E-ISSN: 2789-3359 || P-ISSN: 2789-7834 || AIF: 0.5 GIF: 1.5255

تقديم الشخصية في رواية مذكرات دي: دراسة في الخطاب السردي

Introducing the Character in De's Memoirs Novel: A Study in Narrative Discourse

م.د. عهود ثعبان يوسف: قسم اللغة العربية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة كربلاء، العراق

Dr. Ohood Thueban Yusuf: Department of Arabic Language, College of Education for Human Sciences, University of Karbala, Iraq

Email: ohood.th@uokerbala.edu.iq

الملخص:

تعدّ الشخصية عنصرا مهما من العناصر البنائية للنص السردي، وهي تقدم كما تقدم غيرها من العناصر التي ترتبط فيما بينها بعلاقات يكشف عنها الخطاب الذي قَدِّمت فيه؛ إذ إن لكل تقديم راويا واعيا ومدركا أو ذاتا واعية ومدركة لما تقدمه سواء عنها أم عن غيرها، وهو تقديم سردي محكي لا ممثل، ومن ثم فإن هذا التقديم مرهون بسلطة مقدِمه، أي: رؤيته، وإن كان في بعض الأحيان يشرك القارئ في تكوين الرؤية فيما يقدمه، وذلك عندما يكون المقدَّم معروضا، وعليه فإن لكل تقديم دورا وظيفيا، وهذا يوعز لاختلاف الأساليب في التقديم لأي عنصر سردي.إن التقديم باستعمال الضمائر له دورمهمّ يُكشف عنه في الخطاب السردي دون غيره، ولكل تقديم خطاب ينماز فيه عن غيره.

الكلمات المفتاحية: الخطاب السردي، الراوي، تقديم الشخصية، التقديم البانورامي، التقديم المشهدي.

Abstract:

Personality is an important component of the structural elements of the narrative text, and it presents, as it presents, other elements that are linked to each other by relationships revealed by the discourse in which it was presented. There is no representative; therefore, this presentation is dependent on the authority of the presenter, i.e. his vision, although he sometimes involves the reader in forming the vision of what he presents; That is when the presenter is on display; Accordingly, each presentation has a functional role, and this indicates the different methods of presentation for any narrative element. The introduction using pronouns has a role that reveals it in the narrative discourse without any other, for each presentation is a discourse in which it differs from the others.

Keywords: narrative discourse, narrator, character presentation, panoramic presentation, scene presentation.

المقدمة:

الرواية جنس أدبي مختلط بين محكي الراوي، الذي يمثل السلطة لتوجيه المحكي نحو الرؤية التي يريدها هو، وحوار الشخصيات التي تتكلم بلغة مناسبة لوضعها الفكري، والاجتماعي، وهنا تكون الشخصيات أمام القارئ الذي يشترك في تكوين الرؤية.

فكل تقديم يخضع لرؤية ما، ومنها تقديم الشخصية، فالشخصية من العناصر السردية المهمة، وهي محط أنظار القارئ يتتبعها في فكرها، ولغتها، ووضعها، وسلوكها؛ ليكوّن من كل ذلك صورة عنها، ولايأتي تقديم الشخصية بصورة واحدة بل تتعدد الصور والأساليب في تقديمها؛ لأن لكل خطاب أسلوبه الذي يميزه عن غيره، وهذا الخطاب يتجلى بأقسامه التي تميزه، من زمن، وصيغة، ورؤية، وكل ذلك يتم على وفق مايريده الراوي بكل أنواعه ووظائفه.

وعليه فهناك أساليب في تقديم أي شخصية سردية ضمن الخطاب السردي، التي يصنعها ويقدمها للقارئ.

لقد هدفت الدراسة للبحث عن التقنيات السردية التي استعملت في تقديم الشخصيات التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالقصدية، والبحث عن بؤرة السرد، والبحث عن علاقات الشخصيات مع بعضها ببعض، فضلاً عن البحث عن التقنيات السردية في تقديم الشخصيات. ودارت مشكلة الدراسة حول السؤال الرئيسي: كيف قُدمت الشخصيات في رواية (مذكرات دي) على وفق الخطاب السردي.

ولتحقيق هدف الدراسة ولتفكيك المشكلة البحثية فقد اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي.

قامت هذه الدراسة على مهاد نظري ومبحثين وخاتمة. تضمن المهاد النظري ثلاثة أقسام: القسم الأول بعنوان: الخطاب السردي، والقسم الثاني كان تحت عنوان: الراوي، وأما القسم الثالث فخص بعنوان: تقديم الشخصية.

أولا: الخطاب السردي:

يمثل كل نص خطابه الخاص به، تبعا لجنسه الأدبي، ومنه الخطاب السردي الذي يخص كل نص قصصي. أما استعمالنا لمصطلح الخطاب السردي فكان لتداوله في الدراسات النقدية السردية.

فكل من اشتغل على الحكي ركن إلى إجراء تمييزات في النص السردي، وهذه التمييزات أخذت شكلا ثنائيا أو ثلاثيا[1].

فالشكلانيون الروس طرحواعن طريق أحد نقادهم (توماشفسكي) تقسيما ثنائيا للنص السردي، هما: المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، وجاء ذلك في أثناء حديثه عن الحوافز، وفي ذلك يقول: "يظهر المتن الحكائي كمجموعة من الحوافز متتابعة زمنيا، وحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي مجموعة هذه الحوافز ذاتها؛ لكن مرتبة حسب التتابع الذي تلتزمه في العمل"[2].

ويتضح على وفق ما تقدم أن عنصر الزمن هو المائز بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي عندهم، وهذا الزمن هو وعينا الزمني كجزء لايتجزأ من الخبرة الانسانية[3].

فهذا الوعي هو وعي الراوي الذي يبني خطابه على وفق متلق، سواء أكان ذلك المتلقي فردا أم جماعة، موجودا بالفعل أو بالقوة، ومن شأن هذه العلاقة التي بين الراوي والمتلقي أن تسلب السلطة المطلقة للراوي على إصدار خطابه بعجرفة أو لا مبالاة نحو الآخرين، بل تدخله في دائرة القواعد الضمنية أو العلانية[4]، مما يكيف خطابه على قدر عقل متلقيه ليحصل التفاعل ويكسب استمالة المتلقي ونيل رضاه.

ومن النقاد الذين تبنوا التقسيم الثنائي للنص السردي الناقد (تودوروف) إذ قسمه إلى: قصة، وخطاب.وقد صرح الناقد الفرنسي (جيرار جنيت) في كتابه (خطاب الحكاية) بتبنيه لتقسيم تودوروف

(1) تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، يقطين، سعيد، 1993: بيروت، لبنان: ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.: 28.

(2) نظرية المنهج الشكلي، الشكلانيون الروس، 1982: بيروت، لبنان: ت: إبراهيم الخطيب: مؤسسة الأبحاث العربية، ط1: 181.

(3) بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، قاسم، سيزا احمد، 1984. القاهرة، مصر: ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب: 44، و في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، الخطيب، حكمت (يمنى العيد)، 1984: بيروت، لبنان: دار الآفاق، ط2: 45.

(4)- دينامية النص تنظير وإنجاز، مفتاح، ، د.محمد، 1990: بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ، ط2: 51.

في تحليله للخطاب السردي؛ إذ انطلق من تقسيم تودوروف ليقسم النص تقسيما ثلاثيا لا ثنائيا كتقسيم تودوروف؛ فالنص السردي عنده يتكون من ثلاثة مستويات: قصة، حكاية، سرد[1].

فالقصة تطلق على "المدلول أو المضمون السردي...، واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه، واسم السرد على الفعل السردي المنتج وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[2].

وبمعنى آخر فالقصة هي هي، تمثل الأحداث المرتبطة بالشخصيات ارتباطا متسلسلا سواء قدمت هذه الأحداث شفويا أم كتابيا[3].

أما الخطاب فيتجلى عن طريق الراوي الذي يقدم الخطاب بلحاظ القصة ذاتها، بافتراض متلق في الخيال لهذا الخطاب[4].

إن التقديم للعالم السردي لا يُكشف عنه بفعل القراءة بحثا عن المتعة من هذه القراءة، بل بالقراءة كغاية للدراسة التي تتطلب منا وعيا في قراءتنا لمفاصل الخطاب السردي[5].

ومن ثمَّ فإن المسؤول عن عملية التقديم في الخطاب السردي هو الراوي، الذي يقدم كل العناصر السردية ومنها تقديم الشخصية الذي يخضع تقديمها لسطلة الخطاب، وبدوره لسلطة الراوي، ولكل تقديم وظيفة يسعى إليها الراوي، وهذه الوظيفة تعني دخول العنصر في علاقات متشعبة مع العناصر الأخرى للبنية ذاتها؛ ألا وهي بنية النص الأدبي[6].

---

(1) خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، جنيت، جيرار، 1997: د.م، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلّى، ط2: 40.

(2) خطاب الحكاية: 38_39.

(3) تحليل الخطاب الروائي: 38-39.

(4) مصدر سابق، ص 30.

(5) مدخل لدراسة الرواية، هوثورن، جيريمي، 1996: بغداد، العراق: ت: درويش عطية، مراجعة: سلمان داود الواسطي: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1: 101.

(6) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، الخطيب، حكمت(يمنى العيد)، 1999: بيروت، لبنان: ط1، دار الفارابي: 25.

وهذا الراوي يمثل قناعا يتخفى الروائي خلفه ليقدم عن طريقه مادته القصصية بأسلوب خاص[1].

فالراوي يقدم المادة القصصية كخطاب مستعمل لكل مكونات الخطاب من زمن، وصيغة، ورؤية، ويندرج تقديم الشخصية ضمن ذلك التقديم.

ثانيا: الراوي:

إن الروائي "لا يتكلم بصوته بل يفوض راويا تخيليا يتوجه إلى قارئ تخييلي، وهذا الراوي الثاني هو الأنا الثانية للكاتب، وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية"[2].

فلكل خطاب سردي راوٍ، وهذا الراوي يقوم بعملية التقديم، أي: تقديم كل العناصر السردية تقديما يقوم على رؤية ما، وبصيغة معينة.

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بدراسة الراوي، الذي يمثل غير الكاتب والذي يمكن أن ينظر إليه على أنه" أداة أو تقنية يستخدمها القاص في تقديم العالم المصور؛ فيصبح هذا العالم تجربة إنسانية مرسومة على صفحة عقل أو ذاكرة أو وعيا إنسانيا مدركا، ومن ثم يتحول العالم القصصي بواسطته من كونه حياة إلى كونه تجربة، أو خبرة إنسانية مسجلة تسجيلا يعتمد على اللغة ومعطياتها"[3].

فكل قصة يقصها المؤلف تقدم عن طريق "الراوي المشخص(القاص) الذي يعرفه القارئ كشخص مميز ذي صفات فردية إنسانية محددة"[4].

وهذا الراوي لا يتعامل مباشرة مع الواقع، بل يتعامل مع الصور التي أدركها في ذهنه، ليكوّن صورا متخيلة مفهومية تعادل في إطار غير إطارها الحقيقي ولو توخى الراوي الحذر في هذا التشكيل[5].

---

(1) شعرية الخطاب السردي عزام، محمد، 2005: دمشق، سويا: اتحاد الكتّاب العرب، ط1: 84.

(2) فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، عزام، د.محمد، 1996: اللاذقية، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1: 83.

(3) الراوي والنص القصصي الكردي، عبد الرحيم، 1996: القاهرة، مصر: دار النشر للجامعات، ط2: 28.

(4) مدخل لدراسة الرواية: 48.

(5) تقنيات السرد الروائي: 20.

وهذا المتخيل هو الأثر الناتج عن علاقة جدلية بين الفرد والواقع المادي الاجتماعي؛ لأن أي أثر دلالي هو أكثر من أثر فردي؛ وذلك لارتباط هذا الفرد بالمجتمع، فلا وجود له خارج مجتمعه، أي: خارج علاقاته المختلفة[1].

فيصبح الراوي أسلوب صياغة لتقديم المادة القصصية، وإحدى الأقنعة التي يتخفى الروائي خلفها في تقديم عمله السردي[2].

ومن ثم فإن الراوي " المسؤول عن تقديم الكلام مهما حاول أن يقلص حضوره كما يوهم القارئ بواقعية الحكاية أو حيادية النظرة أو آنية الاحداث"[3].

والراوي أنواع، هي: الراوي الظاهر، والراوي غير الظاهر، والراوي الثقة، والراوي غير الموثوق فيه، والراوي العليم, والراوي العليم المنقح، والراوي العليم المحايد، والراوي المشارك، والراوي غير المشارك، والراوي من الخارج، والراوي من الداخل، والراوي بضمير المتكلم، والراوي بضمير الغائب، والراوي الذي يحدد مصادر معارفه، والراوي الذي لايحددها[4].

ولهذا الراوي وظائف عدة، منها: وظيفة الحكي أو الإخبار، ووظيفة الشرح أو التفسير، ووظيفة التقويم، والوظيفة المباشرة، والوظيفة التعبيرية، والوظيفة الأيديولوجية، ووظيفة التأليف أو الوظيفة الجمالية، ووظيفة التغريب، ووظيفة التوثيق، ووظيفة إدخال سمات شفوية على الأدب المكتوب[5].

