المبحث الثالث

الرؤية

لقد بدأ موضوع الرؤية يحظى بأهمية كبيرة ولا سيما في الدراسات الحديثة، إذ يعد نمط الرؤية هو المحدد لطبيعة المادة ومنها الأدبية، وعلى الرغم مما أثاره من جدل واسع حول قضية الرؤية، فلا بد من الوقوف على أشكال الرؤية وما أثير حولها من دراسات بوصفها أحد مظاهر السرد.

وقد "عرفت (الرؤية) تسميات كثيرة: فبعضهم يسمّيها(وجهة نظر) وآخرون يسمّونها (زاوية الرؤية)، وغيرهم(بؤرة السرد)، والتحفيز، و(حصر المجال)،و(التبئير)، و(الرؤية السردية). ولعل تسمية (وجهة النظر) هي الأكثر شيوعاً"[1].

ولقد بلور"(هنري جيمس) هذا المصطلح في مطلع القرن العشرين، ثم جاء الناقد الفرنسي (جان بويون) ففصل القول في الرؤية في كتابه(الزمن والرواية)، وصنّف (زاوية النظر) في ثلاث، وهي:

1. **الرؤية من الخلف:**

ويكون الراوي فيها عليماً بكل شيء، محيطاً بالأحداث، وهذه الصيغة التي يستعملها السرد الكلاسيكي في اغلب الأحيان، في هذه الحالة يكون السارد أكثر من معرفة الشخصية الروائية

ولهذا الشكل من الرؤية ليس لشخصياته أسرار، وقد يتجلى تفوق السارد في معرفة رغبات شخصياته، وفي هذه الحالة نحصل على نتيجة خاصة نستطيع أن نسميها(رؤية مجسمة).

---

(1) شعرية الخطاب السردي، دراسة:92.

2.**الرؤية مع:**

وتتساوى فيها معرفة الشخصية بمعرفة الراوي، فلا يقدم الراوي أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها ويتبنى السارد منظور الشخصية ويرى معها ويلاحظ ما تلاحظه[1]، إن الرؤية مع، أو العلاقة بين الراوي والشخصية هي التي جعلها(توماتشفسكي) تحت عنوان السرد الذاتي والواقع الراوي يكون هنا مصاحباً لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الواقع وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث، ويستخدم هذا الشكل من الرؤية ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن مع الاحتفاظ دائماً بمظهر الرؤية مع، فإذا ابتدئ بضمير المتكلّم وثم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك الانطباع الأول يقضي الشخصية بإن الشخصية ليست بما يعرفه الراوي[2].

3. **الرؤية من الخارج:**

و"يكون الراوي فيها أقل معرفة من الشخصية"[3]. ولا يعرف الراوي في هذه الرؤية إلا القليل عن شخصياته ويعتمد على الوصف في بعض الأحيان، ويرى "تودوروف أن جهل الرواي شبه التام هنا، ليس إلا أمراً اتفاقياً، وإلا فإن حكياً من هذا النوع لا يمكن فهمه" [4]، ونلحظ أن توماتشفسكي لم يشر إطلاقاً إلى هذا النوع الثالث من زاوية الرؤية السردية لم يكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد.. [5].

أما تودروف فقد ميز بين الحكي: كقصة وكخطاب، وأبرز إمكانية تحليل الخطاب السردي من جهة الزمن والصيغة، والجهة، كمقولات الحكي، انطلاقاً من استحياء اللسانيات، واعتبر جهات الحكي هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي في علاقته بالمتلقي. وقد استعاد تصنيف (بويون) للرؤيات مع بعض التعديلات الطفيفة في: الرؤية من الخلف، والرؤية المصاحبة والرؤية من الخارج، وفي مطلع السعينيات طرح الباحث (أوسبنسكي) وجهة النظر بطرق متعددة من خلال ما سمّاه(بويطيقا التوليف) ساعياً إلى معاينة المواقع التي يحتلها المؤلف[6].

الرؤية على مستوى الزمن:

---

(1) ينظر الأدب والدلالة، تودروف، ترجمة: محمد نديم خشفة:78- 79.

(2) ينظر: بنية النص السردي:48.

(3) ينظر: الأدب والدلالة:79.

(4) بنية النص السردي: 48.

(5) ينظر: بنية النص السردي:48.

(4) ينظر: شعرية الخطاب السردي ، دراسة:94-95.

