المجمع 11 (2016/1438)، 153-183

فعل التجريب في الرواية الفلسطينيّة المحليّة
امرأة الرّسالة وأورافوار عكّا نموذجًا

فاطمة ريّان*

تلخيص:

نرتأي في دراستنا هذه، البحث في ظاهرة التجريب وآليّاتها وكيفيّة تجلّيها في النص الروائيّ الفلسطينيّ المحليّ تحديدًا، عبر معالجتنا لنموذجين روائيّين محليّين: "امرأة الرّسالة" للأديبة رجاء بكريّة،[1] وأرفوار عكّا للكاتب علاء حليحل.[2]

لم تأت فكرة البحث هذه محض الصّدفة والارتجال؛ فالدّراسات والمقالات النقديّة المتتبعة لظاهرة التجريب في الأدب المحليّ شحيحة، وبالأخص الروايات الصادرة ما بعد الألفية الثانية. أما اختيارنا لهاتين الروايتين فهو أيضًا لم يكن اعتباطيًا، بل هو نتاج لما تبيّن لنا من أوجه تقارب عديدة بينهما مثل:

1- صدور الروايتين في فترة زمنية متقاربة إلى حد ما، 2007 و2014، وهي فترة لم تحظ بعد بنقد جاد متتبع لمجريات المسار التجريبيّ فيها.

2- أحدثت الروايتان ضجة إعلامية كبيرة، بين معارض وموافق. جاء ذلك لما يتخلل مضامينهما من كسر للتابوهات المحرّمة، وتجاوز لثقافة الخجل في الكتابة، عبر إسهاب وصفيّ جنسيّ، قد يصل حدّ الفحش، وهذا قلما شهده أدب الأقليّة العربيّة الفلسطينيّة في الداخل.

3- خضوع البناء الشكليّ والنسق السرديّ العام في الروايتين لضرب مما نسميه جوازًا "سرياليّة منظمة" وهذا ما سيتم تبيانه وتوضيحه في الجانب التطبيقيّ.

4- تحكم الذاكرة فعل الكتابة في الروايتين وإليها يعود. فللذاكرة حضور مكثف فيهما، إذ تنطلق "امرأة الرسالة" عبر ذاكرة الذات الساردة، وتستمر بين تداعيات ماضية وحاضرة إلى أنْ تغلق الحدود الفاصلة بين الأزمنة وتهدمها لتحقق الهدف. أما "أورفوار عكّا" فانطلاقتها تاريخية بحته، يتكئ فيها الراوي على وقائع تاريخيّة حقيقيّة، ويغلّفها بين الحين والآخر بغلاف وصفيّ من نسيج خياله. وهي بكل الأحوال تستعرض تاريخ مدينة عكّا وحقبة أحمد باشا الجزار. ولا يتم هذا إلا عبر تجليّات وتداعيات، أو ما يُعرف برواية "تيّار الوعي".

فما هي آليّات التجريب؟ وكيف تمظهرت في رواية "امرأة الرسالة" ورواية "أورفوار عكّا"؟ وهل وُفّق الروائيّان في مسارهما الروائيّ التجريبيّ؟ هل أضافا تجديدًا لهذا المسار؟ عن هذه الأسئلة ستحاول أن تجيب السطور التالية عبر المقارنة بين بنية الروايتين الأسلوبيّة والمضمونيّة.

---

* محاضرة، ثانوية هشام أبو رومي، طمرة.

[1] بكريّة، رجاء. **امرأة الرسالة**. بيروت: دار الآداب للنشر، 2007.

[2] حليحل، علاء. **أورفوار عكا**. عكا: كتب قديتا، 2014.

مدخل

استمدّت الرواية الفلسطينيّة قالبها من تجدّد رؤى كُتّابها ومواكبتهم نقض كلّ مُسلّم به جامد، عبر طرح السؤال الّذي يخلق أسئلة عديدة، ما الّذي يفرض على الكاتب إعادة النظر في الاستراتيجيات الروائيّة، الأدوات والأساليب الموظّفة فيها. ولذا، كان لزاما على الرواية أن تخوض مسار التجريب، شأنها شأن الروايات الأخرى في العالم العربيّ؛ فالروايّة العربيّة رواية تجريبيّة بطبيعتها، نهضت مواكبة لتحرّكات التجديد والتجاوز في الروايّة الأوروبيّة والغربيّة عمومًا؛ فانقطعت عن تراثها السرديّ.[1]

وهكذا، تطوّرت الرواية الفلسطينيّة تطورًا كبيرًا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، فشهدت تحديثًا في أساليبها الفنيّة، ورؤيتها لواقعها الاجتماعيّ، الإنسانيّ والسياسيّ، عبر حركة نشطة عرفت بحركة "التجريب".[2]

التجريب

"ليس في الفعل شيء إلا وقد سبق وجوده في الحس أولًا".[3] على هذا المبدأ العامّ قام المذهب التجريبيّ الفلسفيّ وانطلق باحثًا عن الحقيقة داخل الفكر، متلمّسًا إياها بين حنايا التجربة في الحاضر داخليًا وخارجيًا. حيث ركّز المذهب التجريبيّ في الجانب الذاتيّ على مبدأ حريّة الذات ووجوب معرفة الإنسان ذاته بذاته، ووجوب شعوره كفرد بأنه حاضر في كل واقعة من وقائع المعرفة المفروض عليه تقبّلها.[4] وقد اتفق التجريبيون على رفض المعرفة الأوليّة السابقة على كل تجربة، وقدّروا الحس الخالص بوصفه مصدرًا للمعرفة.[5]

[1] راجع: الباردي، محمد. **إنشائيّة الخطاب في الرواية العربيّة الحديثة**. تونس: مركز النشر الجامعي، 2004، ص 291.

[2] راجع: الجواريش، عدنان عثمان. **حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينات حتى عام 1995**. الخليل: جمعية العنقاء الثقافية، 2003. (وهي دراسة تتناول ظاهرة التجريب في الرواية الفلسطينية على نحو شامل، عبر دراسة نماذج من روايات غسان كنفاني، جبرا إبراهيم جبرا، إميل حبيبي وإبراهيم نصر الله).

[3] الطويل، توفيق. **أسس الفلسفة**. القاهرة: دار النهضة، د.ت. ص 328.

[4] راجع: هيجل، جورج. **موسوعة العلوم الفلسفية**. القاهرة: مكتبة مدبولي، 1990، ص 137-138.

[5] راجع: الجواريش، عدنان. 2003، ص 4-5.

وبعد أن نشأ وتبلور التجريب في عالم الفلسفة وعلم النفس، بدأ يقتحم عالم الفن والآداب متأثرًا بعوامل عدة. ومع ذلك لم تختلف غاية التجربة الأدبيّة عن تلك العلميّة، فكلاهما تسعيان إلى جعل المرء مسيطرًا على العالَم ليتمكن من توجيه ظواهره، وتغيير قيمه الاجتماعية إلى الأفضل.[1]

بين التجريب والحداثة

يُعرّف الباردي التجريب على أنه: "سعي دؤوب في مسارب جديدة لم تطأها قدم. وهو تجاوز مستمر للقاعدة والقانون. هو مخرج الرواية العربيّة الجديدة من ترهلها. وفي الوقت نفسه يعكس حيرة تعاملها مع واقعها في زمن انهيار الثوابت".[2] وترى فهيمة شيبان أنّه تجاوز للسائد الذي ينتجه فعل المغامرة الناقض للمسلّمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة، وصياغة السؤال الذي يُولّد السؤال وممارسة حريّة الإبداع في أصفى حالاتها"[3] ولا يختلف خواجا وعصفور مع سابقيهما في الرأي؛ إذ يرى خواجا أنّ التجريب عبارة عن تحطيم للثابت، واستبدال لليقين بالشك والتصديق بالسؤال.[4] ويقول عصفور: "إنّ استراتيجية التجريب تسعى إلى تحويل الوعي الثائر إلى وعي ضديّ/ نقديّ ومناقض لا يكفّ عن المساءلة. كما أنه لا يقبل الماضي كإطار مرجعيّ للحاضر، بل يقع فعل التجريب في الزمن المتحوّل نحو المستقبل دائمًا."[5] من هنا، نخلص إلى القول إن فعل التجريب عمومًا هو فعل صداميّ، يرتكز على مبدأ التضاد والنقيض. هو فعل دائم الشك والتساؤل، يحاول البحث عن الغامض المكنون في الداخل عبر اختراقه ليصل إلى صفة اللّا معروف، فيثير جدلا يدمّر كل القواعد المتوارثة والجامدة، وعندها يبدأ فعل التجريب الواعي الساعي إلى تحقيق الهدف.

ولا يمكن للباحث أن يتحدث عن مسار التجريب دون أن يستحضر ملامح الحداثة ومفاهيمها. فالتجريب هو الممهّد الأساسيّ لنشأة فكر الحداثة. كما أنّ الحداثة مسألة حضاريّة، تتصل اتصالا وثيقًا بالتطوّرات الفلسفيّة والاجتماعيّة والسياسيّة والتكنولوجيّة التي تخلق مفاهيم إنسانيّة

[1] راجع: م.ن، ص 12-13.

[2] الباردي، محمد. 2004، ص 291.

[3] راجع: شيبان، فهيمة. "التجريب والنص الروائي: البنية السرديّة في الرواية التجريبيّة الحوات والقصر للطاهر وطار أنموذجًا" **مجلة المخبر**، ع 6، 2010، ص 7.

[4] راجع: هيثم، خواجا. "التجريب المسرحيّ بين التنظير والتفعيل"، **فصول**، ج 2، مج 14، ع 1، 1995، ص 109.

[5] راجع: عصفور، جابر. "ندوة المسرح والتجريب"، **فصول**، مجلد 14، ع 1، 1995، ص 7-14.