يتجلى كل راوٍ عن طريق الرؤية والصيغة، وهذه "الرؤى السردية تتعلق بالطريقة التي يدرك بها الراوي الحكاية، أما سجلات الكلام [الصيغة] فتتعلق بطريقة هذا الراوي في عرض الحكاية أو تقديمها"[6].

---

(1) في معرفة النص: 13.

(2) شعرية الخطاب السردي: 84.

(3) الواقع والتخييل أبحاث في السرد تنظيرا وتطبيقا، العجمي، مرسل فالح، 2014: د.م: نوافذ المعرفة 6، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د.ط: 52.

(4) الراوي والفن القصصي: 77- 142.

(5) م.ن: 59-68.

(6) الادب والدلالة تودوروف، تزيفتيان، 1996: حلب، سوريا: ط1، مركز الإنماء الحضاري: 81.

ونحن هنا ليس بصدد أن نفصل القول في هذين المفهومين الّا ما هو ضروري في دراستنا هذه، ففيما يخص (الرؤية) يبقى التقسيم السائد في النقد القصصي هو تقسيم(جون بويون)، فقد قسم الرؤى على ثلاثة اقسام: القسم الأول: "الرؤية من الخلف: ووتميز بان معلومات الراوي فيها عن الشخصية أكبر من معلومات الشخصية عن نفسها، فالراوي وفق هذه الرؤية يعرف كل شيء عن الشخصية... ولقد أطلق بعض الباحثين على هذه الرؤية تسمية (الرؤية المجاوزة) "[1].

اما القسم الثاني هو " الرؤية مع: وقد أطلق عليها بعض الباحثين تسمية الرؤية المجاورة؛ لان معرفة الراوي بموجبها لاتتعدى او تتجاور معرفة الشخصيات نفسها"[2].

أما القسم الثالث فهو "الرؤية من الخارج: وتتميز بأن معرفة الراوي فيها لشخصياته أقل من معرفة الشخصيات نفسها وتقتصر معرفة الراوي على المظاهر الخارجية من الشخصية كحركة الجسم واليدين وما يرتسم على الوجه من تعبيرات"[3].

أما بخصوص الصيغة السردية، فهي تقسم على ثلاثة صيغ رئيسية هي: صيغة المسرود، وصيغة المعروض، وصيغة المنقول.وتقسم صيغة المسرود بدورها.

ثالثا: تقديم الشخصية:

تقوم دراستنا على الشخصية، ومن ثم نحتاج إلى أن نقف على مفهومها؛ إلا أن دراستنا لتقديم الشخصية سيكون من مستوى المحكي لا من مستوى القصة، أي علاقتها براويها أو بشخصية أخرى، أو بالزمان، أو المكان على وفق ما تجلت في المحكي، أي: الخطاب السردي، فدراستنا قائمة على دراسة الشخصية مع شبكة العلاقات بمن قدمها وكيف قدمها.

إن مفهوم الشخصية لا يقصد به "مجموع الخصائص والمميزات النفسية الخاصة ببحث الإنسية وعلم الاجتماع، بل يقصد بالشخصية ما هو شائع ومتداول في الحديث عن الرواية ونقدها، وإنه المكون الذي يحاول به كاتب الرواية عن طريق أسلبة اللغة وفقا لشفرة خاصة ونسق متميز

(1) البناء الفني في الرواية العربية في العراق العاني، شجاع مسلم، 1994: بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط: 173-174.

(2) مصدر سابق، 173- 174.

(3) مصدر سابق، 173-174.

مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي نشير إليه عادة بكلمة(شخص) للدلالة على الفرد الذي تتضافر عوامل طبيعية واقتصادية واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته"[1].

فالشخصية في العالم الروائي "ليست وجودا واقعيا بقدر ماهي مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي نعاينها كل يوم"[2].

من الطروحات المهمة لدراسة الشخصية، هو ما طرحه (فليب هامون) وهو أحد سيميائي الخطاب الروائي، فقد عرفها بأنها: "علامة لغوية ملتحمة بباقي العلامات في التركيب الروائي المحكم والمنتج لمرسله نجد حقيقتها في التواصل" [3].

ففليب هامون يقسم الشخصيات على:

أولا-نمط الشخصيات المرجعية التي تقسم على أربعة أنواع:

1-الشخصيات التاريخية.

2-الشخصيات الأسطورية.

3-الشخصيات الرمزية(الحب/الكراهية).

4-الشخصيات الاجتماعية.

ثانيا: نمط الشخصيات الواصلة: ويعد هذا النمط من الشخصيات من العلامات الدالة على وجود الكاتب والقارئ أو ماينوب عنهما في النص.

ثالثا: نمط الشخصيات التكريرية: "ينتج هذا من الشخصيات داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والاسترجاعات ذات مقاطع ملفوظة منفصلة وذات طول متغير(عبارة، كلمة، شرح...)

إنها عناصر ذات وظيفة اعدادية وإلحامية بالأساس كما تساعد القارئ على التذكر بتقوية ذاكرته"[4].

---

[1] النقد البنيوي والنص الروائي: المنهج_ البنية_ الشخصية سويرتي، محمد، 1994: د.م: افريقيا الشرق، ط2.: 70.

[2] مصدر سابق، ص 70.

[3] مصدر سابق، ص84.

[4] م. ن: 111.

أما ما يخص مصطلح تقديم الشخصية فان مصطلح (تقديم) لا يخص الشخصية دون غيرها من العناصر السردية الأخرى، فلكل عنصر من العناصر السردية تقديم يتم من قبل راوٍ، إلا أن دراستنا هنا ستقتصر على عنصر الشخصية ودراسته على وفق ما قُدِّم لهذا العنصر في الخطاب السردي.

فمن أهم النقاد السرديين الذين تعرضوا إلى التقديم الناقد (بيرسيل وبوك) في كتابه (صنعة الرواية)، فقد ميز بين أسلوبين، هما: العرض البانورامي، والعرض المشهدي[1].

ومن الجدير بالذكر أن استعمال لوبوك لمصطلح (العرض) الذي يوازي مصطلح التقديم في دراستنا هنا هو استعماله من قبل نقاد كثيرين، وأيضا إلى ما يرمي إليه مصطلح التقديم من معنى قريب إلى ما تطمح إليه الدراسة.

التقديم البانورامي

يطلق (لوبوك) على الأسلوب البانورامي أيضا مصطلح الأسلوب التصويري[2].

رُصِد استعماله من قبل (هنري جيمس) في رواياته.[3] فهو أسلوب يلجأ إليه الراوي لتقديم العناصر السردية ومنها عنصر(الشخصية)، وفي هذا الأسلوب يبرز دور الراوي في عملية الإبداع والخلق للأثر الأدبي على عكس دور القارئ الذي ينكمش ويضمر.[4] فسلطة الراوي هي المسيطرة في التقديم هنا؛ ويعني هذا الأسلوب هو"الحكي أو الرؤية الخلفية (الراوي) الشخصية "[5].

فالشخصية السردية تدخل في اشتغالات عديدة لتبرهن وظيفتها العملية داخل النص، لكنها تظل أسيرة الراوي الذي يوجهها ويوظفها بحسب ما تقتضيه الضرورة الفنية داخل العمل الروائي والقصصي[6].

---

[1] صنعة الرواية لوبوك، بيرسي، 1981: بغداد، العراق: ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد، ط1: 107.

[2] مصدر سابق، ص 107.

[3] مصدر سابق، ص 107.

[4] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 171.

[5] الادب والدلالة: 84.

[6] مرايا السرد مقاربات تنظيرية وتطبيقية في السرد العراقي الحديث: الجبوري، زهير، 2013: د.م: اتحاد الناشرين العراقيين، ط1: 13.

وفي هذا الأسلوب تتجلى اللغة التقريرية والوصفية التي يظهر بظهور الراوي، [1]وهي لغة تكون كاملة ومستقلة بأداء الدلالة[2].

فالراوي يرتبط ارتباطا وثيقا بالضمير، فكل الاختيارات الخاصة بالضمائر السردية تؤدي لى دلالات خاصة يكشف عنها بنية النص[3].

وعليه كما قلنا مسبقا إن الراوي هو أسلوب صياغة وتقديم للمادة القصصية[4].

فالسؤال المطروح في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة، أي السؤال عن علاقة راوي القصة بها، أي: إنه يروي القصة كما يراها بالدرجة الأولى، والقارئ يواجه هذا الراوي ويصغي إليه[5].

فلكل راوٍ أسلوبه الخاص برواية الخبر السردي و بالتالي يتنوع الراوي في هذا الأسلوب، وتبعا لنوعه تتشكل وظيفته في الحكي.

تعني الوظيفة هنا العلاقة المتكونة من علاقة العناصر فيما بينها ضمن البنية الواحدة التي هي بنية النص الأدبي.[6] وهذه الوظيفة ترتبط بموقع الشخصية ضمن الخطاب الذي منه، وهذا الموقع هو الذي يصنع علاقة الفرد بواقعه المادي الاجتماعي؛ ليتجلى الأثر الدلالي على وفق هذه العلاقة، وهي علاقة ليست فردية بل جماعية؛ وذلك لأن الفرد لا يمكن أن يكون في هذه العلاقة خارج مجتمعه بمستوياته المختلفة[7].

وتقع على الراوي مهمة موقع الشخصية في الخطاب السردي.فالراوي "يتمثل الحياة الباطنية أو الخارجية بعلاقاتها المكثفة ثم يرمز لها أو يحكيها باللغة في نموذج توصيلي موحد الاتجاه بين طرفين فحسب؛ إذ يمضي على النمط التالي: مبدع – نص – متلقٍ"[8].

---

(1) الراوي والنص القصصي: 164.

(2) مصدر سابق، ص 166.

(3) النص والجسد والتأويل الزاهي، فريد، 2003: الدار البيضاء، المغرب: افريقيا الشرق، د.ط: 150.

(4) شعرية الخطاب السردي: 84.

(5) صنعة الرواية: 225.

(6) تقنيات السرد الروائي: 25.

(7) في معرفة النص: 13.

(8) شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، فضل، صلاح، 1999: د.م: دار الآداب، ط1: 250.

وعليه فكل ما يرتبط بالراوي له علاقة بتقديم المادة القصصية من قبل هذا الراوي، بمعنى آخر أن الرؤية والصيغة يتدخلان في التقديم.

وفي هذا الأسلوب يكون الراوي كلي العلم، فهو يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، [1]ومن ثم فإن هذا الأسلوب يوفر الحرية للروائي في تقديم مادته على العكس من الأسلوب المشهدي. وعليه فإن لكل أسلوب "تأثيرا مختلفا بما ينسجم مع الموضوع الذي يستخدم فيه"[2].

فكل تقديم يقوم على راوٍ، وهذا الراوي يمكن أن يكون راويا من خارج القصة، أي: ليس شخصية من شخصيات الرواية، وتارة يكون الراوي شخصية من شخصيات الرواية سواء مشاركة بما تقدمه أم مراقبة له.

الجانب التطبيقي:

تعد رواية (مذكرات دي) لأحمد سعداوي[3]، التي تقع في (398) صفحة رواية شخصيات؛ فهي رواية تزخر بالشخصيات؛ فتتجلى الشخصيات المحورية على وفق الخطاب السردي تبعا للمادة

---

[1] تحليل الخطاب السردي: 285.

[2] صنعة الرواية: 198.

[3] احمد سعداوي و روائي وشاعر وكاتب سيناريو عراقي من مواليد بغداد عام 1973. عمل في العديد من الصحف والمجلات والمؤسسات الصحفية المحلية، وعمل مراسلاً للبي بي سي في بغداد 2005-2007. يعمل حالياً في إنتاج وكتابة الأفلام الوثائقية وأعداد البرامج التلفزيونية وكتابة السيناريو .عمل مراسلاً لوكالة (MICT) الألمانية ومقرها برلين .وينشر في صحف الصباح والصباح الجديد والمدى والمجلات الأسبوعية كالشبكة وتواصل وجميعها تصدر في بغداد. حاز على الجائزة الأولى في مهرجان الصحافة العراقية فرع الريبورتاج 2004، ومن أبرز أعماله الروائية رواية (فرانكشتاين في بغداد) التي أُصدرت عام 2013 وحازت على جائزة البوكر العربية 2014، ووصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة مان بوكر البريطانية، يعد سعداوي أول روائي عراقي وخامس روائي عربي يترشح للجائزة بعد المصري نجيب محفوظ واللبنانيين أمين معلوف وهدى بركات والليبي إبراهيم الكوني.' وتُرجمت الرواية إلى 32 لغة، منها الإنجليزية، الصينية، الفرنسية، والكورية.

رواياته:

البلد الجميل العربية منشورات الجمل 2015 .

الوجه العاري داخل الحلم العربية دار الرافدين 2018.

باب الطباشير العربية منشورات الجمل 2017 .

عيد الأغنيات السيئة العربية دار الواح 2001 .

المقدمة عن هذه الشخصيات من قبل الراوي.فالرواية تقوم على إحدى وثلاثين فصلا، كل فصل يحمل عنوانا.

