الصوت السردي في رواية بابا سارتر لعلي بدر

Narrative Voice in Ali Badr's Novel Baba Sartre

م.م. علي حسين محمد جواد

M.M. Ali Hussein Muhammad Jawad

الجامعة المستنصرية/ كلية الآداب/ قسم الإعلام

Al-Mustansiriya University / College of Arts / Department of Media

ali.hm@uomustansiriyah.edu.iq

الملخَّص:

يُعدّ الصوت السردي من العناصر الاساسية في بناء النص الادبي عامة وبنية الخطاب الروائي خاصة، وتوجيه التلقي بطريقة مفهومة . فهو حلقة الوصل التي تنقل الوقائع ويحدد علاقة الراوي بالمروي والمروي له مما ينعكس على طبيعة القصّ وتفاعله مع القارئ ، حيث ان الصوت السردي لا يقتصر على نقل الوقائع فحسب بل يتجاوز ذلك ليكون الاداة التي يستخدمها السارد ليعبر بها عن رؤيته الخاصة للعالم وتعاطيه مع الاحداث والشخصيات .

تُعدّ رواية (بابا سارتر) للكاتب والروائي العراقي علي بدر مثالاً بارزاً على توظيف الصوت السردي بشكل مميز حيث يتم توظيف الصوت كعنصر محوري في بناء النص وهو مايتيح للقارئ فهم التفاعل المعقّد بين السارد والشخصيات ، نناقش في هذا البحث العنصر السردي في الرواية نستعرض من خلاله جوانب مختلفة من العلاقة بين السارد والمروي له ونقدم نماذج تطبيقية محدودة للكشف عن آليات الصوت السردي في النص.

الكلمات المفتاحية: الصوت، السرد، الرواية، راوٍ، علي بدر

Abstract

Narrative voice is one of the basic elements in constructing literary texts in general and the structure of narrative discourse in particular, and directing reception in an understandable way. It is the link that conveys events and determines the relationship of the narrator with the narrated and the narrated to, which is reflected in the nature of the story and its interaction with the reader, as the narrative voice is not limited to conveying events only, but rather goes beyond that to be the tool used by the narrator to express his own vision of the world and his interaction with events and characters. The novel (Baba Sartre) by the Iraqi writer and novelist Ali Badr is a prominent example of the distinctive use of narrative voice, as voice is used as a pivotal element in constructing the text, which allows the reader to understand the complex interaction between the narrator and the characters. In this research, we discuss the narrative element in the novel, reviewing different aspects of the relationship between the narrator and the narrated to, and presenting limited applied models to reveal the mechanisms of narrative voice in the text.

Keywords: Voice, Narration, Novel, Narrator, Ali Badr

الصوت (Voice)

تندرج مقولة (الصوت) ضمن المقولات الثلاث التي يدرس (جيرار جنيت) عن طريقها الخطاب السردي إلى جانب مقولتي الزمن والصيغة. إذ يعد البحث فيها من أهم المباحث التي تحدد أسلوب العمل الروائي وبنيته وتركيبه.

وتدرس مقولة (الصوت)، كما يرى (فندريس): (("جهة حدث الفعل المتفحص في علاقته بالذات" – والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضاً من ينقله، وهو قد يكون ذلك الشخص نفسه أو شخصاً آخر)) (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، صفحة ٢٢٨). ذلك أن عملية نقل الحدث التي يضطلع بها الراوي لا تشترط الوقوف عنده حصراً، بل يمكن أن تتسلمها إحدى الشخصيات المشاركة أيضاً بوصفها (شخصية – راوية).

وبتعبير آخر، تهتم مقولة الصوت بدراسة كل ما يتعلق بـ (النشاط السردي) أو ما سماه (بنفنست): الذاتية في اللغة، بمراحل تطورها من تحليل المنطوقات إلى تحليل العلاقات بين هذه المنطوقات ومقامها المنتج، وهو ما

يسمى في الوقت الحاضر(نطقها) (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، صفحة ٢٢٨). ومن ثم فإن البحث في المقام المنتج للخطاب السردي، هو بحث في المقام الذي يحتفظ له (جنيت) بمصطلح مواز هو مصطلح (القص)، أي الفعل السردي الذي يتولاه الراوي مخاطباً به المروي له واللذين يتحدد بموقعهما شكل الرواية وطريقة تقديمها، ولهذا فإن البحث في الصوت المرادف لمصطلح القص، هو بحث يتوخى ضرورة الفصل بين "فعل الكتابة الذي ينشئه الكاتب وهو فعل حقيقي من فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيل" (القاضي، (٢٠١٢)، صفحة ٢٤٣).

وكما هو معلوم فإن إحدى أبرز الإنجازات الأساسية للأنموذج الجنيتي تكمن في التمييز بين مشكلات الصيغة ومشكلات الصوت، إذ كان الهم الأكبر لديه محصوراً في الإقرار باستقلال هذا المقام عن مقولة الصيغة من جهة، وفي مراعاته من جهة أخرى. وبهذا أصبحت العناية تقع عنده بجهات الخطاب كالمسافة والمنظور تحت إطار الصيغة، في حين يقع الاهتمام في الصوت بمنتج الخطاب السردي ومتلقيه. أما المنتج فهو الراوي، وأما المتلقي فهو المروي له.

وبتمييز (جنيت) هذا انتقلت السرديات إلى مرحلة جديدة تفصل بين المقولتين وتتابع الناقد فيما ذهب إليه، ولهذا يعرف (برنس) الصوت بأنه: ((مجموعة السيماءات التي تسم السارد وبعامة اللحظة السردية والتي تتحكم في العلاقات بين العملية السردية والنص السردي وبين العملية السردية والمسرود)) (برنس، المصطلح السردي معجم مصطلحات، ٢٠٠٣، صفحة ٧٥) (مانفريد، ٢٠١١، صفحة ٧٥). ويتابع (جنيت) في التشديد على ضرورة التفريق بين المقولتين، فالصيغة تفضي بمعلومات عن ذلك الذي يرى ويتصور والذي تتحكم وجهة نظره في الأول، في حين يدلي الصوت بمعلومات عن ذلك الذي يتكلم ومن الراوي؟ وما الذي تتألف منه اللحظة السردية؟ .

