الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف – المسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم تسجيل الطالب: 212135093840

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

شعبة الدراسات الأدبية

بعنوان

آليات التجريب في رواية دفاتر الورّاق لجلال برجس

إعداد الطالب: علي بوصبع

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة العلمية	المؤسسة الجامعية	الصفة
عبد الرحمان بن يطو	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	**رئيسًا**
السحمدي بركاتي	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	**مشرفًا ومقررًا**
البشير بختي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	**مناقشًا**

السنة الجامعية: 2026/2025


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل والمشرف على هذا العمل الدكتور السحمدي بركاتي على توجيهاته ودعمه المستمر والذي بفضله وجد هذا البحث طريقه للنور.

كما أزجي وافر التقدير لكلّ الذين ساعدوني ومدوا يد العون لي في انجاز هذا البحث.

إهداء

إلى من غيبهما الموت ولم يغيبوا يوما عن ذاكرتي ...

والداي الحبيبان (رحمهما الله) ...

إلى الزوجة الكريمة... رفيقة الدرب.

إلى كلّ من تمنى لي النجاح صادقا من قلبه...

مقدمة

ظهرت الرواية كفن أدبي متفرد، أصبحت من خلاله مرآة تعكس نبض المجتمعات، وتؤرخ لتحولاتها الاجتماعية والسياسية، ومع نضوج التجربة الروائية العربية تحررت من قيود التقليد، لتتجه نحو التقنيات الحديثة التي منحتها أفقا واسعا، لقد كان للتجريب الدور البارز في كسر القوالب الكلاسيكية المنغلقة، والعبور بالرواية العربية نحو فضاءات من الحرية الفنية.

فالتجريب ليس مجرد رغبة في التجديد الشكلي، بل هو ضرورة فنية تمليها طبيعة الواقع المعقد الذي تحاول الرواية رصده وتمثيله، وفي هذا السياق تبرز رواية دفاتر الورّاق للروائي الأردني جلال برجس كنموذج استطاع أن يكسر نمطية السرد التقليدي متبنيا آليات تجريبية متميزة.

إنّ اختياري لموضوع آليات التجريب في رواية دفاتر الوراق يعود الى دوافع ذاتية وأخرى موضوعية.

الدوافع الموضوعية تتمثل في القيمة الأدبية العالية للرواية، وما أحدثته من صدى نقدي، إضافة إلى غناها بالتقنيات السردية التي تستحق الدراسة الاكاديمية المعمقة.

أما الدوافع الذاتية فهي ميولي لفن الرواية وتأثري بهذا المنجز خاصة لما يحمله من تقنيات تختلف عن باقي الأعمال الروائية. تتناول الدراسة إشكال التجريب في المتن الروائي المعاصر وعند جلال برجس في روايته دفاتر الوراق تحديدا، وتسعى الدراسة إلى تفكيك الأسئلة التالية والإجابة عنها وهي:

- ما المقصود بالتجريب؟
- ما هي تمظهرات التجريب في الرواية العربية الحديثة؟
- ما هي أهم الملامح التجريبية في رواية دفاتر الوراق لجلال برجس؟

وللإحاطـة بجوانـب الموضـوع، تـمّ تقسـيم البحـث إلـى مقدمـة وفصـلين، وخاتمـة، افتتحـت البحث كما هو مألوف بمقدمة شملت موضوع الدراسة، إشكالاتها، منهجها، وأهدافها والتعريف بفصولها، ثم الفصل الأول الذي تطرقت فيه إلى الإطار النظري للتجريب، أمّا الفصل الثاني فقد كان تحت عنوان آليات التجريب في رواية دفاتر الورّاق لجلال برجس.

الفصل الأول والذي اندرج ضمنه أربعة عناصر أولها ماهية التجريب، ثم تناولت مفهوم التجريب الروائي، يليه مميزات وأنماط الرواية التجريبية، أما أخيرا فتطرقت إلى مظاهر النزوع التجريبي في الرواية العربية.

الفصل الثاني والذي كان تحت عنوان آليات التجريب في رواية دفاتر الورّاق لجلال برجس وهو فصل تطبيقي وتناولت فيه التجريب في بناء العتبات النصية (سيميائية العنوان، التجريب في الغلاف، التجريب في الإهداء)، بعده التجريب في المتن الروائي (التجريب في الشخصيات، تعدد الأصوات السردية، التجريب على مستوى الزمان، التجريب على مستوى المكان)، وأخيرا التجريب في اللغة والأسلوب (توظيف تيّار الوعي في الرواية، المنولوج الداخلي، اللغة السردية).

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي مستندة إلى أدوات التحليل في مقاربة الرواية والكشف عن بنياتها السردية ودلالتها الفنية، مع الاستعانة ببعض الأدوات الإجرائية للمنهج البنيوي وذلك لتتبع مسارات السرد وتحليل بنية الشخصيات وتعدد الرواة والوقوف على جماليات النص وخصائصه الأسلوبية التي تميزه كعمل تجريبي.

وقد اعتمدت في بحثي هذا على مجموعة من المصادر والمراجع من أهمّها: كتاب لذة التجريب لصلاح فضل، أنماط الرواية العربية الحديثة لشكري عزيز الماضي، انفتاح النص الروائي لسعيد يقطين، الرواية العربية ورهان التجديد لمحمد الباردي.

وقد واجهتني مجموعة من الصعوبات منها ما يتعلق بالجانب التطبيقي وذلك في استيعاب توظيف معطيات التجريب على رواية بقيمة دفاتر الورّاق إضافة إلى بعض الصعوبات الخاصة.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل لكلّ من مدّ يد العون لي في إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر الدكتور" سيحمدي بركاتي" والذي له الفضل الكبير في هذا البحث، وكذا لكل من وجّهوا لي الدعم والنصيحة فجادوا ولم يبخلوا، فأناروا بنصائحهم درب طريقي نحو المنجز، فجزاهم الله عنّي كل خير، و تحية لكل أساتذة كلية الآداب و اللغة قسم اللغة و الأدب العربي.

الفصل الأول:

الإطار النظري للتجريب.

أولا: ماهية التجريب.

ثانيا: مفهوم التجريب الروائي.

ثالثا: مميزات وأنماط الرواية التجريبية.

رابعا: مظاهر النزوع التجريبي في الرواية العربية.

أولا: ماهية التجريب:

1. التجريب لغة:

جاء في المعجم الوسيط "تَجريبٌ: اسم، والجمع: تَجاريبُ والمصدر جَرَّبَ.

والفعل جَرَّبَ جَرَّبَه تَجريباً، وتَجْرِبَةً: اختبرهُ مرة بعد أخرى.

ويُقال: رَجُل ٌمُجَرَّبٌ: جُرِّبَ في الأمور وعُرف ما عنده.

ورجل مُجَرِّبٌ: عَرفَ الأُمورَ وجَرَّبَها..... والتَّجْرِبَةُ في العِلمِ: اختبارٌ مُنظَّم لظاهرة أوظواهر يُرادُ ملاحظتها ملاحظة دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو لتحقيق غرض معين.

والتَّجْرِبَةُ ما يُعملُ أوّلاً لتلافي النقص في شيء وإصلاحه، ومنه تجْرِبَةُ المسرحيَّة وتجْرِبَةُ الطبع والجمع تَجَارِب"[1].

نلاحظ من خلال هذه التعريفات اللغوية للفظة التجريب أنّها تتفق على معاني الاختبار والتجربة ومحاولة كشف الرغبة في الوصول إلى المعرفة والحقيقة.

2. **التجريب اصطلاحا:**

ليس هناك مفهوم محدّد ومضبوط للتجريب، لذلك فقد تعددت التعريفات في الجانب الاصطلاحي وراح كلّ ناقد يعرفه حسب رأيّه، وليتحدّد لنا المعنى لزم ذكر بعض الآراء النقديّة حول القضيّة:

[1]– المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية جمهورية مصر العربية مكتبة الشروق الدولية، ط4، 1425هـ، 2004 م، ص114.

يقول رضا بن صالح:" لا نستطيع أن نستخدم عبارة (مدرسة) في ثنايا تعريفنا للتجريب وقضاياه، إذ هو ليس مدرسة ولا يدعي أصحابه أنّه كذلك، ولكن يمكننا أن نتحدث عنه باعتباره تيّارا ونزعة وسمة في بدء الرّواية الفرنسية في العقد الخامس من القرن العشرين من خلال أعمال صامويل بكيتن، ميشال بيتور، جان كرول، مارغريت دوراس، جون لاغورلي، روبربنجيه، آلان روب جرييه "[1].

إذن التجريب هو نزعة تجديدية ليست لها أسس وضوابط ومذهب تمشي على خطاه وهذه الحركة التجديدية ظهرت أولا في فرنسا "أما الأساس الذي قام عليه التجريب فيتمثل في رفض الأشكال السائدة، ونبذ القواعد والسنن المتحكمة في الرواية... والتمرّد على القواعد لا يعني الجهل بها، بل على النقيض، يجب أن يمتلك الكاتب الرّوائي معرفة بمُجمل القواعد المتعلقة بنفسه ومجاله، لا من أجل التقيّد بها، وإنّما لتجاوزها، ومثلما فجّر التّجريب القواعد، ألغى الحدود بين الأجناس والفنون، وغدت الرّواية فضاء متّسعا للمسرح والقصة والشعر والسيّر الذاتية.... وراح- أيّ التّجريب - يُخلخِل ثوابت الرّواية ويُلغي السنّة المتّبعة، وينبو على الذائقة المهيمنة، حتى تغدو مقولة الجنس مهدّدة في وجودها أصلا، ويصبح المعنى الطرازي مهدّد بالتلاشي. وبذلك يكون التجريب مسافة ضرورية تسمح للروائيّ بالتجاوز والتحرّر من المنجز السرديّ القائم بقطع النظر عن مصدر هذا المنجز ومرتكزاته" [2].

أما "سعيد يقطين" فيرى بأنّ هذا المصطلح "خرج من التجاوز إلى الإفراط في التجاوز، وهذه المُمارسة تختلف من كاتب إلى آخر، فيُحاول كل شخص إيجاد أشكال جديدة وطرق مغايرة في الكتابة الرّوائية، إذ أنّ الكاتب في كتاباته للأحداث بشكل مغاير ومعاصر يجعل

[1]- رضا بن صالح، التجريب في الرواية التونسية " منجزه وحدوده "، منشورات المجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، (د،ط) 2013، ص18.

[2]- المرجع نفسه، ص19.

للرواية قوة فنيّة وسلاسة ومتعة، فلا يجد المتلقي أو القارئ صعوبة وعناء في تحليل هذه الأحداث، فيقول بأنّ الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتّم تسميته عادة بالتّجريب بعدما رأى أنّ محاولة التجاوز وإن كان هذا التجاوز يختلف من كاتب إلى آخر وهذا الاختلاف في ممارسة التجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة وطرائق جديدة في الكتابة الرّوائية، هو ما يميز التجربة الجديدة"[1].

في حين أنّ" إبراهيم خليل" يقول معرفا برواية التّجريب:" ونحن في حياتنا، عادّة نتذكر الأشياء المختلفة، ثم نقوم بإعادة تنظيمها كما يريد لها العقل أن تكون، وكانت هذه الطريقة المُتّبعة قبل ظهور التيّار التّجريبي، في حين أنّ الرّواية بعد "جيمس جويس" و "بروست" وغيرهما أصبحت لا تتكلّف هذا الشطط، وإنّما يضع الكاتب الأحداث والتطورات كما يفرزها الذهن مباشرة من غير غربلة ولا تخيّل، وتكتسب الرّواية بهذا مزيداً من الإثارة الفنيّة أو المتعة، ومزيداً من الحسّ بصدق الشخصيّة، وإن كان هذا يجعل من القصّة بناء غير مُتماسك" [2].

ونجد "علي محمد المومني" يركز في تعريفه للتّجريب بالناحية الشكلية فيقول:" والتجريب لا يُعالج المضمون وحسب، وإنّما ينسحب على الشكل بما فيه من تكثيف وتجزئة، حتى تظهر اللغة بقالب جديد تؤدي فيه معنى جديداً، بل ربّما كان تجلّيه في الشكل أوضح منه في المضمون" [3].

[1]– ينظر سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص287.

[2]– إبراهيم خليل، فصول في الأدب الأردني ونقده، منشورات الوزارة الثقافية، عمّان، (د،ط)، 1991م، ص 30.

[3]– علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، (د،ط)، 2009م، ص21.

هذه التعريفات في مُجملها تتوافق على رفض الثوابت السائدة والبحث عن صيغ وآفاق جديدة للعمل الفني تجعل منه عملا ذا إبداع وجماليّة مختلفا عمّا كان سائداً.

كما لا تختلف الباحثة الأردنية "سمية الشوابكة" كثيرا في تعريفها للتّجريب عن باقي النقّاد فتقول في تعريفه: "إستراتيجية فنيّة تسعى إلى خرق المألوف والانزياح عنه بكسر أُفق التوقع، ورفض النمذجة والتنميط، والانفلات من أَسر التقليد، وإعادة النظر في الإبداع رؤية وتشكيلا، وصولا إلى مُنجز روائيّ مُغاير، قَوامه التجاوز والتجديد"[1].

وهذا ما يعني عدم التسليم أو القناعة بما هو جاهز ومقرّر وراسخ في الذهن، بل يتعدّاه إلى القدرة على استيعاب الجديد، وعدم الرضا بوصفة جاهزة مُكتملة النزوع إلى تحقيق ما يحمل طابع القداسة والاحترام في مُخيّلة العامّة، إنّه انتهاك وثورة على القوانين، فأساسه الاختراق والتجاوز.

[1]– سمية الشوابكة، الميتاقص تقريبا روائيا، قراءة في أعمال الروائي المصري " يوسف قعيد "، "الحرب في بر مصر" و" ثلاثية شكاوي مصري فصيح"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 27، ع3، 2013م، ص640.

ثانيا: مفهوم التجريب الروائي:

إنّ للتجريب مفاهيم عدّة في مجال الأدب بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص، حيث يرى "جاكوب كورك" في قوله: " وغالبا ما توصف المغامرات الفنيّة الجديدة بأنّها تجريب، لكنتمّ تبنّي مفهوم علمي ملتزم أكثر نوعا ما، في الفترة الحديثة من قبل الكُتّاب، كجزء من اتجاه عام لاستغلال الطرق العلمية"[1].

يقصد بذلك أنّ الروائيين استعملوا التجريب بمفهوم علمي ملتزم في كتاباتهم الروائية استلهموا منه الإبداع والتجاوز.

وفي رأي صلاح فضل:" فالتجريب قرين الإبداع، لأنّه يمثل ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفنيّ المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف"[2].

أي أنّ التجريب هو إبداع يسعى إلى خلق مختلف الطرق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفنيّ المختلفة عن طريق خرق للمألوف.

وفي رأي بوشوشة بن جمعة البحث:" هو الذي يحفز الكاتب الروائي على تجاوز الأشكال المستهلكة والعقيمة إلى تجريب أدوات جديدة"[3]، بمعنى أنّ البحث هو الذي يدفع الروائي إلى تجاوز السائد عن طريق خلق أدوات جديدة، تمكنه من كسر المألوف واكتشاف آفاق جمالية جديدة وفنيّة.

---

[1]– جاكوب كروك، اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1989م، ص45.

[2]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والتوزيع، الإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص3.

[3]– بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والتوزيع، تونس، ط1، 2005م، ص19.

وفي موضع آخر يقول:" التجريب الروائي هو وعيّ حداثيّ بالكتابة، وهو في أبعاد مغامرته يقف ضد تكريس قواعد الكتابة، حيث لا حدود لها، بل إنّها كنصّ مفتوح، تفتح على كلّ الموضوعات والنصوص الأخرى..... وهو كتابة تشتغل على بِنيات الحكيّ (السرد، الوصف، الفضاء، الزمن، الشخصيات) بوعي جمالي إبداعي خلاّق، يتعامل مع هذه البِنيات للاشتغال عليها ونقصد بالاشتغال وعي الروائي بأنّه يكتب نصّا روائيّا بالغ التركيب، متعدّد الطبقات، ممارس للعب والكذب الروائيين، مزاوجا بين الإيهام بالواقع وبين انفجارية النصّ الروائيّ التي هي سمة أساسية من سمات التجريب"[1].

وعليه فإنّ التجريب يفتح آفاقا جديدة في الأدب عامّة، وفي الرواية خاصّة، يدفع المبدع أو الروائي إلى الابتكار والإبداع، بعيد عن القوالب التقليدية.

كما أنّه إبداع وابتكار، يهدف إلى تطوير الرواية العربية وذلك بتجاوز المألوف وخرق للسائد، لمواكبة تطورات الرواية عالميا والظهور بمظهر جديد.

[1]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر التوزيع، تونس، ط1، 1999م، ص362.

ثالثا: مميزات أنماط الرواية التجريبية:

على الرغم من حداثة الرواية العربية فإنّها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميّا لا يستهان به، وتغيّرا كيفيّا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني، وعرفت هذه الرّواية عدّة مراحل فنيّة في نشأتها انطلاقا من الأشكال الجنينية الأولى مرورا بتلك الأشكال التأسيسية التي شاعت عند طائفة من الكتّاب أواخر القرن الماضي أمثال الطيب صالح، نجيب محفوظ، الطاهر وطار وغيرهم، وصولا إلى مرحلة التّجريب التي اتخذ فيها الرّوائيون العرب مرآة للحداثة والابداع مستندين في ذلك على التزاحم التراثي العربي.

ارتبط مصطلح التّجريب في الرّواية بالبحث عن أشكال جديدة مغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث رواية جديدة "استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنيّة، قطعت الصلة عمّا شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرّواية العربية، وظهرت في ستينيات القرن الماضي"[1].

يُمثل التّجريب في المشهد الروائي العربي عموما إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية، وتقنياتها الجمالية، ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا، على الرغم من أنّ هناك من يعتبرها رواية تجريبية بطبيعتها يقول محمد الباردي:" أليست الرّواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها رواية حديثة نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرّواية الأوروبية والغربية" [2] .

