كليـــة التربية للعلوم الانسانية
College of Education for Human Sciences

ISSN: ١٨١٧-٦٧٩٨ (Print)

Journal of Tikrit University for Humanities

available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

JTUH
مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية
Journal of Tikrit University for Humanities

Dr.. Reem Mohammad Taib Al-Hafozi [١]

- University of Mosul [١]

***Keywords*:**
Vision with Narrator
Vision from the outside

Narrative visions

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received ٢ Jun. ٢٠١٩
Accepted ٣ January ٢٠١٩
Available online ٢٠١٩/٦/٢٤

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University

The Narrative Vision in Ghada As-Samman's "Ainaki Qadari" Anthology of Short Stories

ABSTRACT

The narration is the basis of the narrative work and the focus of creativity. It transmits an incident from its image to a linguistic image. It is the art of shaping the incident in a literary style. It is a study of the relations between the story and its presentation with its analytical tools and vision.

The short story is a literary art that has its roots in our Arab literature, but it flourished in the last century influenced by Western literature. The story combines its special expressive characteristics with the most important characteristics of poetry and novel. It draws on poetry, its intensification and its inspirational language and draws from the novel its approach to reality and the nomination of human relations. She focused her attention on analyzing the content without observing the elements of the artistic construction of the literary effect. This choice is to address the structure of the form because it deals with all parts of the text and the representation of Ghada As-Samman as a pioneer in feminist writings represented by (Ainaki Qadari). The study has dealt with the text of fiction, taking the advantage of the theories and possibilities of multiple approaches, and the basis of this study is the anthology of stories (Ainaki Qadari) as a source to support the research

.© ٢٠١٨ JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/١٠,٢٥١٣٠/jtuh.٢٦,٣,٠٦

الرؤية السردية في مجموعة (عيناك قدري) القصصية القصيرة لغادة السمان

د. ريم محمد طيب الحفوظي– دكتوراه أدب عربي– مدرس– كلية الآداب– قسم اللغة العربية– جامعة الموصل

المخلص

القصة القصيرة فن أدبي له جذوره في أدبنا العربي، لكنه ازدهر في القرن المنصرم متأثرا بالأدب الغربي، والقصة تجمع بمواصفاتها التعبيرية الخاصة أهم خصائص الشعر والرواية، اذ تستعير من الشعر ايجازه وتكثيفه ولغته الايحائية وتستعير من الرواية مقاربتها للواقع وتواشيح العلاقات الانسانية، ان معظم الدراسات النقدية ركزت اهتمامها على تحليل المضمون دون العناية بعناصر البناء الفني للأثر الأدبي لهذا وقع الاختيار على معالجة

بناء الشكل لانه يتناول كل اجزاء النص ولما تمثله غادة السمان من مرحلة رائدة في الكتابة النسوية جرى اختيار السرد في مجموعة (عيناكِ قدري) إنموذجا لدراستي، لقد تعاملت الدراسة مع النص القصصي مستفيدة من نظريات وامكانيات مناهج متعددة والمرتكز الاساس لهذه الدراسة المجموعة القصصية (عيناكِ قدري) ومصادر معتمدة في البحث تلك التي تعني بنظريات السرد الحديثة وقد استفدت في دراستي هذه من تقسيمات (مون بويون) للرؤية من الخلف والرؤية المصاحبة والرؤية الخارجية.

وإن أي بحث اكاديمي لايدعي الوصول إلى الكمال، فما كان من تقصير فمرده على الباحثة لتوخي العلل والاقتراب من الهدف العلمي المرجو والكمال لله وحده.

الرؤى السردية

تنهض الرؤية السردية على أهم مكون في الخطاب القصصي هو (الراوي)، فمن خلال الرؤية تتحدد العلاقات بين عناصر السرد، وتكشف عن إدراك الشخصيات وانشدادها الى عالمها معبرة عن وعيها وإرادتها.

فالراوي يقص الحكاية ليكشف عن الغايات التي يهدف إليها فضلاً على إشاراته التي تبدو للوهلة الأولى مرئية، بل اكثر عددا من إشارات القارئ "فالقصة في معظم الأحيان تقول أنا أكثر من قولها أنت" (١).

ينتصف الراوي لتتضح علاقته بشخصياته والأحداث من طرف، وعلاقته بالقارئ من طرف آخر، فعناصر السرد عندما تنقل بشكل مروي إلى المتلقي عن طريق الوسيط (الراوي)، تتحدد التقانة في طريقة سرده ورؤيته، التي يتحدد مداها بظهوره واختفائه، بغض النظر عن مادة القصة، "والشكل هنا معنى الطريقة التي يقدم بها القصة المحكية في الرواية"(٢) فـ"ينفتح الموقع في النص الأدبي، خاصة القصصي، على مواقع الشخصيات المختلفة، فيكون عليه، إذ ذاك، أن يتقن ممارسة اللعب الفني وإبداع أدواته"(٣).

إن مستويات التوصيل تقود إلى الرؤية ونوعها، فيما إذا كان القص يتبناه الراوي، أو الشخصية، وهذه المستويات تتعلق بمدى ظهور الراوي، ومتى يسلم مهامه لشخصيات الرواية ويختفي، فالمروي يمر عبر مستوى الرؤية التي يحددها الراوي الذي يتعلق بمدى تحرر القصة من صوت الراوي، لينطلق محلقاً صوت الشخصية فتعطى للعمل الأدبي ميزة من حيث البناء العام، والصياغة من خلال المنظور القصصي.

وقد عانت القصة من مشكلة تغليب المضمون على الشكل، وطغيان شخصية المؤلف؛ مما حدا بالنقد القصصي تقييم القصة والرواية، على وفق عمل منهجي؛ ليفجر وعيا بالشكل، يجعلها تتصف بالطابع القصصي، الذي يتكئ على لغة التصوير بدلا من لغة التقرير، منبثقاً من المنظور الروائي، "ومصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم، إذ يتوقف شكل أي جسم عليه العين والصورة التي تتلقاه بها على الوضع الذي ينظر منه الرائي إليه" (٤).

