

The Linguistic Structure in 'Dafatir al-Warraq' by Jalal Bargas: 'The Notebooks of the Papermaker' Novel Between the Act of Notation and the Speech of Thresholds

البنية اللغوية في رواية دفاتر الوراق لجلال برجس بين فعل التدوين وخطاب العتبات

Nidal Al-Shamali^{1*}, Murad Al-Bayarri².

¹Al- Balqa Applied University, Salt, Jordan.

²The University of Jordan, Amman, Jordan.

ARTICLE INFO

Article history:

Received 08 Dec 2021

Accepted 16 Jan 2022

Published 01 Oct 2023

*Corresponding author:

Al- Balqa Applied University, Salt, Jordan.

Email: nidalshamali@bau.edu.jo.

Abstract

This study explores the linguistic structure and text thresholds in Jalal Barjas's 2020 novel 'Dafatir al-Warraq.' The novel creates a narrative language grounded in a philosophical context of text thresholds, forming a basis for inquiries inspired by the painful realities of contemporary life. The narrative language and its thresholds play a mediating role, integrating other elements, despite a division that reflects the hero's schizophrenia and his loss of the correct path.

Hence, the study aims to evaluate the language of narration by considering narrative writing as an approach to storytelling. This approach led to the novel being narrated once in the form of notebooks and again as threshold narration (textual thresholds), in both its external and internal dimensions. The study seeks to uncover the regulatory relationship of the multiple narrative textual thresholds employed by the novel, using narrative methodology concepts to approach this issue. Among the study's prominent findings is that the narrative language is based on the data recorded in the character's notebooks, serving as an influential factor in the novel's constructive narrative, particularly concerning event and time. This is accompanied by a mature dialogue between the work's content and its multiple textual thresholds in both external and internal dimensions.

Keywords: Narrative Language, Codification, Textual Thresholds, Narration of the Warraq Notebooks, Jalal Bargas.

المخلص

تستجلي هذه الدراسة موضوع البنية اللغوية والعتبية في رواية "دفاتر الوراق" لجلال برجس ٢٠٢٠، استظهاراً يجعل من اللغة السردية القائمة على التدوين والعتبات النصية ذات السياق الفلسفي ميداناً تطبيقياً لاستنتاج ما أفرزته بنية العمل من تساؤلات مستله من الواقع المؤلم الذي نعيشه اليوم. وقد اتخذت لغة السرد وعتباته دوراً وسيطاً في الجمع بين العناصر الأخرى، رغم أنها جاءت منقسمة على ذاتها انقساماً يعكس فصام البطل وفقدانه للبوصلة، وقد أثر ذلك على انتظام بنية العمل وكسر خطية السرد وأفقد الزمن تعاقبه.

من هنا تهدف الدراسة إلى تقييم لغة السرد في ضوء اتخاذها فعل التدوين الحكائي نهجاً في تقديم الحكاية، وصولاً إلى تسريدها تسريداً دفترياً (دفاتر) مرة، وتسريداً عتبياً (عتبة نصية) مرة أخرى ببعديها الخارجي والداخلي. ويستدعي ذلك كشف العلاقة النازمة للعتبات السردية المتعددة التي وظفتها الرواية. وقد استعانت الدراسة بمفاهيم المنهج السردى لمقاربة هذه الإشكالية. ومن أبرز النتائج التي وقفت عليها الدراسة أن لغة السرد كانت وفقاً على معطيات ما جرى تدوينه في دفاتر الشخصيات وعاملاً مؤثراً في البناء السردى للرواية لا سيما على صعيد الحدث والزمن، رافق ذلك حوارية ناضجة بين محتوى العمل وعتباته المتعددة في بعديها الخارجي والداخلي.

الكلمات المفتاحية: لغة السرد، التدوين، العتبات النصية، رواية دفاتر الوراق، جلال برجس.

١. المقدمة

١,١ الإطار النظري والدراسات السابقة

تتعدد المداخل التي تُوهم بامتلاك زمام الرواية، والحقيقة أن إفلات أي زمام قد يقود إلى خاتمة مهزوزة وفهم جزئي ضيق الغايات، والقارئ الحصيف يدرك أن الاعتماد على مدخل ما لا يعني التخلي عن المداخل الأخرى؛ إذ تتيح الروايات الأصيلة لقارئها طرقاً شتى لمحاورتها نقدياً وذهنياً، كفاء ما قدمته من صبر وتروٍ ودقة يفتح النصّ أمام قراءات متعددة، ومثل هذه النصوص عزيزة في وجودها متباعدة في صيورها.

ولا يجدر بالناقد أن يقدم حكماً استباقياً على العمل الأدبي، وإن فعل فمن باب الاستشراف المؤكّد لا توقع الواهم، وهذا ما يمكن أن تفعله هذه الدراسة حيال رواية "دفاتر الوراق"^(١) للأردني جلال برجس الصادرة عام ٢٠٢٠، وهي رواية مُرهقة في طبيعتها أكان على صعيد تتبع خيوط السرد فيها أم توقع النتائج واستشراف الغايات، فهي فيما تقدمه تتلبس بويلات الواقع وتناقضاته وسرعان ما تتجلى في صراعات نفسية عصبية في دخيلة أبطالها، وكأن الذات البشرية الممزقة ترجمان لمظاهر الواقع، فضلاً عن اشتغالها على فكرة التجريب في السرد لغة وبناء وعتبات، وبذا فهي تثير إشكاليات في قراءتها وتأملها وتأويلها، بمعنى أن الدخول إلى فضائها يسمح بمداخل عدة، يمكن تمثّل بعضها في دراسة واحدة.

ومن هذه المداخل خطاب العتبات الذي يكشف الأطر الفكرية التي تحاورها الرواية. وهناك التتبع السيكلوجي لشخصية بطلها إبراهيم الوراق إذ يعكس بعده النفسي عمقاً يمكن أن يُقرأ العمل من خلاله. ومن هذه المداخل أيضاً فكرة تعدد الأصوات وأصالة المنظور السردى؛ لأنّ تتبع هذه الأصوات كفيل بتفكيك تعقيدات العمل وتداخلاته. أو أنّ ثراء التقنيات السردية وتوافقها مع مستوى الحكاية يُعين على معرفة الدلالات العميقة للعمل والمغزى العام الذي تنشده. كما تطالعنا انقسامات الزمن وانفلاشه جنباً إلى جنب مع تعقّد فضاء المكان وامتزاجه بفضاءات الرفض والمقت والخوف والضغينة وهي انقسامات متأصلة منذ الجذ الأول محمود الشموسي، ... وأمر المداخل يطول ويتشعب أمام هذه الرواية التي تمارس على المتلقي وهماً متوالداً ومتوارثاً في ذهنية بطلها "إبراهيم جاد الله محمود الشموسي" الشهير بالوراق، وهو اسم تراكمي الأفعال يُمثل كل اسم فيه كياناً خاصاً من الأفعال والخُطى والمآلات والقدرة على التأثير، مع ضرورة الإقرار بأن هناك حيزاً دائماً بين ما يرويه الراوي والكيفية التي يعتمد عليها. (تودوروف، ١٩٩٦) وهما أمران شديداً الترابط والتداخل قائمة على قانون السبب والمُسبّب (Mukarovsky, 1971).

إن رواية "دفاتر الوراق" رواية متعددة الزوايا وكل زاوية فيها تقود إلى متاهة من الوهم وعبث الحياة وإنكار القيمة وزوال السكينة، وهي في محصلة من محصلاتها قادت إلى ما يسمّى بفقدان المعنى و"هو استشعار الفرد العربي جدوى وجوده، إحساسه بفاعليته، شعوره بقيمة له في محيطه ومجتمعه، قناعته بأن له سهماً يرميه في الدنيا. ولا أحد في هذه الرواية، وفي مقدمتهم شخصيتها المركزية، يتوقّر على هذا المعنى. كلهم فاقدون له". (بياري، ٢٠٢١) إنّ هذا النصّ في أصلته يُمارس على متلقيه مثل هذا الوهم في عصر ما بعد الحداثة مما يحتم على الدارسين تعدّد جوانب تناولها، لاستيعاب جماليات هذا الوهم واستدراك القيمة المرجوة منه بتأني وتؤدة.

