مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (39) العدد (4)2017
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (39) No. (4) 2017

التشكيل السرديّ ودوره في تقديم البطل
رواية (ملحمة القتل الصغرى) أنموذجاً

حميدة الشيخ حسين*

(تاريخ الإيداع 11 / 4 / 2017. قبل للنشر في 31 / 7 / 2017)

□ ملخّص □

دخل النقد العربي مرحلة صار فيها الاتجاه نحو تغيير أفق التعامل مع النصّ سردياً كان أم شعريّاً حاجة لازمة، وأهمّ مظاهر هذا التغيير تبدو في الاهتمام بما يُطلق عليه (الشكل)، وعدم الفصل بين الشكل والمضمون، وإضاءة الأسرار الداخلية للنصوص في محاولة لتجديد النظر إلى النصّ الروائي، والتعاطي بشكل مغاير مع خطابه من خلال إحداث تنوّع قرائي، يُرفَد من النظريات النقديّة الحديثة السائدة، وغير السائدة.

وتشير معظم الدراسات النقدية إلى وجود التباس بين مفهوم (البطل) في علاقته بالشخصية، فالشخصية الروائية تحمل في الغالب صفات بطولية، ولكنّها لا تصل أبداً إلى مستوى البطولة الكاملة، فالبطل الملحميّ يخضع، بشكل نموذجيّ، للمصير الذي تقرّره له الآلهة أو تفرضه عليه الواجبات، أمّا بطل الرواية فهو على العكس يخضع لقانون التغيّر، ويتخذ طريقاً محفوفاً بالصعوبات والصراعات التي تفرض عليه التحوّل والتغيّر.

ويأتي الاهتمام بدراسة التشكيل السرديّ على قائمة الدراسات النقديّة المعنيّة بالرواية، التي تسهم في تقديم ممارسة نقديّة تستقرئ النصوص، وتسعى إلى استنطاقها بعيداً عن المرجعيّات التاريخيّة والاجتماعيّة والفكريّة التي تدور حولها.

الكلمات المفتاحية: التشكيل السردي، البطل، الشخصيّة، الرواية.

* ماجستير . قسم اللغة العربية . كلية الآداب . جامعة تشرين . اللاذقية . سورية

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (39) العدد (4)2017
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (39) No. (4) 2017

Narrative Formation and its Role in Introducing the Protagonist The Novel (Minor Murder Epic) a Model

Hameeda Al_ Shekh Hossein*

(Received 11 / 4 / 2017. Accepted 31 / 7 / 2017)

□ ABSTRACT □

Arab criticism has accessed a phase in which the tendency to changing the diction of dealing with the text whether it was narrative or verse was an urgent necessity.

The most important aspects of this change are shown in the interest in what is called (Form), the non-separation between the content and the context, revealing the internal secrets of texts in an attempt to refreshing the point of view to the narrative text and dealing in a different way with its structure throughout making a reading variety derived from the common and the uncommon modern critical theories.

The interest in studying narrative structure on top of the critical researches involved in novel which take part in introducing critical processing that analyses texts and aims to uncover them away from mental – social and historical references that go-round them.

Keywords; narrative formation, protagonist, novel.

* **Mastery , Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen university, Lattakia, Syria.**

مقدّمة:

يُقصد بالسرديّة "الكيفيّة التي تُروى بها القصّة"، أو"طرق تشكيل الحكاية وأساليب عرضها، وقد تراوح مصطلح (السرد) بين كونه خطاباً غير مُنجَز، أو قصّاً أدبيّاً يقوم به (سارد) ليس هو الكاتب بالضرورة بل وسيط بين الأحداث ومتلقّيها".[1]

والسرد هو "وسيلة توصيل القصّة إلى المستمع، أو القارئ بقيام وسيط بين الشخصيّات والمتلقّي هو الراوي، وبذلك فإنّ جوهر عمل النقد البنيويّ هو تبيين الطرائق التي أعاد فيها السارد ترتيب الحكاية التي هي في جوهرها أحداث موجودة في محصّلتها، لكن تكمن أدبيّة ساردها في اختيار وإتقان أسلوب إسداء هذه الحكاية التي هي عبارة عن "مجموعة من الأحداث، أو من الأفعال السرديّة تتوق إلى نهاية، أي أنّها موجّهة نحو غاية".[2]

أهمّيّة البحث وأهدافه:

تأتي أهمّيّة دراسة السرد في تقديمه للشخصيّة الروائيّة من حيث إنّ "السرد عرضٌ موجّه لمجموعة من الحوادث والشخصيّات المتخيّلة بوساطة اللّغة المكتوبة"[3]، وهو يؤدّي دوراً رئيساً ليس في تقديم الشخصيّات فحسب، بل في بناء هذه الشخصيّات والرواية كلّها. وممّا لا شكّ فيه أنّ مفهوم "البطل" قد تأثّر بموجة الرواية الجديدة ورواية تيّار الوعي وما رافقها من تجريب حطّم كلّ القواعد التقليديّة، ومن هنا كانت غاية البحث تقصّي مفهوم "البطل" وعلاقته بالشخصيّة في إطار التيّار الأدبيّ الجديد الذي تمثّله رواية (ملحمة القتل الصغرى) موضوع البحث، ومن خلال رؤية جديدة تتجاوز الرؤية التقليديّة التي ترى البطل من خلال مرجعيّته الاجتماعيّة والأيديولوجيّة، إلى اكتشاف مفهوم "البطل" من خلال المكوّنات البنائيّة للشكل الروائيّ كافّة، وبما أنّ "البطل" شخصيّة روائيّة ومكوّن مهمّ من مكوّنات البناء السرديّ الروائيّ، وحيث إنّ العمل الأدبيّ لا يمكن أن ينفصل عن الواقع بحال من الأحوال، من هنا كانت غاية الدراسة تقصّي مفهوم "البطل" في إطار (البناء والرؤيا) وفي إطار التأكيد على الأبعاد الدلاليّة والمرجعيّات الاجتماعيّة والثقافيّة في العمل الروائيّ.

منهجيّة البحث:

يعتمد البحث على المنهج البنيويّ التكوينيّ الذي حقّق فتحاً في مجال دراسة البطل وتقديم الشخصيّة (بناء الشخصيّة)، والذي أفاد من آراء ميخائيل باختين في طرحه رؤية متقدّمة لطبيعة العلاقة بين البطل والعالم، فالبطل عنده ليس ظاهرة من الواقع، وليس نمطيّة صارمة على المستوى الاجتماعيّ، إنّه وجهة نظر محدّدة عن العالم وعن نفسه هو بالذات[1].

