جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية/ كلية الآداب
قسم اللغة العربية/ الدراسات العليا

تقنيات السرد في روايات رياض

رسالة تقدّمت بها الطالبة

مها عامر مطر الياسري

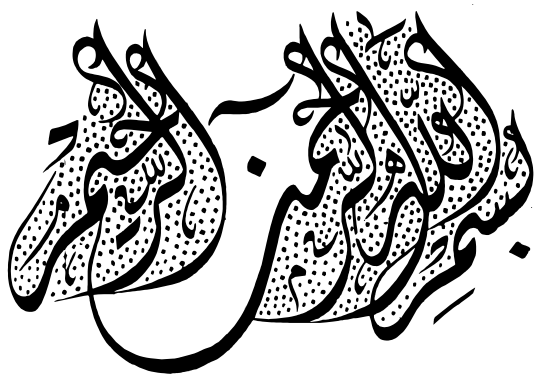
إلى قسم اللغة العربية في كلية الآداب/ جامعة القادسية وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ أدب

إشراف

أ.م. د. رواء نعاس محمد

1445هـ

2023م



﴿إِنَّهُۥ مَن يَتَّقِ وَيَصۡبِرۡ فَإِنَّ ٱللَّهَ

لَا يُضِيعُ أَجۡرَ ٱلۡمُحۡسِنِينَ ٩٠﴾

سورة يوسف آية 90

إقرار المشرف

اشهد ان إعداد هذه الرسالة الموسومة ((تقنيّات السرد في روايات رياض المولى)) للطالبة ((مها عامر مطر الياسري)) قد جرى بإشرافي في جامعة القادسية/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية، وهي من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها/ أدب.

الإمضاء:

المشرف: أ. م. د. رواء نعاس محمد

التاريخ :٨/١٠/ ٢٠٢٣

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشّح هذه الرسالة للمناقشة:

الإمضاء:

أ. د. محسن تركي عطية

رئيس قسم اللغة العربية

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اقرار لجنة مناقشة رسالة الماجستير

جامعة القادسية/ كلية:
الدراسات العليا

نقر اننا اعضاء لجنة مناقشة طالب الماجستير :-- حيدر عامر مطرجي ياسين ----------

قسم :---- اللغة العربية ----------اطلعنا على التصحيحات والتعديلات التي تم اجرائها من

قبل الطالب والتي تم اقرارها في المناقشة من قبلنا فهي جديرة بدرجة ----- مقبول ---------- في

---- اللغة العربية / آداب ----------وعليه وقعنا.

اعضاء لجنة المناقشة:

ت	الاسم	اللقب العلمي	التوقيع	الصفة
١	أ . د . سرمان جفات سلمان	أستاذ		رئيسا
٢	ا.م.د سلام عبد الكاظم الياسري	استاذ مساعد		عضوا
٣	ا.م.د. رنا فرحان محمد	استاذ مساعد		عضوا
٤	أ.م.د. رواء نعاس محمد	استاذ مساعد		عضوا ومشرفاً

يصادق مجلس كلية الآداب / جامعة القادسية على قرار اللجنة

أ.د. نبيل عمران موسى

العميـــــد

٢٠٢٣ / ١٢ / ١٧

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الاهـــــــــــــــــــــــــــداء

حين يعنونـاني بوجهيهما، احسُّ بنضبهما يعلونـي، أقفُ، اتحسسُ خطوتي، حتى لا يضيع العنوان.

أبي وأمي

شكر وامتنان

بعد شكر الله تعالى فإنَّ واجب الوفاء يقتضي مني أن أتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى استاذتي الفاضلة أ.م. د. رواء نعاس محمد لإشرافها على الرسالة ولما بذلته من جهد صادق في متابعة الرسالة بروح علمية وملاحظات صائبة فكان لآرائها القيّمة دور كبير في اخراجها على هذه الصورة فجزاها الله عني خير الجزاء وجعل ذلك في ميزان حسناتها.

كما وأتقدم بجزيل الشكر ووافر الامتنان إلى اساتذتي في قسم اللغة العربية، رئيساً وتدريسيين، لما بذلوه من جهد معطاء، بدا ضوؤه في وجوهنا عبقاً معرفياً، وأثراً دراسياً.

ولا يسعني في هذا المقام الا ان اتقدّم بالشكر الجزيل والثناء الجميل للأستاذ الدكتور سرحان جفات سلمان لتفضَله عليَّ بهذا العنوان ليكون مدار بحثي، وإلى الدكتور منتظر عبد الحسين محسن لما منحني من وقته، بالمساعدة، سواء بتوفير بعض المصادر أو احالتي اليها.

وأقدم خالص شكري الجزيل للروائي رياض المولى، تجربة وشخصاً، لما منحني من وقته بعون صادق منه، على مستوى شخصه الكريم، ومن اثراء معرفي على مستوى التجربة الأدبية.

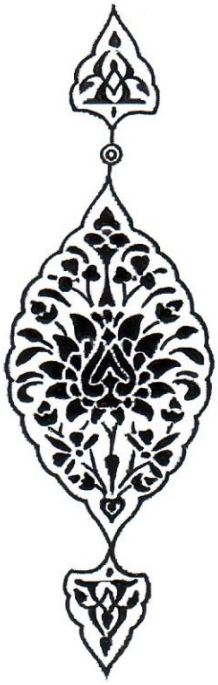
واخيراً أتقدم بخالص الشكر والوفاء إلى كلِّ من كان أعانني بمصدر أو فكرة أو إشارة قوَّمت البحث وسدّدت خطاه.

المحتويات

ت	الموضوع	رقم الصفحة
	العنوان	
	الآية الكريمة	
	الإهداء	
	شكر وعرفان	
	المحتويـات	
1	المقدمة	أ-ب
2	التمهيد: في متن الدراسة ومنهجها	12-1
1-2	أولاً: مفهوم التقنيات السردية	9--1
2-2	ثانياً: التعريف بالروائي والتجربة المدروسة	12-9
1-2-2	1) حياة الروائي	10-9
2-2-2	2) نظرة في الروايات	12-10
3	الفصل الأول: تقنيات الراوي	53-13
1-3	المبحث الأول: الراوي والمنظور السردي	43-13
1-1-3	أولاً: تقنية الراوي	29-13
1-1-1-3	1)الراوية غير المبأرة أو ذات التبئير صفر	20-16
2-1-1-3	2)الرواية ذات التبئير الداخلي	25-20
3-1-1-3	3)الرواية ذات التبئير الخارجي	29-25
2-1-3	ثانياً: تقنية المنظور السردي	43-29
1-2-1-3	1)المستوى الآيدلوجي	39-30
1-1-2-1-3	أ) الأيدلوجيا السياسية	34-31
2-1-2-1-3	ب) الأيدلوجيا الدينية	37-34
3-1-2-1-3	ج) الأيدلوجيا الثقافية	39-37
2-2-1-3	2)المستوى النفسي	43-39
2-3	المبحث الثاني: الصيغة وآليات السرد	53-44
1-2-3	أولاً: صيغة الخطاب المسرود	48-46
2-2-3	ثانياً: صيغة الخطاب المنقول	51-48
3-2-3	ثالثاً: صيغة الخطاب المعروض	53-52
4	الفصل الثاني: تقنيات الفضاء في روايات رياض المولى	103-54
1-4	مدخل	55-54

2-4	المبحث الأول: تقنيات بناء الزمن في روايات رياض المولى	80-56
1-2-4	أولاً: تقنيات الترتيب الزمني	67-57
1-1-2-4	1) تقنية الاسترجاع الزمني	62-57
2-1-2-4	2) تقنية الاستباق الزمني	67-62
2-2-4	ثانياً: تقنيات الحركة السردية	80-68
1-2-2-4	1) تقنية ابطاء السرد	75-68
1-1-2-2-4	أ) تقنية المشهد	72-68
2-1-2-2-4	ب) تقنية الوقفة	75-73
2-2-2-4	2) تقنيات تسريع السرد	71-75
1-2-2-2-4	أ) تقنية الحذف	78-76
2-2-2-2-4	ب) تقنية التلخيص	80-78
3-4	المبحث الثاني: تقنيات بناء المكان في روايات رياض المولى	103-81
1-3-4	أولاً: تمثلات الأمكنة المفتوحة والمغلقة	93-82
1-1-3-4	1) الأمكنة المفتوحة	88-82
2-1-3-4	2) الأمكنة المغلقة	93-88
2-3-4	ثانياً: تمثلات الأمكنة الاليفة والمعادية	103-93
1-2-3-4	1) الأمكنة الاليفة	98-93
2-2-3-4	2) الأمكنة المعادية	103-98
5	الفصل الثالث: تقنيات الشخصية وبناء الأحداث	147-104
1-5	المبحث الأول: تقنيات الشخصيات السردية	130-104
1-1-5	أولاً: تقنية رسم الشخصية	126-104
1-1-1-5	1) الشخصية الرئيسة	113-105
2-1-1-5	2) الشخصية الثانوية	121-114
3-1-1-5	3) الشخصية المرجعية	126-122
2-1-5	ثانياً: علاقة الشخصيات بالحدث السردي	130-126
2-5	المبحث الثاني: تقنيات بناء الحدث السردي	147-131
1-2-5	1) الحدث المتتابع	137-132
2-2-5	2) الحدث المتداخل	141-138
3-2-5	3) الحدث المتضمن	145-141
4-2-5	4) الحدث الدائري	147-145

6	الخاتمة	150-148
7	المصادر	158-151
1-7	اولاً: الكتب النقدية والسردية	157-151
2-7	ثانياً: الدراسات الأكاديمية	158-157
3-7	ثالثاً: البحوث المنشورة في المجلات والدوريات المحكّمة	158
4-7	رابعاً: المواقع الالكترونية	158
	الملخص باللغة الإنكليزية	**A-B**
	العنوان باللغة الإنكليزية	



المقدمة

المقدمة

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين أبي القاسم محمد وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين وصحبه الغر الميامين وبعد ...

لقد مثل توظيف التقنيات السردية في النص الروائي ملمحاً من ملامح الجمال والابداع في هذا الفن الادبي، فمنذ أن بدأ الدرس النقدي بتأصيل هذه التقنيات، ودراسة مبانيها، وأثرها الجمالي على النص الروائي، حتى شرعت الأقلام الروائية باستثمار تجلياتها الفنية، وتمثلها في البناء السردي في الرواية، سواء على مستوى توظيف الراوي وتموقعه، أم في تمظهرات الخطاب السردي، أو على مستوى بناء الفضاء الزمني وحركاته السردية، ولقد اغنت هذه التقنيات الخطاب الروائي بالشكل الذي نقله نقلة نوعية على مستوى الفن والصياغة.

فجاءت رغبة البحث في هذا السياق لتكون دراسة التقنيات السردية موضوعاً للبحث مفضياً لمعرفة هذه التقنيات، ومعاينة حركتها، ورصد تشكيلها وابداعية توظيفها داخل النص الروائي، فكان لا بدّ أن تقف دراستنا على تجربة روائية عراقية غنية بهذه التقنيات، ومن هنا كانت إشارة الأستاذ الدكتور سرحان جفات سلمان للتجربة الروائية التي قام عليها المنجز الروائي لرياض المولى المتمثل برواياته(جذور القصب، الدكتور عوني، منعطف الرشيد)، بما تحمل من تجربة غنية بتوظيف هذه التقنيات والإفادة من آثارها الجمالية، لتكتمل عملية رصد ملامح الابداع في الفن الروائي وتقنياته السردية، واثرها على بناء الحدث السردي، وتصاعده، أو رسم معالم الشخصيات السردية، فكانت هذه الدراسة الموسومة بـ(تقنيات السرد في روايات رياض المولى) في سياق الوقوف على التجربة الروائية العراقية، ورصد تقنياتها، وابداعية توظيفها.

وقد جاء البحث مشتملاً على ثلاثة فصول، فضلاً عن المقدمة والتمهيد، الذي جاء ليكون اطاراً نظرياً تتحرك في فلكه عنوانات البحث الأخرى، وقد جاء على محورين، تضمّن

المحور الأول دراسة التقنيات السردية بأصلها ومفهومها على مستوى اللغة والاصطلاح، وما تفرّع عنها من مفهومات على المستوى الفلسفي والادبي النقدي، في حين تضمّن المحور الثاني اضاءة على التجربة الشخصية للروائي رياض المولى، مشفوعة بنظرة في الروايات الثلاثة.

وقد جاء الفصل الأول لدراسة تقنيات الراوي والمنظور السردي، وقد تفرّع إلى مبحثين: عُني الأول منهما بدراسة تموقع الراوي محوراً أولاً، وبدراسة المنظور السردي محوراً ثانياً، وجاء المبحث الثاني ليدرس صيغة الخطاب السردي وآلياته.

وتناول الفصل الثاني التقنيات الزمنية والمكانية، واشتمل على مبحثين، تضمّن الأول منهما دراسة تقنيات الزمن، وقد تفرّع لمحورين، تناول المحور الأول دراسة الترتيب الزمني، وقام المحور الثاني على دراسة الحركة السردية، في حين تناول المبحث الثاني تقنيات المكان، فقام على دراسة تمثلات الأمكنة المفتوحة والمغلقة، وعلى دراسة تمثلات الأمكنة الاليفة والمعادية.

وقام الفصل الثالث ليدرس تقنيات رسم الشخصية والحدث السردي، وجاء على مبحثين، درس المبحث الأول تقنيات رسم الشخصية، وعلاقتها بالحدث، ودرس المبحث الثاني تقنيات بناء الحدث السردي.

وبعد هذه الفصول الثلاثة اختتمت هذه الدراسة باستعراض أهم النتائج التي توصل إليها البحث، أعقبتها قائمة للمصادر والمراجع المعتمدة فيه، وقد توزعت بين الكتب النقدية والسردية، والدراسات الأكاديمية، والبحوث المنشورة في المجلات والدوريات المحكمة.

ختاماً، فإنَّ هذه الدراسة شأنها شأن كل دراسة لا تخلو من العثرات والأخطاء، فلا أدَّعي لها الكمال، فالكمال لله وحده، وهي محاولة ممتعة في الخوض وسط عالم المعرفة والعلم، وقد اجتهدت فيها لأعطي أفضل ما عندي، فإن أصبت فهذا المراد، وإن قصَّرت فديدن الإنسان التقصير. وآخر دعوانا ان الحمد لله ربِّ العالمين، والله ولي التوفيق.

التمهيد

التمهيد

مفهوم التقنيات السردية

اولاً) التقنيات في اللغة والاصطلاح:

1) **التقنية لغة**:

تُرد لفظة(تقنية) إلى الجذر اللغوي(ت ق ن)، جاء في العين: ((التقن: رسابة الماء في الربيع، وهو الذي يجيء به الماء من الخثورة. وتَقَّنُوا أرضهم أي أرسلوا فيها الماء الخاثر لتجود. والإتقانُ: الإحكام))[1]، ويقال: ((اتقنتُ الشيء: احكمته))[2]، فالمدلول اللغوي يدور حول الاجادة والاحكام في الأشياء.

2) **التقنية في الاصطلاح**:

يتعدد مدلول التقنية الاصطلاحية العربية بين التكتيك والتكنيك والتقنية[3]، الا اننا نجد ان دلالاته لا تبتعد عن الدلالة اللغوية، فبقي يدور ضمن دائرة الاجادة والإحكام، فهي((وسائل تنفيذية يتميّز بها شكل اشكال الفن))[4]، أي انها تقديم للفن على وفق أساليب تمنحه تأثيراً ومتعة للمتلقي مهما اختلف شكل الفن.

ثانياً) التقنيات في المفهوم الفلسفي

يرتكز مفهوم التقنية في الفلسفة على الأدوات التي تقود العمل إلى نتائجَ مُرضيةٍ، وعلى وفق هذا المعنى، يؤسس المعجم الفلسفي دلالتها بانها: ((مجموعة طرق محددة بدقة وقابلية للتوصيل، مخصصة لإحداث بعض النتائج المعتبرة النافعة))[5]، وبالنظر إلى هذا المفهوم،

---

(1) العين، الفراهيدي: 129/5.

(2) مقاييس اللغة، ابن فارس: 350/1.

(3) ينظر: ازمة المصطلح في النقد القصصي، د. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم(بحث): 166-167.

(4) المعجم الادبي، جبور عبد النور: 76.

(5) موسوعة لا لاند الفلسفية، اندريه لالاند: 1428.

نلحظ فيه أن تحديد هذه الطرق معقود على الانسان وما يمتلك من مهارات يمكنه عبرها الاختيار والتوظيف، بحيث يجب أن تتصف بالدقة والتوصيل، ومن جهة أخرى، فان توظيف هذه الطرق هو لتحقيق نتائج مشروطة بالأهمية والمنفعة.

وعلى وفق هذه المرتكزات، يعرّفها المعجم الفلسفي بانها: ((جملة المبادئ أو الوسائل التي تعين على انجاز شيء أو تحقق غاية))[1]، فهي غير مقصودة لذاتها، انما يقصد الانسان لتوظيفها في انجاز العمل أو تحقيق غايته، وبحسب هذا، فأنها لابدّ ان تكون نابعة عن مهارة يمتلكها الانسان، تقوم على الابتكار والتوظيف التي تحقق فردانيته.

أما على مستوى الفن، فهي((مجموعة أساليب يتطلبها استعمال بعض الأدوات، أو بعض المواد))[2]، أو هي((مجموعة الأساليب والطرق الفردية عند فنان، أو كاتب))[3]، وهذه الأساليب أو الطرق انما تتمظهر في الموضوع أو في القيمة الوجدانية التي يصوّرها الفن[4].

وبالنظر إلى هذه المفاهيم التي تطرحها المعاجم الفلسفية، نجد ان مفهوم التقنية يدور حول الطرائق التي يمكنها ان تجعل من العمل عملاً فردانياً، يحقق غاية التأثير في الآخر، بالشكل الذي يتفاعل معها تفاعلاً منتجاً.

وقد رصد مارتن هيدجر تأثير مظاهر التقنية على الانسان التي جاءت بها الحداثة والتحوّلات الكبرى التي مرّت على التاريخ الإنساني، ويبدو أن التقنية قد اخذت صداها الواسع عبر فلسفة الحداثة التي تؤمن بالآلة ومبدأ التشيئ، فالتقنية بحسب هيدجر: ((وسيلة منظمة غير عفوية، للتأثر في البيئة المادية والاجتماعية، وهي جديرة على تعريف نفسها

(1) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا: 208.

(2) موسوعة لا لاند الفلسفية، اندريه لالاند: 1429.

(3) المصدر نفسه: 1429.

(4) ينظر: المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا: 207.

بنفسها))[1]، أي أنها((ذلك الإنتاج الفني والعقلي واليدوي لمجموعة من الوسائل التي تستخدم لأغراض عملية تطبيقية، التي يستعين بها الانسان لإكمال قواه، وقدراته))[2].

ونجد أن هيدجر ينطلق في نظرته إلى التقنية عبر بوابة الحداثة، فيفترض سؤالاً يقوم على((أن التقنية ليست مجرد وسيلة ماهية الحظوظ التي تبقى للأداة في أن تتحكم فيها؟))[3]، ولعل هذا التساؤل هو الذي أوصل هيدجر إلى التفريق بين التقنية وماهيتها، الامر الذي يمثل الأساس الذي انطلق منه في محاولته كشف النقاب عن سلبيات الحداثة القائمة على هيمنة العقلانية وبسط التقنية التي تغادر منطقة العلّات الأربعة(المادية، والصورية، والغائية، والفاعلة)[4]، وبهذا أصبحت التقنية في نظر هيدجر((ليست ذلك الجانب التطبيقي العملي من المعرفة العلمية، بل هذه المعرفة هي نفسها هي في جوهرها تقنية....إن ماهية التقنية عند هايدغر لا تتمثل فيما تمنحه من أشياء وأدوات وآلات وأجهزة، إذ أن هذه الأخيرة ما هي سوى مظاهرها))[5].

يتضح مما سبق، ان هيدجر يرصد صعوبة في الفصل بين التقنية وسياقاتها التي يمكن ان نفهمها ضمنها، وهو إذ يرى هيمنتها على الانسان، فيكون تابعاً لها، وهو ما يؤثر على ادراك الحقيقة، بالشكل الذي يجعل الإنسان((عرضة لسيطرة و نداء قوة تتجلى في كنه الكينونة وفي هذا الأمر تحدث التجربة/ المحنة التي تمر بها كينونة الإنسان فتصير كينونة

---

(1) إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، إبراهيم احمد: 97.

(2) المصدر نفسه: 97.

(3) التقنية– الحقيقة– الوجود، مارتن هيدجر: 45.

(4) ينظر: التقنية ومصير الوجود الإنساني، قراءة في نص (التقنية الحقيقة. الوجود) لمارتن هيدجر، أسماء بن فريحة (بحث): 117.

(5) النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى اكسل هونيث، د. كمال بومنير: 54.

مستكرهة مستحثة لشيء ليس منها ولا هي تتحكم فيه))[1]، فيحذر هيدجر من الخطورة التي تفرزها التقنيات، ويدعو إلى تحرير الانسان من وطأتها.

وعندما نسحب ما يراه هيدجر في التقنية على المنجز السردي، فنجد ان السارد يحاول عبر التقنيات السردية وضع المتلقي تحت هيمنة توظيفه للتقنيات، وما ينتج عنها، فهو يتلاعب بالمتلقي عبر التلاعب بالزمن الروائي، ويقوده بالاتجاه الذي يريد، من دون أن يؤثر هذا على البناء الفني للرواية، فينقل الاحداث من زاوية ما، وعلى وفق تحوّلات زمنية ما، ليسلب المتلقي فرصة التحقق من الاحداث أو رسمها بطريقة أخرى، تمكنها من اكتشاف حقائقها المغيّبة فيها، ولهذا يرى هيدجر((أنّنا لا يمكن أن نقرأ النص إلا بتوقعات معينة، أي بإسقاط مسبق، غير أنَّ علينا أن نراجع اسقاطاتنا المسبقة باستمرار في ضوء ما يمثل هناك أمامنا، وبإمكان كل مراجعة لإسقاط مسبق أن تصنع أمامنا اسقاطاً جديداً من المعنى، ومن الممكن أن تبزغ الإسقاطات المتنافسة جنباً إلى جنب إلى أن تغدو وحدة المعنى أكثر وضوحاً... وهذه العملية الدائمة المستمرة من الألفاظ الجديدة هي حركة الفهم والتأويل))[2]، فهو يرى ان ثمة مهمة خطيرة تقع على عاتق المتلقي بفعل ما يتوفر له من فهم للمعنى السردي، وبهذا يتحوّل الانسان من كونه كائناً إلى كونه زمناً/ ديزاين(Dasein) بحسب ما يراه هيدجر، فيصبح الزمن أداة/ تقنية طيّعة وفاعلة تحقق إبداعية النص الروائي[3].

ثالثاً) التقنيات في المفهوم الادبي والنقدي

وتعدّ بداية عشرينيات القرن الماضي نقطة الانطلاق بالنسبة لدراسة التقنيات السردية، حين صدر كتاب بيرسي لوبوك المعنون(صنعة الرواية)[4]، إذ رأى ان التقنية يمكن ان تعني

(1) نقد الحداثة في فكر هيدغر، د. محمد الشيخ: 614.

(2) فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمنيوطيقا(نظرية التأويل من افلاطون إلى جادامر)، د. عادل مصطفى: 12.

(3) ينظر: مفهوم الزمن في الفكر والادب، رابح لطرش (بحث): 141.

(4) ينظر: عالم الرواية: رولان يورنوف وريال أوئيليه: 77.

الطريقة التي كتب بها الروائي روايته، وعليه فان الناقد يستهدفها في نقده للرواية[1]، وهو على وفق هذا يجعل من الأسلوب الذي تُكتب به الرواية صنعة سردية يمكن لها ان تكون لاعباً مهماً على مستوى التلقي، ويرتكز هذا بحسب ما يرى على وظيفة الراوي في عرض احداث الرواية، وكيفية تقديمها على انها سردٌ بطريقة اعتيادية الا انها تمتلك فنيّتها بما تشهده من انعطافات على مستوى تعدد صوت الراوي[2].

ان الشكل الذي يوليه بولوك أهمية في دراسة النص السردي انما يقوم على(وجهة النظر) بوصفها تقنية تقوم على تنويع التلقي من خلال تقديم أحداثها عبر راو يحتل مكاناً معيّناً فيها[3]، إذ يميل إلى توظيف الأسلوب غير المباشر في السرد عبر تموقع الراوي الذي يأخذ له موقعاً خلف الشخصيات لتحقيق الصنعة الدرامية للسرد[4]، وهذا يتضمن تحديد زاوية نظر الراوي في نقله الاحداث السردية إلى المتلقي، فالتقنية: ((التزام الكاتب بموقف من موضوعه، ضيق ومحدد تحديداً صارماً لا يحيد عنه))[5]، وعلى هذا فما هي الا نتاج توظيف طريقة تقديم احداث الراوية بحسب لوبوك.

لقد مرّت دراسة التقنيات السردية بالعديد من المقاربات النقدية التي اوصلتها إلى ما هي عليه الآن، فقد بدأ الشكلانيون الروس دراسة الرواية تأكيداً على فنية الرواية عن طريق توظيف تقنيات الزمن والراوي، وحاولوا تقديم مفهوم لها على إنها ((الوسيلة التي توجد في يد المبدع للكشف عن نواياه الخاصة، أو انها الوسيلة التي يتوافر عليها للتأثير في الجمهور حسب رغباته))[6]، لهذا فهي تتعلق بالشكل الذي تُقدّم به احداث الرواية، ويقتضي هذا ان

---

(1) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون: 11.

(2) بنظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك: 69-70.

(3) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش: 221.

(4) ينظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حمدي لحمداني: 89.

(5) بناء الرواية، ادوين موير: 4.

(6) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرارد جينيت واخرون: 38.

تتعلق بترتيب الاحداث داخل جسد الرواية، ويتعلق هذا الترتيب بالراوي ومكانه في الرواية بوصفة الواسطة بين الروائي ومتلقيه، وعلى هذا فالتقنية بنية متراكبة من وجهة نظر الراوي والزمن، لينتج عنها لعبة شكلية تثير اهتمام المتلقي، وتحفّزه إلى التفاعل مع الاحداث.

وقد عدّها فوستر علامة قدرة الروائي على التلاعب بالمتلقي، ولم يكتف عند هذا الحدّ، بل جعلها بؤرة البناء الروائي الكامل، فهو لا يشترط في الرواية وجهة نظر واحدة، انما يرى في تعدد وجهات النظر تقنية فنية تمنح الرواية جماليتها[1]، وهو بهذا يرى في تعدد الأصوات في الرواية الواحدة تقنية يمكن لها أن تزيد من فنية وجمالية الشكل الروائي.

وقد أنكر باختين اهتمام الشكلانيين بالشكل على حساب المضمون، لأنهما ((شيء واحد داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية، هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً))[2]، فاللغة وتوظيفاتها يجب أن تخدم مضموناً اجتماعياً، من دون النظر إلى فنية هذا التقديم أو الخطاب، فلم يمنح الشكل الذي يقدّم به الخطاب الروائي أهمية قصوى، انما دعا إلى مساواته بالمضمون الذي تتوافر عليه احداث الرواية.

ويبدو مما تعرض له الشكلانيون من مقولات تخص الخطاب الروائي، ان هذا الخطاب لا بدّ وان يستند إلى تقنيات فنية تسهم بفاعلية التلقي، ليس فقط على مستوى تعدد الأصوات في الرواية أو تموقع الراوي بالنسبة للأحداث، انما حتى على مستوى زمن الرواية، وهذا ما ورثته البنيوية وطوّرته في سياق تقني جديد يقوم على شعرية النص السردي، وتتضح هذه المقاربة في دراسات رولان بارت الذي درس النص الروائي بوصفه بنية لسانية تعتمد على السببية التي يمنحها المنطق السردي للزمن في الرواية، إذ ((إنَّ كلّ شيء يدعو إلى التفكير

(1) ينظر: اركان الرواية، أ. م. فوستر: 96.

(2) الخطاب الروائي، باختين: 35.

بأنَّ قوة النشاط السردي، تكمن في تداخل التعاقب والمنطق الناتج عنه، واننا لنجد حين نقرأ القصة، أنّ ما يأتي (بعد)، انما كان بسبب(من).))[1]، لذا فان قيمة البناء الفعلي في الرواية لا تقاس بناءً على شكله الوجودي أو التجريبي، انما على توظيفه في النص الروائي، وعلى هذا، فان مهمة القارئ في الرواية لا تقتصر على تحديد الزمن بصفته فضاءً يحتوي احداث الرواية، انما بوصفه وهماً ينقل الاحداث من واقعيتها إلى عوالم اخرى تتشكّل بفعل الصياغة اللغوية[2].

إن بارت يعتمد على الزمن اللغوي للخطاب، السرد، بوصفه بنية لسانية تقوم على نسج العلاقات بين الملفوظات وتوظيف بناها الزمنية في إنتاج الزمن السردي، وهو بهذا لا يجعل من الزمن الحقيقي زمناً حاضراً في السرد، انما يجعله زمناً ايهامياً[3]، ينبغي على السارد كسره وافساح المجال للسرد أن يمتلك زمنه الخاص عبر التلاعب بتعاقب الاحداث وتسلسلها.

وقد فرّق تودوروف بين القصة والخطاب على وفق الزمن، فزمن القصة زمن قد يتضمن احداث متعددة تجري في وقت واحد، في حين إن زمن الخطاب زمن متعدد، يتداخل في الرواية عبر تقنيات يوظفها الروائي يتلاعب من خلالها بترتيب الاحداث في جسد السرد[4]، وعلى وفق هذا، فالتقنية السردية يمكن لها أن تتمظهر في إعادة ترتيب احداث القص في خطاب لا يشبه من حيث الزمن مجريات القص، وهو ما يتيح للروائي حركة كبيرة في انتاج فنية وجمالية السرد.

---

(1) مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، رولان بارت: 48.

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 111.

(3) ينظر: مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، رولان بارت: 54.

(4) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين: 73.

وعلى وفق ما ذهب إليه تودوروف، فإن في الرواية مظهرين من مظاهر التقنيات السردية، يتلخص الأول في الحكاية التي تتمظهر بالأحداث السردية التي يقدمها الراوي أو الشخصيات، في حين يقع المظهر الآخر في القول وهي اللغة التي تؤدى بها الاحداث السردية على لسان الراوي أو على لسان الشخصيات. ولهذا يرى تودوروف أن التقنيات السردية تقوم على رسم ملامح العلاقة بين هذين المظهرين، ويتم هذا على انشاء ثلاث علاقات داخل نسيج السرد، ((الأولى تتصل بالعلاقة بين زمن الحكاية وزمن القول، الثانية تتصل بمظاهر القصة أو بالطريقة التي يتصور بها الراوي الحكاية. والثالثة هي أحوال القصة التي تتوقف على نوعية القول الذي يستخدمه الراوي كي يطلعنا على الحكاية))[1].

وقد حازت التقنيات السردية اهتمام جيرار جنيت الذي خصص جهوده على السرد، إذ ينطلق من تحديد العلاقة بين الخطاب والقصة من جهة، والخطاب والفعل السردي من جهة أخرى في رسم حدود السرد، فقد ارتكز على تمييز تودوروف بين القصة والخطاب، ليضع مقولاته التي ميّزت بين((الحكي الذي يعني به الترتيب الفعلي للأحداث في النص، و(القصة) التي يعني بها التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث فعلياً كما يمكن أن نستدل عليه من النص، و(التسريد) الذي يُعنى بفعل السرد ذاته. ويكافئ الصنفان الأولان الحبكة والقصة في التمييز الشكلاني))[2]، وهو على هذا الفهم للسرد، يؤسس لأرضية صلبة تتضمن العلاقة بين الخطاب والحكي والسرد، هذه المفاهيم الثلاث هي التي تنتج سرداً فنياً جمالياً، إذ انتقل عبر تقسيم موضوع السرد تقسيماً ثلاثياً، يقوم على التمييز بين القصة(المحكي) والخطاب(الحكي) والسرد بوصفه فعلاً يميّز السرد عن غير من الاجناس الاخرى[3].

---

(1) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزّام: 58، وينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرارد جينت وآخرون: 28.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزّام: 30.

(3) ينظر: السرديات والتحليل السردي(الشكل والدلالة)، د. سعين يقطين: 54.

ويبدو من مقولات جينت السردية إنه يضع التقنيات السردية في مظهرين يمكن للروائي توظيفهما في جسد السرد، الأول يتعلق بالزمن وهو ما عبر عنه بالحكي، فالروائي يمكن له أن يعيد ترتيب الزمن الواقعي للأحداث الذي يعبر عنه بالقصة، لإنتاج زمن خاص بالرواية على وفق رؤيته، والاخر يقوم على توظيف وجهة النظر وتموقع الراوي في السرد، وإنتاج الفعل السردي سواء عبر الراوي أو عبر شخصيات الرواية، وهو ما يعبر عنه بالتسريد، وما يتعلق به من بناء لغوي.

وهو بهذا التقسيم يؤسس لمقولاته السردية القائمة على الصيغة والمشهد والحذف والاستراحة، وهي تقنيات تعنى بتوظيف تموقع الراوي والزمن في الرواية، عبر احالة القارئ إلى احداث اخرى آتية بوصفها نوعاً من الاعلان، إذ ستجد لها صدى في منطقة من مناطق الرواية. أو تسريع السرد وتبطيئه أو سدّ ثغرة في السرد الروائي[1]، وعلى وفق هذه المقولات نتوصل الى إن السياق التاريخي للتقنيات ينطوي على تطوّر دائم، وإن كان في بعض مفاصله على مستوى المصطلح السردي، وهو تطور يقوم على تمثيل الواقع بأسلوب خادع، مما يستلزم ان تكون التقنيات في بحث دائم عن ملامح الابداع الروائي.

وقد نتج عن هذه المقولات مفاهيم شعرية تتعلق بتوظيف تقني للبنية الزمنية في الرواية تقوم على المفارقة الزمنية التي تتمثل في الاسترجاع أو الاستباق، وفي المدة[2] والترتيب[3] والوقفة والحذف[4]، وهي تقنيات زمنية تمنح السرد فنية وجمالية وتأثيراً في المتلقي، بما تحمل هذه التقنيات من خلخلة في نظام ترتيب الاحداث في ذهن التلقي[5].

---

(1) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت: 80.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 101.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 46.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 108.

(5) ينظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حميد لحمداني: 73.

رابعاً) التعريف بالروائي والتجربة المدروسة

1) حياة الروائي

رياض حسين حمد المولود في بغداد عام 1973، تخرج من قسم التقنيات الطبية، ثمّ حصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية، كان للظروف القاسية في مدة الثمانينات حيث أجواء الحرب والمعارك والتعبئة والتحشيد العسكري، والاستنفار الأمني، لحقتها مدة الحصار الاقتصادي الذي مرّ به العراق أبان التسعينيات، وقد يدون تلك التجارب على شكل مذكرات امتدت طيلة مدة التسعينات، تمكّن من توظيفها فيما بعد لكتابة رواية (منعطف الرشيد) التي تدور أحداثها بشارع الرشيد في منتصف التسعينات، أما دراسته الطبية فقد أثرت بثقافته بصورة كبيرة، لاسيما دراسته لعلم النفس مما ولّد لديه الدافع لكتابة رواية (الدكتور عوني) الطبيب النفسي، تلك الرواية التي تلونت بالواقعية والفنتازيا، وقد شكّل التاريخ والتراث والفلكلور الشعبي روافد ثرّة في بناء رواياته ولا سيما روايته(جذور القصب)، فقد وظّف التاريخ الاجتماعي والسياسي في الرواية، وتمكّن من ارشفتها بصيغة أدبية.

2) نظرة في الروايات

تقوم فكرة الروايات الثلاث التي أصدرها الروائي رياض المولى على ثنائية السلطة/ القمع، وهي ثنائية طبعت الواقع العراقي بطابعها، مما أحدث خلخلة في نسيج المجتمع، فضلاً عن الظروف التي تحوّلت إلى سلطة قاهرة لهذا المجتمع، وقد تمثلت السلطة بصور متعددة في الروايات، فالسلطة العشائرية في منعطف الرشيد وجذور القصب، وسلطة الفوضى في الدكتور عوني ما هي الا دلالات واضحة لصورة القهر الذي مورس على هذا المجتمع، في حين نجد الهروب من هذه السلطات نوعاً من الخلاص الذي يعتقده الناس انه الملاذ، فيما لا ملاذ منه.

ويبدو ان هذا هو القاسم المشترك بين هذه الروايات التي يمكن قراءتها على انها تجلي واضح للقراءة الواعية من رياض المولى للواقع، ونقله إلى المتلقي عبر تقنيات الفن السردي وتوظيفاته، وفيما يأتي وصف لهذه الروايات:

أ) منعطف الرشيد الصادرة عن دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع في بغداد عام 2016م:

هي الرواية الأولى في المنجز الروائي لرياض المولى، وترتكز هذه الرواية على واقعيتها التي مثّلت شوارع بغداد التراثية ومحلاتها مرجعية لأحداثها وامكنتها، بل وحتى شخصياتها، فكان شارع الرشيد، الشارع التراثي في المدينة، حيث فضاء الرواية المكاني(فندق السعادة)، الفضاء التي انطلق منه المولى في احداث روايته، ليكون فضاء مركزياً يمدّ الاحداث بتصاعدها عبر حركة الشخصيات الواقعية التي شكّل هذا الفضاء المكاني بؤرة حركتها السردية، وصراعاتها الداخلية، ولهذا جاءت الرواية بلغة تلك الأمكنة المسكوت عن تفاصيلها اليومية، وما تحمل من هموم وصراعات.

ويأتي عنوان (منعطف الرشيد) في سياق اهتمامه بالفضاء المكاني بدلالته وسيميائته، حيث أن أحداث الرواية تدور في شارع الرشيد، حيث الفندق الذي تدور فيه الأحداث، والذي يقع عند منعطف الشارع.

ب)الدكتور عوني الصادرة عن دار سطور للنشر والتوزيع في بغداد عام 2019م:

تقوم فكرة الرواية على توظيف المخيال الشعبي في النظرة الى عالم الجن، بوصفها عالماً موازياً للعالم الواقعي، ومن هنا يرتكز رياض المولى على تقنية صناعة الوهم السردي في تحويل الحدث العجائبي المتخيّل إلى حدث واقعي، عبر الإفادة من الموروث الحكائي الشعبي الذي عالج موضوعة الجن من خلال اعتماد ثنائية الشخصيات السردي، فضلاً عن تخصص رياض المولى العلمي في المجال الصحي، ودراسته الأكاديمية الثانية في

تخصص علم النفس، وما نتج عن مزج كل هذه الروافد التي مثّلت مرجعية الفكرة الرئيسة للرواية في الهروب من الواقع.

تحتل فيها شخصية الدكتور عوني مركزية السرد، فالدكتور عوني الطبيب النفسي المؤمن بالعلم وتقنياته امام الشيخ العرفاني الذي يستغل جهل المجتمع وقلة وعيه، ومن ثمّ الدكتور/ الانسان امام الجن، فضلاً عن ثنائية المكان، العالم العلوي/ العالم السفلي، بالإضافة إلى قيامها على تقنية المفارقة السردية في احداثها السردية، فان التنويم المغناطيسي الذي لجأ إليه الدكتور عوني لمعرفة ما جرى في السنوات العشر التي فقدها الدكتور عوني في رحلته إلى العالم السفلي، لم يكن الا رحلة للكشف عن المستقبل، فلم تكن الغرابة في لقاء الجن، انما عمق رياض المولى هذه الغرائبية في التحوّل بين الاحداث الماضية والاحداث المستقبلية.

ونجد في عنوان رواية (الدكتور عوني)، ان جاء منسجما مع بطل الرواية، الدكتور عوني، الطبيب النفسي الفذ، والذي يعتبر الشخصية الرئيسة فيها، والمهيمن على مجريات الأحداث والمحور المهم بالرواية، فانسحبت أهميته تلك وتأثيره القوي على مجريات الأحداث والشخوص، على عنوان الرواية حتى تربع على عتبتها[1].

ج) جذور القصب الصادرة عن دار قناديل للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2022م:

تقف المقاربة السردية لأحداث الرواية على مقربة من التوثيقية، إذ تمتد المدة الزمنية التي تعالجها احداث الرواية قرابة نصف قرن من تاريخ العراق المعاصر، فالرواية تحيل القارئ عبر سردها المتتابع الى رصد حياة ثلاثة أجيال متعاقبة لأسرة (فرهود العواد) ثم تتابع حياة ابناءه وأحفاده والمزج بين ما عاشوه وبين الحقب، والفواصل التاريخية فكل جيل كان بمواجهة نمط من التحولات التي أثرت في حياته ومصيره وطريقة تواصله، وهي على وفق هذا الرصد تقوم على توظيف التقنيات الزمنية في السرد.

(1) من حوار هاتفي مع الروائي رياض المولى بتاريخ 2023/8/25.

وتحيلنا عنونة الرواية إلى ثيمة الانتماء إلى الجذور، وبما ان الجذور تمتد عميقاً في باطن الأرض، فكانت الشخصيات الرئيسة فيها، تمتد عميقاً في باطن التاريخ حيث أرض الأجداد، لاسيما (فرهود) الجد الذي ترك بيئته الأولى (الاهوار) ليبحث عن لقمة عيشه في مكان آخر، لكنه رغم سكنه في بغداد، فأنه مازال يحن إلى موطنه الأصلي وبيئته الأولى حيث بساطة المعيشة وبعدها عن تعقيد المدينة وضوضائها، لكن الأمر اختلف مع (احمد) حفيد فرهود، والذي تنازل عن جذوره بعد شعوره بالغربة في بلده، بسبب المتغيرات التي حصلت له، وبعد أن ذاق حلاوة المدنية في بلاد مهجره، وجودة العيش فيها، فنفض عن ذاكرته ووجدانه ما علق وما تبقى من جذور القصب التي ينتمي إليها من خلال اسلافه[1].

(1) من حوار هاتفي مع الروائي رياض المولى بتاريخ 2023/8/25.

الفصل الأول
تقنيّات الراوي

المبحث الأول: الراوي والمنظور السردي

المبحث الثاني: الصيغة وآليات السرد

الفصل الأول

الراوي وتقنياته السردية

مدخل

الراوي هو الشخص الذي تقع عليه مهمة نسج عالم القص وبناء حبكته، لذا يعد من التقنيات الفنية التي يستخدمها الروائي لبناء عالمه السردي، فهو صوت ((يسرد الحكاية))[1]، له كينونته الحتمية في السرد وزوايا الرؤية[2]، ولا يشترط فيه ((أن يكون اسماً متعيناً، فقد يتوارى خلف صوت او ضمير يصوغ بوساطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع))[3].

وتصوغ يمنى العيد تعريفاً للراوي، فهو ((وسيلة أو أداة يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصِّه أو ليبث القصة التي يروي))[4]، بوصفه ((منتجاً للنص القصصي وما يقع فيه من أحداث ووقائع))[5]، ويعد بمثابة الظل الفني للروائي كونه ((صورة المؤلف))[6]، والخالق الوهمي للعالم الروائي والمتحكم في العلاقات التي تربط بين مكوناته والمتصرف فيه[7].

لذلك يبدو السرد الروائي بوساطة الراوي بمثابة اللعبة الفنية التي يحرك من خلالها الكاتب ابطاله، والصراع على الساحة الروائية هو الحلبة التي تعرض من خلالها أفعالهم

---

(1) بنية النص الروائي، ابراهيم خليل: 77.

(2) ينظر: بنية النص السردي من منظور النقد الادبي، د. حميد الحمداني: 46.

(3) موسوعة السرد العربي، عبد الله ابراهيم: 8-9.

(4) تقنيات السرد الروائي – في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: 90.

(5) البنية السردية في شعر فدوى طوقان، فاضل ابراهيم الحمداني(اطروحة دكتوراه): 48.

(6) المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم(رسالة ماجستير): 135.

(7) ينظر: الراوي في السرد العربي المعاصر(رواية الثمانينات بتونس)، محمد نجيب العمامي: 17 .

ومواقفهم المختلفة، وتتضح هيمنة الراوي على العالم الروائي، من خلال قنوات متعددة، هي[1]:

1. الإخبار عن الحوادث.
2. معرفة حاضر الشخصيات وماضيها.
3. التعليق والتوضيح والشرح والتفصيل.

وقد اختلفت الزاوية التي يُنظر منها اليه تبعاً للوظيفة التي يؤديها ودوره في بناء الرواية، فهو ((أداة وظيفية دالة))[2]، ومن ثم اصبح محوراً مهماً في الدراسات السردية النقدية الحديثة، إذ يُشكِّل مع المروي له مكوناً أساسياً في البناء الأدائي للرواية، فهما ((عنصران خطابيان))[3]، وتتحدد العلاقة بينهما حول ما يُروى في القصة[4] .

وبالنظر الى كون الراوي هو المتحكم في تقديم عالم القص تبعاً لوجهة نظره التي تتشكل عبر موقعه وحجمه في الرواية فيسقطها على السرد، ذلك أنَّ ((بنية السرد من نتاج الرؤية، أو وجهة النظر التي تعيد بناء المتن الحكائي بحسب علاقة الراوي بالأحداث والوقائع التي تشكل ذلك المتن))[5]، وأنَّ البنية السردية تعبر عن فلسفة الراوي التي هي ((مجموعة من الافكار والآراء ووجهات النظر المعايشة للشكل ومكوناته))[6]، فهو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القص شأنه في ذلك شأن العناصر القصصية الأخرى من مثل الشخصية والزمان

(1) ينظر: الرواية العربية(البناء والرؤيا – مقاربات نقدية)، د. سمر روحي الفيصل: 49.

(2) الراوي(الموقع والشكل) – بحث في السرد الروائي، يمنى العيد: 7.

(3) تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، سعيد يقطين: 283.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 283.

(5) المتخيل السردي(مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، عبد الله ابراهيم: 50.

(6) قراءات نقدية في الرواية العربية، د. ابراهيم الفيومي: 180.

والمكان، فضلاً عن كونه قناعاً من الاقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله[1]، والتعبير عن رؤاه الفكرية والفنية.

وقد اثمرت دراسة تموقع الراوي في الرواية تقنيات أخرى تمثلت في المنظور السردي، وهو وسيلة من وسائل عرض المحكي وايصاله الى المتلقي[2]، فهو((الرؤية الإدراكية للمادة القصصية التي تُقدّم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة: إيديولوجية كانت أو نفسية))[3]، من جانب آخر، اثارت أسئلة جيرارد جنيت المتمثلة بسؤاليه، الأول: كيف يروى الراوي ما يروي؟، والآخر: كيف يروي الراوي ما يسمع أو يرى؟[4]، مساحة أخرى من دراسة تموقع الراوي ووظيفته في نقل الصيغ السردي الى المتلقي، وقد تمثلت هذه التقنيات في((أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل))[5]، وتأتي أهميتها من كونها وسيلة من وسائل تنظيم المحكي السردي، ذلك انها تكشف عن تموقع الراوي والمسافة بينه وبين الروائي من جهة ومن الشخصية أو الشخصيات من جهة اخرى[6].

وقد ارتبطت بالراوي تسميات عديدة، منها: (وجهة النظر– الرؤية – حصر المجال – البؤرة – المنظور – التبئير)، ولعلّ مصطلح (وجهة النظر) هو الاكثر ذيوعاً[7]، الذي استحدثه النقد الانجلو – أمريكي في مطلع القرن العشرين على يد الروائي هنري جيمس،

---

(1) ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا قاسم: 131.

(2) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش: 220، ومعجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: 426.

(3) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزّام: 164.

(4) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: 162.

(5) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت: 177.

(6) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: 264.

(7) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير): 284.

وبعد ذلك عمَّقه أتباعه وبالأخص بيرسي لوبوك في كتابه (صنعة الرواية) حيث وضع حجر الاساس لهذا المفهوم[1]. وقد انطلق كلٌّ من أوسبنسكي وشتانزل ولنتفلت من (وجهة النظر) بوصفها مقولة مركزية تستوعب مختلف المقولات أو المستويات أو المكونات[2]، واستقر رأي أوسبنسكي على أنَّ وجهة النظر تتيح للأديب فرصة توليف العمل الفني وتنويعه الذي يتجسد من خلال مستوى البناء[3].

المبحث الأول

الراوي والمنظور السردي

أولاً) تقنية الراوي

يُعدّ الراوي أحدى أهم التقنيات السردية التي يوظفها الروائي في خطابه السردي، وقد حازت هذه التقنية اهتمام النقد المعاصر بوصفه مصدراً للسرد، وتجسيداً للعلاقة بين الروائي/الرواية والمتلقي، ((فالراوي صوت يختبئ خلفه الكاتب، لذا فهو في علاقته بما يروي عنصر مميّز مختلف الوظيفة، فهو الذي يمسك بكل لعبة القص))[4]. وهنا تكمن أهمية الراوي، من حيث إنه ((يضطلع برواية الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقية أم متخيلة))[5]، بالشكل الذي ((يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعينَيّ هذه الشخصية الروائية أو تلك أو بعينه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا))[6]، وهو بذلك ينهض بوظيفة ايهامية ايهامية تمكّن الراوئي من نقل عالمه الفني ليكون قريباً من الواقع المعاش[7]، وهو ما يتيح

(1) ينظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد: 225.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير): 307.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 294.

(4) تقنيات السرد الروائي في موضوع المنهج البنيوي: يمنى العيد: 114.

(5) ينظر: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم: 61.

(6) مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف(بحث): 50.

(7) يُنظر: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث(رسالة ماجستير): 95.

للروائي تصرّفاً فاعلاً في نسيج الخطاب السردي من خلال تعدد الراوي أو اختلاف وظائفه بحسب ما تتطلبه طبيعة السرد.

