الجمهوريـة الجزائـريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

ملامح التجريب في رواية "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله

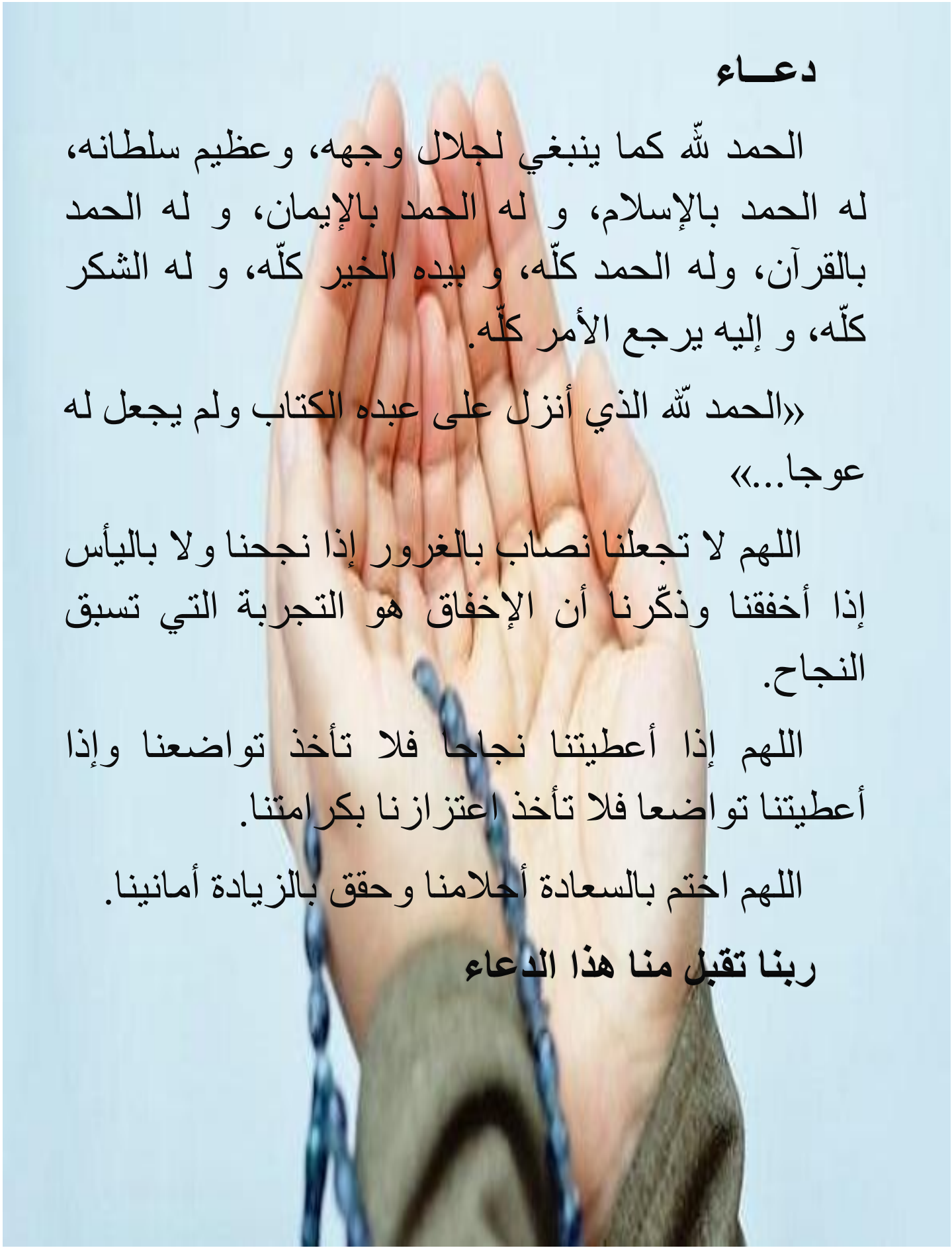
مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر
الشعبة: أدب عربي التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
*- غنية عوادي

إشراف الأستاذ:
*- هشام باروق

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم



دعـــاء

الحمد لله كما ينبغي لجلال وجهه، وعظيم سلطانه، له الحمد بالإسلام، و له الحمد بالإيمان، و له الحمد بالقرآن، وله الحمد كلّه، و بيده الخير كلّه، و له الشكر كلّه، و إليه يرجع الأمر كلّه.

«الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجا...»

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا وذكّرنا أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا.

اللهم اختم بالسعادة أحلامنا وحقق بالزيادة أمانينا.

ربنا تقبل منا هذا الدعاء

شكر وتقدير

الحمد لله على فيض عطائه

والصلاة والسلاّم على رسوله الهادي الأمين

سيّد الخلق خاتم الأنبياء والمرسلين، وأحمده الله تعالى على ما منحني من صبر ومثابرة لإتمام هذا الجهد المتواضع.

وبكلمات تنحني خجلا وتواضعا وإكراما أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي ومشرفي ومعلمي **"هشام باروق "** الذي منحني ثقته، وكان عونا لي في بحثي حتى رأت رسالتي النور.

كما أشكره على سعة صدره وتحمله لفضولي العلمي ، وعلى كل التوجيهات والنصائح التي قدّمها لي، فلم يبخل عليّ بعلمه وجهده ووقته، أمد الله في عمره ونفع به دائما وأبدا.

كما أقدم شكري الجزيل للأستاذ "زوبير بن صخري" والأستاذ "عبد الحميد بوفاس" لقبولهما مناقشة رسالتي.

وأشكر الأستاذ "يوسف بن جامع" الذي أمدني بكتبه القيّمة.

كما أشكر كلا من الأستاذ "بشير عروس" و الأستاذ "رابح الأطرش" والأستاذة "كريمة نوادرية".

والشكر موصول للكادر التعليمي قسم اللغة والأدب العربي.

وفي الأخير أشكر كل من علمني ووجهني ولم يبخل علي من علمه

وكلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث المتواضع سواء من قريب أو من بعيد.

لهم مني جميل الشكر والعرفان .

الطالبة: غنية عوادي

مقدمة

عرفت الكتابة السردية العربية تحولات عديدة خلال مراحل تكونها ونضجها وحداثتها، لما تميزت به من خصوصيات عبر سيرورتها التاريخية، بداية بمحاولة إرساء جملة من التقاليد الروائية، التي خلقت تصورا مشتركا لهذا الشكل السردي إبداعا وتلقيا.

لكن سرعان ما أصبحت هذه التقاليد مجرد قوانين، وقواعد، وقوالب جاهزة، عاجزة عن التفاعل مع البنيات الاجتماعية الثقافية والسياسية والاقتصادية، وغير قادرة على مواكبة الواقع العربي المتغير، والتحولات الجذرية والعميقة، التي طالت المجتمع العربي فكان لابد من كسر هذه التقاليد المتعلقة أساسا بالبنى الروائية عن طريق التجاوز والتخطي والمساءلة.

فبدأ الوعي والادراك بفعل التجريب الذي يقوم على مبدأ الرفض، لا ليؤسس لقوالب جديدة يصب فيها المبدع أفكاره، بل من خلال التأكيد على جدل العلاقة بين أشكال التعبير وقضايا التفكير، ليغدو التجريب فعلا قائما على التقويض وإعادة البناء، حاملا معه وعيا عميقا ومختلفا ورؤيا منتجة.

ولما كانت **رواية "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله** تنزع إلى التجريب من خلال بناءها الروائي غير المألوف، كأنّها تُحيي هذا النوع السردي من جديد، عبر الخروج من دائرة القوالب الجاهزة، إلى فضاء آخر يواجه تحديات مختلفة، فقد اخترنا أن يكون موضوعنا موسوما: **ملامح التجريب في رواية "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله**

من هنا جاءت أهمية هذا البحث؛ والتي تكمن في محاولة تقصي ملامح التجريب الروائي في الرواية الجديدة من جهة، ومعرفة الخصائص الشائعة للكتابة السردية التي تجاوزتها هذه الراوية من جهة أخرى، إذ عمل التجريب على خلخلة قوانينها من الداخل ليقدمها وفق منطق جديد هو منطق الإبدال، فبعدما قالت الرواية التقليدية العالم بطريقتها، ها هي "شرفة الهذيان" تقوله بشكل ابتكاري وجديد ومغاير، لتضعنا أمام مفازة التأمل فاتحة أمامنا آفاقا للقراءة والتأويل، وهو ما فرض علينا مجموعة من الإشكاليات أهمّها:

- كيف ساعدت الرواية الجديدة، وتيار الوعي بالذات في بلورة مفهوم التجريب؟
- وماهي أهم المفاهيم والتقانات السردية الحديثة التي استطاعت هذه الرواية تمثُّلها؟

- وكيف عمّل التجريب كمفهوم في رواية "شرفة الهذيان"؟ وما هي الإبدالات التي حقّقها على مستوى الأداة والمضمون والسرد الروائي؟

- وهل عبّرت هذه المفاهيم والتقانات على التصورات التي طرحها التجريب في الساحة النقدية؟

هذه الأسئلة وغيرها ظلّت تَستفز وتستنفر دواخلي بحثا عن إجابات –تبقى مفتوحة– فجاء البحث محاولة لمعرفة خبايا النص، وكيف قال ما قاله؟

أما عن الدوافع التي جعلتني اختار هذا الموضوع، فهي تتأطر ضمن:

أسباب موضوعية تمثلت في قلة الدراسات التي تتناول التجريب من حيث التقنيات الفنية والإطار النظري له، مما أدى إلى نقص في الدراسات التطبيقية، إضافة لقلة المراجع التي قامت بدراسة هذه المدونة تحديدا، هذا ما حفزني كثيرا لاختيار هذا الموضوع.

إضافة إلى أن رواية "شرفة الهذيان" نص يطرح إشكالات الواقع العربي المعاصر، فهو نص لا متناهي الوجوه، منسوج من رفض جريء للخيبات المتعاقبة.

أما الأسباب الذاتية فتمثلت في إعجابي الشديد ببناء نص "شرفة الهذيان" المغاير لمعايير الكتابة التقليدية، وما تميزت به من عمق رؤيوي يهز الذات من أعماقها محاولا بعث الضمير الإنساني من جديد في عصر سحقت فيه الذات، وأصبحت خاوية فاقدة لجوهرها؛ خاصة أن الرواية تُقدّم تصوّرا فريدا من نوعه للذات العربية المهزومة.

والهدف الذي تنشده هذه الدراسة هو محاولة الكشف عن بعض ملامح التجريب، وتجلياته في الرواية؛ لأن التجريب كفعل ضمن إطار مشروع الحداثة قد شكّل التحول من نمط الكتابة التقليدية إلى نمط جديد، يؤسس شكله الخاص في ممارسة الكتابة ويحققها.

هذا بالإضافة إلى محاولة الكشف عن مدى استجابة النص الروائي قيد الدراسة، للمعطيات الجديدة في ظل التغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية والإنسانية، وقدرته على صهرها وإخراجها في شكل ومضمون ذا منحى تجريبي واضح.

لكن التجريب الروائي في شرفة الهذيان قد امتدّ إلى جوانب عدة، لا يمكن الإمساك بها في بحثنا هذا، ما لم تتظافر الجهود لأجل ذلك؛ لأن التجربة الجديدة تتضمن حلقات متعددة ومتشابكة وهي غير قارّة أو منتظمة في نسق واحد وقالب جاهز.

وعليه لم يكن البحث منطلقا من فراغ، فقد اعتمد على مجموعة من المراجع أهمّها:

- "التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض" لخليفة غيلوفي.
- "في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد" لعبد المالك مرتاض.
- "تيار الوعي" لروبرت همفري .
- "الرواية في القرن العشرين" جان إيف تاديه.
- "بنية النص الروائي" لإبراهيم خليل.
- "في الرواية العربية الجديدة" لفخري صالح.

وبسب تعدّد أوجه التجريب في الرواية، وتمايز الحقول التي مسّها التجريب وتنوعها، فقد اقتضت الدراسة أن أنهل من أكثر من منهج، منها المنهج التاريخي الذي أفادني في تتبع مسار الرواية من التقليدية إلى الجديدة واكتناه مسارات التجريب فيها، والمنهجين البنيوي والأسلوبي اللذان أفاداني ببعض آلياتهما في دراسة التشكيلات اللغوية، كما استفدت من بعض مقولات المنهج السيميائي في توضيح قيمة ووظيفة الموازيات النصية في الرواية، فإشكالية البحث قد اقتضت هذه التوليفة المنهجية، التي تتكئ على تعدّد زاويا النظر بتعدّد المناهج المعتمدة، إضافة إلى اعتماد المنهج الوصفي التحليلي في الدراسة، وإن كانت هذه الفسيفساء قد تحمل بعض الإشكاليات المنهجية التي نُغفل ذكرها هنا، مع الوعي بمقتضياتها وإشكالياتها كما طرحتها النظرية النقدية المعاصرة.

من هنا اقتضت هذه الاختيارات المنهجية تقسيم الدراسة إلى فصلين، وخاتمة:

الفصل الأول جاء نظريا موسوما بـ "**التجريب الروائي بين الضرورة والحتمية**" الذي قسم إلى ثلاث مباحث تنطوي في ظل كل مبحث عناصر عدة.

أما **الفصل الثاني** التطبيقي المعنون بـ "**مظاهر التجريب وأبعاده في "شرفة الهذيان"**، جاء محاولة لإماطة اللثام عن أهم الوسائل والتقانات، التي جعلت الرواية تلبس عباءة التجديد وتتمثله شكلا ولغة ومضمونا.

ثم يصل بنا البحث إلى خاتمة كانت عصارة لأهم النتائج التي تمّ التوصّل إليها.

أما عن الصعوبات التي واجهتني في البحث، فهي عدم استقرار المصطلحات النقدية بين الفضائين العربي والغربي، واضطرابها بالنسبة لكل من التجريب والرواية الجديدة وتيار الوعي، مما صعب عملية ضبط هذه المفاهيم الفضفاضة. هذا بالإضافة إلى اتساع مجال القول في موضوع التجريب، إذ لا يمكن حصره في دراسة أكاديمية محدّدة الزمن والحجم. بالإضافة إلى قلة المراجع التي تتحدث عن التجريب في الرواية العربية.

وفي الأخير لا يفوتني أن أعبّر عن سعادتي الغامرة بالعمل تحت إشراف الأستاذ "**هشام باروق**" الذي تكرّم بقبول تتبع وتوجيه وتصويب هذا البحث، فخصّه من رعايته وجهده ووقته منذ كان فكرة إلى أن استوى خلقا أتمناه سويا، إذ لا تسعفني الكلمات لأعرب له عن خالص شكري وتقديري على ما شملني به من كريم عنايته وعظيم اهتمامه، فحمل بيمينه صرامة المعلم وفي شماله حنان الأب، فكان شديد الحرص على أن تخرج هذه الدراسة بأحسن صورة.

كما أشكر كلّ من ساعدني ومدّ لي يد العون من أساتذة معهد الآداب واللّغات.

الفصل الأول

التجريب الروائي بين الضرورة والحتمية

1- بداية التفكير، نحو رواية جديدة

شهدت الفترة الممتدة بين القرن التاسع والقرن العشرين، تحولات جذرية على الصعيد العالمي وكذا الإنساني، صاحَب هذه التغيرات تطور تكنولوجي، عرف ظهور عنصر الآلة وسيطرتها، مما أدى إلى تراجع فاعلية الذات الإنسانية أمام سطوة التقنية، فبعد أن كانت أداة تسهّل للإنسان حياته، أصبحت شيئا فشيئا أداة للخراب، ولكنه بقي في حاجة ماسة إليها، بحيث احتلت مكانة أساسية في توجيه حياته وتطويرها.

قلبت الحرب العالمية الثانية القيم الإنسانية رأسا على عقب، نتيجة ما خلفته من دمار لحق العالم كله بمختلف أعراقه وشعوبه، ليمس الجوانب الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية والثقافية، والفكرية؛ ف «لقد قتل الكثير من العلماء والمفكرين والمخترعين في خضم تلك المعامع الطاحنة الماحقة، وإن كان قصير الزمن ما كان ليمضي دون أن يترك أثاره الكبرى في عقول البنيات المفكرة للمجتمعات الإنسانية، فكان لا مناص من أن يُحدث شكا وارتيابا في كثير من القيم».[1]

ولكن عن أي قيم يمكن للإنسان أن يتحدث عنها ويشيد بها، في ظل هذه الظروف اللاإنسانية خاصة بعد اكتشاف السلاح الذري، فالتاريخ لا يزال يتذكر، ولن ينسى قنبلتي هيروشيما وناكا زاكي، «إن الأمريكيين حين أذنوا لأنفسهم بضرب مدينتين يابانيتين بقنبلتين، عملوا حتما على نسف كل القيم الأخلاقية والإنسانية والسماوية جميعها، وفتحوا على الإنسانية بابا من الشر لن يوصد أبدا»[2]

ما خلع عن الإنسانية عباءة الأمان، وتركها بمنكبين عاريين، وأصبح التوجس والخوف، الظل الملازم للإنسان في عصر قد «يأمر بإطلاق الصواريخ الحاملة للرؤوس النووية، فتحترق الأرض والسماء وينتهي كل شيء من على الأرض في لحظة واحدة، ومن يستطيع أن يثبت للناس عكس ما ندعي»[3]، بعدما فقدت الذات قيمتها بل وجوهرها في الوجود، هذه الذات التي أصبحت خواء ولا تستطيع التحكم بمصيرها، فبعدما فقد الإنسان

---

[1] عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع240، د.ط، 1998، ص52.

[2] المرجع نفسه، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص52.

قيمته الحضارية حق له التساؤل عن دوره في هذه الحياة؟ و في رحلته للبحث عن جوهره هل له أن ينفي الآخر أو يحتضنه ويمد الجسور نحوه دون إلغاءه؟

لقد أعاد العالم تشكيل بنى اقتصادية، سياسية، اجتماعية وثقافية، ما خلق قاعدة فكرية جديدة كان لها تأثيرها على الأدب بصفة عامة، والرواية بصفة خاصة، فأرادت أن تخلع عنها جلباب الرواية التقليدية التي تصورت العالم في مرحلة ما، رافضة أشكالها التعبيرية فولّد لنا هذا الرفض «شكلا أدبيا قادرا على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة (...) أفضت بشكل مباشر إلى التفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية بعامة، وللروائية بخاصة»[1].

إذ أخذ التفكير بشكل روائي إبداعي بإمكانه احتواء الذات من جديد، بابتكار طرائق إبداع معاصرة، فلم تعد الكتابة التقليدية توفر للمبدع كإنسان –بالدرجة الأولى– شعوره بالانتماء إلى مجتمعه، ولا تستطيع خلق السلام الداخلي الذي يعوضُّه عن فقدانه للأمان الخارجي؛ «فضخامة المأساة التي يعيشها في القرن العشرين تمنع الكتاب من الاعتزال في برجهم العاجي، والتظاهر كأن شيئًا لم يكن»[2].

إذ لم يكن للرواية التقليدية القدرة على احتواء هذا التشظي والشرخ، وانشطار الذات، وقلقها، وحيرتها، والعبثية التي تدور في فلكها بأدوات وتقنيات لا تمثل عصرها؛ لأنها لن تعبّر عن أفكار الإنسان، ولن تساير تطلعاته ولن تغوص في ذاته مصوّرة شقاءه، لذا كان لزاما عليها أن تكشف عن وسائل جديدة وتقنيات تستطيع حمل رؤى الكاتب، والمتلقي، والعصر، ولن يتحقق هذا دون ممارسة التجريب، الذي مثّل دفعا للرواية إلى آفاق شكلية وتعبيرية جديدة بحيث يكون العالم والعلاقات الاجتماعية، والفكر السياسي، والمفاهيم السائدة محل تساؤل، وفحص وإعادة تَمثُّل، فليس هَمُّ التجريب الخروج عن السائد فحسب، بل العمل على خلخلة الجاهز شكلا ومضمونا، وبهذا أعلنت الرواية الجديدة عن نفسها.

---

[1] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص54.

[2] جان إيف تاديه، **الرواية في القرن العشرين**، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص148–149.

1.1- إرهاصات الرواية الجديدة

يقودنا الحديث عن الرواية الجديدة إلى فرنسا، والتي تميزت بانتهاك الأنماط الروائية المعهودة، وقد ظهر هذا النوع الأدبي في أوائل الخمسينات من هذا القرن، حيث بدأ التفكير فيها خلال الاحتلال الألماني لفرنسا، أين تأسست دار نشر باريسية يُديرها جيرون لندون، وهي «دار منتصف الليل Edition de minuit »[1]؛ ليست الرواية الجديدة وليدة الصدفة، بل كانت لها بدايات تجديدية خجولة لم تصل إلى أوجها مع "بلزاك"، و"زولا"، و"موباسا"، و"تولستوي"، و"مارسيل بروست"، وغيرهم من روائيي القرن التاسع عشر؛ الذين مثّل عالم الرواية لديهم عالم الإنسان، وما الأشياء إلا وسائط تُعبّر بشكل مباشر عن صاحبها فتحدّد وضعه فقيرا كان أم غنيا، وعلى العكس من ذلك فعل أندريه جيد حين رفض أن يكون للشخصية الروائية حالة مدنية، واسم، ولقب عائلي، وعرق، وكذا شكل خارجي يعبّر عن حالة اجتماعيه[2]، لكنها وصلت إلى مرحلة النضج والعمق مع "ناتالي ساروت"، وآلان روب جريبه" و«نستطيع القول بأن أدباء أمثال: صموئيل بيكت وألبير كامي ورالف إيليسون (...) قد أنتجوا معظم الأدب العظيم الذي يتميز به القرن العشرين أساسا، ويتمثل دورهم (...) في أنهم أحدثوا ثورة في نظر الناس إلى المجتمع المعاصر»[3].

لقد أخرج لنا هؤلاء رواية بثوب جديد لم يتنكر لأصوله، وإنما قام بتطويعها مع زمن مختلف، وبهذا لم تكن الرواية الجديدة انقطاعا تاما عن مسار الرواية التقليدية، بل امتداد تميز بكونه أكثر عمقا وجرأة، باحثا عن أساليب مختلفة لمواجهة عالم يعج بالفوضى واللااستقرار على مستويات عدّة، وخاصة على مستوى الذات، لذا جاءت الحاجة إلى ابتكار نتاج فكري أدبي يُلملم هذا الشتات والضياع، فكان لا بد من العودة الكاملة إلى الذات والارتماء في أحضانها بلا قيود، وإعادة اكتشافها من جديد وبصورة مغايرة، لا بالبحث عن الذات الفاعلة فحسب، بل من خلال الغوص في أعماقها، ثم النظر إليها ككيان متأثر ومستهلك، قبل كونه مأثرا ومنتجا، ومحاولة إدراك كنهها.

---

[1] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص59، نقلا عن: Michel Mansuy, in nouveau Roman, p.11.

[3] نبيل راغب، **معالم الأدب العالمي المعاصر**، دار مصر للطباعة، مصر، د.ط، د.ت، ص8.

فالفرد يحمل في داخله ذوات عدة منصهرة، تُكوّن ذاته بأبعادها كلها، قد تعاني شرخا وتصدعا، فلا يستطيع الآخر احتوائها بتناقضاتها وفوضاها، وبهذا يشتد الصراع بين الأنا والآخر، إذا أين هو الوعي؟ وعي الذات بنفسها أولا، الذي يُحدّد إدراكها بما حولها وينظم علاقتها به، لتتمكن من ترتيب الأشياء داخلها، وتُعيد لها ارتباطها وعلاقتها، فالذات عند "بول ريكور" «لا تبدأ مما هو أكثر صمتا في عمل الوعي بل من العلامات (Signs) التي تتوسط علاقة الوعي بالأشياء، وكذلك العلامات التي تتحدد في ثقافة منطوقة بالفعل الأول للوعي هو المعنى، والقصدية هي فعل تحديد هذا المعنى بالعلامة»[1] أي لا بد من استعادة العلاقة بين الذات والأشياء، أين يكون الفعل علامة، وهو هنا الكلام المنطوق به، والذي يكشف عن معنى هذه العلاقة.

فكانت هذه الرواية «في بعض وجوهها استمرارا وتطويرا للرواية الحداثية التي عرفها الأدب الغربي خلال الربع الأول من القرن العشرين (جويس، كافكا، فرجينيا وولف...)، ولعل أبرز من أكد هذا الاستمرار ناتالي ساروت»[2]، فعبّرت عن تجربة تمتاز بالجدة، ناشدة عصرها، مما استوجب إعادة مساءلة الفعل الإبداعي الذي ألقى بظلاله على نمط الكتابة السردية لروائيين معاصرين و«بلورتها –إبداعا وتنظيرا – جهود آلان غرييه – (Grillet Robbe) وناتالي ساروت (N.Sarraute) وكلود سيمون (C.Simon) ومشيل بوتور (M.Butor)»[3]، فمع هؤلاء الروائيين ومن نحى نحوهم، تغيرت علاقة الإنسان بالكون، لذا كانت دعواهم نحو تغيير التقاليد الأدبية وأشكال الكتابة التقليدية فتحا جديدا وإعلانا عن عودة الذات المغيبة وميلاد الرواية الجديدة.

ولهذا يرى روب آلان غرييه أن الرواية التقليدية قد «نجحت تماما في ما قبل، ولكنها الآن قد فقدت حياتها وقوتّها»[4]، فلم تعد قادرة على حمل تصورات الإنسان إزاء نفسه والآخر والكون، ولم تعد قادرة على رفض الأشياء أو قبولها، ولا معبّرة عن هذا الكيان الجديد

---

(1) إديت كريزويل، **عصر البنيوية**، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993، ص13.

(2) خليفة غيلوفي، **التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض**، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص165.

(3) المرجع نفسه، ص164.

(4) آلان روب غرييه، **نحو رواية جديدة**، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص51.

بمعطياته المتمايزة، لذا كان لا بد من إعادة النظر حول علاقة الأدب بالواقع، وبالتصورات السائدة والممكنة، فقد عبّرت عن مرحلة ما بقوة، لكن هذه القوة ضعفت.

ومع هذه التحولات العالمية سيتأكد للباحثين أن الرواية العربية لم تكن بمنأى عن التطور الذي شهدته الرواية الغربية، فنمط الكتابة التقليدية الذي يخضع «لقواعد وقوانين ثابتة، وقوالب جاهزة عجزت عن ملاحقة الواقع المتغيّر، ومواكبة التحولات العميقة التي شهدها المجتمع العربي منذ أواخر الستينات، بدءا بهزيمة 1967 ووصولا إلى اتفاقيات كامب دافيد وانتشار القيم الاستهلاكية»[1]، فالحروب والنكسات أثرت بطريقة مباشرة وغير مباشرة على نفسية الفرد العربي وفكره، فمنذ الستينات أصبحت الذات منكسرة مشتتة، عاجزة، تعيش وسط التناقضات بين واقع متأزم وقيم مزيفة، فأصبحت الذات باحثة عن الاستقرار للتخفيف من حدة الشعور بالاغتراب.

يسعى الكاتب العربي إلى الإحاطة بهذه الذات من كل جوانبها، فيصهرها ثم يعيد تشكيلها، فحملت الرواية العربية الجديدة «الرغبة (...) لانتهاك شكل قار ثابت في أوج تشابكه وتعقده (...) في كتابات جيل منتصف الستينات الذي استطاع تمثل التجارب الروائية في العالم، وكتابة نصوص روائية كان واضحا منذ البداية أنها تنتهك الصيغة المحفوظية في الكتابة الروائية»[2].

هذا الجيل عمل باحثا عن معنى لحركية العالم، وتطوّره المستفز بشكل روائي أكثر ديناميكية، وأكثر تعبيرا عن القلق، لكن هل الرواية العربية الجديدة تمثلت الرواية الغربية الجديدة بمصطلحاتها ومفاهيمها؟ وهل ما تعنيه الأولى في بيئته ثقافية مختلفة هو ما تعنيه الثانية في بيئة ثقافية مغايرة؟ فإذا كانت الأولى اتسمت بنزعة التشيئ، حيث تميزت بسيرها «في اتجاه اختفاء جذري تقريبا للشخصية يلازمه تعزز لا يقل جذرية لاستقلالية الأشياء (objets)»[3]، أين تتعمد وصف الأحاسيس والمشاعر الإنسانية وقد تشيّأت، وفقدت قيمتها في بيئة مادية، فانصب الاهتمام بعالم الأشياء.

---

[1] خليفة غيلوفي، مرجع سابق، ص7.

[2] فخري صالح، **في الرواية العربية الجديدة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف/ بيروت، الجزائر، 2009، ص11.

[3] لوسيان غولدمان، **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**، تر: بدر الدين عردوكي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993، ص165.

أما الرواية العربية فلم يكن هناك نزعة تشيئية بصفة مطلقة، إلا للتعبير عن عالم مفتت لا يقين فيه، واقع فقد ملامحه البارزة وهويته المميزة له، وأضحت هذه الرواية بحاجة إلى إعادة تنقيب وبحث يقوم على الشك لا على اليقين، وعلى حقائق نسبية –إن وجدت– لا مطلقة، فأضحى على الروائي القبض على عالم تتهاوى فيه الأشياء، وتتميع فيه الذات.

إذا فالأشكال الجاهزة أصبحت عاجزة عن استيعاب التحوّلات المختلفة التي يشهدها العصر، والإنسان، فكانت الرواية الجديدة اشتغالا على نمط من الكتابة يعمل على اختراق النمط التقليدي للرواية، يدفع المشتغلين في هذا الحقل لاستحداث شكل فني جديد، « فإذا لاحظنا أي متغيرات في الشكل والمضمون في الأدب الحديث فهذا ليس بانقلاب مفاجئ، ولكنه تطور طبيعي حتى لا يدخل الأدب الإنساني في قوالب صماء بفعل تقليد الأنماط السابقة»[1].

ولأن الأدب يتميز بحركيته التي تساهم في مواكبة التغيرات، وقدرته على احتواء الحياة الإنسانية بكل تقلباتها واضطرابها؛ فإنها بفعل التجريب قد وجدت في الرواية الجديدة ملاذها؛ فتمكنت من خلق شكل جديد، يُعبر عن مضمون راهن، يضمن لها الاستمرار، والصمود مع تحولات الأطر الفنية والجمالية. فإلى أي مدى كان الارتباط بين الشكل والمضمون شديدا في الرواية الجديدة؟

2.1- الرواية الجديدة وجدلية الشكل والمضمون

مثّلت ثنائية الشكل والمضمون إشكالية كبرى في مختلف الأعمال الأدبية، وبخاصة الروائية منها، على مر العصور، فهل تخطت الرواية الجديدة هذه الإشكالية، أم أن هذا النوع من الكتابة الإبداعية زادها حدة وتأزّما؟

لطالما نازعت الرواية نزعتا الشكل والمضمون، ليقع الروائي في مطب الاهتمام بالشكل وتغييب المضمون، أو إنصاف المضمون على حساب الشكل، فكثيرا ما تميزت المضامين بالجدة مواكبة لروح عصرها، واهتمامات جيلها، إلا أن الشكل الروائي قد يخذلها إذا تميز بالثبات، حيث يرى لعموري زاوي «أن تحديث الشكل لا يتناقض مع التجديد والتحول في

[1] نبيل راغب، مرجع سابق، ص15.

التعامل مع التيمات أو الموضوعات التي تمليها ظروف وأوضاع المجتمعات»[1]، لذا لا بد على الكاتب أن يسعى إلى ابتكار تقنيات جديدة في الكتابة تستوعب التجربة الإبداعية، ويتحقق من خلالها الشكل الروائي الذي لا يُعتبر عنصرا مكملا للعمل الفني، إنما هو العمل ذاته، الذي يتميز به عن غيره من الأعمال.

إذا لا بد من تخطي القطيعة بين ما يسمى شكلا ومضمونا؛ لأن كلاهما يقدم الآخر ويعبر عنه، فإذا كانت تيمة الضياع مثلا يُعبّرُ عنها شكلا بالزمن المتشظي، والذات غير المستقرة في بناءها، والحوار المتقطع وغيرها من التقنيات التي تخدم هذه التيمة في تلاحم شديد، فإنه لابد من إحداث تلاؤم وتناسق بين هذا المعطى الفكري والفني والجمالي، وبين التقنية التي تحتويه، فلا نحس بافتعال تجسيد هذا الضياع عبر تقنية لا تتمثله.

فاختلفت الأشكال في الرواية الجديدة وظهرت اتجاهات عدة، لكل منها شكل إبداعي متناسب مع التيمات والموضوعات، لكن يصعب إدراك ذلك بسهولة، وما نقصده بالشكل هو ما يراه حسن بحراوي من قدرة يمتلكها الكاتب في «الإمساك بمادته الحكائية وإفضائها للتقطيع والاختيار، وإجراء التعديلات الضرورية عليها، حتى تصبح في النهاية تركيبا فنيا منسجما يتضمن نظامه وجماليته ومنطقه الخاص»[2]؛ فالشكل هو الطريق لدخول عالم الرواية، وعبره يمكن التعرف على التصور العام حولها؛ لأنها الأكثر مرونة بين الأجناس الأدبية الأخرى، فهي سريعة التأثر بالأوضاع القائمة، فأحداثها تتصارع على مسرح الحياة اليومية، لتواكب ذلك الزخم من الدلالات الإيحائية والجمالية، عن طريق الاهتمام بالجانب التقني، فكل الموضوعات صالحة روائيا، لكن الشكل هو ما يعطيها الجودة والتميز والعمق والجدة.

فالحداثة تفرض الجدة والنوع والبعد عن الكم وتكديس الأعمال الأدبية قد «لا يمكن للحداثة أن تصبح سوى مهارة وادعاء فارغين من المعنى إذا ظل الروائي يضيف الكم إلى

---

[1] لعموري زاوي، "**في شعرية الكتابة الروائية العربية، فعل السرد ونسقية التحول**"، **مجلة الملتقى التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة**، وزارة الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ص220.

[2] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م، ص17.

تجربته من عمل إلى آخر، ولا يضيف التحولات النوعية من عمل لآخر»[1]؛ فلا بد من التنوع في طرائق الكتابة وإحداث تحولات تُميّز عملا عن آخر عن طريق التجريب الروائي.

فالشكل في الرواية المعاصرة لا يُبنى بمعزل عن المضمون أو بالأحرى عن الإيديولوجيا الفكرية التي يُقصد بها «مجموع الانعكاسات والانكسارات داخل المخ البشري للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبّر عنه ويثبته بواسطة الكلمة والرسم والخط بشكل سيميائي آخر»[2]، فبناؤها مختلف عن الرواية التقليدية في مستويات عدة كالشخصية، اللغة، الفضاء، الزمن...، فكلاهما يعكس الآخر، فلا فصل بينهما كما في الثنائية التقليدية، وإنّما يكون الفصل استثنائيا إجرائيا في التحليل والنقد، وبهذا يكون التعبير أكثر عمقا بعيدا عن السطحية، وأكثر نفاذا في نفسية القارئ وروحه.

فكل رمز أو إشارة في داخل العمل الروائي ما هو إلا تصورات ذهنية خارجية تحتل مكانا كبيرا لدى الإنسان، الذي يفقد الإحساس بها ككيان منفصل عنه، لأنها جزء منه ومن تكوينه النفسي والشخصي، تُعيد الرواية تصوير هذا الكيان كأنه منفصل فتتخذه تيمة؛ أين يتلاحم المضمون والشكل لتقديمه، لذا «أصبح الروائيون واعين بأهمية الشكل وعلاقته بالرؤية والواقع والتخييل»[3]، فأبدعوا تقنيات تستطيع تفجير المضامين، وتعمل إلى إذكاء التخييل الذي لا تحدّه حدود العقل ولا العاطفة، كل هذا ضمن علاقته بالواقع المعاصر.

فعلى عكس روائيي الجيل السابق أمثال زولا ومان الذين وقفوا «موقف المراقب المحايد من مظاهر الانحلال والفوضوية، يخوض بيكيت وإليسون وجينيه بكل قوتهما داخل هذا العالم الجديد الزاخر بالانحلال والفوضوية (...) فعندما يؤمن أبطال هيمنغواي بالعدم واللاشيء، نجد أبطال بكيت وقد توغلوا في مناطق بعيدة وراء العدم واللاّشيء»[4]، يغوص الروائي في الرواية الجديدة بعيدا وعميقا، ليس بحثا عن نقطة بداية ولكن عن كل نهاية قد تُضيء نفقها بداية جديدة، فالبحث وراء اللاشيء الذي يخفي أشياء كثيرة، في غمرة الفوضى

---

[1] لعموري زاوي، مرجع سابق، ص206.

[2] ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر القاهرة، مصر، ط1، 1987، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] نبيل راغب، مرجع سابق، ص11.

والعبثية، فتعلن الرواية الجديدة عن رحلة البحث الذي يقوم على التساؤل وسبر أغوار المجهول.

لذا نجد أن الزمن مثلا لم يعد يعني ذلك «الترتيب، بل تحول إلى لقطات متقطعة وومضات سريعة يوزعها الكاتب حسب الإمكانات التعبيرية لكل من الشكل والمضمون: أي أصبح الزمن داخل الشخصيات والمواقف بعد أن كان مفروضا عليها من الخارج»[1]؛ هذا التداخل المنسجم بين تقنية الزمن، وبناء الشخصية، والأحداث هو الذي أعطى للزمن مفهوما جديدا، فلم يعد لزاما على الروائي الوصف الكامل للشخصية، إنما يصفها من خلال تفاعلها مع المواقف، إضافة إلى تطورها ضمن زمنها الداخلي.

كما أنّ التقنية التي تنظم لنا العملية السردية لم تعد منفصلة عن المضمون، بل تخدمه إلى أقصى حد في تلاحم تام؛ لذا كان من، ما يخدم التجربة الإبداعية وحداثتها، فتميزت التقنيات بالحركية والدينامية، أين نجدها تتغير من رواية إلى أخرى، وحتى داخل الرواية نفسها، مما يُصعّب من تحديد مفهومها، ولكن ظهورها واستثمارها بهذه الطريقة لم يكن عبثيا فقد «تراجعت الحبكة القصصية وأصبح من هم النص الروائي أن يلفت نظر القارئ إلى الدلالات التي تنطوي عليها مختلف الأدوات والاستراتيجيات النصية التي يستخدمها»[2]، والتي تُعبّر عن التيمات.

فهذه الأدوات تعمل على صياغة العالم من جديد ومحاولة احتوائه، لا في قوالب جاهزة صماء، ولكن باستيعاب التقنية واستجابتها للمعطيات الجديدة، أين تفرض نفسها دون أن يحس القارئ بالجهد الذي يبذله الروائي، بل تأتي عفوية منقادة، هكذا تحول الشكل من وعاء يحوي النص الروائي، إلى عنصر بنّاء خالق للدلالة، وأصبحت له علاقة جدلية بالمضمون.

3.1-تيار الوعي

يمثل تيار الوعي اتجاها من اتجاهات الرواية الجديدة، أين كان للتجريب دوره النشط في هذا النوع من الكتابة بشكل خاص، فقد اقتضى تصوير الوعي بشكل مبتكر، باستخدام

---

[1] نبيل راغب، مرجع سابق، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص7.

أنواع جديدة من التكنيك السردي، مثَّلَ ثورة فنية على تقاليد القص الكلاسيكي، فانتقل النمط السردي من الكتابة التقليدية إلى نمط سردي مغاير.

