الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة –الدكتور مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر، تخصص: لسانيات عامة

التّداخل النّصي في الرّواية الفلسطينيّة

رواية "نبض" لـ: "أدهم شرقاوي" أنموذجا.

إعداد الطالبة:

بن منزولة حبيبة

إشراف الأستاذ:

د. مرسلي عبد السلام

أعضاء لجنة المناقشة:

د. عبيد نصر الدين جامعة سعيدة رئيسا

د.مرسلي عبد السلام جامعة سعيدة مشرفا ومقررا

أ.د.عبو عبد القادر جامعة سعيدة مناقشا

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

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء:

إلى منبع الحنان أمي الغالية

التي وفرت لي كلّ أسباب الراحة

إلى سندي في الحياة أبي الغالي

الذي كان قدوتي ونور دربي

أهدي هذا العمل إلى أمي وأبي

برًا بهما وطاعة لهما وعربون امتنان وعرفان

إلى أخي الوحيد حسين

إلى اللواتي كنّ سندي في الحياة

إلى الشمعة التي تنير دربي آية

إلى جدتي زينب وجدي –رحمه الله–

إلى كلّ من تعب واجتهد في سبيل رفع راية العلم

أهدي ثمرة جهدي المتواضع

حبيبة

شكر وعرفان:

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات.

بادئ ذي بدء أشكر الله تعالى الذي وفقني لإتمام هذا العمل، وأحمده حمدا يليق بجلاله وكماله، وأشكره على نعمه، وأسأله من فضله علما في الدنيا نافعا وفي الآخرة شافعا، وذلك عملا بقوله تعالى: ﴿**لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ**﴾ [سورة إبراهيم- آية 7]

وأخصّ هذا الشكر إلى والديّ الكريمين اللّذين مهدا لي الطريق من أجل الوصول بهذه المذكرة إلى نهايتها.

ويسعدني أن أتقدّم بجزيل الشكر إلى أستاذي الفاضل: "**مرسلي عبد السلام**"، الذي منحني من وقته الثمين، ولم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه، أدامه الله في خدمة العلم وطلبة العلم.

والشكر موصول إلى أعضاء اللجنة المناقشة، الذين تكرموا بقراءة هذا البحث، وأغنوه بملاحظاتهم القيِّمة، التي ستكون عوناً لي بإذن الله في سدّ فجواته حتى يرقى للمستوى الأفضل.

كما أتوجه بالشكر الجزيل لكلٍّ من **حمداني فاطيمة الزهراء**، **وبراهدة ملاك**، **وعواج فاطمة**، وإلى كلّ من أسهم في إنجاز هذا العمل ولو بكلمة.

مقدمة

مقدّمة:

عَرَفت الرواية العربية تطوراً كبيراً خلال القرن الماضي، حيث احتلت مكاناً متميزاً في الأدب العربي المعاصر، وأصبحت أكثر رواجاً وتأثيراً على المتلقي؛ لك لقدرتها على التعبير عن قضايا عصرها، واستيعابها لكلّ ما يتّصل بحياة الإنسان، وبفكره من تاريخ ودين، وأساطير، وسياسة. ونتيجة لذلك، تفوقت على الشعر، وأصبحت تُلقّب بديوان العرب، فهي الجنس الأدبي الذي لم يتعرف عليه العقل العربي، إلاّ في أواخر القرن التاسع عشر، بعدما شنّ "**نابليون بونابرت**"(1915-1980) حملته على مصر، حينها تهيَّأ مفكرون كثر من العرب، للتعرف عليه ومحاولة نقله والتعريف به في الوسط العربي.

وبعدما تعرف المبدعون العرب على هذا الفن، بدأوا يتنافسون في مجال الكتابة الروائيّة، وينوِّعون في أساليب كتابتهم، ويبحثون عن تقنيات جديدة، مُحاولين تحقيق نوعيتها، ولذلك شهدت الرواية بعد الحربين العالميتين تطورا كبيرا من حيث البناء الفني من جهة، والمضامين من جهة أخرى، وقد تجسّد ذلك في بروز العناصر الفنّية الكاملة للرواية، إلى جانب تصويرها الدقيق للواقع ونقده، مثلما فعل "**نجيب محفوظ**"(1911-2006) في العديد من رواياته التي أسهمت في تطوير الرواية العربية، مع استلهامه للكثير من النصوص التراثية، باعتبارها منبعاً غزيراً لا ينضب، وهذا ما أدّى إلى اكتساب الرواية ميزة الدِّقة والجمالية، لتعدد مرجعياتها الثقافية من نصوص دينية وأسطورية وتاريخية... وغيرها، فلإنتاج رواية واحدة كان لابدّ للكاتب من الرجوع إلى نصوص سابقة أو معاصرة له، وهو ما تُقدِّمه نظرية التناص، التي ركَّزت على دراسة النّصِّ الأدبي في ضوء علاقته بنصوص سابقة، فأصبح هذا النّص عبارة عن ترسب لجملة من النّصوص.

ونتيجة لذلك، ظهرت أعمال أدبية كثيرة اتجه فيها سحابها إلى طرق مواضيع متعددة، فمنهم مَن تحدث في مواضيع رومانسية، تخص المشاعر أكثر، ومنهم من اتجه إلى انتقاد السياسة والحكومات المستبدة الظالمة، ومنهم من ركَّز على التمسك بالمبادئ الإنسانية، كلّها أعمال فنيّة تطلبت جهداً خاصاً

من الكاتب، إضافة إلى جهد القارئ، الذي يجب أن يكون له زاد ثقافي حتّى يتمكن من تتبع الأحداث المشَكِلة للرواية.

ولمـّا كانت الرواية من بين الأنواع الأدبية التي حظيت باهتمام متزايد، باعتبارها وسيلة للتعبير عن أحوال الناس ومعاناتهم، كان للرواية الفلسطينية دور كبير في إرساء دعائم المقاومة، من خلال عكسها لجلِّ الأحداث الدامية التي وقعت في فلسطين، ولازالت تقع إلى يومنا هذا، أمَّا بالنسبة لبدايتها الحقيقية، فقد كانت بعد استفادة الكُتَّاب الفلسطينيين من التجارب العربية والغربية ومحاكاتها، فظهرت روايات ذات طابع يغلب عليه المشاعر المعبِّرة عن الألم والمعاناة، ثم تلتها روايات أخرى ذات منحى واقعي، تماشيا ف التي خلفتها النكبة والنكسة من تشريد وتهجير وقتل، وفي خضم هذه الأحداث ما كان على الروائي إلاَّ أن يصف واقعه المعيش بصراحة وعمق ورؤية واعية، مما جعل النبرة الخطابية تغلب عليها، ولكن بعد ظهور اتفاقية أوسلو، برزت تقنيات أخرى، وظَّفها الروائي على مستوى الرِّواية الفلسطينيَّة، وعلى رأسها استحضار النصوص التراثية، والتي تمثلت في المرجعية الدينية والتاريخية والأسطورية والسياسية، وذلك لإضفاء الجمالية والدِّقة تارة، ولجعلها قناعاً يحتمي به من بطش السلطات الغاشمة تارة أخرى.

فبرزت العديد من الروايات التي تتحدث عن الأرض المحتلة، وما يسودها من ظلم وقهر وسفك للدماء وانتهاك للحرمات، ومن بينها رواية "**عائد إلى حيفا**" لـ "**غسان كنفاني**"، وروايتي "**نبض**"(2015)، و"**نطفة**" (**2016**) لـ: "**أدهم شرقاوي**"، ورواية "**السفينة**" (1970) لـ: "**جبرا إبراهيم جبرا**"، و"**الخطوات**" (2000) لـ: "**عزت الغزاوي**"، و"**نهر يستحم في بحيرة**" (**1997**) لـ: "**يحي يخلف**".

وقد كانت رواية "**نبض**" لـ: "**أدهم شرقاوي**" من بين أهمِّ الروايات التي لفتت انتباهنا، وكانت محلَّ الدراسة في هذه المذكرة، باعتبار أنّ كاتبها استلهم كمًّا هائلاً من النّصوص التراثية، معتمداً بشكل كبير على التراث الدِّيني، إلى جانب العديد من الشخصيات الأسطورية والنّصوص الشعرية، كلّ هذا دفعنا إلى اختيارها لتكون مدونة لبحثنا هذا، الذي حاولنا من خلاله الكشف عن مواطن التّفاعل النّصِّي

بين هذه الرواية والنّصوص التراثية، بعد الإلمام بالجانب النظري، وتقديم نظرة شاملة عن نظرية التناص، وعن الرواية العربية عامة، والرواية الفلسطينية خاصة.

وقد كان لنقطة انطلاقنا في هذا البحث إشكالية مفادها: **كيف تجلّى التّداخل النَّصي في رواية "نبض" لـ: "أدهم شرقاوي"؟**

والتي تندرج تحتها مجموعة من التّساؤلات:

- ما المقصود بالتّداخل النَّصي؟، وما هي آلياته؟
- كيف نشأت الرواية في الوطن العربي وفي فلسطين؟
- ما هي المواضِع التي استلهم فيها "**أدهم شرقاوي**" من الموروث الديني والأسطوري والتراث العربي القديم شعرا وأمثالا وحكما؟
- ما هو الهدف من توظيف هذه النصوص التراثية في الرواية؟

وقد أسفرت هذه التساؤلات عن مخطط منهجي سار على دربه البحث، متخذين من المنهج التاريخي منهجا للبحث في الفصل الأول، راصدين التّحولات الكرونولوجية لمصطلحي التناص والرواية، أمّا الفصل الثاني فقد اقتضى الاعتماد على إجراءَي الوصف والتحليل، أمَّا الخطة التي نُظم من خلالها هذا العمل، كانت كالآتي:

- **مقدمة:** حاولنا من خلالها التمهيد للموضوع.
- **مدخل:** تطرقنا من خلاله لمفهوم النّص والمعايير المحققة للنَّصيّة، والتي كان من بينها عنصر التّناص، أو ما يعرف بالتّداخل النّصِّي.
- **الفصل الأول:** جاء تحت عنوان: "**التّداخل النّصي والحركة الروائية في فلسطين**"، والذي تضمن ثلاثة مباحث، تطرقنا في المبحث الأول لـ: "**التّداخل النّصي مفهومه**

وآلياته"، أمَّا المبحث الثاني فتعرضنا فيه لـ: "**الرواية العربية بين المفهوم والنشأة**"، ثمّ خصصنا المبحث الثالث للحديث عن: "**الرواية الفلسطينية**".

- **الفصل الثاني**: لقد كان هذا الفصل عبارة عن فصل إجرائي، جاء بعنوان: "**التّداخلات النّصيّة في رواية "نبض" لـ: "أدهم شرقاوي"**، والذي يحتوي بدوره على ثلاثة مباحث، فكان المبحث الأوّل للحديث عن :"**التّداخل النَّصي مع القرآن الكريم**"، أمَّا المبحث الثاني فقد خصَّصناه لـ: "**التّداخل النَّصي مع الأسطورة**"، والمبحث الثالث لـ: "**التّداخل النَّصي مع التراث العربي القديم**".
- **خاتمة**: تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال البحث.
- **ملحق**: يتضمن نبذة عن "**أدهم شرقاوي**"، وملخص لروايته "**نبض**".
- **مكتبة البحث**.

كما اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع التي تخدم موضوع البحث، والتي تناولت ظاهرة التّداخل النَّصِّي، وتَحدثت عن الرواية العربية والرواية الفلسطينية، نذكر منها: "**علم النّص**" لـ:"**جوليا كريستيفا**" (1997)، و"**التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر –أحمد العواضي أنموذجا-** " (2011) لـ "**عصام حفظ الله واصل**"، و"**ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (غسان كنفاني– إيميل حبيبي– جبرا إبراهيم جبرا)**" (1981) لـ: "**فاروق وادي**"، و"**اتجاهات الرواية العربية المعاصرة**" (2014) لـ: "**السعيد الورقي**".

ومن الصعوبات التي واجهتنا في سبيل إنجاز هذا البحث:

- صعوبة الحصول على بعض المصادر والمراجع التي تخصّ الرواية الفلسطينية.
- نقص الخبرة في التعامل مع بعض القضايا التي طرحتها الرواية.
- كثرة الدراسات التي تناولت موضوع التناص، مما جعل من الصعب انتقاء الأهم منها.

ورغم كلّ هذه العوائق، إلاَّ أنّها لم تمنعنا من تقديم هذه المذكرة، التي حاولنا جاهدين أن تكون بحثا يرقى إلى مستوى البحوث الأكاديمية الهادفة، وأن تكون فيه رؤى جديدة لبحوث واعدة.

الله أسأل التوفيق والسداد.

الطالبة: حبيبة بن منزولة

سعيدة في: 26-05-2019

المدخل:

مفهوم النّص والمعايير المحقّقة للنّصيّة

توطئة:

يعدّ النّص الصورة الكاملة والمتماسكة التي يتمّ عن طريقها التواصل بين الأفراد، ولذلك فقد حضي باهتمام كبير من طرف الدراسات اللسانية المعاصرة، حيث سميت هذه الأخيرة عند اهتمامها بالنَّص، بعلم النَّص أو لسانيات النَّص أو نحو النَّص.

وقد عنيت هذه الدراسات، بالنَّصيّة ومعاييرها المتعددة التي تجعل من النّص كياناً مترابطاً ومتماسكاً محققاً لوظيفة بعينها.

1. مفهوم النّص: (texte)

عرف مصطلح النّص اهتماماً كبيراً في حقل الدِّراسات اللغوية المعاصرة، مما جعل الباحثين يولونه عناية فائقة، ولشدّة هذا الاهتمام تعدّدت مفاهيمه بتعدّد التوجهات المعرفية. وعليه، فإنّ الاختلاف حول ماهية النصّ يكمن أساسا في اختلاف التصوّر والغاية من الدراسة.

وتوضيحا لما سبق حاولنا الوقوف على بعض التعاريف اللغوية والاصطلاحية للنّص.

1.أ:مفهوم النّص لغة:

جاء في **لسان العرب**: «النَّصُّ: رفعك الشيء، نصَّ الحديث يَنُصُّه نصًّا: رفعه، وكلّ ما أُظهِر فقد نُصَّ، وقال **عمرو بن دينار**: ما رأيت رجلا أنَصَّ للحديث منّ الزهري أي أرفع له وأسند. يُقال: نَصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَصَصْتُهُ إليه. ونصَّت الضبية جيدها: رَفَعته.

وَوُضع على المَنَصَّة أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور.

ونَصَّ المتاع نصًّا: جعل بعضه على بعض، ونصّ الدابة ينصُّهَا نَصًّا: رَفَعَها في السير وكذلك الناقة. وأصل النص أقصى الشيء وغايته»[1].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة "روى"،تح:عبد الله علي الكبير ،محمد أحمد حسب الله ،هاشم محمد الشادلي،دار المعارف ،القاهرة،(د.ط)،26سبتمبر1981، مج3 ،ص4441

أمّا في معجم **تاج العروس** فقد ورد مفهومي الانقباض والازدحام تحت جذر (نصص)، إذ يقول **الزبيدي**: «انتصّ الرجل: انقبض، عن بن عبّاد، وفي حديث هرقل: ينصّهم، أي يستخرج رأيهم ويظهره، قيل: ومنه نصّ القرآن والسنة ونصنص الرجل في مشيته: اهتزّ منتصبا، وتناصّ القوم: ازدحموا، ومن المجاز: نُصَّ فلان سيدا، أي نُصِّبَ»[1].

فإذا تأملنا المفهوم اللغوي للنّص نجد بأنّ له علاقة وثيقة بالمفهوم الاصطلاحي، فالرفع والظهور إشارة إلى أنّ الكاتب أو المتحدث ،عَليه أن يُظهر نصَّهُ حتَّى يفهمه المتلقي، أمّا أقصى الشيء وغايته فهو دليل على أنّ النّص هو أكبر وحدة لغوية يمكن الوصول إليها، وهذا ما سَيَرِدُ في معظم التعريفات اللاحقة.

2.ب:مفهوم النّص اصطلاحا:

إذا أردنا الوقوف على مفهوم النّص في التراث العربي القديم، فإنَّنَا نجد أنّ العرب لم يعرفوا في تاريخهم ممارسة نصِّية تامة باستثناء تلك التي عرفوها مع القرآن الكريم، الذي عُني باهتمام الباحثين والدارسين، ونجد "**الباقلاني**" يقول: «إذا تأمّله الم ـ تبيّن بخروجه عن أصناف كلامهم، وأساليب خطابهم إنّه خارج عن العادة، وأنّه معجز، وهذه خصوصية ترجع إلى جملة القرآن، وتميُّزٌ حاصل في جميعه»[2]، وقد تجلت هذه العناية في تعامل المفسرين مع القرآن الكريم بوصفه نصًّا متكاملاً، متماسكاً ومنسجماً.

ويمكن أن نضيف إلى ما تقدم، ما جاء في كتب التفسير من حديث عن المناسبة بين آيات القرآن وسوره، وخصَّصوا في ذلك كتبا، مثلما فعل "**السيوطي**" في "**تناسق الدرر في تناسب الآيات والسور**"، والتي تحدثوا فيها عن« أنّ القرآن يفسر بعضه بعضا، وأنّ سياق القرآن كالسورة الواحدة، وهذا يكشف عن الخطأ الذي وقع فيه بعض المحدثين الذين عَدُّوا البلاغة العربية القديمة جهازاً أو نظاماً معطلا لا يرقى إلى مستوى الممارسة النّصيّة التي تتعامل مع نصّ أو خطاب كامل»[3].

---

[1] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: نواف جراح، مادة(نصص)، ج10، دار الأبحاث للترجمة والنشر، ط1، 2011، ص214.

[2] الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صخر، دار المعارف، (د.ط)،(د.ت)، ص35.

[3] إياد عبد الله وزنا العبيدي،ayad Abdullah and zena al-obaidi ، مفهوم النص في التراث العربي، خطوة في تكامل المنهج النقلي والعقلي، مجلة العبقري،العدد العاشر، 2017/03/23، ص123.

وهناك من الباحثين أمثال الدكتور" **يوسف الإدريسي**"، الذي يؤكد على ترسخ الوعي النّصّي لدى العرب منذ لحظات متقدمة في الجاهلية، من خلال تَفَطُّنِهِم لأهمية ترابط القصيدة وتماسك أبياتها، ويتجلى ذلك في العديد من المصطلحات منها: السّبك والنسج والقران والمشاكلة والديباج...إلخ.

ولعلّ أبرز تصوّر طبع مفهومهم للنصّ الشعري « هو ما تجلى في تشبيههم القصيدة في بنائها النَّصي، سك مكوناتها اللغوية، وعناصرها الأسلوبية بقوام الإنسان وأعضائه الجسدية، إلى حدّ أصبحت فيه عندهم جسداً تخييلياً قائم الذات، تحاكي مقاطعه وأجزاؤه ووظائفها أعضاءه الجسدية»[1]، مثلما يحاكي ترتيب الألفاظ في الجمل معاني مقصودة.

ويلاحظ الباحثون أنّ العلاقة بين النّسج والسّبك والشعر، إنما هي تصوير لحدود النَّص وطريقة بنائه، وهذا ما نجده عند "**الجاحظ**" (ت255هـ)، في قوله: « وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفْرِغَ إفراغا واحدا، وسُبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان»[2].

وتتضح كذلك الملامح النَّصيّة بشكل جلي عند "**عبد القاهر الجرجاني**" في تحديد مفهوم النَّص، من خلال مصطلح النّظم، إذ يقول في كتابه"**دلائل الإعجاز**": « واعلم أنّ ليس النّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي تضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجَت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِمَت لك فلا تُخِلّ بشيء منها»[3]، فنصّ "**الجرجاني**" يوضح لنا طريقة إنجاز خطاب فعّال من خلال المعرفة بخصائص اللغة، ومراعاة العلاقات التي تجمع بين الألفاظ في الجمل، والتي تجمع الجمل في نص.

[1] يوسف الإدريسي، النّص في التراث النقدي عند العرب: المفهوم... والإبدالات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد السابع عشر، رجب 1437هـ، مايو 2016، ص413.

[2] أبو عثمان الحاجظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، ج1، ص67.

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، قرأه وعلّق عليه: أبو فهد محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)،(د.ت) ص81.

أمّا في الدِّراسات اللسانية الغربية، فقد كان النَّص عند "**لويس هلمسليف luis Hjelmslev**" مرادف لمصطلح الملفوظ، وذلك من خلال قوله بأنّ النَّص «ملفوظ مهما كان منطوقاً أم مكتوباً، طويلاً أم قصيراً، قديماً أم جديداً، فكلمة "قف" هي نصّ مثلها مثل رواية طويلة»[1]، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ النّص قد يكون كلمة أو جملة واحدة، أو متتالية من الجمل تربط بينها علاقات، وقد تكون رواية مثلا، وفي السياق نفسه يؤكد"**هلمسليف**" ما قاله مسبقا« بحيث نجد كلمة "**نار**" يمكن أن تكون علامة، في مقابل عمل روائي ضخم مثلا، فكلّ منهما يمكن اعتباره نصًّا، وذلك بفضل اكتماله واستقلاله بغضّ النظر عن أبعاده أو مدى طوله»[2]، فالنص لا يتحدد بمعيار الطول أو القصر، بل بمعيار تمام المعنى والإفادة.

ويتفق كلّ من "**هاليداي Halliday**" و"**رقية حسنRukaiyaHasan**" مع "**هيلمسلف**" في هذا الأمر، إذ أنّ النّص عندهما هو: « متتالية من الجمل شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات»[3]، وتكملة لما سبق يمكن القول بأنّ النّص عند هذين الباحثين« يمكن أن يكون منطوقاً أو مكتوباً، نثراً أو شعراً، حواراً أو منولوجاً، يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم في لقاء هيئة»[4].

أمّا "**فان داك van Dijk**" فإنّه يُعرف النّص بقوله: «أنّ تتابعات الجمل فقط لها بنية كبرى سنحددها نظريا بأنّها نصوص (texte)» [5]، ثمّ توسع مفهوم النّص بعد ذلك وأصبح أكثر وضوحا، إذ يعدّ مشروع "**دي بوجراند De beau grand**" و" **دريسلار Dress lar** " البداية الحقيقية التي فصلت بين الجملة والنّص، وذلك بتفريقه بين ما هو نص وما هو غير نص بمعنى أنّ: « كلّ وحدة

[1] Jean Dubois, dictionnaire de linguistique، نقلا عن: بشير إبرير، رحلة البحث عن النّص في الدّراسات اللسانية الغربية، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009، ص106.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996، ص298.

[3] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص13 .

[4] هاليداي ورقية حسن، cohésion in English ، 1976، ص1، نقلا عن: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص13.

[5] فان دايك، علم النّص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001، ص74.

لغوية أدّت غرضا تواصليا فهي نص، وكلّ ما عدا ذلك فليس نصًّا»[1]، ويضيف كذلك بأنّ النَّص قد يأتي «على صورة كلمة واحدة، أو جملة واحدة، أو مجموعة من الأجزاء أو خليط من البنيات السطحية»[2]، ثمّ يوضح أكثر ليقول: «(...) وقد يتألف من عناصر ليس لها ما للجملة من الشروط، مثلا: علامات الطرق، والإعلان والبرقيات، ونحوها»[3].

بالإضافة إلى ما ذكره "**هيلمسلف**" عن أنماط النّص، نجد أنماطا أخرى تطرق لها "**دي بوجراند**"، وهي علامات الطرق والإشارات وغيرها.

وبناءً على ما تقدّم، فإنّ "**دي بوجراند**" لم يغفل عن الإشارة إلى وظيفة النّص وهدفه، إذ يقول: «لا يمكن النظر إلى النّص بزعم أنّه مجرد صورة مكونة من الوحدات الصرفية morphèmes أو الرموز، إنّ النّصّ تجلٍّ لعمل action إنساني ينوي به intends شخص أن ينتج نص يوجه السامعين به إلى أن يبنوا عليه علاقات من أنواع مختلفة»[4]. فكان بذلك للنّص وظيفة يؤديها من خلال تماسك بنائه، ولعلّ أهمّ هذه الوظائف وظيفة التواصل، وهذا ما يؤكده "**كلاوس برينكر Klaws Brinker**" عند جعله النّص إنجازاً لغوياً له غرض بذاته من خلال قوله أنّ « النّص تتابعا من علامات لغوية متماسكة في ذاتها، وتشير بوصفها كلّا إلى وظيفة تواصلية مدركة»[5].

وقد كانت "**جوليا كريستيفا J . kristéva**" من أولى الباحثين الذين تناولوا النّص بالدراسة والتحليل، فاقترحت بذلك تعريفا حركيا وتفاعليا جديدا قالت فيه بأنّ النّصّ « جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة، رابطا إياه بالكلام التّواصلي، الذي يهدف إلى الإخبار مباشرة بالملفوظات المختلفة السابقة عليه

[1] بشير إبرير، رحلة البحث عن النّص في الدراسات اللسانية الغربية، ص180.

[2] روبرت دي بوجراند، النّص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1418هـ- 1998م، ص64.

3المرجع نفسه، ص 97

4 المرجع نفسه، ص 92

[5] كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص مدخل إلى المقاهيم الأساسية والمناهج، تر: سعيد حسن بحيري، المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط2، 2010، ص34.

والمعاصرة له»[1]، ومن هنا نرى بأنّ النّص عند "**جوليا كريستيفا**" هو إنتاج للُّغة، إضافة إلى التقاطع مع نصوص أخرى، ويوافقها في ذلك، "**رولان بارثR. BARTH** " بقوله: « في مقابل العمل الأدبي المتمثل في شيء محدد نقترح مقولة النّص التي لا تتمتع إلاّ بوجود منهجي فحسب، وتشير إلى نشاط؛ إلى إنتاج، وبهذا لا يصبح النّص مجربا، كشيء يمكن تمييزه خارجيا، وإنّما كإنتاج متقاطع، يخترق عملا أو عدّة أعمال أدبية»[2]، وهذا الإنتاج إنّما هو نسيج يكمن وراء المعنى لأنَّه « منتوج لعملية التشابك المستمر والانسجام والتماسك، التي يقيمها النّاص/الكاتب للكلمات والجمل والمعاني التي تعطينا في النهاية نصًّا»[3].

أمّا في الدراسات العربية الحديثة، فنجد "**عبد الملك مرتاض**" يربط مفهوم النّص بالنّسج والنسيج مثله مثل "**رولان بارث**"، إذ يقول: « إنّ النَّص في رأينا هو نسج أنيق من الألفاظ الصامتة التي تحتمل المعاني في ذاتها، فهو كتابة سحرية، أو كتابة كأنّها السحر، النّص هو نسج الألفاظ بجمالية الانزياح ، وأناقة النّسج، وعبقرية التصوير»[4]، فالكاتب حسب هذا التعريف يشبه رسَّاماً يرسم لوحة فنِّية راقية، معبّرة عمَّا يجول في ذهن ووجدان صاحبها.

ويُعرّفه "**نعمان بوقرة**" بأنّه: « وحدة كبرى شاملة تتكوّن من أجزاء تقع على مستوى أفقي من النَّاحية النّحوية، وعلى مستوى عمودي من النّاحية الدّلالية، ومعنى ذلك أنّ النصّ وحدة كبرى لا تتضمنها وحدة أكبر منها»[5]، فيكون بذلك النّصّ عبارة عن مجموعة من الألفاظ تربطها علاقات نحوية با، وعلاقات دلالية عموديا، ونقصد بهذا الأخير تخيُّر لفظ بعينه من مجموع الاختيارات الموجودة على مستوى محور الاختيار، والتي تنتمي إلى اللغة لتحقق الدلالة أو المعنى الذي يريده الكاتب.

---

[1]. J.Kristiva , Recherche pour une sémanalyse ;Editions du seul , paris, 1969, p52 نقلا عن: عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النّص، دار القدس العربي، الجزائر، ط1، 2009، ص39

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص297.

[3] بشرير إبرير، رحلة البحث عن النّص في الدراسات اللسانية الغربية، ص214.

[4] عبد الملك مرتاض، نظرية النّص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010، ص47.

[5] نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النّصّ وتحليل الخطاب- دراسة معجمية-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص127.

أمَّا "**محمد مفتاح**" فقد حاول إعطاء تعريف شامل للنّصّ، فهو عنده عبارة عن «مدوّنة حدث كلامي: ذلك أنّه فعل لكاتب يقوم من خلاله بإخراج مشاعره وحواسه بفعل الكتابة، تواصلي؛ ليتواصل به الكاتب مع المتلقين، تفاعلي؛ إذ يجعل القارئ في تفاعل مستمر مع النَّصّ في محاولة فك شيفرته وسبر أغواره، مغلق: بداية ونهاية وقضية أساس يدور حولها، وأفكار ثانوية تعين على إبراز الفكرة الرئيسية، توالدي: فالنَّص ما هو إلاّ محصلة لنصوص سابقة ومادة لنصوص لاحقة»[1].

2. مفهوم النّصيّة: Textuality

النّصيّ بصفة عامة هي مجموعة من المعايير التي تجعل من النّص نصًّا وتميّزه عن اللانص، فَلِكيْ «يشكّل مقطع لغوي كلاً موحدا، يجب أن تتوافر فيه خصائص معيّنة تعتبر سمة في النصوص، ولا توجد في غيرها»[2]، فتحقق هذه الخصائص الوحدة النّصيّة كما وضّحه كلّ من "**هاليداي**" و"**رقية حسن**".

ويرى الدكتور "**سعيد حسن بحيري**" بأنّه «يتأكد دور الربط في النّص، من خلال المعايير السبعة الأساسية التي وضعها كلّ من **درسلر Dressler و بوجراند beau grande**، لتحقيق ما يُطلَق عليه النّصيّة Texteualitat، فقد جعلا الرّبط النحوي المعيار الأوّل؛ ويُعنى بكيفية ربط مكونات النّص السطحي أي الكلمات، والتّماسك الدّلالي المعيار الثاني؛ ويعنيان به الوظائف التي تتشكل من خلالها مكونات عالم النّص»[3].

ثمّ يضيف قائلا: «أنّ المعايير الخمسة الأخرى فهي القصدية؛ وهي تعبير عن هدف النّص، والمقبولية وتتعلق بموقف المتلقي الذي يقرّ بأنّ المنطوقات اللغوية تُكَوِّنُ نصًّا متماسكاً مقبولاً لديه، والإخبارية وتتعلق بتحديد جدّة النّص، أي توقع المعلومات الواردة فيه أو عدم توقعها، والموقفية وتتعلق بمناسبة النّص للموقف، والتّناص ويختصّ بالتعبير عن تبعية النّص لنصوص أخرى أو تداخله معها»[4].

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص120.

2محمد خطابي، لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 12.

3سعيد حسن بحيري، علم لغة النّص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1997،ص 145.

4المرجع نفسه، ص146.

وهذا يدلّ على أنّ النّص ليس عبارة عن متتالية من الجمل، تراعي الجوانب النحوية فحسب، بل هناك جوانب أخرى لابدّ أن تتوفّر فيه محقّقة لوحدته الشاملة.

3. المعايير المحقّقة للنّصيّة:

1-الاتساق (cohésion):

يُعرَف هذا النوع من الترابط بمصطلحات عديدة منها : السّبك والتماسك والتّضام والرّبط النّحوي، والمقصود به «الطريقة التي يتـ بها ربط الأفكار في بنية النّص ظاهرة، أو بصورة مبسّطة يقصد بها؛ التشكيل النّحوي للجمل والعبارات، وما يتعلق بها من حذف وإضافة وغير ذلك... ويتعلّق كلّ هذا بالنّص ذاته»[1].

أمّا "**محمد خطابي**" فإنّه يرى بأنّ الاتساق «هو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنصّ/ خطاب ما، ويهتمّ فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزء من خطاب أو خطاب برمته»[2]، أو بتعبير آخر هو « وجود علاقة بين أجزاء النّص، أو جمل النّص، أو فقراته؛ لفظية أو معنوية»[3]، وبناءً على ما سبق، فإنّ السّبك هو مجموع الإجراءات المستعملة من أجل تحقيق الترابط بين العناصر المشَكِلة للنّص.

وللسّبك أهمية كبيرة في الدراسات النّصيّة، ذلك أنّه يعدّ من «لوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النّص»[4]، والمقصود بظاهر النّص؛ ذلك البناء اللغوي الذي ننطقه، أو نسمعه، أو نكتبه.

---

[1] بشير إبرير، رحلة البحث عن النّص في الدّراسات اللسانية الغربية، ص 183.

[2] محمد خطابي، لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص5.

[3] أحمد عفيفي، نحو النصّ اتجاه جديد في الدّرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001، ص98.

[4] خليل بن ياسر البطاشي، التّرابط النّصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، الأردن، ط1، 2009، ص57.

ويؤكّد "**دي بوجراند**" على أنّ وظيفة الاتساق تكمن في تحقيق التّرابط الرّصفي بقوله أنّ السّبك «يترتّب على إجراءات تبدو بها العناصر السّطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي»[1].

والترابط الرّصفي هو كلّ نشاط غايته رصف عناصر اللغة في ترتيب نسقي مناسب.

ويمكن أن نقول عن نصٍّ ما أنّه استوفى عنصر الاتساق عند اشتماله على بعض العناصر المحقّقة لهذا الأخير، وهي: الإحالة والحذف والاستبدال والوصل، والتي تمثّل ما يُعرَف بالاتساق النحوي، بالإضافة إلى التكرار والتضام المحققين للاتساق المعجمي.

أولا: الاتساق النحوي:

1- **الإحالة:** يمكن أن نقول عن ملفوظ ما بأنّه "نصّ" عندما تترابط أجزاؤه باعتماد الروابط الإحالية، «وهذه الروابط تختلف من حيث مداها ومجالها، فبعضها يقف في حدود الجملة الواحدة إلى سائر الجمل في النّص، فيربط بين عناصر منفصلة ومتباعدة من حيث التركيب النّحوي، ولكنّ الواحد منها متصل بما يناسبه أشدّ الاتصال من حيث الدلالة والمعنى»[2]، وتنقسم الإحالة إلى قسمين:

1.أ)- **الإحالة المقامية (الخارجية):** وهي الإحالة إلى خارج النّص، وقد تتمثل في إحالة عنصر لغوي على ذات متكلمة «لأنّها تستهدف تمكين المُخاطَب من التعرف على الذات المقصودة، ويتمّ ذلك عن طريق إمداد المخاطَب بكلّ المعلومات التي يملكها المتكلم عن الذات المقصودة، والتي تمكّن المخاطَب من انتقائها من بين مجموعة من الذوات»[3].

1.ب) **الإحالة النّصيّة (الداخلية):** وهي الإحالة إلى داخل النّص، حيث يبحث المتلقي داخل النّص لمعرفة الشيء المحال إليه، وقد تكون إحالة قبلية؛ أي إلى عنصر سبق ذكره، أو إحالة بعدية تخصّ عنصر لاحق.

---

[1] دي بوجراند، النصّ والخطاب والإجراء، ص103.

[2] الأزهر الزناد، نسيج النّص بحث في ما يكون به الملفوظ نصًّا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص124.

[3] أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية؛ بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، الرباط، (د.ط)،(د.ت)، ص138.

وعليه، فإنّ عنصر الإحالة يحقّق عملية الرّبط بين أجزاء النّص بواسطة مجموعة من الأدوات، والتي تنقسم إلى :الضمائر، أسماء الإشارة، وأدوات المقارنة، وتتمثل هذه الأخيرة في أسماء التفضيل والتشبيه.

2- **الحذف**: وهو أن نسقط جزء من الكلام أو العناصر المكررة فيه، شريطة أن يدلّ عليه دليل حتى يُفْهم المعنى لدى المتلقي، وهذا نجده في العديد من اللغات؛ لأنّ الموقف الإتصالي يستدعي « الاختزال والاختصار حتى تصل الرسالة بوضوح من جهة، وحتى لا تُشعر المتلقي بالسأم والملل من جهة أخرى»[1].

3- **الاستبدال**: وهو عملية تحصل داخل النّص عن طريق استبدال أو تعويض عنصر بعنصر آخر؛ أي أنّه يتمّ على المستوى النّحوي المعجمي من كلمات وعبارات، فَيُجَنِّب المؤلِف التكرار.

وغالبا ما تكون حالات الاستبدال النّصّي قبلية؛ أي علاقة بين عنصر متأخر وعنصر متقدم، وينقسم إلى:

استبدال اسمي: ويتمّ باستخدام عناصر لغوية اسمية، مثل: آخر، آخرون، أخرى، نفس.

استبدال فعلي: ويتمّ باستخدام الفعل (يفعل).

استبدال قولي: ويكون بتعويض القول بـ: ذلك، لا.

4- الوصل: وهو وسيلة من وسائل تحقيق الاتساق و«معنى هذا أنّ النّص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطيا، ولكي تدرك كوحدة متماسكة نحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النّص»[2].

وقد قسّم الألسنيون أدوات الربط إلى أربعة أقسام:

- **الربط الإضافي**: ويتمّ بـ: "و" و "أو".

[1] خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي، ص192.

[2] محمد خطابي، لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص23.

- **الربط العكسي**: ويتمّ بـ: "على عكس"، "لكن".
- **الوصل السلبي أو التعليلي**: ويتمّ بـ: "إذن"، "لأنّ"، "بسبب".
- **الوصل الزمني**: ويتمّ بـ: "لذلك"...

فالوصل إذن هو عطف الجمل بعضها على بعض، مما يجعلها مترابطة ومتماسكة ومتّسقة.

ثانيا: الاتساق المعجمي:

1- التكرار: هو شكل من أشكال التّماسك اللغوي لربطه بين وحدات النّص، ويتطلب «إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له، أو شبه مرادف، أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما»[1].

مثل قوله تعالى:﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ** ﴾

[سورة الحجرات- الآية12]

2- **التّضام**: يعرّفه الدكتور "**تمام حسّان**" بأنّه «الطُرق الممكنة في رصف جملة ما فتختلف طريقة منها عن الأخرى تقديماً وتأخيراً، وفصلاً ووصلاً، وهلم جرا، ويمكن أن نُطلق على هذا الفرع من التضام اصطلاح "التوارد"»[2].

وهناك من يطلق عليه اسم "المصاحبة المعجمية"، التي يُعرفها بعض الباحثين بأنّها: « الارتباط الاعتيادي لكلمة ما، في لغة ما، بكلمات أخرى معينة، أو هي استعمال وحدتين معجميتين منفصلتين، استعمالهما عادة مرتبطين الواحدة بالأخرى»[3]، بمعنى أنّ هناك أزواج من الألفاظ متصاحبة دوما، تربط بينها علاقات معينة، حيث أنّ ذكر أحدهما يستدعي الآخر مثل: الليل والنهار.

ومن بين العلاقات التي تدخل في باب التّضام:

-**التّضاد**: مثل العلاقة بين : أبيض وأسود، ميت وحي.

[1] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص24.

[2] تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، (د.ط)، 1994، ص216.

[3] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1985، ص74.

–التنافر: «وهو مرتبط بفكرة النفي، مثل كلمات: الخروف، فرس، قط، كلب، بالنسبة لكلمة حيوان، ويمكن أن يكون مرتبطا بالألوان، مثل: أحمر، أخضر، أصفر...إلخ»[1].

2- الانسجام (cohérence):

وهو من بين المصطلحات التي عَرَفت ترجمات عديدة من بينها: الالتحام، والانسجام، والتشاكل، والحبك، إلاّ أنّ المصطلح الأكثر استعمالاً هو الانسجام، الذي يحيل إلى عملية ربط الأفكار داخل النّص وهو «أحد العناصر المكوّنة للقيمة الجمالية، والمميّزة للأعمال الأدبية الكبرى»[2].

فهو لا ينظر إلى ظاهر النّص، بل يهتم بالجانب الدلالي أكثر «ذلك أنّه يختص بدراسة ترابط الجوانب الفكرية للنّص؛ لاهتمام بالطرق التي تكون بها مكونات عالم النّص مبنية بعضها على بعض ومترابطة»[3].

فإذا كان الاتساق يرتبط بالروابط اللغوية التركيبية الظاهرة، فإنّ «الانسجام يعتمد على عمليات ضمنية غير ظاهرة، يوظفها المتلقي لبناء النّص، وإعادة انسجامه»[4]، وبما أنّ النّص الأدبي يتكوّن من أفكار ودلالات غامضة تختفي أحيانا وراء التعابير المجازية، وجب توفر قارئ قادر على تفكيك هذه الدّلالات بالاعتماد على السياق من أجل التوصل إلى فهم صحيح للنّص «إذ كثيرا ما يكون المتلقي أمام خطاب بسيط للغاية من حيث لغته، ولكنّه قد يتضمن قرائن (ضمائر أو ظرفا) تجعله غامضا غير مفهوم بدون الإحاطة بسياقه، ومن ثمّ فإنّ للسياق دورا فعالاً في تواصلية الخطاب، وفي انسجامه بالأساس»[5].

ة إلى السياق هناك عمليات أخرى يقوم بها المتلقي بغرض معرفة موضوع النّص، والمعاني التي يريد أن يوصلها له المتكلم أو الكاتب.

---

[1] أحمد عفيفي، نحو النّص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص113.

[2] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ-1985م، ص40.

[3] خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص75.

[4] جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص، الألوكة،www .alukah .net ، ط1، 2010، ص75.

[5] محمد خطابي، لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص56.

ومن بين هذه العمليات:

- **المعرفة الخلفية:** أو مبدأ التأويل المحلي الذي استعمله"**محمد خطابي**" في كتابه "**لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب**" وأشار إليه بأنّه «مرتبط بالطاقة التأويلية لدى المتلقي، باعتماده على خصائص السّياق، وبكيفية تحديد الفترة الزمنية في تأويل مؤشر زمني مثل "الآن"، أو الظواهر الملائمة لشخص مُحال إليه مثل"محمد"»[1]
- **التغريض:** يوضح "**محمد خطابي**" هذا العنصر قائلا بأنّ «بناءً على ما يبدء به المتكلم أو الكاتب سيؤثر في تأويل ما يليه، وهكذا فإنّ عنواناً ما سيؤثر في تأويل النّص الذي يليه، كما أنّ الجملة الأولى من الفقرة الأولى لن تفيد فقط تأويل الفقرة، وإنّما بقية النّص أيضا»[2].
- **التشابه:** وهو أن يعتمد المتلقي على التجربة السابقة، أي من خلال مواجهته للعديد من الخطابات، واستخلاصه لمميزاتها يمكنه الفهم والتأويل بناءً على النّص الموجود أمامه «لذلك كان التشابه وسيلة من الوسائل المساعدة على التحليل، وإن كانت هذه الوسيلة تَرِدُ بنسب متفاوتة، فإذا كانت المضامين مختلفة، والتعابير مختلفة، فإنّ الخصائص النوعية تظلّ هي نادرا ما يلحقها التغيير، وإن حدث فلا يتمّ على شكل طفرة تقع بها جميع صلات القربى مع النوع»[3]، وبناء على ما تقدم يمكن القول، بأنّ الحبك هو من بين الآليات التي تحقق النّصيّة، لاعتماده على ترابط البنية النّصيّة من حيث الدّلالة.