---

[1] يُنظر: علوش، سعيد. معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة. بيروت : دار الكتاب اللبناني. 1985. ص(111).

[2] يُنظر: إبراهيم،عبد الله . السرديّة العربيّة، في البنية السرديّة للموروث الحكائيّ العربي، بيروت: المركز الثقافيّ العربي . ط1. 1992. ص(9).

[3] روحي الفيصل، د.سمر. بناء الرواية العربيّة السوريّة (1980 . 1990). دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب. 2003. ص(290).

[1] يُنظر: باختين، ميخائيل. شعريّة دوستويفسكي. تر: د. جميل ناصيف التكريتي. الدار البيضاء : دار توبقال للنشر. ط (1) 1986. ص(83).

النتائج والمناقشة:

في هذا البحث سندرس السرد في رواية "ملحمة القتل الصغرى" للأديب وليد إخلاصي، والتي تدور فكرتها حول الصراعات النفسيّة التي يعاني منها الإنسان بسبب ظروف الحياة، هذا الصراع المتمثّل في مقولة (البقاء للأقوى)، والذي قد يدفع الإنسان الطيّب إلى إخراج ما في داخله من شرّ والتفكير في القتل في سبيل بقائه.

وقد تعرّض البحث لدراسة الرواية من خلال: البناء السردي، وعلاقته ببناء الشخصيات، وبناء الزمن.

1. البناء السرديّ:

يرى بعض النقّاد أنّ نصّ الرواية يظلّ تجسيداً لأفعال وعلاقات وقيم اجتماعيّة وتاريخيّة محدّدة، ويتمّ هذا التجسيد من خلال بناء له استقلاله الذاتيّ عن هذه البنية الاجتماعيّة من جهة، وضمنها من خلال فعل الكتابة من جهة ثانية[2]. وعلى الرغم من الدور الكبير الذي تؤدّيه الشخصيّات الروائيّة، لتجسيد هذه الأفعال والعلاقات، والقيم الاجتماعيّة والتاريخيّة وتشخيصها، بالإضافة إلى الدور الذي يؤدّيه الحدث والزمن بوصفهما إطاراً لتحرّكات هذه الشخصيّات وأفعالها. فإنّ محمّد الباردي يجد "أنّ التشخيص العاديّ واليوميّ قد أفقد الرواية الحديثة تماسك السرد فيها؛ إذ انتفت الحبكة أو كادت، فلا نكاد نعثر على خيط سرديّ دقيق يربط بين الأفعال. وفقدت الشخصية ملامحها المميّزة في كثير من الأحيان، وكذلك عمقها الاجتماعيّ والسياسيّ" [3]، وممّا لا شكّ فيه أنّ ما ذهب إليه الناقد ينطوي على درجة كبيرة من الدقّة، إلاّ أنّنا لا يمكن أن نعمّمه على الأعمال الروائيّة كلّها، فقد حافظ بعض الكتّاب على الترابط داخل الرواية من دون الإخلال بالحداثة في طرحه لأفكاره ورؤاه، سواء أكان ذلك من خلال شخصيّاته، أم من خلال البناء السرديّ لروايته.

وفي دراستنا للبناء السرديّ الروائيّ يمكننا الحديث عن مستويين للتعبير عن تلك الكيفيّة هما: أنماط السرد، ومظاهر السرد.

أ . أنماط السرد:

يشكّل عنصرا الخطاب الأساسيان: السرد والعرض، النمطين الرئيسين اللّذين ينهض بهما، وعليهما معظم فعاليات التخييل السرديّ بعامّة.[1]

وبتتبّع كيفيّات تجلّي هذين النمطين في مصدر البحث، نجد أنّ إخلاصي قد سعى إلى إنجاز سرد حداثيّ يتمرّد على إرادات السرد التقليديّ، بل يبتكر بدائل فنّيّة لتلك الإرادات. ولعلّ أهمّ السمات المميّزة لوليد إخلاصي تقديم المحكيّ الروائيّ من خلال منظومة سرديّة تتّخذ من تقنية التفتيت Déformation، التي تعني "زحزحة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث الموصوفة، وبين نظام تواليها في الرواية" [2]، معماراً لها؛ إذ لا يتمّ تقديم ذلك المحكي على نحو متتابع، بل من خلال تقسيم هذا المحكي إلى أجزاء يتمّ توزيعها بين أرقام، أو فصول، أو عنوانات، أو لوحات، أو مقاطع، .... إلخ.

ففي روايته "ملحمة القتل الصغرى"؛ نجده يقسمها إلى فصول تسيطر فيها فكرة واحدة على مجريات الرواية، إذ تبقي تواصلاً بين شخوصها من خلال علاقاتهم الشخصيّة، تلك العلاقات القائمة على المصالح والصراعات الكائنة

---

[2] يُنظر: يقطين، سعيد. انفتاح النصّ الروائيّ . النصّ . السياق. بيروت : المركز الثقافي العربي. ط1. 1989. ص (140).

[3] الباردي، محمّد. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة. دمشق : منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.2000. ص(18).

[1] يُنظر: الصالح، نضال. النزوع الأسطوريّ في الرواية العربيّة المعاصرة. دمشق : اتّحاد الكتّاب العرب. 2001. ص(166).

[2] تودوروف، تزفيتيان. الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، حلب: مركز الإنماء الحضاري. ط1 . 1996. ص(35).

بين طبقات المجتمع المختلفة، ومن جهة أخرى، يبتعد الروائي عن تسمية فصولها الثلاثة عشر، وكأنّه أراد التعبير من خلال ذلك عن سمة واحدة لهذا المجتمع في تلك الفصول كلّها، وهي سمة القتل أو الصراع من أجل البقاء. فكلّ شخصيّات روايته يفكّرون بالقتل انطلاقاً من معاناتهم الشخصيّة من أجل الحفاظ على ذاتهم أو مصالحهم، بدءاً من شخصيّة "زهرة" التي فكّرت في قتل زوجها، انتهاءً بشخصيّة "الأستاذ عبد المنعم" الذي تمنّى قتل الذبابة.