وضع هذا المصطلح (تيار الوعي) الفيلسوف وعالم النفس الأمريكي ويليام جيمس، ظهر لأول مرة في سلسلة مقالاته «حول بعض إسقاطات علم النفس الاستبطاني الذي نشر في مجلة مايند Mind 1884م، ليُعاد طبعها في كتابه "مبادئ علم النفس principales psychologies»[1]، للدلالة على التغيرات المستمرة للمشاعر والأفكار، والتدفق المتواصل للذكريات داخل الذهن[2].

ظهر هذا التيار كنتيجة حتمية لرصد أزمة الإنسان المعاصر في خضم التحولات الجذرية التي يشهدها عالمه المتطور، فتغيُّر معايير العصر، هو الذي عمّق شعوره بالاغتراب والعبثية، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، أين مات الإنسان لأسباب ودون أسباب منطقية، فكان لا بد من العودة إلى الذات ومساءلتها، لينصبّ الاهتمام حول بناء هذه الذات، والتعبير عن دوافعها الداخلية المعقدة، وهو ما يجعل الاهتمام بالفرد سلوكيا أو ظاهريا سطحية فجة، تُحتم على الروائي التوغل داخليا لمعرفة التطور النفسي المتشابك والمعقد.

تتعدى رواية تيار الوعي الرواية السيكولوجية التي «حاول مؤلفوها أن يتغلغلوا في أغوار النفس البشرية، من خلال الملاحظة الدقيقة للسلوك الشخصي إزاء الأحداث، وأن يفسّروا هذا السلوك من خلال معرفتهم بالأحوال العقلية والنفسية»[3]، إذا فهذا النوع من الرواية كان يربط بين السلوك والحياة النفسية للفرد، بينما رواية تيار الوعي تجاوزت ذلك إلى الاهتمام بالجانب الذهني، حين يقول جيمس جويس:

«نحن نشعر أن الكلاسيكيين استكشفوا العالم الفيزيائي إلى أقصى حدوده، ونحن الآن متلهفون إلى استكشاف العالم الخفي، تلك التيارات الخفية التي تفيض تحت السطح الساكن

---

(1) أنريكي أندريس أبرت، **القصة القصيرة بين النظرية والتقنين**، تر: علي إبراهيم منوفي مراجعة صلاح فضل، المجلس القومي للترجمة، د.ط، د.ت، ص290.

(2) صلاح صالح، **سرد الآخر "الأنا والآخر عبر اللغة السردية"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص71.

(3) روجر ب. هينكل، **قراءة في الرواية، مدخل إلى تقنيات التغيير**، تر: صلاح رزق، دار الغريب، القاهرة، د.ط، 2005، ص96.

ظاهريا، ذلك العالم الخفي أو اللاوعي أكثر إثارة والكاتب، والحديث يهتم بما هو افتراضي أكثر من اهتمامه بالفعلي والواقعي، بل بالهذيان غير المستكشف أكثر من العالم الروماني أو الكلاسيكي المطروق من قبل»[1].

إذا تعدى تيار الوعي الجوانب الفيزيائية والنفسية للشخصية، واهتم روائيو هذا التيار بهامش الانتباه؛ لأنّه يمثل انتباها داخليا، يحتاج إلى محفز لتفعليه أين لا بد من تظافر المحفزات الخارجية والنفسية في لحظة زمنية محددة، حيث يرصد لنا منطقة ما قبل الكلام، والتي تكون بين الشعور واللاشعور، فحين «تشتغل شخصية ما، بعمل ما، كأن يكون القراءة فهي تتمثل بالشعور والانتباه، ويستمع في نفس الوقت لنشرة الأخبار، ويتمثل هذا الاستماع بهامش الشعور والانتباه، ثم ينتقل من نشرة الأخبار إلى السرحان الذهني بمعطيات خبر (...) فيتداعى الذهن بجملة من الأخبار ثم ينتقل إلى السرحان بشيء آخر»[2]، حيث تتزاحم في الذهن أفكار مختلفة عن طريق التداعي، هذا النشاط الذهني المستمر، الذي يحدث بشكل متواصل، يتميز بتزاحم الأفكار.

إن الخوض في روايات تيار الوعي، ليس بالأمر الهين ويتطلب معرفة كبيرة، بمستويات الوعي، لأن هذا النوع من الكتابة يفصح عن نفسه ويخفيها في الوقت ذاته، و«من المرغوب فيه عند تحليل قصص تيار الوعي التسليم بأن هناك مستويات تبتدئ بأدنى مستوى وهو المستوى الواقع فوق مستوى النسيان مباشرة، وينتهي بأعلى مستوى وهو المستوى الذي يتمثل في الاتصال اللغوي»[3]، فالإنسان لا ينسى الأشياء والحوادث بل تتراجع في الذاكرة لتحل حوادث أخرى مكانها، لكن يحصل أن ترى هذه الأشياء النور من جديد متمظهرة في الجانب اللغوي أو السلوكي.

في روايات تيار الوعي لابد ان نعرف أن «هناك مستويين من الوعي يمكن التمييز بينهما على نحو ما وهما مستوى "الكلام" ومستوى "ما قبل الكلام"»[4]؛ هذا الذي تهتم به

---

(1) محمود غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية**، –دار الجيل– دار الهدى، بيروت، القاهرة، ط2، 1993.

(2) عدنان محمد علي المحادين، " **تيار الوعي في رواية عبد الرحمن منيف**"، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006، ص50.

(3) جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص17.

(4) المرجع نفسه، ص17.

روايات تيار الوعي، وهو ما يخدم الروائيين الذين يرمون إلى الابتعاد قدر الإمكان عن الرقابة والتخلص من السيطرة السلطوية، التي يمارسها المجتمع، والدين، والسياسية، ورقابة الآخر، هنا تطغى الفوضى الداخلية النفسية لا على ورق أبيض، بل في ذهن القارئ الذي «أصبح لزاما عليه أن يقرأ وهو يفكر، وأن يتأنى في قراءته حتى يتمكن من متابعة الصورة التي يرسلها الكاتب للشخصية والتي تتميز بفردية لم يسبق لها نظير»[1]؛ فالقارئ تعدى مرحلة الاستهلاك الفكري، وأصبح عليه أن يقرأ بوعي أكبر، من أجل الإنتاج الدلالي والتأويلي، لاستيعاب واحتواء كل ما يدور في الرواية، والوصول إلى فهم الرواية على نحو شبه سليم، الذي أصبح من الصعوبة تحقيقه إلا بعد قراءات كثيرة والتسلّح بمعارف متشعبة.

تركز رواية تيار الوعي على مستويات ما قبل الكلام، بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات، والغوص في الحياة الداخلية، لتغدو هذه الحالات هي محط اهتمام الروائي والقارئ، وكأنها هي المحور والأحداث تدور في فلكها.

والذي يجعل هذا النوع من الكتابة الإبداعية أكثر تجريبا، عدم وجود تكنيك واحد خاص بتيار الوعي، بل توجد تقنيات متباينة لتقديمه، فما يشغل هذا التيار هو كيفية تصوير الشخصية التي تعتبر مشكلة أساسية، و«أسرع ما تعرف به رواية تيار الوعي هو مضمونها»[2]، الذي يحوي وعي الشخصية، فقد تغيَرت التيمات، ولم تبقى على حالها؛ لأنها تجاوزت التعبير عن الحب بشكله المثالي، وعن الملهاة والمأساة بشكلها التقليدي، بل أصبحت استكشافا لخبايا النفس، فأصبح الاهتمام بالحياة الباطنية للشخصية الروائية.

لقد حاول روائيو تيار الوعي تصوير الانفعالات الإنسانية، التي اعتبروها مشاعر قابعة في الذاكرة الفردية والجماعية، باعتبارها ذاتا تنزع إلى التشظي، فالأنا التي تتخبط وسط تناقضات الواقع وزيفه تبحث عن تحديد هويتها الضائعة والمفقودة، وسط ركام القيم المتهاوية، لذا لا بد من طَرق أبواب الوعي لكي «تأتي نقطة التحول من الماضي إلى الحاضر، ومن التقليدي إلى الجديد من خلال الاهتمام بالوعي الفردي individual conscious»[3]، فقد أصبح الوعي محطة العبور نحو التجديد، وأساس الخلق والإبداع، فيه

---

[1] جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص 17.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] محمد شاهين، **آفاق الرواية البنية والمؤثرات**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص17.

ينمو جنين الصورة الفنية، التي تخطت مرحلة المحاكاة التقليدية، ويتمثل هذا التحول الجذري في «أن الذات أصبحت محور السفر الحديث»[1]، وأصبحت كأنها آخر شخصي، تتنازعه أفكار، ورؤى، وعواطف مختلفة تشهد انهيارها وتهميشها، فابتعدت الذات عن المجتمع والواقع، لكنها في الوقت ذاته تحاول التعايش مع مستجداته.

يعد الغوص في الذات تجربة «لا تحد أبدًا، ولا تكمل أبدًا»[2]، لأنها مستمرة متصاعدة تبحث في الوعي؛ وهو وعي الأنا بالتجربة الإنسانية التي تشمل الحياة العقلية، وكذا الروحية، فتبحث روايات تيار الوعي في البنيات العميقة؛ لأنه «نشاط نفسي، وأنه يشغل بال معظم البشر (لأنه يحيط بنا) وغاية ما هناك أن معظم البشر ليسوا على وعي هذا النشاط النفسي الذي يحتل مكانا عميقا جدا في وعيهم»[3]، لذا يهدف تيار الوعي لجعل هذه الحياة الباطنية، البعيدة عن اهتمام الإنسان العادي، وتسكن وعيه دون شعور منه، مرئية ظاهرة.

فتجد الذات نفسها في مواجهة ما يقبع في تلك الزاوية المظلمة، ليتأكد لها الفرق بين مثُلها وواقعها، لكن «أعظم مشكلات كاتب « تيار الوعي» هي إدراك السمة غير المنطقية وغير المترابطة للوعي الخاص غير المعبّر عنه (...)، وللوعي الخاص سجل كامل من الرموز وألوان التداعي، وأن لها دليلا سريا توصف به ووعي الآخرين لا يدخل عادة إلى هذا السجل»[4]، فالوعي الذي يمثله مستوى ما قبل الكلام، متجدد يمثل هوية صاحبه، وغير مرتبط بسمة منطقية مع العالم الخارجي، ولكنه يميز ذاته عن الآخر؛ وهو ليس مكتملا تماما لأنه منفتح للتعدد، هنا لا بد للكاتب من استخدام فنيته وعبقريته «وذلك بالرغم من أنه لا يملك سوى المواد الأساسية للغة والتراكيب مما هو متاح لكل الكتاب والقراء»[5]، ليبرز دوره كمبدع لا تحده حدود التقنيات المتاحة، بإبداعه لتكنيك جديد أو استخدام تقنيات متاحة بطريقة مبتكرة تنزاح إلى التجريب في أقصى حدوده، مما يفتح أبوابا أخرى لم يفكر بها قبلا لهذا يغدو التجريب في تيار الوعي تجربة تمثل البحث الدائم المستمر المنفتح الذي يحركه التساؤل.

---

(1) محمد شاهين، مرجع سابق، ص18-19.

(2) محمد شاهين، مرجع سابق، ص 24.

(3) روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، تر: محمد الربيعي، مكتبة الشباب، مصر، د.ط،1984، ص33.

(4) المرجع نفسه ص86.

(5) المرجع نفسه، 86.

2-التجريب الروائي بين المصطلح والمفهوم

أهم ما ميز الرواية الجديدة هو التجريب الذي ينحو منحى التجديد، فهو ليس تقنية بقدر ما هو تعبير عن مواقف، أو رؤى أو تصورات فلسفية وجودية جمالية، وتاريخية تحكم مجمل العملية الإبداعية «فالتجريب موقف متكامل من الحياة والفن»[1].

فهو ليس آلية من الآليات السردية بل رؤيا متكاملة تنبثق من رغبة جامحة نحو التجديد في الفن، نظرا لتجديد آخر حصل في الحياة، وما التجديد في الآليات السردية إلا نتيجة لتَغيُر في المعايير الجمالية ضمن سيرورة تاريخية، تُعَبر حقيقة عن تصورات وأفكار وتساؤلات الإنسان، أو الذات المبدعة خاصة حول الوجود والإبداع.

لكل مبدع تصوراته الفلسفية حول التجريب، بل وأكثر من ذلك لكل أديب فنيته التي تميزه عن غيره من الأدباء، فالتجريب في الرواية يمنح فسحة من الحرية والبعد عن التقليد؛ لأن «أي كاتب روائي يجب أن ينشئ عالمه وهذا العالم ينشئ لديه عبر كتابته، وسواء انصرف الأمر إلى وصف لظاهرة تقنية أم لوضع اجتماعي أم لحركات داخلية، فإن الرواية ليست -كما يزعم قيصر- نتاجا (production) على وجه الإطلاق ولكنها إبداع (création)»[2]، والإبداع يقتضي الخلق والتفرد والتميز، والبحث عما هو جديد وهذا ما جعل الروائي يبدع فنيته الخاصة التي قد تتماس أو تتشابه مع فنية كاتب آخر لكنها حتما ستختلف عنه.

بداية لا بد لنا من تقديم قراءة لهذا المفهوم الواسع؛ لأنه من الصعوبة بما كان ضبطه ضبطا تاما.

1.2- لغة

جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور قوله: «جَرَّبَ، يجرب تجربة وتجريبا: الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى... ورجل مجرّب قد عرف الأمور وجرّبها... والمجرّبُ: الذي

---

[1] سهام ناصر ورشا أبو شنب، **"مفهوم التجريب في الرواية"، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية**، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع5، 2014، ص307.

[2] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص14.

جرّب في الأمور وعرف ما عنده (...) ودراهم مجرّبة موزونة»[1]؛ أي أن التجريب اختبار للظواهر التي يراد ملاحظتها ومتابعتها لامتلاك الخبرة والدراية.

2.2-اصطلاحا

يقول مارتن إيسلن (Martin Esslin)أن: «كلمة (تجريب) مأخوذة في الأساس من العلوم (...) من علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب»[2]؛ وفق هذا المعطى فإن التجريب هو القدرة على الاختبار للوصول إلى المعرفة، فلا يتم ذلك إلا عن طريق التجربة، التي شأنها أن توصل إلى نتائج معينة. «القائم بالتجربة هو الذي يستطيع -بفعل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا-لكنه استباقي للظواهر الملاحظة- تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي للتوقعات أن يقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المصورة سلفا»[3].

إذا المجرب يفترض وجود فرضية، ثم يحاول إثباتها منطلقا من مبدأ صحتها، متسلّحا بالاختبار والقياس، متجاوزا فعل الملاحظة فالتجريب يقتضي التجاوز والتعديل بينما الملاحظة تقتضي الوصف، فالتجريب هو «المعرفة والمهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة، أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة »[4].

نخلص إلى أن الإنسان في حلقة تعلم مستمر، ففي كل لحظة قد يتعلم أشياء جديدة نتيجة تفاعله مع واقعه ومجتمعه وقبل كل هذا مع ذاته، ويقترب التجريب الروائي من المفهوم السابق ويستثمره لأنه ينطلق من القاعدة نفسها إذ «لابد أن يحضُر القارئ مغامرات موصوفة وصفا ماهرًا؛ فإنه يرى رؤية مباشرة»[5] فبدلا من قيام الراوي بالوصف المفصل للأحداث وتهيئة القارئ لذلك، فإنه يجعله يصطدم بها اصطداما مباشرا عبر الحوار وخاصة

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج1، مادة جرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 261.

[2] مارتن إيسلن، **التجريب في مسرح السيد حافظ**، تر: سلي بن عائشة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص46.

[3] كلود برنار، عن: بيبرشار تييه: **مدخل إلى نظريات الرواية**، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص151.

[4] مجدي وهبة كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د.ط، 1979، ص51.

[5] ألبير يس، **تاريخ الرواية الحديثة**، تر: جورج سالم، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط2، 1982، ص448.

المونولوج الداخلي، أما إذا اقترن مفهوم التجريب بالاختبار، فإنه يفضي إلى التخطي، والتجاوز، التجدد والتميز، إذا فهو مفهوم وليس مصطلحا.

كلما كانت التجربة الفنية مقيدة بتقليد الأعمال الأدبية السابقة، فإنها تجعل الروائي «يعتمد في سعيه الفني على قواعد جمالية مضبوطة في أحد الأنواع الأدبية المعروفة، فيكون هذا السعي بذلك مرتكزا على عمل سبقه، في أغلب الأحيان، يعد بمثابة النموذج أو المثال أو المنوال الذي يجب أن ينسج عليه هذا الكاتب تجربته الفنية»[1]، هذه الطريقة تنفي عن النص السردي صفة الإبداع والتميز، بينما هي صفات لصيقة بالتجريب الذي يبحث عن تجاوز المألوف السائد، والغوص في أنماط التعبير الفني المختلفة وذلك بابتكار أساليب جديدة.

فهو «ليس مغامرة تنطلق من الصفر لتنتهي إلى الصفر ولكنه منهج جديد»[2]؛ لأنه يعمل على تجاوز الأساليب المتاحة، جاعلا الرواية تستوعب آليات وتقنيات جديدة نظرا لعدم توفرها «على قوانين قارة أو ثابتة يمكن توهم الاطمئنان إليها باستمرار، لأنها كما يقول – باختين– غير قابلة للتقنين بطبيعتها مادامت شكلا يبحث بشكل دائم، ويحلل ذاته أبدا، ويعيد النظر في كل الأشكال التي يستقر فيها من هنا صعوبة الحديث عن معايير جمالية (نموذجية أو قارة)»[3].

يجعل التجريب الرواية سعيا نحو التجديد لتحقيق الاستمرارية؛ لأنها بطبيعتها تميل نحو المرونة في التعامل مع القوالب والتيمات، وترفض النمذجة، إن صح التعبير وبذلك فهي تنزاح نحو التجريب الذي ينفتح على الإبداع.

التجريب ليس نزعة شكلانية عابثة إنما هو منهج في التفكير يقوم على كسر التقليد، وتفويض المسلمات؛ لأنه «قيمة عالية من قيم الحياة، والمستقبل اصطحبت الإنسان في كل مراحله، وكان جوهر كل نهضة ولا غنى عنه إذا أردنا الانتساب لعصرنا»[4]،فهو ليس حالة

---

[1] عز الدين المدني، **الأدب التجريبي**، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، 1972، ص27.

[2] محمد عزام، **اتجاهات القصة القصيرة في المغرب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1987، ص401.

[3] محمد أمنصور، **استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص61.

[4] سيد أحمد إمام، **وعي التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1992، ص ص29-30.

جديدة إنما أساس كل تغيير، وبهذا يمكن القول أنه لا وجود لنموذج أدبي قار، بل هو متغير بتغير ظروف إنتاجه وتغير كل من المرسل والمتلقي، لكنه يشترط شيئا هاما وهو قدرة المبدع على تمثله وتطبيقه إياه؛ لأنه في النهاية « نسج التجارب المتميزة والأدب الفذ»[1] الذي يحمل بعدا إبداعيا وعبقرية متميزة وفنيات مستحدثة.

التجريب حالة ملحة على المبدع في رحلته للبحث عن تقنيات جديدة، تتم عن وعي جمالي وتطور اجتماعي، لذا نجد أنه «هَم إبداعي يعتلج في ضمائر الكثير من الكتاب والمبدعين والبحث عن الأساليب الفنية الجديدة يصبح مشروعا مادامت كل مرحلة تعزز رؤيتها الفكرية والفنية، وألوانها الأدبية وموضوعاتها واهتماماتها»[2].

فكل مرحلة تفرض نفسها باحتياجاتها ومتطلباتها، ما يخلق ألوان تكنيك متغيرة عن مرحلة سابقة في العملية الإبداعية الروائية، فالكاتب «لا يشعر بعمق بالجديد وبالمتطلبات الروحية والجمالية الوليدة إنما يُكَونُها بنفسه بنشاط في أحيان كثيرة (...) ويُصبح المعبّر والمدافع عنها داخليا في صدام حاد مع الأذواق الجمالية السائدة بالإضافة إلى ذلك فإن متطلبات العصر والمجتمع هي تلك الظاهرة الحقيقية التي يتفاعل معها يجري تطور فن مرحلة ما»[3].

إذا يستدعي التجريب نضج الروائي فكريا، وعمقا ورؤيا، وذوقا جماليا يتميز بالضرورة بالخصوصية والجرأة والبعد عن العبثية الفجة، ليبدع تقنيات تنم عن روح عصره، فالتجريب وجد مع وجود الفن، وهو ما ضمن للفن الروائي، الانتقال من مرحلة إلى أخرى لكنه كان محتشما، بطيئا نوعا ما حتى منتصف القرن العشرين، أين شهدت الرواية الانتقال من «الفخامة والصخب إلى التقنين واختزال الراهن ونرجسية الذاتية(...)، وإبان ذلك أيضا قد

---

[1] خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**–، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص6.

[2] محمد عزام، مرجع سابق، ص399.

[3] خرباستيكوم، **ذات الكاتبة الإبداعية وتطور الأدب**، تر: نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1980، ص63.

غدا للحداثة الروائية منجزها الكبير من تهشيم للعمود السردي إلى التلاقح مع الفنون(لسنما والتشكيل والغناء والموسيقى)، ولعب الضمائر والأزمنة والتهجين اللغوي والنصي»[1].

للتجريب علامته الفارقة، فقد مس جميع الجوانب شكلا ومضمونا وحطم العمود السردي والثلاثية الأساسية لكل رواية من الشخصية والحدث والزمن، ليعطيها مفاهيم جديدة ورؤى مختلفة وهو ما طمحت إليه الرواية الجديدة، أين شهدت تداخلا كبيرا للأجناس الأدبية فانطلقت «راوية القرن العشرين من إثبات إلى نفي، ومن حضور مزعج إلى غياب تام، ومن ضجيج هائل إلى صمت يكاد يكون تاما»[2].

غابت النمطية الروائية، وما كان مثبتا مسلما به أصبح محل شك في الرواية الجديدة، حتى كأننا حين نقرأ هذه الرواية نجدها صامتة؛ لكنها تخاطبنا بلغتنا وأحاسيسنا ومشاعرنا، إذ غدا «الفن الروائي صدمة مباشرة بين الحقيقة الفجة والشعور غير المتوقع»[3]، فلم تعد سعيا إلى تجميل الواقع بل نقله عن طريق المفارقة؛ بين ما يكون قبل الكلام وما تتركه من أثر بعد الكلام؛ مما يخلق في دواخلنا مشاعر لم تكن متوقعة الأثر، «ليستطيع الوجه الكوميدي أن يصير مأساويا والمفضوح فاضحا»[4]، فالوجه الكوميدي قبل الكلام كان مأساويا إلا أنه تمّ التعبير عنه بطريقة كوميدية تحيل إلى حالة مأساوية جدا، وما كان مفضوحا قبل الكلام ولم يُصرّح به، فإنه بعد التصريح يصبح فاضحا جدا، ما يجعلنا نستشعر «تحديا وتعبيرا عن حوار بين الإنسان والحقيقة الروحية والكونية»[5].

فالرواية الجديدة ترى أن لهذه الحقيقة أوجه عدة منفتحة وأكثر عمقا وشمولية واتساعا، والتجريب وحده هو الذي يمكنه من تمثل أي وجه لها. ونقلها إلينا بأكثر من فنية ما جعل الرواية الجديدة تصطبغ بطابع البحث لا النظرية وجعل من التجريب مفهوما لا مصطلحا متميزا بانفتاحه على وسائل جديدة ممكنة الحصول.

---

(1) جمال سليمان، **جماليات وشواغل روائية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص42، نقلا عن نبيل سليمان، بمثابة البيان الروائي، ص32.

(2) جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص9.

(3) ألبير يس، مرجع سابق، ص444.

(4) ميخائيل باحثين، مرجع سابق، ص167.

(5) المرجع نفسه، ص448.

مارست الرواية الجديدة التجريب على مستوى أعمق مما استثمرته اتجاهات سابقة للرواية، كالواقعية مثلا، فقدمت قراءة جديدة للذات في نطاق علاقتها بالحقيقة، أين قامت بصهر الذات وإعادة تشكيلها ضمن علاقتها بنفسها وبالآخر، وبالأشياء من حولها وهذا ما يعكسه التجريب من خلال إعادة تأثيث علاقة الزمن بالشخصية واللغة السردية «فلم نعد نرى الحقيقة من سطحها الذي يشاهد فوريا وحسب المرور عليها بقصة سهلة واضحة، بل تشعر بها من الداخل غير مرئية ولا ومروية ولا موضحة، وبكلمة موجزة، فحيث كانت الرواية طريقا أو مرآة نحركها طوال الطريق فإن الرواية الجديدة هي سبر أحشاء الواقع»[1]، فالحقيقة قد يُعَبَّر عنها بأكثر من طريقة، لكنها في النهاية جوهر الأشياء والراوية تعمل على استكناه هذا الجوهر، والوصول إليها والتعرف عليها من خلال الرواية صعب.

3- بحث في التقنيات السردية على ضوء التجريب

1.3-الطريقة الدرامية

حين يبتعد المؤلف عن مسرح الأحداث، ويترك الذوات تقود العملية السردية بكل حرية، وتتكلم دون قيود، فإنه يجعل القارئ يعيش الأحداث بكل تفاصيلها، فلا يعيق المؤلف المشاهد بتدخله في كل مرة عن طريق تعليق، أو شرح، أو وصف، هذا ما نسميه بالطريقة الدرامية، و«هي طريقة التقديم المباشر، وترمي إلى أن توجِد في القارئ إحساسا بأنه حاضر هنا الآن في مشهد الأحداث ولذلك تنتفي صفة الدرامية التي تجعلنا على وعي بأن ثمة مؤلفا يشرح الأمور»[2].

الطريقة الدرامية توهم القارئ بأنه حاضر في الرواية بكل تفاصيلها، فحين يتجه الكاتب إلى الابتعاد عن شرح الأحداث، ووصف الشخصيات بصفته راو عليم، تنتقل المركزية من الكاتب إلى القارئ، الذي يستعيض عن دوره كمتلق مستهلك إلى مشارك في بناء العملية الإبداعية، فلا يعيد إنتاج الدلالة المنفتحة على التأويلات فحسب، بل يقوم ببناء رؤيا جديدة للرواية نفسها في كل مرة عبر كلّ قراءة، فتكون له الحرية في إعادة تصوير المشاهد الدرامية؛ أين سيختلف تأثيرها من متلق إلى آخر، نظرا لتنحي الراوي العليم الذي يبتعد عن

---

[1] ألبيريس، مرجع سابق، ص440.

[2] أ.أ مدلاو، **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص130.

تشويش الذهن بملاحظاته، التي ترسم مسارا معينا، وتخلق إيديولوجيا واحدة تبثها الرواية في شكلها المكشوف، لكن المبدع بهذه الطريقة «يمتحن جميع الإيديولوجيات ويشاكسها ليعرف حدود كل واحدة منها، وهو عندما ينتهي من عمله نجده قد ارتقى فوقها جميعا»[1]، نظرا لتوظيفه تعدّد الأصوات داخل المتن الروائي، تلك الأصوات التي تكون غالبا متعارضة، مما يصّعب معرفة وتحديد موقف الكاتب الذي يكون حياديا في إدارته لهذا الصراع.

وهذه الطريقة تُبعد الراوي المتدخل، مما يُسهم في اندماج القارئ مع الحاضر التخييلي للرواية، «وتخلق في نفسه وهما كونه حاضرا في الأحداث، وهو ما يسميه "بيتشن" الحاضر الدرامي المستمر»[2]، يُعزّز هذه الرؤيا أكثر الحضور المكثف للحوار، ما يذكي ذهن القارئ طوال الوقت، وينتج أثرا شبيها بما يحدث في المسرح، فيكون المُشاهِد حاضرا بالفعل، هذا ما يخلقه الحوار المباشر، لكن لا يمكن للروائي الاستغناء عن الحوار غير المباشر لتبقى الرواية محافظة على خصيصة السرد، وإلا أصبحت نصا مسرحيا.

لقد أوجد الروائيّ في الرواية الجديدة طريقة للحفاظ على السرد، وهي «المناجاة الذهنية في شكلها المتطور –المونولج الداخلي– وتيار الوعي (...) لخلق إحساس باستمرارية غير منقطعة»[3]، وكلاهما يشتركان في كونها يقدمان ذهن الشخصية، ما يخلق لدينا نصا أكثر متعة، فـ «لو أن شخصا ذا قدرة خارقة استطاع الدخول في ذاته، وسجّل لنا بدقة جميع ما دار في ذهنه وروحه؛ أي أفكاره، ورغباته، بالترتيب الذي طرأت به، أو الترتيب الذي تنسجم فيه»[4]، فإنه سيمكننا من الدخول إلى الذهن، ومعرفة ما يدور فيه بدقة متناهية، على عكس التحليل السلوكي. فالمناجاة تسمح لنا بمعرفة الأفكار الدائمة في تلك المنطقة والتي يصعب الولوج إليها بطريقة أخرى، ومساءلتها بالترتيب الذي تكون عليه، لأنه يتابع الأحداث داخليا.

---

(1) حميد لحمداني، **النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص36.

(2) أ.أ مدلاو، مرجع سابق، ص132.

(3) المرجع نفسه، ص132.

(4) المرجع نفسه، ص134.

2.3-المونولج الداخلي

يُعد المونولوج الداخلي أحد التقنيات السردية التي لا تكتمل ملامح الرواية الجديدة وتيار الوعي إلا بها وهو «ذلك التكنيك المستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو جزئي أو كلي (...)؛ لأنه يقدم محتوى الوعي في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكل للتعبير عنها عن قصد»[1]، إذ يقوم هذا التكنيك على تقديم وعي الشخصية في شكل حوار لكن ليس بين شخصيتين روائيتين، بل بين الشخصية وذاتها، أين يتصاعد التوتر والقلق، فهو انتقال من العالم الخارجي، وتوغل في العالم الداخلي الذي أعلن القطيعة مع كل ما هو مادي، وتُمثّلُه الحواس ليبقى محتفظا بالبصيرة، لكن هذا التقديم غير مكتمل؛ لأنه يمثل مستوى ما قبل الكلام، أين يكون غير مقصود تماما، وغير مرفوض تماما. وهو نوعان:

1.2.3-مونولوج داخلي مباشر

ويقصد به «ذلك النمط الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعا»[2]، بهذه الطريقة تُلغى الحواجز بين القارئ والشخصية الروائية تلقائيا، أين يحس القارئ بكل ما تشعر به وما يثار عندها من قلق، وتوجس، وخوف، ورهبة، وشك، ويقين، وكل الأحاسيس المتضاربة، التي لن تستطيع الشخصية البوح بها بطريقة مباشرة أو بشكل تقليدي عبر الحوار (Dialogue)، بل قد يذهب هذا النوع إلى أبعد من ذلك «فإن المنولوج يُقدّمُ على نحو (مباشر) عشوائي تماما كما لو لم يكن هناك قارئ»[3]، ويعمل هذا «النمط المنولوجي الذي يتخذ مظهرا ايديولوجيا، لأنه يغلب بصورة خفية إحدى الإيديولوجيات الموجودة في النص»[4]، فهنا يكون للمنولوج دوره؛ لأنّ الرواية الجديدة تحاول أن تحقق مستوى من الحياد الإيديولوجي، فتقدم كلّ ذات من خلال عرض ضعفها وقوتها

---

(1) روبرت همفري، مرجع سابق، ص44.

(2) المرجع نفسه، ص60.

(3) المرجع نفسه، ص45.

(4) حميد لحمداني، مرجع سابق، ص41.

واختلافها، وقد تنتهي الرواية دون تحديد الإيديولوجيا المنتصرة، مما يصعب على القارئ تحديد الايديولوجيا التي يتبناها الكاتب.

هذه التقنية (المونولوج الداخلي المباشر) التي تقوم «على اجتياح الباطن؛ ذلك الباطن الذي يتوارى عندما نتفحصه بانتباه شديد»[1]، إذا فهي ترسم كل ما يدور في الخلد، وتستبطن العوالم الداخلية، هنا فقط قد يتسنى لنا أن نتفحصّه ونلاحظه بدقة أكبر، فنعيش بصحبة أفكارهم وكأننا استعرنا حواسهم وإحساسهم، فنشعر بما يشعرون وكأننا «نرى بعيونهم ونسمع بآذانهم ماذا يجري وماذا يقال من حولهم»[2]، هنا يختفي المؤلف تماما.

المونولوج الداخلي يُمكّن الإنسان من فهم الذات، فالحديث مع النفس يولد مصالحة معها، لمعرفة دوافعها، ما تريده وما تنفر منه، فهم الذات هو جزء من فهم الكون، ومعايشتها، انتقال إلى تعايش سلمي مع الآخر، والتحكم في اضطراباتها، تحكم في صيرورة الأحداث المختلفة؛ لأن «الإنسان هو المخلوق الذي لا يستطيع الخروج من نفسه، والذي لا يستطيع معرفة الآخرين إلا عبر نفسه، وإن قال عكس ذلك فهو يكذب»[3]، فهو يرى العالم من منظاره فإن كان سعيدا رأى الوجود جميلا، وإلا العكس لأنه لا يستطيع بأي حال من الأحوال التملص من هذه الذات، التي لا بد لها من معرفة ما يميزها، لتكشف ما يجعلنا مختلفة عن الآخر الذي قد يساعدها ويكمّلها لأن العلاقة الكونية بين الذوات هي علاقة تكامل لا تفاضل، وتعايش لا صراع.

وكثيرا ما يتميز المونولوج بوجود مكثف لعلامات الترقيم المختلفة حسب الحالة التي تكون عليها الشخصية، فإن «تغيير علامات الترقيم المترافق باضطرابات تركيبية syntaxique فتارة تقطع علامات الترقيم الجمل القصيرة، وتارة تكون علامات الترقيم غائبة»[4]، فحضورها يُعبّر عن حضور عواطف ومشاعر وانفعالات متنوعة توتر، حزن، قلق، تشاؤم، حيرة، فرح، أو مزيج بين المرارة والفرح، والحزن والتفاؤل...، وغيابها إنما يصاحبه غياب آخر لملامح هذه المشاعر التي تعجز عن تشكيل نفسها بصورة أوضح أين

---

(1) جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص37.

(3) المرجع نفسه، ص 35.

(4) المرجع نفسه، ص36.

تعيش حالة استحواذ، تغيب فيها الفكرة، في حين تبقى العاطفة حاضرة الشعور، وتترك بذلك القارئ يشعر بها ويقرأها إن شاء على شكل تساؤل أو تعجب أو استهزاء أو سخرية، أو كل هذه الأشياء معا، لكنها دوما تبعث بإشارات خفية تجعل من القارئ يعمل فكره بشكل أعمق. لكن هل يقدم هذا المنولوج بالطريقة التقليدية عبر ضمير المتكلم؟

أصبحت هذه التقنية لا يقدم بالطريقة المتعارف عليها، بل أصبح «المونولوج الداخلي الذي يستخدم ضمير الغائب، وحتى ذلك الذي يستخدم ضمير المخاطب إنما هو مجرد قناع للمنولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم»[1].

هنا تأتي المفارقة التي تميز الرواية الجديدة وتيار الوعي تحديدا، في كونه أعطى المنولوج مفهوما جديدا وأصبح التعرف عليه صعبا، لكن السمة الأساسية التي تميزه غياب المؤلف تماما سواء أكان تقديم الشخصية بضمير الغائب، المخاطب أو المتكلم.

2.2.3-مونولوج داخلي غير مباشر

ويستخدم هذا الحوار الداخلي غير المباشر بشكل واسع، في البناء الدرامي لتيار الوعي، هنا يكون حضور المؤلف بشكل مباشر كراوٍ للأحداث أو كشاهد هذا « النمط من المنولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو كانت تأتي من وعي شخصية ما هذا مع القيام بإرشاد القارئ، ليجد طريقه خلال تلك المادة»[2].

بفضل هذه التقنة يصوّر لنا الراوي ذهن الشخصية، بالوصف والتعليقات فلا يصبح نابعا من الوعي مباشرة، إنما يكون مزيجا من لغة الشخصية الذهنية ولغة الراوي هنا يتم «المزج بين سمات الكلام المباشر وغير المباشر، بين صوت الراوي وصوت الشخصية فبدل أن يظهر في النص متكلم واحد: الراوي أو الشخصية يمتزج فيه متكلم ظاهر، ومتكلم خفي، الأول هو الراوي، والثاني هو الشخصية ويشارك الصوت الظاهر سيطرته على النص وفي بعض الأحيان يكون الصوت الخفي هو المتكلم الرئيسي»[3].

---

[1] روبرت همفري، مرجع سابق، ص48.

[2] المرجع نفسه، ص49.

[3] المرجع نفسه، ص17.

إذ يقدم الراوي بشكل ظاهر مضمون الحوار، وكأنه هو المتكلم الوحيد بصوت الشخصية، إلا أن الشخصية تظهر بشكل خفي، ويكون مضمون حوارها هو الطاغي، كما يكون الحوار بين الشخصيتين صامتا، يقدمه الراوي.

3.3-تحولات الشخصية الروائية

إذا كانت الرواية التقليدية ترفع من القيم وتؤمن بها، وتمجد الشخصية وتعلي من شأنها، فإن الرواية الجديدة شككت في كل ما له علاقة بالمبادئ والقيم، ولهذا جاء هذا التبلور الأول في شكل الكتابة الإبداعية من أوسع أبوابه من الشخصية الروائية.

فكيف وظَّف روائي القرن العشرين، عن الشخصية في الرواية الجديدة في القيم والمبادئ التي انهارت أمام عينيه، وتهاوت أركانها؟

تبوّأت الشخصية في الرواية التقليدية مكانة مثلى، بل وكانت محور العملية الإبداعية وجوهرها فلا حوار، ولا زمن ولا حدث دون شخصية، لكن كُتَّابَ الرواية الجديدة «حاولوا أن يحبطوها ويسفهوها تسفيها ساخرا: قلبوا الموازين وذهبوا في التطرف إلى أبعد الحدود، فرفضوا الشخصية جملة وتفصيلا رولان بارت، تزفيطان تودوروف وابن بوث، ميشال زيرافا، وناتالي (ساروووت، وآلان روب جرييه، وجيرار جنيت (...) وقد مهد لتكريس هذه الفكرة (...) جيمس جويس وأندري جيد، وفرجينيا وولف، وفرانز كافكا)»[1]، فلم يعد لهؤلاء إيمان بالشخصية، بعدما نُسف كل ما له علاقة بالإنسانية، وهو ما ذهب إليه العديد من الروائيين المعاصرين أمثال الألماني "فرانز كافكا"، و"بلزاك" و"زولا".

«إن تاريخ الرواية المعاصرة هو تاريخ اختفاء الشخصية ليس شخصية القرن السابع عشر، وإنما شخصية القرن التاسع عشر بطل بلزاك وزولا وفوتران»[2]، أين تميزت الشخصية في هذه المرحلة ببعدها الاجتماعي، وسلوكها الذي يحدد حالتها الاجتماعية والثقافية، حيث كان الشيء يعبّر عن مالكه، فشخصية المثقف غير شخصية الإنسان العادي أو الأقل قيمة اجتماعية منه، فهي تعرف من وصف الروائي لها شكلا وطريقة

(1) عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص92.

(2) جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص31.

ومضمونا، ومن خلال طريقتها في الكلام وثقافتها وحوارها نحدد مستواها، على عكس شخصية الفلاّح، أو المرأة أو المجنون أو الطفل.

