بسم الله الرحمن الرحيم

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (٣٣)، ع (٦)، ص ص: ١ – ٥٦٧ (٢٠٢٥م)
ردمد ٠٩٨٩ – ١٣١٩
رقم الإيداع ١٤/٠٢٩٤

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (٣٣)، ع (٦)، ص ص: ١ – ٥٦٧ (٢٠٢٥م)
ردمد ٠٩٨٩ – ١٣١٩
رقم الإيداع ١٤/٠٢٩٤

مجـــــلة
جامعة الملك عبد العزيز
الآداب والعلوم الإنسانية

المجلد (٣٣) العدد (٦)
٢٠٢٥م

مَركز النشر العلمّي
جَامعَة الملك عبدالعزيز
ص ب: ٨٠٢٠٠ – جدة: ٢١٥٨٩
http://spc.kau.edu.sa

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (٣٣)، ع (٦)، ص ص: ١ – ٥٦٧ (٢٠٢٥م)
ردمد ٠٩٨٩ – ١٣١٩
رقم الإيداع ١٤/٠٢٩٤

■ هيئة التحرير ■

أ. د. أحمد بن محمد صالح عزب aazab@kau.edu.sa	رئيسًا
أ. د. عبدالرحمن بن رجا الله السلمي aralsulami@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. عبدالرحمن العمري aaalamri1@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. أرفت وزنه ralwazna@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. السيد خالد مطحنة Ekibrahim@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. عبد الرحمن القرني alqarni333@yahoo.com	عضوًا
أ. د. هناء أبو داود habudaoud@kau.edu.sa	عضوًا
أ. د. زيني الحازمي zzainy@gmail.com	عضوًا
أ. د. عواطف الشريف aalherth@kau.edu.sa	عضوًا

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (٣٣)، ع (٦)، ص ص: ١ – ٥٦٧ (٢٠٢٥م)
ردمد ٠٩٨٩ – ١٣١٩
رقم الإيداع ١٤/٠٢٩٤

المحتويات

القسم العربي

الصفحة

- اتجاهات ممارســـي العلاقات العامة نحو اســـتخدام أدوات الذكاء الاصـــطناعي في إدارة الأزمات وأتمتة العمليات الاتصالية في البنوك السعودية. ١
إيمان أحمد مرسي .....

- مراعاة مقاصد الشريعة الإسلامية في وثيقة المدينة المنورة: دراسة تحليلية تطبيقية. ٤٦
خالد بن عيد بن عواض العتيبي .....

- الاستثناءات النظامية للقطاع غير الربحي: دراسة مقارنة. ٧٦
عبد العزيز بن محمد بن عبد الله الناصر.....

- الردُّ إلى الأصل عند تمَّام حسَّان. ١٠٥
جمال رمضان حيمد حديجان .....

- أثر التحديات الأسرية والاجتماعية والاقتصادية على تمكين المرأة السعودية في المجال الرياضي. ١٣١
رفعه تركي إسماعيل مله .....

- تعريب الرياضات الإلكترونية والوعي اللغويّ لدى طلاب السنة التحضيريّة بجامعة الملك عبد العزيز. ١٦٧
ياسر بن عبد العزيز بن عوض السلميّ .....

- تفسير القرآن بالقرآن عند الإمام مجاهد بن جبر في تفسيره: دراسة مقارنة (سور البقرة وآل عمران والمائدة أنموذجًا). ٢٠٤
أحمد بن عبدالله بن أحمد الحصيني .....

- واقع المسؤولية الاجتماعية في المنظمات الرياضية بالمملكة العربية السعودية. ٢٣٢
نايف بن محمد المقهوي– موفق بن عوض سلّام .....

- المعلومات والبيانات في نشرة إصدار الأسهم في السوق الموازية: دراسة نظامية. ٢٥١
نايف بن إبراهيم المزيد.....

- عوارض الأهليَّة عند الأصوليِّين: دراسةٌ أصوليَّةٌ تطبيقيَّةٌ على المرض ٢٧٩
عبدالرحمن بن مستور بن سعيد المالكي .....

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (٣٣)، ع (٦)، ص ص: ١ – ٥٦٧ (٢٠٢٥م)
ردمد ٠٩٨٩ – ١٣١٩
رقم الإيداع ١٤/٠٢٩٤

- جريمة الاحتيال المالي في النظام السعودي والفقه الإسلامي: دراسة مقارنة ٣٠٥

أنس محمد ظافر الشهري.....

- بلاغة الصورة السردية في رواية دفاتر الوراق ٣٣٥

فوزي علي علي صويلح..... .....

- التشريع في الشريعة والقانون وسلطة ولي الأمر في التشريعات: دراسة تحليلية مقارنة بين الفقه والقانون ٣٦٦

محمد بن مبارك بن سالم الشلوي .....

- الأوجه النّحويّة لكلمة (قليل) في القرآن الكريم ٣٩٣

تركي بن صالح المعبدي الحربي .....

- موقف النظام السعودي من فكرة الحق في النسيان الرقمي ٤١٩

هاجر بنت سليمان الحمّاد .....

- التحديات اللغوية والثقافية في الترجمة من العربية إلى البنغالية: دراسة تحليلية على المترجمين في بنغلاديش ٤٣٤

أنور بن سعد الجدعاني – أنور شهادات بن محمد مصطفى .....

- الطائفة اليزيدية: عرض ونقد ٤٥٥

محمد بن أحمد الجوير .....

- السياحة الشتوية في إقليم تهامة عسير في منطقة عسير بالمملكة العربية السعودية ٤٨٥

عبد الله بن معيض مصحوب آل كاسي القحطاني .....

- المنهج النبوي في تقدير الذات: دراسة تأصيلية موضوعية. ٥١٦

هناء عبد الله أبوداود – خديجة الراشدي .....

- بناء مقياس الحساسية النفسية الانفعالية لدى العاملين في القطاع الصحي وفق نموذج سلم التقدير .. ٥٤٩

منى سعد فالح العمري.....

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (٣٣)، ع (٦)، ص ص: ٣٣٥ – ٣٦٥ (٢٠٢٥م)
DOI: 10.4197/Art.33-6-12

بلاغة الصورة السردية في رواية دفاتر الوراق(*)

فوزي علي علي صويلح

أستاذ البلاغة والنقد المشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة الملك خالد، أبها، المملكة العربية السعودية

fawziali2000@yahoo.com

المستخلص: يهدف هذا البحث الموسوم بـ**(بلاغة الصورة السردية في رواية دفاتر الوراق)** للروائي الأردني جلال برجس إلى مقاربة الرواية، باعتبار ما يتقارب من البعد التواصلي بين المبدع والمتلقي، وما يتعزز به الحدث الروائي من ظروف الواقع، والمكون الحواري الذي تتسم به، على نحو يعطينا مفاتيح المقاربة في سياقات الحال والمآل، وما تتأطر به الصورة من حيث علاقتها بالشخصيات والزمان والمكان. وهي المفاتيح التي تمنح البحث مسارًا جديدًا في التمثل البلاغي والتمثيل السردي؛ سعيًا لتقديم إجابة عن سؤال جوهري مركب، وهو: **كيف استطاعت رواية دفاتر الوراق أن تبني عالمها الروائي الخاص؟ وما بلاغة الصورة السردية التي مدت أسبابها في بناء الرواية وتشكيلها السردي؟** ويجري هذا السؤال المركب على تصور واضح من المقاربات الحديثة، التي تندرج في نشاطها المعرفي ضمن مشروع السرديات البلاغية، وهو المشروع الذي اشتغل به جيمس فيلان وواين بوث وديفيد هيرمان، ويتجاوز السرديات البنيوية من حيث الاستجابات والموارد التخييلية، إذ يسعى في غاياته على بعد واسع من الكشف عن المظاهر التي تجعل من الخطاب الروائي موردًا جماليًا وفكريًا، إذ يتوسل به الروائي لإنجاز ما يسعف الخطاب في تصوره للواقع والعالم الخارجي، وينجز فعلًا مؤثرًا في المتلقي وينشط في رحابه. وقد استطاعت الرواية بهذا المعطى أن تبني عالمها الخاص من حيث البناء والتخييل والديستوبيا التي صنعتها الأحداث وفرضتها فكرة الرواية، ومن ثمَّ فليس لها علاقة بالدفاتر، ولا كان للوراق دخل في صناعتها. ذلك مما يتقابل في الخطاب ويتساند لتشكيل الصورة البلاغية في بنائها السردي.

كلمات مفتاحية: الصورة السردية، الصورة الرمزية، الصورة الديستوبية، دفاتر الوراق.

(*) شكر وتقدير: هذا البحث تم دعمه من خلال البرنامج البحثي العام بعمادة البحث العلمي، جامعة الملك خالد رقم (٩) لعام (١٤٤٦هـ).

المقدمة

سيظل الانشغال الدائم بهذا الفن ما دامت الحياة الإنسانية؛ تقديرًا لجوهر الإنسان ونشاطه السردي، باعتبار أنه "كائن سارد"[(١)]، له ما يسوغ فعله، ويزيد من حظه في الكتابة الروائية، فقد حمل على عاتقه مسؤولية من نوع خاص، تتصل في خاصيتها بإعادة إنتاج الواقع بصورة جديدة، وتصوير الأشياء المتخيّلة والكائنات المتصارعة بأشكال بلاغية قادرة على الفهم والإثارة والإقناع. على هذا النحو من الوعي بقيمة الخطاب الروائي في تصوير الحياة الإنسانية، ومعالجة كسور الواقع، تصبح الصورة السردية من أهم أشكال التمثيل السردي في رواية **(دفاتر الوراق) لجلال برجس**[(٢)]، ومن أهم ملامح البناء في تصميم الرواية، وترسيم أحداثها.

ويجري في هذا السياق اقتراح مصطلح **(الصورة السردية)** عنوانًا لهذا البحث، إذ يلحق بما تقدم من رؤى، وتنشأ بمقتضاه طبيعة الأسئلة الإشكالية، التي انزاحت في جوهرها عن التقاليد المألوفة في تمثل الصورة الأدبية، ولعل السؤال الجوهري الذي حفز الدراسة يدور حول: **(كيف بنى المتخيل الروائي العربي صورته السردية في رواية دفاتر الوراق؟)**؛ بوصفه سؤالًا محكومًا بالكيفية التي اختمرت في العقل العربي الإبداعي، وأفضت إلى إنتاج هذا العمل، والسبيل الذي مد أسبابه نحو تشكيل الصورة على نحو ما ستنجزه الدراسة في المباحث القادمة. كما أن لهذا السؤال التماعات اللحظة المعرفية في أسئلة فرعية، على النحو الآتي: **ما الصورة السردية؟ وما قيمتها البلاغية في الخطاب الروائي؟ وما أنماطها التصويرية في رواية دفاتر الوراق؟ وما قيمتها الوظيفية في سياق الإقناع والتأثير والتواصل؟**

وإذا كانت الأسئلة المعرفية السابقة قد حملت في صيغتها شروط القراءة وقرَّبت مداخلها، فإنها في الوقت ذاته تلقي بظلالها على الأهداف، إذ لا ينفصل السؤال عن الهدف، ولا يبتعد المنهج عن الظاهرة، بمعنى أن مساءلة الخطاب الروائي، في رواية **(دفاتر الوراق)**، هي في مضمونها وآلياتها خطوة نحو تحقيق الهدف، وبحثٌ في سيرورة الفكرة، ومتابعةٌ لمعطيات المنهج، ومن ثمَّ **فإن لدينا هدفين: عام وخاص.**

---

(١) بوعزة، د. محمد (٢٠١٤)، نحو نموذج معرفي للسردية، فلسفة السرد، المنطلقات والمشاريع، مجموعة مؤلفين، إشراف وتنسيق وتقديم: اليامين بن تومي، دار الأمان، الرباط، ط١، ١٤٣٤هـ، ص٣٢.

(٢) جلال برجس روائي وشاعر أردني، من مواليد ٣ يونيو ١٩٧٠م، تخصص في هندسة الطيران، وعمل في سلاح الجو الملكي الأردني حتى عام ٢٠٠٧م، فازت روايته دفاتر الوراق بجائزة البوكر للعالم ٢٠٢١م، كما فازت مجموعته القصصية (الزلزال) بجائزة روكس بن زائد العزيزي للإبداع للعام ٢٠١٢م، ووسام الملك عبد الله الثاني بن الحسين للتميز من الدرجة الثانية ٢٠٢٣م.

الهدف العام، يتلخص في محاولة استكشاف ملامح الوعي الروائي العربي بالأحداث التي غدت في الرواية أفكارًا وليس بناءً، إذ المرتجى من قراءة هذه الرواية تقديم مقاربة نوعية تصل حبلها بما يضمر خطاب الرواية، أكثر مما يصرِّح، وهي سمة لكل "خطاب يتيح قول ما لا يتيحه خطاب آخر"(٣).

أما **الهدف الخاص**، فيتركز على مدونة البحث، وهي رواية **(دفاتر الوراق)**، إذ ينشغل بها، ويحاول جاهدًا إضاءة الصورة السردية التي بدت ملامحها باذخة في شبكة معرفية واسعة من الأحداث والشخصيات والرموز، والفضاء الزمكاني، وغيرها. ومن هذه الشبكة المترابطة يتولد الإحساس بالقيمة وتنشأ الرغبة لملاحقة النتائج.

ومما يدعم مسار الدراسة، ويزيد من قيمتها العلمية، ويقوي أهدافها، وحظها المنهجي، اختلاف زاوية المقاربة بينها وبين الدراسات السابقة، إذ حملت دراستنا على عاتقها مهمة استكشاف الصورة السردية، بمعطياتها ومرجعياتها بوصفها أحد الملامح السردية في بناء الرواية، بينما انشغلت الدراسات الأخرى بموضوعات عامة، كدراسة، (أنقار، محمد (١٩٩٢م)، الصورة الروائية والمتلقي، مجلة دراسات سيميائية وأدبية، العدد (٦)، أكتوبر، ودراسته الأخرى بالعنوان نفسه مع متغير النقد، (الصورة الروائية بين النقد والإبداع، مجلة فصول، العدد (٤)، أكتوبر، ودراسة (أولمان، ستيفن (٢٠١٦م)، الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي، محمد مشبال، دار رؤية للنشر والتوزيع، ودراسة مجموعة باحثين (٢٩١٩)، بلاغة الصورة، محمد أنقار ناقد السمات ومبدع السرد)، إعداد وتنسيق محمد مشبال، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط١، ١٤٤٠هـ، مشبال، د. محمد (٢٠٢٢)، الرواية والبلاغة، نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٤٤هـ، ص٧-١٤؛ وينظر: المجداوي، عادل، (٢٠٢٤)، بلاغة التواصل السردي نحو سرديات بلاغية للرواية العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٤٥هـ ومن ثمَّ؛ فلا خشية من تقاطع الأفكار ما دامت المسالك متفرقة، والجهود تتكامل في الرؤى والتصورات لفك المستغلق من إشكالات السؤال المعرفي وموجهاته السردية.