إن أعظم حافز لرؤية الزمان بوصفه بعداً موضوعياً مطلقا وأساسياً كان تطور الساعة، أحدث ثورة في إحساس الإنسان بالزمان[1]، وتأتي الرؤية على مستوى الزمن لتمثل الإيقاع الذي يضبط أحداث الحياة القصصية والشاهد الحي على مصير شخصياتها والعنصر الفعال الذي يغذي الصراع[2]، إذ يميز الشكلانيون الروس في دراستهم الزمن في النص السردي بين(المتن الحكائي)و(المبنى الحكائي) ففي الأول ينصب الاهتمام على كيفية تقديم الأحداث على وفق السببية، في حين ينصب الاهتمام في الثاني على كيفية عرض الأحداث وتقديمها[3].

ويشير هانز ميرهوف إلى طريقة أخرى في التفكير بالزمن تقوم على مفهوم غير خاص أو ذاتي للزمن ولا يمكن تحديده عن طريق الخبر. إنما هو مفهوم عام وموضوعي أو يمكن تحديده بوساطة التركيب الموضوعي للعلاقة الزمنية في الطبيعة[4]، فالزمن في النص الأدبي هو زمن مزدوج، زمن الملفوظ الحكائي/ القصة القصة التي هي تسلسل زمني للأحداث، وزمن السرد / الخطاب أي ترتيب السارد للأحداث في النص ويطلق عليه الزمن الكاذب[5].

الزمن الطبيعي(الخارجي/الظاهري):

هو الزمن الذي يمكننا إحصاءه واستقلاله في تنظيم علاقاتنا الواقعية فهو يعمل على دفعنا إلى الأمام كما يدفع بحاضرنا إلى التردي في العدم[6].

وهو الزمن الذي يخضع لمقاييس موضوعية ومعايير خارجية تتمثل بالسنة والشهر واليوم والظهيرة والمساء والليل والنهار[7]، وللزمن الطبيعي ارتباط وثيق بالتاريخ لأنه يمثل إسقاطاً للخبرة البشرية على خط الزمن الطبيعي، وهو يمثل الذاكرة البشرية[8]، فالزمن الطبيعي بركنيه الأساسين التاريخي والكوني يشكل إحدى الدعائم الأساسية لدى الكاتب لتعزيز عمله داخل النص السردي[9].

---

(1) ينظر: سيكولوجية الزمن، محمد قاسم عبدالله، مجلة المعرفة، العدد 445، لسنة 2000: 73.
(2) ينظر: باختين:الزمن السردي الحديث، مقديسي بيرنيق، ترجمة محمد درويش، مجلة الأقلام، بغداد العدد 6، 1999: 35.
(3) ينظر: نظرية المنهج الشكلي:179 -180. اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، فاضل ثامر:84. عالم القصة في سرد طه حسين، أحمد السماري:68.
(4) ينظر: الزمن في الأدب، هانز مير هوف:11.
(5) ينظر: خطاب الحكاية: 46.
(6) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: 35.
(7) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً (دراسة فنية) د. فاطمة عيسى جاسم:133.
(8) ينظر:بناء الرواية:46. سيرة جبرا الذاتية في البئر الأولى وشارع الأميرات: 224.
(9) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: 66

لذا يكون الزمن الطبيعي الخطوط العريضة والسقالات التي يبنى عليها النص، لما للزمن من ارتباط وثيق بالتاريخ إذ يمثل إسقاطاً للخبرة على خط الزمن الطبيعي، فهو يمثل الذاكرة في اختزان الخبرات المدونة في نص له استقلاليته عن عالم الوجود في النص السردي[1].

أما الزمن الكوني فيتمثل في اختلاف الليل والنهار، وينشأ عن ذلك ساعات وأيام، وأسابيع، وأشهر، وفصول، وأعوام، وعقود، ودهور، إذ ينحسر في الولادة والحياة والشيخوخة والموت عبر تعاقب الأجيال[2].

ومن أمثلة الزمن الطبيعي **" الساعات هي الخائن الوحيد الذي يمرّ من بين الأصابع والضلوع والقبل والهمسات واللمسات والاتحامات الجبّارة مرور المتربص اللص، الذي يسرق روح الزمن وطفله الوليد بلا رحمة ولا شفقة... بين السادسة مساءً والثامنة صباحاً كان الوقت ميّاساً وخاطفاً وذنبياً ولعوباً.. تُرى لماذا لم يتوقف المساء قليلاً، أو يتلبث منتصف الليل عند النقطة الحرجة طويلاً، ولماذا كان على الفجر أن يسرع في التقاط أنفاسه باتجاه الصباح.. صباح يغادر مسافراً في المدى إلى غير رحمة؟"**[3]، يوحي النص السابق بالزمن الكوني عبر ذكر الزمن والساعات والصباح والليل وهي تمثل الزمن الكوني.