[1]– ساندي سالم أبوسيف، الرّواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 22.

[2]– محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص 291.

1. مميزاتها:

لقد جاءت الرّواية الحديثة استجابة لواقع اجتماعي جمالي جديد بحيث تكمن وظيفتها في التفسير الفني للعالم ولا تقوم" مهمتها على الوعظ والإرشاد والتعليم كما هو شأن الرّواية التقليدية بل تتمثل في كشف جديد لعلاقات خفيّة، ومن خلال هذا الكشف الجديد تتولد المتعة والتشويق والجاذبية"[1] .

وهي تنطوي على كلّ ما هو جديد لتعبّر عن أزمة الإنسان المعاصر وتثير القارئ وتهزّ وعيّه الجمالي والذوقي، لذلك لم تصبح الشخصية فيها على النحو المألوف،" والحبكة لم تعد مطلوبة بمعناها المعروف"[2]، فقد تعدّدت مميزات الرّواية الجديدة واختلفت، فمواكبة العصر تفرض التحوّل على الرّواية والرّوائي العربي،" وذلك لأنّ صيرورة الرّواية أبانت بالملموس أنّ التّجربة:

1- واكبت تحوّلات المجتمع العربي منذ عصر النهضة إلى الآن، فعبّرت عن الآلام الدائمة، والآمال المجهضة.

2-عالجت قضايا المجتمع العربي السياسية والفكرية والاجتماعية، في كُبريات المحطات التي مرّبها المجتمع العربي.

3-اغتنمت بما أضافته التنويعات الخاصة والمميّزة لبعض الكُتّاب من بعض الأقطار العربية التي تأخّر فيها ظهور الرّواية (إبراهيم الكوني الجماهيرية الليبية، رجاء عالم المملكة

[1]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 2008م، ص11.

[2]- الصادق قسومة، الرواية مقوماتها، ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، (د.ط)، 2000، ص 67.

العربيـة السـعودية، أحمـد التوفيـق المغـرب، ربيـع جـابر لبنـان، حبيـب عبـد الـرب سـروري اليمن.....).

4-جربت مختلف الأشكال والتقنيات من ابسطها المشدود إلى طريقة السرد الشفهي إلى أكثرها تعقيدا ويبرز ذلك مما يلي:

أ – تعدّد التجارب من حيث الكمّ من الرواية القصيرة إلى الرواية الطويلة.

ب- بروز الروايات ذات الأجزاء (الثلاثيات، الخماسيات...).

ج- بروز الروايات المشتركة (منيف/ جبرا).

د-اتصال بعض التجارب الرّوائية بالشعر (العزّاوي، الخراط)، أو بالدراما (فهد إسماعيل).

هـ- بروز التجارب المغالية في التّجريب والموظفة لمختلف الأشكال التي يتداخل فيه التاريخ والتراث والواقع والعجائب بشتى الصور التخييلية التخيلية "[1].

2. أنماطها:

1.2. التهجين:

وهو خلط وتمازج أو تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية وهذا نمط من أنماط التّجريب، فالرّواية أصبحت ظاهرة تعبيرية لافتة النظر في الآونة الأخيرة، وأصبحت تفرض نفسها في الحقل الثقافي.

" ومن القضايا التي تطرحها الرّواية العربية، في علاقتها بالموضوع والجماليات قضية الأنواع"[1].

[1]– سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م، ص205.

أي تعالق أو تداخل الأجناس الأدبية فمثلا نجد في مضمون الرّواية جنس آخر مثل أبيات شعرية، وذلك ما وظيفته الروائية أحلام مستغانمي في روايتها الشهيرة ذاكرة الجسد، ونجد أيضا مثلا المقامات.

وقد قسّم صلاح فضل ملامح التجريب في ثلاث دوائر هي:

أ- ابتكار عوالم متخيّلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة مع تخليق منطقها الداخلي.

ب- توظيف تقنيات فنيّة محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي مثل تقنية تيّار الوعي أو تعدد الأصوات.

ج- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد"[2].

بيّن صلاح فضل أهمّ غايات التّجريب تمثلت فيدوائر ثلاث، فبها نكتشف ملامحه فهو يستطيع أن يقدم تقنيات جديدة غير مألوفة لم يسبق استعمالها.

رابعا: مظاهر النزوع التجريبي في الرّواية العربية:

لقد كانت للرّواية العربية مظاهر تسير وفقها، حيث أنّها بدأت تتطوّر عبر مراحل الحياة، عبر تطور العصور، فنجد من بين هذه المظاهر خلال مرحلة الستينات من القرن العشرين: اللغة والتراث، والتناص، فهي تعتبر من أهم أشكال النزوع التّجريبية في الرواية العربية.

- [1]سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود) ، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2012، ص 234.

[2]- صلاح فضل، لذة التّجريب الرّوائي، ص05.

1. اللغة:

تعتبر اللغة من بين أهم مظاهر التّجريب في الرّواية العربية، فاللغة" في منظور باختين Mikhail Bakhtine تقوم على أساس لغوي، فهي ليست نسقا وبنية ثابتة، بل هي اللغة الملفوظة، تلك اللغة التي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين داخل الرّواية، فتكشف عن أنماط العلاقات القائمة بين الشخوص، وعن الغاية التي يبطنها كلامهم وأفعالهم، وبذلك نفهم تعريفه للرواية، عندما يقول إنّ الرّواية هي التنوع الاجتماعي للّغات وأحيانا للّغات والأصوات الفردية تنوعا منظّما أدبيا "[1].

لأنّ اللغة الأدبية عند تحليلها يجب مراعاة التعددية فيها، وعدم حصرها في مستوى واحد، فهذا ينقص من جمالياتها الفنية " فهي نظام لغات تُثير إحداها الآخر حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة وحيدة، وعلى هذا فإنّ الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نُظم مختلفة في لغة الرّواية...فلغة الرّواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد "[2].

ومن هنا تكتسب اللغة الرّوائية مستويات عديدة فهي " ليست نسقية ثابتة وإنّما هي مُترعة بالقصدية والوعي والنسبية... فالكتابة الرّوائية المعاصرة بهذا المفهوم أصبحت عملية فلسفية وتتطلب ذلك تعاملا جديدا مع اللغة (الأداة والغاية) بحكم السياق وعناصر التّناص الداخلية في المكتوب "[3].

---

[1]– محمد الباردي، في نظرية الرواية، تقديم: فتحي التريكي، سراس النشر، (د.ط)، تونس، 1996 ص 58.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 154، ص 295، نقلا عن: محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقيا السرد، ط1، 2008م، ص 31.

[3]–المرجع نفسه، ص 32–33.

بواسطة اللغة يستطيع الرّوائي أن يُعبّر عن آفاق متعددة وأشكال مختلفة داخل العمل الرّوائي الواحد، "وهذا ما يمنح (اللغة) عِلاوة على وظائفها المتعددة دورا مهما، عند التحليل، في الكشف عن أهم المحطات في تاريخ السردين العربيين الحديث ثم المعاصر، لأنّها حاملة للبذور التحوّل والوعي إنّها في خطابنا المعاصر"[1]

"فاللغة في خطابنا المعاصر لم تعد جاهزة خارج النص أو شاشة تحجب التبدلات والاستيهامات المستعصية على التبليغ، وإنّما هي جزء من التّجربة التي تُعاش بين الأشياء والكلمات، وجزء من مغامرة الكتابة التي لا تتحقق إلاّ بإعادة صيغ اللغة والنفخ فيها لابتعاث الروح في الأمشاج والشذرات والنتف المستمدّة من التذكارات والأحلام والقراءات المسموعات ومن ذاكرة النسيان، ذلك أن تعددية اللغة لا تتحقق، وهي مفصولة عن تعدّد الأصوات والرؤى والمواقع وعن الطابع الحواري لمجموع النّص"[2].

إنّ الوعي بمسألة اللغة شكل اهتماما لدى العديد من الرّوائيين مثل: صنع الله إبراهيم ويوسف القعيد وجمال الغيطاني، وهذا الأخير "يؤكد على أهميّة اللغة بالنسبة إليه فهي عنصر فاعل ومؤثر في العمل الأدبي"[3]، كما نجد أنّ في هذا الاتجاه يغدو فهمنا للّغة الرّوائية وفكرها، عنصرا جوهريا في محاولة تقييم النصوص، لأنّنا نقرّ ضمنيّا بأنّ اللّغة تُحيل على العالم الخارجي وتؤثر على دلالة مُحتملة بينه وبين الكون الرّوائي الذي ينسجه الكاتب ضمن تصورات وتركيبات فنيّة معينة .....لأنّ السمة المشتركة في التهجين اللّغوي للرّواية، هي إبراز تعدّد الأصوات ومستويات الكلام، وإذا كنّا نلاحظ أنّ التهجين، من قبل كان يُوظّف لغة التراث ولغة الشعر والاستبطان إلى جانب لغة الوصف والسرد، فإنّ نصوص الرّواية الجديدة تُبرز أكثر

[1]– محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، 2008م، ص 38.

[2]– محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1996م، ص 37.

[3]– محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط.1، 2002م، ص 423.

قاموس الكلام المُقتبس لألفاظ أجنبية وتعبيرات متّصلة بالحياة اليومية والوسائط التكنولوجية المعوضة لوسائط الاتصال التقليدية "[1].

2. التراث:

التراث هو كل ما خلّفه وتركه أجدادنا، وهو كل ما تتوارثه الأجيال عبر مختلف العصور، حيث يقول ابن منظور: " الوِرْثُ والوَرْثُ والإِرْث والوِرَاثُ والإِراثُ والتُّرَاثُ واحد...والوِرْثُ والتُّرَاثُ والمِيراثُ: ما وُرِثَ وقيل: الوِرْثُ والمِيراثُ في المال والإِرْثُ في الحِسَبِ ...التُّراثُ، ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو ".[2]

" فالتراث هو كل ما ورثناه تاريخيا عن أسلافنا الذين هم الأمّة البشرية التي نحن امتداد طبيعي لها، فالتراث ميراث إنساني بجهد بشري خلَّفه الذين وأورثناه إيَّاه "[3].

" وعلى ذلك فالتراث العربي هو ذلك المخزون الثقافي المتنّوع و المتوارث من قِبَل الآباء والأجداد، و المُشتمل على القيّم الدينية، التاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيّم مدوّنة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة ومكتسبة بمرور الزمن بعبارة أكثر وضوحا، إنّ التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل، بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، تموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده، لذلك

[1]– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، د ط، 2012، ص 56–57.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، باب (واو)، ص 189، 190.

[3]– جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص22، نقلا عن: رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2003م، ص 216.

نـرى الإنسـان العربـي – بصـفة خاصّـة – متمسـك بتراثـه بصـورة أو بـأخرى سـواء فـي أقوالـه وأفعاله"[1].

ومنـه فـالتراث هـو مـن مُقوّمـات المجتمـع التـي يحيـا بهـا الإنسـان، وإن غابـت تُطمـس شخصيته وهويته، " فمنذ منتصف الستينات، شاعت على أرض الرّواية العربية تقنيات سردية تحـاكي المـوروث السـردي الأدبـي كتقنيـات سـرد الجـاحظ والتوحيـدي، فـي أعمـال استحضـرت اللحظـة الحضـارية الحديثـة، لـم تنفصـل عنهـا، وكـان منهـا مـن اسـتدعى المـوروث السـردي التاريخي، كما فعل الغيطاني، في حين انتهج طريقة المؤرخ العربي في سرد الوقائع، وتقطيعها ولغاتها حكايتها المباشرة للشخصيات، الأحداث، والتركيز على وصف اللحظة التاريخية بنظرة الشاهد والخبير بما جرى، وتدخل الرّاوي في الشرح وطريقته في الدعاء وذكر الأصل والنّسب"[2].

" وقـد انـتهج الغيطـاني فـي بعـض أعمالـه موروثـا صـوفيا غنيّـا فـي تعبيـره عـن التجربـة الإنسـانية بأبعادهـا الاجتماعيـة والسياسـية، والفكريـة والروحيـة، فنجـده يميـل إلـى الابتكـار مـن التأويل في مناخ الأحلام، الرؤى الغامضة مما يؤدي إلى مفردات خاصة وإحالات ثقافية مغرقة في الغموض الذاتي، والهُيام الروحي"[3].

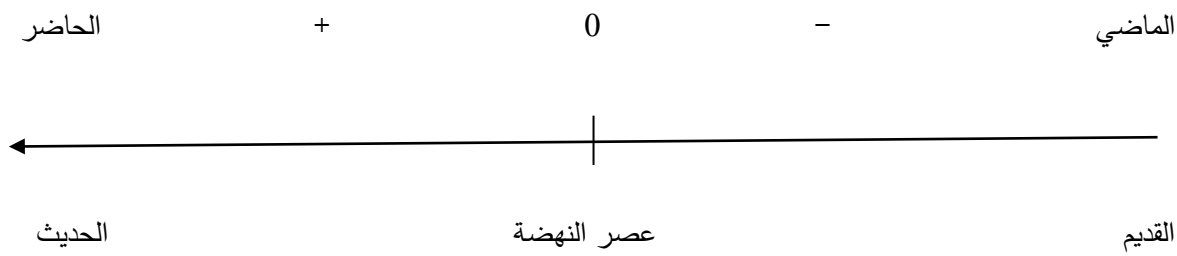
كما يمكن" استعمال التراث إلى تعويضه بمفهوم آخر هو(النص) إنّه وإن كان لا يقلّ عن التراث إبهاما وشمولا، فهو أقلّ منه إيحاء إلى البعد الزمني الذي لا يزال يشكّل حجر الزاوية في

[1]– سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجاح، الكويت، (د.ط)، 2000م، ص40.

[2]– عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 209–214، نقلا عن: رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرّواية العربية المعاصرة، ص 217.

[3]– المرجع نفسه، ص216–219، نقلا عن، رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرّواية العربية المعاصرة، ص 218.

التحديد المصطنع والمهم بوجود خط فاصل بين الماضي والحاضر أو القديم والحديث على هذا النحو:



يتبيّن من خلال الشكل أنّعصر النهضة هو الحد الفاصل بين التراث والعصر"[1].

حيث" تَلتفِتُ الأمم كيفما كان نوعها، إلى تراثها السابق في أوضاع تاريخية محددة يُمليها واقع التطور، والذي تعرفه في صيرورتها، فقد يكون هذا الالتفات بمثابة الطاقة الدافعة للتحوّل والانطلاق، بناء على وعي جديد يتحقق على أساس العلاقة المتّخذة من التراث، وإنتاج الوعي الجديد لا يتأسس إلاّ على قاعدة تقديم معرفة جديدة وجذرية، وقد يكون رافداً من روافد تثبيت الهوية الثقافية والاجتماعية، ونَظْم عناصرها ومكوّناتها أمام العناصر الطارئة، والتحوّلات التاريخية"[2].

ومنه فإنّ الأمم العربية ترجع إلى ماضيها السابق وتعيد إحياءه في الحاضر مع بعض التطوّرات والتحوّلات، أي بناء وعي جديد على الوعي السابق في التراث،" ... نجده يتّسع ليشمل كلّ الموروث المكتوب والمحكي، وكلّ الآثار التي بقيت من عمران وعادات وتقاليد، ولها صلة

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص48.

[2]– المرجع نفسه، ص39–40.

وثيقة بالحقب الخالية، هذا الشمول والاتساع لا يمكن إلاّ أن يدفع الالتباس ويخلق الإبهام، ذلك أنّ كثيرا من عناصر الحياة الغربية الممتدّة إلى العصر الراهن لها جذور ضاربة في الماضي"[1].

إذا التراث هو "القيمة الثابتة عند كلّ الأمم التي تبني منه حاضرها، ومستقبلها، لذلك ينهل منه المبدعون تجاربه الفيّاضة بالقيم المبثوثة في نفوس النّاس، ليُعبّروا من خلالها عن وجودهم، ووجود حاضرهم، ليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر"[2].

لقد كانت الرّوايات الأولى" تحمل بوادر التفاعل مع التراث الحكائي والسرد العربي، وخاصة من خلال استثمار بعض التقنيات الحكائية المنقولة من بعض الأنواع الحكائية العربية، كالمقاومة مثلا، وحكايات الليالي والقَصَص الديني، أو بعض الأشكال الحكائية الشعبية، على نحو ما نجد في حديث عيسى بن هشام للمويلحي، وليالي سطيح، لحافظ ابراهيم.... وبعد ذلك في حدث أبو هريرة للمسعدي ... ونصوص أخرى في فترات لاحقة...إنّ الصور الأولية لاعتماد التراث الحكائي العربي تتجلى لنا بوضوح في استثمار اللغة القائمة على السجع، وتوظيف بعض المحسنات البديعية البلاغية، وتضمين القصائد الشعرية لمشاهير الشعراء العرب، وإنطاق بعض الشخصيات ببعض الأبيات الشعرية ...إنّ التراث هنا كان يتحرك باعتباره جزءا من الخلفية الأدبية للكاتب، الذي كان يحاول الاتصال بالواقع من خلال توظيفه ولم يكن يتعامل معه بصفته جزءا من التّجربة الفنية لديه، كان يمكن تلامس ذلك مع الروائي العربي الجديد"[3].

" غير أنّ هزيمة السابع والستين، والتي كانت بمثابة مرحلة جديدة في تاريخ المجتمع العربي الحديث، استدعت ضرورة إعادة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة، كما

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص47.

[2]– سيد علي اسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص 07.

[3]– سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص 198– 199.