وإذا كان لكل بحث سؤاله المعرفي العام أو ما ينضوي في مسالك الخصوصية السردية فإن هذه المقاربة تسعى جاهدة لتقريب الصورة الإبداعية في مسارها البحثي، وما يتأطر بها الخطاب ضمن مشاغل التصوير السردي في رواية دفاتر الوراق، ولاشك أن هذا الجهد يندرج ضمن مشروع السرديات البلاغية الذي اشتغل به جيمس فيلان وواين بوث وديفيد هيرمان، وغايته

(٣) العيد، د. يمنى (٢٠١١)، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، ط١، ص٢٦٠

توسيع أفق المقاربات الحديثة، التي تتجسم ذهنيًا في إطار تخييلي، له فعله التأثيري ونجاعته التواصلية، التي تجاوزت السرديات البنيوية، وانفتحت على الأغراض الجمالية والفكرية، إذ بات الأمر أوسع في الحكي من محددات البطل والارتباط بالمكان أو الزمان أو الحدث فحسب، وإنما تتسع رحابة المنهج لتستوعب الفعل التواصلي بين المبدع والمتلقي في خلق استجابات عاطفية وأخلاقية وفكرية، وتنهد بوسائل متعددة، لفظية وغير لفظية، ذلك أن ما تقاربت أبعاده في هذا المشروع يعد صدى للتطور الحاصل في المعرفة الإنسانية، ويعكس تطور الرواية من جهة أخرى.(٤) ومثله تطور الدرس البلاغي والنقدي كذلك، إذ يمكن "النظر إلى النقد باعتباره إنتاجًا لمعرفة وإمساكًا بطاقة جمالية، لا توصيفًا خارجيًا"(٥)، ويتكامل هذا النظر بما "يحمل لفظ (بلاغة) في دلالته العامة هذا البعد الرابط بين المرسل والمتلقي، فلا يمكن أن يكون الكلام بليغًا إذا لم يستطع تحقيق المقاصد التواصلية التي يحددها المتكلم لملفوظه"(٦). وبناءً على ما تقدم؛ فقد تأطرت الدراسة في مبحثين، عني الأول بتحرير المصطلح، والوقوف على مفهوم الصورة السردية، وقيمتها الروائية، بينما اختص المبحث الثاني بأنماط الصورة السردية، واختط مسارين، عني الأول بالكشف عن طبيعة الصورة الرمزية وعناصرها، وعني الآخر بالصورة الديستوبية وعناصرها، ولكل نمط منهما خصائصه البلاغية التي طبعت الرواية واستوت عليها.

المبحث الأول: رهانات المصطلح، وروافده التواصلية

قبل بلورة المصطلح المركب الذي اعتمده البحث موجهًا نقديًا في معالجة الأسئلة يلزمنا الحديث عن مفهومي **(الصورة) و(السردية)**؛ حتى يستقيم النظر ويحصد البحث غلّته من تقدير المفاهيم، التي سيبني عليها أحكامه ونتائجه القادمة.

---

(٤) ينظر: مشبال، د. محمد (٢٠٢٢)، الرواية والبلاغة، نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٤٤هـ، ص٧-١٤؛ وينظر: المجداوي، عادل، (٢٠٢٤)، بلاغة التواصل السردي نحو سرديات بلاغية للرواية العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٤٥هـ، ص٢٥.

(٥) بنكراد، سعيد، (٢٠٠٨) السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط١، ص٨.

(٦) جبار، سعيد، (٢٠١٤) بلاغة الخطاب كيف تتحقق، البلاغة والخطاب، إعداد وتنسيق د. محمد مشبال، دار الأمان الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٤٣٥هـ، ص١٦٩.

أولًا: مفهوم الصورة

لعل مما يتيسر للمفهوم من حصيلة المواضعة الاصطلاحية أن الصورة الأدبية "تعبير لغوي عن تجربة جمالية جديدة، ورؤية خيالية فريدة للعالم والأشياء"[٧]. ويتحول فيها التعبير اللغوي إلى تجربة وفن حين تأخذ من أقطار الإبداع ضالتها، وترسم أمام القارئ دائرة واسعة من التخييل، الذي يشمل كل ما يتبادله الواقع والفن الروائي، بطريقة معكوسة أو تراتبية، إذ لا تقف على دوائر التشبيه والاستعارة والكناية فحسب، بل تتجاوز البناء النصي إلى التواصل، حتى يغدو العمل الروائي في تخييلاته وسيطًا قادرًا على تحويل المألوف إلى حالة من الدهشة في الحياة، وفي لحظتها الجمالية والإدراكية، وهي الغاية من وراء الصورة الروائية، ومن خلالها – بحسب ستيفن أولمان – "يمكن الحياة أن تتحول إلى فن، والفن إلى حياة"[٨]. ومعنى ذلك أن الخطاب الروائي طبقًا للسرديات البلاغية "تقوم وظيفتها الرئيسة على وضع التجارب المجردة في إطار محسوس، و منحها أيضًا في بعض الأحيان اتجاهًا كوميديًا أوتهكميًا"[٩].

كما أن الصورة السردية بناء على هذا المعطى تصبح قادرة على تجاوز الحدود والشروط الثقافية لتخاطب الإنسان بسرعة وعمق، بل إنها تشكل بؤرة الإنسان لإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة[١٠]؛ لأن الرواية في جوهرها مساحة لعالم متخيّل يتسع لحضور الآخر للحوار، وهذا الاتساع يؤكد أن الصورة في جوهرها تمثيل واعٍ لفكرة معينة أو تشكيل بلاغي للتجربة الإنسانية في علاقتها بالأشياء.

ثانيًا: مفهوم السردية:

لعل **السردية** بهذا الوصف يعد مدخلًا جديرًا بالمقاربة لاختبار سلامة الظاهرة وموجهاتها المعرفية، فقد بدت في المنظور السيميائي الحديث كما يراه غريماس للدلالة على ما به يكون الخطاب سردًا، وأن السردية ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الماثلة في الخطاب والمسؤولة عن

---

(٧) الإدريسي، مولاي يوسف (٢٠٠٥)، الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح الجديدة، ط١، ص١٨٢.

(٨) أولمان، ستيفن (٢٠١٦)، الصورة في الرواية، ترجمة رضوان العيادي، ومحمد مشبال، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٦م، ص٣٠٨.

(٩) المرجع نفسه، ص٤٩.

(١٠) ينظر: فضل، د. صلاح (١٩٩٧)، قراءة الصورة، وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط١، ص٥؛ ينظر: المكي، إبراهيم آيت (٢٠٢١)، في سردية الصورة مقاربة سيميائية لإرسالية الكاريكاتير، دار كنوز المعرفة ط١، ص١٥.

إنتاج المعنى، وبمقتضاها تخضع الخطابات للتحليل السردي[١١]. ومن جهة أخرى، تستمد السردية فاعليتها من حيث المصطلح المقترن بها كالصورة وغيرها من المصطلحات الفاعلة في الدراسات البلاغية والنقدية، إذ تندرج ضمن موجهات نقدية في سياق تحليل الخطاب بوصفها آلية "تسريد الخطاب"، وهي آلية يترابط معها في سياق التفاعل والتواصل بين ما هو سردي خالص كالقصة والرواية والمسرحية، وما هو سردي بفعل عناصره التي يتشكل منها، كالأخبار والنوادر، والأقصوصة، والأشكال الوجيزة التي ليست في الأصل كذلك؛ لكن سلسلة الرواية والسند منحت هذا الصنف من الخطابات شكلًا سرديًا، واقتضت إضفاء صبغة سردية على بنيته، وهو الذي تتحول فيه أقوال الشخصية إلى حدث أو عمل يعرضه الراوي، مثل سائر الأحداث أو الأفعال الإنسانية، التي تنطوي على بنية مقطعية سردية[١٢]، ذلك أن أي عمل سردي لا يمكن أن يتشكل إلا من خلال الشبكة التواصلية الداخلية للنص، ومنها "البنية اللغوية التي تشكل الزمانية مرجعها الأخير"[١٣]؛ فهي التي توثق أفعال الشخصية، وترصد نشاطها الإنساني، وتوجهها نحو نقطة نهائية معينة (ولو مؤقتة)، بل إن مجموع الخصائص التي تكتسبها الشخصية والعناصر الأخرى يتحصل من خلال فعل السرد ذاته[١٤]. كما أن مفهوم السردية التي اصطلح عليها البحث لا تخلو من البعد الأخلاقي، ومحاسن ما يرجوه السارد، وهذا ما أكده بول ريكور بأن "الوظيفة السردية ليست من دون مضامين أخلاقية"[١٥].

على هذا النحو من الفهم تمثل السردية – إجرائيًا – مشغلًا نقديًا، وضربًا من التصوير الإبداعي لتعزيز قيم الأدب وأهدافه الكونية، وتوجيه مسار الواقع بمعطيات الوعي الاجتماعي والأيديولوجي، الذي يطبع ثقافة المجتمعات، ويرصد همومها وقضاياها الإنسانية.

ثالثًا: مفهوم الصورة السردية وخاصيتها البلاغية:

لا يمكن الحديث عن الصورة السردية ومقاربة مفهومها النقدي ما لم تتم الإشارة إلى متوالية الصور الأخرى، فهناك الصورة الأدبية، التي تستقي مادتها التصويرية من الأدب وفنونه،

---

(١١) ينظر: القاضي، د. محمد، وآخرون (٢٠١٠)، معجم السرديات، إشراف محمد القاضي، مكتبة الأدب المغربي، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، ط١، ص ٢٥٤ وما بعدها.

(١٢) المرجع نفسه، ص٩١ وما بعدها.

(١٣) ينظر: بوعزة، د. محمد (٢٠١٤)، نحو نموذج معرفي للسردية، فلسفة السرد، المنطلقات والمشاريع، (مرجع سابق)، ص٣٣.

(١٤) ينظر: هامون، فيليب (٢٠١٣)، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط١، ص١٦

(١٥) ريكور، بول (٢٠٠٥)، الذات عينها كآخر، ترجمة د.جورج زيناتي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ص ٣٣١.

والصورة الشعرية ذات المنزع الشعري والخيال الخلاق، وهناك الصورة الفنية التي تفيد من إمكانات الفن ببعديه: المادي والخطابي، المرئي واللامرئي، البصري واللغوي، وبناء عليه؛ تمتلك الصورة السردية أدواتها الفاعلة، ومرجعياتها الثقافية والفلسفية، ونعني ما يتصل بثقافة الإنسان وفلسفة الحياة. ذلك أن الفنون الأدبية، الشعرية والنثرية تجمعها خاصية مشتركة في علاقتها بتصوير الحياة الإنسانية، وقدرتها على إحداث المتعة والتوصيل والإقناع. على نحو يؤسس بين الصورة والسرد لعلاقة عضوية وارتباط وثيق، وفق مبدأ فني، وقاعدة معرفية، تنتصر لمبدأ التكافؤ بين الصورح فتنتج الرواية صورتها الباذخة في المدونة الروائية، وتخط مسارها من الواقع نحو المتخيل، بما يضمن لها موقعًا مقبولًا في خارطة المصطلحات النقدية الحديثة.

تلك مفاتيح الصورة السردية التي تتحول في سيرتها الخيالية إلى حالة من التأثير والإقناع، ثمّ التوصيل، وهي المفاتيح الوظيفية التي يتوخى البحث من ورائها إنجاز ما يمكن معالجته في ضوء فهمنا للمصطلح المركب من الرؤى والتصورات السردية، انطلاقًا من أن **الصورة السردية** بصيغتها "**تمثيل بلاغي واعٍ للأحداث الواقعية أو المتخيلة، والتعبير عنها بأشكال متعددة من التصوير السردي**".

رابعًا: صورة السرد بين الراوي والرواية:

اتخذت رواية **(دفاتر الوراق)** في صورتها السردية منحى نسقيًا في تصورها للإنسان والحياة، إذ حملت في دفاترها همَّ الذات العربية وعلاقتها بالآخر من جهة، وعلاقة التاريخ والأيديولوجيا بالشخصية العربية من جهة أخرى. ولا ينفصل الحال في هذه الرواية عن الإنسان في تصوره للكون والوجود وثقافته التي تشكل مكونًا جوهريًا في الطبيعة الإنسانية. وإذا سلمنا بأثر السرد في صياغة الحياة ومعالجة الخلل الاجتماعي في صورته السالبة، وتشخيص مواقعه في المجتمع العربي؛ فإن رواية دفاتر الوراق قد أصابت حظًا جديرًا بالمقاربة، إذ انطلقت في مرادها الإبداعي لإثراء التجربة الإنسانية وتشكيل الصورة السردية على حالة من الدهشة والإعجاب. ومعنى ذلك أن الرواية لم تكن مجرد حكايات للمتعة فحسب، بل حاولت على امتداد الزمن البحث عن الحياة الآمنة، والسكينة التي ينشدها العربي في خضم الأحداث الملتهبة، وأفلحت في إيجاد منافذ للتداخل والتخارج في المعمار النفسي والإنساني، بل لقد مضت في هذا السياق تراهن على تصويره بين العام ١٩٤٧-٢٠١٩م حتى بدت الراوية وخطابها كيانًا روائيًا معبرًا من نسقية العلاقات التي تحكم الإنسان العربي في لحظته التاريخية وسوسيولوجيا الأحداث التي يعيشها مع بني جنسه سلبًا وإيجابًا. ونقصد بالنسقية تلك المناويل التي اكتسبت سيرورتها من تضحية الفلاحين وجهدهم لتخصيب أرضهم، وكانت عائلة الشموسي على رأسها، ونسقية الضياع التي عاشها جيل جاد الله الشموسي وهجرته إلى المدينة، ونسقية المغامرة والغواية التي مارسها جيل

إبراهيم الوراق، وكذلك سيرة الإقطاعيين والملجأ الذي ضم بداخله معظم المهمشين والبؤساء في عمّان، ونحسبُ أن مسلك الإكراه الذي مارسه الإقطاعيون على أبناء قرية مادبا على جبل الجوفة كان مشغلًا قديرًا في تصوير الحياة الريفية، ومكابدتها، وفي المقابل لم تغب عن الرواية القضية الفلسطينية، بوصفها الهم المشترك في الوعي العربي بسرديتها الجامعة بين الواقع والمتخيل. كما أخذت صورة المقموعين: (ليلى ويوسف السماك، وماجدة وسلام وأسماء) من أبناء المهمشين حظها السردي من تصميم الرواية، وكذلك نالت صورة البؤساء (إبراهيم وعاهد، وأنيسة وغيرهم) درجات في التناول والمعالجة المنطقية، فاستحالت نسقية الصورة السردية جميعها إلى عالم روائي متميز، يتسم بالتشاكل تارة، وينماز بالتناقض تارة أخرى، ذلك أن ثمة ثنائيات كثيرة اتسمت بها الرواية، على نحو يجعل منها رواية مسكونة بهذا الاشتغال المليء بالمتناقضات، إذ تداخلت فيها القضايا الدينية والاجتماعية والسياسية والثقافية والأخلاقية، والنفسية والسلوكية وكل مظاهر الحياة التي يعيشها الإنسان الطبيعي. ومناط الأمر في هذا كله أن أضحت الدفاتر التي وثقت تفاصيل الحكي الروائي، واستوثقت دلائلها ومحمولات النصوص سجلات تحكي سيرة الإنسان وشروره، وخاصة أن الأخلاق الفاضلة التي حكمت سيرورة المشاهد الروائية في البداية تحولت إلى شرور؛ فالتقت مع مصائب المتنفذين ليغدو الحال مكتظًا في فراغ إنساني واسع.

