بنية المنظور الروائي في رواية (جسر للبوح وآخر للحنين) لزهور ونيسي

The structure of the novelist perspective in the novel (bridge to the ghost and another to the nostalgia) of Zhor Wenissi

د.سليمة صلاح*
salimaslah31@gmail.com
جامعة حسيبة بن بوعلي بالشّلف (الجزائر)

تاريخ الإرسال 2018/10/22 تاريخ القبول 2020/11/16 تاريخ النشر 2020/12/01

الملخّص:

نتلقّى رواية (جسر للبوح وآخر للحنين) من خلال صوتين سرديين مختلفين: راو عليم و بطل الرواية (كمال العطار). يختلف المنظور الروائي أو الموقع الذي نتلقى عبره الرواية حسب تموضع هذين الصوتين و حسب طبيعة المادة المحكية. يتموقع الراوي العليم (الناظم) خارج العالم التخييلي وبسيطرته على الحكي نكون أمام شكل (الرؤية من الخلف)، أما البطل (الفاعل) فيجسد شكل (الرؤية مع) بحكيه عن نفسه (الفاعل الذاتي) وبحكيه عن غيره (الفاعل الداخلي) أما شكل (الرؤية من الخارج) فيتجسّد عندما تُبأّر الشخصيات خارجا أو يوصَف المكان أو يُؤَطَّر وفق ما يُدرك بالحواس من قبل الراوي.

. نتعرف على الحكاية بطريقة يُبنى فيها المنظور الروائي من خلال تداخل هذه المواقع والأشكال المختلفة للرواة، إذ يحتاج الحكي في كل مرة إلى شكل معين وراو محدّد لتصعيد العمل التخييلي.

الكلمات المفتاحيّة: المنظور الروائي؛ الراوي العليم؛ الناظم؛ الفاعل الداخلي؛ الفاعل الذاتي.

Abstract:

We receive the novel (A Bridge to Reveal and Another for Nostalgia) through two different narrative voices: Rao Aleem and the protagonist (Kamal Al-Attar). The narrative perspective or the location through which we receive the novel varies depending on the position of these sounds and the nature of the subject being told. The knowledgeable narrator (the organizer) is located outside the imaginary world and with his control over the narration, we will be in front of the form of (vision from behind), while the hero (the actor) embodies the form of (vision with) telling about himself (the subjective subject) and telling him about others (the internal actor) and the form of (vision) From the outside) is embodied when the characters are flown out, the place is described, or is framed according to what is perceived by the senses by the narrator.

We learn about the story in a way that a narrative perspective is built by overlapping these locations and the different forms of narrators, as each story requires a specific form and a specific narrator to escalate the imaginary work.

Keywords: narrative perspective; narrator of knowledge; regulator; internal actor; self-actor.

* المؤلف المرسل

1.مقدمة:

يقوم الراوي بفعل السرد فنتلقّى الحكاية من خلال تموقعاته المختلفة في الرواية الواحدة، تبني تلك المواقع ما يُصطلح عليه بالمنظور الروائي. كيف يتجسّد هذا العنصر السردي في رواية زهور ونيسي (جسر للبوح وآخر للحنين)؟

سنحاول في هذا المقال تقصي المواضع التي يحتلها الراوي، موضحين طريقة تجسّد المنظور الروائي وفق ذلك، ولا بد من الإشارة إلى أننا سنعتمد المنهج البنيوي لاستخراج الأشكال السرديّة و تحليلها.

2. تعريف المنظور الروائي:

"المنظور"مصطلح مستمد من الفنون التشكيلية، يمثل شكل الجسم المرئي والذي يختلف باختلاف مكان الرصد. نُقل بهذه الفكرة تقريبا إلى فن الرواية فأصبح يعني "الرؤية الإدراكية للمادة القصصية التي تُقدم من خلال نفس مُدركة، ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية، تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة،إيديولوجية كانت أو نفسية"[1]، وهو الموقع الذي منه ينهض السرد كما ترى يمنى العيد[2].لا شك أن هذا الموقع مرتبط ارتباطا مباشرا بالراوي لذلك يقول محمد عزام في تعريفه للمنظور إنه " الزاوية والطريقة التي يدرك من خلالها الراوي القصة"[3] والتي بها ينقل إلينا الحكاية كما تعبّر سيزا قاسم على الفكرة نفسها عندما ترى أنه الطريقة التي يقدم بها الراوي المادة الحكائية بكل ما فيها من أحداث وشخصيات وزمان....[4] من هنا ندرك حقيقة التلازم والتداخل بين المنظور والراوي، لأن الأول يتحدد من خلال الثاني وينبثق عنه، بمعنى أن طريقة إدراك الراوي للحكاية والإخبار عنها والتأثير من خلالها تختلف باختلاف موقعه أو هويته السردية.

1.2 الراوي: يتحدد شكل الرواية من خلال الموقع الذي يحتله الراوي وهذا ما جعله العنصر الأساس في قضية المنظور، ولا شك أن هذا الرباط الوثيق بينهما وكذا علاقة الراوي بالعمل السردي عامة من دواعي كثرة الدراسات حول موضوع الرؤية السردية وتضارب الآراء حوله[5].يملك الراوي وسائل وإمكانات تجعله قادراً على تحريك العالم الروائي فيكتسب بذلك سلطة التخييل لأنه شخصية تخييلية تمنح السرد للمتلقي كما يقول بارت[6] أي تبلّغه إياه أو تخبره بالحكاية وفق عملية تواصلية، يُعدّ الراوي فيها مرسلًا أو الشخص الذي يروي الحكاية والصوت غير المسموع الذي ينقلها للمتلقي كما يقول عبد الله إبراهيم[7]. يتم هذا النقل بأسلوب سردي وفق طريقة ما، تتحدّد من خلال موقعه أو هويته التخييلية. لذلك يرى كل من رولان بارت وجيرار جينات أنه أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص كالشخصية والأحداث والزمان... وأنه أسلوب تقديم الحكاية[8] بمعنى أنه يأخذ على عاتقه سرد الأحداث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل أقوالها وحواراتها وكذا التعبير عما يجول بخاطرها من مشاعر وما يشغل بالها من أفكار[9]. كما أنه المسؤول عن سُبل تعرُّفنا على الأحداث سواء أبعيني الشخصيات أم بعينيه، و يتكفل من جهة أخرى بنقل المواقف[10] سواء أكانت مواقفه هو ووجهة نظره تجاه العالم الروائي فيحدد لنا منظوره إيديولوجيا، نفسيا وفكريا...أم كانت مواقف الشخصيات الروائية. ومن هنا يستمد أهميته إذ لا يمكن قيام السرد بغيابه[11] ولا أن تتم الحكاية أو تنجح العملية التواصيلية الإبداعية من دونه، مهما كانت طبيعته أو هويته التخييلية.[12] فقد يتجلى نصيا فيشارك في الرواية ويصنع أحداثها أو يكون مجرد شاهد عليها، كما قد يحظر في النص كصوت فقط وليس كذات لها هوية أو قد يكون عارفا بكل ما يجول في العالم الروائي أو يكون جاهلا بأكثره أو ببعضه.