تبين بعد القراءة أن شخصية (ديالى عبد الواحد) تتصدر التقديم البانورامي على وفق المادة المقدمة عن هذه الشخصية فيمكن عدّ هذه الشخصية بؤرة السرد؛ إذ قدمت هذه الشخصية في (25) فصلا من أصل (31) فصلا كما تجلى لنا أن أكثر شخصيات الرواية تقدم من خلال علاقتها بهذه الشخصية، لذا فصوتها يقدم كثيرا من الشخصيات إزاء تقديم الراوي من خارج الرواية؛ وسنبدأ بدراسة تقديم هذه الشخصية على وفق الخطاب لا القصة؛ وبلحاظها تقدم الشخصيات التي ترتبط بعلاقة ما مع هذه الشخصية المحورية.

فرانكشتاين بغداد العربية منشورات الجمل 2013 .

إنه يحلم، أو يلعب، أو يموت العربية منشورات الجمل 2015 .

مذكرات دي العربية دار ومكتبة نابو 2020.

الجوائز:

الجائزة الأولى في مهرجان الصحافة العراقية فرع الريبورتاج 2004.

الجائزة الأولى للرواية العربية بدبي عام 2005 عن رواية "البلد الجميل".

جائزة هاي فاستيفال البريطانية لأفضل 39 أديباً عربيًا دون سن الأربعين عام 2010.

الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) لعام 2014 عن رواية "فرانكشتاين في بغداد".

جائزة الترجمة الايطالية 2016عن رواية "فرانكشتاين في بغداد".

جائزة الخيال الإبداعي الكبرى الفرنسية GPI 2017عن رواية "فرانكشتاين في بغداد".

جائزة التينيكل الذهبي 2019عن رواية "فرانكشتاين في بغداد".

ترشح لجائزة مان بوكر الدولية، القائمة النهائية 2018 عن رواية "فرانكشتاين في بغداد" وجائت بالمركز الثالث.

اصدراته الشعرية:

لوثن الغازي، مجموعة، بغداد 1997.

نجاة زائدة، مجموعة، بغداد 1999.

عيد الاغنيات السيئة، مجموعة، مدريد، دار ألواح 2001.

صورتي وأنا أحلم، مجموعة، بغداد 2002. اخذت المعلومات من شبكة الانترنيت.

ففي الفصل الأول المعنون (المحاكمة) يقدمها الراوي كلي العلم، وهو راوٍ من خارج شخصيات الرواية، فيقدم هذا الراوي لشخصية (ديالى) بالتدريج وليس بصورة مباشرة؛ لأنه لا يذكر المعلومات عن هذه الشخصية دفعة واحدة؛ إذ يقدمها كشخصية محورية، وليست بالضرورة أن تكون بطلة، فهي لا تمتلك زمام حل الأمور، فيقدمها الراوي كقضية تصويرية أكثر من كونها مشهدية، فهي نموذج أو حالة يراد تصويرها وليس فعلا؛ فالتصوير حاضر من قبل الراوي أكثر من الفعل.

فالراوي يقوم بوظيفة الحكي دون أن يشارك في أحداث الراوية، فهو ليس شخصية من شخصيات الرواية، فهو يجمع بين الغياب عن الأحداث، والحضور بوصفه منظما لهذا الخطاب[1].

فيقدمها الراوي في هذا الفصل بلحاظ علاقتها مع طيفها (ديفالون) من عالم الاطياف، وهذا العالم غير مرئي لشخصيات الرواية وهو قائم على جمع (الديكالات) من عالم البشر، وهذه الديكالات ماهي إلا رصيد الطيف المرافق للفرد البشري من ولادته حتى مماته من انفعالات الفرد البشري من حيث الفرح، والحزن، والخوف.. وغير ذلك، فكلما كانت الشخصية أكثر انفعالا جمع الطيف أكثر الديكالات التي تصل به إلى مرتبة الإلوهية في عالم الأطياف، ومن ثم فهو تقديم لشخصية الديفالون.

فالراوي كلي العلم يسرد الروتين اليومي للطيف المرافق لشخصية (ديالى) المسمى بـ(ديفالون): "ينزل ديفالون.... التي اسمها ديالى عبد الواحد"[2].

نرصد في هذا المقطع السردي أن شخصية (ديالى عبد الواحد) هي شخصية انفعالية، وعلى وفق ذلك يزداد رصيد طيفها(ديفالون) من (الديكالات) كما يصور الراوي عمق علاقة الطيف بشخصية(ديالى)؛ إذ أنه غير اسمه، ليقتبس اسمه من اختراع (ديالى عبد الواحد).

فالراوي كلي العلم باختياراته الواعية يرسم رؤية عن شخصية(ديالى) تفضي بالقارئ الواعي أن يصل إلى الرؤية التي خلقها الراوي، فالراوي يذكر الشخصيات لكن لا يذكر كل التفاصيل التي تخصها بل يُرجئ ذكرها إلى موضع آخر، وهذا ما يحث القارئ على مواصلة القراءة، أو بمعنى آخر يبقى سؤالا عالقا في ذهن القارئ عن هذه الشخصية التي ذكرت دون تفاصيل، فقط بما تتيح علاقتها بشخصية أخرى.

[1] شعرية الرواية الفانتاستيكية حليفي، شعيب، 1997: د.م: المجلس الأعلى للثقافة، ط1: 134.

[2] مذكرات دي(رواية)، سعداوي، احمد، 2020: بغداد، العراق: نابو للنشر والتوزيع، ط1: 12-13.

فالراوي لا يمكنه أن يقدم كل ما يخص الشخصية، بل يعمل بالممكن؛ إذ يقدم الجزئيات التي تشكل رؤيته عن هذه الشخصيات بعلاقاتها مع محيطها، فأي تقديم يقدم على وفق رؤية المقدِّم.فقراءة الشخصيات ماهي إلا ممارسة التحليل، فتصبح القراءة مادة التحليل، وهذه القراءة تمارس فعلها على مفاصل الرواية المترابطة بعلاقة إ ما أن تكون بالقوة وإما بالفعل.

فالحرية التي يوفرها هذا الأسلوب التصويري لها ثمنها من القوة إزاء التقديم بالأسلوب المشهدي[1].

ومن المهم على القارئ أن يحدد موقع التقديم (تقديم الشخصية) ضمن مفاصل الخطاب، فكل تقديم تحدد قيمته بموقعه المكاني أي النصي؛ إذ إن التقديم للحلات الشعورية للشخصية ما هو إلا تقديم للفضاء المكاني (النصي) لوجهة نظر معينة عن هذه الشخصية، ومن ثم فان هذا الفضاء يسهم في التحولات الداخلية التي تطرأ على أي شخصية[2].

يحدد الراوي العليم الزمان والمكان لشخصية (ديالى): "في ظهيرة يوم من صيف 2005...في شرقي العاصمة العراقية بغداد...حدثت مع أختها"[3].في هذا النص يقدمها الراوي بعمر(15) عاماً، مع تحديد المكان الذي تسكن فيه (بحي زيونه في بغداد)، فهي فتاة عراقية، ثم يسلط الراوي على أفراد عائلتها(عبد الواحد) انطلاقا من تحديد علاقتها بأفراد هذه العائلة، وإلى خارجها بعلاقتها مع الآخرين خارج محيط هذه العائلة.وماتعتري هذه الشخصية من صراعات مع داخلها وخارجها.فالراوي في هذا المقطع يسلط الضوء على علاقة (ديالى) باختها (نينوى) وهي علاقة يسودها التوتر الدائم، وتبين القوة التي تتمتع بها أختها(نينوى) لتقسو عليها، فالراوي يقدم بصوته لكن من عين(نينوى) الضعف الذي تعانيه (ديالى) فغياب أمها يشكل ضعفا لشخصيتها، بل وليس الغياب فقط، بل السيرة التي يرتبط بهذا الغياب، فهي (امرأة سوء) كما ينقل الراوي على لسان أختها(نينوى)، وغياب الأب الذي يزاول عمله بجولة تفتيشية على المحافظات الجنوبية من قبل دائرته التي يعمل بها، وكذلك بغياب أخيها(ميسان) _الذي يختصر اسمه إلى (ميسي) اختصارا على اسم للاعب الارجنتيني (ليسونيل ميس)_ المسافر إلى بيروت منذ شهر تقريبا؛ لتنفرد (نينوى) باختها فتقسو عليها بالكلام الجارح. تلجأ ديالى كردة فعل على قسوة أختها إلى البكاء طويلا في غرفتها، ثم يقدم الراوي

---

(1) صنعة الرواية: 117.

(2) الفضاء المسرحي دراسة سيميائية اليوسف، أكرم، 1994: دمشق، سوريا: دار مشرق _مغرب، ط1: 75.

(3) مذكرات دي: 13-15.

العليم ضعفا آخر لشخصيتها ليس الضعف المعنوي فقط بل الضعف الجسدي؛ إذ تعاني من عوق في قدمها اليمنى، فالنقص الجسدي (العاهة) هي دلالة سلبية في شخصيتها على دلالة الجمال في المجتمع، فيفصح ذلك عن ضعف ووهن في هذه الشخصية؛ وبذلك تعاني هذه الشخصية من هذا النقص الذي يتمظهر مع رؤية المجتمع اليها؛ فمن الممكن ان تعاني هذه الشخصية بسبب ذلك من الإقصاء أو السخرية.، وأيضا تقدم على أنها إنسانة مخبولة لحديثها مع الأشباح وانعزالها دون أن تتكلم مع الآخرين كلمة واحدة لأيام.

يقدم الراوي العليم لإحساس (ديالى) بلغته، وعبر رؤيته العميقة بعد ماتعرضت له (ديالى) من كلام قاس من أختها: "أنها مقذوفة بسبب الكلام القاسي... حدثت مع أختها"[1].

فالراوي يقدم لإحساسها في المواجهة المباشرة لديالى مع أختها وكلامها القاسي بتصفير الانفعالات؛ فلا توجد ردة فعل لديالى، إلا أنها تطفو إلى منطقة المشاعر الحادة في غرفتها لتبدأ بالبكاء الذي تراه حلا شافيا لكذا مواجهات.

ثم يقدم الراوي العليم لهذه الشخصية بعد مواجهتها مع أختها في مشاهدتها لتقرير وثائقي على التلفزيون: "ظلت تنظر الى الأمام.... في حديقة الأطياف السفلي"[2].

تقارن في هذا المقطع السردي ديالى نفسها بالغواص في الفليم الوثائقي الذي يعرض على شاشة التلفزيون فيطلع الراوي على دواخلها كراوٍ عليم لهذ الشخصية، فهي ترسم لنفسها كشخصية وحيدة تغوص في الظلام، أي بسبب الصراعات التي تعانيها مع محيطها الظالم لها؛ وعلى أثر ذلك تخترع لشخصية في مخيلتها تشكو لها ماتعانيه وتعطيه اسم (ديفالون) ليكون شريكا فيما تعانيه، وأيضا متلقٍ لتقص عليه ماتعانيه في حياتها لتدونه كمذكرات في دفترها المدرسي.فيطلع الراوي كلي العلم القارئ على الوجود الحقيقي لشخصية (ديفالون) في عالم الأطياف، إلا أنه غير مرئي لشخصيات عالم البشر كما ذكرنا مسبقا، فهذا العالم هو عالم الأحاسيس لعالم البشر، فلكل فرد بشري عالمه الخاص الذي يفصح فيه عما يصارعه في وجوده في عالمه، وهو عالم لا وجود له إلا في مخيلة خالقه، ومن ثم يرسم وجودنا في عالمنا، فكل الصراعات التي يعاني منها البشر ماهي الا صورة لمكانته في الوجود؛ لذلك يفتتح الراوي العليم الرواية بهذا العالم المتحكم بوجودنا. يظهر الراوي التصاق شخصية ديالى بطيفها الخيالي الذي يبدأ بأول حرف من اسمها، ثم تذهب إلى اختصار اسمها

[1] مصدر سابق، ص 15.

[2] مصدر سابق، ص 15-17.

الى (دي)، فوالد ديالى يسمي أولاده بأسماء محافظات عراقية، ليكشف لنا عن وطنيته إلا أن مواصلة القراءة تكشف لنا أن هذه الوطنية لاتتعدى هذه التسمية لاولاده؛ ومن ثم فهي هوية سطحية ليس غير.

فالراوي هو صاحب السلطة في التقديم التصويري؛ إذ "يتمثل الحياة الباطنية أو الخارجية بعلاقاتها المكثفة ثم يرمز لها أو يحكيها باللغة في نموذج توصيلي موحد الاتجاه بين طرفين فحسب إذ يمضي على النمط التالي: مبدع-نص-متلق."[1]

تقدم شخصية ديالى بلحاظ علاقتها بعمتها خديجة في الفصل الثاني في أثناء مرافقت ديالى عمتها في رقودها في المستشفى بسبب سرطان الكبد الذي وصلت فيه إلى أطوار متقدمه. فيقدم الراوي الروتين الملل لشخصية ديالى في أثناء وجودها في المستشفى: "تنادي العمه على (ديدي).... أو اضطراب المشاعر"[2].

