الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

# التّجريب في رواية "شرفة الهذيان" لإبراهيم نصر الله"

**مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر تخصص أدب عربي حديث ومعاصر**

**إعداد الطالبة:**

- نسيمة مدات

**إشراف:**

- **أ. د صبيرة قاسي**

**لجنة المناقشة:**

**1- أ/ يحي سعدوني..... جامعة البويرة.....رئيسا**

**2- أ/د. صبيرة قاسي.....جامعة البويرة..... مشرفا ومقررا**

**3- أ/ عبد الرحمن عبد الدايم..... جامعة البويرة ..... عضوا مناقشا**

**السنّة الجامعية: 2020 م/ 2021 م**

بسم الله الرحمن الرحيم

# إهداء

إلى ينبوع المحبة والحنان

إلى الشمعتين اللّتين أنارتا دربي

إلى سندي ومرجعي في الحياة

أبي العزيز وأمّي الغالية، وإلى كلّ أفراد أسرتي

وتحية عطرة بأريج الاحترام والتقدير لأستاذتي

الفاضلة "صبيرة قاسي" التي كانت خير مشرف

وخير موجه فأشكرها جزيل الشّكر، وكلّ من مد لي

يدّ العون في إنجاز هذه المذكرة، وعلى رأسهم

الأستاذ "رابح ملوك"

# مقدّمة

## مقدّمة:

شهدت الرّواية عبر مسيرتها عديدا من التّجارب الإبداعية على مستوى الشكل والمضمون، وقد استطاع روادها إعادة صياغة المتن الرّوائي بما يتناسب مع الواقع والفكر، وهذا في إطار التجريب الذي يعتمد على سمات جديدة تمكن الروائي من توظيف سعة خياله اللامحدود. حيث أصبح الروائيون مولعين بالتجديد والبحث المستمر عن نماذج جديدة مخالفة للمألوف، فنجد ثلة منهم عملوا على جعل الرواية منفتحة على مختلف مظاهر التجديد، فأسهموا في إعادة هيكلتها، ومن بين هؤلاء الروائي "**إبراهيم نصر الله**"، الذي اخترنا له رواية "**شرفة الهذيان**" مدونة نستجلي فيها مظاهر التجريب وآلياته. والسبب في اختيارنا لهذا الموضوع يرجع إلى رغبتنا في الإحاطة بالتجريب الروائي، من حيث وظائفه المختلفة وأثره على بناء النص الروائي.

ولضمان سير البحث بطريقة منهجية اعتمدنا على آليات المنهجين الوصفي والسيميائي، وذلك حسب ما تستدعيه العناصر المدروسة.

أما الإشكالية المطروحة في هذا البحث يمكن تلخيصها في ما يلي:

- ما مظاهر التجريب في رواية "**شرفة الهذيان**"؟
- ما مدى مساهمة التجريب في بناء الجمالية الفنية؟

ولمعالجة هذا الموضوع اعتمدت على دراسات سابقة، أهمها:

- **انفتاح النص الرّوائي لسعيد يقطين**
- **لذة التجريب الروائي لصلاح فضل**
- **أنماط الرواية العربية الجديدة لشكري عزيز الماضي**

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على خطة بحث مكونة من مقدّمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

## مقدّمة:

تناولت في المدخل "**التّجريب وحداثة النّص السّردي المعاصر**"، يليه الفصل الأول الموسوم **بالعناصر الشّكلية للتّجريب في الرّواية**"، أما الفصل الأخير فقد خصصته لدراسة التّجريب في البنية السّردية في الرّواية، وفي الأخير يتوج هذا البحث بخاتمة تشمل أهمّ النّتائج التّي توصلت إليها، وأعقبتها بالملحق، وقائمة المصادر والمراجع، وفهرس المحتويات، وكانت غايتي من هذا البحث التّعرف على التّغييرات والتّحولات الجذرية التّي مست جنس الرّواية، ومحاولة فهم كيف ساهم التّجريب في توجيه الرّواية لترجمة مستجدّات الواقع بصورة غير مألوفة، وبيان تجليات التّجريب في رواية "**شرفة الهذيان**".

وتكمن أهمية هذا البحث في إبراز العوالم السردي التي أضافها التجريب من خلال اتساع الرؤى السردية والمزج بين الحقيقة والخيال، وإلغاء الحدود بين الأجناس التي وضعتها بعض النظريات والتعرف على التيمات الجديدة التي تصب في نطاق التجريب، ومساهمتها في إضفاء الجمالية الفنية والصدق الفني من خلال إشراك القارئ في العملية الإبداعية.

ومن بين الصّعوبات التّي واجهتني في هذه الدّراسة نقص بعض المصادر المهمة التّي تزيد من قيمة البحث وإثرائه.

**مدخل: التجريب وحداثة النص السردي المعاصر**

**1. مفهوم التجريب**

**أ. لغة**

**ب. اصطلاحا**

**2. واقع التجريب من منظور النقد الغربي والعربي**

**أ. التجريب في النقد الغربي**

**ب. التجريب في النقد العربي**

## مدخل: التجريب وحداثة النص السردي المعاصر

نقد الرواية أكثر الفنون الأدبية الثرية التي حظيت باهتمام بالغ من قبل الباحثين سواء النقدية الغربية أو العربية على حد سواء، لأنها تعبر عن اهتمامات الإنسان وتطلعاته، وتسعى لان تقدم له رؤى فكرية تساعده في بناء عالمه المميز .

فهي تعكس حركية المجتمع وتطوره ومواكبة لمختلف التغيرات الاجتماعية، باعتبارها جنسا أدبيا يتميز بالمرونة وعدم الثبات، وهذه التحولات على مستوى البنية الاجتماعية تفرض على الروائي تبني تقنيات فنية جديدة، وهذه التقنيات الجديدة تتمثل في التجريب، حيث تقر الناقدة خالدة سعيد انه يعتمد على لغة الكشف والبحث والتجاوز لما هو مألوف، وهذا يعني حركية العلاقة بين الإشارة سواء كانت كلمة أو تسمية أو رمزا، وبين الدلالة التي تحملها، ولهذا كان كل إبداع تصورا لطبيعة ثانية لا وصفا للطبيعة المألوفة.[1]

وفي الرواية الجديدة أصبحت الأشياء تعبر عن علاقات إنسانية، تقول خالدة سعيد في هذا السياق:" إنّ الأشياء أصبحت ذات حضور أنساني لذلك اكتسبت حضورا فنيا، لأنها فقدت سكونيتها، و أصبحت في حركية تفاعل وتجاوز.[2]"

فمثلا حينما يصف لنا الروائي غرفة أو كرسيا فإنّ طبيعة تلك الأشياء تحيلنا إلى طبيعته الشخصية، وبالتالي تصبح رمزا موحيا على سمات الشخصية بدون وصف.

---

[1] خالدة سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط3، 1986 م، ص 11.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والتجريب هو ابتكار طرائق وأساليب جديدة فهي أنماط التعبير المختلفة."[1] والمبدع يقحم أدواته الفنية الخاصة به المخالفة للمألوف لتكون أكثر ملاءمة للواقع الإنساني المتغير، وهذا ما يساهم في إثراء الطابع الدلالي والجمالي للنص الروائي" .

وهذه الكتابة الجديدة تبرز وجودها من خلال قدرتها على النفاذ إلى مكونات الحياة في مظهرها الفينومينولوجي."[2]

ولعل من أهم سمات التجريب الالتباس والغموض، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على حالة التأزم والتذبذب التي يمر بها الإنسان المعاصر، فكان هذا الغموض مصاحبا لتغير حالته النفسية والفكرية والشعورية، إضافة إلى ذلك نجد التمازج بين الأجناس الأدبية وارد بكثرة في الكتابة الروائية الجديدة التي تمكن النص الروائي بأن يكون فضاء واسعا ملما بمختلف الخطابات .وبما أن التجريب تقنية سردية جديدة حققت قفزة نوعية على مستوى العوالم الحكائية فما هو مفهومه؟ وكيف تجلى في النقد الغربي والعربي؟

## 1. مفهوم التجريب

### أ. لغة:

جاء في لسان العرب كما يلي:"جرّب، يجرّب، تجربة وتجريبا، الشيء حاول واختبره مرة بعد مرة، ورجل مجرب، فن عرف الأمور وجربها...والمجرب الذي جرّب الأمور وعرف ما عنده...ودراهم مجربة موزونة."[3]

---

[1] صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، د.س، ص 03.

[2] محمّد برادة، الرّواية ورهان التّجديد، الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، ط1، دبي، 2011، ص 39.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرب)، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1410 هـ/1990م، ص 261.

وقد ورد في المعجم الوسيط:"جربه تجريبا وتجربة، اختبره مرة بعد أخرى، ويقال رجل مجرب، جرب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب عرف الأمور وجربها."[1]

وبالمقارنة بين التعريفين لمصطلح التجريب نجد أنها يتفقان في كون التجريب هو تحقيق للخبرة والمعرفة وورد ذلك أيضا بمعنى التجربة.

ب. **اصطلاحا :**

بما أنّ التجريب يتميز باتساع الرؤى الفكرية والدلالية، تعددت مفاهيمه نظرا لتعدد وجهات النظر، ومن بين المفاهيم الاصطلاحية للتجريب نذكر تعريف ميخائيل باختين الذي يقول فيه:" إن التجريب في الرواية يتناول أي شيء فيها وكل شيء، الموضوع، والحبكة، والأسلوب، واللغة، والتقنية السردية، لكن أهم ما يميزه انه مغامرة دائمة تبحث فيها الكتابة، وقد تحررت من قواعد الشكل والمضمون من عوالم جديدة وأشكال جديدة."[2]

ومجمل هذا القول أن التجريب ملم بكل جوانب الحياة المختلفة، فهو بحث مستمر عن مضامين جديدة والتخلص من تبعات الكتابة التقليدية.

في المقابل نجد محمد عزام يعرف التجريب على أنه:" منهج جديد ورؤيا واضحة في بلورة الخاص والعام والذاتي والجماعي."[3] ومن هنا نجده يثبت لنا ان التجريب تتحكم فيه أدوات فنية معاصرة من أجل الإلمام بكل الرؤى الذاتية والعامة ضمن الإطار الجماعي إلى جانب هؤلاء نجد سعيد يقطين يعرفه بقوله:"أن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب."[4]

---

[1] معجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية(باب الجيم)، القاهرة، مصر، ط1، 1322 هـ/1972 م، ص 114.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987 م، ص 120.

[3] محمّد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1987 م، ص 401.

[4] سعيد يقطين، القراءة والتّجربة، حول التّجريب في الخطاب الرّوائي بالمغرب، ط1، 1985 م، ص 287.

أي أنّ التجريب هو كل التمردات والتجاوزات لما هو مألوف ومعتاد على مستوى البنية السردية،وذلك بإدخال سمات جديدة متميزة، ولعل الرواية التجريبية لدى الغرب تختلف في نشأتها عن العرب، ففي ما يكمن هذا الاختلاف؟

## 2. واقع التجريب الروائي من منظور النقد الغربي والعربي

### أ. التجريب في النقد الغربي :

لقد ظهرت سمات التجديد في الرواية عموما بعد الحربين العالميتين في أوروبا وأمريكا من خلال تغير الفكر الفلسفي والنقدي الذي أدى بدوره إلى تغيير الشكل الروائي عن طريق اقتفاء آثار الكتابة الجديدة، وتماشيا مع التطور الذي واكب منتصف القرن العشرين، ومن بين رموز الرواية الجديدة نجد آلان روب غريبه، نتالي ساروت، ميشال بوتور، وغيرهم، حيث نجد غريبه كتب مجموعة من المقالات يدعو فيها للتجديد مشيرا إلى المقارنة الكبرى بين أبطال كافكا والشخوص البلزاييين، إضافة إلى نقده الرواية الفرنسية السائدة بأشكالها المختلفة، وهذا ما تجلى في عنوان كتابه "من أجل رواية جديدة".[1]

وهذا ما يوضحه ميشال بوتور في ان مفهوم التجديد مرتبط بمدى قدرة الروائي على توظيف أبعاد ومرامي متعددة ذات العلاقات الشائكة يقول:" لما كنا في الخلق الخيالي، وفي إعادة الخلق التي هي القراءة الواعية تجرب طريقة معقدة من العلاقات ذات المرامي المتعددة."[2]

---

[1] ينظر: محمّد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريا، اللّاذقية، ط2، 2002 م، ص 69.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرّواية المعاصرة الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986 م، ص 9

ويعد إيميل زولا أول من ربط مصطلح التّجريب بالرّواية وجعله قرينا للتّجديد في كتابه المعروف **الرّواية التّجريبية** سعى من خلاله إلى بلورة المذهب الطّبيعي للوصول إلى العلمية في الأدب، وكان هدفه الأساسي من ذلك " أن تكون الرّواية ثمرة تجربة مبنية على تجميع الملاحظات والحقائق والمعطيات قبل صياغتها في نسق روائي."[1]

ولعلّ ما يميّز الرّواية الجديدة الثّورة على الشّكل السّائد في الكتابة الرّوائية، حيث يرى عبد الملك مرتاض " أنّ الرّواية الجديدة ترفض كل القيم والجماليات التّي كانت سائدة، فإذا الشّخصية لا شخصية ولا الحدث حدثا، ولا الحيز حيزا، ولا الزّمان زمانا، ولا اللّغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا عليه في الرّواية التقليدية."[2]

ويذهب أنصار النزعة الجديدة في الكتابة الرّوائية إلى التّشكيك في القيم لأنّهم لم يعودوا في ذلك المجتمع الغربي الممزق، ولا بالمعنى الذّي يرون أنّه مات مع الإيمان، ودُفن في هوة بعيدة القعرة، وقد اغتدى ما كان إنسانيا مجرد أسطورة فكل شيء أصبح أسطوريا، لأنّ العالم اغتدى اليوم خياليا.[3]

ومجمل هذا القول أنّ أصحاب النّزعة الجديدة كسروا القيم التي كانت سائدة في المجتمع الغربي؛ بحيث صار الواقع مجرّد لعبة من نسيج الخيال.

ونتيجة للأوضاع المزرية في المجتمع البرجوزاي والانحطاط في القيم والمبادئ، كان لا بدّ من ظهور ثلة من الرّوائيين لتحضير أرضية مناسبة لميلاد رواية حديثة تحمل في ثناياها الصّراع

---

[1] محمّد برادة، الرّواية ورهان التّجديد، مجلة دبي الثّقافية، تصدر عن دار النّشر الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، ط1، 2011 م، ص 48.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 م، ص 48.

[3] المرجع نفسه، ص 16.

الذّي شهده العصر الوسيط، وفي هذا السّياق يقول **جورج لوكاش:**" إنّ عظمة **رابليه** و **سرفانتس** وكبار مؤسسي الرّواية الحديثة تستند إلى صراع دائر على جبهتين، ونتاج لأوضاعهم المزرية، فقد ناضلوا الإسفاف الموجود في المجتمع البرجوازي، فهو نضال ضدّ انحطاط مستوى النّثر في المجتمع، وصراع ضدّ البطولة الجوفاء التي جاء بها عصر الفروسية، وهذا الصّراع القائم هو سر العظمة التي تميزه بها الرّوايات الكبيرة.[1]

وهذا الصّراع مكنّ رابليه وسرفانتس من تحقيق التّنوع في الأسلوب الرّوائي، وعليه فإنّ رواية "**غوكيفر**" لسويفت " مثلت نقلة نوعية ما بين نموذج **رابليه** في الواقعية، ونموذج **ديفو** ومن هنا أصبحت الواقعية هجائية ناقدة مهدت لمرحلة جديدة لتطور الرّواية."[2]

حيث يربط لوكاش ظهور هذه الرّواية بهلاك الحضارة الرجوازية والثّورات التي شهدتها مختلف بلدان العالم كانت سببا في تحوّل الكتابة الرّوائية، وفي ذلك يقول:" نلاحظ بأنّ ثورة 1905 في الرّواية الرّوسية، قد لعبت نفس الدّور الذّي اضطلع به جوان 1948 م في أوروبا الغربية وكبار ممثلي الرّواية الرّوسية بدءً من **بوشكين** حتّى **توليستوي** وهم يعبّرون عن مرحلة من تطور الرّواية شبيهة بالتّي عرفها **غوته** و**بلزاك** و**ستاندال**.[3]

وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على رفض التّقاليد البالية والرّواسب القاتلة التّي ينطوي عليها المجتمع الإقطاعي، فهناك نقد للرّكام المتعفن من المجتمع القديم.

"كما أنّ الدّور الذّي ساهمت به أمريكا في تطور الرّواية لا يمكن إنكاره، حيث أنشأت مدرسة تهتم بالأنواع الرّوائية، ومن الأعمال التّي عرفتها نذكر:"**السّلسلة السّوداء**" ورواية "**التّجسس**" ولعلّ ما يميز هذه المدرسة الأسلوب الجديد في السّرد الذّي لم يكن معهودا في الرّواية

[1] ينظر: جورج لوكاش، نظرية الرّواية، تر: نزيه الشّوقي، د.ط، د.س، ص 44.
[2] ينظر: جورج لوكاش، نظرية الرّواية، ص 48.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 59.

