الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل ط1: M201535092004

رقم التسجيل ط2: M201535091611

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان:

التجريب الروائي عند ربعي المدهون رواية "مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة" أنموذجا

إعداد الطالبة:

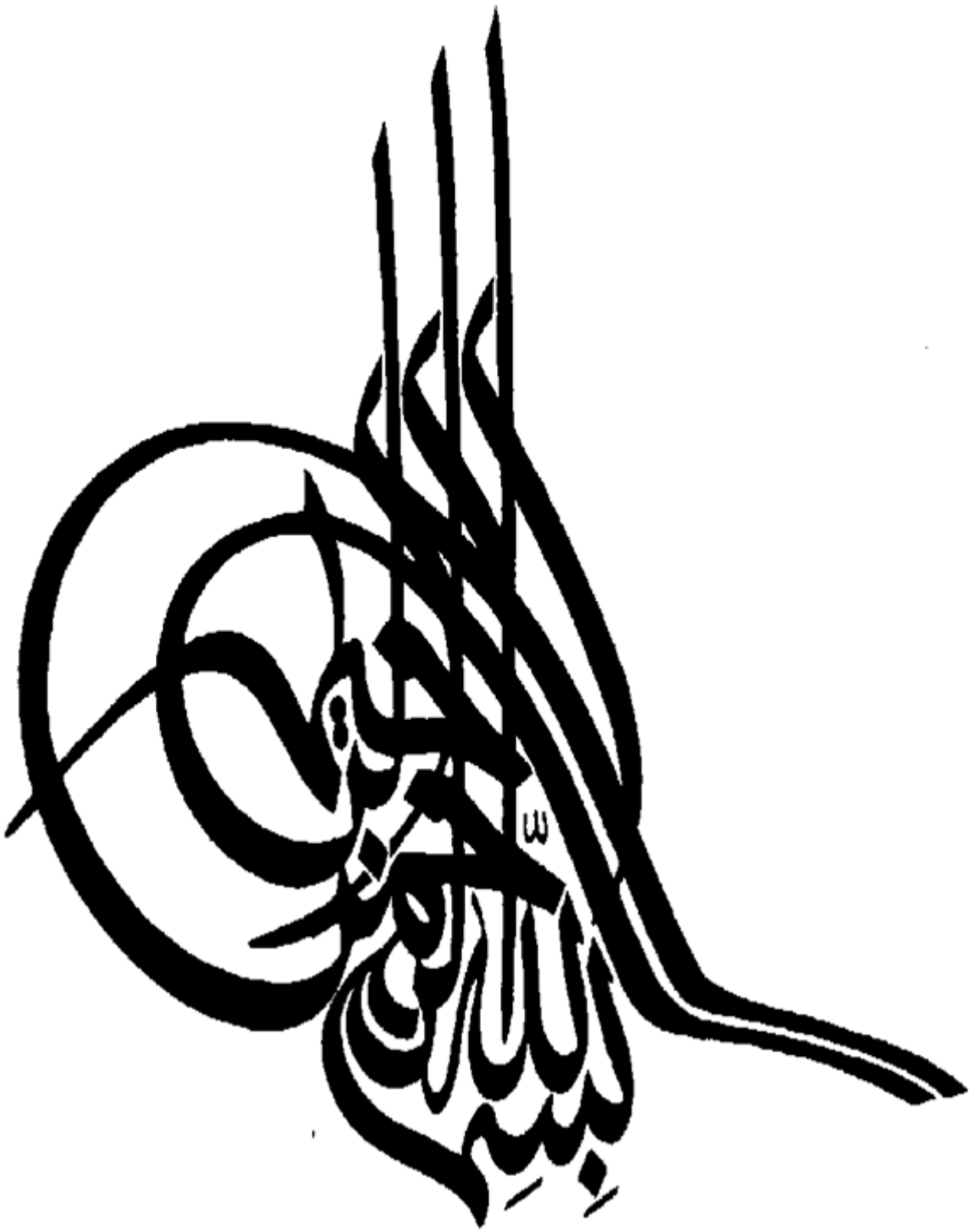
- **مديحة شريفي**
- **ريمة زغاد**

تاريخ المناقشة:

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د. قاني مولود	**الرتبة: أستاذ مساعد أ**	**جامعة المسيلة**	**رئيسا**
د. بولنوار بوديسة	**الرتبة: أستاذ محاضر ب**	**جامعة المسيلة**	**مشرفا ومقررا**
د. جادي عمر	**الرتبة: أستاذ محاضر ب**	**جامعة المسيلة**	**ممتحنا**

السنة الجامعية: 2019 م/2020 م


بسم الله الرحمن الرحيم

** شكر وتقدير **

الحمد لله الذي يسَّر لنا درب الدراسة ووفقنا فيه وبعد:
نشكر المولى عز وجل الذي أتم علينا نعمته ومنحنا القدرة والصبر على إنجاز هذا العمل المتواضع
وخالص الشكر إلى المشرف على هذا العمل الأستاذ الدكتور بولنوار بوديسة على نصائحه القيمة وتوجيهاته الصائبة
وإلى كل من نحترمهم ونقدرهم أساتذتنا الكرام من الابتدائي إلى الطور الجامعي

إلى كل هؤلاء شكرا لكم

إهداء

الحمد لله الذي أنار لي طريق العلم وكان لي خير عون.

إلى أغلى ما أملك في دنياي، إلى من كانت سببا لوجودي على هذه الأرض، إلى من وضع الخالق الجنة تحت أقدامها، إلى التي أرجو أني قد نلت رضاها، أمي الغالية "زهية" أطال الله في عمرها.

إلى سندي من كان شمعة تحترق لتضيء طريقي، إلى من أدين له بحياتي، إلى من يعج قلبي له بأسمى مشاعر الاحترام والتقدير، أبي " العيد" أطال الله في عمره.

إلى إخوتي: أحمد، محمد ورمزي، وأخواتي ليلى وسعاد.

وإلى كل أفراد عائلتي دون استثناء.

إلى من كانوا معي على طريق النجاح والخير، إلى من عرفت كيف أجدهم وعلموني ألا أضيعهم " صديقاتي".

إلى كل الأساتذة الذين قدموا لي الدعم طيلة مشواري الدراسي.

إلى كل هؤلاء أهدي هذا العمل المتواضع وأسأل الله عز وجل أن يوفقنا لما فيه خير لنا ولوطننا الغالي.

مديحة

إهداء

أهدي هذا العمل إلى كل الذين أحبهم.

ريمة

مقدمة

مقدمة:

نجحت الرواية الفلسطينية في أن تكون مرآة للماضي، وسجلا جمعيا للشعب الفلسطيني، واستأثرت بموقع متميز بين مجمل الإنتاج الروائي العربي، متخذة من قضية الصراع موضوعا لها، أعادت إنتاجه بأدوات فنية متقدمة جماليا، ميزتها عن مثيلاتها من الروايات العربية الأخرى، سارت بها في ركب التجريب.

فظهرت الرواية التجريبية متجاوزة التقليدية، مستجيبة لرغبة الروائي الفلسطيني في خرق السائد والنمطي من خلال آليات وأساليب وتقنيات جديدة تمردت بها على الشكل المعهود، فشهدت الرواية الفلسطينية تحولات نصية وخارج نصية كبيرة، حققت نوعيتها كخطاب منفتح على باقي الأجناس الأدبية.

راح الروائي الفلسطيني يبحث عن غايته المنشودة في كل ما هو جديد ومبدع، تاركا وراءه التقاليد البالية، ومحاولا إعادة متعة القراءة للقارئ الذي وجد نفسه يجتر نفس المضامين والأشكال، وصار التجريب هاجس المبدع ومركز اهتمامه، فبرزت أسماء لامعة ركبت سفينة التجريب، مبحرة نحو اللامحدود، باحثة لنفسها عن التميز كالروائي جبرا إبراهيم جبرا، غسان كنفاني، سلمى الدباغ، إبراهيم نصر الله، جمال ناجي وغيرهم، الكثير من الأسماء التي راحت تواكب التجديد وتتبنى التجريب على مستوى الشكل والمضمون.

وقد سار الروائي "ربعي المدهون" على نهج هؤلاء المجددين، رغبة منه في المغايرة وتحقيق قفزة نوعية في مسار الكتابة الروائية الفلسطينية، وقد وقع اختيارنا على أحد أهم إنتاجاته التي تحصلت على جائزة البوكر للرواية العربية عام 2016م، فحملت مذكرتنا عنوان "التجريب الروائي عند ربعي المدهون رواية مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة أنموذجا". محاولين الإجابة عن الإشكالية البحثية الآتية:

فيما تمثلت مظاهر التجريب وآلياته عند ربعي المدهون في روايته مصائر؟.

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية العامة مجموعة من الأسئلة الفرعية نذكر منها:

- هل استطاع الروائي الفلسطيني أن يحقق قفزة نوعية للنص الإبداعي نحو التجريب؟.

- كيف وظف الروائي ربعي المدهون التجريب في روايته؟.
- ما مدى تأثير فعل التجريب على مستوى العتبات النصية؟.
- هل استطاع ربعي المدهون كسر الثالوث المحرم؟
- هل خاض المدهون غمار التجريب على مستوى اللغة كذلك؟

وقد أملت علينا طبيعة الموضوع اعتماد المنهج "الوصفي" بتقنية التحليل، لأننا عمدنا في مذكرتنا إلى رصد ماهية التجريب ووصف مدلوله وتطوره وعلاقته بمصطلحات أخرى كالحداثة والإبداع، في حين اخترنا نموذجا لرواية فلسطينية معاصرة وقمنا بتحليله ودراسته بما اقتضاه منا الموضوع، مقسمين دراستنا إلى مدخل تتقدمه مقدمة ويليه فصلين وخاتمة، جاء المدخل بعنوان " الرواية العربية وجدل الواقع والتجريب".

أما الفصل الأول الذي خصصناه للجانب النظري فعنوناه بـ"ماهية التجريب" وقسمناه إلى ثلاثة محاور، أولها في معنى التجريب، وثانيها في رواده، أما ثالثها فخصص للتجريب الروائي مفهوما وعلاقة.

أما الفصل الثاني فقد انتقلنا فيه إلى مظاهر التجريب في رواية "مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة" وجاء تحت هذا العنوان، واندرج تحته مجموعة محاور جمع فيها التنظير مع التطبيق، قمنا في بدايته باستنطاق سحر العتبات، ثم تطرقنا إلى اشتغال اللغة وكذا خرق المحظور، لتنتقل بعدها إلى عنصر استحضار التراث وقراءة التاريخ وختمناه بملمح الرواية الداخلية.

أما فيما يخص الدراسات السابقة التي تعرضت لموضوع التجريب الروائي في روايتنا بعنوان "التجريب الروائي في رواية مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة لربعي المدهون" وهي دراسة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب الحديث والمعاصر من إعداد الطالبتين وردة دغفل وسمية نعيمي، إضافة إلى مقال للدكتور محمد الغزالي بن يطو بعنوان "تجليات الغياب والحضور في الرواية المعاصرة مقاربة تحليلية في شعرية السرد التناوبي لرواية مصائر لربعي المدهون"، محاولين التعمق أكثر في الدراسة وإضافة مظاهر تجريبية لم

نتطرق إليها الدراسات من قبل، خصوصا أن البحوث النقدية التي اهتمت بموضوع التجريب الروائي الفلسطيني عامة وبالروائي ربعي المدهون خاصة قليلة جدا.

ومن أهم الكتب التي خدمت الموضوع وكانت معينا لنا في إنجاز هذا البحث نذكر ما يلي:

- كتاب لذة التجريب الروائي لصالح فضل.
- كتاب إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة لمحمد الباردي.
- كتاب في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) لعبد الملك مرتاض.
- ومؤلفات بوشوشة بن جمعة كاتجاهات الرواية في المغرب العربي، والتجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي وغيرها.

وتأرجحت أسباب اختيارنا للموضوع بين موضوعية وهي الحرص على مواكبة تطور الرواية التجريبية وتوضيح مظاهرها من جهة، وجدة رواية "مصائر" نموذجا للدراسة وعدم تداولها إلى حد ما من جهة أخرى، وأسباب ذاتية منها قرب الموضوع من النفس وكذا اهتمامنا الخاص بفن الرواية خاصة الفلسطينية منها.

ولعل أهم الصعوبات التي واجهتنا تمثلت في قلة الدراسات حول الروائي ربعي المدهون، وقلة المصادر والمراجع وندرتها وانغلاق مكتبة الجامعة التي كانت المعيل الوحيد لنا بسبب أزمة فيروس كورونا الخانقة.

ولا يفوتنا في الختام إلا أن نشكر كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد، ونخص بالشكر والامتنان لأستاذنا المشرف الدكتور "بوديسة بولنوار" الذي منحنا ثقة كبيرة ولم يتردد في توجيهنا وتقديم المساعدة الدائمة، فله منا كل التقدير وفائق الاحترام.

ونسأل الله عز وجل التوفيق والسداد.

مدخل:

الرواية العربية وجدل الواقع والتجريب

لقد عرف المتن الروائي العربي المعاصر في فترة متأخرة من القرن العشرين بفعل عوامل متعددة، تحولات باتت ملحوظة في بنيات السرد سواء في الأشكال والتقنيات أو حتى المضامين، ولعلها السمة الأبرز في حركة الإبداع الروائي، وهذه التحولات الأولية كانت بداية الطريق نحو تحول أشمل واكبر في بنية الرواية العربية ككل، بمعنى أن الروائي العرب قد وجد نفسه في خضم المرحلة الجديدة التي مرّ بها يرتمي في أحضان "التجريب" منذ عقد الستينات بوصفه عقدا فريدا من عقود القرن العشرين محليا وعالميا، إذ هو "العصر الفصل بين مرحلتين تاريخيتين على المستوى المحلي ... تغيرت فيه موازين القوى بين قوى العلم .. وتغيرت سياسات متعددة، وتحركت فيه مكامن ثورات سياسية وفكرية في أرجاء العالم جميعا في الشرق والغرب، في أمريكا اللاتينية وآسيا وإفريقيا"[1].

فصار يسعى إلى تأسيس ملامح تجربة سردية جديدة يمكنه من خلالها تقويض النموذج الكلاسيكي الثابت المتسم بالنمطية والخطية والالتزام، وفق إستراتيجية فنية يتوسلها المبدع لأجل تغيير النمط والنموذج الكلاسيكي الجامد، ويمثل مطمحا ذا أهمية بالغة لجعل الكتابة داخل الجنس السردي تنفتح باستمرار على البحث الدؤوب عن شكل جديد ورؤية متجددة في الصياغة، وإعادة صياغة الواقع في إطار كتابة التجاوز والمغايرة الحداثية، و"الإحساس بضرورة التغير والتغيير، وتجاوز الأدوات التقليدية"[2] السائدة والتنقيب عن أدوات جديدة تتناسب والعصر المعيش، ولعل ذلك سمة بارزة من سمات الكتابة السردية في نهاية الستينات وبداية السبعينات، بل إن التجريب قد اعتبر وفق هذا التصور ممارسة أدبية واعية لدى عدد معتبر من المبدعين العرب، قد أسهمت كثيرا في تطوير الشكل الروائي تطويرا عميقا.

---

[1]– حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط1، 1988، ص 10.

[2]– شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008، ص 13.

إن التحول في الكتابة الروائية الذي شهدته الساحة الإبداعية العربية يقترن بالتحول الحضاري الملحّ الذي جاء مطلبا يحاول تلبية حاجات ثقافية واجتماعية وحضارية أفرزها التطور الذي عاشته المجتمعات العربية، باعتبار الكتابة الروائية صورة واضحة ترسمها حركة المتغيرات الاجتماعية والحضارية، فصارت التجارب الفنية بمختلف خصوصياتها ومضامينها تتفنن في تصوير هذا الواقع المستجد و"تلاحقه لاهثة تسجله وتصوغه في مواقف وشخصيات وأفعال وفضاءات وأزمنة تحاكي وتشخص وتصف وتسرد"[1]. مما جعل الرواية العربية تخلع عنها أردية مألوفة عديدة وغلائل رومانسية واقعية متنوعة، لترتاد بشكل مغاير الذات والواقع والمجتمع، وهذا ما يوافق مفهوم التجربة الجديدة، حيث "تبلور مفهوم جديد للأدب، ووظيفته وعلائقه بالواقع والأيديولوجيا، وهذا التغير في مفهوم الأدب.. يعيد للنصوص قيمتها الذاتية التي تجعلها مميزة عن باقي الخطابات[2].

ولعل الحاجة إلى التجديد والتجدد وإعادة النظر في الأساليب والأدوات، قد تكون الباعث الأول وراء اختلاق موقف فني يمكنه مسايرة متغيرات الرؤية الجديدة للواقع، مما أسهم في إنتاج تجربة جمالية مغايرة الأشكال والأنماط والعلاقات، "هي تجربة تفضل الاتكاء على الرؤية المنبثقة من الثورة على نمطية الأداء وتهرء إفرازات لم تعد تتلاءم مع التغيير الجديد"[3]، أو هي تجربة جاءت لتعبر في جوهرها عن حاجة عميقة إلى التجديد واكتشاف علاقات خفية وجديدة، وكما تقول خالدة سعيد في كتابها "حركية الإبداع" حول هذا: "لم يعد الروائي يكتفي بتحليل الواقع أو نقده بل بدأ يخلق الرموز التي تشكل دلالات حركية غير

---

[1]– محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981، ص 07.

[2]– محمد برادة: الرواية العربية المعاصرة – استشراف لآفاق التطور المستقبلي، دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1987، ص 207.

[3]– ينظر: حلمي بدير: مرجع سابق، ص 11.

نهائية، أي قابلة لامتصاص معطيات جديدة يتكشف عنها الواقع حتى يعد إنجاز العمل الفني، وتكون في الوقت نفسه قادرة على إنتاج دلالات وإضاءات متجددة بتجدد الظروف"[1].

ومن هذا المنطلق غدى الروائي العربي في ظل هذه التجربة مدركا بوعيه وبحسه الفني الخاص ضرورة التعبير عن هذا التغيير، معتنقا السعي نحو تجديد أساليب الكتابة السردية التي تعكس إلى حد كبير تحولات الواقع، حيث انتقل الاهتمام من المنسجم إلى اللامنسجم، ومن اليقين إلى اللايقين، ومن الواحد إلى المتعدد والمختلف والمغاير، وجراء الصراع المتشدد بين هواجس الذات وسلطة الواقع التي تفرض نفسها، فكان بذلك السعي تجاه التجاوز من خلال أساليب فنية مستحدثة وغير تقليدية، بإمكانها تحقيق معمارية ومضمون فنيين منتهكين للأشكال الثابتة والأنماط السابقة ذاتها للحكي الكلاسيكي، باعتبار أن "التقنيات التقليدية للحكي غدت عاجزة عن أن تستوعب كل العلاقات الجديدة"[2]، ومن ثم أضحى همّ جمهرة الروائيين المجددين الأوائل منهم واللاحقين أمثال: صنع الله إبراهيم، غالب هلسا، هاني الراهب، جمال الغيطاني، عبد الرحمان منيف، إلياس خوري، إميل حبيبي، إدوارد الخراط وغيرهم، من خلال الدوران حول فلك واحد والالتقاء أمام غاية واحدة تتمثل في البحث عن الجديد والرفض القاطع لمختلف التقاليد الفنية للكتابة الروائية[3].

وهكذا طفقت الرواية العربية تتجه نحو نماذج سردية أكثر تطورا وتجاوزا للتقليد والمألوف، حيث صارت تتبنى تركيبة متنوعة من الطموحات الفنية على مستوى الشكل وكذا على صعيد التجديد البنيوي الذي يطال تلك الكيفيات التي تبنى بها الشخصيات، والزمان

---

[1]– خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 209–210.

[2]– محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، مرجع سابق، ص 149.

[3]– سعيدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع3، 1994، ص 151.

والمكان، وأشكال الساردين والمنظور الروائي، وكذا تدخلات الروائي الضمنية في كسر وهدم مطابقة الرواية للواقع[1].

ويعرف الدكتور محمد الباردي "الأدب التجريبي" بقوله: "كل أدب يجدد في مستوى الأشكال ويشكك في عادات الإبداع والقراءة، وهو كل أدب يكون أول مرتكزاته رفضه القواعد القارة والتنميط الأدبي"[2].

مما قد يدل على أن النهج التجريبي أصبح في الممارسة الروائية على وجه أخص يمثل تجربة فنية لها مقوماتها ومرتكزاتها المعرفية والجمالية التي تنهض في جملتها على أسئلة المتن وأشكال الخطاب ومستويات اللغة والأسلوب[3]، الأمر الذي يعمل على ولادة نص سردي جديد يستثمر من خلالها هذا النص صياغات التجريب المتجددة في خلق آليات حكائية حيوية لبلوغ غاية هذا النهج الجديد من تكسير لنمطية المألوف وسكونية السرد وقوالبه الجامدة المعروفة.

لقد أخذ أفق التجريب يكبر فاتسعت صيغه وأساليبه وتعددت إلى درجة أضحى فيها التباين واضحا بين رواية كلاسيكية وأخرى حداثية حسب الدكتور نبيل سليمان ورأيه هذا الذي أبداه في كتابه المعنون بـ"جماليات وشواغل روائية"، فالسرد الحداثي يستمد خطابه من تجديد الرؤيا واللغة وتحرير المخيلة وتجاوز الحدود الوهمية التي تفصل الواقع عن اللاواقع.

تبدو التجربة السردية العربية الجديدة انطلاقا من هذه الاستراتيجية الفنية، "مدا تجريبيا يكرس فلسفته ورؤيته ومشروعه الحكائي، ويخضع في مسعاه بالدرجة الأولى لتفعيل سلطة الخيال، فمنطلق فلسفة التجريب هو التجاوز المستمر للقاعدة والقانون"[4]، وذلك لأن الشغل

---

[1]– فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، نزعة اللايقين والانتهاك الشكلي، مجلى الطريق، لبنان، ع4، 1993، ص126.

[2]– محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2002، ص 72.

[3]– ينظر بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص363.

[4]– محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 257.

الشاغل للخطاب الروائي لدى الجيل الجديد من الروائيين بات التميز الفني شكلا ومضمونا، مما فتح آفاق التجريب على مصراعيه إلى الحد الذي أمسى فيه هذا الجيل مؤمنا بنزعة متواصلة إلى التجاوز واختراق الحدود وحرية الخلق والإنشاء استلهاما مما تمّ قراءته من روايات غربية واستمدادا من عيون النصوص الروائية العربية بمختلف أنماطها، ولا ننسى تراثنا العربي الأدبي السردي الثري والزاخر وما أثبته أدباؤنا من خلال الاتصال الواعي به[1]، وهو ما يعين على تنويع الآليات الحكائية والصيغ السردية التي تؤهلنا إلى غاية التجريب ألا وهي خرق القوالب والأساليب الكلاسيكية في الكتابة.

لعل هذا التحول أو الانعطاف الفني والجمالي في تشييد نص روائي مختلف، هو تحول في أنماط الوعي والتعبير (اجتماعي، ذهني، حضاري،ـ سياسي ...) لدى الروائي العربي المنتمي إلى جيل جديد، بات يتطلع إلى تمثيل تحولات الواقع ونظيرتها في الأحاسيس والوعي وفي أشكال الصراعات داخل هذا الواقع، وهي ضرورة فنية ولدتها شروط وإملاءات فنية ومادية خاصة، استجابت لها الكتابة الروائية التي انفتحت على طرائق جديدة في التعبير عن الواقع وإقامة صلات غير مألوفة بتفعيل الخيال وتفجير المتخيل، "ليستثمره الروائي ويجعله نافذة يمكنه من خلالها الإطلال على عوامل ظلت في حكم المسكوت عنه والمهمش والمقصي".[2]

إن انتهاك الواقع المعيش بل وتجاوزه وإعادة صياغته ومن ثم انتهاك سكونية اللغة وصيغها، أحد تجليات كتابة التجريب فكان لزاما على الرواية أن تلوذ بسلطة التخييل. علّها تتمكن من مقاومة كل ما يهدد جوهر الحياة والحرية، ولتصنع منه "وسيلة لمواجهة السلطة التي تزعم القدرة على التحكم في الواقع وتعقيداته"[3].

---

[1]– ينظر: محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 246.

[2]– ينظر: عبد الحميد عقار: إشكالات التخلق ورهانات التحول، مجلة الآداب، ع7، بيروت، 1997، ص 59.

[3]– محمد برادة: سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية، مجلة الثقافة، ع9، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 70.

فالتخييل هو سلطة مضادة تشكل هي الأخرى شكلا تعبيرا قادرا على تجديد الصياغة والتمرد على الواقع بكل الاحتمالات والإمكانات الحكائية، سواء بالانتهاك والتفجير والتدمير أو بالهروب منه (الواقع) وخلق منافذ بديلة للتخفيف من وطأة ضغطه وتعقيداته وسلبياته، "ولعل الهروب من حدود الواقع بات ظاهرة فنية تجسد قيمة من قيم التعبير الجديدة بل تيمة تسهم في تطور بارز للجانب الفني في الكتابة الروائية المعاصرة"[1].

فالتجريب ليس ترفا إبداعيا منبثقا من فراغ، وإنما هو استجابة لضرورة تاريخية، ثقافية، فنية، استدعتها وهيأت لها أحوال الواقع العربي.

[1]– ينظر: باسم صالح حميد: الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة، مجلة الراوي، ع17، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 2007، ص 113.

الفصل الأول:

ماهية التجريب

أولا: معنى التجريب.

لا يخفى على الدارس، بأن مكاشفة أي مصطلح داخل الإطار المعرفي، ينبغي أن "يتم داخل السياق النظري والفلسفي الذي ينتمي إليه، ومن خلال النسق العام النهائي"[1] للمفهوم الذي هو قيد البحث، وذلك تحسبا لما قد يطرأ على دلالة المصطلح، من ارتحال، على غرار التحول الذي يحدث على مستوى المفاهيم والأنساق الثقافية، "علاوة على أن تغييب الخلفيات النظرية، والمعرفية لمصطلح ما ومقاصد استعماله من شأنه أن يعيق عملية التواصل به وتوظيفه التوظيف الأمثل"[2].

وقبل الشروع في الحديث عن التجريب وربطه بدلالته اللغوية، وسياقه الاصطلاحي ينبغي الإقرار بأن "مقاربة مفهوم التجريب في الحقل الأدبي عامة والروائي خاصة، لا تخلو من عسر، اعتبارا لتعدد زوايا النظر إليه، ومن ثمة اختلاف أشكال ممارسته وتبيان المقصد من الضرب في مسالكه"[3].

إن "التجريب" في الآونة الأخيرة، أضحى يشكل أحد المفاهيم المركزية، التي افتكت لنفسها حيزا في حقل الإبداع، وفي الدرس النقدي عربيا وعالميا، ما يجبرنا على طرح التساؤل التالي: ما التجريب؟

أ- المعنى اللغوي:

من الضروري معاينة مفردة "التجريب" واستحضار دلالتها المعجمية، لأن الشروع في تعريف أي مصطلح يستدعي البدأ بالإفصاح عن معناه اللغوي.

---

[1]- ينظر: محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص99.

[2]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 73-74.

[3]- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 361-362.

فـ"التجريب" من مصادر الفعل الثلاثي المزيد بتضعيف العين، الذي يأتي على وزن "فَعَّلّ"، وهو من الأفعال الصحيحة اللام فنقول "جَرَّبَ" والتي تأتي مصادرها على وزنين، فنقول "جرّب، تجريبا، وتجربة"[1].

وحين يستقرئ الدارس الدلالة المعجمية، يجد من معاني: الجيم والراء والباء (جرب) التنوع والاختلاف وأيضا المعرفة والاختبار، حيث ذكر ابن منظور في معجمه "لسان العرب": "جرّب الرجل تجربة اختبره"[2].

أما في الصحاح للجوهري فقد ورد قوله: "رجل مُجَرّبٌ قد بلي ما عنده، ومجرب: قد عرف الأمور وجربها"[3].

وفي القاموس المحيط للفيروز أبادي: "جرّبه: تجربة: اختبره، ورجل مجرّب كمعظم بلي ما كان عنده، ومجرّب: عرف الأمور"[4].

والمجرّب "الذي جرّب في الأمور وعرف ما عنده"[5]. وقيل أيضا: "جرّب: الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى .. ودراهم مجرّبة: موزونة"[6].

وبعد تتبعنا لحضور الفعل في المعاجم العربية تبين احتفاظها بالدلالة ذاتها، وهي ذات الدلالة التي جاءت في المعاجم الغربية، خاصة في تركيز هذه الأخيرة على العنصرين

---

[1]– عبده الراجحي: في التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط2، 1992، ص 446.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرب)، مطبعة بولاق، مصر، ج1، ط1، 1990، ص 260.

[3]– الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مادة (جرب)، دار العلم للملايين، بيروت، ج1، 1984، ص 98.

[4]–الفيروز أبادي: القاموس المحيط، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج1، ط3، 1301هـ، ص46.

[5]– ابن منظور: مرجع سابق، ص 254.

[6]– المرجع نفسه، ص 261.

السابقين –الاختبار والمعرفة– واشتراط توفرهما عند تحديد معنى كلمة (Expérimentation) وتعني البروفة أو المحاولة[1]، وفي معجم فرنسي وردت الكلمة بمعنى الدربة والمران قصد الإفادة.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة في المعاجم العربية والغربية على حد سواء، فالتجريب لغة هو الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة.

من خلال الطرح اللغوي السابق يتضح بأن "التجريب" عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار تصدر عن ذات مجربة واعية بما تفعل ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجرّبة، أي أنها عملية إخضاع الشيء أو الظاهرة للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها وتقنينها، والتجربة في العلم "اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين"[2]، وهي أيضا "المعرفة او المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظته لها ملاحظة مباشرة"[3].

ب– المعنى الاصطلاحي:

لقد تم تداول مصطلح التجريب في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب، حيث ارتبط مصطلح "التجريبية" (Expérimeental) بنظرية "التحول" عند تشارلز روبرت داروين (Charles Robert Darwen (1809–1883) الذي

[1]– هناء عبد الفتاح: أُصول التدريب في المسرح العالمي– النظرية والتطبيق، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، ع1، ربيع 1995، ص 36.

[2]– إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، ط2، 1972، ص 114.

[3]– مجدي وهبة كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1979، ص 51.

استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة[1]. كما استخدمه "كلور برنار" (Claude Bernard) (1887-1913) في دراسته حول "علم الطب التجريبي"[2].

ولقد أكد الناقد "مارتن إسلن" (Martin Esslin) هذا الطرح في قوله: "كلمة تجريب مأخوذة في الأساس من العلوم ... الطبيعية وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب.."[3].

ومن الطبيعي أن المتتبع للمفهوم الاصطلاحي للتجريب يدرك أنه من المفاهيم التي يصعب القبض عليها "نظرا لتعدد زوايا النظر إليه، ولكونه في رحم طبيعية هي العلوم التجريبية المرتكزة على ثوابت الفيزياء ومنطق الرياضيات"[4].

أما في مجال "الفن" فيستوقفنا الطرح الذي قدمته الناقدتان "ماري إلياس" و"حنان قصاب" في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمسرح، حيث أقرتا بأنه ظهر "في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف"[5].

أما إذا أردنا أن نؤصل لتداول هذا المفهوم في مجال الأدب، فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقدية، على أن لإيميل زولا "Emile Zola" (1840-1902) الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته "الرواية التجريبية La Roman

---

[1]- ينظر: عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 12.

[2]- ينظر: أحمد سخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، ط1، 1999، ص 01.

[3]- زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي، مجلة ديالي، ع67، 2015، ص 195.

[4]- محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2012، ص22.

[5]- ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان، ط1، 1997، ص 118.

Expérimental، حيث رسّخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية، كما لخص أغلب فرضياته التي تأثر فيها بـ"داروين" و"كلود برنار" مؤكدا أن الأسلوب التجريبي في "الفن يقترب من الإبداع العلمي ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شيء، يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة"[1].

فضلا عن ذلك فقد اشتغل "زولا" على المختلف والغريب، كما اشتغل أيضا على الشكل الروائي وجدد فيه، كما وظف اللغة الشعبية في كتاباته، ولعل السر في تميزه واختلافه عن سابقيه لا يكمن فقط في الشكل الروائي الجديد واللغة الشعبية بل يكمن في "اشتغاله على الواقع واحتفائه بالهامشي والمهمل فيه، ولم يصور زولا الواقع تصويرا صادقا بل عكس رذائل العصر وخزاياه..."[2].

وللإشارة فإن الكتابة الروائية التجريبية عند زولا لم يكن وليد التفاعل الحميمي العميق مع الواقع فقط، لأنه استقى مادته من مجالات متعددة كانت بمثابة الروافد المعرفية التي ساهمت في تطوير الممارسة الروائية لديه، "حيث كان مولعا بالعلوم الطبيعية، وبالفلسفة المادية التي تؤمن بقوانين الطبيعة وترفض الغيبيات، فضلا عن الفنون المجسدة بمظاهر الخصب والثراء المادي والأعمال الأدبية ذات الطابع الواقعي"[3].

وقد عرف الدكتور "سعيد يقطين" التجريب بقوله: "إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب"[4]. وما نفهمه من قوله أن الإفراط في التجاوز هو التجريب.

---

[1]– زهيرة بولفوس: مرجع سابق، ص 196.

[2]– ينظر: محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، مصر، ط1، 1970، ص 130.

[3]– بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم شرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010، ص 147.

[4]– سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص 287.

لقد تعددت مفردات ومصطلحات التجريب فنجدها تتمحور حول: محاولة التجديد، التجاوز، كسر المألوف، ابتكار قيم جديدة، أورد الدكتور "مدحت أبو بكر" أربعة عشر تعريفا للتجريب نذكر منها[1]:

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.
- التجريب إبداع.
- التجريب تجاوز للركود.
- التجريب ثورة.

والملاحظ أن هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب هو تجاوز المألوف.

ونختتم المعنى الاصطلاحي بقول الناقد عمر حفيظ: "قد يستعمل مصطلح التجريب للدلالة على البراعة في البناء والحرص على التجويد والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حبلى بالإضافة إلى الجمالية، تؤكد السابق الرفيع وتؤصله، فتلغي المتهافت الضعيف، وتمحوه من الذاكرة، وتبشر بالطريق النبيل، فتضيق السبل على من يستسهلون الكتابة"[2].

إّن اقترن مفهوم التجريب في المفاهيم السابقة بالإبداع والبراعة والتجديد والثورة والخروج والانحراف ... ولا يسعنا القول إلا أنه مزيج من هذه المفاهيم جميعا ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط.

ثانيا: رواد التجريب الروائي:

1- الغرب:

اعتبرت الفترة التي تلت الحربين العالميتين في أوروبا وأمريكا، الفترة التي برزت فيها علامات التجديد في الرواية عموما، وقد تأثرت هذه الأخيرة بالتطور الذي وسم العصر في

---

[1]-مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1993، ص 166

[2]- رحال عبد الواحد: التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2014-2015، ص 01.

تلك المرحلة وفي كافة المجالات الفكرية والسياسية وحتى الفنية، فشكلت هذه العوامل نفقا عبرت من خلاله الرواية إلى عالم جديد، تحللت فيه من قيود "النظرية التقليدية البلزاكية" لمكونات الرواية، بمعنى "تغير الشكل الروائي بظهور بوادر جديدة في كتابة الرواية، وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الفرنسيين اعتموا بدراستها من أهمهم: ألان روب غرييه، نتالي ساروت، كلود سيمون وميشال بوتور[1]. وغيرهم من الأعلام المبدعين في الكتابة الجديدة.

أ- نتالي ساروتNathalie Saraute:

ولدت نتالي ساروت في مدينة إيفانوفو بروسيا سنة 1902م، ثم نزحت إلى فرنسا حيث استقرت هناك، وألفت أولى رواياتها بعنوان "انتحاءات ضوئية" Tropismes" سنة 1939[2]، غير أنها لم تلق اهتماما في البداية، ثم اشتهرت بمجموعة من الروايات أهمها رواية "أوصاف رجل مجهول" (Portrait d'un inconnu) سنة 1949، "مارترو (Martereau)" سنة 1953م، "الفواكه الذهبية (Les fruits d'or) والتي نالت من خلالها على جائزة أدبية، "بين الحياة والموت" (Entre la vie et la mort) سنة 1968م، و"القبة الفلكية الاصطناعية" (Le plan étarium) سنة 1959 أشهر رواياتها[3].

