

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة محمد بوضياف  
كلية الآداب واللغات  
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل ط1: 1435100683

رقم التسجيل ط2: 033101984

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

## جماليات التجريب الروائي في رواية الطنظورية

لرضوى عاشور

إعداد الطلبة:

- عبد الحميد بوطي

- فارس عامر

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	إسم ولقب الأستاذ
رئيسا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر (ب)	محمد عرباوي
مشرفا ومقررا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر (أ)	بلقاسم جياب
مناقشا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر (ب)	عثمان مقيرش

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

## الاهداء

[ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأُدْخِلْنِي

بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ ] النمل : 19

نُهدي هذا العمل المتواضع إلى الشعب الفلسطيني الأبى الصامد في سبيل حق العودة إلى  
لوطنه .

... إلى عائلة "عامر" خاصة الوالدين الكريمين ( عيسى ، عائشة )

ورفيقة دربي زوجتي الغالية ، وفلذات كبدي ( لقمان ، فردوس )

... إلى عائلة "بوطي" وعلى رأسها الأب و الأم ( امسيعيد ، فطيمة )

والكتاكيت ( آدم ، مريم ، أيوب ، فاطمة ، بهاء الدين ، إياد ، شعيب ، أمير ، أيمن ) .

... إلى من علّمنا ولو حرفاً واحداً من الابتدائي إلى الآن .

... إلى كل من ساعدنا ورفع هممنا ولو بكلمة طيبة ونخصّ بالذكر ( عبد الكبير أبو

بكر ، حشايشي محمد ، بوطي السعيد ) .

... في الختام نبعث بأسمى عبارات الشوق والحب إلى كل زملاء الدراسة وبخاصة زملاء

الجامعة ، والفوج (05) .

\*والحمد لله رب العالمين\*

## الشكر

اللَّهُمَّ لَكَ الْحَمْدُ حَتَّى تَرْضَى وَلَكَ الْحَمْدُ إِذَا رَضِيتَ وَلَكَ بَعْدَ الرِّضَا

نتوجه بالشكر الخالص لأستاذنا الفاضل " بلقاسم جياب " ، الذي تكَرَّم بالإشراف على مذكرة

تخرجنا أولاً ، ونصائحه القيمة التي أنارت دربنا ثانياً ، جزاه الله عنا كل خير .

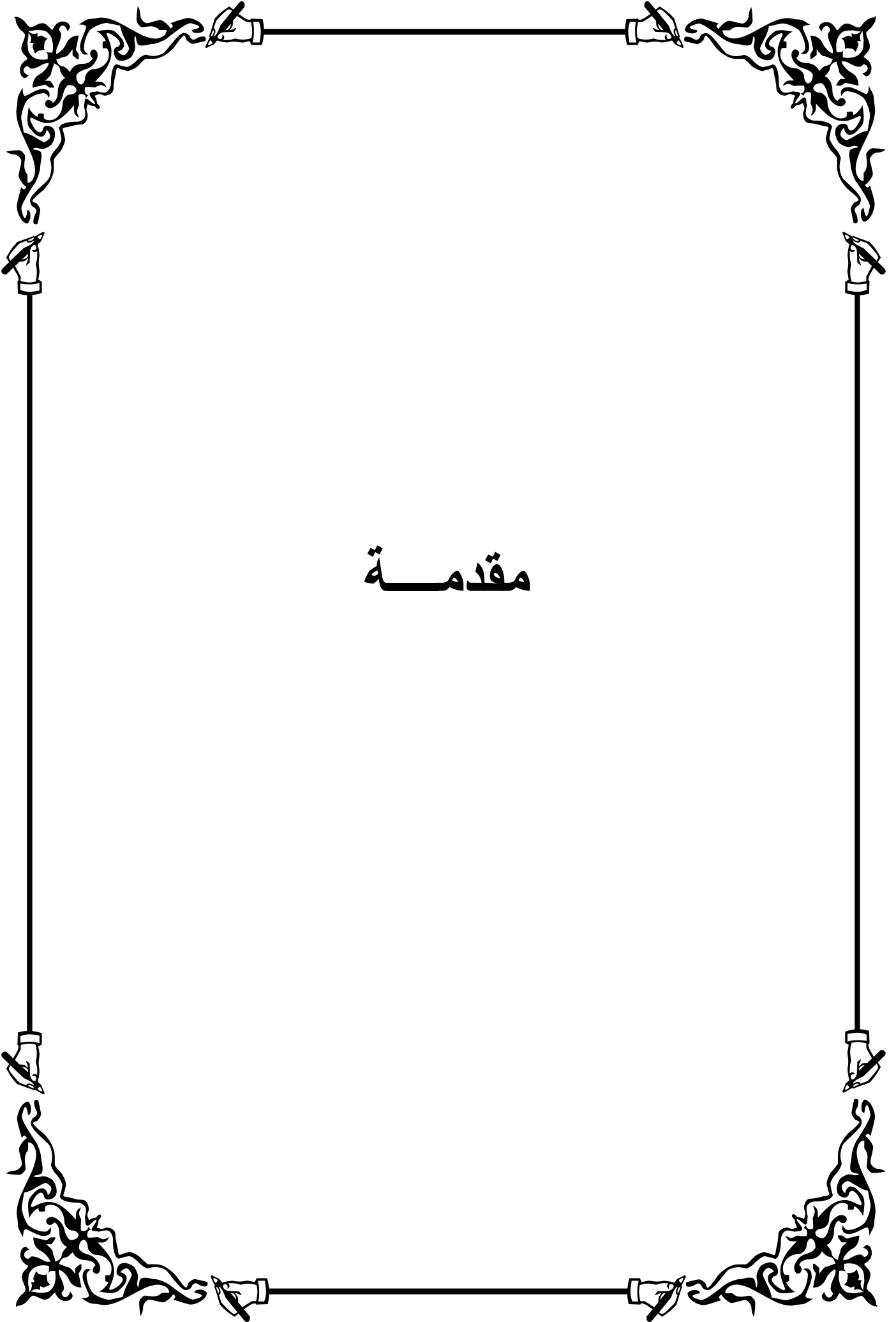
الشكر موصول لكلية الآداب واللغات التي أتاحت لنا فرصة البحث ، و إلى كل أساتذتها الكرام

دون استثناء كل باسمه وجميل رسمه .

وقفه احترام لجهود لجنة المناقشة الموقرة التي أبَت إلا أن تُقِيمَ عملنا وتبذل علينا بالملاحظات

الضرورية في مسار البحث .

شكراً



# مقدمة

شهد الجنس الروائي مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تطوراً جذرياً خاصة لدى العرب فأضحى أهم الفنون النثرية ، وكانت إسهامات الغرب البوابة في بناء رواية جديدة تُسائر متطلبات العصر فتعددت أشكالها ، فهي ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة في المجتمع ، مادتها الإنسان وأحداثها نتيجة صراع الفرد ، تستعير معمارها الروائي من بنية المجتمع وتفصح مكاناً لتتعايش فيه الأنواع والأساليب الأدبية ، وارتباط الرواية بالمجتمع جعلها صورة خيالية تركيبية من أشخاص وأقوال وأفكار من حيث الأحداث التي تجري فيه .

فلا بد للرواية مسايرة هذا التطور المجتمعي من خلال خوض الروائي غمار التجريب بغية التجريد والابتكار والانفتاح والانزياح على كل ما هو مألوف وشائع ، فظهرت الرواية التجريبية متجاوزة التقليدية واستجابت لرغبة الروائيين في خرق السائد والنمطي بآليات طبقت على الرواية من توظيف للتاريخ والأساطير والحكايات ، واختراق الثالوث المحرم ( الدين والجنس والسياسة ) .

عُرف التجريب الروائي في الساحة الأدبية لكنه لم يستقر على مسمى واحد ، فنجد من يسميها : الرواية الطليعية ، رواية اللارواية ، الرواية الجديدة .

من الروائيين الذين خاضوا التجريب في أعمالهم من المشرق والمغرب ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر : جمال الغيطاني ، الطاهر وطار ، رضوى عاشور التي نحن بصدد دراسة روايتها الموسومة ( الطنطورية ) ، فلا ندع أنّ دراستها حديثة لم يسبق التطرق إليها إنما الجديد فيها هو توظيف تجليات التجريب في الرواية ومدى استجابتها لهذا المُعطى الوافد على الرواية العربية المعاصرة .

فإذا كان التجريب هو الاختبار من أجل المعرفة فإنّ هذا يعني أنّه عملية تتطلب الوعي التام والقصدية ، أو إرادة القيام بالفعل والرغبة في إنجازه أيضاً ، فالقائم بالتجربة هو الذي يستطيع تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي لتوقعات أن يُقدّم نتيجة تُساعد على ضبط الفرضية أو الفرضية المصوّرة سلفاً .

ينبني زمن السرد في الرواية على وقائع نكبة 1948 وما ترتب عنها من أحداث جسام، وصولاً إلى العام 2000 نهاية زمن السرد ، وينهض ببيان النص على استرجاع الذاكرة فغدا بحق رواية الذاكرة الفلسطينية المشحونة بحق العودة ، فهي مستودع الأفكار ، وجزء جوهري من الفكر الإنساني ، ولها وظائف عدة منها : وظيفة تاريخية من خلال استعادة الماضي التاريخي وإحيائه ، ووظيفة قانونية تسعى إلى استحضار أخطاء الماضي في محاكم القانون الدولية لتصف الذين ظلموا بها ، ووظيفة علاجية ترمي لتخفيف آلام من عانوا من الماضي في الحاضر وهو ما أدته في سرديتها .

استخدمت رضوى عاشور لغة بسيطة قوية ، بسهلها الممتنع لتوصل لنا فكرتها بلغة شاعرية وأسلوب سردي فني بعيد عن التعقيد ، تجعلنا نتماهى مع رقية وتشعر أنها قريبتك التي تعرفها عن كثب وتتجول معها في بلدتها لتقطف وإياها التين و التفاح و اللوز الأخضر دون تكليف ، تكبر رقية لتصير سبعينية تمسك القلم ، وبعد إلحاح ورجاء ابنها حسن تكتب سيرة ثلاثة أجيال الآباء والأبناء والأحفاد .

إنّ الرواية ليست برواية تاريخية بموجب المعايير العلمية بالرغم أنّ كاتبها درست التاريخ و الجغرافيا ( الزمان و المكان ) ، وتمرّست بهما فكانا أرضية خصبة للرواية ، وأثرها كثيراً و المأكولات و أدوات الطبخ المستعملة ، فهذه الرواية التي وثقت حقبة زمنية طويلة ومهمة من تاريخ الأمة العربية زخرت بالأحداث الدامية في الواقع الدرامية في السرد ما جعلها عملاً مثيراً جذب عقول المتلقين بأسلوب أدبي مشوّق لا يخلو من المتعة .

عُدت الرواية العربية فناً خالصاً خاصة بعد تبنيها التجريب في الخطاب الروائي ، إذ أصبحت بالنسبة للإنسان الجديد جزءاً مفروضاً نابعاً من ذاتيتها وطبيعتها المنسجمة مع الواقع ، وقد كانت رواية (الطنطورية) لرضوى عاشور من بين الروايات التجريبية التي باشرنا حولها بحثنا بالدراسة والتحليل في موضوع جديد ومتجدد الموسوم بـ **جماليات التجريب الروائي في رواية "الطنطورية" لرضوى عاشور** .

سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو العنوان في حد ذاته **التجريب** ، فأردنا أن نعرف خفايا هذه الظاهرة المستجدة في أدبنا المعاصر ، والتساؤلات الكثيرة التي شهدتها الساحة الأدبية حول التجريب ، فأدلينا بما نملك .

والذي يمكن صياغة إشكاليته كآتي :

ما هي تمظهرات ( آليات ) التجريب وتشكله في رواية الطنطورية لرضوى عاشور ؟ وما مدى حضوره فيها ؟

وللإجابة على هذه الإشكالية نطرح مجموعة من الأسئلة :

ما مفهوم التجريب ؟ ما هو الخطاب الروائي ؟ وما العلاقة القائمة بينها ؟

ما هي جماليات التجريب التي ضمنت للرواية اختلافها عن السائد الروائي العربي المعاصر ؟

اعتمدنا في بحثنا على المنهج الوصفي التحليلي ، لما تقتضيه وصف الظاهرة الأدبية وتحليل مكوناتها .

واقترضت طبيعة البحث إتباع الخطة الآتية : قسمنا البحث إلى فصلين نظري وتطبيقي أما الفصل الأول كان مدخلاً للموضوع تطرقنا فيه بإيجاز إلى بدايات التجريب بصفة عامة وعلاقته بتطور الرواية العربية ابتداءً من الثلاثينيات إلى الآن ، معرجين على الأسباب المهمة لظهوره ، ثم توغلنا في أصل وماهية التجريب لغة واصطلاحاً ، مروراً بأهم الدارسين الذين أدلوا بدلوهم في الموضوع ، تطرقنا إلى أهم المصطلحات المتعددة وإشكالية الترجمة ، ثم الحضور التاريخي للتجريب عند الغرب وعند العرب ، أما الفصل الثاني التطبيقي حاولنا فيه استكشاف أهم تجليات ومظاهر التجريب في رواية الطنطورية ، نذكر بعضاً منها : بناء العتبات النصية ، كسر الطابوهات ، توثيق الوقائع التاريخية ، الاشتغال على اللغة .

وقد اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من المراجع التي سهّلت لنا البحث من أهمها : كتاب نحو رواية جديدة لآلان روب غريبه ، القصة والحادثة لإدوار الخراط ، أيضاً الشعرية لتزيفيطان تودوروف ، ومراجع أخرى عديدة .

سبقنا إلى هذا العمل دراسات سابقة تناولت التجريب الروائي منها ( آليات التجريب في رواية أحزان امرأة من برج الميزان لياسمينه صالح ) إعداد الطالبتين ( مونية بن بودريو ولمياء مبدوعة ) ، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر ، إشراف د/ رزيقة طاووا ، جامعة العربي بن مهدي أم البواقي ، 2017/2016 ، ومن الطبيعي أن تعترضنا بعض الصعوبات التي تواجه كل باحث منها : قلة المراجع التي تتحدث عن التجريب ، صعوبة استخراج المعنى المراد إلا بعد قراءة متعمّقة ، تعدد مظاهر التجريب وعدم ذكرها كلها لضيق الوقت .

ختاماً أنهينا بحثنا بمجموعة من النتائج المتوصل إليها ، فكانت حوصلة شاملة للبحث.

نشكر أستاذنا المشرف الدكتور ( بلقاسم جياب ) على الجهود المبذولة في سبيل إخراج البحث في أبهى حلة ، جزاه الله خير الجزاء.

الشكر موصول للجنة المناقشة على تجشّمها عبء القراءة والتفحص ، وعلى التوجيهات القيمة التي أثرت البحث وزادت من أهميته (والحمد لله رب العالمين) .

مدخل

لقد شكّلت مرحلة الثلاثينيات وبداية الأربعينيات نقطة تحوّل وانعطاف كبرى في تحديد الملامح الأساسية للرواية العربية بشكل حاسم، من خلال التأسيس للهوية العربية الحديثة والبحث عن الخصوصية العربية بدل الغربية " حيث ظهرت العناصر الريادية الأولى في كل من الاتجاه الواقعي والاجتماعي ... والاتجاه الحدائي الذي قام بنقطة أساسية في الحساسية الأدبية، وكان تحدياً رئيسياً للمعايير والتقاليد الأدبية الراسخة " (1) التي كانت سائدة في بداية القرن العشرين والخروج عن الأطر الغربية المهيمنة على الإبداع العربي .

وبالتالي تُعد هذه العملية تجريباً لعوالم جديدة تُفوّض القديم ، " فالأدب التجريبي ليس رفضاً مطلقاً لتراثنا الأدبي ولا للأدب الغربي المعاصر، بل هو رفضٌ لأن نكون أسرى ذلك الموروث أو هذه التجربة الغربية " (2) أي رفض الاستسلام الكامل لهذه التجارب التي تفتقد إلى الوعي التاريخي باختلاف الأزمنة السابقة وكذا تجربتنا الحضارية عن التجربة الغربية التي تُعاصرنا ، والتأكيد على الاستفادة الواعية سواء من الموروث أو من التجربة الغربية لا التقليد الأعمى لهذه أو تلك ، " وهو الأمر الذي مهّد الطريق أمام إرساء جملة من التقاليد الروائية التي بُدئ التأسيس لها منذ الأربعينيات " (3) .

هذا ما أكّده " الخطيب " في تقسيمه لمراحل تطور الرواية العربية إلى أن مرحلة الأربعينيات من القرن العشرين تُعد بداية نضج الرواية العربية وقوامها تدريجياً ، لتعلن فيما بعد عن قوة نضجها واشتداد عودها خلال مرحلة الخمسينيات من القرن العشرين في ظلّ النزعة الواقعية " لكن ما تعرضت له هذه الثورة من إجهاض ألقى بالمجتمع من جديد في هاوية الإحباط ، ودفع بالرواية إلى إشراك الرومانسية والافتعال و الخواء " (4) التي أصبحت عاجزة عن ملاحقة الواقع

<sup>1</sup> الخراط ادوار : القصة والحداثة ، كتب عربية للنشر والتوزيع الالكتروني ، ( د ط ) ، ( د ت ) ، ص 4

<sup>2</sup> غيلوفي خليفة : التجريب في الرواية العربية ، الدار التونسية للكتاب ، ط 1 ، تونس ، 2012 ، ص 173

<sup>3</sup> الخطيب محمد كامل : تكوين الرواية العربية ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، ط 1 ، دمشق ، 1990 ، ص 178

<sup>4</sup> صنع الله إبراهيم و آخرون : ملتقى الروائيين العرب الأول ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، ط 1 ، تونس ، سورية ،

1993 ، ص 16

المتغير ومواكبة التحولات العميقة التي شهدها المجتمع منذ أواخر الستينيات ، الذي أكسبها صفة التقليدية المتعلقة أساساً بهيكل البنية القائم على مفهوم الحكمة ، كما حددها أرسطو و بلورته في رواية القرن التاسع عشر الأوروبية " التي تتعدّد ثم تتحل بالتدرّج ، وتوظيف العناصر من محاكاة ووصف وحوار وتأمّل والتوسل بالسرد المطرد والاختيار الموزون ، وتتابع الزمن الكرونولوجي والحضور الكامل للشخص، والالتزام بالترتيب العقلي و المنطقي وتجاوب ظاهري ذي بعد واحد " (5)

من خلال ما تقدم يمكن القول أن فترة الثلاثينيات و الأربعينيات وحتى الخمسينيات تُعد بحق تجربة رائدة في مجال الأدب وتجذير الرواية في واقعها وتأصيلها في ثريتها إلى أن ظهرت خلال الستينيات أصوات جديدة دعت إلى رفض أو إعادة النظر حول الرواية و الأدب عموماً وتقديم فهم جديد لمعنى الرواية ووظيفتها محطمةً المُسلّمات التي لا تقبل النقض في فن الرواية إبداعاً ، " فالرواية العربية رُغم اكتنازها الشكلي وتنوع مضامينها وعمقها الفكري والحضاري عُوّلت بمفاهيم غريبة... لا تتطابق مع البيئة العربية" (6) التي كانت تُعمن في الخصوصية العربية في حين كان النقد الروائي العربي يُعمن في عُربته وبالتالي تغريب الرواية وجعلها في إطار ضيق ومحدود لا يُمكنها تجاهله ، فكل إبداع تنتجه الرواية العربية لا يُساقق النموذج الغربي الجاهز يتم رفضه تلقائياً " حيث يتحول فعل إنتاج المعرفة إلى مجرد تعرّفٍ أو تذكرٍ للنموذج الجاهز الذي يعيد له هيأته بعد عملية التفكيك" (7) لكن هذه الأدوات الإجرائية التي تُعتبر كونية هي وليدة نصوص منجزة في سياقات حضارية معينة لا يمكن تعميمها و شموليتها على الرواية العربية ، ما يُثير استفهاماً خطيراً على العقل النقدي العربي و دفعه إلى تجديد مفاهيمه لتتماشى مع روح النصوص المنجزة التي خلّلت ما استقر في حول الرواية، "وهو خروج عن السائد والمألوف" (8).

<sup>5</sup> يُنظر : الخراط إدوار ، المرجع السابق ، ص14

<sup>6</sup> الهمامي قيس : التجريب و إشكالية الجنس الروائي ، مجمع الأثرش للكتاب المختص، ( د ط ) ، تونس ، 2009 ، ص5

<sup>7</sup> العيد يمى : فن الرواية العربي بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب ، دار الآداب ، ط 1 ، بيروت ، 1998 ، ص8

<sup>8</sup> ثابت محمد رشيد : التجريب وفن القصّ في الأدب العربي الحديث في السبعينيات و الثمانينيات ، دار ابن زيدون للنشر ، ( د ط ) ، تونس ، 2004 ، ص 34 - 35

فالرواية العربية كما هو معلوم مرّت بمراحل عدة من حيث الولادة و التأسيس ، ثم مرحلة رسوخ الفكرة أو التكريس التي كانت في فترة الثلاثينيات و الأربعينيات لتنتقل إلى مرحلة التجريب ، إذن " منذ البداية جاءت الكتابة الروائية - سواء مع حسين هيكل أو من سبقه - تجديداً و تجريباً في الكتابة الأدبية العربية " (9) أي في بداية القرن العشرين كانت تُعبّر عن قطيعة سواء مع الأساليب السردية المتوارثة أو مع نمط البنية التراثية السائدة في تلك الفترة ، لتأتي بعدها الرواية الواقعية مع بداية الأربعينيات رافضة رواية الثلاثينيات الرومنسية أو التراثية أو التاريخية .

وبالتالي اعتبار الواقعية تجريبية بمعنى ما غير أنّ هذا الأمر يتوقف على فهمنا للتجريب وما نعنيه به ، خروج عن السائد أياً كان سبب ذلك الخروج وأياً كانت الخلفية التي يستند إليها سواء رفض لأطر و قوانين السائد أم مجرد تقليد لنموذج مسبق ، لكن " التجريب يختلف عن هذا التحديد و إن تقاطع معه في بعض الأمور ... فالتجريب الذي نعنيه لا يكون ممكناً دون وجود قواعد و تقاليد حاكمة للعملية الإبداعية و مؤثرة فيها ، ودون امتلاك ذاكرة و تحديداً أدبية " (10) بمعنى أن الذاكرة الروائية هي من تجعل التجريب ممكناً و تعطيه معناه من حيث علاقته المتوترة معها و قطيعته لها في الخروج عن معاييرها السائدة من الرواية التقليدية و إرسائه في الآن نفسه معايير جمالية جديدة مختلفة و شعرية .

فالوعي النظري و الذاكرة الأدبية ضروريان لتحديد التجريب و هذا افتقرته الرواية الناشئة في بداية القرن العشرين ، " فالتجريب قرين الإبداع لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة ... عندما يتجاوز المؤلف ويُغامر في قلب المستقبل " (11) أي الولوج إلى عوالم جديدة تتطلب الشجاعة و المغامرة و اختراق التيارات السائدة لإعطاء صورة واضحة تُعبّر عن روح العصر المتغير الذي لا يلبث أن يتحول باستمرار دون ثبات و نادراً ما

<sup>9</sup> سليمان نبيل : المنعطف الروائي الجديد ، مجلة الآداب ، ( د ط ) ، 1997 ، ص 30

<sup>10</sup> غيلوفي خليفة : المرجع السابق ، ص 178

<sup>11</sup> فضل صلاح : لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ، ط 1 ، مصر ، ( د ت ) ، ص 3

يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة " فكل رواية جديدة تسعى لأن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تُتيح فيه هدمها " (12) .

بمعنى أنّ بناء الرواية المنجزة على أطرٍ و أدوات إجرائية تتكئ عليها في مسارها الإبداعي سرعان ما تتدثر لتعيد بناءها من جديد على منظومة قوانين أخرى أي بناء وهدم ثم إعادة بناء و إعادة هدم حسب ما تقتضيه الظروف الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الثقافية في المجتمعات العربية خاصة بعد أزمة حزيران 1967 وسط الضعف و الانتكاسة العربية التي باتت تعتمد على الجاهز من النصوص و تصديرها للقارئ العربي المشدوه بما يحصل من تغيرات في واقعه المعيش " لأنّ الأديب بعد الخامس من حزيران لم يعد يُعنى بالقوالب الشكلية الجامدة ، و بالخط الزمني الصاعد في بناء الرواية فهو أصبح أكثر حدساً و رؤية ... في تناول ذاته و رؤيته العميقة لموقعه والمجتمع و الأمة " (13) .

يعني أن كاتب تيار الوعي حاول رسم صورة بانورامية لواقعه دون خط زمني صاعد ، فقد فتت الواقع الخارجي و مشكلاته و معطياته إلى وحدات صغيرة و جمع المتشظيات من حوله لإعادة بناء نسيجها من جديد في إطار ما يُسمى الواقعة الجديدة ( السحرية ) ، فرواية التجريب لم تعد تُعنى بالترتيب النمطي العقلي المنسق ببداية و وسط و نهاية لأنّ مهمتها تكسير القوالب الجاهزة و الثورة على الجمود " بصورة أفضل و بشكل أجمل وفق رؤيته المُحلقة خلف وحدة رؤيوية ، تحاول أن تُعطي العمل الأدبي قواماً خاصاً ، و معناً خاصاً مُتخيلاً ... لإقامة بنائه الفني بهذا الأسلوب أو ذاك " (14) .

من حيث تغليب الوعي الأيديولوجي على الوعي الجمالي لأنّ معظم جيل المعاصرين من كُتّاب الرواية العربية تربي و تعلم في عصر الاستعمار و شهد بداية الانقلابات و

<sup>12</sup> الباردي محمد : التجريب و انهيار الثوابت ، مجلة الآداب ، ( د ط ) ، 1997 ، ص 21

<sup>13</sup> عليان حسن : الرواية و التجريب ، مجلة جامعة دمشق ، العدد الثاني ، 2007 ، ص 82

<sup>14</sup> عليان حسن و آخرون : تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن ، منشورات جامعة فيلادافيا ، مؤتمر جامعة فيلادافيا ،

الحداثة وما بعد الحداثة ، 2002 ، ص 470

الثورات ثم استيقظ على انهيار الحلم العربي القومي وغياب الديمقراطية و الهزائم المتلاحقة عسكرياً وفكرياً و الصراع الطبقي فأصبح يُفكر في إنتاج عوالم جديدة للتعبير عن سخطه و تقويضه لما يحدث حوله " ليتجاوز السائد الذي ينتجه فعل المغامرة الناقض للمسلّمات الجامدة و التقاليد الثابتة و الأعراف الخائفة و صياغة السؤال الذي يُولد السؤال و ممارسة حرية الإبداع في أصفى حالاتها" (15)

إذن التجريب في الفن و الأدب يُقصد به خلخلة السائد و المكرّس من أجل فتح آفاق جديدة ، و إثارة أسئلة جديدة و البحث عن أشكال جديدة للخطاب و التواصل ، مخالفةً للسائد من اتجاهات جمالية حدائثة و أفكار و وعي جمالي جديد بغية إحداث مغايرة لما هو مُتعارف عليه في السرد .

وفي ضوء ما سبق يُصبح الخطاب الروائي العربي المعاصر بنية مفتوحة على جملة من التحولات في المنجز الفني السردى بشقيه اللغوي و الجمالي و التخيلي بمختلف تجلياته الاجتماعية و السياسية والثقافية المستندة إلى النزعة التجريبية في الممارسة الروائية " فالإبداع في فن الحكى أصبح موسوماً بنزعة مستمرة إلى التجاوز وهدم الحدود" (16) الذي ينهض على مجموعة من الخيارات الواعية المتعددة التي تُقلّل طمأنينة القارئ المعتاد على الحكمة التقليدية و الشخصيات الواقعية مُغادراً أطلال السرد الكلاسيكي، ومنه انفتحت - الرواية العربية المعاصرة - شهوة السرد لديها على عوالم متعددة في التجريب العجائبي الأسطوري ، التاريخي ، السياسي ، الديني ، اللغوي الرمزي " شهدت لحظة أخرى لفورة إبداعية و فكرية ، باتجاه أكثر جذرية و استقلالية عن السياسي و الايديولوجي هي لحظة منعطف ... تخلى فيها المبدعون و

<sup>15</sup> شيبان فهيمة ( التجريب و النص الروائي ) : البنية السردية في الروائية التجريبية الحوآت و القصر للطاهر وطار أنموذجاً

<sup>16</sup> رضوان محمد : التجريب و تحولات السرد في الرواية السورية ، منشورات إتحاد كتّاب العرب ، ( د ط ) ، دمشق ، 2013 ،

النقاد و المفكرون عن أوهام المرحلة الوطنية القومية المُعاقبة و توغلوا في تشريح و انتقاد اختلافات المجتمعات العربية " (17) .

فأزمة حزيران تُعد بحق حداً فاصلاً بين أنظمة متسلطة و بين طلائع المفكرين والمبدعين الذين انشقوا عن الإجماع القومي الوهمي ليُعبروا عن المسكوت عنه و استنطاق مكامن الحياة و التحدي من أجل التحرر، هذا من الناحية السياسية ، أما من الناحية الإبداعية فإنها بلورت تحولات في المسار الإبداعي و الفكري و علاقة الثقافي بالسياسي ، و عليه أخذ التجريب عدة مستويات للسرد الروائي مثل المستوى اللغوي ، الصحفي ، الحدث ، الأسطوري " فيأتي النص السردى ضمن آفاق تتأخم المرئي و اللامرئي ، الملموس و المجرى المتكون و الغائب ، الظاهر و المستتر بتدفق فياض " (18) من إفساح المجال أمام الفرد العربي ليُسمع صوته الذي استتبتت آلامه وأحلامه ضمن سياق مطبوع بالقمع والعولمة.

<sup>17</sup> برادة محمد : الرواية العربية و رهان التجديد ، دار الصدى للصحافة و النشر و التوزيع ، ط 1 ، دبي ، 2011 ، ص

17.

<sup>18</sup> اعتدال عثمان : الواقع التاريخي والاجتماعي والثقافي في مخيال روائي ، مجلة الرافد ، العدد 409 ، الشارقة ، 2005 ، الشارقة ، ص 54 .

## الفصل الاول: التجريب الأصل و الماهية

المبحث الأول : المفهوم وتعددية المصطلح.

المبحث الثاني : الحضور التاريخي للتجريب.

المبحث الثالث : النزوع التجريبي في الرواية العربية.

## أولاً : المفهوم و تعددية المصطلح

أ- التجريب لغة: يعرفه ابن منظور في كتابه ( لسان العرب ) بقوله : >> جَرَّبَ الرَّجُلُ تجربةً : اختبره ، و التجربة من المصادر المجموعة << (1)

قال النابغة: [ الطويل ] [ ش406/1 ]

إلى اليوم قد جَرَّبَ كل التجارب ( الشطر للنابغة الذبياني في ديوانه ، ص 45 )

وقال الأعشى : [ البسيط ] [ ش4/239 ] ( البيت للأعشى في ديوانه ، ص 159 )

كم جربوه ، فما زادت تجاربهم أبا قدامة ، إلا المجد و الفنعا ( اللسان فَنَعَ )

و رجلٌ مجرَّبٌ: قد بُلِيَ ما عنده، ومجرَّبٌ: قد عرَفَ الأمور و جرَّبها

أنت على المجرَّب: يقال عند جواب السائل عما أشفى على علمه

دراهم مُجرَّبَةٌ: موزونة

أما في القاموس المحيط : يُعرفه الفيروزابادي : >> جَرَّبَهُ تجربةً : اختبرَهُ ، ورجُلٌ

مُجرَّبٌ: كَمُعْظَمٍ : بُلِيَ ما ( كان ) عنده ، و المجرَّبُ : كَمُعْظَمٍ : الأسد << (2)

في حين يُعرف المعجم الوسيط التجريب : >> جَرَّبَهُ: تجربياً، وتجربةً: اختبرَهُ مرة بعد أخرى

، ويقال : رجُلٌ مجرَّبٌ : جرَّب في الأمور وعرف ما عنده << (3)

من خلال هذه التعريفات اللغوية المتعددة للتجريب نستخلص مفهوم (الاختبار والدرية ومعرفة الأمور)

<sup>1</sup> ابن منظور ، جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم : لسان العرب ، ( ت ج ) ، عامر أحمد حيدر ، ج 1 ، منشورات دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2003 ، ص 308 ،

<sup>2</sup> الفيروزابادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن ابراهيم : القاموس المحيط ، منشورات دار الكتب العلمية ، ط 1 ، ج 1 ، بيروت ، 1994 ، ص 60

<sup>3</sup> المعجم الوسيط ، مجَمَع اللغة العربية الإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث ، مكتبة الشروق الدولية ، ط 4 ، جمهورية مصر العربية ، 2004 ، ص 114

## ب - اصطلاحاً:

تعددت المفاهيم والتعريفات لمعنى التجريب لاختلاف وجهات نظر الباحثين والدارسين المتخصصين حول هذا المولود الجديد ، فالتجريب في الرواية العربية الحديثة ألوان ، ولغته أسنة عديدة ، ولكن غايته واحدة ، فهي >> تملص من التشخيص الوصفي وإقرار بأن الواقع أضحي زئبقياً يصعب مسكه ... لا بد من البحث عن لغة جديدة يتعامل عبرها الروائي العربي الحديث مع الواقع الجديد << (1) ، أي أن الحركية المستمرة للواقع بكل تشكيلاته السياسية والاجتماعية و الثقافية تفرض على المبدع ابتكار طرائق جديدة تسير التحولات الطارئة والمفاجئة لكي يستطيع التعبير بكل و سلاسة ، فالروائي العربي حديثاً أصبح يواجه أزمة التعامل مع واقعه المتغير بسرعة مذهلة .