2.2 تصنيفات المنظور: بدأت فكرة الأشكال السردية تلوح في الأفق بعد أولى مجهودات هنري جيمس وبرسي ولوبوك، إذ انطلق هنري جيمس من نبذ الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل، داعيا إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه، لا إلى قوله وسرده أي على القصة أن تحكي ذاتها[13]. لاشك أن الراوي الذي عابه هنري جيمس هو الراوي الظاهر كما سماه عبد الرحيم الكردي[14] أو الراوي العليم كما سماه صلاح صالح[15]، وُصف بمحرِّك الدمى والإله، لأنه يحتكر السرد وينوب فيه عن الشخصية التي يُنصّب نفسه وصيًا عليها طوال العملية الحكائية.

جاء لوبوك بعد ذلك مستفيدا من طرح هنري جيمس فميز" بين العرضshowing والسرد telling مؤكدًا أن في العرض يتحقق حكي القصة نفسها بنفسها وأن في السرد راويا عالما بكل شيء"[16].يعني ذلك تقديم الحدث تقديما مشهديا دراميا في العرض فنكون أمام راو ممسرح مدمج في القصة وهو نوع الراوي الشاهد أو المشارك الذي ينتمي إلى داخل الحكاية، يسميه W.Booth بـ "السارد الممثّل"[17] ويقول عنه حميد الحميداني أنه راو ممثَّل داخل الحكي[18] narrateur homodiégetique. تبدو الأحداث في هذه الحالة معروضة كأنها تجري أمام المتلقي مما يضفي عليها نوعا من الموضوعية. أما في حالة "السرد" فإن الحدث يُقدم تقديما بانوراميا تصويريا فيبدو كأنه منقولاً، لذا نكون أمام الراوي العالم بكل شيء.

بعد تلك الجهود النقدية في مجال المنظور الروائي أتيحت للكاتب طرق مختلفة في تقديم الحكاية فظهرت تصنيفات عدة للمنظور تختلف تسميةً وشكلا وتفسيراً باختلاف نوع الراوي وموقعه وباختلاف المنظرين لها كذلك نحو: جان بويون، تودوروف، جينات...

- اختزل(جان بويون) كل الأشكال السردية التي جاء بها السابقون فيما يلي:

أ- الرؤية من الخلف (من الوراء)vision par derrière[19]:يكون الراوي في هذه الحالة خلف شخصياته، يعلم كل شيء عنها حتى بواطنها

يرى هنري جيمس فيما ذكره محمد عزام أن نوع القص الذي يُقدم وفق هذا المنظور يتميز بالتفكّك وعدم التناسق، لأن الراوي يتجوّل بين كافة أرجاء وعناصر العالم التخيلي فينتقل بين الأماكن والأزمنة والشخصيات ليرصد كل شيء في الحكاية مما يضفي نوعا من التشتت وعدم الترابط " لذلك نادى بضرورة اختيار(بؤرة) مركزية تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها"[20] لكي تمنح القصة تماسكا وتناسقا.

ب- الرؤية مع: vision avec[21]: وتسمى أيضا الرؤية المصاحبة للشخصية[22]، يكون الراوي في هذه الحالة مصاحبا للشخصية، يعلم ما تعلمه بمعنى أنه يكون شاهداً على الأحداث أو شخصية مشاركة في الحكاية فاعلا في أحداثها حيث يمثل البؤرة المركزية التي تشعّ منها القصة.

ج- الرؤية من الخارج vision du dehors[23]: يهتم الراوي في هذه الحالة بكل ماهو خارجي أو ظاهري يستطيع ملاحظته ماديا، أي كل ما يتعلق بالمميزات الفيزيقية للشخصية من حركة وأقوال وأفعال وكل ما يُدرك بالحواس. يرى حميد الحميداني أن الروايات المعتمدة على هذه الرؤية تسمّى بالروايات الشيئيّة، لأنها تخلو من وصف المشاعر

والبواطن لذلك يقول إن: "القارئ في مثل هذه الروايات يجد نفسه دائما أمام كثير من المبهمات، عليه أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة"[24] .

كان لتصنيف(بويون) أثر كبير على التصنيفات التي جاءت بعده باعتباره الأكثر اختصارا وإحاطة وشمولية مقارنة بالتصنيفات التي سبقته أو عاصرته نحو تصنيف فريدمان مثلا.

- سار(تودوروف) في تصنيفه على هدي (بويون) فقد أبقى على التصنيف الثلاثي وعلى التسميات مع إدخاله تعديلات طفيفة كاعتماد الرموز الرياضية(<، =، >) في تحديد نسبة علم ومعرفة الراوي مقارنة بعلم الشخصيات مثلما نقدّمه في ما يلي[25] الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف) يعلم الراوي أكثر مما تعلمه الشخصيات. الراوي = الشخصية (الرؤية مع) يعرف الراوي ما تعرفه الشخصية. الراوي < الشخصية(الرؤية من الخارج) يعلم الراوي أقل مما تعرفه الشخصية و" هو موقع سردي نادر في الواقع القصصي، لأن معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية، بل إنه سارد لا مبالٍ، لا يسعى إلى معرفة أي شيء، إنه سارد كسول يجتزي بنقل ما يقع خارجيا تحت بصره"[26].لأنه يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الولوج إلى عمقها.