ومن أمثلة الزمن التاريخي **" وها أنت بعد ثلاثة عقود من السفر المضني في شعاب الذات الإنسانية الملتاعة، ودروبها، ومدنها المعتمة، ترسو على شاطئ فقير**

---

(1) ينظر: بناء الرواية: 45.
(2) ينظر: البناء الفني لرواية الحرب في العراق (بناء السرد)، شجاع مسلم: 68.
(3) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 76.

كثير الحصى"[1]، يوحي كلام الكاتب بالزمن التاريخي عبر العقود الزمنية الثلاثة التي قضاها الكاتب في السفر المضني في شعاب الذات الانسانية.

(1) المصدر نفسه: 69- 70.

الزمن النفسي: (الداخلي/ الباطني):

يعرّف أوغسطين الزمن تعريفاً نفسياً فهو يرى أن الزمن يشغل مساحة معينة من الذاكرة الواعية، فهو ذاتي أو سيكولوجي لأن الأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية تعتمد على الذهن ونسميه الرؤية وحاضر الأشياء ونسميه التوقع[1].

إن الزمن النفسي من الغموض والميوعة النسبية مما يجعله عصياً على الفهم، كما أنه يضع إشارة في الذاكرة ليشكل صوراً حية تجيش بالأحاسيس والأوهام والخيالات، انه عملية تكديس للماضي الذي يتراكم فوق الماضي[2].

إذ يتم معرفة هذا الزمن وتحديد سرعته أو بطئه عن طريق اللغة التي تعبر عن الحياة الداخلية للشخصية[3]، لذا فهو يختلف عن الزمن الطبيعي، فهو لا يخضع لمعايير خارجية أو مقاييس موضوعية كالتوقيتات المتداولة[4].

ومن أمثلة الزمن النفسي**" متى ندرك أن السجن المؤبد لألسنتا قد انتهى، وحكم على أعيننا الملونة بالبراءة ، وآن لها أن تصافح مهرجان الورد بلا تردد؟ متى يا إلهي؟**

هل علينا أن نمتحن الذاكرة لندرك أنها تضيء، وأن نسير حفاةً من المحيط إلى المحيط لنقتنع بأن الأرض كروية، وأن نصلّي ألف ركعة في الدقيقة لنعتقل إيماننا الغامض في لحظة صاخبة للحياة؟"[5]، يعبر النص السابق عن الزمن النفسي الذي عاشه الكاتب، ويسأل هل انتهى، والسير حفاة، وأن نصلي ألف ركعة، هذا يعبر عن الحالة النفسية الداخلية التي يعيشها من الضيق بفعل تقييد حرية التعبير التي كانت ممنوعة.

ومن أمثلة الزمن النفسي **" كان صدري يئن بصخب لم أتعرف على إيقاع مسرّاته وآلامه بسهولة، وكان دمي يتدفّق نحو أصابعي بوحشية لم أألفها من قبل، ويطارد النجوم الملونة التي تربّت على وسادات العشق المدلّل الوثير.."**[6]، يوحي النص السابق بالانفعال الداخلي عبر أنين صدره الصاخب وتدفق دمه نحو أصابعه

---

(1) ينظر: إذن ما الزمن ؟ ريتشارد غيل تر: خالدة حامد، مجلة الموقف الثقافي، العدد 29 السنة الخامسة، 2000 م: 18-20.

(2) ينظر: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: 35.

(3) ينظر: غائب طعمة فرمان روائياً، دراسة فنية: 134.

(4) ينظر: بناء الرواية سيزا قاسم: 52. ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق(بناء السرد): 68.

(5) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح:59.

(6) المصدر نفسه: 35.

بوحشية، مما يدل على الوضع النفسي القلق الذي يعيشه الكاتب ، فهو لم يألف ذلك من قبل.