تربط الروائية نتالي ساروت الرواية الجديدة بعصر الشك الذي انزاحت عنه القيود والمفاهيم الثابتة، فقد "جاءت الرواية الجديدة نتاجا لعصر الشك كما رأت نتالي ساروت في

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص 47.

[2]- بالراشد سارة: التجريب في رواية جذور وأجنحة لسليم بتقة، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016، ص 11.

[3]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، مرجع سابق، ص 45.

كتابها الموسوم بهذا الاسم، بخلاف عصر البرجوازية الذي أفرز الواقعية، حيث الاستقرار والثبات"[1].

وفي السياق ذاته خصصت الكاتبة فصلين هامين من روايتها "بين الحياة والموت" لتسرد تجربة الإبداع وتركز بصفة خاصة على كيفية تقديم إحساس ما حيث لا تجد سوى الكلمات، وبطل الرواية وهو يجسد نفسه في وضعيات مجردة لا يعثر على وحدة كيانه إلا في البحث عن علاقته بجزء من الواقع، وإذا كان الواقع هو العالم الخانق فإن رواية "نتالي ساروت" تصبح في النهاية قصة التخلص من هذا العالم[2].

ب- ألان روب غرييه (A. RobbeeGrillet):

ولد ألان روب غرييه سنة 1921م بمدينة براستBrest، تحصل على شهادة التبريز في الهندسة الفلاحية سنة 1945، وعين مستشارا أدبيا في دار مينوري للنشر سنة 1955م، ألف روايته الأولى "الممحاواتLes Gommes" سنة 1953، ثم تتابعت أعماله الروائية: المتلصص 1956، الغيرة 1957، في المتاهة 1959، كما قدم للشاشة الكبيرة مجموعة من الأعمال الهامة، ويعتبر منظرا لحركة الرواية الجديدة من خلال كتابه "من أجل رواية جديدة Pour un nouveau roman" سنة 1955[3].

بدأ روب غرييه نشاطه الأدبي في مجلة الأكسبريسL'express بمجموعة من المقالات يدعو فيها إلى التجديد مشيا إلى المفارقة الكبرى بين أبطال كوفكا والشخوص البلزاكيين، وينقذ الرواية الفرنسية السائدة بأشكالها المختلفة، كما ويحمل كتابه "من أجل رواية جديدة" دعوة ملحة إلى تجاوز الرواية التقليدية التي ازدهرت في النصف الأول من القرن التاسع عشرا و"أنتجت شكلا سرديا أصبح لدى الكثير من كتاب عسره بمثابة الجنة الضائعة

---

[1]- عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص 36.

[2]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، مرجع سابق، ص 84.

[3]- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، مرجع سابق، ص 45.

في الرواية الفرنسية"[1]. حيث خلخل روب غرييه تلك المفاهيم السردية من شخصية وحبكة جاعلا منها مبادئ انتهت مدة صلاحيتها، حيث جاءت رواياته بحبكة مفككة متحررا بذلك في كتاباته ولتبدو الكتابة عنده لغزا يستفز القارئ ويدفعه إلى التأويل.

من خلال جهود هؤلاء الرواد وما حققته منجزاتهم الأدبية والنقدية في تحويل مجرى البناء السردي من خلال تلك التقنيات المستحدثة والموظفة في مجمل أعمال هؤلاء الأعلام، ومن هذا المنطلق يمكننا القول أن التجريب في الرواية الغربية عموما والفرنسية على وجه الخصوص قد انطلق من مفهوم حرية المبدع كمبدأ أساسي في العملية الإبداعية، مما أتاح لها إنتاج طرائق سردية جديدة كسرت المعهود.

2- العرب:

جاء التجريب في الرواية باحثا عن أشكال جديدة ومغايرة لما ورثناه من قوالب كلاسيكية، لتكلل في الأخير جهود الباحثين في هذا المجال برواية جديدة "استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية، وظهرت في ستينيات القرن الماضي"[2].

وقد أقر بعض الباحثين بأن الرواية العربية تجريبية بطبيعتها، وهذا الرأي يسانده الدكتور "محمد الباردي" بقوله: "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر تحركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية"[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 69.

[2]- سندي سالم أبو يوسف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 22.

[3]- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 291.

وإذا جئنا إلى أهم رواد التجريب الروائي العربي سنجد: صنع الله إبراهيم، جمال الغيطاني، إميل حبيبي، إبراهيم الكوني وغيرهم الكثير ممن بحثوا في التجديد ورفضوا التقليد ليسموا بإبداعاتهم.

أ- صنع الله إبراهيم:

كاتب وروائي مصري من مواليد عام 1933م بالقاهرة، متخرج من معهد موسكو للسينما وحاصل لدبلوم الإخراج السينمائي عام 1984م، اشتغل كمترجم ومحرر ومدير للتحرير في عدد من دور النشر ووكالات الأنباء، نال عدة منح لدراسة السينما كما نال جائزة "كتاب ثقافة الطفل العربي" عام 1981م، وجائزة سلطان العويس عام 1993م[1].

من أعماله:

- تلك الرائحة (رواية 1966).
- اللجنة (رواية 1980).
- اليرقات في دائرة مستمرة (رواية علمية 1980)
- الصقر الأسود يتلقى إنذارا (حكايات علمية للأطفال 1989).
- رحلة السندباد الثامنة (قصص تاريخية مصورة للأطفال 1989)
- الدلفين يأتي عند الغروب (رواية للفتيان 1983)[2].

ولا ننسى رواية "بيروت بيروت" (1984)، و"ذات" (1992)... الخ، وهاته الأخيرة تستمد حداثتها من نزعتها التجريبية، ولاشك أن المتتبع لأعمال صنع الله إبراهيم من جذور روايته الأولى التي حملت عنوان "تلك الرائحة" إلى بقية الروايات التي تلتها يدرك بجلاء هذه

[1]- بالراشد سارة: مرجع سابق، ص 15.

[2]- سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، جروس، طرابلس، ليبيا، ط1، 1995، ص 217.

النزعة المتواصلة التي تهدف إلى "خلخلة البنى السردية التي ربطت القارئ العربي للرواية العربية زمنا طويلا"[1].

فقد استطاع صنع الله إبراهيم من خلال أعماله الروائية أن يغوص في متاهات التجريب على مستوى مضمون الرواية وحتى الشكل، وما نلحظه أن مفهوم التجريب لديه يقترن بمعنى التوثيق وحشد النصوص الوثائقية في الرواية، وهذا ما بدى واضحا جليا في روايته "ذات" حيث يكمن البعد التجريبي فيها من خلال "خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر"[2].

ب- إبراهيم الكوني:

كاتب ليبي يؤلف في الرواية والدراسات الأدبية والنقدية واللغوية والتاريخ والسياسة، من مواليد 1948 بغدامس في ليبيا، أنهى دراسته الإعدادية والثانوية في الجنوب الليبي قم قصد معهد غوركي للآداب بموسكو، حيث حصل على الليسانس ثم الماجستير في العلوم الأدبية والنقدية عام 1977م، اختارته مجلة "لير" الفرنسية كأحد أبرز خمسين روائيا عالميا معاصرا، ووضع السويسريون اسمه في كتاب يخلد أبرز الشخصيات التي تقيم على أراضيهم وهو العربي الوحيد في هذا الكتاب، ألف 78 كتابا وترجمت كتبه إلى لغات العالم الحية أي حوالي (40 لغة).

من مؤلفاته:

- التبر (رواية 1990).
- نزيف الحجر (رواية 1990).
- المجوس (رواية ج1 1990).
- جرعة من دم (قصص 1993).

---

[1]- محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 301.

[2]- المرجع نفسه، ص 301.

- ملاحظات على جبين الغربة (مقالات 1974). وغيرها الكثير[1].

يعد إبراهيم الكوني من أهم الروائيين المبدعين في الرواية المغاربية، والذي تفرد بالكتابة عن الصحراء، فضاءا وشخصيات، تراثا ولغة، واقترن كل ذلك بالأساطير وشكلت محورا تلتقي عنده الكثير من الأبعاد السياسية والثقافية والحضارية والتاريخية، فتتولد لنا منه مسائل فلسفية ووجودية وصوفية متشابكة، كما اعتبرها رائد الأدب التجريبي في ليبيا، الذي أبدى تأثرا واضحا بالمناهج الأدبية الحديثة، من خلال اطلاعه الواسع على مختلف المدارس النقدية والتيارات الفكرية، ومن أكثر النماذج التي اعتمد فيها إبراهيم الكوني مبدأ التجريب هي "رواية التبر" والتي سعى من خلالها وراء الإبداع والابتكار والتجديد في الشكل والمضمون، مركزا على كسر قاعدة جورج لوكاتش السائدة التي تقر بأن الرواية عمل مدني، فتمكن إبراهيم الكوني من قلب هذه النظرية لينتج لنا روايات عن عالم الصحراء القاسي وعن العلاقة الجوهرية بينها وبين الإنسان.

ثالثا: التجريب الروائي.

1- مفهوم التجريب الروائي:

"يعد مصطلح التجريب في الرواية العربية من أكثر المصطلحات انتشارا في النقد الأدبي العربي، وأكثرها دورانا على ألسنة النقاد وأقلامهم، إذ لا تكاد تخلو دراسة تتعرض لقضايا الرواية العربية المعاصرة، إلا ونجد فيها حضورا لهذا المصطلح ساعة تشخيص أوضاع الرواية العربية الراهنة"[2].

إن "هذا المصطلح الذي شاع واستبد وصار سلطة نقدية تمارس نفوذها بوجهين مختلفين، فقد يستعمل المصطلح للتهجين والهجاء، ويصبح التجريب رديفا لانعدام القدرة على

---

[1]- سارة بوحملة: مظاهر التجريب في رواية التبر لإبراهيم الكوني، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2016، ص 105-106.

[2]- ينظر: خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربي بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط2، 2010، ص 171.

التحكم في مكونات الخلق، وضعف التصور وهشاشة الخلفية الجمالية، التي يصدر عنها المجرب".[1] وهذا الوجه يوضح بأن التجريب أداة لخلق الفشل في ممارسة الكتابة الروائية، وعليه فالأمر لا يعدو سوى تكريسا للرداءة الفنية، كما وأن قصور بعض المحاولات الأدبية هو جريرة يتحمل تبعاتها فعل التجريب.

أما الوجه الثاني من عملة التجريب تبين بأنه مصطلح "يستعمل للدلالة على البراعة في البناء، والحرص على التجويد، والسعي إلى مخالفة السائد مخالفة حبلى بالإضافة إلى الجمالية، تؤكد السابق الرفيع وتؤصله، فتلغي المتهافت الضعيف وتمحوه من الذاكرة، وتبشر بالطريف والنبيل، فتضيق السبل على من يستسهلون الكتابة"[2].

إن الحفر في تحولات الفعل الإبداعي، يجعل هذا التأويل أقرب إلى الواقع، إذا ما احتكمنا إلى الارتحالات التي تتوزع على تاريخ الممارسة الأدبية، وبناء على ذلك يصير "التجريب أفق كتابة يصدر عن هاجس التجديد"[3]، وعن الولع المتواصل باقتراح البديل.

ولعلنا لا نخالف الحقيقة حين نقر بأن الكاتب –غالبا– قد لا يركض وراء البذخ الفكري، ولا يطمح إلى مجرد التجديد، فإذا ما ألحّ الأمر على الفطام، ومفارقة الأساليب القديمة التي صارت معطلة وغير قادرة على استيعاب الطموحات، فربما يدفع به ذلك إلى "التجاوز الذي ينجزه فعل المغامرة ... والذي ينبني على نقض المسلمات الجامدة، والتقاليد الثابتة، والأعراف الخانقة"[4]، ولا ريب أن التوسل إلى الجديد قد يولد –في هذه الحالة– من رحم الحاجة إليه.

---

[1]– عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص 09.

[2]– المرجع نفسه، ص 09.

[3]– بن جمعة بوشوشة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص 10.

[4]– هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، فصول مجلة النقد والأدب، مجلد 14، عدد 01، ربيع 1995، ص 39.

والتهافت على استدعاء الجديد، إنما يقتضي –أولا– أن يكون هذا الجديد أمرا واقعا، حيث يطمح الأديب إلى مسايرة الذوق الجمالي، في محالة الاستجابة للحاجة وحمل أعباء المعيش، فمنطق التحديث يقتضي بأن يرتاد الكاتب أفق المخالفة والتميز، وهو التميز "الذي يحقق له الخصوصية والتفرد في توقه إلى النص مكتمل المجهود والمجازفة والمغامرة بأن الاكتمال يكمن أساسا في البحث المتواصل"[1].

لقد عبرت الرواية العربية منذ نشأتها في بداية القرن العشرين عن قطيعة سواء مع الأساليب السردية المتوارثة أو مع نمط البنية التراثية التي كانت سائدة حتى تلك الفترة، أي أن تلك الرواية الناشئة، كانت خروجا على السائد ورفضا لأطره وشروطه، وهو ما يسمح بالقول أن الرواية العربية كانت منذ نشأتها رواية تجريبية، وهي الفكرة التي عبر عنها عديد النقاد ولفتوا إليها الانتباه، حيين حاولوا تحديد أبرز لحظات تطور الرواية العربية[2].

وفي هذا الخصوص يقول محمد الباردي: "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية باعتبارها حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية"[3].

إذن يقر محمد الباردي في قوله هذا على حداثة الشكل الروائي في الموروث العربي، مما يجعل من فعل التجريب طبيعة ولدت مع الرواية العربية، تأثر فيها الروائيون بالحضارة الغربية عامة وبالرواية الفرنسية الجديدة خاصة.

فقد تجاوزت الرواية شكلها التقليدي واكتسبت ثوبا جديدا مغايرا لثوب الرواية التقليدية، وذلك من خلال التغيير الذي مس مضامينها وأشكالها وخصائصها الفنية التي تعتبر مسلمات لا يجرؤ الكاتب التقليدي على خرقها، ولكي تتماشى الرواية الجديدة مع متطلبات

---

[1]– لوسيان غولدمان وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن جدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 25.

[2]– خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربي، مرجع سابق، ص 171.

[3]– محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 291.

الواقع والعصر عمل كتابها على كسر عمود الرواية التقليدية وذلك بالثورة على بعض تقنياتها وخصائصها الفنية من حيث الشكل والمضمون[1].

"ارتبط مصطلح التجريب في الرواية بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث عن رواية جديدة استندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، وظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية[2].

فقد اقترن التجريب في الرواية بالتجديد والبحث عن أشكال مغايرة وإبداع طرق جديدة تختلف عن القوالب الكلاسيكية من أجل تحقيق رواية جديدة ذات تقنيات تجريبية.

لقد خطت الرواية خطوة كبيرة متجاوزة التقنيات السابقة، وأصبحت الرواية الجديدة "تثور على القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية، التي أصبحت توصف بالتقليدية"[3].

وإذا جئنا إلى تحديد مفهوم التجريب في الأدب عامة وفي الرواية خاصة، لوجدنا أن مفاهيمه تعددت لكون الرواية فن في جملته تجريبي ولتعدد زوايا النظر إليه لهذا فإن "وجود تحديد للتجريب في مصطلح جامع مانع يعني نهاية التجريب"[4].

ومن بين التعاريف تعريف صلاح فضل بقوله: "يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[5]. فالتجريب بهذه الماهية هو محاولة للتجاوز والتخطي الدائم، يبحث عن أدوات جديدة تمكن الأديب وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد، "فالبحث هو الذي يغري الروائي بارتياد التجريب أفقا للكتابة الروائية

---

[1]– بالراشد سارة: مرجع سابق، ص 17.

[2]– سندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، مرجع سابق، ص 22.

[3]– عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، العدد 240، 1998، ص 48.

[4]– بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 262.

[5]– صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص 03.

بغية تحقيق المغايرة للسائد السردي، مما يكسب هذا النوع من الكتابة الخارقة للنموذج الروائي بعض العلامات الدالة على حداثتها"[1].

إذن التجريب في الفن والأدب يقصد به خلخلة السائد والمكرس من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ وأشكال جديدة، وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ وأشكال جديدة للخطاب والتواصل، فهذه الثورة على القواعد غيرت جوانب فنية عديدة أهمها "الحدث" فلم تعد الأحداث في الرواية الجديدة تخضع للتسلسل ومنطق السببية، بل أصبحت الأحداث تبنى وفق بناء داخلي خاص.

أما بالنسبة "الشخصية" لم يعد للشخصية وجودها المهيمن على الأحداث كما كان معتادا في الرواية الواقعية، ولم يحفل الكاتب بوصف سماتها الظاهرة، أو نموها النفسي، بقدر ما هي قضية سردية تخدم العمل الفني، وقد يشار إليها بحرفها الأول أو بضمير الغائب، أو رواية الأحداث بضمير المتكلم أو الراوي، فيترك للقارئ مهمة جمع هذه التفاصيل المتناثرة ويشكل تصوره الخاص حول كل شخصية، لا على دفعة واحدة وإنما على مراحل.

والمكان هو الآخر لم يعد في الرواية الجديدة ديكورا أو خلفية للأحداث وحسب، بل يعد عنصرا حكائيا مثل غيره من مكونات السرد الأخرى، لأنه لا يوجد إلا من خلال اللغة وقد يستحوذ على الرواية كلها ويصبح إن جاز التعبير هو (البطل).

كما لم يعد الزمان بمفهومه الكلاسيكي وعاء للأحداث، بقدر ما هو تقنية سردية، ولم يعد يتصف بالتسلسل وفق خطية مستقيمة وإنما أصبح يعرف بالزمن الدائري وهو زمن تتكسر فيه وتتداخل الأزمنة مع بعضها البعض، وفق تقنيات المفارقة الزمنية وهي الاسترجاع بنوعيه (الداخلي والخارجي) والاستباق والخلاصة والحذف والوقفة.

[1]– بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثتها في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005، ص 07.

إذن كل هذا الخرق الذي حملته الثورة على التقنيات والخصائص الفنية التقليدية، جعل الرواية تتسم بنزعة مستمرة للتجاوز وخلق أشكال جديدة تأبى الثبات وتسعى دائما إلى الاختراق وتكسير المعايير الجمالية السائدة، فأصبحت بذلك دائمة الانفتاح على آفاق جديدة في الكتابة، فالرواية التجريبية هي "رواية الحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية، وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر، ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص.."[1]. وبها يكون التجريب نقيضا للنموذج وقوانينه الصارمة، وهو ما يتيح للروائي حرية أكبر في إنتاجه الفني.

لقد تطورت الرواية العربية تطورا كبيرا، حيث خرج الروائي المعاصر عن الأنظمة القديمة، ورفض الأشكال الجاهزة، وتمرد عليها، وذلك بفتح الأبواب نحو المغامرة والتجريب لتأثره الكبير بالتطور الذي وصلت إليه الرواية الجديدة في الغرب، مما ساعده على تشكيل رؤيته الخاصة وكتابته لرواية عربية تعبر عن مجتمعه وما يمر به من تطورات.

ربط الكثير من الدارسين والباحثين مفهوم التجريب الروائي العربي بالمغامرة فهو "حركة مغامرة بين الثبات والمغايرة، وبين النظام واللانظام"[2]. وهذا يعني أن المغامرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجاوز والقفز والاختراق السائد.

وفي السياق ذاته نجد الروائي "محمد ساري" يقول "على الكاتب أن يواصل مغامرة التجريب لعله يصل إلى مبتغاه، تقول الحكمة بأن المغامرة أساس الاكتشاف والتجريب"[3].

فالتجريب يمكن الروائي من خوض المغامرة في النص الروائي بحثا عن المساحات الفنية الجديدة بوعي تام نابع من إرادة وقصدية تسعى للوصول بفكرة التجريب إلى مستوى

---

[1]– محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مرجع سابق، ص 291.

[2]– خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005، ص 21.

[3]– برهوم فاروق: التجريب في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب معاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر، 2017، ص 27.

الإنجاز والتحقق، وبخصوص هذا يقول محمد أمنصور: "إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب، أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين، وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوفا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم، هذا الوعي بالتجريب يضمن للكاتب أن يتعامل تعاملا خلاقا مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء انتمت إلى التراث أو إلى الذخيرة العالمية الحديثة، ومن ثمة فإن محاورة النصوص الأخرى والتفاعل معها بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مختصة مولدة لأشكال جديدة أو قديمة أو حديثة، في صوغ مضامين ورؤيات مغامرة"[1].

لذلك يبقى التسليم بحدوث التجريب في الرواية في كل خروج واختراق وقفز عن النموذج في المجهول أمرا غير وارد، لأنه يجب أن يتوفر على القصدية والوعي التام والأسس الفنية الناضجة للوصول إلى مستوى الإنجاز والتحقيق.

2- التجريب والحداثة:

إن المتتبع للدراسات النقدية التي اشتغلت على التجريب في الأعمال الأدبية، سيلاحظ أنه مصطلح على ارتباط وثيق مع مصطلحات أخرى أبرزها "الحداثة"، ولابد لنا من الوقوف على هذه العلاقة ومحاولة مكاشفتها.

اختلفت التعريفات بشأن الحداثة وتنوعت، مما أدى إلى صعوبة الإمساك بالمصطلح وضبط مفهوم محدد له، ويعود ذلك إلى ارتباطها بكل نواحي الحياة الإنسانية من اجتماع وثقافة وفكر واقتصاد وأدب ... الخ، فهو مصطلح غربي ومعاصر وفد على الفكر العربي، وهو يدل على ضرورة تجاوز كل ما هو قديم قصد البحث والكشف عن الجديد، "فالحداثة – بهذا المعنى– هي ثورة على الماضي والحاضر أيضا، لأنها ترمي إلى نبذ كل ما تعلمناه من ماضينا، كما أنها تجارب الحاضر من حيث أنها ترفض الانغماس في القيم والفنون والأدب

[1]– محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرات، فاس، المغرب، ط1، 1999، ص 24.

والفلسفة والأفكار التي يفرضها علينا الحاضر، ومن ثم فإنه حان الأوان لتعويضها بما يتماشى والعصر"[1].

وعليه يمكن القول أن الحداثة دائمة البحث عن الجديد والتجديد في كل شيء، إلا أنها تؤمن بالثبات، ولا تؤيد السكون، ولا تميل إلى المحافظة على التقاليد، بل هي ثورة في كل المجالات، لأجل إبراز فاعلية الإنسان في الكون والمجتمع، كما يقول جون بودريلار: "ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا بحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة تعارض صيغة التقليد، أي أنها تعارض جميع الثقافات السابقة أو التقليدية، فأمام هذا التنوع الجغرافي والرمزي لهذه الثقافات تفرض الحداثة نفسها وكأنها وحدة متجانسة، مشعة عالميا، انطلاقا من الغرب، ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا تتضمن في دلالته إجمالا، الإشارة إلى تطور تاريخي بأكمله وإلى تبدل في الذهنية"[2].

فالحداثة عنده هي فكرة تحمل معاني التجدد والإبداع وترفض الثبات والتقليد في جميع مجالات الحياة.

وبعد عرضنا لهذه التعريفات تجدر الإشارة إلى مدى تقاطعها مع مفهوم التجريب وما يحمله من معاني التجاوز والخرق، والتمرد السائد والمتعارف عليه، وهذا ما جعله وثيق الصلة بالحداثة فهي "تتداخل مع أي مشروع يعد بالتقدم ويبشر بأحلام الحرية والعدل، ويؤمن بإنسانية جديدة، وكانت الحداثة أيضا مشروعا يرفض ما عليه الواقع العربي من إتباع، وبذلك يلتقي مع أية آفاق جديدة تعنى بالسؤال والبحث والمغامرة والتجريب"[3].

---

[1]– ينظر: محمد علي مومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 23-24.

[2]– محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006، ص 133.

[3]– رزان محمد إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003، ص 260.

كما يتقاطع المفهومان كونهما يحملان معنى القصدية والوعي، فالحداثة تقوم على الوعي في فهم الوجود من خلال حركة الإبداع التي تتماشى مع التغيير الدائم في الحياة، وهي "وعي بأدبية الأدب، لأنها تحافظ على عناصر ديمومته، وعلى قوامه الفني، وهذا الوعي يهتم بالتشكيل الجمالي للنص، كما يهتم بالمضمون المعالج في تغيير كليهما وفق حاجات العصر والذات المبدعة"[1].

والتجريب في الأدب يصور مختلف التجارب التي يقوم بها الأديب عن وعي للنهوض بالأدب أو تطويره على غرار ما هو جار في مجال العلم، إن هذه التعالقات والتقاطعات بين مفهومي الحداثة والتجريب تجعل من الصعب الفصل بينهما ويؤكد العلاقة الوطيدة بينهما باعتبار الحداثة حركة لا تنتهي، تهدف إلى تجاوز كل ما هو تقليدي تخترق السائد وتخرج عنه، والتجريب هو فعل التجاوز والثورة على الشكل والمضمون والطرق التعبيرية السائدة، لإيجاد شكل جديد للعمل الفني.

فالحداثة إذن هي حركة إبداعية تعتمد على التجريب في توظيف مقوماتها وتسعى إلى اختراق الثوابت لتشكيل نصوص ذات معمارية مطبوعة بسمات التجاوز والمغايرة.

3- التجريب بين التجديد والإبداع:

من خلال ما سبق يتأكد أكثر تداخل مصطلح التجريب مع مصطلحات أخرى مما يجعله زئبقيا تتجاذبه العديد من المصطلحات وتشاركه المفهوم، هذا ما يجعلنا نطرح السؤال: هل التجريب هو التجديد والإبداع؟ وهل كل جديد هو إبداع؟

إن النص الأدبي يقوم على قدرة الأديب في ابتكار أشكال جديدة ومغايرة فيي الكتابة ليتجاوز النمطية، ويعد بالتطلع إلى صياغات حديثة تكسر التكرار والجمود، لهذا كل جديد وكل إبداع هو تجريب بالضرورة فلولا التجريب ما تقدمنا خطوة واحدة وما كان الجديد ولا

[1]- مدحت الجيار: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مجلد 4، ع4، سبتمبر 1984، ص 37.

الإبداع، وإّا استبدلت كلمة الأديب بالمبدع فهو الذي يرفض القوالب النصية الجاهزة، ويسعى إلى تجريب أشكال مفتوحة الاختلاف والمغامرة، وهذا يعني أن التجريب والإبداع وجهان لعملة واحدة، فمن "لا يبدع داخل التجريب فلا تجريب له، ومن يجرب داخل الكتابة دون أن يتجاوز فلا إبداع فيما يكتب"[1]. فكل عملية إبداعية تتضمن محاولة تجريبية، فالتجريب إذا لم يكن إبداعا فهو تخريب للأصل وهذا ما يؤكده بوجمعة بوشوشة في حديثه عن العلاقة بين التجريب والإبداع حيث يقول: "يسكن هاجس البحث فعل الإبداع في مختلف تشكلاته الفنية والأدبية، فيمثل الصفة المقترنة به والحال الملازمة له، فالإبداع لا يمكن أن تشكل مناخاته حال الثبات والسكون، بقدر ما يقترن بالحركة الدائمة والتحول المستمر، فيكون في سيرورة دائبة مدارها المغامرة الفنية والفكرية، ومداها تحقيق المغايرة للسائد والمألوف من أشكال التعبير الفني والأدبي، وهو ما يكشف عن العلاقة الجدلية القائمة بين فعل الإبداع ومسعى البحث والتجريب"[2]، هذه المقولة تؤكد أن الإبداع مرادف للتجريب لأنهما يقومان على البحث عن أشكال فنية جديدة، عن طريق فعل المغامرة الفكرية والفنية.

وقد أكدت منى بوسنة هذا الطرح حيث اعتبرت كلا من التجريب والإبداع شيئا واحدا وذلك في قولها: "إن التجريب مرادف الإبداع، والإبداع على الإطلاق، والإبداع الفني على التخصيص، يعني إيجاد علاقات جديدة بين الأشياء من خلال مجاوزة الواقع ومن أجل تغييره بواسطة العقل الناقد"[3].

في الحقيقة من الصعب التسليم بأن التجريب هو نفسه الإبداع، وأن التجديد هو مرادفه الآخر، فقد نجد عملا تجريبيا لا يقودنا إلى الإبداع ولا إلى التجديد، وإنما يسعى فقط إلى القفز على السائد وجلب الانتباه الأدبي، فيما يمكن أن يبدع الأديب في التجريب على

---

[1]– خالد الغريبي: مرجع سابق، ص 21.

[2]– بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، مرجع سابق، ص 361.

[3]– ليلى بن عائشة: التجريب في مسرح السيد حافظ، رسالة ماجستير في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2002–2003، ص 22.

أشكال قديمة فهو أبدع فيما هو موجود، هذا ما يذهب إليه الروائي الحبيب السائح الذي يفصل بين التجريب والتجديد باعتبار وجود كتابات تجريبية لكنها ليست جديدة لأن تجريبيتها سطحية خارجية استعراضية، وثمة كتابات تبدو تقليدية لكن لو تأملنا بها لاكتشفنا أنها جديدة وحديثة، وهو يستشهد برواية "حدث أبو هريرة قال" للروائي محمد المسعدي التي اعتبرها تجديدا في عالم الرواية العربية رغم لغتها التراثية ومناخها القديم، إلا أنها أسست لكتابة سردية تقوم على شكل الخبر وبنيته تصل حد الإبداع.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن هذه الآراء تقر بأن التجديد حتى يكون تجديدا حقا لابد أن يستند إلى تجريب مؤسس مبني على تجربة وخلفية معرفية واضحة تزيد توسيع الذائقة الفنية لا مخالفتها وإرباكها، فليس كل تجريب أو كل من جرّب كتب شيئا جديدا، وليس كل من كتب شيئا جديدا أبدع فيه، ويمكن القول أن كلا من الإبداع والتجريب ثنائية يحكمها التعالق الجدلي والتكامل، فلا يمكن أن نجد نصا إبداعيا يخلو من التجريب بما هو فعل تجاوز يسعى إلى مخالفة السائد، وإنشاء نصوص إبداعية تتسم بروح المغامرة والتجديد الشكلي والبحث الجمالي الذي لا يعرف الاستقرار.

الفصل الثاني:

مظاهر التجريب في رواية

"مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة"

أولا: سحر العتبات.

تشكل العتبات النصية تيمة دلالية وجمالية، تدعم التركيبة اللغوية الداخلية للنص، وعلى تعددها وتنوعها تمثل معابر المتلقي إلى النص الروائي، إذ هي أولى المؤشرات الدالة على عالم الرواية، والمغرية للمقبل على اكتشافها، وكل عتبة من هذه العتبات "بنية" وإن بدت مستقلة عن غيرها من بنيات العتبات الأخرى، فإنها في الحقيقة مترادفة معها ومكملة لها، حيث تسهم جميع هذه العتبات وما تتميز به كل منها من خصائص بنيوية في الإيحاء بعوالم النص الروائي[1].

يعرف الدكتور عبد الرزاق بلال العتبات النصية بقوله: "مجموع النصوص التي تحفز المتن وتحيط به من عناوين وأسماء المؤلفين، والحواشي وكل بيانات النشر التي توجد على صفحة الغلاف وعلى ظهره"[2].إذن العتبات النصية هي مجموع النصوص المحيطة بالنص من عناوين وأسماء وحواشي وغيرها المطبوعة على الغلاف الأمامي والخلفي للعمل الأدبي.

وهذه العناصر المجتمعة تعمل بدورها على إضاءة عتمات النص وكشف خباياه، كما تعد من أهم المفاتيح الإجرائية التي يستخدمها الباحث لاستنطاق النص فهي عناصر ضرورية في تشكيل الدلالة وتفكيك الدوال الرمزية.

كما يعرفها الناقد حميد لحميداني في كتابه "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" بقوله: "العتبات يقصد بها ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك نظرية تصميم الغلاف ووضع المطالع، وتنظيم

---

[1]– ينظر: ناصر سليم الحميدي: قراءة في بنية العتبات النصية ودلالاتها لرواية فخاخ الرائحة، المدينة، عن موقع:wwww.Al-madina.comبتاريخ: 2019/03/12 الساعة 11:12.

[2]– عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، المغرب،ط1 ، 2000، ص 21.

الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"[1].

وهذا يعني أن العتبات تشمل كل ما يحيط بالكتاب أو النص من جوانبه الداخلية والخارجية مثل: العنوان، اسم المؤلف، الفصول، ... إلى غير ذلك من الأيقونات الممهدة للدخول إلى النص والغوص في أعماقه.

وفي هذا السياق لابد لنا من الإشارة إلى تعدد ترجمة مصطلح عتبات النص (Paratextee)، إذ يترجمه محمد بنيس بالنص الموازي، ومختار حسني بالتوازي النصي، ومحمد الهادي المطوي بموازي النص، وعبد العزيز شبل بالنص المحاذي، وسعيد يقطين بالمناص، وترجمات عديدة: المناصة، النص المؤطر، النص المصاحب، العتبات..الخ، وهذا الاختلاف في الترجمة عائد بالدرجة الأولى إلى تعدد دلالات الجزء الأول من المصطلح "Para"الحامل لعدة معاني منها: الشبيه، المماثل، المساوي، ... وكلها معان انعكست على المصطلح والمفهوم، لتكون عتبات النص في الأخير ذلك الفضاء الذي يشمل كل ما له علاقة بالنص من: عناوين رئيسية، وعناوين فرعية، تداخل العناوين، مقدمات وذيول وصور، التنبيه والتمهيد والتقديم وكلمات الناشر ... الخ.

1- الرواية:

رواية "مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة" لربعي المدهون صدرت طبعتها الأولى لأول مرة عام 2015م عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وعن مكتبة الفكر الجديد (كل شيء)، وهي التي بين أيدينا موضوع دراستنا التطبيقية، تعد من الروايات متوسطة الحجم، في مئتين وستة وسبعين صفحة (276)، بقياس (14×21)، قسمها الروائي إلى أربع حركات وضمّن كل حركة منها مجموعة من العناوين الخادمة لمحتوى الرواية يصل عددها إلى أربع وعشرين (24) عنوانا داخليا.

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 55.

- مضمون الرواية (ملخص الحركات):

تبدأ حداث الرواية بعودة "جولي" ابنة "إيفانا أردكيان" إلى فلسطين بالضبط إلى عكا القديمة مع زوجها "وليد دهمان"، لتقوم بتنفيذ وصية والدتها المرحومة ذات الأصول الأرمينية العكاوية الفلسطينية البريطانية، والتي أحبت في شبابها طبيبا بريطانيا في زمن الانتداب على فلسطين يدعى "جون ليتل هاوس"، فتهرب معه خارج أسوار عكا القديمة، وتتزوجه بعيدا عن عكا وأهلها وسط حفل صغير في قاعدة بريطانية قريبة من حيفا وزفا وسط ضباطها وجنودها، ورزقا بفتاة جميلة منحها والدها ثلثي اسمه فسماها "جولي" وأورثها لون عينيه الخضراوين، ليهربا معا إلى لندن عام النكبة 1948م، فتكبر "جولي" وتتزوج من الفلسطيني "وليد دهمان"، ليقودهما القدر لزيارة عكا تنفيذا لوصية والدتها المرحومة والتي كلفتها قبل وفاتها بأن تحرق جثتها وتنثر نصف رمادها على نهر التايمز الذي يرمز لمدينة لندن، وتحتفظ بالنصف الآخر لتعيده إلى مسقط رأسها، إلى مدينة عكا القديمة، حيث الصبا والطفولة وبالضبط إلى منزل جدها "مانويل أردكيان"، وإن تعذر ذلك أنه يودع في بيت من بيوت القدس لدى عائلة تقبل بذلك.

وهناك يلتقيان "بجميل حمدان" صديق "وليد" وزوجته الروسية "لودميلا" ويتعرفان على "فاطمة" الملقبة "بالست معارف" والتي ساعدتهما على إيجاد منزل السيد "مانويل" حيث ستضع التمثال الخزفي الذي يحمل الرماد، وخلال الأيام التي تبقت من رحلتهما يتجول الثنائي في مدن فلسطين وشوارعها (حيفا، عكا، يافا، القدس، المجدل عسقلان) ليقعا في عشق البلاد وتستيقظ رغبة جارفة لدى جولي في أن تسكن مع زوجها في عكا أو مسقط رأسه بالمجدل عسقلان بدلا من لندن. غير أن وليد يعارض الفكرة بعد أن تذكر كل ما جرى وكيف تجولوا مثل السياح في أرض هي في الحقيقة ملكهم، وترك القرار النهائي إلى ما بعد عودتهما إلى لندن، لأنها خطوة كبيرة تستحق وقتا للتفكير.