المبحث الثاني: أنماط الصورة السردية في رواية دفاتر الوراق

يستمد لخطاب الروائي دهشته المتخيلة من "الطريقة التي بها تتشكل الجمل، مكونة نظامًا متتابعًا تسهم به في تشكيل نسق كلي مغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصًا مفردًا، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابًا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد"(١٦)، وإذا سلّم البحث بفكرة "بول ريكور"بأن "الحياة ذات صلة بالسرد، وأن هناك حياة للفعالية السردية مندرجة في فكرة التراثية يتصف بها المخطط السردي، وأن ظاهرة التراثية هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية"(١٧)، فستصبح الحياة بحثًا عن السرد، ويصير السرد كشفًا عن مرايا الحياة، وترميم لخرابها في كافة المستويات، وكلها تستقيم في إطار خطاب موجه، له قضية، وحياة وتجربة متعددة المسالك (جمالية، فكرية، إدراكية)، موحدة الوسائل (حدث، شخصيات، حوار، حبكة، زمكان)، وتتكامل فيه شروط بلاغة النص والخطاب في آن، إذ الخطاب كما يذهب المختصون بتحليله عبارة عن البنية الذهنية المجردة التي تسكن وعي كل منا وتبرمجه بلاغيًا، وأن النص الروائي عبارة عن الاختصاص البلاغي

(١٦) سلدن، راما (١٩٩١)، النظرية الأدبية، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ص ١٦٨.
(١٧) ينظر: ريكور، بول، الحياة بحثًا عن السرد، (مرجع سابق)، ص ٤٤-٤٥.

الفعلي لتلك البنية، أو هو عبارة عن السياق التداولي والسردي لتلك البنية، وهذا يقتضي أن النص عبارة عن منتوج الخطاب وإحدى أهم آليات إنتاجه(١٨). وبناء على ما سبق؛ يمكن تلمس الحالة وتحديد خارطة الهموم من خلال هذه الفرضية، التي تعد مفتاحًا بلاغيًا لمغاليق الفكرة، وتصوير نفسية الراوي وعلاقته بالأشياء، كحال بطل الرواية الذي يكشف عن وضعه النفسي، بالقول: "كنت مثقلاً بالحزن كقطعة إسفنج أُشبعت بالماء حينما نظر رجل في السبعين 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)**. بعد كل تلك السنين، ها أنا أتذكر ما قاله ذلك الرجل وأكتب، رغم قناعتي من أن الكتابة لن تجعلني أنجو مما وصلت إليه، ولن تردم هوة معتمة تخلقت بي على نحو مبهم، بل لأغطيها فأحظى بسكينة لو حدثت لي ستجعلني أبتسم بوجه أي وجع مهما بلغت درجاته، ... أنا رجل وحيد لا طريق لي غير التي تأخذني من بيتي في (جبل الجوفة) إلى وسط البلد، حيث كشك الوراق الذي كنت أمتلكه"(١٩).

ويجري بمقتضاه ما يتماثل في هذا الوضع مع الآخر، ويختص به ما يتفوه به الواقع في مسرح الأحداث، ولاشك أنه شرط لغوي مخصوص لتلقي الأحكام، وتقييم الحوادث، وشرطها أن تكون قادرة على إثارة المخيِّلة لدى المتلقي؛ كونها "لغة تقوم على توظيف الروابط، والإحالات الزمنية، والمكانية في النصوص السردية"(٢٠).على أنها ليست مجرد سنن، أو مجرد أداة للتواصل، كما كان قد عرفها دو سوسير، بل هي لعبة بتعريف ديكرو، أي أن (اللغة) تضع قواعد لعبة معينة في سياق مخصوص، تمتزج بصورة كبيرة مع حياة الناس اليومية، وهذا البعد التداولي السردي للغة، يجب استحضاره لفهم الكثير من القضايا المرتبطة بالنشاط اللغوي(٢١). ولا شك أن الصورة السردية التي تشغلنا تدخل ضمن هذا التصور، إذ تمارس رواية دفاتر الوراق مستوى عميقًا في التجريب السردي، ويبرز من خلال مظهرين من التصوير، هما: **(الصورة الرمزية، الصورة الديستوبية)**.

---

(١٨) ينظر: الحميري، د. عبد الواسع (٢٠١٥)، نظرية الخطاب، مقاربة تأسيسية، الانتشار العربي، بيروت، ط١، ص ٧٧.

(١٩) جرجس، جلال (٢٠٢٠)، دفاتر الوراق، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط١، ص٩-١٠.

(٢٠) خليل، إبراهيم (٢٠١٠)، بنية النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٣١هـ، ص ٢٤٧.

(٢١) ينظر: الراضي، رشيد (٢٠٠٥)، الحجاجيات اللسانية عند انسكومير وديكرو، عالم الفكر، ع١، مجلد ٣٤، يوليو-سبتمبر، ص٢١٦؛ ينظر: الحميري، د. عبد الواسع (٢٠١٥)، نظرية الخطاب مقاربة تأسيسية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط١، ص ١٣٩.

أولًا: الصورة الرمزية

تعد الصورة الرمزية من البنى الجديدة، التي لا تتقيد في الخطاب الروائي أو غيره بأسلوب معين، ولا تنحصر في دلالة مخصوصة، لذلك يتوخى المبدع – شاعرًا أم ساردًا – إثارتها في سياق مفتوح، ينأى به عن القوانين الصارمة التي يخضع لها التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها من أساليب البلاغة وفنونها، واقتران الصورة بالرمزية في سياقها التعبيري على هذا النحو، يؤسس لنمط جديد من التصوير السردي، إذ يتجاوب مع الأصداء العصرية للرواية الجديدة، ويتماشى مع فلسفتها المعنية بالسيطرة على الخيال، باعتبار أن الرمز يتأسس على حالةٍ من الانقطاع بين الصلة المادية في منطوقها المعجمي على الواقع، ومحمولها الدلالي في الرواية.

ومن هذا المنطلق؛ تعد الرموز وسيطًا خلّاقًا في تقريب وجهات النظر داخل الرواية، والتعمق في إثارتها، وقد بدت ملامحها واضحة في رواية دفاتر الوراق، إذ أخذت في بنائها مساحة واسعة من الرؤيا والتشكيل السردي، وتأطرت الصورة الرمزية في نسقين، لكل نسق مساره الخاص، ومنطقه المختلف، هما: **(رمزية العنوان، رمزية الحب)**.

١. رمزية العنوان

العنوان من أهم العتبات التي تفتح مسالك الفهم أمام النقاد للمقاربة والتأويل، بوصفه من العلامات الفارقة في تشكيل النص الأدبي عمومًا والرواية على وجه الخصوص، إذ يمثل وعلامات أخرى سيميائية على غلاف الروايات مرايا مجازية مصغرة، وإحالات رمزية مهمة لفعل القراءة والتحليل. كما يعد – بحسب جيرار جينيت[٢٢] – علامة رمزية مميزة تستحق المقاربة في سياق التمثل الرمزي للمناص، إذ لا بد من تأطيره ضمن النص الموازي، الذي يغري القارئ ويحفز المتلقي للقراءة والتأويل. على أن النص الموازي "هو مجموع العناصر النصية وغير النصية التي لا تندرج في صلب النص السردي؛ لكنها به متعلقة وفيه تصب، ولا مناص له منها"[٢٣]، وعنوان الرواية أظهرها، فضلًا عن العناوين الصغيرة: الجانبية والهامشية.

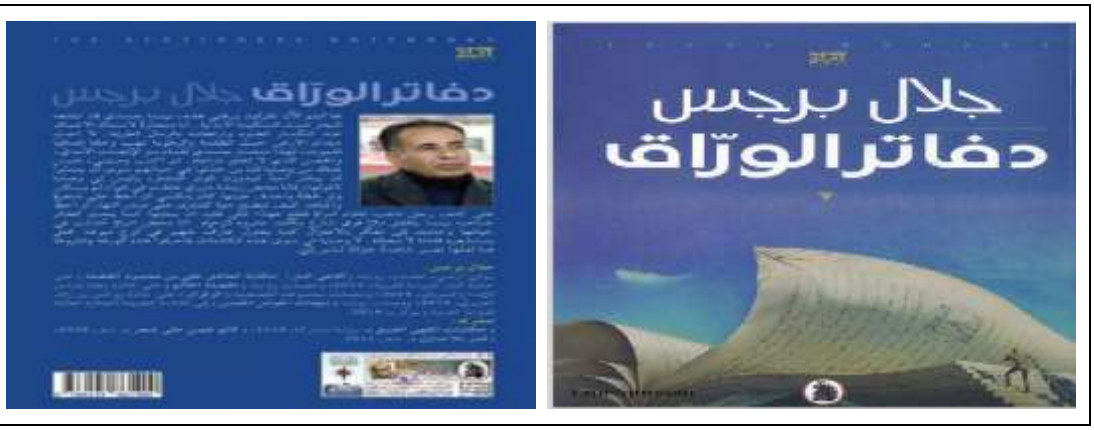
والمعتبر في هذا الشأن أن (العنوان) جزءٌ من الكتابة الفنية، وضرب من الفعل الإبداعي، يعكس دلالات الإغراء في وظيفته الجمالية، والإقناعية، وما دام النص الروائي بناءً، تنشط فيه الدوال بمدلولاتها، فلا شك أن العنوان ليس معزولًا عن هذا البناء، إذ يستجيب له، ويتحرك في فنائه.

---

(٢٢) ينظر: بلعابد، عبد الحق (٢٠٠٨)، عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط١، ص ٢٨.

(٢٣) القاضي، (د. محمد وآخرون)، معجم السرديات، (مرجع سابق)، ص٤٦٢.

على هذا الحال اختصت **رواية دفاتر الوراق لجلال برجس** عنوانها في ضوء ما انساقت إليه فكرتها، وأحداثها، إذ يسلمنا غلاف الرواية إلى عنونة مخاتلة، لم تكتمل في صيغتها الصريحة بين المضاف والمضاف إليه على تمام الجملة، وظل المسند إليه غائبًا، أو مضمرًا على سبيل الحذف من الصورة الإسنادية، ويمكن تقديره بـ **(هذه دفاتر الوراق)** بوصفه أقرب تقدير للمحذوف حسب السياق. من أجل ذلك تسمح لنا الغاية الكامنة وراء البحث بالتركيز على فضاء التفكير الذي تلبس بالعنوان وبسط صورته على النحو الآتي:



وكما هو بادٍ من صورة الغلاف وتصميمه، وعلى سبيل الإغراء والدهشة، اقتضت الفكرة استدعاء المبدع مهنة (الوراق) في دائرة الإضافة، كإجراء حاسم لصنع الحدث وإحداث اللذة الجمالية لدى المتلقي. وهذا الاستدعاء يعكس حالة النضج التي اتسم به العنوان، إذ يكتسب نضجه التداولي من تجاوبه لأصداء الرؤية والبناء السردي في المدونة، ثم إن وصف (الوراق) كغيره من الأوصاف يتسم بطابع المهارة الوظيفية في إتقان الحرفة، مثل (نجار، خياط، بناء، دهان ... إلخ)، ولكي يدوم فهو بحاجة لاتخاذ التدابير اللازمة لديمومتها، ومعالجة مشاكلها والتبصر بمردوداتها وبدائلها، وغير ذلك مما له تعلق مخصوص بالبيع والشراء والفهم والثقافة. على أن اختصاص صيغة العنوان بهذه المخاتلة يجعلها مشغلًا إبداعيًا "يتجاوز مركزية البليغ، وعملية الإقناع باتجاه تواصل فردي متنوع يقدم وفرة من التجارب والرؤى، ويعزز من التفاعلية الإبداعية وتقدير آخرية الآخر في مواقف التواصل"[٢٤]. وهذا المنوال الذي جرت عليه الصيغة تضمر أكثر مما تجهر به عتبة العنوان، إذ تصير الدفاتر مصدر اختبار لعلاقة الشخصيات بغيرها انسجامًا أو توترًا، وأغلبها ينزع نحو التوتر, كما أن هذا النوع من التوتر الفني هو الذي أسهم في توسيع ذاكرة إبراهيم الوراق، واحتمل تعدد أصواتها، ذات الفضيلة وذات الشرور، الأمر الذي يقربنا من طريقة المرسوم في الوعي، والصورة الذهنية التي نظمت إنتاج الدفاتر، ومن أجلها

(٢٤) فوس، سونيا (٢٠١٧)، ما وراء الإقناع والتأثير، ترجمة محمد سمير عبد السلام، مجلة فصول، ملف البلاغة الجديدة، المجلد ٢٦/ ١، العدد (١٠١)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص١٧٧.

ظهرت ملاحقة الأصوات لبطل الرواية: "**والصوت يلاحقني أينما يممت وجهي: في الحمام، في الشرفة، في السرير، ثم اختفى. ... استحال إلى سارد بذاكرة قوية جاء لي بكل الذكريات. رأيت أمي وأبي وأخي عاهد، استعدت كتبًا، وشخصيات روايات أمضيت أيامًا وليالي أتتبع خطاها في ورق محشو بذاكرتي**" (دفاتر الورَّاق، ص٨٤).

