التبئير السردي في الرواية العراقية

م.م مريم جبل كاظم
جامعة القاسم الخضراء

The Narrative Focus in the Iraqi Novel

Asst. Lect. Maryam Jabal Kadhim
Al-Qasim Green University

ملخص البحث

إنّ تشكل البنية السردية للمُؤَلَف السردي يحدث بتفاعل الأركان الثلاثة (الراوي،المروي، المروي له) ولكن للركن الأول مزية خاصة تنبعث من كونه حلقة وصل بين الركنين الآخرين. ولذلك فقد استأثر باهتمام كبير في النقد القصصي تجلى في الوقوف على أساليب السرد وأنماطه، والرؤى التي يدرك بها مادة قصه.

إن التشكل الثقافي هو الذي ينتج هويات الأفرادِ، ولكن ليس من المستبعد أن تكون عملية التشكيل منحازة ضد موضوعها أو منحازة إليه، مادامت أنساقها مرهونة بوعي الكاتب ومنظوره وموقفه من موضوعه وما يترتب على هذا من انتقاء بعض التفاصيل وترك بعضها الآخر[١]. الأمر الذي جعل عالم الاجتماع الفرنسي (بيير بورديو) ينبه إلى قدرة الكاتب على تغيير الواقع الاجتماعي بواسطة تغيير تمثيل الفاعلين فيه، وإعادة إنتاج الأوضاع الاجتماعية والحفاظ عبر تمثيلاته على تشكيلاتها المنجزة، ودعم نفوذها في الواقع[٢] وهو ما أكدته (جاياتري سبيفاك) وشددت عليه أيضا حين استبعدت إمكانية تجاهل دور الأدب في إنتاج التصورات الثقافية[٣].

ولما كان الموضوع واسع المدى نظرياً وإجرائياً، تعاملنا مع نماذج روائية من نتاجات الكتاب العراقيين الخاصة بمرحلة ماقبل ٢٠٠٣م وما بعدها، ولا ندّعي أن البحث قام بمسح لكل التطورات التي لحقت بالرواية، فقد انطوى الاشتغال على مجموعة انتقائية تبدو أكثر تميّزاً وتوضيحاً للموضوع.

الكلمات المفتاحية: السرد، التبئير

Abstract

The formation of the narrative structure of a narrative work takes place through the interaction of the three pillars (narrator, narrated, and narrated to). However, the first pillar has a special advantage that stems from its being a link between the other two pillars. Therefore, it has attracted great attention in narrative criticism, which was evident in standing on the methods and patterns of narration, and the visions with which the material of story is perceived.

Cultural formation is what produces the identities of individuals; nonetheless, it is not unlikely that the process of formation is biased against its subject or biased toward it, as long as its patterns depend on the writer's awareness, perspective, and position on his subject, and the consequent selection of some details and leaving out others [1]. This made the French sociologist (Pierre Bourdieu) worn of the writer's ability to change social reality by changing the representation of the actors in it, reproducing social conditions and preserving through his representations their accomplished formations, and supporting their influence in reality [2], which is what (Gayatri Spivak) confirmed and stressed. Also, I ruled out the possibility of ignoring the role of literature in producing cultural perceptions[3]

Since the subject is broad in scope, both theoretically and practically, we dealt with novelistic models from the productions of Iraqi writers specific to the period before and after 2003 AD. We do not claim that the research has surveyed all the developments that have affected the novel, as the work included a selective group that seems more distinctive and clarifying of the subject.

Keywords: Narration, Focusing.

مفهوم التبئير:

جاء في لسان العرب «بأرت،أبار،بأرا، حفرت بؤرة يطبخ فيها و البؤرة موقد النار و منه البئر[٤] مكان تتجمع فيه المياه، و كلها معنى تدل على الجمع والحصر».

وفي الاصطلاح اختلف النقاد في تسميته منذ أن وظّف هذا المصطلح في الخطاب الروائي فتعددت التسميات من وجهة النظر، الرؤيا، والبؤرة، حصرا وإجمالا، منها المنظور و أخرى التبيئر «كل هذه المصطلحات النقدية نجدها في النقد الروائي، مثلما نجد عددا منها في مجالات علمية ونظرية مختلفة كالهندسة والفلسفة و علوم السياسة والاجتماع و الفنون التشكيلية»[٥] و هي تسميات ترتكز في مجملها على «الراوي الذي يمثل مكونات السرد الثلاثة، الراوي، المروي و المروي له و الذي يحدد بدوره آليات تنظيم السرد و كيفيات أدائه وطريقة تقدمه للأحداث و الشخصيات»[٦]، كذلك اختلفت آراء النقاد في وضع مصطلح واحد لهذا المكون ضمن الخطاب الروائي فتعددت التسميات من وجهة النظر، الرؤيا، البؤرة، المنظور، التبئير[٧].

يمثل التبئير وجهة نظر الراوي التي تشير((إلى العلاقة مابين السارد والعالم المشخّص))[٨].تتلخص مراحل التبئير السردي بمحطات عدة بدأت مع:

الشكلانيين الروس وتحديدا (توماشفيسكي)الذين اهتموا بعلم السرد وميزوا بين نوعين من السرد، أحدهما موضوعي والثاني ذاتي.[٩]

أما (ميخائيل باختين) فقد اعتمد في مسألة التبئير على الإشارة إلى تعدد الأصوات في الرواية، فالرواية التي تتخذ منظوراً سردياً واحداً تسمى رواية (أحادية الصوت)، أما التي تتخذ أكثر من منظور سردي فتسمى الرواية (المتعددة الأصوات)[١٠].

وصنف جان بويون، الرؤية إلى ثلاثة تصنيفات:

«الرؤية مع: تكون فيها معرفة الراوي متساوية مع معرفة الشخصية.

الرؤية من الخلف: يكون فيها الراوي عليم بالأحداث.

الرؤية من الخارج: يكون الراوي أقل معرفة من الشخصية.[١١]

أما نورمان فريدمان: فقد وضع نمطين للسرد في الخطاب الروائي وهو السرد بضمير المتكلم: و يضم نوعين، أنا الشاهد و أنا البطل.[١٢].

أما (جيرار جينيت) فقد استثمر تجارب سابقيه ومنهم (تودوروف) فاعتمد التمييز بين القصة والخطاب وما يتعلق منهما بالرواية يمكن تقسيمه على ثلاث مقولات: المقولة الأولى تتعلق بـ (الزمن) الذي يُميّز عن طريقه بين زمن القصة وزمن الخطاب، والمقولة الثانية (الوجه) التي تعبر عن وجهة النظر السردية، والثالثة هي (الصيغة) التي تعبر عن شكل الخطاب لدى الراوي.[١٣]

ويدل مصطلح التبئير على الزاوية و المركز الذي يصوب عبره الراوي نظرته للأحداث وقد ذكر حميد الحمداني فقال «إن التبئير و تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدود و هذا المصدر إما يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضاً لا علاقة له بالأحداث»[١٤].