3- القصد (Intentionality):

يتعلق القصد بالمغزى الذي يريد الكاتب أن يوصله للقارئ من خلال نصِّه، ويربطه "**تمام حسان**" «بِنِيَّةِ منشئ النّص، أن ينتج نصًّا ذا سبك وتعليق ليصل إلى ما خطط للوصول إليه»[4].

---

[1] محمد خطابي ،لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص59.

[3] ينظر: نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للنشر والطباعة، الجزائر، ج2، (د.ط)،(د.ت)، ص72.

[4] تمام حسن، اجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007، ص379.

وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أنّ النّص ليس بنية عشوائية، بل هو «عمل مقصود به أن يكون متناسقا ومترابطا، من أجل هدف محدد، وبمعنى آخر عمل مخطط، له غاية يودّ تحقيقها»[1].

فالنّص الأدبي مثلا يتكوّن من مجموعة من الجمل والألفاظ التي تحمل مقاصد بعينها، يودّ المتكلم أن يُبَلِّغها للمتلقي السامع، «فإنّ المبدعين والشعراء يوظّفون كلمات وتعابير وأسماء أعلام، لها مقصدية مباشرة وغير مباشرة، قد تُدرَك بطريقة ظاهرة، أو تُفهم بالتضمين والتلميح»[2].

فالقصد من أهم المقومات الأساسية للنّص ،يتعلق بمنتج النّص ومتلقيه ،ويُعرفه "**دي بوجراند**" بأنّه «يتضمن موقف منشئ النّص من كون صورة ما من صور اللغة، قُصِد بها أن تكون نصًّا يتمتع بالسّبك والالتحام، وأنّ مثل هذا النصّ وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها»[3].

4- المقبولية: التقبلية/ القبول/ الاستحسان (Acceptability)

ترتبط المقبولية بمدى استحسان القارئ للنّص وقبوله له، فهي «تتصل برغبة المستقبل أن يكون النّص جيد السّبك والتعليق»[4].

ويعرّف "**دي بوجراند**" القبول بأنّه «يتضمن موقف مستقبل النّص إزاء كون صورة ما من صور اللغة، ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام»[5].

وعليه، فإنّ النّص المقبول هو ذلك النّص الذي يتسم بالاتساق والانسجام، والمتلقي هو الذي يحكم على مدى مقبوليته وسلامته، ويتمّ رفض نص وقبول آخر «بناءً على مجموعة من المعايير والقواعد، والمرتكزات، والأسس اللغوية واللسانية والنّصيّة»[6].

---

[1] بشير إبرير، رحلة البحث عن النص في الدراسات اللسانية الغربية، ص 184.

[2] جميل حمداوي، محاضرات في لسانسات النص، ص107.

[3] دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص103.

[4] تمام حسان، اجتهادات لغوية، ص379.

[5] دي بوجراند، المرجع نفسه، ص 104.

[6] جميل حمداوي، المرجع نفسه، ص 161.

5- الإعلامية (Informativity):

وهي المعيار الخامس من معايير النّصيّة تتعلق بظروف إنتاج النّص، والتي ترجمها بعض الباحثين العرب إلى الإخبارية، وبعضهم إلى المعلوماتية. وعليه، فإنّ الجانب الإعلامي أو الإخباري يعدّ «عنصرا مهما من عناصر النّص، وتختلف درجة الإخبار بين النصوص بحسب أنواعها وأهدافها، ومقامات إنتاجها، ومتلقيها، والمؤكد أنّ كلّ نصٍّ يحمل قدراً من المعلومات الإخبارية»[1]. ويتعلق هذا المعيار «بإمكانية توقع المعلومات الواردة في النّص أو عدم توقعها على سبيل الجدة»[2].

وبناءً على ما تقدّم ذكره، يمكن أن نستنتج بأنّ كلّ نصّ يحتوي على معلومات حول الموضوع الذي يتناوله، وقد يكون للمتلقي علم به، أو ببعض جوانبه، ويكمن دور النصّ هنا في تبليغ هذه المعلومات للمتلقي.

6- المقامية (Situatinality):

تُرجم اللفظ الأجنبي المقابل للفظ المقامية إلى عدّة مصطلحات، من بينها: السياقية، رعاية الموقف، ولهذا الأخير «صلة بالعوامل التي تجعل النّص مناسبا للموقف السائد عند استعماله»[3]، وهذا التعريف يعادل مقولة بلاغية، وهي "**لكلّ مقام مقال**".

ويتعلّق عنصر المقامية «بالسياق الثقافي والاجتماعي للنّص، ويعني أن يكون النّص موجها للتلاؤم مع حالة أو مقام معين بغرض كشفه أو تغييره، وقد يكون الموقف الذي يحمله النّص مباشرا، يمكن إدراكه بسهولة، أو غير مباشر، ويمكن استنتاجه، ويفترض هذا العنصر وجود مرسل ومرسل إليه»[4].

---

[1] بشير إبرير، رحلة البحث عن النّص في الدراسات اللسانية الغربية، ص 186.

[2] أحمد عفيفي، نحو النّص اتجاه جديد في الدرس النحوي، ص 86.

[3] تمام حسان، اجتهادات لغوية، ص 380.

[4] بشير إبرير، المرجع نفسه، ص184- 185.

وهكذا أصبح اللغويون ينظرون إلى المقامية كأحد أهم العناصر التي تقوم عليها النّصيّة، إذ أنّها تشتمل على العوامل التي تجعل النّص ذا صلة بموقف حالي، أو بموقف قابل للاسترجاع كما يقول "**دي بوجراند**".

7- التّناص (Intertextuality):

يتعلق هذا العنصر كسابقه بالسياق الثقافي والاجتماعي، وهو من أهم العناصر المحقّقة للنّصيّة كما يرى"**دي بوجراند**" وزميله "**دريسلار**"، والمقصود به هو أنّ الكاتب «ليس إلاّ معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره»[1].

ويشير "**صلاح فضل**" إلى ظاهرة التّناص من خلال تعريجه على النّص، الذي يَعُدُّهُ «إنتاج متقاطع يخترق عملا أو عدّة أعمال أدبية»[2].

وبهذا المعنى يصبح لا وجود لنصّ أوّل، فكلّ نص هو محاكاة لنصوص سابقة، وعليه يمكن أن نقول عن بناء لغوي بأنّه نص إذا توفرت فيه المعايير النّصيّة، وهي كما سبق ذكره متمثلة في السّبك والحبك والقصد والقبول، والإعلامية، والمقامية، وأخيرا التّناص أو ما يعرف "**بالتّداخل النّصي**"، الذي سيكون مركز الحديث في المبحث الأول، حيث وقفت فيه على مفهوم التّداخل النّصي، وكيفية الاهتمام به عند الغرب واستقباله عند العرب المحدثين ،بالإضافة إلى آلياته، ومدى ارتباطه بالفن الروائي، واعتماد الكتاب عليه باعتباره آلية فنّية متميِّزة.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص124.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص297.

الفصل الأول:

التّداخل النّصِّي والحركة الروائية

في فلسطين

خطة الفصل الأول:

التّداخل النَّصي والحركة الروائية في فلسطين

المبحث الأول : التَّداخل النّصَّي مفهومه وآلياته

- مفهوم التّداخل النّصي.
- التّداخل النّصي في الدراسات الغربية.
- التّداخل النّصي عند العرب.
- آليات التّداخل النّصي.
- استحضار النّصوص التراثية في الأعمال الروائية المعاصرة.

المبحث الثاني: الرواية العربية [المفهوم والنّشأة]

- مفهوم الرواية.
- نشأة الرواية العربية.
- عناصر البناء الفنّي للرواية.

المبحث الثالث: الرواية الفلسطينية.

- نشأة الرواية الفلسطينية.
- السمات الفنّية للرواية الفلسطينية.
- موضوعات الرواية الفلسطينية.

المبحث الأول:

التّـــداخل النّـــصي

مفهومه وآلياته

1. مفهوم التّداخل النّصّي:

يعتبر التّداخل النّصّي أو ما يعرف بالتّناص مصطلح نقدي أُطلِق حديثاً، وأُريد به تعالق النُّصوص وتقاطعها، وإقامة الحوار فيما بينها، ولقد حدَّده باحثون كثر من نقاد العرب والغرب في العصر الحديث.

أمّا مصطلح التّناص فهو ترجمة للمصطلح الفرنسي (**intertexte**)، ولذلك تأتي كلمة (**inter**) في الفرنسية بمعنى التبادل، بينما تشير كلمة (**texte**) إلى النّص في الثقافة الغربية «فيصبح معنى (**intertexte**) التّبادل النّصي، الذي ترجمه بعض النقاد العرب بمصطلح التّناص عند "**سعيد علوش**" في كتابه الموسوم بـ"**معجم المصطلحات الأدبية والنقدية**" فإنَّه يُشكّل مصدراً أساسياً لإبراز المعنى الرئيسي للتّناص»[1].

والتّناص في أبسط صوره هو أن يتضمن نص ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى، سابقة عليه أو معاصرة له، وذلك باعتماده على عدّة طرق، من اقتباس أو تضمين أو ما شابه ذلك من ما هو موجود في ذهن المبدع، وما تشتمل عليه ثقافته، وقد كان مصطلح "**التّفاعل النّصّي**" جديرا بالاختيار من طرف "**سعيد يقطين**" ليعبّر به عن أفكاره القائلة: «بما أنّ النّص يُنتَج ضمن بنية نصّية سابقة، فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات»[2]، ومن هنا يمكنني القول، بأنّ هناك نص مركزي اتخذه النَّص المنتَج مرجعية له بعد أن قام بامتصاصه وتشربه.

وهذا ما يؤكده الدكتور "**مخلوف عامر**" في قوله بأنّ «هذا النّص المنتَج لا ينشأ من عدم، بل إنَّه -لاشك- يسبح في محيط من الإنتاج السابق عنه مما يجعلنا نحتمل تفاعله من نصوص أخرى»[3].

وهو ما يجعلنا نقول، بأنّ كلّ نص لابدّ أن يكون نسيجا لغويا متشبعا بخلفية ثقافية، مقيما بذلك علاقات تناصّية مع نصوص تراثية، كانت عالقة في ذهن الكاتب واكتسبها من خلال اطلاعه الواسع.

---

[1] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص10.

[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص98.

[3] مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1،(د.ت)، ص44.

وكلّ ظاهرة لغوية عليها أن تضفي شيئا من الجمالية على النّص المستهدَف من طرفها، وهذا ما يجعلنا نقول بأنّ التّناص هو «تلاقح النّصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة، وله بعدا جماليا يؤكد عدم انغلاق النّص على نفسه ،بل يضرب صلته بأبعاد ومرجعيات دينية، فكرية، أدبية، أسطورية»[1].

وفي هذا الصدد ،لابد من الإشارة إلى الناقدة البلغارية **جوليا كريستيفا** (**j .kristiva**)، التي ظهر على يدها مصطلح التّناص، والذي أخذت مبادئه من أستاذها "**ميخائيل باختين**"(**M . bakhtine**) وتوضح إياه قائلة بأنَّه: «ترحال للنّصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطفة من نصوص أخرى»[2]، وهذا ما جعل النّص بمثابة بحيرة كبيرة تتغذى من روافد مختلفة، حيث يدخل مع نصوص قبلية في علاقات مشحونة تاريخيا، وتتضمن إيحاءات، لفهمها لابد من العودة إلى تلك النصوص «فالكلمة عندما تأتي من جهة ما وتدخل السياق (...) تحمل معها رصيدها السابق فضلا عن مكتسباتها اللاحقة في السياق الجديد»[3].

وعليه، إنّ كلّ ما هو ناتج عن نظرية التناص، والتي تشير من خلال عنوانها المقتضب هذا إلى حملة واسعة من التّداخل، والتشرب والاستحضار المكثف للعديد من النّصوص السابقة أو المعاصرة للكاتب، وهذا التّفاعل يجعل النّص الجديد يحقّق نصّيته التي تميزه عن اللانص وعن الجملة، وتجعله يكتسب صفة تعدّد المعاني والتأويلات ولذلك «لم يعد النّص بناءً مغلقا، بل صار عالما من النّصوص وفضاءً من الدّلالات، والثقافات والأصوات المنفتحة والمتعددة»[4].

إزاء هذا الطرح يمكن القول، بأنّ "**التّداخل النَّصّي**" ظاهرة لغوية تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته، ويكمن السر في هذه الظاهرة «في طاقة الكلمة

[1] محمد خافاني رضا عامر، المنهج السيميائي آلية مقاربة للخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد2، 2010، ص18

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص21.

[3] مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ط)،(د.ت)، ص91.

[4] عزيز حسين علي الموسوي، النّص المفتوح في النقد العربي الحديث، الدار المنهجية، الأردن، ط1، 2016، ص170.

وقدرتها على التغير، فالكلمة تفلت دلالتها من القراءة عند الانتقال من نص إلى آخر، ولها قدرة خارقة على الحركة بين الدوال، فهي تقبل المطاوعة حسب السياق، والسياق إبداع يتحقق مع كلّ مبدع»[1].

وما يتميّز به مصطلح التّناص كغيره من المصطلحات الأخرى هو تعدد التعريفات، الذي يقابل بالدرجة الأولى تعدد المصطلحات، التي استخدمت عند الحديث عنه، غير أنّها تشير في النهاية إلى مجموع نصوص متداخلة في نصٍّ واحد، كما أنّها تلغي الفكرة القائلة بالكتابة الإبداعية الأولى.

2. التّداخل النَّصِّي في الدراسات الغربية:

مما لاشك فيه أنّ مصطلح التّناص هو من المصطلحات التي ظهرت حديثا، وهو ظاهرة أسلوبية أفرزها الفكر الغربي في النقد لدراسة وتحليل النّص الأدبي، وقد وضع العديد من الباحثين حدودا لهذا المصطلح، وإن كانت هذه الحدود تتفاوت من عالم إلى آخر، فمنهم من أشار إلى المفهوم دون المصطلح، ومنهم مَن مهّد له، ومنهم من وضع المصطلح وأصبح رائدا لهذه النظرية، ومن هؤلاء نذكر:

2.أ:عند ميخائيل باختين:

يؤكد الدارسون أنّ "**ميخائيل باختين M. Bakhtine**"(1895-1975) ورغم عدم استعماله لمصطلح التّناص، إلاّ أنّه هو صاحب الإرث النظري لمفهوم هذا المصطلح، وذلك من خلال كتابه (**الماركسية وفلسفة اللغة**) الصادر سنة 1929م، حيث أعلن –عندئذ- أنّ التّناص هو «الوقوف على حقيقة التّفاعل الواقع بين النّصوص لا سيما في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أو لأجزاء من النّصوص السابقة عليها»[2].

[1] راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014، ص143.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال، الدارالبيضاء، ج3، ط1، 1990، ص183.

وقد عالج "**باختين**" في كتابه الذي سبق ذكره مصطلحات شتى من بينها مصطلح "**إيديولوجيم**"*، وفي خضم معالجته لهذا الأخير، تمخض عنه ظهور مصطلح جديد وهو التناص، وإن كان "**باختين**" لم يطلق عليه هذا الاسم صراحة، لكنه ذكره ضمن مصطلح "**الحوارية**(**dialogisme**)"، أو ما يُعْرَف "**بالتعددية الصّوتية**" وذلك عن طريق إجراء مقارنة بين روايات "**تولستوي**"وروايات"**دوستويفسكي**"، والتي خلص من خلالها إلى أنّ «شخصيات **تولستوي** لا تستقل بذواتها ومواقفها، وإنّما تخضع بشكل مطلق لسلطة المؤلف الذي يتحدث بالنيابة عنها، (...) أمّا روايات **دوستويفسكي** فهي على عكس ذلك، تتميز بحواريتها، وتعني الحوارية عنده تتعدد الأصوات»[1].

ومن خلال هذا النَّص يتبين لنا أنّ "**ميخائيل باختين**" حاول أن يركز على تحرر الشخصيات في روايات "**دوستويفسكي**"، فكلّ شخصية تتحدث عن نفسها ولا تسمح للمؤلف أن يكون وسيطا بينها وبين المتلقي، مما جعل "**باختين**" يطلق على هذه الروايات اسم الرواية الحوارية أو المتعددة الأصوات.

ولتوضيح مفهوم "**الحوارية**" أكثر اعتمد "**باختين**" على مقال لـ: "**أي. فا. لو. نغارسكي**"، الذي يحمل عنوان: (**التعددية الصوتية عند دوستويفسكي**) مستنتجا بذلك تمثيلا لحالة النّص الأدبي باعتباره شبيها بحالة المهرجان الاحتفالي «الذي يختلط فيه كلّ شيء، الثقافة العليا والثقافة الدنيا، الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية»[2].

وعليه يمكن القول، بأنّ "**باختين**" قد أشار للتناص من خلال مصطلح "**الحوارية**"، ولعل تعريفه للنّصِّ الأدبي أكبر دليل على ذلك، حيث أنَّه يجسد المفهوم العام للتّناص من خلال ذكره لاختلاط الثقافات داخل النّص الواحد.

* إيديولوجيم: «وتحدّد كريستيفا، الأيديولوجيم في إعادة تقاطع ممارسة سيميائية ما، مع تعابير تستوعبها، أو تحيل عليها، في فضاء ممارسة سيميائية خارجية»، ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص42.

[1] محمد وهابي، من النص إلى التناص، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016، ص64.

[2] المرجع نفسه، ص 66.

2.ب:عند جوليا كريستيفا:

تعدّ الدارسة البلغارية "**جوليا كريستيفا kristeva . j**" هي صاحبة التنظير المنهجي لنظرية التّناص، حيث استخدمته في العديد من المقالات والبحوث التي كتبتها سنة 1966، وصدرت في مجلتي "**تيل كيل tel quel**" و"**كريتيك (critique)**" ثم أعيد نشرها في كتابها (**سيميوتيك**) و(**نص الرواية**).

وقد اعتمدت "**كريستيفا**" في تحديدها لمفهوم التّناص على الإرث النقدي الذي خلّفه "**باختين**" كما أنّها جعلت هذا المصطلح من السمات المميِّزة للنص الأدبي قائلة بأنّ : «كلَّ نصٍّ هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النّصوص الأخرى»[1]، وهذا يدلّ على أنّها تنفي نفيا قطعيا الفكرة القائلة بوجود نص مستقل بنفسه ومنعزل عن غيره.

لقد انبثقت نظرية التّناص عند "**كريستيفا**" من عمق البحث في نظرية النّص، وفي هذه المرحلة رفضت "**كريستيفا**" فكرة النّص المغلق التي أكّد عليها الشكلانيون الروس، وهي « تؤكد في أكثر من مناسبة، وأكثر من سياق، وبأكثر من صيغة ما يدلّ على انفتاحه وتداخله مع نصوص وخطابات أخرى»[2] ويشهد العديد من العلماء بأنّ "**كريستيفا**" هي أوّل من تطرق لمفهوم التّناص، وقد توسعت في تبيين قابلياته الإجرائية، من خلال تناولها لشعر "**لوتريامون (Lautréamont)**" .

2.ج: عند رولان بارث:

يعدّ "**رولان بارث Roland barthes**"(1915-1980) من رواد المفكرين الذين اهتموا بالتّناص، وهو من البنيويين الذين أسَّسوا لفكرة "**موت المؤلف**" في دراسة النُّصوص، وعليه فإنّ هذا الباحث يهتم بالنّص أكثر من اهتمامه بكاتبه لأنّ « الكاتب بالنسبة له هو الفضاء نفسه، أمّا النّص

[1] ابراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص13.
[2] محمد وهابي، من النص إلى التناص، ص74.

فهو عدّة فضاءات من ثقافات شاسعة»[1]، ويمكن أن نستشف من وراء مقولة "**موت المؤلف**" أنَّه لا وجود للكاتب، ولا وجود لنصٍّ إبداعي أوّل، بل إنّ النّص هو مجموع نصوص متداخلة.

إضافة إلى ذلك، فقد ذهب "**رولان بارث**" إلى شرح وتوسيع المشاريع التّناصية **لـ:"كريستيفا"** والتعليق عليها، ويظهر ذلك من خلال استحضاره للعديد من المصطلحات التي تطرقت إليها هذه الباحثة مثل: الإنتاجية، وإعادة التوزيع، والاستبدال وغيرها.

وعليه، فإنّ التّناص في نظر "**رولان بارث**" هو عبارة عن خلاصة لما لا يحصى من النّصوص الموجودة في الذاكرة، مما يجعلنا نقول بأنّ كلّ نص هو تناص، ومما يشدّ الانتباه في هذه الظاهرة هو الالتقاء المكثف للعديد من النّصوص في نصٍّ واحد، دون أي تذمر أو فساد للمعنى.

2.د:عند جيرار جينيت:

لقد برز "**جيرار جينيت Gérard Genette** " كواحد من أهم أعلام النقد الغربي المعاصر، الذين اهتموا بظاهرة التّناص، حيث أنّه سمّى هذا الأخير بـ:"**المتعاليات النّصيّة**" في كتابه (**معمار النّص**) «وهذا التّعالي النَّصِّي يتضمن التّداخل النّصي بكلّ مستوياته؛ فقد يكون هذا التّداخل وجوداً لغوياً من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل، أو عبارة عن استشهاد بالنّص الآخر داخل قوسين في النّص المقروء»[2].

وقد رصد "**جيرار جينيت**" مختلف أنماط التّعالي النّصي، والمتمثلة في: معمارية النّص، والتّناص، والمتناص، والميتانص (المناصة)، والتّعلق النّصِّي ،كما حاول هذا الباحث المتميز أن ينتقل بمصطلح التّناص انتقالا عميقا، حيث يتصور في كتابه (**أطراس**) «أنَّه لا يمكن الكتابة إلاّ على آثار نصوص قديمة، وهذه العملية شبيهة عنده بعملية من يكتب على طرس، ويوضح معنى كلمة طرس، فيقول: إنّه رقّ صحيفة

[1] سمية حطري، التناص في الفكر النقدي، تداخل النصوص وتفاعلها، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص32.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص132.

من جلد، يمحى ويكتب عليه نصّ آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النَّصّ الجديد إخفاءه بصفة كاملة، تظل قابلة لتبيينها وقراءتها تحته»[1] .

وذلك أنّ النصّ الجديد عند امتصاصه لنصوص أخرى ليس بمعنى أنّه لا وجود لهذه الأخيرة، بل يمكن للقارئ أن يتوصل إليها من خلال ثقافته الواسعة.

2.هـ:عند لوران جيني:

ينتقد "**لوران جيني** (**Laurent jenny**)"، "**جوليا كريستيفا**" في مفهومها الواسع للتّناص؛ لأنّه لا ينظر إليه على أنّه تراكم للعديد من النّصوص فقط، بل إنّ النّص الجديد يقوم بتشرب وهضم هذه النّصوص، وأخذ ما يخدم المعنى الذي يقصده «أي أنّ النّصوص السابقة والمعاصرة سَتُؤَول، ويُعَاد إنتاجها في سياق جديد إبداعي خاص بالنّص اللاحق، يخضعها لتحولاته الدّلالية ليعطيها قيمة ووظيفة، ومقصدية جديدة»[2].

ويرى "**لوران جيني**" بأنّ النّص الأدبي، مثلما له علاقة مع نصوص أدبية سابقة، يمكن أن يكون له كذلك علاقة مع أنساق غير لفظية، مثلا: الموسيقى، والسينما، وغيرها.

2.و:عند جاك دريدا:

لقد شكل "**جاك دريدا** (**J . Dérida**)"(1930-2004) حضورا متميزا في الدّرس اللساني المعاصر بأبحاثه المتعددة، فهو مؤسس ورائد مدرسة نقدية عُرِفت بـ:"**التفكيكية**"، وأفكاره هي عبارة عن امتداد لأفكار "**رولان بارث**"، الذي مهَّد للمشروع التفكيكي في مرحلة ما بعد البنيوية من خلال العديد من الكتابات، ومن أهمها "**موت المؤلف**".

[1] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث- البرغوثي أنموذجا-، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص26- 27.

[2] أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص-المفهوم والمنهج دراسة في شعر المتنبي-، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص21.

حاول "**جاك دريدا**" جاهدا للقضاء على مفاهيم: "**الأصل**" و"**البنية الثابتة**" و"**النَّص المغلق**"، ومن أجل ذلك قام باقتراح منهج جديد للتحليل يقوم على استراتيجية شاملة للتفكيك.

وتأسيسا على ما سبق، فإنّ « أيّ نص – في فرضية دريدا- هو حصيلة لا نهائية من النّصوص السابقة عليه، وبذرة ،كذلك ،لتناسل عدد لا محدود من النّصوص في المستقبل»[1].

3. التّداخل النّصّي عند العرب:

أولا: جذور مصطلح التّداخل النَّصّي في النقد العربي القديم:

من خلال سردنا للعديد من المعلومات الخاصة بظاهرة التّداخل النّصّي، نتوصل إلى أنّ المبدع عند كتابته لنصّه فإنَّه يرجع بذاكرته إلى الكثير من النّصوص السابقة، التي يستحضرها في النّص الجديد، والتي تكون بوابة يلج منها المتلقي إلى النّص، ويَفُكُّ شفراته.

وما نستنتجه في هذه اللحظة، عبّر عنه "**علي بن أبي طالب رضي الله عنه**" في مقولة شهيرة، وهي: « لولا أنّ الكلام يعاد بعضه بعضا لنفدَ»[2]،أمّا **الجاحظ** (ت 255هـ) فإنَّه يثير مسألة السرقة في كتابه(**الحيوان**) ،باعتبارها أمرا حتميا لا يمكن أن يسلم منه أحد الشعراء، فيقول: « لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى عجيب غريب، أو في معنى شريف كريم، (...) إلاَّ وكلّ من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يَعُدْ على لفظه فيسرق بعضه، أو يدَّعيه بأسره، فإنَّه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه»[3].

وهذا هو لبّ مفهوم التّناص، المتمثل في مصطلح السرقات الشعرية، الناتج عن إعجاب الشعراء المتأخرين بالمتقدمين، وأخذهم لأفكارهم وأقوالهم، ولو كان ذلك بغير قصد منهم.

---

[1] محمد وهابي، من النص إلى التناص، ص107.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010، ص185.

[3] الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، الحيوان، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج3، ط2، 1965، ص311.

ويقول "**حازم القرطاجني**" (684هـ) في معرض حديثه عن نظرية الكتابة الشعرية: «يبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك على الظفر بما يسوغ له إيراد ذلك الكلام أو بعضه، بنوع من التصرف والتعبير أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يضمنه، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناها في عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل(...) أو يُصَيِّر المنثور منظوما، أم المنظوم منثورا، خاصة»[1]، والملاحظ هنا أنّ "**القرطاجني**" جاء ليتحدث عن التناص كظاهرة فنِّية، فوقع فيها وجسّدها أحسن تجسيد في قوله هذا؛ لأنّ الأفكار التي طرحها ذُكِرَتْ آنفا عند "**ابن طباطبا العلوي** "(250هـ)، وذلك فيما يخصّ تصيير المنظوم منثورا، والمنثور منظوما في قوله: «(...) إن وُجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل، فتناوله وجعله شعرا»[2].

أمّا "**ابن خلدون**" (732-808هـ) فنسيان المحفوظ عنده يفضي بنا إلى كتابة نصّ جديد على أنقاض النّصوص القديمة، وقد تبين لنا ذلك من خلال قوله: « (...) يعد الامتلاء من المحفوظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل – الشاعر- على النّظم فتستحكم ملكته وترسخ، وربما يقال أنّ من شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتُمْحَى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها ،وند تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها، كأنَّه منوال يأخذ في النسج عليه»[3]. وعليه، فإنّ الشاعر لا يكتفي بالحفظ فقط، بل عليه نسيانه حتى يرسخ ما حفظه في ذاكرته، وإن أقبل على الكتابة تفاعل معه تفاعلاً مباشراً.

بمعنى أنَّه من المستحيل تكوين نصوص من غير الاطلاع المسبق، والتشبع الكافي بالثقافات المختلفة، فالمبدع يحفظ من الشعر والقرآن، ويطلع على الروايات والأمثال، لغايتين؛ الأولى: وهي نسيانها، لتحقيق الغاية الثانية ،وهي الكتابة على أثرها.

---

[1] القرطاني أبي الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوخة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط3، 1986، ص39

[2] محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وشرح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1،1982، ص81.

[3] عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط1، 2001، ج1، ص790.

وما سبق ذكره يدلّ على أنّ الدراسات العربية القديمة كانت واعية أتمّ الوعي بهذه الظاهرة، والدليل على ذلك هو تفطنهم لعلاقة النّص بغيره من النّصوص الأخرى، إلاّ أنّ المصطلحات التي عبّروا بها عن هذه الظاهرة الفنّية، تختلف اختلافا جليا عن التسمية الحديثة لها، والمتمثلة في "**التّداخل النّصّي**" أو "**التّناص**" أو "**التّفاعل النّصّي**".

ثانيا: التّداخل النّصي عند العرب المعاصرين:

هناك العديد من النقاد من العصر الحديث ممّن حاولوا دراسة التّناص، فمنهم من قام بدراسته أو ترجمته كمفهوم في النقد العربي الحديث، ومنهم من اكتفى بنقل التعاريف الموجودة في المصادر النقدية الغربية، وبعضهم حاول دراسة التّناص في النقد العربي القديم، وفئة أخرى ذهبت إلى تطبيق نظرية التّناص على الشعر العربي القديم والحديث، ونذكر منهم: "**عبد الله الغدامي**"، "**محمد بنيس**"، "**محمد مفتاح**"، و"**عبد الملك مرتاض**"، وغيرهم.

وقد أشارت بعض الدراسات النقدية الحديثة إلى أنّ كتاب (**الخطيئة والتكفير**) لـ:"**عبد الله الغذامي**" من أسبق الدراسات العربية في مجال التّناص، إلاّ أنّ هذا الناقد لم يستعمل في كتابه مصطلح "**التّناص**" صراحة، ولكنّه أورده تحت مصطلح "**تداخل النّصوص**" الذي علّق عليه بقوله: « متطور جدا في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النّصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها»[1].

أمّا نظرة **الغذامي** للتّناص فإنّها تقوم على « فهم دقيق لوظيفته الإبداعية ،التي تشكّل احتمالية الدّلالة من خلال إشارات النّصوص المتداخلة والمنفتحة على التاريخ والمستقبل»[2].

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص13.

[2] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، ص19.

إضافة إلى ما تقدّم، فإنّ "**محمد مفتاح**" هو أوّل من ترجم كلمة (**intertextualité**) إلى كلمة "**التّناص**"، وذلك في كتابه المعنون بـ: (**تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–**) حيث يقول بأنَّ التّناص هو « تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ، حدث بكيفيات مختلفة»[1]، وقد تمّ ذلك بعد استناده إلى التعاريف التي وضعها بعض الباحثين الغربيين أمثال: **كريستسفا** (**kristiva**)، **وأريفي** (**M : arrévée**)، **ولورانت** (**Laurent**)، **وريفاتير** (**Riffaterre**).

أهم ما يؤكد عليه "**محمد مفتاح**" هو أنّ التّناص ظاهرة لغوية معقدة، تستعصي على الضبط والتقنين، ولذلك وجب التفريق بين بعض المصطلحات، التي تتداخل بشكل كبير مع مصطلح التّناص، وهي: الأدب المقارن، المثاقفة، دراسة المصادر والسرقات.

وعليه يمكن القول، بأنّ هذا الباحث تناول مفهوم التّناص من خلال اعتماده على « مرجعيات معرفية متنوعة تنفتح على المدارس اللسانية، والسيميولوجية المعاصرة كالنظرية التوليدية، والنظرية التداولية، والنظرية التواصلية، والنظرية الشعرية، والنظرية النّصيّة، بالإضافة إلى بعض النظريات البلاغية، والنقدية في التراث العربي القديم»[2]، وبالتالي فإنّ هذا الباحث المتميز قد تناول نظرية التّناص بتوسع واضح، وذلك لاطلاعه على العديد من الميادين المعرفية المتعلقة بهذه الظاهرة.

أمَّا الناقد "**محمد بنيس**" فقد كشف عن رؤية عميقة في دراسته لمفهوم "التّناص"، من خلال اقتراحه مصطلحا جديدا لهذه الظاهرة اللغوية، وهو "**النّص الغائب**" الذي جعله فصلا في كتابه (**ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية–**)، وعند محاولته وضع تعريف لهذا المصطلح، رجع كغيره من الباحثين إلى أفكار "**كريستيفا**" و"**تودوروف**"، ليتوصل بعد ذلك إلى أنّ «النص شبكة تلتقي فيها عدّة

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري–استراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص121.
[2] محمد وهابي، من النص إلى التناص، ص200.

نصوص (...) ويشير **بنيس** إلى أنّ العلاقة الرابطة، والصلات الوثيقة، بين النّص وغيره من النّصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له، رعاها الشعراء والنقاد منذ القديم»[1].

بمعنى أنّ مدلول "**التّناص**" عند "**محمد بنيس**" هو عبارة عن بنية لغوية تلتقي فيها نصوص قديمة وحديثة، إضافة إلى ذلك فإنَّه يجعل لقراءة النّص الغائب ثلاث آليات، وهي: الاجترار والامتصاص والحوار.

وأخيرا "**عبد الملك مرتاض**" الذي يشير إلى مفهوم "**التناص**" بتراكيب لا تخرج عن ما قاله نقاد الغرب والعرب القدامى تقريبا، إذ يقول: « أنّ الكتابة الأدبية ليست إلاّ تفاعلا أزليا مع كتابات أخرى (...) ومن العبث اللهاث وراء أيّ الكاتبين الاثنين، أو أيّ الكُتاب، كان هو صاحب الفكرة الأولى التي أُخِذَت منه فيما بعد بالزيادة أو النقصان، أو المناقضة أو القلب، أو غير ذلك من أضرب التّناص التي يصعب إحصاؤها وحصر مجالاتها...»[2]

وهذا يدلّ على أنّ "**التّناص**" يمثل الجانب التفاعلي للنّص الجديد مع نصوص أخرى، ولا يمكن للمتلقي أن يفهم النّص المُنْتَج، إلاّ بعد رجوعه إلى النّصوص التي سبقته، وأسهمت في خلقه وإبداعه، وبذلك تكون هذه الظاهرة « من عوامل إثراء النصوص بعضها بعضا بقيم دلالية وشكلية»[3].

4.آليات التّداخل النّصي:

يتفق جلّ النقاد والدارسين على صعوبة تحديد الآليات للدراسات التّناصّية، لأنّ البنى النّصيّة متعددة ومتنوعة، ويقرون بأنّ لكلّ نصّ آلياته الخاصة، التي يكتشفها القارئ بالقراءة الجادة والفاحصة، ومن بين من اجتهد في هذا المجال الدكتور "**محمد مفتاح**"، الذي استطاع في دراسته أن يستنتج نتائج هامة تخصّ آليات التّناص، وهي كالآتي:

[1] عزالدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص157.

[2] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص276.

[3] فوزية عزوز، المقاربة النصية من تأصيل نظري إلى إجراء تطبيقي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص126.

أ. **التمطيط**: الذي يحصل بأشكال مختلفة، أهمها:

1. **الأناكرام**: «(الجناس بالقلب والتصحيف)، الباركرام (الكلمة- المحور)، فالقلب مثل: قول- لوق، عسل- لسع، والتصحيف، مثل: نخل- نحل، وعثرة- عترة، والزهر- السهر...، وأمّا الكلمة المحور فقد تكون أصواتها متشتتة طوال النّص، مكوِّنة تراكما يثير انتباه القارئ الحصيف.

2. **الشرح**: أنَّه أساس كلّ خطاب، وخصوصا الشعر، فالشاعر قد يلجأ إلى وسائل متعددة، تنتهي كلّها إلى هذا المفهوم، فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول، أو في الوسط، أو في الأخير، ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة»[1]؛ أي أنَّه يجعل بيتاً أو قولاً هو المركز، وكلّ ما يليه يكون شارحاً ومفسراً وموضحاً له، وقد ضرب "**محمد مفتاح**" في هذه الآلية مثالا قائلا، « فإنّ بيت:

الدَهرُ يُفجِعُ بَعدَ العَينِ بِالأَثَرِ فَمَا البُكَاءُ عَلى الأَشباحِ والصُوَرِ

هو النواة المعنوية الأساسية، وكلّ ما تلاه شرح وتوضيح له»[2].

3. **الاستعارة**: « لها دور جوهري في كلّ خطاب، ولا سيما في الشعر بما تثبته في الجمادات من حياة وتشخيص»[3].

4. **التكرار**: ويكون على مستوى الأصوات أوالكلمات، أوالصيغ متجليا في التراكم أو التباين.

5. **التشكل الدرامي**: « إنّ جوهر القصيدة الصراعي، يولد توترات عديدة بين كلّ عناصر القصيدة، مما أدّى بطبيعة الحال إلى نمو القصيدة فضائيا وزمانيا»[4]

6. **أيقونة الكتابة**: «إنّ الآليات التمطيطية تؤدي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة (علاقة التشابه مع واقع العالم الخارجي) وبالتالي فإنّ تجاوز الكلمات المتشابهة أو المتباعدة، وارتباط المقولات

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، ص125- 126.
[2] المرجع نفسه، ص126.
[3] المرجع نفسه، ص126.
[4] المرجع نفسه، ص127.

النحوية ببعضها البعض، أو اتساع الفضاء الذي تحتله أو ضيقه، هي أشياء لها دلالات في الخطاب الشعري»[1].

إنّ ما ذكر من آليات هو أساس النّص الشعري، مهما كانت طبيعة النواة، وكيفما كانت مقصدية الشاعر، فإذا قصد الاقتداء، فإنّه يمطط مادحا، وإذا توخى السخرية قلب مدحه إلى ذم بالكيفية نفسها.

ب.الإيجاز:

لقد مثّل "**محمد مفتاح**" لهذه الآلية بالإحالات التاريخية الموجودة في القصيدة، والتي كانت سنة متبعة في الشعر القديم« وقد اشترط القرطاجني في الإحالة التاريخية ما يلي: أن يعتمد الشاعر على المشهور منها والمأثور، ثم استقصاء أجزاء الخبر المحاكى»[2]، وتبقى هذه الاجتهادات التي أقرها "**محمد مفتاح**" المحاولات الجادة التي قام بها الباحثون في مضمار الدراسات التناصية، ويبقى النصّ الأدبي في تنوعه، هو الكفيل بإفراز هذه الآليات، والتأويل مسؤول عن اكتشافها.

4.استحضار النّصوص التراثية في الأعمال الروائية المعاصرة:

تعتبر الرواية من الفنون النثرية الحديثة، التي وفدت إلى الوطن العربي، وازدهرت بازدهار الترجمة من جهة، ثم الإبداع المتواصل والمكثف من جهة أخرى، من طرف الروائيين العرب، وعلى هذا الأساس ظلّ العرب يؤرخون للرواية العربية، من منظور علاقتها بالرواية الغربية، لفترة طويلة إلى أن قرّرت التخلص من هيمنة الرواية الغربية، عن طريق أخذ تقنيات البناء الفنّي فقط، والتوقف عن تقليد كلّ ما يخصها، وفي هذا الصدد يقول "**محمد رياض وتار**" بأنّ :«التوقف عن تقليد الرواية الغربية جاء نتيجة وجود روائيين أدركوا أنّ وظيفة الأدب إنما هي التعبير عن مشكلات الواقع، ورصد المتغيرات فيه، لذا أخذوا من تقنيات

[1] المرجع السابق، ص127.

[2] عزالدين المناصرة، علم التناص المقارن، ص 160 – 161.

الرواية الغربية المعاصرة ما يحقّق للرواية فنيتها ، كما ما يخص المجتمع الغربي، ويتنافى مع طبيعة المجتمع العربي»[1].

لقد عرفت الرواية العربية تطورا كبيرا خلال فترة زمنية لابأس بها، سواء على مستوى الموضوعات المطروحة في متن الرواية، أو الأساليب الموظفة أثناء التعبير، مما جعلها تحتل مكانة سامية في الثقافة العربية المعاصرة، وتثبت وجودها خاصة بعد نجاحها في العودة إلى التراث العربي القديم، والاستفادة منه، من خلال توظيفه في المضمون الروائي، تبعا لما يناسب الأحداث المتسلسلة «ولما كان التراث يثير جدلا حادا في الساحة السياسية، والأيديولوجية، كان لابد أن يغزو الكتابة الأدبية يوما، ولعل الرواية أن تكون —من بين الأجناس الأدبية الأخرى– أوسع صدرا لاحتضان المسألة التراثية، وقد بقيت في بداياتها تراوح في دائرة الخطاب السائد، وتأثرت إلى حد كبير بنظرية الانعكاس الآلي في علاقة الأدب بالواقع»[2]، وهذا ما سمح بظهور العديد من الأعمال الروائية، التي تفضل توظيف التراث تحت جملة من الأسباب والدوافع، يرجع بعضها إلى طبيعة الأحداث الاستعمارية المنتشرة في أراضي الوطن العربي، وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر: نكسة 1967، وما نتج عنها من خيبة أمل، وما فرضته من رجوع مكثف إلى التراث، عن الوضع السائد آنذاك، بالإضافة إلى ظهور روايات في أمريكا اللاتينية، تهتم ببيئتها، وتتطرق لعادات الشعب وتقاليده.

وعليه، فإنّ التّفاعل النّصّي ظاهرة لغوية لا تقتصر على الشعر فقط، بل إنّها أصبحت من الخصائص المميزة للرواية، وبحضورها يصبح النّص «عملية من نصوص أخرى، أي عملية تناص intertextuality ففي فضاء النّص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002، ص11.
[2] مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص202.

الآخر ونقضه»[1]، بمعنى أنّ التّناص عملية يحصل من خلالها امتصاص لنصوص سابقة، وتوظيفها في النّص الجديد، وقد تكون هذه النّصوص، إمّا نصوص دينية، أو شعرية، أو تاريخية، أو أسطورية.