وفي هذا السياق تبرز رمزية الدفاتر من حيث تعددها، وتنوع مشاكلها، وبفضل التعدد أنتجت لغتها الخاصة، وصنعت أحداثها، وعوالمها الأخرى، فعرفنا **دفتر الذكريات** التي كتبه جاد الله الوراق منذ سافر موسكو حتى لحظة انتحاره في المطبخ المنزلي، وقد جرت أسباب انتشاره بفعل النسيان الذي أفقد زوجته ناردا غيابه في مراحل زمنية متعددة من حياتها، ثم دفتر ناردا نفسها وذكرياتها مع زوجها جاد الله، وصورته السردية التي انتهت به إلى قناعة بالانتحار وإن لم تفعل!!، ولم يكن يعرف إبراهيم سر زواج أبيه من هذا المرأة إلا بعد قراءته. كما لاح في السرد دفتر آخر، وهو يحكي تفاصيل عن حياة السيدة إيميلي وذكرياتها مع عشيقها إياد نبيل الذي جمعتهما الدراسة في ألمانيا، وتكونت علاقة عاطفية بوعود الاقتران، ولكنها انتهت بالحمل بطريقة غير مشروعة فلم يتحقق الوفاء ولم يكتمل الوعد؛ فصارت إيميلي ضحية علاقة لم يكتب لها الزواج. ما لا يغيب عنا دفتر إبراهيم الوراق نفسه الذي سماه بـ(كوابيس)، ولم تنص عليه الرواية إلى ساعة القبض عليه من الشرطة، إذ ورد في التحقيق معه قولهم: "**فتشنا شقتك البارحة، وعثرنا على هذا الدفتر الذي تسجل فيه تفاصيل ما قمت به من جرائم تسميها كوابيس**" (دفاتر الورَّاق، ص٣٦٤).

لقد فتحت الدفاتر وما تحمله من ذكريات عوالم لشخصيات بعينها، لم تكن حاضرة في الرواية منذ البداية، فلكل دفتر قصته التي يرويها وحكايته التي يرسمها، وأحداثه المتوترة التي بدت عليها، ليصبح ميثاقًا آمن به أبطال الرواية الذين كتبوا الدفاتر، وأسبغوا عليها تجربتهم وآثارهم، وطريقة عيشهم في الحياة؛ لكنها باتت مجرد بوح لا فائدة من ورائه، وإن كان لها بعض المنافع كما يزعم أحد أبطالها: "**ها أنا أفتح صفحة أخيرة من صفحات الدفتر: أكتب رغم قناعتي من أن الكتابة لن تجعلني أنجو مما وصلت إليه، لكنني متأكد من أنها ستردم هوتي المعتمة فأحظى بالسكينة، ها أنا أفرغت كل ما بي على بياض ورق دفتر وجدته أعظم هدية قدمتها لي ناردا...**" (دفاتر الورَّاق، ص ٣٦٦).

وبناءً عليه؛ لم يعد النشاط البصري المتعين في الغلاف رسمًا، كما نتصور، بل غدا مرآة كاشفة أو شاشة مصغرة لتشكيل الصورة السردية، واختزال عالم الرواية بصورتها البصرية والكتابية. كما يزداد الغلاف قيمةً وأثرًا بالإهداء الذي يقع بعد العنوان في صفحة لاحقة، ويبدو موجهًا للقارئ بكل فئاته وأطيافه، فقد نقل مشاعر جياشة، وصب فعله الوجداني من خلال التواصل، بقوله:

"**إلى قرائي الذين أفسحوا لكلمتي مكانًا في قلوبهم؛ فربحت الخلود**" (دفاتر الورَّاق، ص٣). ولاشك أن الربح الذي يومئ إليه الروائي جلال برجس يختص بالموقع الذي يحققه والمنزلة التي يكسبها من أفئدة القراء وتقدير عمله، أو يندرج ضمن مراده من تبجيل ما كتب، ومردود ما سيقت لأجله الكلمة، وما صاحبها من عذوبة اللفظ وجسارة العبارة. فكلها تطبع آثارها في الذهن وتحيا بحياته؛ وكذلك تحمل قيمتها وقيمة مبدعها.

٢. رمزية الحب:

ينشأ الحب بوصفه حاجة لتقريب النفوس من بعضها البعض، بما يقبل الطرفين في سياقاتها التي تصنعها القلوب، وبما يكشف القوة العاطفية التي يتحرك بها الإنسان ولاشك بأنها "قوة الحياة الكونية، السامية، اللامحدودة التي تنبض في داخله، والتي تعطي معنى لكل شيء تمسه"[٢٥]، وغياب الحب في الحياة يورث "تلك الهشاشة المخيفة التي تعانيها الروابط الإنسانية، والإحساس بعدم الأمان الذي تبثه تلك الهشاشة، والرغبات المتصارعة التي يدفعها ذلك الإحساس إلى إحكام هذه الروابط مع إبقائها فضفاضة في آن"[٢٦] الأمر الذي يقرب الوعي من هذه الرمزية التي تنقصها البصيرة، واليقين في أثر العلاقة بين المحبين، وخصوصًا مع فئات البؤساء والمهمشين، إذ تصبح العلاقة هشة إلى حد يسقط أطرافها عن أول اختبار، ليس لأنهم لم يتقنوا لعبة الحب، أو ضعف الضمير، وإنما لهشاشة أرواحهم بفعل استبداد الواقع، واهتزاز مواجيدهم، وقلة ما بيدهم. إنها الحالة المخيفة التي يتحول الحب إلى صورة باهتة في علاقات الأنانية، وشركاء الحياة الوجدانية، والتعاطف المتشابك بالمصالح، والبراجماتية.

إن هذا التشخيص الذي تطغى عليه النزعة الفردية يجرنا بأسى إلى أحداث الرواية وزواياها الخالصة للحب مع هشاشة الأفعال وضعف المواقف النفسية بسبب البؤس، وصخب الحياة وضجيجها، يقول: "تقرأ رسالة ديوجين وهو اسم مستعار لإبراهيم كما أخبرها أو كما هو اسمه في الفيس بوك: "لا أدري كيف تولد أحاسيسنا وتصبح كعشب ينمو على حجر مهمل؟ وكيف تهرع نحو شخص بعينه على ذلك النحو من الاستلاب اللذيذ؟ كأن الجهات اختفت، وما تبقى إلا واحدة ترنو إليها البوصلة، أيقنت منذ ذلك اليوم حينما تنبهت لنفسي، **وأنا أبحث عنك بشغف غريب حارق، أنني وقعت في الحب، حب لا أصلح له، ولا يناسب كئيبًا وبائسًا**، ... كيف

(٢٥) أنجليس، د.باربرة دي، خيار الحب، ترجمة د. محمد ياسر حسكي، ناديا نوري حسن، دار الخيال، ص١٢.

(٢٦) باومان، زيجمونت (٢٠١٦)، الحب السائل عن هشاشة الروابط الإنسانية، ترجمة حجاج أبو جبر، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط١، ص٢٧

يمكن فهم حب رجل لامرأة لا يعرف حتى اسمها، ... الأمر يشبه مريضًا ينتظر لحظة الموت وفجأة علم أن خطأ ما حدث فعاد يتشبث بالحياة" (دفاتر الورَّاق، ص ٢٨٨).

بهذا التصور فإن الحب يتطلب بيئة صالحة لبث المشاعر الصادقة، وتعزيز هذه المشاعر بما يقيم الصلات لا بما يهدم أو يتحول إلى معاناة، بمعنى أن الحب على النحو الذي يبدو بين البؤساء كما نصت الرواية مهدد بالفناء، لسوء الأحوال، وفوضى المشاعر إذ يخوضها المحبون بوعي مسبق بهشاشتها، ومخاوف استمرارها، لذلك تتولد في أنفسهم الخشية من زوال العلاقات العاطفية والإنهاء السريع انعكاسًا للحالة النفسية المتردية، والانكسارات المتلاحقة، وأحيانًا يصبح العنف هو البديل للحب، إذ لا يدري المرء بحسب الرواية كيف يعبر عن تعاطفه في ظل ظروف قاهرة، تخرجه عن مساره القويم في علاقاته الإنسانية.

لقد تحولت علاقة ناردا مع جاد الله الشموسي إلى حالة عنف خاصة في الفراش الذي جلب لها ولمشاعرها الأذى وسوء الاحترام، فصارت أمام خيارات صعبة من التفكير في الحياة برمتها، وهو الآخر أفضى به الحال إلى الانتحار. والأمر كذلك لدى إبراهيم الذي لم يتمكن من ممارسة الحب، إذ لم تتهيأ له الظروف المناسبة، وقد عاش المجازفات والمتاعب القاسية للبحث عن محبوبته ناردا، التي ظهرت واختفت في ظروف غامضة من لقاء عابر، وصارت بعدها في المجهول، وغابت مع زحمة الحياة، حتى ظهرت بعد حين واكتشف أنها زوجة أبيه السابقة، يصف إبراهيم حبه للمرأة نون: "**هل كان وهمًا أم حقيقة؟ ... امرأة تسللت عبر بوابة رواية موغلة بالحلم والوجع، وغادرت خفية عن عين كاتبها، كان الهواء في لحظة التقاط الصورة قد بعثر شعرها كأن روح صياد ابتلعه الماء خرجت من البحر تنقر على أوتار السمسمية.** (دفاتر الورَّاق، ص ١٢٢). "تلك هي المرارة في العلاقات الغرامية، والهشاشة في الحب بين البؤساء والفئة التي تجمعها قواسم مشتركة من المعاناة، والغواية والاستغلال، والاستهلاك.

وإذا كانت "علاقات الحب هي بالطبع استثمارات مثل غيرها من الاستثمارات"[٢٧] كما يراها زيجمونت باومان؛ فإن هذه الاستثمارات غير آمنة في كثير من الأحيان، إذ ستكون معرضة للخسارة مثلما هي واعدة بالربح، وبين الربح والخسران يخسر البؤساء أسهُم هذه العلاقة مع شدة الإغواء والخواء النفسي، فتتحول العلاقة في بعضها إلى علاقات عابرة، ترسم الخطيئة نهايتها، أو تتلاشى بمواعيد غير منضبطة من أحد الطرفين. ويتحول الأمر في سياق المحبين إلى ما يشبه الصراع بين الحرب والحب، أو كما يقول إبراهيم في فلسفة الحب كما تراها الرواية في صور كثيرة، إذ "**يحدث الحب في الحرب، ليهون من رائحة الموت، ويلهينا على غفلة من الظل**

(٢٧) المرجع نفسه، ص٤٩.

عما حدث من خراب، يحدث الحب في الحزن، ليزيل من فم القلب كرة شوك دسها الوقت خطأ وأحجم عن الاعتراف بالخطيئة، يحدث الحب وقت الأسى ليدفعنا للغناء كأب يدفع بنتًا مبتورة القدمين للرقص على أرض المخيلة، يحدث أن تمضي كل تلك السنين، وأحبك في دقيقة خاطفة كرصاصة أخطأت هدفها فتحرشت بسكينة الهواء" (دفاتر الورَّاق، ص ١٦٦). والغالب أن غياب التواصل قد يكون سببًا جوهريًا في النهاية، ذلك أن "فشل الحب هو في الغالب فشل في التواصل"[٢٨]، والفشل في التواصل يورث العزلة، ويوسع الخلاف، ويكرس الانقطاع الخارجي.

ثانيًا: الصورة الديستوبية:

تكتسب **(الصورة الديستوبية)** مفهومها من المعكوس الاصطلاحي لليوتوبيا، فإذا كانت **(اليوتوبيا)** تعني المدينة الفاضلة التي تنشأ خارج المكان والزمان، وتأخذ حيزًا أخلاقيًا مثاليًا في سلوكها وأنشطتها الحياتية، فإن **(الديستوبيا)** تعني المدينة الفاسدة، أو الكابوسية، إذ ينشأ فيها مجتمع خيالي فاسد أو مخيف أو غير مرغوب فيه بطريقة ما؛ يتجرد فيها الإنسان من إنسانيته، ويتحول فيه المجتمع إلى مجموعة من المسوخ تناحر بعضها بعضًا. ومعنى ذلك أن المدينة الفاسدة أو الديستوبيا التي هي ضد اليوتوبيا تعد ظاهرة حاضرة في الوعي الأدبي في العصر الحديث، وقد انشغلت بها الروايات العربية والأجنبية، "حين رأى المبدعون أن أفق الحياة الجميلة صار غائمًا، ملبَّدًا بغيوم، تنذر ولا تبشّر، من خُلَلِها يبدو شرٌ مستطيرٌ، تنتظره البشرية بسبب الاستبداد، والحروب، واغتيال الإنسان أزهارَ المحبة، وانسحاق معنى الإنسانية في عالم البشر، وتفشي الإرهاب الذي يلتهم الأخضر واليابس."[٢٩]

وطبقًا لما تقدم؛ تتشكل الصورة الديستوبية من هذا المعطى، بما يتوازى والنشاط الروائي، إذ "تحمل صورة أكثر قتامة من ظواهر قائمة بالفعل، أشخاصها يصارعون للهروب من واقع يحاصرون ويخنقهم."[٣٠] هذا الملمح الأعمى الذي صار خطابًا روائيًا في رواية **(دفاتر الوراق)**، له ما يبرره، ويسوغ عتمته في تصوير الحياة الإنسانية، إذ ألفينا صداه في كثير من المواضع، ومنها ما ورد على لسان الصوت الفصامي: **"يقع العالم في حيرة كبرى، فالذين نادوا سابقًا بالعدالة فشلوا؛ لأنهم كانوا آباء أكثر من اللازم، والذين جعلوا العالم على نحو حر صنعوا**

---

(٢٨) المرجع نفسه، ص٥١.

(٢٩) الحسامي، أ.د. عبد الحميد (٢٠٢٣)، متخيَّل الديستوبيا في الخطاب الروائي، الجزء الثاني الرواية العربية، دار كنوز المعرفة، ط١، ١٤٤٤هـ، ص ٨.

(٣٠) نجدي، نجدي عبد الستار محمد، الحدث الديستوبي في الرواية العربية (مرجع سابق)، ص٣٢٠.

أباطرة جددًا أشعلوا الحروب، واحتكروا كل شيء، والناس يموتون بين شقي رحى كونية – أنت واحد ممن تطحنهم الرحى، رحى منمقة، بلون جذاب، لكنها مرعبة في قسوتها" (دفاتر الورَّاق، ص٥٣).

فالمسوغ الذي لاذت به الرواية يكمن في الوعي الروائي بالعالم وما يتلبسه من التحولات المعاصرة، إذ لم يجد في فناء الوقت ما يسعف ذاكرته لتصحيح الواقع؛ فلجأ خطابها لتصوير ما يموج به العالم من هذه الحياة البائسة، التي عاشها جاد الله الوراق بصوت البؤساء، إذ "كوَّن جاد الله رؤية محددة للعالم من خلال وعيه القائم وخبراته وتجاربه السابقة المؤلمة، وروحه المهيضة؛ فخرجت رؤيته بوعيه الآني محملة بأثقال تلك التجارب والخبرات السابقة، إن المجتمع – في نظره– عبارة عن معتقل كبير، لا مجال للحرية فيه أبدًا.[٣١] والحق أنه لا يمكن لأبطال الرواية أن تحكي مصائبها ما لم تبلغ الأحداث درجة الصفر في التوقع والمغالبة، فلا أمل يلوح في الأفق، ولا أمان لشخصية ولا يطمئن المرء على حاله من المتنفذين في المجتمع، لذلك كان جاد الله يحذر أبناءه من الاختلاط المباشر أو الإفراط في بناء العلاقات مع الآخرين، وكان ينصح ابنه إبراهيم بالقول: "**لا تأمن أصحاب الأصوات العالية، إنهم عادة ما يخبئون وراءها حقيقتهم المختلفة**" (دفاتر الورَّاق، ص ٧٤). وهو تحذير دقيق يكشف عن الإحساس الشديد بتلك الغصة التي كانت تعتمل في نفس جاد الله، غصة العالم الغريب الذي تبدلت فيه القيم وتهاوت منه القوى الحقيقية للصلات بين الناس، ثم تبدل الأمر إلى حالة من الخداع والمخاتلة، والقسوة من "**أولئك الذين في الخفاء، يحركون الناس بخيوط ويتبجحون بكثير من الشعارات عن الحرية والفرص الموعودة**" (دفاتر الورَّاق، ص ٥٣).

