الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ....

رقم التسجيل ط1: 115071359

رقم التسجيل ط2: 1335072250

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

بعنوان:

التجريب الروائي في رواية مصائر كونشيرتو الهولوكوست والنكبة لربعي المدهون

إعداد الطالبتين:

- وردة دغفل
- سمية نعيمي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د. عثمان مقيرش	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	رئيسا
د. حفصة بوطالبي	أستاذة محاضرة ب	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. أحمد أمين بوضياف	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية 1439-1440هـ/ 2018/2019م.

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى سر وجودي إلى من كان حبهما دافعًا تحركني إلى الوفاء والعمل والنجاح ودفعاني إلى

البحث في أفق المعارف

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله

- إلى كل إخوتي وأخواتي وزوجاتهم وأزواجهم وأولادهم وبناتهم.
- إلى العائلة والأصدقاء كل باسمه.
- إلى الصديق العزيز الذي أعانني على إنجاز هذا العمل . . . بوعلام
- إلى كل أساتذة وطلبة كلية الآداب واللغات.

سمية

شكر وعرفان

الحمد لله حمدا يوافي نعمه ويدفع نقمه نحمده ونشكره كثيرا على تيسيره وعونه لنا لإتمام هذا العمل المتواضع.

ونتقدم بالشكر الكبير إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة حفصة بوطالبي التي لم تبخل علنا بنصائحها وتوجيهاتها جزاه الله عنا خير الجزاء حفظها الله ورعاها

ونشكر لجنة المناقشة.

ونتقد بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا في هذا العمل من قريبأومن بعيد ولو بكلمة طيبة.

إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي.

إلى كل زملائي وزميلاتي الطلبة.

شكري وتقديري واحترامي.

مقدمة

مقدمة:

أضحت التجريبية مادة خصبة للدراسة تفتح أفقا للقارئ في توافق وانسجام كلي مما يجعلها مادة أثيرة في الدراسات الجديدة وميدانا لتطبيق النظريات الحديثة وكغيرها من الروايات العربية حاول الروائي الفلسطيني خوض غمار التجريب في الرواية، وذلك بهدف الانفتاح على الأجناس التعبيرية والنصوص المرجعيات الممكنة لإثبات شرعية الجنس الروائي وعبر الانتقال من سؤال الجنس الروائي إلى سؤال النص الروائي، ومن سؤال الهوية إلى سؤال الاختلاف والبحث الدائم إلى سؤال النص والبحث الدائم عن الجديد في الشكل والمضمون معا.

من هنا تشكلت فكرة موضوع هذه الدراسة في محاولة استقراء تلك المفاهيم والمصطلحات الملتبسة بمفهوم التجريب الروائي، والتي استقرت في بدايات النقد المعاصر الغربي ولتتكشف بوادرها بعد ذلك في النقد والإبداع الروائي العربي الفلسطيني. باعتبار راهت الرواية الفلسطينية الجديدة، رواية تسيير نحو أفق قد يبتعد عن الالتزام الاجتماعي والهم الإيديولوجي متجها نحو الذات يرصد أحوالها يكشف عن معاناتها وآلامها.

وبما أن القراءة النقدية تختار النص الملائم، فقد قررنا اختيار نص من النصوص الروائية الفلسطينية الجادة لكاتب أجاد في تنويع إبداعاته الروائية، مجربا كل أنواع الفتون التعبيرية فكانت رواية مصائر كونشيرتو الهولوكوست والذكية لمؤلفها ربعه المدهون التي تعد مشروع تطور الرواية الفلسطينية المعاصرة نموذجا للدراسة حاولنا من خلالها الإجابة عن مجموعة من الإشكالات أهمها:

- هل استطاع النص الروائي الفلسطيني أن يحقق قفزة نوعية نحو التجريب الحداثي؟
- إلى أي مدى استفاد التجريب الروائي الفلسطيني لدى ربعي المدهون من التجريب الغربي؟

- كيف وظف ربعي المدهون التجريب في روايته؟
- ما سمات التجريب الروائي في رواية مصائر الكونشرتو والهولوكوست والنكبة؟
- ماهي آليات التجريب الروائي في الرواية.؟

ومن الأسباب التي دفعتنا هذا الاختيار بالإضافة إلى الدافع الذاتي والمتمثل في ميولي لفنالرواية- وخاصة التي تتخذ من القضية الفلسطينية مادة لها- هناك دافع موضوعي، وهو محاولة إماطة اللثام عن بعض الإشكالات التي تلتطم بمفهوم التجريب والرواية لما فيها من تداخل مفهوماتي. وانطلاقا من هذه الأسباب ضبطنا عنونا مذكرتنا على النحو الآتي:

" التجريب الروائي في رواية مصاير الكونشرتو والهولوكوست والنكبة لربعي المدهون- أنموذجا- ".

ونظرا لأن ظاهرة التجريب الروائي أضحت مظهر الإبداع الروائي المعاصر، والتي ألبست النص الروائي حلة جديدة متجاوزة لتلك الظواهر الشكلية في الرواية التقليدية محطمة بذلك الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية كالمسرح والقصة والشعر والأسطورة والسيرة الذاتية وأدب الرحلات، وفق طريقة منهجية ارتأينا الاستعانة بالمنهج الوصفي التحليلي لرصد ظاهرة التجريب الروائي، وتجلياته لدى ربعي المدهون فقد ارتبط بإنموذج رواية " مصائر الكونشرتو والهولوكوست والنكبة " باعتبارها رواية تجريبية وميزتها الكبرى تداخل أزمنتها وتنوع شخصياتها وقد قسمنا دراستنا هذه إلى مدخل وفصلين وخاتمة بعد مقدمة فقد احتوى المدخل المعنون بـ ماهية التجريب، على ثلاثة محاور: أولهما في مفهوم التجريب من خلال التركيز على مرحلة التأسيس للمصطلح، المحور الثاني تحت عنوان نشأة التجريب الروائي عند الغرب أما الثالث فهو نشأة التجريب الروائي عند العرب.

أما الفصل الأول فقد خصص لدراسة مظاهر التجريب الروائي في الرواية العربية وقد قسمناه لمحورين: المحور الأول تطرقنا فيه إلى العتبات النصية الغلاف والعنوان والإهداء،

أما في المحور الثاني فقمنا بتعريف المصطلحات الآتية: العجائبية، شعرية اللغة، تعددية الصوت، التناص، الزمان، المكان، الشخصيات.

أما الفصل الثاني فقد كان تجسيدا لما ورد في الفصل الأول إذ تناولنا فيه مظاهر التجريب الروائي الذي استعملها ربعي المدهون في هذه الرواية والتي حصرناها في تعددية الأصوات، شعرية اللغة، التناص، العجائبية...

في دراستنا لهذا الموضوع اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع بهدف إنجاح البحث نذكر منها:

سعيد يقطين القراءة والترجمة، أصول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب.

- عبد الحق بلعابد، عتبات لجيرار جينت.
- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي.

كأي بحث آخر واجهتنا أثناء إعداده مجموعة من الصعوبات منها صعوبة الموضوع نظرا لحداثة مصطلح التجريب في الرواية، كذلك غموض أحداث رواية مصائر الكونشيرتووالهلولوكوست والنكبة بالإضافة إلى كثرة عدد صفحات الرواية " ووجود عدة تأويلات لها سبب عدم تسلسل أحداثها وتداخلها فيما بينها وبالرغم من كل هذا خذنا هذه المغامرة البحثية.

في الأخير نتقدم بالشكر لكل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة دكتورة حفصة بوطالبي التي لم تبخل علينا بنصائحها وإرشاداتها وتوجيهاتها القيمة كما كان لها بالغ الأثر في استكمال البحث كما نشكر اللجنة المناقشة على قراءتها بحثنا هذا.

ونسأل الله عز وجل التوفيق والسداد.

مدخل

آليات التجريب الروائي

مدخل:

إن التجريب مصطلح يطلق على كل محاولة جديدة لأنها تحمل معاني الجدّة، والابتكار، وقد يبدو مصطلح التجريب غريبا من الوهلة الأولى ولكن ذلك ليس مدعاة لضعف الكتاب ودنوّ منزلة أدبهم.

مفهوم التجريب:

1.1. المفهوم اللغوي: يتأسس المفهوم اللغوي للفظة التجريب على معاني الاختيار والمعرفة، فقد ورد في لسان العرب:

"جرب الرجل تجربته: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة قال النابغة: نورثن من أزمان يوم حليمة إلى اليوم كم جرّبن كل التجارب.

وقال الأعشى:

كم جربوه فما زادت تجاربهم أبا قدامة إلا المجد والقنعا.

فإنه مصدر مجموع معمل في المفعول به، وهو غريب ورجل مجرّب قد بلي ما عنده، ومجرب، قد عرف الأمور وجرّبها فهو بالفتح مُضرس، قد جربته الأمور وأحكمته، والمجرب مثل المخرس الذي جرستهُ الأمور وأحكمته، فإن كسرت الراء جعلته فاعلاً، إلا أن العرب تكلمت به بالفتح، والمجرب: الذي جرب في الأمور وعرف ما عنده[1].

نلاحظ من خلال ما سبق من معاني قاموسية أن لفظة جرب يؤشر معناها أساسًا إلى محاولة الكشف والإستشراق رغبة في الوصول إلى المعرفة.

1.1. **التجريب لغة:** من مادة جَ.رَ.بَ "جربُه تجريباً وتجربته إختبرته مرة بعد أخرى، ويقال رجل مُجرب، جُرب في الأمور وعرف ما عنده ورجل مُجرب عرف الأمور وجربها"[2].

---

[1]ابن منظور: لسان العرب، مادة (جرب)، مج1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997، ص 161-162.

[2]مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة (جرب)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، د.ط، ج1، ص 14.

فيكون التجريب مصدرا للفعل جرب من حيث الإشتقاق، فنقول رجل مُجرب أي قام بالعديد من الأمور وفي كل مرة يكتشف شيء جديدًا من تجربته.

ورد أيضا في القاموس المحيط فيما يخص مادة "جَ.رَ.بَ" ما يلي:

"جرب تجربته، اختبره، ورجل مُجرب، كمعظم: يلي ما (كان) عنده، ومُجرب: عرف الأمور، ودراهم مجربة: موزونة"[1].

من المفاهيم اللغوية السابقة نجد أن (التجربة) يدور في نطاق الممارسة والإطلاع وتجاوز الأمر المحسوس في المعرفة، ثم إعطاء رؤية جديدة، غير أنه في نهاية الأمر ليست كل معارفنا ناتجة عن التجريب.

1.2. **المفهوم الإصطلاحي:** إن مصطلح التجريب جديد في نقد الأدب ويصعب وضع مفهوم محدد ودقيق له، وهذا يعود لحداثة المصطلح عند العرب في مجال الأدب فقد كان أصله في الغرب، ثم انتشر إلى العرب.

لقد أورد شعبان عبد الحكيم على لسان مدحت أبو بكر أربعة عشر تعريفا للتجريب ونذكر منها:

1. "التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
2. التجريب مرتبط بالديموقراطية وحرية التعبير.
3. التجريب مزج الحاضر والماضي.
4. التجريب إيداع جديد.
5. التجريب تجاوز للركود تابع للصور.
6. التجريب ثورة"[2].

---

[1] الفيروز أبادي: قاموس المحيط، مادة (جرب)، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ج1، ص 60.

[2] شعبان عبد الحكيم: التجريب في فن القصة القصيرة من (1960–2000)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط 2010، ص 13.

ومن خلال هذه التعريفات للتجريب تتباين آراء الروائيين فيصعب عليهم تحديد مفهوم واحد ودقيق، فكل ورأيه حسب تجربته الإبداعية في الكتابة.

لقد كانت الكتابة الإبداعية وسيلة لتهدئة التوتر والقلق النفسي الذي يعاني منه الإنسان المبدع[1]، وبالتالي يكون ناتج كتابة تجربة روائية.

فالتجريب مصطلح فضفاض يصعب تعريفه التعريف الجامع القاطع للشك فهناك من يرى أن التجريب إبداع وهناك من يقول أنه إبتكار وهناك من يقول أنه تجاوز...

يرى أيمن تعليب أن التجريب "ليس بدعة معاصرة كما يحلو للبعض تصور ذلك فالحياة قديمة والعلم بها حادث، وقوة التجريب أعلى من قوة التنظير للتجريب...، ولقد بدأ التجريب منذ بدأ الإنسان وجوده في هذا العالم، بل ربما لم يستطع الإنسان الوعي بوجوده حقا إلا من خلال تجريب هذا الوجود"[2].

يحاول أيمن تعليب أن يربط التجريب بالوجود الأول فالإنسان في هذا العالم، فالإنسان تفطن للتجريب بعد تجربته هذا الوجود، وهنا يطرح درسا مهما في التجريب يتطلب التركيز.

وقال الفيلسوف كانط "Emmanuel kant" إذا كانت معرفتنا كلها تبدأ مع التجربة فهذا لا يعني أنها تنتج كلها عن تجربة"[3].

إذن فعند القيام بأبحاث قصد المعرفة يتم وضع فرضيات وأسئلة والتي بناءا عليها تقام التجارب باستخلاص النتائج والقوانين الصحيحة.

إن "أول من استخدم مصطلح التجريب في الرواية، الروائي الفرنسي" إميل زولا" مع ملاحظة أن هذا الكاتب كان متأثرا بالعلوم مما جعله يعتمد في روايته على القواعد العلمية

---

[1]ينظر: عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، افريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 203.

[2]أيمن تعليب: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، د.ب، ط1، 2011، ص 7.

[3]محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الأدب ،الدار الوطنية للكتاب نشر وتوزيع، درارية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 85.

التي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره وقد أصدر "إيميل زولا"، أثناء حياته الأدبية بحثا جماليا عنوانه الرواية التجريبية"[1].

فالتجريب في المجال الفني أو الأدبي لا يختلف عن ما هو عليه في المجال العلمي الإبداعي ففي الأدب أو الفن يكون باستخدام أساليب إنشائية وتقنيات وأشكال مختلفة للكتابة، أما في العلوم فيكون باستخدام الملموس، المادي، كالتشريح وخلط المحاليل الكيميائية للاستنتاج القوانين والنتائج العلمية، لكن نحن ما يهمنا في بحثنا هذا التجريب في الأدب والفن بالأخص التجريب في الرواية.

2.2. من خلال المعنى المعجمي للتجريب، يمكن القول إن لفظة التجريب يلتبس مفهومها كثيرا من لفظة ومفهوم التجربة، حتى إن بعض الباحثين يقيمون أحدهما مكان الآخر، فيصيران مفهوما واحدا وغالبا ما نرى هؤلاء يرومون توظيف هذا المفهوم ليدل عللا دلالة صريحة على الآخر.

والواقع أن ثمة فروقا جوهرية بين التجربة والتجريب، وهو ما يذهب إليه الناقد "بيار شارتيه" في قوله: "ما التجربة العلمية؟ إنها ملاحظة مثارة بهدف المراقبة، وبالفعل لقد شرح "كلود برنار" أن القائم بالتجربة هو الذي يستطيع بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا.

لكنه اقتباسنا للظواهر الملاحظة، تأسيسا للتجربة بطريقة نستطيع بها في الإطار المنطقي للتوقعات أن تقدم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المتصورة سلفًا"[2].

واضح من خلال هذا القول إن مفهوم التجربة غير مقيّد لمجال من مجالات أو مخصص لعلم دون علم، فهو مفهوم مطلق غير محدد بوظيفة: غير أن الشائع أن التجربة مرتبطة بالعلوم الحقّة –التجريبية– أكثر من ارتباطها بالعلوم الإنسانية والأدب، "بفهم علمي لمعنى التجريب، فالتجربة في المخبر، تعد سلفا لتكون ناجحة بعد ذلك: أي أن المرحلة

---

[1]شوقي بدر يوسف: غراية الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورش الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008، ص 75-76.

[2]بيار شارنيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 151.

السابقة عن مرحلة إظهار التجربة وإشراك الآخرين فيها، هي مرحلة مؤقتة تستقصي بالضرورة إلى التجربة الكاملة بعد اكتشاف الأخطاء الأولى وتداركها"[1].

غير أن هذا المفهوم اخترق المجال الأدبي، وموروس بشكل مستمر في هذا المجال، وقد تكون رحلة الكثير من المفاهيم من العلوم الحقة إلى الأدب والعلوم الإنسانية مصوغا لانتقال مفهوم التجربة أيضاً.

يرى الأستاذ "سعيد يقطين": "أن التجربة ممارسة من خلال تفاعل الذات (الكاتب) مع الموضوع (مادة الكتابة) وبدون هذا التفاعل لا يمكننا التأثير لعملية الإنتاج التي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التفاعل[2].

وهذه الممارسة كما يقول "سعيد يقطين": "تُجرب أدوات جديدة وتدخل عناصر جديدة وغير معتادة"[3].

ومن خلال هذا التصور نستنتج أن التجربة تؤدي إلى نتائج لقاء الذات والموضوع وتكون النصوص أكثر تمظهرا لهذا التحقق، فمفهوم التجربة إذن يتموقع دائما بالموازاة ومفهوم التجريب، فالحديث عن أحدهما يجر إلى الآخر فيقترنان ليظل مفهوم التجريب موصولا بمفهوم التجربة، قائما بوظائفه مصطبغا بصفاته، فيلقي التجريب خاصية ملازمة للرعب البشري وجزءا مهما من مقومات التفكير الإنساني، من المعنى اللغوي للرواية أريد بالرواية حمل الأحداث والوقائع ونقلها بطرق شتى دون الخضوع إلى قوانين ثابتة، تخضع الرواية للجمود وخلوها من الأحاسيس والتأثير على القارئ لهذا السبب خرج الروائيون التجريبيون عن المألوف لدى الروائيين الكلاسيكيين، حيث جددوا وأبدعوا في كتاباتهم الروائية مستخدمين تقنيات دخيلة عن الرواية المألوفة وتقنياتها فأنتجوا الرواية التجريبية أو الجديدة أو

---

[1] عمر حفيظ: التجريب في كتاب ابراهيم الدرغرتي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، تونس، 1999، ص 10.

[2] سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد المعرب(، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 15.

[3] المرجع نفسه: ص 24.

الحديثة، فالروائي التجريبي "لا يكتب رواية واحدة أو روايتين، وهو فيما يكتبه من كم روائي يسعى دوما إلى توسيع عوالمه الروائية من خلال التنويع، وتجديد الأشكال وتجديد العوالم، ومغامرة الكتابة عوالم مفترضة، تقع بين الواقع والتخيل"[1].

كما يقول حسن عليان: "طبع التحديث الرواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوافرة في الرواية التقليدية، وذلك باستخدام تقنيات فنية جديدة تجاوزت تقنيات الرواية الواقعية، فقد كانت رواية تيار الوعي قفزة نوعية في عالم التجديد الروائي"[2].

إذن كل ما يبتكر من تقنيات لم تتوافر في الروايات التقليدية هو تجريب روائي أو تجديد روائي تحت طابع حداثي، فالروائي التجريبي إذن ينفتح على كل ممكنات الكتابة الروائية التي تدفع نحو التخيل.

إن الكتابة الروائية التجريبية "مدعوة على الدوام للحرص على بقاء بعدها التجريبي التحديثي من خلال تجاوز ما بنته وإبتكار ما عليها من أشكال تعبيرية جديدة"[3].

ويقصد هنا بالتجاوز، التعدي على الأشكال التعبيرية، فهناك تجاوز للواقع اليومي للإنسان من خلال الحلم، وهناك تجاوز في الشخصيات الحقيقية لشخصية خيالية أسطورية، وهذا فإن "الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب ..."[4].

تطرق محمد عز الدين التازي في ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي إلى أن: "التجريب الروائي مرادف للحداثة والتحديث"[5].

وهذا يعني أن كلاهما يعني الثورة على القديم والسعي لإعتناق الجديد، أو بعبارة أخرى تحرر المبدع من إبداع أسلافه.

---

[1] محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية إلى أين؟، ديسمبر 2010، ص 06.

[2] حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، مج 23، ع02، 2007، ص 02.

[3] محمد عزالدين التازي: مرجع سابق: ص 10.

[4] سعيد يقطين: مرجع سابق، ص 287.

[5] محمد عز الدين التازي: مرجع سابق، ص 08.

من مفهوم الحداثة نجد علاقة بينها وبين التجريب من ناحية المعنى فهما مصطلحان يبحثان عن الشيء المختلف عن المعتاد.

نشأة التجريب الروائي

أ. التجريب الروائي عند الغرب:

برزت علامات التجديد في الرواية عموما عقب الحربين العالميتين في أوروبا وأمريكا متأثرة بذلك التعقيد والتطور الذي وسم العصر في كافة مجالاته الفكرية والسياسية والفنية، فاتخذ الجنس الروائي هذه العوامل مطية للانفلات من تلك النظرية التقليدية البلزاكية[1] لمكونات الرواية بمعنى "تغير الشكل الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية، وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الفرنسيين وبخاصة منهم "ألان روب غرييه" و"نتالي ساروت" و"كلود سمون" و"ميشال بوتور"[2].

1.أهم رواد التجريب:

إن المهتمين بالدراسة النقدية للرواية الجديدة عامة أغلبيتهم مثقفون على أعلام هذه الأخيرة سواء كانوا من الغرب أم من العرب.

2.1. رواده عند الغرب:

- ألان روب غرييه "A.RobbeGrrille": شكلت مجمل أعمال "روب غرييه" ذلك التنوع الفكري وتلك الرغبة في التحرر، فقد ألف روايته الأولى المماحي "Les Gommes" عام (1953) والغيرة "La Jalousie" (1957) كما قدم تنظيرا لحركة الرواية الجديدة من خلال كتابه "من أجل رواية جديدة" "Pour un nouveau Roman" (1955)"[3].

---

[1]أونوي دي بلزاك: (1799-1850): عد الرائد الحقيقي للمذهب الواقعي، وسميت الواقعية/التقليدية بالرواية البلزاكية، وهو ومن منظريها بأعماله الروائية، الكوميديا البشرية، الأدب، ينظر: بيار شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ص 125.

[2]عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، العدد 240، ص 1998، الكويت، ص 47.

[3]ينظر: محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الجدار، ط2، 2002، ص 45.