وفي النقد القصصي برز موضوع "الرؤى" "وأصبح من أكثر الموضوعات أهمية في النقد القصصي، منذ أن بدأ الروائي والناقد "هنري جيمس" تأكيده في مقدمات قصصه بين عامي ١٩٠٧–١٩٠٩م على الشكل الفني في القصة وبصورة خاصة على ما أسماه بـ"وجهة النظر Point of view" (٥)، وفي القرن العشرين (برز عدد من النقاد، الذين تناولوا موضوع "الرؤى" بعد جيمس ويعد برسي لبوك، وواين. سي. بوث. وجان بويون، ابرز هؤلاء النقاد الذين عالجوا هذا الموضوع بعد "هنري جيمس" " (٦). وكان أول كتاب منهجي في النقد الأدبي تناول أساليب الصياغة الفنية وكيفية تقديم المادة القصصية هو كتاب (صنعة الرواية) لبرسي لبوك الذي أكد فيه على علاقة القصة براويها، قائلاً: (إنني اعتبر مجمل السؤال المعقد عن الاسلوب في صنعة الرواية، محكوم بالسؤال عن وجهة النظر – السؤال عن علاقة رواية القصة بها، إنه يروي القصة كما يراها بالدرجة الأولى والقارئ يواجه القاص ويصغي إليه، وقد تروى القصة بشكل مفعم بالحيوية ...) (٧)، وبالنسبة لـ(بوث) فقد أكد المعالجة القصصية بأساليب الصياغة الفنية "نحن جميعاً متفقون على إنَّ وجهة النظر هي بمعنى ما قضية فنية، ووسيلة لغايات أكبر، إذا ما قلنا أن الأسلوب هو طريقة الفنان لاكتشاف المعنى الفني الخاص به أو طريقته في جعل ارادته مؤثرة في جمهوره.."(٨).

ثم اخذت ابحاث ودراسات تتناول الرؤية، وقد اختلف في تسميتها إلا انها تؤدي بالنتيجة إلى معنى واحد، هو علاقة الراوي مع شخصياته والقارئ.

تعد اقترحا كلينت بروكس وروبير بين وارين سنة ١٩٤٣ تسميتها بـ(البؤرة السردية) كمعادل لـ(وجهة النظر). في حين سماها جيمس (العاكس)، واين بوث سماها (المسافة ووجهة النظر)، وبلين عبر عنها بـ(التضييق)، بروكس وواين عبرا عنها بـ(مأوى السرد)(٩). وتناول (جيرار جينيت) المنظور الذي عده (الصيغة الثانية لتنظيم المعلومات) (١٠) وتطرق إلى الخلط بين (الصيغة والصوت، بمعنى، بين

السؤال: من هي الشخصية التي تتحكم وجهة نظرها في المنظور السردي؟ وبين السؤال: من هو السارد؟ (١١).

وعرضت دراسته الأوضاع السردية ووضعية الكاتب العالم بكل شيء، هل السارد شخصية من شخصيات الرواية؟ والتداخل بين الشخصية البؤرية والسارد (١٢).

ويسمي جينيت (التبئير) مصطلحاً بديلاً لـ(الرؤية)، وتجنباً للمضمون البصري الخاص فقد قسم الرؤية إلى (١٣):

المحكي غير المبأر او التبئير في درجة الصفر.

المحكي ذي التبئير الداخلي.

المحكي ذي التبئير الخارجي.

أما تقسيم الناقد جان بويون "للرؤية" فما زال هو التقسيم السائد في النقد القصصي حتى اليوم، ولم تغير بعض الإضافات القليلة، من هذه الحقيقة شيئاً، فقد قسم الرؤى إلى ثلاثة أقسام هي (١٤):

١- الرؤية من الخلف: وتتميز بأن معلومات الراوي فيها عن الشخصية، أكبر من معلومات الشخصية عن نفسها، فالراوي على وفق هذه الرؤية، يعرف كل شيء عن الشخصية، فهو يخترق جمجمتها ويطلعنا على أفكارها ومشاعرها، ولقد اطلق بعض الباحثين على هذه الرؤية بـ"الرؤية المجاوزة".

٢- الرؤية مع: وقد اطلق عليها بعض الباحثين تسمية (الرؤية المجاورة) لأن معرفة الراوي بموجبها، لا تتعدى او تتجاوز معرفة الشخصيات لنفسها، وتعد هذه الرؤية شكلاً أرقى من الرؤية من الخلف.

٣- الرؤية من الخارج: وتتميز بأن معرفة الراوي فيها لشخصياته أقل من معرفة هذه الشخصيات لنفسها، وتقتصر معرفة الراوي على المظاهر الخارجية من الشخصية، كحركة الجسم واليدين وما يرتسم على الوجه من تعبيرات.

وقام تودوروف باختزال هذه الرؤى إلى رؤيتين هما (١٥):

١- الرؤية من الداخل: وتتميز بأن الشخصية لا تخفي فيها شيئا عن الراوي أي أن يعرف كل شيء عن الشخصية.

٢- الرؤية من الخارج: وتتميز بأن الراوي فيها، لا يعرف عن الشخصية إلا القليل جداً، وهو يقتصر في روايته على وصف حركة الشخصية ونقل أقوالها.

فالراوي العالم بكل شيء ذو سلطة متحكمة بمصير الشخصيات تطلق عليه تسمية "الراوي كلي العلم" (١٦)، لأنه يسيطر على شخصياته التي شهدت واقعة ما ... يمكننا ان نطلق عليه (الحاضر) دائماً في الصغيرة والكبيرة (١٧)، أما (الراوي الذي تكون معرفته للشخصية مساوية لمعرفة الشخصية عن نفسها، يمكن ان ندعوه بـ"الراوي محدود العلم"(١٨).

واعتمد الناقد الشكلي توماشفسكي اسلوبين في السرد، السرد الموضوعي، والسرد الذاتي (١٩)، فحدد أنواع السرد تبعاً لنوع الراوي الذي يقوم بأدائه كما مر ذكره في انماط السرد.

ومع الناقد الروسي اوسبنكي تبلورت مفاهيم جديدة في النقد القصصي الحديث، فوسع مفهوم (وجهة النظر) فيما يخص بناء الشخصية من جهة وعلاقة الشخصية بالراوي من جهة اخرى، وبالمواقع التي يحتلها الراوي، فقد ميز بين مستويات المنظور وقسمها إلى اربعة(٢٠):

١- المستوى الإيديولوجي.

٢- المستوى النفسي.

٣- مستوى الزمان والمكان.

٤- المستوى التعبيري.

فالمنظور الايديولوجي تقتضي صياغته على وفق تقنية فنية في بنية العمل الأدبي، اذ يترتب على الراوي ان يتخذ اسلوباً أكثر حضارية ؛ في أن يجعل الباب مفتوحاً بين الشخصية والقارئ من دون تدخل منه، فيجعل صوت الشخصية، يبدد صوت الراوي فيمد الجسور مع القارئ، حينئذ يذوب صوته ملغياً تعليقاته، فيدرك وظيفته من طبيعة الموقع الذي يتخذه، ففي ضوئه يتحدد خطابه، اذ ليس من مهامه أن يطلق

احكاما خاصة خاضعة لأيديولوجية تقود بالقارئ إلى الرضوخ لها، كتدخله في الجمل الاعتراضية التي تعبر عن منظوره الفكري الايديولوجي الشخصي، اذ يبدو تعليقه وصوته واضحين (٢١).