وفي تعريف آخر للتبئير هو «زاوية نظر الراوي أو جمال رؤيته للحوادث و الشخصيات فالراوي هو المبئر والحوادث والشخصيات مبأرة»[١٥].

«كثيراً ما تسهم عملية التبئير في تحديد انتماء النص الأدبي، ففي النص الواقعي يكون الراوي محايداً لا يتدخل ليفسر الأحداث بل يترك الحرية للقارىء ليفسر و يؤول ما يحكى له،بينما في النص الرومانسي فإن الأحداث تقدم من وجهة نظر الراوي،فهو يعطي تأويلاً معينًا يفرضه

على القارئ» [١٦].

ومّما سبق نلحظ أنه ليس هناك اختلاف كبير حيث إن رؤية كل ناقد تختلف عن الآخر فلكل ّ منهم رؤيته وتصوره من حيث الأحداث والشخصيات والأفكار، كذلك المنهج النقدي الذي يعتمده كل ناقد في تقديمه الأحداث.

سوف نعتمد على تقسيمات (جيرار جينيت) للتبئير ومستوياته فهو يقسّمه على ثلاثة أقسام إذ إن هنالك ثلاث رؤى في تقديم الأحداث والشخصيات في السرد وأولها هي:

أولاً: الراوي العليم أو كلي العلم: الراصد لأفعال الشخصيات وأفكارها، الخارق للزمان والمكان والعارف بما يدور خلف الجدران، ويرتكب هذا النمط إلى درجة الصفر من الموضوعية إذ تكون فيه معرفة الراوي أكثر من الشخصية، ونستطيع أن نطلق عليه بالمنظور المعدوم أو الصفر.[١٧]

ومثل هذا النوع من الرواة يجيء منحازاً إلى صف أبطال روايته، لكنه انحياز مكشوف أحياناً وخفي أحياناً أخرى، مكشوف لأنه ضعيف فنياً وغير متملك لتقنيات السرد الفني. وخفي بفضل تطور القص بحيث أصبح الكاتب قادراً على بناء عالم تخييلي قصصي غني وواسع ومعقد[١٨].

ونلحظ في شخصية كاشانية في رواية (سواقي القلوب) أنها تبدأ بسرد سيرتها الذاتية من الصفر، فالشخصية ليس لها علاقة بسيَر الآخرين. تقول: ((اسمي كاشانية بنت الصائغ ميساك سمَّاقيان))[١٩]. و تقدم كاشانية حياتها بطريقة شفاهية لتاريخها الشخصي، وهي تحمل الهوية الفرنسية، ولقب كونتيسة، بالإضافة إلى هويتها الأرمنية الأصيلة، وهويتها العراقية، تعمل بالإضافة إلى وظيفتها الحكائية والسردية، كعامل محوري، تنطلق عن طريقه الروائية في تقديم نصها السردي، بما فيه من كشف لأعماق

شخصية كاشانية.

ولم تكن الروائية بعيدة عن استيعاب ثقافة المجتمع في المراحل التاريخية السابقة؛ إذ لها حضور في أعمالهم، فالروائي ((يحاول أن يستحضر روح العصر الذي اختاره لزمن حكايته، وأن يستخدم التاريخ كإطار للرواية. فما يهم الروائي هنا ليس ما حدث في ذلك العصر، ولكن كيف أثر ذلك على ثقافة الناس وحياتهم الاجتماعية التي تمثلها شخصياته، وكيف أثرت الأحداث التاريخية المفصلية على هذه الشخوص))[٢٠].

في رواية (المسرات والأوجاع) يبتدأ التكرلي الرواية بضمير الغائب إذ يستعمل الإخبار لتقديم شخصياته إلا أنه لا يقدم لنا سوى وصفٍ للمكان الذي تسكنه الشخصيات ووصف المظهر الخارجي لها.

تتألف (المسرات والأوجاع) من أربعة أجزاء يحتل السرد بالراوي العليم، الجزأين الأول والثالث، في حين إن الجزء الثاني يُنجز بيوميات الشخصية الرئيسة (توفيق).

يستمر الراوي بتقديم (توفيق) متناولاً سيرته تناولاً، يتوافق فيه زمن (المبنى الحكائي) مع زمن (المتن الحكائي) والملاحظ في الرواية أيضاً أن راويها كان يراعي تقديم المظهر الخارجي للشخصية في أغلب مراحلها. فالراوي العليم كان معنياً بتتبع مشاعر (توفيق) بدقة، ليقدم لنا صورة ذلك المثقف في بلد تكاد الموازين أن تنعدم فيه. يقول: «كان توفيق، كبقية البشر، يحمل بذرة شقائه في صميم وجوده؛ إلا أنه كان يتفادى، بذكاء، وبعدة طرق، نمو هذه البذرة وتدميرها كيانه، فواظب، مثلاً على الخروج مساء الخميس، ليس بالضرورة للعب القمار، بل للاجتماع إلى الأصدقاء، ومشاركتهم الشراب والثرثرة الذكورية المنفلتة عن كل قواعد التهذيب... كان يتفادى أيضاً نمو بذرة الشقاء بالقراءة، وبالتفكير

جدياً في ما يقرأ، وأحياناً بكتابة ملاحظات حول بعض النصوص التي تؤثر فيه؛ وقد لاحظ، وثبت تلك الملاحظة كتابة، إن الابتعاد – أو الاختفاء، ربما – عن المجرى الرئيس في الحياة يكسب الإنسان جلداً سميكاً وقابلية على التحمل، والابتعاد هنا، أو الاختفاء يأتي على المستوى النظري أو الافتراضي، وهو ما يعني العمل على جعل المشاكل المستعصية أو الأحداث الكارثية تمر فوق رؤوسنا ولا تصيب القلب مباشرةً ...» [٢١].

لقد نجح التكرلي في تقديم شخصية روائية ذات أبعادٍ متعددة، تكشف ذلك عن الصورة التي مرّ بها (العراق) بما لايظهر خلاف ما عاشه الفرد في تلك المرحلة.

