الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة –

كلية الآدب واللغات

قسم اللغة والأدب

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 4085144

رقم التسجيل: ط2: 4093012

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

بعنوان:

سمات التجريب الروائي في رواية "مصائر" لـ "ربعي مدهون"

إعداد:

عراب يمينة

روابح نعناعة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	جامعة	الصف
د.علي بولنوار	استاذ محاضر "أ"	المسيلة	رئيسا
د.أحمد أمين بوضياف	استاذ محاضر "أ"	المسيلة	مشرفا ومقررا
د. عمر عليوي	استاذ محاضر "أ"	المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1443ه-1444ه الموافق لـ 2022م-2023م

إهداء

قال تعالى: "**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قِيلَ لَكُمْ تَفَسَّحُوا فِي الْمَجَالِسِ فَافْسَحُوا يَفْسَحِ اللَّهُ لَكُمْ ۖ وَإِذَا قِيلَ انشُزُوا فَانشُزُوا يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ** " (سورة المجادلة 11).

نحن لها وان ابت رغما عنا اتينا بها

(من زرع حصد) عبارة لطالما كنا نسمعها ولكن لا ندرك ما معناها وها أنا ذا اليوم بدأت أدرك ما معنى أن تكون هذه العبارة ... الحمد لله دائما وابدا الحمد لله حمدا كثيرا الحمد لله على هذه النعمة التي بدأت أحصد ثمارها بعد عدة سنوات من التعب والجهد، بعد كل الصعوبات والعوائق، بعد كل المطبات التي واجهتنا في هاته المسيرة، شكرا لكل شخص كان عونا لي بحجم السماء.

إلى كل من كلله بالهيبة والوقار ... إلى من علمني العطاء بدون انتظار.. الى من احمل اسمه بكل افتخار ... أرجو من الله أن يمد في عمرك ... (والدي العزيز)

وإلى ملاكي في الحياة الى معنى الحب والى معنى الحنان.

والتفافي .... الى سمة الحياة وسر الوجود الى من كان دعاءها سر نجاحي الى أغلي الأحبة (أمي الغالية).

وإلى زوجي وأولادي محمد ، أميرة، عبد الرؤوف.

إهداء

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى.

أما بعد:

الحمد لله الذي وفقني لتثمين هذه الخطوة في مسيرتي الدراسية بهذه المذكرة ثمرة الجهد والنجاح وبفضله تعالى، مهداة إلى أمي الكريمة حفظها الله وأدامها نورا لدربي.

إلى زوجي وأولادي أيوب، ريماس، لينة.

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على المصطفى وكل التابعين

نشكر المولى سبحانه وتعالى لأنه أمدنا بالصحة

والعافية وأفرغ علينا صبرا وجهدا لإتمام هذا العمل.

وإلى المشرف الدكتور "**أحمد أمين بوضياف**" ونشكره على توجيهاته القيمة

ورحابة صدره.

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية عملية بحث دائم لتعرية واقع مجهول، أي أن الرواية في أساسها تقوم على التطور والبحث الدؤوب عن آليات سردية خطابية تهدم كل معيار ثابت ونمطي لتعكس طابع الحياة التي لا تستقر على حال، باعتبار أن كل ما في الحياة متحرك لا يستقر على عود– أفعال، أفكار، حركات – والرواية تفاعل بين مكوناتها اللغوية وغير اللغوية وتأثيثاتها المتفاعلة.

وكان التجريب هو الدافع لتحريك وتيرة البحث واقتحام العوالم المجهولة، حيث إن الرواية قد وجدت فيه متنفسا يتماشى وطموحاتها التحررية، باعتبار أنه وسيلة لابتكار أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني من تخليق منطقها الداخلي وبلورة جماليتها الخاصة، وخرق الثابت والراكد والنمطية على مستوى النص.

والتجريب رؤية إبداعية مشروعة للبحث عن كل جديد في صناعة الخطاب السردي، وكذا البحث عن أدوات وصيغ وتراكيب لغوية وحيل سردية، وكل ما يمكن إدراجه تحت مفهوم التجديد والحداثة.

ومن هنا وسمنا بحثنا بعنوان "**سمات التجريب الروائي في رواية "مصائر" لـ "ربعي مدهون**". محاولين الإجابة عن الإشكالية البحثية الآتية:

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

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

– هل استطاع الروائي أن يحقق قفزة نوعية للنص الإبداعي نحو التجريب؟

– كيف وظف الروائي ربعي المدهون التجريب في روايته؟

– ما مدى تأثير فعل التجريب على مستوى العتبات النصية؟

– هل خاض المدهون غمار التجريب على مستوى اللغة كذلك؟

وقد أملت علينا طبيعة الموضوع اعتماد المنهج الوصفي المتكئ على البنيوية لأننا عمدنا في مذكرتنا إلى رصد ماهية التجريب ووصفه وعلاقته بمصطلحات أخرى كالحداثة والإبداع، في حين اخترنا نموذجا لرواية فلسطينية معاصرة وقمنا بتحليله ودراسته بما اقتضاه منا الموضوع، مقسمين دراستنا إلى مدخل تتقدمه مقدمة ويليه فصلين وخاتمة.

الفصل الأول خصصناه للجانب النظري فعنوناه بسمات التجريب في الرواية العربية وقسمناه إلى ثلاثة محاور، أولها في التجريب السردي وأنماطه، وثانيها التجريب في المضامين، أما ثالثها فخصص للأشكال الروائية. أما الفصل الثاني فقد انتقلنا فيه إلى الجانب التطبيقي فعنوناه باستراتيجيات التجريب في رواية "مصائر" لـ "ربعي مدهون" وجاء تحت هذا العنوان أربعة محاور أولها تحديد العتبات النصية في الرواية، وثانيها الزمان في الرواية، وثالثها المكان في الرواية، ورابعا استراتيجية التغيير الروائي. وختمنا البحث بمجموعة من النتائج التي توصلنا إليها.

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

- سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، بوشوشة بن جمعة.
- مقاربات في السرد، حسين مناصرة.
- القراءة والتجربة حول تجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، سعيد يقطين.
- لذة التجريب الروائي، صلاح فضل.

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

ولا يفوتنا أن نتقدم بالشكر والامتنان لأستاذنا المشرف الدكتور "أمين بوضياف" الذي منحنا ثقة كبيرة ولم يتردد في توجيهنا وتقديم المساعدة الدائمة لنا، فله منا كل التقدير وفائق الاحترام.

كما نشكر أعضاء اللجنة الموقرة المناقشة لهذا العمل، ونسأل الله عز وجل التوفيق والسداد.

مدخل

الرواية العربية وواقع التجريب

مدخل:

عرف النثر العربي تنوعا وتطورا في مختلف أجناسه الأدبية خاصة على مستوى الرواية فهي تعتبر من أهم الفنون النثرية التي عرفها العرب عامة والروائيين الجزائريين خاصة، وكان ظهور الفن الروائي التجريبي مع أول تجربة روائية حيث أن من بين أهم الأعراف التي تعتمد عليها الرواية الجديدة هي خلخلة الميثاق السردي، حيث ظهرت لتلبية الذوق الأدبي الجمالي الذي لم يعد يقبل ما تقدمه الرواية القديمة، تتكئ خصوصية هذا المسار التجديدي على وعي جمالي سائد و في مجتمع بعينه وبيئة ثقافية وفنية لها أسئلتها الخاصة التي لا يمكن أن تكون ذات الأسئلة لبيئات ثقافية وفنية أخرى، هكذا يبتدأ التجريب في طرح الآخر لا من التماهي معه مبتدئا بخلق ما يعنيه على طرحه الجمالي الخاص والمشع بتربته و أصالته.

ورواية التجريب لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ولا تستقر عللا حال فهي في تجدد مستمر تختفي أشكال روائية لتولد أشكال روائية أخرى في نواتها وذلك باختراق وهدم البنية السردية والانزياح عنها على كافة مكونات الخطاب (الزمن، الصيغة، الرؤية...إلخ) كما تكشف المدونة الروائية العربية على انخراط عدد هائل في خصوصها في مغامرة التجريب رغم تفاوت درجة الوعي بين كتابتها فيما يوظفونه فيما يوظفونه في أشكال و تقنيات بغية التعبير عن التغيرات التي شهدها المجتمع العربي و ما نجم عنها من أحدث جعلت المبدعين يبحثون عن أشكال تعبيرية جديدة.

1- التجريب في الرواية العربية الحديثة:

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

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

حيث أن التجريب في الآونة الأخيرة أضحى يشكل أحد المفاهيم المركزية التي أفتكت لنفسها حيزا في حقل الإبداع وفي الدرس النقدي عربيا وعالميا.

وفي الرواية التجريبية يحاول من خلالها الروائي إلى بناء عالم جديد فيه من الواقع والخيال فيمزج بينهما من خلال تشابك الأحداث.

---

[1] ينظر: محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص.99

[2] سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط (مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص74،73.

[3] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص361-362.

كما يقوا حسين عليان "طبع التحديث الرواية الجديدة بخصائص فنية لم تكن متوفرة في الرواية التقليدية وذلك باستخدام تقنيات فنية جديدة تجاوزت تقنيات الرواية الواقعية فقد كانت الرواية رواية تيار الوعي قفزة نوعية في عالم التجديد الروائي"[1].

شغلت فكرة التجريب في النص الروائي حيزا هاما في الكتابات النقدية الحديثة وأفردت لها بحوث ومقالات متنوعة على حاملي النصوص.

والتجريب في اللغة من خلال لسان العرب ورد في لسان العرب "لابن منظور" قوله: "جرب الرجل تجربة: اختبر هو رجل مجرب قد بلى ما عنده ومجرب: قد عرف الأمور وجربها ودارهم مجربة موزونة"[2].

وقد أورد "الفيروز أبادي" معنى التجريب في قوله:" وجربه تجربة: اختبره ورجل مجرب. كمعظم: يلي ما كان عنده ومجرب عرف الأمور ودارهم مجربة موزونة" [3].

والدلالة نفسها وردت أيضا في "معجم الوسيط" فقد ورد فيه:" جربه تجريبا وتجربة: اختبره مرة بعد أخرى ويقال: رجل مجرب: جرب في الأمور وعرف ما عنده، ورجل مجرب: قد الأمر وجربه"[4].

---

[1] حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، مجلة23، العدد2، 2007، ص02.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج1، 1997م، مادة (ج ر ب)، ص261.

[3] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420، ج1، ص60.

[4] إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، ج1، ط2، 1392هـ/ 1972م، ص144.

وفي جانبه الاصطلاحي أيضا تعددت التعاريف وهذا ما سنحاول استقراءه من خلال بعض الآراء والأفكار النقدية التي تحدد لنا المعنى.

«إن المتتبع لمصطلح التجريب يجده من الكلمة اللاتينية **(Expriment)** التي تعني البروفة أو المحاولة، وقد شاع هذا المصطلح في القرن العشرين وجاء ذيوعه مرتبط بالمسرح وأطل على أعمال مجموعة من المخرجين في العالم مثل: كرونتج ورني، أرت وانطون، كريج وستانسلافكي...لقد قدم هؤلاء أفكار ونقدوها على المسرح بتصميم خاص في الديكور وبتجهيز مثل ذي سمة خاصة يستخدم كل حواسه وقدراته الجسدية للتعبير بالجسد»[1].

يحمل التجريب معنى المحاولة وارتبط ظهوره الأول بالمسرح في بدايته مع مخرجين بتصميم وديكور خاص مخلف للمسرح التقليدي.

ويعرف "إبراهيم حمادة" المسرح التجريبي بقوله:" المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور... أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي لا يقصد تحقيق نجاح هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال بل المبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان"[2].

والتجريب في المسرح عند حمادة هو تجاوز تلك الأشكال سواء في النص الدراسي أو في الإضاءة أو في الديكور وفي طريق الخيال الذي يساعد على الإبداع والتجديد.

---

[1] شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة (1960-2000)، دار العلم والعلم الإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص13.

[2] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، 1971م، ص134.

كما عرف أيضا "سعيد يقطين" التجريب بقوله:" إن الإفراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بـ "التجريب"[1].

نفهم من القول أو التعريف أن الإفراط في التجاوز هو التجريب.

ولقد تعددت مفاهيم التجريب فنجدها تتمحور حول "المحاولة، التجديد، التجاوز، كسر المألوف وابتكار قيم جديدة. أورد "مدحت أبو بكر" أربعة عشر تعريفا للتجريب وهي:[2]

- التجريب هو التمرد على القواعد الثابتة.
- التجريب مرتبط بالمجتمع.
- كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب.
- التجريب إبداع.
- التجريب تجاوز للركود.
- لا يوجد تعريف محدد للركود.
- التجريب مرتبط بالخبرة.
- التجريب ثورة.
- التجريب مرتبط بتقنية العرض.

هذه التعريفات تدور حول مفهوم واحد للتجريب، هو تجاوز المألوف في التقنيات المسرحية والبحث عن تقنيات جديدة، وإن وقف بعضها على وصف عملية التجريب ومصادرها كل هذا

---

[1] سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول تجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة المغربة، ط1، 1985م، ص287.