لكن كسّرت هذه الرابطة الوثيقة بين المظهر والشخصية مع كتاب الرواية الجديدة والتي وضعت القارئ في حالة ارتباك وقلق «إن هذا التوتر يقود في الحقيقة إلى موت البطل في أدب الطليعة المعاصر»[1]، هكذا انتهت مرحلة التشكيك والمساءلة فلم «تكد الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها، حتى كانت فكرة التجديد الجذري في كتابة الرواية قد تبلورت في أذهان كثير من الكتّاب في فرنسا خصوصا، فإن مدرسة الرواية الجديدة نشأت نشطة متمردة على الحياة، رافضة للتاريخ، منكرة لوجود الشخصية»[2]، إذا كتاب الرواية في هذه المرحلة لم يهدموا الشخصية وإعادة بناءها بل غيّروا من مفهومها فأصبحت لديهم ليست أكثر من «مجرد عنصر لساني لا يساوي أكثر مما تساوي العناصر السردية الأخرى مثل اللغة، الحيز « Espace » والزمان والحدث»[3]، فقدت الشخصية جل ملامحها في الرواية كما قد فقدتها في الواقع، وأصبحت مخيبة للآمال، نتيجة تراجعها في نشاطها الفعلي الحياتي، لكنها في الآن نفسه تشهد مرحلة بحث عن جوهرها الذي لن تفقده، لكن على أي مستوى اختفت هذه الملامح؟

لكن إذا كانت ملامح الشخصية غير ظاهرة جلية، وهنا يصل التجريب إلى مرحلة فقدان الشخصية لاسم عائلي يميزها ويعرّفها لتصنيع الهوية في فضاء التدنيس، ولكن هذا الشبح الذي هو بلا اسم يمثل نحن أنفسنا، «فنحن أيضا لم نعد نسمى باسمنا»[4]، فلطالما مجّد الإنسان نفسه، بربطه باسم عائلة معروفة اجتماعيا، وقد يحدث العكس، أن يحفّز نفسه، لارتباط اسمه بعائلة غير معروفة اجتماعيا. لكن مع الرواية الجديدة؛ «يتوافق غياب اسم العائلة مع تجربة الفراغ، عند كل الأبطال بلا أسماء الذين سيمثلون في الأدب مع الشخصيات بلا وجه كما في لوحات "جيركو" Chirico»[5].

---

[1] جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص32.

[2] عبد المالك مرتاض، مرجع سابق، ص92.

[3] المرجع نفسه، ص92.

[4] جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص50.

[5] المرجع نفسية، ص50.

فقدت الشخصية أهم ما يميزها ويجعلها مقدّسة وهو اسمها، فقد تتبنى اسما ليس لها، وقد ترفض كل الأسماء، نتيجة لخواء روحي اجتماعي ،فلم يعد المجتمع ذلك الفضاء الذي يهتم بالطبقية ليمجّد أصحاب الأسماء اللاّمعة التي أضحت هي نفسها، تهرب من ذاتها باحثة عنها، فقد أفرغت روحيا، واستنفرت عاطفيا «إن الذات هي الوحدة الأساسية في روايات ناتالي ساروت لم تعد الشخصية ولكن العلاقة –البين– شخصية»[1]، فعلاقة الأنا بالآخر، وبما يحيط به أهم ما يميز هذه الذات، بداية بمدى ارتباطها بنفسها والمصالحة الذهنية التي تعيشها.

إن الشخصية تتطور في رحلة البحث الدائم للوصول إلى اليقين بعد الشك، لكن الرواية الجديدة بدأت بشك كبير في الذات وفي دورها، لتصل إلى يقين أنه لا بد أنها ثابتة وقارة لكن بدل الحوم من الخارج لاكتشفها أكثر من الداخل، هنا تعيد بناء نفسها من جوهرها يكن هل تصل في إلى تطور عن طريق إعادة الهدم؟ «إن تطور الشخصيات في رواية صموئيل بكيت يشهد أيضا بتهدم متنام من الداخل»[2]، وذلك بالغوص في مستويات الوعي من أجل بناء رؤيا شبه متكاملة عن هذه الشخصية، لكن ليس شكليا إنما داخليا، باطنيا، وذهنيا.

إذ صوّرت لنا هذه الروايات «شخصيات منزوعة الدماغ، بلا روح وفي بعض الأحيان بلا جسد، أفراد قصروا على لغتهم، وعلى آراء جاهزة (...) لم يعد لهم إرادة ولا طموح، ولا حضور ولا طبع، لأنهم موصوفون ومقسمون كأشياء»[3]، كثير من الشخصيات ما هي إلا صدى حيوات تعيش وسطنا منزوعة الإرادة ولا تطمح إلى شيء ولا تسعى لشيء، وكأن وجودها وعدمه سواء، وكثيرا ما عبّر عنها في الروايات بنموذج الشخصية غير المؤثرة ولا المتأثرة بمجرى الحياة، وهذا ما نجده في الرواية يكنها تستمد معنى وجودها من علاقتها بالأشياء من حولها في ترابط رهيب، نعبّر عن المعنى الهش للحياة الإنسانية، وكأنها تعيش على حافة الوجع واليأس.

هكذا استطاعت الرواية الجديدة أن تبعد القارئ عن النماذج الأدبية النمطية، وأصبح لكل رواية شخوصها المختلفة عن الأخرى، لم يعد الإنسان مركز الثقل في الرواية، ولا

---

[1] جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص40.

[3] المرجع نفسه، ص46.

العنصر الأقوى الذي تستمد منه بقية العناصر حركتها واستمراريتها، فالتفكك الإنساني، وتشظي الذات ومحاولتها لاعتزال العالم الذي لم يعد لا يعيد للإنسان حياته بل « إنه لمن المرجح أن تفكك التصور البشري الذي جعل من الإنسان إبان زمن طويل، مركز العالم، هذا التفكك في مرحلة الغياب منذ قرون عديدة مضت، وصل في نهايته إلى الأنا نفسها»[1]، لكن ليس من خلال مركزيتها هي كشخصية مسيطرة بل من خلال علاقتها بالأشياء من حولها، فهناك، «أنا عظيمة غير معروفة هي "أنا" القاصّ التي تتجزأ إلى عدد كبير من الأنوات المتتالية، وهكذا فإننا لا نستطيع الوصول إلى معرفة مخلوق إن كانت تلك المعرفة ممكنة لأنه في الوقت الذي تبدأ فيه الرؤية التي نمتلكها في التحسن فإنه هو نفسه وعلى أنه ليس هدفا جامدا يغيّر من جهته، نظن أننا نقبض عليه فينتقل، ونعتقد أننا بدأنا رؤيته بوضوح أكثر ولكن الصورة القديمة التي نملكها عنه هي التي استطعنا إلقاء الضوء عليها ولكنها لم تعد تمثّله»[2].

أصبح القبض على الشخصية صعبا بما كان؛ لأنها تعاني صعوبة الوجود الروائي، مكمن الصعوبة في زئبقيتها، وتحركها، وعدم ثباتها فلا يمكن وضعها تحت المراقبة لفترة زمنية طويلة، لأنها تتخذ لنفسها أكثر من شكل وأكثر من أسلوب، وما يساعدها في ذلك هي تعدد الضمائر وتبادلها.

ما يستحوذ على الانتباه الآن هو عدم اكتمال ملامح الشخصية، نظرا لـ «تنوع مستويات الوعي وما تحت الوعي، واللاوعي»[3]، في نشاط الرغبات غير المكتملة، وطبيعة المشاعر المضطربة، أفلتت الشخصية من الاستيعاب التام لها بكل تفاصيلها، وبالتصور الكامل لها ما يؤدي إلى تغيّرات حتمية في أحوالهم وتنوع المستويات التي لا بد للروائي الغوص فيها، ليكشف لنا عن جانب آخر من جوانب هذه الشخصية وما يحكم التطور الفردي للقصة هو «أنّ شكوكه واضطرابه وصعوبة اكتشافه لنفسه، ولمكانه في العالم هي التي تحكم التطور في هذا النوع من القصة»[4]، هذا الصراع مع الذات والذي لا ينتهي إلا

---

[1] جان إيف تاديه، مرجع سابق، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص34، نقلا عن "**في البحث عن الزمن المفقود**"، المجلد الثاني، د.ط.، 1987، ص229.

[3] بول ريكور، **الزمان والسرد، التصوير في السرد القصصي**، تر: فلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، ج2، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، 2006، ص32.

[4] المرجع نفسه، ص31.

باكتشافها لمكانها الطبيعي، وسط زحام العالم الآلي، لذا كان الضياع أهم سمة تميزت بها الأنا في القرن العشرين، أين كانت الذات المبدعة تشعر أن الذات الإنسانية كشخصية روائية مهددة بالذوبان والتلاشي.

4.3 – الضمائر السردية

يختلف اصطناع الضمير في الرواية الجديدة عنه في الرواية التقليدية، فالسرد بصيغة الغائب ،أو المتكلم، أو المخاطب ،يحيل إلى أن لكل صيغة ضروريتها وأهميتها وخطابها الذي ترمي إليه، فما ينقل إلينا بضمير الغائب غير ما نقرأه بضمير المخاطب، وتعدد الضمائر هو مراوحة بين حالة الضياع والقلق.

1.4.3– صيغة السرد بضمير الغائب

على القارئ ألا يرى الأمر بسطحية وأن يكون اسكتناه حقيقة أكثر عمقا «فعلينا أن لا نتقيد بها حرفيا، بل أن نردها إلى صورتها الأساسية المضمرة»[1]، فعلى عكس الرواية التقليدية التي تصطنع الضمائر، أين كان يوجد «حتما في الموضوع ضميران حقيقيان: الكاتب الذي يروي القصة ويقابلها في المحادثة الضمير أنا والقارئ الذي تروى له القصة، ويقابله الضمير أنت وأخيرا شخص وهمي وهو البطل الذي تروى قصته ويقابله الضمير هو»[2].

التعرف على الضمائر في الرواية الجديدة ليس بالأمر الهَيّن ، فالغائب لم يعد يعبّر عن لسان حال الذات التي أضحت تفضل المونولوج الداخلي بنوعيه، بل تستخدم جميع الضمائر التي ما هي إلا أقنعة تروي من ورائها قصتها، وتحلم من خلالها بنفسها، لذا أصبح على القارئ أن لا يقف موقفا سلبيا بل يعيد من جديد بناء رؤيا أو مغامرة ابتداء من العلاقات المجتمعة، مستعينا هو أيضا بمواد في متناول يده أي ذاكرته، إذا هذا الضمير تعبير عن أحلام الروائي وهو حسبه قد يحلم بنفسه وبواقعه بشكل يتجاوز ما هو عليه، محتويا إياه أو رافضا له باحثا في مستوى الذاكرة عمّا يخدم رؤيته، ففي الذات الواحدة

---

[1] ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص64.

تتداخل عدة أصوات، لتشهد الذات تشظيا عميقا، هذا ما يفسر الانتقال المفاجئ بين الضمائر.

2.4.3- صيغة السرد بضمير المتكلم

ويدل على الاقتحام والمباشرة أي أن يعيش التجربة عن كثب «ومن الصفات المميزة لهذا الواقع أننا نستعمل بالطبع صيغة المتكلم في كل مرة، نحاول فيها أن نجعل من الوهم حقيقة وإثباتا»[1]، وهي صفة تميّز هذا الضمير عن غيره، حيث نجد القارئ نفسه في صدام مباشر مع المعطيات المستجدة، فيحاول فهمها والحديث بصيغة الـ «أنا» أو الـ «نحن» مما يجعل من الشك يقينا؛ لأن الشخصية تتحدث بلسان حالها، وهو ما يعزز بشكل أكبر فكرة الزمن الحاضر المستمر «إذا كانت الرواية بكاملها مكتوبة بصيغة ضمير الغائب (فيتصاعد الحوار بالطبع)، أي رواية بدون راوٍ فإن المسافة بين الحوادث المرورية والزمن الذي يرويها فيه لا قيمة لها البتة إنها قصة مستقرة لا يتبدل كيانها (...)، إنه ماضٍ منقطع تماما عن الحاضر أو كما يسمونه باللغة الفرنسية الماضي البسيط Le passé simple»[2]، يعزز الشعور الدائم بالحاضر وأن الشخصية في خضم الحدث المستجد دوما، وهو ما يخدم المفهوم الزمني الجديد الذي يتميز بالاستمرارية والحضور، على عكس الغائب، الذي يوحي باستقرار المتن الروائي والقصة الحكائية عن الزمن.

يسمح ضمير المتكلم للشخصية بالذوبان الشبه تام في الزمن، فيكون القارئ بمستوى المعرفة التي تكون عليها الذات لينفعل بانفعالها، ويكتشف ما خفي عنها باكتشافها، ويعيش الحدث نفسه حين تعيشه هي، إذًا فهو يحمل نوعا من الصدق السردي.

3.4.3- صيغة السرد بضمير المخاطب

كثيرا ما يجد الإنسان نفسه غير قادر على البوح لأسباب عدة قد تكون داخلية أو خارجية، و «لم يعد الأمر متعلقا بشخص يملك قوة الكلام كملكة لا تتبدل ولا تتحول، كصفة فطرية يكتفي بممارستها، بل بشخص نعطيه ملكة الكلام»[3]، كي يستطيع الإفضاء، وكأننا

---

(1) ميشال بوتور، مرجع سابق، ص65.

(2) المرجع نفسه، ص66.

(3) المرجع نفسه، ص69.

بذلك ننزع منه الكلام انتزاعا ونواجهه بما يخفيه ولا يستطيع الإفصاح عنه خوفا أو مواراة للحقيقة، وبهذه الصيغة يفجر الراوي الكلام المخفي من الشخصية التي قد تأبى أساسا من مواجهة نفسها، وتبتعد عن النور، لتسير في الظل دوما، بحثا عن منطقة أكثر أمانًا «وهكذا ففي كل مرة نرغب فيها وصف تطوّر حقيقي في الضمير أي خلق اللغة نفسها، أو أية لغة كانت، فإن صيغة المخاطب هي التي تكون أكثر فعالية»[1]، فتضع الذات في مواجهة لنفسها أو للآخر أو لأي سلطة سواء كانت اجتماعية سياسية، دينية، وقد تكون وهمية يمارسها اللاوعي على "الأنا".

4.4.3- تبادل الضمائر

تتميز روايات تيار الوعي، بالانتقال بين الضمائر ففي «اللغة الدارجة نستعمل غالبا ضمير مكان آخر لنعوّض به عن آخر لنعوّض عن نقص في الشكل، أو لنبتدع ضميرا لا وجود له في تصريف الأفعال، وهذا ما يحدث بنوع خاص في لغة التهذيب واللباقة»[2]، فقد يستعمل ضمير المخاطب "أنتم" بدل "أنت" لأسباب عدّة، وهناك في العديد من الروايات استعمال للضمير الغائب "هو" ويقصد به المخاطب "أنت"، أو أن يستعمل الضمير "أنت" ويقصد به نفسه (المتكلم)؛ لأنه قد لا يستطيع مواجهتها فيتخذ منها شخصا يكلّمه ويحادثه؛ حتى يكون متصالحا معها، وقد يعبّر عن النحن بالضمير "أنا"، فالشخصية الروائية الفردية ما هي إلا نموذج عن فئة أو شريحة من المجتمع التي تمثل النحن

كما لا يمكن لراوٍ بناء سرد بالاعتماد على ضمير واحد، ولكن يجب عليه أن ينتقل بين الضمائر الثلاثة المتكلم، والغائب، والمخاطب.

5.3- إشكالية الزمن

شهدت الرواية الجديدة تصورا مختلفا لمفهوم الزمن ووجدت نفسها في قطيعة كبرى مع الرواية التقليدية، ما أكسب الزمن مفهوما جديدا تمثل في «التجرّد عن التعاقب

---

[1] ميشال بوتور، مرجع سابق، ص70.

[2] المرجع نفسه، ص70.

الزمني(achrony) وهو حدث غير مرتبط بغيره زمنيا، حدث غير محدد بتاريخ وتحفل رواية الغير، لآلان روب جرييه بهذا النوع من الأحداث»[1].

فإذا كانت الرواية التقليدية تعتمد على الزمن لرصد تطور الحبكة والشخصيات والأحداث، فإن رواية القرن العشرين تأخذه موضوعا لها، لا كدليل على التطور الحاصل في الرواية والذي يبلغ منتهاه، بل تتميز بتقطيع هدم الزمن الذي يتعارض مع التسلسل التعاقبي له، إذًا عن أي زمن تتحدث الرواية الجديدة؟

إنّ «ما سيعاد اكتشافه في القرن العشرين أن الزمن يوجد في الذاكرة الإنسانية»[2] فالشعور بالماضي يصبح ذكرى يمكن سرد أحداثها في الحاضر والشعور بالمستقبل المجهول، بعد غياب يمكن التطلع إليها من خلال الحاضر لهذا يمكن اعتباره «نقطة زمنية واحدة تكون كنقطة إسناد (مرجعية) ينسب اليها سائر الأزمنة، فالحاضر التخييلي يمكن أن يعتبر البداية بالنسبة إلى هذه النقطة»[3].

الحاضر هو البداية لأننا نملكه لكنه في الوقت ذاته يملكنا، أين يعيدنا إلى الماضي الذي كان له الدور في بلورة أفكارنا وسلوكنا، ويأخذنا إلى المستقبل أين نجد أحلامنا وطموحنا، «وإنما الحاضر التخييلي نفسه يشكل تحولا تخييليا من صيغة الماضي التي كتب بها»[4]، يمكن للحاضر عبر التخييل أن يلبس لبوس الماضي، ليعيدنا من جديد إليه لكن لا لغوض التجارب نفسها بل لاستعادة ما سقط منا سهوا وكان له التأثير المباشر علينا.

إنّ الإحساس السيكولوجي بالزمن هو من أهم الأسباب التي تشعرنا «يمضي الزمن أننا نألف الأشياء أو الوقائع التي تعرف أنها مضت، ولكن يظل صحيحا أن هذا الإحساس بالألفة هو تجربة حاضرة»[5]، هنا نجد التداخل العميق بين الماضي والحاضر، فالرجوع إلى الوراء بلغة منفعلة، يجعل من الحدث الماضي متزامنا مع مشاعر تحسها الشخصية في الحاضر.

---

(1) جيرالد برنسي، **قاموس المعلومات**، تر السيد إمام، (c) ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص8.

(2) أمينة رشيد، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، www.kotobarabia.com، بتاريخ 08-03-2018، ص60.

(3) أ.أ مدلاو، مرجع سابق، ص114.

(4) المرجع نفسه، ص118.

(5) المرجع نفسه، ص119.

فالتشابه أو التطابق بين حوادث حصلت في الماضي حدثت وانقضت، مع حوادث تشهدنا النفس في الحاضر، بالضرورة سيتولد شعور غامض بالرغبة جامحة في التذكر، «فالذكرى لا تعمل دون استناد جدلي إلى الحاضر، فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة»[1]، ومعاودة عيش الزمان الغابر الذي مضى وانتهى، هو محاولة لبعث مشاعر تم الإحساس بها قَبْلاً، وتَحضُر من جديد ضمن جدلية زمانية بين ما عشناه وبين ما نحسه الآن، لكن هل يكون التذكر دون انقطاع؟ ولكل الحوادث الماضية؟

إذا التذكر لن يكون لأدق التفاصيل، بل لما أثر في التكوين الشخصي ولا يزال مسيطرا على الأفكار، ومتحكما في السلوك، وحتى هذا الجزء من الذكرى لن يكون بشكل متصل بل مفكك، هكذا جاء الزمن في الرواية الجديدة متشظيا، مفككا دورا في إعادة اكتشاف الذات أو ما خفي عنها ولا يزال قابعا في أعماقها، بتذكر الماضي في خضم الإحساس بالحاضر.

أما المستقبل فهو القفز على حواجز الحاضر، ليتولد الحدس بالآتي، لكن ليس على شكل وتيرة يمثلها خط مستقيم، ينتقل فيه الكاتب بالأحداث من زمن الماضي إلى المستقبل مرورا بالحاضر، ولا عبر توظيف تقنيات الزمن كالاسترجاع Flash-Back والاستباق، بل يتخذ المستقبل بفعل التجريب مفهوما مغايرا.

فالحاضر في الرواية الجديدة هو مركز الزمن الذي تنبثق منه بقية الأزمنة، يتجاوزه للتقنيات المنطقية، التي يمكن للقارئ التنبه إليها بسهولة أو بصعوبة حسب فنية الكاتب، إنما هو التفاعل القائم بين الزمن الماضي والمستقبل ضمن الإحساس بالحاضر الذي يتفاعل بدوره مع الأحداث، وهو ما عبّر عنه برجسون تصوره للزمن أنه أشبه بكرة جليد تتدحرج من قمة جبل ثلجي، فما إن نصل إلى قاع الجبل حتى تكون قد التقطت في طريقها كميات من الثلج جعلتها أكبر مما كانت عليه»[2]، فالزمن أصبح مرتبطا أكثر ما يكون بدواخل النفس ونزعاتها، ورصد ما يدور في فلكها من تساؤلات، وقلق وفوضى، وتناقضات، وصمت، تتسلل عبر الزمن و«تنبثق دون إعداد مسبق من داخل النفس البشرية»[3].

---

[1] غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992، ص47.

[2] محمد شاهين، مرجع سابق، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص15.

لقد تحوّل الزمن بفعل التجريب إلى زمن يحدده الشعور، والتذوق الشعوري إن صح التعبير فلا يمكن أن تحل لحظة محل أخرى، إنما تنساب دون انقطاع ما يؤدي إلى تطور الشخصيات ونموها، والتركيز في لحظة الحاضر، التي تعد إضافة لا نهائية «الفكرة هنا أنّ العملية الذهنية قبل أن تنظم الأحداث التوصيل لا تتبع نظاما زمنيا، وكل شيء يدخل الوعي يبقى هناك في لحظة الحاضر، وعلاوة على ذلك يحدث في تلك اللّحظة بغض النظر عن الساعات الزمنية التي يشغلها قد تمتد بلا نهاية»[1].

ليس من السهل بما كان القبض على الزمن المبني على توارد الأفكار، وتحديد المحطات الزمنية، لأنّه زمن استثمرته الذات داخليا، لذا لم يعد هناك وجود للترتيب الكرونولوجي، فالأحداث مهما كانت متقطعة يصعب القبض عليها، لأنه زمن ذهني، «هناك مصدر آخر للتعقيد ظهر في القرن العشرين، خصوصا مع الرواية تيار الوعي، التي يقدمها أحد أعمال فرجينيا وولف تقديما رائعا، وهو رائعة أدبية في مضمار الإدراك الحسي للزمن»[2].

لم يعد الزمن وقتا يمر، بل أصبح عقارب ساعة تلسع، ودقات نُحسّ بوقعها على النفس، لذوب الزمن داخل ذهن الشخصية هذا الزمن الذي «تصنعه أيضا الخيالات والأحلام التي لا يمكن فصلها عن الإنسان الذي يبحث عن تجاوز واقعه تجاوز ذاته أيضا، التي لم تستطع الوصول به إلى ما يصبو اليه فيعمد إلى التخفيف عن هذه "الأنا"، وهو ما أخرج الزمن من الرتابة.

فالتعاقب لم يعد من صفات الزمن في الرواية المعاصرة فـ «ما نسميه البداية هو أحيانا نهاية، وصنع النهاية معناه صنع البداية، فالنهاية موجودة حيث بدأنا»[3]، فما نصطلح عليه بالبدايات قد يحمل معه أجنة النهايات التي بدورها لن تكون إلا بداية لنهاية أخرى، ترسم بداية لا نهائية وهكذا دواليك، حتى يتم الابتعاد عن الزمن الكرونولوجي والاقتراب أكثر من الزمن السيكولوجي، هو ما يميز الرواية الجديدة ورواية تيار الوعي خاصة، فقد أصبح التاريخ في هذا النوع من الروايات لا يكتب بالبند العريض لكي يكون لافتا للانتباه، بل ينزلق

---

(1) روبرت همفري، مرجع سابق، ص40.

(2) بول ريكور، مرجع سابق، ص31.

(3) جمال الدين الخضور، **زمن النص**، دار الحصاد للنشر والتوزيع،، دمشق، سوريا، ط1، 1995، ص90.

انزلاقا ضمن السياق مما يدعو القارئ إلى استنتاج التواريخ وربطها بالأحداث وسبب ذلك أنّها «ليست مقدمة خارج الشخصيات أو كخلفية ترسم عليها الشخصية، بل تشكل جزءا من وعي الشخصيات وتجربتها العاطفية ومن ثم فإنها تحضر الذهن بصورة طبيعية ودون عناء من خلال التداعي»[1].

حسب هذا المعطى فإن الاهتمام الأكبر ينصب على الحالات الذهنية للأشخاص، أي كيف يفكرون ويشعرون، وأصبح الاهتمام بماهيتهم أكبر من الاهتمام بأفعالهم وسلوكياتهم وتصرفاتهم، كما أن المدة السيكولوجية لا حكم لها قد تمتد كما قد تقصر، تمثل فرجينيا وولف، نموذجا يحتذى به في القرن العشرين حيث «أولت جانبا كبيرا من اهتمامها لمعالجة الجوانب الزمنية في شكل الرواية وموضوعها وواسطتها »[2]، وهذا ناتج عن الإدراك الواعي لأهمية هذا العنصر، وعلاقته بباقي العناصر السردية الأخرى، واعتماد الزمن الحاضر كنقطة بداية تنير باقي الزوايا هو أهم ما ميز روايات القرن العشرين، «الزمن الوحيد الذي يحمل معنى عند هؤلاء الروائيين هو الزمن الحاضر»[3]؛ لأنه زمن الحضور الذهني المتوقد، واللحظة التي تستدعي زمني الماضي، والمستقبل، وهي التي تحدد الحالة الشعورية للشخوص الروائية.

ما يقوي الشعور بالحاضر هو استخدام هذه الروايات لـ «المنولوج الداخلي وتيار الوعي اللّذان يُكونان نحويا بصيغة الحاضر»[4]، هنا يتم التلاعب بالزمن الماضي وتغليب الزمن الحاضر، فيستعيض الروائي عن عرض الزمن الماضي كرونولوجيا إنّما ذهنيا كما تتخيله الذات، وبهذا يصبح جزءا من حاضرها، وكأنّ الشخصية تستعيد هذا الجزء إلى الحياة وتتأمله من جديد فيتميز حينها بالديمومة، «وهكذا نجد أن الزمن النفسي يقترن بالديمومة مثله مثل روايات تيار الوعي التي يعتمد بناؤها الزمني على الديمومة كما هو الحال في أعمال "فرجينيا وولف"، و"مارسيل بروست"، و"عبد الرحمن منيف"»[5]، فبما أن الخيط

---

(1) أ.أ مدلاو، مرجع سابق، ص203.

(2) المرجع نفسه، ص203.

(3) المرجع نفسه، ص247.

(4) أمينة رشيد، مرجع سابق، ص248.

(5) صالح ولعة، **إشكالية الزمن الروائي**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 375، 2002، ص10.

الزمني الذي يجمعها، أحداثه ذهنية في –أغلب الأحيان– فهذا الخيط غير منقطع لا من حيث الترتيب الكرونولوجي للزمن، بل من حيث الشعور بعدم وجود فجوات، «زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الروائية، وهو أيضا زمن المستقبل المعاش في الحلم، حلم اليقظة، أو حلم النوم، وبعبارة أدق زمن الديمومة الجاري لا زمن المقاس»[1]، والحركة السردية هي التي تعطى لبقية الأزمنة، حضورها وفعاليتها ضمن حركة داخلية ذاتية مركّزة على الحاضر.

لدراسة الزمن الروائي، وللبحث في العلاقة التي تربطهما، وللتفريق بين زمن القص والزمن الحكائي، لا بد من معرفة التقنيات المختلفة التي تمثل استراتيجيات زمنية بين الحكاية وقصتها، وقد حظيت هذه المسألة باهتمام كبير لدى الشكلانيين، وقدم جرار جنيت مختلف التقنيات التي يمكن توظيفها في دراسة هذه العلاقة متمثلة في «النظام (l'ordre) وهو ترتيب الأحداث على الخط الزمني حسب ظهورها في الخط السردي، وهنا يدرس تقطيع الزمن حسب الرجوع إلى الوراء أو التنبؤ لأحداث ستحدث بعد اللّحظة المرورية»[2].

فلا يتم الاعتماد على الزمن التتابعي لسرد الأحداث، بل يحدث تقطيع للزمن عن طريق الاسترجاعات أو الاستباقات الأحداث، إضافة إلى «تقنية المدى (la durée) وهي الدراسة المقارنة لتقطيع الحكاية (...) وتقطيع القص (...) وتوجد هنا حسب جنيت ثلاث إمكانيات: المساواة بين زمن القص وزمن الحكاية (...)، الإسراع (...) التبطيء»[3]، حيث قد يشغل هنا زمن الحكاية سنوات أو شهور، بينما يمثله زمن القص في صفحات أو عدة أسطر أو صمت، عنه بالصمت ويتمظهر المدى، في ثلاث إمكانيات كالمساواة متمثلا في الحوار أو المشهد، الإسراع حين يمر القص بسرعة على بعض الأحداث بسرعة وقد لا تذكر، أما التباطئ فهو عكس الإسراع، وهو توقف الحكاية في حالة الوصف والتأمل أو التحليل.

---

[1] مصطفى التواتي، **دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية**، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986، ص134.

[2] أمينة رشيد، مرجع سابق، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص35–36.

ويعتمد تيار الوعي على تقنية الاسترداد، التي تعتبر من التقنيات الصعبة لأنها تنتمي إلى النظام والمدى كما تعمل على تجاوزهما إلى تسللها إلى كامل النص، والاسترداد هو «رجوع نفس العناصر، سواء عن طريق التكرار (la répétition) وهو تكرار نفس العنصر الحكائي عدة مرات في القص، أو عن طريق الاستعادة وهو القص الواحد لأحداث تكرّرت»[1]، إذا فهو اختزال لأحداث عدة، لا بد أنها متكررة في أزمنة حكائية مختلفة، ويكتفي السارد ببثها في المتن الروائي في زمن قصصي واحد.

الترديد هو تكرار الحدث عدة مرات بحيث قد يشغل صفحات، لكن باستثمار تقنية الاسترداد يمكن عن طريق الاستعادة اختزلها في قص واحد، ممثلا في سطر واحد أو فقرة هذه التقنية تمكن من الربط بين الماضي والحاضر، بل وتؤدي إلى ذوبان الماضي في الحاضر. أين تتلاشى تماما القطيعة بين الزمنين، ويصبح حضور الماضي قويا في الزمن الآني، متميزا بالاستمرارية، مما يؤدي إلى ميلاد تجارب ومشاعر جديدة نسبيا تمثل صرخة الماضي التي يظل صداها مستمرا في الحاضر، الذي يولد إدراكا بتجارب ماضية.

يسمح الاسترداد بخوض تجربة ماضية، ولكن بإدراك ذهني حاضر أكثر اكتمالا ووضوحا لرؤيا سابقة.

إذا أصبح الزمن مرتبطا أشد الارتباط بالإنسان ولا يمكن تفسيره إلا من خلال هذه الصلة الوثيقة بينهما، هذه الصلة التي تتميز بالخصوصية، فالإنسان هو الذي يمنح للزمن معنى لا العكس فالحركة السردية الحاضرة هي تعطي الإشارة لبقية الأزمنة حضورها وفعاليته.

6.3- بنية المكان

مثلما تغير مفهوم الشخصية والزمن، كذلك حدث للمكان فإذا كان هو الحيز الذي تتحرك ضمنه الشخوص وتقع فيه الأحداث، فمفهوم الحركة في الأصل تغير، وأخذ ينحو منحى آخر.

[1] أمينة رشيد، مرجع سابق، ص36.

فلم تعد الحركة «هي النقلة من مكان إلى آخر بل هي فكرة تصويرية تخلقها النفس الإنسانية على الأشياء فلا ترتبط الحركة بالمكان، وإنما ترتبط بالشعور والإدراك»[1]، عن طريق الشعور تتحدد علاقة الشخوص في الرواية بالمكان، فقد يشعر بالراحة والأمان في مكان معين، بينما يفتقده في مكان آخر مما يخلق إما اتصالا به أو انقطاعا عنه، وتتغير المشاعر بتغير الأماكن سواء كانت فضاءات مفتوحة أو مغلقة فقد يشعر الشخص بالانقباض والضيق في فضاء مفتوح كالشارع مثلا، وقد يحس بالانشراح والاتساع في مكان مغلق كالغرفة مثلا، وهذا بالعودة إلى الحالة النفسية التي يكون عليها والتي تحدد نظرته للأشياء وشعوره بالأمكنة، فالحركة والسكون يكونان على مستوى النفس المدركة للأشياء من حولها.

وما يحمل المكان على هذا التصور هو «انعدام إمكانية وجود مكان روائي بدون ذاكرة»[2] فالمكان يحمل ذاكرة الإنسان، ولكل شخص ارتباط خاص بالأمكنة منها ما يسبب له خوفا، ورهبا ويكون حضوره قويا في الذاكرة فيكون مائلا أمام عيني الشخص أثناء تذكره أو بمجرد وجود إشارة تستعيد الذاكرة تفاصيل مكان معين، كرائحة مثلا، كما أن هناك من الأمكنة ما ينفّر منه، وأخر يصعب تذكّره لأنه غير محمل بشحنات عاطفية، تجعل النفس تنزع إليه، فتشعر نحوه بالخواء والاغتراب.

إذا كثيرا ما ترتبط الأشياء بنا والحوادث بالأمكنة مما يمنحها بعدا نفسيا واجتماعيا، ولعل أهم هذه الأمكنة التي ترتبط بالإنسان أيما ارتباط بيته، إذا لا بد أن تمارس سطوة المكان نشوة حضورها وما يمنحها هذه الخصوصية مالكها نفسه، لكن إن حصل وفقد الإنسان علاقته الشديدة المتينة بعالمه الصغير هذا، ماذا يحدث؟ هذا ما تصبو رواية القرن العشرين لتصويره، من خلال خلق فجوة بين المكان والذات، فتكون إذا القطيعة مُؤَسِّسَةٌ لرابط جديد ولمفهوم مختلف.

إنّ الرواية بهذا المفهوم تؤسس لقدرة الذات على فقدها لما تمتلكه كما تفقد ما ليس لها بدون مواراة وخوف أو توجس، فإذا استطاعت هذه الذات أن تفقد، استطعت أن تملك ذاتها

---

[1] صالح ولعة، مرجع سابق، ص2.

[2] جمال الدين الخضّور، مرجع سابق، ص60.

وحدها مقابل العالم، وهو ما تسعى إليه الرواية الجديدة عبر إعادة تأثيث علاقة الذات بما حولها، وتكريس مفهوم الفقد بدل الامتلاك.

هذه القطيعة بين الذات والمكان التخييلي أسست لصلة بينهما من منظور مغاير فـ «لا مكان لإنسان يعطيه فضاءه الحي»[1]، فالحضور كما الغياب، فإذا كنا قد شعرنا في الرواية التقليدية بوجود صلة بين الشخصية والمكان أين كانت ملامح المكان بارزة والتصوير اللغوي له مكتملا فما ذلك إلا انعكاس لملامح مكتملة عن الشخصية ذاتها، بينما غياب الملمح الشكلي للشخصية في الرواية الجديدة أدى إلى غياب مباشر في التصوير الدقيق للمكان الذي أصبح الإدراك والشعور أهم ما يحددانه.

لتكتسب الرواية أبعاد جديدة فحين «يتماهى المكان ليأخذ فضاءه الجديد المختلف تضيع الأبعاد الفيزيائية وتصبح ليست ذات معنى»[2]، فينضح المكان بتأملات ذاتية، قد تبلغ حد الصدام معه، بعدما فقدت حالته الفيزيائية أهميتها، فالحضور الذهني المكثف للشخصيات، الذي يعمل على استكناه وتلمس أبعاد سيكولوجية للمكان، أكسبه انفتاحا كبيرا على تعدد الدلالات وفي الوقت عينه مغايرة واختلافا.

7.3-الزمكان

يعرفه ميخائيل نعيمة على النحو التالي: «سوف نسمي "زمكانية" ما يترجم حرفيا "بزمان ومكان"، أي التفاعل الأساسي للعلاقات المكانية والزمانية»[3]، أين يتداخل عنصر الزمان بالمكان ضمن علاقة جدلية، فهناك زمكانية أساسية لكل رواية أين يتداخل الزمان والمكان لتنظيم علاقة الحاضر بالماضي، إذا كل رواية لا تخلو من زمكانية.

هنا يمتزج كل من المشهد الزماني بالمشهد المكاني، فتتوالد مشاهد متداخلة، فيساهم الزمان بجزء في بناء المشهد، بينما يكون الجزء الآخر قد مثله المكان في امتزاج للرؤيتين اللتان تخلقان صورة متماسكة أكثر شمولية وتشابكا من خلالها يمكن الوصول إلى أغوار الشخصية بعيدا عن أغلال الزمن التاريخي الحقيقي، أين تتوقف حركته، ويكون الإطلاق

---

[1] جمال الدين الخضّور، مرجع سابق، ص150.

[2] المرجع نفسه، ص150.

[3] أمينة رشيد، مرجع سابق، نقلا عن
Mithal Baltine, Esthétique et théorie du roman, ed, Gallimard, Paris, 1978, P237.

لحركة الأشخاص في المكان، ودمج ذلك بوعيها بالزمان، والمكان الذي أصبح متحركا فقد تكون في بيتك في وقت معيّن، وبمجرد، تشغيل التلفاز تصلك الأخبار من كل الأمكنة وكأنك هناك تماما، فالشعور بالمكان في الرواية الجديدة وما يثيره من مشاعر، أهم من التواجد فيه.

4- تحوّل اللغة الروائية

اللغة هذه المادة السردية الحيوية التي لا يمكن الكتابة إلا بها ومن خلالها، لطالما أخذت نصيب الأسد في الكتابة الروائية خاصة في القرن العشرين؛ أين نزلت هذه المادة من برجها العاجي إلى الحياة اليومية في الكتابة الروائية، فالرواية قبل كل شيء «إدراك لأهمية اللغة / اللغات داخل المجتمع (...) وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي »[1]، لذا نزعت عنها ثوب الصنعة والتنميق اللفظي أين كانت الأهمية الكبرى لانتقاء الألفاظ والكلمات البعيدة عن المستوى العادي، اليومي، أين كانت خطاب الجماعة، لا الفرد لكن في القرن العشرين أخذت اللغة تنزاح عن هذا المفهوم، وتؤسس لنفسها سرحا آخر أعطى مفهوما مغايرا للرواية، قام على تدمير البنية التقليدية وبهذا «إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا، وتقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، و(...) وطرائق كلام بحسب الأجيال والأعمار والمدارس والسلطات (...) وإلى لغات للأيام (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره وقاموسه ونبراته).