الحركة الثانية:

ينتقل بنا الروائي "ربعي المدهون" في الحركة الثانية إلى ثنائي جديد، حيث تعيش "جنين دهمان" في واشنطن الأمريكية، وهناك تتعرف على "باسم" من الضفة الغربية عندما كانا طالبين في الجامعة، فكان أول لقاءاتهما لقاءا افتراضيا عبر شبكة الأنترنت، بداية نواياها العمل للتحول في النهاية إلى علاقة حب جمعتهما ليقررا بعدها العودة إلى الوطن ليطلب يدها رسميا من والديها.

عاد كل من جنين وباسم إلى أرض الوطن منفصلين كل على حدا، هي بجواز سفر إسرائيلي وهو بجواز سفر أمريكي، فكانت طريقة العودة هذه أولى حقائق زواجهما المضطرب فتوجب عليهما من ذاك الحين السفر منفصلين في كل مرة يغادران أو يعودان إلى أرض الوطن، تزوج هذا الثنائي وكانت علاقتهما أبسط ما يقال عنها أنها صعبة، لم يكن "باسم" يتمتع بأي شكل من أشكال الضمان الاجتماعي أو الصحي، لا حقوق له بالمرة في ما يتمتع به غيره من المقيمين ولا حق له حتى في الحصول على عمل، غير أن جنين لم تتركه يستسلم لهواجسه ويغادر البلاد، بل آزرته في كل خطوة وتمسكت به مؤكدة له في كل مرة قدرتها على تحدي الظروف القاسية حتى يجتازانها. وما كان منهما في كل مرة إلا أن يدفعا وثائقه لوزارة الداخلية الإسرائيلية بهدف تمديد إقامته لا غير، في معاناة لا مثيل لها وكلام جارح لا شبيه له تتلقاه "جنين" كل مرة من موظفة الوزارة، وفي تلك الأيام التي كانت تمر على باسم راح يواجه واقعه الذي يمنعه من العمل ولم يبق مكتوف اليدين بل راح يقتل البطالة الإجبارية التي فرضتها عليه السلطات بطرق مختلفة فاشتغل في إعداد بحوث ودراسات اجتماعية واقتصادية توفر لهما دخلا إضافيا لما تكسبه جنين بعملها في جمعية التفاهم في معهد "هبنا".

وفي هذه الأثناء تشتغل "جنين دهمان" على الفصول الأولى من روايتها "فلسطيني تيس" عن والدها "محمود دهمان" الذي يهاجر وعائلته من المجدل عسقلان إلى غزة خلال النكبة 1948م، فتلاحقه المخابرات المصرية ويعود سرا إلى المجدل مرة أخرى تاركا خلفه عائلته وابنته الرضيعة ولم يتجاوز عمرها آنذاك الشهرين، لتفصله الحدود التي رسمت بين إسرائيل وقطاع غزة وتحرمه نهائيا من استرجاع عائلته الصغيرة، ليقرر الزواج من جديد من امرأة ثانية، ويعيش حياة لم يكن يرغب فيها وهي فلسطيني بوثائق إسرائيلية، ويكتسب لقب "باقي هناك" ترسل "جنين" الفصول الأولى من روايتها إلى قريبها "وليد دهمان" عبر الإميل، طالبة منه الاطلاع عليها متمنية موافاتها بالملاحظات، ليرسل لها هو بعد أيام رأيه فيها ويحددا موعدا للقاء عند زيارته لفلسطين مع "جولي"، لتعرفه على الفصول القادمة لروايتها "فلسطيني تيس".

الحركة الثالثة:

يعود بنا المدهون إلى البداية من جديد، حيث استقل "وليد" و"جولي" الطائرة في زيارتهما الأولى لفلسطين بعد نكبة 1948م، تنفيذا لوصية والدتها "إيفانا أردكيان"، وعلى مقعد الطائرة يجلس بجواره شاب أمريكي يدعى "إدوارد" يسقط عليه بوابل من الأسئلة التي تزعج "وليد" الذي أغمض عينيه وتثاءب وادعى غرقه في نوم عميق كاذب، استيقظ بعدها ليجد "جولي" تتابع قراءة رواية "أهداف سويف" بعنوان (In the Eye of the Sun) وغارقة في تفاصيل أحداث أبطالها.

أخرج وليد أوراق رواية "جنين" من حقيبته وراح يلتهم الأسطر في رغبة جارفة منه لمعرفة شخصية "باقي هناك" وباقي الأحداث أكثر.

يقرأ وليد فصولا من الرواية ويشاركنا معه في متابعة أحداث حياة "محمود دهمان"، حيث كان يعيش مع زوجته الثانية في منزل مجاور لليهودية أفيفا التي نجت من محرقة النازية، وظلت الكوابيس تطاردها داخل إسرائيل، بل إنها تموت ثم تعود إلى الحياة من

جديد قبل أن تغادرها إلى غير رجعة، فيتحمل جارها المسكين "محمود" نزواتها وإزعاجها في الحياة ومسؤولية تأبينها بعد الممات.

كما يرسم لنا الكاتب من خلال نص رواية "جنين" وإضافات "وليد" تعليقا على ما كتبته صورة للدور البارز الذي لعبه الراديو في لمّ شمل الفلسطينيين وتسليمهم في أرض الشتات، ليعود باقي هناك إلى خان يونس ليبحث عن عائلته التي مات منها ما مات، وجّن منها ما جنّ وغادرها إلى الأبد الكثير.

وتنتهي هذه الحركة بحصول "وليد" و"جولي" على تأشيرتي دخول على ورقتين منفصلتين ليبدأ هذا الثنائي رحلتهما في عدد من المدن الفلسطينية التي أحباها بشكل منقطع النظير.

الحركة الرابعة:

تتشابك الأحداث في الحركة الرابعة والأخيرة من الرواية، حيث يضعنا المدهون أمام احتمالين لزيارة "وليد" و"جولي" فلسطين: الأولى أن يتجه هذا الثنائي إلى حيفا، ويلتقيان مضيفهما "جميل حمدان" وزوجته "لودميلا" وتسير الأحداث كما سبق الذكر في الحركة الأولى ويتجولان في عديد المناطق الفلسطينية.

والثانية أن يتجها إلى القدس ويلتقيان مضيفهما سليمان جابر وزوجته عايدة، ويفتحان معهما موضوع وصية "إيفانا" حول إيداع رمادها لدى عائلة فلسطينية مقيمة في القدس إن تعذر إيجاد منزل والدها مانويل، وهناك ينزلان بضيافة الدكتور "فهمي الخطيب" الذي وافق على ترك الرماد في منزله، ليكون آخر عزاء لروحها.

وفيما تتمتع "جولي" مع عايدة بالتجول والتسوق في سوق العطارين، يتفرد "وليد" بزيادة متحف المحرقة "الهولوكوست" المعروف باسم "يد فشم" في مدينة القدس، فها هو التاريخ يكرر نفسه، وما فعله النازيون باليهود بالأمس يفعله اليهود اليوم بالفلسطينيين، زار "وليد" المتحف الذي أقامته السلطات الإسرائيلية لضحايا النازية حافظا ذكراها من الزوال في

رغبة منه ليكشف طبيعة شعور الضحايا عند رؤيتهم لضحايا آخرين، كما زار أيضا متحف ذاكرة فلسطين الذي أقيم بعهد مصالحة اتفاقية أوسلو، غير أنها وللأسف لم تكن مجرد مصالحة وهمية لأن السلطات الإسرائيلية لم تتوقف عن ارتكاب جرائم التقتيل والتعسف ضد شعب فلسطين.

وفي اليوم العاشر والأخير يلتقي بطلانا بـ"جنين" في مدينة يافا، ويسألانها عن المرجعية الروائية لأحداث روايتها ومصائر أبطالها وعمّا آلت إليه حياتها هي ورفيق دربها باسم في الواقع وبين طيات الرواية.

وفي المطار تتذكر جولي حقيقة ما جرى لها في بيت جدها مانويل أردكيان، تلك الحادثة التي أخفت تفاصيلها في قلبها، واحتارت بين أن تسرد لوليد كيف أن المستوطن رفض وضع التمثال الخزفي في المنزل وطردها بعد أن قذف التمثال فوق رأسها وانكسر وتناثر الرماد في سماء المدينة. أم تخفي عليه الأمر لأن آخر مطالب إيفانا قد تحقق وعادت روحها إلى عكا، وهذا ما حدث. ليغادر وليد وجولي فلسطين متجهين إلى لندن وهناك سيناقشان القرار الذي توصل إليه وليد، فهل يا ترى سيكمل هذا الثنائي ما تبقى من حياته في مصير الغربة؟ أم أن هذه الرحلة التي دامت عشرة أيام ستكون أولى بدايات العودة؟

2- المؤلف:

ولد الروائي ربعي المدهون في المجدل (عسقلان) جنوب فلسطين عام 1945م، وهاجرت عائلته بعد نكبة 1948 إلى خان يونس بقطاع غزة حيث التحق بمدارسها[1]، وتلقى تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي هناك، بعدها سافر إلى مصر حيث التحق بجامعة الإسكندرية ودرس التاريخ غير أنه لم يحصل على الشهادة الجامعية بسبب إبعاده عن البلاد عام 1970 لأسباب سياسية[2].

[1]- محمد الغزالي بن يطو: تجليات الغياب والحضور في الرواية المعاصرة مقاربة تحليلية في شعرية السرد التناوبي لرواية مصائر لربعي المدهون، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع13، 2017، ص318.

[2]- ربعي المدهون: مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص 267.

عمل في الصحافة منذ عام 1975 ولم يزاول مهنة غيرها، كما عمل في مركز الأبحاث الفلسطيني بين أعوام 1986 و1993، إضافة إلى عمله في وكالتي الأخبار العالمية المصورة (WTN) و(APTN)، وهو الآن يقيم في لندن ويعمل في صحيفة الشرق الأوسط[1]، ويحمل الجنسية البريطانية[2]، فاز بجائزة البوكر العالمية في نسختها العربية لطبعة عام 2015، ويعد أول روائي فلسطيني يفوز بهذه الجائزة وذلك عن روايته "مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة"، التي رشحت من بين 159 عملا ليـ18 دولة[3].

من أعماله:

- أبله خان يونس (مجموعة قصصية).
- حكايات طعم الفراق (رواية).
- السيدة من تل أبيب (رواية).
- مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة (رواية).

3- العنوان:

إن العنوان رأس العتبات النصية جميعا، وهو البوابة الأولى التي يحاول المتلقي فتحها، من أجل العبور إلى المتن الرئيس عبر مجموعة من الأصوات التي اختير لها أن تكون في الصدارة. "ومثل هذا الحضور في الواجهة يمنحها مكانة خطيرة سواء تعلق الأمر بحفظ قيمة الكتاب، أو تسويقه، أو مكانة صاحبه"[4]. فاختيار العنوان يعتبر من أصعب المهام التي يقوم بها الأديب، وحسب سبكه ينعكس على نجاح العمل الأدبي وفشله يعتبر نهاية مبكرة للعمل ذاته.

---

[1]- محمد الغزالي بن يطو: مرجع سابق، ص 319.

[2]- رواية مصائر، ص 267.

[3]- محمد الغزالي بن يطو: مرجع سابق، ص 318.

[4]- مصطفى سلوي: عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، سلسلة بحوث ودراسات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم 71، جامعة محمد الأول، المملكة المغربية، مطبعة جسور، وجدة، ط1، 2003، ص 157.

إن العنوان هو الدال والمتن هو المدلول، وهو مؤشر ظاهر يوحي إلى الباطن أو كما يقال هو المبتدأ والنص هو الخبر، ولا يمكن فهمه إلا إذا فهمنا المتن فالعلاقة بين العنوان ومتنه علاقة السابق باللاحق والتابع بالمتبوع، وهو المرحلة الأولى التي يتوقف عنها الباحث لاستنطاقها وفك شفرتها لكونه يمثل البنية الخارجية للنصص التي تحيلي إلى البنية الداخلية للنص.

إن من أهم سمات النصوص الإبداعية عامة والتجريبية خاصة حرصها على العنوان المفتوح على العديد من القراءات والتأويلات "لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي فهو حارسه، وهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أو التراجع عن ذلك، فمن خلاله ينبجس العشق وتقع لذة القراءة أو يستبد الجفاء على مشهدية العلاقة بين النص وقارئه"[1]، وعليه ندرك أن العنوان أصبح بعدا من أبعاد الشبكة النصية وخطابا نصيا يعمل لحسابه الخاص، يقوم على التكثيف الدلالي الذي يقودنا إلى أعماق النص الروائي.

في حين يحدثنا الناقد علي جعفر العلاق في كتابه "الشعر والتلقي دراسة نقدية" عن عتبة العنوان قائلا: "استدعاء القارئ إلى نار النص، وإذابة عناقيد المعنى بين يديه أن له طاقة توجيهية هائلة فهو يجسد سلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على القارئ إكراها أدبيا"[2].

فالعنوان هو العتبة الأولى التي تستوقف القارئ فيشير فيه مجموعة من التساؤلات عن ماهية النص المكتوب، والشخصيات والأحداث أي أنه رسالة لا يمكن فك شيفرتها إلا من خلال الغوص في معانيها.

---

[1]– زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي، مجلة ديالي، الجزائر، ع67، 2015، ص 205.

[2]– علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي – دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص 173.

وفي سياقنا هذا لابد لنا من الإشارة إلى أحد كبار نقاد المدرسة البنيوية الفرنسية المشتغلين في حقل الشعرية ألا وهو "جيرار جنيت"، والذي أولى اهتماما كبيرا بالعنونة باعتبارها نصا موازيا يندرج ضمن النص المحيط والنص الموازي قائلا: "ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قراءته ... وعموما على الجمهور، أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي، وعتبات بصرية ولغوية"[1]. إذن يأتي الاهتمام بالعنوان من منطلق البحث عن مساحات أخرى مجهولة ترتادها الشعرية.

وعنوان الرواية التي بين أيدينا ومحل دراستنا "مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة" يتألف من أربع وحدات معجمية منها اثنتان عربيتان والأخرتان أجنبيتان، فالأولى "مصائر" والأخيرة "النكبة" عربيتان، وما بينهما أجنبي "كونشرتو الهولوكوست"، ولعل هذا دليل من الروائي الفلسطيني ربعي المدهون على أن فلسطين أولا وأخيرا عربية الهوى والهوية فجاء هذا العنوان جامعا بين العرب واليهود، بين مأساة الفلسطينيين هنا ومأساة اليهود في ألمانيا، تماما كما تجمع فلسطين الآن على أراضيها كلا الشعبين.

أما عن دلالة كل كلمة على حدي فإن:

- **مصائر:** المتبوعة بنقطتين (:) تعني في علامات الترقيم ما يأتي تفسيره لاحقا أي ما تفسره الكلمات الثلاثة (كونشرتو)، (الهولوكوست) و(النكبة).

- **كونشرتو:** وهي كلمة إيطالية تعني مجموعة موسيقية منسجمة في أدائها، أما أصلها في اللغة اللاتينية القديمة تعني الكفاح أو مجموعة مكافحة.

- **الهولوكوست:** في اليونانية Holékaustos حيث Holos تعني "الكل" و Kaustos تعني "محروق"، وفي المثيولوجيا اليهودية تعني إحراق القربان عن آخره، وهي مصطلح أطلق على الإبادة الجماعية التي وقعت خلال الحرب العالمية الثانية وقتل فيها ما يقرب ستة ملايين يهودي أوروبي على يد النظام النازي لأودولف هتلر والمتعاونين معه.

---

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال، المغرب، ط3، 2001، ص 189.

- **النكبة: سنة** 1948، وتعني الاحتلال، الاغتصاب، القتل، تشريد الأهالي، تزييف الحقائق التاريخية، تغيير المعطيات الواقعية وفي الأخير تعني مأساة الفلسطينيين في الشتات.

أما عن دلالة "العدد أربعة"، فستفصح عنها عدد الكلمات الأربعة التي يتكون منها العنوان، والتي تتطابق مع مضمون الرواية التي قال عنها صاحبها في المقدمة –قبل القراءة– أنه اختار قالب الكونشرتو المكون من أربع حركات تشغل كل منها حكاية، وهذه الحكاية تقوم على بطلين اثنين ما يلبثان أن يتحولا إلى شخصيتين ثانويتين في المرحلة الثانية ليحل محلهما بطلان آخران، وبدورهما هذان البطلان الرئيسيان الجدد يتركان دورهما إلى من يليهم في الحركة الموالية وهكذا حتى تنتهي الحركة الرابعة.

يضاف إلى ذلك قول الروائي "ربعي المدهون" بأنه استغرقت منه هذه الرواية أربع سنوات، زرت خلالها فلسطين أربع مرات. إذن العدد أربعة من مركبات بنية العنوان، قد يكون إيقاع (أربعة) الذي يتكرر في الرواية يعكس ما في وعي الكاتب كفلسطيني يحلم بالعودة إلى بيته الكبير "فلسطين"، ولأن الأربعة تعني في المتعارف عليه الدار التي تتألف من أربعة جدران، تعني الوجود بمفهومه الجغرافي (شرق، غرب، شمال وجنوب)، وبمفهومه الطبيعي (خريف، شتاء، ربيع وصيف)، إذن هذه الأيقونة في الأخير ما هي إلا إيحاء بالحياة.

وإذا حاولنا في الأخير أن نستخلص عصارة هذا العنوان، سنحصل على المعادلة التالية:[مصائر: (كفاح) + (تضحية) = الحياة]

4- الغلاف:

تحول الغلاف في النصوص الروائية المعاصرة من مجرد وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى "فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية المساعدة على

تلقي المتون الشعرية"[1].

يعد الغلاف الخارجي لأي عمل إبداعي مكتوب أول عتبة مفتوحة الدلالات والتأويلات التي تصادف المحلل السيميائي والمؤدية للولوج في البطانة اللغوية المستترة في الصفحات التي تليه، فهي تمثل الجزء الخفي الذي يتماشى مع المضمون فيفكك شفراته ويحل رموزه ودلالاته.

وهو على حد تعبير جيرار جنيت: "كل ما يجعل من النص كتابات يفتح نفسه على قرائه، وبصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة"[2].

إذن الغلاف وما يحتويه من نصوص مصاحبة كالصورة والتجنيس ... تعمل كلها بشكل متناغم ومترابط ومتكامل لتقدم لنا لوحة فنية تعرض نفسها على القارئ، فتجعل من الواجهة قالبا يعكس قلب العمل، وهذا ما يجعل المتلقي يعجب به فتتحقق الغاية.

تتوزع عدة تضاريس تشكيلية في الفضاء النصي للرواية، و"يتركز التشكيل في الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي"[3]، وتتنوع أنماط تشكيل إخراجه الطباعي وكيفية تصميمه الفني، وعلى تعدد هذه الأنماط نذكر منها:

- التشكيل الواقعي (La formation réale)
- التشكيل التجريدي (la formation abstraite)
- التشكيل العشوائي (La formation hasardeuse)
- التشكيل الإلغائي (la formation d'annulation)

---

[1]- محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 133-134.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008، ص 44.

[3]- حميد لحميداني، مرجع سابق، ص 59.

– التشكيل التزييني (La formation décoretrice)[1]، وفق ما تقتضيه الحاجة التجارية أو الضرورة الدلالية للإبداع، أو هما معا.

سواء كانت الغاية دلالية أو حتى تجارية، فقد جرت العادة على أن "يحمل الغلاف الخارجي أيقونات بصرية وعلامات تصويرية وتشكيلية، ورسوما كلاسيكية واقعية ورومانسية، ولوحات تجريدية ... للتأثير على المتلقي والقارئ المستهلك، ويعني هذا أن الغلاف الخارجي للعمل يحمل رؤية نقدية ودلالة بصرية. ومن ثم، يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف، وتشكيله، وتبئيره، وتشفيره"[2].

إذن، تتماهى الخلطة الفنية في النص الروائي، الذي لا يصدر فيما بعد إلا متناسقا واستثنائيا، راغبا في بلوغ كل المستويات التعبيرية وملامسة جميع الحدود اللغوية، واستشراف الآفاق الفكرية، متجاوزا التصنيف.

فالغلاف وما تحمله تشكيلاته المختلفة من أبعاد دلالية وجمالية تحوله من مجرد صورة شكلية إلى فضاء علامي دال يمارس سلطته في تشويش القارئ وإغوائه لتخطي حدود هذه العقبة، والدخول إلى النص الموازي، "فهو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[3].

فيكون الغلاف بهذا جزء من نسيج القصة، ولوحة ضمن معمار النص، يحيط بالنص القصصي أو الروائي ويغلفه ويحميه، ويترجم رموزه الدلالية، وهو "من أكثر المصطلحات النصية تنويرا للنص"[4].

---

[1]–هند سعدوني: التشكيل المعماري في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مجلة مقاليد، ع 08، جوان 2015، ص191.

[2]– جميل حمداوي: شعرية النص الموازي –عتبات النص الأدبي–، سلسلة المعارف الأدبية، منشورات المعارف، دار المعرفة، الرباط، المغرب، ط1، 2014، ص 15.

[3]– مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبيوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص 124.

[4]– موزة آل علي: أغلفة الكتب –عتبات الإبداع التي تأخذ بيد الجمهور للعالم المسحور، الاتحاد، الموقع: www.alittihad.ae.mobile.details. بتاريخ 2019/05/10 على الساعة: 12:45.

إنه كما يقول عنه الناقد حميد لحميداني "بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[1].

ينقسم الغلاف إلى قسمين:

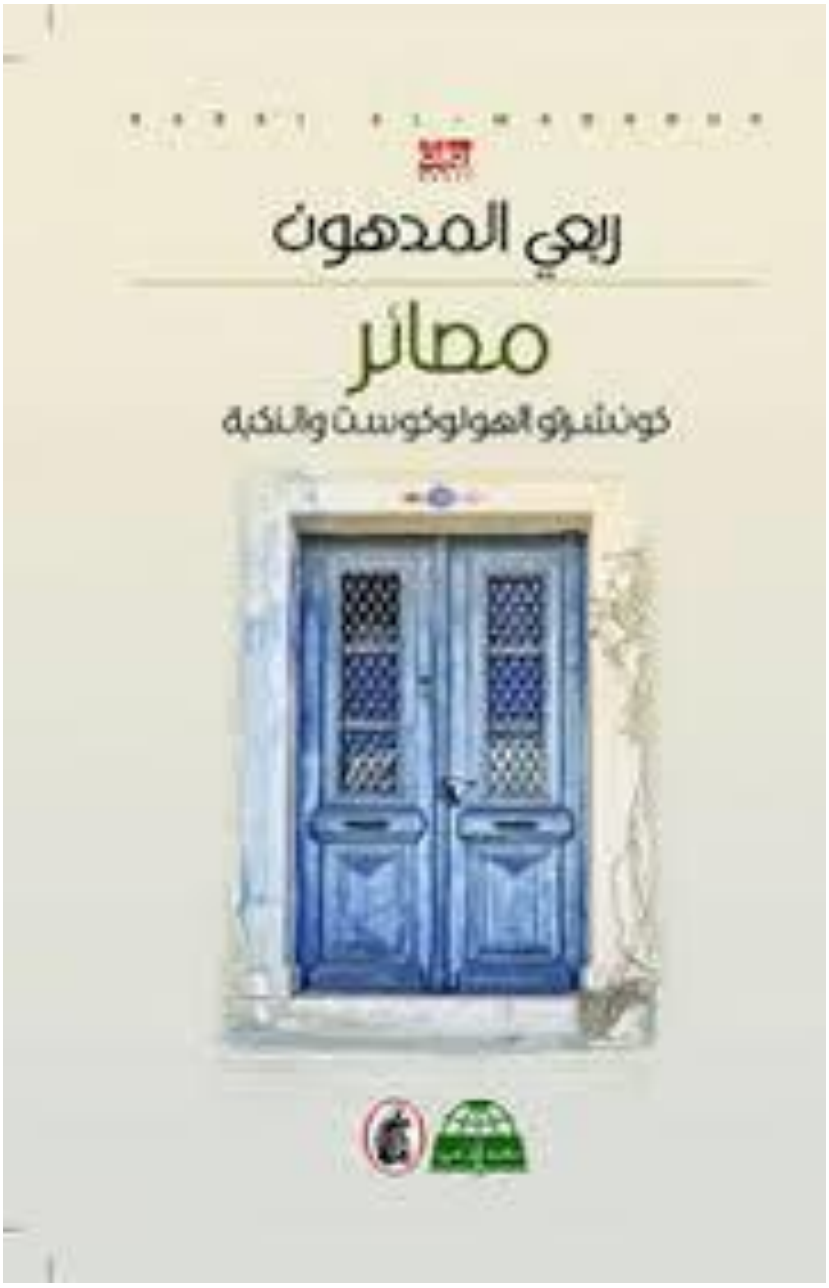
أ- الغلاف الأمامي /ب- الغلاف الخلفي.

أ- الغلاف الأمامي:

إن الغلاف الأمامي هو العتبة الأمامية للكاتب التي "يقوم بوظيفة عملية هي افتتاح الفضاء الورقي"[2]، ومن المؤكد أن الباحث/القارئ المتأمل في غلاف المدونة –موضوع دراستنا- يلاحظ أنه ليس غلافا نمطيا ولا جاهزا، بل هو فضاء إيحائي بامتياز، حيث جاء الغلاف الأمامي في رواية مصائر على النحو التالي:

[1]- حميد لحميداني: مرجع سابق، ص 124.

[2]- محمد الصفراني: مرجع سابق، ص 137.



يهيمن على الغلاف اللون "البني الفاتح"، وهذا اللون له دلالة الأرض "والبني يدل على الأهمية الموضوعية على الجذور:... الأرض والوطن"[1]. أما عن لونه الفاتح الباهت، فهو ما لحق به من تغيير بفعل فاعل، وهذا الفاعل ما هو إلا "المستعمر الإسرائيلي" الذي

[1]– أحمد مختار عمر: اللغة والفنون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص 195.

احتل فاغتصب وقتل وشرد ودمر وشتت وزيف الحقائق، والذي لا يزال لغاية يومنا هذا يجرم في حق الشعب الفلسطيني العربي الذي يأبى الانصياع.

يتكون الغلاف الأمامي على العناصر التالية:

1-الصورة "التشكيل البصري" "الرسم بالألوان":

هي الفاتحة النصية البصرية، يتداخل فيها نظام الأدلة والرموز مع فضاء النص، وهي أول ما يصادف القارئ بعد العنوان فتكون مكملة لدلالته وملخصة لمحتوى الرواية، يقول رولان بارث: "العالم أخرس لا يتكلم إلا عبر اللغة، والمادة البصرية تثبت مدلولاتها عن طريق مضاعفتها برسالة لفظية، وهو حال السينما والإشهار والتصوير الفوتوغرافي"[1].

جاءت صورة الغلاف في رواية "مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة" واضحة المعالم، اعتمد فيها الروائي على لوحة تشكيلية، قدم من خلالها ملخصا إيحائيا لمحتوى الرواية احتلت مساحة من الغلاف.

حيث توسط ذلك الفضاء البني الباهت باب قديم مغلق لونه أزرق باهت وبهتان هذا اللون يعود إلى القدم والتأثيرات الخارجية التي تم ذكرها من قبل، وما يبدو عليه أنه لم يفتح منذ عدة سنوات، ويوحي قدمه بالوحشة والحنين وكأنه ينتظر صاحبه أن يفتحه في أية لحظة، فينتهي بذلك الشتات المكتوب على الجبين، وهذا الباب هو باب منزل جد البطلة جولي المدعو مانويل أردكيان وما يؤكد ذلك هو اسمه المطبوع أعلى الباب والذي غطت نجمة داوود الجزء الأكبر منه، مما يدل على أن ساكنه يهودي.

وما يكرس فرضية "البيت" كما سبق وأشرنا في دلالة "العدد أربعة" هو الباب المرسوم على واجهة الغلاف كرمزية للوطن الفلسطيني، أما اللون الأزرق المصاحب للباب هنا، هو رمز "الأمل" الذي يلازم الإنسان الفلسطيني ولا يفارقه رغم المتاعب والإكراهات السياسية والاجتماعية التي يطبقها الصهاينة. إلى جانب الباب من الجهة اليمنى شجيرة تزينية تتعلق

[1]- محمد العماري: الصورة واللغة الشعرية مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر ونقد، ع13، 1998، ص 09.

بالجدار، ولا نستبعد كونها من نوع "البوغينفيليا" التي ورد ذكرها في متن الرواية والتي أطلق عليها اسم "المجنونة" لأنها لا تترك جدارا إلا وتعتليه، وهذا النوع من الأشجار عادة تتدلى فروعه بورودها الزهرية، غير أنها على الغلاف يبدو عليها الاصفرار والوهن جراء الإهمال وعدم العناية بها، أما تعلقها بالجدار يوحي بمقاومتها للموت رغم ضعفها من أجل البقاء، كأنها رمز للأهالي الذين يقاصون المحن في فلسطين لكنهم أصروا البقاء فيها والتضحية من أجلها حتى الموت.

يعلو الباب نجمة (داوود) غير واضحة المعالم ترمز للاحتلال الإسرائيلي وكأنها علامة دخيلة على هيئة الباب، وهذا تعبير حقيقي على المنطق المزيف للاحتلال، والواضح أنها بدأت بالتلاشي والاختفاء وكأنها رمزية على أن مرحلة الاحتلال الإسرائيلي مجرد مرحلة عابرة لا أكثر وسيعود الأصل للأصل –أي فلسطين للفلسطينيين.

2- اسم المؤلف:

عنصر من العناصر المناصية المهمة، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، وفيه تثبت هوية الكاتب لصاحبه ويحقق الملكية الأدبية والفكرية لعمله، دون "النظر للاسم إن كان حقيقيا أو مستعارا ويظهر غالبا في أعلى صفحة الغلاف بخط غليظ للدلالة على الملكية والإشهار للكتاب"[1].

وقد كتب اسم المؤلف "ربعي المدهون" في أعلى الصفحة باللغة الإنجليزية (RABAI AL MADHOUN) باللون الأخضر وبخط صغير الحجم كعربون وفاء وتقدير من الكاتب لهذه اللغة التي تحتضنه. ثم يظهر اسمه بخط كبير وواضح وبلون أسود بارز باللغة العربية، لغته الأم، كرمز للهوية والانتماء.

[1]- عبد الحق بلعابد: مرجع سابق، ص 63.

3- المؤشر الجنسي "الأجناسي" Indiction générique:

تعد لفظة الرواية الموسومة على غلاف كل عمل "علامة تقوم بوظيفة تحديدية تنظيمية للعمل الأدبي"[1]، وحسب ما أورده عبد الحق بلعابد أن جيرار جنيت يعده "نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر"[2]، فهو العامل المساعد على فهم نوع العمل الأدبي.

ظهر هذا الأخير على الصفحة كمؤشر جنسي مرافق للعنوان توسط أعلى الصفحة، كما توسط اسم المؤلف فجاء بين الاسم المكتوب بالإنجليزية في الأعلى والاسم المكتوب بالعربية في الأسفل، وقد كتب لفظ "رواية" باللون الأبيض المؤطر بالأحمر" وأسفله كتب لفظ "NEVEL" بالإنجليزية وتعني رواية.

4- العنوان:

يرى باديس فوغالي بأن العنوان "نص قائم بذاته مفعم بالدلالات، فالعلاقة بين المضمون وعنوانه علاقة وظيفية تكاملية"[3]، وقد أشرنا إليه سابقا في عتبة العنوان ووضحنا دلالات الكلمات المكونة له كل على حدى.

5- دار النشر:

هي "الهيئة الحقوقية التي صدر عنها الكتاب –الرواية– وهذه الدور ظهرت فمع ظهور الطباعة، وتشمل كل من دور النشر، الهيئات العلمية، وتبرز قيمتها الإبداعية للعمل"[4].

---

[1]- عبد الحق بلعابد: مرجع سابق، ص 98.

[2]- المرجع نفسه، ص 89-90.

[3]- باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية، دار الجزائر، الجزائر، ط1، 2002، ص 88-89.

[4]- محمد الصفراني: مرجع سابق، ص 143.

كما لا تخلو من المقصدية، أو من بعد الدلالات "فقد تكون تجارية، خاصة إذا كانت من المؤسسات المشهورة في عالم الطباعة، والدقة من حيث الإخراج والتصميم ... وقد تكون دلالة إعلامية لمصلحة الجهة الناشرة، إذا كان الكتاب الذي تصدره الجهة الناشرة يعود إلى شخصية معروفة في عالم التأليف"[1].

وردت دار النشر على غلاف الرواية في ذيل الصفحة "مكتبة كل شيء" مكتوبة باللون الأبيض على خلفية خضراء مشكلة من كتاب وكرة أرضية.

ب- الغلاف الخلفي:

الغلاف الخلفي عنصر أساسي في العمل الأدبي، إذ تقوم العتبة الخلفية بوظيفة عملية، "وهي إغلاق الفضاء الورقي"[2].

[1]- محمد صابر عبيد: أسرار الكتابة الإبداعية، عبد الرحمان الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 88.

[2]- محمد الصفراني: مرجع سابق، ص 137.

والملاحظ في روايتنا – موضوع الدراسة– أن الواجهة الخلفية جاءت بنفس اللون البني الباهت الموجود على الغلاف الأمامي، وكأنها تكمله، ولم يأت هذا الفضاء البني فارغا بسيطا، بل عبر عن مدى ذكاء الروائي "ربعي المدهون"، حيث استعار هذا الأخير قالب الكونشرتو الموسيقي، المكون من أربع حركات، ومنح القارئ من خلاله ملخصا بسيطا لمحتوى الرواية، كل حركة من الحركات الأربع على حدى (الحركة الأولى، الثانية، الثالثة، الرابعة)، وعلى رأس الصفحة كتب بالإنجليزية وبخط صغير أخضر لفظ (DESTINIES) وتعني بالعربية "مصائر"، أما أسفلها وعلى أقصى اليمين أعيد كتابة جنس العمل "رواية"

بنفس الطريقة التي كتب على الغلاف الأمامي باللون الأبيض المؤطر بالأحمر، وتحت المؤشر الأجناسي كتب عنوان الرواية بخط كبير حيث اختار اللون الأحمر لكلمة مصائر واللون الأخضر للكلمات الثلاث التي تليها، كما لا ننسى إشارته في الأسفل إلى "مكتبة كل شيء" ودار النشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر وقرنها بعنوان موقعها الإلكتروني كما يلي:info@Kol-shee.com

. www.kol-sheee.com

5- عتبة الإهداء:

شكلت عتبة الإهداء إحدى المحاور الرئيسية التي جذبت المنشغلين على النصوص الموازية، لذا فإننا نجد العديد من الدراسات التي اهتمت بأنواعه، ودلالاته وشعريته، ومن أمثلة هذه الدراسات تلك التي قام بها "جميل حمداوي" في كتابه "شعرية النص الموازي"[1]، ومصطفى سلوي في كتابه "عتبات النص المفهوم الموقعية والوظائف". والذي يقترح تسميته بـ"العتبة الفارغة"[2]، لأن غيابه من الكتاب لا يطرح أي مشكل -حسبه- سواء من الناحية العلمية أو الجمالية.

في حين يرى عبد الفتاح الحجمري أن الإهداء "تقليد ثقافي عريق لأهمية وظائفه وتعالقاته النصية"[3]، فالواضح أن الدارسين وعلى تعددهم قد اختلفوا حول أهمية هذه العتبة من عدمها، تتموقع هذه العتبة في الصفحة الأولى قبل بداية النص، وتوضع من طرف كاتب العمل الأدبي، يعتبرها حسن محمد حماد أحد أهم العتبات النصية لأنها "تحمل داخلها

---

[1]- جميل حمداوي: مرجع سابق، ص ص 96، 115.

[2]- مصطفى سلوى: مرجع سابق، ص 255.

[3]- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص26.