[2] مدحت أبوبكر: التجريب المسرحي أداء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني لمسرح القاهرة، 1993م، ص166.

يؤكد اضطراب مفهوم هذا المصطلح، وهوما يجعل بعض الدارسين يستعملون مصطلح المغامرة يدل على التجريب من بينهم "أسامة أبو طالب" في دراسته بهذا العنوان عن "المغامرة في المسرح"[1].

فقد قرن التجريب بالمغامرة على رأي "أسامة" فالتجريب إذن هو التجاوز والمغامرة في أعماق النص الأدبي: فنجد كذلك "محمد كفاظ" يقول: "أقصد بالتجريب العام تلك المحاولات التي تمت عبر التاريخ المسرحي في اسخيلا من إلى بداية هذا القرن وهو تجريب كان يتم بطريقة تلقائية إذ ان كل مبدع يحاول في عمله اللاحق أن يضيف جديدا إلى عمله السابق (...)

أما التجريب الخاص فهو العمل الذي تقوم به مجموعة معينة، وهي تسعى نحو البحث عن صيغ جديدة في تعاملها مع النص والمثل ومع الجمهور"[2].

"فالتجريب خلق من جديد ليعرف إلى البحث والاستكشاف والتغير لذلك يحاول جاهدا التخلص من الثبات ويتجاوز الممكن والمستحيل"[3].

2- التجريب في الإبداع الروائي:

"انتقل التجريب إلى الحقل الأدبي فأصبح قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة"[4] فجوهر الإبداع يظهر عندما يتجاوز المألوف فالمسار التجريبي "يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة ونادرا ما يظهر بقبول المتلقين

[1] شعبان الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة (1960-2000)، ص 14.

[2] محمد الكفاظ: التجريب ونصوص المسرح، مجلة الآفاق، العدد 03، 1989م، ص21.

[3] بن جمعة بوشوتية: التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربة للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص31.

[4] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس الشرق والإنتاج الإعلامي، وادي النيل، المهندسين، القاهرة، ط1، 2005م، ص03.

دفعة واحدة بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة"[1] معنى ذلك أن التجريب هو إبداع الأديب لأشكال مغايرة للمألوف وتجريبها بطريقة أو بأخرى ويعتمد هذا التجريب على مدى سعة وثقافة المجرب وعلمه بقدرة المتلقي على تلقي مثل هذه الأشكال التجريبية.

إن القارئ للرواية التجريبية يغوص بخياله في أعماق التجربة المتعددة الأقطاب للكاتب، فتجدو عليه أسارير الرغبة في التجديد فيحس بجمالية الاختلاف بل يصبح متطلعا لآفاق ما تحمله التجربة الروائية في توقع.

الرواية العربية بصفة عامة هي تجربة بالأساس إذا عدنا إلى مراحل تطور الرواية العربية في مرحلتها التجريبية وبعد هذه المرحلة بالتجديد لم يخرج المبدعون من دائرة التجريب لأن أعمالهم الروائية تتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي والديني والعجائبي والاستخدام الشائع للهجات العربية بالإضافة إلى التهجين اللغوي الذي يراه البعض سفاحا لإنه التهجين.

ورغم ذلك يبقى التجريب الروائي ناتجا عن مخاض تجربة أدبية في العصر الحديث وصانع للوعي التاريخي والثقافي.

3- التجريب الروائي: (آراء النقاد):

يطالعنا التنظير النقدي لمصطلح "التجريب "في الأقطار المغاربية منذ صدور كتاب (الأدب التجريبي) عام 1972م للقاص التونسي "عز الدين المدني" الذي يمثل جيل الشباب آنذاك الذين دعوا إلى التجديد في الكتابة القصصية وتجريب ألوان جديدة تتماشى وروح العصر

فالمدني أعلن سخطه على النظريات واستبدالها بأخرى أكثر مرونة وتماشيا مع روح العصر "... حتى تبتعد الابتعاد الكلي عن الأدب الساذج والفن العفوي، لقد ضجرنا بطول الزمن من

[1] المرجع السابق، ص03.

أولئك الذين يلوثون الأوراق بدون جهد وبدون نظر وبدون إعادة نظر وهم يتخبطون في لوثات هستيرية ينعتها الذوق العام بالأعمال الأدبية والفنية العبقرية، كما مللنا في جهالة أولئك الذين لا يواكبون عصرهم فيكتبون أشياء ناشرة تاريخيا»[1].

وفي هذا القول كثير من السخط والجرأة وشيء من التطرف أيضا فيما نرى لما يحمله في عداد للأدب الكلاسيكي ونسق قيمته والتهوين في شأنه ويمضي "المدني" في آرائه هذه مقترحا طريقا آخر وخطا ثالثا بديلا عن الخطين المسيطرين على الأدب التونسي في تلك الفترة وهذا الخط الخاضع للأدب الموروث والخط المستسلم لأدب الغرب وبخاصة فرنسا، فيرى الخط في الخط الثالث بديلا يخلص الأدب في سذاجته حسب رأيه إذ يقول: "أما الخط الثالث وخو خط الأدب التجريبي فيعتمد في نظرياته العامة على جهده واجتهاده وعلى ما ينقده في متاحف الماضي وما يقتبسه من نبراس الغرب اليوم في علوم إنسانية وفلسفية وآداب وفنون وذلك تماشيا مع مقتضيات المعاصرة لا مع متطلبات الماضي.

والأدب التجريبي يرادف في هذا المضمار العام التفتح واليناعة والخصوبة، وما الأدب إلا مرحلة مؤقتة انتقالية مستقضي إلى الأدب الكامل الذي يستدعي عملية الخلق "والخلق بالخصوص الانطلاق في المعلوم إلى رحاب المجهول والانصراف الكلي عن المعروف بعد اكتسابه والخروج تماما عن المألوف والتمرد على المبتذل وكسر المحنط والدخول بكل جسارة في مجارفة أدبية ومغامرة فنية وباختصار في مسير وجودي حساس عميق لا يعرف للاطمئنان بابا ولا يعرف للسكينة منفذا ولا يسقط في التبعة ولا يتقيد بالاستسلام"[2].

---

[1] عز الدين المدني: الأدب التجريبي وغاياته، مجلة الفكر، تونس، ع03، 1ديسمبر 1969م، ص 25.

[2] عز الدين لمدني: الأدب التجريبي، أسسه وغاياته، ص24.

وإذا كان "عز الدين المدني" قد أعلن منذ السبعينيات ولاه المبكر لسلطة التجريب ودعا الأدباء إلى ممارسته في قصصهم والانفتاح على الأجناس الأخرى والاستفادة منها لتطعيم الأدب بتقنيات مبتكرة وبث روح جديدة فيه. ورأى في "التجريب" الخيار الوحيد لطور الفن القصصي فإن بعض النقاد والمبدعين المعاصرين "للمدني" لم تشاطره في ذلك الطموح وبخاصة ذوي النظرة التقليدية/ الكلاسيكية.

إذا انقسمت ردود أفعالهم حول ظاهرة "التجريب "بين مترقب حذر وبين رافض ساخط فهذا الناقد "إبراهيم الخطيب" يبدي موقعه الحذر من التجريب في معرض حديثة في رواية "أحمد المدني" "زمن بين الولادة والحلم" الصادرة عام 1976م والتي قولبت بصمت وتجاهل في البداية ثم بوابل من النقد اللاذع، لا شيء ‘لا لكونها تصدم المتلقي ومنه الناقد ببنياتها الجديدة فيقول: « في الوقت الذي يظهر الروائي المغربي ارتباطا بشكل روايته الواقعية القائمة على قواعد التخييل الممكنة، يتجه أحمد المدني بعمله الروائي إلى إرباك تلك الخطى التي لم يكتمل بناؤها بعد، وهكذا وظف كتابته لخدمة تأملات نظرية في صياغة رواية لا تزال في طور التجريب حتى بالنسبة للبلدان الأوروبية الأكثر تقدما... لكن يبدو أنه في البديهي التساؤل: كيف يمكن التعبير عن "نظام الأشياء" بواسطة "فوضى الكتابة »[1] إنه التجريب الذي يرمي إلى خلخلة قواعد الجنس الروائي الثابتة و إرباك المتلقي.

أما "عبد الكريم غلاب" فيقرن بين أزمنة الرواية والتجريب فيقول: «إن الرواية المغربية تجتاز "أزمة " وليست أزمة إحباط تتلخص الأزمة في أن معظم روادها... يعيشون تحت

[1] إبراهيم الخطيب: الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، الرغبة والتاريخ، مجلة أقلام المغربية، السلسلة الجديدة، فبراير1977م، ص23.

الرعب. هناك شيء اسمه "الإرهاب النقدي"... لذلك فهم يلجؤون إلى التستر علهم لا يغضبون "الإرهاب" ومن هنا جاءت موضة "التجريب"...أفهم طبعا البعد الفني للتجريب ولكني مع ذلك أحب أن يثق الكاتب في نفسه... قد تكون مرحلة التجريب طبيعية أيضا في فن ما يزال في عمر الورد. ولكن حينما يصبح التجريب هو الهدف ستنتظر طويلا حتى يتحرر الكتاب الشبابي من "الإرهاب" لينطلقوا في الإبداع بقوة الواثق في نفسه وفنه"[1].

ومثل هذا الموقف في "التجريب" ينبئ فيها تعتقد عن التسرع والسطحية في التفاعل مع المستجدات الفنية وعدم الغوص وسير جوهر هذه التجربة الجديدة، رأي نابع عن منظومة مرجعية تشي بإشكالية تصارع الأجيال ورفض أنصار الكلاسيكية الاعتراف بالتجارب التي يستحدثها الجيل الجديد واتهام تجاربهم بكونها موضة لن تفتأ حتى تزول بزوال سلطة النقد الرادعة. إن مثل هذا الخطاب الرافض والمناقض لخطاب الحداثة وإنما يسهم في ترسيخ المنظومة القائمة برؤاها وتمثلاتها لا يحيد عنها.

وفي خضم موجة النقد وموقفها الرافض للتجريب تلوح لنا بارقة نور في تجربة ناقد يحاول أن يحاور هذه النصوص التجريبية ويقدم مقاربة تقربنا في فهم جوهر التجريب دون أن تتجلى عليه كسابقيها. وهو موقف الناقد "حميد الحمداني" طرحه علينا من خلال استقراءه للنص الإشكالي الذي أثار ضجة نقدية ألا وهو "زمن بين الولادة والحلم" فهذه الرواية كما يراها "الحميداني" تعبر: "عن معاناة الجيل الجديد وعن أزمة البرجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب و الباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ تتخلص بدورها من التقنيات القديمة وترتاد عالما روائيا

[1] عبد الكريم غلاب: الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو، مجلة أفاق إتحاد كتاب المغرب، ع4/3، جانفي 1984م، ص107.

بديلا أيضا يخلق مقاييسه التي تتلاءم مع التعبير في المضامين المتولدة في الظروف الجديدة"[1] إنما قراءة جديدة لمفهوم التجريب الذي يقيم علاقة بين البنى الذهنية للمبدين و البنى الشكلي و الفنية للعمل الأدبي و ما فوضى الكتابة هذه إلا موقف في العالم الروائي فالعالم من حولها يتغير و القيم تتبدل فلم لا تتغير النظم الشكلية والجمالية للرواية؟ إنما محاولة لإيجاد التوازن بين عالم الواقع وعالم الرواية عن طريق المساءلة والتشكيك وتجاوز الفهم القادم.

أما الناقد "محمد برادة" فيطرح مسألة هامة في "التجريب" والمتمثلة في اقترانه بالوعي. فيقول: «إن التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير. إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم»[2] وهي دعوة إلى التجريب الذي يقوم على أسس واضحة بالاستفادة من التجارب الكتابية والمنجزات الفنية للآخرين ومحاورة نصوصهم دون فقدان الخصوصية الفنية فهو يدعوا إلى التحاور لا الذوبان في تجارب الآخرين.

[1] حميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص418.

[2] محمد منصور: خرائط التجريب الروائي، ص24.

الفصل الأول

سمات التجريب في الرواية العربية

التجريب السردي:

"إن مصطلح المغامرة والتجريب لا يعني الفوضى والتلاعب بعناصر السرد الحاضرة أو الغائبة على طريقة (خالف تعرف) ما نقصده بجماليات المغامرة والتجريب... أن يكون القاص واعيا لكتابة القصة التقليدية، وفي الوقت نفسه يعرف كيف يكتب نصا قصصيا إشكاليا يحطم البناء التقليدي للسرد فيبدأ من النهاية، أو يعتمد على تيار الوعي أو يغيب الفكرة أو يعطل الزمن..... على سبيل المغامرة والتجريب في مجال هذه الكتابة السردية الأكثر تبلورا ومعاصرة[1].

فالتجريب السردي ليس مجرد مخالفة للقواعد السردية، وإنما هو الوعي الناتج عن الكتابة التقليدية وأساليبها الإبداعية، وفي نفس الوقت خروج عن القيود النصية بكسر الروتين السردي المألوف.