وقد عرفت العديد من الأعمال الروائية الحديثة والمعاصرة هذه الظاهرة، وتعاملت معها، كرواية "**باب الشمس**" لـ: "**إلياس الخوري**"، ورواية "**أنتيخريستوس**" لـ: "**أحمد خالد مصطفى**"، وبفضل التّفاعل النَّصي عرفت الروايات انفتاحاً على الواقع، جعلها «تتمتع بحرية الحركة، والتعبير أكثر من أيّ جنس أدبي، ويبعدها عن التأطير، ويهيء فرصة وجود التميّز والاختلاف في كلّ رواية»[2].

ولهذا خصصت فصلا كاملا من هذه المذكرة، لرصد المواطن التي اعتمد فيها الروائي "**أدهم شرقاوي**"، على العديد من النّصوص التراثية في روايته "**نبض**"، فنجده أكثر استلهاما للنّصوص الدينية، من آيات وكلمات متفرقة وقصص، بالإضافة إلى النّصوص الشعرية، والأسطورية، وقد حصر "**سعيد يقطين**" علاقة النّصوص الحديثة بالنّصوص القديمة في شكلين:

«1.الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل(...)، ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة...

2. الانطلاق من نص سردي قديم محدَّد الكاتب والهوية»[3] .

بمعنى أنَّ كلّ النصوص العربية الحديثة هي في علاقة دائمة مع نصوص التراث السردي القديم ، إمَّا بطريقة أو أخرى، أي؛ إمَّا بالتناص مع قواعدها ،كحضور أنواع سردية قديمة تشمل المقامة والرسالة والرحلة، وإمَّا بالتداخل مع مضمونها ،وذلك بتناول النّصوص التراثية بما يتوافق مع مضمون الرواية

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1996، ص295.

[2] محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص6.

[3] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص5.

المبحث الثاني:

الرواية العربية

[المفهوم والنشأة]

1- مفهوم الرواية لغة واصطلاحا:

لقد تميّز الشعر قديما بصفة ديوان العرب، وهي الصفة التي سلبتها منه الرواية في العصور الحديثة، ويظهر ذلك جليا عند مراقبتنا للحركة الأدبية في الوطن العربي، إذ تزايد حجم الإنتاج الروائي، فصاحبه بطبيعة الحال اهتمام الناشرين بالرواية بالمقارنة مع غيرها من الفنون الأدبية الأخرى، وذلك تلبية لطلب القراء، وقد استطاعت الرواية أن تثبت وجودها في الساحة الثقافية بتصدرها لقائمة الأجناس الأدبية، وذلك لقدرتها على مواكبة مجريات الواقع وتتبعها للموضوعات الجديدة، ومساهمتها في إنتاج المعرفة وتوصيل الأفكار للمتلقين.

1-أ: لغة:

جاء في **لسان العرب**: «يقال شَرِبْتُ شُرْبًا رويًّا.

وماءٌ رَويٌّ ورِوًى ورَوَاء: كثير مُروٍ، قال:

تبشّري بالرِّفة والماء الرِّوَى * وفَرَج مِنْكِ قَرِيب قَدْ أَتَى

والرَّاوية: هو البعير أو البغل أو الحمار الذي يستقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا رَاوِيَةٌ.

وتَروَّى القوم ورَوَّوا: تزوّدوا بالماء.

وروى الحديث والشعر يَرْوِيه رِوَايَةً وَتَرَوَّاهُ، وفي حديث **عائشة رضي الله عنها**، أنّها قالت: «تَرَوَّوْا شعر حجية بن المُضَرِّب، فإنّه يُعين على البرِّ، وقد روّاني إيّاه، ورَجُلٌ راوٍ، ورَوَّيته الشعر تروية أي حَمَلْتُهُ على روايته»[1] .

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة "روى"، تح: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشادلي، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 26 سبتمبر 1981، مج3، ص 1785-1786.

وفي الصحاح ورد مصطلح الرواية بمعنى: «ارتوى الجبل غلضت قواه، وارتوت مفاصل الرجل، اعتدلت وغلضت»[1].

ثمّ يأتي "**عبد الملك مرتاض**" ليلقي بظلال فكره على المفهوم اللغوي للرواية، فيقول: «إنّ الأصل في مادة "روى" في اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة "الرّاوية"؛ لأنّ الناس كانوا يرتوون من مائها، ثمّ على البعير الرّاوة أيضا، لأنّه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يَسْتَقِي الماء هو أيضا الرَاوِيَة، ثمّ جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر، فقالوا:راوية؛ وذلك لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا، ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره بالإنشاد، والارتواء المادي الذي هو العبّ في الماء العذب البارد الذي يقطع الضمأ»[2].

ومن خلال عرضنا لهذه التعاريف يمكن القول ،بأنّ الرواية في معناها المعجمي تدلّ على نقل الحديث أو الكلام، وكذلك معنى الإبانة، كما تدلّ على نقل الماء وأخذه، وما نستخلصه هو أنّ المدلولات المشتركة للرواية تفيد عملية الانتقال والارتواء المادي؛ أي الماء، أو الروحي؛ أي النصوص.

1-ب. اصطلاحا:

من الصعوبة أن تجد تعريفا جامعا مانعا للرواية، وذلك لأنّها تشترك مع أجناس أدبية أخرى في الكثير , الخصائص، كما أنّها تأخذ في كلّ عصر صورة مميزة، ففي عصور قديمة كانت الملحمة هي الرواية، وفي القرون الوسطى أخذت الرواية اسم القصة الطويلة الخرافية، وفي بداية القرن التاسع عشر كانت القصة الطويلة الرومانسية هي الرواية، ثمّ أطلق على هذه الأخيرة اسم القصة الطويلة الواقعية مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مكتسبة بذلك العديد من الخصائص في كلّ عصر من هذه العصور.

[1] اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، باب "روى"، دار العلم للملايين، القاهرة، ط1، 1965، ص 2365.
[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998، ص22.

وقد لقيت الرواية حضورا متميّزا لدى القراء كونها تُتَرْجِمُ الواقع المعيش باستعمال اللغة، ولذلك يُعَرّفها "**إبراهيم سعدي**" بقوله: «الرواية هي أقرب فنّ أدبي إلى الحياة كما يختبرها الناس في الواقع(...) وبالرغم من تعدّد مستويات اللغة عند الروائيين واختلافها من كاتب لآخر، فهي أقرب إلى لغة الحياة اليومية إذا ما قيست بلغة الشعر مثلا»[1]، وبالتالي فإنّ كلّ من الرواية والحديث الحاصل بين الناس خلال تواصلهم مع بعضهم البعض يتجسد بلغة واحدة، وهذا ما جعل "**لورنس(Lawrence)** يحدّد بشكل واضح نوع العلاقة بين الحياة والرواية حيث وصفها «بأنّها اللحظة الحية في الحياة والتي لا يستطيع تصويرها وتجسيدها علم آخر غير الرواية»[2].

الرواية جنس أدبي يتميّز عن سائر الأجناس الأخرى في أنّه: «مزيج من تقنيات أدبية، يستخدمها الكاتب دون قيد أو شرط، أي أنّه لا يوجد ما يقيده بالانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، فالكاتب حُرٌّ في إدخال ما يريده من عناصر متنوعة إلى روايته بالطريقة التي يراها مناسبة»[3] .

وعليه، فإنّ الرواية هي كيان لغوي يتكون من رموز لغوية صيغت بطريقة متناسقة، حتى تؤدي رسالة بعينها أو تؤثر في المتلقين من ناحية ما، وفي موضع آخر تُعَرف الرواية تبعا لمقوماتها الفنية، والعناصر التي تدخل في بنائها وتشكّلها بأنّها: «شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات، والزمان والمكان، والحدث، يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف، والحبكة والصراع»[4].

وهناك من يجعل للرواية وظيفة أساسية تحققها من خلال تركيبها اللغوي الذي يمثل رسالة موجهة من مرسل إلى متلقي، إنّه رأي من الآراء التي تؤديها الدكتورة "**أسماء أحمد معيكل**" بقولها:

---

[1] إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، (د.ط)، 2009، ص86.

[2] سعيد سلام، التناص التراثي –الرواية الجزائرية أنموذجا–، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص23.

[3] محمد شاهين، آفاق الرواية – البنية والمؤثرات–، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص9.

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 24.

«فهذه الرسالة/ الخطاب لا تصدر بشكل عشوائي، وإن أظهر الخطاب نوعا من العبث واللعب، إلاّ أنّ الحقيقة غير ذلك»[1].

وتأسيسا على ما سبق، فإنّ الرواية هي نوع من أنواع السرد يتناول مجموعة من الأحداث التي تقوم بها عدّة شخصيات في زمان ومكان مفتوحين مؤدية بذلك رسالة بعينها، وما يميّز هذا الجنس الأدبي أنّه منفتح على كلّ الأنواع الأدبية الأخرى.

2- نشأة الرواية العربية:

لقد احتلّ فنّ الرواية مكانا متميّزا في الأدب العربي المعاصر، وأصبح أكثر رواجا وتأثيرا على المتلقي؛ لأنّه استطاع بكلّ جدارة أن يتوسع في فترة زمنية قصيرة إلى حدّ أصبح ينافس الشعر، ويُلَقّب بديوان لما حمله من أحاسيس الناس وانفعالاتهم وقضاياهم المختلفة، ولعلّ الشاهد على ما نقول هو الأعداد الهائلة من النسخ التي تطبع في كلّ رواية، وقدرة هؤلاء الروائيين العرب على الانطلاق من المستوى العربي إلى المستوى العالمي، وقد كان "**نجيب محفوظ**" أوّل أديب عربي تمكن من الحصول على جائزة "**نوبل**" للآداب في العالم.

وعليه، فإنّ نشأة الرواية العربية قد أثارت جدلا واسعا في أوساط الباحثين، إذ انقسمت آراؤهم إلى موقفين، أحدهما يقول بأنّ الرواية لها جذور وأصول في الأدب العربي الذي عرف هذا الفن، ممثلا في القصص والخرافات التي كانت شائعة قديما، بالإضافة إلى ما جاء مبثوثا في كتب **الجاحظ وابن المقفع**، ومقامات **بديع الزمان الهمداني** و**الحريري**، ويعدّ "**فاروق خورشيد**" ممن ينتصرون لهذا الرأي، ويؤكدون على فكرة مفادها أنّ الفنّ الروائي عند العرب لا يمكن حصره في زمن محدّد لأنّ «الإنتاج الروائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقا أن يكون هذا الفن وليد عشرات السنين فحسب»[2].

[1] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية(روايات حيدر أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص281.
[2] فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع)، دار الشروق، بيروت، ط2، 1975، ص9.

فإذا كانت الرواية وليدة العصر الحديث، فماذا نقول عن القصص التي كانت متواجدة في العصر الجاهلي؟ وهي قصص وحكايات سردها العرب في نواديهم ومجالسهم، لما كانوا يتذكرون أعمالهم ومآثر أجدادهم، متفاخرين بقصص الفروسية وغيرها، وما يصلح أن يُذكر في هذا الصدد قصة "**عنترة**"، وقصة"**الزير سالم بن هلال**"، وقصة "**سيف بن يزن**"، ومما سبق ذكره نلحظ أنّ العربي القديم «كان يهتم بحفظ وقائعه ومآثره وحروبه ومفاخره، ويردد ذلك في الأندية والمحافل المختلفة، فكانت تنسج القصص بمختلف موضوعاتها واتجاهاتها، فهناك الخرافة والأسطورة والموعظة، والقصص الحربية التي يمتدَح فيها الأبطال المنتصرين، ويُذَمّ فيها المنهزمين»[1].

ثم جاء الإسلام، ونزل القرآن الكريم على سيد الخلق "**محمد صلى الله عليه وسلم**"، وقد ورد في كتاب الله القصص التي تخبر عن حوال الأمم السابقة، وما يميّز القصة القرآنية أنّها اشتملت على جميع الفنية من شخصيات أساسية وثانوية، وأحداث، وزمان ومكان، إلاّ أنّ العرب لم يهتموا بها، ولم يُتَوَّجوا بإيجاد الفن القصصي المتكامل.

وفي العصر الأموي تَمَّ ذكر الكثير من القصص وأخبار السابقين في بلاط الخلفاء والحكام، أمّا في العصر العباسي فقد اتسعت رقعة الدولة، وسهلت عملية الاطلاع على الثقافات الأخرى، ثمّ نقل وترجمة العديد من العلوم إلى العربية، ومن بين الكتب المترجمة في مجال القصة نجد حكايات "**كليلة ودمنة**" التي نقلها "**عبد الله بن المقفع**" (ت 106هـ)، وقصص "**ألف ليلة وليلة**" التي تنسب إلى "**هزار فسانه**" مع رجوعهم إلى القصص التي كانت تُروَى في العصر الجاهلي وتوثيقها «فدُوِّنت تلك الروايات(...) وهي تتفاوت بعيدا عن الحقيقة وقربا منها، وصار بعضها يُتْلى في المنازل والأندية لمجرد التسلية، ولم يصلنا منها كاملا ناضجا إلا قصة عنتر»[2].

[1] نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة (بحوث ودراسات تطبيقية)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، (د.ط)، 2010، ص11.
[2] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2007، ج2، ص517-518.

وفي العصر المسمى بالعصر الذهبي تطوّر نوع آخر من القصة، وهو "**المقامة**"، التي يقول عنها "**روجر آلن**" بأنّها تتألف «من حكاية سردية عن حياة المشردين (...) وذلك لتقديم تعليقات حول الأمور الاجتماعية وللتنوير الأخلاقي، عن طريق معانٍ ضمنية معكوسة»[1]، وروادها "**بديع الزمان الهمداني**"(ت398هـ)، و"**أبو محمد الحريري**" (ت 516هـ)، ونالت رواجا وقبولا، والدليل على ذلك هو سيطرتها على الأوساط الأدبية طيلة العصر العباسي والعصر التركي، وحتى بداية العصر الحديث.

ولا يمكن أن نُنكر ما لهذا التراث القصصي من تأثير إيجابي تجسّد في دعم التيار الروائي عند أدباء كثيرين في مطلع عصر النهضة، وللمقامة الأثر المباشر في تطور القصة القصيرة في مصر والعالم العربي، لما يجمعهما من تشابه في الموضوعات والمقومات الفنية، وفي هذه الفترة اتجه أنصار إحياء الثقافة العربية القديمة إلى إنتاج أعمال روائية، تتخذ من المقامة وأسلوب بنائها وسيلة للتعبير من خلالها عن قضايا العصر، وحتّى يكون لهم حضور في منطقة هذا الفن الجديد، ومن بين هذه الأعمال: "**علم الدين**" لـ: "**علي مبارك**"، و"**حديث عيسى بن هشام**" لـ: "**محمد المويلحي**، و"**مجمع البحرين**" لـ: "**أناصيف اليازجي**"، وغيرها.

أمّا الموقف الثاني فإنّه يصرح بأنّ نشأة الرواية في الأدب العربي هي نشأة حديثة، ترجع إلى عصر النهضة، وخصوصا بعدما شنّ "**نابليون بونابرت**" حملته على مصر سنة 1798، وهذا ما يجعل العديد من الباحثين وخاصة المصريين يقولون بأنّ مصر كانت سباقة في ظهور الرواية، أمّا بقية الأقطار العربية فإنّها عرفت الرواية بعد ذلك، ولم تعرفها في زمن واحد.

وهكذا تمكّن العرب من التجسس على ثقافة الغرب والتأثر بأفكارهم «فقد وجد العرب أنفسهم أمام نماذج جاهزة للمؤسسات والنظم والقوانين التي سعى الغرب لترسيخها في البلاد العربية (...)، وقد أسهم مفكرون كثر من العرب الذين عاشوا في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في تهيئة الجوّ لعملية الاستيراد»[2].

[1] روجر آلن، الرواية العربية، تر: حصة البادي المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1997، ص34.

[2] أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، ص 14.

ونتيجة للغزو الفرنسي على مصر، وجد المصريون أنفسهم وجها لوجه مع الغرب بثقافتهم وأفكارهم جزاتهم، وبعد انسحاب القوات الفرنسية استلم "**محمد علي باشا**" إدارة الأمور في مصر، ونظرا لإعجابه بفعالية الجيش الفرنسي قرر بأن يكون لمصر جيش مدرّب على نفس المنوال «ولذا بدأ بإرسال بعثات من الشبان المصريين إلى إيطاليا أولا، ثم إلى فرنسا بعد ذلك منذ عشرينات القرن التاسع عشر، وتمّ اختيار"**رفاعة الطهطاوي**" (1801م-1873م) لكي يرافق إحدى هذه البعثات إلى باريس كإمام للبعثة، وبعد إقامته في فرنسا امتدت خمس سنوات، كتب كتابه الشهير "**تخليص الإبريز في تلخيص باريز**" يصف فيه طبيعة الحياة في فرنسا ويتحدث عن الأزياء السائدة وأنواع الطعام، كما يتطرق إلى تكوين الحكومة والقوانين»[1].

ولما اتجه كلّ من "**محمد المويلحي**"، و"**ناصيف اليازجي**"، و"**علي مبارك**"، و"**حافظ إبراهيم**"، و"**أحمد فارس الشدياق**" إلى إنتاج قصص عربية تسعى إلى تأصيل هذا الفن في الأدب العربي كما ذكرت سابقا، كان "**رفاعة الطهطاوي**" و"**عثمان جلال**" وغيرهما ممن مشى على آثارهما يحاولون تعريب وترجمة الآداب الغربية، فقدم "**رفاعة الطهطاوي** "تعريبه لمغامرات "**تليماك**" عن قصة "**فينلون**"، والتي ترجمها لما كان منفيا في السودان، ونشرها عقب عودته إلى مصر، باسم "**مواقع الأفلاك في وقائع تليماك**".

«ومن الذين نشطوا في عالم الترجمة، وزودوا اللغة العربية ببعض الآثار الغربية "**محمد عثمان جلال**"، فنقل إلى العربية أمثال "**لافونتين**" وسماها "**العيون اليواقظ**"، كما ترجم بعض روايات "**موليير**" الهزلية: الأربع روايات من نخب التياترات، ومنها رواية "**ترتوف**" وسماها "**الشيخ متلوف**" ومنها "**النساء العالمات**"، وترجم كذلك بعض روايات "**راسين**" وسماها "**الروايات المفيدة في علم التراجيدة**"، وترجم بجانب هذه المسرحيات قصة "**بول وفارجيني**" للكاتب الفرنسي "**برناردين دي سان بيير**" وسماها "**الألماني والمنة في حديث قبول وورد جنة**"»[2] .

[1] روجرآلن، الرواية العربية، ص43.

[2] عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 2007، ص12.

وقد أقر "**عبد المحسن طه بدر**" بأهمية المترجمات التي قدّمها "**رفاعة الطهطاوي**" في وضع البذور الأولى لنشأة الرواية التعليمية، فيقول: «نحن مدينون لرفاعة فيما يتصل بنشأة الرواية التعليمية، بروايته المترجمة وقائع تليماك، أكثر مما ندين له في كتاب تلخيص الإبريز، وتعدّ وقائع تليماك أوّل مظهر من مظاهر النشاط الروائي في مصر في القرن التاسع عشر، والهدف التعليمي واضح في المقدمة التي كتبها رفاعة للرواية المترجمة، وسماها ديباجة الكاتب»[1].

وتوالت بعد ذلك العديد من الأعمال المترجمة إلاّ أنّها تعرضت للكثير من الانتقادات بسبب جهل المترجمين للغة التي كانوا يترجمون عنها، والكتابة بلغة ركيكة مليئة بالأخطاء الصرفية والنحوية، ولكنّ نلحظ فيما بعد تطور واضح في الأسلوب، وذلك بحضور المترجمين المتخصصين، والمتمكنين من اللغة العربية.

ويرجع ظهور الرواية العربية إلى جملة من الشروط والظروف الاجتماعية، والسياسية والفكرية، نذكر منها:

«1- انتشار المطبعة وازدهارها، إذ تحددت الحاجة إليها، على أساس أنّ الرواية نتاج المطبعة.

2-ارتفاع نسبة القراء خصوصا أولئك الذين كانوا يجيدون القراءة والكتابة من جراء تطور التربية والتعليم(...)»[2].

وعليه، فإنّ هذين الرأيين المتضاربين يشكلان مرحلة من المراحل التي مرّت بها الرواية في الأدب العربي، وما دفعنا إلى قول ذلك هو مجموع الروايات التي ظهرت وكانت عبارة عن محاولات تجريبية.

استمرت هذه المرحلة حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى، وهي الفترة التي شهدت عملية كتابة الرواية باللغة العربية، فظهرت رواية التسلية ذات الطابع الترفيهي، الهادفة إلى تعليم وتربية الناس، إلى جانب الرواية التاريخية التي تنسج أحداثها، وتستلهم أشخاصها بالاعتماد على كتب التاريخ، ومن بين الكتاب الذين انصرفوا إلى تقديم التاريخ في شكل روايات تتميّز بعنصر التشويق، نذكر: "**سليم البستاني**" بروايته "**زنوبيا**"،

[1] عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، ص58، نقلا عن: نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة، ص16.

[2] الحبيب مصباحي، الواقعية التراجيدية في الرواية الجزائرية- قراءة خلافية-، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، (د.ط)، ص19.

و"**حضارة الإسلام في دار السلام**" لـ"**جميل نخلة المدور**"، و"**فرح أنطون**" برواياته: "**خفايا مصر**"، و"**نسيب بك**" و"**أورشليم الجديدة**".

وظلّ الأمر كذلك إلى أنّ ظهر الاتجاه التاريخي الواضح في روايات "**جرجي زيدان**"، الروائي الذي عمد إلى أن يُعَلِّم القراء «التاريخ بالوسيلة التي تروقهم، وذلك بأن يقدم لهم التاريخ من ناحية والقصة غرامية، التي تسليهم، وتجذبهم إلى قراءة التاريخ من ناحية أخرى، وبذلك حاول **جرجي زيدان** أن يجمع بين التسلية وبين التعليم»[1]، وكان هدفه مع من سار على دربه أمثال "**عبد الحميد الزهاوي**" و"**معروف الأرناؤوط**" و"**عبد الحميد الأنطاكي**" هو إحياء التاريخ والاهتمام به وتعليمه، وهكذا استطاع "**جرجي زيدان**"أن يترك بصمته في حملة تطويع النثر العربي الحديث، من خلال اختيار عدد من الأحداث، التي ترجع إلى التاريخ الإسلامي كحبكات لرواياته، فنجد رواية "**أرمانوسة المصرية**" تتحدث عن موضوع الفتح العربي لمصر عام 640م، بينما تعالج رواية "**الحجاج بن يوسف**" حياة حاكم العراق خلال فترة الخلافة الأموية، أمّا "**شجرة الدّر**" فتناولت حياة تلك الملكة المشهورة التي حكمت مصر.

ونجد كذلك "**مصطفى لطفي المنفلوطي**" الذي أخذ القصص الأجنبية، ثمّ أعاد صياغتها صياغة عربية، وكتب إلى جانب ذلك قصصا قصيرة من خلال اعتماده على التاريخ الإسلامي والمصري، حيث لاقت قبولا على نطاق واسع، وبعد ذلك يأتي "**محمد المويلحي**" الذي كتب"**حديث عيسى بن هشام**"، تعتبر أوّل رواية اجتماعية، صوّر فيها صاحبها ما يشوب المجتمع من سلبيات، معبرا عن رأيه، وناقدا لما يراه غير صحيح في وقائع مجتمعه.

وبعده بحوالي ست سنوات كتب "**حافظ إبراهيم**" عام 1906 روايته "**ليالي سطيح**"، وقد «تقاسم العملان مراجع تراثية متقاربة، بعث أحدهما مقامة **بديع الزمان الهمذاني**، وأيقظ الثاني "**سطيح**" الكاهن مسجوع اللغة الذي عاش قبل الإسلام، وحدث بينهما رغبة في نقد الحاضر، ودعوة إلى إصلاحه»[2].

[1] نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة، ص17.

[2] فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص53.

وتأتي بعد ذلك مرحلة الرواية الفنِّية حيث انتقلت الرواية في هذه الفترة إلى مرحلة متقدمة من الناحية الفنّية والموضوعية، وذلك لاكتمال عناصر بنائها الفنّي من حيث الأسلوب والأشخاص والأحداث والموضوع، ويقول الدكتور"**أحمد هيكل**"وهو بصدد الحديث عن مظاهر نمو الرواية وتطورها:« وقد تمثل نمو الرواية الفنّية، خلال هذه الفترة، في وفرة الأعمال الروائية، وتعدّد ألوانها، حتى كانت كالشجرة ذات الفروع العديدة، والأزهار المختلفة الألوان، كما تمثل نضج الرواية الفنّية خلال هذه الفترة، في مراعاة الأصول الفنّية المقررة، وتحقيق العناصر الروائية الصحيحة، ثم تمثلت قوة الرواية الفنّية، في مؤازرة بعض الكتّاب الكبار، وتقديمهم محاولات ناجحة، في ميدانها»[1].

وقد تُوِّجَتْ هذه المرحلة برواية "**زينب**" لـ: "**محمد حسين هيكل**"، والتي يؤرخ بها بعض النقاد لبداية الرواية العربية، ويعتبرها آخرون الرواية الأولى التي تحمل ملامح فنية وموضوعية واضحة، ويظهر ذلك في تصويرها الدقيق للواقع ونقده، مع بروز العناصر الفنية المتمثلة في: الأحداث، الشخصيات، اللغة، الزمان والمكان، الحوار، ولأنّ صدورها توافق مع حالة من النهوض الفكري، الذي تمثله مجموعة من المثقفين المهتمين بالرواية والقصة كتابة وترجمة، نضيف إليهم ثلة من الأشخاص الباحثين عن التغيير، ويشير "**أحمد حسن الزيات**" في كتابه"**تاريخ الأدب العربي**" إلى ما وصلت إليه الرواية في هذه المرحلة قائلا: «وأخذت القصة العربية تتميّز بطابعها وتستقلّ بموضوعها ظهرت طائفة من القصص الفنّية القوية كـ: "**زينب**" لـ:"**محمد حسين هيكل**"، و"**الأيام**" لـ: "**طه حسين**"، و"**إبراهيم الكاتب**" لـ: "**المازني**"، و"**سارة**" لـ: "**العقاد**"، و"**أهل الكهف**" لـ:"**توفيق الحكيم**"»[2].

وما تجدر الإشارة إليه عند الحديث عن رواية "**زينب**" هو أنها من أفضل الروايات، التي وصفت الواقع المصري عن طريق وصف حياة الفلاحين، وقد كان لها الفضل في أن يتقرب صاحبها «من الواقع وأن يجعله مجالا للأدب، رغم ما يبدو على هذا الواقع من انفصال عن بعدي الزمان والمكان»[3]، ويرجع صدورها

[1] أحمد هيكل، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، ص111، نقلاعن: نادر أحمد عبد الخال، الرواية الجديدة، ص 18-19.

[2] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص434.

[3] السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2014، ص37.

إلى عام 1912، تحت عنوان"**زينب: مناظر وأخلاق ريفية**" بقلم "**مصري فلاح**"، والملاحظة التي تُسَجَل في هذا المقام هو عدم إظهار الكاتب لاسمه على الرواية والسبب في ذلك هو:

«1-طبيعة هذا العمل كونه قصة.

2-وإلى موضوع هذه القصة وهو الحب في المجتمع الريفي.

3-وإلى عدم الثقة في هذا العمل بتقبل الناس له ورضاهم عنه، ولذلك لم يجرؤ هيكل على وضع اسمه على هذه الرواية»[1].

ومن الأسماء البارزة "**محمود تيمور**" الذي قدّم أعمال روائية قيمة منها: "**نداء المجهول**"، "**سلوى في مهب الريح**"، "**الأطلال**"، و"**محمد طاهر لاشين**" بروايته" **حواء بلا آدم**" التي صدرت عام 1935، و"**محمد فريد أبو حديد**" صاحب العديد من الكتابات الروائية مثل: "**صحائف من حياة**"، "**ابنة المملوك والملك الظليل**"، "**المهلهل**"، "**آلام جحا**"...

وتأسيسا على ما قيل، فإنّ هذه المرحلة قد شهدت تنوعا كبيرا في الإنتاج الروائي، الذي اتجه في الغالب إلى تصوير واقع المجتمع « فلم تعد الرواية هدفا للتسلية، أو قضاء الوقت، بل أصبحت عملا فكريا وفنيا يتطلب جهدا خاصا من الكاتب، ومن ثمّ جهدا متميزا من القارئ، الذي أصبح لزاما عليه أن يقرأ وهو يفكر، وأن يتأنى في قراءته، حتى يتمكن من متابعة الصورة التي يرسمها الكاتب للشخصية (...)، وأصبح لزاما على القارئ أن يكون مُلما بحضارة العصر التي تشكل جزءًا هاما من خلفية الرواية»[2]، وهكذا أصبحت جنسا أدبيا قائما بذاته، لِتَخَلُّصِها من العديد من النقائص فيما يخص اللغة والموضوعات.

ومع مرور الزمن بدأت الرواية تكتسب ملامح متميزة، وخاصة بعد مجيء رائد الرواية الحقيقي "**نجيب محفوظ**" الذي يعدّ سيّد هذا الميدان بدون منازع، وصاحب الدور الأساسي في تطور الرواية ؛

[1] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 42.
[2] محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، ص9.

لأنه حاول أن يبدع عالما روائيا جديدا، مستخدما بعض التقنيات الأكثر تعقيدا، «يعني هذا أنّ الرواية في تجدد مستمر، والتجدد لا يمكن أن يكون في مرحلة محدّدة بل هو يمتد إلى كلّ أفق، يغادر الحاضر ليرتد إلى الماضي ويهرع إلى المستقبل... حيث يجد العمل الروائي أشياءه ويتحدّث عنها»[1].

وعلى هذا الأساس، يمكن أن نقول بأنّ الساحة الأدبية كسبت روائيا متميزا، مجاله الخاص هو الرواية بالرغم من عمله في مجالات عديدة، فكتب أكثر من ثلاثين رواية، وتقف رواياته "**اللص والكلاب**"، "**السمان والخريف**"، "**الطريق**"، "**الشحادة**"، "**ثرثرة فوق النيل**"، معلما بارزا في مسيرة الرواية الجديدة، ولذلك حققت الرواية العربية في هذه المرحلة «قدرا من النضج أهّلها للحصول على جائزة نوبل التي نالها **نجيب محفوظ** عام 1988»[2].

تمكّن "**نجيب محفوظ**" من تصوير الطبقات الوسطى والشعوب، وما تخضع له هذه الأخيرة ن ظروف داخل المجتمع، كلّ ذلك عبّر عنه بلغة جميلة وأسلوب خلّاب يخاطب عقول العامة والخاصة رجالا ونساء، ولهذا كانت الرواية الحديثة من أكثر الفنون الأدبية ذيوعا وانتشارا، وقد ساهمت بشكل مباشر في إيقاض الشعوب عامة، والمصريين خاصة من جمودهم الأدبي الذي كان سائدا في القرون السابقة، حتّى صاروا اليوم رواد الأدب العربي في العالم.

تزامن مع "**نجيب محفوظ**" روائيون وروائيات، حقّقوا منجزات روائية قيّمة، أثروا بها المكتبة العربية، ومن هؤلاء: "**عبد الحميد جودة السحار**" الذي قام بأعمال جليلة في مجال الرواية في مصر، ومن بين أهمّ رواياته نذكر: "**قافلة الزمان**" عام 1947، و"**الشارع الجديد**" سنة 1952، والتي أشار فيها إلى التغيرات الحاصلة في المجتمع المصري،و"**علي أحمد باكثير**" وهو من بين الروائين الذين جعلوا التاريخ الإسلامي موضوعا لإنجازاتهم الروائية، ومن أعماله نذكر: "**ليلة النهر**"، و"**الثائر الأحمر**"،و"**عادل كامل**"، وهو من أشهر الروائيين المصريين، ومن أهم رواياته: "**حليم الأكبر**"، "**ملك من شجاع**"، و"**الحلّ والربط**".

---

[1] سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1998، ص116.

[2] بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط1، 2007-2008، ص24.

ثم ظهر بعد جيل "**نجيب محفوظ**" جيل روائي آخر سُمِيَّ بالحداثي، نذكر منه: "**صنع الله إبراهيم**"، "**حنا مينا**"، "**جمال الغيطاني**"، "**إدوارد الخراط**"، "**الطيب صالح**"، "**بهاء طاهر**"، "**إيميل حبيبي**"، "**الطاهر وطار**"، "**لعرج واسيني**"... وغيرهم. فتحدث بعضهم في مواضيع رومانسية تخصّ المشاعر أكثر، واتجه بعضهم الآخر إلى انتقاد السياسة والحكومات المستبدة الظالمة إلى جانب الدعوة إلى التمسك بالمبادئ الإنسانية واحترام حقوق الإنسان، «فظهرت رؤية روائية تحمل اتجاهات معاصرة ة مختلفة، من أهم سماتها أنّ الخطاب الروائي تجاوز المفاهيم التقليدية حول الرواية في عصورها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية الجديدة، وتداخلت أساليبها مع تداخلات العالم الخيالي والصوفي والواقعي والتاريخي، مما جعلها سواء في حبكتها أو شخوصها أكثر تعقيدا وأعمق تركيبا»[1].

وعليه، فإنّ الرواية العربية لم تنشأ من عدم، بل كانت لها إرهاصات تمثلت في انقسام النقاد إلى رأيين: رأي رأى أنّ العرب عرفوا السرد القصصي، ولكنّ تحت عدّة مسميات ما عدا اسم الرواية، ورأي آخر يقرّ بأنّ الرواية من الفنون المستوردة من الخارج، وبالرغم من هذه الآراء المتضاربة، إلاّ أنّ أقلام الروائيين لم تنضب، فمنهم من ذهب إلى إعادة إحياء التراث و الكتابة على منوال المقامة، ومنهم من اهتمّ بترجمة وتعريب روايات الغرب.

ت في بداية الأمر روايات تهدف إلى التعليم والتسلية، ثم جاء "**جرجي زيدان**" بالرواية التاريخية، بعد ذلك تم تقال إلى الروايات الواقعية للتعبير عن واقع المجتمعات العربية بقيادة "**نجيب محفوظ**"، ومن تبعه في هذا المسار، وبهذه المراحل والظروف كلّها التي مرّت بها الرواية في العالم العربي، إلاّ أنّها تميّزت بتطورها السريع وانتشارها الكبير، فاحتلت بذلك منزلة سامية في الثقافة العربية المعاصرة، لاستقطابها اهتمام القراء على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم، كما تنوعت أساليب كتابتها، واختلفت أشكالها، وتعدّدت أنواعها وصيغ تقديمها.

[1] حياة لصحف، جماليات الكتابة الروائية(دراسة تأويلية تفكيكية)، إشراف: محمد بلقاسم، رسالة مقدمة لنيل الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015-2016، ص6.

3- عناصر البناء الفنّي للرواية:

تعتبر الرواية من الفنون الأدبية الأكثر تميّزا، ولعلّ ذلك راجع إلى بنيتها الفنّية، وخصوصيتها التي تنفرد بها، بالإضافة إلى أنّها أقدر على تصوير هموم الناس ومعالجة مشاكلهم الاجتماعية، كما أنّها جنس أدبي يتميّز بتماسك شديد بين العناصر المكوّنة له.

كان من البديهي أن يتّخذ الأديب فنّ الرواية كمتنفس للتعبير عن انفعالاته وتفاعلاته مع واقعه المعيش، وفي الوقت ذاته فإنّ هذه الرواية تتخذ شكلها وأبعادها بحسب قدرة الروائي على الخلق الفنّي، فبقدر ما يكون بارعا في رسم البنيان الروائي، بقدر ما تتجسد أفكاره أمام القارئ أو المتلقي.

وهنا تتدخّ ية السرد التي يعتمد عليها الروائي في نقل أحداث الرواية من صورتها الواقعية لى صورتها اللغوية، ولذلك نجد "**حميد لحمداني**" يُعَرِّف السرد بقوله: «السرد هو الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين: أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضمّ أحداثا معينة، وثانيهما: أن يُعَيِّن الطريقة تي تُحكى بها تلك القصة. وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يُعتَمَدُ عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي»[1]، ويتضح خلال هذا القول أنّ السرد هو الكيفية التي تروى بها الأحداث المكونة للقصة.

أمّا البناء السردي فهو نسيج محكم من العناصر المكونة له، مثل: الحدث، والشخصيات، والزمن، والمكان، وفيه تتابع الأحداث تتابعا سببيا، كلّها تتظافر فيما بينها لتمنح الرواية قيمتها وبريقها، وقدرتها على إيصال الأفكار.

وفي هذا الصدد لابدّ من التعرف على العناصر التي تتكون منها الرواية، والتي يرتكز عليها العمل الروائي الناجح خلال كتابة الرواية، وهذا سيكون عونا لفهم شكل الرواية وهيكلها.

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص45.

3–أ: الأحداث:

يعتبر الحدث من أهم عناصر البناء الفنّي للرواية، فهو« ذو أثر واضح على بقية عناصر العمل، بل إنّ شئت قلت إنّ الحدث هو البطل (...) الحدث هو بداية الأزمنة في الرواية، هو بداية التحول، هو مواجهة بين زمنين أو بين تركيبات وتراكمات اجتماعية مختلفة، وبين براءة منشودة وأمل جديد»[1]، وعليه فإنّ الحدث يمثل العمود الفقري في الرواية من خلال ربطه لعناصرها، مما يولّد وحدة فنّية بين موضوعاتها.

أمّا "**محمد مرتاض**" فإنّه يتطرق للحديث عن عنصر الحدث، من خلال تفريقه بين حوادث الرواية وحوادث الحياة قائلا:«إنّ الفرق بين حوادث الرواية وحوادث الحياة ليس في أنّنا نستطيع التثبت من صحة هذه، بينما لا نستطيع الوصول إلى تلك إلاّ من خلال النَّص الذي يظهرها فحسب، بل هي إلى ذلك حوادث الرواية أشدّ تشويقا من الحوادث الحقيقية»[2].

والحدث نوعان: أحداث رئيسية، وأخرى ثانوية؛ فالأولى أساسية لا يمكن حذفها، وإن حصل ذلك اختل المعنى، وحدث خلل في البناء السردي عكس الأحداث الثانوية.

3.ب: الشخصيات:

إنّ الشخصية عنصر مهم من عناصر الخطاب الروائي، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها أو تجاوز دورها، وهي ترتبط مع باقي العناصر الأخرى ارتباطا تكامليا صانعة بذلك الحدث الروائي، وموجهة إيّاه عبر الزمان والمكان، وقد اكتسبت هذه الأهمية كونها أحد « أهم مكونات العمل الحكائي، إذ تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي، لا غرو أن نجدها تحضى بالأهمية القصوى لدى المهتمين المشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة»[3].

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة، ص 39–40.

[2] محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومه، الجزائر، (د.ط)، 2014، ص115.

[3] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص87.

وبما أنّ مصطلح "**الشخصية**" من أكثر المصطلحات حضورا باعتبارها أحد أعمدة العمل الروائي، فإنّها تعرّف بأنّها: «كائن حركي حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه...»[1]؛ أي أنّ الشخصية من خلق الكاتب، وهي التي تحرك الأحداث في العمل الروائي، وهنا وجب التفريق بين "**الشخصية**" و"**الشخص**"، فالشخصية كما يرى" **فيصل الأحمر**"كائن حركي يقوم بوظيفة الشخص في العمل الروائي دون أن يكون الشخص نفسه، حينئذ تُجمع الشخصية على شخصيات، لا على شخوص الذي هو جمع شخص.

وإذا عدنا بالشخصية إلى عهد "**أرسطو**"، لما كانت المأساة هي أساسا محاكاة لعمل ما، «كانت الشخصية تعتبر ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيلي؛ أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى المنظرين الكلاسيكيين الذين لم يعودوا يرون في الشخصية سوى مجرد اسم قائم بالحدث»[2]، وعلى أساس ذلك فإنّ الأحداث هي المتحكمة في رسم الشخصية، والمحددة لأبعادها.

أمَّا في القرن التاسع عشر فقد انقلبت الموازين، وتخلصت الشخصية من تبعيتها للحدث، وأصبحت من المكونات الأساسية للرواية، وبدونها تصبح حركية هذه الأخيرة مستحيلة، وفي هذا الصدد يقول "**حميد لحمداني**" بأنّ الشخصية هي « الفاعلة العاملة بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والثقافية، والتي يمكن بها من خلال ما يخبر به الراوي، أو ما تخبر به الشخصيات ذاتها، أو ما يستنتجه القارئ من أخبار، عن طريق سلوك الشخصيات»[3]، بمعنى أنّ الشخصية الواحدة تكون لها وجوه متعدّدة بحسب تعدد القراءات والتأويلات.

وعليه، فإنّ الشخصيات هي عبارة عن كائنات يتخيلها الكاتب من خلال المشاهد التي يرسمها، كون بذلك عنصرا متحركا في خضم تسلسل الأحداث، وبهذا المعنى يمكن أن نقول بأنّ الشخصية «هي كلّ مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أوإيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات،

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص214.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص208.
[3] حميد لحمداني، بنية النّص السردي، ص50.

بل يكون جزءا من الوصف، الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككلّ عناصر الحكاية، فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها»[1].

وقد أشار إلى تصنيف الشخصية العديد من الدارسين، ومن بينهم "**عبد الملك مرتاض**" الذي اجتهد في تقسيمه للشخصية، وتوصل إلى نتيجة مفادها أنّ الشخصية قسمان: معقدة وبسيطة، الأولى تتطور مع تطور الأحداث في الرواية، أمّا الثانية فهي الشخصية التي لا يلحقها أي تطور منذ بداية الرواية حتى نهايتها، فيقول أنّ «الشخصية المعقدة هي التي لا تستقر على حال، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنّها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار... وأمّا الشخصية المسطحة فهي تلك الشخصية البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل عواطفها ومواقفها بعامة»[2].

وهناك من يصنفها إلى: شخصيات رئيسية، وهي التي تدور حولها معظم الأحداث في الرواية، وشخصيات ثانوية، وهي التي تساعد في نمو الحدث الروائي.

