

التبئير في النص الروائي "دروز بلغراد" لربيع جابر

انموذجا

**Focalization in Rabee Jaber's Novel "The
Druze of Belgrade": A Case Study**

م.د. أمجد محمد رضا عودة

Lecturer Dr. Amjad Mohammed Ridha Oudah

جامعة البصرة-كلية التربية القرنة

University of Basrah - College of Education / Al-Qurna

Email: amjad.mohammad@uobasrah.edu.iq

الكلمات المفتاحية: التبئير، ربيع جابر، دروز بلغراد، الرؤية السردية

Keywords: Focalization, Rabee Jaber, Druze of Belgrade, Narrative
.Vision



الملخص:

يسعى هذا البحث إلى استقصاء أنماط التبئير السردية أو الرؤية السردية في رواية "دروز بلغراد" للروائي اللبناني ربيع جابر، بالاعتماد على مقولات "جيرار جينيت" في مستويات الرؤية السردية. حيث يركز البحث على كيفية انتقال الرواية بين زوايا النظر المختلفة لتقديم تجربة "حنا يعقوب" ومعاناته. يقسم البحث على ثلاثة محاور رئيسية: يتناول القسم الأول "التبئير الصفر" حيث يهيمن السارد العليم الذي يحيط بتفاصيل الأحداث، ويتناول القسم الثاني "التبئير الداخلي" الذي يحصر المعرفة السردية في حدود إدراك الشخصية. أما المحور الثالث فيرصد "التبئير الخارجي"، حيث يكتفي السارد بنقل المظاهر الخارجية.

Abstract:

This research seeks to investigate the patterns of narrative focalization or narrative vision in the novel *The Druze of Belgrade* by Lebanese novelist Rabea Jaber, drawing upon Gérard Genette's theoretical frameworks regarding narrative levels. The study focuses on how the novel shifts between various points of view to portray the historical suffering and experience of the protagonist, Hanna. The research is structured into three primary axes: The first section, *Zero Focalization*, examines "Zero Focalization", where the omniscient narrator dominates the unfolding events. The second section analyzes "Internal Focalization", which restricts narrative knowledge to the character's own perception. Finally, the third axis explores "External Focalization", where the narrator limits the delivery to external appearances and observable actions.



التبئير:

التبئير Focalization وهو المنظور الذي تُعرض عبره المواقف والاحداث المسرودة (جيرالد، 2003) وهو ((تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصراً معلوماته)) (د. لطيف، 2002، صفحة 41) ويسمى هذا بالتبئير لأن السرد يجري عبر بؤرة تحدّد إطار الرؤية وتحصرها (د. لطيف، 2002، صفحة 41) فالتبئير سمة مهمة من سمات للمنظور السردى، وحين يقال عن التبئير بأنّه تضيق في حقل الرؤية، يراد بذلك انتقاء للمعلومات السردية، واداة هذا الانتقاء بؤرة متموضعة، وقناة للإخبار لا يمر عبرها، إلا ما يسمح به الوضع السردى الملائم للغرض (جنيت، 1989، صفحة 113) لهذا يُعدّ التبئير ((استراتيجية فنية دالة على الإفادة من مختلف المكونات لبناء معمارية النّص)) (الحسين، ٢٠١٢، صفحة 4)، إنّ مصطلح التبئير لم يستقر الا على يد جيرار جنيت فالمنظور، ووجهة النّظر، والتبئير (نعمة، م 40، ع 1-2، 2012،، صفحة 3)، كلها مصطلحات تؤدي دلالات خاصّة ومغايرة، فالمنظور يُجيب عن سؤال من يرى. والتبئير هو زاوية نظر الراوي أو مجال رؤيته (نعمة، م 40، ع 1-2، 2012،، صفحة 3)، فوجهة النّظر لا تقف عند حدود الشكل لتوغل في تفاصيل الراوي ومرويته، بل تقف عند البعدين الفني والفكري معاً (التلاوي، 2000، صفحة 14). لتتضح وجه النّظر التي يسعها لبيانها المُبَيَّر. لقد حدد جيرار جنيت أنواع التبئير في الحكاية كالاتي (جيرار، 1997، صفحة 202):

1- الحكاية غير المُبارة (أو التبئير الصفر).

2- التبئير الداخلي

3- التبئير الخارجي.

ورغم ذلك اختلفت تسميات المصطلح بين النقاد لكنّ الدلالة تظلّ كما هي. وفي الجدول الآتي يتّضح تباين فهم النقاد لهذا المفهوم واختلاف تسمياتهم له: (جنيت، 1989، صفحة 115)

جنيت	بويون	تدوروف
التبئير في درجة الصفر	الرؤية من الخلف	السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية
التبئير الداخلي	الرؤية مع	السارد يعرف مثل ما تعرفه الشخصية
التبئير الخارجي	الرؤية من الخارج	السارد يعرف أقل مما تعرفه الشخصية

ونتيجة لاختلاف التبئير وتعدد تسمياته ، تتنوع الكيفية التي يتم بها تناول الموضوعات والأفكار التي تكون مادة التبئير لدى المُبَيِّر، فتوظيف ((التبئير وتتنوع طرحه من خلال طرق تواليف فنية هو أحد الأسباب التي تعطي النصّ فنية وتمايزاً، فالأفكار موجودة لدى نفر كبير من البشر، لكنّ الاختلاف يكون في طرائق تناولها من حيث العمق والسطحية)) (الحريري، 2010- 2011،، صفحة 15)، فالتبئير بشكلٍ عام قائم على ركنين أساسيين هما: (المُبَيِّر، والمُبَّار)، والمُبَيِّر هو الذات القائمة بالتبئير، والمتحكم به وهو صاحب وجهة النظر (جيرالد، 2003،، صفحة 89) الذي يعرض عالم السرد، ويقدم التبئير عبر إدراكه الحسي والمفهومي ولهذا يصبح مسؤولاً عن العلاقات التي تربط بين مكونات السرد (أيمن، 1998،، صفحة 64)، أمّا والمُبَّار هو المادة أو موضوع التبئير، ولهذا ينصهر المُبَيِّر والمُبَّار في كيان واحدٍ لبيان "البؤرة السردية" وهي الصوت أو وجهة النظر التي تتحكّم في الوقائع والمواقف (جيرالد، 2003،، صفحة 89) التي يسعى المُبَيِّر لعرضها عبر نوعٍ من الوعي الخاص تجاه ما يتحدث عنه.

بحسب فهمنا لأهمية التبئير، والموقع المناسب للمُبَيِّر، الذي من دونه يظلّ العمل منقوصاً لشدة ارتباط الصيغة بالرؤية لتحديد الراوي هويته ووظيفة (خليفة، 2012،، صفحة 113) ، يجيء هذا البحث لدراسة هذا المفهوم في رواية ربيع جابر دروز بلغراد، التي تدور حول نفي مجموعة من المقاتلين الدروز إلى قلعة بلغراد كعقاب لهم. بعد الحرب الاهلية في لبنان عام 1860، إذ يحل حنا يعقوب المسيحي الذي يعمل في بيع البض المسلوق على مرفأ بيروت، محلّ أحد السجناء الدروز، بعد أن دُفِعَ له المال وأجبر على الصعود إلى السفينة، ثم ما لبث إنّ وجدَ نفسه منفياً بدلاً من الشخص الحقيقي. وبعد سنوات من العبودية والنفي والاستلاب والتنقل بين السجون المختلفة يعود حنا يعقوب إلى بيروت، لكنّه محطم تماماً. ولهذا سوف نناقش في هذا البحث التبئير بأشكاله الثلاثة.