فالتجريب يقوم باختراق عمودية السرد والانزياح عنها على كافة مكونات الخطاب الزمن، الرؤية، الصيغة .... والاشتغال على اللغة بأفق حداثي يتم في ضوئه التعامل مع اللغة لا كأداة إبلاغ فحسب وإنما كفضاء إبداع يسهم في شعرنة الخطاب، وتكثيف دلالته الفكرية وأبعاده الجمالية مما يجعل الرواية تنفتح على أكثر من احتمال وتوقع[2].

[1] حسين مناصرة: مقاربات في السرد، ط 1، عالم الكتب الحديث، اريد، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، 2012، ص 278

[2] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ط1، المطبعة المغاربية تونس، 2005، ص 2019

فالتجريب يهتم أساسا باللغة السردية الإبداعية دون سواه من العناصر، ثم يجعل الخطاب[1] يستوعب أبنية خطابية متعددة: المسرحي، الشعري، الديني، الحكائي، الشفوي، الصحافي، السياسي والتاريخي... ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، وبتضافر مع الطرائق الموظفة في بنائه، إنه –أي التجريب– خلق بكل حرية ودون نموذج مسبق وهو التجاوز والخروج عن القوالب الجاهزة المألوفة والمعروفة في الرواية التقليدية وذلك باجتراح آفاق روائية جديدة بكل ما فيها من تقنيات تعبيرية وحيل فنية، ويكون هذا التجريب على مستوى البناء والدلالة فهو يعني طبق واحد متعدد بمعنى أن الرواية تقوم بالتجريب على كل المستويات كالحكي بضمائر: (متكلم، مخاطب، غائب)، وبأكثر من سارد) سارد رجل سارد امرأة سارد (شاهد)، وبأكثر من لغة (لغة يومية عامية لغة عربية فصيحة لغة أجنبية) وكذلك كسر لخطية مختلفة الزمن بمعنى رواية متعددة الحكايات والرؤى واللغات والأصوات.

أولا: أنماط السرد:

السرد التابع: هو السرد الذي يقوم فيه الراوي بذكر أحداث حدثت قبل زمن السرد، بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها وهذا هو النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي وهو النوع الأكثر انتشارا على الإطلاق فهذا السرد هو النوع الشائع في أساليب السرد التقليدية التي حافظت عليه السرديات في كتابة القصة في جميع الأماكن التي أنتجت مثل هذا السرد الذي يزودنا بالبعد

[1] سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، ص295.

الحكائي أن الأشكال الأخرى تكاد تنحو بهذا البعد إلى أشكال تعبيرية قد تقضي القصة عن مسارها أحيانا [1].

السرد المتقدم: وهو سرد استطلاعي وغالبا ما يكون بصيغة المستقبل، و هو من أكثر أشكال السرد ندرة في تاريخ الأدب، كأن يقول السارد : سأقابل الرئيس غدا وسأعرفه بقدراتي الخاصة، سأجعله يعرف من أنا وكيف يكون الإخلاص مقترنا بالإنجاز، سأستحوذ على ثقته، وينبغي الاحتراس من انه ليس جميع ما يروى يمكن أن يكون صالحا للتمثيل على هذا النوع من السرد، فقصص الخيال العلمي تقوم على توهم أحداث تجري في المستقبل، فقد يسرد السارد أحداثا وقعت في القرن الرابع والعشرين، وهو زمن استباقي من حيث الكينونة الزمانية وأحداثه لم تقع بعد، ولكن نوع السرد فيه غالبا ما يكون من نوع السرد التابع لأنه يروى كما لو كانت الأحداث قد وقعت بالفعل أو أنها تقع في زمن السرد نفسه.[2]

السرد الآني: هو سرد يصاغ بصيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية المسرودة أي أن أحداث الحكاية وعملية السرد تدوران في وقت واحد، كأن يصف السارد حدثا يدور في تلك اللحظة، ثم يترك الحدث ليتحدث بأسلوب السرد التابع من حدث متعلق بإحدى الشخصيات، كأن يكون المدار السردي العام يتحدث عن شخص له سمعته في أعمال اللصوصية، ثم يقطع السرد الرئيسي الذي يقوم به ليقول لنا أن هذا الشخص الآن من كبار المحسنين الداعمين لجمعية رعاية الأيتام مثلا. [3]

---

[1] محمد عبيد الله: السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد الع ربي الأول وملتقى السرد الثاني)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، ط1، 2011، ص 328.

[2] –محمد عبد الله: السرد العربي، ص 331.

[3] محمد عبد الله: السرد العربي، ص 331.

كما يمكن أن يمر الراوي من سرد ت ابع إلى سرد آني بالتقليل التدريجي في الديمومة الزمنية الفاصلة بين الحكاية الملفوظة بصيغة المالي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر.

والسرد الآني على هذا من أكثر أنواع السرد بساطة وبعدا عن التعقيد، بسبب ما يبدو فيه من تطابق بين الحكاية والسرد وإن كان هذا التطابق ي مكن أن يرد في اتجاهين مختلفين: سرد حوادث لا غير يرجح كفة الحكاية على كفة السرد، وسرد يتمثل في مخاطبة الشخصية لنفسها على صورة منولوجية غير وظيفة المونولوج[1].

ثانيا: التجريب في المضامين (القضايا)

الكتابة في المحرمات السردية:

دخلت الرواية التجريبية مواضيع كانت ضمن المسكوت عنها، ذلك لأنها رواية "تتجاوز التقاليد، والثابت والساكن في آن واحد، لتخرج عن التجربة التقليدية للقص على آفاق الحداثة الروائية الثائرة على قواعد الجاهز، لذلك فإن ملامسة ما يتعلق بأحد أركان الثالوث المحرم، لم يكن وجودها تلقائيا بقدر ما كان وجودا ناتجا عن وعي كامل بخصوصية التجربة الروائية الجديدة، ولا ترتبط المسألة هنا بمقايضة هوية الأمة لحساب متطور غربي معين، بقدر ما ترتبط بأهمية الانفتاح على وسائل وكيفيات الأداء الفني"[2].

فالمحرمات أو المحظورات تتعدد وتتنوع، وتختلف من بيئة إلى أخرى، حسب سقف الحرية والضوابط الأخلاقية التي يقرها المجتمع، وقد تبدو منطقية لتقاطعها مع المعتقد أو روح الأخلاق العامة، وقد تبدو عكس ذلك غير مستساغة، منها ما هو محظور ديني ومنها السياسي

[1] ا لمرجع السابق، ص 331.

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

والجنسي، حيث يتخذ الكاتب أو الروائي حذره الشديد من الخوض فيها كونها من الموضوعات المقدسة.

وبما أن العملية الإبداعية أكثر" من مراوغة للسلطة مما يحدث مع الأفراد أو المؤسسة المجتمعية، فإن الكتابة الروائية استطاعت أن تخرج من إطار هذا الثالوث المحرم ضمن أبعاد مختلفة مشكلة أنماطا متباينة من الوعي بعلاقة الفرد المبدع بالسلطة داخلا في إطارها أو خارجا عنها أو خاضعا لها ...[1]

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

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

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

- الجنس الإحراج
- الدين التقديس

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

– السياسة الخوف.

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

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

– الدين:

يعد الدين من المحظورات الأساسية التي تعيق المبدع الروائي العربي، فيتخذ حذره عند الاقتراب منه والخوض فيه، لكونه موضوعا مقدسا، ولأن التجريب ارتبط بتلك الحركية الدائمة الباحثة عن أشكال جديدة تعبر عن أفكاره ومشاعره، فقد يدخل الروائي في تصادم مع الموقف الديني القائل بالأخذ التام بالتقاليد والرافض لكل تحديث ..."، ويعرض الروائي الدين ك"ظاهرة فقدت الكثير من قدسيتها، ومن ثمة مصداقيتها وتأثيرها في نفوس جيل يتوق إلى التحرر من

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

كل المعوقات بما فيها الدينية، التي تمثل في نظره السبب الرئيسي لما تشكوه المجتمعات ... من مظاهر التخلف"[1].

- الجنس:

لا يزال الجنس إشكالية ملحة في الثقافة العربية تتداخل مع أحوال المجتمعات العربية، وهو من أكثر الموضوعات الحساسية وجد بوجود الإنسان لأن "الجنس حركة طبيعية تعبر بها الحياة عن نفسها"[2].

يعد الجنس من أكثر الموضوعات حساسية في حياة البشر، ذلك لأنه في زمن مضى كان ضمن المحرم الممنوع، ورغم ذلك استطاعت الرواية الجديدة أن تشهر هذا المحرم الذي يدعي الناس أنه مصون، فهو من التابوهات التي لا يمكن الحديث عنها في مجتمعنا الإسلامي لأنه مرتبط بالقضايا الأخلاقية والاجتماعية الحساسة.

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

وهذه الجرأة في طرح موضوع الجنس جعلت منه ملمحا تجريبيا في الكتابة الروائية الجديدة، "اتخذ الجنس مساحة معتبرة من اهتمام الروائيين ... رغم اندراجه ضمن المسكوت عنه من

---

[1] بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثتها في الرواية العربية الجزائرية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط 1 ، 2005، ص632.

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

الموضوعات المحرمة، التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقا"[1].

-الكتابة العجائبية:

تمثل العجائبية كل ما هو خارق، وكل ما هو غير مألوف وغير واقعي، فهي تسمح للأدب بالانفتاح على التجديد، وذلك من خلال المزج بين الواقع وغير الواقع، وذلك يؤدي إلى خلق طريقة جديدة في السرد.

وقد اهتم الروائيون العرب بشكل الرواية، من خلال كسر قيود التقليد وفتح المجال لظاهرة العجائبي التي تعد شكلا جديدا من التجديد.

وفي حين أن العجائبي "يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل الشخصية والقارئ حيال ما يلقياه إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك"[2].

فالروائي هو من يستطيع الإبداع من خلال أساليب، ولأن التجريب هو الانفتاح والتجديد والتغلب على قيود التقليد.

-عجائبية الشخصيات: تبنى الرواية على الشخصية وتربط بالعناصر الأخرى، لأنها تقوم على فكرة واحدة تتسلسل منها الأحداث حسب سرد الكاتب، فالشخصية هي الفكرة التي يدور حولها العمل الروائي.

فالشخصية العجائبية "أصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز، وفرض وجودها في جميع الأوضاع"[1].

---

[1] بوشوشة بن جمعة، مرجع سابق، ص635.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللساني، بيروت، ط1، 1985، ص146.

-**عجائبية الأحداث:** الحدث أساس السرد الروائي فهو مليئ بالأحداث المشوقة، فلا يمكن تخيل عمل الروائي بدون حدث " هو المرور من حالة أغلى أخرى مرتبطا بالقصة أو الحكاية ارتباطا نوعيا"[2] فهو يقوم على عدة من الأساسيات متصلة ببعضها البعض وتتنوع باختلاف كل عمل فني.

الكتابة الأجناسية: (تداخل الأجناس)

نقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة للأدب بوصفه أجناسا أدبية تختلف فيما بينها لا على حساب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها، لكن على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألا تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي مهما اختلفت إليها"[3] اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها.. وهو العرف الأدبي الذي حكم الأجناس الأدبية على مر الأزمان.

فقضية الأجناس الأدبية قديمة قدم الإنسان ذاته، فلقد كانت ضاربة في جذور التاريخ كونها ترعرعت في حضن الأدب "بقدر ما كانت الأجناس الأدبية ضاربة في جذورها في أعماق التاريخ، كانت أيضا مُضارعة في القدم الأدب ذاته حتى لكأنها – إن جاز التعبير– تمثل ضميره ووعيه ومن ثم ارتبط الاثنان ارتباطا وثيقا جعل من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، فصل الأول عن الثاني، أو فهم طرف دون الاصطدام بالآخر "[4]فهما لحمة واحدة تضافرت عوامل مختلفة على نشأتهما وتطورهما، "إن تداخل الأجناس الأدبية ليس مجرد واقع وحقيقة

---

[1] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص208.

[2] شعيب الخلفي: مكونات السرد الفانتسكي، مجلة الفصول، العدد1، 1993، ص66.

[3] عبد العزيز شرف: الأدب الفكاهي الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، ط1، 1992، ص 25.

[4] عبد العزيز شيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي جدلية الحضور والغياب دار محمد علي الحامي، تونس، ط2، 1332، ص 3.

طارئة، بل تجاوز ذلك ليصبح عند بعض النقاد والأدباء فعلا قصديا وعملا منتظما، واتجاها فنيا لا خلاف بين النقاد في تحققه"[1].

فحقيقة الرواية هي حقيقة الواقع، وتطور أشكالها هو تطور للواقع نفسه، ويكاد يتفق النقاد على أن تداخل الأجناس الأدبية يقوم على الرواية أساسا في الطرح التنظيري النقدي القائم على فكرة عدم وجود تحديد نهائي وواضح للرواية وعناصرها، وهو عصب الإشكال الذي تعاني منه كل الأجناس الأدبية تحت ما يسمى بأزمة المصطلح والمفهوم.