حضاريّة جديدة، وتاريخها يرتكز على سلسلة من الصراعات والتوترات بين الإنسان وإنجازاته، بهدف التصحيح والتعديل والتغيير.[1] وتتفق الأبحاث والدراسات والمقالات المتنوعة على أنّ الحداثة ثورة فكريّة قوامها الشك والتساؤل، اذ تنطلق من مساءلة الذات والتفكّر فيما طرأ علىها وحولها بفعل نداءات الحياة. فهي التمرّد على القواعد والقوانين المتوارثة والثابتة المستقرة، دون أن يكون الأمر مشروطًا بمحو كل ما له صلة بالماضي، أو بالتفكير بمجهولات المستقبل، فالحداثة ليست إطارًا جاهزًا معدًا للتفكّر في كيفية تهيئه المستقبل، بل هي "أفق احتمالات"، هي اقتحام للمجهول، رهانها الوحيد هو البحث والكشف الدائم عن مفهوم الحداثة.[2]

فإذا اعتبرنا التجريب استراتيجيّة نصيّة، فالحداثة هي الهدف الحتميّ تحقيقه من وراء استخدام هذه الاستراتيجيّة. وتؤكّد لنا دراستنا ومراجعتنا للعديد من الأبحاث والدّراسات أن لا ضبط للحدود والشروط والمنطلقات الفاصلة بين "التجريب" وقرينه الاصطلاحيّ حداثة[3]؛ فكلاهما فعل تجاوزيّ، يسعى إلى نهج مغاير للسائد، بغية تحقيق نمط سرديّ كتابيّ مضاد ومختلف يخلق آفاقًا جديدة من المنجزات الأدبيّة، والحداثة تقوم أولاً وقبل كل شيء، على ما هو أبعد من المفهوم الزمنيّ، إذًا هي ليست مربوطة بالزمن، كانت وستكون. وكذلك فعل التجريب كان وكائن وسيكون، لكل زمن تجريبه الخاص به وحداثته الساعية إلى التّجديد واستبدال الموجود عبر محاولات تجريبيّة تلغي، وتستبدل وتضيف بديلًا للملغي.

---

[1] راجع: الجواريش، عدنان. 2003، ص 17-18.

[2] راجع: بوسريف، صلاح. **رهانات الحداثة: أفق لأشكال محتملة**. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر، 1996، ص 7 وانظر أيضا: الجواريش، 2003، ص 17-20؛ طه، إبراهيم. "مراجعة في الكتب: الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة لستيفين ماير". **الكرمل**: أبحاث في اللغة والأدب ع 21-22 (2001-2002)، 365-373.
Stefan Meyer, *the Experimental Arabic Novel*. New York: Statee University of New York Press, 2001, Mark Carrie, *Post Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press, 1998, pp. 3-5, 64.
عزام، فؤاد. **شعرية النص السردي: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر**. حيفا: مجمع اللغة العربية، 2012، 44-64.

[3] انظر على سبيل المثال: بن جمعة، بوشوشه. **سرديّة التجريب وحداثة السرديّة في الرواية العربيّة الجزائريّة**. تونس: المغاربية للطباعة والنشر، 7،2005-21؛ الباردي، 2004، ص 290 -292؛ الجواريش، 2003، ص 17-25؛ طه (2001-2002)، ص 365-373.

- آليّات، وتقنيّات، وسمات التجريب في روايتي **امرأة الرسالة و أورفوار عكّا**

حتى لا ننزلق في دهاليز الحداثة والتجريب، نؤكّد أن ما سنتبناه في جانبنا التطبيقي هذا من آليّات وتقنيّات وسمات، وردت كملامح خاصة بالتجريب في الدّراسات والأبحاث التي اعتمدنا عليها، في الوقت الذي تزامن فيه ذكر الحداثة جنبًا إلى جنب مع التجريب.[1]

1- **العنوان المجازف، والمراوغ، والصائد:**

فالتجريب يجعل من العنوان شبكة دلاليّة تؤسس لنقطة الانطلاق التي تموضع بدورها القارئ المتلقي في دائرة الشكّ والتساؤل، فيراوغه ويأخذه إلى عوالم مختلفة ومتشابكة، حتى يقع المتلقي في شراكه، وتبدأ عمليّة التحدي المتمثلة بالتحليل والتأويل للتخلص من هذا الشراك. في قراءة أوليّة لعنوان "امرأة الرسالة" ترحل الذاكرة إلى لوحة الفنان الهولندي الشهير يوهانس فيرمير (Vermeer 1675-1632)، وهي لوحة مشهورة جدًا تعرف باسم "The Women in Blue Reading a letter" والعنوان، **امرأة الرسالة**، يقارب في ترجمته اسم اللوحة التي اختيرت لغلاف الرواية. في صورة الغلاف، "لوحة فيرمير"، تظهر امرأة، أغلب الظن أنها حامل لأن بطنها بارزة جدًا، وهي تقرأ رسالة، تقرأها بتمعن كما لو أنها منقطعة عمّا حولها من أمور كونيّة. الرسالة تبدو لي، من أو إلى شخص مقرّب عزيز. بهذا الفعل التجريبيّ غير المألوف كثيرًا، تدمج رجاء ما بين الفن التشكيليّ والأدب، وتتعمّد عدم الفصل بينهما لتقول هذه أنا لا أفصل ما بين الإحساس الفنيّ وطريقة التعبير عنه، فهي فنانة قبل أنْ تكون أديبة.

نحويًا، يتكوّن العنوان من خبر - امرأة- لمبتدأ محذوف تقديره هذه. و"الرسالة" مضاف إليه مجرور. أو يمكن اعتبار "امرأة" مبتدأ لخبر محذوف. هذه الجملة، ورغم صحة تركيبها اللفظيّ والنحويّ، تبدو ناقصة المعنى؛ فما بال هذه المرأة؟ وما علاقتها مع الرسالة؟ هل يُقصد بالرسالة الموعظة أو النصيحة، أم الطرد البريديّ أم المغلّف؟ عبر هذه التساؤلات وغيرها يقع القارئ في مصيدة العنوان؛ فليس من اليسير، برأينا، أن يذوّت القارئ العاديّ مثل هذا العنوان بذهنه فيستوعبه دون عناء مثلما يحدث عندما نقرأ رواية جبران **الأجنحة المتكسرة** أو ثلاثيّة محفوظ

[1] راجع: الكيلاني، مصطفى. **زمن الرواية العربية: كتابة التجريب**. تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، 2003، ص 61-189؛ ع الجواريش، 2003، ص 38-44؛ بوشوشه بن جمعة، 2005، ص 19-55؛ محمد أمنصور، **التجريب الروائي عند نجيب محفوظ**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006، ص 11-16.

السكريّة، بين القصرين وقصر الشوق، على سبيل المثال لا الحصر. فهذه عناوين نراها واضحة لا غموض ولا غرابة فيها.

أما عنوان **أورفوار عكا**، فهو أيضًا ليس من تركيبة العناوين الدارجة؛ هو مزج ما بين لغتين مختلفتين: الفرنسية والعربية. فهل هذا تلميح أو إيحاء إلى التقاء الحضارتين في النص؟

كلمة "أورفوار" الفرنسيّة تعني إلى اللقاء بالعربية، ما يشير إلى أنّ الفعل قد حدث وربما انتهى آملاً بلقاء جديد. فمن ذا الذي يودّع عكا ويرحل عنها؟ وهل حقًا بعد الفراق لقاء؟

لوحة الغلاف عبارة عن عمامة رأس عربية تقع في أعلى الصفحة وتحديدًا في الوسط. بدلًا من رسم ملامح الوجه، كتب اسم المؤلف: علاء حليحل واسم الرواية: "أورفوار عكا". كلاهما طبع بخط أسود بارز وبالحجم ذاته. أما الجسد الذي علته العمامة العربيّة فيرتدي بدلة عسكريّة فرنسيّة من عهد نابليون، لا بل هو نابليون بذاته، والرسمة للفنان الفرنسيّ الشهير "جاك لوي دافيد" (1748-1825)، وتعرف "بلوحة نابليون" في المكتب. فلماذا استُبدل رأس نابليون بعمامة عربيّة وحُذفت معالم الوجه مع إبقاء جسد نابليون العلوي وحركته الشهيرة التي تمثّلت بوضع يده في جيب صدره؟ هل لهذا الفعل أبعاد رمزيّة فنيّة ستخدم المضمون؟؟

إذًا صورة الغلاف تتعالق وتتوافق إلى حد نراه كبيرًا مع العنوان، رغم أنها القراءة الأولى له. وبالتالي فإن الروايتين جرّبتا دمج الفن مع الأدب.

2- **متاهة البداية:**

تختلف البداية التجريبيّة عن البداية التقليديّة، فهي تستدعي مخيّلة القارئ المتلقيّ وحواسه الخمس، مثلما يحدث في قراءة العنوان. وقد يتطلّب الأمر منه قراءتها مرارًا وتكرارًا ليفهم التوجّه. أحيانًا، ينتابه شعور أن البداية ستأخذه لعالم ما، فيتوقف في لحظة معيّنة مشدوهًا من تغيّر مجرى التوقعات والأحداث، وعندها يدخل إلى متاهة البداية. وبهذا تتخلى البداية التجريبيّة عن وظيفتها التمهيديّة المألوفة. وعن هذا تحدّث ديفيد لودج قائلاً: إنّ الرواية التجريبيّة قد افتقرت إلى البداية الحقيقية المألوفة؛ فهي بغالبيتها تزجنا في تيار من التجارب التي نبدأ بسبر أغوارها مع التدرّج في قراءة الأحداث.[1]

[1] راجع: ميلكولم بريدبوري، جيمس ماكفارلين. **حركة الحداثة**. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1998، ص 241-242.

