لا علاقة له بالشّخصيات والحدث والزّمان والمكان، إنّ هذا

[1]() السمان، غادة: بيروت 75، منشورات غادة السمان، ط1: 1975،ص 18.
[2]() نفسه،ص 20،23.

الصوت يقوم بتقديم مادة الرّواية دون أن يعرف أحد موقعه أو علاقته بعالم الرّواية، وهذا الصوت ذو الرّؤية الخارجية يقوم بتحديد مكان الحدث بدقة، و كأنّه يطلّ عليه من موقع عالٍ فيفيض في وصف مكنوناته وهذا هو صوت الرّاوي العليم »[1].

وفي مكان آخر من الرّواية يكشف لنا النّاظم الخارجي ضرورة التّصوير الإبداعي في كشف الأقنعة ومعرفة الحدّ الفاصل بين التّمثيل و اللا تمثيل، بين الأمان والغربة، يقول عن فرح:« كان متعباً كأنما غسلت بيروت دماغه و عذّبته طيلة شهر بالغربة والوحشة والحرمان، و جعلته يتقزّم داخل نفسه ضئيلاً و مهملاً مثل صرصارٍ نصفِ مداس»[2] يتضح من وصف السّارد أنّه استطاع دخول أعماق نفسية فرح، و بذلك تحوّل السّرد من السّرد الإخباري إلى السّرد التصويري الذّي يسبر أغوار الشّخصية. فالسّارد يعرف أكثر مما يعرفه فرح ، والسّارد هنا لا يُقدم وجهة نظر فرح في الحدث، بل يقدم معلومات عن طبيعته بشكل عام. ومن النّاحية التّعبيريّة فالسّارد اختار أن ينظر إلى الحدث بحيادية العارف بكلّ شيء، ويقدّم سرداً موضوعياً وخطاباً غير مباشر من النّاحية الإيديولوجية، فهو راغب في أن يصوّر واقع الشّخصية تاركاً استنتاج القيم للمتلقي، ومن النّاحية النّفسيّة فالسّارد قد قدّم سرداً موضوعياً خارجياً، ولكنّه رغب في أن يفيد من عناصر السّرد الذّاتي autodlegetic narratioe ـ وهو سرد الرّاوي المتكلم الذّي يكون فيه الرّاوي هو الشّخصية الرّئيسة أو البطل ـ[3]، وهذا كله يدل على أنّ منظور الرّاوي نظّم الصيغة السّردية للمقطع بوساطة مستوياته الثلاثة:الإيديولوجي والتّعبيري والنّفسي، فكان المقطع السّابق خطاباً غير مباشر ذا سرد موضوعي خارجي مختلط بسرد ذاتي داخلي، السّارد فيه حيادي لا يفرض موقفه.

و تتوالى المشاهد السّردية والرّؤية الخارجية التّي تواصل رصد الأحداث التّي يقوم بها المسافرون إلى بيروت الحالمون بتحقيق الشّهرة والثّراء في هذه المدينة، فيتورط كلٌّ منهم في حبكة غير متوقعة تقوده إلى النّهاية المأساوية فياسمينة تعيش صراعاً بين عالمها الداخلي والخارجي، « كلُّ العالم ينحسر عنها ويخلّفها وحيدةً مثل صدفةٍ فارغةٍ على شاطئٍ منسي في بيروت»[4].فما زال النّاظم الخارجي يسعى إلى تأطير الأحداث بعد أن مرّت فترة زمنية معيّنة من خلال وصف الحالة النّفسية لـ لياسمينة وفرح فكلاهما مرمي على شاطئ بيروت، مبعد عن طقوسها وعنها بعد أن لفظتهما خارجاً.

وفي رواية **(ليلة المليار)** يختار الكاتب راوياً يطلّ على أحداث الرّواية من موقع الرّاوي العليم، مستخدماً في بداية الرّواية ضمير الغائب، كما هو المعتاد مع هذا النّوع من الرّواة، ليدفعنا إلى داخل الأحداث مباشرة ،فكلّ شيء يبدو متداخلاً في هذه الرّواية لدرجة تكون القراءة فيها متعبة، ومتقطعة مصحوبة في الوقت نفسه بمتعة الاسترسال مع حركة السّرد نفسها، و الرضا في دخول دهاليز عالمها فالزمن غادر فيها دلالته المعهودة، و أصبح مضافاً إلى هاجس الثراء، الذي اختزل إلى رقم المليار، والحدث الرئيس هو الاحتفال باكتمال المليار الأول في ليلة دعاها باسمه (ليلة المليار) بالإضافة إلى سيطرة أجواء الحرب على فضاءات الرواية، ومعاناة الإنسان بين التشوه وبيع الذات من أجل المال و مقاومة التشوّه للحفاظ على النّقاء. حتى لتكاد الأمور تلتبس على غير العارف بأحداث تلك الفترة.

---

[1]() إبراهيم، عبد الله: المتخيل السّردي / مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1: 1990 ص 126.

[2]() بيروت 75، ص 43.

[3]() يُنظر: قاموس السرديات. ص 24.

[4]()بيروت 75، ص 42.