١,١,١ الدراسات السابقة

لم تحظ رواية "دفاتر الوراق" بدراسة متكاملة أو بحث محكم واحد، بل تناولت مقالات نقدية متخصصة توزعت بين ثنايا الصحافة الورقية والإلكترونية، ومن أبرز هذه المقالات، مقالة عماد الضمور الموسومة بـ "رواية دفاتر الوراق عمق الرؤيا وهشاشة الواقع" (الضمور، ٢٠٢٠)، ومقالة معن بياري "دفاتر الوراق فقدان المعنى" (بياري، ٢٠٢١)، ومقالة موسى

أبو رياش "التحولات الصادمة في رواية دفاتر الوراق للأردني جلال برجس" (أبو رياش، ٢٠٢٠)، ومقالتين لإبراهيم خليل وردتا في جريدة القدس العربي؛ الأولى بعنوان "من مشكلات السرد في دفاتر الوراق للأردني جلال برجس" (خليل، ٢٠٢١)، والثانية "تعتز اللغة في دفاتر الوراق للأردني جلال برجس". ومقالة نقدية لمنية قارة ببيان بعنوان "غرائبية السرد وغربة المثقف في دفاتر الوراق" (بيبان، ٢٠٢١)، ومقالة عبير نصر بعنوان "دفاتر الوراق صوت العدالة الإنسانية الناقصة" (نصر، ٢٠٢١) وقد جاءت هذه المقالات متباينة من حيث الاهتمام والموقف من الرواية. ومن الدراسات التي اشتغلت على موضوع لغة الرواية دراسة بلال كمال رشيد (٢٠١١)، وهي دراسة تأصيلية لمقدرات اللغة الروائية في إثبات غايات العمل وتجلياته.

٢. الإشكالية والأهداف

تنطلق الدراسة من كلمة جامعة تتخذ من لغة السرد وعتباته في رواية "دفاتر الوراق" مدخلاً أمام راب الانقسام الذي فرضته الرواية في كل مشهد من مشاهدها الستة والثلاثين، وفي فصولها السبعة، وصفحاتها الثلاثمائة، والستة والستين. وميل الدراسة إلى هذا المدخل متأب من أن لغة السرد وعتباته تتخذ دوراً وسيطاً بين جميع العناصر الأخرى، إذ تلوت لغة السرد بتلوي بنيته مع المحافظة على صلات خفية بين وحداتها الحكائية الكبرى تتأبى - في قراءتها الأولى - على الضبط والتنظيم، ومرد ذلك منطق العبث الذي استغرق فيه "إبراهيم الوراق" الراوي الافتراضي لأحداثها؛ إذ أوكل إليه رواية أربعة وعشرين مشهداً رغم ما يعانيه من فصام وانقسام وفقدان رشد البوصلة وترنح مستوحى من الضربات اللامتناهية للحياة، وقد أثر ذلك على انتظام بنية العمل وكسر خطية السرد فأفقد الزمن تعاقبه، وضاعف من القيمة الفنية للعمل، مع فناعة كاملة أن من حق الراوي الذي يتخذ من نفسه مركزاً لفضاء السرد فيصف واقعه بما يظن أنه صحيح ومنطقي ومؤثر، وهذا ما أكسب العمل قيمة إنسانية عليا عندما تندر صفحات الرواية نفسها للتعبير عن خلجات إبراهيم الوراق وتقلباته.

تهدف هذه الدراسة فيما تهدف إليه إلى تقييم لغة السرد وتحولاتها في رواية "دفاتر الوراق" بتوثيقها بالبنية السردية للعمل. وتهدف أيضاً إلى تفسير أهمية اتخاذ فعل التدوين الحكائي نهجاً في تقديم حكايات الشخصيات الكبرى بعد عجزها عن التفاهم مع مجتمعاتها المتناقضة، ومن ثم تسريد هذه الحكايات عبر منطق قولي دفتري تقرأ ما دؤن. كما تهدف إلى كشف العلاقة النازمة للعتبات السردية المتعددة التي وظفتها الرواية في مطلعها ومستهل فصولها، بوصف العتبات النصية وعلى رأسها العبارات التصديرية قولاً يؤازر ما عجزت عن قوله الشخصيات الجريحة في الرواية. وحتى تحقق الدراسة أهدافها كان لا بد من الاتكاء على مقاربة سردية (Narratology) توفر معطيات حول الخطاب الروائي، والسرد هو الطريقة التي بُني بها العمل، ويرتحن إلى الزمن والرؤية والصيغة ابتداء.

❖ لغة السرد بمنطق التدوين

ارتبطت لغة السرد في رواية "دفاتر الوراق" بفكرة أدائية خاصة تقتضي الارتهان إلى الإفصاح عما هو مدون في دفاتر الشخصيات الكبرى التي حافظت على ذاكرتها عبر فعل التدوين، من أجل مقاومة التزييف والنسيان وتكميم الأفواه، وكانت هذه المدونات هي منصة السرد فيما تعرضه الشخصيات عن بعضها بعضاً، وهذا يستدعي أن ندرك لغة السرد عبر إدراك البناء السرد للرواية، إذ لا بد من الوقوف عند الوحدات الحكائية الكبرى للرواية بتخليصها من التفكك المقصود، وقد جاءت الوحدات الحكائية الكبرى في هذه الرواية على النحو الآتي:

- انتقال عائلة إبراهيم الوراق من مادبا إلى عمان لسبب يجهله إبراهيم ويكتمه أبوه جاد الله.
- فاضطر والد إبراهيم واسمه جاد الله إلى تأسيس كشك الوراق يبيع فيه الكتب، وهي ما يحبه ويجيده بوصفه مثقفاً يسارياً تصادم مع السلطات في بلاده، وقد فتح دكانه على رصيف في أول شارع الملك الحسين عام ١٩٨١.
- ورث إبراهيم الوراق الكشك عن أبيه بعد انتحار هذا الأخير وموت والدته وهروب أخيه الكبير عائد.
- أدخله الواقع المؤلم والقراءة المزمنة للروايات وتاريخ الهزائم الذي ورثه عن أبيه في حالة فصام مقبته أظهرت بقسوة سطوة قرينه على ما يفعل، وهو قرين يهاجمه في خلواته ويتحكم في تصرفاته.
- خسر كشك الوراق لأسباب تنظيمية وإدارية فرضها عليه بعض المسؤولين الفاسدين.
- تبدأ مواجهة إبراهيم الوراق لمجتمعه بأن أقنعه قرينه الوهمي بأن يسرق الأغنياء لإنصاف الفقراء، وهو في كل سرقة من السرقات يتقمص شخصية روائية شهيرة تسلبه ذاته وتبيعه إلى ذوات أخرى.

– بعد سلسلة من السرقات الناجحة، والفوضى الإعلامية التي رافقت سرقاته وانقسام المجتمع بين مؤيد ومعارض يُقبض على إبراهيم الوراق ويُودع السجن، إلا أنَّ حالته النفسية وفصامه الواضح ينقله إلى مصحة عقلية يخضع فيها للعلاج والمراقبة.

– عندها تقنعه "ناردا" معشوقته التي علم لاحقاً أنها طليقة والده أن يقطع صمته بأنَّ يدون مذكراته وأفكاره وأوهامه فيتخفّف من حالة الرهبة والذهول والانقسام، فيكتب إبراهيم الوراق "دفاتر الوراق".

أظهر البناء السردّي المسؤول عن تمثيل هذه الحكاية انحيازاً بيّناً نحو شكل العمل وأدواته، يتغيا المضمون والجوهر، مع القناعة التامة من حالة الانسجام بينهما في هذه الرواية الدفترية التي تتخذ من مدونات غير مثبتة خالطها الوهم والظن والتخيل والألم والحرمان واقعاً يحكم العمل وقارنه، مما يضع الأحداث المدونة بين ثنائية ما وقع وما توهم كاتبها بأنها وقعت.