3. ج:الزمن:

يعدّ الزمن عنصرا مهما من العناصر المشكلة لبنية النَّص الروائيّ، وهو ما يقول عنه "**عبد الملك مرتاض**": «الزمن نسج، ينشأ عنه سحر، ينشأ عنه عالَم، ينشأ عنه وجود، ينشأ عنه جمالية سحرية، أو سحرية جمالية...، فهو لحمة الحدث، وملح السرد، وصنو الحيز، وقوام الشخصية»[3].

وبالتالي، فإنّ الزمن هو محور الرواية، كما هو محور الحياة ونسيجها، وقد أدى اهتمام الأدباء والعلماء به، وبوضع مفاهيمه وأطره إلى اختلاف دلالته، والحقول الدلالية التي تتبناه، وهذا ما عبّر عنه "**سعيد يقطين**" بقوله: « ولة الزمن متعددة المجالات، يعطيها كلّ مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي –انجليزي– فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 2002، ص113–114.
[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص89.
[3] المرجع نفسه، ص178.

التي يصوغها في حقله الفكري والنظري»[1]، ومنه نستخلص أنّ للزمن دلالات كثيرة، ولا يخلو ميدان من ميادين المعرفة منه.

ونجد "**يمنى العيد**" تنظر للزمن الروائي من منظورها الخاص، فتذهب إلى اعتباره زمنا متخيلا يختلف في ماهيته عن زمن الواقع الاجتماعي، حيث تميّز بين نوعين من الزمن «زمن القصّ وهو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد، زمن الوقائع وهو زمن تحكي عنه الرواية، ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثا تاريخية أو أحداثا ذاتية للشخصية الرو ية، وهو بهذا له صفة الموضوعية، وله قدرة الإيهام بالحقيقة»[2]، وهناك تقسيمات أخرى للزمن، ومن بينها التقسيم الذي وضعه "**ميشال بوتور**"، والذي يتجلى في ثلاث مستويات، هي: زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة.

وإذا عدنا بعنصر "**الزمن**" إلى وقت مضى نجد أنّ بداياته ترجع إلى مجموعة من الشكلانيين الروس، الذين أدرجوه في نظرية الأدب، وركزوا على دراسة العلاقة التي تجمع بين أحداث الرواية وتربطها.

إنّ للزمن أهمية بالغة في الرواية، وبدونه تفقد الأحداث حركيتها «فهو يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى»[3] .

وعلى هذا الأساس فإنّ "**الزمن**" يختلف استعماله وتأثيره من رواية إلى أخرى، ومن مبدع إلى آخر، ولذلك تعدّ اللغة حسب "**نعيم عطية**" من أهم المجالات التي يظهر فيها الزمن بشكل واضح وجلي.

إضافة إلى ما قيل مسبقا، فإنّ عملية السرد لا يمكن أن تحدث بمنأى عن الزمن، لأنّ غيابه يؤدي إلى تجمد حركة السرد وتوقفها عند نقطة معينة، كما أنّ الشخصيات والأحداث تتحرك في فضاء زمني يتميز بمرونته، فأحيانا يرجع إلى الماضي، وأحيانا أخرى يطل على المستقبل.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص7.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص227.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، (د.ط)، 2004، ص37.

فالزمن هو المحور الأساسي الذي يميّز النّصوص الروائيّة، فلا يمكن الاستغناء عنه في تنظيم الخطاب الروائي، كما أنّه يساعد القارئ على فهم الإطار الذي تتحرك فيه الأحداث.

3.د: المكان:

يعدّ المكان عنصرا أساسيا في بناء الرواية، وإن اختلفت طريقة عرضه من روائي لآخر، وعلى الكاتب أن يوليه الدقة نفسها التي يستخدمها عند تشكيله لعنصري الزمن والشخصية في الرواية، فمن الطبيعي «أنّ أيّ حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني معيّن، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني»[1].

اشتملت كلمة "**مكان**" على الكثير من الدلالات، ففي مجال الفلسفة،نلحظ اختلاف آراء الفلاسفة منذ القدم في وضع مفهوم دقيق للمكان، وذلك ابتداءً من "**أفلاطون**" و"**أرسطو**" وانتهاءً بفلاسفة العصر «حيث يرى (**أفلاطون**) أنّ المكان هو الخلاء المطلق، والمكان هو المسافة الممتدة والمتناهية لتناهي الجسم (...) بينما يرى (**أرسطو**) أنّ المكان موجود مادُمنا نشغله ونتحيَّز فيه، وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزتها حركة النقلة من مكان إلى آخر، والمكان لا يفسد بفساد الجسم (...) بمعنى أنّ المكان عند **أرسطو** موجود ولا يمكن إدراكه»[2].

وإذا عرجنا إلى المكان في الفنّ الروائي نجد بأنّ الرواية « تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان، وإنّ المساحة التي تقع فيها الأحداث، والتي تفصل بين القارئ وعالم الرواية لها دور أساسي في تشكيل النّص الروائي، فالقارئ بالإمساك بهذا المجلد ينتقل من موضعه إلى عوالم شتى، إلى روسيا **تولستوي**، إلى باريس **بلزاك**، إلى قاهرة **محفوظ**، إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي نفسه، فالرواية

[1] حميد لحمداني، بنية النّص السردي، ص65.

[2] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحّار- الدّقل-المرفأ البعيد)، وزارة الثقافة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص27-28.

رحلة في الزمان والمكان على حدّ سواء»[1]، وعليه فإنّ المكان كغيره من العناصر الأخرى ، يختلف من نصٍّ روائي إلى آخر، تبعا لما يجري فيه من أحداث.

والمتأمل في أنواع الأمكنة في الرواية يجدها تنقسم إلى فئتين: فئة الأماكن العامة، وفئة الأماكن الخاصة، وقد ميّز "**حسن بحراوي**" بين هذين النوعين، ولكن تحت تسميات أخرى، إذ يطلق على الفئة الأولى اسم أمكنة الانتقال، أمّا الفئة الثانية فتعرف بأمكنة الإقامة، ويقول: «أمّا أماكن الانتقال فتكون لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت نامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي»[2]، بمعنى أنّ أماكن الإقامة هي الأماكن التي يقيم فيها الناس، مثل: البيت أو الغرفة أو السجن، ا أماكن الانتقال فهي أماكن مفتوحة يذهب إليها الناس عند مغادرتهم لأماكن الإقامة، مثل: الشوارع، المقهى...

وبالتالي، فإنّ اختلاف المكان راجع إلى اختلاف محتوى النّصوص الروائية «وهذا يعني أنّ الشكل الذي يُقَدَّم به المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالنّص الحكائي، وأسلوب الروائي في استخدام أدواته الفنّية في التعبير عن أفكاره ومشاعره»[3].

يكتسب "**المكان**" أهمية كبيرة، فهو عنصر فاعل في البناء الروائي، وليس عنصرا زائدا، لأنَّه يتضمن معاني كثيرة، وأحيانا يكون هو الهدف من وجود العمل كلّه، ما يجعله يتجاوز كونه مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية، ويمكن أن يؤثر المكان في المتلقي تأثيرا يفوق تأثير الشخصيات، وهو ما يوضح أهميته الكبيرة باعتباره العنصر الأساسي الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

ولا يمكن أن نمر على هذا العنصر دون أن نشير إلى مشكلة غيابه عن الدراسات الأدبية لفترة زمنية طويلة، بالرغم مما يمتلكه من أهمية كبرى في النّصوص الأدبية بشكل عام، والروائية على وجه الخصوص،

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص103.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص40.

[3] ينظر: محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، وزارة الثقافة، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2011، ص43.

وذلك راجع إلى تقديم جُلّ الاهتمام لمكونات السرد الأخرى، وجماليات اللغة، فتمّ إغفال عنصر "المكان"، وما له من دور في تحديد مواقع الشخصيات، وردود أفعالها، ونمو الأحداث وتطورها.

وعليه، فإنّ عنصر "**المكان**" هو المرتكز الذي ينهض عليه بناء الرواية، وبه تضمن تماسكها الفنّي.

3.و: اللغة:

إنّ للغة دور مهم وبارز في حياة الشعوب، باعتبارها وسيلة للاتصال بين الأفراد، وللتعبير عن حاجياتهم، كما أنّها أداة من أدوات الأدب بكلّ أنواعه، وباعتبار الرواية نوع أدبي، فإنّ اللغة تعدّ من عناصرها الأساسية «فالرواية صياغة بنائية مميزة، والخطاب الروائي لا يمكن أن يتحدّد بالحكاية فحسب، ل بما يتضمن من لغة توحي بأكثر من الحكاية، وأبعد من زمانها ومكانها، ومن أحداثها وشخصياتها، والرواية ليست لها لبنات أخرى تقيم منها عالمها غير الكلمات، ونحن لا يمكن أن نقول شيئا مفيدا حول رواية ما، ما لم نهتم بالطريقة التي صنعت بها»[1]، بمعنى أنّ اللغة هي اللسان الناطق للرواية، والمعبّر بصفة رسمية ها، ولأنّها العنصر الوحيد الذي يؤدي إلى التجسيد المادي لجميع عناصر الرواية الأخرى من أحداث وشخصيات وزمان ومكان.

ويجب أن يكون هناك توافق وانسجام بين الشخصية واللغة، حتى يتمكن القارئ من معرفة هوية هذه الشخصية، وتحديد البيئة الزمانية والمكانية «وأعتقد أنّ القاسم المشترك بين الواقع والفن القصصي والحواري يكمن في النسبة التعادلية القائمة على النقل الأمين، والتوظيف الصادق للواقع الطبيعي والمعيش، مع الحفاظ على تقاليد وأعراف الشكل الفنّي الخاص بالتجربة، وذلك يقتضي بالضرورة لغة، تتصف بالصدق والأمانة، فتكون مطابقة للواقع الذي تحاكيه، والشخص الذي تنوب عنه، والطبيعة التي تصورها، والحياة التي تجسدها»[2].

[1] محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد21، جوان 2004، ص51.
[2] نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة، ص111.

لقد أصبحت اللغة الأساس المتين الذي تقوم عليه الرواية، ومنبع الجمال في العمل الروائي؛ لكاتب استطاع أن يجعلها لغة خاصة، ويخرجها من استعمالاتها المعروفة إلى استعمالات أخرى، مما يُكسبها معان جديدة، «ذلك أنّ لغة الرواية تحاكي لغة الحياة، لأنّها تمتص مختلف أنواع التعبير المختلفة التي توجد في محيطها، وهذا من شأنه أن يجعل لغتها مفتوحة على كلّ فضاءات الإنسان الرحيبة، لسان الروائي فيها يتقمص جميع الوظائف، فهو الأب، والأم، والزوجة، والابن، والأخ والأخت،وهو الشاعر والفيلسوف، والفقيه، والمجاهد، والسيد، والوضيع...، الحسن والقبيح...إلخ»[1]؛ أي أنّ اللغة ليست مجرد سلسلة من الكلمات المترابطة، بل إنّها تراعي العديد من الفضاءات مثلا: لغة شخصية عاشت خلال القرون الوسطى تختلف تماما عن لغة شخصية أخرى من القرن العشرين.

كما أنّ لغة الرواية الحديثة تتميّز بقصر جملها، مما يؤدي إلى إحداث إيقاع موسيقي بين أسطر ا الإبداع الروائي، إضافة إلى أنّها تجمع بين اللغة البسيطة السهلة واللغة الفصحى في الوقت ذاته، لغة خالية من الألفاظ الغريبة، إلاّ أنّها تستعير في كثير من الأحيان بعض الألفاظ الأجنبية بلفظها أو مترجمة، وذلك لإضفاء صفة الجمالية في الرواية، وعليه فإنّ اللغة هي الدليل على وجود رواية يمكن قراءتها.

3-ي:الحوار:

يعد الحوار أحد أهمّ أشكال القول التي يقوم عليها الخطاب الشفوي والمكتوب من جهة، ومن أهم عناصر السرد الروائي من جهة أخرى، فهو يسهم في توضيح الشخصيات، ويكشف عن مستواها الثقافي والاجتماعي، والفكري، ويقدم أفكارها وآراءها بشكل مباشر؛ لأنّه تجسيد لكلام الشخصيات، «والحوار في نظري هو المردود العقلي والنفسي للشخصية، فهو الذي يرسم ملامحها، وهو وسيلة الكاتب في رسم الشخصية، وهو مصدر المتعة، إذ من خلاله تتصل الأشخاص وتتفاعل، والحوار هو الأداة الرئيسية يكشف بها الكاتب عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع»[2]، وعليه فإنّ التفاعل الحاصل

[1] سي أحمد محمود، اللغة وخصوصياتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، العدد19، جانفي 2018، ص106.

[2] ينظر: نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة، ص94.

بين شخصيات الرواية يرجع إلى عنصر الحوار الذي يُمكّنُ الشخصيات من التحدث والتعبير عن أفكارها ورؤاها.

وينقسم الحوار إلى:

أ- **حوار خارجي**: وهو الذي يكون بين شخصيتين أو أكثر للتعبير عن أحداث حدثت بالفعل أو لم تحدث، ولتبادل الأفكار بين الأطراف المتحاورة بطريقة مباشرة، وهو النوع الأكثر انتشارا، واستعمالا من طرف الروائيين.

ب-**حوار داخلي**: ويسمى "**المونولوج**" ويقصد به حديث الشخصية مع ذاتها، ويستخدم للكشف عن أفكار الشخصية وهواجسها، وانفعالاتها ومشاعرها.

وتبرز أهمية الحوار أكثر عندما يسهم في تطور الحدث، ونقله من نقطة إلى أخرى داخل النّص، وبث الحركة فيه وإبعاده عن الجمود، ووصفه للشخصيات، وإبرازه للقضايا المطروحة في الرواية، والروائي المتميز هو الذي يجعل القارئ يُحِسُّ بأنّ الشخصية هي التي تتكلم، وهي المسؤولة عن قيام هذا الحوار، ولا دخل للروائي فيما يحصل، وهو ما يُكسب المواقف قوة الإقناع.

وفي نهاية هذا العنصر المعنون بـ: عناصر البناء الفنّي للرواية، يمكن القول بأنَّه لا يمكن الفصل بين هذه العناصر لأنّها متكاملة، وتدور في حلقة واحدة، ويربطها خيط متصل، وكلّ عنصر فيها يُكمل العنصر الآخر، فعلى سبيل المثال: دراسة الشخصيات لا يمكن أن يتم بمعزل عن الزمان والمكان،وإذا تحقق هذا التلاحم بين هذه المكونات فإنّه يمكن للروائي أن يخرج رواية متكاملة تنبض بجميع عناصرها متكاملة.

المبحث الثالث:

الرواية الفلسطينية

إنّ الرواية من الأنواع الأدبية التي حظيت باهتمام متزايد، لأنّها الجنس الأقدر على التعبير عن أحوال الناس ومعاناتهم، ولذلك كان للرواية الفلسطينية دور كبير في إرساء دعائم المقاومة، من خلال عكسها لجلّ الأحداث الدامية، التي وقعت في فلسطين ولازالت تقع إلى يومنا هذا، فعبّرت عن تلك الحقائق كلّها بأسلوب أدبي جميل، لا يقف عند حدود رصف الكلمات فقط، بل استعان الروائي الفلسطيني بخياله وأحاسيسه ومشاعره، وهو بصدد الإفصاح عنها وعن موقفه منها ورفضه لها، وقد التزم غالبية الروائيين الفلسطينيين بتصوير واقعهم تصويرا فنّا مؤثرا، يعكس مدى إيمانهم بقضيتهم العادلة، ومدى حرصهم على الدفاع عنها أمام الكيان الصهيوني الظالم.

1- نشأة الرواية الفلسطينية:

تأخر ظهور الرواية في فلسطين بمقارنتها بالدول العربية الأخرى، بسبب الاضطرابات التي حلّت بها بعد وقوعها تحت الانتداب البريطاني، إلاّ أنّ الوعي القومي ظلّ قائما يتحصر لآلام وطنه ويحِنّ لحريته، فحاول بعض الكُ مديم رواية تربوية تحريضية، تهدف إلى مواجهة الانتداب البريطاني والمشروع الصهيوني، ولهذا وضع" **نجيب نصّار**"(1873-1948) مؤسس جريدة "**الكرمل**" سنة 1908، روايتين هما "**في ذمة العرب**" و"**وفاء العرب**"، وأضاف المؤرخ "**محمد عزة دروزة**" رواية مدرسية بعنوان "**وفود النعمان على كسرى أنو شروان**" وطبعها في بيروت عام 1911.

وقد كانت البداية الحقيقية للرواية الفلسطينية، بعد أن استفاد الكُتَّاب الفلسطينيون من التجارب العربية والغربية، من خلال محاكاتها والكتابة على منوالها، فخلّفوا بذلك أعمالا روائية يمكن تصنيفها إلى أربعة اتجاهات: الأول يمثل التيار المتأثر بالأدب الأجنبي، والثاني تمثله روايات ذات ملامح رومانسية، والثالث يتمثل في المنحى الرمزي التقليدي، والرابع ذو ملامح واقعية.

والملاحظ أنّ الرواية الفلسطينية كانت ذات طابع رومانسي يغلب عليه كم كبير من المشاعر المعبرة عن الألم والمعاناة، ثم أخذت تنحو منحًى واقعياً، بسبب الظروف السائدة من نكبة ونكسة، وما يرافقها

من تشريد وتهجير وقتل، إلى جانب حركات التحرر الفلسطيني التي بدأت في الظهور، وفي هذه الحالة ما كان على الروائي إلاّ أن يصف واقعه المعيش بكلّ صراحة وعمق ورؤية واعية متأنية.

وعليه، بإنّ الرواية الفلسطينية شأنها شأن الرواية في مختلف أقطار الوطن العربي، نشأت في أحضان الصحافة، وعبر الترجمة التي كانت مزدهرة آنذاك، فنجد ترجمات "**خليل بيدس**"، وجهود "**جميل البحري**"، و"**نجاتي صدقي**"، وقد اتسمت الأعمال المترجمة من قبَلهم بعدم الدقة، لما لحقها من زيادة ونقصان، وحذف وتغيير، «وقد أسهم **أحمد شاكر الكرمي** في الجهود المبكرة التي مهّدت لدخول فنّ الرواية إلى فلسطين، وذلك عن طريق الترجمة عن الانجليزية والتركية، فقدَّم رواية "**الفلسفة الشرقية أونادي سوارت**" **لبرناردين دوسان بيير** (سنة 1921)، ورواية "**ميّ أو الخريف والربيع**" (سنة 1922) عن **شوسر**، ثم "**خالد**" **لماريون كروفورد**، وقد تميزت ترجمات "**الكرمي**" بحرصها على الأمانة العلمية، لكنّها ظلت أمانة نسبية (...) حيث كان المترجم يبيح لنفسه الحق في التصرف في النّص المترجَم»[1]، وظلّ الأمر على هذا الحال إلى أن ظهرت رواية "**الوارث**" لـ: "**خليل بيدس**" عام 1920، الرواية التي أصلحت ما تمّ إفساده، وكانت مشجعة لنشأة الرواية الفلسطينية، كما يقول بعض النقاد، ونجد كذلك رواية "**الحياة بعد الموت**" لـ: "**الإسكندر الخوري**" «وهذا يدلّ على أنّ مرحلة الترجمة السابقة مهدت الطريق لبداية الوضع والتأليف في هذا الفن»[2]، وعلى الأغلب فإنّ المحاولات الروائية التي صدرت بين عامي (1920-1943) لم تلق اهتماما كبيرا من ناحية الدراسة النقدية بسبب عدم توفرها في المكتبة.

وبناء على ما سبق، يمكن القول بأنّ الروايات التي ذُكرت سابقا وغيرها مما صدر قبل النكبة، ليست سوى محاولات مبعثرة، لم تستطع أن تشكل بؤرة تنطلق منها الرواية الفلسطينية نحو الأفق، وذلك راجع لعدم تمكنها من أدوات الكتابة الروائية، وابتعادها عن معالجة الواقع.

[1] فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (غسان كنفاني، إيميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص23.

[2] محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة، 1967-1993، ص16 من الموقع: Https://alqudslana.com

ترتبط الرواية الفلسطينية بثلاثة أحداث تاريخية، لكلّ منها أثر عميق في مسيرة الشعب الفلسطيني ومسار قضيته، وهذه الأحداث هي نكبة 1948، ونكسة 1967، واتفاق أوسلو 1993، ومع كلّ حدث من هذه الأحداث يتعرض الشعب الفلسطيني لجرح عميق يبحث له عن ضمادة، وتواجهه أسئلة يجب أن يبحث لها عن إجابة، وقد انعكست هذه الأسئلة والمعاناة في ما قدّمه الروائيون من أعمال خلال الفترات الثلاث.

جع نكبة فلسطين إلى الأهداف التي سطرتها الحركة الصهيونية، والقاضية بالسيطرة على فلسطين عن طريق إرسال مجموعات عسكرية مهمتها تنفيذ اعتداءات متواصلة على القرى والمدن، وارتكاب المجازر بحق السكان لطردهم من وطنهم، وقد خلّ ت هذه المجازر عدد كبير من الشهداء منهم الرجال والنساء والأطفال، بالإضافة إلى نشر الخوف والرعب بين الفلسطينيين، مما دفعهم إلى البحث عن أماكن آمنة، واللجوء إلى الدول المجاورة، «وخلال حرب فلسطين 1948 تمكنت القوات اليهودية من احتلال نحو 77% من أرض فلسطين، ولم يبق من فلسطين سوى الضفة الغربية، وقطاع غزة، وقد دمّر الكيان الصهيوني معظم القرى الفلسطينية التي وقعت تحت سيطرته وهجّر أهلها (...)، وبنى اليهود مستعمرات جديدة في الأرض المحتلة سنة 1948، كما قاموا بالاستيلاء على ممتلكات من بقي من العرب»[1]، وهكذا نُفّذت الجريمة الأشنع في التاريخ، حيث طُرد الشعب الفلسطيني من أرضه، بفعل الاحتلال الحاقد المعزز بقوى استعمارية، فتشتت أبناء الوطن الواحد في عدة جهات لا يعرفون الاستقرار، و«لهذا كلّه أدركنا سبب تسمية أحداث عام 1948م، بين الصهاينة والعرب بالنكبة (...) إذ نكب العرب بصراعهم مع الصهاينة بمصائب كثيرة قتلا وقهرا، نفيا وتشريدا، لجوءا وصبرا، خياما وبؤسا، (...) فضلا عن أنّ مفهوم النكبة لم ينحصر بالهزيمة العسكرية لذلك العام، وإنّما اتخذ أبعادا دلالية عامة في الاقتصاد والاجتماع والتعليم... وصارت جملة (نحن منكوبون بكذا وكذا) مشهورة على كلّ لسان»[2] .

[1] محسن محمد صالح، فلسطين (سلسلة دراسات منهجية في القضية الفلسطينية)، حقوق الطبع محفوظة، كوالالمبور-ماليزيا، ط1، 2002، ص38.

[2] حسين جمعة، ملامح في الأدب المقاوم- فلسطين أنموذجا-، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 2009، ص18-19.

تبنى الروائيون هذه الظروف والمعاناة، وعبّروا عنها كلّ حسب وجهة نظره، فظهرت حوالي ستين رواية، نجحت من ناحية تصويرها للمأساة الناتجة عن النكبة، من تشرد وشتات وألم دائم، ولكنّها أخفقت من الناحية الفنّية، ولم تعطها حقها من الاهتمام، وذلك لغلبة العاطفة والانسياق وراء الأحداث السياسية، ولكنّ "**فاروق وادي**" يستثني بعض الروايات، فيقول في هذا الصدد: «تملك الواقع وتملك الأداة الفنّية المتميّزة، وتضافرهما الجدلي لصياغة عمل فنّي متقدم، تحققت للمرة الأولى، على صعيد الرواية الفلسطينية، في العمل الروائي الأوّل **لغسان كنفاني**"**رجال في الشمس**"، الذي قدّم رؤيا فنّية وأيديولوجية وسياسية تتجاوز الرؤيا السياسية والأيديولوجية المعلنة –خارج النّص–للكاتب نفسه، فهذه الرواية استطاعت أن تستوعب شروط تاريخها، محاولة رصد حركة جوهره والإجابة على أسئلته الجوهرية»[1]، ولذلك يؤرخ بها بعض النقاد لبداية الرواية الفلسطينية، إذ تمّ من خلالها الانتقال من زمن الخطابة إلى زمن الكتابة، وفي بداية هذا الزمن قدّم "**غسان كنفاني**" رواية أخرى بعنوان"**ما تبقى لكم**" سنة 1966، مستفيدا في ذلك من الرواية الغربية بأسلوبها وبنائها.

وهناك رواية أخرى سبقت هتين الروايتين، وتميزت بإرسائها لتقاليد الكتابة الروائية في الغرب، وتحرّرها من السمات التي ميّزت المحاولات السابقة لها، وهي رواية "**صراخ في ليل طويل**" لـ: "**جبرا إبراهيم جبرا**" سنة 1955، والتي يقول عنها الدكتور "**نضال الصالح**" بأنّها شكلت «منعطفا واضحا بين ما كان محاولات روائية ورواية بالمعنى الدقيق للجنس الروائي، كما يمكن عدّها أوّل رواية عربية فلسطينية، بسبب استيفائها شروط الفنّ الروائي وامتلاكها لموضوعها من جهة، ومقاربتها لهذا الموضوع بأدوات متقدمة جماليا من جهة ثانية»[2]، أمّا الأسماء والأعمال الأخرى فإنّها لم تكتسب هذا القدر من النضج الفنّي، كما هو الأمر لدى "**يوسف الخطيب**" في "**عناصر هدامة**" سنة 1954، و"**سمير القطب**" في "**الفردوس السليب**" عام 1963، و"**ناصر النشاشيني**" في "**حفنة الرمال**" سنة 1964، ثم المحاولة الأولى لـ: "**توفيق فياض**" في "**المشوهون**" سنة 1963 وغيرهم.

[1] فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (غسان كنفاني، إيميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا)، ص36.

[2] نضال صالح، نشيد الزيتون قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية (دراسة)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2004، ص20.

ورغم كلّ شيء إلاّ أنّ الرواية الفلسطينية حاولت تصوير النكبة، والتعبير عن آلام وأحزان الشعب الفلسطيني، الذي ترك وطنه وأهله هربا من الموت المسلّط عليه من طرف الاحتلال الصهيوني، وكان لها الفضل في تقديم تاريخ مفصل لما حدث في فلسطين من حروب وهزائم متكررة، جسّدها الروائي بطريقته الخاصة بلغة مميزة وأسلوب سلس خالي من التكلُّف والغريب من الألفاظ.

وبما أنّ الرواية الفلسطينية عمدت إلى أن تكون اللسان الناطق عن الظروف الصعبة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، أخذت منحىً واقعياً، وذلك منذ بداية الستينيات، وقد ألقى هذا المنحى مهمة إنسانية على عاتق الكاتب، تتطلب المعرفة الصحيحة والمتفهمة للحوادث الواقعة ولقوانين الحياة.

ومن بين أكثر الكُتَّاب اهتماما بتاريخ الشعب الفلسطيني وأحواله، نذكر: "**غسان كنفاني**" الذي عبّر عن ضروب الحرمان في المخيمات، والروائي "**جبرا إبراهيم جبرا**" الذي اهتمت أعماله بمصير الفلسطينيين في المنفى، والروائي "**إيميل حبيبي**" الذي عُنِيَ بحياة الفلسطينيين الذين يعيشون في إسرائيل.

وقد تابع الروائيون تجسيد الجرائم التي يرتكبها اليهود يوما بعد يوم ضدّ الفلسطينيين، من خلال الحديث عن هزيمة العرب الجماعية في عام 1967م، والتي أطلقوا عليها اسم النكسة «فسيطرت هذه المقاومة، هذا الفدائي، هذا الشهيد، تلك البندقية، على أغلب حركة الإبداع الفلسطيني»[1]، ونتيجة لذلك ظهر كمّ هائل من الروايات، حيث أحصت بعض الدراسات حوالي ستين رواية كتبت بين عامي (1967- 1982)، وقد غلبت عليها نبرة التحدي والتمسك بالعودة للوطن، والدعوة إلى المقاومة بكلّ أشكالها.

سيطرت النكسة على معظم الأحداث التي ساهمت في بناء الكثير من الروايات، حيث تدور هذه الأحداث حول ما خلفته هزيمة حرب 1967، من آثار نفسية وخسائر بشرية ومادية في حياة الفلسطينيين، ومن بين الروائيين الذين صوّروا هذا الواقع الأليم نجد: "**غسان كنفاني**" بروايته" **عائد إلى حيفا**"، «فبقدر التصاق **غسان كنفاني** بخصوصية التجربة الفلسطينية والتزامه في التعبير عنها، فإنَّه استطاع

[1] أحمد أبو مطر وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية (3)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص15.

الانطلاق منها بتلقائية إلى رحاب العالم، ليحقق في ذلك اللقاء والتطابق بين الهم الفلسطيني بتفاصيله والهموم الإنسانية بعموميتها»[1]، ورواية "**السفينة**" للكاتب الفلسطيني المقيم في العراق "**جبرا إبراهيم جبرا**"، وذلك عام 1970، والتي أثـ بدورها موجة من الترحيب، إلى جانب التساؤل حول سر جودتها، وقد «كان موقفه الفكري المحدّد ينبع من نقطة أساسية، يقول عنها: أريد أن أكون جزءا من أمة تبني حضارة، تساهم في خير الإنسان»[2]، ولا يمكن أن ننسى "**إيميل حبيبي**" الذي حظي باهتمام واسع، إذ قدّم للمكتبة ثلاثة أعمال متميّزة تتمثل في: "**سداسية الأيام الستة**" عام 1969، وهي رواية تحدّث فيها صاحبها عن وضع الشعب الفلسطيني، وهو تحت سيطرة الاحتلال الذي قلب الموازين، وجعل صاحب الأرض غريبا والمحتلّ سيدا، بالإضافة إلى رواية "**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**" عام 1972، وأخيرا رواية "**لكع بن لكع**" عام 1980، التي صرح بأنّها حكاية مسرحية، و«**إميل حبيبي** عربي لم يغادر أرضه، عانى تجربة الطوفان الذي التهم كلّ ما هو عربي في فلسطين عام 1948(...) ثم رأى إلام انتهى الصدام في 1967 (...) والخواص الأساسية في أعمال الكاتب، هي أنّ الزمان عنده لا يحدد بالمرحلة التي يتصدى لتصويرها أو التعبير عن محنتها، إنّه زمان العرب وتاريخهم الحضاري، وتجاربهم المريرة (...)، أمّا المكان فهو كلّ أرض فلسطين»[3].

وعليه، فإنّ الهزيمة التي تعرض لها الشعب الفلسطيني سنة 1967، كان لها أثر واضح على الكُتَاب عرب عامة، والفلسطينيين خاصة من جهة، وفي المجتمع الفلسطيني من جهة أخرى، مما أدَّى إلى تشكل تجمعات وتكتلات رفعت شعارات قومية استجابة لما قامت به الرواية الفلسطينية من توعية، ويتحدث "**غسان كنفاني**" عن أدب المقاومة إثر الهزيمة فيقول: « إنّ أدب المقاومة أدب لا ينوح ولا يبكي، ولا يستسلم ولا ييأس، ولا يناقض نفسه، وممر عبر تشنجات عصبية واهتزازات ناتجة عن سوء وعي الموقف

[1] فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص43.

[2] أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني (1950-1975)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص71.

[3] محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، نوفمبر 1989، ص 207-208.

على حقيقته، لأنّ رؤيته لم تكن ارتجالا عاطفيا، ولكن وعيا عميقا ومسؤولا لأبعاد المعركة التي وجد نفسه في صميمها»[1].

ثمّ حلت الكارثة الكبرى التي لا يمكن التقليل من آثارها، والتي جمعت مأساة النكبة والنكسة في اتفاقية واحدة عُرفت باتفاقية أسلو، وقد نجحت الرواية في تشخيص الكارثة، ووصفها للقراء كما وقعت على رؤوس الشعب الفلسطيني، هي اتفاقية من أغرب الاتفاقيات التي حِيكت بخفاء، وتمَّ التوقيع عليها سنة 1993 دون أن يعرف الشعب الفلسطيني، ولمّا عُرضت على خشبة المسرح الفلسطيني، خرج الجميع في مسيرات حزينة رافضين للاتفاق حيث «اتسمت العديد من بنود اتفاقية أوسلو بالغموض، وترك التفصيلات لمفاوضات مستقبلية، وقد أعطى ذلك فرصة كبرى للكيان الإسرائيلي للتسويف والمماطلة، وفرض شروطه وطريقة فهمه للاتفاقية وجرى تقزيم المكاسب الفلسطينية في هذه الاتفاقية»[2]، فازدادت معاناة الفلسطينيين على الصعيد الأمني والسياسي والاقتصادي والاجتماعي، خاصة بعد تأكدهم من عدم صحة بنود الاتفاق، والإشاعات القائلة بالقضاء على الاحتلال، وتحقيق مصالح الشعب الفلسطيني وآماله، وتوفير حياة كريمة خالية من الظلم والقهر والبطالة.

ولما كانت الرواية المتنفس الذي يهرب إليه الروائي للتعبير عن آماله وآلامه، وحزنه وفرحه، ويسرد مواقف بكائه وضحكه وسرائه وضرائه، فإنّ الكاتب الفلسطيني كغيره من بني جنسه، عاش ظروفا قاسية تحت زخات الرصاص، وآهات الأمهات، وبكاء الأطفال، أفلا تتحرك الأحاسيس؟ وينطق اللسان؟ ويصرخ الكيان كله؟ نعم، كلّ ذلك وارد، كيف لا؟ والشعب الفلسطيني كلّما تأمل بصباح مشرق لاقى عكس ذلك، والدنيا مازالت تطفئ نورها في وجهه يوما بعد يوم، ومازال الصهيوني يبني ويشيد في بلد أخذه غصبا من سكانه وأبنائه وأصحابه.

[1] رقية زيدان، أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني (شعر محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد)، إشراف: الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل، قدمت هذه الأطروحة لمتطلبات درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية، دار الهدى للنشر، كفرقرع، ط1، 2009، ص106.

[2] محسن محمد صالح، فلسطين(سلسلة دراسات منهجية في القضية الفلسطينية)، ص 277.

ولهذا كانت الرواية مرآة عاكسة للحياة الذليلة، فلا زالت تسرد وقائع النكبة وأحداثها المؤلمة، حتّى أطلت النكسة الكبرى، فخيّمَ الظلام، ثمّ انطلقت الثورة الفلسطينية، لتعبّر عن إرادة الشعب الفلسطيني في رفض الاحتلال، واستمرت المقاومة والكفاح المسلح لتحرير البلاد، حتّى كان ما كان من شأن أوسلو، ولكي يتضح موقف الأدباء من أوسلو، ننظر في «تعقيب الروائي الإسرائيلي (عاموس عوز) بعد توقيع اتفاقية أوسلو حيث قال: إنّ 13 أيلول/ سبتمبر/ 9/ 1993، ثاني أكبر نصر في تاريخ الصهيونية بعد ولادة الدولة العربية 1948، لنعلم حجم الكارثة التي حلت على رؤوسنا بتوقيع اتفاقية أوسلو»[1]، إنَّه أقوى تعبير يعرض مدى سوء هذا الاتفاق، ونستطيع أن نتوقع نتائجه الظالمة كالعادة.

ترك اتفاق أوسلو جرحا ينزف في قلب الأديب الفلسطيني، نتيجة لحزنه الشديد، وحيرته الدائمة، ولأنّه يعيش مرحلة تفوق الهزائم التي سبقتها، مما جعله لا يعرف ماذا يكتب وعن ماذا يتحدث، ولكنَ الجانب الإيجابي يكمن في عدم استسلامه لواقعه المؤلم، وعدم وقوفه وقفة المتفرج، أو انضمامه للذين صفقوا من أجل إبراز محاسن الاتفاق الظالم.

وفي هذه المرحلة لم يكن القلم كفيلا بتضميد جروح الروائيين، لأنّهم أرادوا التغيير وليس وصف الواقع فقط، فالأديب لم يقبل أن يخدع نفسه، وأن يخدع غيره، ويقول بأنّ الزمن القادم أحسن وأفضل من الزمن الذي مرَّ، وأنّ السلام والاستقرار سيعود، وأنّ المفاوضات هي السبيل لحلّ النزاعات والخلافات مهما كانت صعبة، وأنّ لغة الحوار هي اللغة السائدة، بل سيحاول أن يقبل الواقع الجديد بعد أوسلو، وأن يعيش داخل سلطة يكون عبدا من عبادها.

حتى وإن حدث ذلك، لن يتخلى الكُتّاب عن موقفهم الرافض لاتفاق أوسلو، وذلك من خلال أعمالهم الفنية التي أبدعوها «وقد كانت ردودهم متقاربة من حيث الرفض، ومتباينة في الحدّة والشدة، يصورها ذلك السؤال: هل هناك فرق في الكتابة بين زمن الاحتلال وزمن السلطة الفلسطينية؟ وتأتي الإجابة على لسان (**سعيد**) في رواية (**هرم كنعان** 1999م) حيث يبين ما طرأ على بعض الكُتَّاب من تغيير

[1] حسين محمد حسين الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو (1992م)، إشراف: يوسف موسى رزقة، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية، جامعة غزة، 2008، ص19-20.

بعد أوسلو فيقول: "نعم الفرق شاسع... البعض منا يكتب بطريقة مختلفة تماما، لدرجة لا يمكن فيها معرفة أنّ الكتابة الحالية هي نفسها لصاحب الكتابات السابقة»[1].

بمعنى أنّ الروائي كان يكتب روايات هدفها التحريض ضدّ المحتل، ولكنّ بعد هذا الاتفاق المشؤوم، أصبح الأديب يتريث حتى تظهر الأمور بوضوح، وحتى يجد أجوبة لأسئلته حول التغيرات التي طرأت على الوضع الفلسطيني.

ظهرت العديد من الأعمال الروائية في هذه الفترة، والتي عالجت أغلبها قضية العودة إلى الوطن، وخيبة الأمل التي تعرض لها كلّ من عاد إلى وطنه، حيث وجدوا أنفسهم أمام أمرين صادمين، أحدهما هو تغير الواقع على الأرض من معالم جغرافية واجتماعية، وثانيهما هو تحكم الإسرائيليين في كلّ شيء، وقد تميّزت هذه الروايات «بأبعاد إنسانية اتسمت بالاتساع والعمق، ونسيج يغامر برفضه أن يكون صدى للواقع، رغم تغلغله في خلايا، وثغرات نفسه ووعيه، فيلمس إدراكهم»[2]، وحتى يكون القارئ بكلّ جنسياته على علم بما يقع في فلسطين، كتب الروائي الفلسطيني، وعبّر عن كلّ ما يجول في صدره، وفي واقعه المعيش، وظهرت بذلك ثلاث روايات لـ:"**عزت الغزاوي**": رواية "**الحواف**" سنة 1993م، و"**جيل نبو**" عام 1995م، و"**الخطوات**" سنة 2000م، ويقدم "**يحي يخلف**" رواية "**نهر يستحم في بحيرة**" عام 1997، ليشير إلى عودة اللاجئين الذين هاجروا من ديارهم عام النكبة وبعد النكسة، أمّا الروائية "**سحر خليفة**" فإنّها تصف الواقع الجديد بكلّ تفاصيله، دون زيادة أو نقصان، بلغة صريحة ورسائل موجعة، في رواياتها "**الميراث**" و"**باب الساحة**"، حيث سخرت من القيادة السياسية الفلسطينية في الرواية الأولى، وتأملت انتفاضة 1987 في الثانية، وجاءت "**سامية عيسى**" بنقد أقرب إلى الهجاء في روايتين، إحداهما تحت عنوان "**حليب التين**" والأخرى "**خلسة في كوبنهاجن**" وكذلك "**مايا أبو الحيات**" في "**لا أحد يعرف زمرة دمه**" وكتب "**حسين البرغوتي**" روايتين يرثي من خلالهما فلسطين وهما: "**الضوء الأزرق**" و"**سأكون بين اللوز**".

[1] حسين محمد حسين الصلبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو، ص25.

[2] وئام رشيد عبد الحميد ديب، تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994- 2006م، إشراف: نبيل خالد أبو علي، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، جامعة غزة، 2010م، ص12.

وبالتالي، فإنّ الرواية الفلسطينية استطاعت أن تحقق حضورا متميزا، وإقبالا عربيا ومحليا، لأنّها نجحت في إخراج معاناة شعب الفلسطيني خارج الوطن، ويشير العديد من الباحثين في هذا المجال إلى أنّ مستقبل الرواية الفلسطينية، كمستقبل أيّ رواية عربية؛ لأنّ الهموم التي تحملها هذه الرواية ليست مقتصرة على الفلسطينيين فقط، بل هي هموم الأمة العربية كلّها.

أمّا بالنسبة للإنتاج الروائي الفلسطيني فهو مرتفع جدا، من حيث العدد، وليس من ناحية النوعية، وهذا ما يُؤْخَذ على الرواية الفلسطينية، فمثلما يوجد كُتَّاب جيّدين، يوجد آخرين عكس ذلك ، ولكنّ ما يميّز الرواية الفلسطينية هو ارتباطها بأحداث مؤلمة، يعبّر عنها الروائي القاطن في فلسطين أحسن تعبير؛ لأنّه يعايش الكثير من الصعوبات كلّ يوم، ولأنَّه يكتب من داخل الصراع، وقد نالت هذه الرواية المعبّرة اهتماما كبيرا، والدليل على ذلك هو ترجمتها للعديد من اللغات العالمية، وكان للرواية النسوية نصيب في ذلك؛ لأنّ الرواية الفلسطينية استطاعت أن تترك بصمة في الأدب الفلسطيني خاصة والأدب العربي عامة، ويظهر ذلك فيما تكتبه النساء الفلسطينيات من روايات واقعية ومواكبة للتطورات السياسية.

غالبا ما نجد روايات المرأة الفلسطينية تجمع بين الحديث عن المرأة والوطن، من خلال دعوتها لحرية المرأة ومساواتها بالرجل، والتحدث عن نضالها جنبا إلى جنب مع الرجل، فكتبت الروائية "**فاطمة ذياب**" رواية بعنوان "**رحلة في قطار الماضي**" سنة 1973، وهي السنة التي كُسرت فيها قيود الصمت المفروضة على المرأة الفلسطينية، نظرا للظروف السياسية، والتقاليد الاجتماعية، ثم أصدرت هذه الكاتبة رواية "**قضية نسائية**" عام 1987، ومشت على منوالها الكثير من الروائيات، نذكر منهن: "**آسيا شلبي**" وروايتها "**الجزار**" عام 1989م، ثم كتبت سنة 1994 رواية "**مواسم الهجرة إلى الجنوب**" و"**سفينة نوح**"، وأصدرت "**رجاء بكرية**" رواية "**عواء ذاكرة**" سنة 1995، وأظهرت "**سهير داود**" قدراتها الروائية والفنّية في رواية "**شبابيك الغزالة**" عام 2000، و"**مدينة الرصاص**" عام 2002، وتميزت "**سلام عباسي**" بروايتها "**جورية**" عام 2008م.