إن اقصاء الراوي جانباً، يبرز علاقة القارئ بالشخصية من دون الخضوع لمنظوره وقيمه الفكرية والايديولوجية وإذا ظهر منظور مخالف (على لسان شخصية مثلاً، أخضع هذا المنظور إلى اعادة تقييم من وجهة النظر السائدة تشمل تقييم الرأي ومصدره)(٢٢)، (وقد تذهب بعض الأعمال إلى إقامة أكثر من منظومة للقيم العامة) (٢٣)، فإذا نمت منظورات متعددة ومتباينة نموا فنياً دونما قمع من المؤلف ودونما أن يملي عليها منظوره الايديولوجي بمنحها حرية تقرير مصيرها بوعيها الخاص وإداركها، فتلتقي بذلك مع الرواية متعددة الأصوات، لتنوع مستويات الوعي المختلفة، فيبرز البناء الفكري المتنوع الأبعاد والاتجاهات (تاركا – لكل قارئ – حق التقييم الذاتي والتوصيل إلى احكامه الخاصة ... عندما تقدم مختلف المنظومات على قدم المساواة فنكون امام رواية متعددة الأصوات) (٢٤).

وقد ذهب اوسبنسكي إلى أن البوليفونية (او تعدد الأصوات) تتحقق في المنظور الأيديولوجي للرواية عند توافر الشروط الآتية (٢٥):

أ- عندما تواجد منظورات مستقلة عدة داخل العمل.

ب-يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث، أي بعبارة اخرى ألا يكون موقفاً ايديولوجيا مجرداً من خارج كيان الشخصيات النفسي.

ج- أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الأيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية (وهي الوسائل المختلفة للأيديولوجيات المختلفة العالم المحيط بها).

وللمستوى التعبيري أهمية في الكشف عن مغاليق الشخصية وايديولوجيتها وفكرها، فإذا ما كانت الشخصيات متباينة ستؤدي إلى مستويات متباينة في التعبير، فالراوي المبدع يضع لكل مستوى شخصي ما يليق به ويطابق من التراكيب اللغوية التي تناسب مستواه وذهنه، وتبعاً للانتماء الطبقي وعمق الثقافة وأصالتها، فضلاً على مستوى العمر والجنس، فيظهر في رواية الأصوات المتعددة لكل صوت بصمته الثقافية والفكرية، من خلال دلالات وإشارات تعبيرية، لأنه من غير المعقول أن يكون مستوى التعبير واحداً ومركزياً.

وفي دراستنا التطبيقية لمجموعة (عيناك قدري) نلحظ أنها تضمنت أنواع الرؤى السردية، وهي بحسب تقسيم جون بويون:

١- الرؤية من الخلف (الراوي > الشخصية) (٢٦):

هنا (يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات) (٢٧) وله نصيب الأكبر من المعلومات. و(يتمثل في القص التقليدي الكلاسي والذي يقوم على المفهوم الراوي العالم بكل شيء المحيط علما بالظاهر والباطن والذي يقدم مادته من دون إشارة إلى مصدر معلوماته) (٢٨). فهو المسيطر على ضخ وسرد المعلومات الوافية بكل صغيرة وكبيرة. (ويمكن تسمية هذه الرؤية من الوراء "القص غير المركز") (٢٩)، (في درجة الصفر) (٣٠). والراوي له حضور مكثف، فـ(العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية هي ما أشار إليه "توماشفسكي" بالسرد الموضوعي)(٣١). وعلى هذا يمكن أن نعد قصة (عيناك قدري) من هذا النمط، فالرواي (يضيء الشخصية من الداخل باستخدامه ضمير الغائب)(٣٢) (هو).

تتمحور القصة ذات التوجه الإنساني حول هموم الفتاة في مجتمعنا العربي، فقدمت غادة الأحداث عبر وجهة نظر الشخصية المتمثلة بالبطلة (طلعت)، إذ خصصت لها حيزاً كبيراً ؛ لتكشف عن وعيها. فالرؤية من الخارج مهيمنة على اسلوب السرد، فعرضت المنظورات من خلال سلوك الشخصيات وردود أفعالها. إذ تنطلق البنية السردية من تقاطع المنظورات المتناقضة، ومستويات الوعي المتباينة.

وإذا ما تعاملنا مع تقسيم اوسبنسكي في مستويات المنظور، نرى أن المستوى الأيديولوجي، ينهض عليه البناء القصصي، فصوت المؤلف ورؤياه وأيديولوجيته واضح في العمل الروائي من خلال شخصيات عديدة، وهذا مما يجعلها تنتمي إلى رواية (الأصوات المتعددة) بتشكيل بوليفوني (٣٣).

يمثل الأب رمز التسلط الأسري، الذي عرفناه من خلال وصف أفعال الشخصية التي تدرك أنها تمثل فكراً معيناً، والسارد هو المحيط بهذا السلوك العارف بكل شيء. أفكار هذه الشخصية تتعارض مع أفكار وايديولوجية البطلة، وهي تحمل بدورها مواقفها وتصوراتها الحياتية الخاصة، إذ تمتلك ايديولوجية تختلف تماما عن الأب وعن شخصية الأم المستضعفة التي ترضخ لسلطة الأب، ومنظورها أُوَّلَ من خلال إشارات أومأت لها القاصة، فهي تتقاطع مع صوت ابنتها طلعت. عماد الشاب، صوت آخر، فهو الملاذ

الآمن لتهرب من معاناتها، عرض عليها ان تشاركه حياته وأن ينقذها من نفسها (... وهو أنه يريد أن ينقذها من نفسها .. وترفع رأسها وهي تضحك ...

وفي الخريف منذ شهرين .. وقبل عودة أهله من المصيف عرض عليها ان تشاركه حياته! جمدت، ضحكت، ذعرت لكلماته. ثارت "الاستاذة طلعت". كادت تهوي) (٣٤).

لم تتحكم غادة وتأتي بموقف ايديولوجي محدد، إذ ظلت بعيدة تراقب الأحداث على وفق فلسفتها في الحياة ومنظورها الحياتي، فموقفها لم تقحمه، وإنما جعلته ينتمي إلى النص القصصي. فالشخصية انتزعت من الراوي وجهة نظره وصوته وموقفه وايديولوجيته، ونجحت من خلال تحرير صوتها من هيمنته ؛ حتى يبقى صوت الشخصية صوتاً حياً مستقلاً عن صوت الراوي.