الأوروبية، ومن الواضح أنّ الرّوائيين الأمريكيين تأثروا بنتائج الحرب العالمية الأولى، ونفخوا في جنس الرّواية نفسا جديدا."[1]

ومن بين هؤلاء الرّوائيين نجد: **جون دوص باصوص(J.DOSPASSOS)** و**أرنست هيمنغواي(E.HEMINGWAY)** و**فيتز جيرالد(FITZGORALD)** حيث أدخل هؤلاء تقنيات سينيمائية على إبداعاتهم السّردية، وهذه الكتابات ما هي إلا انعكاس لصورة أمريكا الضّالة المقبلة على الأزمة الاقتصادية لعام 1929 م، فالتّقنيات التّي استعملوها أدرجت فيما بعد ضمنت ما يسمّى بالرّواية الجديدة.[2]

ويبدو أنّ رواية **التّجسس** جاءت لدى الغربيين لتعوض الرّواية العسكرية ذات النّزعة الاستعمارية التّي تصف مغامرات الفرنسيين عند احتلالهم أراضي شعوب أخرى، أمّا فيما يخص رواية "**السّلسلة السّوداء**" فقد كانت في حقيقتها تطورا للرّواية البوليسية، والتّي راجت بشكل مثير، وانتشرت على نحو مذهل بعد الأزمة الاقتصادية، فهذه الرّواية تعكس مستنقع التّهريب والتّزييف الذّي خنق المجتمع الأمريكي.[3]

"من جهة أخرى نجد إسهامات **مارسيل بروتس** في مسار تطور الرّواية، وأحدث تحولا ي كثير من أصولها العامة، ويتمثل ذلك في روايته الشّهيرة، بحثا عن الزّمن الضّائع " **La recherche du Temps perdu**" فهي صرخة ألم وهم."[4]

---

[1] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 37.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 38.

[3] المرجع نفسه، ص 39.

[4] المرجع نفسه، ص 60.

إضافة إلى أعمال "**كافكا**" التّي تتميز باليأس النّاشئ عن عبثية الوجود، حيث تتميز جلّ كتاباته بالضّبابية والغموض، يقول:"أني أكتب بخلاف ما أتحدّث، وأتحدّث على خلاف ما أفكر، وأفكر على خلاف ما ينبغي لي أن أفكر."[1]

والخطاب الرّوائي المعاصر يشق طريقه نحو معناه وتعبيره، فإنّه يجتاز بيئة من التّغيرات والنّبرات الأجنبية، ويكون على وئام بعض عناصرها، وعلى اختلاف مع البعض، وداخل هذه السّيرورة للموضوع الحواري، يستطيع أن يعطي شكلا لصورته، ولنبرته، الأسلوبيتين.[2]

ومجمل القول أنّ البنية السّردية في الرّواية المعاصرة مخالفة تماما للبنية السّردية السّابقة، من خلال إدخال أدوات فنية جديدة كالمزج بين اللّغة الوطنية واللّغة الأجنبية، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على أنّ الخطاب السّردي المعاصر متشعب في رسم العلاقات الإنسانية للخروج بها إلى عوالم جديدة لاكتشاف إمكانيات غير محدودة للعقل البشري.

كما أنّ هذا الخطاب يجمع بين التّنوع الاجتماعي، وذلك عن طريق التّعدد اللّساني الذّي يتولد عنه تعدّد صوتي يمثّل الأصداء الاجتماعية باختلافها.[3]

والتّجريب في الرّواية لا ينحصر فقط في التّمرد على معايير الكتابة؛ بل يتعدّاه إلى التّغير على مستوى الرّؤى والمواقف.

"فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بخطاب الحداثة الذّي يسعى لبناء عالم مكتمل من مفارقات الحياة وتناقضات السّلطة."

---

[1] المرجع نفسه، ص 62.

[2] ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 52.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 39.

"فالطّابع التّجريبي في الرّواية الجديدة يمزج بطريقة عبثية بين الهواجس والحوادث واليقظة والنّوم والحياة والموت في غير نظام ولا ترتيب."[1]

حيث نجد:" الكتابة الرّوائية الحداثية تستطيع إلى مكونات الحياة في مظهر الفينومينولوجي، وتفاعلاتها اللّامرئية داخل الذّاكرة والمخيلة، ذلك أنّ كلّ مظاهر الحياة تغيّرت كالفضاءات الحميمية وعلاقة الإنسان بذاته."[2]

معناه أنّ الكتابة السّردية الحداثية ملمة بكلّ جوانب الحياة المختلفة، حيث تنصهر تلك الثّيمات الجديدة في ثنايا الرّوح الإنسانية وتتفاعل معها لتنتج عوالم جديدة تتوافق ورؤية الإنسان، وهذا بفضل اتساع أفق الخيال لدى الرّوائي الذّي يساهم في بناء وعي جديد يتماشى مع حالة العالم المتذبذبة بين الاستقرار وعدمه، والخوف الدّائم من المستقبل واغتراب الإنسان عن ذاته ووطنه وعن المجتمع.

من جهة أخرى نجد ميلاد الرّواية الجديدة في فرنسا مقترنا بحرب التّحرير الجزائرية، حيث يؤكدّ هذا الطّرح النّاقد الفرنسي **ريمون جان** لأنّ هذه الحرب هزّت الشّعب الفرنسي هزّا عنيفا، إضافة إلى هزيمة **ديان بيان فو** في الفيتنام، وهذا ما أدّى بالضّرورة إلى تغيير عقول المفكرين الفرنسيين ومن بينهم **نتالي ساروت**[3].

فالرّواية الجديدة تصور العلاقات الاجتماعية والثّقافية وتجعل القارئ يبعث حكما لا يقوم على الواقع الاجتماعي فقط، وإنّما يتعدّاه إلى الجمال الفني، والكتابة الجديدة في نظر سرفانتس وجون جاك روسو لا تقتصر على عكس الواقع الاجتماعي الفضفاض، إنّما جاوزه إلى تثقيف

[1] صلاح فضل، التّجريب الرّوائي، ص 10.
[2] محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، ص 39.
[3] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 53.

القارئ في حقول المعرفة الإنسانية،[1] والمقصود من هذا القول أنّ الكتابة الجديدة ترتكز على ثيمات مميزة تساهم في إنتاج وعي جديد لدى القارئ، وتفتح له رؤى وآفاقا جديدة في مختلف حقول المعرفة.

"فالرّوائي كالرّسام الأصيل الذّي لا تبرز شخصيته المتفردة وعبقريته الفنية المرموقة إلا إذا استطاع أن يدمر القواعد التّقليدية وينشئ على أنقاضها البالية فنّا جديدا."[2]

إضافة إلى ذلك نجد الشّكل في الكتابة الرّوائية يحمل في ثناياه أعمالا فنية بنكهة درامية تجعل القارئ يساهم بطريقة أو بأخرى في إنتاجية العمل الفنّي.

يقول **كينين بيرك** في هذا السّياق:" الشّكل في الأدب هو ظهور الرّغبة وتحقيقها، ويشكل العمل على أنّ كلّ جزء منه يقود القارئ ويجعله يتطلع إلى الجزء الذّي يليه، وأن يحسّ بالإشباع في ذلك."[3]

فالقارئ لا ينحصر دوره في تلقي تلك الأحداث السّردية الشّائكة، وإنّما يسهم بدوره في إنتاج هذا العمل الفنّي من خلال رؤاه وتأويلاته الخاصة للقضايا التي يطرحها الرّوائي، وكأنّ هناك ميثاق سردي يجمع الطّرفين لإنتاج عمل فنّي متكامل.

"وهذا الشّكل الجديد في الكتابة منبعه رغبات نفسية ورغبات متعلقة بالعرف والتّقاليد، ورغبة مشكلة أو إشكالية، فتكون لدينا رغبة نفسية حين نتوقّع عملية ذهنية تأخذ مجراها داخل الرّواية، أو

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 35.

[2] عبد المالك مرتاض، نظرية الرّواية، ص 35.

[3] مالكوم برادبري، الرّواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1996 م، ص 175.

عداوة شخصية لنصل بعدها إلى تسامح شخصي، وحين تكون لدينا رغبة متعلقة بالعرف والتّقاليد نتوقع أحداثا وحيلا، وإذا وصلنا إلى حلّ المشكلة تصبح هناك مشكلة جديدة."[1]

ويشير مالكوم برادبري إلى أنّ **سوزان سونتاج** ترى بأنّ الحساسية الجديدة في الثّقافة العالمية تلقي بظلالها على نطاق واسع تقول:" إنّ الملمح الأساسي للحساسية الجديدة هو إنتاجها النّموذجي وليس العمل الأدبي وعلى رأس الرّواية، لأنّ هناك ثقافة غير أدبية توجد اليوم، وكثيرا من المثقفين لا يعون وجودها أو معناها، وهذه المؤسسة الثّقافية الجديدة تصنع رسامين ونحاتين، مخططين اجتماعيين، ومنتجي أفلام وأطباء وموسيقيين، وفلاسفة وعلماء اجتماع.[2]

والمقصود من هذا القول أنّ الرّواية الجديدة تستقي مادتها من مختلف الفنون والعلوم في قالب متميز تتصهر فيه أشكال أدبية بنماذج غير أدبية، وهي بذلك تحقق الشّمولية في المواضيع والأهداف المسطرة.

إضافة إلى ذلك نجد **سيزا قاسم** تربط تطوّر الرّواية الحديثة بتزايد أهمية الحاضر بالنّسبة للرّوائيين محاولة منه لابتكار أساليب وتقنيات جديدة تقول في هذا السّياق:" نجد بعض كتّاب الرّواية الفرنسيون لجؤوا إلى استخدام الفعل المضارع **Présent de l'indicatif** بدل **l'imparfait, passé simple**[3] واستعمال الحاضر في الرّواية يتيح لها التّمازج مع أشكال تعبيرية أخرى كالسّينيما، وقد قال آلان روب غرييه معلّقا على أحد الأفلام:" إنّ العالم الذّي تدور فيه أحداث الفيلم هو عالم الحاضر المستمر الذّي يجعل الاستعانة بالماضي أمرا مستحيلا."[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 176.

[2] مالكوم برادبري، الرّواية اليوم، نقلا عن سوزان سونتاج، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1992 م، ص 180.

[3] سيزا قاسم، بناء الرّواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة إبداع المرأة، 2004 م، ص 41.

[4] المرجع نفسه، ص41.

ب. **التّجريب في النّقد العربي:**

لقد مرّت الرّواية العربية بمحطات مهمّة في تاريخ الأدب العربي بدءً بالمقامات والأشكال السّردية القديمة وصولا إلى الرّواية الحديثة والمعاصرة.

وقد أولى النّقاد العرب أهمية بالغة للتّجريب الذّي يضمن لهم التّحرر من قيود المعيارية الصّارمة وممارسة التّحول والتّجاوز حيث يرى محمّد الباردي:"أنّ الرّواية التّجريبية هي رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذّاتية لسلطة الخيال، وتتبنّى قانون التّجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النّصّ وتخون كلّ تجربة خارج التّجربة الذّاتية.[1]

" وكان ظهور التّجريب في الرّواية العربية في منتصف السّتينات من القرن العشرين في مصر والشّام ولبنان وفلسطين والمغرب العربي، حيث اكتسب مصطلح التّجريب دلالات أخرى ربطته بالبحث عن أشكال جديدة تكسر المنوالية وتتمرّد على القوالب الكلاسيكية، فكلّ مبدع يخوض مغامرة البحث عن شكل ومضمون غير مسبوقين."[2]

ومن الرّوائيين الذّي كان لهم شرف حمل لواء التّجريب **نجيب محفوظ** من خلال خوضه تجربة جديدة مركبة تضرب في أعماق الذّات الفردية والجماعية تحقق التّعرية اللّازمة عبر الفضح والاحتجاج."[3]

حيث أشار الباردي إلى تجسيد ذلك في الثّلاثية(**بين قصرين، قصر الشّوق، السّكرية**)، "إضافة إلى أعمال فتحي غانم وإدوارد الخراط، وصنع الله إبراهيم، وجمال القيطاني الذي دخل عالم

[1] محمّد الباردي، إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، مركز النّشر الجامعي، تونس، د ط، 2004 م، ص 291.

[2] محمّد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، مرجع سبق ذكره، ص 49.

[3] محمّد الباردي، في نظرية الرّواية، تق: فتحي التّركي، دار الجنوب للنّشر، د ط، ص 63.

التّجريب من خلال روايته **هاتف المغيب**، حيث فجّر أسلوبا سرديا، وهو أسلوب كتب الرّحلات والأمصار."[1]

وقد عرفت تونس حركة فنية نشيطة تزعمها عزّ الدّين المدني ورفعت شعار التّجريب؛ " وقد كانت هذه الحركة متزامنة مع حركة شبيهة لها في مصر، هي حركة الحساسية الجديدة، ونجد أنّ التّونسيين كانوا أكثر ولعا بكتابة القصة القصيرة، إذ لم تصدر لهم روايات إلا في حدود الثّمانينات مع رواية **الإنسان الصّفر** لعزّ الدّين المدني."[2]

وفي نظر إدوارد الخراط أنّ من سمات هذه الحساسية تعدّدها وكثافة جوانبها والفنان لا يعكس الواقع وإنما يصوّره، ويقيم له واقعا فنّيا جديدا له قوانينه ومنطقه الخاص."[3]

والمقصود من هذا القول أنّ الحساسية الجديدة ليست مهمتها أن تعطي لنا زيف هذا الواقع، وإنما تكشف لنا الجوانب الخفية منه، وترصدها لنا في قالب فنّي يميزه الجانب التّخييلي للرّوائي الذّي يضفي على العمل الأدبي مسحة فنية جمالية.

[1] ينظر: محمد الباردي، في نظرية الرّواية، ص 179.

[2] المرجع نفسه، ص 173-174.

[3] إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظّاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993 م، ص 26.

**الفصل الأول: العناصر الشّكلية للتّجريب في الرّواية**

**1. تشظّي الشّكل**

**- تهجين اللّغة**

**- التّداخل بين الفصحى والعامية**

**- توظيف بعض الألفاظ الأجنبية**

**- حضور اللّغة الشّعرية**

**2. تذويت الكتابة**

**3. التّناص**

**4. شعرية العتبات**

**أ. عتبة الصّفات**

**ب. عتبة الغلاف**

**5. المفارقة**

**6. حضور فن الكاريكاتير**

**7. الصّورة السّينيمائية**

**8. العجائبية**

## العناصر الشّكلية للتّجريب في الرّواية:

بما أنّ التّجريب له تقنيات فنية جديدة وشامل لتلك الخطابات السّردية التي حملت على عاتقها مهمة تقديم رؤى وتأويلات جديدة للمتلقي مناسبة لوضعه الرّاهن من خلال اكتشاف عوالم جديدة تجسّد الهواجس التّي يعيشها في خضم الصّراعات والأزمات الحالية، ومنه كان لا بدّ من تقديم المبادئ الأساسية والجوهرية التي تحيلنا إلى وجود التّجريب في متن الرّواية، ولعلّ من أهمّ السّمات التّجريبية المتعلقة بالجانب الشّكلي ما يلي:

### 1. تشظي الشّكل(تكسير عمودية السّرد):

حيث نجد أنّ هذا التّشظي أو الانكسار على مستوى الكتابة السّردية متجلي بكثرة في التّجربة الرّوائية العربية مثل رواية"**تلك الرّائحة**" لصنع الله إبراهيم و"**الجبل الصّغير**" لإلياس خوري وروايات إدوارد الخراط على سبيل المثال."[1]

فالشّكل الرّوائي الجديد يختلف عن الشّكل الذّي عُهد إليه من قبل ويتجلّى ذلك في طريقة توظيف اللّغة واستعمالها، كأن يمزج الرّوائي بين الفصحى والعامية، وعدم الالتزام بالتّرتيب الكرونولوجي للأحداث والزّمن.

وبذلك تكون هذه اللّغة نافعة أكثر في تصوير معاناة الإنسان المعاصر، لأنّها غير محصورة في زاوية واحدة، وإنّما تتعدّى ذلك لإعطاء رؤى مختلفة للقارئ؛ وذلك لتحقيق الجمالية على مستوى الدّلالات، وعلى مستوى اللّغة.

وقد ورد هذا التّشظي بكثرة في رواية **شرفة الهذيان** من خلال تجسيد المعاناة والظّلم الذّي يتعرّض له الإنسان العربي عن طريق إسقاط معاناة العصفور داخل قفصه على هذا الإنسان

[1] محمّد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، مرجع سبق ذكره، ص15.

المغلوب على أمره الذّي يفتقد حريته المسلوبة، فرشيد النّمر وعائلته وكثير من النّاس مثلهم يعيشون في دائرة مغلقة يعتريها اللّامنطق والهذيان يتبعون سياسة مسطرة من قبل الدّول الغربية، التي تسعى إلى مسخ ومحو الهوية العربية والقضاء على الكيان العربي.