الرؤية على مستوى المكان

إن الفضاء الراوئي يُنسج وفق شبكة متضافرة من وجهات نظر" تكمن الغاية من رصد العلاقة بين الفضاء ووجهة النظر في القبض على الكيفيات التي يبتدي عبرها المكان الروائي على مستوى الرواي والقوى الفاعلة في مساحة الخطاب، إذ إن التمظهرات المكانية، ليست مستقلة عن الرؤية أو وجهة النظر، بوصفها مواقف وتقنيات أو طرائق يلجأ إليها الروائي لعرض مكونات فضائه، بعد امتصاصها ومعالجتها في البنية الذهنية والنفسية"[1].

إن الرؤية وحسب القراءة الراهنة هي الفعالية التي تدمج المكان في النسق التصوري وتعرضه في اللغة، فالكاتب "يستحضر ثقافته كلها كي يوازي حديث المكان، ويتخذ له موقعاً للرؤية، ويغيرها كما تطلب الموقف زاوية جديدة للرؤية، قد تكون هذه الحال استبصاراً حقيقياً لقدرة المكان للتأثير على أدوات السرد، فيغير من موقع الراوي ومن صوت وهوية الشخصية"[2].

وفي الواقع فإن مفهوم الرؤية يشكل مصطلحاً مفهوماتياً، يتيح لأكثر من مفهوم يتعلق بالمنظومة الذهنية أن يتموقع في فضائه، وبذلك فهو عرضة لاختراق وتعايش مفهومات مختلفة ومتنوعة، وهكذا يمكن أن تتحرك في فضائه مفهومات: وجهة النظر، البؤرة، حصر المجال، المنظور التبئير[3]، إلى ذلك يعرف سعيد علوش مصطلح الرؤية بقوله: "بأنه موقف يتخذه المؤلف، من موضوع، أو شيء ما"[4]، إن هذا الموقف تجاه الموضوع المرصود يتشظى على المستوى المكاني إلى رؤيات ثلاث: ذاتية، موضوعية، ورؤية مركبة(مو- ذاتية) وهذه الرؤيات توضح العلاقة بين الراوي والشخصية من جهة، وعلاقتها بالمكان من جهة أخرى[5]، وعليه فإن "الرؤية هي التي ستقودنا نحو معرفة المكان وتملكه من حيث هو صورة تنعكس في ذهن الراوي ويدركها وعيه قبل أن يعرضنا علينا في خطابه"[6]، ويبقى مفهوم الرؤية المتحكم باستراتيجية المكان

---

(1) شعرية المكان في الرواية الجديدة: 113.

(2) شحنات المكان(حدلية التشكيل والتأثير) ياسين النصير: 85.

(3) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: 114.

(4) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:221.

(5) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديد: 114.

(6)المكان في رسالة الغفران(أشكاله ووظائفه)، عبد الوهاب زغدان:20

الرؤية الموضوعية:

وهي تتحكم بعرض المكان، ووفقها يتم تقديم المكان بحيادية شبه تامة، دون إسقاط مشاعر وعواطف الواصف، وتكشف هذه الرؤية عن اهتمام كبير بالتفاصيل المكانية، ويكون أقرب إلى الطابع الهندسي، وغالباً ما يغيب الإنسان وتهيمن الأشياء على ساحة الخطاب، وتقترب اللوحة الوصفية الروائية من الصورة المثالية[1]، ومن أمثلة الرؤية الموضوعية **"هكذا أعدنا إنتاج الطبيعة ففر السأم والملل وفرّت الكآبة، ولحست الأرصفة خدود الشوارع وقبلّت هامات الأشجار سطوح المنازل، وتحرّر الناس من قيودهم وأصبحوا أكثر رشاقة ومرونة، وهم يتحركون كما يتحرك الندى، لا يلتفون إلا إلى إيقاع أجسادهم ونبض قلوبهم المرهفة.."** [2]،وفي هذه الرؤية، تقودنا إلى معرفة المكان، وعرضه من المنظور العام، إذ نقل المشاهد ووضعها في صورة الراوي كلي العلم. إن المعرفة بالمكان لا تتم إلّا عبر اللغة، إذ أنها "تعد أداة إستراتيجية وأساسية في التسمية والتقطيع وإنطاق العالم/ المكان ليلج فضاء المألوف"[3]، فرسم المكان وتحديد الرؤية ونقل فضائه تتحقق عبر اللغة لأنها تعد "نظام النمذجة الأول"[4].