والغريب أن الملامح الأولية لطبيعة العلاقة بين الذات والآخر لا يعكس الثقة ولا الثبات في استقرار النفس الإنسانية بصورة إيجابية، بل العكس من ذلك، إذ تحمل العبارات السابقة في طياتها دعوة ضمنية للعزلة، والنأي بالذات عن عالم الآخر. ومن هنا تستمد **الصورة الديستوبية** قيمتها في الخطاب الروائي من خلال متخيل مأساوي، عن الماضي والحاضر والمستقبل؛ "ليكون آية على مرحلة تحللٍ، وتفكك يشهدها المستقبل، تكتنف حياة الإنسان، وفي عتمتها تشكل

(٣١) عبد الغني، عبد الله محمد كامل (٢٠٢٢)، صوت المهمشين ورؤيا العالم، المجلة العلمية لكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدمياط الجديدة، العدد (١٠)، ص٦٧٢.

مصائره البائسة"[٣٢]. كما تتعدد أشكالها وتتفاوت أحوالها في تمثيل الأفكار، من خلال ثلاثة محاور رئيسة، هي:

١. صورة الحدث وتحولاته المأساوية:

يجري على الحدث السردي "كل ما يؤدي إلى تغير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء، ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات"[٣٣] ولا يمكن تصور السرد من دون أحداث؛ لأنها سر وجود البناء وجوهر تشكيل الصورة السردية في الخطاب الروائي، فضلًا عن أن تطور الحوادث بأسبابها وحيثياتها هو الذي يمنح العمل الروائي قيمته في تمثُّل الواقع وتمثيل شخوصه. ومادام الحدث يكتسب صورته السردية من طبيعة الوقائع وتمثيل الشخصيات وإضاءة الرؤى المتشابكة حول الإنسان وعلاقته بمن حوله، فإنه لا شك يختص بفحص الواقع وينقله بصورة فنية لها ميثاقها السردي الذي يتوخى الفن وإثارة المتلقي عند نقطة تقاطع مخصوصة بين المبدع والنص، تتحول بمقتضاها الفكرة إلى حدث. وعلى الرغم من أن العلاقة بين الحدث والسرد علاقة تفاعلية، وإنتاج فني لمجموعة أفكار صنعت أفقها إلا أن "السرد ليس علاقة الحدث، وإنما الحدث ذاته ومقاربة ذلك الحدث والمكان الذي أريد فيه للحدث أن يقع. إنه حدث منتظر وقوعه، فعن طريق قوة آسرة يمكن للسرد هو أيضًا أن يكون له أمل في التحقق"[٣٤].

ويبدو من خلال قراءة الرواية أنها رسمت للحدث ثلاث صور جديرة بالمقاربة، الأولى **صورة المجاعة** والقحط الذي أصاب الأرض العربية ممثلة بقرية **(مادبا)** في جبل الجوفة بريف عمَّان، وفلسطين، وبدت بتدبير السارد متزامنة في التاريخ لتصوير أسوأ أحوالها، والثاني **صورة الرحيل** الذي قاد عائلة جاد الله الشموسي إلى المدينة وتهجير الفلسطينيين عن أراضهم من قبل اليهود، والثالث **صورة الفاجعة** والتحولات المأساوية التي رافقت حياة إبراهيم جاد الله الشموسي ومشاهداته المأساوية لطبقة المهمشين والبؤساء في المدينة. إن هذه الخارطة السردية لطبيعة أحداث الرواية تجعلنا أمام الصورة الأولى، التي بدت الأرض العربية سواء في جبل الجوفة قد مسها الضر، وأصابتها المسغبة في الأرض والزرع، فكانت المجاعة واستغلال المتنفذين سببًا جوهريًا في مغادرة الريف، ذلك ما تضمنه دفتر الشموسي الذي وقع في يد صحفية من عمَّان، إذ وثَّق

(٣٢) الحسامي، أ.د. عبد الحميد (٢٠٢٣)، متخيَّل الديستوبيا في الخطاب الروائي، الجزء الثاني الرواية العربية، دار كنوز المعرفة، ط١، ١٤٤٤هـ، ص ١٣.

(٣٣) زيتوني، لطيف (١٩٩٨)، معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ص٧٤.

(٣٤) ينظر: آدم، جون ميشيل (٢٠١٥)، السرد، ترجمة أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، يناير، ص٢١.

الدفتر تفاصيل ما حدث في العام ١٩٤٧م، إذ "**كان الطقس شتاءً يفترض أن يجيء بالمطر منذ شهرين، لكنه لم يأتِ كما انتظر الناس، بل جاء شحيحًا، جفت الينابيع جراء تراجعه، مثلما جف أول العشب، وحقول القمح والشعير. والأغنام مصدر رزقهم الوحيد أخذت تموت تباعًا، سنة قحط أنهكت البلاد وعاثت بالناس فقرًا مدقعًا، أعلنتها الدولة في ما بعد عام جفاف. فالأرض جرداء، والبشر متعبون، والطيور كسولة لا تحلق في السماء إلا قليلًا، والحيوانات منهكة الخطى**" (دفاتر الورَّاق، ص ١٠٨).

لقد كان هذا التاريخ الذي اعتمدته الرواية موعدًا لمعاناة قرية مادبا على جبل الجوفة قَدَرًا أو تدبيرًا سرديًا ملهمًا لصيرورة الحدث على النحو الذي ارتضته الرواية ومنحته ورقة العبور نحو الضفة الأخرى من أرض فلسطين، بمعنى أن التدبير السردي للحدث لم يكن سوى جرس في الوعي الروائي لمعاناة ممتدة من بؤس الناس تحت سوط القحط إلى معاناة فلسطين تحت سوط الظلم الدولي، الذي وعد اليهود بدولة ليست لهم وتقسيم الأرض لمن لا يملكها وزراعة جسم غريب ليس من تربتها الطيبة، هكذا تنوس الرواية حول التاريخ النوعي الذي يمس بشكل مباشر حياة العرب والمسلمين، بما يعكس الاستباق الفريد للرواية، إذ لم تصبح ظاهرة كونية في الضمير الإنساني إلا بهذا التوثيق السردي، ولم تصبح ظاهرة كتابية إلا في الزمن الحديث، والسبب قائم في معطيات تاريخية غير مسبوقة، أهمها الهزيمة النفسية التي أصابت عائلة الشموسي من القحط، وكذلك حالة الانكسار التي تعرضت لها العائلة العربية برمتها، وبسبب هذا التوثيق التاريخي واستقلاليته في الوعي الجمعي للمبدع والمتلقي على حد سواء "لن يكون التاريخ في المنظور الروائي إلا الراهن، طالما أن معنى التاريخ في الرواية هو معنى الإنسان الذي انتظر زمنا مرغوباً لم يلتق به؛ لأنه التقى على غير توقع بزمن لم يرغب به أبدا، تنحل الأزمنة كلها في راهن معيش، أفضى إليه ماض تخالطه العتمة وينطلق منه مستقبل ضنين الوضوح"[٣٥].

إن هذا الحدث المركب الذي صور معاناة الناس قد ألقى بظلاله على كثير من التحولات التي انطلقت منها الرواية في مواضع أخرى، ومنها تمسك جيل الشموسي بأرضه مع شدة المأساة التي خنقت عائلته وعائلات أخرى. وعلى قدر التشابه مع فارق التصور تقاطعت الصورة السردية للحدث بين الذات/ النص، والحدث/ الكتابة، والقَدَر/ الفهم، وهي ثنائية الفن والمنظور السوسيولوجي لحالة قرية مادبا بجبل الجوفة نالت من التهجير والظلم ما أصاب الأراضي الفلسطينية، ومن التشابه الجدير بالنظر ما فعله إسكندر أحد الإقطاعيين في القرية "**الذي ابتلع**

(٣٥) دراج، فيصل (٢٠٠٤)، الرواية وتأويل التاريخ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ص٣٦٦.

عددًا من أراضي الناس بعد أن وزعتها الدولة عليهم، وسالت دماء العشائر والعائلات لأجلها، يشترون موادهم التموينية دينًا والسداد في نهاية الموسم؛ لكن المواسم لا تأتي كما يريد المتأملون إلا قليلًا" (دفاتر الورَّاق، ص ص١١٣، ١١٤).

أما صورة الرحيل، فقد بدت ملامحها منذ أن اتخذ جاد الله وعائلته قرارهما الصعب بالهجرة من الريف إلى المدينة، وانتهت رحلة جاد الله إلى تاريخ مجزوء من الانحسار النوعي في تاريخ العائلة، إذ كان القرار رهانًا عسيرًا بتجاوب والاضطهاد الذي مارسه عليهم الإقطاعيون والمتنفذون ردحًا من الزمن، فلم يكن لعائلة الشموسي وعائلات قريبة منه سوى السكن في الكهوف وملاحقة الزمن وراء الأغنام، وقهر الظهيرة وجوع الأصيل، ذلك ما كان يردده جاد الله ويسمعه الشموسي الأب، قائلًا: "**أمضيتم يا أبي سنين رعاة عند أبي جريس، في الشتاء يسكن بيتًا، ونحن نعيش في الكهوف، في الصيف تمضون نهاراتكم جريًا تتبعون الأغنام، وهو مستلق في بيته، وفي آخر العام يلقي لكم بالقليل"** (دفاتر الورَّاق، ص ٢٩٣).

وبالطبع فإن هذا القول مؤشر على قساوة الظروف التي مرت بها عائلة الشموسي– كما نصت عليه الرواية– "**فمنهم من يرعى أغنام (أبي متري)، ومنهم من يرعى أغنام أبي توما. يمضون الشتاء في كهوف القرية، فلكل عائلة كهف، وحالما ينتهي هذا الفصل يرحل بعضهم مع الأغنام شرقًا، ويبقى عدد من أفراد عائلاتهم في القرية"** (دفاتر الورَّاق، ص ١١٣). هذا الحال فرض على جاد الله التفكير بالهجرة إلى المدينة بعد موت والده، هربًا من لظى الجوع وسعير الاستبداد؛ فترك أرضه وتخلى عنها مقابل النجاة بنفسه وأهله.

بهذا المعطى والمتغير الجديد لقي جاد الله تجاوبًا في بيئة المدينة، وراح يفتح كشك الثقافة، لبيع الكتب والورق، ليسترزق من ورائه، ويعيد تشكيل ذهنه المعطوب بالفجائع الذي كاد يتلاشى مع مجتمع القرية؛ لكنه دخل في دوامة الإيديولوجيا التي حملها في ذهنه من الاتحاد السوفيتي، وما يتعلق بإيمانه اليساري مع الشيوعية والاشتراكية؛ فجرت الأمور على غير المراد، وصارت الأيام على عكس ما كان يطمح، وهي أزمة المثقف مع نفسه ومع المحيطين به، إذ تقوم نظراته للحياة "على الاعتقاد بوجود عالم خارجي وأشياء أخرى، كما أنه ينسب إلى العالم بما فيه من أشياء وجودًا مستقلًا عن ذاته، وأن صفة الاستمرار في هذا الوجود لهي ما يطبع العالم وأشياءه، خصوصًا وأن كل ما ينسب للعام الطبيعي يحتفظ بصفاته وأبعاده وأشكاله رغم إدراكه"[٣٦] هذا الاعتقاد الذي تولد في نفس جاد الله الشموسي حشره في زاوية معتقده، ولم يفلح بالانعتاق من أسر هذا التفكير الإيديولوجي، وبعد عودته إلى البيت من الاستجواب الأمني، ربما لم يتحمل

(٣٦) يفوت، سالم (١٩٨٦)، فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع، دار الطليعة للكتاب والنشر، بيروت، ط١، ص٣٥.

ضراوة الأيام، ولم يجد مناخًا لهذا الفكر لاختلاف البيئات، وتصادم الأفكار الجديدة مع الدين والعادات والتقاليد العربية والإسلامية. فاتخذ قراره بالرحيل الثاني، إذ انسل على حين غرة من بين أولاده إلى المطبخ، فشنق نفسه، وانتهى جثة هامدة مستباحة في المكان، وقد انزلقت الفكرة من رأسه ثم تدحرجت إلى الأبد، وهي الضلالة التي نصت عليها الرواية ضمنًا، إذ يصبح المرء رهين فكر وأسير أيديولوجيا بتصور هش، وروح منهزمة وانكسار متواصل، فبدا المشهد مأساويًا.

ونختم بالصورة الثالثة التي استدعتها الرواية وجعلتها إحدى فواعلها السردية في بنيتها، فقد تجمعت في البنية كما تتجمع برادة الحديد حول المغناطيس، لتشكل في مجموعها بناءً عامًا في نصوص الرواية، وأولها صورة إزالة الكشك من موقعه، التي هزت كيان الوراق، وهشمت داخله قيم الثقافة التي ورثها عن أبيه وعن القراءة، ولعبت الذاكرة السردية دورًا مهمًا في تحيين الوقت الذي صدر فيه قرار الإزالة، فارتبط كل حدث بفكرة واختصت كل فكرة بسلوك وكل سلوك تحركه الغرائز باستمرار من فكرة إلى أخرى، وترابطت هذه الأفكار في ذهنه، وتعددت أشكالها يومًا بعد آخر، من فكرة الهوية إلى فكرة الثقافة إلى غيرها من الأفكار المتشعبة، التي التأمت في الرواية، واستوثقت أحداثها بالوصف،:"**فوضى من كتب كشك الورّاق الذي أقامه أبي على رصيف أول شارع الملك حسين عام ١٩٨١م، ونقلتها إلى البيت قبل أسابيع بعد أن استلمت بلاغًا 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 أعتاش منه**" (دفاتر الورَّاق، ص ١٤).

