

دينامية السرد في رواية (دفاتر الوراق) للروائي جلال برجس

د. إسراء محمد ارحيل

جامعة سامراء - كلية التربية

israa. m. i@uosamarra. edu. iq

الملخص:

يندرج البحث في سياق الاهتمام الأدبي والنقدي بالسرد الروائي المعاصر، ذلك أنّ الرواية كانت وما زالت تطرح عدداً مهماً من الإشكالات الفنية، ومع تطور المناهج النقدية توسعت الرؤية العامة لقراءة النصوص الروائية التي باتت نصوصاً عميقة، ففضلاً عن سعيها لإبراز قضايا المجتمع المعاصر، فهي لاتزال تسعى إلى التطور والتحرّر من سلطة الحكاية الكلاسيكية والمثالية التي تقدّس خصوصية الفن. وتسعى القراءة النقدية لاكتشاف قدرة النصّ السردية، في رواية (دفاتر الوراق) للروائي المبدع جلال برجس، والكشف عن المستوى البنائي والدلالي، والتكوين الأجناسي للنص، وتضمين كثير من الجوانب الجمالية التي صنعت رواية تجريبية مسنودة بوعي جمالي وثقافي حاد.

الكلمات المفتاحية: السرد، الديناميكية، التفسير، التجريب، التعدد الصوتي.

Narrative Dynamics in the Novel "The Booksellers' Notebooks" by Jalal Barjas

Dr. Israa Muhammad Arhail

Samarra University, College of Education

Abstract

This research falls within the context of literary and critical interest in contemporary narrative fiction. The novel has always raised a significant number of artistic problems. With the development of critical approaches, the general vision of narrative texts has expanded, and they have become profound texts. In addition to their efforts to highlight contemporary societal issues, they continue to strive for development and liberation from the authority of the classical and idealistic narrative that sanctifies the specificity of art. The critical reading seeks to discover the potential of the narrative text, in the novel "The Booksellers' Notebooks" by the creative novelist Jalal Barjas, and to reveal the structural and semantic levels, the genre composition of the text, and the inclusion of many aesthetic aspects that have created an experimental novel supported by a keen aesthetic and cultural awareness .

Keywords: Narration, dynamism, interpretation, experimentation, polyphony .

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد (صلى الله عليه وسلم) وبعد:

لقد حظيت الدراسات السردية وبخاصة الرواية في العقود الأخيرة بكثير من العناية من النقاد والباحثين، إذ أصبح البحث في مجال السرد وبالأخص الرواية الأدبية من الأبحاث المثيرة للاهتمام والجدل -أحياناً-

بفضل فاعليتها في ربط العلاقة بين النص والواقع. وقد خطّت الرواية الجديدة مسارات مختلفة وشهدت تحولات عميقة كسرت به نمطية الرواية الكلاسيكية، بتوظيفها لآليات وتقنيات حديثة متنوعة وانفتاحها على الأجناس الأدبية وتقنيات التجريب المختلفة، ممّا منحها حركية فنية ولغوية وثقافية، ويأتي اختيارنا للبحث (دينامية السرد في رواية دفاتر الوراق) للروائي جلال برجس محاولة للكشف عن الجوانب الإبداعية في الرواية المعاصرة والوصول عبر بنيتها السردية إلى إبراز بعض العناصر البنائية التي تسهم في تحديد ديناميتها، وقصد الإجابة عن بعض التساؤلات الخاصة بالرواية، والكشف عن آليات الكاتب في روايته وتطويعه لأدوات السرد بما يتناسب موضوعاتها لإيصال الرسالة التي يريد.

وتأتي أهمية دراسة الرواية بوصفها إحدى النماذج النصية التي نصطلح على سُمها بالخطاب الروائي الجديد التي تطرح جملة من القضايا المحيطة، المرتبطة بإشكالات تطور هذا الجنس وتحولاته السريعة وتقنيات بنائه، انطلاقاً من إلحاحها على تأكيد جدّتها وتفردّها، وتبنيها لنزعة حديثة متطرفة وبعيدة عن كلّ مهادنة في مساءلتها للراهن في تجلياته الفكرية والجمالية، بمحاولاتها خلخلة القيم الجمالية القائمة وتجاوزها، وفتح آفاق غير منتظرة أو متوقعة من التدريب والتجديد تبعث على الحيرة والإدهاش، لأنّها تسلط النظر على عدّة زوايا وتبيّن إنتاج الرواية العربية الحديثة وكيف استطاعت أن تتجانس مع عدّة فنون أدبية.

وقد قُسم البحث على تمهيد وثلاثة محاور؛ تضمن التمهيد تعريف بمصطلح الدينامية ومفهومه في السرد، وجاء المحور الأول بعنوان: انفتاح النص والتجريب في الرواية، عبر انتحاء الفنون الأدبية واستجلاب بنياتها الجمالية والفنية في الرواية. أمّا المحور الثاني فكان بعنوان: دينامية الزمن

السرد في الرواية، تناولت فيه أثر الزمن في تطور الرواية وإكسابها بُعداً دينامياً متحركاً. وجاء المحور الثالث بعنوان دينامية الشخصية في الرواية، وتؤدّي منظومة السرد التي وضعها برجس في روايته من تعدد الأصوات والشخصيات دوراً مهماً متداخلاً وفاعلاً في إبراز عمق حالات الشخصيات التي تتحدث عن نفسها من خلال الدفاتر في أنموذج لرواية بوليفونية معاصرة.

-دينامية السرد المفهوم والأجراء

ينطلق مفهوم الدينامية من مصدره الفيزيائي الذي يبحث في الحركات المادية من جهة علاقتها بالقوى التي تحدثها (صليبا، 1982، 574)، ومصدره البيولوجي، مروراً بالمجالات الانثربولوجية والاجتماعية والأدبية، فهو يرتبط بالحركة، والحيوية، والتغير، والتفاعل، والتبدّل، والصيرورة، وبالمقصدية؛ وذلك لأنّ ما هو دينامي لا يتضمن فقط حركات مترابطة وفقاً لقوانين، بل يتضمن أيضاً قوة فاعلة، ومعنى الغائية (لاند، 2001، 308). والدينامية في المجال الفلسفي بمعنى مقابل للميكانيكية أو الآلية، فهو يطلق على الفلسفة التي تفسّر جميع الظواهر المادية بردها إلى قوى لا ترجع إلى الكتلة والحركة، مثل: مذهب (لينينز) فهو مذهب ديناميكي يقرّر أنّ الموجود متحرك بذاته (صليبا، 1982، 575). ويطلق لفظ الديناميكية كذلك على المذاهب الفلسفية التي ترى أنّ جواهر الأشياء ليست سوى مرحلة من مراحل التقدّم والتطور (صليبا، 1982، 575) وتطرق اوغست كونت إلى ما أسماه بالدينامية الاجتماعية مقابل السكونية الاجتماعية (لاند، 2001، 308). وذهب محمد مفتاح أنّ مصدر الدينامية الأساس هو النظرية البيولوجية التطورية، ومن ثم تفرعت منها عدّة اتجاهات وتفرعت منها فلسفات اجتماعية ولغوية، فقد كانت مصدراً أساساً وملهماً وفاعلاً للفلسفة

الماركسية، وكانت موجهًا ضروريًا لمنهجية البحث في اللغة، وللدراسات الاجتماعية وغيرها من الأبحاث (مفتاح، 1990، 7).

ويعدّ الناقد لوسيان جولدمان من أوائل مَنْ تحدّث عن مصطلح (البنوية الدينامية) فهو يشير إلى وجود تغيّر في بنية الأثر الأدبي يرتبط بفكر ووعي مبدعه ووعي الجماعة التي يرتبط بها، وهذا التغيّر مرتبط بسير التاريخ وبحركة بنية الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه الفرد المبدع فالبنية ليست سكونية. أمّا في مجال الرواية، فرأى لوسيان جولدمان أنّ بنية الرواية الحديثة تتغيّر بتغيّر بنية الوسط الاجتماعي والاقتصادي في المجتمع الحديث (حجازي، 2001، 234). ويأتي مفهوم (دينامية النص) عند محمد مفتاح الذي أخذ فيه النص معنى البنية، فهو يوضح في كتابه أنّ هناك مفاهيم نقدية يستعملها، هي: "النمو، الحوار، التناسل، الصراع، والحركة، والسيرورة، والانسجام، وهذه المفاهيم ترجع كلها إلى مقولة جامعة هي الديناميكية" (مفتاح، 1990، 7). مؤكّدًا أنّ "مفهوم الدينامية ينظر إلى الخطاب في بدايته ونموه ونهايته وآليات انتظامه، كما ينظر الكائن الحي في صيرورة مراحل عمره، من حيث تعاونها وتنافسها وتساندها وتصارعها" (مفتاح، 1990، 220). ومن خلال هذا المفهوم تنطلق دينامية السرد الذي نقصد به؛ حيويته ومواكبته للتغيير وشموله وحركيته الأدبية في تبنيه وحدة الدوال اللغوية والثقافية وكلّيتها، فهو يشير إلى قدرة السرد على التطور والتحول بما يتلاءم مع السياقات الزمنية والثقافية، وقدرته على استيعاب الفنون المتنوعة، فالسرد الروائي والقصصي ليس مجرد نقل للأحداث، بل هو عملية ديناميكية تتغيّر وفقًا للتطورات في أساليب الكتابة، التقنيات الفنية المتنوعة، وعناصر السرد: البنية الزمنية، وتطور الشخصيات، ووجهات النظر السردية/الروائية، واحتياجات المتلقي، فهو يعكس الطبيعة الحية والمتغيرة

للنصوص السردية. فالسرد بحسب تعريف رولان بارت "مثل الحياة علم متطور من التاريخ والثقافة" (كردي، 2013، 13). وفي هذا السياق ينظر إلى السرد على أنه عملية حية تتجاوز كونه نقلاً للأحداث فهو يتضمن إعادة تشكيل للواقع أو الخيال بطريقة تخضع لأساليب فنية متنوعة ومقاصد جمالية أو فكرية.