وهذا ما يقودنا إلى القول إن البحث في مبحث الصوت هو بحث يتعلق بدرجة حضور الراوي في النص. وهو ما يستوجب تحديد هويته وشخصيته، وبأي محدد يتبين لنا موقعه وما عليه حضوره في النص (يقطين، ٢٠٠٥، صفحة ١٧٨) (سويرتي، ١٩٩٠، صفحة ٦٠) (الكبيسي، ١٩٩٧، صفحة ٦٠)؛ ذلك أن تحديد حالة الراوي وهويته والدرجة التي يظهر فيها هو تحديد للنص نفسه، وهذا الموضوع مرتبط بشكل وثيق بفكرة التبئير أيضاً، على الرغم من أنهما مسألتان مرتبطتان ولكنهما مختلفان كما أنهما تتغيران على نحو متبادل. وفي الجهة المقابلة فإن القصة تعتمد على ركن آخر، ألا وهو المروي له، وهو ما تختص مقولة الصوت بدراسته أيضاً، إذ يرى (جنيت) أن الطرف الثاني الذي يروى له، على الرغم من أنه لم يوله العناية التي منحها للراوي _ هو الذي يوجد فيه أشد عناصر الدراما إثارة (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، الصفحات ٢٢٧-٢٢٨).

ومما تجدر الإشارة إليه أن دراسة (جنيت) للراوي كان قد أدرجها تحت ما يسمى بـ (المقام السردي) بوصفه أحد المباحث التي يتشكل منها الخطاب السردي. وقد ضمنه ثلاثة مباحث أو مقولات هي:

١- زمن القص: ويختص بدراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن القص هل هو بعدها؟ أم قبلها؟ أم مزامن لها؟.

((المقام السردي/زمن السرد .... ينطلق جيرار جينيت من عبارة إميل بنفنست بقوله: "ان القصة جزء لا يتجزأ من الخطاب وليس من الصعب كثيرا اثبات ان الامر كذلك دوماً من الناحية العلمية"، فهو بهذا يهتم بالقصة ولا يهتم بعرفة من يرويها، ولا أين ولا متى يرويها، فهو يهتم فقط بالذي يروى عليه، وقد تناولها تحت مقولة الصوت.

فيربط جيرار جينيت الزمن بالمقام السردي لأن ليس هناك نص سردي تخيلي يخلو من زمن على خلاف المكان، لأنه النص المحكي قد يخلو من عنصر المكان ولكن لا يخلو من الزمن؛ إذ يتحدد المقام السردي بالزمن ويحكي النص السردي اما في زمن الماضي، او في الحاضر، او في المستقبل)) (رفل صالح، ٢٠٢٢، الصفحات ٢٥٣-٢٥٤).

٢- المستويات السردية: وتعنى بتحديد الموقع الذي يتخذه الراوي في تقديمه للأحداث والذي ستتحدد على أساسه الدرجة التي سيظهر بها في النص.

٣- الشخص: ويبحث في العلاقة بين الراوي وقصته وبالتحديد ما إذا كان الراوي موجوداً أو غائباً عن القصة التي يرويها (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، الصفحات ٢٢٩-٢٥٨).

الراوي (Narrator)

لما كان كل السرد يعرض لنا قصة، وإن هذه القصة تستلزم ذاتاً للتلفظ، فإن الراوي هو هذه الذات التي لا تتجسد إلا عن طريق ملفوظها (إبراهيم، ١٩٩٠، صفحة ٦١). فالكاتب عندما يكتب لا يتكلم عادة بلسانه، بل يخول أو يوكل راوياً تخييلياً يأخذ على عاتقه عملية القص لينتج - كما يقول (لينتفلت)- ((صورة أدبية مسقطة عن ذاته)) (لينتفلت، ١٩٨٨، صفحة ٨١), يختلقها أو يصطنعها ثم يتقمصها ضمن عالمه التخييلي.

إذ يكمن الفرق بين الكاتب والراوي، في أن الأول كائن من لحم ودم، في حين أن الراوي كائن ورقي أو نصي (أوسبنسكي، ١٩٩٩، صفحة ٣). فالكاتب هو خالق العالم التخييلي، وهو الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات كما اختار الراوي أيضاً، الذي هو حتماً أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص

شأنه شأن الشخصيات والزمان والمكان. بمعنى أنه أسلوب تقديم المادة القصصية بوصفه قناعاً من الأقنعة التي يتستر الكاتب وراءها لتقديم عمله (قاسم، ١٩٨٤، صفحة ١٣١).

وهذا ما يقودنا إلى الاتفاق بأن الراوي ليس هو الكاتب، بل هو دور يبتكره هذا الأخير ويتبناه في نصه (شريم، ١٩٨٧، صفحة ١٧)، أو لنقل بتعبير آخر هو وسيلة يتوسل بها الكاتب وهو يؤسس عالمه السردي ليتمكن بوساطته من القيام بمهامه وتمرير خطابه الأيديولوجي الذي ينشده من عمله التخييلي، فضلاً عن الإيهام بحقيقة ما يروي.

والراوي ايضاً له تقنيات سردية منها تقنية (الاستباق) يستخدمها للتحكم في الزمن داخل الرواية تساهم احياناً في بناء الحبكة بين الراوي والكاتب، ((ويتم تقديم الاستباق إما عن طريق الراوي بضمير المتكلم أو عن طريق توقعات إحدى الشخصيات لما سيحدث في المستقبل في ضوء الزمن الحاضر .كما يقول جيرارد جينيت: "إن الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستشراف من اي حكاية اخرى ، وذلك بسبب طابعها الاستعدادي المصرّح به للذات والذي يرخص للسارد في تلميحات الى المستقبل". وهذه التقنية نراها تتنافى مع فكرة التشويق والمتعة التي تقوي العمود الفقري للعديد من النصوص القصصية التقليدية التي تلفت انتباه المتلقي، وتشوقه إلى متابعة أحداث الرواية، ذلك أن ايراد ما سيقع قبل وقوعه يقلل من فرص تشويق القارئ)) (عاجل، ٢٠٢٣ ، صفحة ٤٤٣).