إشارة ذات دلالة توضيحية"[1]. وتلك العبارات التي تتصدر الرواية باسم الإهداء هي في الحقيقة جزء منها، ذلك "أن القارئ قد يجد نفسه إزاء عنقود من الطرق المفضية إلى النص أو حزمة من المفاتيح، التي تصلح كلها ربما، وبفعالية متفاوتة لفك مغاليق الرواية"[2].

إذن عتبة الإهداء حسب الدكتور علي جعفر العلاق لم توضع جزافا وإنما هي مفاتيح لمغاليق النص الروائي، وسبيل القارئ للفهم والاستيعاب أكثر.

ونجد أن جيرار جنيت ميز بين نوعين من الإهداء: عام وخاص

العام: يوجه إلى مجموعة خاصة إما شخصيات تاريخية أو واقعية.

الخاص: هو إهداء موجه إلى شخص معين ويكتب بخط يده[3].

أما عن الإهداء الخاص بروايتنا –موضوع الدراسة– فقد أهدى الكاتب روايته قائلا: "إلى السيد "باقي هناك" المتخيل، وكل من بقي هناك في الحقيقة"، حسبما جاء في الصفحات الأولى من الرواية.

عبارة مميزة لإهداء العمل الأدبي، توضح أن المؤلف يهدي هذا العمل إلى مهدى له مفرد وسمه بالسيد، دلالة على احترامه وتقديره. والمهدى له هنا صنفان:

الأول هو السيد "باقي هناك" ما يدل على ارتباطه بمكان ما أو أرض ما أشار إليها بـ"هناك"، ما يعني أن السيد ساكن هذا المكان ليس بعيدا عن المؤلف وإنما هما متقاربان عاطفيا، وينعته المؤلف بالمتخيل، فهو شخصية متخيلة، لكنها قد تقترب من شخصيات الواقع، وتماثلها في المصير والحلم، ويتجلى هذا في الشخصية الورقية التي تمثل بطل الرواية الداخلية المعنونة بـ"فلسطيني تيس".

---

[1]– حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، د ت، ص 76.

[2]– علي جعفر العلاق: مرجع سابق، ص 86.

[3]–المرجع نفسه، ص 98.

أما الثاني فجاء بصيغة الجمع "كل" جماعة باقية هناك في فلسطين حقيقة لا خيالا، وقد حرص ربعي المدهون على تقديم نماذج للمهدى إليهم من خلال شخصيات مثل: محمود دهمان، الذي يعد نموذجا لكل فلسطيني ظل متشبثا بوطنه، على الرغم من مآسي النكبة وما تلاها من سياسات هادفة إلى اقتلاع الفلسطينيين من وطنهم وهويتهم فـ"محمود باقي هناك وبدوش يرجع"[1].

وشخصية "باقي هناك" سواء المتخيلة أو الحقيقية، هي أداة فنية يطرح من خلالها المؤلف سؤالا فلسفيا مركزيا: ما مصير الإنسان الفلسطيني؟ الاستمرار في تجرع مرارة الغربة واللجوء. أم البقاء في الأرض المغتصبة حيث المعاناة أقسى وأمرّ؟

الرواية إذن، عمل أدبي يهديه المؤلف لكل من تشبث بالبقاء في الوطن وقاوم وحشية المحتل، فحقق الإهداء بذلك وظيفته الدلالية بما يحمله من معاني، ووظيفته التداولية لما سينسجه من علاقات تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام، محققة قيمتها الاجتماعية وقصديتها النفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه.

6- عتبة التصدير (التقديم):

تعد التصديرات من أهم المصاحبات النصية التي عني الروائيون باختيارها، نتيجة للمكان الاستراتيجي الذي تتموقع فيه، إضافة إلى الوظائف التي تؤديها إذ تشد انتباه القارئ إلى الموضوع ناهيك عن قدرتها التكثيفية إذ تعتمد "التلميح بأيسر القول عما يحتويه النص"[2].وتختلف أشكال التصدير وتتنوع، فمنها ما يكون نثرا ومنها ما يأتي شعرا، ومنها الطويل ومنها القصير.

لقد تعددت تسميات هذه العتبة فقيل: الاستهلال، التقديم، الافتتاح، المدخل، التصدير...، أما عبد الرزاق بلال فيرى أن مصطلحات: المقدمة، التمهيد، المدخل، المطلع

[1]-رواية مصائر، ص 116.

[2]- ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، سوريا، ط3، 2009، ص 24.

والاستهلال متداخلة فيما بينها ولا وجود في معاجم اللغة العربية لفوارق حاسمة بينها، وإن مال إلى القول بأن "مصطلحات التمهيد والمدخل والتصدير غالبا ما ترد متلازمة، ولا تكاد في معناها العام تخرج عن مفهوم المقدمة"[1]. إنّ فالمصطلحات متعددة والمدلول واحد.

إنها عتبة مفتاحية اهتم بها القدماء والمعاصرون لما لها من أهمية، إنها كلمة يمهد فيها الروائي للقارئ دخول عالم الرواية الساحر، فيرى الدكتور علي العلاق بأن هذه المقدمة "تكاد تكون شرحا لروح النص الروائي أو استباقا له في صياغة معناه العام وفضحا لشرارته الكامنة"[2]، إذن التصدير هو معلومات مجانية يمنحها المؤلف للقراء على طبق من فضة، يكون القارئ بعد قراءته على علم بـ"أصل الكتاب وظروف تأليفه وتحريره، وعن مراحل تكوينه"[3]، ولعل هذا ما جعل هذه العتبة محل اهتمام القدماء والمعاصرين، ففيها يرى الأقدمون أناقة الكلام كما يقول القزويني: "ينبغي للمتكلم أن يتأنق في ثلاث مواضع من كلامه حتى يكون أعذب لفظا وأحسن سبكا، وأصح معنى أحدها الابتداء ... وأحسنه ما يناسب المقصود، ويسمى براعة الاستهلال"[4].

التصدير إنّ فكرة كتاب وعتبة استراتيجية تلخص فكرة المؤلف، وتهيكل مراحل نمو أعضاء الكتابة داخل جسد النص، ملخصة معناه فهي "ذات طبيعة تلخيصية"[5]، "تنفك بها مغالق الدلالة وتنحل بها عقد الخطاب"[6].

إنها عتبة نصية تحيط بالنص ولا تختلف كثيرا عن أهمية عتبة العنوان والغلاف...الخ، غالبا ما تكون في بداية العمل الأدبي، بحيث تتصدر الكتاب وحين تكون

---

[1]– عبد الرزاق بلال: مرجع سابق، ص 36.

[2]– علي جعفر العلاق: مرجع سابق، ص 86.

[3]–جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص95–96.

[4]– محمد إسماعيل: عتبات، ستار تايمز، موقع: www.startimes.com بتاريخ: 2019/03/12، الساعة 13:47.

[5]– عبد الحق بلعابد: مرجع سابق، ص 107.

[6]– عبد المجيد بن بحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير (محنة الشعر لنزار شقروش نموذجا)، مجلة الحياة الثقافية، ع168، تونس، 2005، ص 143.

في بدايته تكون فاتحة، وحين تقع في الوسط تكون شاهدا، أما وقوعها في الأخير فيطلق عليها حينها مصطلح تذييل أو ملحق.

تتضمن الصفحة السابعة والثامنة وحتى التاسعة من الرواية نصا موازيا اختار ربعي المدهون أن يصدر به عمله، فجاء هذا النص نثريا طويل الحجم، تحت عنوان "قبل القراءة"، والمدهون كروائي عربي معاصر يطمح للتجديد عن طريق التجريب الروائي وكسر القالب المألوف فقد مارس فعل التجريب على هذه العتبة النصية، حيث سماها "قبل القراءة" بدلا من المصطلحات التي تم ذكرها سابقا، محاولا بذلك خرق المألوف وخلق الاختلاف، فيجد القارئ نفسه أمام نص يتكلم فيه الكاتب عن موضوع روايته وعن كونها المشروع الثاني في مسيرته إذ يقول: "الرواية، وهي الثانية في مشروعي بعد السيدة من تل أبيب"[1]. موضحا طريقة توليفه للنص في قالب الكونشرتو الموسيقي المكون من أربع حركات، تشغل كل منها حكاية تنهض على بطلين اثنين وهكذا تواليك حتى نصل للحركة الرابعة حيث تتكامل هذه الشخصيات والأحداث وتلتقي.

كما أشار الروائي إلى المدة التي استغرقها في إنجاز الرواية حيث قال: "استغرق إنجاز الرواية أربعة سنوات، زرت خلالها فلسطين أربع مرات، وعقدت لقاءات، وأجريت حوارات، وقمت بجولات ميدانية ..."[2].

وعلى الرغم من الحجم المتوسط للرواية غير أنه اعترف بصعوبة العمل عليها، وبأن إنجازها لم يكن ممكنا دون أشخاص آخرين قاموا بمساعدته، فقدم لهم الشكر مع باقة ورد "لناشري المخلصين ... شكرا لزوجتي وصديقة عمري سناء ... وللصديقة الفنانة ميساء

[1]–رواية مصائر: ص 07.

[2]–المصدر نفسه: ص 08.

الخطيب ... شكرا لزملائي في العمل ..."[1]. والكثير من التشكرات الأخرى لا يسع المقام لذكرها.

ليقدم اعتذاره في الأخير للقارئ، قبل الناقد عن أي خطأ أو سهو من أي نوع كان، ويختتم التصدير في الأسفل ذاكرا اسمه باللغة العربية مرفوقا بعنوان بريده الإلكتروني (almadhoun2000@hotmail.com).

7- العناوين الداخلية Les intyertitres:

إن العناوين الفرعية الداخلية هي عناوين تستدعي بما هي عليه نوع الملاحظات نفسها وإن كون هذه العناوين الداخلية للنص أو الكاتب على الأقل، فهي تستدعي ملاحظات أخرى..[2].

ووظيفة العناوين الداخلية لا تقل أهمية عن وظيفة العنوان الرئيسي لكونها تسهم وبفاعلية في توضيح معنى الرواية ومضمونها، كما تسهم أيضا في "إزالة الغموض والإبهام عن متن الرواية، كما أنها تفك الشفرات والرموز التي تحيط بالعنوان الرئيسي للرواية"[3].

والعناوين الفرعية قد تعطي للقارئ الانطباع الأول للنص قبل الغوص فيه، وقد وضعها الكاتب حتى يتمكن المتلقي من تحليل المتن النصي وتفسح المجال أمامه في إعطاء تأويلات أخرى للنص وذلك من خلال أسلوب الكاتب الراقي وبراعته في اختيار الألفاظ المناسبة.

وقد بلغ عدد العناوين الداخلية لرواية "مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة" (20) عشرين عنوانا، موزعة على حركات الرواية الأربعة، وسنحاول رصد هذه العناوين كالتالي:

---

[1]-رواية مصائر: ص 08.

[2]- عبد الحق بلعابد: مرجع سابق، ص 66.

[3]-ليندة جنادي: سيميائية العنوان في روايات محمد مفلاح، قصص الهواجس وشعلة المايدة أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، الجزائر، 2014-2015، ص104.

الحركة	الرقم	العنوان الداخلي	الصفحات	عدد الصفحات	النسبة المئوية
الأولى	01	إيفانا أردكيان	من ص 13 إلى 56	44 صفحة	%16.47
	02	منزل عروسي	من ص 56 إلى 66	11 صفحة	%4.11

قبل تسعة أيام:

الحركة	الرقم	العنوان الداخلي	الصفحات	عدد الصفحات	النسبة المئوية
الثانية	03	فلسطيني تيس	من 71 إلى 114	44 صفحة	%16.47
	04	الدهماني الوحيد	من 115 إلى 123	09	%3.37
	05	يوم دافئ في مونتريال.	من 124 إلى 135	12	%4.49
الثالثة	06	محارق صغيرة	من 139 إلى 145	07	%2.62
	07	أفيفا تموت مرتين	من 146 إلى 154	09	%3.37
	08	دهمان في غزة	من 155 إلى 162	08	%2.99
	09	رجل واضح غامض	من 163 إلى 173	11	%4.11
الرابعة	10	احتمالان: إلى حيفا/إلى القدس	177	01	%0.37
	11	القدس	من 178 إلى 185	08	%2.99
	12	حيفا	من 186 إلى 193	08	%2.99
	13	القدس	من 194 إلى 201	08	%2.99
	14	حيفا	من 202 إلى 213	12	%4.49
	15	القدس	من 214 إلى 229	16	%5.99
	16	حيفا	من 230 إلى 237	08	%2.99
	17	القدس	من 238 إلى 249	12	%4.49
	18	يافا	من 250 إلى 261	12	%4.49
	19	اليوم العاشر/وليد أحمد دهمان	من 264 إلى 266	02	%0.74
	20	جولي جون ليتل هاوس	من 264 إلى 266	03	%1.12

قسم ربعي المدهون روايته إلى أربع حركات، كل حركة تحتوي على مجموعة من العناوين الفرعية والتي وعلى رغم اختلافها عن بعضها البعض، فكل عنوان يعبر عن حدث أو قصة ما، لكنها مع ذلك تشكل في مجموعها نسقا متكاملا، ينبع من منابع مختلفة ويصب في معنى واحد.

ومن خلال الجدول أعلاه نلاحظ أن كل العناوين عبارة عن جمل "اسمية"، ومن المعروف أن الجملة الاسمية تدل على الثبات، مما يؤدي بنا إلى استنتاج ثبات نفسية الكاتب.

كما يتضح لنا أن العناوين الفرعية للفصول التي تحمل اسم "القدس"، "إيفانا أردكيان" و"فلسطيني تيس" قد أخذت موقعا مهما في الرواية عن باقي الفصول الأخرى، من خلال عدد الصفحات التي تشغلها ويبلغ عددها 44 صفحة لكل منها، بنسبة قدرت بـ16.47% لكل عنوان على حدى، ويليها عنوان "حيفا" الذي احتل 28 صفحة بنسبة مئوية قدرت بـ10.48%، ثم "يوم دافئ في منتريال" و"يافا" بـ12 صفحة وبنسبة 4.49% لكل عنوان، وكل من "منزل عروسي، رجل واضح غامض" بـ11 صفحة لكل عنوان بنسبة قدرت بـ4.11%، في حين شغل العنوان رقم 4 و7 لكل عنوان 9 صفحات ونسبة قدرت بـ3.37%، وعنوان "دهمان في غزة" احتل 08 صفحات بنسبة 2.99%، في حين احتل عنوان "محارق صغيرة" 07 صفحات بنسبة 2.62%.

ومن العناوين الفرعية الأخرى التي لم تأخذ نسبة كبيرة لكنها أخذت معنى كبير نجد: "احتمالان، اليوم العاشر، وليد أحمد دهمان، جولي جون ليتل هاوس" والتي وقعت في الحركة الرابعة بعدد\ صفحات إجمالي وصل إلى 06 صفحات وبنسبة إجمالية لم تتجاوز 1.96%.

ومما سبق يمكن القول أن العناوين الداخلية عتبة لها أثرها في الدراسات الحديثة، إذ تعطي للقارئ الانطباع الأول قبل دخوله إلى أعماق النص، وهذه العتبة وما سبقها أحاطت بالنص من جميع جوانبه الداخلية والخارجية وأضافت جمالية خاصة عليه من خلال تحفيز القارئ على التسلسل إلى أغوار النص بحثا عن المعاني المضمرة فيه، وتطوير أفق التوقع لدى المتلقي.

ثانيا: اشتغال اللغة.

تعد اللغة من الظواهر التي أنتجها التطور البشري وهي عامل أساسي من عوامل ربط الفرد بالجماعة، ويحدث أن تتطور اللغة لأنها كائن حي يحيا على ألسنة المتكلمين بها،واللغة في ذلك شأنها شأن الظواهر الاجتماعية الأخرى عرضة للتطور المطرد في مختلف عناصرها: أصواتها وقواعدها ومتنها ودلالتها[1].

وإذا كانت اللغات العالمية دائمة التغير يعروها الضعف والشيخوخة والاكتهال كلما مرت بها حقبة من الزمان، فإن العربية بعد التوحد ونزول القرآن الكريم حظيت بالثبات في أصواتها وكلماتها وتراكيبها ولم يعترها الضعف أو الوهن[2]، فنزول القرآن الكريم "عمل على شد أزر هذه اللغة الموحدة واستمرار حياتها راسخة البنيان عالية الذرا"[3]، كيف لا وهي لغة الدين.

تعد اللغة العنصر الأساس في بناء الرواية وتشكيل عالمها الفني إلى جانب العناصر البنائية الأخرى التي يتكون منها العمل الأدبي من شخوص وفضاء وبنية زمنية وأحداث، فباللغة تنطق الشخصيات وتتكشف الأحداث وتتضح، فيتعرف بذلك القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب، وعلى هذا الأساس تكون اللغة "في الرواية أهم عنصر ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة فتوصف بها أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان والزمان والحدث، فما كان ليكون وجود هذه العناصر أو المكونات في العمل الروائي لولا اللغة"[4]. فالكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم أساسا على اللغة ولا شيء غير اللغة.

---

[1]– فاطمة كجعوط: الدرس اللغوي بين سلطة الفصحى وحضور اللهجات، جسور المعرفة، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان، الجزائر، المجلد 5، ع03، سبتمبر 2019، ص 460.

[2]– عبد الغفار حامد هلال: اللهجات العربية نشأة وتطورا، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 05.

[3]–المرجع نفسه، ص 05.

[4]– عبد الملك مرتاض: مرجع سابق، ص 164.

ويرى عبد الرحيم حمدان بأن: "اللغة هي الوعاء الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته في صورة محسوسة من خلال استعمال مفردات وتراكيب أو تغيرات تقريرية أو أساليب إيحائية إنزياحية رمزية أو تغيرات تناصية[1]". فاللغة السردية هي الوعاء الذي يحتوي رؤى الكاتب أو أطروحاته المباشرة وغير المباشرة.

إن هذه اللغة "ذات ألفاظ وهذه الألفاظ هي سمات صوتية إذا سمعتها، وسمات بصرية إذا قرأتها ... أو رقمية إذا كتبتها، وهي ذات دلالة متعارف عليها بين المتعاملين إذا تخاطبت بها، وهي ذات نظام شديد التعقيد"[2].

تفاوت التجريب اللغوي في النصوص الروائية العربية، وعمد الروائيون إلى محاولة تجديد اللغة وتجديدها إلى درجة قد نجد تعنتا من قبل القارئ في تقبل مثل هذه اللغة الجديدة، "ذلك أن الروائي يسعى إلى تفريغ اللغة من أبعادها الدلالية المعروفة ويحاول إعطاءها أبعادا أخرى جديدة ومن ثم تصبح لغة متحررة من أي مدلول مسبق"[3]. لتتغير وظيفة اللغة التي كانت في القديم مجرد أدوات أو وسيلة يعبر بها الإنسان عن حاجاته، إلى أداة إبداع تصور أفكار المبدع ورؤاه.

إذ تكتسب اللغة في النص الروائي التجريبي نوعا من الخصوصية بحيث يقوم الروائي بتوظيف ألفاظ لم تكن موجودة من قبل، تزيده جمالا وانفتاحا على أجناس أدبية أخرى، وتخلق لدى القارئ نوعا من التشويق والإثارة تجعله يبحث عن الخبايا الموجودة خلفها.

عبر قناة تؤديها اللغة يمرر الكاتب رسالته، تفكيره وتوجهه، عن طريق إيماءات وإيحاءات مختزنة فيها، مما جعل منها محطا اهتمام العديد من الدارسين نذكر منها: فيرديناند دي سوسير، رومان جاكبسون، الشكلانيون الروس وغيرهم.

---

[1]–عبد الرحمان حمدان: اللغة في الرواية "تجليات الروح" للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الأساسية، كلية فلسطين التقنية، غزة، فلسطين، المجلد 16، ع2، يونيو 2008، ص 153.

[2]– عبد المالك مرتاض: مرجع سابق، ص 163.

[3]– محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية)، دار دحلب، ط1، 2007، ص 11.

فإذا كان التجريب هو الخروج عن المألوف والتجاوز فإن اللغة هي التي تعمل على تحقيقه، لذا عمد العديد من الروائيين والكتاب في أواخر القرن العشرين على توظيف ألفاظ لم تكن موجودة من قبل، كان يستحي من توظيفها، كسروا بها النمطية، بيد أن الرواية التجريبية أخذت مسارا مغايرا كل التغيير، فاللغة من المنظور التجريبي هي تعدد الأصوات واللهجات واللغات في النص الروائي الواحد، فلم تعد اللغة الفصحى هي اللغة المركزية أو المطلقة في المتن الروائي بل أضحت كل شخصية تتحدث بلسانها، وغاب نوعا ما صوت الراوي/السارد ذلك الصوت المهيمن، لتتسم الرواية التجريبية بالتعدد اللغوي الواضح والثراء الأسلوبي المميز، لتتحول من لغة قريبة للسطحية والتقريرية، إلى لغة تعاملت معها الرواية التجريبية بطريقة جديدة، فانتقلت بذلك اللغة في الرواية من أداة إبلاغ إلى أداة إبداع.

"إن اللغة الروائية قريبة من الواقع بالرغم من معالجتها لعوالم خيالية تحاول من خلالها أن تعكس الواقع المعاش"[1]، وهذا ما يدفع بالروائي إلى انتقاء اللغة البسيطة الواضحة، سواء في السرد أم الوصف أم الحوار، فبهذه اللغة البسيطة يستطيع الكاتب أن يكشف عن الأبعاد الداخلية للشخصيات الروائية وحتى الأبعاد الخارجية كذلك.

ثم إن "الكاتب الروائي يستخدم اللغة المناسبة لكل شخصية، فلغة شخصية تعيش في القرون الوسطى تختلف عن لغة شخصية أخرى تعيش في القرن الواحد والعشرين، لأن اللغة تتغير وتتطور، كما تختلف اللغة المستخدمة في الريف عن اللغة المستخدمة في المدينة في الفترة الواحدة، وتختلف اللغة في كيفيات توظيفها بين شخصية وأخرى في العمل الروائي الواحد، وعند الكاتب نفسه"[2]، فقد ارتبط وجود الرواية الجديدة بقدرتها على التعامل مع اللغة تعاملا منتجا، والروائي الفلسطيني ربعي المدهون من الذين استطاعوا أن يتعاملوا مع اللغة

---

[1]– محمد العيد تاورته: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع21، جوان 2004، ص 52.

[2]– حياة علاك: شعرية اللغة في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2015–2016، ص 39.

في إطار مغامرة التجريب، وتكاثرت وتنوعت التقنيات لديه والدالة على افتتانه باللغة، ففي روايته –محل دراستنا– عمد إلى توظيف أكثر من لغة على أكثر من صعيد لمحاولة الإيهام بواقعية الأحداث والشخصيات، فنجد اللغة العربية الفصحى، العامية الفلسطينية، العبرية، الإنجليزية، وبعض المفردات باللغتين الروسية والفرنسية.

1- اللغة العربية الفصحى:

إن اللغة العربية هي لغة الدين التي يصونها القرآن، لذا ظلت رائجة على نطاق واسع في كل أنحاء العالم، وغلبت على اللغات العالمية وأصبحت لغة التعبير ولغة الحضارة.

- **اللغة:** هناك تعريفات متعددة ومتنوعة تحاول تحديد مفهوم اللغة أهمها:

* **عند العرب:** يعرفها ابن جني على أنها: "أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[1]، وفي هذا التعريف نجد أن ابن جني يحد اللغة في الوسيلة اللغوية التي تتمثل فيما يصدر عن الإنسان من الأصوات المعبرة عن أغراضه وحاجاته في شؤون الحياة.

ولا يبتعد ابن خلدون في تعريفه للغة عن ما جاء به ابن جني فيقول: "اعلم أن اللغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني ناشيء في العضو الفاعل لها، وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب اصطلاحاتهم"[2]، إذن ابن خلدون أيضا يرجع اللغة إلى الوظيفة التواصلية الإبلاغية، ويرى بأنها فعل لغوي يصدر عن اللسان.

* **عند الغرب:** تعددت تعريفات الغرب للغة ولعل أهمها:

فرديناند دي سوسير: "تنظيم من الإشارات الفارقة"[3].

---

[1]- ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، د ت، ص 33.

[2]-ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد: المقدمة، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1982، ص1056.

[3]- فاطمة كجعوط: مرجع سابق، ص 460.

أما تعريف إدوارد سابير: "وسيلة لا غريزية خاصة بالإنسان يستعملها لإيصال الأفكار والمشاعر والرغبات، عبر رموز يؤديها بصورة اختيارية وقصدية"[1].

والملاحظ في تعريف سابير أنه أيضا ركز على الوظيفة التواصلية والتعبير عن الأفكار والمشاعر والرغبات عبر لغة تجسدها الرموز.

- الفصحى:

ورد المفهوم اللغوي لمعنى "فصح" في معجم "لسان العرب" لابن منظور: "الفصاحة: البيان بمعنى الوضوح"[2].

وعند ابن سنان الخفاجي الفصاحة هي: "الظهور والبيان"[3].

ويذكر محمد حمدي في قاموسه مرشد الطلاب الفصاحة: "البيان، سلامة الألفاظ من الإبهام والتعقيد وسوء التأليف، البلاغة في القول".

إذن تشترك المعاجم العربية في المعنى اللغوي للفصاحة ولا تخرج على معاني: البيان، الظهور والوضوح.

أما المفهوم الاصطلاحي للفصاحة فقد أورده جلال الدين السيوطي في كتابه "المزهر في علوم اللغة وأنواعها" بقوله: "المراد بالفصيح ما كثر استعماله في ألسنة العرب"[4].

ومعنى هذا أن اللغة الفصحى كثيرة الاستعمال والتداول بين الأفراد لأنها تتميز بتنوع الأساليب والعبارات والقدرة على التعبير، وهي لغة الكتابة التي تدون بها المؤلفات والصحف والمجلات وغير ذلك.

---

[1]–نقلا عن: ميشال زكريا: الألسنية (اللغة الحديثة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 270.

[2]– ابن منظور: مرجع سابق، ص 129.

[3]– ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، الرحمانية، مصر، ط1، 1982، ص 56–57.

[4]– جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، محمد علي صبيح وأولاده، الأزهر، مصر، د ط، . د ت، ص113.

تعج الرواية التي بين أيدينا باللغة العربية الفصحى الأقرب منها إلى الشعرية يميزها الوضوح والبساطة.

وكما أشرنا سابقا إلى أن الأدب فن أداته اللغة، ولكن يبقى بعد ذلك أن نحدد لكل نوع من الأنواع الأدبية تشكيلا معينا لهذه اللغة الواحدة التي تمثل القاسم المشترك بين أنواع الأدب جميعها، "فالقصيدة مثلا، توظف الجوانب الإيحائية والرمزية، ما أمكن، محاولة الاستعانة بقوانين الشعر من عروض وقافية وموسيقى خارجية وداخلية، والأدب المسرحي يستعمل الحوار والإيحاء والإشارة عند الإخراج والعرض على الخشبة، والقصة القصيرة تنتقي في أدائها مفردات ومصطلحات مكثفة مركزة دون استطراد أو إطناب، أما الرواية فتوظف السرد والوصف والحوار"[1].

وهذا لا يعني أنها عناصر خاصة بفن الرواية وحسب، وإنما تشترك جميع الأنواع القصصية في كونها توظف تقنيات وعناصر السرد والوصف والحوار، إلا أن الرواية تستعمل في نسيج بنائها هذه العناصر على نطالق واسع وفقا لاتساع مجالات أدائها من تنوع الأحداث والموضوعات، ومن تعدد في الشخصيات والبنية الزمكانية وغيرها.

يمزج باستمرار بين هذه العناصر (السرد، الوصف والحوار)، من حيث "قدرتها على تقديم الأحداث والموضوعات أو استعراضها من خلال السرد، وعلى وصف الشخصيات والأشياء والبيئات والسلوكات من خلال الوصف، وعلى دفع الحركة إلى الأمام والتعمق في معرفة الشخصيات من خلال الحوار ...."[2]. وهذا ما سنحاول استقصاءه في متن الرواية مع التمثيل لكل عنصر من هذه العناصر.

أ- السرد:

[1]- محمد العيد تاورته: مرجع سابق، ص 54.

[2]-المرجع نفسه، ص54.

الواقع أنه من الصعب عزل عناصر التعبير في الرواية من سرد ووصف وحوار عن بعضها البعض، لأنها تتداخل جدا في أدائها لوظيفة إيصال النص متكاملا وفنيا إلى المتلقي، إلا أن أي حديث عن واحد من هذه العناصر إن هو إلا محاولة الاقتراب أكثر من هذا العنصر، لأن النص الروائي في جملته ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية وأيضا إلى حوار، إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف، وهذا الرأي يتبناه الدكتور سيزا أحمد قاسم الذي يرى بأنه تتناول "المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة"[1]، وهناك من النقاد من ركز في حديثه عن العلاقة بين السرد والوصف، غير أنه لا يجوز للكاتب –مطلقا– أن يستغني بواحد منهما.

ولأن السرد هو إحدى طرق تقديم الأحداث والموضوعات والشخصيات في الأعمال الروائية والقصصية جميعها، يعاني الباحث من صعوبات في استخراجه من المتن الروائي وهذا راجع لتداخله مع كل من الوصف والحوار.

ومن بين المقاطع السردية الموجودة في الرواية الموظفة باللغة العربية الفصحى ما يلي:

– "كانت جولي تتأمل البحر كمن تبحث عن نوارس تقيم للنهار وداعا يستمر حتى مغيب الشمس، أو عن روح تحوم فوق سطح الماء تستشعر وحدها وجودها، بينما كانت، تلملم في داخلها، شتات مشاعر خلفتها زيارتها لبيت جدها، وملابساتها التي تخفيها عن وليد، خلف حكاية اخترعتها وصدقتها كي لا تصدم زوجها.."[2].

– "... رحت أبحث عني، تاركا الآخرين يبحثون لي عني أيضا، عن بيت له طعم الماضي، بيت والديّ الذي شهد ولادتي واحتفى بها هنا، أو هناك، أو لعله هناك، أو في أي هنا أو

[1]–سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984، ص 82.

[2]–رواية مصائر: ص 47.

هناك، فتشتت بعينين دامعتين بين خراب المدينة عن طفولتي الأولى فلم أجدها، بكيت لي ولطفولتي، عليّ وعليها ..."[1].

– "انطلقت سيارة سلمان، أنا إلى جواره وجولي في المقعد الخلفي، تشق طريقا جبليا يمر بين أِجار الصنوبر والسرو الخضراء ... ثرثرنا على امتداد الطريق كثيرا، بدهشة حينا وباندهاش أحيانا، مثل سياح يزورون بلدا للمرة الأولى، يلاحقنا صمت غابات لا نعرفها، لا تنصب إلينا ولا تبدو راغبة في التحدث أيضا"[2].

وغيرها الكثير من المقاطع التي يظهر فيها الروائي "ربعي المدهون" طاقته الإبداعية، متخذا من السرد أداة فنية يقدم من خلالها رؤيته عن الحياة التي يطمح في أن يراها ويرى الناس فيها، بدلا من هذه الحياة التي ثار عليها محاولا استبدالها بعالمه الفني.

ب– الوصف:

تظهر اللغة العربية الفصحى جلية في مقاطع الوصف في الرواية، وهذا الأخير لا يقل دوره عن دور السرد في بنائها وخدمة أحداثها، يؤكد هذا الرأي قول الدكتورة ثريا العسيلي حول الوظيفة التي يقوم بها الوصف في الرواية فهو: "يستخدم ليقوم بدوره في تحديد إطار الحديث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية .... وإيضاح بعض الأفكار التي يرى الكاتب أن لها أهمية"[3].بالإضافة إلى رصد مظاهر الحياة التي تصفها الرواية من أماكن وأشياء وأحياء ومناظر طبيعية مختلفة، على اختلاف بيئتها (المدينة والريف).

والملاحظ أن الوصف ملمح فني يؤدي إلى بطئ الحركة، بل سكونها على عكس السرد، ومن أمثلة ذلك في الرواية وصف الروائي "لإيفانا" أم البطلة "جولي" في ليلة العشاء

---

[1]–المصدر نفسه، ص 54.

[2]–المصدر نفسه، ص 178.

[3]– ثريا العسيلي: أدب عبد الرحمان الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1995، ص 360.

الذي سبق وفاتها بأيام بقوله: "سكتت إيفانا مستسلمة لموجة حزن عالية تكسرت على ملامحها، أرعشت شفتاها قشعريرة حزن ارتدادية، تجادلت كفاها بتوتر، تساقط من عينيها دمع كثير كأنما اختزنته في سنوات وحدتها..."[1].

كما ويصف المدهون على لسان جولي بيت جدها إيمانويل أردكيان من الداخل وهي تقول: "كان ديكور البيت من الداخل عربيا تقليديا، بضع كنبات قديمة حمراء يشبه قماشها السجاد، كالحة ومغبرة ألقي عليها بضعة مساند مطرزة ..."[2].وهذا الوصف ما كان إلا كذبة كذبتها جولي على زوجها وليد لأنها لم تلمح البيت من الداخل ولو لمحة واحدة، فقط لتقنع زوجها بحقيقة ما حصل.

بالإضافة إلى وصف جاء على لسان وليد عندما زار هو وجولي وصديقه جميل وزوجته لودميلا منزل المدعوة رومه العروسي بقوله: "تساقطنا إلى الداخل مثل قطرات دمع ساخن، في الرواية اليمنى، أنبوبتا غاز قديمتان كالحتان، وجردل ماء بلاستيكي زهري اللون، وثمة باب خشبي قديم تسكنه ثقوب عدة لأقفال وزرافيل ... على مسافة مترين، تقريبا، من الباب، نافذة خشبية صغيرة ذات لون أخضر كالح، على بعد نصف متر منه، باب خشبي آخر بني اللون، تعلوه واجهة زجاجية فوق نافذة مستطيلة خضراء أيضا"[3]، وفي هذا المقطع مثلا يصدر المدهون على منح المتلقي المواصفات بدقة ليدفعه لتخيل المكان والإبحار في متن الرواية.

ونفس المكان "في نهاية ساحة مكسوة أرضها ببلاط مربع صغير مضى عليه سنوات، ثمة حذاء رجالي أسود مهترئ، وكرسي لمعوق..."[4]. لينتقل بعدها الروائي ليمنحنا وصفا لذات إنسانية، وهذا النوع من الوصف قليل بالنظر لوصف المكان، هاته الذات

---

[1]–رواية مصائر: ص 32.

[2]–المصدر نفسه، ص 46.

[3]–المصدر نفسه: ص 58.

[4]–المصدر نفسه، ص 59.

الإنسانية كانت والدة اليمنية اليهودية "رومة العروسي"، وقد وصفها المدهون بحرفية لا تخفى على أحد بقوله: "في الغرفة بقايا امرأة، كتلة عظام كومها الزمن وسط سرير، لابد أنها تجاوزت التسعين، لم نلفت نظرها، ولم تستشعر وجودنا، ولم تفهم شيئا مما قلنا، ظلت تتمتم كل الوقت، ولم يكن أي منها قادرا على فهم تمتماتها، أو تجميع حروفها المتآكلة"[1].

وربعي المدهون كغيره من الروائيين كان عليه أن يختار العناصر التي سيمنحها وصفا دون غيرها، فتتبع كل التفاصيل الصغيرة والكبيرة في وصف الأمور، يلزم الكاتب صفحات طوال قد لا تؤدي الغرض الذي يطمح إليه.

صحيح أن الاتجاه الواقعي قد عرف بالوصف المفرط في التفاصيل الدقيقة والانتباه والتركيز على الجزئيات أكثر من الكليات، إلا أنه وكما قال الدكتور محمد العيد تاورته: "إنما يهدف إلى تقديم الواقع الممكن تقبله أو إدراكه، والابتعاد عن الكليات والشموليات التي لا تقبل ولا تعقل، غير أن هذا الكاتب الواقعي مع ذلك، لا يصف إلا ما يختار، ولا يفصل ويدقق إلا فيما يخدم واقعية النص وفنيته"[2]، كما يرى نفس الدكتور أن الوصف في الأعمال الروائية التقليدية كان يعمل على تجسيد الواقع الخارجي في النص المكتوب، بحيث يجد فيه المتلقي –أو يتوهم فيه– مظاهر الحياة من حوله، أما في الرواية الجديدة فإن الأوصاف لا تعبر عن شيء لوحدها، فإذا أدركنا من وصفها شيئا فإن ذلك إنما يعود إلى العمل الأدبي أو الروائي كله، وليس من خلال مظاهر معينة أو صفحات معينة، كما كان الحال في الرواية التقليدية سابقا.

