مجلة أبوليوس
المجلد 09 العدد 01 – جانفي 2022 الصفحات: 95- 107

الرّؤية السّردية وأبعادها النفسيّة في رواية " دمية النار" لبشير مفتي

Narrative Vision and its Psychological Dimensions in Bachir Mufti's Novel "The Doll of Fire"

د. نجاة ركي[1]*، د. وردة بويران[2]
[1]جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)، raki.nadjat@univ-guelma.dz
[2] جامعة 8 ماي 1945 قالمة (الجزائر)، bouirane.ouarda@univ-guelma.dz

تاريخ الاستلام:2021/07/27 تاريخ القبول:2022/01/28 تاريخ النشر:2022/01/31

ملخص البحث:

تناول النقاد والباحثون الرؤية السردية بعدِّها إحدى أهم تقنيات السرد الكاشفة عن موقع الراوي وموقفه من الأحداث والشخصيات، فهي التقنية التي تكشف رؤيته إزاء الواقع الروائي من زوايا قد يتعاضد فيها السرد الموضوعي مع السرد الذاتي أو يطغى أحدهما على الآخر، وبموجب الرؤية السردية تتعدد الأصوات والإيديولوجيات وتتصارع في تناغم ينمّ عن مدى معرفة الروائي بشخصياته وتَموْقُعه بالنسبة إليها؛ إنْ كان أكبر منها أو أصغر أو يساويها.

ومن هنا تكتنز الرؤية السردية في الرواية الجزائرية بأبعاد إيديولوجية ونفسية وثقافية تتباين بتباين الرؤى واختلافها على مدى تطوّر الأحداث الروائية. وقد أثارت فينا رواية دمية النار لبشير مفتي هذا الانشغال الذي يقتضي تساؤلاً جوهريًا مؤدّاه: ما الأبعاد الإيديولوجية التي أفضت إليها الرواية؟ وما موقع الرواي منها، وأين تتبدّى حنكته السردية في الكشف عنها على اختلاف تمظهراتها؟

الكلمات المفتاحية:

الرؤية السردية، السرد، الرواية، البعد النفسي، دمية النار.

Abstract:

Critics and researchers have dealt with the narrative vision as one of the most important narrative techniques, which reveals the narrator's vision of the narrative reality. With the narrative vision, voices and ideologies proliferate and conflict in harmony that denotes the narrator's knowledge of his characters and his position in relation to them; whether he is greater, smaller, or equal to them.

Hence, the narrative vision in the Algerian novel is rich in ideological and cultural dimensions that contrast with different visions over the evolution of the narrative events. The novel of 'The Doll of Fire' by Bashir El Mufti has aroused the preoccupation that requires a fundamental question: What are the ideological dimensions that the novel led to? What is the narrator position? And where does his narrative ingenuity appear in revealing its different manifestations?

Key words: Narrative vision, narration, psychological dimension, novel, fire doll.

* المؤلف المراسل

مقدمة:

كثيرا ما تتعدد التسميات التي تُطلق على مسمىً واحد، بل تكاد تبلغ أحيانا حدّ الشطط والاختلاف، والرؤية السردية واحدة من تلك الاصطلاحات التي أطلقت على التقنية السردية الخاصة بالراوي، وبها يكشف عن رؤيته بموجب الموقع الذي يحتلّه.

لا شك أنّ من أهمّ أسباب تعدد تسميات الرؤية السردية وكثرتها عائد إلى تنوع مجالات استخدامها بين الأدب والفن وغيرهما، بيْد أنّها في مجال النقد الأدبي تشكّل إحدى أهم تقنيات السرد الكاشفة عن موقع الراوي وموقفه من الأحداث والشخصيات، ولعلّ أبرز التسميات التي تبناها النقد الروائي ستّة هي: الرؤية، والتبئير، والموقع، والمنظور، ووجهة النظر، وزاوية الرؤية. ولعلّه طابع أسمائي متأتٍّ من عدوى المثاقفة والترجمة من جهة، ومن ذلك الزخم المعرفي الناتج عن تعدد المشارب الفكرية والتلاقح الصارخ بين النقد الأدبي والعلوم التجريبية والإنسانية.

1- الرّؤية السّرديّة/ الماهية والمصطلح:

في ظلّ هذا التعدد المصطلحي والتماس المفاهيمي، لا يستقيم المقال في هذا المقام دونما ضبط وتحديد لماهية المصطلح مفتاح البحث ومجاله، ولاسيّما في ظل تداخله مع غيره وتماسه بها، ولنا في مقولة "فولتير" الشهيرة (إن أردت أن تتحدث معي فحدِّد مصطلحاتك) درس لا ينبغي للباحث مهما كان توجهه أن ينساه أو يتجاهله.

عمادًا على هذا تجدُر الإشارة إلى أنّ منبع هذا المصطلح مبثوث في كتاب " الشعرية" لـ" تزفيطان طودروف Tzevetan Todorov " في معرض تنويهه بأهميته الرؤية السردية في مجال النقد الأدبي والروائي تحديدا، إذْ يقول:" ففي الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام، وإنّما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معيّن، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتيْن متمايزتيْن، ويتحدّد مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدّمه لنا (...)، وقد كُشف عن هذه الأهمية في الفنون البصرية باستمرار، ويمكن للنظرية الأدبية أن تتعلم الشيء الكثير من نظرية الرسم على سبيل الذكر لا الحصر.»[1]

ولعلّه الرأي ذاته الذي تبنَّتْه "سيزا قاسم" حينما تحدّثت في مُؤلَّفها "بناء الرواية" عن ذلك الاستثمار الناجح للفنون التشكيلية في مجال نقد الرواية عبر توظيفه وتوليفه على شاكلة جديدة تحت ما اصطلحت عليه بـ"المنظور" الذي تقول «إنه مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة فن الرسم؛ إذ يتوقف شكل أي جسم تقع عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه»[2].