لقد كانت تقنية (تعدد الأصوات) التي تقترب في طريقة سردها وتعدد وجهات النظر فيها من العمل الفني المتكامل في الموسيقى المتعدد الأصوات التي تسمى بالفوغ موضوعية بحيث وازنت ما بين النمو الداخلي والنمو الخارجي للشخصية، فأخذت بعض الملامح الخارجية ؛ لتتكئ عليها في رسم الحياة الداخلية ؛ لتجسد معاناتها، وعواطفها واحاسيسها الخفية.

تمثل القصة أشخاصاً مختلفين ومتباينين في الطبائع، كل منهم رمز لنموذج انساني، ونقدت القاصة العادات والتقاليد البالية لتعالج قضايا المجتمع، وجعلت لهذه المشكلة وفكرة القصة معنى إنسانياً، وتداعيات، وما يحسب على العقد النفسية من آثار سلبية تؤثر على الفرد والأسرة.

(تتململ في مقعدها وتنفض عنها الخواطر. تنظر إلى ساعتها مستنجدة. إنها تشير إلى الثامنة إلا عشر دقائق ... بعد نصف ساعة يحين موعدها مع سلوى .. ستخرج كي لا تتأخر. إنها تتحرق شوقاً لرؤيتها، لم ترها منذ أعوام .. منذ أن جاءت من المدرسة ضاحكة ونفضت عن يديها غبار الطباشير...) (٣٥).

تمتلك القاصة قدراً كبيراً من المعلومات أكبر مما تمتلكه الشخصية، تفسر الملامح الخارجية والداخلية، إذ استخدمت الأفعال المضارعة (تتململ، تنفض، تنظر، تشير، يحين، يخرج، تتأخر، تتحرق، ترى)، لما لها من موسيقى، وتأثير قوي، يبرز دور الجملة الفعلية وتنقل دلالتها، وتوليد نوع من الحركة تتناغم مع طبيعة الفعل المضارع، وتوحي بتطور تدريجي في حركة الموقف.

أما جانب المستوى التعبيري فقد نجحت في ابرازه لتعدد أشكال الوعي الاجتماعي المتباينة، إذ جسدت ثقافة طلعت / البطلة وايديولوجيتها التي تتقاطع تماما مع والدها الذي انعكس حتى في اختياره لاسمها، الذي يتناقض بدوره أيضاً مع شخصية عماد، الذي يعرف كيف يرسم حياته ويبينها. من حيث اللغة اعتنت بها عناية فائقة، فالحوادث سخرتها بلغة بسيطة متينة لخدمة قيمة اجتماعية.

نموذج آخر للرؤية من الخلف تجسد في قصة (الأصابع المتمردة)، فالراوي ظهوره واضح، ولم يترك مجال السرد إلا قليلا فهو (يعلم كل شيء ويقرر مصائر الأشخاص والأشياء أي أنه "سلطة" غائبة حاضرة) (٣٦).

استطاعت غادة من خلال وعيها للموضوع الذي تناولته أن تتعامل مع القصة الواقعية بتعدد أشكالها وتقنياتها، فيظل الإنسان وجوهره هو المركز الأساس في العمل الأدبي، ليقدم الفن حاملاً قيمته الرئيسة، مقدماً موضوعه ناضجا مؤتلفا وقد تحول إلى خلق جديد، مع الأخذ بنظر الاعتبار الخطاب الأيديولوجي المحمل برؤية وجهة نظر. وأشارت هنا إلى معاناة الفرد من خلال علاقته بمحيطه واحتكاكه بمجتمعه، وما تؤول اليه من معاناة نفسية واضطرابات، والى مضمون يتفق مع واقع الحياة في المجتمعات العربية، لتوجه خطابها إلى الأسرة المحملة بشحنات سلبية التي يغلب عليها الاهمال وتخفق في تعاملها مع ابنائها، تقودهم بالنتيجة إلى امراض نفسية وحالات قهر واستلاب.

ينطلق التشكيل الجمالي من الرؤية ووجهة النظر، إذ تنتمي هذه القصة إلى البوليفونية (متعددة الأصوات) (٣٧)، فتعكس مستوى وعي الشخصية وطريقة تفكير كل واحدة منها، إذ تركت الحرية للشخصية لتقرير مصيرها. أصوات متعددة وايديولوجيات وظِّفت لطرح مشكلة اجتماعية، متباينة الرؤى والمواقف.

(وجاك لن ينسى قط يوم حاول أبوه أن يجبره على ممارسة مهنته.. كان ذلك قبل وفاته بعام واحد.. أي حينما كان جاك في السادسة عشرة من عمره.ز إنه ليذكر جيداً كيف رمى بالسكين التي دفعها اليه ابوه وتفجرت الدموع من عينيه وكأن طفولته المهملة تجمعت في هذه اللحظة المريعة.. بينما ضرب والده الخروف المسكين، بلذة وجبروت كعادته، وكأنه إله بين مخلوقاته.. قال لابنه باحتقار وغضب محموم: "اضرب يا جبان.. ماذا تخشى"؟

منذ ذلك اليوم تأكد أنه جبان...)(٣٨).

جاك البطل شخصية ضعيفة مقهورة مسلوب الارادة، متردد، ضحية أمه المهملة المخادعة. فالقاص يعرف كل شيء، حتى توغل في أحاسيسه ليصفها بأنها مخنوقة ودفينة، ويعلم ماضيه كلهُ، وكيف نشأت العقد من ابويه، يوم أن طلب والده أن يكون جزاراً ؛ فرفض جاك طلب والده ؛ فوصفه الأب بـ(الجبان). فالقاصة تعمدت أن تصف الحادثة التي ظلت تلاحق خيال البطل مدى حياته مما اثر على سلوكه. وقد وظّف المونولوج المروي المقدم عبر ضمير الغائب (هو) والراوي يعلم كل صغيرة وكبيرة عن أبطاله.

(يتحرك بين النساء برشاقة راقص الباليه.. لا يرفع عينيه عن الكتلة القابعة امامه الا إذا فتح الباب.. حيث تتجه عيناه في نظرة خاطفة.. وفي قلبه دعاء صامت.. "أرجو ألا تكون سوسن"...) (٣٩).

يبدو حتى الحركات والنظرات واستبطان وعي الشخصية يعرفه الراوي كلي العلم.

إن البنية الفنية خالية من التعقيد إذ اعتمدت غادة في مقاطع معينة الوقفة الوصفية لوصف شكل النساء ومساحيقهن وتسريحات شعورهن. ورؤية الشخصيات متنافرة لا تتفق في أيديولوجيتها، فكل شخصية تمتلك فكراً خاصاً مستقلاً عن الآخر.