ج– الحوار:

يعدّ الحوار من الوسائل اللغوية التي يستخدمها الأديب عند إنجازه لنص أدبي، وفيما يتعلق باللغة المستعملة في حوار الشخصيات، فإنه قد جرى نقاش واسع منذ مطالع النهضة

[1]–رواية مصائر، ص 59.

[2]– محمد العيد تاورته: مرجع سابق، ص 58.

العربية الحديثة ومنذ بداية الاحتكاك العربي بهكذا نوع من الآداب الغربية، سواء عن طريق الترجمة أو عن طريق القراءة في الآداب الأجنبية مباشرة.

الواقع أن هناك ثلاثة اتجاهات حول هذه القضية بين النقاد والدارسين والكتاب العرب: "الاتجاه الأول دعا إلى التمسك بالفصحى في الحوار كما هو الحال في السرد والوصف بحجة أن وظيفة الأدب هي أخذ الواقع وجعله عملا أدبيا مفيدا وجميلا، ويقف على رأس هذا الاتجاه الدكتور طه حسين. والاتجاه الثاني دعا إلى استعمال العامية في الحوار دون السرد والوصف بحجة الواقعية في تمثيل ما تنطق به الشخصيات، ويقف في مقدمة أصحاب هذا الاتجاه سلامة موسى، أما الاتجاه الثالث فقد حاول التوفيق بين الاتجاهين السابقين ودعا إلى لغة وسطى؛ فصحى في المفردات وعامية في التركيب. ومن أهم دعاة هذا الاتجاه توفيق الحكيم ..."[1].

إن المتقصي للحوارات الموجودة في الرواية –محل الدراسة– يجد بأن المدهون قد مال بشدة لكفة الاتجاه الثاني، فعدد الحوارات باللغة العربية الفصحى يعد على الأصابع مقارنة مع الحوارات باللهجة العامية، ومن بين تلك الحوارات القليلة ما دار بين "جنين" و"أيالا" موظفة بوزارة الداخلية حول تجديد مدة إقامة "باسم": "... طرقت الباب وفتحته ودخلت، استقبلتها أيالا بابتسامة غير متوقعة، وأشارت لها بالجلوس، قبل أن تفاجئها بهجوم لفظي غير متوقع في المقابل.

"نعم، ما الأمر؟ هل لديك موعد؟"؟

"جئت لتحديد موعد".

"لأي غرض عزيزتي؟".

..."لتجديد طلب لمّ الشمل طبعا، لقد قاربت مدة تصريح زوجي على الانتهاء".

[1]– محمد العيد تاورته: مرجع سابق، ص 60.

تناولت أيالا، بعصبية مسيطر عليها، بضع أوراق من ملف على مكتبها ...."عودي بعد أسبوعين برفقة زوجك، ومعك وثائق تثبت مكان إقامتك"[1].

وفي حوار آخر دار بين "وليد" وضابطة في المطار:

"ما اسم والدك وأين يقيم؟".

أخبرتها، وقلت لها إنه مقيم دائم في مقبرة خان يونس القديمة، منذ كنت في الثالثة عشرة...

"ما اسم والدتك؟

..."ولكني لا أعرف أين يقع بيت أمي".

"ما رقم بطاقتها الشخصية؟".

"لا أعرف".

"ما اسم والدتك بالكامل؟"[2].

وقد جاءت هذه الحوارات بلغة عربية بسيطة بعيدة عن التعقيد والتكثيف الدلالي والرمزي.

إذن اللغة العربية الفصحى ساهمت في بناء عناصر الموضوع والأحداث والشخصيات والزمان والمكان، ويصعب تجسيد هذه الأخيرة لولا أداة نسج لغوية مناسبة لكل عنصر من عناصر الرواية، ومن حيث تقنيات السرد والوصف والحوار كما سبق توضيحها.

2- اللهجة العامية / المحكية الفلسطينية:

منذ التقى الإنسان بغيره وهو يحتاج إلى وسيلة تفاهم، وكما يقول "فندريس": "أصبح تكرار القول بأن الإنسان كائن اجتماعي أمرا مبتذلا، ولعل من أجل السمات على الطبيعة الاجتماعية في الإنسان تلك الغريزة التي تدفع على الفور الأفراد المقيمين معا إلى جعل

[1]-رواية مصائر: ص 96-97.

[2]-المصدر نفسه، ص 171.

الخصائص التي تجمعهم مشاعة بينهم ليتميزوا بها عن أولئك الذين لا توجد لهم هذه الخصائص بنفس الدرجة"[1].

ولكن لا ينفرد مجتمع بلغة واحدة كما قال Marcel Cohen: "وحدة لغة مطلقة لا وجود لها بهذا المفهوم، حتى أفراد المجتمع الذين لا يملكون إلا لغة واحدة، لا يستعملونها بنفس الطريقة في كل المقامات"[2]. فالمجتمع اللغوي يتصف بالثنائية اللغوية، وهي وجود لغة فصيحة وأخرى عامية، وهذه ظاهرة طبيعية منتشرة في كل لغات العالم، "من هذا المنطلق العامية لغة أنشأتها العامة لحياتها اليومية، والدليل على ذلك أنها لغة البيت، والشارع، والسوق والمجتمع"[3].

أي أن العامية موجودة وتتعايش مع اللغة العربية الفصحى، فهي اللغة التي يستعملها الأفراد في حياتهم اليومية، وتجري بها كافة تعاملاتهم، واتصالاتهم في جميع المجالات.

تتفرع اللغة إلى لهجات، وكل لهجة تحتفظ بالملامح الأساسية للنظام اللغوي، ويعرف الدكتور عبد الغفار حامد هلال اللهجة بقوله: "اللهجة: طريقة معينة في الاستعمال اللغوي توجد في بيئة خاصة من بيئات اللغة الواحدة. ويعرفها بعضهم بأنها العادات الكلامية لمجموعة قليلة من مجموعة أكبر من الناس تتكلم لغة واحدة"[4].

وتعرف اللهجة في الاصطلاح العلمي الحديث على أنها: "مجموعة من الصفات اللغوية تنتمي إلى بيئة خاصة، ويشترك في هذه الصفات أفراد هذه البيئة"[5].والعلاقة بين

---

[1]– عبد الغفار حامد هلال: مرجع سابق، ص 20.

[2]– نقلا عن: طيب عمارة فوزية: اللهجة العامية وتأثيرها على التعليم، أقلام الهند، س2، ع3، سبتمبر 2017، عن الموقع: www.aqlamalhind.com بتاريخ 2020/03/01 الساعة 16:30.

[3]– سهام مادن: الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص 32-33.

[4]– عبد الغفار حامد هلال: مرجع سابق، ص 27.

[5]– فاطمة كجعوط: مرجع سابق، ص 462.

اللغة واللهجة هي علاقة العام بالخاص، فاللهجة لا يفصل بينها وبين اللغة الأم (الفصحى) سوى بعض المميزات والصفات الصوتية، وبعض التغيرات في التراكيب والدلالة.

لقد استخدم الروائي الفلسطيني ربعي المدهون اللهجة العامية الفلسطينية في روايته موضوع الدراسة بغزارة، وهذا ما لاحظناه في مقاطع الحوار والحديث الوارد بين الشخصيات في الرواية، فمثلا شخصية آمنة والدة وليد دهمان التي ورد حديثها دائما باللغة العامية النابعة من صميم المجتمع الفلسطيني، ومن أمثلة ذلك:

"فش فلسطيني في الدنيا يقبل ع حاله يصير إسرائيلي يا بنت عم، ون صار، ما بيكون بإيده، ولا بكيفه، ولا بخاطره، محمود صار إسرائيلي غصبن عنه يا حاجة غصبن عنه صار وابصراحة بقول لك إياها ع روس الأشهاد، منيح اللي محمود بقي هناك امنيح اللي ما هاجر زينا واتبهدل البهدلة في لبلاد يا حاجة، وحتى مع اليهود، أشرف وأرحم ميت مرة من البهدلة والشرشحة في المخيمات"[1]. هذا حديثها مع ابنة عمها حول "باقي هناك" محمود دهمان، حيث أعطت كل الحق لمحمود دهمان عندما بقي، ولم يذهب معهم إلى المخيمات، نتيجة معاناتهم فيها من طرف المستعمر الإسرائيلي الظالم، مما أدى إلى تشريدهم، وتفرقتهم، ومحاصرتهم.

كذلك جاء قولها من الرواية: "قرد اللي يسخطك إن شا الله، أيش قلة هالحيا وها الرزالة ابني مش غريب عن لبلاد هذه بلده وراجع عليها يقعد له أكمن يوم على إيش نازلة تستجوبي فيه ع الحامي والبارد، حرامي هو وإلا قاتل، قتيل قطيعة تقطعكم وتقطع اليوم اللي اجيتو فيه ع لبلاد"[2]. ويدل هذا على تطويق إسرائيل للشعب الفلسطيني، لدرجة أن المقيم في الخارج لا يتحدث مع ذويه ولا يستطيع مقابلتهم بالإضافة إلى الصعوبة الكبيرة التي يعانيها الفلسطيني المغترب في دخوله بلادا هي في الحقيقة بلاده.

---

[1]–رواية مصائر: ص 117.

[2]–المصدر نفسه، ص 172.

كذلك نجد اللهجة العامية في حوارات حسنية فمثلا: "بلا من ها الروحة يا بو فلسطين اليهود ما بيرحموش حد وفي قلبي قارصني ومش مطمنة أني خايفة عليك"[1]. كلامها موجه إلى زوجها محمود دهمان عندما أراد السفر إلى تل أبيب، حيث كان غير مطمئنة وخائفة عليه من أن يقتل من طرف اليهود الإسرائيليين الذين لا يرحمون أحدا.

وأضافت أيضا: "هذا اللي بتعملوا أهبل وجنان، وما رح اتجيب لحالك غير البهدلة ولمسبة ووجع الراس فكرك اليهود رح يسقفولك يا بو فلسطين! وإلا مفكرهم رح يغنولكويرقصو حواليك؟ روح يا زلمه نام واسكت بلا قلة عقل بكرة إن ضليت ع اللي ف راسك اليهود رح يطخوك"[2]. حديث حسنية واقعي موجه لزوجها فحتى وإن عاش الفلسطيني بين اليهود وعاشرهم سيظل غريبا قريبا من الموت في أية لحظة وما قالته هو رد فعل طبيعي لزوجة أرعبها مجرد التفكير فيما سيحل بزوجها إن أصر على فعلته.

كما وقالت: "مش حرام هلبيوتياخدوها ناس إجو من ورا البحر، مفروشة من الكرسي لنكاشة راس البابور، وصحابها بيرتميو في الخيام بين سوافي الرمل، ويعيشوا العمر كله مشردين؟ مين بيرضى بها الظلم يا رب؟"[3]. كان رأيها حول اليهود الذين أتوا من بعيد واستقروا في دولة فلسطين وإخراج الفلسطينيين من أرضهم ومساكنهم، فحسنية كغيرها من الفلسطينيين في قلبها جمر يحترق، كيف ليهود غرباء التمتع بحقوق يعاني أصحابها التعذيب، والتعسف والتشريد في مخيمات للاجئين، كل هذا ما هو إلا دليل على أن إسرائيل مستعمر غاشم في هيئة مرض مستعصي يفتك بجسد يدعى فلسطين.

وأضافت: "الألمان حرقو قلوب اليهود واليهود بيحرقو قلوبنا إحنا إيش دخلنا، الله يحرق قلوب الجهتين"[4]، تشير حسنية في قولها هذا إلى أن الفلسطينيين أشبه بمتهم برئ

---

[1]– رواية مصائر: ص 79.

[2]– المصدر نفسه، ص 80.

[3]– المصدر نفسه، ص 153.

[4]– المصدر نفسه: ص 80.

يعاقب على جريمة لم يرتكبها، فهاهي هي فلسطين تدفع ثمن جرائم النازية الألمانية على اليهود، في حين يعيش المتهم البريء على أمل أن تسطع شمس الحقيقة من جديد.

ونجد الحديث باللغة العامية في حوار جنين دهمان: "اسمع حبيبي باسم ما نخبيش عليك حكيت لوليد ع التيلفون، أكثر من مرة عن مشاكلنا بصراحة، وعن مأساة الفلسطيني أو الفلسطينية اللي عنده جواز سفر إسرائيلي واتجوز من برة، أو حتى من الضفة الغربية، أو غزة، رد علي قبل ما أكمل الحكي وقال لي جنين بدكم اتدشرولهم لبلاد وتطفشو اليوم والا بكرة اللي شايفاها يا جنين مرحلة عابرة في تاريخ فلسطين"[1].نقلت جنين هذا الكلام لزوجها باسم لتشحنه بقوة التحمل والصبر الجميل، وزرع التفاؤل بقول وليد بأن إسرائيل سوف تخرج عن دولة فلسطين مهما طال الزمن فدوام الحال من المحال.

3- اللغة العبرية: يبدو الاهتمام باللغة العبرية واضحا عند الروائي، حيث استخدم كلمات عبرية في الحوار والسرد، منها ما كان مترجما ومنها المعرب، والجدول الموالي يوضح اللغة العبرية في الرواية:

عبرية معربة	الصفحة	عبرية مترجمة	الصفحة
"سلخا غفرتي هيوم شبات	63	מאקמיש טאלין (من عكامش طالعين)	40
لوروتسا لموت شوف	79	הבית שלי לא למכירה (بيتي مش للبيع)	41
حمود اهائيشورهازيهولوايشورعفودا	98	בית למכירה (دار للبيع)	41
شوأاه، شوأاه	142	בית המריחאט (بيت مركاحت)	62
تودا غفرتي	173	סייג לסופר הפלסטיני חאלד עיסא حجز خاص بالكاتب الفلسطيني خالد عيسى	256

[1]-رواية مصائر، ص 89.

إن اللغة العبرية في الرواية، وعلى الرغم من كثرة استعمالاتها واختلاف سياقاتها ستظل لغة مستعمر لا يرحم، لغة فرضت نفسها على أرض من صفحات عربية فلسطينية والدخيل لا بد له من الرحيل.

4- اللغة الإنجليزية:

حظيت اللغة الإنجليزية بنصيب في الرواية حيث جاءت متنوعة فنجد اللغة الإنجليزية الأصلية، ولغة إنجليزية مترجمة، بالإضافة إلى اللغة الإنجليزية المعربة، والجدول التالي يوضح ذلك:

إنجليزية أصلية	الصفحة	إنجليزية مترجمة	الصفحة	إنجليزية معربة	الصفحة
ten more Jolie	14	We will not move out من عكا مش طالعين	40	مستر	33
Strangerdarlingstranger	19	Colony مستعمرة	152	سكيوزمي	127
Come on guys	28	Reserved for Palastinian writer KhaledIssa حجز خاص بالكاتب الفلسطيني خالد عيسى	256	انفستغيشن	163
In the eye of the sun	123	My good Jinin, what a beautiful legenabry end الله الله يا جنين .. ما أجمل هذه النهاية الأسطورية	261	واو واوأميزينغ ... فريند	179
Mistegh and MrsDahmanfolloux me please	166			غوغل	196
Welcome madam, have a good stay in Cairo	167			كوميونتي	252
I will take a lot of souvenirs	181			نونونو	264

تعتبر الإنجليزية لغة الحضارة، ولعل الروائي ربعي المدهون أراد لروايته أن تتخطى الحدود القومية لتصل الحدود العالمية، ولإضافة بعد حقيقي للمشاهد ونكهة واقعية، وبما أن الروائي ذو جنسية بريطانية فقد أراد رد الجميل للغة التي احتضنته في غربته.

واللغة الإنجليزية حسب رأينا قد تكون لغة المستمر البريطاني أيام الانتداب على فلسطين من جهة، وقد تكون لغة شخصيات مغتربة عادت لأرضها من جهة أخرى.

لم يتوقف ربعي المدهون عند استعمال ما سبق من اللغات فقط، بل تعداها إلى توظيف بعض العبارات باللغة الروسية التي جاءت على لسان الروسية لودميلا وزوجها جميل، ومن بين تلك العبارات ما يلي:

- "اتفارش"[1] وتعني نعم يا رفيق وقد وردت هذه العبارة على لسان جميل.
- "أمممم كراسيفاي سباسيبا تفارش وليد، إي سباسيبا دراغوي (عزيزي) جميل"[2].قالت لودا هذه العبارة وهي تشكر كلا من وليد وجميل على الوردتين اللتين قدماهما لها، فوصفت الأول بالرفيق والثاني بالعزيز.
- "بوجه موي"[3]، وتعني (يا إلهي)، وغيرها من العبارات الروسية الأخرى، وكما لا ننسى توظيف الروائية للعبارة الفرنسية "Mon amour"[4]، وعبارة " La cuisine palestinieenne"[5].

وكما أسلفنا الذكر من قبل فإن لغة الرواية التجريبية تتسم بتداخل اللغات واللهجات، واستخدام اللهجة العامية المحكية، ليمنحها الروائي طابع الواقعية من جهة، ويوهم القارئ بحقيقة الأحداث من جهة أخرى، كاسرا الروائي التجريبي بذلك أحادية اللغة وواضعا حدا

---

[1]–رواية مصائر: ص 187.

[2]–المصدر نفسه، ص 191.

[3]–المصدر نفسه، ص 192.

[4]–المصدر نفسه، ص 39.

[5]–المصدر نفسه، ص 125.

لهيمنة الفصحى، ومبينا قدراته في هذا المجال من جانب آخر، ومانحا الرواية جمالية كانت تسعى لها الرواية الجديدة ولا تزال في سعي دؤوب إلى تدمير البنية التقليدية لها.

ثالثا: خرق المحظور "كسر الطابو" (Les Tabous).

دخلت الرواية التجريبية مواضيع كانت ضمن المسكوت عنها، ذلك لأنها رواية "تتجاوز التقاليد، والثابت والساكن في آن واحد، لتخرج عن التجربة التقليدية للقص على آفاق الحداثة الروائية الثائرة على قواعد الجاهز، لذلك فإن ملامسة ما يتعلق بأحد أركان الثالوث المحرم، لم يكن وجودها تلقائيا بقدر ما كان وجودا ناتجا عن وعي كامل بخصوصية التجربة الروائية الجديدة، ولا ترتبط المسألة هنا بمقايضة هوية الأمة لحساب متطور غربي معين، بقدر ما ترتبط بأهمية الانفتاح على وسائل وكيفيات الأداء الفني"[1].

فالمحرمات أو المحظورات تتعدد وتتنوع، وتختلف من بيئة إلى أخرى، حسب سقف الحرية والضوابط الأخلاقية التي يقرها المجتمع، وقد تبدو منطقية لتقاطعها مع المعتقد أو روح الأخلاق العامة، وقد تبدو عكس ذلك غير مستساغة، منها ما هو محظور ديني ومنها السياسي والجنسي، حيث يتخذ الكاتب أو الروائي حذره الشديد من الخوض فيها كونها من الموضوعات المقدسة.

وبما أن العملية الإبداعية "أكثر من مراوغة للسلطة مما يحدث مع الأفراد أو المؤسسة المجتمعية، فإن الكتابة الروائية استطاعت أن تخرج من إطار هذا الثالوث المحرم ضمن أبعاد مختلفة مشكلة أنماطا متباينة من الوعي بعلاقة الفرد المبدع بالسلطة داخلا في إطارها أو خارجا عنها أو خاضعا لها ..."[2].

---

[1]– فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية (دراسة الفاعليات النصية وآليات القراءة)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 252.

[2]– لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيات وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2004، ص 106.

فالأديب يؤمن بأن الكتابة فضاء حر يمكنه من عيش الحرية بكامل تفاصيلها، وعدم الاكتراث لثقافة وذاكرة المتلقي، إلى حدّ أن هذه الحرية قد توصله إلى الخطوط الحمراء أو الطابوهات* التي لطالما كانت حاجزا أو نقطة يقف عندها الكثيرون خاصة في الرواية التقليدية المحافظة.

اختار بعض الروائيين العرب إثر دخولهم مغامرة التجريب، خرق المحظورات الأخلاقية والدينية وحتى السياسية، بالتعرض إليها في كتاباتهم بلغة تعبيرية مباشرة تقريرية غير تلميحية، ويمكن وصفه بأنه اقتحام صريح ومباشر لموضوعات تتعارض مع التقاليد والأعراف الاجتماعية والنظم الدينية، بغرض تجريب مغامرة جديدة أو تقديم إبداع جديد متميز وغير نمطي.

المحظور أو الثالوث المحرم هو الجنس والدين والسياسة تتشارك عوامل ثلاثة في صنعه على مستوى النص الأدبي وهي: الإحراج، التقديس والخوف.

- الجنس← الإحراج
- الدين←التقديس
- السياسة← الخوف.

فالتابو أو الثالوث المحرم كما يسميه بعضهم "خطوط حمراء ثلاثة ابتعد الأدباء عنها حقبة طويلة ثم اتجهوا بالحوم حولها سعيا لكسرها وتجاوزها ضمن تغيرات عديدة في الأدب، كفلها الزمن والأوضاع المتعاقبة"[1].

*-الطابوهات: جاء في الموسوعة المعرفية الشاملة في ترجمة مصطلح المحظور Taboo مصطلح أنثروبولوجي يدل على حظر تقليدي ناشيء عن المعتقدات الدينية أو العادات والتقاليد، يفرضه المجتمع ضد نوع معين من السلوك أو الأعمال التي يعتقد أنها خاطئة أو خطرة أو غير لائقة، أو أنها تمس بالدين والأخلاق والعرف.

[1]- عزيز لطيف نماهي: الرواية السعودية والتابوهات المحرمة (الجنس – الدين – السياسة)، مجلة جامعة ذي قار، جامعة القادسية، كلية التربية، المجلد 13، ع 03، أيلول 2018، ص 177.

وربعي المدهون كأي روائي تجريبي معاصر وظف المحظورات وبكثرة، خصوصا فيما يتعلق بالدين والجنس، في حين تغيب الزاوية الثالثة للمثلث ألا وهي السياسة في روايتنا محل الدراسة، وسنحاول فيما يلي إبراز ما تبقى من عناصر الثالوث المحرم –الدين والجنس–:

1– الدين:

يعد الدين من المحظورات الأساسية التي تعيق المبدع الروائي العربي، فيتخذ حذره عند الاقتراب منه والخوض فيه، لكونه موضوعا مقدسا، ولأن التجريب ارتبط بتلك الحركية الدائمة الباحثة عن أشكال جديدة تعبر عن أفكاره ومشاعره، فقد يدخل الروائي في تصادم مع الموقف الديني "القائل بالأخذ التام بالتقاليد والرافض لكل تحديث ..."، ويعرض الروائي الدين كـ"ظاهرة فقدت الكثير من قدسيتها، ومن ثمة مصداقيتها وتأثيرها في نفوس جيل يتوق إلى التحرر من كل المعوقات بما فيها الدينية، التي تمثل في نظره السبب الرئيسي لما تشكوه المجتمعات ... من مظاهر التخلف"[1].

ومن أمثلة اختراق المحظور الديني التي يتجلى فيها هذا الملمح التجريبي في الرواية ما يلي:

أ– **النبيذ:** وظف الروائي عديد الأحداث التي تظهر فيها شخصية البطل "وليد" وهي شخصية مسلمة تتناول النبيذ، ومن بين تلك المقاطع التي ورد فيها هذا المحظور قوله:

– "تناول وليد زجاجة نبيذ من على رف في البار ولحق بها"[2].

– "سكب وليد النبيذ في الكؤوس .."[3].

وورد هذا في مقاطع أخرى له وهو بصحبة "جنين" جاء فيها:

---

[1]– بوشوشة بن جمعة: مرجع سابق، ص 632.

[2]–رواية مصائر: ص 28.

[3]–المصدر نفسه، ص 35.

– "استوقفت هي نادلا وتناولت من على الصينية الفضية التي يحملها، كأسا من النبيذ الأحمر، قدمته لي مع ابتسامة مشجعة، تناولته من يدها، وتناولت هي كأسا"[1].

– "رفعت كأسها عاليا، ورفعت كأسي تلامس كأسها وتشجعها على طلب المزيد"[2].

– "... مكتفيا بكأس ثانية من النبيذ..."[3].

وإن كان ما سبق من مقاطع قد صورت في بلاد غربية –لندن وأمريكا– فإن الروائي لم يتوقف عند هذا الحد، بل نقل تلك الصورة إلى بيت عربي مسلم وهو بين الدكتور "فهمي" وزوجته الدكتورة "ندى": "تلقت الدكتورة ندى الزهور بابتسامة وردية تشبهها، وضعت أنا التمثال جانبا، وفيما كنا نتخذ أماكننا حول الطاولة التي حفلت بزجاجات النبيذ ..."[4].

وقد ورد قوله تعالى: (يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون، إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء في الخمر والميسر ويصدكم عن ذكر الله وعن الصلاة فهل أنتم منتهون)[5].في تحريم المسكرات ومن بينها النبيذ، لأنها من عمل الشيطان وتصد المسلم عن ذكر ربه وعن الصلاة، وهذه الأخيرة تضاف إلى سلبيات "وليد" الذي يمتنع عن أدائها، لتظهر لنا جانبا من جوانب:

ب– عقوق الوالدين: في عدم طاعة أوامرهما وتقبل نصحهما، وقد جاء هذا في قوله:

– طيب وأنت بدكيش اتصلي لك ركعتين بنوبك ثواب عند الله".

"يمه، انتإيش بدك في ..."[6].

---

[1]–المصدر نفسه، ص 127.

[2]–المصدر نفسه، ص 127.

[3]–المصدر نفسه، ص128.

[4]–المصدر نفسه، ص 220.

[5]–سورة المائدة، الآية 92–93.

[6]–رواية مصائر: ص 227.

وقد ورد في الصحيح قوله صلى الله عليه وسلم: "ذكر رسول الله صلى الله عليه وسلم الكبائر، أو سئل عن الكبائر؟ فقال: الشرك بالله، وقتل النفس، وعقوق الوالدين"[1]. وورد في كتابه عز وجل: (وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا إما يبلغن عندك الكبر أحدهما أو كلاهما فلا تقل لهما أف ولا تنهرهما وقل لهما قولا كريما، واخفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا)[2]. فعصيان الوالدين بأي شكل من الأشكال يعد كبيرة من الكبائر، وعصيانا لأمر من أوامره سبحانه وتعالى.

وفي ذات السياق ورد شتم ابن لوالديه وجاء هذا على لسان "جنين" وهي تتذكر ما قاله زوجها باسم: "... نسي آخر زيارة له إلى مسقط رأسه، حين جاء غاضبا يسب ويشتم والديه وجميع أفراد عائلته ..."[3]. هذا ما حدث حين اجتمع مع عائلته قصد تقسيم حصصهم واختلفوا فيما بينهم، ليرجع إلى جنين في حالة غضب عارمة.

ج- التنابز بالألقاب: إن الله عز وجل قد نهى المؤمنين عن التنابز بالألقاب في قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسْخَرْ قَوْمٌ مِّن قَوْمٍ عَسَىٰ أَن يَكُونُوا خَيْرًا مِّنْهُمْ وَلَا نِسَاءٌ مِّن نِّسَاءٍ عَسَىٰ أَن يَكُنَّ خَيْرًا مِّنْهُنَّ وَلَاتَلْمِزُوا أَنفُسَكُمْ وَلَا تَنَابَزُوا بِالْأَلْقَابِ بِئْسَالِاسْمُالْفُسُوقُبَعْدَالْإِيمَانِوَمَنلَّمْيَتُبْفَأُولَٰئِكَهُمُالظَّالِمُونَ)[4]. وقد ورد هذا الخرق في قول الروائي على لسان والد "باقي هناك" وهو يشتمه: "اطلع برّة يا تيس، واوعى توريني خلقتك يا جحش يا ابن الجحش"[5]. ولم يتوقف الوالد عند شتم ابنه بأسماء الحيوانات، بل يظهر في موضع آخر سوء تربيته لابنه والتي لا توافق مبادئ الدين الإسلامي الحنيف، إّ قال: "ولك يا تيس

---

[1]- مريم العريبي: حديث شريف عن عقوق الوالدين، موضوع، موقع: www.mawdoo3.com بتاريخ: 2020/02/14 الساعة 19:05.

[2]-سورة الإسراء، الآية 23-24.

[3]- رواية المصائر: ص 111.

[4]-سورة الحجرات، الآية 11.

[5]-رواية مصائر: ص 212.

أني قلت لك اللي بيتعرض لك ما تسكتلوش، سبه، اشتمه، إلعنسنسفيل أبوه، بهدله، حتى إذا بدك اضربه، بس اضربه كف ع وجهه، بوكس في صدره، ابزق في خلقته، هينه وامسح فيه الأرض ..."[1]. وسوء هذه التربية الذي ينعكس في الأخير على معاملة الأبناء لآبائهم وعدم احترامهم وشتمهم وتلقيبهم بأسماء الحيوانات، وهذا ما جاء على لسان "فلسطين" ابن "باقي هناك" وهو يتحدث عن والده فيقول: "فيش فايدة، أبوي تيس وراسه ناشف العفريت ما بيعملعمايله"[2].

- **السخرية من الحجاب:** واحدة من تبعات سوء التربية تظهر جلية لتمثل خرقا دينيا، وجاء هذا الأخير على لسان "جنين" حين رفضت من خطيبها طلبه للبس الحجاب وحاولت إقناعه لتقرر في الأخير فسخ الخطوبة، "إنتإيشمفكرني، واحدة من بنات الشوارع ناقصة شرف أو كرامة، لحجاب عفة، لحجاب ستره، حل عن سماي يا ... خلعت خاتم الخطوبة من اصبعها ورمت به في وجهه، وألحقت قولها "حبيبي إذا شايف حالك مغرم بلحجاب لها الدرجة، اتجوز واحدة محجبة جاهزة ..."[3]. يظهر من قول جنين عدم اهتمامها بالامتثال بقوله تعالى: (يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ قُل لِّأَزْوَاجِكَ وَبَنَاتِكَ وَنِسَاءِ الْمُؤْمِنِينَ يُدْنِينَ عَلَيْهِنَّ مِن جَلَابِيبِهِنَّ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰ أَن يُعْرَفْنَ فَلَا يُؤْذَيْنَ وَكَانَاللَّهُغَفُورًارَّحِيمًا)[4]، فواجب الوالدين منح أبنائهم التربية الإسلامية الصحيحة لينعكس ذلك على المجتمع.

د- أوراق اللعب:لقد ورد ذكر أوراق اللعب على لسان البطل وليد، وهو يتذكر أيامهم التي يقضونها في المقاهي يستمعون للراديو: "... أشهر المقاهي وأكثرها ازدحاما بالكمالى، والعاطلين عن العمل، والقرفانين من أي عمل، ممن تجمعهم أوراق اللعب وكؤوس الشاي

---

[1]-المصدر نفسه، ص 211-212.

[2]-المصدر نفسه، ص 79.

[3]-المصدر نفسه، ص 132.

[4]-سورة الأحزاب، الآية 59.

والأراجيل حول طاولات اللعب الصغيرة المربعة..."[1]. وقد حرمه سبحانه وتعالى في قوله السابق الذكر من سورة المائدة، لكون لعب الورق ميسر، وهذه اللعبة لها أثر على المجتمع لأنها تشغل عن ذكر الله وعن الصلاة، وهذا واضح في قولع السابق (الكسالى، العاطلين عن العمل...).

هـ- ضرب صورة الشيخ: يتجلى لنا هذا الملمح التجريبي في رواية مصائر من خلال الإساءة لشخصية الشيخ، هذه الشخصية التي تعد رمزا من رموز الدين يتصف بالتقوى والوقار، يهتم لمصلحة العباد ولا يأخذ بأيديهم إلى التهلكة، هذه الأخيرة تظهر في قوله: "... قتلتنا يا شيخ؟ !"[2]. وهذا لأن الشيخ فرض عليهم التجنيد لخدمة إسرائيل.

يتضح لنا مما سبق أن الروائي ربعي المدهون من خلال خرقه للمحظور الديني، قد أعطى صورة سلبية للدين الإسلامي ومعتنقيه، وهذا راجع للأوهام والخرافات التي ألحقها بالدين بعض القائمين على شؤونه، بحكم جهلهم وانغلاقهم على مستجدات الواقع من جهة، ومن جهة أخرى اعتقاده بأن الكتابة الروائية في ظل ما يعرف بالتجريب قد أعطته حرية تتجاوز حتى الدين وقداسته.

2- الجنس:

لا يزال الجنس إشكالية ملحة في الثقافة العربية تتداخل مع أحوال المجتمعات العربية، وهو من أكثر الموضوعات حساسية وجد بوجود الإنسان لأن "الجنس حركة طبيعية تعبر بها الحياة عن نفسها"[3].

يعد الجنس من أكثر الموضوعات حساسية في حياة البشر، ذلك لأنه في زمن مضى كان ضمن المحرم الممنوع، ورغم ذلك استطاعت الرواية الجديدة أن تشهر هذا المحرم الذي

---

[1]-رواية مصائر: ص 156.

[2]-المصدر نفسه، ص 236.

[3]- نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1973، ص 137.

يدعي الناس أنه مصون، فهو من التابوهات التي لا يمكن الحديث عنها في مجتمعنا الإسلامي لأنه مرتبط بالقضايا الأخلاقية والاجتماعية الحساسة.

وقد تضاربت الآراء بني المعارضين لفكرة الأدب والجنس في الرواية العربية والمؤدين لها، فهناك من يرى أن انتشار الإيحاءات الجنسية في كثير من الروايات المعاصرة، والتفنن في توظيف لغة الجسد في نصوصها الأدبية من أجل استمالة قرائها والترويج لأفكارها، وهناك من يرى أن مثل هذا الأدب لا يعبر إلا عن فن إبداعي بحت وحرية فكرية تجسد الواقع المعاش.

وهذه الجرأة في طرح موضوع الجنس جعلت منه ملمحا تجريبيا في الكتابة الروائية الجديدة، "اتخذ الجنس مساحة معتبرة من اهتمام الروائيين ... رغم اندراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة، التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقا"[1].

تعج الرواية –محل الدراسة– بالمحظور الجنسي ومن أمثلة لك ما قاله وليد في حواره مع فاطمة: "أغلب ازلام عكا رحلو عن المدينة سنة الثمانية وأربعين، واتغربوا وما نفعهم كل البوس اللي باسوه، ولا حتى حفلات الجنس الهستيرية التي سبقت الرحيل"[2].

وفي قول السيد متري في ساحة عبود، وصراخه عن إيفانا عندما جاء جون للقائها: "قولي للي أمر بيكي في بيته، سكان ساحة عبود ما بجوزوش بناتهم للنجليز، بكفيهم تثلاثين سنة راكبين البلد ... ناقص يركبو نسوانا كمان"[3].

كما يظهر هذا الخرق في الحركة الثانية عند شخصية جنين وهي تراقب زوجها باسم في فقرة مطولة جاء فيها: "... خلع قميصه ورماه على السرير ... راحت تراقبه، فك حزامه

---

[1]– بوشوشة بن جمعة، مرجع سابق، ص 635.

[2]–رواية مصائر: ص 17.

[3]–رواية مصائر: ص 30.

الجلدي، فك أزرهبنطاله وأنزله عن خاصرتيه ببطء ... هفت نفسها على وجبة حب سريعة "تيك أويه" وكانا يطلقان على ممارسة الحب نهارا تيك أويه .."[1].

وفي موضع آخر "... سارعت جنين تحتسي نصف كوب النسكافيه الذي تركه خلفه، تذوقت، بلذة، بعض ما تبقى فيه من أنفاس زوجها"[2].

وقد ورد هذا أيضا على لسن ليا في حديثها عن كواكو: "لا تحتاج إلى ... ثانية لممارسة الحب"[3].

كما ورد قول على لسان وليد وهو يتذكر قصص الماضي، أحداث وقعت له ولعائلته، فيتذكر ما تفعله عمته: "... تفك حزام وسطها ترفع بكفيها، ثدييها اللذين بدأ يهبطان نحو بطنها، ويثقلان عليه"[4].

ومنها أيضا ما جاء في رواية كانت جولي تقرأها للروائية "أهداف سويف" بعنوان "في عيون الشمس In the eye of the sun": "قالت إن آسيا تعيش منذ زواجها بسيف، قبل ثلاث سنوات، بلا علاقة جنسية، وأنها تعشق جيرالد الذي يعوضها صقيع فراش سيف، تاركا لها، روحا عطشى ترويها من حين لآخر، من بقايا حب زوج بلا جسد"[5].