فالرؤية السردية « تقدّم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكّلُ بمنطق رؤيتها الخاصة وزاويتها، (إيديولوجية كانت أو نفسية)، بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي يختاره الكاتب ليقدِّم بواسطته روايته، وموقفه الذي يختاره.»[3]

وفي إطار التلاقح الحاصل بين النقد الأدبي والعلوم الإنسانية والتجريبية نتجت عديد النظريات التي وسّعت الرؤية وفتحتها على آفاق رحبة من البحث والتقصي، ولعلّ مصطلحات المنظور السردي، والرؤية السردية، والتبئير إحدى محصّلات استثمار الفنون البصرية وعلم الهندسة؛ فمصطلح المنظور والرؤية متأتيان من البصريات التي تعتني بزاوية أو موقع يقع حيز البصر ويتمركز حوله حتى

يغدو مدار الرؤية في صلب ما يحيط به، وهو المفهوم ذاته الذي استثمره النقد الروائي في تعامله مع الرؤية السردية، و«تفسير ذلك أنّ الموضع، أو "المكان" الذي يقف فيه الراوي ليرى منه إلى ما يرى، أو ليقيم المسافة بينه وبين مروّيه، إنّما تحدّده الزاوية التي منها ينفتح شعاع النظر باتجاه المرئي... بذلك يتحدد فضاء المرئي، أو مجال عالم القص»[4]

وأمّا مصطلحيْ "زاوية الرؤية أو زاوية النظر" الذيْن أوردتهما يمنى العيد في كتابها " تقنيات السرد الروائي" فهما إحدى نواتج علم الهندسة في قولها: « لهذا المصطلح – زاوية الرؤية أو زاوية النظر- أساسه النظري في علم الهندسة، كما أنّ له تاريخه الذي يفسر حضوره في أكثر من حقل من حقول الممارسة الفنية .»[5]

ولعلّ مصطلح "الموقع" أكثر دورانا في استخدامات يمنى العيد؛ لأنه كما ترى أكثر انسجاما وتواطؤًا مع مصدره، وألصق بهدفه في إطار النقد السردي؛ من حيث يكمن الفارق بينهما « في منطلقيْن نظريْن مختلفيْن في نظرة كل منهما إلى النص الأدبي : الأول هو المنطلق الشكلي في عزله المفهومي للنص الأدبي . والثاني هو المنطلق الواقعي في تثبيته المفهومي للعلاقة بين الأدبي والمرجعي ومحاولته، عبر بحث مستمر ومتطور، قراءة المرجعي في حضوره كشكل أدبي متميز»[6]

ومن ثمّة، فإن مصطلح الموقع أو زاوية الرؤية أنسب لأهداف النقد الأدبي في تعامله مع العمل السردي، من حيث يُعلي من قيمة الراوي ودوره على العكسّ ممّا ألفيناه في المصطلح " زاوية النظر ذي الطابع البنيوي بامتياز في عزله التام لمختلف سياقات النص السردي.

من حقل الفنون البصرية يطالعنا "جيرار جينت Gérard Genette" بمصطلح «التبئير"، بوصفه سمة من سمات المنظور السردي، ومرجع اختياره أنّ السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصرها، « فالمقصود بالتبئير هو حصر معلومات الراوي (وبالتالي القارئ) حول ما يجري في الحكاية»[7]

مما سبق يمكن القول: إنّ التبئير تقنية تربط بين الراوي والمروي له عبر وظيفتيْ الرؤية والإدراك، فمصطلح "زاوية الرؤية" عند جنيت يُفارق مصطلح "التبئير" من حيث يجيب هذا الأخير عن سؤاليْن: من يرى؟ و من يدرك؟، بينما تنحصر إجابة الرؤية في: من يرى ؟. و هنا يتّضح دور الراوي من خلال متانة علاقته بالمروي له الذي كلما كان أكثر إدراكا كانت بؤرة السرد أكثر فاعلية وتمركزا في الخطاب السردي. « ومن المهم أن نلاحظ أن الرؤى الأدبية لا تتعلق بالإدراك الفعلي للقارئ الذي يظل على الدوام متحولا ورهين عوامل هي من خارج العمل، وإنما هي تتعلق بإدراك معروض في صلب هذا العمل، أضف إلى ذلك أنه يأتي في صيغة متميزة ».[8]

وعلى الرغم من تعدد مسمّيات الرؤية السردية ومصطلحاتها تظلّ العناية الخاصّة بالراوي وعلاقته بالقصة وشخصياته نقطة التقاء واتّفاق فيما بينها، من منطلق أنها تقنية تختصّ به.

بعد هذا العرض الموجز لخطوط التماس بين مصطلح الرؤية السردية وغيرها، نعتمد هذا المصطلح من منطلق غايتنا من المقال في استهدافنا مكاشفة ما قد تفضي إليه هذه التقنية من أبعاد محيطة ببنية الرواية ولاسيّما ما تعلّق بالبعديْن النفسي والأيديولوجي. ثمّ أنّ مصطلح الرّؤية السّرديّة، بعدّه وليد النّقد الأنجلو- أمريكي في بدايات هذا القرن مع الرّوائي هنري جيمس، وعمّقه أتباعه، نخصّ بذلك بيرسي لوبوك " P. Lubbock "في كتابه صنعة الرّواية[9]، حيث ميّز بين العرض والسّرد وبيّن أنّ في طريقة عرض الأحداث والمشاهد يتحقّق سرد

الحكاية بذاتها، كما يرى أنّ هناك راويا عالما بكل شيء وهو المسيطر على أحداث القصّة، وراوٍ ممسرح مدمج داخل الحكي، لذلك نجده ينحاز للرّاوي الممسرح حيث «يرى الحدث من خلال ذهن الشّخص المُمسرح بالضّمير الغائب، فإنّ القارئ في هذه الحال، يجد نفسه واقعا في داخل القصّة، وترى الأحداث من خلال هذا الذّهن في الوقت ذاته الذي تجري فيه هذه الأحداث، وميزة هذا الشّكل حسب (لوبوك) تكمن في أنّ كل شيء هنا معروض أو مُمسرح سواء كان ذلك الحدث أو الشّخصيّة أو ذهنها، إن كل شيء يغدو موضوعيًّا، عكس ما نجده في التّقديم البانورامي»[10].