فتداخل الأجناس أو التصنيف التركيبي هو التصنيف الذي يقوم على الجمع بين نوعين أو جنسين أدبيين متجاورين في عمل روائي واحد، كتجاوز الرواية والسيرة الذاتية رواية السيرة الذاتية، أو تجاوز الرواية والشعر: الرواية القصيدة أو الرواية الشعرية، أو تجاوز الرواية والمسرحية"[2].

إلا أن ما يمكن الاعتراف به أنّ الأجناس الأدبية تتطور وفق دورة الحياة فالرواية كانت قصة والشعر كان سجع، كهان ولعلّ من أثار ذلك هو الناقد "برونتيير "" **Brunitière**" في نظرية تطور الأجناس الأدبية "ذهب إلى أنّ الأجناس الأدبية تولد ثم تنمو ثم تكبر ثم تشيخ ثم تموت وقد يتولد عنها جنس آخر"[3] وهي السيرورة التي تحكم نواميس الإبداع في صورته الكلية.

كما نلمس الوعي بقضية الأجناس الأدبية عند ابن طباطبا العلوي) في كتابه "عيار الشعر" إذ يقرن فن الرسالة بالشعر كما يقرن الخطابة بالشعر وذلك في قوله: "الشعر رسائل معقودة

---

[1] جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ترجمة، غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص .59

[2] ساندي سالم أبو سيف: الرواية العربية وإشكالية التصنيف"، دار الشروق، عمان، ط1، 2008، ص49.

[3] دياب قديد تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة– الكتابة ضد أجنسة الأدب" – تداخل الأنواع الأدبية، المؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك، مج1 ص389.

والرسائل شعر وإذا فتشت في أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة تقريبا أو بعدا ونجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء" وهو ما يؤكد الإرهاصات الأولى لقضية تداخل الأجناس الأدبية في رحم التراث العربي[1].

ثالثا: الأشكال الروائية

1- التجريب في التشخيص:

تعتبر الشخصية الروائية أو القصصية هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة. لا يجوز الفصل بينهما وبين الحدث لأن الشخصية هي التي تقوم بهذه والأحداث، وقد أكد كثيرون على هذه الصلة يقول د/ رشاد رشدي من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبن الحدث، لأن الحدث هو الشخصية، وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل"[2]

وكما أنها في الوقت نفسه الركيزة الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها فبدونها لا وجود للرواية إن ما يميز الشخصية الروائية أنها شخصية إنسانية الدرجة الأولى تجسد تجربة فردية خاصة وتمارس نشاطها في بيئة بشرية معينة... وحتى تصبح هذه الشخصية مقنعة لابد أن ترسم وتصور وهي تتحرك بتلقائية وعفوية لا أن توصف عن طريق سرد صفاتها والتعليق عليها فمن خلال التصوير الحي لحركة الشخصية يستطيع استخلاص صفاتها. [3]

1-1- طرائق عرض الشخصية:

توجد طريقتان أساسيتان لعرض شخصيات القصة (الرواية) هما:

---

[1] ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحق: محمد زغلول، سلام، دار الشمال، لبنان، 1988، ص90.

[2] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة دار القصبة للنشر، الجزائر 2009، ص 43.

[3] نضال محمد فتحي الشمالي: قراءة النص الأدبي مدخل ومنطلقات، ط1، دار وائل للنشر، الأردن، 2009، ص 76.

* **الطريقة التحليلية:** وهي طريقة مباشرة يعني في رسمها من الخارج، حيث يذكر القاص تصرفاتها وأحاسيسها بأسلوب. تتكشف فيه شخصيته وتوجيه لشخصياته، وأفكاره، وفق حاجاته صريح والهدف الذي رسمه كما ترد ملامحها الخارجية على لسانه. [1]

* **الطريقة التمثيلية:** وهي الطريقة الثانية لعرض الشخصية الروائية تعتبر طريقة غير مباشرة يمنح القاص فيها للشخصية حرية أكبر للتعبير عن نفسها وعن كل ما يختلج بداخلها من أفكار وعواطف وميول، مستخدما ضمير المتكلم، كما أن شخصية القاص تتنحى جانبا لتفسح المجال للشخصية الأدبية لتقوم بوظيفتها الفنية بعيدا على أي تأثيرات خارجية.

إلا أنه أحيانا قد يوظف القاص الطريقتين لمعاني قصة واحدة لتصوير الشخصية كلما اقتضت الضرورة الفنية لذلك، كما هو الحال في الترجمة حيث يفسح الكاتب المجال للشخصية نفسها"[2].

ومن البديهي أن تختلف كيفيات دراسة الشخصية الحكائية باختلاف المقاربات حيث أن كل مقاربة رؤاها ومنطلقاتها وأدواتها وطرائقها المختلفة وبما أن الشخصية تبنى تدريجيا بواسطة عناصر منتشرة خلال النص، ولا تتم صورتها النهائية إلا في صفحتها الأخيرة كما يقول هامون **(hamon)** فإن ذلك يستوجب النظر أي الشخصية في مدارين: أولهما: قد يكون لها من مرجعيات أو إحالات خارج النص والثاني ما يستفاد من إدراجها في النص ذاته بالرغم من كل شيء تظل الشخصية مرتبطة بالقارئ الذي يقوم ببنائها من جديد بالقدر الذي ترتبط فيه بالنص"[3].

---

[1] شريط أحمد شريط تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص46

[2] المرجع نفسه، ص47.

[3] جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم، ط1، منشورات الأوراس، 2007، ص67.

كما يعد بناء الشخصية من الأمور الصعبة في العمل الروائي، كونها تحتاج جهدا فنيا كبيرا وخبرة عميقة بأساليب الفن القصصي، كقصر شكلها ومحدودية زمنها وبيئتها، ولكي تصبح الشخصية القصصية مقنعة في القصة يجب أن تكون متطورة ذات أبعاد تحددها كالحوافز والدوافع التي تدفعها للقيام بعمل ما، وتتحدد الشخصية أيضا بملامحها وتصرفاتها والتي تزيد عمقا ومتانة، كما يجب أن تكون شديدة الارتباط بالحدث مؤثرة فيه ومتأثرة به وللشخصية الفتية ثلاث شروط:

-أن تكون مقنعة معبرة عن نفسها، أي بعيدة عن التناقض.

- أن تكون حيوية فعالة ومتفاعلة مع الأحداث متطورة بتطورها من أول القصة إلى آخرها.

- أن يتوفر فيها عنصر الصراع ويقصد به الاحتكاك بينها وبين نفسها وعواطفها الذاتية أو عقيدتها، أو عقلها أو بينها وبن شخصيات أخرى، وكلما كان الصراع قويا واضحا بين هذه العناصر كانت القصة أنجح وأعمق تأثيرا[1].

1-2- أبعاد الشخصية:

اقترح الدارسون (03) ثلاث أبعاد لرسم الشخصية الروائية والتي تتمثل في:

* **البعد المادي:** ونقصد به البعد الجسمي والملامح والقسمات والهيئة العامة.

* **البعد الاجتماعي:** ويقصد به انتماء الشخصية إلى فئة أو طبقة اجتماعية أو انتمائها إلى الريف أو المدينة أو الحي الشعبي مما ينعكس على هيئها وحركتها ونعتها وسلوكها

[1] شريبط أحمد شريبط تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 48

* **البعد النفسي:** وهو ما يدور في أعماقها من مشاعر وانفعالات أو ما يدور في عقلها الباطن وحركة الوعي"[1].

1-3-أنواع الشخصيات الفنية:

تصنف الشخصيات من حيث دورها في الرواية والحيز الذي تحتله في الفضاء الروائي إلى:

* **الشخصية الرئيسة أو المحورية:** وهي الشخصية الأشهر والأكثر استعمالا فالروائي يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذي يريد أن ينقله إلى قارئه، أو الرؤية التي يريد أن يطرحها عبر عمله الروائي تتمتع هذه الشخصية باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل النص القصصي وتكون قوية ذات فعالية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها، وانتصاراتها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمي بها فيه. وتقوم هذه الشخصية بتجسيد معنى الحدث القصصي لذلك فهي صعبة البناء.[2]

* **الشخصية الثانوية المساعدة:** هي شخصيات ذات المرتبة الثانية في الرواية دورها مساعد ويرى محمد علي سلامة "أنها مشاركة في الحدث وليست مجرد ظلال، مادام البطل أو الشخصية الرئيسية أصبح واحدا من المجتمع يعيش أزمته ويتفاعل معه".[3]

---

[1] نضال " محمد فتحي " الشمالي: قراءة النص الأدبي – مدخل ومنطلقات –، ص 77.

[2] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 44.

[3] محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،2008، ص28.

ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية.[1]

فالشخصيات الثانوية تظهر وتختفي في العمل السردي تظهر بغية مساعدة الشخصية الرئيسية على تحريك الأحداث، وتختفي عندما ينتهي دورها.

2- الزمن:

الواقع أنه من الصعب أن نجد مفهوما للزمن يتفق حوله أغلب المنظرين والدارسين لأن الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار، فإذا لكل هيئة من العلماء مفهوما للزمن خاصا بها، وقف عليها، مما جعل علماء العرب حين تابعوا دلالة اللغة على الحدث والفعل والحركة يلاحظون أن الزمن لا ينبغي له أن يتجاوز ثلاث امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمخض للحاضر والثالث يتصل بالمستقبل ربما كان الحاضر أضيق امتدادات وأشدها انحصارا بحكم قوة الأشياء، إذا كان الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين، كما يعد الزمن من أهم بنيات النص السردي، ويشد إليه كل العناصر الأخرى (مكان، شخصيات، أحداث) بقدرته على التمركز وفق رؤية الكاتب متسمة من طروحات نظرية تنهل من خصوصية الخطاب السردي الذي جعل الزمن من إحدى لبنات فن الرواية مما دعا إلى ضرورة الوقوف عنده بالدراسة و التحليل و القراءة و التأويل.

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ص 45.

2-1- **تعريف الزمن:** يرى عبد الصمد زايد بأن الزمن هو المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وخبر كل حركة بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل حركتها"[1].

ومظاهرها وسلوكها، ويرى نزميرهوب بأنه الصورة المميزة لخبراتنا، لأنه أعلم وأشمل من المسافة (المكان) لعلاقته بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعالات والأفكار التي لا يمكن أن نضفي عليها نظاما مكانيا، والزمان كذلك معطى بصورة أكثر حوارا من المكان"[2]

كما نجد الزمن الروائي عند نعيم عطية باعتباره عملا أدبيا ، أداته الوحيدة هي اللغة يبدأ بكلمة وينتهي بكلمة ،و بين كلمة البداية و كلمة النهاية يدور الزمن الروائي ، أما قبل كلمة البداية و كلمة النهاية فليس الزمن الروائي وجود لذلك، كان لدراسة المن عدة جوانب ،فأخذ هذه الجوانب يتمثل في أن الرواية فن يتم تذوقه تحت قانون الزمن، إذ أن استيعاب عمل أدبي لا يكون لحظيا أو آنيا تأثير العمل التشكيلي ، و إذا عن السبب عن ذلك الامتداد و الذي يستغرقه الإعجاب بالعمل الأدبي فسنجده في طبيعة الأداة التي يستخدمها الراوي ذاتها، ألا وهي اللغة إذ أن رص الكلمات بعضها إلى جوار بعض يتضمن فكرة الحركة والتتابع والصيرورة".[3]

2-2- الأبنية الزمنية:

* **البنية الزمنية الخارجية:** " وهي: زمن السرد، والزمن التاريخي حيث أن أي راوي مهما ادعى أن عمله تخييلي فان هناك بعض الأبعاد الحقيقية في نصه وزمن الكاتب هو الظرف الذي كتب

[1] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته الدار العربية للكتاب، 1988، ص 07.

[2] هانزمير هوب: الزمن في الأدب تر: أسعد رزق مراجعة العويطي، مؤسسة سجل العرب، القاهرة1972، ص 27.

[3] نعيم عطية دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة العدد 170 فبراير، 1971، ص19.

فيه الروائي نصه، وزمن القارئ: وهو زمن الاستقبال المسرود، حيث يعيد القارئ بناء النص، وترتيب أحداثه وأشخاصه، وتختلف استجابة القارئ من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر.

* **البنية الزمنية الداخلية:** وتتمثل في:

-**زمن النص:** وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية.

-**زمن الكتابة:** زمن السرد الخطاب يتجلى عندما يحدثنا الراوي عن القصة التي يرويها ومدة كتابتها.

- **زمن القراءة:** وهو الذي يحدد إدراكنا للعمل ككل متكامل".[1]

2-3- المفارقات السردية (مفارقات الزمنية):

لقد مهد الشكلانيون الروس لظهور التحليل البنيوي للخطاب الروائي الذي كان من عناصره الزمن، انطلقوا في تصوره من التميز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي الذي اشتغل من طرف البنيويين في دراستهم لزمن، ونذكر بان المتن الحكائي هو مجموعة الأحداث تبعا لتسلسل زمني منطقي، بينما المبنى الحكائي هو الأحداث نفسها ولكن ليست بذات الترتيب، بل تتبع نظام العمل الأدبي وما تمليه عملية بناء الروائي"[2].