أنّها دفعت في اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر النهضة، فإذا كان الواقع هو حجر زاوية الاهتمام والتفكير في أغلب الإنجازات الفنية والفكرية سواء تعلق الأمر بالتعبير عن الذات، أو اتخاذ الموقف من الآخر (الغرب)، فإنّ الرّواية العربية، من خلال بعض التجارب، عملت ومنذ أواخر الستينيات على النظر في الواقع من خلال التعامل معه باستثمار التاريخ وحاولت بذلك تقديم صورة جديدة للواقع، باعتبار جذوره في الزمان، وعليه فالمفهوم الجديد للتاريخ والتراث والواقع سيقدم إمكانية مغايرة لقراءة الذات والآخر، وسيتحقق من خلال رؤية ووعي جديدين بالمسألة التراثية والواقعية معا، ويبدو لنا ذلك بجلاء من خلال أعمال العديد من الرّوائيين العرب (من أمثال جمال الغيطاني، ومجيد طوبيا وهاني الراهب، والطاهر والطاهر وأمين معلوف، ومؤنس الرزاز، ورجاء عالم، وسالم حميش.....) من جهة، ومن خلال أعمال صنع الله ابراهيم، وحيدر حيدر، وإدوار الخراط، ويوسف القعيد، والياس خوري، ونبيل سليمان، وابراهيم الفقيه، والميلودي شغموم، وعز الدين التازي، ومحمد برادة، وبهاء طاهر، ومحمد البساطي، وخيري شلبي ... وسواهم من جهة أخرى"[1].

لقد استفادت الرّواية التي تفاعلت مع التراث من مختلف إنجازات التّجريب، وكان من حصيلة هذا الامتزاج، نجاح الرّواية العربية في اقتحام آفاق التجريب، وفي الوقت نفسه قدمت لنا تجربة تتأسس على قاعدة التفاعل مع التراث العربي، فصرنا في هذا الوضع أمام إمكانية الحديث عن تأصيل الرّواية العربية من خلال خوض غمار التجريب.

" يمكن في هذا النطاق أن نذهب إلى أنّ علاقة الرّواية العربية والتراث أعطاها زخما جديدا للتفاعل مع المجتمع، ومع مختلف ما يُعمل به، وبذلك في تقديري، نجحت في تقديم تجربة روائية عربية الملامح، بخصوصيتها وملامحها المتميّزة، بعيدا عمّا يمكن تسميته

[1]– سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص 200– 201.

بـإحراجات المثاقفة أو مـا شـاكل هذا مـن المصـادرات التـي ظلّـت متواصـلة كلّمـا كـان الإشكال مطروحـا بصـدد الرّوايـة العربيـة، وبـذلك بنـاء علـى أنّ التفاعل مـع التراث فـي أي تجربـة إبداعيـة كيفمـا كـان نوعهـا، يظـلّ مؤشرا مهمـا لإعطـاء التّجربـة الفنيـة خصوصـيتها، إذا مـا أحسن إنجـاز هذا التفاعل، وتمّ ذلك بطريقة خلاّقة"[1] .

3. التّناص:

يُعتبـر التّنـاص آليـة مـن آليـات التّجريـب فـي الرّوايـة العربيـة، "منـذ أن صـرّحت جوليـا كريستيفا Julia Kristeva في أواسط الستينيات تصورها عن النّص كإيديولوجيم باعتباره وظيفة تناصـية تتقاطع فيه نصـوص عديـدة فـي المجتمـع والتـاريخ، هيمن مفهوم التّنـاص بشكل سـريع ومثيـر، فـي حين لـم يلـق المفهوم الأسـاس الـذي هـو الإيـديولوجيم هذا الـذيوع، تعـدّدت دلالات التّنـاص وأصـبح مفهومـا مركزيـا ينتقل مـن مجـال دراسـي إلـى آخـر ومـن قطـر إلـى غيـره مـن الأقطـار، بـل إنّـه صـار بـؤرة تتولّـد عنـه المصـطلحات التـي تعـدّدت السوابق فيهـا واللواحـق التـي تدور حول النّص"[2].

فإنّ جوليا كريستيفا تُعرّفه بأنّه" جملة المعارف التي تجعل من المُمكن للنصـوص أن تكون ذات معنـى، ومـا إن نفكّـر فـي معنـى الـنص باعتبـاره معتمـدا علـى النصـوص التـي اسـتوعبها وتمثلها، فإنّنا نستبدل مفهوم تفاعل الذوات بمفهوم التّناص"[3].

---

[1]– سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، ص 202، 203.

[2]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (ط 2)، 2001م، ص93.

[3]– Julia Kristeva Semioutike (Paris seuil)،1969،p146، نقلا عن صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية و قراءاتتطبيقية،ص59.

فبهذا المفهوم تُعتبر كريستيفا أولمن بلور مفهوم التّناص في النقد الحديث، وجاء بعدها الكثير من النّقاد والرّوائيين، عالجوا هذا الموضوع مع بعض التغيّيرات والتعديل.

إنّ التّناص "هو علاقة بين نصّين أو أكثر، وهي العلاقة التي تُؤثر على طريقة قراءة النّص المُتناص، أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها، وقد وضع جينيت مصطلحين هما Hypertext للإشارة للنّص المُتَأثر، و Hypotexte للإشارة للنّص المُؤثر، وكان السبق في هذا المجال دون ذكر المصطلح لميخائيل باختين الذي ألمح على تداخل الصور النّصية في الرّواية، واعتمدت عليه كريستيفا في وضع تعريفها للتّناص، وكذلك اعتمد عليه رولان بارت"[1].

لقد كانت كريستيفا أول من اقترح هذا المصطلح، بحيث حاولت إدماجه بالتاريخ والمجتمع، فهي تعتبر النّص بنية عميقة يُنتجها نص المجتمع أو التاريخ.

"والتّناص بذلك يطرح العديد من القضايا حول علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر من جهة، وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى، كما يطرح موضوع العناصر الداخلة في عملية تلقّينا أي نص وفهمنا له"[2].

[1]– محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 46 – 47، نقلا عن حسام أحمد، نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري، ص194.

[2]– صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، (ط1)، 1996، ص195.

الفصل الثانـي:

آليات التجريب في رواية دفاتر الورّاق لجلال برجس.

أولا: التجريب في بناء العتبات.

ثانيا: التجريب في المتن الروائي.

ثالثا: التجريب في اللغة والأسلوب.

أولا: التجريب في بناء العتبات النصية:

1 . سيميائية العنوان:

لم يكن للعنوان أهمية تُذكر " فلقد أُهمل العنوان كثيرا سواء من قبل الدّارسين العرب أو الغربيين، لأنّهم اعتبروا العنوان هامشا لا قيمة لهو ملفوظا لغويا لا يُقدم شيئا إلى تحليل النص الأدبي لذلك تجاوزوه "[1].

يقول جعفر العلاّق: "ولكن ليس العنوان الذي يتقدم النّص ويفتتح مسيرة نموّه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي يُحدّد هويته، ويكّرس انتمائه لأدب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير، وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنّه مدخل إلى عمارة النّص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة، لقد أخذ العنوان يتمرّد على إهماله لفترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان، ولم يُلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا"[2].

فالعنوان أصبح قيمة ثابتة، يثير أسئلة فلسفية إبداعية، تجعله غير منفصل على بقية مكوّنات النّص، إذ لا يمكن الاستغناء عنه ولا تجاوزه،" وما يُلاحظ على العنونة الحداثية، أنّها تجمع بين تجريب تقنيات الرّواية الغربية، وتأصيل الرّواية العربية، عن طريق الاستفادة من التراث، واستلهام قوالبه، معارضة، ومحاورة، وتعلقا"[3].

---

[1]– نور الهدى حلاّب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة، رواية مصائر كونشوتو، الهولوكوستو النكبة لربعي مدهون، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 13، ع 13، 2021 م.

[2]– علي جعفر العلاق، شعرية الرواية علامات في النقد، المجلد 6، الجزء23، 1997م، ص 100–101.

[3]– نور الهدى حلاّب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة، رواية مصائر كونشوتو، الهولوكوستو النكبة لربعي مدهون، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 13، ع 13، 2021 م.

إنّ العنوان في الرّواية العربية المعاصرة، أصبح يحمل في طيّاته معانٍ فلسفية، تعكس صورة العمل الإبداعي، والرّواية التي بين أيدينا تحمل في عنوانها كلمتين اثنتين: دفاتر الورّاق وهو تضمين لما في النص الروائي، فالرّواية هي مجموعة من الدفاتر، تروي هذه الدفاتر تجارب شخصية لبطل الرّواية وهو إبراهيم الورّاق.

دفاتر: من مفرد دفتر "يعني جماعة الصُحف المضمومة، وهي الكراريس"[1]، وتحمل الدفاتر في الرّواية قضايا مجتمعية مختلفة، واستخدام صيغة الجمع بدلا من المفرد، يوحي بأنّنا لسنا أمام حكاية واحدة خطية، بل أمام نصوص متوازية، أو يوميات مبعثرة.

الورَّاق: " مُوَّرِق الكُتب، الذي يُوَّرِق ويكتب، رجلٌ ورَّاق، صاحبُ وَرِقٍ" [2]، ويُمثّل دور الورَّاق في الرّواية إبراهيم جاد الله، الذي كان له دُكّان لبيع الكتب، ورثه عن أبيه، وكان لذلك الأثر الكبير في تكوين شخصيته، بما طالعه من كُتب مختلفة، ساهمت في إبراز أحداث عدّة، مُتصلة بما كان يقرأ.

عنوان الرّواية "دفاتر الورَّاق" حَمل ما تحتويه الرّواية من أحداث، كان لإبراهيم الورَّاق دور في كتابة أسطر هذه الدفاتر، لقد اختار برجس أن يكون العنوان مرآة للبناء الداخلي في الرّواية، مُقسّمة بالفعل إلى دفاتر، وهذا الترابط بين العنوان وهيكل النّص، هو صلب التجريب الحديث.

العنوان إذ يُعلن قصدية النّص، وله بالغ الأثر في تشكيل مظاهر التناسق المحدّد الخصوصية، وأشكال صياغة الخطاب، وعوامله الممكنة، ويمكن أن نضيف أنّ العنوان جاء جليّا في الرّواية منذ البدء، مُعبّرا عن أحداث سوف يتلقّاها القارئ في داخل النّص، استند إليه الكاتب ليكون بوّابة

[1]– لسان العرب، حرف "دال"، ص 369.

[2]– المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مادة " ورق" ص1014.

دلالية. حيث جمع الجزء الأول من العنوان "دفاتر" بدلاً من أفراده، وهذا يُشير إلى وجود أكثر من صوت سردي داخل الرّواية، لكلّ منها وعيّه، ورؤيته، وتطلعاته، فهناك دفتر لوالد إبراهيم فيه أسرار حياته، وخبايا لم يكن بوسعه البوح بها علنا، وأودعها طيّات دفتره، وأوراقه، وهناك دفتر مذكرات للسيدة نون(ناردا) المقهورة، التي تمرّنت على الوجع حتى أتقنته، وإبراهيم الذي يعثر على تلك الأوراق، ويبدأ بربط الحياة، ونسج خيوط الحبكة.

2 . التجريب في الغلاف:

للغلاف أهمية كبيرة في حيث " لم يعد (الغلاف) مجرد حامل بين دفتيه متن الرواية فحسب، بل هو وجهها الإشهاري، لذا فهو يحظى بعناية كبيرة عند جمهور الكُتّاب والرّوائيين، فيأتي الحرص على تصميمه وإخراجه في الصورة التي تتلاءم ورؤية الكاتب وتخدم موقفه الفني"[1].

غلاف الرواية الذي هو أول ما يطالع القارئ بعد العنوان، ويسترعي انتباهه وتركيزه، وهو عبارة عن دفتر مذكرات مفتوح ملقى في الفضاء، تعبث بأوراقه بعض النسمات، بجانبه رجل بائس، يجر ريشة بحجمه تقريبا، ليرسم بها أملا ينتظره.

أما فصول الرّواية السبع فتبدأ فضاءاتُ عتباتها بجمل استهلالية لروائيين وشعراء عالميين، تحمل كلماتها معان كثيرة كالحيرة، والظلام، ومشاعر مكتومة، والعنف والشوق والانتحار، وكذلك لوحات الملفوظ البالغة 36 تحمل مسميّات وعناوين، تمثل توطئات للولوج إلى لبّ النّص، ومثال ذلك" إبراهيم (ساعات أخيرة، بهجات أولى)، الصحافية (الهروب نحو الذاكرة)، ليلى (العبور إلى ضفة مجهولة).

[1]– نور الهدى حلاّب، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة، رواية مصائر كونشوتو، الهولوكوستو النكبة لربعي مدهون، مج 13، ع 13، 2021 م.

ومن أبرز عناصر الغلاف نجد:

2.1 . سيميائية العنوان والاسم:

اسم المؤلف جلال برجس يتصدر الغلاف بخط واضح، العنوان دفاتر الوراق كتب بخط غليظ، ولون أبيض يظهر في الأعلى كلمة دفاتر، تحمل معنى الذاكرة، بينما كلمة الورّاق ترتبط بمهنة بيع الكتب.

2.2 . الفضاء اللوني:

اللون الأزرق: وهو اللون المهيمن على الغلاف، يرمز الأزرق إلى الهدوء الممزوج بالحزن، في سياق الرواية قد يعبر عن العزلة التي يعيشها البطل.

اللون الأبيض: استخدم في الخطوط وفي الأوراق، وهو يرمز للصفاء وللبداية الجديدة.

2.3 . الرموز البصرية:

تظهر صفحات الكتاب متموجة والكتاب بالنسبة لإبراهيم الوراق هو عالمه، وحياته ليست سوى صفحات تطوى، ونجد في الأسفل على اليمين شخص يتسلق حافة الصفحات التي تشبه السلالم، يرمز هذا لمحاولة الصعود أو محاولة الهروب من قاع الأزمة إلى سطح النجاة، تظهر في أسفل الغلاف ريشة تمثل أداة للتدوين وهي التي تربط بين الورّاق ودفاتره وتؤكد على فعل الكتابة.

يعد غلاف راوية دفاتر الوراق نموذجا يعكس روح التجريب التي بنيت عليها الرواية ذاتها، التجريب هنا لا يقتصر على الشكل الجمالي للغلاف، بل يتعداه ليكون أداة تحاول تفكيك العلاقة بين الواقع والخيال.

أبرز ملامح التجريب في الغلاف هو كسر الحدود بين الإنسان والحياة الاجتماعية، صفحات الكتاب لا تنتهي عند حواف الورق، هذا المزج يعكس فكرة رواية داخل رواية، حيث يعيش البطل إبراهيم الوراق حياته من خلال الشخصيات التي قرأها في الكتب، تماما كما تتداخل الصفحات في الغلاف، إنّها تجربة بصرية تلغي الفجوة بين الخيال والمكبوت والواقع المعاش.



3 . التجريب في الإهداء:

الإهداء في الأعمال الأدبية "يعدّ من الأعراف الإبداعية التي تعارف عليها الأدباء والكُتّاب، حتى صار تقليداً أدبياً ومنهجياً راسخاً في الأعمال الإبداعية، فهو ينمّ عن لباقة أخلاقية من الكاتب، ويمثّل نوعا من الولاء لمن أحسنوا صنعاً وأمدّوا يد العون مادياً أو معنوياً".[1]

كما أنّ عتبة الإهداء في الأعمال الأدبية المعاصرة تعدّ أحد أكثر الفضاءات نصيةً غوايةً للتجريب، فهي لم تعد مجرد "بروتوكول" اجتماعي أو واجهة للمجاملة، بل تحوّلت إلى نصّ موازٍ يحمل رؤية الكاتب الجمالية.

بتحليل الاهداء الذي قدمه الكاتب: " إلى قرائي الذين أفسحوا لكلمتي مكانا في قلوبهم فربحت الخلود".

من خلال ما خطه الكاتب في الاهداء يمكن القول أنّه خرج عن الطابع التقليدي للإهداء، فغالبا ما يتجه الكاتب نحو ذكر أناس قريبين منه (الوالدان، الزوجة، الأخ، الأخت)، يكمن التجريب هنا أنه قام بتوسيع دائرة الإهداء لتشمل كل قرائه.

كما جعل الإهداء من ثناء لأشخاص محددين إلى جميع من قرأ واستشعر كتاباته، فبرجس هنا يربط وجوده بقرائه، الإهداء هنا يظهر الكاتب أنه في حاجة لمساحة في قلب القارئ، حيث يصبح القارئ هو من يصنع خلود الكاتب، هذه الآلية تضفي التجريب على الإهداء وتلغي الطريقة التقليدية وتمنح القارئ دورا مهما في إحياء النص على حد تعبير الكاتب.

[1]– نور الهدى حلاّب، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة، رواية مصائر كونشوتو، الهولوكوستو النكبة لربعي مدهون، مج 13، ع 13، 2021 م.

ثانيا: التجريب في المتن الروائي:

1. التجريب في الشخصيات:

من أهمّ الركائز التي يبني عليه السارد روايته شخصيات الرّواية، فهو يحتفل بها وربّما يعود صياغتها من جديد باستدعاء الشخصيات التاريخية وللشخصية وجود داخل الإنسان أو وعي متراكم يحاول من خلاله أن يُعبّر عن قضيته، وهي المكوّن الرئيسي لحركة السرد" فبناء الشخصية ومثولها أمام المتلقي ككيان متكامل هو بناء ثقافي، فالمُتلّقي لا يستطيع إدراك هذه الشخصية ومعرفة أسرارها، إلاّ من المخزون الثقافي المشترك بين محفل الإبداع ومحفل المُتلّقي"[1].

فالشخصيات تؤثر وتتأثر ولها الدور الأكبر البارز في نموّ وتدفق السرد" وهي التي تتطور قليلا قليلا، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع وتكشف للقارئ كما تقدمت في القصة وتفاجئه بما تغني به من جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة"[2] .

تُعرّف الشخصية الرئيسية بأنّها الشخصية المهيمنة في النّص الرّوائي، نظرا لدورها الكبير في سرد وتحريك الأحداث، كما أنّها عبارة عن سلوك وتصرفات ومشاعر موجودة في كيان الشخص، تنقل لنا هذه الشخصيات واقعها المعيش.

[1]– سعيد بن كراد، سيمولوجيا الشخصيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2003م، ص37.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط1، 1988، ص66.