التبئير في درجة الصفر :

التبئير الصفر: هو وجهة النظر التي تُعَرَضُ فيها البؤرة وفقاً لوضع غير محدد (جبرالد، 2003، صفحة 247)، بحسب النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية (جبرار، 1997، صفحة 201)، أو هو ما نجدُهُ في الحكاية التقليدية (سعيد، 2005، صفحة 297) وأهميَّة التبئير الصفر تكمن في فاعل التبئير إذ يمكن أن يكون المُبَيِّرُ الراوي أو الشخصية (جنيت، 1989، صفحة 117)، والقصة غير المُبارة أو ذات التبئير الصفر وهي قصة ذات راوٍ عليمٍ في النقد الانجلويكسوني، إذ توافق الرؤية من الخلف عند بويون ويرى تدوروف: الراوي أكبر من الشخصية ويعلم أكثر منها (محمد، 2010، صفحة 279)، وهنا تكون المشاهد أو المقاطع السردية لا توصف من وجهة نظر الشخصية بل توصف بحسب رأي السارد، انطلاقاً من التصرُّو الذي يمتلكه عنه السارد، فلا تضيق في حقل السرد ناتج عن تبني وجهة نظر ما في الحكاية (جنيت، 1989، صفحة 114) ولهذا يغيب التبئير ويكون في درجة الصفر وتكون ((معرفة الراوي غير محدودة، أي حين يعرف كلَّ شيء عن الشخصية التي يروي خبرها ماضيها وحاضرها وأحاسيسها وأفعالها وافكارها، فيروي عنها أحياناً أكثر ما تعرف عن نفسها)) (د. لطيف، 2002، صفحة 139)، وفي الغالب لا يسند الروي هذه المعرفة إلى نفسه بل يدعها تأتي في سياق السرد وكأنها من تلقاء نفسها وكأن الرواية هي من تعرضها على لغة السرد لا بتدخل فاعل السرد (د. لطيف، 2002، صفحة 139)، وبحسب هذا الفهم الذي يتحدث عن مبدأ صفرى للتبئير يُلحظ أنَّ في رواية دروز بلغراد هذا النمط ورا. لذا سوف نتناول مجموعة من النماذج التي تُبيِّن كيف يرسم "حنا يعقوب" مشهداً بتبئير صفرى يقول: ((لم يقبل من هيلانه وهو يقوم عنها وهي تتعلق برقبتة وتطلب منه البقاء في الفراش في ذلك الفجر الأخير الأسود. قالت له رأيت في المنام أن السلة وقعت والبيضات تكسرت. ضحك كما يفعل في كل مرة تقول فيها ((البيضات)) بدلا من ((البيض)) وقال لها لا تقلقي والبيض سلقته، وإذا انكسر صار تقشير هو أسهل على عكسها. كان منشراحاً ضاحك الوجه في ذلك الصباح الأخير... هكذا غادر البيت مع سلتي بيض وهو لا يعرف إنه لن يرجع)) (ربيع، 2011، صفحة 13)، يتجلى التبئير الصفر في هذا النَّص عبر قدرة السارد على الاخبار الذي يجعل القارئ يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية لخلق نوع من التعاطف. بينما تتحرك الشخصيات (حنا وهيلانه) في حاضرها العفوي، يتدخل المُبَيِّرُ ليضعنا أمام اقوال منقولة لا مسرودة، تُبيِّن قدرته على استشراف مستقبل الشخصيات، وهنا يتجلى المُبَيِّرُ عبر التبئير بدرجة الصفر بوصفه المحرك الكلي للأحداث، ومالك اليقين التاريخي. ففي الوقت الذي ينهمك فيه 'حنا' في تفاصيل حياته اليومية، يتدخل المُبَيِّرُ ليحكم المشهد عبر خلق لحظة سردية لاحقة، (للمصباح الأخير). ففي هذا النمط التبئيري لم يكتف السارد بوصفه المُبَيِّرُ للنص، بنقل مشهد يومي بين (حنا وزوجته)، بل مارس دور الراوي المهيم والعليم،

والقادر على إيجاد نوع من التفسير بحسب وجهة نظره، لذلك جعل الشخصية تكشف عن عجزها أمام جبروت القدر، لدرجة أنه جعل خطوات البطل، وهو يسير بها نحو مصيره مصحوبة بابتسامة ورضا تامين. نلاحظ في نص آخر هذا النوع من التبئير الصفري إذ يقول السارد: ((حملوهم على دفعات بالمرابك كانت الباخرة راسيه وراء السلسول عاجزه عن دخول الميناء بسبب الصخور والمدخل الضيق. وقع حنا في بطن المركب لكن الآخرين شدوه حتى جلس مكونا على نفسه هكذا اتيح له ان يرى الاشباح تبتعد وهي واقفه بلا حراك على الرصيف)) (ربيع، 2011، صفحة 29)، يتجلى في هذا النص مستويين من التبئير، يعالجان فكرة الاستلاب التي يعيشها البطل، وهما: التبئير الصفر الذي أخذ المُبئّر فيه على عاتقه نقل تلك الصورة الكاملة والثاني تضيق الرؤية للبطل لدرجة أنه سلبه معرفة الأشخاص، إذ جعلهم أشباحاً، وكأنه ينظر إليهم من وراء حجاب، وسلب القدرة على المقاومة ليكون مشدوداً إلى وسط المركب. ان وصف المُبئّر للأشخاص بالأشباح هو "تمثيل ذهني" نابع من صدمة البطل وحالته النفسية. فالرصيف الذي كان مألوفاً استحال في لحظة الاستلاب إلى موحش تسكنه الأشباح. وبما ان هذا النص بُني بحسب رؤية المُبئّر فان السرد اعتمد استراتيجية التضيق التدريجي للرؤية التي ابتدأت صفرية، لتحمل تفسيرات السارد المهيمن وتعوم معاناة البطل عبر بيان ضبابية الرؤيا لدى الشخصية المتعلقة بجذورها.