لقد نظر النقاد إلى الراوي وتموقعه في الرواية بتوجهات مختلفة ومتنوّعة وإن كانت تشير في مجملها إلى الراوي وتموقعه داخل الخطاب، فمنهم من ربط الراوي بالأحداث داخل القصة، مثل جون بويون، فقد اعتمد(جان بويون J. Pouillon) تصنيفات الراوي على وفق علاقته بالأحداث، فقسمه إلى ثلاثة أنواع، هي[1]: الرؤية من الخلف: وهي ((وجهة النظر المحيطة بكل شيء، والسارد فيها يتحدث عن أشياء أكثر مما يعرفها أي واحد من الشخصيات))[2]. فيكون عارفاً بكل تفاصيل الاحداث السردية، وشخصياتها، فيستبطنها لينقل افكارها واحاسيسها إلى المتلقي من دون ان يقدّم تفسيراً عن كيفية هذه المعرفة، أو مصدرها، ومن دون حضوره في نسيج النص السردي[3]. والرؤية المصاحبة: وتسمى ايضاً ايضاً (الرؤية مع)، أو (الرؤية المصاحبة والمجاوزة)[4]: وفيها تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصية، فـ((إما ان يكون شاهداً على الاحداث، أو شخصية مساهمة في القصة))[5]، وهو على وفق هذا التصوّر((لا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها))[6]، والرؤية من الخارج: والراوي على وفق هذه الرؤية لا يعرف عن الاحداث السردية اكثر مما تعرفه الشخصية، ولا تتعدى معرفته الوصف الظاهري، من دون ان يغوص في أعماق شخصياته، وتحوّلاتها النفسية[7]، فـ((لا يقدم من

---

(1) يُنظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري: 147.

(2) المصطلح السردي، جيرالد برنس: 245.

(3) الأدب والدلالة ، تزيفتيان تودوروف: 78.

(4) يُنظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: د. شجاع مسلم العاني: 174.

(5) بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حميد لحمداني: 48.

(6) المصدر نفسه: 47، وينظر: تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي، د. أحمد عبد الهادي الفرطوسي: 237.

(7) قاموس السرديات، جيرالد برنس: 210.

خلاله سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه أي ما يمكن أن يرى ويسمع فلا سبيل إلى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات فتقدم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية))[1].

اما تودوروف فقد قسّم أنماط الراوي على وفق علاقته بالشخصية، وهو تقسيم يتلاقى في جانب منه بتقسيم بويون، مستثمراً الرموز الرياضية التي توشح شكل هذه العلاقة بين الراوي والشخصية الروائية، فجاء تقسيمه على وفق ما يأتي: الراوي > الشخصية: وتقابل(الرؤية من الخلف) بحسب تصنيف بويون، ويتميّز الراوي في هذا الرؤية بمعرفة الاحداث مجتمعة، وبالمعرفة المتزامنة لأفكار الشخصيات وتحولاتها النفسية[2]، والراوي = الشخصية: وتقابل الرؤية مع أو المصاحبة بحسب تصنيف بويون، ويطلق عليها تودوروف تسمية (الرؤية المحايثة)، ويتميّز بكونه يعتمد على استثمار ضمير المتكلم بنسبة اكبر، وبقدرته على ان يتابع حدثاً واحداً أو اكثر بوقت واحد[3]، والراوي < الشخصية: وتقابل الرؤية من الخارج بحسب تصنيف بويون[4]، ويرى تودوروف في جهل جهل هذا الراوي شبه التام امراً اتفاقياً لا يمكن فهمه على المستوى الحكائي[5].

اما عند توماشفسكي، فصنف الراوي بالقياس إلى الروائي وخطابه السردي، إلى ذاتي وموضوعي، فالذاتي ما كان ((يعمد فيه الراوي إلى نقل مجموعة من المعارف حول الشخصية داخلياً وخارجياً، يعجز المتلقي عن معرفتها دون السارد، كأنّ هذا الراوي أشبه بإله مختف، يملك معرفة مطلقة، تشمل الداخل والخارج معاً، ويستعمل ضمير الغياب))[6]، وتقابل الرؤية من الداخل (تساوي الرؤية مع) عند بويون وتودوروف، اما السرد الموضوعي،

---

(1) بناء الرواية(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، سيزا أحمد قاسم : 133.

(2) ينظر: الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف: 78.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 78.

(4) ينظر: الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف: 78-79. وفي أدبنا القصصي المعاصر: د. شجاع مسلم العاني: 23.

(5) ينظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حميد لحمداني: 48.

(6) النظرية الشكلانية في الادب والنقد والفن(أسسها وتطبيقاتها)، د. جميل حمداوي: 86.

فالراوي فيه((يتتبع مصير شخصية معينة؛ فنعرف، بطريقة متتابعة، ما فعلته أو عرفته هذه الشخصية. وفيما بعد، ينتقل انتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى، ومن جديد نطلع، بطريقة متتابعة، على ما فعلته أو سمعته هذه الشخصية. هكذا، يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد))[1]. ويقابل الرؤية من الخلف (الراوي > الشخصية)، الرؤية من الخارج (الراوي < الشخصية) عند بويون وتودوروف[2].

اما جيرار جينت قد ارتكز على تقسيمات بويون وتودوروف لفكّ الخلط الذي وقعت به الاعمال النقدية التي اتخذت من الرؤية السردية مساحة دراسية لها، فقد وجد أنّ هذه الاعمال لا تضع فارقاً بين الشخصية التي تكشف وجهة النظر، وبين الصوت الذي يمثله الراوي، أي ((بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهةُ نظرها المنظورَ السردي؟، وهذا السؤال المختلف تماماً: من السارد؟، وبعبارة اوجز: بين السؤال: من يرى؟، والسؤال من يتكلم؟))[3]، وعلى هذا الأساس، وجدنا أنه الاجدى اتباع جيرار جينت في تقسيماته في مصطلح(التبئير) دلالة على فهم الرؤية السردية فهماً منتجاً، وقسّم الرواية على وفق ما اسسه إلى ثلاثة أنواع هي:

1) الرواية ذات التبئير صفر

ويقابل هذا التموقع من الراوي في الرواية الرؤية من الخلف/ الراوي> الشخصية، في تقسيمات بويون وتودوروف، ويكون الراوي في هذا التبئير راوياً عليماً بالأحداث والشخصيات، وهذا ما نجده سائداً في الرواية الكلاسيكية[4]، ويتصف الراوي في هذه الرؤية بكونه صوتاً مجهولاً، لا يمت بصلة للشخصيات الروائية، أو لأركان السرد الأخرى، ويأخذ

---

(1) المصدر نفسه: 86.

(2) يُنظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حمدي لحمداني: 46-47.

(3) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت: 198.

(4) ينظر: المصدر نفسه: 201.

على عاتقه بتقديم المحكي السردي من دون ان يكون له علاقة بعالم الراوية، أو يعرف احد موقعه منها، وتقتصر مهمته على تحديد مكان الحدث، ووصفه وصفاً خارجياً، على الرغم من كونه عليماً بتفاصيل الرواية ومجريات احداثها[1]، وقد اشتملت هذه الروايات على توظيف تقني للراوي منح السرد بعداً ابداعياً، وهذا ما نجده في رواية(جذور القصب)، وقد شغلت الرؤية غير المبأرة مساحة واسعة من السرد في رواية جذور القصب، ومنها يقول الراوي: **((دخل الرجل في دوامة جديدة، وبدأ يصارع هاجس الهروب من جديد، وهو للتو التقط أنفاسه بعد رحلة عصيبة من الضياع والتشرد، ماذا عليه ان يفعل؟!، هل عليه ان يخبر التاجر اليهودي بحقيقة امره، ام يهرب ويترك الحبل على الغارب، وكما جاء غريباً يغادر غريباً))**[2]، يعتمد النص على توظيف الرؤية غير المبأرة، حين يترك السارد للراوي مهمة استبطان شخصية(فرهود) ونقل هواجسه وما يدور في نفسه من خيالات وشعور، فبدت الشخصية عبر انعدام التبئير، وكأنها تفكر بصوت عالٍ، فيقف المتلقي على ما يعتري هذه الشخصية من تأملات ونوازع داخلية، يكشفها الراوي له، ليساهم في تفسير الاحداث أو ترتيبها أو رسم معالم الشخصية الداخلية بالشكل الذي تتكشف الاحداث وعلاقاتها بالشخصيات امام المتلقي.

ومن دون أن يقدّم الراوي تفسيراً للكيفية التي حصل بها على هذه المعرفة بنوازع الشخصية، يستمر في كشفه للأحداث وتفاصيلها، ومنها النص الاتي: **((والتربية التي تلقاها غازي من والده الصارم جعلته ينضبط بشكل مبالغ فيه، حتى ان مكان عمله الأول كان في ناحية سنجار التابع إلى ولاية الموصل، لم يتململ أو يتقاعس في الذهاب إلى هناك، بل حزم امتعته والتحق فور صدور الامر، فخوفه على وظيفته كشرطي براتب كامل جعلت منه متفانياً في عمله، مع المشاهد المتكررة لخيبات ابيه وتخبطه في مطبات**

(1) ينظر: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى، عبد الله ابراهيم: 126.

(2) جذور القصب: 56.

الحياة))[1]، يشرع الراوي بنقل الاحداث التي تتابعت لتجعل من شخصية غازي شخصية منضبطة، ويسوق لهذا الحكم شواهد مبنية على أحداث واقعية، فالتربية الصارمة التي تربّاها غازي، قد شكّلت شخصيته، مما جعله متفانياً، محافظاً على متطلبات القيام بمهامه على اتمّ وجه بالشكل الذي يرضي رؤسائه، فلم يتأخر في تنفيذ أمر النقل إلى سنجار على الرغم من بعد المسافة بين محل سكانه.

ونجد في رواية الدكتور عوني توظيفاً لتموقع الراوي، فنجد الراوي غير المبأر في رواية الدكتور عوني، حين يكشف الراوي عن المكنونات الداخلية لشخصية (هادي)، فيبدو الراوي عارفاً بما يجول في خاطره، يقول النص: **((اما هادي فكان قلقاً على سيده بعد ان لمس فيه انعزالاً واضحاً عن كل شيء، حتى عيادته، لم يعاود فتحها بعد رجوعه من رحلته العقيمة في العوالم السفلية، حتى اصطدم بواقع الحياة الجديدة، والتي جعلته ينكفئ على نفسه في محاولة لفهم، ما يحصل، كان يشعر انه محاصر بين جدارين شاهقين، جدار الواقع المزري بكل ما يحمل من مآسٍ، وبين جدار الفجوة الزمنية التي بدأت تقضّ مضجعه، وتدفعه إلى طريق اكتشافها، والتعرف على ملامحها، أفكار جريئة بدأت تتقافز في ذهنه المشوّش، محاولاً مسك خيوط الماضي الذي غادره على حين غرة دون ان يعيش فيه))**[2]، يقدّم الراوي كشفاً مركباً عن تفاصيل الحدث السردي، وما يمكن ان يلقي من أثر نفسي على الشخصيات، فيرصد القلق في شخصية(هادي) وهو يراقب انعزال استاذه بعد تجربة النزول إلى العوالم السفلية التي وصفها الراوي بـ(العقيمة)، وعبر استشعار هذا القلق، يتسلسل الراوي إلى ما اعترى شخصية(الدكتور عوني) من أثر نفسي جراء هذه التجربة، وهو يوازن بين تجربته (العقيمة) وبين الواقع اليومي المعاش، وعلى وفق الراوي، فالدكتور عوني يعاني من صدمة كبيرة، فما بين تجربته التي انتهت بالفشل، وبين الواقع

(1) المصدر نفسه: 94.

(2) الدكتور عوني: 60.

المزري الذي يطبع واقعه الحياتي، ويستمر هذا الراوي باستبطان شخصيته، ونقل ما يجول بخاطره إلى المتلقي، فيؤشر الراوي عبر هذا الاستبطان رغبة الدكتور عوني بمعرفة ما جرى في الحياة خلال مدة نزوله إلى العالم السفلي.

ونجد انعدام التبئير في رواية(منعطف الرشيد)، ويتضح هذا في النص الآتي:

ويأخذ الراوي مهمة تصوير المشهد الصباحي في مقهى حسن عجمي، حيث يجلس سلمان كل يوم لتناول فطوره البسيط، فيقدّم تفاصيله بعناية: **((دخل مقهى حسن عجمي، وبيده رغيف خبز حار من المخبز القريب من الفندق، وطلب قدح شاي، كانت المقهى شبه خال تقريبا ولم يجلس فيه سوى عمال بناء، وهم ينتظرون الاسطوات للذهاب إلى أعمالهم، وكان هناك بعض الشيبة من الرجال الذين جاؤوا لسماع اخبار البي بي سي من ذلك الراديو الكبير المعلق على رفٍّ خشبي مثبتٍ على الحائط، برفقة الشاي الثقيل الذي تستطيبه الافواه مع السجائر والاراكيل، راح سلمان يأكل رغيفه وهو يزدرده بتمهل بين اسنانه ويرتشف شابه الساخن الذي بدا اسوداً كالحبر، ولا يعرف ما الذي يفعله، فتعب البحث قد تسلل الى جسده، واليأس بعدم العثور على ابنته وجد طريقه الى نفسه المحطّمة، فاصبح تائهاً في بحرٍ من التأملات البعيدة حيث كانت أمواج الأفكار تتقاذفه يميناً وشمالاً دون وجهة محددة ودون هدف معين))**[1]، يكشف الراوي عن وصف خارجي للحدث والمكان، فالحدث هو جلوس سلمان لأخذ فطوره في مقهى حسن عجمي، وخلال هذا الحدث يقدّم الراوي وصفاً خارجياً للمكان وجلسائه، وهو إذ يصوّر ما دأب سلمان على فعله كل يوم، فانه جعل من سياق السرد مساحة لاستبطان الشخصيات، أو الكشف عن مواقفها، فتهيّمن على المشهد صورة سلمان الرجل القروي الذي يكتفي من طعامه بالقليل، غير مهتمٍ بما حوله من تفاصيل المكان او الاحداث التي تتناقلها الاذاعة البريطانية، وقد حرص الراوي على نقل حيرته وقلقه وحزنه، وتأزم شعوره النفسي، وهو يعاني من مسيرة البحث عن ابنته.

(1) منعطف الرشيد: 87.

ويجد رياض المولى في هذه الرؤية مساحة لإضاءة الحدث وتقديمه، او التمهيد لها وربطها بما بعدها من احداث أخرى، ففي النص الآتي: ((**فبدأ بالتخطيط بعقلية ضاغطة وملحّة، وكأنها معركة حاسمة تتأرجح بين الموت او النصر، مضحياً بواقعه المطمئن الرتيب، واستقراره النفسي الذي لمسه بعد عمله في الورشة، لكن جنود الضغط الداخلي سوف تحول بينه وبين استقراره النفسي، ووضعه الاقتصادي المتحسن وتجربته الآخذة بالازدياد، انفصال مدمر سيعود به الى المربع الأول حيث التشرد والصعلكة بين طيّات المجتمع السفلي**))[1]، يمهد الراوي للحدث السردي الذي يكشف عن التطوّر في شخصية(وديع)، فبعد ان كان منزوياً في تخييلاته، اقدّم على الفعل، الذي جاء من خلال التخطيط له بعدما وصفه الراوي سابقاً بالبلادة والبلاهة، وهو فعل مغايرة لما عُرف عنها من صفة الغباء، مما يؤدي الى التحوّل في مسار الفعل السردي بانقلاب حياته المستقرة نسبياً التي قدّمها الراوي في النص، وقد ترك المجال امام المتلقي للوقوف على ما ينتظره من احداث مغايرة لما قدّمه الراوي، ليربط بين البيئة التي نشأ بها(وديع) وبين هذا الفعل، فضلاً عن تعوّده حياة الصعلكة والتشرد، وهي النتيجة التي وصل اليها وديع جراء هذا التخطيط، وتنفيذه، على الرغم من الاحسان الذي غمره به أبو احمد النجار في بيته او في عمله في الورشة.

لقد أسهمت الرؤية غير المبأرة في روايات رياض المولى على اضاءة اركان السرد، سواء الاحداث، وأثرها على الشخصيات ومواقفها، أو الشخصيات السردية، وحتى الأمكنة ووصف معالمها، وهو ما شكّل منها تقنية فاعلة على المستوى السردي، وقد رصدت الباحثة حرص المولى على توظيف هذه الرؤية في استبطان الشخصيات والكشف عن مواقفها، ونقل شعورها الداخلي الى المتلقي.

(1) منعطف الرشيد: 146. وينظر: 95، 110، 124، 162، 165، 197، 245.

2) الرواية ذات التبئير الداخلي

وقد قسمها جيرارد جنيت إلى تبئير ثابت يتمثل فيها الراوي بشخصية واحدة تشغل مساحة السرد، وتبئير متغيّر، يتمثل فيها الراوي بأكثر من شخصية، وتبئير متعدد، يمنح فيها الشخصيات تقديم الحدث الواحد من وجهات نظر مختلفة[1]، وتقابل(الرؤية المصاحبة/ الراوي= الشخصية) في تقسيمات بويون وتودوروف.

تكون معرفة الراوي على وفق هذا التبئير مساوية لمعرفة الشخصيات، ((فلا يستطيع أن يصف سوى ما يراه أو يسمعهُ))[2]، ويبدو فيها جاهلاً بما يدور في بواطن شخصيات الرواية[3]، ونجد هيمنة السرد بضمير المتكلم، و((كثيراً ما يستحيل السارد نفسهُ في هذهِ الحالة إلى شخصية كثيراً ما تكون مركزية))[4]، وعلى وفق هذا فالراوي((لا يمكن أن يقدم إلينا تفسيراً للأحداث قبل أن تجدهُ الشخصيات ذاتها))[5].

وينهض الراوي بمهمة التبئير الداخلي، حين يكون الراوي شخصية من شخصيات الرواية، ينقل وجهة نظره إلى المتلقي عبر القصّ بضمير المتكلم[6]، وهو ما نجده في رواية جذور القصب، التي اعتمدت في جزء واسع منها، وتمثل هذا الراوي في شخصية احمد غازي فرهود الذي هرب من السلطة الغاشمة للنظام البعثي، وعند سقوط هذا النظام ارتأى العودة إلى العراق، وذا ما نجده في استهلال الرواية، يقول: **((قضيتُ معظم اليوم في البيت منشغلاً بتحضير اغراضي ومتعلقاتي التي ستصاحبني في رحلتي يوم غد، بعض الملابس مع زوجين من الأحذية، مفكرة شخصية، ملفات وتقارير مهمة، كذلك البوم صغير ضمّ**

---

(1) ينظر: خطاب الحكاية: 128.

(2) الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف: 79.

(3) ينظر: بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، حمدي لحمداني: 48.

(4) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض: 184.

(5) الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف: 78.

(6) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، د.إبراهيم جنداري : 216 .

عدداً من الصور الشخصية لي ولزوجتي هيام، التقطناها خلال المدة التي قضيناها في لندن وزاخو))[1]، يقدّم الراوي الحدث السردي بوصفه شخصية مشاركة في انتاجه، فينقل إلى المتلقي بعض الاحداث التي يراها مهمة بالنسبة لنسيج السرد، فينطلق في سرد وصفي يقوم على توظيف ضمير المتكلم، وهو يسرد لنا ما يهمه من أشياء حين اقترب موعد رجوعه إلى العراق بعد سقوط النظام القمعي.

ويعمد بالأسلوب ذاته إلى نقل هواجسه ومشاعره الداخلية، لينقلها إلى المتلقي، فيصوّر حالته النفسية التي تعتريه، فيضيء دواخله، يقول: **((رجعتُ إلى منطقتي بخطوات متثاقلة، تعلوني سحابة خفيفة من كآبة غامضة، لا اعرف لها مصدراً، كآبة اجتاحتني على حين غرة، بعد ان خرجت من بيت تلك الفتاة، وكأنّ دخولي إلى هناك هو ما سبب لي ذلك))**[2]، يعمد الراوي إلى نقل ما يجول في خاطره من مشاعر واحاسيس، مستنداً على توظيف أسلوب التداعي النفسي أو تيار الوعي، فيبدو الراوي وكأنه يحدّث نفسه، ويبوح بمكنوناتها الداخلية التي لا يمكن للمتلقي الوصول اليها، فيبيّن موقفه من بعض الاحداث، ويفسرها من وجهة نظر، وهو هنا يصوّر الإحساس الذي اعتراه بعد الخروج من دار الفتاة، ويبدو الاضطراب على شخصيته، حين يصرح انه لا يعرف مصدر كآبته، ومن ثمّ يرجع ليصرح ان دخوله إلى الفتاة هو ما سبب له هذا الشعور بالكآبة، وكأنّه احسَّ بالفارق الطبقي بينه وبين الفتاة، ليكشف ما داخل قلبه من شعور طيب تجاهها، ولعله سيصطدم بهذا الفارق.

ويبدو هذا التبئير في الحوار بين الدكتور عوني وتلميذه هادي، يقول الحوار: **((– فكرتُ بالرجوع إلى البصرة بعد أنْ يئست من عودتك. – ولماذا لم ترجع؟ عشر سنوات وانت صابر..؟! ردّ مستغرباً. –أمل رجوعك لم يفارقني لحظةً طيلة تلك الفترة، كذلك لا يمكن لي أنْ اترك شقتك هكذا، فهي امانة بعنقي، وقد كنتُ آتي إليها بين مدة وأخرى للاعتناء بها،**

(1) جذور القصب: 9.

(2) المصدر نفسه: 142.

انظفها، وانفض التراب عنها، أبيتُ فيها ليلة ثم ارجع إلى بيت عمي))[1]، يترك النص مجالاً لشخصية(هادي) لتتحول من شخصية إلى راوٍ، تقدّم احداثاً ماضية لم تعرف بها شخصية(الدكتور عوني)، فيقدم لنا ما يعتري نفسه من مشاعر داخلية تتمثل بالأمل والشوق لرجوع الدكتور عوني، وهو هنا يحيل المتلقي إلى طبيعة العلاقة بين الأستاذ وتلميذه، ومدى تعلق(هادي) بالدكتور، ولم يقف الامر عند هذا الحد، بل ترك الروائي المجال امام الراوي ليمنح المتلقي ابعاد شخصيته، فنجده يفصح عن أسلوبه في الحياة، وموقفه منها، يقول: **((- تعلمتُ ان اواجه الحياة وجهاً لوجه بعد ان كنتُ اعتمد عليك في مواجهتها، وعرفتُ كيف اكتشف اسرارها بعد ان اعتمد عليك في كشفها، وبدأتُ اكسب عيشي بساعدي وعرق التعب يتفصد عن جبيني، بعد انْ كنتُ لا اعمل شيئاً سوى الطبخ وتنظيف البيت واستقبال المرضى.))**[2]، يفصح الحوار هذا عن معالم شخصية هادي والتحوّل الذي جرى عليها بالانتقال من مظهر العيش المعتمد على الدكتور إلى مظهر الاستقلالية في الوجود والعمل، فيتضح الأثر الذي خلّفه غياب الدكتور على شخصية هادي، ونمو هذه الشخصية من شخصية راكدة يتلخص وجودها بخدمة الدكتور إلى شخصية فاعلة على المستوى الحياتي، فهو انتقال من الظل إلى مجال أوسع، تجد فيه الشخصية ذاتها بعيداً رعاية الدكتور ووصايته.

ونجد ان رياض المولى ينوّع في ابراز هذا الراوي بين الوصف السردي والحوار، فيميل إلى منح احدى الشخصيات مهمة التبئير الداخلي، واستبطان الشخصيات، ونجد هذا في سياق الحوار الآتي بين الدكتور عوني وام زوجته فرح: **((- زواجها منك كان حماية لها، لكنه أصبح ضربة موجعة له، كانت تظنُّ أن ارتباطها بشخص يلهمها حمايتها وحمايتنا من سطوة ذلك الشرير، لكن يبدو ان الزواج اثار حفيظته وهيّج غضبه حتى خطفها تحت**

(1) الدكتور عوني: 73.

(2) الدكتور عوني: 74.

مظلة الامن والقانون))[1]، تتحوّل شخصية الام إلى راوٍ يستبطن شخصية فرح، وتفسر افعالها السردية في نسيج السرد، فتمنح المتلقي تصوّراً عن طبيعة العلاقة بين الدكتور عوني وزوجته، فهو زواج يقوم على المصلحة، فتفكير فرح بالحماية والخلاص من رجل الامن المبتز استحوذ على مسار شخصيتها، واختارت ان يكون زواجها من الدكتور عوني حماية لها، لكن ذلك لم يثنِ رجل الامن المبتز من فعل ما يريد، وتنفيذ خططه القذرة بحق فرح.

ونجد هذه الرؤية في رواية(منعطف الرشيد)، في الحوار بين شخصية (رافع) وصديقه (كامل)، يقول: **((- انا صحيح تخليّتُ عن فكرة الكتاب، لكني لن اتخلى عن مسيرتي النضالية وتوجهاتي السياسية، وسأبقى منادياً حتى إقامة دولة مدنية، تحكمها نخبة من التكنوقراط، لا استطيع ان اتخيّل نفسي مجرداً من العمل السياسي، ولا ارتضي لنفسي ان أرى الشعب يرزح تحت خطوط فقر مدقع وحرمان ظالم لكل حقوقه، واثراء طبقة مرفهة على حسابه، فضلاً عن القتل والتعسف))**[2]، يمنح الروائي شخصية(رافع) وظيفة أخرى فضلاً عن وظيفتها الأساسية بكونها احدى شخصيات الرواية، فينقلها من صورة الشخصية إلى صورة الراوي الذي يفصح عن مواقفه الايدلوجية من السلطة والسياسة، ويوضح ابعاد هذا الموقف عبر الارتكاز على العلاقة بين الفكرة الايدلوجية ومظاهرها على السلوك السياسي في رسم العلاقة بينه وبين طبقات الشعب، فضلاً عن رسمه العلاقة بين وبين السياسة التي يكشف تعلقه بها، وربط مصيره بالعمل السياسي، فيمنح المتلقي صورة عن مرجعيته اليسارية التي تتخذ من شعارات إلغاء التمايز الطبقي بين فئات الشعب منطلقاً له في سعيها إلى اقامة الدولة المدنية.

وعبر هذا التبئير، يقف المتلقي على الرفض القابع في شخصية(رافع) للواقع المعاش، وتقديم تبريرات لهذا الرفض، عبر تصدي هذه الشخصية للإفصاح عن هذه المواقف، واخفاء

---

(1) المصدر نفسه: 203.

(2) منعطف الرشيد: 151.

صوت الراوي، فالمتلقي يسمع صوت الشخصية التي تتكفل بتقديم هذا السرد، من دون ان يكون للراوي الأساسي حضور فيه، انما هو يهيئ الأرضية التي من خلالها تنهض الشخصية بهذه المهمة.

يتضح مما تقدّم، إن الرؤية ذات التبئير الداخلي هي تقنية فاعلة على المستوى السردي، وقد وظفّها المولى في رواياته في المقاطع التي يترك فيها المجال للشخصية ان تبوح بما يحدد معالمها الداخلية، والافصاح عن شعورها، أو مواقفها من الاحداث السردية المحيطة بها، بالشكل الذي تتشكّل وظيفة جديدة للشخصيات تتمثل بكونها الراوي الذي يمنح المتلقي اضاءة ما خُفيَ عليه من معرفة بالأحداث او بالشخصيات.

3) الرواية ذات التبئير الخارجي

وفيها يخفي الراوي شخصيته، فلا يمنح للمتلقي فرصة الوقوف على عوالم الداخلية أو الخارجية، فلا يقدّم تفسيرات عن معرفته بما يرويه، ويقابل(الرؤية من الخارج/ الراوي< الشخصية) في تقسيمات بويون وتودوروف.

ويتصف الراوي في هذا النمط من التبئير بكونه ((لا يقدم من خلاله سوى ما يستطيع أن يخبره بحواسه أي ما يمكن أن يرى ويسمع فلا سبيل إلى معرفة ما يجول بنفوس الشخصيات فتقدم هذه الرؤية على خبرة الراوي الحسية))[1]، فيأتي في السرد الموضوعي، ويكتفي بالإشارة إلى الشخصية ((من الخارج من دون الدخول إلى أعماق تفكيرها ليعلن ما يدور في فكرها))[2]، فعلمه بالأحداث ونوازع الشخصيات علماً محدوداً.

وقد جاء هذا التبئير في المنجز الروائي لرياض المولى، فقد تمثل في رواية(جذور القصب) عبر البنى الحوارية التي جاءت بنسبة اقل في نسيج السرد الروائي، ومما جاء منه فيها، الحوار الآتي بين فرهود وفدعة: ((**ـ إذا استمر عملي مع الرجل الطيب ربما استأجر**

(1) بناء الرواية، سيزا القاسم: 133.

(2) روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي، د. بشرى ياسين محمد: 113.

بيتاً وسط المدينة، بيت صغير يضمنا انا وانت. ـ لكن ايجار البيوت في المدن يبدو غالياً، ردت فدعة بقلق وهي تنظر إلى زوجها وقد اختفى خلف سحابة دخان كثيفة، فانتابته نوبة سعال شديدة، وقال بصوت متحشرج وهو ينظر سيجارته: ـ لا اريد ان ابقى بهذا الخان البائس، ثم اردف بعد ان توقف قليلاً: ـــ يبدو ان هذا التبغ مضروب، لقد خنقني.))[1]، يتدخل الراوي في هذا المشهد الحواري لتنظيم الحكي، فيقدّم الراوي عبر شخصيتي فرهود وفدعة وصفاً لما تريدانه أن يكون من احداث سردية، تتضمن الاستمرار في السكن، أو الانتقال إلى سكن آخر، ويكشف رغبة الشخصيتين في التحوّل، فيبرز مواقف الشخصيات وافكارها، مانحاً إياها الحرية في الحركة على مساحة السرد، والبوح بما تراه الشخصيات، من دون ان يتدخل في توجيه هذه الأفكار أو تفسيرها.

ونجد مثل هذا التبئير في النص الآتي: **((تزوجنا بعد ثلاثة أيام من المكوث في زاخو، بعد ان رجع والداها وأخيها المنخرط في تلك الافواج، لم يبدِ أحد معارضته، كانوا عائلة منفتحة دون عقد أو تعصب، والدها كان منبسطاً اريحياً، تعامل معي كأنني ولده، تكلمنا طويلاً عن الأوضاع العامة، واحسست انه يمتلك خزيناً من المعلومات، ذو ثقافة واسعة، ورأي ثاقب وسديد، كان يبدي رأيه بمنتهى الوضوح دون حواجز أو مخاوف، وقد انتقد النظام الحاكم أكثر من مرة، لكني صمتُّ إزاء ذلك خوفاً من التبعات))**[2]، يقدّم الراوي/ شخصية أحمد وصفاً خارجياً عن شخصية والد هيام، فيرسم معالمها الخارجية، ويحدد طبيعة العلاقة بينه وبين الوالد، فيكشف انفتاح العائلة وعدم تعصبها تجاه التقاليد الاجتماعية المعروفة عن المجتمع العراقي، ويصف طبيعة والدها الذي تعامل معه بكل اريحية وبساطة وهدوء، وفضلاً عن هذه الصفات التي يتمتع به الوالد، فانه يتمتع بالقوة

(1) روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي، د. بشرى ياسين محمد: 50.

(2) جذور القصب: 208–209.

والشجاعة إلى الحد الذي يصرح بانتقاد النظام من دون ان يدخل قلبه الخوف أو الوجل، من دون ان يتناول حدث الانتقاد بالتفصيل والتفسير.

ونجد مثل هذا التبئير في رواية(الدكتور عوني)، فنجده في هذا النص: **((وصل الاثنان شقة الدكتور فهمي والتي تقع في احد احياء لندن الجنوبية، شقة جميلة متواضعة واسعة من الداخل، ديكورها بسيط، وقد تميّزت بإنارة هادئة، كانت بانتظارهما زوجته الجميلة الدكتورة راوية، طبيبة ومختصة بمجال التغذية الطبية، وقد استقبلت الضيف بحفاوة كبيرة كونه أستاذ زوجها ومعلمه الأول حيث بادرته بلباقة وبصوت عذب وعلى وجهها الجميل ابتسامة جاذبة))**[1]، يتموقع الراوي العليم على اطراف الحدث السردي، فلم يشارك في انتاجه، ولم يترك تعليقاً يبيّن موقفه منه، أو يقدّم تفصيلاً مخفياً على القارئ، ولهذا فمهمة الراوي هنا تقتصر على نقل الحدث مجرداً من التفسيرات والتحليلات.

وعلى النمط ذاته، نلحظ تبئيراً يقوم على وصف الصورة الخارجية للحدث من دون التدخل فيه، يتضح في النص الآتي: **((تسلمت الفتاة وظيفتها بعد ان اطلعها هادي على ما يجب فعله تجاه المرأة المقعدة، ووقت حضورها، وكذلك وقت انصرافها، وأخبرها بأوقات الدواء، تفهّمت هي الامر كاملاً، وحسب ما اخبرت به الدكتور عوني ان لها تجربة سابقة بالتعامل مع حالات كهذه، تركها بعد ان أطمأن على كل شيء، ثم رجع قافلاً وهو يتنهد مسروراً وكأنه ازاح عن صدره ثقلاً، وقد التقى بسيده وشرح له كلّ شيء فهزّ رأسه مطمئناً دون ان ينطق بكلمة))**[2]، لم يتجاوز علم الراوي في هذا النص علم الشخصية، بلحاظ قوله(وحسب ما اخبرت....)، فالراوي استند على اخبار الفتاة الدكتور عوني بان لها تجربة سابقة في رعاية المرضى، فاقتصر على تقديم الحدث بصورته الخارجية، من دون ان

(1) الدكتور عوني: 103.

(2) المصدر نفسه: 161.

يكون له رؤية أو موقفاً في وقوع هذا الحدث، ومن دون ان يعلق على تفاصيله أو يبيّن امراً خافياً فيه.

ويوظف رياض المولى هذا النوع من التبئير في راوية(منعطف الرشيد)، فنجده يوظفها في بنية حوارية، ينقل فيها الراوي معرفة الشخصية بما يجري من إحداث، ففي الحوار بين احمد نعجة وستار نلحظ هذه الرؤية: **((- اعرف اننا صرفنا كل المبلغ الذي حصلنا عليه، لكن هل نسيت جميل! إنه يجثو على كنز من الأموال، واعرف انه يخبئها في مكان سري لكن ليس المصرف. – وكيف عرفتَ أنه لم يودعها في أحد المصارف؟ – قبل مدة سألني كيف يمكن إيداع مالٍ ما في مصرف، فلم أخبره بذلك وادعيت أني لا اعرف الآلية، ووعدته باني سأتقصى عن الامر وارجع له جواباً، عند ذاك الوقت عرفت انه يحتكم على ثروة كبيرة، وانه لم يودعها بعد))**[1]، يستند الراوي على معرفة الشخصية بالأحداث السردية في هذا الحوار الذي يرتكز على تداخل الاحداث، إذ مثّلت معرفة ستار بامتلاك جميل ثروة كبيرة حدثاً اطارياً، تفرع إلى حدثٍ استرجاعي، يقوم على معرفته برغبة جميل بإيداع أمواله في المصرف لكنه يجهل الآلية التي يتمّ بها إيداع الاموال، ويبدو جهل الراوي بهذه الاحداث واضحاً من استفهام احمد نعجة، فتقتصر مهمته على نقل الاحداث من دون ان يتدخل فيها بالتفسير أو التعليق، ولم يبنِ موقفه مما دار في هذا الحوار.

ويميل رياض المولى إلى توظيف هذه الرؤية في متن السرد حين يريد ابطاء السرد، فيقدّم راويه الاحداث مجردة من مواقفه أو تفسيراته، لذا نجد تمركز هذه الرؤية في الوصف السردي للأحداث، ومنها هذا النص الذي يمنح فيه الرواي المساحة لشخصية(سلمان) لتكون هي الراوية بالقدر الذي تفصح عن معالمها، ففي حواره مع قريبه نجد النص الآتي: **((- انا اعرف انك لا تمتهن سوى الفلاحة، اليس كذلك؟. – نعم لا اعرف غير هذه المهنة، فانا رجل ريفي وأصحاب الريف لا يعرفون امتهان اعمال أخرى غير الزراعة واعمال**

(1) منعطف الرشيد: 169.

الحقل))[1]، على الرغم من صلة القرابة بين الرجل وسلمان، وبناء على هذه القرابة، فالرجل يعرف الأصول الريفية لسلمان، لاسيما وهو قد قصّ قصته على الرجل، ومن البديهي ان يعرف الرجل عدم اتقان سلمان لمهنة أخرى غير الفلاحة، الا ان الشخصية/ الراوي قد اتسع في حواره بالشكل الذي ادخل المتلقي ليكون طرفاً في هذا الحوار، فقدّم تفاصيل أخرى لم يكن الرجل، قريب سلمان بحاجتها، لكن الراوي وجد في نفسه ان المتلقي قد يحتاجها، فافصح عن أصولها الريفية، ثمّ اردف هذا الإفصاح بعدم امتهانه عملاً اخر غير الزراعة ورعاية الحقل.

ان الراوي هنا، قد ألغى المسافة بينه والشخصية، فاندمج فيها لوظيفة الكشف عن ابعاد شخصيته السردية، فالمتلقي عبر هذا التوظيف للشخصية سيتثمل ابعادها الأخرى، وسيقف على ما سيعانيه سلمان/ الريفي في المدينة الكبيرة، والكيفية التي يمكن عبرها من التعايش في هذا المجتمع الغريب بالنسبة له، وعلى هذا، فالروائي قد يمنح الشخصية مهمة أخرى تتمثل بالإفصاح عن ابعاد الشخصية ومعالمها، لتضاف على مهامها في تصاعد الحدث السردي والتفاعل معه، وقد وجدت الباحثة هيمنة التبيئر الداخلي على النسيج السردي في رواياته رياض المولى الثلاثة(منعطف الرشيد، الدكتور عوني، جذور القصب).

ثانياً) تقنية المنظور السردي

أضاء البحث في وجهة النظر مفهوماً آخر من مفاهيم التقنيات السردية، ويمثل هذا المفهوم بـ(المنظور السردي)، وهو وسيلة لضبط المحكي السردي، وتحديد صيغته عبر اختيار صيغة العرض لخلق انطباع عند القارئ بموضعية الحكاية، فهو قائم على اختلاف وجهات النظر مما يستدعي وسيطاً/ مبئّراً يؤسس للعلاقة بين الروائي والقارئ[2]،

(1) المصدر نفسه: 203.

(2) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش: 220، ومعجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: 426.

فهو((الرؤية الإدراكية للمادة القصصية التي تُقدّم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة: إيديولوجية كانت أو نفسية))[1]، وتتمظهر هذه الرؤية بالموقع الذي ينهض منه متن السرد، وفاعليته على المستوى التأثيري، وعلى وفق هذا، فانه الكيفية التي ينقل بها الراوي المحكي السردي بعناصره كلها إلى القارئ[2]، وتوقع هذه التعريفات المنظور في دائرة التداخل بينه وبين الراوي، لاسيما وهو مولود في رحم وجهة النظر التي نظّر لها بيرسي لوبوك.

استوى المنظور السردي تقنية سردية على يد جيرار جنيت الذي منح التقنيات السردية توظيفاً ابداعياً عبر البحث عن ((الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي))[3]، فرأى أن المنظور يمنح المحكي السردي أهمية وخصوصية بوصفه وسيلة من وسائل تقديم الاحداث السردية، والكشف عن خبايا الشخصيات الروائية من أجل التأثير في القارئ، فضلاً عن تعميقه الايهام بالواقع عبر نقل المادة الواقعية الخام وتحويلها إلى مادة تخييلية بنحو معين[4].

لقد رأى أوسبنسكي ان للمنظور – عبر تموقع الراوي– القدرة على بيان مواقف الشخصيات الايدلوجية والنفسية، ونقل هذه المواقف إلى القارئ عبر مستويات تعبيرية محددة بالزمان والمكان[5]، وسنقارب هذه المستويات في روايات رياض المولى، وبيان فاعليتها على مستوى التوظيف السردي لتقنية المنظور.

---

(1) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزّام: 164.

(2) ينظر: بناء الرواية، سيزا القاسم: 183، وينظر: تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد: 98.

(3) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت: 198.

(4) ينظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف: 51.

(5) ينظر: شعرية التأليف(بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، بوريس أوسبنسكي: 15.

1) المستوى الايدلوجي

تُعرف الأيدلوجيا بكونها: ((نسقٌ الأفكار والمعتقدات في مجتمع ما، أو الاتجاه الفكري الذي يتبناه الفرد أو المجتمع))[1]، ويعرّفها العروي بكونها: ((قناع لمصالح فئوية إذا نظرنا إليها في إطار مجتمعي آني، وهي نظرة إلى العالم والكون إذا نظرنا إليها في إطار التسلسل التاريخي))[2]، وتبعاً لهذه التعريفات، فان المنظور السردي في مستواه الايدلوجي هو البنية الفكرية والقيَمية التي تحكم سلوك الشخصية وعلاقتها بمحيطها الخارجي[3]، وقد اشتمل المنجز السردي لرياض المولى على توظيف هذه التقنية بالشكل الذي يكشف عن توجهات الشخصيات الفكرية والأيدلوجية، وقد توزعت هذا المنظور على:

أ) الأيدلوجيا السياسية:

وتتمظهر هذه الايدلوجيا في المواقف السياسية للشخصيات الروائية، فانتماء الشخصيات لطبقات مختلفة ينتج عنه صراع ايدلوجي، ((فلكل طبقة ايدلوجيا محددة، تحاول فيه الطبقة ان تحدد تصورها عن العالم في ظل مصالحها، وحاجاتها وعلاقاتها مع الطبقات الأخرى، القائمة على الاستغلال، وسيطرة احدى الطبقات على الأخرى، وتأثيرها على في الوعي الإنساني للطبقات الأخرى))[4]، ويتضح هذا الصراع في السلطة السياسية التي تنتهج القمع والقسوة لتكون سلوكاً في سبيل هيمنة ايدلوجيتها على المجتمع، وتتخذ لهذا الامر الوسائل كافة لتحقيق هذه النتيجة[5].

ونجد هذه الايدلوجيا في رواية(جذور القصب) في الحوار بين احمد وفارس كريم بعد اجتماع قادة المعارضة في لندن، **((- واكثر من ذلك صدقني، اسألني انا، فانا الخبير**

---

(1) معجم مصطلحات عصر العولمة، د. إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: 80.

(2) مفهوم الأيديولوجيا، عبد الله العروي: 53.

(3) بناء الرواية، سيزا القاسم: 188، وينظر: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية: 168.

(4) الماركسية والايدلوجيا، جورج طرابيشي: 108-109.

(5) ينظر: ازمة المثقف في الرواية الأردنية، هدى جمال محمد: 69.

والمطلع على خباياهم ونواياهم، ولهذا أصبحت منبوذاً من الجميع سوى الشرفاء، وباتوا يخشونني لأنني اعرف اسرارهم وفضائحهم.

- **ذكرت كلمة ليبرالي، ماذا تقصد؟**
- **انا أؤمن بالحرية، حرية التعبير، وحرية الصحافة، والحرية الدينية، والاقتصاد، والحقوق المدنية، وأؤمن بضرورة بناء مجتمعات ديمقراطية تحكمها حكومات علمانية..**

مصطلحات كثيرة وكبيرة ربما اسمعها لأول مرة، لكن طرح الرجل اعجبني وبدا لي مقنعاً وأقرب الى ذائقتي ووجداني، بالرغم من عدم تكوين فكرة أساسية عن بقية الأحزاب والاتجاهات...))[1]، يعالج النص الفكرة السياسية التي يرتكز عليها فارس كريم بوصفه معارضاً سياسياً للسلطة في العراق، وهو ينطلق من عدة افكار ايدلوجية تغذي توجهه السياسي في اعتماد مبدأ الحريات العامة بوصفه سلوك حكومي، وهو مناخ جديد على احمد، إذ لم يعهد هذه المصطلحات التي غابت عن فكره ووعيه بسبب انغلاق الفضاء السياسي في العراق قبل هروبه منه، وقد عاني احمد من فقدان هذه الحريات الامر الذي دفعه الى الاعجاب والاقتناع بما طرحه فارس كريم، إذ بدت له هذه المصطلحات حياة جديدة تؤسس لوطن جديد.

اما في رواية الدكتور عوني، فنجد البعد السياسي حاضراً ليمثل نسقاً سردياً فيها، ومن امثلته الحوار الذي دار بين الدكتور عوني وجون في الطائرة المتجهة الى لندن، **((- هل انت سياسي؟**

- **كلا انا طبيب.. ردَّ وهو ينظر الى عيني الرجل.**

(1) جذور القصب: 244.

- **تتحدث كسياسي، حسناً انا اتعاطف مع شعبكم، لكن الا تشعرون بالفرق بين حكم الفترتين؟ الا تشعرون بالحرية الآن، وبالانفتاح الاقتصادي والثقافي وحتى الاجتماعي؟ ألا يُعتبر ذلك، نوعاً من التغيير نحو الأفضل؟**
- **تتحدث وكأنك قيّم على مقدرات شعب بأكمله؟ ألا تشعر أنكم تماديتم كثيراً في التدخل بشؤون الآخرين؟ ألا تشعر ان سياسة حكوماتكم سببت لنا مصائب كبيرة وكثيرة؟ ألا يُعتبر كلّ ذلك ارهاباً ممنهجاً جرى بمباركة قرار مجلس الامن، وتمَّ تنفيذه تحت مظلتها لكي يكتسب الشرعية القانونية؟))**[1].

يكشف النص عن سياسات الدول الاستعمارية في العبث بمقدرات الشعوب، وتقرير مصيرها على وفق هواها ومصالحها، وهي ايدلوجية سياسية تنتهجها هذه الدول للإبقاء على لغة القوة سائدة في هذا العالم، بغض النظر عن مصلحة الشعوب ومستقبلها، وتتحدد في هذا النص رؤية الشخصية السردية/ الدكتور عوني مع رؤية الروائي خارج النص، عبر استفهامات متتابعة تترك المجال للمتلقي بالبحث عن اجوبتها، لاسيما وهي تعالج حدثاً قريباً، شكّل منعطفاً في مسار الدولة العراقية والشعب العراقي.

ومن امثلها شخصية (الأستاذ رافع) في رواية(منعطف الرشيد)، فعبر الرؤية الداخلية التي يتموقع فيها الراوي مطّلعاً على بواطن الشخصية، يبيّن الاتجاه الفكري لهذه الشخصية، يقول عنه: **((شيوعي قديم، يحمل افكاراً جدلية ديالكتيكية، ومفهوم اقتصادي بروليتاري، مدرس مادة الاقتصاد في ثانوية العروبة، يضحك سراً داخله وهو يرى لافتة الاسم، عروبة... أي عروبة هذه؟ حيث كان منجذباً بشكل كلي إلى فكرة الاشتراكية تحت مفهوم مغاير ومختلف عن اشتراكية حزب البعث، ذلك الحزب الذي يمقته كثيراً ويحاربه فكرياً وثقافياً لكن بشكل خفي وغير معلن، وهو يقول لشيوعي آخر: نحن متفوقون على حزب البعث من ناحية**

(1) الدكتور عوني: 80.

التنظير والايدلوجيا، ونحن أكثر عراقة وتجذّراً، وتاريخنا أقدم وأكثر رصانة))[1]، يفصح هذا النص عن التوجه الفكري لشخصية(الأستاذ رافع)، وهو بناء على كونه مدرساً للاقتصاد فهذا يمكّنه من الوقوف على المقولات الاقتصادية للحزب، وعلى وفق هذه المعرفة، يقارن بينه وبين حزب البعث عبر مرتكزات العمل السياسي، النظرية، العراقة والتأصيل، والرصانة في طرح الأفكار.

ونجد الراوي ينفذ عبر هذه الشخصية ليوثقَ مرحلة تاريخية من مراحل العمل الحزبي في العراق، تقوم على العلاقة بين حزب البعث وبين الأحزاب الأخرى، ومن ثمَّ بين السلطة وبين هذه الأحزاب، عبر الإشارة إلى عمليات التصفية والاعتقالات التي شنتها السلطة على مدار حكمها، يقول: **((عندما كان فك السلطة مفتوحاً، وهو يبتلع المعارضين والمناوئين والمنتمين إلى أحزاب أخرى غير البعث، وحمى الاعتقالات كانت على أشدها))**[2]، وبناءً على هذه الرؤية الايدلوجية التي وفرها المنظور السردي، فان الراوي يرسم خط مسار هذه الشخصية في الرواية، بتمظهرها تمظهراً ايدلوجياً، وهو ما سيوصلها إلى السجن المؤبد في سجن نقرة السلمان[3].

يتضح مما تقدّم، البعد الايدلوجي للسياق السردي الذي يتعلق بالسياسة وآثارها على الفرد والمجتمع، ومن غير ان يغادر رياض المولى دائرة تضمين رؤاه السياسية في سياق السرد على لسان شخصياته، وهو بهذا يعالج القضايا السياسية التي يختصر هموم المواطن، عبر بنية استفهامية قد هيمنت على هذه السياقات من دون ان يحدد لها أجوبة، إذ يحاول المولى اشراك المتلقي في هذه السياقات من خلال فسح المجال له للبحث عن الأجوبة وتمثلها، فهو

---

(1) منعطف الرشيد: 21.

(2) المصدر نفسه: 21–22.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 227، 239، 271، 318، 367.

يخلق شبكة سردية وقرائية تقوم على انتاج علاقات بينه وبين النص من جهة، وبين النص ومتلقيه من جهة أخرى.

ب) الأيدلوجيا الدينية

وترتكز هذه الايدلوجيا على فهم وتأويل النصوص المقدسة والمعتقدات التي لها أرضية دينية، وتوظيفها في الاجتماعي في الواقع، إذ إن لكل ايدلوجيا طريقتها في تأويل التاريخ وحوادثه، مما يخلق متعصبين لهذا التأويل والفهم، وهم ما يجعل الايدلوجيا في معناها الحقيقي ظاهرة دينية[1]، وهذا في صورته النمطية((هو ما يربط الناس فيما بينهم بحيث يتشاركون في نفس المعتقدات ونفس الطقوس المتعلقة بما هو مقدس بالنسبة لهم))[2]، وتتمظهر الايدلوجيا الدينية في استغلال تأويل النص الديني في تغذية النزعات الإنسانية وتجلياتها في التعامل مع الاحداث او الاخر[3].