تتأخم أحداث الرواية الكبرى عصرنا المعيش، وتنهض بقضايا تُجمع على وجودها ونتعائش معها حدّ التماس، واختيار جلال برجس عام ٢٠١٩ فضاءً زمنياً لروايته هو شكلٌ من أشكال إشراك القارئ العابر في قضايا ليست عابرة، وتوريطه في بناء سردّي ليس بعابر. فالبناء السردّي رهناً لمدونات ظنيّة خُطت بأقلام ثلاث شخصيات هي: "إبراهيم الوراق"، ووالده "جاد الله"، وطلّيقة أبيه "ناردا". وإبراهيم من بينهم هو صاحب المساحة الأكبر في التدوين، حتى أنَّ نهاية الرواية لا توجي بأنه سيتوقف عن تدوين دفاتره، فما سرّته ناردا عندما كانت تقرأ دفاتر إبراهيم يمثل ما كتبه حتى زمن الكتابة فقط. وهذه الشخصيات الرواية أو المروي عنها ليست مجرد وسيط لنقل المعلومة، بل تتمتع باستقلالية عن سلطة المؤلف (بوعزة، ٢٠١٦).

وما يفتح باب الإشكال أن فعل السرد قائم على المكتوب لا الملفوظ، فالقارئ المفترض في عملية التخاطب السردّي يقرأ المكتوب لا الملفوظ الذي يفترض أن يؤديه الراوي مشافهةً أمام قارئ افتراضيّ، فالراوي يقرأ للقارئ أكثر مما يروي. إنَّ جلَّ ما ورد في مشاهد الرواية والذي توزّع على ثلاثة رواة هم إبراهيم (٢٤ مشهداً) وناردا (٦ مشاهد) وليلى (٦ مشاهد) مدوّنة في الدفاتر أعلاه، والتدوين فعل تواصلٍ مؤجّل التفاعل يلجأ إليه صاحبه كسرّاً لحاجز الخوف والصمت القسري: "كنت أصدق بالكتب كأيّ أمارس شكلاً صامتاً من أشكال الهروب" (برجس، ٢٠٢٠)، والقراءة أيضاً فعل صامتٌ يحاكي الكتابة في صمته. فإبراهيم واقعٌ بين عجزه عن الكلام وتقلباته الذهنية وملاحقة الشرطة، والكتابة ضمن هذه النسق وجه من وجوه تنظيم زوايا الذاكرة: "أفرغت ما بي على بياض دفترٍ وجدته أعظم هديةٍ قدمتها لي ناردا" (الرواية).

فرضت فكرة تعدّد المدونين أسلوب التناوب السردّي بين الرواة مع أفضليّة حضور إبراهيم الوراق. والتناوب في عرض المدونات كان تناميّة عكسيّة ومتدرجاً يرجع بنا من المآل إلى السبب، فإبراهيم يشرع بتدوين ما حدث معه بعد أن استقر في المصحة العقلية تحاصره إدانات واسعة من سرقات وجرائم قتل، فجاءت الأحداث رهناً للدفاتر من جهة ولفصاميّة إبراهيم من جهة أخرى، جعلته يتخذ المركز من الرواية، وقد انعكس ذلك على عنوان الرواية الذي جمع بين المدونات واللقب المهني لإبراهيم.

إنَّ ما يقوله إبراهيم في دفاتره مشكوك به، ويدخل في باب الافتراض، وإبراهيم يقرّ بذلك فيقول "علينا الصمت إذا ما اختلط الوهم بالحقيقة" (الرواية). بمعنى أن كل ما في الرواية يتهاوى أمام ما قاله إبراهيم في الصفحة الأولى وما اختتم به في الصفحة الأخيرة: "بعد كل تلك السنين ها أنذا أتذكر.. وأكتب رغم قناعاتي من أن الكتابة لن تجعلني أنجو مما وصلت إليه" (الرواية)، وتكررت العبارة ذاتها في الصفحة الأخيرة (الرواية)؛ أي أننا سنقرأ شخصية ستكتب ضمن منطق الفصام، والأوهام والنسيان والأوجاع. وهذا يذكرنا براوي الجزء الأول من رواية وليم فولكنر "الصخب والعنف" بنجامين كومسون الذي يعاني من قدرات عقلية مضطربة، ومع ذلك أسندت له مهمة أن يكون راوياً ضمن منطق الذي يعرف، ويذكرنا ببطل رواية "الجريمة والعقاب" روديون راسكولينكوف الذي قتل المرابية ابفانوفنا وسرق أموالها ليتحرّر من الفقر، ثم دخل في صراع داخلي ومعاناة نفسية مقبّية انعكست على ما يقوله. وإبراهيم في المنطق السردّي يمثل صوتين لا صوتاً واحداً، فالقارئ له دور المحقّق والمحضّر.

تتوزع صيغة الخطاب الروائي في "دفاتر الوراق" بين العرض والقول، والعرض هو قول الشخصيات، والقول هو سرد الراوي لما يريده تماماً (يقطين، ١٩٩٧) إنَّ لجوء إبراهيم الوراق إلى فعل التدوين والتوثيق وهذا مشمول بسياق العرض والقول معاً بوصفه شخصية وراويّاً معاً، يمثل حالة عجز في التعامل مع مجريات الواقع ومع تاريخ الهزائم الطويل، والكبت الذي أورثه إياه والده جاد الله، إلا أن هذا اللجوء حقق مستوى عالياً من البوح السيכולوجي ومحاكمة الواقع المتناقض برؤية مثقف منقسم على ذاته يروي ويحلّل من مركز لا وعيه الذي يسيره.

وبما أن اللاوي هو مركز انطلاق فعل التدوين لدى إبراهيم الوراق فإن نمو الأحداث مرفوض بالخطية التقليدية متاح بمنطق الانقسام والانفلات، فإبراهيم يكتب ما يعنّ على خاطره ويصف بالطريقة التي يراها مناسبة، فيتضاعف جهد القارئ في رسم المشهد وتتبع تفاصيله، فضلاً عن كثرة المصادفات التي يمكن أن تُضعف متانة الحبكة، إلا أنه يمكن تقبلها في ضوء سارد يعاني من حاضره ومرهق جراء ماضيه. كما تسمح الالخطية في بناء سرد "دفاتر الوراق" بتعدد المنظور السردية واختلاف الأصوات وانقسامها وتدخل الوسطاء وإرتهاق إبراهيم مرة لقريئة ومرة لشخصيات أعمال روائية كبرى، يغيره هذا الأخير بتمثلهم في سرقاته، كشخصية سعيد مهران بطل "رواية اللص والكلاب"، أو كوازيمودو بطل رواية "أحذب نوتردام"، أو زيفاغو بطل رواية "دكتور زيفاغو" للروسي باسترنك، أو شخصية مصطفى سعيد بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، أو شخصية أحمد عبد الجواد بطل ثلاثية نجيب محفوظ، فضلاً عن ظهوره على "الفيس بوك" تحت اسم شخصية الفيلسوف اليوناني "ديوجين" الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد (محمد، ٢٠١٣)، وكانت فلسفته تتمرد على الأعراف والقوانين السائدة مع عدم اكتراث لنظرة الناس ولا رأيهم، وقد استظهر إبراهيم الوراق سلوكاً نابغاً من هذه الفلسفة، وصولاً إلى مناطق تقلص المسافة بينه وبين العبثية والتمزّد واللامعقول. وهذا مؤشر مباشر على أن فعل التدوين سمح بتعدد المتكلمين في الرواية فالمتكلم في الرواية ليس هو الكاتب في نظر باختين، بل هو كل شخصية لها صوتها داخل الرواية إذ يصبح الكاتب نفسه مجرد صوت" (لحماني، ١٩٨٩)، وهذا يفضي إلى فكرة تعدّد الرواة الذي "يؤدي غالباً إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة" (لحماني، ١٩٩٣).