1.1.الشخصيات الرئيسية:

1.1.1. إبراهيم الوّراق:

هو الشخصية الرئيسية في الرّواية حيث تحكي عن قصة إبراهيم الوّراق الذي يقطن في أحد الأحياء الشعبية في عمَّان وهو إنسان مُثقّف وقارئ للروايات وشديد التعلّق بها، كانت قد انقلبت حياته بعد وفاته والدته ومن ثم أبيه، بقي وحيدا، أُجبر على ترك كشك الكتب الذي ورثه عن والده، بعدها أُجبر كذلك على مغادرة المنزل ولم يجد وسيلة لكي يجد الراحة سوى أن يلقي ينفسه في البحر ويموت، كان على وشك فعل ذلك حتى ظهر له وجه كضوء الشمس أو هو كذلك غيّر نظرته للحياة، إنّه وجه السيدة النون التي أرجعت روحه للحياة حين تعلّق بها، طاردها، بحث عنها، وجدها، فأحبّها، غير أنّ الظروف لم تكن إلى جانبه فلم تكتمل القصة كما شاء وأراد.

يستدعي إبراهيم أبطال الرّوايات التي كان يحبها ليختفي وراء أقنعتهم وهو ينفّذ سلسلة من عمليات السطو والسرقة والقتل فيتصرف مثلها، عانى إبراهيم ظروفا صعبة وقاسية سببت له أزمات وصراعات نفسية، ساهمت في تشكل حزن وصدمة نفسية وخوف، كما نجده يعاني في صمت حاد، يرافقه صوت داخلي أو كائن يعيش في بطنه يأتي على شكل أفكار سلبية يُحرّضه على القيام بجرائم قتل، يتفاقم الصوت مع تقدم الأحداث فكلما تأزمت وضعية إبراهيم زادت سيطرته عليه، ومن ثَّم تشكل صراع داخلي يدفعه للانتقام من الذين يعيشون حياة الرفاهية، يشعر بالشفقة على حاله يقول" جاءني صوت ساكني المتطرف:

–ليس لك إلاّ الرائحة تحتفي بزورها، ليس لك إلاّ أن تنظر إلى هؤلاء، وتستمع إلى أصواتهم وقد محقت صوتك وصوت منهم على شاكلتك، أنت القادم من جوع قديم، وهم الراسخون في ثرائهم

الفاحش، ماذا لو كان بحوزتك مسدس وصوبته نحوهم الآن؟ ما الذي سيحدث إن تخلص العالم من عدد ممن جعلوا كتفيك دربا لهم".[1]

1.1.2. السيدة نون (ناردا):

هي الشابة الصحفية التي نشأت في بيت محافظ لها ذكريات جميلة مع عائلتها لا تنسى، تغيّرت حياتها لما انتشر خبر مقتل عائلتها جراء حادث سير تقول: "إلى أن حدثت الفاجعة ورحلت عائلتي بأكملها، كانوا قد ذهبوا إلى العقبة يرافقون والدي ليشارك في حفل زفاف أحد أقاربنا، لا أدري في ذلك اليوم كيف وافق والدي أن أبقى في البيت وحدي .... لم أكن أدري أنّها المرة الأخيرة التي سأراه بها"[2].

كان لهذا الحدث تحولا بارزا في حياة ناردا، حيث عاشت بعد ذلك حياة مغايرة حاولت العيش بعيدا عن منزل العائلة، بحثت عن عمل تعرفت بعدها على جاد الله في مقهى كان يرتاد عليه، تزوّجت به رغم أنّه يكبرها سنا وعاشت معه، تعرفت عليه عن قرب، كان يعيش حالة نفسية صعبة جراء ما عاشه في الماضي من مآسي جعلت الحياة معه مستحيلة ففارقته، عملت بعدها صحفية وعاشت الوحدة فقررت الانتحار عندها قابلت إبراهيم.

1.1.3. ليلى:

هي فتاة في مقتبل العمر ليس لديها عائلة ولا أقارب سوى بعض الفتيات التي تربينا معها في الملجأ، عاشت حياة قاسية وظروفا قاهرة هزّت نفسيتها وسببت لها أثارا وأزمات نفسية حادة، تتصارع هذه الآثار لدى ليلى مُشكلة لها فوضى داخلية.

---

[1]– جلال برجس، رواية، دفاتر الورّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2020، ص74–75.

[2]– المصدر نفسه، ص 100.

تقول: "منذ أن وعيت على نفسي في الملجأ وأنا أحاول أن أرسل صورة لأبي وأمي، لكن مخيلتي عجزت، وهذا أمر كان يثير بي مزيداً من المواجع "[1].

" أنا مثلك يا إبراهيم بلا عائلة، لكنّك محظوظ فأنت تعرف من هم عائلتك، ولديك الكثير من الذكريات أمّا أنا فلا شيء لدي "[2].

عند خروجها من الملجأ لم تجد سوى الشارع يحتضنها، كانت قد حاولت العيش مع فتاتين كانتا في الملجأ (أسماء وماجدة)، غير أنّها لم تبق معهما طويلا لما كانتا عليه من انحراف، فلجأت مع مجموعة من المشردين إلى منزل قديم تقول " تذكرت أنّ أسماء أخبرتني عن بيت مهجور يحتمي به عدد ممن كانوا نزلاء في الملجأ"[3]، التقت مع إبراهيم الورّاق في ذلك المنزل، بعدها انتقلت إلى أحد المنازل ترعى امرأة مُسنّة.

1.1.4. جاد الله الشموسي:

هو والد إبراهيم كان صاحب مكانة في القرية وأستاذا في الفلسفة، تحصّل على شهادته من موسكو، ابتدأت مآسي حياته عندما أرسله والده ليدرس ويصبح طبيبا لكنّه درس الفلسفة وأخفى على والده ذلك، مرّت هذه الشخصية بظروف صعبة وقاسية فقد حزن حزنا شديدا على وفاة آخيه محمود يقول" بينما جاد الله وراءه يراقبه بتوتر وقلق، حينما رآه يترنّح نادى بصوت عال:(افتح ذراعيك). رفع محمود ذراعيه بسرعة، لكنّه قبل الضفّة بخطوات قليلة زلت قدمه وسقط وفجرّه السيل، بينما زاد الله يركض محاذياً السيل يصرخ منادياً على حمود، وقد اختفى في الماء

[1]- جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 192.

[2]- المصدر نفسه، ص181.

[3]- المصدر نفسه، ص63.

الذي له لون الطين، فأقعى على الأرض مفزوعا يضرب على رأسه حزينا على فقدان شقيقه الطيب "[1].

والذي كان في وفاة زوجته التي دهستها سيارة وهي تعبر الطريق أثرا كبيرا على نفسيته وجعلت منه شخصا منعزلا يقول" في تلك الحادثة مُنيَ جاد الله بانكسار يُضاف إلى انكساراته السابقة، ماتت تاماركا التي أحبّها كما تحب الشجرة مجاورتها للنهر، بكى بصمت في شقته وامتنع عن الذهاب إلى الجامعة، ولم يستجب لطرقات أصدقائه على الباب إلاّ بعد أسبوع، حينما فتح الباب كانت لحيته كثّة، وعيناه غائرتان وجسده هزيل، لم يتمالك نفسه فسقط مغمى عليه"[2].

عانى جاد الله من التعذيب من قِبل الاتحاد السوفياتي حيث قاموا بسحبه في زنزانة مظلمة ومن دون مأكل ولا مشرب بسبب أمر سياسي، وبعد عودته إلى الأردن استقر فيها وتزوج من مريم الشموسي، اعتقل مرة ثانية بسبب نشاطه الحزبي الذي قام به بشكل سري.

1.1.5. الأم (مريم الشموسي):

هي أم إبراهيم الورّاق، عانت من مرض السرطان، يقول" ماتت من دون مقدمات فلم أكن أدري أنّ السرطان كان ينهش جسدها"[3].

1.2.الشخصيات الهامشية:

1.2.1. الدكتور يوسف السماك:

[1] – جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص219.

[2] – المصدر نفسه، ص 245، 246.

[3] – المصدر نفسه، ص 11.

وهو طبيب نفسي نشأ في ظروف نفسية صعبة وأكثر ما يؤرّقه هو شعوره بأنّه ابن حرام لا ينتمي إلى عائلة، لم يضحك إلا وهو طفل وأمضى عمره بلا أصدقاء، درس الطّب النفسي وتفوّق به كان الطبيب النفسي لإبراهيم الورّاق عندما لازمه صوته الداخلي.

1.2.2. أنيسة:

جارة إبراهيم المظلومة التي تأكل من أكياس القمامة ولا تجد غير ذلك"عند حاوية القمامة رأيت جارتي أنيسة، امرأة في أواخر الستينات من عمرها، تلتقط أرغفة من الخبز تضعها في كيس وتلتفت حولها" [1].

1.2.3. أسماء وماجدة:

فتاتان من الملجأ محبطتين، أسماء التي تنهكها ساعات العمل الطويلة، وترهقها مقاومتها لربّ العمل وماجدة التي استسلمت لظروف الحياة.

1.2.4. الشموسي:

وهو بطل حكاية الصحفية ناردا، هو شخصية حقيقية، جد إبراهيم الورّاق.

1.2.5. إياد نبيل:

يتصرف كمسؤول سياسي مهم، يخشى على الوطن، يمتلك مصنع دواء وعدد من الوكالات العالمية وله أنشطة خيرية، وهو أبو الدكتور يوسف السماك الحقيقي الذي تخلى عن السيدة ايميلي.

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 28.

1.2.6. السيدة المُسنة ايميلي:

وهي سيدة في منتصف الستينات من عمرها تجلس على كرسي متحرك أم الدكتور يوسف السمّان.

2. تعدّد الأصوات السردية:

2.1. مفهوم الرواية البوليفونية:

لقد هيمنت فكرة البوليفونية على الرّواية الحديثة باعتبارها ترجمان لروح العصر، نظراً لما تحمله من ايديولوجية تعكس حياة الإنسان، وتساهم بقدر واسع في تقديم طروحات مختلفة، "ويقصد بالبوليفونية تعدد الأصوات وقد أُخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقى، ليتمّ نقله إلى حقل الأدب والنقد. ومن ثمّ، فالمقصود بالرّواية البوليفونية تلك الرّواية التي تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الايديولوجية"[1].

2.2. إطلالة على النظرية البوليفونية:

يشرح ميخائيل باختين الرّواية البوليفونية في كتابه شعرية دوستويفسكي بقوله : "عند الرّواية المتعدّدة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الّروائية توجد دائما علاقات حوارية، أي أنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل الموسيقى، حقاً إنّ العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشاراً بكثير من العلاقات بين الردود الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه

[1]– جميل حمداوي، النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، شبكة الألوكة، ص97.

خلال التكوين، إنّها ظاهرة شاملة تقريباً تتخلّل كلّ الحديث البشري وكلّ علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلّل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى"[1].

كما أنّ باختين استعار مصطلح البوليفونية من عالم الموسيقى الذي كان الأساس في بوليفونية الموسيقى التي تساوت فيها الأصوات "حيث لم تكن هناك هيمنة لصوت على صوت آخر يتألف المصطلح من كلمتين هما poly وتعني تعدّد وكلمة phony بمعنى صوت، وتعني في المحصلة تعدّد الأصوات وتناغمها في السيمفونية الموسيقية ".[2]

كما يعتبر باختين أوّل من استخدمه في كتابه شعرية دوستويفسكي وأشار إلى أنّ تعدّدية الأصوات الموجودة فيه هي من أبعاد الخطاب، وضمّنها في إطار نظريته الحوارية، وأطلق عليها اسمdialogism. فقد أصبحت سيطرة الراوي الواحد المهيمن على القصّ والعالم بكلّ شيءغير ملائمة لعصر اختلفت فيه الموازين وتشعبت وتنوعت فيه طرق الاتصال والتواصل وتعقّدت فيه وجهات النظر، وارتفع فيه أكثر من صوت والرّواية إنّما "هي التنوع الاجتماعي للّغات وأحياناً للّغات والأصوات الفردية، تنوعاً منظما أدبيا ".[3]

من أجل تنويع أساليب الصياغة السردية، وبسبب تعدّد رؤى العالم لدى شخوص الرّواية وتحقيق أكبر قدر من الموضوعية والحياد، مال كثير من الكتّاب الرّوائيين إلى السرد البوليفوني لأنّ الرّواية في حقيقتها " نمط دائم التحوّل والتبدّل، يتّسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال".[4]

[1]– باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، ترجمة التكريتي، جميل نصيف، ط1، دار توبقال للنشر، بغداد، 1986.ص59.

[2]– المرجع نفسه، ص52.

[3]– باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط2، الرباط، دار الأمان للنشر والتوزيع، 1987م، ص 33.

[4]– آلن روجر، الرواية العربية، ترجمة المنيف، حصة إبراهيم، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، ص 7.

حيث تجتمع وتتداخل فيها مكوّنات عديدة وشخوص ذلك لأنّها " جنس أدبي نثري خيالي، يعتمد السرد والحكاية، وتجتمع فيه مكوّنات متداخلة، أهمّها الأحداث والشخصيات والزمان والمكان والرؤية الرّوائية ".[1]

الرّواية لكونها تمثل تجربة إنسانية يصوّر فيها القاصّ مظهراً من مظاهر الحياة، ينبغي عليها أن تتّسم بقلب مفتوح ونزعة استيعابية تتضمن كلّ الأفكار والمواقف والإيديولوجيات والرؤى لجميع شرائح المجتمع وهي على حدّ وصف باختين " تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص، إشعار، قصائد، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية علمية ودينية) نظرياً، فإنّ أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرّواية وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرّواية وتحتفظ تلك الأجناس عادة بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللسانية والأسلوبية ".[2]

تعدّد الأصوات في رواية دفاتر الوراق:

أ- صوت إبراهيم الوراق:

هو الصوت الذي طغى على الرّواية، إنسان مثقف وقارئ نهم، يدخل في صراع سيكولوجي لينتهي به ذلك إلى أن يصير مجرماً.

ب- الصوت الباطني:

[1]- الخطيب عماد علي، في الأدب ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، ط1، عمّان، دار المسيرة، 2009م، ص 36.

[2]- باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ص 78.

وهو صوت إبراهيم الثاني المتواري بداخله، أو لاوعي هو الشخصية المتمردة الذي اتخذ لنفسه صورة المعارض الرافض للوضع المأساوي القائم، يريد إحقاق الحق والعدل في عالم ظالم وهو قريب من البطل الإشكالي الذي يحمل قيماً سامية في عالم فاسد، يدفع إبراهيم إلى جرائم عدّة وحجّته في ذلك أنّه ينتقم من أولئك الذين ظلموا الناس.

ج- صوت السيدة نون (ناردا):

صوت أنثوي، وهو الخيط الذي يربط خيوط حكاية "دفاتر الورّاق"، فهي الصوت الذي يمنح الرواية توازنها، ويمنعها من أن تكون مجرد صرخة فردية، عاشت ناردا في ظل أسرة متزمتة، لتتحول بعد فقدها لأهلها إلى شخصية مختلفة تماما، كان صوتها يمثل صوت المرأة التي لطالما واجهت المتاعب فضعفت مرات عدّة لكنها واجهت ذلك وانتصرت.

د- صوت ليلى:

مثلت صوتا حيويا ومحوريا في البنية البوليفينية للرواية، فهي ليست مجرد شخصية ثانوية، بل هي وعي مستقل يُسهم في تشكيل الرؤية الكلية للنصّ، حيث كان صوتها رافضا للاستسلام لواقع الفقر والاستغلال.

وظّف الكاتب تقنية تعدد الأصوات في روايته لتُعبر شخصيات الرواية المختلفة عن آرائها ومعاناتها، ويكون ذلك خروجا عن الرواية التقليدية التي تعتمد على صوت واحد ووجهة نظر واحدة.

تعد تقنية تعدد الأصوات من أهم تقنيات التجريب التي وظفها جلال برجس في روايته، حيث شيّد روايته على لسان أربعة أصوات أو رواة تناوبوا على سرد الأحداث، ليظهر كل صوت أفكاره ومآسيه.

3. التجريب في الزمن الروائي:

3.1.مفهوم الزمن:

يرى ابن منظور في لسان العرب أنّ" الزمان اسم لقليل من الوقت وكثيره الزمان، زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد. ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة، وعلى مدّة ولاية الرجل وما أشبهه. وأزمن الشيء: طال عليه الزمن وأزمن بالمكان: أقام به زمنا".[1]

والزمن هو جزء أساسي من أجزاء الرّواية، كما أنّه هو محور الرّواية ونسيجها ذلك لأنّه يلعب دورا هاما في سير الرّواية، إذ يُعتبر عنصرا فاعلا في البنيّة الرّوائية فهو يُعلن سطوته على باقي العناصر بحيث تتحرك هذه العناصر بحركته وتتوقف بسكونه، فقد اعتبره النقّاد "الشخصية الرئيسية في الرّواية المعاصرة".[2]

فلا يمكن تصوّر ملفوظ شفوي أو كتابي دون نظام زمني وبالتالي لا يمكن تجزئة الرّواية إلى بداية ووسط ونهاية، حيث أنّ " هذه التقييمات كانت تتّصف بها الرّواية التقليدية أمّا الرّواية المعاصرة فقد طرأ عليها التجريب فلا تعد الحبكة الرّوائية قائمة على السمعية المغلقة والتسلسل الزمني المنطقي وإنّما انفتحت الحبكة الرّوائية على أزمنة عدّة تتداخل وتتكاثف، وتستغني عن

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (زمن)، الجزء الثالث عشر.

[2]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، الأردن، ط 1، 2004، ص36.