ولأنّ الرواية خطاب سرديٌ يحفل بعديد التقنيات، فإنّ مصطلح الرؤية السردية في إطار تحليل الخطاب الرّوائي أدقّ وأقرب « مقاربة للتّقنيّة التي يجسّد لنا فيها موقف كيانه الشّخصي إزاء النّص الذي يحيكه، على أساس أنّه- أي الرّاوي- يمثّل الوجه الآخر للفنان (الأديب)»[11].

من هذا المنطلق، لا يستقيم الحديث عن الراوي في انفصال عن الرؤية السردية « فهما متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راو ولا راو بدون رؤية»[12].

2- الرّؤية السّرديّة ومستوياتها:

هناك رؤى متعدّدة في الخطاب الرّوائي تتضافر وتتفاعل لنسج عناصر البناء الفنّي والأسلوبي للنّص تكشف عن تعدّد الرّواة، ثمّ إنّ تعدّد الرّؤى يبعد النّص الرّوائي عن «الأحاديّة وأبعادها، يتجاوز الارتخاء الذي نحسّ به كملقين عندما نتعامل مع الخطابات الأحاديّة، لخلقه لنوع التّوتر لدى المتلقي، وإذا كان الخطاب الأحادي يتّصف بالشّفافيّة، فنقيضه الخطاب المتعدد الذي يطفح بالعتامة»[13].

تأتي أحادية الرّؤية السّرديّة من الصّوت الأحادي والمعرفة المطلقة للرّاوي، الذي يوجّه القارئ لعملية القراءة ويدفعه لمشاركة رؤيته ونظرته، أما في تعدّد الرّؤى «فإنّنا سوف لن تجدنا أمام مروي له واحد ولكن أمام مروي له متعدّد، وهذا يفترض احتمالات قراءات متعدّدة، وقراء متعددين، ودلالات متعدّدة»[14].

يحدّد (لوبوك) من خلال وجهات نظر الرّاوي وعلاقته بالقصّة أربعة مستويات للرّؤية هي[15]:

1- الرّاوي المطلق: نجده في التّقديم البانورامي، حيث معرفته أكبر من الموضوع ووهو من يقدّم الأحداث للقارئ.

2- الرّاوي الغائب: ونجده في التقّديم المشهدي. والأحداث تقدم بشكل مباشر للمتلقي.

3- الذهن المعروض حيث تقوم بتقديم الأحداث شخصيّة محوريّة.

4- الرّاوي الممسرح: الذي يتم التّقديم من خلاله، وهو شخصيّة محوريّة.

يعتبر تصنيف (لوبوك) تصنيفا شاملا ومفصّلا في الوقت نفسه، كونه يحتوي أنماطا عديدة لزاوية نظر الرّاوي، «مما يدلّ دلالة بيّنة على أنّه يمتلك زمام التّحكم بتحديد شكل رؤيته»[16].

تجلّى الاهتمام الفعلي بالرّؤية السّرديّة عند "جون بويون John Boeun" من خلال كتابه "الزّمن والرّؤية"، حيث يعد هذا الكتاب «من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مشتغل بالتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه عن طريق مباشرة، أو مع إدخال بعض التعديلات على بعض مصطلحاته»[17]، وقد استفاد "بويون" من دراسات علم النفس، حيث لاحظ أن هناك صلة وثيقة بين الرواية وعلم

النفس، فإذا كان العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا فإن الروائي يعرفنا بالآخرين ... فعندما يكون البطل يحكي عن نفسه، تكون الذات تحلل نفسها»[18]، وتبين وجهة نظرها ورؤيتها.

ومن خلال الارتباط الوثيق بين الخطاب الروائي وعلم النفس، نجد "بويون" يحدد ثلاثة أنماط للرؤى يمكن اعتبارها مقياسا لقياس العلاقة القائمة بين الراوي والشخصيات المشاركة في الأحداث الروائية، لرواية "دمية النّار" لبشير مفتي، وهذه الأنماط هي[19]:

[1]- **الرؤية من خلف**: vision par derrière : وفيها يعرف الراوي أكثر مما تعرفه الشخصيات الحكائية .

[2]- **الرؤية مع**: -vision avec- : وفيها تتساوى معارف الراوي مع معارف الشخصيات الروائية.

[3]- **الرؤية من الخارج**: -vision dehors-، وفيها تحدد معرفة الراوي بحيث تغدو معرفة الشخصيات أكبر من معرفته.

وقد عدّل" طودروف" في إطار مقولة الرؤية السردية عن تصنيف " بويون"، مقدما تصنيفا جديدا خاصا بالرواة، واعتباره المقام السردي أشدّ ارتباطًا بالرؤية التي يعبّر عنها الراوي أو يوحي بها؛ بمعنى أن كل نوع من أنواع الرؤى يفرز راوٍ هو بالضرورة حامل لها؛ فوجود الرؤية (مع) يصحبها وجود راو يعلم بقدر ما تعلم، ووجود الرؤية (من خلف) يصحبها وجود راو يعلم أكثر من الشخصية، ووجود الرؤية (من الخارج) يصحبها راو يعلم أقل مما تعلمه الشخصية[20]، وعندئذ تصبح مستويات الرؤية وفق تصوره على النحو الآتي:

[1]- الراوي > الشخصية.