- اعتمد جيرار جينات في تصنيفه على الأشكال السردية الآتية.

أ-الحكاية غير المبأَّرة أو ذات التبئير الصفر: وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية[27] ومن ثم فهو النمط الذي ينهض فيه الراوي العليم بالسرد وهو ما يشبه الرؤية من الداخل عند (بويون) وتمثله العبارة الرياضية: الراوي< الشخصية عند (تودوروف).

ب- الحكاية ذات التبئير الداخلي[28]: يصنفها إلى ثلاثة أصناف: تبئير ثابت: تنهض بالسرد فيه شخصية واحدة من العالم الحكائي- تبئير متغير: يتم تداول السرد فيه بين شخصين أو أكثر بالتناوب لتقديم عدة أحداث - تبئير متعدد: يتم التصدي فيه للحدث الواحد مرات عدة حسب منظور عدة شخصيات. يشبه- حسب رأينا- التبئير الداخلي الذي تحدث عنه (جينات) أو حالة الرؤية مع عند(بويون) ويتفق مع ما يعبر عنه الرمز الرياضي: الراوي = الشخصية عند تودوروف لأن الراوي يكون شخصية من داخل الحكاية في كل الأصناف الثلاثة التي ذكرها جينات في الحكاية ذات التبئير الداخلي، يختلف الأمر فقط في عدد الشخصيات التي تنهض بالسرد في كل تصنيف.

جـ- الحكاية ذات التبئير الخارجي: هي كما يقول جينات: " الحكاية التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يُسمَح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه"[29] بمعنى أن الراوي يبئر الشخصية من الخارج فقط فيرصد حركاتها وأوصافها الخارجية دون الولوج إلى عمقها مما يدفع بالتكتم إلى حد الإلغاز. يتفق هذا النوع من التبئير عند (جينات) مع طرح (بويون) الرؤية من الخارج ومع صيغة تودوروف الرياضية الراوي < الشخصية.

- نجد إلى جانب كل هذه التصنيفات التي انطلقت من نفس النظرية في تحديد الأشكال السردية، تصنيفات أخرى قُسّم فيها المنظور إلى شكلين بناءً على معيار حضور الراوي في الحكي أو غيابه عنه وهو ما اعتمده كل من حميد الحميداني وابراهيم فتحي[30] وكذلك سعيد يقطين الذي استخرج من الشكلين تفرعات أخرى واعتمد مصطلحات جديدة؛ الراوي

جواني الحكي homodiégétique والراوي براني الحكي hétérodiégétique يتفرع عن كل منهما شكلان مختلفان[31] لنتحصل على أربع رؤويات[32] حسب ما يلي:

1- الراوي براني الحكي: هو راو غير مشارك في الحكاية، بمعنى أنه ليس فاعلا في أحداثها ولا شاهدا عليها، يقابل التبئير الصفر عند جينات ويضم صوتين أو شكلين سرديين يسمى كل منهما بـ "الناظم"،

أ- الناظم الخارجي: يكون مؤطرًا للحدث ومنظمًا له أو مقدمًا للفضاء العام الذي تجري فيه القصة. يحدّد رؤية برانية خارجية

ب- الناظم الداخلي: يأتي في حالتين، يحكي في الحالة الأولى من خلال شخصية معينة يقف خلفها، تفصله عنها مسافة ما، يُركّز على هذه الشخصية ويتماهى معها، يقوم بعملية السرد من خلالها أما المنظور أو التبئير فهو لهذه الشخصية يعني ذلك اختلاف السارد عن المبئر. أما في الحالة الثانية فإنه يقدّم الحدث كما ينطبع في دواخله أي ينفعل ويتأثر به ممّا يؤدي إلى تدخّله مباشرة وتقديم منظوره. يحدّد رؤية برانية داخلية.

2- الراوي جواني الحكي: يتفرع بدوره إلى شكلين، يسمى كلاهما"فاعل" يدل على المشاركة في الأحداث و يقابل " جواني الحكي" ما يعرف عند جينات بالتبئير الداخلي.

أ- فاعل داخلي: يمثل الراوي في هذه الحالة شخصية من داخل الحكاية تحكي عن غيرها. تنتج عن الفاعل الداخلي رؤية جوانية داخلية.

ب- فاعل ذاتي: يمثل الراوي في هذه الحالة شخصية من الحكاية تحكي عن ذاتها، تنتج عن هذا الشكل رؤية جوانية ذاتية.

لا بد لنا من الإشارة في هذا الموضع إلى أننا سنعتمد في دراستنا على تصنيف سعيد يقطين لأنه يعتبر –حسب رأينا- أكثر تفصيلاً ودقة.

3. ملخص الرواية:

تحكي الرواية قصة (كمال العطار) المجاهد ذي الستين سنة، الذي يعود إلى مدينته بعد غياب دام أربعين عاماً، تُسْرَد أحداثها عبر محّطات مختلفة وغير مرتّبة زمنيا من حياة البطل، تبدأ من لحظة وصوله إلى مدينته، يعود إليها بلهفة العاشق وشوق المحب فيجدها عجوزاً مترهّلة، حفرت فيها جروح الزمن، يحاول بحنين استنطاق ماضية، مسافراً عبر تقاسيم الزمن الجميل ليعيد إحياء تفاصيل ووقائع لا وجود لها إلاّ في زاوية عزيزة من قلبه وذهنه، يعود فيجد أنّ كثيراً من الأمور تغيّرت، يتأمل كل شيء فيها بقلبه ويملّي منه ناظره فيأخذه عبر بساط الذاكرة إلى أيام الطفولة والشباب ومرابع الصّبى، يتذكّر عائلته وزوجته وحبيبته راشيل وصديق عمره مراد... يحكي وقائع من حياته بعد تذكُّرها ويَعرضُها بتحليل الفيلسوف مقارنا إياها أحياناً مع الحاضر، فيُصدَم بعد ذلك ويُرعبه التغيير الحاصل اجتماعياً وأخلاقياً وفكرياً وأمنياً...يَستَحلي كمال العطار أمام هول الواقع الجديد أحلام اليقظة فيهرب إلى الزمن العتيق ببراءته وشفافيّته، يُفَضّله بإيجابياته وسلبياته لأنه يمثل الملاذ والراحة بالنسبة إليه.