وهذا النسق من التبئير لم يكن شيئاً نادراً في الرواية بل كان يسعى له الراوي أو السارد ليبيّن عمق المأساة التي يعيشها حنا عبر منظوره الخاص لذا يقول: ((رموه في قبو تحت الأرض وظل زمناً لا يعرف اين هو - هذه عكا؟ غير واثق من النجاة لم يشعر بالرحلة ولا بالبحر. من ايام الباخرة ولياليها لم يركد في ذاكرته غير رائحة التوابل لان الباخرة كانت معدة للتجارة مع بلاد الهند)) (ربيع، 2011، صفحة 34)، يُعد التبئير في هذا النص صفرياً، إذ يكشف السرد فيه عن عجز "حنا يعقوب" وتفتت وعيه. فالسارد أو المُبئّر في هذا النص يمسك بتلابيب المعرفة الكاملة ليؤطر بها المشهد ويرسم بها الشخصية، ولزيادة التأثير أكثر يسلب السارد البطل، القدرة والقوة والمعرفة بقوله (لا يعرف أين هو)، ثم يترك له شيئاً آخر بوصفه نوعاً من التعويض، بطريقة تُبيّن معرفة السارد الكلية باستبدال القوة وحصرها بمعرفة "رائحة التوابل" دون غيرها من تفاصيل الرحلة، وهذا الأمر يُمثّل استبدالاً للقوة والرؤية البصريّة المسلوقة بالشّم، الذي يُمثّل آخر حصون القوة المتبقية للبطل لتعيده إلى الواقع في لحظة ما، فالمُبئّر في هذا النص يقدم المعلومة ويفسرهما، ولا يترك مجالاً للبطل لرسم ملامح محددة للحدث بحسب وجهة نظره، وهذا الأمر يستدعي تلاشي الزمان والمكان للبطل "حنا" وعبارة (الباخرة معدة للتجارة مع الهند) و(عكا، البحر، الليالي) تُبيّن منطق المعرفة الكلية التي



تجعل البطل أمام ثقل الشعور بالضياع والاستلاب وعدم اليقين من النجاة، لهذا تحولت رحلة "حنا" من واقع مادي إلى شيء مجهول وصورة مشوشة في ذاكرة جسد بلا إرادة.

وفي نص آخر نجد هذا النمط أيضا إذ يقول المُبَيَّر ((بلا قصد، أنقذتهم نازلي هانم من موت المحقق. كانت عشيقه جودت باشا صاحب بلغراد وفي حاجة إلى قاطفين للموسم، وإلى شغيلة يحفرون أقنيةً ريّ ويصلحون حيطان جلولها المتهدلة أصغى الباشا وهي تشكو إليه سرقة عبيدها)) (ربيع، 2011، صفحة 44) يتجلى التبئير الصفر في هذا النص عبر بسط هيمنة للسارد الذي يتجاوز معرفة الشخصيات المعتقلة، ليرسم مشهداً كلياً بحسب وجهة نظره لعملية نجاتهم. وهو ولا يكتفي بنقل واقعة الإنقاذ فقط، بل يبيّن دوافع السلطة وراء انقاذهم المقصود وعلاقة (نازلي هانم بجودت باشا) وهذا الامر لم يمكن "حنا يعقوب" أو رفاقه على معرفة به. إنّ (حاجة نازلي لشغيلة) يفسر معرفة المبرر الكلية بما يُحاك لهؤلاء من قدر وراء ذلك فالنجاة بحسب ذلك لم تكن فعلاً أخلاقياً، بل كانت استلاب آخر لهذه الشخصيات. فالمُبَيَّر بوصفه عليماً كان لزاماً عليه بيان هذا الامر إذ حوّل الفرج العظيم بالنسبة للسجناء إلى مؤامرة أخرى تحاك لهم من وراء حجاب.

ونجد التبئير الصفر في نص آخر أيضاً: ((شاع خبر في بيروت، فجأة، خبر لم يتوقعه أبونا بطرس: واحد من المحابيس الدروس الذين نفوهم إلى وراء البحر اعترف وهو يركب الشختورة مخفورا انه قتل بين الذين قتلهم بائع البيض حنا يعقوب المسيحي من بيروت... أبونا بطرس جرب بعد سماع الخبر الغريب أن يعرف أكثر: عبثا ذهبت محاولاته. لم يعرف أين بدأت الشائعة، بين عنابر المرفأ، حيث يستلقي الحمالون ظهرا كي يأكلوا الزوادة ويأخذوا قيلولته، أم في سوق القطن حيث يطير الحكي خفيفا من أفواه الندافين)) (ربيع، 2011، صفحة 84) يتجلى التبئير في هذا النص عبر خلق مسافة يضعها المُبَيَّر بينه وبين الحدث، لممارسة سلطة المعرفة الكلية عبر عدة مستويات أولها، اتساع رؤية السارد لأنّه يُعَبِّر عن شخصية واحدة، بل يرسم صورة واسعة تُمكنه من الحركية بحرية من الأعلى، ليبرهن على معرفته الكلية بما يدور في (المرفأ)، وما يتصاعد من حكايات في سوق القطن، عبر هذه الرؤية من يتضح أنّ ما سمعه "أبونا بطرس". لم يكن اعتقاده الجازم بل ما تسرب إلى قناعته عبر عملية السماع والانتشار. وحقيقة هذا الخبر، أمر لا تملكه أي شخصية داخل النص. وفي المقام الثاني يبرهن السارد على معرفة الكلية ببواطن الأمور عبر وعي "أبونا بطرس" ليُخَبِّر عما توقعه وما حاول أن يعرفه لكن دون جدوى. فالمُبَيَّر أو السارد وحدة من يعرف حقيقة البطل (حنا يعقوب لم يُقتل بل نُفي). فالإشاعة رغم انتشارها في سماء المرفأ والسوق

إلا إنَّ المُبَيَّر وحده من يؤكد تفوقه المعرفي المطلق بنفي حنا. ثالثاً إنَّ المُبَيَّر لهذا النَّص لم ينقل الخبر وحسب، بل راح يحلل الخبر بحسب بيئته التي ينمو فيها، وعندما يصف الخبر بأنه (يطير خفيفاً من أفواه الندافين) بذلك يتضح البعد الثقافي وطبيعة المجتمع في بيروت وقتها، فالسارد بوصفه "المُبيَّر" الخبير جعل أصوات الحمالين والاشاعات في سوق القطن ما هي الا أصداء لمصير رجل، وحده من يعرف حقيقة امره. أخيراً إنَّ "المُبيَّر" أو السارد عندما يسعى إلى ذكر الحدث بصيغة التنبير الصفر هو بذلك يبحث عن مساحة أكبر للتفسير والتحليل وبيان ما يخفى على الشخصيات وكذلك لبناء حلقة تواصل بينه وبين المتلقي الذي يجعله يعرف عن مصائر الشخصيات أكثر مما تعرف الشخصيات عن نفسها.