إضافة إلى ما سبق، فإنّ المرأة الفلسطينية اهتمت بالفئة التي تعاني من الاحتلال، كالأسرى والمشردين، وكان لها الفضل في تتبع جلّ الأحداث الواقعة في فلسطين، «وأبرز مثال يمكن أن يُضرَب في هذا الاتجاه (...) ما قدمته **سحر خليفة** من فترة الانتفاضة الأولى (كما في رواية **باب الساحة**)، وكيف استمرت بعد ذلك في ملاحقة الحوادث، كما فعلت في كلّ رواياتها السابقة، فقدّمت رواية **الميراث**، محاكمة روائية لفترة ما بعد أوسلو، (...) ثمّ سجّلت الهجمة الإسرائيلية الشرسة على مدينة نابلس، (...) في رواية **ربيع حار** قبل أن تعود إلى الاتجاه السابق، وتلجأ إلى استعادة الحنين إلى الماضي في مواجهة الحاضر الذي يحمل على اليأس (...) كما في رواية **أصل وفصل**، ثم رواية **حبّي الأول**»[1]، وكتبت كذلك "**ليانا بدر**" عن تجربتها في النضال في روايتها "**شرفة على الفاكهاني**" ثمّ "**نجوم أريحا**"، وتحدثت "**ليلى الأطرش**" عن الشتات الفلسطيني في رواية "**امرأة للفصول الخمسة**"، ورواية "**ليلتان وظل امرأة**".

وعليه، فإنّ الرواية الفلسطينية فرضت حضورها في أرضية الرواية العربية، من خلال تتبعها لكلّ الأحداث الحاصلة في فلسطين، وحملها لراية القضية الفلسطينية، معبّرة عن المأساة الحقيقية التي يعيشها الشعب الفلسطيني، فبرزت العديد من الأسماء المتميزة في مجال الرواية، وتُرجمت أعمالهم إلى اللغات الأخرى، مما ولّد لديهم الحماس والقدرة على المواصلة، ومحاولة إتقان المقوّمات الفنّية للكتابة الروائية.

2. السمات الفنّية للرواية الفلسطينية:

شكلت اتفاقية أوسلو نقلة نوعية في الرواية الفلسطينية، حيث أنّ السمات الفنّية التي كانت تتميّز بها الرواية قبل أوسلو، تختلف عن تلك التي وُجدت بعده، وعلى هذا الأساس فإنّ الرواية في فلسطين، وقبل هذا الاتفاق الظالم كانت تعتمد على الأعمال النثرية السابقة، وتستفيد منها دون أي محاولة منها في تطوير هذه البنية أو الخروج عنها، وإيجاد بنية أخرى تليق بها.

وعليه، فإنّ الرواية الفلسطينية لم تتجاوز الشكل التقليدي، فجعلت من قصص "**كليلة ودمنة**"، وأسلوبها نموذجا تكتب على منواله، حيث تُصاغ الحكاية من حياة الحيوانات، وينطق الحوار بلسانها، فكان

[1] وليد أبو بكر، بعض التحولات الخاصة في الرواية الفلسطينية الجديدة، تبيُّن، العدد السادس، 2016، ص146.

بذلك عنصر الحكاية من العناصر الأساسية التي تعتمد عليها الرواية التقليدية «وما فيه من ترتيب ومنطقية مثل في بداية تهدف إلى تشويق المتلقي وجذبه للقراءة ومتابعة الأحداث، وما يجري فيها من تأزم وصراع يشمل الوسط، ويمتد حتى النهاية، وما يصاحب ذلك من زيادة في حجم الإثارة والتشويق، الذي يصل بالقارئ إلى النهاية، حيث لحظة التنوير والوصول إلى نهاية معقولة أو مفتوحة»[1].

نجحت الرواية الفلسطينية خلال النكبة والنكسة، وما نتج عنهما من تشرد وفساد وظلم وقهر، إلاَّ أنّها لم تنتبه للجانب الشكلي الفنّي، وهي تعبّر عنها، ويرجع السبب في ذلك إلى غلبة العاطفة والحماس، والتتبع المستمر للأحداث السياسية، مما أدى إلى ارتفاع النبرة الخطابية.

ثم ظهرت بعض الروايات التي ابتعدت قليلا عن السرد التقليدي، كرواية "**رجال في الشمس**"، و"**ما تبقى لكم**" للكاتب "**غسان كنفاني**"، وقد كانتا من بين الروايات التي اعتمدت في بنائها على الحدث، حيث نلاحظ «زمنا مكثفا في مكان محدود يضاعف من درامية الحدث وتوتره، من خلال أساليب السرد المختلفة: التعاكس، والتقاطع، والاسترجاع، والتداعي، وتيار الوعي، والسرد المباشر، من أجل تكثيف اللحظة التي يتطور فيها الحدث»[2].

وخلاصة القول، هي أنّ الروايات التي ظهرت قبل أوسلو، كانت تسرد أحداثها بطريقة تقريرية وخطابية مباشرة، خاصة بعد النكبة، ثمّ جاءت النكسة، وتزايد عدد الروايات لدرجة ملحوظة، وقد عُرفت هذه الروايات بجرأتها في التعامل مع الواقع المعيش، فتصفه وصفا دقيقا، وتتعمق في التعبير عن أحداثه ومصائبه، وأهواله وأحزانه، إلى جانب نضجها الفني الذي جسده كلّ من "**غسان كنفاني**"، و"**إيميل حبيبي**"، و"**جبرا إبراهيم جبرا**" في رواياتهم، فكانت رواية «"**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس**

[1] حسين محمد حسين الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو (1992م)، ص140.

[2] إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام (1870- 1967) دار المناهل للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت)، ص 332.

المتشائل" (1974)، تلك الكوميديا السوداء التي تميزت بجدة الشكل وجدية المضمون، والتي حققت شكلا متفردا في الرواية الفلسطينية، وأسلوبا جديدا فيها يعتمد على السخرية الدالة»[1].

وبعد اتفاقية أوسلو ثمّ استخدام تقنيات مختلفة، من توظيف للحوار واللغة، وذلك بعد توصلهم إلى نتيجة مفادها أنّ الرواية ذات البناء التقليدي، لا تستطيع أن تواكب الظروف الجديدة، وما حملته من ضياع وظلم وقلق ،فبرزت حاجة ملحة إلى التجديد في الخطاب الروائي، والأدوات التي تساعد في تقديمه للمتلقي.

وعليه، فإنّ للغة دور مهم في بناء الرواية، باعتبارها مادة الإبداع الأولى، فهي الوسيلة التي يصبح خلالها العمل الروائي، ذا طبيعة مادية قابلة للقراءة والتحليل والتأويل، وبدونها لا يستطيع الروائي أن يجعل الشخصيات تدخل في حوار مع بعضها، لتنقل أفكاره ومواقفه.

كما أنّ السرد بتقنياته الحديثة، يجعل الروائي يهجر الشكل التقليدي للرواية «لأنّ السرد كثيرا ما كان يغيب، ليحضر مكانه الوصف الاستطرادي المضجر، وكثيرا ما كانت اللغة الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الأنيقة، والجمل المسكوكة، التي تفتقر إلى الماء... وكثيرا ما كانت الشخصيات تطغى في العمل الروائي، فلا تترك مجالا للمشكلات السردية الأخرى»[2]، والمتمثلة في الحدث والزمان والمكان.

لقد كانت الرواية الفلسطينية قبل أوسلو، تركز على الأفكار، وتبحث عن الأحداث لتؤرخها، وتتحدث عنها، ثم بدأت تتغير تدريجيا، فوجدت نفسها وجها لوجه مع تقنية التحليل والتأويل، فما كان عليها إلاّ أن تتبنى مجموعة من التقنيات السردية الحديثة، كجعل الشخصيات الروائية تشارك في سرد الأحداث، ووصف المكان الروائي، من خلال الحوار الذي يساعد في نمو الأحداث، وتشابكها، وتوضيح المواقف، ووجهات النظر، وتوظيف الضمائر المختلفة؛ التي تكشف عن طبيعة الشخصية التي يعود عليها الضمير، بالإضافة إلى الرسائل والسيرة الذاتية، والوحدة العضوية والموضوعية؛ والتي تتحقق من خلال العلاقة

[1] فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (غسان كنفاني، إيميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا)، ص 38.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998، ص56.

اصلة بين العنوان والمضمون، وبين بداية الرواية ونهايتها، ولا يمكن أن نتغاضى عن عنصر المناجاة؛ وهي ما يُعرف بالحوار الذاتي، الذي يساعد على معرفة مشاعر ومكبوتات الشخصية.

والأسطورة كذلك من التقنيات الفنّية، المعبّرة عن الواقع المرعب، الذي يعيشه الشعب الفلسطيني كل يوم، وقد لجأ الروائي الفلسطيني إلى توظيف تقنية محضر الاجتماع الرسمي، وذلك عن طريق تلخيص ما دار في الاجتماع التنظيمي، الذي عقد في مدينة رام الله، للتعبير عن موقفه من الأحداث الواقعة بعد أوسلو، وأثرها على الفلسطينيين، دون أن ننسى استحضار الروائي للأخبار الموجودة في الصحف، والتي تعرض في التلفاز.

3. موضوعات الرواية الفلسطينية:

تعتبر القضية الفلسطينية من القضايا التي لقيت اهتماما كبيرا، من طرف الأدباء العرب عامة، والفلسطينيين خاصة، ويظهر ذلك جليا في الحضور المتكرر لفلسطين، وقضاياها، وهموم شعبها في الرواية العربية، ولكنّ يبقى حديث الروائي الفلسطيني الذي يعايش هذه الظروف، أبلغ و أكثر تأثيرا من غيره من التعابير، التي ينطق بها من يسمع عن هذه القضية فقط.

يصوّر الكاتب الفلسطيني معاناة مجتمعه، وما فيه من هموم وآلام، تصويرا دقيقا ومؤثرا، لأنَّه يشرب من الكأس الذي شرب منه الشعب الفلسطيني من جهة، وبسبب الأحداث المتكررة، التي تقع يوما بعد يوم من جهة أخرى، وعلى رأسها النكبة، التي تعود إلى سنة 1948، والتي مثّلت الصدمة والحيرة، والضياع، بالنسبة لفلسطين، وشعبها الذي وجد نفسه خارج أرضه، التي ترعرع فيها «إنّها الرواية رحلت وراء المهاجرين في كلّ مهاجرهم داخل الوطن العربي الواحد، وخارجه في أي مكان من العالم، ذهب إليه الفلسطيني يبحث عن فرصة الحياة»[1].

ولذلك فإنّ أهم الموضوعات التي طغت على الرواية قبل أوسلو، تمثلت في توثيق «ما وقع من أحداث النكبة وما بعدها، وتسجيل فصولها وأهوالها، في محاولة لتمثيل الحياة الفلسطينية كما كانت، وكيف تغيرت

[1] محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، ص200.

الظروف والأحوال بعد النكبة، حتى لا ننسى الهوية والذات والمكان والزمان والتاريخ، الذي يصوّر قصة شعب كامل فقد أرضه بالكامل»[1]، إضافة إلى ذلك رصدت الرواية الفلسطينية العديد من الأحداث التاريخية للنكبة كزمن سقوط المدن الفلسطينية، وما حدث خلالها من قتل وتشريد وتهجير، ووصفت حياة الذل والمهانة التي يعيشها الفلسطيني المغترب في الدول العربية المختلفة، ولم يتوقف الحزن عند هذا الحد، بل إنّه زاد، وخاصة بعد نكسة 1967، والتي تمّ من خلالها أخذ ما بقي من أرض فلسطين من طرف الاحتلال الصهيوني.

لقد كانت الموضوعات المطروحة في الرواية، بعد هذه السنة القاسية، تدور حول نقد القيادة الفلسطينية، واحتلال اليهود لكلّ أراضي فلسطين، والحديث عن الانتفاضة والمقاومة الفلسطينية، ووصف السجن وظروفه، ثم جاءت اتفاقية أوسلو، التي زادت الأمر تعقيدا، بسبب خيبة الأمل التي أصابت الشعب الفلسطيني، وقد حاول الروائيون الفلسطينيون التعبير عن موقفهم منها، وتقديم تصور حولها، ومحاولة إيجاد حلول للتخلص من نتائجها، وقد تضمنت هذه المرحلة الجديدة عدّة قضايا، تناولها الروائي الفلسطيني في رواياته المختلفة، نذكر منها:

3.أ: رفض اتفاقية أوسلو:

تناول العديد من الروائيين الفلسطينيين هذه القضية، وعبّروا عنها بطريقة مباشرة، مفصحين عن رفضهم لهذا الاتفاق الظالم، ونتائجه، ونبذهم للكيان الصهيوني، ولم يجدوا فيه حلا عادلا للقضية الفلسطينية، أو مدخلا لإنهاء المعاناة، أو تأسيسا لدولة فلسطينية حرة، هذا بالنسبة للفريق الذي كان رافضا رفضا قطعيا لاتفاقية أوسلو، بينما هناك فريق آخر، تقبله واعتبره مرحلة انتقالية في تاريخ فلسطين، وشعبها؛ لأنّه أتاح للمشردين والمغتربين الفلسطينيين، فرصة للرجوع إلى وطنهم، إلاّ أنّهم تفاجؤوا بما أصاب وطنهم من تغير شامل، في كلّ القطاعات، واستحواذ الاحتلال الصهيوني على كلّ شيء.

[1] حسين محمد حسين الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو (1992)، ص 34.

استطاعت الرواية الفلسطينية أن تصور الواقع، وتعرض ة تبرهن بها على سوء هذا الاتفاق، وهشاشته من خلال تقديم صور من جرائم الاحتلال، بالإضافة إلى استيلائه على المزيد من الأراضي تهويدها، ومن بين الروايات التي جسدت هذا الألم، وهذه المعاناة نذكر: رواية "**صرخات**" لـ: "**محمد نصار**" الذي يسرد قصة المرأة التي جُنَّت، بسبب الصدمة التي سببها لها المستعمر، والمتمثلة في التفريق بينها وبين زوجها، الذي حُكِمَ عليه بالسجن المؤبد، ورواية "**الميراث**" لـ: "**سحر خليفة**"، وهي كاتبة عُرفت تها، وبصرختها الصادقة والمعبرة، حيث وصفت اتفاقية أوسلو بأنّها هزيمة قاسية على الشعب الفلسطيني، بنتائجها المتمثلة في بقاء الاحتلال، وتوسيعه لمستوطناته.

3.ب:العلاقة بين الانجليز واليهود:

يرى الكُتّاب الفلسطينيون أنّ للإنجليز دور كبير في صنع المعاناة، التي يشتكي منها الشعب الفلسطيني لأنّهم دعموا؛ ود ماديا ومعنويا، حتى تمكنوا من احتلال فلسطين، وطرد سكانها، وتهجيرهم منها، وقد تمكن الروائي "**محمد نصار**" من تصوير جرائم الإنجليز، وخاصة عند هجومهم على البيوت، وضرب أصحابها، في روايته المعنونة: "**صفحات من سيرة المبروكة**" عام 2005.

وبالتالي، فإنّ الإنجليز مكّنت اليهود من انتزاع أرض الفلسطينيين بالقوة والخداع، عن طريق تزويدهم بالسلاح، فتشكلت قوة ظالمة، أدّت بالشعب الفلسطيني إلى التهلكة، وعرضته للقتل، وأرغمته على الهجرة من بلاده، ولذلك فإنّ وجود الاحتلال الصهيوني غير مقبول، وظلمه لهذا الشعب لن يُنسى، ولن يُسَامَح عليه، من طرف الفلسطينيين، وهذا ما عبّر عنه الكُتَّاب الفلسطينيون في أعمالهم الروائية، التي كتبوها بعد توقيع اتفاقية أوسلو، التي دعت في ظاهرها إلى نسيان كلّ المآسي والآلام، والدماء التي هدرت والأشلاء التي تناثرت، والخوض في عهد جديد لا يرجع إلى الوراء، كلّه كلام زائف، لا تجد فيه من الصحة شيء، وعلى هذا الأساس، رفضه الفلسطينيون بكلّ تفاصيله واتفاقياته.

3.ج:مشاهد من النكبة والنكسة:

وجد الروائيون الفلسطينيون أنفسهم أمام مصيبة كبيرة حلّت بهم، وببلادهم، عُرفت باسم اتفاقية أوسلو، هذه الاتفاقية التي وَقَّعت على مجموعة من المبادئ، وطبقت عكس ذلك على الواقع، فبقي هذا الشعب تحت وطأة الاحتلال الصهيوني، ولا فرق بين الماضي والحاضر، وإن تحدثنا بصراحة أكثر، قلنا بأنّ هذا الاتفاق، جمع بين نتائج النكبة والنكسة، ومارسها على الفلسطينيين، ومنح إسرائيل «فرصة الإمعان في خلق الوقائع على الأرض تحت مظلة "**السلام**" الذي يعفيها من أي قيد أو ضغط دولي، ويوفر لها إمكانية استثمار المرحلة الانتقالية لتعزيز مواقعها الدولية، وتمييع وتبهيت الالتزام الدولي إزاء حقوق شعبنا»[1]، وهذا ما جعل الروائيين الفلسطينيين يرجعون في أعمالهم الروائية إلى الحديث عن أحداث النكبة والنكسة، وما حدث خلالهما من ظلم وقهر وقتل وخراب، وتشريد وتهجير، وكأنّه بكاء على الأطلال، وخوف من الواقع السياسي، الذي استجدّ بعد اتفاقية أوسلو.

وقد صوّرت رواية "**قمر في بيت دارس**" سنة 2001، مختلف المآسي التي عانى منها الشعب الفلسطيني، وهو هارب من الموت، ومقبل على الهجرة والتشرد، في البلدان الأخرى على أمل العودة إلى بلاده يوما ما، مع ذكر حكايات مخيفة في دير ياسين، وما وقع فيها من مجازر، وانتشار الرعب، والخوف بين الفلسطينيين، وفي رواية "**الكورية**" سنة 2005 للكاتب "**صافي صافي**"، سرد لحالة اللاجئين، وهم يسكنون في الغابات، وخيم الجيش، حاملين أحزانهم، منتظرين ليوم العودة بعد الانتصار على العدو، وصورت رواية "**الشاهد**" للروائي "**عون الله أبو صفية**" عام 2000، أحوال الشعب الفلسطيني بعد نكسة 1967، حيث تعوّدوا على أصوات المدافع كلّ يوم، وعلى سيارات المحتل تجول في الشوارع، وعلى المهانة التي يتلقونها من جنود الاحتلال.

[1] قيس عبد الكريم، فهد سليمان، صالح زيدان، داود تلحمي، رمزي رياح، سلام أوسلو بين الوهم والحقيقة، شركة دار التقدم العربي، بيروت، ط1، 2001، ص9.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول بأنّ الرواية الفلسطينية نجحت في وصف الكارثة كما وقعت، ولكنّها لم تجد حلا، أو مفرا من هذه الظروف السيئة، إلاّ الاستسلام والتسليم بالواقع الجديد.

3.د: الاعتقال:

لم يتمكن الروائي الفلسطيني من المرور مرور الكرام، على ما يعانيه المعتقلين في السجون الإسرائيلية من تعذيب، وقهر، وتخويف، وتهديد، ومهانة، وإذلال، على أيدي الجنود الذين يتلذذون بذلك.

وقد كان للروائيين نصيب في ذلك، لأنّهم دخلوا السجن إمَّا بسبب نتاجهم الأدبي، أو نشاطهم السياسي، وكانت هذه التجربة من العوامل المؤثرة في رواياتهم، فتحدثوا عن صمودهم أمام المحقق، ورفضهم للمساومة على وطنهم، ونبذهم للظلم والقهر، بالإضافة إلى تصويرهم للوضع المأساوي، الذي يعيشه الأسير الفلسطيني، ومن بين الروايات التي طرحت فيها هذه القضايا نجد رواية "**رمل الأفعى**" لـ: "**المتوكل طه**"، و"**أحلام بالحرية**" لـ: "**عائشة عودة**"، و"**الشمس في ليل النقب**" لـ:"**هشام عبد الرزاق**".

3.هـ: الانتفاضة:

بدت الرواية الفلسطينية تطورات القضية الفلسطينية، بأحداثها ونكباتها، ونضال شعبها، ولذلك نجد الانتفاضة التي قادها الشعب الفلسطيني، قبل أوسلو سنة 1987، للتعبير عن رفضه للاحتلال الصهيوني، حاضرة في العديد من الأعمال الروائية، بكلّ تفاصيلها، ولعلّ أهم روايتين كتبتا في هذا الموضوع: "**باب الساحة**" لـ: "**سحر خليفة**"، و"**وجوه في الماء الساخن**" لـ :"**عبد الله تايه**"، ولما فشلت اتفاقية أوسلو في تغيير الوضع السائد في فلسطين، وتمادى الاحتلال في طغيانه، عاد «الشعب من جديد إلى البداية الأولى ليرفع السلاح، ويبدأ في الكفاح من جديد في انتفاضة جديدة، بعد اتفاقية أوسلو»[1]، وقد استمرت هذه الانتفاضة، وبقي الشعب الفلسطيني واقفا متصديا للاحتلال الغاشم، وسياسته في القتل والتدمير، لتتجسد هذه المواقف في الروايات الفلسطينية، مع ذكر الروائيين لأهداف الانتفاضة، والمتمثلة

[1] حسين محمد حسين الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو (1992م)، ص 101.

في بناء الدولة الفلسطينية، وعودة الشعب الفلسطيني إلى دياره، وأراضيه، وتقرير مصير المهاجرين، وفي هذا الصدد نجد رواية "**الانتفاضة، العشيقة، الزوجة**" للكاتب "**حبيب هنا**" حاضرة في النتاج الروائي الفلسطيني، لتجسيد هذه الانتفاضة، أمّا رواية "**صرخات**" لـ : "**محمد نصار**"، فإنّها تركز على تفاصيل القمع الصهيوني للشعب المنتفض.

3.و:المرأة:

إنّ للمرأة مكانة خاصة في الرواية العربية عامة، والرواية الفلسطينية خاصة، ولا يمكن الاستغناء عنها، وقد تنافس الكتاب في تصويرها، وإخراجها في أجمل صورة؛ لأنّها تمثل الأم والأخت والابنة والزوجة، وبما أنّ الروائي ابن بيئته، فإنَّه يتفاعل مع كلّ ما يحدث في مجتمعه، والمرأة عنصر فعّال في هذا المجتمع، ولذلك احتلت مساحة كبيرة في أعماله الروائية.

وبناء على ما سبق، يمكن القول بأنّ موضوع المرأة من أهم المواضيع المطروحة في الرواية العربية، أمّا بالنسبة للرواية الفلسطينية فإنّ شخصية المرأة كانت مهمشة، لا تؤثر كثيرا على أحداث الرواية، باستثناء بعض الروائيين الذين وظفوها كشخصية مركزية أمثال: "**رافع يحي**"، و"**أدمون شحادة**"، لأنّها لعبت دورا مميزا في القضية الفلسطينية، واستطاعت أن تشارك الرجل في حب الوطن، والتضحية من أجله، ويظهر ذلك جليا في رواية "**صرخات**" لـ: "**محمد نصار**"، ورواية "**جفاف الحلق**" لـ: "**غريب عسقلاني**".

وفي الرواية الفلسطينية يتعرف القارئ على الكثير من المهام، والتضحيات التي تكون المرأة بطلتها، حيث نجدها في مواقف معينة ضحية للاحتلال، وفي مواقف أخرى مدافعة عن الوطن.

وعليه، فإنّ الرواية الفلسطينية، مثلها مثل الرواية العربية، ظهرت نتيجة اتصال المثقفين العرب بالغرب، وهي تتكون من شكل ومضمون، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، ولا يمكن أن نحكم بالجودة والرداءة للشكل ن المضمون، أو العكس، ولا يمكن أن نقول عن رواية أنها جيّدة، إلاَّ إذا حدث توافق وتلاؤم بين شكلها ومضمونها.

الفصل الثاني:

التّداخلات النّصيّة في رواية "نبض"

لـ: "أدهم شرقاوي"

الفصل الثاني:

التّداخلات النّصيّة في رواية "نبض" لـ: "أدهم شرقاوي"

المبحث الأول: التّداخل النّصّي مع القرآن الكريم

-التّداخل النّصي مع القصص القرآني.

- التّداخل النّصي مع الآيات والألفاظ القرآنية

-التّداخل النّصي مع الشخصيات الدينية.

المبحث الثاني: التّداخل النّصّي مع الأسطورة

- أسطورة جلجامش.
- أسطورة هوميروس.
- حرب إسبارطة على طروادة.
- أسطورة طائر الهامة.
- أسطورة دراكولا.
- أسطورة النمرود ونبوخذنصر.

المبحث الثالث: التّداخل النصّي مع التراث العربي القديم

- التّداخل النّصي مع الشعر العربي القديم.
- التّداخل النّصي مع الأمثال والحكم.

المبحث الأول:

التَّداخل النّصِّي مع القرآن الكريم

المبحث الأوّل: التّداخل النّصّي مع القرآن الكريم:

يعتبر الموروث الديني من الروافد المهمة، التي كانت تمثّل بالنسبة للروائيين منبعا للأفكار والألفاظ، وخاصة القرآن الكريم بما يحمله من أحكام ومعانٍ إسلام سامية، والذي نهل منه "**أدهم شرقاوي**"، واستحضر العديد من نصوصه في رواياته، سواء كان ذلك اقتباسا من آياته الكريمة، أو استفادة مما أفرزه القصص القرآني من عبر وعظات.

ولما كان "**أدهم شرقاوي**" أحد الكُتَّاب الفلسطينيين الذين عانوا قهر الاستعمار الصهيوني، فإنّ استلهامهم لآيات القرآن الكريم كان أبلغ، من أجل إيصال ما أصاب أمّتهم من اضطهاد الاستعمار، واحتلاله لأرضهم، وطمسه لهويتهم، ومحاربته لدينهم، وخاصة فلسطين التي كانت مهبط الأنبياء، وإسراء ومعراج "**الرسول صلى الله عليه وسلم**".

أمّا بالنسبة للتّداخل النّصي مع القرآن الكريم، فإنّه يُعرَف بأنّه: «التّفاعل مع مضامينه وأشكاله تركيبيا ودلاليا، وتوظيفها في النّصوص الأدبية بواسطة آلية من آليات شتى، ويعدّ هذا جزء من التفاعل مع التراث الديني بأنماطه المتعددّة»[1]، ويحملنا قول الكاتب هنا إلى الإفصاح بأنّ التّناص الديني، هو تداخل نصوص دينية من القرآن الكريم مع نصّ الرواية، شريطة أن يكون هناك توافق وانسجام بين النصوص، والمعنى المراد الإفصاح عنه.

وتأسيسا على ما قيل سابقا، فإنّ التّفاعل مع التراث الديني هو« طريقة تُوَظَّف لبلورة الحاضر من خلال تجربة الماضي، وتُسْتَحْضَر لتعزيز موقف الكاتب من الرؤى والمفاهيم التي يطرحها أو يثيرها في نصّه»[2].

[1] عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر –أحمد العواضي أنموذجا–، دار غيداء، عمان، ط1، 1432هـ- 2011م، ص77.

[2] نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة، عمان، (د.ط)، 2009، ص215.

وعليه، فإنّ توظيف الخطاب الديني في الرواية العربية المعاصرة، يعكس الثقافة العربية ويصور المنظومة الفكرية للمجتمع، كما أنّه يساعد الروائي على التعبير عن موضوعاته، وتحليل وتفسير الكثير من القضايا التي يتعايش معها في وسطه الاجتماعي، وقد تميّز القرآن الكريم من بين معظم المصادر الدينية بحضور واسع وقوي في الأعمال الروائية الحديثة عامة، ورواية "**نبض**" لـ "**أدهم شرقاوي**" خاصة، وذلك لما تتميّز به اللغة القرآنية من قوة التأثير في المتلقي، فضلا عمّا تقوم به من إثراء للنصّ الروائي.

وبالتالي، كانت هذه التفاتة ميسرة إلى التداخل النصّي مع القرآن الكريم في الرواية العربية المعاصرة، دتها أن تكون منطلقا للدخول في دراسة شاملة لأشكال توظيف الخطاب الديني في رواية "**نبض**"، والملاحظ أنّ استلهامات "**أدهم شرقاوي**" للقرآن الكريم تنوّعت، فتجده أحيانا يستوحي مضمون الآية و فكرتها، وأحيانا يستدعي بعض المفردات، وأحيانا أخرى يشير إلى قصص قرآنية ذكرت في كتاب الله العزيز.

أ. التَّداخل النّصِّي مع القصص القرآني:

إنّ المطّلع على رواية "**نبض**" يلاحظ أنّ كاتبها قد اعتمد على التداخل مع العديد من القصص الدينية، وذلك لخدمة المعنى الذي يريده في هذه الرواية، ويظهر ذلك فيما يلي:

أ.1- قصة آدم عليه السلام:

يوظف "**أدهم شرقاوي**" قصة سيدنا "**آدم عليه السلام**" مع إبليس ،الذي كان سببا في نزوله من الجنة إلى الأرض، ويظهر ذلك فيما ورد في الرواية من قول الروائي: «**إنها الغريزة التي دغدغ بها إبليس أبانا آدم، فأقنعه أنّ شجرة المعصية هي شجرة الخُلد وملك لا يبلى**»[1].

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، دار كلمات للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2015، ص13.

ويقول في موضع آخر: «**لو كان هذا العالم يُدار بعقول الرّجال وقلوب النّساء لكان جنة كالتي فقدناها ذات شجرة محرّمة**»[1] .

ويقول: «**كان البشر عائلة واحدة صغيرة، لأمّ وأب، أمّ فاضلة، وأب نبيّ، حاولا جاهدين أن يجعلا من هذه الأرض انعكاسا للجنة التي فقداها**»[2].

ونتيجة لما سبق ذكره يتضح تداخل هذه النصوص مع قصّة "**آدم عليه السلام**" الذي خلقه الله تعالى من قبضة تراب، ونفخ فيه من روحه، وأمر الملائكة أن يسجدوا له فسجدوا إلاّ إبليس الذي تكبّر على آدم لأنّه خُلق من طين، فطرده الله من رحمته، وكان هذا سببا مباشرا لكراهية إبليس لآدم وذريته، وتوعد بإغوائهم أجمعين، قال الله تعالى: ﴿**إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن طِينٍ (71) فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ (72) فَسَجَدَ الْمَلَائِكَةُ كُلُّهُمْ أَجْمَعُونَ (73) إِلَّا إِبْلِيسَ اسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ (74)قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا مَنَعَكَ أَن تَسْجُدَ لِمَا خَلَقْتُ بِيَدَيَّ أَسْتَكْبَرْتَ أَمْ كُنتَ مِنَ الْعَالِينَ(75) قَالَ أَنَا خَيْرٌ مِّنْهُ خَلَقْتَنِي مِن نَّارٍ وَخَلَقْتَهُ مِن طِينٍ (76)**﴾

[سورة ص، الآيات:71-76]

وقال تعالى:﴿ **قَالَ أَنظِرْنِي إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ (14) قَالَ إِنَّكَ مِنَ الْمُنظَرِينَ (15) قَالَ فَبِمَا أَغْوَيْتَنِي لَأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ(16)** ﴾ [سورة الأعراف، الآيات: 14-16]

وقد أمر الله آدم وزوجته حواء أن يسكنا في الجنة، وسمح لهم بالاقتراب من كلّ شيء ما عدا شجرة واحدة، فاستغلّ إبليس هذا الأمر ووسوس لهما بأن يأكلا من الشجرة المحرمة عليهما، وأقسم لهما بأنّه يريد مصلحتهما، فأكلا منها وأصبحا من العصاة، فأمرهما الله تعالى أن يخرجا من الجنة، وينزلا إلى الأرض، واستغفرا ربّهُما فتاب عليهما.

[1] المرجع السابق، ص27.
[2] المرجع نفسه، ص28.

قال تعالى: ﴿ **وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ (35) فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ (36) فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ(37)** ﴾ [سورة البقرة، الآيات:35- 37]

ويشير الروائي إلى أنّ خطيئة "**آدم عليه السلام**" هي التي أخرجتنا من الجنة، فلولا هذه الخطيئة لكُنَّا اليوم هناك، وهذا تصور خاطئ، لأنّ الله تعالى حين خَلْقِه "**آدم عليه السلام**" قال للملائكة: ﴿ **وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ(30)** ﴾ [سورة البقرة، الآية: 30].

وعليه، فإنّ "**أدهم شرقاوي**" قد وظّف قصة "**آدم عليه السلام**" في روايته، وهذه القصة نجدها في العديد من سور القرآن الكريم.

أ.2-قصة قابيل وهابيل:

يربط "**أدهم شرقاوي**" كلّ الحروب بأوّل جريمة قتل، وهي قتل قابيل لأخيه هابيل، قائلا: «**كانت حواء تضع كلّ مرة ذكراً وأُنثى، وكان هذا تهيئةً من الله لتنظيم أوّل قانون مُصغَّر للزواج، وعندما كبر الأولاد كان الله قد قضى أنّ الذكر يُحَرَّمُ عليه الزواج من الأنثى التي وُلدت معه في ذات البطن، ولمَّا كان قابيل وهابيل أكبر ابني آدم، كانا أوّل بشريين وقعا تحت امتحان قانون الزّواج، وكان هذا القانون يقضي أن يتزوج قابيل أخت هابيل، ويتزوج هابيل أخت قابيل، وكانت أخت قابيل أجمل من أخت هابيل، فرفض أن يمتثل مدفوعا بغريزة الرجال**»[1].

تشير بداية القصة كما سردها "**أدهم شرقاوي**" في هذا النصّ إلى أنّ الله تعالى أراد أنْ ينظّم النسل، فهيّأ أوّل قانون للزواج، وهو أن يتزوج ابن البطن الأوّل بابنة البطن الثاني.

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص28-29.

ثمّ يواصل الروائي قائلا: «**هنا تدخلت القدرة الإلهية التي كانت تهيّء البشرية لتنظيم الزواج على علاقات أبعد في الدم فيما بعد، فأوحى الله إلى آدم أن يقرّب كلّ من ابنيه قربانا، ومن قَبِلَ الله قربانه، يتزوج المرأة محط النزاع، وكان هابيل مزارعا فقدّم حزمة قمح، وكان قابيل راعيا فقدّم شاةً قربانه، ووقف سكّان الأرض جميعا ينتظرون حكم السماء في القرابين !**

فأرسل الله نارا أحرقت شاة قابيل، وكانت هذه أوّل محكمة نُصِبت في الأرض، قضى بها قاضي السماء لهابيل، كانتصار طبيعيّ لأوّل قانون زواج أرساه سبحانه ! (...) **ثارت حفيظة قابيل، وتهدّد وأوعد، وأقسم أن يقتل أخاه، وكان هابيل قويا، ولكنّه كان مؤمنا إلى الحد الذي يجعله يختار أن يكون مقتولا على أن يكون قاتلا، وما زادت هذه الشهامة قابيل إلا غيًّا، فأخذ فكّ حمار ميت، وضرب به هابيل غدراً على مؤخرة رأسه، فأرداه قتيلاً**»[1].

فتداخل هذا النصّ مع القصة القرآنية التي أوردها الله في سورة المائدة، قال تعالى:﴿ **وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَٰلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ(30)** ﴾

[سورة المائدة، الآيات: 27-30].

تشير هذه الآيات إلى أوّل إنسان يموت على وجه الأرض، فكانت النتيجة نُقْص واحد من أبناء **آدم**، وكسب الشيطان للابن الآخر، وسبب ذلك أنّ كلّ من **قابيل** و**هابيل** قدّما قربانا لله، فتقبل الله قربان **هابيل**، لصدقه وإخلاصه، ولم يتقبل قربان **قابيل** لسوء نيته، والموعظة من هذا كلّه هو ضرورة التقوى

[1] المرجع السابق، ص 29-30.

وإخلاص النية في كلّ الأعمال التي يعملها العبد، فإخلاص النية والتقوى من أهمّ أسباب تقبل الله تعالى لأعمال العبد المسلم.

أ.3- قصة سيدنا يوسف عليه السلام:

لقد استحضر "**أدهم شرقاوي**" هذه الشخصية في روايته من أجل «امتصاص دلالاتها القرآنية المشرفة والطافحة بالعبر والدروس والمواعظ»[1]، مركزا على حدثين اثنين أوّلهما هو: رميه في الجُبّ من طرف إخوته، والثاني هو: رميه في السجن بسبب مكائد النساء.

وقد كان سبب الحادثة الأولى هو الرؤية التي قصَّها سيدنا "**يوسف عليه السلام**" على أبيه، وخلاصتها أنَّه رأى أحد عشر كوكبا والشمس والقمر يسجدون له، فعرف "**يعقوب عليه السلام**" بأنّ هذه الرؤية تتضمن مجدا "**ليوسف عليه السلام**" يجعل إخوته وأبويه يخضعون لسلطانه، ولذلك قال له: «**لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ**» [سورة يوسف، آية 5].

خشية عليه من حسدهم، إلاَّ أنّ إخوته اجتمعوا ليُدَبِّروا له مؤامرة تبعده عن والده الذي يحبّه حبا شديدا، وتوصلوا في النهاية إلى إلقائه في بئر على طريق تمر به القوافل لكي تأخذه إحداها، ثمّ أخذته قافلة وبيع في إحدى الأسواق لعزيز مصر، وكَبُرَ "**يوسف**" وازداد جمالا وحسنا، ومن هنا تبدأ محنته الثانية، وهي أنَّ امرأة العزيز أصبحت تُعْجَبُ به، وانتهزت فرصة غياب زوجها وراودته عن نفسه، ولما حاول الفرار منها، لدا الوزير أمام باب الغرفة، فاتهمته الزوجة بمحاولة الاعتداء عليها، فأنكر "**يوسف عليه السلام**" ـه التهمة، وشهد معه طفل من أقاربها، ولما انتشر الخبر في المدينة، قررت زوجة الوزير أن تُظْهِر للناس عُذْرَها، فدعت نساء كبار رجال المدينة، وأحضرت لهنّ فاكهة وسكاكين، وأمرت "**يوسف**" بالدخول إليهن، فقطَّعنّ أيديهنَّ، ولذلك رأى القائمون على الأمر أن يُسْجَنَ "**يوسف عليه السلام**".

واتضح هذا كلّه في قول الروائي:

[1] إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري،عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 152.

«قال رجل لنسوة: إنّكنّ صاحبات يوسف !

فقلن له: فمن ألقاه في الجُبِّ؟ !

فقال: ومن ألقاه في السّجن؟ !

كلّما مررت بسورة يوسف تساءلت: أيّ الكيدين كان أشدّ وطأة على يوسف، كيد الرجال أم كيد النساء؟ !

ألقت النسوة يوسف في السّجن من فرط الحب، وألقاه الرّجال في الجبِّ من فرط الحقد !»[1].

أ. 4– قصة موسى عليه السلام:

يستحضر "**أدهم شرقاوي**" قصة "**موسى عليه السلام**" في روايته قائلا: «**حتى أننا حين نقرأ قصة موسى في القرآن، وهو أكثر الأنبياء ذكرا فيه، نلحظ غيابا تاما لدور الأب، فلم يُذكر في معرض المدح، ولا في معرض الذّم، بطلة القصة بلا منازع هي أمّه يوكابد !**

بطلة حين ألقته في اليمّ امتثالا.

وبطلة حين رضيت أن يكون دورها ثانويا في حياة ابنها فيما بعد، فقد كانت مجرّد مرضعة.

ولكنّ التي لعبت دور الأمّ في حياة موسى كانت امرأة لا تقلّ عظمة عن يوكابد، كانت آسيا بنت مزاحم، فربّته أحسن تربية في بيت أسوأ الرجال، فكان موسى العظيم صنيعة امرأتين !»[2].

ذكر الله سبحانه وتعالى قصة نبيّه "**موسى عليه السلام**" في مواضع كثيرة من القرآن الكريم، وقد تضمنت قصَّته عليه السلام الكثير من الأحداث والمواقف، المليئة بالحكم والعبر، وقد وُلِدَ النبيّ

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص116.

[2] المرجع نفسه، ص 126- 127.

"**موسى عليه السلام**" في وقت أصدر فيه فرعون قراره بقتل مَن يُولَد لبني إسرائيل من الذكور، لأنّ الكاهن أخبره عن ولادة مولود في بني إسرائيل يُنهي مُلك فرعون، ونتيجة لذلك كتمت أمّ موسى خبر ولادته خوفا عليه من القتل، فألهمها الله أن تضع الرضيع في صندوق وتُلقيه في النهر عسى أن يقع في أيدٍ أمينة، فانتهى به المطاف إلى قصر فرعون، وما إن رأته زوجة فرعون حتى أحبته واتخذته ولدا لها، ولكنه لم يقبل الرضاعة من أيّ امرأة حتى جاءت أمّه التي كانت تبحث عن أخباره.

استلهم الروائي أحداث هذه القصة من قوله تعالى: «**وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ أُمِّ مُوسَىٰ أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ (7) فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا إِنَّ فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا كَانُوا خَاطِئِينَ (8) وَقَالَتِ امْرَأَةُ فِرْعَوْنَ قُرَّتُ عَيْنٍ لِّي وَلَكَ لَا تَقْتُلُوهُ عَسَىٰ أَن يَنفَعَنَا أَوْ نَتَّخِذَهُ وَلَدًا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ (9) وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَىٰ فَارِغًا إِن كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلَا أَن رَّبَطْنَا عَلَىٰ قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ (10) وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ فَبَصُرَتْ بِهِ عَن جُنُبٍ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ (11) وَحَرَّمْنَا عَلَيْهِ الْمَرَاضِعَ مِن قَبْلُ فَقَالَتْ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَىٰ أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ(12)** ﴾ [سورة القصص، الآيات7-12]

أ.5 – قصة عيسى عليه السلام:

"**عيسى عليه السلام**" هو نبيّ الله الذي لم تكن ولادته كسائر البشر من ذكر وأنثى، بل من أنثى فقط، حيث اصطفى الله **مريم عليها السلام** لتكون أمّا حينما أرسل لها الملك ليبشرها بذلك فكان سيدنا عيسى معجزة من الله تعالى، قال عزّ وجل: ﴿**إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِندَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ (59)**﴾ [سورة آل عمران، آية 59]

وقال تعالى في موضع آخر: ﴿**إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ (45)**﴾ [سورة آل عمران، آية 45]

ويظهر تفاعل الروائي مع هذه الآيات الكريمة في قوله: «**عيسى بن مريم يا نبض، وُلِدَ دون أب، فربّته مريم، الذي ربّاها زكريا من قبل**»[1].