أما "صلاح فضل" فيقرر بأن التجريب : >> قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة عندما يتجاوز المؤلف ويغامر في قلب المستقبل << (2) ، إذن فالتجريب ملازم وملاصق للإبداع فلا تجريب إلا بالبحث والغوص والمغامرة في قلب المستقبل المجهول عن تعابير وأساليب ومهارات وتقنيات وفنيات واستراتيجيات تكون قادرة على هدم القالب السائد والصنم الذي يُعبد قديماً ، وبالتالي يُصبح التجريب جوهر الإبداع الروائي وحقيقته التي يصل إليها ، وهذا كله مرتبط بمدى استجابة المتلقين ورفضهم له ، لأنّ التجريب غريب ذواتهم وأذواقهم التي ضلت رداً من الزمن تنسج على منوال واحد ولغة وشكل واحد ، فلا تغيير ولا إبداع ولا خرق للثابت الذي لا يتحول

<sup>1</sup> الباردي محمد : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ، ( د ط ) ، تونس ، 2004 ، ص303

<sup>2</sup> فضل صلاح : لذة التجريب الروائي ، المرجع السابق ، ص 3

وعليه >> فالرواية العربية ستتطلق من عقالها إلى آفاق أرحب ، وستُعبّر دون قيود وستُعبّر دون حدود ولن يمُر وقت طويل حتى تجني الأمة ثمار واقع ثقافتها المعاصرة التي سنتُجّ إبداعاً ثراً << (1) .

فالمشهد الروائي العربي في وطننا الكبير استوعب التحولات المتسارعة والنقط معظم القضايا والصراعات وعبّر عنها بموقف نقدي رافض خاصةً بعد أزمة حزيران 1967 التي حوّلت مجرى الخطاب الروائي وتُعد نقطة فارقة وفاصلة بين عصرين وعقليتين وتفكرين متمسك ومتحفز معتمداً على مفاهيم التجديد والتجريد والعمل على خلق ما يُسمى الرواية الجديدة أو الحداثيّة .

تُعد الرواية التجريبية رواية فنية لما تحتويه من سمات تُميزها عن باقي الروايات من حيث انكبابها على الواقع وقضاياها وتعبيرها عن روح العصر الحديث و المغامرات الفردية التي يتبناها المبدع فهو >> الفرد الباحث عن معرفة نفسه و إثبات ذاته و قدراته من خلال مغامرة صعبة وعسيرة << (2) ، ليعبر عن واقع جنّم على قلبه الخطابات الرنانة والتغني بأمجاد الماضي التي لا تُسمن ولا تُغني من جوع في ظل التحولات الكبرى في العالم المعاصر فأصبح الفرد العربي مشدوهاً بما يحدث وتاه في ظلماته وبدأ التساؤل يُراوده من أنا ؟ وما هو تاريخي ؟ يبحثُ عن ذاته وهويته فهل يعود إلى تراثه القديم أم يُساير ما هو غربي حداثي .

في حين نلاحظ أن رواية التجريب - ولا سيّما الرواية التي تعتمد تيار الوعي - ثورة على المؤلف والسائد استتكاراً للمواصفات السائدة الأخلاقية والثقافية والسياسية والفكرية التي أدت إلى الهزائم المتتالية ، وبالتالي فهو رفض له لأنه لم يُثبت حضوره في مواجهة التحديات إذن >> فرواية التجريب ترفض الماضي والحاضر لاستشراف المستقبل ...

<sup>1</sup> برادة محمد : الرواية العربية ورهان التجديد ، المرجع السابق ، ص5

<sup>2</sup> مفقودة صالح : أبحاث في الرواية العربية ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، ( د ط ) ، جامعة بسكرة ، ( د ت ) ، ص9 ، نقلاً عن . George ; Lukacs théorie du roman , édition Gallimard 1986 .

بتقنيات جديدة تجاوزت الرواية الواقعية ، فقد كانت رواية تيار الوعي قفزة نوعية في عالم التجديد الروائي << (1) ، فلماذا ذكرنا تيار الوعي ؟ لنوضح شيئاً مهماً وخطيراً يتعلق أساساً بفهمنا للتجريب وما نعنيه به ، فليس كل خروجٍ عن السائد يُعد تجريباً ، أياً كان سبب ذلك الخروج ، وأياً كانت الخلفية التي يستند إليها أو النسق الفكري الذي يندرج ضمنه ، سواء كان ينبع من موقف سائد ورفضاً لأطره وقوانينه ، أم كان مجرد تقليد لنموذج مسبق أياً كان زمنه أو هويته ، فالتجريب الذي نعنيه >> لا يكون دون افتراض وجود قواعد وتقاليد حاكمة للعملية الإبداعية ومؤثرة فيها ، ودون امتلاك ذاكرة أدبية وتحديداً روائية << (2) .

فالذاكرة الروائية هي من تجعل التجريب ممكناً من حيث علاقتهما المبنية على التوتر والقطيعة ، وبالتالي التفكير في الخروج عن معاييرها والتأسيس لمعاييرها الخاصة وهو يسوقنا إلى البعد الثاني للتجريب ، ونعني البعد النظري والنقدي الذي يُوجه التجريب ويُعطيهِ القوة والمعنى ، إذن الرواية التجريبية وهي ترفضُ السائد وتخرج على معايير الرواية التقليدية إنما تُؤسس في الآن معايير جديدة تُرسي جمالية مختلفة وشعرية (poétique) .

### أما الوعي النظري يُقرب الرواية التجريبية من مفهوم (الميتارواية Métafiction)

بما هو ممارسة الرواية نفسها للنقد أي أن النصوص الطليعية تحمل نصاً موازياً لخطابها الروائي أو الأدبي يقول ( كونديرا milan Kundera ) : >> كل عمل روائي ينطوي على رؤية ضمنية عن تاريخ الرواية وماهيتها << (3) ، فنعني بالميتارواية أو حضور الخطاب النقدي في الرواية هو الجمع بين العالم التخيلي في القص وبين الوعي النقدي لفعل القصة نفسه ، يعني أن الرواية أصبحت صاحبة مشروع ورؤية استشرافية وهو ما ينطبق على المشهد الروائي العربي منذ الستينيات أي التيار التجريبي ، فالرواية الحديثة ( تيار الوعي )

<sup>1</sup> عليان حسن : الرواية والتجريب ، المرجع السابق ، ص 88

<sup>2</sup> خليفة غيلوفي : التجريب في الرواية العربية ، المرجع السابق ، ص 178

<sup>3</sup> كونديرا ميلان : فن الرواية ، ( ترجمة ) خالد بلقاسم ، المركز الثقافي العربي للنشر ، ط 1 ، الدار البيضاء ، 2017

لم تُعن بالترتيب النمطي العقلي ( بداية ، وسط ، نهاية ) لأنّ مهمتها تكسير القوالب النمطية والتراتبية الزمنية ، فهي تُعنى : << بالصيغة المكانية معيار الكتابة الحداثية >> (1) ، أي اعتماد تقنية البنى والتقطيع إلى صور ولوحات مستقلة تحمل أرقاماً تشكل مجتمعةً رؤية فنية موحدة وتُعطي انطباعاً وموقفاً موحداً مثل ( الفلاش باك ، الترجيع السينمائي ، اللقطات المتماوجة ) .

ومنه نقول أنّ الذاكرة الأدبية والوعي النظري هما شريان التجريب كما فهمناه ، وهذا ما كانت تفتقد إليه الروايات الناشئة في مطلع القرن العشرين مع "نجيب محفوظ" الذي يرى أنّ رواياته رفضاً لرواية الثلاثينيات والربع الأول من القرن العشرين ( الرومانسية أو التراثية أو التاريخية ) ، واعتبار الرواية الواقعية بدورها رواية تجريبية بمعنى ما ، وهو يُبرز دوره ودور جيله في التأسيس للرواية العربية بقوله : << كان دور جيلنا من الروائيين - ولا يزال - في تأسيس الفن الروائي وتأصيله في البيئة العربية ؛ وقد سرنا في طريق مليء بالعثرات لأننا لم نجد تراثاً نعتمد عليه >> (2) .

فرواد الرواية التقليدية كانوا يعتقدون أنهم بدؤوا من الصفر ، ويعتبرون أنفسهم امتداداً أو تواملاً لمن سبقهم في فن القص وخروجاً عنه ، ولكن تخليهم عن الأساليب التراثية في القص لم يكن نابعاً من موقف نقدي واعي من التراث ، بل كان خاضعاً لعلاقة تبعية للرواية الغربية ، قائماً على أساس التقليد والقابلية السلبية أي ليس هناك تمثّل حقيقي للتراث أو حوارٍ واعي معه ، فالقطيعة لا تُمثل مبرّر حداثي في إعادة إنتاج أشكال جديدة متجاوزة له .

ومنه نوضّح على أنّ الاتجاه التجريبي : << هو ذاك الأدب الذي يعتمد في نظرياته العامة على جهده واجتهاده ، وعلى ما يُنقّذه من متاحف الماضي ، وما يقتبسه من نبراس الغرب اليوم ... تماشياً مع مقتضيات المعاصرة لا مع متطلّبات الماضي >> (3) ، أي

<sup>1</sup> برادلي ، مالكولم ، ومكفارلين ، جيمس : حركة الحداثة ، ج 1 ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1988 ، ص 19

<sup>2</sup> محفوظ نجيب : أتحدث إليكم ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 2006 ، ص 20

<sup>3</sup> المدني عز الدين : الأدب التجريبي ، الشركة التونسية للتوزيع ، ( د ط ) ، تونس ، 1972 ، ص 10

ليس رفضاً لتراثنا الأدبي ولا للأدب الغربي المعاصر ، بل رفضاً لأن نكون أسرى لقوالب وافتراسات ذلك الموروث أو هذه التجربة الغربية ؛ فالمبادئ الأساسية التي يعتمدها التجريب هي رفع الحواجز المهيمنة على القرائح والمواهب والأفكار طيلة سنوات وتعطيها عن الخلق والإبداع الفني ، من حيث أساليب الاحتقار الذاتي لدى الفرد وشحنه بعقد النقص وعدم الإفادة ، يعني هذا أن رفض الموروث السردى والتجربة الغربية هو رفض الاستسلام والتقليد الأعمى لهذه أو تلك ، ولا بأس من الاستفادة الواعية من كليهما .

في ضوء ما سبق سنتناول مظاهر التجريب في الرواية العربية عبر ثلاثة مستويات (1) بارزة تتمايز عن بعضها بقدر ما تتداخل حيث يصعب عزلها فيما بينها أو تحديد سماتها بشكل مستقل :

1- ابتكار عوالم متخيّلة جديدة ، لم تكن متداولة سابقاً ولا تعرفها الحياة العادية مع خلق منطقتها الداخلي وبلورة جمالياتها الخاصة .

2- توظيف تقنيات فنية مستحدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي مع ملاحظة أن وجود بعضها في ثقافات أخرى لا يسلب منها الطابع التجريبي للمغامرة الروائية.

3- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المؤلف في الابتداع السائد ، من خلال شبكة من التعالقات النصية مثل توظيف لغة التراث السردى أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق شعرية النص .

يقول "جابر عصفور" : >> إن إستراتيجية التجريب تسعى إلى تحويل الوعي الثائر إلى وعي ضديّ/ نقديّ ومناقض لا يكف عن المساءلة ، كما أنه لا يقبل الماضي كإطار مرجعي للحاضر ، بل يقع التجريب في الزمن المتحوّل نحو المستقبل دائماً << (2) ، من هنا نخلص إلى القول بأنّ فعل التجريب عموماً هو فعل صداميّ ، يرتكز على مبدأ التضاد

<sup>1</sup> ينظر فضل ، صلاح : المرجع السابق ، ص 5

<sup>2</sup> ريان فاطمة : فعل التجريب في الرواية الفلسطينية المحلية ، المجمع ، العدد 11 ( 1438/2016 ) ، 153- 183 ، نقلاً عن عصفور جابر ( ندوة المسرح والتجريب ) فصول ، مجلد 14 ، ع1 ، 1995 ، ص 7- 14

والنقيض ، دائم الشك والتساؤل ، يُحاول البحث عن الغامض والمكنون في الداخل ليصل إلى اللامعروف وذلك بتدمير كل القواعد المتوارثة والجامدة لتحقيق الهدف المنشود .

وعليه غابت كل الأسس التي يمكن إقامة هياكل من المعتقدات والمشاعر الحقيقية والطموحات القابلة للتحقق عليها ، وغدا فقدان الأسس بصورة رئيسية - خاصة الحقل الروائي - سبباً في التوجه نحو أشكال ( الميتاسرديات **Meta narratives** ) ، وهذا ما أكدته ( جيسي ماتز **gesse matz** ) في كتابه : >> وهو ما يعني فقدان الكامل لأي إيمان في الحكايات الكبرى التي كان الناس يميلون إلى اعتمادها في التفكير أو العيش أو العمل أو الشعور أو الكتابة << (1) .

فالروايات التجريبية ( ما بعد الحداثية ) أعادت النظر فيما كان سائداً من خلال تفكيك نزعة التعمد البديهي على الأشياء ، توظيف الوعي ، التشظي المفرط ، الميل نحو السخرية والملاعبة النصية والنزعة الانعكاسية والنزعة التشكيكية الصارمة ولا ننسى اللغة بذاتها التي باتت البؤرة في الابتكار والتجريب والإثارة .

وبالمحصلة التعريفية للتجريب نخلص إلى القول إنها : >> الرواية العربية التي ينطق المسكوت عنه من هواجسهم ، ويُحرّر المقموع من رغباتهم ، ويفتح أمامهم أبواب المستقبل التي يغلقها تقليد الماضي الذي يأخذ بخناق الحاضر << (2) ، وكأنّ عصر العلم والتكنولوجيا والحقائق في أمس الحاجة لفن مُغاير يُسايره لأنه الفن الذي يحوي خصائص التغيّر والتبدّل فيمثل أرضية التجريب الدائم .

<sup>1</sup> ماتز جيسي : تطور الرواية الحديثة ، ( ترجمة ) لطفية الديلمي ، دار المدى للنشر ، ط 1 ، بغداد ، 2016 ، ص

286

<sup>2</sup> عصفور جابر : زمن الرواية ، دار المدى للثقافة والنشر ، ط 1 ، سوريا ، 1999 ، ص 261

## ج - تعددية المصطلح :

هناك عدة مصطلحات للتجريب تختلف في رسمها ولكن هدفها واحد في مجال الرواية العربية المعاصرة ، وهذا الاختلاف راجع إلى تعدد الترجمات للمصطلح الغربي ، وكذلك رؤية صاحب المصطلح لما يُحدثه من تغيير وتبديل على مستوى الكتابة ، ثم إنه وُجد هذا الجنس في زمن سريع الحركة والديناميكية نظراً لمجاراة الواقع المقترن بالتكنولوجيا والعلوم فيبني ثم يهدم ثم يُعيد البناء ، فيُسمى ذلك ( الخرق والتجاوز والمغامرة والهدم ... )

فإذا ذهبنا إلى الروائي "محمد ساري" نجده يُعطينا مصطلح **المغامرة** وربطه بالتجريب في قوله : >> على الكاتب أن يُواصل مغامرة التجريب لعله يصل إلى مُبتغاه ، تقول الحكمة بأنّ المغامرة أساس الاكتشاف والتجديد << (1) ، فالمغامرة عنده تتطلب قوة إبداعية وفكرية تختلف عن بقية الأفراد للوصول إلى اكتشاف عوالم جديدة عن طريق مهارات وتقنيات لم يكن يُوظفها الروائي التقليدي ، كما يتحرك في مناخ ابستمولوجي يميل إلى انطولوجيا الاختلاف والتحول عبر مسار المجازفة لأنّ الإبداع البشري يسعى دائماً إلى الكمال غير المحقق لسدّ النقص الدائم ، فلا الكمال تحقق ، ولا التجريب اطمأن إلى جماليات محددة فكانت المغامرة في صيرورة دائمة وتجريب .

في حين يقترب "محمد أمنصور" في توصيفه لمصطلح التجريب فيُوظف كلمة ( **الخرق** ) بقوله : >> سيطفو فوق السّطح مصطلح التجريب بما هو تسمية تُخلع على جوانب **الخرق** في مستوى التحقق النصّي لهذه المغامرة ... << (2) ، حيث يتحرك هذا المصطلح في فضاء التّغير الإبداعي فيعمد إلى استراتيجيات نصيّة تشتغل على المتغير ، فتخترق القوانين والمعايير الجمالية الثابتة لتستبدلها بجمالية مثيرة للأسئلة وخلافية لا تطمئن أبداً إلى النهائي.

<sup>1</sup> ساري محمد : محنة الكتابة دراسات نقدية ، منشورات البرزخ ، ( د ط ) ، الجزائر ، 2007 ، ص 150

<sup>2</sup> أمنصور محمد : إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، ط 1 ، الدار

أما "عز الدين التازي" فيُعطينا مصطلحاً آخر للتجريب وهو ما يدعى (الاختراق) بقوله: >> التجريب ... يواكب هذا التحول عبر طموح الكاتب التجريبي في اختراق مظاهر هذا التحول << (1) ، وذلك بتوسيع اشتغاله على متحول له تاريخه الذي أوصله إلى حاضره ، وبالتالي توسيع عوالمه الروائية الجديدة من خلال التنويع وتجديد الأشكال والعوالم ويفعمها بمظاهر التجديد والتعدد والتنويع ، فجنس الرواية هو جنس أدبي مفتوح قابل لاستيعاب مغامرة الشكل ومغامرة الاقتراب من الواقع عبر التخيل .

أيضاً الكتابة الروائية التجريبية حريصة كل الحرص على (تجاوز) (2) ما بنته وابتكار ما عليها أن تبنيه من أشكال تعبيرية جديدة على الدوام ، فالروائي التجريبي مهووس بطاقة التجديد لا يُحب تكرير نفس التقنيات الروائية التي وظفها في رواية سابقة ، وإلاً فهو مقلدٌ لنفسه وهو بالطبع معادٍ للتقليد والتكرار يعني إمّا أن يكون مبدعاً مجدداً أو لا يكون ، فبناء الرواية التجريبية يعني هدمها وإعادة بناءها في الآن نفسه .

وإذا انتقلنا إلى الروائيين في الغرب نجد (آلان روب غرييه Alain Robbe-Grille) يُعطي مصطلحاً مختلفاً للتجريب في الرواية الجديدة ألا وهو (الخلق) بقوله: >> كل الذين قرروا خلق الرواية أي خلق الإنسان فهؤلاء الكتاب يعرفون أن التريديد الرتيب لأشكال الماضي ليس فقط عقيماً وغير معقول ... إته يُغضض أعيننا عن موقفنا الراهن في العالم ، وبالتالي يمنعنا في نهاية الأمر من بناء عالم الغد وإنسانيه << (3) ، إذن فالداعي إلى الخلق الروائي هي تلك الرتابة والسكون التي اتسم بها الشكل التقليدي لأنه لم يعد يقدم أي جديد اتجاه الروائية الحديثة فقط بل أصبح مضراً أيضاً ، فقد بث الخمول والتسليم لدى المبدعين بالقالب السائد فلا يستطيعون الخروج عليه وبالتالي الكتابة من أجل الكتابة في زمان محدد

<sup>1</sup> التازي محمد عز الدين : التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد ، المجلس الأعلى للثقافة ، ملتقى القاهرة

للإبداع الروائي العربي ( الرواية العربية إلى أين ؟ ) ، 12 - 15 ديسمبر 2010 ، ص 6

<sup>2</sup> يُنظر: المرجع نفسه ، ص 9

<sup>3</sup> روب غرييه آلان : نحو رواية جديدة ، ( ترجمة ) مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف ، ( د ط ) ، مصر ،

( د ت ) ، ص 19

وموضوع معين دون إبراز أي خطوط للتطور أو مسايرة مستجدات العصور الزئبقية ، فالرواية جديدة للإنسان الجديد ، أي أنها تعرض على القارئ أو المتفرج أن يساهم في الخلق الدائم لعالم الغد .

في سياق مماثل يذهب "محمد برادة" إلى التصريح أن ( التجدد الروائي ) يتوافق مع مصطلح التجريب بقوله : >> إن التجدد الروائي أن يُلتَمَسَ أولاً في إستراتيجية الكتابة وتفاعلها مع الحياة المجتمعية وطموحات الذات إلى التحرر من الإغرامات والنواميس ... ويتجلى ذلك أساساً في اللغة والشكل ونوعية التخيل << (1) ، المعتمدة من قبل الروائي للبعد عن المنوال السائد والقطيعة الكاشفة لهذا التجدد ومغايرة للطرائق المألوفة في النظر للعالم والتاريخ وسلوكات الأفراد.

أما (جيرالد برنس Gerald prince) فيضع مصطلحاً آخر في مقارنته للتجريب ما اصطلح عليه خرق المؤلف أو (التغريب défamiliarisation) ، ويقصد بذلك جعل المؤلف غريباً عن طريق إعاقة الطرق المألوفة التلقائية للإدراك ، ووفقاً للكاتب الروسي "شكوفسكي (shklovsky) والشكلايين الروس فإنّ التغريب يحقق الهدف من الفن الأدبي ويُحفز الوعي (2) .

### ثانياً : الحضور التاريخي للتجريب

أ - عند الغرب: تظهر للعيان أمارات التجديد منذ الحرب العالمية الأولى في أوروبا و أمريكا مع ثلة من الرواد بخاصة الذين اجتمعوا لمحاربة القوانين المسرفة التجمد ، فالرواية الجديدة لا تفعل شيئاً سوى متابعة التطور للنوع الروائي ، فالاعتقاد بأن الرواية الحقيقية قد تجمدت إلى الأبد في قواعد صارمة وصريحة منذ عهد (بلزاك Balzac) ، بل إن التطور الخطير حدث في عهده ومنذ ذلك الوقت لا يكف عن تأكيد نفسه ، ( فروب غرييه robbe grillet

<sup>1</sup> برادة محمد: المرجع السابق ، ص 19

<sup>2</sup> يُنظر : برنس جيرالد : المصطلح السردى ، (ترجمة ) عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، القاهرة

( يؤكد : >> إنّ البناء في كتبنا لا يكون محيراً إلا إذا أصرّ الناس أن يبحثوا فيه عن عناصر اختفت من أي رواية جديدة ... أعني عناصر الشخصيات والتتابع الزمني والدراسات الاجتماعية وغير ذلك << (1)

هذا ما يعني أن الجمهور الكبير المتلقي للرواية الحديثة لا يجدُ حرجاً أو غموضاً في دراستها أو مقارنتها ، فلو أمعن النظر قليلاً لأبصر عناصر الاختلاف و التباين من حيث البحث عن العناصر المختفية في الرواية الجديدة دون ما ألفوه في غيرها ، ومن رواد هذا المولود الجديد نذكر على سبيل المثال لا الحصر ( فلوبيير - كافكا - دستوفسكي - بروست - جويس - فوكتر - بيكيت ) ... الذين أكدوا على التطور العام للرواية رغم إصرار الكثير على إنكاره بقولهم : >> إنكم لا تجمعون بشخصيات وبالتالي لا تكتبون روايات ولا تقصّون حكاية ، أنتم لا تدرسون شخصية أو وسطاً ولا تحللون عواطف إذن أنتم لا تكتبون روايات حقيقية " (2).

فالرواية الجديدة لا تهتم بشئ سوى الإنسان وموقفه في العالم ، فالقول بعدم اهتمام هؤلاء بالشخصيات يبقى سوء قراءة للرواية فالإنسان حاضر فيها دائماً في كل صفحة وكل سطر وكل كلمة .

وما يمكن ملاحظته أيضاً عام 1925 بروز شكل جديد من التصوير الأدبي في الروايات وهو ما يطلق اختصاراً ( الموضوعية الجديدة ) ، فقد أعلن العديد من الأدباء انتقادهم لهذا العصر بطريقة موضوعية وواقعية ودقيقة ، فحاربوا إتباع المثل العليا المزيفة وأعربوا عن رفضهم لانهايار القيم الأخلاقية ، ونجد في روايات الموضوعية الجديدة : >> خاصة عند دوبلن وكاستنر أشكالاً فنية جديدة كالتقرير والريبورتاج والمونتاج ، واستخدم كل

<sup>1</sup> روب غرييه آلان : المرجع السابق ، ص 121

<sup>2</sup> ، روب غرييه آلان ، المرجع السابق : ص 122

من برشت و تسوكماير هذا الأسلوب أيضاً في مسرحيتهما وقصائدهما << (1) ، إضافة إلى هذا التاريخ تظهر رواية ( القضية ) كُتبت 1914 ونشرت 1925 ، ورواية ( القصر ) 1926 ، ورواية ( أمريكا ) 1927 كلها توضح ضياع الإنسان وشعوره بالوحدة ، فهو لم يعد قادراً على فهم ما يدور حوله لذلك اعتمد طرائق جديدة تتماشى والظروف المعاصرة الغير قارّة على حال ، وقد تخلى ( كافكا Kafka ) في رواياته عن الراوي العليم بكل شيء ولم يعد البطل هو من يحدد الحدث ولكن الحدث هو الذي يؤثر في البطل فهي تفسر في مرة جديداً .

إلى جانب ذلك كان الأديب النمساوي ( جوزيف روت Joseph rot ) يُصور أيضاً انهيار وسقوط الإمبراطورية في أعماله مثل رواية ( ردتشي مارش redchke Marsh ) من 1932 من خلال مصير عائلة فون ثروتا يبرز انهيار الماضي والتراث ، وفي ثلاثية هرمان بروخ ( السائر في أثناء النوم ) 1931-1932 ، تتضح تأثيرات (جيمس جويس James Joyce) في عرض لتاريخ الأفكار بخاصة انهيار صورة العالم المسيحي في أوروبا في العصور الوسطى ، حيث اتسمت هذه الفترة بانهيار القيم السائدة (2)

ولمّا وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها بعدما حصدت أكثر من عشرين مليوناً من الضحايا في ثلاث قارات العالم كان لا مناص - أمام هذه المحنة الرهيبة - من التفكير في جديد للكتابة ، فقد تغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية ، وتغير التفكير النقدي بظهور البنوية ، وتغير الشكل الروائي بظهور بواردر في كتابة جديدة للرواية وذلك في : >> منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين بخاصة ، ومنهم " آلان روب قرييه ونطالي صاروط ، كلود سيمون ، وميشال بيطور " ؛ كما تغير الشكل الشعري بظهور قصيدة التفعيلة ، ثم قصيدة النثر أو ما يُسمى كذلك عبثاً << (3) ، فمنذ ذلك

<sup>1</sup> باومان ، باربار ، وأوبرله ، بريجيتا : عصور الأدب الألماني ، (ترجمة ) هبة شريف ، عالم المعرفة للنشر ، ( د ط ) ، الكويت ، 1996 ، ص 305

<sup>2</sup> يُنظر : باومان و أوبرله ، عصور الأدب الألماني ، المرجع السابق ، ص 309

<sup>3</sup> مرتاض عبد الملك : في نظرية الرواية ، عالم المعرفة للنشر ، ( د ط ) ، الكويت ، 1998 ، ص 47

الوقت أصبحت تستميز الرواية الجديدة عن التقليدية من حيث أنها تنثور على كل القواعد وتتكرّر لكل الأصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة ، فأثارت الحرب العالمية الثانية - طبعاً بعد انهزام النازية - تحولات كبرى في عقول البنّيات المفكرة للمجتمعات الأساسية .

فكان لا مناص من إحداث شك وارتياب في كثير من القيم والمفاهيم والأشكال ، فالنقلدية بشكلها المألوف في الأدب العالمي لم يعد قادراً على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة خاصة في تعاملها مع الشخصية على أساس أنها كائن حي حقيقي ينتمي إلى التاريخ وطبيعة رؤية العالم ، فأهوال الحرب جعلت التفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية وخاصة الرواية ، فمن غير المعقول أن يُدمر العالم بأسره ولا يكون تطوراً في مسار الفنون والآداب وتغير طبيعة الرؤية إلى الكون بوجه عام (1) .

ومن المعلوم أن الرواية الجديدة كانت بفرنسا مثلها مثل الأدب المقارن ، فكما عُرفت ألمانيا بالمذاهب الفلسفية والنزعات الفكرية العقلانية اشتهرت فرنسا بالمذاهب الأدبية على اختلافها ( الكلاسيكية والرومانسية - عن طريق الألمان والانجليز - والواقعية و الرمزية والسريالية وما ترتب عنها من عبثية وبنوية و تفكيكية وسيميائية ) .

من هذا المنطلق يمكن القول أن ميلاد الرواية الجديدة اقتزن بحرب التحرير الجزائرية باعتراف الكتاب الفرنسيين أنفسهم ، فهذا الناقد ( ريمون جان Raymond John ) يقرر أن : >> ميلاد الرواية الجديدة صادف حرب التحرير في الجزائر " فلقد هزت عقول المفكرين الفرنسيين هزاً عنيفاً ، ما ظهر جلياً في كتابات ( ناطالي صاروط Natalie sarut ) وهي ( le planétarium ) 1959 ، ( Martèreau ) 1953 ، وكذلك أعمال ( روب قرييه ) ( les gommés ) 1953 ، ( le voyeur ) 1955 ، ومن أكثر الكتب جدّة وتأثيراً في النقد الغربي واعتُبرت من مصادر الحداثة الأدبية في فرنسا كتاب ( رولان

<sup>1</sup> يُنظر : مرتاض عبد الملك ، المرجع السابق ، ص 52

بارط ( Roland Barthes ) ( le degré zéro de l'écriture ) وكذا ( عصر الشك  
 ( Ledru soupçon ) لناطالي صاروط (1)

ب - عند العرب :

في البداية يجب أن نفكر بجدية وصرامة في الذات العربية وواقع الإنسان العربي في تاريخه وتراثه وآفاقه بدون نرجسية كاذبة أو وهم خادع يحول بيننا وبين رؤية ذاتنا ذاتها وهذه الرؤية في الزمان والمكان لا تنطلق من الرغبة في ما كان لها أن تكون عليه في الماضي والحاضر و المستقبل ، ولكن تنطلق مما هو كائن ( واقع الحال ) لملامسة الأشياء في صميمها وكيونتها من أجل تشكيل الإنسان العربي الجديد ، يقول امبرتو إيكو **Alberto iko** في بحثه عن التراث السيميوطيقي : >> إن العمل على تطوير الفكر لا يعني رفض الماضي بالضرورة ، إنما نعيد فحصه ليس فقط بهدف معرفة ما قيل فعلاً ، ولكن أيضاً بهدف معرفة ما كان أن يُقال ، أو على الأقل ما يمكننا قوله الآن ... بناء على ما قيل سلفاً << (2) .