ثم يسرد الراوي من يقوم بالزيارة ل(خديجة)، بعد ذلك يعود بالزمن عبر الاسترجاع الزمني ليكشف عن علاقة ديالى بعمتها، عندما كانت ديالى بعمر الرابعة أو الخامسة وهي مراحل معاناتها في العلاج لنشيط مايسمى بالعصب النسائي أو العصب الوركي في رجلها اليمنى" كانت أقوى الصور....التي كانت تنظر إليها على أنها ابنتها"[3].

تقدم ديالى عن طريق صوت الراوي كلي العلم بعين خديجة لفترة العلاج التي خاضتها ديالى بسبب عوقها في رجلها اليمنى.

ثم ينقل الراوي تجربة عمتها في أثناء رقودها في المستشفى، إلا أن هذه التجربة تقدم عبر صوت ديالى لتكن هي الراوية كمشاركة في الحدث وبرؤيتها هي أيضا "فتحت لعمتي تسجيلا لعبد الباسط... وأحيانا أنام بهذه الطريقة"[4].

[1] شفرات النص دراسة بسيمولوجية في شعرية القص والقصيد: 250.

[2] مذكرات دي: 20.

[3] مصدر سابق، ص 20-21.

[4] مصدر سابق، ص 22.

ثم تسرد الراوية لروتينها اليومي الملل في المستشفى كراوية مشاركة وهي تقدم لنفسها كما تقدم لغيرها من الشخصيات أبرزها شخصية (خديجة) عمتها." لدي طقوسي.... خلف النافذة المقفلة"[1].

فالحياة لاتتغير برتابتها المملة حتى في تغير المكان وخاصة في المستشفى التي ترى فيه الراوية مشاهد الألم والصراع من اجل الحياة وهي صورة لاتراها تختلف كثيرا عما تعيشه ديالى في مجتمعها ككل فهي تصارع من أجل البقاء فالموت يرافقها أينما تحل بسبب الصراع الذي تعانيه في وجودها؛ فتتجسد مشاهد الموت المعنوي أكثر من مشاهد الموت الحقيقي؛ وذلك الموت المعنوي هو موت ملازم لاينقطع بتحقق فعل الموت على عكس الموت الحقيقي الذي يهدأ فيه كل ألم ويتوقف الصراع من أجل البقاء؛ إذ تتوقف المعاناة وهو ماتراه في موت عمتها خديجة إلا أن موت ديالى هو مرافق لها لاينقطع معاناتها معه.

ثم تقدم الراوية على لسانها بأنها تربت على يد عمتها، وهي رضيعة بعد اختفاء أمها في عام 1991م، ثم تتعرض ديالى لصدمتها الأولى عندما تعيدها عمتها إلى والدها بعمر الخامسة لإنجابها لابنتها (نورا) لتكتشف بأن خديجة هي ليست أمها، فتعيش ديالى الغربة وعدم الشعور بالأمان: "في سن الخامسة.... طفلة في الخامسة من عمرها"[2]، فديالى تقدم لضياع هويتها وهي هوية الأم، فهي لاتجد لها أي شيء يذكرها فيها حتى الصور فقد حرقها والدها: " ماعزز غموض هذه الأم... تفاصيل هيأتها وشكلها"[3].

تتجلى علاقة ديالى/عمتها خديجة = علاقة حب (علاقة الأم البديلة عن الأم الأصلية)، وهذه تتجلى في المقطع السردي السابق.

تتحول هذه العلاقة إلى علاقة كره بسبب كشف خديجة وهي على فراش الموت عن سرّ لديالى وهو عدم موت أمها: "بعد أيام من انتهاء العزاء... كنت أكرهها أكثر"[4].

---

[1] مصدر سابق، ص 23.

[2] مصدر سابق، ص 29-30.

[3] م.ن: 30-31.

[4] مصدر سابق، ص 35.

ففي هذا النص تمزج الراوية(ديالى) بين ضميري المتكلم والغائب، فعند حديثها عن نفسها تستعمل ضمير المتكلم، أما عند حديثها عن عمتها (خديجة) تذهب إلى استعمال ضمير الغائب. فعلاقة الكره تتولد عبر استنتاج من قبل ديالى لعمتها خديجة.

يظهر أن استعمال ضمير المتكلم يعطي راحة للكاتب الروائي في مجال التأليف، فالشخصية تلجأ إلى أن تستعمل هذا الضمير الدال على ذاتها لتسرد قصة منفردة من الممكن فصلها عن السرد ككل؛ إذ أنها تشكل بنية ضمن البنية النصية[1].

أما الفصل الرابع (جنون عائلي): فيهيمن الأسلوب البانورامي عليه.، وتتجلى علاقة ديالى بعمتها خديجة عبر عين أبيها عبد الواحد، وهي علاقة تأثر؛ إذ تتأثر ديالى بكلام عمتها وسعيها لتزويجها؛ لتتجلى رؤية ديالى عن الزواج؛ فهي ترفضه بالأساس: "ديالى نفسها كانت ساحة معركة.....وشعورا بالهزيمة في معركتها الناعمة الطويلة مع أخيها"[2].

فيقدم الراوي بصوته لعبد الواحد من وجهة نظر داخلية عبر عين خديجة على أنه شخصية منطوية، وأفكاره غامضة ومخربة، فهو لايقيم للأعراف الاجتماعية أي وزن، ويهزأ من التقاليد وموقفه السلبي من الدين، ويقدم الراوي الخارجي لام ديالة بلحاظ الشبه الذي يجمع بينهما من حيث الشكل الخارجي ومن ثم فديالى تشبه أمها من الخارج و أبيها من الداخل من وجهة نظر داخلية بعين خديجة وبصوت الراوي الخارجي.

تقدم ديالى بسبب نظرتها للزواج بصوت الراوي كلي العلم وبعين داخلية عيد عمتها خديجة بانها: تشبه أمها من الخارج، أما افكارها فهي أفكار أبيها.

ثم يقدم الراوي ديالى ونظرتها للموت بلحاظ موت جدتها (طيرة) أم أبيها، فالموت تراه ما هو إلا فناء للجسد.

في الفصل الخامس (نيوب سبع الأرض): يكشف الراوي كلي العلم عن مصدر الهاتف الذي يحذر ديالى من الموت؛ ليبين أنه (الديفالون)؛ إذ يجمع الراوي بين متنين حكائيين لمبنى حكائي واحد

[1] صنعة الرواية: 125.

[2] مذكرات دي: 56-57.

فالمتن الأول: عالم البشر المتمثل بعالم شخصية (ديالى)، والعالم الآخر: عالم الأطياف غير المرئي لشخصيات عالم البشر: "لم يكن الصوت سوى الديفالون نفسه... ماحصل مع أي شخص آخر"[1].

تتجلى في هذا المقطع علاقة تعطاف بين ديفالون وديالى بعين الديفالون دون المعرفة الموضوعية لديالى بذلك.

الفصل السادس (فتاة مختلفة): يهيمن التقديم المشهدي على البانورامي. فينحصر التقديم لديالى عبر الأسلوب البانورامي بأنها وحيدة بسبب علاقتها بعائلتها المتوترة، ويقدمها كشخصية عاملة في مصرف (أدد) الاستثماري، ثم يقدم الراوي كلي العلم نظرة ديالى للرجال: "أن الرجال يستعملون قاموس مفردات.... أن تسمع"[2].

فنظرة ديالى للرجال تتجلى بأنهم يؤثرون بالنساء بالكلام أكثر من الأفعال لتكشف عن صفة تحبها النساء ألا وهي حب للكلام المعسول من قبل الرجال، وهي نظرة عامة للرجال والنساء.

ثم تقدم ديالى لنفسها عبر تقمص دور الراوي: بأنها شخصية ذكية وعميقة التفكير ورزينة لكن هذا التقديم هو بعين (جمال راجح) المعجب بها. وهذا التقديم يقدم عبر وعي الراوية: "ماذا يريد الرجل الذي لا يريد اللعب مع امرأة... بعدها حتى الصباح" [3].

يكشف هذا النص عن علاقة الرغبة / السعادة التي تغمر ديالى إزاء هذا الإعجاب لتتجلى علاقة موازية لها وهي علاقة الرغبة / الحزن بسبب تذكرها للعوق؛ الذي تراه بانه مصدر ضعف لها، بل مصدر اضطراب تعيشه ديالى.

أما الفصل السابع (حديقة مَمَه): فيقوم على الأسلوب البانورامي فقط، فلا يرد الأسلوب المشهدي. تقدم ديالى فقط بلحاظ حلمها وتجليه في عالم الأطياف: " حين يخلق كابوس ديالى في سماء الأطياف السفلى... وكأنها مصباح"[4].

---

[1] مصدر سابق، ص 73-74.

[2] مصدر سابق، ص 94.

[3] مصدر سابق، ص 98.

[4] مصدر سابق، ص 99.

فأحلام ديالى في هذا العالم هي بصورة ثمار بلونين وردي وأخضر، لتصل إلى مرحلة النضج والتوهج كمصباح.

أما في الفصل الثامن (دروب الحبّ الشائكة): فيهيمن الأسلوب المشهدي على الأسلوب البانورامي، فالأخير يرتبط بتقديم ديالى وخوفها من عقدة اقتراب أي رجل لها.وهي عقدة سببها على مايبدو غياب أمها بسبب الرجل وتركها لها وهي طفلة صغيرة. لتشكل هذه العقدة كردة فعل على مافعلته أمها اتجاهها.

يأتي الفصل التاسع (شبح في الطابق العلوي): ليقدم الراوي كلي العلم ديالى ومشكلتها مع الهاتف، لتفسر هذه العلاقة عبر صديق والدها الطبيب النفساني الباراسايكولوجي ليصل إلى أنها تعاني نوعا من التوحد.

ثم تقدم ديالى في الفصل العاشر (طفلة صغيرة) بصوتها: "كانت الأسابيع الماضية شاحبة جدا... قبل إجازة زوجها بيوم واحد"[1].

فتقدم ديالى وعلاقتها بالمكان /البيت لتتجلى نتيجة هذه العلاقة الوحدة، لتطلق بسبب هذه العلاقة السلبية تسمية المقبرة التي تعادل البيت؛ بسبب شعورها بالوحدة لانشغال الأب عنها وعزلته الدائمة. تسعى ديالى لتغيير وضعها عبر انشغالها الدائم بالتواصل عبر اللقاءات في (جمعية الفتيات المحاربات) كمهرب لما تعانيه في بيتها وتقدم نفسها كعضوة في هذه الجمعية.

فتنظيم الفعل السردي باستعمالاته المختلغة يحاول أن يخلق حلة من التطابق بين الشخصية وقولها الهادف؛ إذ أنه نقل معاناة الشخصية عبر الاسترجاعات، ماهو إلا لتشخيص مواضع الخلل في هذه الذاكرة التي لايمكن أن يتم إلا من قبل الشخصية ذاتها؛ ولهذا تتبنى الشخصية استعمال ضمير المتكلم الذي يعود عليها، فالاحساسات أصدق عندما تكون بلغة وصوت الشخصية[2].

يقدم الراوي كلي العلم ولادة ديالى في الفصل الحادي عشر(عجلة الاقدار السماوية): وقد جاء هذا التقديم في نهاية الفصل.

يأتي الفصل الثاني عشر (قلعة الرجال الصيادين)ليقدم ديالى كمستمعة ل(يوسف زكي) الذي يقدم وجهة نظره لتسمية الجمعية التي تتنمي اليها ديالى باسم(جمعية الفتيات المحاربات)، والتي يراها

---

[1] مصدر سابق، ص 133-134.

[2] النص والجسد والتأويل: 150.

مضادة لفكرة (نادي الرجال الصيادين) الذي ينتمي إليه، فهذه الجمعية تحارب في جوهرها الرجال، ثم يقدمه الراوي كلي العلم على أنه السائق الذي يقوم بنقل عضوات جمعية الفتيات المحاربات "ان ديالى تتجاوب...سؤالا مباشرا"[1].

فديالى تقدم كمناقشة لآراء يوسف.يكشف هذا النص عن علاقة الرجل بالمرأة، وهي علاقة صراع من المرأة اتجاه سلطوية الرجل.

أما في الفصل الثالث عشر(الكابينة الزجاجية): فتقدم ديالى نفسها بصوتها لروتينها اليومي الذي يتميز بالرتابة في جمعية الفتيات المحاربات؛ لتكشف عن علاقة الرغبة عند يوسف للتقرب إليها من وجهة نظرها عن هذه العلاقة التي تقارنها بالحيوانات وطرق الإغواء عندها، وهي نظرة عبر وعي وإدراك: "كان يوسف يخبرني... إلى الثرثرة"[2].

لتنتقل بعد ذلك من راوية مشاركة إلى راوية مراقبة: "كنت أتفرج على الحوار من خلف... وأنهي النقاش سريعا."[3]

إن الراوي عندما يكون شخصية من شخصيات الرواية، فهو ممثل داخل الخطاب؛ ولهذا التمثيل مستويات: إما أن يكون الراوي مجرد شاهد يتبع لمسار الخطاب، فهو غير مشارك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في الخطاب، أي: مشارك في الأحداث[4].