التبئير الداخلي:

التبئير الداخلي: وهو التنبير الذي تُروى المواقف والوقائع فيه من وجهة نظر واحدة فقط (جيرالد، 2003، صفحة 86) أي هو تبئير تقع بؤرته داخل الحكاية أو داخل الشخصية (محمد، 2010، صفحة 66)، لتكون وجهة النظر مصداقاً لما تراه الشخصية الساردة أو المُبَيَّر للموقف، بطريقة ((يتم فيها تقديم أفكار الشخصية ودواخلها، أما العمق فيتعلق بدرجة النفاذ إلى أعماق الشخصية وحتى لا شعورها الذي تدركه هي نفسها)) (سعيد، 2005، صفحة 298)، ويسمى بالتبئير الداخلي لأن المأوى البؤري نبع من داخل عالم الحكاية، أو إن موضوع التنبير يُدرك من داخل (جنيت، 1989، صفحة 117) الحكاية نفسها، ويكون محله داخل الأحداث المسرودة كي يأخذ شكل الشخصية، وذلك لتطابق المأوى البؤري مع الوعي التام للشخصية (جنيت، 1989، صفحة 114)، وتكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصية في الحكاية ، فالمبيَّر لا يقدّم لنا أيّ معلومات أو تفسيرات غير ما توصلت إليه الشخصية (د. لطيف، 2002، صفحة 41)، ولذا يتجلى التنبير الداخلي بواسطة الذات انطلاقاً من وجهة نظر شخصية (سعيد، 2005، صفحة 302)، في مبدأ أو موضوع محدد، كما يمكن إعادة كتابة مقطع التنبير الداخلي بصيغة المتكلم دون أن يؤدي ذلك إلى تغيير في النَّص بتجاوز تبديل الضمائر (د. لطيف، 2002، صفحة 42)، والقصة ذات التنبير الداخلي وهي القصة ذات وجهة النظر بحسب لوبوك، أي إنَّ (الراوي = الشخصية، أي الراوي لا يقول الا ما تعلمه الشخصية) بحسب تدوروف (محمد، 2010، صفحة 279)، فالتبئير الداخلي يُنقل بحسب الزاوية التي يتمركز فيها المُبَيَّر، والموقع لا يمكن أن يعدّ مستقلاً في العمل الأدبي بل هو بوصلته، لأنَّه مرئي في أثره مقروء فيه (يمنى، 1986، صفحة 33) ولهذا لا يمكن ((إغفال حركة أو فكرة مهمة صادرة من البطل البؤري، لا البطل أو السارد يمكن أن يجهلها، ولكن السارد يختار إخفاءها عن القارئ))



(جنيت، 1989، صفحة 65) والتبئير الداخلي إما ان يكون ثابتاً، إذ يمر كل شيء من خلال راوٍ (مُبئِّر) واحد. أو متغيراً: حيث يتحوّل تقديم التبئير من مُبئِّر أساسي، ثم مُبئِّر آخر ثم العودة إلى المُبئِّر الأساسي، أو متعدداً: حيث يُقدم التبئير (الحدث) من خلال أكثر من مُبئِّر (جيرار، 1997، الصفحات 201-202)، وهذا النمط من التبئير يمكن أن يُلاحظ في نص من الرواية، يعبر عن وعي حنا يعقوب المحاصر بالخوف والبرد، إذ يقول ((أيقظني الهدير وارتجاج الأرض. أين أنا؟ في حبس الهرسك أم في قلعة بلغراد؟ القيود الحديد منعني من النهوض لكنني أمد رقبتني ومن دون وعي أوشك أن أصيح كما في السنين البعيدة في بلدي البعيد: ((بيض بيض، بيض مسلوقة)) ... الرعب يخترق عقلي... عرق بارد كالثلج يبيل جسمي... عارفاً أنني قد لا أخرج من هنا... أين العدل؟ كيف يصنع الرب بي هذا؟ وهيلانه؟ والصغيرة كم كبرت وأنا لا أراها ولا أسمع صوتها؟ ... عقلي مقسوم نصفين)) (ربيع، 2011، الصفحات 9-10)، يُمثّل هذا النص ذروة التبئير الداخلي لأنّ "المُبئِّر" فيه ينتقل بالرؤية مع الشخصية إلى ما تشعر به تلك الشخصية المفجوعة والمستلبة، وهذا الأمر يجعل المساحة السردية بين المُبئِّر والبطل تكاد تكون معدومة حتى يخيل إلى القارئ أحياناً بأن المُبئِّر هو البطل نفسه. ويتجلى التبئير الداخلي في هذا النص أيضاً عبر تحول السرد من نقل الأقوال إلى الغوص في دواخل البطل واستتطاقه، فيتحول النص من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم (أيقظني، منعني، ذاكرتي)، مما يؤكد معرفة المُبئِّر، التي تكون متوافقة مع معرفة الشخصية أو البطل الذي يحاول أن يعوّم معاناته في النص، فهو لا يصف الحبس بل ينقل ادراكه له عبر تساؤل العارف (أين أنا؟ عكا أم بلغراد؟) وهذا المفصل يُشكّل ذروة التبئير الداخلي في النص، ثم يلتفت المُبئِّر إلى تفعيل الحواس بدلاً من السرد التقريري، (السمع، اللمس،...) لتكشف عما تعانیه هذا الشخصية. ثم يعزز المُبئِّر أو السارد دور الذاكرة في النص، (اصيح في السنين البعيدة.. بيض بيض) وهذا الأمر يُعدّ انزياحاً للهروب من الواقع المر، فالشخصية المحاصرة والمستلبة تهرب من حاضرها المؤلم إلى ماضيها الأليف عبر الذاكرة، وهذا الفعل هو آليّه دفاع تحارب الجنون الانكسار تعانیه الشخصية (عقلي مقسوم نصفين)، هذا المفصل يتجلى يُعوّم التبئير النفسي ليُكشّف عن حالة الانهيار والتشطي بين الواقع والذاكرة، ثم ما يلبث أن يختفي المُبئِّر خلف تساؤلات حنا (أين العدل؟ كيف يصنع الرب؟)، هرباً من التبئير الصفري أو الخارجي، وهذه تساؤلات تحمل في باطنها احتجاجاً ما لا يملك المُبئِّر الإجابة عليها لأنّه يلزم بمبدأ الرؤية مع. وهذا النمط من التبئير يمكن أن يُلاحظ في نص آخر إذ يقول المُبئِّر: ((أحسّ بالحركة وعرف أنه ابتعد. تلمس حنا الحائط حتى عثر على رطوبة. أبقى كفه حتى ترطبت ثم ذاق الماء. كان مقبولاً. أطفالاً عطشه وخفف حكاك لسانه المنتفخ. سمع بطنه: الجوع يمزق مصرانه ولا يدري هل يتحمل بعد.