ونجد هذا المنظور الأيدلوجي في رواية(جذور القصب)، ومن امثلته النص الآتي: **((حركة واحدة منه وتنتهي الى الأبد، أما الآن فاصبحنا متساويين، اعتقد ذلك، ليس هناك فرق بيني وبينه، فالطاولات متشابهة والخدمة تتوزع بالتساوي، ونظرات الراقصة تثبتها للجميع، الضحية والجلاد يجلسون سوية دون تباين او تمييز، أي مفارقة هذه، جميع المحرمات تجمعنا، ولم يجمعنا الدين والعقيدة، لماذا نتقاطع عندما نلتقي عند نقطة الدين، ونختلف على فكرة العقيدة، ونتجادل حول وجود الله، بينما نتفاهم ونتفق ونغفر الأخطاء، ونسقط التهم عندما نلتقي عند نقطة المحرمات، حيث تتهاوى اقنعة الدين والطائفية المحمّلة بالكراهية والحقد، ونحن نجتمع حول طاولة الخمر والميسر))**[4]، يكشف النص

---

[1] ينظر: الايدلوجيا، نصوص مختارة، ترجمة: محمد سبيلا، وعبد السلام بن عبد العالي: 26.

[2] الايدلوجيا والحداثة، قراءات في الفكر العربي المعاصر، سعيد بنسعيد: 64.

[3] ينظر: الايدلوجيا، د. عمار علي حسن: 29-30.

(4) جذور القصب: 175. وينظر: 162.

عن إشكالية ايدلوجية تتمثل في التساؤلات التي يطرحها احمد/ الراوي، ومغزاها الكشف عن العلاقة بين الدين والسلطة، ويضع احمد المتلقي بين صورتين، تتمثل الأولى باعتقاله وتعذيبه على مدى شهور بسبب ان صديقه ينحدر من عائلة دينية، وتتمثل الصورة الأخرى بالجلوس مع جلاده على طاولة واحدة في نادٍ ليلي، فالاختلاف في الصورة الأولى يقابله قبول وتوافق في الصورة الاخرى، وهو ما يرصده الراوي في التساؤلات التي طرحها، ونكاد هنا نسمع صوت الروائي وهو يضمّن رؤيته في سياق السرد وعلى لسان شخصية احمد.

ونجد هذا المنظور في رواية(الدكتور عوني)، حين يصف حدث اقتحام مجموعة مسلحة تؤمن بايدلوجيا دينية شقة جاره الذي يعمل ابنه مترجماً لدى القوات الامريكية، يقول الراوي ناقلاً حواراً بين الدكتور عوني والشاب المغرر به: **((– لكن إلى متى؟. اما النصر أو الشهادة، ردّ الشاب بصورة قاطعة. – أي نصر؟ وأي شهادة؟ كلامك يذكرني بالفتوحات الإسلامية، انت مغرر بك أيها الشاب، ويجب ان ترجع إلى وعيك. – لقد تماديت كثيراً أيها ... احفظ لسانك والا... – والا ماذا..؟ – قل لي من اين انت؟ لأي مذهب تنتمي))**[1]، يحيل النص القارئ إلى البنية الفكرية التي تحرك هؤلاء الشباب المغرر بهم، فيتضح عبر الحوار الايمان المطلق بهذه الأيدلوجيا من دون ان يكون هناك مراجعة لثوابتها، أو متغيّراتها، فالشاب لم يترك طريقاً ثالثاً يمكن عبره ان يعيش حياته بالشكل الذي يخدم المجتمع، بل يتضح من تشبيه الدكتور عوني بين هذه الاحداث وبين الفتوحات الإسلامية إحالة إلى هذه الأيدلوجيا القارة في عقول هؤلاء الشباب.

ويبدو من قوله(انت مغرر بك) إنه يحيل القارئ إلى العامل الخارجي الذي يغذي مثل هذه الأيدولوجيات، وهو ما يكشفه النص الآتي: **((لم يرد الدكتور عوني بعد ان سمع تهديد الشاب الصريح، بل آثر الصمت متأسفاً لما يجري من كارثة تجتاح هؤلاء الشباب المغرر بهم، والمنساقين خلف سراب الجهاد المقدس ضد مسلمين آخرين، لقد تركوا مجاهدة**

(1) الدكتور عوني: 238.

المحتل الحقيقي وهرولوا خلف الجهاد ضد بعضهم، وبذلك نجحت القوى الظلامية في حرف مسار مقاتلة الامريكان إلى جهة أخرى وخندق آخر، وهو خندق الاقتتال الطائفي، مؤامرة كبيرة وواضحة دُبرت ضد هؤلاء المساكين الذين لم يعوا ذلك، ولم يفهموا ما يدور خلف الكواليس وما يُصنع من طبخات شريرة))[1]، يكشف النص عن موقف الدكتور عوني مما يدور من احداث القتل الطائفي الذي يتركز على فكرة دينية، إذ يتخذ النص فكرة الجهاد فكرة أساسية في بنائه لتصوير الايدلوجية الدينية التي ينطلق منها هؤلاء المسلحون في تنفيذ افعالهم القائمة على قتل الاخر، ومصادرة حقه في الحياة.

ويكشف الراوي عبر الرؤية الداخلية ما تعرفه شخصية الدكتور عوني عن هذا المخطط الذي يغذي الأيدولوجيات الدينية المتخالفة، عبر تقوية الفكر الجهادي، ومواضع الخلاف بين طبقات المجتمع.

اما في(منعطف الرشيد)، فنجد ان الايدلوجيا الدينية قد جاءت لتكون خلاصاً من ايدلوجيات أخرى، ترسخت في البنية الفكرية للمجتمع، وبخاصة المجتمع القروي، وهذا ما نجده في العلاقة بين سلمان وبين قريبه الذي نزل في بيته، **((فالرجل كان متديّناً حقيقياً، ومهتماً بأمور دينه، وله اطلاع واسع ببعض المعارف المتنوّعة فضلاً عن الدين، وكثيراً ما يستشهد بآيات قرآنية وأحاديث نبوية وأقوال آل البيت في اغلب كلامه، مما اثار اعجاب سلمان المتعطش لسماع الإرث الديني عن لسان متديّن يمتلك فطرة سليمة وله أسلوب بسيط، ومحبب في إيصال فكرته عن الدين والدنيا))**[2]، يكشف النص عن التأثير الايدلوجي للدين في الآخر، لاسيما ان كان الآخر لا يمتلك مساحة من الوعي الديني، فتتشكّل رؤية الشخصية عبر هذا التأثير الايدلوجي، وقد حرص رياض المولى على ابراز الجانب الإيجابي لهذا التأثير عبر وصف الرجل المتديّن بـ(الطيب، متديّناً حقيقياً، يمتلك

(1) المصدر نفسه: 239.

(2) منعطف الرشيد: 204-205.

فطرة سليمة)، فضلاً عن الفضاء الروحي الذي تمثل بالمرقد المقدس للإمامين الكاظمين(3)، وما منح سلمان من راحة روحية ودفقة ايمانية، وهو ما نجده في نص آخر على لسان الراوي العليم، ((**وهي لا تعلم ان والدها سلمان قد نزع من صدره هاجس الثأر بعدما تضرع لربه تحت القباب الذهبية في ان يهديه الى صراط مستقيم، فرجع الى قريته وقد اقلع عن مواصلة المشوار وتنفيذ حكم الإعدام بحق الابنة الخارجة عن جادة التقاليد**))[1]، يكشف النص عن قيمة التأثير الايدلوجي للدين في تحويل مسار الشخصية من شخصية ناقمة تتوعد ابنتها وزوجها بالثأر، الى شخصية تستند في مواقفها الى ارشية قيمية من التعاليم السمحاء للدين الإسلامي الحنيف.

يتضح مما تقدّم، توظيف الخطاب الايدلوجي الديني في رصد تحوّلات الشخصيات السردية في المنجز الروائي لرياض المولى، وقدرة هذا الخطاب على استيعاب الرؤية الفكرية التي أراد المولى تضمينها في سياقه السردي، فمثّل هذا الخطاب مزجاً بين رؤية الراوي والروائي.

ج) الأيدلوجيا الثقافية

وتتمثل هذه الايدلوجيا بالقيم الفكرية التي يرسخها المجتمع في ذهن افرادها، بالشكل الذي تتحوّل من كونها تقاليد اجتماعية الى تجذرها وتقديسها، لتكون ضاغطة على الانسان في سلوكه، وقد اعتمد على توظيف الأعراف والتقاليد والاجتماعية ولاسيما العشائرية، فالايدلوجيا الثقافية تمثل((مجموع المعتقدات والمعارف، والآراء التي تنتهجها ويتقاسمها افراد المجموعة الواحدة إزاء شيء اجتماعي معين))[2] ومن امثلة هذه الايدلوجيا ما جاء على لسان شخصية احمد في رواية(جذور القصب)، وهو يصف المجتمع الإنكليزي: ((**المجتمع الإنكليزي صارم ومعقد وبارد، كنتُ اشعرُ بأنني أتعامل مع آلات وليس بشراً، متحفظٌ جداً**

(1) المصدر نفسه: 287. وينظر: 320، 388.

(2) معجم تحليل الخطاب، مجموعة مؤلفين: 489.

في التعامل مع العامة من الناس، لأن هناك عادات وسلوكيات يجب ان آخذها بنظر الاعتبار، وهناك كلمات يجب ألا تغيب عن لساني اثناء الحديث مع الناس، مثل: لو سمحت، عذراً، شكراً، الى آخره من الكلمات التي تدلّ على الكياسة، لم أكن متعوّداً على ذلك، وواجهت صعوبة كبيرة في الاندماج مع مجتمع كالمجتمع الإنكليزي الذي ينظر للعرب نظرة دونية، شعرتُ ان هناك جداراً جليدياً يعزلني عن الآخرين، لم يرقْ لي ذلك، فآثرتُ عدم الخروج قليلاً))[1]، يقدّم النص وصفاً للمجتمع الإنكليزي، وتقاليده التي تشكّل بنيته الفكرية والثقافية، في التعامل مع الآخر، ومستوى هذا التعامل، إلا أنه يكشف عن النظرة الاستعمارية المتأصلة في هذا المجتمع في نظرته للعرب، فهو ينطلق من ايدلوجيا ثقافية تضع القوة الغاشمة قوة استعمارية تحاول إعادة أمجاد الماضي التي تركت آثارها على هذا المجتمع، على الرغم من أن النص افصح عن جانب إيجابي من البنية الثقافية لهذا المجتمع في التعامل القائم على توظيف عبارات الاحترام والتبجيل، إلا أن نظرتهم للعرب قد شكّلت حاجزاً أمام احمد في الاندماج بهذا المجتمع وتكوين الصداقات والعلاقات.

ومن هذا النصوص الكاشفة عن هذه الايدلوجيا، نلحظ النص الآتي من رواية(الدكتور عوني)، **((كان قرار هادي مندفعاً وعاطفياً، وبُنيَ على ردة فعل انفعالية، وعزا الدكتور عوني تصرف هادي هذا برغبته بالثأر لابن عمه، فهو قادم من مجتمع عشائري يحضُّ على القصاص من القاتل مهما كان، فأصبحت ردة فعله تدور في هذا الفلك الذي اقحم نفسه فيه دون إرادة وشعور))**[2]، يستند النص الى تصوير الايدلوجية الثقافية التي يؤمن به هادي بوصفه ينحدر من مجتمع عشائري، يؤمن بمجموعة من التقاليد التي تصل الى حدّ التقديس في البنية الفكرية لذلك المجتمع، وهو بذلك يتحرك على وفق هذه الايدلوجيا التي تجعل من العقل والحكمة مغيّبة تماماً، فهو لا ينظر الى الكيفية التي تنتهي بها الأمور،

(1) جذور القصب: 220.

(2) الدكتور عوني: 233.

طالما يتحقق ما يسعى اليه على وفق تلك التقاليد، ويبدو الثأر واحداً من هذه التقاليد العشائري التي تفرض على هادي النزوع الى العنف والقتال من اجل تحقيقه.

وتتضح هذه الأيدلوجية في رواية منعطف الرشيد في شخصية(سلمان) الرجل القروي الذي يبحث عن ابنته التي تزوجت بدون موافقته وهربت مع زوجها، ((**والحجة التي كسرت ظهر عبد الله هي ان ابن عمها الذي هو أولى بها من الغريب، حجة جاهزة مولودة من رحم العُرف والتقليد العشائري، ويستطيع الاب ان يتبجح بها، ويجعلها قبضة قوية تثني من عزيمة عبد الله عن المضي قدماً في طلب الزواج من سعدة**))[1]، يرتكز النص على تصوير الأعراف العشائرية التي تهيمن على البنى الفكرية لأبنائها، وتنص هذه الأعراف على مصادرة حق المرأة في اختيار حياتها، فالمرأة على وفق هذه الأعراف، مسلوبة الحقوق تحت سطوة الرجل وقراراته التي لا تنظر إلى المرأة كائناً يحق له ابداء الرأي أو الاختيار، ويتضح هذا في حوار سلمان مع زوج ابنته: ((**– وما المشكلة في ذلك؟ – انت لا تعرف أولاد اعمامي، فانهم يسعون خلف ثأرهم لمائة عما، ولا يكلّون، فما بالك بثأر عمره سنتان؟. – لكنه ثأرك انت، وليس من حقهم تقرير مصير شخص طالما ولي الأمر موجود. – هذا الكلام غير معترف به هناك، ويُسحق تحت عجلة تقاليد العشيرة والقرية، والثأر هم ثأر الجميع، والكل هم أولياء الامر. – هذا يعني ان مصير سعدة في خطر.**))[2]، يكشف النص أثر التقاليد والعادات الحاكمة في مجتمع القرية على افرادها، فيتلمس القارئ سطوة هذه الأعراف التي تقرُّ في البنية الفكرية لمجتمع القرية، إذ تسود مفاهيم الثأر والقتل المبالغ فيه، بعيداً عن تحكيم المنطق والعقل والحكمة، فمثّلت هذه الأعراف والتقاليد موجهاً جمعياً، ليمثّل سلطة قاهرة على الفرد الذي يظهر امامها مسلوب

(1) منعطف الرشيد: 55–56.

(2) منعطف الرشيد: 350–351.

الإرادة بفعل ما ترسخ بها من قيمة اجتماعية تصل بها الى حدّ التقديس، وهو ما يفرض على المجتمع احترامها وعدم تجاوزها حتى وان كانت على حساب حياة الفرد نفسه واسرته.

2) المستوى النفسي

وهو((الزاوية التي تقدم من خلالها العالم التخييلي))[1]، ويتمثل هذا المستوى حين يعرض الراوي الاحداث السردية عن طريق وعيه الذاتي أو وعي الشخصيات، ويكون ذلك عبر طريقتين: ذاتية؛ تقوم على رؤية الراوي للحدث ومدى تأثيره النفسي فيه، وتفسيره بحسب هذه الرؤية، فلا يكون حيادياً من هذه الاحداث((2))، وموضوعية؛ ((يصور لنا الكاتب عالمه الروائي بأمكنته وشخصياته وبعض أعمالهم من خلال موقفه المحايد دون أي تدخل من جانبه))((3))، وقد اشتمل المنجز السردي لرياض المولى على توظيف المنظور النفسي، ففي رواية(جذور القصب) نجد المستوى النفسي الذاتي واضحاً في تصوير حالة(فرهود)، بعد إصابة(فدعة) بجلطة دماغية على اثر الحكم بسجن ابنهما(جميل)، يقول الراوي: ((**مما جعل فرهود يكثر من الجلوس بقربها باكياً، وهو يعصر كفّها المشلولة، كانت تنظر إليه بحنو، وطالما رفعت كفّها مداعبة وجهه الملتحي، فيغرق في بكاء مرير، وفي ذهنه تدور دوامة طويلة من الأفكار وشعور بذنب متأصل يأكل وجدانه تجاهها، لم يكن يفصح عن ذلك، لكنه يقاسي مرارة الذنب منذ اللحظة التي سحب خلالها يدها ورمى بها إلى المجهول**))[4]، ينقل الراوي الحالة النفسية التي تهميّن على الشخصية جراء زواجه من(فدعة)، التي كان من الممكن ان تنال حياة أخرى غير هذه الحياة التي تعيشها معه،

---

(1) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزّام: 168.

(2) يُنظر: بناء العالم الروائي، ناصر نمر محي الدين: 47.

(3) المصدر نفسه: 45.

(4) جذور القصب: 117. وينظر: 122، 153.

فبدا الراوي ينقل هذا الإحساس بالذنب إلى القارئ عبر نقل مكنونات الشخصية الداخلية، وترجمة مشاعرها الإنسانية، بالشكل الذي يخلق تفاعلاً انسانياً بين القارئ والشخصية.

ويبرز الجانب النفسي في النص عبر شعور شخصية فرهود بالذنب، وتأصل هذا الشعور في نفسه الى الحدّ الذي بدا يأكل وجدانه، ويغور في اعماقه، فيعيش مرارته، مما يمنح المتلقي ايحاءً بالرجوع الى نقطة الهروب من قرية الشيخ ماهود، ولعله بهذا يتمنى الرجوع بالزمن الى الوراء، وهذا ما يكشف عن التأزم النفسي الذي يضغط على فرهود وهو يدور في دوامة من الأفكار التي تقوده الى البكاء على ما وصل اليه من حال.

وفي نص آخر يشغل المنولوج الداخلي مساحة من السرد في رواية(جذور القصب)، لتكشف لنا الشخصية السردية عمّا ينتابها من شعور نفسي ضاغط على الشخصية، ويبدو هذا واضحاً في النص الآتي: **((فكل شيءٍ حولنا يقلقنا، ولا ادري ما الذي يقلق حالنا، كل من اعرفه في منطقتي البائسة يرزح تحت ثقل الفقر اصبح من ضحايا الخوف، ونهباً لوحش القلق، ولا اعرف ايهما سبق الآخر، هل الفقر هو من يسبب الخوف والقلق ام العكس، ام كلاهما وجهان لعملة اسمها(الشروكي)، انا الوحيد الذي ابحث في ركام الذكريات البائسة تلك، وكأني اختلف بذلك عن البقية، لاسيما اخوتي الذين لم يهتموا بتفاصيل تلك المفاهيم بقدر اهتمامي انا، بل كانوا منصرفين عنها بأداء واجباتهم المدرسية، والتعايش الطبيعي ضمن سقف العائلة الواحدة، وكأنهم استسلموا لواقعهم واعترفوا دون مواربة بأنهم طبقة فقيرة مسحوقة وانتهى، لكن الامر بالنسبة لي يختلف، فقد بتُّ انظر الى المسألة بعين أخرى غير الذي ينظرون بها هم، لا ادري لعل الامر يكمن في أعماق عقلي اللاواعي، وهو ما يدفعني الى الخوض بهذا المضمار القاسي، وربما لأنني ولدتُ في الصرائف، كل شيءٍ وارد))**[1]، يبرز الجانب النفسي لشخصية احمد/ الراوي

(1) جذور القصب: 153.

في هذا النص في رفضه للواقع الذي يعيشه، عبر البحث في إشكالية (الخوف/ الفقر/ القلق)، وهي ثلاثية تشكّل شخصية(الشروكي) الذي بدأ رحلة الهروب من قرية الشيخ ماهود، وصولاً الى صرائف العاصمة، ويتكشف المستوى النفسي في النص عبر دلالة الاستفهام الذي ساقته الشخصية عن مدى العلاقة بين هذه المفاهيم، وعن علاقتها بمفهوم(الشروكي)، وهو استفهام يلقي بأثره النفسي على الشخصية، والبحث في الأجوبة التي تحلّ هذه الاحجية، وهو إذ يؤشر ملامح الاختلاف بينه وبين افراد العائلة، إنما يحيل القارئ الى الضغط النفسي الذي تعيشه الشخصية في بيوت الصرائف تحت وقع الفقر والخوف والقلق، وهو واقع يجعل منها شخصية قلقة، تجاهد للإبقاء على هذا الحال وعدم ترديه، من دون النظر الى الامر من زاوية أخرى، تجعل من مغادرة هذه الدائرة هدفاً ومشروعاً.

في حين نجد في رواية في(الدكتور عوني) المستوى النفسي الموضوعي للمنظور السردي، يتمثل في تقديم شخصية(الدكتور عوني) تصوراته عن المجتمع العراقي، يقول: **((وخصوصاً اني اعرف المجتمع العراقي معقد جداً، وفيه سلبيات كثيرة، ولكونه معرّضاً للضغط بشكل مستمر بسبب ارهاصات الحياة وظروفها الصعبة، والحكم السياسي الصارم الذي يحكمها، فضلاً عن تنوّع مشاربه واتجاهاته وانتماءاته المذهبية والعرقية، وتداخل قبائله، كلّ ذلك أدى إلى خلق مزاج خاص تميّز به الفرد العراقي، عن بقية الافراد حتى اصبح معرّضاً للضغط النفسي أكثر من غيره بسبب تلك المزاجية وازدواجيته الشخصية في التعامل مع الآخرين كسلوك نفسي))**[1]، يقدّم النص المنظور النفسي الموضوعي، في رؤية الدكتور عوني عن المجتمع العراقي، من دون أن يتدخل الراوي في تحديد إتجاه هذا المنظور، بل ترك للشخصية المجال لتصوّر أثر المشاكل التي يعاني منها المجتمع العراقي على مزاجه النفسي، ومن ثمّ على سلوك حياته، ومواقفه الفكرية.

(1) الدكتور عوني: 89، وينظر 90، 132، 134، 138.

ونلمح في هذا النص مزجاً بين المنظور النصي للراوي، وبين منظور الروائي خارج النص، إذ تتحد الرؤيتان في تقديم وصفٍ للشخصية العراقية، وأثر ازماتها النفسية على سلوكها ومواقفها، مما يجعلها شخصية مختلفة من حيث التعاطي مع المشكلات الحياتية التي تضغط باتجاه ازدواجيته، وعلاقاته مع الآخر، على وفق انتماءاته المذهبية او الاجتماعية او السياسية، وهي رؤية تنطلق من رصدٍ واعٍ للمجتمع وواقعه.

اما في رواية منعطف الرشيد، فقد كان المستوى النفسي الذاتي حاضراً في سياق السرد، ففي النص الآتي: **((وتدخل في دوامة من النواح والبكاء والعويل، وتضرب صدرها بقبضة يدها، وتردد كلمات معجونة بدموعها الغزيرة، لم اعد احتمل، انا أمٌّ أيها الناس، لماذا لا يشعرون بي، سأموت اذا لم اظفر بابنتي، وتهجش ببكاء مر، وتسند رأسها على الباب الحديدي، بينما اكتفى سلمان بالتعبير عن حزنه بحرق السجائر التي أصبحت سلوته الوحيد، وهو يكتم قهره صابراً محتسباً، ومفكراً بطريقة الوصول الى ابنته بعدما انفتح ملفها من جديد في ذاكرة زوجته التي تضغط عليه باتجاه البحث عنها))**[1]، يكشف النص عن الازمة النفسية التي تركها حدث هروب ابنة سلمان مع عبد الله الموظف في المركز الصحي للقرية، ويبدو اثر هذا الحدث واضحاً عبر الأفعال المتوالية التي يسوقها النص للدلالة على مدى التأزم، فالنواح والبكاء والعويل ما هي الا صورة مرئية لهذا التأزم، وتبدو ذروة هذه الازمة في كلمات الام التي تكشف عن الشعور باللوعة والحرقة، انطلاقاً من صورة الامومة المهيمنة على المشهد السردي، في حين نجد امتداد التأزم النفسي في صورة الحيرة والذهول على سلمان وهو يكتم ما يشعر به منهما في إيجاد ابنته الهاربة، فلم يجد الا علب الدخان لتكون له ملاذاً يمنحه الصبر في البحث عنها، بعد أن وفرّت له الحياة الجديدة فسحة من نسيان الامر او تجاهله وتأجيله.

(1) منعطف الرشيد: 243.

نتوصل الى ان رياض المولى لم يغفل الجانب النفسي في خطابه الروائي، وهو يرتكز في هذا الخطاب على استبطان الشخصية ونقل مكنوناتها النفسي، والصراعات التي تعيشها الى القارئ، فضلاً عن أثر الاحداث السردية في ابراز هذه الجوانب، وتغذيتها، وقد برز هذا جلياً في رواية الدكتور عوني، التي جاء المستوى النفسي في خطابها الروائي، جزءً من بنية السرد في الرواية، وقد هيمن المنظور النفسي على النسيج الروائي في الروايات بمقابل المنظور الايدلوجي.

المبحث الثاني

الصيغة وآليات السرد

انتج البحث في الرؤية السردية وموقع الراوي بالنسبة للمحكي، تقنية أخرى من تقنيات السرد الروائي، وهي الكيفية التي يقدّم بها الراوي محكيّه السردي[1]، ولأن الصيغة إجابة عن سؤالين، الأول: كيف يروى الراوي ما يروي؟، والآخر: كيف يروي الراوي ما يسمع أو يرى؟[2]، فإنها تتمثل في ((أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل))[3]، وتأتي أهميتها من كونها وسيلة من وسائل تنظيم المحكي السردي، ذلك انها تكشف عن تموقع الراوي والمسافة بينه وبين الروائي من جهة ومن الشخصية أو الشخصيات من جهة اخرى[4].

وبالنظر إلى المسار التاريخي لهذه التقنية، فان جذورها تبدأ بتقسيم افلاطون الخطاب السردي الى: المحاكاة التي تتحقق حين يتكلم الشاعر بلسان آخر، والسرد الذي يتحقق حين يتكلم الشاعر بصوته ولغته الخاصة[5]، ((فالحوار، والحوار الفردي، الكلام المباشر بصورة عامة سيكون محاكاتياً، فيما سيكون الكلام غير المباشر حكائياً))[6]، وقد وسّع ارسطو من مفهوم المحاكاة، وتتحقق هذه المحاكاة عنده حين يتداخل السرد بتقمص احدى الشخصيات

---

(1) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين: 172.

(2) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: 162.

(3) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت: 177.

(4) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: 264.

(5) ينظر: جمهورية افلاطون، ترجمة ودراسة: د. فؤاد زكريا: 256.

(6) التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ريمون كنعان شلوميت: 157.

غير شخصيته، أو حين يكون السرد بلسان الراوي، أو حين يُعرض المحكي بلسان احدى الشخصيات[1].

وقد اثمرت محاولتا افلاطون وارسطو في تمييز صيغة الخطاب السردي محاولاتٍ أخرى في هذا الاطار، وتأتي مقولات النقد السردي الأنجلو امريكي في اطار الوقوف على تمييز فاعلٍ بين صيغ الخطاب السردي، فنجد إنّ لوبوك قد قسّم صيغ الخطاب إلى العرض، والاخبار، فالعرض عنده((ان تظهر القصة كما هي، والإخبار عرض القصة كما يراها الراوي))[2]، فإظهار القصة كما هي يقوم على تمثيل النصوص السردية باستعمال الحوار أو لسان الشخصية، وهذا يفرض على الراوي ان يكون مختفياً، ويكون على القارئ ان يتمثّل الاحداث عبر استنتاجاته مما يرى أو يسمع، في حين ان الإخبار يستلزم ان يقدم الراوي الاحداث في النص السردي[3]، ويستند تودوروف إلى (أصلين) قديمين هما سرد الوقائع، والمسرحية[4]، في تقسيمه لصيغ الخطاب السردي، ليقسّمها إلى الحكي، والتمثيل، فالعرض الذي اقترحه بولوك، يقابله عند تودوروف التمثيل، وتكون زاوية النظر فيه الرؤية المصاحبة/ التبئير الداخلي، في حين ان الإخبار يقابل السرد عند تودوروف، وتكون زاوية النظر فيه الرؤية من الخلف/ التبئير صفر[5].

وعلى الرغم من استقرار هذه المفاهيم في النقد السردي الغربي، الا ان جيرار جينت يبدي انتقاده لهذه التقسيمات المستندة إلى نظرية المحاكاة، فلا يمكن للسرد ان يقدّم قصة تحاكي الاحداث الواقعية التي ترويها، انما يمكنها نقل هذه الاحداث بنسبة محاكاة ما، لتخلق ايهاماً

---

(1) ينظر: فن الشعر، ارسطو: 72.

(2) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك: 65.

(3) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرارد جينت وآخرون: 12-13.

(4) ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: 112.

(5) ينظر: الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف: 81.

بالمحاكاة التامة[1]، والقص عند جينت ينتج عنه حكي الاحداث، وهو مقابل للتمثيل/ العرض، وحكي الاقوال والافعال، وهو مقابل للسرد/ الاخبار، ولكل منهما صيغة تتمثل في ثلاثة أنواع من الخطاب، صيغة الخطاب المسرود، صيغة الخطاب المنقول، صيغة الخطاب المعروض، وسنقارب هذه المستويات الثلاثة في روايات رياض المولى على وفق تقسيم جرار جينت.

اولاً) صيغة الخطاب المسرود

يتمحور الخطاب في هذه الصيغة حول وظيفة الراوي، الذي يأخذ على عاتقه مهمة نقل الاحداث إلى المتلقي من دون ان يكون للشخصيات دوراً في هذا النقل، وحينئذٍ يكون التبئير صفراً، فالصوت الذي نسمعه في هذا النوع من الصيغة هو صوت الراوي[2]، ولغته هي لغة الراوي ذاتها[3].

وقد اشتمل المنجز الروائي لرياض المولى على هذا النوع من صيغة الخطاب السردي، ومن امثلتهما جاء على لسان الراوي في رواية(جذور القصب)[4]: **((نظرتُ إلى فارس الذي كان مسترخياً، وهو يستمع إلى حكايتي مع امانداً، نظرتُ إلى عينيه، وبدا وكأنه يريد ان اجيب على تساؤلات امانداً، فقلت: ليس لنا مستقبل، مستقبلنا مجهول، غامض، مظلم، اما حاضرنا فمضطرب ويرقد على كفّ عفريت، فلم يبق لنا سوى صور الماضي الجميلة التي نعوّل عليها كثيراً في ذكرياتنا، فهو الرئة التي نتنفس منها، والملجأ الذي نلوذ به من هول الحاضر وغموض المستقبل))**، يرصد الراوي ملامح الحيرة في عيون صديقه فارس، ويكشف لنا عن وجهة نظره تجاه ما ينتظره من مستقبل، وعمّا يعيشه الآن، وما يكنُّ

(1) ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينت: 179.

(2) ينظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينت: 183.

(3) ينظر: معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون: 180.

(4) جذور القصب: 13. وينظر: 23، 67، 100، 198، 283.

للماضي من شعور واحساس، من خلال توظيفه لضمير المتكلم، وقد تمّ هذا عبر حديثه مع صديقه، وهي بهذا يحيل القارئ إلى ما يعتري نفسه من تأزم واضطراب، ولهذا نجد السياق اللغوي قد حفل بألفاظ الخوف والغموض، وما كنّا لنتعرف على انفعالات الراوي واحاسيسه لولا وظيفته التي استلزمت ان يشي لنا بها.

وثمة صيغة يتمثل بها الخطاب المسرود، يتمثل في رواية(الدكتور عوني)، ((**لقد شعر للحظة أنه قُذفَ إلى عالم واسع، لكنه مظلم واصم، ثمّ اخذ ما حوله يتلاشى وينصرف بسرعة كبيرة، وخُيّل إليه ان هناك ثقباً اسود، بدأ يلتهم كلَّ شيء، فانجرف هو الآخر بذلك الثقب، فأقده وعيه، وفقد الإحساس بالزمان والمكان، وحتى بنفسه، فدخل في غيبوبة عميقة ظنَّ انها عالمه الآخروي**))[1]، هيّمن صوت الراوي على هذا الخطاب، وهو بصورة غير مباشرة يستبطن الشخصية، وينقل لنا احساسها الداخلي وشعورها، فنجد وصفاً للحالة التي كان الدكتور عوني عليها، والراوي هنا يقدّم سرداً مختلطاً يتعلق بالشخصية وما حولها من جوٍّ اسهم بفاعلية في ان يظنَّ انه قد مات، فنقل مشهداً متخيّلاً، تشغل فيه الشخصية مركزه، وهي مجرّدة من الإحساس بالوجود، والزمان، والمكان، من خلال استعمال ضمير الغائب في تشكيل المشهد السردي، فضلاً عن توظيفه أسلوب التكثيف الدلالي لتعميق الشعور بالأزمة والضغط، لينتهي ما حول الشخصية اليها، عبر فعل الظنَّ الذي بلغ به المشهد ذروته السردية.

ويهيمن الخطاب المسرود على النص السردي لرواية(منعطف الرشيد)، فيشغل الراوي مساحة كبيرة من مساحة السرد فيها، ومن امثلة هذا الخطاب النص الآتي: ((**اصبح هذا المشوار لغزاً محيّراً بالنسبة لجبار، ودارت بخلده أسئلة كثيرة، واشتغلت مخيّلته حتى رمت بعيداً، فهو يعرف هذا البيت ويعرف من بداخله، امرأة عجوز ضريرة وبنت مثل القمر،**

(1) الدكتور عوني: 47-48، وينظر: 69، 97، 142، 148، 198.

فأكيد انه يخطط للاستيلاء على تلك الفتاة، والا ما الهدف من الزيارة؟، فهو زير نساء وخنزير قذر، شهواني إلى حدٍ كبير، يطمع بهذه ويريد تلك، فهزَّ جبار رأسه وهو يتوعد الحاج بمقلب سوف يكلفه الكثير))[1]، يصادر الراوي صوت الشخصية، لينهض بمهمة استبطانها والكشف عن دواخلها، فينقل لنا حديثه الداخلي عبر توظيف ضمير الغائب، ليقدّم لنا سرداً يقوم على رسم ابعاد شخصية الحاج بعيون جبار، بالصورة التي يراه بها، ويرسم ملامح العلاقة بين من داخل البيت، ومن خارجه، وهي علاقة يبنيها جبار على ما يعرفه من شخصية الحاج، من دون ان يضع بمخيّلته سبباً بريئاً، انما كانت شخصية الحاج هي الصورة المهيّمنة على هذا السياق السردي.

ان صيغة الخطاب المسرود التي اعتمدها رياض المولى في منجزه الروائي، هي صيغة قارة ناتجة عن اعتماده على توظيف التبئير صفر في رواياته، ومنحه للراوي على وفق هذا التبئير هيمنة كبيرة على مساحة السرد، بوصفه كاشفاً عن ابعاد الاحداث والشخصيات، والتفاعل الناتج عن علاقتهما ببعضهما.

وقد استثمر رياض المولى البناء اللغوي للضمائر، فهيمن على خطابه ضمير الغائب، على الرغم من ميله إلى استعمال ضمير المتكلم حين يجد في الراوي/ الشخصية، قدرة على رسم ملامح الاحداث أو الشخصيات الأخرى، وهو هنا يمنحه بعداً من ابعاد الممارسة السردية ليكون فاعلاً على مستوى ربط الاحداث ببعضها، أو الكشف عن مواقف الشخصيات وحالاتها الشعورية.

(1) منعطف الرشيد: 37. وينظر: 109، 161، 196، 219، 288-289.

ثانياً) صيغة الخطاب المنقول

وتقوم صيغة الخطاب هذه على عرض كلام الشخصيات عرضاً مباشراً، يكون الراوي واسطة بين الشخصية والقارئ[1]، إذ يوظّف الراوي هذا الخطاب حينما يستلزم السياق دليلاً على تفسيرٍ ما، أو تدعيماً لوجهة نظر ما، لذا الخطاب فيها محصوراً بين السرد والعرض[2]، ويكون دور الراوي فيها مقتصراً على التقديم لكلام الشخصيات وحوارها[3].

وتبرز مهمة الراوي في هذا النوع من الخطاب السردي مقتصرة على نقل ما تتكلم به الشخصية من دون ان يتدخل في إعادة صياغة هذا الكلام، فهو ((اقتباس منطوق الشخصية وافكارها، كما يُفترض ان الشخصية قد كوّنتها))[4]، فالقارئ يسمع صوت الشخصية، لأنه يكون ((حاضراً منذ السطور الأولى في فكر الشخصية الرئيسة))[5]، وباستقراء هذه الصيغة في روايات رياض المولى، رصدت الباحثة ان توظيف هذه الصيغة في الخطاب السردي يرتكز على أسلوب عرض المحكي ومهمة الراوي فيه، إذ تمثلت بالتقديم لعرض المحكي بأسلوب الحوار بين الشخصيات، وتمثلت الصورة الأخرى بتقديم صيغة المنقول بأسلوب غير مباشر عبر نقل كلام الشخصيات في سياق السرد عبر توظيف أفعال القول.

ومن امثلة هذه الصيغة من الخطاب ما جاء في رواية(جذور القصب)، ((**مضتْ أيام حتى وصل الخبر إلى مسامع الملة من شفاه السركال نفسه، ذلك المتجبر الذي تحفه القسوة من كل جوانبه، فنطق متوعداً فرهود بالويل والثبور، وسيسلخ جلده على عمود،**

(1) ينظر: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين: 198.

(2) ينظر: روايات عبد الهادي الفرطوسي دراسة في الخطاب الروائي، عهود ثعبان يوسف الاسدي(أطروحة): 354.

(3) ينظر: الراوي والنص القصصي، الدكتور عبد الرحيم الكردي: 163.

(4) المصطلح السردي، جيرالد برنس: 61، وينظر: معجم السرديات، محمد القاضي: 186.

(5) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينت: 187.

فثار الملة بثورته على ذلك الرجل الظالم واسمعه كلاماً قاسياً، وهو يحذره من المعاودة إلى التهديد والوعيد، لكن السركال لم يهتز لكلام الملة، وقال بالحرف الواحد: – الشيخ غاضب جداً من فرهود، لأنه حاول العبث مع الفتاة، وراودها عن نفسها اكثر من مرة. – هذا كلام باطل، فرهود غرضه شريف وتقدّم لخطبة الفتاة. – على كلّ حال، الفتاة رفضت فرهود وعليه ان ينقلع من القرية، والا فالعقاب سيكون صارماً))[1]، يقدّم الراوي صورة الحدث الذي يجري على أساسه هذا الحوار بين السركال والملة، فيرى الراوي ان العلاقة بين السركال وفرهود علاقة مشحونة بالحقد، وان السركال يسعى للإيقاع بفرهود وطرده من القرية، ولهذا نقل هذا الحوار، فمادة الحوار ترتكز على العلاقة بين (فرهود)، و(فدعة)، ورفض السركال لهذه العلاقة، إلى الحدّ الذي قام بتحريض الشيخ على رفض فكرة زواجهما، إذ يكشف الحوار صورة العلاقة بين السركال وفرهود، تلك العلاقة القائمة على الحقد والكراهية.

وقد أدى الراوي ما عليه في نقل هذا الحوار عبر استثمار بنيتي السرد والعرض، وبالأسلوب ذاته نجد الراوي في رواية(الدكتور عوني)، فنجد هذه الصيغة في النص الآتي: **((وقف مع رفيقه هادي في نهاية ذلك الطابور، مراقبين الحركة البشرية التي تعجُّ بها تلك البقعة(المباركة)، لكنه لم يقف ساكناً هكذا بل التفَّ حول نفسه عدة مرات، وهو يريد ان يعرف ما الذي يجري، فالتفتَ نحو احدهم ليسأله عن الامر برمته، فضلاً عن الشيخ وقدراته الخارقة، التفتَ إليه الرجل وردَّ عابساً: – يبدو انك لا تعرف الشيخ أبا تقي؟. – لا.. لا اعرفه، لكني سمعت عنه، ردَّ بتواضع. – انه رجل صاحب بركات ويشفي الامراض. – كل الامراض؟!. ردَّ متعجباً ومستهزئاً بالوقت نفسه. – نعم، فسأله وهو ينظر إليه متفحصاً: هل انت مريض؟. – اجل، نفسيتي تعبانة، واشكو صداعاً مستمراً، ثمّ إنّ رزقي شحيح. فتبسمّ الرجل وهزَّ رأسه قائلاً: – الشيخ سيعالجك، ويبدو ان هناك من عمل لك**

(1) جذور القصب: 25–26. وينظر: 29، 33، 45–46، 71، 127.

سحراً، فهذه اعراض شخص مسحور. – لا ادري، لكن ربما يكون الامر كما تقول، لا احد يعلم.))[1]، ينقل الراوي الحوار بين الرجل والدكتور عوني، لتفسير تجمهر الناس امام باب(الشيخ تقي)، والطريقة التي يسيطر بها هذا الشيخ على المؤمنين بقدرته على شفاء الامراض، ولهذا وجد الدكتور عوني بهذا الحوار عذراً مقبولاً للدخول اليه، والتعرّف على اساليبه التي يخدع بها الناس، محاولاً دراسة هذه الحالة الاجتماعية التي تجعل من الناس عرضة للنصب والاحتيال، والراوي يقدّم للقارئ صورة للحدث، وتفاصيله، ثمّ يقدّم عبر الحوار تفسيراً لهذا الحدث وتبريراً له، والقارئ يسمع صوت الشخصية وكلامها الذي ينقله الراوي عبر تقنية الحوار.

ونجد مثل هذه الصيغة في رواية(منعطف الرشيد)، ومن امثلته النص الآتي: **((فاصبح أبو احمد يبلع لقيماته بصعوبة، وهو ينظر إلى هيئة زوجته، والتي ظهرت كأنها ضابط امن مرعب يحقق مع ضحيته، فقال لها مجيباً على اسئلتها، قائلاً: – انه ولد مسكين مشرد، وليس له احد، وجدته تائهاً في هذه الدنيا الكبيرة فانتشلته منها. – وماذا ستفعل به؟. – انه ليس حاجة زائدة حتى تقولين هذا الكلام.. انه بشر. – أف.. لا تتفلسف وقل لي.. ماذا تريد منه.. اين ستضعه؟ كيف سنتعامل معه؟ اين يسكن؟!. فنفض يده من الطعام وهو يقول: – لا ادري.. قد آخذه معي إلى الورشة، وسأضمه إلى بقية العمال ان يعينني ويعين نفسه. فردت وهي تهزّ رأسها قائلة: – اها.. طيب.. وأين يبيت ليله؟، لا تقل لي هنا. فحكَ رأسه وكأنه يفكر بجواب مقنع، فرد قائلاً: – لا طبعاً، لا يمكن ان يكون هنا.. قد اجعله يبيت بالورشة))**[2]، ينقل الراوي حواراً بين(أبو احمد) النجار الذي آوى(وديع)، وزوجته، وقد استلزم السياق السردي ان يفسّر(أبو احمد) لزوجته فعله هذا، ولهذا عمد الراوي إلى اضاءة هذا الحوار بالتقديم له باستعمال الخطاب المسرود، ثم انتقل

(1) الدكتور عوني: 24–25. وينظر: 27، 31، 38–39، 73، 114–115.

(2) منعطف الرشيد: 79. وينظر: 167–169، 137–138، 191–192، 200، 145–248.

إلى الخطاب المنقول ومن ثمّ افساح المجال امام الشخصيات للنهوض بمهمة عرض الحدث، فوقف القارئ على موقف ابي احمد النجار من(وديع) وضرورة مساعدته، وتوفير السكن والعمل له، بوصفه انساناً، وهو حدث يكشف طيبة القلب الذي كان يتصف به، فيما يكشف هذا الحوار عن معارضة زوجته لهذا الفعل، وقد اتضح هذا عبر هذه التساؤلات التي طرحتها الزوجة على زوجها، فالراوي وظّف الحوار بطريقة الخطاب المنقول لتفسير ما اقدم عليه أبو احمد النجار بإيواء وديع وتوظيفه في ورشة النجارة.

ثالثاً) صيغة الخطاب المعروض

وفي هذا النوع من صيغ الخطاب المنقول، يكون كلام الشخصية في سياق الخطاب المسرود للراوي باستعمال أفعال القول، فيكون((مثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود))[1].

ونجد امثلة هذه الصيغة من الخطاب في روايات رياض المولى، ومنها النص الآتي: **((- وماذا قالت لك؟. سأل فارس وهو يلوك المسكرات وبيده كأس كبيرة مملوء بشراب البيرة. قالت كلاماً رومانسياً جميلاً، اتذكره الآن، الوطن ليس جنسية وحسب بل ذكريات جميلة واشخاص احببتهم واحبوك، لقد نضجت براعمك هنا يا احمد، فلماذا تريد المغادرة؟، لكني اخبرتها بأنني منتمي لجذوري، البراعم ربما تذوي وتموت، لكنّ الجذر يبقى منغرساً في عمق الماضي))**[2]، ينقل الراوي في هذا النص حواراً جرى بينه بوصفه شخصية من شخصيات الرواية، وبين زوجته، وهو هنا ينقل كلام زوجته إلى صديقه(فارس) بصورته غير المباشرة، لكننا نلمح في النص صوت زوجته، ومفرداتها المعبرة عن فكرتها بمنعه عن السفر إلى العراق.

---

(1) تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، سعيد يقطين (الزمن، السرد، التبئير): 198.

(2) جذور القصب: 12، وينظر: 126، 160، 161، 219.

ومن امثلته في رواية(الدكتور عوني)، النص الآتي: ((**لكنه بالمقابل اخرج هاتفاً خلوياً من جيب بنطلونه والدكتور عوني ينظر إليه باستغراب، واستخرج رقماً ظهر على شاشة الهاتف الصغيرة، وكتبه على قصاصة ورق دفعها إلى الدكتور عوني، وقال له.. هذا رقمي تستطيع ان تتصل عليه متى ما رغبت بدفع اجرتي وستجدني قريبا منك**))[1]، يدور الحدث بين شخصيتين من شخصيات الرواية، الشخصية الرئيسة(الدكتور عوني) والشخصية الثانوية (سائق التكسي)، ويدور الحدث حول رجوع الدكتور عوني إلى شقته بعد رحلته إلى الصحراء لملاقاة الجنِّ، والمشهد يوضح مدة غياب الدكتور عوني، فدلالة تغيير العملة يدلّ على رحلته الطويلة، من دون ان يحددها بمدة زمنية، والراوي هنا ينقل كلام الشخصية الثانوية(سائق التكسي) من دون ان يكون له دور في هذا النقل على المستوى اللغوي، انما تتحدد وظيفته بالنقل فقط.

وترد هذه الصيغة من الخطاب السردي في رواية(منعطف الرشيد)، فنجدها في النص الآتي: ((**ولابدّ انه عرف بتردده على بيت فاتن، فلطالما ابتسم ابتسامة خبيثة صفراء، وهو يهزّ رأسه، وهو يقول بسرّه.. الآن وقعت في الفخ أيها العجوز المنتفخ، سأفضحك مثلما فضحتني، وقطعت رزقي**))[2]، يقوم الخطاب السردي في هذا النص على توظيف المنولوج الداخلي في الكشف عن أفكار الشخصية، وقد تمّ عرض هذا المنولوج بواسطة استعمال صيغة الخطاب المباشر المسرود، فالقارئ يسمع صوت الشخصية عبر صوت الراوي الذي تقتصر مهمته على نقل كلام الشخصية إلى القارئ من دون ان يكون له تعليقاً أو موقفاً منه، انما ينقل في سياق سرده للحدث السردي.

مما تقدّم، يتضح لنا اثر الصيغة في الخطاب الروائي، في تغذية السرد بالأحداث من جهة، وعلاقة هذا الخطاب بالمتلقي من جهة أخرى، ورصدت الباحثة هيمنة الخطاب

(1) الدكتور عوني: 49، وينظر: 134، 204، 262، 263.

(2) منعطف الرشيد: 103-104، وينظر: 183، 249-250، 251، 252، 256، 304، 331.

المسرود على النسيج السردي للمنجز الروائي لرياض المولى، ونجد هذا الخطاب في روايتي(منعطف الرشيد، جذور القصب) لانتهاج الكاتب أسلوب الراوي العليم في هذه الروايات، في حين نجد هيمنة الخطاب المنقول في رواية(الدكتور عوني)، ذلك ان أسلوب الرواية يعتمد على نقل الحوارات التي قام عليها نسيج السرد في هذه الرواية.

الفصل الثاني

بناء الزمن والمكان في روايات رياض المولى

المبحث الأول: الزمن في روايات رياض المولى

المبحث الثاني: المكان في روايات رياض المولى

الفصل الثاني

تقنيات الزمان والمكان في روايات رياض المولى

مدخل

يمثل الفضاء الزمني والمكاني عنصران جوهريان للبناء الروائي، فالزمن هو الفضاء الذي تتغير فيه الأحداث، في حين يُعدّ المكان حيّزاً لجريان تلك الاحداث، وبين هذه الثنائية السردية تتموضع الشخصية بوصفها متغيّراً سردياً في سلوكها وفي اسلوبها في صنع الاحداث، وتصاعدها، فتحيا فيهما، وتعيش سلسلة تجارب وذكريات زمانية ومكانية، تحتوي تفاعلاتها وانفعالاتها، فتنمو الشخصية وتتصاعد في ظل مجالي(الزمن، والمكان) مع بؤرة الأحداث[1].

وعلى وفق العلاقة الجدلية بين ثنائية الزمان/ المكان من جهة، ((فلا يمكن ادراك الزمن الا من خلال المكان وحركته، وفقاً للارتباط الجدلي بينهما، فكلّ منهما يفترض الآخر، ويتحدد به))[2]، وبين عناصر السرد الأخرى في البناء الروائي(الشخصيات، الاحداث، ووجهة النظر) من جهة اخرى، تؤطر هذه الثنائية البناء الفني الروائي عبر فاعليتها في احتواء التفاعل بين هذه العناصر، وتأثيرهما عليها.

فعلى مستوى العلاقة بالأحداث، فإن ارتباط حدثٍ ما بمكان محدد، فانه يقرر الدور الأساسي للزمن في سيرورة الأحداث، ((فكل رواية تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة اندماج في المكان، أو على الأقل تعلن عن أصلها الزماني والمكاني))[3]، وبهذا تتكامل صورة الحدث عبر تصوير الفضاء الزماني والمكاني، وعلاقتهما بالحدث، وتأثيرهما عليه.

---

(1) ينظر: سيكولوجية الزمن، د. علي شاكر الفتلاوي: 26. وينظر: بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، د. أحمد العدواني: 101.

(2) شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين: 5.

(3) بناء العالم الروائي، ناصر نمر محي الدين: 201.