4. بنية المنظور الروائي في الرواية:

جاءت غالبية الرواية في شكل استرجاعات زمنية، يتذكر البطل كمال العطار أثناءها أحداثاً وقعت في ماضيه وشخصيات جمعته بها الحياة والمجتمع والحي في فترة طفولته وشبابه، عرُضت كل هذه الأمور من منظورين مختلفين قُدِّم العالم التخييلي من خلالهما، نحدّدهما بالشرح والتمثيل فيما يلي:

1.4 الراوي العليم: نتعرّف على أغلب الأحداث التخييلية من خلال راوٍ عليم ظاهرٍ مسيطرٍ على وظيفة السرد، متحمّلا مسؤولية الكلام في الرواية فيحدّد بذلك شكل(الرؤية البرانية الداخلية) عند سعيد يقطين أو ما عرف بـ(الرّؤية من الخلف) عند بويون. هو راوٍ مجهول الهويّة كثيراً ما نجده يقف خلف شخصيّة كمال العطار، قريب من الكاتب ينتمي إلى خارج العالم الروائي، مُحيطٌ بكل شيء يتعلّق به من أحداثٍ وشخصياتٍ ومكان وزمان...يُعرَف عند سعيد يقطين بـ (الناظم الداخلي). يسيطر هذا الراوي على جزء مهم من الرواية ،فكل ما يتعلق بالشخصيات وعلى رأسها شخصية البطل كمال العطار من أفكار ومشاعر وأحاسيس، وصراعات داخلية وتذكُّر يصلنا من خلال صوت هذا السّارد، كما أننا نتعرف على معظم الأحداث التي تحفل بها الرواية منذ أن وطئت قدم البطل محطة قطار المدينة وقبل ذلك بزمن طويل من منظوره، فهو يعلم كل شيء عن العالم التخييلي بشخصياته وأحداثه وفضاءاته المختلفة، يسردها لنا بضمير الغائب، كما يتدخل أحياناً معلّقاً موضحاً بعض الأمور معلناً بذلك عن حضوره إضافة إلى سرد الأحداث وتقديم الشخصيات والفضاء ونقل الأقوال وكذا الحوارات. يقول: "عندما لفظ القطار كمال العطّار مع الآخرين، ومع بقايا وقود محترق، كانت عيناه تنظران في كل الاتجاهات، كان تائها يبحث عن قريب أو صديق ينتظره ... كان يريد أن يتأمّل كل شيء ليس بعينيه فقط، بل بقلبه وعقله، يتأمّل ويتفحّص تماماً كما نفعل مع حبيب اشتقنا له كثيراً...ها هو رصيف المحطّة قد ضاق أكثر وأغبَّر، وتآكلت حجارته..."[33]. ويقول السّارد في نموذج آخر: "لقد كانت والدته تعمل عملين دون أن تخرج من البيت، الأعراف وقتها كانت تفرض ذلك، تقوم بشؤون البيت، وبشؤون والده الكثيرة، وشؤونه هو الصّغيرة... كانت أمّه تنسج الجمال بأناملها الرقيقة عبر خيوط ذهبيّة... تقوم هي وجاراتها بتسليم كل ذلك الإبداع إلى جارهم الشيخ "عمّي الطاهر" ليأخذه بدوره إلى "الحاج بلعمري" صاحب أكبر محل للنسيج... ليعرضه للبيع..."[34].

نلاحظ من خلال هذين النموذجين سيطرة الراوي العليم، لا يظهر فيهما صوت غير صوته المتحدّث بضمير الغائب الذي يتجلّى في العبارات الآتية: (عيناه، يبحث، ينتظره، يريد، يتأمّل، عينيه، قلبه، والدته، تقوم، تنسُج، أناملها، شؤونه، جاراتها...) كان الضمير في النموذج الأوّل خاصاً بالمذكر لأن المبأَّر هو كمال العطّار وحدث وصوله إلى مدينته بعد طول غياب بينما تعلّق ضمير الغائب في النموذج الثاني بالمؤنّث لأنّ المبأَّر هو والدة كمال العطار وحدث عملها الإبداعي الذي تكسب به المال إضافة إلى التزاماتها الأسريّة داخل منزلها. يمزج السارد في النموذج الأوّل بين التبئير الخارجي الذي يصف فيه الفضاء (رصيف المحطة) والسّرد (خروج كمال من القطار ونظراته وتأمّله) وتبئير البطل تبئيراً داخلياً يصف من خلاله حالته النفسية وهو يحط رحاله بمدينته وفي مرابع صباه من جديد ليعكس حالة شعورية امتزج فيها التّيه بالحيرة والتأمّل والشّوق. يقوم السارد العليم بكل هذه الوظائف دون أن يسمح للبطل أو لباقي الشخصيات أن

تدلي بدَلوها بل تَضمَحل أصواتها، فإن فكَّرَت أو تذَكَّرَت أو شَعَرَت أو حتى تكلَّمَت يتكفّل السارد العليم بإيصال كل ذلك إلى المتلقّي ليَلعب إثر ذلك دور الوسيط بينه وبين الشخصيات، فلنلاحظ النماذج الآتية:

*"وعندما كان على الجسر، تذكر أنّه لازال يحتفظ بصورة له مع والده على الجسر"[35].

*"...أحاسيس بعثت في جسده موجة برد مفاجئة، هاهو يتخيّل، بل يتذكرّ كل ذلك مرّة واحدة"[36].