((سأموت الآن. لهذا أشعر بأبي. دهر لم يخطر على بالي. يعقوب الوقاد. أبي. لهذا سمعت صوته. كيف وجدني؟ ... رائحة غير معقولة غزت أنفه: بيض مسلوقة! أحدهم يقشر بيضاً ويأكله! فتح فمه كي يبلع الرائحة)) (ربيع، 2011، صفحة 38)، يُمَثِّلُ هذا النَّصُّ بُعْدًا آخَرَ للتَّبَيُّرِ الداخلي، إذ يُلَحَظُ أَنَّ السارد يتماهى بشكل كبير مع ما يشعر به البطل لدرجة لا تكاد تُمَيِّزُ المُبَيَّرَ الحقيقي للنص، هل هو حنا يعقوب ام السارد. لأنَّ المأوى البؤري نابع من داخل النفس التي تروي حكايتها، فالسرد في النَّصِّ المُبَارٍ يتجاوز حدود الاصابع التي يتلمس بها حنا الحائط، أو لسانه الذي يتحسس به الرطوبة. ويتدرج أكبر نحو السرد الداخلي يتحول الفعل المادي "تلمس" الحائط إلى فعل داخلي "سمع" بطنه، وهذا في الواقع تجسيد للتبئير الداخلي، الذي تكون بؤرته مرسومة بحسب رؤيه حنا نفسه، حتى يخيل إلى القارئ بان العالم الخارجي قد تلاشى، ولم يعد هناك سوى "حنا يعقوب" الذي يرسم الحدث بحسب برؤيته، بشكل يتخطى منطق العقل، على حساب أمنيته المستحيلة، (استحضار صورة والده يعقوب الوقاد) لحظة شعوره باقتراب الموت منه، فالذات المستلبة في تلك اللحظة تتخطى كل أنواع المعانات وتساfer في عالم الخيال لتللم ما تبقى صور الذي تحبهم (يعقوب الوقاد، هيلانه ، بربرة). وفجأة تغزو رائحة البيض المشهد المأساوي، لتعيد "حنا بائع البيض" إلى مرفأ بيروت الذي اقتلع منه ذات صباح، في هذا تختلط الذكرى بالواقع، ويتحول الشم إلى فعل مقاومة عبر ابتلاع الرائحة. هذا المشهد يُعَدُّ نوعاً من الانعتاق للشخصية مشرفة على الهلاك. يُرسم هذا المشهد بحسب رؤية حنا الذي منحه الراوي فسحة من البوح ليعيده إلى الحياة عبر الحلم والتخيل، ثم يقول: ((حاول أن ينام من جديد لكنَّ ذهنه أخذه إلى بيت بعيد. رأى بربرة وقد كبرت، تحمل مكنسة، وتساعد أمها. تتعثر بالعتبة أو تضحك ناظرة إلى الدجاج الخارج من القن. حاول أن يتخيل وجهها، فامتلاً زلعمومه بالدموع)) (ربيع، 2011، صفحة 138)، إنَّ هذا النَّصُّ تجل واضح للتبئير الداخلي، حيث يُلحظ انحسار سلطة السارد العليم، لتتوسع مساحة "الذاكرة" التي بقي يمتلكها لدى حنا يعقوب، وهي كل ما يملكه الآن، لذلك يرى أنَّ هذا النَّصُّ ليس واقعاً حقيقياً، بل يُعَدُّ "تمثيلاً ذهنياً، مصدره حنين الشخصية وانكسارها. إنَّ انتقال الشخصية من المحاولة الفاشلة للنوم إلى استحضار صورة (بربرة) يعكس مدى الازمة النفسية التي تعيشها هذه الشخصية المستلبة، وهو بفعل هذا السرد الداخلي يهذم جدران السجن، ويخترق حجم المحالات للوصول (حيث يبتعد السجن ويقترّب البيت البعيد بتفاصيله الدقيقة: المكنسة، الدجاج، العتبة) وهذا الأمر يُعَدُّ أملاً آخر تتجلى براعة التبئير الداخلي فيه، ثم في لحظة عجز فارقة يحاول حنا أن يتخيّل وجه بربرة



بالدموع"، أنّ هذه العبارة تُبَيِّن مدى عظم الألم النفسي، الذي عجز السارد أنّ يصفه، لذا استنجد بالتبئير الداخلي وقطع السرد واطلق العنان لدموع حنا التي لم تتوقف حتى اغرقته.

ويجيء نص آخر أيضاً بين عمق المأساة التي عاشها حنا يعقوب في منفاه، ولعجز السارد عن صف الحالة بشكل دقيق ترك، عنان السرد لحنا ليعبر عن نفسه حيث يقول: ((عظامي ثقيلة في كيسن جلدي واحاول أن أرفعها. لكنني بلا قوة. أسمع ارتطام الأجسام والسلاسل الرؤوس... الدخان يتسرب إلى هنا. اسعل وكذلك غيري، وحين يرتطم أحدهم بي استوعب، أن النجاة ممكنة. أمد ذراعي وأقبض على ساق أو ذراع... انتبه أن الباب. فتح لكنّ الظلام لم يتغير. تطرقي عظمة على وجهي وأقع إلى خلف، وأصدم رأسي. الدم يملأ فمي... لا أدري من أين تأتي القدرة إلى بدني الجائع المحطم لكنني أمد أطرافي مرة أخرى)) (ربيع، 2011، صفحة 211)؛ يُعمق هذا النص العلاقة بالنص السابق عبر التبئير الداخلي، ناقلاً السرد من رصد الحواس (الشم واللمس) إلى رصد تلاشي جسد حنا، فإذا كان النص السابق قد ركز على (الحواس، رائحة البيض، وصوت الأب)، فإن هذا النص يعمق الغوص في سردية العذاب التي لا تنتهي، عبر تحول الجسد من أداة للإدراك إلى عبء كبير، بحسب وصف حنا (عظامي ثقيلة في كيس جلدي)، وهذا تبئير داخلي يصور وعي الصدمة بالجسد. وهذه العبارة تمثل أيضاً ذروة انفصال حاد عن الهوية البشرية، إذ تحول الجسد في لحظة إلى صورة مادية محضة، فأصبح الجلد مجرد "كيس" يلم العظام النخرة.

كما أنّ إن حصر الرؤية في حواس (السمع: ارتطام السلاسل، الشم: تسرب الدخان، اللمس: ارتطام الأجسام) يؤكد أن حنا يعقوب قد فقدت الرؤية البصرية كلياً، وأصبح عالمه يقتصر على ما يستطيع أن يتحسس من الداخل فيصفه. وهذه العتمة المتنامية في النص تعزز فكرة الاستلاب، لأنّ الباب وإن كان قد فتح لم يغير من الظلام المشهد شيئاً، فغياب الضوء في التبئير الداخلي هنا، شكّل عجزاً عن الرؤية واستلاباً منيت به روح الشخصية. ثمّ أنّ بروز (طعم الدم في الفم، واصطدام العظمة بالوجه) جاء ليعزز المشاهد الحقيقية التي يعيشها حنا يعقوب. ورغم ذلك لم يبد حنا نوعاً من المقاومة ليكسب تعاطف القارئ، وهذا المشهد يجعل التبئير الداخلي أداة فعالة لرصد المسافة الفاصلة بين الموت والنجاة في قبو بلغراد. ثم تجيء لحظة فارقة يقف فيها حنا أماماً وهو لا يملك تفسيراً لما يحصل، كيف صمد؟ ليجد نفسه على هذه الطريق ((هذه الطريق ذاتها التي سلكتها قبل سنوات إلى صوفيا؟ ... لم يصدق... أنا خارج الحبس؟ أنا ذاهب إلى البيت؟ ... ظلّ ينام هنيهات قصيرة ثم يوقظ نفسه متمسكاً بعصاه. خاف إذا طال نومه أن يستيقظ ويجد نفسه ما زال مربوطاً في القبو تحت الأرض)) (ربيع، 2011، صفحة 220) يُمَيِّل هذا النص لحظة