استمرارية الحركة إلى الأمام من خلال تيّار الوعي، ومزاوجة الزمن في لحظة أنّه لا تقف عند نهاية ولا تخضع للترتيب المنطقي".[1]

في الرّواية يوظف الرّاوي الآليات الحديثة التي هي سمة من سمات التجريب، مستثمرا ذلك في إثراء القيمة الفنية للرواية، لذا كان الانتظار أمام عتبة الزمن في محاولة للخروج من مأساة الزمن الحاضر، فكان أن استذكر جرح الزمن الماضي، ليجمع الأزمنة الحاضرة في علاقة حوارية تتجانس من خلالها التعابير الوافدة منها والأصلية لتضع المتلقي أمام رؤيته ضمن دائرة التواصل اللفظي والإنساني، فالزمن عنده يدلّ على الإقامة والبقاء والمكث والعرب قد فرّقوا بين الزمان والدهر، وقد انفردت العربية دون غيرها من اللغات السامية بكلمة الزمان، كما يوجد في العربية الكثير من الألفاظ الدّالة على الزمان، مثل الأبد، والدهر، والحين وغيرها.

ومنه فإن الزمن يعتبر من أهم العناصر في البنية السردية للراوية.

3.2. الاسترجاع:

نجد الاسترجاع أكثر التقنيات تطورا في الرّواية، وله وظائف جمالية، ودلالية كثيرة، وهو عبارة عن حركة سردية تتمثل في حديث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد ".[2]

ويُعرّف على أنّه "عبارة عن مفارقة زمنية باتجاه الماضي، انطلاقا من لحظة الحاضر، واستدعاء حدث أو أكثر قبل لحظة الحاضر أو اللحظة التي تنقطع عندها سلسلة الأحداث المتتابعة زمنيا لكي تحكي مكاناً للاسترجاع ".[3]

[1]– مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، الأردن، ط 1، 2004، ص37.

[2]– سمير المرزوقي وجميل شاعر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1985، ص 80.

[3]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، تح: السيد امام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1،2003، ص17.

هناك نوعان من الاسترجاع استرجاع داخلي واسترجاع خارجي.

3.2.1. الاسترجاع الخارجي:

وهو الاسترجاع الذي يتكئ عليه الشاعر قبل حدوث القصة، تصوراً مُسبقا من قبل، وإشراك للمتلقي في الولوج إلى داخل النّص السردي، نجد ذلك في استرجاع إبراهيم الورّاق "ازميرالدا الغجرية الفاتنة يوم رقصت في احتفال المهرجين في رواية أحدب روتردام"[1]، وفي تذكير ابراهيم الورّاق المدرج الروماني" نظرت عبر نافذة السيارة المدرج الروماني– وكأنّه مادريانوس الذي بُني المدرج تكريما له– يفتح ذراعيه للقادمين في ذلك الصباح، في أي جبل من جبالك يا عمّان تخبئين امرأة أعادتني إلى الحياة".[2] وهو بذلك يُعبّر عن تفاؤله في البحث عن السيدة نون التي سكنت قلبه وهو لا يعرف عنها شيئا فذهب يبحث عنها صباحا واستدعى المدرج الروماني ليُعبّر عن الصخب الذي بداخله.

ونجد ذلك في استرجاع إبراهيم لرواية أحدب روتردام في قوله " مضيت في طريقي أسير على رصيف شارع الملك حسين أمضي نحو البنك الذي لا بد أن أجد به كلود فورلو وهزمه، مثلما هزمه جند القاضي (فيبس) ليلة أن هاجم ساحة العجائب، لينكل بالغجر ويتزوج بإيزميرالدا".[3]

3.2.2. الاسترجاع الداخلي:

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 10.

[2]– المصدر نفسه، ص 131.

[3]– المصدر نفسه، ص 229.

وهو الاسترجاع المتصل بالحكاية ومنه تذكر الرجل السبعيني وهو يدفع له ثمن كتاب اشتراه وقال له" كلما كثر صمتك كبر حزنك "[1]، وقد كانت أغلى هدية له في حياته.

ويوم موت أم إبراهيم وتذكر والده وهو يبكي بصمت وصوت بداخله "سمعت صوتا يهمس في أذني:(لقد سقطت) لقد كان الصوت ذاته الذي أخذ يهمس لي منذ أن رحلنا من بيتنا الأول قبل خمسة وثلاثين عاما"[2].

تذكر إبراهيم حديثه مع أمّه عن الشجرة التي لا تثمر وقالت له إنّها ماتت لكنّه ظنّ أنّها ستدفن مثل أول امرأة يراها ميتة في القرية وقد وصف المشهد" رأيت نساء متشحات بالسواد يصرخنّ وينثرنّ التراب على رؤوسهن، ورأيت امرأة شقت ثوبها. دخلت أمي إلى غرفة في ذلك البيت وأنا أتبعها، فرأيت نساء يقفن حول طاولة تستلقي عليها امرأة يدلقن عليها الماء. تنبهت امرأة لوجودي فاقتادتني من يدي إلى خارج الغرفة وأغلقت الباب، ولم أجد أمي، تهت منها.

دخل رجال ملثمون وحملوا شيئا ملفوفا بقماش أبيض، ورأيت أحدهم يكشف عن وجهها ويريحها على جنبها الأيمن، يومها عدت إلى البيت وجلست في زاوية الغرفة المعتمة أبكي من غير أن أعرف السبب"[3].

تذكر إبراهيم مع والده وهو يشتري لهم ملابساً مستعملة " وقفنا بباب محل له رائحة قوية ازدادت أكثر حينما أخذ أبي يقلب كومة من القمصان والبناطيل ويختار المناسب لنا، قمصان وبناطيل حمراء وصفراء وزرقاء. سألت والدي وهو يمشي ويداه وراء ظهره يتأمل الناس:

[1]- جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص9.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

[3]- المصدر نفسه، ص 32.

– لماذا لهذه الملابس رائحة تميّزها عن الأخرى؟

قال وفي وجهه شيء من الكدر:

– هكذا هي رائحة أشياء الفقراء.

نظر إليّ مبتسماً وقال كأنّه يتراجع عن قول شيء لم أفهمه في الأصل:

– هذه رائحة مادة يضعونها بين الملابس، لئلا لا تأوي إليها الحشرات"[1].

3.3. الاستباق:

يُعرّف على أنّه " هو امتداد داخل زمن السرد إلى الخاتمة (بالنسبة إلى الاستباق الداخلي) ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الكتابة (بالنسبة إلى الاستباق الخارجي)"[2] .

ونجد ذلك في مواضع كثيرة في الرواية كما يذكر إبراهيم "ها أنت يا إبراهيم تُقدم على إنهاء حياتك فيما تحب".[3]

هنا إبراهيم قام باستباق المستقبل كيف يقوم بإنهاء حياته منتحرا.

ونجد كذلك في قوله " أتخيّل السيدة نون تحوم في البيت وتدندن مع إحدى أغنيات فيروز "[4].

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص227.

2– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقل الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2002م، ص 17.

[3]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 87.

[4]– المصدر نفسه، ص 130.

ومن الأمثلة كذلك نجد"بدا لي على مقربة من ارتكاب خراب ما فأسرعت من خطواتي إلى الشارع هرب منه "[1].

3.4. إبطاء السرد:

ونقصد بها التأنّي في سرد الأحداث الحكائية وذلك من خلال الابطاء فيها، فهي إذا "مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي، تفرض على السارد في بعض الأحيان أن يتمثّل في تقديم الأحداث الرّوائية التي يستغرق وقوعها فترة زمنية قصيرة ضمن حيّز نفسي واسع من مساحات الحكي وينقسم تبطيء السرد الى قسمين هما :الوقفة والمشهد."[2]

3.4.1. الوقفة:

الوقفة عند محمد عزام "تعتبر نقيض الحذف وهي تقنية يلجأ إليها الراوي أثناء الوصف عند انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، أي يتقطع سير الأحداث ويتوقف عمل الرّاوي من أجل الوصف، كما أنّ هذه الوقفات ليست وصفية وإنّما تُعتبر أهدافا سردية يبطئ فيها السرد الحدث القادم وتتجلى فيها أسلوبية الروائي".[3]

كما تعدّ " الوقفة إحدى تقنيات الحكي الرّوائي وأبرز مظاهر اشتغالها في بنية الحكي وقدرتها على إيقاف تنامي الأحداث الرّوائية بالحدّ من تصاعد مسارها الثقافي لفسح المجال أمام الوصف لاقتحامه إلى منظومة الحكي الروائي مما يؤدي إلى توقف جريان زمن الحكاية، ولهذا تعدّ أحد مؤشرات الاختلال الزمني، تتعلق بالسياقات الحكائية التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 204.

[2]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط ،2005، ص 110.

[3]– المرجع نفسه، ص 110.

عن الأنظار، و**جنيت** يرى أنّ النّص الرّوائي يتضمن أفعالا وأحداثاً تشكل الحكي وعروضا لأشياء وشخصيات هي نتاج ما يدعى بالوصف موضحا أنّ الحكي وعروض الأشياء والشخصيات هي نتاج ما يدعى بالوصف موضحاً أنّ الحكي لا يمكنه أن يؤسس كيانه بدون وصف".[1]

فالوقفة إذا هي توقف حدث من أحداث الرّواية في عنصر من عناصرها، كما تعد عنصرا هاماً، وقد وردت الوقفة في رواية إبراهيم الوراق في مواضع عدّة منها:

" وبقيا يسيران غرباً فتجاوزا مخفر الشرطة إلى أن وصلا المدرسة. كانت عبارة عن ثلاث غرف بُنيت من حجر يميل إلى الصفرة: واحدة للمدير ولأستاذين، وأخريان للطلبة، تقع على منطقة مرتفعة شيئا ما، تطل على السهوب الشرقية لمادبا وتمتد دونما شيء يعيقها".[2]

" ثمّة وقع لخطى على الرمال أخذ يقترب مني شيئا فشيئا، كانت هي (السيدة نون)، تحمل بيمناها حذاءها، وبيسراها ترفع تنورتها الطويلة، عندما اقتربت مني نهضتُ معتذرا ".[3]

وفي قوله عندما وصل هو وليلى فتاة الملجأ إلى البيت المهجور الذي يأوي المتشردين يقول "عبرت الزقاق أسير خلف ليلى إلى أن وصلنا بيتا مهجورا عتيقا بني من الحجر: بابه الرئيسي عال، اعتلاه قوس مزخرف، تماما مثل نوافذه التي بنيت بإتقان هندسي جميل وأحيط

[1]– مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص 310.

[2]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 154.

[3]– المصدر نفسه، ص 89.

بسور هابط فيه مساحة صغيرة صعدت منها شجرة سرو معمّرة، وشجيرات أخرى يبست وما تبقى منها إلا جذوعها."[1]

وكذا في قوله " فتشت باقي الغرفة وخرجت، إذ كنت أبحث عن غرفة المكتب التي رأيتها في صورة الرجل فوجدتها، كانت غرفة واسعة، زودت بأثاث مكتبي فاخر، طاولة وراءها مكتبة، فيها عدد قليل من الكتب... وجدت علبة سيجار من النوع الفاخر، وأقلاماً ذات ماركات عالمية".[2]

3.4.2. المشهد:

يُعرف المشهد على أنّه:" هو حالة التوافق التّام، بين حركة الزمن وحركة السرد، حيث يتحرك السرد أفقيا وعموديا بنفس حركة الحكاية، وتتساوى بذلك المسافة الزمنية (مستوى الحكاية) والمسافة الكتابية (مستوى النص)، وهذا لا يتأتى في الحقيقة إلاّ في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر (الديالوج والمونولوج)، لذلك يسمى المشهد بالطريقة الدرامية في كتابة القصة".[3]

كما أنّ المشهد هو" المقطع الحواري الذي يتأتى في كثير من الرّوايات في تضاعيف السرد، حيث يتألف من ردود متناوبة، وهي اللحظة التي يتحقق فيها تقابل بين وحدة من زمن

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 186.

[2]– المصدر نفسه، ص 275.

[3]– عمر عاشور ابن الزيبان، البنية السردية عند الطيب صالح، دارهومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، د ط، 2010، ص 22.

الخطـاب، ويتميّـز المشـهد بـنمط الـزمن، حيـث تـرى الشخصـيات وهـي تتحـرك وتمشـي وتـتكلم وتتصارع وتفكر وتحلم"[1].

ومن الملاحظ أنّ الحوار بنوعيه متوفر وبكثرة في رواية دفاتر الورّاق حيث وظّف الكاتب الحوار في هذه الرواية لما فيها من أحداث وشخصيات عديدة ونجد ذلك في حوار إبراهيم والسيدة نون (ناردا) عند لقائهما أول مرة في قوله:

" عندما اقتربتْ منّي نهضت معتذرا:

_ يبدو أنّني بدّدت عزلتك.

طفقت في وجهها الطفولي الهادئ ملامح من يفاجئ بشخص ما. وقالت وهي تنظر جانبا تداري إحساسا ما:

_ لا بأس ربّما أنا من بدّد عزلتك، لا يأتي إلى البحر في هذه الأوقات سوى من يفتش عن نفسه، أو...

_ يمكنك أن تجلسي.

_ يبدو أنّني نسيت ولاعتي، هل أجد معك واحدة؟

_ المعذرة أنا لا أدخن.

_ لا بأس ".[2]

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 82.

[2]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 90.

وكذلك عند دخول إبراهيم إلى مطعم في عّمان وحواره مع صاحب المطعم:

" أخرج سيجارة من علبته ثم مدّ يده نحوي:

_ دخّن.

_ لا أدخّن.

ضحك ساخراً، بينما في عينيه لمعه تسبق البكاء:

_ هل تخاف أن تموت؟

قلت وأنا أرتشف الشاي:

_ لا ليس هذا بالتحديد ما عنيته لكنّني ...

قاطعني:

_ لكنّك ماذا؟

_ أنا لا أعرفك وأنت كذلك؟ ".[1]

وفي لقائه للمرة الثانية مع السيدة نون بعد بحث طويل عنها قوله:

" ابتسمتْ. ثم قالتْ وعيناها على الشارع:

– أين دفتري؟

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص135.

– في المرة القادمة سأحضره لك.

– المرة القادمة؟

قالتها بضحكة خفيضة، ثمّ غرقت بسهو قصير:

– إذن أنت الآن تعرف كلّ شيء عنّي.

– أعرف ما كتبتيه ...

تمنّيت أن أجد الحميمية التي بدّت في رسائلك الأخيرة لي."[1]

إذا فالمشهد يسعى للنهوض بالأحداث وتطويرها والكشف عن طبائع الشخصيات، وله وظيفتان هما الافتتاح والاختتام، والمشهد هو تركيز على الأحداث بكل تفاصيلها حتى الأمور الدقيقة منها.

3.5. تسريع السرد:

ويشتمل على الخلاصة والحذف، حيث أنّ مقطعا قصيرا من الخطاب السردي يُغطي فترة زمنية طويلة من الحكاية وتسريع السرد في أبسط تعريفاته: "هو خمول في زمن القصّة مقابل الزمن السردي الآخر المحدث، بحيث يختصر الزمن الحقيقي في عبارة، أو جملة، أو إشارة توحي بأنّ زمنا ما قد أنجز وتمّ تجاوزه لسبب أو لآخر، إذ أنّ غاية القصّة هي بالتأكيد ألا تحتفظ سوى بالمهم، أي ما كان ذا دلالة، وما يمكنه أن يحلّ محلّ الباقي لأنه يدلّ عليه".[2]

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 319.

[2]– نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن،2006، ص 170.

وينقسم التسريع السردي إلى قسمين هما:

3.5.1. الحذف:

الحذف هو:" تقنية يلجأ إليها الرّوائي، لصعوبة سرد الأيّام والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنّه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، إذ لابدّ من القفز واختيار ما يستحق أن يُروى، تساعد تقنية الحذف على فهم التحوّلات، والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية."[1]

" وهو نوع من القفز على فترات زمنية، والسكوت على وقائعها من زمن القصّ، هذا النوع يلحق القصة والسرد معا في حالة التنقل من فصل إلى فصل، حيث تحدث فجوة في القصّة".[2]

في الرواية التي معنا نجد الحذف لا يتكرر كثيرا وعلى قلّته نجد كلام ليلى فتاة الملجأ عند لقائها بأسماء بعدة فترة ليست بالقصيرة تقول:

" استقبلتني ببكاء شديد، بعد مضي عامين على مغادرتها الملجأ. عبرنا إلى الداخل، شقّة صغيرة، خالية من الأثاث إلاّ من فرشات إسفنجية، وبضعة أغطية ".[3]

وفي حديثه عن ولادة أبيه يقول:

" بعد أسبوع من ولادة جاد الله، وعند الظهيرة. رأى الشموسي أبا جريس على فرسه ".[4]

وفي فَقْدِ ناردا لجاد الله بعد غيابه لمدة عن المطعم تقول:

---

[1]– عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن،2005م، ص41.

[2]– المرجع نفسه، ص 41.

[3]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 21.

[4]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 109.

" بعد أشهر من عمل في المطعم وكان الشتاء قد حل باكرا في ذلك العام تفاجأت باختفائه (جاد الله) سألت زميلتي عنه ولم تكن تعلم..."[1]

ويذكر إبراهيم جلوسه في المنزل المهجور لفترة من الزمن دونما سبب "مضى عليّ أسبوعان في البيت المهجور إثرهما صار كلّ شيء ضيقا، وخانقا. أسبوعان لم أخطُ خلالهما خارج البيت ولو خطوة واحدة".[2]

وفي تواجد جاد الله في السجن بالاتحاد السوفياتي يقول " وبعد مرور ثلاثة أيّام أخرجوه وأخذوه إلى غرفة معتمة إلاّ من مصباح يسقط على طاولة، أجلسوه إليها..."[3]

3.5.2. الخلاصة:

الخلاصة " نوع من التسريع الذي يلحق القصّة في بعض أجزائها. بحيث تتحوّل من جرّاء التلخيص إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل، فهي تقنية زمنية تحقق تسارع السرد لكن بدرجة أقل من الحذف. ويُقصد بها استعراض الأحداث بوتيرة متسارعة، لا تراعي التفاصيل والجزئيات، بل تقوم على النظرة العابرة والعرض المختزل، فيتمّ بواسطتها سرد أحداث، ووقائع يفترض أنّهما جرت سنوات أو أشهر واختزالها في صفحات أو أسطر، أو كلمات قليلة، دون التعرض للتفاصيل".[4]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 200.