فالمقطع السردي يرتبط بالنص السابق؛ إذ يفصح عن الحوار الذي دار بين يوسف وآيات حول قصية الرجل والمرأة والصراع بينهما ليثبت كل منهما وجوده بلحاظ الآخر.

يأتي الفصل الرابع عشر(شاب نحيف هادئ)؛ ليقدم علاقة يوسف بديالى، وهي علاقة بداية إعجاب يوسف لديالى؛ لتذوب هذه العلاقة الصراع بين الرجل والمرأة، إذ أن كل منهما لايمكنه الاستغناء عن الآخر كطبيعة تكوينية.

---

[1] مذكرات دي: 166.

[2] مصدر سابق، ص 181-182.

[3] مصدر سابق، ص 184.

[4] بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، لحمداني، حميد، 1991: بيروت، لبنان: ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.: 49.

في الفصل الخامس عشر (حلم قديم): لايأتي أي تقديم لشخصية ديالى.

لننتقل الى الفصل السادس عشر (نظرية الديك)، الذي لايقدم لشخصية ديالى أيضا في هذا الفصل.

الفصل السابع عشر (ذراعا إله مرحب): يقدم بصوت ديالى، فهي تقدم لنفسها بصوتها لحياتها في بيت والدها؛ إذ تتجلى العزلة للأب عن ابنته لتظهر الوحدة التي تعانيها ديالى كنتيجة لذلك، ثم تقدم نفسها كإحدى الشخصيات في فريق إنساني في جمعية الفتيات المحاربات: "كنت في فريق... نفسي بشيء آخر"[1].

تقدم نفسها الراوية باستعمال ضمير المتكلم الذي يعود عليها كراوية مشاركة في الحدث، فهي تقدم لنفسها ولغيرها من الشخصيات.فهي تبحث عما تعاني وتفتقده في حياتها لعلها تستطيع أن تنقذ أحدا مما تعاني هي منه، فكأنما عملها هذا كردة فعل لوجودها في هذه الحياة وصراعها من أجل هذا الوجود.

فالراوي هنا شخصية مركزية تتمع بدينامية فيزيائية ذهنية وأخلاقية كبرى[2].

تتفاعل ديالى مع قضية(صفاء) التي ليس لديها أي أوراق ثبوتية، ولاهوية.توازي هذه الشخصية في جوهرها شخصية ديالى التي ترى الى هامشية هويتها في حياتها.فضياع هوية صفاء كضياع هوية ديالى، التي ترى في وجودها معاناة.

في الفصل الثامن عشر الذي يحمل عنوانا (قضم الثمرة). فلا يوجد أي تقديم لديالى في هذا الفصل.

يأتي الفصل التاسع عشر بعنوان(زوابع) بصوت ديالى، فهي الراوية التي تعيش كشخصية مشاركة بالحدث، فهي تشعر بالصراع والخوف من فقدان ابيها المتوقع بعد تعرضه لوعكة صحية نقل على أثرها للمستشفى: " كانت أوقاتا عصيبة... حتى سقوطه بالذبحة الصدرية"[3].

---

[1] مذكرات دي: 223.

[2] نظرية السرد من وجهة النظر الى التبئير، جنيت، جيرار، وواين بوث وبوريس اوسبنسكي فرانسوزف وروسو وغيون وكريستيان انجلي وجان ابرمان، 1989: د.م: ت: ناجي مصطفى: دار الخطابي للطباعة والنشر، د.ط: 43.

[3] مذكرات دي: 240.

ثم تقدم نفسها بعلاقة مشاركة في قضية استخراج هوية لصفاء؛ لتسرد كيفية استخراجها ودخول (صفاء) للمدرسة.

فهذه العلاقة تكشف كتعويض لفقدان هوية ديالى بفقدان أبيها، الذي يمثل الجزء المتبقي من هويتها.

الفصل العشرون (اعترافات) يسرد بصوت الراوي كلي العلم لولادة ديالى: " جاءت ديالى.... من دون خسائر كبيرة"[1].

فكانت ولادتها في الوقت الذي كان والدها على مشارف حرب العراق مع الكويت، لتتنازع العمة(خديجة) والجدة(طيرة) والام (مزكين) على اسم المولودة؛ لتنجح مزكين في تثبيت اسم ديالى للمولودة.

تأتي الحياة مع الحرب، وهي إشارة لبداية معاناة ديالى التي تتجلى في بعد ذلك بأن صراعها في الوجود كالحرب إما أن تنتصر الحياة، وإما أن تهزم الموت.

بعد ذلك يقدم الراوي كلي العلم لديالى وماتتمتع به من صفات تشبه أمها بعين ابيها عبد الواحد، ثم يقارن عبد الواحد وجوده بين البيت الذي يمثل (واحة السلام)، ووجوده في ساحة الحرب الجديدة (الحرب على الكويت)؛ فتتجلى لذلك علاقة السلام/ الحرب كثنائية للصراع الذي يعيشه عبد الواحد في هذه اللحظة.

فكل إحالة تاريخية لاي مجتمع تتعلق بالواقعي والمعيش الذي تعيشه الشخصيات على وفق العلاقة التي تربطها بهذه الإحالة[2].

ينتقل الراوي كلي العلم ليسرد لاحداث مغادرة (مزكين) مع أهلها برفقة ابنتها ديالى الى خانقين دون علم زوجها (عبد الواحد) الذي كان في الحرب، ليكشف الراوي عن مصرع مزكين في المواجهات لتدفن في المقابر الجماعية كمجهولة الهوية كراوٍ ثقة بما يقدمه.

---

[1] مصدر سابق، ص 257.

[2] الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة بحث في انثروبولوجيا الجسد، بوطيب، جمال، 2013: اربد، الأردن: عالم الكتب الحديثة، ط1: 5.

بعد ذلك تكثر الاشاعات حول غياب مزكين وربط غيابها بقصة عشقها السابقة؛ لتبنى قصة مفترضة من خديجة بأنها هاربة وليست شهيدة، وهذا ماجعل الخصام بين الأخ وأخته، على الرغم من أن أبا مزكين يؤكد أنها فقدت بالمواجهات ومن الممكن أن تكون ميته. وبطلب من خديجة لأخيها بان تتبنى ديالى وتربيها في دارها؛ فيوافق الأب على ذلك.

يأتي الفصل الحادي والعشرون المعنون بـ(غيوم) ليسرد الراوي كلي العلم تأملات ديالى: "كانت غيوم.... أراد كسب ودها في النهاية"[1].

تقارن لحظة التأمل كصورة للحياة التي لن تتكرر، لتنقل ذلك ليوسف عبر الماسنجر الذي يجاريها من أجل كسب ودها.

تحت عنوان (حكاية) يأتي الفصل الثاني والعشرون: في هذا الفصل تقدم ديالى كبنت تبحث عنها أمها؛ وبعد البحث تعثر عليها كضوة في جمعية الفتيات المحاربات: "كانت أصلا تتابع... مع خريف 2015"[2]؛ وهنا يكشف عن هوية الأم الجديدة فهي ليست مزكين بل رجاء العراقية الإمريكية.، ثم يسرد الراوي غياب الأم وأثره على ديالى: "من خلال الأحاديث... أو تبديلها بشيء آخر."[3] يكشف النص أثر غياب الأم بعين (رجاء) ام ديالى. فهذا التبديل بهوية الأم هو تغير في النظرة، ففقدان الشيء وعودته يؤدي الى تغير في وجهة النظر.

إن في الظهور بعد الاختفاء تتجلى علاقة الحيرة والصمت: " كأن لديها تنسيق...ولايمكن استعادته أبدا"[4].

تقدم رجاء لعمل إنساني فتشرك ديالى بذلك، دون أن تكشف عن هويتها الحقيقة لبنتها ديالى. يتجلى الفعل ونقيضه في هذه العلاقة بين ديالى ورجاء؛ فالأم تقدم على عمل إنساني الذي يناقض فعلها بتركها لابنتها وهربها مع عشيقها سعيد الذي يراه القارئ كفعل بعيد عن الإنسانية.

[1] مذكرات دي: 268-269.

[2] مصدر سابق، ص 275-276.

[3] مصدر سابق، ص 277-278.

[4] مصدر سابق، ص 278-279.

بعد ذلك ترى رجاء/مزكين أن إخفاء هويتها الحقيقة عن ديالى هي سعادة متبادلة بينهما أما ظهور الهوية الحقيقة فمن المؤكد يسبب الحزن لديالى فتتجلى علاقة الصراع بين الظهور والاختفاء عند رجاء /مزكين: "أخرت نفسها كثيرا...لتغيير حياتها جذريا"[1].

تتولد علاقة حب متبادلة بين يوسف وديالى ورجاء. يسرد الراوي كلي العلم الغربة التي تعيشها ديالى بعد زواج أبيها من سلوى؛ لتبقى ديالى عند أختها: "كان مساء رأس السنة... الترتيبات مستقبلا"[2].

تتولد علاقة حب من ديالى لسلوى لزواجها من أبيها كي يكون سعيدا؛ لكن تتجلى علاقة مناقضة لهذه العلاقة بالنسبة لأخت ديالى نينوى.

ثم يسرد الراوي لعلاقة الحب بين ديالى ويوسف التي تتجلى في راس السنة: "كان يوسف جالسا... لأنهم متفائلون حقا بالعام الجديد"[3]

الفصل الثالث والعشرون المعنون بـ (قبلة في الظلام). يقدم الراوي كلي العلم موقف ديالى من وجود سلوى في البيت الذي يمثل هذا الوجود تهديدا لاستقرار ديالى، فالبيت يمثل عالم ديالى، الذي رتبته كما تحب فهي لاتحب أن يخترق أحد عالمها: "كأن شعورا غريبا... عالمها الخاص"[4].

يتحول البيت بنظر ديالى الى تهديد لها بظهور سلوى، وينتفي ذلك التهديد بغياب سلوى.

ثم يسرد الراوي تجلي علاقة رغبة/ سعادة عند ديالى لمزاولتها للعمل الإنساني: "على مسرح قاعة... الفتيات المحاربات"[5].

يقدم الراوي ديالى بعين يوسف لتتولد نتيجة ذلك علاقة انبهار واعجاب يوسف بديالى: "ظل يوسف... سفينة تجرجر يوسف خلفها"[6].

---

[1] مصدر سابق، ص 279-280.

[2] مصدر سابق، ص 284.

[3] مصدر سابق، ص 285-286.

[4] مصدر سابق، ص 297.

[5] مصدر سابق، ص 299.

[6] مصدر سابق، ص 300.

يسرد الراوي كلي العلم دواخل يوسف وديالى وهي مشاعر حب متبادلة بين الاثنين: "أججت الأغنيات المشاعر... حين يجد وقت الجد"[1]، ثم يحدث تقارب بين يوسف وديالى على وفق هذه المشاعر الداخلية: " اخترقا المسافات... في روحيهما في تلك اللحظات."[2]

ثم يقدم الراوي كلي العلم في الفصل الرابع والعشرين المعنون بـ(سبعون اصبعا) ديالى وعلاقتها مع يوسف التي تتجلى بالحب المتبادل ليزيد رصيد الديفالون من الديكالات؛ أي علاقة طردية، لتخفت بفعل تلك العلاقة علاقة ديالى بالديفالون إلى أن تصل إلى درجة الاضمحلال؛ فيتبين أن علاقة يوسف بديالى تحل محل علاقة ديالى بالديفالون في مخيلتها؛ أي علاقة عسكية؛ ويتبين ذلك في النص الاتي: "لقد اعطته [أي ديالى].... مجرد صورة ممحوّة"[3].

الفصل الخامس والعشرون الذي يأتي بعنوان (يد عزرائيل) يقدم الراوي كلي العلم ديالى بلحاظ علاقتها بالمكان (البيت) الذي يعد غير أليف بالنسبة لديالى بسبب سلطة سلوى على هذا المكان، إلا أن هذه العلاقة لم تصل إلى درجة أن يصبح المكان معاديا: "حصلت في النهاية... اغلب أيام الأسبوع"[4].

ثم يقدم الراوي قصة يوسف مع امه على مسمع ديالى: "سرد يوسف قصة حياته... على أنها تنكر وخيانة لتضحيات الأم"[5].

يوضح يوسف في هذا المقطع مكانة أمه عنده وأسباب ذلك؛ ليكون مقدمة لتقديم تحكم الأم بابنها يوسف (من باب رد الجميل): "كانت قد وافقت... ويحاول ارضائها دائما"[6].

تتجلى العلاقة بين الأم والابن كعلاقة تحكم وسيطرة من قبل الأم. لينتج بسبب هذه العلاقة: ضعف شخصية الابن في نظر الآخرين؛ وكل ذلك كمقدمة لرفض الأم لطلب ابنها بالزواج من ديالى؛ وعلى الابن أن يطيعها في هذا الرفض بسبب ماتقدم تبيانه في المقاطع السردية السابقة لهذا التحليل.

---

[1] م.، ن: 302.

[2] مصدر سابق، ص 302-303.

[3] مصدر سابق، ص 305.

[4] مصدر سابق، ص 311.

[5] 315-316.

[6] مصدر سابق، ص 316-317.