ورأى عبد الملك مرتاض أن مفهوم السرد تطور ليشمل المعنى القصصي برمته "وكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص أو حتى الكلام المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي فكان السرد إذن نسيج للكلام، ولكن في صورة حكي" (بن سالم، 2009، 9). ويعدّ السرد الروائي من أكثر الدراسات الأدبية خصوبة وحركة، وتعود خصوبتها إلى كونها المدخل المناسب، الذي يمكن بوساطته النفاذ إلى جوهر النصّ الروائي، غاياته، ووسائله، بعدّ السرد أحد جوانب المظهر الحسي الملموس في التجربة الروائية (كردي، 2006، 8). ولأنّ الرواية باتت قادرة على امتلاك آليات التعبير الفنية، وعلى معالجة الموضوعات الإنسانية والإشكالات الواقعية المعقدة "وهذا ما أنتج لدى القارئ ميولاً فعلية للرواية، وأضحت تتحدد هذه الميولات بدوافع ذوقية وفكرية ثقافية، وفي هذه الحال أمكن التمييز بين ما هو عاطفي ذاتي، وعلمي موضوعي، حيث إنّ القراء يتعددون تبعاً لاهتمامهم واستعداداتهم وميولاتهم الفنية، وإمكاناتهم الفكرية" (بوخالفة، 2010، 2). ويسعى الروائي المعاصر إلى طرح رؤية جديدة ومغايرة، وذلك على مستوى الأبنية الفنية والفكرية وحتى الثقافية المعرفية، وما يتولد من ذلك الجدل المتعدد الأطراف، ليرجع وي طرح رؤيته بكيفية النظر إلى العلاقة بين الماضي وما بقي من آثاره من ناحية أخرى والطريقة التي يستخرج بها المعنى من هذه الآثار، ومن ثمّ فهو يدعو إلى الاعتقاد بأننا

نعيش فترة فكرة جديدة، فالوعي شرط عام لتحقيق أي بداية (مونسلو، 2005، 13).

وقد شهد السرد متمثلاً بالرواية العربية المعاصرة جملة من التطورات التي مسّت الشكل والمضمون والعناصر البنائية التي تتفاعل داخل النصّ الروائي منذ نشأتها، وفي محاولة لكشف مختلف العناصر التي تتفاعل داخل النصّ الأدبي الروائي، وفي تأثر مباشر بالتطورية قدّم كريس نسكي مقارنة بين الرواية والخلية؛ فكما أنّ الخلية مكونة من جزيئات، فإنّ الرواية توظف معطيات وراثية تحدّد نمذجتها، مبرراً في الوقت نفسه القدرة الفائقة للرواية على التكيف مع الشروط الموضوعية والذاتية لتكوينها النصّي، بوصفها نسقاً ثانوياً (اليبوري، 1993، 19). وهكذا تبدو الرواية في أثناء تكونها/تشكلها وتطورها تحت ضغط عوامل مختلفة ومعقدة، وكأنّها مؤهلة للتعبير عن لحظة وعي مكثف مزدوج ايديولوجي واستطقي، غير أنّ ما يميزها بصفة عامة هو استجابتها للقوانين الداخلية أكثر من تأثرها بالقوانين الخارجية المصاحبة؛ وذلك ما يجعلها بتعبير السيميائيات الدينامية، مجالاً للكوارث والاختراقات الناتجة عن تعدّد خطوط الانفلات وتنوع المستويات واكتساح موجات التشوش لفضائها غير المنضد، والمنفتح باستمرار على أفق تجاوز الصيغ والأشكال الجاهزة (اليبوري، 1993، 20).

وانطلاقاً من المحور السابق نستطيع أن نتعرف على طبيعة التحولات وديمومتها في الخطاب السردي باستيعاب التحولات على الصعيد البنائي لمختلف مستويات الخطاب السردي ولاسيما الرواية بعناصرها وتقناتها السردية الحديثة، التي تتنظم داخل مجرى ديناميكي متحول، ينزع باستمرار للتغير والتجديد وخرق الجماليات القائمة، وتنويع المرجعيات، وبالتالي تجاوز الأطر الشكلية والمفاهيمية، إذ لم يعد السرد مرآة (جواله) بل نتاج

مرايا متعاكسة ومسلطة على الجسد النصي، وفي هذا تكريس للنزوع التجريبي الذي يشير إلى نماذج نصية جديدة تنتظم داخل مجرى متحول، ويكرس التوجّه الجمالي الذي يجعل من الرواية شكلاً مفتوحاً يقاوم الانغلاق، وبذلك نكون أمام تجربة أدبية تصل فيه دينامية النصّ السردى إلى أعلى مستوياتها.

ويمكن القول إنّ السردية لم تعد مجرد شكل أدبي، بل أصبحت ميداناً مفتوحاً للتفكير النقدي وإعادة إنتاج المعنى، وقد أدرك النقاد أنّ تبلور عصر جديد للأدب يستدعي تجديد أدوات القراءة، كما قال علي حرب: "فإن يكون النص منطقة للتفكير أو حقلاً للبحث في معناه فإنّه يحتاج إلى قراءة تحوله من مجرد إمكان إلى فعل معرفي منتج وتكشف فيه ما لا يكشفه بذاته أو ما لم ينكشف فيه من قبل" (حرب، 2005، 20). فالانتقال بالنص من كونه إمكانية لغوية إلى فعل معرفي منتج، يكشف ما لا يفصح عنه النص بوضوح، ويضيء ما ظلّ خفياً فيه. ولم يعد النقد مجرد مرافقة للأدب أو انعكاساً له، بل غدا عملية متفاعلة معه، تتطور بتطوره وتخضع لإعادة مساءلة مستمرة لأدواتها ومفاهيمها. ففي ظلّ التعدّد المنهجي وتنوع المقاربات النقدية، أصبح من المتعذر حصر العمل الإبداعي، ولا سيما الرواية المعاصرة، ضمن إطار منهجي واحد. ذلك أنّ هذه النصوص باتت تتسم بدرجات عالية من الكثافة والتركيب، مما يستدعي أن يكون النقد بدوره مجالاً متجدّداً للبحث وإعادة التأويل. وهكذا، فإن النقد لا يحافظ على ثبات هويته، بل هو في حالة تحوّل دائم، تتبدّل فيه الرؤى وتتغير رهانات القراءة. ونتيجة لذلك، تغدو كل قراءة نقدية جديدة جهداً معرفياً يُسهم في إثراء النصّ وتوسيع أفق تلقيه، بما يجعل من الأدب حقلاً مفتوحاً للحوار والتفاعل المستمر والاكتشاف.

-المحور الأول: انفتاح النصّ والتجريب في الرواية

إنّ دينامية السرد وارتباطه بفكرة الصيرورة والتحول والانفتاح، تمكّنا من الانتقال من قراءة النصوص السردية كأعمال أدبية خالصة والانفكاك من الأطر الفنية الثابتة، إلى رؤيتها كمساحات تفاعل فني أجناسي وثقافي مما يفتح آفاقاً جديدة لفهم العلاقات بين الأدب والواقع، وتوسيع مفهوم النصّ نحو التجريب وانفتاحه على الفنون الأخرى، ليشمل مساحة واسعة من التعبير عن موضوعات إنسانية ذات مساس مباشر بالحياة وهموم العصر وثقافته ولغته. فالرواية كما قال شارتيه: "جنس غير منجز أبداً، قوامه سيرورة مفتوحة تمنع عنه التكون الكامل والانغلاق" (بيار شارتيه، 2001، 191). وقد شهدت الرواية العربية تطوراً كبيراً في بنيتها وأساليبها السردية، إذ لم تعد تلتزم بالحدود التقليدية للأجناس الأدبية، بل أصبحت فضاءً للتجريب والمزج بين الأشكال المختلفة من السرد (قصة، وحكاية، ومقالة، والسيرة الذاتية)، والمسرح، والشعر وحتى السينما، فالتداخل يتيح فرصاً أوسع للتعبير الفني، ويجعل النصوص أكثر ثراءً وجذباً، وتصبح الرواية قابلة للتفسير على عدّة مستويات: (اجتماعية، ونفسية، وثقافية)، ممّا يُثري التفاعل مع النصّ، ويحتمل أسلوبها عدّة تعابير تؤدي إلى خلق تجربة أدبية أكثر تكاملاً وإثارة.

وسعت الرواية إلى تقنيات تعبيرية جديدة للخروج من عالمها، واعتمدت على التجريب شكلاً ومضموناً وذلك "في تبني مبدأ نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة" (الضبع، 2008، 333). ونجد هذا التداخل الفني في رواية دفاتر الوراق بانفتاحها على كثير من الفنون الأدبية ومنها المسرح، ويتمّ ذلك عبر توظيف تقنيات وعناصر من المسرح داخل بنية الرواية، الأمر الذي يضيف طابعاً فنياً خاصاً وأحياناً بُعداً

درامياً عميقاً عليها. ومن هذا التداخل في الرواية، ما يظهر في عنصر التشخيص الدرامي، وتقمص بطل الرواية الشخصيات والاندماج في عالمها، وعنصر الحركة والحوار إذ يعتمد المسرح بشكل كبير على الحوار للتعبير عن الشخصيات والأحداث، ويمكن للسارد استعمال هذا العنصر في الرواية ليخلق حركة وسرعة في السرد، فضلاً عن ذلك فهو وسيلة لنقل المشاعر والصراعات الداخلية والخارجية بطريقة حية ومباشرة، تشبه تجربة المشاهدة على خشبة المسرح. فالنصّ الروائي غني بالمعطى الدرامي ويسهل تعامله مع النصّ المسرحي، من دون أن تخلّ بطابعها السردية، ويظهر هذا بشكل جلي في شخصية بطل الرواية الذي تصدف أن لديه هواية غريبة من نوعها طالما أثارت حفيظة أهله وهي هواية تقليد الأشخاص وتلبس شخصيات الأشخاص في الواقع، وكذلك تلبسه لشخصيات روائية ومسرحية، فيتصرف مثلهم تماماً كأنه يمثل على خشبة مسرح يقول: "هواية لا أدري لها تفسراً، وكيف يحدث هذا لي، بحيث يصبح شكل وجهي، وحركاتي مطابقة لمن أقلده، حالة احتارت بها عائلتي ثم مع الأيام تقبلوها رغم غرابتها الشديدة" (برجس، 2020، 14-15). ويظهر تلبسه للشخصيات الروائية في قوله: "على طاولة صغيرة بقربي رواية (الأبله) لديسنوفسكي، قرأت هذه الرواية لأكثر من مرة لكنني أعود لها مثلها مثل عدد من الروايات التي استوطنت شخصياتها ذاكرتي، وبتّ أقلد أبطالها، هواية لا أدري سببها وكيف بتّ أتقنها على ذلك النحو الغريب.." (برجس، 2020، 14).