لذا دعت الدراسات الحديثة إلى الفصل بين الراوي والكاتب بعد سلسلة مراحل مرت بها الدراسات السابقة لها إلى أن تم الإقرار باستقلال هذين المكونين عن بعضهما بشكل عام. إذ يمكن اختزال مراحل تطور هذا المكون بمرحلتين أساسيتين تبلور خلالهما هذا المفهوم وتطور نظرياً، إذ كانت الأولى قائمة على الجهود التي قام بها النقد الأنجلو- أمريكي في بداية القرن العشرين واستمرت حتى الستينيات، في حين بدأت المرحلة الثانية مع بداية الستينيات مع التطور الذي توج بظهور (السرديات) كاختصاص متكامل (يقطين، ٢٠٠٥، صفحة ٢٨٤).

أما أنماط الراوي فقد حددها (جنيت) أولاً على وفق علاقة الراوي بالمستوى السردي بذكره مستويين اثنين، هما:

١- خارج القصة "extradiegetic"، إذ يضطلع الراوي فيه بقص قصة هو مستقل عن أحداثها ويسمى بالسرد من الدرجة الأولى أو السرد الابتدائي.
٢- داخل القصة "intradiegetic"، وهنا يضطلع الراوي بقص قصة هو شخصية فيها. وحينئذ يكون فعل القص الذي ينتج القصة الثانية حدثاً مروياً في مستوى السرد الأول أو الابتدائي، ويسمى بالسرد من

الدرجة الثانية أو السرد الثانوي (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، صفحة ٢٤٠) (جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ٢٠٠٠، صفحة ٨٥) (بوعزة، ٢٠١٠، صفحة ٨٥).

ولأن التواصل الأدبي في النص الروائي ينماز بتعدد مستوياته، فإن الأمر لم يعد يقتصر على مستوى أول وثان للسرد فحسب، بل يتطلب أحياناً عدة مستويات سردية، فثمة راو من درجة ثالثة، ودرجة رابعة (داخل – داخل القصة)، إلخ. إذ تتعلق الحالة الأولى بقص قصة، أما المستويات السردية المتعددة التي تندرج ضمنها فتمثل حالة أن يكون هناك قص " في" أو داخل القصة ((فالشخصية التي تكون أفعالها مواضيع للسرد، يمكن أن تلتزم بدورها بأن تروي قصة. وداخل قصتها قد تكون بطبيعة الحال أيضاً شخصية أخرى تروي قصة أخرى. وهلم جراً ضمن ارتداد لا نهائي. مثل هذا القص وداخل القص يخلق تراصف مستويات بواسطته يكون كل قص داخلي خاضعاً للقص الذي يدمج فيه)) (كنعان، ١٩٩٥، صفحة ١٣٦).

وعلى الرغم من أن تعدد مستويات السرد ممارسة قديمة كانت تعرف في النقد الأدبي بـ (التضمين) إلا أنها – كما يرى أصحاب معجم السرديات – ((ممارسة تتيح تعدد الأصوات وتضفي على السرد مسحة من التعقيد)) (القاضي، (٢٠١٢)، صفحة ٣٩٢).

وحلاً للإشكال يقترح (جنيت) مصطلح (قصة داخل قصة) بديلاً عن مصطلح (التضمين) ويعني به: تلك القصة التي يكون راويها أصلاً شخصية في القصة الأولية. وهو ما يعني تحولاً في المستوى من القصة من الدرجة الأولى إلى القصة من الدرجة الثانية (القاضي، (٢٠١٢)، صفحة ٣٣٦)، وبتعبير أوضح إن المشكل يكمن في عدم اعتراف المصطلح الأول بواقعة أن كل قصة مضمنة هي بالضبط في "درجة" أعلى من درجة القصة السابقة، إذ يمكن أيضاً تضمين قصص من مستوى واحد، بمجرد استطراد ومن دون تبديل للمقام السردي (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، صفحة ٢٤٠). وعلى هذا الأساس فإن إدراج أكثر من قصة داخل مستوى السرد الأول يتطلب تحولاً في المستوى السردي وإلا يعد الأمر تضميناً ليس إلا.

أما علاقة الراوي بالقصة، فغالباً ما يربط النقاد قضية "الشخص" بمسألة تصنيف الضمير المستعمل إلى السرد بضمير المتكلم first person، والسرد بضمير الشخص الثالث third person. إلا أن (جنيت) يتصدى لهذا التصنيف بسبب اعتماده الضمير النحوي معياراً، فالضمير يعني عنده الحضور العلني أو الضمني للراوي الذي لا يمكن أن يكون في سرده – بحسب رأيه – إلا ضميراً متكلماً مثله في ذلك مثل كل ذات متلفظة في ملفوظها (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، صفحة ٢٥٤) (جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ٢٠٠٠، صفحة ١٢٨).

وبالاعتماد على تلك الفرضية، فإن اختيار الشخص – بحسب جنيت – هو مجرد اختيار نحوي وبلاغي، إذ يرى أن اختيار الكاتب ليس اختياراً بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين (ليست صيغتاهما النحويتان إلا نتيجة آلية). وهذان الموقفان السرديان هما: جعل القصة تقصها إما إحدى شخصياتها، أو راو غريب عن القصة (سيد، ١٩٩٨، صفحة ١٦١) (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، الصفحات ٢٥٤–٢٥٥).

ولذلك يقترح (جنيت) التمييز بين نمطين من السرد هما:

١– نمط ذو راو غائب عن القصة التي يرويها، ويسمى متباين قصصياً.
٢– نمط ذو راو حاضر بصفته شخصية في القصة التي يرويها، ويسمى متماثل قصصياً.

ومن ثم يميز (جنيت) داخل النمط الثاني صنفين، هما:

أ– صنف يكون الراوي فيه بطل قصته "ذاتي القصة" (outodegetic).

ب– صنف لا يؤدي الراوي فيه، إلا دوراً ثانوياً هو دور المراقب أو الشاهد (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، الصفحات ٢٥٥–٢٥٦) (كنعان، ١٩٩٥، صفحة ١٤١) (مصطفى، ١٩٨٩، الصفحات ١٠٢–١٠٣) (المرزوقي، ١٩٨٦، الصفحات ١٠٢–١٠٣).