اما على مستوى الشخصيات، فان هذه الثنائية تتمدد لتتحول إلى علاقة جدلية ثلاثة حين تنظم اليها الشخصية، إذ لا يوجد إدراك للزمن الروائي من دون شخصية تتمثل ابعاده، وتتفاعل معه، ومن دون مكان يحتوي خط سير الشخصية في العمل الروائي، ولا يوجد أدراك وتحديد مكاني في الرواية من دون شخصية تعيش فيه وتستشعر به، ومن دون اختراق زمني ومدد زمنية متعاقبة بالثلاثية المعهودة للزمن (الماضي، الحاضر، المستقبل)، لذلك تتجسد علاقة هذه العناصر الثلاثة مع بعضها البعض على وفق((الارتباط الجدلي بينها، لذا تفترض بنية النص الروائي فضاءات مكانية تختلقها الشخصية الروائية، ويخترقها الزمن ويجتاحها، ويختلقها الفضاء ذاته ويصوغها وفقاً لقوانينه وطقوسه))[1]. ويظهر مدى تأثير الزمن والمكان على كيان الشخصية الداخلي وبنائها النفسي وعلاقتها بالعالم المحيط من حولها، ودورها في تفعيل أحداث الرواية.

(1) المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا، د. وليد شاكر نعاس: 18. وينظر: شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين: 5.

المبحث الأول

بناء الزمن في روايات رياض المولى

يعمد الروائي إلى إعادة ترتيب الزمن في الرواية، بالشكل الذي يخلق اثارة للمتلقي، وعلى هذا فالزمن الذي في الراوية هو ليس زمناً واقعياً، وانما هو ترتيبٌ من صنع الروائي، الذي يرتب الأحداث على وفق نظام معين يعمد إلى انتقاء أحداث متعددة ويرتبها بصورة متسلسلة، ومتتابعة على وفق رؤية معينة ((إذ لا قصة لواقع تطابق أحداثها في تواليها هذا التوالي أو هذا الترتيب النموذجي الذي يقدمه نصها القصصي))[1].

ونظراً لتعدد احداث الرواية، وتعدد شخصياتها، فإن الراوي لا يستطيع نقلها إلى المتلقي في وقت واحد، فكان لزاماً عليه إن يضع ترتيباً لهذه الاحداث بالشكل الذي يجعل تتابعها تتابعاً منطقياً[2]، فإن ((ما يفعله السارد في الواقع هو سرد قصة مرتبة زمنياً، قصة يحاول القارئ إعادة تركيبها وفق النظام الزماني الصحيح وان عناصر السرد هي انحرافات عن حكاية بسيطة وجدت مسبقاً))[3].

ويقوم ترتيب الاحداث في روايات رياض المولى على استحضار الزمن الماضي الذي يمثل نقطة انطلاق إحداث الرواية، وتداخله مع الزمن الحاضر، وهذا ما فتح مساحات سردية تعبيرية لتصاعد الاحداث السردية وتنامي حبكتها الدرامية، وسنقتصر في بحثنا هذا على تقنيتي الاستباق والاسترجاع بوصفهما يمثلان مفارقة زمنية في نسيج السرد، تقوم على إعادة ترتيب أحداث الرواية على وفق ما تتفق ورؤية الروائي.

---

(1) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: 112.

(2) ينظر: الزمن والرواية:90.

(3) نظريات السرد الحديثة، مارتن والاس: 141.

اولاً) الترتيب الزمني:

تبرز أهمية الزمن الروائي حين يستثمر الروائي التحوّل فيه، وتموجه بين الحاضر والماضي والمستقبل، إذ تمثل اللحظة الآنية نقطة انطلاق باتجاه الماضي تارة، وباتجاه المستقبل تارة أخرى، فينتج عن هذا التحوّل في حركة الزمن السردي شكلانِ من اشكال السرد الزمني، هما: الاسترجاع، والاستباق[1].

1) الاسترجاع

وتُعرف هذه التقنية بـ(الاستذكار) أو (اللواحق)[2]، وتقوم هذه التقنية وتوظيفها في السرد الروائي على إيقاف السرد الآني، والتحوّل إلى سرد أحداث ماضية، على نحو من الاستذكار، فهو استرجاع حدثٍ سابق على لحظة الحكي، وقصّه في زمن لاحق لحدوثه[3].

ولعل السمة الأبرز في روايات رياض المولى على مستوى الزمن الروائي وتقنياته، انها تتخذ من تقنية الاسترجاع تقنية أساسية في بناء الرواية، بالشكل الذي يمكن معها عدّ هذه الروايات روايات استذكارية، تقوم على أحداث حصلت في الماضي، ويعيد الروائي تشكيلها وإعادة انتاجها، ومن أمثلته ما جاء في رواية(جذور القصب): **((كان الشيخ ماهود وصياً على الفتاة فدعة، تيتّمت وهي طفلة صغيرة بعد ان فقدت ابويها بمرض الكوليرا الذي اجتاح القرية، وقضى على نصف سكانها، رغم محاولات الطبيب الأوحد(قسطنطين بالفلو) اليوناني الأصل الذي كان يجوب القرى التي تعرضت لذلك المرض الفتاك، وهو يكافح الوباء من خلال العلاجات والتطعيمات، فتلقفها الشيخ، وتعهد برعايتها، ثمّ اتخذها وصيفة وخادمة لزوجته))**[4]، يقدّم النص احداثاً متعددة في سياق هذا الاسترجاع، الذي

---

(1) ينظر: بنية النص السردي، حميد لحمداني: 74.

(2) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر: 76.

(3) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري: 104.

(4) جذور القصب: 22. وينظر: 21، 54، 71، 148، 157، 245، 286.

يأتي في اطار تقديم اطار شخصية(فدعة) السردية، فتبرز لفظة(فتاة) لتصوير المرحلة العمرية التي كانت عليها، ثمّ يسترجع ماضي الشخصية المرتبط باليُتم والموت جراء تفشي مرض الكوليرا، ثمّ ينتقل الى استرجاع آخر مرتبط بالاسترجاع الأول، فيعمد المولى الى توسيع دائرة الاسترجاع ليجعل من الحدث حدثاً مقنعاً للمتلقي، ليعود على النسيج السردي بالسبك والعلاقة المنطقية بين الاحداث، إذ يتمثل الاسترجاع الثاني بجهود الطبيب اليوناني(قسطنطين بالفلو) في رعاية المرضى بهذا المرض، وعلى الرغم من هذه الرعاية الا ان المرض قد اخذ نصف سكان القرية الى الموت، ومنهم والدي(فدعة) التي تكفّلها الشيخ ماهود طفلة، وجعلة وصيفة لزوجته وخادمة حين بلغت مبلغ النساء.

يمنح هذا النص المتلقي تصوّراً عمّا تؤول اليه الاحداث، لاسيما رغبة(فرهود) بالزواج من(فدعة)، **((ولهذا التجأ الى الملة ليكلفه بمهمة طلب يد فدعة من الشيخ ماهود))**[1]، هذه الرغبة المرتبطة بما تراه مشورة السركال للشيخ ماهود المسؤول عنها، فيحيل القارئ الى صعوبة تحقق هذه الرغبة، وهو ما يقدّم سبباً وجيهاً للهروب بها من القرية.

وثمة نص آخر يوظفه رياض المولى في استثمار تقنية الاسترجاع، إذ نجد أن بعض الاحداث تشكّل بنية استرجاعية لأحداث أخرى، وهذا نجده في النص الآتي: **((لم يفد فرهود إلى القرية بطراً، بل دفعه إليها سوء حاله وضيق مصادر رزقه وشحتها، وهو القادم من أعماق الهور حيث نشأ وترعرع هناك وسط نباتات القصب والبردي، متشبعاً بزفرة الماء ولزوجته المناخ، [...]، فرهود كان واحداً من الذين رحلوا مبكراً من هناك، بعد ان كان جمّاساً عند صاحب قطيع كبير من الجاموس، يعطيه مقابل خدمته حليباً ودقيق رز، كان يعيش لوحده في بيت بناه من القصب، يستظلُّ به من حرارة الشمس صيفاً، ويحميه من لسعات البرد في الشتاء، توفيّت امه وهو ما يزال صبيّاً، حيث أصيبت بالزحار**

(1) جذور القصب: 23.

الاميبي..))[1]، يمثل هذا الحدث بالنسبة لحدث هروب فدعة مع فرهود حدثاً استرجاعياً، فالمولى يبدأ بالحدث الأبرز، ثم يعود إلى احداثٍ سابقة، ليؤسس للحدث اطاره السردي بترابطه واتساقه مع الاحداث الأخرى التي تشكّل جسد الرواية، لكننا نجد ان المولى يتبع الأسلوب ذاته في توظيف الفعل الماضي، ليكون مهيّمناً على السياق السردي في الرواية، وهذا يمنح الرواية بعداً استرجاعياً يجعله بنية أساسية في نسيج السرد، ويكشف هذا عن توظيفٍ فنيٍّ لتقنية الاسترجاع الزمني وما يشتمل عليه من مفارقة نصية في التلاعب بالمتلقي، عبر كسر نمطية بناء الاحداث، وتراتبها، بالشكل الذي يحقق تأثيراً اكبر بالمتلقي.

ويرد توظيف الاسترجاع الزمني في رواية(الدكتور عوني)، ليمنح الرواية مفارقة زمنية تقوم على إعادة ترتيب الاحداث، عبر تقنية الاسترجاع الخارجي الذي تقع ((سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى))[2]، فيتداخل حدثه السردي مع غيره من احداث سابقة عليه في نسيج السرد، لأنّ ((الاسترجاعات الخارجية لمجرد أنها خارجية لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى؛ لأنَّ وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك))[3]، وتكمن أهمية الاسترجاع الخارجي في ((تقديمه للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث ومجريات الأمور))[4].

ومن امثلة هذا النوع من الاسترجاع الزمني ما ورد في الحوار بين الدكتور عوني وسكرتيره هادي: **((- هل تتذكر تجربتك في السرداب عندما قضيتَ ليلتك مع ميّتٍ أُنزِلَ إلى قبره وبقيت صاحياً إلى الصباح؟ أجاب مبتسماً وهو يستذكر تلك المغامرة المثيرة، حسب وصفه وقال:**

---

(1) المصدر نفسه: 20.

(2) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينت: 60.

(3) المصدر نفسه: 61.

(4) النقد التطبيقي التحليلي، مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، عدنان خالد عبد الله: 80.

- طلبتُ من دفّان المقبرة بأن ابيت ليلة في أحد سراديب مقبرة النجف برفقة المتوفى، بشرط ان يُدفَن في الليلة نفسها، في البداية رفض ذلك رفضاً قاطعاً كون الامر يتعلق بحرمة ميّت، حتى اقنعته بصعوبةٍ بعد أنْ دفعتُ له مبلغاً كبيراً من المال، فوافق بالنهاية، وهو غير مقتنعٍ بكلامي وتبريراتي، حيث شرحتُ له أنّ ما سأفعله لا يمسّ حرمةَ الميّت، ببساطة كنتُ اريد أن اكتشف ما يحصل في الليلة الأولى للأموات))[1].

يوظف النص بنية الاسترجاع الزمني لحدث سردي وقع قبل زمن هذا الحوار، ويكشف النص عن معرفة هادي بهذا الحدث وتفاصيله، ولكنّ المولى أراد اضاءته، وتقديمه إلى المتلقي، ليمنحه صورة عن شخصية الدكتور عوني، واهتمامه بعلوم ما وراء الطبيعة، بل وشغفه بها، من دون التفكير بأثر ذلك على المستوى العقدي أو الاجتماعي، إذ يتمثل هذا الأثر برفض الدفّان طلب الدكتور عوني لما له من مسٍّ بحرمة الميّت بحسب ما يعتقد الدفّان.

ونجد ان ثمة استرجاعاً داخلياً((يربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة))[2]، ويبدو هذا في الحوار الذي دار بين الدكتور عوني وسناء، ومنه **((- انا اكبر اخوتي الثلاثة، كنتُ صغيرةً عندما جاؤوا بوالدي شهيداً وهو ملفوف بالعلم، ووضعوه وسط الدار، كنتُ في حالة صدمةٍ نفسية، جعلتني اقف مذهولة امام منظر التابوت المسجى امامنا، حتى شعرتُ بانقطاع الصرخات المدوية الصادرة من أمي التي مزّقت ملابسها...))**[3]، يستثمر النص بنية الاسترجاع الزمني في اضاءة ماضي الشخصية/ سناء، والربط بين الاحداث التي جعلت من سناء فتاة ماخور، فيمنحها الراوي المساحة لترسم شخصيتها، فضلاً عن الكشف عن مكنوناتها النفسية، فيستعمل أسلوب التداعي الحر في الكشف عن هذه

(1) الدكتور عوني: 7.

(2) بناء الرواية، سيزا القاسم: 58.

(3) الدكتور عوني: 123-124. وينظر: 84-85، 104، 200، 257، 258.

المكنونات، وما لها من اثر على شخصية سناء، فالنص عبر الاسترجاع يكثّف الخطاب السردي في ابراز الظروف التي أوصلت سناء إلى ان تكون فتاة ماخور بكل ما يعينه ذلك من نظرة اجتماعية قاسية، فضلاً عن إجراءات السلطة التي تدهم هذه الأماكن بين مدة وأخرى.

ويقدّم لنا النص تصوراً عن الأسباب التي حدت بسناء إلى الانخراط في مهنة البغاء، إذ كانت لمعاملة والدها الذي كان تحت وطأة الضغط النفسي بسبب الحرب، وخدمته العسكرية أثرٌ في إنحرافها، فضلاً عن إشارة النص الى تدخل جهات حكومية في رعاية هذه الدور بوصفها تجارة رابحة في ذلك الوقت.

وفي رواية(منعطف الرشيد)، تقوم احداث الراوية على استثمار تقنية الاسترجاع وتوظيفها في نسيج السرد الروائي، إذ استعملها المولى في اضاءة تاريخ الشخصيات، ورسم معالمها، وهذا يتضح في النص الآتي: ((**جميل عرجة ضحية كبيرة من ضحايا المجتمع، بدأ حياته متطوّعاً في الجيش العراقي، الصنف المدرع، وحاجته إلى الوظيفة، وعوَزه إلى المال، هو ما دفعه للتطوّع، فهو لم يبلغ مستوى الابتدائية ولم يجتزها، [...]، حمل جميل أعباء الحرب كجندي درع في معارك شرق البصرة الأولى والثانية والمحمرة والخفاجية والبستين، وتلقى إصابات لأكثر من مرة، ورأى الموت يحوم على رأسه مرات عديدة، وشعر انه مفارق الحياة لا محالة، لكن إرادة الله وارادته على البقاء جعلته على قيد الحياة، ليشهد معارك اكثر ضراوة لاسيما في قاطع الفاو، جعلته يتمنى الموت أو العوَق حتى يتخلص من هذا الجحيم الذي كان يتلظى به هو والجنود الآخرون**))[1]، يكشف هذا الاسترجاع المعتمد على توظيف الوصف للكشف عن مرحلة من مراحل ماضي الشخصية التي شكّلت شخصيته في نسيج الرواية، إذ تنعكس كلَّ هذه الاحداث على شخصية جميل، وسلوكها داخل الرواية.

(1) منعطف الرشيد: 28-29.

ونجد إن المولى عبر هذا الاسترجاع في رسم حدود شخصية جميل عرجة إنه يلمّح إلى ثيمة(العوَق) التي تصاحب جميل من هذه النقطة إلى نقطة حدوثها بالفعل، فهي امنيّة مجردة في بداية حياته، ثمّ تتظافر الاحداث لتجعلها واقعاً ملموساً، وهو ما أنتج انساناً محطماً تبني تصوّراً لقوة السلطة وسطوتها.

ونجد ان تركيز المولى في توظيف الاسترجاع الزمني يقتصر على اضاءة زوايا شخصياته، ويبرز هذا في غير مكان من الرواية، ومن امثلته الواضحة ما جاء في النص الآتي: ((**ويتذكر والدته التي زهقت روحها بحادث سير ايضاً وهو ما زال طفلاً بعمر الثمان سنوات عندما جاءه خبر موت امه وابيه كذلك على الطريق السريع، حيث انقلبت مركبتهما وتحوّلا إلى أشلاء متناثرة، جاءه الخبر مفزعاً ومؤلماً، ونزل عليه كالصاعقة وهو بهذا العمر، حيث كان يبيت عند عمه عندما سمع الخبر**))[1]، يضيء هذا الاسترجاع الخارجي مرحلة من مراحل شخصية وديع، ويرتبط باستذكار آخر يتمثل برؤيته امرأة تعرضت لحادث دهس، وجاؤوا بها إلى المشفى الذي عمل فيه، فالمولى هنا يركّب استرجاعاً على استرجاعٍ آخر، في بنية تعتمد التكثيف بهدف ابراز الجانب المخفي المتعلق بعائلة وديع، وقد وفّر هذا الاسترجاع ربطاً واتساقاً للأحداث واضاءة للشخصيات من جهة، ومن جهة أخرى، ملء الفراغات التي تنشأ عبر السرد، وتنامي الاحداث.

مما تقدّم، يتضح ان اعتماد روايات رياض المولى الثلاث على استثمار الاسترجاع الزمني بوصفه تقنية سردية مهمة في البناء السردي قد منحها فنية عالية، وأكسبها قدرة على اقناع المتلقي، عبر ترابط الاحداث واضاءة الشخصيات، وقد تنوّعت هذه الاسترجاعات بين الخارجية والداخلية، في حين اعتمدت سياقاتها بنسبة كبيرة على توظيف الفعل الماضي لإنشاء بنية استذكارية.

---

(1) منعطف الرشيد: 310. وينظر: 83، 118، 169، 207.

2) **الاستباق**

يُعدُّ الاستباق من تقنيات السرد الروائي، ويُعرّف بإنه: ((حركة سردية تقوم على ان يروى حدثٌ لاحق أو يذكر مقدّماً))[1]، وعلى الرغم من انه يوصف بكونه ((مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الامام، إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث اولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية اولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد))[2]، الا انه اقرب إلى ان يكون((مناورة سردية))[3]، لكون الراوي يعمد إلى ان يقلب نظام تسلسل الأحداث عن طريق القفز على حدث ما بمدة زمنية محددة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب الروائي لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحدث من مستجدات في الرواية[4].

وتتمثل وظيفة الاستباق بـ((حمل القارئ على توقع حدث ما، أو التكهن... ولعل أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية...))[5]، مما يجعل القارئ مشدوداً ومترقباً دائماً حتى يتم التثبت بما أُخبر به، ويؤدي الاستباق أيضاً دوراً مهماً في الإعلان صراحةً عن الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق، فضلاً عن إمكانية لجوء الراوي إلى الاستباق لتحقيق وظيفة التمهيد لفعل يمكن وقوعه في المستقبل[6].

وقد جاءت بنية الاستباق في روايات رياض المولى بنسبة اقل من الاسترجاع الزمني، لكونها روايات استذكارية، وقد تنوعت الاستباقات الزمنية من حيث السياق اللغوي بين

---

(1) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينت: 51.

(2) الزمن في الرواية العربية: 207.

(3) إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بو طيب: 135.

(4) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 132.

(5) المصدر نفسه: 132.

(6) يُنظر: الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان، د. علي إبراهيم: 109.

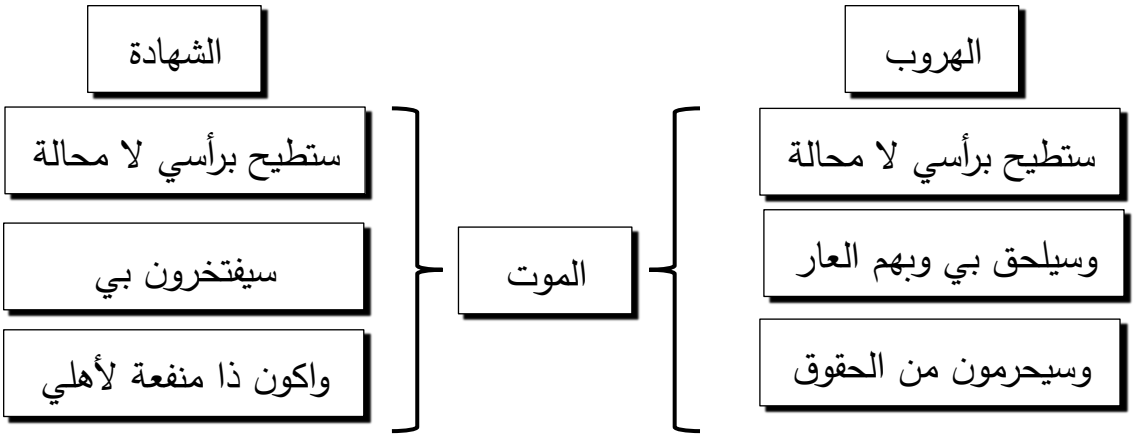
الإشارة وبين التصريح، فمما وردت إشارة في السياق السردي الاستباق الآتي من رواية(جذور القصب): **((كان فرحاً بمولوده الجديد، يداعبه ويسلّيه بيديه الكبيرتين الخشنتين، يضمّه إلى صدره بقوة وكأنه يتوسم به الخير والسعادة، أو يعتبره المعوّل الذي سيتعكز عليه في نهاية عمره اذا ما ضعف عوده، وقلّت حيلته، وشحّ رزقه، فاخذ يفكر في مستقبله طويلاً، ويرسم له طريقاً نحو الحصول على وظيفة جيدة، تدّر عليه راتباً غير منقطعٍ، خير من عمله هو والذي قضاه بين الفلاحة والحراسة والعتالة، واخيراً استقرّ بدكان لبيع التبغ، وجميعها اعمال متواضعة تكاد لا تسدُّ حاجة مصاريفهم اليومية))**[1]، يشتمل النص على توظيف الاستباق الزمني بأسلوب غير مباشر، إذ يتضح عبر استشراف فرهود لمستقبل مولوده الجديد(غازي)، ويكشف عن رغبته بتحقق هذا الاستشراف، وهو ما يجد طريقه في متن السرد باستباق زمني آخر على لسان البيك، **((لكن ساديك نصيحة وستشكرني عليها لاحقاً، دع ولدك ينخرط في سلك الشرطة، وسيحظى بوظيفة تدرّ عليها راتباً شهرياً، ودعك من الاعمال الحرة التي لا تبني مستقبلاً))**[2]، وهذا ما تحقق فعلاً، إذ نجد ان المولى يعتمد على وضع اطار سردياً لبعض الاحداث التي تتشكّل في الرواية عبر بنية الاستباق الزمني.

الا اننا نجد ان بعض الاستباقات لم تتحقق في نسيج السرد، وهي تبقى ضمن دائرة الرغبة أو الحدس الذي لا يحكم بيقينيته، وهذا ما نجده في النص الآتي: **((لم ينقطع عن تحذيري من مغبة الخوض في تلك المغامرة المتهورة، والتي ستطيح برأسي لا محالة، وسيلحق بي وبهم العار إلى ما شاء الله، وسيحرمون من الحقوق التي تمنح للشهيد، فلماذا لا أصبح شهيداً، واكون ذا منفعة لأهلي، ليترحموا عليّ فيما بعد، واكون سبباً في**

(1) جذور القصب: 70، وينظر: 88، 119، 122، 148.

(2) المصدر نفسه: 88.

سعادتهم))[1]، يتخذ هذا الاستباق أسلوب التداعي الحر، ليفصح عمّا يدور في ذهن الشخصية التي تضع اطار الحدث السردي، وتنطلق الشخصية هنا من ثيمة الموت اطاراً سردياً عاماً، لتحققه في الحالتين: سواء الهروب من الجيش، أو البقاء فيه والانخراط في الحرب، ولكن الفارق بين الموتين هو في ما ينتج عنه، فالمولى يضع الهروب معنى سلبياً، ثمّ يستشرف المعاني التي تناسب هذه السلبية، في حين يضع الشهادة معنى ايجابياً، ثمّ يتصوّر لها المعاني التي تترتب عليها، لكنه يجرد الشخصية من رغبتها بالحياة، فلا سبيل إلى الحياة الكريمة في ظلّ سلطة ظالمة وحرب ضروس، ويمكن لنا ان نتمثل هذا الاستباق بخطاطة لتكون الدلالات متواشجة مع بعضها كالآتي:



ويبدو ان استثمار الاستباق الزمني في رواية(الدكتور عوني) يجعل من السياقات السردية سياقات فعلية، تقوم على توظيف حروف الاستقبال المتصلة بالأفعال المضارعة، ومن امثلته النص الآتي: **((- اعتقد وجود اكثر من حزب في الدولة سيشتت أهدافها، وستظهر حالة من الصراع الحزبي بينها، ينتج عنه افرازات التسقيط السياسي، وهو سلاح يستخدمه السياسيون في ضرب الخصم من اجل الصعود إلى سدة الحكم))**[2]، يقدّم هذا الاستباق رؤية مستقبلية لما تؤول إليه الأحوال بعد 2003، إذ رسم هذا الاستباق صورة

(1) المصدر نفسه: 190.

(2) الدكتور عوني: 65. وينظر: 167،

قاتمة لعراق ما بعد 2003، وهو ما يتلمسه المتلقي حين يقارب هذا النص الصورة الواقعية المعاشة في هذه الفترة، فهو استشراف يقدّم حقيقة معاشة.

إن اعتماد النص على توظيف حروف الاستقبال المتصلة بالفعل المضارع قد خلق بنية زمنية تقوم على استثمار بنية اللغة في انتاج الدلالة والمعاني، فالفعل بهذه الصورة البنائية لم يقع وقت الكلام، انما يقع بعد انتهاء وقت الكلام، وهذا يمنحه زمناً مستقبلياً.

والملاحظ إن استباقات الرواية لم تأتِ بشيءٍ بعيدٍ عن واقع المدة الزمنية التي عالجتها الرواية، فهي استباقات ترصد واقعاً معاشاً، وحالة ماثلة للعيان للذين شهدوا تلك المدة وعاشوها، ومنها الاستباق الآتي: **((وقال له وهو يجلس على اريكته ممسكاً بغليونه: – الهجوم سيكون على القطعات العسكرية وليس المدينة، فلماذا القلق؟. فردَّ هادي متبرماً ومتوجساً: – لا أدري اشعر أن هناك اقتتالاً سيدور في أروقة المدينة إذا ما تمّ اختراق وتدمير الصفوف العسكرية. – لا اعتقد ان هذا سيحدث فالقوة العسكرية الامريكية ستتحاشى الدخول إلى المناطق السكنية، وستتخذ الطرق الخارجية في الوصول إلى هدفها، وهو بغداد حيث رأس النظام الذي يبتغون اسقاطه. – ومع ذلك فلا بدّ ان تحصل خسائر في صفوف المدنيين، أليس كذلك؟ فلدينا تجربة حرب 1991، وما اعقبها من ويلات. – اكيد ستقع خسائر، لكني اعتقد انها ستختلف عن حرب 1991، ان هدف هذه هي اسقاط النظام وحسب))**[1]، يقوم النص على استشراف المستقبل، ورسم احداثه على وفق الاستباقات الزمنية التي تقدّمها اللغة بتوظيف الفعل المضارع المتصل بحروف الاستقبال، فيقدّم رؤيتين مختلفتين بنسبة ما حول ما سيدور من احداث عند دخول القوات الامريكية إلى العراق، فالدكتور عوني يرى ان القوات ليس لها علاقة بالمدن، طالما إن هدفها هو اسقاط النظام، فالزحف سيكون صوب العاصمة من دون المرور بالمدن وتعطيل

(1) الدكتور عوني: 219.

مهمتها، في حين يبتعد هادي برؤيته إلى ابعد من دخول القوات الامريكية، فهو يتلمس الحالة الشعبية التي ستكون عليها بعد سقوط النظام وغياب القانون.

وتبدو رؤية هادي في هذا النص أوسع من رؤية الدكتور عوني، لعل المدة التي غاب فيها الدكتور لم تمكّنه من استشراف المستقبل بشكل جيد، فالرؤيتان تتفقان في وقوع الخسائر البشرية، وتختلفان في تفسير وقوعها، أو سبب وقوعها.

اما في رواية(منعطف الرشيد)، فثمة استباقات زمنية، لجأ إليها المولى لإضاءة زوايا الشخصيات، ورسم ابعادها في تفصيلات معيّنة، كالاستباق الآتي: ((**فيأتيه صوت الحاج مطمئناً.. لا تهتم يا ولدي انها في مكان امين، وعندما تكبر سوف ابحث لك عن ابنة الحلال لكي تتزوجها، وسيكون من حر مالك وعرق جبينك، ولا تعتمد على نقود غيرك، لان ذلك خطأ كبيراً تقترفه دون ان تشعر بذلك، ولو علمت زوجتك المستقبلية ان زواجك منها تمّ بمباركة أموال ام تخرج من ظلّ يدك وعرقها، فسوف لن تحترمك وستعاملك مثل الكلب الاجرب، فهل تقبل بهكذا معاملة؟**))[1]، يقدّم هذا الاستباق صورة لشخصيتي الحاج، وصبي الفندق(وديع)، فيقوم على تكثيف الصورة السلبية لشخصية الحاج، إذ ان سياق الاحداث يخالف هذا ما ذهب إليه الحاج في هذا الاستباق، في حين نجد ان الاستباق يكثّف من الصورة الساذجة التي يرسمها السرد في الرواية لشخصية وديع، وسيجد المتلقي بمرور الاحداث السردية في الرواية انه لم يتحقق من هذا الاستباق شيءٌ، لأن الحاج يستولي على كل ما يحصل عليه وديع من مال، ليصرفه على ملذاته الشهوانية، من دون ان يدّخر لوديع شيئاً منها.

مما تقدّم، تبرز وظيفة الاستباق الزمني في روايات رياض المولى بوصفها إحدى الأدوات التي تضيء زوايا الحدث السردي أو الشخصيات، فضلاً عن كونه وسيلة للتمهيد لوقوع

(1) منعطف الرشيد: 19–20، وينظر: 41، 43، 57، 66، 72، 79، 85، 170، 183.

بعض الاحداث، مما يمنح هذه الروايات بعدها التأثيري، وفنيتها العالية، وتبرز في هذه الاستباقات أهمية البناء اللغوي الذي ينسجه المولى في رواياته، بالاعتماد على بنية الفعل المضارع المتصل بحروف الاستقبال لإنتاج بنية زمنية مستقبلية.

وقد رصدت الباحثة هيمنة تقنية الاسترجاع على تقنية الترتيب الزمني في المنجز الروائي لرياض المولى، وتُرجِع الباحثة هذه الهيمنة الى أسلوب الكاتب في تقديم شخصياته الروائية، واضاءتها للقارئ، ورسمها بأبعادها المختلفة بطريقة مباشرة، ولم يعتمد الأسلوب غير مباشر في تقديم شخصياته، أي إنه لم يترك مجالاً للقارئ على اكتشاف شخصياته، او معالمها عبر الاحداث السردية، والتعرف عليها.

ثانياً) الحركة السردية

الحركة السردية: وهي النسبة بين طول النص وزمن الحدث، وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياساً لعدد اسطره أو صفحاته[1]، وتقوم دراسة الحركة السردية بوصفها تقنية زمنية على رصد سرعة والتغييرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل او ابطاء[2].

1) ابطاء السرد

تسمح تقنية ابطاء السرد بتوقف سير الاحداث، وتقوم على اتساع مساحة السرد لمدة قصيرة من الحكاية[3]، وفيها يكون الزمن السردي أطول من زمن القصة، بمعنى أن يتمهل السارد في عرض أحداثه السردية التي يستغرق وقوعها مدة قصيرة ضمن سياق نصيٍّ واسع من مساحة السرد، ويتم هذا عبر المشهد والوقفة[4].

---

(1) ينظر: تقنيات السرد الروائي، يمنى العيد: 82.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين: 76.

(3) يُنظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 144.

(4) يُنظر: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله: 309.

أ) المشهد

تُعرّف تقنية المشهد بانها: ((مواضع القصّ المفصل الذي قد ينطوي على الوصف المبأّر أو الحوار بمقابل السرد المجمل الذي يختصر الاحداث غير المهمة في القصة))[1]، وهو تقنية سردية يتساوى فيها زمن السرد مع زمن القصة[2]، بالشكل الذي يعتقد فيه المتلقي بتوقف حركة الاحداث عن النمو، وتعتمد هذه التقنية على عرض الاحداث على نحو التفصيل عبر استثمار بنية الحوار[3]، من دون تدخل مباشر للراوي، ليمنح المتلقي((احساساً بالمشاركة الجادة في الفعل، إذ انه يسمع عنه معاصراً وقوعه، كما يقع بالضبط في نفس لحظة وقوعه))[4]، فضلاً عن تحفيزه على الاستنتاج بدلاً من تقديم الراوي للتفسيرات الجاهزة[5]، فهي بذلك تقنية تفاعلية بين السارد والمتلقي تهدف إلى اضاءة الحالة النفسية والاجتماعية وابعادها للشخصيات[6]، ومن هنا برز حضور تقنية المشهد في المنجز الروائي الروائي لرياض المولى في رواياته الثلاثة.

ففي رواية(جذور القصب) جاء توظيف المشهد واستثمار الحوار لتوظيف هذه التقنية، وقد جاءت هذه الحوارات تمهيداً لأحداث مهمة كشفت عن تحوّلات في مسار الاحداث أو الشخصيات، ومن امثلته الحوار الآتي: ((- **صاحب الخان الكلب، سمم بدني بكلامه الماسخ.**

---

(1) معجم السرديات: 394.

(2) يُنظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف: 49، ويُنظر: بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، د. الشريف حبيلة: 172.

(3) يُنظر: خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينت: 108. وتقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: 89.

(4) البنية السردية في روايات زهير الجزائري، مؤيد عبد الله(رسالة ماجستير): 111.

(5) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري: 139.

(6) ينظر: تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: 89.

- وماذا قال لك؟ تساءلت فدعة منصتةً

- لقد طلب مني اجرة الخان بطريقة وقحة وغير مؤدبة، لم ارتح لكلامه.

- حقه ويريده، فلماذا تعكر مزاجك؟

- لا أدري، شعرتُ انه يحتقرني، لم ارتح له منذ البداية، قد اترك هذا المكان وابحث عن غيره.

- ماذا؟ اين ستذهب. ردت فدعة والحيرة تحوم حولها))[1].

يقدّم هذا المشهد حدثاً مهماً بالنسبة لشخصية(فرهود)، إذ يصوّر خلافاً نشأ بينه وبين صاحب الخان الذي يسكن فيه، وهو ما سيكون بعدها حدثاً تمهيداً للانتقال منه إلى السكن بمكان آخر، لاسيما بعد تعرفه على التاجر اليهودي الذي يمنحه عملاً وسكناً في خانه، وقد شكّل هذا الانتقال بداية لمرحلة جديدة في حياة فرهود، فالراوي هنا يمهد لهذا الانتقال بذكر الخلاف بينه وبين صاحب الخان الأول.

ونجد أن تقنية المشهد قد استأثرت بمساحة كبيرة في رواية(الدكتور عوني)، ومن امثلته الحوار الآتي: **((القى الدكتور عوني نظرة سريعة على ساعة يده، وهو مستعد للنهوض:**

- الوقت انتهى، ولا اريد ان اتجاوز على وقتك اكثر.

- لو كانت الأمور تجري حسبما تصرفت معي اليوم لأصبحتْ الحياة افضل بكثير، قالت ذلك وهي تعدل ثيابها.

- تقصدين الكلام والثرثرة؟

- من يسمع ان هناك رجلاً يدفع مالاً ليثرثر مع عاهرة، سيقول انه مجنون لا محالة، ردت مبتسمة.

- وانت ماذا تقولين؟

---

(1) جذور القصب: 48-49. وينظر: 50، 66، 101، 108، 140،

– أقول انه اعقل رجل بالدنيا، لقد جعلتني افضفض وازيح هموماً بثقل الجبال، اشعر براحة الآن.

– طيب انا سعيد بما اسمع لكن ماذا نفعل بهادي وكيف نتصرف مع مشاعره؟

– البصري انسان طيّب وعلى نيّاته يريد مني ما لا اطيقه، وليس لديه هدف سوى الحب، هل هناك انسان عاقل يحب عاهرة؟

– نعم.... هادي.

– مشكلته، ليس ذنبي انا بل ذنبه هو، انا هنا لأحصل على مال اجاري به احتياجاتي، واحتياجات والدتي ودواءها، وهو يريد مني ان احبه، أي هراء هذا، أخبره بان يصرف عن ذهنه تلك الفكرة.

– حسناً سأخبره بذلك، ولا اعتقد انه ستقتنع، ولا اعرف كيف ستكون حالته النفسية إذا سمع كلامك هذا؟

– هل انت صديقه؟

– نعم صديقه.. ردّ باقتضاب.

– لا اعرف ماذا أقول، لكن لك أخبره انني هنا استرزق ولديَّ مصاريف ودواء يجب شراءه لامي المريضة.

– سأجعله يقلع من ذهنه تلك الفكرة الباهتة وبطريقتي الخاصة.

– سأكون شاكرة إذا فعلت ذلك.))[1].

يمثل هذا الحوار تقنية مشهدية تعمل على ابطاء السرد، وقد اشتمل هذا المشهد على زمن ومكان واحد، وتناولت حدثاً واحداً، وهو علاقة(هادي) بـ(سناء)، ويدفعنا الحوار أو هذه الوقفة المشهدية على ترك الفرصة أمام المتلقي لاستنتاج ان الظروف قد أجبرت(سناء) على ممارسة هذا الفعل المشين اجتماعياً، والبحث عن تفسير عن تعلق(هادي) بها، فليس سوى

(1) الدكتور عوني: 133-134.

الحبّ يمكن أن يكون مبرراً، وهو ما تستغربه(سناء) التي اعتادت على نمط مختلف، حتى بالنسبة للدكتور عوني، فقد استغربت دفعه المال من أجل الثرثرة والكلام، وهو ما كشف عن شخصية(سناء) المسلوبة وضعفها.

وفي رواية(منعطف الرشيد) نجد ان المشهد قد شكّل حضوراً بارزاً في نسيج الرواية، ومن امثلته: ((- **أنت تعيش في عالم خيالي أستاذ رافع، أنت لا تنتمي إلى الواقع، اسألك بالله هل دخلت يوماً ما إلى مركز شرطة؟؟**

- **لا.**
- **هل سجنت في حياتك ولو ليوم واحد؟**
- **لا.**
- **هل جربتَ ان تبيت في معتقل الامن العامة؟**
- **لا اكيد والا لما وجدتني هنا امامك.**
- **هل تعرف مكان سجن الحاكمية التابع للمخابرات؟**
- **لا، اين يقع؟**

فتنهد كامل وأشعل سيجارة وسحب أنفاسه بقوة واستأنف سلسلة الاستجواب.

- **هل ذقت لسعة الكيبل؟ أو احسست بحرارة الفلقة؟ أو جربت شعور التعليق من الاكتاف؟ أو تعرضت لإهانة الركلات؟ أو على الأقل واجهت وحشية المحققين واسلوبهم المرعب في التحقيق؟**

صمت أستاذ رافع وقد بدا عليه التأثر وهو ينظر إلى صديقه الحميم، وقد ضاقت عيناه من خلف نظارته الرفيعة وقال مستفهماً:

- **لا تقل لي أنك تعرضتَ إلى كل ذلك.**

فاطرق كامل برأسه وهو يهزّه هزّا خفيفاً، وكأنه يستذكر تلك الأيام المريرة من حياته والتي لم يفض بأسرارها حتى إلى صديقه المقرب))[1]، يستعرض هذا المشهد في بنيته العميقة المعاناة التي عاناها(كامل) بسبب نشاطه السياسي المعارض، والحالة النفسية التي انتجتها تلك الأساليب الوحشية التي مارسها ازلام السلطة بحقه، لا لشيء سوى إنه معارض لسياساتها، فضلاً عن الكشف عن وجه السلطة القمعي، ووحشيتها التي لا رادع لها.

لكننا نتلمس ضعف المشهد الحواري هذا من حيث الحبكة السردية، فليس من المقنع إن يكون أستاذ رافع مدرس الاقتصاد والماركسي المتزمت لا يعرف مؤسسات السلطة القمعية، أو لا يعرف شيئاً عن ممارساته على نحو الاجمال على الأقل، وإن كان من الطبيعي ألّا يعرف بسجن صديقه(كامل)، وهو ما يمنح المتلقي تصوّراً عن معرفة حديثة بينهما، لم تصل بعد إلى أن يبوح(كامل) بأسراره إليه، على الرغم من إن أستاذ رافع لم يخفِ عنه أي شيء.

يتضح عبر ما تقدّم، ان المشهد في روايات رياض المولى قد أدى وظيفته التي وُظِف لها، وهي أن يكون سرداً تمهيدياً للتحوّل في الحدث أو في سلوك الشخصية السردية، أو اضاءة مرحلة سردية من مراحل الشخصية، وما تعرّضت لها من احداث رأى السارد انها ضرورية بالنسبة للسرد بشكل عام.

ب) الوقفة

وهي تقنية من تقنيات ابطاء السرد، وتعتمد على الوصف في إطالة زمن السرد، لهذا تسمى بالوقف الوصفية، أو الاستراحة[2]، ويكون زمن القصة والسرد حينئذٍ متوقفان تماماً[3]،

---

(1) منعطف الرشيد: 117-118.

(2) ينظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 175، ويُنظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري: 114.

(3) يُنظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرارد جنيت وآخرون: 127. بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 165.

في حين ويكون الوصف هو المهيّمن على الخطاب بفعل المساحة التي تشغلها الوقفة السرد في النسيج الروائي[1]، ومن هنا تبرز أهمية الوصف السردي بقدرته على ((تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لمدة قد تطول وقد تقصر))[2]، ولهذا الاجراء السردي وظيفته السردية في الرواية، إذ تخلق الوقفة تشويقاً وترقّباً من المتلقي[3].

وقد شغلت الوقفة الوصفية في روايات رياض المولى مساحة ملحوظة مع تباين هذه المساحة بين الروايات الثلاثة، ففي رواية(جذور القصب) نجد وصفاً للحدث: ((**هام بوجهه في تفاصيل المدينة من جديد، وهو يجرّ خلفه زوجته، وعلى راسها صرة الملابس التي جلبتها معها من القرية، متخمرة بفوطة سوداء، لم يتبيّن منها سوى عينين شاردتين، كان الوقت مبكراً جداً حيث لم تبزغ الشمس بعد، ورغم ذلك فهناك حركة دبيبة وخافتة من قبل اشخاص متوجهين إلى أعمالهم، لا يسمع لهم سوى خفق النعال وصرير عجلات العربات، كانت وجهتهما هي الخان، فلا ملاذ لهما الآن غير ذلك المكان، عسى ان يساعدهما الكاتب عطية في إيجاد ولو غرفة ينامون تحت سقفها**))[4]، تبدو الوقفة الوصفية واضحة في هذا النص، إذ يعمد السارد إلى توظيفها في إطالة زمن السرد عبر وصف الصورة الخارجية التي كان عليها فرهود وفدعة، وهي تمنح المتلقي صورة عن المرجعية الريفية التي كانا عليها، من حيث الهيأة، ومن حيث السلوك بالاستيقاظ مبكراً، على الرغم من كونهما صارا من سكان المدينة، فضلاً عن ان المدنية لم تستطع التأثير على هذا السلوك الريفي وتغييره.

(1) قضايا الرواية الحديثة: 254.

(2) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 175.

(3) يُنظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حمدي لحمداني: 76.

(4) جذور القصب: 51. وينظر: 22، 39، 47، 71، 107، 178، 191، 220، 245، 274.

اما في رواية(الدكتور عوني)، فقد كانت الوقفة الوصفية حاضرة لاسيما في وصف الشخصيات وتقديمها، ومن امثلتها النص الآتي: ((**اشعل غليونه، وراح ينفث دخانه الثقيل، وهو يفكر بهذا الموضوع الذي عّده آفة اجتماعية كبيرة تفتك بالنفوس، وتعبث بالعقول، دون الوصول الى نتائج ناجحة، مجموعة من المشعوذين يستحوذون على العقول من سذج العوام، وينهبون أموالهم وما يزيدونهم الا سوءً، ادواتهم رُقى وتمائم تحوي طلاسم معقّدة، يجذبون زبائنهم بصيت أسماء مقدسة وآيات من القرآن، مع مسميات غريبة، ترجع الى ملوك الجن من العفاريت والمردة**))[1]، يجرّد السارد هذا النص من الزمن، فيوقف الاحداث ليقدّم اضاءة على الموضوع الذي يتعامل معه الدكتور عوني، وهو ينسج تصوّراً كاملاً عبر مساحة التفكير بنحو يقترب من المونولوج الداخلي، وهي مساحة تمثل بالوقفة الوصفية التي لاذ بها المولى وهو يسرد وصفاً لما يحدث من هؤلاء المشعوذين من اعمال تجّرد الناس من عقولهم، فضلاً عن استنفاد جيوبهم، من دون ان يحصلوا على شيء.

ونجد في(منعطف الرشيد) مساحة اكبر للوقفات الوصفية، فلم تعد تقتصر على رسم ابعاد الشخصيات، أو وصف احوالها، بل امتدّ إلى رسم ابعاد المكان، كما في النص الآتي: ((**طلب سلمان من السائق التوقف بعدما وصل إلى نقطة الدخول نحو قريته، وكان طريقاً نيّسمياً طويلاً يجب عليه ان يقطعه من اجل الوصول إلى قرية(الشيخ غضبان)، والتي تظهر بيوتها الطينية عن بعد، وقد توزعت بشكل عشوائي على مساحة شاسعة يحاذيها ويحيط بها بستان الشيخ غضبان الذي يمتدُّ على مسافة طويلة من نهر دجلة، بستان ضخم جداً، تنوّعت فيها الأشجار الباسقة والمثمرة كالنخيل والبرتقال والرمان والنارنج والتوت، ولم يكن محاطاً بأية اسوار أو جدران، بل كان مفتوحاً من جهاته الثلاث، والجهة الرابعة كانت مطلة على النهر مباشرة، وقد تعهّده مجموعة من الفلاحين وهم قيّمون على زراعته وجمع محاصيله وارسال وارداته إلى ابن الشيخ غضبان الذي يسكن**

(1) الدكتور عوني: 21. وينظر: 9، 10، 11، 17،22، 68، 72، 77.

إنكلترا...))[1]، تشغل هذه الوقفة الوصفية التي وقفت عند بستان الشيخ غضبان لترسم لنا صورته، تشغل مساحة كبيرة من السياق الروائي على حساب الزمن الذي يحتضن عودة سلمان إلى قريته من دون(سعدة) فتاته الهاربة مع(عبد الله البغدادي)، إذ يخرج السارد من حومة الحدث وتفاصيله إلى مساحة مفتوحة من الوصف من ان تجد الباحثة ارتباطاً بين هذه الوقفة الوصفية التي أوقفت زمن السرد وبين حدث وصول سلمان إلى قريته، ولهذا يمكن القول انها وقفة وصفية تقوم على اشغال القارئ، ودفعه عن الحدث وتوقعاته، مما يثير عنده التشويق والترقب لما سيجري من تعامل اهل القرية مع سلمان، ويمكن اعتبار هذه الوقفة الوصفية مرحلة استذكارية للحياة التي كان يعيشها سلمان واسرته، والطمأنينة التي كانت تسودها، لافتاً نظر المتلقي إلى التحوّل فيها، وحجمه، واثره على نفسيته المتأزمة بحدث الهروب.

إن الوقفة الوصفية في روايات رياض المولى قد تنوّعت بين اضاءة الحدث ورسم ملامحه، وبين رسم الشخصيات وتحديد صورتها الخارجية ومشاعرها الداخلية، وبين رسم ابعاد المكان وعلاقته بالشخصيات والاحداث، وعلى وفق ما تقدّم فقد أدت هذه الوقفات الوصفية مهمتها في ابطاء السرد، واضافة استراحات ترويحية للقارئ.

2) **تسريع السرد**

يعمد السارد عبر تقنيات التسريع إلى تجاوز مجموعة من الاحداث السردية التي لا يراها مهمة في سياقه الروائي، أو انها احداث طويلة يمكن ان تشغل مساحة كبيرة من مساحة السرد، ((ويحدث ذلك حين لا يجد الراوي في زمن القول أي اثر ينطبق على زمن القصة،

(1) منعطف الرشيد: 122–123، وينظر: 95، 109، 183، 205، 228، 233، 263.

فيعمد إلى تسريع إيقاع السرد))[1]، وتتم هذه الحركة السردية باستثمار تقنيتي الحذف والخلاصة.

أ) الحذف

وتُعرف بتقنية(القطع)[2]، او(الثغرة)[3]، وتقوم على تجاوز جزء من الحكاية، وعدم الإشارة إلى ما وقع فيها من احداث واقوال، بمعنى انه يغفل عن ذكر مدة زمنية معينة من زمن الرواية[4]، وتشكّل هذه التقنية في الرواية المعاصرة ((أداة أساسية لأنها تسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية))[5]، والسارد بهذا الإلغاء انما يسرّع من وتيرة السرد، حين يكون الانتقال من حدث إلى آخر بسرعة أكبر مما في زمن القصة[6].

وقد اشتمل المنجز الروائي لرياض المولى على استثمار هذه التقنية في البناء السردي في رواياته الثلاثة، ففي رواية(جذور القصب) نجد هذا النص القائم على توظيف بنية الحذف في بنائه السردي، ((**استمر بخدمته في ناحية سنجار سنتين وبضعة اشهر، تحمّل وطئتها وقساوتها بصبر اسطوري، حتى جاء امر نقله إلى بغداد بعد ان قدّم التماساً لمدير شرطة لواء بغداد يطلب فيه نقله إلى مسقط رأسه، بعد مشورة احد ضباط الشرطة الذي تعاطف معه بشكل كبير**))[7]، عمد الراوي في هذا النص على حذف مدة زمنية طويلة(سنتين وبضعة اشهر)، من زمن الرواية، للوصول إلى وقوع حدث النقل، وهي مدة تجازها السارد

---

(1) البنية السردية في روايات سعد محمد رحيم: 81.

(2) بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حمدي لحمداني: 77.

(3) بناء الرواية، سيزا القاسم: 64.

(4) يُنظر: بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 156، ومدخل إلى نظرية القصة: 89.

(5) بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حمدي لحمداني: 77.

(6) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينت: 117.