[2]- الراوي = الشخصية.

[3]- الراوي< الشخصية.

بهذا التصور، يبدو أنّ مجموع الرؤى سيكون بمثابة محمول بصفته يمثل مجموعة من التصورات الذهنية والمنطقية، التي يشكلها الروائي وفق تصور خاص، وبه يحضر الراوي أو يغيب؛ بمعنى أن الراوي سيصبح لسان حال هذه التصورات والمضطلع بها عبر الكشف عنها أو تغييبها.

في هذا الإطار يشرح حميد لحمداني الرؤية السردية بقوله: «إن زاوية الرؤية عند الراوي، هي متعلقة، بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي»[21].

يتضح لنا أن الهدف من الرؤية هو التأثير على القارئ أي المروي له، والطرق المختلفة لزوايا النظر التي يعبر بواسطتها عنه.

إن العلاقة التي تربط الروائي وأسلوبه في «دمية النار» هي الرؤية السردية، وأنها الرؤى المستخدمة في الرواية، فالرؤية تدل على رؤية الراوي للعالم، وهذه الأخيرة تتقنع بالأشخاص والأحداث لتصل للملتقي»[22]، فقد يختبئ الروائي وراء السطور، لكن لابد من رؤية «تقوم بحمل الملفوظ الروائي، الذي يستطيع الكاتب من خلاله التعبير عن أفكاره وفلسفته، وموقفه من قضايا الوجود»[23]، فالحكي كأي ظاهرة لغوية تقوم على علاقة تواصل وتبادل بين المرسل والمرسل إليه، أي بين الراوي والمروي له، فالروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته ولكنه يفوض راويا تخيليا (Narrateur) يأخذ على عاتقه عملية القص ويتوجه إلى مستمع تخيلي (Narrataire) يقابله في هذا العالم، وقد يكون الراوي غير ظاهر في النص القصصي، وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية، والذي يهمنا هنا هو التمييز بين الراوي والكاتب فالراوي»[24]، فهو عبارة عن أسلوب صياغة، وأسلوب عرض وتقديم الحكي في الرواية، فكيف

قدّم بشير مفتي مادته الحكائية انطلاقا من أنماط الرؤى؟

يبدو واضحا الارتباط الوثيق بين الرؤية والراوي في «دمية النار» كون الراوي هو بؤرة العملية السردية، و«الحديث عن الراوي لا يكون مكتملا مالم يشفع بالحديث عن رؤية الراوي»[25]، وقبل تحليل الرؤية السردية الموجودة في الرواية والمرتبطة بنوع الراوي لابد من وضع تعريف لأشكال الرؤى الثلاثة السابقة والتي وضعها بويون.

1-2-الرؤية من الخلف: الراوي أكبر من الشخصية.

فالراوي بحكم أنه الشخصية المحورية والرئيسية في النص الروائي نجده «يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه، بما في ذلك أعماقها النفسية»[26]، فيتراءى الراوي عليما بكل شيء يهيمن على روايته مسيطرا عليها، بالرغم من اعتماده على ذاكرته الشخصية يجد له مكانا بنوع من الرؤية الكلية، حيث يتمكن من التدخل، ويكون ظاهرا أحيانا ومستترا أحيانا أخرى، فهو «ينتقل بين الزمان والمكان دون معاناة، ويرفع أسقف المنازل فيرى أخفى الدوافع وأعمق الخلجات»[27]، وكأنه ساحر مكشوف عنه الحجاب ويرى كل الأحداث، ومطلع على أسرار الشخصيات وخباياها، فهو راو عليم بكل صغيرة وكبيرة في الرواية، ذو سلطة عليها، وله رؤية مسيطرة تغوص في أعماق وتكشف أغوارها وتعرف المجهول والمخفي، ويستطيع أن يدرك رغبات الشخصيات المخفية حتى «تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم»[28].

مما تقدم يمكننا القول أن هذا النوع من الرؤية نجد فيه انفصال الراوي عن شخصيته، ولكنه يختار لنفسه موقع الرؤية الفوقية

2-2- الرؤية مع أو الرؤية المصاحبة: الراوي يساوي الشخصية أي رؤية الراوي تتساوى مع رؤية الشخصية الروائية، «أي ما يعلمه الراوي تعلمه الشخصية أيضا، وما لا يعلمه الراوي لا تعلمه الشخصية، فالنسبة متوازنة بين الطرفين لأنهما على قدر مساو من المعرفة بمجريات الأحداث»[29]، فيتحد الراوي مع الشخصية، فالراوي أو «السارد بالرغم من كونه قد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث، قبل أن تصل الشخصيات ذاتها إليه وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية»[30].

ويستخدم في هذا الشكل «ضمير المتكلم» أو «ضمير الغائب» مع الاحتفاظ بمظهر الرؤية "مع"، فإذا ابتدأ بالضمير الأول «المتكلم» وبعد ذلك يتم الانتقال إلى الضمير الثاني «الغائب»، فيبقى السرد محافظا على الانطباع الأول الذي يحدد علم كل من الشخصية والراوي بالآخر، فكلاهما على علم بتصرفات وأفعال الآخر، فهي غير مخفية عنها، وبالتالي يكون الراوي أو السارد إما شاهدا على الأحداث أو مشاركا فيها.

وهذا الشكل من الرؤية السردية نجد شائعا في الأعمال الروائية الحديثة والمعاصرة، «فكل معلومة سردية أو كل سر من أسرار الشريط السردي مصاحبا مع الأنا (الراوي) الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من هذا الشريط السردي»[31]، فهناك ازدواجية في الحكي بين الراوي والشخصية.