أدرجنا هذا القول لنبيّن أن تحديات الواقع ومواجهة أمريات العصر التي يجب على الإنسان العربي مسايرتها بتشكيلات فنية حديثة وأشكال كتابية تكون قادرة على شرح وتحليل هذا العصر بقوانين وأسس تليق به وبالتحولات العميقة والغير ثابتة وهو ما نسميه ( الخرق والتجريب ) أي الخروج عن القوانين المألوفة التي كانت سائدة في وقت ما ، والانزياح إلى ما هو حدائثي يستجيب لتساؤلات وشكوك الفرد العربي الحديث والمعاصر ، فكان لابد من العودة إلى الماضي والتعامل مع تراثنا بشكل صحي ومتابعة المحاولات الإبداعية التجديدية في ذلك الزمن : >> فلقد حاولت الرواية العربية منذ نشأتها في بداية القرن العشرين الاستفادة من التراث السردى العربي في مختلف مستوياته التشكيلية والأسلوبية والتخييلية ،

<sup>1</sup> يُنظر : المرجع نفسه ، ص 53

<sup>2</sup> يقطين سعيد : الكلام والخبر ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، القاهرة ، 1997 ، ص 18 ، نقلاً عن : Eco

semiotique et philosophie du langage ; puf / 1988

وإن ضلت تلك الاستفادة مرتبطة - في إنتاج البدايات - باستعادة التراث وإحيائه لا التعامل معه تعاملاً نقدياً واعياً << (1)

ف نقول أن التراث السردي العربي كان تجريبياً بمعنى ما ، من خلال ما يُعرف بتداخل النصوص السردية التي كانت موجودة في ذلك العصر فنجد التراث الشعبي والميثولوجي قديمه وحديثه يمتلك تلك المتعة الفنية والجمالية التي قلما نجدها في الآداب الجديدة ، يعني تداخل المقامات والرسائل والتاريخ يُشكل عنصراً تجديدياً نوعاً ما .

نمضُ قُدماً إلى مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات حيث ظهرت بوادر أخرى للتجريب مع حسين هيكَل في رواية ( زينب ) 1914 من خلال التعبير عن المجتمع المصري المحافظ والولوج لبعض الجوانب المظلمة كالعلاقات الرومانسية التي يحرم التكلم فيها وتُعد من الطابوهات أي : >> أن تلك الرواية الناشئة في بداية القرن العشرين كانت خروجاً عن السائد ورفض لأطره وشروطه ... فكانت منذ نشأتها رواية تجريبية بمعنى من المعاني << (2) .

وهي الفكرة التي عبّر عنها العديد من النقاد ولفقوا الانتباه إليها عند محاولتهم تحديد أبرز لحظات تطورا لرواية العربية والبحث في ملامح كل مرحلة من هذه المراحل من ذلك قول نبيل سليمان : >> منذ البداية جاءت الكتابة الروائية - سواء مع هيكَل أو من سبقه - تجديداً و تجريباً في الكتابة الأدبية العربية << (3) .

ومن وجهة ثانية تأتي محاولات نجيب محفوظ في رفض روايات الثلاثينيات والرابع الأول من القرن العشرين الرومانسية أو التراثية أو التاريخية من خلال الرواية الواقعية بداية من الأربعينيات وبالتالي يمكن اعتبارها رواية تجريبية إلى حد ما ، خاصة في بداياتها لأنها

<sup>1</sup> غيلوفي خليفة : التجريب في الرواية العربية ، المرجع السابق ، ص 203

<sup>2</sup> يُنظر : غيلوفي خليفة ، المرجع السابق ، ص 177

<sup>3</sup> سليمان نبيل : المرجع السابق ، ص 30

تؤسس لنمط جديد في الرواية العربية وتسير على غير مثال سابق - في القص العربي على الأقل - هذا على حد قول "نجيب محفوظ".

فمرحلة الأربعينيات تُعد مرحلة تأكيد الهوية الجديدة وتجذير هذا الجنس الأدبي الناشئ ، وهو ما ذهب إليه "إلياس خوري" إلى أن فترة الأربعينيات - هي المرحلة التي شهدت التحول الشعري أو حدثته - كانت فيما يتعلق بالنثر مرحلة ( ما قبل الأسئلة التفصيلية ) إذ لم يكن سؤال النثر مطروحاً بل كان السؤال الكلي حول شرعية الوجود<sup>(1)</sup>

فمن الملاحظ أن "نجيب محفوظ" نفسه قد بدأ في تحريك إستراتيجيته الإبداعية في اتجاهات جديدة بلغت ذروتها في السبعينيات من خلال رواية فاصلة هي ( الحرافيش ) فكانت زبدة جهده الإبداعي الخلاق في ابتكار عوالم جديدة تختزل الأبعاد التاريخية والحضارية في تشكيلات تعتمد على الرمز والأمثلة وتقديمه صورة كونية وُصفت أنها تتدرج ضمن الأسطورة دون اللوج إلى قلبها ، " ومن ثم جاءت ثلة من الرواد خرجت عن عباءة نجيب محفوظ حيث يُعتبر ذلك تجربة كبرى في الرواية العربية ، ومن أمثال هؤلاء ( عبد الرحمان منيف ) الذي انطلق من عالم السياسة والتشكيلات الحزبية والإيديولوجية ، فُعد أبرز من قام بالتجريب وكانت " شرق المتوسط " النموذج الأول للرواية الخارجة عن النطاق المصري المحدد ، إضافة لأعماله ( الآن... هنا ، مدن الملح ، أرض السواد ) التي كانت إمعان عنيد في حفريات السياسة بمخيال أنثروبولوجي في الجزيرة العربية<sup>(2)</sup> .

إضافة إلى "محمد شكري" في سيره الذاتية وتقديمه لنموذج يُعادي النسق القائم والوصف الخاطيء للمألوف خاصة في روايته ( الخبز الحاف ) بدون ياء النسب أو ( خبز الحافي ) بحذف الموصوف لإعلان الاختلاف الذي لا يدعي التميز الأجوف وتحقيق وظيفة التطهير بالاعتراف ، ونجد أيضاً ( نوال السعداوي ) تمثل العالم النسوي المقاوم والرافض للمجتمع الذكوري والرد على التهميش المحتوم على اللائي يدعيه ، فهذا التجريب

<sup>1</sup> يُنظر : سليمان نبيل ، المرجع السابق ، ص 192

<sup>2</sup> يُنظر : فضل صلاح : المرجع السابق ، ص 7

متمثل في الخروج عن السلطات الدينية والدنيوية مثلاً في روايتها ( سقوط الإمام ) ، ومن الرواد أيضاً "الطيب صالح ، جمال الغيطاني ، إدوار الخراط ، سحر خليفة ، حنان الشيخ ، خيرى شبلي" ...

### ثالثاً : النزوع التجريبي في الرواية العربية

#### أ - التجريب ومغامرة الشكل

كثيراً ما يُوصف ذلك التحول الروائي الذي أخذت الرواية العربية تنحو معه منحى تجريبياً واضحاً منذ ستينيات القرن العشرين بأنه تحول شكلي ، يتعلق بمستوى شكل العمل الأدبي بالدرجة الأولى فسمي مغامرة الشكل الروائي ، والشكل المفتوح للتعبير عن هذا التحول الجذري الذي مسّ الرواية المعاصرة ساعة البحث في سماتها وخصائصها في توصيف هذه الظاهرة ودراستها .

فالشكل الفني للرواية الحديثة كما يدرسه (باختين Bakhtine) : >> هو شكل المضمون كما يتحقق عبر ما يُسميه بمادة التأليف (Matriau) من خلال الموضوع الجمالي الخالص و يعالجه بوصفه شكلاً معمارياً (Architectonique) << (1) ، و ذلك من خلال الأدوات و الاستراتيجيات و التقنيات التي تدخل و تتحكم في تركيب العمل الروائي عبر دراسة تقنية الشكل .

هناك بعض النقاد يعتقد أن الشكل في معظم الأحيان يمكن اعتباره تقنية فقط ، يتشكل في قالبها المضمون المُعدُّ سلفاً و نجد ذلك عند الشكلانية و النزعة السيكلوجية في تاريخ الفن ، ولكن الأشكال الجديدة للفن الروائي في الرواية التجريبية في اختيارها لأشكال جديدة تتطلب أيضاً مضامين جديدة تسايرها و تتواءم معها ، فالشكل كما يراه النقد الحديث ليس

<sup>1</sup> بحرأوي حسن : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط 1 ، بيروت ، 1990 ، ص 10.

معزولاً في تطوره عن علاقته بالمضمون ، بل هو مرتبط به ارتباطاً وثيقاً في تحوله و ثباته ، في شكله و إنبائه .

و في ذلك يقول (روب غرييه **robbe grillet**) : >> في الشكل أيضا يكمن المعنى (المعنى العميق ) للعمل أعني المضمون ، فبالنسبة للكاتب ليس هناك وسيلتان ممكنتان لكتابة كتاب واحد<< (1) ، أي أن "روب غرييه" يتجاوز الفصل التقليدي بين الشكل والمضمون ، محاولاً تقديم فهم متقدم لهذه العلاقة وهو أن الشكل الجديد يعني ضمناً وبالضرورة الحديث عن مضمون جديد ويذهب إلى أبعد من ذلك ليُعبر أن الشكل دال في ذاته و أنه هو نفسه معنى العمل أو هو أحد مستويات هذا المعنى المتعددة ، وهو السيرورة التي يتخذها العمل في سيرورته نحو التحقق والاكتمال كلاً مترابطاً متفاعلاً ، ليأخذ دلالاته النهائية عبر هذا التعالق المخصوص بين الشكل والمضمون .

فأصحاب نظرية الفصل بين الشكل و المضمون استندوا - زيادة على ذلك - إلى المفاضلة بينهما عبر التأكيد على أهمية المضمون ، واعتبار الشكل مجرد وسيلة لإيصال ذلك المضمون ومنه قرروا المحافظة على الأشكال السائدة و الابتعاد عن البحث على أشكال جديدة تجنباً لإرباك القارئ أو تشويشه ، واعتبروا أن كل رواية تحمل تجديراً على مستوى الشكل - منها التجريبية - بأنها شكلية ومبتعدة عن الجوهر (2) ، فهذه النظرة كما يرى "روب غرييه" أخرى بأن توصف بالشكلية - بمعناها السلبي - لأن أصحابها : >> وقفوا على شكل صنع من قبل ، شكل أصيب بالتلف وأصبح مجرد صناعة << (3).

فالروائيين التجريبيين أصبحوا ينظرون إلى الإبداع و حقيقته من وجهة ، و إلى معنى الرواية وجوهرها من وجهة ثانية ، ذلك أن الرواية لم تعد تعني جملة من القواعد والقوانين

<sup>1</sup> روب غرييه آلان : المرجع السابق ، ص 49

<sup>2</sup> - ينظر : خليفة غيلوفي : المرجع السابق ، ص 183.

- روب غرييه آلان : المرجع السابق ، ص 51. <sup>3</sup>

الروائية ولا مجموعة من الطرائق الفنية المحددة لخصائص هذا الجنس الأدبي و شروطه عن غيره من الأجناس ، و إنما أصبحت الرواية بناءً يحدث الآن وكيانا ينشأ لحظة تشكّله >> فالرواية التجريبية لا تسبقُ ماهيتها ووجودها وإنما يسبقُ وجودها ماهيتها ، ذلك أنها لا تسعى إلى محاكاة السابق أو الانضباط لقواعد محددة سلفاً ، وإنما تطلب التأسيس اللاحق << (1) ، من خلال ذلك تتجاوز إلى الرواية التجريبية ما اعتبرها أنها مجرد مغامرة شكلية ، لتكون بحق تجربة جديدة في كل المستويات - لا الشكلية فقط - ضمن فهم حديث للرواية و ماهيتها كما لدورها ووظيفتها .

و هناك من يعتبر أن (الحرية) الروائية في الخلق الأدبي و الممارسة الإبداعية خاصة في الشكل هو ما يُضفي روحاً جديدة وجمالية فنية عليها ، فهذا (هنري جيمس Henry games) يصرح بأن غياب هذه الحرية كان السبب الذي أصاب هذا الفن : >> إن فناً يضطلع مباشرة بتصوير الحياة يجب أن يتمتع بحرية كاملة لكي يكون صحيحاً معافى ... فهو يحيى على الممارسة وجوهر الممارسة هو الحرية ... << (2) ، أي أن الرواية تستمد قوتها من حريتها المطلقة و انفتاحها واتساعها اللامحدود ، ورفض أن تكون قوانين لكل رواية جيدة يجب التقيد بها .

فالتشظي في الشكل الروائي يرجع إلى اهتزاز الشكل الواقعي الكلاسيكي المعتمد على سرد خطي ، والتزام منظور أحادي ، و طموح إلى القبض على الواقع بكل تجلياته و تفصيلاته ومنطقه المرئي ، فظهرت عوامل معرفية جديدة زحزحت هذا المفهوم للواقع من خلال >> إثبات التحليل النفساني لتعددية الذات والأنا ، و تعايش الخطاب الملفوظ مع طبقات من الحوار الداخلي (المونولوج) تتنازع الكلام المُعلن ، و تمتح من الكلام المكبوت

1 - خليفة غيلوفي : المرجع السابق ، ص 186.

2 - جيمس هنري : عن نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ، (ترجمة) ، انجيل سمعان ، الهيئة المصرية ، (د ط) ، مصر ، 1971 ، ص 77.

و اللابد في مناطق النفس السرية << (1) .

أي تداخل كل هذه التشكيلات مع الأخرى لتشكل النص وعلاقته بالحد الأدنى من حيث استعمال اللغة المقتصدة و اجتناب الوصف المطنب و توظيف التلميح والصمت ، وتحفيز المتلقي لإعادة تخيل النص و التفاعل معه بأساليب متعددة و كسر وهم القبض على الشمولية والعامية ، و اعتماد الاختصار في السرد بتفاصيل صغيرة تغنيك عن الكثرة و كذا اتخاذ النص شكل تخييلي و عدم ذكر الحبكة كما في السابق ما يجعل القارئ يغوص أكثر في البنية العميقة و النباش عن الأفكار المختفية و الشعرية اللغوية المميزة للنص الروائي .

في هذا تقول (ناتالي ساروت Natalie sarut) في كتابها (عصر الشك) - التي يعتبرها الدارسون زعيمة مدرسة المونولوج - أن الشخصية في الرواية الكلاسيكية >> فقدت شيئاً فشيئاً كل شي ... فقدت أملاكها ... ثيابها ووجهها ... جسدها ... و حتى اسمها << (2) ، و تقصد بذلك عملية تفكيك الرواية الكلاسيكية ، و اعتماد المونولوج الداخلي (الفرويدية) فالحقيقة الداخلية النائمة تنتظر من يُوقظها و يحفزها و يجعلها مصدراً للإلهام و الإبداع ، ولكن رواد التجريب سرعان ما يُثبتوا على أن اكتشافات (فرويد Freud) الباهرة في عالم اللاشعور لا يرتاحون إليه تماماً ، بل إن معالمهم متداخلة .

فالرواية العربية التجريبية استطاعت أن تتقبل مختلف الأبنية و الأنساق الجمالية >> التي وُفقت في اختراق عالم الحداثة خلال تطويرها لأدواتها الفنية ، وتطويع لغتها خاصة السردية منها وأدرجت تعقيداً في حبكتها ... ولعل المخاتلات الداخلية تتقاطع مع ما يعيشه الإنسان في واقعه الحالي << (3) .

1 - يرادة محمد : المرجع السابق ، ص 51 .

2 - ينظر : ناتالي ساروت ، عصرالشك ، (ترجمة) فتحي العشري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط 1 ، القاهرة ، 2002 ، ص 71-72 ،

الطاهر بلحيا : الرواية العربية الجديدة ، منشورات ابن النديم ، ط 1 ، الجزائر ، 2017 ، ص 107 3

## ب - اللغة الروائية و أفاق التجريب

اللغة هي المفتاح لفهم

المؤلفات الأدبية بشكلها المتكامل ومفرداتها و الطابع الذي يميز نحوها وبناء كلاهما ، فإذا كانت من زاوية وظيفتها التواصلية تؤسس هوية الفرد و تحقق اجتماعيته وتتيح له أن يكون ، فإنها بالمقابل من زاوية وظيفتها الشعرية أو الإبداعية تشيّد خصوصية النص الأدبي وتميزه ، يقول (غوركي Gorki) بهذا الشأن : << إن اللغة هي أول عناصر الأدب >> (1) ، فهي تمنح المبدع و هو فرد اجتماعي قدرّاً من التعالي لأنه يقوم بإعادة تصريف اللغة وهي جماعية بشكل فردي يُباعد بينها وبين وظيفتي التبليغ

و الإحالة المباشرين ، فاللغة في الرواية التجريبية الحديثة أصبحت تهتم بالجوانب العميقة فضلا عن السطحية التي يمكن الوصول إليها بسهولة تامة ، فتجديد النظرة إلى اللغة الروائية ، ومحاولة إعادة تنبيرها حتى لا تنقطع عن حياة الناس : << فخصوصية الخطاب الروائي العربي وحدائته من زاوية الاشتغال اللغوي تكمن في أن اللغة تحضر بهذا الخطاب بما هي منبع لتحرر المخيلة من النظرة السلفية و التقليدية للغة >> (2) ، فالتشخيص الأدبي للغة يأخذ مياصم بحث باللغة لانحنائها و تطويعها كي تحتضن الأسئلة المتناسلة ، حيث يتداخل الذاتي الجماعي ، والقومي بالكوني ، والتراثي بالحدائي ، والمعيش بالمستعاد والتاريخي باليومي ، والواقعي بالعجائبي ، فأشكال التعبير المكرسة روائيا استنفدت إمكاناتها وأصبحت من ثمة جديرة بأن توضع موضع شك وتساؤل هذا ما يغلب عليه طابع التجريب

<sup>1</sup> أ - ف تشيتشرين : الأفكار و الأسلوب ، دراسة في الفن الروائي ولغته ، (ترجمة) حياة شرارة ، دار الشؤون

الثقافية العامة ، ( د ط ) ، بغداد ، ( د ت ) ، ص 22

<sup>2</sup> صنع الله ابراهيم وآخرون : ملتقى الروائيين العرب ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط 1 ، تونس ، 1992 ،

- في سياق هذا الطابع التجريبي العام يبرز التشخيص الأسلوبي للغة بما هو عنصر أساسي من عناصر الحداثة في الخطاب الروائي ، وهناك ظواهر تجلي ذلك هي : (1)
- 1 - التوظيف الإبداعي لسجلات لغة التداول اليومي و الشعبي .
  - 2 - البناء التهجيني للملفوظ الروائي .
  - 3 - الصوغ الذاتي للخطاب بعيدا عن المونولوجية الأحادية الاتجاه .

كذلك ما يجعل اللغة التجريبية متميزة عن غيرها هو الانزياح الذي يحكم اللغة الأدبية بينما الدلالة الواقعية البسيطة أو العميقة هي التي تحكم اللغات الوظيفية بوجه عام ، بحيث تظل اللغة في تزايد وتوالد كل يوم حتى تؤدي عنا حاجاتنا اليومية وتساير كل المستجدات في عصرنا الراهن ، لأن : >> كل لغة تركض في نظام يجسد مدى عبقريتها ، ومدى قدرتها على الأداء ، وإلى أي حد يمكن أن يرقى فيها مستوى الإبداع من خلال استعمال مبدعيها وأدبائها لها << (2).

إضافة إلى توظيف اللغة الفصحى والعامية والدارجة واللغات الأجنبية للولوج إلى عوالم مجهولة ومتعددة ، ترتبط بمدى حركية المجتمعات وعدم ثباتها مثلما كانت في الوقت الماضي .

### ج - كسر خطية الزمن :

إنَّ الزمن المتجلي من خلال فعل القراءة يتم في التفاعل مع الزمن ، أي كبناء داخلي نصي و مباشر أو مجسّد من خلال النص وبالتالي من التفاعل يتم البناء النفسي الخارجي ، وعبره تنتج دلالة النص من طرف القارئ ، فالزمن موجود في كل شيء وحيثما نكون تحت أي شكل وعبر أي حال كأنه وجودنا نفسه ، فهو كما يُعرفه (أندري لالاند **André**

<sup>1</sup> يُنظر : صنع الله ابراهيم وآخرون ، المرجع السابق ، ص 201

<sup>2</sup> مرتاض عبد الملك : المرجع السابق ، ص 96

(Lalande) : >> متصورٌ على أنه ضربٌ من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو دائماً في مواجهة الحاضر << (1) .

فالزمن مظهر وهمي يُزمن الأحياء و الأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي ، غير المحسوس فهو كالأكسجين يُعايشنا في كل لحظة من حياتنا وكل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به و لا نلمسه ففي الرواية القديمة أو التراثية كانت خطية الزمن ثابتة ذات رتبة واحدة لا تتغير ولا تتبدل ، لكن مع الرواية الحديثة ظهر ما يسمى " كسر خطية الزمن " وأصبح الماضي حاضراً والمستقبل ماضياً من خلال إستراتيجية ( الاستباق والاسترجاع ) وهذه الضرورة تفرضها الخلطة المجتمعية الحديثة التي لا تعرف الاستقرار .

فالزمن أنواع مختلفة يمكن التمييز بينها من خلال الدور المنوط بها وهي:

أولاً : الزمن المتواصل وهو عكس المتصل الذي لا يُمكنه أن ينقطع بتاتاً ولا يجوز له أن يحدث ذلك التصور ، في المتواصل يمضي متواصلاً دون إمكان إفلاته من سلطان التوقف.

ثانيها : الزمن المتعاقب هو طولي لا عرضي يدور حول نفسه في حلقة مغلقة وهو تعاقبي في حركيته المتكررة ( مثل زمن الفصول الأربعة ) .

ثالثها : الزمن المنقطع أو المتشظي وهو الذي يتمحض لحي معين ، أو حدث معين حتى إذا انتهى إلى نهايته انقطع وتوقف ( مثل الزمن المتمحض لأعمار الناس ) .

رابعها : الزمن الغائب وهو المتصل بأطوار الناس حين النوم والوقوع في غيبوبة وقبل تكوّن الوعي بالزمن ( الجنين الرضيع ) .

خامسها : الزمن الذاتي وهو ما يُسمى أيضاً ( الزمن النفسي ) فالمدة الزمنية من حيث كينونتها زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها ، لكن الذات هي من حولت العادي إلى غير

<sup>1</sup> مرتاض عبد الملك : المرجع السابق ، ص 172

العادي والقصير إلى طويل لحظة البؤس والتعاسة ، والعكس لحظة السعادة وفترات الانتصار، في حين أن هذه الأنواع من الأزمنة لا يُمكنها أن تتجلى وتظهر لنا إلا من خلال توظيفها في الحدث السردي تبعث فيه الحياة ، فالزمن نسجٌ ينشأ عنه سحرٌ وعالمٌ ووجودٌ وجمالية شعرية أو شعرية جمالية ، إذن هو ملحُ السرد ، ولحمة الحدث ، وصنو الحيز ( المكان ) ، وقوام الشخصية .

ومن الملاحظ أن الزمن لا يتجاوز إلا ثلاثة ( ماضياً ، حاضراً ، مستقبلاً ) ذات ترتيب تسلسلي ، لكن هذا لا يُجدي نفعاً مع ما عرفته الرواية الطليعية ( الحدائية ) التجريبية أي أن : >> خاصة زمن السرد لا يُطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة وهذا ما يُسمى بالمفارقات الزمنية ... عندما يُخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة ، سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث ، أو استباق حدث قبل وقوعه << (1) .

1- الاسترجاع : يروي للقارئ فيما بعد ، ما قد وقع من قبل (2)

2- الاستباق : عندما يُعلن السرد مسبقاً عما سيحدث قبل حدوثه .

فالمفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعاً ( **analèpse** ) لأحداث ماضية ، لحظة الحاضر ، أو استباقاً ( **prolepse** ) لاحقة ، فالسرد الاسترجاعي له موضوعه ووظيفته ومؤشراته ، فمثلاً الموضوع هو ( مرحلة طفولة البطل والأسرة التي نشأ فيها ) ، والوظيفة إعطاء معلومات عن ( ماضي البطل تعزز مكانته بين الشخصيات الأخرى ) ، أمّا المؤشرات فهي ( الزمن الماضي / كُنت / كانت ) ما يُسمى استرجاع ( اشتغال الذاكرة ) .

أما الاستباق يتوقع فيه البطل ما سيحدث من خلال استشراف المجهول وتوقع أحداث على سبيل الافتراض ، فكل الحكوي يكون من قبل التخمينات والتوقعات المستقبلية ، كذلك

<sup>1</sup> بوعزة محمد : تحليل النص السردي ، منشورات الاختلاف ، ط 1 ، الجزائر ، 2010 ، ص 88

<sup>2</sup> تودوروف تزفيطان : الشعرية ، ( ترجمة ) ، شكري المبخوت ، ورجاء سلامة ، دار توبقال ، ط 2 ، الدار البيضاء

، 1990 ، ص 48 ،

السرد الاستباقي له موضوعه ( توقع البطل ما سيحدث ) ، ووظيفته ( تجاوز حالة الانتظار و القلق والضياع في نفسية البطل ) ، ومؤشراته ( الكلمات الدالة على ذلك / سيحصل هذا في تقديري ) (1) .

### إيقاع سرد الزمن من حيث البطء والسرعة :

تتنظر السرديات إلى أن تحديد إيقاع السرد يتم بحسب وتيرة الأحداث من حيث درجة سرعتها وبطئها ، أما في السرعة يتقلص زمن القصة ويُختزل ، وتُسرد أحداث تستغرق زمناً طويلاً في أسطر قليلة أو بضع كلمات بتوظيف تقنيات زمنية سردية أهمها ( الخلاصة sommaire ) ، و ( الحذف ellipse ) ، أما في حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيرها ووقف السرد ، بتوظيف تقنيات سردية مثل ( المشهد scène ) ، و ( الوقفة pause )

أ- الخلاصة : وهي سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة ( سنوات ) في جملة واحدة أو كلمات قليلة ... إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث ، دون التعرض لتفاصيلها أي تلخيصها .

ب- الحذف : حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة دون التطرق إلى ما جرى فيها من أحداث ، >> ويحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة أو الإشارة إليه بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف مثل ( ومرت أسابيع ، أومضت سنتان ) << (2)

أما في تعطيل السرد الذي ينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته ، ومن أهم تقنياته ( المشهد والوقفة ) .

<sup>1</sup> يُنظر : بوعزة محمد ، المرجع السابق ، ص 92

<sup>2</sup> بوعزة محمد : المرجع السابق ، ص 93

أ- **المشهد** : وهو أن يتوقف السرد من طرف السارد ويُسند الكلام للشخصيات لتتكلم بلسانها وتتجاوز فيما بينها مباشرة ويُسمى ذلك ( السرد المشهدي ) ، وللمشهد أيضاً ( أطراف المشهد ، موضوعه ، مؤثراته ) وفيه يتراجع السرد لصالح الحوار ، فالسارد يُنظم الحوار بين الشخصيات ويتركها تقوم بدورها .

ب- **الوقفة** : أي أن السرد يتوقف ويُعلق لعدة فترات ، في ذلك الوقت يلجأ السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات ومثاله ( رواية ثرابها زعفران ) "لإدوار الخراط" : >> ساعة الحائط معلقة جنب الباب ، البندول النحاسي الطويل ينتهي بقرص مدور ملئ << (1) ، فهو يعمل على إبطاء السرد وإبطاء إيقاعه فتحدث مفارقة زمنية .

#### د - إستراتيجيات المكان الفنية :

يمثل المكان مكوناً محورياً في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان ، ولا وجود لأحداث خارج المكان ، ذلك أن لكل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين ، فالمكان : >> مجموعة من الأشياء المتجانسة / من الظواهر ، أو الحالات ، أو الوظائف ، أو الأشكال المتغيرة ... تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية ( مثل الاتصال والمسافة ... << (2) ، فإذا كان الواقعي يتحدد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية ( أعلى ، أسفل ، داخل ، خارج ) فإن المكان الروائي بالمقارنة بالمكان الواقعي يتميز بكونه :

**فضاء لفضي** : أي لا يوجد إلا من خلال اللغة ، فهو فضاء لفضي ( espace verbale ) بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح ، أي الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع فإنه : >> فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه << (3) .

<sup>1</sup> الخراط إدوار : ثرابها زعفران ، دار الآداب ، ط 2 ، بيروت ، 1991 ، ص 63

<sup>2</sup> لوتمان يوري : مشكلة المكان الفني ، ( ترجمة ) ، سيزا قاسم ، مجلة عيون المقالات ، العدد 8 ، 1987 ، ص 69

<sup>3</sup> بحراري حسن : المرجع السابق ، ص 27

**فضاء ثقافي :** وهو الذي يتشكل أساساً من الكلمات تجعله فضاء ثقافي أي أنه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي اللغة التعبير عنها ، ومن هنا يتميز فضاء السرد من خلال طابعه اللفظي الخالص ، عن الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل (الرياضيات والفيزياء ) لأنها فضاءات مجردة .

**فضاء متخيل :** يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن شخصيات وأحداث، حيث يتضمن ويكتسب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضيفها الشخصيات عليه ، إذن الفضاء في السرد يمتلك الجانب الطبوغرافي ( الجغرافية والمكانية ) والجانب التخيلي المتجاوز لمعالمه الهندسية .

**دينامية المكان / أمكنة الانتقال / أمكنة الإقامة :**

يقترح "حسن بحراوي" نمذجة للمكان الروائي مبنية على مفهوم التقاطب ، حين يُميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة أما : >> أماكن الانتقال مسرحاً لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي ... << (1)

وعليه وبناءً على قاعدة الاشتقاق ينبثق من التعارض الأصلي الأول ( انتقال/ إقامة ) تقاطبات فرعية مشتقة ، حيث يُولد من أماكن الإقامة الاختيارية و أماكن الإقامة الإجبارية ( المنزل مقابل السجن ) ، تقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية ( القصور / والفيلات )، والشعبية ( الأكواخ / مدن الصفيح ) .

**انطولوجيا المكان / أمكنة الألفة / الأمكنة المعادية :**

<sup>1</sup> بحراوي حسن : المرجع السابق ، ص 40

يقترح الفيلسوف ( باشلار Bachelard ) منظوراً مغايراً للمكان يتجاوز الأبعاد الهندسية للمكان وعلاماته الجغرافية ، للبحث في قيمته الأنطولوجية اعتماداً على فاعلية الخيال : >> فالخيال يتخيل ويعي نفسه دون توقف بالصور الجديدة ، وما أود استكشافه هو ثروة الوجود المتخيل << (1) ، من أجل الوصول إلى القيم الإنسانية للمكان ، من خلال استكشاف ما يُضيفه الانسان من قيم و صور متخيلة ومشاعر على المكان ( أنسنة المكان ) ، فهو يعيش في المكان ليس بشكل موضوع فقط ولكن بشكل رمزي .

فأمكنة الألفة هي التي تُحب ومرغوب فيها وترتبط بقيمة الجمالية التي يمتلكها المكان وهي قيمة إيجابية ، فالمكان عندما يجذب نحوه الخيال تصبح له قيمة مسيطرة على البشر لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً به ، أما المكان المعادي هو مكان الكراهية والصراع ولا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعالياً والصور الكابوسية ، أماكن الألفة ( الحماية - الحب - الراحة - الجاذبية - الطمأنينة ) ، الأماكن المعادية ( التهديد - الرعب النفور - التعب - الكراهية ) .

هـ - كسر الطبوهات ( السياسة / الدين / الجنس ) :

### 1-السياسة :

يلجأ بعض الروائيين الجدد إلى توظيف السياسة في رواياتهم لمعالجة المعضلات والحوادث الاجتماعية والسياسية التي يضح بها العالم الواقعي : >> ولطالما كان التغيير الاجتماعي واحداً من المحفزات الأساسية لحسّ الروائي بالفرص الروائية الجديدة المتاحة أمامه ... فكانت الحرب هي المحفز الأكبر الذي خلق الحاجة لمساءلة الواقع << (2) وقد صورت هذه المحفزات وبطريقة مهيمنة لا في المتون الروائية الحدائية فحسب ،

<sup>1</sup> باشلار غاستون : جماليات المكان ، ( ترجمة ) ، غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،

ط 2 ، بيروت ، 1984 ، ص 31

<sup>2</sup> جيسي ماتز : تطور الرواية الحديثة ، المرجع السابق ، ص 188

ولكن في كل الأشكال الروائية التجريبية التي كانت تبدو طامحة لإحداث تغييرات خالصة وهذا ما يُنظر إليه في الرواية ( انعكاساً مشوهاً للواقع ) .