ولتتمتين البناء السردية لهذه الرواية ضمن هذا النمط من التعبير استعان الرواة بجملة من التقنيات السردية ذات البعد السيكلوجي تمتلك القدرة على الاختراق والتشخيص، فبُنيت كثير من السرد على التداعي والمونولوج كقوله: "استلقت في سريري أفكر؛ كم واحداً مثلي ينام بمثل هذه الصعوبة التي تقف بيبي وبين النوم؟ قلت لنفسي ويدي تقاطعان على صدري أحاول أن احتضني: الوحدة شوكة في بؤبؤ العين، كلما أطبقت جفني يستشيط ألمه، والوحشة مهلة قبيل شعورنا بمرارة الفجيرة" (الرواية)، ومثل هذه المونولوجات الممزوجة بالتداعيات أعاققت تقدم الأحداث ضمن نسقها الواقعي، وفرضت شكلاً كتابياً محكوماً لما دونهته الشخصية على دفتر مذكراتها. كما وتعاون الأحلام والكوابيس على تعطيل نمو الحدث خارجياً وتركيزه على دخيلة البطل، كقوله: "لقد لاح هذا الأمر لي في مناماتي، فالأحلام انعكاس لما يكتنز في آبارنا السرية مما يجب على الآخرين عدم معرفته" (الرواية)، وقوله: "البارحة رأيتني في المنام في حقل بامية من حقول القرية قبل أن يبتلعها وحش الإسمنت، كنت مصلوباً على خشبة من خشب الفزاعات التي اعتاد المزارعون أن ينصبوها في الحقول لتطرد الطيور لكنها حطّت على رأسي، طيور سوداء تنقر أنفي وعيني من دون أي ألم" (الرواية) وتدوين الأحلام هو استغراق في إعلاء اللاشعور عند إبراهيم الوراق الذي اكتسبت مدوناته قيمة علياً تُثبت عنواناً للرواية.

كما أن تدوينه لأربعة من كوابيسه اتخذ دليلاً على جرائمه رغم عدم تأكده من فعلها، ولولا هذه التقنيات لما أفلحت رواية "دفاتر الوراق" في ذلك الاقتران النفسي مع إبراهيم وقريته المحرّض الذي ينبعث صوته من بطن إبراهيم نفسه، وهذا منح العمل في بعض جوانبه سمة الغرائبية ومن مؤشرات الغرائبية "ذلك الصوت الغريب الصادر عن بطن الشخصية الرئيسية (إبراهيم الوراق) وقد بقي يحاصره ويدفعه إلى اختيارات غريبة طوال الرواية. "فجأة دبّت حركة في بطني ورأيت ينتفخ شيئاً فشيئاً إلى أن صار كبطن امرأة في شهرها التاسع. نهضت مفزوعاً أدور حول نفسي في الغرفة ... حبوت إلى أن أمسكت بمقبض الباب، فسمعت الصوت الذي داهمني يوم ماتت أمي، لكنه أتى هذه المرة قوياً وواضحاً: ماذا ستقول لهم إن خرجت يا إبراهيم؟ سأتلّشي بمجرد أن تتجاوز هذا الباب. قلت لك منذ زمن حينما لم أجدك تطيع ما أقول: لا بد لي أن أفعل ما لم تفعله أنت أيها الجبان" (الرواية). هذا الصوت هو من صنع تلك الكوابيس التي تتخلل الفصول وترد على لسان إبراهيم أو في دفاتره، ومنها تقاطع مصائر بعض الشخصيات والمصادفات الغريبة العديدة التي تحكمها". (بيبان، ٢٠٢١).

ومن الطريف في شخصية "إبراهيم الوراق" عجزه عن سبر تاريخه وماضي أسرته، فعلاقته بمادبا انقطعت لمجرد انتقال الأسرة إلى عمّان، وحلّ محل اسم قبيلته مهنة والده. امثل لأوامر أبيه جاد الله القطعية بعدم الثقة بالناس والشك بكل من حوله؛ لأنهم جواسيس يرغبون في إيدائه، لكن وجود الراوي الثالث في العمل "ناردا" - طليقة والده جاد الله وكاشفة أسرار مدونته - ساعد إبراهيم على التعمق في شخصية أبيه وجدّه محمود الشموسي. وكان دورها في البناء السردية همزة وصل لما انقطع، فمدونة "ناردا" أو دفترها الذي كتبته ونسبته أو تغافلت عنه في طريق إبراهيم الوراق كشف مأساتها وحياتها المضنية وفضح اقترانها بأبيه جاد الله، الذي كان هو الآخر قد نسي دفتر مذكراته في المقهى الذي تعمل فيه "ناردا"، فحافظت عليه وقرأته وأحبّت صاحبه وتزوجت منه بفعل ما دونه في دفتره، إلا أنه فرض عليها جانباً من مراراته وهزائمه تماماً كما فرضها على ابنه إبراهيم إلى أن أقدم على الانتحار.

مثلت "ناردا" كما أسلفت رابط وصل يخفف من ضياع إبراهيم وانهزامه أمام قرينه وثقافته الروائية المقلقة وأمام جهله لتاريخ أسرته، وناردا هي الشخصية الوحيدة التي حصلت على اسمين في الرواية: مرة برمز "ن"، ومرة باسمها الصريح "ناردا". كما حصلت على وظيفتين سرديتين؛ رواية وشخصية، ومهنتين: صحفية ونادلة "لم أكن أفكر من قبل أن أعمل في الصحافة" (الرواية)، وعلاقتين: زواج من جاد الله، وعشق إبراهيم لها، كما حضرت في صفحتي الاستهلال والختام حضوراً مؤثراً "كيف دخل إبراهيم حياتي؟ فصارت كلماته تترى بي" (الرواية).

اتخذت "ناردا" دور المحقّر لإبراهيم أن يكتب وأن يدوّن ما في خاطره، وقد استجاب بشغف كبير، يقول إبراهيم الوراق "هذا اليوم هو موعد زيارتها لي، سأسلمها هذا الدفتر مثلما سلمتها باقي الدفاتر" (الرواية). وهي التي كانت تعالج معاناتها الحياتية بالكتابة حسب نصيحة الطبيب، إذ "كان يرى - تقصد الطبيب- في الكتابة دواء للاكتئاب" (الرواية). وهي القائلة "أكثر الكتابات سهولة وصعوبة هي التي تأتي من عمق ما عشناه" (الرواية). وفي سياق آخر "كان لا بد لي أن أكتب ما حدث لأنجو من الذاكرة والاكتئاب" (الرواية).

وبعد، فإن اختيار التدوين فعلاً سردياً كان من موجبات انبعاث السرد وتألقه في "دفاتر الوراق" فانسجمت جنبات البنية السردية مع هذا الطرح انسجماً يرهق في تتبعه، إلا أنه يكفل للقارئ متعة في الاكتشاف التدريجي والتوقع المثمر، فالسرد يجدد بعض شروطه استجابة لقانون السعادة الذي فرضه "ديوجين" على "إبراهيم": "أن السعادة هي المقدرة على التخلي عن كل شيء".

❖ لغة العتبات

لا ينشأ النصّ الأدبيّ دون نصوص محاذية له، وقد تنوعت هذه النصوص وتباينت غاياتها، وقد أظهر المبدعون حرصاً كبيراً على صياغة عناوينهم وأغلفة كتبهم وعراقة دار النشر التي ستبنى كتابهم. والعتبات النصّية في النقد الحديث مدخل من مداخل تحليل النصوص؛ إذ تحمل هذه العلامات اللغوية في الكتابة ذات الحساسية الجديدة - بوصفها نصوصاً موازية - دلالات جديدة بمقاربة النصّ وتأويله واختراق بنيته، فهي أول ما يلفت انتباهنا وآخر ما يبقى في أذهاننا بفضل الموقع البارز الذي تحتله من النصوص. يقول تقي الدين المقريري "اعلم أنّ عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي: الغرض والعنوان والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أيّ صناعة هو وكما فيه من أجزاء، وأيّ أنحاء التعاليم المستعملة" (المقريري، ب.د.ت).

وموضوع العتبات موضع هُتمّش في الدراسات النقدية المبكرة؛ إذ كان هاجسها "ربط العمل الروائي بما هو خارج - نصّي، في حين تمّ تغييب خطاب العتبات التي طالما اعتبرها ثانوية وعرضية ليس إلا" (أشهبون ٢٠٠٩)، إلا أنّ بعض الاستراتيجيات النقدية الحديثة - في العقدين الأخيرين - أولته أهمية ما في الدرس والتحليل على غرار الدراسات النقدية الغربية التي أعطته بعض الحق في المداولة النقدية، إذ عكف الناقد الفرنسي جيرار جينيت على صياغة نظرية متكاملة حول هذا الموضوع "تنقل مدار الدلالة من علامة المفردة إلى علامة النص، في ثلاثة من مؤلفاته هي: مدخل لجامع النص (١٩٧٩)، وأطراس (١٩٨٠)، وعتبات (١٩٨٧)، تحدّث فيها عن محيطات النص وموازياته ومتعالياته وصولاً إلى مصطلح المُناسبات^(٢) بوصف العتبات (عناوين، تقديم، إهداء، غلاف، وتمهيد، وتصدير، وخواتيم) نصوصاً تشارك النصّ الأساس. لقد "حفلت الآداب العربية الكلاسيكية بخطاب مقدّماتي شكل وجده تطوراً أكثر إشراقاً فهو شهادة تدخل في بنية الخطاب المزمع تبليغه بحيث يتوزع هذا الخطاب بين ما هو أدبيّ وعلمي". (حليفي، ٢٠٠٥).