الانعتاق المشوبة بالخوف والرعب وعدم اليقين من الخلاص، لذا ينتقل التبئير في هذا النص بشكل جلي من (عذابات الجسد إلى عذاب الذاكرة)، إذ انحسر العدو الحقيقي (السجن والسجان) في هذه اللحظة، وبرز عدو آخر هو "النوم" الذي تخيّل أنّه ربما يعيده إلى السجن مرة أخرى. يرتبط هذا النص بما قبله (بانعدام اليقين) فكما أنّ حنا عجز سابقاً عن تصديق بقاءه حياً وسط الركاب، هو عاجز الآن عن تصديق حريته، لذلك يتساءل بشكل غريب (أنا خارج الحبس؟)، ورغم عدم يقينه من الحرية ظلّ يمسك بعصاه وراح يتلمّسها، إذ جعلها بديلاً عن (رطوبة الحائط) لكنّه غير مصدق وضعه الآن. إنّ ما سعى إليه ربيع جابر في هذا النص شيء مهم، ذا جعل هذا التبئير داخلياً ليُجعل القارئ يتجرع ذروة المأساة التي عاشها حنا يعقوب، وارد أنّ يُبين أيضاً بأنّ السجن، حتى وإن خرج إلى الضوء، يظلّ "مبئراً" من داخل خوفه القديم، إذ يسكنه القبو أكثر مما يسكن هو فيه، وهذا أنّ يثبت التبئير الداخلي في "دروز بلغراد" لم يكن مجرد تقنية وصف للسجن، بل كان وسيلة لرصد السجن من داخل الروح الإنسانية".

التبئير الخارجي:

هو التبئير الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها، فالراوي أو القارئ يعرف أقل من الشخصية المروي عنها كما يُعتمدُ فيه كثيراً على الوصف الخارجي، فالراوي فيه لا يعرف ما يدور في خلد الأبطال (د. لطيف، 2002، صفحة 41) بل يرى ما يفعلونه، وسمي هذا النوع بالخارجي، لأنّ البؤرة خارجيّة أو تُدركُ في نقطة ما خارج الحكاية (محمد، 2010، صفحة 66)، حيث يتداخل المأوى البؤري مع عين الكامرا (جنيت، 1989، صفحة 114)، وكأنها ترصد حركات معينة لتسجيلها دون سواها من دون ان تثير الانتباه إلى موقعها، وتتجلى وظيفتها في بيان مجال التبئير وحده أو المشهد الذي يقع تحت سلطتها ولهذا تكون البؤرة خارج الشخصية المروي عنها أو أنّ المأوى البؤري يكون في ((نقطة ما من العالم الحكائي)) (جنيت، 1989، صفحة 114)، كما لا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه (د. لطيف، 2002، صفحة 41)، والراوي هنا يقدم لنا شخصية ((متلبّسة بالحاضر من دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها أو استرجاع لشيء من ماضيها)) (د. لطيف، 2002، صفحة 41)، وقد يقدّم الراوي مشهداً محدداً من خلال تدخله رؤيويًا في عملية إنجازها، لدرجة لا يمكن التعرف فيها على ما في داخل الشخصية (سعيد، 2005، صفحة 297)، نتيجة تدخل الراوي في وعي الشخصية (محمد، 2010، صفحة 32)، وبحسب تدروروف يظلّ (الراوي أصغر من الشخصية) ويقول أقل مما تعلمه (محمد، 2010، صفحة 279)، فبؤرة الراوي تكون خارجيّة فيما يقوم بتبئيره، لأنّ المُبئّر لا يعرف الكثير عن موضوعه، وإن كان



شخصية فمعرفة المُبَيَّر أقل من معرفة الشخصية المُبارة وخصوصاً في وجهة النظر أو زاوية الرؤية ولذا تكون الرؤية خارجية، وتتجلى هذه الرؤية ((في وصف الأحداث وتقديمها دون تعليق أو تأويل)) (سعيد، 2005، صفحة 298) كما أن التركيز في التبئير الخارجي يعتمد على الموضوع والمادة أكثر من فاعل التبئير، وقد يعمد الراوي إلى التبئير الخارجي ((التقديم عرض موضوعي للأحداث، ولرسم الشخصيات من دون آراء مسبقاً)) (د. لطيف، 2002، صفحة 41) تؤثر في نظرة القارئ على الشخصية والحكم عليها وبالتالي يكون للقارئ مساحة مناسبة للتفسير والتحليل، وفي هذا السياق نجد مجموعة كبيرة من النصوص في رواية دروز بلغراد تعتمد هذا النمط، ففي أحدها يقول الراوي وهو يصف مشهداً افقياً لحنا يعقوب: ((حنا يعقوب مرّ أمام جامع السراي سريع الخطوة وهو يرى بطرف العين القباقيب والخشب والمداسات السختيان متراسة في المدخل. كانت السرج مضاءة في جوف الجامع ولحظة قيام المصلين من سجودهم تطاولت الظلال بغتة وبدا انها تسابقه في الدرب المنحدرة إلى البحر. التقى باعة كعك وسحلب أسفل سوق القطن وبادلهم تحية... رائحة السحلب الساخنة غمرت وجهه. بائع القهوة منصور... القى عليه التحية وسمع صوتاً لا يعرفه يرد تحيته من داخل أحد البيوت النائمة. قبل ان تكتمل البسمة على وجهه شتمه صوت آخر من وراء نافذة غارقة في الظلام. ردّ الشتيمة همساً... سمع أنيباً أنثوياً حاراً وراء باب مشقق الخشب... بات باب المرفأ مركزه الصباحي المفضل)) (ربيع، 2011، صفحة 21)، يمارس المُبَيَّر في هذا النص دور "المراقب الذي يرافق الشخصية في فضاء بيروت من دون أن ينفذ إلى دواخلها العميقة، وهو بذلك يكتفي برصد "حنا" ومحيطه. فتحول المُبَيَّر عبر التبئير الخارجي إلى عينٍ تلتقط حركة حنا في المكان الخارجي. ويلزم السرد بنقل مشهد خارجي في حدود ما تراه عين (عين الكامرة)، دون الغوص في مشاعر حنا تجاه المسجد أو المصلين، بل يصف المُبَيَّر الاثار المادية كما تبدو (القباقيب المتراسة، السرج المضاءة، وظلال المصلين التي "تطاولت بغتة"). هذا المشهد يحافظ على المسافة السردية التي تفصل بين السارد والبطل، إذ يبقي لكل منهما خصوصيته ووجهة نظره تجاه المشهد ألا إننا نرى ما يراه السارد لا ما يراه البطل (حنا) أو ما يراه حنا لكن لا نعرف ما الذي يشعر به. لذا تصبح المدينة هي المركز الحقيقي في هذا المشهد.