ويتجلّى ذلك بوضوح في حديث رشيد النّمر مع الصّحفية التّي أرادت الصّعود إلى السّطح، يقول:

- ممنوع !
- نعم؟ !!
- الصّعود إلى السّطح ممنوع، قال لها.
- لا يعقل أن يكون الأمر ممنوعا حتّى الآن، لقد قالوا لي بإمكاني الصّعود إلى السّطح.
- لم تزل التّعليمات كما هي (ممنوع التّصوير من فوق)
- طيّب ! وهل سمحوا بتصوير المشاهد الواقعة في الغرب؟ !
- ممنوع التّصوير في هذا الاتجاه.
- ها أنت تقيّدنا من جديد لعصر الطّاولة الذّي حدّثوني عنه.[1]

ومن خلال هذا المقطع الحواري يتبيّن لنا أنّ رشيد النّمر ينفذّ الأمور الموكلة إليه دون معرفة السّبب، لأنّه لا يتجرأ على طرح الأسئلة، فالجهة الغربية التي نهاه العجوز بعدم السّماح لأي كان التّصوير في اتجاهها تمثّل السّلطة الغربية التي تتحكّم في السّياسات الدّاخلية للدّول العربية، فأي مخالفة لهذه القوانين تعرّض صاحبها للعقوبات أو السّجن.

[1] إبراهيم نصر الله، رواية شرفة الهذيان، منشورات الاختلافات، مطابع الدّار العربية للعلوم، بيروت، ط3، 2010 م، ص 80.

كما أنّ إحضار الطّاولة في كلّ مرّة وسط السّاحة للتّصوير من فوقها فيها نوع من التّهديد والتّذكير بأنّ هناك اتفاقية سلام مشترك بين الحكام العرب وأمريكا المسيطرة.

- **تهجين اللّغة:**

المقصود بالتّهجين اللّغوي إبراز تعدّد الأصوات ومستويات الكلام، فنصوص الرّواية الجديدة يبرز أكثر قاموس الكلام المقتبس لألفاظ أجنبية وتعبيرات متصلة بالحياة اليومية والوسائط التّكنولوجية المعوضة لوسائل الاتصال التّقليدية.[1]

وقد جاءت هذه الأصوات متعدّدة ومتداخلة مصاحبة للفوضى التّي طغت على مجتمعاتنا العربية وإبراز التّناقض والتّحول على مستوى البنيات الاجتماعية في عصر العولمة، وفي ظلّ ارتفاع نسبة الأمية بين المواطنين العرب.[2]

"ومن النّصوص التّي حققت تهجينا لغويا لافتا رواية "**ألعاب الهوى 2004**" لوحيد الطّويلة، حيث نجد تواشجا بين الفصحى والعامية ومرونة في تركيب الجمل تتيح قراءتها وكأنّها لغة الكلام اليومي.[3]

ويروي ميخائيل باختين أنّ التّعدد اللّغوي داخل العمل السّردي يمكّن من التّعبير عن إيديولوجيات مختلفة، وبذلك يكشف هذا التّعدد عالما أكثر اتساعا وتعقيدا لا يمكن للغة واحدة أن تحتويه، وهذا التّطور على مستوى اللّغة جاء مصاحبا للتّطورات والتّحولات التّاريخية والصّراعات، وحطّم المركزية اللّغوية التّي كانت سائدة في العصور الوسطى.[4]

---

[1] محمّد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، مرجع سبق ذكره، ص55.

[2] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص 17.

ويرى عبد المالك مرتاض أنّ اللّغة الإبداعية قابلة للتّغير بحكم زئبقية الخيال العامل فيها، والحرية الفنية التي يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يعبث باللّغة ويعطي لها نفسا جديدا يحمل طاقات دلالية لم تكن معهودة من قبل.[1]

- **التّداخل بين الفصحى والعامية:**

نجد في **شرفة الهذيان** امتزاج اللّغة الفصحى بالعامية، وهذا ما يجعل من العمل الرّوائي خطابا متكاملا يشمل كلّ الفئات الاجتماعية على اختلافها، ومن أمثلة ذلك قول الرّوائي على لسان أمّ رشيد النّمر حينما طلبت منه الزّواج بفتاة أخرى ريثما تعود" **إم عينين خضر ما رايحة ترجع..**"[2]

لهذا يدلّ على العقلية السّائدة في المجتمعات العربية وهي عدم السّماح للشّاب أن يتزوّج بالفتاة التّي يحبّها فلا يمكنه التّعبير عن مقاصده، إلى درجة أنّه عندما تزوّج رشيد النّمر ظلّ فكره مع حبيبته والسّياق الدّال على ذلك قوله:" حين انفرد بزوجة المستقبل أول مرّة قرّر أن يستفيد من خبراته كلّها، وفي أول فرصة لاحت لهما استحضر الجنّ الذّي هبّ في تلك الواقعة المشهورة مع صاحبته."[3]

وفي مقطع آخر يقول:

" وبلهفة ضاعفها عدم قدرتهم على التقاط أنفاسهم سألوه معا متى سيأكله الصّقر؟

- لم أشتره ليأكله الصّقر بل ليغني..
- على مين بتضحك؟ قال الصّغير.
- ليس عليكم بالتّأكيد.
- إذن على نفسك !

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية، ص 95.
[2] الرّواية، ص 84.
[3] الرّواية، ص 85.

- نعم [1]!!!

وفي موضع آخر نجد حضور العامية في حوار رشيد النّمر مع الصّحفية:

- لسبب ما، لعب الفأر في عبه، وقال في نفسه: لم تفدق عليّ كلّ هذا الغزل إلّا لتصعد إلى السّطح ! وفي الأخير منعها قائلا:
- إنّها التّعليمات !
- خلاص أمري لله.[2]

نجد هذا المركز الإعلامي يمثّل سلطة تعسفية ومتواطئة مع الجهة الغربية التّي سلبت حرية الإنسان العربي.

- **توظيف بعض الألفاظ الأجنبية:**

إضافة إلى حضور اللّهجة العامية في الرّواية نجد هناك بعض الاستعمالات الأجنبية التي تجلت بوضوح في متن الرّواية، ومن بين هذه الاستعمالات نذكر قوله:" والكاميرا تتقدّم نحوه في لقطة مقربة أو بتلك الحركة التي يطيب للعاملين في مجال السّينما أن يدعوها**(زووم إن)** بمعنى صورة مكبّرة."

وقوله أيضا :"تراجعت الكاميرا إلى الوراء أو بتلك الحركة التي يطيب للعاملين في مجال السّينما أن يدعوها**(زووم إن أوت)** بمعنى صورة مصغرة."[3]

وهذا الاستعمال لم يأت اعتباطيا وإنّما ليبيّن الدّور السّلبي للأفلام الغربية التّي تقتحم الثّقافة العربية، وتنشر أفكارها السّامة في محاولة منا تجريد الإنسان العربي من هويته وانتمائه، فمعظم العرب نجدهم منبهرين بأبطال هوليوود في غفلة منهم أنّ هؤلاء يحملون أفكارا قذرة هدفها مسح

[1] الرّواية، ص 82.
[2] الرّواية، ص 83.
[3] الرّواية، ص 58.

مقوماتنا العربية، فهذه الأفلام تمثل نوعا من الاستعمار غير المباشر، فهو استعمار على مستوى الفكر والإيديولوجية، ومن بين السّياقات الدّالة استحواذ هذه الأفلام لمساحة كبيرة من حياة الإنسان العربي قول الرّوائي:" منذ زمن باتت الأفلام والأغاني تطير في الفضاء وتطلّ من شاشات التّلفاز طوال الوقت."

" لكنّه لم يكتشف أنّ قفاه قد تقرّح لفرط لفرط ارتمائه أمام (أشلي جوود) أجمل حسنوات هوليوود منذ عشرين عاما."[1]

ومنه نجد أنّ هذا التّهجين اللّغوي ساهم في تصوير ثقافة المجتمع العربي، وهذا أدّى بدوره إلى تحطيم الأشكال السّردية التّي كانت سائدة، والتّي نجدها أحادية اللغة.

- **حضور اللّغة الشّعرية:**

كثيرا ما يصادفنا في النّصوص الرّوائية المعاصرة حضور كبير للشّعر، بصفة أنّ الرّواية الجديدة تستقطب مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية، فاللّغة الشّعرية مفعمة بالانزياح الكلامي، يقول جون كوهن في هذا السّياق:" هي الانزياح عن لغة النّثر باعتبار أنّ لغة النّثر عنده توصف بأنّها لغة الصّغر في الكتابة."[2]

فلغة الشّعر نجدها مفعمة بالانزياح الذّي يتولد عنه إيقاعا داخليا متميزا بفضل الاستعارات والكنايات والتّشابيه التّي يحتوي عليها الشّعر، مما تساعد المتلقي دائم البحث عن الاحتمالات المناسبة للدّلالات الغامضة التّي يوحي إليها الشّعر، وقد توجت رواية **شرفة الهذيان** بحضور كبير للشّعر الذّي ساعد على نقل الأحاسيس والمشاعر المنفعلة للشّخصيات، وما يدلّ على ذلك قول الرّوائي:

---

[1] الرّواية، ص 55-56.

[2] جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص 4.

من قديم ألقت المدينة قدميها على حافّة السّيل

فالتهمت أشجارها أمام الشّمس

من قديم

أعد الرّجل خزائن مضيئة

وحشروا فيها ظلالهم

وسمرة نسائهم

وشعر بناتهم الأسود[1]

وفي سياق آخر يقول:

زحام اللّيل

برج البيت

فالأحلام التّي حشرت معها في المكان الضّيق

كانت عمياء بأنامل محترقة[2]

هنا نجد توظيف الشّاعر لكلمة ظلال توحي بالاغتراب الذّي يعيشه الإنسان العربي، فهو محروم من أبسط حقوقه في الحياة، وهو العيش في كنف الحرية والاستقرار، ومن شدّة الهواجس التي يواجهها حتّى الأحلام أصبحت مخيفة بالنّسبة له.

فالذّي يريد أن تكون لديه أحلام يكون مصيره الهلاك، ويدلّ على هذا في حواره مع الشّرطي:

" وحين قال للشّرطي:" أنّه لم يحلم.

[1] الرّواية، ص 23.

[2] الرّواية، ص 55.

ندم كثيرا لأنّه قال ذلك !

قال له الشّرطي: أتريد القول أنّه تعرف أكثر منّي؟ !

وحين لم يجب أضاف الشّرطي: وهل أنت واثق من أنّ أبناءك أو زوجتك لن يحلموا في غفلة منك ؟ !!

قال: بالتّأكيد

ولماذا؟ سأله الشّركي بغضب

- لأنني قتلتهم [1]!!

فهذا المقطع يرصد لنا حالة الخوف والخضوع للآخر عند رشيد النّمر بالعتمة وفقدان الرّؤية، حيث يقول الرّوائي في حوار رشيد النّمر مع صديقه:

- وما الذّي يمكن أن يفعله المرء بجفنين بلا عينين؟ !
- يفتح بهما فوهة البئر الذّي في جمجمته، بئر الأحلام ! [2]

فاللّغة الشّعرية كانت حاضرة بكثرة في هذه الرّواية، وإضافة إلى السّياقات السّالفة الذّكر نذكر سياقا آخر يحتوي على اللّغة الشّعرية، ورد في قول الرّوائي:

ضيعت مساء الأمس طريقي للقفص المنذور

بكيت ليمنحني أحد قفصا مهجور

قالوا لن تجد هنا شيئا مهجورا غير الدّور...

وجناح العشب الأخضر..وغناء العصفور !! [3]

---

[1] الرّواية، ص24.

[2] الرّواية، ص 150.

[3] الرّواية، ص 195.

وهنا نجد أنّ الشّعر لعب دورا مهما في تكوين بنية النّصّ حيث تتعدّد اللّقطات الشّعرية في النّصّ، وتأتي بصور متنوعة كسرت خطية الزّمن، وهذا ما ساهم في توليد إيقاع حزين نتج عنه صورة قائمة عوضت الحركة الرّوائية.[1]

فالمقطع الشّعري الأخير اعتراف صريح من المبدع عن ضياع الإنسان العربي حيث تغدو الحياة عبارة عن قفص، والبشر يتحرّكون داخل أقفاص متنوعة فالمكان الذّي كان يأوي رشيد النّمر ضاق عليه بسبب تشجيع الحكومة لسياسة بيع الأقفاص التّي كانت سبب الأزمة، والدّوامة التّي وقع فيها كبار العرب.

### 2. تذويت الرّواية:

إضافة إلى العناصر السّالفة الذّكر التّي تلعب دورا كبيرا في بناء الخطاب السّردي المعاصر، نجد سمة أخرى لا تقلّ أهمية عن سابقاتها هي تذويت الكتابة الذي ذكرها محمّد برادة في كتابه **الرّواية العربية ورهان التّجديد** فيتمثل هذا العنصر في حرص الرّوائي على إضفاء سمات ذاتية على كتاباته، فيصبح النّص معبّرا عن تجربته وحياته، وجعل صوت الذّات حاضرا بين الأصوات الرّوائية التي تبني محتوى النّصّ.[2]

ومجمل هذا القول أنّ الرّوائي لا ينفرد بوجهة نظره للموضوع، وإنما يعطي لكل شخصية الحرية في التّعبير عن مقاصدها، ولذلك يرى برادة أنّ:"الخطاب الرّوائي غنيّ بعناصر مهمة تحقق الذّاتية كاستعمال الخيال وتخصيص الفضاءات واللّغة، مع حرص الرّوائي على إبراز ذاتيته

[1] ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية، ص 20.

[2] محمّد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، مرجع سبق ذكره، ص67.

المتفاعلة حتّى لا تكون علاقته بعالمه الرّوائي مجرّد استنساخ ومحاكاة، بل علاقة تأويل ورؤية وإعادة خلق."[1]

ونجد هذه السّمة بارزة في رواية **شرفة الهذيان**، فلكل شخصية من شخصياتها تعبّر عن قناعتها ونظرتها للأشياء، وما يدلّ على ذلك حوار رشيد النّمر مع جاره أستاذ العلوم الاجتماعية عن موضوع ابنه:

- إذن فأنت تتفق معي أنّه مجنون، فمن ذلك الذّي ينسى أنّ هناك اتفاقية دفاع مشترك بيننا وبين أمريكا؟
- أظنّه نسي ذلك، ولكن هذا لا يعني أنّه مجنون !
- تعريفي للمجنون هو كل من يتجاهل أو ينسى أمرا معلنا بوضوح ومتفقا عليه كهذه الاتفاقيات !"[2]

فرأي هذا الأستاذ يعكس لنا تفكير الطّبقة المثقفة التي تدعي معرفة الأمور حقّ المعرفة، لكن في واقع الأمر هي طبقة تتميز بالهروب من الواقع وتجاهله، ونظرتها اللّامنطقية للأمور وتفكيرها السّاذج إزاء ما تفعله الدّول الغربية من خراب ودمار.

وهذا الدّكتور رغم مستواه العالي إلا أنّه يؤمن بالخزعبلات الباطلة، ويتمثّل ذلك قوله بشأن رشيد النّمر:

- هناك رجل مؤمن يعالج مثل هذه الحالات يسكن في مدينة لا تبعد أكثر من ثلاثين كيلومترا من هنا، حيث تقف.
- مشعوذ يعني؟ !

---

[1] المرجع نفسه، ص 68.

[2] الرّواية، ص 115.

- لا تقل ذلك ! إيّاك أن تقول عنه كلاما كهذا ..إيّاك ! [1]

من جهة أخرى نجد اعتراف رشيد النّمر بأنّه قتل أسرته لأنّه هو سبب مجيء الصّقر إلى الشّرفة وقتلهم جميعا، وهذه فهو متواطئ مع ذلك الصّقر الذّي يعتبر عدوّا بالنّسبة له ولأولاده، والسّياق الدّال على ذلك قوله:

- ولكنّني أفهم من كلامك أنّ الصّقر هو الذّي التهمهم !
- وأين ذكاؤك؟ ! من الذّي أتلا بالصّقر؟ !
- أنت بالطّبع، ولكن لماذا تركته يأكلك؟
- وكيف كان يمكن أن يصدّق أحد أنّني لم أقتلهم، إن لم أسمح له بأن يأكلني؟[2]

ومن خلال هذا المقطع الحواري يتبيّن لنا أنّ رشيد النّمر يمثّل ذلك التّخاذل الذّي خيّم على شخصية الإنسان العربي، من خلال الامتثال لأوامر ومتطلبات ذلك الصّقر الذّي يمثّل الدّول الغربية المتحكّمة والمسيطرة على الأنظمة العربية التي رضخت للذّل والهوان لأوامر وهيئات قذرة متوحشة، وقامعة للحرية الإنسانية.

### 3. التّناص:

يعتبر حضور التناص في الخطاب الروائي سمة من سمات التجديد، حيث تتقاطع نصوص عديدة في نص واحد،أو بالأحرى حضور النص الغائب في النص الراهن، وقد اشتغل سعيد يقطين في كتاب" انفتاح الروائي " على ثلاثة أنواع من التفاعل النصي، باعتبارها بنيات نصية يستوعبها النص:" التناص بحكم معناه العام الذي استعمل به في بدايات توظيفه مع باختين

[1] الرّواية، ص 120.
[2] الرّواية، ص 52.