ففي هذه الإبداعات خلخل روب غرييه تلك المفاهيم السردية من شخصية وحبكة جاعلا منها مبادئ انتهت مدة صلاحيتها، حيث جاءت رواياته بحبكة مفككة متحررا بذلك في كتابته لرواية "المماحي" من خلال محوه لمشهد الإغتصاب والجريمة، فتبدو الكتابة عنده لغزا يستفز القارئ ويدفعه إلى التأويل.

- ميشال بوتور "Michel Butor":

من مواليد سنة 1926 لمدينة مونس أن بارول "Mons en-baroeil" من أبرز رواياته "ممر ميلان" "Passage de milan" سنة 1954، جدول الأوقات " L'emploi de temps" سنة 1956، التعديل "La modification" سنة 1957 ورواية "درجات" "Degrés" سنة 1960، كما نظر للرواية الجديدة من خلال كتابه "بحوث في الرواية الجديدة" سنة 1972 [1]، هذا الكتاب الذي يعد ربحا مهما بالنسبة للرواية الجديدة، فهو يعرفها بأنها "رواية تقدم لنا العالم بفضاء محتوم، عالما خاطئاً، ويضيف: إن الروائي الذي يرفض هذا العمل -يقصد هنا الرواية الجديدة- ولا يقلب العادات والتقاليد رأسا على عقب ولا يفرض على قارئه أي جهد خاص، ولا يجبره أبدا على العودة إلى نفسه بالنسبة إلى إعادة البحث في الأوضاع المكتسبة منذ زمن طويل يلاقي بالتحديد نجاحا سهلا ولكنه يجعل من نفسه شريكا لهذا القلق العميق (...) ويكون عمله في النهاية سمًا نافعًا"[2].

إذن فالروائي "مشال بوتور" تحدث عن الرواية الجديدة حيث كان مفهومه للتجديد الخروج عن المألوف من خلال توظيف الروائيين للأساليب الجديدة التي تغير من الجانب التركيبي والتأليفي للرواية.

---

[1]ينظر: محمد الباردي، المرجع السابق، ص 45-46.

[2]بنية سليمة: الرواية الجديدة (أحلام مستغانمي-أنموذجا)، مذكرة ماجستير، كلية الأدب واللغات، قسم الأدب العربي، بسكرة، 2007، ص 19.

- **نتالي ساروت** "Nathalie Sarroute":

من مواليد سنة 1902 لمدينة إيفا نوفو بروسيا، ترحت إلى فرنسا واستقرت هناك، أول رواية لها كانت سنة 1939 "إنتحاءات ضوئية" "Tropisme" سنة 1939 وهذه الرواية لم تلق إهتماما كبيرا في البداية، ثم ظهرت بها مجموعة من الروايات أبرزها: "أوصاف رجل موهوب" سنة 1949 "Portrait d'un inconnu"، "مارتر" 1953 "Martereau"، "الفواكه الذهبية" "Les fruits d'or" التي نالت جائزة أدبية ورواية "بين الحياة والموت" "Enter la vie et mort" سنة 1968 وأيضا رواية "القبة الفلكية الإصطناعية" " La planétarium" 1959 الأكثر شهرة[1]، عرفت الرواية بنفسها وتكلمت عن أعمالها الروائية الشهيرة واهتمت بالرواية الجديدة.

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 كتابها المرسوم بهذا الاسم، بخلاف عصر البرجوازية الذي أفرز الواقعية، حيث الاستقرار والثبات"[2].

من خلال جهود هؤلاء الرواد وما حققته منجزاتهم الأدبية والنقدية في تحويل مجرى البناء السردي من خلال تلك التقنيات الجديدة الموظفة في مجمل أعمال هؤلاء الأعلام، ومن هذا المنطق يمكن القول إن التجريب في الرواية الغربية والفرنسية على وجه الخصوص قد انطلق من مفهوم الحرية كمبدأ أساس في العملية الإبداعية أتاح لها إنتاج طرائق سردية جديدة.

---

[1] ينظر: محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص 45.

[2] عدالة أحمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006، ص 35.

ب. التجريب الروائي عند العرب:

إرتبط مصطلح التجريب في الرواية بالبحث عن أشكال جديدة ومغاير لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث رواية جديدة "إستندت إلى جملة مبادئ تجريبية حداثية، ووظفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية، وظهرت في ستينات القرن الماضي"[1].

يمثل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما استراتيجية نصية لها طرائقها الفنية وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا على الرغم من أن هناك من يعتبرها –الرواية العربية– رواية تجريبية بطبيعتها، يقول محمد الباردي: "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربي؟"[2].

1.2. **رواده عند العرب:**

محمد الباردي: في قوله هذا يقر بحداثة الشكل الروائي في الموروث العربي باعتبار أن الأمة العربية قد مارست الشعر بادئ ذي بدء على الرغم من وجود بذور لفن القص في موروثنا السردي، إلا أن رغبة الروائيين العرب في تجاوز تلك النصوص الكلاسيكية بتجريب كتابة سردية جديدة لأسباب ذاتية وموضوعية من مثل تأثرهم بالفلسفة الغربية والرواية الفرنسية الجديدة، بالإضافة إلى الإطلاع عن النصوص الترايلة العربية، هذا إلى جانب تلك التحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا وثقافيا وإقتصاديا وإجتماعيا.

- عبد الحميد بن هدوقة: من مواليد سنة 1925 لمدينة المنصورة (سطيف–الجزائر) شاعر وروائي وقاص ومترجم، تعلم في معهد "الكتاني" بالجزائر، وجامع "الزيتونة" بتونس، وكذلك في معهد الفنون الدرامية، كما درس الإخراج الإذاعي والمسرحي، تحصل على دبلوما في تحويل المواد البلاستيكية وعمل في إذاعة الجزائر وتلفازها كمدير، ثم مستشارا

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

[2] محمد الباردي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 291.

ثقافيا فيها ثم عمل في المؤسسة الوطنية للكتاب كمدير مسؤول عنها، ثم رئيسا للمجلس الوطني الجزائري وأخيرا أمينا عاما مساعدا لإتحاد الكتاب[1].

إن التجريب في أعمال "عبد الحميد بن هدوقة" الروائية يعتبر تأسيسا إذ بدا في نصوص "ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" و"بان الصبح" قبل أن يتخلى عن التقليد ليدخل في المغامرة الروائية الجديدة برواية "الجازية والدراويش "ورواية "غدا يوم جديد" وهو ما جعله يحقق علامات إضافة نوعية للمشهد الروائي الجزائري المكتوب بالعربية، فتنخرط في المذهب التجريبي بحثا عن كتابة روائية حداثية[2].

تقترن تجربة "عبد الحميد هدوقة" الروائية بظهور نص "ريح الجنوب" عام 1971، والذي يعده النقاد أول رواية فنية جزائرية، مقارنة ببعض النصوص البدائية التي كانت تنمو أو تبدو ناقصة وغير كاملة كرواية فنية، فهو ككاتب حاول أن يوظف أشكالا فنية متطورة جديدة من خلال إحساسه الإبداعي وخرقه للتقنيات السابقة لروايته فمفهوم التجريب عنده لم يختلف عن رواده من الغرب في البداية، ولكنه فضل فيما بعد أن يشق طريقه في مغامرة فردية لأن هذا المذهب ونعني به التجريب ليس له حدود أو قيود، فكانت له أعمال روائية تعتبر محطة هامة في مسار الرواية الجزائرية والعربية الجديدة.

- صنع الله إبراهيم (الأرفلي):

من مواليد سنة 1937 لمدينة القاهرة بمصر، كاتب وروائي، متخرج من معهد موسكو للسينما بدبلوم الإخراج السينمائي سنة 1974، عمل مترجما ومحررا ومديرا للتحرير في عدد من دور النشر ووكالات الأنباء، حاز على عدة منح لدراسة السينما، كما نال جائزة كتاب ثقافة الطفل العربي سنة 1981، وجائزة سلطان العريس سنة 1993 [3].

---

[1]ينظر: سمر روحي الفيصل: معجم الروائيين العرب، جروس برس، طرابلس، لبنان، ط1، 1995، ص 250.

[2]سمر روحي الفيصل، المرجع السابق: ص 113.

[3]المرجع نفسه: ص 217.

بدأت منشوراته بالظهور مع نهاية الستينات، له عدة روايات نذكر منها: "تلك الرائحة" 1966، "اللجنة" 1980، "بيروت بيروت" 1984، "ذات" 1992، كما له ترجمات وقصص نذكر منها: "ولد لا يعرف الموت" للأخوانغيرم–ترجمة– وقصص تاريخية محررة للأطفال "رحلة السندباد الثامنة" سنة 1989 [1].

فرواية "ذات" لإبراهيم صنع الله[2] "تستمد حداثتها من نزعتها التجريبية، التي تطرح من جديد إشكالية التمثيل وطبيعة الجنس الأدربي، ولا شك أن المتتبع لأعمال "صنع الله إبراهيم" على سبيل المثال منذ جذور الرواية الأولى التي كتبها: تلك الرائحة إلى بقية الروايات يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة في خلخلة البُنى السدرية السائدة في الرواية العربية، وزعزعة طقوس التلقي التقليدية التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية زمنا طويلا"[3].

فقد استطاع "إبراهيم صنع الله" من خلال أعماله الروائية أن يغوص في متاهات التجريب على مستوى مضمون الرواية أو على مستوى الشكل ففي رواية "ذات" يكمن البعد التجريبي في أنها: "خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر"[4].

ينضم إلى جيل "صنع الله إبراهيم" الكاتب الكبير "جمال الغيطاني" الذي يرسم مساره الإبداعي بجملة من الروايات التي اتخذت التجريب وتقنياته طريقه ووعيا بضرورة التجديد والمغامرة، فهو "يكرس النموذج الذي يلجأ إلى التراث العربي الإسلامي تاريخا وأدبا ليستوحي منه تقنياته ويطرح من خلاله قضايا المجتمع العربي المعاصر"[5].

يعد "جمال الغيطاني" من أبرز المجددين في الرواية المصرية العربية من خلال توظيفه للتراث بمفهومه الواسع في عدد من رواياته على غرار رواية "الزيني بركات" و"كتاب التجليات" الذي يروي تجربة تتعلق بالموت والزمن والنسيان والعالم الآخر فكان الشكل المتسع شكل التراث الصوفي"[6].

---

[1] المرجع نفسه: ص 217–218.

[2] ابراهيم صنع الله: روائي مصري يعتبر من الكتاب المثيرين للجدل بحيث تتميز أعماله الأدبية بحلتها الوثيقة بتاريخ مصر السياسي، أهم أعماله اللجنة، بيروت بيروت، ذات.

[3] محمد البارودي: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص 301.

[4] المرجع نفسه: ص ن.

[5] محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، ص 55.

[6] المرجع نفسه: ص 73.

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الرواية عند المبدعين –إبراهيم صنع الله وجمال الغيطاني– هي مغامرة شكلية تجريبية سعى من خلالها هؤلاء إلى تحطيم تلك البنية التقليدية للرواية بنسيج رواية تجريبية تتوافق ومتطلبات الواقع المعيش وتواكب أشهر حركات التجريب في العالم.

الفصل الأول

مظاهر التجريب والعتبات النصية

المبحث الأول: النص الموازي (العتبات النصية): الماهية والمصطلح

وهو النص الذي يرافق النص الأصلي ويلازمه أو ما يعرف بالعتبات النصية وتعتبر هذه الأخيرة عنصر من عناصر التعالي النصي الذي حدده (Gérard Genette)، وتشمل الفنيات على شبكة من العناصر النصية والخارج نصية التي تصاحب النص وتحيط به وتجعله قابلا للتداول، وإن لم يكن وفق مقصدية المؤلف فعلى الأقل يكون ضمن مسار تداولي لا ينزاح كثيرا عن توجيهاته، فالنص الموازي بهذا المعنى يمثل سياجا أو أفقا يحد من اتساع التأويل من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة[1]، فالنص من خلال هذا المنظور ليس منغلقا على نفسه ليس له حدود قاطعة بل هز على العكس من ذلك إنه فضاء تتفاعل فيه نصوص شتى وتتناقض بشكل يعطي النص المقصود قيمته الداللية والتداولية، هكذا يبدو التقاطع واضحا بين المتعاليات النصية تقاطعها يجعل من الشعرية مبحثا تتكامل مقولاته في سبيل انتاج معرفة ملائمة بالقوانين المجردة للظاهرة الأدبية[2]، ومن مجموع أنماط المتعاليات النصية يهمنا تخصيص القول في النص الموازي أو ما يسمى في صيغة استعارية بالعتبات النصية.

أولا: مفهوم المصطلح في الدراسات الغربية

أ. العتبة النصية في اللغة:

يتكون مصطلح Paratexteمن مقطعين: المقطع الأول هو: Para وهو في اليونانية واللاتينية صفة حاملة لعدة معاني:

- تأخذ معنى الشبيه والمماثل والمساوي.
- بمعنى الظهور والوضوح والمشاكلة.
- بمعنى الموازي والمساوي للارتفاع والقوة، وبمعنى الزوج والقرين والوزن بمقدارين والعدل والمساواة بين شخصين.

---

[1] ينظر: حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص 44.

[2] نبيل منصر: نفسه، ص 25.

– بمعنى تحاذي الجمل بين بعضها البعض.

والملاحظ فهي السابقة Para أنها إذا لحقت بأي كلمة حملت معنى من المعاني المذكورة مثل المتوازي Parallèle، ومثل الواقية من المطر Parapluie ...إلخ[1].

أما المقطع Texte نجد أنفسنا أمام كم هائل من التعريفات الخاصة بالنص وكل تعريف منها يعكس وجهة النظر الخاصة بالمعرفة والمرجعيات الفكرية والتراكمات المعرفية التي ينطلق منها فنجد تعريفات في علم النفس وعلم الاجتماع واللسانيات والسيميائيات وتحليل الخطاب إلا أن أصله التاريخي في الثقافة اللاتينية يرجع إلى كلمة Textus التي تعني النسيج.

وتسلسل الأفكار وتوالي الكلمات يشير إلى هذا المعنى Roland Bsshes من بقوله "تعني كلمة النص Texte النسيج Tissu، ولكن صنف هذا النسيج دائما وإلى الآن بوصفه إنتاجا وحجابا جاهزا يقف المعنى خلفه إلى حد ما"[2].

يمكن القول من خلال التعريف اللغوي السابق للعتبات النصية في الثقافة الغربية أنها من المفاهيم التي لا يمكن تناولها دون مواجهة صعوبات عدة باعتبارها منبها لمجموعة من التناقضات أهمها ما تم طرحه سابقا من خلال التعريف الناتج عن طبيعة التركيب المزدوج الذي يخضع له المفهوم والذي يتكون من أداة التصوير Pance والنص Texte، التي تعتبر مصدر للالتباس سواء بالنسبة للغة الفرنسية فهي تعني في الوقت نفسه القرب من كذا، حول كذا، مناقض لكذا، أو في لغات أخرى لا تخلو بدورها من إعطائها المعنى نفسه Paraهي أداة تصدير فيها بعض المعاني المتناقضة القرب/البعد، المتشابهة/الإختلاف، الداخل/الخارج[3].

---

[1]عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تح: سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008م، ص 43.

[2]رولان بارت: لذة النص (الأعمال الكاملة)، تر: منذر العياشي، مركز الإنمتاء، لبنان، ط1، 1992، ص 108–109.

[3]ينظر: السعدية شاذلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي (مقدمة حذيث عيسى بن هشام وإنشاء الرواية العربية)، سلسلة الأطروحات والرسائل، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت، ص 17–18.

ب. الفنية النصية في الإصطلاح:

يقدم "Gérard Genette" تعريفا مفصلا للفنيات النصية في الكتابة Seuils، حيث جعلها نمطا من أنماط المتعاليات النصية الخمسة.

حيث يرى هذا الأخير أنه لا يكفي التساؤل مع "romajakobson"عن تلك العناصر الضرورية التي تجعل من أي ملفوظ لغوي نصا أدبيا بل لابد من التساؤل عن مجموع العناصر التي تجعل من النص كتابا يقول: "النص الموازي هو ذلك الذي يجعل من النص كتابا فيقترح نفسه بتلك الهيئة على قرائه وعلى الجمهور بشكل عام"[1].

أما Philipe le geune فيعرف العتبة النصية بقوله: "بأنها عبارة عن نص هامشي يوجه القراءة بصفة عامة إبتداءا باسم الكاتب والعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية ... وحتى المقدمة"[2].

وهو عند Compagnon: "عبارة عن مجموعة من العناصر التي تؤطر وتكون مداخل للكتاب وتشكل بذلك منطقة بين خارج النص والنص ويجب المرور عليها لولوجه"[3].

يظهر إذن عبر عرض هذه التعريفات أنه رغم محاولتها ضبط مفهوم العتبات النصية نسبيا تضل نوعا ما قاصرة على درء الإلتباس الناتج عن صعوبة تحديد الإطار، وفيما يلي سوف نتطرق إلى تدارول المصطلح في الدراسات العربية التي استلهمته وعن الإشكالات الخاصة التي نتجت عن هذا التوظيف.

ثانيا: مفهوم مصطلح العتبات في الدراسات العربية

تعريف العتبات في اللغة:

ورد في لسان العرب في مادة (عتب)، العَتَبَةُ هي أَسْلَفُة الباب التي توطأ وقيل العتبة العليا والخشبة التي فوق الأعلى: الحاجب، والأسلفة السفلى، والعارضتان: العضادتان

---

(1) Gerard Genette : Seuils, eddu Seuil, Paris, 1987, p 08.

(2) Philips le geune : la pacateautopiographique, edition du sruil, p 45.

(3) Compagnon : la seconde main ou la travail de citation seuil, 1979, p 328.

والجمع عتبة وعتبات والعتبُ الدَرَجْ وعَتَبَ عَتْبَةً إتخذها، وعتب الدرج مراقيها إذا كانت من خشب وكل مرقاة منها عتبة وفي حديث ابن النحام قال لكعب بن مرة وهو يحدث بدرجات المجاهد: ما الدرجة؟ فقال: إنها ليست كعتبة أمك، أي أنها بالدرجة التي تعرفها في بيت أمك، فقد روى أنها بين الدرجتين كما بين السماء والأرض وعَتَبُ الجبال والحزونُ مراقيها، وتقول عَتَبَ لي عتبة في هذا الموضع إذا أردت أن ترقى به إلى موضوع تصعد فيه[1].

تعريف العتبات إصطلاحا:

فقد أثار مصطلح العتبات النصية في استعمالات وتوظيفات Gérard Genetteإضطرابات في الترجمة داخل الساحة الثقافية العربية والسبب في ذلك الإعتماد على الترجمة الحرفية في قاموس أو إعتماد المعنى والسياق الذي وظف فيه المصطلح في لغته الأصلية.

يمكن أن تتعرض لعدة ترجمات للمصطلح في الدراسات العربية المعاصرة فمثلا يترجم سعيد يقطين مصطلح Paratexte بالمناصصات وهي عنده في كتابه "القراءة والتجربة": "تلك التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصلي بهدف التوضيح أو التعليق أو إزالة الإلتباس الوارد –يقول الباحث– وتبدوا لنل هذه المناصصات خارجية ويمكن أن تكةن داخلية غالبا"[2].

وبعد ذلك يوظف هذا الباحث المغربي المناص في كتابه اللاحقة ولا سيما في كتابه "الروايات والتراث السردي" حيث يقول: "أولا نقصد بالمناص البنية النصية التي تأتي موازية أو مجاورة لبنية النص الأصلية"[3].

---

[1]ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار المصادر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، مج 1، ص 576.

[2]سعيد يقطين: القراءة والترجمة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب)، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص 208.

[3]سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 128.

ويستخدم محمد نبيس مصطلحا آخر للعتبات النصية وهو النص الموازي ويقصد به الطريقة التي بها يصنع النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الوصفة على قراءه وعموما على الجمهور، فالنص الموازي عنده كما يسميه عبارة عن عتبات تربطها علاقات جدلية مع النص بطريقة مباشرة وغير مباشرة يقول الباحث عن النص الموازي واصفاله "بأنه تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن تتصل به إتصالا يجعلها تتداخل معهإلى حد تبلغ فيه درجة تعيين استقلاليته وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلالته"[1].

ويترجم فريد الزاهي المصطلح بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي[2] يقول: "لعل أهم فضاء يتجلى في النص تتجلى فيه استراتيجيات الميثاق هو ما يعرف بالنص الملحق أو المصاحب أو الموازي إذ من خلاله يتعرف المتلقي على طبيعة الخطاب الذي يروم التعامل معه"[3].

ويمكن القول في الأخير أن هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تساهم دون ريب في تصعيد أزمة المصطلح التي يعاني منها النقد العربي المعاصر مما يؤدي إلى تعطيل عملية القراءة والفهم لدى القارئ العربي، وهذا ما يدعو بإلحاح إلى ضرورة تبني سياسة موحدة وذلك من خلال فتح دائرة بحث ونقاش شاملة يتفق من خلالها على وضع مصطلحات شاملة وموحدة لمختلف مفاهيم الأدب والنقد –وليس فقط مصطلح العتبات النصية– للإنتقال بعدها إلى التمعن في الظواهر الأدبية المختلفة ومعالجتها[4].

ثالثا: تحديد العتبات النصية

---

[1]محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها (1 التقليدية)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص 76-77.

[2]فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م، ص 9.

[3]عبد النبي ذاكر: عتبات الكتابة ومقاربة لميثاق المحكي العربي، دار وليلي أكادير، المغرب، ط1، 1998، ص9.

[4]ينظر: كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي، دار الأوروسية، الجزائر، ط1، 2008، ص 20.

العنوان، الإهداء، الغلاف

أ. العنوان:

يعد العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي) لهذا فإن اعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلح علينا بالتحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك، العصر الكلاسيكي عنصر مهم، كونه مجموع معقد أحيانا أو مربك/ وهذا التعقيد ليس لطوله وقصره، ولكن مردّه مدى قدرتنا على تحليله وتأويله.

ومن بين المشتغلين على ما ذكره (جيرارد جنيت) نجد:

M.Helin, les livres et leurs titres marche rowane ,sptdée 1956 th Adorno, titres, 1962, in Notes sur littérature, Flammarion, 1984.
Ch.Moncelet : Essai sur le titres of 1972.
Leo H.Hoek, pour une sémiotique du titre ; document de travail Urbino, févr. 1793.
Grivel, production de l'intérêtromanesque, Mouton 1973.
C.Duchetromanesque, in l'itérative 12 déc. 1973.