يبدأ النّاظم الخارجي في تقديم رؤية سردية خارجية عن ليلة المليار « فجر ليلة المليار، استيقظ مَن كان نائماً في قلعة الذّهب على صرخةٍ تفيض ذعراً حقيقياً ..تبعتها صرخات متلاحقة ..أبواب تفتح ، أضواء تسطع..أقدام تهرول..دقيقة وتجمّعوا كلّهم في الرّدهة الكبيرة واحداً بعد الآخر.. وسط القاعة الشّاسعة المذهّبة، والبركة البديعة، كانت جثة رغيد عائمة فوق الماء، متورمة الملامح ، مزرقة الوجه، الشفتان متصلّبتان على ما يشبه ابتسامة شامتة..العينان مفتوحتان تحدّقان بنظرة تشبه السّخرية»[1]. أصبح الحدث بارزاً و مكشوفاً بعرض الرّؤية السّردية الخارجية ، سرد لوصف جثة رغيد، فليلة المليار التي طالما جهّز لها رغيد بكلّ الوسائل، وبشتّى الأيادي، وبمختلف الأوجه، أرادها ليلةً يخطّط فيها لجمع المليار الثاني؛ لكن جاءت الرّؤية السّردية الخارجية لتقدّم صورة قلعة الذهب وهي تنهض على صرخات الذّعر والفزع منبئةً عن موت رغيد، لتستيقظ معظم شخصياتها على نهار عادٍ إذ يؤطر الزّمن الذي يجري فيه الحدث من خلال وصف فجر ليلة المليار، فتتوالى المشاهد السّردية والرّؤية الخارجية وتواصل في سرد الأحداث بوصف شخصية رغيد بكلّ ملامحها الخارجية التي مازالت توحي بحقدها وشرّها وسطوتها، وما زال النّاظم الخارجي يسعى إلى تأطير الأحداث بعد أن مرّت فترة زمنية معينة « صبيحة المليار كأنما انفرطت حبّات العقد بإعلان موت رغيد موتاً طبيعياً وانتهى الأمر.. لم يخاطب أحدهم الآخر، باستثناء نظرات الودّ المتبادلة بين خليل ونسيم، لم يتأخر أحدٌ طويلاً بعدها.. سارعوا إلى جمع حاجياتهم وكلّهم لا يقلّ لهفةً عنها..إلى مغادرة قصر الموت هذا..ولم يخاطب أحدهم الآخر بل سارع كلٌّ إلى الفرار من الكابوس»[2]. يقدّم النّاظم الخارجي أحداثاً جديدة من خلال الحدث المبأر (موت رغيد) ومدى انعكاسه على الآخرين، و إعلان الموت الطبيعي لرغيد أسهم في الكشف عن رؤى خليل ونسيم بعدما أرادا قتله، وكأنّ موته إنقاذ لهما من الأوهام، واستيعاب للحقيقة المتجلّية أمامهما، وكانت الرّؤية السّردية الخارجية واضحة في هروب كلّ شخصيات الخطاب السّردي من قصر الموت هروباً جماعياً اضطرارياً، كلٌّ بحسب مصلحته، وكلٌّ يعيش عزلته وغربته بعيداً عن الآخر.

ومن خلال السّرد يوسّع الرّوائي السّوري بؤرة الصّراع في نصّه من صراع على النّفوذ والمال وغيره إلى صراع على الوجود ذاته ، فتكشف أحداث السّرد في رواية **(أيام معه)**عن صراع حاد بين المرأة والمجتمع المحيط، مكتسباً نبرة تتّسم بالنّقد الصّارخ الذي يكشف عن شكل النّظام الاجتماعي السّائد آنذاك « ما أقبح المجتمع الذي لا يحبّ الصّراحة! المجتمع الذي يؤثر الدّعارة في الخفاء على الابتسامة الطّاهرة علناً!»[3] من هذه النّقطة تسبر السّاردة وجهة نظر ريم . الشّخصية الرئيسة . المختلفة بصورة جوهرية عن وجهة نظر مجتمعها، فهي ترفض الأنماط السّائدة للتفكير والسلوك، وترفض الوصول إلى هدفها عن طريق النّفاق، فهي تناقش واجبها تجاه مجتمعها وتجاه نفسها، محاولة إقامة علاقة منطقية بينهما، وخلال ذلك تفضح الممارسات المنافقة، وتدعو إلى تبني معيار واحد في كلّ الميادين الشّخصي والعام « لا..لا.. لن أتدهور إلى وادي الكذب.. أنا أكره الخبث وأحتقر النّفاق»[4] فالرّاوي العالم استخدم ضمير الغائب، واضطر إلى الجنوح في عدد من مقاطع الرّواية إلى ضمير المتكلم ليضفي على النّص التوازن المطلوب، وإذا كان استعمال ضميري الغائب والمتكلم مرتبطاً بعلاقة السّرد بالرّاوي ، فإنّ استعمال ضمير المخاطب مرتبط بعلاقة الرّاوي بالمروي له.