تخللت هذه المأساة حالة من الانهيار العقلي لمنظومة القيم الأخلاقية والإنسانية التي تحمي الإنسان من السقوط في الوحل، بل رفعت عن إبراهيم الوراق حجاب العقل الذي يقدّر به الأمور، وراح يساوره صوت آخر من داخله، ولم يكن يدري أنه الانفصام الشخصي الذي أطاح بمنظومة القيم النبيلة، وحطَّم ترسانة الأفكار التي حشدها في ذهنه، كما فلسفة الحياة التي استوعبتها ذاكرته، والمقولات الفلسفية والنفسية التي آمن بها طوال السنين الماضية، كلها طاشت في سبيل البحث عن الأمن والمأوى.

بدأت لحظات الانفصام حين رجع إلى البيت، وقد استقرى المشهد بكامله، حينها وجد نفسه مستلقيًا على السرير وجاءه ما لم يتوقع، والحاصل منوط بقصة الفصامي الذي تلبسه، واستبد بتفكيره، أمر خطير، كما يقول: يقول: "**فجأة دبت حركة في بطني ورأيته ينتفخ شيئًا فشيئًا إلى أن صار كبطن امرأة في شهرها التاسع ... من أنت؟ أنا الذي سأخلصكم من أوجاعكم، لا تستهن بي فإن هوت خطوتي على الأرض ستنهار أمامها بنايات ويتصاعد الغبار؟ لم أفهم ... من أنت؟ كررت سؤالي عدة مرات ... لم أجد أي فائدة.**" (دفاتر الورَّاق، ص ص ١٦، ١٧). إنها صورة الحدث التي تحولت في حياة إبراهيم الوراق/ بطل الرواية إلى كابوس طويل،

فقد بدا له من الوهم والعجائبية في التصور ما لم يخطر له على بال، إذ صار رهينًا بصوت الفصامي يباشره ليلًا ونهارًا؛ فيأمره وينهاه، يتذمر ويرفض تارة، ويستجيب مرات كثيرة، ولعله وجد في نفسه ما يسعف ذاكرته الملتهبة تجاه المتنفذين، وزاد حملها الثقيل من البغض والكراهية حين سمع بأن تاجرًا يدعى إياد نبيل كان وراء إزالة الكشك، "**إياد يتصرف كمسؤول سياسي مهم يخشى على الوطن، تشير صفحته إلى أنه يمتلك شركة ضخمة للمستلزمات الطبية، ومصنع دواء، وعددًا من الوكالات العالمية. له كثير من الصور والفيديوهات حول أنشطته الخيرية.**" (دفاتر الورَّاق، ص ٧٤).

بنى إبراهيم الوراق قناعته تجاه الآخرين ونشاطهم المشبوه في ضوء التحولات التي شاهدها، والتي أفضى إليها من صوته؛ فقضى على نحو ضمني بالتحول من موقعه النبيل إلى موقع الجريمة واللصوصية، والتطبيع مع الشيطان، لممارسة الأفعال غير المشروعة، التي هي جزء من الشر في الوجدان الإنساني، "وهو جزء أساسي من الخريطة الإدراكية التي ترسم العالم في ثنائيات صلبة متعارضة، مثل النور والظلام والجمال والقبح، والحق والباطل، والإنسانية والبربرية، والحقيقة والخرافة، والعلم والجهل، والموضوعية والذاتية، والتقدم والتخلف، والعقلانية والعاطفة، والأصدقاء والأعداء، كانت هذه الثنائيات تستمد تماسكها من مركز صلب، إلهي أو بشري، يحدد معالمها وحدودها. ومع اختفاء المراكز الصلبة الإلهية والبشرية، تحول الشر من مرحلة الصلابة إلى مرحلة السيولة"(٣٧).

وتقترب الرؤية الديستوبية في الرواية من تمثيل الشر في الحس النبيل، حيث تنفي كلية الخير، وتنكر الكمال الإلهي في البشر، كما تفتح بابًا من الغرابة على حالة من السخط على وضع الإنسان في العالم. ذلك أن إبراهيم الوراق الذي قضى جل وقته في دراسة الفلسفة والأدب والبحث عن أمل لخلاص البشرية من شر الإنسان نفسهن قد ظهر إيمانه العميق بالفعل البشري وسيلة لتغيير نظام الوجود ووضع صيغة لخلاص النفس والعالم. وعلى الرغم من هذا الإيمان لدى بطل الرواية إلا أن التحولات التي شهدها استطاعت إيقاظ الشر في نفسه، فتحول طوعًا أو كرهًا إلى لص يسرق البنوك وبيوت المسؤولين والتجار، إيمانًا وقناعة سالبة بأنه لص شريف بحسب الحوار المركب بين الشخصية الحقيقة والشخصية الفصامية، التي تبرر الأفعال الشريرة: "**كيف**

---

(٣٧) يرتدي الشر السائل عباءة غياب البدائل وامتناعها، ويصبح المواطن مستهلكًا، ويخفي الحياد القيمي حقيقة الانسحاب. وهذا يعني أن الشر الصلب كان شرًا ملتزمًا بلا أخلاق، ومخلصًا لقضية بكل نشاط، مع وعد صادق بالعدالة الاجتماعية والمساواة في نهاية الزمان. وأما الشر السائل فقد ابتكر نظرية الإغواء وفك الارتباط. ص٢٥، ٢٨؛ باومان، زيجمونت (٢٠١٨)، وليونيداس دونسكيس، الشر السائل، العيش مع اللابديل، ترجمة حجاج أبو جبر، تقديم هبة رءوف عزت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط١، بيروت، ص٧.

تحولت إلى لص بهذه السرعة؟ أنت لص شريف. بات الصوت يقتحمني حتى وأنا بين الناس، وكنت غاضبًا مما فعلت، بل أشعر بالخزي والندم: لا شرف في السرقة. عليك في هذه المرحلة أن ترتاح، وفي الأيام القادمة سأثبت لك أن لصًا شريفًا في داخلك، وسأخبرك بما ستفعله؟ وهل تعتقد أني سأبقى رهن إشارتك؟ جاءني الصوت حازمًا: نعم ستبقى إلى أن تنفذ اتفاقنا الجديد الذي سأخبرك به قريبًا" (دفاتر الورَّاق، ص ٢١٠).

وعلى الرغم من أن بطل الرواية يمثل نسخة الشر في هذا السياق، بضرورات تسوغ له السرقة أو القتل من أجل المقموعين، إلا أن الفكرة تهدم نفسها من داخلها، بمبررات تعكس حيرة السارد في تقييم الحدث، وإعطاء الشر صفة نبيلة، وهذا لا يستقيم في جبلة الخير ولا يمد أسبابه إلى الفضيلة، إذ "**يسرق لأجل الفقراء ...بل يرونك مبضعًا يجترح دمامل توجع أرواحهم، ومنجلًا يحصد شوكًا أمام أقدامهم العارية، وهم يرونك هكذا فهل أنت وهم أم حقيقة؟!!**" (دفاتر الورَّاق، ص٢٨٠)، بمعنى أن المشكلة في عمق البنية الأخلاقية الإنسانية، وهي الحالة الذهنية التي تجسد الرفض ضمنًا مع قبول الحالة في ظاهرها، إذ تصير حربًا في نفوس الخيرين، كما هو حال إبراهيم الوراق الذي لم يتخلص من هذا الهاجس والخوف، "**أي حرب هذه بينك وبين صوت مجهول رفعت في بدايتها الراية؟ رغم أنك لن تجد من سيقول إنه فعل ذلك؛ ليجنب نفسه جريمة لن يسامحه عليها أحد**" (دفاتر الورَّاق، ص ٨٥).

لقد بلغت الرواية سن الرشد حين ساقت الأحداث ورسمت صورتها الديستوبية ضمن حلقة مترابطة بين الصورة الأولى والصورة الثالثة، وما زالت تفتح مجالها نحو أفق اللحظة الأخيرة من صورة الديستوبيا التي انتهت بهدم الملجأ والقبض على اللص إبراهيم الوراق/ بطل الرواية وسر وجودها، "**فقد سرق ربع مليون من أحد البنوك.**" (دفاتر الورَّاق، ص ٢٣٢)، ومثله سرق العديد من البيوت وسطا على مجوهراتها وأموالها، حتى بدت الصورة وبلاغتها في مناخ الصراع مع الذات وأزمتها مع الآخر.

٢. صورة المركز والهامش:

يمكن للمتأمل في رواية **(دفاتر الوراق)** أن يدرك الأبعاد والدوائر في هندسة البناء الاجتماعي للمجتمع العربي، فقد تشكلت بمقتضاه صورة ذهنية ديستوبية عن ثنائية **(المركز والهامش)**؛ مما يجعل منه إبدالًا هندسيًا في العلاقة الاجتماعية والثقافية والأيديولوجية بين أطياف المجتمع، وهو في صورته المتقابلة يظل مقنعًا بالنظر إلى مواقع الناس وتنوع أصواتهم؛ إذ تتعدد الأصوات حين تتجلى في الرواية وجهات نظر مستقلة، ليس بالضرورة أن تحمل رؤية الكاتب/ الروائي؛ ولكنها تحمل بحسب- باختين- أيديولوجيا معينة تسهم في إثراء الخطاب الروائي وتحقق فاعليته. إن

هذه الرؤية التي انطلق منها في تصوره للموقع الإيديولوجي الذي يتمثله الراوي وفق نسقية ضمنية ينعكس صداها الاجتماعي في صوت الراوي، وهي الخصوصية التي تميز بها دوستوفسكي عن غيره من الروائيين، بل وصار بها صانع الصورة السردية ومنتج الرواية المتعددة الأصوات[٣٨]. ولا يعني بالضرورة – بحسب يمنى العيد– أن ينبني تعدد الأصوات على تعدد للمواقع، أو حتى لزوايا النظر، إذ لا يجوز الخلط بين الصوت كتلفظ، وبينه كنطق أو كقول[٣٩]. بهذا المعطى الفني، نشأت فكرة المركز والهامش في الخطاب الروائي على نحو يسمح بتمرير العديد من الأفكار التي يؤمن بها الراوي، ويعتنقها لتنشيط الخطاب وإحداث اللذة أو تحقيق الدهشة المنتظرة لدى القارئ. ومع أن تعبير المركز والهامش جغرافي بطبيعته الطبوغرافية من حيث النظر إلى المدن الكبرى أو عواصم البلدان وغيرها ذات الصلاحية والمسؤولية المجتمعية في السلطة والمال إلا أن النشاط النقدي يستنطق هذه الرواية بين الماضي والحاضر، ويجمعهما في نقطة مشتركة من التأثير والتأثر سلبًا أو إيجابًا، بل وينتهيان معًا إلى عبرة وحكاية.

وعلى قدر اهتمام البحث وعنايته بالطرفين، إلا أن التركيز على الهامش في هذه الرواية يندرج ضمن "كل ثقافة تمارس الخروج الخلاق، وتبني بلاغة الحداثة والحرية والانعتاق، يسعى إلى خلخلة المركز وزحزحته، لا لمجرد أنه مركز، وإنما لتؤكد أن ثقافة الفرد الواحد والذات الواحدة والثقافة المطلقة تقف في وجه الدخول في العصر"[٤٠]، لذلك يجري الهامش على الفلاح والمتعلم والمثقف ورجل الدين والفقير البسيط وغيرهم من الفئات التي مستهم الفاقة. وبناءً عليه، فقد كانت قرية مادبا في جبل الجوفة تمثل الهامش في علاقتها بمركز المدينة عمّان، بحكم موقع السلطة منها ومصدر صنع القرار وطبيعتها الجيوسياسية، التي يؤول إليها أمر الأرياف وتُقضى فيها مصالح الناس.

كما أن التركيز أيضًا على الهامش في رواية دفاتر الوراق يجعل المقاربة أمام "بؤر تتعايش فيها العديد من الرؤى والمنظورات الأيديولوجية والحياتية التي تمتلك حقها في الوجود والصراع بمعزل عن المنظور الأحادي المهيمن للبطل"[٤١] ومن خلال هذه البؤر يتحول التركيز من المجال

---

(٣٨) باختين، ميخائيل، شعرية دوستويفسكي (١٩٨٦)، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط١، الدار البيضاء، ص٥.

(٣٩) ينظر: العيد، د. يمنى (٢٠١٠)، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط٣، ٢٠١٠م، ص١٨٠ ،١٨١.

(٤٠) مجموعة من الأساتذة الجامعيين (١٩٩٥)، المركز والهامش في الثقافة العربية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوجيك صفاقس، تونس، ص١٤، نقلًا عن: المركز والهامش في روايات عز الدين جلاوجي، أطروحة دكتوراه، ص٤١.

(٤١) تامر، فاضل (٢٠٠٠)، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى، دمشق، ص٣٠، ٣١.

النصي إلى المجال الاجتماعي، الأمر الذي يصبح التحول فيها مقبولًا في إطار ما يمكن تصوره عن الهامش، وتصبح العناية في الرواية مشكلة قائمة مع هذا الفرز النظري الذي يجعل المقابلة قائمة بين الريف والمدينة. ومعنى ذلك أن المعالجة تنصرف إلى الهامش في موقعه، وهو الذي بدت ملامحه في الرواية، إذ تواجه مأساة القرية قبل المدينة، واتجهت في مقاربتها السيوسيولوجية للأحداث طبقًا لهذا التصور. ومن ثمَّ تطالعنا الرواية بصورة أولية عن علاقة المركز بالهامش من خلال علاقة الإقطاعيين بالبسطاء من الناس، ومنها ما صرحت به الرواية، بالقول: "**عائلة الشموسي ترعى أغنام (أبو جريس) أحد إقطاعيي مادبا، عام كامل من رعي الأغنام، وجز صوفها، وحلبها، وتحضير اللبن، والجبن، والسمن، والزبدة مقابل خمسة عشر خروفًا أو طليًا.** (دفاتر الورَّاق، ص ١٠٨) ... **ألقى الشموسي نحو أبي جريس نظرة معاتبة: تخاف على الأغنام يا رجل ولا تخاف علينا؟!! طبعًا أنتم رأس المال يا أبا علي، لكن أنت تعرف هذا رزقي فليرحمنا الله.**" (دفاتر الورَّاق، ص١١١).