نظرا لتميز الرواية بالمرونة يمكنها استيعاب، لغات عدة، ولهجات متنوعة تتناسب مع كل فرد وكل شخصية (تمثلها) ايديولوجيا معينة وتصور مختلف وتتماشى اللغة مع متطلبات الحياة ومقتضيات المجتمع لذا فهي في تغير مستمر، لذا نجد توظيف اللغة العامية، أو مفردات أجنبية عن اللغة التي تكتب بها الرواية التي تعبّر عن ثقافة بعينها. اللغة هي المادة الأولى للعمل السردي، هي من تولّد لنا التقنيات الاخرى « فاللغة في نفسها قد عرفت تطورا مذهلا لم يكن يخطر لـ "بلزاك" ولا للذين كانوا يكتبون على طريقة بلزاك» إن تطور العناصر السردية من زمن ومكان وشخصية ومنولوج واصطناع ضمير المخاطب والمتكلم اضافة إلى

[1] ميخائيل باختين، مرجع سابق، ص22.

المناجاة لا بد له من لغة تحتويه وتقدمه بشكله المستحدث البعيد عن التقليد أذا أوغلت هذه اللغة في التخييل، فإذا كانت الرواية الجديدة أحدثت خلخلة في كل المفاهيم العناصر السردية المكونة للعمل الروائي، بحيث تراجعت عناصر كانت لها الأهمية القصوى كبناء الشخصية التي انزاحت قليلا وأصبحت العناصر الأخرى تقدمها.

فإن "الرواية الجديدة ظلت محتفظة بشيء واحد، بل منحته كل أهمية وعناية وهو اللغة التي اتخذت منها الشكل الأول لكل عمل سردي، لهذا سعت إلى تطويعها مع مستجدات عصرها أين تتمكن بسهولة من الغوص في أعماق الحياة اليومية، وتقديمها بشكل قريب جدا إلى القارئ، وكأنها تخاطبه بلغته أيًا كان وفي الوقت نفسه، دون أن تتدنى لغتها إلى هذه النثرية الفجة، صحيح أن الكثير من الروايات الجديدة تستثمر اللغة اليومية لكن دون ابتذال بل تسعى دائما إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصف بالأدبية، محاولة شحن الكلمة عاطفيا وجعلها محملة بإيحاءات والإشارات التي تحيل إلى غير ما تبدو عليه عكس الإغراق في النثرية قليلة الإيحاءات، فلغة الشعر تحتاج إلى تأجج العواطف، وأعمال الفكر، والقراءة الكثيرة حتى تفك شفراتها فهي عصية لا تقدم نفسها إلى القارئ منذ الوهلة الأولى، بل تظل تراوده، ويظل هو باحثا من خلالها عن منفذ لسبر أغوار المضمون الذي يلبس لبوسها الجمالي، مما يضمن لها إصرارها على إعمال فكره، هذه اللغة التي تتسلل إلى النفس مقتحمة زواياها دون شعور من القارئ، إضافة إلى ما يكتنف اللغة الشعرية من جدة الإبداع، ولذة الابتكار، مخرجة إياها من سجن البوح إلى فضاء الإيحاء، ومن كلام هادئ إلى صمت صاخب.

فكل ما يسبح في ذلك التجريد «يمسكه لنا إطار الكلمات، ولكن الأهم من ذلك أن مهارتنا في تصنيف هذه القيم واستخدامها في خيالنا هو بصورة رئيسية مهارة في استعمال الكلمات»[1]، فالرواية الجديدة لم تخلق لنفسها كلمات جديدة غير مألوفة، لكنه طريقة نسجها، مختلفة جدا، حيث يتم التلاعب بالكلمات وتحميلها معان جديدة، وشحنها بعاطفة جياشة، حتى لا يستطيع القارئ المرور عليها وقراءتها دون انفعال وتمعن. فعبّر فجعلها

[1] أ.أ مدلاو، مرجع سابق، ص172.

«مزيجا من لغات كثيرة ليعبّر عن رسالته في وحدة الشعور الإنساني»[1]، فالرواية التي تكتب باللغة العربية مثلا، تمتزج بلغات عدة كالإنجليزية والإسبانية والفرنسية...

كما أخذت اللغة بعدًا تجريديا بعيدا عن توظيف الاستعارات والصفات لأن الأديب أصبح ينظر إلى الموقف الإنساني على أنه حالة لا يمكن التعبير عنه بمجرد صفات أو استعارات مصطلح عليها، فالعاطفة مثلا لا يمكن تصويرها بهذا الأسلوب التقليدي، بل يتحتم إحضارها هي نفسها بكل أبعادها في أثناء عملية التأليف، فالعاطفة لا تُخلق أثناء الكتابة، بل هي التي تخلق الإبداع وإحضارها كما هي يحفز القارئ أكثر، لأنه يحسّها أكثر صدقا، وتعبيرا عنه كإنسان. إذا لم تعد اللغة، مجرد تعبيرات مصكوكة تفصل بين الفصحى والدارجة والعامية، ولكنها تحولّت إلى قيمة تشكيلية يصوغها الأديب بما يتماشى مع مضمونه وواقعه الجديد.

5- تداخل الأجناس الأدبية – الشعر في الرواية

فرض الحضور الشعري نفسه في الرواية المعاصرة، فالشعر يسري في وجدان الأمة والوعي واللاوعي أين يكون له التأثير على ذوق القارئ المعاصر، فالشعر هو التعبير عن نبضات الوجدان، دون أن ننفي ارتباطه الوثيق بالثقافة القومية والمحلية، وما جعله يقتحم عالم الرواية أكثر هو «الطبيعة المركّبة للرواية ومرونتها مكنتها من استثمار عدة ميادين من المعرفة، فجعلت وجود الشعر فيها أمرا طبيعيا، ونوعا من تحصيل الحاصل الذي تقتضيه الطبيعة المركبة لفن الرواية بوصف الشعر واحدا من مظاهر التعدد، ونوعا من الاستجابة التلقائية لمرونة الجنس الروائي»[2].

إن الجنس الروائي يستطيع احتواء الشعر بصفة متناهية، ذلك لمرونته في التعامل مع الأجناس الأدبية المختلفة، وأكثر ما يستقطبه هو الشعر، الذي يمكنه أن يتسرب المعاني والمضامين بطريقة إيحائية مبتدعة، دون أن يقع في محظور التقليد، الذي يجعل منه مجرد صورة باهتة متكررة، مما يمنح الرواية شكلا مستحدثا ويفتح لها اتجاهات متنوعة.

---

[1] نبيل راغب، مرجع سابق، ص13.

[2] صلاح صالح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص224.

ويلجأ الكاتب إلى استخدام هذا التكنيك «عندما يريد أن يقدّم مواد الوعي باعتبارها مواد عاطفية على مستوى عال»[1] فالشعر هو لغة العواطف والمشاعر المتأججة، يعبّر عنها بصوت داخلي خفي لا يمكن قمعه، فينساب عذبا بلا كلمات رقيقة تلامس الوجدان، فمهما عبّرت اللغة النثرية عن هذه المشاعر، تظل قاصرة، لذا لا بد من إقحام الشعر في الرواية لا عنوة بل حضورا لا بد منه و«لأن الشعراء عادة يحاولون توصيل شيء مفرط في الدقة أو في الذاتية»[2]، فكان لا بد من التعبير عن هذه الأنا وهذه الجزئيات الدقيقة جدا شعرا.

ولما كان تيار الوعي بحث في الحياة الذهنية والأنا الشخصية للإنسان، فالشعر حالة طبيعية تلاءم هذه الرؤية حتى تكتمل الصورة التي يعمد الكاتب لتصويرها وإيصالها لنا حتى تؤثر فينا، فالرواية التقليدية وفور الانتهاء من قراءتها ستتذكر حتما شخصياتها وحبكتها الفنية وزمنها ومكانها، لكن لن يكون تعليقك بلغتها، كمثل اهتمامك بالرواية الجديدة التي تظل تراودك بلغتها عن طريق توظيفها للشعر.

كما يعمد الكاتب إلى توظيف الشعر ليخفي الإيديولوجيا التي يتبناها؛ فالصراع الإيديولوجي الذي تزخر به الرواية، والتصورات المختلفة بين شخصية وأخرى، هو ما يجعلنا نتساءل عن إيديولوجية الكاتب؛ فـ«إذا أراد الكاتب أن ينقذ عمله من التبشيرية والخطاب الدعائي، عليه أن يقوي الوسائل الفنية التمويهية وأنجح وسيلة تغطي هذا الموقف الإيديولوجي المباشر هي عادة الطاقة الشعرية»[3]، هذه الوسيلة الإبداعية التي تشحن القارئ عاطفيا وتبعده عن التوقد الذهني وتشتت انتباهه.

هذه بعض الأدوات التي تمّ الاشتغال عليها في بناء رواية جديدة، تعبيرا عن تحوّل جذري في طريقة التعبير والتفكير، ووسائله، بين ما كانت عليه الرواية عربيا وعالميا، وبين ما أصبحت تزخر به من إمكانات التحوّل والتطوّر والإبدالات المرافقة له، وهو ما نتغيا تقصيه في فصلنا التطبيقي، من خلال نموذجنا الذي يُشكل ظاهرة روائية عربية بامتياز.

---

[1] روبرت همفري، مرجع سابق، ص61.

[2] المرجع نفسه ، ص101.

[3] حميد لحمداني، مرجع سابق، ص43.

الفصل الثاني

مظاهر التجريب وأبعاده في

"شرفة الهذيان"

1-الموازيات النصية للمتن الروائي

يعتبر التجريب الذي طال الموازيات النصية في رواية شرفة الهذيان، من الاستراتيجيات التي استخدمها إبراهيم نصر الله، باعتبارها تجاوزت الوظائف التي افرزها الدرس النقدي، على أنها موجهات قرائية أو مفتاح أو عتبة لدخول النص، فتعدت كونها «بطاقة التعريف باختصار»[1]، وهمزة وصل بين الخارج النصي والداخل الروائي و«تحولت هذه الموازيات إلى خطاب قائم بذاته»[2]، حيث عمل التجريب على خلخلة هذه الأبنية الفنية واختراقها، فجعل أهميتها تكمن في خصوصيتها كنصوص تطرح مشاكلها الخاصة بالقراءة، وتثير أسئلة بخصوص مكوناتها ووظائفها المختلفة، وتمثل شرفة الهذيان أفقا جديدا لقراءة الموازيات بشكل حداثي، يتوافق وتطور الوعي والثقافة لدى كل من المبدع والمتلقي.

إن التجريب «اختبار مستمر للكتابة، وبحث دائم عن صياغة متجددة للإبداع تشمل أشكال التعبير وقضايا التفكير، كما تتعلق بنمط العلاقة بين المبدع والمتلقي، وهي علاقة يجب أن تكون متغيرة مفتوحة على مغامرة البحث وصدمة التلقي»[3]، ولا يتحقق ذلك فعليا إلا عن طريق التجريب والمغامرة، الذي يقوم على البعد عن الانغلاق، والتكرار والتقليد.

---

[1] هند سعدوني، **قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي**، ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص191.

[2] هشام محمد عبد الله، "**اشتغال العتبات في رواية "من أنت أيها الملاك"، دراسة في المسكوت عنه**"، **مجلة دبالي**، ع47، 2010، ص664.

[3] خالد الغريبي، **الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل**، دار نهر للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، د.ط، 2005، ص12.

1.1 العنوان

يحمل العنوان باعتباره نصا موازيا، نظاما معقدا ومتشابكا مما يتطلب جهدا تحليليا؛ لأنّه «نص قصير والرواية نص طويل»[1] يقوم على التكثيف، فله خصوصيته التي تجبر القارئ على مراودته؛ لأنه «عُدَّ نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث، بتشبع دلالته ومحاولة فك شفراته الرامزة»[2]، لكن عنوان الرواية محل الدراسة لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه، فبممارسة التجريب اتخذ إبراهيم نصر الله منه شكلا إبداعيا، متخطيا الأشكال التقليدية، متناسبا وإيقاع الحياة المعاصرة المتسارعة.

جوهر التجريب أنه يقدم رؤى جديدة، تستدعي تقنات حداثية كي تستطيع احتواءها، وهذا ما يتجلى على مستوى عنوان الرواية قيد الدراسة "شرفة الهذيان"، والذي خلق شعرية مميّزة باستثماره للمكان كمكوّن من مكونات الفضاء الروائي، من هنا يمكن أن نتأمل ولو بشكل جزئي حرص الروائي الشديد على جعل المكان بؤرة لتلك الشعرية، بتكثيف الانطلاق منه ليحمل دلالة مزدوجة مادية وذهنية.

أ-الشرفة:

لا تمثل الشرفة مركزا مكانيا بل هامشا وتابعا؛ فهي دائما تابعة ومكونة لمعمار وبناء معين كالبيت مثلا، كما أنها فضاء مفتوح يتميز بالعلوّ، أما بالنسبة للدلالة المَعنوية فإنها تحفز الذهن على الانفتاح وبُعد النظر والتأمل، كما تبعث في النفس الارتياح.

---

[1] عبد الحميد المحادين، **جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 2001، ص296.

[2] محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص15.

ب-الهذيان:

1- لغة: «مصدر هذى، سقط الكلام، الكثير الرديء، رجل هذرٌ يختلط في كلامه ويتكلم بما لا ينبغي»[1]؛ أي التكلم من غير تفكير نتيجة اختلاط أحوال الوعي واضطرابها، فينجر الكلام عن حالات لاواعية.

2- اصطلاحا:

إن حالات الهذيان «هي بدائل، مشتقات للذكريات المكبوتة التي تتصدى لها مقاومة تحول دون مثولها للوعي في قسماته الحقيقية فلا تفلح في بلوغ هدفها هذا إلا مقابل تغيرات وتشوهات تمليها عليها مقاومة الرقابة»[2]، إذا فحالة الهذيان إنتاج مشوه لكل ما احتفظ به الذهن، ولم يستطع التعبير عنه نتيجة رقابة سلطوية (اجتماعية سياسية دينية...)، لذا ينبغي الحديث في ما وراءه عن شيء آخر حقيقي لم يطله هذا التشويه، ولم يتحول بعد إلى نشاط غير واعي، فالذكريات تتصارع مع النسيان الذي يحاول أن يطويها، «وما يتبدى للخارج من هذه المعركة: هو الهذيان»[3] الذي يعتبر فعلا لاواعيا للتَملُّص من الرقابة.

ج-شرفة الهذيان:

إن المفردات التي يتكون منها العنوان معروفة من جهة الدلالة المعجمية، ولا تثير تساؤلا ولا غرابة، لكن اجتماع اللفظين في هذا السياق التركيبي الذي وردت فيه "شرفة الهذيان"، يثير الجدل والتساؤل مما يتطلب نقل المعنى من الدلالة المباشرة إلى الدلالة غير المباشرة.

بداية يشكل لنا العنوان صورة غير مكتملة الأطراف، نجد اضافة استعاريه، فقد أضيفت الـ (شرفة) لـ (الهذيان)، على سبيل الوصف الاستعاري، وقد تجرّدت لفظة شرفة من دلالتها المادية، ومُنحت معاني رمزية تفهم من المضاف إليه، الذي ورد في محل إعرابي مجهول، فهل هو في

---

(1) جبران مسعود، **معجم الرائد**، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992، ص836.

(2) سيغموند فرويد، **الهذيان والأحلام في الفن**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، د.ت، ص68.

(3) المرجع نفسه، ص64.

محل رفع خبر لمبتدأ محذوف، أو في محل رفع مبتدأ لخبر محذوف؟ هنا يتم إخفاء جزء من الصور الجديدة التي يحاول العنوان تسريبها من خلال هذا التشكيل اللُّغوي،

إذا الشرفة تمثل كل ما هو على الواجهة، وبمجرد اتصالها بكلمة الهذيان، تنفصل عن كل معاني الارتياح والتأمل والانفتاح، وهذا ما تؤكده نصوص الرواية، أين أضحت الشرفة مكانا للدم والقتل والموت وهو ما نجده في المثال التالي:

«خرج للشرفة(...) لكنّه ما أن أشرع بابها حتى وجد نفسه وجها لوجه مع الصقر، ألقى له العصافير الذبيحة»[1].

إذا توغلنا في مدلولها أكثر، قد تتكشف لنا أنها صور من صور الذاكرة التي لا تغيب، بل تمارسها بقسوة حضورها الدائم على الواجهة وعلى مستوى اللاوعي، فالذاكرة تختزن مشاهد الرعب والحرب والصراع العربي؛ لأن الذات العربية لا تستطيع أن تنسى صور الدمار والخراب، الذي طال بلدانها وشعبها نتيجة الاستعمار بأنواعه أولا والثورات العربية ثانيا، وصولا إلى غياب الديمقراطية والحرية، لكن الذهن غير قادر على إدراك هذه الصور القابعة في ذاكرته، والتي يتجدد منظرها كل يوم، ولا على فك شفرة الصورة، لغياب اليقظة والفطنة؛ لأن «هذه الفطنة لو قُيضَ لها أن تصبح واعية لكانت عنت نهاية الهذيان»[2].

العنوان عرض واختزال في الوقت ذاته، لمشاهد السعي نحو الحرية، لذا تعرضت الرواية بشكل ضمني غير تصريحي لأسوء المحطات التاريخية وانعكاساتها على الساحة العربية، مما يمكن للقارئ من قراءة تبعاتها ابتداء من أحداث 11 سبتمبر، وتولي جورج بوش الابن الحكم، ثم حرب العراق، وتسريب صور التعذيب في سجن غوانتانامو وأبو غريب، واسترجاع حادثة تزويد إسرائيل للأردن بمياه المجاري بدلا من المياه الصالحة للشرب وغيرها من الأحداث...

---

[1] إبراهيم نصر الله، **شرفة الهذيان**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2010، ص45.

[2] سيغموند فرويد، مرجع سابق، ص68.

هكذا يبدو العالم العربي حاملا لكل سمات الفضاء المغلق، الموغل في هذيانه، لكنه في الآن نفسه منفتح على أنواع الاستبداد السلطوي، أين يمارس النظام نشوة حضوره، في قمع شعبه وأمته، من خلال عرض المتن الروائي بشكل ضمني للصراع الخارجي والداخلي.

ما يتبادر إلى الذهن محاولة وضع صورة شبه كاملة للجزء المحذوف من تركيب العنوان، كأن يكون: (شرفة الهذيان، ضياع للمستقبل) أو (شرفة الهذيان، وعيٌ معطوب).

فدلالة العنوان توحي بعمق الأفكار وامتدادها، وانفتاحها، خاصة أنه ورد على شكل جملة إسمية، ويعتبر العنوان هو القائد المسيطر الدال على النص، والمستحوذ عليه فهو «كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول ويشار به ويدل عليه، بجمل ورسم وكتابة»[1] وعند قراءة النص تتضح هذه الرؤيا، وهذه المغامرة العنوانية مظهر من مظاهر التجريب.

2.1-التجريب على مستوى الافتتاحية

درج روائيو الكتابة السردية التقليدية، إلى جعل الافتتاحية من كل رواية تمهيدا للدخول في العمل الروائي، فتعرّف القارئ بشخصياتها والخلفي والعالم الذي تدور فيه أحداث الرواية»[2]، لكن بممارسة التجريب تجاوزت شرفة الهذيان هذا البناء التقليدي، فلم تعد الافتتاحية تقدم شخوص الرواية، ولا تمهد لأحداثها، ولا تضع القارئ في إطار المكان المؤطر لها، بل أصبحت «تكشف عن البنى العميقة للكتاب»[3]، وعن بؤرات التوتر، التي من شأنها أن تعيد كشف آفاق جديدة، وإعطاء احتمالية إعادة تشكيلها وتقديم رؤيا مغايرة، والتي تمخضت عن وجود معطيات جديدة.

---

[1] روبيرت شولز، **سيمياء النص الشعري-اللغة والخطاب الأدبي-**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص145.

[2] سيزا قاسم، **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مهرجان القراءة للجميع، د.ط، 1997، ص44.

[3] عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنات من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص32.

فأولى مظاهر التجارب عنونة الافتتاحية بـ"الأغنية الأولى !!"، والتي لا يمكن للقارئ تجاوزها، إذا هذه التقنية النصية الموازية ساهمت في انفتاح النص، لأنها العنوان الذي انبثقت عنه بقية العناوين مثل "أغنية النهاية"، وغيرها من العناوين الأخرى التي تكاد تكشف عن اتجاهات متنوعة في العمل منذ مطلعه، إذ آثر الكاتب أن يضيف ما يزيد عن عشرين عنوانا، من شأنه أن يكشف عن نتوءات السرد وبعض ملامحه، كما أن له دوره المتمثل في تعلق كل عنوان بمفصل سردي، ومنها (الأمر الغريب)، (الأمر المهم)، (ما بعد البداية)، (حفلة الصيد)...

وللكشف عن دلالات عنوان الافتتاحية لا بد من محاولة قراءة نصها أولا، نتيجة التعالق الكبير بينهما.

تستهل الافتتاحية بالجملة التالية:

«نعم باستطاعتك أن تغمض عينيك وأَنْ تُديرَ ظهرك»[1]، يبدأ النص بكلمة "نعم" التي تحيل إلى كلام سابق، وامتداد سردي، وكأنها إجابة عن سؤال، أو إثبات لموقف معين، ويتواصل المشهد على شكل خطاب «باستطاعتك أن تفقد صبرك وأنت تبحث عن الريموت كونترول باحث عن محطة أخرى تطفئ بها النار التي أشعلتها فجأة قطرة العرق التي راحت تنحدر من أعلى رقبتك حتى آخر نقطة في عمودك الفقري»[2].

الخطاب موجه للآخر الدوني وهو العربي، في محاولة من الحاكم لرسم صورة نمطية، لا يستطيع هذا الفرد الخاضع تخطيها، ويتخذ النص منحًا قويا في محاولة المحو والتغيب الكامل باستعمال ضمير المخاطب المبهم "أنت" و"كاف الخطاب"، بدل اختيار اسم بعينه.

على هذا النحو تترادف بقية الجمل، والتي تعمل على تفعيل هذا التغيب المتعمد للذات، ومحاولة تجريدها من إرادتها، وامتلاكها لمصيرها عن طريق تأجيج مشاعر التوتر، والخوف، فالحاكم الذي يمثل السلطة يعمد إلى اختزال اللغة العربية في كلمتين، هذا ما نجده في النص التالي:

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص1.

[2] المصدر نفسه، ص1.

«نعم...باستطاعتك أن تلعن اللّغة، تلك التي لم تسعفك بأكثر من كلمتين هما: الرعب والجحيم»[1]؛ فتقف الذات عارية من كل شيء، من صفات حسية تُعرَف بها، لغياب الوصف الخارجي، ومن صفات نفسية وذهنية تميزها، إلا ما يحاول الحاكم إخضاعها لها كالهوان والذل.

لقد أصبح وجود الفرد العربي يتمحور في عدمه بالنسبة للحاكم، والنظام، والسلطة التي تعمل على إلغائه، فجاء السرد متمثلا لهذه المعاني بإيجاز وتكثيف، حيث جاءت الافتتاحية على مدى صفحة ونصف، والتي قُدمَت بقسوة وصرخة عالية نتيجة لاحتفاظ الذات بكلمتين من لغة لا محدودة وهما: الرعب والجحيم.

إذا فهي رغبة السلطة الجائرة لاختزال الذات العربية بكل أبعادها، ومحاولة تقزيمها في مقابل تضخيم الآخر، وهو ما يستشهد عليه بالنص التالي:

«تَذكرْ، لن تكون أكثر من كتلة العري تلك فوق كتلة العربي التي تحتها. فوق كتلة العربي التي تحتها، ولعلهم سيتمتمون بخشوع وهم يرون قطرة العرق تلك التي تنساب من عنقك نحو آخر نقطة خفية من عمودك الفقري، إذ يشرعون حماستهم !! وهم يتضاحكون... متطلعين لعتمة كهفك
الصغير ! »[2]

هكذا تُعرض رؤية الآخر، التي تتمازج مع حركة النص، بل وتدعم الرؤية الخلفية الأولى للحاكم وتؤيدها.

أما إذا ربطنا نص الافتتاحية بعنوانها سنجد أن من سمات الأغنية الإيقاع الموسيقي والترديد، مما يسهل على حفظها، والحاكم يجعل من حياة الذات العربية أغنية، حين يحدد لها ما تفعله كل يوم بدقة، والتي يميزها التكرار والروتين، وكأن الفرد يعيش وفق إيقاع معين لا يحيد عنه، وفي هذا النص ما يؤكد ذلك:

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص1.

[2] المصدر نفسه، ص1.

«باستطاعتك أن تتناول الفطور في الساعة السابعة او العاشرة وأن تتناول خبزا ابيض أو أسمر»[1].

لم ترد كلمة أغنية معرّفة بالألف واللام اعتباطا، بل جاءت كذلك لتُعرّف هذا الفرد بأغنيته، أو بإيقاع حياته الذي سيسير عليه، وأول ما يميزه تغييب الوعي بجعل الذات تلتف حول نفسها فكلمة "أولى" تحمل دلالة جعل النظام لهذه الأشياء أولى ما يتعلمه الفرد العربي ويتقنه، ليظل محصورا في فلكه، ومن ثم تصبح دستوره الذي لا يحيد عنه.

هكذا عمل التجريب على نقل الافتتاحية من وظيفتها التمهيدية، كمُوجه لما سيأتي في المتن، وتحضير القارئ قبل الولوج للفضاء الروائي، إلى وظيفة إشكالية تجعل القارئ ينغمس تماما في النص منذ السطر الأول، حيث تعمل الافتتاحية على شد انتباهه وإدهاشه بطريقة السرد، فالإشكالات التي تطرحها وتعمل على تعميقها، لا للبحث عن إجابة لها، إنما لتحسيس الذات بموقعها الفعلي في الزمن المعاصر، إذًا فهي لا تقطع الصلة بالمتن، بل تتعالق معه وتختزل توتره، وتحبس نبضه.

2- الانتقال من الشخصية إلى الذات

تنبثق الافتتاحية (الأغنية الأولى) في العمل الروائي مبشرة بذلك المجتمع الذي يتوارى فيه أفراده، عبر صهرهم جميعا في ضمير المخاطب (أنتَ)، الذي تحول بفعل التجريب من حامل للذات الفردية إلى حامل للذات الجماعية.

منذ الوهلة الأولى تكشف لنا الرواية سقوط نموذج البطل، وتتخلى عن التقسيم التقليدي للشخصيات (رئيسة وثانوية)، والتي تدفع القارئ إلى التماهي معها، مُحاولاً إسقاط آماله وآلامه عليها، فقيام الرواية على التجريب جعلها «تحاول دفع القارئ إلى أن يتعامل معها ومع ما تقدمه تعاملا لا يقوم على طلب المماهاة بين القارئ والشخصية، وإنما على تأكيد مسافة الاختلاف التي

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص1.

هي مسافة الوعي والنقد»[1]، هكذا يبتعد القارئ عن الإسقاطات المباشرة، والمقارنة بين المحكي والواقعي، ليتعامل مع العمل بوعي أكبر، وفهم، واستيعاب، وإدراك لما يجري حوله، مما يُمَكّنُه من تشخيص المشكلة والإحساس بها أولا ومن ثم البحث عن حلول لها ثانيا.

إن الذات هي الوحدة الأساسية في شرفة الهذيان وليست الشخصانية، مما يجعل النص يميل إلى اللّافردانية، لذا تشهد الرواية غيابين:

الأول: تغيّب الوصف المادي للذوات(كالشكل، اللّبَاس، والسّن، والمستوى الاجتماعي...) فتقف الذات عارية دون أن تُجهد نفسها بالتخفي خلف شكل معين.

الثاني: تغيب أسماء الذوات فكَون الرواية من روايات تيار الوعي نجدها «من أكثر أنماط الروائية تعبيرا عن الحالات الشعورية، والنفسية للذات الإنسانية»[2]، إذا الرواية تبحث فيما هو أبعد وهو الهوية الذهنية في زمن ضاعت فيه الأنا.

1.2-ذات رشيد النمر

لم يرد هذا الاسم تمييزا له عن غيره أو لجعله بطل الرواية؛ بل لأنه مثل ذات محورية ونواة تدور حولها الذوات المحيطة بها مما جعله يحمل وجهين:

أ- **الوجه الأول:**

لابد من معرفة أنّ «الدليلَ اللساني عند دوسُوسير، هو وحدة نفسية ذات وجهين وهذان العنصران مرتبطان ارتباطا وثيقا، ويتطلب أحدهما الآخر»[3]، لكن هذا التوافق بين دال ومدلول (رشيد النمر) يتحول إلى تعارض، فهو يتناقض مع كل سمات الرشد والصواب، القوة والشجاعة، ليحمل دلالات الضعف و الضياع، لأنّه لم يكن نَمرًا إلا على أبناء جلدته. وهو ما يدل عليه

---

[1] خليفة غيلوفي، مرجع سابق، ص300.

[2] جراد عبد الرحمن مبروك، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا**، الهيئة المصرية العامة، د.ط، 1998، ص159.

[3] حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص37.

النص التالي حين تقول له زوجته: «أنظر إلى نفسك تشير إلى جانب الجدران كما لو أنها ستسقط عليك وتغلق باب الشرفة وشبابيك المنزل كلما أَرَدْتَ أَنْ تَتَنفَس ! »[1] .

فلم يتميز رشيد النمر بالقوة إلا أمام المستضعفين، ليرسم صورة القوة المزيفة أمام (طيور) والتي تمثل معادلا موضوعيا لكل الناس مسلوبي الإرادة:

«برشاقة رجل ذبح رفا من طيور مماثلة

هوى بالسكين على رقبة العصفور»[2].

إنّ الكاتب أراد بهذا الدال كل الذوات العربية مختزلة في ذات رشيد النمر، هذه الذوات التي تحكمها الرغبة في تَقلُد المناصب، وإن كان الثمن أن تدوس على قيمها ومبادئها، خاصة وأن الحصول على وظيفة في الوطن العربي بات شبه مستحيل، هذا ما يؤكده النص التالي:

«كان متأكدا من أن أفكاره كانت موزعة بين حلم يقظتها الطويل حول الوظيفة الجديدة التي يذهب إليها على مضض

فهي في النهاية أول وآخر الفرص النى سنحت له»[3].

هكذا نجد أن رشيد النمر دالٌ مشترك معبّر عن الذوات العربية في الزمن المعاصر؛ أين « يمكن التعامل مع كل أنا على أساس أنها تمثل او تنوب عن الذات الجماعية Group Self (النحن we)»[4]، بهذا المنطلق يمكن تعليل سبب تغييب الوصف الخارجي لأنا رشيد النّمر، وعدم خلق ارتباط معين بين هذه الذات وشكلها، مما يصعب على القارئ تخيلها، وإن أراد ذلك ألبسها ما يناسبها حسب ما تجود عليه مخيلته، هكذا تجسد لنا الرواية مفهوم الكل في الجزء.

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص141.

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] المصدر نفسه، ص4.

[4] عمرو عبد العلي علّام، **الأنا والآخر، الشخصية العربية والشخصية الاسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر**، دار العلوم للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص18.

«كان عليه أن يتصرف بصمت، كما تصورا جميعا! إنّه الحس العظيم الذي طالما انتشر ووحد قلوب الجميع هنا، دون أن يتبادلوا كلمة واحدة حول ما يقض مضجع أرواحهم ! كأنهم جميعا أفراد عائلة واحدة...عائلته، عائلة النّمر !».[1]

- وفي نص آخر نجد:

«وفي الشرفات المقابلة أبصر عددا لا يحصى من الرجال المشدود في القامات وحين تراجع خطوتين نحو عتمة الداخل، تراجعوا أيضا.

أقفل باب الشرفة

أقفلوا باب الشرفات !

أسدل الستارة.

أسدلوا الستائر !

أشرع الستارة وقد تذكر شيئا لا يجوز تركه في الشرفة.

أشرعوا الستائر وقد تذكروا أشياء لا يجوز تركها في الشرفة !»[2].

ويستمر المشهد السابق بالوتيرة نفسها على مدى أكثر من صفحتين.

تعتمد الرواية، كما رأينا على نظرة الراوي اللامحدودة vision illimitée، ومن يقودنا داخل العمل الروائي هو اسم رشيد النمر، والملاحظ أن الراوي لم يذكر اسمه فقط، بل لقبه أيضا، هذا الذكر قد تكرر على طول المسار السردي؛ لأن «اللقب هو الأصل الذي يضمن استمرار الدلالة»[3]، وذكر اللقب له مبرراته، يمكن أن نعللها بوجود البطل في بيئة مفروضة عليه، رغم أنها بيئته الأولى، والتي عاد إليها بعدما كان مغتربا، وهذا ما يكشفه لنا البناء الدرامي الذي دار بينه وبين امرأته التي تقول له:

«لو أنك بقيت هناك في (الخليج)، لكان وضعك اليوم أحسن ألف مرة (...)

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص195-196.

[2] المصدر نفسه، ص166.

[3] Philippe Hamon, **Forum statut sémiologique du personnage**, Edition du seuil, 1977, p145.

–احمدي الله أنني عدت إلى هنا، فلو بقيت هناك لما عرفتك أصلا»[1]، إذا فالاغتراب لم ينته بمجرد عودته إلى وطنه الذي يظل مجهولا لدى القارئ، فالراوي لا يصرح به أبدا، بل يبقيه فضاء مفتوح كون رشيد النمر يعبّر عن كل ذات عربية، في أي وطن عربي، وذكر الاسم مرفوقا باللقب يدل على عمق الاغتراب النفسي الذي يحسه الفرد العربي.

ب– الوجه الثاني:

إن الراوي أراد تعميق مدلول هذا الاسم، من خلال خلقه لعلاقات تعارض واتفاق، مع ذاته أولا ثم مع مدلولات الذوات الأخرى في الرواية.

إذا لا اتفاق بين دال ومدلول (رشيد النمر)؛ لوجود دافع ذاتي ارتبط برغبته في البقاء في منصبه كمسؤول في المركز الإعلامي عقب حرب الخليج، فكان يراقب مراقبة صارمة الصحفيين، مما أدى إلى التعتيم الإعلامي، يستشهد على ذلك بالمقطع الآتي:

«صعد المصوّر إلى سطح الطاولة نزع غطاء العدسة الطويلة (...) صوبها المصوّر للشرق التقط مجموعة من الصوّر، للشمال، للجنوب، وحين استدار للغرب جاءته إشارة التحذير واضحة: هذا ممنوع! »[2]

لكن هذا الدافع لم يبق طويلا بسبب وجود معارضين أساسيين:

1– المعارض الخارجي: تمثل في الصحفيين الذين يتوافدون على المركز الإعلامي؛ من أجل تصوير الجهة الغربية والسطح، لكنهم يصطدمون برشيد النمر الرافض لذلك والمستلم لمنطق المراقبة السلطوية.

يقول الصحفي:

« تعرف أن لا شيء هناك، ولكنك تمنعني من أن أصوّر !

أمنعك لان هذا ممنوع، لا لأنني أعرف ما الذي هناك ! »[3]

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص141.

[2] المصدر نفسه، ص162.

[3] المصدر نفسه، ص162.

-وفي نص آخر:

« الصعود إلى السطح ممنوع. قال لها

لا يعقل أن يكون الأمر ممنوعا حتى الآن لقد قالوا لي أن بإمكاني الصعود إلى السطح (...)

لم تزل التعليمات كما هي: (ممنوع التصوير من فوق السطح)

-طيب وهل سمحوا بتصوير المشاهد الواقعة في الغرب؟ !

ممنوع التصوير في هذا الاتجاه»[1]

هكذا كان الصدام يحتد دائما بين رشيد النمر والصحفيين.

2-معارض داخلي (ذاتي): هو رشيد النمر ذاته، حيث إن توافد الصحفيين إلى المكان من جهة وحرص الرجل العجوز على تحذيره، مما كان له أثره في احتدام الصراع النفسي داخله، والنص التالي يدل على ذلك:

«أحذرّك، لا تسمح لأي منهم أن يصعد إلى سطح المبنى ليلتقط الصّور»[2]؛ كانت هذه الكلمات التي يتلقاها من الرجل العجوز في ثلاث مقابلات له معه، تثير فضوله وتجعله يحس فعليا بمدى التعتم الإعلامي الذي يقوم به، وكيف أنه يخفي الحقائق، ونجدت الهوة بينه وبين قيمه أكثر اتساعا، وهذا ما يدل عليه النص التالي:

«وقد بات حذرا من أن يردد كلمة (الغرب) لأنها الاتجاه الممنوع»[3].

-من جهة أخرى تبدو ذوات الرواية، ذوات حاملة لعوالم ونزعات مختلفة:

2.2-النزعة الأولى: نزعة تتطلع إلى الآفاق

تقوم هذه النزعة انطلاقا من رغبتها في العيش وتتمثل بداية في:

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص76.

[2] المصدر نفسه، ص6.

[3] المصدر نفسه، ص50.

أ-رشيد النمر: ويمثل الطموح الإنساني اللامتناهي الذي يصطدم بواقع متناهٍ، فيظل معلقا بين ما يريده وبين ما هو مجبر ومقدَّرٌ عليه، ليعيش «هشاشة هذا الوضع على الصعيد العاطفي والعملي وهو ما يجعله عرضة باستمرار للوقوع في الشر»[1]والتهشيم الداخلي، ونستشهد بالنص التالي:

«ألم تقل أنك أنت من قتلهم؟ ! سأله صاحبه الأخير

نعم لقد قلت ذلك.

ولكنني أفهم من كلامك أن الصقر هم التهمهم !

وأين ذكاؤك؟ ! من الذي أتى بالصقر؟ !

أنت بالطبع، ولكن لما تركته يأكلك؟ !

وكيف كان يمكن أن يصدق أحد أنني لم أقتلهم، إن لم أسمح له بأن يأكلني»[2].

هكذا أصبح رشيد النمر يفعل أي شيء من أجل الولاء للسلطة والحاكم كما أن علاقته بزوجته ميزها التوتر، وهو ما نجده في النص التالي:

-حين رأته زوجته فائض حنانه قالت له: أرجو أن أراك هكذا، مرة ثانية.

-التقط خيط المعنى الرابض في كلامها فقفز مبتعدا»[3].

ب-ابنة رشيد النّمر: مثلت الذات المانحة والتي تتطلع إلى الآفاق، لكن بطريقة مغايرة، فقد كانت تواجه الواقع بالصمت:

«بحث عن ابنته تلك التي لا تتأخر في مد يد العون له، بصمتها الغريب كلما احتاج لذلك»[4].

---

[1] جنات بلخن، **السرد التاريخي عند بول ريكور**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2013، ص21.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص48.

[3] المصدر نفسه، ص85.

[4] المصدر نفسه، ص13.

أكثر ما ميزها في الرواية نفاذ بصيرتها، ولهذا المعنى دلائل عديدة منها الصدق، هكذا تقف كوجه معارض لرشيد النمر الذي تميز بتزييف الحقائق يستشهد على ذلك بالمقطع السردي الآتي:

«نظرها ستة على ستة في العين اليمنى وثمانية على ستة في عينها اليسرى!

-وما الذي يعنيه هذا؟

-يعني أنها ترى أكثر مني ومنك»[1]

كما مثلت اليقظة والمعرفة والحقيقة في زمن تُغيّب فيه الحقائق، كتيمة تلقي بظلالها على السرد وهذا ما يؤكده النص التالي:

«في الليل مضى لسرير ابنته، اقترب بهدوء وهاله، أن عينيها كانتا مشرعتين على اتساعهما، تراجع فزعًا»[2]

هكذا تفرض الطفلة حضورها في الرواية دون أن تنطق بكلمة من بداية السرد لنهايته، وتمثل معادلا موضوعيا للذات العارفة اليقظة الواعية، التي لا تمتلك مصيرها، وتقف عاجزة عن التغيير، لكنها تحصد نتائج أفعال غيرها، وهذا ما نجده في النص التالي:

«ماذا سنقول لابنتنا: (هجرتك الأقفاص ولم تتلفت نحو ربيعك هذه القضبان !!»[3]

3.2-النزعة الثانية: الخوف، والتقوقع والانكماش

وتمثلها الذات الراغبة في العيش بسلام، وبعيدا عن المشاكل والمتغيرات ودائما ما تشعر هذه الذات بالاغتراب النفسي، وتَوقُع الخوف الذي يمثل خوفا مضاعفا، وتندرج تحت هذه النزعة كل من امرأة رشيد النمر والرجل العجوز.