---

[1]() السمان، غادة : ليلة المليار ، منشورات غادة السمان، ط2: 1991،ص 453.
[2]() ليلة المليار، ص 473.
[3]() الخوري، كوليت: أيام معه ،الفارسة، دمشق، ط7: 2001. ص 100.
[4]() نفسه، ص 100.

ويعود السّارد في رواية **(النعنع البري)** ليقف خارج السّرد، و يسرد ما يعلمه عن القدر المحتوم على كلّ إنسان؛ ليقدّم سرداً موضوعياً وخطاباً غير مباشر من النّاحية الإيديولوجية، « يبدو أنّ الأمور يجب أن تظلّ على حالها.. العودة إلى الوراء جارحة، الذين ماتوا يجب أن يظلّوا أمواتاً، والذين صنعناهم رموزاً يجب أن يظلّوا رموزاً و إلا أصاب الذّاكرة العربية شرخ لا يمكن معرفة عمقه، يجب أن يظلّ المتنبي شاعر العربية، و يجب أن تظلّ زرقاء اليمامة المرأة التي ترى من المحيط إلى الخليج..»[1]. فالصيغة السّردية التي يقدمها النّاظم الخارجي تقوم بتصوير حال الناس الخاضعين لقدرهم بضمير الغائب بطريقة سردية تقوم على المشاهدة لأحداث تراثية بالتّركيز على الزّمن الذي يجب أن يمشي إلى الأمام لا أن يرجع إلى الوراء.

يبدأ النّاظم الخارجي في تقديم رؤية سردية خارجية عن الشّاعر عليّ وحبيبته ليلى **من الرواية نفسها** « شجرة التين تبكي وليلى تبكي وأنا صامتٌ تتعارك في داخلي الهجرات و الأحزان»[2] فالصّيغة السّردية التي يقدمها النّاظم الخارجي تقوم على المشاهدة لأحداث تاريخية تقوم على المشاركة بحرب تشرين التّحريرية.« كانت حرب تشرين في أولها، وكانت أرض الجولان المحروقة بالنابالم والمروية بدماء الأبطال ما تزال تبعث برائحة الحنين والثأر، حرب حزيران لم تكن بعيدة كثيراً، و أنا لم أكن قد نسيتُ اشتعال البحر وبترول بانياس والطائرات اللعينة التي تحرق وتدمّر البيوت الآمنة، وعندما كبرت شاركتُ في حرب تشرين"1973"»[3]. فمن خلال السّرد بضمير الغائب واندماجه بضمير المتكلم يتضح لنا أنّ عليّاً كان مأخوذاً بالنّضال ضدّ الظلم والفقر و الاحتلال.

على هذه الرّؤية السّردية الخارجية تتخلى الشّخصيات عن دورها، في حين يقوم السّارد بتحليل الصّفات الخارجية لها من منظور بنائي لا يسمح له بالتعمق في دواخلها في أثناء مرحلة حكائية خاصة، فيقوم بالنظر إلى الأحداث من بؤرة سردية برانيّة لا توضح مقاصد السّارد ولا تكشف عن نواياه الذّاتية؛ أي أنّه يطرح الأقوال بكلّ موضوعية.

الرّؤية البرانية الداخلية (التبئير الخارجي):

يظهر السّارد بوصفه ناظماً داخلياً يحاول أن يقترب من الشّخصية، فيرتبط معها بعلاقة حميميّة ، ويقدّم الأحداث حسب منظوره الخاص. فقرب السّارد من أحداث بعينها ينتج ما يسمى بالسّرد المشهدي ، و بعد السّارد عن هذه الأحداث ينتج ما يسمى السّرد الإخباري.

وفي هذه الرّؤية يكون السّارد يساوي الشّخصية، فالسّارد هنا يكون شخصية من شخصيات الرّواية يحكي عن نفسه وعن علاقاته بالشّخصيات الأخرى، وهو في سرده يعتمد ضمير المتكلم، فالكاتب يتنحى جانباً ليتيح للشخصية التّعبير عن ذاتها.

يرى الدكتور حميد لحمداني أنّ الرّاوي المشارك شخصية حكائية موجودة داخل الحكي، و هذا التمثيل له مستويات « فإمّا أن يكون الرّاوي مجرّد شاهد متتبع لمسار الحكي، ينتقل أيضاً عبر الأمكنة ، ولكنه لا يشارك مع ذلك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسة في القصة».[4]

---

[1]() عبّود، أنيسة: النعنع البري،دار الحوار للنشر، اللاذقية، ط1: 1997، ص 41،40.
[2]() نفسه، ص 92.
[3]() نفسه، ص 92.
[4]() لحميداني، حميد: بنية النص السّردي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3: 2000، ص 49.