فقد أسهم الإنتاج الروائي العربي في إضاءة هذه المناطق الحساسة ( الجنس، السياسة ، الدين ) الثالث المهيمن على ضبط قيم المجتمع ، التي تم تسيجها من طرف الماسكون بالسلطة وإيهام الناس بأنها في حرز مصون ، تخضع للتقاليد والتعاليم الموروثة وتستجيب لمقتضيات الأخلاق الجماعية والممارسات المتوالية ، لكن : >> الرواية التي تعرف كيف تندس بين كتلة الواقع الظاهر ، وثنايا الذات والعلائق استطاعت أن تتغلغل في هذه المناطق المحرمة لتبرز التناقضات ... بين المعلن عنه المعتمد على اللغة الآمرة ، والمسكوت عنه ، المهتمش الضارب بجذوره في أعماق المعيش << (1) .

## 2-الجنس :

احتل هذا الموضوع حيزاً كبيراً في النصوص الروائية منذ البدايات وصولاً إلى "محمد شكري" ، بحيث يُلاحظ في نصوص الرواية الجديدة أن الشخص لا تشكو الحرمان الرومنسي للجسد بل تتخذ من الغريزة والإحساس الملموس ووصف التفاصيل وسيلة للتعبير عن الجنس ، حتى إن اتخذ تعبير العنف والممارسة الحيوانية نذكر مثلاً في رواية ( سحر أسود 2005 ) "لحمدي الجزائر" نموذجاً للجنس الذي يُعوض كل شئ مع ذكر ألفاظ وعبارات صريحة على ذلك تُعبر عن المغايرة في سلوكيات الشخص .

## 3-الدين:

كذلك نجد موضوع الدين يحتل حيزاً لا بأس به من الخطاب الروائي لأن الدين : >> لا تنحصر تجلياته في مجال الاعتقاد بوحداية الله ، بل تشمل الطقوس والمعاملات الثقافية المتصلة بالدين وترسبها في اللاوعي << (2) ، فالدين يتجلى من خلال خطاب الطبقة السائدة وتوظيف المؤسسات السياسية له ، حيث يظهر الدين وكأنه موضوع نزاع

<sup>1</sup> برادة محمد : المرجع السابق ، ص 57

<sup>2</sup> برادة محمد : المرجع السابق ، ص 60

وصراع في الرواية المجسدة للعلائق والاختلافات في رؤية العالم وكذا التساؤلات الفيزيقية التي تُراود الإنسان باستمرار باحثاً عن موقعه في عالم زئبقي مُوار بالتحولات والانقلابات المعرفية ، فنجد عند الجيل الذي جاء بعد "نجيب محفوظ" يتخذ الدين للتستر وراء تأويلات تبرر الفوارق الطبقية ودونية المرأة والطاعة العمياء لأولي الأمر اعتمده القوى المحافظة في المحافظة لتمرير أفكارها البعيدة كلية عن الدين الحقيقي.

### ي - الشخصيات وأشكال تقديمها :

>> الشخصية كائن خيالي ، تبنى من خلال جملة تتلفظ بها هي أو يُتلفظ بها عنها  
<< (1) .

فتقديم الشخصية في الرواية لها عدة أشكال يُقدم بها الروائي شخصياته ، تخضع هذه الأشكال للتحول الإبداعي من فترة إلى أخرى وترتبط باختيارات الكاتب الفنية والجمالية ، هناك من يقدمها بأدق التفاصيل من خلال وصف طبائعها وتعين ملامحها مثل ( الرواية الواقعية والاجتماعية ) .

وهناك من يعتمد الإيجاز والاختصار فيترك شخصية بدون ملامح وأوصاف ، حتى وإن قدّم تكون ضئيلة جداً لا تكفي لرسم صورة واضحة ، وهناك من الروائيين يعتمد إرباك القارئ وتضليله بوضع شخصياته في أوضاع غامضة ومفارقة مثلما نجد ذلك في الرواية الحديثة ، حيث : >> الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم ، شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم ، تغير في الديمومة ، نفس الشخصية قد تكون تباعاً ، امرأة ، أو رجل ، أشقر

<sup>1</sup> بوعزة محمد : المرجع السابق ، ص 40

أو أسمر ديمومة في التحولات ( شخصيات مختلفة تقوم بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف << (1)

إن هناك تقديم مباشر للشخصية وآخر غير مباشر ، فالأول تقديم الشخصية لذاتها وذلك بوصف حالتها النفسية سواء الحزينة أو السعيدة ، فيصبح البطل هو مصدر نقل المعلومات إلى القارئ بدون وسيط ، وبالتالي يُقدم المعلومات من منظوره الذاتي وليس من منظور الآخر ( السارد الغائب العالم بكل شيء ) أو منظور شخصية أخرى تشترك معه في نفس القضية .

أما الثاني تقديم السارد للشخصية فهو الذي يقدم المعلومات عن البطل ، فالقارئ يتعرف على شخصية البطل عبر وساطة السارد ، أي عبر منظوره وصوته فيقدم أوصاف ومميزات ومظاهر الشخصية وطبائعها وليس عبر المنظور الذاتي للشخصية .

#### و- استدعاء التراث:

لم يظهر تيار التوجه إلى التراث في الرواية العربية المعاصرة فجأة وبلا مقدمات ، بل وقفت وراء وجوده بواعت كثيرة ، وإذا كان من السهولة معرفة الدوافع والأسباب المؤدية إلى نشوء الظواهر العلمية فإن الأمر في غاية الصعوبة حين يتم البحث في الإبداع الأدبي ويمكن تقسيم هذه البواعث إلى ثلاثة هي :

**1-البواعث الواقعية :** أدت أزمة حزيران 1967 وما خلفته من أثار ونتائج سلبية إلى خيبة أمل كبيرة ضلت تحفر في وجدان أبناء الأمة العربية ، فاستدعى ذلك العودة إلى التراث العربي لمحو آثار الهزيمة : >> للنهوض من جديد وإعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع ، ومعرفة جذور الحضارة العربية ... ليس من اجل الانغلاق على الذات وتقديس الأجداد وتمجيد الماضي ، بل لمساءلة

<sup>1</sup> فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، ( ترجمة ) سعيد بن كراد ، دار الكلام ، ( د ط ) ، الرباط ، 1990 ، ص 49

الذات من خلال مساءلة الماضي والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة << (1) ، وهذا لا يعني أن الرواية لم تستدع التراث من ذي قبل - لم تعرفه قبل الأزمة - بل عرفته في البدايات عندما دخلت الرواية الغربية إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة ، مما أدى بالمترجمين والمؤلفين الأوائل لتلبية ذوق القراء و رغباتهم والخضوع لما كان سائداً في الثقافة العربية آنذاك كتلوين الروايات المترجمة والمؤلفة بألوان تراثية كانت المهيمنة على الذوق الجمالي والفكري ، فقد تجلت الألوان التراثية في شكل الرواية ومضمونها ، >> فكان للمقامات تأثير واضح في الروايات المترجمة والمؤلفة من الناحية والأسلوبية ، فخضعت لغة الرواية للسجع والمفردات الصعبة وكثرة المترادفات ، والذي ظهر جلياً في المضمون توظيف ألف ليلة وليلة ، وبروز معالم بطل الحكايات في النص الروائي والخضوع للأحداث للمصادفات << (2) إذن فالتوجه للتراث بعد النكسة تميّزَ بخصوصية لم تكن معروفة من ذي قبل.

## 2- البواعث الفنية :

أدى تراجع الرواية الغربية بوصفها المُحتذى للرواية العربية وظهور روايات أخرى في أمريكا اللاتينية واليابان وإفريقيا بشكلها الفني الجديد - المغاير للشكل الغربي - الذي يعتمد على الغوص في القضايا المحلية ورصد عادات وتقاليد الشعب التراثية ، توظيف التراث الإنساني - خاصة حكايات ألف ليلة وليلة - المؤثرة مثلاً في الروائي الكولومبي ( غابرييل غارسيا (Gabriel Garcia) ، مما دفع بالرواية العربية لاستحضار وقراءة التراث والتأسيس عليه والغوص في بيئته المحلية .

## 3-الحركة الثقافية :

<sup>1</sup> وتار محمد رياض : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ( د ط ) ، دمشق ، 2002 ، ص12

<sup>2</sup> يُنظر : ياغي عبد الرحمان : الجهود الروائية بين سليم البستاني ونجيب محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ( د ط ) ، بيروت ، ( د ت ) ، ص38 وما بعدها

لقد أدت مجهودات بعض النقاد والباحثين للعودة بالرواية العربية إلى تلك الأصول والجزور التراثية بدلاً من ربطها بالرواية الغربية ، فقد وجد هؤلاء : >> أن كتب التراث تنطوي على ألوان كثيرة من القصص ، كالقصص الديني ، والقصص البطولي ، والقصص الفرسان ، والقصص الإخباري والمقامات ، والقصص الفلسفي << (1)

#### 4- المصادر التراثية :

يمكن التعرف على أهم المصادر التراثية التي استحضرت الرواية العربية المعاصرة منها شخصياتها وإحداثها التي شاع استدعاؤها فيها ومن بين هذه المصادر نجد ( الموروث الديني - الصوفي - التاريخي - الأدبي - الفلكلوري - الأسطوري ) ، فهي ليست دائماً بهذا التمايز والانفصال ، فإن التشابك بينها و التداخل هو الغالب في التوظيف ، فنجد الشخصية الصوفية مثلاً هي بالضرورة تاريخية ، دينية ، أدبية ، وهناك بعضها ينتقل إلى التراث الشعبي أو الأسطوري .

<sup>1</sup> سليمان موسى : الأدب القصصي عند العرب ، دار الكاتب اللبناني ، ط 3 ، بيروت ، 1960



## الفصل الثاني: تجليات التجريب في الرواية

المبحث الأول : بناء العتبات النصية .

المبحث الثاني : كسر الطابوهات .

المبحث الثالث : توثيق الوقائع التاريخية .

**المبحث الرابع : توظيف الرموز ودلالاتها .**

**المبحث الخامس : تقنية الاستباق والاسترجاع .**

**المبحث السادس : إيقاع سرد الزمن من حيث السرعة والبطء .**

**المبحث السابع : الشعر الفصيح .**

**المبحث الثامن : الرواية النسوية (السرد النسوي) .**

**المبحث التاسع : استدعاء الموروث الشعبي الفلسطيني .**

**المبحث العاشر : ذكر المدن الفلسطينية والعبرية .**

**أولاً : بناء العتبات النصية :**

في البداية نُحاول استقراء العتبات النصية الموازية للنص الروائي من عنوانات رئيسة وفرعية كالإهداء ، والعبارات الافتتاحية لمعرفة محتوى الرواية والقدرة على التأويل والنبش في المعاني العميقة و السطحية .

**أ - العناوين الرئيسية :**

نجد العنوان الرئيس الذي وظفته الروائية في صفحة الغلاف " الطنطورية " هو عتبة بنائية مكثفة دالة على متن الرواية ، ومن محددات صُنع المعنى عند اكتمال لحظة التأويل

لدى المتلقي ، ويُمثل العنوان بملفوظه الدال وبصيغته أيقونة تُحيل في ظاهرها امرأة فلسطينية لاجئة لم تُسمها باسمها في العنوان وإنما بصفتها (الطنطورية) ، لتدل على انتساب بطلة الرواية إلى مكانها الأول (الطنطورية) ، القرية التي اغتربت عنها جبراً وهي شديدة الاعتداد به .

أما صورة الغلاف الذي كُتب عليه العنوان صورة فوتوغرافية لقرية الطنطورية وهي أيقونة بصرية لمكان من أماكن الذاكرة الجمعية للقرية ، إذ تبدو صورة مسجد القرية الواقع على ساحل البحر ومئذنته القائمة الشاهدة عليه ، أيضاً تظهر في الصورة بيوت القرية القائم منها والمهدم ، وساحة تدل على معلم أثري بارز في القرية ، وقطعة أرض مسوّرة وغير مسوّرة ونخلتان باسقتان في أرض خلاء ، ويبدو في الصورة ساحل بحر الطنطورية الممتد ، فهذا دليل على وجود البلدة المنكوبة وعمرانها قبل تاريخ التهجير وبعده حيث تقول : >> نعم صارت القرية منتجعاً للاصطياف أعطتني فاطمة الصور وقرصاً مدمجاً ... فرأيت الطنطورية بحرهما والجزر والنخل و الصبّار ، على حالها ماالذي جدّ ؟ الشاليهات ، القوارب الشراعية صيد السمك ، صيداً للمتعة لا للرزق << (1) ، فلقد حوّلت القرية إلى مرافق سياحية وتجارية وفنية لطمس تاريخها ، وهجر سكانها الأصليين واستجلاب مستوطنين من بلدان أخرى .

أما الإهداء فيُعد نصاً موازياً يحمل دلالة معينة فبعبارة ( إلى مريد البرغوثي ) (2) قدّمت الكاتبة إلى زوجها وشريك حياتها الأديب الفلسطيني ( مريد البرغوثي ) ، المنفي عن وطنه المُحتل المنتمي إليه والمدافع عنه بأدبه وفكره ، فلعل هذا العامل الوحيد الذي جعل رضوى عاشور المصرية تهتم بالقضية الفلسطينية ، وقد عايشت حالة اللاجئين الفلسطينيين في لبنان وتعاطفت مع قضيتهم ، ويبدو أن مغزى الإهداء هو التقاء بين الهادية والمُهدى إليه ، وهو التوحد على رسالة الأدب المُلتزم بالقضية الفلسطينية والخوف من إسقاط حق العودة في ظل عملية السلام الفاشلة أساسها (اتفاقية أوسلو) .

(1) رضوى عاشور : الطنطورية ، دار الشروق ، ط1 ، مصر ، 2010 ، ص214 .

(2) الرواية : ص3

## ب- خريطة فلسطين :

ضمّنت الكاتبة مطلع روايتها خريطة فلسطين التاريخية<sup>(3)</sup> ، من تجليات التجريب في الرواية بعد الإهداء مباشرة ، فجعلتها أيقونة بصرية لخلق انطباع لدى القارئ حول فلسطين السليبة منذ البداية ، والإشارة إلى أن فلسطين بكلّ مساحتها الجغرافية حاضرة في العقل الجمعيّ الفلسطيني والعربي ، من حيث أن خريطة فلسطين الجديدة ليست مناطق الضفة الغربية وغزة التي احتُلت عام 1967 فقط ، التي حُوّلت إلى مناطق مُتنازع عليها في المنطق الإحتلالي بعد أوسلو ، وتدوين إسرائيل على الخريطة التاريخية لفلسطين في كل الأطالس و الخرائط الجغرافية في العالم ، وهو أمر مرفوض عند الفلسطينيين وأحرار العالم .

أما الدلالة الثانية لرسم خريطة فلسطين عبارة عن استفهام ، كيف انقلب التاريخ وتحوّلت الجغرافيا والديموغرافيا إلى ( إسرائيل ) غريبة الوجه واليد و اللسان عن فلسطين و الواقع العربي المحيط بها كبحرٍ لجيٍّ من كل مكان ؟

إنها أسطورة تاريخية وجوديّة زيّفت الواقع الحقيقي للبلاد ولسكانها الأصليين ، لتغدو أكبر مستوطنة غربية في قلب الوطن العربي بمباركة عربية و غربية .

## ت - مخطط قرية الطنطورة :

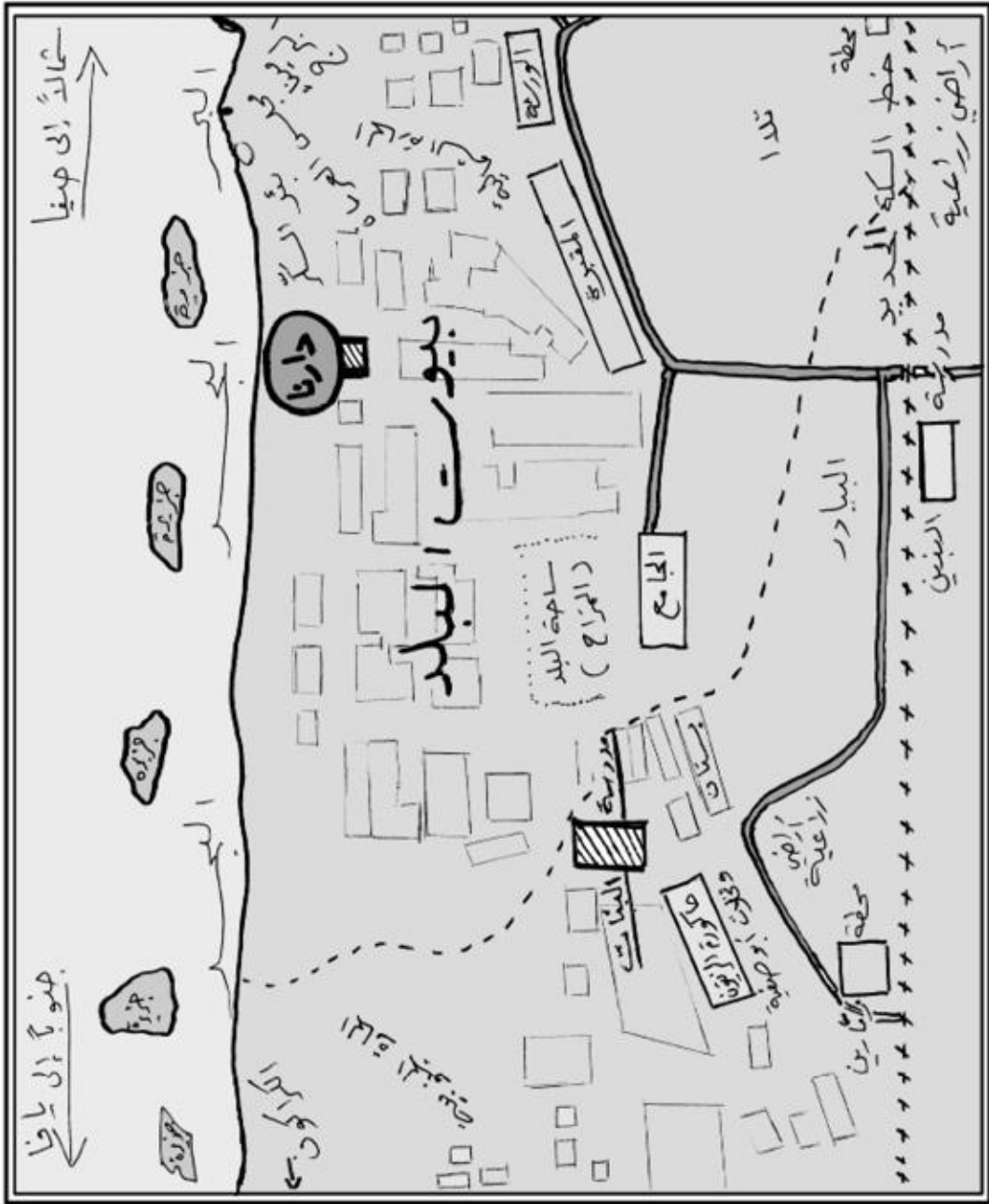
رسمت الكاتبة مخططاً<sup>(1)</sup> ، هيكلياً لقرية الطنطورة الأيقونة لتُثبت وجودها على الأرض بتفاصيلها العمرانية الموثقة لأماكن الذاكرة فيها ، بهدف تمكين هويّة المكان الفلسطيني ونفي رواية الآخر الزائفة عنه ، ويُظهر المخطط مسقطاً علوياً للبلد كما رسمته (رقية) الطنطورية بخط يدها ، وحددت فيه موقعها المتوسط بين مدينتي حيفا شمالاً ويافا جنوباً ، وتلدا وزمّارين وقرى أخرى شرقاً ، أما غرباً البحر المتوسط الذي يضمّ خمس جزر صخرية

(3) الرواية : ص4

(1) الرواية : ص5 .

متابعة من الشمال إلى الجنوب ، تقع بمحاذاة ساحل الطنطورة ثم ترسم على المخطط بيوت البلد .

وهي منتشرة على رقعة واسعة من الأرض وتتألف من الحارة الشمالية والحارة الجنوبية، وتحدّد عليها موقع دارها ، وبئر السكر على الساحل شمال القرية ومجلس العرسان الذي يُحاذيها ، والورشة والمقبرة وساحة البلد ( المراح ) ، والجامع و مدرستي البنات و البنين ونخلات أبو صفية والأراضي الزراعية وخط السكة الحديدية والكرakon ، وهو مخطط حقيقي لقرية الطنطورة فلها موقع استراتيجي ومركزي كبير ومهم بين القرى الفلسطينية الأخرى ، لهذا صمّم على احتلالها الكيان الصهيوني وارتكب فيها مجزرة راح ضحيتها أزيد من مئتي شهيد ، إذن هذا التحديد يُعد من مظاهر التجريب الروائي لأنّه لم يكن موجوداً في الروايات السابقة .



( مخطط قرية الطنطورة بعد الغلاف مباشرة )



( خريطة فلسطين التاريخية موسوعة أطلس العالم شبكة مهاجرون الإسلامية

www. Mahajroon . com ص 45 )

وتشير الكاتبة بذلك إلى أهمية ترسيخ خريطة فلسطين في أذهان الأجيال الناشئة لأنَّ حفظ رسمها ، وتحديد مواقعها مما يُعزز في نفوسهم الانتماء لوطنهم وحمل قضيتهم الأم ، هذا ما أكّده الرّواية : >> يصطحب عمي الصادق ويُلحقه بفريق الأشبال ، يحمل لحسن ورقاً أبيض مقوى يبسطه أمامه وهو يقول : أرسم الخريطة يا ولد ، اسمها كبيرة وبالألوان <<(1)

### ث - رسم شجرة عائلة الطنطورية :

حرصت رضوى عاشور على رسم شجرة عائلة رقية الطنطورية (2) ، والتعريف بأسماء شخصياتها الرئيسية وهي بذلك تمثل أيضاً أيقونة بصرية تتمثل في البنيان العائلي والاجتماعي الفلسطيني ، المتماسك عبر سلسلة أجيال ضاربة في التاريخ على أرض فلسطين ، اختارت بعناية الأفراد من عائلة وطنية مناضلون شرفاء منهم الشهداء ابتداءً بالأجداد وانتهاءً بالأحفاد ، وهذه الموصفات تخص الكثير من اللاجئين الفلسطينيين ، حيث تتألف شجرة العائلة من الشخصيات المحورية في السرد من عائتي الجددين ( أبو الصادق ) و ( أبو الأمين ) ، وهما شقيقان ومن نسلهما انحدر الجيل الثاني والثالث والرابع .

### ج - تقسيم الرواية إلى فصول : (3)

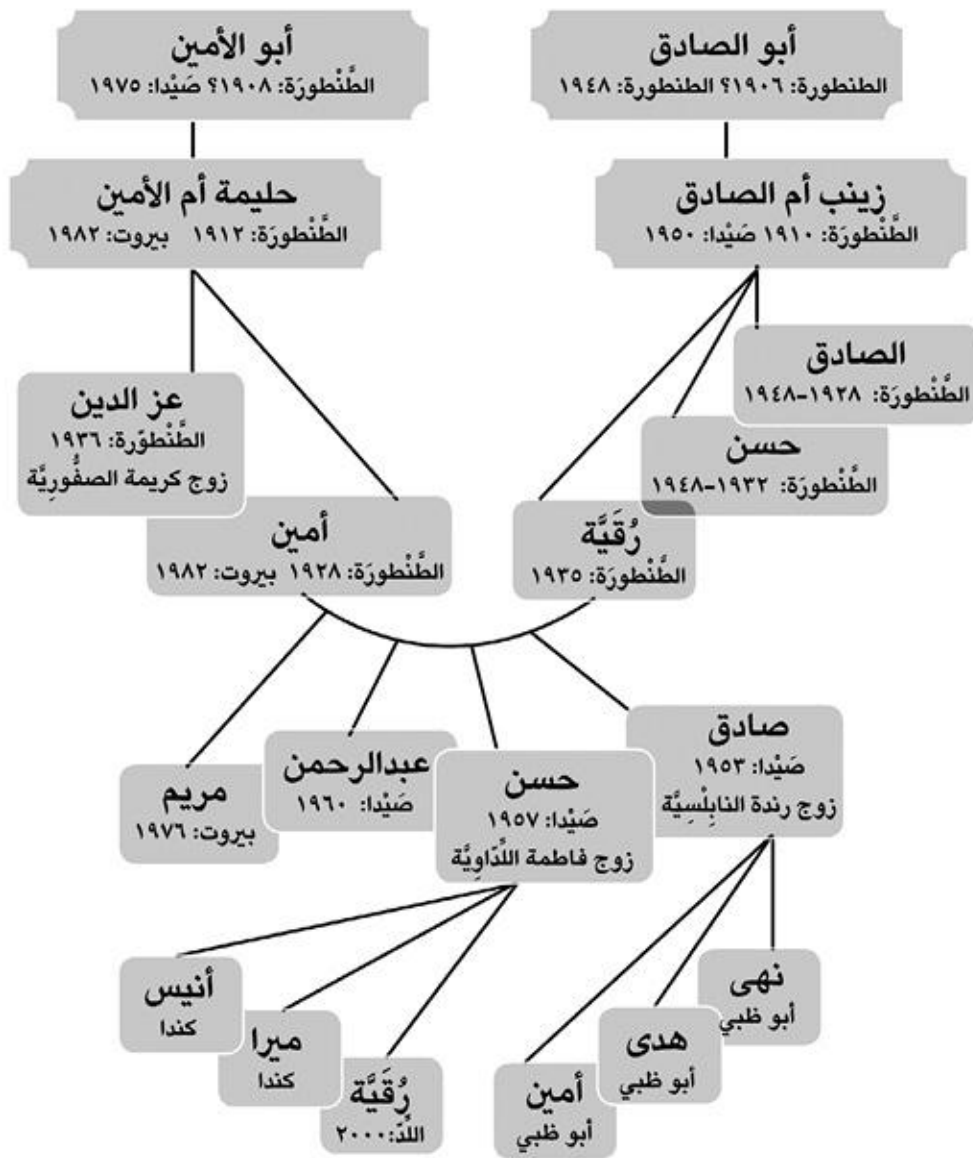
10ف	9ف	8ف	7ف	6ف	5ف	4ف	3ف	2ف	1ف
84ص	75ص	68ص	58ص	ص	41ص	ص	23ص	15ص	7ص
				47		33			
20ف	19ف	18ف	17ف	16ف	15ف	14ف	13ف	12ف	11ف
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	96ص
171	164	156	145	136	131	123	ص	103	

(1) الرواية : ص 119 .

(2) الرواية : ص 6 .

(3) إعداد الطالبين : عبد الحميد بوطي ، فارس عامر .

							113		
30ف	29ف	28ف	27ف	26ف	25ف	24ف	23ف	22ف	21ف
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
246	238	231	224	204	199	191	188	183	177
40ف	39ف	38ف	37ف	36ف	35ف	34ف	33ف	32ف	31ف
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
321	307	300	294	290	283	276	270	262	255
50ف	49ف	48ف	47ف	46ف	45ف	44ف	43ف	42ف	41ف
ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
393	386	376	364	360	351	343	338	334	327
		58ف	57ف	56ف	55ف	54ف	53ف	52ف	51ف
		ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص	ص
		446	434	429	423	415	410	404	397



( شجرة عائلة الطنطورية بعد الغلاف مباشرة )

ومن تجليات التجريب الروائي عند رضوى عاشور، أنّها قسّمت الرواية إلى فصول متفاوتة الطول ، مُلخصة لوقائع كبرى تستدع ضمناً تفاصيل أخرى في ذهن المتلقين الشاهدين عليها والمتابعين لها تتعدّد حدود الفصل الذي عُنونت به لتنتقل إلى فضاء دلالي أرحب يُوثق رواية الحق الفلسطينية ، وجعلتها حلقات مترابطة وكثرت بعضها تكراراً مقصوداً ما جعل ذكاء الكاتبة تختار معظم العبارات الدالة على الزمان والمكان والأحداث الكبرى ، التي لها حضور قوي في واقع العرب والفلسطينيين خاصة .

وعليه فالفصل الأول المُعنون بـ ( طرح البحر )<sup>(1)</sup> ، يُعد المدخل الرئيس إلى عالم الرواية ومثتهُ سرد مذكرة ، ويحمل دلالة خيرية فما يهبُّه البحر إلى أهله في ظل الواقع المستقر كُله خير ، فهو وصف للمكان (الطنطورة) البلد الأصلي الوداع للرواية ولطبيعة الحياة الجميلة فيه ، وهو المستدعي بصورته الحية في ذهن الرَّواية دائماً عبر تيار الوعي ، كما تشكلت في ذاكرتها وهي طفلة في مسرح حياتها الأول ، وبشي السياق بحقيقة الواقع الاجتماعي الحي المتشابك المصالح في مجتمع ما قبل النكبة ، الذي دمَّره المحتل و أنشأ على أنقاضه مجتمعاً إحتلالياً مُلغياً له

وفي الفصل الثاني (عامورة الليل)<sup>(2)</sup> ، وهو كذلك سرد مذكرة يوحي عنوانه على أنه مُستوحى من أسطورة فلسطينية ، عبارة عن قصة لوحش مُرعب تُحكى للأطفال لتخويفهم من مغادرة بيوتهم ليلاً ، أو لطاعة أوامر آبائهم ، استدعت الكاتبة ذلك لتوضِّح مدى المفارقة بين منحي التفكير الذي كان مُسيطرًا على عقل ( أمَّها ) في موضوع زواجها من شاب يسكن خارج البلد ؛ أي تصف قلق أمَّها عليها من اغترابها لتسكن في (حيفا أو اللد) والطريق مليء بجنود الاحتلال البريطاني ومستوطنين يهود حيث تقول : >> قلت : لو قطع اليهود علينا الطريق ؟ فاحمرَّ وجهه واكفهرَّ وقال : فال الله ولا فالك أنهى الكلام نحن نشترى الرجل لا موقع عمله <<<sup>(3)</sup> .

أما الفصل الثالث وعنوانه ( شبَّاط الخبَّاط )<sup>(1)</sup> ، وهو سرد مذكرة يُحيل إلى الشهر الثاني من عام 1948 ، وهو مُستوحى من المثل الشعبي ( شبَّاط ما عليه رباط ) ويؤشر هذا على عدم استقرار حالة الطقس فيه بين برد قارس واعتدال ، وهو أول شهر ينبت فيه الربيع وتبذر الأشجار ، وظفَّته الرَّواية لتبين بدء اشتداد العدوان الصهيوني على الشعب الفلسطيني في زمن الإنتاج الزراعي والإستلاء عليه والاستفادة منه ، قول الرَّواية : >>

(1) الرواية : ص 15 .

(2) الرواية : نفس الصفحة .

(3) الرواية : ص 13 .

(1) الرواية : ص 23

فلماذا اختاروا هذه الشهور الأربعة ( شباط وآذار ونيسان وأيار) للحرب والضرب وقتل ما لا يُحصى من عباد << (2) .

والفصل الرابع عنوانه الكاتبة بالسؤال (كيف؟) (3) ، وهو سرد مذكرة أيضاً ، تساؤل مُحيرّ وصدمة كبيرة من الفلسطينيين والعرب حول كيفية سقوط مدينة (حيفا) عاصمة القضاء ، والمدن والقرى الفلسطينية الكبرى والآهلة بالسكان في غضون أيام قلائل ، ومنه دليل واضح على تواطؤ الانجليز مع اليهود في تسليمهم الحاميات العسكرية ، بكل محتوياتها من الأسلحة والعتاد العسكري ، وهو نفس السبب الذي أعطى للعصابات الصهيونية الغلبة على الفلسطينيين العزل ، ومنحهم تنفيذ أبشع جريمة تطهير عرقي في القرن العشرين ، وبعد (حيفا) سقطت (يافا وعكا وصفد) .