يتفاعل النصّ مع ما يحيطه من عتبات "محيطات النص"، فيتفاعل مع عنوانه الخارجي، وتمهيداته، وعناوينه الفرعية، وخواتيمه. والعتبات منها ما يكون متعلقاً بالنشر كالعناوين وكلمة الناشر، ومنها ما يكون متعلقاً بالتأليف كاسم الكاتب والعنوان الرئيس، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والاستهلال والمقدمة والمدخل والتوطئة والإهداء والتصدير والملاحظات والهوامش والحواشي، ويرى (جينيت) أن هذه المحيطات تجعل النصّ مواكباً للحاضر، ويضمن استقباله واستهلاكه على شكله الحالي. وتشكل العتبات جنباً إلى جنب مع لغة التدوين علامة لغوية فارقة في رواية دفاتر الوراق اعتمد عليها المؤلف اعتماداً لافتاً لصياغة روايته وبلورتها على النحو الذي خرجت عليه.

❖ في مفهوم العتبات النصّية

العتبة علامة إرشادية توجيهية مختزلة تبرز أهميتها "من خلال موقعها في فضاء النصّ بأشمله، وفي علاقتها بالنصّ المركزي" (أشهبون ٢٠٠٩)، وهي "أول لقاء ماديّ محسوس بين الكاتب والقارئ الذي تراهن استراتيجية الكتابة على حسّه

وحده الإبداعيين" (أشهبون ٢٠٠٩). والعتبات نص انتقالي نحو ما هو مهم نحو النص الأساس، وهي مفتوح النصوص، وأول ما تصافحه العين وتذكره البصيرة، وفعل القراءة يجب أن يُخضع العتبات لسلطة النصّ الأصلي، لأنها ذات صفة مرجعية في القراءة لا نقطة انطلاق فحسب.

❖ أنواع العتبات

تكون العتبات محيطية بالنصّ أو لاحقة عليه، والعتبات المحيطة تحاذي النص وتندمج في فضائه، وتكون ضمن إطارين خارجي وداخلي. كما تكون العتبات لاحقة على النص منفصلة عن فضائه زمنياً وجغرافياً؛ كالحوارات الصحفية والشهادات الإبداعية والاعترافات. وسترکز الدراسة على ما هو محيط بالنص من عتبات بيّنة تكتسب صفة صياغة النص وإخراجه للعلن، وهي متصلة ببناء النصّ ومؤطره لأفكاره.

أما وظائف العتبات فللعتبات وظائف متعددة ولا يمكن أن توجد اعتباطاً أو أن تكون هامشية تزيينية بل تتخذ دوراً في تمثيل رؤية الكاتب وفلسفته، وكل عتبة هي بمثابة تمثيل لموقف ما وتمثل معلومات عن نص مرتقب، ومن أبرز وظائف العتبات: (أشهبون ٢٠٠٩).

- وظيفة إخبارية خالصة كاسم الكاتب ودار النشر وتاريخه وجنس النص حسب قصديّة الكاتب.
- تجسير العلاقة بين خارج النص وداخله، فكثير من الحوادث المذكورة في الرواية تتسم بالواقعية وتمثل انعكاساً لمدينة عمّان.
- التعيين الجنسي للنص، وهذا ما تمثّل في إبراز لفظة رواية على الغلافين الخارجي والداخلي للرواية.
- تحديد مضمون النص والغاية منه، وهذا ما باحت به التصديرات الكثيرة التي أطرت الفصول والمشاهد ومقدمة الرواية.
- تساعد القارئ على إيجاد موقع له في النص.
- تحفّز القارئ وترسم له أفق انتظار محدّد.
- تسليط الضوء على المناطق المعتمدة في النص.
- فتح آفاق للحوارات النقدية والتأملية.

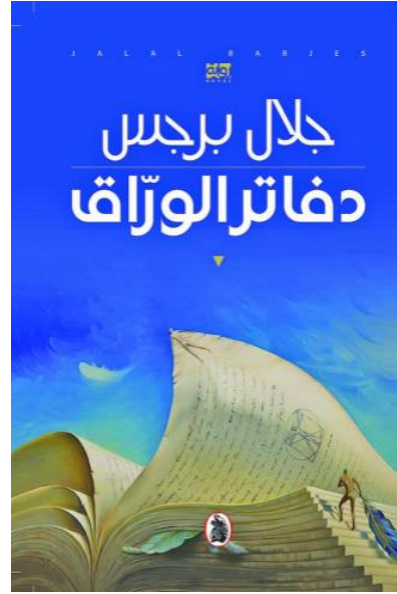
والعتبات نصوص محاذية حسّاسة بالغة الأهمية، فهي إما أن تؤطر القراءة وتحميها وتوجهها، وأحياناً تضلل القارئ وتحيرّه، فهي نصوص موازية للنصّ الأصلي ولا تتردد في أن تضللنا أحياناً، فقد يورطنا فيها الكاتب جزئياً لينقلنا من عالم إلى عالم، ويصادر أفهامنا أو يحصرها في أطر ضيقة أو ملبسة، وربما يفتح لأفهامنا الآفاق عندما تتلاقح رؤيته برؤية نصوص عملاقة سبقتها.

❖ العتبات المحيطة الخارجية

ويمثلها: صورة الغلاف، العنوان الرئيس، العنوان الفرعي، اسم المؤلف، التعيين الأجناسي، محتوى الغلاف الخلفي.

❖ صورة الغلاف

وهو أمر يتعلق بجهود الناشر الذي يتدخل أحياناً في إعداداته وتصميمه، وقد يُصمم بناء على توجيه من المؤلف، وقد اختار المؤلف لوحة لغلافه رسمها الفنان الروسيّ السوريّ ، يغلب عليها اللون الأزرق لون السماء والحرية، يتضمنها كتاب ضخّم تتحرك صفحاته ارتقاء وانخفاضاً، وتشكل في تدرجها سلماً يمكن ارتقاؤه دون عناء ما لم تهب الرياح فتتحرك صفحاته، ويصعد على صفحاته شخص مجهول يحمل ريشة كتابة في يده تفوقه حجماً، وما يثير في هذا الغلاف هو ضالة حجم الرجل الذي يرتقي سلّم الكتاب، وشخص آخر يتشبّث بصفحة من صفحات الكتاب ارتفعت به عالياً فاتخذ وضعية الطيران. ومن هيئة الرجل الصاعد بريشته نحو الكتاب أنه يهّم بالكتابة والإضافة وكأن فعل المعرفة فعل جماعيّ تشاركيّ محفوف بالمخاطر. وصفحة الغلاف تتصل اتصالاً وثيقاً بالعنوان الذي ارتبط بكلمة دفاتر، واتصالاً محدوداً بشيمة الزواية المبنية على خطاب ممتد من الانكسارات والهزائم.



❖ العنوان الرئيس

هو اسم الكتاب وهويته المرئية وله عدة وظائف (Genette, 1987) أبرزها تعيين النص وتحديد العلاقة بينه وبين النص، أكانت علاقة تجنيسية أم علاقة موضوعاتية (قطوس، ٢٠٠١)، وتشمل التجنيسية العناوين التي تحيل على النص من جانبه الإجناسي والحالة القصديّة لجنس العمل مع أن القارئ غير مُلزم بقبول هذا التجنيس في كل الأحوال. أما الموضوعاتية فتشير إلى محتوى النص وموضوعه. والعنوان الرئيس أهم العتبات على الإطلاق، إذ يتلقاه عدد كبير يفوق عدد قراء النص نفسه، ووظيفته الأساس جلب اهتمام القارئ (أشهبون ٢٠٠٩) وإثارة تفكيره وبناء أفق توقعه. وتتأتى أهميته كذلك من أنه يحيط بالنص ويشهد مفاوضات القبول والرفض بين المتلقي والنص (حسين، ٢٠٠٧)، وأحياناً قد يتفوق العنوان على النص بل ربما كان العنوان أكثر جمالية ودلالية من العمل نفسه. (عويس، ١٩٩٨).