وقد أشار وين بوث إلى هذا التّفاوت من خلال وجهات النّظر الداخلية في قوله: «إنّ الرواة يختلفون في مدى تورطهم في الحدث، فقد يستطيع الكاتب تقديم وجهة نظر داخلية غير أنّها سطحية ، ويمكن أن تتعمق من النّاحية الأخلاقية نسبياً ، ولكنها نادراً ما تتجاوز السّطح من النّاحية النّفسية، فيبقي بعضهم على السّطح عن قصد في الأبعاد الأخلاقية ، واستخدام السّرد بصيغة المتكلم يحلّ جزءاً من هذه المشكلة ، ولكن إلى أي حد يكون الرّاوي واعياً لذاته ».[1]

و ربما « يعد ظهور الرّواية الداخلية أحد أهم الإنجازات السّردية في القرن العشرين بالنسبة إلى فن الرّواية ، وبظهورها قُوّض /إلى حد ما/ أحد أركان النّص التّقليدي المتمثل بهيمنة الرّواية الخارجية»،[2] ويجب عدم الخلط بين الرّاوي والمؤلف؛ لأنّ الأول يكون منبعثاً من السّرد، أمّا الثاني فلا يشكل عنصراً سردياً ، كما يجب أن نميّز بين السّارد والمؤلف الضمني ، فالأخير لا يروي وقائع ، ولكنه يعدّ مسؤولاً عن اختيارها ونظمها وتصنيفها وتوزيعها، والرّاوي المشارك يضع الباحث أمام عدة تساؤلات؛ لأنه يختلف عن باقي الرّواة في الازدواجية المحكومة بين الرّاوي والشّخصيات.

وتبدأ رواية **(أيام معه)** بصوت السّارد نفسه، أو يتماهى صوتان في صوت واحد، فالصوت الأول صوت البطل، والثاني صوت الرّوائي نفسه بل وصورته،« على حطام أمنيات بعيدة .. وعلى أشلاء ماضٍ بدا طويلاً برغم قصره .. وفي نفسيةٍ كرهت الحياة من حبّها الحياة.. عاشت قصتي منذ سنة تقريباً..أيام و أيام مرّت، وسنون طواها الدهر و غابت، وذكريات حزينة نامت في حنايا النّسيان..كلّها تنبعث الآن من ذاكرتي..»[3]. وفي مكان آخر من الرّواية يقول : « أنا أريد أن أعيش حياتي، لا أن ترسم حياتي! أريد أن أحصل على شهادات عالية، أريد أن أدرس الموسيقا..أن أتعلم الغناء.. أن أكتب الشعر.. أن أعمل..أن أشتغل..أن أسافر..أريد.. أريد..»[4]و يتوجه السّارد بصفته ناظماً داخلياً لينهي الرّواية بصوته أيضاً « بقيت أحلامي تتراقص حولي.. سأسافر نعم أنا بحاجة إلى تجارب جديدة..إلى وجوه جديدة»[5].

وفي الرّواية مكان للحبّ، الرّاوية نفسها يتقاطع قدرها مع شاب كان له دور في تلك الأحداث، وسوف تضمّن نص الرّواية مشاعرها التّي عاشتها معه، ولم يستطع زياد مصطفى أن يبوح بمشاعره إلا متأخراً، « كان حبنا سمفونية جميلة لا تكتمل إلا بالتحام مقطعيها.. أمّا الآن.. فالألحان النّاشزة قد دمّرت السمفونية، و أصبحنا غريبين.. شيءٌ قد تحطّم في داخلي..»[6]

وكثيراً ما تتدخل الرّاوية في رواية تُعدُّ هي بطلتها لتخبرنا بسير الأحداث أو ما ينبغي أن تكون عليه« لكنّنا هنا ، نشتهي كلّ شيء .. ولا نحصل على شيء! لأنّ الفراغ مرض شرقنا بكامله، مرض ناشئ عن تقاليدنا و عاداتنا..هو مرضي، هو مرض كلّ فتاة، كلّ امرأة مرهفة الحسّ، يكتب لها أن تحيا في هذه البقعة من الأرض!»[7]. فالسّارد يستخدم ضمير المتكلم، ويتحدّث عن نفسه وعن الأحداث التّي تقع له ، أو الأحداث التّي يشاهدها بوصفه راوياً ، أو الأحداث التّي يدركها بعقله، أو تقال له، أو تفيض بها مشاعره الداخلية بوصفه صاحب تجربة ، وفي هذا النّوع تلتبس شخصية السّارد بشخصية الرّاوي.

---

[1]() بوث ، وين :بلاغة الفن القصصي ، تر: د.أحمد خليل، د.علي أحمد،مطابع جامعة الملك سعود ،الرياض، ط2: 1994،ص 191، 192.
[2]() إبراهيم، عبد الله: المتخيل السّردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1: 1990 ص129.
[3]() أيام معه، ص 15.
[4]() نفسه، ص 16.
[5]() نفسه، ص388.
[6]() نفسه، ص 234.
[7]() نفسه، ص117.

والواضح أنّ الرّوائي السّوري أَلِف هذا النوع من الرّواة ومنحه حرية الانتقال من سرد مبأر إلى سرد غير مبأر ، أو العكس من غير اهتمام بتباين الصّيغ السّردية التّي يقدمها الرّاوي المبئر .