أما الفصل السادس (السبت 15/5) (4) ، سرد مذكرة ليوم النكبة وشهادته على ما جرى فيه ، من إعلان لقيام دولة الاحتلال على أرض فلسطين التي لا تملكها اليهود في الأصل ، ولم يكن لهم حضور سكاني على أرض فلسطين التاريخية ، فهم مستوطنون مُستجلبون من بلدان كثيرة ليبنوا دولتهم المزعومة ، تطرح الكاتبة على لسان رآويتها المفارقة العلامية الدالة على مشهد يوم النكبة ، والتحول المفاجئ دون مسوغات بإعلان قيام دولة الاحتلال على أرض فلسطين ، في ظل رضا العالم واعترافه تقول الطنطورية : >> في المساء سيتأكد الخبر ، لم يعد هواجس أو توقعات بل بيان مكتوب وقَّعه زعماء اليهود وأعلنه بن غوريون في تمام الرابعة مساءً ، وسط حفل في تل أبيب وصوّره المصوّرون وأذاعته إذاعة الهاجانا ... قيل إن البيان يكون نافذاً بدءاً من الدقيقة الأولى بعد منتصف الليل يغدو البلد دولة لليهود ويصير اسمها إسرائيل << (1) .

(2) الرواية : ص24

(3) الرواية : ص33

(4) الرواية : ص47

(1) الرواية : ص48

ومن فصول المذكرات أيضاً (حين احتلوا البلد) <sup>(2)</sup> ، تُشير فيه الكاتبة إلى الظروف التي عايشها الفلسطينيون العزل في زمن نكبتهم والقلق على الأبناء و الممتلكات ، وتصف ما فعله اليهود بهم خلال عملية الترحيل ، وكيفية الاستيلاء على ذهب النساء والطعام الذي يحملنه ، كما تصف المعاناة من التهجير من بلد لآخر وحالة الخوف والجوع وما انتاب اللاجئين ممّا سيؤول إليه حالهم و مصيرهم ، تقول (رقية) : >> لم أسمع الأصوات ، كنت نائمة وعندما أيقظتني أمي سمعتُ فسألت ، قالت : صحّي وصال وعبد ، حطّي علف للمواشي يَكفيها أسبوعين أو ثلاثة ، وماءً كثيراً ... غادرنا البيت طبقت أمي البوابة أغلقتها بالمفتاح الكبير ، استغربت فلم أر باب بيتنا مُغلقاً أبداً << <sup>(3)</sup> .

وثمة إحالة ضمنية أخرى في الفصل الثالث و العشرين (الذباب) ، تتمثل في الجمل الواسفة لكثرة ضحايا المجازر من الفلسطينيين في ذلك الوقت ، حين تقول الرواية : >> من طلعة النهار إلى غروب الشمس رائحةٌ وسُحُبٌ من ذباب ، اتركها شاردة لتذهب ، ليبتها لا تعود ابسطي كما رأيتهم يفعلون ملاءة تُغطي ما رأيت طوال سنوات ، ويوم الرائحة والذباب ، اتركي يا رقية الصفحة بيضاء << <sup>(1)</sup> ، ويُحيل السياق السابق للمجازر البشعة في مخيم (صبرا وشاتيلا) ، وفي بيروت التي راح ضحيتها آلاف الفلسطينيين اللاجئين ، وقد بدا المشهد مأساوياً إلى درجة أن الكاتبة لم تستطع التعبير عما جرى بالكتابة فلجأت إلى (الكتابة البيضاء) ؛ أي ترك البياض في الصفحة كما فعلت في روايتها <sup>(2)</sup> ، لتترك للقارئ بخياله تركيب صور المجازر البشعة في حق الشعب الفلسطيني الأعزل .

ومن أمثلة الإحالة الضمنية أيضاً عنوان (السلسال) ، الهدية التي أهداها عبد لأمه رقية الطنطورية ، وهي عبارة عن صفحة فضية منمنمة بحجم عقلة الأصبع محفور عليها اسم (الطنطورية) ؛ " الجدة رقية " وقد علتها في عنقها لمدة من الزمن ، ثم أهدتها لحفيدتها

(2) الرواية : ص58

(3) الرواية : نفس الصفحة .

(1) الرواية : ص189

(2) الرواية : ص 190

(رقية) ابنة حسن ذات الأربعة أشهر والمولودة في فلسطين والمقيمة فيها ، وقد عاد أهلها من فلسطين إلى كندا ، تقول الرّواية : >> أمد يدي إلى صدري قاصدة أن أهديتها الحلية التي تحمل اسمها ... أرفع الحبل عن رقبتني أضعه حول رقبة الصغيرة << (3) ، إذن هو فعل توريث حق العودة فلا يُمكن نسيان الذاكرة الفلسطينية أو التفريط بها ، كان ذلك السلك الشائك بين فلسطين وجنوب لبنان، لإصرار اللاجئين العودة لوطنهم بكل الطر المتاحة أمامهم .

### ثانياً : كسر الطابوهات :

نعني بذلك الأمور التي لا يمكن أن نتحدث عنها في زمان ومكان ما ، لأنّ شيئاً أو حاجزاً ما يمنعنا من التحدث فيها ، وتتمثل في ( الدين ، الجنس ، السياسة ) ، خوفاً من العادات والتقاليد وقيم الدين والهروب من العقاب أو المتابعات المباشرة أو الغير مباشرة ، فالكاتبة رضوى عاشور تحدثت عن هذه الممنوعات في روايتها ( الطنطورية ) ، ما يُبرهن خروجها عن المألوف ودورانها في فلك التجريب ، ومن هذه المواضيع مايلي :

#### أ - الجنس :

ذكرت الرّواية موضوعاً مهماً كان سائداً في وقت مضى وهو (التزويج المبكر للفتيات) وهنّ دون سن الخامس عشر ، لأسباب عدة ربما خوفاً من العار أو لارتفاع نسبة العنوسة ، فكانت الفتاة لا تُعارض أمر زواجها إذا جاء الخاطب أو (الجاهة) تقول الرّواية في ذلك : >> سألتني جارتني ، وهي طبيبة شابة عرّفتني عليها مريم : أكبر حفيدائك في الجامعة ، متى تزوجت ؟ قبل أن أتمّ الخامسة عشرة ، حرام كُنْتِ طفلة << (1) .

ثم تحدثنا رضوى عاشور عن طابو آخر من طابوهات الجنس عندما توضح حالة المرأة في فراش الزوجية والعلاقة الحميمة التي تحسّها ، وذلك في قول رقية : >> أعطي

(3) الرواية : ص 453

(1) الرواية : ص 20 .

أمين المتوقع من زوجة سالحة ... و أعطيه نفسي في اللحظة الحميمة فإزداد ارتباكاً لأنني بعد كل لحظة حميية سوف أتساءل ماذا حدث ... يُقبلُ الرجل على امرأته ... تفاجئها متعة لم تتوقعها ولا تدري من أين جاءت << (2) ، وهي من تجليات التجريب لما لها من انزياح عن المؤلف المعتاد في العادات والتقاليد العربية ، و إن وُجدت فالكاتب يُخفي اسمه فيكتب باسم مستعار هروباً وخوفاً من هذه الحواجز المتعددة .

تواصل الروائية في كسر طابو الجنس عندما تُحدثنا عن الأفعال الشنيعة التي لا تمتُ للإنسانية أي علاقة ، فزيادةً على القتل والتعذيب والتتكيل في حق الشعب الفلسطيني الأعزل اغتصبوا النساء العفيفات بطرق وحشية ، تقول الطنطورية : << لا بدَّ أنها ذكَّرت انتصار التي كُنْتُ أَسْتَلْطِفُهَا واغتصبوها حتى الموت وزميلتها الأخرى ... أعني الممرضة الثانية التي تناوبوا على اغتصابها ثم قتلوها >> (1) .

تُضيف الرّواية وتحدث عن اغتصاب البنات ، وهو ما شكَّل عبئاً كبيراً على أوليائهم لحمايتهم خوفاً من العار، يُمكنك الدفاع عن الشرف لكن ليست لك القدرة على ذلك فأنت بين نارين ترضى بالاغتصاب ، أو تموت وتُغتصب الفتاة في كل الأحوال ، وظفت رقيّة طابو الجنس لتُوضح لنا مشهدا الكتمان وعدم البوح في موضوعات لا يُمكن اختراقها ، لتعارضها مع الحواجز المعروفة أو خوفاً من الفضيحة أيملكه على هُونٍ أم يدسه في التراب، تقول الطنطورية في ذلك : << لا أحد يتكلم الآن عن اغتصاب البنات لأنّه موضوع جارح و الأهل لا يرغبون فيه ، لكننا علمنا من بعضنا ونحن مُعتقلون في زخرون يعقوف ، كان عندي 22 سنة ولم أكن تزوجت ، لكن عندي أربع أخوات ، لك أن تتصوري حالتي ومخاوفي كنا جميعاً نُفكر في الولاية >> (2) .

(2) الرواية : ص 81

(1) الرواية : ص 332

(2) الرواية : ص 302

في موضع آخر من الرواية توظف الرّواية مسكوتاً عنه وهو الجنس المُتمثل في (الخيانة الزوجية) حينما تقول : >> ثم يضمها الولد في المِصعد بقوة فتذهب إليه ... قبّلتها كما قبّلها ، لماذا قبّلها ولماذا قبّلته ... من عيد ... كأنه أخ من أخويها عاد ... وهل يُقبّل الأخ أخته هكذا على الشفتين كانت ترتجف كالمحمومة << (3) ، فتصف لنا علاقتها مع (عيد الكبير) رُغم أنّها لم تره منذ خمسة وعشرين عاماً ، يُعد هذا الطابو من المحرمات ولا يخضع للرقابة الدينية و الاجتماعية فهو إذن من تجليات التجريب الروائي في الرواية الحديثة .

تواصل الروائية في كسر الطابوهات في الرواية ، تُحدثنا عن الجنس من خلال الأفعال الشنيعة التي لا تمت للإنسانية أي علاقة ، فزيادةً على القتل والتعذيب والتكيل في حق الشعب الفلسطيني ، اغتصبوا النساء العفيفات بطرق وحشية تقول رقيّة : >> لا بدّ أنّها ذكّرت انتصار التي كُنْتُ أستلطفُها واغتصبوها حتى الموت وزميلتها الأخرى ... أعني الممرضة الثانية التي تناوبوا على اغتصابها ثم قتلوها << (1) .

#### ب - السياسة :

تعرض لنا الكاتبة طابو من الطابوهات السياسية في الرواية وذلك في الفصل الرابع ، على شكل تساؤل حول سقوط حيفا بلفظة ( كيف ) سؤال إنكاري لا ننتظر الجواب على كيفية السقوط وعدد القتلى والخطط المستعملة ، لكن الفضيحة والخيانة العظمى لدولة تدّعي حقوق الإنسان وحق الشعوب في تقرير مصيرها ، تُسلّم فلسطين المحمية من طرفها (انتداب) للحركة العنصرية الصهيونية الشردمة القليلون الذين أتوا بهم من كل أنحاء العالم ليستقروا في فلسطين ، أي إعطاء من (لا يملك لمن لا يستحق) وهذا ما أوردته الرّواية في قولها : >> كيف سقطت حيفا ؟ سيتردد السؤال في طول البلد وعرضه ، سلّمها الانجليز لليهود ؟ كيف ؟ ماذا حدث للحامية ؟ ما الذي جرى ليخرج الناس جماعياً إلى الميناء لمغادرة المدينة

(3) الرواية : ص132-133

(1) الرواية : ص332

<< (2) ، لكن هيهات ، هيهات وهل يأكل الكلب ذيل أخيه ، فالعار ليس في الانجليز فهذه مصالِح مشتركة إنما العار في تعدد الرايات الفلسطينية والتطبيع العربي الواسع ، والخضوع الغير مشروط للغرب .

لم تنس الروائية الإشارة إلى إسهام العرب في تعظيم هول النكبة على نفوس اللاجئين المُتقلّة أصلاً بالهموم إذ تصف الطنطورية دخول الاحتلال الإسرائيلي إلى بيروت بقولها : >> ليس بالأمر الهين على أيّ منا ، فدفعتها بعيداً وقلت الرجال الذين يقتلون يتكلمون بالعربية ، إنهم من الكتائب ، قتلوا كل الرجال الذين كانوا في ملجأ أبو ياسر في الحرش ، ورأيت جنثاً أخرى أمام البيوت أكواماً من الجثث >> (1) ، هذا ما يكشف دور بعض العرب المعاونين للاحتلال على قهر اللاجئين الفلسطينيين بتوجيه منه ، يقتل حزب الكتائب اللبناني الفلسطينيين في مُخيماتهم ، وهو من نفذ مجزرتي صبرا وشاتيلا ومجازر أخرى بدم بارد في اجتياح بيروت 1982 .

تُضيف في موضع آخر تقول : >> حكى لي عزّ مطوّلاً عما يحدث في صيدا : القتل والخطف والجثث المشوهة التي يجدونها في ... قلب مدينة صيدا ، يُلقون منشورات بتوقيع " ثوار الأرز" تطالب الأهالي بطرد الغرباء الإرهابيين الذين قهروا لبنان وتسببوا في خرابه >> (2) ، ما يدل على أنّ الاحتلال الصهيوني حوّل لبنان لساحة حرب ضد الفلسطينيين بالتعاون مع عملائها فيه .

في موضع آخر توضح الكاتبة مسكوتاً عنه (سياسياً) يتمثل في ارتكاب مجزرة في المخيم ، إلى هنا الأمر عادي هذا ما يفعله العدو ، لكن القوات اللبنانية هي من قامت بالفعل نيابة عن العدو لأنّها تعرف المخيم جيداً ، ولأنّ من فيه تربطهم بهم رابطة الدم والدين لهذا اختبار وفتنة إخوانهم أيصرون ؟ أم يجزعون؟ تقول الرّواية : >> إسرائيل أضاعت

(2) الرواية : ص 37-38

(1) الرواية : ص 227

(2) الرواية : ص 260 .

سواء المنطقة بالقنابل الضوئية لتسهّل للقوات اللبنانية الدخول ... لكن أيّاً منا لم يتخيل إطلاقاً أننا إزاء مجزرة بهذا الحجم ولا أن الكتائب ورجال سعد حدّاد ... تقتل الناس بالبلطات و السكاكين وتغتصب البنات وتدمّر البيوت بالجرّافات على سكانها ... لم يكن بمقدورنا أن نتخيل << (1) .

شكّلت السياسة في الرواية السواد الأعظم لما تكتسي من حقائق يُعتبر ذكرها في فلك الممنوع والمحرم ، فاستطاعت الكاتبة بذلك عن غير عادة سابقة أن تغوص في بحر المجهول، وتُجرب آليات جديدة نازعةً عن المألوف لتُغيّر ما تستطيع تغييره و تستفيد من الأخطاء السابقة ، مرة تلمّح على ما جرى كما في قولها : << أراد الحنيطي الوصول بسرعة وتحدّث في التليفون ، قال واصلين ومعنا السلاح ... فيه عاقل يقول في التليفون واصلين ومعنا السلاح ... الحاج أمين يقول : يمين واللجنة القومية تقول : شمال >> (2) ، تُوضح رقيّة في هذا المقطع عن سوء التفاهم الذي يحدث بين المقاومين عن نفس البلد، وعن الأخطاء التي تُرتكب من أقوال و أفعال ، هل هي بريئة براءة يوسف أم أن ورائها خريشة الرسام الخبير .

في حين تقولها الطنطورية صراحة دون تدليس أو وجل بأنّ أغلب الجيوش العربية خانَت العهد أو أخذتها الجاذبية للطرف الآخر وتركز على الجيش الأردني بقولها : << 700 جندي من الجيش الأردني قُرب المدينة يُتابعون ما يحدث ولا يستطيعون التدخل هل تتوقع أن يتدخّلوا وقائدهم إنجليزي ؟ المسألة واضحة كالشمس >> (3) .

ثم تُضيف وتكرر وتعمم الآن دون استثناء خيانة الجيوش العربية أنهم لا يُحركون ساكناً و إن تحرّكوا تكون الهزيمة حليفهم تقول رقيّة : << و الجيوش العربية ستتدخل ، حتماً

(1) الرواية : ص244

(2) الرواية : ص43 .

(3) الرواية : نفس الصفحة .

ستتدخل ، يا خوي المكتوب ينقرى من عنوانه ، لن يتدخّلوا ، وإن تدخّلوا سيُهزمون << (4) أحياناً يمكن معرفة النتائج قبل وقوع الأحداث وخاصة إذا توفرت عندك المعطيات والإحصائيات وهذا ما رأيناه في الحروب العربية الإسرائيلية .

### ت - الدين :

تَعْرُضُ الرَّأْيَةَ تجلياً آخر للتجريب وهو كسر الطابو الديني ولا نعني بكسر الطابوهات هو أنّه لا يُمكن التحدّث بما جاء به الدين (كاليانات الأخرى المعروفة ، أو استغلال الدين لأغراض شخصية دنيوية فقط) ، بل هناك أشياء مرفوضة في ديننا الإسلامي الحنيف ، كانت من المسكوت عنها في روايات سابقة لا يمكن حتى التلميح إليها ، لكن الطنطورية وضفتها في معرض حديثها عن وجوب طلب العون والرحمة من الله عزوجل والتوكّل عليه في كل أمورنا والرضا بالقضاء والقدر وعدم السخط ، تقول في ذلك : << لو كانت أختي زينب معنا ... تهَدّت : الله يرحمها ... أَفَلَتَ مني الكلام : ألم يكن أحسن أن يرحمها في حياتها ويُبقي لها ولو واحداً من الثلاثة ... خير يا رقيّة؟! له حكمته التي يعجز عنها العباد >> (1) ، كسرت (رضوى) الطابو من أجل التنبيه على عدم الوقوع في الخطأ مرة أخرى في التحامل على مقادير الخالق عزوجل وحمده في كل الأحوال والأزمان ، في قولها : << قولي الحمد لله الذي لا يُحمد على مكروهٍ سواه >> (2) .

في مثال آخر عن المسكوت عنه تذكر لنا الرّواية (طابو الدين) المتمثل في الأعمال التي يقوم بها الفدائيين في مخيماتهم ، التي تتعارض مع الدين ومع المهمة النبيلة التي أسندت لهم في سبيل الحق والوطن ، فبدّل الحث على الجهاد في سبيل الله والتدريب على حمل الأسلحة لمجابهة الكيان الصهيوني ، أصبح الفدائيون يفكرون في انتهاك الشرف أي العلاقة بين (الفدائي والفدائية) دون وجه حق ، ولا نية لهم في الزواج لكن بدعوى الزمالة في

(4) الرواية : ص 44 .

(1) الرواية : ص 101 .

(2) الرواية : نفس الصفحة .

التنظيم وتحت غطاءه يفعلون ما يحلو لهم "يدعون بالدين" ، حيث تقول الراوية : >> ربنا عرفوه بالعقل يا بنتي ! جارتنا رأتها تقف مع نفس الشاب ... قالت زميلي في التنظيم ... لو رايدك يتقدم يخطبك ... ضحكت وقالت إنها لا تفكر في الزواج ولا هو يفكر فيه ، تطلعت فيّ وعلت نبرة صوتها قليلاً : كله إلا الشرف يا ست رقية ! << (1) .

مشهد آخر من مشاهد الرواية يكسلر الحواجز المفروضة (دينياً وأخلاقياً) وهو التدخين زيادةً على أنه مُضِرُّ بصحة الرجال يتعداه إلى (تدخين النساء) ، هذه العادة السيئة التي ورثتها النساء العربيات من الغرب خاصةً المشاركة بدعوى الحضارة ، توظفه الراوية للتدليل على ذلك من حيث تناول خالتها العجوز الطاعن في السن (الدخان) وكأنه أمر عادي لا رقيب عليه و لا حسيب في الأهوال والمصائب المُستوجبة الدعاء وطلب الفرج من الله تقول رقية : >> أعطني سيجارة من دخان أمين لم أعلق ، ناولتها سيجارة قالت ... أين القداحة ؟ أشعلت لها السيجارة فراحت تُدخِنُ بهدوء ... بعد الدهشة الأقرب إلى الدهول ... أقول لخالتي : ما رأيك أن أشري لك علبة دخان ؟! << (2) .

مرة أخرى تُطالعا الكاتبة عن طابو الدين ، ويتمثل ذلك في الإدعاء بالتدين في الأمور الثانوية و الزعم بالحرص عليها ، فنجد الطنطورية وظفت هذا الطابو عندما رحلت إلى أبو ظبي عند ابنها (الصادق) ، وعرفت أنهم من شدة تدينهم لا يقبلون إلاً بخادمة مسلمة لترعى شؤونهم ، هنا يكمن لبُّ السؤال هل إغاثة الملهوف الفلسطيني ليس من الدين ؟ وهل السماح للعدو الصهيوني النَّجس استباحة القدس الشريف ليس من الدين ؟ لا والله فهذا أولى من ذاك ، يلبسون عمامة الدين ويوافقون على تهويد القدس وطمس المعالم ، مثلما يفعلون الآن في اليمن السعيد بحجة دعم الشرعية وفي هذا تقول رقية : >> زوجة أخي مُتديئة جداً ولا تقبل

(1) الرواية : 147 .

(2) الرواية : ص212

الإلا خادمة مسلمة ، كِدْتُ أسألها عن علاقة التدئين بالأمر ، لم أسأل ، سألت عن اسمها : مسلمة ، اسمها مسلمة؟! لها اسم آخر لكن زوجة أخي قررت أن تسميها مسلمة << (1) .

ثالثاً : توثيق الوقائع التاريخية :

أ - إعلان قيام دولة لليهود اسمها إسرائيل :

تُعد هذه أول حادثة تاريخية حقيقية ومهمة استطاعت الكاتبة إعطاءها في قالب تاريخي من أرشيف المأساة الفلسطينية ، وفيها يتجلى التجريب الروائي واضحاً لتداخل الوثيقة التاريخية مع الرواية مع الخبر الإذاعي ، فقد أعطت الرواية كل تفاصيل بداية الاتفاق ونهايته حيث تقول : << في المساء سيتأكد الخبر ... بيان مكتوب وقَّعه زعماء اليهود وأعلنه بن غوريون في تمام الرابعة مساءً وسط حفل في تل أبيب صوّره المصورون وأذاعته إذاعة الهاجاناه ... قيل أنّ البيان يكون نافذاً بدءاً من الدقيقة الأولى بعد منتصف الليل ينتهي الانتداب البريطاني ... يغدُ البلد دولة لليهود اسمها إسرائيل >> (2) .

هذا المظهر يجعل القارئ بالرواية أكثر لمعرفة كل الأحداث التي وقعت في النكبة الفلسطينية ، في قالب روائي فنيّ جماليّ يجعلك تهضم التاريخ وتريد معرفة أكثر حتى نهاية الرواية بدلاً من الوثيقة التاريخية الجامدة بالأحداث فقط التي تُنفّر المتلقي .

ب - إنجاز المنشآت الإسلامية :

تتحدث الكاتبة رضوى عاشور إنجازات ومنشآت إسلامية في الزمن الماضي - عهد الدولة التركية - ألا وهو (خط الحجاز) ، الذي يربط حيفا ودرعا ودمشق ومنه إلى المدينة المنورة سميّ بالسكة الحميدية لأنّ السلطان عبد الحميد هو أول من تبرع و أمر بإنشائه ، وأُقب كذلك بـ(جحشة السلطان) ، شارك فيه المسلمون بتبرعاتهم واعتُبر وفقاً إسلامياً لكن مع مجيء الانجليز توقف ، فذكره في الرواية يوحي إلى الوحدة الإسلامية آنذاك والتعاون

(1) الرواية : ص 278 .

(2) الرواية : ص 48

لإنشاء هذا الخط الذي يربط بين طموحات وآمال جَلّ البلدان الإسلامية ، من تجارة وسياحة وتلاقح الحضارات عكس حاضرتنا الراهن تقول رقيّة : >> خط الحجاز يربط حيفا بدرعا ودرعا بدمشق وعمّان ويصل إلى المدينة المنورة ... وفي الحجاز كانوا يُسمونه جحشة السلطان ... أنشئ الخط بتبرعات المسلمين عرب وأتراك وإيرانيين وهنود واعتُبر وفقاً إسلامياً ، كانت النية أن يمتد من المدينة المنورة إلى مكة ومنها إلى اليمن ... جاء الانجليز توقف المشروع << (1) .

### ت - مجزرة صبرا وشاتيلا :

هي واحدة من الوقائع التاريخية المؤلمة جداً والتي تدل على همجية الكيان الصهيوني وتخلّفه العقلي ومرضه النفسي وعدم إنسانيته ، حدثت هذه المذبحة غرب بيروت في لبنان في ( 16 سبتمبر 1982 ) ، نفذها (حزب الكتائب اللبناني) بقيادة (إيلي حبيقة) وبمساعدة إسرائيل ، استمرّت لثلاثة أيام ، كان عدد القتلى في المذبحة لا يُعرف بوضوح وتتراوح التقديرات بين 750 - 3500 قتيل (نساء ، رجال ، أطفال ، شيوخ) مدنيين عُزل ، كان المُخيم مطوّقاً بالكامل من قبل جيش لبنان الجنوبي ، أما قيادة القوات المحتلة فكانت لـ (رفائيل إيتان ومنه لأريئيل شارون) ، تقول الطنطورية : >> كان أبي طبيباً في مستشفى عكا ، واستشهد في مذابح صبرا وشاتيلا << (2) .

### ت - الاجتياح الإسرائيلي على لبنان :

حَفَل تاريخ الكيان الصهيوني ضد لبنان بالكثير من الاعتداءات والاجتياحات العسكرية بدءاً من الاجتياح الأول في آذار تموز عام 1978 ، إلى الاجتياح الإسرائيلي الكبير في حزيران عام 1982 ، إلى عدوان تموز عام 1993 ، إلى عدوان نيسان 1996 ، ثم عدوان تموز عام 2006، استطاعت المقاومة تسجيل انتصار عربي وحيد منذ عقود من الهزيمة

(1) الرواية : ص 54 .

(2) الرواية : ص 335.

في أيار 2000 ، يُعد من الأحداث التاريخية الكبرى التي حصلت في زمن الأزمة ، وظّفت الرواية هذا التاريخ للتدليل على غدر وهمجية العنصرية الصهيونية ، فهي مظهر من مظاهر التجريب الروائي نقل الأحداث الحقيقية بزمانها ومكانها وحتى عدد شهدائها حيث تقول الطنطورية : >> تم الاجتياح الإسرائيلي في 78 ومئات الآلاف من الجنوب الذين توفدوا على بيروت الغربية ثم الاجتياح الأكبر في 82 << (1) .

### ث - قصف ملجأ أبو ياسر في لبنان :

تُعتبر هذه الحادثة وصمة عار على جبين المسلحين اللبنانيين لما قاموا به في حق أبناء وطنهم واللاجئين الفلسطينيين ، ما لم يفعله العدو في عدوه فحسبنا الله ونعم الوكيل ، وهل نتقنا المجازر التي ارتكبتها الصهاينة في فلسطين وبيروت وسوريا ، نتساءل لماذا يبيعون ذممهم ودينهم للأعداء ويتحالفون مع الشيطان هل هي عادةٌ فُطروا عليها في ذلك الزمن أو الآن في واقعنا الراهن ؟ تقول الطنطورية : >> لما اشتد القصف لجأنا إلى ملجأ أبو ياسر ... بعد ساعة دخل علينا مسلحون لبنانيون ... أين المخربين ؟ يسبون ويستخدمون ألفاظاً بذيئة ... طلاقات رصاص كثيرة ... يقتلون الرجال الذين صُفّوهم حذاء الحائط ... ولا أنتبه إلاً لاحقاً أنها بركة ماء << (2) .

### ج - حَدَثُ آخِرٍ وَظَفْتَهُ الرَّأْيِيَّةُ يَتَعَلَّقُ بِدُخُولِ الْقَوَاتِ الْإِسْرَائِيلِيَّةِ:

إلى بيروت الغربية ولا وجود لأيِّ مسئولٍ للمقاومة أو من يحفظ الأمن في المخيمات إلاً مجموعة من الشباب الصغار تقول رقيّة : >> صباح الأربعاء الخامس عشر من أيلول دَخَلتِ الدبابات الإسرائيلية بيروت الغربية ... رأينا الدبابات تتقدم... لم يكن مسئول واحد نرجع إليه ... كان من الشباب صغار السن و أشبال << (1) .

(1) الرواية : ص 184 .

(2) الرواية : ص 226 .

(1) الرواية : ص 242 .

## ح - الاستيلاء على مركز الأبحاث الفلسطيني :

ذكرت الرواية حدثاً مهماً هو الاستيلاء على مركز الأبحاث الذي يحتوي على الأرشيف الفلسطيني ، فهذه عادة المحتل فور دخوله ينهب ويحرق كل ما له علاقة بتاريخ أو تراث البلد واستبداله بمخططاتهم لتغيير الجينات الموجودة في الأهالي ، بافتراءات وأدلة داحضة مثلما فعلوا في بيت المقدس رسموا نجمة سداسية ليُهموا أنهم أصحاب أرض منذ الأزل والدليل موجود ، تقول الطنطورية : >> أغلقوه ... وفي اليوم التالي جاءت شاحنات الجيش وحملت الأثاث والأجهزة وما تبقى من الأرشيف ... حين دخل الإسرائيليون إلى بيروت قبل تسعة أشهر اقتحموا المركز سرقوا نصف مكتبته وأرشيفه ... لم يكتفوا بالتهب حطّموا الأثاث وما لم يأخذ من الأجهزة << (2) ، عمل على نهب وتفجير مبنى مركز الأبحاث الجيش اللبناني والكيان الصهيوني لطمس كل ما له علاقة بفلسطين وتسهيل تهجيرها .

## خ - معركة كفار عتسيون 1948/05/13 :

بالعربية (كفار عسيون) تقع بين بيت لحم والخليل ، كان سببها الأول الاعتداء على الأميرة (مقبولة) زوجة القنصل العراقي في القدس الشريف (حسين بن ناصر) ، وقعت المعركة قبل انتهاء الانتداب البريطاني بيومين وقطع الطريق الرئيس بين بيت لحم والخليل ، حيث تمت مُحاصرتها من طرف عدد كبير من القوات العربية المدرّعة عندما فقد المدافعون الإسرائيليون الأمل ، قاموا بإلقاء السلاح والاستسلام لكن حاصروا العديد منهم حوالي 50 مدافعاً ، أخذوا يصيحون (العرب) (دير ياسين ) كناية عن المجزرة التي ارتكبتها الصهاينة ، حاولوا الهرب داخل الدير الألماني رموا عليهم المتفجرات ، قُتل 129 يهودياً حسب معظم المصادر ، كان قائدهم (عبد الله التل) الذي ذكرته رقيّة في قولها : >> إنهم أرادونا أحياء

(2) الرواية : ص 263- 264 .

لأنَّ عبد الله النل كان قد أسر 300 منهم في معركة كفار عسيون قرب القدس ، وأرادوا مبادلتنا ، الله أعلم << (1) .

#### د - معركة قاقون :

من (الqn) الجبل الصغير بالإفرنجية قرية أثرية تتبع لقضاء مدينة طولكرم تبعد عنها حوالي 2 كيلومتر ، وهي من القرى المحتلة من الكيان الصهيوني سنة 1948 ، كان يبلغ عدد سكانها حوالي 5000 نسمة ، دارت فيها معركة بين اليهود والجيش العراقي انتصر فيها الصهاينة ، ذكرتها رقيّة في الرواية للتدليل على أهم الأحداث التاريخية المجهولة بالنسبة لنا حيث تقول : << أخذونا إلى قاقون حيث دارت معركة بينهم وبين الجيش العراقي انتصروا هم فيها ، وكان علينا أن ندفن عشرات الجثث أحصيناها ، تسعون جثة ... بكيت في ذلك اليوم أنا أدفن الشباب العراقيين >> (2) .

#### ذ - اغتيال ناجي العلي :

وثقت رضوى عاشور ذكرى اغتيال الرسام الكاريكاتوري الفلسطيني ناجي العلي ، في الفصل الثاني والأربعون (ابن الشجرة) قريته التي ولد وعاش فيها مثلها مثل الطنطورة ، فالتوثيق من تجليات التجريب لأنّه يُوظف الأسماء والتاريخ والزمان ، وظفت الرّواية هذه الشخصية لمسارها الحافل بالدفاع عن الوطن وأهميتها الكبيرة في توعية وتعبئة الشعب الفلسطيني بمصير بلده ، تقول الطنطورية : << في الثاني والعشرين من شهر تموز 1978 اغتال شخص ما بمسدس كاتم للصوت رسام الكاريكاتور الفلسطيني ناجي العلي ... في لندن وتسبب في وفاته...بعدها بخمسة أسابيع ... في عطلة هذا الصيف حلّت ذكراه الخامسة >> (1) .