تقوم دراسة ترتيب الزمني في الخطاب على إعادة تكوين زمن الحكاية للمقارنة بين تدرج الأحداث في الزمن الطبيعي زمن الحكاية) وتدرجها في الزمن الفني (زمن القصة) هذه المقارنة تؤدي إلى كشف مواطن المخالفة الزمنية والتعرف إلى وظيفتها الفنية وتقدير قيمتها في النص. فالخطاب لا يسير بموازاة الحكاية ولا يطابق زمنه زمنها مطابقة تامة، لان الراوي كثيرا ما يعود

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص45.

[2] الشريف حبيلة بنية الخطاب الروائي، ص47.

إلى الوراء ليروي أحداثا نسي ذكرها أو يستبق الزمن فيطمئن القارئ مسبقا إلى ما آل بعض الأحداث والشخصيات، فخروج الخطاب عن خط زمن الخطاب وترتيب زمن القصة

وجود حالة تطابق بين الزمنين، وهي حالة ممكنة نظريا، لكنها غير معروفة في التطبيق، كما يفترض وجود حالة مخالفة بين الزمنين ولهذه المخالفة أشكال منها: الاسترجاع (عودة النص إلى ماضيه) الاستباق (ذكر) خبر لم يحن وقته بعد) ... ومدى (وهو الفاصل الزمني بين زمن السرد الأولي وزمن النص المسترجع أو المسبق) وسعة (وهو أطول زمن النص أمسترجع أو المسبق)[1].

فالمفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية لحظة الحاضر واستباق لأحداث لاحقة.

3- المكان:

3-1- تعريف المكان:

إن المكان في الرواية يشكل عنصرا أساسيا أو في أي عمل أدبي بغض النظر عن جنسه - بصفة عامة ولا يمكن أن يكون مجرد خلفية أو غطاء خارجي للعمل الأدبي بل أن الروائي المحترف هو الذي يستطيع أن يتعامل مع خبره تعاملا بارعا فيتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية أي أن الروائي الكاتب) وهو يشكل الخطاب الروائي يضع في اعتباره علاقة المكان بالحدث والزمن والشخصيات حيث يعمل على أن يكون فناء فضائه موافقا لطبائع الشخصيات حتى لا يقع في مفارقات تربك البناء العام للرواية"[2].

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص51.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 191.

كما لا يمكن لهذه الشخصيات والأزمنة والأحداث أن تنتج إلا ضمن حيز مكاني محدد فالمكان هو " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه لذا فشأنه شأن أي إنتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنه"[1].

فالمكان يظهر في النص كنشاط إنساني مرتبط بالسلوك البشري يحمل عواطف ومشاعر ومواقف وهموم وانفعالات الذي يسكنوه فهو ليس شيء معزول منفرد "إن الزمان بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه ولذلك فإنه لا مناص عنه"[2].

أي أن باعتبار الرواية فنا زمنيا لا يتحقق إلا في إطار مكاني وجبت دراسته [3]، ويعد المكان عنصرا مركزيا في تشكيل أي نص سردي وهو محل تبئير لمجمل وقائع القصة ولحركات الشخصيات وأفعالها وتوازعها، وهو شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الذي ستجرى فيه الأحداث[4].

و إذا كانت " العناصر البنائية المشكلة للعمل الروائي كالزمن ليست إلا إبداعا لغويا فالمكان كذلك لا يوجد إلا من خلال اللغة يعطيه النص مميزاته الخاصة و أبعاده التي تحدده فهو يشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الراوي بجميع أجزائه طبعا مطلقا لطبيعة الفنون الجميلة لمبدأ المكان نفسه [5]ولم يبق المكان من خلال مختلف الدراسات وبين مختلف الدارسين مجرد رقعة جغرافية بل تتجاوز ذلك إلى دلالات واسعة لتشمل البيئة بأرضها و أشخاصها وأحداثها و تطلعاتها و اكتشاف جماليته الكامنة في الخبرة الإنسانية و تجارب الحياة ومدى علاقة المكان

---

[1] ياسين النصر: الرواية والمكان دار الشؤون العامة العراق بغداد، 1986، ص16.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1987، ص96.

[3] الشريف حبيلة: المرجع نفسه، ص189

[4] ياسين النصر: الرواية والمكان، ص32.

[5] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص27.

وتعلقه بالإنسان إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل كان ما في الخيال من تمييز إننا ننجذب لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كل الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة المتوازية [1]، فهو حامل لتجربة إنسانية يجسدها المبدع في كتاباته في كل أبعادها ومما سبق ذكره نخلص إلى نتيجة مفادها أن المكان عنصر بنائي أساسي يساهم بشكل أساسي ورئيسي في تشييد الرواية، كما أنه ضرورة لكشف ومعرفة خصائص هذا الفن وما يميزه من روائي إلى آخر.

3-2- تشكيل المكان: إذا نظرنا إلى حضور المكان في النص الروائي وجدنا "الروائيين ونقاد الرواية يرون أن تشكيله لا يتأسس على قاعدة ثابتة أو خطة مرسومة سلفا[2]، كما أن تعدد المشاهد وتنوعها لا تضبطها قواعد معينة وموحدة بين الجميع، فقد تنحصر أحداث رواية ما في مكان محدد (غرفة مثلا) وقد تتعدد فيها الأمكنة وميادين الأحداث و "الكاتب يشيد روايته عن وعي يمنح القارئ إمكانية التعرف على المكان الذي أنتجته تجارب الشخصيات والى جانب ذلك فان تشكيل المكان يخضع إلى مقياس آخر يرتبط بالاتساع أو الضيق أو الانفتاح أو الانغلاق، وتشكيل هذه الفضاءات مادة حكائية في يد الراوي (الكاتب) يعيد تشكيلها في خطابه رفقة العناصر الحكائية الأخرى، يحمل أفكاره كي تتجسد في الواقع، ويمكن القارئ من فهمها يعكس

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا ط 2، المؤسسة الجامعية لدار النشر، بيروت، 1984، ص31.

[2] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 48.

المكان كرمز لحضارة المجتمع وثقافته. منظومته الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية، فالمكان يبرز براعة الكاتب في الربط بين ما هو مجرد وما هو مكاني مرئي"[1].

***الأماكن المغلقة:** الانغلاق خصوصية المكان احتضانه لنوع معين من العلاقات البشرية[2]، فالأمكنة المغلقة تؤدي دورا محوريا في الرواية، لأنها ذات علاقة وثيقة بتشكيل الشخصية الروائية وتتفاعل هذه الأمكنة المغلقة مع الأمكنة المفتوحة بإيجابياتها وسلبياتها و تجلياتها فتغدو هذه الأمكنة المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات و الآمال والترقب وحتى الخوف والتوجس، فالأماكن المنغلقة ماديا و اجتماعيا تولد المشاعر المتناقضة المتضاربة في النفس، وتخلق لدى الإنسان صراعا داخليا بين الرغبات و بين المواقع وتوحي بالراحة والأمان ،وفي الوقت نفسه لا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف"[3].

***الأماكن المفتوحة:** انفتاح الحيز المكاني احتضانه لنوعيات مختلفة من البشر، وأشكال متنوعة من الأحداث الروائية[4] عكس ما كانت عليه الأماكن المغلقة التي تختص باحتضان نوع بشري واحد فقط كما يوحي المكان المفتوح بالاتساع والتحرر، ولا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف، لاسيما إذا كان المكان المفتوح في أمكنة الشتات والمنافي والمخيمات. ويرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا ولعل حلقة الوصل بينهما هي الإنسان الذي ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح توافقا مع طبيعة الرغبة دائما في الانطلاق والتحرر وهذا لا

---

[1] مجموعة من المؤلفين: مركز البحث العلمي والتقني لتطور اللغة العربية بحوث سيميائية، الجزائر العدد 5، 2009، ص 276.

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد) دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، منشورات النهل، الرغاية الجزائر، 2009، ص 180.

[3] حفيضة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ط 1، مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين2007، ص 134.

[4] عبد الحفيظ بورايو: منطق السرد، ص181.

يتوفر إلا في المكان المفتوح[1] فلا لأي رواية أن تنفرد بنوع واحد فقط من الأمكنة فالروايات في عمومها تتخذ أماكن منفتحة على الطبيعة تؤطر بها لأحداث مكانية، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى[2].

رابعا: التجريب في اللغة:

اتخذت اللغة مكانة هامة في الروايات الحديثة واتسع مجال استعمال اللغة من طرف الروائيين باعتبارها من مقومات انفتاح النص الروائي على اللغة فاستعمال اللغة يعد من أهم تقنيات التجريب الروائي، فرواية التجريب تستمد أبرز العلامات الدالة على حداثتها من مجمل الخصوصيات التي تجعلها كتابة مغايرة للسائد السردي. فالرواية لا وجود لها خارج اللغة وإذا كانت اللغة غير موجودة فلا وجود للرواية أصلا حيث عرفها ابن جنى في قوله: " أنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم[3]، فاللغة هي عبارة عن أصوات التي يعبر عنها القوم عن أغراضهم وأمانيهم وإذا بسطنا المفهوم نقول: " هي: تفكير وهي التخيل بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي نفسها إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إذن إلا داخلها أو بواسطتها فهي التي تتيح له ن أفكاره، فيبلغ ما في نفسه ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه"[4].

---

[1] حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص61.

[2] الشريف حبيلة: نسبية الخطاب الروائي، ص244.

[3] ينظر: منذر عياشي: الاسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الخضاري، ط1، 2002، ص 52.

[4] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 93.

أن يعبر عن الحياة فالإنسان يفكر داخل اللغة ويعبر عما في قلبه وفكره بهذه اللغة فهي تعطي للأدباء والروائيين فرصة للتعبير عن الأفكار التي تختلجهم فهي" عندما تتبنى وتركب في إطار أدبي متكامل تفجر طاقاتها التشكيلية والتمثيلية والبلاغية والدلالية واللغة بهذه الكفاءة هي التي تحدد منظور العمل الأدبي في مواجهة الواقع، فقد يكون النص الأدبي مغرقا في الخيال ولكنه بلغته النثرية المحكمة ليكون التفاعل كل التفاعل مع الواقع، وعلى عكس من ذلك فقد يكون العمل الأدبي مصوغا لغة وشخوص من نسيج الواقع ومع ذلك لا يقول شيئا عن مشكلات الواقع وتفاعل الإنسان معها"[1].

فالنص قد يكون غارقا في الخيال ولكن يكون بلغة نثرية محكمة، كما قد تكون نسج من الواقع فاللغة لا يمكن أن تكون لغة إلا إذا جمعت بين وظيفتيها الأساسيتين حيث " إن اللغة لا تعد لغة إلا إذا كان القصد يتجه إما إلى التغير، وجوده، وإما إلى المضمون وحده فقط ولذا فان العلاقة الاشارية للغة تنتج من توجيه القصد إلى الربط بين هذين المستويين مستوى التعبير ومستوى المضمون[2].

اللغة الفصحى:

لا يمكن لأي أديب أن يتخلى عن اللغة الفصحى، فهي لغة القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، في حين ارتباطها بالإسلام أعلى من شأنها وجعلها لغة مقدسة، مما ازدها حظًا ورفعة. هذا ما جعل "إبراهيم أنيس" يقول: يبدو لي أن ارتباط الإسلام باللغة العربية ذلك الارتباط الوثيق الذي يتمثل في القرآن الكريم والأحاديث النبوية قد جعل اللغة العربية مكانة تسمو على غيرها

[1] نبيلة ابراهيم: فن القصص في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د.ط، د.ت، ص58.

[2] منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1،2002، ص 73.

من اللغات التي عرفها التاريخ...». [1]فقد أسهمت هذه اللغة في توحيد الشعوب وانتشارها في كل زمان ومكان.

الفصاحة تظهر في معناها كما عرفها ابن سنان الخفاجي": «هي الظهور والبيان». [2] ومقصورة على وصف الألفاظ ". [3] إذ ينبغي مراعاة الدقة في اختيار الألفاظ وأن يكون الكلام واضحا في معناه ومبناه، يشتمل على خصائص جمالية إبداعية تساهم في التأثير على المتلقي ووردت في قوله تعالى (وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا[4]: وتعد هذه اللغة من أرقى اللغات باعتبارها لغة الأدب والفنون والعلوم والمعارف في كل زمان ومكان لكونها لغة مشتركة بين الأقطار العربية والجاليات الإسلامية في العالم»[5].

دلت الفصاحة أيضا على التعبير البليغ المدعم بالصور البيانية والمحسنات البديعية، مما جعل الكاتب عبد القادر "حسين يعبر عنها في قوله: «الفصاحة هي قوة العبارة ونصاعة البيان وحسن التعبير[6].