وتطورت هذه الهواية في تقليد الأشخاص وأبطال الروايات إلى حالة أكثر واقعية لدى بطل الرواية إذ أصبحت هذه الشخصيات قناعاً يساعده للقيام بأعمال السطو وسرقة المصارف والبيوت كما في سرقة الأولى للمصرف إذ اتخذ من شخصية سعيد مهران بطل رواية (اللس والكلاب)

لنجيب محفوظ قناعاً له يتقمص الشخصية بتفاصيلها يرتدي مثل ملابسه ويعيش حكايته يخاطب موظفي البنك بأسماء شخصيات الرواية ويتحرك كأنه على خشبة مسرح فهو في حاله انفصام بين شخصيته الحقيقية وبين الشخصية التي تلبسته "اقفز يا سعيد واعتل هذا (الكاونتر). كانت نبوية تجلس إلى الكاونتر بجمالها الذي قبض على قلبي منذ أن تعرفت بها خادمة في منزل السيدة التركية.." (برجس 2020، 207)

وفي السرقة الثانية له يتقمص شخصية أحدب نوتردام المشهورة ويستعمل أسماء الشخصيات ويتنقل بين شخصوها، ويعيش الحدث بواقعية وبراعة ممثل يتحرك على خشبة مسرح له مشاهديه "عند باب البنك كان الناس ينظرون إلى الحدبة في ظهري، بينما بشاعة وجهي تثير اشمئزازهم؛ فيشيحون وجوههم عني. ترددت قليلاً لكن الصوت دفعني إلى الداخل: (هيا ياكوازيمودو). ثمة آلة إلكترونية لحجز الدور ضغطت على زرّها والقفاز في يدي... كان كلودفورلو يجلي إلى الكاونتر بعينه المليئتين بالحقْد عن نافذة كتب أعلاها رقم واحد، بينما أمام النوافذ الأخرى جلست امرأتان. تمتمت بسري: كلودفورلو أيها اللعين كرهك للغجر جعلك تحرق نصف باريس، وولعك المرضي بازمرندا دفعك إلى اعتقال نصف باريس.." (برجس، 2020، 230). ثم يكمل الدور بحرفية عالية، يقول: "ما إن صرت في الداخل حتى أمسكت بفورلو من رقبته وصوبت المسدس نحو رأسه، قلت وأنا انظر بوجهه الذي ضج بالخوف: -فورلو أيها الحقير تسببت بحبس أبي وأمي، حينما وجدتني وحيداً أشفقت علي وسجنتني في برج نوتردام، هذه شفقة أمثالك المزورة. التفت نحو حارس الأمن، وطلبت منه أن يغلق الباب ويلقي سلاحه من يده، ونبهته إن قام بأي حركة سوف اقتل فورلو... أمرت الموظفة.. أن تضع كل ما لديها من مال في كيس بلاستيك،

صرخت بها حين وجدتها تتباطأ: -سأقتله، ثم اقتلك. أسرع في حركتها إلى أن صار الجارور المعدني فارغاً، فناولتني الكيس البلاستيكي، حملته وتراجعت وفورلو بين يدي.. (برجس، 2020، 231). إنّ العملية برمتها لعبة متقنة في التخيل الذي أثاره استعارة أسماء الشخصيات الروائية المساعدة، وهي أسماء شخصيات روائية معروفة تلائم موقفه وتسعفه في الواقع وتعطيه القوة والحرية لتحقيق ما يريد، وتصبح وسيلته للهروب بعد الانتهاء من جرائمه: "عليك وأنت تخرج إلى الشارع أن تتقمص شخصية الأمير (ليون نيكولافيتش ميشكين) من المؤكد أنك لم تنس رواية الأبله ولا مؤلفها دوستوفسكي، أنت الآن الأمير ميشكين بسذاجته، وبملاح وجهه التي تدل على الطيبة الزائدة، إنّهُ شكل فريد للبلاهة. ضع الصورة التي رسمتها له حينما قرأت الرواية نصب عينيك الآن، تأملها جيداً، سيأخذ وجهك القسّمات ذاتها لوجهه" (برجس، 2020، 232). وتحدث هذه التقمصات الشخصية في مشاهد تطغى عليها الحركة والتفاعل في نصّ مسرحي تقرب فيها المسافة بين النصّ ومتلقيه، تجعله يتوهم بأنّه أمام نصّ مسرحي وليس نصّاً روائياً، فالمشهد يعرض أمامه فيرى الشخصيات والأحداث والمكان ويسمع الحوار كما لو كان شاهد عيان، فضلاً عن أنّ الروائي يتبع سرده للشخصية بوصف دقيق لملاحمها ولباسها وتقلباتها النفسية التي تظهر لنا شخصية بطل الرواية الحقيقية من المزيفة ويظهر هذا الصراع الدرامي في كل مشاهد التقمص التي قام بها بطل الرواية (إبراهيم الوراق)، ويأتي الحدث ليعكس الواقع لكن في صورة تخيلية تعكس الحالة النفسية التي يعيشها بطل الرواية، إذ هي في جوهرها سيرته الشخصية/القرائية التي تخلد معاناته وحياته ورؤيته للأشياء، وتلامس أيضاً جوانب من حياة كاتبها في علاقته بالإنسان والتاريخ والواقع في تواشج مع ثقافته، إذ سعى إلى تشييد

شخصيته المتمردة عبر تقمصه لشخوص وحيوات تحفل بكثير من التقلبات والغموض، وبطل الرواية قارئ مثقف لذا كان حضور أو استدعاء هذه الشخصيات أمرًا لازمًا، في إيقاع الرواية، إذ يلتقط الشخصيات التي تتفق وحاجته وذات طابع نفعي لأداء وظيفتها الممسوحة ليفسح لبطل الرواية أن يعيش تمرده الذي طالما تمنى أن يمتلك الجرأة لفعله، فالبنية السردية أفضت إلى نصّ حركي دينامي يضم بنية نصية استيقية مختلفة يألف فيها السرد بالتمثيل المسرحي يجمعها ناظم السرد الروائي وزمنيته، "وغالبًا ما يتضمن السرد حدثًا من الماضي البعيد أو القريب يجري خارج خشبة المسرح، إخبارًا وإبلاغًا عما يحدث في وقت السرد نفسه" (مصطفى الزقاي، 2019، 6). وهذا ما نجده في الرواية بعد أن ينتهي بطل الرواية من تقمصه للشخصيات يعود إلى واقعه.

ولم يقتصر السرد في الرواية على الجنس الثري بأنواعه فحسب، بل امتد ليشمل الشعر كذلك إذ يرى أفلاطون أنّ الشعر "هو سرد للأحداث الماضية أو الحاضرة أو المستقبلية، والسرد قد يكون سرّدًا صرفًا (الأنشودة الغنائية)، أو تقليدًا دراميًا (المأساة والملهاة)، أو سرّدًا مزدوجًا الملحمة" (مصطفى الزقاي، 2019، 7). إذ تتضمن الرواية كثير من التعبيرات الشعرية والنصوص الشعرية، ومن ذلك وصفه للأحداث يقول: "عندما أغلقت الدفتر كانت الشمس قد تجاوزت الجبال وارتطمت أشعتها بالبحر، وعيناى تركضان نحو امتداده الطويل فيلتصق بالأفق الأزرق، والنوارس فيه تؤدي تمارينها اليومية، ألقيت بدني على خشبة الجسر فهجمت زرقاء السماء عليّ كأنها ستحمم روحي من أسى عتيق" (برجس، 2020، 101). إذ نلمح في النص السردى الصور البلاغية والتكثيف الشعري، حيث التراكيب مستقطعة من عبارات وكلمات قائمة على التكرار والتوازي يتناغم مع نصوص

الرواية، وإن تداخل الأنواع داخل الجنس الواحد، وتداخل الأجناس فيما بينها منح الشعرية لهذا النص السردى وعمق أبعاده لوناً وحدثاً وشخصيات، مما يجعلنا نؤكد مع جيرار جينت على أنه "ليس النص هو موضوع الشعرية بل جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة" (الخطابي، 2006، 60). ويظهر آثار النسق الشعري في بنية النصوص السردية وثيماتها بالتركيز على التصاوير الشعرية وإيقاعها البلاغي كما في قوله: "يتدفق الظلام بشراة من كل الجهات، في الثمد إحدى مناطق مشارق مادبا عمق موحش، يجيء من صمته الموجه نباح كلاب ونداءات رعاة... جلس الشموسي قرب حفرة النار والجمر فيها كعيون ذئاب مسعورة، ثم ما لبث أن قام بقامته المتعبة." (برجس، 2020، 107).

ونجد الرواية تحفل بالنصوص الشعرية مثل: قول بطل الرواية: "اقترب مني أكثر وراح يقرأ عليّ بصوت يميل إلى الغناء الحزين مقطّعاً من قصيدة الشاعر الأمريكي روبرت فروست: (بعض الناس يقولون إنّ العالم سينتهي إلى النار/ وبعضهم يقولون إلى الجليد.../مما تذوقت من الشهوة/ أنا مع الذين يفضلون النار" (برجس، 2020، 147).

وكذلك نجد النسق الشعري على لسان شخصيات الرواية في الحديث عن نفسها كما في مذكرات شخصية ناردا "جلست وفتحت الدفتر وأمسكت بالورقة أقرأ ما فيها: (ها انتم الآن تقرأون ورقتي هذه، بينما جسدي قد ابتلعه البحر حيث السكينة الأبدية. أنا منحازة لأسماك الأعماق، عند انكسار الضوء وارتطامه بالرمل الطرية.." (برجس، 2020، 94). ثم يستمر "بعد أحداث اعتقدت أنها صقلتني توهمت أن بإمكانني قول كلمة (لا) بوجه كل من أراد أن يضعني في مسار لا أريده... نشأت في عائلة مكونة مني ومن

أخي إضافة إلى والدي، أُمي سيدة لا تقرأ ولا تكتب" (برجس، 2020، 96).