3-2- الرؤية من الخارج أو الرؤية من الداخل: ويكون الراوي أقل معرفة من الشخصية.

فالراوي هنا يقدم الشخصية كما يراها أو يسمعها، دون الغوص في أعماقها، فالرؤية تكون ضعيفة مقارنة مع الأولى والثانية، إذ يعتمد الراوي فيها كثيرا على الوصف الخارجي، و«وصف ما يراه ويسمعه من الشخصية وصفا ظاهريا خاليا من أي تدخل أو تأويل»[32].

فالسارد في هذه الرؤية يكون شاهدا على تصرفاتها وأفعالها فقط دون أن يتجاوز ذلك، وبالتالي تعرف الشخصية أكثر منه، ولذلك «تكون وجهة نظره من الخارج، ومن هنا يتعسر على المتلقي استيعاب الأحداث ذلك يجهد فكره للفهم ليضفي على العمل الروائي ضبابية وصعوبة»[33]

3- الرّؤية السّرديّة في " دمية النار":

بالرجوع إلى رواية "دمية النار" نجد الروائي يستند إلى الرؤية «مع» أو الرؤية المصاحبة، فافتتاح الرواية بالكلام الذي يسرده السارد بضمير المتكلم، والمشارك في القصة بوصفه شخصية لها حضور فعال في الأحداث، يجعلنا نلج عالم الرواية تحت إيهام قوي بأننا إزاء أحداث واقعية، وأنّ أحد الأبطال المعايشين للأحداث هو الذي يقوم بسردها وقصها للمتلقي، وهذا ما يحقق شكل الرؤية «مع»، فالراوي لا يمتلك معلومات جديدة عن الحاضر والمستقبل، إلا بالقدر الذي تُتيحه الأحداث في الحاضر، ودليل ذلك في الرواية كثرة التساؤلات التي يطرحها بطل الرواية (رضا شاوش) عن مصيره وحياته، والاحتمالات والهواجس التي تساوره. وعبر هذه التقنية يمكن للقارئ التعرف على خبايا البطل وفضائه النفسي، فضلا عن تعرّفه على بقية الشخصيات التي لها صلة بالموقف؛ كشخصية الوالد، وعمي العربي، والرجل السمين، والسعيد بن عزوز، ورانية مسعودي ... الخ.

إن ذكر الراوي «رضا شاوش» لهذه الشخصيات لم يكن محض الصدفة، بل هو اختيار وضع خصيصا لتصنيف جملة من الرؤى الفكرية والأيديولوجية التي تدفع عجلة الحدث إلى الأمام. ولعلّ من أبرز تلك النماذج التي تجسد هذه الرؤية في الرواية قوله:

«التقيت ببطل هذه الرواية السيد رضا شاوش وأنا في الرابعة والعشرين من عمري كنت حينها في عز شبابي واندفاعي للحياة، أو ما كنت أنظر له حينها على أنه حياة، كان ذلك في أواخر شهر سبتمبر من عام 1985 ... كنت تحت تأثير قراءات شيطانية كثيرة ومتنوعة، وفي كل الأصناف والأنواع الأدبية، أشعر أنني سأملك تلك الحقيقة الكلية للأدب. كنت مدفوعا بسحر جنوني إلى هذا الطريق، كان الأمر يبدو لي وكأنه شيء يمكن أن يتحقق في يوم من الأيام، لم أكن متعجلا لبلوغه كما قد يتصور البعض، كنت أنظر على أنه شيء سيحدث وكفى»[34].

في هذا المقطع الافتتاحي للرواية نلحظ السرد بضمير «المتكلم»، حيث لا يتنازل فيه السارد عن مهمته السردية لشخصية أخرى من شخصيات الرواية، فقد قدم القصة التي تروي البدايات الأولى له في عالم الكتابة الروائية والقصصية التي جمعت بين السارد والبطل (رضا شاوش).

وتتجسد (الرواية مع) في نموذج آخر ينتقل فيه الراوي من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب الذي يشكو حالة القلق والاغتراب وفقدان الحب بعْدما صدته من أحبها بجنون: «لا أدري ما هو الحب؟

بقيت دائما عاجزا عن تحديده ... لقد كنت أقدسه، لكن لم أكن أومن به! إنه لا يحدث ... إنه مجرد خيال لا غير، قصة نقرأ عنها، نشاهدها، أو نحكي عنها، أو نلهي أنفسنا بها حتى نستطيع أن نقول إن الحياة لها طعم، وإلا ما سر هروبي من الحب؟ وكنت أريد يا إلهي أن أعرف إن كانت حياتي ستذهب نحو ما أريده أم لا، وهو الأمر الذي لم أستطع تحديده قط. لقد أردت من رانية أن تكون معي في نفس السرير، واضطررت نتاج ممانعتها أن أشي بها لأخيها كمال الذي راح يضربها ضربا لا يوصف، صفعات وراء صفعات، ركلات وراء ركلات، بينما

راحت هي تصرخ تستنجد بي، وهي تأخذ نصيبها من الرجولة الملتبسة بالتقاليد والأكاذيب المزيفة»[35].

لقد تغير الضمير من "المتكلم" إلى "الغائب"، وهذا لم يغير من شكل الرؤية حيث عبر الراوي عن وجهة نظره اتجاه الحب، وهي «وجهة نظر شخصية واحدة فقط»[36]، فقد أصبح يرى أن الحب غير موجود، وأنه مجرد خيال لا غير، نقرأ عنه في الكتب والقصص، وهذه النظرة جاءت نتيجة ممانعة (رانية مسعودي) له.

لقد اتضح شكل رؤية الراوي وهو يروي عن نفسه، حيث برزت محدودية علمه من خلال تساؤله عن ماهية الحب، وهل هو موجود أم لا؟ فالرّاوي يتحاور مع نفسه مستخدما ضمير المتكلم في البداية، لينتقل في نهاية المقطع إلى ضمير الغائب «هي»، فقد أفصح الراوي من خلال حديثه عن حالته النفسية القلقة والمضطربة وهو يعاني الضجر والوحدة.