أ- امرأة رشيد النمر

والتي نجد لها وصفا حسيا واحدا داخل الرواية في النص التالي:

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص35.

[2] المصدر نفسه، ص36.

[3] المصدر نفسه، ص191.

«فرأى ذلك الاصفرار المريض لأسنانها الكبيرة المحاطة بلحم لثتها المهترئ»[1].

فقد كانت مدمنة على التدخين ما كان يُنَفر زوجها منها كثيرا، وتميزت بالانكماش، والتقوقع والخوف، وهو ما يدل عليه النص التالي:

«أنت حر، ولكن لا تذكر إسمي على لسانك أو في الحكايات التي ستكتبها»[2].

وفي نص آخر

«سألها

هل تعتبر الحكومة الصقر من فئة العصافير ام لا

وعندها صرخت

رحنا بداهية!»[3].

أكثر ما يميز هذه الذات الشعور بالاغتراب وعدم الانتماء، فهي تعيش مع رجل لا يشبهها في شيء، ولا يحاول ملامسة روحها، ولا معرفة إن كانت سعيدة أو حزينة فله أشغاله الخاصة، هكذا جاءت وقع ذاتها كمغترب مهجّر حُرم من كل شيء، خاصة وأنها لا تخرج من البيت أبدًا، وأكثر شيء تفعله تذكير زوجها أنه لا يحبها وهو ما يتضح من خلال النص التالي:

«أنت لم تعد تحبني

وكيف عرفت؟

عرفت وهل تحتاج مسألة كهذه إلى تفكير؟ !»[4].

إذا هذا ما بينه البناء الدرامي، وكإجابة وردت من منطقة ما قبل الكلام لنؤكد صحة شكوكها.

«ألم أكن عصفورتك الجميلة ذات يوم؟! ألم تفعل المستحيل كي تدخلني القفص؟ !

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق ص189.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] المصدر نفسه، ص44-45.

[4] المصدر نفسه، ص42.

بما أننا قدمتنا فباستطاعتي أن أعترف أنك لم تكوني»[1]

وفي نص آخر نجدها منغلقة على نفسها بشكل خارجي وداخلي:

«نام بجانب امرأته التي تحرص دائما في الظهيرة على إخفاء رأسها تحت الغطاء أكان الوقت شتاء أم كان صيف»[2]

ب- الرجل العجوز

اشتغل الرجل العجوز في المركز الإعلامي قبل رشيد النمر، لكن اللافت في الأمر أن العمل أنهكه نفسيا وذهنيا ونستشهد على ذلك بالنص التالي:

«قد أنهى خدمته ووقف واهنا يسترجع الماضي خطفا كي لا يلحظه أحد»[3].

وتزداد حدة الخوف كلّما ذُكر الغرب:

«وماذا عن جهة الغرب هذه إذن، وما هو سرّها؟ !

أغلق الرجل العجوز فم رشيد النمر براحته بحنق، ثم أشرعه بحنق أكبر دون أن يتوقف عن النظر حوله برعب شديد!»[4].

مشاعر الخوف والرعب هي ما ميزت الرجل العجوز وجعلته ينتقي كلامه كلّما التقى رشيد النمر، بل ويتلفت حوله وكأنه يتخيل أحدا، يسترق السمع إليه.

3.3-النزعة الثالثة: البحث عن الأمان

ويمثّلها ابن رشيد النمر الأصغر، وهو يحاول البحث عن الحماية والإحساس بالأمان، لذا كان دائم الإلحاح على أبيه أن يشتري له كلبا:

«اشتري لنا كلبا وريحنا !!!! »[5].

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص83.

[3] المصدر نفسه، ص6.

[4] المصدر نفسه، ص96.

[5] المصدر نفسه، ص31.

وفي نص آخر:

«لا تريد أن تشتري لي، إذن عليك أن تتحمل المسؤولية كاملة»[1].

وفي نص آخر يعدد له المشاكل التي سيقعون فيها إذا لم يشترى له الكلب وانتهى باحتلال أمريكا لهم وقتلها إياهم.

إذا فحتى الصغير لن يكن بمنأى عن الواقع الذي يعيش فيه والأحداث من حوله، بل ويعلم مصير من يخالف الحاكم وأسياده، لذا يرى أنه من الأفضل على الإنسان البحث عن الحماية والاستقرار.

تخرج دلالة الطفل الصغير من فضائها الضَيّق إلى فضاء أوسع، لتدل على أن من يحلم بالحرية والأمان والاستقلال هم ضعفاء لا حول لهم، ولا يملكون القدرة على التغيير، فيطالبون بذلك إلا أن مطالبهم لا تُأخذ على محمل الجد.

4.3-النزعة الرابعة: الانعزالية الاستسلامية

تَمثَّل هذه النزعة ابن رشيد النمر الأكبر، وهو شاب لم يستطع النجاح في دراسته، فعمل كبائع متجول، لكن يحدث أن يحبس نفسه في غرفته لمدة طويلة.

«ابنه الكبير لم يغادر غرفته منذ سقوطه المدوّي للمرة الثانية في امتحانات الثانوية العامة»[2]

وفي نص آخر يقول الدكتور معللا سبب تسليم ابن رشيد النمر الأكبر لأمريكا بصفته أحد المسؤولين عما حصل في أحداث 11 سبتمبر:

«يختفي في غرفته أياما طويلة بلياليها، وهو يتنقل بين محطات الغيارات الداخلية، وفي النهاية يغادر غرفته ويذهب إلى المرآة.

-نعم.

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق ، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص36.

-وفيها يرى لحيته طالت كما لو أنه ليس هو.

- نعم.

-(...)

لحيته طالت بما فيها الكفاية بحيث حسمت الشك باليقين؟ !

-نعم»[1]

من خلال الحوار نجد أن هذا الشاب لم تكن صورته بين المتهمين في أحداث (11 سبتمبر)، بالمعنى الحقيقي إنما هي صورة إسقاطيه، تدعو إلى تشويه صورة المسلم من طرف أمريكا، وزرع الشك في النفوس، بتكريس صورة نمطية لنموذج الإرهابي، والتي لا يزال العالم العربي يعاني منها إلى يومنا هذا.

هكذا بفعل التجريب تُقدم لنا الصفة المادية (اللحية)، أبعادا أخرى تتجاوز الشكل إلى أبعاد سياسية وإنسانية، وتصوّر لنا الإنسان المستسلم الذي يعزل نفسه عن الآخرين ليتبنى أفكارا مشوهة.

5.3-النزعة الخامسة: نزعة الخضوع واللاانتماء

جَسَّد هذه النزعة كل من الأستاذ الدكتور في علم الاجتماع جار رشيد النمر، والشرطي اللّذان مثلا الخضوع للسلطة الخارجية وكأنهما لا ينتميان إلى وطنهما، فكل واحد منهما كان يبيع وطنه على طريقته.

أ-الدكتور

تتعارض الدرجة العلمية (أستاذ علم اجتماع) مع ذات هذا الرجل، فمن المفترض أنه يمثل طبقة النخبة، المثقفة والتي تملك القدرة على التغيير.

«أنا أقول ذلك بصفتي الإنسانية كجار، والعلمية كأستاذ علم اجتماع»[2]

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص113.

[2] المصدر نفسه، ص66.

هذا النص نقل إلينا جزءا من هويته الذهنية، أين يعتبر نفسه على درجة من العلم والإنسانية، ويثبت خبرته وأهميته، لكنه مثل الخضوع لمن هو أقوى منه.

«تعريفي للمجنون: هو كل من يتجاهل أو ينسى امرا معلنا بوضوح ومتفق عليه كهذه (الاتفاقيات)»[1]، كان يقصد ما قاله قبلا.

«اتفاقية دفاع مشترك بيننا وبين أمريكا»[2].

هذا التعريف خرج من منطقة الوعي الباطني العميق، والذي يعبّر عن ذهنية المثقف الذي لا ينسى أي نوع من أنواع سيطرة الآخر، ويرى أنه لا بد من الرضوخ لمثل هذه الاتفاقيات بل ويذهب أبعد من ذلك، فيعمل على تكريسها هذا ما يؤكده النص التالي:

«في فترات فراغي وهي كثيرة الحمد لله، أسست مشروعا جديدا يمكنك تسميته تجارة الأقفاص. (...) لأنه لا يمكن أن يكون هناك رجل في العالم يشعر بحرية أكثر من ذلك الذي يبيع الأقفاص»[3]

إنها إذا تجارة الأوطان التي يدعو إليها الدكتور، لذا يقدم مفهوما جديدا للإنسان الحر وهو الذي لا انتماء له، فلا تجارة رابحة كتجارة الأوطان، لكنه يحدد نوعا معينا منها تلك التي لا تمتلك حريتها ولا مصيرها بيدها.

كما يقدم لنا هذا الأستاذ صورة الفرد العربي الذي يدّعي التَدَيُّنْ؛ ليحظى باحترام الآخرين كونه الناصح الأمين، صاحب الخبرة، ويستشهد على ذلك بالنص التالي:

«لا يمكنك أن تقول كلاما كهذا على أستاذ محترم، ورجل متدين لا يُفَوِّتُ صلاة الجمعة ! ألا تراه من الشرفة وهو ماض يرف بالدشداشة كحمامة، قاصدا المسجد على قدميه؟ !

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص 115.

[2] المصدر نفسه، ص111.

[3] المصد ر نفسه، ص115.

–لقد خرجت ليلة أمس، وتأكدت من الأمر إنه يقوم بإغلاق عدادات المياه السبعة ويُبْقِي عداد مياهه مفتوحا، وعند الفجر يعود ثانية ويخفي آثار الجريمة»[1]

ب– الشرطي

الذي يمثل رجل القانون والسلطة، ويسعى لتحقيق العدالة، والسهر على بث الأمان والحفاظ على الاستقرار، فعمله يكون من أجل الوطن لا لصالح جهة بعينها، إلا أنه في شرفة الهذيان يتخذ منحا مناقضا تماما لكل معاني الشعور بالانتماء وخدمة الوطن، هذا ما نجده في النص التالي:

«جاءه الشرطي ببعض الأشلاء

وقال له: احرص على أن تدفنها عميقا

(...) أضاف الشرطي:

هل أنت واثق من أن أبنائك لم يحلموا في غفلة منك؟ !!

(...) هل دفنتهم كما ينبغي»[2]

إذا كان الدكتور يبيع الوطن، فإن الشرطي يقتل أبناءه ويجتث منهم أحلامه، ويصادر حياتهم، التي تبدو أمامه بلا قيمة فأصبح يمثل تهديد، بدل أن يكون مصدر الحماية.

وفقا لما سبق يمكن أن ندوّن الجدول التالي:

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص60.

[2] المصدر نفسه، ص20.

الأقطاب / الذوات	مخلص لمبادئه	متوتر نفسيا	يملك قرار التغيير	يواجه المتغيرات بالصمت	يواجه المتغيرات بالفعل
رشيد النمر	−	+	−	−	+
امرأته	−	+	−	−	−
ابنته	+	−	−	+	−
ابنه الأكبر	+	+	−	−	+
ابنه الأصغر	+	−	−	−	−
الدكتور	−	+	+	−	+
الشرطي	−	−	+	−	+

جعل التجريب من ذوات الرواية كلها ذواتا مشاركة وفعالة كُلٌّ حسب نزعته وتوجهاته التي ترسم صراعا جدليا بينها، مما أسهم في بناء النص بشكل مغاير بعيدا عن البناء التقليدي الذي قام على حضور شخصيات رئيسة وأخرى ثانوية.

مما يمكن ملاحظته كذلك استخدام تقنية البناء الدرامي (الحوار)، في تقديم الآخر من طرف الأنا، والمونولوج الذي ساعد في حضور صوت الأنا التي تقدم ذاتها ما أدى إلى التخلي عن رؤية الراوي العليم، هذه التقنات ساهمت في انفتاح النص، فَكُلٌ يقدم المعلومات حسب نظرته التي قد تكون شمولية أو جزئية، مبررة او غير مبررة، مما ينفي عليها صفة الثبات ويجعلها نسبية بدل أن تكون مطلقة وهذا ضرب من ضروب التجريب الذي يقوم على البحث فلا يستقر على حقيقة بعينها.

– **ملاحظة:** (+) رد فعل إيجابي، (−) رد فعل سلبي.

3-التجريب على مستوى الزمن

1.3-خصوصية زمن الافتتاحية

يضعها إبراهيم نصر الله منذ الوهلة الأولى أمام عمل خرج عن ثوب الرواية التقليدية، بداية من الافتتاحية التي دُرج على كونها عودة للزمن الماضي لتقديم شخوص الرواية وأحداثها، لكن شرفة الهذيان جعلت من الزمن حاملا لسؤال الوجود، محاورة واقعا جديدا تعيشه الذات العربية، ولم يعد ممكنا محاورته إلا برفض حدود واقعية في الحياة وأخرى تخييلية في الفن الروائي.

جعلت الرواية من الزمن «معطى مباشر للوعي، ولكنه معطى شديد التعقيد»[1]، وذلك لانسلاخ الوعي عن الزمن، وجعل الثاني مفرغا من معناه في ذاته، هذا ما يظهر جليا في الافتتاحية، حين يحاول الحاكم التفكير مكان الفرد العربي وتحديد أولوياته، وتعريفه بحاجاته البسيطة وهذا ما يوضحه النص التالي:

«باستطاعتك أن تقبل اطفالك أولا تقبلهم (...) وأن تنام على جنبك الأيمن والأيسر»[2]

هكذا يمنع الحاكم الذات العربية من وعيها بزمنها والمتغيرات من حولها، وجعلها مُتقوقعة على نفسها غير مدركة لما يحصل حولها.

يأخذ الزمن في الافتتاحية منحى التغييب الوجودي للذات العربية، فبعدما كانت الساعات «ليست ساعات فراغ وهي لا تمر على إحساساتنا دون أثر وتفعل في القلب أفعالا عجيبة»[3]، أصبحت مفرغة خاوية مما يجعل الفرد العربي عاجزا عن الإحساس بذاته، والزمن الكوني المتطور والمتحول، بل اضحى يتخبط داخل زمن نفسي لا بداية له ولا نهاية.

الافتتاحية تضعنا أمام زمنين الأول، واقعي ممتد يرصد الذل والهوان العربي، وفساد الأنظمة السياسية، وهو زمن ممتد وواسع، أما الزمن الثاني فهو ضيق ومكثف جدا لا يتعدى اليوم الواحد،

---

[1] أميرة حلمي مطر، **الزمان في الفلسفة والعلم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1999، ص32.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص1.

[3] أوغسطين، **اعترافات القديس أوغستينوس**، تر: إبراهيم الغربي، دار التنوير، ط2، 2015، ص65.

إذا فهناك المفارقة بين الزمنين كون الأول واقعي لا يتطابق مع الزمن السردي، لكنه يوافقه دلاليا، فأيام العربيّ متشابهة ما جعل الروائي يختزلها في يوم واحد، «الزمن كما قال اليونانيون في فلسفتهم القديمة وتر مشدود بين العدم والوجود، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، وجودنا المحكوم عليه بالنهايات والموت»[1] لكن الحاكم هو من حكم على نهاية الفرد العربي بالركود والموت عن طريق تغييب وعيه بالزمن وهو ما يدل عليه النص التالي:

« باستطاعتك أن تذهب أبعد: أن تدخل في حديث معادٍ وأن تكتشف المصادفة الغريبة في كونك ميتا مثل الآخرين»[2]، هذا الموت الرمزي، الذي يدل على عزل الذات العربية، من بناء وتفعيل الحياة الاجتماعية.

الإنسان هو الوحيد القادر على الشعور أن «في الكون أزمنة ثلاثة حاضر الماضي وحاضر الحاضر وحاضر المستقبل فحاضر الأشياء الماضية هو الذاكرة، وحاضر الأشياء الحاضرة هو الرؤية المباشرة، وحاضر الأشياء المستقبلية هو الترقب»[3]، إلا أنه في الافتتاحية يُعصف بهذه الأبعاد الثلاثة للزمن فنجد أنّ:

1- الزمن الماضي: (زمن الذاكرة): زمن مفرغ من أي شحنات عاطفية أو ذكريات، أو تاريخ ماضي وهو ما يمثله النص التالي:

«باستطاعتك أن تفتح بيتا في الماضي وتأوي إليه، أو تفكر في سقف قرمدي أحمر»[4] كوسيلة للهروب من الواقع فقط

---

[1] نبيل حمدي الشاهد، **بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض نموذجا**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص155.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص1.

[3] أوغسطين، **اعترافات اوغسطينوس**، تر: الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، بيروت، ط3، 1986، ص254.

[4] إبراهيم نصر الله، مصدر السابق، ص2.

2- **الزمن الحاضر/ المستقبل:** جاء الحاضر ذو رؤية مشوهة لا يمكن الأخذ بها، هنا تفقد الذات رغبة الترقب، نتيجة تصور سلطوي للزمن من قبل النظام، وهو ما يؤكده المقطع التالي:

«باستطاعتك أن تتابع الكذب على الهواء مباشرة المدة التي تحتاجها كي تطمئن على المستقبل»[1].

هكذا تصور لنا «التجربة الزمانية»[2]، المسار السردي للرواية ومنه تستقي أبعادها وخصوصيتها دون أن تفقد شكلها العام وجوهرها، إذ يجعل التجريب من الزمن كتقنية سردية خادما للرؤية السردية العامة، ويخلق توحدا والتحاما بين الشكل والمضمون.

2.3-تقديم زمن شرفة الهذيان

جعل إبراهيم نصر الله من الزمن ظاهرة حدسية تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، فجاء التركيز على العالم الداخلي للذات، التي تعيش تعقيدات الحياة، وتحاول مسايرة المعطيات الحضارية الجديدة التي صنعتها بنفسها، أو تلك التي فرضت عليها عنوة، أو التي وجدت نفسها وهي تواجهها دون أن يكون لها دخل في بلورتها، هكذا شعر الإنسان في رواية شرفة الهذيان، بوحدته، وضياعه، وفقدانه لقوة التأثير والتغيير في العالم من حوله، فأصبحت صفته حيا ظاهريا وميتا وجوديا لعدم قدرته على التفاعل والتأثير والتغيير في الحياة، هكذا قسم إبراهيم نصر الله عمله الأدبي ما قبل الموت، وما بعد الموت، وهما نواتين أساسيتين تنظم على أساسهما الأحداث والمشاعر والزمن، ونستشهد بالنص التالي:

« بدأ بالتهامه،

وما إن رأوا ذلكن حتى لانت قاماتهم(...)

---

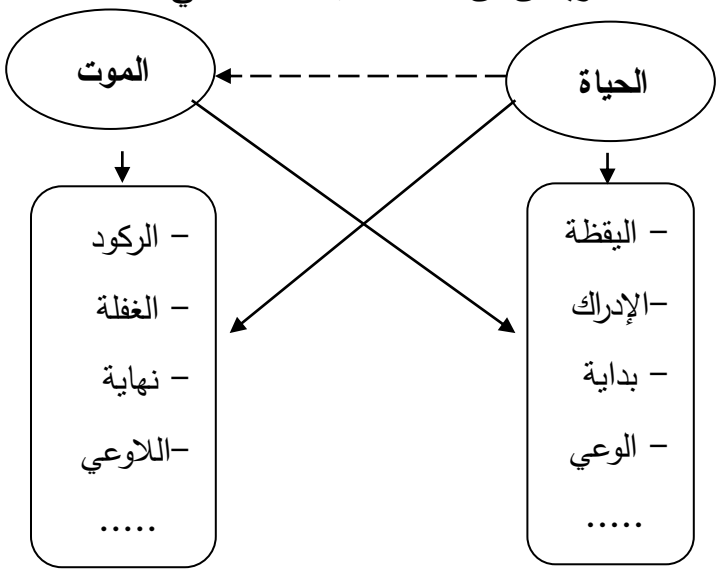
[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص1.

[2] بول ريكور، **الزمان والسرد (الزمان المروي)**،ج3، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة / دار أويا، بيروت، طرابلس، د.ط، 2006، ص20.

وبسرعة غير عادية التهم أولاده، وعندها أدركت زوجته أنها ستتعذب كثيرا. إذ من أين لها أعضاء طرية كأعضائهم التهمها وهي تنظر إليه بدهشة، إذ لم يسبق أن أكلها صقر(...)

وهكذا بدأت حياتهم الجديدة».[1]

لقد انتقل الزمن من التتابع التصاعدي، والتقدم نحو الأمام إلى تتابع آخر يتصاعد نحو التدهور والاضمحلال ويمكن أن نمثل له بالشكل التالي:



هكذا تنعكس المفاهيم والمدلولات، ويفرض التتابع الشعوري نفسه في ظل بحث العربي عن ذاته، ورغبته لتوطين الهوية المفتتة.

الرواية استعادةٌ لتاريخ ماضٍ في زمن حاضر، يُؤَسس رؤيا جديدة وفهم مغاير، وذلك بإضاءة كل الحقائق التي لحقها التشويش والتزييف، فعمد إلى استرجاع حرب الخليج الأولى مرورا بما آل إليه الحال العربي والفلسطيني، وصولا إلى مرحلة ما بعد 11 سبتمبر واحتلال العراق لكن هذه الأحداث لم تذكر إلا كومضات فحسب بينما خلت الرواية من التأريخ، فلا يعلم القارئ في أي سنة بالتحديد عاش رشيد النمر وعائلته، لاستخدام ظرف الزمان المبهم نحو:

-«مر وقت طويل على قطرتي الدم اللتين كانت تفصل بينهما

ثلاث دقائق على الأقل»[2]

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص22.

-«منذ زمن بعيد كان ينتظر»[1]

-«بداية عصر جديد»[2]

-«لأيام طويلة بلياليها»[3]

وبهذا لا يكون للزمن الخارجي حقيقة مستقلة؛ لأنه لا يستهدف تأريخا لحقبة زمنية بعينيها، إنما يحاول التوغل في روح التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، ليؤكد مكر الأنظمة العربية واستبدادها وقدرتها على خداع شعوبها ومدى مساهمتها في التكوين النفسي للفرد، لذا جاءت كامتداد لم تُعَرف بعدُ نهايته، وهذا ضرب من ضروب التجريب.

1.3.3-ترهين السرد

دراسة الزمن في شرفة الهذيان، هو دراسة القصة في خضم تشكلها، والتعرجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من وحداتها من أصغرها حجما وهي الجملة إلى أكثرها اتساعا وهي الرواية.

النص الروائي يتذبذب في كل لحظة من لحظات تشكله، فهو «يخترق الرواية ويستحيل تجزئته، ولذلك هيمن الزمن على بنية القص، وتماهى معها»[4]، يتخذ دوره كعنصر بنائي ليس لأحداث الرواية فحسب، بل لشخوصها وفضاءها، وبنيتها السردية ككل، لذا توجد صعوبة في دراسته دراسة تجزيئية مفصّلة؛ لأنه ذلك الكل الظاهر والمخفي في الآن ذاته، أشبه ما يكون باليد الخفية التي تحرك لعبة الغراغوز، وتمنحها القدرة على الحركة والتعبير الحسي وتبث فيها الروح، فتنطقها مرة وتسكتها أخرى، ناهيك عما تبثه في داخلها من مشاعر وأحاسيس آسرة للمتلقي، وهذا ضرب من ضروب التجريب .

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق ، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص141.

[4] سيزا قاسم، مرجع سابق، ص61.

لذا من الصعوبة بما كان القبض على الزمن؛ لأن شرفة الهذيان وصف للأشياء في لحظة التشكل، وقبض عليها في لحظة الانهيار، مما يؤدي إلى تشوش الرؤية، والذهن، ما يخلق إيقاعا زمنيا خاصا.

وهذه خاصية تيار الوعي الذي لا يعتمد على الزمن بمفهومه العادي بل يتميز بالتفرد، أين يمكن أن «تجتمع لحظات سابقة ماضية وآنية قادمة في نسق واحد، طالما أن ذهن الشخصية هو المحرك ومتجذر في لحظة آنية راهنة»[1]، إذ تركز شرفة الهذيان على زمن خُلِق من دقات إيقاعات نفسية وذهنية داخلية، أين تتردد على مناطق ما قبل الكلام ولا تعتمد على الإيقاع الخارجي للأحداث، إلا ما قل وجاء خادما للزمن الداخلي.

فالحاضر هو مركز الإشعاع وبؤرة التوتر التي تمتد إلى الماضي وتتجاوزه إلى المستقبل، ويمكن أن نمثّل له كالآتي:

هكذا تعمل الرواية على ترهين السرد « الذي يتجلى في هيمنة الحاضر باعتباره الزمن المؤطر وانتفاء المسافة بين زمن الحدث وزمن روايته»[2].

-ومن ذلك نجد:

«صمت عميق لا يليق بصباح يذهب فيه المرء لاستلام عمله الجديد، مرتديا أفضل ملابسه، صمت يتدحرج حوله كرات بيضاء، تتجاوزه وتعود من جديد صاعدة باتجاهه»[3]

فاستعمال صيغ المضارعة (يذهب يتدحرج، تتجاوزه، تعود) وإضفاء صفة المشهديه، يجعل الصورة مجسدة أمام القارئ وحاضرة في ذهنه كأنها أمامه، تحدث لحظة وقوعها فلا تقوم علاقته

---

[1] عادل ضرغام، **في السرد الروائي**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط2، 2010، ص77.

[2] خليفة غيلوفي، مرجع سابق، ص211.

[3] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص3.

بما يُروى باعتماده على الذاكرة التي من شأنها خلق مسافة انفصال بين زمن الحدث وزمن سرده، وتؤكد على تباعدهما.

«التفت حوله باحثا عن رجل ما ببندقية صيد ما، رجل ماهر يستطيع أن يصيب عصفورا صغيرا بهذه الدقة.

لم يكن هناك أحد.

دار ثانية حول نفسه»[1]

فقوله (دار ثانية حول نفسه) تحيل إلى أن الحدث آني متكرر وتحيل إلى وقوعه في الماضي، وتثبته في الحاضر.

2.3.3-كسر خطية الزمن

من خصائص زمن تيار الوعي كسر خطية الزمن فيكون تداخله غير خاضع لمنطق ترابط الأحداث وتسلسلها، بل يلغي الترابط التعاقبي ويعكس حالة من التداخل المعّقد ليوضح الصلة بين الزمن والذات، ليقوم على الوعي باللّحظة الراهنة وفي نطاق تفاعلها مع زمن ماضٍ، باعتبارها تراكمات ذهنية ونفسية وخبرات سابقة من شأنها التأسيس لاعتقادات مستقبلية، فيختزلها الوعي بالزمن الحاضر؛ ثم يعمل على استدعائها لأنه «لم يعد التسلسل الزمني ذا أهمية في البناء الروائي، وأصبح حاضرا مرتبطا بحركة الأشياء»[2]ومن أمثلة ذلك نذكر:

«خروج رشيد النمر من ممر البناية(1) دون أن يلامس الدهان(2) كان أمرا مفرحا بحد ذاته، أمر يمكن الحديث عنه طويلا(3)، لا لشيء إلا لأنه في كل كرة، وفي اللحظة الأخيرة ينسى أمر الدهان(4) فيلوث إحدى يديه وأطراف ملابسه(5)، سار في طريقه المعهود مبكرا قبل الجميع(6). كما كان ذلك يبعث فيه أحاسيس رائعة، ليس أولها أن هذا الشارع له(7) كل شيء كان يسير بهدوء(8)، ولم تكن الأمور قد أصبحت معقدة(9)، كما وصلت إليه فيما بعد بشراء

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص3.

[2] سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي الزمن – السرد– التبئير –**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989، ص66.

العصافير(10). بمجرد أن أنهى الشارع الفرعي الطويل الذي تقع فيه البناية، الشارع الـ Dead End انعطف كما يحدث كل يوم نحو الشارع الرئيس(11)»[1]

يمكن أن نمثل لهذا النص على النحو التالي:

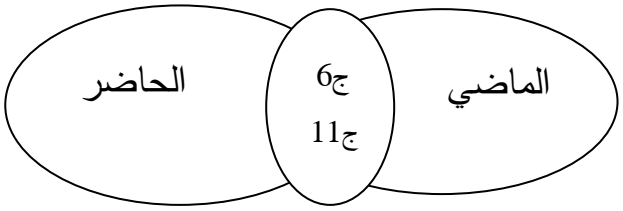
	التسلسل الزمني	رقم الجملة
الماضي	-نسيان أمر الدهان في البناية والشعور بالانزعاج	ج4
	-تلويث إحدى أطراف الجسم أو الملابس	ج5
	-السير وحيدا مبكرا	ج6
	-السير في الشارع الفرعي، والانعطاف إلى الشارع الرئيسي	ج11
الحاضر	-فعل الخروج من البناية	ج1
	-عدم ملامسة الدهان	ج2
	-الإحساس بمشاعر الفرح	ج3
	-السير وحيدا، مبكرًا	ج6
	-الإحساس بملكية الشارع	ج7
	-الاستقرار النفسي والاستقرار على مستويات أخرى.	ج8
	-السير في الشارع الفرعي والانعطاف إلى الشارع الرئيسي	ج11
المستقبل	-تحول الأحداث نحو التعقيد	ج9
	-ارتباط التعقيدات بشراء العصافير	ج10

نجد أن النص منقسم إلى ثلاثة أجزاء زمنية متفاوتة الطول، في معالجة الماضي، الحاضر، والمستقبل. لكن الراوي يجعل منها متداخلة.

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص23.

إذا الزمن الحاضر نواة تنتظم على أساسها بقية الأزمنة والمستقبل في هذه الفقرة هو أقرب إلى التوجس والتوقع لكنه ليس افتراضا بل هو مؤكد وما يدل على ذلك هو الجملتين (لم تكن الأمور قد أصبحت معقدة، كما وصلت إليه فيما بعد بشأن العصافير ففي خضم الهدوء، في الوقت الحالي إلا أنه سيزول وستؤول الأمور إلى الاستقرار، واستعمال الفعل، لم تكن، بصيغة الماضي، إلا أن الراوي حَمَلَّهُ وشَحَنَهُ بدلالات المستقبل، مما يولد دلالة وقوع الحدث لا محالة.

أما الجملة رقم (6) والجملة رقم (11)، يتداخل فيها الزمنين الماضي والحاضر، نتيجة لتكرار الفعل، كل مرة.



إذا نجد أنه «من تجليات الزمن الطباق، يتمثل في عودة الكاتب إلى الوراء لحظة الكتابة عن الحاضر، ويظهر حتى التلميحات المشيرة إلى المستقبل»[1]، للتداخل الأزمنة بصورة يصعب معها فضُّ ترابط هذا النسيج.

3.3-زمن التداعي الحر

يمثل زمن التداعي الحر خصوصية تيار الوعي، لما له من أهمية في بناء الرواية يتخطى «الأيام والشهور والسنين ويختلط فيه الماضي والحاضر والمستقبل»[2]؛ أي أن تنصهر الأزمنة جميعها في زمن التداعي، فيكون لنا زمن غير منقطع يثبت اللّحظة الراهنة ويكشف عن «النفس الإنسانية في نوازعها الخفية»[3]

ولكي ترسم معالم هذا النوع من الزمن لا بد من وجود زمن المحفز أو المثير بنوعيه:

---

[1] الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص45.

[2] محبة الحاج معتوق، **أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994، ص105.

[3] محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973، ص546.

1.3.3-زمن المثير الداخلي

يكون زمن المثير الداخلي جزءا من التداعي، حيث تُمهّد فكرة لفكرة داخلية تمهد بدورها لفكرة داخلية أخرى، وهكذا دواليك ويستشهد على ذلك بالنص التالي:

«قال الصغير: ممكن نشتري عصفور ما نشتري عصفور، إذا ما اشترينا عصفور ما في مشكلة، وإذا اشتريت عصفور في مشكلتين !! ممكن نحطه في البلكونة وممكن نحطه جوة البيت، إذا حطيناه جوة البيت ما في مشكلة، وإذا حطيناه في البلكونة في مشكلتين !! ممكن يكون في صقر في المنطقة وممكن ما يكون صقر في المنطقة...»[1]، هكذا تتناسل الأفكار فتكون الأول مثيرة للثانية، والثانية تستدعي للثالثة إلى غير ذلك مجسدة إلى غير ذلك. مجسدة ما يصطرع في النفس، محاولة تصوير تلك الرؤى اللّاواعية، في لحظة قلقها ونجد النص التداعي في المثال السابق يستمر على مدى ثلاث صفحات.

وفي نص آخر نجد أن هذا المثير يعمل على القبض على الأفكار لحظة تمزقها وتشتتها، وينقلها إلينا بعمقها المأساوي، هنا يتحول الزمن إلى «مادة الحياة السيكولوجية نفسها»[2]، فيعمل على استمرار التداعي لأطول فترة ممكنة إذ يتصارع مع محفزات إعادة الذهن إلى مجريات القصة الخارجية.

«ما الذي تتمناه أكثر من وجود عينين لك؟

فقال جفونا

وما حاجتك لهما؟!

لكي لا يرى قعر روحي

سأله: وما الذي تتمناه غير وجود الجفنين؟

-نوما هنيئا بداخلهما

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص31.

[2] أليكسيس كاريل، **الإنسان ذلك المجهول**، تر: أسعد فريد، مكتبة المعارف، القاهرة، ط3 1980، ص190.

-وما الذي تريده بعد النوم؟

-أحلاما غير شريرة لا تذكرني بالنهار».[1]

هنا نجد أن القصة تحدث في ذهن الشخصية، المتحررة عن المفاهيم التقليدية للزمن، فتقدم هذا المحتوى عن طريق مناجاة النفس أين كانت كل فكرة تحفز الذهن للذهاب أبعد من ذلك.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن التجريب جعل من المعنى يتوافق وزمن المثير الداخلي، فالحلم صور تَجُر صورًا أخرى وتستدعيها والمحفز فكرة تستدعي أخرى، هكذا يتطابق المعز مع التقنية

2.3.3-زمن المثير الخارجي

إما أن يعمل على تهيئة ذهن الشخصية للتداعي، أو تهيئته للعودة إلى مجريات القصة الخارجية»[2].

ولهذه التهيئة أوجه عدة، تعمل على تنسيق زمن التداعي، وزمن مجريات القصة الخارجية، وهي عبارة عن إشارات تقدم للقارئ حتى يتنبه لمادة ذهنية معينة لها اتصال بالموضوع، فقد تحدث في الفاصل بين المثير ورد الفعل عليه ومن أمثلة ذلك:

يقول الدكتور لرشيد النمر وهو ذاهب إلى عمله:

«أنتم تغلونها قبل شربها أليس كذلك؟ عليكم أن تتنبهوا لصحتكم في مثل هذه الحالات (...) إنه لأمر مقلق فعلا أن تصل الأمور إلى هذا الحد فيما يتعلق بالمياه (...)

-لهذا لا تستطيع النوم؟

-كيف عرفت؟

-ابني الكبير تعرف إنه لا ينام وقد قال إنه يراك ليليا قلقا تتجول حول البناية.»[3]

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق. ص145-146.

[2] عدنان محمد علي المحادين، مرجع سابق، ص86. **روايات عبد الرحمن منيف**"، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006، ص86.

[3] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص56

ويستمر التداعي على مدى أكثر من صفحتين، فأزمة المياه كانت محفزا للتداعي الذهني الطويل.

فالعلاقة بين القصة الأولى الخارجية (أزمة المياه الصالحة للشرب) وبين محتوى التداعي كعملية ذهنية، جاء على شكل حوار لا يغيّر من مجرى الحدث للقصة الأولى، فالأزمة لم تنته ولم يوجد لها حل، لذا فالعلاقة بينهما علاقة نفسية سببية غير تبادلية تكاملية، لأن حدوث التداعي لم يكن سببا في وقوع الحادث، كما أن القصة الأولى ليست زمنا لحدوث محتوى التداعي إنما سبب لزمن استرجاعه، من محتويات التداعي للمثال السابق نجد:

-عدم النوم ليلا بالنسبة للدكتور وابن رشيد النمر.

-محاولة جعل الانتظار ذا معنى.

-سؤال رشيد النمر على إمكانية الوضوء بالمياه القذرة نتيجة عدم توفر المياه النظيفة.

-التوتر الحاصل على مستوى عمل رشيد النمر.

-اقتراح الدكتور أن يذهب ابن رشيد النمر إلى الطبيب؛ لأنه يعاني من الأرق وحالة الاكتئاب.

-وفي نهاية التداعي تم الرجوع إلى سياق الحدث، أين كان رشيد النمر ذاهبا إلى عمله. فيعرض عليه أن يقله لعمله لكن رشيد النمر يرفض ذلك، وفي نص آخر نجد تداعيها ذهنها، يعمل كتهيئة للعودة إلى مجريات القصة الخارجية، وجاء على شكل مونولوج داخلي، يبحث فيه رشيد النمر عن طريقة لإبعاد الصحفية عما تريده وهو تصوير الجهة الغربية وصعود السطح.

«وفكّر: كان علي أن أستعين أكثر بخبرة الرجل العجوز، وأن أسمع منه بعض تفاصيل ما حدث معه طوال الفترة الذي أمضاها في المركز»[1].

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص76.

4-التجريب على مستوى التشكيلات المكانية

المكان في شرفة الهذيان فضاء تخييلي يتميز بنوع من الخصوصية، إنه جملة من الصوّر المتقطعة، التي تتآزر فيما بينها، لتخلق فضاء يقوم أساسا على إيقاعات نفسية.

التجريب جعل المكان لا يستمد حضوره، ودلالاته بعلاقته مع العناصر السردية الأخرى، بل ينتج معناه من نفسه كبنية فاعلة لا مفعول فيها، «فيمضي مع المعنى في سياق واحد؛ إنّه ناتج حتما عن تغيُّر موقف الإنسان مع الواقع، غير أنه على مستوى النص لا يظهر تابعا لأي مضمون أو موقف سابق عليه، لأنه هو نفسه يصبح مصدر المعنى، أو على الأصح مصدر المعاني المتعددة اللامحدودة»[1]، إذا هو ليس محمولا دلاليا، بل حاملا ومنتجا لها يستطيع خلق موفقه من ذاته.

تجاوز إبراهيم نصر الله تشكيل المكان التخييلي بأبعاده الهندسية، وذلك بتغيب هذا البعد، وإعادة إنتاجه أبعاد جديدة؛ فكل «الأمكنة ترتفع أو تسقط في يد الكاتب، هنا لا بد من التجربة الشخصية مع الأمكنة، التجربة بمعناها المعرفي اكتشاف وتحليل (...) التجربة أدوات حفل معرفية، واستخدام أمثل وجديد لكل الأساليب الحديثة في القول»[2]، ومن ثم الدخول إلى مستويات المكان المتعددة.