(1) الرواية : ص301

(2) الرواية : ص303 .

(1) الرواية : ص334 .

رابعاً : توظيف الرموز ودلالاتها :

أ - كيس الخيش :

يدل هذا الرمز على الخونة الذين يعملون لصالح المحتل ويسمى أيضاً (الحركي) أو (الأقدام السوداء) في الجزائر ، أعطته رضوى هذه الصفة الاسمية لتقزيمه وتهميشه لدرجة أنه لا يمكن إظهار وجهه للعامة لئلا من الأعمال الشنيعة التي يقوم بها ضد بلاده (الخيانة العظمى) ، تقول رقيّة : >> رأيت "كيس الخيش" : رجل يقف بجوار عسكر اليهود ورأسه مُغطى بكيس من الخيش به ثقبان يسمحان لعينيه بالرؤية ، كان الضابط يتطلع في ورقة في يده وينادي أسماء الرجال ... عندما لا يُجيب يتقدم كيس الخيش ويشير إليه ، أحياناً يشير بدون نداء << (2) .

ب - بلجيكا :

وُظف الرمز في الفصل السابع والخمسون بعنوان (متتاليات) للدلالة على العدالة بين البشر جميعاً ، مهما كانت جنسيته ومنصبه وعلاقاته وبلده ، في هذا البلد يمكن لأي شخص رفع دعوة قضائية في محكمها إذا توفرت شروط القضية ، وهي حلول أخرى تقدمها الكاتبة لتحرير فلسطين، تقول رقيّة : >> لأنّ بلجيكا هي الدولة الوحيدة في العالم التي تتيح للأفراد رفع قضايا من هذا النوع ... هذا أولاً ، ثانياً لا تعتبر الحصانة عائقاً أمام محاكمة جنائية في بلجيكا ، ثالثاً لأنّ المحاكم البلجيكية تقبل مبدأ المحاكمة في غياب المتهم << (1) .

ت - الجامع العمري الكبير :

يرمز هذا المعلم التاريخي الإسلامي الحضاري الثقافي الإشعاعي إلى المسجد الأقدم في قطاع غزة ، أطلق هذا الاسم تكريماً للخليفة عمر بن الخطاب صاحب الفتوحات ،

(2) الرواية : ص 61 .

(1) الرواية : ص 440 .

وبالكبير لأنه أكبر جامع في غزة ، كان موقع الجامع الحالي معبداً فلسطينياً قديماً ثم حوِّله البيزنطيون إلى كنيسة في القرن الخامس عشر، وبعد الفتح الإسلامي في القرن السابع ، حوِّله المسلمون إلى مسجد وقد وصفه (ابن بطوطة) بالمسجد (الجميل) في القرن العاشر، ذكرته الكاتبة في هذا السياق للتدليل على قدم وعراقة الدولة الفلسطينية ، أيضاً على تعاقب الحضارات والديانات السماوية في هذا المكان ، وكذا الصراعات والحروب الدامية التي جرت بين الصليبيين والبيزنطيين والمغول ، لكن الغلبة كانت للمسلمين إلا أنه دُمِّر بعد وقوع زلزال ضرب المنطقة في نهاية القرن الثالث عشر وذلك في قولها : >> أَصْحَبُهَا إِلَى الْجَامِعِ الْعُمَرِيِّ الْكَبِيرِ أَقُولُ هُنَا اجْتَمَعَ الرِّجَالُ يَوْمَ ... وَمِنْ هُنَا شِيعَ ... << (2) .

### ث - حنظلة :

هو شخصية مشهورة طفل في العاشرة من عمره ، يرمز للهوية الفلسطينية أُجبر على ترك فلسطين وسبق في سن العاشرة لأنه استثناء كما هو فقدان الوطن استثناء حتى يستطيع العودة إلى وطنه ، رسمه ناجي العلي أدار ظهره وعقد يديه فهما يرمزان لرفض الشخصية للحوار الخارجي ، ولأنَّ المنطقة بعد حرب أكتوبر 1973 شهدت أكبر عملية تطويع وتطبيع شاملة ، وعندما سئل صاحبه عن موعد رؤية وجه حنظلة أجاب عندما تصبح الكرامة العربية غير مهددة ، أما لبسه لملابس مرقع وظهوره حافي القدمين يرمزان للفقر ، ظَهَرَ حنظلة فيما بعد رامياً بالحجارة تجسيداََ لأطفال الحجارة منذ الانتفاضة الأولى ، ووظفته الرّواية في الفصل الحادي و الأربعون تحت عنوان (مريم المفاجآت) بقولها على لسان رقيّة : >> لم أنتبه أن حنظلة يُشبهُني ولا وَرَدَ الأمر على خاطري ، فحنظلة ولد في العاشرة من عمره ، حافي القدمين في ثوبه رقعة وشعره مشعَّت << (1) .

(2) الرواية : ص 437 .

(1) الرواية : ص 328 .

## ج - المسجد :

ذُكر هذا الرمز للدلالة على عدة معانٍ ، أولها رمز الاستسلام فهو موضع صلاة المسلمين وفلسطين بلد إسلامي منذ الأزل ، وثانياً مكان فيه الأمان الجسدي والروحي عندما تذهب إليه ، فيه أولاد الحلال الذين يُساعدون الملهوف و الفقير حيث ذكرت شيخ المسجد والمعونة التي قدمها لها دون مقابل إلا وجه الله تعالى تقول : >> سألت أولاد الحلال عن حكيم وذهبت إليه فجاء معي إلى المسجد ... أن ينتقل معي إلى المسجد << (2) ، ودليل أيضاً على تهديم كل بيوت البلد فأصبح ملجأ كل إنسان ، ثم تُضيف : >> واشتريت الدواء وشيخ المسجد الله يحميه وبيارك في أولاده حمل لي من بيته خبزاً وغموساً وميرمية حراماً نتغذى به << (3) .

## ح - الهاجاناه والإرجون :

الأولى منظمة صهيونية تعني (الدفاع) تأسست 1921 في مدينة القدس ، قبل الإعلان عن الدولة المزعومة هدفها حماية المستوطنات اليهودية في فلسطين ، قتلت 360 فلسطينياً في دير ياسين وحدها تحت قيادة (يسرائيل جاليلي) ، بلغت في 1936 (10000) مقاتل و(40000) احتياط ، أما الأرجون أو (إستل) بالعبرية منظمة انشقت عن الهاجانا للضغط عليها ، أسسها اليمين المتطرف وعليها صورة بندقية مكتوب عليها (راك كاخ) أي هكذا وحسب، قامت بـ60 عملية إرهابية ضد الفلسطينيين ، ذُكرت في متن الرواية للتعريف بها والأعمال الخبيثة التي تقوم بها ومنه الرأوية أرادت منا معرفة الأسماء من خلال قولها : >> دخلت البيت عبارات جديدة بعضها مفهوم وواضح ... وبعضها غامض كأن يشير المتحدث إلى الهيئة العربية العليا أو جيش الإنقاذ أو يقول الهاجاناه والإرجون << (1) ، فالغموض هنا

(2) الرواية :ص66 .

(3) الرواية :ص67 .

(1) الرواية : ص34 .

ليس اللفظة في حد ذاتها وغنما في البنية العميقة التي تدل على خطورة هذين الاسمين والجرائم التي ارتكبوها في تاريخ النكبة .

#### خ - بيروس :

أسطورة إغريقية باليونانية القديمة اسم ينسب إلى شخصين : بيوريا وهو ابن ماكيون الذي أنجبه مع أنتيوب أو مع إيبى ، أما بيروس الثاني هو ابن ماغنيس الثيسالي وميليبيا ، كان عاشقاً للميوس كليو ووالد هيا كينث في بعض الروايات ، كان يُحبه الميوس كليو لأنَّ أفروديت أوحّت لها مع عاطفة كعقاب على السخرية من حب الآلهة لأدونيس ، وظفته الرّواية للتعبير عن العشق والحب الذي أخذ حسن للزواج من بيروس اليونانية - مثلها هي أسطورة الحب والعشق - وذلك لبعد المسافة في ظل ما تعيشه فلسطين من أزمات تقول الرّواية : >> لم يكن الخيال ليصل إلى بيروس مهما حَلَقَ أو جَنَحَ أو تعرَّض وضلَّ الطريق ، كيف يصل ولا سابق معرفة بها أو بموقعها أو حتى اسمها؟! << (2) .

#### د - النّور :

بمعنى العجر رمز من الرموز العتيقة وظفته الرّواية لتعني به النسوة اللاتي كنَّ يقرأن الغيب للناس إ دعاءً منهن معرفة ما سيجري في المستقبل ، وأظن أن المدلول العميق هو أن الأهالي كانوا يعتمدون هذه الخزعبلات لمن مصيرهم تحت طائلة هذا المحتل ، والكاتبة ترفض ذلك وتدعوا إلى الكفاح و الصبر بدل من الاستسلام لهذه الأمور بقولها : >> الآن سيحسبك الناس من بنات النّور << (1) .

#### ذ - الصابئة :

هي ديانة من الأديان الإبراهيمية وأتباعها من الصابئة يتبعون أنبياء الله آدم ، نوح ، شيث ، إدريس ، سام بن نوح ، يحيى بن زكريا ، وقد كانوا منتشرين في بلاد الرافدين

(2) الرواية : ص 308 .

(1) الرواية : ص 19 .

وفلسطين وما زال بعضهم في العراق وإيران ، أماكن عبادتهم (المندي) ، عدد معتقياً نحو 70 ألف ، وظفت الكاتبة هذا الرمز للتدليل على العيش في سلام معاً مهما اختلفت الديانات و المعتقدات ، و الدعوة لعدم التعصب ، والإكراه في اعتناق أي دين كل شخص له الحق في ممارسة شعائره الدينية في فلسطين فهي أصل الديانات الثلاث (الإسلام ، المسيحية اليهودية) ، تقول رقية : >> أتحسس المفتاح المُعلق في رقبتى وهدية عِد : الحلية التي صنعها الكردي بحرفة مُعلِّمه صائغ الصابئة << (2) .

### ر - رقية الصغيرة :

ترمز للاستمرارية في المقاومة والكفاح جيلاً بعد جيل لحين تسطع شمس الحق تقول الطنطورية : >> ما الذي أهديه لرقية ؟... أمد يدي إلى صدري قاصدة أن أهديها الحلية التي تحمل اسمها حلية الكردي ... ألمس المفتاح أرفع الحبل عن رقبتى أضعه حول رقبة الصغيرة ، قلت بصوت عالٍ : مفتاح دارنا يا حسن ، هديتي إلى رقية الصغيرة << (1) ، وكأنها تشرىفات عسكرية يتم فيها تسليم واستلام الأمانة العظمى وهي العلم ، وتسليم المهام المنوطة بالدفة الجديدة للذود عن الوطن ، ووصية رقية الجدّة لرقية الصغيرة بمفتاح الدار الذي يرمز هو الآخر لحق العودة ، تلبسه كل النسوة في صدورهن تعبيراً عن التمسك بأرض الليمون والزيتون فلسطين .

### ز - غير مسموح بالعودة :

لفظة ذكرت في الرواية وتُذكر كثيراً في جوازات السفر الفلسطينية شكلها مستطيل تتكون من ثلاث كلمات ، يُسهل ختمها على الورق لكن يصعب تنفيذها أو بالأحرى تجاهلها ترمز إلى الرحيل من وطنك بلا عودة ، كأن الموت ترصدك من كل اتجاه فلا مناص ، فلا تُفكر مجرد تفكير الخروج من بلدك أياً كان السبب فالمقابل " لا عودة " ، فهذا حال الإخوة

(2) الرواية : ص453

(1) الرواية : 453 .

الأشقاء بإخوانهم طريق يأخذ ولا يُعيد ، وظفته رقيّة للتدليل على الضغط النفسي الممارس على اللاجئين الفلسطينيين تقول : >> بعدها قرر الرحيل ، استخرج وثيقة سفر ، فوجئ بالختم "غير مسموح العودة " بقي كضيق في قفص يدور في البيت ثم سافر << (2)، نفس الأمر يحدث الآن عندما تريد زيارة فلسطين أو العودة إليها تجد الختم الإسرائيلي يواجهك .

### ط - المخيم :

دُكر هذا الرمز كثيراً في الرواية فهو أساسها الأول ، أو الوطن الثاني بعد فلسطين فهو يرمز لحق العودة إلى الوطن الأم ، رُغم المعاناة في المخيم لأنّ الذي يسكن المخيم كيف له تذكر من أين أتى ، أيضاً رمز التهجير القسري للفلسطينيين وتشتيتهم وكأنّ الصهاينة يثأرون لشتاتهم السابق في كل دول العالم ، وظفته الرأوية لترسيخ القيم الأخلاقية الفلسطينية وحب الوطن لأبنائها ، والتذكير الدائم بشجرة العائلة تقول لمريم : >> نحن فلسطينيون لاجئون أولاد مخيم ، ويا ماما ماذا فعلت ؟ قالت إنها لاحظت أنني أتعالى على الشغالة السيرلانكية ... بدأت أتصرف كما تتصرف البنات هنا في الخليج ... نعود إلى صيدا فيرييك المخيم ويُعرفك من أنت << (1) .

### ظ - المقبرة الجماعية :

هي عبارة عن حُفر كبيرة يتم حفرها بواسطة الآلات وتُرم فيها جثث الفلسطينيين جماعياً عكس حالة الدفن العادية ، ويرمز ذلك لهمجية الكيان الصهيوني في الانتقام من الشعب الأعزل والتتكيل بخلق الله ، ويدعون بأنهم شعب الله المختار تقول رقيّة : >> أخذوهم لحفر المقبرة الجماعية ، شهدوا أن أبا الصادق وولديه كانوا بين الجثث التي دفنوها << (2) .

(2) الرواية : ص 274 .

(1) الرواية : ص 291 .

(2) الرواية : ص 63 .

## ك - الوليمة :

ترمز هذه الكلمة في الرواية إلى استقبال العائلة و الأصدقاء وأصدقاء الأصدقاء إلى مأدبة غداء على شرف أو من غير شرف ، هذا من الدلالة السطحية أما في البنية العميقة ترمز إلى كثرة المال في الخليج و الترف والجاهة تضاهي ما عليه العرب في الأزمنة السالفة ( البلاط والخدم والحشم) ، ودلالة أخرى هي التفكير فقط في (قارة) البطن التي شغلتهم عن مواضيع أخرى مهمة تقول الراوية : >> لا أذكر تفاصيل الوليمة ... ولائم أخرى تختلط بها ... يولمان مرة كل أسبوعين أو ثلاثة يدعون الأقارب والأصدقاء وأصدقاء الأصدقاء ، وقفت الخدمات الأربع في الزوايا تحت الطلب ... صادق مُعاتباً جاءوا للتعرف عليكِ راغبين في الاستماع إلى ما يحدث في لبنان ... أخبار لبنان في الصحف اليومية ... هل كان بينهم أميون << (1) .

## خامساً : تقنية الاستباق والاسترجاع :

لم يكن زمن السرد في رواية الطنطورية كرونولوجياً تسلسلياً كعادة أغلب الروايات ، لكن بمقتضى التجريب وكسر خطية الزمن استعملت رضوى عاشور تقنيتي الاستباق و التذكر، لجعل أفق التوقع لدى القارئ غير ثابت على منوال واحد ومعرفة ما سيحصل من خلال معطيات ، وإنما البحث فيما يريده صاحب الرواية الذي لا يمكن الوصول إليه بسهولة إلاّ عبر عدة قراءات وتنبؤات ومنها :

## أ - الاسترجاع ( التذكر) :

تقريباً كانت كل الرواية تذكر لما جرى ، فرقيّة الطنطورية تحكي لنا ما عاشته في صغرها وشبابها وكهولتها وحتى شيخوختها ، مرة تتذكر الأحداث وأخرى المدن الفلسطينية ، وثالثة أسماء المجازر وعدد الضحايا وأماكن المخيمات وعددهم لكن ليس تسلسلاً، بل

(1) الرواية : ص279-280 .

بحسب الحالة النفسية للراوية والأيقونات التي تجعلها تتذكر، وعليه يمكن أن نذكر الزمن الاسترجاعي بكل جوانبه ومنها:

تسترجع بنا الراوية الذاكرة إلى الوراء ومعاملتها مع أولادها والقوانين الصارمة المفروضة عليهم حينها ، حتى أسمت فصلاً كاملاً بـ(محكمة الأولاد) نظراً للظروف القاسية التي كانت تعيشها العائلة في المخيمات ، فالضغط النفسي للأُم وعدم إيجادها مخرج تسخّطه على الأولاد حيث تقول رقيّة : >> يقول الأولاد إنني كنا أمّاً صارمة ... يستعيدون الوقائع يؤكدون الكلام : كنتِ تتدخلين في كل التفاصيل تُصرّين أن يكون الواحد منا ملاكاً ! يضحكون كالجوقة ثم ... يكمل حسن : ويوم سرقنا البرتقال البستان الكبير ... يا الله ! كارثة وحلّت بالكون ! << (1) .

تُعيدنا الراوية مرة أخرى للماضي فترة ما قبل الزواج لتحكي لنا عن ماضي أمين وتتساءل هل كانت تعرفه معرفة جيدة تقول : >> أفتش عنه في الذاكرتونحن في البلد كان اسمه حاضراً أكثر من شخصه يكبرني بسبع سنوات لا يأتي إلّا في العطلة ... بعدها انتقل إلى بيروت لدراسة الطب ... لم تكن تربطني بع علاقة كان قريباً وبعيداً << (2) ، فوظيفة هذا التذكر هو التعريف بأمين الذي لا نعرف عن ماضيه شيئاً إلّا في هذه الصفحة ، وكذلك تُشير رقيّة أنّ الزواج المبني على الحب لا يتحقق في غالب الأحيان ، فلم تلنقيه وتحدث معه إنما تراه إلّا في وقت الغداء والعشاء.

تطالعنا الكاتبة بتذكر آخر إلى الوراء ، لتتذكر ما كانت عليه أيام عيشها في بلدها الأصل (الطنطورة) بهوائها ونسيمها وبحرها في إدارة شؤون بيتها ، وظفت هذا التذكر عندما كانت تقطن في بيت ابنها (الصادق) في(أبوظبي) ، لتقارن بين الحياة الفلسطينية التي كانت تعيشها والحياة المغايرة تماماً في الخليج ، فهو نقد ساخر للواقع الراهن واشتياقها العودة إلى بلدها أو إلى بيروت ، فرغد العيش يكون في البساطة والقناعة ، ومن تذكرنا بعدم الانسلاخ

(1) الرواية : ص75 .

(2) الرواية : ص82 .

من جلد عادات وتقاليد بلدك والمحافظة عليها حتى في بلدان أخرى تقول الطنطورية : >> أنظر من بعيد : رُقِيَّة هناك فيبيت صادق تعمل بلا توقف في شغل الصوف ، بجوارها كيس من نايلون به كرات الصوف ، كرة أو كرتان أو ثلاث بين يديها إبرتان معدنيتان تحركهما ... جميل يا أمي ، لكن شغل الصوف ... في بلد لا يلبس أحد الصوف فيه ، مُضحك ! أقول : أشغل كَنَزَتان لأولاد صاحباتي في لبنان << (3) ، وعليه تُشير الرَّاوية وتدعو إلى ضرورة مساعدة الفلسطينيين اللاجئين في المخيمات بكل ضروريات الحياة ولسان حالها يقول إنَّ اليد مغلولة اتجاهنا ثم تضيف : >> وتتكلف وليمة واحدة من ولائمه ما يكفي للإنفاق مدة عام أو ربما عامين على أسرة كبيرة من أسر المخيم << (1)

تُضيف رُقِيَّة قائلة : >> قلت لهدى حفيدتي مُعلِّقة على حلية فضية بحجم الحُمُصَة ثَبَّتْهَا في طرف أنفها : لو رأتكِ جَدَّتُكِ ! فنظرت لي متسائلة ... بالإعجاب أم فيه انتقاد ضمنى << (2) ، فالكاتبة هنا رجعت إلى الوراء للمقارنة بين عصرين أو زمنين ، عصر الجدة الذي كان محافظاً يسوده الاحترام والحياء والتمسك بعادات وتقاليد البلد ، وعصر حفيدتها ما يسمى (الحدائثة) من تغيير في المظهر والتشبه بالغرب واضمحلال القيم ، فكما خافت الجدة على رُقِيَّة من تشبهها من نساء الثَّور ، تخاف رُقِيَّة على حفيدتها من التشبه ببنات الهوى .

#### ب - الاستباق :

تسبقُ الرَّاوية الأحداث في عدة مرات لتُطلِعنا عما سيحصل قبل حصوله ، ليس ذلك علم غيب وإنما تنبؤ (نبوئية) أو استشراق للمستقبل وهو ما لحضناه في قولها : >> الجيوش العربية ستتدخل ، حتماً ستتدخل... لن يتدخلوا، وإن تدخلوا سيُهزَمُونَ << (3) .

(3) الرواية : ص 281 .

(1) الرواية : ص 293 .

(2) الرواية : ص 17 .

(3) الرواية : ص 44 .

عملية الاستباق هذه يتم توظيفها للخروج عن المؤلف المُنتظر ، أي ننتظر ما سيحدث ، ولكنها تكسر أفق التوقع لدى المتلقي ليبقى التوقع دائماً مفتوحاً للخيال وكذا كسر الرتبة المعتادة عند القارئ ، ومنه يتعلم النقد البناء بآليات متعددة ومختلفة .

أما في الفصل الثامن و الخمسون تستشرف الروائية رضوى عاشور من خلال روايتها التي صدرت في 2011 ، ما يجري الآن من الانتفاضة المليونية التي تشهدها فلسطين كل يوم جمعة بشعار ( الكرامة / الحرية / العودة ) ، للتعبير عن حقهم في العودة إلى وطنهم يحملون مفاتيح بيوتهم التي هُجروا منها قسراً دون وجه حق وكسر الحواجز العازلة بينهم وبين قراهم ومدنهم ، وكسر حاجز الصمت لتفويت الفرصة المُخطط لها من طرف الأعداء و الأخوة أو ما يُسمى (صفقة القرن)، بمباركة عربية خليجية خاصة ، استبقت الزمن ورسمت الأحداث بدقة متناهية من خلال قولها : >> قال الشباب اتبعونا سرنا خلفهم في طريق ترابية صاعدة " هاي فلسطين " صاحت امرأة تتقدمني قليلاً ... كانت الأرض تمتد من تحتنا تربتها حمراء وبيوت كمكعبات متناثرة تبتعد قليلاً عن الأسلاك الشائكة أشبه بشاليهات المنتجعات السياحية ذات الحوائط الجاهزة ... مُستوطنة أم مجرد محطة للجنود؟ في الناحية الأخرى من السلك الشائك عدد من المجندين الإسرائيليين السلاح على أكتافهم وعلى رؤوسهم حُود الحديد << (1) .

تُضيف ما كان عليه الناس قُرب السلك الشائك وهم يحملون البالونات مكتوب عليها اسم القرى والبلدات والأعلام الفلسطينية ترفرف في أيدي الكبار والصغار ، لتُعلن حمل مشعل المقاومة من الأجداد ، وترك العنان للحمام الأبيض الأصيل للتأكيد على السلمية وألسنتهم تردد لكي لا ننس أرضنا تقول رقيّة : >> في لمحة عين كانت مئات البالونات ترتفع هناك و هناك بعضها كُتب عليه اسم فلسطين وبعضها كُتب عليه أسماء القرى والبلدات ، بعضها مرسوم عليه العلم بالألوان وبعضها أربع بالونات مصفورة خيوطها ملوّنة

(1) الرواية : ص 448 .

أسود ، أبيض ، أخضر ، أحمر ... امرأة فاق خيالها خيال الجميع كانت أنت بققص حمام أطلقتته طار الحمام << (2) .

تعود تقنية الاستباق في الرواية مرة أخرى بموضوعها وهدفها وعلاماتها حيث تقول الطنطورية : <> خالتي ضايقتها أن عدد أهل العروس سيكون أكثر من عدد أهل العريس ... همست أُمي في أذني : ومن سيطبخ لكل هؤلاء الناس؟! ماذا لو أتوا بمئة شخص ... فقمْتُ وجلسْتُ على مقعدٍ آخر! ضحك عَزّ ، فهَقَّهَ وقام واقفاً ، سأعود إلى البيت لأطمئنهما قبل أن يناما << (1) ، فكان موضوع الاستباق هو التفكير في التكفل بأهل العروس وهدفه التحضير المسبق للمناسبات والأحداث المهمة بإشارات تدل على ذلك منها ( سيكون ، سيطبخ ، أتوا ) .

تتدرج الرّواية في الفصل الثامن عشر بعنوان (مشاغل عائلية) لتستبق الأحداث ، وتخبّرنا بما سيحدث لعمها أبو الأمين وعَزّ ، هذا الأخير الذي يخشى على والده المشاركة في المظاهرات ربما يُصيبه رصاص الاحتلال ، وأبو الأمين يرفض المكوث في بيته ويتفرج في ما يحدث دون المشاركة يبقى الأمر لعدة مرات ، هذا ما ستخبّرنا عليه رقيّة في قولها : <> في السنوات اللاحقة سيتكرر المشهد كلام عَزّ ورد عمي ، يقول عَزّ ما يقول وأبو الأمين يركب رأسه وسيارة أجرة وينطلق إلى المظاهرة في صور ، في الخيام ، في النبطية ، في بنت جبيل في الرشيدية << (2) ، هذا الاستباق قبل أوانه من رقيّة إنما يدل على أنّ المظاهرات من أجل البلد (واجب) ، ومعروف أنّ أبو الأمين لم ولن يتوقف على الدعم والمشاركة في المظاهرات فهو مفطور على ذلك بالرغم من كبر سنه.

(2) الرواية : ص 452 .

(1) الرواية : ص 109 .

(2) الرواية : ص 159 .

سادساً : إيقاع سرد الزمن من حيث السرعة والبطء :

من ناحية البطء يكون تعطيل زمن القصة وتأخيرها ووقف السرد مثل (المشهد ، الوقفة) أما من ناحية السرعة تقليص زمن القصة واختزاله وتسرد أحداث تستغرق زمن طويل في أسطر قليلة أو بضع كلمات مثل (الخلاصة ، الحذف) ، وقد وظفت كلها في الرواية كالاتي:

#### أ - الخلاصة :

وظفت الكاتبة الخلاصة لنقل الحدث باختصار دون ذكر التفاصيل تقول : >> لم يعرف عمي إلى أن مات بعد 27 عاماً من إقامته في صيدا أنه مسجّل لاجئاً وأن عزّ الدين كان يحمل المعونة بانتظام إلى أمه وخالته << (1) ، فكل الأحداث التي جرت في مدة 27 عاماً لم نعرف تفاصيلها ولكن بفضل تقنية الخلاصة استطعنا معرفة ما جرى والتأويل يبقى للقارئ (المتلقي) .

#### ب - الحذف :

ويعني السكوت جزء قصير أو طويل من القصة أو الإشارة إليه بألفاظ معينة تدل على أن هناك حكي مضى لا يمكن العودة إليه تجنباً للإسهاب ، فما حدث في عدة سنوات يتم الإشارة إليه فقط وهو مظهر جلي من مظاهر التجريب الروائي ، تقول الطنطورية : >> مرّ ربع قرن من مجريات حياته في منديل وقال هذا ما حدث << (2) ، وكأن حياة (عبد قيسارية) التي تعادل تقريباً ربع قرن حُذفت بمشاهدها وأحداثها وشخصياتها وزمكانها .

تسرّع الكاتبة في موضع آخر من السرد من خلال تقنية الحذف التي تختصر السرد الطويل وما حدث هنا وهناك ، وهذا واضح في قولها عندما رأت صادق وعبد بيتسمان لسماع قول حسن لأبيه أن يُعيد النظر في إقامتهم في بيروت والعودة إلى صيدا لكن رقيّة لم

(1) الرواية : ص 89 .

(2) الرواية : ص 127 .

تعرف السبب تقول : >> وألمح ابتساماً ماكرة في عيون صادق وعبد - بعد سنين - فقط بعد سنين سوف أفهم لماذا كانا يبتسمان << (1) ، حُذفت بقية القصة ولم تُردِ الطنطورية إطلاعنا على نهايتها ربما لأنّه لم يحن وقتها .

### ت - المشهد :

تطالعنا الرّواية على مظهر من مظاهر التجريب والمتمثل في تبطّئ السرد من خلال تقنية المشهد ، أي أنّ السرد يتوقف ويجلّ محله الحوار بين الشخصيات وكأنك تشاهد ما يحدث أمامك دون فاصل وهو ما يُطلق عليه (السرد المشهدي) ، حيث تقول رقيّة : >> تشاجرتما ؟ اختلفنا قلت له إنّه أحمق ... أعتقد أنّه لا يرغب في ترك والديه ... هذا تفكير طائش تركتُ والديّ لأتعلم ... الأمر يختلف هو يشعر أنّه المسئول عنهما ... أنا المسئول أنا الأكبر << (2) ، لم تسرد لنا الرّواية ما جرى لعز الدين وأخيه أمين في الماضي بل شاركتنا الحادثة مباشرة كلما قرأ الرواية تكن شاهداً على ذلك .

ثم تُضيف مشهداً آخر في المخيم عندما ذهب أبو الأمين إلى (صقورية) لخطبة زوجة لابنه الأصغر لـ(عزّ الدين) ، تجعلنا نتمثل الحديث الذي دار بين أبو الأمين وصهره و الحركات التي قاموا بها مع موافقة المقال للحالة حيث تقول : >> مَالَ أبو البنت على عمي وقال : اللي عليك عليك يا أبو الأمين أية تصاريح ؟ يا أبو الأمين الله يرضى عليه ، علينا أن نحصل على تصاريح من الشعبة الثانية << (3) .

تبين الكاتبة مشهداً رائعاً في جلّ الرواية ، توقف السرد وبدأ الحوار بين الطفل سعيد والمدرّس يجعل المتلقي يعايش الأحداث كما هي تقول الرّواية : >> سألتّه : وين رايح ؟ أشار إلى أخيه : عند محمد ... اسمي سعيد ... ستي بتناديني مبروك ، ضحك المدرس قال له : ارجع البيت ... هات والدك و الأوراق نسجلك في المدرسة ... قال له يوم الجمعة

(1) الرواية : ص 158 ،

(2) الرواية : ص 99 .

(3) الرواية : ص 107 .

قبل الصلاة أحبيه معي ... إنت تعرف تعرف تكتب اسمك ؟ ولا أبوي بيعرف يكتب اسمه ... قال له : بدل والدك هات والدتك و ... البس حفاية ... قاطعه محمد : ماهي الحفاية لابسها محمد ! ماشي ارجع لداركم وبكرة بنكون جنبالك كرسي ... قال سعيد : فيه مكان ... دوغري راح على الحوض ونط وترجع فيه << (1) ، يوضح المشهد الحالة المزرية التي يعيشها الفلسطيني في ظل الحصار الصهيوني ، لا دراسة ولا ضروريات الحياة ، المدرسة حجرة واحدة ، و الحقاية يتناوبون عليها ، والفقر المدقع والجهل عند العائلة .

### ث - الوقفة :

توظف الكاتبة الوقفة من خلال توقفها عن السرد وتعليقه ، ليبدأ الوصف يظهر ويأخذ مكانه و اللجوء إلى الحكي ويكون ذلك ، إمّا بالوصف أو التأمّلات التي تجعل المتلقي يسرح بما يراه ماثلاً أمامه وتتبعه خطوة بخطوة ، والهدف من ذلك كسر رتابة الانتظار المرجوة من السرد المتتابع و التخلص من الملل والرتابة حيث تقول الطنطورية : << ننتظر على محطة القطار تُخلف أطفال وتكبرهم ، تتعلم وتنتقل إلى الوظيفة ، تعشق أو تدفن موتاك ، تعيد بناء بيت تهدم على رأسك أو تُعمر بيتاً جديداً ، تأخذك كل تفصيلة وأنت وهذا هو العجيب واقف على المحطة تنتظر >> (2) .