في رواية (دوامة الرحيل) عن طريق إحاطة الراوي العليم بماضي الشخصيات، يتحقق التبئير السردي عبر المنظور الشامل للسارد كلي العلم، الذي تهدف الكاتبة من ورائه تحقيق رؤية تاريخية لحياة الشخصيات ماضيهم وحاضرهم عن طريق الموازنة بين الاستقرار في الماضي والحاضر القلق، فالسارد على علم بماضي (ردينة) راصدٌ لحياتها الشخصية:

((مرّت السنة الدراسية الأولى لردنية في كلية الطب بجامعة دنفر بكل ما فيها من متاعب نفسية ترافق الاغتراب. كانت صعوبة الدراسة وطول ساعات العمل في المستشفى أشبه بنعمة لولاها لجن جنونها، فالانشغال بالعمل والدراسة جعلاها تشعر أنها لم تغادر الكلية الطبية في بغداد حيث كانت مضطرة لمراجعة دروسها بعد العمل لساعات طويلة في المستشفى)). [٢٢]

وتتبع السارد كلي العلم حياتها بعد المرحلة الانتقالية ٢٠٠٣:

((هل تنسى الوجع والأرق الذي أصابها بعد رحيل قيس. أحسّت أن الدنيا قد خلت من البشر حولها، وأضحت وحيدة كشجرة جفت

عروقها...)).[٢٣]

جاء سرد أحداث الرواية بصيغتين: الغائب، وهو مجهول عن الرواية، ثم الانتقال إلى أقوال الشخصية حيث هي تتولى عملية السرد:

((«ترقرق الدموع في عينيها» أخي بارق كان صديقي، نلعب ونلهو وندرس معاً. حين كنا في الثالثة من العمر علمنا أبي السباحة معاً بالرغم من رفض أمي آنذاك لصغر سننا...))[٢٤]

يتحكم السارد العليم في تنظيم النص ويسمح للشخصية التعبير عن حكايتها، بعد أن قدّمت لأحداث العنف في العراق التي دمّرت حياة أسرة (إباء) فالسارد يرصد لحياة (بارق وإباء) في مرحلة الطفولة ومن ثم الشباب ثم مرحلة العنف التي تعرضوا لها، والتي أودت بـ (بارق) إلى الموت و (إباء) إلى الغربة.

تتمثل إحاطة السارد العليم بالشخصيات في رواية (الصمت حين يلهو) ومنهم شخصية (أم حسن) المثال على حال الفقراء الذين عانوا في زمن الإقطاع ومن بعده الحصار وحروب العراق، فالراوي العليم يفصّل حياة الشخصية في ذلك التاريخ وتغير حياتهم:

((... وبقيت هي وزوجها ومن بعد ذلك ابنها فلاحين فقراء عند الإقطاعي والملاكين. حتى مرض زوجها فلم تجد من يعينها. اعتمدت على نفسها وأصبحت دلّالة تبيع كل شيء وتشتري كل شيء قديم وبالٍ ورث. وتساعد كل من يحتاج إلى معونة وتسهل أي حاجة لقاء ثمن تتقاضاه. ومات زوجها فكسر الخاطر، ومازال حلمها القديم بأنه سيأتي اليوم.. أجل سيأتي اليوم الذي تودع فيه فقرها وتحصل على أرض صغيرة تبني فيها بيتًا جميلًا تعيش فيه.. أجل ودارت السنين وكبر ابنها.. وكبر الكثير من الصغار وصاروا شباباً وذهبوا إلى الحرب.. وعاد منهم من عاد ولم يرجع آخرون.. رجع ابنها برجل واحدة بعد

أن قطعت إحدى القذائف الأخرى.. وبدأ الحلم يبهت بعد حرب الكويت حتى أخذ بالتلاشي ولكن أحياناً من خلال روائح المياه)).[٢٥]

وتتضح صورة الراوي العليم في رواية (حديقة حياة) عند وصف أحوال المدينة، ومن يسكنها وعن طريق الشخصية (حياة) تتشكل الأبعاد التاريخية في سياق السرد ذي المضمون العجائبي، وعبر امتزاج الواقع بالخيال:

((تخرج تحت المطر الناعم إلى الحديقة المهجورة التي نسيت في زحام الحروب وتدهشها وردة حمراء تفتّحت في وحشة الخراب النباتي وحدها على شجرة صغيرة.. تقطف الورد إلى أمها)).[٢٦]

فالراوي المجهول والعليم يعرف ما يدور في ذهن الشخصية ويرصد تحركاتها بدقة ومن ذلك أيضاً:

((عندما ترفع عينيها ترى مباني شامخة في مدينة خيالها.. وفي كل مبنى مئات النوافذ المفتوحة.. في كل نافذة وجه امرأة وحيدة تلتمع عيناها وهي تطل على دجلة التي فاضت على المدينة، ترى العيون كل هذا أو ترتعش أشجار الأجراف التي من سدر وصفصاف (...) فتمتد أكف المساء من النوافذ لتجمع هبة السماء، جوهر النجوم المتهاوية، وعندئذ تضاء النوافذ والمباني بالتهامات وهّاجة (...) بعد برهة ترى النجوم تذوب في الأكف كأنها حبات برد، بينما تغرق بغداد في النور البهي...)).[٢٧]

يطرح النص رؤية السارد العليم تجاه الوجود الإنساني القلق ـ ولاسيما النساء اللاتي مهما حاولن صنع الاستقرار لكينونة الذات، تبقى عيونهن شاحبة لانتظار عودة الغائب (الحبيب، الزوج، الابن)، وتتضح رؤية السارد عن طريق الوسيلة الفنية التي استعملها فيما يتعلق بالجانب الفانتازي.

ينطلق الراوي العليم في

رواية علي بدر بتقديمه (عبد الرحمن) الشخصية الرئيسة، ساخراً منه أقصى حدود السخرية، مبيناً جهله، وسخفه، وادعاءه العلم بالفلسفة، ومن ذلك قول الراوي عنه: «في الواقع، مثلما كان عبد الرحمن غير قادر على الكتابة بالفرنسية كان غير قادر على الكتابة باللغة العربية أيضاً. مثلما كان غير قادر على التفكير بصورة منظمة، أو نقل أحاسيسه وعواطفه بوساطة اللغة الفرنسية، كان عبد الرحمن غير قادر على كتابة هذه الأفكار باللغة العربية. إنما كانت ثقافته شفاهية، كانت ثقافة تستند إلى الكلام لا إلى الكتابة، كما كانت ثقافة أغلب مثقفي جيله وهي الجلوس في المقاهي والتحدث بصورة لا نهائية على طق الدومينو وشجير النارجيلة صباحاً، الرقود متراخين على الكراسي الخلفية عصراً، وفي المساء السكر والعربدة في الملاهي والبارات والأماكن العامة، الكتب لا تقرأ منها إلا عناوينها»[٢٨].

أما مثقف (الأنباري) في روايته (الراقصة) التي يصور منها مراسيم دفن(رؤوف وحيد الدين) في مقبرة جبل (قاسيون) في منطقة الشيخ (محي الدين بن عربي) على مقربة من دمشق، إذ تسرد الأحداث لما يفترض أن تكون سيرة لحياة الراحل (وحيد الدين). وهو التمهيد الذي يطالعنا به الراوي العليم.