ومن مظاهر التجريب السرد في الرواية يُدخل الراوي، السيناريو إذ يقول على لسان إحدى الشخصيات: "وضعت الحاسوب على قدمي، ثم فتحت صفحة لأضيف ما خطر ببالي من أفكار للمسلسل الذي سأعمل على كتابته، كتبت في خانة السيناريو: (المشهد الأول/ خارجي/ ليل. ترصد الكاميرا منظرًا لرجل يمشي في الشارع في مساء ماطر، يرتدي الرجل معطفًا طويلًا، يضع يديه في جيبه ويمشي بإيقاع حزين، يبدو الرجل غير مبالي بسقوط المطر، ورشقات عجلات السيارات، إلى أن يختفي..)" (برجس، 2020، 368).

ونجد وسائل التواصل الاجتماعي والميديا حاضرة كثيرًا في الرواية، إذ يستعمل بطل الرواية وسائل التواصل للتعبير عن نفسه وكذلك وسيلة للحوار مع الآخرين (كتبت في فيس بوك: (متى يصير القلب بيتًا؟ حينما يغفل الوطن عنا منشغلًا بثارات السياسة، وبسقوط الساسة الطوعي في حفرة الخطيئة، حينما تقسو السماء..)) (برجس، 2020، 166)، وكذلك الرسائل الإلكترونية والتواصل عبرها: "رَنّ هاتفي؛ إذ كانت رسالة من الدكتور يوسف السماك: "عزيزي إبراهيم حديثك حول الجذور دفعني لكتابة هذه الرسالة فأفكر معك بصوت عالٍ: هل يمكنني العيش بلا انتماء إلى عائلة كبيرة في زمن يهرع الجميع فيه إلى تجمعات مثل تلك، اعلم أن هناك انتماء مكتسبًا وانتماء فطريًا، وآخر تكونه جماعة ما" (برجس، 2020، 76). ينفث النص على تجربة سردية ذات طابع شخصي، يتحرك نحو التأمل وإثارة الأسئلة مما يشير إلى طبيعة الحياة المعاصرة وانفتاح مجال التواصل وتوسيع حدود السرد التقليدي وإعادة تشكيل العلاقة بين النص والقارئ

المعاصر، بكسره للحواجز بين النصوص ويجعل القارئ مشاركاً في لحظة التفكير الحي، كأنه يقرأ نصاً مفتوحاً موجهاً نحوه وقابلاً للتفاعل لا منتجاً منغلّقاً، وبوساطة هذا التداخل الأجناسي والحوار الفلسفي المفتوح، وتعدّد الأصوات، يمنح السرد طابعاً ديناميكياً يشرك المتلقي في التفكير والتأويل بدلاً من الاكتفاء السلبي.

ويعكس هذا التداخل محاولة توسيع حدود الأنواع الأدبية، وانفتاحها على عنصر التجريب الذي هو كما قال صلاح فضل: "قرين الإبداع، لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قبل المستقبل" (فضل، 2005، 3). إذ يتم استثمار التقنيات الفنية المتنوعة في الرواية، مما يثري البناء السردى ويعطيها بعداً أعمق، فهو لا يسير على وفق أنماط ثابتة أو حدود جامدة، بل يفتح على تجارب جديدة تتجاوز التصنيف التقليدي للأنواع الأدبية، مما يجعل النص السردى أكثر مرونة وحيوية. وهكذا، تتعدد مستويات التأويل وتتداخل الأشكال السردية، بحيث يصبح النص فضاءً متحرّكاً يسمح للقارئ بالمشاركة في إعادة بنائه على وفق رؤيته وخبراته، ورأت أسماء معيكل أن ذوبان النوع قد أسهم في كسر انغلاق النص على ذاته، حيث انفتح الباب على تعدد القراءة، أي: إنّ إنتاجية النص لم تعد رهينة المبدع ذاته، وإنما رهينة القارئ ومخزونه الثقافي والنفسي، ورؤياه التي يتوجها النص، وزاوية تلك الرؤيا التي ينظر منها" (معيكل، 210، 361). وتدعو إلى اكتشاف عالم السرد وسراده قبل الموضوع لأجل أن يدفعا لتبين السبل التي يتشكل بها العمل الروائي، فالفن والفعل السردى جزء منه يندّد عن التصنيفات القبليّة أو البعدية لكن لإضاءة النص والتنبيه على خصوصيته، وفي هذا السياق تصبح الرواية مشروعاً مفتوحاً يتجاوز

التقاليد السردية المغلقة المنصاعة للتصنيف والتجنيص، بل أصبحت منفلة من سلطة الجنس، إنّ الفن السردى ليس مجرد نقل للأحداث، بل هو عملية إبداعية تتجدد باستمرار، وتتحدى القوالب الجاهزة، وتفتح المجال أمام آفاق سردية أكثر ثراءً وتعقيداً، وإنّ هذا الانفتاح على التجريب لا يقتصر على البناء السردى فحسب، بل يشمل أيضاً اللغة والأسلوب وطريقة تقديم الأحداث، إذ يتلاعب الكاتب باللغة والزمن الروائى، ويستعمل تقنيات مثل: تيار الوعي، والتعدد الصوتى، وغيرها، مما يمنح النص أفقاً رحباً للتأويل والتفاعل.

-المحور الثانى: دينامية الزمن السردى فى الرواية

يعدّ الزمن من أهم المكونات التى تقوم عليها الرواية "فالزمن هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة" (إبراهيم خليل، 2009، 41). والرواية تعد "تركيبية معقدة من قيم الزمن" (مندولا، 1997، 75). والنص السردى الحكائى يشكل فى جوهره وباعتراف الجميع بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات (بحراوى، 1990، 113). فالسرد لا يتم من دون مرونة الزمن فهو يكسبه حركيته وديناميته التى تجمد إذا فقد الزمن، فهو بحركته داخل الرواية من تأخر وسرعة وانسياب يمثل الروح المحركة لعناصر الرواية ولأجله تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرارية.

ويظهر الزمن فى رواية (دفاتر الوراق) بشكل غير خطى، إذ يعتمد الكاتب على الاسترجاع الداخلى والخارجى والاستباق لرؤية الأحداث من زوايا مختلفة ويزيد من التفاعل مع النص، وتتسم دينامية الزمن فى الرواية باتساع مساحة الرواية الزمنية واشتمالها لحقبة زمنية طويلة تقع بين عام

(1948 و 2019) بوساطة سرده لأحداث حكايتين داخل الرواية تقع كل منهما داخل حدث وإطار زمني مختلف.

وتبدأ الرواية باسترجاع زمني إذ يسترجع البطل ذكرياته "كنت مثقلاً بالحزن كقطعة اسفنجة أشبعت بالماء حينما نظر رجل بالسبعين من عمره بوجهي وهو يدفع لي ثمن كتاب اشتراه، ثم قال قبل أن يمضي متوكأ على عكازه واختفى في زحام وسط البلد: كلما كثر صمتك كبر حزنك" (برجس، 2020، 9). فالراوي يسترجع هذه المحطة من حياة (إبراهيم الوراق) ليخبرنا بالظروف التي كان يعايشها وما يكابده من حزن وحرمان في أثناء فترة شبابه، وما أدى به إلى الحالة التي وصل إليها ثم يسترسل: "بعد كل تلك السنين ها أنا أتذكر ما قاله ذلك الرجل واكتب رغم قناعاتي من أنّ الكتابة لن تجعلني انجو مما وصلت إليه... ليتكم تتخيلون حجم سعادتي بهذا الدفتر... أؤمن هدية في حياتي الغريبة قدمتها لي امرأة حينما رأيته لأول مرة عرت ببرق يهوي في سماء روشي.." (برجس، 2020، 10). يتداخل الزمن في النص بين ذكريات الماضي والزمن الحاضر، الذي يظهر فيه تطور شخصية البطل، إذ ابتداءً السارد أحداثها بمشهد يُذكر بالنهاية، بكتابة ذكرياته في الدفتر التي أهدته له صديقه في نهاية الرواية، مما يخلق إحساساً بأنّ الزمن يعيد نفسه بطريقة أو بأخرى، ويعزز من فكرة أنّ الشخصية لا تستطيع الهروب من ماضيها.

ويقوم الراوي بتتبع مسار حياة البطل من طفولته حتى زمن المحكي إذ أنّه يقوم بسرد عدة محطات من حياة البطل بترتيب زمني مستعملاً طريقة الاسترجاع لأحداث الماضي، عبر سيرورة زمنية متسلسلة، تبدأ من طفولته وخروج عائلته من القرية الصغيرة إلى المدينة، ومرض أمه وما كانت تعانيه العائلة من فقر، وصولاً إلى وفاة أبيه، يقول: "يوم وفاة أمي حسبت أنّها

ماتت من دون مقدمات فلم أكن أدري أنّ السرطان كان ينهش جسدها. في السنوات الاخيرة من حياتها وحينما ساء حالنا جلست إلى بسطة خشبية تباع حشائش لا يأكلها إلا فقراء هذه البلاد... كانت تداري ألماً في معدتها، كلما استبد بها تشرب مغلي الميرمية وتوهمنا بأنّه غادرها، إلى أن أتت الجارات يحملنها مغشياً عليها" (برجس، 2020، 11). ثم يسترسل لما حصل لبقية أفراد عائلته: "بعد سنين اختفى أخي عاهد إثر صراخه بوجه أبي لن أكون نسخة عنك... وبعد أيام تلقيت منه رسالة تفيد أنّه ارتحل إلى تركيا وأنّه سيمزق جواز سفره ويهاجر كلاجئ سوري. آخر رسالة وصلتني منه قبل أن تنقطع أخباره كانت مليئة بالقهر والوجع" (برجس، 2020، 12). يرتبط الاسترجاع بعلاقات فكرية ودلالية مع سيرورة الرواية فقد جاء حافلاً بالشعور بالحزن والغصة على الظروف المادية السيئة التي كانت تعانيها عائلته ومرض والدته، فقد شكّل الماضي بالنسبة إلى (إبراهيم الوراق) محطة حزن وألم وصراع نفسي جزاء ما كان يعايشه من نقص وحرمان مادي وعاطفي وخوف، وكان حائلاً دون شعوره بالسعادة طوال حياته.