[2]- المصدر نفسه، ص 203.

[3]- المصدر نفسه، ص 247.

[4]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 184.

نجد التلخيص في الرواية لمّا وصف إبراهيم الورّاق حال أمّه " في السنوات الأخيرة من حياتها وحينما ساء حالنا جلست إلى بسطة خشبية تبيع حشائش لا يأكلها إلاّ فقراء هذه البلاد".[1]

وفي قوله لما اختصر يومه في البحث عن السيدة نون (ناردا) " جاءني مالك البيت مرة أخرى، كنتُ قد عدت من نهار أمضيته أفتش عن السيدة نون ..."[2].

وفي ذكر حياة جاد الله وما عاشه نجد التلخيص في ذكر أخوين له علي ّوسليم" في آخر أيام المدرسة تزوجا عليّ وسليم. استمر العرس سبعة أيام ..."[3].

التلخيص هو إحدى التقنيات الزمنية المعتمدة في تسريع السرد، وهي وصف للأحداث بطريقة متسارعة وموجزة.

3.6. النسق:

3.6.1. نسق التتابع:

وهو تتابع مكوّنات المتن في الرّواية على نحو متعاقب دونما قطع أو استرجاع أو استباق، وهو النظام المهيمن في الرواية التقليدية ومنه قول إبراهيم " داهمتني أصوات عدّة: صوت أبي يأمرنا بالرحيل إلى عمّان، ثم يفرض علينا حذره، صوت الكشك يتهاوى، صوت عقارب ساعة الحائط تؤكد عزلتي، صوت الأستاذ جاد الله يرفض ذهابي إلى الحمام، وصوت أنيني خجلا وأنا على مقربة من أن أتغوط في ملابسي، صوت نساء ينحنّ جثة مسجاة، صوت أمي تبيع

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 11.

[2]– المصدر نفسه، ص 144.

[3]– المصدر نفسه، ص 219.

الحشائش في الحيّ، صوت مسؤول يطلّ من شاشة التلفاز يطلب من الناس أن يشدّوا الأحزمة على البنطلون".[1]

تتابعت الأصوات بشكل واضح في سرد إبراهيم، مما أبرز نسق التتابع في الذاكرة والصوت في حال واحد.

وكان الرّاوي على وعي بجروحه التي لا تندمل في نسقه المتتابع عن الحديث عنها وعن الكوابيس التي ألمّت به وعن تشخيصه لنفسه بالجسد الميت وفي نسق التتابع نجد الثورة العارمة في الكلمات حول رغبة الرّاوي في الانتحار وإقباله عليه بكل جوارحه "هل أنا ذاهب لأنهي عذابا داخليا كنت لسنين أداويه بالكتب – أفكر– أم أنا ذاهب لأنتصر لما خلفته بي تلك الكتب".[2]

3.6.2. نسق التضمين:

وفيه تتداخل مكوّنات المتن فيما بينها، بحيث تتوالى الوقائع والأحداث ليقوم المتلقي بإعادة تركيب مكوّنات المادة الحكائية وتنظيمها، على وفق سياقات خاصة متضمّنة أحداث أخرى خارج الرّواية، إقحام حكاية داخل حكاية أخرى وذلك من أجل غايات تفسيرية تمكن من كشف الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصيات أو خلف الحوادث.

وبعد الحوار الذي دار بين إبراهيم وجارته أنيسة، من رفض مدير التنمية الاجتماعية صرف الراتب الذي لا يكفي أن يعول رجل وامرأة مُسنّة، تذكر إبراهيم عدالة أرسطو التي رأى أنّ

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 27.

[2]– المصدر نفسه، ص 68.

ثمة علاقة بين الفرد والمؤسسة "وإلى فضيلته التي رآها علاقة الأفراد ببعضهم، ستكتشف أنّ لا عدالة ولا فضيلة فيما حدث لهذه السيدة".[1]

وكان تضمين الحدثين معا، لإثبات أنّ لا عدالة في المجتمع رغم مناداة أرسطو لها من قديم الزمان.

وفي أثناء البحث عن السيدة نون تضامن مع قول قصيدة بورخيس: لو عشت حياتي من جديد، وذلك لأنّه عاش حياته مع الكتب، ويتمنى عيشها من جديد مع السيدة نون، التي غيّرت مسار حياته من الانتحار إلى التمسك بالحياة.

وفي التضمين مع القرآن الكريم قال السارد:" وبعد أن عثر إبراهيم الورّاق على السيدة نون، وعلم أنّها تدعى نادرا، كتب إليها (جاءني منها طلب صداقة، فقبلته على الفور، ثمّ ما هي إلاّ لحظات حتى اتصلت بي عبر الماسنجر، كان إصبعي قاب قوسين أو أدنى من الردّ، وكنت أكثر سكان هذا الكوكب حاجة لسماع صوتها، ولكن دافعا مبهما جعلني أتراجع عن ذلك ".[2]

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 92.

[2]– المصدر نفسه، ص 280.

4. التجريب على مستوى المكـــــان:

ورد لفظ المكان في مواضع كثيرة من القرآن الكريم ومنها قوله تعالى: ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾. سورة مريم الآية 16.

أمّا في المعاجم اللغوية "فقد وردت كلمة المكان في لسان العرب تحت مادة (مكّن) بمعنى الموضع، والجمع منه أَمْكِنَةٌ وأَمَاكِنٌ جمع الجمع".[1]

ويشكل عنصر المكان آليّة مهمة يكوّنها الشاعر لتشكيل قصائده ورسمها عبر تفاعلات متعدّدة وتحوّلات أساسية " فالمكان عندما ينتقل من مداره الواقعي الحياتي العادي إلى مداره الفني الروائي أو الشعري، يمرّ من خلال أنفاق متعدّدة نفسية وأيديولوجية وفنية، لكي يصل أخيراً إلى المدير الفني التشكيلي"[2].

يحمل المكان دلالات متنوعة وعلاقات مختلفة تربط الإنسان بواقعه المكاني فيتفاعل كلّ منهما مع الآخر لتنشأ العلاقة المزدوجة بينهما فتكون في اتصال أحيانا وفي انفصال حينا آخر، فيبسط المكان حركته على الشخصيات ليدلّنا على مدى الجدلية التي توليها اللغة في إطار توظيفها داخل الرّواية ومنها:

4.1.الأماكن المغلقة في الرّواية:

يعتبر الانغلاق خصوصية للمكان، حيث أنّه يحتضن نوعا معينا من السر مليء بالأفكار وهو يحمل دورا محوريا في الرواية.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (مكّن)، الجزء الثالث عشر، ص 111.

[2]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994، ص 44.

تتجاوز الأماكن المغلقة في رواية "دفاتر الورّاق" كونها مجرد حيّز جغرافي، لتصبح فضاءات نفسية تعكس حالة الحصار والتمزق التي يعيشها "إبراهيم الورّاق".

4.1.1. الشقة /بيت إبراهيم:

يمثل فضاء مهما في الرّواية، والمكان الذي وقعت فيه أحداثا كثيرة غيّرت حياة إبراهيم، ففيه ماتت أمّه بعد صراع مع المرض وفيه انتحر والده شنقا وفيه كان إبراهيم يعيش حياته الخاصة قبل أن يطرده مالك البيت "صوتان لم يبددا صمت البيت الثقيل الذي تزيده وحشة دقات عقارب ساعة الحائط، بيت ما تبقى فيه من العائلة سواي وسوى صورة معلقة على الجدار تضّم أبي وأمي وأنا وعاهد في أحد أيّام الربيع في القرية".[1]

ينقل إبراهيم حالة البيت وما يحمله من وحشة خانقة جعلت ابراهيم وحيدا لا أنيس له سوى ذكريات تحيط بالبيت.

ويبرز في الرّواية وصف الغرفة بظلالها الكثيفة وصناديق الكتب المتراكمة، حيث يقبع إبراهيم ليدون هزائمه فتصبح الجدران شاهدة على انشطار هويته.

4.1.2. الكشك (كشك الكتب):

هو الفضاء الأكثر حيوية ومركزية ويمثل الذاكرة والارتباط بالجذور وهو "الرحم" الثقافي الذي تشكلّ فيه وعي إبراهيم وفقدانه كان بمثابة فقدان لهويته" ... كشك الورّاق الذي أقامه أبي على رصيف أول شارع الملك حسين عام 1981م، ونقلتها قبل أسابيع بعد أن استلمت بلاغا من

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 24.

أمانـــــــة العاصـــــــمة علـــــــى ضـــــــرورة تركـــــــي للكشـــــــك"[1].

ويصف إبراهيم الكشك بأنّه لم يكن مجرد خشب وكتب بل كان رئته التي يتنفس بها، وعندما هُدم الكشك شعر بأنّ العالم كلّه صار مكاناً ضيقاً ومغلقاً رغم اتساعه.

4.1.3. البيت المهجور:

وهو المأوى الذي لجأ إليه إبراهيم بعد طرده من منزله في عمّان، حيث التقى بليلى ورفقائها من أولاد الملجأ، كان بمثابة المكان التي جعل منه أكثر جرأة على تقمص الشخصيات التي قرأها في الروايات فانطلق منه بالسطو على البنك وكذا قام بكل جرائمه.

"عبرت الزقاق أسير خلف ليلى إلى أن وصلنا بيتا مهجوراً عتيقا بني من حجر: بابه الرئيسي عالٍ، اعتلاه قوس مزخرف... إلاّ أن وصلنا إلى غرفة قصية لها نافذة واحدة مغلقة بحديد ثُبّت بسلاسل، وللمكان رائحة الرطوبة والعفن"[2].

4.1.4. الفندق:

وهو المكان الذي ذهب إليه إبراهيم ليكون قريبا من البحر حتى ينتحر والذي شاهد فيه أصحاب الثراء كيف يقضون أوقاتهم.

" ... مشيت نحو موظف استقبلني بابتسامة تجارية، طلبت بتلعثم غرفة لليلة واحدة تطل على البحر.... إلى أن وصلت إلى غرفتي التي ما إن دخلتها حتى أسرعت إلى النافذة وأشرعتها".[3]

---

[1]- جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 14.

[2]- المصدر نفسه، ص186.

[3]- المصدر نفسه، ص 79.

4.1.5. المصحّة النفسية (المستشفى):

مكان الانغلاق الإجباري يمثل قمة الاغتراب، حيث يُجرد الإنسان من خصوصيته ويُحول إلى حالة مرضية." ... لم تكن الممرضة قد أتت بعد لتغرس في جسمي تلك الحقنة اليومية التي تصيبني بالخمول وبالخبل، فقدتْ ذاكرتي كثيراً من الأشياء جراء صدمات كهربائية بقوا في مستشفى الأمراض العصبية وعلى مدار شهر يداووني بها... ناردا التي تأتي مرتين في الأسبوع لزيارتي، تجلس معي ساعتين تحدثني في كل شيء"[1].

4.1.6. المطعم:

فضاء مغلق عام (اجتماعي)، هو مكان للمراقبة والانتظار، حيث عملت فيه السيدة نون (ناردا) وبه تعرفت على جاد الله وتزوجت به، تقول ناردا " قابلت مدير المطعم فوافق على الفور كوني أقطن قريبا من المكان، لقد كانت نقلة مفاجئة لي عندما وجدتني نادلة في المطعم...عرفت منهم (الزبائن) الروائي والشاعر والفنان التشكيلي وكُتّاب الصحف".[2]

لكنه يظل حيزاً مغلقاً يحكمه الحزن المشترك. التجمعات التي كانت تحدث في المقهى، وحديث الشخصيات عن تحولات مدينة عمّان، مما يجعله فضاءً شاهداً على "انغلاق" الأفق السياسي والاجتماعي.

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 365.

[2]– المصدر نفسه، ص 125.

4.2.الأماكن المفتوحة في الرّواية:

وهو " فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو البصر، وتشكّله من الكلمات يتضمن كل المشاعر والتصوّرات التي تستطيع اللغة التعبير عنها، والفضاء النصّي هو ذلك الفضاء الذي تتحرك فيه عين القارئ، والفضاء الدلالي الذي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي، والفضاء كمنظور وهو الفضاء الذي يكون مراقب بوساطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب والفضاء الجغرافي..."[1].

تؤدي الأماكن المفتوحة في رواية "دفاتر الورّاق" لجلال برجس دوراً محورياً في نقل مأساة ومعاناة إبراهيم، حيث تظهر هذه الفضاءات كفضاء واسع للاغتراب.

ومن الأماكن المفتوحة:

4.2.1. شوارع المدينة (عمّان):

تعتبر شوارع مدينة عمّان الفضاء المفتوح الأكثر حضوراً، والتي صارت مأوى إبراهيم بعد فقدانه لمنزله.

" أنا رجل وحيد لا طريق لي غير التي تأخذني من بيتي في جبل الجوف إلى وسط البلد (عمّان)، حيث كشك الورّاق الذي كنّا نملكه، وحيد بشكل لا أدري إن استطعتم فهمه أم لا في مدينة عالية الضجيج".[2]

"أغلقت المحال أبوابها، وتراجع عدد المارّة والسيارات شيئا فشيئا، إلى أن ما عدت أرى في الشوارع (عمّان) إلا القطط، ودوريات الشرطة، وبعض المخمورين"[1].

[1]– محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 71– 72.

[2]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 10.

4.2.2. جسر عبدون:

يمثل نقطة الفصل بين الحياة والموت، وبين الفقر والثراء، وهو رمز لتجسيد فكرة النهاية.

" فوجدتني أسفل طرف جسر ضخم اتكأ طرفاه على جبلين واصطفت على حوافه أضواء برّاقة. (حظيت الآن بسقف)."[2]

الجسر هنا ليس للعبور، بل هو مكان للتأمل في السقوط، ويظهر ذلك في مونولوجاته الداخلية التي تربط بين علوّ الجسر وتهاوي قيمة الإنسان في موطنه.

4.2.3. البحر:

البحر كمكان مفتوح يجسد أحلام أبطاله ويجسد همومهم وطموحاتهم، هنا البحر في الرواية يمثل مكان لإنهاء حياة إبراهيم والسيدة نون (ناردا).

في قوله " اخترت طاولة تطل على البحر، ودوّن النادل ما اخترته من طعام ..."[3].

وقوله" رأيت عبر الشرفة جسرا خشبيا يمتدّ من طرف الشاطئ إلى مسافة في الماء، فوجدته مكانا مناسبا لألقي بي من هناك، حيث سيكون الماء عميقا، كعمق الموت..."[4].

" تنازعني إحساسان وأنا أقترب من البحر: واحد مبهج جاء من أمنيتي العتيقة بمشاهدته، والآخر حزين جراء تناقص ما تبقى لي من وقت في الحياة."[1]

---

[1]– المصدر نفسه، ص 166.

[2]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 169.

[3]– المصدر نفسه، ص 73.

[4]– المصدر نفسه، ص 86.

وقد مثل لإبراهيم أمرين أولهما: أمنياته العتيقة بمشاهدته، والآخر الحزن لما تبقى له في الحياة، إذ أنّه قرّر الانتحار فيه.

4.2.4. جبل الجوفة:

حيث منزل عائلة إبراهيم الورّاق الذي لم يبق فيه سواه، كان يمثل حياة البؤس والشقاء الذي عاشه إبراهيم وعائلته، وحتى أهل الحي، من السيدة المسنة وغيرها.

" أنا رجل وحيد لا طريق لي غير التي تأخذني من بيتي في جبل الجوفة إلى وسط البلد، حيث كشك الورّاق الذي كنت أمتلكه".[2]

" تردد ما قاله الطبيب في مسمعي وأنا أعود مشيا من المستشفى إلى جبل الجوفة بلا توقف".[3]

" قطعت المسافة من جبل الجوفة سيرا على الأقدام إلى وسط البلد، تجولت فيها إلاّ أن حلّ الليل".[4]

4.2.5. القرية:

[1]- المصدر نفسه، ص 87.

[2]- جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 10.

[3]- المصدر نفسه، ص 22.

[4]- المصدر نفسه، ص 165.

وهي القرية التي ولد فيه جاد الله والد إبراهيم الورّاق، والتي ترعرع فيها إبراهيم قبل أن يقرّر جاد الله مغادرتها إلى عمّان.

" في بيتنا في ذلك الصيف من عام 1980، ليلة لا يُرى فيها من قريتي إلّا إنارات فوانيسها الباهتة .... ".[1]

" – سنرحل إلى عمّان، في الزحام تخف حدّة الخوف. قالت أمي محتجة:

– كيف نترك القرية؟ أنت سجنت وانتهى الأمر".[2]

" ... في ذلك العام بنى الشموسي داراً في القرية من الطين والحجر، وزرع حولها أشجار التين، والرمان..."[3]

" عندما اقتربنا من الجسر الذي يؤدي إلى إليها (مادبا) كنت سأغير مسار رحلتي، وأترك الحافلة وأستقل أخرى، واذهب إلى بيتنا الأول في القرية لولا أني سمعت صوت المجهول يهزأ بي ... ".[4]

[1]– المصدر نفسه، ص 22.

[2]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 23.

[3]– المصدر نفسه، ص 150.

[4]– المصدر نفسه، ص 71.