الرؤية الذاتية:

وينهض المكان على وفق هذه الرؤية بكل قيمه ودلالاته، ويتحول إلى لوحة أو شاشة لمشاعر الواصف وعواطفه ونفسيته وأفكاره، وغالباً يغلف المكان بسمات رومانسية، ويغيب الإطار الموضوعي (الطبوغرافي) للمكان، لتبرز العلاقة المسكونة بالأسرار والغموض بين الشخصية والمكان[5].

ومن أمثلة الرؤية الذاتية ومن رسالته (نصير شمة... أصابع زاهدة تعتلي صهوة الأمل) يقول:**" مضى عشرون عاماً- يا لها من عشرين- على ذلك الحفل المدهش الذي حضرتُهُ لك في مدينة السليمانية، إذ كنتُ مدعواً لمهرجان المسرح الكردي السنوي صيف** 1987 **وقد زّينتَ المهرجان بعزفك الباذخ الذي فوجئت بعمقه وثرائه وصوفيته... منذ ذلك الوقت وأنا أرهف سمعي وإحساسي وروحي لنغم ساحر عميق ينبثق من رحم الأقاصي، ليغذي الفضاءات بإلهام صوتيّ هادر يوقظ**

---

(1) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: 115.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 52.

(3) شعرية المكان في الرواية الجديدة: 71.

(4) مشكلة المكان الفني، يوري لوتمان، ت، سيزا قاسم دراز، ضمن كتاب جماليات المكان: مجموعة مؤلفين: 60.

(5) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة:116.

في مخيلتي الرعناء رغبة الحلم بأسطرة الصوت وتحويله إلى نداء.. رسالة.. إلى فيض محبة يجتهد في إعادة تأثيث عفش العالم وترتيب أخلاقياته"[1]، وفي هذا النص يعرض الكاتب رؤية ذاتية، إذ ينهض المكان على وفق هذه الرؤية بكل قيمه ودلالاته، وهذا ما عرضه الكاتب في رؤيته الذاتية لهذا المشهد. إذ جاءت لغة الكاتب متداخلة في سرده الرسائلي ولا سيما الفضاء السردي عبر تحايثها مع المكونات السردية الأخرى، وبذلك يغدو المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء السرد الرسائلي كلها، إذ يتصدرها الفعل الماضي بضمير المتكلم، وتحمل الطابع السيميائي معبرة تعلوها صفة التراتب في المعاني والتوالي المنظم راسمة الواقع الاجتماعي، وأضاف عنصر اللغة من فاعلية السرد الرسائلي في تقديم ونقل صورة تامة، ولا سيمّا المكان حتى تبدو تكثيفية حادة الإيقاع وكان التنويع هو الآخر في شكل واستغلال ما هو متاح من ثقافته العالية.

الرؤية التركيبية:

إن المكان يخضع لمجوعة من الرؤيات ومن هنا تبرز مفهوم الرؤية المتحكم باستراتيجية المكان، إذ يعرض المكان من زوايا نظر مختلفة، **"**وفيها تتعاضد الرؤيتان: الموضوعية والذاتية، حيث الروائي يهتم بالإطار الموضوعي للمكان، فيقدم المكونات المكانية بأبعادها الطبوغرافية وتحديداتها الجغرافية**"**[2]، فإن النص الأدبي على مستوى الإنتاج الإبداعي يتعرض لعمليات متنوعة من التحويل، **"**لأن التمثيل الطبوغرافي البصري محور ضروري لتسكين القارئ وتنظيم خياله وترتيب المكان معطيات تصوره**"**[3]، ولا تغفل هذه الرؤية أيضاً علاقة المكان بساكنه على مختلف مستوياتها النفسية والأجتماعية والإيديولوجية لكون المكان:"لا يظهر إلا من وجهة نظر شخصية تعيش فيه، أو تخترقه وليس لديه إزراء الشخص الذي يندرج فيه**"**[4].

وعلى مستوى الرؤية يمكن القول أن المشاهد المكانية محكومة برؤية مركبة، تدمج الموضوعي والذاتي، فتتآزر الرؤيتان في تقديم المكان هندسة وقيمة، وإذا كانت

---

(1) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 98.

(2) شعرية المكان في الرواية الجديدة: 116.

(3) شفرات النص، صلاح فضل:194.

(4) بنية الشكل الروائي: 32.

الرؤية الموضوعية مكلفة بموقعة المكان هندسياً على الشريط اللغوي، فإن الرؤية الذاتية تعوّم لنا اللامرئي، أي دلالة التي تستوطن الهندسي[1].