1.4-فضاء البيت

إن تغييب الوصف المادي للمكان التخييلي داخل الرواية، لم يسمح بالرؤية المباشرة للبيت، بل أضفى عليه مزيدا من الضبابية التي لا تنقشع إل بعد قراءة الرواية كاملة، لتعلقه بالملامح

---

[1] ألبير يس، **الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين**، تر: جورج طرابشي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1995، ص17.

[2] ياسين النصير، **تصورات نظرية في شعرية المكان**، شؤون أدبية، 1993، ص74.

الفنية فكان فضاء للاستقرار والتوتر والذي لا يتوافق «على نحو من الأنحاء مع الوظيفة الأساسية للسكنى»[1]، والتي تعني الاستقرار والأمان، فكيف كان ذلك؟

بداية ما نعلمه أن بيت رشيد النّمر شقة في بناية، جاءت دون ذكر لموقعها أو رقمها وغير ذلك من المعلومات، وهذا ما تؤكده المقاطع التالية:

«سمع باب الشقة الدكتور يفتح، أشرع الباب بدوره، وهو قابض على عنق مظلته المورّدة، وتبعه هابطا الدرجات بسرعة كي يتمكن من اللحاق به قبل الخروج من البناية»[2]

«أشرع الباب الخارجي للبناية»[3]

«لأنه يراك في الليل تتجول حول البناية».[4]

إذا فالتخلي عن الأبعاد الهندسية والوصف، وعدم إكتمال هذا الفضاء ما هو إلا نتيجة لعدم إكتمال ملامح الذات نفسها.

وبما أن رشيد النّمر مثَّل الذوات العربية داخل الرواية فخرج فضاء البيت من صورته المادية إلى صورة رمزية، فبما أنّ «المسكن يشكل صورة العالم اقتضى أن يكون موقعه رمزيا في مركز العالم»[5] فجاء دالا عن فضاء اكبر وهو الوطن.

هكذا قدم لنا الفضاء صورتين:

1-الصورة الأولى: ظاهرية تمثلت في البيت كفضاء تخييلي مغلق يضم عائلة رشيد النمر (امرأته، ابنته، ابنه الأصغر وابنه الأكبر).

2-الصورة الثانية: باطنية. تمثلت في انفتاح البيت على فضاء أوسع وهو الوطن، وذلك إذا تم « خضوع التركيبة الكلية للمكان إلى بنية فكرية»[6]، لذا يأخذ هذا الفضاء بعدين:

---

(1) غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987، ص35.

(2) إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص61.

(3) المصدر نفسه، ص61-62.

(4) المصدر نفسه، ص67.

(5) مرسيا إلياد، **رمزية الطقس والأسطورة**، تر: نهاد خياطة، دمشق، د.ط، 1987، ص56.

(6) ياسين النصير، مرجع سابق، ص87.

أ- الصراع:

ينفتح المكان التخييلي على امتداد تاريخي خاصة إذا عرفنا أن رشيد النمر وامرأته «متزوجان منذ واحد وعشرين عاما»[1]، لكن رغم هذه المدة الزمنية الطويلة إلا أن العلاقة تبدو هشة وتشكل هذه السنوات خيطا واهنا، فإذا تطرقنا إلى المكان بوصفه «نظاما اجتماعيا (...) وعاطفيا تنتظم فيه العلاقات البشرية»[2]، نجد أنّ ما يميز العلاقات داخل البيت هو الصراع، وهو ما نجده في النص التالي:

«قال له الأولاد تريد أن تشاهد (توم أند جيري) ولذلك باستطاعتك أن تذهب إلى المطبخ وتنتظر هناك حتى ينتهي العرض.

-لا بأس سأشاهده معكم.

-لا، أمّنا قالت لا تدعوه يشاهد أفلاما كهذه. هذا يعني ان تتحول بالنسبة لها إلى ابن آخر، بدل أن تلعب دورك كزوج وأب»[3]

-وفي نص آخر:

«ألا يكفي تقصيرك مع ولد الكبير لتجر نفسك بنفسك إلى مشكلات أعوص، وتفتح دفاترك القديمة من جديد؟!

-ماذا تعني؟ !

(...)

-أن تحل المشكلة مع ولدك الصغير لتمر الأمور على خير!

(...)

لهذا وضع ذلك الخبر على جبهتي كان يهددني إذًا»[4]

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص42.

[2] صبري حافظ، "**الرواية والواقع**"، **مجلة إبداع**، العدد 10، 1992، ص44.

[3] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص13-14.

[4] المصدر نفسه، ص123.

من خلال هذه النصوص وغيرها، نجد أن هذا فضاء «مثار دائم يُصور الصراع»[1] لذا لم يكن البيت مجسدا لمظاهر الألفة، بل مكانا يشوبه التوتر واللااستقرار.

ب-الانتظار والاستسلام.

تتشظى دلالة مفردتي الانتظار والاستسلام على طول المسار السردي للرواية، ليفضي إلى دلالات الرتابة، والانغلاق، والإحباط، مما يوحي أن وضع الذوات أقرب إلى الاختناق ومن ثم التلاشي والسكون (الثبات وعدم التغيير)، وهذا يبينه لنا هذا البناء الدرامي حيث يقول الدكتور لرشيد النّمر:

«ولكننا ننتظر في غرفنا

(...) أعني أنك حين تنتظر أمام الباب أو على السطح، فإنك تفعل شيئا محددا هو الانتظار، أما حين تنتظر أمام التلفزيون أو في سريرك فإن الانتظار يكون كاملا، لأنك تكون مستسلما تماما، ولا تتوقع وصول الشيء الذي تنتظره رغم أنك في الحقيقة لا تفعل شيئا سوى الانتظار»[2].

هكذا جعل الروائي من فضاء البيت كما الوطن، تتصارع فيه المصالح، وقد يلجأ أحدهم إلى استعمال القوة، أو الاستعانة بتدخل خارجي لينال ما يريد، بينما تتخذ ذوات أخرى منطق الانتظار والاستسلام كحل لواقعها المتأزم، وبهذا يجعل التجريب من الفضاء المغلق هندسيا فضاء مفتوحا دلاليا.

2.4-فضاء الشرفة

ارتبط صراع الحياة والموت، بفضاء الشرفة بداية بشرفة رشيد النمر، ومن ثم شرفات البيوت المجاورة له، ففي البعد الآخر للمكان نعني به البعد المخفي أو الجدلي نعثر على قيمة جديدة لفاعليته، فعندما يعتمد الكاتب مكانا ما يلغي مكانا آخر بالقصدية نفسها.

---

[1] إبراهيم رماني، **المدينة في الشعر العربي**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د.ط، 2002، ص8.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص63.

واعتماد الراوي على فضاء الشرفة مكانا لذبح العصافير دون مكان آخر كالغرفة مثلا، لا لدلالة الشرفة على الانفتاح فحسب بل لجعل الفعل مكشوفا ومفضوحا، وهو ما يؤكده الحوار في النص التالي:

«أنت تعرف وأنا أعرف ما دمت بدأت، فإن عليك أن تواصل حتى النهاية !

(...) إذن أنت تعرف !

ومن لا يعرف ما حدث في الشرفة !!

وكيف عرفوا بالأمر؟!

إنك تخيب أملي بك، عرفوا ببساطة لأن الأمر كله حدث في الشرفة»[1].

إذ لا بد لرشيد النمر أن يستمر في ذبح العصافير وتقديمها للصقر حتى لا يلتهمه ثانية ويموت، وبهذا اتخذت الشرفة ثنائيات ضدية: فكانت مسرح الجريمة ودليل الولاء، القوة / الضعف، الأمان/ الخوف، الحركة (التغير) / السكون (الثبات)، الخضوع/ التمرد، الحياة/ الموت.

إنّ الشرفة جزء من البيت هذا الفضاء الضيق ماديا والمنفتح دلاليا، فبدل على أن يكون فضاء للتطلع للأفق اللامحدود، لم يكن أكثر من مكان تقتل فيه الأحلام، وتغتال فيه الآمال، ليتبين لنا أن الذات العربية، محدودة الرؤية، ضيقة الأفق.

إذ أن هذا الوضع لم يكن حال رشيد النمر وحده بل كان حال الجميع وسيتشهد بالنص التالي:

« تراجع خطوة

تراجعوا

دخل إلى البيت

لم يعد هناك أحد في الشرفات»[2]

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص71.

[2] المصدر نفسه، ص182.

هكذا يجعل التجريب من الفضاء المكاني التخييلي في الرواية ينزاح عن صفته المادية، إلى أبعاد رؤيوية تؤكد ديمومة التوتر الذي طبع الحياة المعاصرة.

3.4-فضاء المركز الإعلامي

يمثل هذا الفضاء ازدواجية الرؤيا، ففي حين شكل حاضر رشيد النمر باعتباره مكان عمله متَّل في الآن نفسه فضاء ذهنيا استرجاعيا للرجل العجوز. (الذي عمل قبل رشيد النمر في هذا المكان)، واكتسى المكان هالة من الغموض، لمنع الصحفيين من تصوير الجهة الغربية وكذا السطح، كنوع من التعتيم الإعلامي.

«بتسارع غير عادي قطع الرجل العجوز حيل أفكاره الذي يدل وكأنه أخذه بعيدا بتلك الكلمات القليلة. الكلمات التي لا بد من قولها في حالة كحالته، وقد أنهى خدمته وقف واهنا يسترجع الماضي خطفا كي لا لحظه أحد»[1].

هكذا ترتسم في ذهن القارئ صورتين، الأولى تعبّر عن الحياة الداخلية النفسية للرجل العجوز جرّاء خدمته في هذا المكان، الذي ترك في نفسه جرحًا غائرا، وأخرى خارجية تدّل على ما يخفيه هذا المكان من صور الرعب والتقتيل.

هذا الحضور المكاني يدل على ديمومة الصراع، وأنّ الحال العربي لم يتغير من الماضي (الذي يمثله الرجل العجوز) إلى الحاضر (الذي يمثله رشيد النمر).

4.4-فضاء الشارع

شكّل فضاء الشارع في الرواية بنية تقوم عليها جملة من الدلالات المختلفة، فهو «فضاء مفتوح»[2]، مما يشير إلى حرية التنقل، ينفتح الشارع على العالم الخارجي الذي يتميز دوما بحركة مستمرة، لكنه في شرفة الهذيان غدَا فضاء مغلقا مريبا. على مستويات عدة أولها:

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص6.

[2] بدر عبد المالك، **المكان في القصة القصيرة في الامارات**، المجمع الثقافي، أبو ظبي، د.ط، 1997، ص364.

أ-التسمية (شارع Dead End)

جاءت تسمية الشارع باللّغة الإنجليزية، كدليل على التبعة للثقافة الغربية، وسيطرتها على الفكر العربي، فـ Dead End تعني النهاية المميتة، مما يدل على أنّ الآخر الغربي هو الذي يرسم للعربي نهايته.

«كانت الأسرة عائدة من رحلتها الأسبوعية إلى نهاية الشارع !!

شارعهم ذي النهاية الـ Dead End »[1].

ومن المحذوفات المسجلة بصريا، عدم ترجمة كلمة Dead، فبينما تترجم كلمة End تبقى الأخيرة بالإنجليزية ما يجعل القارئ يتحفز ذهنيا، مما تثيره الكلمة من رعب وفزع ومشاهد قتل ولاإنسانية.

ب-الوظيفة

تتعدى وظيفة هذا الشارع من كونه الطريق الرابط بين بيت رشيد النمر ومكان عمله، ليصبح فضاء حاملا لحدث يتكرر مع رشيد النمر وهو «فرقعه انفجار جسد ذلك الطائر الذي كان يحلّق»[2] لتسقط قطرات الدم في كل مرة على كتفه، وفي كل مرة كان الشارع خاليا من الناس.

«التفت حوله باحثا عن رجل ما، ببندقية صيد (...)

لم يكن هناك أحد.

دار ثانية حول نفسه.

لم يكن هناك أحد»[3]

«بمجرد أن أنهى الشارع الفرعي الطويل الذي تقع فيه البناية الشارع الـ Dead End انعطف، كما يحدث كل يوم»[4]

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص32.

[2] مصدر نفسه، ص3.

[3] المصدر نفسه، ص24.

[4] المصدر نفسه، ص23.

«انعطف نحو شارع البناية الـ Dead End صعد الدرجات بسرعة»[1].

5.4-فضاء السجن

درج الروائيون على وصف المكان لُغويا يقدم في الرواية «من خلال اللّغة فهو فضاء لفظي بامتياز إنه فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة»[2]، لكن التجريب جعل النص الروائي منفتحًا، على أشكال مختلفة لاستحضار المكان، فكان حضوره في الرواية عن طريق الصورة الفوتوغرافية لوعي الكاتب بأهمية الصورة، وقدرتها على التأثير والإيحاء، هذا التشكيل المكاني للسجن، بالصورة بدل الكلمات جعل منه فضاء مفتوحا.

1.5.4-سجن أبو غريب

إن حضور صورة التعذيب البشعة اللاإنسانية للسجناء العراقيين سُرّبت من طرف الأمريكيين أنفسهم، وجعل رشيد النمر من هذه الصورة التي استدعاها ذهنه ذريعة يعلل بها سبب قتله لأسرته، وهو ما نجده في النص التالي:

«ما الذي كان ينتظرهم على أي حال؟! وصول أبناء الجنود الذي عمّروا أبو غريب بفحولتهم؟!»[3].

2.5.4-سجن غوانتانامو

سجن غوانتانامو المثير للجدل، بزنزاناته المظلمة، وممارسات جنوده غير الأخلاقية، وهو أخطر السجون الأمريكية، وأكثر معتقليه عرب مسلمون، وكان السجن الذي أودع فيه الابن الأكبر لرشيد النمر:

«إنه الآن في غوانتانامو!

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص179.

[2] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط، 1990، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص132.

هكذا قيل لنا»[1]

هكذا اتُخذَ من السجن «أداة ردع في يد السلطة ضد من يقول لها لا، ووسيلة قهر وتعذيب، وليس مكان إصلاح وتأهيل كما هو مفترض»[2] .

هنا تخلق لنا الصورة الفوتوغرافية نصًا تقرأه الحاسة البصرية والذاكرة أولا، فيبدو لنا «الشيء الذي داخل الإطار جامدًا، لكنّه يحرك إحساسات معينة لدينا أو يعبّر عن بعض حاجاتنا»[3]، وهو في الرواية يحرك الضمائر العربية ويخاطبها خطابا واضحا ليعبر عن عجزها في فك شفرة الصورة التي أصبحت مألوفة لدى العربي بعد أحداث 11سبتمبر، وحرب العراق.

5-الزمكان

ساهم تيار الوعي بشكل كبير في التوظيف الأمثل والجديد للزمكان، عبر صهر الأمكنة والأزمنة في بوتقة واحدة، لامتلاكه مرونة عالية تمنح الذات حرية استيعابها، والتنقل فيها بحرية، وجاءت أهمية دراستهما، لأنهما «يمثلان في أحيان عديدة البطلين الفعليين للروايات المدروسة»[4]، حيث ساهما بشكل كبير في تمرير الصراع الذهني والنفسي، أين تتداخل الحياة الداخلية، والخارجية، فينتقل الذهن من خلالها إلى أماكن مختلفة.

وهو ما نجده في النص التالي:

«وحتى أولئك الرجال الذين كوّموا الواحد فوق الآخر وكانوا إلى حد بعيد يشبهون تل الرجال في سجن أبو غريب»[5]

هذا المونولوج الداخلي غير المباشر عّبر عن مشهد عابر للزمان والمكان بالمعنى المادي، فالمكان هنا يمثل الذاكرة والزمان هو الوعي الإنساني، لكن الأول مهمش والثاني مشوه غير قادر

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص138.

[2] نبيل حمدي الشاهد، مرجع سابق، ص335.

[3] حسن نجمي، **شعرية الفضاء**، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 2000، ص122.

[4] صلاح الدين بوجاه، **الشيء بين الوظيفة والرمز**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994، ص25.

[5] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص127.

على الادراك، إلا أنهما متلاحمان، فالزمكان يقدم صورة متجددة من خلال الرضوخ العربي والهوان، والذاكرة مفتوحة على الأوجاع والجراح، لكن دون وعي ولا إدراك، لذا فمشاهد القتل متكررة على الساحة العربية، وإن اختلفت الظروف وتعددت الأسباب ودخلت فيما يسمى بـ "الربيع العربي"، فعَمل هذا التركيب على إخفاء البعد المادي لسجن أبو غريب، وتقديمه بصورة رمزية، مما يجعل العالم العربي كَكُل فضاء حاملا لمعاني الاستبداد السلطوي، أين يمارس النظام رغبة الحضور والاستعباد.

إلى جانب الوظيفة الرمزية للزمكان، نجد الوظيفة الإيحائية والتي تشعر القارئ بالأسلوب الذي تكتب به الرواية وهو أسلوب تيار الوعي، وما أكد هذا هو محاولة وضع صورة أو فكرة من زمكان مختلف على صورة او فكرة من زمكان آخر:

«حين انفرد بزوجة المستقبل اول، قرر أن يستفيد من خبراته كلها، وفي أول فرصة لاحت لهما استحضر (الجنّ) الذي ذهب هباء في تلك الواقعة المشهورة مع صاحبته»[1]

هذا النص يبين لنا مدى تداخل الماضي البعيد مع الماضي القريب، أين تزوج رشيد النمر وفعل ما لم يستطع فعله من قبل، كما عُبّر عنه بلفظة (الجنّ)، في لحظة الحاضر المسمى الاسترجاع، ويمثل النص التالي الواقعة المسترجعة:

« مالت عليه أكثر مرة واقتلعت ملامسات شبه بريئة (...) لكن عينيه كانتا تدوران في الظلام باحثين عن عامل السينما الذي لا يفارق الكشاف به.

(...) وعندما قالت له تلك الجملة الغريبة: إذا لم يحرك (الجن) فكيف يمكن أن الإنس؟!!!».[2]

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص152.

6-التجريب على مستوى التشكيلات اللّغوية

إنّ اللّغة في رواية "شرفة الهذيان"، تجاوزت مفهوم المادة التي يقدم بها العمل السردي واتخذت عدة أوجه تتناسب والقيم الإيديولوجية والفنية والجمالية التي تصورها وتبثها، «فهي هذا النظام الرمزي الذي يُكوّن الذات إنّه يصيغها عبر شبكة من الدلالات منذ ولادتها، فالمدلولات ليست إلا تنويعات فردية لا تأخذ تماسكها إلا ضمن تماسك شبكة الدلالات»[1]، لتمتلك القدرة على إظهار وإخفاء كل مواصفات وخصائص هذه الذات.

تتميز شرفة الهذيان ببعدها عن الصيغ المتكلسة، والمعاني الجاهزة وتبني لنفسها سرحا جديدا لم يكن مألوفا من قبل، فإبراهيم نصر الله لا يقدم نصه بلغة واحدة بل بفسيفساء لغوية مما يجعل النص «يمارس الحرية في علاقاته الداخلية ولا يختزلها إلى موضوع خارجي»[2].

هكذا جعل التجريب للغة القدرة على تمثل معاني معرفية، وتجاوز وظيفتها كتقنية فنية، فالحرية التي ينشدها إبراهيم نصر الله من خلال نصه اختزلتها اللّغة، وعبّرت عنها بشكل تجديدي مبتكر، تميز بالخصوصية قالت ما قالته «من دون لغة مستبدة مفروضة تأخذ موقع البطل»[3] .

1.6-وعي اللّغة ولغة اللاّوعي

يمتلك النظام الداخلي للغة وعيا يربط بين دالها ومدلولها، ويؤدي مقصدية بعينها، لكن العمل الأدبي «ينهض على إعادة النظر في النظام اللغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية بتمزيق ذلك النظام اللغوي المتعارف»[4]، من أجل خلق بؤرة توتر ولغة لاواعية في تشكيلها الخارجي محتفظة في الآن نفسه بالوعي الأول للغة.

---

(1) سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي العربي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص26.

(2) فيصل دراج، "**مجرد2 فقط لإبراهيم نصر الله**"، المعاش الغريب والروائي المختلف، مجلة الجديد لبنان،ع4، 01 أكتوبر 1994، ص62.

(3) المرجع نفسه، ص62.

(4) عمر عيلان، **النقد العربي الجديد، مقارنة في نقد النقد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص177.

وتميزت شرفة الهذيان بالحفاظ على لغة ما قبل الكلام –إذا سلمنا أن الإنسان يفكر باللّغة– وذلك من خلال ارتياد مناطق اللّاوعي، واستحضار اللّغة كما هي مشحونة بالقوة والتوهج العاطفي الذي يخلق قبل الكتابة.

جاءت الرواية بلغة اللّاوعي التي ترى في اللّغة أداة للإعلان عن موقف سابق عليها لامتلاكها لاوعيا قائما في الرسالة التي تبثّها «عبر الإشارات اللّغوية، والرموز المبثوثة في السياقات الأسلوبية والرمزية وعبر الدوال المختلفة في مظهرها وشكلها»[1]، لتبتعد الرواية عن كل ما هو شائع وتجعل من العادي، شيئا مختلفا، غير مصوغ في قوالب مستهلكة، ومن أمثلتها نورد ما يأتي:

«هل أحضرت لي الفيلم؟!.

(...) ولكنّه ليس فيلما بالمعنى الحقيقي للأفلام! (...)

كيف لا يكون فيلما ؟! ألم يعرض في التلفزيون ؟!

نعم عُرض

وهل يعرضون في التلفزيون الأفلام أم يعرضون التمثيلات الإذاعية؟

الأفلام! كل شيء في التلفزيون أفلام!

لقد اعترفت إذن بأنه فيلم؟! »[2]

تميل البنية السطحية والتي تمثلها لغة اللاّوعي لدى كل من رشيد النمر وابنه، فإذا ما عزلنا كلمة "فيلم" عن سياقها النصي فإنها تعني وجود سيناريو، مخرج، وممثلين، ومنتج...، كما قد يكون الفيلم من نسج الخيال أو مقتبسا من الواقع، خاضعا للزيادة والنقصان والتحريف، لكن إذا أعدنا هذه الكلمة إلى سياق الروائي سنتساءل هل قصد بها هذا المعنى أم غير ذلك؟ وعن أي فيلم

---

[1] محمد لطفي اليوسفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، نبراس للنشر، تونس، د.ط، 1985، ص24.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص92.

يتحدث رشيد النمر وابنه؟ فنكتشف أنه أريد به، مشاهد حادثة 11 سبتمبر حين تم «بث مشهدي ارتطام الطائرتين ببرجي التجارة العالمي»[1].

إذَا تجاوزنا لاوعي اللّغة إلى البنية العميقة أي إلى وعي اللّغة، نجد أن توظيف هذا اللفظ جاء مقصودا، بما يحمله هذا الخبر من معاني التزييف والتعتيم الإعلامي، أين يظهر جزء من الحقيقة أو وجه من أوجهها المتعددة، خدمة لجهة أو مصلحة معينة، إضافة إلى ما تشير إليه جملة «فيلم طويل»[2] التي وردت كلماتها نكرة، لتدل على تتابع الأحداث المشابهة للمشهد السابق، لكن في زمان ومكان آخرين، وتحديدا في الوطن العربي الذي تحمَّل نتائج هذه الواقعة، لتتوالى الأزمات والحروب ليس أولها حرب العراق، وصولا إلى الثورات العربية.

في مثال آخر نجد:

«بعد العاشرة بخمس دقائق سوّى جلسته كي لا يفوته أي شيء من الفيلم، وكالعادة كان لا بد له من مشاهدة موجوز الأخبار مرغما أطلّت المذيعة بصوت جديد تماما.

(...) للحظة فكّر أن فيلم الخيال العلمي هذا قد بدأ، وأن نشرة الأخبار لا بد انتهت دون أن ينتبه، لكن الأمر لم يكن كما تصوره أبدا بل كما رآه»[3]، إذا تبقى كلمة فيلم مختزلة لغياب الإعلام الصادق والشفاف وحرية الرأي، فكلها أخبار مُأَفلَمة، كما رآها رشيد النمر الذي يستطيع التفريق بين الحقيقة والتزييف كونه مسؤولا في المركز الإعلامي، إذا للغة وعيها الخاص بها والذي يمكنه نقل الواقع بقساوته فعبّرت عنه بقولها (لم يكن كما تصوّره أبدا بل كما رآه)، فالرؤية تحمل معنى اليقين دون إحالة خارجية.

وفي نصوص أخرى

«امرأته قالت له »[4]

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص131.

[3] المصدر نفسه، ص82.

[4] المصدر نفسه، ص13.

«لا أراك هكذا إلا حين يرن الهاتف او يطرق الشرطي بابك في الليل! قالت امرأته»[1]

«ماذا يعني؟! سأل امرأته»[2]

اسْتُعْمِلت لفظة (امرأته) على مدى الرواية أكثر من استعمال لفظة (زوجته)، والتي تحيل إلى معاني كثيرة لعل أهمها: التباعد النفسي بينهما، فكلمة زوجة تحمل معاني الألفة والسكينة والمودة والقرب والمشاركة، بينما امرأته تحيل إلى امتلاك رجل لامرأته عن طريق القران، وهذا ما نجده في القرآن الكريم في قوله عز وجل:

«قال ما خطبُكن إذ راودتن يوسف عن نفسه قلن حاش لله ما علمنا عليه من سوء قالت امرأة العزيز الآن حصحص الحق أنا راودتُه عن نفسه وإنّه لمن الصادقين»[3].

بينما عبّر القرآن الكريم عن علاقة حواء بآدم بلفظة الزوجة:

«وقلنا يا آدم اسكن أنت وزوجك الجنّة وكلا منها رغدًا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين» [4].

2.6-اللّغة التحليلية الاستبطانية

تساهم اللّغة التحليلية الاستبطانية في بناء السرح الروائي في شرفة الهذيان، والتي تحمل وجهين، واحد تصريحي، ينقل لنا ما يدور في ذهن الشخصية كون «هذه اللّغة تسلط الضوء على العالم الداخلي»[5] فتجعله مرئيا ظاهرا، وآخر تلميحي تكشف به عما يمكن أن يُقال، ولكنّه ظل حبيس النفس يتأرجح بين مساحات الصمت والبوح.

-ومن أمثلة ذلك نجد:

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص 122.

[2] المصدر نفسه، ص120.

[3] القرآن الكريم، رواية ورش، سورة يوسف، الآية 51.

[4] القرآن الكريم، رواية ورش، سورة البقرة، الآية 35.

[5] إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي دراسة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2010، ص250.

«لأيام بلياليها ظل يفكّر في المسألة في الجهات وعدسات الكاميرا أو نباتات الشرفات، وسطح البنايات المنخفضة المزروعة بصحون الستيلايت وهوائيات التلفزيون التي تشبه الأقفاص.

لا شيء ... لا شيء أبدًا

حاول أن يبوح لامرأته بما يحسه، لكنّه لم يكن قادرا على تفسير شيء»[1]

المؤلف في النص السابق، يراوح بين لغتين، اللّغة التي ينطق بها الراوي العليم، وأخرى يخاطب بها رشيد النمر نفسه.

في هذا النص الذي ينقل به الراوي خطاب رشيد النمر مع نفسه بشيء من التصرف يصور لنا بداية الحيرة والقلق، والتوتر الذي يعتري رشيد النمر مما حوله، ويصعّب عليه تفسيره أو تقبّله، فيقف عاجزا عن البوح، وتقديم تفسير لما يحسه و يشعر به، فيُفضّل الصمت الفاضح الذي يكشف ويخفي في آن واحد بلغة استبطانيه، فإذا ما أوغلنا في التحليل نجد النص يحيل إلى جملة من الطباع المميزة لامرأته، كالفضول والسؤال والثرثرة، عدم الاحتواء الآخر، إضافة إلى الكشف عن طباع رشيد النمر، ككثرة التفكير، حيث مشاركة الآخر ما يختلج في النفس، وفيه كشف عن حالة الأرق التي تنتابه.

تعمل اللّغة الاستبطانية التحليلية على سبر أغوار النفس، لتبيّن عما يمكن أن يقال ضمنيا، دون التصريح به لأسباب مختلفة، ونُمثّل لذلك بالنص التالي:

«فتتبعه بهدوء أثار غيظ رشيد النمر إلى ذلك الحد برغبة في أن يصرخ ما دمت أرنبا إلى هذا الحد فلماذا تستأسد عليّ؟!»[2]

إذا اللّغة في هذا النص تختزل جملة من المشاعر والأحاسيس كالغيظ والغضب، والانزعاج وعدم الارتياح والنفور، فرشيد النّمر يتأسف لحاله، وجملة (لماذا تستأسد عليّ) تشعرنا بمدى التقزيم الذي يحسه رشيد النمر من قبل رجل الشرطة، فجاءت رغبته (في أن يصرخ) أي أن يبدي

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص141.

[2] المصدر نفسه، ص163.

انزعاجه ورفضه لكنّه لم يستطع فعل ذلك، مما يحيل إلى أن رشيد النمر لا يعترف بسلطة الشرطي، ولا يحترمه إنما يفعل ما يُطلب منه بدافع الخوف.

أما كلمة (تستأسد) فهي نحت لغوي، من المصدر (أَسَد) والذي يختزل معاني القوة والشراسة والرعب، هذا ما يجعل الكلمة تستبطن أمرين.

-**الأول:** أنه بزيادة (تست) لكلمة أسد أكسبها معنى الفعل والقيام والإنجاز لكن في الوقت نفسه جعلها مفرغة من معناها الأصلي وهو القوة ليحملها معنى الاستقواء على الضعيف، وعلى رشيد النمر تحديدا بينما كان الشرطيّ ضعيفا (أرنبا) أمام الصحفي، لأنه لا يملك سلطة ولا قوة في ذاته، وإنّما يمارسها على من هو أضعف منه.

-**أما الأمر الثاني:** فهو يحيل إلى أن توظيف هذه الكلمة بعينها لم يأت اعتباطا ولا مصادفة، بل لنقل المتلقي من المجتمع الإنساني الذي لا بد أن يتصف بالعدالة والديمقراطية، إلى المجتمع الحيواني الغريزي الذي يأكل فيه القوي الضعيف، ليسري على مجتمع العربي قانون الغاب.

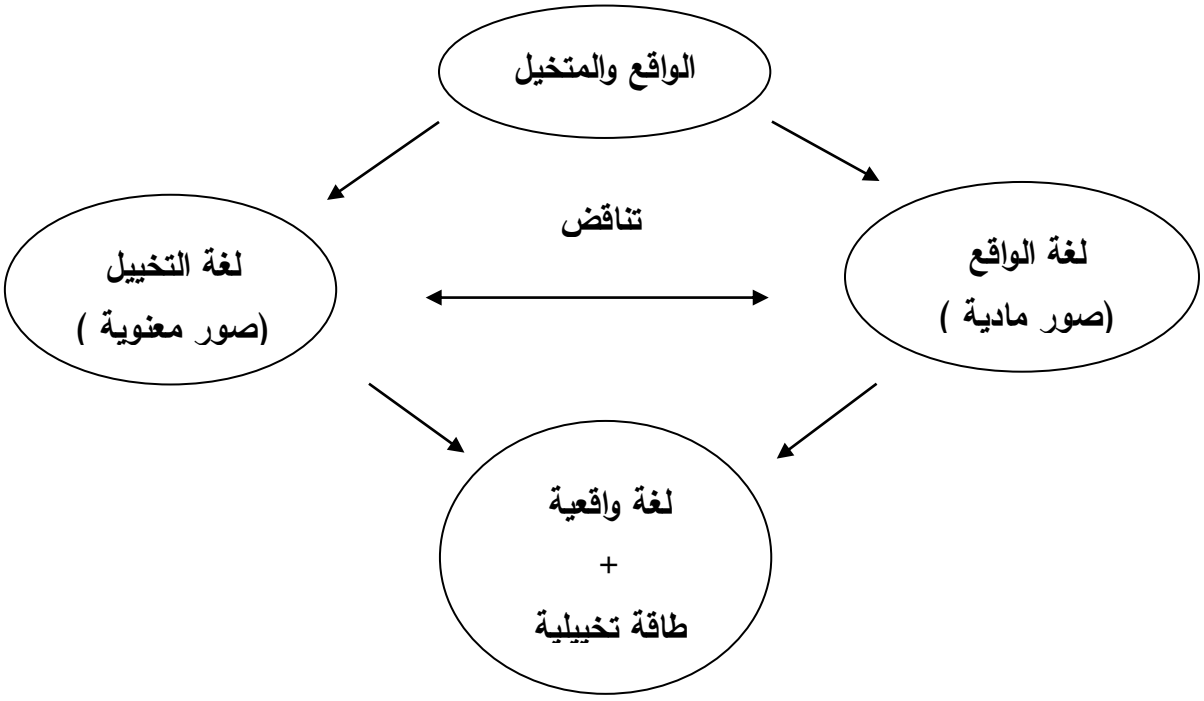
فبممارسة التجريب استطاعت الكلمات والجمل أن تستبطن معاني لا يمكن الوصول إليها من خلال القراءة السطحية.

3.6-لغة الواقع وواقعية اللّغة

سعى إبراهيم نصر الله بفعل التجريب، إلى الاشتغال على مستوى الملفوظات اللغوية، والصيغ اللّفظية، وجعلها تتماشى والسيرورة التاريخية، فلم يكن الواقع اللّغوي النصي بمنأى عن الواقع الاجتماعي العربي؛ لأنّ «اللّغة فضاء غير محايد، تتصارع عبره وفيه مصالح اجتماعية متعددة، والنصوص الروائية، بوصفها كيانات لغوية، تشهد بالضرورة ملامح الاختلاف والتباين الفكري»[1]، فلكل "أنا" في الرواية كلامها الذي يتناسب مع هويتها الذهنية، التي تشتغل على وعي الواقع و الوجود الإنساني بأطره الاجتماعية.

[1] عمر عيلان، مرجع سابق، ص202.

استطاعت هذه اللّغة الجمع بين الواقع والمتخيل كون «المتخيل بناء ذهني؛ أي أنّه إنتاج فكري بالدرجة الأولى، وليس إنتاجا ماديا، في حين أن الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، «فالمتخيل يحيل إلى الواقع والواقع يحل إلى ذاته»[1]، هكذا يغدو التخييل مستودعا لتخزين الصور الواقعية وإعادة تشكيلها مع إدراكها وتمثلها ومنحها أبعادا متعددة، وهو ما يتضح لنا من خلال هذا المخطط:



إذاً لا يمكن الفصل بين الواقع والمتخيل في العمل الأدبي كون كل منهما يمسك بالآخر ويستدعيه.

ومن أمثلة ذلك نجد النص التالي:

«صدقني لا أستطيع أن أتصور ما الذي قالته امرأتك لك حول تلك الجهة الغامضة.

هل تعني أن حمارك تعب

ما هذه اللغة يا جار؟ !

أنا آسف دكتور، ولكن يبدو أنها بسبب تلك المياه التي نغسل بها أفواهنا»[2]

---

[1] حسين خمري، **فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص44.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص65-66.

في هذا النص تفريق بين لغتين، أي ثقافتين الأولى لغة رشيد النمر التهكمية الاستفزازية باستعماله للفظة (حمار) ليدل على بلادة جاره وحمقه ؛ لأنّه يسرق المياه الصالحة للشرب، ويترك للناس المياه القذرة، هنا تتدنى لغة رشيد النمر، لكن ثقافته لا تفعل ذلك، على عكس جاره الدكتور الذي يتدنى بأفعاله إلى مستويات دنيئة ولكنّه يحاول المحافظة على لغته كونه دكتور في الجامعة.

وفي نص آخر نجد:

«صرخ: قولي شيئا؟ !!

-ماذا تقول؟ !!

صمت.....

صرخت: قل شيئا !!

- ماذا تقولين ؟ !!»[1]

يشكل لنا هذا التشكيل اللّغوي، صورة للواقع فطلبُ رشيد النمر لزوجته أن تقول شيئا ما، لتسأله امرأته ما الذي يقوله كونها عاجزة عن سماعه، ثم يعم الصمت ليتبادلا الأدوار ويقف هو عاجزا عن سماعها، اللّغة هنا تدخلنا إلى عمق الواقع المأساوي الذي تقف فيه الأنا باحثة عن نفسها، فلا تسمع إلى صوتها ولا تقتنع إلا برأيها، مما يحيل إلى التقوقع على الذات والانغلاق.

إذا بفعل التجريب غدت هذه الحركة التشكيلية بحث في المعنى وأبعاده، فيصنع إبراهيم نصر الله في روايته مخزونا من المعارف، تقدمها الكلمات بتجاوزاتها وحواراتها لتصنع حسا إنسانيا عميقا، يرتقي بالتعبير دون تعطيل للبحث في التشكيل.

وفي نص آخر:

«سقطت

قطرة

أخرى من الدم

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص190.

في المكان نفسه»[1]

يخبر الراوي بسقوط قطرة الدم على رشيد النمر، ويتمثل هذا السقوط لغويا، بلغة الواقع دون توظيف المجاز، فاستطاعت اللّغة أن تعمل على تمظهر هذه الواقعية ليأتي الرسم عموديا تماما كما يحدث لحظة السقوط، مما يُمكّن القارئ من تخيل الأمر بسهولة، بل وخوض التجربة ومشاركة رشيد النمر الانفعالات والمشاعر التي أحسها في هذه اللحظة من ضيق واختناق جراء تكرار الأمر نفسه من جديد.

هكذا يتأكد لنا أن النص يقوم على وعي الفن الروائي بقدرة اللّغة التي قوامها الشكل القادر بذاته على التعبير، وليس الحامل من الخارج له.

4.6-شعرية اللّغة

كانت اللّغة الشعرية في فترات سابقة حكرا على الشاعر الذي ينأى بها عن المألوف السائد، فإذا كانت لغة النثر ذات دلالات متطابقة أحادية القراءة نجد على العكس في لغة الشعر التي تحمل ازدواجية الدلالة وانفتاحها، التي تنزاح عن لغة النثر باعتبارها لغة الصفر في الكتابة[2]

لكن اللغة النثرية وبفعل تداخل الأجناس البشرية استطاعت أن تجعل لغة السرد تصل إلى مصاف اللّغة الشعرية بعد أن خففت من حدة الفوارق والحدود بين الشعر والنثر وأصبح «غياب الحدود بين الشعر والنثر أكثر من حضورها»[3]؛ لأن الأنواع الأدبية ليست ذات أركان ثابتة، بل هي كيانات متحركة ومتغيرة، والفن بطبيعته تجاوز دائم وبحث مستمر« فالنص الأدبي الحق ليس الذي يحقق شروط انتمائه إلى جنس أدبي معين بل الذي يجعل إلى جانب ذلك خروجا على هذه الشروط، وبالتالي فتداخل الأجناس حتمية لا مفر منها»[4]

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصر سابق ، ص3-4.

[2] جون كوهن، **بناء لغة الشعر**، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، 1990، ص35.

[3] رومان جاكسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص10-11.

[4] عز الدين مناصرة، **الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة**، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص129.

هكذا أصبحت اللغة الروائية تحمل نبض الشعر في قلب النثر، محوّلة إياها إلى نسيج كتابي يفيض جمالية.