وفي قصة (الفجر عند النافذة) تُفتتح بسرد خارجي، فالراوي يعرف كل شيء عن الشخصيات وما جرى من نكبات في ماضيها، وما يحصل في حاضرها، إذ يهيمن (راوٍ موضوعي وبالضمير الثالث، لا علاقة له بشخصيات الرواية ولا يشارك في أحداثها)(٤٠)، فانحصار صوت الراوي في السرد يجعلها تنتمي إلى نمط الرؤية من الخلف (إنه يستطيع ان يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل) (٤١).

تُقَدَمُ القصة بمضامين ذات توجه إيجابي، للقدرة على التواصل الإنساني في العلاقات الاجتماعية والحفاظ عليها واستمرارها، إذ تتضح الرؤى والمنظومات الإجتماعية التي تنمو نمواً فنياً، فنرى في هذه الأسرة منظورات متباينة في علاقاتها إتجاه الحياة، عبرت عنها شخصية الزوج الذي يتقاطع منظوره مع زوجه.

(تظل تتأمل كأنها تراه للمرة الأولى يتابع هو حديثه:

– لماذا لا تجلسين معنا وتراقبين التلفزيون؟

تجيب وحبيبات لزجة بدأت تنعقد فوق جبينها: غسان مريض...

يقاطعها بحنق كئيب: وقبل غسان كان فوزي قد احرق يديه.. وقبل فوزي كان عدنان مصابا بالتيفوئيد.. وسلوى لا تنام قبل الواحدة بعد منتصف الليل.. ألم تلحظي أنني أعيش وحيداً منذ رزقنا أولادنا؟) (٤٢).

فالقاصة تنقل كل ما يحدث في داخل الأسرة من صراعات ومشكلات وتكشف عن حالات متباينة من رغبات وطموحات التي تدور في دواخلهم، وتباين الرؤى يعكس طريقة تفكير كل شخصية وتصوراتها الحياتية ودرجة وعيها مع الآخرين، الزوجة كرست وقتها وحبها لأبنائها، في حين يعاني الزوج لانشغال زوجه بالأبناء، فالمنظوران مختلفان، إلا ان غادة لم تخضع منظورها إلى قيم حاكمة مفروضة.

فيما يتعلق بالبناء اللغوي، لجأت غادة إلى استخدام لغة بسيطة وظفتها لنقل الحالة النفسية مازجة بين الحوار والمونولوج المروي. الجملة بسيطة استوعبت رهافة الحس الإنساني، وقدرته على التواصل لتأكيد قيم ايجابية تنساب لإيصال خطابها.

٢- الرؤية مع الراوي = الشخصية (٤٣)

(أي الرؤية المشاركة، ويكون الراوي في هذا النمط مساوياً في عمله للشخصية، ولا يتقدم عليها ولا يتجاوزها)، فـ(السارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات) (٤٤). والشخصية هنا تشارك بالأحداث والوقائع، فيبرز لها موقع في تطور احداث القصة مساوياً للراوي، والأخير لا "يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها" (٤٥)، وإما أن يكون شاهداً على الأحداث او شخصية مساهمة في القصة، وهذه الرؤية هي التي جعلها "توماتشفسكي" تحت عنوان "السرد الذاتي" (٤٦).

فالراوي هنا يتفاعل ويندمج مع أحداث القصة، وفي بعض الأحيان يصعب التمييز بين صوت الراوي وصوت الشخصية بصورة مموهة إلى درجة يتلاشى صوته في صوت الشخصية (وبذلك تكون معرفة الراوي متطابقة مع معرفة الشخصيات).

وتمثل قصة (ما وراء الحب) هذا النوع من الرؤية، وتنتمي إلى نمط السرد الذاتي، مع وجود مقاطع تنتمي إلى السرد الموضوعي.

اعتمدت القاصة على الحدث المتنامي والاسترجاعي، واستفادت من مستوى المونولوج الداخلي، قُدم الحدث الروائي عبر (وجهات النظر) لشخصيتين محوريتين، الراوي المشارك في الأحداث والراوي المراقب.

البطلة مريضة، حاولت أن تسدل الستار على معاناتها أمام هيثم الرسام، الذي عرض عليها أن تشاركه الحياة على الرغم من مرضها ليتحديا المصاعب، ورغبة في الحب.

(صوته الممزق يقول: "هل رفضت الزواج بي لهذا السبب؟"

اجيب "ألا يكفي؟ قال الطبيب الذي استأصله أنه من المحتمل ان يعاودني المرض في أية لحظة"..

- لهذا كنت تبحثين عن الخلود؟
- لا أدري.. لم أعد أخشى الوت وما زلت أرغب في الخلود.. وأنت قد فشلت في منحي إياه.. إنك تحبها هي.. لا تنكر..
- إنني مخلص لنفسي.. سنتزوج...
- تصفعني كلماته...) (٤٧).

اعتمدت القاصة على الحوار في تنامي الحدث ؛ لتكشف عن المواقف النفسية ووعي الشخصية، بأسلوب فني ؛ لتعطي للشخصية دورها في التعبير عن أفكارها ورؤاها. وهذا المنظور متميز إتجاه الواقع والحياة وتحدي الصعوبات ومواجهتها بصلابة، وتعبر عن قيمة أخلاقية تحمل شكل الوعي الاجتماعي، الذي جاء ناضجاً متطابقاً عبرت عنه الأحداث التي تروي نفسها، عن طريق استبطان وعي الشخصيات، والتخلص من مظاهر المباشرة وتدخل المؤلف. فسلوك الشخصيات انتهى إلى رؤية واحدة نتج عنها فكر وأيديولوجية ذا تصور دلالي على الرغم من أن العمل الأدبي تضمن صوتين، الاّ أنها تمثل رؤية واحدة هو مونولوجي (أحادي الصوت) (٤٨) ومنظور متجانس في الأيديولوجية.

ونجد في قصة (مغارة النسور) التي عمقت ضمير المتكلم (أنا)، عبر سرد الأحداث على لسان الشخصية، مما أكسبها صفة الانتماء إلى نمط السرد الذاتي. فالراوي مشارك في الأحداث وهو البطل

الممسرح، واعتمدت الحبكة على التشويق والملاحقة وتوتر الحدث، لتكشف عن الحدث النضالي بصورة موفقة، وتوظيفهُ في العمل الفني لتعطيه دلالات جديدة.