(7) جذور القصب: 94. وينظر: 133، 167، 191، 207، 208، 247، 252.

لينتقل إلى حيّز مكاني آخر يحتوي حدث انتقال الوظيفة من سنجار إلى بغداد، بالشكل الذي يجعل هذه القفزة الزمنية مسوّغاً لتغير في الحدث والانتقال المكاني.

وترد تقنية الحذف في رواية(الدكتور عوني)، التي توّزعت بين الطويلة والقصيرة، ففي النص الآتي: ((- **فطرتً بالرجوع إلى البصرة بعد ان يئست من عودتك.**

- **ولماذا لم ترجع؟ عشر سنوات وانت صابر؟. ردّ مستغرباً.**
- **امل رجوعك لم يفارقني لحظة طيلة تلك الفترة، كذلك لا يمكن لي ان اترك الشقة هكذا فهي امانة بعنقي، وقد كنت آتي إليها بين مدة وأخرى للاعتناء بها، انظفها وانفض التراب عنها، ابيت فيها ليلة ثم ارجع إلى بيت عمي))**[1].

يقوم السارد بحذف الاحداث لمدة عشر سنوات، والقفز إلى مرحلة زمنية أخرى، ونجده يشير إلى بعض التفاصيل التي يقوم بها(هادي) في هذه المدة الزمنية المحذوفة، لكننا لم نعرف ما الاحداث التي واجهها الدكتور عوني بهذه السنوات العشر، ولم نجد في متن الرواية ما يمنح المتلقي معرفة أو تفصيلاً عمّا صادفه الدكتور عوني في هذه المدة الزمنية، فقد أراد الروائي شطب هذه التفاصيل بأكملها، فنجد ان الرواية خالية حتى من الإشارة اليها، ويبدو انه أتكئ على معرفة المتلقي الواقعية بأحداث هذه المدة وتفصيلاتها، ذلك انها تغطي التحوّلات السياسية والاجتماعية التي عاشها البلد في الانتقال من النظام القمعي إلى ما بعد 2003.

اما في(منعطف الرشيد)، فنلحظ توظيفاً للحذف السردي، ونجد هذا في النص الآتي: ((**لم يرق له الوضع هناك لاستحالته، فقرر الهروب وإلى الأبد، فرجع إلى بغداد، واختفى بين دروب الفضل وازقة باب الشيخ وحواري قنبر علي، حيث توارى عن الأنظار لمدة طويلة جداً، واستخرج له هوية مزورة، ورافق شلة منحرفة من الاشقياء والمشردين شغلها**

(1) الدكتور عوني: 73، وينظر: 25، 40، 46، 104، 111، 257، 277، 280، 285.

السرقة والابتزاز وإرهاب الآخرين، حتى وقع جميل بيد رجال الامن بعد ان فرَّ الباقون في كبسة للوكر الذي كانوا يتواجدون فيه، وثمّ تغييبه في جحور الامن العامة))[1]، يستثمر الراوي تقنية الحذف في هذا النص، ويتضح هذا في عبارة(واختفى عن الأنظار لمدة طويلة جداً)، من دون ان يحدد هذه المدة الطويلة، أو يشير إلى الاحداث التي جرت فيها، فيسكت عنها، متجاوزاً الاحداث التي جرت فيها لشخصية جميل عرجة، أو تفصيلاتها، فينتقل إلى ما نتجت عنها تلك المدة من امتهانه السرقة والابتزاز وإرهاب الآخرين، بالشكل الذي يمنح المتلقي صورة عمّا آلت إليه شخصية جميل بسبب ما تعرّض له في خدمته العسكرية.

لقد وفّرت تقنية الحذف في روايات رياض المولى مساحة سردية يمكن ان يتنقل بين الاحداث، فيغفل عن ذكر بعضها عبر هذه التقنية، التي جاءت متنوّعة بين الطويلة والقصيرة من دون ان يتخل البناء السردي في هذه الروايات.

ب) التلخيص:

يطلق جيرارد جنيت على هذه التقنية مصطلح(المجمل)، ويعرفها بأنَّها((سرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاصيل أعمال أو أقوال...))[2]، ويقوم هذا الاجراء السردي على اختزال مدة زمنية طويلة بكل ما فيها احداث، واختصارها، إذ تعتمد هذه التقنية في عملية القص ((على سرد احداث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو اشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو اسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل))[3].

وقد استثمر رياض المولى هذه التقنية السردية في رواياته، ففي(جذور القصب) نجدها في النص الآتي: **((غادرتُ مرحلتي الابتدائية، وانتقلت إلى المتوسطة بعد تخبطٍ كبير، وبتُّ**

(1) منعطف الرشيد: 31، وينظر: 146، 189،

(2) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينت: 109، وتقنيات السرد في النظرية والتطبيق: 82.

(3) بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، حمدي لحمداني: 76، وينظر: الشعرية، 49.

اجد صعوبة كبيرة في فهم المواد كونها كانت معقدة اكثر، هروبي من المدرسة لم ينقطع برفقة بعض الصعاليك، هكذا كنتُ اسميّهم، أصدقاء من نفس منطقتي))[1]، يلخص الراوي مدة زمنية تمتد لست سنوات على الأقل، بجملة واحدة، إذ يعمد إلى تسريع السرد عبر استثمار تقنية التلخيص التي تتيح له القفز من مرحلة زمنية إلى مرحلة زمنية أخرى عبر الإشارة اليها، وترك تفصيل الاحداث فيها، وهو بذلك يرتكز على معرفة المتلقي بالأحداث التي تغطيها المدة الزمنية المتعلقة بالدراسة الابتدائية، فضلاً عن انه لا يريد اثقال السرد بما لا يعدّه مهماً بالنسبة للسرد.

وفي رواية(الدكتور عوني)، نجد هذه التقنية حاضرة في نسيج السرد، ومن امثلتها: **((عاود نشاطه العملي من جديد بعد مدة انقطاع دامت اياماً عديدة بسبب تحضيرات الدخول إلى العالم السفلي، فتح عيادته، واستقبل مرضاه الذين كانوا قليلين كالمعتاد..))**[2]، يحيل النص المتلقي باقتضاب إلى المدة الزمنية التي اسقط الراوي احداثها وعرض تفاصيلها، واختصرها بعبارة(بسبب تحضيرات الدخول إلى العالم السفلي)، فهذه العبارة قد لخصت الاحداث التي استمرت لأيام عديدة، وبهذا فالراوي عمد إلى تسريع السرد عبر تلخيص هذه الاحداث بعبارة واحدة، إذ جعل زمن السرد اقل بنسبة كبيرة من زمن القصة.

وفي (منعطف الرشيد)، تأتي هذه التقنية لتسرع من وتيرة القص في نسيج الرواية، ففي النص الآتي: **((امتعض الأستاذ رافع كثيراً، وتلبسته حالة من الغضب، وهو يردد بانه الشيوعي القديم الذي ضحى بنفسه وبتاريخه من اجل الحزب، وعاد إلى العراق ليواجه نظام البعث، لكن آلة الحرب طالته ورمته بعيداً على جبهات القتال، فعانى الامرّين بسبب ذلك بينما الجبناء من رفاقه الذين رفضوا العودة وفضلوا البقاء في فنادق وارشو حيث**

(1) جذور القصب: 151. وينظر: 77، 87، 89، 161،

(2) الدكتور عوني: 114-115. وينظر: 38، 104، 114.

الصفاء والنقاء وراحة البال والارتماء في أحضان الشقراوات وارتياد البارات وقرع كؤوس الخمر نخب النضال، والآن يقف امام مقر الحزب الذي يجب يكون هو امينه العام، بعد ان شعر انه مطرود كالكلب من بيت سيّده))[1]، يرتكز النص السردي على تلخيص احداث سنوات طويلة، قضاها الأستاذ رافع في نضاله السياسي، فيقدّم للمتلقي بعض الاحداث التي تمتد لسنوات بجمل قصيرة، ويخبرنا الراوي ان الأستاذ رافع كان خارج البلد، وبسبب حرصه على إن يكون في مقدمة المناضلين، فقد عاد إلى البلد من اجل مواجهة النظام البعثي القمعي، ثم ينتقل من بعد ذلك إلى انخراطه في الجيش، وانضمامه إلى الحرب التي دارت لثماني سنوات، وهي مدة زمنية لخّصها الراوي لنا ببعض جمل قصيرة، اختزلت تلك السنوات.

إن تقنية التلخيص بوصفها تقنية من تقنيات تسريع السرد، وتقديم الاحداث بشكل موجز عبر جمل قصيرة، قد منحت المنجز الروائي لرياض المولى فنية عالية، واتساقاً ملحوظاً للأحداث، فضلاً عن إنها مكّنت الروائي من التصرف بأحداث روايته، وبنائها السردي بالشكل الذي يجعل منها أكثر تأثرية واقناعية، وقد هيمنت تقنيات ابطاء السرد على المنجز الروائي لرياض المولى في رواياته الثلاثة.

(1) منعطف الرشيد: 234–235. وينظر: 29، 81، 195.

المبحث الثاني

الفضاء المكاني

لم يعد المكان في الرواية المعاصرة عنصراً مجرداً من دلالاته الداخلية أو الخارجية، بل تحوّل إلى تقنية سردية تمنح النسيج الروائي ابعاداً جمالية، فالمكان بوصفه((الخلفية التي تقع فيها أحداث الراوية))[1]، فإنّ أهميته تتشكّل بعلاقته بعناصر السرد الأخرى انطلاقاً من فكرة أن الاحداث لا يمكن لها ان تقع الا في فضاء مكاني[2]، فهو الوعاء الذي تجري فيها الاحداث وتتفاعل فيه الشخصيات، وهو ما يلقي بظلاله عليها من خلال حدوده وطبيعته، وتبرز اهميته حينما ينهض بمهمة تأسيس المروي وبما يجعل القص المتخيّل مماثلاً لصورة الحقيقة كما يشكل ركناً مكملاً للشخصية ومفسراً للعديد من صفات الشخصية وطبائعها[3].

فهو بنية أساسية لما((يتمتع به من حضور وهيمنة على مقدرات السرد ومعالم تكوّن الشخصية السردية، فهو العنصر الأساس في تشكيل البنية القصصية وفضاء التدليل السردي))[4]، فالفضاء المكاني يرتبط بعلاقة تبادلية مع عناصر السرد الأخرى، فيمنحها قيمة وفاعلية في مسار الأحداث، فحركة الشخصيات تمنح المتلقي تصوّرًا للمكان، بينما يؤسس المكان اطار الشخصية الثقافي، وأسلوب حياتها في النص الروائي[5].

ونلحظ ان الفضاء المكاني جاء متنوّعاً في المنجز الروائي لرياض المولى، فنجد توظيف المكان الدائري في رواية جذور القصب، فالأحداث أو الاستهلال الروائي بدأ في لندن وانتهى فيها حين قرر (أحمد غازي) العودة إلى المنفى بوصفه نوعاً من الرفض لما حدث

---

(1) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزّام: 162.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 99.

(3) ينظر: المكان في قصص هادي الفهادي(دراسة تحليلية)، د. نبهان حسون السعدون(بحث): 3.

(4) التشكيل السردي المصطلح والإجراء: 83.

(5) ينظر: الخبر في كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري(دراسة في ملامح السرد القصصي)، لمى شمخي جابر(رسالة ماجستير): 82.

من إفرازات وفوضى الاحتلال، وكانت الأمكنة المركزية في الرواية قد شملت (لواء العمارة) أو (محافظة ميسان)، والبصرة التي هاجر إليها (فرهود) مع عشيقته (فدعة) ومن ثم الهجرة إلى بغداد ولندن ونلاحظ أن الأمكنة لم تكن مستقرة كما هي الأحداث أو هي إشارة إلى عدم استقرار الواقع وتداعياته.

في حين تختلط الامكنة في رواية الدكتور عوني بين الواقعي والمتخيَّل، مستثمراً تقنية الوهم السردي في معالجته للعالم السفلي بوصفه فضاءً مكانياً، ونقل هذا المتخيَّل الى الواقع ليكون حاضراً في ذهن المتلقي.

اما في رواية منعطف الرشيد فالمكان فيها مرتبطٌ بالشخصيات وتأثيراته عليها، وقد كان مكاناً واقعياً صرفاً، قريباً من المتلقي، وظّف له تقنية الوصف لتكون كاشفة عن معالمه وابعاده بالشكل الذي يرصد تحوّلات الشخصية والحدث السردي.

وقد تنوّعت بنية الأمكنة ما بين المكان المفتوح والمكان المغلق، وما بين المكان الاليف والمكان المعادي.

اولاً) تمثلات الأمكنة المفتوحة والمغلقة

1) الأمكنة المفتوحة

تتصف هذه الأمكنة بالاتساع والتحرر، فتجد فيها الشخصيات مساحة كبيرة من الحركة لأنها تقع خارج الحدود الضيقة التي تشكّل عائقاً امام تطوّر الشخصية والحدث[1]، وتتجلى أهميتها في((الإمساك بما هو جوهري، أي مجموعة القيم والدلالات المتصلة بها))[2]، وقد تشكّلت الأمكنة المفتوحة في روايات رياض المولى من فضاءات متنوّعة تتحدد بالقرية أو المدينة.

(1) ينظر: المكان في الرواية العربية، عوض سعيد عوض: 239.

(2) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 79.

ففي رواية جذور القصب يأتي المكان المفتوح ليتضمن احداثاً مهمة تساهم في انتاج التحوّلات على مستوى الحدث والشخصية، فتبرز القرية بوصفها مكاناً مفتوحة تتضمن احداث القسم الأول من الرواية، ويبرز بستان الشيخ ماهود فضاءً مكانياً ليجري فيه حدثاً فارقاً على مستوى النسيج الروائي، فهروب فرهود وقتله للجندي الإنكليزي حدثان اسمهما في تحوّل مسار الاحداث نحو التصعيد والنمو، ويبدو ذلك في النص الآتي: **((كان ينتظرها عند باب بستان الشيخ للهرب من القرية إلى مكان آخر، وقد احكم لثام كوفيته حاملاً بيمينه عصا غليظة يتعكز عليها تارة ويلوح بها طوراً آخر، يأخذ المكان جيئة وذهاباً، وصت نباح الكلاب لم ينقطع، وازيز الجنادب الصادر من باطن الأعشاب الكثيفة، والتي أحاطت بسور البستان الطيني، يمزق هدوء الليل مبدداً صمت الترقب والانتظار))**[1]، يختار النص نقطة الشروع بفعل القصّ، فيجد في لحظة هروب فدعة مع فرهود نقطة انطلاق للحدث السردي في الرواية، وهي نقطة سابقة على لحظة القص الآنية التي تمثل الحاضر بالنسبة للراوي أو المخاطب(فارس)، فنجد إن النص يرتكز على الفعل(كان) بزمنه الماضي، فيهيّمن على النص، وينقل ما يأتي بعده من أفعال مضارعة إلى زمنه، فيكون لتوظيف الفعل المضارع فيه بعد جمالي يقوم على استثمار دلالته على الحركة والاستمرار.

ويقدّم النص وصفاً مقتضباً للمكان/ بستان الشيخ ماهود، فسوره الطيني يحدد مساحته، في حين نجد إن كثافة الأعشاب حول محيط السور، وكثافتها داخل البستان، فضلاً عن كثافة الأشجار فيه، قد شكّلا مكاناً مناسباً للاختباء من أهالي القرية والجنود الإنكليز، **((فقفز داخل بستان الشيخ وغاب في الظلام مختبئاً خلف الأشجار والاحراش العالية، توقفت المركبة وترجل الجنود من على ظهرها، وقد اخذت أصواتهم تتعالى في الارجاء، تفرقوا للبحث عن الاثنين الذين اختفيا في دهاليز البستان...))**[2]، يكشف وصف المكان

(1) جذور القصب: 19.

(2) المصدر نفسه: 36.

بهذه الكيفية إن البستان بعيد عن مركز القرية، ويقع على الطريق الخارج منها، وهو ما شكّل نقطة انطلاق للهروب من القرية، فضلاً عن كونه مكاناً صالحاً للاختباء، لاسيما وفرهود يعرفه طرقه ومساربه.

وثمة تمثل آخر للمكان المفتوح في رواية جذور القصب، حين يصف السارد القرية التي ولدت فيها(هيام)، فيقدّم وصفاً تفصيلياً لمعالم ذلك المكان المفتوح، ((**القرية كانت تابعة ادارياً إلى ناحية رزكاري التي تضمّ مدينة إبراهيم الخليل، البوابة الرئيسة الشمالية للعالم الخارجي وخاصة تركيا، يمرُّ بقربها نهر الخابور الذي يلتقي بنهر الهيزل، بالقرب من مركز الناحية، وكان هناك جبل كبير يسمى الجبل الأبيض، والذي يمتدَّ من جنوب ناحية مانكيشك ليصل إلى الطريق الدولي المتوجه إلى زاخو عبر الوادي الأبيض، حيث يمتدّ إلى جبل بيخير ويشكل المثلث الحدودي**))[1]، يقدّم النص وصفاً للقرية التي انحدرت منها(هيام)، فالقرية على وفق علاقاتها مع العلامات المكانية الواردة في النص تشكّل مكاناً متخيّلاً، فلم يوضح السارد العلاقة المكانية بين ناحيتي رزكاري وناحية مانكيشك، ولعلنا هنا نفهم أن السارد أراد من هذا الوصف المكاني المتخيل تصوير قدرة القرية المكانية على توفير فرص العمل، الامر الذي يمنع شبابها من الهجرة إلى باقي المدن، فشبكة الطرق التي وصفها السارد توفر اتصالاً جيداً يدل على إن المنطقة مخدومة فعلاً بما من شأنه ان يوطد علاقة القرية بما حولها من مناطق، فضلاً عن توفر الأنهر وهو ما يشكل بيئة معاشية جيدة، ناهيك عن وجود المنفذ الحدودي الذي يوفر فرص العمل، فما الداعي من ترك هذه البيئة والانتقال إلى بيئة أخرى تعاني فيها(هيام) فارق اللغة والطباع الاجتماعية، على الرغم من كون المولى قد أسس لرغبة(هيام) بالعيش في بغداد، لاسيما وقد استقر قرارها على الدراسة والبقاء فيها.

(1) جذور القصب: 210، وينظر: 71، 79، 133، 135، 268، 287.

لقد جهد المولى في إيجاد رابطاً مقنعاً للمتلقي في مآل(هيام) إلى الرقص في النوادي الليلية، **((غبار المعارك كنت انفضه خلال اجازتي في بطون النوادي الليلية، مستبدلاً صوت الرصاص وقرقعة الانفجارات بصوت احد مطربي الملهى، مستأنساً بصبحة هيام التي لم تبخل عليَّ بجسدها، فكانت خير متنفسٍ لي وانا ارزح تحت ضغط الحرب وهول المعارك))**[1]، لاسيما وهي ابنة تاجر كبير، ومنحدرة من فضاء مكاني جدير بالبقاء فيه لتوفر فرص العيش الكريم بنسبة أكبر، يتضح هذا من وصف المكان الذي انحدرت منه، وامام هذه المفارقة يحاول المولى دهشة قارئه بالربط بين هذه الثيمات الدلالية التي يوفرها وصف الأمكنة المفتوحة وتأثيرها في مسار الشخصية وسلوكها في النسيج السردي.

وفي رواية الدكتور عوني، تبرز الصحراء بوصفه فضاءً مكانياً مفتوحاً، يتضمن حدثاً فارقاً في النسيج السردي، إذ تضمن لقاء الدكتور عوني بالجن، فنجد وصفاً مقتضباُ لها، **((توغل في عمق تلك المنطقة الموحشة، وربض على تلة منخفضة، بانتظار هطول الظلام حتى يشرع بممارسة طقسه المخيف، برزت النجوم بشكل واضح بعدما غاب نجم الشمس وراء الأفق البعيد، وحلَّ الظلام كضيفٍ ثقيل وهو يجثم على صدر الصحراء الواسعة، فعمَّ هدوء مطبق لا يسمع خلاله سوى صرير الرياح وهي تدور في زوايا وشقوق التلة الرملية اليابسة))**[2]، يرسم النص معالم الفضاء المكاني المفتوح، صحراء مترامية الأطراف، تشتمل على تلال رملية يابسة، تغوص في ظلام حالك لا شيء ينيرها غير النجوم والقمر الذي تكشف عن بعد الصحراء عن مناطق التلوّث الضوئي التي تمنع من بروز النجوم وظهورها بشكل واضح، فالراوي بهذا الوصف يخلق جوّاً مخيفاً يغلب عليه الترقب والانتظار، فيوصله إلى المتلقي ليدفعه إلى التفاعل مع هذا الفضاء، وتحسس خوف الدكتور عوني وترقبه.

---

(1) جذور القصب: 191.

(2) الدكتور عوني: 39.

ونجد في سياق الراوية توظيفاً نفسياً للأمكنة المفتوحة، حين يقوم السارد برصد التحولات التي تصيب هذه الأمكنة من كونها أمكنة تثير التأمل في النفس إلى كونها أمكنة تلقي بقتامتها على النفس الإنسانية، ومن امثلة هذا التحول في الأمكنة المفتوحة ما نجده في النص الآتي: ((**لم يكتف بالجلوس بشقته، بل آثر الخروج إلى الشارع والاطلاع على مجريات ما يحدث، فأصبحت بغداد كأنّها مدينة اشباحٍ مهجورة، واطنان من التراب الأصفر يعلو شوارعها وابنيتها واشجارها وساحاتها العامة، لقد كان منظرها يدمي القلب، وكأنّ العاصفة الترابية الشديدة التي ضربتها تنذر بشرٍّ قادم، محلات مقفلة، بيوت مهجورة، معامل متوقفة، وحركة مركباتٍ تكاد تكون معدومة، واشباحٌ من البشر تقف مذهولةً إزاء ما يجري من انتهاكٍ واضحٍ لحرمة الوطن، من قبل قوةٍ عسكريةٍ جاءت من اقاصي العالم عابرة للقارات والمحيطات بحجة اسقاط شخصيٍ واحد**))[1]، يرصد السارد في هذا النص التحوّل الكبير الذي شهدته مدينة بغداد بوصفها مكاناً مفتوحاً جراء الاحتلال، ويتضح هذا التحوّل باستعمال الفعل الناقص(أصبحت) الذي يشي بدلالة التحوّل من صورة إلى أخرى، فينقل لنا الصورة الآنية ويرتك للمتلقي تمثل الصورة الأولى لهذه المدينة، فيصور السارد المدينة سرداً مثقلاً بالخوف والتأزم النفسي عبر استعماله الالفاظ(اشباح، مهجورة، التراب الأصفر، العاصفة الترابية، بشرٍّ قادم)، فضلاً عن الصورة التي ينسجها لحالة وقوف الحركة، بما تحمله من دلالات الفعل والزمن، وهي صورة تحيل المتلقي إلى صورة الموت التي اصابت هذه المدنية، وهي صورة قاتمة تلقي على المتلقي جوّاً نفسياً متأزماً حين يتمثل تلك الصور والدلالات الواقعية المعاشة في زمننا الحاضر.

ويبرز في هذا النص التوظيف اللغوي للجمل الطويلة والقصيرة في احداث الصدمة للمتلقي، بما تحمل من تكثيف للدلالة وتعميق لحالة الدمار والخراب اللذان يرتبطان بصورة

(1) الدكتور عوني: 224. وينظر: 7، 48، 49، 75، 96، 186، 230.

الموت، وهي بهذا يرتكز على فكرة قتل المدنية من قبل جيوش الاحتلال، وكأنّها هي المستهدفة وليس اسقاط رأس النظام.

في حين نجد أن رياض المولى قد اهتم بالمكان المفتوح في روايته(منعطف الرشيد)، فرسم معالمه واستقصى جوانبه بالوصف، وقد تمثل المكان المفتوح فيها بالمدينة بشكل أساس، وتأتي القرية في الدرجة الثاني التي يعتمد عليها الراوي بوصفه فضاءً مكانياً لأحداث الرواية، ويتمثل المكان المفتوح في الرواية بتجليات عدة، ومنها الشارع الذي يفتتح الراوي به روايته، ((**بين الساحة والجسر، يمتد شارع طويل ومتعرج، توزعت على جانبيه مئات المحلات المتنوّعة والغرف القديمة التي اختبأت خلف زخرف الشناشيل، [...]، انه شارع الرشيد، ذلك الشارع الذي تكمن أهميته في حجم الذكريات التي يحملها بدءاً من تاريخ نشوئه وارتقائه حتى اللحظات المتأخرة من عمر زماننا هذا**))[1]، يرتكز النص على تاريخية هذا الشارع، واحداث أيامه المتوالية، فهو الحاضن لأحداث روايته واغلب امكنتها المغلقة، فينطلق منه إلى الإمكان الأخرى التي احتواها هذا الشاعر، بحركة سردية تتوغل في جسد الشارع من الخارج إلى الداخل، فنفذ منه إلى شوارعه الفرعية وازقة احيائه، وإلى مبانيه وابواب بيوته.

ونجد أن المولى يسترسل في وصف الأمكنة المفتوحة لبيان معالمها، فيرسم صورتها المعهودة لدى المتلقي ، لاسيما ان كانت هذه الأمكنة امكنة معروفة، وهذا ما نجده في النص الآتي: ((**كانت الشورجة مزدحمة كالعادة، واصوات البائعة الجوالين تصدح عالياً، وهي تتغنى بالبضائع المتنوعة مع منبهات السيارات التي كانت تُسمع على مدار اليوم، وحركة السابلة المزدحمة وهي تتبضع من ذلك السوق الكبير، والغبار المتصاعد من خفق الأحذية والنعال جعل جميل ذا هيئة قذرة ومتربة، فهو يجلس من الصباح الباكر وحتى**

(1) منعطف الرشيد: 11.

ساعات متأخرة من عصر اليوم، متحملاً قسوة المناخ والمكان من اجل حفنة دنانير))[1]، يرسم النص صورة لسوق الشورجة، وهو سوق معروف ومشهور في بغداد، فينقله السارد إلى المتلقي عبر تمثل ابعاده، فالازدحام وفوضى الأصوات المتعالية من باعته، فضلاً عن أصوات وقع اقدام المتبضعين، ومنبهات السيارات التي تسير وئيداً بسبب الازدحام تزيد من صخبه، وهو ما يجعلها سوقاً مناسبة لممارسة جميل مهنة التسوّل، فضلاً عن انها تزيد من حالته البائسة بالشكل الذي يجعل المارين يعطفون عليه ويعطونه بعضاً من أموالهم.

مما تقدّم يتضح توظيف المولى للأمكنة المفتوحة في رواياته، إذ جاءت هذه الأمكنة امكنة واقعية قريبة من المتلقي وواضحة له، ونلحظ في هذه الأمكنة انها ارتبطت بحدث ما يتعلق بشخصية من شخصيات الرواية، سواءً كان هذا الحدث متعلقاً بصورة مباشرة بالشخصية، أو بصورة غير مباشرة، وهو ما يكشف رغبة المولى في منح الأمكنة المفتوحة اهتمامه، وقد تجلى هذا في استعمال تقنية الوصف في رسم ابعاد هذه الأمكنة، وتصوير أثرها في السياق السردي سواءً على الشخصيات ام على الاحداث.

2) الأمكنة المغلقة

تتمثل الأمكنة المغلقة في السرد الروائي بالمكان الضيق الذي يرسم السرد حدوده، كالبيوت والغرف الداخلية، وتتصف هذا الأمكنة بانها لا تسمح ((للبطل الوحدة والانفراد بالنفس، وبالتالي تحقيق الحرية التي يتهددها وجود الآخر، بل هو مكان خانق ومولد للسأم والضجر))[2]، وهي على الرغم وصفتها هذه، الا انها تمثل((أهم ساحة مكانية تتم فيها الأحداث وتجري فيها عمليات السرد والحوار))[3]، فهي على هذا تشغل مساحة مركزية من نسيج السرد.

([1]) المصدر نفسه: 165. وينظر: 77، 123، 186.

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 62.

(3) الفضاء الروائي عند ابتسام عبد الله، دراسة فنية(أطروحة دكتوراه): 105.

وقد تضمنت روايات رياض المولى أمكنة مغلقة، أسهمت في منح السرد دفقة حكائية، ففي رواياته(جذور القصب)، لم ينصب اهتمام السارد على المكان بشكله العام أو الأمكنة المغلقة على نحو الخصوص، إذ جاء وصفها مختصراً في حدود ما يخدم الحدث السردي، وهذا ما نجده في النص الآتي: **((مقهى شكر الواقعة على خاصرة الحي العشوائي، متنفس الشباب، ومرتع الشياب، واستراحة الهاربين من صخب الحياة وضغط العمل وصعوبة المعيشة، كانت عبارة عن غرفة كبيرة مسقوفة بعمدان من الخشب والحصير، وتوزعت حول أركانها تخوت خشبية شبه محطمة، امتدت إلى ساحة خارجية واسعة، فُرِشت مقاعدها بالحصير، وقد تصدّر الحاج شُكر صدر المقهى، وهو يضع امامه طاولة صغيرة يجمع بها اثمان الشاي والاراكيل والمشروبات الباردة))**[1]، يرسم النص معالم المكان المغلق المتمثل بمقهى شعبي بسيط، يكشف عن حالة الفقر والعوز التي كان عليها سكان الحي العشوائي الذي يمكن للمتلقي معرفة انهم سكان وافدون من المناطق الجنوبية، فيكشف النص عن تفاصيل المكان بالشكل الذي ينتقل فيه الوصف من الخارج إلى الداخل.

في المقابل يعرض السارد مكاناً مفتوحاً آخراً، يمثل حياة الترف والغنى التي كان ازلام النظام السابق يتنعمون بها، ويرصد السارد واحداً من هذه الأمكنة المغلقة في النص الآتي: **((في حي الطالبية القريب من مدينة الثورة، حيث كنّا نطلق عليه حي الأثرياء، برفقة ابن عمي جبار الذي يماثلني في الصعلكة وحب التجوال، ويشترك معي في كرهي للمدرسة، نتجوّل سوية في الشوارع العريضة الهادئة، نصطاد البلابل والعصافير ونقطف ثمار النارنج والبرتقال من الأشجار التي تبرز من خلف أسيجة البيوت الكبيرة في ذلك الحي الراقي، هدوء يعمُّ المكان، وكأنه مقبرة فلا صراخ طفلٍ باكٍ ولا زعيق امرأة غاضبة ولا صياح بائع متجوّل، كما يجري في زقاق منطقتي البائسة))**[2]، يقدّم النص مقارنة بين

---

(1) جذور القصب: 104.

(2) جذور القصب: 133، وينظر: 47، 48، 173، 210، 268، 283.

مكانين مفتوحين، احدهما حي الطالبية، والآخر منطقة الثورة، فيصف السارد حي الطالبية ويترك للمتلقي تمثل الصورة المقابلة لحي الثورة، وهي صورة معكوسة من كل ما يقرؤه، ففي حين يكون حي الأثرياء ذا شوارع واسعة، وبيوت كبيرة، تحتوي على اسيجة منخفضة، وتبدو حدائقها الغنية بأشجار النارنج والبرتقال من خلف تلك الأسيجة، فضلاً عن الهدوء المطبق الذي يحوّلها من مناطق حية إلى مناطق تقترب من كونها مقبرة لشدة هدوئها، وبعدها عن فوضى الأمكنة الشعبية التي تعجّ بفوضى الصراخ والاصوات العالية، فلا تجد هنا الا أصوات البلابل والعصافير، وهو ما يجعل السارد يقارن بينها وبين المناطق الشعبية التي يسكنها الفقراء في مدينة الثورة، وكأنهما عالمان منفصلان وليست تضمهما بنية مكانية واحدة هي العاصمة بغداد.

وفي رواية(الدكتور عوني)، يأتي المكان المغلق للكشف عن طبيعة الشخصية المحورية في الرواية المتمثلة بالدكتور عوني، إذ يمنح السارد المكان المغلق وظيفة الكشف عن اهتمامات الشخصية، واضاءتها للمتلقي، ونلمح هذا في النص الآتي: ((**اتخذ من احدى غرف شقته كعيادة طبٍّ نفسي، يسميها غرفة الفحص، احتوت على مكتب صغير تبعثرت كُتيّبات ومجلات طبيّة، مع عدد من دفاتر الروشتات التي يكتب عليها وصفات علاجه للمرضى، حزمة من الأقلام مختلفة الأنواع والألوان وساعة منضدية، مع عدد من الكراسي توزعت في ارجاء الغرفة، وسرير فحص(كاوچ) رُكن جانباً يستخدمه في جلسات التداعي الحر، تجاوره طاولة صغيرة منصوب عليها جهاز كرامافون مع عدد من الأسطوانات لموسيقى كلاسيكية جلبها من إنكلترا في السبعينات، وتنتصب في الخلف مكتبة متوسطة الحجم، رُصّتْ فيها مصادر طبيّة ضخمة مع كتب متنوّعة، وبجانبها عُلِقت صورا شخصية له**))[1]، يرسم النص اضاءة للشخصية الرئيسة في الرواية اعتماداً على وصف المكان المغلق المتمثل بالعيادة التي يمارس فيها الدكتور عوني عمله الطبّي، إذ

---

(1) الدكتور عوني: 8-9.

تشير محتوياته غرفة الفحص على مجموعة من الأشياء التي تكشف اهتمامات هذه الشخصية، وهي محتويات مألوفة يمكن ان تحتويها غرفة أي طبيب، لكنّ من غير المألوف وجود الكرامافون مع أسطوانات الموسيقى السبعينية، وهو يكشف اهتمام الدكتور عوني بالموسيقى، وحبّه للموسيقى الكلاسيكية، ويبدو انها من تأثيرات رحلته الدراسية في جامعة ادنبرة في إنكلترا، فضلاً عن حبّه للمعرفة والقراءة في اختصاصه بلحاظ وجود المراجع الطبيّة الضخمة، وهو ما يمنح المتلقي انطباعاً عن مهارة هذا الطبيب، من دون ان تقتصر مكتبته على هذه المراجع، فوجود كتب متنوعة فيها يحيل المتلقي إلى اتساع ثقافته وتنوّعها.

كما نجد أن المكان المغلق قد اسمهم في الكشف عن طبيعة الحدث، وتقديم صورة عنه، ففي النص الآتي: **((حتى وصل الدكتور عوني ورفيقه إلى الصف الأول الذي سيباشر فيه الشيخ أبو تقي الفحص والعلاج الروحاني، وقد تجوّل ببصره وهو يعاين المكان، غرفة واسعة نوعاً ما، معلق على حائطها الرطب من جهة الشيخ قماش من القطيفة الثقيلة خضراء اللون، عليها نقوش وزخارف متداخلة، تحمل أسماء الائمة الاثني عشر مكتوبة على اطراف القماش، وقد توزعت صورهم على بقية صفحات الجدران، فضلاً عن وجود بعض الآيات القرآنية وهي محاطة بإطارات من الخشب، ورائحة بخور نفاذ يعبق بالمكان ممتزج مع روائح اقدام المراجعين))**[1]، يقدّم النص صورة عن المكان المغلق، ويضيء الحدث للمتلقي، إذ يكشف النص عن حرص الشيخ تقي على إيجاد العلاقة بين الدين والعقيدة وبين عملهم، ويتضح هذا عبر الثيمات الإسلامية التي يحرص الشيخ على تعليقها على جدران المكان، وتقديمها كسلطة على المراجعين، فيما يكشف النص عن المدى الفكري الذي يعتقد بهذه الاساليب التي يتبعها هؤلاء الشيوخ الذين يدعون معرفتهم بالغيب، ومعالجتهم لمختلف الامراض.

(1) الدكتور عوني: 25، وينظر: 50، 103، 119،

وفي رواية(منعطف الرشيد) نجد اهتمام المولى بالمكان المغلق، فيقول في وصف الفندق: **((فندق السعادة جزء لا يتجزأ من تراث ذلك الشارع، حتى رطوبته امتدت إليه من جذوره الموغلة في أعماق وغبار السنين المتطاير من صخب الشارع، قد علق على ثنايا الجدران، وتغلغل في زواياه، اما بوابته الخشبية الضيقة التي توشحت بزخرفة قديمة الطراز وذات دلالة فارسية هي الأخرى لا تقل شأناً عن عراقة هذا الشارع، وقد اكتست حواشيه ببقايا الدهن المتطاير من مطعم للفلافل مجاور وقريب، فاستحال لونه إلى سواد باهت بعد ان ضاعت ملامح لونه الاصلية، وقد علته قطعة خشب مائلة قليلاً على احد الجوانب مصبوغة باللون الأزرق، وقد خطّ في وسطها عبارة فندق السعادة باللون الأبيض بخط التعليق أو الفارسي، وقد تقشرت اصباغ هذه القطعة الخشب وانبعجت جوانبها حتى أصبحت كأرض يابسة، ويكمن خلف هذا الباب سلم متهرئ، اضمحلت زواياه الحادة حتى باتت متآكلة من فرط الاستخدام والرطوبة))**[1]، يكشف النص عن طبيعة المكان الذي كانت تجري فيه الاحداث، فضلاً عن تضمنه قصص الشخصيات، فصار هذا المكان نقطة انطلاق احداث الرواية وتفاصيلها، ونجد ان المولى بهذا الوصف يحيل المتلقي إلى القصص التي يحتويها هذا الفندق بوصفه مكاناً قديماً، يتضح هذا من وصفه بانه(جزء من تراث هذا الشارع)، فضلاً عن اشارته إلى عدم اهتمام صاحب الفندق به، وقد أشار الروائي لهذا المعنى بقوله: **((كونه يحتاج إلى مصروفات كبيرة))**[2]، واقتصر اهتمامه على الترميم الضروري.

في نص آخر، يستحضر السارد المكان المغلق ليكون مكاناً يمثل تحوّلاً في شخصية وديع في نزوعه إلى حياة الراحة والاطمئنان بعد مدة عمرية مثقلة بالتعب والأذى، ويتضح هذا في النص الآتي: **((عالم المستشفى كان خاصاً ومبهماً بالنسبة لوديع، أروقة وممرات**

(1) منعطف الرشيد: 12.

(2) منعطف الرشيد: 13.

وغُرف وعناية خاصة وعمليات وصالات ولادة، تسودها حركة هادئة، وفي بعض الأحيان مضطربة من قبل الطاقم الطبي والتمريضي، أما عند غرفة العناية الفائقة فالهدوء يعمّ المكان، ولا يُسمع فيه سوى أصوات أجهزة المراقبة بإيقاعها الرتيب، وهي تظهر إشارات وعلامات فعاليات المريض الذي يكون مضطجعاً على سريره، وهناك حزمة من الأسلاك مثبتة ببعض أجزاء جسده لترتبط مباشرة بأجهزة المراقبة تلك، عالم غريب وهادئ، يكتنفه الغموض وسط همهمات الأطباء وأصواتهم الخفيضة، وهم يراقبون مؤشرات متعرجة))[1]، يقدّم النص وصفاً تفصيلياً لأروقة المستشفى، وصولاً إلى وصف غرفة العناية الخاصة، وهي أمكنة واقعية ومألوفة عند المتلقي، ليجعله السارد مدخلاً لحياة وديع الجديدة التي وجدت فيها الطمأنينة على الرغم من كون هذا العالم عالماً خاصاً، رتيباً وروتينياً، وكيفية تعامله مع هذا الوضع الجديد، بعيداً عن مضايقات الآخرين واستفزازاتهم، ويبدو ان استرسال السارد في سرد ما يتعلق بغرفة العناية الخاصة تكمن في منح المتلقي تصوّراً عن التحوّل الكبير في حياة وديع، لاسيما بعد ان عرف ان اغلب المرضى في هذه الغرفة على حافات الموت، وهو ما يجعل وديع تخمد فتوّته وتخييلاته السابقة((**فكان يمسح بممسحته منظفاً المكان، وهو يراقب تلك الأجهزة المعقدة والاجساد الساكنة مبدياً حذره البالغ وهو يتعامل مع الأماكن التي تتجمع فيها اسلاك أو أجهزة، فالمريض بالنسبة له حالة خاصة جداً لا يمكن الاقتراب منه بأي حال من الأحوال، فاغلب مرضى العناية المركزة وحسب ما تناهى الى اسماعه من بعض الممرضين أو حتى عمال التنظيف من أصدقائه هم على حافات الموت**))[2]، وهذا ما فرض على وديع ان يكون متقناً لعمله بعدما كان بليداً، ثقيل الفهم، وهو تحوّل يرجع الى طبيعة المكان المغلق وتأثيره عليه.

()1 المصدر نفسه: 308–309، وينظر: 77، 86، 88، 93، 314، 334، 361، 368.

(2) منعطف الرشيد: 309.

لقد شكّل المكان المغلق بنية سردية أساسية من بنى النسيج السردي في روايات رياض المولى، وقد جاء الاهتمام به في الروايات الثلاث متنوّعاً بين الاسهاب في وصفه، كما في رواية منعطف الرشيد، وبين الاقتضاب في روايتي جذور القصب والدكتور عوني، بما يسمح به القصّ، ويخدم الحدث أو الشخصية، فضلاً عن كون الأمكنة المغلقة قد جاءت أمكنة واقعية، وقد منح السارد في الروايات المكان المغلق وظيفة اضاءة الاحداث السردية أو الشخصيات بالشكل الذي يمنح المتلقي صورة واضحة عنهما في سياق السرد الروائي.

ثانياً) تمثلات الأمكنة الاليفة والمعادية

1) المكان الاليف

يكون المكان اليفاً بالنسبة للشخصية اذا كان محبباً لها، فتشعر فيه بالراحة والاطمئنان، وهو عنصر سردي يمنح الذاكرة الصور الباعثة على الحياة، فالمكان الاليف هو((البيت الذي ولدنا فيه، انه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكّل فيه خيالنا، فالمكانية في الادب هو الصورة التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة))[1]، وهو على وفق هذا التصوّر يتمثل في((مجموعة من الصور التي تعطي الإنسانية براهين أو أوهام التوازن، ونحن نعيد تخيل حقيقتها باستمرار))[2]. إذ تترابط هذه الصور لتشكّل قوة فاعلة في النسيج السردي[3]، ولهذا كان المكان الاليف حاضراً في المنجز الروائي لرياض المولى، ففي رواية(جذور القصب)، يمثل العراق مكاناً اليفاً بالنسبة لشخصية(احمد)، ويتضح هذا في النص الآتي: ((**ابهرهما منظر المرقد الذهبي، وهما يدخلان اليه من خلال باب خشبٍ كبيرٍ، طرقها فرهود بقوة، وكأنه يستأذن الدخول، تلوذ به فدعة وهي تسرق النظرات وعينها الى الداخل، تركا نعليهما عند البوابة الخارجية، ودخلا واقدامهما تلامسان المرمر**

(1) جماليات المكان: 6.

(2) جماليات المكان: 55.

(3) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 99.

الأبيض، الخشوع كان واضحاً على محياهما، اجهشت فدعة بالبكاء بينما زمَّ فرهود شفتيه، وهو يعصر الشباك الذهبي بقوة، جلسا في احدى الزوايا، أديا صلاة الزيارة وتضرعا ان يرزقهما ذرية صالحة))[1]، يكشف النص عن علاقة الشخصية بالمكان بوصفه مكاناً اليفاً، فيدور الحدث السردي في المرقد الكاظمي المطهر بإيحائه الروحي الذي تجد فيه الشخصية ملاذاً آمناً، فيعتمد المولى في ابراز الفة هذا المكان وعلاقته بالشخصية من وصف باب الحرم المطهر الذي يصوّر فعل فرهود بطرقه عن رغبته بالحصول على مراده، بوصفه ضيفاً من ضيوف صاحب المرقد المطهر.

ويركز النص على ابراز الجانب الروحي للمكان، معتمداً على ثيمتي الخشوع والصلاة ليكونا باعثين نفسيين للأمان الروحي، والبحث عن الآخر المخلص من الازمات والصراعات النفسية التي تواجه فرهود وفدعة، فضلاً عن رغبتهما بالحصول على ذرية صالحة.

وقد مثلت ازقة بغداد وشوارعها مكاناً اليفاً لـ(فرهود) غير المعتاد على هذه الهالة العمرانية، وهذا ما يتضح في النص الآتي: **((أحبَّ شارع الرشيد، وبات يزوره يومياً، يقلب ناظريه في ثناياه وزواياه، وهو يتلمس اعمدته المنتصبة وكأنه يزور ضريحاً مقدساً، اعجبته واجهات المحلات، وما تقدّمه للزبائن من بضائع، ادمن شرب الزبيب عند الحاج زبالة، واستذوق طعم كعك السيد، كان يقف طويلاً امام هيبة جامع الحيدر خانة بقبته الضخمة، يتجوّل طويلاً في سوق الهرج، وهو يقلب الملابس العتيقة، يجلس عند ناصية الشارع، ويتناول التكة والكباب باشتهاء عارم))**[2]، يمثّل شارع الرشيد بما احتوى عليه من فضاء عمراني مكاناً اليفاً لفرهود القادم من القرية البعيدة عن ملامح هذا العمران، وهو ما يرصد الاختلاف الشاسع بين القرية والمدينة، وقد مثّل هذا المكان ملاذاً آمناً له يقضي فيه

(1) جذور القصب: 65.

(2) جذور القصب: 68. وينظر: 84-85، 133، 136-137، 182، 210-211.

بعض اوقاته، حتى صار تواجده فيه تواجداً يومياً، مذهولاً من جمال تفاصيل الأبنية والمحلات، حتى امتدّت الفة المكان الى الأكلات والاشربة التي تُباع في هذا الشارع.

اما في رواية الدكتور عوني، فنجد ان المكان الاليف قد رسم ابعاد العلاقة بشخصية الدكتور عوني، حين يجعل من شقته ملاذاً آمناً على الرغم مما يحيط بها من احداث صاخبة، ويبدو هذا في النص الآتي: ((**دخل غرفته، وتمدد على سريره، وما زالت هواجس الوضع الجديد تحاصره من كل جانب، أغمض عينيه في محاولة للاستسلام لسلطان النوم، مبعداً عن ذهنه كل الأشياء السلبية ليظفر بالصفاء والهدوء، حتى غطس في بحر النوم وكأنه لم ينم منذ سنين**))[1]، يقدّم النص الشقة مكاناً اليفاً للدكتور عوني، لاسيما بعدما حصل في رحلته إلى العالم السفلي، وغيابه عشر سنوات كاملة، وتبدو إشارات المكان الاليف واضحة في النص، وتتمثل بقوله(ليظفر بالصفاء والهدوء)، وهي دلالات تحيل المتلقي إلى دلالة المكان الاليف الذي وجدت فيه الشخصية راحتها واطمئنانها النفسي الذي تمثل في النوم العميق.

وفي نصٍ آخر، يقدّم السارد المكتبة مكاناً أليفاً، تجد فيه الشخصية مساحة وادعة من الراحة والاطمئنان، ((**لم ينقطع عن زيارته اليومية الروتينية الى المكتبة الوطنية، حيث الكتب والمراجع التي يحيط نفسه بها، حتى لا يكاد يبيّن من خلفها، فيقضي وقتاً طويلاً معها، ينسى بها وقته ونفسه وعائلته، ويمتدُّ به المقام المعرفي الى ساعات متأخرة من ظهيرة ذلك اليوم، فيرفع رأسه وكأنه استفاق من حلم لذيذ، وهو يتفحص محيطه، ويراقب الآخرين الذي يهمّون بمغادرة المكتبة ايذاناً بانتهاء الدوام، فينهض على عجالة، ويلملم كتبه الضخمة ليرجعها الى أمين المكتبة الذي ينتظره وعلى وجهه ابتسامة عريضة**))[2]، يمثل المكان المغلق بوصفه مكاناً أليفاً في هذا النص عنصراً فاعلاً في اضاءة الشخصية

(1) الدكتور عوني: 51.

(2) الدكتور عوني: 194-195. وينظر: 88، 103،

السردية وبيان اهتماماتها المعرفية والثقافية، فضلاً عن التمهيد لحدث سردي قادم، فالنهم القرائي الذي كان يتصف به الدكتور عوني يجعل زياراته لبناية المكتبة الوطنية زيارات دائمة وروتينية، يصورها السارد تصويراً شعرياً حين يجعل وجوده في المكتبة بمثابة الحلم اللذيذ، حتى انه ينقطع عن محيطه، وتتضح إلفة المكان بالنسبة للدكتور عوني في كون زياراته زيارات يومية، والبقاء فيها بين الكتب والمراجع الى ساعات طويلة، ينقطع فيها الدكتور عوني عن محيطه الخارجي، فالمكان هذا يمثل له فضاءً معرفياً آمناً، بما يشتمل على الطمأنينة النفسية التي تتضح في الساعات الطويلة التي يقضيها فيه.

وفي رواية منعطف الرشيد، يأتي المكان الاليف ليشغل مساحة من نسيج الرواية، ففي النص الآتي: ((**دأب أستاذ رافع على مغادرة الفندق الذي كان يقطنه مبكراً، وقد اتخذ له غرفة صغيرة في الطابق الأول يسميها الصومعة، حيث كانت له ملاذاً لمدة طويلة جداً، قضى فيها اكثر من ثلث عمره، ثمّ يتوجه إلى المقهى الذي اعتاد الجلوس فيه**))[1]، يقدّم النص العلاقة بين المكان الاليف المتمثل بالغرفة الصغيرة وشخصية الأستاذ رافع، فعلى الرغم من وكنها مكاناً غير مملوكاً للشخصية، الا انه وجد فيها شعوراً بالطمأنينة إلى الحد الذي اطلق عليها تسمية(الصومعة) ليشيع على المكان ارتباطاً روحياً، يمكن له ان يشكّل ملاذاً آمناً له، وثمة مكاناً اليفاً آخر رسمه النص، ويتمثل هذا المكان بالمقهى الذي اعتاد الجلوس فيه، وهذا الاعتياد خلق علاقة شعورية بينه وبين هذا المكان، منحته صفة المكان الاليف.

ويمتدّ التوظيف الروحي للمكان في سياق السرد الروائي في رواية منعطف الرشيد، ويتكرر هذا المشهد الروحي في نص آخر، ((**حركة بشرية هادئة تدور حول الضريح المقدس، والمرصع بالذهب والفضة، والمتميّز بزخرفته الجميلة، عشرات الزائرين يدورون حول الشباك المذهب، وهم يتلون صلواتهم مكبرين ومهللين، وكانت أصواتهم تشبه طنين**

(1) منعطف الرشيد: 21.