*"رجع بذاكرته وكان صبيّاً، كان اليوم عيداً، عيد الأضحى، دخل البيت فوجد والده يرتّب كومة، بل جبلا من جلود أضحيات العيد... ليقول له كمال مندهشاً: – ما هذا يا أبي، اشتريت كل هذه الجلود ولماذا؟

ويضحك والده والعرق يتصبّب من وجهه المشرق ويداه تعبثان ببقايا آثار الذّبح والسّلخ. – تريد أن تعرف يا كمال؟ إنني أنفّذ ما اتفقنا عليه في الاجتماع الذي عقدناه بجمعية ابن باديس..."[37]. يبدو جلياً نقل الراوي ما تذكَّره البطل من خلال عبارات: (يتخيل بل يتذكر، رجع بذاكرته، تذكّر)، إذ كان السارد يبئر كل مرّة ما يجول في ذاكرة البطل لينقله لنا بصوته المسموع معتمداً ضمير الغائب، وبما أن التذكّر يتم في ذهن البطل يمكن القول إنه يُبأَّر من الداخل فيكون الراوي هنا راوياً من الداخل لأنه ينقل الحالة الذهنية للشخصية .

أما بالنسبة للحوار الممثَّل في النموذج الثالث فهو الآخر تذكّره البطل ضمن سلسلة استرجاعاته التي زخرت بها الرواية، غير أن هذا الحوار الخارجي الذي تم بين شخصية كمال ووالده ليس خطاباً معروضاً بل هو خطاب مسرود من منظور الراوي العليم الذي تكفل بنقل كلام الشخصيات نقلاً مباشراً تحدّده النقطتان اللتان تتصدرانه لتأطير القول إضافة إلى عبارات نحو: (ليقول له مندهشاً، ويضحك والده والعرق يتصبّب من وجهه المشرق) لأن حالات كالدّهشة والعرق والوجه المشرق واليدين اللتين تعبثان ببقايا آثار الذبح والسلخ لا يمكن التعبير عنها بأقوال الشخصيات المشاركة في الحوار، إذ تتمثل وظيفة تلك العبارات في التأطير والتنظيم وهي التي تبيّن لنا أسلوب نقل الحوار المباشر.

لا ينوب الراوي العليم عن أصوات الشخصيات بنقل أقوالها في الحوارات المتَذَكَّرَة فقط بل نجد ذلك حتى في الحوارات التي شهدها حاضر البطل نحو ما يلي:

"عندما قدّم لها كمال باقة الورد، قال لها مشفقاً:

– إنك جارتي، وعندما لقيتك، كأنني لقيت أمّي من جديد، أمّي التي فارقت الحياة مبكّراً أو أختي التي لم أسعد بأن ولدتها أمي..."[38].

قال كمال هذا الكلام في حاضره عندما ذهب ليودّع جارته المجاهدة زوليخة في آخر يوم له في مدينته، تدل عبارة (قال لها مشفقًا) وبعدها نقطتا نقل القول أنّ كلام كمال نُقل من قبل السارد وبأسلوب مباشر لأنه حافظ فيه على صيغة القول كما صدرت عن صاحبها، دون أن يغير فيها، يُبَئّر من خلالها لحظة الوداع والاعتراف بالفضل والتقدير والاحترام الذي يُكنّه كمال لجارته المجاهدة ليظهر لنا منظوره المتعلّق بتقديس كل شخص سعى في سبيل أن تنعم الأجيال بحريّة الوطن.

ينصّب الراوي العليم نفسَه وصياً على الشخصيات بطريقة أخرى تسمح له بنقل حواراتها الداخلية فيطلعنا على حديثها مع ذاتها والذي يمكننا من الوقوف على حالتها النفسية واكتشاف أفكارها ورصد صراعاتها الداخلية نحو ما يظهر

في الاقتباس الآتي:"وتعود به الذّاكرة من جديد إلى الماضي وما كان وقتها يردّد في نفسه: هذا مسلم وهذا يهودي، وهذا مسيحي، وهذا بوذي... ما شأني أنا والدين؟ ثم ما دخلي أنا في أنها يهوديّة وقومها سرقوا قومي في المشرق أرضهم؟"[39].

يتضح هنا أن الكلام كلام داخلي يمثل مونولوجاً غير مسموع في المحيط الخارجي للذات المتكلّمة، حاور فيه البطل ذاته، إذ تُثبت ذلك العبارة التي تصدرت كلام كمال العطار (يردّد في نفسه) والتي نطق بها السّارد. تتجلّى من خلال هذا النموذج حالة البطل الشعورية التي يطغى عليها مزيج من الأسى والحزن واليأس والحيرة جرّاء حبّه لليهودية (راشيل) الذي وقف الجميع ضدّه مما خلّف لديه صراعاً داخلياً عانى منه، توضحه علامات الاستفهام الظاهرة في النموذج. بأَّر السّارد العليم (الناظم الداخلي) حالة البطل الشعورية وأعلن عن منظوره تجاه حبه لليهودية، فكل من السارد والبطل مُبئّران في نفس الوقت، حيث بأَّر الأول الحالة النفسية للبطل بينما بَأَّر هذا الأخير حُبَّه لراشيل وموقف المجتمع منه.