وكريستيفا يتعلق بالصلات التي تربط النص بآخر والتفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنية، ومنه فالنص السردي الحالي هو نتيجة تفاعل بين نصوص سردية تراثية سابقة."[1]

حيث نجد في رواية شرفة الهذيان حضور التناص بكثرة، نذكر من ذلك التناص الديني ويظهر ذلك في قوله :

لم يقعوا في الخطيئة أن يكون هناك شيء

أعلى من قاماتهم.

كي لا تسول لهم أنفسهم أن ينظروا للأعلى.[2]

فهذا تناص مع النّصّ القرآني، يقول تعالى:وَسْـَٔلِ ٱلْقَرْيَةَ ٱلَّتِى كُنَّا فِيهَا وَٱلْعِيرَ ٱلَّتِىٓ أَقْبَلْنَا فِيهَا ۖ وَإِنَّا لَصَٰدِقُونَ ﴿٨٢﴾ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۖ عَسَى ٱللَّهُ أَن يَأْتِيَنِى بِهِمْ جَمِيعًا ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٨٣﴾ - **سورة يوسف: الآية23**- وهنا سولت بمعنى زينت وسهلت أي جعلته أمامه حتّى يرتكبه.

إلى جانب التّناص الدّين نجد أنّ هناك تناصا أدبيا تراثيا في هذه الرّواية، يتمثل في استحضار نص ألف وليلة، ويظهر ذلك جليا من خلال قول الرّوائي في حوار رشيد النّمر مع زوجته:

- وهكذا سأفحم الأولاد إن طلبوا وجبة كتلك !
- ولكنّهم لن يطلبوا، لأنّهم يريدون حكاية جديدة كل يوم، حكاية يمكن أن نسميها"**ألف عصفور وعصفور**"

[1] سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001 م، ص 100.
[2] الرّواية، ص 47.

- كيف لم أفكر بهذا؟ ! "**ألف عصفور وعصفور**" [1]!

وهذه الحكاية التي قد يؤلفها رشيد النّمر تحمل معاناته مع ذلك الصّقر الذّي تعوّد على أكل العصافير، وصار في كلّ مرّة يضاعف له العدد كي ينجو من الموت، كما أنّها تحيلنا إلى واقع عربي منكسر يتسم بالانهزامية والخضوع.

## 4. شعرية العتبات:

### •مفهوم العتبة النّصية:

تمثل عتبات النّص الرّوائي على جملة من الوحدات الأيقونية واللّغوية والإشارية والرّموز المشكلة للخطاب الرّوائي والمحاورة لأفق انتظار القارئ وإثارة اشتهائه السّردي حيث يرى بارث أن:" كلّ ما في الرّواية له دلالة."[2]

أي كلّ ما يتضمنّه العمل الأدبي له دلالة، باعتبار أنّ ما يحيط بالنّصّ عبارة عن علامات دالة على معنى معيّن، وهناك من يعتبر أنّ هذه العتبات بمثابة شبكة المرفقات النّصية المحيطة بالنّص التّي تُعدّ مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاكتشاف أغوار النّصّ العميقة وتأويلها."[3]

ومن العتبات النّصّية التي لعبت دورا مهما في الكشف عن دلالات النّصّ في "**شرفة الهذيان**" نجد:

### أ. عتبة الغلاف:

يبدو أنّ عتبة الغلاف في رواية"**شرفة الهذيان**" **شكّلت نافذة مفتوحة على مختلف التّأويلات، وملمة لبؤر النّصّ الدّلالية، وباعتبارها من الفواتح النّصية فهي تساهم في تكثيف**

[1] الرواية، ص 47.

[2] هند بوعود، شعرية العتبات النّصية في الرّواية، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 24، جانفي–جوان 2014 م، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، ص 155.

[3] المرجع نفسه، ص 155.

**معنى** الرّواية، وتحمل القارئ لعالم التّخييل الرّوائي، ومن خلال هذه الرّواية سنرصد أمثلة فيما يخص الغلاف: العنوان، اللّون، الصّورة.

إنّ المتأمل لغلاف الرّواية يجد لوحة تشكيلية تمثل صورة ذات وجهين إنسانيين يحملان غموضا، فمعالم الوجه غير واضحة تتخللها خربشات على مستوى الوجه والعينين، حيث نجد الوجه الذّي على الجهة اليمنى يميل لونه إلى اللّون البني الدّال على التّراب، أمّا الوجه الآخر فلونه أصفر، والمقصود من هذا أنّ صورة الإنسان العربي في طريقها إلى الاضمحلال والزّوال في ظلّ التّخاذل والانتكاسات الرّاهنة.

ورد اسم الرّوائي باللّون الأصفر الفاقع وتحته عنوان الرّواية باللّون البني، ونجد طغيان اللّون البرتقالي على مساحة واسعة من صورة الغلاف، وهذا يعكس النّزعة الرّومانسية للكاتب وعن دفء عاطفته وحسه المرهف.

كما أنّ اللّون الأصفر يدلّ على الذّبول والانكسار والضّعف، وهذا جاء متوافقا مع الحالة المتأزمة التي يمرّ بها الوطن العربي اليوم، ومن خلال صورة الغلاف يستطيع القارئ ربط العلاقة بينها وبين معنى الرّواية.

ب. **عتبة العنوان:**

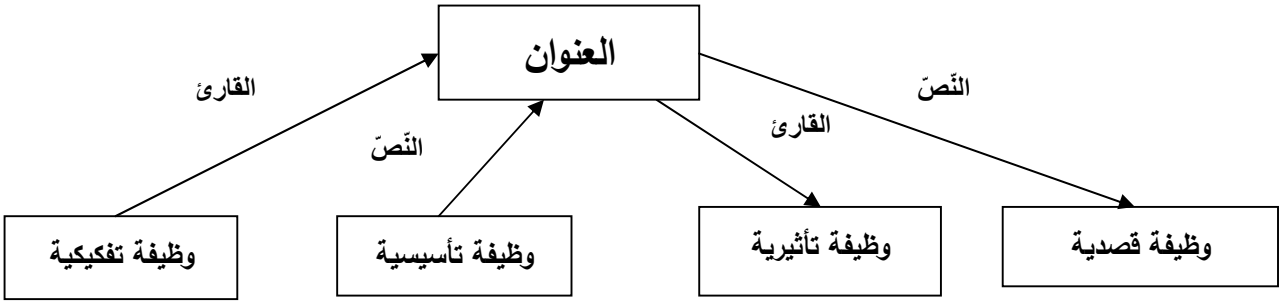
إنّ عنوان الرّواية "**شرفة الهذيان**" **عتبة نصية تحيل إلى المضمون الذّي تحمله** الرّواية من علاقات إنسانية واجتماعية، ونجد العنوان باعتباره ممثلا لسلطة النّصّ وواجهته الإعلامية، يساهم في فك غموض النّص وطبيعته.[1]

[1] ينظر: شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التّأويل، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2015م، ص 10.

ولا ينحصر دور العنوان في فك شفرات النّصّ، وإنّما يتجاوز ذلك إلى ترجمة المشاكل الاجتماعية بطريقة فنية تخيلية تساهم في بلورة الوعي لدى المتلقي، ومنه يكون العنوان في علاقة وطيدة بالقارئ فهذا الأخير يؤول مختلف الدّلالات التّي تختفي وراء عباءة الغموض، "فالعنوان نواة متحركة يخيط عليها المؤلف نسيج النّصّ."[1]

لقد اعتبر جيرار جونيت أنّ العنوان يحمل إشكالية تفرضا نوعا من التّحليل، بمعنى أنّ العنوان يثير فينا تساؤلات تدفعنا إلى البحث عن التّأويل المناسب لهذه الإشكالية التّي قد تتحول فيما بعد إلى دلالات خطابية تواصلية."[2]

ولفهم العلاقة بين العنوان والنّصّ والقارئ نقوم بالتّوضيح من خلال المخطط التّالي:




من خلال هذا المخطط يتبيّن لنا أنّ العنوان يمثّل نقطة بداية للنّصّ لأنّ العنوان يكون ملما بكل معالم النّصّ، كما نجد له وظيفة تأثيرية على القارئ الذّي يحاول فكّ رموزه وشفراته، وقد يلعب النّصّ وظيفة تأسيسية على العنوان لأنّ هذا الأخير يتأسس على معالم النّصّ، كما أنّ القارئ يقوم بتفكيك عناصر ذلك العنوان لاكتشاف الدّلالات الكامنة.

[1] المرجع نفسه، ص 12.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

عنوان الرّواية "**شرفة الهذيان**" يحيلنا بالضّرورة إلى بنيات النّصّ الدّلالية، وهذه البنيات تربط بينها أحداثا وهذه الأحداث تحمل هذيانا وأفكارا لا منطقية ممثلة في فضاء يدعى "**الشّرفة**" التي شهدت أحداثا مركّبة وغير معقولة.

فالرّوائي كان بارعا في اختياره للعنوان الذّي يدلّ على الحياة العبثية التّي نعيشها وسياسة اللّامنطق التّي نحتكم إليها، وهذه الأمور كلّها تمثل حالة هذيان الإنسان المعاصر.

**5. المفارقة:**

جاء في **لسان العرب** في باب "**الفرق**"، فرّقه وفارق الشّيء مفارقة وفراقا باينه والمفرّق وسط الرأس، وهو الذّي يفرّق فيه الشّعر، وكذلك مفرق الطّريق، فالمفارقة هي المباينة.[1]

أمّا في الاصطلاح فهي تقنية أدبية تقوم على ازدواجية تأويل النّصّ، وتأخذ المتلقي من المعنى السّطحي للمعنى الخفي الباطني الذّي يكمن في ثنايا النّصّ، وقد عرّفها سعيد علوش على أنّها تناقض ظاهري لا نلبث أن نتبيّن حقيقته.[2]

أمّا عن جاسم الحسين:" فهي خلاصة موازنة ومقارنة بين حالتين يقدّمهما الكاتب من تضاد واختلاف، وليس بالضّرورة أن يكون ذلك معلنا يل يمكن أن يستشف من النّصّ."[3]

وترى نبيلة إبراهيم أنّ " القارئ شريك في صنع المفارقة"،[4] وتصبح المفارقة عبارة عن عنصر يراد به السّخرية والتّهكم وإدهاش المتلقي وكسر أفق التّوقع لديه.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2008 م، ص 168.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مجلة فصل الخطاب، العدد 3، سبتمبر 2020 م، ص 141.

[3] الحسين أحمد الجاسم، القصة القصيرة جدّا، مجلة فصل الخطاب، ص 141.

[4] نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصل الخطاب، ص 141.

وقد أشارت سيزا قاسم في حديثها عن المفارقة أنّها سلاح هجومي فعال يثير الضّحك الذّي يتولد عن التّوتر الحادّ والضّغط الذّي لا بدّ أن ينفجر.[1]

فالمفارقة عنصر هام في بناء الخطاب الرّوائي المعاصر، وهذه المفارقة عادة ما تأتي مصاحبة لحالة الاضطراب النّفسي التّي يعاني منها الإنسان المعاصر، ولذلك كان لزاما علينا الوقوف على محطات هذه الرّواية لكي نستطيع استخراج هذه المفارقة وأيضا ح دلالتها الخفية.

بدأ الرّوائي روايته "**شرفة الهذيان**" بعنوان الأغنية الأولى **!!** متبوعا بعلامتي تعجب، مما يجعل القارئ يحاول الوقوف على التّناقض المقصود، بين دلالة العنوان الموحية بالسّعادة، والشّعور بالحرية، والحدث الذّي تحمله هذه الأغنية، فهذه الأغنية ليست مريحة ولا تحمل شيئا من معاني الكلمة التّي توحي بالهناء، هذه الأغنية تمثل السّياسة والدّستور الذّي يحاصر الكلّ بقوانينه وتعليماته الشّخصية الرّئيسية التّي ظلّ اسمها مغفلا في الصّفحات الأولى، وذلك جاء مقصودا من طرف الرّوائي، فهذا الاسم لا يساوي شيئا وذاته منصهرة في ذات الجماعة، لذا ورد الخطاب بصيغة المخاطب أنتَ، والسّياق الدّال على ذلك:" باستطاعتك أن تغمض عينيك، وأن تدير ظهرك."[2] ثم بعد ذلك نعرف أنّ المخاطب المغلوب على أمره المحاصر بالممنوعات اسمه رشيد النّمر، فهذا الاسم جاء متناقضا لواقع صاحبه، فلا هو رشيد ولا هو بالنّمر، وإنّما يتعرّض للتّنمر من قبل الآخرين.

وفي نهاية الرّواية نجد الكاتب ختمها بعنوان أغنية النّهاية، فأغنية النّهاية هي امتداد لأغنية البداية، فكلّ أحداث هذه الرّواية محصورة بين هاتين الأغنيتين ليصل القارئ إلى فكرة مفادها أنّنا لا زلنا نعيش في أقفاص تحاصرنا وتمنعنا من تحقيق أحلامنا يقول الرّوائي:" ثمة

[1] سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصل الخطاب، ص 141.

[2] الرّواية، ص 6.

أقفاص تحرص أجمل ما في صدرك من أشجار، أقفاص تعلم عنا بالأمطار، أقفاص تكتب شعرا ومواويل، وكالغزلان هنا تتقافز عبر السّهل."[1]

**6. حضور فنّ الكاريكاتير:**

نجد في هذه الرّواية توظيف الأديب لرسم حنظلة الذّي نال شهرة كبيرة من بين رسومات ناجي العلي، في البداية لم يكن حنظلة يدير ظهره للنّاس ولا يعقد يديه خلف ظهره في بداية ظهوره، فاسمه مشتق من اسم نبات شديد المرارة محاكا بالأشواك واستعمله ناجي العلي للدّلالة على مرارة حياة الشّعب الفلسطيني، حيث أخذ حنظلة دور الطّفل، لأنّ الطّفولة رمز الصّدق والبراءة يقول ناجي العلي:" قصدت أن يكون حافيا وقدمت هذا الطّفل بشعر القنفذ الذّي يستعمل شعره كسلاح... هو سجين وأسير، إنّه الولد البسيط لكنّه حادّن ولهذا تبناه النّاس، وأحسّوا أنّه يمثل ضميرهم الواعد."[2]

وقد أسقط إبراهيم نصر الله حنظلة ناجي العلي على ابنة رشيد النّمر الحكيمة التّي تشعر بالتّعاطف أحيانا كثيرة، وأحيانا تتركه يواجهه هذيانه بنفسه، ففي خضم محاولاته المتكررة لبلوغ الحرية يبقى خاضعا وقابلا بواقعه، وهي رافضة للحالة التّي يمرّ بها ونلمح ذلك من خلال نظرات ابنته إليه وطريقة إحجامها، فرغم صمتها الدّائم قالت الكثير ورفضت المشاركة في المهزلة، والسّياق الدّال على ذلك قوله:" التفت إلى ابنته كانت تنظر بحنظلة، طفل رسومات ناجي العلي."[3]

---

[1] الرّواية، ص 195.

[2] خالد محمّد أحمد الفقيه، التّنمية السّياسية المترتبة على حركة الوعي في كاريكاتير ناجي العلي، كلية الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009 م، ص 36.

[3] الرّواية، ص 75.

**7. حضور الصّورة السّينيمائية:**

تعتبر الصّورة السّينيمائية لغة عالمية بحيث يمكننا فهم مضمون الصّورة دون أن نكون متمكنين من لغة مرسلها، وهي تجمع بين الخطابين البصري واللّغوي، وهذا ما يجعل منها علامة بصرية منتجة للدّلالة، وقد تكون هذه الصّورة أكثر تأثيرا وتعبيرا على مستوى التّواصل من اللّغة المكتوبة، ذلك أنّها تجعل القارئ يحسّ أنّه جزء من تلك الأحداث أو الشّخصيات المتمثلة في صورة ما، ونجد الفيلسوفة الأمريكية سوزان لانجر تؤكدّ هذه الفكرة بقولها:"اللّغة ليست السّبيل الوحيد للتّعبير عن أفكارنا، وإنّما هناك طرق كثيرة كالموسيقى والصّور المرئية بوصفها مجموعة من الأنساق التّي تؤدي العملية التّواصلية."[1]

" فالصّور بفضل مفرداتها الخاصة كإيماءات الجسد والدّيكور والموسيقى تحققه التّأثير الذّي يفوق الجملة المنطوقة، والتّعبير عن أحوال النّفس وأشكال الصّراع الدّاخلي."[2]

ونجد رواية "**شرفة الهذيان**"حافلة بالصّور التّي تحمل أبعادا دلالية مختلفة، وتعبيرا عن حالة الضّياع والتّأزم التّي يعيشها الإنسان العربي اليوم، ومن ضمن هذه الصّور نذكر صورة ابنة رشيدّ النّمر التّي " تراقب ما يجري حوله في صمت عاقدة يديها، بما يذكر بلوحة مودلياني الصّغيرة بالثّوب الأزرق."[3]

إضافة إلى ذلك نجد صورة العصفور وهو داخل القفص، حيث يغلب على هذه الصّورة اللّون الأسود، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على غياب الحرية والقمع الذّي يتعرض له العربي،

---

[1] ينظر: نجلاء مصطفى فتحي، سيميولوجيا الصّورة المرئية وعلاقتها باللغة الإنسانية، مجلة فتوحات، العدد 3 جوان 2016 م، كلية الآداب، جامعة سويف، جمهورية مصر العربية، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

[3] الرّواية، ص 39.