فشرفة الهذيان لم تكسر الحواجز بين الشعر والرواية فحسب، بل عملت على تفجير النوع الأدبي من داخله فجاءت لغتها «حصيلة شقين من الأجناس»[1] معتمدة على التجريب، وتوظيف تقنات القصيدة فأخذت منها الخصائص الشعرية، وطاقتها الإيحائية فجاء التجريب في الرواية مبنيا على الانقلاب على مبدأ النوع الأدبي «حيث لا يكون التداخل بين النصوص الشعرية والنصوص النثرية، بل بين بنية الجملة النثرية وبنية الجملة الشعرية»[2]، هكذا يأخذ التركيب النثري خصائص التركيب الشعري، ويجعل اللّغة النثرية تتجاوز التقريرية، وتكتسب قدرة أكبر على خلق شاعريتها، باستغلال تقنات وخصائص الشعر، فشعرية اللّغة هي تلك الشعرية التي تتفجر من تمرد النثر، وخروجه عن المألوف من طباعه إلى «ما يحمله النص من خصائص جمالية وفنية، فكلما اشتمل النص على مقدار أكبر من هذه العناصر، ازدادت شعرية النص وكلما اشتمل على مقدار أقل منها ضؤلت هذه الشعرية في النص المطروح للقراء»[3]، فتتوغل اللّغة في مناطق لم تتعود على طرق بابها من قبل.

1.4.6-شعرية الانزياح

من الخصائص الشعرية الموظفة في شرفة الهذيان، نجد خاصية الانزياح والذي يقصد به «انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته»[4].

يُخرج الانزياح التركيب اللّغوي من فضاء المعاني المعجمية إلى فضاء أرحب مما يجعله منفتحا على التأويل وتعدد الدلالة.

أ. الانزياح الإسنادي

---

[1] محمد أمنصور، مرجع سابق، ص23.

[2] عز الدين مناصرة، مرجع سابق، ص129.

[3] عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2007، ص71.

[4] نور الدين السيد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج1، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2010، ص198.

وهو عدول عن إسناد المسند للمسند إليه كالفعل والفاعل والمفعول أو المبتدأ أو الخبر، وهو من خصائص الشعر بينما في النثر نجد «كل عبارة إسنادية ينبغي أن يكون المسند ملائما للمسند إليه»[1]، لكن حققت لغة إبراهيم نصر الله انزياحا شعريا، ومن أمثلته في الرواية ما يلي:

«ربطوا القيلولة بحبال قويّة»[2]

يتمثل الانزياح في محاولة إسناد (القيلولة) وهي شيء معنوي مجرد للفعل (ربطوا) الذي يدل الأشياء المادية وهو ما تشير إليه شبه جملة (بحبال قوية)، والمراد بهذا الانزياح هو تصوير حال العرب وقد سكنوا لمصيرهم، وحالهم، وركنوا تماما لما آل إليه حالهم، فالقيلولة هنا تدل على الغفلة، والخضوع.

ب-الانزياح التركيبي (التقديم والتأخير)

يحدث أن تتقدم عناصر الجملة بعضها على بعض، خلافا للتأليف الكلامي العربي الخاضع لجملة من القوانين والقواعد فيكسر بذلك القاموس اللغوي؛ لأن «التقديم والتأخير صورة من صور الاستعمال التركيبي يستتبع تغييره تغيرا دلاليا»[3]، ما يخلق لنا لغة شعرية تحفز ذهن القارئ وتثيره، وهو ما حققه إبراهيم نصر الله في روايته لذا نتوقف عند عدد من النماذج:

«الشرفة كانت تتأرجح »[4]

جاء اسم كان (الشرفة) في الجملة متقدما على عاملها (كانت) والسياق على المستوى المعياري يقدم العامل على المعمول، أي تكون الجملة:

(كانت الشرفة تتأرجحُ)، لكن قُدِمَ اسم كان لأنه محل الاهتمام، فالأشياء المادية عادة لا تكون منفعلة بل فاعلة.

-و في نص آخر:

---

[1] جون كوهن، مرجع سابق، ص131.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص20.

[3] جون كوهن، مرجع سابق، ص107.

[4] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص11.

«من قديم ألقت المدينة قدميها على حافة السبيل»[1]

إذا تتقدم شبه جملة (من قديم) على الجملة الفعلية (ألقت المدينة قدميها)، فالأصل في تركيب هذه العبارة أن تأتي على النحو التالي (ألقت المدينة قدميها من قديم على حافة السيل)

لكن بتقدم ظرف الزمان (قديم) هذا ما يلفت انتباه القارئ ويعمق شعوره بالامتداد الزمني غير المحدود، فالكاتب هنا يبرز أهمية الزمن اللّانهائي، وأن هذه الحالة متجذرة وقد أصبحت مستديمة.

ج-الانزياح الأسلوبي

نجد بعض نصوص الرواية تخرج عن الاستعمال الفصيح للغة إلى استعمال اللّهجة العامية، نجد:

«حين رأت امرأته القفص الضخم ممتلئا بالعصافير، صرخت: رحنا في داهية !»[2]

هذا الانتقال بين الاستعمالين، يعبّر عن مرونة الرواية وقدرة المبدع على تضمين اللهجة العامية بسلاسة، وسهولة دون إحساس المتلقي بالقطيعة والفرق بين التعبيرين، ذلك لأنه شحن اللغة بطاقة تعبيرية وعاطفية كبيرة، فجملة (رحنا في داهية) مناسبة جدا لحالة الفزع التي شعرت بها المرأة، وكأنها كتبت بطريقة عفوية.

وفي نص آخر:

-«قال الصغير ممكن نشتري عصفور وممكن ما نشتري عصفور، إذا ما اشترينا عصفور ما في مشكلة، وإذا ما اشترينا عصفور في مشكلتين ممكن نحطه في البلكونة، وممكن نحطه جوة البيت...»[3]

إذ تتناسب اللّهجة، وصغر سن ابن رشيد النمر، ليبدو المشهد حقيقيا، مشهد الولد وهو يعدد لوالده مشكلات قد تنجر عن شراء عصفور ويتربع النص بهذا الأسلوب على مدى ثلاث صفحات

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص42.

[3] المصدر نفسه، ص27.

ونصف، مما يعبر على أنه لا نشاز بين التنويع اللّغوي، والانتقال من اللغة الفصيحة إلى العامية بسهولة يشعر معها المتلقي أنّها تخاطبه، وتضعه في خضم العمل الروائي.

ومن الأمثلة أيضا:

« وليش تحطنا في هيك موقف اشتري لنا كلب وريّحنا !!!! »[1]

2.4.6-شعرية المفارقة

تعمل المفارقة على تكثيف الصورة الشعرية، فهي من الآليات الفنية التي يوظفها المبدع من أجل خلق المغايرة كونها: «عنصرا تنشيطيا فاعلا أصيلا ومركزيا في الفنون عامة (...)؛ لأنها تشحن التعبير بقوة إبلاغ فنية تنقل التلقي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ»[2] لتكسر أفق توقعه.

«وحرصوا أن يكون ثمة واحد منهم، دائما، ساهرا في الظهيرة بعينين حمراوين...»[3]

فالمفارقة في جملة (ساهرا في الظهيرة) ؛ إن السهر عادة يكون ليلا لكنّه في هذه الجملة يحدث نهارا، للدلالة على طول السبات العربي، والغفلة التي يتخبط فيها واقعه.

وفي نص آخر نجد:

«الذين يرتدون (...) النظارات السوداء في صالة السينما لإخفاء الدمع خشية النهايات السعيدة»[4]

فالمفارقة في كون من يخفي الدمع خشية النهايات السعيدة لأنها أصبحت عارضة، بينما النهايات التعيسة أصبحت قارة.

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص31.

[2] محمد صابر عبيد، **العلامة الشعرية، قراءات في ثقافات القصيدة الجديدة**، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص161.

[3] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص20.

[4] المصدر نفسه، ص9.

3.4.6-شعرية التكرار

إن التكرار من أهم العناصر التي تخلق إيقاعا نغميا ونفسيا يشيد القارئ، ويلفت انتباهه وحواسه، لقراءة المقاطع والتي يكون فيها التكرار حاضرا لأغراض جمالية ودلالية «لأنه بتشكلاته المختلفة ثمرة من ثمرات قانون الاختيار والتأليف، وترتيبها بحيث تقيم تلك الأنساق المتكررة علاقات مع عناصر النص الأخرى»[1]، والتكرار في رواية شرفة الهذيان مزايا فنية وأسلوبية تعمق التجربة الشعورية، ويتراوح وظيفته بين التوكيد والإيحاء والبحث عن معاني جديدة للفظ أو العبارة نفسها.

وفي مثال آخر:

«الذين لا يعرفون موعد شروق الشمس

أو تلك اللحظة الحرجة التي يصيح فيها الديك

كانوا سيفرحون مثله

الذين لا تتذكر أقدامهم من الطرق

غير غبارها (...)

كانوا سيفرحون مثله !

-الذين يزرعون النباتات الصغيرة في زوايا البيوت

لكي تذكّرهم بالغابة

كانوا سيفرحون مثله !

(...) ويخفون بدراية المتعبين مخلفات الابتسامة المختلسة

كلما ذهبوا صباحا للعمل

(...)

كانوا سيفرحون مثله !

[1] فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، د.ت، ص21.

(...) ويسهرون بين أسرة الأبناء ببنادق سريعة مهيأة لإصابة الأطياف كانوا سيفرحون مثله !»[1]

تكرار العبارة من أشد الأنماط التأثير، وفي النص السابق نجد عبارة كانوا "سيفرحون مثله" تتردد كثيرا وتحمل معنى الاستفهام الإنكاري والسخرية المبطنة، والاستهزاء القاسي، فرشيد النمر لم يكن يوما سعيدا، لذا فالذين وضعهم مشابه لوضعه يعيشون الحالة نفسها، فالوضع الذي يعيشه رشيد النّمر يميزه الشقاء وهو واقع كل ذات عربية، هكذا يُرسم إيقاع الحزن، الذي يعززه تكرار العبارة بعد كل مقطع.

في نص آخر:

«أقفاص طائرة عبرت خمس جهات (...) أقفاص ولها أجنحة لا يشبهها شيء، أقفاص ترقص تتراكض، تغفو، تنام(...) أقفاص تحلم عنا بالأمطار (...) أقفاص تكتب شعرا (...) أقفاص طائرة وتهاجر »[2]، في هذا النص تكرار لفظي أين تتكرر الكلمة باعتبارها المعبرة والمختزلة للكثير من الدلالات، مما يولد إيقاعا نغميا، فمثلت لفظة أقفاص المرتكز الضوئي الذي برز إشعاعه على مدى صفحة كاملة، فشكلت هذه الكلمة البؤرة المهيمنة، ذلك لتركيز الراوي على ضياع الأقفاص؛ أي الأوطان، مما يعمق الشعور الفعلي بضياعه، فتبقى الصورة مائلة حية يذكيها التكرار في ذهن القارئ، في كل مرة.

4.4.6-شعرية التوازي

التوازي ظاهرة موسيقية دلالية، ويتميز بها الشعر لخلق إيقاعه الخاص؛ لأن «المسألة الأساسية للشعر تكمن في التوازي وقد لا نخطئ حين تقول إن بنية الشعر هي بنية التوازي

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص9-10.

[2] المصدر نفسه، ص192.

المستمر»[1]، واستغلت لغة شرفة الهذيان هذه الخاصية، لتنتج لنا لغة شعرية بعيدة عن النثرية الفجة.

فالتوازي ضرب من ضروب الإيقاع، فهو في أبسط تعريفاته «قانون من قوانين الإيقاع»[2]، مما يجعل من الرواية أشبه بسمفونية موسيقية.

وللتوازي أنواع منها:

1.4.4.7-التوازي التام

أ-التوازي العمودي:

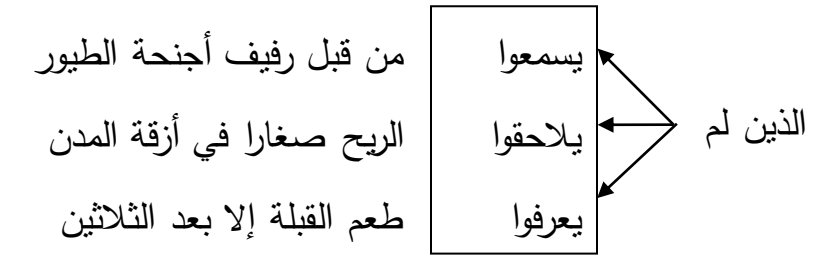
هو ضرب من الإيقاع يتجاوز الثلاثة أسطر، وتمثل له بالنص الآتي:

«الذين لم يسمعوا، من قبل، رفيف أجنحة الطيور

ولم يلاحقوا الريح صغارا، في أزقة المدن

ولم يعرفوا طعم القبلة إلا بعد الثلاثين»[3]

ولتوضيح المثال:



تماثل في الصيغة الصرفية ← يفعلوا

---

[1] رومان جاكسون، مرجع سابق، ص105-106.

[2] محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن الكريم**، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1986، ص233.

[3] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص8.

شكلت جملة (الذين لم) [اسم موصول + حرف الجزم]، المركز الذي تترادف عليه بقية الجمل الفعلية، وحقق هذا الغياب تساويا نسبيا في الإيقاع، خاصة وقد تبعها، تطابق في الصيغة الصرفية.

(لم يفعلوا)، وهنا نشير إلى أن مفهوم الصيغة الصرفية هو الصيغة من حيث النطق بها؛ أي الصوتية. فـ «ينبغي أن نرفع اللبس فيما يخص الصيغ الصرفية أو الصيغ الوزنية الصرفية فالأمر لا يفي الصيغ الصرفية التي تراعي أصل الكلمة وما يطرأ عليها من تغيرات بالقلب والحذف...إننا ننظر إلى المحقق. إلى الصيغة في حالتها التي تصير عليها دون نظر إلى المعطيات التي طرأت عليها»[1]

هذا ما يخلق نوعين من الإيقاع:

ا- **إيقاع بصري**: تمثل في كيفية تشكيل الكلمات، وتوزيعها في فضاء الصفحة، اي يتنازع السواد والبياض، نتيجة للتدوير الذي طال الجمل، إذا فالتدوير خلق لنا إيقاعا بصريا تلحظه العين قبل القراءة.

ب- إيقاع داخلي: والذي ينشأ من تكرار أصوات وكلمات (من، غير)، والاختتام بالكسرة التي ساهمت في تأجيج الشعور بالخيبة والانكسار، ثم الصيغة الصرفية الموحدة.

ب-التوازي المزدوج

وهو التوازي الذي يتكون من سطرين، فأكثر ومن أمثلته ما سنحاول توضيحه من خلال مخطط كالآتي:

-« الذين لا تتذكر أقدامهم من الطرق

غير غبارها

ومن السير تحت النجوم

غير الخوف من العتمة

---

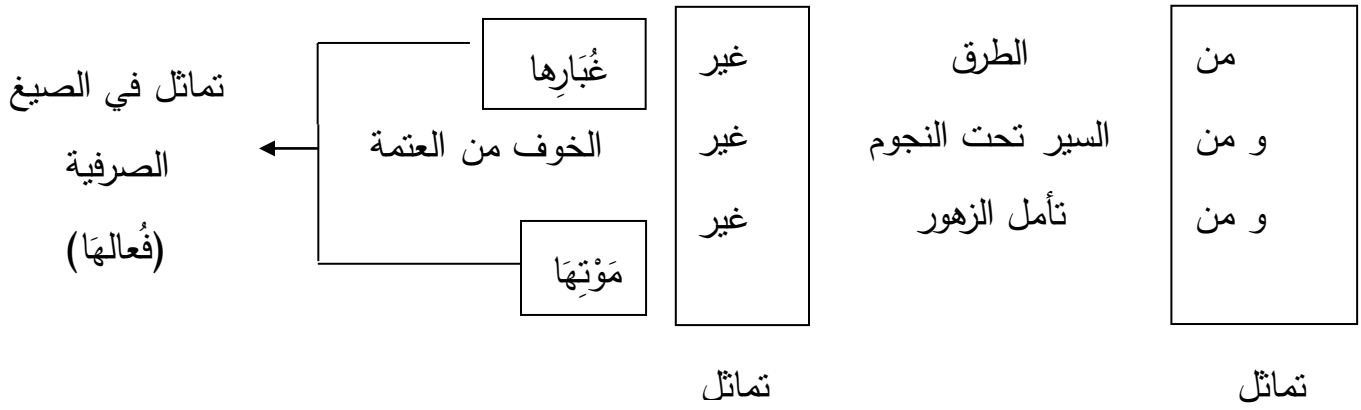
[1] محمد العمري، **تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص112.

ومن تأمل الزهور

غير موتها المبكّر »[1]

توضيح المثال:

الذين لا تتذكر أقدامهم



أما المثال الثاني نجد تماثلا مطلقا في:

« ضوء باهر أخرس ينبثق من قلب الصمت ... ضوء باهر حادٌّ مثل عما خاطف يستمر للحظات طويلة، ثم:

عتمة .....»[2]

يمكن التمثيل لهذا النص بالشكل الآتي:

ضوء باهر	أخرس ينبثق من قلب الصمت
ضوء باهر	حاد مثل عما خاطف يستمر للحظات طويلة

تماثل

فالجملتين تحملان في ذاتهما دلالة الترادف والتطابق (ضوء باهر) وهما متوازيتان موقعيا.

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص8.

فالتوازي المبني على تماثل البدايات يشكل أثرا لا يقتصر على مستوى الفضاء البصري فحسب، بل يمتد ليخلق توازيا على المستوى المعرفي للمتلقي؛ لأنه يثير توقع القارئ، ويحدث تواترا على مستوى الإيقاع والتركيب، وكذا الدلالة. فإيقاعيا تمنح الأذن رنة موسيقية وتركيبيا تتماثل الكلمات في بداية كل جملة، ودلاليا تعكس هاجسا انفعاليا، كون المعنى الذي تحمله الجملة الأولى، من أن الضوء هنا أخرس وإن كان باهرا ظاهرا وهو في الجملة الثانية أعمى.

فالضوء حين يكون شديدا (باهرا وحادا) تصعب الرؤية من خلاله، وكأنه يفقد الإنسان حواسه، ويتركه يتخبط وسط (العتمة) التي لا تحمل هنا معنى السواد او الظلام، بل تحمل دلالة تعطل الحواس من نطق وسمع ورؤية هو ما دلت عليه كلمة (أخرس)، وكذا كلمة (عما).

إذا فالمعنى تغيّر ولكن الوظيفة واحدة، فنقول بوجود تواز متضاد بين كلمة ضوء وعتمة على مستوى البنية السطحية، وترادف على مستوى البنية العميقة. هكذا يخلق لنا التجريب عوالم جديدة من كلمات تبدو للوهلة الأولى عادية المبنى والمعنى. وبشحنها بمعاني لم توجد قبلا.

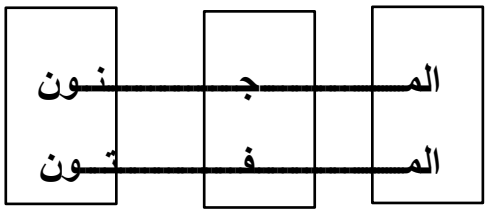
ج- شبه التوازي

1-التوازي السطري

وهو التوازي الذي يكون في السطر نفسه، ومن أمثلته:

«كم يلغي الفرق الأزلي المجنون، بين الفاتن والمفتون»[1]

نجد تواز بين (المجنون) و(المفتون)، تماثل في الصيغة الصرفية (مفعول)، إذ نلحظ تماثلا في مواقع الحرف (م، و، ن) وتخالفا في موقع (ج، ف)، ففي موقع (ت.ن) يجمع بين الحرفين نوع من المضارعة.



[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص191.

-وفي المثال الثاني هناك تطابق تام وموقعي في (لا يدركه):

«لا يدركهُ الفرح، لا يُدْرِكْهُ الموت»[1]

بينما تحمل الجملة الأولى توازٍ في التضاد مع الجملة الثانية، فالفرح مضاد للحزن الذي كُنِّيَ عنه بلفظة (الموت) ليكون أقوى وقعًا في النفس، وأشد أثرًا.

د-شبه التوازي الظاهر الكلمي

وهو ما أطلق عليه البلاغيون اسم التصدير أو الترديد، من أمثلته:

-« لا شيء..... لا شيء أبدا»[2]

-« هكذا نهض وحاول ترميم ما يمكن ترميمه»[3]

-« راحت ملامح القائد تبتعد قليلا قليلا»[4]

-« تنحدر نحو أوسمته

وتنحدر»[5]

هذا الترديد الكلمي يخلف أسلوبا شاعريا، يعمق الشعور بما تريد اللغة قوله وبثه في نفس المتلقي.

إذا هكذا خلقت الرواية حوارا مع الشعر، فأصبحت روحه تسري في جسدها، مما جعلها تحمل لغة شعرية

إذًا فاستعمال إبراهيم نصر الله لجملة من المستويات والتشكيلات اللغوية في عمل روائي واحد، يعد ضربا من ضروب التجريب وامتدادا واع بكيفية اللعب والتصرف في أساليبها، فالكتابة بمستويات مختلفة هو كتابة برؤى متعددة، وكيف أن كل لغة لها طاقتها وخصوصيتها في بث

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص191.

[2] المصدر نفسه، ص7.

[3] المصدر نفسه، ص51.

[4] المصدر نفسه، ص54.

[5] المصدر نفسه، ص58.

رؤاها والتعبير عن مواقف مختلفة، هكذا جعل التجريب منها نشاطا لا يستكين لجانب بعينه، ومنحها قدرة على التجاوز والتخطي؛ لتكون فضاء البحث الروائي.

7-أبعاد التجريب

1.7- الوعي الشقي

إنّ التجريب الذي مارسه إبراهيم نصر الله في رواية شرفة الهذيان، لم يطل التقنات السردية فحسب بل وأقام علاقة جدلية بينها وبين الموضوعات الإشكالية التي يعالجها النص الروائي، فلم يكن رفضه للتقنات التقليدية سوى صورة لفرض أعمق منه، وهو رفض الواقع؛ لأن «الرفض بحد ذاته، عنصر هدم لكن ما من ثورة جذرية، أو حضارة تأتي دون أن يتقدمها الرفض ويمهد لها، كالرعد الذي يسبق المطر ....فإذا نرفض أن نأخذ حياتنا بحضورها المظلم والزائف، لا يعني أننا نتخلى عنها، بل يعني أننا نتخطى هذا الحضور إلى حضور لائق غني»[1] خاصة وأنّ الرواية تعمل على خلخلة الواقع العربي وتعريته، راسمة وعيا بحدة الأزمة العربية المعاصرة.

إنّ الوعي الذي تعمل الرواية على بثه وتعميقه لدى القارئ هو وعي شقي؛ لأنه يختزل في ذاته مهمة الرفض التي تكمن في «إرادة التغيير وليس استجداء الراحة والسلام، وبهذا القلم لا يكون الرفض هربا أو نفيا بل هو مواجهة الواقع ودفاع عن الحرية»[2] المستلبة من أصغر فرد في المجتمع لابنة رشيد النمر التي واجهت الواقع بالصمت إلى أكبره (المثقف المتواطئ مع السلطة).

وفي هذا السياق يمكن النظر إلى أنّ الرواية تُفصح عن الواقع المتخلف، وتعريه تماما، لا لترسم واقعا موازيا أكثر عدلا وإشراقا، بل لتحسيس الذات بعمق المشكلات التي تتخبط في داخلها فالوعي بالمعضلة هو طريق لبداية الحل. إذا يحمل هذا الرفض في ذاته حلولا جذرية لأكثر المعضلات «المتصلة بإمكانية فهم الذات، ومن الأسئلة التي تراودنا هنا: كيف تعني الذات

---

[1] أدونيس، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص161.

[2] بسام قطوس، **استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي**، مؤسسة حمادة ودار الكندي، أربد، د.ط، 1998، ص165.

ذاتها؟»[1]؛ أي البحث عن المعنى وجدوى الذات من وجودها، فبالرفض يتأسس وعيها الأنا بذاتها في الواقع العربي.

ويتجلى الرفض في الرواية من خلال منحيين:

1.1.7-الرفض المباشر

وهو الرفض الذي اتضحت معالمه في جملة من الذوات التي تضمها الرواية، والتي يتنازل فيها الإنسان عن نفسه إزاء استسلامه لقيم اجتماعية سائدة، «إنّ الفرد يكف عن أن يصبح نفسه، إنه يعتنق تماما، نوع الشخصية المقدمة له من جانب النماذج الحضارية، ولهذا فإنه يصبح تماما شأن الآخرين وكما يتوقعون منه أن يكون....وعلى أية حال فإن الثمن الذي يدفعه غالٍ. إنه فقدان نفسه »[2]، ويتضح الأمر من خلال ثلاث نماذج:

1- رشيد النمر: الذي كان عليه قتل امرأته وأطفاله، ومن ثم قتل نفسه معهم، هذا الموت الرمزي الذي يعني الابتعاد عن الحياة وعدم المشاركة فيها، ليكون الموت دليلا على تغيب وعي الذات بما حولها، وهو ما يؤكده النص التالي:

«عبر الممر المعتم، تأمل امرأته. تأكد أنها ميّتة كصاحبه... وأطفاله ...تأكد من أنهم ميتون أيضا»[3]

هكذا تمثل رشيد النمر ذاتا لا تشبهه في شيء وهي ذات القاتل أو الموالي للسلطة والذي قد يفعل أي شيء لإثبات ولاءه.

2-الإبن الأكبر لرشيد النمر: والذي اعتنق شخصية المجرم، وأحد المتهمين في أحداث 11 سبتمبر، بعدما شاهد الصورة التي قدمت ورسمت له تماما.

---

[1] جنات بلخن، مرجع سابق، ص28.

[2] إريك فروم، **الخوف من الحرية**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972، ص150.

[3] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص132.

فـ «لحيته طالت بما فيه الكفاية بحيث حسمت الشك اليقين؟! (...) وهكذا يمضي بنفسه ليستلم نفسه وهو يصبح كما قيل: (أين المفر) ؟!»[1]

3-الدكتور: الذي مثل صورة الرجل المثقف داخل المجتمع لكنه مثقف «مُدَجِنٌ يظل في صف السلطة».[2]

إذا ما توغلنا في فهم هذه النماذج البشرية، المخالفة لطبيعتها، ووظيفتها الأساسية، نجد أن الرواية تقدم صورة من صور الرفض لهذا التحويل؛ لأن هذا النص السردي يقدم المفاهيم وينقدها، وإذا التمسنا تخريجا آخر فإنها تؤسس لمفاهيم زائفة اعتنقها الإنسان العربي المعاصر ومن ثم تعمل على نسفها.

هذا النص الروائي الذي يقدم بنية سطحية مناقضة للبنية العميقة، فالأولى تحمل معاني الاستسلام والخضوع والثانية تنأى إلى الرفض، والبحث عن تحطيم هذه البنى الظاهرة، لإعادة تأسيس الذات من جديد، ما لتضع الذوات والقارئ أمام المساءلة الذاتية والبحث عن جدوى الحياة والوجود، وهذا هو جوهر التجريب.

2.1.7-الرفض غير المباشر

هو رفض لا يقل ضراوة عن الأول وإن اتخذ شكلا آخر أكثر توغلا داخل الذات وأكثر عمقا، أين نحى هذا الرفض منحى التأمل الداخلي، فاختفت أدواته المباشرة لكننا نحسه في الذات التي «وضعت موضع الشك لم تعد قاطعة حتى بالنسبة لأناها».[3]

وهو ما يدّل عليه النص التالي

«حينما استيقظ في الصباح

لم يجد نفسه في السرير

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص112.

[2] بسام قطوس، مرجع سابق، ص173.

[3] جنات بلخن، مرجع سابق، ص29.

وجد رجلا آخر

ذهب إلى المرآة

(...) تأمله طويلا

لم يكن يعرفه ...لم يذكره بأحد»[1]

هنا نجد أنفسنا أمام حقيقة واقعة، أين حاول رشيد النمر التعامل مع ذاته للإقرار بوجودها لكن أصبح يشك في وجوده.

«لكنّه كان حذرا تماما من أن ينظر في المرآة

أليس ثمة ضرورة لقول السبب»[2]

هكذا تحاول الذات تجاوز تجربة وجدانية، فداخل كل نفس عربية ذات رافضة لواقعها، لأنّه لا يشبهها في شيء هنا يحاول الراوي أن يجسد لنا مأساة العرب جميعا.

وفي نص آخر يأخذ الرفض عمقه المأساوي:

«وما الذي تتمناه من وجود طريق؟

أن أذهب إلى آخره ثم التفت خلفي وأرى الأشياء بعيدة

(...) وسأله صديقه الميت: ولماذا تصاحبني؟!

لأنني لا أستطيع أن أرى نفسي فيك!».[3]

إذا في هذا المثال رفض يأخذ عمقه في التأمل الذي يفلسف الأشياء، ويفتق حولها الحوارات، في شكل مناجاة للنفس مشكلا استراتيجية من استراتيجيات الرفض غير المباشر، فيحدث ما يسمى

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص126.

[2] المصدر نفسه، ص132.

[3] المصدر نفسه، ص147.

«الفجوة، مسافة التوتر»[1]، والتي لا تكون على مستوى المكونات اللّغوية فحسب بل على مستوى أعمق منه وهو المواقف الفكرية.

فالذات تتمنى وجود طريق واضح غير ملتوي، حتى لا تضيع أكثر، يوصلها إلى آخره فإذا ما استدارت رأت الأشياء صغيرة لا كبيرة، بعيدة لا قريبة مفزعة، هنا يخلق حس مأساوي لواقع اجتماعي بل وتصل النفس إلى نكران ذاتها حين ترفض مواجهتها، لترى ما آلت إليه من الذل والهوان.

هكذا تتجاوز الرواية السائد لتخلق مساءلة مع الممكن ضمن محاولتها للبحث والحوار مع الواقع المنفتح على تعدد القراءة والفهم بوعي شقي، ظاهر مرة ومتخفي في اغلب الأحيان كاستراتيجية من استراتيجيات التجريب.

2.7-صراع الذاكرة والنسيان

تحاول رواية شرفة الهذيان، أن تتجاوز الرواية الكلاسيكية في طرقها الموضوعاتي، دونما استغناء عن قيمتها الجمالية ودلالتها المكثفة التي تشحذ الوعي والتأمل.

تتوغل شرفة الهذيان داخل بنية اجتماعية تزداد تقهقرا وانحدارا نحو الخراب والتيه والظلام، لترسم لنا صورا من صور الذاكرة التي لا تغيب ولا يمكن ليد النسيان أن تطالها، فالذات العربية لا تنس صور التخريب والدمار الذي طال بلدها وشعبها من قبل الآخر الغربي مما يزيد من حدة الصراع لا بين العربي والغربي فحسب، بل بين الذاكرة والنسيان، هذه الذاكرة التي «تكتسي قوة رمزية باتجاه مقاومة شروط اليأس وتسعف على صوغ أسئلة جذرية بحثا عن مستقبل»[2]، فالمساءلة غدت أهم من الأجوبة ذاتها، وهو ما يتم بثه في النص التالي:

«قد لا يعرف رشيد النمر شيئا عن جودو

وقد لا يتذكر اسمه بعد لحظات إذا ما سمعه

---

[1] كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مطبعة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1987، ص58.

[2] محمد برادة، "**الرواية العربية ورهان التجديد**"، **مجلة دبي الثقافية**، دبي، ع49، ط1، 2011، ص39.

لكنه لا يختلف معنا

في أنّ جودو وصل».[1]

إن المفارقة بكل معانيها تشكل مفتاحا للدخول إلى عالم الذاكرة، لإقامة مقارنة بين (جودو) صموئيل بيكت الذي حمل لمنتظريه الآمال والأحلام لكنه لم يصل، و(جودو) إبراهيم نصر الله الذي وصل لا لينهي المأساة بل ليبدأها، فقضى على كل أمل وحلم كان ممكنا أن يتحقق.

يكشف لنا الراوي عن هوية (جودو) المنتظر بصورة فوتوغرافية مرافقة للنص السابق، وهي صورة "جورج بوش الابن" جاعلا من هذا التشكيل البصري «لعبة فنية تُدخل الكتابة في لعبة التجريب بين الحكي بالكتابة والحكي بالصورة، وعبر هذا التجريب يمكن للقارئ أن يُشّكل بناء جديدا للنص المقروء»[2]، عبر الذاكرة الحسية البصرية، والتي تمثلها الصورة، أين اعتقد العرب أن "جورج بوش الابن" سيكون الرئيس الذي يعيد لهم حقوقهم وينحاز إلى مصالحهم لكنّه كان الأكثر إساءة وعداوة، لتدخل الذات العربية بعدها في الأزمات الداخلية المذهبية والعرقية، فكان بحق زمن الخيبات، ما مهد لعصر من الذل والهوان والنزاع.

وهو ما يؤكده النص التالي:

«أما حبال الغسيل فقد التف الواحد منها على الآخر

وقد أرهقتها تلويحات أكمام القمصان

وركلات أرجل البناطيل التي بدّت وكأنّها في واحدة

من مباريات الشوط الأخير لكأس العالم»[3]

هكذا انقلب العرب إلى مجرد أكمام قمصان لا تجيد غير التلويح ملتفة حول بعضها، مشاركة العالم عرس أمريكا برئيسها.

---

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص11.

[2] زهور إكرام، "**التجريب في القصة القصيرة**"، **تجربة قراءة، مجلة آفاق**، ع81-82، 2012، ص4.

[3] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص11-12.

فالذاكرة في شرفة الهذيان «هي نحن هي التجربة التي عشتها أنت، والتي عاشها غيرك (...)، بل هي الشيء الذي لم تحققه بعد وتحلم به ويحلم بغيره غيرك، ولذلك هي كل الذي لا يقسّم على واحد فقط هو أنت أو ذاتك؛ إنه حلول كل شيء فيك، وإذا لم تخرج للقاء هذه الأشياء ستبقى ناقصا، الذاكرة تعي لي(...) المنسوب الحياتي مثل منسوب النهر والبحيرة والبحر والبئر»[1]، على تكثيف التجربة الإنسانية لا تجربة الفرد (أنا) ولا تجربة الآخر (أنت)، بل تجربة الذات العربية (النحن)، والتي تمثلت داخل الرواية في صوت الأنا الفردية نتيجة تراجع الراوي العليم وتعدد الأصوات، مما خلق توترا داخليا يقوم على صراع الذاكرة والنسيان، من أجل إمعان الفكر والتخمين في المعطيات النصية بغية تأويلها، وإدراك تناقضات الواقع.

إذا فالحل الذي يبحث عنه العربي لتغيير واقعه ليس بيد الأمم المتحدة، ولا لدى الهيئة العامة لحقوق الإنسان، بل إن خلاصه الحقيقي في عالمه الداخلي وذاته، من خلال فهم واستيعاب الصور التي تحملها ذاكرته.

فالذاكرة تجعل من النص يتجاوز الزمان والمكان لتحديد المواقف المصيرية وهو ما نجده في النص التالي:

«قفص كم يلغي الفرق الأزلي المجنون، بين الفاتن والمفتون ! أخشى أن ترحل ياامرأتي هذه الأقفاص وتتركنا لرفرفة الدوري الباكية وأفئدة الغربان»[2]

في هذا النص الذي جاء على شكل مونولوج داخلي مباشر تحسّر على وطن غدا فيه الفاعل والمفعول واحد، ولا فرق بينهما فحين يقتل الأخ أخاه لن نسأل من المذنب، ولكن نسأل لم حصل هذا؟ ! وعبارة (أفئدة الغربان) تعيد الذاكرة إلى قصة القتل الأولى (قصة قابيل وهابيل)، فتلغي الفارق الزمني بين الصورة الأولى للقتل في تاريخ البشرية، وبين الصورة الحاضرة للوطن العربي، والتي يمكن لها أن تكون صورة المستقبل أيضا.

---

[1] عبد الله بريمي، "**إبراهيم نصر الله، الأدب تنقية للذاكرة وأنسنة التاريخ**"، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج4، ص28.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص191.

بواسطة التجريب، تجاوزت الذاكرة مفهوم استرجاع التاريخ، وحولته إلى مفهوم أوسع وأعمق، ليصبح الفاصل بين الحقيقة والتزييف، وجعلت من الرواية نصا سرديا قوامه التساؤل والتغير والتطور.

3.7-انتصار الرؤيا

مثلت شرفة الهذيان خطابا سرديا قائما على الرؤيا، فلم تعد الرواية مجرد حكي لحوادث حصلت في زمان ومكان معينين أو نقلا لمشاهد من الحياة، بل تحرر هذا الشكل الإبداعي من البناء التقليدي واكتسب بعدا رؤيويا عميقا؛ لأن «العمل الروائي حين تكتمل شروط الإبداع يتحول إلى رؤيا كاشفة»[1]؛ أي أن تمتلك الرواية القدرة على الكشف والخلق وإزالة ما حجبته عنها العادة والألفة، فخلقت من التفاصيل البسيطة والتي لا ينتبه إليها الإنسان عالما صاخبا يعج بالفوضى، هكذا حولت الرؤيا الخطاب السردي إلى خلق وإبداع.

هذه الرؤيا هي التي ساهمت في نسج علاقات دلالية لم تؤلف من قبل؛ لأنها تقوم على حركية المعرفة التي تنزاح بدورها نحو التساؤل والتجاوز، وهذا هو همّ التجريب الذي يصهر «الهموم المشتركة مما يجعله ينطلق من موقع رؤيوي غير حيادي في حلقات متماسكة ترصد مشاهد التقاطبات الوجودية»[2]، أي لا تكون الرؤية مماهاة مع الواقع تنقله وترصده بل لابد أن تعمل على الكشف من خلال تقديم الواقع ببعده المغاير وغير المألوف والمفارق، بعيدا عن السائد والجاهز والمألوف، وهو ما حققته الرواية حين أسقطت الأسماء عن الذوات، هكذا تكون الرؤيا أكثر بعدا ونفاذا وكشفا.

---

[1] ماجدولين شرف الدين، **الصورة السردية في الرواية والقصة والفيلم**، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط1، 2010، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص39.

جعلت الرؤيا من شرفة الهذيان نصا سرديا «يتجدد ويتوالد باستمرار مفتتحا في كل مرة أفقا جديدا للتأمل والتخيل والقول»[1]، وكما جعلت منها نصا له منظوره الخاص للأشياء من حوله في محاولة لفهم المحيط أولا ومن خلال العمل على زعزعته ثانيا، وإعادة بناءه ثالثا، «فإن كبار الكُتّاب هم الذين يعبرون بطريقة متماسكة نوعا ما عن رؤية كونية تتماشى مع أقصى وعي ممكن»[2]، والذي يمثل توجُهات الوعي الجماعي فرشيد النمر، لم يمثل ذات فردية تنأى عن المجتمع بل مثّل (النحن) والوعي الجماعي بكل أبعاده وتطلعاته وشقائه.

فالرؤيا تضع النص أمام مساءلة الواقع، وتحاول تقديم سبب لإعادة التفكير الجذري فيه وجعله يرتكز على أسس جديدة بدل الأسس الواهية التي يقوم عليها، ظلا يتأتى هذا إلا بوجود وعي يبعد الانسان عن التشيؤ «والتشيؤ ظاهرة فلسفية تعني أن الفرد يصنع من نتاج عمله شيئا، صنما، ينصبه ويعبده ويركع له، فيبدأ الشيء الذي صنعه يكتسب حياة وحيوية ويبدأ هو يفقد الحياة والحيوية»[3]، وهو ما حدث مع الذات العربية التي مجدّت النظام والسلطة، وضخمت من شأنهم وامتلأت رعبا وخوفا منهم، وهذا ما جسدته الذوات في الرواية، والتي انهار كل شيء من حولها بداية بالقيم، وصولا للحقائق، وغدا التزييف هو ما يميز حياتها، وبهذا فقدت حتى أسماءها التي يمكن أن تتميز بها وتعّبر عن وعيها الذاتي.