ابتعد الروائيان: علاء حليحل ورجاء بكرية، عن مطب الاستلاب والتبعيّة في كتابة البداية، فلم تكن تقليديّة تمهيديّة مطلقًا. على القارئ قراءتها أكثر من مرة، منفصلة ثم متصلة مع تابعتها من الصفحات والفصول مجرّبًا ما قد جرّبه الروائيان من قبل، طامحين في كسر المألوف وتجاوز المتبع.

"في القرن الواحد والعشرين يا سيدي ستعثر على امرأة واحدة على الأقل يفتنها شكل الورق، هي أنا....."[1]

هذه جملة البداية في رواية **امرأة الرسالة**؛ يتبعها عشرة أسطر قصيرة وبهذا تنتهي البداية. الافتتاحية تبدو تنبؤيّة، تحمل نبرة الخطاب والنداء. فيها اعتراف بعشق الورق. والورق يرتبط بالرسالة. فهل النص عبارة عن رسالة من امرأة إلى سيّدها؟ ولماذا تناديه بسيدي؟ هل هي نبرة السخرية والاستعلاء أم فعلًا نبرة احترام؟ !!

بعد متابعة القراءة نجد أن هذه "الأنا" المتكلمة متمرّدة ثائرة عن سبق إصرار وتعمد: "قررت في يوم الحضارة هذا أن أصبح امرأة تمتهن التخلف بفنية عالية، وتكتب لك بأظافرها المتسخة هذه الرسالة"[2]

بهذه الجملة تختم الأنا الساردة افتتاحيتها التي لم تتعد ال 12 سطرًا في صفحة من القطع الصغير. ورغم قصرها إلا إنّها مشحونة المعاني، ذات لغة وأسلوب جيّدين. تحمل عنصر التشويق وتشد القارئ إلى المتابعة. بعد هذه البداية المقتضبة والمنفصلة عن باقي صفحات الرواية، نقرأ الباب الأول الذي تتبعه ثلاثة أبواب تتخللها فصول. فهل عهدنا بداية واحدة تصلح لعدة فصول وأبواب من قبل؟ يرى البحث أن رجاء بكرية قد أتقنت توظيف هذه التقنية بحرفيّة وامتياز؛ فجعلت البداية على قصرها ومراوغتها وبعض غموضها، ملائمة صالحة لكل باب من الأبواب وكل فصل من الفصول، لا بل إنها حلقة الوصل الوحيدة بينها. فإذا ما تاه القارئ بين طيّات الصفحات والسطور، تذكّر أن الرواية عبارة عن رسالة من امرأة لرجل، فعندها يجد مخرجًا من تلك المتاهة.

[1] رجاء بكرية. **امرأة الرسالة**. 2010، ص 5.

[2] ن.م. ص 5.

وسعيًا وراء الهدف ذاته، تبدأ رواية **أورفوار عكا** بفرمان من الدولة العثمانية معنون ب "برولوج". والفرمان في متنه أمر لأحمد باشا الجزار، يوصي بغزو وتدمير القوات الفرنساويّة التي احتلت يافا وغزة، وهي الآن مقبلة إلى عكّا. ومباشرة، وبعد قراءة الفرمان، يرحل القارئ بذاكرته إلى حقبة تاريخية واحدة ومحدّدة: أحمد باشا الجزار وولايته مدينة عكا في أواخر عام 1798.

لسنا نرى في البداية متاهة أو تمويهًا ولا حتى مجازفة، بل نعتقد أن حنكة وفنيّة تحلى بهما الكاتب قبل اختيار الفرمان كافتتاحية أو استهلال للرواية. فهي أيضًا تصلح لأن تكون حلقة وصل، أو حلقة شارحة للخمس وثلاثين وقعة التي تخللتها الرواية. ولولا وضوح الفرمان في متنه وأمره ودوافعه، لضاع القارئ بين سطور الأحداث المتنوّعة، التي تراوح ما بين السرعة والبطء والاعتدال في عمليّة العرض.

3- **التقطيع السرديّ**:

ونعني به تقديم المتن الروائيّ عبر فصول متفرقة، بعضها معنون بكلمات وبعضها الآخر مرقم بأرقام أو بحرفٍ أبجديّ. هذا الفعل بدوره يؤكد تكسير الحبكة الفنية التقليدية في الرواية ويوضح طريقة التمثيل فيها.

بعد صفحة الإهداء، ترد البداية ص 5، في رواية **امرأة الرسالة**، دون عنوان أو رقم. ثم يبدأ بعدها مباشرة الباب الأول ويضم:

الفصل الأول من ص (9-20)، ثم صفحة معنونة بعنوان هواجس (1) أشغلت حيّز أربع صفحات (21-24). ثم تبعتها ص 25 مرقمة برقم 2، وكأنها الهاجسة رقم 2، ثم رقم 3 ص 28، 4 ص 31، 5 ص 33، 6 ص 36، وأيضًا رقم 6 ص 54. تُتبع هذه الأرقام في الفصل الأول بثماني أوراق تحمل كل ورقة عنوان رقمها: الورقة الأولى، الورقة الثانية.... حتى الثامنة. بعد الورقة الثامنة تقع الهاجسة رقم 7 ص 69، ثم 8 ص 72، 9 ص 74، 10 ص 75. وبهذا ينتهي الفصل الأول من الباب الأول.

الفصل الثاني: من ص 77-91. وفيه 6 مقطوعات سرديّة. على رأس كل صفحة بداية للمقطوعة سجل رقمها: 1 ص 77، 2 ص 79، 3 ص 83 4 ص 85، 5 ص 87، 6 ص 90.

الفصل الثالث	1 ص 93
	2 ص 97
	3 ص 101
	4 ص 103
	5 ص 106
	6 ص 107
حب	1 ص 108
	2 ص 109
	3 ص 112
	4 ص 113
	5ص 115
بريد مسجل	1 ص 118
	2 ص 120
	3 ص 123
	4 ص 124
حيفا عطر ذاكرة	ص 127
	1 ص 128
	2 ص 131
الفصل الرابع ص 133	1 ص 135
	2 ص 137
	3 ص 139
	4 ص 142
	5 ص 144
	6 ص 145
	7 ص 149-148
	أ ص 149
	ب ص 150
الباب الثاني ص 153	1 ص 156-157
الفصل الاول ص 155	2 ص 158

	3 ص 159
	4 ص 160-161
	5 ص 162
	6 ص 163
	7 ص 165
	8 ص 166
	9 ص 168
	10 ص 169-170
	11 ص 170- 172
كاظم خبير ص 173- 175	1 ص 176-178
	2 ص 179-180
	3 ص 181-182
	4 ص 183-185
	5 ص 186- 187
	6 ص 188 – 190
	7 ص 191
الفصل الثاني ص 193	1 194
	2 ص 195-199
	3 ص 197- 199
	4 ص 200- 201
	5 ص 202- 203
تأمل 204-205	1 ص 206-207
	2 ص 208- 209
	3 ص 210 - 213
	4 ص 214- 215
	5 ص 216 - 217
	6 ص 218 - 219
دهشة ص 220	1 ص 221
	2 ص 222-223

الفصل الثاني	1 ص 225-227
	2 ص 228
	3 ص 229-230
الفصل الثالث	1 ص 231-232
	2 ص 233-234
	3 ص 235- 236
	4 ص 237
	5 ص 238-239
	6 ص 240
طيف	1 ص 241-242
	2 ص 243
	3 ص 244
	4 ص 245-246
	5 ص 247-250
	6 أ ص 251
	ب ص 251-253
	ج ص 253-255
انشطار	1 ص 256
	2 ص 257- 258
	3 ص 259 -260
	4 ص 261
	5 ص 262-263
	6 ص 264
الفصل الرابع 265	1 ص 266- 270
	2 ص 271- 272
	3 ص 274-283
	4 ص 284-291
عارية	292-296
الباب الثالث	1ص 299-303

الفصل الأول	2ص 304-306
	3ص 307-310
الفصل الثاني	311-313
حالة	314
	1ص 315-316
	2ص 317-319
	3ص320-327
الفصل الثالث	1ص 329
	2ص 330-331
الباب الرابع	333
الفصل الأول	335-336
غسان حنين الثلج	1ص 337-338
	2ص 339-340
	3ص 341-342
	3ص 343-347
الفصل الثاني	1ص 349-354
	2ص 355-356
	3ص 357-358
	4ص 359-362
	5ص 363- 364
الفصل الثالث	365-366

يؤكّد لنا هذا الجدول أن لا قاعدة لتقسيم الفصول وعمليّة السّرد في الرواية. هذا التفكيك المتعمّد، هو دليل على التجريب. فبعد أن كنّا قد اعتدنا على أن يكون الحدث مترابطًا منطقيًا والحبكة متسلسلة وسلسة، بدأنا نقرأ أحداثًا تبدو مفكّكة، ما يجعلنا نطرح سؤالًا متكرّرًا: ما الجامع بين هذين الحدثين؟ وبالفعل، قد يظن القارئ، وللوهلة الأولى، أنّ الرواية عبارة عن مجموعة خواطر، أو صفحات من الذكريات، قسمتها الكاتبة بطريقتها الخاصة، فراوحت بين أطوال الفصول، ونوّعت في العناوين ما بين كلمة وجملة، حرف ورقم. وبهذا التقطيع تشظى

السّرد وتشذر، وكسرت الروابط السببية والتتابع الزمنيّ، ومزقت وحدة الرواية لتسير على خط متعرّج وتتبنى فكرة "اللا حبكة". وهي فكرة ترفض تشكيل الرواية من بداية، عقدة وحل[1]. وبالرغم من ذلك، وبعد قراءة ثانية وثالثة فاحصة متأنية، نجد أن لا إمكانية لفصل الفصول بعضها عن بعض، وأنّ رابطًا قويًا يجمع بينها، وهو موتيف "الرسالة" الحاضرة بنصّها وشكلها ومضمونها على امتداد عمليّة السّرد؛ فالفصل الأول من الأبواب الثلاثة الأولى يبدأ برسالة محفور بآخرها التاريخ والاسم، ثم تتبعها مقاطع سرديّة متفرّقة، تتباعد وتتقارب لتتقاطع عند نفس الحدث الأساسيّ المعلّق عليه المتن بمجمله، وهو حنين "نشوة" "لغسان" والمراحل المفصليّة الهامّة في حياتها معه. أمّا الباب الرابع فهو الوحيد الذي ينتهي برسالة مختومة بتوقيع "امرأة الرسالة" وقد حُفِرَ على مغلّفها اسم "عكا". ضف إلى ذلك أنّ الخطاب المكتوب هو خطاب من مرسل إلى مرسل إليه. وعليه نخلص إلى القول إن رواية **امرأة الرسالة**، رواية تجريبيّة \ حداثيّة أتقنت تقنيّة التقطيع السرديّ بحنكة ووعي.