وقد وظف ربعي المدهون هذا المقطع كملخص على لسان وليد لرواية أخرى ربما الغرض منه التشهير لها.

أما في هذا المقطع: ".... ابنته رتيبة ذات الستة عشر ربيعا، والوجه التفاحي، والعينين القهويتين، والصدر المتمرد على حمالتيه، والقوام اليافاوي المميز، حملت من غير زواج، ولا تعرفان أن من نفخ بطنها هو والدها سليم نفسه ... أجهض ابنته سرا، وأن زوجته

---

[1]–المصدر نفسه، ص 76.

[2]–المصدر نفسه، ص 77.

[3]–المصدر نفسه، ص 77.

[4]–المصدر نفسه، ص 116.

[5]–رواية مصائر: ص 142.

ساعدته في ذلك، وتخلصا من الفضيحة ومن حفيدهما الذي سيكون ابن سليم"[1]. تظهـــــــر وبشدة همجية رجل عربي ونزوته الحيوانية التي لم تسلم منها حتى فلذة كبده، وجريمة كانت لزوجته يد فيها، جريمة غسل شرف هم من لوثوه كما يقال.

تتعدد مقاطع المحظور الجنسي وتتنوع بين طيات الرواية، ولا يسعنا المجال لذكرها كلها.

نستنتج في الأخير أن الروائي الفلسطيني ربعي المدهون جاء يتيمة الجنس مدمرا بها ثقافة الصمت، كاشفا بها الحقيقة الإنسانية، فاضحا زيف المجتمع ونفاق الأخلاق التي تكون مجرد ستائر لإخفاء الأشياء المضمرة، وإن تحدث عن الجنس فليس من أجل إثارة المتعة، وإنما في سبيل فضاء فني استوجبه التجريب ليسمو بالكتابة الروائية.

رابعا: استحضار التراث.

الرواية فن أدبي كغيره من الفنون الأخرى لا ينبت في فراغ، إذ لابد له من تربة، وبقدر خصوبة هذه التربة تكون جودة الإنتاج، وهذه الخصوبة يمثلها وجود وعي بالمرجعيات التي تحكم المجتمع والتي يمثلها التراث بالدرجة الأولى.

لقد حققت الرواية العربية نجاحا كبيرا، وقطعت أشواطا طويلة في مدة قياسية، وذلك لأنها اهتمت بالمضمون واستقصائه من عمق المجتمع، واتجه الروائيون إلى تأصيل أعمالهم الروائية عن طريق تجاوز الأشكال الروائية التقليدية في التعبير، وتجريب أشكال جديدة تنهل من التراث وتعيد توظيفه توظيفا مغايرا وجديدا يختلف عما كان سائدا في مرحلة النشأة والتأسيس، وإيمانا منهم بضرورة الانفتاح على التراث "ليس من أجل الانغلاق على الذات،

[1]–المصدر نفسه، ص 156.

وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي، والحنين الرومانسي إلى إعادته، بل لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة"[1].

فكان لتوظيف التراث غاية للخروج على الأنماط السائدة، والولوج إلى آفاق أخرى، بإنتاج نصوص جديدة تتجاوز القديم ولا تقلده بل تتخذه وسيلة لنقد الحاضر من خلال الماضي وفهم أبعاده، ذلك أن الإبداع الحقيقي يكمن في "قراءة الراهن والماضي معا، وإحداث علاقة كاملة بالتراث حتى يتسنى تحديد متناقضات الواقع وسلبياته، لغرض تحقيق الجديد"[2].

فقد أصبح الاهتمام بالتراث لدى الكتاب سبيلا فنيا يخلق نمط كتابة مغايرة، وبعدا معرفيا يراهن عليه المبدع لطرح أسئلة تتعلق بالواقع وقضاياه المعقدة، حيث "يمثل التعامل مع التراث أحد مسالك التجريب الروائي التي سلكها كتاب الرواية ... بحثا عن أفق حداثي في الكتابة يتجاوز المستهلك من أنماط الرواية التقليدية"[3].

إذن الروائي العربي قد اتخذ من التراث على اختلاف أشكاله سبيلا يسلكه نحو تجاوز الرواية التقليدية وأنماط كتابتها المستهلكة، وتعامل الكتاب مع التراث والاستفادة منه تختلف باختلاف التجارب، لكنها تلتقي جميعها عند مسعى واحد وهو الاشتغال على التراث كسبيل إلى التحديث الروائي.

لقد ساهم التراث في الخروج عن الأنماط السائدة وكسر العادات البائدة، والولوج في آفاق جمالية بإنتاج نصوص جديدة تتجاوز القديم ولا تقلده بل تتخذه كوسيلة لنقد الحاضر من خلال الماضي، ذلك أن الإبداع الحقيقي يكمن في "قراءة الواقع الراهن والماضي معا،

---

[1]– محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002، ص10.

[2]– فتحي بوخالفة: مرجع سابق، ص 342.

[3]– عبد السلام أقلمون: النص التراثي والتراث الشعري، دار الأحمدية، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 214.

وإحداث علاقة كاملة بالتراث لتحديد متناقضات الواقع وسلبياته"[1]، فأصبحت الكتابة الإبداعية في عملية بحث دائم عن أنماط أدبية جديدة قادرة على استيعاب مستجدات الحاضر وآفاق المستقبل وهو ما جعل التراث من أهم أدوات التجديد الروائي.

تعددت تعريفات التراث في الفكر العربي المعاصر، ومن بين هاته التعريفات ما ورد على لسان وطفاء حمادي بقولها: "كل ما يشتمل العادات والتقاليد والممارسات والخرافات والملاحم والأمثال وما طرأ عليه من تطور في القرن العشرين بحيث صار يشمل الفنون القولية بجميع أشكالها والسلوك وكل ما يدخل في التعبير عن وجدان الشعب وله صفة الاستمرارية[2]".

وقد عرفه حسان رشاد الشامي بأنه: "جملة العادات والمعتقدات والحكايات الخرافية والأهازيج والزغاريد والأعراس التي تحمل نفحة شعبية وترتبط بخصوصية المجتمع وطبقاته وتاريخه وأرضه في أي زمان ومكان"[3].

ويعرفه ماجد محمد النعامي: "ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات، وفنون وعلوم في شعب من الشعوب وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي والإنساني والتاريخي والخلقي، يوقف علائقه بالأجيال الغابرة، التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[4].

ولأن التراث الحضاري ظاهرة إنسانية عامة، فلكل أمة أو مجتمع تراثه الحضاري والثقافي بصفة خاصة، وهناك تراث إنساني عام تشترك فيه كل الأمم والمجتمعات.

---

[1]– محمد برادة: الرواية العربية بين المحلية والعالمية، مجلة الرواية وممكنات السرد، ج1، الكويت، 2008، ص 11.

[2]– وطفاء حمادي هاشم: التراث وأثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998، ص9.

[3]– نقلا عن: فوزية عياش: توظيف التراث في الرواية الفلسطينية المعاصرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب والنقد، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2011، ص 13.

[4]– ماجد محمد النعيمي: توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 15، ع01، 2007، ص 46.

تمثل ظاهرة توظيف التراث التي ظهرت بشكل واضح في العقود الثلاثة الأخيرة في عدد من الروايات العربية، الطريقة التي اتبعتها الرواية العربية في سبيل تحقيق انتمائه إلى الثقافة العربية، واستقلالها عن الرواية الغربية، ومن هنا أحس المبدع الروائي العربي بمدى أهمية التراث باعتباره خزانا مملوء بمعطيات يمكن أن تمنح عمله الإبداعي طاقات إيحائية ودلالات تعبيرية لا حصر لها، وهناك العديد من الأسباب التي دفعت الروائي العربي إلى الاهتمام بتوظيف التراث في إبداعاته، فتيار التوجه إلى التراث في الرواية العربية المعاصرة لم يظهر فجأة، بل وقفت وراء وجوده بواعث كثيرة ساعية إلى تأصيل الرواية في العالم العربي شكلا ومضمونا، ونجد محمد رياض وتار يختصر بواعث توظيف التراث في ثلاثة عناصر رئيسية ويصنفها كالتالي:

أ- **البواعث الواقعية:** وفيها يذهب إلى أنه كان لهزيمة حرب حزيران 1967 انعكاسات سلبية على الوجدان العربي، وقد جعلت المثقفين يقتنعون بضرورة تغيير البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية ومنها مراجعة التراث، لا من أجل التقديس والانغلاق ولكن لتحقيق الوثبة الحضارية المنشودة[1].

ب- **البواعث الفنية:** وتتمثل في العلاقة بين الرواية العربية والرواية الغربية احد أهم الأسباب التي دفعت الروائيين إلى توظيف التراث، وتراجع التأثر بالرواية الغربية التي كانت المثال للرواية العربية، وأصبحت هناك روايات تظهر في الوطن العربي تختلف عن الروايات الغربية، وأخذوا يغوصون في البيئة المحلية ورصد عادات الشعب وتقاليده وتراثه، وتوظيف التراث الإنساني ولا سيما ألف ليلة وليلة[2].

---

[1]- منصوري سميرة: توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة -قراءة في نماذج-، أطروحة دكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2016-2017، ص 15.

[2]- فوزية عياش: مرجع سابق، ص 16.

ج- البواعث الثقافية: ويعود الفضل في هذا الباعث إلى المثقفين والنقاد الذين بذلوا جهودا كبيرة في بحث مسألة التراث بالرجوع إلى النصوص القديمة، بدلا من الارتباط بالرواية الغربية، ووجدوا في الأدب العربي القديم ما يحقق الغرض والتنوع كالقصص الديني والقصص البطولي وقصص الفرسان[1].

أما الدكتور مخلوف عامر فيرى بأن البواعث التي أوردها رياض وتار لا تكفي عندما يتعلق الأمر بإحصاء الدواعي التي أدت إلى توظيف التراث، ويضيف إليها "المقاومة، الاستقلالية والتميز، جمالية التراث وطبيعة الرواية.. ".

لقد استلهم الروائي ربعي المدهون عناصر متنه الروائي من التراث العربي وبكثرة، ويمكن أن نقسم هذه العناصر التراثية إلى قسمين، تراث ديني وتراث شعبي، وسنحاول فيما يلي توضيح ذلك:

1- التراث الديني:

وظفت الرواية العربية المعاصرة النص الديني بمصادره القرآنية، والتوراتية، والإنجيلية، بالإضافة إلى توظيف الحديث الشريف، والتراتيل الدينية، والفكر الديني والفكر الصوفي الذي حظي باهتمام العديد من الروايات، وقد وظفت الرواية العربية النصص الديني على مستويات عديدة كاستحضار الشخصيات الدينية، وبناء أحداث الرواية على ضوئها.

ويكمن وراء توظيف النص الديني في الرواية العربية دافعان يجملهما محمد وتار فيما يلي:

- أن التراث الديني في قسم منه هو تراث قصصي لذا وجد بعض الروائيين أن تأصيل الرواية يقتضي بالعودة إلى الموروث السردي الديني.

[1]- منصوري سميرة: مرجع سابق، ص 15.

– أن التراث الديني يشكل جزء كبير من ثقافة أبناء المجتمع العربي لذا فإن أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه[1].

أ– القرآن الكريم:

لقد جاء في متن رواية مصائر ألفاظ عديدة أخذها الروائي من القرآن الكريم، فأظهرت مدى قدرته على التجريب، وأبرزت حسن سبكه البلاغي كذلك، والجدول الآتي يوضح ذلك:

اللفظة	الآية	السورة	الصفحة في الرواية
القدس	تِلْكَ الرُّسُلُ فَضَّلْنَا بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ ۘ مِّنْهُم مَّنكَ لَّمَا للَّهُ وَرَفَعَ بَعْضَهُمْ دَرَجَاتٍ وَآتَيْنَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ الْبَيِّنَاتِ وَأَيَّدْنَاهُ بِرُوحِ الْقُدُسِ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُمَ اقْتَتَلَ الَّذِينَ مِن بَعْدِهِم مِّن بَعْدِ مَا جَاءَتْهُمُ الْبَيِّنَاتُ وَلَٰكِنِ اخْتَلَفُوا فَمِنْهُم مَّنْ آمَنَ وَمِنْهُم مَّن كَفَرَ وَلَوْ شَاءَ اللَّهُ مَا اقْتَتَلُوا وَلَٰكِنَّ اللَّهَ يَفْعَلُ مَا يُرِيدُ	البقرة	ص 35
خاشعة	هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْغَاشِيَةِ * وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ خَاشِعَةٌ	الغاشية	219
الدنيا والآخرة	أُولَٰئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الْحَيَاةَ الدُّنْيَا بِالْآخِرَةِ ۖ فَلَا يُخَفَّفُ عَنْهُمُ الْعَذَابُ وَلَاهُمْ يُنصَرُونَ	البقرة	66
الجنة	وَقَالُوا لَن يَدْخُلَ الْجَنَّةَ إِلَّا مَن كَانَ هُودًا أَوْ نَصَارَىٰ ۗ تِلْكَ أَمَانِيُّهُمْ ۗ قُلْ هَاتُوا بُرْهَانَكُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ	البقرة	35
يوم القيامة	وَقَالَتِ الْيَهُودُ لَيْسَتِ النَّصَارَىٰ عَلَىٰ شَيْءٍ وَقَالَتِ النَّصَارَىٰ لَيْسَتِ الْيَهُودُ عَلَىٰ شَيْءٍ وَهُمْ يَتْلُونَ الْكِتَابَ ۗ كَذَٰلِكَ قَالَ الَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ مِثْلَ قَوْلِهِمْ ۚ فَاللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فِيمَا كَانُوا فِيهِ يَخْتَلِفُونَ	البقرة	35
الإيمان	الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّهُ وَنِعْمَ الْوَكِيلُ	آل عمران	43
يوم السبت	(وَرَفَعْنَا فَوْقَهُمُ الطُّورَ بِمِيثَاقِهِمْ وَقُلْنَا لَهُمُ ادْخُلُوا الْبَابَ سُجَّدًا وَقُلْنَا لَهُمْ لَا تَعْدُوا فِي السَّبْتِ وَأَخَذْنَا مِنْهُم مِّيثَاقًا غَلِيظًا) (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ آمِنُوا بِمَا نَزَّلْنَا مُصَدِّقًا لِّمَا مَعَكُم مِّن قَبْلِ أَن نَّطْمِسَ وُجُوهًا فَنَرُدَّهَا عَلَىٰ أَدْبَارِهَا أَوْ نَلْعَنَهُمْ كَمَا لَعَنَّا أَصْحَابَ السَّبْتِ ۚ وَكَانَ أَمْرُ اللَّهِ مَفْعُولًا)	النساء	63 + 200
الرحمة	(وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ) (فَإِن كَذَّبُوكَ فَقُل رَّبُّكُمْ ذُو رَحْمَةٍ وَاسِعَةٍ وَلَا يُرَدُّ بَأْسُهُ عَنِ الْقَوْمِ الْمُجْرِمِينَ)	الأنبياء الأنعام	35 + 207
التين	وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ	التين	207
نعمة	وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ	الضحى	184
ماشاء الله	وَلَوْلَا إِذْ دَخَلْتَ جَنَّتَكَ قُلْتَ مَا شَاءَ اللَّهُ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ ۚ إِن تَرَنِ أَنَا أَقَلَّ مِنكَ مَالًا وَوَلَدًا	الكهف	238
رطبا جنيا	وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا	مريم	111
الزيتون	وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ	التين	247

[1]– نقلا عن: فوزية عياش: مرجع سابق، ص 82.

شجرة مباركة	اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۚ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ ۖ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ ۖ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ	النور	207
الحج	(إِنَّ الصَّفَا وَالْمَرْوَةَ مِن شَعَائِرِ اللَّهِ ۖ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوِ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَن يَطَّوَّفَ بِهِمَا ۚ وَمَن تَطَوَّعَ خَيْرًا فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ) (يسْأَلُونَكَ عَنِ الْأَهِلَّةِ قُلْ هِيَ مَوَاقِيتُ لِلنَّاسِ وَالْحَجِّ)	البقرة	+ 116 208

والملاحظ هنا من خلال الجدول أن الروائي قد وظف عديدا الألفاظ القرآنية، وحملها معنى السياق الذي وجدت فيه، وهذا ينمّ على مدى ثراء وازعه الديني وفهمه الحقيقي لمعنى القرآن.

ب- الحديث النبوي الشريف:

لا يخفى على القارئ العربي أن الحديث النبوي الشريف مصدر من مصادر الدين الإسلامي، ويأتي في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم، وهو كل ما سنّه الحبيب من أقوال وأفعال اقتدى بها الصحابة وسار على نهجها المسلمون فيما بعد.

ومما لاشك فيه أن الأديب العربي قد تشرب أيضا من هدي السنة المحمدية ونهل من منابعه، ولهذا فإننا نلحظ توظيف الأديب العربي اليوم للسنة النبوية بنسبة كبيرة مقارنة مع ما مضى، "نظرا لما تحمله من طاقات تعبيرية تناشد الضمير الإنساني وتشحذ همم القارئ الذي هو إنسان، يبحث عن الأمان ... عن حقوقه وراحته فلا يجدها إلا متناثرة ... بين نبات الدين الإسلامي، على صفحات الكتاب والنص القرآني المقدس وبين طيات العبر والأقوال التي خطّها الصحابة عن الرسول"[1].

ولهذا فإننا نجد المدهون قد عمد إلى توظيف الحديث النبوي الشريف ولو بشكل ضئيل، ويظهر هذا في موضعين اثنين، جاء الأول على لسان الراوي وهو يتحدث عن "ليا" ووالدتها التي كانت كثيرا ما تلح عليها بعدم مخالطة الغرباء وخاصة العرب والسود منهم، وهذا ما يبدو واضحا جليا في قولها: "لا تخالطي الغرباء يا ليا، ابتعدي عن السود والعربي

[1]- زهية طرشي: تشكيل التراث في أعمال محمد مفلاح الروائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، سرديات عربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015-2016، ص 208.

المسلمين حبيبتي"[1]، فقد كانت "ليا" فتاة شقراء ذات شعر أصفر ناعم طويل، في حين كان شريكها "كواكو" رجلا إفريقيا أسود اللون، والصدفة التي جمعتهما ببعض جعلت منها تمحو كل ما علقته والدتها فيها منذ أيام الطفولة من "كراهية للسود العرب"[2]، حتى أنها لم تكن تتصور أبدا أو يخطر ببالها "أن تعيش قصة حب حقيقية، هي الوحيدة الصادقة في حياتها، مع رجل أسود مثل كواكو"[3]، وهذه العبارات الموجودة في متن الرواية تذكرنا بحديث للنبي محمد صلى الله عليه وسلم في قوله: "لا فرق بين عربي وأعجمي أو أبيض وأسود إلا بالتقوى".

أما الموضع الثاني فجاء على لسان "شاؤل شامير" زوج جارة "باقي هناك" المدعوة "أفيفا" وهو يفكر في حفل تأبين لها، حفل كبير يحضره مستشار ألماني ورئيس أمريكي ومندوبين من الوكالة اليهودية وغيرهم، ورأى بأنه لابد لجيرانه العرب الحضور أيضا وهو يقول: "مؤمن بأن الكل جار، والجار للجار، والعزاء واجب، والموت لا يفرق بين البشر"[4]، وحسن المجاورة هو أحد القيم الكثيرة التي حث عليها الإسلام، وهو ما ورد في عديد الأحاديث النبوية الشريفة، التي رواها أصحاب النبي صلى الله عليه وسلم أو زوجاته رضي الله عنهن، ومن بين هاته الأحاديث ما روته عائشة رضي الله عنها عن الرسول صلى الله عليه وسلم: "ما زال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه سيورثه"، فعلى الرغم أن باقي هناك مسلم وأفيفا يهودية إلا أن تمسكه بتعاليم دينه الحنيف كان واضحا، فكان نعم الجار لجيرانه.

---

[1]–رواية مصائر: ص 26.

[2]–المصدر نفسه، ص 27.

[3]–المصدر نفسه، ص 27.

[4]–المصدر نفسه، ص 149.

ج- الشخصيات الدينية:

إن ضرورة البحث عن الشخصية الروائية المتماهية في التراث الديني المستلهمة لمواقف وسلوكات شخصيات منه، لا يتأتى من خلال أن الشخصية هي مجرد عنصر من البناء الروائي فحسب، بل تتأتى أيضا من قيمتها في التعبير الوجداني، فالشخصيات الدينية عاشت واقعا يشابه في بعض جوانبه ما يعيشه إنسان آخر، وذلك كانت العودة إلى هذا التراث الديني أو استدعاء بعض شخصياته هي مجرد محاولة لمحاكاة أو تشخيص لحالة بطل رواية أو أحوال مجتمع ما.

وفي الرواية محل الدراسة ذكر الروائي العديد من أسماء شخصياته التي تشكل خلفية في ذهنية المتلقي العربي، منها ما جاء شبيها لبعض أسماء الأنبياء، وهي شخصية "الشيخ إبراهيم"[1] والد باقي هناك، وشخصية "زكرياء"[2] وهو قريب وليد دهمان وجنين الذي يقيم في فرنسا، أما الشخصيات الأخرى فكثيرا ما جاءت أسماؤها كأسمال آل البيت، ومنها "آمنة"[3] والدة البطل وليد، و"صفية"[4] والدة محمود دهمان، وكل من فاطمة معارف، وزينب جدة البطل ورقية عمته تذكرنا بأسماء بنات النبي صلى الله عليه وسلم، أما بخصوص "عمر بن الخطاب وعبد الله بن نسيبة وصلاح الدين الأيوبي"[5] فهي أسماء للصحابة الكرام رضي الله عنهم.

د- الطقوس الدينية:

إن الدين الإسلامي هو دين المعاملة والعبادة، ولذا فإن خطاب المولى عز وجل موجه للعقل والقلب معا، وذلك بأن جعل العبد يعمل فكره ويتدبر أمر هذا الكون بعقله،

---

[1]-رواية مصائر: ص 121.

[2]-المصدر نفسه، ص 129.

[3]-المصدر نفسه، ص 117.

[4]-المصدر نفسه، ص 208.

[5]-المصدر نفسه، ص 219.

ويحرص على تأدية أعماله وعباداته المفروضة بقلب صاف لأن الأعمال بالنيات، وقد حرص الروائي ربعي المدهون على جعل الوازع الديني يتجلى تارة من خلال التناص اللفظي عن القرآن الكريم، وتارة التناص المعنوي للحديث النبوي الشريف، وتارة من خلال الطقوس الدينية التي تعكس الأجواء الإيمانية التي تحيط بشخصيات الرواية ومنها:

- **الدعاء:** وهو ينم على مدى إيمان العبد بربه وتعلقه به، وهو من أساسيات العبد المسلم لأن الله أورد في محكم تنزيله قوله: (وقال ربكم ادعوني استجب لكم)[1]، وقال أيضا: (وإذا سألك عبادي عني فإني قريب أجيب دعوة الداعي إذا دعان فليستجيبوا لي وليؤمنوا بي لعلهم يرشدون)[2]، ونلمس الدعاء في موضع واحد في الرواية جاء على لسان الرباعي سلمان وعايدة ووليد وجولي وهم يترحمون على الزعيم المقدسي "فيصل الحسني" الشهير بـ"أبو العبد" بقوله: "ترحّم سلمان على أبو العبد وترحّمنا ثلاثتنا معه "الله يرحمه""[3]،ويأتي هذا التوظيف الديني ليعكس نفسية المسلم الحقة المؤمنة بوجود حساب بعد الحياة الدنيا.

- **الأذكار الإسلامية:**

إن المسلم الحقيقي بحاجة دائمة إلى إبقاء صلته وثيقة بربه، فيذكره ويتذكره في كل وقت وحين، في السراء والضراء، ولعل التكبير والصلاة على محمد وآله هي من أكثر ما دأب المسلمون على قوله وذكره، وقد ذكر المدهون هذه الأذكار تيمنا بوازعه الديني القوي، ومن بين هذه الأذكار نذكر:

- **الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم:** ورد هذا على لسان آمنة أم وليد في قولها: "بصلاة محمد سيد الأنبياء والمرسلين"[4]، وهذا حين طلبت من ابنها زيارة الجامع وصلاة ركعتين نيابة عنها.

---

[1]-سورة غافر، الآية 60.

[2]-سورة البقرة، الآية 186.

[3]-رواية مصائر: ص 199.

[4]-رواية مصائر: ص 54.

- **التسبيح:** جاء في قول وليد "سبحان الله يمه"[1]، وقد سبح وليد ربه عندما تفاجئ من رؤيته لصيدلية زخاريا التي كثيرا ما كانت تحدثه عنها والدته في صغره.

- **الاستغفار:** ورد الاستغفار على لسان جنين وهي تروي لوليد قصة أميل حبيبي وإلحاده بقولها: ... كان أميل حبيبي يخرج عن إلحاده ويستغفر ربه"[2]، وورد الاستغفار أيضا في رواية "فلسطيني تيس" لجنين دهمان في قولها: "... سيتراجع ويستغفر ربه.."[3]. وهي تتحدث عن عوني أخ محمود وطليقته عائشة التي استبقت الأحداث وتخيلت أنه سيعيدها إلى عصمته.

- **التوحيد:** جاء في قول المعزين: "وحّد الله يا رجل"[4]، وهم يعزون إسماعيل زوج نادية طليقة محمود دهمان، التي توفيت متأثرة بمرض العضال الذي لم يمهلها كثيرا، تاركة لإسماعيل خمسة أبناء أكبرهم في العاشرة من عمره وأصغرهم سعاد التي وقفت على قدميها يوم وفاة والدتها.

- **الحمد:** عادة ما يحمد المسلم الله في السراء والضراء، وقد ورد هذا في ذات السياق السابق، حيث قيل عن المعزين: "يواسونه، ويحمدون الذي لا يحمد على مكروه سواه"[5]، وهذه هي روح المسلم الحق، إذا أصابه ضراء صبر وإذا أصابه سراء شكر.

- **المظاهر الدينية:**

وقد حاول المدهون رسم لوحة فنية لأجواء إيمانية متعددة نذكر منها:

-**إفشاء السلام:** في قوله "السلام عليكم"[1]، وهذه التحية قالها وليد أُناء مهاتفته والدته وسؤاله لها عن بيته القديم.

---

[1]-المصدر نفسه، ص 62.

[2]-المصدر نفسه، ص 202.

[3]-المصدر نفسه، ص 210.

[4]-المصدر نفسه، ص 161.

[5]-رواية مصائر: ص 161.

- **قراءة الفاتحة على قبر الميت:** وهذا ما جاء على لسان الراوي وهو يسرد حالة "باقي هناك" أثناء زيارته لقبر والدته بقوله: "وطيب ملامحه بالفاتحة التي قرأها على روح أمه، ولم يزل رأسه مسنودا إلى حافة قبرها"[2]، وهذا المظهر الديني ما يزال مظهرا شائعا لدى المسلمين

- **الصلاة:** تعتبر الصلاة الركن الثالث من أركان الإسلام، وهي عمود الدين وأول ما يحاسب عليه المرء في الآخرة، وقد تعددت مواضع ذكرها نذكر منها:

- "خيّل إلي أنني أسمع آذان الفجر في مساجد المدينة، ولا أرى من يذهب للصلاة"[3].

- ".... وما تنساش تعبر ع الجامع جوه إلّا بعدو موجود، وتصلي ركعتين"[4].

- "... كان عز الدين القسام يصلي في الناس، هو اللي علمهن لجيرانا الصلاة، علمنا كلنا"[5].

وغيرها الكثير من المواضع التي ذكرت فيها عبادة الصلاة على لسان العديد من الشخصيات الروائية.

فرغبة الكاتب وتوقه إلى تطوير الشكل الروائي وتحديث أدواته الفنية وتقريبها من الجماهير الشعبية، وتفاعله مع الطقوس الدينية بصفة خاصة والتراث الديني بصفة عامة أكسب روايته بعدا جماليا، خاصة ما تعلق منه ببعث القيم التي حاول المستعمر طمسها عبر الزمن الطويل، فتصبح الرواية روحا تنبض بالتراث، وعبق الأصلة بعيدا عن جفاف روحها، وإعادة بعثها من جديد بفعل التجريب الروائي.

أفاقت الأمة العربية من غيبوبتها الطويلة التي عاشتها في ظلمة الجهل، والبعد عن ذاتها وشخصيتها لتجد نفسها في مقدمة الطريق بين ماض بعيد تحتاج إلى استعادته لتبني

---

[1]–المصدر نفسه، ص 54.

[2]–المصدر نفسه، ص 208.

[3]–المصدر نفسه، ص 47.

[4]–المصدر نفسه، ص 54.

[5]–المصدر نفسه، ص 206.

الأساس الذي تستند إليه في مواجهة التحديات التي تواجهها، وبين حاضر يتميز بالتقدم العلمي والتكنولوجي الذي تسعى إلى اللحاق به، فكان بلاد من البحث عن الهوية، فلا أمة بلا هوية ولا هوية بلا ثقافة، ولا ثقافة بدون تراث، لذلك كان البحث عن هاته الهوية مستندين على التراث العربي الإسلامي بصفة عامة، والفلسطيني بصفة خاصة، فأصبح هذا التراث ملمحا تجريبيا بارزا ومهما في الكتابة وهذا ما كان واضحا في رواية مصائر.

2- التراث الشعبي:

يشكل تراث الشعوب الحصيلة الإنسانية لكافة جوانب تطورها ونموها، فالتراث الشعبي لأية أمة وأي مجتمع هو ينبوع الثقافة والأصالة، الذي يغذي الوعي القومي لدى الفرد والجماعة في المجتمع الواحد، أو في المحيط البيئي الذي تشترك فيه مجموعة من الشعوب، حيث تشترك بمقومات وأسس اجتماعية وثقافية واحدة، فالمأثورات الشعبية في كل منطقة ترتكز في أهم عوامل وحدتها وتكاتفها على تراثها وتاريخها المتجانس، ووحدة المصير المشترك.

فالتراث الشعبي قديم قدم الإنسان، حيث اختلف الدارسون في تحديد مفهومه فهو عند بعضهم "يمثل ركيزة الأمة وجذورها الممتدة في باطن التاريخ"[1].

كما يشمل التراث الشعبي كل "ما تراكم خلال أزمن من موروث أمة مدى أجيال من أفعال وتقاليد وسلوكيات وفنون، وكل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الأجداد"[2].

فالتراث الشعبي هو مقابل الرسمي، فالخاصية التي تميز الأول هي أن مصدره مجهول، ومعنى ذلك أنه لا ينتمي إلى ملكية خاصة، بل هو محفور في الذاكرة الجماعية لشعب من الشعوب، إذن هو "الأدب الشفهي الذي يعني ذلك الكيان المؤلف من التراث،

---

[1]- عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1975، ص 08.

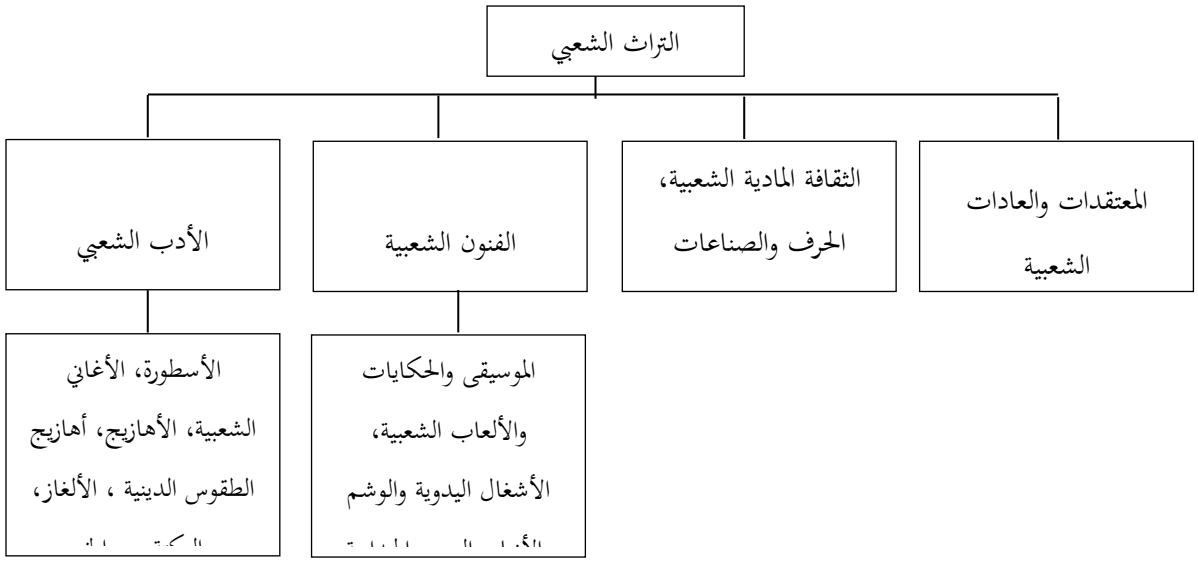
[2]- الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، ط1، 2000، ص 09.

والتاريخ، والأسطورة، والقصص، والحكايات التي تروى شفاهة، وبشكل غير رسمي من جيل إلى جيل"[1].

وعليه فالتراث الشعبي هو كل التراكمات عبر الأزمنة سواء كانت: أساطير، حكايات، معتقدات شعبية، أفعال، عادات وتقاليد، أعراف، خرافات، سلوكيات أو تعابير، أشعار شعبية أغاني ذات مواضيع مختلفة، وكل ما يتعلق بالإرث الذي يرثه مجتمع عن أسلافه.

عناصر التراث الشعبي:

ينقسم التراث الشعبي إلى أربعة عناصر أساسية وهي كما حددها محمد الجوهري[2]:



أسباب توظيف التراث الشعبي:

لم يكن توظيف التراث الشعبي في الرواية محل مصادفة، بل كان وجوده ثمرة لترسبات كثيرة ومتنوعة، ويمكن تصنيف أهم الأسباب التي استدعت الروائيين إلى توظيفه من خلال ما يلي:

---

[1]– السيد حافظ الأسود: التراث الشفاهي ودراسة الشخصية القومية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، 1985، ص 273.

[2]– أحمد بن نعمان: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988، ص 315.

– "الشعور بالغربية نتيجة العجز عن إحداث تغيير كما هي حالة الرواية الفلسطينية بداية من (صيادون في شارع ضيق) لجبرا إبراهيم جبرا 1948، وأعمال غسان كنفاني (رجل تحت الشمس)1963م، إضافة إلى روايات عربية، والتي أثارت القضية نفسها مثل (عودة الطائر إلى البحر) لحليم بركان اللبناني في 1968م"[1].كونه وسيلة تخلص الكاتب من إزعاج السلطة كما هو الشأن مع العديد من الروائيين في الأقطار العربية المضطهدين من طرف سلطة أوطانهم.

– "الغاية الجمالية النابعة من طبيعة الأدب وغايته فيصبح المقياس الفني مشروطا يؤدي إلى إدراك الروائيين ليسر العنصر التراث الشعبي، وفي حسن اختيار التوظيف المناسب له، وتدرج في هذه الأعمال العربية الكبيرة مثل (الصياد) لحمدي العراقي 1945، و(ليس ثمة أمل لجلجامش) لخضير عبد الأمير 1973م.

– كذلك نجد الغاية الإيديولوجية إذ أن الكثير من الروائيين يسعون إلى استخدام الجزئية التراثية لهذا، ولعل رواية (الأرض) لعبد الرحمان الشرقاوي هي فاتحة هذا المحور ثم (الأشجار واغتيال مرزوق) لعبد الرحمان منيف 1973[2].

وهكذا فالتراث الشعبي يشكل بحق مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع الفكري والأدبي والحضاري في الحياة الإنسانية، ومن أسبابه أيضا "الفهم العميق الواعي للتراث الشعبي، ودوره بصوفه سجل سيرته الحضارية، وتطلعه الدائم إلى التطور والتغيير"[3].ولقد حفظ التراث الشعبي بدور التفكير الأول وجذور المعتقدات واشتمل على قدر كبير من الحس الإنساني.

---

[1]– الطاهر بلحيا: مرجع سابق، ص 114.

[2]– المرجع نفسه، ص 114.

[3]– سعاد حجاج سعيد: التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس، بحث لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2001–2002، ص 37.