وعلى وفق تحديد وضع الراوي بمستواه السردي (داخل القصة أو خارجها) وبعلاقته بالقصة (متماثل أو متباين قصصياً) في آن واحد، يضع (جنيت) تنميطاً ذي مدخلين يحدد عن طريقه أربعة أنماط أساسية لوضع الراوي هي:

١– خارج القصة – متباين قصصياً، وأنموذجه هوميروس، راو من الدرجة الأولى يروي قصة هو غائب عنها.
٢– خارج القصة – متماثل قصصياً، وأنموذجه جيل بلا، راو من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة .
٣– داخل القصة – متماثل قصصياً، وأنموذجه شهرزاد، راوية من الدرجة الثانية، تروي قصصاً هي غائبة عنها.
٤– داخل القصة – متباين قصصياً، وأنموذجه عوليس في الأناشيد، راو من الدرجة الثانية، يروي قصته الخاصة به (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، صفحة ٢٥٨).

وأخيراً فإن للراوي وظائف عديدة يمكن أن يقوم بها داخل النص، فعلى سبيل المثال حدد (جيرار جنيت) خمس وظائف للراوي هي:

١- وظيفة القص: وهي وظيفة محايثة لكل خطاب سردي، ويمكن التعبير عنها بوصفها (أنا- أقص).
٢- وظيفة التوجيه: أي أن الراوي يعلق على تصميم وتوجيه المادة القصصية.
٣- وظيفة التواصل: أي أن الراوي يتوجه إلى المروي له ليحقق معه التواصل.
٤- وظيفة الشهادة: أي أن الراوي يشهد بصحة القصة، ويعطي مصادرها.
٥- الوظيفة الأيديولوجية: وفيها يفسر الراوي الوقائع انطلاقاً من معرفة عامة مركزة غالباً في شكل حكم (مصطفى، ١٩٨٩، الصفحات ١٠١-١٠٢). وهذه الوظائف ليست شاملة، إذ يمكن أن تتداخل أو يضاف إليها وهو أمر متوقف على أهميتها داخل النص السردي أي بحسب المكانة التي تحتلها.

- **النماذج التطبيقية:**

ومن الجانب التطبيقي فإن دراسة الراوي ضمن مقولتي (المستوى والشخص)، تتطلب البحث في ثلاثة جوانب هي :

١- دراسة علاقة الراوي بالمستوى السردي فيما لو كان خارج النص أو داخله.
٢- دراسة علاقة الراوي بالقصة التي يقصها فيما لو كان (متماثل أو متباين قصصياً) .
٣- دراسة العلاقة بين القصة (الأم) والقصة المضمنة فيها (يقطين، ٢٠٠٥، الصفحات ٣٠٩-٣١٠).

وعند تناولنا لقضية (المستوى السردي) من الجانب التحليلي في رواية بابا، لاحظنا اعتماد الرواية على نمطين من أنماط السرد في تقديم المادة القصصية إلا وهما: السرد الذاتي والسرد الموضوعي، والذي يؤدي بدوره إلى ظهور نمطين من الرواة أيضاً. أما القسم الأول فقد اعتمد على السرد الموضوعي الذي يتمثل أساساً في هيمنة دور الراوي (العليم) حيث يكون راوياً عليماً عن طريق معرفته بمشاعر شخصياته وأحاسيسها، وتنقلاته عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة، فضلاً عن اطلاعه على ما خفي وظهر من تاريخ الحدث القصصي، كما تبين لنا في موضوعة التبئير.

وانطلاقاً من هذا النمط انماز السرد في الرواية بأنه سرد من الدرجة الأولى يضطلع به راو (خارجي)، كونه غير مشارك في القصة بوصفه شخصية من شخصياتها. وعلى المستوى التطبيقي يضطلع هذا الراوي (الخارجي) بوظيفة القص على مدار أحداث الرواية، إذ يقص من موقعه (العلوي) على مستوى السرد الأول وهذا ما يتم

تناوله عن طريق توظيف الراوي لضمير الشخص الثالث (هو أو هي)، ليضع بذلك حداً فاصلاً بينه وبين مرويه الذي لا يشارك في أحداثه. وفيما يتعلق بمسألة الشخص فهو راو مفارق لأحداث قصته، إذ لا يقص سيرة ذاتية أو سيرة يتمتع فيها بدور ثانوي كأن يكون شاهداً على الأحداث مثلاً، لذا فهو من نمط الراوي (خارج القصة/ متباين قصصياً), ومن النماذج التي توضح تلك القضية عملنا على تثبيت نص الراوي (الخارجي) الآتي:

" **لم يعد للفيلسوف مكان حقيقي في المنزل فالغثيان ولى، تركته جرمين في باريس وجاءت دون مظاهر وجودية والجنس لم يعد له حقيقة مع امرأة ليست لها مواهب فلسفية فأخذ عبد الرحمن يبحث عن غثيانه في منطقة أخرى في مكان آخر ولم يكن هذا المكان الآخر سوى الخمارة وهي خمارة شريف وحداد في شارع الرشيد، أو في مقهى البرازيلية وفي المساء فإن الغثيان لن يتفجر إلا في ملهى جريف أدب مع دلال مصابني قرب سينما روكسي**" (بدر، ٢٠١٧، صفحة ٦٥).

ففي هذا النص نجد أن الراوي (الخارجي) يتحدث عن أحداث لا تتعلق به وإنما تخص الزوجين، عبد الرحمن وجرمين ولذا كان من النمط (المتباين قصصياً). ولتلك المعلومات غاية رمزية يلمح الراوي إليها على نحو خاطف في النص.

إن اعتماد الرواية على السرد الموضوعي ونمط الراوي (الخارجي) لا يعني أبداً خلوه من السرد الذاتي الذي يضطلع به راو (داخلي) يمثل إحدى الشخصيات المشاركة في الرواية. فلا نعدم وجود تجارب تراوح بين المستويين فتأخذ أحياناً شيئاً من مستويات السرد الموضوعي وخاصة في الاستهلال والعرض والوصف، وتأخذ أشياء من مستويات السرد الذاتي وبشكل خاص في المونولوجات الداخلية والاستذكارات الواعية (ثامر، ١٩٩٢).