أما رواية "**أورفوار عكا**" فلا تحوي هذا التعقيد، إن جاز لنا الوصف، في عملية التقطيع السرديّ. تبدأ الرواية بفرمان من الدولة العثمانية وتنتهي بآخر من نفس المصدر. بين الفرمانين سُردت 35 وقعة: الوقعة الأولى 24 آذار تدريجيًا حتى الوصول إلى الوقعة الخامسة والثلاثين 30 أيار.

لم تبن الرواية على شكل الحبكة التقليديّة، إلا أنّ الأحداث كانت تسير بتسلسل منطقيّ مترابط مع شيء من الهذيان، بسبب النسق الزمني المتقاطع، أو التكسير الزمني، ما سنفصّل الحديث عنه في البند 4. ومع ذلك فهي رواية تجريبية لتخطيها المبنى الشكليّ والمضمونيّ المألوف قديمًا.

4- النسق الزمنيّ المتقاطع:

وفيه تتفاعل الذات مع الزمن، فتساق إلى السير المراوح بين الحاضر والماضي أو الحاضر والمستقبل، فتارة ترحل الذات إلى ماضيها تاركةً حاضرها، وأخرى تحلم بالمستقبل. وفي كلتا الحالتين هنالك هروب من الواقع الحاليّ المعيش الآن، إلى لحظات قد تكون لا معقوليّة الوجود أو خيالية، أو ربما لحظات تهدف إلى اكتشاف جديد أو إعطاء صياغة أخرى لحقيقةٍ ما. عن هذا التقطيع أو التكسير الزمني، تنجم تقنيتان هامتان بارزتان في الرواية التجريبية: تقنية "التتابع"

[1] عن المقارنة بين الحبكة في الروايّة التقليديّة وحبكة الحداثة أنظر: عزام، 2011، ص 56-46.

(consecutive) و "التناوب"(Alternative) وهما تقنيّتان توظّفان بالأساس لكسر الرتابة في السرد. تعمل الأولى على تنظيم السّرد بشكل متتابع منسّق، وتأتي الثانية لتخلق عدة خطوط سرديّة، عندها نرى الراوي يسرد سطرًا ما أحيانًا ويتركه فجأة ليتبع سطرًا آخر، ويصف حدثًا مختلفا، ثم يعود إلى الأول وبعدها يستطرد للثالث، وهكذا إلى أن تتداخل الخطوط السرديّة دون مقدّمات أو تلميحات ومؤشرات، الأمر الذي يضع المتلقي أمام طريق مليئة بعلامات الاستفهام، فيقف متأملًا مجندًا عقله وفكره وخياله ليربط الأحداث بشكل متلائم.[1]

ذلك التتابع والتناوب يقوداننا إلى الحديث عن تقنيّات تتعلق بشكل مباشر بتشظي السرد مثل الاسترجاع بأنواعه.

في الصفحة ال 251 من رواية **امرأة الرسالة**، والتي تحمل الرقم -7- وتقسّم إلى: أ و ب، نقرأ في مطلع القسم أ:

"أين كانت إذن وهو يلاحق النساء؟ هل يستيقظ عشقها له وتجيء؟... هكذا بدأ يسترجع أيامه القبيحة. كأن ذاكرته المثقوبة لم تعرف كيف تسعفه شُلّت مرايا عينيه أيضًا. لا يرى خلاف تعابير وجهها وحقيبة كانت خاصة مدام بوفاري الخرافيَّة... سوداء ربما بلون غيابها غافلة الطوفان وهو يتذكر، أخذها وذهب."[2]

في هذا المقطع الصغير تظهر تقنية الاسترجاع الفنيّ التي يتوقف عندها الحدث الحاليً لتبدأ الذاكرة بسرد حدثٍ قد مضى وتعود بعدها إلى الحدث الأساسيّ. التذكّر والتداعيات هي المجال الوحيد أمام السارد الذي يصف ويوصف في آن واحد لكنه محكوم بوضع ما وحدث معين، لذا يضطر إلى العودة للنظر في مرآة الذات مرة أخرى. فمتى عاد السارد إلى نفسه؟

لقد عاد بعد مشهد مطوّل من التداعيات دام ثماني صفحات. يعود بجملة "استرجع نفسه ومج عميقًا من سيجارته".[3] بعد هذه الجملة مباشرة تأتي جملة: "استدرجها صوته أراد أن يكون تلقائيًا ومباشرًا. هي أحبت المراوغة، قال. نسي أنها امرأة تكتب بريش دهائها..." ثم يعود مجددًا

[1] عن هاتين التقنيتين: التتابع والتناوب راجع: عزام، 2012، ص 198-196.

[2] بكريّة، **امرأة الرسالة**، ص 251.

[3] م.ن، ص 258.

إلى التداعيات والاسترجاع الفني باقتحام مباشر للسرد يدوم على امتداد الرواية، ويتمظهر في لقطات متعددة ما بين الماضي والحاضر. هذا الأسلوب نقرأه في كل صفحة من صفحات الرواية. بموجب هذه التقنيات لا يصبح الزمن مرتبًا ترتيبًا ظاهريًا محددًا، ولا تسير الأحداث وفق سيرورة منظّمة. اضطراب الزمن والحدث يؤدي بالضرورة إلى اضطراب المكان، وهذا كلّه بسبب ما يعرف "بالتداعي الحر" الذي لا يخضع لأي تنظيم، وبهذا نزور مع السارد عدة أمكنة مثل يافا، عكا، المسرح، غرفة النوم...

قسم (ب) من ص 251 يستهل ب: "تكتكة المنبّه ابتلعت دقات قلبه، وخفت عنها. كأنما قررت أن تقول ما لا يحب أن يسمعه. كان رأسه مخمورًا برائحة السجائر ولم يشأ أن يستبدلها بشيء آخر، ولا رائحة العطر الذي ينبعث كلما أغلقت العقارب استدارة"[1] ثم يرحل في رحلة مجددة من التداعيات والذكريات إلى أن يعود المنبّه ليقطع حبل أفكاره في ص 254: "أراد أن يبقى بها، لولا أن المنبّه كتَّ أرقامه العجيبة في عينيه)[2]. وما هي إلا سطور معدودة ويعود مجددًا إلى رحلته عبر الزمن الماضي، متلاعبًا بضمير السّرد ما بين الأنا، والهو، والهي الغائبة والحاضرة، فيترك السطر والحدث ليعود إليه مجددًا فيما بعد.

في رواية **أورفوار عكا** لا يظهر التقطيع الزمنيّ بالحدة التي نشهدها في **امرأة الرسالة**؛ بمعنى أن التقطيع يظهر في كل وقعة من الوقعات على حدة. فالأحداث والزمان والمكان تنتظم داخل الوقعة، أما التقطيع فيظهر بين الوقعة وسابقتها ولاحقتها. هذا الفصل والوصل يعرف بتقنية المونتاج، التي سنفصّل القول عنها بعد التمثيل للتقطيع الزمنيّ.

في إحدى وقعات **أورفوار عكّا**: في الوقعة الرابعة 27 آذار، يتفرّس "دي فيليبو" ليرى "بونابرته"، فلقد مضى على لقائهما أربعة عشر عامًا. أثناء هذه اللحظات تأخذه الذاكرة إلى نشأة "نابليون بونابرت" وكيف برز نجمه في الكليّة العسكرية: "يذكر أنه قال يومًا: "لو كان التوق إلى الحرية كافيًا لنكون أحرارًا، لكانت كل الشعوب حرة"[3]

[1] م.ن، ص 251.

[2] م.ن، ص 254.

[3] حليحل، 2014، **اورفوار عكا**، ص 37-38.

وبعد جولة في ذكريات جعته مع نابليون، وهواجس وأفكار دارت في خلده، يعود دي فيليبو إلى أرض الواقع والحدث الآني، ويرجع إلى التواصل مع من كان محيطًا به قبل مسيرة التداعيات والاسترجاع، فيتحدث مع الجزار والترجمان إبراهيم، ويستمر المشهد بانتظام دون تقطيع.

5- **المونتاج**

لا يمكننا الحديث عن هذه التقنية بمعزل عن سابقتها- النسق الزمنيّ المتقاطع والتقطيع السرديّ- فهي بالأساس قطع ووصل؛ يقطع المشهد ليستكمل في لحظة أخرى ومشهد موصول تابع بموجبها، تصبح المشاهد غير منظّمة وفق منطق معين معروف. وبفضلها، لا يصبح الزمن مرتبًا ترتيبًا ظاهريًا محدّدًا، ولا يسير الحدث وفق سيرورة متدرجة منظمة.

تتعاون التقنيّات الثلاث الآنفة الذكر وتتعالق وسط هذيان مُحكم مُنظم، فتفسح الواحدة منهما للأخرى مجالًا ليتم المعنى.