وغرض الكاتب من ذلك هو إثبات فكرة مفادها أنّ تربية الأبناء تربية صالحة لا تقتصر على وجود أمّ وأب، بل يمكن للأب وحده أن يُرَبي أبناءً يتميّزون بالقوة والعظمة والأخلاق الراقية، كما يمكن للأمّ أن تمارس الأمومة وتمنح الحنان لأبنائها في غياب الأب.

أ.6-قصة الرسول صلى الله عليه وسلم:

أورد "**أدهم شرقاوي**" في روايته شخصية عظيمة، ألا وهي شخصية "**محمد صلى الله عليه وسلم**"، وذلك من خلال استحضار العديد من مواقف حياته، كزواجه من خديجة، ونزول الوحي عليه، وقصصه مع بعض الناس.

لقد كان النبيّ صلى الله عليه وسلم يقلق مما يرى من انتشار للفساد بين قومه، ويرغب في الاعتزال عنهم والخلوة بنفسه، فأخذ يذهب إلى غار حراء ليعبد الله فيه، ولما بلغ من العمر أربعين عاما، بدأت تباشير النبوة بالظهور.

«قالت عائشة رضي الله عنها: أوّل ما بُديء به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الوحي الرؤيا الصالحة في النوم، فكان لا يرى رؤيا إلاّ جاءت مثل فلق الصبح، ثم حبب إليه الخلاء، وكان يخلو بغار حراء فيتحنّث –أي يتعبد– فيه الليالي ذوات العدد قبل أن ينزع إلى أهله، ويتزود لذلك ، ثمّ يرجع إلى خديجة، فيتزود لمثلها حتى جاءه الحق وهو في غار حراء، فجاءه الملك، فقال: اقرأ، قال ما أنا بقارئ...

قال: فأخذني، فغطني حتى بلغ مني الجهد، ثمّ أرسلني، فقال: اقرأ، قلت: ما أنا بقارئ.

فأخذني فغطني الثانية حتى بلغ مني الجهد، ثم أرسلني فقال: اقرأ، فقلت: ما أنا بقارئ، فأخذني،

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص 129.

فغطني الثالثة، ثم أرسلني فقال: ﴿اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (1)خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَلَقٍ (2)اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ (3)الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (4)عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (5)﴾ [العلق: 1-5]»[1]

ويظهر التناص مع ما سبق في قول الروائي:

«(...) **يترك مكة كلّها إلى غار حراء وقد حُبّبت إليه الخلوة.**

فقد كان يُطهى على نار القدر الهادئة لينضج ويستلم قيادة البشرية.

ولما بلغ الأربعين كانت السّماء قد قضت أن يُبعث سيّد الأرض !

ولم يكن غريبا أن يبعث الأميّ بـ"اقرأ"، فهذا الدين أُريد به أن يقلب الأرض رأسا على عقب !»[2].

ثمّ رجع "**الرسول صلى الله عليه وسلم**" من الغار وهو يرتجف، فدخل على خديجة وهو يقول: زملوني، زملوني، فزملته حتَّى هدأ، ثمّ أخبرها عن ما حدث له في الغار، فقالت له: (والله لا يخزيك الله أبدا).

ويتّضح ذلك في الرواية من خلال النصّ القائل:

«**نزل من الغار يرتعد من هول اللحظة، ويرتجف من برد التجربة.**

كان عنده قبيلة كبيرة...

وأقرباء كثر...

وأصدقاء مخلصون...

[1] صفي عبد الرحمن المبارك فوري، روضة الأنوار في سيرة النبي المختار، أشرفت وكالة شؤون المطبوعات والبحث العلمي بالوزارة على إصداره، ط1، 1424هـ، ص26-27.

[2] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص 255.

ولكنّه ذهب إلى خديجة ودفن رأسه في حضنها، وكأنّه يقول لها: أنت قبيلتي !

وكانت قبيلته...

دافعت عنه حتى آخر جنديّ من جيش الحنان في صدرها !

وطمأنته: والله لا يخزيك الله !»[1].

ولما توفيت **خديجة رضي الله عنها**، كان لذلك وقع شديد في نفس النبيّ الكريم، فقد حزن حزنا شديدا لفراقها، فهي التي وقفت معه، وساندته في دعوته، وهي التي صبرت معه على متاعب الدعوة.

وفي هذا الصدد يقول الروائي:

«**أعانق فيك سيد الناس إذ يفقد خديجة.**

إحدى عشرة زوجة ولم يملأ مكانها في قلبه أحد !»[2].

ويقول في السياق نفسه:

«**ويوم ماتت، سمّى ذلك العام كلّه عام الحزن، وكانت الأرض كلّها لا تصلح أن تكون عزاءً له، فدعاه ربه إلى السماء ليُعزّيه بها !**

وظلّ من الوفاء يذكرها، فتغار منها عائشة وهي في قبرها.

فتقول له: أمازلت تذكرها وقد أبدلك الله خيرا منها.

فيقول لها: والله ما أبدلني الله خيرا من خديجة !

أبعد هذا الحبّ حبٌّ، وبعد هذا الوفاء وفاء؟ !

[1] المرجع السابق، ص 255- 256.

[2] المرجع نفسه، ص255.

لا يطيب خاطر حيّ على حساب ميت مازال حيا في قلبه»[1].

- **قصة الرسول صلى الله عليه وسلم مع الحباب بن منذر:**

استلهم الروائي هذه القصة وهو بصدد الحديث عن الحرب ليُعَزز فكرة المشورة والأخذ برأي الآخرين، وأحسن مثال يُحتذى به هو رسولنا الكريم الذي أخذ برأي "**الحباب بن المنذر**"؛ وهو صحابي جليل شهد كلّ الغزوات مع "**الرسول صلى الله عليه وسلم**"، وفي غزوة بدر سارع "**الرسول صلى الله عليه وسلم**" وصحابته إلى بدر، ليسبقوا المشركين إلى ماء بدر، ويحولوا بينهم وبين الاستيلاء عليه، فنزل عند أدنى ماء من مياه بدر، وهنا قام **الحباب بن المنذر** وقال: يا رسول الله أرأيت هذا المنزل، أمنزلا أنزلكه الله ليس لنا أن نتقدمه ولا نتأخر عنه؟ ! أم هو الرأي والحرب والمكيدة؟

قال: « بل هو الرأي والحرب والمكيدة»، قال: يا رسول الله فإنّ هذا ليس بمنزل، بل علينا أن نأتي أدنى ماء من قريش، فننزله ونغور–نخرب– ما وراءه من القُلَب –الآبار– ثم نبني عليه حوضا فنملأه ثم نقاتل القوم فنشرب ولا يشربون، فقال له النبي: "لقد أشرت بالرأي".

وفي هذا الصدد يقول نصّ الرواية:

«وعندما أنزل النبيّ الجيش في بدر، نظر الحباب بن المنذر في المكان الذي اختاره النبي للجيش فلم يعجبه، وكان رجلا ذا دراية بالحرب.

فقال له: أهو منزل أنزلك الله إياه، أم هي الحرب والمشورة والرأي؟.

فقال النبي بكل تواضع:بل هي الحرب والمشورة والرأي.

فقال الحباب: أرى أن تكون آبار بدر خلفنا فنشرب ولا يشربون فنزل النبيّ على رأيه !»[2].

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص256.

[2] المرجع نفسه، ص57–58.

-قصة الرسول صلى الله عليه وسلم مع مزارعي المدينة:

وَظَّفَ "**أدهم شرقاوي**" في روايته حادثة دينية عظيمة تُقرُّ بأنّ "**الرسول صلى الله عليه وسلم**" مرّ بقوم يُلَقحون النخل فتساءل عمّا يفعلون فأجابه من كان يرافقه، فقال **الرسول صلى الله عليه وسلم**: ما أظن ذلك يغني شيئا.

«وعن **عائشة رضي الله عنها** أنّ **النبي صلى الله عليه وسلم** مرّ على قوم في رؤوس النخل، فقال ما يصنع هؤلاء؟ قالوا: يؤبرون النخل، قال: لو تركوه لصلح، فتركوه، فشيص، فقال: ما كان من أمر دنياكم فأنتم أعلم بأمر دنياكم، وما كان من أمر دينكم فإلي»[1].

ومن ذلك جاء نصّ الرواية كالآتي:

«**وعندما رأى مزارعي المدينة يلقحون النخل بأنفسهم.**

قال لهم: لم تُأَبّرون نخيلكم، ألا تفعل الريح؟

فلم يُأَبّروه في عامهم التالي، ولم يحمل.

ولمّا راجعوه...

قال: أنتم أعلم بأمور دنياكم !»[2].

وغرض الكاتب من هذا التناص هو إثبات أنّ الشخص الذي يبدع في مجال ليس بالضرورة أن يبدع في غيره، فالأنبياء والرسل لن يُخطؤوا فيما يُبَلّغونه من تعاليم الشريعة، وأوامر الله ونواهيه، ولكن في أمور الدنيا قد يكون هناك من الناس من هو أكثر علما بها منهم.

[1] موقع فضيلة الشيخ عبد الكريم تتّان www . atattan .com

[2] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص58.

ب–التّداخل النّصّي مع الآيات والألفاظ القرآنية:

يعتبر "**أدهم شرقاوي**" من بين الروائيين الذي اهتموا بتوظيف الآيات القرآنية في نصوصهم، إمّا آيات كاملة مقتبسة من كتاب الله، أو استلهام معاني بعض الآيات، أو توظيف بعض الكلمات القرآنية التي تقودنا إلى الآية الكريمة التي تمّ التناص معها، ويؤدي هذا الضرب من التّداخل النّصي إلى إضفاء الدقة والجمالية، كما أنّ توظيفه لها يدلّ على تشبعه بالقرآن الكريم، وبالثقافة الدينية.

ومن بين الآيات التي وظّفها نجد مايلي:

يقول الروائي: «**إنَّها الغريزة التي دغدغ بها إبليس أبانا آدم فأقنعه أنّ شجرة المعصية هي شجرة الخلد وملك لا يبلى**»[1].

نهل "**أدهم شرقاوي**" الكلمات الأخيرة من قوله تعالى: ﴿**فَوَسْوَسَ إِلَيْه الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الخُلْدِ ومُلْكٍ لَا يَبْلَى**(120)﴾ [سورة طه، آية: 120]

اختار الروائي هذه الآية لكي يزيد من دقة تصويره للحالة التي هم عليها من رغبة في البقاء، والابتعاد عن الموت، ولن يتحقق هذا إلاّ بخوض الحرب، ولعلّ غريزة البقاء هذه هي التي جعلها الشيطان سبيلا ليعصي "**آدم عليه السلام**" أمر الله سبحانه وتعالى.

وفي موضع آخر أخذ الروائي قوله تعالى: ﴿**الذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَلَاةَ وَمِمَا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ**(3)﴾ [سورة البقرة، آية:3]

ووظّفه في روايته لينتقد الشيوعيين الذين لا يؤمنون إلاّ بما تراه حواسهم، وقابلهم بالحجة المتمثلة في آية من آيات الذكر الحكيم، فقوله تعالى:« **يُؤْمِنُونَ بِالغَيْبِ**» بمعنى يؤمنون بالله وملائكته وكتبه ورسله، واليوم الآخر، وجنته وناره ولقائه، ويؤمنون بالحياة بعد الموت، وبالبعث فهذا كلّه غيب.

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص13.

ويظهر هذا في قول الروائي: «**والشخص الذي يريدني أن أؤمن بخوفه، وحُبّه، وجوعه، وهو عاجز عن أن يجعلني أراها، يريدني بالمقابل أن أكفر بالنّار، والجنّة، والصّراط، والملائكة لأني لا أراها !**»[1].

ويشير الروائي في روايته إلى أهمية التدبر والتفكر في القرآن الكريم، وذلك من خلال قوله: «**و الآيات التي تحثّ على التفكر والتدبر في القرآن أكثر من الآيات التي تحثّ على الصلاة ! لأنّ الله لا يُعْبَد عن جهل**»[2].

تداخل هذا النص مع الآية التي يقول فيها الله تعالى: ﴿**أَفَلَا يَتَدَبَّرُونَ الْقُرْآنَ أَمْ عَلَى قُلُوبٍ أَقْفَالُهَا (24)**﴾ [سورة محمد، آية 24].

فالتفكر والتدبر واجبان حتميان على كلّ مسلم يريد أن يرضي الله تعالى في الدنيا والآخرة، ولمعرفة قدر الله وعظمته لابدّ من التفكر في هذه الآيات الكونية، وعدم إهمالها، قال تعالى: ﴿ **إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَالْفُلْكِ الَّتِي تَجْرِي فِي الْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ النَّاسَ وَمَا أَنزَلَ اللَّهُ مِنَ السَّمَاءِ مِن مَّاءٍ فَأَحْيَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَابَّةٍ وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ وَالسَّحَابِ الْمُسَخَّرِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ (164)**﴾ [سورة البقرة، آية 164]

فإنّ كلّ إنسان عليه التدبر والتفكر في آيات الله ؛لأنّها السبيل الذي يرشده في الدنيا، ليصل إلى الآخرة بسلام، وقد تناصّ الروائي مع هذه الآيات الدالة على التدبر والتفكر؛ لأنّه يرى بأنّ كلّ شخص يخوض الحرب فإنّه سيشعر بإمكانية خسارته لحياته، ولذلك لابد من الرجوع إلى القادر حتّى يكسب حياته الآخرة.

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص79.

[2] المرجع نفسه، ص76.

ويوظف "**أدهم شرقاوي**" قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ**﴾ [سورة يوسف، آية 28]، وقوله تعالى: ﴿**وَلَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ**﴾ [سورة يوسف، آية 5].

ليبرهن أنّ الكيد «**ليس حرفة نسائية كما يظنّ الرجال والحديث عن الكيد على أنّه شأن أنثوي تهمة ألصقها الرجال بالنساء نتيجة فهم ذكوري للنص القرآني ﴿ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ﴾ !**

الآية وإن كانت تثبت وبشكل قاطع وجود الكيد في النساء، فإنّ ﴿لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا﴾ تثبت بما لا يدع مجالا للشك أنّ للرجال حظا وافرا من الكيد أيضا»[1].

وفي موضع آخر يختطف الروائي قوله تعالى: ﴿**وَلَا تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا تَتَّخِذُونَ أَيْمَانَكُمْ دَخَلًا بَيْنَكُمْ أَنْ تَكُونُوا أُمَّةً هِيَ أَرْبَى مِنْ أُمَّةٍ إِنَّمَا يَبْلُوكُمُ اللهُ بِهِ وَلَيُبَيِّنَنَّ لَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ(92)**﴾ [سورة النحل، آية 92].

وهي آية تتحدث عن امرأة من قريش تسمى: "**ريطة بنت عمرو بن سعد بن كعب بن تميم**"، والتي يُقال عنها في تفسير البغوي "**معالم التنزيل**" أنها «تُلَقَّب بِجِعْرٍ، وكانت بها وسوسة، وكانت اتخذت مِغْزَلًا بقدر ذراع وصنارة مثل الأصبع، وفلكة عظيمة على قدرها، وكانت تغزل الغزل من الصوف والشعر والوبر، وتأ جواريها بذلك فكُنَّ يغزلن من الغداة إلى نصف النهار، فإذا انتصف النهار أمرتهن بنقض جميع ما غزلن فهذا كان دأبها، ومعناه أنها لم تَكُفَّ عن العمل ولا حين عملت كفّت عن النقض»[2].

ويظهر ذلك في قول الروائي: «**ريطة بنت عمرو بن كعب كانت امرأة خالصة الجنون، وكانت ذات حرفة، مبدعة في مجالها، تأتي ما يعجز العقلاء أن يأتوا به، كانت تغزل القطن والصوف بدقة**

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص118.

[2] القرآن الكريم، تفسير البغوي، معالم التنزيل، من موقع: quran .ksu.sa

متناهية أدهشت العرب، وكانت إذا انتهت من غزلها نقضته، فذهبت جهودها أدراج الرياح، ولا تتعجبي أنّ العقلاء حين لم يحفظوا حقّ ريطة، حفظه لها القرآن !

أجل القرآن يا نبض...﴿ وَلَا تَكُونُوا كَالَّتِي نَقَضَتْ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا...﴾»[1].

فهذا النَّص يُبين به الروائي أنّ للمجانين موقع في هذه الحياة، وأنّ الجنون ظاهرة اجتماعية لابد من الوقوف عندها ودراستها، مثلها مثل الظواهر الأخرى كالتسول، والتفكك الأسري، وغيرهما.

أمّا تداخله مع هذه الآية كان بمثابة حجة يبرهن بها عن صحة كلامه؛ لأنه يركز على فكرة مفادها أنّ ما دام القرآن الكريم بجلالته توقف عند قصة "**ريطة**" ،فكيف لا نتوقف نحن البشر الضعفاء عندها لنستفيد منها ولندرسها.

وفي تفاعل آخر مع آية أخرى، يقول "**أدهم شرقاوي**": «**ولكن ثقي أنه عندما تضع الحرب أوزارها**»[2]، فعند قراءتنا لما سرده الروائي في هذه الأسطر، يتبادر لأذهاننا آية من سورة "**محمد**"، التي يقول فيها الله تعالى: ﴿ **فَإِذَا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا فَضَرْبَ الرِّقَابِ حَتَّىٰ إِذَا أَثْخَنتُمُوهُمْ فَشُدُّوا الْوَثَاقَ فَإِمَّا مَنًّا بَعْدُ وَإِمَّا فِدَاءً حَتَّىٰ تَضَعَ الْحَرْبُ أَوْزَارَهَا ذَٰلِكَ وَلَوْ يَشَاءُ اللَّهُ لَانتَصَرَ مِنْهُمْ وَلَٰكِن لِّيَبْلُوَ بَعْضَكُم بِبَعْضٍ وَالَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَلَن يُضِلَّ أَعْمَالَهُمْ(4)** ﴾ [سورة محمد، آية 4]

إضافة إلى ما تقدم ،فإنّ "**أدهم شرقاوي**" يلجأ في الكثير من الأحيان إلى استخدام ألفاظ من القرآن الكريم، نذكر منها:

يقول نصّ الرواية «**في السّلم يا نبض يكمن الشيطان في التفاصيل، أمّا في الحرب يغدو العقل شيطان التفاصيل، نحاربه بمعوذات الواقع**»[3].

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص102.
[2] المرجع نفسه، ص65.
[3] المرجع نفسه، ص13.

يربط الروائي هنا بين الشيطان والمعوذات، أخذا بقوله تعالى:

﴿وَقُلْ رَبِّ أَعُوذُ بِكَ مِنْ هَمَزَاتِ الشَّيَاطِينَ (97) وَأَعُوذُ بِكَ رَبِّ أَنْ يَحْضُرُونَ (98)﴾

[سورة المؤمنون، الآيتان: 97-98]

وفي موضع آخر من روايته يقول: «(...) **لو رضينا أن نفقد أحبّائنا ونحن ننظر إليهم يموتون أمام أعيننا لبقينا نعالجهم بالرُّقى والتمائم، ولَمَا كَان الطِّبُّ بالشكل الذي هو عليه اليوم**»[1]

فالتمائم هي خرزات كان يُعَلّقها العرب على أولادهم ،اعتقادا منهم أنّها تُبعد العين عنهم، وقد أبطلها الإسلام، أمّا الرُقى فقد أشار "**الرسول صلى الله عليه وسلم**" أنَّه يمكن استخدامها إذا كانت معروفة، وليس فيها شرك أو ما يُخَالف الشَّرْعَ من ألفاظ لا يُعْرَف معناها، أو أسماء الشياطين.

وبما أنّ رسولنا الكريم حَرَّم الرُقى والتمائم، فقد ذهب الرجال في نظر الروائي إلى البحث عن شيء بديل يكون فيه الشفاء، فظهر ما يسمى بالطبّ.

وهناك تناص آخر، يتمثل في استحضار الروائي لكلمة "**التيمم**" وهي لفظة منتسبة بدوم شك إلى تعاليم ديننا الحنيف، والتيمم هو نوع من الطهارة في الإسلام، وهو بديل الوضوء في حالة عدم وجود الماء أو في حالة المرض ونحوه.

قال تعالى: ﴿**وَإِنْ كُنتُمْ مَرْضَى أَوْ عَلَى سَفَرٍ أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِنْكُمْ مِنْ الْغَائِطِ أَوْ لامَسْتُمْ النِّسَاءَ فَلَمْ تَجِدُوا مَاءً فَتَيَمَّمُوا صَعِيداً طَيِّباً فَامْسَحُوا بِوُجُوهِكُمْ وَأَيْدِيكُم**(6)﴾ [سورة المائدة، آية 6]

ويظهر استلهامه لهذه اللفظة في قوله: « **بي عطش لا يرويه إلا أنتِ، أنت ماء قلبي والقلوب لا تعرف التيمم يا نبض**»[2].

[1] أدهم شرقاوي ،رواية نبض، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 16.

ويواصل "**أدهم شرقاوي**" استحضاره للألفاظ القرآنية التي تحيلنا إلى الآيات ومعانيها، إذ يقول:

«**كان يحضُّنا على طاعة أهلنا، ولم يكن يُوبخنا**»[1]

وفي هذا تداخل مع قوله تعالى: ﴿**أَرَأَيْتَ الذِي يُكَذِّبُ بِالدِينِ(1) فَذَلِكَ الذِي يَدُعُّ اليَتِيمَ(2) وَلَا يَحُضُّ عَلَى طَعَامِ المِسْكِينِ(3)**﴾ [سورة الماعون، آية 1-3]

أمّا قوله: «(...) **كما أَنّي لا أترك قلبي فارغا، القلوب التي تفرغ تحكم بالموت وإن كانت تنبض، حين خلق الله الأفئدة جعل حياتها الحب والإيمان، وإذا ما فرغت منها يعني أنَّها أصبحت خرابا**»[2].

تناصٌ تجلى في كلمة "الأفئدة" التي ذكرها الله تعالى في قوله: ﴿**كَلَّا لَيُنْبَذَنَّ فِي الحُطَمَةِ (4) وَمَا أَدْرَاكَ مَا الحُطَمَةُ(5) نَارُ اللهِ المُوقَدَةُ(6) التِي تَطَّلِعُ عَلَى الأَفْئِدَةِ(7)**﴾ [سورة الهمزة، الآيات4-7]

ج. التَّداخل النّصي مع الشخصيات الدينية:

لقد وظف "**أدهم شرقاوي**" في روايته هذه بعض الشخصيات الدينية من صحابة "**الرسول صلى الله عليه وسلم**"، ومن أبرز هذه الشخصيات:

ج.1: حمزة بن عبد المطلب:

وهو صحابي من صحابة "**الرسول صلى الله عليه وسلم**" وعَمُّه وأخوه، وصديق له، لذا كانت بذور الإسلام موجودة في نفسه، ولكن لم يُعلن إسلامه إلا في السنة السادسة من البعثة، إثر موقف غيرةٍ وانتصارٍ **لرسول الله صلى الله عليه وسلم**، فقد كان "**حمزة بن عبد المطلب**" عائدا من الصيد، وبلغه أنّ "**أبا جهل بن هشام المخزومي**" لقي النبيّ صلى الله عليه وسلم عند الكعبة، فتعرض له وسبّه وضربه

[1] المرجع السابق، ص 152.
[2] المرجع نفسه، ص 175- 176.

على رأسه، فأسال دمه، فغضب حمزة، وأقبل على "**أبي جهل**" فشجّ رأسه، وقال: (**أتشتمه وأنا على دينه، أقول ما يقول، فأردد عليّ إن استطعت؟**) ثم ذهب إلى "**الرسول صلى الله عليه وسلم**" وأعلن إسلامه.

وقد استلهم الروائي موقف ورد فعل هذا الصحابي في روايته، ليبيّن أنّ المواقف هي التي تغيّر الناس، وتجعلهم يُولدون من جديد، **فحمزة** كان على دين ظلالة، ثم إنّ غيرته على أخيه جعلته يغيّر دينه، كما تغيَّر الناس تحت وطأة الحروب، فتحوّلوا من ناس مسالمين إلى ناس تعوّدوا على القتل.

يقول نصّ الرواية:« **كلّ من عرف حمزة بن عبد المطلب في الجاهلية ما كان ليتخيّل أنّ هذا ما سيصبحه في الإسلام، صائد الأسود كان من شبه المستحيل أن تُرَوِّضه فكرة !**

عاشق الخمر والنساء كان من شبه المستحيل أن يصير عابدا كأرقى ما يكون !

ولكنّ عندما جاءت لحظة ولادته خرج من رحمها إنسانا آخر...

كان عائدا من رحلة صيد، على محياه أثر وعثاء السفر، وعلى ثيابه أثر مشقة الطريق.

وصل إلى الكعبة كعادة القريشيّ إذا كان على فراق مع مكة !

وفي تلك اللحظة شاهد قريشا وقد أنزلت صنوف العذاب بالمسلمين العُزل.

فقال لأبي جهل: باسل ومغوار أنت يا أبا جهل، كيف لا وأنت تقاتل رجالا بلا سلاح.

فقال له أبو جهل: لأنهم يُظاهرون هذا السفيه.

فقال له حمزة: ومن أسفه منكم وأنتم تحرمونه حقّ الكلام.

فقال أبو جهل: محمد مفتر وكذّاب,

فضربه حمزة بقوسه، وشجّ رأسه وقال له: ردَّها عليّ إن استطعت، أنا على دين محمد، أقول ما يقول !

(...) فاتجه من فوره إلى النبيّ وقال له: يا ابن أخي، عندما أجوب الصحراء في الليل أعرف أنّ الله أعظم من أن يُوضع بين أربعة جدران»[1].

ج.2: شخصية عمر بن الخطاب:

لقد أورد "**أدهم شرقاوي**" في روايته شخصية **عمر بن الخطاب**، وهو صحابيّ جليل معروف بأمير المؤمنين، والذي بدأت قصة إسلامه حينما خرج لقتل **النبي صلى الله عليه وسلم**، فلقيه رجل وأخبره إسلام أخته وزوجها، فذهب إليهما وضربهما، ولما رأى **عمر** ما بأخته من الدّم ندم على ما صنع، وقال لها: أعطني هذه الصحيفة التي سمعتكم تقرآن، فتطهر وقرأها حتى شرح الله صدره للإيمان فقال: دُلُّوني على **محمد**، وهكذا أسلم **عمر** بسبب كلمات هزت كيانه، وكان إسلامه ولادة ثانية بالنسبة له، ويتضح هذا في قول الروائي: «**لم يكن أحد في مكة يتوقع أنّ الذي كان يصنع صنما من تَمْر بيديه، فيعبده في النّهار ويأكله آخر الليل، سيصبح عمر مفكّك أكبر إمبراطوريتين في التاريخ، فارس والروم !**

(...) عندما علم بإسلام أخته جُنّ جنونه، وذهب إلى بيتها شيطانه يأزُّه على الشَّر أزًا، ضربها وأسال دمها، ثم انهال على زوجها يضربه، ولمّا رأى منظر الدم على وجهها رقّ قلبه.

وأمسك صحيفة القرآن، فنزعتها أخته من يده، وقالت له: لابدّ أن تغتسل ! فلما اغتسل أخذ الرِّقعة فإذا فيها: ﴿ طه، مَا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْقُرْآنَ لِتَشْقَى، إِلَّا تَذْكِرَةً لِّمَن يَخْشَىٰ ، تَنزِيلًا مِّمَّنْ خَلَقَ الْأَرْضَ وَالسَّمَاوَاتِ الْعُلَى، الرَّحْمَٰنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَىٰ ، لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَمَا تَحْتَ الثَّرَىٰ ، وَإِن تَجْهَرْ بِالْقَوْلِ فَإِنَّهُ يَعْلَمُ السِّرَّ وَأَخْفَى ، اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ ﴾

فلما وصل إلى آخرها قال: أَمِن هذا فرّت قريش؟ !

خذوني إلى محمد.

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص 67-68.

وهكذا وُلد عمر...»[1]

وقد أدرج الروائي الآيات التي غيّرت حياة "**عمر بن الخطاب**"، وجعلته يدخل الإسلام فكان إسلامه فرجا وفتحا للمسلمين، وغرض الكاتب من ذلك هو توجيه رسائل للناس جميعا من خلال قصة "**حمزة**" و"**عمر بن الخطاب**"، فالأول أثّ ت فيه لحظة ظلم لم يرضاها؛ لأنها تتنافى مع الإنسانية، والثاني هزّته كلمات الله وغيرت مصيره، وبيّنت له الطريق الصحيح، أمّا سكان هذا العالم، فلم يؤثر فيهم الظلم ولا كلمات المظلومين، ولم يتحركوا ليصنعوا ولادة جديدة لهم.

وفي موضع آخر يتناص "**أدهم شرقاوي**" مع مقولة شهيرة لـ: "**عمر بن الخطاب**"، يقول الروائي: « **وإنَّي على يقين أنّ الله لو كشف لنا حجب الغيب ما اخترنا لأنفسنا إلا ما اختاره سبحانه لنا**»[2].

وهذه المقولة منسوبة إلى أمير المؤمنين، والتي يُقرّ من خلالها الروائي بأنّ ما اختاره الله لنا هو ما يُناسبنا، وأنّ المال ليس معيارا لحُبّ الله لعبده، بَل الهداية هي التي يُنعِم بها الله على من يحب.

ج.3:شخصية أبو بكر الصديق:

استحضر "**أدهم شرقاوي**" شخصية "**أبو بكر الصديق**"، ومواقفه التي بقيت عالقة في الأذهان، ونذكر منها: عتقه للعبيد، وعندما أمر "**الرسول صلى الله عليه وسلم**" بالصدقة جاء "**عمر بن الخطاب**" بنصف ماله، بينما جاء "**أبو بكر الصديق**" بماله كلّه، وحينما سأله النبيّ صلى الله عليه وسلم، ما أبقيت لأهلك، قال له: أبقيت لهم الله ورسوله.

ويظهر هذا فيما يقوله الروائي:

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص 68-69-70.
[2] المرجع نفسه، ص 109.

«**أبو بكر كان يشتري العبيد ويعتقهم.**

وعندما جاء عمر بنصف ماله مُمَنِيا نفسه أن يسبق أبا بكر، وجد أنّ أبا بكر قد جاء بماله كلّه !»[1]

ومن خلال هذا التّداخل مع مواقف "**أبو بكر الصديق**"، يحاول الروائي أن يوضح فكرة مفادها أنّ الكثير من المسلمين الأوائل كانوا أثرياء، ولم يمنعهم هذا من اعتناق الإسلام، وصرف أموالهم في سبيل إرضاء الله سبحانه وتعالى.

[1] المرجع السابق، ص 85.

المبحث الثاني:

التَّداخل النّصي مع الأساطير

لقد لجأت الرواية العربية عامة والرواية الفلسطينية خاصة إلى توظيف الأسطورة، وذلك لامتلاكها القدرة على تنمية تجربة الروائي، واستدعائها إلى أزمنة وحضارات مختلفة، مع جعل اللغة العادية أكثر انفتاحا وإيحاءً، وهذا ما يجعلنا نقول بأنّ الأسطورة عندما تكون «جزءا من العمل الأدبي فإنّها تنتج النصّ تزامنيا على صعيد العلاقات المشَكَلة ضمن بنية النص بين المكون الأسطوري والمكون التجريبي»[1]، لأنّ استدعاء الموروث الأسطوري في الرواية يجب أن يكون تلبية لحاجة المعاني المراد إيصالها للمتلقي، فيحدث بذلك انسجام بين ما تمتلكه هذه الأساطير من أحداث وتجربة الروائي المعاصر.

ولما كانت دراسة الأسطورة في ذاتها ليست هدفا من أهداف هذا البحث، فإنَّه يكفينا هنا اعتماد أكثر تعريفاتها عمومية وبساطة، وهو أنّ «الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، وتسرد حدثا وقع في عصور ممعنة في القدم، عصور خرافية تستوعب بداية الخليفة، أو بعبارة أخرى الأسطورة تحكي بواسطة أعمال كائنات خارجة كيف برزت إلى الوجود حقيقة واقعة...»[2]

ومن أهم الأحداث التي أدّت إلى استحضار الأسطورة في الرواية الفلسطينية هو هزيمة حزيران 1967، فهذه الفاجعة لم تكن عاملا يدفع إلى زيادة النتاج الروائي فحسب، بل أدّت كذلك إلى تطوير هذا النتاج، وسبيلهم في ذلك هو البحث عن أساليب تعبير جديدة تمكنهم من التعبير عن الواقع المعاش.

إضافة إلى ما تقدّم، فإنّ الشعب الفلسطيني عاش هزيمة حزيران، وما زال يعيش خيبات وهزائم جعلته يبتعد عن الواقع ويجنح إلى الخيال، ليفصح عمّا يختلج ذاكرته، وما يؤذي نفسه، وما يعانيه من قمع واستعمار، بنص روائي مِلؤُه الأساطير، ومن هنا فإنّ الأسطورة هي من أهم مظاهر التجديد في الرواية الفلسطينية.

وعند حديثنا عن جلّ الأقطار العربية التي تعرضت للاستعمار، فإنَّنا نجعل لاستدعاء الشخصيات الأسطورية في الرواية العربية سببا، ألا وهو تعرضهم للقهر السياسي والاجتماعي، الذي يَفرِض

[1] عيساني بلقاسم، النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2013، ص56.

[2] محمد عبد الرحمن يونس، الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014، ص31.

على أصحاب الكلمة اللجوء إلى « ائلهم وأدواتهم الفنية الخاصة التي يستطيعون بواسطتها أن يعبّروا عن آرائهم وأفكارهم بطريقة فنية غير مباشرة (...)، ومن الأساليب التي لجأ إليها أصحاب الكلمة على مدى العصور، الأسطورة والرمز، وسوق الأفكار، وآرائهم على لسان الحيوان»[1]، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على أنّ الأساطير هي بمثابة قناع يحتمي به الروائي من بطش السلطات الغاشمة.

ومن الواضح أنَّ الرواية العربية المعاصرة أصبحت تعتمد في سرد أحداثها على التراث الأسطوري، ولكنّ ما يكمن في الأمر من صعوبة، هو مدى تمكن الروائي من إعادة صياغة هذه الأسطورة لتواكب تطور الأحداث في الرواية، لأنَّه إذا تقيد بمضمونها البدائي، فإنَّه لا يضيف شيئا جديدا مما يؤدي إلى إلحاق التشوه بهذا العمل الروائي.

وبالتالي، فإنّ الحديث عن الأسطورة إنَّما هو حديث عن تقنية تؤدي إلى توليد المعنى ذو الدلالة المؤثرة جهة، وإخراجه في حلة تقتنع بها النفس المتذوقة للجمال من جهة أخرى، ومن ثمة كان لتوظيف الأسطورة شأن عظيم في الرواية العربية عامة، والرواية الفلسطينية خاصة، ويظهر ذلك فيما يلي:

1- ملحمة جلجامش:

"**جلجامش**" رجل يعلم كلّ شيء، ويمتلك الحكمة والعلم، وعندما خلقته الآلهة أعطته جسدا كاملا، ووهبه "**شمس**" إله الشمس العظيم الجمال، ووهبه "**آداد**" إله العواصف الشجاعة، وبهذه الصفات النادرة، لم يقابل "**جلجامش**" أحدا يمكنه أن يقف في وجهه.

واستجابة لنواح الناس وشكواهم منه، قررت الآلهة أن تخلق "**إنكيدو**" الذي سمع بشجاعة "**جلجامش**"، وذهب لمقابلته، فعرف هذا ا أنّهما متساويان في القوة والشجاعة، فتعاهدا على الصداقة، وبدءا مغامرتهما معا، والتي كان هدفها قتل مخلوق خطير يسمى "**جمبايا**"، وهو يحرس الغابة ويمتلك أسلحة قوية.

[1] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1417هـ، 1994م، ص33

وقد تمكن "**جلجامش**" من قتل هذا المخلوق العجيب، ثم ذهب إلى النهر ليغتسل فرأته "**عشتار**" إلهة الحب، وعرضت عليه الزواج، ولكنه رفض عرضها، فأحست "**عشتار**" بالإهانة وطلبت من والدها "**آنو**" إله السماء أن ينتقم لها، فيقوم "**آنو**" بإرسال ثور مقدس من السماء، هاجمه "**أنكيدو**" واستطاع أن يمسك بقرنيه ليقوم "**جلجامش**" بالهجوم عليه وقتله. وبعد قتلهما لهذا لمخلوق المقدس، اجتمعت الآلهة لتعاقبهما، فقرروا قتل "**أنكيدو**" عن طريق تسليط الحمى عليه، وقد حزن صديقه "**جلجامش**" حزنا شديدا لفراقه.

وخوفا من أن يكون مصيره مشابها لمصير صديقه، ترك عرشه وراح يبحث عن "**أوتناشيم**" ليُعلّمه سرّ الخلود، وقد قرّر هذا الأخير أن يعطي لـ: "**جلجامش**" اختبارا بأن يبقى مستيقظا لمدة أسبوع، حتّى يحصل على النبتة التي تطيل العمر... «وفعل "**جلجامش**" ذلك وحصل على النبتة، وفي طريق العودة جلس قرب جدول يستريح، ووضع النبتة جانبا، فتأتي حية وتأخذ النبتة وتأكلها... وتختفي بسرعة...»[1] فحصلت بذلك الحية على الخلود وطول العمر، وعاد "**جلجماش**" خائبا.

ثم مات كما كان مُقدَّرا له، ويتضح التّداخل مع أحداث هذه الأسطورة في نص الرواية: «**وهي الغريزة التي طاف لأجلها الملك السومريّ جلجامش أرجاء الأرض يبحث عن الإلدرادو أو نبتة الخلود بعد أن فقد صديقه أنكيدو، صحيح أنّ ملحمة جلجامش لا تعدو كونها أسطورة، ولكنها أسطورة كتبها البشر**»[2].

ويضيف في السياق نفسه قائلا: « **أتذكرين جلجامش يا نبض، ذاك الذي طاف الأرض بحثا عن نبتة الخلود بعد أن فجعه موت أنكيدو؟**»[3].

[1] أحمد سويلم، أشهر الأساطير والملاحم الأدبية في التراث الإنساني، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2010، ص59.
[2] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص13-14.
[3] المرجع نفسه، ص245

2- أسطورة هيرودوس أو هيرودوث:

لقد استحوذت أسطورة ينبوع الشباب الذي تحدث عنه "**هيرودس**" على اهتمام "**أدهم شرقاوي**"، من خلال توظيفه لها في روايته "**نبض**"، فيقول: «**حدثتك مرة عن ينبوع الشباب الذي حكى عنه هيرودس، كان هذا في القرن الخامس قبل الميلاد**»[1].

وهذه الأسطورة هي من أقدم الروايات التي جاءت على لسان المؤرخ اليوناني "**هيرودوث**" في القرن الخامس قبل الميلاد، عندما كتب ينبوع الشباب في أرض الماكرونيين، والذي أعطى أهل المنطقة فترات حياة طويلة استثنائية، وظلت عبر كلّ هذه القرون تحضى باهتمام بالغ.

وذكرها كذلك الكاهن "**يوحنا**" خلال الحروب الصليبية الأولى، وهي واضحة بشكل جلي عند شعوب الكاريبي الأصليين خلال رحلات الاستكشاف في القرن السادس عشر، والذين تحدثوا عن مياه مجددة للشباب ذات قدرات عجائبية في أرض تدعى "**بيميني**".

3- حرب إسبارطة على طروادة:

وهي حرب بين الإغريق والطرواديين، فقد كانت من أشهر الحروب لورودها في ملحمتي "**الإلياذة**" و" **الأوديسة**".

وفي "**الإلياذة**" يقال بأنّ هناك ثلاث آلهات حضروا حفلة عرس كبيرة وهنَّ: "**منيرفا**" و"**فينوس**" و"**جونو**"، وقد أرسلت "**إيريس**" إلهة البغض تفاحة نقشت عليها: إلى ربة الجمال...

ورأت كلّ واحدة أنّ لها الحق في امتلاك التفاحة، فثار الخلاف بين الإلهات الثلاث، ولمّا علم بذلك كبير الآلهة "**جوبيتر**"، أرسل "**باريس**" ابن ملك طروادة ليكون حكما بينهن، فحكم "**باريس**" للإلهة "**فينوس**"، وقدّم لها التفاحة.

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص14.

وكان "**أتريوس**" ملكا على إحدى مقاطعات اليونان، وله ولدان: "**أجاممنون**"، و"**مينيلاوس**"، ولما قُتل الملك في إحدى الحروب، هرب الابنان إلى "**إسبرطة**" حيث زوجهما الملك بابنتيه "**كلونا يمنستر**" لـ:"**أجاممنون**" و"**هيلينا**" لـ "**مينيلاوس**"، وقد كان سبب الحرب هو هرب "**هيلينا**" مع "**باريس**" ابن ملك طروادة.

«ويكتشف "**مينيلاوس**" هروب زوجته "**هيلينا**" مع "**باريس**"... فثارت ثائرته، وأحسّ بالعار... فأخذ يتصل بملوك اليونان وأبطالها كي يساعدوه على غسل هذا العار... واستعادة زوجته الهاربة... فلبى دعوته عدد من الأبطال من بينهم "**أجاممنون**"... و"**أخيل**"... و"**نسطور**"... و"**أجاكس**"... وكلهم أبطال شجعان...»[1]، ووقفت إلى جانبهم الإلهتان: "**جونو**" و"**منيرفا**" والسبب في ذلك هو الانتقام من "**باريس**".

واستمرت الحرب بين الطرفين نحو تسع سنوات، وفي مرحلة من مراحل هذه الحرب تحدّى "**مينيلاوس**" عدوّه "**باريس**"، وبدأت بينهما المبارزة، وقد أوشك "**مينيلاوس**" على قتل "**باريس**" إلاّ أنّ الإلهة "**فينوس**" تدخلت وأنقذته.