ويبئر السّارد في **(بيروت 75)** حالة الصيادين، وما آلت إليه وضعيتهم من تغيّر وقلق و اضطراب: « صرخ أبو مصطفى: الديناميت ممنوع إنّه يبيد صغار السّمك ونبقى في العام المقبل بلا رزق. ردّ صوتٌ غاضب من المركب الآخر: ممنوع علينا ومسموح به لسوانا لأهل الواسطات، ثمّ جمع القتلى بسرعة و رموا إلى مركب الفانوس السحري بعدة أسماك كهدية، الجريمة في نظر النّاس هي فقط قتل كائن من فصيلتنا البشرية، لم نتطور إنسانياً و كونياً بعد»[1]. بهذه الرّؤية يأخذنا النّاظم الدّاخلي إلى عوالم الصّيادين و معاناتهم من إرهاق جسدي و جهد شاق في اصطياد الأسماك بالطرق التّقليدية، وصراعهم الدّائم مع أصحاب الواسطات، مما سمح للسارد بأن يكون ناظماً داخلياً يقرأ رؤاهم بتدخله من خلال أفكاره التي تنادي بنبذ الطبقية، ورفضه القاطع لفكرة أنّ القوي يأكل الضعيف، مستبعداً فكرة البقاء للأقوى، فما نلاحظه أنّ السّارد رغم أنّه يعاين هذه الأحداث من رؤية خارجية؛ فإنّه يحاول أن يعمّقها ويعطيها بعداً شاملاً أو بعداً كونياً.

كما يبئر السّارد وضعية ياسمينة:« وكانت ياسمينة ممدّدة على بساط من جلد الأرانب البيضاء النّاعمة وكانت السّلحفاة قابعة قربها فوق جلد الأرنب، وحدها السّلحفاة تنجو من السّلخ وتجلس فوق فرو الأرنب المسلوخ!.. الأرنب يركض أسرع من السلحفاة، ولكن ما جدوى الرّكض ما دامت كلّ خطوة تقود إلى خلل ما؟ . ربما قررت أن تلعب دور السّلحفاة مع نمر!»[2] يتحرك النّاظم الدّاخلي ليصف لنا حالة ياسمينة الفتاة الدمشقية التي حلمت بتحقيق أنوثتها، يصف نعيمها، و ضعفها أمام ثراء نمر، من هذا الوصف التّقابلي يتدخل ليعطينا فكرة درامية يثبت فيها رؤيته لهذا الوجود، حيث يتبيّن الصّراع الواضح بين القوي والضعيف من خلال رموز الحيوانات ، فهو يقدّم صورة عن جهل الإنسان لأسرار الحياة. فهي قراءة داخلية يقدمها السّارد لاستبطان تلك الذّات التّي تسكن أعماق ياسمينة التي تبحث عن الذات، إذ يتخذ النّاظم الداخلي شخصية ياسمينة موضوعاً للتبئير؛ فينقلنا للبحث عن أفكارها الداخلية عن طريق أسئلتها المتكررة بين الحين والآخر، و هي التّي لم تجد جواباً لها، مما بيّن لنا حيرتها وخوفها من المجهول الذي تخبئه لها بيروت.

أمّا رواية **(ليلة المليار)** فترصد الصّراعات و الولاءات السّياسية و الثّقافية التّي تزيد من غربة المثقف الحقيقي، وتقصيه عن دائرة الفعل والتأثير، « لم يبقَ في روحي مكانٌ للشهوات و الأهواء.. منذ أذلّوا وطني..مجنون أنا؟ ربما..مجنون بيروت، مجنون لبنان، مجنون الوطن»[3]. بهذه الرّؤية يأخذنا النّاظم الداخلي إلى عوالم شخصية خليل الذّي شخّص حالته بيأس بعد مشكلة ذلّه وضياعه في المنفى، خاصة بعد أن انتهكت كرامة الوطن، واحتلّ الأعداء بيروت، إذ يبحث خليل عن ذاته فلا يجدها، فيعيش حالة نكوص داخلي، ينفرد بأحلام يقظته وهنا قراءة داخلية يقدمها النّاظم لاستبطان الذّات التّي تسكن شخصية خليل الذّي تغلّب فيما بعد على يأسه وظهرت قوته الداخلية التّي تتميز بالعدالة والإنصاف، « أريد أن أكون أميراً عربياً في إسبانيا أيام عزّ العرب وعظمتهم وفتوحاتهم.. أي قبل افتتاح هذا السيرك.. وجدتني أرتدي ثياب أمير عربي، و أمشي في

[1]() بيروت 75، ص 33.
[2]() نفسه، ص 71.
[3]() ليلة المليار، ص 433.

إيقاع سعيد، لم تدهشني ثيابي.. أدهشني إحساسي الداخلي الذي لم أذقه مرة في حياتي،إحساسي بأنّ الأرض صلبة تحت قدمي، بأنّني لست خائفاً ولا ذليلاً ولا محاصراً ولا مقموعاً .. إنّني حرّ، حرّ، حرّ»[1]