في الفصل الأول من **امرأة الرسالة**، على سبيل المثال لا الحصر، ينتقل بنا المشهد من رسالة تقع في سبعة أسطر، افتتحت بها الكاتبة الفصل، إلى إحدى عشرة حلقة سرديّة غير معنونة بل مرقمة. كل حلقة عبارة عن مشهد يختلف عن الآخر من حيث الحدث. هذا الحال، يفرض تلاعبًا واضحًا في الضمير السرديّ والعرض السينيمائيّ؛ فبعض المشاهد ورد مفعمًا بالوصف المسهب للمشاعر أو للمكان، وبعضها الآخر كان إخباريًا، وجزء منها غلب عليه الحوار. وهذا الأمر هو ذاته ما ينطبق على الوقعات الخمس والثلاثين في رواية **أورفوار عكا**؛ فكل وقعة هي مشهد قائم بحد ذاته. الوقعة الأولى 24 آذار، تسلّط الضوء على محاولة اغتيال الجزّار "الظالم"، وسط هذا المشهد، يُجنّد حلم الجزّار كسابقة داخليّة (prolepses) ليُمهّد لحدث سيُروى فيما بعد ليصبح الحدث المركزيّ، ألا وهو وصول "الفرنساويّة" **لعكا**.[1] بعدها تسلّط الكاميرا على ذاك الذي كان يحمل سكينًا ليقتل الجزار، وفزع من تقلّب الأخير أثناء نومه فركض ليختبئ بمحاذاة الشبّاك. بعد هنيهات يكتشف الجزّار أمره، فيستشيط غضبًا ويهيج صارخًا متوعّدًا وينتهي المشهد بصراخه: "خونة!".

تلي "الوقعة الأولى" الوقعة الثانية 26 آذار، أي بعد مضي يومين على سابقتها. وهذا القطع الزمنيّ يجعل عملية المونتاج مباحة أكثر. وبالفعل فإن المشهد في هذه الوقعة يستقر فوق السفينة

[1] راجع: م.ن، ص 13-15.

"الفرنساويّة" وقائدها القبطان توماس. هذه السفينة هي ذاتها التي أرسلت من باريس وعلى متنها مئة وخمسون امرأة جميلة غضّة، على حد وصف الراوي، جاءت إلى الشرق بهدف الترفيه عن جنود نابليون ورفع معنوياتهم أثناء الحملة على الشرق.

أما الإجابة عن السؤال: متى نعرف مصير المعتدي على الجزار وما حصل بعد ذلك؟ فنقرأها فيما بعد، وبمشهد جديد يقع في الوقعة الثالثة 26 آذار، وفيها مشهد إعدامه وتعذيبه.

وعلى هذا المنوال يستمرّ تصوير الحدث وسط خضوع العمليّة السرديّة لضرب دائم من القطع والوصل، أو المونتاج السينمائيّ.

1. **فكرة "اللّا بطل"** (Anti- Hero)

حيث أصبح "البطل" في الرواية التجريبيّة يتحرك في ظروف لا معقولة أو وجوديّة، فهي تخلو من المعايير الاجتماعية، كما انّه دائم الانشغال بعالمه الداخليّ، وتداعياته الخاصة. كأن الروائيين التجريبيين يحاولون من خلال هذا العبث وتلك الثورة على المألوف السائد وتجاوزه، عرض فكر وعقيدة يؤمنان بأنّ التغيير يجب أنْ يبدأ من الذات، وأن يخترقها وهمومها، حتى ينطلق إلى الخارج، الذي بات مشوّهًا غريبًا غير مفهوم. أو لربما نراهم يلتصقون بواقع أليم ولكنه صريح وواضح، هو واقع التقوقع بهموم الذات التي باتت مثقلة إلى حد جعلها تتنازل، وهي بكامل وعيها وإدراكها، عن الهموم الجمعية، فهي بالكاد تحقق هدفها، هذا إنْ وُجد أصلًا.

"نشوة" بطلة **امرأة الرسالة** أخفقت في تحقيق حلمها بالزواج من حبيبها "غسان"، ولكنها نجحت في أن ينمو في رحمها "غسان الصغير". هي خططت ودبّرت لذلك، غير مكترثة بالمعايير الاجتماعية، منشغلة بعالمها الخاص ومتطلباتها الذاتيّة، مخترقة همها لتنطلق منه إلى هموم العديد من النساء اللاّتي يشبهنها بواقعها الأليم المثقل بالموروث العقائديّ الشرقيّ.

فإذا ما كان مفهوم "اللّابطل" يتحدّد وفق معايير خاصة مثل: ضحية المجتمع، البؤس والوحدة، الاغتراب وعدم الخضوع للشروط المفروضة عليه قسرًا من الخارج،[1] إذا كان الأمر كذلك، فإن "نشوة" تجسّد شخصية "اللّابطل" التي تلوذ بعالمها الخاص، محاولة تشكيله وفق تصوّراتها وتطلّعاتها الذاتيّة. ولا يأتي هذا التصرف إلا لكونها عاجزة عن مسايرة الواقع وتقبله، فهي تشعر

[1] راجع: عزام. 2012، ص 120-122.

بالاضطهاد الدائم، الأمر الّذي آل بها إلى الثورة وكسر قواعد المألوف بغية تحقيق جزء من هدفها، أو ما قد يمس بهدفها المنشود ويتعلّق به. بالمقابل، نجد شخصية "الجزار" في رواية **أورفوار عكا** تجسّد مفهوم **"البطل السلبي"**، الذي يقع في مستنقع القذارة، ويكون عبدًا لشهواته وأنانيّته وحبّه لذاته، فيفتك بالآخرين لخدمة مصلحته الشخصية، ويدوس على كل شيء أمامه، وإن كان بريئًا، في سبيل الحصول على هدفه.[1] وترى الدّراسة أنّ وقائع الرواية هي التي فرضت هذا النوع من البطولة، فهي تسجيل لحقبة زمنيّة تاريخيّة حقيقيّة بغالبيتها، وإن كانت تجنح إلى شيء من الخيال والفانتازيا في بعض المواقع. وبما أنّ مفهوم البطل يتغيّر في الأدب بتغيّر العهد والحضارة والثقافة الحاضنة له، بمختلف معاييرها ومتطلباتها[2] كان لزامًا على الجزار أن يجسّد صورة "البطل السلبي"، لا صورة "اللا بطل". أما فكرة الحديث عن البطل الكلاسيكي القديم، بوصفه شخصًا ذا قيم مثاليّة وصفات سامية تفوق صفات الناس العاديين،[3] فهي أمر غير وارد بالحسبان، رغم أننا، وعلى أرض الواقع، نتحدث عن شخصية من الزمن الغابر، إلا أننا وفي الوقت ذاته، نقرأ رواية حداثيّة تجريبيّة كتبت ما بعد القرن العشرين، الذي زال فيه مفهوم البطولة القديمة وتحوّل.

2. النهاية مفتوحة:

أشار براد بري وماكفارلين إلى أنّ النهايات في الرواية التجريبيّة تكون على الغالب مفتوحة، فتترك القارئ متلبسًا في الشك حول مصير الشخصيّات، ليحاول أن يبني لها مستقبلًا متخيّلا في ذهنه.[4]

---

[1] عن مفهوم البطل السلبي راجع: عزّام، محمّد. **البطل الإشكاليّ في الرواية العربية المعاصرة**. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر،1992، ص 12-13. وعن مفهوم البطولة في الأدب انظر:

Ibrahim Taha, "Heroism in Literature: A Semiotic Model", *the American Journal of Semiotics* 18(2006), p. 109-127.

[2] See: Alex Zwerdling. *Yeats and the Herotic Ideal*. New York: University Press, 1965, p. 3-6.

[3] عن البطل التقليدي راجع: روستين، ماير. **البطل واللابطل في الرواية الحديثة**. تل أبيب: الجامعة المفتوحة، 2000, ص 23.

[4] راجع: مالكوليوم براد بوري، جيمس ماكفرلين. **حركة الحداثة**. 1998. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص 121-190.

تنتهي رواية **أورفوار عكا** بقرار الجزّار المفاجئ بالرحيل عن عكا، عائدًا إلى مسقط رأسه البوصنة، محاولًا الهروب من تلك "الأرواح الشريرة" التي تلاحقه أينما ذهب بفعل هلوساته، يهرب منها ليرتمي في حضن "دارينكا"، حبه الأول، التي ما زالت تنتظره: "جلس الجزار عند مقدمة القليون وهو ينظر إلى عكا تارة وإلى البحر الكبير تارة أخرى. استسلم لسطوة الرحيل المحزن وبهجة اللّقاء المرتقب السعيد. أسلم نفسه لهذه المشاعر المتضاربة وأغمض عينيه وعبّ من هواء البحر عبًّا، وبدأ يعتاد نطق اسمها من جديد: "دارينكا."[1]

هذه النهاية هي نهاية متخيّلة غير حقيقية، تخالف تلك التي أوردتها مراجع التاريخ عن نهاية أحمد باشا الجزّار، اختلقها الكاتب ليضيف بها اشكاليّة أخرى للتصوير في الرواية التجريبيّة التي تضطر إلى تمثيل الواقع في الوقت الذي ترفض أو لا ترغب في ذلك. ما سمّاه الكاتب علاء حليحل بِـ"الواقعيّة السحريّة"[2]

فبعد سلسلة من أعمال العنف والقتل الدمويّ الذي اقترفه الجزار بحق المئات من البشر لزلّة ما، بعضها عفوي غير مقصود، بعد ذلك كله، تظهر في النهاية شخصيّة الإنسان الذي يفقه الحب ويعرف العشق! وهل لرجل أحرق زوجاته في لحظه جنون وقتل ضباطه المقرّبين بزعم تآمرهم عليه أن يرأف ويحن ويعشق؟! نعتقد أن الفعل التجريبيّ في الرواية هو الذي فرض هذه النهاية، غير المتوقعة؛ فبعد أن وقع الكاتب، في بعض مطبّات التبعيّة والواقعيّة، ليجعل روايته أقرب للرواية التاريخية التي تدوّن الحدث التاريخيّ بأدق تفاصيله، وتعرض بعضًا من شخصياته الحقيقية التي شهدها ذلك العصر، كشخصية "فرحي" –وزير المالية اليهودي- "الترجمان"، "الخوزقجي"، "الجزار" بعينه، بعد هذا الوقوع كان عليه أن يتنصّل ويتملّص من هذه المسؤوليّة، فيضع ملامح التجريب الروائيّ في المتن، وقد نجح في ذلك.