ويأتي حدث وفاة والده الذي كان له تأثير كبير على حياته، فقد كان والده يعاني من اكتئاب حاد وحوادث آلت به إلى الانتحار المؤلم ليعزز من حزنه ومعاناته "سمعت في اللحظات التي كنت أأترجح فيها بين النوم والصحو جلبة في المطبخ، فنهضت وإذا بي أجده قد علّق حبلاً في سقف الغرفة ولفه حول عنقه، ووقف على الكرسي. كانت من أقسى لحظات حياتي.. ومنذ ذلك اليوم يلفني صمت مثل هذا الذي يحيط بي الآن من كل الجهات. وحيد" (برجس، 2020، 13). لنكتشف في نهاية الرواية أنّ بطل الرواية (الوراق) هو مَنْ قتله في مفارقة سردية ساخرة. ومما زاد في شقائه تركه لعمله المكان الوحيد الذي كان يخرج منه وحدته برفقة الكتب

(فوضى من كتب (كشك الوراق) الذي أقامه أبي على رصيف أول شارع (الملك حسين) عام 1981، ونقلتها إلى البيت قبل أسابيع بعد أن استلمت بلاغاً من أمانة العاصمة يشدد على ضرورة تركي للكشك؛ حيث سيتم توسيع الأرصفة، مع وعد بأن يتم تعويضي بمكان آخر ذات يوم، فما عاد لي عمل اعتاش منه) (برجس، 2020، 14). هذه الأحداث كلها جعلت من بطل الرواية شخصية انهزامية حزينة وغير سوية، مما تفسر الأسباب التي جعلت منه فيما بعد مجرمًا خطيرًا. ويسمح هذا الاسترجاع الزمني إلى إضاءة النصّ الروائي للمتلقي وربط الحاضر بالماضي، وتفسير الشخصية وعناصرها المؤثرة، وعملية التفاعل معها على المدى البعيد في استمرار وحركة دائمة ومتسلسلة، مما يعكس تأثير الماضي على الشخصية وتشكيل مواقفه وقراراته وتنامي السرد صعودًا.

ويعمد الروائي إلى إدخال حكاية ثانوية في الحكاية الأصلية التي تقع في زمن مختلف عن زمن الرواية/الراوي وهي حكاية جدّه (الشموسي) وحكاية والد بطل الرواية (إبراهيم الوراق) بتقنية الاسترجاع الخارجي الذي "يحتوي مضمونًا حكائيًا يختلف عن مضمون المحكي الأول" (مرشد احمد، 2001، 244). مما قد يهيئ ذلك متنفسًا لتوتر الحاضر التخيلي في الرواية، فهذه التقنية تخفف من تراتبية السرد واستمراريته ومن حدة التوتر في السرد الحاضر وتقطعه لتهيئ للروائي استعادة أنفاسه لإتمام أحداث السرد، وتهيئ للقارئ استئناف قراءته من جديد، وكسر رتابة السرد واستمراريته/حركيته.. وتغيير لجو الأحداث وتنويعها مما يبعد الملل الذي يسببه استمرار الحدث ورتابته لدى القارئ، ومن ناحية أخرى يبعث في نفسه الشوق لمعرفة بقية الأحداث التي انقطعت سيرورتها.

وتبدأ الحكاية بسرده لحياة الشخصية (الشموسي): "كانت الريح الباردة في أول ساعات يوم التاسع والعشرين من تشرين الثاني عام 1947 تلفح وجه محمود الشموسي وهو يضع يديه وراء ظهره، ويتمشى بجسد النحيل قلقاً في الخلاء الممتد قبالة بيت الشعر" (برجس، 2020، 107). يبدأ الراوي في سرد حكاية (محمود الشموسي) الحكاية في زمن أقدم من زمن الرواية عام (1948) في البادية التي تعاني من شظف العيش والفقر في ذلك الوقت فالشموسي الذي يرعى الأغنام في بادية مأدبا وهو أب لخمسة أبناء وبنتين إضافة إلى ابنه (جادالله) والد إبراهيم الوراق الذي ولد في زمن القحط، إذ شهد عام ولادته قحطاً شديداً ألم بالقرية وما حولها عانوا فيه الكثير كما وصف الراوي حتى جاء عام 1949 الذي انتهت فيه سنين القحط، قال: "في ذلك اليوم أمطرت السماء ومارت فيها غيوم داكنة... في ذلك العام زرع الشموسي القمح والشعير؛ فتحولت الأرض الجرداء إلى حقول تختفي فيها قامات الرجال.. (برجس، 2020، 117). كان الشموسي يحلم بامتلاكه بيت وقطعة أرض يستقل بها مع أولاده، ويتخلص من رعايته لمصالح غيره ولاسيما من الإقطاعيين المسيطرين على مأدبا في ذلك الوقت، وقد تحقق له ما أراد. تقف الحكاية ثم يعود الراوي إليها بعد عدة فصول وتبدأ "في صيف 1953 استفاق الشموسي من نومه لم يكن جاد الله في الفراش، فتش عنه ولم يعثر عليه، هرع خارج البيت فوجده على ربوه قريبة يفترش التراب.. وينظر إلى مأدبا. في ذلك العام بنى الشموسي داراً في القرية من الطين والحجر وزرع حولها أشجار التين والرمان والعنب وحفر بئراً للماء، وتخلّى عن الرعي عند الناس.. (برجس، 2020، 150). يدل النص على تعلق الشموسي بابنه جاد الله وحبه له ولاسيما بعد أن أظهر جاد الله نباهة واضحة في الدراسة والذي يظهر بسير أحداث الحكاية وقادته إلى

الحصول على منحة دراسية في موسكو ليتحقق ما كان يحلم به والده بدراسة الطب وبأنه سيصبح حكيم القرية، فقد بذل الشموسي الكثير لأجله ورهن بيته وأرضه في سبيل تحقيق هذه الغاية، لكن في النهاية نجد خيبة الأمل الكبيرة التي مني بها بعد أن خدعه ولده ودرس الفلسفة ولم يدرس الطب لأسباب شخصية تتعلق به وتظهر من أحداث قصة (جاد الله) والد بطل الرواية إبراهيم الوراق الذي عانى الكثير.

وتتقاطع أحداث الزمن الماضي والحاضر في الرواية بتوازٍ زمني، يجعل المتلقي يكتشف ببطء تأثير الماضي على الحاضر، الذي يظهر باسترجاع أحداث وحكايات ماضية تكشف دوافعه وسقوطه في الفقر والتهميش والسرقة.. وتظهر بوضوح الصراعات النفسية التي يعيشها بطل الرواية (إبراهيم الوراق) وجذورها نتيجة أخطاء الماضي، وأيضاً في شخصيات أخرى مثل: جاد الله الذي يحمل جروحاً قديمة تؤثر على أفعاله وأفعال مَنْ حوله.

والرواية كذلك تهتم بالزمن الداخلي للشخصيات، إذ تعكس الحوارات الداخلية والذكريات المتداخلة وشعورهم بالألم والضيق والتشتت، هذا الزمن يختلف عن الزمن الواقعي الخارجي، فهو قد يبدو طويلاً أو مضطرباً تبعاً للحالة النفسية للشخصية. ويطالعنا في الرواية الزمن المفقود الذي يعانيه بطل الرواية، وهو زمن خفي عن الشخصية لا يتذكر الأحداث التي وقعت فيه نتيجة الحالة النفسية التي يعانيها، إذ تمرّ على الشخصية أوقات مفقودة لا تتذكرها، كما في إرسال الرسائل "أشار منبه هاتفي إلى رسالة كانت من الدكتور يوسف السماك... استغربت هذه الرسالة، بل صعقني ما جاء بها: - كيف عرفت إنني تركت بيتي؟ - أنت كتبت لي. يا الهي كيف حدث ذلك؟ تفقدت خانة المرسلات فاكتشفت أنني بالفعل كتبت له عدد من

الرسائل... أغلقت الهاتف من دون أجد تفسيراً لرسائل كتبتها للدكتور يوسف بلا وعي مني. كيف كتبتها ومتى؟ ولماذا نسيت ذلك؟ (برجس، 2020، 168). وكذلك يظهر الزمن المفقود أثناء ارتكابه لحوادث السرقة والقتل حين يتلبس شخصيته الثانية، ولا يتذكر بعدها زمن ارتكابه الجريمة، يُظهرها الكاتب كأن شخصاً آخر قام بها وليس بطل الرواية، وقد وضع الراوي حوادث القتل تحت عنوان منفصل (كابوس) "اقرع باب الشقة، وأرتدي قناعاً، وأحمل مسدساً، يشرع الباب فيطل عليّ عماد الأحمر متفاجئاً، أدفعه بقدمي، اصوب المسدس نحوه.." (برجس، 2020، 161). يذكر الراوي فيه الواقعة مجردة من الزمان وبصوت الشخصية الثانية لبطل الرواية، التي لا يتذكر منها بطل الرواية شيئاً، مما يخلق هذا الخلل في السرد بين الشخصيتين، يخلق شكلاً من التوتر في أحداث السرد من جهة المتلقي بين أسئلة الكتابة التي تنبع من المتخيل ومن صيرورة الحكي ومتابعة الأحداث من جهة ثانية نتيجة الاشتباكات والتفاعلات التي يكون النص مسرحاً لها.

وتظهر دينامية الزمن في الرواية براعة الكاتب في تصوير الواقع النفسي والاجتماعي للشخصيات، فالزمن ليس خطياً أو ساكناً، بل متغير ودينامي، مما يظهر التأثير العميق للماضي على الحاضر، ويكشف عن الصراعات الداخلية التي تعيشها الشخصيات، في إطار سردي يعكس عبثية الزمن واستمراريته كقوى لا ترحم، وجعل القارئ يعيش الأحداث من زوايا مختلفة، إذ ينتقل بين الماضي والحاضر ليكتشف تدريجياً عن أبعاد أعمق للشخصيات والصراعات، فالزمن في الرواية ليس مجرد إطار للأحداث بل أداة تكشف التعقيد النفسي والاجتماعي للشخصيات.