ولعل رواية **(النعنع البري)** تزاوج بين الرّؤية الخارجية والداخلية، إذ يصور السّارد حالة علياء، الأستاذة الجامعية، والشّخصية الملتبسة، الفاعلة والمنفعلة، المرأة الصالحة لكلّ زمان ومكان، امرأة متجدّدة باستمرار تستطيع الوصول إلى لحظة الصدق في دهاليز الكذب والنّفاق مستخدمةً أحلامها« ملكةٌ أنا عبر أزمنةٍ ، ولكنهم دائماً يحاولون سرقة تاجي. أتفهمني؟»[2]. فالسّارد هنا كان ناظماً داخلياً يقرأ الشّخصية، ويعمّق صفاتها، ويعطيها بعداً شاملاً من خلال تأثيرها في سرد الأحداث، فهي التّي أوقدت شعلة الحياة الخامدة في الأزمنة والأمكنة « أظلّ أبكي أشلائي، تمرُّ عليّ أزمنة وملوك ومدن.. أنتقل من عهد إلى عهدٍ..أدخل في مورثاتهم وذاكرتهم. هذا يقتلني . وذاك يعشقني، وثالث يطردني، ورابع يجعل مني مقبرة لنزواته. وآخر سيفاً لثاراته. وقد يجعلني جذعاً لفروعه. لكني أظلّ بين مدّ و جزر . بين أميرة و جارية. لا قرار لي .. أنا الأمّ و الأخت والزوجة والقديسة والعاهرة، والرجل مني وأنا منه. يتاجرون بأشلائي، وأنا أظلّ أبحث عن أشلائي في كلّ جيل. أبحث عن اسمي في كلّ اسم»[3]. تأتي العلاقة المركّبة بين الرّاوي و علياء لتحدّد مسار السّرد في الرّواية عامة، إذ تبدأ الرّواية بصوتها لتسرد جزءاً من الحكاية، ومن ثمّ يبدأ عليّ من بعدها بسرد الحكاية، الحكاية نفسها لكن بصوت عليّ، لتبدأ بينهما علاقة محيرة تتصاعد وتتعقد، لتشدّ الرّواية، وتحمي بعض فصولها من الانقطاع، وتحضر هذه العلاقة على امتداد الرّواية بشكل واضح.

كما يبئر السّارد وضعية علياء في مكان آخر من الرّواية « من أنتِ يا علياء؟ لا أعرف يا سامح.. أعرفُ أني امرأة جئتُ من صوب البحر، أتذكر أنه كان لي منزل في مدينة غير هذه المدينة، وأتذكر أني حبيبة رجلٍ آخر غير هؤلاء.. انتقلتُ من البحر إلى اليابسة.. باعوني .. تحولت إلى سلعة. هربت.. عشتُ بين أسرة فقيرة. ثمّ انتقلتُ إلى عالم آخر. عشت في مصر..كنت أميرة..وكنت جنيّة ..حورية وجارية لا أعرف من أي الأثواب الزمنية خرجت. إنّي أمتدّ من حواء إلى العذراء، من فاطمة وزينب من آدم إلى إبراهيم..»[4] فالتبئير هنا مرتبط بوجهة نظر الشّخصية و إيمانها ببقاء الأرواح الطاهرة فهي أبدية لا تفنى.

إنّ التزاوج بين الخارجي والداخلي يكشف عن رؤية سردية عميقة من خلال الانتقال السّريع من رؤية إلى أخرى، و في المقبوسات السّابقة توضيح للبنية التّي تعتمد الإبداع الثنائي من خلال القطبين الداخلي والخارجي بصوت واحد هو النّاظم الداخلي.

الرّؤية الجوانية الداخلية (التبئير الداخلي):

إنّ التبئير الداخلي لا يتحقق تحقيقاً تاماً إلا في الحكاية ذات المونولوج الداخلي ، ويرى رولان بارت أنّ هذا المقياس هو إمكان إعادة كتابة القسم السّردي قيد الدرس بضمير المتكلم دون أن تتسبب هذه العملية في أي تغيير آخر في الخطاب غير تبديل ضمائر الشخص النّحوية بالذات.[5]

---

[1]() نفسه، ص 392.
[2]() النعنع البري ، ص 15.
[3]() المصدر السابق، ص 359.
[4]() نفسه، 339،338.
[5]() يُنظر: جنيت، جيرار: خطاب الحكاية/ بحث في المنهج ، ترجمة: محمد معتصم،المجلس الأعلى للثقافة، ط2: 1997 ،ص 204.

وفي هذه الرؤية ينتقل النّاظم إلى الفاعل؛ أي من الشكل السّردي البراني إلى الجواني خلال الخطاب المعروض، و هذا ما نجده في رواية **(كوابيس بيروت)** إذ نجد السّارد هو الفاعل الذّاتي على طول الخطاب الرّوائي يحاول تبئير واقع الحياة وصراعها في بيروت، « قررتُ أن أحارب الكوابيس بالعمل، لكن الغروب كان قد بدأ يرمي بعباءته الرّمادية فوق جراح الحيّ، تلصصت من النّافذة ، السلّة ما تزال في مكانها كجثةٍ بلا حراك ..كان هناك دخان يعلو عند الأفق»[1] من هذه الرّؤية الجوانية الداخلية يحاول الفاعل الداخلي أن يحارب كلّ الكوابيس التي نشأت زمن الحرب؛ إذ يسعى إلى تبئير الأحداث من خلال تأطير الفضاء الخارجي المفعم بالصّراع والانفجارات. « بدأتُ أسمع الانفجارات أعلى مما هي في حقيقتها.. دخل جسمٌ غريب إلى الغرفة، سمعتُ صوته يضرب خشب الباب ثمّ المقعد فالسرير.. و وقفتُ أحدّق مذهولة»[2]. فمن هذه الرّؤية التّي تعتمد على ضمير المتكلم ينبعث صوت الفاعل الداخلي الذّي يمنحنا قوة إدراك هذه التّجربة بكلّ أسبابها، ويظلّ الموضوع التبئيري هو الصّراع وواقع الحرب في بيروت، فيظل يتسع، ليمتد إلى البعد الداخلي.