تسرد الرواية بوساطة الراوي العليم وبطل الرواية (الراوي المشارك). إن (رؤوف وحيد الدين) ذو أصول قوقازية، وهو شخصية فياضة بالشكوك، ولا تعدو كونها خزانة من الأطياف، وإن حياته موزعة بين، الخمر والعشق والثرثرة والقراءة والهوس بالمرويات الطويلة عن كل شيء... عن النساء والمدينة التي أحبها بقدر ماكان يمقتها، وعن الشوارع والكتب وأسماء مؤلفيها وفتوحاتهم الثقافية برفقة مجموعة من الأصدقاء

في خمارات المدينة، وفي أجواء من الانعتاق والتمرد على إكراهات الوسط الاجتماعي وقيوده[٢٩].

ثانياً:الراوي المشارك:

يُشكل هذا المنظور النمط الثاني من الأنماط التي وضعها (جيرار جينيت)، ويعتمد على الرؤية الداخلية للراوي، وفيه يستعمل ضمير المتكلم بمشاركة الراوي للشخصية داخل أحداث الرواية، وقد تكون فيه معرفة الراوي متساوية مع الشخصية.[٣٠]

إن (توفيق الراوي المشارك) يمثل وجه الشقاء الذي كان سائدا في تلك المدة وبالأخص إبان الحرب العراقية الإيرانية، ويمثل أيضا الوجه الذي يكشف عن زيف العلاقات الأسرية البراقة التي كان (توفيق) ضحيتها الأولى، عندما منعته أمه من ميراث والده، التي تحول حبها له الى البغض الكبير، لِما كانت تشاهده منه أثناء مدة شبابه الأولى، وكذلك عدم المبالاة من شقيقه (عبد الباري) الذي ورث كل شيء؛ لأنه من كان يتعب في الحصول على المال الذي يرثونه في نظر الجميع، وهكذا تبدأ معاناة (توفيق) التي لم تكن هذه الأسباب وحدها هي التي سببت هذا العناء، ففصله من الوظيفة للمشاجرة التي دارت بينه وبين المسؤول الأمني للدائرة، أدى إلى وضعه في موقف لا يحسد عليه، دفعه إلى أن يضحي بكرامته من أجل الحصول على المال كي يوفر متطلباته الضرورية من مأكل، ومشرب، ومسكن، الذي فقده بسبب حرمانه من ميراث أبيه. وفي الانتقال من رؤية إلى أخرى نجد التناوب بين الراوي العليم والراوي المشارك، تظل صورة المبأر المدينة(بغداد) تقدم لنا من منظور سردي متبادل بين الرؤيتين.

وتبعاً لذلك تغدو الصورة عميقة لما أصبحنا ندركه سردياً بوصفنا متلقين عن المدينة وعن المثقف، هذا الشيء سيجعلنا نتساءل: لماذا هذا المآل الذي أسهمت المطابقة بين صورتها

في الماضي والحاضر؟ وعندما نربط بين ما عايناه في الزمن والصيغة وهنا بخصوص هذه الوحدة وما عرفناه من تبدلات وتغيرات في تقديم صورة المدينة وبالتالي(العراق) وهو على أبواب الحرب العراقية الإيرانية، وجفاف العلائق الاجتماعية والأسرية مما يلون صورة العراق بلون من القسوة والدمار والجفاف.

هنا يقدم لنا (التكرلي) صورة واضحة كانت مسيطرة على المجتمع العراقي في ذلك الوقت، صورة حزينة نستشفها عبر الشخصية (الراوي المشارك) (توفيق) وما عاناه من حرمان، وتهميش، وعدم الاكتراث به من قبل المجتمع الذي يحيا فيه، حتى الذين كانوا يتظاهرون بالعطف عليه، كانوا يقومون بذلك بدافع المنفعة الشخصية، فكان يسمع من الناس مشاكلهم، ويشاركهم في حلها، لكن لا أحد يسمعه أو يشاركه همومه: « وتبدى له وجهها الفتي الساحر وهي تبتسم له في الظلام الملون، تملكته موجة من حبور صاخب، تصاعدت متلاطمة من خفايا نفسه القديمة وهزته، ثم ترافقت، في مرورها على قلبه، صور سعاداته الماضية كلها مع قوس قزح نسائه العزيزات المحبات، ووجودهن الأنثوي الرائع في حياته؛ وارتسم بعد ذلك في أثير الغرفة المتموج على صعيد الأضواء المتلاعبة وجه تلك التي قطعت هناء أيامه معها وودعته في غفلة منه»[٣١].

يستمر (التكرلي) في فضح واقعه وتعرية مجتمعه الذي كان يختبئ خلف زيفه من الأكاذيب التي ما تلبث أن تُكشف أمام أول اختبار لها. فالمدعو (ممتاز) الذي تحول حبه لـ(توفيق) إلى بغض دفين، مع ما يربطهما من صلة قرابة حتى سعى إلى التخلص منه عندما كان يعمل لدى أحد أولاد عمومته في (خانقين) في معمل لنجارة الخشب، مستغلا بذلك المنصب الذي تولاه لاحقا، إذ أصبح

(قائممقام)،(خانقين)لأنه كان منافسا له كما كان يعتقد في حب (أنوار) زوجة (كاسب)ابن عمهما «كانوا أربعة رجال مسلحين، تبدو على سيماهم الجهمة مظاهر الشراسة والعنف.خفق قلبه حالا وتهجس شراً...سألوه عن اسمه الكامل واطلعوا على بطاقة هويته ثم طلبوا منه مرافقتهم...كان ذلك اليوم يوم الأوجاع حقاً. تكالبوا، عليه أربعتهم في غرفة عارية الجدران... تركوه مدمى موجعا حائر الروح، يومين بلا عناية ولا طعام أو ماء... جاءوه في اليوم الثالث أو الرابع... فسحبوه سحبا إلى غرفة أخرى يجلس فيها شخص...خاطبه ذلك الشخص بخشونة فأخبروه بأن من حسن حظه أن يكون لديه هنا في خانقين أقارب محترمون يعرفونه، وإلا لجرى إعدامه فجر هذا اليوم...وعاد الشخص يُعلن له بأن عليه أن يترك خانقين حالما يخرج من هنا وألا يفكر في العودة إليها بتاتا أو بالحديث، على الأخص بما جرى له»[٣٢].