ثم ينتقل السارد لرسم مقطع بصري آخر عبر بيان هوية صوتية وشمية القاها المُبَيَّر على بيروت والبطل في ذلك الصباح إذ رصد (رائحة السحلب، تحية بائع القهوة، الأنين الأنثوي، الشتيمة المباغثة). وهذه العناصر نُقِّد في السرد بوصفها محفزات خارجية تحرك (حنا) ضمن حدود المشهد الكلي للمدينة التي

بواجهها، وهذه التفاتة ذكية من المُبَيِّر الخارجي، ليفصل بين صورتين للمدينة، (قبل حادث النفي وبعده، مدينة اليفة تضج بالحياة ومدينة ضبابية) كما لوانها مدينة لا يُرى فيها سوى (الاشباح تبتعد وهي واقفه بلا حراك على الرصيف)) (ربيع، 2011، صفحة 29)، ثم تتجلى ذروة التبئير الخارجي عبر رصد التناقضات (تحية مجهولة مقابل شتيمة من نافذة، أنين أنثوي وراء باب مشقق). إلا أنّ المُبَيِّر لا يفسر هذه الأصوات، بل يجعلها وسط مركزه البؤري كما هي. لدرجة أنّه ينقل ردّ فعل حنا على الشتيمة (همساً)، بوصفه انقالاً جسدياً، يترك مساحة للمتلقي أنّ يملأ الفراغ بتأويل الحالة النفسية والاجتماعية التي تتمظهر لبيروت ومجتمعها، عبر حنا يعقوب البيروتي الذي يُقدم كجزء من نسيج المدينة في هذا النص.

وفي مشهد اخر نلاحظ التبئير الخارجي أيضا عندما يقول المُبَيِّر: ((تجرحت أيديهم، فركوا تراباً على جروحهم، وتابعوا العمل. أحدهم تلفت حواليه ينظر باحثاً عن حائط الجلّ عن شيء ما والجنود اقتربوا وهم يهزون البواريد. انتبه لهم، وعاد إلى قطف العنب مقفل الوجه ساكتا كحجر. الوكيل صامويل البلغاري غاب قليلا ثم عاد وفي يده فرع طيون أخضر. ناوله للدرزي بلا صوت هز الرجل الأربعيني المجدد الجبهة رأسه هزة طفيفة لا تكاد تُلاحظ. قطف من الفرع ورقة سميكة وفركها على الأصبع المجروح)) (ربيع، 2011، صفحة 53) يُمثّل هذا المشهد تجلياً واضحاً للتبئير الخارجي، حيث السارد (المُبَيِّر) إلى مراقب ومحيد أو مصور، يكتفي برصد المشهد دون أن يلج إلى باطنة، يرسم الاجساد دون عقولها. وهذا الرصد الخارجي ليس عجزاً، بل هو قصد يهدف إلى بيان أهمية الحدث الدرامي، فالمُبَيِّر لا يخبرنا بمشاعر "البلغاري" ولا يُبيّن نيات "الدرزي"، بل يجعل المركز البؤري (فرع الطيون الأخضر) هو "المُفسّر" الوحيد للمشهد، فانتقال "الورقة" من يد البلغاري إلى يد السجين يحول المشهد إلى أكثر الفة عبر تجاوز حدود العداء التاريخي، فيكون التبئير بهذا الشكل الخارجي أداة لتمثيل البعد الإنساني. والمُبَيِّر هنا يمارس رصد المشهد لا تحليله، ويصبح مراقباً لفعل المقاومة البدائي "فرك التراب على الجروح" وفعل التواصل والامتنان "هزة الرأس الطفيفة". فالمُبَيِّر في هذا النمط من التبئير يعد مبالغاً إلى حدّ كبير في احترام خصوصية الألم، إذ لا يقتحم وجع الشخصية بالكلمات، بل يكتفي بوصف أثر الوجع مما يجعل "المسكوت عنه" في هذا النص أقوى بكثير من "المصرح به". لقد نجح ربيع جابر عبر السرد التبئير في تحويل مشهد عابر إلى وثيقة إنسانية صامته لكنها تضج بالاحتجاج البليغ عبر اثبات أنّ الأفعال الخارجية العابرة يمكن أن تكون أداة مناسبة لكشف الصراع.



ويتجلى

هذا الامر في نصوص أخرى إذ يقول: ((تعب حنا في الطريق الصاعدة. تعثر بقدمه، ووقع على وجهه، ليس فلاحاً، وجسمه المفكك لم يتحمل تعب النهار الطويل. تلكاً في نهوضه. الجو أحمر اللون والعصافير ترجع إلى أوكارها. بطرف عينيه. أبصر ديك ماء يختفي منحدرًا باتجاه القصب على حافة النهر. الإعياء، تنقل في أنحاء جسده مثل قطع ثقيل من النمل)) (ربيع، 2011، صفحة 55) يبني هذا النَّصُّ بصيغة التبئير المزدوج الذي يبدأ من الخارج ليصل إلى أعماق النفس الإنسانية المستلبة، إذ يُفتتح النَّصُّ بـ(تعثر، وقع...)، لبيان الشكل الخارجي للمشهد التبئيري، حيث يرصد المُبَيَّر سقوط الجسم الذي لم يُعد قادراً على تحمل تعب النهار. وسرعان ما ينزلق ذلك التبئير ليصل إلى مرحلة داخلية بمجر أن يلامس وجه حنا الأرض، فالإعياء الذي انتقل في أنحاء جسد حنا مثل قطع ثقيل من النمل ليس وصفاً فحسب، بل هو استعارة لا يدركها إلا حنا في لحظة تفتته تلك. لحظة صار الألم فيها كتلة مادية زاحفة، إنَّ هذا التحول في التبئير أعلن عن لحظة فاصلة تدوب فيها الحدود بين الواقع الخارجي (العصافير، النهر، القصب) والواقع النفسي المتهاوي. فالمُبَيَّر في هذا المفصل يتخلى عن حياده ليبين حالة الاستلاب التي عاشها حنا، حتى صار العالم الخارجي لديه بقع ضوئية تسبح في فضاء الاستلاب. ولهذا نجد أنَّ حنا وبعض الشخصيات المستلبة في الرواية تمارس نوعاً من التعويض والمقاومة في بعض الأحيان باعتمادها على الحواس أو بعض الأفعال الظاهرة، وهذا نجده في نص آخر يقول المُبَيَّر فيه: ((مد حمد الأعمى يده ولمس حجارة الحائط. عثر على فاصل بين حجريتين. حرَّك رؤوس أصابعه كأنه يُقلد عنكبوتاً. الحارس تابع نقرأه بالسكين، بلا اهتمام. جلسا على الأرض. من مكان بعيد جاء هدير رعد)) (ربيع، 2011، صفحة 116) يتجلى التبئير الخارجي في هذا النَّصِّ عبر رصد الأفعال المادية، بعيداً عن الغوص في أفكار الشخصيات أو مشاعرها، فالمُبَيَّر يأخذ موقع الكاميرا التي تصور حركة يد (حمد الأعمى) وهي تلامس الحائط دون النفاذ إلى ذهن حمد. وذلك لتقدِّم شكلاً مغايراً للتبئير الخارجي الذي يجعل اللمس معادلاً للرؤية. فحركة أصابع حمد العنكبوتية ما هي الا محاولة لاختراق هيمنة الحجر، لذا يتحول هذا الفعل إلى نوع المقاومة في بيئة لا تهب سوى الهلاك.