اللغة العامية:

اللغة العامية أو ما يعرف باللغة الدارجة هي لغة العامة جميعًا. إذ تعتبر «العامية لغة الحس والعجلة لغة فجائية تلقائية انفعالية والانفعال البيولوجي طابع، لا يتيسر له وقت ولا فراغ

---

[1]سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين، الجزائريين مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر (د. ط)، 2011، ص 26.

[2]بن سنان الخفاجي سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ – 1982، ص 58.

[3]المرجع نفسه، ص 59.

[4]سورة القصص، الآية 34.

[5]المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب منشورات المجلس، 2018، ص42.

[6]سهام مادن الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، ص 10.

كي يعمل بالرّواية ولهذا تطغى العامية على سطح الوجدان، أو تسيطر على روابط الجملة وهي لا تبالي بالعوامل النحوية (...) والعامية حفيفة الخُطى تستمد زخمها الأكبر من الإيحاءات والإشارات المختصرة البسيطة التي ترافقها، وهي لا تقبل الحركات ولهذا لا تتركب من جمل بمعنى النحو، وفي العامية ألفاظ ذات معنى»[1].

فهي بذلك لغة المجتمع عامة، لغة الأمّي، والمتعلم والمثقف لا تخضع لقوانين تضبطها وتحكم عباراتها، لأنّها تعتبر تلقائية تتغير بتغير الأجيال.

تعد اللغة العامية هي ثاني لغة يتكئ عليها الروائي في سرد أحداثه، فهي لا تخلو من أية رواية معاصرة استجابت لفنيات التجريب.

إن العربية الدارجة: «هي مستوى تعبيري يتخاطب به العامة عفويًا في الحياة اليومية وهي مستوى غير خاضع لقواعد النحو والصرف ويتصف بالتلقائية والاختزال وإنها عربية فقدت بعض الخصائص الموجودة في الفصحى».[2] فهي لغة تمتاز بالسهولة والمرونة في الكلام كونها تجاوزت خصائص اللغة الفصحى من صرف ونحو وبناء متين، فهي لغة الخطاب اليومي والأفراد والمجتمع والسوق، وتعد من أكثر اللغات استعمالاً لدى الناطقين بها، أنشأها العامة لحياتهم اليومية، كلاً يتعامل معها حسب البيئة التي يتمركز فيها، يعرفها "عبد الجليل مرتاض بقوله: «حتى العامية العربية التي فقدت جانبا من محاصيلها النحوية والصرفية بفعل آثار العوامل الصوتية وعوامل خارجية لم تتغير بنيتها الوظيفية»[3].

---

[1] كمال يوسف الحاج: فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، ط2، 1978م، ص 237 338.

[2] المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها، ص 5.

[3] سهام مادن الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين، ص 34.

والعامية التي سيطرت على حياة الأمة العربية في شؤونها اليومية العادية باعتبارها تستخدمها في أغراضها المختلفة، ولا تخضع العامية لقوانين تضبطها، وقواعد لغوية تحكم عباراتها لأنها تلقائية متغيرة بتغير الأجيال والظروف المحيطة بها ...».[1] فهي تحررت من قيود الإعراب، والميل بأسلوب الكلام والحديث في كل الاتجاهات، سواء كان مشافهة أو محادثة لقضاء حاجاتهم والتفاهم فيما بينهم وهذا ما استطاعت الروائية أن تجسده في إعادة الاعتبار لتلك الألفاظ البسيطة، وما تقتضيه كل شخصية للتعبير عن همومها وأفكارها باللغة التي تريد.

[1] المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها، ص 288.

الفصل الثانـي

استراتيجيات التجريب في رواية

مصائر لربعي مدهون

أولا: تحديد العتبات النصية في الرواية:

العنوان: هو "الذي يعطي النص كينونته، بتسميته وإخراجه من فضاء الغفل والعنوان إذًا إلى فضاء المعلوم حيث النص لا يكتسب الكينونة ولا يحوزها في هذا العالم إلا بالعنونة، هذا الحدث الذي يجعل المكتوب قابلاً للتداول والحياة"[1] ويصبح وسم خاص يمثل هوية الإبداع الذي تميزه وتعطيه أبعاده التي تليق به.

فالعنوان 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[2]، 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:

---

[1] خالد حسين، شؤون العلامات (من التشفير إلى التأويل)، دار التكوين للتأليف الترجمة والنشر، دمشق سوريا، **2008**، ص106.

[2] ربعي المدهون، مصائر كونشرتو والهولوكوست والنكبة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2015، ص266.

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: "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 قد تصبح 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

[1] المدونة ، ص 182.

[2] المدونة ، ص 240.

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 يصنف 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؟ "[1].

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 "[2] ، 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

[1] المدونة، ص 239.

[2] المدونة، ص 17.

دلالة على اليهود ودلالة النجمة اللون المسيحي ودلالة المثلث الأم الأب الأولاد أي الأسرة بالإضافة 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 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 أ أداة فنية يطرح من

[1] المدونة، ص 116.

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، والأمكنة والتاريخ، وقضايا العودة، والوجود والبقاء واللافت أن المدهون عالج المأساة، لا سيما ما يتعلق بتفكك معالم الهوية الفلسطينية وتجلياتها على مستويات اللغة 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، الفلسطينية بتنوعها...) وتعدد الأصوات وتداخل الأحداث والأزمنة والشخوص للدلالة على تداخل مصائر الفلسطنيين وتعددها وغموضها في الآن وذاته.

ثانيا: استراتيجية البناء في الزمن والمكان في رواية "مصائر" لـ "ربعي مدهون"

1- الزمن:

-**الزمن الخارجي الكرونولوجي أو الموضوعي:** " هو الزمن الطبيعي، يسير بحركة متعاقبة نحو ما هو 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، خيل إلي أنني أسمع أذان 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] المدونة، ص 17.

في صباح متأخر كسول تباطأ 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 إنها 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 خلف سيارة إيفانا " المرسيدس " السوداء القديمة، وترجلا منها معا وبينما كانا يستديران ويتجهان نحو مدخل البيت لاحظت جولي وجود سيارة " جاغوار" فضية اللون إلى جوار سيارة إيفانا " يبدو أن مستر باير سبقنا إلى هنا وليد" قالت متى ذلك إنه مدعو مثلنا. يواصل الكاتب سرد الأحداث 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].

صباح 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 أحداث29 و30 سبتمبر

[1]المدونة، ص 21.

1941، وكان يحسدها على ما ورثته من محنة اليهود المعاصرة [1]، 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.

– " مذبحة خان يونس صبيحة 31 أكتوبر (تشرين الأول عام 1956)" [2] ففي مذبحة خان يونس تم قتل محمد أبو مسلم هو وأولاده 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[3]، 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.

–**الزمن 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

[1] المدونة، ص 148.

[2] المدونة، ص 156.

[3] المدونة، ص 160.

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[1].

ويظهر هذا الزمن في الرواية في قول الكاتب:

"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[2].

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 امانداً 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 أماندا اجازة من دون أن تخبرني من أن للمرأة أسبابها المقنعة، ولو فعلت كنت رتبت لها بديلا أو زرتها خلال هذه الفترة على الأثل"[3] .

---

[1] مها حسن القصراوي الزمن في الرواية العربية، ط1، دار فارس، بيروت، 2004، ص 24.

[2] المدونة، ص 23.

[3] المدونة، ص 21-22.

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 وأنها رفضت 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 لكيلا 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].

---

[1] المدونة، ص 13.

[2] المدونة، ص 17.

[3] المدونة، ص 32.

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.

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.

2– المكان:

<u>المكان المفتوح:</u> " 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].

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

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 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 المطع 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 الأولى 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 ... إلخ[2].

[1] المدونة، ص 41-42.

[2] المدونة، ص 25.

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 لنا الكاتب من خلاله مشهد مأثرا ورومنسيا مليئا بالمشاعر والأحاسيس فكان الشارع صور 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 إيمانها بالإيمان! لم يعثر على إجابة في داخله وحين سألها عما فعلته ابتسمت وردت | **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

[1] المدونة، ص 42-43.

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[1].

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.

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[2].

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

[1] المدونة، ص 43.

[2] المدونة، ص 56-57-60.

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[1].

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] المدونة، 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 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.

[1] المدونة، ص 62.

[2] المدونة، ص 155.

– **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].

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.

---

[1] المدونة، ص 157.

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

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 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.

ثالثا: استراتيجية التعبير الروائي:

الكتابة الروائية عمل فني جميل يقوم أساسا على اللغة ولا شيء غير اللغة، فتعد هي العنصر الأساس في بناء الرواية وتشكيل عالمها الفني إلى جانب العناصر البنائية الأخرى التي يتكون منها العمل الأدبي من شخوص وفضاء وبنية زمنية وأحداث، فباللغة تنطق الشخصيات

[1]المدونة، ص55.

وتتكشف الأحداث وتتضح، فيتعرف بذلك القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب، وعلى هذا الأساس تكون اللغة "في الرواية أهم عنصر ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة فتوصف بها أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان والزمان والحدث، فما كان ليكون وجود هذه العناصر أو المكونات في العمل الروائي لولا اللغة"[1].

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

وكما أشرنا سابقا إلى أن الأدب فن أداته اللغة، ولكن يبقى بعد ذلك أن نحدد لكل نوع من الأنواع الأدبية تشكيلا معينا لهذه اللغة الواحدة التي تمثل القاسم المشترك بين أنواع الأدب جميعها، فالقصيدة مثلا توظف الجوانب الإيحائية والرمزية، ما أمكن، محاولة الاستعانة بقوانين الشعر من عروض وقافية وموسيقى خارجية وداخلية، والأدب المسرحي يستعمل الحوار والإيحاء والإشارة عند الإخراج والعرض على الخشبة والقصة القصيرة تنتقي أدائها مفردات ومصطلحات مكثفة مركزة دون استطراد أو إطناب، أما الرواية فتوظف السرد والوصف والحوار"[2].

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

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1996، ص 164.

[2] محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة،ع21، جوان 2004، ص 54.

يمزج باستمرار بين هذه العناصر السرد الوصف والحوار، من حيث قدرتها على تقديم الأحداث والموضوعات أو استعراضها من خلال السرد، وعلى وصف الشخصيات والأشياء والبيئات والسلوكات من خلال الوصف، وعلى دفع الحركة إلى الأمام والتعمق في معرفة الشخصيات من خلال الحوار .....[1] وهذا ما سنحاول استقصاءه في متن الرواية مع التمثيل لكل عنصر من هذه العناصر.

أ – السرد: هو تلك " الكيفية التي تسرد أو تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"[2].

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

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

"كانت جولي تتأمل البحر كمن تبحث عن نوارس تقيم للنهار وداعا يستمر حتى مغيب الشمس، أو عن روح تحوم فوق سطح الماء تستشعر وحدها وجودها، بينما كانت، تلملم في داخلها، شتات مشاعر خلفتها زيارتها لبيت جدها، وملابساتها التي تخفيها عن وليد، خلف حكاية اخترعتها وصدقتها كي لا تصدم زوجها...[3] رحت أبحث عني، تاركا الآخرين يبحثون لي

---

[1] المرجع السابق، ص54.

[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط 01، بيروت، الدار البيضاء، 1993، ص45.

[3] المدونة نفسها، ص47.

عني أيضا، عن بيت له طعم الماضي، بيت والدي الذي شهد ولادتي واحتفى بها هنا أو هناك، أو لعله هناك، أو في أي هنا أوهناك، فتشتت بعينين دامعتين بين خراب المدينة عن طفولتي الأولى فلم أجدها، بكيت لي ولطفولتي، علي وعليها .....[1]

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

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

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

---

[1] المدونة، ص54.

[2] المدونة، ص**178**.

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

والملاحظ أن الوصف ملمح فني يؤدي إلى بطيء الحركة، بل سكونها على عكس السرد، ومن أمثلة ذلك في الرواية وصف الروائي "إيفانا" أم البطلة "جولي" في ليلة العشاء الذي سبق وفاتها بأيام بقوله: سكتت إيفانا مستسلمة لموجة حزن عالية تكسرت على ملامحها، أرعشت شفتاها قشعريرة حزن ارتدادية تجادلت كفاها بتوتر، تساقط من عينيها دمع كثير كأنما اختزنته في سنوات وحدتها .....[1]

كما ويصف المدهون على لسان جولي بيت جدها إيمانويل أردكيان من الداخل وهي تقول: كان ديكور البيت من الداخل عربيا تقليديا، بضع كنبات قديمة حمراء يشبه قماشها السجاد، كالحة ومغبرة ألقي عليها بضعة مساند مطرزة ....[2]

وهذا الوصف ما كان إلا كذبة كذبتها جولي على زوجها وليد لأنها لم تلمح البيت من الداخل ولو لمحة واحدة، فقط لتقنع زوجها بحقيقة ما حصل.

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

---

[1] المدونة، ص 32.

[2] المدونة، ص**46**.

[3] المدونة، ص**58**.