"**موعد الاستيقاظ قد حان، والرجل يجب أن ينهض من فراشه، يغسل رأسه المثقلة بتعب لا يتوقّف، يتناول إفطاره ويسعى إلى العمل.**

ـ أيّ عمل وأيّ دخل!.

هكذا قالت لنفسها وهي تهزّ زوجها من كتفه

ـ يقول أنّ الأسعار ترتفع والدخل ثابت.

وظلّت تهزّه، لكنّ عقلها مشغول.

ـ وما دخلي أنا؟ من فقر إلى فقر... أهذا هو مصيرك يا زهرة يا أحلى بنات التلّة السودة؟

وتردّد شكواها وهي تهزّ النائم من جديد.

كانت ذراع النائم متمسّكة بالمخدّة، فتأمّلت زوجها بغضب، وتمنّت في تلك اللحظة أن يختنق... كانت حقّاً تريده أن يختنق بأنفاسه"[3].

اعتمد إخلاصي في روايته على تفجير البنى السرديّة من خلال التعدّد اللّغويّ أو تعدّد الأصوات "فذاكرة الروائي تختزن العديد من اللّغات (الأصوات) التي سمعها أو قرأها، وعند البدء بالكتابة يسترجعها، ويعيد كتابتها بصورة وبأسلوب جديدين، والأصوات لا دلالة لها إلاّ من خلال السياق الذي تحكمه ظروف تاريخيّة وقصديّة معيّنة، وتعدّديّة الأصوات تكشف تنوّع الحياة، وتعقّد المعاناة البشريّة، وتباين الوعي والنظرة إلى العالم، ومن هنا فإنّ أهمّيّتها لا تأتي فقط من تأكيد الراوي أهمّيّة حوار الأبطال والشخصيّات، بل في الرؤية الفنّيّة والموضوعيّة لهذه الشخصيّات، وفي عرضها بوصفها شخصيّة أخرى، شخصيّة غيريّة من دون أن يسبغ عليها جوّاً من الغنائيّة، ومن دون أن يمزج صوته معها، فهو يعطي شخصيّاته قدراً من الحرّيّة، تنسجم مع خطّة بنائه الروائيّ، ولا تتمرّد عليه"[1].

وفي هذا السياق يعوّل وليد إخلاصي على إعادة توظيف الموروث الشعبيّ والمحكيّ من خلال تفجير البنى السرديّة ومعارضة أساليبها واستخدام ذلك كأداة تعبيريّة. وبذلك تصبح لغة الشخصيّات في العمل الأدبيّ جزءاً مهمّاً من الصورة الفنّيّة لتلك الشخصيّات "فمن خلال لغة الشخصيّات يسعى بعض الكتّاب إلى إبراز ما فيها من صفات فرديّة يريدون إبرازها، وهم إلى جانب ذلك يستخدمون اللّغة في صنع النماذج الأدبيّة. فلغة الشخصيّة في العمل الأدبيّ لا تبرز فرديّتها فقط، بل تجسّد طريقة التعبير الكلاميّ عند مجموعة كبيرة من الناس تتماثل مع تلك الشخصية في الوضع الاجتماعيّ والثقافة وأسلوب التفكير"[2].

كذلك نجد لوسيان غولدمان يؤكّد على ضرورة البعد الاجتماعيّ للّغة لبيان دلالتها، "فوصف اللغة لذاته ليس مهمّاً جدّاً في رأيه، ومن هذا المنطلق، فإنّ النصّ الأدبيّ يستمدّ معناه وبنيته الدلاليّة من رؤية العالم التي يعبّر عنها"[3].

---

[3] إخلاصي، وليد. ملحمة القتل الصغرى. دمشق: دار كنعان. 1993. ص (18 - 19).

[1] علقم، صبحه أحمد . تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجاً). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط(1). 2006. ص (43).

[2] المرعي، فؤاد. مبادئ النقد ونظرية الأدب. حلب: منشورات جامعة حلب. 1992. ص(69).

[3] عيد، عبد الرزاق. في سوسيولوجيا النصّ الروائي. دمشق: دار الأهالي. ط (1). 1988. ص(14).

ولذلك "فإنّ اقتراحات غولدمان التي تحرّر النصّ كبنية صغرى من انعزاليّته اللّغويّة لتدمجه في بنية كبرى، هي في الواقع ترتقي باللّغة من مستواها القاموسيّ الصامت، إلى مستواها المعاشي المحكيّ الحيّ، ويكتسب الكلام صفته الخطابيّة الاتّصاليّة، والتواصليّة، من خلال اندماج بنية النصّ ببنية التاريخ، وتحقّقه كتجسيد لرؤية تفاعليّة تغدو فيها رؤية الكاتب للعالم ناظماً محدّداً للأشكال الدلالية المتمخّضة عن علاقة التفاعل القائمة بين الفنّان وعصره"[4].

ففي الرواية ـ ملحمة القتل الصغرى ـ يطلّ علينا النصّ بمقطعين يمثّلان فرشين تاريخيّين، تختلف لغة كلّ منهما عن لغة الوحدات السرديّة التالية. فالمقطع الأوّل (شهادات عبر الزمان في أخلاق هذا المكان) نجد فيه تنوّعاً في لغة الشهادات عبر الزمان كما يشير العنوان، حيث تأتي لغة كلّ شهادة بحسب زمن الشاهد، فضلاً عن لغة السارد/الراوي التي توحي بحداثة زمنها على الرغم من عدم تجاوزها عدداً قليلاً من المفردات لكلّ شهادة، وذلك عبر لغة التقرير مثل: "**من أقوال سَعَادَ تلو (ش .ف.باشا) ... من مقال لم يظهر كتبه الأستاذ (ع.أ) رئيس تحرير مجلة الاستقامة التي أوقفتها سلطات الانتداب الفرنسيّ لأسباب أمنيّة... وقد جاء في مذكّرات الكولونيل (ادجار اس)... حدثني الدكتور (ك.ع)... وجاء في حديث المقدم (ح.ح) مدير السجن المركزيّ...**" [1]. تبدو لغة السارد هنا شبيهة بلغة الصحفيّ الذي يكتب تقريراً أو ريبورتاجاً يذكر فيه الأسماء بحروفها الأولى للحفاظ على سرّية أصحابها، وبإعطاء انطباع لدى المتلقّي بخطورة الشهادة وموضوعها الذي يستدعي السرّيّة.