وعن المصير المأساوي الذّي ينتظره، فهنا استخدم العصفور كرمز للإنسان العربي، العصفور الذّي يعاني من سجنه ثم يكون موته مأساويا، ويتجلّى ذلك في حوار رشيدّ النّمر مع ابنه الصّغير:

قال:" ولكنّني أريد عصفورا.. !"

قال الصّغير:" ولكنني أحذرك فلقد رأيت صقرا يتجول في سماء المنطقة."[1]

من جهة أخرى نجد توظيف الكاتب لصورة الفيلم الكرتوني توم أند جيري، وهذا التّوظيف فيه نوع من السّخرية من تخاذل الإنسان العربي وتجاهله لواقعه المرير، يختلس الضّحك من هذا الكرتون كي لا يراه الناس، لكن في حقيقة الأمر يضحك على نفسه، لأن جزء من هذا الفيلم الكرتوني يمثله وهو القط الذّي يكون مغلوبا على أمره دائمان أما الجزء الآخر يتمثل في الفأر الذّي يرمز إلى الكيان الصّهيوني، لأنّ هذا الأخير رغم صغر حجمه استطاع أن يدمر ويحتل أرضا مقدسة وهي فلسطين، مستمدة من تحالف أمريكا مع إسرائيل التّي عاثت في الأرض فسادا.

يقول الكاتب:" الذّين يرتدون الدّروع الثّقيلة كلّما ذهبوا للقاء امرأة والنّظارات السّوداء في صالة السّينما لإخفاء الدّمع خشية النّهايات السّعيدة.

ويحفون بدراية المتعبين مخلفات الابتسامات المختلسة أمام**(توم أند جيري)**."[2]

ونجد توظيفه لصورة سجن أبو غريب فهذا الأخير يقف متفرجا على حالة الألم والمعاناة لدى المساجين الذّي يمثلون ذواتنا العربية وحريتنا المفقودة، يقول الكاتب:" كانوا إلى حدّ بعيد يشبهون تلّ الرّجال في سجن أبو غريب."[3]

وهناك صورة لا تقلّ أهمية عن سابقتها تتمثل في صورة النّسيج الدّاخلي للعين، هذه العين تحمل أحلاما يصعب تحقيقها على أرض الواقع، كما أنّها تشير إلى عدم رؤيتها بمنطق ووعي إزاء

[1] الرّواية، ص 31.
[2] الرّواية، ص 13.
[3] الرّواية، ص 132.

التّطورات الحاصلة، فتتصرف بجهل ولا مبالاة، ويتجلّى ذلك في حديث رشيدّ النّمر مع صديقه الميت.

سأله صديقه الميت، ولماذا تصاحبني؟ !

- لأنني لا أرى نفسي فيك !
- ولماذا لا ترى نفسك في؟ !
- لأنّك بلا عينين ! فهمت قصدي، أليس كذلك؟[1]

فالصّور كرموز بصرية تلعب دورا مهما في إيصال فكرة الكاتب للمتلقي من خلال الألوان والأشكال والحركات، فهي علامة أيقونية خالة من الغموض يسهل استيعابها وفهمها.

**8. العجائبية:**

يعرف تودروف العجائبية بقوله:" العجائبي هو التردد الذّي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطّبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظّاهر." [2]

" وقد عرف التّراث العربي القديم توظيفه الكبير للعجائبية من خلال المزج بين المألوف واللّامألوف، فمثلا في الشّعر الجاهلي نجد نظم الشّعر في الاعتقاد القديم مرتبط بجن يساعد الشّاعر على نظمه ويضفي على أعماله صبغة عجائبية."[3]

ولعل ما يميزه الكتابة الرّوائية العربية المعاصرة هي توظيف العجائبية التّي أخذت أشكالا جديدة وأبعادا مختلفة في إطار الرّواية التّجريبية والانفتاح على مختلف العوالم السّردية، فنجد فيها

---

[1] الرّواية، ص 150.

[2] تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: بوعلام الصّديق، دار الكلام، الرّباط، ص 18.

[3] فريال تواتي، العجائبية في رواية سهرة تنكرية للموت لغادة السمان، مجلة النّصّ، العدد 1، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2020 م، ص 28.

التّمازج بين ما هو حقيقي وما هو من نسيج الخيال، فحضور العجائبية في السّرد العربي المعاصر دليل على أنّها شكل فني حداثي أضفى على الرّواية بعدا جماليا.

حيث نجد العجائبية متجلية بوضوح في رواية "**شرفة الهذيان**" حيث حملت مجموعة من المشاهد التّخييلية العجائبية التّي تتمحور أحداثها في عالم حقيقي منطقي وعالم خيالي، أو بالأحرى عالم الأحياء والأموات، وتتجلى العجائبية انطلاقا من العنوان، حيث يصطدم القارئ في إعطاء تفسير لهذا العنوان الذّي يحمل التّعجب بسبب تداخله بين عالم الحقيقة الملموس وعالم الخيال والوهم، فالجزء الأول من العنوان "**شرفة**" يمثل مكان ينتمي لعالم الحقيقة، لكن بمجرد النّظر للقسم الثّاني منه "**هذيان**" يدخل القارئ في دوامة من الأسئلة لارتباط هذه الشّرفة بعالمين متناقضين.

وقد جسّد الرّوائي هذه العجائبية عبر الحلم الذّي يعدّ تفسيرا عقليا يستند باللّاوعي الذّي يحتوي على فجوات مظلمة وخارقة أحيانا، لهذا كان الاهتمام بالحلم كبيرا خاصة عند فرويد الذّي اعتبر الأحلام إفرازا للمكبوتات المختفية التّي تساعد على فهم خبايا النّفس، حيث استلهم الرّوائي الحلم بطريقة عجائبية من أجل تقوية حبكة الرّواية وإعطائها نفسا جديدا.

" فالإنسان خزّان لعوالم كثيرة متناقضة ومتداخلة تخرج كعمل أدبي تحت ضوء الوعي."[1]

ومن بين السّياقات التّي تدلّ على ذلك المشهد الذّي صوره الرّوائي عند استيقاظ رشيد النّمر من النّوم وتفقده لأولاده، فمن جهة يقف مهما على أنّهم أحياء، ومن جهة أخرى يجعلهم موتى، يقول:" حين نهضوا أخيرا راحوا يتأملون الجدران حولهم بصمت، وقبل أن يلقوا عليه تحية الصّباح بدءوا بكاء جماعيا أدرك معه أنّهم فهموه، أخيرا أنّه قاتلهم، كان على وشك أن يتعرف، حينما هبّ أحد أولاده الموتى وأطبق بأصابعه الصّغيرة على عنقه."[2]

[1] شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفنتاستيكية، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، الرّباط، 2009، ص 17.
[2] الرّواية، ص 73.

فهنا نجد الرّوائي قد جسد الواقع الذّي اعتراه اللّامنطق ، وبالتّالي قدّم لنا الأحداث بطريقة عبثية تتناسب والحياة المأساوية المليئة بالهذيان.

وفي سياق آخر نجد هذا الحلم والهذيان في حديث رشيد النّمر مع صديقة الميت حين سأله صديقه:

- وما الذّي تتمناه من وجود الطّريق؟
- أن أذهب غلى آخره، ثم ألتفت خلفي وأرى الأشياء بعيدة.
- وما الذّي تريده من البعد؟
- أريد أن أتأمل نفسي في مرآة لا تعكس صورتي !! [1]

وهنا يتبيّن لنا أنّ رشيد النّمر لا زال يحلم لأنّ رغباته هذه لم ولن تتحقق ما دام خاضعا لهذا الوضع المزري لدرجة أنّه يتمنّى أن لا يرى صورته في المرآة، فهو يرفض ذاته كشخص مقيد فاشل، خاضع للآخرين، وهذا الإحساس الذّي تولّد عن رشيد النّمر يعكس حال الكثيرين في ظل الأنظمة المستبدة الظّالمة التّي لم تحترم كرامة الإنسان العربي وانتماءه، وألقت به في مستنقعات الذّل والهوان، فرشيد النّمر بفعل الضّغوطات التّي مورست عليه أصبحت حياته كلّها هذيانا، حيث تستحضر له مشهدا حينما قرّر المقابلة، يقول الرّوائي: تراجع خطوة

- تراجعوا !!

دخل البيت...

لم يعد هناك أحد في الشّرفات ! [2]

[1] الرّواية، ص 149.

[2] الرّواية، ص 185.

فالبنية السّردية لهذه الرّواية تعتمد بشكل واضح على الأحلام والهذيان لتؤسس لتماسك الحدث وتعميق صفة الغرائبية عن طريق أسلوب السّخرية والتّهكم عن طريق اسم رشيد النّمر الذّي يثير فينا الضّحك لأنّه لا يحمل صفات اسمه، ويخضع دوما للآخرين.

" وبذلك تكون الرّواية الفنتاستيكية هي مغامرة، ورهان يعكف على سبر أغوار النّفس وتحليل أحلامها، لأنّ سرد الغرابة كما يقول كرزنسكي ينجز كمجازفة لبنيات استدلالية تحمل التّناقض والشّعور بالغريب غير القابل للقبض."[1]

ومن خلال الأدوات الفنية التي ذكرناها آنفا في الفصل الأوّل كانت بمثابة ثورة على آليات الكتابة التّقليدية؛ وما يدلّ على استعمال هاته السمات الجديدة نجد اشتمال الرّواية على السّرد والوصف والشّعر والرّسم والسّينما والإعلانات والخبر الصّحفي، والصّور الفوتوغرافية، فهذه كلّها تنصب ضمن ما يسمّى بالتّجريب الذّي يلغي الحدود بين الأجناس الأدبية، لأنّ كلّ جنس يستفيد من الآخر، ومن نجد أنّ المبدع كان بارزا في المزج بين هذه الأشكال في ثوب متناسق ومتجانس.

[1] شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفنتاستيكية، ص 18.

**الفصل الثّاني: التّجريب في البنية السّردية للرّواية**

**1.المكان وعلاقته بالتجريب**

- **مفهوم المكان**

**أ. لغة**

**ب. اصطلاحا**

- **أنواع الأماكن**

**أ. الأماكن المغلقة**

**ب. الأماكن المفتوحة**

**ج. علاقة المكان بالشخصية**

**د. علاقة المكان بالزمن**

**2.تجريبية الزمان**

- **مفهوم الزمان**

**أ. لغة**

**ب. اصطلاحا**

- **المفارقات الزّمنية**

**أ. الاستباق**

**ب. الاسترجاع**

**3.التجريب في الحدث السردي**

- **مفهوم الحدث**

**أ. لغة**

**ب. اصطلاحا**

- **علاقة الحدث بالتّجريب**

**4.الشخصية وعلاقتها بالتجريب**

- **مفهوم الشخصية**

**أ. لغة**

**ب. اصطلاحا**

- **أنواع الشّخصيات**

**أ. رئيسية**

**ب. ثانوية**

**ت. شخصيات مرجعية**

**ث. شخصيات إشارية**

**ج. شخصيات استذكارية**

- **علاقة الشّخصية بالتّجريب**

## 1.المكان وعلاقته بالتجريب:

- **مفهوم المكان:**

يعدّ المكان مكوّنا أساسيا للبنية السّردية، وله عدّة تسميات كالحيّز والفضاء، حيث أخذ هذا المصطلح عدّة دلالات لغوية وعدّة مفاهيم اصطلاحية.

**أ. لغة:** يعرّفه ابن منظور في لسان العرب:" المكان، المكانة واحدة التّهذيب، كان في أصل تقدير لفعل مفعل–لأنّه موضع لكينونة الشّيء فيه–."[1]

ونجد في معجم الوسيط:" المكان: المنزلة، يقال هو رفيع المكان والموضع(ج)أمكنة."[2]

**ب.اصطلاحا:** حظي المكان في الرّواية أهمية بالغة لدى النّقاد الغرب والعرب على حدّ سواء، فمنهم من أطلق عليه اسم الحيّز، ومنهم من استعمل مصطلح المكان، أمّا الشّائع فهم الفضاء، ومن بين الدّارسين الذّين اعتمدوا مصطلح الفضاء نجد **حميد الحميداني** في كتابه بنية النّص السّردي يقول:" إنّ الفضاء في الرّواية أوسع وأشمل من المكان، لأنّه مجموع الأمكنة التّي تقوم عليها الحركة الرّوائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التّي تم تصويرها بشكل مباشر أو تلك التّي تدرك بالضرورة بطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية."[3]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التّراث العربي، ج1، مؤسسة التّاريخ العربي، ط2، 1993، ص 133.

[2] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، ط4، القاهرة، ص 806.

[3] حميد الحميداني، بنية النّصّ السّردي، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، 1991، ص 64.

ونجد في رواية "**شرفة الهذيان**" تعدّد الأمكنة بتعدّد مواقف وأفعال الشّخصيات، فكان لا بدّ من رصد هذه الأمكنة وتحليلها وإبراز العلاقة بينها وبين الشّخصيات وأحداث الرّواية، ومن بين الأنواع المجسّدة في الرّواية الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

- **أنواع الأماكن:**

أ. **الأماكن المفتوحة:**

– **السّوق:** يقدّم لنا هذا النّصّ عبر حركية الشّخصية الأساسية التّي تصف كلّ الأماكن الموجودة قرب المركز الإعلامي، والسّوق نجده يوحي بالمكان الذّي يتمّ فيه العصافير والأقفاص المناسبة لها.

والسّياق الدّال على ذلك يتجلّى في قوله:" تعاملت الحكومة مع العصافير كالدّجاج الذّي يمكن أن يشتريه النّاس من السّوق، لكن النّاس يعرفونه بحكم خبرته الطّويلة، أنّ الحكومة لا تسمح باقتناء العصافير عبثا."[1]

فالسّوق هنا له دلالة السّجن لأنّه يقيّد حرية العصافير، وهذا بدعم من الحكومة العربية التي لا تريد للإنسان أن يكون حرّا، ولهذا كانت تشجع سياسة بيع الأقفاص، أو بالأحرى إقامة سجون أكثر للذّين يريدون الخروج عن نظامها ومعارضتها.

– **الشّارع:** يعرض الرّوائي الشّارع ليعطي المشهد الحياتي والأحداث التّي تقوم ببنائها الشّخصيات، كتلك التّي وقعت لرشيد النّمر قبل أن يستلم وظيفته الجديدة، وهي سقوط قطرة دم على ملابسه؛ فهذا المكان شاهد عيان على تلك الجرائم التّي تقام في حقّ العصافير، فهنا الشّارع لا يمثل معناه الإيجابي المتمثل في التقاء الأفراد وتبادل الأفكار والمواقف، بل أصبح يمثل مكانا للتّعذيب والقتل.

[1] الرّواية، ص 45.

وما يمثّل ذلك من النّصّ قوله:" وقبل أن يضع قدمه على حافّة الشّارع لطريقه في الجهة الأخرى سمع تلك الفرقعة المكتومة، وحين استدار نحو مصدر الصّوت باغتته قطرات ساخنة لطّخت وجهه وقميصه الأبيض."[1]

فالمكان بهذا المعنى ليس عامّا تتحرّك فيه الشّخصيات فحسب، وإنّما هو مسرح للأحداث وله وظيفة ودور أساسي في الرّواية.[2]

**ب. الأماكن المغلقة:**

– **السينما:** يمثّل هذا المكان فضاء لاتقاء مختلف الأفراد قصد التّرويح عن النّفس والتّسلية ومشاهدة العروض الجديدة للأفلام، وقدّم هذا المكان في الرّواية من خلال شخصية رشيد النّمر في تذكه للأيام التّي كان يذهب فيها للسّينما مع حبيبته؛ حيث يعرض هذا المكان عصارة الخيال في التّعبير عن التّجربة.

" في قاعة سينما الرينبو، مالت إليه أكثر من مرّة لكنّ عينيه كانتا تدوران في الظّلام باحثتين عن عامل السّينما الذّي لا يفارق (الكشاف) يده."[3]

– **الجامعة:** تمثّل مركز وجود الطّبقة المثقفة المتميزة بأفكارها السّديدة وإنجازاتها المفيدة، لكنّ الرّوائي قدّمها لنا للدّلالة على أنّ هذه الفئة البعض منها ينخدع بخزعبلات لا أساس لها من الصّحة، وينطبق هذا الأمر على أستاذ العلوم الاجتماعية الذّي عرض على رشيد النّمر أن يأخذ ابنه إلى مشعوذ كي يتعافى من مرضه، ويتجلّى ذلك في قوله:" هناك رجل مؤمن يعالج مثل هذه الحالات يسكن في مدينة لا تبعد من ثلاثين كيلومترا من هنا حيث تقف.

– مشعوذ يعني؟ !

---

[1] الرّواية، ص 28.

[2] ينظر: شعرية المكان في القصة القصيرة جدّا، ص 20.

[3] الرّواية، ص 155.