أهمية التراث الشعبي:

يشكل التراث الشعبي لكل أمة الجذور والذاكرة التي تحتوي مكونات وعيها التاريخي فلا يمكن لأي فرد أن يتنكر لماضيه، ويتجاوز تركيبته الروحية، والفكرية، لما له من أهمية بالغة في الحياة الثقافية للأمم، وخاصة أنه يواكب المجتمع، ويساير مختلف المراحل التي يمر بها وتتجلى أهميته فيما يلي:

"–ربط الأجيال المعاصرة بماضي الأجداد وتراثهم العريق.

– تحقيق التواصل الإنساني والاجتماعي بطرق غير مباشرة.

– ترقية مظاهر الأشياء الجمالية في مجال التراث.

– تحقيق الانتماء لتراثنا الوطني النابع من أصالة الشعب وتاريخه العريق.

– الحفاظ على الأصالة في ظل التغيرات الدولية وفي ظل الحضارة وتأثيراتها التي أخذت تتوسع على حساب هذا الموروث وخاصة الأجيال الجديدة أخذتن تتفاعل بصورة أسرع مع الحضارات، منها الحضارة الغربية الوافدة إليها والتي تتأثر بها أكثر مما تؤثر فيها.

– نقل كل ما هو جميل من العادات والقيم والأخلاق الحميدة من جيل إلى جيل، والحفاظ على التراث هو الحفاظ على القومية والهوية الوطنية واللغة من التلف والضياع"[1]، إذن عملية المحافظة على الأصالة هي المحور الرئيسي، فالماضي والمستقبل سلسلة متصلة ومترابطة والرابط بينهم هو التراث، وبهذا يجسد الهوية الحضارية للإنسان وخصوصيته الثقافية.

– في ظل المبادئ العلمية الحديثة التي بدأت تعي أهمية التراث الشعبي وتدرك هذه القيمة الإبداعية والجمالية في الثقافة الإنسانية فإن التراث الشعبي العربي أحوج من غيره لمثل هذه الدراسات واهتمام الأدباء به.

---

[1]– أحمد رفقي علي: التذوق الفني والتراث، منتديات ستار تايمز،www.startimes.com بتاريخ 2020/03/11، الساعة 11:33.

– للرواية الفلسطينية دور في الحفاظ على عروبة وأصالة التراث الشعبي، وبالتالي الحفاظ على عروبة لسان الشعب الي تعرض للاحتلال الصهيوني، والذي استهدف لغته وثقافته القومية بالدرجة الأولى وبهذا كان للروائي الفلسطيني ربعي المدهون دور في الحفاظ على التراث، وأصالة الفكر من خلال روايته المتضمنة للتراث الشعبي بمختلف أشكاله وعناصره والتي كانت ولا زالت لها وقع خاص في أذّن المستمع وعين القارئ نوضحها كما يلي:

أ– المثل الشعبي:

المثل ضرب من ضروب التعبير الموجز المرتبط بحالة، أو حادثة معينة، أو لا يرتبط بها، ويطلق في موقف ما عن طريق المشابهة الناتجة عن التجربة، وهو يتسم بالقبول والشيوع ولذلك يحتفظ بلفظه على الألسنة التي تتداوله، فهو يعكس طريقة التفكير وصيغة التعبير ونمط السلوك للفرد والجماعة "فالمثل نوع من أنواع الأدب الشعبي، يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة، ولا يكاد يخلو أمة من الأمم ورمزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات المجتمع"[1]. ولقد أورد ربعي المدهون مجموعة من الأمثال الشعبية منها:

–"**اللي فات مات واحنا ولاد اليوم**"[2]: عادة ما يقال هذا المثل على الشخص كثير التحسر على الماضي، ويقتل متعة الحاضر وروعة المستقبل بنزعة التشاؤم، هي دعوة للنظر للحياة بأفق أكثر إيجابية، وتجاوز الماضي الذي صار صفحة طويناها.

– "**حط في بطنك بطيخة**"[3]: وهو يشبه المثل "حط رجليك في مية باردة"، ويطلق على من يهول الأمر ويعطيه حقا فوق حقه وقيمته.

---

[1]–نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص 174.

[2]–رواية مصائر: ص 111.

[3]–المصدر نفسه، ص 150.

- "**إجا ايكحّلها عماها**[1]": هو مثل يطلق على من حاول إصلاح أمر ما فزاد الطين بلة، ولو أن الأمر بقي على سابق حالته لكان أفضل.

- "**اللي خاف من القرد بيطلع له**"[2]: هو مثل متعارف في شتى بقاع العالم العربي بالرغم من اختلاف اللهجة، أو طريقة الصياغة، وهو في بلدنا شبيه للمثل "اللي خاف سلم".

جاءت هاته الأمثال على لسان "جنين"، باقي هناك، جد جميل، وليد على الترتيب، موزعة على الحركة الثانية، الثالثة والرابعة. وقد عبرت عن مستوى تفكير الشخصيات وبيئتهم المحلية، كما وساهم في توليد معان جديدة سعت الشخصيات إلى توصيلها إلى المتلقي.

أعطت الأمثال الشعبية الواردة في الرواية بعدا جماليا لبناء النص باعتبارها مرتكزا فنيا، كما ساعدت على تعميق المضامين وإضفاء خصائص الواقع لتكون الرواية معبرة بصدق عن جوها الطبيعي.

ب- الأغنية الشعبية:

تنوعت تعريفات الأغنية الشعبية التي تحاول أن تحدد ملامحها ليتمكن من تمييزها بين سائر فنون القول الشعبية، ويمكن القول بأنها "إنتاج المجتمع كله من خلال أفراده الذين يعبرون عنها وهي تعكس شعور الجماعة وذوقها ... إن الأغاني الشعبية تقوم بوظائف ضرورية.. فهي تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية، وتعلي من شأن مثلها العليا، وتصون القيم الخلقية التي تريد الجماعة أن تؤكدها في نفوس أفرادها، وتدفع إلى الالتزام بها ... وقد يحدث أن ينضجر الإنسان من حياته، أو يرتاب في أن الأمور تسير وفقا لما يجب أن تكون عليه، أو يشك في علاقة من العلاقات التي جبل على احترامها، وهنا سنجد أغنية أو موالا

[1]-المصدر نفسه، ص 188.

[2]-المصدر نفسه، ص 199.

يقوم باستحداث التوازن الذي فقد، أو على وشك أن يفقد، تعيد تثبيت القيمة الإنسانية وتستنكر الشذوذ"[1].

فالأغنية الشعبية متواجدة بكل ما تحمله من حالات نفسية، في تعبير عن خواطر النفس البشرية المختلفة كحالة الفرح، الحزن، الحنين والشوق، وعن التغيرات التي تطرأ بين أفراد المجتمع "فهي عامة موّال من الشعر الملحون يعبر عن حالة خاصة تجول النفس البشرية في حالتي الفرح أو الحزن، وهي تعبير صادق يعبر عما يختلج في العواطف والوجدان من ضغط، حزن، ألم، كلمات بسيطة عامة ولغة لهجية"[2]، وتنقسم الأغنية الشعبية وفقا للوظيفة التي تؤديها إلى ثلاثة أقسام هي: أغاني المناسبات الاجتماعية كالزواج والختان والسبوع ...، أغاني العمل، أغاني الموال. وأهم ما يميزها أنها تحافظ على العادات والتقاليد، كما نجدها حافلة بالرموز والدلالات المختلفة والمعبرة.

وما وظفه الروائي من أغاني شعبية جاء في حركتين الحركة الأولى والحركة الرابعة، والملاحظ أن كلاهما وردا في ذات السياق ألا هو إيفانا أردكيان، فالأول هو زيارة جولي لبيت جدها من أجل وضع نصف رماد والدتها كما جاء في الرواية:

"انطلقت في الحارة أغنية:

هدي يا بحر هدي

طولنا في غيبتنا

ودي سلامي ودي

ع الأرض اللي ربتنا[3]".

---

[1]–أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1983، ص 36.

[2]–المرجع نفسه، ص 40.

[3]–رواية مصائر: ص 14.

توقفت جولي لم تفهم الكلام لكن أحست بوقعها، وهي أغنية تعبر عن الغربة، والحنين إلى الوطن.

أما الأغنية الثانية فقد جاءت كالتالي:

"لأجلك ياا مدينة الصلاااةأصلللي

لأجلك ياا بهية المساكن يا زهرة المداائن

ياقدس ياقدس يا مدينة الصلاااة أصصلليي"[1].

أطلقت هذه الأغنية في بيت فهمي الخطيب صديق وليد الذي قرر هو وزوجته جولي بعدما وافق فهمي الخطيب على ذلك بوضع نصف رماد إيفانا اردكيان في بيته وهذه الأغنية كانت لفيروز بعنوان (زهرة المدائن) حيث كانت وصية إيفان أن تطلق هذه الأغنية بعد موتها.

ج- العادات والتقاليد:

نظرا لأهمية الموروث الشعبي بما يحويه من تراث مادي وغير مادي، فقد اهتم العديد من الدارسين بهذا الموروث لما له من رمز للثقافة الشعبية، وخصوصية كل مجتمع، حيث نجد هؤلاء الباحثين قد دونوا المصطلحات الشعبية والعادات والتقاليد ... الخ، في معاجم خاصة من بينها:

- قاموس العوام لحليم دموس سنة 1923.

- قاموس المصطلحات والتعابير الشعبية معجم لهجي تأهلي فولكلوري تأليف أحمد أبو سعد سنة 1978.

يعد معجم Marcelin Beaussier من الأعمال النادرة في الثقافة الشعبية رغم وجود بعض الدارسين والباحثين في الميدان، حيث حافظ على أقدم المصطلحات الشعبية التي تؤكد على بعض الظواهر والسلوكيات والممارسات الشعبية في حقبة زمنية معينة، ضم

[1]-المصدر نفسه، ص 222.

في طياته أهم التعابير والمصطلحات الشعبية (760 مصطلح)، بعضها زال واندثر وبعضها القليل ما زال متداولا بين القلة من الناس، وقد قسم هذا المعجم إلى محاور رئيسية منها:

- اللباس والزينة.
- الطبخ والأكلات الشعبية.
- الصناعات والأعمال الشعبية.
- الموسيقى والأغنية الشعبية.
- الأعشاب والطب الشعبي.
- الأعياد والمواسم الشعبية.
- العادات والتقاليد الشعبية.
- الأدب الشعبي"[1].

نلاحظ في هذا التقسيم أن المعجم ضم كل المصطلحات الشعبية التي يمكن أن نجدها في أي بلد مع وجود الصيغة والاختلاف بين بلد وبلد آخر.

وفي روايتنا نجد بعض العادات والتقاليد وقد صنفناها على النحو التالي:

- **اللباس التقليدي:** ذكر في الرواية بنسبة أقل فيه سمح لنا الكاتب بالتعرف على نوع اللباس الذي كانت ترتديه المرأة الفلسطينية في ذاك الزمن، فجاء في الرواية: "بدا السوق حين عبرناه مطرزا بالفلاحات، وهن مطرزات بأثوابهن وأثوابهن بحرير بلدي"[2]، وصف وليد نساء القدس عندما وجدهن في مدخل سوق خان الزيت يبعن النعناع والزعتر والنباتات الخضراء الأخرى، وأضاف في صفحة أخرى من الرواية "واصلت السيارة صعود الهضاب القريبة المشجرة وهبوطها، أخذتنا إلى ماضينا الذي كان حاضرا، عندما كانت أرضها

---

[1]- نقلا عن: نعيمة عبد الرحيم: توظيف الموروث الشعبي في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب الجزائري، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2014-2015، ص 60.

[2]-رواية مصائر: ص 216.

كصدور أثواب فلاحات بلادنا، مطرزة بالزعتر والعكوب"[1]، فلباس المرأة الفلسطينية منسوج من قماش الحرير مع نقوش مطرزة. كما نجد في الرواية نوع من الأحذية التقليدية "انتعلت قبقابا خشبيا ومشت تلحق بها طرقعات القبقاب"[2].

- **المأكولات الشعبية:** تعتب رمن العادات والتقاليد الشعبية التي يتوارثها الأفراد من مجتمعاتهم، وتعد المأكولات الشعبية الفلسطينية من بين الأطباق المميزة في فلسطين سواء في المنازل أو المطاعم فنجد مثلا زكرياء الذي افتتح مطعما خاصا بالمأكولات الشعبية الفلسطينية في فرنسا "تعلم زكريا وأفراد أسرته اللغة الفرنسية، افتتح مطعما .. للمأكولات الشعبية ... بمساعدة زوجته الفلسطينية وخبرتها، المقلوبة الغزاوية، والمسخن الضفاوي، والمنسف البدوي، والمفتول الفلسطيني ... وقاوم إغراءات بيع الحمص والفلافل تاركا ذلك لجاره الفلسطيني الآخر"[3]. وتوجد مأكولات أخرى كالكعك بالسمسم المشهور في القدس حيث جاء في الرواية "قربنا شارع صلاح الدين واحنا طالعين بنوخذ كعك بسمسم اللي بيجي ع القدس لازم يأكل من كعكها"[4]، وهذا ما ورد في قوله في ذات السياق "أوقف سلمان سيارته قابلة فرن أسامة بضع عربات تبيع الكعك بسمسم فتحنا النوافذ وتنفسنا هواء عروبة برائحة الكعك"[5].بالإضافة إلى كل ذلك نجد عندهم ما يعرف بـ"الكنافة" وهي نوع من أنواع التحلية عندهم، ونجد أيضا الملوخية، فهذان الطبقان اللذان لا يكاد يستغني عنهما الشعب الفلسطيني ولا يدل على هذا إلا على محافظة المجتمعات الفلسطينية على ثقافتها وأصالتها.

كما وذكر الروائي بعض أنواع التوابل والبهارات الفلسطينية والمكسرات "غرقت جولي وعايدة في تأمل التوابل والبهارات، والمكسرات، ومناقشة أفضلها واستخدامات كل منها، وما

---

[1]-المصدر نفسه، ص 181.

[2]-المصدر نفسه، ص 50-51.

[3]-المصدر نفسه، ص 125.

[4]-المصدر نفسه، ص 199.

[5]-رواية مصائر: ص 201.

يمكن لجولي أن تأخذه معها إلى لندن"[1]، فالتوابل الفلسطينية تختلف عن التوابل الموجودة في البلدان الأخرى "فروائح التوابل والبهارات الفلسطينية المميزة كفيلة بسحب الجميع من أنوفهم إلى ما تبقى في السوق من محلات العطارة"[2].

وقد ذكر الكاتب أيضا "وقريدس مشويا مع السمسم وصلصلة الثوم"[3]، وكأن الكاتب يقول لنا أن الدولة الفلسطينية ما زالت لها خصوصيتها في الأكل رغم اضطهادها من طرف المستعمر وإدخال ثقافته عليها، ومؤكدا لنا أن كل ما وجدوه في عائلاتهم سوف يبقى حتى الأجيال القادمة.

ولإنتاج وطهي الطعام كان للمجتمع الفلسطيني أشياء ومواد يستعين بها سواء لحفظه أو طبخه، أو إعادة تحويله فجاء في الرواية "معصرة الزيتون، جاروشة القمح والحبوب وطابون الخبز، ومخزن الحبوب والغلة"[4]، وهذا يدل على أن الفلسطينيين يعتمدون على أنفسهم رغم بساطة الأشياء من أجل البقاء.

- **المعمار الخارجي للبيت:** عرف بيت الإنسان الفلسطيني منذ عصور شكلا مميزا عن باقي شعوب العالم سواء في هندسته أو طريقة بنائه، فذكر الروائي بعض الكلمات منها: الحوش[5]، العريشة[6]، العلية[7]، الحجر الكلسي[8]، فهي كلمات دالة على شعبية وبساطة الأسرة الفلسطينية.

---

[1]-المصدر نفسه، ص 216-217.

[2]-المصدر نفسه، ص 224.

[3]-المصدر نفسه، ص 47.

[4]-رواية مصائر: ص 57.

[5]-المصدر نفسه، ص 57.

[6]-المصدر نفسه، ص 220.

[7]-المصدر نفسه، ص 56.

[8]-المصدر نفسه، ص 62.

- **الزغاريد:** عادة عرف بها العرب عامة وفلسطين خاصة، فيه تعبر المرأة عن شدة الفرح كالزواج، النجاح، الختان، عودة مسافر ... الخ، ولا تنكر إمكانية أن تزغرد المرأة الفلسطينية في استشهاد زوج أو ابن أو قريب لتؤكد للمستعمر الغاشم أنها ما زالت قوية وتبقى كذلك، وأنها ستضحي بالغالي والنفيس فقط من أجل هذا البلد الحبيب، لينعم بالحرية في مستقبل ترجو أن يكون قريبا، وكاتبنا ربعي المدهون قد ذكر الزغاريد في حركتين الحركة الثانية والحركة الرابعة، وكلتاهما جاءتا في موضوع الفرح والتعبير عن السعادة حيث جاء في الرواية "حيث اختفى ثلاثتهم وسط حشد نسائي يتمرن على الزغاريد"[1]، وذلك عندما حضر وليد وابنة عمه جنين لحفل زفاف ابنة قريبهم زكريا، أما الموضوع الثاني فنجد "أطلقت زغرودة حادة"[2]، وهي زغرودة أطلقتها أم جميل وذلك لعودة صديقه وليد إلى بلده بعد غربة طويلة.

د- الخرافة:

"هي سرد خيالي شعبي عفوي مشبع بالرمزية، ويختلف مفهوم الخرافة حسب التفسير الذي يعمد عليه الشراح، فقد تتضمن تقليدا قديما، أو حكاية عن شخصيات وأحداث، كما قد تشير إلى ظاهرة طبيعية أو إلى مرحلة تاريخية أو إلى مضمون فلسفي، أو خلقي أو ديني، وهذا ما يميز الخرافة عن الرمز والمجاز، ويقال أن جميع الميثولوجيات العالمية كان منطلقها من أسس خرافية، تشبعت وتلاحمت لدى عدد من الشعوب فتكونت منها وحدة مترابطة"[3].فالخرافة إذن هي عبارة عن حكاية محاطة بالخوارق والمبالغات يتقاسم لعب أدوارها البشر والجن، دون الآلهة وتعالج قضايا تتعلق في العادة بالحياة اليومية والأمور الدنيوية، ومن بين الخرافات الموجودة في الرواية ما يلي:

---

[1]-المصدر نفسه، ص 127.

[2]-المصدر نفسه، ص 205.

[3]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979، ص 101.

- **قراءة البخت:** أو قراءة الطالع جاء في الرواية "أمسكت بفنجانه الذي انتهى من تناوله وقلبته وهي تقول لو كان في فنجانك قهوة عربية لقرأت لك بختك"[1]، وقد جاء هذا القول على لسان ليا عندما التقت بكواكو وقررا احتساء فنجان قهوة معا.

- **العفريت:** جاء في الرواية "وارتجفت كمن ركبه عفريت أزرق، مع أن العفاريت لا لون لها وتتجنب ركوب الناس في البلاد لقداستها"[2]، وهنا يصف الروائي حالة أيالا موظفة الداخلية الإسرائيلية، التي تحولت إلى كتلة انفعالات عندما سألتها جنين إن كان باستطاعة زوجها العمل بطريقة قانونية.

- **الجني:** جاء في الرواية "بتصير تحكي لك عن الجني مرغادوش اللي كان مصاحبها وبتقولي بيجي ع الساعة تسعة ونصص أقول لها، يمه، أبصر شو عاملة مع مرغادوش، يمكن مش عم بتقومي بواجباتك ناحيته، كل يوم بس تقوم الصبح، بتفتح حنفية الميه، وبتحكي مع العفاريت بتقولهم يا اخواني لا أذيكم ولا تاذوني"[3]. هنا يتحدث جميل عن والدته ويصفها لصديقه وليد ويحضره للقائها.

- **الختان وخرافة الإنجاب:** جاء في الرواية "... بينما صارت قلفته قطعة جلد لا قيمة لها معلقة بين أصابع المطهر ألقى بها الرجل الذي يحلق الرؤوس ويقص جلود قضابين الأولاد الصغار الزائدة عن حاجتهم على منديل قماشي صغير مربع فرده إلى جانبه، لكن قيمتها ظهرت سريعا حين مالت امرأة جميلة على والدتي ووشوشتها، فتضاحكا بحذر لفت والدتي المنديل حول جلدة قضيبي الموشحة بخيوط دم، وسط دهشتي بينما المطهر كان مشغولا بلف شاش أبيض حول قضيبي وناولتها للمرأة التي شكرتها ولم تشكرني أنا صاحب الجلدة والقضيب واستدارت ثم اختفت لاحقا سوف أعرف أن المرأة قلت قلفة قضيبي بزيت الزيتون

---

[1]–رواية مصائر، ص 26.

[2]–المصدر نفسه، ص 98.

[3]–رواية مصائر: ص 204.

وتناولتها مساء مع نصف رغيف ساخن وأخمن أنها نامت ليتها مع زوجها أولا، قبل أن تنام عميقا مع أحلامها بصبي يأتيها من حمل ساهمت فيه قلفة قضيب"[1]، تعتبر هذه الخرافة من أكثر الخرافات غرابة وفكاهة في الآن نفسه، فكيف يكون لقلفة قضيب دور في حمل امرأة بصبي، كما أنها دليل على سذاجة العقل البشري سابقا رغم تعاليم الدين الإسلامي الحنيف.

– **طيران الصخرة:** جاء في الرواية "أنه الصخرة طارت ولحقت النبي عليه الصلاة وأفضل السلام، ليلة الإسراء والمعراج، فنهرها عليه الصلاة وأفضل السلام تأدبي فوقفت مطرحها، آه طبعا، وظلت معلقة في الهواء.. وإنه الحامل إذا مرقت من تحت الصخرة بتطرحوبتسقط اللي في بطنها"[2]، تحمل هذه الخرافة الطابع الديني وجاءت على لسان زوجة عم وليد، وهي تحادث والدته أمينة، وتذكر ذلك وهو داخل مسجد قبة الصخرة، تلك الصخرة التي تبدو معلقة وتجعل زائرها يخلط الخرافة بالدين بالحقيقة والخيال في تفسيرها.

نستنتج أن التراث الشعبي يشكل أحد مكونات الواقع الحاضر كالأمثال والأغاني الشعبية، والعادات والتقاليد والخرافة، تعيش في وجدان الشعب وتكون مجمل حياته الخاصة، وقد استطاع الروائي ربعي المدهون أن ينقل لنا كل ما هو جميل من عادات وقيم، وأخلاق من جيل إلى جيل وحافظ على قوميته وهويته الوطنية من التلف والضياع والزوال.

استمد ربعي المدهون من التراث الشعبي ما يغني تجربته الفنية وذلك بالاستفادة من طبيعته الرمزية التي تتسم بالشمول والاستمرار وحملوا من خلاله الكثير من هموم العصر وملابساته.

إن ارتباط الرواية الفلسطينية خاصة والعربية عامة بعالم التراث الشعبي بمختلف عناصره (الأمثال، الأغاني، العادات، التقاليد..) أخرج إلى الوجود أجمل الروايات التي مثلت الواقع العربي تمثيلا بلغ مستوى فكريا وفنيا راقيا في عالم الأدب.

---

[1]–المصدر نفسه، ص 118–119.

[2]–رواية مصائر: ص 228.

خامسا: قراءة التاريخ.

عرفت الرواية العربية انفتاحا على التاريخ الذي صار يعد جزءا لا يتجزأ منها نظرا لما يحمل في طياته من زخم فكري حضاري، مما جعل الروائيين العرب يدركون أهمية حضوره –التاريخ– في الرواية، فعادوا إليه وأعادوا قراءته ووظفوه في أعمالهم الروائية، كل حسب وجهة نظره وأيديولوجيته.

وقد تميز التاريخ بتموقعه كمنظومة معرفية، لها حضورها كخطاب يشكل مرجعا معرفيا مهيمنا على معظم الخطابات الأدبية، فمن خلاله تتولد المعارف وتتكون الذهنيات وتتأسس المذاهب والأيديولوجيات.

إن الحديث عن علاقة الرواية بالتاريخ، حديث متشعب ذو انفتاح معرفي واسع، كون الرواية من أكثر الأجناس الأدبية احتواء للمعرفة الإنسانية، "فكل ما في الحياة من اهتمامها فالنفس والمجتمع والمشاعر والتاريخ والماضي والحاضر من الحياة"[1]، لتشكل بهذا المفهوم كينونة الإنسان ما دامت تبحث في عناصر الوجود والحياة.

ومما لا شك فيه أن التاريخ وكغيره فمن العلوم بحاجة ماسة إلى الكتابة، هاته الأخيرة تمنحها إمكانية الحركة على الرغم من ثبات الذاكرة والواقعة، والحديث عن الكتابة هو في أبعاده حديث عن الرواية كجنس تعبيري جمالي تعامل مع التاريخ تعاملا متميزا من خلال الكتابات السردية المعاصرة التي حاولت قراءة الواقع العربي قراءة تاريخية تمكن من فهم الحاضر ضمن أحداث الماضي، ليصبح الاشتغال على التاريخ محورا معرفيا لدى كتاب الرواية المعاصرين.

يعتبر التاريخ مصدرا يستلهم منه الفنان المبدع في أدبه سواء أكان حدثا أم شخصية، فهو يوظفه في نصه الإبداعي ليجسد من خلال مشاعره ومعاناته وفق رؤية معاصرة،

---

[1]–نضال الشمالي: الرواية التاريخية (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص 109.

فالأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي وإنما لها دلالات شمولية باقية وقابلة للتجدد على امتداد التاريخ وفق صيغ وأشكال أخرى، فصحيح أن التاريخ يحدث مرة واحدة لكنه لا يكتب مرة واحدة وإنما أكثر من مري وكل فئة تكتبه بطريقتها وتفسر أحداثه بما يتناسب ومصالحها.

وقد شهدت "الساحة الثقافية العربية بدءا من منتصف القرن الماضي محاولات لإعادة كتابة التاريخ العرب يمن جديد بدافع تجاوز التخلف الحضاري والضرورة الملحة لمساءلة الماضي"[1].ولا يتوقف الأمر هنا فقد يكون بدافع تحرير قضية ما أو رسالة مشفرة أو تأكيد ودعم قضية المؤلف، هذه الدوافع بعضها سياسي وبعضها اجتماعي وبعضها فكري حضاري ومنها ما هو وطني قومي أو نفسي ذاتي.

تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي:

يعتبر الأدب مظهرا من مظاهر تجلي الفكر، والسرد فن من فنونه، وحسب إبراهيم صحراوي فإن النص السردي ذو أفقين "أفق التجربة المتجه نحو الماضي مستعيدا للأحداث وفق خطاب سردي معين، وأفق مستقبلي تتحكم به الوظائف المختلفة التي تعقب عمليات التمثل واستخلاص المغزى والتأويل وما يتبعه من عمل وفق المقاصد المتوخاة من طرفي العملية السردية"[2]. أي أن إما استرجاعي استذكاري وإما استشرافي استباقي، تتحكم فيه عدة وظائف تشمل طرفي العملية السردية أولاهما المغزى عند السارد والتأويل عند المسرود له، ومن هنا يمكننا القول بأن السرد "خلخلة واضحة للزمن، تتمثل هذه الخلخلة في الانزياح الزمني المؤقت للسارد مهما كانت علاقته بالأحداث المروية والمسرودة له معا من الحاضر إلى الماضي ومنه إلى المستقبل محاولة الانفلات من الزمن، هروبا من أسر اللحظة، حنينا

[1]– محمد رياض وتار: مرجع سابق، ص 122.

[2]–إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008، ص24.

ماض، أو توقا إلى مستقبل أفضل"[1]، وهو ما يمنح بعدا جماليا للنص من خلال المزج بين مكونات الماضي والحاضر ومحاولة تأسيس زمن ثالث.

يتميز السرد التاريخي بخصائص تميزه عن السرد الروائي، وحضوره في الرواية يقتضي بالضرورة إحداث تغيير في هذه الخصائص والمتمثلة فيما يلي:

"أ-هيمنة صيغة فعل الماضي.

ب- سرد الأحداث على أنها شيء مضى وانتهى.

ج- مراعاة التسلسل الزمني للأحداث.

د- هيمنة ضمير الغائب.

هـ- عدم مشاركة الراوي المؤرخ في الأحداث"[2].

ويتم تحويل السرد التاريخي إلى سرد روائي بإحداث تغيير في خصائصه سالفة الذكر، فإذا كان السرد التاريخي يتميز بهيمنة الأفعال الماضية وصيغها وسرد الأحداث بوصفها شيئا مضى وانتهى، فإن السرد الروائي يتميز بكون الزمن فيه منفتح على الحاضر، أي يصبح الماضي ماضيا مستمرا، ويتحقق هذا الاستمرار من خلال ربط الماضي بالحاضر.

وإذا كانت الأحداث في السرد التاريخي تجري وفق زمن تسلسلي منطقي يتألف من عناصر تسري في خط مستقيم، فإن الأحداث في الروائي تتعرض للتلاعب بالزمن، فيقدم ويؤخر، ويمكن أن نقول أن الأحداث تسير في دورانية ويصعب أحيانا الإمساك بزمنها، كما ويتخلص السرد الروائي من هيمنة ضمير الغائب.

أما بخصوص الأحداث واختيارها فإن الروائي يوليها أهمية كبيرة لما لها من دور في تبيان طبيعة العمل وتحديد قيمته الفنية، إذ يستحيل عليه أن يسجل كل شيء بالتفصيل كما

---

[1]-المرجع نفسه، ص 24.

[2]- محمد رياض وتار: مرجع سابق، ص 108.

يفعل المؤرخ، وإنما يختار الحوادث التي ترتبط بالأفكار التي تحدد رواية العمل الروائي وتخدم متنه.

العلاقة بين المؤرخ والروائي:

إن التاريخ كمادة والرواية كفن وعلى الرغم من اشتراكهما في تقنية السرد، إلا أن المؤرخ لا يستطيع أن يكون روائيا، ولا الروائي باستطاعته أن يكون مؤرخا، فكل منهما مستقل بمهنته عن الآخر ويختلفان في طريقة سرد الأحداث.

ولما "كانت وظيفة المؤرخ أن يحكي ماذا حدث؟ وكيف حدث؟ كانت وظيفة الروائي كفنان أن يحكي ماذا يحدث؟ أو ماذا سيحدث؟ لذلك قيل "إن التاريخ هو رواية ما كان، والرواية هي رواية ما يجب أن يكون"[1]، فعندما يعود المؤرخ إلى حياة الناس، فإنه يكتفي بها في حين أن عودة الروائي تتجاوز حياة الناس، إذ "لا يستطيع المؤرخ – على الرغم من أنه يسرد أحداثا– أن يكون روائيا كما أن الروائي لا يستطيع أن يكون مؤرخا ... فإذا كان المؤرخ يلتزم الحقيقة فيسرد الأحداث كما شاهدها أو كما رويت له، فإن الروائي يعتمد التخييل في سرد الأحداث، فيحذف ويضيف، ويقدم ويؤخر"[2]، فالروائي يقدم أحداث التاريخ في قالب قصصي ويضيف عليه صبغة التخييل والحبكة والتشويق، أما المؤرخ حسب سعيد يقطين فهو "يستقصي المواد ... المتصلة بموضوعه، فيقوم بصياغتها وفق صيرورة وقوعها محاولا تحري صحة وصدق الواقعة، منتقدا المادة التي حصل عليها وممحصا ما يجتمع لديه من أخبار، يعمل على تشكيل العالم الذي يؤرخ له ..."[3]. متتبعا معادلة الحدث = الزمن أي التطابق بينهما.

---

[1]– نورة بعيو: أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد 9، جوان 2011، ص 41–42.

[2]– محمد رياض وتار: مرجع سابق، ص 105.

[3]– سعيد يقطين: الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، مجلة نزوة، مؤسسة عمان للصحافة، سلطنة عمان، ع44، 2009، ص 04.

ومن الفوارق الواضحة بين عمل المؤرخ والروائي إضافة إلى ما سبق، أن "الفن هو الإطار الذي يحكم عمل الروائي على حين يجد المؤرخ نفسه مقيدا داخل حدود المنهج العلمي، فضلا على أن الروائي يستخدم خياله بطريقة إبداعية حرة للوصول إلى ما يسميه النقاد الصدق الفني، أما المؤرخ فلا يمكنه أن يستخدم خياله إلا في إطار الاستنتاج والاستنباط والمقارنة التي تستند إلى حقائق تاريخية موضوعية لا يد له في صنعها"[1]. ويقوم عمله أساسا على المصادر والوثائق التي تعتبر ضرورة ملحة لا غنى عنها حتى لا يغدو الأمر وكأنه مجرد قصص من صنع الخيال، فهو في ميدان الحقيقة ولا مجال له للظن أو التخمين.

ولا شك أن المؤرخ والروائي ورغم عديد الفروقات الجوهرية إلا أنهما يلتقيان في نقطة الاهتمام بالثقافات والذهنيات، وفي ذات السياق يرى فخري صالح بأن الكتابة التاريخية تتقاطع مع الكتابة الروائية لما تنطوي عليه من إعادة بناء الوقائع، وتركيب الأحداث والتخييل كذلك، فإذا كان المؤرخ يلتزم الحقيقة في سرد الأحداث فإن الأديب يعتمد التخييل.

الفرق بين الرواية التاريخية والمعاصرة في توظيف التاريخ:

إن الرواية التاريخية والرواية المعاصرة "كلتاهما توظف التاريخ، ولكن الفرق بينهما يكمن في طريقة توظيف التاريخ، فإذا كان الخطاب التاريخي يسيطر على الرواية التاريخية، ويطبعها بطابعه، فتبدو الشخصية سطحية وذات بعد واحد، بالإضافة إلى الفردية التي تطبع الصيغة السردية ... في الرواية التاريخية، فإن الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها، فتقدمه بطريقة جديدة تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي"[2]، ولإبراز الفرق أكثر قام "محمد رياض وتار" بإجراء مقارنة بين رواية "الحجاج بن يوسف" لجورجي زيدان، ورواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني، مركزا على العناصر الثلاثة الآتية:

---

[1]– نقلا عن: منصوري سميرة: مرجع سابق، ص 52.

[2]– محمد رياض وتار: مرجع سابق، ص 109–110.

-**الشخصية:** "تتميز الشخصية في الرواية التاريخية بأنها لا تحيل إلا على ذاتها، أي أنها تبقى أسيرة تاريخيتها، وتظل بمعزل عن مشاركة القارئ الذي لا يجد قاسما مشتركا بينه وبينها"[1]، وهذا واضح في شخصيات الرواية الأولى التي لا تحيل إلا على ذاتها، وتبقى أسيرة الزمن الذي وجدت فيه، ولا تتطور بتطور الأحداث، بل هي شخصيات مكتملة النمو، لا تتبدل ولا تتغير.

أما الشخصية في رواية "الزيني بركات" فلم "يلتزم الدقة في تقديمها، أي لم ينسخها، بل بنى عليها شخصية جديدة، تستمد من الماضي، ثم تقطع صلتها به، إن شخصية الزيني بركات لا تبقى أسيرة مرجعيتها التاريخية، بل تتصرف بالطريقة التي يمليها عليها السرد الروائي ومنطق الأحداث"[2]. وهكذا تتحول الشخصية التاريخية إلى روائية تتناسب والخطاب الروائي.

- **الزمن:** تستمد الرواية التاريخية خصائصها من "الخطاب الذي يراعي التسلسل الزمني في عرض الأحداث"[3]، والملاحظ أن الأحداث في رواية "الحجاج بن يوسف" تسير في خط تصاعدي له بداية ونهاية، أما رواية "الزيني بركات" فإنها لا تتقيد بالتسلسل الزمني ، بل تعمد إلى تحطيمه والخروج عليه.

- **الرؤية السردية:** يهيمن ضمير الغائب على الخطاب الروائي في رواية "الحجاج بن يوسف"، "فالراوي الذي يشبه إلى حد كبير المؤرخ يستخدم ضمير الغائب في سرد أحداث الرواية كلها"[4]، فيبقى خارج السرد، باعتباره لا يشارك في الأحداث، وإنما يكتفي بسردها فقط.

أما رواية "الزيني بركات" فقد تخلصت من هيمنة ضمير الغائب، باستخدام ضمائر متعددة، فتتميز بالتعددية نتيجة وجود رواة متعددين يشاركون في الأحداث.

---

[1]-المرجع نفسه، ص 108.