وإذا عدنا للشهادات فثمّة اهتمام بتاريخيّة اللّغة، فلغة كلّ شهادة هي لغة عصرها، فالشهادة الأولى هي للوالي "سعادَتلو" ولها لغة العصر العثمانيّ، كما أنّها ممتلئة أيديولوجيّاً بروح العصر ومعتقداته، ومسبوكة بأسلوبه "**وإنّ أهل المدينة إذا اجتمع نفر منهم تحت سقف دار أو قبّة معبد، وجعل يبربر بالدعاء على من يكره، فإنّ مصيبة ستحلّ به دون ريب، ولقد عانيت مرّتين من هؤلاء الدعّائين الملاعين، الأولى عندما دعوا عليّ بالحزن، ففقدت بسيمة خانم وهي زوجتي الثالثة، وأجمل من عرفت من الحريم كانت نائمة فلم تستيقظ، وقد ظلّ قلبي مجروحاً إلى أن عانيت من هؤلاء الدعّائين للمرّة الثانية، فنقلت من الولاية ظلماً لأجلس كالدرويش في هذه الدار المتواضعة في (قونيه) أقيم الصلاة وأدعو الله أن ينتقم لي من أهل حلب الذين يضمرون السوء في قلوبهم وألسنتهم**"[2].

وثمّة لغة مختلفة في زمن الاستعمار الفرنسي إنّها لغة المقالة، وهي أكثر تطوّراً، وهي ممتلئة أيديولوجيّاً بروح عصرها أيضاً، فلها خطابة الثورة ضد الاستعمار الفرنسيّ، وهذا ما نجده في مقالة الأستاذ (ع.أ) "**إنّ شعبنا قادر على الفعل حتى في صمته ولو فتّشت في قلوب الناس وجدتها تعجّ بالنقمة على ما آلت إليه الأحوال وساءت فيه الأفعال ويكفي القلب أنّه لم يستسلم لذلّ...**"[3].

أمّا لغة الطبيب النفسيّ، فهي لغة تحليليّة موضوعيّة علميّة حديثة، تستخدم في الإحصاء الرياضيّ "**هل يمكن أن تصدّق أنّه من بين كلّ عشرة مرضى أشرف عليهم هناك ستّة فكّروا في القتل، وإن كانوا لم يقوموا به فعلاً، وقد حاولت أن أتبيّن سبب تلك الأفكار، فرأيت أنّ في القتل خلاصاً من مأزق أو ضيق أو عجز عن بلوغ حلم ولم تمرّ بي حالة واحدة فيها رغبة القتل للقتل**"[4].

---

[4] المرجع السابق . ص (15) .

[1] ملحمة القتل الصغرى . ص(7.6.5).

[2] المرجع السابق . ص(5) .

[3] المرجع السابق . ص(5) .

[4] المرجع السابق . ص(6) .

أمّا الفرش التاريخيّ الثاني فهو بعنوان (مدخل جغرافيّ . تاريخي لحكايات لها صلة بالقتل)، وتبدو لغة هذا الفرش كلغة كتب التاريخ المدرسيّة، إلاّ أنّها محمّلة بتهكّميّة مرّة، ناقدة، نابعة من التناقضات الاجتماعيّة التي سبّبت الظاهرة، أو شكّلت أحد أجزائها أو نتائجها "**كان الحثّيّون قد وضعوا حجر الأساس لبعض التلال ومنها جبل العظام الذي دشّن في البداية بألف رأس مقطوعة من أجساد ألف من أهل المدينة المستسلمة، ثم أضاف رجل تاريخي اسمه الوثائقي هو هولاكو على العظام المتكلّسة طبقات جديدة من بقايا ضحاياه، فانتعش التلّ، واستكمل تيمورلنك إعلاء شأن الجبل بالآلاف من الرؤوس التي انحنت له خوفاً، لكنّ الخوف لم يشفع لها، فتدحرجت ليستقرّ كلّ منها في موقع لا خيار له فيه، وهكذا ابتدأ جبل العظام**"[1].

ثم يطلع علينا الراوي التقليديّ في بداية الوحدة السرديّة الأولى بلغة روائيّة معاصرة بمفرداتها، وأعلامها وصياغتها، ليستمرّ السرد بسيطرة ذلك الراوي "**كانت معجزة أن يحصل أحمد عبد السلام النيربيّ على سكن لعائلته التي تأسّست حديثاً.. أزمة البيوت خانقة وتشتدّ يوماً بعد يوم بالرغم من نشاط عمرانيّ ملحوظ في المدينة**"[2].

هذا التنوّع في اللّغات، في صفحات قليلة، يشعر المتلقّي بحيويّة النصّ، إذ يسافر به سفراً خاطفاً في التاريخ متّخذاً اللّغة وسيلة نقل، بذلك تكون اللّغة تقنيّة تجريبيّة، قوامها تجاور اللّغات على الرغم من الفرق الزمنيّ الحقيقيّ بينها من حيث تعاقب العصور (العثمانيّ، الفرنسيّ، الحديث).

ويؤكّد "باختين" أنّه لا توجد في الرواية لغة واحدة، بل لغات تقترن فيما بينها في وحدة أسلوبيّة خالصة، وليس في وحدة لغويّة إطلاقاً، فالكاتب الروائي يتحدّث عن نفسه في لغة الآخرين، وعن الآخرين في لغته الخاصّة به، وفي جميع هذه الأشكال (محكي السارد، ومحكي الكاتب المفترض، ومحكي الشخصيّة) انكسارٌ لنوايا الكاتب بتكسير لغته الخاصّة[3].