تسجّل لنا الرّواية وقفة أخرى تُعلق لنا عن الصورة التي جاء بها عبد الكبير ، فتبدأ بوصف أبيها وإخوتها ومعه تتذكر الأمكنة و الأزمنة عند مشاهدة الصور ، فهي تُعلق السرد وتلجأ إلى التأمل في الصورة تقول رقيّة : << أبي يعتمر الحطة ويرتدي قمبازاً وعليه سترة يبدو منها حزام جلدي يُحيط بخصره ، وعن يمينه صادق يرتدي ما يليق بموظف شاب في البنك العربي بدلة وطربوش ، وإلى يساره حسن في بنطلون و قميص >> (1) .

(1) الرواية : ص154 .

(2) الرواية : ص114 .

(1) الرواية : ص124 .

تُضيف في موضع آخر بقولها : >> قوي البنية عريض المنكبين ؟ لأنه يركب حصاناً طويل العنق والقوائم وله وجه جميل ... أتطلع إليه ، ممشوقاً مرفوع الرأس مُستقراً على متن حصانه << (2) .

وقفة أخرى مع الوصف يتوقف فيها السرد ، ويبدأ الوصف دوره والتأمل في غرفة الاستقبال التي حدثتنا عنها رقية : >> غرفة الاستقبال واسعة جداً مقاعدها كبيرة لها أطُر ذهبية تتوسطها طاولة مستطيلة كبيرة مغطاة بلوح من الزجاج وعليه منافض من الكريستال كبيرة الحجم وعدد من المسابح الثمينة على ما يبدو << (3) ، استوقفتنا الطنطورية في روايتها لتأمل غرف الاستقبال حسب مقام الضيوف ، فلو سردت لنا ذلك لأصابنا الملل من كثرتة ، لكن الوصف وحده يريح الخيال بجمالية المكان الموصوف .

سابعاً - الشعر الفصيح :

وظفت الروائية الشعر الموزون في روايتها على التجريب من خلال تداخل الشعري مع النثري ، وإعطاء شعرية تساهم في تذوق الرواية ورفع همم المقاومين الفلسطينيين حيث تسرد رقية على لسان صادق شعر الشهيد عبد الرحيم محمود ينشد ويقول : (4)

سَأَحْمِلُ رُوحِي عَلَى رَاحَتِي      وَ أُلْقِي بِهَا فِي مَهَاوِي الرَّدَى

فَأَمَّا حَيَاةٌ تَسْرُّ الصَّدِيقَ      وَ إِمَّا مَمَاتٌ يَغِيظُ العِدَا

وأيضاً عندما يطلب أبو عبد من ابنه إنشاد أي شيء يحفظه فيقول : >> شو حافظ يا عبد؟ يا للافول فيغني عبد : (1)

مَوطِنِي مَوطِنِي

(2) الرواية : ص 125 .

(3) الرواية : ص 195 .

(4) الرواية : ص 121 .

(1) الرواية : ص 122 .

الْجَلالُ وَ الْجَمالُ وَ السَّناءُ وَ الْبَهاءُ

فِي رَبّائِكَ

فِي رَبّائِكَ

الْحِياةُ وَ النِّجاةُ وَ الهِناءُ وَ الرَّجاءُ

فِي هَوائِكَ

فِي هَوائِكَ

هَلْ أَرَأَكَ هَلْ أَرَأَكَ

سَالِماً مُنْعَماً وَ غَانِماً مُكْرَماً

هَلْ أَرَأَكَ فِي عَلائِكَ

تَبْلُغُ السَّمَاءَ تَبْلُغُ السَّمَاءَ

مَوطِنِي مَوطِنِي

يَتَدخَلُ صادِقُ : تَبْلُغُ السَّمَاءَ لا السَّمَاءَ ، السَّمَاءَ غَلَطَ !

ثامناً : الرواية النسوية ( السرد النسوي ) :

أ - المرأة الفلسطينية بطلة الأحداث : يتجلى ذلك على مدار الرواية ، حيث أنه قلماً تمر لقطه في مشاهد الرواية كافة إلا وتجد المرأة صاحبة رأي مسموع في مواجهة الرأي الذكوري ، حتى لو كان رأياً خاطئاً وغير مُقنع ، كما جاء على لسان أم الصادق وهي تعترض على زواج ابنتها (ابنة الطنطورة) من يحي (ابن عين غزال) لأسباب واهية وغير مُقنعة ، بقولها : >> قالت أُمي إنَّها اعترضت وقالت : لماذا نزوِّجها شاباً من عين غزال !؟

... اعترضت عليه مرة أخرى : ما دام الشاب يتعلم في الجامعة فلن يشتغل لا بالصيد ولا بالفلاحة ولن يُقيم في بلدنا >> (1) .

في جانب آخر نجد أنّ المرأة هي التي قادت دفعة المركب عندما شارف على الغرق وغاب الرّبان (الرجل) ، فكانت " أم الصادق" الأمية التي تخاف من كل شيء امرأة حديدية صارمة عندما أمّنت البيت وعلّقت المفتاح على صدرها ، وعندما سلّمت ابنتها رقيّة لعمها في صيدا بلبنان، وأدائها الواجب في استقبال الضيوف الناجين من بلدة "قيسارية" المجاورة ، كما تتجلى (الأمومة) بأبهى صورها عندما قامت "أم الصادق" على صرف جلّ مالها من أجل علاج رقيّة ، دون الالتفات ما يحدث لها من فقدان المال تقول الطنطورية : >> أي والله جنيه ذهب أعطيته له قبل أن ينتقل معي إلى المسجد ، فحصها وكتب لي الدواء فاشتريته ... لم يبق لي من الليرات الأربع إلا عشرة قروش >> (2) .

فهناك شخصيات ذكورية هشة غادرت النص ، وبقيت غالبية الشخصيات الصلبة الماكثة في الرواية حتى النهاية هي من النساء ، فكانت زوجةً وأمًّا ، كالدور المنوط برقيّة في تربية أبنائها الأربعة دون أن يرف لها جفن ، ورعاية بيتها بعد استشهاد زوجها ، وممرضةً شجاعةً : كالممرضة التي اجتازت حاجز جيش الاحتلال وهي تُقتش عن زوجها ، ومقاتلة : كالتي كانت ضمن مجموعة عبد الرحمان التي شاغلت المحتلين بما تمتلك من سلاح خفيف ، وطبيبة : كما فعلت (مريم) الابنة بالتبني التي تعترضها ظروفها الأسرية عن التفوق و الاغتراب في مصر من أجل دراسة الطب ، وباحثة : وثقّت للنكبة ، وما قبلها وما بعدها (كرضوى) وروايتها التي نحن بدراستها .

تذكر الكاتبة دور المرأة في الرواية بعد توظيفها في الشخصيات من خلال المشاركات المتعددة في المنظمات النسوية و المظاهرات ، فهي لا تقلُّ شأنًا عن الرجل وفي بعض المرات تتعداه إلى أضعافٍ كثيرة حين تقول الرّواية : >> أساعد في إعداد قوائم المخطوفين

(1) الرواية : ص12 .

(2) الرواية : ص76-77 .

، أشارك في مسيرة نسائية صغيرة الحجم ، يُنظَّمها إتحاد المرأة لأهالي المخطوفين ... أتدبر المبلغ اللازم للإفراج عن شاب من الشباب ، أساهم في إعادة فتح الحضانات التي دُمِّرت لمساعدة الأمهات اللاتي يخرجن إلى العمل ... بعد المجزرة << (1) .

تاسعاً : استدعاء الموروث الشعبي الفلسطيني :

أ - الأغاني الشعبية : تقول رقيّة الطنطورية : << أسترجع المشهد ثم أعود أسترجعه على خلفية صوت الأمواج و الأهازيج و الزغاريد الآتية من اتجاه بيتنا : (2)

سبّل عيونه ومدّ ايده يحنّونه

غزال صنغير وكيف أهله يبيعونه

يا أمي يا أمي عبلي مخداتي

وطلعت م الدار ما ودعت خيأتي

هذه الأغنية تُستعمل في الأعراس والأفراح وتعبر عن العلاقة الوطيدة بين الفلسطينيين ، والعادات والتقاليد المتمسكون بها في كل مناحي الحياة ، تقال هذه الأبيات للعروس يوم زفافها .

أمّا بالنسبة للعريس فتجيبنا الراوية بقولها : << وغنيت مع خالتي وأم العريس وأخواتها :

قولوا لإمّه تفرح وتتهنأ (1)

ترشّ الوسائد بالعطّر والحنا

والفرح إنا والعيسان تتهنأ

(1) الرواية : ص 269 .

(2) الرواية : ص 14 .

(1) الرواية : ص 109 .

والدار داري والبيوت بيوتي

واحنا خطبنا يا عدوي موتي

وغنّت خالتي " يا ظريف الطول " فأبدعت وزادت على الأغنية المعروفة أبياتاً لم أكن  
أسمعها من قبل : (2)

يا ظريف الطول وقف تا اقوئك

رايح ع الغربة وبلادك أحسن لك

خايف يا ظريف تروح وتتمكك

وتعاشر الغير وتنساني أنا

ومن وجهة أخرى تُصِرّ الرّواية على مدى اشتياقها لقريتها (الطنطورية) ، من أجل ذلك  
غيّرت كلمات الأغنية لتناسب شجونها الجياشة اتجاه وطنها تقول : >> وجدتها تقف بجواري  
وتغني لي بعض أبيات الأغنية بصوت خافت كأنّها تهدهدني لأنام ، وبدّلت الكلمات ،  
الصوت حتى الإيقاع صار مختلفاً : (1)

يا طنطوريّة

بحرك عجائب ..

يا ريت ينوبني

من الحب نايب ..

...

(2) الرواية : ص 110 .

(1) الرواية : ص 378.

يَا طَنْطُورِيَّة

يا حيفاوية

على سن باسم ..

على ضحكة هاله ..

ب - الأمثال الشعبية : تحتوي الرواية على العديد منها كل حسب معناها الخاص ، تواضع عليها الفلسطينيون ، تُعد من الخصائص الثقافية والتقاليد الشفوية من أجل نشرها عبر العالم ومنها :

ابن العم يطَّيِّح عن ظهر الفرس : مثل دارج يستخدم للدلالة على أن ابن العم أولى بالزواج من ابنة عمه من الغريب ، يستطيع أن يتزوجها حتى لو كان العريس يركب الفرس استعداداً ليُزَفَّ إليها ، قالت الزاوية هذا المثل عندما أراد الأب تزويج ابنته (رقية) من رجل غريب عن قريتهم يسكن القاهرة ، بدل من ابن عمها في قرية (عين غزال) : >> إن كانت ستتغرب تأخذ أمين ، ابن العم يطَّيِّح عن ظهر الفرس أمين أولى << (1) ، ويدل أيضاً على أن مخاوف الفلسطينيين جعلهم يتمسكون ويهتمون بما هو أليف ويخصهم .

طيزين في لباس : مثل شعبي بالدارجة الفلسطينية استعملته الكاتبة للتدليل على الملازمة الدائمة بين الأخ وأخيه في القرى الفلسطينية من الصغر حتى الزواج والعمل والعيش والسكن ، فمقتض الحال يفرض ذلك في الأمور العادية ، فما بالك حين يحتلوا بلدك تزداد الخطورة أكثر تقول رقية : >> دخل كل بعروسه في ذات الليلة أبي أخذ زينب وعمي الأصغر بعامين أخذ أختها حليلة تُعَلِّقُ أمي : مثل "طيزين في لباس" لا يفعل أحدهما شيئاً إلا ويفعله الآخر << (2) .

(1) الرواية : ص 13 .

(2) الرواية : ص 41 .

عزى ظهري الله يسامحه : من الأمثلة الشعبية الفلسطينية التي استخدمته الطنطورية ، لتوضح خيبة الأمل والتخلي عن الأخ في مساندته في الأيام الصعبة ، وهذا المثال واضح من تجسيده فالظهر هو الذي يجب حمايته وتغطيته لأنَّ الغدر والظعن يبدأ به ، وعندما عزى ظهره تركه للطعن وحيداً دون سند ، والشاهد على توظيف الرأوية للمثال قولها : >> في صباح اليوم التالي ودّعناهم على الشاطئ ، لم يذهب أبي لوداعهم بقي غاضباً من أخيه وظل طوال الأيام التالية يكرر بمرارة : "عزى ظهري الله يسامحه" << (3) .

**حظ يفلق الحجر :** مثل فلسطيني دارج يُستعمل عندما تأتي الأشياء موافقةً لما يُحبه ويتمناه الشخص دون التخطيط لها بل تأتي اعتباطية وهي نفحة من النفحات في الدنيا ، لها في الجزائر لفظ آخر (الزهر يكسر الحجر) ، أي أنّ الإنسان كثير الحظ أينما يتجه يجد وظفته الكاتبة على لسان رقيّة : >> أعلن عز وهو يضحك : حظ يفلق الحجر! في يوم واحد ملوخية ، ووظيفة ومنحة << (1) .

تعطي الرأوية لنا مثلاً آخر من الأمثلة الشعبية المستعملة حسب مقتضيات الحال الذي تكون فيه وتتاسبه تقول رقيّة : >> حطّ راسك بين الروس وقول يا قطّاع الروس << (2) ، يعني هذا القول لا تُسلم رأسك للموت ثم تدعو الله أن ينجيك ، فالرأوية أرادت البقاء في لبنان والصبر على المأساة التي يجدونها بدّل السفر إلى الإسكندرية أو بلد آخر : >> من يبدأ مجدداً في الستين ؟ أفضل أن نعود إلى لبنان ، نحطّ راسنا بين الروس << (3) .

**ت - الزغرودة :** وظفت الكاتبة الزغاريد في روايتها التي تمثل الأصالة العربية والتمسك بالعبادات والتقاليد الفلسطينية ، تقول الرأوية : >> ثم زغرودة طويلة باغتت الرواد اليونانيين

(3) الرواية : ص 46 .

(1) الرواية : ص 96 .

(2) الرواية : ص 386 .

(3) الرواية : نفس الصفحة .

ولم يكونوا استوعبوا بعد وقفة وصال أو معنى ما تفعله ... زغرودة أخرى أشد من الأولى أعلى شركتها فيها مريم وكريمة ورندة << (4) .

ثم تُضيف : << لم تقتصر الزغرودة الثالثة على مائدة العرس ، بل تعالت الزغاريد من أرجاء المطعم ... زغردوا على طريقتهم فاختلطت الزغاريد المُنقّنة بغيرغرات مبتهجة وصيحات مضحكة تُقلد الأصل >> (5) .

تذكر رقيّة مرة أخرى الزغرودة التي لا تُفارق النسوة الفلسطينيات ، فهي المُحفّزة والحماسيّة وللتعبير عن الفرح وهزيمة الكيان الصهيوني ، واتحاد قوى المقاومة ، أي حاضرة في وقت وحين تقول : << فجأة صوت امرأة كبيرة ترتدي ثوباً فلاحياً ، انتصبت واقفة وأطلقت مهاواة كأنّها في عرس ، أعقبها بزغرودة ، تعالت في الباص الزغاريد وعاد الشمل يلتئم في الدلعونا والعتابا والعالياي وظريف الطول >> (1) ، حتى الأغاني كل واحدة باسمها ولحنها وصوتها وإيقاعها ، فالأسماء التي ذُكرت في الرواية هي أنواع من الأغاني الشعبية الشائعة في بلاد الشام ، ولكلٍ منها قلبها المعروف ومنها (الميجانا والأوف) .

كانت الزغرودة أيضاً حاضرة في الفصل الثالث عندما عاد أولاد رقيّة (الصادق وحسن) من حيفا ، بعد ما فعله الكيان الصهيوني بها ، فمن شدة الفرح قامت رقيّة بالزغاريد في الوقت الذي يستشهد فيه الرجال دفاعاً عن قراهم ، نهرها (أبو الصادق) على فعلتها تقول : << أطلّقتُ زغرودة مُجلّلة وإذا بأبي الصادق ينزل بكفّه على وجهها بصفعة مدوية أعقبها صياحٌ ساخط : " استحي يا مرّة ، مائة رجل استشهدوا في أسبوع واحد وأنتِ تزغردين >> (2) ، إذن يجب ضبط المنبه عند النساء ، فالزغاريد لا تنفع في كل الأوقات .

(4) الرواية : ص 313 ،

(5) الرواية : ص 314 .

(1) الرواية : ص 448 .

(2) الرواية : ص 27 .

ث - الزي الفلسطيني : كان حاضراً هو الآخر في رواية الطنطورية ، لتبيّن تقاليد وتراث الفلسطيني في كل ما يملك فكل واحدة تكمل الأخرى ، لا يمكن التناول عن أيّ منها كما يبقى التمسك بحق العودة والأراضي التي هجروها ، فالرأوية تُعرض لنا أزياء الفلسطينيات بدقة ووصف وتصويرٍ غاية في التثبّت والتشكيل حيث تقول : >> كانوا يتطلعون إلى المرأة الكبيرة ذات الثوب المُطرزّ والزنّار حيث تقول : >> كانوا يتطلعون إلى المرأة الكبيرة ذات الثوب المُطرزّ والزنّار القماشي المربوط ربطاً تحت المعدة تاركاً مدى لصدرٍ كبير << (1) ، فمئلاً هذه الألبسة خاصة بكبار السن أو للتدليل على أنّها (ختياراً) باللهجة العامية .

أمّا في الفصل الأربعون المُعنون بـ(واقعة الثوب) كان ذكاء الكاتبة في توضيح أنّ المرأة الفلسطينية يمكن معرفتها من خلال ما تلبسه ، وأنّها تمتاز عن غيرها من النساء الأخريات وخاصة الإسرائيليات ، وفي الحين نفسه تعطينا ما تلبسّه النساء صغار السن ونوعه ، فنقول رقيّة: >> أمسكت بقيّة ثوبها وقالت ، هذا نو إسرائيلي ، هذا ثوب فلسطيني طرزته بيدي ، ترجمي يا مريم ... إسرائيلي سراقّة سرقت أرضنا وشرّدتنا وذبحتنا وحتى الثوب الذي ارتديه تطمع فيه ! ترجمي يا مريم << (2) .

ثم تُضيف : >> خالتي وصال لا اعرف معنى غُرزة بالإنجليزية لا يهّم قولي التطريز ، قولي شغل اليد ، هذا التطريز سهرت عليه الليالي اسمه (فلاحي) ، هذا ثوب فلسطيني فلاحي شو دخلّ إسرائيلي << (3) ، في هذا القول ذكرت نوع اللباس الفلسطيني وأنّ أغلب النساء الفلسطينيات يطرزنّ أثوابهنّ بأنفسهنّ لإتقانه وعدم جلبه من العدو الصهيوني ، فمن كان قوته من فأسه كان قراره من رأسه" .

في حين تُطالعنا الرأوية بكلام آخر أرى بأنّه يحمل أكثر من معنى ، تريد إيصاله إلى كل من تصفح الرواية ، حين تقول وصال للرجل الأجنبي : >> يو إسرائيلي ؟ هزّ الرجل

(1) الرواية : ص314.

(2) الرواية : ص322 .

(3) الرواية : نفس الصفحة .

رأسه ، قال : نو ، إذن لماذا تبتسم وأنت تقول إزرائيل ، الإنسان المحترم ينعم لما يسمع اسم إزرائيل ، أنا أقول لك شو معنى إزرائيل ، ترجمي يا مريم << (4) ، أي أنّ الكيان الصهيوني أتى بمباركة كل الأجانب دون استثناء ، يتحدثون عنها كأنّها ملاكٌ فوق الأرض ، ويتناسون الجرائم التي ترتكبها في فلسطين ، ولكن هذا طبيعي من اليهود الخائنين والصليبيين المتآمريين ، و المعنى الآخر المراد تبليغُهُ هو أنّ نظرة الغرب لفلسطين على أنّها مدينة إسرائيلية ، فلولا الباس الفلسطيني المُميّز لهم لما عُرف أنّك فلسطيني .

تُضيف التذكير بالزي الفلسطيني التقليدي الذي يلبسه الرجال (الخِيارية) وربما بعض الشباب ، إذا لمحتهُ من بعيد تعرف أنّه فلسطيني ، وهو الحطة والعقال و الحذاء ، فيه تشابه بينه وبين اللباس الأردني ، لكن يكمن الاختلاف في الأسود الفلسطيني ، والأحمر الأردني ، وهنا تستدع الكاتبة التراث الشعبي الفلسطيني الأصيل بقولها : << خَلَع حَطَّتُهُ وعقاله ووضعها بجانبه ، خلع حذاءه وترجّع جالساً >> (1) .

**ج - الاشتغال على اللغة :** تنوعت الرواية بعدة ميزات لغوية منها العربية الفصحى واللهجة الفلسطينية التي تدل على عبق التراث الملفوظ الذي تمسك به أهله ، والتعريف بالثقافة الفلسطينية ، هذا التعدد في اللغة يُعطي السرد جمالية فنية وكسر الرتابة المعتادة بلغة واحدة وهو مظهر من مظاهر التجريب في اللغة ، ومنه لا نتحدث عن الفصحى لسوادها الأعظم وإنما على :

(4) الرواية : نفس الصفحة .

(1) الرواية : ص 53 .

اللهجة الفلسطينية :

تقول الطنطورية : >> سأصنع لنفسي فنجان قهوة أشربها وحدي عقاباً لكم ... يتحلّقون حولي ، يُعدّتق أحدهم الصينية ويمسك الآخر (بالبكرج) يعيّر فيه الماء بفنجان << (2) ؛ فالبكرج هو الإبريق الذي توضع فيه القهوة ، مصطلح فلسطيني بحث .

تضيف رقيّة : >> تقول أُمي شَباطُ ما عليه رباط << و >> شَباطُ الخَبَّاطُ يشبَطُ ويخبُطُ وريحة الصيف فيه << (1)، كل كلمة بالدّارجة فلسطينية إلاّ ولها معنى ، فالأول هو شهر فبراير مُتقلّب ، أمّا الثاني بمعنى أنّ فبراير مهما اشتدت فيه العواصف يحملُ الصيف وبالتالي يشي بما يأتي بعده .

الكوبّانية : أدرجت الكاتبة هذه اللفظة بالدّارجة الفلسطينية للتعبير عن المستوطنات اليهودية ، المشتق كما هو واضح من كلمة (كُمباني) بالإنجليزية وتعني شركة ، ربما لأنّ المستوطنات لم تكن قرى طبيعية بل أقرب إلى مشروع اقتصادي صارم في نظامه تقول الرّواية : >> وقد أجد نفسي في كُبانِيّة من كُبانِيّاتهم ، ماذا أفعل ساعتها ؟ أدقّ الباب على اليهود وأقول لهم رجّعوني بلدنا << (2) .

المُضافة : المكان الذي يجتمع فيه الناس ويتناقلون الأخبار بينهم ، سواء من خلال المقالات والشهادات العينية ، أو من خلال الراديو الموجود فيها ، أيضاً تُعدّ مكان لفض النزاعات و الخلافات بين أهل البلد ، والاجتماعات الطارئة للنظر في هجمات الاحتلال والتخطيط للرد عليها ، وكأنّها مركز للعمليات الإستراتيجية تصفّها رقيّة بقولها : >> مضافة البلد في بيت المُختار، يجتمع فيها الرجال للحديث والسمر ومناقشة المستجدّ من الأمور وأحياناً لحل النزاعات ، وفي المضافة يُحلّقون حول الراديو لمعرفة الأخبار << (3) .

(2) الرواية : ص 76 .

(1) الرواية : ص 54 .

(2) الرواية : ص 15 .

(3) الرواية : ص 28 .

وظّفت الكاتبة اللهجة الفلسطينية في الفصل السادس على لسان رقيّة في حوارها مع أمّها تقول : >> يا رقيّة هاتي كذا واعلمي كذا وقشري لي ها الثومات ، قطّعي لي ها البصلات ، خذي ها الصحن لمرّة خالي أبو جميل تحبّ الرزّ بالحليب ، خذي ها الصحن للجارة فالنبي أوصى على سابع جار << (1) .

**الطُّبّة** : لفظة عامية فلسطينية تدل على الطقوس التي يقوم بها أهل العريس عند ذهابهم لطلب العروس ، حيث يذهب عدد من وجهاء القرية أو العائلة لطلب البنت ، وتُسمى أيضاً (الخطبة) في مناطق عربية أخرى ، وظّفتها الكاتبة لتبيّن لنا مدى تمسك الأهالي بعباداتهم وتقاليدهم ، بالرغم من حالة التهويد و تغيير المعالم الفلسطينية ، ودعوة للحفاظ عليها تقول الطنطورية : >> لم أر عريساً مثلك يذهب للطُّبّة هكذا ، لا حطة ولا عقال ولا حتى سترة << (2) .

### ح - إستدعاء التراث الشعبي بكل أنواعه :

استطاعت الرّواية استدعاء الألعاب التي كان الأطفال يلعبونها ، فهو استحضار لزمان مضى تمتنت رقيّة أن يعود هروباً من الحالة النفسية العصبية التي تمرّ بها فلسطين ولبنان وسوريا و أغلب البلدان العربية ، تقول الطنطورية على لسان مريم : >> رأيتُ تلك الكريات البلورية الصغيرة الشفّافة وبها مشحات من اللون : أزرق أو أخضر أو برتقالي ... انبهرتُ أكثر حين توقف الولد وقرص صار يُدخِرُها على الأرض ... ثم يُصوّب عليها الثانية ... يُصيب الاثنين ببئورة ثالثة ، قُلْتُ سأعيد الشكولاتة وأشتري بنانير << (3) ، ذكرت لنا حتى الوضعية التي تلعبُ بها اللعبة ، وتوضح أمر مهم وهو ( الجود والكرم وحب الآخر ) حينما أرادت مريم أن تشتري بنانير أعطها واحدة دون إعادة الشكولاتة ، قيمة اجتماعية متجذرة

(1) الرواية : ص 47 .

(2) الرواية : ص 103 .

(3) الرواية : ص 215 .

في الفلسطيني منذ الصغر ، فمن كثرة عطائه (أخذ منه بالقوة مايملكه ) ، دون رضاه أي فلسطين .

استدعاء التراث الأدبي الديني : يتمثل هذا الاستحضار للتراث الأدبي الذي ذكر في الأدب القديم ، عبارة عن قصة امرأة انتظرت زوجها عشرين عاماً ، فجاءها الرجال يريدونها للزواج ، فربطت القبول بانتهاء الغزل ، تغزل في النهار وتتكث في الليل ، لكن هدفها ليس القبول من عدمه ، وإنما هو انتظار عودة زوجها من الحرب ، وظفته الكاتبة في الفصل الثالث عشر وحديثها عن الانتظار تقول : >> حكى لي مريم عن المرأة التي انتظرت زوجها عشرين عاماً ... قالت : هذه الحكاية معروفة في الأدب القديم ، ذهب الرجل إلى الحرب عشر سنين وفي طريق العودة ضاع ... عشر سنين أخرى وبقيت زوجته تنتظر... ويطلبونها للزواج وهي تغزل على نولها ... في النهار وفي الليل تتكث الغزل << (1) ، كذلك الفلسطيني الذي شُبه انتظاره بانتظار المرأة زوجها ، فهو ينتظر الشهور و السنوات يبئس لكنه ينتظر الفرج و العودة إلى وطنه .

أما الديني يتمثل في قوله تعالى : { وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ نَقَصَتْ غَزْلَهُمَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةِ أَنْكَاثًا تَتَّخِذُونَ أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ أَنْ تَكُونَ أُمَّةٌ هِيَ أَرْبَىٰ مِنْ أُمَّةٍ ۗ إِنَّمَا يَبُلُوكُمْ اللَّهُ بِهِ ۗ وَلِيُبَيِّنَ لَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ } ( النحل : 17 )

استدعاء التراث التاريخي الديني : السلطان عبد الحميد الثاني ، هو خليفة المسلمين الثاني بعد المئة والسلطان الرابع والثلاثون من سلاطين الدولة العثمانية ، تولى الحكم 31 أغسطس 1876 وخُلع بانقلاب 27 أبريل 1909 ، له عدة ألقاب (السلطان المظلوم) ، ومعارضيه يُسمونه (السلطان الأحمر) كان حضوره في الرواية لإنجازاته الكبرى في فلسطين أعتقد أن استدعاءه دليل على التغمي بأمجاد الماضي والاشتياق لرجلٍ مثله في زمن التطبيع مع الكيان الإسرائيلي ، طلب منه اليهود شراء مساحات من الأراضي في فلسطين لإسكان اليهود المهجرين اليهود في 1876م ، من طرف (حاييم كوديللا) إلا أنه رفض عرضه ،

(1) الرواية : ص 114 .

واستعانوا بالسفير الأمريكي في اسطنبول ولم ينجح ، ولمّا علم السلطان بتحركاتهم أبلغ المبعوث اليهودي (أوليقانت) أنّ باستطاعة اليهود العيش بسلام في أي بقعة من أراضي الدولة العثمانية إلاّ فلسطين ، تقول الطنطورية : >> لأنّ السلطان عبد الحميد هو الذي تحمّس للمشروع وأمر بالبداية فيه وكان أول من تبرّع لإنشائه << (1) ، قرر اليهود تأسيس وطن قومي لليهود ، وأصرّ أكثر (تيدور هرتزل) على ذلك ، فقال السلطان مقولته المشهورة للصدر الأعظم " انصحوا الدكتور هرتزل أنني لا أستطيع أن أتخلى عن شبر واحد من الأرض فهي ملك الأمة الإسلامية فليحتفظ اليهود بملايينهم ، وإذا مرّقت دولة الخلافة فإنهم يستطيعون أن يأخذوا فلسطين بلا ثمن ، أمّا وأنا حي لا أستطيع الموافقة على تشريح أجسادنا ونحن على قيد الحياة " .

استحضار التراث الشعبي العجائبي (الأسطوري) : وظّفت الكاتبة شخصية السندباد ورحلته في بلاد الواق واق لتدلّ على الصعوبات التي مرّ بها ، فهي قصة خرافية اسطورية ورد اسمها في كتاب ألف ليلة وليلة ، ورواية حي بن يقضان ، يقال سميت بهذا الاسم لأنّ بها شجرة يُسمع منها صوت (واق واق) ، وأهل البلد يفهمون من الصوت شيئاً يتطرون به ، وإسقاطها على ما يُعايشه الشعب الفلسطيني من مخاوف الخروج عن قراهم وبلداتهم المحيطة بهم ، وأيضاً الإحساس بصعوبة الحصار المفروض عليهم يترصد لهم في كل طريق ما يؤدي إلى عدم الاطمئنان لعملية اغتصاب وطنهم وتاريخهم وتراثهم ، وهو ما هدفت إليه الرّواية في قولها : >> طريقاً وعرّاً محفوفاً بالمخاطر أقرب لرحلة السندباد في بلاد الواق واق ، أو مكمن الغولة المترصّدة بالشاطر حسن << (2) .

استحضار آخر للتراث الشعبي المتمثل في (الشم) : فكان استخدامه من طرف النسوة للزينة فهو أمر مشهور ومُرحب به في ذلك الزمن ، فجّل النسوة كنّ يستخدمنّه للتعبير عن العادات المتوارثة عن آبائهم الأوائل تقول الرّواية : >> علامة مُدوّرة صغيرة على طرف

(1) الرواية : ص 54 .

(2) الرواية : ص 16 .

الأنف وأخرى أقرب لخطين طوليين تحت الشفة السفلى ، والقرط الهلالي المثبت لا كالمعتاد فرتين في كل أذن فردة ، بل فردة واحدة مشبوكة في جانب من أنفها << (1) .

#### عاشراً : ذكر المدن الفلسطينية :

عمدت الكاتبة إلى ذكر جلّ القرى الفلسطينية بمسمياتها العربية للتعريف بها وتوثيقاً بحدودها على خريطة فلسطين ، من أجل حفظها وعدم التفريط بها والدفاع عنها والتمسك بحق الفلسطينيين اللاجئين العودة إلى قراهم ، فقد أحصت الطنطورية عدة مدن متفرقة ترحيل اللاجئين إليها تقول رقيّة : << قضينا في الخليل ستة أشهر ثم بدأ أهل البلد يتوزعون : منهم من أراد اللحاق بأقرباء له في طولكرم أو نابلس أو جنين ، ومنهم من تسلل عائداً إلى الجليل... قالت أُمي سنذهب إلى صيدا عند عمي >> (2) .