فعلى سبيل المثال يقص (كاتب السيرة) وهو يخاطب ذاته قائلاً: "**عملية كتابة السيرة تغريني كما توغلت في معرفة النقاط المهمة من حياة الفيلسوف، وهي الملاحظات البسيطة التي قد تجلو فترة غامضة مبهمة بأكملها، ومع إدراكي التام بأن جمع هذه الملاحظات ومحاولة تأليفها مرة أخرى عن حياة شخص أصبح الآن تراباً لم تكن أمراً سهلاً على الإطلاق**" (بدر، ٢٠١٧، صفحة ١٧).

فنجد الراوي أحدى شخصيات الرواية مشاركاً فيها، فهو راو (متماثل قصصياً) مادام أنه حاضر في القصة التي يقص أحداثها، وهو في الوقت نفسه، (ذاتي القصة) كونه الشخصية الرئيسة فيها.

المروي له (Narratee)

من المعلوم أن عملية الإرسال والتلقي ترتبط أشد الارتباط بثنائية النطق والاستماع، والعمل السردي بوصفه ملفوظاً لغوياً شأنه شأن أي ملفوظ شفوي أو كتابي آخر يفترض بالضرورة متكلماً (راوياً) وقارئاً (مروياً له) ليتحقق التواصل الأدبي (ابراهيم، ١٩٩٢) (بارت، ١٩٨٨، صفحة ٢١). ويعد هذا الأخير جزءاً مهماً أو عنصراً مركزياً في النص السردي إلى جانب الراوي، إذ لا يمكنه، في كل الأحوال، أن يتجزأ أو ينفصل عنه.

ويعرف (المروي له) بأنه: ذلك الشخص الذي يتوجه إليه الراوي أثناء عملية القص، سواء كان بصورة معلنة أم مضمرة. وهو كالأخير، كائن نصي أو ورقي، يحمل صفاته بوصفه كائناً تخييلياً أيضاً، وتنطبق عليه الأحكام ذاتها.

ويتفق النقاد على أن الدراسات كانت وما زالت تولي الراوي اهتماماً كبيراً مقارنة بالمروي له، إذ لم تول هذا الأخير اهتماماً مماثلاً إلا في وقت متأخر. وأن أول من أشاع مصطلح (المروي له) هو الناقد (جيرالد برنس) في دراسته المعنونة (مقدمة لدراسة المروي له) التي نشرها ما بين عامي ١٩٧١-١٩٧٣م (ثامر، ١٩٩٢، صفحة ١٢٩). على الرغم من أن دراسة (جنيت) لهذا المكون الاتصالي سبقت دراسة (برنس)، إذ كانت بمثابة الخطوة الأولى التي انطلق منها هذا الأخير وأكملها بدوره. وعموماً فإن كلا الناقدين أفادا من جهود (بارت) الذي تحدث في العام (١٩٦٦) عن المروي له إلا أنه لم يشر إليه صراحة فخلط بينه وبين القارئ، وكذلك فعل تودوروف في العام ذاته (ثامر، ١٩٩٢، صفحة ١٣٠) (بانفيلد، ١٩٨٨، صفحة ٩٤).

ويذهب الناقد (سيمور تشاتمن) إلى إقامة نوع من التعالقات أو العلاقات المتبادلة بين الراوي والمروي له. فيرى أن المروي له يتخذ في الغالب خصائص الراوي فعندما يكون هناك راو ظاهري/ صريح، فهناك مروي له ظاهري أو صريح، وعندما يكون هناك راو خفي أو غير ظاهري فلا بد من أن يقابله مروي له خفي أيضاً.

أما (برنس) فقد حذر من مغبة الخلط بين القارئ والمروي له، لأن الأول كائن حقيقي في حين أن الآخر- أي المروي له- خلق متخيل، وهذا ما أكده في كتاباته السردية (برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه، ١٩٩٣) (تومبكنز، ٢٠١٦، صفحة ٥١) (برنس، المصطلح السردي معجم مصطلحات، ٢٠٠٣، صفحة ١٤٣). وقد تابع (جاب لينتفلت) ما ذهب إليه (برنس) في التأكيد على ضرورة التمييز بين المروي له والقارئ الواقعي، وهذا ما يؤكده بقوله: ((إذا كان ضرورياً التمييز بين السارد الخيالي والمؤلف الواقعي، فمن الضروري أيضاً عدم الخلط بين المسرود له، الذي يلعب دور المستمع أو القارئ الخيالي في العالم الروائي، والقارئ الواقعي، الذي يعيش عيشة مستقلة في العالم المادي)) (لينتفلت، ١٩٨٨، صفحة ٨٦).

أما أنماط المروي له فتتعين – بحسب جنيت– بمحددات الراوي نفسها، فهو من جهة الموقع الذي يحتله: أما أن يكون مروياً له من خارج القصة، بإمكانه التماهي مع القارئ المفترض، أو أن يكون مروياً له داخل القصة كونه شخصية من شخصياتها. ويمكن أن يتعين أيضاً من جهة أخرى بحسب علاقته بالقصة كأن يكون مشاركاً فيها، وغالباً ما يتخذ النقاد (شهريار) في ألف ليلة وليلة أنموذجاً له، أو أن يكون غير مشارك وهنا تختزل وظيفته كمستقبل للخبر أو المادة المروية (جينيت، خطاب الحكاية، (١٩٩٧)، صفحة ٢٦٨). وهو التصنيف نفسه الذي اعتمده (برنس)، إذ لم يخرج عما أقره (جنيت) فالمروي له عنده يتعين بحسب موقعه من الراوي والشخصيات والقصة. وهو ما يؤكده قائلاً: ((إن الرواة والمروي عليهم والشخصيات يمكن أن يتعين كل منهم عن الآخر، على نحو متبادل لتتراوح ما بين الاتحاد الكامل إلى التضاد الكامل)) (برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه، ١٩٩٣، صفحة ٨٦).