إنّ تقنية التعدّد اللّغويّ تمسّ الأبطال والشخصيات أوّلاً وأخيراً، إذ "إنّ الموضوع الرئيس الذي يخصّص جنس الرواية، ويخلق أصالته الأسلوبيّة، هو الإنسان الذي يتكلّم، وكلامه" [4]، وليس خطاب المتكلّم في الرواية مجرّد خطاب منقول، أو معاد إنتاجه، بل هو مشخّص بطريقة فنّيّة. إنّ المتكلّم في الرواية هو شخص ملموس ومحدّد تاريخيّاً، وخطابه لغة اجتماعيّة، وليس (لهجة فرديّة) فقط، إنّه مُنتج أيديولوجيّاً، ونحن لا نستطيع أن نكتشف الموقف الإيديولوجيّ لشخصيّة روائيّة من خلال أفعالها وحدها فقط، بل لا بدّ لنا من أن نشخّص خطابها أي كلامها [5]، فالتعدّد اللّغويّ في الرواية يفترض تعدّد الأصوات (الأبطال والشخصيات) في الرواية الواحدة، كما هو الحال في رواية "**ملحمة القتل الصغرى**"، فلا يوجد هنا بطل محوري واحد، بل الأبطال كلّهم مركزيون، وكلّهم يشتركون في النهوض بالفكرة الرئيسة التي يمكن استخلاصها من العمل الروائيّ، وهي فكرة تمثّل موقف الروائيّ، وتقدّم رؤيته الخاصّة للعالم، والراوي هنا لا يلتقي مع أفكار بطل محوري موجود في الرواية، ولكنّه يلتقي مع المضمون الذي يتولّد في النهاية عن مجموع العلاقات التي تمّت صياغتها بوساطة الارتباطات المتشابكة داخل العمل الروائيّ.

يرى باختين أنّه يمكن إدراج التعدّد اللسانيّ أو اللّغويّ من خلال أقوال الشخصيات والأبطال وخطاباتهم بما تمثّله من مستويات اجتماعيّة مختلفة (لغة الرجل النبيل، والمزارع، والبائع، والفلاّح) فضلاً عن اللّغات الموجّهة المعتادة

---

[1] المرجع السابق . ص(10) .

[2] المرجع السابق . ص(15) .

[3] يُنظر: باختين، ميخائيل. الخطاب الروائي. تر: محمد برادة. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. ط (1). 2009. ص (151).

[4] المرجع السابق. ص(182).

[5] يُنظر: المرجع السابق. ص(183.182).

(الثرثرة، هَذَر الحفلات، لهجة الخدم...)، وهذه لا تُنسب إلى شخوص بعينهم (لا إلى الأبطال ولا إلى الساردين)، بل تدخل بشكل عرضي من دون اعتبار للحدود الدقيقة بين الكاتب والشخصية[1]. وفي هذا الإطار يعمد الكاتب أحياناً إلى استعمال بعض الكلمات بألفاظها المحلّية العامّية التي لها مدلولات خاصّة بالبيئة المكانيّة للظاهرة الاجتماعيّة حيث تمنح تلك المفردات العامّية النصّ حميميّة وواقعيّة، لما للعامّية من دلالة على حيويّة الشارع، والتصاقها بحياة الناس اليوميّة.

ونلمس ذلك في بعض مفردات الرواية، مثل ما ذكره "الحاج علوان" من أسماء مأكولات شعبية معروفة: فواكه، خضار، حلويّات،وغير ذلك.. تبعاً لطبيعة عمله كبائع وارتباطه بسوق الهال "**خوخ قلب العجل الذي ما زال غبار أمّه عليه**" "**قلب الجوز والجقملبن**" "**علب المبرومة والبلّورية وسوار الستّ والبقلاوة والكرابيج بالفستق**"[2].

ب . مظاهر السرد:

من المعروف أنّ لكلّ رواية سارد/ راوٍ يقوم بسرد الحوادث، وإذا كانت العلاقة بين الراوي والكاتب هي علاقة تمثيل الأوّل للثاني، وتوسّل الثاني للأوّل من أجل القيام بمهمّة القصّ، فإنّ العلاقة بين السارد والشخصيات الروائية الأخرى "تقوم على الوساطة بين القارئ والشخصيّات من جهة، وبين المؤلّف وشخصيّات الرواية من جهة أخرى، ولذا يعرّف الراوي بأنّه جزء من العالم التخييليّ، شأنّه شأنّ الشخصيّة، أسلوب صياغة، أو أسلوب تقديم المادّة القصصيّة"[3]، ومن هنا تفترض علاقة الراوي بالشخصيّات الروائيّة وجود ثلاثة مظاهر للراوي، أو ما يسمّى (التبئير)، وقد حدّدها "بويون" من خلال الأشكال الآتية[4]:

الرؤية مع Vision avec، والرؤية من خلف Vision par derrière، والرؤية من الخارج Vision du dehors.

وقد اكتفى الراوي في رواية "ملحمة القتل الصغرى" بتقديم مرويّه من خلال مظهر سرديّ واحد فحسب، هو الراوي العالم، أو مظهر الراوي الكلّيّ المعرفة.

2. بناء الشخصيات (بناء صورة البطل):

تبدو لنا الأطروحة النقديّة القائلة: "إنّ الشخصيّة الحكائية Le Personnage بمثابة دليل Signe له وجهان أحدهما دالّ Signifiant، والآخر مدلول Signifie. فالشخصية دالّ من حيث إنّها تتّخذ أسماء أو صفات عديدة تلخّص هويتها. أمّا الشخصيّة كمدلول، فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرّقة في النصّ، أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[1]. فهناك جانبان يحدّدان الشخصيّة: جانب وظيفيّ، هو جانب الأفعال، وجانب وصفيّ، هو جانب الصفات والألقاب والأسماء. والشخصيّة الحكائيّة في إطار هذه الثنائيّة هي الأساس الذي سننطلق منه في دراسة بناء الشخصيّات الروائية عند وليد إخلاصي، وذلك من خلال مستويين هما: وسائل بناء الشخصيّات، والعلامة اللّغويّة للشخصيّة.

---

[1] يُنظر: المرجع السابق. ص(145).

[2] ملحمة القتل الصغرى . ص(30).

[3] هالبرين، جون. نظرية الرواية. تر: محيي الدين صبحي. دمشق: وزارة الثقافة. ط1. 1981. ص(474).

[4] يُنظر: د. قاسم، سيزا. بناء الرواية، بيروت: دار التنوير. 1985. ص (132).

[1] لحمداني، حميد. بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبيّ. بيروت: المركز الثقافي العربي. ط (1). 1991 . ص(51).