لتتوالى بعد ذلك الدراسات المتخصصة في العنونيات[1].

(علم العنونة) إلا أن "لوي هويك" يعد أحد أكبر المؤسسين المعاصرين للعنونيات في كاتبه (سمة العنوان)[2]الذي حدد فيه الجهاز المفاهيمي للعنوان ومعالمه التحليلية، حيث يرى بأن العناوين التي تستعملها اليوم لينتهي العناوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا "Objet artificiel"، لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد والمكتبيين، وهي تحت طائلة تعليقاتهم قصد القبض عليها، وهذا ما يتخصص فيه المشتغلون بالعنونة أي العنوانيين "titrologues" بتحليلهم لتلك الكتلة الخطية "Graphique" أو الإقنوغرافية "Inconographique" أي الطباعية المتواجدة إما على صفحة العنوان أو الغلاف.

---

[1]قابلنا مصطلح titrologieبمصطلح العنوانياتجريا على القياس المصطلحي، لسانيات، سيميائيات، تداوليات، فالألف والتاء هي للجمع وهي للعملية أيضا.

[2]مفيد فكري: الجزار، سيميوطيقا التواصل والعنونة، الهيئة المصرية للكتاب، سنة 1998، مصر.

فالعنوان عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكتاب أو دار النشر[1]، والمهم في العنوان هو سؤال الكيفية أي كيف يمكننا قرائته كعنصر قابل للتحليل والتأويل يناص نصه الأصلي؟.

وهذا ما ناقش فيه (جينيت) كل من (كلود دوشي، لوي هويك) كمختصين في هذا المجال، بعد عرض رأييهما حيث يرى لوي هويك بأن العنوان هو كل ما نسميه اليوم "Zadig" أي العنوان الأصلي (1973)، وكل ما يأتي في الجزؤ الأول قبل الفاصلة هو العنوان الفرعي.

يقدم لنا تعريفا أكثر دقة وشمولا في كتابه "سمة العنوان" جاعلا إياه مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، نشير لمحتواه الكلي ولتجذب الجمهور المستهدف[2].

أولا العنوان:"Zadig"

ثانيا العنوان الثانوي: "Second titre" وغالبا ما نجده موسوما أو معلما بأحد العناصر الطباعية أو الإملائية ليدل على وجهته.

ثالثا: العنوان الفرعي: "Sous titre" وهو عامة يأتي للتعريف بالجنس الكتابي للعمل (رواية، قصة، تاريخ....) وهذا التقسيم قد إعتمده كذلك لهويك في كتابه عن العنوان عكس ما كان يقول به في مقاله السابق (1973) ليحدد دوشي العنوان كرسالة سننية في حالة تسويق ينتج عن إلتقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسا تتقاطع الأدبية والإجتماعية، إنه يتكلم/ يحكي الأثر الأدبي في هبارات الخطاب الإجتماعي ولكن الخطاب الإجتماعي في عبارات روائية[3].

---

[1]محمد مفتاح: مفاهيم معالم (نحو وتأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1999، الدار البيضاء، المغرب.

[2]ناصر حامد أبو زيد: مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، ط4، سنة 1998، الدار البيضاء، المغرب.

[3] G.Genette, introduction alarchitexte, 3 ed du seuil, paris, 2004.

يناقش جنيت كل ما جاء به، فيرى بأننا لو استرجعنا التاريخ القصير للعنوانيات[1]، سنجد بأن الإختلاف المصطلحي الحاصل بين العنوان الثانوي والعنوان الفرعي لا يطرح بتلك الحدة، فما ذهب إليه كل من دوشي وهويك بأنه هو المؤشر الجنسي للكتاب مجانب للصواب، لأن العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفسر لعنوانه الرئيسي، أما ما يظهر كمؤشر جنسي هو المحدد لطبيعة الكتاب أي تلك الكتابة التي نجدها تحت العنوان مثل: رواية، قصص، مذكرات....إلخ.

لكن ما يبقى ضروريا لنظام العنونة بحسب جينيت هو العنوان الرئيسي/الأصلي لأنه من العناصر الأساسية في ثقافتنا الحالية.

فقلما نجد عنوانا متصدرا وحده، فهو دائما خاضع لهذه المعادلة[2]، فالعنوان عقد شرعي بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرائه من جهة، وعقد تجاري/إشهاري بينه وبين الناشر من جهة أخرى، لهذا يمكن للناشر التدخل في اختيار العنوان بمقتضى هذا التعاقد، إذا ما وجد هذا العنوان غير الجانب للقراء وللمبيعات، من ثمة يعمل على مشاورة الكاتب في إمكانية تعديله أو تغييره لتحقيق القيميتن القيمة الجمالية والشعرية للكتاب، والقيمة التجارية والإشهارية للناشر.

ب. الإهداء:

إهداء الكتاب تقليد عريق على مدى إمتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن موطدًا مواثيق المودة والإحترام والعرفان وحتى الولاء فقد إتخذ شكل الإهداءات السلطانية والتي يبخذ فيها قواعد المجاملة ومسالك اللياقة واللباقة للمهدي إليه من (ملوك وأمراء ونبلاء...)، وهناك الإهداءات العائلية التي تكون من الكاتب إلى أهله وأقاربه، وكذلك الإهداءات الإخوانية التي يكون فيها الإهداء موجها للأصدقاء والأصحاب حاملا لهم من خلاله كثيرا من الود والمودة ونجد الآن أيضا ما يعرف بالإهداءات العامة الموجهة للهيئات

(1)G.Genette, palimpesestes, ed.du seuil, paris, 1982.
(2)J.Moeschler, argumentation et conversation (élément pour une analyse paragmatique), éd Hatier, Credif, Paris 1982.

والمؤسسات والمنظمات والرموز التاريخية والثقافية، فكل ما تحمله إهداءات الكاتب هي عرفان منه بجميل ما قدمه هؤلاء (المهدى إليهم) من عون معنوي/أو مادي.

إلا أن ما يفرق الإهداءات القديمة عما نعرفه الآن هو أن الإهداءات في السابق كانت تتموضع في النص ذاته أو بدقة أكبر في ديباجة النص/الكاتب أما الآن فهي تسجل حضوري الرسمي والشكلي في النص المحيط (المناص عامة).

كملفوظ مستقل ما في شكل مختصر بسيط محمول للمهدي إليه وأما في شكل أكثر تطورا الخطاب موجهة للمهدي إليه وفيما يعرف برسائل الإهداء "Epitre dedicatoire" أو هما معًا.

وظائف الإهداء

بعد تحديد علاقة الإهداء بفاعلية، يجعل جينيت للإهداء عامة وظيفتين أساسيتين ستنسحبان بأكثر تفصيل على إهداء النسخة من الكتاب وهي الوظيفة الدلالية والوظيفة التداولية.

- الوظيفة الدلالية:

هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء وما يحمله من معنى للمهدى إليه، والعلاقات التي سيمنحها من خلاله.

- الوظيفة التداولية:

فهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب وجمهوره الخاص والعام محققة قيمتها الإجتماعية وقصيدتها النفعية في تفاعل كل من المُهدِي والمهدى إليه.

وليس من قبيل المصادفة أن يكون إهداء الكاتب/ العمل معلنًا (بصدق) عن العلاقة التي تربط الكاتب ببعض الأشخاص (أفرادا أو جماعات) التي تظهر من خلال الوظيفتين طبيعة العلاقة بين المهدي والمهدى إليه (الخاص والعام) لهذا يقول جينيت على المهدى إليه (بطريقة أو بأخرى (أن يكون مسؤولا عن الكتاب المهدى إليه بأن يحمل له بعض تضامنه "Volens nolend" أي إسهامه وهذا البعض منهم مهم، فلنتذكر الضامن "Le garant"

يقال له مؤلف "Auctor" لهذا إذا قلنا في الإهداء (إلى فلان) خاصة في الرسائل الحميمية فيترك فهم الإهداء للمهدى إليه، أو للقارئ عموما.

يندرج الإهداء كعتبة نصية ضمنت الخطاب المجاملات ويفترض أن يتضمن لونا من ألوان الإعتراف والبوح والتقدير لفرد أو جماعة أو هيئة واقعية أو رمزية ومن خلال هذا يعتبر الإهداء متعاليا نصيا يساهم في تشكيل تداولية العمل الأدبي داخل المؤسسة الفنية والإجتماعية ويفصح عن رغبة الكاتب في التواصل مع الآخر.

هذا ويوضح الإهداء غالبا بعد صفحة الغلاف الأولى أي في الصفحة الثانية أو الثالثة للغلاف وكثيرا ما تتصدر الرواية بإهداء إلى جهة ما وغالبا ما يكون موجها إلى شخص أو أشخاص[1].

الغلاف:

منحت النظريات الحديثة الصورة في القراءة أهمية بالغة وذلك نتيجة تطور وسائل الطباعة وتنامي الوعي بقيمة العتبات وأهمية إستثمار التقنيات الحديثة في التواصل والتعبير حيث أصبح الكتاب والناشؤون يستغلون التعبير بالصورة فيوضعون الأيقونات وإذا كانت المؤلفات الحديثة قد لجأت على نحو ملحوظ إلى إستعمال الأيقونة في الصفحات الأولى للأغلفة في ذلك بدافع الزخرفة وملء الفراغ فيها فقط بل لكونها تنطوي على خطاب حول النص وحول العالم أيضا[2].

[1]ينظر: الطاهر روابية: شعرية العتبات وتفاعل الخطابات في رواية في مكتب جثة، لفرج الحوار، ص 73.

[2]يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 53.

- عتبة الغلاف:

يعتبر غلاف الرواية أحد تمظهرات الموازيات النصية فهو بتحققه المنفرد يوازي كل العتبات النصية التي يتضمنها بإعتباره واجهتها والمعرف بها ويمكن القول أن مكونات الغلاف مختلفة من رواية إلى أخرى إلى أن الشائع أن الغلاف كعتبة نصية يحوي العتبات النصية أخرى هي كالآتي حسب إدراكنا ويندرج اسم المؤلف في صفحة الغلاف الأولى وقد يعاد التذكير به في صفحات الغلاف الأخرى وهو من أهم العتبات النصية من حيث أنه صاحب النص ومبدعه ومنتجه وإليه تنتهي النسبة في الحقوق الملكية الفنية وحتى التسويق من الناحية الإقتصادية والتجارية ولا يفهم من خلال الأهمية التي يطرحها إسم المؤلف أنه يجب استحصار سيرته الذاتية ولكن يجب التنبيه إلى أن النصوص الموازية بما في ذلك إسم المؤلف لا ينبغي أن تكون بديلا من خلال الأهمية عن النص ولكنها تساهم نسبيا في فهم مقاصده عموما[1].

[1] ينظر: أحمد يوسف: فك الأقواس عن المؤلف (الدلالات السيميائية ورصد آثار المعنى)، ص 40.

المبحث الثاني: مظاهر التجريب الروائي في الرواية العربية

أولا: المظاهر النصية

العجائبية والمعنى المعجمي:

جاء في مادة (عجب): "العُجْب والعُجب: إنكار ما يرد عليك لقلة إعتياده وجمع العجب: إعجاب، و....الإستعجاب، شدة التعجب، ونقل عن الزجاج قوله: أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله قال: عجبت من كذا ونقل أيضا عن ابن الأعرابي قولهك العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد[1].

ولعل الغموض في هذا التقديم أنه يعكس لنا غموضا مرتكزا إلى نقيض المألوف الذي يحدثه التعود، فقلة الإعتياد تخلق حالا من الإلتباس القائم على الحيرة والتردد المولدين للدهشة، وقريب من هذا المفهوم ما أورده الفيروز أبادي في القاموس المحيط حيث أنه لم يقدم شيئا جديدا، بل اكتفى بإعادة ما جاء في لسان العرب فقد ألمح أنّ "العجب بالفتح: أمل الذنَبْ، ومؤخر كل شيء، والرجل يعجبه القعود مع النساء أو تعجب به وإنكار ما يرد عليك، والعجب من الله الرضا"[2].

من خلال هذه التحديدات اللغوية يمكن القول إن للعجب ارتباط بالإنكار والإستعجاب، فهو خرج عن المألوف يضع الإنسان وجها لوجه أمام المجهول، وبهذا فإن الحيرة والدهشة ومفارقة الألفة والغموض عناصر يرتكز عليها معنى الوجب في تكوينه وهي عناصر تشكل أساسا مفهوم العجائب الذي وضعه تودوروف.

ومن هنا يمكن الإنتقال إلى المعنى الإصطلاحي للفظة العجابي، وما يصطبغ بها من معاني أخرى كالغريب والفنتاستيك والعجيب.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، (مادة عجب)، ص 580.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، باب الباء، فصل العين، مادة العجب، صلا 144.

مصطلح العجائبية يقترن دائما بالسردية إذا جاء في كتاب تودوروف "مدخل إلة العجائبي: إنّ الفنتاستيك هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية"[1].

وبذلك فالعجائبي لا يدوم: "إلا زمن تردد مشترك بين القارئ والشخصية...، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممكنة، وتسمح بتغيير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى آخر: الغريب وبالعكس، إذا قرر أنه ينبغي قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها دخلنا إلى جنس العجيب"[2].

من خلال التعريف الذي جعله تودوروف مقدمة لبحوث وجهود طويلة ومستمرة حاولت تقريب معنى المصطلح إلى خريطة النقد الروائي.

فقد جعل من عنصر التردد الخاصية المميزة للعجائبية أو الفنتاستيك كما ينعتها بعض النقاد، وفي هذا حديث آخر فالتردد خاصية الكائن البشري، حيث يصطدم بحدث يتسم باللاواقعية، مما يدفعه للترد فيكون هناك " تصادم بين الطبيعي وبين غير الطبيعي، وبين الألفة وعدم الألفة، صدام يترك جروحه الخضية ويفيدها أكثر فأكثر بما يئجج الصدام ويطبعه بطابع التردد لأن القارئ بخصوص هذه المسألة يؤسس لعلاقة جدلية مع النص، ويكون أمام خيار لا مفرضه قراء يرمون التصديق بكل ما هو فوق طبيعي، دفقا للتردد الذي يخلفه الصدام"[3].

إن التمييز بين العجيب والغريب وبين الطبيعي وفوق الطبيعي هي مهمة توكل للقارئ، أو بالأحرى هو تردد بين القارئ والشخصية المجسدة لذلك الخارق لقوانين الواقع، مما يجعلها شخصية عجائبية تثير وتستفز القارئ بين الحين والآخر عبر تلك الرحلات والجولات عبر الأزمنة والأمكنة متجاوزة بذلك الشخصية البشرية الواقعية.

---

[1] تودوروف تزيفيطان: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993، ص 56.

[2] المرجع نفسه: ص 57.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 31.

وبهذا تكون الوظيفة الأدبية العجائبية في أي نص أدبي مرتكزة على وجهة نظر القارئ أو المتلقي.

"يخلق العجائبي أثرا خاصا في القارئ خوفا أو هولا أو مجرد حب استطلاع، فالجمع بين المألوف واللامألوف أو الحقيق واللاحقيقي والإستناد على التردد أو المبدأ الإجتمالي لتقبل الأحداث... فمن تجاوز هذين العالمين ينشأ كون نصي جديد لم يعتده المتلقي"[1].

من خلال هذه التعاريف الإصطلاحية التي تقر في مجملها بدور المتلقي في تكوين مفهوم إصطلاحي للعجائبية بإعتباره عنصرا مهما وفعالا في العملية الإبداعية في النظريات النقدية المعاصرة، وذلك من خلال علاقته بالشخصية ومجمل الأحداث المشكلة للنص العجائبي، فإننا نقول "الأدب الفنتاستيكي ليس سوى زمن الحيرة والتردد، وفي حياة الشخصية تتداخل أحداث تبدو مستحيلة منذ النظرة الأولى"[2].

أ. العجيب: "Merveilleuse"

مصطلح العجيب ليس غريبا عن التراث العربي أو التراث الغربي، فقد ذكره "القزويني" في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" إذ يمكن من خلال هذا العنوان القول إن العجيب يطلق على أفعال الشخصيات أو المخلوقات، بينما الغريب يطلق على الموجودات، فالعجيب هو "ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراها تماما، وهو يشمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوسة والإيمان الذي يمثل أبطال الأساطير..."[3].

وقريب من هذا القول ما جاء به "تودوروف" الذي يقر أن القارئ ينبغي "عليه قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة من خل

---

[1] لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين لتأليف الترجمة والنشر، دمشق، سوريا، 2007، ص 88.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص 33.

[3] حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 32.

لها دخلنا عندئذ في جنس العجيب"[1].

وبهذا صار مصطلح العجيب يدل على كل ما هو فوق طبيعي وكل ما هو خرق للمألوف ويتكئ على الخيال العلمي، فهو إذن يحتاج دوما إلى تفسير عقلي.

ب. الغريب: (Letranger)

في اللغة "الغامض من الكلام...وأغرب الرجل: جاء بشيء غريب، وأغرب صنع به صنعا قبيحا..."[2].

فالغريب يكشف عن صيرورات لمجرى الحياة المألوفة وهو يفترض مقابلة بين ما هو غريب وما هو أليف.

ج. الشخصيات العجائبية:

تأخذ الشخصيات موضعا هاما في المتن الحكائي فهي التي تحرك الأحداث وهي وسيلة الكاتب لرؤيته عن إحساسه بواقعه، وتمثل ركيزة العمل الروائي ولتحليل أي عمل روائي لابد من التطرق إلى بناء الشخصيات فيه فهي "تلك العناصر التخيلية التي تخلق الحوادث الروائية وتتفاعل معها"[3].

وهذا يعني أنها ضمن نظام محدد سلفا مرتبط بزمان ومكان مما يجعل بنية النص بنية متلاحمة ومنسجمة فهي ذلك:

"المعلم البارز الذي يقدم لنا الخطاب الإيديولوجي"[4].

ولقد تعددت الكتابات النظرية والبحوث التطبيقية التي تناولت الشخصية الروائية بالدراسة وذهب النقاد مذاهب مختلفة حول فعاليتها وبنيتها في الخطابات السردية.

---

[1] تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 57.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ص 640.

[3] سمير روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤية، النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 46.

[4] علالسنقوقة: المتخيل والسلطة، رابطة كتاب الإختلاف، ط1، 2000، ص 38.

2. شعرية اللغة:

أ. مفهوم الشعرية لغة:

مشتقة من الفعل شعر أي علم ويقال ليت شعري، ليت علمي، وجاء في التنزيل قوله تعالى: ﴿**وَمَا يُشْعِرُكُم أَنَّهَا إِذَا جَاءَتْ لا يُؤْمِنُونَ**﴾[1]، أي ما يدريكم، وما يعلمكم، وجاء في لسان العرب لإبن منظور "أن الشعر كلام العرب، وهو منظوم القول ،وقال الأزهري: الشعر التربص المحدود بعلامات لا يتجاوزها، وقائله شاعر[(2)]، وله أهمية قصوى في فهم القرآن الكريم لهذا قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "إن من الشعر لحكمة فإن أليس عليكم سيء من القرآن فالتمسوه من الشعر فإنه عربي"[(3)].

فمفهوم الشعر لغة يدرو حول العلم والدراية بنظم القريض، وهذا العلم يشمل معفرفة قواعد اللغة وتقنيتها لإحداث الأثر لدى القارئ.

ب. إصطلاحا:

إن الشعرية ليست بالمصطلح الحديث بل هي قديم لكن الجدية فيه هو المفهوم الذي صار يستعمل عله والذي صار مرتبط بالرواية كجنس حديث ومعاصر فهو لم ينشأ من فراغ، بل نشأ في بيئة غريبة لدى الإغريق Poietikos وهو الفعل والإبداع بمعنى كل جنس أدبي هو في حالة تحول، وانتقال من حالة إلى حالة، إذن فالشعرية هي انفتاح وتأثر بالأشكال الأدبية الأخرى وأبرزها الشعر كجنس أدبي قديم، فقد استطاعت الرواية الإنفتاح لتضيف الشعر في بنيتها، مما حقق لها الكثير من الفنية والطرافة والمتعة والرواية بفضل مرونتها استضافت واستثمرت تقنيات الشعر فأكسبها أبعادا إجمالية.

[1] الأنعام الآية 109.

[(2)]ابن منظور: لسان العرب، ص 545.

[(3)]المرجع نفسه: ص 555.

وممن خاضوا في هذا المصطلح كثيرا نجد الدكتور يوسف وغليسي يعرفه بأنه "توتر الدلالة وتفجير (إغتصاب) النظام العادي للغة والحياد بالكلمات عما وضعت له أصلا"[1].

والمفهوم المبسط للشعرية هو تداخل السرد والشعر حتى يعسر أحيانا تبيين حدود السرد من تخوم الشعر.

وفي الأخير نخلص بأن الشعرية هي ظاهرة فنية في النصوص يتفاعل فيها الشعر والنثر أي الشعور والسرد، إذ يجتمعان في خطاب واحد فيحدث التداخل والتلاقح.

ب. مفهوم اللغة:

أ. لغة: لقد جاء في معجم لسان العرب أن الأزهري قال: "اللغة من الأسماء الناقصة وأصلها لغوة من لَغَا إذا تكلم، واللغة: اللسن، وحدها أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[2].

كما جاء في المعجم الوسيط أنّ: اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم (ج) لغى ولغات ويقال سمعت لغاتهم: إختلاف كلامهم[3].

ب. إصطلاحا:

إن اللغو نشاط عقلي داخلي وأداة التعبير الذي يعبر عنه الإنسان ويمارسه من خلال الكلام، والقراءة والكتابة ،وحتى ذلك النشاط العقلي الداخلي والذي يمكن أن يمارسه الإنسان بمفرده، وقد إختلف العلماء القدامى منهم والمحدثون في تعريف اللغة، ومعرفة ماهيتها فهذا ابن جني نجده يقول في حدّ اللغة: أما حدها فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[4].

---

[1]يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2006، ص 97.

[2]ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، ص 213-214.

[3]إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، ص 831.

[4]طه علي حسين الديلمي: سعاد عبد الكريم الوائلي: اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، ط1، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، 2005، ص 57.

ونجد ابن خلدون يعرفها في مقدمته فيقول: "أعلم أن اللغة من المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني، فلا بد أن تعبر ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان، وهو في كل أمة بحسب إصطلاحهم[1].