الفصل السادس والعشرون المعنون بـ(غواص نرويجي عاري الصدر) فالتقديم المشهدي يهيمن على التقديم البانورامي الذي يتصدر الفصل فقط ويتضمن تقديم الضعف في العلاقة بين ديالى ويوسف من وجهة نظر ديالى بصوت الراوي كلي العلم: "كانت ديالى تسير... الآمنة الدافئة"[1].

في هذا المقطع الوصفي للمكان الذي تسير فيه ديالى، وهو وصف لحلم تحلم به ديالى بسبب ماتعيشه من حالة عاطفية إزاء علاقتها بيوسف.

الفصل السابع والعشرون المعنون بـ(المحرقة)، و الفصل الثامن والعشرون الذي يأتي بعنوان(رسائل)، والفصل التاسع والعشرون يأتي تحت عنوان (ارتفاع الدامستا)يهيمن الأسلوب المشهدي دون ان تقدم ديالى عبر التقديم البانورامي.

يأتي الفصل الثلاثون بعنوان(اغواء الدراما البشرية) في هذا الفصل تقدم علاقة ديالى بطيفها الديفالون من عالم الأطياف وهي علاقة استبدال الديفالون بيوسف من عالم البشر ويقدم عبر صوت الراوي كلي العلم بعين الديفالون: "كانت مظاهر الابتهاج... إلى سماء الأطياف"[2].

استبدال ديالى الديفالون بيوسف؛ لان الديفالون هو من عالم غير مرئي بالنسبة لعالم البشر ومرئي للراوي والقارئ فقط، أما ديالى بالنسبة لها فهو من صنعها في مخيلتها؛ ومن ثم ينتمي إلى الخيال لا الواقع، أما يوسف فهو من عالمها أي عالم الواقع؛ وعليه انتقلت العلاقة من اللاوقعي إلى الواقعي.

يتلقى يوسف الرصاص عن ديالى، فتفقد ديالى وعيها في انفجار المول، تنقذ ديالى نفسها من موت محتم عبر الهاتف المحذر لها من الديفالون، ينتقل الراوي كلي العلم لما حدث لديالى ويوسف بعد الانفجار: " كان عمال وأصحاب المحال... اتركيه يرتاح"[3].

تتجسد علاقة الموت والحياة في هذا المقطع السردي، فتنتقل علاقة ديالى بيوسف من علاقة الحب الذي يمثل الحياة، ثم يأتي الموت الذي يصارعه الديفالون وهو من عالم الاطياف لينقذ ديالى، أما يوسف فيتسلم الشظايا عن ديالى ليكون المنقذ لها من عالم البشر.

---

[1] مصدر سابق، ص 320-321.

[2] مصدر سابق، ص 366-367.

[3] مصدر سابق، ص 375-376.

يأتي الفصل الحادي والثلاثون بعنوان(ثمرة على صحن الاله) في هذا الفصل يسرد الراوي كلي العلم مرحلة مابعد نجاة ديالى ويوسف من الموت: "تمزقت روح يوسف...المحاكمة بانتظاره"[1].

يبحث يوسف عن ديالى بدافع علاقة الحب التي بينهما.أما ديالى فتقدم بصورة حزينة لفقدانها لأصدقائها بالانفجار: "كانت ديالى في دوامة...صباح هندوم"[2].

لكن هناك نقيض لهذه الصورة وهي صورة السعادة لولادة نينا بمولودها الجديد؛ فالحياة هكذا ممكن أن تجمع الحزن من جانب والسعادة من جانب آخر؛ كأن الحياة عملة بوجهين.

بعد انقاذ يوسف من قبل ديالى تتغير وجهة نظر أم يوسف لديالى؛ فهي في نظرها (فتاة النبوءة)؛ وهذا مانرصده في المقطع السردي الآتي: "روى يوسف مشهد... الطيف الخائن وما إلى ذلك"[3].

بعد مشهد الفرح لولادة مولود نينا أخت ديالى، تحضر ديالى مجلس عزاء صديقتها تمارا وهي صورة مناقضة لصورة الفرح؛ ففي نهاية الفصل يتجانس التقديم البانورامي مع التقديم المشهدي كأنهما واحد لدى ديالى، فديالى تكلم نفسها تارة، وتارة تعود لواقعها بصوتها كراوية مشاركة. وهذه صورة للحياة التي يتجانس الفرح والحزن فيها.

التقديم المشهدي:

أما الأسلوب الآخر الذي جاء به لوبوك في كتابه (صنعة الرواية) بعد الأسلوب البانورامي، فهو الأسلوب المشهدي ذو البعد الدرامي[4].

في هذا الأسلوب يتضاءل دور الراوي وبرز دور القارئ في مشاركته في العملية الإبداعية[5].

ومن ثم فلا حاجة الى من يختار ويفسر ويؤلف، وعند ذلك نحصل على الدراما الخالصة التي هي تتجلى بالرواية بصورة قليلة جدا، فهو يجعلنا "ندرك كيف برزت الشخصيات وأين تقف وماذا

[1] مصدر سابق، ص 377-378.

[2] مصدر سابق، ص 378-380.

[3] مصدر سابق، ص 384-385.

[4] صنعة الرواية: 93، و الادب والدلالة: 84، و تحليل الخطاب السردي: 285.

[5] البناء الفني في الرواية العربية في العراق: 171.

كانت تفعل أنه لا يقدم شيئا غير مجرد الحوار، فإنه عند ذلك يكتب نوعا من أنواع المسرحية مثلما يفعل ذلك المؤلف الدرامي"[1].

ففي هذا الأسلوب " لايوجد هناك اختزال في الزمان والمكان، اقصد بذلك حينما يظهر المشهد أمام عين القارئ؛ فإنه يكشف عن الزمن كله والمكان الذي يحتله"[2].

فالشخصيات في هذا الأسلوب كأنها تتحرك على المسرح[3]؛ أي أن التقديم لها يكون مباشرا عن طريق حوارها، وترمي إلى أن " توجد في القارئ إحساسا، بإنه حاضر هنا الآن في مشهد الأحداث... وتنتفي صفة الدرامية عن العناصر التي تجعلنا على وعي بأنه ثمة مؤلفا يشرح الأمور.

إن التأملات والملاحظات والتوجيهات القصيرة التي تعطى للقارئ من مركز السلطة للحكم على مختلف الأشخاص ومقدار الحب الذي ينبغي ان يضيفه على كل منهم هي أدلة واضحة على الكاتب المتدخل"[4].

ومن ثم فإن الخبز ينقل عبر الشخصيات عن طريق المشهد الحواري إذ أن اللغة التي يستخدمها " سوف تختلف عن لغة إنسان آخر يروي لك الخبر نفسه؛ وذلك لأن كل إنسان له قاموس لغوي خاص، وله طريقة خاصة في تركيب الجمل وترتيبها تبعا لاختلاف القدرات واختلاف التعليم، والثقافة، والمهنة، والطبقة الاجتماعية، وغير ذلك من المؤثرات "[5].فتتعالى أصوات الشخصيات بالحوار[6].

وعادة تكون "الجملة الحوارية قصيرة ساخنة مبتورة تعتمد على معينات خيالية تقدمها اللغة السردية المصاحبة لها، كما أن وظيفة اللغة السردية غير وظيفة اللغة الحوارية، فالأولى وظيفتها

---

[1] صنعة الرواية: 108.

[2] مصدر سابق، ص 239.

[3] بناء الرواية : 65.

[4] الزمن والرواية مندولا، أ.أ، 1997: بيروت لبنان: ت: احسان عباس: دار صادر، ط1: 130-131.

[5] الراوي والنص القصصي: 160.

[6] م.ن: 164.

إخبارية في ظل الراوي العليم المحايد، إخبارية شعرية او خطابية في ظل الراوي العليم المنقح، أما لغة الحوار فوظيفتها تواصيلة"[1].

وعليه فتكون دلالة الجمل الحوارية غير مستلقة بذاتها في أداء الدلالة بل تستعين بالهيئة التي عليها المحاور، والتي تكشف عنها لغة السرد أي لغة الراوي[2].

وهنا تتجلى وجهة نظر القارئ المشاهد للعرض " فان المشهد الدرامي هو مشهد نابض بالحياة إلّا أنه مشهد ضيق ليس له عمق كبير كما ان طبيعة الجو العام لاتحدثنا شيئا عن داخل الفضاء"[3].

إن استخدام هذا الأسلوب في تقديم الشخصية عن طريق حوارها مع غيرها من الشخصيات، فتارة تقدم الشخصية لنفسها، وتارة أخرى تقدم لغيرها من الشخصيات، وتارة تقدم لكليهما معا.

الجانب التطبيقي:

نحاول أن نرصد في تحليلينا للطرق التي استعملت في تقديم الشخصيات في التقديم المشهدي، من ذلك النموذج الحواري الأول؛ الذي يجمع بين (ممه) وهي شخصية من عالم الأطياف مع شخصية تقدم دون اسم قادم من المجلس الأعلى للمحكمة لتبليغها للقدوم الى المحكمة للحضور لمحاكمة شخصية (ديفالون) الطيف المرافق لشخصية(ديالى): |"هتف الصوت مجددا... سيدتي"[4].

فالنص يقدم لشخصية(ممه) وهو تقديم مشترك فيه تدخلات الراوي، فهو تقديم غير مباشر يصف لشخصية ممه، وهو وصف يقارب فيه للوصف الخيالي؛ فيكشف عن تمتعها بالقراءة الذهنية للشخصيات الأخرى.

إن تدخلات الراوي تنفي لصفة الدراما في الرواية، فالروائي في تقديمه للمشاهد الحوارية يحاول أن يسبغ الحوار بنفس الكلمات التي تتحدث فيها الشخصيات، إلا أن الراوي يتدخل ليبرز لنا هيأة الشخصيات وماحولها فهو الشخص الذي يمكنه فعل ذلك[5].

---

[1] مصدر سابق، ص 165.

[2] الراوي والنص القصصي: 165-166.

[3] صنعة الرواية: 182.

[4] مذكرات دي: 7.

[5] صنعة الرواية: 108.

يأتي مقطع مشهدي آخر لعالم البشر يجمع بين شخصية (ديالى) وشخصية عمتها(خديجة): " _ ديدي..... عبد الباسط"[1].

تقدم ديالى على أنها بنت لخديجة بالتبني (بنت أخيها)، وهو حوار لديالى مع عمتها في المستشفى بسبب رقود العمة / الام بسبب مرض سرطان الكبد، وهو حوار مباشر؛ وهذا النوع من الحوار نادر الاستعمال في النصوص القصصية، فالشخصيات تقدم كأنها على المسرح تتحرك دون أي تدخل للراوي؛ فتكون الشخصيات أمام القارئ مباشرة.

يكشف النص أيضا الصفة الدينية للعمة/ الام، فهي تحب ان تسمع قراءة القرآن؛ لتحدد هويتها الدينية كمرأة (مسلمة)

ويقدم مشهدا حواريا اخر يجمع بينهما أيضا: "أنت تعلمين انني أمك.. لماذا لاتموتين بسلام ؟! "[2].

يتميز هذا المقطع بالطول؛ فليس الطول للحوار بقدر مايعود لتدخلات االراوي، فخديجة تقدم لنفسها على أنها الام لديالى لا العمة؛ فهي التي ربت إذ هي الأم وديالى تؤيد كلامها، ثم تقدم ديالى لعمتها/الام بصوتها كراوية مشاركة وأيضا بوجهة نظر داخلية، فهي على معرفة ان عمتها / الأم ستتحول من مرحلة الحياة إلى مرحلة الموت؛ بسبب المعطيات التي تراها لتفاقم مرضها؛ إلا أنها تقدمها على أنها قريبة من الله؛ وهذا يبث الأمل الذي يجعلها تستمر بالدعاء ليخلصها مما أصابها من مرض، وأيضا تقدم على أنها ذات وظيفة اجتماعية كمشرفة تربوية، بعد ذلك ينتقل التقديم من خديجة لديالى على أن ديالى شابة وفاهمة.وكل هذا التقديم يمثل كمقدمة لما ستكشفه لديالى من سرٍّ عن عدم وفاة أمها (مزكين)؛ لتفسر الراوية ديالى قول عمتها تارة وتسرد لما يجرى من حولهما في المستشفى تارة أخرى، ثم تنتقل بعد ذلك لتصف ديالى للحالة النفسية التي أصبحت عليها بعد معرفتها بهذا السرّ (أنهت عمتي قصتها لتسحقني تماما... لقد بذلت جهدا هائلا لإعادة ترميم نفسي الهشة خلال هذه السنوات ونسيان هذه الحكاية)؛ فهذا التقديم من النوع المختلط.

[1] مذكرات دي: 21.

[2] مصدر سابق، ص 32-34.

تسترجع ديالى بحوار مع ذاتها لآخر حديث بينها وبين عمتها خديجة/ الأم قبل وفاتها؛ فهو يمثل تحليلا لكلام خديجة الذي يتضمن كشفها لسرّ عدم وفاة ام ديالى (مزكين): " بعد أيام من انتهاء العزاء.... كنت أكرهها أكثر "[1].