أ . وسائل بناء الشخصيّات:

هناك طريقتان لبناء الشخصيّة الروائيّة: الطريقة المباشرة (التحليليّة) التي تُعنى بتقديم الشخصيّة من خلال صفاتها النفسيّة والجسديّة بالاعتماد على تقنية الوصف التي يقدّمها الراوي في مرويه. والطريقة غير المباشرة (التمثيلية) لتقديم الشخصيّة، وهي التي تسهم فيها عناصر القصّ المختلفة. منها: الحوار بين الشخصيّات، والمونولوج الداخليّ اللّذان يسهمان بشكل غير مباشر في إضاءة جانب جسديّ أو نفسيّ للشخصيّة ذاتها، من دون تدخّل الراوي أو تعليقه على تصرّفاتها وأفعالها. ويشترط في كمّية المعلومات المقدّمة حول الشخصيّة حتى تؤدّي دورها المنوط بها، وهو الكشف عن بنيتها، ومستواها الفكريّ وطبيعتها النفسيّة، أن تكون هذه المعلومات مصوغة لتلبية حاجة الشخصيّة إلى إبراز تجربتها، فلا فائدة ترتجى من تقديم الأوصاف المسندة إلى الشخصيّة إذا لم تمكّننا هذه الأوصاف والمعلومات من معرفة بنية الشخصيّة، والكشف عن مستواها الفكريّ وحالتها النفسيّة[2].

وعلى الرغم من عناية الروائي في "ملحمة القتل الصغرى" بتقديم السمات الانفعاليّة لشخصيّات روايته، وهي رواية أبطال لا بطل واحد، أكثر من عنايته بسماتها الخارجيّة، إلاّ أنّ الأخيرة تشدّ أزر ما هو انفعاليّ وتنتج نوعاً من المطابقة معه. فتقديم مواصفات "الجبريني" الجسديّة " **كالجمل ضخم الجثّة متين البنية** " "**عينا صقر وكفّا دب وذراعان طويلتان لا يقف أمام قوّتهما جدار أو صفّ من أكياس الطحين** "[3] تقوّي ما قدّمه الروائي عن "الجبريني" من أنّه صاحب الكلمة الأولى والأخيرة في سوق الهال، ويؤكّد وصف الروائي له بأنّه "**قد استحقّ المهابة**"[4]. ومن هنا فإنّ ما هو خارجيّ في الشخصيّة، يأتي ليدعم ما هو داخليّ فيها. أي أنّ الكاتب يعتمد الطريقتين: التحليليّة والتمثيليّة لتقديم الشخصيّة.

ب . العلامة اللّغوية للشخصيّة:

يقدّم اسم الشخصيّة دلالة أوّليّة يمكن أن تكون مهمّة إلى حدّ كبير إذا أحسن الكاتب انتقاءه؛ إذ من الممكن أن يقيم الاسم علاقة مع دلالته الروائيّة من خلال معناه المعجميّ أو تركيبه الصوتيّ، أو من خلال رصيده التاريخيّ... ويمكن للاسم أيضاً أن يوحي بجزء من صفات الشخصيّة النفسيّة والجسديّة[5].

تعامل إخلاصي مع أسماء شخصيّاته بمستويات مختلفة، فقد منحت بعض الأسماء بعداً دلاليّاً للشخصيّة، وغاب الاسم عن شخصيّات أخرى، وجاءت بعض الأسماء مفارقة لصفات أصحابها أحياناً، بينما استخدمت أسماء أخرى بشكل اعتباطيّ.

ففي الرواية نجد الروائي يحتفي بأسماء أبطاله وهم كثر، فـ"زهرة"، التي من دلائل جذرها اللّغويّ الخصب والنماء، دائمة التوق والعطش إلى حياة كريمة مليئة بمباهج الحياة، غير الحياة التي تحياها، ممّا أعطى مفارقة لاسمها عن شخصيتها. أمّا "أم لهب" فقد دلّ اسمها على توافق مع نار الحقد التي تحملها في داخل صدرها. كذلك "الخانم" جاء اسمها أو لقبها دلالة على ما تحوزه هذه الشخصية من رفعة ومكانة بين الناس. وأيضاً نجد "أم نبيل" يحاكي اسمها نبل أخلاقها وترفّعها عن رمي نفسها في دنس الأفعال. أمّا "حميدة" فيفارق اسمها ما حملته من صفات وأخلاق سيئة دفعتها إلى هجر زوجها وعائلتها.

---

[2] يُنظر: بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي: الفضاء . الزمن . الشخصية. بيروت : المركز الثقافي العربي، ط 1. 1990. ص (229).

[3] ملحمة القتل الصغرى. ص (37).

[4] المرجع السابق. ص (37).

[5] يُنظر: حطّيني، يوسف. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب. 1999. ص(15).

هذا بالنسبة لأسماء الشخصيّات النسويّة في الرواية، أمّا بالنسبة لأسماء الشخصيّات الذكورية، فيطالعنا اسم "الحاج علوان" في الرواية الذي يدلّ على العلوّ والرفعة، وهو ما كان يسعى إليه في حياته، ممّا أعطى مطابقة بين الاسم والشخصيّة، ودلالة رمزيّة لمكنون شخصيّته. كذلك جاء اسم "جلال الحسين" في الرواية متوافقاً مع ما تحمله هذه الشخصيّة من سمات الهيبة والجلال. ونجد الروائيّ يكتفي في أسماء شخصيّاته النسويّة بذكر ألقابهنّ أو اسمهنّ الأوّل، أمّا بالنسبة لشخصيّاته الذكوريّة، فإنّه يذكر الاسم مرتبطاً بالكنية أو اللقب.

3. بناء الزمن السرديّ:

يجعل جان بويون من الزمن مقياساً للفهم النفسيّ للعمل، وقد "نظر إلى الزمن الروائيّ من خلال الزمن الشخصيّ. أي بتوزيعه إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل" [1]، أمّا الزمن السرديّ عند رولان بارت فهو ليس سوى زمن دلاليّ، أمّا الزمن الحقيقيّ فهو وهم مرجعيّ واقعيّ، ويؤيّده في مسألة الإيهام هذه ميشال بوتور الذي يشير إلى صعوبة تقديم الأحداث على وفق ترتيب خطّي مسترسل، وأنّ التقطّعات والوقفات وأحياناً القفزات التي تتناوب على السرد هي جزء من الوجود الإنساني ذاته. ومنذ آلان روب غرييه أصبح الزمن الشخصيّة الرئيسة في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمنيّ.

ويتحدّد الزمن السرديّ عند جيرار جينيت بمظهرين أساسين للزمن داخل الرواية، وهما زمن الشيء المرويّ وزمن السرد أي زمن الدالّ وزمن المدلول.