يتشكل عنوان الرواية من كلمتين كونتا تركيب إضافة "دفاتر" والوراق". جاءت الكلمة الأولى جمع تكسير والثانية مفردة. والدفاتر هي أداة التدوين ومستودعه، وملجأ الأفكار ومكان توثيقها، وقد حرص بطل الرواية "إبراهيم الوراق" على توثيق مآسيه وخساراته على دفاتر كانت تحضرها له "ناردا" الفتاة التي عشقها قبل أن يعرف أنها كانت طليقة أبيه المتوفى، وقد كان حريصاً وسعيداً بتدوين قصته واعترافاته من وجهة نظره ومنظوره في المستشفى الذي سُجن فيه للتعافي من أعراض الفصام.

ارتبط عنوان الرواية ارتباطاً وثيقاً بموضوعها العام فلولا هذه الدفاتر التي دَوّن عليها إبراهيم الوراق مأساته لما عرفنا قصته، وفعل التدوين فعل أساس في الرواية، فهو من أطلعنا على قصة جاد الله الشموسي، وقصة ناردا، وقصة إبراهيم الوراق. ومع أن العنوان مألوف واعتيادي إلا أنه يتوالد بدلالات متعدّدة أثناء القراءة وبعدها، ومن جهة أخرى لا ينبئ تركيب "دفاتر الوراق" عن محتوى محدّد لما تتضمنه هذه الدفاتر، التي وثّقت تجربة الانكسار والهزيمة. إن أدبية أي عنوان تتركز في كثافة إشعاعه الدلالي (الجزار، ١٩٩٨)، وتخضع الصياغة إلى التساؤل والمراجعة، وهو ما يثير فضول البحث لدى المتلقي. (درمش، ٢٠٠٧)

❖ اسم المؤلف وجنس العمل

أما اسم المؤلف على الغلاف "جلال برجس"، فجاء في أعلى الغلاف باللون الأبيض ومن تحته يأتي العنوان الرئيس باللون ذاته، لكن حجم هذا الأخير يتفوق على حجم اسم المؤلف، وكثير من الروائيين ما يضعون اسمهم أعلى من اسم الرواية، لاعتبارات عدة. كما قد جاء اسم المؤلف خالياً من الألقاب والسمات متحرراً منها متخلصاً من تبعاتها. أما التصنيف الإجناسي للعمل فكان حاضراً أيضاً تحت مسمى رواية، وهو أمر يتضمن بعداً قصدياً من المؤلف وميثاقاً فنياً بأن ما يكتبه يفترض أن يكون رواية، وليس تاريخاً أو بئاً إخبارياً أو توثيق تجربة حقيقية. والتعيين الإجناسي للنص هو وظيفة من وظائف العتبات النصية. (أشهبون ٢٠٠٩).

❖ الغلاف الخلفي

تضمّن الغلاف الخلفي للنص في طبعته الثامنة تذكراً للعنوان الرئيس واسم المؤلف، بزيادة صورة المؤلف، وست شهادات نقدية بحق الرواية كتبها مجموعة من النقاد ضمن مقالات نقدية اقتبس منها الناشر أو المؤلف عبارات فيها إطراء وتقدير للعمل. ووضع مثل هذه الاقتباسات له ما له وعليه ما عليه، لكن الغاية منها تبقى تسويقية لدفع القراء إلى قراءة العمل والاستمتاع به.

❖ العتبات المحيطة الداخلية

ويمثلها الإهداء، الخطاب التقديمي، النصوص التوجيهية (التصدير)، العناوين الداخلية، الهوامش والحواشي، التذييل، وتشكل هذه العتبات علامات عبور إلى فضاء النصّ تعزّز من علاقة القارئ بفضاء العمل.

❖ الإهداء

والإهداء "مكوّن نصّي من المكونات التي تروم تحقيق تواصل خفيّ مع مُهدى إليه قد يكون متعيّناً أو غفلاً، فرداً أو جماعة، حياً أو ميتاً" (أشهبون ٢٠٠٩). وقد ورد في الصفحة الخامسة من العمل نصّ مختصر ومكثّف هو بمثابة إهداء مع أن المؤلف لم يعنونه كذلك، إلا أنّ خطابه يشي به. يقول فيه: "إلى قرائي الذين أفسحوا لكلمي مكاناً في قلوبهم؛ فربحت الخلود". يدرك جلال برجس ما للكتابة من فعل تخليديّ لصاحبها إن أمتع وأقنع، وهذا الإهداء يغادر الخصوص إلى العموم لم يكشف فيه الكاتب شيئاً من خصوصياته، إذ يرى جلال أن هذا العمل فعل إنسانيّ يليق بالإنسانية جمعاء لا يجوز قصره على فرد واحد أو جماعة ضيقة، يؤالف فيه بين كلماته وقلوب قرائه في سياق من التآلف، فيربحون كلماته ويربح هو الخلود، كما يضع ضمير القراء مقابل ضميره. وهذا الإهداء تعبير قائم على المكاشفة والحميمية المنتظرة بين الكاتب وقرائه منفلت من سطوة الزمن، وهو تمهيد يعين على التفاعل مع المضمون القادم، بل ويحثّ عليه وعلى الدخول إلى عالم الكاتب، ويحمل بعداً متعمداً في الكتابة لجمهور ينتزr المؤلف منهم المتابعة والإعجاب. وتأتي لغة الإهداء اعتيادية وموجهة للجمهور غير استخدام حرف الجر إلى الذي يحدد وجهة الخطاب ممزوجاً بعبء استعاري "أفسحوا لكلماتي".

❖ التصدير

يتأسّس التقديم على حمل القارئ على متابعة قراءة الكتاب وإتمامه، مما يمنح المقدمة قيمة كبرى في أيّ تواصل معرفي (بلعابد، ٢٠٠٨). والتصدير بوصفه ملازماً للتقديم أو هو العبارة التوجيهية التي تعني استشهاد موضوع على رأس العمل أو جزء منه عموماً يكون في الأغلب غيرياً، يفتح النص على بعد تناصّي مهم يتماشى والاستجابة لبعض مقولات المحيط النصّي التي تصبّ في صميم العلاقة النصّية. وقد ركّز جلال برجس على الإكثار من التصديرات في العمل إذ استخدم ثمانين تصديرات، وضع الأولى قبل بدء الفصول السبعة للرواية، والسبعة الأخرى توزعت على مداخل فصول الرواية. تتيح هذه التصديرات للقارئ أن يؤسّس رؤيته الفنية التي يمكن أن يحتذيها النصّ وتُعين على تأطير الفصول وتوجيه القارئ لمحتوى ما سيواجه ضمن هذه المقولة، وخلق مجال حواريّ بين الرواية ومقولاتها التصديرية، ومجال آخر بينها وبين القارئ.

جاءت تصديرات دفاتر الوراق قصديّة في اختياراتها ومقتبسة كلّها، تعين الكاتب على إيجاد موقع ثقافيّ وأدبيّ له بين الكتاب، وهي تصديرات متنوعة ومتعددة: مقولتان من علم النفس، وحكمة واحدة، وأربعة شواهد روائية، ونصّ شعريّ واحد. وتعود هذه التصديرات إلى علماء وأدباء عالميين وعرب (فيكتور هوجو، كارل يونغ، سيجموند فرويد، ليو تولستوي، وأنيلا يوجيف، الطيب صالح، نجيب محفوظ). مثّلت هذه التصديرات امتداداً دلاليّاً للعنوان. وقد جرى فصل هذه النصوص عن مواقعها الحقيقية وإدراجها ضمن سياق جديد ارتضاه الروائي للاستفادة من طاقتها الدلالية ومحملاتها المعرفية والفلسفية في توجيه الأفهام نحو غاياته.