ثالثا: التجريب في اللغة والأسلوب:

1 توظيف تيّار الوعي في الرواية:

1.1 مفهومه:

يعدّ تيّار الوعي اتجاها حديثا في السرد الرّوائي، وثورة على الكتابة التقليدية التي تسير بشكل خطي وتتابعي، منذ بدايتها إلى خاتمتها، وقد تعدّدت التعريفات المتّصلة بمصطلح تيّار الوعي، ويعد ويليام جويس أوّل من استعمل مصطلح تيّار الوعي أو الشعور، وقد رأى أنّه "جريان الذهن الذي يفترض عدم الانتهاء والاستواء".[1] "كما عُرف بوصفه نمطا سرديا، يقوم على أساس الانسياب المتواصل للأفكار داخل الذهن"[2]. وهو " تيّار الشعور الذي يُعبّر عن طريقة في الكتابة، تعرض ما تدركه الشخصية من أفكار في إطارها العشوائي، بحيث يبدو تكنيكا يشيعن المعاني والأحاسيس، دون التفات البناء المنطقي أو التمايز بين مستويات الواقع المتصلة بالنوم واليقظة".[3]

والمُتمعن في التعريفات الخاصة بهذا المصطلح، يجد أنّها تنطلق من دلالة مفردة (تيّار) "التي تأخذ معنى الجريان والانسيابية، التي لا تخضع لمنطق متسلسل أو منظّم بصورة مخطّط لها قبل عملية السرد، أمّا مصطلح الوعي فهو يشي باتصالها بالعقل ومنطقة الانتباه، سواء أكان على المستوى الظاهري، أم في مستواه الباطني، من هنا، فإنّ تيّار الوعي ارتبط بعلم النفس التحليلي، لأنّه محاولة إلى قراءة النفس من الداخل، من هنا، عرف أدب تيّار الوعي بوصفه أدبا

[1]– محمد غنايم، تيّار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجبل، بيروت، لبنان،1993، ص 9.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقل الرواية، 2002م، ص 66.

[3]– إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس،1986، ص 116.

سيكولوجيا، وصار ينبغي أن يدرّس عند النقطة التي يختلط بها علم النفس مع علم القدرة العقلية".[1]

فتيّار الوعي هو مصطلح مختص بعلماء النفس، لذلك فإنّه يكون أكثر تطابقا عندما يطبّق على العمليات الذهنية، لذلك فإنّ تيّار الوعي "يُستخدم للدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص، فإنّه يمكن أن يستخدم إذن على نحو محدّد، وهذا التحديد هو الشرط الذي يقوم عليه، وهو الأساس الذي يمكن أن نفهم في ضوئه الشروح المتناقضة الخالية من المعنى في أحيان كثيرة، والتي تدور حول تيّار الوعي".[2]

وقد ظهر تيّار الوعي في الرّواية العربية بوصفه نمطا كتابيا في مطلع الستينات من القرن الميلادي العشرين، إذ بدأ يشكّل ثورة على المنحى الواقعي الكلاسيكي، الذي سارت عليه الرّواية التي كانت تعدّ المجتمع محورا وعصبا لها، قبل أن يصبح في الظلّ في المرحلة الحديثة ويحلّ محلّه الفكر، وهنا بدلا من أن تقتصر النظرة إلى البطل على كونه كائنا اجتماعيا، وسياسيا، يصبح فكرة أيضا".[3]

1.2 صحوة الضمير:

عند قراءة رواية دفاتر الورّاق لجلال برجس، نجد فيها الكثير من الثنائيات المتعاكسة والمتضادة والمتقابلة، بين الشر والخير، والحق والباطل، وهو ما يتّضح جلياً في نصّ الرّواية

[1]– روبرت همفري، تيّار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة،2015، ص 31.

[2]– المرجع نفسه، 2015، ص 22.

[3]– سامي سويدان، نظارات السرد ومدارات التخيل، الحرب والقضية والهوية الفلسطينية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2000، ص11– 12.

التالي:" كان الأستاذ له اسم والدي جاد الله، لكن شتّان ما بينهما، الأستاذ جاد الله رجل متجهّم، وإن ضحك فله ضحكة صفراء، يتبعها غضب حاد".[1]

فنجد التشابه في الأسماء والاختلاف في الأخلاق والسمات.

كذلك نجد مظاهرا لإيقاظ الضمير في الخطاب الذي دار بين إبراهيم وشيخ المسجد في عمّان إذ يقول: " وماذا ينوي هذا القابع في الداخل أن يفعل؟

– أشياء كثيرة. همس لي أن أجد طريقة ما لأرتدي حزاماً ناسفاً وأفجر نفسي في مكان من تلك التي لا تأبه بالفقراء. قال لي الشيخ وقد حلّ مكان ابتسامته أسى عميق: لا دين يا ولدي يبيح لك ما تفكر به ".[2]

يظهر هنا الفكر السويّ، الذي يتبناه شيخ المسجد الرافض لمثل هذه العمليات، التي لا تمتّ إلى الإسلام بشيء، وكأنّ الكاتب أراد أن يبرئ المسلمين من هذا الفكر المُنافي لدين الله، وما جاء به نبينا محمد صلى الله عليه وسلم.

كذلك سعت رواية دفاتر الورّاق إلى تسليط الضوء على فئة المهمشين، بدءا بإبراهيم الورّاق، مرورا ببعض الشخصيات، والتي من خلالها استطاع الكاتب أن يوظفها بطرح العديد من الأسئلة، ولتقدم كذلك بحساسية فائقة، صورا معتمة منعكسة عن الصورة الزاهية المشرقة للمدينة، صوره فيها من القتامة والحزن الكثير.

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 14.

[2]– المصدر نفسه، ص 49.

1.3 فوضى الأفكار:

يُعبّر مصطلح تيّار الوعي عن الأفكار الداخلية للشخصية فيما تبدو فيه من عشوائية وتدفق أثناء التفكير في الحياة اليومية، ويتجلى ذلك في النصّ الروائي في الجملة المفكّكة والأفكار الغير المترابطة، التي يصعب معها فهم النصّ أحيانا، وحيث إنّ بطل القصّة إبراهيم مصاب بمرض نفسي، والذي حدّده الطبيب بالفصام، فإنّه يمرّ بالعديد من التخيّلات، ابتداء من انتفاخ البطن، وتتكرر هذه الحالة في عدّة مشاهد من الرّواية، ومنها عند وقوفه على النافذة المطلّة على شطر من عمّان فيقول: "ووقفت قبالة النافذة، شطر من عمّان أمامي ببنايات ذات طوابق عديدة، وفِلَلٍ، وسيارات فاخرة، ونساء جميلات، لكنّني لا أريد إلّا السيدة نون."[1]

فوقوفه أمام شرفة النافذة، أثار في نفسه فوضى الأفكار، ابتداء من السيدة نون التي أحبّها، ولم يعثر عليها ليتجول في الشقّة الفارغة مستغربا من الصمت المخيم على الشقّة، هذا الصمت الذي يصفه بالصمت الجديد، والذي له إيقاع غير معروف بالنسبة له، ليعود ويستذكر صمت قريته ذلك الصمت الذي نشأ وتربّى فيه.

ويستذكر جانبا آخر من الصمت، وهو الصمت الذي خيّم على جانب عمّان الغربي، الذي كانت تخترقه أصوات سيارات الإسعاف، والشرطة، فضلا عن الأغاني الصاخبة، التي تأتي بين مدّة وأخرى.

1.4 التداعي الحر:

يُعدّ النداء الحرّ أهم المظاهر التقنية التي تعرف بها روايات تيّار الوعي، وهو مقوّم رئيس ينطلق من أبعاد نفسية أشار إليه فرويد، حيث كان يطلب من مرضاه " أن يطلقوا العنان

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 254.

لأفكارهم، وأن يقولوا كل ما يخطر ببالهم، ويسترسلوا في التعبير عن ذكرياتهم دون قيود أو شروط، ودون إضمار شيء وإن كان معيبا، أو مشينا، أو تافها أو مؤلما".[1]

في رواية دفاتر الورّاق تتضح هذه الآلية في قصة ليلى فتبدأ ب "خطوة واحدة إلى الأمام ستجعل الملجأ يبتعد إلى الوراء وتقترب حياة جديدة، لا أعرف عنها شيئا إلّا ما كوّنته المخيّلة من الأحاديث مع شقيقات وأشقاء".[2]

لتسرد ليلى الذكريات القديمة فتقول": أعطوني مئتي دينار، وبطاقة شخصية فيها اسم أب وأم مستعارين، ودلّوني على بيت تسكن فيه فتيات من النزيلات السابقات للملجأ".[3]

لتبدأ بعدها بالتداعي الحرّ، عندما تسترجع الذكريات القديمة، والتي أثارها سائق سيارة الأجرة التي أقلّتها إلى ما كان إقامتها الجديد، فتذكرت ليلة يوم تحرشت بها المشرفة ".[4]

هذه الحالة التي مرّت بها ليلى ابتدأتها بالاستذكار، أو استرجاع الماضي، والذي تمثّل بدخولها للملجأ ومن ثمّ عرضت الخيال، والذي تمثّل بالمستقبل المجهول، الذي ينتظرها بعد خروجها من الملجأ، وولوجها إلى العالم الخارجي والذي يمثل الواقع الذي سوف تعيشه.

[1]- فرويد سغومند، الموجز في التحليل النفسي، ت: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مهرجان القراءة، للجميع، 2000م، ص14.

[2]- جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 19.

[3]- المصدر نفسه، ص19.

[4]- المصدر نفسه، ص20.

2 المنولوج الداخلي:

2.1 مفهوم المونولوج:

يفضل عبد المالك مرتاض مصطلح المناجاة على مصطلح مونولوج، وقد قدّم في ذلك دواعيه وأسبابه حيث يقول" ما المناجاة؟ ولمَ أطلقنا هذا المصطلح العربي القحّ على ما يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة، تحت مصطلح المونولوج الداخلي وهو مصطلح هجين دخيل جيء به من قول الفرنسيين على يد أديبهم الشهير إدوارد دي جاردان".[1]

وهذا ما نجده متداولا في الكتابات النقدية العربية من حيث التعبير الحرفي للمصطلح.

2.2 مفهوم المنولوج الداخلي:

ينسب هذا المصطلح في" دلالته اللغوية إلى أصله اليوناني، شأنه شأن مصطلح الحوار الخارجي أيضا، فالمونولوج كلمة يونانية تتألف من لفظين الأول (مونو)، ومعناها واحد، والثاني (لوج)، ومعناها أداء، أي أنّ معنى الكلمة الأداء الفردي ".[2]

ومن ثمّ انتقل هذا المفهوم "من المسرح الغنائي اليوناني إلى فنّ الرّواية، ولاسيما مع ارتباطه بالشخصية، حيث يُعبّر عن أفكار الشخصية، ومشاعرها، وعواطفها المختلفة، وشعورها الباطن تجاه الأحداث، والشخصيات الأخرى بشكل يبدو أكثر واقعية ".[3]

" والمونولوج هو التقنية التي استخدمت للكشف عن نفسية الشخصيات وتفكيرها".[4]

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د/ط، 1998، ص 116.

[2]– زين نصّار، عالم الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، بلا تاريخ، ص 309.

[3]– ناصر حاتي، المصطلح في الأدب النقدي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، 1968، ص 42.

[4]– محمد غانيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، 1993، ص 14.

ويتجلى المنولوج الداخلي في رواية دفاتر الورّاق من الأسطر الأولى التي خطّتها يد الرّاوي، ومن خلال التعريف بالشخصية الثانوية وإبداء الرأي فيها من قبل إبراهيم، الذي يمثل الشخصية الرئيسية في الرّواية، كذلك في وصفه للحالة النفسية التي تنتابه بين الآونة والأخرى، ومن صور المنولوج التي وردت في الرّواية هي حوار ليلى مع نفسها": كنت خائفة من كلّ رجلي نظر إليّ، ومشيتي مرتبكة كما لو أنّني مخمورة، ثمّة شعور بأنّ أحدهم يعتدي عليّ لا يفارقني حتى أثناء نومي ".[1]

وفي قول ليلى: " تساءلت بسري، هل كُتب على جبيني عبارة تفيد بأنّني لقيطة ولا عائلة لي؟".[2]

وفي مخاطبة إبراهيم لنفسه في قوله: " كيف يحدث هذا لي؟ كائن في أحشائي يدفعني إلى ما لا أريد، كلانا يعرف شكل الخراب، ولكلّ واحد منّا زاوية في النظر إليه، ذهبت إلى البحر لأُحبط ما سيقوم به هذا الغرائبي، لكنّ القدر أوقعني في طريق امرأة تمسَّكتُ بأوهى خيوط الأمل لأعثر عليها، أمل ما يزال يبرق أمام عينيّ في كل شارع أطؤه. ترى هل اخترت هذا التشرد لأعثر على السيدة نون؟".[3]

هنا يحاور إبراهيم نفسه ويريد أن يجد حلّا لما أصابه من فصام، وكذا في بحثه عن السيدة نون التي بها عادت له الحياة من جديد.

[1]- جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 62.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

[3]- المصدر نفسه، ص 189.

وفي قوله" قلت لنفسي وأنا أكرّر في سرّي، وأفكر كيف سأتدبر أمري بعد أن ينفذ ما معي من مال، وأي ورطة سقطتُ فيها كطائر هوى من علوّ شاهق، هل هذا ما تبقى لي في هذه الحياة؟ بيت مهجور برفقة أشخاص لفظهم الجميع".[1]

3 اللغة السردية:

إنّ اللّغة هي الآلية الكاشفة، أي التي تخرج أفكارا وتصورات الرّوائي من حالة الكُمون إلى حالة الظهور، أي أنّها تُزيح عنها صفة الغيبية، وتصبغها بصفة التجلّي والوضوح، وبخاصة أنّه"باللغة تنطق الشخصيات، وتتكشّف الأهداف، وتتضح البيئة، ويتعرّف القارئ على طبيعة التجربة التي يُعبّر عنها الكاتب".[2]

وعليه فاللغة هي الجسر الرابط بين الرّوائي والمتلقي، وبذلك فلغة السرد هي" الطريقة التي تُحكى بها الرّواية، بداية من الرّاوي، وصولا إلى المروي له، مرورا بالقصة المحكية"[3]، وبما أنّ أساليب السرد متعدّدة، فهذا يعني أنّ أساليب التشكيل اللّغوي أيضا متعدّدة، والقارئ لرواية دفاتر الورّاق سيكتشف أن اللّغة السردية تجلّت في نمطين اللغة السردية المباشرة واللغة السردية التجسيدية.

3.1 اللغة السردية المباشرة:

تتميّز بالمباشرة والتقريرية، ولكنّها ذات صبغة فنية، وقد استخدم الرّوائي هذا النمط في روايته، وتجلى ذلك في قول السارد:

---

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 196.

[2]– عبد الفتاح عثماني، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، المنيرة، مكتبة الشباب، القاهرة، د/ط، 1982، ص 45.

[3]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص45.

" في اليوم الثالث قَدَّم أبي بلاغا حول اختفائه (عاهد)، وبعد أيّام تلقّيت منه رسالة تُفيد أنّه ارتحل إلى تركيا، وأنّه سيمزّق جواز سفره ويهاجر كلاجئ سوري."[1]، فلغة هذا المقطع تميل إلى الإخبار فهو عمل على إيصال معلومات عن أخيه عاهد بطريقة مباشرة.

وكذا في قوله:" شَربتُ كأس ماء، وعُدّتُ إلى سريري بخطى متثاقلة، واستلقيت فيه على طاولة صغيرة، بقربي رواية (الأبله) لديستويفسكي، قرأتُ هذه الرّواية لأكثر من مرة، لكنّني أعود لها مثلها مثل عدد من الروايات التي استوطنت شخصياتها ذاكرتي".[2] بطريقة مباشرة يصف حاله كيف عاد إلى سريره، ورواية الأبله لديستويفسكي أنيسه وجليسه.

وتجلّى ذلك أيضا في قوله "جاءني مالك البيت مرة أخرى، كنت قد عدّت من نهار أمضيته أفتش عن السيدة نون".[3]

نعاين هذا المقطع السردي أنّه تميّز بالبساطة، والمباشرة، في تصوير يوم قضاه إبراهيم الورّاق في البحث عن السيدة نون التي شغلت باله.

"بعد أشهر من عملي في المطعم، وكان الشتاء قد حلّ باكرا، في ذلك العام تفاجأت باختفائه، سألت زميلتي عنه ولم تكن تعلم، سألت مدير المطعم متذرعة بأنّ طاولته لا يجلس إليها أحد، فما أجابني بشيء".[4]

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 12.

[2]– المصدر نفسه، ص14.

[3]– المصدر نفسه، ص 144.

[4]– المصدر نفسه، ص 200.

هنا تعبير سردي مباشر تستفسر فيه ناردا عن شخص فقدته في ذلك المطعم كان كثير التردد إليه.

3.2 اللغة السردية التجسيدية:

يستخدم الرّوائي في هذا النمط لغة حُبلى بالرمزية والإيحائية، يُحاول من خلالها نقل أفكاره، وتصوّراته، وبخاصة أنّ هذا النمط يحقق التشويق والمتعة في القراءة، كما أنّه الجسر الرابط بين المبدع والمتلقي فهي" لغة تقترب من عالم الشعر، جميلة وسليمة، تلامس شواطئه، وتستعير منه تلك الصور الخيالية الجميلة في لغة تميل إلى الاكتناز والامتلاء والصياغة الغنيّة بالإيحاءات، والصور، والألوان، والأصوات المتعدّدة".[1]

وعليه فهذا النمط يعتمد الأساليب البيانية (الكناية، التشبيه، والاستعارة...)، وعلى الألفاظ والرموز الحُبلى والدلالات الموحية المتنوعة، ويتجلّى هذا النمط على مستوى الجُمل والفقرات ومنها ما يلي:

" كان أبي مثل ذلك الإبريق الزجاجي، الذي ورثته أمي عن جدتي، وقد وجدّته ذات مرة مشروخا ولا تعرف من تسبّب بذلك، لهذا كلّ ما فعلته أنّني استسلمتُ للبكاء".[2]

هنا جسّد إبراهيم الحالة التي وصل إليها والده كالإبريق المشروخ الذي لا يمكن جبره.

وفي قوله " كنت أحدّق بها وهي غارقة بشرودها، لها وجه طفلة، وعينا امرأة قادرة على أن تُزيل بؤسي العتيق".[3]

[1]- عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصّار، مجلة الجامعة الإنسانية،2008، ص 120.

[2]- جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص24.

[3]- المصدر نفسه، ص91.