– لا تقل ذلك، إيّاك أن تقول عنه كلاما كهذا، إيّاك !!"[1]

– **المركز الإعلامي:** يمثّل مكان عمل رشيد النّمر الذّي لم يعجبه إطلاقا، لأنّ هذا العمل لم يكن من ضمن اهتماماته، ولا حتّى توجهه، وهذا المكان يتلقى فيه الأوامر فحسب، ولا يتجرأ على طرح أيّ سؤال بخصوص هذا المركز، فهذا المكان يمثّل المعاناة وكأنّه سجن بالنّسبة لرشيد النّمر، ومن فرط كرهه لهذا المكان كان يتفادى ذكر اسمه، ويتجلّى ذلك في قول الرّوائي:" ووجد نفسه يلعن اليوم الذّي جاء به إلى هنا، اليوم الذّي جعله يقبل بوظيفة كهذه لا علاقة لها بتخصصه أو رغبته، فهذه الوظيفة التّي لم يفهمها، ولم يفهم أبدا ما عليه أن يقوم به حين يؤدّيها، غير أن يكون في هذا المكان، المكان الذّي أطلقوا عليه اسما كبيرا كالمركز الإعلامي."[2]

– **البيت:** يمثل المكان الطّبيعي للإنسان أين يترعرع ويكبر في جوّ من الطّمأنينة والأمان، ويمثّل الألفة والهدوء لأفراده، وقد اعتبر غاستون باشلار:" البيت مركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نضلّ دائما نستعيد ذكره، ونحسّ بالحماية والأمان، وهو يجعلنا نضع أنفسنا في أصل منبع الثّقة بالعالم."[3]

وقد ورد ذكر هذا المكان في الرّواية في عدّة مواضع منها قوله:" كان وحيد في البيت مع امرأته، رغم أنّ ابنه الكبير لم يعد يغادر غرفته منذ سقوطه المدّوي للمرّة الثّانية في امتحانات الثّانوية العامة."[4]

وهنا نجد الرّوائي ختم هذا البيت بالمعنى المتناقض مع المعنى الأصلي يظهر توظيفه للتّجريب على مستوى المكان من خلال تحول دلالة البيت من الشّعور بالأمان إلى الوحدة والنّفور،

[1] الرّواية، ص 120.

[2] الرّواية، ص10.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص 09.

[4] الرّواية، ص 41.

فالأحداث التّي وقعت فيه لا توحي بالأمان كتلك التّي حدثت للعصفور، وبالتّالي أصبح البيت مكانا معاديا لا يحمل معانيه الأصلية، ومنه نجد أنّ الأمكنة لا تخضع لقوانين ثابتة لأنّ دلالتها تتغير بتغير نفسية قاطنيها.

- **السّجن:** مكان المعاناة والألم،" فهو عالم مفارق للحرية ومعادية للشّخصية أن تتمظهر في تكوينه الإجبار على المكوث فيه."[1]

وقد ورد هذا المكان من خلال ذكر رشيد النّمر لسجن أبو غريب، يقول:" وحتّى أولئك الرّجال الذّين كومّوا الواحد فوق الآخر، وكانوا إلى حدّ بعيد يشبهون كلّ الرّجال في سجن أبو غريب."[2]

ونجد أنّ المكان الأكثر حضورا في الرّواية هو "**الشّرفة**"، هذه التّي كانت شاهد عيان على جرائم القتل التّي حدثت بحقّ العصافير، وجلّ الأحداث المحورية التّي ساهمت في بناء المشهد السّردي دارت في الشّرفة، وهذه لها علاقة بالاضطرابات النّفسية التّي مرّ بها رشيد النّمر، حيث أصبحت تمثّل بالنسبة له مصدر الرّعب والفزع، وكلّ هواجسه، وهي كانت ملّمة بكلّ الهذيان الذّي خيّم على نفسه رشيد النّمر، وهي المكان الأكثر أهمية في الرّواية لأنّها مسرح جلّ الأحداث التّي وقعت ومن جاء عنوان الرّواية "**شرفة الهذيان**".

- **علاقة المكان بالشّخصية:**

يرتبط المكان ارتباط وثيقا بالشخصية بحيث يمثّل الفضاء الذّي تتحرّك ضمنه سلسلة من السّلوكات والأفعال التي تكون فيما بعد أحداث الرّواية، فنجد مثلا علاقة رشيد النّمر بالمركز

[1] نبهان حسون السّعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جدّا، ط1، 2012، ص 103.
[2] الرّواية، ص 132.

الإعلامي هي علاقة إكراه ونفور، لأنّ ذلك المكان يمثّل مصدر خوف وارتباك له بفعل الأوامر التي يتلقاها والقوانين الصّارمة الصّادرة في حقه، دون أن يتجرأ عن الدّفاع عن نفسه، " فطبيعة المكان تتحكم في تصرفات وسلوكات الشّخصية."[1]

كما تلعب الشّخصيات دورا مهما في تكوين المكان وبنائه، وذلك عن طريق حركة الشّخصيات التي تبعث فيه الحيوية والنشاط، ولكما تنقلت الشخصية من مكان لآخر تتغير سلوكاتها، فسلوك رشيد النمر في بيته يختلف تماما عن السلوك الذّي يلتزم به في العمل.

فمثلا علاقة رشيد النّمر بالشرفة هي علاقة مضطربة، لأنّ هذا المكان يحتوي على معظم هذيانه الذّي مرّ به، وهذا المكان عنصر ساهم في أفعال تلك الشخصية التي اتخذت من الشّرفة مكانا لقتل العصافير وتقديمهم كوجبة للصّقر.

وللمكان أهمية كبيرة من حيث انفتاحه وانغلاقه، فالمكان المفتوح يجعلها تتجاوب معه، وتتصف بسلوكات متميزة كما تعبّر عن تجاربها وهي مدركة لذاتها وت وتفصح عن تطلعاتها بكلّ ثقة، وهي مستشرفة لتحقيق ما تطمح إليه.

" أمّا بالنسبة للمكان المغلق وعلاقته بالشخصية تكون سلبية ضمن هذا المكان تجد نفسها مقيدة، ولا تستطيع معرفة ذاتها بحيث تكون واقعة في ارتباك وضغوطات، وبالتالي يكون هذا المكان حجزا يعترض طريقها."[2]

[1] مسعودي العلمي، تحولات الشخصية الروائية وفاعليتها في الحيز المكاني، مجلة مقاليد، العدد 2، ديسمبر 2012، ص 21.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

لقد أبدع إبراهيم نصر الله في وصف الأمكنة وأحسن التنسيق بينها وجعلها ملائمة لأفعال الشّخصيات؛ حيث رصد كلّ أدواته الفنية ليكون المكان مناسبا لكلّ شخصيات الرّواية سواء من حيث كيفية تعاملها معه، أو ما يجب أن تتصف به بحسب المكان الذّي تحلّ فيه، فينعكس ذلك على سلوكاتها وأفكارها.

" فالصّلة التي تربط الشّخصية بالمكان تظهر من خلال عواطف وأحاسيس الشّخصية إزاء هذا المكان."[1]

- **علاقة المكان بالزّمن:**

يعتبر الزمان والمكان عنصران أساسيان في بناء متن الرّواية، يقول ميخائيل باختين:" أنّ ما يحدث في الزّمان الفنّي الأدبي هو انصهار علاقات الزّمان والمكان، بحيث يتكثف الزّمان ويتراص حتّى يصبح شيئا فنّيا ومرئيا، كما يتكثّف المكان فيندمج في حركة الزّمن."

كما أنّ المكان يمثل الأحداث في تصورها، فبمجرّد الإشارة إلى المكان كافية لتجعلنا ننتظر قيام حدث ما، وذلك لأنّه ليس هناك مكان خالي من الأحداث.

والدّارس للرّواية يجد أنّ إبراهيم نصر الله ركّز كثيرا على كشف مميزات المكان عن طريق استدعائه أحداثا تاريخية، فمثلا أحداث 11 سبتمبر 1963 تمثل الانتكاسة العربية، فالأمكنة تحمل دلالات تاريخية عبّرت عن علاقة الزّمان بالمكان.

إضافة إلى ذلك فالزّمن يلعب دورا كبيرا في بناء انسجام واتساق الأحداث وأفعال الشّخصيات، وقد أشار إلى ذلك حميد الحميداني في كتابه " **بنية النّصّ السّردي**" بقوله:" أنّ

[1] نبهان حسون السعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جدّا، ص 99.

الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بدّ أن ترتب في البناء الرّوائي تتابعيا، باعتبار أنّ الرّوائي لا يستطيع التّعبير عن مختلف الوقائع في آن واحد."[1]

وما نلحظه في الخطاب السردي المعاصر ذلك التّشظي على مستوى الزّمن، بحيث يقدّم المبدع أحداثه غير مرتبطة وغير خاضعة للتّسلسل الزّمني، وهذا ما يتوافق والحالة النّفسية لدى الرّوائي والتّحولات التّي مست البنية الاجتماعية، فهذا التشظي على مستوى الزّمن يعتبر ميزة أساسية في التّجريب الرّوائي الذّي جسده المبدع في قالب فنّي جمالي.

وترى شلوميت:" أنّ القصة لا ترد مرتبة كرونولوجيا من حيث أدائها، كما أنّ صور الشّخصيات ومميزاتها وبقية عناصر مضمون الحكي تبدو لنا مضفاة من خلال زاوية الرّؤيا أو التّبصير."[2]

## 2. تجريبية الزمان:

- **مفهوم الزمان**

أ. **لغة:** جاء في مادّة الزّمان في لسان العرب( الزّمن والزّمان) اسم القليل، الوقت الكثير، وفي محكم الزمن القصير، والجمع أزمنة الشّيء الذّي طال عليه الزّمن، وقال الأعرابي:" فأزمن بالمكان أقام به زمانا " [3]

ونجد الزّمن في المعجم الفلسفي يتضمن المدّة الواقعة بين حادثتين أولهما سابق والثّاني لاحق، ومن معانيه في الفلسفة الحديثة أنّه وسط نهائي غير محدّد، تجرّب فيه جميع الحوادث

[1] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي، ص 73.
[2] سعيد يقطين، انفتاح النّص الروائي، ص 11.
[3] ابن منظور، لسان العرب، مج: 02، ص 48.

فيكون لكلّ منها تاريخ، وعند بعض المحدّثين هو التغيير المتصل الذي يجعل الحاضر ماض.[1]

ب. **اصطلاحا:** يرى عبد الملك مرتاض:" أنّ الزمن هو الشبح الوهمي المخوف الذي يقتضي آثارنا حيث ما وضعنا الخطى، بل حيثما يكون وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبسها، فالزمن كأنّه وجودنا نفسنا هو إثبات لهذا الوجود.[2]

والمقصود من هذا القول أنّ الزمن مرتبط أشدّ الارتباط بكيان الإنسان وشعوره، فلا يمكن الحديث عن حياة إنسان أو شخص دون ذكر الزمان الذي يحفظ كل التجارب الذاتية له، ومنه يصبح مثل الكائن الحي ملازما لحياة الإنسان التي تحمل في ثناياها أحداثا زمنية مختلفة، ونجد أنّ الزمان فن حضر بصورة كبيرة في رواية "**شرفة الهذيان**" من خلال المفارقات الزمنية التي اعتمدها الروائي فيقدم ويؤخر في الزمن وهذا يؤدّي إلى التّذبذب في ترتيب الأحداث وخلخلة وتيرة الزمن، وهو ما يسمى بالمفارقة السردية (**an achromie narrative**) مفارقة زمن السرد زمن القصة."[3]

**•المفارقات الزمنية:**

أ. **الاستباق:** هو تقنية من تقنيات المفارقة السردية، يقوم فيها الكاتب بالقفز إلى المستقبل، وبالتالي التطلع إلى ما هو محتمل الوقوع، " كما أنه يعطي تصورا للقارئ بما سيحصل لاحقا في ضوء المواقف التي تجتازها الشّخصية."[4]

وقد ورد هذا الاستباق في مواضع عدّة من الرواية نذكر من بين الأمثلة التي تدل على حضور الاستباق في الرواية، نذكر قول الروائي:

---

[1] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني، د.ط، ج2، 1972، ص 48.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 171.

[3] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 73.

[4] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 65.

- "سيزورك صحفيون لتصوير المكان، وها أنا أحذّرك لا تسمح لأي منهم أن يصعد إلى سطح المبنى ويلتقط الصّور."[1]

فهنا نجد الرجل العجوز قد استعمل الاستباق لنية رشيد النمر بما سيحصل وكيف يتصرف مع ذلك الوضع الذي قد يسبب له مشكلة إن لم يطبق الأوامر المخولة إليه.

- "ولم تكن الأمور قد أصبحت معقدة، كما وصلت إليه فيما بعد بشأن العصافير !
- (سنأتي على ذكرها لاحقا !)"[2]

فالروائي تعمّد ذكر بعض الأمور التي ستحصل لاحقا، ليثير في القارئ التشويق والرغبة في معرفة الأحداث التي ساهمت في تشابك الأمور وتعقدها، فعبارة:" سنأتي على ذكرها لاحقا ! " تحمل في طياتها الكثير من الغموض والإبهام، بخصوص الوضع والمصير الذي آلت إليه كل شخصية من شخصيات الرواية.

- " ستكونين عظيمة إن قلتِ لي ما الذي أفعله بفكرة عظيمة كهذه ! ولذلك أنا موجود، لأقول لك
- ما الذي ستفعله بفكرتي !
- سأصبح كاتبا."[3]

فهنا نجد رشيد النمر يتطلع ليصبح كاتبا، وذلك عن طريق سرد حكاية العصافير التي كان السبب في موتها في رواية أو كتاب يلخصها معاناتها من القفص ونهايتها المأساوية على يد

[1] الرواية، ص 11.
[2] الرواية، ص 22.
[3] الرواية، ص 47.

الصقر، وهو بذلك يرضي طرفي هذه اللعبة القذرة هما الصقر والحكومة اللذان لطالما كانا مصدر خوف وتهديد بالنسبة لرشيد النمر.

### ب. الاسترجاع:(Analepsie)

يعتبر الاسترجاع العودة إلى الماضي التي تشكل النقطة في بناء العملية السردية، حيث يحمل هذا الاستذكار أحداثا ماضية تمثل همزة وصل بين الأحداث وأفعال الشخصيات، وكما يقول حسن بحراوي:" توظف الاستذكارات لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي، وتحقق هذه الاستذكارات عددا من المقاصد مثل الفجوات التي يخلقها السرد وراءه، سواء بإعطائها معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطلاعنا حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت من مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد."[1]

ومن بين الاسترجاعات الواردة في الرواية نذكر:"

- " كان الحلم الذي عبر مخيلته.
- في الخلف دخان معركة.
- في المقدمة عربات عسكرية تتقدم ملتفة بالغبار.
- ذكره ذلك بمشهد من لورنس العرب،
- حين يعود للصّحراء بعد أن أنقذ الرجل الذي تاه."[2]

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص 121-122.
[2] الرواية، ص 57.

فمن خلال هذا الحلم استذكر رشيد النمر لورنس العرب شخصية تاريخية وهو "توماس إدوارد لورنس" الذي كان مجندا في الجيش البريطاني، ثم أصبح مستشارا في الشؤون العربية في قسم شؤون الشرق الأوسط بوزارة المستعمرات البريطانية."[1]

وقد ذكره المبدع ليلفت نظر الشعوب العربية وخاصة الحكومات المتخاذلة إلى الفتنة التي يزرعها الغرب بيننا، والتي تؤدي بنا إلى الهلاك وتمحي وجودنا وكياننا كأمة عربية مسلمة، وتبقى الدول الغربية هي المسيطرة على العالم.

- "من قديم
- حذرته أمه من الفضول، وأكّدت له أنّه قتل القطة، وقالت له:" إياك ثم إياك أن يحدث لك ذلك، إن لم يسبق أن وقع أي فرد من أفراد عائلة (النمر) في فخ كهذا."[2]

وهنا جاء تتكر رشيد النمر لأمه عندما أراد أن يضع العصفور في الحمام، في حين يبقى هو في الشرفة خوفا من أن يزيد حجمه إذا طلع عليه ضوء الشّمس، فتحدث كارثة بالنسبة إليه ويتمكن العصفور من الهروب ويكسر القفص.

- "ذات يوم كان رشيد النمر هنا...
- قبل سنين طويلة.
- في المكان نفسه شابا مثل عصفور يتقافز برشاقة في قفص !

[1] توماس إدوارد لورنس، أعمدة الحكمة السبعة، تر: محمّد نجار، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1988، ص 05.

[2] الرواية، ص 105.

– لقد كان لها الفضل الأول والأخير في أن يكون هنا، وحين رحلت بقي المكان له !"[1]

تعمّد المبدع أن يذكر حبيبة رشيد النمر هنا للإشارة إلى التقاليد البالية الموجودة في أوساطنا العربية التي تحرم الرّجل أو المرأة من اختيار من تحب، لذلك نجد رشيد النمر خضع لأمه لأنّها هي التي اختارت له زوجته وحرمته من حبّ حياته، وبالتالي تسبب في نهايته لأنّه لم يحب زوجته على الإطلاق، وفي كثير من الأحيان يكون مع زوجته ولكن عقله مع حبيبته التي كان يعشقها.