ومن امثلة الرؤية التركيبية **"هنا تمرد البطل وتدخّل في النص قائلاً: - عفواً.. لقد تذكرت شيئاً مهماً كنت سأرتكب خطأ كبيراً لو أنني أهملته أو تجاوزه الراوي لأي سبب كان، وهو عبارة عن خبر صغير متصل قد يفيد في جعل الأحداث أكثر غموضاً وتناقصاً وتفككاً، مفاده أن ثمة وضعاً نفسياً قلقاً عاشته القرية في أحد أيام أعيادها غير الرسمية، على أثر عودة جميع أبقار القرية وحميرها سالمة مع المساء من دون الراعي الذي لم يفعلها ولو مرة واحدة طيلة عام كامل، مع أنه يسمّى ((ابن البرية)) إذ يقال إنه جاء إلى الدنيا في ليلة مطيرة من ليالي شباط الظالمة البرودة، وقامت أمه بدفن ((سرّته)) في مكان بعيد من البرية تتجمع فيه الذئاب عادة ليكون ابنها شجاعاً يحمل شيئاً من صفات الذئب، غير أنه سرّته المدفونة في هذا المكان لم تجعل منه سوى راعياً عادياً، وقضى أهل القرية ليلتهم في البراري وهم يبحثون عنه بلا جدوى ووضعوا لذلك عشرات الاحتمالات والتفسيرات، غير أن عجوزاً طاعنة في السن كانت تتكلم ببطء شديد وبكلمات لا تصل خارج فمها حتى تفقد نصف حروفها.. قالت:**

إن الضبعة التي تسكن في أحدى مغارات((الجبَلَة)) هي التي سرقته، لقد سرقت من قبله ((فتحي الحمود العبدالله)) وتزوجته لمدة عشرة سنوات وأنجبت منه ولدين وثلاث بنات... إنها تبحث دائماً عن الرجال الذين يهبونها اللذة وقد استطاعت أن تحتفظ به عن طريق إفقاده القدرة على المشي بلحس باطن قدميه حتى فقدتا القدرة على تحسس الأرض والارتكاز عليها ، ولم ينقذه من هذا السر الجنسي سوى قافلة من البدو مرّت مصادفة قرب المغارة وسمع أفرادها صوتاً وأنيناً موجعاً فاقترب عدد منهم وأزالوا الصخرة الكبيرة من فوهة المغارة وأخرجوه، وظلوا يطعمونه السمن الحر حولاً كاملاً حتى اشتد عوده، وعندما تجمع الرجال ذات مساء كي يحدثهم عن تجربته المثيرة هذه.. قال:

كنت في البرية أبحث عن بقرتي الضائعة على الرغم من أنني ((شددت فمَ الذئب)).. ويقصد أنه أغلق موسى صغيرة وهو يردد آية الكرسي فضمن بذلك سلامته من أفواه الذئاب، ولم أشعر... سكت فجأة.. لقد انعقد لسانه وكفّ منذ تلك اللحظة عن الكلام.."[2]

فنلحظ أن الأحداث قد نقلت وقائعها على وفق هذا النوع من الرؤية، وهي تتحكم بعرض المكان برؤية موضوعية ونقل المكان بحيادية تامة، والحفاظ على

---

(1) ينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: 208.

(2) سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح: 191- 192.

مشاعر الكاتب وعواطفه ، وتكشف هذه الرؤية عن اهتمام الكاتب بالتفاصيل المكانية وقد تحقق ذلك في (المغارة والجبلة والبرية ودفن السرة...)

فالسارد هو الذات المهيمنة في السرد نظراً لموقعه الاستراتيجي، فهو جزء من الحكاية ومتضمن فيها داخلياً، وخارج الحكاية حينما يتعلق الأمر بالراعي/ ابن البرية، ولذا يتخذ وجهتين متلازمتين في رؤيته من الوجهة الذاتية (الرؤية الذاتية) حينما يسرد ما يخصه بضمير المتكلم، وسرد موضوعي(الرؤية الموضوعية) عندما يتعلق بالراعي /ابن البرية، وتمتزج الرؤيتان وتتحقق الرؤية التركيبية. إذ تكتسب عناصر المكان دلالتها عبر إدخالها في نظام اللغة، وبذلك فإن تمثيل المكان يخضع لمهارتها وغناها.