فهذا النص يقدم لشخصية خديجة بصوت ديالى وبوجهة نظرها الداخلية وتقدم ديالى لشخصيتها بنفسها، تمزج الراوية بين ضميري المتكلم وضمير الغائب؛ فعند التقديم لخديجة تستعمل ضمير الغائب أما عند الحديث عن نفسها بنفسها فتستعمل ضمير المتكلم، فالراوية تقارن بين شخصية خديجة/ الأم التي ربتها وبين أمها الحقيقة (مزكين)؛ لتصل عبر استنتاجها كرهها لعمتها بعد كشفها لسرّ بقاء أم ديالى حية، الذي تعدّه ديالى نوعا من الانتقام لأمها الحقيقة.

فنستدل على الشخصية من علاقات دلالية عديدة تتجلى بالقول أو الوصف أو السرد أو الحوار[2].

يأتي مقطع مشهدي لتقديم لعدة شخصيات: ديالى، عبد الواحد، خديجة، سعيد السعيد، مزكين: " سعيد الصغير... حافة الطاولة وخرجت"[3].

يقوم هذا المقطع على حوار بين ديالى ووالدها حول ماكشفته عمتها عن سرّ بعدم وفاة والدة ديالى؛ ليكشف عبد الواحد عن تساؤلات ديالى بالتقديم لشخصية(سعيد الصغير) عشيق مزكين، على أن هذه الشخصية تقوم على اسم مستعار استعمله كثير من الشباب، ويؤكد عبد الواحد وفاة مزكين في الانتفاضة في عام (1991) م ودفنت في مقابر جماعية لم يكشف عنها، أما عمتها خديجة فيقدمها على أنها شخصية مخبولة؛ لسردها لذلك السرّ؛ فهي قصة خيالية من تأليفها.

تتوقف ديالى عن طرح لتساؤلات أخرى؛ بسبب استعمال والدها للغة الجسد بأن استدار إلى حافة المكتبة كعلامة بأنهاء المحادثة تتدخل الراوية ديالى كمشاركة في هذا التقديم لتقدم للإيماءات لشخصية عبد الواحد (اطلق حسرة مديدة)، وتسرد مافعل ابوها من أفعال توحي إلى إنهاء الحديث فيما بينهما.

---

[1] مصدر سابق، ص 35.

[2] النقد البنيوي والنص الروائي: المنهج البنيوي – البنية – الشخصية.

[3] مذكرات دي: 38.

يقدم لشخصيات من عالم الاطياف في مشهد حواري يجمع بين آموكاني (كبير مجمع الاطياف) مع الديفالون (الطيف المرافق لديالى): " أنت بقلب يا ديفالون..... إلى طيف أعلى"[1].

يقدم الديفالون كشخصية تتمتع بتعاطف مع الذي يرافقه من البشر (ديالى)؛ ليبرر لذلك بأن الإنسانية يكتسبها ممن يتمتع بصفات إنسانية من البشر للذين يرافقوهم من وجهة نظر الديفالون. يقدم آموكاني لشخصية (الدامستا) كمنافس لديفالون في الوصول لمرتبة الالوهية؛ ليكشف آموكاني عن ميله الى الديفالون؛ ويعلل لذلك لما تتصف به شخصية الدامستا ليقدم له على أنه ذو روح سوداء وهو يمثل خطر على عالم الأطياف بسبب ذلك.

ثم يأتي مقطعا مشهدي آخر يجمع بينهما أيضا يقوم على موضوع كشف الديفالون لسرّ إلى آموكاني بخصوص تحذيره لديالى من الموت؛ فيدفع عنها ذلك ويعد هذا الفعل كخيانة في عالم الاطياف: "أريد ان تكون (دي).... من دون مشاكل"[2].

يقدم آموكاني كشخصية واشية بالديفالون أمام مجمع كبار الأطياف؛ من وجهة نظر الديفالون؛ ويبرر آموكاني لذلك الفعل كحرص على الديفالون كما يرى ذلك هو.

يقدم هذا المشهد بمشاركة الراوي تفسيرات لاقوال الشخصيات، وهذه التفسيرات تأتي بصورة تبريرات.

تقدم ديالى من موقفها من موضوع اجتماعي ألا وهو الزواج، بحوار مشهدي يجمع بينها وبين أختها نينا: "انت الآن في الرابعة والعشرين من عمرك.... حتى أقرر في مابعد القرار المناسب"[3].

في هذا المقطع يقدم للعديد من الشخصيات لما هو ارتباط بالموضوع القائم عليه هذا المقطع المشهدي، وهو موضوع الزواج بمقترح من نينا كموضوع تتناقش مع ديالى فيه، لتكشف عن امتناع ديالى لمثل هكذا مشروع. لا تصرح ديالى للأسباب هذا الرفض. مثل هذه الحورات شائعة في الجلسات النسائية، وهو من المواضيع المتصدرة في المجتمع العراقي بالنسبة للمرأة العراقية؛ ليكشف عن أهمية هذا الموضوع في المجتمع العراقي بالنسبة للمرأة أكثر من المجالات الأخرى، ثم تركز نينا في افتتاحها للمشهد الحواري عن دور العمر في هكذا مشروع بالنسبة لديالى(انت الآن في

[1] مصدر سابق، ص 74- 76.

[2] مصدر سابق، ص 79-80.

[3] مصدر سابق، ص 84-88.

الرابعة والعشرين من عمرك) لتكرر ذلك وتؤكده في موضع آخر في الحوار ذاته (تذكري [أي ديالى] عمرك هسه أربعة وعشرين سنة) فعامل العمر يلعب دورا أساسيا في موضوع الزواج في المجتمع العراقي والتقدم في العمر يشكل المجتمع على اثر ذلك صورة سلبية عن المرأة من الممكن أن يؤثر في دورها في المجتمع ذاته المتبني لتلك النظرة.

يكشف النص أن التعطيل في موضوع الزواج في أي مجتمع يعود الى المجتمع نفسه.تقدم نينا في لحاظ هذا الموضوع لشخصية رسول كامل كشخصية شاب نقيب في الجيش كزميل لزوجها زيد في العسكرية، كمشروع زواج لديالى الذي تراه مناسبا لها؛ ثم تطرح نينا أسباب من وجهة نظرها هي أسباب رفض ديالى لموضوع الزواج:

1-وجود عشيق او حبيب لديالى تخفيه عن الآخرين.

2-وجود مرض تخفيه ديالى يمنعها من الزواج.

3-تميل الى علاقة من جنسها.

يبدو أن نينا طرحت لأسباب ممكن أن تكون منتشرة في مجتمعها من وجهة نظرها. تدحض ديالى لأسباب نينا لتنفرد بسبب واحد، ألا وهو: أنها لم تجد الشخص المناسب.

بعد ذلك يقدم لشخصية نورا (بنت عمة ديالى ونينا من خديجة) في المقطع المشهدي على أنها شخصية فضولية كصفة شائعة عند النساء.

تقدم ديالى لشخصية (سلوى) كمرأة على علاقة بوالدها، وهي شخصية تتصف بصفة إبداعية كرسامة أو نحاته، هذا التقديم يكون مع ذات ديالى ولاتفصح لنينا عنها؛ بسبب عدم رغبتها بزواج أبيها من أي امرأة التي ترى أن معرفة والدها لألف مرأة افضل من زواجه؛ وتفصح عن السبب ألا وهو لعدم مزاحمتهم بالورث لتقدم لنفسها بهذا القول عن صورة أنانية لها.نلحظ أن لغة نينا تتصف بالسطحية على العكس من لغة ديالى التي تتصف بنوع من العمق.

بعد ذلك يأتي مشهد حواري داخلي لديالى بافتراض الطرف الآخر (نينا) في الحوار من قبل الطرف الأول(ديالى)، وهو مشهد في خيال ديالى تكشف فيه ديالى بلغة أقرب الى لغة الفلسفة؛ لتفسير

رفضها الحقيقي لموضوع الزواج: " سأقول لها [أي ديالى موجهة قولها لنينا] أنني أخاف.... انها مصادفات غير أني أعرف أنها ليست كذلك"[1].

يتميز هذا المشهد الحواري مع الذات (افتراض ديالى لمشهد حواري مع نينا) بالطول؛ فهو يقدم ديالى من نواح متعددة، كهواجس الخوف من الزواج، بلغة قريبة للغة الفلسفة، وغربتها وعزلتها في عالم خاص بها الذي تصفه بالأليف المريح، وهذا العالم لايرتبط بوجهة نظر ذاتها، بل تعممها لتصبح وجهة نظر عامة: "أنا أعرف نفسي أنني مسجونة داخل الصور التي أنتجها عن نفسي وعن العالم الذي أعيش فيه، ولكن أليس كل إنسان مسجون بطريقة أو بأخرى في صوره الخاصة عن نفسه وعن العالم؟!." فديالى عندما تتحدث عن نفسها تستعمل ضمير المتكلم، وعندما تتحدث عن أي إنسان في العالم تستعمل ضمير الغائب، ثم تقدم صور عن الرجال من وجهة نظرها:

1-الرجل السطحي الذي يعجب بما هو خارجي.

2-الرجل الذي يبحث عن علاقات عابرة.

ثم تقدم لنفسها وماتعانيه من مشكلة نفسية بسبب عوقها الذي تعاني منه، والذي تصفه بأنه ماجعلها متميزة وذات خصوصية عن طريق وجهة نظر داخلية ذاتية، وبصوتها هي؛ وهذه الرؤية تعطي أكثر عمقا للتجربة.

فلكل شخصية لغتها الخاصة في حوارها التي تناسب وضعها الاجتماعي ومزاجها[2].

تقدم ديالى لغيرها من الشخصيات في مشهد حواري لشخصية تربطها بعلاقة صداقة معها، وهي شخصية (تمارا): "جاءتني اخته من أيام...ومن البيت ومن الماضي "[3].

تقدم ديالى لشخصية تمارا المنهارة بسبب صدمتها بزوجها أسامة؛ الذي تركها ليسافر إلى خارج البلاد، وتقدم بصوت ديالى المشاركة بالمشهد الحواري وأيضا كراوية داخلية، فهو مشهد حواري غير مباشر؛ وذلك لتدخلات الراوية (ديالى) لتفسر هيأة تمارا التي تصورها كمن تبحث عن وسيلة للفرار من المشاعر السلبية، التي خلفتها صدمتها بسفر زوجها وتركها، وهذه الوسيلة هي

---

[1] مصدر سابق، ص 89.

[2] النص الروائي (تقنيات ومناهج)، فاليط، برنار، 1999: د.م: ت: رشيد بنحدو: الهيئة العامة لشؤون الطابع الأميرية، د.ط.: 24.

[3] مذكرات دي: 136-137.

الحركة والانشغال حتى لاتترك أي مجال للذهن للتفكير بالمشاعر السلبية، فديالى تصف الحالة النفسية لتمارا في هذه الفترة في مقطع حواري بين عضوات جمعية الفتيات المحاربات ويوسف حول تسمية هذه الجمعية بهذا الاسم؛ : "في المرات الأولى لحديثه... المحاربات للرجال"[1].

فيوسف من يبدأ الحديث بصورة تساؤلات، لتجيب عنها تمارا كعضوة في الجمعية، ثم ينتقل المشهد للسرد عن طريق الراوي الخارجي، ليعود مرة أخرى بعد ذلك لتكملة المشهد الحواري لينقل يوسف عن غسان بصيغة المنقول المباشر: "كل شيء بيد الرجل... الزاغور"[2].

يبين فيه ان الرجل هو صاحب السلطة بكل شيء حتى في اغواء المرأة هو المسؤول؛ إذ يمثل هذا النص بأن السلطة/ الرجل، أما المرأة فهي تابع لهذه السلطة، فالمرأة أمام الرجل هامشية وهي صورة تهيمن في المجتمع الذكوري العراقي.

بعد ذلك يرد مشهد حواري يقدم فيه لتمارا ويوسف ونظرتهم عن الرجل والمرأة: "كيف نحصل على برلمانيات... تحب النقاشات البيزنطينية"[3].

يقدم هذا المقطع الحواري من وجهة نظر تمارا أن الرجل في نظرها هو صاحب المأساة في المجتمع، وخلاص المجتمع من مأساته هو تأنيثه؛ وتؤكد لكلامها ذلك بأقوال من المأثور عن رجلين.

أما يوسف فيقدمه من وجهة نظر ذكورية، فهو يرى الرجل هو صاحب السلطة لا المرأة؛ ويبرر ان تأنيث المجتمع العراقي ليس هو الحل؛ وذلك لأنه غير مناسب لمثل هذا البلد؛ بل يرجع هذه الفكرة للغرب؛ ليبين سلطة الغرب على المجتمع العراقي، ويضيف أيضا أن العراق لاتحل مأساته بتذكيره او تأنيثه؛ فهو لايغيير أي شيء من الوضع الراهن؛ وهنا يكشف عن المسكوت عنه، ويبين الوهن الذي يعاني منه المجتمع العراقي. ينتقل المشهد بعد ذلك ليقدم ديالى التي لاتذهب إلى هكذا مناقشات غير مجدية من وجهة نظرها، بل تضع يوسف أمام تمارا في مسألة المناقشات فهما متساويان في ذلك.

---

[1] مصدر سابق، ص 164.

[2] مصدر سابق، ص 166.

[3] مصدر سابق، ص 167-178.