وعرفها المحدثون بأنها: "نظام رمزي صوتي ذو مضامين محددة تتفق عليه جماعة معينة، ويستخدمه في التفكير والتعبير فيما بينهم"[2].

وعرفت أيضا بأنها نظام صوتي يمثل سياقا اجتماعيا وثقافيا، له دلالته ورموزه وهو قابل للنمو والتطور ويخضع في ذلك للظروف التاريخية والحضارية التي يمر بها المجتمع[3].

ويعرفها أيضا فونت "Vount" بأنها: تعبير عن المحتوى العقلي بما في ذلك الأفكار والمشاعر[4].

وأحدث تعريفات اللغة هو ذلك التعريف الذي قدمه كل من لويس بلوم ومارجريت لاهي حيث قالا: بأنها الشفرة التي يعبر بواسطتها عن الأفكار المتعلقة بالعالم من حولنا وذلك بواسطة نظام متعارف عليه من الرموز لتحقيق الإتصال[5].

بما أن اللغة هي المادة الخام التي يستخدمها الأدباء في حياتهم العلمية وفي حياتهم التخيلية وبما أن موضوع بحثنا يتعلق باللغة الروائية فإنه، يتحتم علينا على الأقل أن نتحدث عن اللغة الروائية.

3. تعددية الأصوات:

لقد عرفت الرواية تحولات، حيث لجأت إلى أساليب تعبيرية غير الأساليب التي عهدتها من قبل، جعلتها ترتقي عن الرواية الكلاسيكية فبتقنيات حديثة أصبحت ناضجة ومن بين

---

[1] المرجع نفسه: ص 57.

[2] المرجع نفسه: ص 57.

[3] المرجع نفسه: ص 57.

[4] خالد عبد الرزاق السيد: اللغة بين النظرية والتطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، ص 34.

[5] المرجع نفسه: ص 35-36.

هذه الروايات: "رواية الأصوات" مثلما أسماها حسن عليان حين قال: "أن رواية الأصوات تتميز بخصائص فنية تشكل خصوصيتها وتفردها هي: اللاتجانس، والحوار والمونولوج الداخلي، والتعدد اللغوي، ويشكل اللاتجانس بين الشخصيات مسارا مهما وحيويا لرواية تعدد الأصوات"[1].

4. التناص (intertextullte):

لقد تناول الكثير من الباحثين في دراستهم حتى أصبح كنظرية مكتملة بنفسه، فقد كانت أولى الدراسات مع المنظر الروسي "ميخائيل باختين (1895-1975) Mikhail Bakhtine" ثم الناقدة "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva كذلك تناوله "رولان بارت" Polan Partes والأمريكي "ريفاتير ميشيل" RifatereMercheal واستعملت جوليا كريستيفا مصطلح لتوضح "العلاقات المتبادلة بين نص معين ونصوص أخرى، تجسيدا للأفكار أستاذها باختين ولم تقصد به تأثير نص في آخر أة تتبع المصادر التي استقى منها نص تضميناته، ولكن كانت تعني تفاعل أنظمة أسلوبية"[2].

جوليا كريستيفا ترى بأن التفاعل النصي له دور كبير في بنية النص حيث تختلف البنيات النصية من خلال قدرة المؤلف الإبداعية على امتصاص النصوص والتفاعل معها وهي غائبة حيث يقوم باستحضارها بطريقة فنية داخل نصه الجديد، وهذا لا يحدث إلا بامتلاك المؤلف خلفية نصية ومدى قدرته تحويل هذه الأخيرة إلى تجربة نصية جديدة من جهة أخرى رأت جوليا كريستيفا أن التناص "عبارة عن لوحة فسيفسائية، لأن كل نص هو إمتصاص وتحويل لنص وإثبات ونفي لنصوص أخرى..."[3].

من هذا المفهوم وبعض المفاهيم للتناص التي قدمتها "جوليا كريستيفا" والتي عرضها مصطفى السعدني في كتابه (التناص الشعري) حيث توصل إلى أن التناص عبارة عن "أداة

---

[1] حسن عليان: تعددية الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، مج 24، ع 1-2، 2008، ص 177.

[2] عدالة أحمد محمد ابراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر، ص 29.

[3] عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 22.

صيغته مخصبة، إذ ما استثمر توظيفها لإنجاز الجديد من القديم وبيان دور المصادر والتأثيرات الأدبية وغير الأدبية"[1].

نجد أن التناص عبارة عن عملية إستحضار نصوص قديمة أو غائبة داخل نص جديد فهذا الأخير لا ينشأ من فراغ بل ينشأ من خلال مجموعة النصوص السابقة له أو المعاصرة له وللتناص أنواع منها التناصالصريح الظاهري والتناص المستتر (الضمني).

يحيل مصطلح تعدد الأصوات أوالبوليفونيةPoliphonyعلى المجال الموسيقي فهو عبارة عن انسجام صوتي بين مجموعة من أصوات العزف المختلفة، التي تتألف بشكل نسقي فنيا وجماليا، لينتقل بعد ذلك هذا المصطلح من مجال الموسيقى إلى ميدان الأدب والنقد واللسانيات، ويعود أصل المفهوم إلى ميخائيل باختينA.Bakhtine من خلال دراسته لمبدأ الحوارية في كتابه (شعرية دوستويفسكي) فقد إستلهمباختين توجهه هذا في الدراسات السردية من تعددية الأصوات والألحان العديدة في الموسيقى ليقارب ذلك على مستوى تعدد الأصوات واللغات في الرواية واستلهمه من خلال إقامة علاقة بين العالم الروائي والكرنفال الذي ظهر في وسط الثقافة الشعبية للقرون الوسطى وعصر التنوير وتميز بالضحك السخري[2].

وقد طور صاحب نظرية التلفظ والحجاج أوسوالد ديكرو Ducrot هذا المفهوم للحديث عن التعددية الصوتية، بمعنى تعدد الأشخاص في العملية التخاطبية.

فقد ميز ديكرو في هذا المقام بين الذات المتحدثة والمتكلم فالذات المتحدثة تلعب دور المنتج للتلفظ بينما يلعب المتكلم دور المسؤول عن فعل الكلام.

---

[1] مصطفى السعدني: التناص في الخطاب النقدين قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأ المعارف، مصر، 1991، ص 80.

[2] محمد ساري: الأدب، المجتمع، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص 51.

أما نولكهH.Nolkeفيعرف هذا المفهوم بقوله "إن العديد من التراكيب النحوية تضع في الواجهة نبى متعددة الأصوات ويمكن الهدف الأسمى من نظرية تعدد الأصوات في كونها تسمح في إظهار العلاقات المحددة بين شكل الملفوظ وتأويله[1].

ذلك أن التأويل هو المجال الذي تتجلى فيه هذه الظاهرة وهو ما يفسر تطور هذا المفهوم واتساعه ليشمل إلى جانب الدراسات اللسانية والنقدية مختلف الدراسات التي تتناول الإعلام المكتوب وحتى الإشهار ومن أهم هذه الدراسات الغربية الحديثة المنطّرة الأسلوبية الروائية تودورف (T.Todorov).

شكلت الرواية مجالا خصبا لهؤلاء الباحثين وغيرهم لكشف تجليات البوليفونية فقد تم توظيفها لتجسيد العلاقة الضمنية بين الكاتب وشخصوه والأصوات المجهولة التي تعمل على التصريح بأشياء على لسان المؤلفون دون الإعلان عن نفسها.

إن الرواية المتعددة الأصوات هي رواية حوارية تعددية أي أنها تقسم يتعدد وجهات النظر والرؤى والإيديولوجية وبتعدد الشخصيات المتحاورة فهي تتحرر من أحادية المنظور واللغة والأسلوب لتعبر عن مواقفها وتوجهاتها بإستقلالية.

وبكل حرية حتى لو كانت آراؤها مخالفة لحال من الأحوال الرأي المؤلف، فكل شخصية لها خصوصياتها في سرد الحدث الروائي بأسلوبها ولطريقتها الخاصة، وهذا يمكن المتلقي من اختيار الموقف المناسب بكل حرية يرضي منظوره الإيديولوجي وذلك حتى لا يكون هذا المتلقي مجبرا على متابعة مواقف مغايرة لا تتلاءم مع تطلعاته.

يقول أوسبنسكيB.Uspenski في كتابه: "شعرية التأليف": عندما نتحدث عن المنظور الإيديولوجي لا نفي منظور الكاتب بصفة عامة منفصلا عن عمله ولكن نقي المنظور الذي يتبناه في صياغة عمل محدد، وبالإضافة إلى هذه الحقيقة يجب أن نذكر أن الكاتب قد يختار الحديث بصوت مخالف لصوته وقد يغير منظوره –في عمل واحد– أكثر

[1] H.Nolke, le regard de locteur, Paris, Kime, 1993, P 220.

من مرة، وقد يقيّم من خلال أكثر من منظور[1]، أي أن الرواية المتعددة الأصوات تختلف عن الرواية المنولوجية التي تتميز بطابع الأحادية على مستوى الراوي والموقف واللغة والأسلوب.

ثانيا: المظاهر السردية:

1. الزمن:

إن الزمن من بين المفاهيم الكبرى التي حاز المفكرون والباحثون عن تحديده ولعل ذلك هو الذي دفع باسكال على الذهاب إلى أنه من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن[2].

فبالرغم من ذلك إلا أن مفهوم الزمن قد اتخذ دلالات متعددة وختلفة لكل هيئة من العلماء والفلاسفة مفهومها الخاص يها.

فالزمن لدى أفلاطون مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق[3]، بينما لدى أندري لالاند متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجري الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبدا في مواجهة الحاضر[4].

وعرفه الأشاعرة بأنه متجدد معلوم يقدر به متجدد آخر موهوم[5]، فكأن الزمن عند عبد المالك مرتاض هو خيوط ممزقة أو خيوط مطروحة في الطريق على الدالة ولا نافعة ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة فمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي مجربة[6].

ويرى عبد السلام زايد على أن الزمن تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة والحق أنها ليست مجرد إطار بل إنها لبعض لا

---

(1) B.Uspenski, portics of composition, traduction, cl, Kahm, Poetique 9, 1972, P 11.

(2) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 203.

(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 200.

(4) المرجع نفسه: ص 200.

(5) المرجع نفسه: ص 201.

(6) المرجع نفسه: ص 207.

يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها[1]، فالزمن هو الحياة أن الزمن حي والحياة الزمانية[2].

فالزمن فالإصلاح السردي مجموع العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاص بهما، وبين الومان والخطاب المسرود والعملية المسرودة[3].

إن وجود الزمن ضروري في السرد لكن ليس ضروري، ال يوجد للسرد في الزمن فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن وإذا جاز لنا إفتراضنا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن تلغي الزمن من السرد[4].

وقد جاء الزمن السردي عند ريكور: عام بمعنيين، الأولى أنه زمن من التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثانية أنه زمنجمعور القصة ومستمعيص، أو بعبارة وجيزة، الزمن السردي في النص وخارجه أيضا هو زمن من الوجود مع الآخرين[5].

2. المكان:

لغة: جاء في لسان العرب لإبن منظور (أبو منصور المكان والمكانية وأبد التهذيب الليث مكان أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع الكينونة نشأ فيه، غير أنه أجروه في التصريف مجرى فعال فقالو مكناله، وإنما جمع أمكنة فعامل الميم الزائد معاملة أصلية لأن العرب تشبه الحرف الجوهري مكنه الله من الشيء وأمكنه منه بمعنى فلان لا يمكنه النهوض أي لا يقدر عليه.

وأمكن المكان: أبنى المكان، وقال ابن الأعرابي، في قول الشعر رواه أبو عباس عنه:

ومجر منتحر الطلي تناوحت فيه الظباء بيطن واد ممكنا[6]

---

[1]عبد الصمد الزاير: مفهوم الزمن ودلالته، ص 07.

[2]سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المغربية العامة للكتاب، د.ط، 1988، ص 243.

[3]عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 103.

[4]حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، ص 117.

[5]بول ريكور: المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 29-30.

[6]ابن منظور: لسان العرب، مج 5، دراسات العرب، بيروت، 1998، ص 517.

وقد تناول القرآن الكريم مفهوم المكان فنجده في قوله تعالى:

﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾[1]

اصطلاحا: نظرا للخلاف حول دلالة المكان فلعل من الواجب تقديم الدلالة العامة التي يتعامل بها البحث فالمكان يشير إلى المشهد أو إلى البيئة الطبيعية أو الاصطناعية والبيانات بمختلف أنماطها ووظائفها والشوارع والسيارات...إلخ، التي تعيش فيها الشخصيات الروائية وتتحرك وتمارس وجودها وللمكان علاقة حميمية مع الإنسان كونه بمثابة الجسد الذي يحتوي الروح، وكل منها يؤثر في الآخر وأكثر الأماكن التي يتعلق بها الإنسان هي البيت (وإذا وصفت البيت فقد وصفت الأنسان)[2].

كما يعد المكان من العناصر الهامة في الرواية حيث يعطي وجوده للقارئ إيهاما بالواقع الحقيقي وبذلك تتجسد الأفكار والمشاعر في صورة حسية ملموسة كما يمثل المكان الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية فالمكان الروائي هو الصورة المتخيلة التي يرسمها الروائي للمكان الطبيعي وهو يخضع لطبيعة إحساس الروائي بالمكان وتصوره لما هو كائن وما ينبغي أن يكون فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا به مقومات الخاصة وأبعاده المميزة[3].

3. الشخصية:

تعد الشخصية الروائية من العناصر الرئيسية في بناء الرواية لا يمكن أن يستغني عنها الكاتب لأنه لا يمكن أن يصور حياة من دون أشخاص يتحدثون ويفعلون، وتتعدد شخوص العالم الروائي بقدر تعدد وتشابك الأفعال والأشخاص وعليه فإن الشخصية هي موضوع القضية السردية، بما أنها كذلك فهي تختزل إلى وظيفة تركيبية محضة، بدون أي محتوى

---

[1] سورة مريم الاية 3

[2] عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي، عند نجيب محفوظ، ط1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2000، ص 91-92.

[3] سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط، 2009، ص 74.

دلالي، بالإضافة إلى الأحداث التي تلعب الصفات في قضية دور المحمول وإنها ليست مرتبطة بالفاعل إلا بصفة مؤقتة[1].

على حين أن الشخصية هي كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه بمعنى أن الشخصية ربما تكون هي كل شيء في أي عمل سردي ولا سيما إذا كان ذا بنية سردية كلاسيكية، وقد تكون هذه الكينونة العاقلة التي يجب أن تدرك نفسها في حرياتها، وحدود الواجب الأخلاق وترتبط بالوعي بالذات في إطار السيرورة العامة والطلقة لحركة الوجود.

تصنيف الشخصية في الرواية: يوجد في كل عمل روائي شخصيات تقوم بعمل رئيسي إلى جانب شخصيات تقوم بأدوار ثانوية التي لا تعني أنها شخصيات أقل أهمية ورعاية من قبل الكاتب فالشخصية الرئيسية بطل العمل دائما، ولكنها قد تكون هي الشخصية المحورية[2].

[1]تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الإختلاف، المركز الثقافي، الغزوات.

[2]عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجامعية.

الفصل الثانـي

مظاهر التجريب الروائي في رواية مصائر كونشيرتو الهولوكوست والنكبة

المبحث الأول: نماذج تطبيقية من الرواية

أولا: تحديد العتبات النصية في الرواية:

العنوان: يسمى النص الروائي ويتضمنه بأكمله، ويثير عنوان الرواية أسئلة فلسفية وابداعية، تجعله غير منفصل عن بقية مكونات النص ومراتبه القولية، وهذا العنوان يشكل أيضا بؤرة الحكاية إذ له حضورا وظيفيا ضمن البنية الحكائية للنص، يمكن إبراز هذا الحضور من خلال الوقوف على الصيغة المركبة للعنوان التي تتألف من:

عنوان رئيسي: تمثله مفردة مصائر وهي كلمة نكرة دالة على جمع كثرة، وتدل على المآل والوضع الذي ينتهي إليه مسار أو وضعية أو حالة، ولعل صيغة الجمع دالة على تعدد المصائر وتداخلها، تلك المصائر التي ولدتها تعالقات الهولوكوست والنكبة، فمن هذه المصائر ما يتعلق بشخصيات عاد بعضها في النهاية إلى الوطن إيقانا [1]، والبعض الآخر وليد رجولة يقع في عشق الأرض الفلسطينية، ومن المصائر ما له صلة بالهوية والتاريخ الفلسطيني، فكل معالم هذه الهوية وهذا التاريخ، تعرضت للطمس والتهويد من جانب سلطة الاحتلال، فالأراضي الفلسطينية " نضفتها جرافات كاتر بلر الأمريكية من ملامحها "، والقدس تغيرت معالمها كليا.

عنوان فرعي مكون من العناصر التالية:

- **الكونشرتو:** كلمة دخيلة على اللغة العربية وهي– كما شرحها الروائي– تدل على قالب موسيقى من أربع حركات، وهي اختيار إبداعي لتقديم المتن الروائي، في القالب الموسيقي صاحب طقوس نثر، رماد " إيفانا" في الهواء، إنه طقس جنائزي مهيب، طقس رافقه تأكيد السارد " توقيت هنا ... توقيت هناك". ما يشير بحنين دفين للعودة إلى الوطن، وفي معناها أيضا الكفاح الإيطالي.
- **الهولوكوست:** تسمية تذكر بـ " الإبادة الجماعية" التي قتل فيها عدد من اليهود على يد النظام النازي، إنها المحرقة كما تسميها الرواية، محرقة يتوق السارد لرؤيتها فيقول: "

[1] ربعي المدهون، مصائر كونشرتو والهولوكوست والنكبة، ص 266

بدي أشوف دير ياسين من هناك، بدي أشوف كيف الضحايا بيشوفو الضحايا " [1]، إن المتحف الذي أقامه الاحتلال لحفظ ذكرى المحرقة اليهودية، يصبح معلما لإدانة الاحتلال، فالمتحف يذكر بالمحارق الفلسطينيين قبل النكبة وبعدها، إنها مفارقة لمسائلة التاريخ الظالم للقضية الفلسطينية، يقول السارد: " لكي لا تتكرر محرقة النازية لليهود يشعل الاسرائيليون بلسم ضحايا، محارق كثيرة في بلادنا قدتصبح في النهاية محرقة " [2]، يتحول أبناء ضحايا المحرقة النازية إلى جلادين يضعون محرقة جديدة عبر محارق متنوعة: قتل، استيطان، تشريد ...، وتعني أيضا حرق القربان عن آخره وهي أسطورة تحكي زيارة باتفيشهم للمتحف.

- **الواو:** حرف عطف يفيد مطلق الجمع والاشتراك كما يقول النحاة
- **النكبة:** مصطلح فلسطيني يشير إلى مأساة الإنسان الفلسطيني سنة 1948 المرتبطة بتهجيره عن وطنه وإقامة " دولة اليهود" وما رافق ذلك من أحداث ومجازر وفظائع، ارتكبها الإسرائيليون بحق الفلسطينيين، وفي النص إشارات إلى هذه الفظائع، مذبحة دير ياسين، تهجير الفلسطينيين، ذكرت النكبة 17 مرة في الرواية لأنها أكبر جرح وهي مؤامرة موثني ديان الذي قضي أيضا على حب المغاربة بأكمله في فلسطين.
- **الرابط:** حرف العطف يجعل من الرواية نصا يؤنف بين نصين، مأساتين: الهولوكوست والنكبة، إنه توليف وفق إيقاع الكونشرتو، لغايات دلالية وجمالية تتصل بعمق التراجيديا الفلسطينية، يقول الروائي مثيرا هذه المفارقة:

" كيف يمكن إبقاء ذكرى من أبادتهم النازية الألمانية حية بقصف غزة مثلا؟ وما الفرق بين الحرق في أفران الغاز أو الحرق بصواريخ الأباتشي؟ " [3]

[1] ربعي المدهون، مصائر كونشترو الهولوكوست والنكبة، ص 182.

[2] المصدر نفسه، ص 240.

[3] ربعي المدهون، مصائر كونشرتو والهولوكوست والنكبة، ص 239.

- **الصورة: (الغلاف)** صورة فوتوغرافية لباب من الطراز التقليدي، ما يتم عن أصالة البيت وقدمه، وهو يشير بأن خلفه حكاية وعلى القارئ أن يحرص على فتح لمعرفة هذه الحكاية، والبداية تتم بفتح صفحة الغلاف والرواية، فعلى الصورة اسم صاحب البيت، مانويل أرديكان (أرميني)، والاسم جرت تغطية بعضه بنجمة سداسية، ما يدل على أن ساكنه يهودي، حاول إلغاء اسم صاحبه الأصلي، والباب غنية تصادفها في بداية الرواية أيضا، ما يجعل منها عتبة بالمعنى التداولي وبالمعنى السردي، إنه " بيت أرديكيات الذي ظل مغلق على محتوياته سنوات عدة ... بعد رحيل ما نويل وزوجته في السادس عشر من مايو (أيار) 1948 " [1]، البيت مرتبط بالنكبة ويوثق- كالكثير من البيوت- لتاريخ الذاكرة الفلسطينية، ذاكرة المكان، بيوت سلمها الاحتلال لليهود الشتات-، ومن خلال استنتاجاتنا نجد اللون الأسود دلالة واضحة على الاستعباد واللون الأزرق دلالة على اليهود، ودلالة النجمة اللون المسيحي ودلالة المثلث الأم- الأب- الأولاد أي الأسرة بالاضافة إلى أنه يدل على الصرامة، الباب مغلق لأنه مهجور والنجمة الموجودة بجانبه لا تسقى وهذا دليل على أنه منزل.
- **الإهداء:** ورد في العبارات الآتية: " إلى السيد (باقي هناك) التخيل، وكل من بقي هناك في الحقيقة" عبارة مميزة لإهداء العمل الأدبي توضح أن المؤلف يهدي هذا العمل، إلى مهدى له مفرد وسمه بالسير، دلالة على احترامه وتقديره المهدى له أيضا كما يظهر من الإهداء صفات: مهدى إليه هو السير " الباقي هناك "، ما يدل على ارتباطه بمكان ما- أرض ما، أشير إليها بهناك- ما يعني أن المكان وساكنه، السير، ليس بعيدا كليا عن المؤلف فهما متقاربان عاطفيا، ما يعكس وجود روابط بينهما (قد يكون انتماء إلى المكان واحدا من هذه الروابط)، هذا المهدى إليه، ينعته المؤلف بالمتخيل، فهو شخصية متخيله، لكنها قد تقترت من شخصيات الواقع، وتماثلها في المصير والحلم ويتجلى هذا، في

[1] المصدر نفسه، ص 17.