ويتابع الناقد (فاضل ثامر) تصنيف (جنيت) أيضاً مع إضافته لنمط ثالث على الرغم من أنه أقصاه من تطبيقه. ويمكن إيضاح تصنيف الناقد عن طريق تتبع الآتي:

١- المروي له الممسرح/ الظاهري: وهو شخصية في الرواية يقف في مواجهة الراوي ويصغي إليه ويتلقى منه، ويكون أما شخصية مركزية أو ثانوية، مشاركاً أو مراقباً.
٢- المروي له غير الممسرح/ غير الظاهري: هو شخصية متخفية لا تظهر في السرد، أي هو كائن تخييلي يوجه إليه السرد.
٣- المروي له شبه الممسرح: ويقع خارج القصة ويكون حضوره مقتصراً داخل السرد فقط، ولا يكون محدد المعالم والصفات ولا يقوم بأي فعل داخل القصة وإنما يخاطبه الراوي مستعملاً ضمائر الخطاب (أنتم وأنت) أو صيغاً لفظية مثل (يا أصدقائي أحدثكم أو أقول لكم). وقد قدَّمت الباحثة إسراء حسين جابر أنماطا للمروي له، لكنَّها لم تخالف تصنيف الناقد إلا في التسمية التي وضعتها للتصنيف الثلاثي نفسه (جابر، ٢٠٠٧، الصفحات ١٢٢-١٢٣).

فإن للمروي له وظائف عديدة شأنه شأن الراوي أيضاً منها: التوسط بين الراوي والقارئ والحقيقي، والإسهام في تأسيس الإطار السردي، والمساعدة على تحديد ملامح الراوي، وكذلك المشاركة في تطوير حبكة الرواية، وتوكيد الثيمات التي عمد الكاتب إلى تثبيتها في نصه عن طريق شخصياته (برنس، المصطلح السردي معجم مصطلحات، ٢٠٠٣، الصفحات ٨٧-٨٩) (تومبكنز، ٢٠١٦، صفحة ٧٥).

((ومن المسائل المهمة التي طرحها اوسبنسكي هي تأثير كلام الراوي في كلام الغير إذ يرى أن صياغة الراوي لكلام الغير تبرز في الحالات التي نعرف بها مشاعر الشخصية وافكارها وكأنها تحاكي طبع الشخصية والاشارة الى هذه الشخصية تتم بصيغة ضمير الشخص الثالث الغائب واذا اردنا استبدال الضمائر ببعضها البعض ممثلاً وظيفياً لعملية حصر بعض اجزاء النص بين علامتي اقتباس، وبهذه الطريقة يتكون لدينا شكل خاص من القص، وهو (المونولوج المروي) والذي ينتج في الغالب اما عن طريق تداخل كلام الراوي بالشخصية، او تداخل كلام الشخصية بكلام الراوي وقد لا يكفي استبدال الضمائر وحده لتحويل النص من كلام الراوي الى الخطاب المباشر للشخصيات، لأن الراوي قد يعيد صياغة بعض كلمات الشخصية او يضفي عليها مسحة تنغيمية. وفي هذه الحالة تختلط وجهة نظر الراوي بوجهة نظر الشخصية، وبذلك سوف نصفي باستمرار الى صوت الراوي وهو يتحدث عن مشاعر الشخصية)) (علي، ٢٠٢٤، صفحة ٤٥).

وأخيراً هذا يعكس نظرية اوسبنسكي حول تأثير كلام الراوي في كلام الغير، وهذا الاندماج بين الراوي والمروي له ينعكس على تفسير القارئ للنص يؤطر فهمه للأحداث بطريقة غير واضحة او بطريقة صريحة واضحة مما يثري غور البناء السردي في العمل الأدبي.

النماذج التطبيقية:

من الجانب التطبيقي وجدنا أن للمروي له بنمطيه (الداخلي والخارجي) حضوراً واضحاً في الرواية ولكن بنسب متفاوتة. فعلى سبيل المثال، ساد النمط الأول الذي يمثله المروي له (الخارجي)، وهنا يكون المروي له غير ظاهر كونه لا يمثل إحدى الشخصيات المشاركة في الرواية، فليس له قسمات أو ملامح أو صفات محددة داخل النص لنشير إليه بالبنان، إلا أن الفطرة السليمة تفرض وجوده لسبب وحيد وكاف، هو أن القص بكل بساطة، عملية تواصلية تتطلب توافراً لركني الاتصال: الراوي والمروي له، ومن دونهما لا يمكن أن تقوم قائمة للنص السردي والأدبي عموماً.

إذ غالباً ما يوجه الراوي (الخارجي) غير المشارك في الأحداث خطابه بصورة مباشرة إلى مروي له (خارجي) غير مشارك أيضاً يتخذ مظاهر ومستويات الراوي نفسه. وهو ما يظهر تحديداً عن طريق ما يضمنه نصه من تعليقات وتنبيهات أو حتى استباقات مؤكدة وهو ما يمكن اثباته والاستشهاد له بأمثلة كثيرة، ومن ذلك يتوجه الراوي بتعليقه إلى المروي له الذي يفترضه أثناء قصه يتلقى عنه ما يرسله ويمارس دوره بوصفه وسيطاً بين الراوي والقارئ الحقيقي، ونلاحظ هذا في النص الآتي " **لم يعد للفيلسوف مكان حقيقي في المنزل فالغثيان ولى، تركته جرمين في باريس وجاءت دون مظاهر وجودية والجنس لم يعد له حقيقة مع امرأة ليست لها**

مواهب فلسفية فأخذ عبد الرحمن يبحث عن غثيانه في منطقة أخرى في مكان آخر ولم يكن هذا المكان الآخر سوى الخمارة وهي خمارة شريف وحداد في شارع الرشيد، أو في مقهى البرازيلية وفي المساء فإن الغثيان لن يتفجر إلا في ملهى جريف أدب مع دلال مصابني قرب سينما روكسي" (بدر، ٢٠١٧، صفحة ٦٥).

فالراوي والمروي له يقعان – كما هو واضح– في المستوى السردي نفسه (خارج النص) بما أنهما شخصيتان غير ممسرحتين. والمقطع النصي يفصح عن حضور واضح للمروي له في ذهن الراوي حتى وإن لم يظهر بصورة معلنة أو صريحة، إذ يعمل على إشراكه في العملية السردية عن طريق قصه. وعلى الرغم من أن المروي له يكتفي هنا بوظيفة التلقي، إلا أنه يسهم في تكوين الإطار السردي وبلورته كونه جزءاً لا يتجزأ من هذا الإطار.