2.4 الراوي المشارك: إلى جانب شكل الرؤية من الخلف، نتعرف على الرواية من منظور آخر، يتعلق بالراوي المشارك الذي يكون سارداً وشخصيّة من العالم التخييلي في الوقت نفسه، يشارك في أحداثه، يتفاعل ويتحاور مع شخصياته ويقدمها وينقل أقوالها وحواراتها ويسرد الأحداث بصوته، هو ما سمّاه سعيد يقطين (الفاعل)، وما يحدّد من جانب آخر شكل (الرؤية مع) الذي يعتبر فيه البطل كمال العطار شخصية تقوم بما سبق ذكره من وظائف السرد والتخييل، يأخذ الكلمة بعد أن يتنازل عنها الناظم أو الراوي العليم. يعبِّر عن منظوره بصوته دون وسيط يتدخّل لنقل كل ذلك بل يَعرضه بأسلوب مباشر حر، يتصل من خلاله اتصالاً مباشراً بالمتلقي كما يستعمل هذا السارد البطل ضمير المتكلّم. يؤثر هذا المنظور في سير السرد عن طريق تقديم وسرد بعض الأحداث والكشف عما يجول في ذات البطل من حوارات وصراعات كما يقوم السارد إزاءه بتقديم بعض الشخصيات التي عرفها في ماضيه وحاضره وبوصف الفضاء.**أما** بالنسبة إلى سرد الأحداث نورد النموذج الآتي: "عندما علمت أمي بحبي للفتاة اليهوديّة، نذرت أنها لو أُشفى من هذا الداء، داء الحب الخطير، لزارت أهم وال صالح خارج المدينة "سيدي محمّد الغراب"، طبعاً بعد تقديم آيات الطاعة والاعتراف.... وستتصدّق على الفقراء والمساكين وتُطعم سلاحفه العملاقة داخل البرك الطّاهرة المباركة بيدها، وإذا لزم الأمر فإنها ستقيم هناك زاراً"[40]. نلاحظ من خلال هذا المقتطف السردي أن البطل كمال العطّار هو من قام بعملية السّرد فأخذ سلطة الكلمة بعد أن تنازل عنها الناظم، كما يبدو واضحاً اعتماده ضمير المتكلم الذي يتجلى من خلال: (أمي، بحبي، أشفى...) ليتطابق في هذا النموذج السارد مع المبئر ممثلان في شخصية (كمال) الذي يبئر حدث نذر والدته ومن ثمّ يقدّم لنا منظورها تجاه زواجه من اليهودية الذي اعتبرته داءً سعت جاهدة ليُشفى منه. نشير هنا إلى أن الفاعل في هذه الحالة هو فاعل داخلي، (فاعل) لأنه مشارك في الأحداث و(داخلي) لأنه يبئر الأحداث والشخصيات من داخل العالم التخييلي فيشكل بذلك ما سماه يقطين بـ الرؤية الجوانية الداخليّة.

يساهم البطل من جهة أخرى في تقديم بعض الشخصيات فينطبق عليه مصطلح (الفاعل الداخلي). يتجلّى ذلك واضحاً في الرواية من خلال تبئير كمال العطار شخصية صديقه مراد وتقديمها مباشرة إلى المتلقي والأمر نفسه يحصل مع شخصيات أخرى طُبعت بها مدينته قديماً نحو: "خالتي زوينة الخضراء"، "عمّي أعراب"، "عمي أحمد شمينو"، "حميد"،

"العارم" وزوجها "رابح". يملك كمال العطار المؤهّلات التي تمكنّه من تقديم هذه الشخصيات تقديماً صحيحاً ومقنعًا باعتباره عاصرها وعاش معها في المجمع نفسه، فهو يعرفها تمام المعرفة لأنها من جيرانه ومن أبناء حيّه. يبئر كمال العطار هذه الشخصيات خارجياً فيكون راوياً من الخارج كما يبئرها أحياناً من الداخل فيكون راوياً من الداخل. يقول في تقديمه شخصية مراد:"... صديقي مراد بل أخي الذي لم تلده أمّي، وصهري فيما بعد... صديقي مراد شاب جميل شكلاً وروحاً، وإلا لَمْ أكن لأحبّه كل هذا الحب.... كان يتصرف كشخص كبير وعاقل، وليس لأحد أن يملي عليه تصرفاته ولا أن ينتقدها...

مراد واضح ناصع الوضوح، صريح مباشر، ... صديقي كالمرآة تظهر لك كل شيء على حقيقته"[41].

يبئر كمال صديقه مراد وكذا العلاقة الوطيدة التي تربطهما لنتعرّف على هذه الشخصية من منظور كمال العطّار السارد، يقدّمها لنا داخلياً (جمال روحه، رصانته وحكمته، قوة شخصيته وضوحه وشفافيته...) كما يبئرها أيضاً من الخارج (شاب جميل شكلاً).يتميز كمال بقدرته على تقديم هذه الشخصية وبكفاءته في رسم ملامحها للمتلقي لأنه يملك مؤهلاً هاماً يمكنه من إنجاز ذلك بطريقة مقنعة فهو صديقه الوحيد والمقرب وجاره ورفيق صباه وزميله في درب الكفاح إذ تمنحه كل هذه الأمور مصداقية التقديم.

يقدم كمال السارد من جهة أخرى شخصية "خالتي زوينة الخضراء" فيقول: "هي امرأة في الخمسين، قصيرة القامة، جميلة الوجه، وأطراف جسمها هي أقرب لأطراف أجسام الأقزام من أطراف العادي من الأجسام البشريّة، كان كل شيء فيها صغيراً، لكنّه مستقيم كامل بالنسبة للقامة، لا ينقصها عضو من الأعضاء"[42]. بُئّرت خالتي زوينة الخضراء من خلال هذا النموذج خارجياً فوصف كمال ملامحها وجسمها وأطرافها وقامتها... أما الوصف الداخلي فيظهر من خلال قوله: "... وكذلك تتأرجح مضموناً بين ملاك وشيطان، بعضهم يعتقد أنها ملاك، وهي تحفظ كتاب الله، وتشفي بقراءته وكتابته في شكل أحجبة بعض العلل والأمراض..."[43]. وكذا قوله: "...كانت أيضاً في نظر آخرين، لا تمثل سوى شيطاناً رجيماً، يُشرك بالله، ويدّعي القدرة على تغيير أقدار الناس..."[44]. قدمّ الفاعل الداخلي (كمال العطار) الشخصية من خلال هذا النموذج تقديماً داخلياً ركز فيه على روحها ومبادئها وعلى باطنها لتتأرجح من خلال تصرفاتها بين الملاك والشيطان. نلاحظ أن شخصية (زوينة) قُدمت خارجياً من منظور الفاعل الداخلي (كمال) ليُمثل السارد والمبئّر في الوقت نفسه كما قدّمها أيضا داخليا لكن من منظور أشخاص آخرين هم والده والجيران من الرّجال بمعنى أنّ المبئّر يتمثّل في كل هؤلاء فيصبح السارد(كمال) ≠ المبئر. يقدم السّارد شخصيّة (زوينة الخضراء) بمصداقية يصل من خلالها إلى إقناع المتلقي، تساعده على ذلك كفاءته المستمدّة من معرفته الشخصية بزوينة الخضراء فهو يلقبها بخالتي لأنها جارته، تملك غرفة في البيت المشترك الكبير كما كانت مقربة من والدته، تربطهما علاقة وطيدة، إضافة إلى ما كان يسمعه عنها من أحاديث الجيران الكثيرة.