ونفس المكان في نهاية ساحة مكسوة أرضها ببلاط مربع صغير مضى عليه سنوات، ثمة حذاء رجالي أسود مهترئ، وكرسي لمعوق...[1]". لينتقل بعدها الروائي ليمنحنا وصفا لذات إنسانية، وهذا النوع من الوصف قليل بالنظر لوصف المكان، هاته الذات الإنسانية كانت والدة اليمنية اليهودية رومة العروسي"، وقد وصفها المدهون بحرفية لا تخفى على أحد بقوله: "في الغرفة بقايا امرأة كتلة عظام كومها الزمن وسط سرير، لابد أنها تجاوزت التسعين، لم نلفت نظرها، ولم تستشعر وجودنا، ولم تفهم شيئا مما قلنا، ظلت تتمتم كل الوقت، ولم يكن أي منها قادرا على فهم تمتماتها، أو تجميع حروفها المتآكلة"[2].

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

صحيح أن الاتجاه الواقعي قد عرف بالوصف المفرط في التفاصيل الدقيقة والانتباه والتركيز على الجزئيات أكثر من الكليات، إلا أنه وكما قال الدكتور محمد العيد تاورته: "إنما يهدف إلى تقديم الواقع الممكن تقبله أو إدراكه، والابتعاد عن الكليات والشموليات التي لا تقبل ولا تعقل، غير أن هذا الكاتب الواقعي مع ذلك، لا يصف إلا ما يختار، ولا يفصل ويدقق إلا فيما يخدم واقعية النص وفنيته [3]" ، كما يرى نفس الدكتور أن الوصف في الأعمال الروائية التقليدية كان يعمل على تجسيد الواقع الخارجي في النص المكتوب، بحيث يجد فيه المتلقي أو يتوهم فيه– مظاهر الحياة من حوله، أما في الرواية الجديدة فإن الأوصاف لا تعبر عن شيء لوحدها، فإذا

[1] المدونة، ص**59**.

[2] المدونة، ص 59

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

أدركنا من وصفها شيئا فإن ذلك إنما يعود إلى العمل الأدبي أو الروائي كله، وليس من خلال مظاهر معينة أو صفحات معينة، كما كان الحال في الرواية التقليدية سابقا.

ج- الحوار: يأتي الحوار على شكل جدال بين جماعة، حينها يمكن عده " ذلك الجدل الذي احتل فيه فقرة من الجدل، أو فقرة من السؤال والجواب، تكون فيه كثير من الأحيان موضوع بالغ الأهمية"[1].

يعد الحوار من الوسائل اللغوية التي يستخدمها الأديب عند إنجازه لنص أدبي، وفيما يتعلق باللغة المستعملة في حوار الشخصيات، فإنه قد جرى نقاش واسع منذ مطالع النهضة العربية الحديثة ومنذ بداية الاحتكاك العربي بهكذا نوع من الآداب الغربية، سواء عن طريق الترجمة أو عن طريق القراءة في الآداب الأجنبية مباشرة.

ويعد الأسلوب الذي يأتي به الحوار العامل الأول، الذي يساعد على تقبله لدى القارئ، بحسب الصياغة، وبحسب الهدف، وهو كالشعر " استعداد طبيعي يميل إليه أولئك الذين يميلون إلى الإقتضاب – وذلك إن ألد أعداء الحوار الإطالة والحشو – ولا زالت بعض الآداب الأوروبية تسمى المؤلف المسرحي شاعرا[2].

---

[1] تشريح المسرحية، مار جوي بودلتن، تر: دريني خشبة، مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1962، ص501.

[2] النهايات المفتوحة، دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي، تر: شاكر النابلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1958، ص52.

ويعتمد الحوار في كثير من الروايات والقصص، لما فيه انطباعية تعكس لنا طبيعة شخصياته التحاورية، فهو " صفة عقلية متنح الشخصيات هويتها الفكرية والنفسية المنفردة اليت تميزها عن غريها من الشخصيات داخل العمل الفين الواحد"[1].

الواقع أن هناك ثلاثة اتجاهات حول هذه القضية بين النقاد والدارسين والكتاب العرب: "الاتجاه الأول دعا إلى التمسك بالفصحى في الحوار كما هو الحال في السرد والوصف بحجة أن وظيفة الأدب هي أخذ الواقع وجعله عملا أدبيا مفيدا وجميلا، ويقف على رأس هذا الاتجاه الدكتور طه حسين والاتجاه الثاني دعا إلى استعمال العامية في الحوار دون السرد والوصف بحجة الواقعية في تمثيل ما تنطق به الشخصيات، ويقف في مقدمة أصحاب هذا الاتجاه سلامة موسى، أما الاتجاه الثالث فقد حاول التوفيق بين الاتجاهين السابقين ودعا إلى لغة وسطى؛ فصحى في المفردات وعامية في التركيب. ومن أهم دعاة هذا الاتجاه توفيق الحكيم .....[2]

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

"نعم، ما الأمر؟ هل لديك موعد؟"؟

[1] باقر جواد الزجاجي، الرواية العراقية وقضية الريف، دار الرشيد للنشر، بغداد، العراق، 1980، ص127.

[2] محمد العيد تاورته مرجع سابق، ص 60

"جئت لتحديد موعد".

لأي غرض عزيزتي؟".

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

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

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

ما اسم والدك وأين يقيم؟".

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

"ما اسم والدتك؟

... ولكني لا أعرف أين يقع بيت أمي".

ما رقم بطاقتها الشخصية؟".

"لا أعرف".

ما اسم والدتك بالكامل؟[2].

وقد جاءت هذه الحوارات بلغة عربية بسيطة بعيدة عن التعقيد والتكثيف الدلالي والرمزي. إذن اللغة العربية الفصحى ساهمت في بناء عناصر الموضوع والأحداث والشخصيات والزمان والمكان، ويصعب تجسيد هذه الأخيرة لولا أداة نسج لغوية مناسبة لكل عنصر من عناصر الرواية، ومن حيث تقنيات السرد والوصف والحوار كما سبق توضيحها.

---

[1] المدونة، ص 96-97

[2] المدونة، ص 171.

2 – اللهجة العامية / المحكية الفلسطينية:

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

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

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

[1] المدونة، ص 117

[2] المدونة، ص 172.

الفلسطيني المغترب في دخوله بلادا هي في الحقيقة بلاده.

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

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

كما وقالت: مش حرام هل بيوت ياخدوها ناس إجو من ورا البحر، مفروشة من الكرسي لنكاشة راس البابور، وصحابها بيرتميو في الخيام بين سوافي الرمل، ويعيشوا العمر كله مشردين؟ مين بيرضى بها الظلم يا رب؟[3] . كان رأيها حول اليهود الذين أتوا من بعيد واستقروا في دولة فلسطين وإخراج الفلسطينيين من أرضهم ومساكنهم، فحسنية كغيرها من الفلسطينيين في قلبها جمر يحترق، كيف ليهود غرباء التمتع بحقوق يعاني أصحابها التعذيب، والتعسف

[1] المدونة، ص 79.

[2] المدونة، ص**80**.

[3] المدونة، ص 153.

والتشريد في مخيمات للاجئين، كل هذا ما هو إلا دليل على أن إسرائيل مستعمر غاشم في هيئة مرض مستعصي يفتك بجسد يدعى فلسطين.

وأضافت: "الألمان حرقو قلوب اليهود واليهود بيحرقو قلوبنا إحنا إيش دخلنا، الله يحرق قلوب الجهتين[1]، تشير حسنية في قولها هذا إلى أن الفلسطينيين أشبه بمتهم برئ

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

ونجد الحديث باللغة العامية في حوار جنين دهمان: "اسمع حبيبي باسم ما نخبيش عليك حكيت لوليد ع التيلفون، أكثر من مرة عن مشاكلنا بصراحة، وعن مأساة الفلسطيني أو الفلسطينية اللي عنده جواز سفر إسرائيلي واتجوز من برة ، أو حتى من الضفة الغربية، أو غزة، رد علي قبل ما أكمل الحكي وقال لي جنين بدكم اتنشرولهم لبلاد وتطفشو اليوم والا بكرة اللي شايفاها يا جنين مرحلة عابرة في تاريخ فلسطين "[2] . نقلت جنين هذا الكلام لزوجها باسم لتشحنه بقوة التحمل والصبر الجميل، وزرع التفاؤل بقول وليد بأن إسرائيل سوف تخرج عن دولة فلسطين مهما طال الزمن فدوام الحال من المحال.

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

[1] المدونة، ص**80**.

[2] المدونة، ص 89.

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

4- اللغة الإنجليزية:

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

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

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

واللغة الإنجليزية حسب رأينا قد تكون لغة المستمر البريطاني أيام الانتداب على فلسطين من جهة، وقد تكون لغة شخصيات مغتربة عادت لأرضها من جهة أخرى. لم يتوقف ربعي المدهون عند استعمال ما سبق من اللغات فقط، بل تعداها إلى توظيف بعض العبارات باللغة الروسية التي جاءت على لسان الروسية لودميلا وزوجها جميل، ومن بين تلك العبارات ما يلي:

– "اتفارش"[1] وتعني نعم يا رفيق وقد وردت هذه العبارة على لسان جميل.

– أمممم كراسيفاي سباسيبا تفارش وليد إي سباسيبا دراغوي (عزيزي) جميل"[2].

قالت لودا هذه العبارة وهي تشكر كلا من وليد وجميل على الوردتين اللتين قدماهما لها، فوصفت الأول بالرفيق والثاني بالعزيز.

–بوجه موي " [3]، وتعني (يا إلهي)، وغيرها من العبارات الروسية الأخرى، وكما لا ننسى توظيف الروائية للعبارة الفرنسية **Mon amour** [4]، وعبارة" **La cuisine palestinieenne** "[5].

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

[1] المدونة، ص 187

[2] المدونة، ص 191.

[3] المدونة، ص**192**.

[4] المدونة، ص 39.

[5] المدونة، ص 125.

خاتمة

خاتمة:

لقد حققت الرواية العربية المعاصرة لنفسها بنية حداثية استمدتها من نزعتها التجريبية، التي تسعى باستمرار إلى البحث عن قوالب روائية جديدة، ومن خلال بحثنا هذا وفي خضم تناولِنا إلى موضوع سمات التجريب الروائي في رواية "مصائر" لـ "ربعي مدهون"، توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

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

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

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

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

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

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

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

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

وفي الأخير نحمد الله الذي أعاننا في إنجاز هذا البحث فإن وفقنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا، فما توفيقنا إلا من الله سبحانه وتعالى.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش.

1- قائمة المصادر والمراجع:

2- إبراهيم الخطيب: الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، الرغبة والتاريخ، مجلة أقلام المغربية، السلسلة الجديدة، فبراير 1977م.

3- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، 1971م، ص134.

4- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، ج1، ط2، 1392هـ/ 1972م، ص144.

5- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج1، 1997م، مادة (ج ر ب)،

6- بن جمعة بوشوتية: التجريب وارتحالات السرد المغاربي، المغاربة للطباعة والنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص31.

7- بن سنان الخفاجي سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ - 1982.

8- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة و النشر، تونس، 1999.

9- بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية، ط1، المطبعة المغاربية تونس، 2005، ص 2019

10- جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم، ط1، منشورات الأوراس، 2007،

11- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، 1990.

12- حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، مجلة23، العدد2، 2007.

13- حسين مناصرة: مقاربات في السرد، ط 1، عالم الكتب الحديث، اريد، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، 2012.

14- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ط 1، مركز أوغاريت الثقافي، فلسطين2007،

15- حميد الحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

16- سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول تجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة المغربة، ط1، 1985م.

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

18- سهام مادن، الفصحى والعامية وعلاقتهما في استعمالات الناطقين، الجزائريين مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر (د. ط)، 2011.

19- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة دار القصبة للنشر، الجزائر 2009،

20- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، 1990.

21- شعبان عبد الحكيم، التجريب في فن القصة القصيرة (1960-2000)، دار العلم والعلم الإيمان للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

22- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس الشرق والإنتاج الإعلامي، وادي النيل، المهندسين، القاهرة، ط1، 2005م.

23- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، منشورات النهل، الرغاية الجزائر، 2009.

24- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته الدار العربية للكتاب، 1988.

25- عبد الكريم غلاب: الرواية حياة متكاملة وهي تجتاز بالمغرب أزمة نمو، مجلة أفاق إتحاد كتاب المغرب، ع4/3، جانفي 1984م.

26- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 93.

27- عز الدين المدني: الأدب التجريبي وغاياته، مجلة الفكر، تونس، ع03، 1ديسمبر 1969م.

28- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا ط 2، المؤسسة الجامعية لدار النشر، بيروت، 1984،

29- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1420، ج1، ص60.

30- كمال يوسف الحاج: فلسفة اللغة، دار النهار، بيروت، ط2، 1978م.

31- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، 2002

32- المجلس الأعلى للغة العربية الفصحى وعاميتها لغة التخاطب بين التقريب والتهذيب منشورات المجلس، ط1، 2018،

33- مجموعة من المؤلفين: مركز البحث العلمي والتقني لتطور اللغة العربية بحوث سيميائية، الجزائر العدد 5، 2009.

34- محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب-ط1 ،1999،

35- محمد الكفاظ: التجريب ونصوص المسرح، مجلة الآفاق، العدد 03، 1989م، ص21.

36- محمد عبيد الله: السرد العربي (أوراق مختارة من ملتقى السرد الع ربي الأول وملتقى السرد الثاني)، منشورات رابطة.

37- محمد علي سلامة: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر،2008.

38- محمد مفتاح: دينامية النص ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1987.

39- محمد منصور: خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفوبرانت، 1999.

40- مدحت أبوبكر: التجريب المسرحي أداء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، البيت الفني لمسرح القاهرة، 1993م.

41- منذر عياشي: الاسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الانماء الخضاري، ط1، 2002.

42- نبيلة ابراهيم: فن القصص في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د.ط، د.ت،

43- نضال محمد فتحي الشمالي: قراءة النص الأدبي مدخل ومنطلقات، ط1، دار وائل للنشر، الأردن.

44- نعيم عطية دلالة الزمن في الرواية الحديثة، مجلة المجلة العدد 170 فبراير، 1971.

45- هانزمير هوب: الزمن في الأدب تر: أسعد رزق مراجعة العويطي، مؤسسة سجل العرب، القاهرة1972،

46- ياسين النصر: الرواية والمكان دار الشؤون العامة العراق بغداد، 1986.

الملاحق

التعريف بالروائي:

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).

ملخص رواية "مصائر" لـ"ربعي مدهون":

تأسست أحداث الرواية على أربع حركات بشكل تناوبي، بحيث تسلمك كل حركة إلى الحركة الموالية وطريقة الحركات التي ابتكرها "المدهون" تجعل منها مركبا قصصيا تشيد على أساسه هوية الفضاء الروائي "حضور الفضاء لا بوصفه أمكنة تدور فيها الأحداث والوقائع الحكائية أو تتمركز حولها الفاعلية الشعرية، جل الفضاء كوعي عميق بالكتابة جماليا وتكوينيا.

الفضاء كشكل ومعنى وكذاكرة وهوية ووجود الفضاء كسؤال إشكالي ملتصق بوعينا الثقافي والاجتماعي والجمالي وبنسجيها السيكولوجي والمعرفي والايديولوجي.

- **الحركة الأولى:** تحكي الرواية عن عائلة فلسطينية عريقة، هي عائلة "وليد دهمان" التي تقاسمت المنافي أبناؤها وتشردوا في كا أنحاء الأرض، منهم من هاجروا وانقطعت صلتهم تماما بالوطن ومنهم من هاجر وعاد وحاول الاستقرار، لكن الاحساس بالاغتراب داخل الوطن دفعه للرجوع من حيث أتى، ومنهم من أقنع نفسه بفكرة أن يتحول إلى إسرائيلي(مؤقت) حتى يستطيع فقط البقاء في وطنه فلسطين ليتدفأ بشمسها ويستنشق هواءها ويستأنس بأهلها.

إنها حكاية الوطن والمنفى التي تطارد العائلة الفلسطينية أينما حلت، اختار الكاتب هذه الأحداث كأنموذج للعائلة الفلسطينية بعد النكبة.

وتروي الرواية قصة الشابة الفلسطينية (إيفانا أردكيان) التي تنحدر من أصول أرمينية وليست المرة الأولى في الرواية العربية أن تسند البطولة لشخصية أرمينية سبق وأن ظهرت سابقا، وقعت الفتاة "إيفانا" في حب طبيب بريطاني زمن الانتداب البريطاني، وأثمرت هذه العلاقة بإنجاب صبية سمياها "جولي" هربا معا إلى لندن عام 1948م وهو ما يعرف عند الفلسطينيين بعام النكبة، وبعد أن طابت لهما الإقامة واشتد عود ابنتهما "جولي" تحركت مشاعر الحنين إلى الوطن والطفولة فهي نفس الأم "إيفانا" فأوصت ابنتها بأن تحرق جثتها وتنثر نصف رمادها على نهر التايمز الذي يرمز لمدينة لندن وتحتفظ بالنصف الآخر لتعيده إلى مسقط

رأسها إلى مدينة (عكا) القديمة، حيث الصبا والطفولة قائلة: "خذوا بعضي وكل روحي إلى عكا يعتذران لها حارة حارة... خذوا ما تبقى مني وشيعوني حيث ولدت، مثلما ستشيعني لندن حيث أموت... يا أصدقائي وأحبتي يوم ما لا أظنه بعيدا... سأموت... أريد أن أدفن هنا وأن أدفن هناك..."

-**الحركة الثانية:** وهنا تكتب جنين دهمان روايتها (فلسطين تيس) عن محمود دهمان، هذه الشخصية التي اختارت الهجرة خلال نكبة 1948م من المجدل بعسقلان إلى غزة، وفي هذه الأثناء يجد نفسه متابع من المخابرات المصرية، إذ تمكن من الإفلات من عيونها والعودة من حيث أتى يعود إلى المجدل خفية تاركا وراءه عائلته وتزداد الأمور تأزما حين ترسم سلطات الاحتلال حدودها مع غزة بحيث يتعذر على أسرة محمود الالتحاق به ويجد نفسه أمام واقع آخر فيعيد الزواج ثانية ويعيش حياة لم يكن يرغب فيها وهو فلسطيني بوثائق اسرائيلية.

وهنا استعان المدهون بالسارد ليمرر على لسانه كلاما قد يتجنب هو قوله، ففي اللحظة كانت جنين في بيتها تراجع روايتها (فلسطيني تيس).

بدأ السارد يعرفنا بسيرتها: "حين كانت تواصل دراستها في أمريكا كفلسطينية بوثائق اسرائيلية، تعرفت على شخصية "باسم" فلسطيني ينحدر من الضفة الغربية ثم ينتقلان معا إلى يافا في فلسطين، يتزوجان ثم يقرران الإقامة في القلعة القديمة.

ومن هنا تعن مشكلة لم تكن في الحسبان فرضتها عليهما قوانين الاحتلال قد تهدد استمرارية زواجهما، وراح الاثنان يناضلان بدون هوادة ولكن هذه المرة لإنقاذ علاقتهما المقدسة".

- **الحركة الثالثة:** يقوم كل من وليد دهمان وزوجته جولي (ابنة ايفانا) أردكيان بالسفر إلى فلسطين من أجل تنفيذ وصية والدتها المتوفاة (إيفانا) يستهلان رحلتهما بالتجول بشغف في مدن فلسطينية عديدة منها: حيفا- عكا- يافا- القدس- المجدل- عسقلان... حتى وقع عليهما سحر

البلد موقع العشق الغير المنتظر وحفز فيها التفكير بجدية على العودة إلى الوطن والعيش في كنفه ومن هنا تغيرت وجهة حياتهما إلى المنفى الاختياري إلى أرض الوطن.

- **الحركة الرابعة:** وبطريقة ذكية حاول المدهون أن يستحضر لحظة مأهولة بالمآسي والجراح استطاع من خلالها اقتحام القارئ في مقارنة غير متكافئة بين الضحية والجلاد وتتمثل في استدراج القارئ إلى مرافقة وليد وهو يزور متحف المحرقة (الهولوكست) المعروف بـ(يدفشم) في مدينة القدس وهنا يعن في ذهن وليد هذا التساؤل ما أشبه البارحة باليوم أي ما فعله النازيون باليهود بالأمس وما يفعله اليهود اليوم بالفلسطينيين، ثم يلتقي كل من وليد وجولي (الكاتبة) جنين في مدينة يافا وسيألاتها عن المرجعية الروائية لأحداث روايتها ومصائر أبطالها وعما آلت إليه حياتها وهي رفيق دربها "بايم".

إن رواية مصائر هي السؤال الذي انتصر على الجواب، إنه السؤال الذي لامس الجرح الفلسطيني الثلاثي الأبعاد.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

إهداء .....
شكر وعرفان .....
مقدمة .....أ
مدخل 5
1- التجريب في الرواية العربية الحديثة 6
2- التجريب في الإبداع الروائي 10
3- التجريب الروائي: (آراء النقاد) 11
الفصل الأول: سمات التجريب في الرواية العربية 16
التجريب السردي 17
أولا: أنماط السرد 18
ثانيا: التجريب في المضامين (القضايا) 20
ثالثا: الأشكال الروائية 27
1- التجريب في التشخيص 27
1-1- طرائق عرض الشخصية 27
1-2- أبعاد الشخصية 29
1-3-أنواع الشخصيات الفنية 30
2- الزمن 31
2-1- تعريف الزمن 31
2-2- الأبنية الزمنية 32
2-3- المفارقات السردية (المفارقات الزمنية) 33

3- المكان.....34

3-1- تعريف المكان 34

3-2- تشكيل المكان.....36

رابعا: التجريب في اللغة 38

الفصل الثاني: استراتيجيات التجريب في رواية مصائر لربعي مدهون 44

أولا: تحديد العتبات النصية في الرواية 44

ثانيا: استراتيجية البناء في الزمن والمكان في رواية "مصائر" لـ "ربعي مدهون"..... 49

1- الزمن..... 49

2- المكان..... 54

ثالثا: استراتيجية التعبير الروائي..... 61

خاتمة..... 77

قائمة المصادر والمراجع..... 80

الملاحق 86

الملخص:

مثلت الرواية العربية فنا خالصا، خاصة بعد تبنيها التجريب في الخطاب الروائي، إذ أصبح بالنسبة للإنسان الجديد جزءا مفروضا نابعا من ذاتيتها وطبيعتها المنسجمة مع الواقع، وقد كانت رواية "مصائر" لربعي المدهون واحدة من بين هذه الروايات التجريبية.

جاء بحثنا بعنوان "التجريب الروائي في رواية "مصائر" لـ"ربعي المدهون" وقد قسمناه إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة حاولنا فيه دراسة تجربة الروائي ربعي المدهون التي تعد أحد أبرز التجارب الروائية المعاصرة التي أعلنت خضوعها للتجريب، وإيمانها بآلياته التي تضمن للتجربة الإبداعية تجددها وتمردها على سلطة النموذج الروائي التقليدي، محاولين الإلمام بأبرز مظاهر التجريب وسماته وهي على الترتيب سحر العتبات اشتغال اللغة، خرق المحظور، استحضار التراث، قراءة التاريخ والرواية الداخلية.

الكلمات المفتاحية: التجريب العتبات النصية، الخطاب الروائي، الرواية التجريبية، اللغة.

Summary :

The Arabic novel represented pure art, especially after adopting experimentation in the narrative discourse, as it became for the new person an imposed part stemming from its subjectivity and its nature in harmony with reality. The novel “Massayr” by Rubai al-Madhoun was one of these experimental novels.

Our research came under the title "The Narrative Experimentation in the Novel" Massayr" by "Rabai Al-Madhoun". We divided it into an introduction, an introduction, two chapters and a conclusion, in which we tried to study the experience of the novelist Raba'i Al-Madhoun, which is one of the most prominent contemporary novel experiences that declared its subjection to experimentation, and its belief in its mechanisms that guarantee the creative experience its renewal and rebellion. On the authority of the traditional novelist model, trying to get acquainted with the most prominent aspects of experimentation and its features, which are, respectively, the magic of thresholds, the functioning of language, the violation of taboos, the evocation of heritage, the reading of history and the internal narrative.

Keywords: experimentation, Massayr, textual thresholds, novelist discourse, experimental novel, language.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
University Mohamed Boudiaf of M'sila
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES
جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila
Faculty of Humanities and Social Sciences
Vice-Deanship of the College for Studies and Student Issues
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
نيابة العمادة للدراسات والمسائل المرتبطة بالطلبة
الرقم: /2023

تصريح شرفي خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

انا الممضي (ة) ادناه:

السيد(ة): عرابي نسيمة

الصفة: طالب(ة).

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 094386

الصادرة بتاريخ: 2016-06-15 عن دائرة: المسيلة

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر تحت رقم التسجيل 40851144

والمكلف بإنجاز اعمال بحث: (مذكرة الماستر).

عنوانها: سمات التجريب الروائي في رواية مصائر لربيع المدهون

أصرح بشرفي بأنني التزم بالمعايير العلمية والمنهجية ومعايير الاخلاقيات المهنية

والنزاهة الاكاديمية المطلوبة في انجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 2023-06-19

امضاء المعني (ة)

المرجع: القرار الوزاري رقم: 933 المؤرخ في: 28-07-2016 المحدد للقواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

المرجع: القرار الوزاري رقم: 933 المؤرخ في: 28 جويلية 2016 المحدد للقواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها

تصريح شرفي

خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): رابح سناعة

الصفة: طالب، أستاذ باحث، باحث دائم:

الحامل (ة) لبطاقة التعريف الوطنية رقم: 201795898

والصادرة بتاريخ: 2017/09/05

عن دائرة: المسيلة

المسجل (ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي

والمكلف (ة) بإنجاز أعمال بحث(مذكرة التخرج، مذكرة ماستر، مذكرة ماجستير، أطروحة دكتوراه)، عنوانها:

سمات التجريب الروائي في رواية مصائر «لريح من هون»

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 19 جوان 2023

إمضاء المعني