وتظهر هذه الرّؤية في الصّفحات الأولى من رواية **(أيام معه)** لتبئير موضوع حبّ السّاردة لزياد :« زحفت نظراتي ببطء وبرود..فتسلّقت قامته المديدة.. وتوقفت، غريبةً، عند ثغره، ثم راحت تنبش في عينيه.. وتبحث فيهما عن شيء.. عن أي شيء، عن أثر من أحاسيسي الماضية، ولكن عبثاً!»[3]. من خلال الفاعل الداخلي تتراءى لنا تلك الرّؤية السّردية الداخلية النّابعة من أعماق صوت السّاردة لكي تكتفي بإعادة سرد قصة حبّها لزياد« هذا الرجل المنتصب أمامي..طالما وددتُ لو أتلاشى في ظلّه..طالما تمنيت أن أضمحلّ بين ذراعيه.. يبدو مترهلاً عادياً، إنّي أنظرُ إليه، و كأنّي أراه لأول مرة»[4]. فالسّاردة تنازعت حبّ هذا الرجل مع عدة نساء، والسّاردة / ريم هي الشّخصية النسائية الوحيدة في الرّواية التّي تدخل بؤرة صراع الحرية ورفض العادات والتّقاليد البالية التي تحدّ من حرية المرأة، فهي من أسرة دمشقية غنية وعريقة، وقد اختارت أن تكون صورة مبكرة للمرأة المثقفة في وسط اجتماعي ما يزال محافظاً آنذاك؛ « لكننا هنا نشتهي كلّ شيء .. ولا نحصل على شيء! لأنّ الفراغ مرض شرقنا بكامله، مرض ناشئ عن تقاليدنا وعاداتنا، هو مرضي، هو مرض كل فتاة، كلّ امرأة مرهفة الحسّ، يُكتب لها أن تحيا في هذه البقعة من الأرض»[5]

أما رواية **(النعنع البري)** فتتسم بتعدّد الأصوات، لتبدأ بصوت عليا، ثمّ عليّ ثم سامح، إذ ينفتح المتن الحكائي للرواية على تداخل الواقعي بالخيالي، من خلال ما يسرده السّارد وما يخلقه خيال الشّخصية الرّوائيّة، ليتآزر الخيال مع الواقع ويتداخلا، ليلج الحدث الرّوائي ساحة الحبّ بين عليّ الشّاعر والموظف في الجريدة، والدكتورة علياء، ليقصّ علينا عليّ معاناته من الحبّ الذي لم يزده إلا تعباً ووحدةً: « أنا وحيدٌ، وحيدٌ والعالم من حولي مكتظ.. وحيدٌ لأنّ الزمن لا يقبلني، أنا خارج هذه اللعبة الحالية. لعبة النّظام العالمي الجديد..صرتُ أعرف الشوق لأنّني أكابده..صرتُ أعرف الغياب لأنه يكويني»[6] من خلال هذه الرّؤية التّي تعتمد على ضمير المتكلم ينبعث صوت النّاظم / الفاعل الداخلي الذّي يكشف ضياع عليّ وتشتته بين الغياب والشّوق، فحكايته تبدأ منذ أن توفي والداه منذ زمن بعيد، ومن وقتها تراوده حالة يبارح فيها واقعه، ويسرح في خياله ، ومن كثرة

[1]() السمان، غادة: كوابيس بيروت، بيروت ، دار الآداب ،ط1: 1976.ص13.
[2]() نفسه، ص 18.
[3]() أيام معه، ص 13.
[4]() نفسه، ص14.
[5]() نفسه، ص 117.
[6]() النعنع البري، ص 72.

تكرار هذه الحالة أتقن الإحساس بأعراضها والتنبؤ بما سيتلوها، فتتوالد المشاهد مستسلماً لخياله ولهزائمه المتوالية « أنا وحدي أتسكع على بساط البرد .أجرجر خيباتي مهزوماً. إنّها الهزيمة العاشرة .. صرتُ أبكي لا أريد الدخول إلى عالم مجهول، شعرتُ بالخوف والوحدة»[1]. فالسّارد يحاول تبئير إشكالية التلاقي بين الحبّ والوحدة ، الخوف واللاخوف، بين الغياب والشوق ، ليس الإشكال على المستوى الرّوائي الحكائي فقط بل على مستوى حياة ضحية انقضّ على مفاصلها أخطبوط القدر، وبدأ بالالتفاف على مصيرها؛ لذلك أتت الرّواية ناقصة تاركة المجال للتخييل الرّوائي « ظلّ الشاعر متكوراً على نفسه، وحين وصلت إليه نقرته بعصاها على ظهره: " قم يا عليّ" " أنا لستُ عليّاً" " لا فرق كلكم أولادي"»[2]

ومن خلال الرّؤية الجوانية الداخلية وجدنا أنّ الفاعل الداخلي قد كشف وقائع معاناة شخصياته من قهر وخوف وتشتت، كلٌّ حسب إحساساته.