التكرلي في روايته، يمارس دور الراوي التقليدي، الذي يقوم بالوصف ويقدم الأصوات ويعرضها ويمارس عليها بعض السلطات الدكتاتورية على الأصوات؛ لأنه الراوي العليم بكل شيء، فهو يحدثنا من زوايا رؤيوية مختلفة (من الخلف/ ومن الأمام/ مشاركة في الحدث) لرسم صورة للمجتمع الذي لا وجود فيه لغير المصالح الشخصية، وتقديم صورة متنوعة الجوانب (السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والنفسية) وعلى الرغم من هذه الهيمنة إلا أن الراوي ظل حياديا بين الأصوات[٣٣*] الروائية فلم يغلب صوتا على صوتٍ وإنما احتفظ للأصوات بمرجعيتها الفنية واستقلالها الفني.

أما علي بدر في رواية (بابا سارتر) فأخبرنا الراوي – المشارك، في الجزء الأول، أنه، بحسب الوثائق التي توافرت لديه عن (عبد

الرحمن) الشخصية الرئيسة، سوف يتولى كتابة سيرة حياة الفيلسوف الوجودي العراقي الذي لُقب بسارتر الصدرية[٣٤] وهو ما يتمم عنه الجزء الثاني الذي يمثل هذه السيرة.

أما شاكر الأنباري في روايته (ليالي الكاكا) وعن طريق (الراوي المشارك) يبدو متعجباً من مجتمعه على الرغم من أنه يعيش في مكان تحكمه القوانين القبلية، مجتمع يكون أكثر تمسكاً بالعادات والتقاليد والأعراف، وهو المجتمع الريفي، تُرسم لنا الصورة التي تنم عن اختراق للقانون القبلي والديني من قبل عدة أشخاص كان الراوي يميل الى بعضٍ منهم ويبغض بعضهم الآخر في هذه الصيغة التي يقدمها لنا الراوي المشارك الذي ينقل لنا بدوره أقواله المسرودة ذاتياً حول ما يقع لينقلنا عن طريق المسرود الذاتي إلى الماضي ليقدم لنا عبره صورة للعراق مقتضبةً من ريفه، وإن هذا المسرود الذاتي يعطينا صورة عن العراق عن طريق الذات: «كنت أغار على خالتي غيرةً عمياء، لقد أحببتها أولاً لأنها جميلة، أجمل من كل نساء (قرية الحامضية) وثانياً لأنها كانت تعاملني بلطف الأنثى ورقتها»[٣٥].

إذ يتحول من حاله هذه إلى شاب يرفض الحرب، والسلطة الدكتاتورية، ويرغب عنهما ساعياً إلى حياة جديدة مفعمة بالحب، والأمل، والمستقبل.

ويتخذ السارد في بعض النصوص السردية من نفسه محوراً للمنظور الداخلي الثابت، في رواية (كاهنات معبد أور) تخبر الشخصية البؤرية عن ممارسات النظام السابق بإلقاء التهم على من لا ينفّذ قراراتها، مبيّنة حالة التأزم النفسي الذي عاشته وهي سجينة، نتيجة لما شاهدته وسمعته في ذلك المكان، وبقي هذا الشعور ملازماً لها حتى بعد تخلّصها من السجن، وقد حاولت الكاتبة التأثير في المتلقي عن طريق استدراجه

لمعايشة النص السردي وعن طريق الحلم الذي أضفت عليه بعداً غرائبياً عن طريق تصويرها لعالم الحشرات بعالم السجن واعتقالات السلطة:

((أنتم تذكروني بالسجون وما فيها من قمل وعفونة وشرطة وهراوات. تراجع ذلك الطابور الكبير وقادتني الحشرة التي تشبه وجه ذلك العسكري الذي مازال طيفه يعذبني في اليقظة والنوم خضعت لاستجواب عمن قدم بي إلى عالمهم وهل أنا جاسوسة أو أنتمي لعصابة إرهابية تخطط لاحتلال عالمهم الظلامي)) [٣٦].

بقي السجن ملازماً للشخصية حتى في أحلامها، فأصبح للمكان دلالة رمزية تعبر عمّا تشعر به الشخصية، وقد جاء ذلك عن طريق الشخصية المشاركة في الحدث، والتي قامت نفسها بالسرد، محاولة التأثير في المتلقي، وقد أُحكم النص بمقدار المعلومة المقدمة، وعن طريق إدراك الشخصية البؤرية ووعيها، فبقي السرد مقيداً بالمعلومات التي قدمتها عبر المنظور الداخلي الثابت، ومن نماذج هذا المنظور ما نجده في رواية (هروب الموناليزا) إذ تخبر الساردة (موناليزا) أن العامل (عطشان) عندما خرج من السجن كيف كانت ملامحه من دون إعطاء أية معلومات عن حياته فيما قبل دخوله السجن إلا فيما يتعلق بملاحقة السلطة له، وذلك بعد أن تدرك الشخصية الساردة أن (عطشان) كان يعمل في الصباغة وليس له علاقة بما ينافي ممارسات السلطة أو يعرقلها:

((عطشان ذلك الفقير، عامل الصباغة الذي قضى في السجن خمسة أعوام عندما دخله عام ١٩٦٣ ليخرج بلقب عطشان الأعور أبو اليد المثقوبة كيف لا أتذكره ؟

خرج عطشان من السجن بعاهتين، فهو مفقوع العين، ويده اليمنى مثقوبة بقدر تستطيع معه إدخال أصبعك في تلك الفجوة، الفارغة كمحاجر الموتى (...) جملة واحدة

أدخلت عطشان متاهة السجن لسنوات خمس، نعم جملة واحدة هي ((الطبقة العاملة))كان عطشان حينما يريد أن يقول كلمة عمّال ((يستبدلها بـ ((الطبقة العاملة)) وهذه وحدها جريمة، لم يصدق الجلاّدون أن عطشان يرتكبها دون الانتماء لتنظيم سري. وعندما خرج المسكين من السجن كان يبدو وكأنه من أصحاب الكهف...)) [٣٧].

لم تستحوذ على اهتمامنا البؤرة السردية التي نظرت بواسطتها الساردة إن كان المنظور داخلياً أم لا. بقدر ما يستدعي اهتمامنا الرؤية التاريخية التي أرادت تسجيلها بوصفها جزء مما تعرّض له الفرد العراقي من تعذيب في زمن الحكم المتسلط.