وما نلحظه في هذه الرواية وجود تفاوت كبير بين الاستباق والاسترجاع، حيث ورد هذا الأخير بنسبة أكبر من الأول، وذلك راجع إلى محاولة ربط الروائي الأحداث السابقة بحاضره، وليبين بعض التفاصيل من حياة الشخصية، وقد حقق هذا الاسترجاع بعدا نفسيا للشخصية الرئيسية، وقد حقق هذا الاسترجاع بعدا نفسيا للشخصية الرئيسية تمثلت في حالة الإحباط واليأس والنظرة التشاؤمية للمستقبل سبب تخاذل العرب في الدفاع عن القومية العربية والقضية الفلسطينية على وجه الخصوص.

" فالاسترجاع يساعد في أن نجرب مقارنة بين وضعيتين أو مرحلتين وإبراز السمات التي تميز كل مرحلة، وبذلك يعطي للقارئ فرصة تأويل الدلالات للوصول إلى المرامي المقصودة من وراء تلك الأحداث."[2]

---

[1] الرواية، ص 153.

[2] ينظر: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مشروع النشر المشترك، د.ط، تونس، 1985، ص 79.

" فالمواقف ترد للتذكير بأحداث سابقة وتأويلها حسب معطيات جديدة،"[1] والمقصود من هذا أنّ القارئ بفضل الأدوات الجديدة التي يستعملها الروائي يكتشف اللعبة الحقيقة لهذا الواقع المزيف عن طريق الرسم الكاريكاتوري والمحاكاة الساخرة والتشابيه والأساليب الإنشائية التي تبرز صور الذات الإنسانية بغموضها وصراعاتها مع الواقع.

فالتجريب يتمثل في توظيف الروائي للتشظي الزمني الذي يعبر عن تجربة المبدع وعلاقته بواقعه، بعيدا عن التكلف وتزييف الحقائق.

## 3. التجريب في الحدث السردي:

- **مفهوم الحدث:**

أ. **لغة:** جاء في لسان العرب:"حَدَثَ الشّيء حدوثًا وحداثةَ وأحدثه هو، فهو محدّث وكذلك استحدثه، والحدوث كون الشيء لم يكن، وأحدثه الله فحدث.[2]

**ب.اصطلاحا:** تعتبر الأحداث لب المتن الرّوائي، فهي العمود الفقري لجل العناصر كالزمان والمكان والشخصيات.

والحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي الذي يجري في حياتنا اليومية، بالرغم من أنّه يستمدّ أفكاره من الواقع.[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص 79.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة(حدث)، ج10، ص 796.

[3] آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، ط1، سوريا، 1997، ص 27.

كما أنّه يمثل مجموعة من الوقائع والأفعال مرتبة ترتيبا تسلسليا؛ حيث تصور الشخصية وتكشف أبعادها، كما أنّها تكشف صراع الشخصيات، وبذلك هي تمثل المحور الأساسي الذي يربط عناصر القصة ارتباطا وثيقا.[1]

ومن خلال تتبعنا الرواية نجد الكثير من الأحداث التي أوردها الرّوائي على لسان رشيد النّمر.

تبدأ أحداث رواية "**شرفة الهذيان**" بحديث السّارد عن رشيد النّمر، وكيف استلم عمله الجديد والحادث الذي وقع إثر خروجه من المنزل، وسماعه تلك الفرقعة التي نتجت عن قتل العصفور، ويتجلى ذلك في قوله:

" وقد تمكن أذناه من التقاط صوت الفرقعة الصغيرة، تلك فرقعة انفجار جسد ذلك الطائر الذي يحلق."[2]

وهذا الحدث الذي وقع يمثل اللبنة الأولى للأحداث التي أتت فيما بعد، حيث حمل في طياته ما سيحدث لاحقا والأمور الشنيعة التي ترتكب في حق العصافير.

ثم انتقل الرّوائي للحدث الثاني ألا وهو وصول الرجل العجوز للمركز الإعلامي لإخبار رشيد النّمر بالأمر المهم الذي نسيه وهو عدم ترك الصحفيين إلى السطح ويصورون الجهة الغربية، خوفا من العواقب الوخيمة التي قد تنجم عن ذلك، ويتجلى ذلك في قوله:" ما نسيت قوله باستطاعتك الذي يجيئك لالتقاط الصور أن يوجه الكاميرا إلى الشمال ويصور الجنوب، ويصور إلى الشرق، ويصور إلى السماء، ويصور.

[1] صبيحة عودة زغرب وغسان كنفاني، جمالية السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، ط1، الأردن، 1996، ص 135.

[2] الرواية، ص 08.

أما الغرب فإياك ثم إياك أن تسمح له بذلك، فهذا ممنوع تماما، أعني تماما تماما."[1]

وبعدها انتقل الرّوائي إلى كلّ حدث مهم وإحضار رشيد النمر للعصفور ووضعه في الشرفة، وصار لقمة ضائعة لدى الصقر الذي كان يذهب إلى الشرفة كلّ يوم، وغيّر حياة رشيد النّمر وعائلته، فأصبح يحضر له كلّ يوم عصفورا خوفا من أن يلتهمه، ومن ذلك نجد أنّ إبراهيم نصر الله جسّد الحالة المتأزمة التي مست العرب في ظل سيطرة الدول الغربية.

ولهذا فقد منع رشيد النمر من ترك الصحفيين يصورون جهة الغرب لأنّها التي تتحكم في زمام الأمور، وما يدل على معاناة ذلك العصفور قول الرّوائي:" بهدوء راح يحكي لهم عن العصفور المعلق في القفص مثل رجل مشنوق وعن الصقر الذّي يلتهمه بتلذذ."[2]

ثم ينقط الروائي عن سرد الأحداث، ويتوجه لوصف حياة رشيد النمر الشخصية وعلاقته بزوجته وأولاده، ووصف المحيط الذي يعيش فيه وبعض جيرانه كالدكتور في العلوم الاجتماعية، والهذيان الذي يعيشه رشيد النمر بفضل الأزمات النفسية التي يمر بها، فأصبح لا يفرق بين الحلم والحقيقة، وصارت حياته كلّها عبارة عن فلم تراجيدي، فهو ذلك الشخص المغلوب على أمره في كلّ شيء حتى زوجته لم يخترها هو، فكان يعيش تعيسا معها ويظهر ذلك جليا في قول الرّوائي:" لكن امرأته قالت له:" الشرفة غير مسؤولة عنها، بل المسؤول نظرتك إلي !

وحين التف إلى امرأته تأكدّ له ذلك.

- ألم أكن عصفورتك الجميلة ذات يوم؟ ! ألم تفعل المستحيل كي تدخلني القفص؟ !
- بما أنّنا قد متنا، فباستطاعتي بأنّك لم تكوني !"[3]

---

[1] الرواية،ص 20.

[2] الرواية، ص 44.

[3] الرواية، ص 36.

" فكلّ تحول على مستوى أفعال الشخصية، أو على مستوى الزمن والمكان مهما كان صغيرا يمثل حدثا."[1]

وبعد ذلك يعود بنا الروائي إلى البدايات الأولى فيذكر الزائر الأول الذي ذهب إلى المركز الإعلامي والذي ظنّه رشيد النمر أنّه ذلك الرجل العجوز لكن في الحقيقة صحفية تريد تصوير المكان، وبمجرّد أن رآها تطلع إلى السطح منعها من ذلك رغم إصرارها، حيث أحضر لها طاولة لتصور كلّ الجهات إلا جهة الغرب، فهذه الطاولة تذكير عن عدم الإخلال بتلك الاتفاقيات البالية التي وقّعها الحكام العرب مع الغرب الدفاع والأمن المشترك، لكن في الحقيقة هذه الدول تنشر نار الفتنة بيننا لتتمكن منا وتمحي وجودنا العربي الإسلامي.

ومن السياقات التي عبرت عن رفض رشيد النمر لصعود الصحفية إلى السطح:" ممنوع التصوير في هذا الاتجاه..

- ها أنت تعيدنا من جديد إلى عصر الطاولة الذي حدّثونا عليه."[2]

ثم يصف الروائي شخصية مهمة في رسم الأحداث ألا وهي جار رشيد النمر أستاذ العلوم الاجتماعية، وتوظيف هذه الشخصية لم يكن اعتباطيا، وإنّما تلبية كيف تكون نظرة الفئة المثقفة تجاه ما يحصل من أزمات وتفسيرها السطحي للأشياء، فهذا الدكتور هو الآخر كان يشارك في تجارة الأقفاص التي تحقق له إرضاء جهات معينة، وقد عرض على رشيد النمر أن يشاركه في تجارة الأقفاص القديمة لأن هناك أقفاص جديدة لن تدخلها الشمس، فهذه الأقفاص الجديدة موجهة للجيل الجديد، فهو جيل مخدر عقليا ونفسيا، ومقيّد لا يعرف ولا يملك الحق في التّعبير، فنرى

[1] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، 2012، ص 68.
[2] الرواية، ص 80.

الدكتور حالة كحال الكثير من المثقفين الذين عميت أبصارهم عن الحقيقة أو ربّما تجاهلها لتحقيق مقاصد معينة، وتصديقهم لخزعبلات خاطتها الدول الغربية لإبقائهم على تخلفهم وانحطاطهم.

والسياق الدال على تورط الدكتور في تجارة الأقفاص قول الروائي:" همس الدكتور أنّها أقفاص لا تدخلها الشمس !

- لا تدخلها الشمس؟ !!
- اخفض صوتك لا دخلها الشّمس.
- لا أستطيع أن أحس معك كجار صدّقني.
- وإن كنت تحس فعلا، فيمكنك أن تشاركني في تجارة الأقفاص الجديدة؟
- لا القديمة ! "[1]

وفي آخر الرواية نلحظ أن الروائي أبقى الأمور على حالها واستحوذت سياسة الأقفاص على حياتنا، فهذا بمثابة اعتراف بأنّه إن لم يتمكن العرب من تغيير أساليبهم في التفكير وخضوعهم المستمر للآخر سوف لن تكون أي فرصة لاسترجاع كرامتهم ومجدهم، وسيظل الكلب أفضل من العصفور، وقد دل على ذلك ابن رشيد النمر في عتاب أبيه:

"– لقد حذرتك، لقد قلت لك بوضوح أن تضعني في موقف حرج كهذا لكننك لم تسمعني، لو اشتريت لنا كلبا لكنت ارتحت وارتحنا!!! [2] "

وأحداث هذه الرواية وردت غير متسلسلة وغير خاضعة لتسلسل زمني، فأحيانا يكون الروائي بصدد ذكر حدث معيّن، ثمّ يوقف ذلك الحدث ويتوجه إلى وصف شخصية أو تقديم حوار

[1] الرواية، ص 169.
[2] الرواية، ص 197.

بين الشخصيات، فهذا التشظي على مستوى الأحداث جاء مصاحبا للتشظي الزمني، حيث يقول عبد الملك مرتاض في هذا السياق:" الزمن يتجدّد بتجدّد الأحوال والأشخاص فهو مساير وملازم لتطور الأحداث."[1]

فالحدث مرتبط أشدّ الارتباط بالزمن، وكذلك بالمكان لأنّهما عنصران مهمان في تكوينه " فالمكان يحتوي على رموز إيحائية لسلوك وأفعال الشخصيات، وبالتالي فلهذا المكان أبعاد رمزية وجمالية."[2]

والأحداث التي تناولها الروائي تختلف عن الأحداث الواقعية، فالروائي ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثقافي وخياله الفنّي، ما يجعل الحدث الروائي متميزا، ليس صورة طبق الأصل للواقع.[3]

فهذه الأحداث نسجت بطريقة تتلاءم وتجربة الروائي، ومتوافقة مع الأوضاع والأزمات التي نعيشها، كما أنّ التلاعب بهذه الأحداث يدلّ على الحياة العبثية التي تعيشها، ولذلك تناول الروائي الأحداث بطريقة خاصة تثير في القارئ الدهشة والتشويق لمعرفة نهاية هذه الأحداث التي حملت له صراعات الماضي وإخفاقات الحاضر، والسرد بذلك هو إثبات لوجود الذات، " فالروائي له إيديولوجية خاصة يكشف من خلالها عن نتاج تجاربه الإبداعية، ويقدّمها بطريقة رمزية ترقى إلى

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 182.

[2] بشير هامل، رمزية المكان وجماليته، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، مجلة رفوف، العدد 01، 2021، ص 234.

[3] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط02، بيروت، 2015، ص 29.

مستوى الأدبية، عن طريق الانزياح عن ما هو مألوف، مما يجعل نسيج الأحداث أكثر شعرية، وتدعو المتلقي إلى شغف القراءة."[1]

فالروائي حقق مبدأ التجريب أو التجديد لأنّه اعتمد على تقنيات جديدة مستوحاة من تجربته الذّاتية التي جمع فيها بين الواقع والخيال في قالب جمالي فني.

## 4. الشخصية وعلاقتها بالتجريب:

- **مفهوم الشخصية**

**أ. لغة:** جاء في لسان العرب لابن منظور:" مادة ش خ ص والتي تعني الشخص سواء الإنسان، وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص كلّ جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص، والشخوص ضدّ الهبوط، وشخص بصره أي رفعه وشخص الشيء عينه، وميّزه عما سواه.[2]

وفي القاموس المحيط فهي تعني:" ارتفع عن الهدف، وشخص بصوته لا يقدر على خفضه وشخص به أتاه أمرا أقلقه، ويقال فلان ذو شخصية قوية أي ذو وصفات متميزة وإرادة، وكيان مستقل.[3]

**ب.اصطلاحا:** تعتبر الشخصية المحرك الأساسي الذي يدفع بسير الأحداث داخل السرد الروائي، حيث نجد مفاهيم عدة حول الشخصية لأنّ من خلاله تتبين لنا الأحداث، فأفعال الشخصيات في

---

[1] حميدي نجاة، بنية الحدث في رواية بحر الصمت لـ"ياسمينة صالح"، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، د.ع، د.س، ص 59.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة شخص، المجل السابع، ط5، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992، ص 36.

[3] الفيروز بادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، الأردن، ص 243.

ذاتها تعتبر حدثا، ولذا فقد عرفها فليب هامون بقوله:" أنّها تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي به النص."[1]

وتمثّل الشخصية في الرواية المرآة العاكسة للأحداث، وهذا ما أكدّ عليه بعض النقاد " بأنّ الرواية هي فنّ الشخصية إذ تقف على مدار الحدث سواء في الرواية أو الواقع أو التاريخ."[2]

وبذلك تعبّر عن كلّ الخلافات والاتجاهات الموجودة فيه، وبالتالي تصبح الأحداث منصهرة مع الواقع ومتفاعلة معه

ونجد الشخصية بفضل الأفعال التي تقوم بها وردود أفعال تكشف لنا عن جانبها السيكولوجي من خلال تلقياتها نحو بعض المواقف.[3]

حيث نلمس في هذه الرواية حضورا كبيرا للشخصية، سواء الشخصيات الرئيسية أو الثانوية تقود الأحداث وتطورها، بينما الثانية تقوم بدور المساعد، ونجدها في بعض المشاهد فقط لتبيّن بعض الأمور الغامضة في الشخصية الرئيسية، وقد تعدّدت الشخصيات في هذه الرّواية بتعدّد مواقفها ومراميها، ومن بين الشخصيات الرئيسية نجد:

- **رشيد النمر:**

كلّ أحداث هذه الرّواية تتمحور حول هذه الشخصية، حيث صوّر لنا إبراهيم نصر الله هذه الشّخصية في صورة الإنسان المقهور المغلوب على أمره، دون أمل ولا هدف سوى جلب العصافير، وجعلها لقمة سهلة لذلك الصقر المتوحش الذي يمثّل الغرب ومؤامراته، وهنا نجد هذه الشخصية ليست بطلة، وإنما هي أضعف من الإنسان العادي، وهذا دليل على الرواية الجديدة،

---

[1] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 50.

[2] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2007، ص 11

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص 302.

بالأحرى الرواية التجريبية كسرت تلك النمطية في تصوير الشخصية البطلة واستبدلتها بالشخصية اللابطلة، فهذا العالم مزيف لا يحتوي على بطولات:

" وقلّما تنجز هذه الشخصيات الكثير في الرواية، وإذا كان ثمة ما يمكن قوله بشأنها، فهي في الغالب أسوأ من الشخصيات العادية، أقل جمالا وأقلّ إنجازا وأقل ذكاء وأقل قدرة على تجاوز المواقف الحرجة."[1]

وهذا ما نجده في شخصية رشيد النمر الذي يمارس عليه التنمر من قبل الكلّ، ويعجز عن حلّ مشاكله بعقلانية، ويقع في مشاكل أكبر، وهو يخاف من أبسط الأمور التي تحدث معه، يقول الرّوائي:" حيث عاد رشيد النمر بعد يومين بعينين محمرتين وأنف شاحب، ويدين مرتجفتين كمصير مجهول، قال له بائع الطيور: اطمئن أظنّه كان أصفر مما يجب حين ابتعته."[2]

- **الزوجة:**

جاء ذكرها منسوبا إلى زوجها " زوجة رشيد النمر"، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على تهميش دور المرأة في المجتمع، فقد كان يعيش معها في بيت تغلب عليه الفوضى في العلاقات، وحالة من اللاتواصل بينهما، لأنّهما يختلفان في وجهات النّظر، فلا أحلام ولا أهداف تجمعهما بل كلّ واحد يعيش عالمه الخاص.