أما نهاية **امرأة الرسالة** فنراها نهاية ماكرة، قبل أن يسقط عليها وصف نهاية مفتوحة.

[1] حليحل، 2014. ص 240.

[2] أجرى الباحث لقاء مع الكاتب علاء حليحل في نادي النساء العكيّات في عكّا، وحاوره حول الرواية ومضامينها، وتمّ نقاش قضيّة الوصف العنيف والمنفّر في الرواية، الذي قد يجعل القارئ مشدودا أثناء عملية القراءة. وقد عقّب حليحل على هذه النقطة قائلًا: "إن أصقاع الأرض مليئة بشتى أصناف العنف، وما تقترفه بعض الحركات التكفيرية أشد وأقسى مما عرضته الرواية (مقتطفات من لقائي بالكاتب، عكا 23.7.2015).

"توقفت مقابل خارطة السنوات التي زحفت خلفها وأعادت قراءة ما كتبت. كأنها تقرأ ما تعرف أنه يسمعه ثم وقعت نفسها كأول مرة، "امرأة الرسالة". وعلى المغلف حفرت اسم "عكا" واضحًا كموج قلب كأنه آخر ملجأ للذاكرة من السلب، وللحب من الفقد"[1]

عند هذه الخاتمة يقف القارئ متسائلاً: هل هذه خاتمة الرسالة التي كانت قد افتتحتها الرواية في البداية، أم هي خاتمة الذكريات الماضية؟ ماذا عن ردة فعل "غسان"؟ كيف ستكون عندما يعرف أنّ طفله في أحشاء "نشوة"؟ هل سيركض إليها للزواج بها؟ هل سترضى به بعد كل مشوار العذاب معه؟ أم أنها ستطبّق مبدأها القائل "إنّ المرأة إذا ما أرادت رجلًا لا تتركه طعمًا للسمك، بل يجب أن تكون السمكة التي تربطه بزعانفها وتأخذه إلى حيث لا يصل سواها إليه."[2] "نشوة" تحصل على مبتغاها من غسّان ثمّ تتركه وترحل. وهذه سابقة لم نقرأها في الأدب النسائيّ ولا النسويّ من قبل؛ فرغم ثورة النساء واستيائهن من المجتمع الذكوريّ الشرقي البائس، إلا أن المرأة تتمرد وفي قلبها حنين واشتياق وتعلّق بالرجل، ترحل منه إليه، ولم نقرأ عن بطلة رواية تكتب سطور حياتها مع رجُلها وفق ما تحب هي لا هو. وبهذا تكون النهاية ماكرة مفتوحة محيّرة، وتجريبية.

3. اللغة

تخلّت الروايتان، **امرأة الرسالة** و **أورفوار عكا** عن النزعة الوعظيّة التسجيليّة التي اتسمت بها الروايّة التقليديّة؛ فعرضتا وجهات نظر متعددة غير معصومة عن الخطأ، ولذا أصبحت اللغة هي المركز للمتن الروائي، التي ينصَبُّ عليها جهد الكاتب لتقوم بالدور الأساسيّ في عمليّة السّرد. تفوّق **امرأة الرسالة** على **أورفوار عكا** من حيث اختراق اللغة الشعريّة والتعابير المجازيّة، حيث نقرأ لغة عالية المستوى، ذات عبارات مشتتة ومبعثرة في كثير من الأحيان، مما يجعل الجمل مركّبة:

"استرجع نفسه، ومجّ عميقًا من سيجارته. استدرجها صوته. أراد أن يكون تلقائيًا ومباشرًا. هي أحبّت المراوغة، قال. نسي أنها امرأة تكتب بريش دهائها. فكر المرأة لا ينس مرجعيّته

[1] بكريّة، **امرأة الرسالة**، ص 366.

[2] م.ن، ص 363.

وهو يعلن جديته، فكر المرأة يوثّق بأنوثة عالية هواجسه. هكذا يعلّم لؤم الرجال النساء النبش في ثقوب الألم."[1]

بالإضافة إلى التعابير المجازيّة واللغة الشعريّة البارزة في المقتطف أعلاه، نلاحظ دراية الكاتبة في استخدام علامات الوقف وتجنيدها لخدمة المضمون والتراكيب في الجمل؛ فقد اختارت النقطة بعد "سيجارته" لأنّ المشهد يتطلب وقفة تأمليّة ممهّدة لعملية استدراج الصوت في المشهد الّذي يليه. وهكذا استمرت بعلامة وقف مطوّلة لتشير إلى التأني في الفكر والبطء في تقلّب المشهد أثناء عمليّة الاسترجاع. على القارئ هنا التّحلي بشيء من الصبر والأناة لبلورة ورسم المشهد وبالتالي فهم المعنى المراد إيصاله. فهو مشدود إلى عمليّة السرد نفسها أكثر من انتباهه إلى موضوع السرد، وهذا يعود لاختيار اللفظة والمفردة. ولكن قراءة متأنية تفرضها علامة الوقف تسهم في انتباهه لموضوع السرد.

لغة **أورفوار عكا** جاءت بسيطة، لا لغط ولا تعقيد فيها، وظفت كعضو أساسي في الرواية يصوغ الفكر ويؤسس لعالم يبدو مغايرًا. فقد أسهب الكاتب في وصفه لمشاهد تصويريّة معروضة أمام القارئ. لهذا المخزون اللغويّ وذلك المكنون الشعريّ وظيفة هامة في الروايتين؛ إذ بفضله يرتد المجموع إلى الفرد، والفرد/ الذات إلى المجموع؛ فجميع الشخصيّات الفاعلة في **أورفوار عكا** جمع في صيغة فرد يعمل تحت إمرة طاغية، ويتمنى قتلة في أي لحظة، لكنه لا يجرؤ. وكذا "نشوة" في **امرأة الرسالة** ذات مفردة قد تمثل ذواتًا عديدة للنساء العربيّات الشرقيّات.

تقنيّات متنوّعة:

- **تعدّد الأصوات (PolyPhony)**

حتى تتكوّن الرواية وتتواجد لا بد من وجود سارد. هذا الأخير ما هو إلا دور مبتدع ينسجه الكاتب ويحدّد صفاته ويكتب أقواله. فيكون هو، بهذا المفهوم، الشخصيّة التي يتوسّل بها المؤلف لتشكيل عالمه الحكائيّ.[2]

[1] بكريّة، **امرأة الرسالة**، ص 258.

[2] راجع: بوشوشه بن جمعة، **سردية التجريب وحداثة السرديّة في الرواية العربية الجزائرية**، 2005، ص 177-180.

تتشظى زاوية السّرد في **امرأة الرسالة** عبر تلاعب مستمر ولا متناه بضمير السارد ما بين الأنا والهو، وبين فعل ماض وحدث مستقبليّ يرتبط بتخطيط الحاضر، وإن كان حضور الأول مهيمنًا على الثاني.

وفي **أورفوار عكا** تتوزّع عملية السّرد على عدة أشخاص، يحتاج القارئ إلى وقت لتجميعها وإحصائها: "الجزار"، "نابليون بونابرت"، "أبو الموت"، "عبد الهادي"، "فرحي" "دي فيليبو"... بالإضافة إلى أصوات بعض الحرّاس والجنود التي وردت دون أسماء.

- **الإغراب Defamiliarization**

والمصطلح مأخوذ من كلمة غريب، أي جعل النص غريبًا غير مأنوس في الواقع المعيش. وُظِفَت هذه التقنية برواية **أورفوار عكا** عندما تحدّث الترجمان إبراهيم مع السيد المسيح وشكا له همه، ثم اقترب منه "يسوع المسيح" ومسّد شعره وعندها أغمى عليه.[1]

والسؤال: هل حقًا رأي "إبراهيم" أو "مارون"- اسمه الحقيقي- المسيح وحاوره؟ يرى البحث هذا الأمر مفتعلًا، يهدف إلى تنشيط حركة اشتراك القارئ مع سيرورة القراءة والتحليل. فعندما يكون النص مألوفًا بكل محتوياته، يصبح القارئ مجرد متلق سلبي.

- **التناص Intertextuality**

أو توظيف نص داخل النص الحاليّ، المتن الروائيّ، لمعالجة وتفسير المعنى الحاضر.

في بعض المشاهد في **امرأة الرسالة** تُوَظف بعض المقاطع من الشعر المُغنى لتخدم المعنى الرومانسيّ والموقف العاطفيّ الذي جمع بين "نشوة" و "غسان" ذات مرة. مثلما يظهر في (ص 194) وتوظيف أغنية فيروز: "في قهوة عالمفرق في موقدة في نار، نبقى أنا وحبيبي نغمرها بالأسرار. جين لقيت فيها عشاق اتنين زغار قعدوا في مقاعدنا وسرقوا منا المشوار."[2] عند هذا المقطع يتوقف التناص وتعود الساردة إلى الموضوع المركزي لترى عبر تداعياتها "غسان" يتوقف عند المقاعد ويحرك الشاي. كما لو أنها تلمّح إلى رغبته في العودة إلى السابق وعدم التخلي عن "نشوة"، ولكنّ المقعدين لم يعودا شاغرين وينتظرانهما، فهناك عشاق جدد سيكملون المشوار.