-المحور الثالث: دينامية الشخصية وتعدد الأصوات السردية في الرواية

إنَّ للشخصية أهمية ودورًا في العمل الروائي فهي "أهم مكونات العمل الحكائي، لأنَّها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرة الحكيم" (يقطين، 1997، 87). واعتمد الكاتب في رواية (دفاتر الوراق) في إظهار الشخصية على تقنية تعدد الأصوات السردية الذي عكس بوساطتها تعقيد الشخصيات وأبعادها النفسية ومشكلاتها الاجتماعية، مما يجعل السرد أكثر حركة وعمقًا وتشابكًا، فقد طرح جلال برجس العديد من القضايا الاجتماعية والموضوعات، ومن العوامل التي ساعدته في طرح هذه القضايا قدرته على اختياره الموضوعات والعناية باللغة وتوظيف الشخصيات والاعتماد على تقنيات التجريب الروائي على المستوى الفني والمضامين وانتقاء الأماكن التي تؤثت أعماله، فكانت الأردن وعاصمتها عمان مسرحًا لأحداث روايته، وقد حرص الكاتب على بناء الشخصيات الروائية، إذ ظهرت براعته في اختيار أصوات من عمق المجتمع وسبر أغوار نفسياتها المتناقضة واستكناه جوهرها فسلمها زمام السرد لتعبر عن أوجاعها وأحلامها وموقفها من الحياة والمجتمع وما طرأ عليه من تحولات على مستوى الإنسان والثقافة.

وقد حاول جلال برجس بتقنية تعدد الأصوات أن يفتح فضاءات داخلية ويجعلها تتداخل مع بعضها ليكوّن خطابًا يعتمد على الحوارية بين هذه الأصوات، إذ إنَّ تعدد الأصوات يسمح للروائي بحرية التقديم للشخصيات وعرض ايديولوجياتها وتوجهها الفكري من عدة منظورات سردية. ويظهر تعدد الأصوات في الرواية بصورة بارزة في شخصية البطل (إبراهيم الوراق)

الذي تتعدد عنده الأصوات عبر صوتين متناقضين (داخلي وخارجي) يعبران عن الصراع النفسي والمجتمعي الذي يعانيه، ويؤدي إبراهيم الوراق دور الراوي يقدم للقارئ جوانب معاناته وهو يراجع حياته وما مرت به عائلته من تقلبات وفقد وأحزان، وقد أسلمته هذه الأحداث إلى حالة من الفصام الفكري والنفسي، ويمثل الصوت الخارجي لبطل الرواية صوت الوعي الذي يظهر برؤيته للعالم وما حوله بمساعدة الوعي العقلاني الملتزم القائم والممكن الذي تفرضه المؤسسة باندماج الفرد في المجتمع والتزاماته في حين يقف الصوت الآخر، الصوت الداخلي (الشخصية المخبوءة) بالنقيض من ذلك وهو صوت يعبر عن الفكر المتمرد ويؤكد حضوره وتفرد في حالة من الفصام النفسي والمجتمعي يعيشها بطل الرواية، وهذا التعارض بين الصوتين يؤرخ لتطورات أساسية منها: حلول سلطة الفرد مكان سلطة المجتمع بشكل نسبي ومواجهتها للتسلط الممارس عليه من قبل هذه السلطة، مما جعله يدخل في توتر وصراع مع قانون العقل الخاضع، وبين العقل المتمرد الذي له قانونه وفكره الخاص وأسلوبه، ومن مظاهر هذه التحولات تقديم الكاتب لشخصية البطل والمراحل التي مرّ بها في حياته وأزماته، وأفكاره فبطل الرواية مشبع بالخيبات والخذلان والوحدة، يقول: "كنت اتخيل لحظة سقوطها وإلى أي شكل ستؤول؟ وأتساءل عن كل ذلك المصير، فالأشياء لا تسقط جزأً. فكرة بدلت العالم حين هوت التفاحة على رأس نيوتن، يوم قالوا لي إنّ أمي ماتت سمعت صوتاً همس في أذني: (لقد سقطت)" (برجس، 2020، 11). وبعد أن تعرّض للخسارة والفشل في حياته وفقد أهله وعمله في كشك الوراق الذي أزيل بسبب أحد الأشخاص المتنفيين ولم يقدر أحد قيمته وشعوره الحاد والدائم بالوحدة "أنا رجل وحيد لا طريق لي غير التأخذني من بيتي في جبل الجوفة إلى وسط البلد،

حيث كشك الوراق الذي كنت امتلكه. وحيد بشكل لا ادري إن استطعتم فهمه ام لا في مدينة عالية بالضجيج" (برجس، 2020، 9-10). وكانت خسارته لكشك الوراق بسبب أحد الأشخاص المتنفذين ولم يقف أحد للدفاع عنه ويقدر قيمة الثقافة والمعرفة، وأصبح عاطلاً عن العمل قد عمّق من وحدته وأزمته وجعل الصوت الداخلي (الشخصية المخبوءة) في داخله يظهر بقوة ليأخذ دور المنقذ ودوره في السرد: "فجأة دبت حركة في بطني ورأيتة ينتفخ شيئاً فشيئاً إلى أن صار كبطن امرأة في شهرها التاسع. نهضت مفزوعاً أدور حول نفسي في الغرفة، ويدياي تلامسانه ولا أفهم ما يجري، وكيف ينتفخ بطني؟.." (برجس، 2020، 16). صوّر الراوي ظهور الصوت الداخلي بهيأة المرأة الحامل وانتفاخ البطن للدلالة على معاناة بطل الرواية وتحمله كثيراً من المشاق في حياته وكتبها حتى ظهرت بهذه الهيأة الغريبة، ونجد أنّ صوت الشخصية الثانية يتكلم معه في حوارية مسموعة "قلت وبالكاد أقوى على التنفس وبصوت مرتعش رغم عدم قناعتي بما افعل: - من أنت؟

أنا الذي سأخلصكم من أوجاعكم، لا تستهين بي فإن هوت خطواتي على الأرض ستنهار أمامها بنايات ويتصاعد الغبار" (برجس، 2020، 17). يعمل الصراع بين الأصوات في الرواية على تأجيج الحسّ الدرامي داخل المتن السردي، ويدفع بعجلة الأحداث إلى التطور والاستمرار، ورأى باختين "أنّ الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حوارى على نطاق واسع.." (باختين، 1986، 59). ويأخذ البعد الحوارى في الرواية مجالاً واسعاً، إذ تبدو صورة الشخصية أكثر وضوحاً في الحوار الدائر بين شخصية إبراهيم وصوته الداخلي، إنّ ظهور الصوت الداخلي بعنف وهذه الحدة، هي ترجمة للموقف السالب لبطل الرواية ونتيجة لشعوره الدفين بالظلم وتاريخه

المعقد والمشوب بالأحداث، كما في موقفه السالب عند الاستيلاء على مكان عمله "فكرت أن أكتب عما حدث للكشك وقد أزيل كما لو أنه كومة شوك في درب ضيقة، لكنني تراجع كعادي، واكتفيت بقراءة بعض ما نشره المستخدمون بجراًة بقدر ما أسعدني جعلني أيضاً أواجه الألم جراء خوفا من كتابة سطر واحد يشكو ما حدث" (برجس، 2020، 16). نجد أن الصوت الداخلي بعد هذه الحادثة يخرج ويمسك زمام الأمر "كان عليك أن تقتل من تسبب بالذي أنت فيه الآن، ابتداء من زمن القرية وانتهاء بزمن المدينة. الذين آذوك كثر وأصواتهم ما تزال عالقة حتى في شعر أذنك، ولكنك أجبن من أن تفعلها، لذلك سأقتلهم بطريقة وحشية" (برجس، 2020، 27). هذا الصوت الذي ظل يسير مع الشخصية الرئيسة طوال الرواية وحاول بطل القصة القضاء عليه بالذهاب إلى الطبيب النفسي تارةً، وإلى مخفر الشرطة، وشيخ الجامع ليقراً عليه آيات من القرآن، لكنه لم يستطع التخلص منه واستمر إلى أن استطاع أن يتغلب عليه، ويأخذ البعد الحوارى عدة أساليب بين الترغيب والترهيب والسخرية إلى الإقناع بالمنطق والعقل: "غبي لا ترى الا ما تريد أن تراه هل تعتقد أن العالم يسير وفق ما رأيته على أرض الواقع، وعلى شاشة التلفاز، وفي كتبك اللعينة؟... أريد أن أعلق الأجراس من خلالك، إن فعلنا ستبدأ الأجراس تتزايد إلى أن تملأ الفضاء" (برجس، 2020، 53). إذ نجد الصوت الداخلي في محاولة مستمرة لإقناع شخصية بطل الرواية عبر مراحل من الإقناع والمحاورة وتقديم الحجج والبنى الدالة على رؤية الصوت الداخلي وتوجهه نحو التغيير وتأكيد على ذلك بالحجج والدلائل الواقعية، لينتهي بفوزه وسقوطه فريسة لصوته الداخلي الذي يتمثل في إحراق إبراهيم الوراق لكتبه رمز الوعي والثقافة في المجتمع، وترك النار تلتهمها في الشارع بعد أن طرد من

بيته وعمله وأصبح مشردًا بلا مأوى في بلده الذي طالما أحبه ودافع عنه ضد الأفكار المناهضة ليستسلم أخيرًا للصوت الداخلي ويخضع لمطالبه ويعلن عن بداية وعي مخالفًا للمجتمع وخارج تراتبيته يصبح مجرمًا "هرعت اليه وطلب ولاعة مدها الي، فأشعلت النار بالكتب وأعدتها عليه..." حملت حقيبتني الصغيرة ومضيت ودخان الكتب يتصاعد نحو السماء" (برجس، 2020، 147). ويتحول هذا الصوت عبر امتداداته وجرائمه التي ارتكبتها ليتم في النهاية إلى تشكّل كائن حي ذي طابع استعاري يشبه بطل الرواية في الملامح لكنه كائن غريب خارج عن قوانين الطبيعة، ليس في هيأته وكيفيته فحسب بقدر ما هو منغرس في الشخصية الأساسية وإدراكها للعالم في محاولة أخيرة منه لتحقيق العدالة في مشهد غريب من نوعه: "انتفخت بطني أكثر من أي وقت مضى، وراحت تكبر وأخذ جلد بطني يتخرق شيئًا فشيئًا إلى أن رأيت طفلًا يخرج منها له ملامحي نفسها..." (برجس، 2020، 363).