أما المروي له (الداخلي) فكان حضوره بنسبة قليلة جداً مقارنة مع النمط الأول. والمروي له هنا يتسم بحضوره المعلن داخل الخطاب السردي كونه شخصية لها صفاتها وملامحها الخاصة التي تكون حاضرة في العمل الأدبي، والذي يتميز بدوره في توجيه الأحداث وبلورتها أيضاً، حتى وإن اقتصرت وظيفته على التلقي أو الاستماع فقط. ومن ذلك، يعرض لنا الأنموذج الآتي **"جئت ليتعاون معي لا أن أتعاون معه" كانت رائحة المكان حميمية فابتسم صادق بوجهه الوسيم وعيناه الخبيثتان تتلاقطان بصورة حميمية بصورة مضطربة وقد خط الشيب رأسه**

" نعم سأتعاون معك، ولكن من أجلي، لا من أجل حنا يوسق"

فالتفت الى نونو بهار كان شعرها الأسود ينسدل على أكتافها ووجهها الشهواني يبتسم بوجهي وقد أحسست بلحمها الرطب وراء الكنزة الصوفية المهدبة.

" أنت تعمل مع صادق زاده لا مع حنا يوسف "

" وأنتِ؟" قلت، وأنا لا استطيع إخفاء دهشتي

"مع صادق طبعاً !. ماذا تظن؟ إنه الوحيد الذي يمول المشروع هل تظن أن حنا المفلس هو الذي يصرف علينا ؟"

" لكنك لم تقولي ذلك من قبل!"

"كل شيء في أوانه" قالت:

" لماذا لم يتصل بي إذن صادق زاده؟"

" هذا الأمر لا يعنيك"

ففي النص المعروض نلحظ أن المروي له (صادق) من الشخصيات الثانوية المشاركة في أحداث القصة، والراوي أيضاً (كاتب السيرة) شخصية مجسدة داخل النص بوصفه الشخصية الرئيسة في الرواية.

وكما في النص الأول الذي يعكس تجربة الراوي الذاتية من خلال سرد مفصل عن الأماكن والأحداث التي تلامس حالة عبد الرحمن الوجودية، نجد في النص أدناه أيضًا الراوي الذي يروي تجربته الشخصية بضمير المتكلم، حيث يعكس مشاهد حسية تأملية عن البيئة المحيطة به. في كلا النصين يظهر المروي له بشكل ضمني، حيث يتلقى القارئ الرسالة السردية ويتفاعل معها دون أن يظهر بشكل مباشر، مما يعزز من قوة السرد الذاتي ويدمج القارئ في التجربة الشخصية للراوي.

"كنت أسير في الشارع وأنا أرقب لقلقًا كبيرًا بلونين : أسود وأبيض ، يحط على السفارة التركية بقدم واحدة ، عبرت الشارع الذي يفصل منطقة الوزيرية عن المقبرة الإنكليزية وسرت . وكانت الشمس ناعمة ، وكانت السيارات تنزلق على الشارع بسهولة ، كنت أصغي إلى أصوات باعة الصحف والمجلات ، إلى باعة سجائر المفرّق ، وكانت منبهات السيارات تدوي في الفضاء" (بدر، ٢٠١٧، صفحة ٢٣٩).

الصوت السردي في النص صوت راوٍ متكلم (أنا)، يعبر عن تجربة ذاتية يعيشها أثناء سيره في الشارع، كما في قوله: "كنت أسير... كنت أصغي"، وهذا يدل على أنه راوٍ داخلي مشارك في الأحداث، ينقل مشاهداته وانطباعاته الحسية. السرد يقوم على الوصف الحسي البصري والسمعي، حيث يصف الراوي ما يراه ويسمعه: "لقلق بلونين... الشمس ناعمة... أصوات باعة الصحف... منبهات السيارات"، مما يعكس ارتباطه باللحظة والواقع اليومي. أما المروي له فهو ضمني (القارئ)، يتلقى ما يسرده الراوي، ويشاركه تلك التفاصيل والانفعالات من خلال هذا التصوير الدقيق للحظة عادية في حياته. فيعتمد النص بذلك على سرد ذاتي واقعي، يبرز علاقة الراوي بالمكان والأصوات، وينقل تجربته للقارئ ليجعله شريكًا في هذا المشهد اليومي.

وكما في النص أعلاه الذي يظهر فيه الراوي في دور المراقب البعيد عن التدخل في مشاعر الشخصيات أو تأملاتهم، يظل النص الآتي وفياً لهذا الأسلوب، حيث يقتصر الراوي على نقل الأحداث والحوار دون أي إشارة إلى الدوافع الداخلية أو التفصيلات النفسية للشخصيات، مما يتيح للقارئ أن يكتسب فهماً تدريجياً للأحداث بناءً على

ما يقدمه الراوي من تفاصيل ملموسة، ويُشركه في التجربة السردية بشكل مباشر دون الحاجة إلى تأويلات عاطفية.

"في الضحى اندفع أحمد إلى حجرة عبد الرحمن:

عبد الرحمن ... عبد الرحمن . ..

استيقظ عبد الرحمن مثل المخبول .

شكو . . شكو

رأيت نادر في الحي اللاتيني . . وقال لي شيئًا محزنًا

بخصوص نادلة فلور . .؟ وهو يلهث .

لا بخصوص . . سي معمر» .

ما به؟

قال إن له أخًا استشهد في الجزائر على يد الفرنسيين.

وهل سيغادر فرنسا؟ قال بهدوء . نعم" (بدر، ٢٠١٧، صفحة ١٣٩)

في هذا النص الصوت السردي يأتي من راوٍ خارجي يستخدم ضمير الغائب ويقتصر على عرض الأحداث بشكل مباشر دون أن يتدخل في مشاعر أو أفكار الشخصيات، فالراوي يروي ما يحدث من خلال الحوار بين الشخصيات دون أن يضيف تأملات أو تفسيرات شخصية في النص، ونجد تسارعًا في الأحداث عبر حوار مكثف بين أحمد وعبد الرحمن يعكس الانفعال والسرعة في موقف الراوي الذي لا يشارك في الأحداث، بل يظل في دور المراقب الذي ينقل الحوار ببساطة المروي له، وهو هنا القارئ الذي يتلقَّى هذا الحوار ويشترك في بناء فهمه للأحداث من خلال ما يقدّمه الراوي.