يرد مقطع حواري بين ديالى ووالدها بخصوص عودة اخيها ميسان للعراق: "لقد استسلمت تماما تضرعت لجميع الآلهة.... بهذه الصورة"[1].

قدم النص بصورة مشهد حواري مباشر، أي دون أي تدخل للراوي؛ فتكون الشخصية مقابل القارئ يقرأها كما يراها هو، فعبد الواحد يقدم بصورة الرجل الضعيف المستسلم المتضرع إزاء رؤية ابنه ميسان الذي يراه أنه لن يعود؛ والسبب هو (عبد الواحد) من وجهة نظره هو، أن عبد الواحد هو من جعل ابناءه يتبرؤون منه ويهجروه، ومن ثم السعي للتخلي عن هويتهم الأصلية هويتهم التي همشت، فعبد الواحد يمثل السند الذي يجب ان يوفر الأمان والاستقرار لأبنائه؛ فهو يمثل العراق الذي يجب ان يوفر الأمان والاستقرار لأبناء شعبه؛ واذا انتفى ذلك بحث الأبناء عن البديل.

تقدم ديالى في هذا المشهد كما يراها القارئ انها شخصية غير مستسلمة، بل يلحظ في كلامها بصيص امل.

يأتي مقطع حواري آخر يجمع بين يوسف وديالى في موضوع مذكرات ديالى التي كتبتها في عمر الخمسة عشرة: "قلت لك....هي ليست للنشر"[2].

يكشف هذا المقطع المشهدي أمور جديدة على القارئ؛ فديالى هي صاحبة القصة(مذكرات دي)، وكأنما كل ماكتب في رواية(مذكرات دي) يعود لها كراوية؛ إلا أنها تمزق كل ماكتبته بعد قراءة يوسف لها، ومن ثم توصل رسالة للقارئ بانها تمحو كل شيء في لحظة حياة بأكملها ممكن ان تضمحل في لحظة، فهي تقدم على انها شخصية ترى في كل ماقدمته لها الحياة لايستحق الوقوف عليه، فالمهمش لايستحق أن يذكر من وجهة نظرها؛ لأنه بالأصل هو غير موجود بنظر الآخرين؛ فذلك بمثابة ضياع الهوية في بلدها.

يقدم يوسف على أنه شخصية واعية بما كتبته ديالى، فهو يرى بما كتبته كحوادث حقيقة؛ بسبب أسلوبها المقنع في الكتابة لكن على مايبدو أنه استاء من فعل ديالى، وهو تمزيق ماكتبته؛ ويبدو السبب لهذا الاستياء هو ان قصة حبه لديالى مذكورة من ضمن القصص، وعندما يفصح لديالى عن هذه القصة تتهرب؛ وتبرر الى ذلك ان كل ماكتب هو يعود الى مجرد قصة لاغير، فيرى يوسف من

[1] مصدر سابق، ص 230.

[2] مصدر سابق، ص 286-288.

الممكن ان يتخلل القصص شيئا من الحقيقة؛ يريد بذلك ان ماكتبته ديالى من حوادث، انما هي حقائق ترسم صورة عن المجتمع العراقي وصراعاته الداخلية والخارجية.

في مشهد حواري يجمع بين يوسف وامه حول موضوع ارتباطه بديالى: "كانت تفترض ان الموضوع....وعلى السجادة امامها"[1].

لايأتي هذا المقطع بشيء جديد كما قدمت الشخصيات في الأسلوب البانورامي، فالأم هي صورة الام المتسلطة، والابن يحاول الخروج عن هذه السلطة التي يراها تتحكم فيه في كل أمور حياته، ويرى ان ارتباطه بديالى يستحق منه الخروج عن هذه السلطة.

تأتي بعد ذلك المشاهد الحوارية في تقديم لشخصية يوسف في صراعه من اجل الخروج عن سيطرة امه، وديالى ترى انها السلاح المستخدم للخروج عن هذه السلطة؛ فلا ترضى بذلك، فهي لاتريد ان تكون السبب في الصراع بين الام والابن. يعود يوسف الى سلطة امه بعد ان وعدها بنسيان امر الزواج من ديالى.

المشهد الحواري الذي يجمع بين ديالى وتمارا: يوسف شخصية ضعيفة...لا بيباي"[2].

في هذا النص الحواري يقدم للعديد من الشخصيات: فديالى تقدم لشخصية يوسف، وتمارا، واسامة، فيوسف في نظرها شخصية ضعيفة لايمكن الاعتماد عليها، ام شخصية أسامة فتقدم له من وجهة نظرها بانه شخصية تتصف بالرعونة والتخلف.

أما تمارا فهي في نظر ديالى شخصية مستسلمة ومنصاعة لحبها لأسامة، فهي غير حكيمة في اتخاذها لقرار الزواج من أسامة مرة أخرى واتباعه إلى أي مكان يذهب إليه.

يتدخل الراوي الخارجي في تقديم لشخصية تمارا إزاء حوارها مع ديالى وتقديم ديالى لاسامة كشخصية سلبية وانزعاج تمارا لذلك؛ فترسل تمارا من هاتفها رسالة ليوسف والغاية هي إزعاج ديالى كمعادلة لإزعاجها في تقديمها لأسامة.

فتظهر لنا المشاهد الحوارية لغة انفعالية تواصلية تؤدي الى الحركة الديناميتية للأحداث[3].

---

[1] مصدر سابق، ص 317-319.

[2] مصدر سابق، ص 355-358.

[3] الراوي والنص القصصي: 165.

يسترسل في تقديم المشاهد الحوارية التي تجمع بين يوسف وتمار بعد مغادرة ديالى وذهابها الى المستشفى لرؤية اختها نينا التي على وشك وضع مولودها الأول: "أين هي؟.. ألم ترها؟!"[1].

مقطع قصير لايقدم لأي شخصية.

يأتي مشهد حواري يجمع بين الديفالون وآموكاني ومَمَه: "ماكان للإنتشاء الكامل في هذه الليلة... في ليل الانفجار والحريق الهائل"[2].

في هذا المقطع المشهدي يقدم الديفالون لنفسه، فهو قد ارتقى الى مرتبة الألوهية، ولم يعد لاي أحد سلطة عليه؛ ولذلك يتخذ لقرار شجاع بان يحل في داخل يوسف ليملئ الفجوات في روحه ليعيده للحياة الذي انقذ ديالى من الموت فيستحق ان يحيا من وجهة نظر الديفالون والذي يراه الحارس البشري لديالى، ومن ثم فوظيفة يوسف لاتفرق عن وظيفة الديفالون إزاء ديالى.يرى اموكاني على وفق هذا القرار من وجهة نظره ان قرار الديفالون يساوي لقرار أودخديم الذي يراه من وجهة نظره خائنا؛ يبرر الديفالون سبب اتخاذه لهذا القرار الى ان كل الاطياف تتأثر بعالم البشر لعلاقاتهم الوثيقة بهم.أما شخصية مَمَه فتقدم كشخصية توافق على قرار الديفالون، على عكس اموكاني المعارض لهذا القرار.

الخاتمة:

كشفت الدراسة عن تقديم الشخصية في رواية مذكرات دي دراسة في الخطاب السردي عن نتائج عديدة منها:

1- هيمن التقديم البانورامي على التقديم المشهدي في تقديم شخصيات رواية مذكرات دي؛ وذلك بسبب السلطة والحرية التي يتمتع فيهما الراوي في التقديم.
2- تقديم التفاصيل الدقيقة للشخصيات؛ لتفصح عن المعاناة والالام التي تعاني منها هذه الشخصيات.
3- تعد شخصية (ديالى) بؤرة السرد، فهي ترسم صورة عن الشخصية المهمشة في أي مجتمع، ومعاناتها الداخلية مع افراد اسرتها ومعاناتها الخارجية في المجتمع العراقي.

[1] مذكرات دي: 258.

[2] مصدر سابق، ص 374-375.

4- أن التقديم للشخصيات بالأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي يقوم على الرتابة والملل، فهي شخصيات عادية ممكن أن نلحظها في الحياة اليومية لأي مجتمع، ومن ثم يرسم هذا التقديم صورة عن المجتمع العراقي المهيمنة فيه الرتابة والملل.

5- لا تقدم الشخصيات في الأسلوب البانورامي والأسلوب المشهدي دفعة واحدة، بل يأتي التقديم بصورة تدريجية عبر الخطاب السردي.

6- تتنوع طرق تقديم الشخصيات بين تقديم الراوي الخارجي، وتقديم الشخصية لنفسها، وتقديم الشخصية لشخصيات أخرى.

7- رواية (مذكرات دي) لأحمد سعداوي هي رواية اجتماعية تحفل بالشخصيات التي تعاني الظلم، والقهر، والألم، والحيرة، وفقدان الهوية.

8- ترتبط الراوية بالمجتمع عن طريق شخصياته التي ترسم صورة عن هذا المجتمع الذي تعيش فيه صراعاتها الداخلية والخارجية ضمن هذا المجتمع.

9- ان السرد بضمير المتكلم في تقديم الشخصيات في الخطاب السردي يقدم صورة دالة صادقة عن شخصيات الرواية؛ لفهمها بصورة اكثر دقة وعمق من التقنيات الأخرى المستعملة.

قائمة المصادر والمراجع:

- بوطيب، جمال، 2013. الرواية العربية الحديثة المرجع والدلالة بحث في انثروبولوجيا الجسد: اربد، الأردن: عالم الكتب الحديثة، ط1.
- تودوروف، تزيفتيان، 1996. الأدب والدلالة: حلب، سوريا: ط1، مركز الإنماء الحضاري.
- الجبوري، زهير، 2013. مرايا السرد مقاربات تنظيرية وتطبيقية في السرد العراقي الحديث: د.م: اتحاد الناشرين العراقيين، ط1.
- جنيت، جيرار، 1997. خطاب الحكاية(بحث في المنهج): د.م، ت: محمد معتصم وعبد الجليل الازدي وعمر حلّى، ط2.
- جنيت، جيرار، وواين بوث وبوريس اوسبنسكي فرانسوزف وروسو وغيون وكريستيان انجلي وجان ابرمان، 1989. نظرية السرد من وجهة النظر والتبئير: د.م: ت: ناجي مصطفى: دار الخطابي للطباعة والنشر، د.ط.

- حليفي، شعيب، 1997. شعرية الرواية الفانتاستيكية: د.م: المجلس الأعلى للثقافة، ط1.
- الخطيب، حكمت (يمنى العيد)، 1999. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: بيروت، لبنان: ط1، دار الفارابي.
- الخطيب، حكمت (يمنى العيد)، 1984.في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي: بيروت، لبنان: دار الآفاق، ط2.
- الزاهي، فريد، 2003. النص والجسد والتأويل: الدار البيضاء، المغرب: افريقيا الشرق، د.ط.
- سعداوي، احمد، 2020. مذكرات دي(رواية): بغداد، العراق: نابو للنشر والتوزيع، ط1.
- سويرتي، محمد، 1994. النقد البنيوي والنص الروائي: المنهج_ البنية_ الشخصية: د.م: افريقيا الشرق، ط2.
- الشكلانيون الروس، 1982. نظرية المنهج الشكلي: بيروت، لبنان: ت: إبراهيم الخطيب: مؤسسة الأبحاث العربية، ط1.
- العاني، شجاع مسلم، 1994. البناء الفني في الرواية العربية في العراق: بغداد، العراق: دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط.
- العجمي، مرسل فالح، 2014.الواقع والتخييل أبحاث في السرد تنظيرا وتطبيقا: د.م: نوافذ المعرفة 6، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د.ط.
- عزام، محمد، 2005.شعرية الخطاب السردي: دمشق، سويا: اتحاد الكتّاب العرب، ط1.
- عزام، محمد، 1996. فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان): اللاذقية، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1.
- فاليط، برنار، 1999. النص الروائي (تقنيات ومناهج): د.م: ت: رشيد بنحدو: الهيئة العامة لشؤون الطابع الأميرية، د.ط.
- فضل، صلاح، 1999. شفرات النص دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد: د.م: دار الآداب، ط1.

- قاسم، سيزا احمد، 1984. بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ): القاهرة، مصر: ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الكردي، عبد الرحيم، 1996. الراوي والنص القصصي: القاهرة، مصر: دار النشر للجامعات، ط2.
- لحمداني، حميد، 1991. بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي): بيروت، لبنان: ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
- لوبوك، بيرسي، 1981.صنعة الرواية: بغداد، العراق: ت: عبد الستار جواد، دار الرشيد، ط1.
- مفتاح، محمد، 1990. دينامية النص تنظير وإنجاز: بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط2.
- مندولا، أ.أ، 1997.الزمن والرواية: بيروت لبنان: ت: احسان عباس: دار صادر، ط1.
- هوثورن، جيريمي، 1996. مدخل لدراسة الرواية: بغداد، العراق: ت: درويش عطية، مراجعة: سلمان داود الواسطي: دار الشؤون الثقافية العامة، ط1.
- يقطين، سعيد، 1993. تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير): بيروت، لبنان: ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع.
- اليوسف، أكرم، 1994. الفضاء المسرحي دراسة سيميائية: دمشق، سوريا: دار مشرق _مغرب، ط1.