[2]- المرجع نفسه، ص 108.

[3]-المرجع نفسه، ص 109.

[4]-محمد رياض وتار، مرجع سابق، ص 109.

وما روايتي الحجاج بن يوسف والزيني بركات إلا على سبيل المثال لا الحصر، ليتوضح الفروق بينهما أكثر.

لقد ركز الأدباء العرب بعامة والفلسطينيون بخاصة على الأحداث والشخصيات التاريخية في تشكيل الأبعاد الدلالية لرواياتهم، وتختلف هذه الأخيرة في تعاملها مع الخطاب التاريخي وتتخذ عدة أشكال حسب بن جمعة بوشوشة "منها ما حاول بعث حقبة تاريخية في أمانة ودقة ولم يتجاوز هذا الإطار المحدد واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي ومنها ما بعث التاريخ للماضي لكي يجري عملية إسقاط على الحاضر بغية نقد الحاضر وتغييره، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي وحوله إلى خيال صرف"[1].

وفي هذا المقام نجد الروائي "ربعي المدهون" كغيره من الروائيين الفلسطينيين قد وصل حلقة الماضي بالحاضر، وحقق اللقاء من خلال ذلك التفاعل التاريخي العجيب، وأمدّ الرواية بطاقة جمالية بما أضافه من كل مبتكر وأصيل، وفيما يلي سنحاول توضيح ذلك:

1- استحضار الشخصيات التاريخية:

ثمة ثلاث أشكال لظهور الشخصية التاريخية في النص الروائي حسب "محمد رياض وتار" وهي:

"أ-**الاستعداء بالاسم:** أي ذكر اسم الشخصية التاريخية في سياق السرد الروائي.

ب- الاستدعاء بأقوال الشخصيات التاريخية: وهي الطريقة الشائعة ولا سيما تلك الأقوال الشهيرة التي تحتل حيزا كبيرا في ثقافة القراء.

ج- الاستدعاء بالفعل: أي ذكر الشخصية التاريخية من خلال فعل اشتهرت به"[2].

---

[1]- نقلا عن: زهية طرشي: مرجع سابق، ص 143.

[2]- محمد رياض وتار: مرجع سابق، ص 119-120.

والملاحظ أن ربعي المدهون قد اعتمد على الشكلين (أ) و(ج) في استحضار شخصياته التاريخية، منها ما استدعاه بالاسم فقط، ومنها ما استدعاه بالفعل أي مقرونا بحدث تاريخي، ومن أمثلة ذلك:

- **الاستدعاء بالاسم:** نجد "نابليون بونابرت" وهي شخصية تاريخية مشهورة وقائد عسكري وسياسي فرنسي، اشتهر أكثر في حملته العسكرية على مصر سنة 1798م، التي كان لها رغم فشلها نجاحات ثانية باعتبارها أحد عوامل النهضة العربية.

ذكر الروائي اسم "نابليون" في قوله: "عكا بكنائسها، بدير الفرنسيسكان، بمساجدها، بمينائها، بأسواقها القديمة، بظاهر العمر، بالجزار أحمد باشا، بنابليون مذلا مهانا تحت أسوارها ..."[1]. مشيرا إلى هزيمة نابليون في محاولته حصار عكا سنة 1799م الذي دام شهرين وباء بالفشل بعد هزيمة نكراء ألحقه بها الجيش العثماني أدت به إلى رفع الحصار والانسحاب إلى مصر.

كما ونجد أسماء أكبر زعماء الماركسية مؤسسها "كارل ماركس" و"فردريك أنجلز" الملقب بأبو النظرية الماركسية، والمنظرة "روزا لوكسمبورغ" و"فلاديمير إيلتش لينين" قائد الثورة البلشفية في قوله: "ووزعنا أسماء أحيائها على أقسام المكتبة، هذا حي كارل ماركس ... ضاحية الرفيق فلاديمير إيتشليينين ... روح ع زقاق روزا لوكسمبورغ في حارة الاقتصاد السياسي" وأُول لآخر لم يجد كتابا لفريديريك أنجلز ..."[2]. وقد ذكرت هذه الأسماء في سياق السرد الروائي بين الشخصيات.

- **الاستدعاء بالفعل:** تعددت الشخصيات التاريخية المنسوبة إلى فعل قامت به، فنجد هتلر، صلاح الدين الأيوبي، عمر بن الخطاب، عبد الله بن نسيبة، البطريرك صفرو نيوس، نيقولاي الثاني وألكسندر كيرينسكي وغيرهم.

---

[1]-رواية مصائر، ص 50.

[2]-المصدر نفسه، ص 188.

فمثلا يستدعي الروائي شخصية "هتلر" الزعيم النازي صاحب جريمة "مذابح الهولوكوست" التي أحرق فيها ملايين اليهود، إذ يقول: ".... تتلقى تعويضات من الحكومات الألمانية المتعاقبة، التي تورث شعبها جيلا بعد جيل، ما اعتبرته تسديدا لفواتير الفظائع التي ارتكبها هتلر بحق اليهود"[1]. فهاته المجازر ستظل في عقول البشرية لشدة فظاعتها باعتبارها جرائما ضد الإنسانية.

أما "عمر بن الخطاب، عبد الله بن نسيبة، والبطريرك صفرو نيوس" فقد ورد ذكرهم في حادثة المفتاح المعروفة باسم "العهدة العمرية" إذ يقول: "... تسلمت عائلة فلسطينية مسلمة مفتاحها، يقوم وجيه نسيبه، بفتح أبواب الكنيسة وغلقها يوميا، كما يتولى مسلمون حراستها في تقليد متوارث منذ سنة 638، حيث سلم الخليفة عمر بن الخطاب المفتاح لعبد الله بن نسيبة المازنية، بعد تسلمه من البطريرك صفرو نيوس..."[2]. وقد حلّ هذا الإجراء الحكيم عديد الخلافات التي كانت تحدث بين الطوائف المسيحية، وقد عززت هذه الشخصيات بأفعالها السرد الروائي، وأضفت إليه جمالية، مستخلصا من أصعب المواقف التاريخية ملهما يرسم من خلاله صورا حية عن واقع معاش.

2- تداعي الذاكرة (الأحداث التاريخية):

تنقسم الأحداث التي وظفتها الرواية العربية إلى قسمين، ويرى محمد رياض وتار أن "أولهما: أحداث السقوط، حيث يعم الظلم والاستغلال ... أما ثانيهما فهو أحداث النهوض، حيث يعم العدل والمساواة ... ويحقق الشعب النصر على الأعداء"[3]. وفي الروايات الفلسطينية حظيت الآثار الإبداعية الفلسطينية بالاهتمام بالتواريخ والأحداث والتي لها دلالات معينة عند الفلسطيني تؤثر في تكوينه وبناء ذاته.

---

[1]-المصدر نفسه، ص 148.

[2]-رواية مصائر: ص 148.

[3]- محمد رياض وتار: مرجع سابق، ص 115-116.

ورواية "مصائر" جزء من هاته الروايات، وظف فيها كاتبها "ربعي المدهون" الكثير من الأحداث التاريخية، جاءت مصحوبة بتواريخها، ولكي تسهل علينا دراستها، قمنا بتقسيمها إلى قسمين (أحداث قبل النكبة وأحداث بعد النكبة) منها:

أحداث قبل النكبة (1948)	الصفحة	أحداث بعد النكبة (1948)	الصفحة
"بحلول الخامس عشر من مايو 1948 كانت بريطانيا، قد أنهت تفكيك معسكراتها، ورحل جنودها تاركين فلسطين للمجموعات العسكرية اليهودية التي أعلنت قيام دولة إسرائيل".	31	".... منذ ستينيات القرن الماضي حتى حرب الخليج الثانية عام 1991، في أغسطس من العام نفسه، جرى تحرير الكويت من الاحتلال العراقي.".	124
"أقدمت منظمة إرغون اليهودية ورئيسها مناحم بيغن، في 22 يوليو 1946 على تفجير فندق الملك داود في القدس، الذي اتخذت منه حكومة الانتداب البريطاني على فلسطين مركزا رئيسا لها"	22	"تذكرت الشارع الذي افتتح تجاره بإضرابهم الشهير أبواب القدس للانتفاضة الأولى التي اندلعت في ديسمبر 1987".	199
"...مذابح اليهود التي جرت في وادي بابي يار، في كييف الأكرانية، في أحداث 29 و30 ديسمبر 1941".	148	"ثم أخذتني إلى الانتفاضة الثانية التي انطلقت في 28 سبتمبر عام 2000".	133
"... الجامع الكبير الذي بناه الأمير المملوكي، سيف الدين سلار، عام 1300 ...".	55	".... احتلت إسرائيل قطاع غزة في حرب 1967".	122
"أنا الآن داخل سوق القطانين، أجمل أسواق القدس بناه سيف الدين تكنز الناصري، نائب الشام في عهد السلطان الناصر محمد قلاوون، سنة 1336".	224		

– الملاحظ في الجدول أن الروائي قد مزج بين الأحداث السابقة لنكبة 1948 واللاحقة لها.

– تنوعت الأحداث التاريخية بين تلك التي تخص التاريخ العربي الإسلامي، وبين الأحداث إبان الانتداب البريطاني والاحتلال الإسرائيلي.

– "ربعي المدهون" لم يستحضر التاريخ بهدف فهمه، أو الرغبة في فك رموزه، بل هي الرغبة في فهم وقائعه رهن الحاضر، فالواقع الاجتماعي المعقد، تفاقم الأحداث، وغموض آفاق المستقبل الفلسطيني، كلها أسباب جعلت من الروائي يخلق تصورات ومواقف تعيد تأسيس الحاضر.

– وظف الروائي الكثير من الأحداث التاريخية الفلسطينية، لكن ربما عمد في بعض الأحيان إلى التغليط في تقديم التواريخ الصحيحة، لأنه في إطار عمل فني لا توثيق تاريخي.

– يتمتع المدهون بقدرة إبداعية جعلته يمزج بين الماضي والحاضر، الواقع والمتخيل، بسلاسة حيث تتماهى أحداث السرد الروائي مع الأحداث التاريخية لتشكل بعدا جماليا في روايته.

– إن توظيف التاريخ في الرواية، ليس بالأمر الجديد، فهو معهود في الرواية التاريخية، إنما الجديد هو في طريقة توظيف معطياته، وتجريب أشكال مغايرة، هاته الطريقة تختلف من روائي إلى آخر ومن رواية إلى أخرى، كان لربعي المدهون وروايته "مصائر" نصيب منها.

سادسا: الرواية الداخلية.

لقد عرفت الرواية العربية تطورا كبيرا منذ نشأتها إلى يومنا هذا، إن على "مستوى اللغة والاشتغال عليها، وإن على مستوى المداخل النصية الجديدة ..، وقد تأتى لها ذلك من خلال دينامية التجريب"[1]، وقد تعددت مظاهر التجريب في رواية "مصائر: كونشرتو الهولوكست والنكبة" وتنوعت، وتناولنا بالدرس والتحليل هذه التمظهرات التي تمثلت في (سحر العتبات، اشتغال اللغة، خرق المحظور، استحضار التراث وقراءة التاريخ)، أما مظهر "الرواية الداخلية" فيعد مظهرا تجريبيات جديدا، ارتأينا توظيفه كونه أحد العناصر الجاذبة لنظر القارئ، الذي يشعر أثناء التهامه لأسطر الرواية بأنه أمام روايتين منفصلتين لكل منها كاتبها، وتعتبر رواية "مصائر" الرواية الأم، في حين تشكل رواية "فلسطيني تيس" الرواية الداخلية وهي رواية كتبتها جنين قريبة وليد دهمان، وكما سبقت الإشارة فإن الرواية الأم مقسمة إلى أربع حركات، تخلو الحركة الأولى منها فقط من رواية :فلسطيني تيس"، في حين باقي الحركات احتلت منها عددا لا بأس به، قدّر في الحركة الثانية بـ44 صفحة، والحركة الثالثة بـ17 صفحة، وكان للحركة الرابعة النصيب الأقل بعدد صفحات لا يتجاوز 11، ليصل المجموع في الأخير إلى 72 صفحة بنسبة 27% بالتقريب من إجمالي الرواية.

إذن يوجد روائي ثان داخل الرواية، ويشكل هذا التمظهر التجريبي حالة إبداعية، أقرب ما يقال عنها أنها هوس إبداعي لا مثيل له، إذ يستمر القارئ في التشظي والتلاشي والذوبان بين أحداث روايتين منفصلتين تماما، يبرز هنا مدى قدرة المدهون في تجريب أشكال جديدة، بدءا بكون رواية "مصائر" الجزء الثاني والمتمم لروايته "السيدة من تل أبيب" التي بلغت القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية عام 2010م، حيث تكمل الشخصية

[1]– عبد الحق بلعابد: المذكرات الموازية التخييلية في الرواية المغاربية (محمد برادة خطاب جديد، تجريب متجدد)، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد الخامس، جوان 2009، ص 162.

الرئيسية المتمثلة في "وليد دهمان" مسيرتها من الرواية الأولى إلى الثانية، ولا يتوقف الأمر هنا بل يدخل الروائي "ربعي المدهون" نفسه كشخصية في الرواية يلتقيها وليد في المطار أثناء زيارته لفلسطين مع زوجته جولي، إذ يقول "فتحت الصحيفة عشوائيا، قلبت صفحاتها، استوقفني في النصف الثاني من الصفحة الثقافية الثانية، مقال بعنوان "لا تصدقوهم. لم ينسوني بعد أربعين عاما"، فاجأني اسم كاتبه ربعي المدهون.

"يا إلهي"

صحت لي حتى كدت أسمعني، لم أعد استبعد أن يكون صاحب الصحيفة الذي يحققون معه، الآن، هو المدهون نفسه، ماذا لو كان فعلا؟ هل أسأله عن مصيري في روايته "السيدة من تل أبيب؟" التي جعلتني بطلا لها ... سيجيبني بأنني مجرد شخصية متخيلة"[1].

يسعى الروائي نحو كل جديد حتى أننا نجهل غايته من ذكر اسمه في متن الرواية، وجعل نفسه شخصية فيها، هل للأمر علاقة بحالته النفسية؟ أم أنها دواعي تجريبية وفنية بحتة؟ أم أنها شيء آخر؟

لا يتوقف المدهون عن مفاجأتنا بأسلوبه الفني المتميز حيث تجذبنا الرواية الداخلية (فلسطين تيس) لكاتبتها الشخصية جنين دهمان التي تتحدث فيها عن "محمود دهمان" الملقب بباقي هناك، بعد رفضه مغادرة مسقط رأسه المجدل مع عائلته رغم محاولاتهم إقناعه عن العدول عن قراره، إذ يصرخ والده إبراهيم قائلا: "محمود يا حبيبي، اطلع معانا ياب بلاش نصير كل واحد في جهة، إن دشرنا بعظنا عمرنا ما بنتلاقي يا بني ... اسمع مني ياب واخزي الشيطان واطلع معانا"[2]، حدث ما حدث وكتب على هاته العائلة الشتات والفرقة، بعد أن أغلقت إسرائيل الحدود بينها وبين غزة، تاركا خلفه زوجته وابنته غزة التي لم تتجاوز

[1]–رواية مصائر، ص 167.

[2]–رواية مصائر: ص 160.

الشهرين آنذاك، وبعد فشل محمود في استعادة عائلته الصغيرة أعاد تأسيس عائلة جديدة وبحكم الحدود عاش فلسطينيا في إسرائيل وظل "شوكة في حلق اليهود"[1]، هكذا وصفه والده.

كما تحدثت جنين عن باسم هاته الشخصية التي تحمل نفس اسم زوجها الحقيقي، الذي تعرفت عليه أيام دراستهما في أمريكا، وترسل في كل مرة أجزاء إلى قريبها وليد الروائي ليطلع عليها ويوفيها بالملاحظات، هذا الأخير أعجب جدا بروايتها ولغتها التي وصفها بالشفافة الصريحة، وأثارته تساؤلا عدة كأي قارئ آخر، هل يا ترى محمود دهمان الملقب بباقي هناك هو نفسه والدها؟ وهل يوميات جنين وزوجها في الرواية هي حياتهما الواقعية؟ أجوبة هذه الأسئلة يتلقاها وليد وزوجته جولي التي كانت على اطلاع هذ كذلك بعد لقائهم في فلسطين، لتفك لهم كاتبتها الرموز المشفرة وتسرد عليهم نهاية الرواية، ليهتف بعد ذلك وليد معجبا وتساعده جولي أيضا رغم أنها لم تفهم الكثير مما سمعته كونه باللغة العربية قائلة "الله الله يا جنين ... ما أجمل هذه النهاية الأسطورية"[2].

تعجّ رواية فلسطيني تيس بالأحداث رغم اختصارها، هذا الملمح التجريبي الذي دعوناه "الرواية الداخلية" يدل على ذكاء "ربعي المدهون" وقدرته الفنية الكبيرة التي مكنته من تأليف روايتين في رواية واحدة، واستطاع من خلالها التنويع إن على مستوى الموضوع أو الشخصيات، وتمكن من ربط الأحداث وتسلسلها رغم اختلاف مشاربها، محاولا تغطية أكبر قدر ممكن من الذاكرة الفلسطينية عبر أجيالها المتتالية، مصورا في أحدها حلم العودة وفي الأخرى التعايش الإنساني.

---

[1]–المصدر نفسه، ص 121.

[2]–المصدر نفسه، ص 261.

الخاتمة

خاتمة:

لقد حققت الرواية العربية المعاصرة لنفسها بنية حداثية استمدتها من نزعتها التجريبية، التي تسعى باستمرار إلى البحث عن قوالب روائية جديدة، وبعد أن اكتملت فصول دراستنا الموسومة بالتجريب الروائي عند ربعي المدهون رواية مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة أنموذجا، توصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

– التجريب فعل ممارسة إبداعية قوامه البحث، والكشف والتجاوز المستمر للقاعدة والقانون.

– التجريب مصطلح انبثق من حقول العلوم والفلسفة وانتقل إلى حقل الأدب بفضل إميل زولا.

– التجريب يجعل الرواية أكثر مرونة وحرية كما يجدد لغتها، ويعدد أصواتها ويمنحها قدرة الاستجابة لتطورات الحاضر وتفتحه.

– التحول والانعطاف الفني والجمالي في تشييد نص روائي مغاير كان وليد تحول أنماط الوعي الاجتماعي والذهني والحضاري ... لدى الروائي العربي الذي بات يتطلع إلى تمثيل الواقع وتحولاته.

– تداخل مفهوم التجريب مع مفاهيم أخرى مما زاد من غموضه، فقد تعالق مع مفهوم الحداثة والتجديد والإبداع، حيث كان من الصعب الفصل بين التجريب والحداثة، لأن هذه الأخيرة هي حركة إبداعية تعتمد على التجريب وتسعى إلى احتراق الثوابت لتشكيل نصوص ذات معمارية مطبوعة بسمات التجاوز والمغايرة وهو مرادف للإبداع لأنهما يقومان بالبحث في أشكال فنية جديدة، أما التجديد فيشترط فيه الاستناد على تجريب مؤسس مبني على تجربة وخلفية معرفية واضحة.

– التجريب في رواية "مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة" يتوالد من خلال الكتابة وتقنياتها، كسحر العتبات (الرواية، المؤلف، الغلاف، العنوان، التصدير، العناوين الفرعية)،

حيث شكلت هذه العتبات ترسانة من النصوص الهامشية المتصلة، ومفتاحا إجرائيا للتوغل التدريجي في عوالم النص، والتي يصعب أحيانا على القارئ القبض على دلالتها الزئبقية الهاربة، كما تضيف عنصر التشويق وتمنح المتلقي قراءة أولية يحاول ربطها بالمفهوم العام للنص.

– تمثل اللغة في الرواية أهم مظاهر التجريب حيث قدم الروائي مادته بلغات متعددة، حيث نجده قد وظف اللغة العربية الفصحى، والعامية الفلسطينية، والعبرية الإسرائيلية، والإنجليزية، بالإضافة إلى اللغتين الروسية والفرنسية اللتين جاءتا بنسبة أقل، وكل هذا التمازج جاء في قالب متماسك ومتناسق، وهذا دليل على قدرة الكاتب اللغوية الكبيرة كاسرا أحادية اللغة، وواضعا حدا لهيمنة الفصحى مغذيا إياها بأساليب تستفز القارئ، وتكسر أفق توقعه، مما أحدث في نفسه المتعة والبعد عن الرتابة والملل.

– بما أن التجريب بحث في المجهول ومغامرة في الممنوع، فقد تجرأ الروائي ربعي المدهون على خرق الثالوث المحرم وطرح شقين هما الدين والجنس.

– استحضر الروائي التراث العربي الفلسطيني الشعبي منه والديني باعتباره المكون الأساسي لهوية الشعب ولجوئه إليه يحقق استمرارية التواصل بين الماضي والحاضر، ويشكل ظاهرة جمالية تنعكس على الإبداع، عن طريق الخروج من أنماط الكتابة السائدة، وذلك بإعطائه روحا جديدة، وتحميله دلالات تتلاءم مع العصر الراهن.

– تعد قراءة التاريخ بعدا تجريبيا حيث نجده في الرواية من خلال تداعي الذاكرة عن طريق التوثيق التاريخي والثاني هو استحضار الشخصيات التاريخية فقد طرحه الروائي ضمن بنية تخيلية بطريقة جديدة ارتقت نحو الأدبية إذ بحث في الماضي عما يناسب الحاضر، واستخدمه كقناع للتعبير عن رؤيته التي تكشف عيوب الواقع وحقائقه

– شكل ملمح الرواية الداخلية العنصر الأكثر تجريبية، إذ استطاع ربعي المدهون أن يبني روايته وفق بنيتين مختلفتين في وحدة منسجمة ومنظمة أبرزت مدى قدرته الفنية ورغبته المتواصلة في كسر القالب التقليدي للرواية، حيث قدم للقارئ روايتين في رواية.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا، وأخيرا لا ندعي بأننا وصلنا ولكن حاولنا الإحاطة بالموضوع وهو التجريب الذي يظل في دينامية ولا يعرف الهوادة، ورواية مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة ما هي إلا غرفة اغترفناها من بحر واسع ونرى بأنه موضوع يستحق التوسع ليشمل إنتاج جيل الشباب الفلسطيني، ليستكمل هذا الجهد الذي نرجو أن يكون قد أضاف لبنة جديدة في البحث الأكاديمي عامة.

قائمة

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

1- المصادر:

1) ربعي المدهون: مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

2- المراجع:

أولا: الكتب

2) إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، بيروت، ط1، 2008.

3) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، ط2، 1972.

4) ابن جني أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، د ت.

5) ابن خلدون عبد الرحمان بن محمد: المقدمة، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 1982.

6) ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، الرحمانية، مصر، ط1، 1982.

7) ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرب)، مطبعة بولاق، مصر، ج1، ط1، 1990.

8) أحمد بن نعمان: سمات الشخصية الجزائرية من منظور الأنثروبولوجيا النفسية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1988.

9) أحمد سسخسوخ: التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية، مصر، ط1، 1999.

10)أحمد مختار عمر: اللغة والفنون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

11)أحمد مرسي: الأغنية الشعبية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1983، ص 36.

12)باديس فوغالي: التجربة القصصية النسائية، دار الجزائر، الجزائر، ط1، 2002.

13)بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

14)بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثتها في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2005.

15) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.

16) بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكريم شرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2010

17) ثريا العسيلي: أدب عبد الرحمان الشرقاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1995.

18) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979.

19) جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، محمد علي صبيح وأولاده، الأزهر، مصر، د ط، د ت.

20) جميل حمداوي: شعرية النصص الموازي –عتبات النص الأدبي–، سلسلة المعارف الأدبية، منشورات المعارف، دار المعرفة، الرباط، المغرب، ط1، 2014.

21) الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، مادة (جرب)، دار العلم للملايين، بيروت، ج1، 1984.

22) جيرار جنيت: مدخل إلى جامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986

23) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، د ت.

24) حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط1، 1988.

25) حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

26) خالد الغريبي: الشعر التونسي المعاصر بين التجريب والتشكيل، دار نهى للطباعة والنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005.

27) خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1986

28) خليفة غيلوفي: التجريب في الرواية العربي بين رفض الحدود وحدود الرفض، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط2، 2010.

29) رزان محمد إبراهيم: خطاب النهضة والتقدم في الرواية العربية المعاصرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2003.

30) سعاد حجاج سعيد: التراث الشعبي في مسرح سعد الله ونوس، بحث لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2001-2002.

31) سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985.

32) سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

33) سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، جروس، طرابلس، ليبيا، ط1، 1995.

34) سندي سالم أبو يوسف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

35) سهام مادن: الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، 2011.

36) سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1984.

37) شكري عزيز ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2008.

38) صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.

39)الطاهر بلحيا: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، ط1، 2000.

40)عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008.

41)عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

42)عبد السلام أقلمون: النص التراثي والتراث الشعري، دار الأحمدية، الدار البيضاء، ط1، 2006،

43)عبد الغفار حامد هلال: اللهجات العربية نشأة وتطورا، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

44)عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

45)عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998

46) عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

47) عبده الراجحي: في التطبيق النحوي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط2، 1992.

48) عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006.

49)عز الدين إسماعيل: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1975.

50) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي – دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

51)عمر حفيظ: التجريب في كتابات إبراهيم درغوثي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإهار، تونس، ط1، 1999.

52)فاطمة كجعوط: الدرس اللغوي بين سلطة الفصحى وحضور اللهجات، جسور المعرفة، المركز الجامعي أحمد زبانة، غليزان، الجزائر، المجلد 5، ع03، سبتمبر 2019.

53)فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية (دراسة الفاعليات النصية وآليات القراءة)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010.

54)فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، نزعة اللايقين والانتهاك الشكلي، مجلة الطريق، لبنان، ع4، 1993.

55)الفيروز أبادي: القاموس المحيط، المطبعة الأميرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج1، ط3، 1301هـ.

56)لوسيان غولدمان وآخرون: الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن جدو، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

57)لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيات وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، ط1، 2004.

58)ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، مكتبة لبنان، ط1، 1997.

59)مجدي وهبة كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، 1979.

60)محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2002

61)محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2000.

62)محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008،

63)محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

64)محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرات، فاس، المغرب، ط1، 1999.

65)محمد برادة: الرواية العربية المعاصرة – استشراف لآفاق التطور المستقبلي، دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1987.

66)محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار ابن رشد، بيروت، ط1، 1981.

67)محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية)، دار دحلب، ط1، 2007.

68)محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002.

69)محمد صابر عبيد: أسرار الكتابة الإبداعية، عرد الرحمان الربيعي والنص المتعدد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

70)محمد عروس: التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2012.

71)محمد علي المومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009.

72)محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، مصر، ط1، 1970.

73)مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1993

74)مراد عبد الرحمان مبروك: جيوبيوليتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.

75)ميشال زكريا: الألسنية (اللغة الحديثة)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983.

76)نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1981.

77)نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط1، 1973.

78)نضال الشمالي: الرواية التاريخية (بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

79)وطفاء حمادي هاشم: التراث وأثره وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1998.

80)ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، سوريا، ط3، 2009.

ثانيا: الرسائل الجامعية

81) ليندة جنادي: سيميائية العنوان في روايات محمد مفلاح، قصص الهواجس وشعلة المايدة أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة الجيلالي بونعامة، خميس مليانة، الجزائر، 2014-2015.

82)بالراشد سارة: التجريب في رواية جذور وأجنحة لسليم بتقة، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية، تخصص أدب حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2016.

83)برهوم فاروق: التجريب في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب معاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر، 2017.

84)حياة علاك: شعرية اللغة في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص أدب جزائري، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2015-2016.

85)رحال عبد الواحد: التجريب في النص الروائي الجزائري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2014-2015.

86)زهية طرشي: تشكيل التراث في أعمال محمد مفلاح الروائية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، سرديات عربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2015-2016.

87)سارة بوحملة: مظاهر التجريب في رواية التبر لإبراهيم الكوني، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، الجزائر، 2016.

88)فوزية عياش: توظيف التراث في الرواية الفلسطينية المعاصرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب والنقد، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 2011.

89)منصوري سميرة: توظيف التراث في الرواية المغاربية الجديدة -قراءة في نماذج-، أطروحة دكتوراه في الرواية المغاربية والنقد الجديد، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2016-2017.

90)نعيمة عبد الرحيم: توظيف الموروث الشعبي في رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة، مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب الجزائري، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، 2014-2015.

ثالثا: المجلات والملتقيات

91)باسم صالح حميد: الهرب من الواقع في الرواية العربية الحديثة، مجلة الراوي، ع17، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، 2007.

92)زهير بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدس لعز الدين جلاوجي، مجلة دبالي، ع67، 2015.

93)سعيد يقطين: الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، مجلة نزوة، مؤسسة عمان للصحافة، سلطنة عمان، ع44، 2009.

94)سعيدي محمد: حركية الشخصية في الرواية الجديدة، مجلة تجليات الحداثة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، ع3، 1994.

95)السيد حافظ الأسود: التراث الشفاهي ودراسة الشخصية القومية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع1، 1985.

96)عبد الحق بلعابد: المذكرات الموازية التخييلية في الرواية المغاربية (محمد برادة خطاب جديد، تجريب متجدد)، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، العدد الخامس، جوان 2009.

97)عبد الحميد عقار: إشكالات التخلق ورهانات التحول، مجلة الآداب، ع7، بيروت، 1997.

98)عبد الرحمان حمدان: اللغة في الرواية "تجليات الروح" للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الأساسية، كلية فلسطين التقنية، غزة، فلسطين، المجلد 16، ع2، يونيو 2008.

99)عبد المجيد بن بحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير (محنة الشعر لنزار شقروش نموذجا)، مجلة الحياة الثقافية، ع168، تونس، 2005.

100) عزيز لطيف نماهي: الرواية السعودية والتابوهات المحرمة (الجنس – الدين – السياسة)، مجلة جامعة ذي قار، جامعة القادسية، كلية التربية، المجلد 13، ع 03، أيلول 2018.

101) ماجد محمد النعيمي: توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد 15، ع01، 2007.

102) محمد العماري: الصورة واللغة الشعرية مقاربة سيميوطيقية، مجلة فكر ونقد، ع13، 1998.

103) محمد العيد تاورته: تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع21، جوان 2004.

104) محمد الغزالي بن يطو: تجليات الغياب والحضور في الرواية المعاصرة مقاربة تحليلية في شعرية السرد التناوبي لرواية مصائر لربعي المدهون، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع13، 2017.

105) محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006.

106) محمد برادة: الرواية العربية بين المحلية والعالمية، مجلة الرواية وممكنات السرد، ج1، الكويت، 2008.

107) محمد برادة: سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية، مجلة الثقافة، ع9، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

108) مدحت الجيار: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مجلد 4، ع4، سبتمبر 1984.

109) مصطفى سلوى: عتبات النص: المفهوم والموقعية والوظائف، سلسلة بحوث ودراسات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم 71، جامعة محمد الأول، المملكة المغربية، مطبعة جسور، وجدة، ط1، 2003.

110) نورة بعيو: أشكال وتقنيات توظيف المادة التاريخية في الرواية العربية المعاصرة، مجلة الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد 9، جوان 2011.

111) هناء عبد الفتاح: أُصول التجريب في المسرح العالمي- النظرية والتطبيق، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، ج2، ع1، ربيع 1995

112) هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، فصول مجلة النقد والأدب، مجلد 14، عدد 01، ربيع 1995.

113) هند سعدوني: التشكيل المعماري في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي، مجلة مقاليد، ع 08، جوان 2015.

رابعا: مواقع الأنترنت.

1) أحمد رفقي علي: التذوق الفني والتراث، منتديات ستار تايمز، بتاريخ 2020/03/11، الساعة 11:33.

2) طيب عمارة فوزية: اللهجة العامية وتأثيرها على التعليم، أقلام الهند، س2، ع3، سبتمبر 2017، عن الموقع: www.aqlamalhind.com بتاريخ 2020/03/01 الساعة 16:30.

3) محمد إسماعيل: عتبات، عن موقع: www.startimes.com بتاريخ: 2019/03/12، الساعة 13:47.

4) مريم العريبي: حديث شريف عن عقوق الوالدين، عن موقع: www.mawdoo3.com بتاريخ: 2020/02/14 الساعة 19:05.

5) موزة آل علي: أغلفة الكتب –عتبات الإبداع التي تأخذ بيد الجمهور للعالم المسحور، الموقع: www.alittihad.ae.mobile.details. بتاريخ 2019/05/10 على الساعة: 12:45

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة أ

مدخل: الرواية العربية وجدل الواقع والتجريب **5**

الفصل الأول: ماهية التجريب

أولا: معنى التجريب 14

أ- المعنى اللغوي 14

ب- المعنى الاصطلاحي 16

ثانيا: رواد التجريب الروائي 19

1- الغرب 19

أ- نتالي ساروت *Nathalie Saraute* 20

ب- ألان روب غرييه (*A. Robbee Grillet*) 21

2- العرب 22

أ- صنع الله إبراهيم 23

ب- إبراهيم الكوني 24

ثالثا: التجريب الروائي 25

1- مفهوم التجريب الروائي 24

2- التجريب والحداثة 31

3- التجريب بين التجديد والإبداع 33

الفصل الثاني: مظاهر التجريب في رواية "مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة"

أولا: سحر العتبات 58

1- الرواية 59

2- المؤلف 65

3- العنوان 66

4- الغلاف 69
5_ عتبة الاهداء 79
6_ عتبة التصدير (التقديم) 81
7- العناوين الداخلية 84
ثانيا: اشتغال اللغة 87
1- اللغة العربية الفصحى 90
2- اللهجة العامية / المحكية الفلسطينية 99
3- اللغة العبرية 102
4- اللغة الإنجليزية 103
ثالثا: خرق المحظور "كسر الطابو" (*Les Tabous*) 105
1- الدين 107
2- الجنس 111
رابعا: استحضار التراث 114
1- التراث الديني 118
2- التراث الشعبي 126
خامسا: قراءة التاريخ 140
1- استحضار الشخصيات التاريخية 147
2- تداعي الذاكرة (الأحداث التاريخية) 149
سادسا: الرواية الداخلية 152
خاتمة 157
قائمة المصادر المراجع 161
فهرس المحتويات 174
الملخص

بحمد الله

الملخص: مثلت الرواية العربية فنا خالصا، خاصة بعد تبنيها التجريب في الخطاب الروائي، إذ أصبح بالنسبة للإنسان الجديد جزءا مفروضا نابعا من ذاتيتها وطبيعتها المنسجمة مع الواقع، وقد كانت رواية "مصائر" لربعي المدهون واحدة من بين هذه الروايات التجريبية.

جاء بحثنا بعنوان "التجريب الروائي عند ربعي المدهون رواية مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة أنموذجا"، وقد قسمناه إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، حاولنا فيه دراسة تجربة الروائي ربعي المدهون التي تعد أحد أبرز التجارب الروائية المعاصرة التي أعلنت خضوعها للتجريب، وإيمانها بآلياته التي تضمن للتجربة الإبداعية تجددها وتمردها على سلطة النموذج الروائي التقليدي، محاولين الإلمام بأبرز مظاهر التجريب وسماته وهي على الترتيب: سحر العتبات، اشتغال اللغة، خرق المحظور، استحضار التراث، قراءة التاريخ والرواية الداخلية.

الكلمات المفتاحية: التجريب، العتبات النصية، الخطاب الروائي، الرواية التجريبية، اللغة.

Summary :

The Arabic novel showed a pure act, especially after adapting the experimental in novel discourse, as for the new it became an imposed part of its am nature in harmony with reality.

The destinies novel of RABAI AL MADHOUN on among the experimental novel. As result, the research invited by “fictional experimentation at RABAI AL MADHOUN destinies novel a model”.

We divided the research to: an introduction, conceptual introduction, two chapter, and conclusion. We tried to search a study the novelist RABAI AL MADHOUN which is considered the most prominent contemporary fictional experiences that announced its submission to experimentation. Its belief in its mechanisms that guarantee, its renewal of the creative experience and its rebellion against the authority of the traditional narrative model.

One of the most prominent manifestations of experimentation, and its features are arrangement: the magic of Para text, language functioning, break the tabo, heritage, history, and inner novel.

Key words:

Experimentation, Para text, discourse novelist, experimental novel, language