في رواية (سيدات زحل) وعن طريق السارد الداخلي تقدّم الكاتبة لنا صورة العراق مليئة بالخراب، إذ تسرد الشخصية الأحداث وتصورها كما عاشتها فتمكّنت من إيصال الحدث كما عاشته إبان الحرب على العراق بإظهار وجهتي نظر عن قسمين من المجتمع يمثّلان موقفين مختلفين من الاحتلال الأمريكي للعراق عام ٢٠٠٣م، بين فئة مؤيدة له، وأخرى معارضة، فالكاتبة ترصد التغير بين القناعة والفكر لكل من الفئتين:

((لاشيء سوى النور الباهت الذي ترشه النجوم على بغداد، أفتح عيني فلا أجده، لا أجد أحداً، آذان الفجر يكشف أحزاني، رصاص، عويل، هدير دبابة، وصمت متوتر، أنظر إلى العالم من فرجة الشباك، الطريق موحش، يظهر فتيان ملثمون بالكوفيات، يخطّون بصباغ أسود على الجدران شعارات مضادة للاحتلال وعند الظهيرة تمحى وتحل مكانها كتابات بطلاء أحمر عن تحرير العراق بيد قوات التحالف الصديقة، ملثمون يمرون سراعاً بأسلحتهم الخفيفة وثيابهم القصيرة ولحاهم المشعثة، يطلقون نيرانهم على البيوت، علينا، على الصباح، ويستثنون الدبابة

الأمريكية وجنود المارينز)) [٣٨].

يكشف المنظور الداخلي عن العنف الذي رافق الاحتلال، بوجهات نظر متغايرة ببث سلبيات الآيديولوجيات التي سادت، ومحاولة كل منها التغلّب على الأخرى، وعملها على إزاحة بعضها بعضًا، ففي الوقت الذي تقف فيه بعض الجهات مع الاحتلال بحجة التحرير، إنما يعني ذلك الاختباء خلف مصالحها الفردية والذاتية، أما الثانية فتكفّر الاحتلال وتحاربه فارضة أحكامها التي لم يكن أحد ليسلم منها، وكلاهما يمثل البراغماتية النفعية التي تحاول أن تبرّر أفعالها وتكذّب من سواها، فالمنظور الذي قدّمته الكاتبة عُنيَ مباشرة بهذه الآيديولوجية التي سجّلت الصراع بين اتجاهين مختلفين. ويتجلى هذا المنظور في رواية (دوامة الرحيل) بعد التحوّل التاريخي الاجتماعي والسياسي بعد عام ٢٠٠٣م، مابين مؤيدي الاحتلال و معارضيه[٣٩].

في رواية (كم بدت السماء قريبة) لبتول الخضيري وعن طريق الحوار وما يؤديه من وظائف داخل الرواية، وما يقدمه من توازٍ للأحداث التاريخية، وعن طريق تفكير الشخصية الرئيسة بالنحات (سليم) أثناء حرب الخليج الأولى « كيف سأحتفل بأجواء علاقتي بأول رجل يكبرني عشر سنوات، ولا يوجد وقت للأسئلة؟ هل يوجد وقت لعلاقة تحت الدويّ؟ كيف نبني وسط أشياء تخرب. إنسان بعد آخر يسقط. الأبنية وبيوت الأهالي. «يكشف الحوار الداخلي للشخصية البطلة عن صراعها النفسي، وموقفها من الحرب وما جرته على (العراق) من صعوبات. وعن طريق تقنية الحلم، تنتقل الكاتبة من بيان عسكري إلى رسالة من صديقتها، إلى صوت المحلل السياسي، المتحدث عن الأطفال الأسرى مستعيدة ذكرياتها في صورة حُلمية، التقت فيها الطفل(حسون) وهو يرقص بهيأة الصغير وقد نبع فجأة تحت

دشداشته، وقد سألته عن صديقتها (خدوجة) وهي بذلك تراوح النص بين ضمير المتكلم والغائب[٤٠].

ثالثاً: الراوي الخارجي:

ويعد ثالث الأنماط التي أشار إليها (جيرار جينيت) ويعتمد على الرؤية الخارجية للراوي، ويكون الراوي مجرد مشاهد لا يتدخل أو يشارك في الأحداث، بل يصفها من الخارج، ولا يتعرض للأفكار التي تدور في ذهن الشخصية، ويصح الضمير أما ضمير غائب أو مخاطب، وتكون الشخصية عارفة أكثر من السارد.[٤١]

يرتبط التبئير السردي الخارجي بالزمان والمكان وتمثله نماذج روائية عدة منها: رواية(كاهنات معبد أور) لرسمية محيب، و رواية (على شفا جسد) لرشا فاضل، و رواية (نساء) لإلهام كريم ورواية (غايب) لبتول الخضيري.

من مشاهد عديدة تصورها الساردة خارج الرواية حال مداهمة الجنود للبيوت بعد انتفاضة عام (١٩٩١م) يتحقق، التبئير الخارجي في الرواية، عن طريق الساردة فهي لم تعطِ معلومات كاملة، واكتفت بالوصف والكلام من غير مبررات، وبذلك يتحقق المنظور الخارجي. تحمل الساردة الخارجية أبعاداً رمزية في الرواية وعلى مجمل صفحات الرواية، منذ أولى الصفحات حتى نهايتها، وذلك عندما يظهر النهر ملاذاً، يكشف عن دلالة الإنسان الجنوبي المتمسك بأرضه، وهو ما يمثل دافعاً لصموده ونضاله على مر التاريخ، واصفةً لذلك النهر وصفاً غزلياً، فامتداد النهر هو امتداد لتاريخ العراق، وقد تمثل هذا النهر بنهر (الغرّاف)، وهذا النهر يتحول ملاذاً لكل من يريد التخلّص من القهر والظلم حتى يُصبح أحياناً ملاذاً لجنود الطغاة فيكون شاهداً على الأحداث ومنها الانتفاضة الشعبانية عام ١٩٩١م، عندما ألقى الجنود

بأسلحتهم في النهر تقول:

((فوجئت إن رجالاً بملابس عسكرية دخلوا بعد أن حطموا الباب بعنف..)).[٤٢] وفي نص آخر تقول: ((أرى الجنود في المعسكر المجاور يهربون بعد أن يلقي كل منهم سلاحه في ماء الغرّاف...)).[٤٣] قدّمت الساردة النهر بوصفه مكاناً شاهداً على الحدث والتاريخ واصفةً للحدث وصفاً خارجياً.

في رواية (غايب) يُوظف الوصف الخارجي لشخصيات الرواية فالضابط العسكري أصلع مع بضع شعرات عدد الفراغات التي تتدلى منها لحميات بنفسجية منتوفة، تقول: ((له حاجبان كثان بشعيرات مدببة، مجموعة من بذور هندباء خيطت سوية وغرست في الجلد بإتقان على شكل قوسين يعتليان العينين. رجل أسود، أصلع تقريباً (...) كانت إحدى مسؤولياته المدنية هي تذكير الجميع بأن يعلقوا معالم الزينة البرّاقة في الممرات خلال الأعياد الوطنية، وإيقاد شمعة أمام باب كل شقة بمناسبة عيد ميلاد الرئيس في شهر نيسان)).[٤٤]

و أم مازن قارئة الفنجان تشبه الفقمة تقول: ((تشبه فقمة سمراء تتحرك بتثاقل تحت طيات من قماش منطفئ)) [٤٥].