الشخصية الورقية التي تمثل بطل الرواية الداخلية المعنونة " فلسطين تيس "، لاعتبارها مشروعا لشخصية من شخصيات الرواية.

ثم مهدى آخر بصيغة الجمع: "كل" جماعة باقية هناك، حقيقة لا على سبيل التخيل وقد حرص الكاتب على تقديم نماذج للمهدي إليه، من خلال شخصيات مثل: محمود دهمان الذي يعد نموذجا لكل فلسطين ظل متشبثا بوطنه، على الرغم من مآسي النكبة وما تلاها من سياسات هادفة إلى اقتلاع الفلسطينيين من وطنهم وهويتهم، ف: " محمود باق 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، البقاء في الأرض المغتصبة حيث المعاناة أقسى وأمر؟

الرواية إذن عمل أدبي يهديه المؤلف لكل من تشبث بالبقاء في الوطن وقاوم وحشية المحتل.

وبعد هذا التكرار تقدم العتبة اشارات موجزة إلى تفاصيل أربع حركات سماها المؤلف كونشرتو، وفي كل حركة جملة أحداث تحركها شخصيات متصلة بفضاءات وأزمنة وعلائق.

إجمالا فقد أسهمت رواية "مصائر" في إضاءة جوانب متصلة بمأساة الإنسان الفلسطيني، لا سيما ما يتعلق بتفكك معالم الهوية الفلسطينية وتجلياتها على مستويات اللغة، والأمكنة والتاريخ، وقضايا العودة، والوجود والبقاء ... واللافت أن المدهون عالج المأساة الفلسطينية وفق استراتيجية كتابية جعلت من العتبات قاعدة للتواصل مع القارئ، ومكنت النص من الانفتاح على أبعاد دلالية وأخرى فنية تقوم على التجريب على مستوى البناء السردي (الشكل المتشظي) وعلى التهجين اللغوي (العربية، العبرية، الإنجليزية، العامية،

[1] ربعي المدهون، مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة، ص 116.

الفلسطينية بتنوعها ...) وتعدد الأصوات، وتداخل الأحداث والأزمنة والشخوص، للدلالة على تداخل مصائر الفلسطينيين وتعددها وغموضها في الآن وذاته.

ثانيا: الزمان في رواية مصائر الكونشرتو الهولوكوست والنكبة لربعي المدهون

- **الزمان**
- **أنواع الزمن:**

✓ **الزمن الخارجي الكرونولوجي أو الموضوعي:**

" هو الزمن الطبيعي، يسير بحركة متعاقبة نحو ماهو قادم، بحيث لا يلتفت إلى الخلف ولا يمكنه العودة إلى الوراء، لا نستطيع الرجوع فيه إلى الماضي، ولا المستقبل المجهول يسير بانتظام وتتابع [1]، ويظهر لنا هذا النوع من الزمن في سرد الكاتب أو الراوي، إنطلاقا من زمن معين متسلسل في الأحداث، بدأ من الحركة الأولى التي أشار فيها الكاتب إلى " زمن فجر 18 مايو 1948م وهو الوقت الذي خرج فيه جد جولي، مقادرا البيت للمرة الأخيرة بيومين، مسرعين نحو البحر مع كثير من سكان عكا الذين لاحقتهم القذائف والجوع والعطس في ذلك الوقت، وابتلعهم البحر ولفظهم في الغربة وفيما كنت غارقة في تأمل أستعير بعض ما قرأته عن تلك الأيام، خُيِّل إلي أنني أسمع آذان الفجر في اللهد توقف أربعتهم، وليد وجولي، وجميل ولودا فوق لحظات مشحونة بالقلق والتوتر، دقائق ويترك وليد جولي خلفهما حديثيهما وأصدقاء كثيرين إلتقيا بهم خلال رحلتهما التي استمرت عشرة أيام والمدن التي عشقاها كأنها مساقط رأس لكليهما وسط صمت مؤقت، تبادلا الجميع نظرات شاردة رسمت شكلا أوليا لفراق اخترقته جولي ووافقته على رأسه باقتراح فاجأ وليد ... [2]"

ومن خلال هذا القول يتمظهر لنا ويتحدد لنا الزمن الذي غادر فيه جد جولي والرحلة التي قام بها جولي وجميل ولودا في قلق وتوتر تاركين المدن التي عشقاها وجعلها مساقط رأس لهما.

[1] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 23.

[2] ربعي المدهون، مصائر الكونشرتو الهولوكوست والنكبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2015، ص 17.

في صباح متأخر كسول تبطأ في طريقه إلى الظهيرة، هاتفت إيفانا ابنتها جولي، وطلبت إليها الحضور مساءا إلى منزلها في منطقة " ايرلزكورت" وسط لندن برفقة وليد، لتناول عشاء نفذه بنفسها المناسبة قالت أنها خاصة جدا وحميمة، ستقول فيها كلاما لا ينبغي أن يسمعه أي منهما في غياب الآخر.

وصل الزوجات إلى منزل ايفانا قبل السابعة بقليل أوقف وليد سيارته الـ " بيجو " خلق سيارة إيفانا " المرسيدس " السوداء القديمة، وترجلا منها معا وبينما كانا يستديران ويتجهان نحو مدخل البيت لاحظت جولي وجود سيارة " جاغورا" فضية اللون إلى جوار سيارة إيفانا " يبدو أن مستر باير سبقنا إلى هنا وليد" قالت متى ذلك إنه مدعو مثلنا. يواصل الكاتب سرد الاحداث كما عهدناه ليكشف لنا عن تساؤلات عديدة من قبل الضيوف حول سبب دعوة إيفانا لهم وجمعها لهم في بيتها.

عقب.

" ألا يثير الأمر لديك تساؤلات؟ ".

" ربما سنعرف الأمر بعد قليل ".

أجاب وليد بينما يضع أصبعه على زر جرس الباب [1].

صياح استيقظ عليه وليد وجولي يحمل الكثير من الحيرة زمن يستدعي منا العجلة للوصول إلى المعرفة للوصول إلى الراحة.

نجد أيضا ذكر الزمن الخارجي في عبارة " غيرته من كون الراحلة إحدى أبرز الناجيات من مذابح اليهود التي جرت في وادي بابي يار، في كييف الأكرانية، في أحداث 29 و 30 سبتمبر 1941، وكان يحسدها على ما ورثته من محنة اليهود المعاصرة [2]، وضف مذابح اليهود التي ارتكبها المستعمر في حق الفلسطينيين في تلك الفترة ومما أدى من بشاعة ووحشية المأساة التي خلفها في نفوسهم ونشر الرعب والهلع والفزع فيهم.

[1] ربعي المدهون، ص 21.

[2] ربعي المدهون، ص 148.

– " مذبحة خان يونس صبيحة 31 أكتوبر (تشرين الاول) عام 1956 " [1] ففي مذبحة خان يونس تم قتل محمد أبو مسلم هو و أولاده الأربعة كان صاحب الراديو الأول، كان لاجئا يافويا، رحل الرجل وثلاثة أرباع عائلته، وبقيت زوجته وابنته والمقهى والراديو، ومن بقي حيا من رواد المقهى بعد المذبحة.

– " حرب السويس " عام 1956 [2]، حيث أعادت إسرائيل وحل الجغرافيا التي قطعتها، وحققت للفلسطينيين في القطاع أول وحدة مع القسم الذي هاجروا منه إلا أن الوحدة لم تدم أكثر من أربعة أشهر، وانتهت مع انسجام الإسرائيليين من قطاع غزة، وتم توظيفها في الرواية ناتج عن العلاقات الوطيدة بين الفلسطينيين والمصريين أرادوا قطع العلاقة بينهم.

✓ **الزمن الداخلي النفسي السيكولوجي:**

" والزمن الداخلي هو الزمن الذي تعطيه الذات صيغة خاصة تضفى عليه لمسة منفردة محولة إياه من زمن عادي إلى زمن غير عادي، فهو لا يخضع للقياس بساعات أو بآلات الرصد، إنما يخضع لحالات الإنسان الشعورية والنفسية قرب الساعة من الزمان تمر بشخص كأنها ساعات وتمر بشخص آخر وكأنها دقائق، وفي الحقيقة إن الزمن لم يطل عند هذا ولم يقصر عند ذاك وإنما الحالة النفسية التي أسرعت وأبطئت حركة الزمان، ولقد انتصر الزمن النفسي والسيكولوجي على أحادية الزمن الموضوعي الخطر الذي يتجه إلى الأمام دون عودة، ويتجلى هذا الانتصار في قدرة الزمن النفسي على تجاوز الحدود الزمنية والتقسيمات الخارجية الماضي والحاضر والمستقبل، فيمكن في لحظة واحدة امتلاك عدة أزمنة متفرقة [3].

ويظهر هذا الزمن في الرواية في قول الكاتب:

---

[1] المصدر نفسه، ص 156.

[2] المصدر نفسه، ص 160.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 24.

" كتمت جولي صدمتها بوجود لين، ولم تبد ما من شأنه أن يضايق ايفانا، إذ قدرت أن تكون والدتها تعمدت ذلك رغبة منها في تعميم ما سيدور في ذلك المساء، على المجتمع البريطاني كله، بما فيه سكان الجزر الصغيرة المتناثرة على الشواطئ "[1].

من خلال هذا القول يتضح لنا صدمة جولي أثناء لقائها بلين، الأمر الذي أقلق ايفانا التي تعمدت جمعهما على طاولة واحدة لغرض معين، يهم كلا منهما على حد سواء.

أثارت الدهشة والحيرة الكثير من التساؤلات لدى جولي تتساءل وتختار " لدي احساس بأن ماما قررت بيع منزلها والانتقال للعيش في شقة صغيرة لا يمكن أن يكون وجود بار مصادفة.

لعل ايفانا بدأت تعاني من الوحدة فعلا كان وجود ميرة منزلها امانداا الجمايكية مهما بالنسبة لها كلمتني الأسبوع الماضي، تقول ساخرة أن البيت الذي كانت حرارته تغنيه عن التدفئة المركزية، صار يرتعش من البرد، عاتبتها على منحها أمانداا اجازة من دون أن تخبرني، من أن للمراة أسبابها المقنعة، ولو فعلت، كنت رتبت لها بديلا أو زرتها خلال هذه الفترة على الأثل " [2].

هنا يبدو لنا قلق جولي حول سبب دعوة أمها لها خصوصا بحضور باير، جولي توضح لنا أن بيت أمها صار خاليا وباردا بسبب الوحدة التي تعانيها ونفسيتها فلا أنيس ولا معين لها فكل هذا أثار جدلا كبيرا أو فضولا رهيبا حيال كل هذا.

– نذهب مرة أخرى لنكشف هذا الزمن مجددا بين ثنايا الرواية ففي الحركة الأولي تبين لنا أن جولي رافقتها حالة شعورية رهيبة حيال ما رأته، ارتعشت جولي وتلعثمت مشاعرها اليوم تقيم لوالدتها جنازة ثالثة لا يشاركها فيها أحد، ولا تتوقع أن يعزيها أحد وانها رفضت

[1] ربعي المدهون، ص 23.

[2] ربعي المدهون، ص 21–22.

مشاركة زوجها وليد دهمان حيث عرض عليها ذلك بينما كانت تستعد لمغادرة فندق عكوتيل .[1]

حالة جولي متوترة وقلقة فالرعشة والتلعثم كفيلان بالغرض، وصورة كافية للتعبير.

وتجمد الزمن النفسي السيكولوجي في دهشة وليد حين احتضنته فاطمة فقال لها: " بدك تحبسيني في سجن عكا القديم؟ "، ضحكت وهمس لنفسه لكي لا تسمع العكاوية المحمصة ما قال [2].

ذهول وليد لما قامت به فاطمة كان واضحا من كلامه.

الزمن النفسي تجسد أيضا في الحياة البائسة التي عاشها مانويل، إذ يقول الكاتب: " عاش مانويل حياة بائسة في مخيم جسر الباشا، انتهت بوفاته قبل اندلاع الحرب الأهلية في نيسان 1975 بشهرين مات مهموما مقهورا على نفسه، وعلى شقيقه أنترانيك وعلى ابنته التي رفض كل محاولاتها للمصالحة، ولم يرد على رسائلها التي ضلت تصله في السنوات الخمس الأولى التي أعقبت الهجرة " [3].

من خلال كل هذا تبين لنا أن مانويل مات مهموما ومقهورا وحزينا لما لاقه من صدمات ومآسي سواء ما تعلق به أو بعائلته.

– كشفنا الأزمنة الطبيعية والنفسية من خلال قراءتنا للرواية، واستنباط تلك المشاهد والمواقف التي وظف الكاتب فيها الزمن بنوعيه اللذان أسلفنا ذكرهما.

فكنتيجة توصل إليها فلقد برع وأجاد ربعي المدعون في توظيف تلك الأزمنة داخل الرواية بأسلوب سهل وبسيط وسلس جعل من السرد يشع بروعة الخيال والتخييل معا، فجعل من الزمن الطبيعي واضحا ومتسلسلا وجعل من أثر النفس قطعة مطاطية يمددها ويقلصها كيف ما شاء، وذلك حسب الحالة الشعورية لدى الشخصيات.

[1] ربعي المدهون، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 17.

[3] ربعي المدهون، ص 32.

ومن خلال الزمن الذي وظفه الكاتب في الرواية تبين لنا أن وتيرة الزمن كسرت والخطبة التي كان يسير وفقها الزمن لم تعد تفي بالغرض والتجريب الروائي عمل على الخروج عن ما هو سائد على جميع المستويات فالثبوت والاستمرارية صار روتينيا بالنسبة للكاتب إذ من خلال التجريب استطاع ربعي المدهون أن يغير لنا النمط المألوف إلى نمط غير مألوف محفزا القارئ وجاعلا اياه شغوفا لإتمام الرواية، فالتجريب الروائي سمة بارزة في رواية المدهون.

ثالثا: المكان في رواية مصائر الكونشرتو الهولوكوست والنكبة لربعي المدهون

- **المكان:**
- **أنواع المكان:**

✓ **المكان المفتوح:**

" إن المكان المفتوح حيز مكاني رحب، لا تحده حدود ضيقة، فهو يشكل فضاء رحب تحس فيه الشخصية الروائية بالانتعاش والاطمئنان، والأنس، والألفة وغالبا ما يكون هذا المكان لوحة طبيعية في الهواء الطلق، وقد نجد هذه اللوحة في القرية، والمدينة والشوارع، التي يتكرر ذكرها في الرواية " [1].

وظف الكاتب أماكن مفتوحة مختلفة في ثنايا الرواية ففي الحركة الأولى ذكر لنا السوق الأبيض في قوله: " الذي لم يعد له لون اسم فقد يرى خاليا إلا من سقفه المقوس، وأبواب محلاته المغلقة، فتجاوزه عرج يسارا ثم انعطف يمينا، وخلال أقل من أربع دقائق كان داخل السوق الشعبي يقف أمام (حمس سعيد)، كان ثمة سياج يتجمعون أمام المطعم وقد اختلف الدرجات الأربع التي تسبق مدخله، ينتظرون دورهم للحصول على طاولة فيه، مغلفين ثلثا طريق السوق، بينما تغلق صناديق الخضار والفاكهة في الدكان المقابل، ثلثا آخر، فلا يتبقى لمتشوقين والسياح الآخرين، سوى الثلث المتبقي تتنافس عليه أقدام الجميع منذ ساعات الصباح، وحتى الثانية والنصف بعد الظهر، حيث يغلق المطعم أبوابه راقب بعض الزبائن

[1] ينظر، الزمن والمكان في رواية رأس المحنة، لعز الدين جلاوجي، ص 59.

الواقفين لصق باب أزرق مغلق في الواجهة المطلة على السوق، يحدقون عبر زجاجه في الأفواه التي تلتهم وجباتها ضحك إذا تذكر أن جولي فعلت مثلهم حين جاءا إلى المطعم أمس ..."[1].

وهنا أعطى لنا الكاتب صبغة مميزة للسوق، تعبر عن الحركة والفوضى فيه مما جعلته مكانا مستقطبا من قبل الزوار، فالسوق هنا مكان مفتوح يوحي بالحركة والاضطراب والسرعة مما جعل الداخل له ومن فيه في تنافس منذ ساعات الصباح الاولى حتى نهايته.

الشارع: في قوله شارع " كينغزاوي" في منطقة هولبورن هي أمامه وهو خلفها، يشكر طابور المتسوقين على ما أنعمه عليه من صدفة ويحمده بينهما يتأمل شعرها الأصفر الناعم الطويل ... [2] إلخ.

ثم يكمل لنا الكاتب قصة لقاء كواكو بليا في الشارع المذكور سابقا إذ كان هذا المكان بداية لقصة حب ساخرة بين ليا وكواكو ومنه بدا يسرد لنا ما حصل لليا جراء لقاءها واحتضانها لكواكو ومنه صار هذا المكان منبعثا لحبهما وعشقهما ومن ثم بدأت علاقتهما.

كما أن الكاتب عبر عن الشارع هنا باعتباره فضاء لإثبات القدرات واثبات الوجود، فقد صور لنا الكاتب من خلاله مشهد مأثرا ورومنسيا مليئا بالمشاعر والأحاسيس فكان الشارع هنا فضاءا ومكانا مفتوحا للحب والتضحية.

حملته نشوته إلى ما وراء الكون، راقبها صامتا على دهشته سمعها ترتل كلاما مغسولا بالبراءة " من أين لها هذا؟ " همس حين خرجت أرفعت الشال عن رأسها، كان وجهها متوردا مثل زهرة فتحت بتلاتها أشعة الشمس الاولى وقد سالت قطرات دمع على خديها كالندى وحبات عرق كثيرة تجمعت حول عنقها، وقف وليد أعلى درجات المدخل يتأمل ما حدث أمس ولا يصدقه كيف فعلت جولي ذلك؟ جولي التي لم ترث المسيحية عن والديها ولم تتحول إلى السلام حين تزوجت، ولم يطلب منها ذلك، خرجت من الجامعة مثل قديسة بللها

[1] ربعي المدهون، مصائر الكونشرتو الهولوكوست والنكبة، ص 41-42.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

إيمانها بالإيمان! لم يعثر على إجابة في داخله وحين سألها عما فعلته ابتسمت وردت I liked what I did، صليت على طريقة وارتحت لصلاتي، لم يعقب وليد ... " [1]

وعليه نلاحظ دهشته واستغراب وليد من تصرفات جولي المحيرة له الأمر الذي جعله مندهشا حيال ذلك. وهذا ما ورد في الحركة الأولى.

فندق عكوتيل: كان وليد يقف قرب مكتب الاستقبال الخشبي نصف الدائري، لصق العمود نفسه من بقايا حجارة السور الصليبي القديم وقد أسند مرفقه إلى سطح العمود نفسه من بقايا حجارة السور الصليبي القديم وقد أسند مرفقه إلى سطح المكتب الخشبي اللامع في مواجهة مدخل الفندق مباشرة، ينصت لمدير الفندق، يروي له حكاية الفندق الذي مر على افتتاحه عشر سنوات وأقسم على بقايا مبنى كان مقرا حكوميا رئيس في العهد العثماني، ومدرسة للبنين في ظل الانتداب البريطاني على فلسطين[2].

لهذا الفندق حضور كبير في الرواية فهو المكان المقصود كثيرا للشخصيات الرواية فمدير الفندق هنا يصف لوليد ويشرح له كيفية افتتاحه في مرحلة الانتداب البريطاني على فلسطين، وقد أصبحت له مكانة عريقة نظرا لقيمته التاريخية وقدمه والفندق يقع في عكا لذلك سمي بهذا الاسم فندق عكا ووجد الفندق جراء دوافع استعمارية استيطانية وخلفية تاريخية.

– **منزل عروسي:** هذا البيت هو آخر البيوت الرئيسية في حارة دهمان التي سميت باسم العائلة التي كانت تقيم فيها. يعد البيت نموذجا للبيوت العربية المميزة وقد بني بحيث تتوسطه ساحة تسمى "الحوش" ويعد أساسيا في البيوت العربية، تحيط بع غرفة النوم عادة وتنفيذ فيه غالبية الأعمال المنزلية اليومية ميزة هذا البيت، أنه لم يزل يحتفظ بالوسائل التقنية والتقليدية الأساسية البسيطة التي اعتمد عليها السكان العرب في حياتهم.

[1] ربعي المدهون، ص 42–43.

[2] المصدر نفسه، ص 43.

– في مطلع خمسينات القرن العشرين ومنهم أيضا عائلة " عروسي" التي ما تزال تقيم في البيت وتستعمل ما فيه من أدوات حياتها اليومية مثل معصرة الزيتون، وجاروشة القمح والحبوب وطابون الخبز ومخزن الحبوب والغلة الواقع في طابق أرضي. [1]

– كان بيت الدهامنة الذي صار بيت رومه العروسي نموذجا لبيت عادي صورة من ذاكرة كل بيوت عائلة دهمان وربما المجدل كلها جمع الإسرائيليون فيه ملامحنا القديمة مثل مقتنيات تراثية من ماض لا يعود ماض جعلوه حاضرا، ووصفوا فيه ملامحهم التي جاءوا بها من كل بقاع الأرض مثلما جاءت روما والآخرون ... إلخ.

في غرفة العجوز الصامتة التي لم تتخل عن غطاء رأس بدا وكأنه من بقايا ماضيها اليمني، لوحة كبيرة علقت على الحائط قبالة سريرها تتوسطها ساعة كبيرة دائرية الشكل تشير عقاربها إلى الواحدة وإحدى وأربعين دقيقة، تحيط بها صور الأبيض والأسود، وأخرى ملونة تروي سيرة عائلة عروسي اليمنية وهذه السيدة رومة، وهؤلاء هم أقاربهم أيام كانت نبتا يهودية يمنية وحسب هذه صورة زفاف وتلك صور حفلات عائلية وفي طرف فضي من السيرة المصورة مجند يقف حاملا سلاحه على كتفه لم أسأل رومه عن حياتها الخاصة، ولا يبدو أنها كانت مستعدة لقول الكثير على أية حال [2].