ولعلّ ما تقدّم يشير بوضوح إلى أنّه لا سرد من دون زمن، وهذا ما يجعل من الزمن سابقاً منطقيّاً على السرد، أي صورة قَبْلية تربط المقاطع الحكائيّة فيما بينها في نسيج زمنيّ.

كما تشير الناقدة يمنى العيد في دراستها لتقنيّات السرد إلى وجود زمنين للرواية هما: زمن الحكاية وزمن السرد. "فللشيء الذي نقصّ عنه زمنه لكن لفعل القصّ نفسه زمنه. لذا يطرح القصّ مسألة ازدواجيّة الزمن. فالقصّ يصرّف كما يقول تودوروف زمناً في آخر. يصرّف زمن الشيء الذي يقصّ عنه في زمن فعله أو في زمن قصّه"[1].

فزمن الحكاية منطقيّ رياضيّ يسير وفق الترتيب الميقاتي للأحداث، فهو تاريخيّ واقعيّ، أمّا زمن السرد أو زمن القصّة فلا يفترض احترامه لتسلسل الزمن الميقاتيّ الذي جرت فيه أحداث الحكاية، بمعنى أنّه يتجاوز الزمن التاريخيّ بأساليب متعدّدة كاستباق الأحداث المستقبليّة، أو استرجاع ما مضى عن طريق الوعي أو الرؤيا، أو الخلاصة التي تعني سرد أحداث جرت في سنوات أو أشهر واختزالها في صفحات من دون التعرّض للتفاصيل، أو الحذف الذي يعني تجاوز بعض المراحل في القصّة[2].

وفيما يلي سيتناول البحث دراسة حركتي الزمن السردي وهما: السرد الاستذكاريّ والسرد الاستباقي، بغية الوقوف على الدور الذي تؤدّيه هاتان التقنيتان في كشف عوالم شخصيّات الرواية ورسم ملامحها.

---

[1] بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائيّ. ص (113).

[1] العيد، يمنى. تقنيات السرد الروائي، بيروت: دار الفارابي. ط2. 1999. ص(72).

[2] يُنظر: جينيت، جيرار. خطاب الحكاية. بحث في المنهج. ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. ط (2). 1997. ص(59).

أ . الحركة الأولى: السرد الاستذكاريّ (الاسترجاع):

هو "مفارقة زمنيّة تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة التي يتوقّف فيها القصّ الزمنيّ لمساحة من الأحداث ليدع النطاق لعملية الاسترجاع"[3].

ويُمثّل السرد الاستذكاريّ أو الاسترجاع التقنية السرديّة المهيمنة على مجمل تقنيات البناء الزمنيّ في الرواية، إذ غالباً ما يلجأ الروائي إلى إيقاف الحدث عند نقطة محدّدة من مركز السرد لرواية حدث سابق عليه، إمّا لإضاءة ماضي شخصيّة تمّ إدخالها حديثاً إلى هذه الحركة، أو لاستعادة ماضي شخصيّة غابت عن تلك الحركة لفترة من الزمن، أو لسدّ ثغرة زمنيّة في النصّ[4].

في رواية "ملحمة القتل الصغرى" يشكّل الاسترجاع فيها المسوّغ الأوّل لسيطرة فكرة القتل على جميع شخصيات الرواية؛ إذ يشكّل الماضي دائماً عند هذه الشخصيّات سبباً لبروز فكرة القتل في المستقبل، التي تشكّل انتقاماً لذلك الماضي.

ولذا فإنّ كلّ استرجاع في الرواية يرتبط باستباق لفكرة القتل عند كلّ شخصية، وبالتالي فإنّ كلّ استباق هو ناتج عن استرجاع للماضي. والرواية برمّتها تقوم على هاتين التقنيتين متضافرتين معاً من أجل تقديم فكرة القتل المتأصّلة في نفوس البشر. فهاهي "زهرة" تسترجع وعود زوجها التي لم يحقّق أيّاً منها، وتتألّم لحالها وما تعيشه من فقر، فيشكّل استرجاعها لوعود زوجها الكاذبة مسوّغاً لتفكيرها في قتله، واستشرافها لطريقة القتل من خلال خنقه وهو نائم.

ب . السرد الاستشرافي (الاستباق):

يدلّ مفهوم السرد الاستشرافيّ على كلّ مقطع حكائيّ يروى، أو يثير أحداثاً سابقة عن أوانها، أو يمكن توقّع حدوثها، وعلى المستوى الوظيفيّ تعمل هذه الاستشرافات بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها حمل القارئ على توقّع حادث ما، أو التكهّن بمستقبل إحدى الشخصيّات، وفي حالات كثيرة يكون الاستشراف مجرّد استباق زمنيّ الغرض منه التطلّع إلى ما هو متوقّع، أو محتمل الحدوث في العالم المحكيّ، وقد يتّخذ هذا الاستباق صيغة تطلّعات مجرّدة تقوم بها الشخصيّة لمستقبلها الخاصّ، فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه[1].

ويُعدّ الاستشراف من الإمكانيات الممتعة التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمنيّ للرواية. وتبدو تقنية الاستشراف نادرة الوقوع في أعمال إخلاصي الروائية بشكل عامّ، وربّما ذلك نابع من كون إخلاصي متعلّقاً بالماضي إلى درجة التقديس، فهو يسعى إلى تعليل الحاضر وتسويغه من خلال استرجاع الماضي وكشفه. إلاّ أنّ إخلاصي يناقض تقديسه للماضي في روايته موضوع البحث، حيث تؤدّي تقنية الاستباق دوراً كبيراً، وقد جاءت لتشكّل محوراً لفكرة الرواية، إذ ارتبطت كلّها بفكرة القتل التي بنيت عليها الرواية. ونلحظ أنّ استباق فكرة القتل عند كلّ شخصيّات الرواية جاءت نتيجة لاسترجاع ظروف القهر التي عاشتها هذه الشخصيّات، كلّ شخصيّة حسب الظروف المحيطة بها، وحسب الهموم التي تشغل بالها، إلاّ أنّها تبقى فكرة غير قابلة للتنفيذ عند كلّ الشخصيّات، ما عدا شخصيتي "الجبريني" و"أم لهب" وذلك نابع من أنّ شخصيّة "الجبريني" ذات أصول رأسماليّة، وشخصيّة "أم لهب" ذات أصول إقطاعية، على عكس باقي الشخصيّات ذات الأصول الريفيّة الفقيرة البسيطة، ممّا جعل هذه الفكرة في إطار التحقّق عند "الجبريني"

---

[3] برنس، جيرالد. المصطلح السردي. ترجمة: عابد خزندار ومحمد بديري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2003. ص(25).