إن هذه النصوص تكشف عن امكانية ربيع جابر في توزيع أدوار التبئير، فبينما كان حنا المبصر يفقد تواصله مع الواقع الخارجي، تتحول الأشياء أمامه إلى بقع ضوئية، ينبري حمد الأعمى لبيني نوعاً من التواصل مع العالم الخارجي عبر أصابعه. وهذا التضاد نابع من طبيعة الموقع التبئيري، عبر الحواس التي لم تكن ناقلاً للمعلومة فحسب، بل هي أدوات مقاومة وصمود.

أخير يمكن القول أنّ التبيير الخارجي في الرواية دروز بلغراد لم يكن هدفه رصد العذاب فحسب، بل رصد المقاومة في لحظة تنوب فيها المسافة بين الداخل والخارج، ويصبح المشهد الخارجي صورة تعكس حرية الروح ومقومتها بعد انكسار الجسد.

الخاتمة:

خلص هذا البحث إلى أنّ ربيع جابر لم يتخذ من التبيير تقنية سردية مجردة، بل جعله "مرآة" تعكس مأساة الكائن البشري في مواجهة الواقع المفروض. لذا نهض التبيير الصفر بدور (الذاكرة الكلية) التي أرخت للاقتلاع والضياع والاستلاب، بينما شكّل التبيير الداخلي تحدياً نفسياً رصد البحث عبره " الألم" في أقصى تجلياته، حيث تكسرت الرؤية داخل جسد "حنا يعقوب" المتلاشي، وهذا الامر جعل القارئ شريكاً في الزلزلة لا مجرد مراقب للحدث. ثم جاء التبيير الخارجي ليعيد التوازن للمشهد السردى، محولاً الشخصية من (ذاتٍ متألمة، مهزومة، مستلبة) إلى (موضوعٍ للمقاومة) في لحظات الانعتاق الأخيرة.

كما بيّن البحث أنّ تضافر هذه المستويات الثلاثة تسهم في خلق فضاء سردي "متعدد الأصوات" لإنتاج المعرفة والمقاومة. إلا ان التناوب بين هذه الأنماط هو الذي منح الرواية عمقا ملحماً. فبينما كان التبيير الصفر يبني "الحقيقة"، كان الداخلي يهدم "اليقين"، ثم جاء التبيير الخارجي ليرمّم الإنسانية المتشظية. كما بيّن البحث أنّ مرونة التبيير عند ربيع جابر حول حكاية "حنا يعقوب" من مجرد واقعة تاريخية عابرة إلى ملحمة إنسانية خالدة عصية على النسيان

المصادر :

1. الحسين، احمد جاسم. (٢٠١٢). التبئير في القصة القصيرة السورية قراءة في قصص اعتدال رافع. إيران: دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان.
2. بكر، أيمن. (1998). السرد في مقامات الهمذاني. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
3. جنيت، جيار. (1997). خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط2.
4. جنيت، جيار واخرون. (1989). نظرية السرد من وجهة النظر التبئير، تر: ناجي مصطفى،. الدار البيضاء: منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1.
5. برنس، جيرالد. (2003). المصطلح السرد، ترجمة: عابد خزندار. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
6. غليوفي، خليفة. (2012). التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض. تونس: الدار التونسية للكتاب، ط1.
7. زيتوني، د. لطيف. (2002). معجم مصطلحات نقد الرواية. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط1.
8. التلاوي، د. محمد نجيب. (2000). وجهة النظر في روايات الأصوات العربية. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
9. الحريري، ديما مأمون. (2010-2011). القصة القصيرة عند أديب نحوي (دراسة فنية). سوريا: رسالة ماجستير، كلية الآداب- جامعة دمشق.
10. جابر، ربيع. (2011). دروز بلغراد حكاية حنا يعقوب. بيروت: المركز الثقافي العربي، دار الآداب، ط1.
11. يقطين، سعيد. (2005). تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير). بيروت: المركز الثقافي العربي، ط4.
12. نعمة، م.د. محمد قاسم. (م 40، ع 1-2، 2012). التبئير وموضع الذات المدركة (غرفة القياس) إنموذجا، . جامعة البصرة: مجلة الخليج العربي.
13. القاضي، محمد. (2010). معجم السرديات. تونس: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1.
14. العيد، يمني. (1986). الراوي الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي). بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.



References :

1. Al-Hussein, A. J. (2012). Focalization in the Syrian Short Story: A Reading of Itidal Rafe's Stories. Studies in Arabic Language and Literature, Semnan University, Iran.
2. Bakr, A. (1998). Narrative in Al-Hamadhani's Maqamat. Cairo: General Egyptian Book Organization.
3. Genette, G. (1997). Narrative Discourse: An Essay in Method (M. Moatasem, A. Al-Azdi, & O. Halli, Trans.). 2nd ed. Cairo: Supreme Council of Culture.
4. Genette, G., et al. (1989). Narrative Theory from the Perspective of Focalization (N. Mustafa, Trans.). 1st ed. Casablanca: Academic and University Dialogue Publications.
5. Prince, G. (2003). A Dictionary of Narratology (A. Khazandar, Trans.). Cairo: Supreme Council of Culture.
6. Ghelyoufi, K. (2012). Experimentation in the Arabic Novel: Between Rejecting Boundaries and the Boundaries of Rejection. 1st ed. Tunisia: Tunisian House of Books.
7. Zaytoun, L. (2002). A Dictionary of Novel Criticism Terms. 1st ed. Beirut: Librairie du Liban Publishers.
8. Al-Talawi, M. N. (2000). Point of View in Arabic Polyphonic Novels. Damascus: Publications of the Arab Writers Union.
9. Al-Hariri, D. M. (2010–2011). The Short Story of Adib Nahwi: An Artistic Study [Master's thesis, Faculty of Arts, Damascus University]. Syria.
10. Jaber, R. (2011). The Druze of Belgrade: The Story of Hanna Yaqub. 1st ed. Beirut: Arab Cultural Center & Dar Al-Adab.
11. Yaktine, S. (2005). Analysis of Narrative Discourse (Time – Narrative – Focalization). 4th ed. Beirut: Arab Cultural Center.
12. Ni'ma, M. Q. (2012). Focalization and the Position of the Perceiving Subject: "The Measuring Room" as a Model. Arab Gulf Journal, University of Basra, 40(1–2).
13. Al-Qadi, M. (2010). Dictionary of Narratology. 1st ed. Tunisia: International Association of Independent Publishers.
14. Al-Eid, Y. (1986). The Narrator: Position and Form (A Study in Novelistic Narrative). Beirut: Arab Research Foundation.