ونجد هذين الصوتين يسيران في اتجاهين نقيضين؛ وصفي ملتزم والثاني ناقم وساخر يقوض بأسلوبه الخاص تلك الشخصية الملتزمة والواقعة، وهذان العنصران هما ما يؤسسان لنص سردي دينامي متحرك لا يسير على خط واحد من تسجيل الأحداث ووصفها، بل تتعدد الصور الذهنية والوصفية والحركية التي تفرزها الشخصيات والأحداث، ويعمل الصراع بين هذه الأصوات الروائية والشخصيات على تأجيج الحس الدرامي داخل المتن، ويدفع بعجلة الأحداث إلى التطور، وعبر تعالي الأصوات المتعددة يكتشف القارئ وجهات نظر الشخصيات والحمولات الأيديولوجية التي تتبناها، إذ تعمل الرواية على نقل عدة مواقف فكرية بنفسح المجال للشخصيات الأخرى للتعبير عن آرائها، رأى باختين "من

الناحية الأيديولوجية يتمتع البطل باستقلاليته ونفوذه المعنوي" (باختين، 1986، 10). ولا يأتي تعدد الأصوات في رواية (دفاتر الوراق) من معاناة البطل واضطرابه النفسي فقط، بل كذلك من الشخصيات الأخرى، إذ تفتح الرواية دفاتر أخرى لها معاناتها الشخصية والاجتماعية والطبقية، وكل دفتر هو صوت سردي مستقل، يحمل رؤيته للعالم ويسهم في بناء صورة شاملة عن الواقع (واقع الحيرة، والقمع، والاعتراب)، ورأى باختين أن التعدد الصوتي يعبر عن أشكال وعي الشخصيات الروائية ويخلصها من سلطة اللغة الواحدة "فالأبطال ليسوا مجرد موضوعات لكلمة الفنان بل إن لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة" (باختين، 1986، 11). وتأتي مسرحة الأحداث في إطار وعي الشخصيات بدورها وطريقها في السرد.

وتتوقف الرواية أيضًا مع شخصية (جاد الله) والد إبراهيم الوراق ليتيح الفرصة لصوت ثانٍ الذي تزامن حكايته مع الحكاية الثانية (حكاية الشموسي) في الرواية إذ ذكر الراوي ولادته في بادية مأدبا وسفره للدراسة في الخارج وعودته إلى القرية واعتقاله بسبب نشاطه السياسي مع رفاقه في الحزب ثم انتقاله إلى العاصمة (عمّان) في إشارة إلى التطور الذي عرفته البلاد عبر مراحلها الزمنية من التطور العمراني والثقافي، الأمر الذي انعكس على طبيعة البلاد ووضعها الاجتماعي والاقتصادي، وقد نقل لنا من زاوية شخصية تجربته العائلية وحبه الضائع وخذلانه لأبيه، "لم يعد جاد الله إلى الأردن في إجازة؛ لأنّه كان يهرب من عيني أبيه اللتين تلاحقانه حتى في المنام، وتنتظرانه طيبًا" (برجس، 2020، 246). وأخيرًا مأساته مع الاعتقال السياسي الذي عانى منه بقية حياته ليتجه إلى العزلة مع صوته الداخلي ودفتره الذي يسجل به هواجسه ويمثل الشخصية العدمية التي انتهى بها

الحال نحو الانتحار: "في ذلك اليوم تلقى جاد الله العديد من التهديدات والوعود بمستقبل أفضل، بقي صامتا إلى أن أعلن تخليه عن الحزب وأفشى ببعض الأسرار، وغادر كما وعدوه يحتله الخذلان وجرح جديد أضيف إلى مت مني به سابقاً" (برجس، 2020، 334).

ومن الشخصيات الأخرى التي يطغى عليها تعدد الأصوات، شخصية ناردا (الحبيبة) التي تكشف عن البعد العاطفي والنسوي في الرواية، والتي عانت مع تشدد عائلتها وتركها الدراسة والتزامها الديني والأخلاقي وانتقالها إلى مرحلة أخرى وشخصية ثانية بعد وفاة أهلها جميعاً لتنتقل إلى الحرية وخلع حجابها، ونجد صوتها حاضراً بشخصيتها المتمردة القوية في مواجهة الحياة تقول: "غيرت اسمي، وطريقتي في ارتداء الملابس، وعلاقاتي مع الناس، وزوايا رؤيتي للكون، ورفعت منسوب جسارتي في الاقتراب مما أحب، والابتعاد عما أكره، اخترت ما أريد، ونسيت تلك الفتاة التي تمشي مطأطأة الراس خوفاً من أن يصيبها شاب برصاصة من عينيه في طريق عودتها من المدرسة.." (برجس، 2020، 123). اتخذت من مأساة عائلتها نقطة انطلاق وتعي مركزية الأنا على وفق منطقها المحرك وتعاليلها عن سواها وإقصاء المعوقات الاجتماعية والعقائدية التي كانت تتحكم بها في رحلتها لتتطلق في حياتها، وتحلل من سطوة العائلة والمجتمع والقمع الذي مورس عليها، فشخصية (ناردا) أنموذج للمرأة العربية المثقفة المتحررة التي عانت من عادات المجتمع والتسلط الذكوري والعقائدي ومنعها من أبسط حقوقها، والتي انهارت بعد مصرع عائلتها، والتزمت الوحدة حتى قررت التحرر، ونجد نبرة الرفض والاحتجاج ضد النسق المجتمعي التي تظهر بشكل جلي في حوار الشخصية مع نفسها، لكن كل هذه الحرية والقوة لم تستطع أن تجنبها من الوقوع في شخصية ذكورية بعد أن تزوجت ممن

(خلعت قميصي وأنا ارتعش لفرط الغضب والاسى، فبانت آثار لكدمات في جسدي:

-انظر هل يفعل رجل مثقف مثلك بامرأة مثلي أحبته كما يمكن للشرفاء أن يحبوا أوطانهم" (برجس، 2020، 305). وهنا تكمن الخاصية الفنية للرواية المتجسدة في تعدد الأصوات التي تنسج حبكتها وتروي الأحداث وفقاً لمنطقها ووجهة نظرها ضمن سياق المجتمعات الحديثة، والعلاقات الاجتماعية المعقدة.

ومن هذه الشخصيات أيضاً شخصية (ليلى) التي تمثل صوت طبقة مجتمعية مهمشة تعاني من التمييز الطبقي ورفض المجتمع لها بسبب مجهولية النسب، والذي حاول بطل الرواية مساعدتهم وتوصيل معاناتهم في مجتمع سلطوي لا يعترف إلا بسلطة العشيرة والعائلة والنسب، ليوجه النظر نحو صراع المركز والهامش واتساع الفجوة بين طبقات المجتمع، عبر صفحات روايته وبالتالي يجد القارئ نفسه أمام عوالم مختلفة داخل رواية (دفاتر الوراق) كل عالم له شخصياته وحكايته، وقد قدم الكاتب رؤيته لهذه القضية من خلال صوت شخصية (ليلى) التي تنتمي لهذه الفئة، والتي تعكس واقعاً مغايراً وصراعاً وجودياً مختلفاً عن صراعه الفردي، تبدأ قضية ليلى ومن أول حكاياتها التي ترويها بضمير المتكلم، في صوت ذاتي مستقل وفاعل مما يعكس تعددية الواقع واستقلالاً سردياً، تقول: "خطوة واحدة إلى الامام ستجعل الملجأ يبتعد إلى الوراء، وتقرب حياة جديدة لا اعرف عنها شيئاً إلا ما كونهت المخيلة من الاحاديث مع شقيقات وأشقاء عشت معهم ثمانية عشر عاماً. خطوة واحدة نحو عالم لا عائلة لي فيه ولا أقرباء.." (برجس، 2020، 19). تعبر ليلى عن الخوف من المجهول الذي ينتظرها في عالم لا تملك شيئاً فيه، وتسرد ما تعرضت له من قهر في الملجأ وكذلك

بعد خروجها منه ومواجهتها المجتمع الذي لم يقدم لها يد المساعدة والرعاية، فقد تركت فريسة للشارع: "رمونا إلى عالم إن لم تكن لك فيه قبيلة أو عشيرة ستبقى منبوذاً، ولن تكون لك أي قيمة مهما فعلت" (برجس، 202، 64). وقد صورت الرواية حياة هؤلاء المهمشين من هذه الفئة الذين تركوا من دون حماية فمنهم مَنْ امتهن التسول والسرقه وبيع المناديل في إشارات المرور وبعضهم مَنْ يعمل في أعمال لا أخلاقية لأجل العيش، وكانت المرأة أكثر تأثراً بهذا الواقع، فقد تعرضت ليلي للتحرش والأذى مما اضطرها للتخفي بشخصية ذكر؛ لتجنب ما تتعرض "كنت خائفة من كل رجل ينظر ألي ومشييتي مرتبكة كما لو اني مخمورة... لم يكن أمامي سوى أن اخفي ملامح الأنثى بي، فدخلت وطلبت قصة شعر رجالية، ثم خرجت واشترت ملابس رجال ارتديها ومضيت في الشوارع، وجب أن اتخفي قبالة كل ذلك الخوف الذي يسكنني" (برجس، 2020، 62). تحول (ليلى) إلى هيئة رجل ليس مجرد تمويه خارجي منها وهروب من الوضع المحيط بها، بل هو تحول وجودي له دلالات نفسية واجتماعية، يكشف كيف يعاد تشكيل الشكل الأنثوي في فضاء الخوف والعنف وغياب الأمان والهوية. وتستمر شخصية ليلي في سرد حكايا أصحابها ومعاناتهم، تجسد بها دينامية الصراع بين الطبقة المهمشة والمركز الاجتماعي المهيمن، ويظهر تعدد الاصوات الذي لا يكتفي بالعرض بل يؤسس لمساحة تقاوم الخطاب السائد عبر السرد، فصوت ليلي لا يطالب بالشفقة كما هو ظاهر، بل بسؤال وجودي عن سبب اضطرارها للتخفي لأجل العيش، ونرى الكاتب يطرح هذا التساؤل "ليس ذنبي أنني ابنة لحظة نشوة محرمة. (ابنة حرام) عبارة يقولونها يومياً ولم استطع أن أتصالح معها، أليسوا آباء! أليسوا أمهات! كيف يصبح الإنسان وحشاً وحملاً وديعاً في الآن ذاته؟" (برجس، 2020، 347).