بهذا السياق تبدو الصورة واضحة بين الطرفين، إذ تكشف إجرائيًا العلاقة بين الراعي والمالك، فتؤول بطبيعة الحال إلى المركز والهامش على مستوى الخطاب الواحد، أو على مستوى الريف نفسه. إن الوجاهة التي اكتسبها الإقطاعيون في المجتمع الريفي بفضل العائلة والمال والنفوذ العقاري كانت سببًا في الرواية لإنتاج صورة الهامش، وظهور البؤساء لتمثيلها. وإن فهم جينالوجيا الناس يلبّد الرؤية نحو الحرية والمساواة والعدل والعقل والسعادة وحقوق الإنسان والعيش المشترك، إذ تختفي جميعها مع لجوء أنيسة إلى حاوية القمامة لتسد رمقها من أثر الجوع وحرارته الموجعة، يقول إبراهيم الوراق الذي كان شاهدًا على المنظر: "**عند حاوية القمامة رأيت جارتي أنيسة، امرأة في أواخر الستينات من عمرها، تلتقط أرغفة الخبز تضعها في كيس وتتلفت حولها، أسْدَلت الستارة وأبقيت على فتحة صغيرة أراقبها عبرها، مزقت كيس قمامة وانتقت منه حبات طماطم، ثم فتحت كيسًا آخر واستصلحت منه بعض الطعام. نظرت حولها ووجهها ممتلئ بالحزن وقد أجهشت بالبكاء، فمَسَحَتْ عينيها بِكُم ثوبها**" (دفاتر الورَّاق، ص٢٨). أنيسة التي أثخنت الظروف المعيشية جراحها، بانتحار ولدها، وهدَّت الحياة حيلتها عن الشكوى لرد الحقوق، والانتصار لمظلوميتها، إذ لم تفلح في نيل شيء من المطالب. تلك هي الحالة التي وثقها الخطاب الروائي في حوار بين الوراق وآخر، تذمرًا من الحال التي آلت إليه أمور عائلته، والعوز الذي مسه وأمه بفعل المتنفذين، والإقطاعيين، "**سألت فتى يراقب أنيسة بصمت حزين، فقال إن ابنها انتحر بعد أن كان يصرخ (البنوك أكلتني). استفاق الصوت بي وكان شرسًا هذه المرة يشدد على الكلمات: كيف تؤول المصائر إلى هذا الشكل؟ وكم من خسارات ستتحمل امرأة مثل هذه في أواخر عمرها؟**" (دفاتر الورَّاق، ص١٢٧).

إن نسخة أنيسة تتجلى في صور كثيرة، وتتوزع في نسخ عديدة من البؤساء في المدينة، فقد وثَّق المتخيَّل الروائي نماذج شتى، من الذين جمعهم القدر في الملجأ، واستأنس بهم إبراهيم الوراق، إيمانًا بما يتقاسم معهم من المعاناة، بوصفها الجاذبية الاجتماعية أو التجاذب الاجتماعي والتقارب بين البؤساء.

إن الإبداع الروائي– وفق هذا المنطق– محكوم بقدرة السارد على تنظيم اللغة وتوجيه قوانينها تجاه الصورة السردية التي تستقي مرجعياتها من الواقع، ومن الثقافة التي قامت عليها، إذ تتشكل بين مصائر الناس وأمنياتهم، بين آلامهم وآمالهم، هذه هي المعادلة الفنية والاجتماعية التي اختبرها باختين في دراسة السرد، وخلص إلى "أن خطاب السرد في أي عمل أدبي ليس خطابًا قائمًا بذاته أو أنه يتولد بنفسه، بل يخفي عبر مضمونه ونظام مادته بيئة إيديولوجية موحدة."(٤٢) تلك البيئة هي التي تمنح الصورة السردية دهشتها وتنشط مسارها في رواية دفاتر الوراق، فضلًا عن حالة الصراع التي تنفتح على فضاءات المعنى، إذ تنعتق على تربتها نصوص الحياة المختلفة، السعيدة والكئيبة. وبهذا الوعي تبني الرواية عوالمها وتنتج أفكارها بين المركز والهامش، كما يصير الزمن إنسانيًا بقدر ما يتم التعبير عنه، وبه تتجذر المأساة، وتزيد معاناة الهامش، وتغدو العلاقة مقطوعة بين الطرفين، إذ يصبح الإنسان كغصن مبتور من شجرة، تذكرت ليلى هذا التشبيه الملهم من عبارة لشاعر قرأتها في مجلة: "**ما أصعب أن يكون الواحد منا كغصن مبتور من شجرة! ما أصعب عيش تلك الأغصان حينما تُعزل عن أمهاتها عنوة؛ فيموت بعضها وبعضها يصير أشجارًا قوية تداري في داخلها يتمها، وتبكي بحجة الفائض في اللحاء!**" (دفاتر الورَّاق، ص٦٣).

وفي زوايا خاصة، وثقت الدفاتر لحظات شاقة من حياة السارد، وأحداثًا مريبة للشخصية نفسها، والشخصيات الأخرى التي مارست القتل انتقامًا، من ضحاياها، على مستوى التعاطي مع الأشياء وطريقة تقديرها للأمور، فكانت سببًا في إتمام الصورة السردية في سياق ما كشفت عنه الدفاتر التي روت أحداثها الديستوبية كما ورد في قول إبراهيم وهو يسلمها دفتره السري: "**لكنني لست متأكدًا من قناعتي بتسليمها دفترًا دونت فيه كوابيس رأيت خلالها والدي يدفع بنفسه عن الكرسي، وابن أنيسة يقتل عماد الأحمر، ويوسف السماك يقتل إياد نبيل، ورأيت ليلى تقتل رناد محمود. لن أفعل ذلك لأن علينا الصمت إذا ما اختلط الوهم بالحقيقة**" (دفاتر الورَّاق، ص ٣٦٦).

(٤٢) حافظ، د. صبري، تكوين الخطاب السردي العربي، دراسة في سوسيولوجية الأدب العربي الحديث، (مرجع سابق)، ص٣٥.

وطبقًا لهذه الصورة السردية التي اختصت الهامش بالذكر ومنحته موقع المركز يعد "بنية نصية مستقلة تتفاعل بنيويًا ودلاليًا مع البنية النصية الكبرى، وهذه البنية الهامشية الصغرى قد تقول ما لا يقوله النص المتن، وقد التفت إلى أهميتها النقاد بعد الإنصات إلى التحليل النفسي الفرويدي الذي يعطي قيمة لكل ما لا يلعب دورًا مركزيًا بشكل واضح، فحسب فرويد الهامش قد يكون له دلالة مركزية أكثر من المركز ذاته."(٤٣) ولا يعني أن الهامش يمثل حالة تمرد على المجتمع، أو أنه يخالف الأعراف السائدة للمجتمع، وإنما هي حالة من تقدير الآخر لمفهوم الهامش، وإن الاحتفاء بالمختلف في سياقه النقدي يعني الظفر بسوق المغاير من الأفكار والأشياء، كما أن استدعاء الهامش إلى ساحة التفكير في رواية دفاتر الوراق ومقاربته بهذا الاستقبال يعزز من الرؤية والمثول للصورة الديستوبية التي تنتعش بالانزياحات الاجتماعية، وتتسع أقطارها بفعل الغرابة.

ومن هذا المنطلق؛ فإن الوعي بالوقائع والأحداث الواقعية أو المتخيلة في العمل الروائي إنما هو وعي بهذه الطبقة أو تلك لاكتمال الرؤية نحو طبيعة العوالم التي تتشكل في متن الخطاب، والكشف عن العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية – على سبيل المثال – وطرائق الإبداع في تمثل أحداثها وتمثيل بنياتها الذهنية في تصور جامع، تتداعى له أسباب التمثيل الإبداعي.

النتائج والتوصيات

وقبل أن نطوي صفحات هذه الدراسة يمكننا تسجيل النتائج الآتية:

أولًا: يمكن فهم **الصورة السردية** بصيغتها المركبة بأنها **تمثيل بلاغي واعٍ للأحداث الواقعية أو المتخيلة، والتعبير عنها بأشكال متعددة من التصوير السردي**، وغايتها تعزيز قيم الأدب وأهدافه الكونية، وتوجيه مسار الواقع بمعطيات الوعي الاجتماعي والأيديولوجي.

ثانيًا: تكتسب الصورة السردية قيمتها في رواية دفاتر الوراق من حالة التوتر التي شاعت في الوسط الاجتماعي، أو ما نشأ من صراع أيديولوجي بفعل الأفكار المتصارعة التي قدّرتها الرواية.

ثالثًا: تعد الصورة السردية إحدى إبدالات البلاغة الموسعة، التي عنيت بها رواية دفاتر الوراق، صراحة أو ضمنًا، إذ أخذت بعدًا جديدًا أو حالة من الابتكار مقارنة بالصورة الشائعة للأنماط الأخرى، على نحو يجعلها نمطًا فريدًا في سياق التجريب المتجدد.

---

(٤٣) صالح، د. هويدا (٢٠١٥)، الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيوثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م، ط١، ص٤٤.

رابعًا: نجحت الرواية إلى – حد كبير– بما توسلت به من التقنيات الحديثة في إنتاج الصورة السردية بإنجاز فاعلية الدهشة والإقناع، ومن دهشتها واستحقاق التواصل بين المبدع والمتلقي.

خامسًا: تعد الصورة الديستوبية من الإبدالات المبتكرة في الرواية، إذ كانت من أهم الروافد في بناء الصورة السردية، وتستمد قيمتها من خلال متخيل مأساوي عن الماضي والحاضر والمستقبل، هذا المتخيَّل الديستوبي الذي أسهم في إنتاج الصورة السردية وخلق واقعًا مشوهًا يتكامل بين الواقع والمتخيَّل، حضورًا وغيابًا، ويتقاطع مع الواقع في علاقته بالخوف والأمان والحياة الدافئة والشر المستطير. ذلك هو الهاجس الذي نهدت له الرواية، وانشغلت بتصويره.

وقبل الختام، توصي الدراسة بالآتي:

أولًا: تقديم المقاربات البلاغية الجديدة في المتخيل الروائي العربي، والتركيز على الصورة السردية في روايات جلال برجس وغيره من الروائيين العرب؛ انطلاقًا من بلاغة السرد وتعدد مواقع الراوي وتحولاته.

ثانيًا: التركيز على ثنائية المركز والهامش أو ما يختص بصورة البؤساء في المجتمع العربي ومسالك البوح الضمني والصريح للشخصية المهمشة.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية

أولًا: المصادر

برجس، جلال (٢٠٢٠). دفاتر الورّاق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ثانيًا: المراجع

آدم، جون ميشيل (٢٠١٥). السرد (ترجمة أحمد الودرني). دار الكتاب الجديد المتحدة.

الإدريسي، مولاي يوسف (٢٠٠٥). الخيال والمتخيَّل في الفلسفة والنقد الحديثين .مطبعة النجاح الجديدة.

أنجليس، د. باربرة دي، خيار الحب، ترجمة د. محمد ياسر حسكي، ناديا نوري حسن، دار الخيال.

أولمان، ستيفن (٢٠١٦). الصورة في الرواية (ترجمة رضوان العيادي ومحمد مشبال). رؤية للنشر والتوزيع.

باختين، ميخائيل (١٩٨٧). الخطاب الروائي (ترجمة محمد برادة). دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

باومان، زيجمونت (٢٠١٦). الحب السائل: عن هشاشة الروابط الإنسانية (ترجمة حجاج أبو جبر). الشبكة العربية للأبحاث والنشر.

باومان، زيجمونت، وليونيداس دونسكيس (٢٠١٨). الشر السائل: العيش مع اللابديل (ترجمة حجاج أبو جبر). الشبكة العربية للأبحاث والنشر.

بلعابد، عبد الحق (٢٠٠٨). عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص .الدار العربية للعلوم.

بنكراد، سعيد (٢٠٠٨). السرد الروائي وتجربة المعنى .المركز الثقافي العربي.

بوعزة، محمد (٢٠١٤). نحو نموذج معرفي للسردية، فلسفة السرد، المنطلقات والمشاريع (إشراف اليامين بن تومي). دار الأمان.

تامر، فاضل (٢٠٠٠). المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي .دار المدى.

جبار، سعيد (٢٠١٤). بلاغة الخطاب كيف تتحقق .دار الأمان.

حافظ، صبري (٢٠٠٢). تكوين الخطاب السردي العربي: دراسة في سوسيولوجية الأدب العربي الحديث (ترجمة أحمد بو حسين). دار القرويين.

الحسامي، عبد الحميد (٢٠٢٣). متخيَّل الديستوبيا في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة.

الحميري، عبد الواسع (٢٠١٥). نظرية الخطاب: مقاربة تأسيسية .الانتشار العربي.

خليل، إبراهيم (٢٠١٠). بنية النص .الدار العربية للعلوم.

دراج، فيصل (٢٠٠٤). الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية .المركز الثقافي العربي.

الراضي، رشيد (٢٠٠٥). الحجاجيات اللسانية عند انسكومير وديكرو .عالم الفكر، ٣٤ (١).

ريكور، بول (١٩٩٩). الحياة بحثًا عن السرد (ترجمة سعيد الغانمي). المركز الثقافي العربي.

ريكور، بول (٢٠٠٥). الذات عينها كآخر (ترجمة جورج زيناتي). مركز دراسات الوحدة العربية.

زيتوني، لطيف (١٩٩٨). معجم مصطلحات نقد الرواية .مكتبة لبنان ناشرون.

سلدن، راما (١٩٩١). النظرية الأدبية (ترجمة جابر عصفور). دار الفكر.

صالح، هويدا (٢٠١٥). الهامش الاجتماعي في الأدب: قراءة سوسيوثقافية .رؤية للنشر والتوزيع.

عبد الغني، عبد الله محمد كامل (٢٠٢٢). صوت المهمشين ورؤيا العالم .المجلة العلمية لكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بدمياط الجديدة، (١٠).

العيد، يمنى (٢٠١١). الرواية العربية: المتخيل وبنيته الفنية .دار الفارابي.

العيد، د. يمنى (٢٠١٠)، تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت، ط٣،

فضل، صلاح (١٩٩٧). قراءة الصورة وصور القراءة .دار الشروق.

فوس، سونيا (٢٠١٧). ما وراء الإقناع والتأثير (ترجمة محمد سمير عبد السلام). مجلة فصول، ٢٦(١)،

القاضي، محمد وآخرون (٢٠١٠). معجم السرديات .دار محمد علي للنشر.

مجموعة من الأساتذة الجامعيين (١٩٩٥). المركز والهامش في الثقافة العربية .منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوجيك صفاقس.

المجداوي، عادل، (٢٠٢٤)، بلاغة التواصل السردي نحو سرديات بلاغية للرواية العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٤٥هـ

مشبال، د. محمد (٢٠٢٢)، الرواية والبلاغة، نحو مقاربة بلاغية موسعة للرواية العربية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، الطبعة الأولى، ١٤٤٤هـ.

المكي، إبراهيم آيت (٢٠٢١)، في سردية الصورة مقاربة سيميائية لإرسالية الكاريكاتير، دار كنوز المعرفة ط١.

نجدي، نجدي عبد الستار محمد. (٢٠١٩). الحدث الديستوبي في الرواية العربية. فكر وإبداع، (١٣٠).

هامون، فيليب. (٢٠١٣). سيميولوجية الشخصيات الروائية (ترجمة سعيد بنكراد). دار الحوار.

يفوت، سالم. (١٩٨٦). فلسفة العلم المعاصرة ومفهومها للواقع. دار الطليعة.

المراجع العربية بالحروف اللاتينية

First: Almasadir (main source)

Barjas, Jalāl (2020). Dafātir alwrrāq. al-Mu'assasah al-'Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr.