يصف الراوي المشارك(الفاعل) الفضاء الخارجي وينفعل به ومن الفضاءات التي بأرها السارد كمال العطار غرفة خالتي زوينة في البيت المشترك الكبير، يقول: "...غرفتها كانت واسعة جداً على شكل مستطيل تعيش فيها وحدها، وقد فرشتها بشكل مختلف عن أفرشة الغرف الأخرى في البيت الكبير، ستائرها خضراء، سجّادها أخضر، والصندوق الحاوي

لأشيائها النّادرة قد زُيِّنت رسوماته بالطيور الخضراء..."[45]. يبدو السارد موضوعياً، يصف من الخارج ما تراه عينه في غرفة الشخصية لكن سرعان ما ينفعل بذلك فينعكس الفضاء الأخضر على ذاته ليسرح بخياله وتصوّراته التي حرّكتها سيطرة اللون الأخضر، يقول: "ويُخَيَّل للمرء وهو يدخل غرفتها أنّ أنواع وروائح العطور والبخور التي تستعملها لونها أخضر، ودخانها أخضر، وجاءت من جنة خضراء"[46]. يبدو منظور السّارد تجاه الشخصية واضحاً من خلال آخر عبارة: (وجاءت من جنة خضراء) والتي تحمل موقفاً إيجابياً يختلف عن موقف والده وباقي رجال الحي.

يظهر السارد كمال العطار من جهة أخرى في هيئة (الفاعل الذاتي) مشكلاً (الرؤية مع)بصورة مختلفة لنكون هنا أمام شكل(الرؤية الجوانية الذاتية)عند يقطين. نجد هذا المنظور في حوارات كمال الداخلية مثل:"-أين الرّفاق؟ وأين الأصحاب من كل هؤلاء الناس؟

-عن أيّ الناس تبحث؟ عن أي شيء تبحث؟ عن الذي مضى من جناحيك وأنت شاب؟ عن قلبك الصغير أو قلبك العجوز؟؟ ذهب الرجال كلّهم، تناثروا كحبّات مسبحة تقطّع خيطها، سقطوا سقطة غريبة، سقطتهم كانت داخليّة..."[47]. يطغى على هذا النموذج وعلى باقي النماذج الأخرى التي تتضمن حوار البطل مع ذاته صيغة السؤال التي تدل على الحيرة وعلى الاستغراب من الحاضر الذي يعيشه، عالم خال من الرّجال مليء بالخيانة والانتهازية. نلاحظ أن السارد (البطل) يبئر في هذه الحالة ذاته التي تنم عن إحساسه بالغربة في مدينته بعد أن تغيّر كل شيء فيها، بمعنى أن المبئر والسارد هما كمال والمبأر هو ذات كمال وحالته النفسية، لذلك نقول إن الفاعل في هذه الحالة يعتبر فاعلاً ذاتياً باعتبار الذات هي موضوع التبئير.كم يبئر من جهة أخرى وضع المدينة المزري من منظور الفاعل الداخلي.

يمكن أن نلمح دواخل البطل ومشاعره أيضاً من خلال وصفه فضاء مدينته، يقول: "الريح تصرخ في عمري مدوّية هائجة من جديد، والطريق كان طويلاً وأصبح أطول... ورغم ذلك تحمَّلتُه ومشيتُ فيه بقدمين تضعفان كل مرّة... وتشعران مع كل يوم يمضي أن الدروب أصبحت ذات نتوءات حادّة... هذه الدروب بيني وبينها حنين من نوع خاص، يدغدغ الشّوق المسافر في أحشائها كل كوامن أحشائي، إنّها هي التي صنعت وتصنع كل مرّة مشاعري وأحاسيسي وأحلامي، بيوتها المتعانقة البالية تعلّم الحب وتزرع الدفء..."[48].

يعتمد السارد البطل ضمير المتكلم الذي يظهر من خلال العبارات الآتية: (تحمّلته، مشيتُ، عمري، مشاعري، أحاسيسي)، بأَّر حدث مشيه وتجوُّله بين شوارع ودروب مدينته بعد غياب طويل وقد تقدمت به السن، ثم حاول عكس فضاء المدينة على مشاعره فأطلعنا بصوته على ما يجيش في صدره من حنين وشوق ليأتي كلامه دفقات شعورية يرسلها قلبه إلى المتلقي مباشرة بصوته ومن منظوره الخاص.

5.خاتمة :

نستخلص في نهاية هذا الطرح أن الرواية لا تعتمد على شكل سردي واحد فقط من البداية إلى النهاية، بل تختلف الرؤية السردية بين الصفحات كلما دعت إلى ذلك حاجة العالم الحكائي؛ فمثلا يُعتمد الراوي المشارك أو شكل (الرؤية مع) عندما يحكي الراوي عن نفسه فيشكل ما سمّاه يقطين (الفاعل الذاتي) أين يكون الراوي في هذه الحالة هو بطل الرواية، يُعتمد هذا الصنف من الرواة فنتمكن من سماع حواراته الداخلية مباشرة دون وسيط ينقلها كما يعبر بنفسه

عن مكنوناته الداخلية وعن مشاعره تجاه الشخصيات أو تجاه مدينته أو الوضع الذي آلت إليه، فما من راو يمكنه التعبير بصدق أكثر من الفاعل الذاتي الذي يبئر ذاته فيتميز الحكي في هذه الحالة بالمصداقيّة و القدرة على الإقناع. ولكي يُقدّم الراوي باقي الشخصيات نحو: زوينة، مراد، عمي أحمد شمينو...و يبئرها داخليا و خارجيا يحتاج العالم الحكائي في هذه الحالة إلى راو مشارك ينتمي إلى داخل العالم التخييلي، يحكي من منظور الفاعل الداخلي فيبئر غيره ، ينطبق هذا على بطل رواية (جسر للبوح وآخر للحنين) كمال العطار الذي عاش مع تلك الشخصيات فهو يعرفها تمام المعرفة مما يمنحه كفاءة الحكي عنها و تقديمها من هذا المنظور حكيا مقنعا وتقديما صادقا. من جهة أخرى يحتاج العالم الحكائي إلى راو عليم (الناظم) في بعض الأحيان ليسيطر على الحكي خاصة فيما يتعلق ببعض الأفكار التي تراود ذهن البطل وكذا حواراته الداخلية التي لا يجرؤ على الإعلان عنها على واجهة السرد مباشرة والتي تعبّر عن تمسّكه بحب راشيل اليهودية وكذا رده الداخلي على موقف أمه ودينه ومجتمعه وأعرافه و تاريخ وطنه من ذلك، يتكفل في هذه الحالة الراوي العليم بالسيطرة على الحكي باعتباره يعرف كل شيء عن العالم التخييلي حتى أفكار الشخصيات وحواراتها الداخلية.