(ما زالت مغارة النسور تلوح بعيدة في الذرى، لكنها تضئ! .. وأنا اتسلق النور.. أتلوى مع خيوط النور.. أزحف بين أسلاكه.. أرتعش مع تموجاته.. وأود لو اذوب .. أفنى في سفوح الأوراس..) (٤٩).

يعمق مضمون الأحداث قضايا الإنسان الوطنية، إذ استثمرت القاصة مظاهر الكفاح، التي تسهم في تفجير الوعي للإندماج في فعل ثوري. فالشخصية متدفقة بوطنيتها وحضورها وعطائها، تكشف الأحداث عن حرارة الدم العربي في مواجهة الاستعمار، بأشكال المقاومة كلها. والثورة، واستهجان أعمالهم الاستعمارية، ويشكل حضور الوطن ثيمة الوطن في داخل النص بعداً وطنياً وثورياً متوهجاً. الوطن يبقى هو الوطن سواء للمرأة أو للرجل.

تتكئ طبيعة الخطاب القصصي، على الفعل النضالي والبطولي في مواجهة المستعمر والمناضلة بسمة (المرأة الجزائرية العربية) رمز للتضحية قادرة على مقاومة المستعمر وإدانته، بتداعيات الحدث، وعكس صور الواقع المنسجمة تاريخياً، حتى الصميم بوصفه خلقاً فنياً جديداً متقدماً.

(الأفكار تدور وتختلط في رأسي كشعر الجنيات المتطاير. امرك يا سيدي.. ثالث أعوام وأنا أقول للأعرج الثمل سيدي، كي أتسلل في جنح الدجى إلى سفوح مغادرة النسور حيث ألقى حنفي وإخوانه.. ازودهم بما سمعت.. باسم القرية التي ستكون ضحية (رحلتهم التأديبية).. القرية التي سيدخلها جنود يرتعدون وراء النار والحديد كما دخلوا قريتنا منذ ثلاثة أعوام.. يقتلون ويقتلون.. ونظل نحن ندفن ضحايانا في أعيننا.. نرفعهم نجوما فوق جباهنا..)(٥٠).

جاءت رؤية المناضلة بسمة، متوافقة مع اخوانها المخلصين لانقاذ قريتهم من دنس المستعمر، على وفق منظور واحد تعبر عن رؤية المؤلف من دون تدخله المباشر.

لغة القصة مكثفة لتعبر عن الحس الوطني المتدفق، ورمز النهوض ضد الاستلاب والتسلط كي لا تظل الشعوب العربية أسيرة ومقهورة.

٣- الرؤية من الخارج: الراوي < الشخصية (٥١)

في هذه الرؤية السارد يكون (أقل مما تعلمه الشخصية) (٥٢) ويعتمد كثيراً على (الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف اطلاقا ما يدور بخلد الأبطال) (٥٣) من أفكار وعواطف، فيحيطها التكتم والسرية وعدم الوضوح، وتكون ادراكاتها غير قابلة للتحليل والتفسير لغموضها. (فالراوي لا يقدم من خلاله سوى ما يستطيع ان يخبره بحواسه أي ما يمكن أن يرى ويسمع) (٥٤)، ويجهل كثيراً من المعلومات عن الشخصية، ويستعين بمظاهرها وردود أفعالها الخارجية فـ(يقتصر على الرؤية السطحية بعيداً عن الدخول في حيثيات الشخصية فهو يراها كما هي وكما تتصرف دون معرفة نواياها الداخلية). فدور الراوي هنا كدور المذيع، يزودنا بالأخبار والأنباء بحسب ما ترد وتصله. فالراوي غير قادر على أن يستوعب مجمل المعلومات وما يطرأ عليها من تحولات ؛ ليترك الأمر للقارئ لفهم رموز حبكة الاحداث القصصية وفكها ؛ كي لا تفرض عليه وجهة نظر معينة. فغياب المؤلف الذي يعلم بكل شيء، أدى إلى منح القارئ دوراً يفتخر به في عملية البناء الفني، (وهذا هو السرد "الموضوعي" أو "السلوكي")(٥٥). إن الغاء الراوي عن طريق الغاء اسلوبه وآرائه وتعليقاته، أفاد من المدرسة السلوكية، في علم النفس، ويتضح تأثر الواقعية الموضوعية بالمدرسة السلوكية وبعلم النفس السلوكي في أنها تعد الكلمة فعلا واستجابة لمنبه خارجي، والأفعال والكلمات وسيلتي القارئ للنفاذ إلى باطن الشخصية وعالمها الداخلي (٥٦).

ومن نمط هذه الرؤية قصة (القطة) إذ يتصدرها ما يشير إلى الوصف الخارجي كصوت الهاتف، ورصد الظواهر الحسية الخارجية ليعطي إشارة معينة لتحريك الأحداث.

(جرس الهاتف يرن.

ملحاح وآبله هو صوته، كذبابة جائعة، لا ريب في أن امها تحدث الجارة من النافذة كعادتها. ستجيب. تسرع. تختطف السماعة كي يخرس الجهاز ثم ترفعها ببلاده ...

صوته مختلط بضجيج أبواق السيارات والمارة. لا ريب في أنه يحدثها من الدكان المجاور لداره، اسم نادر سمعته جيداً. تقبض على السماعة بشراسة عنكبوت...)

- لم اسمع جيدا.. ماذا قلت عن الاستاذ نادر؟
- قلت انه سيعود بطائرة الثامنة والنصف، سآتي اليك بعد ثلاثة ارباع الساعة لنذهب فنستقبلها معا..) (٥٧).

لجأت القاصة في هذا المقطع إلى الطابع التسجيلي، وقلما يلتفت إلى أعماق الشخصية ولم تقدم صورة من الداخل، بل جاءت من الخارج فتظل الأحداث متصلة بحركة الزمن. فالراوي محدود العلم، يصف أفعال الشخصيات من الخارج، ولا يهتم بالوضع السايكولوجي والنشاط الداخلي لها، فتنمي الرؤية الخارجية التي (لا يتدخل فيها المؤلف، إذ لا يقال فيها إلا ما يمكن أن يلحظه مصور سينمائي موضوعي او تسجله مسجلة صوت) (٥٨).

تعكس الأحداث سيطرة الشخصية؛ لأن الراوي نأى عن الموقع فهي تتصل بشخصيات ترتبط بفكرة معينة تمثل ايديولوجية ترمز إلى قضية ليتم معالجتها من خلال رؤية الراوي. فالراوي ورؤيته (هما وحدة متكاملة لا يمكن فصل أحداهما عن الآخر) (٥٩).