Second: Almaraji (Reference list)

Ādam, Jūn Mīshīl (2015). al-sard (tarjamat Aḥmad al-Wadarnī). Dār al-Kitāb al-jadīd al-Muttaḥidah

al-Idrīsī, Mawlāy Yūsuf (2005). al-Khayyāl wālmtkhyyal fī al-falsafah wa-al-naqd alḥdythyn. Maṭba'at al-Najāḥ al-Jadīdah.

Anjlys, D. Bārbarah Dī, khiyār al-ḥubb, tarjamat D. Muḥammad Yāsir ḥsky, Nādiyā Nūrī Ḥasan, Dār al-Khayyāl.

Awlmān, Stephen (2016). al-Ṣūrah fī al-riwāyah (tarjamat Raḍwān al-'Ayyādī wa-Muḥammad Mashbāl). ru'yah lil-Nashr wa-al-Tawzī'.

Bākhtīn, Mīkhā'īl (27). al-khiṭāb al-riwā'ī (tarjamat Muḥammad Barādah). Dār al-Fikr lil-Dirāsāt wa-al-Nashr wa-al-Tawzī'.

Bāwmān, zyjmwnt (2016). al-ḥubb al-sā'il : 'an hshāshh al-Rawābiṭ al-Insānīyah (tarjamat Ḥajjāj Abū Jabr). al-Shabakah al-'Arabīyah lil-Abḥāth wa-al-Nashr.

Bāwmān, zyjmwnt, wlywnydās dwnskys (2018). al-sharr al-sā'il : al-'Aysh ma'a allābdyl (tarjamat Ḥajjāj Abū Jabr). al-Shabakah al-'Arabīyah lil-Abḥāth wa-al-Nashr.

Bil'ābid, 'Abd al-Ḥaqq (2008). 'Atabāt Jīrār jynyt min al-naṣṣ ilá almnāṣ. al-Dār al-'Arabīyah lil-'Ulūm.

Bingarād, Sa'īd (2008). al-sard al-riwā'ī wa-tajribat al-ma'ná. al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī.

Bū'azzah, Muḥammad (2014). Naḥwa namūdhaj ma'rifī llsrdyh, Falsafat al-sard, al-munṭalaqāt wa-al-mashārī' (ishrāf al-Yāmīn ibn Tūmī). Dār al-Amān.

Tāmir, Fāḍil (2000). almqmw' wa-al-maskūt 'anhu fī al-sard al-'Arabī. Dār al-Madá.

Jabbār, Sa'īd (2014). Balāghat al-khiṭāb Kayfa tataḥaqqaq. Dār al-Amān.

Ḥāfiẓ, Ṣabrī (2002). takwīn al-khiṭāb al-sardī al-'Arabī : dirāsah fī sūsiyūlūjīyah al-adab al-'Arabī al-ḥadīth (tarjamat Aḥmad Bū Ḥusayn). Dār al-Qarawīyīn.

al-Ḥusāmī, 'Abd al-Ḥamīd (2023). mtkhyyal aldystwbyā fī al-khiṭāb al-riwā'ī, Dār Kunūz al-Ma'rifah.

al-Ḥimyarī, 'Abd al-Wāsi' (2015). Naẓarīyat al-khiṭāb : muqārabah ta'sīsīyah. al-Intishār al-'Arabī

Khalīl, Ibrāhīm (2010). Binyat al-naṣṣ. al-Dār al-'Arabīyah lil-'Ulūm.

Darrāj, Fayṣal (2004). al-riwāyah wa-ta'wīl al-tārīkh : Naẓarīyat al-riwāyah wa-al-riwāyah al-'Arabīyah. al-Markaz al-Thaqāfī al-'Arabī.

al-Rāḍī, Rashīd (2005). al-ḥijājīyāt al-lisānīyah ‘inda anskwmyr wdykrw. ‘Ālam al-Fikr, 34.

Rykwr, Būl (1999). al-ḥayāh bḥthan ‘an al-sard (tarjamat Sa‘īd al-Ghānimī). al-Markaz al-Thaqāfī al-‘Arabī.

Rykwr, Būl (2005). al-dhāt ‘ynhā k’ākhr (tarjamat Jūrj Zīnātī). Markaz Dirāsāt al-Waḥdah al-‘Arabīyah.

Zaytūnī, Laṭīf (1998). Mu‘jam muṣṭalaḥāt Naqd al-riwāyah. Maktabat Lubnān Nāshirūn.

Sldn, Rāmā (1991). al-naẓarīyah al-adabīyah (tarjamat Jābir ‘Uṣfūr). Dār al-Fikr.

Ṣāliḥ, Huwaydā (2015). al-hāmish al-ijtimā‘ī fī al-adab : qirā’ah swsywthqāfyh. ru’yah lil-Nashr wa-al-Tawzī‘.

‘Abd al-Ghanī, ‘Abd Allāh Muḥammad Kāmil (2022). Ṣawt al-muhammashīn wa-ru’yā al-‘ālam. al-Majallah al-‘Ilmīyah li-Kullīyat al-Dirāsāt al-Islāmīyah wa-al-‘Arabīyah lil-banīn bi-Dimyāṭ al-Jadīdah, (10).

al-‘Īd, Yumná (2011). al-riwāyah al-‘Arabīyah : al-mutakhayyal wa-binyatuhu al-fannīyah. Dār al-Fārābī.

al-‘Īd, D. Yumná (2010), Tiqniyāt al-sard al-riwā’ī, Dār al-Fārābī, Bayrūt, ṭ3,

Faḍl, Ṣalāḥ (1997). qirā’ah al-Ṣūrah wa-ṣuwar al-qirā’ah. Dār al-Shurūq.

Fws, Sūniyā (2017). mā warā’ al-Iqnā‘ wa-al-ta’thīr (tarjamat Muḥammad Samīr ‘Abd al-Salām). Majallat fuṣūl, 26,(١)

al-Qāḍī, Muḥammad wa-ākharūn (2010). Mu‘jam al-Sardīyāt. Dār Muḥammad ‘Alī lil-Nashr.

Majmū‘ah min al-asātidhah al-Jāmi‘īyīn (1995). al-Markaz wa-al-hāmish fī al-Thaqāfah al-‘Arabīyah. Manshūrāt Kullīyat al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah, Sūjīk Ṣafāqis.

Almjdāwy, ‘Ādil, (2024), Balāghat al-tawāṣul al-sardī Naḥwa Sardīyāt balāghīyah lil-riwāyah al-‘Arabīyah, Dār Kunūz al-Ma‘rifah lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, ‘Ammān al-Urdun, al-Ṭab‘ah al-ūlá, 1445h

Mashbāl, D. Muḥammad (2022), al-riwāyah wa-al-balāghah, Naḥwa muqārabah balāghīyah muwassa‘ah lil-riwāyah al-‘Arabīyah, Dār Kunūz al-Ma‘rifah lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, ‘Ammān al-Urdun, al-Ṭab‘ah al-ūlá, 1444h.

al-Makkī, Ibrāhīm Āyt (2021), fī sardīyah al-Ṣūrah muqārabah sīmiyā’īyah l’rsālyh al-kārīkātīr, Dār Kunūz al-Ma‘rifah Ṭ1.

Najdī, Najdī ‘Abd al-Sattār Muḥammad. (2019). al-Ḥadath aldystwby fī al-riwāyah al-‘Arabīyah. fikr wa-ibdā‘.(١٣٠) ,

Hāmwn, Fīlīb. (2013). sīmiyūlūjīyah al-shakhṣīyāt al-riwā’īyah (tarjamat Sa‘īd Bingarād). Dār al-Ḥiwār.

Yafūt, Sālim. (1986). Falsafat al-‘Ilm al-mu‘āṣirah wmfhwmhā lil-wāqi‘. Dār al-Ṭalī‘ah.

مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م (٣٣)، ع (٦)، ص ص: ٣٣٥ – ٣٦٥ (٢٠٢٥م)
DOI: 10.4197/Art.33-6-12

The Rhetoric of Narrative Imagery in the Novel entitled "Defater Al-Warraq"

Fawzi Ali Ali Soelih

Associate Professor of Rhetoric and Criticism, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts and Humanities, King Khalid University, Abha, Saudi Arabia

fawziali2000@yahoo.com

Abstract: This research, titled "The Rhetoric of Narrative Imagery in the Novel 'Dafatir Al-Warraq' by Jordanian Author Jalal Barjas," aims to approach the novel by considering the communicative dimension between the creator and the recipient, the reinforcement of the narrative event through real-world circumstances, and the dialogic component that characterizes it.This approach provides keys to understanding the narrative in its contextual and consequential frameworks, as well as the imagery framed by its relationship with characters, time, and space. These keys offer the research a new trajectory in rhetorical representation and narrative depiction, seeking to answer a fundamental, complex question: How did the novel Dafatir Al-Warraq construct its unique narrative world? And what is the rhetorical imagery that extended its influence in the construction and narrative formation of the novel? This compound question is based on clear modern approaches that fall within the cognitive activity of rhetorical narratology, a project engaged in by scholars such as James Phelan, Wayne Booth, and David Herman. It goes beyond structuralist narratology in terms of responses and imaginative resources, aiming broadly to uncover the aspects that make the narrative discourse an aesthetic and intellectual resource. The novelist employs this discourse to achieve what aids the narrative in its conception of reality and the external world, creating an impactful effect on the recipient and activating their engagement. Through this framework, the novel has succeeded in constructing its own world in terms of structure, imagination, and the dystopia shaped by its events and imposed by its narrative concept. Consequently, it has no direct connection to the "notebooks" (dafatir), nor did the "paper merchant" (al-warraq) play a role in its creation. These elements intersect and support each other in forming the rhetorical imagery within its narrative structure.

Keywords: Narrative Imagery, Symbolic Imagery, Dystopian Imagery, Dafatir Al-Warraq.

IN THE NAME OF ALLAH,
THE MERCIFUL,
THE MERCY-GIVING

JKAU/ Arts and Humanities, Vol. (33), No. (6), pp. 1- 567 (2025)
ISSN: 1319-0989
Legal Deposit 14/0294

Journal of
KING ABDULAZIZ UNIVERSITY
Arts and Humanities

Volume (33), Number (6)

2025

Scientific Publishing Center
King Abdulaziz University
P.O. Box 80200, Jeddah 21589
http://spc.kau.edu.sa

Editorial Board

Prof. Dr. Ahmed Mohamed Azab

aazab@kau.edu.sa

Prof. Dr. Abdul Rahman Raja Allah Alsulami

aralsulami@kau.edu.sa

Prof. Dr. Mohamed Salih Alghamdi

Msalghamdil@kau.edu.sa

Prof. Dr. Amal Yahya Alshaikh

Ayalshaikh@kau.edu.sa

Prof. Samia Abdallah Bukhari

Sbukare@kau.edu.sa

Prof. Zakaria Ahmed El-sherbeny

zalsherpeny@kau.edu.sa

Prof. Nuha Suliman Alshurafa

Nalshurafa@kau.edu.sa

Dr. Zainy Talal Alhazmi

Zalhazmi@kau.edu.sa

Dr. Suliman Mustafa Aydinn

slaydinn@hotmail.com

Dr. Abdul Ra hman Obeid al-qarni

aoalqarni@kau.edu.sa

JKAU/ Arts and Humanities, Vol. (33), No. (6), pp. 1- 567 (2025)
ISSN: 1319-0989
Legal Deposit 14/0294

Contents

Section I

Arabic Articles (English Abstracts)

page

- Attitudes of Public Relations Practitioners Toward the Use of AI Tools in Crisis Management and the Automation of Communication Processes in Saudi Banks. 45

Eman Ahmed Morsi ……..……

- Observing the Objectives of Islamic Law in the Constitution of Medina: An Applied Analytical Study 75

Khalid Eid Awwadh Al-Otaibi……...……...

- Legal Exceptions for the Non-profit Sector: A Comparative Study 104

Abdul Aziz Ibn Muhammad Ibn Abdullah Al-Naser……...……

- Attributing to root according to Tamman Hassan 130

Jamal Ramadhan Heimed Hadijaan …….....

- Impact of Family, Social, and Economic Challenges on the Empowerment of Saudi Woman in the Sports Field 166

Refah Turki Ismail Mallah…….…….....

- Localizing electronic sports into Arabic and language awareness of preparatory-year students at King Abdulaziz University 203

Yaser Abdulaziz Alsulami……..……..…

- Interpretation of the Qur'an in the Qur'an by Imam Mujahid bin Jabr in his interpretation: a comparative study (The wall of Al -Baqara and Al Imran and Al - Ma'idah as a model) 231

Ahmed bin Abdullah Al-Hussaini ……..……..

- The Reality of Social Responsibility in Sports Organizations in the Kingdom of Saudi Arabia 250

Naif M. Almugahwi - Mowaffaq A. Sallam …….…….……..

- Information and Data in the Prospectus of Issuing Shares in the Parallel Market: A Legal Study 278

Naif bin Ibrahim Almazyad……...……..

• Symptoms of Competence among Fundamentalists: An Applied Fundamentalist Study on Disease 304

Abdulrahman bin Mastour bin Saeed Al-Maliki …….

• The crime of financial Fraud in Saudi System and Islamic law: a Comparative Study 334

Anas Mohammed Dhafer Alshehri ……..…….

• The Rhetoric of Narrative Imagery in the Novel entitled "Defater Al-Warraq" 365

Fawzi Ali Ali Soelih …….…….…….

• Legislating in Sharia and statutory law: An Analytical-comparative study between Jurisprudence and Law towards the authority of the ruler in enacting legislations 392

Muhammed Mubarak Salim Alshalawi ……..……

• The Grammatical Cases of the Word “qaleel” in the Noble Qurʾān 418

Turki bin Saleh Al-Ma'badi Al-Harbi …….

• The stance of the Saudi Legal System towards the right to digital oblivion 433

Hajar Sulaiman Al-Hammad ……..

• Linguistic and Cultural Challenges in Translating from Arabic into Bengali: An Analytical Study of Translators in Bangladesh 454

Anwar Saad Aljadaani - Anwar Shahadat Muhammed Musyafa - ……...…….

• The Yazidi sect: presentation and criticism 484

Mohammed bin Ahmed Aljwair ……..…….

• Winter Tourism in Tihama Asir in Asir Region, the Kingdom of Saudi Arabia 515

Alqahtani, Abdullah Muidh M. ……..……..

• The prophetic approach of self-esteem: A subject-based and fundamental study 548

Hanaa Abdullah Abu Daoud - Khadija Alrashdi ……..……..

• Constructing of the psychological emotional sensitivity scale among healthcare workers based on the rating scale model 567

Mona Saad Falih Al-Amri …….……...……

JKAU/ Arts and Humanities, Vol. **(**33**),** No. **(**6**)**, pp. 1- 567 (2025)
ISSN: 1319-0989
Legal Deposit 14/0294