[1] ينظر: جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، ط1، د.ب، 2016، ص 135.
[2] الرواية، ص 97.

- **الابنة:**

صوّرها المبدع في صورة الفتاة الذكية التي تتميز بالحنكة ورجاحة العقل، وكثيرا ما كانت متعاطفة مع أبيها، لكن أحيانا تتركه يواجه هذيانه بنفسه، ففي خضم محاولاتها لتحقيق حريته لا يجد مخرجا إلا الخضوع والانقياد والقبول بواقعه، فهي كانت دائما حارسة أحلامه، ورغم صمتها الدائم إلا أنّها تمرّر لنا رسالة وهي الرفض وعدم المشاركة في المهزلة التي كان سببها كبار العرب، يقول الرّوائي:" كانت تنظر بصمت عقدت يدها خلف ظهرها، وهذا ما يذكره كثيرا بحنظلة."[1]

- **الابن:**

هو الآخر يعيش حالة تأزم وانطواء بسبب فشله وعدم حصوله على مهنة لائقة به، حيث صار يبيع جوارب نسائية وحمالات صدور، يقول الرّوائي:" أحيانا يبيع جوارب نسائية وحمالات صدور، وغيارات داخلية، وقبل يومين قال لهم أحدهم: عليك أن تفهم أنّك لا تستطيع بيع أي قطعة، لأنك تبيعها فارغة، بينما تبيعها الفضائيات ممتلئة، وحين عاد الولد للبيت بقي بغرفته سبع ليالي، وحين خرج قال لي: فعلا إنهم يبيعونها ممتلئة ويعلّمون الناس كيفية استعمالها."[2]

- **الشرطي:**

يمثّل السلطة المتعسفة التي تضغط على رشيد النمر المتواطئة مع الجهة الغربية والمشاركة في الأزمة التي مست الدول العربية، السياق الدال على ذلك نذكر قوله:

[1] الرواية، ص 75.
[2] الرواية، ص 72.

" جاءه الشرطي ببعض الأشلاء.

قال له: احرص أن تدفنها عميقا

وحين سأله: وما علاقتي بهذا؟

وندم بعد ذلك كثيرا على السّؤال !"[1]

وقد تكرر توظيف هذه الشخصية عبر مقاطع هذه الرواية للدلالة على أنّ هناك حراسة مشددة على رشيد النمر، وكأنّ الرّوائي يقول لنا أنّ السلطة الحاكمة هي سبب المشاكل وزيادة حدّة الأزمة وانتكاستنا وضعفنا.

- **الدكتور:**

سبق وأن أشرنا إلى هذه الشخصية آنفا التي تعبّر على الطبقة المثقفة وغير واعية بما يحصل حولها، وتفسر الأمور بكل سطحية ولا مبالاة وتورطه هو الآخر في معاناة العصافير.

إضافة إلى هذه الشخصيات نجد شخصية أخرى ظهرت كومضات إشهارية ثم اختفت، حيث نجد هناك شخصيات إشارية، استذكارية، مرجعية، كما قسمها فيليب هامون:

- **شخصيات مرجعية:** هي شخصيات تاريخية أسطورية حيث تحيل على معنى ثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على برامج واستعمالات ثابتة."[2]

[1] الرواية، ص 24.

[2] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح بيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، د.ب، 2013، ص 35.

وقد وردت هذه الشخصية في الرواية من خلال شخصية محمّد الدرة الذي قتل تحت القصف مع أبيه، ويظهر ذلك جليا في قوله:

" ما الذي كان ينتظرهم على أي حال؟ وصول أبناء الجنود الذين غمروا أبو غريب بفحولتهم؟ أم أولئك الذين ظلوا يطلقون النار على ذلك الفتى وأبيه تحت الجدران في أطول حفلة إعدام عرفها التاريخ."[1]

وقد جاء استحضار هذه الشخصية للتعبير عن المعاناة التي يتلقها الشعب الفلسطيني من طرف بني صهيون.

- **شخصيات إشارية:** وجودها يدل على حضور المؤلف أو القارئ وهي شخصيات عابرة، فالكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي نفس الدرجة وراء هو، وأنا أو وراء شخصية أقل تمييزا."

وتمثل هذه الشخصية بأم رشيد النمر التي كانت سببا في تعاسته، وقد ورد ذكر هذه الشخصية في بيان حقيقة الشخصية الرئيسية فهذه الشخصية ساهمت في كشف جانب مظلم من الشخصية، فكان حضورها ضئيلا، يقول الروائي:

" حين عاد من سفره الطويل قالت له أمه، وكانت عملية لحدّ أدهشه:" البيضا إم عينين خضر ما رايحة ترجع...واعترفت له أنّ فتاة بعينين خضراوين لقطة لكن الأمر قسمة ونصيب."[2]

[1] الرواية، ص 136.
[2] الرواية، ص 84.

- **شخصيات استذكارية:** ما يحدّد هوية هذه الفئة هو مرجعية النسق الخاص بالعمل وحده، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتفكير بأجزاء ملفوظة ذات أحجام متفاوتة، وهذه الشخصيات هي علامات تنشط ذاكرة القارئ.[1]

وقد مثّل الروائي لهذه الشخصية بلورنس العرب الذي كان مجندا في الجيش البريطاني، وقد وظف الروائي هذه الشخصية لمساعدة القارئ على ربط الأحداث الماضية بالوضع الحالي، فهذه الأحداث التاريخية كانت انعكاساتها وخيمة، ودليل ذلك الأزمات التي نعيشها.

" لكن المشهد برمته لا تميزه العين

ذكره ذلك بمشهد من لورنس العرب."[2]

ومن خلال دراستنا للشخصية نجد الروائي قد جردها من مميزاتها المألوفة وقدّمها في صورة بسيطة ساذجة لا ترتقي أن تكون بطلة، يقول جيسي ماتز في هذا السياق:" باتت الشخصية الروائية موضوع عمليات غريبة، وقلما تنجز هذه الشخصيات الكثير في الرواية، فهي في الغالب أسوء من الشخصيات العادية، أقل جمالا وأقل إنجازا."[3]

فرواية "**شرفة الهذيان**" غنية بمظاهر التجريب، فمثلا الشخصية الرئيسية وردت شخصية ساذجة مقهورة مخالفة لما هو مألوف، وقد تميزت باللا بطولة لأن هذه الأخيرة غير موجودة في الواقع، إضافة إلى ذلك نجد حضور الشخصيات الأخرى متذبذبا، فبعضها يموت ثم يعود إلى

[1] فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ص 36.
[2] الرواية، ص 56.
[3] جيسي ماتز، تصور الرواية الحديثة، ص 135.

حياته العادية، بعد موته، ويتجلى هذا كثيرا في العنوان الفرعي "**السر الذي في بئر**"، فهنا حضور هذه الشخصيات عبارة عن أصوات لا تؤدي أي دور مهم.

وهذا الانقلاب على مستوى بنية الشخصية يدل على توظيف الروائي لآليات التجريب التي مكنته من الكشف عن حقيقة الواقع، فالشخصية مصاحبة لما هو موجود في الواقع، ولا تخرج عن نطاقه، فهذا الواقع الذي نعيشه خال من أي بطولة فهو مليء بالزيف والنفاق.

"وباتت هذه السمات بذاتها أكثر تعبيرا عن البطولة الحقيقية مقارنة مع السمات البطولية التقليدية، لأنها ترينا الشخصيات الحقيقية، وهي تنوء تحت أعباء الأثقال التي جاءت بها العبثية المصاحبة للحداثة."[1]

[1] جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، ص 137.

# الخاتمة

## الخاتمة:

من خلال دراستنا هذه التي جاءت بعنوان التجريب في رواية شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله، أردت الإجابة عن الإشكالية المطروحة، والمتمثلة في البحث عن القيمة المضافة لجنس الرواية من خلال التجريب، وقد انتهى البحث إلى جملة من النتائج أهمها ما يلي:

- ✓التّجريب ظاهرة فنية فتحت آفاقا جديدة للتعبير عن الرؤى والتغيرات المجتمعية.
- ✓مكّن التجريب الروائي من استحضار مختلف الأجناس الأدبية، وانصهارها في متن الرواية، ما أضفى أبعادا دلالية وجمالية.
- ✓الإبداع الروائي مرتبط أشدّ الارتباط بمدى توظيف المبدع لأدوات فنية مخالفة للمألوف، وأكثر تأثيرا على المتلقي.
- ✓حضور التجريب في رواية "**شرفة الهذيان**" مكّن الروائي من رسم معالم دلالية وجمالية تختلف باختلاف الرؤى والتأملات الخاصة.
- ✓حضور التجريب في الرواية المعاصرة كسر كل الأصناف القديمة وتجاوزها إلى أدوات فنية أنسب للتعبير عن الواقع بكل تغيراته.
- ✓مكّن التّجريب في الرواية من بناء البعد الدرامي من خلال المزج بين المأساة والملهاة بطريقة فنية.
- ✓اعتمد الكاتب في سرده للأحداث على موسوعته الثقافية والفكرية، كما استعان بالشعر والتاريخ.

## الخاتمة:

✓مكّن التجريب الروائي من توظيف تقنية الكشف عن مختلف الأزمات التي مست العرب من خلال الأبعاد النفسية والاجتماعية التي جسدتها شخصيات الرواية.

# الملحق

## الملحق:

### ملخص الرواية:

يتمحور موضوع "**شرفة الهذيان**" حول معاناة الإنسان العربي بصفة عامة والشعب الفلسطيني بصفة خاصة، في ظل الأزمات الراهنة والضغوطات الممارسة عليه من طرف الحكومات والدول العربية، وقد مثّل الروائي لهذا الوضع عن طريق شخصية رشيد النمر الذي يخاف من القوانين الموجهة إليه، ولا يملك أي رأي أو سلطة للتعبير عن آرائه أو التصرف حسب رغباته، فهو مثل العصفور الذي كان يأتي به إلى الشرفة كي يكون لقمة سهلة للصقر الذي يمثل النظام الغربي المستبد، وقد نقل الروائي حالة اللاوعي والهذيان التي نعيشها في ظل استحواذ القنوات الفضائية الغربية على حياتنا، فأحيانا يمثل لهذا الوضع بالحلم، وأحيانا أخرى بالفيلم، ليأخذنا بعد ذلك إلى التعريف بحال الفئة المثقفة التي مثلها بأستاذ العلوم الاجتماعية لتنتهي أحداث هذه الرواية بنفس الوتيرة التي بدأت واستمرار معاناة رشيد النمر، وقد أبقى الروائي نهاية مفتوحة للرواية، ليأخذ القارئ فرصة تأويل هذه الرواية.

# قائمة المصادر

# والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

### ➢ قائمة المصادر:

1. القرآن الكريم

2. إبراهيم نصر الله، رواية شرفة الهذيان، منشورات الاختلافات، مطابع الدّار العربية للعلوم، بيروت، ط3، 2010 م.

### ➢ قائمة المراجع:

**❖ الكتب العربية:**

1. إدوارد الخراط، الحساسية الجديدة، مقالات في الظّاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993 م.

2. آمنة يوسف، تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق، دار الحوار، ط1، سوريا، 1997.

3. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط02، بيروت، 2015.

4. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990.

5. حميد الحميداني، بنية النّصّ السّردي، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، بيروت، 1991.

6. خالد محمّد أحمد الفقيه، التّنمية السّياسية المترتبة على حركة الوعي في كاريكاتير ناجي العلي، كلية الدّراسات العليا، جامعة النّجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2009 م.

7. سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، 2012.

8. سعيد يقطين، القراءة والتّجربة، حول التّجريب في الخطاب الرّوائي بالمغرب، ط1، 1985 م.

## قائمة المصادر والمراجع:

9.سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 2001 م.

10.سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مشروع النشر المشترك، د.ط، تونس، 1985.

11.سيزا قاسم، بناء الرّواية: دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سلسلة إبداع المرأة، 2004 م.

12.شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفنتاستيكية، منشورات الاختلاف، دار الأمان، ط1، الرّباط، 2009.

13.شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التّأويل، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2015.

14.صبيحة عودة زغرب وغسان كنفاني، جمالية السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، ط1، الأردن.

15.صلاح فضل، لذّة التّجريب الرّوائي، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، ط1، القاهرة، د.س

16.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998 م.

17.محمّد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتّوزيع، سوريا، اللّاذقية، ط2، 2002 م.

18.محمّد الباردي، إنشائية الخطاب في الرّواية العربية الحديثة، مركز النّشر الجامعي، تونس، د ط، 2004 م.

19.محمّد الباردي، في نظرية الرّواية، تق: فتحي التّركي، دار الجنوب للنّشر، د ط

20.محمّد برادة، الرّواية ورهان التّجديد، الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، ط1، دبي، 2011.

21.محمّد عزام، اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1987 م.

22.محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2007.

23.نبهان حسون السّعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جدّا، ط1، 2012.

❖ **المراجع المترجمة:**

34.تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: بوعلام الصّديق، دار الكلام، الرّباط.

35.توماس إدوارد لورنس، أعمدة الحكمة السبعة، تر: محمّد نجار، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 1988.

36.جورج لوكاش، نظرية الرّواية، تر: نزيه الشّوقي، د.ط، د.س.

37.جون كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، تر: محمّد الولي ومحمّد العمري، دار تويقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

38.جيسي ماتز، تطور الرواية الحديثة، تر: لطيفة الدليمي، دار المدى، ط1، د.ب، 2016.

39.غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط2، بيروت، 1984.

40.فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح بيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، د.ب، 2013.

41.مالكوم برادبري، الرّواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1996 م.

## قائمة المصادر والمراجع:

42.مالكوم برادبري، الرّواية اليوم، نقلا عن سوزان سونتاج، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ب، 1992 م.

43.ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، تر: محمّد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1987 م.

44.ميشال بوتور، بحوث في الرّواية المعاصرة الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986 م.

### ❖ المجلات:

45.بشير هامل، رمزية المكان وجماليته، نماذج من الشعر الجزائري المعاصر، مجلة رفوف، العدد 01، 2021.

46.حميدي نجاة، بنية الحدث في رواية بحر الصمت لـ"ياسمينة صالح"، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، د.ع، د.س.

47.سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مجلة فصل الخطاب، العدد 3، سبتمبر 2020 م.

48.فريال تواتي، العجائبية في رواية سهرة تنكرية للموت لغادة السمان، مجلة النّصّ، العدد 1، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2020 م.

49.محمّد برادة، الرّواية ورهان التّجديد، مجلة دبي الثّقافية، تصدر عن دار النّشر الصّدى للصّحافة والنّشر والتّوزيع، ط1، 2011 م.

50.مسعودي العلمي، تحولات الشخصية الروائية وفاعليتها في الحيز المكاني، مجلة مقاليد، العدد 2، ديسمبر، 2012.

## قائمة المصادر والمراجع:

51. نجلاء مصطفى فتحي، سيميولوجيا الصّورة المرئية وعلاقتها باللغة الإنسانية، مجلة فتوحات، العدد 3 جوان 2016 م، كلية الآداب، جامعة سويف، جمهورية مصر العربية.

52. هند بوعود، شعرية العتبات النّصية في الرّواية، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 24، جانفي–جوان 2014 م، جامعة محمّد خيضر، بسكرة.

### ❖ المعاجم والقواميس:

53. ابن منظور، لسان العرب، مادة شخص، المجل السابع، ط5، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1992.

54. ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التّراث العربي، ج1، مؤسسة التّاريخ العربي، ط2، 1993.

55. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 2008 م.

56. ابن منظور، لسان العرب، مادة (جرب)، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1410 هـ/1990م.

57. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللّبناني، د.ط، ج2، 1972

58. الفيروز بادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، ط1، الأردن.

59. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشّروق الدّولية، ط4، القاهرة.

60. المعجم الوسيط، مجمع اللّغة العربية، القاهرة، مصر، ط1، 1322 هـ/1972 م.

# فهرس المحتويات

| العنوان | الصّفحة |
| --- | --- |
| إهداء | / |
| مقدمة | أ-ب |
| مدخل: التّجريب وحداثة النص السردي | |
| مفهوم التّجريب | 5 |
| واقع التجريب الروائي من منظور النقد الغربي والعربي | 7 |
| التّجريب في النّقد الغربي | 7 |
| التّجريب في النّقد العربي | 15 |
| الفصل الأول: العناصر الشّكلية للتّجريب في الرّواية | |
| تشظي الشّكل | 18 |
| تذويت الكتابة | 26 |
| التّناص | 28 |
| شعرية المكان | 30 |
| المفارقة | 33 |
| حضور فنّ الكاريكاتور | 35 |
| الصّورة السينيمائية | 35 |
| العجائبية | 38 |
| الفصل الثّاني: التّجريب في البنية السّردية للرواية | |
| المكان والتجريب | 44 |
| تجريبية الزّمان | 51 |
| التجريب في الحدث السردي | 57 |
| الشّخصية وعلاقتها بالتجريب | 62 |
| خاتمة | 71 |
| ملحق | 74 |
| قائمة المراجع والمصادر | 76 |