النحل المتجمع حول قفير العسل، وبعضهم التصق بالشباك وهو يدعو، وآخر يبكي وآخر يقبّل، كان منظراً قدسياً مهيباً جذب روح وقلب سلمان الذي التصق بشباك الامامين مقبّلاً زخرفته المذهبة، قابضاً على نتوآتها بقوة ساحقة، هازّاً الشباك وكأنّه يعاتب الامام، حتى فرغ من طقوسه حول الشباك، وافرغ خلالها كلَّ قهره وغضبه وخلجات نفسه واضطراب روحه وغليان صدره، فشعر براحة عميقة تسري في عروق بدنه الناحل، واعتراه اطمئنان نفسي جعله يزفر زفرة طويلة، وكأنه يخرج ما علق به من ادران الشرّ والقسوة والجبروت والجاهلية))[1]، يُظهر النص تأثير المكان الاليف على الشخصية السردية، ويرصد تحوّل هذه الشخصية عبر هذا التأثير من شخصية قاسية متجبرة، تمتدّ بتفكيرها الى مرجعيات جاهلية الى شخصية هادئة مطمئنة، بعدما ما هدأ تأزمه النفسي المشحون بالغضب والقهر، وانطفأت جذوة الثأر القبلي الذي تغذيه مرجعيات بيئية وفكرية، تفرض سلطتها القمعية على اسرتها، وهو ما دعا سلمان إلى إعادة التفكير في ما ينوي القيام به لو ظفر بابنته وزوجها الهاربين، وفيما يسترسل النص في وصف تفاصيل المكان ومعالمه، يرصد علاقة الزائرين بهذا المكان بوصفه مكاناُ يوفر طاقة روحية بفعل الطمأنينة التي يمنحها لنفوس المعذّبة، فيجعل وصف المكان وزائريه مدخلاً للنفاذ الى تأثير هذا المكان على الشخصية السردية.

مما تقدّم يتضح لنا قيمة التأثير الروحي للأمكنة الأليفة على الشخصيات السردية في المنجز الروائي لرياض المولى، وقيمة هذا التأثير في السياق السردي للروايات، إذ استطاع المولى ان يستثمر هذه القيم وان يوظفها في التحوّلات التي تشهدها شخصياته او احداثه السردية، مما يمنح العمل السردي بعداً انفعالياً يمكن للمتلقي تلمسه واستشعاره وإنتاج دلالاته.

(1) منعطف الرشيد: 88، وينظر: وينظر: 53، 71، 109، 205، 207، 308.

2) **المكان المعادي**

وهي الأمكنة التي ((لا يشعر الإنسان بالألفة نحوها، بل على العكس من ذلك شَعرَ نحوها بالعداء، وهذهِ الأماكن أما أن يقومَ فيها الإنسان مُرغماً كالسجون والمعتقلات والمنافي، أو أنَّ خطر الموت يكمن فيها لسبب أو لآخر كالصحراء مثلاً))[1]، فالأمر معقود على العلاقة بين الأمكنة وبين الشخصيات وشعورها تجاه تلك الأمكنة، وما تتركه من اثر نفسي على تلك الشخصيات، مما يعزز الشعور نحوها بالنفور، فضلاً عن الإمكان التي تهدد الحياة أو تقيّد الحريات، وعلى وفق هذه العلاقة، يتضح ان الأمكنة المعادية لا تدخل في دائرة الاختيار، وغالباً ما توضع بها الشخصيات الروائية قسراً في هذه الامكنة، ويمكن ان تتولد هذه العدائية للأمكنة نتيجة ضغوط خارج إرادة الشخصيات أو قد تكون مدفوعة إليهِ، استجابة لنداء وطني، حينما يتهدد أمن الوطن مثلاً.

وقد جاءت الأمكنة المعادية متنوّعة بين الأمكنة المغلقة والمفتوحة في روايات رياض المولى، ففي رواية جذور القصب، مثلت قرية الشيخ ماهود مكاناً معادياً لـ(فرهود)، لاسيما بعد رفض طلبه بالزواج من(فدعة)، وعلاقته السيئة بالسركال، ويتضح هذا في النص الآتي: ((**لم يكن فرهود مقرباً من الشيخ أو من رواد ضيفه، ولا حتى من السركال وزبانيته، وقد ابعدوه قسراً، واكتفى الشيخ بجعله فلاحاً ببستانه الخاص، لقاء اجر محدود، وحتى تلك الوظيفة لم تكن لولا تدخل الملة، شيخ المسجد ومؤدب الصبيان**))[2]، يبدو في النص مدى علاقة فرهود بمن حوله من شخصيات مؤثرة في القرية، الامر الذي جعلها مكاناً معادياً بالنسبة له، فالأثر النفسي الذي فرضه تعامل هذه الشخصيات معه، جعله محاصراً، منبوذاً، لا يشعر بسلام فيه، وقد زاد من عدائية القرية بوصفها مكاناً، رفض

(1) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 192.

(2) جذور القصب: 19.

الشيخ ماهود طلبه بالزواج من(فدعة)، فضلاً عن حادثة قتل الجندي الإنكليزي، وهو ما عمّق هذه العدائية، وجعله يتحوّل منه إلى مكانٍ آخر.

وفي نص آخر يؤكد السارد على عدائية المكان، ليست العدائية المطلقة، انما تتمثل العدائية في عدم الشعور بالراحة والاطمئنان، او الحنين الى مكان آخر غير الذي تتواجد فيه الشخصية في لحظتها الراهنة، ففي النص الآتي: ((**صباح اليوم التالي، غادرتَ لندن، تلك المدينة التي كانت ملاذي في يوم ما، والتي لم اتعلق بها رغم جاذبيتها وهدوئها، جمالها ونقائها، نظافتها ونظامها، لكن يبدو إنني اعشق الضجيج والاضطراب والقذارة والأجواء الملبدة بدخان المعارك، فالكثير من ذلك ينتظرني خلف حدود بلدي المنهار والذي تسوده الآن فوضى عارمة واضطراب مهول، والسير باتجاه المجهول**))[1]، يرصد النص تحوّل شعور الشخصية السردية في علاقتها بالمكان من كونه مكاناً اليفاً الى مكان معادٍ، لا يجد فيه(احمد غازي فرهود) رغبة بالبقاء فيه على الرغم من كونه المكان الذي شكّل ملاذاً بعد هروبه من العراق، لكنّ مرجعيته الثقافية التي تربى عليها تجعل الانفصال عن الجذور امراً يبدو مستحيلاً، لاسيما هو قد قضى شطراً كبيراً من حياته بين دخان المعارك وفوضى الأزقة البغدادية الشعبية، والنص هنا إذ يقدّم صورتين لمكانين، الا ان السارد يستثمر فيها تقنية المفارقة، حين يقدّم ما يميّز لندن من ان تكون مكاناً اليفاً، وما يتصف به العراق بكونه مكاناً معادياً، الا ان السارد يقلب المعادلة ليكون الأجنبي الاليف معادياً، والمعادي المحلي أليفاً، ليبلغ التأثير في المتلقي ذروته في هذا العتبة، سواء أكان التأثير سلبياً أم ايجابياً.

وفي رواية الدكتور عوني، نجد ان المكان المعادي حاضراً في النسيج الروائي، فقد مثّل العالم السفلي مكاناً معادياً، لاسيما بعد أن أفقده هذا العالم عشر سنين من عمره، ويتضح هذا في النص الآتي: ((**لقد حشر نفسه في زاوية ضيقة من زوايا العالم السفلي والمنسي، فلا رجوع إلى عالم الواقع، والامر أصبح برمته مثل كابوس ثقيل جثم على صدره، وشلّ**

(1) جذور القصب: 268. وينظر: 20، 49، 165، 187، 286.

حركته، فاخذ يضطرب اضطراباً شديداً، وصل خلاله إلى حالة حرجة، ظهرت على هيأته الجسدية الواقعية، مما اضطر الدكتور فهمي على إيقاف الجلسة وانتشال الرجل من باطن العالم السفلي))[1]، يعمّق الراوي من عدائية العالم السفلي بوصفه مكاناً، عبر توظيفه مجموعة من الالفاظ التي تدلّ على الأثر النفسي والجسدي على شخصية الدكتور عوني، فنجد الفاظاً مثل(حشر، زاوية ضيقة، المنسي، كابوس، ثقيل، جثم، شلَّ، اضطرب، حالة حرجة)، كل هذه الالفاظ وتوظيفها بتصوير يبعث على الخوف عدم الطمأنينة، يجعل من العالم السفلي مكاناً معادياً بالنسبة لشخصية الدكتور عوني، ولعل في تشبيه الراوي للدخول إلى العالم السفلي بالـ(كابوس) بكل ما لها من دلالة على السيطرة، وسلب الإرادة، بوصفها قوة قاهرة، اثر نفسي باعث على مغادرة هذا المكان، والرجوع إلى الواقع، الذي لم ينفصل عن هذه الرحلة، فامتدّ إليه تأثير العالم السفلي، وبدا واضحاً بحسب الراوي على هيأة الدكتور عوني الجسدية.

لقد مثّل العالم السفلي مكاناً معادياً على الرغم من رغبة الدكتور عوني باستكشافه، الا انه بقيَ عالماً مخيفاً ومرعباً لاسيما بعد مغامرة الدكتورة عوني غير المحسوبة، وهذا ما يتضح في النص الآتي: **((صور العالم السفلي أصبحت تضرب ذهنه المتحفز كومضاتٍ سريعةٍ، اشكالٌ غريبة الشكل والهيئة باتت تتكرر كثيراً، عالمُ مطاطي غير خاضعٍ لقوانين الفيزياء، والطبيعة، الاطوال والاشكال مختلفة عن المألوف مع أصواتٍ آتيةٍ من الأعماق على شكل صرخاتٍ مزعجةٍ لا تشبه أصوات العالم الواقعي، عالمٌ ليس له بداية ولا نهاية، مع إمكانية رؤية الأشياء، وموحشٌ الى درجة الهلع، غير مريح البتة، مع ضغطٍ كبيرٍ وانزعاجٍ مزمنٍ متزامنٍ مع الحركة الصاخبة لمخلوقاتٍ مختلفة الاشكال والاحجام، بعضها مخيفٌ والآخر لطيفٌ، تتحرك بخفةٍ وبسرعةٍ خارقةٍ، تسبح في فضاءاتٍ مفتوحةٍ، فلا سماء هناك، ولا ارض كهذه الأرض، بل مجرد تموجاتٍ صخريةٍ صلبةٍ، موغلةٍ بالقِدم،**

(1) الدكتور عوني: 187.

وربما هي النواة الأولى لتشكّل الأرض قبل مليارات السنين))[1]، يصوّر النص العالم السفلي بوصفه مكاناً معادياً، وتأتي عدائية هذا العالم من الوصف المخيف الذي حشّد له السارد الفاظ الخاف والرعب ودلالاتها، مستثمراً بنية التنكير بحمولتها الدلالية التي تحيل المتلقي الى الشمولية من دون ان تمنحه حدود لهذه الصورة او ابعادها، فتترك المتلقي في لجة هذا التشكيل التصويري، لترسم أوجه الاختلاف بينها وبين العالم الواقعي، إذ يميل المتلقي الى مقارنة هذه الصورة المخيفة بالصورة الواقعية لعالمه، ولعلنا نجد في النص إشارة الى امتداد العالم الواقعي بكل ما يحمل من صراعات وتأزم نفسي، وتشكّله من العالم السفلي، لاسيما وفي النص إمكانية الدلالات المجازية ذات التوظيف الرمزي، في خلق مقابلة بين العالمين.

اما في رواية منعطف الرشيد، فقد جاء المكان المعادي مكاناً واقعياً، يعمّق من التأزم النفسي للشخصيات السردية، ويتضح هذا في النص الآتي: **((كانت النقلة هي القشة التي قصمت ظهر البعير، وجميل الذي خرج لتوّه من طامورة مظلمة وموحشة وسط ذئاب بشرية، يعاقب بنقله الى محافظة بعيدة كالبصرة، وراتبه الذي يتقاضاه سيتناثر بكل تأكيد على وسائط النقل والمصاريف الشخصية، وبرقيته أمٌّ عجوز واختان عانسان، ينتظرنَ قطار الزواج السريع، فنفذ الامر وتوجه صوب البصرة وأمر نقله بيمينه، ليعيش مأساة جديدة بدأت من تاريخ صدور الامر الذي حُرر كعقوبة مضافة الى عقوبة السجن، لكي يشفي الضابط المهان غليله اكثر بعد ان تحرك على اكثر من جهة عليا لاستصدار امل النقل بحق المسكين جميل، فشدّ الرحال الى البصرة، للالتحاق بوحدته الجديدة، فكانت قصية بعيدة عن مركز المدينة، في منطقة نائية وسط احراش وقصب وبردي وناموس يسرح ويمرح بها، فضلاً عن الذباب والحشرات الطائرة والزاحفة مع السحالي والافاعي،**

(1) الدكتور عوني: 186–187، وينظر: 118، 122، 124، 140، 148، 208.

فزاد بؤسه وارتفعت كآبته وانهزمت روحه وتحطمت نفسه))[1]، يصوّر هذا النص تأثير المكان المعادي على الشخصية السردي المتمثلة بجميل عرجة، إذ يتضح فيه الازمة النفسية التي سببها السجن اولاً، ومكان النقل ثانياً، ولعل مكان النقلة البعيد قد مثّل عدائية اكبر بالنسبة له، فما بين تأثيراته على المستوى الاقتصادي والمعيشي لجميل وعائلته البائسة، ليزيد من مصروفاته اليومية، من دون ان يملك مدخلاً معاشياً آخر غير راتبه، الى طبيعة المكان الذي وصفه السارد، ببعده عن مركز المدينة، واشتماله على النبات الطبيعي الذي يشير الى طبيعة المكان بوصفه طبيعة مائية تكثير فيها الحشرات والناموس والسحالي والافاعي، وهي مكان يحمل من صعوبة التكيّف معه امراً ضاغطاً على نفسية جميل، لاسيما وهو ما زال يعاني من مدة السجن، وتعامل الضباط معه، بالامتهان والازدراء والقسوة، وبهذا يتحوّل المكن من كونه مكاناً معادياً الى كون عقوبة نفسية تلقي بتأثراتها المعنوية على نفسية جميل وروحه وجسده.

فقد مثّل السجن مكاناً معادياً صريحاً، عبر نقل ما يشعر به المسجون أو المعتقل من وضع نفسي مزرٍ، ويتضح هذا في النص الآتي: **((السجن عالم غريب، مغلق، وقائم بذاته، ولا يختلف عن العالم الخارجي سوى ان الأخير مفتوح، والثاني مغلق على نفسه، وعلى السجين ان يتعامل مع الآخرين بحذر، وان ينتمي إلى مجموعة معينة، وأن لا يبقى وحيداً، فالوحدة منبوذة داخل السجون لأنها نقطة ضعف ممكن اختراقها بسهولة من قبل الآخرين الذين سرعان ما يستحوذون على السجين، وقد يعتدون عليه أو يغتصبونه أو يسرقون حاجياته الخاصة، وقد يستعبدونه لتنفيذ طلباتهم الشخصية، والحل هو الركون إلى مجموعة معيّنة قد تحمي ذلك السجين من طمع بقية الجماعات القوية والعصابات المتشكّلة داخل الزنازين))**[2]، يقدّم النص وصفاً للسجن، وما يمكن أن يتضمن من احداث

(1) منعطف الرشيد: 30.

(2) المصدر نفسه: 334، وينظر: 174، 262، 274، 314، 361، 380، 384.

أو وقائع تجري مجرى الحدوث اليقيني، بوصفه مكاناً له قوانينه التي تسلب إرادة الانسان، فالعدائية في هذا المكان عدائية مركبّة، أولاً من جهة تقييد الحرية المفروضة من سلطة الدولة أو القانون، وثانياً من جهة سلوك الشخصيات التي تقبع بين جدرانه، وبهذا فالسجين يعاني أزمات مركبة، ولابدّ له أن ينضوي تحت تجمّع ما، يحميه من شرور التجمعات الأخرى، وحتى الانتماء يفرض عليه الا يكون آمناً على نفسه.

ونجد أن النص أسهب في وصف هذا المكان المعادي، والافعال التي من الممكن أن تحدث فيه للسجين المسالم، وقد استعمل الالفاظ الدالة على الحرية المسلوبة، والمواقف المفروضة عنوة من دون أن يكون للسجين خياراً آخر، يضمن له سلامة البقاء.

لقد وظّف رياض المولى المكان المعادي في نسيجه السردي لتصوير الاحداث والشخصيات ومرجعياته، والآثار النفسية التي تعانيها بفعل هذه الأمكنة، وما تحيط هذه الشخصيات من قلق وخوف، سواءً بفعل المكان ذاته، أو بفعل ما يشتمل عليه المكان، وقد تنوّعت هذه الأمكنة بين الأمكنة المغلقة والأمكنة المفتوحة، في حين استحضر المولى السجن بمساحة كبيرة قياساً بالأمكنة الأخرى، التي تمثلت بالقرية أو المؤسسات الأمنية، أو بيوت الدعارة، وامتدّ المكان المعادي ليشمل الكرسي المتحرك بما يتضمن تقييد للحركة، وباعثاً على الشعور بالنقص.

مما تقدّم يتضح لنا، تراكم التجربة الروائية ما بين الرواية الأولى(منعطف الرشيد)، وما بين الروايتين الآخريين(الدكتور عوني، جذور القصب)، على مستوى توظيف المكان، فقد احتل المكان ووصفه درجة كبيرة في(منعطف الرشيد)، قياساً بروايتي(الدكتور عوني، جذور القصب)، وقد أدى توظيف المكان في هذه الروايات دوراً مهماً في تصوير حدود الحدث السردي، أو بيان اولياته، أو في رسم الأثر النفسي لهذه الأمكنة على اختلاف أنواعها على الشخصيات ومواقفها.

الفصل الثالث
تقنيات الحدث والشخصية السردية

المبحث الأول: **تقنية رسم الشخصية**

المبحث الثاني: **الحدث الســـــردي**

الفصل الثالث

تقنيات الشخصية وبناء الأحداث

مدخل

لا يخفى على احد العلاقة بين الشخصيات والاحداث في النسيج الروائي، إذ تنطلق هذه العلاقة من كون والشخصية الروائية هي المحور الذي تدور حوله الرواية، والمحرك الفعلي للأحداث وتصاعدها، فهي تُخلق بطريقة فنية مميزة يحرص الروائي على بنائها وتقديمها من خلال تقنيات سردية متنوعة لأنَّها من العناصر الأساسية في النسيج الروائي، ولابدّ أن تختلف الشخصية السردية في الرواية عنها في الحياة الواقعية، ذلك ان الفن والحياة شيئان متباينان، والوجود في إحداهما يختلف عن الوجود في الآخر، فالحياة تفرض علينا وجوداً مستمراً في حين لا نجدها في الرواية لا تظهر إلاَّ في الأوقات التي ينتظر منها أن تقوم فيها بعمل ما[1].

والروائي ملزم من الناحية الفنية برسم شخصيات سردية من الداخل من خلال تفكيرها وسلوكها وتجاربها للظروف المحيطة بها، وعلاقتها بالأحداث وبنائها، من خلال الصراع مع الشخصيات السردية الأخرى سواء الرئيسة منها او الثانوية، فطرق التشخيص شتى والروائيون يقدِّمون شخصياتهم الرئيسة بفقرة تصف بالتفصيل المظهر الجسدي، وفقرة أخرى تحلل الطبيعة الخلقية والنفسية، وقد يتضاءل هذا التشخيص الجاهز إلى مستوى إلصاق صفات تمهيدية[2].

وتعد الشخصية عنصراً أساساً في العمل الروائي الناجح، فالروائي هو الخالق للشخصية وارتباطاتها مع الشخصيات الأخرى، وعلاقاتها مع الاحدث الروائية، وتفاعلاتها، فيكون

(1) ينظر: فن القصة، د. محمد يوسف نجم: 89.

(2) ينظر: نظرية الأدب، أوستن وارين، رينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي: 285.

مبدعاً كلما استطاع أن يوجد شخصية تعبِّر عن أفكاره الأيدلوجية، وهمومه اتجاه مجتمعه، وهمومه الذاتية، لأنَّها عامل تكويني مهم وحلقة وصل بين العناصر الأساسية كلها للبنية السردية وبهذا تكون أساس الجودة في خلق الشخصيات[1]، ولا توجد وصفة جاهزة ترسم على ضوئها ملامح الشخصية الروائية ومن ثم لا وجود لثوابت نظرية أو فنية تتحكم في بناء شخصية ما، فقد تكون نتيجة لحظة غير متوقعة، أو تكون نتيجة متابعة واستقصاء وتخطيط ورسم لمختلف ملامحها ومكوناتها، وقد تحضر فجأةً وتغيب فجأةً، وهي حاضرة في وجدان الكاتب، ولا تنفصل عن فكر الكاتب وتعدد تجاربه[2].

وترتبط أهمية الشخصيات بالدور الذي يُناط بها في النص الروائي من جهة، وقدرتها على بناء الاحداث وتتابعها في النسيج الروائي، فضلاً عن دورها الفاعل في تغذية هذه الاحداث بما يضمن تصاعدها ووصلوها الى العقدة، ونزولها الى الحل، وأهميتها بالنسبة للروائي من جهة أخرى، وبذلك تكون فعّالة متغيره، أو تكون مستقرة فلا نشعر بتطور أو تناقض في صفاتها أو أفعالها، وقد تكون بسيطة وذات بعد واحد وبصفات غير مميزة فلا تشكِّل أي فجأة للقارئ، وفيما يخص الشخصيات المعقدة، فتتماز بامتلاكها أبعاداً متعددة، وبالقدرة على المجيء بسلوك مفاجئ[3].

(1) ينظر: نظرية الرواية في الأدب الانكليزي الحديث، هنري جيمس وآخرون، ترجمة: د. أنجيل بطرس سمعان: 173.

(2) ينظر: البناء الفني للقصة القصيرة في العراق من سنة 1990–2000م، د. حسنين غازي لطيف: 35.

(3) ينظر: المفارقة في القصة العراقية القصيرة والقصيرة جداً (1980–2000)، سمير عباس كاظم(اطرحة دكتوراه): 53– 54.

المبحث الأول

الشخصيات السردية

أولاً/ تقنية رسم الشخصيات

تعدُّ الشخصية محور العملية السردية في النسيج الروائي، إذ تتعالق مع عناصر البناء السردي على وفق جدلية تلازمية، عبر كونها((تمثل العامل المشترك الأبرز والأهم، إذ ترتبط بأركان الرواية الأخرى الرئيسة جميعاً، بالحدث مرة وبالزمن مرة ثانية وبالمكان مرة ثالثة، فالرواية لقاء لشخصيات متعددة لها علاقاتها الخاصة بنفسها وبعضها في أماكن محددة لتقوم بأفعالها في زمن محدد))[1]، فلا رواية بلا شخصيات تأخذ على عاتقها صناعة الحدث، وتمنح دلالة خاصة للفضاء من خلال تأثرها وتأثيرها بالمكان والزمان، فهي بوصفها ((مكوّنًا سرديًا فاعلًا ومتفاعلًا، تدخل في شبكة علاقات متعددة مع الشخصيات الأخرى ضمن حيّز الخطاب السردي))[2] فإنّها تشغل مركزية السردي الذي((تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية))[3]، وهي بهذا مكمن ابداع الروائي، لأنها تمثل العنصر الأصعب من بين عناصر البناء السردي[4]، فصناعة الشخصيات في السرد خاضعة لعملية انتقائية للشخصيات الواقعية عبر ذهن الروائي، وقدرته على بناء شخصياته الروائية تقوم على مزج الواقع بالتخييل[5]، وإنتاج شخصية قادرة على اقناع المتلقي بحركتها في النسيج السردي، وتحميلها ما يريد ايصاله من أفكار ودلالات اليه.

---

(1) تبئير الفواعل الجمعية في الرواية: 38.

(2) التحليل السيميائي والخطاب: 108.

(3) بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي: 20، وينظر: قال الراوي: 87.

(4) ينظر: الفن الروائي: 78.

(5) ينظر: البنية السردية في روايات سميرة المانع: 161.

وقد اجتهد رياض المولى في بناء شخصياته، وتقديمها في منجزه الروائي، عبر التنوّع في رسم معالمها الخارجية والداخلية، وتحديد مساراتها من خلال علاقاتها ببعضها البعض، أو علاقتها بالحدث السردي، ويمكن لنا دراسة الشخصية في رواياته على النحو الآتي:

1) **الشخصية الرئيسة**

وهي الشخصية ((التي تدور حولها أحداث الرواية، ترتبط بها الشخصيات الأخر وتدور في فلكها، إذ إنَّ أقوال تلك الشخصيات وأفعالها في أي زمان ومكان مرتهن بوجود الشخصيات المحورية...))[1]، وهي بهذا تُعدّ شخصية محورية في العمل السردي، لأنها تشغل مساحة الصراع، سواءً على المستوى الداخلي النفسي، أم على مستوى علاقاتها مع باقي الشخصيات السردية، وتتصف هذه الشخصية بالفاعلية في صنع الحدث، وتصاعده عبر دفع الاحداث إلى التأزم، ومن ثمّ إلى الحل الذي يكون معقوداً بيدها، وهي فضلاً عن كونها شخصية متغيّرة عبر زمن القصّ[2]، فإنها كثيراً ما ((ما تحمل الفكرة الرئيسة التي تسنح حولها الحوادث))[3]، لهذا نجد ان السرد الروائي يمنحها حرية اكبر، واهتماماً كبيراً على مستوى رسمها، وتحديد ابعادها، وطرائق تقديمها، بما لها من أهمية في تشكيل عالم الرواية، وتجسيد مضمون العمل، وفكرته[4].

وتمتاز هذه الشخصية بكثرة الصراعات، سواء أكانت خارجية مع شخصيات أخرى، أو داخلية نفسية[5]، ونتيجة لهذه الصراعات الدائمة أخذت هذه الشخصية على عاتقها مهمة دفع الأحداث إلى التأزم، ولا يأتي حل هذه الأزمات إلا على يدها، لذلك أطلق عليها بعض

---

(1) عناصر الفن الروائي عند حامد طه الشبيب: 21.

(2) يُنظر: بنية النص الروائي: 206.

(3) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش: 126.

(4) ينظر: دراسات في نقد الرواية: 123.

(5) يُنظر: الوجيز في دراسة القصص: 139.

النقاد مصطلح (البطل)، وقالوا بضرورة منحها المحل المناسب داخل الحكاية[1]، ولهذا السبب امتازت الشخصية الرئيسة بالفاعلية ، فهي تتحرك منذ بداية الرواية سعياً لتحقيق أهدافها وذاتها من خلال الانتقال من موضع لآخر، وبذلك نيطت بها هذه المهمة الخطرة المتمثلة بقيادة سير الأحداث[2]، وهذا يدفعها إلى التغيير باستمرار من فصل لآخر ومن حدث لآخر، فهي في حالة تغير مستمر بتقدم الزمن[3]، وبناءً على ذلك باتت هذه الشخصية أداة بيد الكاتب يتحرك بها ومنها ليبرز غايته من العمل الأدبي، المتمثلة في فلسفته تجاه الإنسان والوجود[4].

وباستقراء شخصيات رياض المولى في رواياته الثلاثة، نجد تنوّعاً في رسم هذه الشخصية وتقديمها للقارئ، فتتسع عنده في روايتي(جذور القصب، منعطف الرشيد) ليشمل اكثر من شخصية، لكنها تتمحور حول شخصية واحدة في رواية الدكتور عوني، هي شخصية الدكتور عوني.

ففي جذور القصب، يقدّم الراوي ثلاثة شخصيات رئيسة، يقسمها على وفق اجيالها الزمنية، تتمثل الأولى بشخصية(فرهود)، والثانية بشخصية(غازي)، والثالثة بشخصية(احمد)، ونجد ان المولى لم يقدّمها تقديماً تقليدياً، فلم يقف كثيراً عند البنية الخارجية لهذه الشخصيات، انما عمد إلى بثّ صورة الشخصية داخل نسيج السرد، **((لم يأخذ غازي من طول ابيه شيئاً، بل كان نحيل البنية اقرب إلى القصر، بينما تميّز اخويه الآخرين بطولٍ فارع وضخامة واضحة، لكنّه اخذ منه صلابته وقوة بدنه، حتى انه تصارع في يوم ما مع لصٍ ضخم الجثة، لاحقه لمسافة طويلة، الامر الذي أُنهِك خلالها اللصُّ حتى امسك به**

(1) يُنظر: المصدر نفسه: 138.

(2) يُنظر: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د. يوسف حطيني: 46.

(3) يُنظر: بنية النص الروائي، إبراهيم خليل: 206.

(4) يُنظر: الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، د. نادر أحمد عبد الخالق: 107.

وبطشه بالأرض، وهراوته معلقة بمحزمه، ورجع مخفوراً إلى المركز بقبضة حديدية))[1]، يتضحّ في النص ان المولى لم يرتكز على تقديم البنية الخارجية لشخصية(غازي) عبر الوصف، انما قدّم لنا حدثاً سردياً، أوصل من خلاله القوة الجسمانية للشخصية، بوصفها شخصية تنحدر من أصول ريفية، وتحمل سماتها في القوة والتجلّد، وهو من خلال هذا الحدث قد جعل مسار السرد ينطلق في اتجاهين، الأول: الوصف الذي قدّمه لشخصية(فرهود) بوصفها شخصية مرجعية للتمهيد للحدث، فالطول الفارع، والضخامة، والصلابة، والقوة، هي صفات شخصية(فرهود) التي ورِثت بعضها شخصية(غازي)، وهو ما يمثل الاتجاه الثاني، فشخصية (غازي) تمثلت بكونه نحيلاً، قصيراً، لكن المولى جعل من صفتي القوة والصلابة نقطة تقاطع بين الشخصيتين، فقدّم حدثاً لشخصية(غازي) مشابهاً لأحداث اخرى لشخصية(فرهود)[2].

وقد ركّز المولى في رسم هذه الشخصيات ما حول الشخصية، ومرجعيتها الريفية، المرتبطة بحياة الفقر والعوز من جهة، والمؤثرة في رسم سلوكها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، فهي شخصيات متمردة، لا تقبل بالظلم أو الهوان، فضلاً عن رصد تحوّلاتها في البنية السردية، ومن امثلة ذلك((**التزامي الديني اخذ يتزايد ويتشدد، لاسيما بعد ان رافقت صديقي النجفي، الذي كان متديّناً ورعاً ومتنوّراً، مطلعاً على مسائل الفقه بشكل كبير، لم تعصِ عليه مسألة ابداً فكان يعطي رأيه بها وفقاً لاجتهاد من يقلّده، [...]، حتى سألني مرة عندما كنا في احدى جلسات النقاش التي نستثمرها بعيداً عن صخب الطلاب... من تقلّد من العلماء؟، لم اجبه لأني لم افهم فحوى السؤال، واخبرته انني لا أقلد احداً، امتعض كثيراً وقال: عباداتك ومعاملاتك يجب ان تدور بركاب التقليد، والا ستكون باطلة،**

(1) جذور القصب: 95.

(2) حدث قتله الجندي الإنكليزي: جذور القصب: 36، وحدث عراكه مع شخصية الشقي في محلة باب الشيخ، جذور القصب: 72.

قلت له انا لا اعلم كيف ومن اقلد، فأشار لي إلى مرجع محترمٍ، اسمع اسمه كثيراً على السنة الشيَبة والرجال، لاسيما في بطون الجوامع والحسيّنيات))[1]، يتضح من النص التحوّل التي حدثت لشخصية (احمد)، فبعد حياة التسكع والنفور عن المدرسة التي افتتحّ بها سرد قصته[2]، بسبب تأثير شخصية زميله النجفي عليه، فبدأ مهتماً بالقضايا الدينية، وامور التقليد التي يكشف النص انه كان جاهلاً بها على الرغم من معرفة اسم المرجع الذي يتداوله الشيّبة والرجال، فيبدو انه كان من مرتادي الجوامع والحسيّنيات، الا إن هذا التحوّل لم يدم طويلاً، فبعد أن القت السلطة القبض على زميله النجفي، وتعرض هو للاعتقال والسجن والتعذيب، حتى شهدت شخصيته تحوّلاً آخر، فقد ولج عالم العمل بعد أن ترك المدرسة[3]، من ثمّ ادمانه الذهاب إلى النوادي الليلية[4]، وهو ما مثّل انعطافاً في مسار الشخصية، لاسيما بعد التعرف على هيام والهروب معها إلى قريتها في شمال العراق، ومن ثمّ الخروج من البلد.

ويحلينا الكاتب/ المؤلف إلى تأثير الأمكنة ومنها السجون على سلوك الشخصية السردية، إذ نلحظ مفارقة كبيرة في وظيفة السجون التي يفترض أن تكون اصلاحاً وتهذيباً للسلوك الإنساني، الا إنها تحوّلت إلى أداة لانحراف الشخصية وتحولها إلى شخصية سلبية ناقمة على مجتمعها.

وفي رواية منعطف الرشيد، اسهب المولى في رسم معالم شخصياته الرئيسة عبر تقنية الوصف والتفصيل السردي، فقدّم شخصياته بطريقة مباشرة، مشفوعة احياناً بالسخرية، ولاسيما في طريقة تقديمه لشخصية الحاج، فيصف ملامحها الخارجية بطريقة تقترب من السخرية، **((كتلة ضخمة تبرز ثناياها الشحمية من الفتحات الجانبية للكرسي المسكين،**

---

(1) جذور القصب: 160.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 131، 133، 143، 154.

(3) ينظر: جذور القصب:171.

(4) المصدر نفسه: 173.

والتي هي عبارة عن دهون متراكمة هلامية الحركة، اسفنجية الملمس، اختفت خلف دشداشة بيضاء حيث بانت خيوط سود رفيعة على حواشي طيّاتها وفي غرز الخياطة وذيول الاكمام، تلك الكتلة الضخمة التي تربت على قيمر الصدرية، وباجة(الحاتي)، وكباب أربيل، ...))[1]، يصف النص شخصية الحاج حافظ، ويقدّم معالمها الخارجية التي تكشف عن شخصية نهمة غير منضبطة على الرغم من تجاوزه سن الستين عاماً، لا تهتم لصحتها أو لمظهرها الخارجي، وهو ما يكشف عن بخله الا فيما يتعلق بالأكل، فهو لا يترك مساحة الا وشغلها بالأكلات الدسمة التي تزيد من ضخامته، وهو ما يمنحه قوة جسمانية، فضلاً عن تقييد في الحركة.

اما عن سلوك الشخصية في النسيج السردي، فيصور النص الآتي صفات الشخصية على المستوى النفسي والاجتماعي، **((درج العرف ان كلّ كبير بالعمر هو حجي من باب اعتباري وليس حقيقياً، ويفضل المقربين منه والذين يعرفون تاريخه وسيرته مناداته بأبي غايب، لأنه لا يملك لا ولداً ولا تلداً، كونه غير متزوج، ولم يتخيّل ابداً انه قد يذهب للحج أو انه حتى لم يكلف نفسه بالذهاب إلى مرقد الكيلاني أو إلى ابي حنيفة النعمان، ولم تطأ قدماه عتبة جامع أو مسجد، بل قضى حياته بطولها وعرضها في مغامرات نسائية لا حدود لها، ولم يهتم بحياته الا بشيئين بطنه والنساء، فكان يصرف عليهما كل ما يتحصل عليه من رزق، ولطالما كان طريح الفراش وهو يرتعش من الحمى مصاباً بالسفلس أو الزهري، حتى يجثو عليه المضمد ويرزقه بحقنة بنسلين...))**[2]، يقدّم النص وصفاً مباشراً لشخصية الحاج حافظ، وهي شخصية اسهب المولى بوصف انحطاطها وتجردها من القيم الأخلاقية، فكان يلاحق ملذاته الشهوانية حتى وان كان هذا على حساب صحته، ويكشف

(1) منعطف الرشيد: 13.

(2) المصدر نفسه: 15.

النص عن تعدد اصابته بالأمراض السارية الناتجة عن علاقاته غير الشرعية التي وصفها المولى في مواضع عديدة بالقذرة.

وقد نتلمس اجادة المؤلف/ الكاتب في استعمال تقنية الشخصية في رسمه شخصية الحاج حافظ، إذ تمكّن من خلق الدفع النفسي للقارئ والتمثيل بنفور المتلقي من هذه الشخصية، وذلك عبر تقنية الوصف الساخر المفعم بالعبارات المثيرة للاشمئزاز، مما يعني قدرة الوصف بوصفها تقنية مهمة لخلق تفاعل القارئ مع الشخصيات بما ينسجم مع احداثها وسلوكها.

وعبر تقنية الوصف المباشر للشخصية، يقدّم المولى شخصية(وديع) صبي الفندق، فيرسم معالمه الخارجية، ثم ينفذ إلى صفاته النفسية، وعلاقاته الاجتماعية، **((وديع صبي الفندق، ذلك الفتى الذي اطلق عليه الحاج صفة الغبي، فأصبحت ملازمة له مثل ظله، كونه بليد الذهن ثقيل الفهم، فاغراً فاه دائماً، مراهق يبلغ من العمر ستة عشر عاماً، نحيل البنية، محدودب الظهر، ضليع الفك، تنتشر بثور كثيرة على وجهة وجبهته، زائغ النظرات، ضعيف التركيز، بطيء الحركة، اتخذه الحاج صبياً تحت يده في الفندق بعد ان تركه عمه الذي كان صديقاً للحاج، وهو ما يزال طفلاً صغيراً بعدما توفي والداه اثر حادث سير على طريق بغداد الرمادي، وقد تخلّى عمّه عن رعايته بعدما عقد العزم على السفر إلى عمّان من اجل لقمة العيش))**[1]، تجتمع في شخصية وديع جملة من الصفات التي تظافرت الظروف على تكوينها، اليتم الذي عانى منه وديع، جعله في يدٍّ غير امينة عليه، وهو ما اسهم في اتصافه بالبلادة والبلاهة، فضلاً عن ان رعاية الحاج حافظ لم تكن على مستوى المسؤولية، وهو ما اسهم في تكوّنه الجسماني، فجسمه الناحل، وظهره المحدودب، وفكّه الضليع ما هي الا إشارات على سوء التغذية والرعاية التي يعيش فيها، ناهيك عن سوء المعاملة التي يتعامل بها الحاج حافظ معه((**رباه الحاج وهو بعمر الثمان سنوات تحت**

(1) منعطف الرشيد: 17.

سطوة الحزام الجلدي والفلقة التي لا يتورع في استخدامها ضده، لم يدخل مدرسة قط))[1]، هذه القسوة المفرطة قد انتجت هكذا شخصية تشعر بالدونية بدرجة كبيرة، بروح مكسورة ونفسية محطمة الامر الذي جعله((**ضحية من ضحايا الزمن الداعر والمتمثل بالحاج حافظ الذي كان بالنسبة له كابوساً سيئاً وليس مثالاً يُحتذى به**))[2]وهو إذ يعيش في جوّ من الملذات الشهوانية للحاج حافظ، فليس له الا ان يكون(وديع) نسخة مصغرة منه، لكنها تختلف عنه بشهوانية تخييلية.

تختلف الشخصيات الرئيسة في رواية منعطف الرشيد من حيث علاقتها بمستقبلها، ففي حين تكون شخصيات(الحاج حافظ، وديع، جميل عرجة) شخصيات سلبية لا تمت الطموح بصلة، نجد إن شخصية الأستاذ رافع وشخصية سلمان، هي شخصيات ذات اهداف واضحة في الرواية، فشخصية رافع ببعدها الأيدولوجي الشيوعي تهدف إلى إقامة الدولة الاشتراكية التي تقوم على حقوق الطبقة العاملة[3]، نجد ان هدف سلمان ببعده الريفي ونشأته العشائرية يتلخص هدفه في العثور على ابنته وزوجها التي هربت معه[4].

وتبدو الشخصية الرئيسة في رواية الدكتور عوني اكثر وضوحاً، فقد شغلت هذه الشخصية مجمل السرد في الرواية، وقد اختلفت طرائق تقديمها بين الوصف والحوار، فقد اعتمد طريقة الوصف في رسم معالم شخصية الدكتور عوني، وفي عرض بعضاً من ماضيها، ((**رجل في بداية الخمسينات من عمره، نحيل البنية، قصير القامة، يرتدي ملابس بسيطة وقديمة، راسه اصلع تماماً، ويعود ذلك إلى طفولته المبكرة، حيث تساقط شعره بسبب مرض نادر ألمّ به حينها، فتأقلم مع الوضع برغم سخرية أقرانه من الأطفال، هجمات السخرية التي بات يتعرض لها دائماً، وجهه حليق تماماً، وقد عمد إلى حلق**

(1) المصدر نفسه: 17.

(2) المصدر نفسه: 18.

(3) منعطف الرشيد: 21.

(4) المصدر نفسه: 26.

وجهه تعاطفاً مع راسه، هكذا يقول في سرّه وهو ينظر إلى المرآة وبيده شفرة الحلاقة، له نظرات ثاقبة تستطيع سبر اغوار النفس، لديه اعوجاج قليل بأنفه الطويل))[1]، يحدد النص ملامح الدكتور عوني، فيسهب في وصفها الخارجي، ثمّ يتعرض لدواخل الشخصية، فيصف ما تعرّض له من مضايقات أيام طفولته بسبب تساقط شعره، وهو ما اثر في حالته النفسية، فخلق تياراً متعاطفاً مع رأسه الاصلع، مما دعاه إلى حلق وجهه، فضلاً عن ان النصَّ يكشف قدرته على سبر اغوار النفس البشرية، وهو ما اثر في مساره فتخصص بالطبِّ النفسي.

ارتكز المولى في تقديم شخصية الدكتور عوني على ماضي الشخصية، وبراعتها في حقل تخصصها، والاحداث التي اثرت فيها، فصنعت منها شخصية**((بذكاء حاد، ومستوى علميٍّ رفيعٍ، حيث اخذ اختصاصه في الطبّ النفسي من جامعة ادنبرة، وله بحوث علمية رصينة في ذلك الاختصاص تحوّل بعضها إلى كتب منهجية اكاديمية باللغة الإنكليزية والعربية تُدرس في كليات ومعاهد الطب))**[2]، وهو جعله المولى مبرراً للقيام بتجاربه في لقاء الجنِّ أو التنويم المغناطيسي.

ونجد ان الحوار قد اخذ على عاتقه بيان ماضي الشخصية، ويبدو هذا واضحاً في الحوار بين شخصية الدكتور عوني وجون ويليام وهما يستقلان الطائرة إلى لندن، ولم يتوقف الحوار عند هذه المهمة، بل قدّم تبريراً منطقياً لتخصصه بالطب النفسي، فضلاً عن الكشف عن نوازع شخصيته النفسية، **((- لماذا الطب النفسي؟. - اردتُ فهم الطبيعة البشرية من خلال الجوانب النفسية التي يغلب عليها طابع الشرِّ والحقد والكبرياء والخبث، كانت ردة فعل غير واعية بسبب الضغوط التي مررت بها، اردتُ ان افهم الفوارق الطبقية من**

(1) الدكتور عوني: 8.

(2) الدكتور عوني: 10.

الناحية النفسية، ولماذا يصرُّ بعضهم على التعامل مع الآخرين على هذا الأساس))[1]، يكشف النص عن نوازع شخصية الدكتور عوني النفسية، ومكنوناته الوجدانية التي تتضح فيها البساطة في التعامل مع الأشياء، وسعيّه الدائم لإيجاد أرضية علمية يمكنه خلالها من البحث عن حلول المشكلات النفسية التي تنعكس على طبائع الناس، فالبحث عن حل المشكلات يبدأ اولاً من فهمها، والبدء بحلّها حلولاً علمية موضوعية، وهذا ما مثّل مرجعية قام عليها مسار هذه الشخصية على طول النسيج الروائي.

اما شخصية هادي، فعلى نفس المنوال، يقدّمها المولى عبر الوصف، **((هادي شاب وسيم، يحمل لون الأرض، طويل نحيل، صاحب نكتة وسريع البديهة، بصري المولد والنشأة، لكنه قضى شطراً من حياته في بيت عمه في مدينة الثورة، [...]، تعرّض إلى كآبة حادة بعد خروجه من سجن الوحدة العسكرية التي حُبس فيها بسبب هروبه المتكرر من الجيش، راجع مستشفى ابن رشد للأمراض النفسية والعقلية، ...))**[2]، يرسم النص معالم الشخصية الرئيسة الخارجية، ومن ثمّ عرّج على صورتها النفسية، وقد كشفت عن اثر الحرب التي جاءت سبباً مؤثراً في ما آلت إليه احواله، فهو مريض نفسي، ومن هنا جاءت علاقته مع الدكتور عوني، **((بعد مشورة صديق لابن عمّه حيث كان يعمل هناك، ونصحه بمراجعة طبيب اسمه الدكتور عوني، فاحبّ الأخير كثيراً وتأثر بأسلوبه وطريقته في معالجة حالته المرضية بطريقة بسيطة وغير متكلّفة، فاصبح يراجعه في عيادته في البتاويين، ....))**[3]، من هنا نشأت العلاقة بينه وبين الدكتور عوني، فالمولى قد احسن الربط بين الشخصيتين عبر مرض هادي النفسي، وقد شكّلت هذه العلاقة كشفاً لبواطن الشخصيات، وعلاقتها بالأحداث.

---

(1) المصدر نفسه: 88-89.

(2) المصدر نفسه: 12-13.

(3) الدكتور عوني: 13.

يتضح مما سبق، اعتماد رياض المولى على شخصيات واقعية، أضاف لها التخييل السردي بعضاً من الصفات التي رأى المولى انها تخدم بنية الحدث السردي ونموّه وتصاعده في النسيج الروائي، وقد تنوّعت طرق تقديمها بين الوصف والحوار، وقد استحوذ الوصف على طرق التقديم، كما اعتمد المولى على الراوي في تقديم شخصياته، سواء على المستوى الخارجي للشخصية، أو على مستوى سبر اغوارها النفسية.

ونلحظ تعدد الشخصيات الرئيسة في مساحة واسعة من مساحة منجزه الروائي السردي، فقد اختفت عنده شخصية البطل الواحد لاسيما في روايتي(جذور القصب، منعطف الرشيد)، ووزّع ادوار البطولة فيها على عدد من الشخصيات الرئيسة، اختطَّ لكل منها مساراً خاصاً من دون ان تجتمع هذه الشخصيات في بناها الخارجية والداخلية.

اما في رواية الدكتور عوني، فقد اتضحّت فيها شخصية البطل المتمثل بشخصية الدكتور عوني، وقد شكّلت عتبة سردية تجسدّ استحواذه على الحدث السردي في الرواية بان جعله عنواناً لها، الا ان هذا لا يعني عدم وجود شخصيات رئيسة أسهمت في بناء الحدث ونموّه وتصاعده، مثل شخصية هادي.

2) **الشخصية الثانوية**

يتضمن السرد الروائي بعض الشخصيات التي تشارك في تصاعد الحدث السردي، وهي تسهم بفاعلية في بناء الأحداث، إلّا أنها قد تؤدي أدوارًا مصيرية في مسيرة الشخصية الرئيسة[1]، فهي شخصية مساعدة تعمل على تنمية الحدث أو تصويره عبر التعارض أو الاتفاق بينها وبين الشخصية الرئيسة، فيقتصر وجودها على حضور خاص اقل عمقًا من دون أن يعتني السارد برسم ملامحها أو تحديد ابعادها؛ لأنّ الغاية منها هو تكميل دور الشخصية الرئيسة، وهي على هذا تشغل مكانة مهمة في السرد، إذ((لا يمكن أن تكون

(1) ينظر: مدخل لتحليل النص الأدبي: 135، وينظر: عناصر القصة القصيرة وتطبيقاتها في القصة الصحفية(القصص الصحفية الفلسطينية إنموذجاً)، إبراهيم شهاب أحمد(رسالة ماجستير): 132.

الشخصية المركزية في العمل الروائي إلّا بفضل الشخصيات الثانوية))[1]، وذلك انها تتعالق معها، وتكون وظيفتها ساندة للشخصية الرئيسة، أو ان تكون متضادة معها، تعمل على عرقلة مسارها، وتعطيل الوصول إلى هدفها، فهي التي((تتخذ في النص السردي دوراً ثانوياً، وهي لا تتغير وان تغيّر مجرى الاحداث، فهي ثابتة السلوك والفكر والتعرف، وغالباً ما تكشف أو تصوّر لنا الشخصيات الأخرى وفق نمطيتها وثباتها، فتعين القارئ أو المتلقي على فهمها))[2]، فنجد ان الروائي يلجأ إلى توظيف هذا النوع من الشخصيات في مرحلة ما من مراحل تطور الحكاية[3]، على ان هذا لا يعني انه يمكن الاستغناء عنها في النسيج الروائي، بل ان وجودها يحقق كثيراً من الوظائف التي يسندها إليها الروائي على وفق رؤيته السردية، وفكرته التي يضمّنها في الرواية، فهي قد تكون ((حافلة بالإثارة، ومقنعة في سلوكها، ومؤثرة في مجرى الحدث العام، بحيث تبدو من خلال دورها البسيط ومشاهدها القليلة فاعلة ومتحركة ودافعة لعجلة الأحداث...))[4]، وهذا ما يمنح الشخصية الثانوية أهميتها وفاعليتها في انماء الرواية وصنع أزماتها والدفع بعجلة الأحداث إلى الأمام، فهي تمثل الجهة الخارجية التي تحقق النزاعات والصراعات مع الشخصية الرئيسة، علاوة على الصراعات الداخلية النفسية التي تعيشها الشخصيات عموماً .

وقد اتسعت دائرة الشخصيات الثانوية في المنجز الروائي لرياض المولى، ففي جذور القصب نجد شخصيات مثل: الشيخ، السركال، الملة، زلخا، الحكيم، وغيرها من الشخصيات التي أسهمت في تصاعد الاحداث ونموّها، ومنها شخصية عبد الكريم الفرحان الذي يقدّم

---

(1) في نظرية الرواية: 89، وينظر: الشخصية في المنجز الروائي لمدينة الناصرية(2004م-2012م)، محمد كاظم كتّوب(رسالة ماجستير): 54.