[1] أنظر: حليحل، **أورفوار عكا**، ص 160-161.

[2] بكريّة، **امرأة الرسالة**، ص 194.

إذًا اختيار المقطع من الأغنية ليس عفويًا أو اعتباطيًا، بل متعمدًا.

وفي **أورفوار عكّا** يكسر الكاتب روتين السرد، فيدرج بعض أبيات الزجل أو "الفراقيّات" ليوضّح المشهد ويُنمّقه، تماما كما يظهر في الصفحات (145، 146، 148، 154.)

- **الحوار**

نعترف أولًا أن هذه التقنية تحتاج إلى دارسة متفردة ومسهبة أكثر من هذه السطور القليلة التي سنوشك على ذكرها. فالحوار في الرواية التجريبية أمر لافت ويستدعي اهتمامًا خاصًا.

يُعَرَّف الحوار على أنه حديث بين شخصين أو أكثر ويعتمد على اختيار واعٍ للمفردات والصور فعليه تقع مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى داخل النص.[1]

ينقسم الحوار في الروايتين **امرأة الرسالة و أورفوار عكا** إلى:

1) حوار خارجيّ تناوبيّ
2) حوار داخليّ فرديّ /أحاديّ.

- **الحوار الخارجي**

نعني به الحوار الذي يدور بين شخصين على مرأى ومسمع من كليهما ففيه تتناوب شخصيتان أو أكثر، وبطريقة مباشرة، الحديث لتدفع السرد إلى الأمام وتكشف عن أمور مخبّأة.

ينقسم الحوار الخارجي إلى:

أ- **حوار مركب**[2]

يظهر فيه الوصف العميق وإبداء الرأي وتحديد وجهة نظر الشخصيّة وموقفها/ مواقفها. مثال على ذلك حوار بين "نشوة" و"غسان":

"- رأيتك في الحلم... جسّدت دورًا إيروتيًا يسوح الجنون.

- غريب، هل من عادتك أن تحلُم بالشخصية قبل أن تسند إليها الدور؟ عَلَّقت ساخرة.

[1] راجع: فاتح عبد السلام. **الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السردية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999، ص 21 وانظر أيضا: بسام خلف سليمان. "الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية "، **مجلة كلية العلوم الإسلامية**، ع الثالث عشر، المج السابع، ص 2-3، 2013.

[2] أنظر: فاتح عبد السلام، **الحوار القصصي**، 1999، 21-22.

كأنك ذُعرتَ من مجرد الفكرة، عاجلتني بالقول:

- من أخبرك أنّ في نيّتي إسناد دور لك.

- استنتجت وحدي، ستندم يا سيّدي إذا لم تفعل. علّقتُ بدعابة.

- فليكن، سأندم، هل جننت حتى أفعل؟ وجودك يا سيدتي سيدمّر كل شيءٍ"[1]

يكشف الحوار أعلاه عن شخصية "نشوة" المرأة المراوغة الراغبة المتمنعة، الواثقة من حب "غسان" لها. كما ويعرض جانب الذكورة الشرقية ومفاهيمها المتعالية على المرأة، فمهما عظم حب الرجل لها يكابر ويجاهد انتصارًا لرجولته. "فغسان" كان ينوي بالفعل إسناد الدور الأساسيّ لشخصية "نشوة"، وقد فعل، لكنه لم يعترف يومًا لها بهذه النيّة، ولا حتى بصدق مشاعره نحوها، وظل هائمًا سائحًا وراء النساء متبعًا شهواته خشية أن يأسره حبه، وفي هذا شيء كبير من الأنانية.

ب- الحوار الترميزي[2]

وهو حوار يميل إلى الإيحاء والترميز باللفظ والمعنى، فيُوظّف الرمز ليحمل طاقات فاعلة في النص، ومثال على ذلك ما دار بين "نشوة" و"كاظم البغداديّ" حول القضية الفلسطينيّة خاصة والعربيّة عامة.

"سألها ماذا تريد من مدنها.

دون أن تفكر طويلًا قالت: أن أعيشها.

قال: ارحلي إذن إليها. هل تنتظرين زمنًا يأتي كي يأخذك إليها؟

قالت: لكن اليهود ملأوها بأيّامهم.

قال: فليملأها اليهود بأيامهم وسنواتهم، ما دخلك أنت؟

ثم أضاف:

أسكني مدنك ساعاتك. بهذه الطريقة ستنقذينها من ضياعها وشكّك.

نظرت إليه، وعلقت بشكّ: وهل هذا يكفي؟

قال بثقة:

[1] **امرأة الرسالة**، ص 104.

[2] أنظر: فاتح عبد السلام، 1999، ص 31-32.

- لا أنصحك بالبحث عما هو أفضل. نشوة، عليك أن تفهمي أن واقعك هو خيارك الوحيد كي تعيشيه ويعيشك"[1]

يقوم هذا الحوار على الترميز بوساطة من اللفظ، والموقف، والحدث. أما اللفظ مثل: "اليهود ملأوها بأيامهم" أي أن الاستيطان اليهودي محى كلّ معلم عربي من قرى ومدن فلسطين التي عشقتها "نشوة"، كعكا، وحيفا، ويافا، فلم تعد الروح الفلسطينية نابضة في تلك البقاع.

وأمّا الموقف، فيتمثل في الجدل بين "كاظم" و "نشوة" حول مفهوم الوطنيّة والولاء لفلسطين، "فكاظم" لا يؤمن باستمراريّة الغربة عن أرض الوطن والتشدق بالشعارات الرنانة والحنين عن بعد، وينصح "نشوة" بالعودة إلى وطنها لتسكن في مدنه وتشبعها من أنفاسها، وتعمّرها من جديد، فالصحوة العربيّة التي تنتظرها الحزبية الثورية "نشوة"، قد لا تأتي يومًا، وأن لا رجاء من الزّعامات العربيّة.

فيما بعد، تقتنع "نشوة" بكلام "كاظم" وتعترف أنّ فلسطين لم تعد فلسطين السابقة، فاعتزلت السياسة ولجأت إلى الفنّ.

ت- الحوار المجرّد:

وهو عبارة عن حديث عادي مأخوذ من حياتنا اليوميّة، لا تلميح أو ترميز فيه. مثلاً عندما وصلت "نشوة" إلى بيت "كاظم" في لندن وقرعت بابه آخر الليل:

" فرك عينيه مرة بعد مرة كي يتأكد من حضورها أمامه.

كيف جيتين؟ هيك يا أم المفاجآت تيجين من غير طارش يقول.

أجابت بارتباك:

لم أرتب شيئًا غير حقيبة سفري. الأمور جرت على غير المتوقع"[2]

حوار بسيط عادي مأخوذ من حياتنا اليومية لا رمز ولا تلميح أو غرابة فيه.

أو كذلك الذي يدور بين الجزّار وحارسه سليم لحظة استيقاظه من النوم:

"سليم...." جاء صوت الجزار خفيضًا، مبحوحًا بحة النوم ...

"سيدي... نَدَهْتِلِّي ؟"

[1] بكريّة، **امرأة الرسالة**، ص 309-310.

[2] **امرأة الرسالة**، ص 335.

"جاؤوا الفرنساوية؟"

"لأ يا سيدي ما وصلوا"

"تعبان"

نحن قدامك ومعك يا سيدي"[1]

وجدير بالذكر أنّ الكاتب في **أورفوار عكا** لم يستخدم العارضة المتبعة في كل حواراته المجرّدة، بل استعاض عنها بمزدوجين يدلان على اقتباس القول من فم الشخصية مباشرة، تماما كما يظهر في الاستشهاد أعلاه. وهذا ليس بالأمر المألوف كثيرًا، لذا نراه ملمحًا تجريبيًا.[2]

الحوار الداخليّ

وفي هذا النمط من الحوار نقرأ باطن الشخصيّة من خلال حوارها مع ذاتها، فتصف ما تشعر أو تحس أو ترغب به.[3]

يُقسّم الحوار الداخليّ إلى:

المونولوج المباشر: أو الحوار الداخليّ غير المسموع أو الملفوظ. وفيه تُعَبّر الشخصيَّة عن ذاتها وأفكارها بشكل يكون أقرب إلى اللاّوعي، فهي أفكار لم تخضع للتنظيم أو الترتيب.[4] وهو حوار لا يَفترض أن هناك سامعًا، ولا يهتمّ بتدخل المؤلف فجأة إلى الماضي.[5] وستشرح المقتطفات التالية ما نعنيه ونصبو إلى توضيحه وإثباته:

المونولوج الواعي:

"هل أخبرتك أنني في إحدى المرّات مددت يدي إليك وأردت انتزاعها؟ اعتقدت أنها قطعة معدنيّة متحركة يكفي أن تُلَوّح لها كي تستسلم ليريك. كيف يصبح الحبّ حالة مرضية على هذا النحو؟ لا شعوريًا بدأت تتكَلّم في قلبي. يوميَ الأخير قرّرَ استعادة وقته معك. بدأ يحكي

[1] **أورفوار عكا**، ص 14.

[2] للمزيد من الأمثلة للحوار المجرد أنظر الصفحات: ص 15، ص 46-47، ص 50، ص 53،ص 101-102،ص 234-236.

[3] راجع: بسام سليمان. "الحوار في رواية الإعصار والمئذنة". 2013، ص 13.

[4] راجع: م.ن، ص 14.

[5] عن التيار العربي راجع: بسّام سليمان. 2013، ص 20-22.

ما اعتقدت أنه لا يعرفه، أو لا يذكره. لم أملك إجابة على السؤال، كيف أتذكرك بهذا الوضوح؟"[1]

هذا حوار غير مباشر يأتي من وعي الشخصية وذاكرتها الإرادية، إذ توظف الأنا الساردة- "نشوة"- آلية التذكّر، والتخيّل، والعودة إلى الماضي، فتستحضره لتسرد على مسامعها ومسامع القارئ والمخاطب – غسّان- .