التصدير الأول: جاء سابقاً لجميع الفصول وكان لعالم النفس السويسري كارل غوستاف يونغ: "حتى الحياة السعيدة لا يمكن أن تخلو من قدر من الظلام، وكلمة "سعيد" ستفقد معناها إذا لم تتوازن بالحنن" (الرواية). وهذه العبارة تجمع الضدين من أجل بقائهما، إذ لا تتحقق كينونة السعادة إلا بوجود الحزن، والعكس أيضاً. يحمل هذا التصدير الاستهلاكيّ الذي تستظل به جميع الفصول السبعة علاقة الجزء بالكل، إذ يُقدم دلالة نفسية عموميّة تنصّد الفصول من بعده لتفصيل مجرياتها، ولعل اختيار مقولة من لأحد رواد علم النفس التحليلي يشير إلى ذلك العمق السيكلوجي الذي ينتظر القارئ النفاذ إلى دخيلة بطل الرواية إبراهيم الوراق ومحاوره هذه الذات المأزومة بمعتركات الحياة وتقلباتها والمنقسمة ما بين حزن واسع وسعادة ضيقة.

التصدير الثاني: ويخصّ الفصل الأول، وهو للأديب الفرنسي فيكتور هوجو يقول فيه "ضميري يطاردني، فهو الذي يتعقبني، ويقبض عليّ، ويحاكمني، ومتى سقط الإنسان في قبضة ضميره فلا مفرّ منه" (الرواية). وهذا الاقتطاع من رواية "البؤساء" لهوجو، فيه تخصيص بضمير المتكلم، يكشف بطريقة غير مباشرة عن حالة الانقسام التي سيعانيها إبراهيم الوراق بين ضميره ونفسه الأمارة بالتمرد، ووقوعه رهناً لذلك، إذ لا يسعى إبراهيم لتحقيق مكاسب شخصية اعتيادية بل أن يصل إلى حالة من التصالح مع نفسه ومجتمعه بوصفه ضحية.

التصدير الثالث: ويخصّ الفصل الثاني، وهو مثل إفريقي يقول: "السكين الحادة جداً تجرح غمدها" (الرواية). وهذه المقولة لا تخلو من قسوة وشدة تقرب بين الكتابة والواقع، وتكشف بطريقة ما عن عمق الصراع ودمويته في المجتمع الواحد.

التصدير الرابع: ويخصّ الفصل الثالث، وهو مقولة لعالم النفس النمساوي سيجموند فرويد رائد مدرسة التحليل النفسي يقول: "المشاعر المكتومة لا تموت أبداً، إنها مدفونة وهي على قيد الحياة وستظهر لاحقاً بطرق بشعة" (الرواية). وهذا التصدير يُنذر بتغيّر جذري سيطرأ على سلوك إبراهيم الوراق الذي سيندفع إلى السرقة والانتقام وربما القتل، تحت تأثير من قرينه الذي انفصم عنه، وحاصره في حلّه وترحاله، لكنه فشل من التخلص منه.

التصدير الخامس: ويخصّ الفصل الرابع، وهو مقولة للروائي الروسي ليو تولستوي يقول: "كل إصلاح يفرض بالعنف لا يعالج الداء، إنّ الحكمة أن تبتعد عن العنف" (الرواية). يحاول جلال برجس أن يتبرأ من العنف الذي مارسه إبراهيم الوراق في محاولة إحداث التوازن بين الحق والباطل، عندما لجأ لأدوات الباطل (السرقة والقتل) لإعادة الاعتبار إلى الحق والعدل. فالتصدير رابط وثيق بين غايات الأديب ومحتوى العمل.

التصدير السادس: ويخصّ الفصل الخامس، وهو مقولة للروائي السوداني الطيب صالح وردت في روايته "مربود" يقول: "أي ثمن يدفعه الإنسان حتى تتضح له حقيقة نفسه وحقيقة الأشياء" (الرواية). يشير هذا التصدير في هذا الموقع من الرواية إلى ذلك الثمن الباهظ الذي سيدفعه أبطال الرواية (جاد الله، نarda، إبراهيم الوراق) ليكتشفوا أنفسهم في عالم شديد التناقض، لقد دفع ثلاثتهم ثمناً باهظاً يصعب تحمله وإن أدرك كل واحد منهم غايته من فهم ذاته والحياة من حولها.

التصدير السابع: ويخصّ الفصل السادس، وهو مقولة شعرية للمجري أتيليا يوجيف يقول "وسوف يأخذونني، ويشنقوني / ويغمروني بالثرى المبارك / وتنبت الحشائش المسمومة / فوق قلبي الجميل..." (الرواية). وأتيليا يوجيف قضي منتحراً، وكان يهجس بالموت في أشعاره، وما استحضار جلال برجس لشاعر يقّس الموت إلا إشارة إلى قسوة المجتمع في اغتيال أبنائه ومصادرتهم، واستخدام ضمير المتكلم فيه إشارة مباشرة إلى حالة إبراهيم الوراق.

التصدير الثامن: ويخصّ الفصل السابع، وهو مقولة للروائي المصري نجيب محفوظ وردت في روايته "حضرة المحترم" يقول: "ما أشدّ حيرتي بين ما أريد وما أستطيع" (الرواية). واستحضار مقولة تخصّ عثمان بيومي بطل رواية حضرة المحترم أمر مثير، فبطلاً الروايتين (حضرة المحترم ودفاتر الوراق) هُزما أمام عدوهما، عثمان يهزمه الزمن، وإبراهيم يهزمه المجتمع. والهزيمتان تضعان البطل أمام حيرة كبيرة وعجز لا حدود له، إلا أنّ فعل الكتابة والتدوين وظلال العتبات النصيّة كان علاجاً جيداً لإبراهيم لمواصلة حياته البائسة.

❖ العناوين الداخلية

وقد توزّعت على مشاهد الفصول السبعة، وعددها ستة وثلاثون مشهداً، إذ كان يذكر في بداية كل مشهد رقمه واسم الراوي وعنواناً صغيراً دالاً على محتوى هذا المشهد، وقد سيطر بطل الرواية "إبراهيم الوراق" على أربعة وعشرين مشهداً بوصفه بطلاً وراويًا، واقتسمت كل من نarda وليلى عناوين المشاهد الاثني عشر المتبقية.

العناوين الداخلية للمشاهد دوراً تلخيصياً في توجيه القارئ أو دوراً استعارياً تشويقياً في بعض الأحيان، إلا أنّ المهمة الأكبر لهذه العتبات هي الإعلان عن صوت المتحدث في هذا المشهد، وهو أمر ضروري لفكرة تعدد الأصوات التي تبنّاها جلال برجس في روايته، فالرواية يسردها أكثر من راوٍ، وكل راوٍ يُقدّم الأحداث في الآنية التي تخصّه وبما يسمح به منظوره السردية.

ومن أمثلة العناوين الداخلية لبعض المشاهد، عنوان المشهد الأول من الفصل الأول (ص ١١) "حمل شرير". في إشارة تلخيصية استعارية مفارقة تكشف بدء أعراض الانقسام لدى إبراهيم الوراق. وعنوان المشهد الأول من الفصل الثاني (ص ٦١) "هروب"، وهو مشهد ترويه ليلى، فتاة الملجأ التي تهرب من واقعها خارج الملجأ وتختار بيتاً مهجوراً يجمعها بمشردين أمثالها. وعنوان المشهد الأول من الفصل الثالث (ص ١٢٣) "خيوط أمل يعول عليه"، وهذا مشهد رواه إبراهيم الوراق بُني على صياغة استعارية تكشف عن ضنك يمكن أن يُعالج بالأمل.

وعنوان المشهد الخامس من الفصل الرابع (ص ٢١٦) "الهروب نحو الذاكرة"، وهو مشهد روته الصحافية ناردا قبل أن يكشف العمل عن اسمها، وقد وقعت هذه الراوية بين ذاكرتين؛ ذاكرة جادالله وذاكرة ابنه إبراهيم الوراق. وعنوان المشهد الثالث من الفصل السادس (ص ٣٠٨) "خروج السيدة عن صمتها"، وهو مشهد روته فتاة الملجأ ليلي بعد أن تقلدت عملاً جديداً يقيها التشرد والتحرش، وقد صيغ صريحاً بهيئة الاستباق ليكشف عن أمر منتظر، وهو حديث السيدة إيملي بعد صمت مرضي طويل، فتسرد جانباً من مأساتها. وعنوان المشهد الخامس من الفصل السابع (ص ٣٦٤) "خيوط بين الوهم والحقيقة"، وهذا مشهد ختامي رواه إبراهيم عطفاً على المشهد الأول من الفصل الأول، فكما بدا المشهد الأول في مصحة عقلية لمعالجة إبراهيم الوراق ينتهي في المكان نفسه يقر فيه إبراهيم أنه عاجز عن التمييز بين الحقيقة والوهم في معرض إنكاره أو اعترافه بأربع جرائم قتل. تقلدت عتبات المشاهد الستة والثلاثين أدواراً متعددة، فمنها ما هو تواصل إخباري، ومنها ما هو تأملي، ومنها ما هو غامض استعاري، ومنها ما هو استباقي كاشف عن المآل.