(2) المصطلح السردي في النقد الادبي، احمد رحيم كريم(رسالة ماجستير): 334. ويُنظر: في الخطاب السردي (نظرية قريماس): 40.

(3) يُنظر: الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، د. نادر أحمد عبد الخالق: 107.

(4) بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، د. عبد الفتاح عثمان: 119.

الراوي شخصيته عبر السرد، ((**عبد الكريم الفرحان والد الفتاة بلقيس، عن أي مستشار تتحدث!، عن ضابط كبير ومدير شعبة في الامن العامة، رمقنا بنظرات نارية، وهو ينفث دخان سيجارته بوجوهنا، تكلّم معنا بصوته الاجش، وجلَّ كلامه كان سباباً وشتائمَ، فقد اوغل في اهانتنا كثيراً وتغلغل في اصولنا وجرّدنا من هويتنا، قال انتم لستم عراقيين، العراقي الخالص المخلص لا يعبث بأمن بلده، ويقارع دولته، انتم من بلدان أخرى، إهانة ثقيلة اطلقها علينا ونحن نقف امامه مطأطئ الرؤوس، انظر إليه خلسة لأتأكد منه، نعم هو بلحمه الوردي المائل إلى الحُمرة، وشاربه الكث الأسود، وعينيه الحادتين، نهرني بشدة بعد ان لاحظ اني انظر اليه، واطلق نحوي شتائم لم اسمع بها من قبل**))[1]، يقدّم النص الشخصية الثانوية عبر سياق السرد، فيسوق حدثاً سردياً يقوم على نقل صورة الشخصية الرئيسة(احمد) وهو في غرفة التحقيق في مديرية الأمن العامة، ومنه ينفذ إلى شخصيته الثانوية، عبد الكريم الفرحان، الذي يقدّمه عبر وظيفته ومنصبه الرسمي بوصفه مدير شعبة في المديرية، وهذا ما يفرض عليه ان يكون متجرّداً من القيم الإنسانية في التعامل مع الآخر، ثم يقدّم وصفاً مقتضباً للبنية الخارجية للشخصية، وهي مظاهر تدلّ على الترف والقوة.

لكن ابرز ما اكد عليه المولى في هذه الشخصية هي المرجعية الفكرية التي يستند اليها، وهي مرجعية السلطة ذاتها، فالتأكيد على سلب الهوية من المعتقلين، وتجريدهم منها، انما هو سعي السلطة إلى معاقبة الاخرين، واتهامهم بالعمالة والخيانة، فالسياق السردي يستعمل الفرحان بوصفه صورة من صور السلطة، وسلوكاتها، وهذا ما يؤكد عليه المولى حين يصفه احمد/ الراوي بالوصف الآتي: ((**لم احمل أي ضغينة تجاه الرجل، بل على العكس نسيت كل ما صدر منه لأنه كلب وفي ومخلص لعمله ومتفانٍ لخدمة اسياده، هو أداة قوية كانت بيد من هو اقوى منه، سيطر بها على الجميع، وارعب بها الملايين، حتى اصبح**

(1) جذور القصب: 168-169.

الكلّ بقضبة يده، السيد النائب بدأ يصعد بقوة وبات يعمل بجد واجتهاد وهو يزيح عن طريقه كل من يرى فيه ذرة غدر أو تخاذل، وقرّب إليه من ايّده بالفكرة والفعل))[1]، انه فكر السلطة، واداتها التي تضرب بها من تشاء من دون رادع أو أساس قانوني، وهي ادانة لها، وتبريراً لفكرة الهروب والخروج من البلد التي وجدت صداها في اذن(احمد)، فشرع بها مع(هيام)، وهو ما فتح امام(احمد) مساحة أخرى من الاحداث التي أسست لهجرته.

اما في رواية الدكتور عوني، فقد تعددت الشخصيات الثانوية، مثل الشيخ العرفاني، سائق التكسي، سناء، جون ويليام، والدة سناء، الدكتورة راوية، وتبرز من بين هذه الشخصيات شخصية الدكتور فهمي كشخصية ثانوية أسهمت في انتاج حدث التنويم المغناطيسي، وهو حدث يمثل صورة أخرى لحدث التجربة الأولى، وساعدت الشخصية الرئيسة/ الدكتور عوني على الوصول إلى قناعاته العلمية بالسعي إلى معرفة ما دار في السنين الضائعة جراء التجربة الأولى.

يصف الدكتور عوني تلميذه الدكتور فهمي، **((كان الدكتور فهمي طويلاً، ووسيماً، وعيناه الزرقاوان زادتا من جاذبيته ووسامته، [...]، الحرية العلمية والانفتاح على ممارسة تجربة العلاج غير التقليدي جعلت من الدكتور فهمي متمرساً وذا خبرة كبيرة، مستنداً على أصول علمية رصينة لم يجدها في الماضي عندما يمارس عمله في بالعراق))**[2]، بهذا الوصف المقتضب قدّم الراوي شخصية الدكتور فهمي بصورتها الخارجية، ورسم ملامحه، ثمّ يعرّج على وصف قدرته العلمية، وما منحته إنكلترا وطرقها في العلاج النفسي الدكتور فهمي من مساحة للانتقال من طرق العلاج التقليدية إلى طرق مبتكرة في العلاج، وهو ما يجعل من شخصية الدكتور فهمي التلميذ شخصيةً مكافئة لشخصية الدكتور عوني الأستاذ، وهو ما اتضح في سلسلة الحوارات التي قامت على ما تعرّض له الدكتور

(1) المصدر نفسه: 175.

(2) الدكتور عوني: 94.

عوني من تجربته الأولى، فضلاً عن الحوارات التي كشفت موقف الدكتور عوني مما يحدث في العراق بعد 2003، وهو ما نجده في الحوار الآتي:

((- كيف حصل ذلك؟ هل تطرّفت إلى جهة معينة دون أخرى؟ .

- التطرف أصبح ظاهرة شائعة هناك، وهو الذي سبب الخراب في البلد، لم اتطرّف ابداً لاي جهة، لكن الجميع أصبح ضحية لدوامة الفوضى التي حصلت بعد التغيير، والانفلات الذي زاد من طين الاحداث بلة.

- انا اسمّي ذلك صراع مصالح وتغليب قوة على حساب أخرى، وكل ذلك يجري بدوافع ليست نفسية فحسب بل طائفة، حزبية، قومية.

- واختطافي يقع تحت أي صراع؟ سأل الدكتور فهمي متهكماً.

- اختطافك جرى بعيداً عن أي صراع، من وجهة نظري جرى بسبب الانفلات الأمني، وظهور عصابات كبيرة تمتهن الجريمة المنظمة ولا يستعبد اتصالها ببعض الأحزاب السياسية، وخصوصاً انها طلبت فدية، أليس كذلك؟

- نعم، طلبوا مئة ألف دولار.

- ذلك يعتبر تمويلاً لديمومتهم كعصابة أو كحزب مع وجود المئات من حالات الاختطاف، وكل حالة يقابلها مبلغ ضخم، اكيد سيتمّ جني ثروة طائلة بنهاية الامر.

- وجهة نظر دقيقة، لكني حسبت الامر كله ذا دافع طائفي....))[1].

يتخذ الحوار من قضية اختطاف الدكتور فهمي مادة يدور حولها، فيكشف عن مواقف الشخصيات، فقد وجدت شخصية الدكتور عوني بوصفها شخصية رئيسة في الراوية مساحة قد وفّرتها شخصية الدكتور فهمي/ الشخصية الثانوية، للإدلاء بوجهة نظره تجاه ما يحصل

(1) الدكتور عوني: 95-96.

من احداث بعد تغيير النظام في العراق، وتبدو حوادث الاختطاف قد احتلت مركز هذا الحوار، فقد تعرّض الدكتور فهمي لهذا الحدث، مما دعاه إلى الهجرة إلى خارج العراق، فالنص يتخذ من هجرة العقول العراقية بنية عميقة، يمثلها في الحوار الدكتور فهمي، وهي الرسالة التي يريد النص السردي ايصالها إلى المتلقي.

وتبدو شخصية فرح من الشخصيات الثانوية المؤثرة في الرواية، إذ يرصد القارئ عبرها التحوّلات التي اثرت في شخصية الدكتور عوني، فجعلته ينتقل من شخصية رافضة للتعاطي مع فكرة الزواج إلى شخصية متصالحة مع هذه الفكرة، ويبدو ان للدكتور عوني مبرراته التي تجعله نافراً من هذه الفكرة، وهو ما يوضحه الحوار الآتي: **((– ولماذا انا؟**

- **لأنك تملك كل شيء، ردت ببديهية الولهان العاشق.**
- **لا املك سوى ما ترينه فقط، مشيراً إلى منزله المتواضع وما يحتويه من اثاث وكأنه يريد اختبار صبرها.**
- **انا لست ممن يعشقون المادة، انا اعشق الأرواح والعقول.**
- **تعبير رومانسي جميل.**
- **بل هي الحقيقة.**
- **هل حسبتِ حساب كل شيء؟ ردّ متسائلاً بجدية واضحة.**
- **حسبتُ كل شيء، قالت ذلك وكأن الموضوع مفروغ منه تماماً.**
- **هل حسبتِ أنك ستمكثين مع عجوز.**
- **أفضل عندي من ألف شابٍ.**
- **هل حسبتِ أنك ستعيشين مع عاشق كتبٍ ومؤلفات؟**
- **سأعشق الاثنين معاً.**
- **هل ستتحملين غرابة اطواري؟**
- **لم ارَ أي غرابة لحد الآن.**

- **شكلي قد لا يعجبك؟**
- **انا انظر إلى الروح لا إلى الجسد.**
- **لي خلوات فكرية كثيرة، هل ستتحملين ذلك البعد؟**
- **سأهيئ لك كل مستلزمات الخلوة.**
- **لابدّ انك مجنونة.**
- **بك طبعاً))**[1].

يشير الحوار إلى وظيفة شخصية فرح في السياق السردي، وتتمثل هذه الوظيفة في اضاءة الجوانب المخفية من شخصية الدكتور عوني، ويقدّم في مبرراته للابتعاد عن فكرة الزواج، وهي أسباب يجدها مقنعة ليحاول ان يجد لها صورة لموقف فرح من كل واحدة منها، فشخصية الدكتور عوني تؤمن بالجوانب المعنوية للأشياء وجوهرها، عاشق للمعرفة والقراءة، يراه الاخرون غريب الاطوار، فضلاً عن تقدّمه بالسن وبساطة شكله، الا نزوعه إلى الانفراد بنفسه وابتعاده عن الاخرين يجعله منه شخصية متطرفة احياناً لكونه سيكون خارج دائرة الاهتمام من قبل الاخرين بسبب هذا الابتعاد.

ان هذه الجوانب المخفية عن القارئ ما كانت لتكون لولا وجود شخصية ثانوية ساعدت على اضاءتها ونقلها إلى القارئ ليقف على معالم شخصية الدكتور عوني، فضلاً عن تلمسه الجوانب المتشابهة بينها وبين شخصية فرح التي شكّلت شخصية موازية للشخصية الرئيسة، فمعنى قبول فرح بكل هذا السلوك لشخصية الدكتور عوني، فانه يدلّ على مدى التقارب في وجهات النظر، والانطلاق من نقطة شروع واحدة في السياق السردي.

وتمثلت الشخصيات الثانوية في رواية منعطف الرشيد بأستاذ كامل، وابي احمد النجار، وسعيد المصري، وصبي الفندق الجديد، ومنها شخصية عبد الله التي صنعت حدثاً مهماً

(1) الدكتور عوني: 190-191.

فرض على سلمان/ الشخصية الرئيسة التغرب عن قريته للبحث عن ابنته التي هربت وتزوجت من عبد الله، وتبدأ شخصية عبد الله بالوصف الخارجي، ((**فلمحها شاب ثلاثيني اسمر بلون الأرض، مجعد الشعر اسوده، وله شارب كث وعينان صغيرتان لامعتان، يتميّز بقوام رشيق وصدر عريض، يعمل موظفاً في المركز الصحي القريب من القرية، اسمه عبدالله قدِم من بغداد، وتوطن في القرية بحكم عمله، لكنه بين مدة وأخرى يذهب لرؤية اهله ببغداد، ولم يمض على وجوده سنة حتى تآلف مع سكان القرية، فكسب ودّهم بروحه المرحة واسلوبه المحبب، وكلامه الملمع....**))[1]، يقدّم النص عبر اللغة الوصفية البنية الخارجية لشخصية عبدالله وهو بهذا الوصف يمثل تفرداً في بيئة ريفيةُ تُطبع رجالها بطبائع معينة على المستوى الخارجي أو الداخلي، لكن قيمة هذه الشخصية تتمثل بالفعل الذي أقدمت عليه، وهو ما شكّل خرقاً للعادات والتقاليد التي تسود في المجتمع القروي، بعد ان تقدّم لخطبة(سعدة) ابنة (سلمان)، ورفض (سلمان) لهذه الخطوة، فلجأ إلى زواجها خفية والهروب بها إلى بغداد، ((**فنفذ عبدالله عمليته الجريئة وخطفها من بين أحضان أهلها وعشيرتها بعد ان عقد عليها شرعاً، فطار بها إلى بغداد، وهو يسابق الريح خشية اكتشاف امره واللحاق به، ولم يمنعه أي مانع سواء كان اجتماعياً ام عشائرياً ام عرفياً، فالحب اعماه وافقده عصا التوازن حتى بات كالمجنون الدائر حول نار مشتعلة...**))[2]، يصوّر النص الفعل الذي اقدم عليه عبد الله بالاتفاق مع سعدة، وهو حدث الزواج والهروب إلى بغداد بعيداً عن تحكم الأعراف العشائرية بمصير سعدة، فهي شخصيات صنعت حدثاً وحمّلت الشخصية الرئيسة المتمثلة بسلمان توابع هذا الحدث، ((**يتفرس بالوجوه، متبعاً حدسه العشائري، وفطرته الريفية، وتوكله على الله، أدوات يعتمدها سلمان في رحلة البحث المضنية التي اقضّت مضجعه، وكسرت ظهره واتعبت نفسه وانهكت روحه، دورة**

(1) منعطف الرشيد: 53.

(2) منعطف الرشيد: 57.

رهيبة ودوامة كبيرة كان يعيشها في مهمته شبه المستحيلة، ابنته الفارّة من قبضة العشيرة والهاربة من سطوة والدها الذي يلوّح لها بسكينه الحاد واللامع، ابنته لم ترتكب ذنباً سوى انها هربت مع عشيقها الذي احبها بعد ان طرق باب الأصول ودخل قاصداً بشرف الارتباط بحبيبته...))[1]، يرصد النص الأثر النفسي الذي تركه فعل عبدالله وسعدة، على الرغم من انه تزوجها قبل الهروب، ونلحظ ان المولى قد اسهب في ابراز هذا الأثر على نفس سلمان عبر تقنية الوصف.

ان شخصيات المولى الثانوية قد أسهمت بفاعلية كبيرة في اكساب الاحداث تصاعدية اكبر، ونموّاً سردياً، وقد توّزعت بين شخصيات صانعة للحدث، وبين شخصيات مساعدة في صنع الحدث، ومساهمة في تصاعده ونموّه.

3) **الشخصية المرجعية(الهامشية)**

لا علاقة لهذه الشخصية بالأحداث وتفاصيلها، يمنحها الروائي دلالة ما، قد تحيل المتلقي إلى فكرة ايدولوجية أو احالته إلى مدة زمنية، وتتصف بكونها شخصيات واقعية، وغالباً ما تكون شخصيات تاريخية أو سياسية أو ثقافية[2]، كما تتصف بكونها شخصيات ذات فاعلية على مستوى خدمة السرد، فـ((بفضل ما يُحدثه وجودها من توتر يدفع إلى الكشف عن كنه دلالات الاستدعاء...))[(3)]، وهي على وفق هذا ليست شخصيات جامدة، انما تؤطر السياق السردي بفعل محمولاتها الدلالية والسيميائية، وقد استعمل المولى بعض الشخصيات المرجعية في سياق نسيجه الروائي.

ففي رواية جذور القصب، نجد شخصيات مثل الملك فيصل، الملك غازي، الملك فيصل الثاني، الوصي عبد الاله، عبد الكريم قاسم، السيد محمد باقر الصدر، وهي شخصيات توزعت

---

(1) منعطف الرشيد: 52.

(2) يُنظر: شعرية السرد وسيميائيته، عبير حسن علام: 65، ويُنظر: شعرية الخطاب السردي، محمد عزام: 11.

(3) توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، سعيد شوقي محمد: 153.

بين السياسة والدين، يقول النص: **((مات الملك... عبارة هزّت الشارع العراقي الذي تفاعل مع الخبر بعفوية وتلقائية بعد ان تداولته الالسن، في بطون المقاهي واروقة المؤسسات الحكومية، حتى اصبح حديث الجميع، فرهود على بساطته تأثر بالخبر، واعتبر ان الملك فيصل الأول هو الاب الروحي للعراقيين، احبه دون ان يعرفه معرفة جلية وواضحة، سمع عنه الكثير عندما جاء إلى بغداد، وعرف ايضاً ان ابنه ولي العهد الملك غازي سيكون وريث عرشه، وسيصبح ملكاً على البلاد))**[1]، يشير النص إلى التحوّل السياسي في العراق بعد وفاة الملك فيصل الأول وانتقال الحكم إلى ولي عهده ابنه الملك غازي، فيؤرخ زمنية الاحداث التي جرت فيها احداث الرواية الأولى، كما يحيل النص المتلقي إلى بساطة شخصية فرهود، وعلاقته مع السياسة، وتأثره بما يسمع من محيطه عنها، فقد بيّن اثر هذا المحيط عبر علاقة المحبة التي شكّلها المحيط واحاديثه بين فرهود وشخصية الملك فيصل الأول.

وقد برزت صورة تلك المحبة بتسمية ولده البكر على اسم الملك الجديد، غازي، **((واكيد سيكون الملك الجديد خير خلف لخير سلف، تأثره بالخبر دفعه إلى ان يطلق على ولده الجديد اسم غازي تيمّناً بالملك الجديد، واعتبرها بشرى خير له))**[2]، يصوّر النص البنية الفكرية لشخصية فرهود، وابرازها جانبها الايدلوجي على بساطتها، وعفويتها، فيحيل المتلقي إلى تعلقّه بالحكم الملكي، وهي ايدلوجية تناسب الثقافة الريفية في الولاء لرئيس العشيرة، من جهة، ومن جهة أخرى ثيمة التوريث التي تتماثل بين السلطتين: سلطة الحكم آنذاك، وسلطة رئيس العشيرة، وقد تجلّت هذه التبعية في تسمية مولوده البكر على اسم الملك.

---

(1) جذور القصب: 69.

(2) جذور القصب: 70.

اما في رواية الدكتور عوني، فقد جاءت شخصيات مرجعية أخرى، توزعت بين شخصيات دينية، وسياسية، وأخرى فلسفية وثقافية، فنجد شخصيات عيسى بن مريم(8)[1]، سقراط، نابليون، شيكسبير، جورج واشنطن، ابراهام لنكولن، احمد البوني[2]، عبد الفتاح الطوخي[3]، كما في النص الآتي: **((... لديه اعوجاج في انفه، لكنه يقول هكذا كان جورج واشنطن[4]، ويلاحظ قصر قامته فيتدارك الامر ويقول هكذا كان نابليون[5]، ينظر إلى نفسه في المرآة طويلاً، فيقول: وجنتاي بارزتان وخداي ضامران، وهكذا كان لنكولن[6]، أنا ضيّق الجبهة، وهكذا كان سقراط[7]، انما اصلع وهكذا كان شكسبير[8]،**

(1) ينظر: الدكتور عوني: 23.

(2) ينظر: المصدر نفسه: 29. احمد البوني أحمد بن علي بن يوسف البوني المالكي (بحدود 520 هـ – 622 هـ) صوفي وكاتب جزائري. ولد في مدينة بونة (عنابة) بالجزائر وعاش في مصر وتوفي بالقاهرة. كتبه كانت تستعمل حتى القرن الواحد والعشرين منها سر الحكم وشمس المعارف الكبرى. يُنظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

(3) ينظر: المصدر نفسه: 29. عبد الفتاح الطوخي: لم اجد ما يوثق هذه الشخصية، الا ان المولى يجعلها ناشطة في مجال كتب السحر.

(4) جورج واشنطن: أول رئيس للولايات المتحدة (1789–1797)، والقائد العام للقوات المسلحة للجيش القاري أثناء الحرب الثورية الأمريكية، وأحد الآباء المؤسسين للولايات المتحدة، يُنظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

(5) نابليون بونابرت: هو قائد عسكري وسياسي فرنسي إيطالي الأصل، بزغ نجمه خلال أحداث الثورة الفرنسية، وقاد عدَّة حملات عسكرية ناجحة ضدَّ أعداء فرنسا خِلال حروبها الثورية. حكم فرنسا في أواخر القرن الثامن عشر بصفته قنصلًا عامًا، ثم بصفته إمبراطورًا في العقد الأول من القرن التاسع عشر، يُنظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

(6) ابرهام لنكولن: أبراهام لينكون(من 1809م – 1865م) كان الرئيس السادس عشر للولايات المتحدة الأمريكية في المدة بين 1861م إلى 1865م. يُنظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

(7) سقراط: فيلسوف وحكيم يوناني (470 ق.م – 399 ق.م)، فيلسوف يوناني كلاسيكي. يعتبر أحد مؤسسي الفلسفة الغربية، لم يترك سقراط كتابات، وجل ما نعرفه عنه مستقى من خلال روايات تلامذته عنه، يُنظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

(8) وِلْيَمْ شكسبير: شاعر وكاتب مسرحي وممثل إنجليزي بارز في الأدب الإنجليزي خاصة، والأدب العالمي عامة. سُمي سُمي بشاعر الوطنية وشاعر آفون الملحمي، يُنظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

يقول ذلك ساخراً ومستذكراً وصف جبران خليل جبران[1] في كتابه العواصف، مضيفاً...(رأس الحكمة معرفة الذات).))[2]، يستعمل النص شخصيات مرجعية متنوعة، تتصل بطريقة ما بالشخصية الرئيسة، أو هكذا تتصوّر، ففي سياق من المنولوج الداخلي، الذي يحاول الراوي نقله إلى المتلقي عبر استبطان الشخصية الرئيسة، وقد منحها الراوي وظيفة مساعدة الشخصية الرئيسة على معرفة الذات وبنائها، عبر أوجه الشبه بين هذه الشخصيات وبين شخصية الدكتور عوني/ الرئيسة، لكن اهم ما نجده في حشد الشخصيات المرجعية هذا، هي شخصية سقراط، فقد اوجد المولى مساراً لشخصية الدكتور عوني عبر هذه الشخصية المرجعية، التي ترتبط بالمعرفة، إذ تنصرف فلسفة سقراط عن البحث في الظواهر الميتافيزيقية إلى البحث في النفس الانسانية[3]، وبهذا ترتكز شخصية الدكتور عوني على فلسفة سقراط بكونها فلسفة باعثة على الاعتقاد((أن لكل شيء طبيعة أو ماهية هي حقيقته، يستطيع العقل ان يسبر اغوارها، ويكتشفها، وراء الاعراض المحسوسة، ويعبر عنها بالحد، وان غاية العلم ادراك الماهيات، أي تكوين معانٍ تامة للحد))[4]، وقد شكلت هذه الفلسفة حجر الأساس في شخصية الدكتور عوني.

وفي رواية منعطف الرشيد، ترد بعض الشخصيات المرجعية التي ضمّنها المولى في سياقه السردي في الرواية، ومنها شخصيات مطربين، مثل وحيدة خليل، ناظم الغزالي، والقبنجي، وياس خضر، وحسين نعمة[5]، ومنها ايضاً شخصيات سياسية أيدلوجية، مثل

---

(1) جبران خليل جبران: جُبران خليل جُبران (1883 –1931) شاعر، كاتب، فيلسوف، عالم روحانيات، رسّام، فنان تشكيلي، نحّات عُثماني من أدباء وشعراء المهجر، يُنظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

(2) الدكتور عوني: 8.

(3) ينظر: فلسفة سقراط، نجيب محفوظ: 703.

(4) سقراط، مصطفى غالب: 27–28.

(5) ينظر: منعطف الرشيد: 33–34، والشخصيات المذكورة لمطربين عراقيين شغلوا الساحة الفنية من اربعينات القرن الماضي، وبعضهم ما زال حياً إلى الآن.

شخصيتي ماركس[1]، وانجلز[2]، يصف النص الآتي شخصية الأستاذ رافع: **((وهو الرفيق النشيط والعضو المتحمس الذي دخل الحزب عن قناعة كاملة متسلّحاً بعقيدة ماركس واجلز، متبنّياً مذهب الاشتراكية الاقتصادي كبديل حقيقي لكل المذاهب الأخرى، ...))**[3]، يكشف النص عن العقيدة الايدلوجية التي كان الأستاذ رافع يؤمن بها على المستوى السياسي والاقتصادي، فهي ليست عقيدة عابرة، انما كانت عن قناعة وايمان بنظريتها، والنضال في سبيل تحقيقها، وما يترتب عليه من مواجهة التيارات الايدلوجية الأخرى، فالمولى أراد تقديم ايدلوجية الأستاذ رافع، بوصفه من الشيوعيين الأوائل، الذين تعرضوا للمضايقات بسبب نشاطه الحزبي، حتى دعاه ذلك إلى الهجرة إلى اوروبا الشرقية، وتحديداً وارشو عاصمة بولندا الشيوعية.

ان الشخصية المرجعية في منجر المولى الروائي قد شكلت شخصية فاعلة على المستوى السردي، واسهمت في مساعدة الشخصيات الرئيسة، لتكون اطراً مرجعية سواء على المستوى الايدلوجي أم على المستوى الزمني، وقد حققت الوظائف التي اسندها إليها المولى في اغناء السرد بهذه التفاصيل.

ثانياً) علاقة الشخصيات بالحدث

تتعالق الشخصية مع عناصر السرد الأخرى(الحدث، الفضاء)، لتشكّل بمجملها بنية السرد، فلا يخلو سرد من حدث وشخصيات تصنع هذا الحدث، أو تتفاعل معه باتجاه تصاعده، فضلاً عن ان أي حدث لا يمكن فهمه الا عبر الشخصية التي تصنعه أو تتفاعل

---

(1) كارل هانريش ماركس(1818م/ 1883م): فيلسوف وناقد للاقتصاد السياسي ومؤرخ وعالم اجتماع ومنظر سياسي وصحفي وثوري اشتراكي ألماني، كان لفكره السياسي والفلسفي تأثير هائل على التاريخ الفكري والاقتصادي العالمي واستُخدم اسمه للتعبير عن مدرسةٍ فكرية كثيرة التطورات وهي المدرسة الماركسية. ينظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

(2) فريدريك انجلز(1820م / 1885م): كان فيلسوفاً المانياً، ورجل صناعة يُلقّب بأبو النظرية الماركسية إلى جانب كارل ماركس. اشتغل بالصناعة وعلم الاجتماع وكان كاتبا ومنظرا سياسياً، ينظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

(3) منعطف الرشيد: 23.

معه، ((لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل، فلو أن الكاتب أقتصر على تصوير الفعل من دون الفاعل لكانت قصته أقرب إلى الخبر المجرد منها إلى القصة لأن القصة إنما تصور حدثاً كاملاً له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلاَّ بتصوير الشخصية وهي تعمل))[1]، ومن هنا تبرز العلاقة بين الحدث والشخصية بكونها قائمة على ثنائية(الفعل/ الفاعل).

وفضلاً عن هذه العلاقة العضوية، ثمة علاقة أخرى بين الحدث والشخصية، فقد تكون الشخصية التي تقدّم الحدث، وتنقله إلى المتلقي، سواء أكانت بطريقة مباشرة، أو غير مباشرة، وعلى وفق هذه العلاقة قسّم تودوروف الراوي في النص السردي[2]، والتي منها ان يتساوى الراوي والشخصية، أو بعبارة اخرى، ان تأخذ على عاتقها رواية الاحداث التي صادفتها أو سمعت عنها[3].

فالعلاقة بين الحدث والشخصية لا تقتصر في رواية معينة، انما قد تمتد بامتداد الرواية، وهذا ما نجده في رواية جذور القصب، إذ تنبري شخصية(احمد غازي فرهود) برواية الاحداث فضلاً عن كونها شخصية رئيسة في الرواية، ((**جدي فرهود كان بطلاً، أنا اجزم انه كان قوياً وصلداً، لكن مقتل الجندي على يده لم يحصل بدافع رفضه للاحتلال أو من وحي العقيدة الوطنية، لكنه كان دفاعاً عن جدتي فدعة التي هرب بها بعيداً من قبضة الشيخ وسخط الإنكليز.**

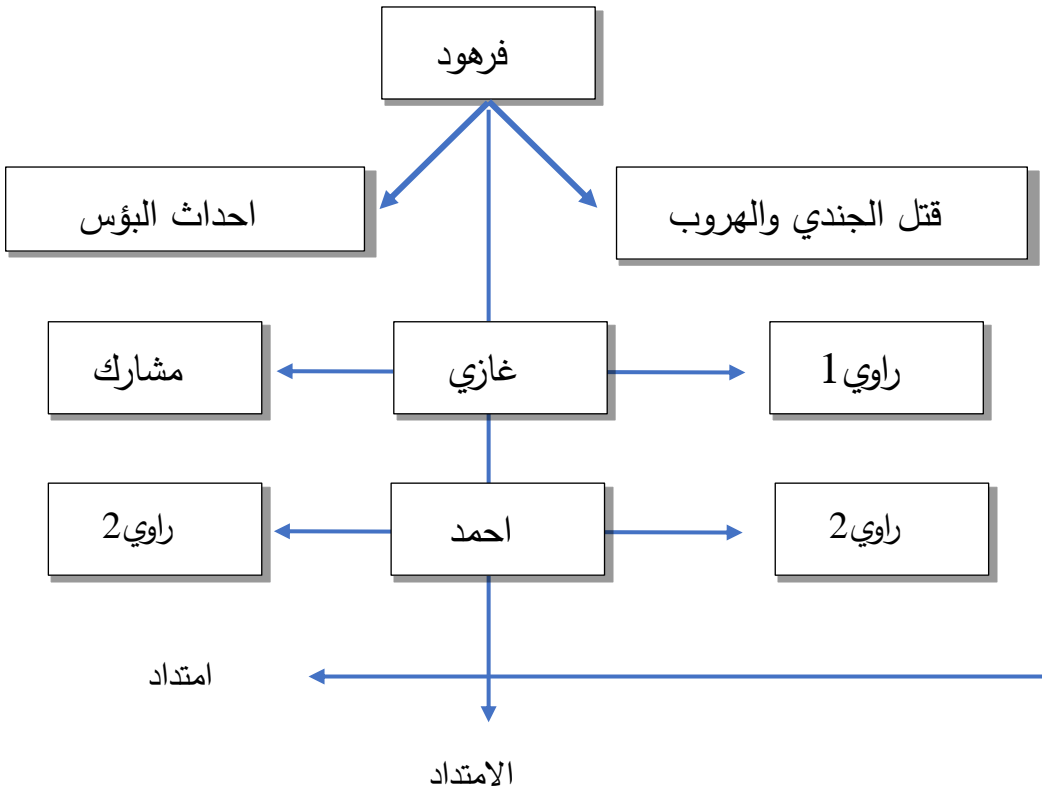
- **وماذا حصل بعد ذلك؟ سأل فارس مستفهماً.**

(1) فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي: 30.

(2) ينظر: الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف: 15.

(3) ينظر: الشخصيات غير الرئيسة في رواية مدينة الله لِحسن حميد، كوثر محمد علي محمد(رسالة ماجستير): 90.

تنهدتُ وانا اقبض على كأس البيرة خاصتي بكلتا قبضتيَّ، مستذكراً ما رواه لي ابي من حكايات جدي الأسطورية، احداث طويلة عريضة خاضها الجد في حياته المضطربة التي لم تكن سوى سنين طويلة من البؤس والمعاناة))[1]، يرسم النص علاقة الشخصيات بالحدث، فتظهر شخصية الجد(فرهود) كشخصية صانعة للحدث الأول المتمثل بمقتل الجندي الإنكليزي، والهروب بفدعة بعيداً عن سيطرة الشيخ، في حين تتمثل شخصيتي (غازي، احمد) شخصيات ناقلة لهذه الاحداث، ثم يأتي المستوى الثاني من العلاقة بين شخصية(غازي) والاحداث التي ترتبت على حدث الهروب، وهي علاقة تقوم على مستويين: الأول مستوى المشاركة بالحدث، والآخر نقل الاحداث، وروايتها لـ(احمد)، وتتمثل علاقة احمد بكل هذه الاحداث بوصفه ناقلاً لها، مما شكّل قناة اتصالية بين النص والقارئ، ولهذا نجد هيمنة ضمائر المتكلم على النص، فضلاً عن ضمير الغائب الذي شغل مساحة ملحوظة فيه، ويمكننا تمثيل علاقة الشخصيات بالحدث عبر الخطاطة الآتية:



(1) جذور القصب: 16.

اما في رواية الدكتور عوني، فنجد ان العلاقة بين الشخصية والحدث قائمة على صنع الحدث والمشاركة في نقله إلى القارئ، عبر تقنية الحوار التي لجأ لها المولى للربط الاحداث بالشخصيات، والكشف عن ماضيها، أو تصوراتها، وتبرز في هذا السياق شخصية ابن عم هادي، وهي شخصية هامشية، قد أسهمت بالمساعدة في انتاج حدثين مؤثرين في احداث الرواية، يتمثل الحدث الأول في زيارة هادي إلى الدكتور عوني، والتعرف عليه مما فتح المجال امام هادي للعمل في عيادة الدكتور عوني، والحدث الآخر: **((فاستعان بابن عمه بأن يدلّه على شيخ روحاني، استغرب الرجل من مطلب هادي وسأله عن الغاية، فأخبره بالأمر وشرح له القضية برمتها، حينها أخذه إلى بيت شيخ يعرفه جيداً، يسكن في منطقته نفسها، وقال له إن الرجل صاحب بركات، وهو سيد جليل، شريف النسب، وله باع طويل في الروحانيات))**[1]، تتلخص علاقة الشخصية في هذا النص على مساعدة الشخصية الرئيسة/ هادي على إيجاد ما طلبه الدكتور عوني، وقد فتح هذا الحدث الباب امام الرواية للبدء في احداثها الرئيسة، فشخصية ابن العم شخصية صانعة للحدث بطريقة غير مباشرة، بل انها منحته سردية اكبر بوصفها شخصية على معرفة بما تفعل، فمعرفتها بالشيخ الروحاني قد مكّن هادي، ومن الدكتور عوني على إتمام الحدث، وصياغته صياغة سردية مؤثرة في نسيج الرواية على مستوى الفعل.

وفي رواية منعطف الرشيد، فقد هيمنت صناعة الحدث على الشخصيات في النسيج السردي للرواية حتى شمل هذا في بعض المواضع الشخصيات الهامشية التي تظهر لمرة واحدة، ويتم الإشارة إليها من بعيد، ومن هذه الشخصيات شخصية صديق صبي الفندق الذي اسهم اطلاعه على أوراق الأستاذ نافع بحدث رئيس انتهى بزجّه إلى السجن بعد رحلة

(1) الدكتور عوني: 30.

هروبه إلى الشمال للخلاص مما ترتب على فعل صديق صبي الفندق، **((- طيب.. لكن كيف خرجت الأوراق من غرفته! وكيف عرفوا بأمرها حتى جاؤوا البارحة وفعلوا ما فعلوا..!!.**

صمت الصبي للحظة وحكَّ رأسه وقفز قائلاً:

- **اها تذكرت الآن، لا بدّ ان يكون ذلك الثرثار الذي دخل الغرفة عندما رآني انظف فيها وراح يعبث بالمكتبة، .....[...]،**
- **[...]**
- **من هذا صديقك الثرثار. اين يسكن وابن من؟**
- **صديق قديم من أيام المدرسة، ويسكن في محلة باب الأغا، أتذكر ان والده كان رفيقاً حزبياً حسبما قال لي في وقتها عندما كنّا في المدرسة، وكان يتفاخر بذلك. ...))**[1]،

يكشف هذا الحوار بين الحاج حافظ وصبيّه عن علاقة شخصية صديق الصبي بالحدث الذي جرى لأستاذ رافع، فاكتشاف هذا الصديق للأوراق، واطلاعه عليها، واخذ بعضاً منها إلى ابيه الرفيق الحزبي، جعل الأستاذ رافع في دائرة الجرم المشهود بالدليل، وهو ما دعا بأجهزة السلطة بالبحث عنه ومداهمة غرفته في الفندق، بل واقتياد الحاج حافظ للتحقيق، فهو حدث وان كان من شخصية هامشية الا انه حدث أثر في مسار السرد، وفي شخصية الأستاذ رافع الذي تغيّرت حياته إلى الأسو جراء هذا الحدث.

مما تقدّم يتضح لنا، ان علاقة الشخصيات بالحدث السردي في روايات رياض المولى لم يقتصر على صناعة الحدث، بل تعداه إلى نقل الحدث، بغض النظر عن كون هذه الشخصيات شخصيات رئيسة ام ثانوية ام هامشية، بل انه ركز على منح الشخصيات

(1) منعطف الرشيد: 180-181.

الهامشية ادواراً مؤثرة في البناء السردي عبر هذه العلاقة العضوية بين الشخصية والحدث، ويتضح عبر هذا تأكيد المولى على صنع الحدث ورسم مساره، وتصاعده، من دون ان يكون لهذا الحدث شخصية مؤثرة في النسيج السردي تصنعه وتعمل على تأزيمه.

المبحث الثاني

الحدث السردي

يشكل الحدث فضاءً تتمظهر فيه آليات البناء السردي، ابتداءً من متنه الحكائي مروراً بمبناه، ومشكلاً للعلاقة بينهما بوصفه عنصراً رئيساً من عناصر تشكيل البناء الفني للنص السردي[1]، وهو بذلك يشكل رابطاً بين السرد الحكائي والسرد الخطابي الذي ينتجه السارد بشكل ملفوظ/مقروء، اذ يعيد السارد انتاج الحدث ليخلق منه فضاءً تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل فينمو الحدث نتيجة لهذا التفاعل، فهو ضمن علاقة تبادلية معها، ولهذا يرتبط الحدث بها ارتباطاً قوياً، وكنتيجة لهذه الرابطة تتولد حبكة الحدث التي تتصاعد لتنتج احداثاً اخرى وصولاً إلى ذروته ونزولاً إلى نهايته[2].

وطبقاً لعلاقة الحدث بالشخصيات، فان ثمة علاقة أخرى تتولد في النص السردي، وهي علاقة الحدث بالفضاء الزماني والمكاني، فالمدى الذي يشكّله الحدث لابدّ ان يكون مقترناً بالزمن[3]، ونجد ان ارتباط الحدث بالمكان ناشئٌ عن كون الأخير((الخلفية التي تقع فيها أحداث الراوية))[4]، وعلى وفق هذا التصوّر، فلا يمكن للأحداث ان تقع خارج حدود المكان[5].

---

(1) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في الاردن من 2001 إلى 2010، حكمت عبد الرحيم النوايسة، (أطروحة): 15.

(2) ينظر: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، د. هاشم مرغني: 113-114.

(3) ينظر: دراسات في القصة العربية الحديثة(أصولها، اتجاهاتها، اعلامها)، د. محمد زغلول سلام : 11، والازمنة والامكنة، ابو علي المرزوقي: 141/1.

(4) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزّام: 162.

(5) ينظر: المصدر نفسه: 99.

ويمكن دراسة تقنية الحدث في روايات رياض المولى عبر دراسة بناء الحدث في هذه الروايات، عبر رصد الانساق التي بُنيَ عليها الحدث، التي تتمثل بالنسق المتتابع، والمتداخل، والمضمّن، والدائري.

1) الحدث المتتابع

يُعرّف الحدث المتتابع بانه((البناء الذي يقوم على أساس سرد أحداث القصة من بدايتها إلى نهايتها بصور تعاقبية من غير انقطاعات في سير الأحداث وزمنها))[1]، إذ تكون الاحداث تجري بصورة متسلسلة على وفق ترتيبها الزمني، مع وجود رابط بينها يكون أساسه البحث عن التأثير بالمتلقي عبر تعميق منطقية الحدث[2]، فهو مجرد رصف للأحداث من دون ان يتخلل هذا الرصف ارتداد إلى الماضي عبر تقنية الاسترجاع، أو المضي إلى المستقبل عبر تقنية الاستباق[3]، ولهذا يمكن عدّ الحدث المتتابع((أبسط شكل للقصص النثري، وهو قصة تحكي سلسلة من الأحداث))[4].

وباستقراء بناء الحدث في المنجز الروائي لرياض المولى، نجد ان هذا النسق البنائي للحدث يهيّمن على بناء الحدث في هذا المنجز، ومن امثلته في رواية جذور القصب تتابع الاحداث المتعلقة بصديقه النجفي والقبض عليه بسبب هذه العلاقة التي حاول صديقه انهاءها، ((**فردّ ببرود وبصوت متحشرج... ابي معدوم، لم انطق بل صعقت، وانا اسمع كلاماً عبّر عنه هو بالخطير، ما معنى ذلك؟ وماذا يعني بالنسبة لي؟ وما الخطر الذي**

---

(1) المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، احمد رحيم كريم(رسالة ماجستير): 261.

(2) الراوي، الموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)، يمنى العيد: 56. وينظر: نظم صوغ المتن الروائي، عبد الله ابراهيم (بحث): 88.

(3) ينظر: المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى، عبد الله ابراهيم: 108، وينظر: الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، إبراهيم جنداري: 79.

(4) بناء الرواية، ادوين موير: 12، وينظر: الشعرية، تزيفتيان تودوروف: 70.

سيلحق بي لاحقاً؟، سألته أسئلة كثيرة، دفعتها إليه والحيرة تحوطني من كل جانب))[1]، وما ترتب عليها من تعرض(احمد غازي فرهود) للاعتقال، وهذا ما نجده عبر أسئلة(احمد) التي من خلالها يمكن للمتلقي توقّع ما يمكن ان يجري من احداث لاحقة، كون صديقه من اسرة تنتمي لحزب إسلامي مناوئ لحزب السلطة، وتعتبره السلطة حزباً محظوراً، **((والدي كان في حزب الدعوة، ...، حزب اسهه السيد محمد باقر الصدر احد مراجع النجف، عالم دين مجتهد وفيلسوف كبير، هل تقصد انه حزب كحزب البعث؟، سألته... فأجاب متنهداً: بل جزب إسلامي ضد حزب البعث، هكذا تنظر إليه السلطة، فشرعوا بتصفية قيادته ومن ضمنهم والدي، ولهذا اتيت إلى بغداد تخلصّاً من ضغوطات مديرية امن النجف))**[2]، تمرّ هذه الاحداث عبر بنائها المتتابع إلى المتلقي ليتمثل تفاصيلها بوصفها احداثاً واقعية معاشة، فالانتماء لحزب محظور يترتب عليه عقوبات تصل إلى الإعدام، وملاحقات تصل إلى الاعتقال، وهذا ما حصل لـ(احمد)، **((حتى جاء ذلك اليوم الذي كنت انتظره، حيث وقفت سيارة نوع لاندكروز بيضاء امام بيتنا، تجمهر أهالي الزقاق حولها، فنهرهم الرجل الذي ترجّل منها، فتفرقوا على عجل نزل خلفه ثلاثة رجال بملابس مدنية، ...، تلقفتني الايدي القوية من ياقة قميصي، واقتادوني إلى السيارة الواقفة خارجاً وسط صراخ امي الذي تعالى في الزقاق، ...، كانت وجهتهم مديرية الامن العامة، هكذا فهمت من كلامهم...))**[3]، يقدّم النص احداثاً متلاحقة ومتسلسلة، وقعت في مكان واحد، وزمن واحد، يرتكز احدهما على الاخر، ويقود احدهما إلى الآخر، وهو يفصّل احداثاً متعددة ومترابطة، تتشكّل لتكون حدثاً رئيساً هو حدث الاعتقال، ومن ثمّ ما يترتب على هذا الحدث من احداث أخرى كالتعذيب والتحقيق، وانتهاءً بإطلاق الصراح.

---

(1) جذور القصب: 162

(2) جذور القصب: 162-163.

(3) المصدر نفسه: 163-164.

لقد اعتمد رياض المولى في بناء هذه الاحداث على توظيف الجمل الفعلية، بوصفها بنية تركيبية تعتمد انتاج الحدث المقترن بالزمن، وهو بهذا يحدد زمنية وقوع هذه الاحداث في الماضي من خلال توظيفه لهذا الفعل في السياق السردي، وإن تعددت أماكن وقوعها، فالحدث الرئيس هو من يربط الاحداث الفرعية، كونها ناتجة عنه.

اما في رواية (الدكتور عوني) فنجد أن حدث السفر إلى العالم السفلي يهيمن على احداث الرواية، فيبنيه على النسق المتتابع، إذ يقدم للأحداث بما يلزمها من ترابط وعلاقات، وهو ما نجده في النص الآتي: ((**انكبّ الدكتور عوني على دراسة كتب السحر، تلك الكتب التي خلت مكتبته منها، فذهب للبحث في مكتبات شاعر المتنبي، لم يعثر عليها في بادئ الامر حيث اعياه المشوار وهو يبحث عن ضالته...**))[1]، يقدّم الراوي مقدمات الشروع بحدث تحضير الجن، ودراسة سلوكهم عبر اللقاء بهم، والحديث معهم، ولهذا فالدكتور عوني يرتكز على توظيف طرق البحث العلمي للحصول على نتائج صحيحة على وفق ما تتطلبه التجربة من مقدمات، ولهذا انطلق للبحث في الكتب عن ماهية السحر وتفاصيله، ولما لم يجد ترابطاً بين العلم وتفسير الظواهر الخارقة استعان بالروحانيين، وهو ما تحقق عبر رفيقه هادي الذ استعان بابن عمه للوصول إلى احدهم، ((**حينها اخذه إلى بيت شيخ يعرفه جيداً، يسكن في منطقته نفسها، وقال لهان الرجل صاحب بركات وهو سيد جليل، شريف النسب، وله باع طويل في الروحانيات، ...**))[2]، فحدث الاستعانة السيد الروحاني قد ترتب على عدم إيجاد قاعدة علمية يمكنه اخضاع هذه الظواهر لتفسيراتها، وهو ما تحقق للدكتور عوني عبر الحصول على قائمة من متطلبات تحضير الجن ومنها((**شرع ببرنامجه الغذائي الجديد، والذي اقتصر طعامه على الأغذية النباتية فقط امتثالاً لتوصيات الشيخ**

(1) الدكتور عوني: 29.

(2) المصدر نفسه: 30.

من اجل ان يقلل وطأة الجانب الوحشي في نفس الانسان حسب وصف الشيخ))[1]، يقدّم النص حدثاً ترتب على احداث سابقة عليه، حتى صار ناتجاً عنها، ويبدو من النص ان الشيخ يعتمد منهجاً للوصول إلى حالة سلوكية يمكن معها لقاء الجن، إذ تمثل عبارة(يقلل من وطأة الجانب الوحشي) تفسيراً استعمله الشيخ الروحاني للوصول إلى حالة من التربية الروحية التي تمكّن الانسان من رؤية مخلوقات الكون الأخرى.

ونجد ان المولى يوظف تقنية(صناعة الوهم السردي) عبر حدث التقاء الدكتور عوني بالجني، والحوار الذي دار بينهما((– **اذا كنت موجوداً فعرّف عن نفسك؟**

- **انا ميمون... جاءه صوت هائل مزمجر كالريح الغاضبة، أربك الدكتور عوني كثيراً، وقد التفت يميناً وشمالاً وهو يبحث عن مصدر الصوت، لكنه لم يرَ أي شيءٍ أعاد سؤاله مرة أخرى:**
- **اين انت؟ اريد ان اراك.**
- **لا يمكنك رؤيتي، لكنني اراك.**
- **فصمتَ وقد اخافته هذه العبارة، فهو لا يتحمل مسألة ان يكون خاضعاً للآخر وواقعاً تحت مرمى بصره بالوقت نفسه لا يمكن له رؤيته، فمثل وضع كهذا يربكه ويجعله فاقداً لزمام المبادرة والسيطرة، فعاود سؤاله مرة ثالثة:**
- **اين تسكن؟**
- **في باطن الأرض.**
- **كيف تعيشون؟**
- **حياتنا مضطربة، صراعات مستمرة، حروبنا لا تنتهي.**
- **مع من؟**
- **مع بعضنا فطبيعتنا هي التمرد، والشرّ مصدر قوتنا.**

---

(1) المصدر نفسه: 38.

- **كيف تتحركون؟**
- **أسرع من كل شيء.**
- **من اعطاكم هذه الميزة الجبارة؟**
- **الله.**
- **هل تؤمن به؟**
- **نعم وهناك من يكفر به.))**[1].

تبرز تقنية صناعة الوهم السردي في انتاج حدث عجائبي يقوم على اللقاء بين الدكتور عوني والجني، يمنح الدكتور عوني معرفة بعالم الجن وتفاصيل حياتهم، وعبر تقنية الحوار يجد القارئ ان المؤلف لم يخرج عن دائرة الموروث الفكري التي تختزن تصورات عن عالم الجن بوصفه عالم موازٍ لعالمنا، فيصف قوتهم وسرعتهم وقدرتهم على الحاق الأذى بالبشر، فيخلق هم صورة مقاربة لعالمنا الإنساني القائم على الصراعات والتمرد والحرب، ومن ثمّ على ثنائية الايمان والكفر، وتبدو صورة الخوف صورة ملازمة لهذه التقنية، وهو ما اتضح على سلوك شخصية الدكتور عوني في هذا اللقاء، وتحوّله من مسيطر إلى مسيطر عليه، وهي صورة تنافي الطبيعة الإنسانية.

وتؤشر الباحثة في هذا المقام فاعلية تقنية صناعة الوهم السردي عبر صناعة الاحداث العجائبية والغرائبية التي يمكنها شحن السرد بقوة اقناعية، وتكمن الاجادة في توظيف هذه التقنية عبر دفع المتلقي إلى التفاعل مع هذه الاحداث، واقناعه بواقعيتها وإمكانية حدوثها.