وفي هذا المقطع أيضا تتجلى (الرؤية المصاحبة)، حيث يتخذ البطل (رضا شاوش) لنفسه موضوعا للسرد، مرتكزا على «ضمير المتكلم» الذي يعبر به عن رؤيته ووجهة نظره اتجاه ذاته التي فقدها، وأنه تحول وأصبح إنسانا آخر، يقول في ذلك: «لا أدري، ولكن في تلك الدوامة كان كل شيء قد فقد وجهه، مثلما فقدت أنا روحي، صار العمى كليا، والهياج اللّامرئي للحيوان المفترس كليا هو الآخر، صرت أنا، لست أنا، صار الخيط الرابط بين الأول والثاني معدوما، ولم يعد وجهي يحيل على وجهي، وذاكرتي تقيأ ماضيها البريء لتقذفه في حمأة نار مستعرة، فإذا بي أولد شخصا، مليئا بأشياء أخرى، ودماء جديدة .. دماء الآخرين أمتص منهم روحهم، روحهم البريئة لأعيش. صرت الشر، ودمية الشر، صرت الشيطان، ودمية الشيطان، صرت تلك النار اللاهية والمستعرة، النار الحارقة والمسعورة، صرت مثل دمية النار، تحرق من يمسكها، صرت اللاشيء الفارغ من أي معنى، والذي لن يعيش إلا عندما يقدر على مصّ دماء الأبرياء الذين يواجههم... لقد بدا لي العالم حينها واسعا بلا حدود، ومفتوحا على احتمالات لا نهائية، ومثل دراكولا الذي تخلقه حالة انعدام التوازن بين النهار والليل، يخرج ليختار ضحيته كل ليلة»[37].

يتحدث البطل مستخدما ضمير المتكلم عن نفسه بعد انتقاله من إنسان وآدمي إلى حيوان مفترس (دراكولا) يمتص دماء الآخرين، ليكشف عمق المأساة التي يعانيها ويصور للقارئ الهيئة الشريرة التي وصل إليها، فهو الشر المتربص بالناس ولذلك لا أحد يستطيع التعبير عن هذه الحال إلا هو، باستخدامه لضمير المتكلم.

وتعتبر رؤية البطل (رضا شاوش) رؤية شخصية بين كياني الراوي والبطل ذاته وحاله، ومن الممكن أن «تجمع هذه الشخصية بين كياني الراوي والبطل، لكن هذا التطابق يحول بالتأكيد دون قدرة المتكلم على التحكم- يقينا- بما يحصل له في المستقبل»[38]، كونه مجهولا، ولا أحد يتكهن وجوده.

وفي مقطع آخر نجد معرفة الراوي بنفسيته وحاله النفسية في حدود ما يحصل له في الحاضر مع الرجوع إلى الماضي لتعزيز رؤيته، فجاء علمه بالأشياء بقدر معرفته بها فقط، لكنه ظل تائها وضائعا يبحث عن مرفأ للنجاة من الحالة التي نزلت عليه «لم يطلب مني من قبل أن أقتل؟!يمكنني أن أتخيل نفسي دراكولا، أو في صورة آكل لحوم بشر، ولكن قاتلا؟! كان ذلك شيئا لم يخطر ببالي، فالقتل لم يكن ضمن أجندتي العملية ومهامي السابقة ثم كانت المشكلة في الصورة، صورة ذلك الرجل الذي سأنفذ فيه حكم الإعدام، يا لها من مهمة فظيعة!

عدت إلى الوراء قليلا، استرجعت ذكرياتي الطفولية القديمة، علاقتي بوالدي مشاعري المضطربة وأنا مراهق، حبي الجنوني لرانية، مشاحناتي مع السعيد بن عزوز، علاقتي بعمي العربي، الأشياء التي عشتها بدم القلب وماء الحياة، ورحت أتأمل فيها كما يتأمل رجل سيفارق الحياة لحظاته القديمة، وقد جمعها كحزمة حطب، وراح يحرقها واحدة وراء الأخرى»[39].

الراوي هنا حاضر يروي الأحداث، ويباشر بالكلام عما طلبت منه (جماعة الظل) فعله لتختبر درجة وفائه لهم.

وفي هذا المقطع تتساوى معرفة الراوي بالشخصية الحكائية، حيث ما يعرفه الراوي يتطابق ويتكافأ مع ما تعرفه الشخصية السردية، فقد أتاح الراوي للشخصية الإخبار عن بعض مواقفها التي يجهلها تماما مالم تخبر عنها هي، فانبثق الحوار من خلال الفعل وردة الفعل:

«لا أدري لماذا استغربت وأنا أنصت لسعيد يخبرني بما رآه:

- هل تذكر تلك الفتاة التي كانت تسكن في حينا؟

- أية فتاة؟

- تلك التي سألتني عنها مرة وأخبرتك عن مكان إقامتها.

- تصنعت اللامبالاة وأنا أجيبه:

- آه نعم. تذكرت. ما بها؟

- المسكينة.

- هل حدث لها مكروه؟

- ليس تمام، ولكن يبدو أن زوجها طلقها، وأصبحت تعمل في كباريه ليلي لا أخفي بأن الأمر أثارني حينها، وخاصة طريقة سعيد بن عزوز في الحديث، كان فيها خبث كبير.. وسمعته يقول من جديد:

إنها فتاة جميلة بالفعل، وخسارة أن تتحول بين عشية وضحاها لعاهرة.

كانت تسميتها بعاهرة طريقة لاستدراجي حتما للحديث عنها، أو لمعرفة مدى تأثري بالخبر، وقراءة درجة وقعه على نفسي ...