– كما تشغل صيدلية زخاريا الطابق الأرضي في بيت من طابقين من الحجر الكلسي لم يزل البيت جميلا كأنه لم ينتكب أو يشهد نكبة مثل ما حوله من بقايا أبنية صغيرة لا يبدو وأنها تجاوزت الطابقين في يوم من الأيام أعلى واجهة الصيدلة يافطة عليها (شن م) أسفلها بين مركحات، وبالانجليزية Pharmacy megdal أو صيدلية مجدل خلف الصيدلية صالون تجميل صغير للنساء مجدليات الزمن الإسرائيلي قبل أن تغادر المكان ومن بعد المدينة التي يحلم بالعودة إليها المجدليين، سمعت لودا تنقل عن رومة قولها انه جرى تغيير نوافذ الطابق العلوي قبل أن ينتقل الحاكم العسكري إلى المدينة ويقيم في رفعنا رؤوسنا جميعا إلى الطابق

[1] ربعي المدهون، ص 56–57–60.

[2] المصدر نفسه، ص 60–61.

العلوي نتفقد نوافذ ولم تنقل لودا عن رومة قولها أن ذلك جرى بعد احتلال المدينة واصابة الطابق العلوي وتدمير جانب منه خلال القصف الذي تعرضت له المجدل من جانب طائرات الهوكرهنترا الحربية الإسرائيلية لم تترجم لودا ذلك لأن رومة لم تقله [1].

من خلال هذا القول تبين لنا كيفية انتقال الحاكم العسكري إلى المدينة مقيما في الطابق العلوي الذي أسفله صيدلية تسمى صيدلية المجدل وهنا تحكي لنا رومة عن النكبة والقصف الذي تعرض له الطابق العلوي من قبل طائرات الهوكرهنترا التابعة لإسرائيل، واصفة لنا إياه وكل ما يحيط به.

مبنى الإذاعة الإسرائيلية: توجد في القدس، اعتاد محمود دهمان الذهاب إليها مرة أو مرتي في العام يسجل رسالة صوتية تبث إلى الأهل والأقارب في مخيمات قطاع غزة يقف بطوله التخيلي وعرضه الذي يشبه جذع زيتونة جبلية معمرة، في طابور برنامج " سلاما وتحية" يتحدث إلى أهله الذين لا يبعدون عنه أكثر من خمسين كيلومتر، في اتجاه واحد عبر ميكروفون يأخذ رسالته ولا يعير ردها.

" أنا محمود إبراهيم دهمان، الملقب بباقة هناك سلامه وتحياتي إلي وضعت أوراق رواية جنين على الحامل المعلق بالمقعد أمامي في الطائرة أغمضت عيني وفكرت [2]. فهنا يتجسد لنا أن هذا المبنى كان مقصودا لإبراهيم دهمان الذي كان متنفسه الوحيد الذي يعبر من خلال ويبعث بواسطته رسالته الصوتية التي يبعثها إلى أهله مرة أو مرتين في العام.

مقهى العثامنة: يعد أطول الراديوهات لسانا، وكان صوته يرتفع وفق نبرات المذيعين فهو أعلى أصوات المخيم، حيث يكون الصوت " صوت العرب" والتعليق الاخباري لأحمد سعيد دكان يودعنا بصرخة قومية ننام عليها ولا نصحو، وإلى غد مشرق عزيز وإلى أمة عربية موحدة لكن الراديو كان يخلق فضاء للسهو أيضا، خصوصا مساء الخميس من كل أسبوع "

[1] المصدر نفسه، ص 62.

[2] ربعي المدهون، ص 155.

[1]. ومن خلال هذا القول نستخلص أن لهذا المقهى شعبية خاصة فهو مقصود لدى الكثيرين نظرا لما يقدمه يوم الخميس خصوصا فهو ملاذ للفاكهة والتسلية والترويح عن النفس فهو مكان جامع للناس من كل الفئات ففيه يلتقون وعلى شيء واحد يجتمعون ويفسحون فيه عن حاجاتهم ومكنوناتهم التي تؤرقهم.

وظف ربعي المدهون العديد من الأمكنة بطريقة تجريبية تخرج عن نطاق المألوف تشد القارئ وتجذبه.

- ✓ **المكان المغلق:** هو المكان المحصور غالبا في حيز فضاء محدود المساحة، يرتاد عليه الشخص ليجد نفسه يقاسي الألم، الهموم والأحزان والعكس صحيح، " فقد تكون الاماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية، والذي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة، كغرفة أو زنزانة السجن أو مطبخ، أو صمام أو زاوية شرفه، أو قسم أو فضاء حافلة على سبيل المثال [2].

فالمكان له ارتباط وثيق بالإنسان فهو الحيز الذي يعيش فيه الإنسان بهمومه ومشاكله وحزنه وفرحه وكل مشاعره.

فقد وظف الكاتب ربعي في الرواية مكان مغلق وهو المسجد حيث استحضر هذا المكان المقدس لأنه مصدر توبة وتضرع.

الجامع الكبير: الذي بناه الأمير المملوكي سيف الدين سلار عام 1300 مئذنة ترتفع عن زاوية يسرى مثل منارة قديمة هجرتها النفس بضعة فباب بدت مثل طاقيات من الصوف شاحبة اللون وقد تأكل وبرها قطعت الشاعر قفزا إلى الرصيف الآخر وقفت قبالة مدخل يعلوه اسمه الغريب " خان أشكلون موزيم " على جانبيه محلات صغيرة و " مسعداه " (مطعم) تسبقه ساحة من يضع مضلات قماشية خضراء سميكة وكراسي يا إلهي كيف

[1] المصدر نفسه، ص 157.

[2] أحمد الطاهر حسين، ومجموعة من المؤلفين، جمالية المكان، ص 63.

أصلي ركعتين أنذرهما لأمي في مسجد أصبح متحفا وحانه ؟ ! [1] فالكاتب هنا يصف لنا المسجد الكبير بأدق التفاصيل موقعا وشكلا.

جامع الجزار: الذي مشت نحوه جولي رفقة زوجها وليد صعدا حين وصلا الدرجات الرخامية الثلاث عشر التي تسبق المدخل إلى الساحة الأمامية بلغا سبيلا الماء إلى يمين الساحة تخلت جولي عن ذراع وليد وخطت مسرعة نحو الجامع، توقفت بالباب أخرجت من حقيبتها شمالا حريريا ملونا، غطت به رأسها خلعت حذائيها وتركتها في الخارج، اجتازت عتبة الباب إلى الداخل حافيه القدمين، اقترب وليد من الباب رآها تدور حول نفسها ترقص مثل صوفي.

رابعا: الشخصية في رواية مصائر الكونشرتو الهولوكوست والنكبة لـ ربعي المدهون

الشخصية عنصر مهم من عناصر بناء الرواية الحديثة، لأنها تصور الواقع من خلال حركتها مع غيرها، ومن خلال نموها التدريجي، إذا تقدم حياة الناس بحيوية وفاعلية، لذلك فإن هذه الشخصية لا بد أن تكون قادرة على الصمود أمام حركة الزمن المستمر فتبدوا: " وكأنها تعيش في كل الأزمان على قدم المساواة ودون أن ينال منها الزمن "[2].

فجوهر العمل الروائي إذ يقوم على خلق الشخصيات المتخيلة وابتكار صفات خاصة تميز الشخصية عن الأخرى، لأن الشخصية الروائية لا يمكن فصلها عن العالم الخيالي وفي نفس الوقت نلجأ إلى اقحام موجودات الواقع.

- **أنواع الشخصيات:**

✓ **الشخصيات الروائية الرئيسية:**

" في كل عمل روائي شخصيات تقوم بعمل رئيسي إلى جانب شخصيات تقوم بأدوار ثانوية، فالشخصية الرئيسية هي التي تقوم الفعل وتدفعه إلى الأمام، وليس من الضروري أن

[1] ربعي المدهون، ص 55.

[2] أدوين موير، ترجمة إبراهيم الصيرفي، بناء الرواية، الدار المصرية للتأليف والنشر القاهرة، ط1، مصر، 1965، ص 82.

تكون الشخصية بطلة العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية، وقد يكون لديهم خصم "[1]، بناء على هذا فإن ربعي المدهون قد اختار شخصيات رئيسية بطلة في روايته.

أجولي: إبنة إيفانا أرديكيان واسمها الكامل جولي ليتل هاوس هي شخصية رئيسية في الرواية فقد لعبت دورا أساسيا بارزا في الحركة الأولى وكانت دعامتها الحلبة إذ هي كما وصفتها أمها.

" قالت أن أباها منح إبنته ثلي اسمه وأورثها عينيه الخضراوتين، وتفاصيل أخرى يمكن لمن عرفه في حياته أن يلمها من ملامحها حتى بعد أن تجاوزت الستين والتفت إلى جولي "[2].

وقد حملت إيفانا وأنجبت في موعدها طفلة جميلة تشبه والدها سمياها جولي في مارس 1948 وكانت هي الإبنة الوحيدة لهما، وبعد ولادتها أعلن والدي إيفانا مانويل وأليس تبرأهما منها، بعد يوم واحد من هروبها من الحارة [3] وقد تزوجت جولي من وليد دهمان بعد وفاة والدها، الذي لم يحالفه الحظ بالفرح بها، عرفت جولي من خلال شخصيتها بالرزانة والحنية والتعاطف مع والدتها ومساندتها لها " ووقفت خلف إيفانا مباشرة احتضنت رأسها بين كفيها ثم انحنت إليه برفق وقبلته وقالت مازحة وهي ترفع رأسها بعيدا وتعود إلى مكانها " يكفيك أنك كنت أبي عاشقين كبيرين ! " [4].

من خلال قو جولي تبين لنا أن جولي تفتخر بكون أبوها وأمها مثالا عن الحب والعشق المقدس الذي من خلاله أصبحا نموذجا حيا للحب والتضحية، قاصدة من وراء هذا القول رفع معنويات أمها والتخفيف عنها باعتبارها وحيدة من غير أنيس.

والدا جولي كانا رمزا حقيقيا للتضحية والمجازفة رغم الحدود ورغما النقائص والعوائق.

إيفانا أرديكيان: من الشخصيات الرئيسية في الرواية حيث تشغل دورا مهما في حيثيات الأحداث هي أم جولي وحماة وليد دهمان من أصول أرمينية عكاوية فلسطينية بريطانية،

[1] صبيحة عودة زعرب، جماليت السرد في الخطاب الروائي، ص 131–132.

[2] ربعي المدهون، المصدر نفسه، ص 28–29.

[3] ربعي المدهون، المصدر نفسه، ص 31.

[4] المصدر نفسه، ص 32.

أرملة جون ووريثته بعد وفاته، ضمنت البيت التي تقيم فيه، وسيارته المرسيدس السوداء التي احتفظت بها، ومبلغ من المال وصداقة باير التي تعرفت إليه ايفانا في أحد لقاءاتها الغرامية السرية مع جون، قبل رحيلها عن فلسطين وظل يذكرها بأجمل أيام عمرها المسروقة من زمن الانتداب البريطاني، فيما بعد أوكلت إليه شؤونها المالية والقانونية أحبت في مراهقتها الضابط الطبيب جون ليتل هاوس الذي منح ابنته جولي ثلثي اسمه وأورثها لون عينيه الخضراوين. خرجت عن طوع والديها واختارت طريقا لها، الأمر الذي جعل والديها يتبرآن منها وبعد خمس سنوات جاءت حاملة طفلة أسمتها جولي كانت وحيدتها، طلبت من ابنتها جولي وصهرها وليد تنفيذ وصيتها المتمثلة في وضع نصف رماد جسدها المحفوظ في داخل التمثال الخزفي في البيت الذي سيكون مثواها الأخير.

وليد دهمان: من الشخصيات البطلة في الرواية، يشغل دورا مهما في بناء الرواية، وليد زوج جولي، تميز بشخصية فكاهية مرحلة عكست علاقته بحماته بنوع من الاستلطاف والألفة، سكب وليد النبيذ في الكؤوس وقبل أن ترفع ايفانا كأسها عاليا معلنة انتهاء وصيتها الخاصة بالجنازة، وبدء الاحتفال الذي وعدت به، مازحها وليد، بينما كؤوس الجميع معلقة في الهواء " أتعرفين أن اليهود يعتقدون بأن من تدفن جثته في تلك البلاد، يكون أول من يبعث حيا، ويكون في مقدمة طابور المنتظرين على باب الجنة يوم القيامة " [1].

كان يخفف عنها ويلطف الجو المشحون السائد في القاعة، وقد كان ينزعج من كواكو وتصرفاته الامر الذي رأته جولي مبالغا فيه.

- ✓ **الشخصيات الثانوية:** هي الشخصيات التي يكون دورها مقتصر على مساعدة الشخصيات الرئيسية أو ربط الأحداث بها، لا يود أي عمل أدبي فني على الإطلاق لا يحتوي على شخصيات ثانوية بعضها قد تصل أهميته إلى أهمية الشخصيات الرئيسية وتسعى للتكامل ولا تتوقف عن النمو حتى آخر لحظة في الرواية، ولذلك تبدو هذه

[1] ربعي المدهون، ص 35.

الشخصية محط اهتمام الراوي والقاري، وبعضها الآخر يكاد يختفي حضورها في الرواية .[1]

وفي روايتنا نجد أن ربعي المدهون كما وظف في الرواية شخصيات رئيسية جعل لها شخصيات أخرى تتفاعل معها وتواكب الأحداث فيما بينها، فاختار لنا جملة من الشخصيات التي أثرت بشكل كبير في الرواية.

وليام باير: " هو رجل قصير القامة ذا النظارتين الطبيتين الكلاسيكيتين " [2]، والذي اشتهر كمحامي لعدد كبير من مشاهير الطبقة الوسطى المتربعين على سطح طبقتهم الأعلى يتنفسون وحدهم هواءها، صديق حميم لوالد جولي، الراحل جون ليتل هاوس خدم الرجلان في شبابهما في صفوف القوات البريطانية في فلسطين، وصلا كل منهما إلى رتبة ميجور، قاربت بينهما الرتبة العسكرية وكذلك الموت الذي نجا كلاهما منه في لحظة واحدة حين أقدمت منظمة (إيرغون) اليهودية ورئيسها مناحم بيغن، في 22 يوليو 1946، على تفجير فندق الملك داوود في القدس الذي اتخذت منه حكومة الانتداب البريطانية على فلسطين مركزا للإنجليز وسبعة عشر يهوديا وخمسة من جنسيات أخرى، وأصيب خمسة وأربعون بجروح مختلفة نجا الضابطان البريطانيان من الحادث وظهرت ملامح جديدة لعلاقتهما بعد سكون غبار الموت فيما بعد، صار جون ووليام صديقين حميمين لكن الدهر الذي أنقذ جون من الموت خلال التفجير الكبير[3] عاد وأسقطه من حسابات العمر على حافة حلمه الأكبر إذ توفى جون قبل زواج ابنته من وليد، وورثت ايفانا عن جون أملاكه، وبضمها البيت الذي تقيم فيه وسيارته المرسيدس السوداء التي احتفظت بها ومبلغ من المال وصداقة باير الذي تعرفت إليه إيفانا في أحد لقاءاتها الغرامية السرية مع جون قبل رحيلها عن فلسطين وظل

[1] محمد عباس، الشخصية ومحلها في الرواية، مقال أدبي، العدد الجديد من مجلة ثقافات أبريل 28–2016، السعودية، ص 03.

[2] ربعي المدهون، المرجع السابق، ص 23.

[3] ربعي المدهون، المرجع السابق، ص 22.

يذكرها بأجمل أيام عمرها المسروقة من زمن الانتداب البريطاني فأبقته إلى جانبها فيما بعد وأوكلت إليه شؤونها المالية والقانونية [1].

يعد باير صديق مقرب لعائلة جون ومسؤولا عن تسيير شؤونها القانونية والمالية باعتباره محل ثقة للعائلة ودامت صداقته للعائلة حتى بعد ممات جون، وصارت العلاقة وطيدة بينه وبين العائلة أكثر مما كانت عليه في السابق.

وظف ربعي المدهون عدة شخصيات في روايته معبرا من خلالها وهادفا منها إلى آفاق بعيدة تدفع القارئ إلى التغلغل في ثنايا الرواية وصولا إلى التحليل والتوقع وهذا ما يعكس لنا وجود صيغة تجريبية عكستها لنا شخصيات الرواية سواء ما تعلق الأمر بتكوينها وتركيبها او ما قامت به.

وبرز التجريب بشكل واضح حين أدرج لنا شخصيات وصفت بالعجائبية "كواكو" الذي لعب دورا بارزا في تحريك مجريات الرواية بطريقة تجريبية تجري الرواية فيه عكس ما كانت عليه سابقا.

فاطمة (فاطمة معارف): ينادونها أحيانا " ست معارف"، البعض يشير إليها في غيابها بـ " ست معلومات" ولا يخطؤون في تعريف مهنتها مرشدة شعبية ويتردد على ألسنة بعضهم أنها تحفظ ملامح عكا وتفاصيلها أكثر التاريخية على السياح الاجانب مجانا ويتحفظون بقولها الشهير مثلها على أطراف ألسنتهم " بتعظيم معلومات صحيحة ببلاش أحسن ما يشتروا الكذب من اليهود بمصاري" ويستخدم العكاويون قولها عند الحاجة ثم يعيدونه إلى أطراف ألسنتهم [2].

يا لها من عكاوية نادرة مرت في حياة جولي ووليد مثل نسمة حقيقية مع أنها عاصفة هوجاء لا تقوى على حملها تعرف إليها وليد قبل زيارة جولي لبيت جدها بيوم واحد فقط، قدمتها إليه نصيحة من جميل حمدان، صديقه القادم العائد من زمن يساري النكهة، كانا فيه طالبين في

[1] ربعي المدهون، ص 22–23.

[2] ربعي المدهون، المصدر نفسه، ص 16.

مدرسة لتخريج كوادر الأحزاب الشيوعية في موسكو وفيها اقتسما معا عش اليهودية الروسية لودلاميلا بافلوفا " ما في حدى بقدر ساعدك عزيزي وليد غير الست معلومات هذا رقم تلفونها احفظوا في جوالم " [1].

رحبت فاطمة بوليد بشوق من ترغب في احتضانه بذراعيها القصيرتين اللذين بالكاد تضمان نصف خاصرته لو راقصته، لكنها لم تتردد وقبلته على وجنتيه وهمست في أذنه قبل أن تسحب شفتها الرفيعتين الشبيهتين بحواجب منتوفة " بوسة من بنت بلدك بتحبسك في عكا العمر كله "، حاصرته دهشته قال لها " بدك تحبسيني بسجن عكا القديم؟ " ضحكت وهمس لنفسه لكيلا تسمع العكاوية المحمصة ما قال " أغلب ازلام عكا رحلوا عن المدينة سنة الثمانية والأربعون واتغربوا وما نفعهم كل البوس اللي باسوه، ولا حتى حفلات الجنس الهستيرية التي سبقت الرحيل وابتسم حزنا وسعة المساحة التي باعدت بينهما [2]".

فريال الهزيل:

" بداوية من النقب في الثامنة عشر من عمرها، لم تعرف الخيمة ولم تجمع حطبا لنار قهوة رجال القبيلة لم ترع غنما لم تعلق جرسا في أذنبها مثل بدويات الزمان، فريال ابنة هذه الأيام زينت أذنيها معظم الوقت سماعتين صغيرتين منفصلتين بـ "أي بود " لم تجد من يدلعها فدلعت نفسها ونادتها " فوفو" رفضت فوفو بسخونة مشاعرها على وقع أغنيات أحبتها، تمايل جسدها مثل سنبلة حركتها ريح رغباتها لم يحمل أنفها قرطا، بل كبرياء صبية تعشق أنوثتها، فوفو خرجت على تقاليد القبيلة فوفو تمردت على بداوتها، فوفو ودعت مدينتها رهط ورحلت"[3].

[1] المصدر نفسه، ص 16.

[2] ربعي المدهون، المصدر نفسه ، ص 47-48.

[3] ربعي المدهون، ص 84.

نستشف من خلال هذا القول شخص فريال الهزيل واضحة لنا صفاتها كبدوية من نوع خاص شاعرية ومرحة تحب المرح والفرح متشبثة بأنوثتها التي عشقتها وخرجت عن سيطرة القبيلة متمردة على بداوتها التقليدية.

" أقامت وحدها بلا محرم أو وصي، في شقة صغيرة في تل أبيب ثلاثة رجالة اتفقوا على التخلص منها الأول شقيقها الأكبر الذي لم يجد في مشاركته جيش الاحتلال جرائمه ضد أبناء شعبه وجيرانه العرب عارا ووجد العار كله في خروج فريال إلى حياتها التي أرادتها، الثاني شقيقها الأصغر الذي لم يحتمل التحاقها بعمل في تل أبيب يحررها من رقابتها، والثالث ابن عمها لحمها ودمها كما يقولون نذرتها القبيلة له يوم ولادتها شارك في قتلها كي لا يسبقه غريب إلى تمزيق بكارتها.

ثلاثة أبطال لتراجيديا انتهت بفريال جثة ملقاة في بئر قديمة مهجورة على مقربة من مدينة الرملة [1].

هذا القول يحمل لنا القهر والحصار والبشاعة التي تعرضت لها فريال من أخويها وابن عمها الأمر الذي انهى بها ميتة جثة هامدة بعد صراع مع الحياة وقساوة المعاملة التي تلقتها منهم، شخصية تحملت المعاناة بكل أشكالها الوحدة وضغوطات العمل وقسوة المعاملة فكان الموت حليفها في أبشع صورة لها.

خامسا: الشخصيات العجائبية

تأخذ الشخصيات موضعا هاما في المتن الحكائي فهي تحرك الأحداث، وهي وسيلة الكاتب لرؤيته، والتعبير عن احساسه بواقعه، وتمثل ركيزة العمل الروائي، ولتحليل أي عمل روائي لا بد من التطرق إلى بناء الشخصيات فيه، فهي " تلك العناصر التخيلية التي تخلق الحوادث الروائية وتتفاعل معها " [2].

[1] المصدر نفسه، ص 85.

[2] سمر روحي الفيصل، الرواية العربية، البناء والرؤية، النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003، ص 46.

– أي أن هذه الشخصيات لها قيمة هامة في المتن الحكائي باعتبارها محركا للاحداث الروائية فمن خلالها تتضح رؤية الكاتب ويعبر بها عن أحاسيسه ومواقفه وهي قاعدة العمل الروائي.

– وهذا يعني أنها ضمن نظام محدد سلفا مرتبط بزمان ومكان مما يجعل من بنية النص بنية متلاحمة ومنسجمة فهي ذلك " المعلم البارز الذي يقدم لنا الخطاب الإيديولوجي " [1].