ونقرأ النمط ذاته في **أورفوار عكا** عندما يتحدث ذاك الشاب الذي أتى ليقتل الجزّار ثأرًا لأبيه وأخيه اللذين قُتلا بضربتيّ سيف باردتين:

"أُصمد، وبّخ نفسه، أيخيفك هذا المسن وأنت في عزّ شبابك لمّا تتجاوز الثامنة والعشرين؟ عليه أن يلفظ نفسه الآن، أن يملأ رئتيه بما استطاع لأن هذا قد يكون النفس الأخير."[2]

هذا الحوار المباشر مع الذات، لا يأبه بتدخل المؤلّف، ولا يكترث لوجود سامع أو عدمه. بل هو خطاب مباشر للنفس، يهدف إلى تعزيز ثقتها وتحفيزها على تحقيق الهدف... ولا يتحقق هذا من دون وعي.

المونولوج اللّاواعي:

يظهر المونولوج بوضوح في رواية **أورفوار عكا**، ولم نشهده في رواية **امرأة الرسالة**. فالجزّار كان مصابًا بمرض الهلوسَة وتراوده كثير من الهواجس، فيبدأ بحوار شخصيَّة نابليون "بونابرته"، التي كانت تتجلى له في خلوته على الأغلب. فيسأل ويجيب وفق ما يمليه عليه لا وعيه في حالة هذيانه.

"هذه فكرة سيئة يا أحمد"

" أتركني بحالي يا بونابرته أنا متعب الليلة. أريد النوم قليلًا"

" كيف تحتفل والحمم فوق رأسك ورأس الناس؟ هل تعتقد أنهم سيحترمونك عندها أكثر؟ على العكس سيتأكدون من ضرورة التخلص منك؟

" أنا متعب"

[1] **امرأة الرسالة**، ص 34. وانظر أيضًا: ص 107.

[2] **أورفوار عكا**، ص 13.

"لقد حدثني الناس في القاهرة عن خليفة لكم كان يتنكَّر ويطوف في الليل يتفقد أحوال الناس والرعية. لم لا تفعل مثله بدلًا من أن تحيط نفسك ببعض الرجال الّذين يتحكمون بك؟"

"دارينكا"

...."

يحتل هذا الهذيان المتخيّل مساحة وقعة كاملة كتبت في خمس صفحات. إذ تتدفق ذاكرة الجزار، عبر هلوساتها، بلا ضوابط؛ ففي البدء يزوره "بونابرته" الذي لم يلتق به من قبل، وكل ما يعرفه أنه "قزم" قصير القامة يضع يده في جيب صدر بزته العسكرية وبعد حوار لا واع مهشّم، ينتقل بتداعياته الحرة إلى "دارينكا"، حبه الأول في البوسنه، دون إشعار مسبّق. فينتقل الحوار من ساحة القتال وهموم القائد والجنديّ، إلى ساحة الحب والعشق وغرام "الجزار" لـ "درينكا"، و"بونابرته" ولـ "جوزفين". في هذا الحوار يبدو الطرفان أصدقاء أوفياء لا أعداء ألدّة. يصارح كل منهما الآخر بحقيقة مشاعره ولوعة اشتياقه، وكأنهما يهربان من الواقع القاسي إلى العالم المتخيّل الساحر، فهل حقًا رأى "الجزار" بـ "بونبارته" هذه الصفات، أم أنّه كان يشعر بالضيق والوحدة، إلى حد جعله يهلوس ويجعل من غريمه اللّدود جليسًا مسليًا، يشكو إليه همّه ويتحاور معه؟ ترى الدّراسة أن مثل هذا الحوار اللاوعي الذي يشيع في الروايّة التجريبيّة، هو أحد الأدوات التي تحفز ذهن القارئ وتجعله يطرح التساؤلات، ويشارك في العمليّة التحليليّة ليصبح بهذا مشاركًا فعالًا لا متلقيا سلبيًا.

الخلاصة

عاين هذا المبحث، وعن كثب، عملين روائيّين فلسطينيّين محليّين: **امرأة الرسالة وأرفوار عكا**. فتتبّع آليّات التجريب الموظّفة فيهما محاولًا عرض تجلّياتها في النص وخدمتها للمعنى.

وقد خلص إلى ما يلي:

- استعاضت الرّوايتان عن ضعف البناء والوحدة الفنيّة بأساليب جماليّة مثل: تعدّد الأصوات (Polyphone)، الإغراب (Defamiliarization) التناص (Intertextuality) المونتاج (Montage).
- أبرز آليّات التجريب الموظّفة في الروايتين كانت: العنوان المجازف المراوغ، بداية ذات دهاليز، التقطيع السرديّ، النسق الزمني المتقاطع، ظهور فكرة "اللّابطل" والنهاية المفتوحة.
- امتازت الروايتان بمخزون لغويّ جيّد، وبوصف للمشاهد بأدقّ تفاصيلها، لشدّ انتباه القارئ الى عمليّة السرد أكثر منه إلى موضوع السرد.
- رغم تعدّد الأزمنة وتداخل أنساقها الا أنّ الهيمنة كانت للزمن الاستذكاريّ، فقد اشتغل الكاتبان وبشكل مكثف على فعل التذكر والتداعيات في تشكيل الخطاب السرديّ فتندرج الروايتان بهذا تحت عنوان رواية "تيّار الوعي".
- شكّلت الذات موضوع التبئير والسّرد في آن واحد في رواية **امرأة الرسالة**، في حين وَسم التعدّد والتداخل الرؤية السّردية في رواية **أورفوار عكا** رغم الرغبة المستمرّة والمستديمة في الارتداد الى الذات.
- جماليّة النص في الروايتين تُستمَد من فوضاه السرديّة. وهذه علامة دالّة على فوضى الواقع الفلسطينيّ المحليّ. فقد رحل القارئ مع الكاتبين إلى عوالم مختلفة: سياسيّة، واجتماعيّة، وفنيّة، ورومانسيّة، وخضع إلى ضربٍ من التنوّع والفوضى وعدم الاستقرار الأمر الّذي عكس نمط حياته.
- نجح الرّوائيّان في إتقان لعبة الكتابة السّردية التجريبيّة المراوغة المحايلة، وتحرّرا من التبعيّة والتقليد.

المراجع والمصادر

المصادر

المراجع بالعربية

ابن جمعة، بوشوشة. **سرديّة التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية.** ط.1. تونس: الطبعة المغاربية للطباعة والنشر الإشهار، 2005.

أمنصور، محمد. **التجريب الروائيّ عند نجيب محفوظ**. ط.1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006.

الباردي، محمد. **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة.** ط.1. تونس: مركز النشر الجامعي، 2004.

بريد بوري، ميلكوم وآخرون. **حركة الحداثة** (ترجمة: عيسى سمعان)، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1998.

بكريّة، رجاء. **امرأة الرسالة**. بيروت: دار الآداب للنشر، 2007.

بوسريف، صلاح. **رهانات الحداثة: أفق لأشكال محتملة.** ط.1. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر، 1996.

الجواريش، عدنان عثمان. **حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينات حتى عام 1995 م.** ط.1. الخليل: جمعية العنقاء الثقافية، 2003.

حليحل، علاء. **أورفوار عكا**. (ط 2). عكا: كتب قديثا، 2014.

خواجا، هيثم. "التجريب المسرحيّ بين التنظير والتفعيل" **فصول**، ج 2، مج 14، ع1، (1995): 109-111.

روستون، مئير. **البطل واللابطل في الرواية الحديثة.** تل أبيب، الجامعة المفتوحة. تل أبيب: الجامعة المفتوحة، 2000. (بالعبرية)

سليمان، بسام خلف. "الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية"، **مجلة كلية العلوم الإسلامية** مجلد 7، عدد 13 (2013): 1-33.

شيبان، فهيمة. "التجريب والنص الروائيّ: الحوّان والقصر للطاهر وطار أنموذجًا"، **المخبر**، ع 6، (2010): 1-17.

طه، ابراهيم. "مراجعة في الكتب، مراجعة كتاب: الرواية العربية بين الواقعية والحداثة وما بعد الحداثة لستيفين ماير". **الكرمل**. ع 21-22 (2001-2002): 365-373.

عبد السلام، فاتح. **الحوار القصصيّ: تقنياته وعلاقاته السرديّة**. ط.1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999.

عزام، فؤاد. **شعريّة النص السرديّ: دراسة في أشكال الحبكة في روايات حيدر حيدر**. ط.1. حيفا: مجمع اللّغة العربيّة، 2012.

عزام، محمد. **البطل الإشكاليّ في الرواية العربيّة المعاصرة**. دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، 1992.

عصفور، جابر. "ندوة المسرح والتجريب": **فصول**. مج 14، ع 1، (1995): 222-232.

العوفي، نجيب. **مقاربَة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس**. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربيّ، 1997.

الكيلاني، مصطفى. **زمن الرواية العربيَّة: كتابة التجريب**. ط.1. تونس: دار المعارف للطباعة والنشر، 2003.

هيجل، جورج. **موسوعة العلوم الفلسفيّة**. (ترجمة: إمام عبد الفتاح)، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1990.

مراجع باللّغة الإنجليزيّة

Carrie, Mark. *Post Narrative Theory*. New York: St. Martin's Press, 1998.

Meyer, Stefan. *The Experimental Arabic Novel*. New York: State University of New York Press, 2001.

Taha, Ibrahim. "Heroism in Literature: A Semiotic Model": *The American Journal of Semiotics* 18, 2006.

Zwerdling, Alex. *Yeats and the Herotic Ideal*. New York: University Press, 1965.