واصل سعيد كلامه:

- زوجها سافر إلى كندا وتركها مع ابن ظل يقول إنه ليس ابنه إنه يضرب الآن كأعمى على وتر الغامض، والحدس الذي يتمتع به كلب مدرب على التحريات.

أوقفته بسؤال مباغت

- ما الحكاية؟

- لا شيء، فقط أردت إخبارك بأنني .

- لا، لن أقبل هذا اللعب معي، ولن أرضخ لهذه الطريقة في استدراجي للحديث عمّا تناسيته بألم فادح، ولا لابتزازه السخيف.

فقلت وقد هدأت:

- افعل ما تراه صالحا للجهاز.

- طبعا هذه هي رؤيتي يا سيدي المحترم، إنها فتاة جميلة، ولا أخفيك أنني تعجبت من كوني لم أرها كذلك من قبل، طوال تلك السنوات التي عرفتها في الحي لم أر فتنتها تلك. لا شك أنني كنت أعمى.

قالها ساخرا من نفسه وضحك، بينما قمت أنا من مكاني وهممت بالانصراف دون أن أجيبه»[40].

يظهر جليا في هذا الحوار السردي كيف تكافأت معرفة الراوي (رضا شاوش) بمعرفة الشخصية (سعيد بن عزوز)، حيث كان السارد يوظف ضمير «المتكلم» وضمير الغائب «هو» و «هي» أثناء السرد الحكائي، فنجده ليس له علم ببعض الأحداث إلا من خلال تصريح (سعيد بن عزوز) بها، كما يظهر تحول شخصية «سعيد» إلى سارد ثانوي، أضاء بعض جوانب القصة فكشف عن حقيقة «رانية مسعودي» وكيف تحولت إلى عاهرة تعمل في كباريه

ليلي، لأن زوجها طلقها وسافر، بعد أن علم بأنه عاقر لا ينجب، وأن ابنها ليس ولده، فلم تجد ما تعيل به نفسها غير العمل في (كباري السعادة)، كما أظهر سلوك «سعيد بن عزوز» الافتزازي لرضا شاوش.

وقد تساوت معرفة الراوي مع معرفة الشخصية، فتعدد الحوار في الرواية، سواء بين الشخصيات والراوي أو بين الشخصيات بمعزل عن الراوي، لكن الراوي كان يكبح الحوار لأن وظيفته الأساسية هي الإخبار عن الأحداث الروائية.

وبالنمط نفسه يحكي لنا الراوي «رضا شاوش» في قصة أخرى عن الإهانة التي وجهت لمعلمة العربية التي كان يعتبرها المرشد الذي يرشده ويساعده في فهم الواقع، فقد تم السرد في هذه القصة «بضمير المتكلم»، كما نجد الضمير الغائب «هي» و «هو»، وقد منح السارد الكلمة للشخصية لتصبح هي الساردة معه والمنظمة للحكي والمشاركة في الأحداث، ومن ذلك هذا المقطع: «أتذكر معلمتي تلك في ذلك الزمن الطفولي البعيد، وما جرى لها بعد ذلك من آلام .. لقد طردها المدير الكلب: لأنها وبخت معلما وجه لها ملاحظات على ملبسها الفاضح بحسب رأيه! لم أعرف القصة إلا لاحقا. وسمعت من معلم آخر يشرح لزميله كيف أنها كانت وقحة، وهي تنعته بالمتخلف والأصولي، وتقول له:

- تريدون تحرير النساء بسبهن وشتمهن؟ ياللعار! لم أر معلمتي تشتم قط، لقد كانت طيبة وبالتأكيد كانت العملية مدبرة، كما سأعرف لاحقا من طرف البعض؛ لأنها لم تكن تشبه الجميع، مختلفة عمّن كانوا يشبهون بعضهم البعض. لقد حاول المدير التحرش بها عدة مرات، وعندما هددته بتبليغ الشرطة، استغل علاقته بالحزب ليكتب عنها تقارير مسيئة لشخصيتها، وكانت النتيجة أنها أصبحت غير مرغوب فيها، ثم دبر لها مقلبا تافها، اتهموها بتعليم التلاميذ أشياء محرمة، والتمادي في الدعوة للتحرر من سلطة العائلة ...الخ. وقد دفعت ثمن غالبا»[41].

يبدو جليا أن معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية (معلمة العربية) لأنه مثل أناها الذاتي في الماضي والحاضر، وعبّر من أحاسيسها وآلامها، من خلال حكيه عن المكيدة التي دبرت لها.

تسهم العلاقة الموجودة بين الراوي والشخوص في النص الروائي، وتنوع الأساليب، «فبعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية، وبعضها يتصل بنية الشخصية نفسها، وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير»[42].

لقد كان الراوي ملازما (لمعلمة العربية) مصاحبا لها، وقد أشار إلى وجوده في هذا المقطع من خلال ضمير المتكلم، ليدل بذلك على أنه عارف بظواهرها وبدواخلها، كونه كان يعرف معلمته جيدا ويحبها فهي التي علمته حب القراءة والأدب.

كما نجده يدخل في أعماق الشخصية ويركز عليها، فيقوم باستعراض أفكارها والحديث عنها، باستعمال الضمير الغائب «هي»: (طردها-وبخت-تقول له-هددته ...). الشيء الذي يدل على أنه كان يعرف معرفة مساوية لمعرفة الشخصية.

خاتمة:

أبانت الدراسة في ظل مكاشفة البعد النفسي للرؤية السردية في رواية دمية النار لبشير مفتي عن ما يأتي:

- تجسّدت الأبعاد النفسية للرؤية السردية في الرواية من خلال الرؤية المصاحبة (الرؤية مع) لكون الرواية عبارة عن سيرة ذاتية للبطل يسرد فيها قصة حياته وذكرياته وصراعه الدائم مع الواقع والخوف ممّا يخبّؤه المستقبل.