وفي رواية منعطف الرشيد تبرز نسق الحدث المتتابع نسقاً اساسياً من انساق بناء الحدث في الرواية، وهي احداث تعتمد الترتيب الزمني المنطقي، من دون ان يكون هناك تصرفاً عبر التلاعب بالزمن سواء بتقنية الاسترجاع، أو بتقنية الاستباق، أو تقنيات الزمن الأخرى،

---

(1) الدكتور عوني: 40-41.

ومن امثلة هذه الاحداث، حدث عثور سلمان على بغيته التي هجر قريته للبحث عنها، المتمثلة بابنته وزوجها(عبد الله)، يبدا الحدث بـ((**علت صرخة مدوية من قبل زوجة سلمان آتية من داخل البيت، فهرع الرجل إلى الداخل، وقد ترك بسطته التي تناثرت عليها بضاعة الخضار والفواكه، رفس الباب بقوة، وهو يهرول نحو الغرفة، وقد اعترته حالة من الخوف والذهول علت تقاسيم وجهه الأسمر، فوثب على زوجته وهو يمسك بعتبة الباب حيث وجدها تحتضن ابنها وهي تهزّه هزّاً شديداً، ويبدو انه غاب عن الوعي، ...**))[1]، وقد ترتب على هذا الحدث، نقله إلى مشتفى الكاظمية الذي يعمل به(عبد الله)، إذ((**ارتطم بموظف صحي منشغل بتنظيم طوابير المراجعين، وبدا متعرّقاً وعصبياً رغم برودة الجو في الخارج، فمسكه من كوعه من اجل سؤاله عما يجب فعله في مثل حالته، التفت الموظف الصحي وعصبيّته بادية على وجهه المتعرق، حتى كانت المفاجأة**))[2]، قاد هذا الحدث سلمان إلى لقاء ابنته، بعد ان اخذه عبد الله إلى بيته، ونتيجة لهذا اللقاء((**استمر النحيب طويلاً، والفتاة تجلس تحت الاقدام، والأب الغاضب ينظر نحو عبد الله الذي اعتكف بزاوية من زوايا البيت، مرتعباً وقلقاً ومحرجاً، بينما شاركت الام حفلة النحيب التي نُصِبت وفصل البكاء الذي تعالى صوته وسط البيت المتواضع، وقد وقف الصبي العليل حذاء اخته وهو يحتضنها متشبّتاً بتلابيبها، وكأنه غير مصدق لقاءه بها..**))[3]، تنتهي هذه السلسلة المترابطة من الاحداث بخروج سلمان وزوجته وابنه من بيت ابنته غاضباً من قرار ابنته بالبقاء مع زوجها عبد الله بعد ان دعاها إلى الذهاب معه وترك زوجها.

إن الاحداث التي جاءت على وفق النسق المتتابع في روايات رياض المولى، قد جاءت مبنية على بنية فعلية، إذ يوظف السياق البنائي لهذه الاحداث على توظيف الفعل لإنتاج

---

(1) منعطف الرشيد: 279.

(2) المصدر نفسه: 281.

(3) المصدر نفسه: 284.

زمنية الحدث، من دون ان يكون هناك تقديماً أو تأخيراً لحدث على اخر، فجاءت هذه الاحداث مترابطة ومتسلسلة، يؤدي أحدها إلى الاخر، ليحقق منطقية وقوعها، ومن ثمّ إضفاء واقعية أكبر على هذه الاحداث بهدف خلق بعدٍ تأثيري على المتلقي.

2) الحدث المتداخل

يرتكز بناء النسق المتداخل للأحداث على التلاعب بالزمن في السياق السردي، إذ نجد في هذا النسق البنائي ان الاحداث((صيغت على نحو تتناثر فيه مكونات المتن في الزمان، ثم يقوم المتلقي بإعادة تنظيمها، فالحدث السابق لا يكون سبباً للاحق، انما يجاوره، وقد تظهر النتائج قبل الأسباب، وقد تستبدل بعلاقات سردية بدل العلاقات السببية المعروفة))[1]، فالعلاقات بين الاحداث يحكمها التجاوز، فلا تخضع للترتيب الزمني عبر توظيف تقنيات تسريع الاحداث كتقنية الحذف والتلخيص، فالتداخل هو في الأساس تداخل زمني، ينعكس على الاحداث، ويكون اهتمام الراوي منصباً على الحدث بغض النظر عن زمنه[2].

وقد جاء هذا النوع من الانساق البنائية للحدث في روايات رياض المولى، ففي رواية جذور القصب يتداخل حدث مشاجرة فرهود مع السركال مع حدث وليمة عرس ابن الشيخ، ويضع الراوي تقصي الملة للحادثة تمهيداً لهذا التداخل، ((**كان الملة من المدعوين إلى حفل الزفاف، لم يتناول العشاء متحججاً بالمرض، والقى التحية على الشيخ وولده منسحباً بهدوء من الديوان يرافقه حميد خادم المسجد، تهامسا اثناء عودتهما إلى بيتهما حول موضوع فرهود وغريمه السركال،..**))[3]، يتصل هذا الحدث بما قبله من الاحداث،

---

(1) المتخيل السردي مقاربات نقدية في التناص والرؤى، عبد الله ابراهيم: 109-110.

(2) ينظر: المنهج التكويني من الرؤية إلى الاجراء(نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراف المعنى)، د. رحمن غركان: 173.

(3) جذور القصب: 36-37.

لتكون حدثاً واحداً يتفرع باتجاهين متوازيين، حدث هروب فرهود مع فدعة، وحدث زفاف ابن الشيخ، الا ان الراوي ينطلق إلى حدث آخر، بعيداً عن هذه الاحداث زمنياُ، الا إن هناك رابطاً بينهما، فيعود إلى الماضي ليبيّن أصل الخلاف بين السركال وفرهود، **((فتبيّن بعد ان التقى الخادم بمحمود صاعود النخل، ان هناك مشاجرة قديمة حصلت بين الاثنين، في البستان نفسه حينما كان محمود متسلقاً احدى النخيلات لمعالجة احد عذوق النخل، فرأى وسمع كل شيء دار بينهما، لكنه لم يدرِ حينها سبب المشاجرة، فرأى وهو في اعلى قمة النخلة ان فرهود قد مسك بتلابيب السركال وبطش به، حتى فرَّ من يده متفقاً سوطه وعقاله وغترته من على الأرض الطينية التي لوثت ملابسه، يتبعه مرافقيه الذين نزعا سلاحيهما وكأنهما يهددان فرهود، لكن الأخير صال بهم كالأسد حتى ولوا الادبار، ابتسم الملة بسره وكأنه استحسن فعل فرهود مشيداً بفعلته تلك التي مرغت وجه الرجل الظالم))**[1]، يعود بنا الراوي عبر تقنية الاسترجاع الزمني إلى حدث بعيد عن الحدث الآني الذي يتمحور حول هروب فرهود وفدعة، وما يتصل به من حدث زفاف ابن الشيخ، فيُرجعنا الراوي إلى اصل العداوة بين فرهود والسركال، ويصوّر الحدث قوة فرهود وقدرته الجسمانية، واقدامه على المغامرة أو المخاطرة، إذ ان تفوّق السركال ومرافقيه في العدد والعدة لم يثنِ فرهود على الاقدام على صرع السركال وطرحه ارضاً وتلويث ملابسه، فضلاً عن كسر هبيته.

ثمّ ان النص يصرح باختلاف زمن السرد خلال هذه الاحداث، فوصفه للمشاجرة بانها قديمة، وهو ما يعني البعد الزمني الطويل بين الحادثة وبين الحدث الآني، لهذا يلجأ الراوي إلى توظيف هذا النسق لإرجاعنا إلى نقطة الخلاف التي تجعل السركال يكنّ العداوة لفرهود، ويحاول تشويه سمعته امام الشيخ وباقي افراد القرية، وتبدو أهمية هذا الحدث بكونه ارتكزت عليه فكرة الهروب.

---

(1) جذور القصب: 37.

وفي رواية الدكتور عوني يبدو الحدث المتداخل واضحاً بارتكازه على بنية الاسترجاع الزمني في عرض الاحداث السابقة على لحظة الحدث الآني، فضلاً عن تعاضده مع بنية الحوار بين الشخصيات، ومن امثلته الحدث الآتي: **((– لا نريد شيئاً بل اتينا لكي نطمئنك على ابنتك، ولكي نعتني بكِ ايضاً، وسأترك مساعدي هذا حتى ينظر في طلباتك ويقوم بخدمتك. – هل سناء طلبت منكم فعل هذا؟. أومأ برأسه وما زالت ابتسامة مرسومة على وجهه الحليق، وقال: – نعم هي من طلبت منا ذلك.**

لم تنطق المرأة بل ظلت واجمة، وقد اتكأت برأسها على يدها، ودخلت في دوامة من الصمت، وكأنها تتذكر ماضياً أليماً اقضَّ مضجعها لسنين طويلة مصحوباً بشعور بالذنب لا يبرحها حتى في شدتها هذه، وكأنها تجترّ ذكرياتها القديمة التي ضمّت بين طيّاتها سوء المعاملة تجاه ابنتها الكبرى مصحوباً بظلمٍ كبيرٍ جعلتها تدفع ثمناً باهظاً حينما هُتِكت عذريتها من قبل الرجل الذي ادخلته عنوة إلى بيتها كزوجٍ، ولا تدري انها أدخلت ذئباً جائعاً إلى حظيرة نعاج، مضى على الحادثة سنوات طويلة، لكنّ جرحها لم يندمل بعد في قلب الام المفجوعة بانتها وبنفسها ايضاً، جرحٌ غائرٌ عميقٌ وملوّثٌ ببراثن الحادثة الأليمة))[1]، يكمن النسق المتداخل في النص السردي باستعادة الحدث التي يتضمن زواج ام سناء من حسنين المصري، وما تلا ذلك من احداث سبق وان قصّتها سناء على مسامع الدكتور عوني، ويبدو ان الراوي رغب بعرض الحدث من وجهة نظر الام، بعد ان عرضها من وجهة نظر سناء، وقد ركّز على ابراز صورة الندم والشعور بالذنب تجاه السماح بوقوع تلك الاحداث التي مرّت عليها مدة طويلة، بعيدة عن لحظة القص الآني.

وفي رواية منطف الرشيد يبرز النسق البنائي المتداخل للأحداث في سياق النسيج السردي، كواحد من تقنيات تقديم الحدث ورسم معالمه، ومن امثلته في الرواية الحدث الآتي الذي يصوّر حال أستاذ رافع بعد تسفيره إلى مبنى الحاكمية في الكرادة: **((صمد صابراً**

(1) الدكتور عوني: 148، وينظر: 179،

محتسباً وهو يعاني كثيراً من جراحاته المتقيحة من جهة، والحصار النفسي الخانق من جهة أخرى، لكنه بدا يألف المكان واشباحه الهزيلة، وبات يتعرف على بعض القريبين منه، وكل واحد له حكاية معينة وغريبة كغرابة المكان والزمان، فهذا سيد مهدي المتهم بانتمائه إلى حزب الدعوة المحظور، لكن الرجل ليس له علاقة باي حزب ديني لا من بعيد ولا من قريب، سوى انه كان يحيي ليالي محرم بالطبخ وإقامة مجالس الحسينية، ولم يكن مكترثاً لتهديدات أعضاء حزب البعث أو افراد الامن، بل بدأ يتحداهم ويجهر بذلك حتى عدّوه مناوئاً للسلطة، ...))[1]، يقدمّ النص احداثاً لشخصيات متعددة لا يجمعها سوى المكان والزمان، وكلٌ واحدٍ منهم له حكايته الخاصة التي اوصلته إلى هذا المكان، ففضلاً عن وصفه أساليب التعذيب التي تعرض لها هؤلاء، يصوّر النص أصناف الشخصيات والتهم الموجه لهم، المختلفة بالتفاصيل والمتفقة بالعنوان، وعنوانها الرئيس مناوئة السلطة الحاكمة، وبابتعاد هذه الحكايات عن لحظة القصّ الآنية التي يثيرها الراوي للكشف عن ابعاد ما تعرض له أستاذ رافع من تعذيب وقسوة، يمنح الراوي للمتلقي شعوراً بوحدة هذه الأساليب الوحشية على اختلاف التهم الموجه للمعتقلين، وقد جهد الراوي عبر تقديم هذه الاحداث المتداخلة للكشف عن صورة السلطة الجائرة، وادواتها القمعية.

لقد شغل النسق البنائي المتداخل للحدث مساحة كبيرة من مساحة النسيج السردي للمنجز الروائي لرياض المولى، وقد اتضح ان المولى أراد بهذا النسق التأكيد على الاحداث من دون اهتمام بالترتيب الزمني لها، منوّعاً في طرق تقديمه، فمرة عبر الحوار كما في رواية الدكتور عوني، ومرة عن طريق السرد كما في روايتي جذور القصب ومنعطف الرشيد.

وقد مثّلت بنية الاسترجاع الزمني سياقاً مناسباً لهذا البناء، إذ وفرت إمكانية عرض الاحداث بصورة متداخلة، فجاءت استذكاراً لأحداث ماضية احتاج الراوي اضاءتها، سواءً

(1) منعطف الرشيد: 318.

لتأكيد ما تمّ عرضه منها، وتقديمها من زاوية مختلفة، أو لتصوير الحالة النفسية للشخصيات، ومدى تأزمها وتشظياتها.

3) **الحدث المتضمن**

وهو من الانساق البنائية القديمة التي تتضمن((ادخال قصة في قصة أخرى))[1]، وهو على هذا يعدُّ تقنية سردية في صياغة الحدث لأنه يمثل كسراً لتراتبية وقوع الاحداث على المستويين الزمني والصلة مع سياق القصّ الآني، فـ((يدخل في قصة حكاية عن الماضي، فيضمن اذ ذاك حكايته حكاية اخرى، أو حكايات اخرى، أو كأن يورد في سياق حاضر قصة وعلى سبيل التدليل أو الشهادة احداثاً تاريخية وقعت في زمن سابق))[2]، وقد عدّه عز الدين التازي ترفاً حكائياً، يسهم في تضخيم الرواية بالزوائد التي لا وظيفة لها على مستوى السرد[3]، لأن هذه التفريعات الزائدة عن الحكاية الام تعد عناصر اجنبية خارجة عن النص (الاول/ الام) لذلك فإنها تعترض مجرى ذلك النص، وترى الباحثة ان هذا الطرح يصادر ما للنسق المضمن من جمالية وفنية على المستوى السردي في العلاقة بين النص والقارئ، إذ نجد في قصص الف ليلة وليلة القائمة على نسق التضمين إبداعية كبيرة في بناء النص السردي، إلى الحدِّ الذي وفّر للقارئ المتعة في الانتقال من قصة إلى أخرى، لاسيما اذا تلمسنا اثراءً للحدث، وتعميقاً في دلالات السياق السردي وصوره[4].

وقد جاء هذا النسق في روايات رياض المولى، فنجد في رواية جذور القصب، ومن امثلته حدث الجسر في قرية هيام الذي يأتي في سياق وصف المكان، عبر تجوال احمد في سهول القرية وتلالها، فيأتي الحدث الآتي: **((كنتُ اتجوَّل كثيراً في الانحاء، اجوب السهول**

---

(1) مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف(بحث): 43.

(2) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد: 75.

(3) ينظر: السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي: 83.

(4) ينظر: المنهج التكويني من الرؤية إلى الاجراء(نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراف المعنى)، د. رحمن غركان: 173.

الخضر أو التسلق بعض التلال الصخرية متأملاً جمال الطبيعة ووفرة الزرع، ولطالما رافقتني هيام بجولاتي تلك حتى انها اخذتني إلى الجسر العباسي حسب التسمية العربية، أو ما يسمى جسر دلال بالسريانية أو الكردية، والذي بُنيَ على نهر الخابور شرق مدينة زاخو، جسر حجري مشيّدٌ بشكل هندسي دقيق وجميل، وقد حكت لي اسطورته الشائعة والتي يعرفها اغلب سكان زاخو، وسبب تسميته بجسر دلال، حينما نقف على ظهره الحجري، ونحن ننظر إلى جريان الماء من تحته))[1]، يمثل النص وصفاً للمكان الذي سكن فيه احمد مع هيام بعد هروبهم من بغداد، وهو هنا يصوّر حدث تجواله في القرية والتأمل في طبيعتها، ويبدو ان تسمية الجسر قد اخذت من تفكيره مساحة ما، دعته إلى معرفة سر هذه التسمية، ومن ثمَّ عمد الراوي إلى تضمين هذه الحكاية الاسطورية في سياق سرده، **((يقال انه كلما شرع البناؤون في تشييد اساسات الجسر، يجدونه متهدماً في اليوم التالي، فيعيدون الكرة، ويشرعون بالبناء، لكنهم يتفاجؤون في صباح اليوم التالي بأن ما بنوه قد تهدم، فيتسلل الشك اليهم، يدخلون في حيرة، حتى امر الملك بوضع مجموعة من الجنود لحراسته، لكن الامر لم ينفع وتكرر المشهد مرة أخرى، حتى اكتشف كاهن مشهور في ذلك الوقت اللغز العجيب، وقال إن هذا المشروع يحتاج إلى أضحية حية، وانه يجب ان تُدفنَ في أساس الجسر، ثمّ يُقام البناء عليه، ....))**[2]، لا علاقة لهذا الحدث بالسياق السردي الذي كان الراوي يوجه خطّ حكايته، ويبدو ان وجد ان السرد يحتاج إلى وقفة تثير القارئ، وتشدّه، فعمد إلى أخذه بعيداً عن سياق القص الآني، وعلى الرغم من ان الحدث المضمّن قد بيّن صورة عن معتقدات القرويين هناك، الا انها افتقدت إلى الربط بالسياق، وليس سوى المكان رابطاً بينها وبينه، أي ان الراوي لم يستطع ان يطوّر من هذا

(1) جذور القصب: 210-211.

(2) المصدر نفسه: 211.

الحدث بالشكل الذي يجعل من تضمينه اكثر فاعلية على مستوى السرد، أو تعميق الحدث الآني.

وفي رواية الدكتور عوني يرد هذا النسق البنائي للحدث في نسيج الرواية، ويمثله الحدث الآتي: ((– **دعاني الدكتور صائب إلى بيته بعد ان تعرفت عليه في المؤتمر، حيث تناولت العشاء مع اسرته الكريمة، ومن حلال تلك الدعوة التقيت بالدكتورة راوية، وقد شعرت بانجذاب شديد نحوها، واحسست اني اعرفها منذ زمن بعيد، نظرة واحدة حسمت الامر وبشكل قاطع، شعرتُ بعدها انها هي الفتاة التي ابحثُ عنها، لم اتمالك نفسي حتى فاتحتُ الدكتور صائب وطلبتُ يدها منه، حيث اضطررتُ إلى انتظاره خارج صالة العمليات واخبرته برغبتي بالاقتران بها**))[1]، تأتي الحكاية هذه في سياق من الحوار بين الدكتور عوني والدكتور فهمي؛ ليكون حدثاً استرجاعياً يخترق سياق الحوار الآني الدائر حول اللقاء من جديد بينهما، وسياق الترحيب والاطراء من قبل الدكتورة راوية، فيفتح الراوي عبر هذه الحكاية منفذاً جديداً للحوار، وانتقاله من سياق إلى آخر، لينتقل محور الحديث حول الدكتور عوني إلى الانتقال للحديث حول الدكتورة راوية والدكتور فهمي، وقد وجد الراوي في هذا التضمين مساحة لتوفير هذه الانتقالة، والرجوع السياق إلى احداث سابقة على نقطة المحكي السردي الآنية، ليعود اليها، وتتركز على نية الدكتور عوني بالقيام بتجربة السفر عبر القعل الباطن.

وفي رواية منعطف الرشيد نجد الحدث المتضمن واحداً من الانساق التي اعتمد عليها الراوي في بناء الحدث السردي في الرواية، ويتضح هذا في الحدث الآتي: ((**فكان يتأوه كالموجوع كلما رأها بهذا المنظر، فيتصبب عرقاً ويجفّ ريقه، ويبدً متوسلاً إياها بخفوت بأن تمنحه رضاها لكي يحصل بالتالي على جسدها الفاتن الجذاب، لكنها كانت متمنعة جداً، ولطالما تلاعبت به حتى غدا كالخاتم بأصبعها الصغير، حتى ترك الهرولة وراء**

(1) الدكتور عوني: 106. وينظر: 89،

النساء الاخريات وتعلق قلبه بفاتن))[1]، يرسم الحدث صورة الحاج المتعلق بـ(فاتن)، فيدخل الراوي لينقل لنا مشاعره تجاهها، وما يحصل له حين يراها، ثم ينتقل الراوي لينقل لنا اضاءة لشخصية فاتن عبر تضمينه احداثاً متعددة، ومن بين هذه الاحداث، حدث عشقها الوحيد، **((وهناك رواية يتداولها بعض القريبين من بيت فاتن فضلاً عن شباب الزقاق، وقد سمعها الحاج حافظ من احدهم، بانها تعشق مهندساً كان يسكن في منطقة الرشيد، وقد تبادلا رسائل الحبّ والغرام وقتاً طويلاً، واراد التقدّم لخطبتها، لكنّ اهله عارضوا خطوته هذه وكبحوا جماحه، وسدوا عليه الطريق، بسبب الفارق الاجتماعي والتعليمي وحتى الثقافي، وقد عمدوا إلى الانتقال إلى منطقة أخرى لإبعاده عنها، لكن يقال والعهدة على القائل، ان هناك اتصالات سرية متباعدة تحصل بين الاثنين، وهذا ايضاً ما اسرّه احد شباب المنطقة لأذان الحاج حافظ الصاغية لكل خبر يخص فاتن))**[2]، يقع الحدث المضمن في دائرة رسم معالم الشخصية وتاريخها، ويتولى الراوي عرض الحكاية عبر ما يتداوله الاخرون، من دون ان يتدخل في اضاءة هذا الحدث، فحدث العلاقة بين(فاتن) والمهندس، ورفض اهله لهذه العلاقة، ثم الانتقال إلى منطقة أخرى بهدف ابعاده عنها، ثم الاتصالات السرية بينهما، هي احداث جرت في أوقات مختلفة، نقلها الراوي الخارجي عبر متابعة الحاج حافظ الذي يتقصّى اخبار فاتن من دون ان تعلم، ويبدو ان حبّ الحاج لفاتن كان منذ زمن بعيد، وهو ما قرر الراوي نقله لنا عبر هذه الشبكة من الاحداث التي لا علاقة لها بالحدث الآني، والرابط بين هذه الاحداث ذات النسق البنائي القائم على التضمين هي الشخصيات، وهي تدور حول فاتن والحاج، مع بروز بعض الشخصيات التي لا يجد الراوي من ضرورية في الإفصاح عنها.

---

(1) منعطف الرشيد: 69.

(2) منعطف الرشيد: 96.

وعلى وفق ما تقدّم، يتضح لنا تفاوت الضرورة السردية التي تجعل من نسق تضمين الحدث لمحة سردية إبداعية على مستوى إضفاء الجمالية والاثارة لدى القارئ في سياق النسيج السردي، فضلاً عن اختلاف الرابط الذي يربط هذه الاحداث ببعضها البعض، وقد تنوّعت الروابط بين المكان والشخصيات، وهو ما يوضح رغبة المولى في الاستفادة من تقنيات الحدث الروائي في سياق نسيجه السردي.

4) الحدث الدائري

يرتكز النسق الدائري لبناء الحدث على انغلاق مساره، ودورانه، بالانطلاق من نقطة ما، ورجوعه إلى ذات النقطة، وغالباً ما((تسرد القصة منطلقة من نقطة متأخرة في احداث القصة، بحيث تبدأ من النهاية، ثمّ تعود إلى الوراء، من اجل عرض تفاصيل القصة، إلى ان تصل النهاية التي تبدأ منها مرة أخرى))[1]، ويمثّل هذا النسق البنائي للحدث خرقاً للبنية الزمنية للأحداث، وخروجاً عن نمطية بنائها السردي[2]، ويتسم هذا النسق بكونه نسقاً ثانويّاً، يأتي مع انساق أخرى من ابنية الحدث ولا سيما نسق التتابع[3]، فهو نسق يتعاضد مع الانساق الأخرى، ويتماهى معها في بنية السرد ونسجيه.

وباستقراء ابنية الحدث في المنجز الروائي لرياض المولى، نجد ان هذا النسق لم يحظَ باهتمام الروائي، الا في رواية(جذور القصب)، وقد أورده في الرواية باقتضاب جداً، إذ لم تجد الباحثة هذا النسق الا في موضعين من الرواية، فضلاً عن خلو روايته(الدكتور عوني، منعطف الرشيد) منه.

ومن امثلته في جذور القصب حدث لقائه بعزّام الاغا في لندن: ((**لبى الرجل الدعوة لزيارتها بعد يوم من اتصالنا به، واعتذر بطريقة رسمية انه لم يتواصل معهم طيلة المدة**

(1) البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت: 41.

(2) ينظر: المصطلح السردي، جيرالد برنس: 129.

(3) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع مسلم العاني: 43.

المنصرمة بسبب مشاغله الكثيرة، جلس على الاريكة وقد صبَّ لنفسه كأساً من الويسكي الاسكتلندي، وقد حمل بين أصابعه سيجاراً كوبياً فاخراً، ...))[1]، يبدأ الحدث بلقاء احمد وهيام بعزّام الاغا، في لندن، ثمّ ينطلق الراوي في اضاءة هذه الشخصية عبر عرض تفاصيل حياته، فيعود بالزمن إلى الماضي وصولاً إلى اللحظة الآنية للحدث، فينقل لنا احداثاً سابقة من قبيل حدث طلاق والده من سميحة ابنة خالة والدة هيام، **((تزوّج سميحة ابنة خالة والدة هيام، فأنجبت له عزّام، فطلّقها بسبب خلافات عميقة بينهما، حتى تزوّج ببريطانية من أصول عراقية وانجب منها ولداً وبنتاً، يعيش عزّام مع والدته المطلقة في شقة فاخرة...))**[2]، يبدو هذا الحدث لا علاقة له بلحظة السرد الآنية، الا ان الراوي أراد إيضاح العلاقة التي تربط عزّام الأغا بهيام، ورسم ابعادها، فضلاً عن احداث توضح تأثير عزّام على الساحة السياسية العراقية في لندن، ثم يعود السرد لمواصلة الحدث الأول، **((كان منشغلاً بصبِّ الويسكي لنفسه، وبين أصابعه سيجاره الضخم، ينظر بين حين وآخر إلى ساعته الرولكس باهظة الثمن، ويبدو انه كان مستعجلاً بعض الشيء، حتى داهمته هيام ليتكلم بما جاء من اجله، ...))**[3]، يعود الراوي لمواصلة نقله الحدث الأول، بعد ان اخذ المتلقي إلى منطقة زمنية بعيدة، فواصل حديثه من نقطة(صبِّ الويسكي) واكمل الحدث الذي يرتكز على رغبة هيام بإدخال احمد إلى صفوف المعارضة العراقية في لندن، والمشاركة في اجتماعاتها، لما لعزّام الاغا من علاقات وطيدة برجالاتها.

ان اقتصار توظيف النسق الدائري لبناء الحدث السردي على رواية جذور القصب يكشف عن تطوّر تقنيات الكتابة السردي للروائي رياض المولى، لاسيما وهي آخر رواياته، بالشكل الذي يكشف رغبته في تجربة التقنيات السردية الحديثة، ومحاولة التنوّع من ابنية الحدث،

---

(1) جذور القصب: 228.

(2) المصدر نفسه: 228.

(3) جذور القصب: 229.

والاستفادة من تقنياته في النسيج السردي، والانتقال من النص السردي المألوف إلى النص السردي المبدع، الذي يتلاعب بالمتلقي عبر تلاعبه بأزمنة النص، وتتابع الاحداث، مما يكشف عن قدرة سردية بتوظيف هذه التقنيات.

مما تقدّم يتضح لنا، هيمنة النسق المتتابع إلى المنجز الروائي لرياض المولى، في رواياته الثلاثة، الا ان هذا لا يعني ان بناء الحدث جاء متقصراً على هذا النسق، انما اتضح لنا عبر تتبع تقنية الحدث وابنتها في الروايات، انه نوّع في هذه الأبنية، فاشتملت على النسق المتداخل، والنسق المضمّن، والنسق الدائري، على اختلاف نسبة التوظيف في النسيج السردي للروايات، مما منحها بعداً فنياً على مستوى بناء الاحداث وتنظيمها السردي.

الخاتمة

الخاتمة

بعد هذا التطوّاف في رحاب المنجز الروائي لرياض المولى المتمثل برواياته الثلاثة(جذور القصب، الدكتور عوني، منعطف الرشيد)، ودراسة التقنيات السردية في هذا المنجز، فقد انتهت رحلة البحث إلى مجموعة من النتائج، يمكننا اجمالها بما يأتي:

1) تنتمي الروايات الثلاثة لرياض المولى إلى الواقع، مع مسحة غرائبية في رواية الدكتور عوني، وقد ارتكز البناء السردي في هذه الروايات على فكرة الهروب، والبحث عن الخلاص، الهروب من الواقع المأساوي الذي يلقيه الواقع المعاش على الشخصيات.
2) رصدت الدراسة أهمية التقنيات السردية في البناء السردي، والسعي إلى احداث مسارٍ سرديٍّ نوعيٍّ، قائم على الاستفادة من كسر النمطية المألوفة في رسم وتقديم عناصر البناء السردي.
3) كشفت الدراسة عن التنوّع المنتج في تموقع الراوي، وتمظهرات المنظور السردي في الروايات الثلاثة، وهو تنوّع أسهم بفاعلية في عرض الاحداث ورسم الشخصيات، بالشكل الذي قدّم بناءً روائياً مقنعاً على مستوى التلقي.
4) اتسم المنظور السردي في الروايات الثلاثة بالكشف عن الابعاد الأيدلوجية سواءً على المستوى السياسي أو الديني أو الثقافي، فضلاً عن رصد المستوى النفسي للشخصيات، وتقديمه للمتلقي، مما منح النص السردي مقبولية واقناعية.
5) أوضحت الدراسة أهمية الصيغة السردية في البناء السردي للروايات الثلاثة، وقد جاءت الصيغة السردية متنوّعة على مستوى الخطاب، مما اكسبها فنية عالية في الكشف عن مضمرات الاحداث، وخلفياتها، فضلاً عن حدود الشخصيات وابعادها.
6) مثّلت بنية الزمن في الروايات بنية فاعلة على المستوى السردي، فقد افاد المولى من تقنيات الزمن في الاسترجاع والاستباق، فضلاً عن توظيف الحركات السردية،

بالشكل الذي منحه قدرة كبيرة في تسريع وابطاء السرد على وفق ما يقتضيه الموقف السردي.

7) رصدت الباحثة هيمنة بنية الاسترجاع الزمني على تقنية الترتيب الزمني في الروايات الثلاث، بسبب ارتكاز النسيج السردي في الروايات على قصّ احداث سابقة.
8) اشرّت الدراسة بنية المكان في الروايات الثلاثة، وقد تنوّعت هذه البنى ما بين الأمكنة المفتوحة والمغلقة، وأثر هذه الأمكنة على الشخصيات، فتنوّعت ما بين الاليفة والمعادية، وقد تنوّعت طرق تعاطي المولى، فرصدت الدراسة اهتماماً كبيراً بوصف المكان في رواية منعطف الرشيد، في حين كان الاهتمام بوصف المكان وتقديمه قليلاً في روايتي جذور القصب والدكتور عوني.
9) كشفت الدراسة عن غياب البطل في الروايات الثلاثة على مستوى الشخصية الرئيسة، وقد ارتكز رسم الشخصية على تعدد الشخصيات الرئيسة، واتساع مداها على النسيج السردي، وقد كانت هذه الشخصيات شخصيات واقعية تلامس واقع المتلقي، وتنصهر فيه.
10) اتضح خلال الدراسة، اعتماد المولى على الشخصية الثانوية في رفد احداثه بفاعلية تصاعدية، فاسند لها بعض الاحداث الفرعية التي تشكّلت لتكون نواة لأحداث رئيسة أثرت في المسار السردي للروايات.
11) اعتمد المولى على الشخصيات المرجعية، دينية كانت ام سياسية، ام ثقافية، في الكشف عن ابعاد شخصياته الفكرية أو الزمنية، وقد جاءت هذه الشخصيات فاعلة على المستوى السردي.
12) شكّلت الشخصيات الهامشية في هذا المنجز تقنية أخرى من التقنيات السردية، فقد منحها المولى قدرة صنع الاحداث المؤثرة في سياق السرد في هذه الروايات، فهي

على الرغم من هامشيّتها، فقد صنعت نواة الاحداث الرئيسة التي اثرت في مسار السرد وشخصياته.

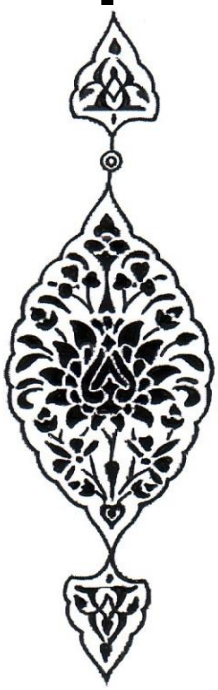
13) تنوّعت طرق تقديم الشخصيات في هذه الروايات ما بين الوصف والحوار، والتقديم المباشر وغير المباشر، ففي الوقت الذي اعتمدت رواية منعطف الرشيد على تقديم الشخصيات بالطريقة المباشرة عبر تقنية الوصف المباشر لأفعال وسلوك الشخصيات على المستوى الاجتماعي، ثمّ التحوّل إلى الوصف الجسماني لها، فإننا نجد الوصف عبر السلوك النفسي في رواية الدكتور عوني تقنية حاضرة في الرواية، إذ انشغلت مساحة الوصف في هذه الرواية بالجانب النفسي من الشخصية بصورة واضحة، فضلاً عن اعتمادها على تقنية الحوار التي ارتكز بنسبة كبيرة في ابراز الجانب النفسي للشخصية عبر تقنية الحوار الداخلي(المونولوج الداخلي) وهو ما ينسجم مع اهتمام الشخصيات السردية في الرواية.

14) ابرزت الدراسة قوة العلاقة بين الشخصيات والاحداث سواءً على مستوى صنعه، أو على مستوى تقديمه ونقله إلى القارئ، فلم تكن صناعة الحدث مقتصرة على الشخصية الرئيسة فحسب، انما اشرك المولى الشخصيات الثانوية في صنعه، أو في تقديمه إلى القارئ.

15) كشفت الدراسة عن تنوّع الحدث السردي في هذه الروايات، وقد جاء النسق المتتابع مهيّمناً على السياق السردي، فضلاً عن حضور النسق المتداخل والتضمين، مع قلة الاهتمام بالنسق الدائري.

16) رصدت الدراسة تفاوت توظيف التقنيات السردية في البناء السردي بين الروايات الثلاثة، مما يحيل الدارس إلى تراكم التجربة السردية، والتمكن من ادواتها، ففي الوقت الذي جاءت فيه رواية منعطف الرشيد تقترب من رواية ما بعد الحداثة، نجد ان رواية

جذور القصب رواية تنتمي لما بعد الحداثة بنسبة ما، وقد يكشف عن قدرة المولى على تقديم منجز روائي فاعل على الساحة السردية.



المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

اولاً) الكتب النقدية والسردية

- الأدب والدلالة، تزيفتيان تودوروف، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الانماء الحضاري، حلب، ط1، 1996م.
- أركان القصة، أ.م. فورستر، ترجمة كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ط1، 1960م.
- ازمة المثقف في الرواية الأردنية، هدى جمال محمد، الاكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م.
- الأزمنة والأمكنة، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني(ت٤٢١هـ)، تحقيق: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ١٤١٧هـ.
- إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدجر، إبراهيم احمد، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2006م.
- الايدلوجيا والحداثة، قراءات في الفكر العربي المعاصر، سعيد بنسعيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1987م.
- الايدلوجيا، د. عمار علي حسن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007م.
- الايدلوجيا، نصوص مختارة، ترجمة: محمد سبيلا، وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2006م.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986م.
- بداية النص الروائي مقاربة لآليات تشكل الدلالة، د. أحمد العدواني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2011م.
- بناء الرواية، ادوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط1، 1965م.
- بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1982م.
- بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985م.

❖ بناء العالم الروائي، ناصر نمر محي الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2012م.
❖ البناء الفني في الرواية العربية في العراق: د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994: 174.
❖ البناء الفني للقصة القصيرة في العراق من سنة 1990–2000م، د. حسنين غازي لطيف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2011م.
❖ بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، د. الشريف حبيلة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.
❖ بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، د. هاشم مرغني، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، ط1، 2008م.
❖ بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات، الوظائف، التقنيات)، د. ناهضة ستار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م.
❖ بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
❖ البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط1، 1982م
❖ البنية القصصية ومدلولها في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب، بيروت، ط1، 1982م.
❖ بنية النص الروائي، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.
❖ بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000م.
❖ البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرشد أحمد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.
❖ تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي، د. أحمد عبد الهادي الفرطوسي، بيت الحكمة، بغداد، 2009م.

❖ تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، د. كوثر محمد علي جبارة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2012م.
❖ تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، محمد عزّام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م.
❖ تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989م.
❖ التحليل السيميائي والخطاب، د. نعيمة سعدية، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2016م.
❖ التخييل القصصي – الشعرية المعاصرة، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن احمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995م.
❖ التشكيل السردي المصطلح والإجراء، د. محمد صابر عبيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011م.
❖ تقنيات السرد الحديثة في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997م.
❖ تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999م.
❖ التقنية– الحقيقة– الوجود، مارتن هيدجر، ترجمة: محمد سبيلا، عبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1995م.
❖ تهذيب اللغة، محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور (ت٣٧٠هـ)، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، ٢٠٠١م.
❖ توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، سعيد شوقي محمد، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م.
❖ جذور القصب، (رواية)، رياض المولى، دار قناديل للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2022م.
❖ جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984م.
❖ جمهورية افلاطون، ترجمة ودراسة: د. فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004م.

❖ خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م.
❖ الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 1987م.
❖ دراسات في القصة العربية الحديثة(أصولها، اتجاهاتها، اعلامها)، د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د. ت).
❖ دراسات في نقد الرواية، د. طه وادي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م.
❖ الدكتور عوني(رواية)، رياض المولى، دار سطور، بغداد، ط1، 2019م.
❖ الراوي في السرد العربي المعاصر(رواية الثمانينات بتونس)، محمد نجيب العمامي، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2001م.
❖ الراوي والنص القصصي، د. عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006م.
❖ الراوي، الموقع والشكل(بحث في السرد الروائي)، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986م.
❖ روايات حنان الشيخ، دراسة في الخطاب الروائي، د.بشرى ياسين محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2011م.
❖ الرواية العربية(البناء والرؤيا – مقاربات نقدية)، د. سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003م.
❖ الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان، د. علي إبراهيم، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2002م.
❖ الزمن في الرواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004م.
❖ السرد في روايات محمد زفزاف، محمد عز الدين التازي، دار النشر المغربية، المغرب، ط1، 1885م.
❖ السرديات والتحليل السردي(الشكل والدلالة)، د. سعين يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2012م.
❖ سقراط، مصطفى غالب، منشورات دار ومكتبة الهلال، القاهرة، ط2، 1989م.
❖ سيكولوجية الزمن، د. علي شاكر الفتلاوي، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 2010م.

❖ الشخصية الروائية بين علي أحمد باكثير ونجيب الكيلاني، د. نادر أحمد عبد الخالق، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2009م.
❖ شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي، بوريس أوسبنسكي، ترجمة: سعيد الغانمي، وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1998م.
❖ شعرية الخطاب السردي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2005م.
❖ شعرية السرد وسيميائيته، عبير حسن علام، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط2، 2012م.
❖ شعرية المكان في الرواية الجديدة: الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، خالد حسين حسين، مؤسسة اليمامة، الرياض، ط1، 2000م.
❖ الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987م.
❖ صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط1، 1981م.
❖ عالم الرواية: رولان يورنوف وريال أوئيليه، ت: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1991م.
❖ الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د. إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001م.
❖ الفن الروائي، ديفيد لودج، ترجمة: ماهر البطولي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2022م.
❖ فن الشعر، أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ط1، 1953م.
❖ فن القصة القصيرة، د. رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط2، 1970م.
❖ فن القصة، د. محمد يوسف نجم، دار بيوت للطباعة والنشر، مطبعة قلفاط، (د ط)، 1955م.
❖ فهم الفهم، مدخل إلى الهيرمنيوطيقا(نظرية التأويل من افلاطون إلى جادامر)، د. عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2007م.
❖ في أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989م.
❖ في الخطاب السردي (نظرية قريماس)، محمد الناصر العجيمي، عالم الكتب، تونس، ط1، 2006م.
❖ في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998م.

❖ قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م.
❖ قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.
❖ قراءات نقدية في الرواية العربية، د. ابراهيم الفيومي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2001م.
❖ قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1977م.
❖ الماركسية والايدلوجيا، جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1971م.
❖ المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1999م.
❖ محتوى الشكل، الخطاب السردي والخطاب التاريخي، هايدن وايت، ترجمة: د. نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط1، 2017م.
❖ مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، رولان بارت، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، سورية، ط1، 1993م.
❖ مدخل إلى نظرية القصة، تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
❖ مدخل لتحليل النص الأدبي، عبد القادر بوشريفة وحسن لافي قزف، دار الفكر، عمان، ط4، 2008م.
❖ المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003م.
❖ المعجم الادبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984م.
❖ معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.
❖ معجم العين، أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي(ت175هـ)، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
❖ المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982م.

❖ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبنانية، بيروت، ط1، 1985م.
❖ معجم تحليل الخطاب، مجموعة مؤلفين، المركز الوطني للترجمة، تونس، ط1، 2013م.
❖ معجم مصطلحات عصر العولمة، د. إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، الدار الثقافية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م.
❖ معجم مقاييس اللغة، أبو الحسن أحمد بن زكريا بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، 1979م.
❖ مفهوم الأيديولوجيا، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 1993م.
❖ المكان والزمان في النص الأدبي الجماليات والرؤيا، أ.د وليد شاكر نعاس، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2014م.
❖ مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د.يوسف حطيني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
❖ منعطف الرشيد(رواية)، رياض المولى، دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، 2016م.
❖ المنهج التكويني من الرؤية إلى الاجراء(نحو منهج مقترح في استقبال النص واستشراف المعنى)، د. رحمن غركان، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2010م.
❖ موسوعة السرد العربي، عبد الله ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005م.
❖ موسوعة لا لاند الفلسفية، اندريه لالاند، تعريب: خليل احمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001م.
❖ نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، تحقيق: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د. ط، 1998.
❖ نظرية الأدب، أوستين دارين رينيه ويليك، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والعلوم الاجتماعية، (د.ط)، 1972م.
❖ نظرية الرواية في الأدب الانكليزي الحديث، هنري جيمس وآخرون، ترجمة: د. أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للتأليف، ط2، 1971م.
❖ نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989م.

❖ النظرية الشكلانية في الادب والنقد والفن(أسسها وتطبيقاتها)، د. جميل حمداوي، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2016م.
❖ النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى اكسل هونيث، د. كمال بومنير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.
❖ نظم صوغ المتن الروائي، عبد الله ابراهيم، مجلة الاقلام، عدد 11-12، 1986م.
❖ النقد التطبيقي التحليلي، مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة، عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986: 80.
❖ نقد الحداثة في فكر هيدغر، د. محمد الشيخ، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2008م.
❖ الوجيز في دراسة القصص، لين أولتبنيرند و ليزلي لويس، ترجمة د.عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1983م.

ثانياً) الدراسات الأكاديمية

❖ البناء الفني في الرواية العربية في الاردن من 2001 إلى 2010، حكمت عبد الرحيم النوايسة، أطروحة دكتوراه، كلية الدراسات العليا، الجامعة الاردنية، 2012م.
❖ البنية السردية في روايات زهير الجزائري، مؤيد عبد الله، رسالة ماجستير، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 2011م.
❖ البنية السردية في روايات سعد محمد رحيم، نور جواد كاظم الكركوشي، رسالة ماجستير، كلية العلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، 2018م.
❖ البنية السردية في روايات سميرة المانع، زينب جاسم محمد الشجيري، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة بغداد، 2015م.
❖ البنية السردية في شعر فدوى طوقان، فاضل ابراهيم الحمداني، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، 2005م.
❖ الخبر في كتاب الجليس الصالح الكافي والانيس الناصح الشافي للمعافي بن زكريا(ت390هـ) دراسة في البناء والتشكيل، هدى بازول فرهود، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة ذي قار، 2020م.
❖ روايات عبد الهادي الفرطوسي دراسة في الخطاب الروائي، عهود ثعبان يوسف الاسدي، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة كربلاء، 2014م.

❖ الشخصيات غير الرئيسة في رواية مدينة الله لحسن حميد، كوثر محمد علي محمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2011م.
❖ الشخصية في المنجز الروائي لمدينة الناصرية(2004م–2012م)، محمد كاظم كتّوب، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، 2014م.
❖ عناصر الفن الروائي عند حامد طه الشبيب، قاسم كاظم محمد الصليخي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، 2005م.
❖ عناصر القصة القصيرة وتطبيقاتها في القصة الصحفية(القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجًا)، إبراهيم شهاب أحمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة العراقية، 2012م.
❖ الفضاء الروائي عند ابتسام عبد الله –دراسة فنية–، منى زيدان ذياب المشهداني، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2002م.
❖ المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد رحيم كريم، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، 2003م.
❖ المفارقة في القصة العراقية القصيرة والقصيرة جداً (1980–2000)، سمير عباس كاظم، أطروحة دكتوراه، الجامعة المستنصرية، كلية التربية، 2011م.

ثالثاً) البحوث المنشورة في المجلات والدوريات المحكمة

❖ ازمة المصطلح في النقد القصصي، د. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم، مجلة مجمع اللغة العربية، القاهرة، العدد 63، 1988م.
❖ إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع2، 1993م.
❖ التقنية ومصير الوجود الإنساني، قراءة في نص(التقنية الحقيقة. الوجود) لمارتن هيدجر، أسماء بن فريحة، مجلة مقاربات فلسفية، المجلد8، العدد2، 2021م.
❖ فلسفة سقراط، نجيب محفوظ، مجلة المعرفة المصرية، العدد 6، 1931م.
❖ مفهوم الزمن في الفكر والادب، رابح لطرش، مجلة المعيار، المجلد7، العدد13، 2006م.
❖ مقولات السرد الأدبي، تزفيتان تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب العربي، الرباط، العددان 8–9، 1988م.

❖ المكان في الرواية العربية، عوض سعيد عوض، مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة السورية، السنة 41، العدد 473، 2003م.
❖ المكان في قصص هادي الفهادي(دراسة تحليلية)، د. نبهان حسون السعدون، مجلة دراسات موصلية، العدد 29، ايار 2010، 3.

رابعاً) المواقع الالكترونية

❖ موقع ويكبيديا.

Abstract

The employment of narrative techniques in the fictional text represented a feature of beauty and creativity in this literary art، since the critical study began with the rooting of these techniques، the study of their buildings، and their aesthetic impact on the fictional text، until the novelist pens began to invest their artistic manifestations، and their representation in the narrative construction in the novel Whether at the level of employing the narrator and his positioning، or in the manifestations of the narrative discourse، or at the level of building the temporal space and its narrative movements، these techniques have enriched the narrative discourse in a way that conveyed a qualitative leap at the level of art and formulation.

And because the fictional experience on which the novelistic achievement of Riyad al-Mawla was based، represented by his three novels (Roots of the Reeds، Dr. Awni، and the Turn of the Rasheed)، is a rich experience in employing these techniques and benefiting from their aesthetic effects، it was necessary to stand upon it as a critical and research lesson، to be a space for work، monitoring features This employment، and its impact on building the narrative event، its escalation، or drawing the features of the narrative characters.

Hence، the reference of Prof. Dr. Sarhan Jefat Salman was the point of light from which this research was launched، which came tagged with (narrative techniques in the novels of Riyad al-Mawla) in the context of standing on the Iraqi novelist experience، monitoring its techniques، and the creativity of its employment، which deepened the desire of research in this field. The context، the encouragement of Assistant Professor Dr. Rawa Naas Muhammad، who paved the way for the research to be a revival knowledge research، in the context of observing the features of creativity in fictional art and its narrative techniques.

The research included three chapters، in addition to the introduction and preface، which came to be a theoretical framework moving in the orbit of other research titles، and it came on two axes. The philosophical and critical literary، while the second axis included shedding light on the personal experience of the novelist Riyad al-Mawla، accompanied by a look at the three novels.

The first chapter came to study the techniques of the narrator and the narrative perspective، and it was divided into two sections: the first of them was concerned with studying the positioning of the narrator as an axis first، and studying the narrative perspective as a second axis، and the second topic came to study the narrative discourse formula and its mechanisms.

The second chapter dealt with temporal and spatial techniques، and included two sections، the first of which included the study of time techniques، and it branched into two axes. Open and closed، and to study representations of soft and hostile places.

After these three chapters، this study concluded with a review of the most important findings of the research، followed by a list of the sources and references adopted in it، which were distributed between critical and narrative books، academic studies، and research published in peer-reviewed journals and periodicals.

In conclusion، this study، like every study، is not without pitfalls and errors، so I do not claim perfection for it، for perfection is for God alone، and it is an enjoyable attempt to delve into the world of knowledge and science، and I have striven in it to give the best of what I have. human default.

The Republic of Iraq
Ministry of Higher Education
and Scientific Research
Al-Qadisiyah University
College of Arts
Department of Arabic Language

Narrative techniques in the novels of Riyad al-Mawla

A letter submitted by the student

Maha Amer Matar Al-Yasiri

To the Department of Arabic Language at the College of Arts / University of Al-Qadisiyah، which is part of the requirements for obtaining a master's degree in Arabic Language and Literature / Literature

Supervisor

Assistant Professor

Dr. Rawa Naas Mohammed

1445 AH 2023 AD