– فالشخصية العجائبية مرتبطة بزمان ومكان معين الأمر الذي يجعل منها بناء متلاحم ومنسجم فهي بمثابة المعلم الذي يقدم لنا الخطاب الايديولوجي او هو وسيلة توصلنا إليه.

يعد النزوع العجائبي واحدا من أهم أشكال بزوغ نزعة تجريبية جديدة في الرواية العربية، يسعى إلى كسر الرتابة التي هيمنت على الرواية أمدا طويلا، حيث يسعى هذا النزوع إلى سبيل ايجاد فسح تعبيرية جديدة تشتغل على بنيات الحكي من سرد، ووصف، فضاء، زمان، مكان وشخصيات وهذا بوعي جمالي جديد، ابداعي وخلاق، ويعتبر عنصر الشخصية من أبرز مكونات الرواية، فهي ذلك العنصر الحيوي الذي يشكل علاقة تفاعلية مع بقية عناصر النص السردي، إذ يستحوذ موقعا هاما في تشكيل الحكاية، حيث يرى رولان بارت أنها نتاج عمل تأليفي [2] تتجلى في الرواية بأشكال وتمظهرات عديدة حسب موقعها في الرواية، حيث تتراوح بين شخصيات نامية وأخرى متحولة في علاقتها مع الشخصيات.

شخصية كواكو:

هو صديق ليا بورتمان شخصية غريبة ويمكن القول من المجازفة، أنه ظريف أيضا مع أنه يبدو في كثير من الأحيان غامضا ككلمة سر، ومحيرا كلغز، ويثير تسؤلات غير تقليدية، وكان ذلك يقلق وليدا أحيانا أما جولي فقد كانت ترى في موقف وليد بعض المبالغة

[1] علال سنقوفة، المتخيل والسلطة، رابطة كتاب الاختلاف، ط1، 2000، ص 38.

[2] S/Z Rouland Barethes نقلا عن: حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص 50.

وتميل إلى استظراف كواكو، وتقول أن الجلسة معه مرة أو مرتين اثنتين في العام يضيفان تشويقا إلى وقائع حياتهما [1].

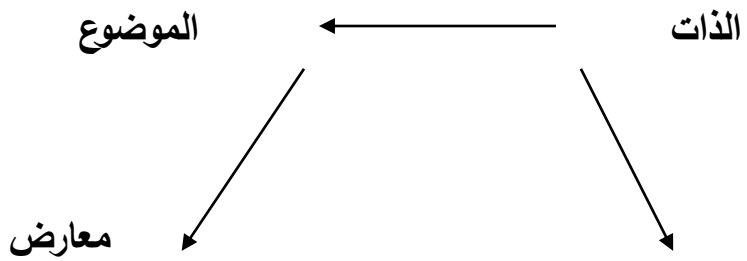
– يتحدث كواكو عن نفسه بلغة أنيقة لها نبرة مكان قصر بالحنفهام الملكي تتجول على ملامحه، من وقت لآخر تلاوين لانفعلات أرستقراطية، حتى وهو يعترف أمام الآخرين بأن لا أصل له، يتذكر وليد كيف روى له ولجولي، خلال عشاء جمعهم في مطعم " سوق" المغربي في منطقة " كوفنت غاردة" وسط لندن حكاية غائمة عن والديه يصعب الإمساك بأي من تفاصيلها قال إنه ولد لأب نيجيري لم يعرف عنه تدينه او ذهابه إلى مسجد أو كنيسة ذات يوم.

ولأم مسيحية أرجنتينية، وإن أبا هطلق أمه حين كان هو في الخامسة من عمره، فرحلت به إلى ذويها في بيونس آيريس لكنها لم تتقبل وحدتها طويلا وتزوجت من مكسيكي مهاجر، هاجر بكليهما إلى نيويورك لكن زوج الأم لم يحتمل وجود كواكو طويلا، وطرده من بيته ولم يكن قد تجاوز العاشرة من عمره فتشرد سنوات قبل أن يستقر عاملا في محطة للوقود وروى كواكو الكثير من التفاصيل عن شخصه مما لم يكن مضطرا أبدا لسرده، كاعتراف وليد أمام جولي في مناسبة أخرى بانه ولد بخصية واحدة، وقوله بان هذه الحقيقة لم تعلق ليا اطلاقا لأنها لا تحتاج إلى خصية ثانية لممارسة الحب وأطفال لا ترغب هي في انجابهم أصلا، ضحكت ليا وقتها ومدحت خصيته الوحيدة وقالت أنه رجل نادر، فكل الرجال بخصتين إلا كواكو وصادفت ليا على قول كواكو أنها لا تهتم للإنجاب وأنها لو كانت راغبة في ذلك فعلا لأنجبت منه كتيبة أطفال [2].

– رغم غرابة وندرة شخصية كواكو إلا أنه استطاع تملك قلب ليا وتمكن من الاستحواذ قلبها فببساطة وقعت في حبه دون مراعاة لتركيبته وتكوينه فلم يكن يهمها سوى حب كواكو لها فقط.

[1] ربعي المدهون، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 24.



– من خلال هذه الوقفة النظرية لمفهوم النموذج الثلاثي او ما عرف عند " قريماس" بالنموذج العاملي، والذي حاول " تودروف" من خلاله أن يطبق هذا النموذج على الشخصيات العجائبية في الرواية المعاصرة سعيا منه إلى استجلاء ملامح الشخصيات بمختلف تمظهراتها وتعدد أبعاد وظيفتها كرمز وكقناع ينشر الحيرة والغرابة بين ثنايا الأحداث، فضلا عن وظيفتها الجمالية حيث يعتمد الرواية التجريبية عموما، والعجائب خصوصا على ضرب من التمييع المقصود، يتحلل فيه بناء الشخصية ويغدو " منعدما أو كالمتقدم، بحيث تذوب ملامحها في مجاهل النص الذي تكتنفه ضبابية كثيفة تلازمه ولا تنفصل عنه " [1].

– وهو ما نلمسه في رواية مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة، التي بلغ فيها غموضا وضبابية ملامح الشخصيات حدها الأقصى، الذي ذابت فيه الحدود والفواصل بين ما هو واقعي وما هو احتمالي وغير واقعي ونشئت هذا الاحتمالي نفسه بين امكانيات كثيرة حيث حرص ربعي المدهون على تكريس بعد شخصية كواكو الذي توزع حضوره بين هويات كثيرة جميعها ايماء للإنسان أينما كان بثقل معاناته وقسوة ما يتحمله من متاعب وضغوطات فكان بناء الشخصية في هذا العمل الروائي منسجما مع معطيات الواقع من حيث واقعية تكوينها وعلاقتها مع باقي شخوص الرواية التي تضافرت بعضها ببعض من أجل أن تهز عيان القارئ من خلال جرعة العبث الزائدة التي تجلت على مستوى المكان الروائي أو الزمان على حد سواء.

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 07.

– تكثر معظم روايات ربعي المدهون على شخصيات عجائبية، ويتمخض عن هذا الاكتناز مواقف واتجاهات ورؤى تحاول من خلالها أن تسلط الضوء على جملة من الأشياء والأحداث التي باتت تغزو حياتنا الإنسانية المعاصرة بطريقة عجائبية وأخذت هذه الشخصيات اتجاهات وأشكال متنوعة أثارت المتلقي وشدته نحو العمل بشكل كبير، والشخصية العجائبية مأزومة تحمل وعيا ورغبة في التغيير.

ووظفها ربعي المدهون لغرض جمالي فني تارة ولغرض ايديولوجي تارة أخرى.

سادسا: تعددية الأصوات:

إن الروائي الفلسطيني ربعي المدهون لجأ إلى ما يسمى بتقنية تعدد الأصوات كمحاولة منه لإخراج المكبوتات وتقديمها بواسطة شخصيات متباينة الأهواء والآراء فلكل شخصية من شخصيات الرواية– مصائر، صوتها الخاص المعبر عن أجزاء من الحدث الرئيسي والذي يجمع هذه الأصوات فنستطيع معرفة حدث الرواية منذ نموه وتطوره إلى الخاتمة المفتوحة التي انتهت بها الرواية وهذه الأصوات المعبرة عن أجزاء الحدث الرئيسي للرواية تتمثل في صوت وليد دهمان بقوله أن نصف جولي إنجليزي ونصفها الآخر عكاوي.

" وأي نص فيها عكاوي اللي فوق واللا اللي تحت؟ سألته ضحك وليد " أكيد أتفرجتي على (مدرسة المشاغبين) على كل حال أن اللي شايفة النص الأصلي، " دبلوماسي، علقت، ورقصت حاجبيها [1].

وهذه الشخصية لها دور أساسي في الحدث الرئيسي، كذلك نجد صوت ايفانا في قولها مقاطعة الحضور يتعجل الجميع " Come in guys".

رحبت ايفانا بضيوفنا بعبارات أنيقة وطلبت منهم أن ينصتوا إليها ولا يقاطعوها [2].

وتأتي شخصية جديدة وصوت آخر في رواية ربعي المدهون وهو الشخص الذي سيروي لنا بعض ما يخصه واصفا لنا ذاته بشكل صريح أمام الجميع معترفا في قوله: "

[1] ربعي المدهون، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

وهو يعترف أمام آخرين، بأن لا أصل له يتذكر وليد كيف روى له ولجولي خلال عشاء جمعهم في مطعم " سوق" المغربي في منطقة "كوفنت غاردن"، حكاية غائمة عن والديه يصعب الامساك بأي من تفاصيلها قال إنه ولد لأب نيجيري لم يعرف عنه تدينه أو ذهابه إلى مسجد أو كنيسة يوم، ولأم مسيحية ارجنتينية ... إلخ [1].

من الواضح أن الصوت المفرد في رواية ربعي المدهون مرادف لما يسمى حركات ولهذا نجد حركة تسمى " مصائر" وأخرى تحمل اسم " كونشرتو" وآخر اسم "الهولوكوست" وآخر "النكبة" وهكذا لنهاية الرواية، وأراد ربعي المدهون من خلال تعدده للشخصيات يبين لنا تعدد الذوات في المجتمع وتعدد الرؤى والأفكار والتجارب، وكانت مهمة كل صوت– شخصية– سيد الثغرات التي ترلمها الصوت السابق مفتوحة ونقصد هنا بالثغرات تلك المتعلقة بالحدث الرئيسي، فقد استعرض لنا المدهون أبطاله واحدا واحدا فطرحهم كما هم وترك الحكم لنا حيث صور لنا جوانب كثيرة لشخصياته.

وتعددية الصوت سمة من سمات التجريب الروائي وملمح من ملامحه.

وعلى العكس من ذلك هناك نمط في الرواية العربية يسعى إلى تحديثها باستعمال تقنيات الرواية الغربية التي تداخلت فيها الأحداث وتعددت فيها أصوات الشخصيات واختفى فيها السارد الفعلي وتشابك فيها التسلسل الزمني. إن مظهر التحديث في الرواية التقليدية العربية انطلق من تعدد الرواة.

وأبرز الأمثلة هنا رواية مصائر كونشيرتو الهولوكوست والنكبة لربعي المدهون ففي هذه الرواية التزام تام بمنظور الشخصية وابتعاد كامل عن تدخل الراوي، تعدد الأصوات سيفرض التخلي عن الترتيب الخطي للحوادث بغية الانتقال من شخصية إلى أخرى، ومن ثم يفرض تقنيات زمنية كالتزامن والتركيز وغيرها ليلبي حاجة البناء الجمالي المرتبط بأسلوب عرض الحوادث من وجهات نظر مختلفة [2].

[1] المصدر نفسه، ص 24.

[2] ينظر الرواية العربية البناء والرؤية، مقاربات نقدية، د. سمير روحي الفيصل، ص 13–14.

سابعا: شعرية اللغة:

حين تتبع ظاهرة الشعرية تاريخا نجد أن الدراسات الغربية هي التي أولت اهتماما بالغا بهذا المصطلح معتمدة على آراء أرسطو محاولة تطويره إذ نجده يتقاطع عند الكثير من الدارسين في تعريفه، فكل واحد يريد أن يعطيه تحديدا معينا، ودلالة خاصة، وفيما يلي بعض النقاد والدارسين الغربيين وما يرونه في مصطلح الشعرية.

تعود جذور الشعرية إلى أرسطو، الذي سمى كتابه Po- etiks فن الشعر وأول ظهور لهذا المصطلح كان في " مطلع النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني"[1]، بعد الحرب العالمية الثانية 1945م فقد برزت ضمن هذه الحركة الشكلانية أبحاث رومان جاكسون الذي يرى أن: موضوع علم الأدب ليس الأدب، وإنما الأدبية Littérarité أي ما يجعل من عمل ما ... إلخ، وهي تعني المكثفة التي تحمل في ثناياها وطياتها معان بعيدة وتأويلات كثيرة تفتح للقارئ أفقا واسعا للبحث والتحليل.

تكتسح العامية الفلسطينية المنص الروائي بشكل واضح فتخترق حواره مثلما تخترق جسمها السردي ولا بد في البداية أن نستبعد مسألة مهمة وهي عجز الروائي عن الكتابة بالفصحى، ومن ثم يتضح لنا أن ربعي المدهون تعمد استعمال العامية الفلسطينية لأغراض فتية وإيديولوجية سنحاول تحسسها في هذا القسم من القراءة.

إن المتأمل في رواية " مصائر كونشرتو الهلولوكوست والنكبة " يلاحظ أن مقولهة صعوبة اللهجة الفلسطينية على المتلقي العربي مسألة مغلوطة تماما ‘نما مرجعها إلى ذهنية إيديولوجية بقيت أسيرة ثقافة المركز والمحيط وما الصعوبة الآنية التي قد تعترض القارئ نتاج لطغيان اللهجة المصرية على بقية اللهجات العربية بفضل تفوقها الفني في مستوى صناعة الأفلام والمسلسلات والبرامج التلفزيونية وقد أثبتت لهجات عربية أخرى اليوم، بفضل ثورة الاتصالات الرقمية أن بإمكانها الوصول إلى المتلقي العربي لو أعطيت فرصة التواجد

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود، والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، 2006، ص 9.

إعلاميا ونمثل لذلك باللهجات السورية والأردنية والعراقية والخليجية التي تقبلها المتلقي العربي والمغاربي تحديدا دون عناء بعدما عرضت بعض مسلسلات وأفلام وأغاني تلك الأقطار على الفضائيات.

إن العربية الفلسطينية في مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة لهجة سلسة لا تمثل عرقلا أمام المتلقي لمتابعة قراءة النص، فلا أعتقد أن عبارات من نحو: " بدك تحبسني في سجن عكا القديم؟.

ابيش حبيبتي؟

يكطع شره ابن عمي محمود والله بقى سيوي عشر أزلام.

جدع يا ابن عم، روء سيومتي روء- يا حونيتك.

إن اللهجة المحلية من شأنها أن تكتشف لنا عن هوية متكلمها ومستواه الطبقي الاجتماعي ومستواه الثقافي.

ونلتقي بالمحكية المحلية في مستوى المتناصات الغنائية التي أثث بها ربعي المدهون نصه الروائي ونمثل لذلك بهذه المقاطع:

1- هدي يا بحر هدي

طولنا في غيبتنا

ودي سلامي ودي

ع الأرض اللي ربتنا.[1]

بالإضافة إلى هذا المقطع فإن ربعي المدهون وظف أغنية لفيروز التي تقول فيها:

2- لأجلك يا مدينة الصلاة أصلي

لأجلك يا بهية المساكن يا زهرة المدائن

يا قدس يا قدس يا مدينة الصلاة أصلي. [2]

[1] ربعي المدهون، ص 14.

[2] ربعي المدهون، ص 222.

والرواية عندما توظف الأغنية الشعبية توجه عملية التلقي إلى ذاكرة بعينها، كما تجسدت اللغة الشعرية في بعض العبارات التي أوردها الكاتب في روايته حاملة دلالات ومعاني كثيفة: تيك أويه التي معناها ممارسة الحب نهارا بين الرجل والمرأة،[1] باقي هنا: في الحقيقة تمثل شخصية محمود دهمان، أما في خلفيتها تعني كل شخص بقي في فلسطين وتمسك بأرضها. زيكو دنش معناه سيادة السمك مضاف إليها بعض فواكه البحر أوبابيلا فلسطينية. [2]

– تلي باص: ناقلات كهربائية تنقل الزوار إلى هناك عبر هوائية تمتد على مسافة لا تقل على ثلاثة كيلومترات وتعمل في الاتجاهين. [3]

ثامنا: التناص:

نجد أن التناص عبارة عن عملية استحضار نصوص قديمة او غائبة داخل نص جديد فهذا الأخير لا ينشأ من فراغ بل ينشأ من خلال مجموعة النصوص السابقة له، او المعاصرة له، مثلما ورد في مفهوم التناص لدى " ميشال ريفاتيير" حيث قال أنه عبارة عن " إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد تسبقه أو تعاصره " [4] من هذا المنطلق نجد ربعي المدهون أثناء عرضه أحداث رواية – مصائر: الكونشرتو الهولوكوست والنكبة– قد استلهم من التاريخ واستقى منه الأحداث الملائمة لرواية، حيث اعتمد في ذلك على أنواع التناص المتمثلة في التناص الصريح والتناص المستتر وهي كالآتي:

التناص الصريح (الظاهري):

اعتمد ربعي المدهون على التناص الصريح ليعبر من خلاله عن رأيه حول قضية ما حيث انطلق من رواية– مصائر الكونشرتو الهولوكوست والنكبة– من الواقع الذي يعيش المجتمع سياسا، بكل طلاقة وحرية يتبين ذلك حين استعان بالتراث التاريخي، وخاصة

[1] ربعي المدهون، ص 76.

[2] ربعي المدهون، ص 125.

[3] ربعي المدهون، ص 224.

[4] عبد القادر بقش، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 20.

القضية الفلسطينية التي يعاني منها شعبها، ونجد عدة تجليات للتناص في الرواية من بينها التناص التاريخي الذي كان له حضورا واضح في الرواية وأمثلة ذلك حادثة " دير ياسين" " على كل حال دير ياسين وراء المبنى " [1] وظفت هذه الحادثة في الرواية نظرا لما تحمله من معاناة الفلسطينيين والجرائم التي ارتكبت في حقه من قبل المستدمر الغاشم وهذا يعكس لنا الخلفية التاريخية للراوي ولشخصيات الرواية، ويتمظهر لنا أيضا التناص الثقافي من خلال توظيفه أغنية تراثية "لفيروز" التي تقول في مطلعها: لأجلك يا مدينة الصلاة أصلي

لأجلك يا بهية المساكن يا زهرة المدائن [2]. من خلال توظيف هذه الأغنية التي تعكس لنا نبرة الامل والسلام والتفاءل لمستقبل أفضل. إذ أن من خلالها يتضح لنا أنها تعكس نفسية الفلسطينيين والوقع الكبير الذي تحدثه في نفوسهم.

التناص المستتر (الضمني):

كما وجدنا ربعي المدهون اعتمد التناص الصريح في روايته هذه، سنجد أيضا في المقاطع التي سنوردها لاحقا، تناصا مستترا وهذا التناص لا يكون واضحا بل " لا يعلمه إلا الناقد المتبصر بالبلاغة، والعالم بمراتب الكلام المميز لخاصه من عامه، ومولده من غريبه، ويمكن أن ندرج هنا التلميح والإيماء والإشارة والرمز وما إلى ذلك " [3]. والتناص لا يدركه إلا المتمعن فيه والمتعمق في طياته.

وفي الرواية أورد لنا الكاتب عدة أمثال تعكس لنا الثقافة الفلسطينية حاملة في ثناياها عدة معاني من بينها: " حط في بطنك بطيخة " [4] وهذا المثل معناه لا تحمل الأمور أكثر من حدها وكن مطمئنا ومرتاحا لأن الأمر لا يستدعي القلق.

[1] ربعي المدهون، ص 238.

[2] المصدر نفسه، ص 225.

[3] عبدالقادر بقش، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص 58.

[4] ربعي المدهون، المصدر نفسه، ص 150.

– " اللي فات مات واحنا أولاد اليوم " [1]، اللي فات مات ... واللي سرق واللي نهب... الله بيسامحوا ... واحنا أولاد اليوم، لا نتحسر على ماضي ولا ننظر إلى ماضينا نعيش اللحظة، " إلي يخاف من القرد يطلعلو " [2] وتقصد به اللي خاف سلم.

في معظم الحالات تعبير عن نتاج تجربة شعبية طويلة تخلص إلى عبرة وحكمة وتؤسس على هزه الخبرة للحض على سلوك معين، أو للتنبيه من سلوك معين والامتثال أشبه بالرواية الشعبية الذي يقص قصة موجزة فيسهم في تكوين وجدان الإنسان.

[1] المصدر نفسه، ص 119.

[2] المصدر نفسه، ص 199.

خاتمة

خاتمة:

في نهاية جولتنا من خلال هذا الموضوع الذي لا ندعي أننا بلغنا كل مداركه وإنما بعضها، توصلنا إلى النتائج التي تهمنا:

- ظهرت الرواية التجريبية في القرن العشرين على يد عدد من الروائيين الغربيين الذين تبنوا اتجاها واحدا رغما أن كل واحد منهم تميز بطريقته الخاصة في طرح أفكاره في هذا القالب الروائي.

- استهدفت الرواية التجريبية تقنيات وأشكال الرواية حيث خرجت عن تلك المألوفة في روايات التاسع عشر.

- بعد تأثر العالم العربي بالعالم الغربي في المجال الأدبي انتشرت كتابات سردية كانت في البداية تقليدية ثم تطورت فكانت ترفض القيود وتدعوا إلى حرية الإبداع.

- سبب تطور الرواية الجديدة هو البحث عن الحقائق الغامضة إما سياسيا أو اجتماعيا باستخدام أساليب تعبيرية جديدة.

- ظهور العديد من الكتاب الروائيين والنقاد لكل كاتب منهجه وطريقته الخاصة به في التجريب.

- جسد الروائي ربعي المدهون من خلال نصه الروائي مصائر الكونشرتو الهولوكوست والنكبة، رؤية تركيبيه بين الواقع والخيال.

- إن دراسة التجريب في رواية –مصائر– تمثل جملة تفاعلات مع نصوص أخرى مختلفة وكانت استفعالا لنصوص كثيرة غائبة.