الخاتمة:

في الختام، يظهر من خلال تناولنا لهذا البحث أن الصوت السردي في رواية بابا سارتر للكاتب والروائي علي بدر، يشكل محوراً أساسيًا في بناء النص الروائي وتوجيه معانيه. وقد تبين أن الصوت السردي لايقتصر عمله على نقل الأحداث، بل هو أداة محورية تسهم في تشكيل العلاقة بين السارد والشخصيات، وتساعد في تحديد طريقة تفاعل القارئ مع الوقائع التي تُعرض عليه. هذا الصوت، الذي ينساب عبر السطور، يعكس رؤية الكاتب ويُسهم في إضفاء عمق فكري وعاطفي على النص.

إن البحث في العلاقة بين المروي والمروي له وفي آلية استخدام الصوت السردي، قد كشف عن أبعاد يسيرة لإيضاح أساليب السرد الحديثة، والتي تمتاز بتعقيدها وقدرتها على إثراء النص الأدبي. وبهذا، فإن دراسة الصوت السردي تُظهر كيف أن هذا العنصر السردي يعبر عن رؤى فنية عميقة ويحقق تفاعلًا متجددًا بين النص وقارئه.

وإن من فضل الله تعالى، أن منح الأدب العربي هذه الطاقات المبدعة التي تعيد تشكيل مفاهيم السرد وتجعل من الأعمال الأدبية وسيلة لفتح آفاق جديدة من التفكير والتأمل لينتج لنا شيء من الابداع الذي يسهم في تطوير المسار الأدبي.

المراجع

إبراهيم سيد. (١٩٩٨). *نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة*. القاهرة: دار قباء.

إسراء حسين جابر. (٢٠٠٧). المروي له والقارئ الضمني، دراسة تطبيقية في القصة النسوية. (الجامعة المستنصرية، المحرر) *مجلة كلية التربية الأساسية*(ع٢).

آن بانفيلد. (١٩٨٨). الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر. (اتحاد كتاب المغرب، المحرر) *مجلة آفاق*(ع ٨-٩).

بوريس أوسبنسكي. (١٩٩٩). *شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)*. (سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

جاب لينتفلت. (١٩٨٨). مستويات النص السردي الأدبي. (اتحاد كتاب المغرب، المحرر) *مجلة آفاق*(ع ٨-٩).

جوزيف ميشال شريم. (١٩٨٧). *دليل الدراسات الأسلوبية*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

جيرار جينيت. ((١٩٩٧)). *خطاب الحكاية*. مصر: الهيئة العامة للمطابع الأميرية.

جيرار جينيت. (٢٠٠٠). *عودة إلى خطاب الحكاية*. بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.

جيرالد برنس. (١٩٩٣). مقدمة لدراسة المروي عليه. (مجلة فصول، المحرر، و ترجمة: علي عفيفي، المترجمون) *مجلة فصول*(م١٢، ع٢).

جيرالد برنس. (٢٠٠٣). *المصطلح السردي معجم مصطلحات*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب.

جين ب. تومبكنز. (٢٠١٦). *نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية*. (حسن ناظم، المترجمون) بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

رولان بارت. (١٩٨٨). والتحليل البنيوي للسرد . (ترجمة: حسن بحراوي وبشير القمري وعبدالحميد عقار، المحرر) *مجلة آفاق*(ع٨-٩).

سارة طه عاجل. (٢٠٢٣). بنية الزمن في قصص علي السوداني . (الجامعة المستنصرية، المحرر) *مجلة المستنصرية للعلوم الإنسانية*(م ١-٢).

سعيد يقطين. (٢٠٠٥). *تحليل الخطاب الروائي* . بيروت: المركز الثقافي العربي.

سمير المرزوقي. (١٩٨٦). *مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

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

شلوميت ريمون كنعان. (١٩٩٥). *التخْييل القصصي الشعرية المعاصرة*. (ترجمة: لحسن أحمامة، المترجمون) الدار البيضاء: دار الثقافة.

عبد الرحمن علي. (٢٠٢٤). المستوى التعبيري في روايات حميد العقابي – نظرية اوسبنسكي أنموذجا. (الجامعة المستنصرية، المحرر) *مجلة آداب المستنصرية*(م ٤٨ ع ١٠٧).

عبد الله إبراهيم. (١٩٩٠). *المتخيل السردي (مقاربة نقدية في التناص والرؤى والدلالة)*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

عبدالله ابراهيم. (١٩٩٢). *السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي*. بيروت : المركز الثقافي العربي.

علي بدر. (٢٠١٧). *بابا سارتر*. بيروت: دار الرافدين .

علي بدر.(٢٠٠٩). بابا سارتر.بيروت: المؤسّسة العربية للدراسات والنشر.

فاضل ثامر. (١٩٩٢). *الصوت الآخر*. بغداد : دار الشؤون الثقافية.

محمد القاضي. ((٢٠١٢)). *معجم السرديات*. تونس: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين.

محمد بوعزة. (٢٠١٠). *تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)*. الجزائر: الدار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الاختلاف.

محمد سويرتي. (١٩٩٠). *النقد البنيوي والنص الروائي*. افريقيا الشرق.

ناجي مصطفى. (١٩٨٩). *نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير*. الدار البيضا: منشورات الحوار الأكاديمي الجامعي.

نضال عبد الجبار رفل صالح. (كانون الأول, ٢٠٢٢). شعرية الصوت السردي في رويات سعد محمد رحيم . *مجلة كلية التربية الاساسية*(م٢٨ ع١١٧).

يان مانفريد. (٢٠١١). *علم السرد مدخل الى نظرية السرد*. دمشق: دار نينوى.

يحيى عارف الكبيسي. (١٩٩٧). مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد. (دار الشؤون العامة، المحرر) *مجلة أقلام*(ع ٥-٦).