تواصل التعريف بمدن فلسطين العتيقة التي اشتاق إليها أهلها تقول : << أو تركبي أية سيارة تتجه إلى راثياً أو مرّجعيون أو النبطية >> (3) ، كلها مدن فلسطينية أراد المحتل أن يطمس معالمها ويغرس مكانها أسماء أخرى .

ثم مدن أخرى للتذكير بمدى أصالتها وأحقية فلسطين منذ الأزل تحكي على لسان عبد الصغير يقول : << ومن يدري قد يعمل يحي في القدس أو في اللد ... وفي الطنطورة وفي صيدا وربما في حيفا >> (4) .

قرية (الصرfund) : هي قرية فلسطينية مهجرة تقع جنوب حيفا وتبعد حوالي 19 كلم ، وترتفع 25م عن سطح البحر ، وكان يمر بها خط سكة حديد مصر - فلسطين ، مساحتها 5409 دونمات ، تُحيط بها مدن عتليت ، جبع ، كفرلام ، عين غزال ، تعتبر ذات موقع أثري يحتوي على مدافن وآثار ، قامت المنظمات الصهيونية المسلحة بهدم القرية وتشريد

(1) الرواية : ص 18 .

(2) الرواية : ص 65 .

(3) الرواية : ص 66 .

(4) الرواية : ص 73 .

أهلها البالغ عددهم حوالي (336) نسمة في 16/يوليو/1948 ، أقام الصهاينة على أنقاضها مستعمرة (تسيروف) 1949 ، ذكرتها الرّواية في الفصل الثامن أين تتواجد معسكرات الاعتقال أو الإعدام بقولها : >> ليس في زخرون يعقوف ولا إجليل أو صرْفَنْد بل في مكان ما هنا في قلب صيدا أو على مشارفها << (1) .

في الفصول الأخيرة أرادت الرّواية أن تجمع جلاً أسماء القرى الفلسطينية ، وذلك حين التقى الأصل بالأصل - رُغم لجوئهم كلُّ في بلد أو مخيم - في مكان محدد عند السلك الشائك الفاصل بين أبناء الوطن الواحد فبدأ كل واحد يُعرف بنفسه واسم قريته ، لكن الطنطورة كان لها الفضل والعزة والشكيمة على سائر القرى حسب الرّواية بقولها : >> نحن من حيفا ، جننا من عين الحلوة ، في الأصل نحن من صقُوريّة ، من الزيب من عَمَقَا من الصفصاف من الطيرة ، نحن من إم الفحم جننا من مخيم الميّة ميّة ، نحن من شفا عمر وجننا من مخيم الرشيدية نحن من عكا ... والستّ من ؟ من الطنطورة ، صاح الشاب بأعلى صوته : هنا ستّ من الطنطورة << (2) ، هذه المدن والقرى التي ذُكرت في الرواية كلها حقيقية يكمن الكشف عنها في أية خريطة ، فهي جزء من جغرافيا فلسطين وتاريخها .

**مدينة سَمَخ :** مدينة فلسطينية ذكرتها الكاتبة لتدليل على أهميتها جغرافياً واستراتيجياً تقع في غور الأردن على الحدود السورية ، تُعد مركز عبور بين البلدين تقول رقي : >> سألّته وهو يأكل عن سَمَخ قال : في غور الأردن جنوب بحيرة طبرياً تبعد عن الحدود السورية كيلومترات قليلة ... أصبحت هي نقطة الحدود بين البلدين ، يتوقف المسافر ويخْتَمون أوراقه وتفشّس الجمارك أمتعته << (1) ، هذا من وجهة ، أمّا من وجهة ثانية تعتبر سَمَخ مدينة سياحية ومعلم تراثي تاريخي يزوره السيّاح الأجانب للتمتع بجمال مناظره الخلابة وأهم مكان يحج إليه الزوار أكثر هو بحيرة سيدنا عليه السلام تقول الطنطورية : >> حدّثني

(1) الرواية : ص 74 .

(2) الرواية : ص 450 .

(1) الرواية : ص 52 .

أبي قال : كنا نركب القطار من المحطة الشرقية في حيفا لتصلِ سمخ بعد ساعتين وشوي ويكون معنا في القطار الكثير من السياح ينزلون في سمخ لأنهم يريدون مشاهدة البحيرة التي سار عليها سيدنا عيسى << (2) ، تعني الزرع حسن النوع والطلعة ، في عهد الكنعانيين سميت (كفَّارَسَمَاخ) ، وبعد الاحتلال الصهيوني سميت (مسادا)، أُحتلت في 18/أبريل 1948/ .

أحد عشر : ذكر المدن العبرية : ذكرت الكاتبة (زخرون يعقوف) تسمية صهيونية تتبع للواء(حيفا) يبلغ تعداد سكانها 35 ألف شخص غالبيتهم من اليهود و الأمريكيين والأوروبيين، تُطل المدينة على البحر الأبيض المتوسط وتحيطها من الشمال على بعد 8 كلم مدينة فراديس (الفريديس) الفلسطينية في حين تبلغ مساحتها 5 كلم مربع ، أمّا اسمها فيعني (ذكريات يعكوف) في إشارة إلى ذكريات يعقوب ، الشخصية المقدسة لدى اليهود ، وقد وظفتها الرأوية كمكان يعمل فيه الأطفال الفلسطينيون تقول : << بعد وصولنا إلى الفريديس أخذوا بعض الصبية للعمل في زخرون يعقوف مقابل بضعة قروش يحملونها في نهاية اليوم إلى أمهاتهم لتشتري بها خبزاً >> (3) .

اسم آخر ذُكر في الرواية (سدوت يام) مستوطنة صهيونية مبنية على حساب الأراضي الفلسطينية الزراعية حيث قالت الطنطورية : << بلدنا كمان بنوا فيها كُبَّانية يروحوا لها في عشر دقائق مشي بنوها في حيازة البلد على الأراضي الزراعية بنوها من سنين قليلة اسمها سدوت يام لم أزرها >> (1) ، وهنا توضيح على محاولة المحتل طمس كل معالم الهوية الفلسطينية من الأراضي إلى بناء المستوطنات وحتى تغيير أسماء القرى والقرى مثل (حيفا أصبحت تل أبيب) .

(2) الرواية : ص53-54 .

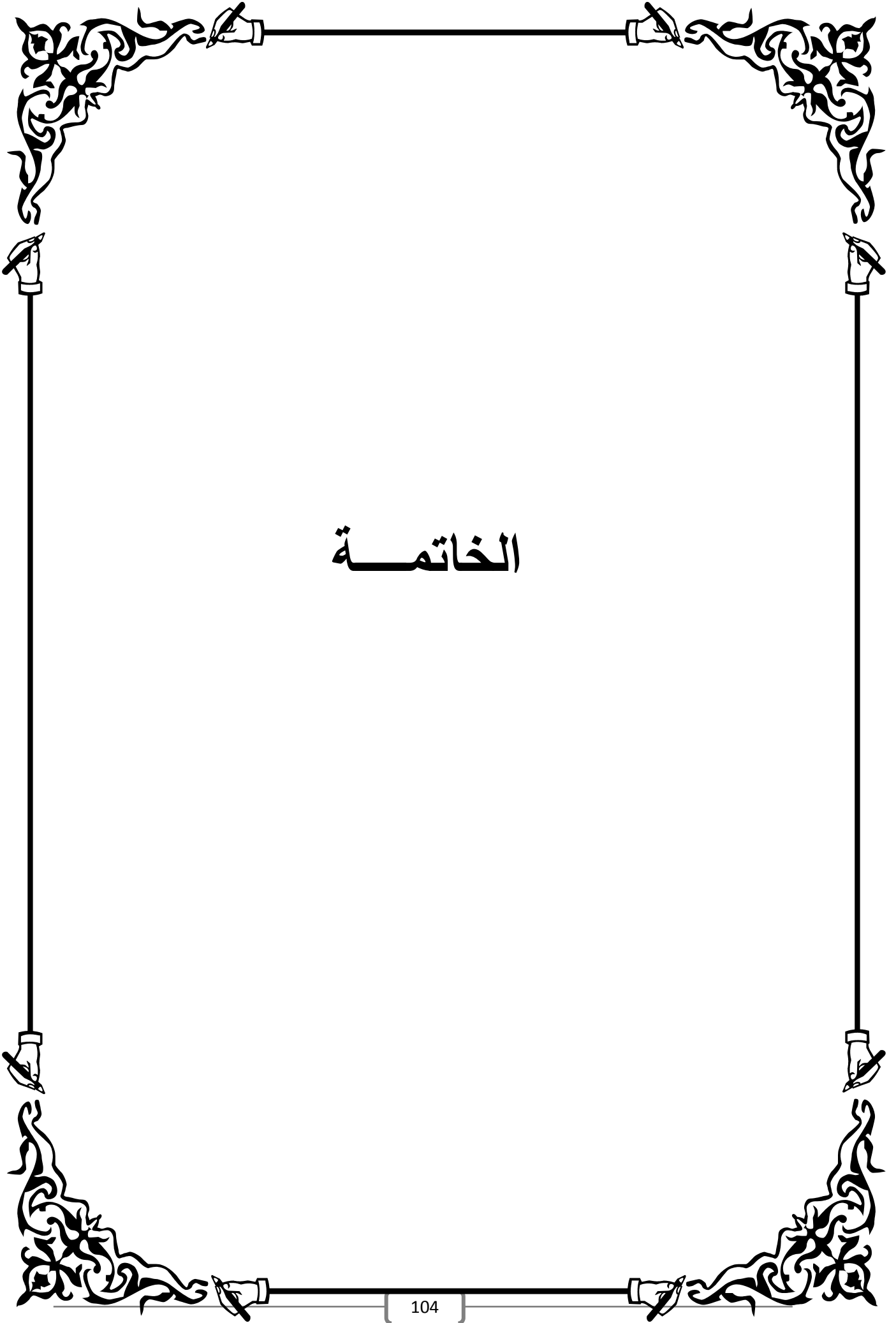
(3) الرواية : ص63 .

(1) رضور عاشور : الطنطورية ، دارالشروق ، ط1 ، مصر ، 2010 ، ص30 .

مستعمرتا كيشر وعطاروت : اسمان لمستعمرتين صهيونيتين كانتا في فلسطين ، تذكر الكاتبة استطاعت الجيوش العربية القضاء عليها وتحقيق النصر ، حيث تقول رقيّة : >> القوات العراقية تشن هجوماً عنيفاً على مستعمرة كبيرة اسمها كشير بالمصفحات و الطائرات وسقطت مستعمرة عطاروت على طريق القدس - رام الله << (2) .

ومنه استطاعت الروائية رضوى عاشور إجمال مظاهر التجريب في الرواية بتعدد أنواعها ، مما يضيفي عليها تميّزاً واضحاً عن باقي الروايات العربية المعاصرة ، من حيث الجمالية والشعرية التي تترك انطباعاً عند المتلقي في الاشتغال على المتن الروائي .

(2) الرواية : ص 57 .



# الخاتمة

في نهاية التحليل وختاماً لبحثنا الذي اشتغلنا فيه على كشف ظاهرة التجريب الروائي ودوره التجديدي في الرواية المعاصرة ، حاولنا قدر المستطاع تنوير ذهن القارئ حول ما يجهله في هذا الموضوع ، ولقد توصلنا لمجموعة من النتائج المبنية على المعطيات المُقدّمة وهي كالآتي :

- 1 - يُعدُّ التجريب ظاهرة أدبية معاصرة تبعاً لمتغيرات الواقع الذي لا يعرف الثبات .
- 2 - يبتكر التجريب عوالم جديدة بطرق وأساليب فنية فهو قرين الإبداع .
- 3 - التجريب ثورة على المؤلف والسائد من الموضوعات الأخلاقية والسياسية و الثقافية .
- 4 - تعتبر أزمة حزيران 1967 علامة فارقة في تحول واستشرف الرواية الجديدة .
- 5 - توفر شرط الذاكرة الأدبية والوعي النظري أساس التجريب الروائي من خلال القطيعة مع الماضي.
- 6 - وفقت رضوى عاشور في توظيف تجليات التجريب الروائي إلى حد بعيد .
- 7 - وظفت الروائية في سردها الروائي على ثلاث نظريات رئيسة ( نظرية الأيقونة البصرية نظرية الذاكرة الجمعية ، نظرية أماكن الذاكرة ) .
- 8 - تقديم مدونة في صورة حدثية تجريبية جمعت بين السيرة الذاتية والرواية في شكلها الجديد .
- 9 - استطاع التجريب الروائي تحرير الرواية العربية من المسكوت عنه وكسر الطابوهات .
- 10 - جعلَ التجريب رواية الطنطورية أكثر حرية ومرونة على التطور كما يجدد لغتها ويُدخل عليها تعددية الأصوات والانفتاح الدلالي والاحتكاك بواقع متغير وحاضر مفتوح النهاية .

11 - تعددية مصطلح التجريب لتعدد الترجمات ووجهات النظر والمفاهيم ( الانزياح ، الانحراف).

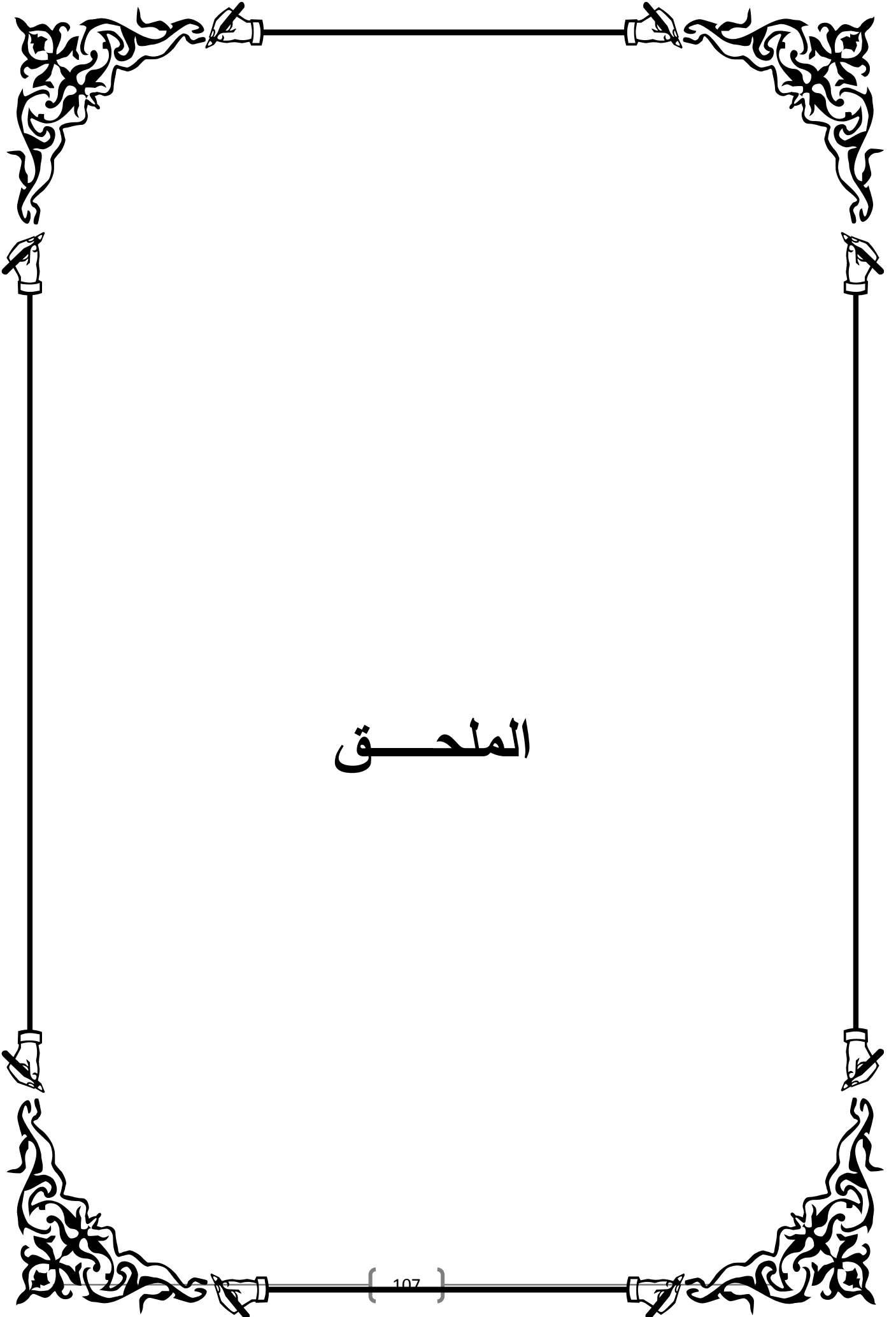
12 - خروج التجريب من العلوم الدقيقة إلى مجال الأدب والفنون وتقاطع المصطلح لدى الغرب والعرب في أنه خروج عن المألوف وخرق الثابت و النمطي .

13 - تمظهر أسلوب السرد في الرواية في مسارين رئيسين هما : الرواية من الخلف عبر تقنية الاستنكار وتيار الوعي ، والرواية مع المسيرة للتطور التاريخي للأحداث في الواقع الحقيقي كما تجلت في السرد .

14 - تصنف رواية الطنطورية من جهة موضوعها في دائرة الرواية السياسية والتاريخية ، أما من جهة الشكل الفني في إطار رواية المكان والحدث والصوت الواحد وتيار الوعي ورواية الراوي العليم في آن معاً ، ومن جهة الأسلوب في إطار رواية المذكرات أو السير الذاتية متداخلة السرد وهو شكل من التجريب .

15 - تُعد الروائية رضوى عاشور صاحبة مشروع في الكتابة يصنع الاختلاف على السائد في الرواية العربية المعاصرة باحترافية عالية ، فيما تُمارس التجريب الذي يمنح تجربتها الإبداعية الاستمرارية والتنوع ، كما تفتحها على المتعدد القرائي بامتياز .

ونأمل أن تكون تجربتنا في البحث مقدمة يستفيد منها الباحثون من بعد وبينون عليها .



# الملحق

## حياتها:

ولدت رضوى عاشور في القاهرة يوم 25 مايو 1946، قاصّة وروائية وناقدة وأديبة وأستاذة جامعية مصرية، زوجة الأديب الفلسطيني مريد البرغوثي، ووالدة الشاعر تميم البرغوثي، توفيت في 30 نوفمبر 2014.

## سيرتها:

درست اللغة الانجليزية في كلية الآداب بجامعة القاهرة، وبعد حصولها على شهادة الماجستير في الأدب المقارن من نفس الجامعة، انتقلت إلى أمريكا حيث نالت شهادة دكتوراه من جامعة ( ماساتشوستس ) بأطروحة حول الأدب الإفريقي الأمريكي، في 1977 نُشِرت أول أعمالها النقدية ( الطريق إلى الخيمة الأخرى ) حول التجربة الأدبية " لغسان كنفاني" 1978 ، صَدَر لها بالانجليزية كتاب ( جبران وبليك ) وهي الدراسة النقدية التي شكلت أطروحتها لنيل شهادة الماجستير 1972 ، في 1980 صدر لها آخر عمل نقدي قبل ولوجها مجالَي الرواية والقصة والمعنون بـ( التابع ينهض ) حول التجارب الأدبية لغرب إفريقيا .

## نشاطها الأكاديمي والمدني:

- عضوة فاعلة في المؤسسات التالية : لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ، اللجنة الوطنية لمقاومة الصهيونية في الجامعات المصرية ، مجموعة 9 مارس لاستقلال الجامعات.
- شاركت رضوى عاشور في العديد من المؤتمرات عبر العالم العربي ( بيروت، صيدا، دمشق، الدوحة، تونس، الدار البيضاء )، وخارجه ( غرناطة، برشلونة، اسبانيا ).

## أعمالها:

## أ - القصة والرواية :

- ✓ حجر دافئ ( رواية )، دار المستقبل، القاهرة، 1985.
- ✓ خديجة وسوسن ( رواية )، دار الهلال، القاهرة، 1987.

✓ رأيت النخل ( مجموعة قصصية )، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

✓ سراج ( رواية )، دار الهلال، القاهرة، 1992.

✓ غرناطة ( رواية )، دار الهلال، القاهرة، 1994.

✓ أطيف ( رواية )، دار الهلال، القاهرة، 1949.

✓ تقارير السيدة راء ( نصوص قصصية )، دار الشروق، القاهرة، 2001.

✓ فرج ( رواية )، دار الشروق، القاهرة، 2008.

✓ الطنطورية ( رواية )، دار الشروق، القاهرة، 2010

#### ب - السيرة الذاتية :

✓ أثقل من رضوى : مقاطع من سيرة ذاتية، دار الشروق، القاهرة، 2013.

✓ الصرخة : مقاطع من سيرة ذاتية، دار الشروق، القاهرة، 2015.

#### ج - جوائز وتكريمات:

✓ 1995 جائزة أفضل كتاب.

✓ 2003 تكريمها مع 12 أديب عربي.

✓ 2007 جائزة قسطنطين كفافيس في اليونان.

✓ 2012 جائزة سلطان لعويس للرواية والقصة.

## ملخص الرواية:

الطنطورية قصة متخيَّلة ، تحكي تاريخ القضية الفلسطينية بكل أحداثها ، ابتداءً من عهد السلطان عبد الحميد ثم الانتداب البريطاني ، مروراً بأحداث نكبة 1948 ، فأزمة حزيران 1967 ، وفضح السياسة الاستيطانية للكيان الصهيوني في فلسطين ، اعتمدت فيها شخصيات غير حقيقية أدت الأدوار من بداية الرواية إلى نهايتها ، سُردت أحداث الرواية على لسان الشخصية الرئيسية (البطلة) رقيّة الطنطورية نسبة إلى قرية الطنطورة ، الواقعة في فلسطين بين حيفا وصيدا ، قسّمت الكاتبة الرواية إلى 58 فصلاً كل واحدٍ منها يحمل عنواناً معيناً فيه دلالات عميقة وحقيقية لما جرى في الماضي ، تحتوي على 466 صفحة ، غلافها عبارة عن صورة فوتوغرافية لقرية الطنطورة والقرى المهذّمة المجاورة لها ، مع بقاء خصائصها المميزة مثل البحر والجامع والحارة (المراح) ، وظّفت فيها الكاتبة العديد من مظاهر التجريب الروائي - لما تقتضيه الرواية المعاصرة - خاصة استدعاء التراث بكل جوانبه التاريخية ، كسر خطية الزمن وبالأخص تقنية الاسترجاع لأنّها تذكر الأحداث التاريخية الكبرى ، تحدثت أيضاً عن جيل الأجداد و الآباء والأحفاد لتوضح قداسة حق العودة ، وتوريث مفاتيح الدار من جيل لجيل ، ذُكرت فيها أهم الأماكن الفلسطينية والشخصيات الوطنية والسياسية المساندة (المطبّعة) والمعادية للكيان الصهيوني ، همّشت الكاتبة روايتها بأماكن وألفاظ فلسطينية دارجة ، وأسماء الأكلات الشعبية للدلالة على عبق التراث الفلسطيني والدعوة للتمسك به والمحافظة عليه .



# قائمة

## المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .

أولاً : المصادر

– رضوى عاشور : الطنطورية ، دار الشروق ، ط1 ، مصر ، 2010 .

ثانياً : المراجع

أ - المعاجم :

– ابن منظور: لسان العرب ، (تحقيق) عامر أحمد حيدر ، منشورات دار الكتب العلمية ، ج1 ، بيروت ، 2003 .

– الفيروزآبادي : القاموس المحيط ، منشورات دار الكتب العلمية ، ط1 ، ج1 ، بيروت ، 1994 .

– المعجم الوسيط : مجمّع اللغة العربية للإدارة العامة للمجمعات وإحياء التراث ، ط4 ، جمهورية مصر العربية ، 2004 .

ب - المراجع بالعربية :

– إدوار الخراط : القصة والحداثة ، كتب عربية للنشر و التوزيع الإلكتروني .

– إدوار الخراط : ترابها زعفران ، دار الآداب ، ط2 ، بيروت ، 1991 .

– جابر عصفور: زمن الرواية ، دار المدى للثقافة والنشر، ط1 ، سوريا ، 1999.

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

– سعيد يقطين : الكلام والخبر ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، القاهرة ، 1997 .

– صنع الله إبراهيم وآخرون : ملتقى الروائيين العرب الأول ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط1 ، تونس ، سورية ، 1993 .

- صلاح فضل : لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ، ط1 ، مصر .
- صالح مفقود : أبحاث في الرواية العربية ، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة بسكرة .
- الطاهر بلحيا : الرواية العربية الجديدة ، منشورات ابن النديم ، ط1 ، الجزائر ، 2017 .
- عز الدين المدني : الأدب التجريبي ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، 1972 .
- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ، عالم المعرفة للنشر ، الكويت ، 1998 .
- عبد الرحمان ياغي : الجهود الروائية بين سليم البستاني و نجيب محفوظ ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت .
- غيلوفي خليفة : التجريب في الرواية العربية ، الدار التونسية للكتاب ، ط1 ، تونس ، 2012 .
- فهيمة شيبان : التجريب والنص الروائي (البنية السردية في الرواية التجريبية الحوآت والقصر أنموذجاً) .
- قيس الهمامي : التجريب و إشكالية الجنس الروائي ، مجمع الأطرش للكتاب المختص ، تونس ، 2009 .
- محمد كامل الخطيب : تكوين الرواية العربية ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، ط1 ، دمشق ، 1990 .
- محمد رشيد ثابت : التجريب وفن القصّ في الأدب العربي الحديث في السبعينيات والثمانينيات ، دار ابن زيدون للنشر ، تونس ، 2004 .

- محمد الباردي : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، مركز النشر الجامعي ، تونس ، 2004 .
- محمد رضوان : التجريب وتحولات السرد في الرواية السورية ، منشورات إتحاد كتّاب العرب ، 2013 .
- محمد برادة : الرواية العربية ورهان التجديد ، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع ، ط1 ، دبي ، 2011 .
- محمد ساري : محنة الكتابة دراسات نقدية ، منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2017 .
- محمد أمنصور : إستراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، شركة النشر والتوزيع المدارس ، ط1 ، الدار البيضاء ، 2006 .
- محمد عز الدين التازي : التجريب الروائي وتشكيل خطاب روائي عربي جديد ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 12-15 ديسمبر 2010 .
- محمد بوعزة : تحليل النص السردى ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، الجزائر ، 2010 .
- محمد رياض وتّار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات إتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، 2002 .
- موسى سليمان : الأدب القصصي عند العرب ، دار الكاتب اللبناني ، ط3 ، بيروت ، 1960 .
- نبيل سليمان : المنعطف الروائي الجديد ، مجلة الآداب ، العدد 8/7 ، 1997 .
- نجيب محفوظ : أتحدث إليكم ، دار العودة ، ط1 ، بيروت ، 2006 .
- يمنى العيد : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب ، دار الآداب ، ط1 ، بيروت ، 1998 .

ج - المراجع المترجمة :

- أ. ف تشيتشرين : الأفكار والأسلوب ( دراسة في الفن الروائي ولغته ) ، (ترجمة) حياة شرارة ، دار الشؤون العامة ، بغداد .
- آلان روب غريبه : نحو رواية جديدة ، (ترجمة) مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر .
- باومان ، باربار ، أوبرله ، بريجيتا ، عصور الأدب الألماني ، (ترجمة) هبة شريف ، عالم المعرفة للنشر ، الكويت ، 1996 .
- برادلي ، مالكولم ، مكفادلين ، جيمس : حركة الحداثة ، وزارة الثقافة ، ج1 ، دمشق ، 1988 .
- تزفيطان تودوروف : الشعرية ، (ترجمة) شكري المبخوت و رجاء سلامة ، دار توفال ، ط2 ، الدار البيضاء ، 1990 .
- جيسي ماتز : تطور الرواية الحديثة ، (ترجمة) لطيفة الديلمي ، دار المدى للنشر ، ط1 ، بغداد ، 2016 .
- جيرالد برانس : المصطلح السردي ، (ترجمة) عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ، 2003 .
- غاستون باشلار : جماليات المكان ، (ترجمة) غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2 ، بيروت ، 1984 .
- ميلان كونديرا : فن الرواية ، (ترجمة) خالد بلقاسم ، المركز الثقافي العربي للنشر ، ط1 ، الدار البيضاء ، 2017 .

– فيليب هامون : سيميولوجية الشخصيات الروائية ، (ترجمة) سعيد بن كراد ، دار الكلام ، الرباط ، 1990 .

– نطالي صاروط : عصر الشك ، (ترجمة) فتحي العشري ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ، 2002 .

– هنري جيمس : عن نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ، (ترجمة) إنجيل إسماعيل ، الهيئة المصرية ، مصر ، 1971 .

– يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني ، (ترجمة) سيزا قاسم ، مجلة عيون المقالات ، العدد 8 ، 1987 .

#### د - المجلات والملتقيات :

– اعتدال عثمان : الواقع التاريخي والاجتماعي والثقافي في مخيال روائي ، مجلة الرافد ، العدد 409 ، الشارقة ، 2005 .

– حسن عليّان : الرواية والتجريب ، مجلة جامعة دمشق ، العدد الثاني ، سوريا ، 2007 .

– حسن عليّان وآخرون : تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن ، منشورات جامعة فيلادلفيا ، 2002 .

– ريّان فاطمة : فعل التجريب في الرواية الفلسطينية المحلية ، المجمع ، العدد 11 ، 2016 / 1438 .

– محمد الباردي : التجريب وانهايار الثوابت ، مجلة الآداب ، 1997 .

#### المواقع الإلكترونية :

– موسوعة أطلس العالم : شبكة مهاجرون الإسلامية ، [www. Mahajroon.com](http://www.Mahajroon.com) .

# فهرس الموضوعات

المحتوى .....	الصفحة
.....	الشكر
أ د .....	مقدمة
7 .....	مدخل
14 .....	الفصل الأول : ( التجريب الأصل والماهية )
14 .....	أولاً: المفهوم و تعددية المصطلح
23 .....	ثانياً: الحضور التاريخي للتجريب
30 .....	ثالثاً: النزوع التجريبي في الرواية العربية
.....	الفصل الثاني: تجليات التجريب في الرواية
48 .....	أولاً: بناء العتبات النصية
59 .....	ثانياً: كسر الطابوهات
66 .....	ثالثاً: توثيق الوقائع التاريخية
71.....	رابعاً: توظيف الرموز ودلالاتها
77 .....	خامساً: تقنية الاستباق والاسترجاع
82 .....	سادساً: إيقاع سرد الزمن من حيث السرعة والبطء
85 .....	سابعاً: الشعر الفصيح
86 .....	ثامناً: الرواية النسوية
88 .....	تاسعاً: استدعاء الموروث الشعبي الفلسطيني

99	عاشراً: ذكر المدن الفلسطينية.....
104	الخاتمة:.....
107	الملحق:.....
109	ملخص الرواية :.....
111	قائمة المصادر والمراجع:.....
107	فهرس الموضوعات:.....

## الملخص :

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن ظاهرة التجريب وتجليّاته في الرواية العربية المعاصرة ، من خلال الانزياح عن المألوف المتعارف عليه من قبل ، والغوص في معالم جديدة ، مبنية على القطيعة والتوتر مع الماضي ، والبحث في المجهول ، بتوظيف مظاهر تجريبية ما بعد حدائثة ، تتمثل في استدعاء التراث وإسقاطه على الواقع للاستفادة منه ، أيضاً كسر أفق التوقع لدى القارئ من حيث الاشتغال على اللغة ، والمسكوت عنه ، توظيف العجائبي والغرائبي ، كسر خطية الزمن ، ولا يتأتى هذا كله إلا بتوفر الذاكرة الأدبية و الوعي النظري .

الكلمات المفتاحية : التجريب ، الانزياح ، القطيعة ، مظاهر التجريب ، أفق التوقع.

## Summary:

The aim of this study is to uncover the phenomenon of experimentation and its manifestations in the contemporary Arab novel, by moving away from the familiar norm of the past, and diving in new landmarks, based on separation and tension with the past and searching the unknown by employing post-modern experimental aspects, Heritage and projection on the reality to benefit from it, also breaking the horizon of the expectation of the reader in terms of working on the language, and silent about it, employing the miraculous and instinctive, breaking the sin of time, and can not come all but the availability of literary memory and theoretical awareness.

**Keywords:** experimentation, displacement, estrangement  
experimentation, horizon of expectation .