[4] يُنظر: الصالح ، نضال . النزوع الأسطوري . ص(183).

[1] يُنظر: بحراوي، حسن. بنية الشكل الروائي. ص(132.133).

و"أم لهب"، على الرغم من إخفاق كلّ منهما في قتل غريمه مع محاولته ذلك. أمّا شخصيّة "الأستاذ عبد المنعم" فتكتفي باسترجاع الماضي والذكريات، من دون وضع أيّ استباق لفكرة القتل الغريبة لديه، وهي قتل الذبابة، التي أقضّت مضجعه بطنينها، وعلى الرغم من وجود فكرة القتل أو نيّة القتل لديه إلاّ أنّه لم يحقّقها، وذلك لعجزه نتيجة شلله، وعلى الرغم من تعرّضه لمحاولات القتل الحقيقيّة والنفسيّة من الآخرين كحادث السيارة الذي جاء عقوبة له على أفكاره ومقالاته، أو هروب زوجته "حميدة" التي كانت تطمح إلى العيش الرغيد والمال الوفير. كلّ هذا تمثّل له بالذبابة التي حملت له الطنين، ولكنّه لم يستطع أن يقوم بأيّ ردّ فعل، لأنّه فقد عنصر المواجهة مع سائر القوى.

خاتمة البحث:

إنّ اختلاف المناهج الحديثة، وتنوّعها، وتشعّب مداليل مقولاتها أسهم في كشف مفهوم البطل ومدلولات الشخصية، وجوانبها الوجودية والواقعية، ممّا أدّى إلى تطوّر هذا المفهوم الذي رافق تطوّر نظرة النقد والنقّاد إلى فنّ الرواية، وطريقة فهمهم لهذا الجنس الأدبيّ. كما ساعد ظهور الرواية الجديدة على تصوير الشخصيّة على نحو أكثر دقّة، وأكثر واقعيّة من الرواية التقليديّة، فانتقل مفهوم البطل من (إنسان أو كائن من لحم ودم) إلى (شخصيّة من ورق).

وهذا ما نجده في أبطال الرواية (ملحمة القتل الصغرى)، فهم ليسوا أبطالاً تقليديين أو واقعيين. إنّهم أبطال وجوديون سلبيون في الواقع، ولكنّهم إيجابيون في النصّ الروائيّ، ويستقطبون كلّ عناصر الشكل الروائيّ بجميع تقنياته. والبطولة هنا مسألة تراتبية، لا تتعلّق بالخارق والعظيم والإيجابيّ. إنّ البطل هو الشخصيّة المركزيّة في تطوّر الأحداث في الرواية، ولكنّ حركته لا تتمّ لها شروط التنوّع والإيجابيّة والتأثير من دون الشخصيّات الأخرى.

وقد انسجم إخلاصي مع ذاته ورؤاه، ممّا ساعده على إدراك المغزى الحقيقيّ للتجريب، وقد بدا ذلك من خلال تقديمه لرواية معارضة للمألوف، لكنّها منطلقة من واقع متغيّر، وإحساس بهذا التغيير. فالتطوّر لا يكون في انفصال الروائيّ عن وعيه التاريخيّ والاجتماعيّ، وإنّما عبر تطوّر رؤيته المنبثقة من واقع متطوّر ومتغيّر.

المصادر والمراجع:

أ . المصادر:

1. إخلاصي، وليد. *ملحمة القتل الصغرى*. دمشق: دار كنعان. 1993.

ب . المراجع:

1. إبراهيم، عبد الله. *السردية العربية . في بنية الموروث الحكائي العربي* ، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1 1992.
2. باختين، ميخائيل. *الخطاب الروائي*. تر: محمد برادة. القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. ط (1). 2009.
3. باختين، ميخائيل. *شعريّة دوستويفسكي*. تر: د. جميل ناصيف التكريتي. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. ط1. 1986.
4. الباردي، محمّد. *إنشائية الخطاب في الرواية العربيّة*. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.2000.
5. بحراوي، حسن. *بنية الشكل الروائي:الفضاء . الزمن . الشخصية* . بيروت: المركز الثقافي العربي، ط 1. 1990.

6. برنس، جيرالد. *المصطلح السردي*. ترجمة: عابد خزندار ومحمد بديري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2003.

7. تودوروف، تزيفتيان. *الأدب والدلالة* . ترجمة: محمد نديم خشفة، حلب: مركز الإنماء الحضاري. ط 1. 1996.

8. جينيت، جيرار. *خطاب الحكاية، بحث في المنهج* . ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. ط 2. 1997.

9. حطّيني، يوسف. *مكوّنات السرد في الرواية الفلسطينية*. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب. 1999.

10. روحي الفيصل، د.سمر. *بناء الرواية العربيّة السوريّة* (1980 ـ 1990). دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب. 2003.

11. الصالح، نضال. *النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة*. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب. 2001.

12. علقم، صبحه أحمد. *تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية* (الرواية الدرامية أنموذجاً). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (1). 2006.

13. علوش، سعيد. *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*، بيروت: دار الكتاب اللبناني. 1985.

14. عيد، عبد الرزاق. *في سوسيولوجيا النصّ الروائي*. دمشق: دار الأهالي. ط (1). 1988.

15. العيد، يمنى. *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*، بيروت: دار الفارابي. ط2. 1999.

16. قاسم، سيزا. *بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*. بيروت: دار التنوير. 1985.

17. لحمداني، حميد. *بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي* ، بيروت: المركز الثقافي العربي. ط 1. 1991.

18. المرعي، فؤاد. *مبادئ النقد ونظرية الأدب*. حلب: منشورات جامعة حلب. 1992.

19. هالبرين، جون. *نظرية الرواية، مقالات جديدة* . ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق: وزارة الثقافة. ط 1. 1981.

20. يقطين، سعيد. *انفتاح النصّ الروائي*، بيروت: المركز الثقافي العربي. ط1. 1989.