❖ التذييل أو الخواتيم

هناك أربعة كوابيس أخذت العنوان نفسه في كل مرة، ووثقت حادثة قتل أو انتحار، جاءت في نهاية الفصل الأول والثالث والرابع والخامس، والأحلام لها دور أساس في السرد للتعق في دخيلة الشخصية وكشف تخوفاتها وتطلعاتها التي تعجز عن تحقيقها على أرض الواقع. شهد الكابوس الأول انتحار أو مقتل والد إبراهيم الوراق جاد الله. والثاني مقتل عماد الأحمر، والثالث مقتل إباد نبيل، والرابع مقتل رناد محمود. وتعود هذه الكوابيس إلى دفتر اختلطت على إبراهيم الوراق ملكيته، فهو لا يعلم أن كان ما حواه حقيقة أم حلماً كتبه في لحظة فصام. والانتهاه بالكوابيس هو مآل قرره إبراهيم الوراق ويعيشه ويرغب في إشاعته ومشاركة القراء به.

٣. الخاتمة

وقد خلصت الدراسة إلى جملة من النتائج هي على النحو الآتي:

١. أظهر البناء السردى لرواية "دفاتر الوراق" ميلاً تجريبياً إلى شكل العمل ولغته ممثلاً بفعل التدوين والعتبات، مع ما يشي به التدوين من عجز وانكسار لدى بطل الرواية، وما تتيحه العتبات من انفتاح للنص على نصوص سابقة عليه.
٢. جاء فعل السرد قائماً على المكتوب لا الملفوظ، فالقارئ المفترض في عملية التخاطب السردى يقرأ المكتوب لا الملفوظ الذي يفترض أن يؤديه الراوي مشافهةً أمام قارئ افتراضي.
٣. تأبى نمو الأحداث على الخطية والنماء الطبيعي انعكاساً لفعل التدوين الذي لا يراعي انتظام السرد ويكون محكوما لنزعات النفس، مما يرهق القارئ ويمتعه معاً في إعادة تشكيل الأحداث. كما أتاح هذا النمط من البناء تعدد الأصوات والرواة وفكرة التناوب السردى في عرض المكونات، والتواشج مع شخصيات روائية تنتمي إلى روايات عالمية رفيعة.
٤. راوحت رواية "دفاتر الوراق" بين العتبات الخارجية والداخلية، إذ أظهرت هذه الرواية اهتماماً كبيراً بالعتبات النصية لا سيما التصديرات التي شكّلت انفتاحاً على نصوص سابقة على الرواية متنوعة في بعدها الحضاري والفني. كما جاء العنوان شديد الارتباط بموضوع الرواية وفكرة التدوين.
٥. وتشكل العتبات جنباً إلى جنب مع لغة التدوين علامة لغوية فارقة في رواية دفاتر الوراق اعتمد عليها المؤلف اعتماداً لافتاً لصياغة روايته وبلورتها على النحو الذي خرجت عليه. والعتبات نص انتقالي نحو ما هو مهم نحو النص الأساس.
٦. تنوعت وظائف العتبات رهناً لاستخداماتها في الرواية وتمحورت حول جملة من الوظائف كالإخبارية وتجسير العلاقة بين خارج النص وداخله، والتعيين الإجناسي للنص، وتحديد مضمون النص والغاية منه.
٧. وبعد، فإشكالية الدراسة إلى رواية "دفاتر الوراق" لا تمثل الكلمة الفصل لهذه الرواية المتميزة، وإنما يحتاج سبر أغوارها إلى طرق إشكاليات عديدة أثارها الرواية، يُنتظر من الباحثين تغطيتها.

بيان تضارب المصالح

يقر جميع المؤلفين أنه ليس لديهم أي تضارب في المصالح.

المراجع

- أبوريّاش، موسى إبراهيم. (٢٠٢٠). التحولات الصادمة في رواية دفاتر الوراق. *القدس العربي*، لندن.
- أشهون، عبد المالك. (٢٠٠٩). *عتبات الكتابة في الرواية العربية* (ط ١). دمشق: دار الحوار.
- برجس، جلال. (٢٠٢٠). *دفاتر الوراق* (ط ١). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- بلعابد، عبد الحق. (٢٠٠٨). *جيرار جينت من النص إلى المناس* (ط ١). بيروت: الدار العربية للعلوم، الجزائر: منشورات الاختلاف.
- بوعزة، محمد. (٢٠١٦). *حوارية الخطاب الروائي* (ط ١). القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع.
- بياري، معن. (٢٠٢١). دفاتر الوراق فقدان المعنى. *صحيفة العربي الجديد*، لندن.
- بيبان، منية. (٢٠٢١). غرائبية السرد وغربة المثقف في دفاتر الوراق. *ميدل إيست أونلاين*، لندن.
- تودوروف، تزفتيان. (١٩٩٦). *الأدب والدلالة* (محمد نديم خشفة، مترجم) (ط ١). سوريا: مركز الإنماء الحضاري.
- الجزار، محمد فكري. (١٩٩٨). *العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي*. القاهرة: المصرية العامة للكتاب.
- حسين، خالد حسين. (٢٠٠٧). *في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية* (ط ١). دمشق: دار التكوين.
- حليفي، شعيب. (٢٠٠٥). *في العتبات وبناء التأويل* (ط ١). الدار البيضاء: دار الثقافة.
- خليل، إبراهيم. (٢٠٢١). *تعتّر اللغة في دفاتر الوراق. القدس العربي*، لندن.
- خليل، إبراهيم. (٢٠٢١). من مشكلات السرد في دفاتر الوراق. *القدس العربي*، لندن.
- درمش، باسم. (٢٠٠٧). *عتبات الكتابة. مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة*، ١٦، ج ٦١.
- الضمور، عماد. (٢٠٢٠). رواية دفاتر الوراق عمق الرؤيا وهشاشة الواقع. *جريدة الدستور الأردنية*، الأردن.
- عويس، محمد. (١٩٩٨). *العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور* (ط ١). القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
- قطوس، بسام. (٢٠٠١). *سيميائ العنوان* (ط ١). إربد، الأردن: مكتبة كتانة.
- لحمداني، حميد. (١٩٨٩). *أسلوبية الرواية* (ط ١). الدار البيضاء: منشورات دراسات سال.
- لحمداني، حميد. (١٩٩٣). *بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي* (ط ١). بيروت: المركز الثقافي العربي.
- محمد، حمادة أحمد علي. (٢٠١٣). *ديوجين الأبيقوري. مجلة كلية الآداب بقنا، جامعة جنوب الوادي، مصر*، (٤١).
- المقريزي، تقي الدين. (بدون تاريخ). *كتاب المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار* (ج ١، ص ٩).
- نصر، عيبر. (٢٠٢١). *دفاتر الوراق صوت العدالة الإنسانية الناقصة. رابطة الكتاب السوريين*.
- يقطين، سعيد. (١٩٩٧). *تحليل الخطاب الروائي* (ط ٣). بيروت: المركز الثقافي العربي.

References

Genette, G. (1987). *Seuils edition*. Paris: du seuil.

Mukarovskiy, J. (1971). *Structure, sign, and function*. London: P140.

(١) صدرت الرواية لأول مرة في العام ٢٠٢٠ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وحازت على الجائزة العالمية للرواية العربية لعام ٢٠٢١، المعروفة باسم "جائزة بولس بريوت".

(٢) جمع مُناس وهي صيغة اسم فاعل تحمل معنى المشاركة والموازاة والمماثلة.