وجاء في وصف بدرية خادمة أم مازن ((بدرية خادمة أم مازن: سحنتها غير ممزوجة الألوان جيدا، جبينها أغمق من بقية وجهها. تحت عينيها هلالان متعبان من تجاعيد تشبه مطحون «نومي بصرة)).[٤٦]

في رواية (على شفا جسد) يؤدي الوصف الخارجي للمكان وظيفة التراتب الطبقي والاجتماعي في نمط حياة سكان مدينة القلعة، ومن غير أن يسهم السارد في ذكر تفاصيل حياتهم موضحا للمتلقي حياتهم المليئة بالمعاناة في ظل عالم مهمّش وواقع سلطوي مستبدّ، وتختصر الساردة ذلك بالوصف الخارجي للمكان: (البيوت

المترامية بإهمال على جوانب الشوارع تبدو مهجورة.. لابد أن القصور التي سمعنا عنها طويلاً مختبئة في أماكن أخرى.. ولابد أن تكون هذه البيوت البسيطة المبنية بطريقة بدائية هي بيوت خدمكم...)).[٤٧]

وقد تضافرت تقنية الاستباق التي وظّفتها الروائية لتحقيق الرؤية التاريخية في رواية (نساء) وبما أن أحداث هذه الرواية تروى بضمير المتكلم، فإنه يمكن الإشارة إلى ما ذكره «جينيت» من أن الحكاية بضمير المتكلم أكثر ملاءمةً للاستشراف من الحكاية بأيّ ضمير آخر، وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات، والذي يمكن السارد من وضع توقعات وأحداث تشير الى المستقبل. عن طريق الذهاب بالزمن السردي نحو المستقبل ليكون هو الزمن الحاضر، إن السارد في رواية (نساء) يُعلن عن الاستباق الزمني عبر إشارات تاريخية توحي بأنها وقعت في زمن ما، ويحدث ذلك عندما تخبرنا الشخصية المحورية بالإشارة إلى رسائل (إيزاك) الذي يشير فيها إلى عمليات حفر ستقوم بها إسرائيل في قبة الصخرة من أجل إزالتها وهذا ما حدث فيما بعد.

فالساردة لا تعرف المعلومات إلا بقدر قليل ولولا رسائل شخصية من (إيزاك) لما تمكنت إدارة الحراك السردي من تقديم جانبٍ من الحدث:

((تناقلت وكالة الأنباء إقدام الحكومات الإسرائيلية المتعاقبة على عمليات حفر ترابية من أسوار مسجد قبة الصخرة بهدف تقويضه وإزالته، ثم إعادة بناء هيكل سليمان محله، وهنالك أخبار أكثر تخصيصاً قصرت موضع الحفر على مساحة محدودة تقع تحت القبة مباشرةً (...) بعض رسائل (إيزاك) أشارت إلى هذه الواقعة، وذكرت أنها مرحلة سيتم تجاوزها إلى أخرى في وقت ما يبدو قريباً...)).[٤٨]

وُظف التبئير السردي من الخارج عبر تقنية الحلم، الذي تهدف

الكاتبة عن طريقه استثارة ذهن القارئ، وتحريك مخيلته وقد تمثل في الرواية برؤيا (جوشوا) فقد وظفت الروائية ذلك الحلم بوصفه رؤيا قابلة للتحقّق، والشخصية الساردة لا تعرف المعلومات إلا بقدر قليل، فالشخصية المتحدث عنها في الرواية تعلم أكثر من الشخصية الراوية لها. تحاول الرواية عن طريق شخصية (جوشوا) تشكيل الرؤية التاريخية المتمثلة بمحاولات اليهود للاستيلاء على أرض المقدس عبر رواية (جوشوا) للحلم، المستشرف من خلاله لحقيقة تتعلق بهدف الاستيلاء على ما يريد[٤٩].

النتائج:

١- عني التبئير السردي في الرواية بالزمان والمكان والأحداث والشخصيات، فكان النص المعروض بهذه الطريقة في الروايات السابقة يتمحور حول مرجعيات تاريخية سياسية واجتماعية، من حروب ووصفها مع ذكر ويلاتها ودمارها فكانت محركًا للأمكنة والأزمنة ذات العلاقة بالقضايا التاريخية في الرواية، أرادت الكاتبة بها تجسيد الواقع بالإشارة للمراحل الزمنية الحاضنة لأحداث التاريخ في الرواية، التي تحوّل توظيف الدلالة التاريخية إلى أسلوب سردي.

٢- سيطر فيه الراوي العليم على أغلب الروايات التي أنتجت في تلك المراحل، يأتي بالمرتبة الثانية بعده الراوي المشارك، وإن كان بشكل أقل بكثير، ومن ثم الراوي الخارجي.

٣- تنوّعت القضايا الاجتماعية التاريخية في الروايات وكان معظمها من التاريخ الراهن، وتأتي بعد ذلك ارتدادات للوراء تستدعي الرواية بوساطتها بعض القضايا التي تتلائم مع المدد الزمنية التي دوّنت لها موضحة الرؤية السردية و مستعينةً بالتقنيات السردية المختلفة التي كشفت الأنساق الثقافيّة التي ينتمي لها كل راو، ظهر، أهمها الوصف، بهدف الوصول إلى

الغايات التي اشتملت عليها عملية التبئير في قصديّة إظهار المفارقة في فهم الموقف نفسه، وكيف يفسر كل راو المشهد على وفق آيدلوجياته الفكريّة والنفسيّة.

٤- كان حضور المرجع التاريخي في الروايات واضح المعالم، يكاد يشكل ظاهرة في الرواية، سواء أكان ذلك في مقدمة بعض الروايات وهي تستفتح المتن الروائي بمرجعية تاريخية محددة، أم وسط طياتها، أم في نهايتها، فقد شغل التاريخ حيزاً واسعاً منها، مستعينة بشخصيات مرتبطة بمرجعية زمنية تاريخية، بالأضافة للأحداث المتخيلة، التي تحيل على الحدث الواقعي لا الحدث الفني.

٥- كثيرة هي الاسترجاعات التي يوظفها الروائي، ممهدا بها للحاضر، والمستقبل، فجميع الروايات التي كتبت تصور مرحلة سابقة على مرحلة كتابتها، ومثلته روايات كاملة هي عبارة عن صورة استرجاعية أو استشرافي عبر تقنيات وطرائق مختلفة في استحضار المرجع التاريخي في الروايات، منها ما اعتمدت في سرد الأحداث على راوٍ مجهول، غير مشارك في عملية السرد، ومنها ما كان بوساطة الشخصيات، أو بوساطة راوٍ خارجي، وذلك لتنوع زوايا النظر، وعن طريق الحوار بأشكاله المختلفة أيضاً، فكان نتاج ذلك استيعاب التاريخ في الرواية العراقية.