الرواية تمثل رؤيا جديدة جماعية لا فردية، وممتدة لا آنية؛ لأنّها لا تنزاح إلى الكشف فحسب بل تمتلك إرادة التغيير أيضا، فـ «التطابق المنشود يحدث بين الرؤية الكونية المعبّر عنها بالأثر الأدبي، وبين الرؤية الكونية السائدة لدى الجماعة، وليس بين بنيات الأثر الأدبي وبين

---

[1] الأخضر بن السايح، "**من المعنى إلى الرؤيا، في الخطاب السردي المعاصر**"، ضمن موقع https://manifest-univ-Ouargla.dz ،بتاريخ 28-03-2018,

[2] محمد نديم خشفة، **تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان**، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997، ص12.

[3] بسام قطوس، مرجع سابق، ص195.

الحياة النفسية أو الفردية للأشخاص»[1]، وهو ما ميز ذوات الرواية التي حاولت مواجهة المجتمع المتدهور بقيم مطلقة لا يمكن تحقيقها، فحكم عليهم نتيجة ذلك بالموت (الذي مثله رشيد النمر وعائلته)، أو العزلة (كما مثلها الابن الأكبر لرشيد النمر)، أو الصمت (كما مثلته ابنة رشيد النمر).

لقد عملت الرواية على خلخلة المسلمات، كما حملت دلالات غير منتهية وهذا ما نجده في المثال التالي:

«ثمة شيء في القفص الطائر لا يدركه الفرح ولا يدركه الموت»[2]، إنّه الوطن العربي الذي فقد معالمه وضاق على أهله فأصبح قفصا، اختفت فيه معالم الحزن والذي عُبر عنه بكلمة أقسى وأعمق لفظة (الموت) الذي يحمل معنى الضمور والاضمحلال والتلاشي والعدم، كما فقد الوطن ملامح الفرح الذي أصبح عابرا وعارضا فلو بقي الحال هكذا سيخسر الإنسان وطنه ونفسه.

جعلت الرواية من الرؤيا طاقة كامنة سمحت لحركية السرد بالتغير والمرور والتجدد، واستطاعت في الوقت نفسه، القبض على الكون بأسره بعيدا عن الحوادث، هكذا جعل التجريب من النص الروائي نصا رؤيويا.

وهو ما يؤكده النص التالي:

«ماذا يتبقى منا إن رحلت هذه الاقفاص يا امرأتي وتعرى الانسان»[3]

بهذه الصورة القاتمة يتحسر رشيد النّمر عن وطنه، فتعمل الرؤيا على تجاوز الكائن، لما يمكن أن يكون.

---

[1] محمد نديم خشفة، مرجع سابق، ص15.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص191.

[3] المصدر نفسه، ص191.

8-تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية

إنّ التطرق إلى تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية، يخرج بنا من التصور التقليدي، الذي يزج عادة بالرواية في فضاء سردي مغلق، بل «وليس من الدقة في شيء أن نُعَرِّفَ الخطاب الروائي بخصائص جوهرية أو بصفات تمايز بينه وبين خطاب جنس آخر؛ لأنّه المسار التاريخي الذي رسمنا بعض محطاته أوضح أن الخطاب الروائي يكون بتماس مستمر مع خطابات الأجناس الأخرى»[1]، وهو ما نجده في رواية شرفة الهذيان التي استطاعت إدراك الخيط الرفيع المؤسس بين المتناقضات فجمعت بين المختلفات في تناسق عجيب، حتى كأننا نروم الدخول إلى نص روائي فسيفسائي، حضر فيه الشعر بكل عنفوانه وعمق رؤيته، لتؤسس الرواية علاقتها بفن أدبي متميز، ليس هذا فحسب بل وعلاقتها مع فن غير أدبي وهو السينما.

1.8-الحضور الشعري في الرواية

لم يتمثل التجريب في شرفة الهذيان، بالقدرة على إقامة جسور الحوار بين الرواية والشعر بكل ليونة وسلاسة، ليكون حضور القصيدة داخل الرواية، حضورا لافتا ومميزا فحسب، بل طال التجريب النص الشعري في ذاته لما حمله من منطق «التجاوز والتكسير(...) تجاوز النظرة الضيقة والأحادية للأشياء والإنسان، والكون إلى نظرة متفتحة رحبة تجعل الكون فضاء لامتناهيا ولا محدودا وتكسير نمطية اللّغة قاموسا وأسلوبا»[2]، فجسد الشعر وعي النص السردي بالواقع الذي ينحى نحو التشيئ، وتصدع البنى الثقافية ،والاجتماعية ،والسياسية، لذا انفتح النص الشعري على عوامل عديدة ليس أولها الواقع والإنسان والذات، وليس آخرها الكون.

فاتخذ الشعر مفهوما جديدا في رواية شرفة الهذيان ألا وهو القدرة على الإحراج «الشعر الذي لا يحرج اللغة ليس شعرا واللغة التي لا تحرج ذاتها، لغة ميتة إحراجات المعنى هو الأساس الثابت

---

[1] رضا بن صالح، "**الرواية أفقا للشكل والخطاب**"، **مجلة فصول**، مصر، ع4، 1993، ص13.

[2] عبد الحميد هيمة، **علامات الإبداع الجزائري-دراسة-**، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2، 2006، ص147.

داخل البنية اللغوية»[1]، هكذا ترتاد القصيدة آفاقا جديدة، بلغة خاصة، وذلك هو منطق التجريب الذي يحاول الخروج بها من السائد؛ لأن «التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللّغة الشعرية فهذه اللّغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه تظل في توهج وتحدد وتغاير»[2]، وهو ما يمثله النص الشعري التالي:

«عتمة مثل ظل قديم على وشك الانهيار

فلا فرق بين وضوح الصّواب

وقعر الخطأ

أنت تعرفنا: أيّ هذا الظلام

فَمَنْ قبل مَنْ

بين جدران هذا الظلام انطفأ؟ !!»[3]

يحمل هذا المقطع الشعري نبض التوتر والانفعال والصوت المكتوم المختنق، في زمن اختلط فيه منطق الصواب والخطأ، ما يدل على ضبابية الرؤية وانقلاب القيم، لينتهي هذا النص بسؤال انكاري، وتعجب مملوء بالسخرية يدل على انطفاء شعلة الأمل وضياع الوعي.

وفي نص آخر:

«إنها لحياة خالية من الهموم تماما

لا يعرفها إلا أولئك الذين يشبهونه تماما

---

[1] واسيني الأعرج، **ديوان الحداثة صدد أنطولوجيا في الجزائر**، أصوات الراهن، مطبوعات اتحاد الجزائر، د.ط، د.ت، ص48.

[2] أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، 125–126.

[3] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص98.

أن ينتظروا مرة في الأسبوع مكالمة من صديق ميت
وأن يتحدثوا بجدية مع أنفسهم
حول فضائل امرأة لم تعد معنية بأن تظل امرأة.
وأن يربي أولاد رجل آخر... يشبهون ابناءه، وميتين !!»[1]

يُقدم الواقع في هذا النص بطريقة عكسية، فحياة رشيد النمر –الذي يمثل كل ذات عربية–، مليئة بالهموم والمشكلات، فالبنية السطحية تشي بما آلت إليه الذات في الحياة الواقعية من اللامبالاة والضياع، لكن البنية العميقة تحيل إلى أن النص يؤكد ضياع الإنسان ووعيه بالزمن والواقع، فالمشكلة تتطلب حلولا تحمل بذور الثورة والوعي وهو ما تشير إليه نقاط التوتر (...) التي تدعو إلى تفكير عميق بين جملة وأخرى.

لذا فكلا النصين يحملان بُعدا إنسانيا يحاول رصد التحولات العميقة التي تشهدها الذات العربية، المتخبطة في واقعها، لذا فهي تطرق باب الجانب الإنساني بكل قسوة وحدة، وهو ما يدل عليه المقطع التالي:

«ضَيَّعْتُ مساء الأمس طريقي للقفص المنذور
بَكَيْتُ ليمنحني أحد قفص مهجور
قالوا لن تجد هنا شيئا مهجورًا غَيْرَ الدُّورْ ...
وجناح العُشب الأخضر ... وغناء العصفورْ !!»[2]

يختزل هذا النص معنى أن يكون الإنسان بلا وطن، وكيف يغدو ضحية مشرّعة لكل أنواع الإبادة وخاصة التهجير، ليأتي النص على شكل مونولوج داخلي بضمير المتكلم، الذي يحمل معاني العتاب والندم، وهو ما يدل عليه الفعل (ضَيَّعْتُ) الذي يحمل معنى المسؤولية، فلم يأت الفعل على صيغة الفعل (ضاع)، بل على صيغة (فَعَلْتُ) للدلالة على القصدية، وبعد هذا الضياع

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص133
[2] المصدر نفسه، ص191–192.

تأتي رحلة البحث عن وطن قد يكون بديلا من أجل بداية رحلة الإعمار، لكن لا جدوى من ذلك، إذا فهذا النص يحمل أبعادا رُؤيَويَة لما يحدث في البلاد العربية اليوم.

يلامس التجريب النص الشعري ويهزه من أعماقه، بداية من الشكل واعتماد السطر الشعري، أين يتنازع السواد والبياض وصولا للمضمون، أضف إلى ذلك استعمال علامات التعجب في نهاية كل مقطع، وهي عملية قطع وحذف في آن واحد لتيار وعي يدل على الاستغراب من الأسئلة والواقع أولا، وممهدا لما يليه من تداع ذهني ثانيا، وكما تدل علامة التعجب في نهاية كل تداع ذهني عن انقطاع التيار وعدم اكتماله بسبب دخول مؤثر خارجي للعودة إلى المسار السردي، فتميزت الرواية «بديمومة التوتر وعدم القناعة والرضا بالواقع الراهن ومحاولة استشراق آفاق جديدة»[1]، هكذا غدا الشعر مباغتة عند منعطف مختلف.

2.8-تعدد الصور السينمائية

أفاد إبراهيم نصر الله من الوسائل السينمائية في بناء الرواية كتراكب الصُوَر، وإحاطة صورة مركزة بصورة تنتمي إليها، وللقطات البطيئة، والاختفاء التدريجي، والصورة عن قرب، والصورة عن بعد وغيرها من التقنات، يقول إبراهيم نصر الله «إن السينما كانت معبر تجربتي الثانية ومحاولة كتابة السناريو الأدبي لفيلم أحب أن أشاهده، من خلال تمازج الأنواع في سلسلة من المشاهد المتصاعدة عبر تكاملها البانورامي الفسيفسائي الذي يشكل الصورة النهائية بعيدا عن الترابط التقليدي»[2].

هكذا يجعل التجريب الرواية مستفيدة من تقنات المشهد السينمائي، بل إن شرفة الهذيان لا تقدم نفسها من مختلف الجوانب «بغير التحدي الجمالي للفن السينمائي»[3]، الذي ساعد على رسم وتجسيد المشاهد، كأن الكاتب يكتب بموضوعية الكاميرا.

---

[1] عبد الحميد هيمة، مرجع سابق، ص69.

[2] إبراهيم نصر الله، "**تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية**"، **مجلة فصول**، مصر، ع1، 1998، ص150-151.

[3] ماري لويز بارت، **القصة القصيرة بين الطول والقصر**، تر: محمد عياد مجلة فصول، القاهرة، ع4، 1982، ص214.

فالنص يطرح بشكل جديد ومبتكر المقولات السينمائية الحديثة، وخاصة التركيز على «خصوصية الشخصية والعواطف المعقدة .... والاختيارات الجمالية، والرغبة في سرد قصة معتمدة تقترب من التجربة اليومية للجمهور»[1].

ويمكن ملاحظة ذلك من خلال المقطع:

«وحيّره كثيرا أنّ الرجل العجوز، حين استدار في طريقه للباب الخارجي، لم يصافحه»[2]

فجملة (حين استدار في طريقه للباب الخارجي)، تمثل لقطة سينمائية أبطأت الايقاع السردي، فبفعل التجريب جاءت على شكل جملة اعتراضية وُضعت بين فصلين، قطعت الجملة الإسمية لأنّ وخبرها (أن الرجل العجوز لم يصافحه).

إذًا فالتركيز هنا ليس على ذات الرجل العجوز بل على خصوصية الفعل، لِيُقَرِّبَ المشهد للقراء الذين أصبحوا بمثابة جمهور.

وفي المشهد الآتي نجد بعض الوسائل التي استعملت في تقديم المشهد وهو العرض البطيء:

«على شكل سيناريو عجيب لفيلم قصير كان الحلم الذي عبر مخيلته:

في الخلف دخان معركة

في المقدمة عربات عسكرية تتقدم ملتفة بالغبار

في الأفق صيحات نصر

لكن المشهد برمته لا تميزه العين»[3]

---

[1] ريما العيسى، وحسان أبو غنيمة، **الجانب الآخر للثقافة السينمائية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1983، ص30.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص6.

[3] المصدر نفسه، ص52.

يبدو أن النص مشهد سينمائي غير مكتمل، يُعَبِّرُ على لقطات عابرة شديدة التركيز، تنتقل بين البصري حيث نجد «الصفة البصرية الوصفيةّ، التي تقيس وتقوم وتحدّد وتصف»[1]، وبين السمعي ثم يأتي أسلوب تيار الوعي موضوع بين قوسين لكبح جماح التداعي الذهني، وإيقاف سيلان الذاكرة ويتواصل المشهد:

«(كان الحلم بالنسبة اليه لا يقل طولا عن أسبوع)

(...) هكذا واصلت العربة تَقَدُّمَهَا

وهكذا كانت تزداد قامة الرجل الملوّح بعلامة النصر ارتفاعًا

والكاميرا تتقدم نحوه في لقطة مقرّبة، أو بتلك التي يطيب للعاملين في مجال السينما أن يدعوها:(زووم إن)»[2].

وتتوالى المشاهد مقدمة كثافة غير طبيعية للصور، وكأنّها قد تكدست فوق بعضها في مشهد درامي تراجيدي، يهدف في ظاهره إلى استثارة العاطفة أما في باطنه فهو يثير العقل والوعي؛ لأنّه يقدم صورة الفلسطيني وهو يقف وحيدا مناضلا في سبيل قضيته، فعبارة (زووم إن) تدل على قرب المشهد وبطئه ، كما يدل بدورها على وضوح صورة القضية لدى العالم.

لكن العرب اتخذت لنفسها مجلس المتفرج الصامت، وهو ما يؤكده النص التالي:

«وَحَيَّرَهُ أن فيلما طويلا إلى هذا الحد، يمكن أن يشاهده الناس دون أن تهتزئ أقفيتهم !»[3]

في هذا المقطع إشارة إلى العرب الذين ركنوا إلى زاوية مغلقة، تاركين القضية، هنا يضع الراوي صورة مركّزة كطابع بؤري يحيطه بمجموعة من الصور التي تنتمي وتتناسل من الصورة الأساسية، والتي يمكن تلخيصها في جملة (موت الإحساس بعذاب الوطن وأهله).

في نص آخر يقول:

---

[1] روبير لافون جرامون، **السينما المعاصرة (قضايا الساعة 6)**، تر: موسى بدوي، الناشر للطبعة العربية لشركة ترادكس، د.ط، 1977، ص24.

[2] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص54.

[3] المصدر نفسه، ص53.

«في المساحة الضيقة على جانبي الشارع كان يمكن للمرء أن يرى بعينيه كيف تكبر الأزهار خلال ثوان معدودات

دون أن تتجرأ بالطبع على رفع أعناقها كي تنظر إليه (القائد) مباشرة».[1]

يقدم لنا المشهد صورة الطفل المناضل، الذي يعيش طفولة الكفاح مما يعمّق المأساة الإنسانية، ويرسم واقعا متناقضا بين صورة الحكام العرب وخذلانه للقضية، وصورة الطفل الذي شاخ في عمر الزهور.

إذا هذه المشاهد وغيرها صور مُرَّةٌ عن واقع متدهور؛ ففي الوقت الذي تبدو فيه المشاهد متقطعة عما سبقها من النص وحتى ما يليها، إلا أنها ملتحمة معه على نحوٍ لو حُذِف منها أي شيء لضعف البناء الدرامي وتمزق في باطنه.

[1] إبراهيم نصر الله، مصدر سابق، ص54.

خاتمة

نخلص في ختام هذا البحث الموسوم: "**ملامح التجريب في رواية "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله**" إلى نتائج يمكن إجمالها على النحو التالي:

- التجريب مفهوم واسع ومنفتح يتحدّد إجرائيا بالانطلاق من تصوّر مسبق عن جملة من مفاهيم جاءت بها الرواية الجديدة، وتيار الوعي؛ فهو مفهوم وليس مصطلحا له قوانينه بل هو مجموعة من التقنيات التي يعتمدها المبدع في عمله الإبداعي، والتي يُنشئها أو يوظفها حسب تصوّره للتجريب، فهو ليس جملة من القوانين الجاهزة بل إنه مغامرة فنية في المجهول، غير خاضعة للتقعيد وإلا كف عن كونه تجريبا.
- قدّم التجريب مفاهيم مغايرة للتقانات السردية بما يخدم التجربة المعاصرة، لذا لابدّ من فهم هذا التحول العميق قبل الخوض في دراسة الرواية العربية الجديدة، التي تمثل انعطافا كبيرا للمسار السردي الروائي.
- تبدأ مغامرة التجريب على مستوى النصوص الموازية، والتي تجاوزت مفاهيمها التقليدية كعتبات نصية، إلى نصوص مكثفة تحمل دلالتها في ذاتها وتطرح إشكالاتها.
- تبدو رواية "شرفة الهذيان" في البداية عصية على الفهم؛ لأنها لا تقوم على المحاكاة المباشرة للواقع ولا تتماهى معه، لكنها تتخذ منه بنية متحركة تقيم علاقة جدلية بين الأدب والواقع أو المرجع، وهو ما يدلّ عليه التشكيل المكاني بدلالاته المعقدة والمتداخلة، فأفضى التجريب لمفاهيم جديدة لا تستطيع الرواية التقليدية الإمساك بها والتعبير عنها.
- من أهم الأبنية التي عصف بها التجريب، بناء الشخصية التي لم تكن الرواية لتقوم إلا عليها، لكن التجريب أخرجها من ثوبها العتيق إلى مفهوم أكثر انفتاحا وعمقا وبعدا إنسانيا، منتقلا إلى مفهوم أوسع هو الذات، ومتخليا عن نموذج البطل والبطولة في زمن الخيبات السياسية والاجتماعية والثقافية والإنسانية... وهو ما يدلّ على وعي

الرواية بتغيّر الواقع، وبالتالي لابدّ من تغيير طريقة التعامل معه حتى يتفاعل القارئ مع النص السردي، وهوما حققته "شرفة الهذيان".

- قامت الرواية على الحوارية من خلال البناء الدرامي والمونولوج والتي تجاوزت كونها مجرد تقنية، بل تؤكد على نسبية الحقيقة التي لم تعد واضحة محددة، وبهذا شهدت الرواية غياب الراوي العليم والصوت الواحد؛ لتؤكد على تعدد الأصوات وتدل على أنّ المشاركة هي التي تخلق مجتمعا متوازنا.
- يخلق تشظي الزمن في الرواية وغياب المنطق التسلسلي والتعاقبي له، إيقاعا داخليا يوافق وعي الذوات وإحساسها به، كما يُعبّر عن خطورة الوعي بالزمن والذي من شانه أن يغير التفكير الذهني والوجود.
- من خلال وقفنا على أبعاد التجريب نجد أنّه يقوم شكلا ومضمونا على فكرة الرفض والتخلي والمجاوزة والإبدال، ومحاولة بثّ الوعي الذي يملك إرادة التغيير أدبيا وواقعيا، ما جعل الرواية تنزع للممارسة التجريبية.
- استطاع إبراهيم نصر الله من خلال روايته أن يعيد للكلمات توترها واحتفاءها بنفسها، كما استطاع تحميل لغته أقصى ما تستطيع البوح به والإيماء إليه، بفسيفساء لغوية تراوحت بين شعرية اللغة وواقعيتها، فتراود القارئ وتلزمه على مطاردة المعاني الزئبقية، لذا يظل في تأويل مستمر، ويبقى المعنى بين الذهاب والإياب.
- تفرز لنا العلاقة الجدلية بين الزمان والمكان بنية أكثر نفاذا إلى عمق النص الروائي وهي بنية الزمكان، التي تضع القارئ أمام صور واقعه المأساوي، والتي تعيشها كل ذات عربية.
- في ثنايا النص دراسة عميقة لحقيقة النفس الإنسانية، تُشعرك أن الروائي يعنى بالعمق كما يعنى بالسطح، يفهم الباطن كما الظاهر. في علاقة جدلية بين الشكل والمضمون.

- وضعت الرواية نظرية الأجناس الأدبية موضع سؤال حين شهدت حضورا لافتا لجنس أدبي وهو الشعر، وآخر غير أدبي وهو السينما، فاستطاعت من خلال هذه المزاوجة أن تعطي بنية ودلالة جديدتين لكل منهما، عبر دخولهما في علاقات جديدة مع بقية مستويات النص السردي، مؤكدة بذلك تفاعل النصوص وجدل الإبداع.
- إذا من خلال تحديدنا لمفهوم التجريب في الفصل الأول، ومن خلال دراسة نص إبراهيم نصر الله في الفصل الثاني، تظهر فعليا صعوبة الإلمام بجميع خصائص التجريب في الرواية وتحديدها بشكل نهائي وهي صعوبة نابعة من شيئين، الأول ونستشفه من التجريب نفسه كونه سعيا متواصلا إلى تجاوز مختلف الأشكال الفنية الأدبية السائدة، وعدم الركون الى التقنين والبحث دائما عن كسر السائد ومساءلة الممكن، أما الثاني فيتأتى من الفهم الخاص للتجريب عند كلّ ممارس للكتابة الإبداعية، فهو ليس قانونا يجب اتباعه، ولكنّه قانون خاص بالذات الكاتبة إذ تفرض منطقها على موضوعها وتقدّمه وكأنّه أسطورتها الخاصة.

لذا فإن خاتمة هذا البحث ليست نهايته، بل إنّها تجعله منفتحا على أسئلة كثيرة، حول قدرة الأعمال الأدبية لتمثل هذا المفهوم الفضفاض الشقي الذي يرفض التقولُب.

قائمة المصادر

والمراجع

*** القرآن الكريم، برواية ورش، تشرفت بطباعته دار مؤسسة الديار المقدسة، دمشق، ط3، 2009.**

1- المصادر

-**إبراهيم نصر الله، شرفة الهذيان**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2010.

2- المراجع:

أ-المراجع العربية:

1- أميرة حلمي مطر **الزمان في الفلسفة والعلم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1999.

2- إريك فروم ، **الخوف من الحرية**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972.

3-أ.أ مدلاو، **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1997 إبراهيم، ص130.

4-إبراهيم رماني، **المدينة في الشعر العربي**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، د.ط، 2002.

5-أدونيس (علي أحمد سعيد)، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

6-الأكيس كاريل، **الإنسان ذلك المجهول**، تر: أسعد فرد، مكتبة المعارف، القاهرة، ط3، 1980.

7-آلان روب غرييه، **نحو رواية جديدة**، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

8-ألبير يس، **الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين**، تر: جورج طرابشي، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1995.

9-ألبير يس، **تاريخ الرواية الحديثة**، تر: جورج سالم، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط2، 1982.

10-الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

11-أنريكي أندريس أبرت، **القصة القصيرة بين النظرية والتقنين**، تر: علي إبراهيم منوفي مراجعة صلاح فضل، المجلس القومي للترجمة، د.ط، د.ت، ص290.

12-أوغسطين، **اعترافات القديس أوغستينوس**، تر: إبراهيم الغربي، دار التنوير، ط2، 2015.

13-بدر عبد المالك، **المكان في القصة القصيرة في الامارات**، المجمع الثقافي، أبو ظبي، د.ط،1997.

14-بسام قطوس، **استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي**، مؤسسة حمادة ودار الكندي، أربد، د.ط، 1998.

15-بول ريكور، **الزمان والسرد (الزمان المروي)**،ج3، تر: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة / دار أويا، بيروت، طرابلس، د.ط، 2006.

16-بول ريكور، **الزمان والسرد، التصوير في السرد القصصي**، تر: فلاح رحيم مراجعة جورج زيناتي، ج2، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، 2006.

17-جان إيف تاديه، **الرواية في القرن العشرين**، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998.

18-جراد عبد الرحمن مبروك، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة، رواية تيار الوعي نموذجا**، الهيئة المصرية العامة، د.ط، 1998.

19-جمال الدين الخضور، **زمن النص**، دار الحصاد للنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1995.

20-جنات بلخن، **السرد التاريخي عند بول ريكور**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2013.

21-جون كوهن، **بناء لغة الشعر**، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ط، 1990.

22-جيرالد برنسي، **قاموس المعلومات**، تر السيد إمام، (c) ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

23-حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

24-حسين خمري، **فضاء المتخيل، مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

25-حميد لحمداني، **النقد الروائي والإيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

26-خالد الغريبي، **الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل**، دار نهر للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، د.ط، 2005.

27-خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان -مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-**، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

28-خرباستيكوم، **ذات الكاتبة الإبداعية وتطور الأدب**، تر: نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1980.

29-خليفة غيلوفي، **التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض**، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012

30-خليل إبراهيم، **بنية النص الروائي دراسة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت / الجزائر، ط1، 2010

31-روبرت همفري، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، تر: محمد الربيعي، مكتبة الشباب، مصر، د.ط،1984.

32-روبيرت شولز، **سيمياء النص الشعري-اللغة والخطاب الأدبي-**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993.

33-روجر ب. هينكل، **قراءة في الرواية، مدخل إلى تقنيات التغيير**، تر: صلاح رزق، دار الغريب، القاهرة، د.ط، 2005.

34-رومان جاكسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

35-ريما العيسى، وحسان أبو غنيمة، **الجانب الآخر للثقافة السينمائية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1983.

36-سامي سويدان، **أبحاث في النص الروائي العربي**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.

37-سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي الزمن – السرد- التبئير** -، المركز الثقافي العربي، ط1، 1989.

38-سيد أحمد إمام، **وعي التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1992.

39-سيزا قاسم، **بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، مهرجان القراءة للجميع، د.ط، د.ت.

40-سيغموند فرويد، **الهذيان والأحلام في الفن**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، د.ت.

41-صلاح الدين بوجاه، **الشيء بين الوظيفة والرمز**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994.

42-صلاح صالح، **سرد الآخر "الأنا والآخر عبر اللغة السردية"**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

43-صلاح صالح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

44-عادل ضرغام، **في السرد الروائي**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ط2، 2010.

45-عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنات من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

46-عبد الحميد المحادين، **جدلية المكان والزمان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 2001، ص296.

47-عبد الحميد هيمة، **علامات الإبداع الجزائري-دراسة-**، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2، 2006.

48-عز الدين المدني، **الأدب التجريبي**، الشركة التونسية للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، 1972.

49-عز الدين مناصرة، **الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة**، دار الراية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

50-عمر عيلان، **النقد العربي الجديد، مقارنة في نقد النقد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

51-عمرو عبد العلي علاّم، **الأنا والآخر، الشخصية العربية والشخصية الاسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر**، دار العلوم للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

52-غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1992.

53-غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987.

54-فهد ناصر عاشور، **التكرار في شعر محمود درويش**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، (د.ت).

55-كريزويل إديت، **عصر البنيوية**، تر: جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1993.

56-كلود برنار، عن: بيبرشار تييه: **مدخل إلى نظريات الرواية**، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

57-كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مطبعة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د.ط، 1987.

58-لوسيان غولدمان، **مقدمات في سوسيولوجيا الرواية**، تر: بدر الدين عردوكي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 1993.

59-ماجدولين شرف الدين، **الصورة السردية في الرواية والقصة والفيلم**، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الاختلاف، بيروت/الجزائر، ط1، 2010.

60-مارتن إسلن، **التجريب في مسرح السيد حافظ**، تر: سلي بن عائشة، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

61-مجدي وهبة كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، د.ط، 1979.

62-محبة الحاج معتوق، **أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994.

63-محمد الحسناوي، **الفاصلة في القرآن الكريم**، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 1986.

64-محمد العمري، **تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر**، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

65-محمد أمنصور، **استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة**، شركة الدارس النشر والتوزيع ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

66-محمد شاهين، **آفاق الرواية البنية والمؤثرات**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001،

67-محمد صابر عبيد، **العلامة الشعرية، قراءات في ثقافات القصيدة الجديدة**، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010.

68-محمد عزام، **اتجاهات القصة القصيرة في المغرب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 1987.

69-محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998.

70-محمد لطفي اليوسفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، نبراس للنشر، تونس، د.ط، 1985.

71-محمد نديم خشفة، **تأصيل النص، المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان**، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1997.

72-محمود غنايم، **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية**، -دار الجيل- دار الهدى، بيروت، القاهرة، ط2، 1993.

73-مصطفى التواتي، **دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية**، الدار التونسية للنشر والتوزيع، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986.

74-ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، تر: محمد برادة، دار الفكر القاهرة، مصر، ط1، 1987.

78-ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986.

79-نبيل راغب، **معالم الأدب العالمي المعاصر**، دار مصر للطباعة، مصر، د.ط، د.ت.

80-نور الدين السيد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج1، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2010.

81-هند سعدوني، **قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي**، ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

82-واسيني الأعرج، **ديوان الحداثة صدد أنطولوجيا في الجزائر**، أصوات الراهن، مطبوعات اتحاد الجزائر، د.ط، د.ت.

83-ياسين النصير، **تصورات نظرية في شعرية المكان**، دار الشؤون الأدبية، بغداد، 1993.

83-حسن نجمي، **شعرية الفضاء**، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1، 2000.

84- حنون مبارك، **دروس في السيميائيات**، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.

85-أدونيس (علي أحمد سعيد)، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص161.

86-عبد المالك مرتاض، **نظرية النص الأدبي**، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2007.

87-جمال سليمان، **جماليات وشواغل روائية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

88-محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973.

89-روبير لافون جرامون، **السينما المعاصرة (قضايا الساعة 6)**، تر: موسى بدوي، الناشر للطبعة العربية لشركة ترادكس، د.ط، 1977.

90-مرسيا إلياد، **رمزية الطقس والأسطورة**، تر: نهاد خياطة، دمشق، د.ط، 1987.

ب-المراجع الفرنسية

1-Philippe Hamon, **Forum statut sémiologique du personnage**, Edition du seuil, 1977, p145.

3-القواميس

1-ابن منظور، **لسان العرب**، ج1، مادة جرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

2-مسعود جبران، **معجم الرائد**، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992.

4-الرسائل والاطروحات الجامعية

-عدنان محمد علي المحادين، "**تيار الوعي في روايات عبد الرحمن منيف**"، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، 2006.

5-المجلات والدوريات

1-إبراهيم نصر الله، "**تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية**"، **مجلة فصول**، مصر، ع1، 1998.

2-رضا بن صالح، "**الرواية أفقا للشكل والخطاب**"، **مجلة فصول**، مصر، ع4، 1993.

3-زهور إكرام، "**التجريب في القصة القصيرة، تجربة قراءة**"، **مجلة آفاق**، ع81-82، 2012.

4-سهام ناصر ورشا أبو شنب، "**مفهوم التجريب في الرواية**"، **مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية**، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع 5، 2014.

5-صالح ولعة، "**إشكالية الزمن الروائي**"، **مجلة الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 375، 2002.

6-صبري حافظ، "**الرواية والواقع**"، **مجلة إبداع**، ع10، 1992.

7-عبد المالك مرتاض، "**في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**"، **سلسلة عالم المعرفة**، الكويت، ع240، د.ط، 1998. -إبراهيم نصر الله، "**تجربتي الروائية وعلاقتها بالفنون الأدبية والبصرية**"، **مجلة فصول**، مصر، ع1، 1998

8-فيصل دراج، "**مجرد2 فقط لإبراهيم نصر الله**"، **المعاش الغريب والروائي المختلف**، **مجلة الجديد**، لبنان، ع4، 1994.

9-لعموري زاوي، "**في شعرية الكتابة الروائية العربية، فعل السرد ونسقية التحول**"، **مجلة الملتقى التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة**، وزارة الثقافة مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج.

10-ماري لويز بارت، **القصة القصيرة بين الطول والقصر**، تر: محمد عياد، **مجلة فصول**، القاهرة، ع4، 1982.

11-محمد برادة، "**الرواية العربية ورهان التجديد**"، **مجلة دبي الثقافية**، دبي، ع49، ط1، 2011.

12-هشام محمد عبد الله، "**اشتغال العتبات في رواية "من أنت أيها الملاك"، دراسة في المسكوت عنه**"، **مجلة دبالي**، ع47، 2010.

6-المواقع الالكترونية

1-أمينة رشيد، "**تشظي الزمن في الرواية الحديثة**"، ضمن الموقع الإلكتروني: www.kotobarabia.com، بتاريخ 08-03-2018.

2-بن السايح الأخضر، "**من المعنى إلى الرؤيا، في الخطاب السردي المعاصر**"، ضمن الموقع الإلكتروني:.https://manifest-univ-Ouargla ، بتاريخ28-03-2018.

7-الموسوعات

1-عبد الله بريمي، "**إبراهيم نصر الله، الأدب تنقية للذاكرة وأنسنة التاريخ**"، ج4، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
البسملة	
دعاء	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ – د
الفصل الأول: **التجريب بين الضرورة والحتمية**	
1-بداية التفكير، نحو رواية جديدة	6
1.1-إرهاصات الرواية الجديدة	8
2.1-الرواية الجديدة وجدلية الشكل والمضمون	11
3.1-تيار الوعي	14
2-التجريب الروائي بين المصطلح والمفهوم	19
1.2- لغة	19
2.2-اصطلاحا	20
3-بحث في التقنات السردية	24
1.3-الطريقة الدرامية	24
2.3-المونولوج الداخلي	26
1.2.3-مونولوج داخلي مباشر	26
2.2.3-مونولوج داخلي غير مباشر	28
3.3-تحولات الشخصية الروائية	29
4.3-الضمائر السردية	33

1.4.3-صيغة السرد بضمير الغائب	33
2.4.3- صيغة السرد بضمير المتكلم	34
3.4.3- صيغة السرد بضمير المخاطب	34
4.3.4- تبادل الضمائر	35
5.3-إشكالية الزمن	35
6.3-بنية المكان	41
7.3-الزمكان	43
4-تحوّل اللّغة الروائية	44
5-تداخل الأجناس الأدبية-الشعر في الرواية	46
الفصل الثاني: **مظاهر التجريب وأبعاده في "شرفة الهذيان"**	
1-الموازيات النصية للمتن الروائي	49
1.1-العنوان	49
2.1-التجريب على مستوى الافتتاحية	53
2-الانتقال من الشخصية إلى الذات	56
1.2-ذات رشيد النّمر	57
2.2-النزعة الأولى: نزعة تتطلع إلى الآفاق	61
3.2-النزعة الثانية: الخوف، والتقوقع والانكماش	63
4.2-النزعة الثالثة: البحث عن الأمان	65
5.2-النزعة الرابعة: الانعزالية الاستسلامية	66
6.2-النزعة الخامسة: نزعة الخضوع واللاّانتماء	67

3-التجريب على مستوى الزمن	71
1.3-خصوصية زمن الافتتاحية	71
2.3-تقديم زمن شرفة الهذيان	73
1.3.3-ترهين السرد	75
2.3.3-كسر خطية الزمن	77
3.3-زمن التداعي الحر	79
1.3.3-زمن المثير الداخلي	80
2.3.3-زمن المثير الخارجي	81
4-التجريب على مستوى التشكيلات المكانية	83
1.4-فضاء البيت	83
2.4-فضاء الشرفة	88
3.4-فضاء المركز الإعلامي	88
4.4-فضاء السجن	90
1.5.4-سجن أبو غريب	90
2.5.4-سجن غوانتانامو	90
5-الزمكان	91
6-التجريب على مستوى التشكيلات اللّغوية	93
1.6-وعي اللّغة ولغة اللّاوعي	93
2.6-اللّغة التحليلية الاستبطانية	96
3.6-لغة الواقع وواقعية اللّغة	98
4.6-شعرية اللّغة	101
1.4.6-شعرية الانزياح	102

2.4.6-شعرية المفارقة	105
3.4.6-شعرية التكرار	106
4.4.6-شعرية التوازي	107
1.4.4.6-التوازي التام	108
7- أبعاد التجريب	113
1.7- الوعي الشقي	113
1.1.7- الرفض المباشر	114
2.1.7- الرفض غير المباشر	115
2.7- صراع الذاكرة والنسيان	117
3.7- انتصار الرؤيا	120
8- تداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية	123
1.8-الحضور الشعري في الرواية	123
2.8-تعدد الصُوَر السينمائية	126
خاتمة	131
قائمة المصادر والمراجع	135
الفهرس	146

ملخص

تُعدّ تجربة الروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله في "شرفة الهذيان" من بين التجارب الروائية المعاصرة، التي أعلنت عن استثمارها للتجريب، وإيمانها بآلياته؛ مما يضمن للتجربة الإبداعية تجدّدها وتمرّدها على سلطة النموذج الروائي التقليدي.

يرفض التجريب النمذجة الروائية، ويسعى إلى التجاوز والاختلاف في الرؤية والأداة، فهو ليس مصطلحا قارا بل إنّه مفهوم يأخذ أشكالا عدة حسب فهم كل أديب له؛ فرغم قواسمه المشتركة يظل يمتلك خصائص متفرّدة مميزة لكل كاتب؛ مما يجعل الرواية فضاء أكثر حرية ومرونة وانفتاحا على التعدّد والاختلاف، بل إنّ التجريب يجعل من الكتابة ممارسة فردية.

من هنا يسعى هذا البحث إلى الكشف عن آليات التجريب وأبعاده في "**شرفة الهذيان**" كمحاولة لتلمّس خصائص الكتابة الروائية التجريبية عند إبراهيم نصر الله، من خلال تمثل وعي الذات الكاتبة، وإيمانها بضرورة إبدال مفهوم الكتابة على مستوياتها المختلفة، وتطويع الأداة بما يجعلها تستجيب لفهم هذه الذات لموضوعها.

الكلمات المفتاحية: الرواية الجديدة، تيار الوعي، التجريب، المغامرة، التجاوز.

Résumé

L’écriture du romancier palestinien **"Ibrahim Nasrallah"** dans **«Balcon de Delirium»** est l’une des expériences romanesque moderne, qui a investi l’éxpérimentation dans les procédures d’écriture se refusant d’être conforme aux modèles traditionnels.

L’écriture expérimentale travail sans cesse pour rénover la vision, et l’outil c’est pourquoi il est difficile de conceptualiser le terme chaque romancier lui donne un sens différent et spécifique, en dépit du sens commun.

Cette pratique favorise l’individualité dans l’écriture, et multiple les possibilités d’ouverture du texte vers de nouveaux horizons.

Cette étude se propose de montrer les procédures d’écriture dans **« Balcon de Delirium»** de **"Ibrahim Nasrallah"** voir sa perception artistique ainsi que sa manière de voir l’écriture dans la différence et la maitrise des techniques.

Mots clés : nouveaux roman, courant de conscience, expérimentation, aventure, dépassement.