- ❖ التجريب رؤية إبداعية تتحقق عبر تدمير سلطة النموذج وارتياد المغامرة تعبيرا عن حرية الكتابة.

- ❖ يعتمد التجريب في حقل الإبداع الأدبي على ثنائية الهدم والبناء لأن التجريب في الكتابة شقيق الإبداع فهو يحرر المبدع من قيود المألوف ليحملها محاسن جديدة تواكب العصر والمجتمع.

- ❖ يعد ربعي المدهون أحد مؤسسي الرواية الجديدة في فلسطين التي لا تستقر على شكل واحد، بل تبحث دائما عن سبلها التعبيرية في العمل الجاد على اللغة.

- ❖ إذا كان الزمن في الرواية التقليدية يحافظ على خطيته كما هو في الواقع فيحدث التناغم بين زمن القصة وزمن الحكاية فإن الرواية الجديدة قد خلقت سبلا لكسر تلك الخطية وذلك التوالي في الصيرورة الزمنية فاندمج الحاضر في الماضي والماضي في الحاضر.

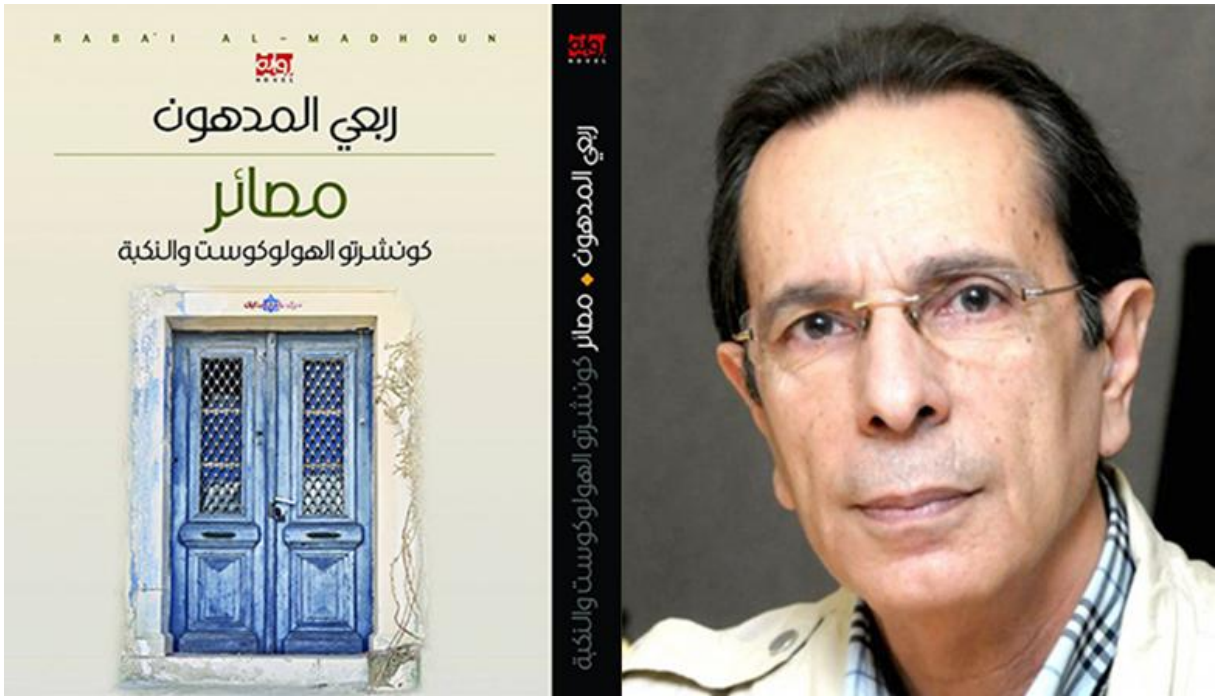
وفي الأخير يمكن القول أن هذه الرواية " مصائر الكونشرتو الهولوكوست والنكبة " هي رواية تجريبية من كافة جوانبها إلا أنها ما تزال رواية تشع بالتنوع وتستدعي القارئ دوما إلى جوانب أخرى فيها.

وشكر موصول إلى الأستاذة الفاضلة حفصة بوطالبي حفظها الله والى اللجنة المناقشة

ختاما نتمنى أن نكون قد وفقنا ونجحنا ولو بجزء مما كنا نسعى الوصول إليه فإن أصبنا فمن الله سبحانه وتعالى وإن أخطأنا فمن أنفسنا ومن الشيطان.

الملحق

السيرة الذاتية للكاتب:



الاسم: ربعي المدهون

من مواليد 1945، في المجدل، قرب مدينة عسقلان جنوب فلسطين، هاجرت عائلته بعد النكبة إلى مخيم اللاجئين في خان يونس بقطاع غزة حيث نشأ المدهون.

- تلقى المدهون تعليمه بجامعة الإسكندرية في مصر لكنه أبعد من مصر سنة 1970، قبل تخرجه بسبب نشاطه السياسي.
- عمل بالصحافة منذ سنة 1973.
- يقيم في لندن حيث يعمل حاليا محررا بجريدة الشرق الأوسط.

جائزة البوكر:

في سنة 2016 أصبح المدهون أول روائي فلسطيني يفوز بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر)، وذلك عن روايته مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة وكان قد وصل إلى القائمة القصيرة للجائزة ذاتها في سنة 2010.

من أعماله:

- أبله خان يونس (مجموعة قصصية، 1977).

- حكايات طعم الفراق (رواية سيرة ذاتية، ط1 سنة 2001، ط2 سنة 2011).
- السيرة من تل أبيب (رواية 2009).
- مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة (رواية، 2015).

– هذه رواية من فلسطين بقوا في وطنهم بعد حرب 1948 وأصبحوا بحكم واقع جيد، نشأ مواطنين في دولة إسرائيل " ويحملون جنسيتها" في عملية ظلم تاريخية نتج عنها " انتماء" مزدوج، غريب ومتناقض لا مثيل له وهي رواية عن آخرين أيضا، هاجروا تحت وطئة الحرب ويحاولون العودة بطرق فردية.

– الرواية، وهي الثانية في مشروعي بعد " السيرة من تل أبيب" التي قدمت مشهدا بانورامي لقطاع غزة في مرحلة زمنية محددة، تقدم بدورها بانوراما لوضع فلسطين آخر.

– في الرواية شخصيات حقيقية من بيئة واقعية، غادرت ملامحها متخلية عن أسمائها وعن بعض سماتها لتتمكن من العيش في فضاء متخيل تشبه تفاصيله الحقيقة، وقد تتقاطع بعض أحداثها أو تلتقي بها لتعزز صدقيتها.

– قمت بـ " توليف" النص في قالب الكونشرتو الموسيقي المكون من أربع حركات، تشغل كل منها حكاية تنهض على بطلين إثنين يتحركان في فضائهما الخاص قبل أن يتحول إلى شخصيتين ثانويتين في الحركة التالية حيث يظهر بطلان رئيسان آخران لحكاية أخرى، هكذا مضى مع الحركة الثالثة وحين نصل إلى الحركة الرابعة والأخيرة، تبدأ الحكايات الأربعة في التكامل وتتوالف شخصياتها وأحداثها ومكوناتها الأخرى، وتكون تيمات العمل استحكمت كل واحدة من الحكايات.

– قد التقت حول أسئلة الرواية حول النكبة والهولوكوست والعودة ولا يعني هذا التركيب التجريبي "توريط" القارئ في قواعد التأليف الموسيقي وتعقيداته بل يعني اصطحابه لتذوق عمل أدبي يستعير لبنائه شكلا موسيقيا تنتظم حكاياته على ايقاعاته الحسية، خارجة من التجريد الموسيقي إلى فضاء السرد البسيط الواضح.

– استغرق انجاز الرواية أربع سنوات زرت خلالها فلسطين أربعة مرات، وعقدت لقاءات، وأجريت حوارات وقمت بجولات ميدانية في كل الاماكن التي جرت فيها أحداث الرواية، وأجريت أبحاثا وجمعت الكثير من المعلومات الضرورية للعديد من المشاهد لم يكن العمل على النص سهلا أو هينا، على الرغم من الحجم المتوسط للرواية فالأحداث تجرى في ست مدن فلسطينية لم أقم في أي منها (وفي مدينة أوروبية وأخرى أمريكية وثالثة كندية).

– لكن جهود آخرين جعلت ذلك ممكنا والآخرون هم من ساعدوني خلال جولاتي في فلسطين، واطلعوا على مخطوط الرواية، أو صوبوا خطأ أو صححوا معلومة أو دققوا ترجمة، أو قدموا ملاحظة أو رئيا أو اكتفوا بالتشجيع.

ملخص رواية: مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة لربعي المدهون

الحركة الأولى: تحب الأرمينية الفلسطينية **ايفانا أرديكان** طبيبا بريطانيا في زمن الانتداب على فلسطين، تهرب من عكا الفلسطينية تتزوجه وتنجب بنتا ترحل بها إلى لندن عام **1948م** قبل وفاتها توصي إيفانا بحرق جثتها، وأخذ جزء من رمادها إلى مسقط رأسها في عكا القديمة أو إلى القدس.

الحركة الثانية: تكتب جنين دهما روايتها **فلسطينه قيس** عن **محمود دهمان** الذي يهاجر وعائلته من المجدل عسقلان إلى غزة خلال النكبة **1948م** تلاحقه المخابرات المصرية يترك عائلته ويعود سرا إلى المجدل ترسم الحدود بين إسرائيل وغزة ولا يتمكن محمود من استعادة عائلته الصغيرة، يتزوج من امرأة ثانية ويعيش حياته الجديدة فلسطينيا في إسرائيل بينما ترافع جنين **(فلسطيني قيس)** في بينها يروي السارد حكايتها هي أثناء دراستها في أمريكا، تحب جنين الفلسطينية الإسرائيلية باسم الفلسطيني من الضفة الغربية ينتقلان إلى يافا، يتزوجان ويقيمان في قلعتها القديمة يكافح الزوجان الشابان لإنقاذ زواجهما من قوانين إسرائيلية تجعل استمراره مستحيلا.

الحركة الثالثة: يزور وليد دهمان وزوجته جولي **(إبنة إيفانا)** البلاد لتنفيذ وصية إيفانا ينتهي بهما توجلهما في مدن عكا ويافا والقدس والمجدل عسقلان إلى الوقوع في عشق البلاد، يفكران في العودة وتغيير مسار حياتهما.

الحركة الرابعة: يزور وليد متحف المحرقة **(بدفيشم)** في القدس يلتقي جولي حنين في يافا يتعرف على مصادر روايتهما **(فلسطيني قيس)** ومصائر أبطالها، وما انتهت إليه علاقتهما بباسم في الحقيقة وفي الرواية.

قائمة

المصادر والمراجع

❖ **القران الكريم**

1/ المصادر:

رواية مصائر كونشيرتو الهولوكوست و النكبة لربعي المدهون.

2/ المراجع:

- ابن منظور– لسان العرب (مادة عجب
- الفيروز ابادي القاموس المحيط باب الباء فصل العين مادة عجب
- Siz, roulzandbarttes نقلا عن حميد الحميداني، بنية النص السردي
- إبراهيم مصطفي واخرون المعجم الوسيط
- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم، لسان العرب، دار المصادر بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ج1،
- احمد الطاهر الحسنين ومجموعة من المؤلفين جمالية المكان
- احمد حمد النعيمي، إيقاع الفرض في الرواية العربية المعاصرة
- احمد يوسف، فك الاقواس عن المؤلف (المدلالات السينمائية ورصد اثار المعنى
- ادوين مارير، ترحمة إبراهيم الصيرفي، بناء الرواية، لدار المصرية للتاليف والنشر القاهرة ط1 مصر 1965م
- منذرالعياش،تيارت: لذة النص (الاعمال الكاملة)، مركز الانتماء لبنان،لا ط1، 1992م،
- حسن بحراوي بنية الشكل الروائي، القضاء، الزمن، الشخصية
- حسن عليات: تعددية الأصوات والاقنعة في الرواية العربية مجلة جامعة دمشق مج، 24 ع1–2، 2008،
- حسين علام العجائية في الادب.
- خالد عبد الرزاق السيد: اللغة بين النظرية والتطبيق مركز الإسكندرية للكتاب القاهرة

- ربعي المدهون: مصائر الكونشيرتو، الهولوكوست والنكبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان 2015م
- الزمن والمكان في رواية راس المحنة لعزالدين جلاوي
- السعدية شاذلي مقاربة الخطاب المقدمان الروائي (مقدمة حديثا عيسى بن هشام الرواية العربية، سلسلة الاطروحات والرسائل الدار البيضاء، المغرب، دط، دت،
- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي رؤية الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006،
- سعيد يقطين، القراءة والترجمة (حول التجريب في الخطاب الروائد الجديد بالمغرب) دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م،
- سمير روحي الفيصل الرواية العربية، البناء والرؤية النظري والتطبيق منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا، 2003
- سمير الروحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤياء، النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا 2003
- سيزا قاسم بناء الرواية دراسة مقارنة الثنائية نجيب محفوظ الهيئة المغربية العامة للكتاب ب، د، ط، 1988
- شعيب خليفي لشعرية الرواية الفاتنا شبكية الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان– منشورات الاختلاف الجزائر، ط ، 2009،
- صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي
- طه حسين الديلمي، سعاد عبد الكريم الوائلي اللغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها دار الشرق للنشر والتوزيع عمان 2005
- عبد الحق بلعابد: عتبات لجيرار جينيت من النص الى المناص) تح: سعيد يقطب منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2008م،
- عبد الصمد الزايد مفهوم الزمن ودلالته

- عبد القادر البقش، التناص في الخطاب النقدي والبلاغة
- عبد القادر يعشي في الخطاب النقدي والبلاغي لا دراسة نظرية وتطبيق افريقيا الشرق الدار البيضاء المغرب 2007 ص22 عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية.
- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية
- عبد المالك مرناض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة زقاق المدن، ديوان المطبوعات الجاعمية
- عبد المعنمزكرياء القاضي، الينية السردية في الرواية
- عبر النسيذاكرة عتبات الكتابة (ومقاربة ميثاق المحمة العرب) دارو ليلى اكادير المغرب ط1، 1998م
- عثمان بداري وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ط1، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر، 2000،
- عدالة احمد محمد إبراهيم: الجديد في السرد العربي المعاصر
- علال سنقوقة، المتخيل والسلطة، رابط كتاب اختلاف ط1، 2000.
- قريد الزاهد الحكاية والمتخيل، وافريقيا الشرق الدار البيضاء، المغرب ط1، 1991 م
- لويء علي خليل عجائبية النشر الحكائي، أدب المعراج والمتاقب لتكوين التاليف الترجمة والنشر دمشق سوريا، 2007،
- محمد بذيس الشعر العربالحديث بحياته وابداء نص (التقليدية) دار توبقال الدار البيضاء المغرب ط2، 2001م،
- محمد عباس، الشخصية ومحلها في الرواية، مقال ادبي، العدد الجديد من مجلة ثقافات ابريل 2008– 2016 السعودية
- محمد مفتاح– مفاهيم معالم (نحو وتاويلواقعي) المركز الثقافي العربي ط1سنة، 1999، الدار البيضاء المغرب.

- مصطفى السعدي: التناص في الخطاب النقدي قراءة أخرى لقضية الشرق
- مها حسن القصراوي الزمن في الرواية العربية
- نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص المركز التقاض العربي ط4 سنة 1998 الدار البيضاء، المغرب.
- ينظم عمال بن عطية سؤال العتبات في الخطاب الروائد دار الاورسية الجزائر ط1، 2008،
- يوسف وغليس، الشعريات والسرديات قراءة، اصطلاحية في الحدود والمفاهيم منشورات مخبر السرد والعرب قسنطينة 2006
- بيار شارغية مدخل نظريات الرواية اتر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2001،.
- عمر حفيظ: التجريب في كتاب إبراهيم الدرغرتي القصصية والروائية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والاشهار،ط1، تونس، 1999
- سعيد يقطين: القراءة والتجربة (حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد المئري (دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، المغرب1985،
- محمد عز الدين التازي: التجريب الروائي عربي جديد، الدورة الخامسة لملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي، الرواية الى اين؟ ديسمبر2010،
- حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، مج 23،ع02، 2007،.
- او نوي دي بلزاك (1799–1850 الحقيقي المذاهب الواقعية– التقليدية بالرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي،
- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحدار، ط2، 2202، ص45.
- بنية سليمة الرواية الجديدة (أحلام مستغانمي– ا نموذجا)، مذكرة ماجيستر كلية الادب واللغات، قسم الادب العربي، بسكرة 2007،.

- عدالة احمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة والاعلام، الامارات العربية المتحدة، ط1، 2000،
- سندي سالم او يوسف: الرواية العربية واشكالية التصنيف، دار الشروق والتوزيع، عمان الأردن، 2008،
- ابن المنظور: لسان العرب مادة (جرب)، مج1، دار صادر للطباعة والنشر بيروت لبنان 1987
- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مادة جرب، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر إسطنبول، تركيا، د، ط،ج1
- الفيروز ابادي: قاموس المحيط، مادة جرب، دار المكتبة العلمية بيروت لبنان، ط1، 1997 ج1،
- شعبان عبد الحكيم: التجريب في الفن القصة القصيرة من (1960–2000)، العلم والايمان للنشر والتوزيع، د سوق، ط 2010،
- عبد الحق منصف: ابعاد التجربة الصوفية، افريقيا الشرق، المغرب، 2007 ايمن تعليب: منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر، دار العلم والايمان لنشر والتوزيع، د، ب،ط2011،1،
- محمد بوزواوي: معجم مصطلحات الادب، الدار الوطنية للكتاب نشر والتوزيع، درارية، الجزائر، د، ط، د، ت
- شوقي بدر يوسف: غرابة الرواية دراسات في الرواية العربية، مؤسسة حورش الدولية لنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2008،
- إبراهيم ضع الله: روائي مصري يعتبر من الكتاب المثيرين للجدل بحيث تتميز اعماله الأدبية بحلتها الوثيقة بتاريخ مصر سياسي، اهم اعماله اللجنة، بيروت بيروتدات.
- محمد البارودي: انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة،

- **المراجع المترجمة:**
- تدوروفت زيفيتان،مدخل الى الأدب العجائب، تر، الصديق بوعلام دار الكلام الرباط المغرب، 1993
- تودوروف، مفاهيم سردية ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف المركز الثقافي الغزوات
- بول ريكور الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ط، 1999

المراجع باللغة الأجنبية:

- Aerand genette, seculs, edda, seuil paris 1987 p(8)
- Phulipe le geune, le pacateautipiegraptiqueedition du seuil
- Cimpagnin la secindemoun oui le travail decitationseunl 1979
- J, miesachear, argumentation et eonversation (elemet pour veneanalaseparagmatique) . edhatiercredif paris1982.

فهرس المحتويات:.....الصفحات.

اهداء

شكر

مقدمة.....أ-ج

مدخل: آليات التجريب الروائي

مفهوم التجريب 05

نشأة التجريب الروائي.....11

نشأة التجريب عند الغرب.....11

نشأة التجريب عند العرب.....13

الفصل الأول: مظاهر التجريب والعتبات النصية.

المبحث الأول: النص الموازي (العتبات النصية) الماهية والمصطلح.....18

أولا: مفهوم المصطلح في الدراسات الغربية.....18

ثانيا: مفهوم المصطلح في الدراسات العربية.....20

ثالثا: العتبات النصية تحديدها.....23

المبحث الثاني: مظاهر التجريب في الرواية العربية.....29

أولا: المظاهر النصية.....29

ثانيا: المظاهر السردية.....39

الفصل الثاني: مظاهر التجريب الروائي في رواية مصائر كونشترتو الهولوكست والنكبة

المبحث الأول: نماذج تطبيقية من الرواية.....44

أولا: تحديد العتبات النصية في الرواية.....44

ثانيا: الزمان في رواية مصائر كونشترتو الهولوكست والنكبة لربعي المدهون 48

ثالثا: المكان في رواية مصائر كونشترتو الهولوكست والنكبة لربعي المدهون 53

رابعا:الشخصية في رواية مصائر كونشترتو الهولوكست والنكبة لربعي المدهون 59

خامسا: الشخصيات العجائبية.....65

سادسا: تعددية الأصوات.....68

سابعا: شعرية اللغة.....70

ثامنا: التناص 72

خاتمة.....76

ملحق.....79

قائمة المصادر والمراجع.....84

فهرس المحتويات

ملخص

بحمد الله

ملخص

بدأ التجريب في الرواية خلال القرن العشرين حيث ظهرت أعمال روائية لروائيين من بلدان مختلفة غربية وعربية، بحثا عن تقنيات جديدة لإنتاج رواية مغايرة للرواية التقليدية، فخرجوا عن المألوف، وتجاوزوا المحظور، فأبدعوا في أعمالهم، ونجحوا في اجهاد القارئ بجعله يفكر بالطريقة التي كتبت بها قبل فهمها.

وقد كان للروائيين الفلسطينيين جهد في هذا التطور الحاصل للرواية، بتجاربهم المختلفة والهادفة إلى إلحاق الرواية الفلسطينية بالرواية العالمية، نخص بالذكر الروائي الواعد " ربعي المدهون" في روايته " مصائر الكونشرتو الهولوكوست والنكبة" التي تجسدت فيها بعض تقنيات وملامح الرواية التجريبية.

الكلمات المفتاحية: التجريب– مصائر كونشيرتو– الهولوكوست و النكبة– ربعي المدهون

Résumé :

L’expérimentation dans le roman a eu lieu au 20 eme siècle, les romanciers des différents pays. Ont présenté leurs travaux dont ils ont cherché de nouvelles techniques servantes a produire un nouveau roman différent du traditionnel, pour y parvenir, il dallait dépasser un barriere et aller au de la de lhakituel : par la fin. ils ont réaliser la creation dans leur travaux, en plus ils ont reussi a affaiblir le lecture a chercher comment le roman a été écrit avant de la comprendre.

les romanciers phalastiniens ont marqué leur présence et leur tache dans ce fléau, ils participent dans cette évolution du roamn a travers leur décrits qui visent a donner au roman phalastiner un caractère universel : comme exemple on peut citer ‘’ Robii Almadhoun’’ avec son roman.

Le destin conquête Holocauste et de la clanitémarque par un caractére et un aspect expérimenté.

Mot clé. L’expérimentation- **Le destin conquête Holocauste et de la clanité**marque-robii almadhoun.