يتمحور المغزى حول قضية الشباب، وموقف الخطيبة من خطيبها الثري، الذي خانها فتضطر لفسخ الخطوبة، فتعلق آمالها بالمدير فتصدم عندما يعود من سفره مع عروسه الاجنبية. (يقف، يهبط ليبتاع لها باقة. تبقى وحدها في السيارة يخيل اليها انها ترى نادر يهبط من الطائرة وفي طيات معطفه روما تحترق.. كان يبحث عن حضارة ليدمرها) (٦٠).

فالرؤية الخارجية، تهتم برصد الأفعال، (يقف، يهبط، يبتاع، تبقى، يخيل، ترى، يهبط، تحترق، يبحث، يدمر) فعنيت بوصف الحركات الخارجية التي ترفد خط التطور باتجاه النهاية التي تكشف كل شيء.

وتتكشف الأحداث في قصة (قتلته لاغنى)، لتقودنا إلى ما بين الحبيبين من تباين في الرؤى والمنظور، وعدم تطابقها لافتقاد احداها إلى النضج العقلي تؤدي، إلى خلق حاجز في هذه العلاقة لتنتهي بالفراق. فالاحداث والصور تلقى ضوءاً مركزاً على رغبة الحبيبة وطموحها بالغناء، ليأخذ مرتبة أعلى قبل حبيبها.

(الباب يقرع. من ينادني؟ أجل.. سأسرع.. وأعود إلى مرآتي. أتمم زينتي بآلية ممزقة. وجهي مطلي بإتقان كلوحة مخمل أبيض، أخطط بالقلم الأسود ما سيدعوه الناس بعيني الساحرتين الصف ما يسمى

بأهدابي الناعمة .. شفتاي.. ارسمهما بمهارة عنكبوت هرم.. خداي لم يكونا بحاجة إلى الألوان في المرة الأولى.. أثبت شعري برذاذ لزج وأحس بأنني أحمل فوق رأسي شعر امرأة ميتة..) (٦١).

نلتمس في هذا المقطع القصصي مظهراً للوصف الخارجي، وحضوراً كثيفا ؛ لتكشف عن تطور الاحداث من دونه الاكتراث بما يدور بخلدها وهواجسها وأعماقها، فاستخدامها للفعلين المضارعين (يقرع وينادي) مما يستلزم صوت قرع الباب، والنداء لما يحمله من معنى، لجلب انتباهها والتفاتها وكلاهما يستدعيان صوت وحركة، فضلاً على وصف وضع مساحيق التجميل وما يستلزمه من حركة اليدين ووصفها الشكل الخارجي بصورته النهائية. هذا مما يجعلها تنتمي إلى الرؤية من الخارج.

(الموسيقى تعيد اللحن من جديد غمغمة خافتة بدأت تسري في القاعة. وهو يسيطر فجأة على حواسي كلها.. يجب أن اجده.. يجب ان افتديه. سأناديه باغنيتي الرمادية.. سأبحث عنه..

أترك لهم ثوبي المحشو بجسدي، ورأسي المستند إليهما على المسرح.. وأنطلق.. أهبط دون أن يبدو أن احداً قد رآني.. أقف بين الجمهور وأنظر إلى الجسد المنتصب امامهم وأشعر انه مضحك مضحك.. كيف استطعت أن ألونه وأرسمه هكذا؟) (٦٢).

يبدو الاهتمام هنا برسم الشخصية من الخارج شكلياً وجسديا، أكثر من وصف دواخلها، باستخدام ضمير المتكلم (أنا). إذ إن ملامح الشخصية الخارجية ترسم تصور ما يدور في اعماقها، ويشير إلى بلادة احساسها وعدم شعورها بلذة ما تفعل.

إن الوصف السطحي للشكل والمظاهر والحركة والأصوات، وما ينقل بوساطة الحواس بغض النظر عما بداخل الشخصية واستبطانها، يعطي انطباعا وأثر للمتلقي يقوده إلى تصور ذهني ما بأعماق هذه الشخصية، فيحللها طوعاً واستجابة لما عكسه الوصف الخارجي، بدلاً من استلام التحليل جاهزاً من الراوي ؛ فإذا بدور القارئ وقد تربع مكانه في عملية البناء الفني في النص الأدبي.

الخاتمة

فيما يلي أهم النتائج التي توصل إليها البحث:

١- عانت القصة من مشكلة تغليب المضمون على الشكل، وطغيان شخصية المؤلف مما حدا بالنقد القصصي إلى تقييم القصة والرواية على وفق عمل منهجي فجر وعياً بالشكل، يجعلها تتصف بالطابع القصصي.

٢- اعتمدت القاصة غادة السمان على تقنية (تعدد الاصوات) التي تقترب في طريقة سردها وتعدد وجهات النظر فيها من العمل الفني المتكامل في الموسيقى المتعدد الأصوات اذ وازنت بين النمو الداخلي والنمو الخارجي للشخصية.

٣- نجحت في ابراز المستوى التعبيري عن طريق تعدد اشكال الوعي الاجتماعي.

٤- استطاعت غادة السمان من خلال وعيها للموضوع الذي تناولته أن تتعامل مع القصة الواقعية بتعدد اشكالها وتقنياتها، فيظل الانسان وجوهره هو المركز الاساس في العمل الأدبي.

٥- ينطلق التشكيل الجمالي للقصة من الرؤية ووجهة النظر اذ تنتمي هذه القصة إلى البوليفونية (متعدد الأصوات)

٦- البنية الفنية في القصة خالية من التعقيد.

٧- استخدمت القاصة لغة بسيطة وظفتها لنقل الحالة النفسية مازجة بين الحوار والمونولوج المروي.

٨- اعتمدت القاصة على الحدث المتنامي والاسترجاعي واستفادت من مستوى المونولوج الداخلي.

الهوامش

---

(١)مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص: ٧٠-٧١.

(٢)بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٦.

(٣)الراوي الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي: د. يمنى العيد، ط١، بيروت – لبنان، ١٩٨٦: ٣٣.

(٤)بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ: د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤: ١٣٠.

(٥)البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١/١٧١.

(٦)م. م: ١٧٢.

(٧)صنعة الرواية: ٢٢٥.

(٨)البعد ووجهة النظر مقالة في التصنيف: واين بوث، ترجمة: علاء العبادي، مجلة الثقافة الاجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، السنة الثانية عشرة، العدد، ١٩٩٢: ٤٤.

(٩)ينظر: نظرية التبئير من وجهة نظر الى التبئير: ٥٧-٦٠.

(١٠) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ٥٧.

(١١) م.ن: ٥٧.

(١٢) ينظر: م.ن: ٥٨-٥٩.

(١٣) ينظر: م.ن: ٦٠.