يمكن القول إن موقع السارد وهويته السردية يختلفان على طول المتن الحكائي، فقد يسيطر الراوي العليم أحياناً على فعل السرد،غير أنّه سرعان ما يتنازل عن وظائفه إلى شخصية من الشخصيات التخييليّة والتي تكون هي الأخرى سبباً في تغيير الشكل السردي للرواية حسب ما تحكيه.

يبنى إذن المنظور الروائي الكلي للرواية من خلال تكامل وتلاحم عدة أشكال سرديّة أو عدّة منظورات تختلف باختلاف موقع الراوي بين داخل و خارج العمل الحكائي وبين طبيعة و نوعية ما يحكيه إذا كان شخصيّة تخييليّة.

6. الهوامش:

[1]- محمد عزام، ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003 ص: 164.

[2]- يُنظر يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط 1، 1986 ، ص: 98.

[3]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، ص: 164

[4]- يُنظر سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط 1، 1984، ص: 134.

[5]- يُنظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي، العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص: 283.

[6] -voir, Roland Barthes introduction a l'analyse structurale du récit, in poétique du récit, seuil, paris, 1977, p 38

[7]- يُنظر عبد الله ابراهيم، المتخيّل السردي، مقاربات نقديّة في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1990،ص:121.

[8]-يُنظر رولان بارت، جيرار جينات،من البنيوية إلى الشعرية، تر:غسان السيد، دار نينوى، سوريا ط1، 2001،ص: 44.

[9]- يُنظر سيزا قاسم، بناء الرواية، ص: 185.

[10] -voir, T. Todorov: catégories du récit in communication.08, seuil, paris1, 1981, p 152.

[11]- يُنظر تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص:56.

[12] -voir: W. Krysinsky carrefours de signes, essais sur le roman moderne, éd: mouton, 1981 p: 103-104.

[13]- يُنظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 285.

[14]- يُنظر: عبد الرحيم الكردي، الرواي والنص القصصي،دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996 ص:104

[15]- يُنظر: صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص:62.

[16]- يُنظر المرجع نفسه، ص:285 .

[17] - voir, W.Booth, distance et point de vue, in poétique du récit, seuil, paris,1977, p 105.

[18]- يُنظر حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2000، ص: 49.

[19] - voir, Jan Pouillon, temps et roman, Gallimard, 1946, p 66.

[20]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص: 164.

[21] -voir, jean Pouillon, temps et roman, p 76.

[22]- يُنظر سحر شبيب، المقولات الجمالية في الرواية النسوية، نماذج من سوريا ولبنان، مكتبة دار طلاس، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص: 89.

[23] -Voir, jean Pouillon, temps, et roman, p 76.

[24]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص: 48.

[25]- يُنظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 293.

[26]- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998، ص: 104

[27]- يُنظر جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر ط 3، 2003، ص: 201.

[28]- يُنظر المرجع نفسه، ص201.

[29]- جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص: 202.

[30]- ينظر حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص: 49، ويُنظر إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 2004، ص: 82.

[31]- يُنظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 310، ص:116، ص:115.

[32]- يُنظر المرجع نفسه، ص: 311.

[33]- زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، منشورات زرياب، الجزائر، دط، 2007، ص: 5.

[34]- الرواية، ص: (91، 92).

[35]- الرواية ، ص: 9.

[36]- الرواية، ص: 12.

[37]- الرواية، ص: 33.

[38]- الرواية، ص: 267.

[39]- الرواية، ص: 51.

[40]- الرواية، ص: (94، 95).

[41]- الرواية، ص: 108.

[42]- الرواية، ص: 117.

[43]- الرواية، ص: 118.

[44]- الرواية، ص: 119.

[45]- الرواية، ص: 118.

[46]- الرواية، ص: (118،119).

[47]- الرواية، ص: 161.

[48]- الرواية، ص: (134، 135).

6. قائمة المراجع:

1. إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004.
2. تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987.
3. جيرار جينيات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.
4. حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
5. رولاند بارت، جيرار جينات،من البنيوية إلى الشعرية، تر:غسان السيد، ط1، دار نينوى، سوريا، 2001.
6. زهور ونيسي، جسر للبوح وآخر للحنين، دط، منشورات زرياب، الجزائر، 2007.
7. سحر شبيب، المقولات الجمالية في الرواية النسوية، نماذج من سوريا ولبنان، ط1، مكتبة دار طلاس، دمشق، سوريا، 2009.
8. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، ط4، المركز الثقافي، العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2005.
9. سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1984.
10. صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003،.
11. عبد الرحيم الكردي، الرواي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996.
12. عبد الله ابراهيم، المتخيّل السردي، مقاربات نقديّة في التناص والرؤى والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 1990.
13. عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، ط1، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.
14. محمد عزام، ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003 .
15. يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1986.

16. W. Krysinsky carrefours de signes, essais sur le roman moderne, éd: mouton, 1981.
17. Roland Barthes introduction a l'analyse structurale du récit, in poétique du récit, seuil, paris, 1977.
18. T. Todorov: catégories du récit in communication.08, seuil, paris1, 1981.
19. W.Booth, distance et point de vue, in poétique du récit, seuil, paris,1977.
20. Jan Pouillon, temps et roman, Gallimard, 1946.