استلهم الروائي أحداث هذه الحرب ليُدلل على الأهداف الخفية التي تكون سببا في قيامها؛ لأنّ السبب وراء حرب "**إسبارطة**" على "**طروادة**" هو أخذ اليونانيين لطروادة وليس استرجاع "**هيلينا**"، ي متخوف من أن تكون الحرب في فلسطين قائمة على أهداف خفية لا يعرفونها، ويظهر تناصه مع ما سبق ذكره في قوله: «**كانت حرب إسبارطة على طروادة نبيلة في ظاهرها، فالشرف أحد الأشياء التي يستميت النّاس في الدّفاع عنها، كانت "هيلين" المرأة الفاتنة سبب تلك الحرب، كانت متزوجة من أخ ملك إسبارطة، وأحبت وهي تحته ابن ملك طروادة، وهربت معه إلى مملكة أبية، فأعدّ الإسبارطيون جيشا جرارا وركبوا البحر وتوجهوا إلى طروادة، ولما وصلوا ضربوا حولها حصارا خانقا، وخرج ملك طروادة مع ابنيه، البكر قائد الجيش، وولي العهد، والذراع الأيمن لأبيه، والأصغر عشيق**

[1] أحمد سويلم، أشهر الأساطير والملاحم الأدبية في التراث الإنساني، ص 64.

"هيلين" ليسمعوا مطالب الإسبارطيين، وينظروا كيف يمكنهم الفكاك من هذه الحرب، واقترح عشيق "هيلين" أن يتبارز مع زوجها، فإن قتله عاد الإسبارطيون إلى مدينتهم، وإن قتل يكون قد ثأر لشرفه.

لاقى هذا العرض استحسان زوج هيلين، لأنَّه كان يرى أنّ خصمه لقمة سائغة.

ولكنّ أخاه قال له: أوَ تحسب أنِّي جهزت هذه الجيوش لأجل زوجتك الشبقة، لقد أتيت لأجل طروادة يا عزيزي»[1].

ويرجع "**أدهم شرقاوي**" في موضع آخر من روايته ليقول: «(...) **وكلما وقفت على جثة طفل تخيلت ملك طروادة واقفا على جثة ابنه هيكتور يقول: في السلم يدفن الأبناء آبائهم، أمّا في الحرب فيدفن الآباء أبنائهم !»**[2].

وفي هذا النّص دلالة على المأساة التي تخلفها الحرب، وخير مثال على ذلك "**هيكتور**" الذي قتله "**أخيل**"، وربطه في عربته برباط من جلد، وأخذه إلى معسكر الإغريق، فذهب إليه ملك طروادة ليتوسل إليه حتّى يسلمه جثة ابنه، فرقّ قلب **أخيل**، وقبل الفدية وأذِنَ للأب أن يحمل جثة ولده.

4- أسطورة طائر الهامة:

ا يوظف الروائيون الفلسطينيون أساطير مختلفة في رواياتهم، ومنها أسطورة طائر الهامة التي وظفها "**أدهم شرقاوي**"، أما هذه الخرافة فهي تتحدث عن طائر كان من معتقدات أديان العرب القديمة في الجاهلية، ولكنّ القرآن أبطل هذا الاعتقاد، والهامة طائر كان العرب يزعمون أنَّه يخرج من رأس جمجمة القتيل الذي لم يُؤخذ بثأره، فيقف الطير عند قبر القتيل ويصرخ، (اسقوني من دم قاتلي)، فإن أدرك ثأره طار.

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص19-20.
[2] المرجع نفسه، ص75.

وفي هذا الصدد يقول نص الرواية:

«**أما طائر الهامة...**

خرافة العرب لتبرير ثأرهم.

(...) والعرب حين اخترعوا هذه الخرافة، إنما قصدوا نُبل الفكرة، وكأنَّهم يثأرون خدمة للقتيل، فَحين تشرب الهامة الدم تكف عن الصراخ، ويرتاح الميت في قبره، وفي الحقيقة هم يثأرون لأنفسهم لا لقتلاهم !»[1].

وتثبت هذه الأسطورة عادة الأخذ بالثأر عند العرب، الذين أقنعوا أنفسهم بهذه الخرافة، وجعلوا الثأر سبيلا يرتاح من خلاله الميت في قبره، مثلما جعلها الروائي مبررا يقنع به نفسه بجدوى الحرب، وضرورة قتل الآخر قبل أن يُقتَل هو.

وعندما فوجئ "**أدهم شرقاوي**" بموت "**نبض**" استرجع هذه الأسطورة، إلاَّ أنّ الثأر عنده لا يُشفي حتى لو قتل كلّ من كان له يد في موتها، وفي قيام هذه الحرب التي كانت سببا في إبعادهم عن بعضهم البعض.

يقول نص الرواية: «**أتذكرين الهامة التي تخرج من جسد القتيل يا نبض؟ ماذا لو كان العرب على صواب، وهامة عطشى عند قبرك تصيح إلى أن ينشف حلقها، اسقوني... اسقوني !**

كانت هامات العرب يكفيها دم واحد لترتوي، لأنّ العرب لم يكونوا يثأرون لقتلاهم كما قلت لك، إنما كانوا يثأرون لأنفسهم !

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص51.

فلتصرخ هامتك حتى تُبَحّ، ليس في قاتليك من يصلح أن يكون ثأرك، ولو شربت دمهم كلهم فلن يرتوي عطش الثأر في حلقي»[1] .

5- **أسطورة دراكولا**:

يُقال بأنّ "**دراكولا**" كان أميرا وهو شخصية حقيقية عاشت في رومانيا، وبمجرد ذكر هذا الاسم يتبادر إلى أذهاننا مصاص الدماء الذي يمصّ دماء ضحاياه ليلا، ولهذا يقول الروائي: «**هكذا نكتشف فجأة أنّ في داخل كلّ منّا "دراكولا" صغير ! لا يتغذى إلا بالدم، مع فارق ضئيل أنّ "دراكولا" صاحب الأسطورة لا يخرج إلا ليلا ليحصل على وجبته من الدم لأنّ ضوء الشمس يحرق جلده، بينما نحن "دراكولا" بدوام كامل**»[2].

استلهم "**أدهم شرقاوي**" هذه الأسطورة ليقرّ عمّا يكمن بأنفس الشعب الفلسطيني من كره للمستعمر، والدليل على ذلك الدماء التي تسفك يوميا، حتى صار الروائي يشبه نفسه، وكلّ من كان له يد في هدر هذه الدماء بـ: "**دراكولا**" الذي يتغذى على دم ضحاياه، ويستطيع التحرك وتغيير هيئته في الليل فقط.

6- **أسطورة النمرود ونبوخذ نصر**:

"**النمرود**" هو ملك من ملوك بابل حَكَمَها حُكما استبداديا، ولذلك فإنّه يُعْرف بأوّل جبار في الأرض، ويُصَنَّف ضمن الملوك الكافرين لأنّه ادّعى الألوهية، فجعل الله منه عبرة، حيث بعث له بعوضة، نلت في أنفه ومرّت إلى دماغه، فظلّ يضرب رأسه بالمطارق والنعال حتى تهدأ البعوضة، وكانت نهايته أن عَذَّبه الله بحشرة حتى هلك ومات.

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص254.
[2] المرجع نفسه، ص49

أمَّا "**نبوخذ نصر**" أو "**بختنصر**" فهو من أقوى الملوك الذين حكموا "**بابل**" وبلاد "**الرافدين**"، ويعرف بأنّه كان ملك عديم الرحمة، حيث كان يستخدم عبقريته وذكاءه للاستفادة من الشعوب التي يحتلها، إذ كان يستنفذ معظم الإمكانيات البشرية والمادية للشعوب مع السماح لهم بممارسة شعائرهم الدينية، وقد جُنَّ لمدّة سبع سنوات بسبب كفره، ولكنه لما تاب إلى الله عاد إلى الحكم.

وتمَّ استدعاء هتين الشخصيتين من طرف الروائي في قوله: :

«(...) **ولو كان المال دليلا على محبّة الله للناس لما ملك "النمرود" و"نبوخد نصر" الأرض من مشرقها إلى مغربها**»[1].

واستنادا إلى ماسبق، يمكن القول بأنّ اعتماد "**أدهم شرقاوي**" على المرجعية الأسطورية كان ضئيلا، بالمقارنة مع المرجعية الدينية التي كانت حاضرة بقوة بين دفتي هذه الرواية، إلاَّ أنّ استحضاره لبعض الشخصيات الأسطورية أضفى شيئا من الجمالية على روايته الموسومة بـ: "***نبض***"، كما أنَّه كان ردا على الأهداف الاستعمارية الرامية إلى طمس التراث ،حيث تميّز هذا الأخير بتنوعه وتأثيره في الأدب.

وما يجلب الانتباه في هذه الرواية بخصوص توظيفها للأساطير، هو ميول الروائي للخرافات التي تتحدث عن الحرب وأضرارها من جهة، وعن الرغبة في العيش والخلود من جهة ثانية، وهذا دليل تعبيره عن همومه وآلامه التي يحسّ بها، وعن أمنياته التي يتمناها من خلال ستر بهذه الأحداث الأسطورية.

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص 109.

المبحث الثالث:

التّداخل النّصي مع التراث العربي القديم

يشكّل التراث رافدا مُهما من روافد الرواية العربية المعاصرة، فهو يمثل المعين الذي يفيض بقدر هائل من المعاني والدلالات التي تمنح النص الروائي طاقات تعبيرية جديدة، ويرجع ذلك إلى ما تُخلِفه هذه المعطيات التراثية من تأثير في النفس الإنسانية.

وعليه، يمكن القول بأنّ التداخل النصِّي مع التراث العربي القديم، يتمثل في استحضار بيت من أبيات الشعر العربي القديم، أو مجموعة من الأبيات، أو حكم، أو أمثال شعبية، تجعل العبارات ذات معان زاخرة بالدلالات، كما أنّه يفتح باب التأويل أمام المتلقي.

فالموروث الأدبي له حضور متميز في الرواية العربية المعاصرة، وقد وجد الروائي العديد من تجاربه في التراث العربي القديم، فاستغل ذلك بتسليط الضوء على الجوانب التي تخدم القضية التي يريد التعبير عنها، وبهذا المعنى يكون الروائي «الذي يحيل بالمعهود على المأثور قد ساعد في إبقاء ذلك المأثور حيا، أو أعاد له الحياة في صورة معاصرة»[1] التراث يمثل مادة يغرف منها الأدباء من أجل إنجاز إبداعاتهم؛ لأنّهم وجدوا فيه المجال الأوسع لتصوير الواقع الاجتماعي.

وبالرغم من الاستعمار والقهر والحروب، التي يعاني منها الشعب في فلسطين، إلاّ أنّ الكاتب الفلسطيني «علق في ذهنه أنّ الشعر ديوان العرب، وأنّ القديم منه هو النموذج الذي ينبغي أن يُحْتذى»[2]، وهذا التفاعل مع التراث الشعري العربي، يأتي عن طريق إطلاع الكتّاب المعاصرين على نصوص التراث، وإعجابهم بالعديد من أعلامه، مثل: **الخنساء والنابغة الذبياني**، وغيرهما.

أمَّا الأمثال الشعبية فإنّها تحتل مكانة بارزة في الرواية العربية عامة، والرواية الفلسطينية خاصة؛ لأنّها تمثل جزءاً من تراث الشعوب، فيحدث تفاعل بين نص موجود في ذهن الروائي، ونص آخر يُصوّر الواقع

[1] حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث-البرغوثي أنموذجا- ، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009، ص59.
[2] مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران- الجزائر، ط1، ص201.

المليء بالقهر والجبروت، وبذلك تكون هذه الحكم والأمثال نورا يشرق في طريق الباحثين عن الحرية، بما تحمله من خبرة الآباء والأجداد.

ولم يكن توظيف التراث في الرواية محلّ مصادفة، بل كان وجوده ثمرة للعديد من الأسباب، كالتخلص من إزعاج السلطة ،كما هو الشأن مع العديد من الروائيين في الأقطار العربية، المضطهدين من طرف سلطة أوطانهم، وهناك غاية جمالية يضفيها استحضار التراث، عند توظيفه في المكان المناسب.

وقد حاولت من خلال هذا المبحث، البحث عن مرجعيات الروائي التراثية، أي كلّ النصوص القديمة من شعر وحكمة وأمثال، التي استفاد منها "**أدهم شرقاوي**" في إنتاج نصّه، والتي كانت عالقة في ذهنه وقد وظّفها في رصف أفكار روايته الجديدة المعنونة بـ: "**نبض**"، وهذا ما جعل ظاهرة التّداخل النّصي سمة بارزة في أعماله.

أ. التّداخل مع الشعر العربي القديم:

لقد ضمّن الروائي بنية نصّه نصوصا شعرية كثيرة، نذكر منها:

أ.1: قيس بن الملوح وليلى العامرية:

وظف "**أدهم شرقاوي**" قصة شاعر يُلقَّب بـ: "**مجنون ليلى**" وهو "**قيس بن الملوح**" (ت68هـ) الذي أحبّ ابنة عمّه "**ليلى العامرية**"، حيث تربّيا وكبرا سويا، وكانا يرعيان الغنم، فأحبّ أحدهما الآخر، ولما كبرت ليلى حُجبت عنه، وهذا ما جعل "**قيس**" يُنشد الأشعار المؤثرة، التي يتغزّل فيها بابنة عمه، ثم تقدّم لعمّه طالبا يدها بعد أن جمع لها مهرا كبيرا، فرفض أهلها أن يزوجوها إليه بحكم العادة التي كانت ترفض تزويج من ذاع صيتهم بالحبّ، وفي الوقت ذاته تقدّم لها خاطب آخر، وهو "**ثقيف**" ويدعى "**ورد بن محمد العُقيلي**"، فأرغمها أهلها على أن تتزوجه، ولما سمع "**قيس**" بما حصل هام في البراري والقفار،

وهو يتغنى بحبه العذري، فينزل أحيانا في الشام، وأحيانا أخرى في نجد، وأحيانا في الحجاز إلى أن مات، ويظهر ذلك في قول الروائي:

«فسألتني: عمَّ سيكتب قيس بن الملوح لو لم تكن ليلى العامرية حبيبته؟

(...) فأجبتك: كان سيكتب عن امرأة أخرى، وكنّا سنعرفها كما عرفنا ليلى العامرية، أما ليلى فكان سيطويها التراب دون أن يدري عنها أحد، شأنها شأن اللواتي لم يعبثن بقلوب الشعراء !

(...) يا نبض، لم تكن العامرية أجمل بنات القبيلة، ولا أكثرهن سحرا وفتنة، ولكنّها كانت في قلب شاعر جُنَّ بها، وامتطى صهوة جنونه يسابق بها في مضمار القصيدة، فبدت لنا أنّها ملكة جمال القبيلة، بينما الجميلات الأخريات طوتهنّ الخيام أحياء، والتراب أمواتا، بينما كان عُمْر ليلى من عُمْرِ القصيدة، والقصيدة تعيش أكثر ممّا يعيش الناس»[1].

أ.2: قيس بن ذُريح ولُبْنَى:

يقول "**أدهم شرقاوي**" في موضع آخر من روايته: «**ولم تكن لبنى أجمل بنت خُزاعة، ولكنّ قيسا بن ذُريح ألبسها تاج الشعر، وتوّجها على كلّ الخزاعيات !**»[2]، ليتداخل مع قصة "**قيس بن ذريح الليثي الكناني**"، الملقب بـ: "**مجنون لبنى**"، وهي امرأة خزاعية نشأ معها وأحبّها وتزوجها، ثمّ طلقها لكونها لا تلد، وهام في البراري ينشد الأشعار ويتغنّى بحبه، وتزوجت "**لبنى**" بعده، فلمَّا مرَّت فترة من الزمن ساءت حالته، وفي صدفة من الصُّدف رأى "**قيس بن ذريح**" "**لبنى**"، فخيّرها زوجها بين أن تبقى معه أو أن يطلقها لترجع إلى زوجها الأول، فاختارت الطلاق والرجوع إلى "**قيس**"، غير أنّها بعد طلاقها ماتت، فمات على إثرها "**قيس بن ذريح**" سنة (61هـ).

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص21-22.
[2] المرجع نفسه، ص22.

أ.3: امرؤ القيس وفاطمة بنت العبيد:

وقد تفاعل الروائي في روايته مع أبيات شعرية أنشدها "**امرؤ القيس**" أحد أشهر شعراء العصر الجاهلي، وأحد أصحاب المعلقات السبع المشهورة، وقد كانت هذه الأبيات موجهة لـ: "**فاطمة بنت العبيد**" ابنة عمّه التي كان يحبّها.

ويتجلى ذلك في قول "**أدهم شرقاوي**":

«**ولم تكن فاطمة أجمل بنات عُنيزة، ولكنّ الملك الضليل حين أنشدها:**

أَفَاطِمُ مَهْلًا بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتِ أَزْمَعْتِ صَرْمِي فَأَجْمِلِي

أَغَرَّكِ مِنِي أَنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي وَأَنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ.

جعلها في عيوننا من الجمال بمكان لتستعبد قلوب الرّجال !»[1].

وفي موضع آخر من روايته يتناص مع مقولة شهيرة لـ: "**امرؤ القيس**"، يقول نص الرواية: «**كلّ غريب للغريب نسيب**»[2]، وهذا جزء مما قاله "**امرؤ القيس**"، وهو يُحتضَر، ويقال بأنّه مات وهو راجع من عند قيصر «لما استنجده على بني أسدٍ قاتلي أبيه، ويقال أنّ قيصرا أرسل إليه حُلّةً مسمومة، لأنّ الطماح رفيق امرؤ القيس قال لقيصر أنّ امرأ القيس قد علق ابنته، فاتبعه قيصر بالحلة المذكورة، فلمّا لبسها تقطع لحمه (...)، فلما قارب أنقرة أحسّ بالموت، فسأل عن اسم الجبل، فقيل له "**عسيب**"، فقال:

أَجَارَتُنَا إِنَّ الخُطُوبَ تَنُوبُ وَإِنِّي مُقِيمٌ مَا أَقَامَ عَسِيبُ

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص22.

[2] المرجع نفسه، ص172.

أَجَارَتُنَا إِنَّا غَرِيبَانِ هَا هُنَا وَكُلُّ غَرِيبٍ لِلْغَرِيبِ نَسِيبُ»[1].

امتصّ الروائي هذه القصيدة ليوضّح فكرته التي دافع عنها أمام **"نبض"**، وهي أنّ كلّ امرأة فازت بقلب شاعر، فإنّ التاريخ سيظلّ يذكرها، وتبقى حيّة في أذهان القرّاء، وجميلة في نظرهم حتى لو كانت على عكس ذلك، لأنّ هذا راجع لما يكتبه لها وعنها من أبيات وقصائد.

أ.4: الخنساء ورثاؤها لأخيها:

بناءً على ما تقدّم يمكن القول، بأنّه ليس الأدباء هم من يخلّدون النساء دائما، بل أنّ هناك أدبيات خلّدن الرجال، كتخليد **"الخنساء"** لأخيها **"صخر"**، يقول الروائي: «**لم يكن صخرا هو العربيّ الوحيد الذي ذهبت دماؤه هدرا ذات ثأر، ولكنّه عن دون قتلى الثأر نعرفه جيدا لأنّ أخته كانت الخنساء... برأيك، هل كنّا سنعرف صخرا لو لم تكن الخنساء شاعرة؟ !**»[2]، وفي هذا تداخل مع قصة رثاء **"الخنساء"** لأخيها، وهي شاعرة مخضرمة من أهل نجد، أدركت الجاهلية والإسلام فأسلمت، وكان موت أخيها **"صخر"** تاريخ ميلاد شاعرة، قيل فيها بأنّها أعظم شعراء الرثاء، اجتمع في مراثيها أنواع الرثاء الثلاثة، وهي الندب والتأبين والعزاء.

مع العلم أنّ **"صخر"** هو الأخ الحنون الكريم، الذي وقف إلى جانبها لمّا حاول **"معاوية"** أن يُكرهها على الزواج من صديقه **"دُريد"**، وهو الملجأ الذي تسعى إليه، عند حاجتها للمال بسبب فعل زوجها المقامر.

---

[1] ابن فضل الله العمري، شهاب الدين أحمد بن يحي، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح: مهدي النجم، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2، (د،ط)، 1971، ص99.

[2] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص23.

وأنشدت **الخنساء**، ترثي صخرا قائلة:

« **مَا بَالُ عَيْنَيْكِ مِنْهَا دَمْعُهَا سَرَبُ أَرَاعَهَا حَزَنٌ أَمْ عَادَهَا طَرَبُ**

أَمْ ذِكْرُ صَخْرٍ بُعَيْدَ النَّوْمِ هَيَّجَهَا فَالدَّمْعُ مِنْهَا عَلَيْهِ الدَّهْرُ يَنْسَكِبُ

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ إِذَا رَكِبَتْ خَيْلٌ لِخَيْلٍ تُنَادِي ثُمَّ تَضْطَرِبُ»[1]

عُرِفت **"الخنساء"** بحرية الرأي وقوة الشخصية، ونستدلّ على ذلك برفضها الزواج من سيِّد **"آل بدر"**، ثم رفضِها لسيد **"بني جشم"**، ويظهر ذلك في قولها لأبيها، **(أتراني تاركة بني عمي مثل عود الرماح)**، ولم يكن ذلك حقا لكلّ ابنة، وإنَّما هو خصيصة تُمنَحُ لمثيلات **"الخنساء"**.

وقد تزوجت من رجل من قبيلتها، وهو ابن عمّها **"رواحة بن عبد العزى"**، الذي وَلدت له ابنه الوحيد البكر" **عبد الله**" المكنّى بـ: **"أبي شجرة"**، ثمّ انفصلت عنه بسبب طباعه السيئة، وتزوجت مرة ثانية من ابن عمّها، الذي كان يسمى **"مرداس بن أبي عامر السلمي"**، وحالها معه كان أفضل من حالها مع **"رواحة"**.

ويتضح ما قلناه سابقا في قول الروائي: «**وكان من الطبيعي أن يتهافت الرّجال لخطبة الخنساء، فخطبها سيد آل بدر فرفضته، وخطبها سيّد بني جشم فرفضته، وتزوّجت ابن عمّها عبد العزى على عادة العربيات وقتذاك، وقالت قولتها المشهورة: أتراني تاركة بني عمي مثل عوالي الرماح !**»[2].

وحين انتشر نور الإسلام، صَحِبَتْ بَنِيهَا وبني عمّها وافدة إلى **"الرسول صلى الله عليه وسلم"** ليُعلِنوا دخولهم في الدين الجديد، وذلك في عام (8هـ-63م)، إلاَّ الإسلام لم يُغيّر من حزنها على أخيها، وهذا موقف من مواقف حياة **"الخنساء"** التي تناص معها **"أدهم شرقاوي"** في روايته قائلا:

---

[1] الخنساء، ديوان الخنساء، (قصيدة يا فارس الخيل)، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص17.

[2] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص124.

«(...) حتى يوم جاءت مسلمة

قال لها النبيّ: هيه يا خُنيس، أنشديني من حديث صخر فأنشدته...»[1]، ومما تتميّز به "**الخنساء**" الشجاعة والتضحية، ويتضح ذلك في موقفها يوم خرج المسلمون لتأديب الفرس، وكان أولادها من الخارجين، فنراها تحرضهم على الحرب، وتُبعِد عن نفوسهم الخوف والقلق، ولم يبرح أولاد "**الخنساء**" الصفوف الأولى في الحرب امتثالا لوصية أمّهم، حتّى استشهدوا جميعا في حرب القادسية، وبلغها الخبر مع الجيش العائد، فحَمَدَت الله الذي شرّفها باستشهادهم، وصبرت ولم تحزن عليهم كحزنها على أخيها "**صخر**"، وهذا من أثر الإسلام في النفوس، وفي خضمّ هذا الحديث يقول نصّ الرواية: «**الخنساء هي إحدى أعظم الأمهات في تاريخنا العربي، قدّمت في القادسية أولادها الأربعة شهداء**»[2]، وغرض الكاتب من ذلك إثبات ما للنساء من قدرة على تربية أبائهنَّ حتى في غياب آبائهم، لأنّ ممارسة الأمومة ليس لها شروط، ومدى قدرتهنَّ على الصبر عند فقدانهم، وخسارتهم لأجل أمر جليل كالجهاد في سبيل الله.

شهدت "**الخنساء**" سوق عكاظ الذي كان يأتيه الشعراء فيعرضون فيه أشعارهم على "**النابغة الذبياني**"، وهو في قبة حمراء كانت تُضْرَب له، حيث يستمع لقصائد الشعراء، ويحكم بينهم ويحدد مراتبهم، وفي إحدى السنوات أنشدت "**الخنساء**" قصيدتها الرائعة في رثاء أخيها "**صخر**"، قائلة:

« قَذًى بِعَيْنِكَ أَمْ بِالعَيْنِ عُوَّارُ أَمْ ذَرَفَتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

كَأَنَّ عَيْنِي لِذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ فَيْضٌ يَسِيلُ عَلَى الخَدَّيْنِ مِدْرَارُ»[3].

---

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص 125.

[2] المرجع نفسه، ص123.

[3] الخنساء، ديوان الخنساء، قصيدة: (كأنّ عيني فيض لذكراه)، ص45.

فأعجبته القصيدة وقال لها "**النابغة**"، وكان قد أنشده "**الأعشى**" و"**حسان بن ثابت**"، لولا أنّ "**الأعشى**" أنشدني، لقلت: إنك أشعر الجنّ والإنس.

فغضب "**حسّان بن ثابت**"، وقال: أنا أشعر منها ومنك.

ويظهر ذلك في قول الروائي:« (...) **كانت في الجاهلية إحدى أشهر النساء، تأتي سوق عكاظ، وتقرض شعرًا يأخذ الألباب، على قدر من الصلابة والمتانة، ولم يكن غريبا أنّ الرّجال حين ألقوا قصائدهم على النابغة الذبياني حَكم سوق عكاظ، وألقت عليه الخنساء شعرها، قضى قضاءه الشهير، قائلا: الخنساء أشعر العرب !**

يومها ثارت حفيظة "حسان بن ثابت"، وقال له: أنا أشعر منها ومنك !

فقال له النابغة: بأي شعرك؟

فأنشد حسان:

لَنَا الجَفَنَاتُ الغُرُّ يَلْمَعْنَ فِي الضُّحَى وَأَسْيَافُنَا يَقْطُرْنَ مِنْ نَجْدَةٍ دَمَا

وَلَدْنَا العَنْقَاءَ وَابْنِـي مُحْرَقٍ فَأَكْرِمْ بِنَا خَالًا وَأَكْرِمْ بِنَا ابْنَمَا»[1]

أ.5: ليلى الأخيلية وتوبة بن الحمير:

إضافة إلى **الخنساء** هناك شاعرة أخرى، كان لها الفضل في تخليد رجل، وهي "**ليلى الأخيلية**" التي أحبّت "**توبة بن الحمير**"، يقول نص الرواية: «**النساء أيضا خلّدن معشوقيهن، فتوبة بن الحمير حبيب مجهول لولا أنّه وقع في قلب ليلى الأخيلية، فجرى في شعرها وتخلّد؟**»[2]، استلهم هذا

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص123.
[2] المرجع نفسه، ص23.

من قصة شاعرة عربية عُرفت بجمالها وقوة شخصيتها وفصاحتها، وبعشقها المتبادل مع "**توبة بن الحمير** "، الذي كان يوصف بالشجاعة ومكارم الأخلاق، وقد رأى "**ليلى**" عندما كانوا قادمين من الغزو، وقد خرجت النساء لاستقبالهم، وحينها بدأت قصة حب عذرية، ولكنَّ والدها أبى أن يزوّجها إليه؛ لأنّ أخبار عشقهما انتشرت، وزوَّجها إلى رجل من "**بني الأذلع**"، وهو "**عوف بن ربيعة**"، إلاَّ أنّ هذا الزواج لم يكن عائقا أمام حبّهما، حيث بقي"**توبة**" يزورها وتخرج لملاقاته.

وكان مصير "**توبة بن الحمير**" أن قُتِل في غزوة له على "**بني عوف**"، فرثته "**ليلى**" رثاءً يليق به حتّى قيل عنها: أنّها لا يتقدمها في الشعر من النساء سوى الخنساء، وفي إحدى المرات كانت "**ليلى**" قادمة من سفر وتوقفت عند قبر "**توبة**" لتسلم عليه، فسقطت من فوق البعير الذي كان يحملها، ودقّ عنقها فكانت وفاتها، ودُفنت بجانب قبر **توبة**، وفي هذا الصدد يقول "**أدهم شرقاوي**":

«**وكان توبة فارسا مغوارا لا يهاب، يأتي بشجاعة الفارس وجنون العاشق ليراها من بعيد، وكانت تعرف موعد قدومه فتخرج لتراه...**

وحدث ذات يوم أن كمن له زوجها وأهله ليقتلوه، فعرفت ليلى بأمره، وأرادت أن تحذّره، وكانت ذكية جدا، وكان لماحا، فصعدت على تلة مشرفة، وخلعت نقابها على غير عادتها، فلما رآها علم أنّ هناك أمرا دُبِّر بليل، فقفل راجعا وهو يقول:

وَكُنْت إِذَا مَا جِئْتُ لَيْلَى تَبَرْقَعَتْ وَقَدْ رَابَنِي منها الغداة سفورها

ولكن توبة الشقيّ كان يوما في مجلس الخليفة فلطمه أعرابي، فعلم الخليفة أنّ توبة لا يقعد على ثأر، فاستبقاه عنده، ولما خلى سبيله أخذ يُنقّب الصحراء بحثا عن الأعرابي، ولما وجده دارت بينهما مراشقة بالسّهام، وكان توبة راميا ماهرا، فأصابه بسهم في صدره، ولما أقبل عليه.

قال له الأعرابي: انزعه مني !

فقال له توبة: ما غرسناه لننتزعه !

فطاف أهله الصحراء بحثا عن توبة، ولما وجدوه قتلوه !

وبعد زهاء خمسين عاما، تمرّ الأخيليّة بقبر توبة، وكانت برفقة زوجها، وأصرّت أن تنزل لتسلم عليه في قبره، لأنَّه أنشدها مرة:

وَلَوْ أَنَّ لَيْلَى الأَخْيليَّة سَلَّمَتْ عَلَيَّ وَدُونِي جندلٌ وَصفائحُ

لَسَلَّمتُ تَسْليمَ البَشَاشَةِ أَوْ زقا إِلَيْهَا صَدَى مِنْ جَانب القَبرِ صَائِحُ

ولما وصلت إلى قبره وهي على الناقة في هودجها، طارت بومة كانت بجانب قبره، فجفلت الناقة، وألقت الهودج، فدقّ عنق الأخيلية وماتت، ودُفنت جنبه !»[1].

أ.6: كُثيَّر عَزَّة:

"كُثيَّر عَزَّة" هو شاعر عربي من أهل المدينة المنورة، واسمه **"كثير بن عبد الرحمن بن الأسود بن عامر بن عمير الخراعي"** (ت 72هـ)، عُرف بعشقه **"عزة الكنانية"**، وكنّاها في شعره، بـ: **"أم عمرو"** و**"الضميرية"**، أمَّا في صغره فقد كَفَله عمه بعد موت أبيه، وكلفه برعي الأغنام، وكان لقاؤه الأوّل مع **"عزّة"** بـ نبعة ماء، حيث أرسلتها صديقاتها لتشتري غنما من عنده، فأحبها، وأعطاها كبشا وردّها إليهنَّ دون أن يأخذ مالها، ويُقال أنَّه عاش في مصر حيث انتقلت **"عزة"** بعد زواجها، وقد استحضر الروائي هذه القصة في الفصل الرابع من روايته ليقول:

«أُعانق فيك كُثير إذ يفقدُ عزّة !

وأرجعُ بك إلى أوّل الحكاية...

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص260-261.

إذ يموت أبوه وهو صغير، فيكفله عمّه، ويشتري له قطيعا يرعاه، و يعتاش منه، وذات يوم بلغ بقطيعه موضعا يقال له الخبت، فصادف نسوةً من بني خمدة، فسألهنّ على موضع الماء فأرشدنه، وبينما هو على الماء يسقي ماشيته، إذ جاءته أصغرهنّ وأجملهنّ وقالت له:

-السلام عليكم أيها الرّجل

-وعليك السلام أيتها الجميلة !

-خذ هذه الدراهم

-دراهم؟ ولمَ تعطيني الدّراهم؟

-النّسوة اللائي دللنكَ على الماء جمعنها لك !

-وما حاجتي للدّراهم؟

-هنّ يحتجن كبشا من كباشك والدّراهم ثمنه.

-خذي كبشا، ورُدّي إليهن دراهمهنّ

-تعطينا كبشا دون ثمن !

-قبضت ثمنه منهنّ إذ أرسلن في طلبه جميلة مثلك؟

فتضحك... ويسألها:

-ما اسمك؟

-عزة

-عزة هي ابنة الغزال وإنّكِ لغزالة !

فتحمّر خجلا، وينتهي الحوار، ويبدأ الحبّ !

وكعادة الشعراء لا يملكون قلوبهم ولا ألسنتهم، يبدأ كُثير يشبب بها، ويطوف ذكرها في شعره أرجاء الصّحراء، فيتناقله الناس، وقد كان القوم ولم يكن لهم غير الشعر علما !

ويتقدّم لخطبتها، فيرفض أبوها على عادة العرب الذين لا يزوجون امرأة لرجل شبب بها !

وتتزوج غيره، وتمضي السنوات»[1].

وبعد موت زوج "**عزة**" قرر "**هشام بن عبد الملك**" أن يزوّجها من "**كُثير**"، فأرسل لطلبه، ولما دخل "**كُثير**" من أحد أبواب دمشق، حتى رأى جنازة فنزل وصلّى معهم، ثم عرف أنّ هذه الجنازة لعزة، فخرّ مغشيا ومات من ساعته.

وفي هذا الصدد يقول نصّ الرواية: «(...) **ويموت زوجها، وتدخل على عبد الملك بن مروان في دمشق وقد بلغت الثمانين**

فيقول لها: لم يبق أحد في هذه الصحراء إلا علم بما كان بينك وبين كُثير !

فتجيبه: هذا صحيح يا أمير المؤمنين، وهو الذي أشقاني قبل الزواج، وبعده

فيسألها: أتحبينه يا عزة !

–أتريد الحقيقة؟

–لا أريد غيرها، قولي يا عزة

–منذ أول لقاء وقلبي متعلق به

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص 257–258.

–أعرف يا عزة، ولكن بعد أن مات زوجك، لمَ لا نجعل لهذا الحب نهاية سعيدة؟ !

–ماذا تقصد يا مولاي

–هل توافقين على الزّواج

–ممن يا مولاي

–من كثير !

–أتزوج بعد هذا العمر ؟ !

–ولم لا، هذا الأمر عندي

–ومن يعصي لك أمرا

ويكتب عبد الملك إلى كُثير أن أحضر إليّ حالا، فأسرع كُثير إلى دمشق في عجالة، يقلب رمل الصحراء، وقد علم مراده، وما إن وصل إلى دمشق حتى طالعته جنازة، فعرف أنها جنازة عزّة، فخرّ مغشيا عليه، ولما أفاق ذهب إلى قبرها راثيا:

أَقُولُ ونَضْوي وَاقفٌ عنْدَ رِمْسِهَا عَلَيْكِ سَلَام الله والعَيْنُ تسفَحُ

وَقَدْ كنتُ أَبْكي فُرَاقَك حَيَّةً وَأَنْتِ لَعُمْري اليَوْمَ أنأَى وَأَنْزَحِ»[1]

أ.7: القصيدة اليتيمة:

كان لبعض الأبيات من قصيدة "**اليتيمة**" حظ في رواية "**أدهم شرقاوي**"، حيث يقول: «**اللون الأبيض قرب اللون الأسود في عينيك ضدّان أنيقان، كلّما نظرت إليهما حضرني قول الشاعر:**

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص258– 259.

ضِدَّان لَمَّا استجمعا حَسُنَا

والضدّ يُبين حُسْنُهُ الضدُّ»[1]

قصيدة "**اليتيمة**" هي من أجمل قصائد الشعر العربي التي قيل أنّها قَتلت صاحبها، أمّا سبب كتابتها تُجسّده العديد من الروايات ،التي تقول بأنّه كان لأحد أُمراء "**نجد**" في العصور القديمة ابنة فائقة الجمال والذكاء، مبدعة في الشعر، اسمها "**دعد**" افَتَ عليها الخطاب، وهي ترفض وتشترط في مَن يتزوجها أن يصفها بقصيدة تخلّدها، فتسابق الشعراء في وصفها، وقد سمع صاحب قصيدة "**اليتيمة**" بالقصة، فأبدع قصيدة جميلة، وسار إليها يريد أن ينشدها بين يديها وفي الطريق صَاحبه أعرابي، وسأله عن سبب سفره فذكره له، وأسمعه القصيدة لعدّة مرات، فوسوس الشيطان للأعرابي أن يقتل صاحبه وينتحل قصيدته فقتله ثم نزل إلى الأميرة، وفي أثناء إنشاده، علِمت بنباهتها أنّ الرجل قتل صاحب القصيدة، فصاحت بأبيها "اقتلوا هذا، إنّه قاتل بعلي".

أ.8: بلقيس ونزار قباني:

وظف" **أدهم شرقاوي**" في روايته شخصية "**بلقيس**" زوجة "**نزار قباني**"، وهي امرأة جميلة أعجب بها "**نزار**" عند رؤيته لها في إحدى القاعات التي كان يُلقي فيها الشعر، وعند تقدمه لخطبتها رفض والدها، فغادر "**نزار قباني**" العراق خائبا، وبعد عدّة سنوات رجع من أجل أن يحضُر مهرجان "**المربد الشعري**" الذي أقيم في العراق، فاستغل الشاعر هذه المناسبة ليُحدِث الجمهور عن محبوبته من خلال تأليف قصيدة خ صة بها، فلاقت هذه الأخيرة تعاطف الحضور، وكانت النتيجة أن أرسلت الحكومة وفدا رفيع المستوى لوالد "**بلقيس**" لخطبتها إلى "**نزار**"، فوافق والدها، وتزوجا، وفي سنة 1981 تمّ تفجير السفارة العراقية في بيروت، والتي كانت "**بلقيس**" من عمالها وصارت من بين ضحاياها، فحزن عليها "**نزار قباني**" حزنا شديدا، ونظم قصيدة رثاء، وهي قصيدة **بلقيس**، التي يقول في مطلعها:

[1] المرجع السابق، ص 47.

«شُكراً لكم

شُكراً لكم

فَحَبِيبَتِي قُتِلَت.... وصَارَ بِوُسعِكُم

أَن تَشرَبُوا كَأساً على قَبرِ الشَهِيدَة»[1].

ويظهر ذلك في قول الروائي: «**بلقيس يا نبض لا تعدو كونها امرأة بعثرها انفجار حين أوقد النّاس للحرب نارا، كما بعثر نساء كثيرات غيرها، ولكن بلقيس كانت حبيبة شاعر، فعاشت ميتة، بينما لم يزد الموت النساء الأخريات إلا موتا**»[2].

ب.التّداخل مع الحكم والأمثال الشعبية:

وظف "**أدهم شرقاوي**" في روايته "**نبض**" عددا من الحكم والأمثال الشعبية، نذكر منها:

حكمة استخدمها الروائي في روايته، وهي «**سوء الظن من حُسن الفطن !**»[3].

ويرجع قولها إلى الإمام الشافعي، إذ يقول: (لا يكن ظنك إلا حسنا، إنّ سوء الظن من أقوى الفطن، ما رمى الإنسان في محمصة غير حسن الظن والقول الحسن). وكأنّهما يريدان أن يقولا بأنّ حسن الظنّ قد يرمي بالإنسان إلى المهالك في بعض الأحيان، وهذا لا يعني بالضرورة أن نسيء الظن دائما، «يقول النبيّ صلى الله عليه وسلم: شر النّاس الظانون، وشر الظانين المتجسسون، وشر المتجسسين القوالون، وشر

[1] نزار قباني، قصيدة بلقيس، الكتاب الثامن عشر، 1982، ص9، من الموقع:books4arab/com

[2] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص20.

القوالين الهـ كون، إنّ الإسلام دين يدعو إلى حسن الظن بالناس، والابتعاد كلّ البعد عن سوء الظن بهم، لأنّ سرائر الناس ودواخلهم لا يعلمها إلاّ الله تعالى وحده، نعم حسن الظن سوء الفطن»[1] .

وفي موضع آخر من روايته يقول، «**كنت أعرف يا نبض أنّ هذه الحرب ستندلع، لأني كنت أعرفهم جيدا، أغبياء إلى الحدّ الذي لن يحافظوا فيه على شعرة معاوية الواصلة بيننا وبينهم ! (...) كنت في عقلي أعرف أنّهم سيجذبون هذه الشعرة بقوة حتى تنقطع، وفي قلبي أتمنى أن لا يفعلوا !لأني كنت أعرف إن فعلوا فستكون مذبحة**»[2].

فمن أكثر الأمور التي يُضرب بها المثل في شأن التعامل مع الناس، الحكمة التي أرسى مبادئها "**معاوية بن أبي سفيان**" وهي "**شعرة معاوية**"، فدلّت بذلك على غزارة فكر قائلها وشدة دهائه الذي عرف به بين الناس.

ويتناص الروائي مع حكمة مشهورة ومتداولة بين الناس، وهي أنّ الإنسان (لا يحصد إلاّ ما يزرع)، فيقول: «(...) **ولكننا نهاية المطاف لا نحصد إلا ما نزرع**»[3].

وقد أدرج ذلك ضمن حديثه عن عقوق الأبناء لآبائهم، فهو أمر خاطئ، ولكن هناك حالات أخرى، كحالة الولد الذي كان عاصٍ لوالده، لأنّ أباه لم يعطه حقّه، فلم يسمه اسما حسنا، ولم تكن أمّه من الأحرار بل كانت أمةً، ولم يُربِه تربية حسنة، ولم يجعله حافظا للقرآن والحديث الشريف.

[1] عبد العزيز معتوق حسنين، حسن الظن سوء الفطن، مجلة عكاظ، 29 سبتمبر 2017، من الموقع، okas/com/sa

[2] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 106.

ويقول الروائي متفاعلا مع حكمة أخرى:« **تقول العرب يا نبض: إن لم يكن وفاق ففراق !**»[1]، وهو مَثَل استخلصته العرب قديما، يحثّ على الفراق سواء بين الأصدقاء أو الأزواج، إذا لم يكن بينهم نوع من التوافق والانسجام.