(١٤) ينظر: بناء الرواية: ١٣٢ ؛ ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١/١٧٣-١٧٤ ؛ وبنية النص السردي: ٤٧-٤٨.

(١٥) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١/١٧٤-١٧٥.

(١٦) م.ن: ١٧٥.

(١٧) القصة القصيرة النظرية والتقنية: إنريكي اندرسون امبرت، ترجمة: علي ابراهيم، علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، المشروع القومي للترجمة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠: ٩٠-٩١.

(١٨) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٥.

(١٩) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: ١٨٩.

(٢٠) بناء الرواية: ١٣٤.

(٢١) ينظر: بناء الرواية: ١٣٤-١٣٥ ؛ ينظر: الصوت الآخر: ٦٥-٧٠.

(٢٢) بناء الرواية: ١٣٥.

(٢٣) م.ن: ١٣٥.

(٢٤) م.ن: ١٣٥.

(٢٥) م.ن: ١٣٥-١٣٦.

(٢٦) بناء الرواية: ١٣٢.

(٢٧) خطاب الحكاية بحث في المنهج: جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم، وعبدالجليل الازدي، وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع الاميرية، ط٢، ١٩٩٧: ٢٠١.

(٢٨) بناء الرواية: ١٣٢.

(٢٩) م.ن: ١٣٢.

(٣٠) نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير: ٦٠.

(٣١) بنية النص السردي: ٤٧.

(٣٢) القصة القصيرة النظرية والتقنية: ١٠٨.

(٣٣) ينظر: الصوت الآخر: ١٠٩.

(٣٤) عيناك قدري: ١٣.

(٣٥) عيناك قدري: ١٥.

(٣٦) السارد والوصف في رواية "دنيا لمحمود طرشونة: يوسف لاحناشي، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، العدد٤٨، لسنة ٢٠٠٠: ١١٥.

(٣٧) الصوت الآخر: ٣٦.

(٣٨) عيناك قدري: ٢٥.

(٣٩) م.ن: ٢٣.

(٤٠) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٩/١.

(٤١) بنية النص السردي من منظور النقد الادبي: ٤٧.

(٤٢) عيناك قدري: ١٥٢–١٥٣.

(٤٣) بناء الرواية: ١٣٢، وبنية النص السردي: ٤٧.

(٤٤) خطاب الحكاية: ٢٠١.

(٤٥) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٧.

(٤٦) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٤٨.

(٤٧) عيناك قدري: ٤٢.

(٤٨) ينظر: الصوت الآخر: ١٠٩.

(٤٩) عيناك قدري: ٦٩.

(٥٠) عيناك قدري: ٧١.

(٥١) بناء الرواية: ١٣٢.

(٥٢) خطاب الحكاية: ٢٠١.

(٥٣) بنية النص السردي من منظور النقد الادبي: ٤٨.

(٥٤) بناء الرواية: ١٣٣.

(٥٥) خطاب الحكاية: ٢٠١.

(٥٦) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١/١٨١.

(٥٧) عيناك قدري: ٤٦.

(٥٨) البناء الفني في الوراية العربية في العراق: ١/١٨٢.

(٥٩) البنية السردية في شعر فدوى طوقان: فاضل ابراهيم محمد الحمداني، اطروحة دكتوراه، اشراف د. عمر الطالب، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٥م : ٦٥.

(٦٠) عيناك قدري: ٥٤.

(٦١) م.ن: ١٦٢.

(٦٢) عيناك قدري: ١٦٤–١٦٥.

المصادر والمراجع

Ainak Kadri: Ghada al–Samman, Ghada al–Samman Publications, I, January ١٩٧٩, ٥.

المراجع العربية المترجمة

١– bina' alrawaayat , diralasat mqarnt lithulathiat najib mahfuz , da. sayza qasima, alhayyat almisriat aleamat lilkitab, ١٩٨٤.

٢– albina' alfaniyu fi alriwayat alearabiat fi aleiraq (١) shujae muslim aleani , dar alshuwuwn althaqafiat aleamat , baghdad , ١٩٩٤.

٣– binyat alnasi alsurdii min manzur alnaqd al'adbay, d. hamid alhmdany , almarkaz althaqafiu alearabiu , t ١ , ١٩٩١.

٤– khitab alhikayat , bahth fi almunhaj , jyrar juniyt , tarjamat: muhamad muetasim , waeabdaljilil al'azdi , waeumar hly , almashrue alqawmiu liltarjimat , alhayyat aleamat lilmatabie al'amiriat , t ٢ , ١٩٩٧.

٥– alrawi almawqie walshukl , bahth fi alsard alrawayiyi , da. yumanaa aleid, biaruat, libnan, t ١, ١٩٨٦.

٦– saneat alriwayat , birsil wabuk , tarjamat eabdalsitar jawad , silsilat alkutub almutarajima (١٠١) , dar alrashid , munshwarat wizarat althaqafat wal'iielam aljumhuriat aleiraqiat , ١٩٨١.

٧– alsawt alakhar , aljawhar alhawariu lilkhitab al'adbii , fadil thamir , dar alshuwuwn althaqafiat aleamat , t ١ , baghdad , ١٩٩٢.

٨– alqisat alqasirat alnazariat waltaqniat , anryky 'andirsun ambrt , tarjamat eali 'iibrahim eali mnwkhyun , murajaeatan salah fadal , almashrue alqawmiu liltarjimat , almajlis al'aelaa lilthaqafat , ٢٠٠٠.

٩– madkhal 'iilaa altahlil albiniwii lilqasas , rawlat barat , t , d.mandhir eiashi , markaz al'iinma' alhadarii , t ٢ , ٢٠٠٢.

١٠– nazariat alsard min wijhat nazar altbt: majmueat mualifin tarjamatan naji mustafaa , manshurat alhiwar al'akadimii waljamieii , t ١ , ١٩٨٩.

١١– nazariat almanhaj alshaklii , nusus alshullaniiyn alrws , tarjamat 'iibrahim alkhatib , muasasat al'abhath alearabiat , alshikat almaghribiat lilnnashirin almutahadin , t ١ , bayrut , ١٩٨٢.

الدوريات

١– البعد ووجهة النظر مقالة في التصنيف، واين بوث، ترجمة، علاء العبادي، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة السنة الثانية عشر، العدد (٤) لسنة ١٩٩٢.

٢– السارد والوصف في رواية "دينا لمحمود حراشونه" يوسف الحناشي، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، العدد (٤٨) لسنة ٢٠٠٠.

الرسائل والأطاريح العلمية

البنية السردية في شعر فدوى طوقان، فاضل ابراهيم محمد الحمداني، اطروحة دكتوراه، اشراف، د. عمر الطالب، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٥