وقوله" اجتاح بدني تيّار عارم من الخجل أعاقني عن الإجابة، واكتسحتْ وجهها بدايات ضحكة عفوية، أماطت اللثام عن غمازتين جميلتين".[1]

تهتمّ اللغة السردية بعلاقة الرؤية السردية بالسارد، وتهتّم أيضا بمستويات السرد، وهذه الآليات مترابطة، إذ لا نشعر بالتفكك أو الفجوات، بل نشعر بالترابط والتناسق، فكلّ الأمور متوالدة من بعضها البعض بواسطة اللغة، فوحدها القادرة على نقل الحدث، وتجسيده كتابيا.

[1]– جلال برجس، دفاتر الورّاق، ص 92.

خاتمة

وفي ختام هذه الدراسة الموسومة بآليات التجريب في رواية دفاتر الوراق لجلال برجس والتي توخيت فيها رصد الممارسات السردية التجريبية وتجلياتها الجمالية في هذه الرواية، ووصلت إلى صياغة جملة من النتائج، ويمكن ايجازها في النقاط التالية:

- ❖ حاول البحث جمع آراء الباحثين والنقاد في تعريف التجريب رغم تباينها.
- ❖ التجريب ليس مجرد رغبة في التجديد الشكلي بل هو رؤية معرفية تتجاوز الأنماط الكلاسيكية السائدة، بهدف نقل الواقع الاجتماعي والسياسي وغيرها.
- ❖ أثبت البحث أن الرواية العربية المعاصرة لم تكن بمعزل عن هذه التحولات، بل اتجهت نحو التجريب مدفوعة بالواقع السياسي والاجتماعي لتبحث لنفسها عن خصوصية تمزج بين الحداثة الغربية والموروث السردي العربي.
- ❖ ارتكاز الرواية التجريبية على الحرية الفردية التي تسمح للروائي التعامل مع النص بكل حرية.
- ❖ تتميز الرواية التجريبية بخرق المألوف وتشظي البنية الحكائية.
- ❖ تعد رواية دفاتر الورّاق أهم نتاج روائي معاصر عالج عدة قضايا اجتماعية وسياسية، وأهمية الرواية تكمن في الجوائز العربية والعالمية التي تحصلت عليها، إضافة إلى اهتمام الدارسين والنقاد بها.
- ❖ أثرت الرواية في اختراق الجانب الوجداني للمتلقي عبر بناء السرد الفني وتنمية الأحداث بشغف يشعر به المتلقي، وخلق الدهشة الناتجة عن تلك الأحداث المتناسبة مع الشخصية.
- ❖ على مستوى الشخصيات تجلى في تقويض مفهوم الأحادية السردية، وعبر تقنية التعدد الصوتي أتاح الروائي لكل شخصية من شخصيات الرواية أن تعبر عن صوتها وأزمتها.

- ❖ تمّ تكسير خطية الزمن التقليدي عبر التقديم والتأخير (الاسترجاع والاستباق) والتداخل الزمني، كما تحول المكان من مجرد حيز جغرافي إلى فضاء مأزوم يعكس التحولات الاجتماعية والطبقية في العاصمة عمّان.
- ❖ كما وظف الروائي تقنيتي الإبطاء والتسريع كالحذف الذي تمثلت أهميته في اختصار الأحداث وتسريع السرد، إضافة إلى الوقفة التي تساهم في إبطاء السرد وإيقافه و ذلك من أجل الخوض في التفاصيل، أما بالنسبة للخلاصة فقد اختزلت أحداثا والتي رأى الكاتب أن أهميتها في اختصارها.
- ❖ وُظف تيار الوعي والمنولوج الداخلي ببراعة فائقة للغوص في شخصية البطل " إبراهيم الوراق" المصابة بالفصام، مما ساعد في تجسيد أزمته النفسية.
- ❖ تميزت لغة جلال برجس بالمرونة، حيث راوحت بين الشاعرية والواقعية.

وتأسيسا على ما تقدم، نخلص إلى أن رواية دفاتر الورّاق تمثل نموذجا قيما للمنجز الروائي العربي المعاصر الذي استوعب آليات التجريب ووظفها لنقل صورة المجتمع ولم يسقط جلال برجس في فخ التجريب الشكلي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

1. جلال برجس، دفاتر الورّاق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروتلبنان، ط1، 2020م.

قائمة المصادر:

2. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، دار صار، بيروت لبنان، ط1.
3. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، ط4، 2004م.

قائمة المراجع:

4. إبراهيم خليل، فصول في الأدب الأردني ونقده، منشورات الوزارة الثقافية، عمّان، (د،ط)، 1991م.
5. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس،1986م.
6. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1999م.
7. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب والحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والتوزيع، تونس، ط1، 2005م.
8. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991م.

9. الخطيب عماد علي، في الأدب ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، عمّان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2009م.

10. رضا بن صالح، التجريب في الرواية التونسية " منجزه وحدوده "، منشورات المجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، (د،ط)، 2013م.

11. زين نصّار، عالم الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة.

12. سامي سويدان، نظارات السرد ومدارات التخيل، الحرب والقضية والهوية الفلسطينية، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2000م.

13. ساندي سالم أبو سيف، الرّواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008م.

14. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

15. سعيد بن كراد، سيمولوجيا الشخصيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2003م.

16. سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التّجريب في الخطاب الرّوائي الجديد في المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985م.

17. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001م.

18. سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997م.

19. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2012م.

20. سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م.

21. سمير المرزوقي وجميل شاعر، مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1985م.

22. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دار المرجاح، الكويت، د.ط، 2000م.

23. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1994م.

24. شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2008م.

25. الصادق قسومة، الرواية مقوماتها، ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، دط، 2000م.

26. صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط،1، 1996م.

27. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 154، ص 295، نقلا عن: محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقيا السرد، ط1، 2008م.

28. صلاح فضل، لذة التّجريب الرّوائي، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط1، 2005م.

29. عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن،2005م.

30. عبد الفتاح عثماني، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، المنيرة، مكتبة الشباب، القاهرة، د/ط، 1982م.

31. عبد الله أبو هيف، القصة العربية الحديثة والغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص 209-214، نقلا عن: رزان محمود إبراهيم، خطاب النهضة والتقدم في الرّواية العربية المعاصرة.

32. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د/ط، 1998م.

33. علي جعفر العلاق، شعرية الرواية علامات في النقد، المجلد 6، الجزء23، 1997م.

34. علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، (د،ط)، 2009م.

35. عمر عاشور ابن الزيبان، البنية السردية عند الطيب صالح، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، بوزريعة، الجزائر، د ط، 2010م.

36. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقل الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2002م.

37. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقل الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 2002م.

38. محمد الباردي، في نظرية الرواية، تقديم: فتحي التريكي، سراس النشر، تونس، د.ط، 1996م.

39. محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2002م.

40. محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م.

41. محمد برادة، أسئلة الرواية أسئلة النقد، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط1، 1996م.

42. محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتب، القاهرة، دط، 2012م.

43. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقيا السرد، ط1، 2008م.

44. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2005م.

45. محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 46 – 47، نقلا عن حسام أحمد: نظرية علم النص، رؤية منهجية في بناء النص النثري.

46. محمد غانيم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجبل، بيروت، لبنان، 1993م.

47. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط1، 1988م.

48. مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات.

49. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، الأردن، ط 1، 2004م.

50. ناصر حاتي، المصطلح في الأدب النقدي، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، 1968م.

51. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،2006 م.

المراجع المترجمة:

52. آلن روجر، الرواية العربية، ترجمة المنيف، حصة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997م.

53. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، الرباط، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط2، 1987م.

54. باختين ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، ترجمة التكريتي، جميل نصيف، دار توبقال للنشر، بغداد، ط1، 1986م.

55. جاكوب كروك، اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب، تر: ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1989م.

56. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تح: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

57. روبرت همفري، تيّار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة،2015م.

58. فرويد سغومند، الموجز في التحليل النفسي، تر: سامي محمود علي، عبد السلام القفاش، مهرجان القراءة، للجميع، 2000م.

المجلات:

59. جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير، ص22، نقلا عن: رزان محمود إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن، ط 1، 2003م.

60. سمية الشوابكة: الميتاقص تقريبا روائيا، قراءة في أعمال الروائي المصري "يوسف قعيد"، "الحرب في بر مصر" و" ثلاثية شكاوي مصري فصيح"، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 27، ع3، 2013م.

61. عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصّار، مجلة الجامعة الإنسانية،2008م.

62. نور الهدى حلاّب، هاجس التجريب في الرواية العربية المعاصرة، رواية مصائر كونشوتو، الهولوكوستو، النكبة لربعي مدهون، مجلة دراسات وأبحاث المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 13، ع 13، 2021 م.

الملاحق

التعريف بالمؤلف:



جلال برجس هو روائي وشاعر أردني بارز، وُلد في محافظة مأدبا عام 1970، ويُعتبر اليوم أحد أهم الأصوات في المشهد الروائي العربي المعاصر. درس هندسة الطيران وعمل في هذا المجال لسنوات، إلى جانب نشاطه الممتد في الصحافة والإعلام الثقافي، ورئاسته ومشاركته في عدد من الهيئات والمختبرات الثقافية. تتميز تجربته الأدبية بالعمق النفسي والقدرة الفائقة على تشريح تحولات المجتمع وتناقضاته، ومناقشة قضايا التهميش، والاغتراب، وأزمات الهوية في المدينة الحديثة. وقد نال برجس تقديراً عربياً وعالمياً رفيعاً، حيث تُوجت مسيرته الإبداعية بفوز روايته "دفاتر الورّاق" بالجائزة العالمية للرواية العربية (بوكر) لعام 2021، كما حصدت روايته "أفاعي النار: حكاية العاشق علي بن محمود القصاد" جائزة كتارا للرواية العربية عام 2015، ووصلت روايته "سيدات الحواس الخمس" إلى القائمة الطويلة لجائزة البوكر عام 2019، بالإضافة إلى إصداره لعدة دواوين شعرية ومؤلفات في أدب المكان.

أهم مؤلفاته:

- كأي غصن على الشجر (شعر) 2008
- قمر بلا منازل 2011
- "أفاعي النار: حكاية العاشق علي بن محمود القصاد" 2015.
- سيدات الحواس الخمس 2019.
- حكايات المقهى العتيق 2019.
- دفاتر الورّاق 2021.

ملخص رواية:

دفاتر الوراق قدمها الكاتب الروائي الأردني جلال برجس وهي من ضمن أعماله الروائية الطويلة التي جاءت في 366 صفحة متكونة من سبعة فصول و 36 لوحة سردية، تبنى هذه الرواية على حكايات عن طبقة الفقراء والمهمشين في المجتمع الأردني،حيث تروى من خلال عدد من الدفاتر في حقبة زمنية تقع بين عامين 1947 و 2019 عن أشخاص يؤلف الكاتب من خلالهم عالمه الروائي يفقد بعضهم بيته ويعاني البعض الآخر أزمة مجهولي النسب، ويكابد آخرون عدم انتمائهم إلى عائلات كبيرة، تلتقي وتتقاطع مصائر الشخصيات ببعضها فتبرز قيمة البيت كثيمة أساسية والذي حمل رمز الوطن حينما يفقده الإنسان مقابل أكثر من صورة للدمار، الشخصية الرئيسية إبراهيم جاد الله الوراق مثقف وقارئ للكتب والروايات إلى درجة أن تتلبسه شخصية أي رواية يقتنع بمبادئها ويتصرف عبرها، غير أنه جراء معاناته من العزلة والوحدة وما عاشه من قسوة وصعوبة بالغة في عالم معقد وصاخب تتفاقم حالته النفسية فتكتمل إصابته بمرض فصام الشخصية ليعيش صراعا بين صوتين في داخله واحد ناقم على الأوضاع البائسة القائمة في المجتمع، يحرضه على اقتراف عدد من الجرائم حيال واقع لم يمنحه حقه في العيش حتى بأبسط المستلزمات والثاني يقف بوجهه متكئا على حمولة معرفية وثقافية عميقة.

تكشف الرواية علاوة على هذا المنحنى وخلال التناوب بين محتوى الدفاتر الموزعة على أربع شخصيات هي إبراهيم الشخصية المحورية وليلى وناردا والصوت الباطني لإبراهيم، سوف يتبين للقارئ كيف تتشابك وتترابط الحكاية ببعضها، تدور أحداث الرواية في مدينة عمّان بطل الرواية إبراهيم الوراق وهو بائع كتب، شخص مثقف بثقافة واسعة وقارئ نهم ممتلئ بالمعرفة لكنه فقد كشكه ومصدر رزقه الوحيد في الحياة ووجد نفسه متشردا، اضطر لحياة العزلة والوحدة بعدما فقد كل شيء وتدهورت حالته النفسية، ليصاب على أثرها بفصام الشخصية، ويحاول

الانتحار قبل أن يلتقي بامرأة غيرت مصيره وهو السيدة نون (ناردا)، إلى أن تتلبّسه شخصيات أبطال الروايات التي كان يحبها ومشغوفا بها فيتقمصها ويرتكب سلسلة من جرائم السطو والسرقة والقتل بحق من يعتبرهم مصدر كل هذا الألم والبؤس والشقاء الذي يئن تحت وطأته البؤساء والمهمشون في الرواية، لينتقم ويريح العالم منهم وليعيد الأمور إلى نصابها حسب ما كان يوجهه صوته الباطني طوال الوقت، فازت الرواية بالجائزة العالمية للرواية العربية البوكر في العام 2021م.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الإهداء

شكر وعرفان

مقدمة .....أ

الفصل الأول: الإطار النظري للتجريب

أولا: ماهية التجريب..... 06

1- التجريب لغة.....06

2- التجريب اصطلاحا..... 06

ثانيا: مفهوم التجريب الروائي..... 10

ثالثا: مميزات وأنماط الرواية التجريبية..... 12

1- مميزاتها 13

2- أنماطها.....14

رابعا: مظاهر النزوع التجريبي في الرواية العربية.....15

1- اللغة.....16

2- التراث.....18

3- التناص.....23

الفصل الثاني: آليات التجريب في رواية دفاتر الورّاق لجلال برجس

أولا: التجريب في بناء العتبات..... 25

1- سيميائية العنوان..... 25

2- التجريب في الغلاف 27

3- التجريب في الإهداء..... 30
ثانيا: التجريب في المتن الروائي..... 31
1- الشخصيات 31
- الشخصيات الرئيسية 32
- الشخصيات الهامشية..... 35
2- تعدد الأصوات السردية..... 37
- مفهوم الرواية البوليفونية..... 37
- اطلالة على النظرية البوليفونية..... 37
3- التجريب الزمن الروائي..... 41
- مفهوم الزمن الروائي..... 41
- الاسترجاع..... 42
- الاستباق..... 45
- إبطاء السرد..... 46
- الوقفة.....46
- المشهد.....48
- تسريع السرد..... 51
- الحذف.....52
- الخلاصة.....53
- النسق..... 54
- نسق التتابع.....54
- نسق التضمين.....55
4- التجريب في المكان..... 57

- الأماكن المغلقة في الرواية..... 57
- الأماكن المفتوحة في الرواية..... 58
ثالثا: التجريب في اللغة والأسلوب..... 65
1- توظيف تيار الوعي..... 65
2- المنولوج الداخلي.....70
3- اللغة السردية..... 72
- اللغة السردية المباشرة..... 72
- اللغة السردية التجسيدية..... 74
خاتمة..... 77
قائمة المصادر والمراجع..... 79
التعريف بالمؤلف..... 86
ملخص الرواية..... 87

الملخص:

تعدّ رواية دفاتر الورّاق من أهم الأعمال الأدبية المعاصرة، بها الكثير من الثيمات في دفاترها التي تُجسّد قضايا واقعية من أرض المجتمع العربي نعيشها ونسمع بها في هذه الحياة فشخوص الرواية التي صورها برجس تُمثّل المجتمع ومعاناته.

من خلال دراستي لهذه الرواية والتمعّن فيها ارتأيت تقسيم هذا البحث إلى فصلين، الأول نظري تطرقت فيه إلى ماهية التجريب ومفهوم التجريب الروائي، مميزات وأنماط الرواية التجريبية وأخيرا مظاهر النزوع التجريبي في الرواية العربية.

أما الفصل الثاني فكان دراسة تطبيقية لآليات التجريب في راوية دفاتر الوراق، وأنهيت بحثي هذا بخاتمة جمعت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

الكلمات المفتاحية: الرواية – التجريب – دفاتر الورّاق.

Abstract:

The book Daftar Al-Warraq (The scribe's notebook) is considered one of the most important literary works of contemporary times. It includes a variety of themes that represent real problems deeply embedded in Arab society—problems that individuals face and deal with in their everyday lives. The characters depicted by Jalal Barjas accurately reflect society and its different kinds of struggles.

Based on my examination and thorough analysis of this novel, I have decided to organize this research into two chapters. The initial chapter is theoretical, where I explored the nature of experimentation and the idea of experimental fiction, along with the features and types of the experimental novel. I also investigated the expressions of the experimental inclination within the Arabic novel.

The second chapter focuses on a practical examination of the experimental methods used in the novel Daftar Al-Warraq. This research concludes with a summary that encapsulates the primary findings and outcomes achieved during the study.

Keywords: Novel – Experimentation – Daftar Al-Warraq.

بفضل الله ... تمّت.

* ملحق بالقرار رقم ....1082.... المؤرخ في ..... 27 ديسمبر 2020
الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

مؤسسة التعليم العالي والبحث العلمي:

نموذج التصريح الشرفي

الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله،

السيد(ة): بوصبع علي الصفة: طالب، أستاذ، باحث طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 210871115 والصادرة بتاريخ 17 - 09 - 2024

المسجل(ة) بكلية / معهد كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث (مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)،

عنوانها: آليات التجريب في رواية "دفاتر الورّاق" لجلال برجس

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه .

التاريخ: 20/05/2026

توقيع المعني (ة)

ع/رئيس المجلس الشعبي لبلدية سيدي عيسى
وبتفويض ملحق رئيس للإدارة الإقليمية
نباح بن عزوز

20 ماي 2026