وهناك حكمة تقول: (لا يعرف قيمة الشيء إلاَّ فاقده) أي أنّ المرء لا يشعر بقيمة الشخص أو الشيء إلاَّ عندما يفقده، كفقد الصحة عند الإصابة بالمرض، أو فقد المال بسبب التبذير، يقول نصُّ الرواية: «(...)**رغم السنين الطوال التي حالت بيننا وبينه، البعض لا نعرف قيمتهم إلاَّ حين نفقدهم، والشيخ عليّ أحد الذين عرفت قيمتهم بعد أن فقدتهم !**

شأني معه كالكسيح الذي لم يعرف قيمة قدميه إلاَّ حين فقدها

وشأن اليتيم الذي لم يعرف قيمة أبيه إلاَّ حين فقده»[2].

وقد كان "**أدهم شرقاوي**" من الأشخاص الذين لم يعرفوا قيمة الناس إلاَّ بعد فقدهم لهم.

ويقول الروائي: «**إنّهم أقوياء بأسلحتهم، ولكنَّنا أقوى بحقنا !**

والقوة لا تلغي الحق وإن نزلت خسائر فادحة فيه !»[3].

ففي كلامه إشارة إلى حكمة، كثيرا ما يتداولها العرب، وهي (الحق يعلو ولا يُعلَى عليه)

وهناك مثل شعبي يقول: (الدنيا دوارة يوم لك ويوم عليك)

وقد التقى الروائي مع هذا المثل في قوله: «(...) **والدنيا دولاب لا يكفّ عن الدوران، من كان**

[1] أدهم شرقاوي، رواية نبض، ص 131.
[2] المرجع نفسه، ص 139.
[3] المرجع نفسه، ص 32.

الأعلى سترينه غدا في الأسفل، ومن كان في الأسفل سترينه في الأعلى»[1].

أمَّا في قوله: «**ولكنَّني لا أريد أن أكون مثلهم، أنا أستمتع بالتفاصيل، هذه الأشياء التي قد تبدو تافهة، هي التي تهب الأشياء قيمتها...**»[2]. وهو تداخل مع قول لـ: "**ديستيوفسكي**" مضمونه: (إنَّني من أكثر النّاس صعوبة لأنَّني ممن يهتمون بالأشياء البسيطة، وتسعدهم التفاصيل الصغيرة، ولا أحد يهتم لمثل هذه الأشياء).

وفي نهاية هذا الفصل، يمكنني القول بأنّ رواية "**نبض**" هي من بين الروايات التي اعتمدت على العديد من المرجعيات الثقافية، تجلت فيما يحمله الروائي من خلفية ثقافية دينية تراوحت بين استحضاره للآيات القرآنية والقصص والشخصيات الدينية، ليس هذا فقط بل إنَّه وظّف بعض القصص الأسطورية بكلّ ما تحمله من أحداث خيالية، ومن جانب آخر نلحظ حضورا متميزا للتراث العربي القديم بحلتين: الأولى تمثلت في الشعر العربي القديم، وقصص الشعراء الذين كانوا تحت وطأة الحبّ، والثانية خصّت جانب الحكمة والأمثال الشعبية، وهذا إن دلّ على شيء فإنَّما يدلّ على الاطلاع الواسع لصاحبها، وعلى حسن تعبيره عن الواقع المعاش، باستخدام هذا النوع من الرموز.

[1] المرجع السابق، ص 32.
[2] المرجع نفسه، ص 44.

خاتمة

خاتمة:

حاولت من خلال هذه الدراسة التعرف على الحركة الروائية في فلسطين، بعد الإشارة إلى الرواية العربية، ولما كان التداخل النصِّي من بين السمات التي تعتمد عليها الرواية، حاولت استظهار مواطن التفاعلات النّصيّة في رواية "**نبض**" لـ: "**أدهم شرقاوي**"، متوصلة إلى جملة من النتائج والملاحظات، أوجزها في النقاط التالية:

1. أنّ التّداخل النّصي مصطلح أُطلق على نظرية عَرفت رواجا كبيرا في الساحة الأدبية، والتي جاءت نتيجة لنشاط البنيوية، وما بعد البنيوية، وأصبح لا مفرّ منها في كلّ زمان ومكان.
2. أنّ التّداخل النّصي من الظواهر الفنّية، التي لها الفضل في الكشف عن التراكمات المشَكِلة للنص المُنتج، والمتمثلة في النّصوص الغائبة، التي كانت عالقة في ذهن الكاتب، وقد اكتسبها من خلال اطلاعه الواسع.
3. أنّ للتناص دور في إضفاء سمة الجمالية على النّص الجديد، من خلال تخليصه له من الانغلاق على نفسه، مما يجعله متشبعا بخلفية ثقافية متنوعة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان يمثل قناعا يحتمي به الكاتب من بطش السلطات الغاشمة.
4. عُرف مصطلح التّناص بتعدد التعريفات التي قيلت في حقّه، إلى جانب تعدد المصطلحات التي أطلقت عليه، إلاَّ أنّها تشير في النهاية، إلى أنّ النّص عبارة عن نسيج من نصوص وأفكار أخرى سابقة عليه أو معاصرة له.
5. استطاعت الرواية أن تثبت وجودها في الساحة الثقافية، بتصدرها لقائمة الأجناس الأدبية، باعتبارها من أهم الوسائل التي تُترَجم الواقع المعيش، باستعمال اللغة إلى جانب تتبعها للموضوعات الجديدة، وتسجيلها لأحداث الأمم.

6. أنّ الرواية من الأنواع النثرية التي يصعب على الباحث أن يجد لها تعريفا جامعا مانعا، يتمّ خلاله ضبط قواعدها، ويرجع ذلك إلى اكتسابها للعديد من الخصائص والمميزات في كلّ عصر، مما يجعلها تختلف عن العصر السابق.
7. عرفت الرواية توسعا ملحوظا في فترة زمنية قصيرة، إلى حدّ أصبحت فيه تنافس الشعر وتُلقّب بديوان العرب، لأنّها استطاعت أن تتحدث عن كلّ أصناف المجتمع من مهمشين ومشردين ومعذبين وفقراء، وجعلتهم أبطالا للكثير من أحداثها.
8. أنّ الرواية العربية لم تنشأ من عدم، بل كانت لها إرهاصات تمثلت في انقسام آراء الباحثين إلى قسمين: أحدهما يقول بأنّ الرواية لها جذور وأصول في الأدب العربي؛ أي أنّ العرب عرفوا السرد القصصي، ولكن تحت مسميات أخرى، ليس لها صلة باسم الرواية، ورأي آخر يصرح بأنّ نشأة الرواية العربية نشأة حديثة ترجع إلى عصر النهضة؛ أي أنّها من الفنون المستوردة من الخارج.
9. عرفت الرواية العربية خلال تطورها العديد من الأنماط، فظهرت رواية التسلية التي تتميّز بطابعها الترفيهي، والهادفة إلى التعليم والتربية، ثم عرفت الساحة الأدبية ما يُعرَف بالرواية التاريخية، كما ظهر في أعمال "**جرجي زيدان**"، وبعد ذلك تمّ الانتقال إلى الرواية الواقعية للتعبير عن واقع المجتمعات العربية بقيادة "**نجيب محفوظ**".
10. اكتسبت الرواية ملامح متميّزة، وخاصة بعد مجيء "**نجيب محفوظ**"، الذي لعب دورا فعالاً في تطورها، مما جعله يحتلّ مكانا فريدا في تاريخ الرواية العربية، وكان له الفضل في ايقاض الشعوب من جمودهم، بفضل لغته الجميلة، وأسلوبه الخلاّب.
11. أنّ الرواية من الأجناس الأدبية التي تتميّز بالتماسك الشديد بين مكوناتها، حيث تتضافر هذه الأخيرة، لتمنح لها قيمة وقدرة على إيصال الأفكار.

12. أنّ نشأة الرواية الفلسطينية كانت مماثلة لنشأة الرواية العربية، حيث ظهرت بفضل الترجمة، التي كانت سائدة آنذاك، إضافة إلى اطلاع الكُتَّاب الفلسطينيين على التجارب العربية، ومحاكاتها والكتابة على منوالها.
13. أنّ للرواية الفلسطينية دور كبير في إرساء دعائم المقاومة، من خلال عكسها لجلّ الأحداث الدامية، التي وقعت في فلسطين والمتمثلة في أحداث نكبة 1948، ونكسة 1967، واتفاق أوسلو1993.
14. عبّرت الرواية الفلسطينية عن المأساة الحقيقية التي يعيشها الشعب الفلسطيني، بأسلوب أدبي جميل، مع استعانة الروائي بخياله وأحاسيسه ومشاعره.
15. تطورت الرواية الفلسطينية تطورا كبيرا خلال النصف الثاني من القرن العشرين، لما شهدته من تطور في أساليبها الفنية، والتزامها بتصوير الواقع المعاش تصويرا فنيا مؤثرا.
16. لجأت الرواية العربية عامة والرواية الفلسطينية خاصة، إلى توظيف النصوص التراثية؛ وذلك للدفاع عن تبعيتها للثقافة العربية، واستقلالها عن الرواية الغربية من جهة، أما من جهة أخرى فقد وجدوا فيها عالما تعبيريا رحبا يسهم في ثراء أعمالهم الروائية.
17. أنّ الروايات الفلسطينية قبل أوسلو، كانت تسرد أحداثها بطريقة تقريرية وخطابية مباشرة، ولكن بعد هذه الاتفاقية ثم استخدام تقنيات مختلفة، من توظيف للحوار والغة، واستحضار للأساطير والأخبار الموجودة في الصحف.
18. أنّ الموضوعات المطروحة في الرواية الفلسطينية، كانت تدور حول وصف الظروف القاسية، التي سبَّبَها الاستعمار الصهيوني، والحديث عن المقاومة والانتفاضة ضدّهم، إلى جانب نقد القيادة الفلسطينية، حتى ظهر اتفاق أوسلو الذي زاد الطين بلة، مما جعل الكتاب يلجؤون إلى التعبير عن موقفهم الرافض له.
19. أنّ المأساة الفلسطينية من أهم العوامل التي فجرت الطاقات الفكرية والأدبية، لدى الأديب الفلسطيني، فدفعته إلى قراءة الماضي والحاضر، والتعبير عن ما أثر في وجدانه.

20. أنّ "**أدهم شرقاوي**" من بين الروائيين الذين تميزت أعمالهم ببناء فني راقي، ومضمون أكثر واقعية، وأسلوب شيق، وقد استغلّ كلّ هذه المميزات للتعبير عن الوضع المأساوي الذي يسود بلاده فلسطين في قالب فني مميز.

21. اعتمد الكاتب في روايته "**نبض**" على العديد من النصوص الدينية، من آيات وقصص وشخصيات دينية.

22. جعل الكاتب للعديد من الأساطير مكانا في روايته، وذلك لإضفاء الجمالية ودقة التصوير على نصوص روايته.

وفي الأخير أتمنى أن أكون قد نجحت في اختيار المادة الملائمة، التي تتناسب مع موضوع المذكرة، حتّى يرقى إلى مستوى البحوث الأكاديمية، فإن كنت قد وفقت فمن الله وحده، وإن أخطأت فمن نفسي.

ملحق

1- نبذة عن حياة أدهم شرقاوي:

عرفت الساحة الروائية العديد من الكُتَّاب، الذين تميّزت أعمالهم ببناء فنّي راقٍ، ومضمون أكثر واقعية، وأسلوب شيّق، وخيال واسع، وكان "**أدهم شرقاوي**" من بينهم، حيث استطاع أن يعبّر عن الوضع المأساوي، الذي يسود بلاده فلسطين، ويفصح عن آرائه، وموقفه الرافض للاحتلال الصهيوني في قالب فنِّي متميز، غلب على الكثير من رواياته، إضافة إلى كتاباته الساخرة، التي لا تزيد عن سطرين، ناقدا من خلالها للحال العربي.

"**أدهم شرقاوي** " شاب فلسطيني الجنسية، يقيم في لبنان، وترجع أصوله إلى قرية "**شفا عمرو**"، التي هَجَّرَ الاحتلال أهلها بتاريخ نكبة عام 1948، كان شقيا في صغره، لا ينصاع بسهولة، وقد استطاعت أمه بحبها وحنانها أن تقوِّمه دون أن تكسره، وهو متزوج وأب في بداية الثلاثينات لولد وثلاث بنات.

حصل "**أدهم شرقاوي**" على دبلوم دار المعلمين من الأونيسكو، ويعمل مدرسا للغة العربية، ويُحَضّر في الوقت نفسه لدرجة الماجستير، وذلك بإعداده لرسالة تحت عنوان «**النص القرآني بين لهجة قريش ولهجات القبائل الأخرى**»، إضافة إلى ذلك فهو كاتب ذاع صيته، من خلال كتاباته الساخرة منذ 2008م، وهي كتابات ناقدة للأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية في الوطن العربي، ويعود السبب في لقبه "**قس بن ساعدة**" لهذه المرحلة من كتاباته.

ظهرت موهبته منذ طفولته حين كان في المدرسة، حيث كان يكتب بصورة أدبية، وذلك في حصة التعبير، ثم شارك في مجلة الحائط، التي كانت خاصة بالثانوية، له عدّة مقالات نُشِرَت في العديد من المواقع الإلكترونية، أشهرها "**رسائل قس بن ساعدة إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب**" التي ينتقد من خلالها الحكام والمسؤولين بطريقة غير مباشرة.

يصف "**أدهم شرقاوي**" نفسه "**بالكائن البشري**" لحبه للنثر، كان أكثر تأثراً **بالجاحظ**، ومُعجباً بأسلوب **الرافعي** و**المنفلوطي** و**الرصافي**، وليس له علاقة بالشعر، لكنه يتذوقه، ويقرأ لـ: **أحمد مطر**، و**محمود درويش**، و**فدوى طوقان**، و**نزار قباني**.

يُقرّ "**أدهم شرقاوي**" بأنّه نجح في حياته بفضل أمه وزوجته، فعلّمته أمه بأنّ الإنسان لا يجد الراحة وهو بعيد عن الله، أمّا زوجته فقد كانت سندا له، تقاتل في الكواليس حتى يكون هو في الواجهة، وعلى سبيل المثال نجد بأنّها وقفت إلى جانبه، وهو بصدد التحضير للماجستير والدكتوراه، فضلا عن ذلك كان يعمل في المدرسة والجامعة والصحيفة، مما يجعل وقته ضيقاً، فتعوض زوجته وجوده في البيت.

يتميّز هذا الكاتب بأسلوب أدبي جميل، يجمع بينه وبين القيم والمفاهيم الإسلامية الصحيحة، فنجده في العديد من كتاباته يأتي بموقف أو حديث، ويبدأ باستنباط القيم والدروس والعبر، وذلك لإيصال رسالته إلى القارئ.

ومن بين أعماله:

- **حديث الصباح (2016).**
- **حديث المساء(2016).**
- **عندما التقيت عمر(2017).**
- **مع النبيّ(2017).**
- **كشّ ملك(2017).**
- **خربشات خارجة عن القانون(2017).**
- **عن شيء اسمه الحب(2015).**

- **تأملات قصيرة جدا(2015).**
- **نبض(2015).**
- **نطفة(2016).**

2- **ملخص رواية نبض:**

رواية "**نبض**" هي من بين الروايات التي كتبها "**أدهم شرقاوي**"، يتحدّث فيها عن الحب في زمن الحرب، الحبّ الذي كان ينمو كلّ يوم إلى أن طرقت الحرب الأبواب، مثيرة مشاعر متضاربة، وأحزانا حتمية، كاشفة عن توحش يجري في دم البشرية، وفي خضم هذه الأحداث والآهات والآلام، تجلس "**نبض**" وحبيبها في أحد المقاهي، يتبادلان الآراء حول العديد من القضايا، من بينها: الحرب، الدين، الشيوعية، الفلسفة، التاريخ، الأخلاق، ثم تأتي اللحظة القاسية، فتموت "**نبض**" في آخر الرواية ضحية للحرب، ويخسرها كلّ من يحبها.

ومما يميّز هذه الرواية أنها رواية ثقافية بامتياز، يتخللها الوصف الغزلي، فعند قراءتها يشعر القارئ بأنّه دخل إلى موسوعة لا إلى رواية، لما تتضمنه من أحداث دينية، ومعلومات تاريخية، إلى جانب أسلوب بديع وسلس. وقبل الولوج إلى ملخص هذه الرواية، يجب أن أفرد لها بطاقتها الفنية، والتي جاءت كالآتي:

- **الاسم**: نبض.
- **المؤلف**: ادهم شرقاوي "قس بن ساعدة".
- **الطبعة**: الثانية.
- **السنة**: 2015.
- **دار النشر**: دار كلمات للنشر والتوزيع.
- **البلد**: الكويت.
- **عدد الصفحات**: 266.
- **عدد الفصول**: أربعة.

يقول الكاتب:

أما قبل...

الآن يا نبض أجد اللحظة مؤاتيةً لأرتكبَ خيانتي الأولى لكِ !

قررت أخيرا أن أكتبكِ !

بعضُ النساء نخونهنَّ إذ نكتبهنَّ يا نبض...

فتحويل امرأةٍ مثلكِ إلى لغةٍ يُعتبُر خيانةً من زاويةٍ ما...

أنوثتكِ الطاغية أكبر من أن تُحشر في سطرٍ، أو تُعتقل بنقطة !

ولكنّي لم أعد قادراً على حبسكِ داخلي أكثر...

فأنتِ في قلبي كعبوّةٍ موقوتة ضبطها مجنون إن لم أُخرجها لا أعرفُ متى تنفجر وتطيحُ بي !

إنّي بهذا المعنى أحاولُ أن أتخلّصَ منكِ...

أرأيتِ؟ في الأمر خيانة يا نبض !

ولكنّك تعرفين أنّي أجبنُ من أن أحاولَ التخلّص منكِ...

لأني أخشى إن تخلّصتُ منكِ أن لا يبقى مني شيء ما أنا !

إنّي وبعد كلّ ما حدث أُحاول أن أقفَ على الحدّ الفاصِلِ بيني وبينكِ...

وليس غير الكتابةِ سبيلي !

أعرف يا نبض أنّي إذ أكتُبكِ أُحمّلُ اللغة فوق ما تستطيع...

الليل في عينيك أكبر من قدرة اللغة، وهذا السّوادُ كلّه يُعاش ولا يحكى !

والكحلُ في جفنيكِ أوسعُ من مساحة الكلام، والغمازة التي ترتسم على خدّك الأيمن حين تبتسمين تصيب اللغة بارتباك تام.

ولكنّها فكرة تستحق العناء...

فكان اللهُ في عون لغةٍ أُريدُ منها أن تصير أنتِ.

الفصل الأوّل: طبول الحرب تُقرع:

يسهب الكاتب في هذا الفصل، ضمن إطار نقاشاته مع "**نبض**" في وصف الحرب، باعتبارها ظاهرة اجتماعية مرفوضة من طرف البشرية جمعاء، وقد تحدث "**أدهم شرقاوي**" عن رفضه القاطع لفكرة الحرب، لأنّ كلّ من يدخلها خاسر سواء كان منتصرا أو مهزوما، وحتى إن لم يخسر شيئا، فإنّه سيخسر قيمه بمفهومها الإنساني.

ولكنّ القدر في هذه الحالة، هو الذي أصدر حكمه بخوض الحرب في فلسطين، فكان على الناس أن يخضعوا لها، لربما تكون سبيلا لتحسن الأحوال في بلادهم، وفي الوقت ذاته عليهم الترحيب بصديق الحرب وهو الموت، فكلاهما يستدعيان بعضهما البعض، وأينما وُجِدَت الحرب، فثمة موت مفاجئ وحتمي، يأتي صارخا فيأخذ عائلة كاملة أو حيّا أو رضيعا، أمَّا الكاتب فإنّ "**نبض**" هي الحرب بالنسبة له، إمّا أن يخسرها بخسران حبيبته، أو ينتصر بوجودها.

تحدّث الكاتب عن قضايا إنسانية كبرى، وسرد حروباً كثيرة حدثت في الماضي، ولم يتعلّم منها الناس، كحرب إسبارطة على طروادة، وما حملته من أهداف خفية غير معلنة، و"**أدهم شرقاوي**" يتمنى أن تكون حربهم هذه بكلّ مآسيها نبيلة، وليس بها شائبة.

ففي هذه الرواية خروج عن رتابة قصص الحب العادية، لأنّ كاتبها تطرق لقصص عذبة عن العرب والشعراء، كقصة قيس وليلى، وبعض الذين تركوا بصمتهم في هذه الحياة.

وأمام كلّ هذه النتائج التي تخلفها الحرب، إلاّ أنّ الكاتب يركز على أمرين؛ أولهما هو السلام، وثانيهما هو "**نبض**"، التي تجعل الحرب بالنسبة له نزهة، لأنّه يخوضها من أجلها.

ويبقى موضوع الحرب مسيطرا على الحوار، إلى أن يحاول الكاتب الهروب منه، والاختباء وراء كلام آخر يتضمن غزلا **لنبض**، إلاّ أنّ الحرب هي مدار الحديث، وتبقى خطوات الكلام تؤدي بهم إلى دربها، مهما حاولوا التملس منها، وفي كلّ الحالات نجد الشعب الفلسطيني أمام نتيجة واحدة وهي الموت، فإمَّا أن يموت في الحرب، وإمّا أن ينتظرها حتى تأتي إليه، و"**أدهم شرقاوي**" اختار الخيار الأول، لأنّ انتظار الموت هو موت آخر.

وفي ثنايا هذا الفصل حاول "**أدهم شرقاوي**"، أن يوصل للقارئ نموذجا مغايرا عن الأنثى من خلال شخصية "**نبض**"، التي تمثل الفتاة الجميلة بذكائها، وثقافتها، لها رأي مُقنِع في كلّ قضية.

وفي الصفحات الأخيرة، يجمع الكاتب بين الحرب والتمدّن والتحضر، ويرى بأنّ العالم الذي نعيش فيه، هو عالم متمدن وليس متحضر، فتمدنه يظهر من خلال اختراعاته المختلفة من سيارات، وطائرات، وسفن، وهواتف ذكية، ووسائل اتصال، والأدوية الفعالة... وغيرها، أما التحضّر فهو أكثر ارتباطا بالأفكار، والعالم اليوم متخلف إلى أبعد الحدود، فحقّ الفيتو تخلف، لأنّ خمس دول تتحكم فيما يزيد عن مئتي دولة، والاستعمار بما فيه من قتل، وتعذيب، ونهب لخيرات وثروات الآخرين تخلف، واختراع فيروسات من طرف بعض الشركات، ونشرها بين الناس، ثمّ إنتاج لقاحات لها، هذا في قمة التخلف، ناهيك عن الدول التي لا تُقرض الدول الضعيفة أموالا، إلاّ ا تدخلت في مناهج تعليمها وعاداتها وثقافتها.

الفصل الثاني: طبول الذاكرة تقرع:

إنّ للذاكرة مكانة خاصة في حياة الإنسان، فهي المكان الذي يحتفظ فيه بماضيه، ويكتب تاريخه وتجاربه، أفراحه وأحزانه، ويخلد عبره تاريخه، فمن لا يملك ذاكرة، فإنه لا يملك ماضيا ولا حاضرا.

وفي هذا الفصل يتواصل الحوار، وتتواصل معه روعة سرد حكايات الغابرين، فالكاتب يرجع بنا إلى ذكرياته في قريته، من خلال استحضاره لمجموعة من الشخصيات، التي استطاعت أن تبقى عالقة في ذاكرته لتَمَيُزِهَا بخصائص معينة، فنجد تلك التي عُرِفَت بجنونها وغرابتها، ووجودها ضروري في كلّ قرية حسب رأي "**أدهم شرقاوي**"، لأنّها تنظر إلى نفسها بأنّها عاقلة وكلّ من حولها مجانين، كما أنّ كلّ واحد منهم يتصف بميزة لا توجد في غيره، **فهنبقة** مثلا جعل في عنقه قلادة كي يعرف نفسه، ولذلك يمكن الجزم بأنّ لهؤلاء المجانين رأي في كلّ أمر، يختلف تماما عن آراء العاقلين.

وفي موضع آخر يحاول الكاتب أن يبيّن الشعرة الرفيعة الموجودة بين الجنون والعبقرية، إذ إنّ العبقري يعرف جيدا الحدّ الذي يقف عنده قبل وقوعه في الجنون، وكأنّه يتحكم في نفسه، ويمنعها من الوقوع بالجنون، ولكن المجنون يمنح عبقريته حريتها، فتؤدّي به إلى ما هو عليه.

لجنون كالملح في المجتمع، فإذا زاد عن الحدّ المطلوب انقلب الحال إلى الضدّ، إلاَّ أنّ وجوده ضروري، وقد دعا الكاتب إلى اعتباره ظاهرة اجتماعية، يجب أن تخضع للدراسة كغيرها من الظواهر التي يُنتِجها العقلاء، فهو لا يقلّ أهمية عن ظاهرة التطرف، أو التوسل، أو تفكك الأسرة، فالقرآن الكريم على عظمته توقف عند مجنونة، تدعى "**ريطة بنت عمرو بن كعب**"، التي كانت تنقض غزلها بعد أن تنتهي من غزله بدقة متناهية، وهذا يدلّ على وجود مكان للمجانين في الحياة.

من بين المجانين الذين يُضرب بهم المثل "**أبو غبشان**" الذي باع ولاية الكعبة بزق من الخمر، وكمن باع بقرة بسطل حليب، ورغم كلّ ذلك إلاَّ أنّهم طيِّبون، لا يوجد فيهم لصا، أو سكيرا، أو خائنا.

والغريب في الأمر أن تجد مجنونا يعرف أنّ لله حكمة، عندما جعل التفاوت بين عباده، حيث يُكَمِ الناس بعضهم البعض، وأنّ المال ليس معيارا لحب الله لعبده، هي حكمة يؤمن بها المجانين أكثر من العقلاء.

ومن بين القضايا التي طرحها الكاتب في هذا الفصل، قضية صراع الأجيال، وهي قائمة على حكم أصدره الجيل القديم في حقّ الجيل الجديد، والمتمثل في أنّ هذا الجيل ليس أهلا للمسؤولية، والسبب في ذلك أنّهم يحاكموننا بمعايير زمنهم ومجتمعهم، ونحن نحاكمهم بمعايير زمننا ومجتمعنا، ولكن لا نعرف قيمتهم إلاّ حين نفقدهم، شأننا شأن اليتيم الذي لا يعرف قيمة والده حتى يفقده، وشأن الأعمى الذي لم يعرف قيمة بصره إلاّ حين فقده.

وآخر محطة توقف عندها الكاتب، وهي انتقاد ظاهرة مؤسسة الدين، وتحويله من دعوة إلى وظيفة، ويرجع ذلك إلى تغليب المظاهر على الجوهر في الحياة، وأصبح ذلك واضحا للعيان، يتجلى في جعل اللحية زيّ عمل فحسب، وافتقار المساجد للمصلين، والعمل كقاطع طريق تحت راية الجهاد ، فالتدين الذي لا يؤثر تأثيرا إيجابيا في الإنسان، هو تدين أجوف، والمسؤولية هنا تُلقى على عاتق الدعاة الذين تحوّلوا إلى موظفين، والموظف كلّ شيء عنده مرتبط بالوقت والحساب ، ولكن الدعاة ذووا الضمير الحيّ، فإنّ عملهم ليس له وقت محدد.

الفصل الثالث: طبول القلب تقرع:

إنّ للحبّ قيمة كبيرة في الحياة الإنسانية، ولذلك قدّم لنا الكاتب تجربة في هذا الصدد رفقة بطلة روايته، وهي الفتاة التي تدعى "**نبض**"، حيث يسرد لنا مرحلة شيقة من حياته، وهي لحظة التقائه بها، اللحظة التي يؤرخ بها لزمن ولادته من جديد، وتشكل الحب العفيف الطاهر الذي لا تشوبه شائبة.

وقد استطاع الكاتب أن يخترع قالبا أدبيا بليغا، يستعين به عند وصفه لحبيبته، التي جعل لأطراف الحديث سبيلا للتعرف عليها، حديث شيق مع فتاة جميلة تستحضر عقلها وقلبها في الوقت ذاته، دون أن يطغى أحدهما على الآخر، ومقتنعة إلى حدّ ما بأنّ الواقع هو الذي يحدد طريقة تفكير الإنسان، فاهيمه الخاصة، وفي الوقت ذاته يجد الكاتب نفسه أمام امرأة ذات ثقافة واسعة، تكمن قوتها في رقتها، وعنادها على قدر حنانها.

قدّم الكاتب نموذجا مغايرا عن الأنثى من خلال الشخصية القوية لنبض، فهي فتاة تستطيع التعامل مع الأطفال والكبار، ذات حضور طاغي في مختلف المواقف التي مرّت بها، إلى جانب تعاطفها مع الآخرين ومساندتها لهم، مما جعل الكاتب يكتشف نفسه من خلالها، ويقدر حجم صبره الكبير، وقد دفعه ذلك في يوم من الأيام التي يلتقي فيها مع "نبض" إلى استحضار كلّ قواه، من أجل البوح لها بهذا الحبّ الكبير الذي يسيطر عليه، محاولا تخيّر الألفاظ المناسبة، والقادرة على إيصاله إليها، لأنّه حاول ذلك مرارا وتكرارا، إلاّ أنّ الكلام كان أضعف من أن يحتمل هذه المشاعر الجيّاشة.

في كلّ تلك الظروف السيئة نما حب كبير زاد أصحابه قوة وصمودا، وشجاعة، وإقداما، وفي المقابل يزيدهم خوفا وجزعا، وخاصة عندما تسلل إليهما هاجس الفقد، الذي كان سببه التحاق الكاتب بالحرب، وتذوقه لطعم الفراق، وبقيت الرسائل هي وسيلة الاتصال الوحيدة بينهما، لِتُخَفِّفَ جزءا من هذه المعاناة.

الفصل الرابع: طبول الفقد تقرع:

كلّما ملأ الحبّ الوجود، حَلَّ ضيف ثقيل على القلب، ودقّ الباب وحش ماكر، يدعى الفقد أو الفراق، وهي أبشع مرحلة في حياة الإنسان، المرحلة التي فقد فيها الكاتب **"نبض"** ، ووقع ما كان متخوف منه طيلة الوقت.

عاش الكاتب حالة من الألم والحزن، كان سببها موت "نبض" ضحية للحرب، إلاّ أنّها تبقى عالقة في ذهنه بصورتها البهية، وملامحها الذكية، وثقافتها المتميزة، إلى حدّ أصبح الكاتب يتمنى لو كانت هذه الفتاة شخصية روائية، يتمكن من قتلها في نهاية الرواية دون أيّ أثر، كالعديد من الروائيين الذين خرجوا من رواياتهم أدباء مرموقين، وتقاضوا على ذلك أجرا.

لم يعد للحرب قيمة ولا هدف بالنسبة للكاتب، لأنَّه خسرها بخسارته لنبض، وحتى النصر لا يمكن أن يعزيه، ورجوع الوطن لأصحابه لا يمكن أن يزرع بذرة صبر في كيانه، لأنّ الأرض التي احتوت جثة حبيبته، ولم تستطع أن توفر مكانا لكليهما معا على سطحها، لا يمكن أن يفرح بوجودها.

المرأة التي بوجودها أصبح للنساء جمع تأنيث على رأي الكاتب، وارت التراب وأصبح وجودها ذكرى كتوي بها حبيبها، الذي اختار أن يبقى مقيدا بحبالها، وهذا لسوء حظه، ولكن الشيء الوحيد الذي يمكن أن يواسيه في مصيبته هذه، هو حالة معظم العشاق من الشعراء وغيرهم، الذين كانت نهايتهم قاسية ومحزنة، وذلك بسبب ظلم أهلهم لهم، أمّا "**نبض**" فقد لاقت ظلما من محتل غاشم ومستبد، أدّى إلى هلاكها وهلاك عائلتها، ولم يكن لها حظ في قبر لوحدها يبكيها بجانبه من يحبها.

ة هذه الرواية، يمكن أن نستخلص بأنّ هناك متسع للحبّ حتى تحت فوهات البنادق، وأنّ كلّ من خاض الحرب فإنه مهزوم لا محالة، إما مهزوم في إنسانيته، أو مهزوم بفقدانه لأحبائه، كلها خسائر لا يمكن للنصر أن يعوّضها أو يرجعها.

مكتبة البحث

- **القرآن الكريم، رواية ورش عن الإمام نافع، وزارة الشؤون الدينية، الجزائر، 1405هـ-1984م.**

1-المصادر:

- إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، القاهرة، ط1، 1965.
- الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صخر، دار المعارف، (د.ط).
- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، (ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر)، تح: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط1، 2001، ج1.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، قرأه وعلّق عليه: أبو فهد محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ط)،(د.ت).
- أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، ج3، ط2، 1965.
- أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط4، ج1.
- القرطاني أبي الحسن، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوخة، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان، ط3، 1986.
- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وشرح: عباس عبد الستار، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1982،1.
- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: نواف جراح، مادة(نصص)، ج10، دار الأبحاث للترجمة والنشر، ط1، 2011.
- ابن منظور، لسان العرب تح:عبد الله علي الكبير ،محمد أحمد حسب الله ،هاشم محمد الشادلي،دار المعارف ،القاهرة،(د.ط)،26سبتمبر1981، مج3 .

2-المراجع:

- إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة فقي بلاد الشام (1870- 1967) دار المناهل للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).
- إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة، (د.ط)، 2009.
- إبراهيم مصطفى محمد الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
- أحمد أبو مطر وآخرون، أفق التحولات في الرواية العربية(3)، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.
- أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، (1950-1975)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- أحمد المتوكل، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية- بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، الرباط، (د.ط)،(د.ت).
- أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د.ط).
- أحمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)،2002.
- أحمد سويلم، أشهر الأساطير والملاحم الأدبية في التراث الإنساني، دار العالم العربي، القاهرة، ط1، 2010.
- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص-المفهوم والمنهج دراسة في شعر المتنبي، دار المأمون للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
- أحمد عفيفي، نحو النصّ اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001.
- أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط1985،1.
- الأزهر الزناد، نسيج النّص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993.

- أسماء أحمد معيكل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية(روايات حيدر أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.
- بشير إبرير، رحلة البحث عن النص في الدراسات اللسانية الغربية، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2009.
- بهاء الدين محمد مزيد، النزعة الإنسانية في الرواية العربية وبنات جنسها، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، ط1، 2007-2008.
- تمام حسان، إجتهادات لغوية، عالم الكتب، القاهرة، ط2007،1.
- تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، (د.ط)،1994.
- جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2007، ج2.
- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، (د.ط)،(د.ت).
- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.
- الحبيب مصباحي، الواقعية التراجيدية في الرواية الجزائرية،- قراءة خلافية-، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، (د.ط).
- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص208.
- حسين جمعة، ملامح في الأدب المقاوم- فلسطين أنموذجا-، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 2009.
- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي أنموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.
- حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
- خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النّصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير، الأردن، ط1، 2009.
- راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014.

- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1418هـ- 1998م.
- روجر آلن، الرواية العربية، تر: حصة البادي المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1997.
- سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1998.
- السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، (د.ط)، 2014.
- سعيد حسن بحيري، علم لغة النصّ المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1997.
- سعيد سلام، التناص التراثي –الرواية الجزائرية أنموذجا-، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.
- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ- 1985م.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.
- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.
- سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.
- سمية حطري، التناص في الفكر النقدي، تداخل النصوص وتفاعلها، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)،(د.ت)
- سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مهرجان القراءة للجميع، (د.ط)،(دت)، 2004.

- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (د.ط)، (د.ت).
- صفي عبد الرحمن المبار كفوري، روضة الأنوار في سيرة النبي المختار، أشرفت وكالة شؤون المطبوعات والبحث العلمي بالوزارة على إصداره، ط1، 1424هـ.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوتجمان، مصر، ط1، 1996.
- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، الجزائر، ط1،2009.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي والثقافي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985.
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1998.
- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010.
- عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.
- عزيز حسين علي الموسوي، النص المفتوح في النقد العربي الحديث، الدار المنهجية، الأردن، ط1، 2016.
- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر –أحمد العواضي أنموذجا–، دار غيداء، عمان، ط1، 1432هـ-2011م.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1417هـ، 1994م.
- عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 2007.
- عيساني بلقاسم، النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2013.
- فاروق خورشيد، في الرواية العربية (عصر التجميع)، دار الشروق، بيروت، ط2، 1975.
- فاروق وادي، ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (غسان كنفاني، إيميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981.

- فان دايك، علم النص مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، ط1، 2001.
- ابن فضل الله العمري، شهاب الدين أحمد بن يحي، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، تح: مهدي النجم، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2، (د،ط)، 1971.
- فوزية عزوز، المقاربة النصية من تأصيل نظري إلى إجراء تطبيقي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016.
- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
- فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
- قيس عبد الكريم، فهد سليمان، صالح زيدان، داود تلحمي، رمزي رياح، سلام أوسلو بين الوهم والحقيقة، شركة دار التقدم العربي، بيروت، ط1، 2001.
- كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر: سعيد حسن بحيري، المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة، ط2، 2010.
- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي –انجليزي- فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2002.
- محبوبة محمدي محمد آبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، وزارة الثقافة، منشورات الهيئة العامة للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2011.
- محسن محمد صالح، فلسطين(سلسلة دراسات منهجية في القضية الفلسطينية)، حقوق الطبع محفوظة، كوالالمبور-ماليزيا، ط1، 2002.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته، دار توبقال، الدار البيضاء، ج3، ط1، 1990.
- محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، نوفمبر 1989.
- محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2002.
- محمد شاهين، آفاق الرواية (البنية والمؤثرات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001.
- محمد عبد الرحمن يونس، الأسطورة مصادرها وبعض المظاهر السلبية في توظيفها، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.
- محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومه، الجزائر، (د.ط)، 2014.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.
- محمد وهابي، من النص إلى التناص، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016.
- مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ط1.
- مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الاسكندرية، (د.ط).
- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحّار- الدّقل-المرفأ البعيد)، وزارة الثقافة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.
- نادر أحمد عبد الخالق، الرواية الجديدة (بحوث ودراسات تطبيقية)، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، (د.ط)، 2010.
- نبيل علي حسنين، التناص دراسة تطبيقية في شعر النقائض جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة، عمان، (د.ط)، 2009، ص215.
- نضال صالح، نشيد الزيتون قضية الأرض في الرواية العربية الفلسطينية (دراسة)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2004.
- نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النصّ وتحليل الخطاب- دراسة معجمية-، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
- نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للنشر والطباعة، الجزائر، ج2، (د.ط)،(د.ت).
- يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.

3-المجلات:

- إياد عبد الله وزنا العبيدي،ayad abdullah and zena al-obaidi ، مفهوم النص في التراث العربي، خطوة في تكامل المنهج النقلي والعقلي، مجلة العبقري،العدد العاشر، 2017/03/23.
- سي أحمد محمود، اللغة وخصوصياتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الأدب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، العدد19، جانفي 2018.
- محمد العيد تاورته، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد21، جوان 2004.
- محمد خافاني رضا عامر، المنهج السيميائي آلية مقاربة للخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد2، 2010.
- وليد أبو بكر، بعض التحولات الخاصة في الرواية الفلسطينية الجديدة، تبيُّن، العدد السادس، 2016.
- يوسف الإدريسي، النص في التراث النقدي عند العرب: المفهوم... والإبدالات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المغرب، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد السابع عشر، رجب 1437هـ، مايو 2016.

4-رسائل التخرج:

- ين محمد حسين الصليبي، الرواية الفلسطينية وتجلياتها الفنية والموضوعية في الأرض المحتلة بعد اتفاقية أوسلو (1992م)، إشراف: يوسف موسى رزفة، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية، جامعة غزة، 2008.
- حياة لصحف، جماليات الكتابة الروائية (دراسة تأويلية تفكيكية)، إشراف: محمد بلقاسم، رسالة مقدمة لنيل الدكتوراه في النقد الأدبي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015-2016.
- رقية زيدان، أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني (شعر محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد)، إشراف:الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل، قدمت هذه الأطروحة لمتطلبات درجة الدكتوراه في قسم اللغة العربية، دار الهدى للنشر، كفرقرع، ط1، 2009.

- وئام رشيد عبد الحميد ديب، تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994- 2006م، إشراف: نبيل خالد أبو علي، قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير، جامعة غزة، 2010م.

5-مواقع الأنترنيت:

- جميل حمداوي، محاضرات في لسانيات النص، الألوكة،www .alukah .net ، ط1، 2010.
- عبد العزيز معتوق حسنين، حسن الظن سوء الفطن، مجلة عكاظ، 29 سبتمبر 2017، من الموقع، okas/com/sa
- القرآن الكريم، تفسير البغوي، معالم التنزيل، من موقع: quran .ksu.sa
- محمد أيوب، الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة، 1967-1993 من الموقع: Https://alqudslana.com
- موقع فضيلة الشيخ عبد الكريم تتّان www . atattan .com
- نزار قباني، قصيدة بلقيس،الكتاب الثامن عشر،1982،ص9،من الموقع:books4arab/com

6-الدواوين:

- الخنساء، ديوان الخنساء، (قصيدة يا فارس الخيل)، اعتنى به وشرحه: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2.

الفهـــرس

فهرس المحتويات:

-**إهداء**

-**كلمة شكر وعرفان**

-**مقدمة:** .....أ -د

-**مدخل:** مفهوم النص والمعايير المحققة للنصِّية.....01-17

الفصل الأول: التّداخل النّصّي والحركة الروائية في فلسطين

-**المبحث الأول:** التّداخل النّصي مفهومه وآلياته.....21- 36

-**المبحث الثاني:** الرواية العربية [المفهوم والنشأة].....,.....37- 60

-**المبحث الثالث:** الرواية الفلسطينية.....62- 80

الفصل الثاني: التداخلات النصية في رواية نبض لـ: لأدهم شرقاوي

-**المبحث الأولّ:** التّداخل النّصي مع القرآن الكريم.....84- 106

-**المبحث الثاني:** التّداخل النّصي مع الأسطورة.....109- 116

-**المبحث الثالث:** التّداخل النّصي مع التراث العربي القديم.....118- 135

-**خاتمة** 137- 140

-**ملحق:**.....142-151

-**قائمة المصادر والمراجع** 153-162

-**الفهرس**.....163