تمثل ليلي صوتاً قوياً يجسد مأساة اجتماعية مزدوجة (الطبقة، والنوع). ومع تمكن الشخصيات من التعبير الذاتي وتنوع الأصوات تتعدد أنماط التمثيل الاجتماعي في الرواية، مما يجعلها مساحة حوارية تجسد المفهوم الباخثيني لتعدد الأصوات حيث لا صوت يهيمن على الآخر بل تترك مساحة للتفاعل والتقاطع والتعارض أحياناً.

ويظهر جلال برجس قدرة فنية عالية في توظيف تعدد الأصوات كأداة جمالية وفكرية وانتهاك الحدود بين الأجناس التعبيرية، فلم يعول الروائي على تقنيات الخطاب الروائي التقليدي حيث الراوي صاحب المعرفة، وإنما فضّل أن يكون الخطاب متعدد الأصوات والشخصيات، ومنح شخصيات الرواية بما فيهم إبراهيم الوراق أصواتاً مستقلة تنقل تعدد التجربة الإنسانية، وهكذا تتحول الرواية إلى نصّ بوليفوني معقد يعكس تعددية الذات، واختلاف الرؤى وتشتت الحقيقة في عالم مضطرب.

-الخاتمة:

في ختام البحث نخلص إلى النتائج الآتية:

-تميّزت الرواية الجديدة بقدر عالٍ من الفاعلية السردية، لا سيّما بعد انفتاحها على أنواع الخطاب وتقنياته الحديثة، إذ باتت تنتظم داخل مجرى ديناميكي متحوّل، ينزع باستمرار إلى التغيّر والتطور، وخرق الجماليات السردية التقليدية، وتنويع المرجعيات النصية والثقافية. وقد مكّنها هذا الانفتاح من استيعاب التناقضات، وتوليد المعنى عبر تفاعل متجدّد بين الشكل والمضمون، مما أضفى عليها طابعاً جدلياً متجاوزاً للنمط الأحادي التلقيني.

- يقدم الروائي جلال برجس في روايته نموذجًا دالا على انفتاح الرواية الحديثة على التجريب، وهو انفتاح لا يقتصر على البناء السردى فحسب، بل يتعداه إلى اللغة والأسلوب وآليات تقديم الأحداث. إذ يوظف الكاتب تقنيات سردية متعددة كتيار الوعي، والتناص، والتعدد الصوتي، والتلاعب بالزمن الروائي، ما يسهم في خلخلة الشكل التقليدي، ويفتح النص أمام قراءات متعددة ومتفاعلة. وبهذا يتجلى الأفق الرحب الذي تمنحه هذه الأساليب للنص، ليصبح فضاءً تأويليًا خصبًا، يُعبر عن تحولات الوعي، ويعكس التوترات المعرفية والجمالية في واقع متغير.

- حظي الزمن في الرواية باهتمام الروائي جلال برجس، نظرًا لما يمثله من عنصر أساسي في تشكيل الشخصيات وتحريك الأحداث، فقد اعتمد في صياغة زمن الرواية على تقنيات عدة منها تقنيتي الاسترجاع والاستباق في حين نجد الاسترجاع أكثر حضورًا في الرواية لدوره في تفسير الأحداث وكشف الحقائق، كما يجسد الزمن في الرواية ما يمكن تسميته بالزمن المفقود أو اللاتيني، وهو زمن مشوش تتقاطع فيه الذاكرة بالواقع، مما ينعكس في حركة الشخصيات التي تبدو عالقة في متاهة زمنية لا نهائية. هذا التلاعب الواعي بالزمن لا يخدم البنية السردية فقط، بل يسهم في تأسيس وعي جمالي جديد، يُعيد تشكيل العلاقة بين القارئ والنص، ويمنح الرواية طابعًا تأويليًا مفتوحًا.

- تمثل رواية (دفاتر الوراق) أنموذجًا للرواية المتعددة الأصوات، وتتكلم بجرأة عن الصراعات الإنسانية في المجتمعات المدنية المعقدة، ويستبدل الروائي حضوره بأصوات الشخصيات الرئيسية والثانوية، وإعطائها الفرصة لإبداء وجهة نظرها ومواقفها الأيديولوجية، وتصف التحولات

الزمنية والثقافية في الأردن مكان الرواية وما تعرضت له النخب المثقفة والطبقات الأخرى من المجتمع.

- تلعب منظومة السرد التي وضعها برجس لجريان روايته دوراً مهماً وفاعلاً في إبراز عمق حالات الشخصيات التي تتحدث عن نفسها من خلال الدفاتر/الكتابة، كما تمكن الروائي من تنويع المستويات اللغوية للنص السردية اللغة الواقعية، واللغة الشعرية وشحت بها بعض المقاطع السردية، واستخدام الحوار بشكلية الداخلي والخارجي بطريقة فنية محكمة.

-المصادر والمراجع-

- احمد، مرشد. (2005). البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله. المؤسسة العربية للنشر. ط1. بيروت.
- باختبن، ميخائيل. (1986). شعرية ديستفسكي. ت:جميل نصيف التكريتي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط1. المغرب.
- بحرأوي، حسن. (1990). بنية الشكل الروائي: الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي. بيروت.
- برجس، جلال. (2020). المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، لبنان.
- بن سالم، عبد القادر. (2009). السرد وامتداد الحكاية. قراءة في نصوص جزائرية. اتحاد الكتاب الجزائريين. ط1.
- بوخالفة، فتحى. (2010). التجربة الروائية المغاربية دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة. عالم الكتب الحديث. الأردن.
- حجازي، سمير. (2001). قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر. ط1. دار الآفاق العربية القاهرة.

- حرب، علي. (2005). نقد النص. المركز الثقافي العربي. ط4. المغرب.
- خليل، إبراهيم. (2009). بنية النص الروائي. الدار العربية للعلوم ناشرون.
- شارتيه، بيار. (2001). مدخل إلى نظريات الرواية. ت: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. ط1. الدار البيضاء-المغرب.
- فضل، صلاح. (2005). لذة التجريب الروائي. مكتبة الساعي. ط1. الرياض.
- كردي، عبد الرحيم. (2006). السرد في الرواية المعاصرة. مكتبة الآداب، ط2. القاهرة.
- مفتاح، محمد. (1990). دينامية النص (تنظير وإنجاز). المركز الثقافي العربي. ط2.
- يقطين، سعيد. (1997). قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية. المركز الثقافي العربي. ط1. الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.
- الخطابي، محمد. (2006). لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي.
- الضبع، محمود. (2008). السرد في الشعر. أسئلة السرد الجديدة. مؤتمر أدباء مصر.
- اليبوري، أحمد، (1993). دينامية النص الروائي. منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط1.
- القراءة. عالم الكتب الحديث. ط1. اربد-الأردن.
- صليبا، د. جميل. (1982). المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني. بيروت-لبنان.

- لاند، أندريه. (2001). موسوعة لاند الفلسفية. منشورات عويدات. ط2. بيروت-باريس.
- معيكل، أسماء. (2010). نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر. ط1. دار حوراء للنشر.
- مندولا، أ. (1997). الزمن والرواية. تر: بكر عباس. دار صادر. بيروت.
- مونسلو، الون. (2005). دراسة تفكيكية للتاريخ. تر: قاسم عبدة قاسم. المركز الثقافي العربي للترجمة. ط1. الجزائر.

Sources and References-

- Ahmed, Murshid. (2005). Structure and Meaning in the Novels of Ibrahim Nasrallah. Arab Publishing Foundation. 1st ed. Beirut
- 1Bakhtab, Mikhail. (1986). Dostoevsky's Poetics. Translated by Jamil Nassif Al-Tikriti. Toubkal Publishing House. Casablanca. 1st ed. Morocco .
- Bahraoui, Hassan. (1990). The Structure of the Novel Form: Space, Time, and Personality. Arab Cultural Center. Beirut
- Ben Salem, Abdelkader. (2009). Narration and the Extension of the Story: A Reading of Algerian Texts. Algerian Writers' Union. 1st ed .
- Boukhalfa, Fathi. (2010). The Maghrebi Novelistic Experience: A Study of Textual Activities and Mechanisms .
- Hijazi, Samir. (2001). Dictionary of Contemporary Literary Criticism Terms. 1st ed. Dar Al-Afaq Al-Arabiya, Cairo .
- Harb, Ali. (2005). Textual Criticism. Arab Cultural Center. 4th ed. Morocco .
- Khalil, Ibrahim (2009). The Structure of the Novel Text. Arab Scientific Publishers .

-Chartier, Pierre (2001). Introduction to Novel Theories. Translated by Abdel Kabir Cherkaoui. Toubkal Publishing House. 1st ed. Casablanca, Morocco .

-Fadl, Salah (2005). The Pleasure of Novel Experimentation. Al-Sa'i Library. 1st ed. Riyadh .

-Kurdi, Abdul Rahim (2006). Narration in the Contemporary Novel. Library of Literature, 2nd ed. Cairo .

-Miftah, Muhammad (1990). Text Dynamics (Theory and Implementation). Arab Cultural Center. 2nd ed .

-Yaqtin, Saeed (1997). The Narrator Said, Narrative Structures in Popular Biography. Arab Cultural Center. 1st ed. Casablanca, Morocco, 1st ed., 1997 .

-Al-Khassabi, Muhammad (2006). Text Linguistics: An Introduction to Discourse Coherence. Arab Cultural Center .

-Al-Dabaa, Mahmoud (2008). Narrative in Poetry. New Narrative Questions. Egyptian Writers Conference .

-Al-Yabouri, Ahmed (1993). The Dynamics of the Narrative Text. Moroccan Writers Union Publications. 1st ed .

Reading. Modern World of Books. 1st ed. Irbid, Jordan-

-Saliba, Dr. Jamil (1982). Philosophical Dictionary. Lebanese Book House. Beirut, Lebanon .

-Lalande, André (2001). Lalande's Philosophical Encyclopedia. Awidat Publications. 2nd ed. Beirut-Paris .

-Mu'ikal, Asma (2010). The Theory of Connection in Contemporary Arab Narrative Discourse. 1st ed. Hawra Publishing House, 1st ed .

Algeria .