خاتمة:

نستنتج مما سبق أنّ:

التبئير اختلف بين الموضوع والشّخصيات، ومن هنا نجد التباين في الرؤى السّردية التّي تمثلت من منظور معين، فبرزت الرّؤية البرانية الخارجية والداخلية والجوانية التّي قدمت علاقة السّارد بالمسرود، فظهر النّاظم الخارجي والداخلي والفاعل الذاتي محاولاً اكتشاف العلاقة بين الرؤى الخارجية والداخلية فتحددت، مجموعة من الوظائف أُسندت إلى السارد، وبذلك ظهر السّارد ذاتاً فاعلة في الخطاب الرّوائي، ليرتّب عمليات الوصف من تسلسل الأحداث، و إخبارنا بتلك التّحولات التّي تطرأ على المسار السّردي.

المصادر والمراجع:

المصادر (Sources):

1- الخوري، كوليت: *أيام معه* ،الفارسة، دمشق، ط7: 2001.

1-AL khoury,Collette: Days with him, Damascus, *AL Faresa*, ed7: 2001.

2- *السمان*، غادة: بيروت 75 ،منشورات غادة السمان، ط1: 1975.

2-AL Samman,Ghada: Beirut 75, *The puplications of Ghada AL samman*, ed1: 1975.

3- *كوابيس* بيروت، بيروت ، دار الآداب ،ط1: 1976.

Beirut, 3- AL Samman,Ghada: Beirut Nightmares, *The house of publication*, ed1: 1997.

4- : *ليلة المليار*، منشورات غادة السمان، ط2: 1991.

4- AL Samman,Ghada:The Billion night , *The puplications of Ghada AL samman*, ed

[1]() نفسه، ص 21.

[2]() نفسه، ص 370.

5- عبّود، أنيسة: *النعنع البري*،دار الحوار للنشر، اللاذقية، ط1: 1997.

5-Abood, Anisa: *The Catnip*, Latakia,Dar AL Hiwar for puplications , ed1: 1997.

المراجع(References):

1- إبراهيم، عبد الله: المتخيل السّردي، *مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة* ،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1: 1990.

1-Ibrahim, Abdallah: The Imaginary Narrative, critical approach in Intertextuality , visions and denotation. *Arab Cultural Center Beruit*. 1st.ed 1990.

2- برنس، جيرالد:قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام،شارع قصر النيل ،القاهرة، ط1: 2003.

2- Prens, Gerald*: Narrative Dictionary, translated by Mr Imam* , Qasr al Nil Street , Cairo 1st. ed 2003.

3- بوث ، وين :بلاغة *الفن القصصي* ، تر: د.أحمد خليل، د.علي أحمد،مطابع جامعة الملك سعود،الرياض، ط2: 1994.

3- Booth, Wayne*: Narrative Rhetoric, translated by:* Dr .Ahmed Khalil, Dr. Ali Ahmed, Al Malk Saud University Presses, 2nd.1994.

4- تودوروف، تزفيتان: *مقولات السّرد الأدبي/طرائق التحليل الأدبي*، تر: الحسين سحبان و فؤاد صفا اتحاد الكتّاب المغاربة،ط1: 1992.

4- Todorov.Tsvetan: *Literary Narration Category*. Literary Analyzing Methods,the Maghreb Unian,1st. ed 1992.

5- جنيت، جيرار: خطاب الحكاية/ بحث في المنهج ، ترجمة: محمد معتصم،المجلس الأعلى للثقافة، ط2: 1997.

5- Genet, Gerar*: Speech of the Tale, search in the approach, translated by Mohammed Moatasem*, Higher council for culture, 2nd. ed 1997.

6- *لحمداني*، حميد: بنية النص السّردي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3: 2000.

6 - Lhamadani, Hamid: *The NarrativeText Structure*, The Arab Cultural Center, Casablanca, 3rd. ed 2000.

7- المرزوقي،سمير_ وُ شاكر، جميل: مدخل إلى نظرية القصة، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1: دون تاريخ.

7- AL Marzuki, Samir and Shaker,Jamel*: Entrance to the story theory*, Dar Cultural Affairs.Baghdad.1st.ed.

8- أبو ناظر، موريس: *الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة*، دار النهار للنشر، بيروت،1979.

8- Abu Nazer, Moris: *The Linguistic and the Literary Criticism theory and Practising,* Dar ALFaihaa for bublishing. Beruit. ed 1979.

9- *يقطين،سعيد*: تحليل الخطاب الروائي"الزمن- السرد- التبئير"، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1: 1989.

9-Yakteen, Said: Narrative Speech Analyzing " *Time- Narration-Focalization"*. The Arab Cultural Center, Beruit, 1st. ed 1989.