- تتجلّى الرؤية المصاحبة في العرض المفصّل للمعلومات ذات الصلة بالشخصيات عبر توظيف الراوي لضميريْ المتكلم وا الغائب بهدف التعريف بالشخصيات التي عايشته الأحداث، وصاحبته في رحلته الحكائية.

تجسّدت الرؤية المصاحبة على ضوء المعرفة البسيطة للراوي بالحاضر والمستقبل، وذلك بالقدر الذي تُتيحه الأحداث في الحاضر، وكفى بالتساؤلات الكثرى التي يطرحها بطل الرواية (رضا شاوش) شاهدا وبيانا.

- كشفت تلك الصراعات الداخلية للبطل للأبعاد النفسية للرؤية السردية في كل ما يتعلّق بمصيره وحياته والهواجس التي تساوره وكذا ما اتّصل بدواخل الشخصيات المصاحبة له وصراعهم مع الواقع والمجتمع.

الهوامش والإحالات:

[1]– طزفيطان طودروف، (1980)، الشعرية (ضمن سلسلة المعرفة الأدبية) ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ص51.

[2]- سيزا قاسم (2004)، بناء الرواية، (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، سلسلة إبداع المرأة-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط)، ص181.

[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، ص181.

[4]- يمنى العيد ، (2010)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،دار الفارابي ،بيروت ، لبنان، ط2، ص171.

[5]- يمنى العيد، (2010)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص173.

[6]- المرجع نفسه، ص174.

[7]- عبد اللطيف زيتوني، (2002)، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي إنكليزي فرنسي)،مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، ص40.

[8]- طزفيطان تودروف،(1980)، الشعرية، ص51.

[9]- سعيد يقطين، (1999)، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، ص 284، 285.

[10]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ص 285، 286.

[11]- نفلة حسن أحمد العزي، (2011)، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز)، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، ص 153.

[12]- عبد الله إبراهيم، (1990) ، المتخيل السردي، (مقاربة نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة)،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1، ص117.

[13]- المرجع نفسه، ص371.

[14]- المرجع نفسه، ص 371.

[15]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 286.

[16]- نفلة حسن أحمد العزي، ص 155.

[17]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 287، 288.

[18]- المرجع نفسه، ص 288.

[19]- سعيد يقطين في تحليل الخطاب الروائي، ص293.

[20] -Tzvetan Todorov, (1981), Les Catégories du Recit Littéraire, in commination 8, Edition du seuil, Paris. France, p148.

[21]- حميد لحمداني، (1993) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، ص 46.

[22]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

[23]- إدريس بوديبة،(2007)، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، ص 114، 115.

[24]- ينظر: سيز قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 133.

[25]- أحمد رشيد وهاب،(1997)،السردية في النقد الروائي العراقي (1985- 1996)، رسالة ماجستير، كلية التربية. جامعة بغداد. ص 50.

[26]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 9.

[27]-إبراهيم جنداري (2003)، المنظور الروائي، النظرية والتطبيق، الموقف الثقافي، العدد (44)، ص 84.

[28]- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 47.

[29]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 163.

[30]- بوطيب عبد العالي، (1990)، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1، ص 189.

[31]- عبد المالك مرتاض(1998)، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الثقافي، الكويت، ط1، ص 189.

[32]- ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 48.

[33]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 194.

[34]- بشير مفتي، (2013)، دميّة النّار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، ص 05.

[35]- بشير مفتي، دميّة النّار، ص 44.

[36]- ديان دوات فاير (1988)، فن الكتابة الروائية، ترجمة عبد الستار جواد، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، ص 21.

[37]- بشير مفتي، دميّة النّار، ص 120.

[38]- نفلة حسن أحمد العزي، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 164.

[39]- بشير مفتي، دميّة النّار، ص 134، 135.

[40]- بشير مفتي، دميّة النّار، ص 123، 124، 125.

[41]- بشير مفتي، دميّة النّار، ص 30، 31.

[42]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 132.

قائمة المصادر والمراجع:

✓ **الكتب:**

- بشير مفتي، (2013)، دميّة النّار، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1.
- تزفيطان طودروف، (1980)، الشعرية (ضمن سلسلة المعرفة الأدبية) ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2.
- سيزا قاسم (2004)، بناء الرواية، (دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ)، سلسلة إبداع المرأة-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (دط).
- يمنى العيد ، (2010)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ،دار الفارابي، بيروت ، لبنان، ط2.
- سعيد يقطين، (1999)، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3.
- نفلة حسن أحمد العزي، (2011)، تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز)، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1.
- عبد الله إبراهيم، (1990) ، المتخيل السردي، (مقاربة نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة)،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1.
- حميد لحمداني، (1993) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2.
- إدريس بودبية، (2007)، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، ط1.
- بوطيب عبد العالي، (1990)، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية)، مطبعة الأمنية، الرباط، ط1.
- عبد المالك مرتاض(1998)، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الثقافي، الكويت، ط1.
- ديان دوات فاير (1988)، فن الكتابة الروائية، ترجمة عبد الستار جواد، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.
- عبد اللطيف زيتوني، (2002)، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي إنكليزي فرنسي)،مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1.
- Tzvetan Todorov, (1981), Les Catégories du Recit Littéraire, in commination 8, Edition du seuil, Paris. France.

✓ **المجلات:**

- إبراهيم جنداري (1993)، المنظور الروائي بين النظرية والتطبيق، مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، العدد 25، السنة 141.

✓ **الرسائل الجامعية:**

- أحمد رشيد وهاب،(1997)،السردية في النقد الروائي العراقي (1985-1996)، رسالة ماجستير، كلية التربية. جامعة بغداد.