الهوامش:

١- ينظر: الأدب والنسوية: ١١٣.

٢- ينظر: تمثيلات الآخر: ١٤٨.

٣- ينظر:أصوات بديلة-المرأة والعراق والوطن الثالث، هدى الصدة: ٤٥.

٤- ابن منظور، لسان العرب،خالد رشيد، دار الأبحاث ط١،الجزائر ٢٠٠٨: ٢٨٥.

٥- أمينة يوسف،تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، دار النشر و التوزيع سوريا،ط١٩٩٧،١: ٣٤

٦- - الصالح نضال، معراج النص، دراسات في السرد الروائي، دار البلد، دمشق،١ط،٢٠٠٣: ص ٨

٧- يُنظر: أمينة يوسف، تقنيات السرد في النظرية و التطبيق: ٣. و يُنظر: المنظور، جيرار جينيت، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م: ٥٧ - ٦١.

٨- مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م: ١٢٩.

٩- يُنظر: تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦: ١٨٩.

١٠- يُنظر: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م: ١٢٨ - ١٣١.

١١- يُنظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٥: ٩٥

١٢- يُنظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية:.١٩٩

١٣- يُنظر: نظرية الرواية - دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م،

٣٩.

١٤- نفلة حسن، تقنيات السرد،ص١٥٤

١٥- سمرروحي الفيصل، الرواية العربية السورية،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،١٩٩٥،ص٢٩٩

١٦- حميد الحمداني، النص السردي،ص٤٧

١٧- يُنظر: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي): ٤٧.

١٨- ينظر: الراوي، الموقع والشكل: ٨٣.

١٩- رواية سواقي القلوب: أنعام كجه جي:

٢٠- من محاكاة التاريخ إلى محاكمة التاريخ: ٤١٩. دوريات.

٢١- رواية المسرات والأوجاع: ٩٠-٩١.

٢٢- رواية دوامة الرحيل: ٨٧.

٢٣- م. ن: ٩٥.

٢٤- م. ن: ٢٤٧.

٢٥- رواية الصمت حين يلهو: ١٦.

٢٦- رواية حديقة حياة: ٣.

٢٧- رواية حديقة حياة: ٧.

٢٨- رواية بابا سارتر: ٥٠، ٥١.

٢٩- ينظر: رواية الراقصة، شاكر الأنباري: ٢٢ ـ ٥٢.

٣٠- يُنظر: المنظور، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ٥٩.

٣١- رواية المسرات والأوجاع: ٢٧٦.

٣٢- رواية المسرات والأوجاع: ٢٥٠.

٣٣-

٣٤- ينظر: رواية بابا سارتر، علي بدر:٣٩.

٣٥- رواية ليالي الكاكا، شاكر الأنباري: ٧.

٣٦- رواية كاهنات معبد أور: ٥٥.

٣٧- رواية هروب الموناليزا: ٣١.

٣٨- رواية سيدات زحل: ٧٧.

٣٩- رواية دوامة الرحيل: ٢٣.

٤٠- ينظر: رواية كم بدت السماء

قريبة: ١٣٤.

٤١- يُنظر: المنظور، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ٥٩.

٤٢- رواية كاهنات معبد أور: ٦٢.

٤٣- رواية كاهنات معبد أور: ٥٩.

٤٤- رواية غايب: ٣٥.

٤٥- م.ن: ٣٢.

٤٦- م.ن ٣٥.

٤٧- رواية على شفا جسد: ٧ – ٨.

٤٨- رواية نساء: ٣٠٧.

٤٩- يُنظر: رواية نساء: ٣٠٨

المصادر والمراجع:

الروايات:

١- رواية المسرات والأوجاع، فؤاد التكرلي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دمشق،ط١، ١٩٩٨،ط٢، ٢٠٠٥.

٢- رواية دوامة الرحيل، ناصرة السعدون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.

٣- الصمت حين يلهو، خوله الرومي، المدى للثقافة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.

٤- رواية حديقة حياة، لطفية الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،، ط١، ٢٠٠٤م.

٥- رواية بابا سارتر، علي بدر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط١، ١٩٩٣، ط٢، ٢٠٠٧.

٦- رواية الراقصة، شاكر الأنباري، دار المدى للطباعة والنشر، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٣.

٧- رواية ليالي الكاكا، شاكر الأنباري، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٢.

٨- رواية كاهنات معبد أور، رسمية محيسن، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، بغداد، ط١، ٢٠١٥م.

٩- رواية غايب، بتول الخضيري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤ م.

١٠- رواية على شفا جسد، رشا فاضل، شرق غرب للنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.

١١- رواية نساء، إلهام عبد الكريم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠١٤م.

١٢- رواية كم بدت السماء قريبة، بتول الخضيري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

المصادر:

١- ابن منظور، لسان العرب، خالد رشيد، دار الأبحاث ط١، الجزائر ٢٠٠٨.

٢- الأدب والنسوية.

٣- أصوات بديلة ـ المرأة والعراق والوطن في العالم الثالث، هدى الصدة، المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

٤- بناء الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د.ط، ١٩٨١م: ٢٢٥.

٥- بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر ـ بيروت، ١٩٨٥.

٦- بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي) حميد الحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١٩٩١،١م.

٧- تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير) سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٧م.

٨- تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، أمينة يوسف، دار النشر و التوزيع سوريا، ط،١٩٩٧.

٩- الراوي: الموقع والشكل - بحث في السرد الروائي، يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١٩٨٦،١م.

١٠- الرواية العربية - البناء

والرؤيـا - مقاربات نقدية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٣ م.

١١- الرواية الوطنية، النص والمضمون، إبراهيم عباس، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م.

١٢- الرواية والروائيون، أبيات في الرواية المصرية، شوقي بدر يونس، مؤسسة دروس الدولية، ط١، ٢٠٠٦م.

١٣- الشعرية، تزفيطان تودورف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧م:٤٨.

١٤- الصالح نضال، معراج النص، دراسات في السرد الروائي، دار البلد، دمشق،١ط،٢٠٠٣.

١٥- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠٥.

١٦- مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م.

١٧- مفاهيم سردية، تزفيطان تودوروف، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م.

١٨- المنظور، جيرار جينيت، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، دار الخطابي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

١٩- ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ترجمة: فخري

صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.

٢٠- نظرية الرواية - دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، السيد إبراهيم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م.

٢١- نظرية المنهج الشكلي، تزفيتان تودوروف، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦.