الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة

وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمـة

الكلية: الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

مخبر التوطين: الدّراسات اللغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهـادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: لغة وأدب عربي

الشعبـة: دراسات أدبيّة

الاختصاص: أدب جزائري

من إعداد:

هناء داود

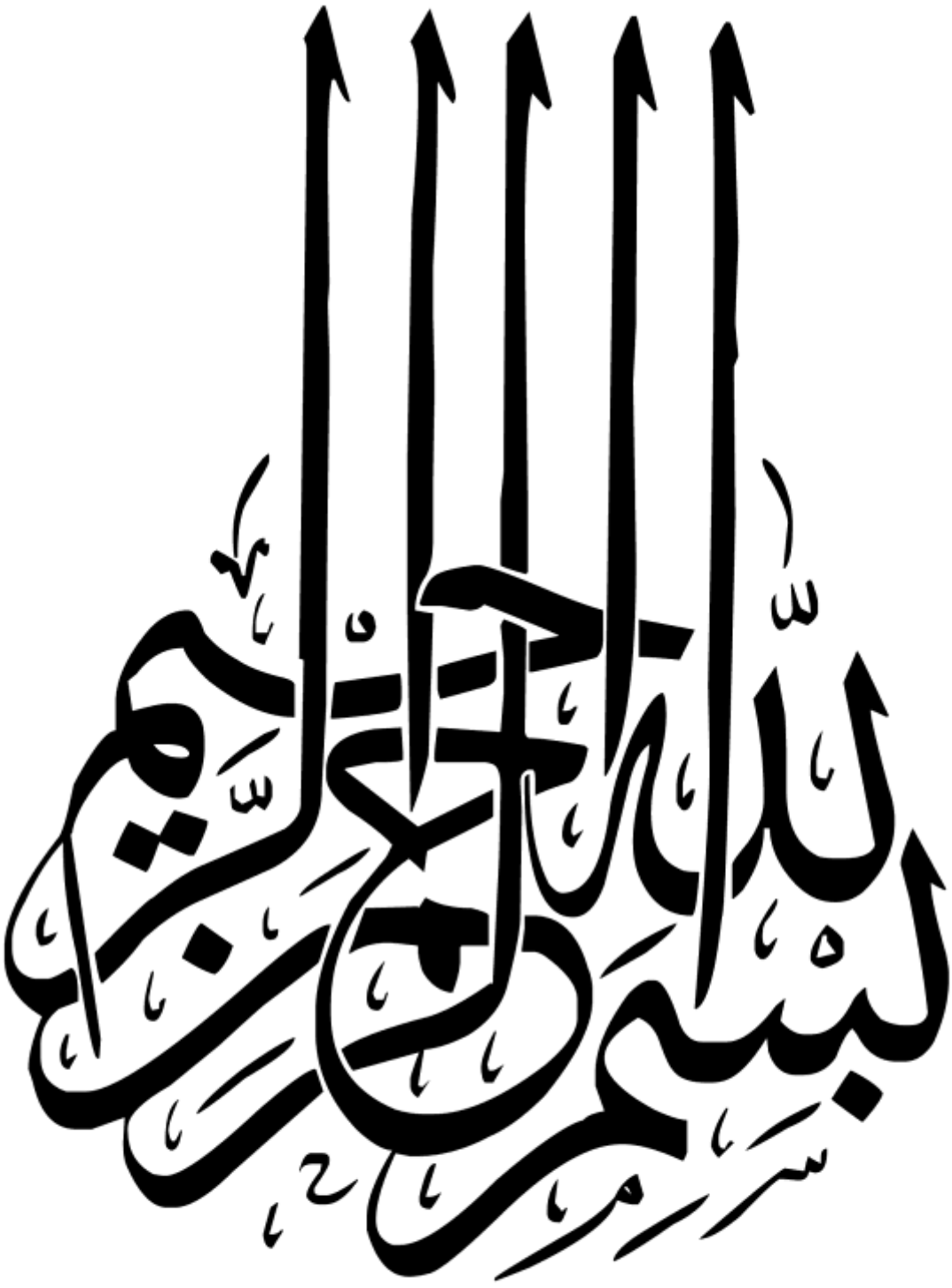
بعنـوان

تداخل الأجناس والفنون في الرّواية الجزائرية المعاصِرة–قراءة في نماذج مختارة–

بتاريخ20–04–2022 أمام لجنة المناقشة المكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة		
السيد: ميلود قيدوم	أستاذ التّعليم العالي	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
السيد: عبد الغاني خشة	أستاذ محاضر قسم أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا
السيدة: نادية موات	أستاذ محاضر قسم أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
السيد: علي طرش	أستاذ محاضر قسم أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
السيد: وليد بوعديلة	أستاذ التعليم العالي	بجامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	ممتحنا
السيد: علاوة كوسة	أستاذ محاضر قسم أ	بالمركز الجامعي بريكة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2021–2022


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الّذي بنعمته تتمّ الصّالحات، الحمد لله الّذي أعاننا ووفقنا لإتمام هذا العمل العلمي، الحمد لله دائما وأبدا

يطيب لي أن أتقدّم بأسمى عبارات الشّكر والتقدير للدكتور **عبد الغاني خشة** على كلّ ما قدّمه طيلة مدّة إنجاز هذا البحث من دعم مستمرّ، وتوجيه دائم، وحرصٍ متواصل على تتبع كلّ تفاصيل البحث منذ أن كان فكرة إلى أن أصبح واقعا، فجزاه الله خير الجزاء

والشّكر موصول أيضا إلى أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة المحترمين على قراءة البحث، وتصويب زلاّته، وتصحيح عثراته.

وما توفيقي إلاّ بالله

هناء داود

مقدّمـــــــــة

يعدّ الأدب مجالاً من المجالات الشّاسعة الّتي تمتلك القدرة على احتواء جميع الثّقافات، ومواكبة الحياة بتطوّراتها، والتّعبير عن القضايا على اختلافها، لذلك تعدّدت مواضيعه، وتطوّرت آلياته وأساليبه الفنّية، وتنوّعت مضامينه تبعًا لتطوّر الحياة الإنسانيّة وظروفها، ساعيا في كلّ مرّة إلى التجدّد الدّائم والمستمرّ منتِجا بذلك ثروةً شعرية ونثرية ثرية كَمّا وكَيْفا، فقد حفَل جنس الشّعر مثلا عبر تطوّره الزّمني بمختلف الأنواع الّتي تنتمي إليه كالقصيدة العمودية، وقصيدة التّفعيلة، وقصيدة الومضة، وقصيدة النّثر، وكذلك جنس النّثر الّذي تميّز بتنوع أنواعه أيضا كالقصّة، والسّيرة الذاتية، والمقامة، والرّواية، وكلّها صاغت تجارب إنسانية، وسجّلت تاريخ أمم بعاداتها وتقاليها وطرق حياتها، فعُدّ بذلك الأدب ثروة إبداعية متضمنة كل تفاصيل الحياة الإنسانية بأسلوب إبداعي، ومحمَّلة بمختلف الأفكار، والنّزعات، والأيديولوجيات الّتي تختلف من شعب إلى آخر باعتباره مرآة عاكسة للشّعوب.

وبرزت الرّواية باعتبارها نوعا أدبيّا على السّاحة الأدبية العالمية عامة، والعربية خاصّة معلِنة ريادتها ومحقّقة نقلة نوعية مسّت جميع جوانبها الموضوعية والفنّية بفعل المحاولات الجادّة من الرّوائيين إلى التّجديد في المضامين والتّقنيات، ولم تكن الرّواية الجزائرية بعيدة عن ذلك؛ بل واكبت هذا التطوّر، واستطاعت أن تحجز مكانتها في صفوف التّجارب الرّوائية العربيّة والعالمية، وهي المكانة الّتي لم تأت من العدم بل جاءت بعد عمل جادّ من قِبل الرّوائيين الجزائريين الّذين تمكّنوا من تأسيس رواية جزائرية تتخطّى المألوف، ولا تعترف بالجمود، ولا تركن للسّائد، وتسعى إلى التّطور الدّائم.

ومن أبرز ما وصلت إليه في وقتنا الحالي الانفتاح اللّا محدود على الأجناس الأدبية بأنواعها المختلفة، بل تجاوزت ذلك إلى الانفتاح على مجال الفنون الأخرى، ومجال الأدب الشّعبي؛ فأصبحت الرّواية نوعا منفتحا على جميع المجالات الأدبية وغير الأدبية، وتحوّلت إلى وعاء يحوي الشّعر، والأسطورة، والقصّة، والمسرحية، والرّسم، والموسيقى، والغناء، والشّعر الشّعبي، والحكاية الشّعبية، وغيرها، فأضحت هذه التقنية من التّقنيات البارزة في الرّواية الجزائرية المعاصِرة قوامها التعدّد، والتّداخل

بين الأجناس والأنواع والفنون الّتي يتم استحضارها داخل الرّواية عبر آليات متعدّدة ومستحدَثة من قِبل الرّوائيين، فتتداخل معها مانحة إيّاها دلالات وأبعاد جديدة.

من هذا المنطلق حاولنا أن نتعمّق في بحثنا الموسوم ب"**تداخل الأجناس والفنون في الرّواية الجزائرية المعاصِرة–قراءة في نماذج مختارة–**" في قضية تداخل الأجناس والفنون في الرّواية، مشتغلين لدراسة ذلك على نماذج مختارة من المدوّنة الرّوائية الجزائرية المعاصِرة لمحاولة الاطّلاع على مختلف هذه النّماذج، والكشف عن التنوع والتميّز في انتهاج هذه الظّاهرة عند عدّة روائيين جزائريين.

لذلك سعينا في هذا البحث إلى الإجابة على إشكالية رئيسة، وتساؤلات فرعية: أمّا الرّئيسة فهي: كيف تمظهر تداخل الأجناس والفنون في الرّواية الجزائرية المعاصِرة؟ أمّا التّساؤلات الفرعية فهي كالآتي:

-ماهي أبرز الأجناس والأنواع الأدبية والفنون المستحضَرة داخل الرّواية الجزائرية المعاصِرة؟

-ماهي الأساليب المنتهَجة من قِبل الرّوائيين لاستحضار مختلف الأنواع الأدبية داخل الرّواية؟

-ماهي دوافع الرّوائي من وراء اللّجوء إلى تقنية التّداخل الأجناسي؟

-ماهي المدوّنات الأدبية والفنّية الّتي يستند إليها الرّوائي الجزائري لانتقاء مادته التعبيرية؟

-هل يؤثّر هذا التّداخل في الخصوصية الفنّية للرّواية؟

-ماهي الجماليات الّتي يحقّقها هذا التّداخل للرّواية؟

ونبتغي من وراء هذه التّساؤلات تحقيق جملة من الأهداف الّتي تتمثل أساسا في:

-رصد ظاهرة تداخل الأجناس والفنون في الرّواية الجزائرية المعاصِرة.

-الوقوف على خصائص الظّاهرة وتجلّياتها في الرّواية الجزائرية المعاصِرة.

- الكشف عن الدّوافع الحقيقية الّتي أدّت بالرّوائي إلى الخروج من إطار الرّواية كنوع مستقلّ له خصوصيته إلى أنواع أدبية وفنّية أخرى.

-الكشف عن الجماليات الّتي حققها التداخل الحاصل بين الأدب والفنون داخل الرّواية.

أمّا عن أسباب اختيار الموضوع فقد تمثّلت في:

-بروز ظاهرة تداخل الأجناس والفنون في مختلف الرّوايات الجزائرية الّتي اطّلعنا عليها ما شدّ انتباهنا وولّد لدينا الرّغبة في البحث فيها.

-الاهتمام بمجال الرّواية الجزائرية والرّغبة في معرفه خصوصيتها الفنّية، وسبر أغوارها، والتعمق في دراستها.

ولتحقيق الأهداف المنشودة والإجابة على التّساؤلات المطروحة تمّ تقسيم البحث إلى مقدّمة، وأربعة فصول، وخاتمة، وذلك وفق الخطّة الآتية:

-المقدّمة: وتضمنت تمهيدا عاما حول الموضوع، والإشكالية الرّئيسة، والتّساؤلات الفرعية، والخطّة المعتمدة لإنجاز البحث، وأهداف البحث، وأسباب اختيار الموضوع، والمنهج المعتمد، والدّراسات السابقة، وذكر أهم مراجع البحث.

-الفصل الأول: جاء بعنوان "**الأجناس الأدبية والفنون-مفاهيم نظرية-**"، وقد قُسِّم إلى أربعة مباحث؛ تناول المبحث الأول مفهوم الجنس الأدبي باعتباره من المصطلحات المفاتيح في الدّراسة، وفيه تطرّقنا إلى مفهوم الجنس في معاجم اللغة العربية، ثمّ المفهوم الاصطلاحي للجنس الأدبي، وعمدنا فيه إلى التّركيز على استخراج أهم المفاهيم المركزية الّتي بُني عليها مفهوم الجنس الأدبي لدى عدد من الدّارسين الغربيين والعرب، وهذا نظرا لكثرة المفاهيم المقدّمة له، وقد تبيّن تضارب البعض حول مفهومه، واتّفاق معظمهم على فكرة عمومية الجنس الأدبي، وهي الفكرة الّتي انتهى إليها المبحث.

أمّا المبحث الثاني فقد خُصِّص للبحث في مفهوم الفنّ لغة واصطلاحا، وقد تمّ التّعامل معه بالطّريقة نفسها المنتهجة في المبحث السابق، إذ تم التّركيز في المفهوم الاصطلاحي على المقولات

الأساسية الّتي تبنّاها معظم الباحثين في تعريفهم للفنّ، أمّا المبحث الثالث فتناول العلاقة بين الأدب والفنون لأنّنا بصدد البحث في مجالين مختلفين، وهذا يتطلب الكشف عن العلاقة بينهما، والإضافات الّتي يمكن أن يقدّمها أحدهما إلى الآخر، وفيه عمدنا إلى عرض بعض الفنون وإبراز علاقتها بالأدب، أمّا المبحث الرابع فقد خُصِّص للبحث في الأسس النّظرية لمقولة التّداخل للتعرّف على خلفياتها وسماتها، لننتهي بعدها إلى خاتمة تلخص ما ورد في الفصل.

-الفصل الثاني: وعُنوِن ب"**تداخل الأجناس الأدبية الفصيحة في الرّواية الجزائرية المعاصِرة** " وقُسِّم إلى مبحثين؛ وقد سلّط المبحث الأول الضّوء على جنس النّثر وحضور مختلف أنواعه داخل الرواية الجزائرية، حيث تناولنا السّيرة الذاتية في رواية شهيّا كفِراق، وفيه تمّ إبراز وكشف ملامح السّيرة الذاتية داخل الرّواية، وتداخل الرّواية مع الأسطورة لرصد واستجلاء مختلف الأساطير المصرّح بها وغير المصرَّح بها داخل الرّواية، والوقوف على دوافع استحضارها، والهدف من ذلك، وكذا تطرقنا إلى تداخل الرّواية مع المسرحيّة والكشف عن مختلف التقنيات المسرحية الموظَّفة في الرّواية، ودوافع توظيفها، وآليات هذا التّوظيف، أمّا المبحث الثاني فقد سلّط الضّوء على تداخل الرواية مع جنس الشّعر وفيه تمّ الوقوف على مختلف القصائد الشّعرية المستحضَرة داخل الرّوايات المختارة، والكشف عن التّقنيات المنتهَجة لاستحضارها، ومعرفة دوافع الرّوائيين من ذلك.

-الفصل الثالث: وعالج قضية "**تداخل الأجناس الأدبية الشّعبية في الرّواية الجزائرية المعاصِرة**" وقد قُسِّم إلى ثلاثة مباحث؛ يتناول المبحث الأول المعنون ب"الأدب الشّعبي؛ قراءة في المفهوم" مفهوم الأدب الشّعبي، أمّا المبحث الثاني المعنون ب "النّثر الشّعبي" فقد كشف عن مختلف الأنواع النّثرية الشّعبية الواردة في الرواية، ودوافع حضورها، والمتمثّلة في الأمثال الشّعبية، والحكاية الشّعبية، وجاء المبحث الثالث بعنوان "تداخل الرّواية مع الشّعر الشّعبي" ليرصد مختلف النّماذج الشّعرية الشّعبيّة داخل الرّواية، وأهداف توظيفها، وجمالية هذا التّوظيف.

-الفصل الرابع: وجاء بعنوان "**تداخل الفنون في الرّواية الجزائرية المعاصِرة**"، وتمّ تقسيمه إلى ثلاثة مباحث؛ أمّا المبحث الأول المعنون ب"تداخل الرّواية مع الفنّ الغنائي" فقد اهتمّ باستظهار مختلف النّماذج الغنائيّة الموظّفة في الرّواية، وبيان دوافع توظيفها، والكشف عن الجماليات الفنّية النّاتجة عن هذا التّوظيف، وجاء المبحث الثّاني المعنون ب" تداخل الرّواية مع الفنّ السّينمائي" ليرصد مختلف ملامح وتقنيات السّينما الّتي استند إليها الرّوائيون في بناء رواياتهم، والكشف عن دوافع ذلك، أمّا المبحث الثالث فجاء بعنوان" تداخل الرّواية مع الفنّ التّشكيلي" فقد سلّط الضّوء على أساليب استحضار الفنّ التّشكيلي داخل الرّواية، ودراسة بعض صور الأغلفة الخاصة بالنّماذج الرّوائية، بغية التعرّف على الجماليات الّتي حقّقها هذا الفنّ للرّواية، ومدى إفادتها منه، واختُتم الفصل بخاتمة تلخص مجمل ما ورد فيه والنتائج المتوصَّل إليها.

-الخاتمة: وجاءت لتعرض النتائج الّتي توصّل إليها البحث إجابة على إشكالياته المطروحة.

أمّا عن المنهج المعتمد فقد تمّ الاعتماد على المنهج الوصفي الّذي يقوم على وصف وتحليل الظّاهرة، وقد فرضت علينا طبيعة الموضوع الاستعانة بالمنهج السّيمائي لتحليل علامات الغلاف، والعلامات اللّونية المستخدمة، ودلالات الصور.

ولإثراء البحث، وتحقيق أهدافه، تمّ الاعتماد على مجموعة من المراجع الّتي لها صلة مباشرة بالموضوع المطروق، ومن أهمها:

- التّفاعل في الأجناس الأدبيّة، بسمة عروس.

- نظرية الأجناس الأدبيّة؛ دراسات في التناص والكتابة والنقد، تزفيطان تودوروف.

- ما الجنس الأدبي؟ جان ماري شيفير.

- انفتاح النص الروائي؛ النص والسياق، سعيد يقطين.

وغيرها من المراجع الّتي تُضاف إلى المصادر الّتي تمّ اختيارها للتّطبيق.

ويجدر في هذا الصدد ذكر بعض الدّراسات السّابقة فقد عثرنا على بعض الدّراسات-في حدود ما اطّلعنا عليه- الّتي تناولت بعض جوانب موضوعنا، نذكر منها:

1- توظيف الفنون في ثلاثية أحلام مستغانمي(ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير)، نسيمة كريبع، بحث مقدّم لنيل درجة دكتوراه العلوم، تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر، جامعة الحاج لخضر، باتنة، إشراف: أحمد جاب الله، 2014، 2015.

2- تداخل الأنواع الأدبيّة في الرّواية المعاصِرة؛ قراءة في نماذج، كريمة غيتري، رسالة دكتوراه علوم في النّقد الأدبي العربي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، إشراف: محمد بلقاسم، 2016، 2017.

3- تداخل الأجناس الأدبيّة في الرّواية الجزائرية المعاصِرة، سامية بوعلاق، رسالة مقدّمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصِر، جامعة الحاج لخضر باتنة1، إشراف: طارق ثابت، 2017، 2018.

4- التّفاعل الأجناسي في الرّواية العربية الحديثة، سهام حشايشي، أطروحة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، إشراف: راوية يحياوي، 2020.

وما يميّز دراستنا عن هذه الدّراسات أنّها تهتم بالرّواية الجزائرية فقط لتقف على خصوصيتها كرواية مستقلّة بذاتها تسعى لتحجز مكانتها بين التّجارب الرّوائية الأخرى، بالإضافة إلى أنّها لا تركّز على جانب واحد، أي لا تدرس الأدب بمعزل عن الفنّ أو العكس وإنّما تسعى إلى البحث عن التداخل بين الأدب والفن داخل الرّواية الواحدة، بما أنّها ظاهرة موجودة في الروايات الجزائرية

المعاصرة، هذا بالإضافة إلى البحث في ظاهرة تداخلها مع الأدب الشّعبي، وبهذا تأخذ دراستنا عدّة اتّجاهات، وتتشعب بحسب المجالات الأدبية والفنية الّتي تحضر في الرّواية.

ولا يخلو أي بحث علمي من صعوبات قد تعترض طريقه، ولعل أهم الصّعاب الّتي واجهتنا تتمثل في:

-القيود المفروضة بسبب جائحة كورونا وانحسار النشاط بشكل عام.

-صعوبة تحديد المصطلحات والمفاهيم في ظلّ الفوضى المصطلحية والتّضارب في آراء الباحثين لا سيّما ما تعلّق بمصطلح الجنس الّذي يتداخل مع مصطلحات أخرى كالصنف والنوع.

لكن بعد جهد واطّلاع على مراجع عدّة وانتهاج طريقة التّركيز على المقولات الّتي ركّز عليها معظم الباحثين في تعريفهم للمصطلحات، ما ساعدنا على ترتيب الأفكار وتنظيمها.

وفي الأخير فقد حاولنا بكل ما بوسعنا إلى الوصول إلى الأهداف المنشودة، ولا يسعني إلاّ أنّ أتقدّم بجزيل الشكل للدكتور المشرف (عبد الغاني خشّة) على ملاحظاته القيّمة وإرشاداته ليخرج البحث بهذه الصورة فمنّي له فائق عبارات التّقدير والاحترام.

الفصل الأول: الأجناس الأدبية والفنون: مفاهيم نظرية

أولا: مفهوم الجنس الأدبي

ثانيا: مفهوم الفنّ

ثالثا: العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى

رابعا: الأسس النّظرية لمقولة التّداخل الأجناسيّ

يعدّ البحث في مجال الأدب وكلّ ما يخصّه من أهمّ الأمور الّتي شغلت بال الباحثين منذ القِدم لا سيّما موضوع الجنس الأدبيّ على اعتبار أنّ «الأدب هو الّذي ينبسط برمته انطلاقا من مفهوم الجنس»[1]؛ فبحثوا في تطوّراته، ومفاهيمه، وخصائصه، وموضوعاته، وتصنيفاته، وهي قضايا كانت ومازالت محطّ أنظار الدّارسين، والنقّاد سواء عند الغربيين أم العرب.

أولا. مفهوم الجنس الأدبي:

اختلف الباحثون حول مفهوم الجنس الأدبي في كثير من النّقاط لا سيّما قضيّة المفهوم والتّصنيف فنتج عن ذلك تعدّد في المصطلحات والمفاهيم، ويجدر بنا في هذا المقام التطرّق إلى هذه القضية بغية تحديد المصطلحات الّتي سنتبنّاها في هذه الدّراسة، وإضاءة جانب من الجوانب الأدبيّة المهمّة وتحليل الموضوع، وهذا يتطلّب عرض أبرز ما ورد حول ذلك في الدّراسات الغربيّة والعربيّة.

1.المفهوم اللغويّ:

لمقاربة مفهوم (الجنس) في اللّغة العربيّة يجدر بنا الرّجوع أوّلا إلى المعاجم العربيّة القديمة والحديثة لتتبع تطور المعنى اللغوي للمصطلح في اللغة العربية، فقد ورد في (الصّحاح) أنّ (الجنس) هو «الضّرب من الشّيء، وهو أعمّ من النّوع. ومنه المجانسة والتّجنيس»[2].

وورد أيضا «جنس: النّاس أجناس (...) وهو مجانس لهذا، وهما متجانسان. ومع التّجانس التّآنس. وكيف يؤانسك من لا يجانسك»[3]، ويضيف إلى ذلك (ابن منظور) في (لسان العرب) أنّ «الجنس: الضّرب من كلّ شيء، وهو من النّاس ومن الطّير ومن حدود النّحو والعروض والأشياء

[1]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2014،ص15.

[2]- الجوهري (إسماعيل بن حماد)، الصّحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، ج:3، دار العلم للملايين بيروت، ط4، 1990، ص915.

[3]- الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص152.

جملة(...) والجمع أجناس وجُنُوسُ(...) والجِنْسُ أعمّ من النّوع، ومنه المجانسة والتّجنيس. ويُقال هذا يجانس هذا؛ أي يشاكله»[1]، و إلى المعنى نفسه يذهب صاحب (القاموس المحيط) بقوله «الجِنْسُ، بالكسر: أعمّ من النّوع، وهو كلّ ضرب من الشّيء(...) ج: أجناسٌ وجنوسٌ(...) والجنيسُ: العريق في جنسه(...) المجانسُ: المشاكل»[2].

ويُفصِّل معجم (الوسيط) في دلالة الكلمة في مختلف المجالات الّتي تستخدمها بالقول: «الجنس الأصل. والنّوع. وفي (اصطلاح المنطقيين). ما يدلّ على كثيرين مختلفين بالأنواع. فهو أعم من النّوع فالحيوان جنس والإنسان نوع، وفي (علم الأحياء) أحد شطري الأحياء المتعضيّة مميّزا بالذّكورة أو الأنوثة، فذكرُ نوعٍ من الأنواع وبخاصّة النوع البشري. جنس يناظره جنس الإناث. واتصال شهواني بين الذّكر والأنثى. (ج) أجناس وجنوس(...)(وفي القانون): علاقة قانونية تربط فردا معيّنا بدولة معيّنة»[3]، فمصطلح الجنس تتعدّد معانيه بتعدّد مجالات استخدامه.

وما يمكن ملاحظته من خلال هذه المفاهيم اللغوية إشارتها لكلمة (النّوع) في موضع المقارنة بينها وبين (الجنس) وهذا يستدعي التطرق إليه، وقد ورد في المعنى اللغوي أنّ (النّوع) «أخصّ من الجنس، وهو أيضا الضّرب من الشّيء(...) النّوع والأنواع جماعة، وهو كل ضرب من الشّيء، وكلّ صنف من الثيّاب والثّمار وغير ذلك حتى الكلام؛ وقد تنوّع الشّيء أنواعا»[4]، والنّوع بهذا المفهوم وحدة تصنيفيّة أقلّ من الجنس.

[1]- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج: 6، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص43.

[2]- الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، دط، 2008، ص301.

[3]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، 2004، ط4، دت، ص140.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مج:8، مصدر سابق، ص364.

بالنّظر إلى ما تقدّم من مفاهيم لغويّة يتضح أنّ مصطلح (الجنس) في المعاجم القديمة يتحدّد معناها في ثلاث دلالات: الأولى دلالة التّصنيف بقولهم (الضّرب من الشّيء)، و الثانية دلالة العمومية بقولهم(أعم من النوع)، والأخيرة دلالة المشابهة بقولهم(يجانس بمعنى يشاكل)، بمعنى أنّ الجنس يُستخدم لتصنيف الأشياء العامة المتضمنة أنواعا تشترك فيما بينها في الخصائص؛ أي تكون متجانسة. ولا يختلف الأمر كثيرا عن ما جاء في المعاجم الحديثة في كون (الجنس) يعمّ (النّوع) ويُستخدم لتصنيف الأشياء المتشابهة، وأضافوا إلى ذلك استخدامه في مجالات مختلفة بدلالات متعدّدة؛ فهو عند المنطقيين وأهل العربيّة يدلّ على الماهية، ويدلّ في علم الأحياءّ على الذّكر والأنثى، كما يدلّ على العلاقة الجنسية بينهما(الجنس)، وفي القانون يدلّ على انتماء الأشخاص لدولة معيّنة (جنسية).

كما تكشف هذه العيّنة المعجميّة عن مدى التّقارب بين مصطلحي (الجنس والنّوع)؛ حيث يشتركان في دلالة التّصنيف ويختلفان في كون الأول أعم من الثّاني؛ أي أنّ الجنس يضمّ النّوع مع بعض الاختلافات في المعنى من مجال إلى آخر، ومع ذلك فهما من الثّنائيات الملازمة لبعضها البعض وهذا الأمر خلق نوعا من الالتباس بين المصطلحين، وللتّفريق أكثر بينهما يمكن الوقوف على نقاط رئيسة هي:

-الجنس والنّوع في مفهومهما اللّغويّ هما الضّرب من كلّ شيء؛ بمعنى أنّهما تُستخدمان في مقام تصنيف الأشياء، ولا تختصّان بمجال معيّن، بل تُوظّفان في مجالات عدّة.

-الجنس أعم من النّوع: في معظم المجالات يندرج النّوع تحت الجنس، والجنس يعلو مراتب التّصنيف.

-يشير مفهوم (الجنس) إلى معاني المشابَهة، والمطابَقة، والمشاكَلة؛ حيث تُصنَّف الأشياءُ المتشابهة تحت جنس واحد؛ «فإذا كان الشّيئان مشتركين في بعض الصفّات الهامة، كانا من جنس واحد»[1] وهنا تعدّ سمة الاشتراك في الصّفات بين نوع وآخر مهمّة جدا في تصنيفها ضمن جنس معيّن.

2. المفهوم الاصطلاحيّ:

يبدو أنّ الوصول إلى مفهوم دقيق لمصطلح (الجنس الأدبيّ) من الأمور المستعصية؛ ذلك أنّ «مسألة الأجناس إحدى أقدم المسائل في الشّعريات، ومن العصر القديم إلى أيامنا هذه لم ينقطع الجدال حول تعريف الأجناس وعددها وعلاقاتها في ما بينها»[2]، ومَردُّ هذه الصّعوبة إشكالات عدّة تتعلّق بكثرة المفاهيم واختلافها من باحث إلى آخر، وتعدّد التّسميات، وتداخل مصطلح (الجنس) مع مصطلحات أخرى كالنّوع ، والشّكل، والنّمط، والصّنف، وغيرها من المصطلحات الّتي أطلقها الباحثون وفقا لرؤاهم الخاصّة، وهذا ما خلق فوضى مصطلحية ومفهوميّة حول هذا المصطلح.

فالمفاهيم متعدّدة، ومختلفة، ومتضاربة من باحث إلى آخر، ومن عصر إلى آخر، خاصّة وأنّ مجال الأدب يعاني من إشكالية تعدّد المصطلحات والمفاهيم –لاسيّما في النّقد العربيّ– «ذلك أنّ كثيرا من الوحدات المصطلحيّة للقاموس النقدي العربيّ الجديد لا تزال دون مرحلة التّجديد والاستقرار حدا أو مفهوما على السّواء، كما يغيب البعد الاصطلاحي (الاتفاقي) عن هذه الوحدات في تشتت مناهلها بين المرجعيات اللغوية الأجنبيّة (الفرنسية والإنكليزية بالخصوص)، وفي غيّاب تنسيقي عربي موحّد أثناء نقل المصطلح الدّخيل»[3]، ونتيجة ذلك تتعدّد المسميات والمفاهيم للمصطلح الواحد وتتضارب في أحيان كثيرة.

---

[1]– جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج:1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982، ص417.

[2] – إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص27.

[3] – يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008 ص11.

ولم يكن مصطلح (الجنس الأدبي) بعيدا عن ذلك؛ إذ لم يستقر على مفهوم واضح ومحدّد بين جمهور النقّاد والباحثين، فكلّ باحث عرّفه من منظوره الخاصّ، ومنذ القديم مازال الجدل قائما حول المقصود بالجنس الأدبيّ، وهو ما عبّر عنه تزفيطان تودوروف (Tzvetan Todorov) بأنّ «مسألة الأجناس الأدبيّة من إحدى أقدم مشاكل الشعرية، ومنذ القديم حتى يومنا هذا لم يكف تعريف الأجناس، عددها، والعلاقات المشتركة بينها أبدا عن إثارة النّقاش»[1]، فجميع القضايا المتعلقة بالجنس الأدبي هي محلّ خلاف لاسيّما قضية المفهوم والتّصنيف، أضِف إلى ذلك أنّ القضية تمتدّ بجذورها إلى العهد اليوناني وبالتّحديد إلى كتاب (فن الشعر) لأرسطو (Aristote) وجميع الأبحاث والدّراسات تعتمده كمرجع وأساس تبني عليه مفهومها للجنس الأدبي وتصنيفاته، ولأنّ التّرجمات، و التّفسيرات والشّروحات لهذا الكتاب متعدّدة ومختلفة، فذلك عزّز المشكلة الاصطلاحية، وساهم في ظهور مصطلحات متقاربة ومتداخلة مع مصطلح الجنس كالنّوع والفنّ.

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى المعنى الاصطلاحي لكلمة (الجنس) كونها من الكلمات الّتي لا يقتصر استخدامها على مجال واحد –كما بدا لنا من خلال المفاهيم اللغوية– فهي «ليست حكرا على ميدان الأدب. هو لفظ من ألفاظ المعجم يدلّ على معنى الأصل، كما يشهد على ذلك عديله اللاتيني الّذي أُخذ منه genus,generis، وبذلك المعنى استُعمل اللّفظ إلى عصر النّهضة، وكان معناه على وجه التّقريب العرق[2]، الجذم[3]»[4]، وهو بهذا المعنى يحيل على أصل الأشياء ومصدرها، وبالتّالي فالجنس يحْوي هذه الأشياء، وتُنسب إليه تبعا لمعايير عدّة تختلف باختلاف مجالات استخدامه.

[1]– تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبيّة؛ دراسات في التّناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2016، ص11.

[2]–العرق: هو مفهوم يُستخدم في تصنيف البشر إلى مجموعات، تُدعى أعراق أو مجموعات عرقية، استنادا إلى تركيبات من الصفات البدنية المشتركة، السلف، وعلم الوراثة، والصفات.

[3]–الجذم: الأصل.

[4]– إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، صص17، 18.

وبالإضافة إلى معنى الأصل، عُرِّف (الجنس) بأنّه أداة تصنيف، وتنظيم، فهو «من جهة بطاقة تصنيفيّة تفرض نفسها بصفتها أداة إجرائيّة في الطّريقة العقلانيّة الّتي تكمن في الانتقال من غير الدّقيق إلى الدّقيق، من غير المتعيّن إلى المتعيّن، من العام إلى الخاص. وهذا النّظامُ من جهة أخرى (انتظامٌ) من جهةِ أنَّ مقولةَ الجنس تُعيِّن تعيينا قبليا محتوى الإنتاجات الّتي تُنتسب إليه»[1]، وهذا يجعل من الجنس درجة من درجات التّصنيف بحيث يكون أعلاها، على أن تتضمّن هذه الدّرجة أجزاءً كثيرة يسير فيها التّرتيب من الكل إلى الجزء، وهي بذلك تساهم في تنظيم هذه الأجزاء وفق خصائصها وميزاتها، كما يُفهم من هذا السيّاق أنّ الأشياء الّتي تُنسب إلى جنس معيّن لابدّ أن تكون من جنسه؛ أي تحمل صفاته، وعلى هذا الأساس يتم تمييز بعضها عن بعض.

وهي معانٍ تشير في مجملها إلى أنّ (الجنس) مقولة كلية، وهو المعنى الّذي وقف عليه (الجرجاني) في كتابه (التّعريفات) بقوله: «الجنس: عبارة عن كلي مقول على كثيرين»[2]، فلا ينفرد الجنس بشيء واحد، وإنّما يشمل الكثير من الأشياء؛ كأن يُطلق الجنس البشري على المجموعات البشرية على اختلاف لغاتها، وألوانها، وعاداتها إلّا أنّها جميعا تُصنّف في خانة البشر الّتي تشترك فيما بينها في كثير من الصّفات الّتي ميّز بها الله عزّ وجل الإنسان عن سائر الكائنات الحيّة الأخرى، ولا يمكن وضع أيّ عنصر آخر لا يحمل صفات البشر ضمن الجنس البشري.

ويفصّل (أبو البقاء الكفوي) في (الكلّيات) في هذه المعاني مع الإشارة إلى بعض مجالات استخدامه، حيث ورد في مفهومه أنّ الجنس[3]:

---

[1]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص21.

[2]- الجرجاني (محمد السيد الشريف)، معجم التّعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، ص156.

[3]- الكفوي (أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني)، الكليات، مؤسّسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998، صص338-340.

-عبارة عن لفظ يتناول كثيرا، ولا تتمّ ماهيته بفرد من هذا الكثير.

-من الطّبيعيات الكلية.

-يدلّ على الكثرة تضمنا، بمعنى أنّه مفهوم كلي لا يمنع شركة الكثير فيه.

-يدلّ على جوهر المحدود دلالة عامة.

-أخصّ من النّوع عند الأصوليّ.

-هو اللّفظ العام، فكلّ لفظ عمّ شيئين فصاعدا فهو جنس لِما تحته عند النّحويين والفقهاء.

-العام جنس وما تحته نوع.

-فيه معنى الجمع.

وبالنّظر إلى هذه المفاهيم فإنّ معظمها يَتفِق على أنّ (الجنس) مصطلح من المصطلحات الدّالة على الشّيء الكلّي والعام، ومعظم المجالات توظِّفه بهذه الدّلالة باستثناء الأصوليين الّذين ذهبوا مذهبا معارضا وقالوا بخصوصيّة الجنس، إلّا أنّ المصطلحَ في عمومه يحمل دلالة العام، والجمع، والكلي، وهو ما يتوافق إلى حدّ بعيد مع ما ورد في المعاجم العربيّة.

فالجنس والنّوع من الثّنائيات المتداخلة مع بعضها البعض نتيجة التّقارب الكبير في المفهوم، لكن معظم المفاهيم تتفق في كون الجنس أعمّ من النّوع، والعلاقة بينهما يمكن التّعبير عنها بهذا التّمثيل «إذا كان الصّنف T داخلا في(...) صنف آخر مثل (ب)، كان (T) نوعا و (ب) جنسا له»[1]، والجنس بهذا التصور يتضمن النّوع، والأخير أقلّ درجة من الأول، وعليه فمتى «كان اللّفظان العامّان يحتوي أحدهما على الآخر سمّي أكبرهما (...) جنسا وأصغرهما نوعا»[2]، فالجنس يحتوي على النّوع،

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مرجع سابق، ص511.

[2]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص19.

والنّوع يندرج ضمن الجنس، ويفيد معنى الاشتراك في الخصائص؛ أي أنّ الأنواع المصنّفة ضمن جنس واحد لابد أن تتشابه فيما بينها بحيث تربط بينها سمات مشتركة.

وعموما فإنّ مصطلحي (الجنس والنّوع) من المصطلحات المتقاربة المتداخلة؛ حيث يحيلان على معنى التّصنيف، والتّرتيب والتّنظيم، والكلّية ويكمن التّفاوت بينهما في الدّرجة، حيث يعمّ الجنسُ النّوعَ، وهذا ما ذهب إليه الكثير من الباحثين في مختلف المجالات، ورغم ذلك يبقى مفهوم الجنس محلّ خلاف نتيجة التّداخل الكبير بينه وبين مختلف المصطلحات.

ونبتغي من وراء عرض هذه المفاهيم لكلّ من الجنس والنّوع تخصيص الحديث عن (الجنس الأدبيّ)، ولا ريب في أنّ دخول هذه الكلمة مجال الأدب سيُحدث تأثيرا على مفهومه، على اعتبار أنّها ترتبط أكثر بعلوم الأحياء والعلوم الطّبيعية، والمنطق، وعليه نتساءل: هل انتقل مصطلح الجنس إلى الأدب بالمفهوم نفسه الّذي عُرِف به في هذه العلوم؟ وأيّ الأعمال الأدبيّة يُطلق عليها اسم(الجنس الأدبي)؟ وأيّها تُسمّى (نوعا أدبيّا)؟ بمعنى آخر: فيما تتجلّى أجناس الأدب وأنواعه؟ وعلى أيّ أساس يتمّ تحديدها وتصنيفها؟

إنّ الإشكاليات كثيرة ومستعصيّة إلى حدّ التّعقيد في قضيّة مفهوم الجنس الأدبيّ ذلك أنّ «الأدب، على عكس ما يجري في الفنون الأخرى، يجد مشقّة في التّفاهم على نظرية متماسكة في الأجناس مؤسَّسة على تعريفات دقيقة وعلى حدود مضبوطة»[1]، وفي حدود ما اطّلعنا عليه من مفاهيم يتضح جليّا هذا الاختلاف والتّعدد في مفهومه، سواء تعلّق الأمر بالأبحاث الغربيّة أم العربيّة ولتقريب الصّورة أكثر سننتهج أسلوبا خاصّا في التّعامل مع هذه المفاهيم، يتمثّل في استنباط أهم الجوانب والزّوايا الّتي ركّز عليها الباحثون في تعريفهم للجنس الأدبيّ لنتمكّن من الإلمام بمعظم جوانبه

[1]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص24.

ونخرج في النّهاية بمفهوم شامل يوضح المقصود من المصطلحات التي سنتبناها في بحثنا، وهذه الجوانب اتّخذها الباحثون كمرتكزات بنوا عليها مفهومهم للجنس الأدبي، نستعرضها فيما يلي:

1.2.مبدأ العموميّة:

من خلال المفاهيم السّابقة المتعلقة بالمفهوم اللغوي والاصطلاحي للجنس يتضح جليّا تركيزها على مبدأ العمومية كأحد أهم خصائصه، وهو المعنى الّذي أشارت إليه بعض المفاهيم المقدَّمة للجنس الأدبي؛ إذ اعتبرَته من المصطلحات الّتي تُطلق لتدلّ على الكلية والعمومية؛ حيث يكون عاما بالنّسبة إلى الأنواع الّتي تنتمي إليه وِفقا لمعايير معيّنة، وإلى ذلك يذهب كيبيدي فارغا (kibedi varga) الّذي يرى أنّ «الجنس مقولة تمكِّن من ضمّ عدد من النصوص بناء على معايير مختلفة»[1]، و على أساس هذه المعايير تُعرَف النصوص وتُصنَّف، وعلى أساسها يتمّ إدراجها ضمن جنس أدبيّ معيّن وبالتالي تكون هذه النّصوص أنواعا تندرج تحت الجنس الأدبيّ العام، والعلاقة بين الاثنين هي علاقة الكل(الجنس) بالجزء (النوع).

وهو المعنى الّذي أيّده إيف ستالوني (Yves Stalloni) الّذي اعتبر احتواء الجنس الأدبي على أعمال أدبيّة كثيرة أحد أهم أساسياته، بقوله «لا يقوم الجنس إلّا حين يضمّ تحت رايته عددا من الأعمال تمثّله يصل بعضها ببعض أمور مشتركة»[2]، فبحسب هذا الرّأي لا يمكن تسمية الجنس جنسا إلّا إذا كان شاملا لمجموعة من الأعمال الأدبيّة الّتي تشترك فيما بينها في الخصائص لنتمكّن من إدراجها ضمن جنس واحد.

ومن الباحثين العرب من تبنّى هذا المفهوم وعَدَّ الجنس الأدبيّ مفهوما عاما لا ينفرد بعمل أدبيّ واحد وإنّما يستوعب عددا كبيرا من الأعمال الأدبيّة على نحو ما ذهب إليه (محمد غنيمي هلال) في

[1]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص228.

قوله: «والحق أنّ الأجناس الأدبيّة لها طابع عام وأسس فنية بها يتوحّد كل جنس أدبي في ذاته، ويتميّز عمّا سواه؛ بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كلّ كاتب يعالج فيه موضوعه مهما كانت أصالته، ومهما بلغت مكانته من التّجديد، ولا يستغني عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنّية كاتب ولا ناقد من النقّاد»[1]، فالجنس الأدبي يتميّز بطابعه العام وخصائصه الثّابتة الّتي تميّزه عن غيره من الأجناس؛ وهذه الخصائص تعدّ جوهرية لا يمكن الخروج عنها.

ويذهب أيضا (سعيد يقطين) إلى أنّ الجنس الأدبي هو «الاسم العام الّذي يجمع مختلف الأنواع»[2]، ويؤيّده في ذلك (عبد الملك مرتاض) الّذي اتّخذ من المفهوم اللغوي قاعدة بنى عليها مفهومه للجنس الأدبيّ وهو ما بدا لنا من خلال قوله: «فقد وجدنا ابن منظور يقرّر أنّ الجنس أعم من النّوع، وهو وجه من التّدقيق اللغوي أغرانا بأن نجعل الجنس هو الأصل الّذي تتفرّع منه أنواع»[3] وبحسب هذين المفهومين يمكن القول إنّ الجنس الأدبيّ يضمّ مجموعة أنواع؛ بحيث يكون هو الحاضن والجامع لها. وعليه فإنّ «الجنس الأدبيّ إنجاز متعال يشتمل على جملة من الأشكال وطرق الإنجاز والأساليب الّتي تجتذب إليها من النّصوص ما يتلاءم مع هذه الأشكال والطّرق وتطرح منها ما يتنافر معها»[4]، فهذا الإنجاز المتعالي بإمكانه احتواء مختلف النّصوص المتجانسة فيما بينها، ونفهم من ذلك أنّه لا يمكن أن نضع الشّعر العمودي مثلا تحت جنس النّثر، لأنّهما يختلفان في الخصائص، وبالتالي يعدّ شرط التّجانس من أهمّ شروط الجنس الأدبيّ.

وإنّ هذه المفاهيم تؤكّد عموميّة الجنس الأدبيّ وكليّته؛ والعموميّة هنا تعني أنّه لا يمكننا أن نطلق على عمل أدبيّ منفرد بذاته بأنّه جنس إلّا إذا كان يشمل مجموعة من الأعمال، وفي الأدب

---

[1]–محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، دت، صص137، 138.

[2]– سعيد يقطين، الكلام والخبر؛ مقدّمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص153.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، 1990، ص21.

[4]– بسمة عروس، التّفاعل في الأجناس الأدبيّة؛ مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريا، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، 2010، صص97، 98.

نجد جنسين تنطبق عليهما المفاهيم السّابقة، ويتعلّق الأمر بجنس الشّعر وجنس النّثر؛ إذ يحتوي كلّ منهما على عدد من الأنواع الّتي تتشابه فيما بينها كونها تحمل خصائص الجنس الّذي تنتمي إليه، وتختلف في أخرى حسب خصوصيّة كل نوع، وعليه سنوظّف في بحثنا مصطلح الجنس الأدبي لندلّ به على (الشّعر والنّثر)، ونستخدم النّوع الأدبي للدّلالة على جملة الأنواع الّتي تندرج تحت هذين الجنسين؛ ذلك أنّ النّوع الأدبي هو «ما يندرج ضمن الجنس. ونجد أنواعا ثابتة، وأخرى متحوّلة. فضمن الشّعر نجد: القصيد والرجز. وضمن النّثر نجد الرّسالة والخطبة»[1]، وهي أمثلة قليلة من أنواع كثيرة تتضمنّها الأجناس الأدبيّة.

2.2. البنية:

من الباحثين من أولى أهمية بالغة بالجانب الشّكلي في تعريفه للجنس الأدبيّ، بل إنّ البعض منهم من اعتبر الجانب البنيوي من أهمّ المحدّدات الرئيسية له، فأخذوا بالتّعريف «الّذي يعتمد الشّكل فيُعنى بالمظهر البنيوي في العمل. ذاك ما أوصى به ميشال ريفاتير (Michel Riffaterre)، إذ قال: الجنس هو البُنية والأعمال تقليباتُها»[2]، بحيث يقدّم هنا الجنس باعتباره مرادفا للبنية، وتتغيّر البنية بحسب هذا التّعريف من عمل لآخر، ولكل عمل أدبيّ بنيته الخاصّة.

وبدوره أولى (تودوروف) أهمية بالغة للخصائص البنيوية الّتي يتمّ على أساسها معرفة الجنس الأدبي ودراسته، حيث يرى «أنّه إذا كان لابد لمفهوم الجنس من دور في نظرية اللغة الأدبيّة، فإنّنا لا نستطيع تعريفه بناء على قاعدة التّسميات فحسب. إنّ بعض الأجناس لم تحظ باسم أبدا. بينما امتزجت أخرى تحت اسم وحيد رغم الاختلافات بين ميزاتها. من هنا، يجب أنّ تتمّ دراسة الأجناس انطلاقا من خصائصها البنيوية وليس انطلاقا من أسمائها»[3]، فالجنس الأدبي بحسب هذا التّعريف لا

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر؛ مقدمة للسرد العربي، مرجع سابق، ص134.

[2]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص25.

[3]-تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبيّة؛ دراسات في التناص والكتابة والنقد، مرجع سابق، ص11.

يُعرف باسمه وإنّما بخصائصه البنيوية، لكن فيما تتجلّى هذه الخصائص؟ وكيف يمكن معرفة جنس أدبي من غيره؟ على اعتبار أنّه ليس كل عمل أدبيّ جنس بالضّرورة؟ وإذا أهملنا الاسم ودرسنا الجنس انطلاقا من خصائصه البنيوية، في هذه الحالة تحت أيّ خانة نصنّف هذا الجنس؟ أليس الاسم أيضا يرتبط ارتباطا وثيقا بالخصائص البنيوية للنصّ؟ فإذا قلنا الشّعر مثلا فإنّنا نستحضر مباشرة خصائصه البنيوية الّتي يُعرف بها بين جمهور النقّاد والأدباء.

ويبلغ الاهتمام بالشّكل أوجّه مع اندري يولس (André Jolles) حين وضع (الشّكل البسيط) كبديل لمصطلح الجنس الأدبي؛ وعَدَّه مفهوما مركزيا في نظريته؛ إذ هو اللّبنة الأساسيّة المكوِّنة لقوام ما يصلح أن يكون جنسا[1]، وهو بذلك يجعل من الشّكل جوهر الأجناس وقوامها، ووفق هذا التصوّر يرى أنّ «الجنس الأدبي ليس مفهوما مجرّدا أو معطى نظريا وإنّما هو مرحلة من مراحل التطوّر الّتي يعرفها شكل ما(...) إنّ حقيقة الجنس الأدبي وجوهره شكلانية فالجنس شكل بالأساس أو بالأحرى لِنَقُل إنّه لا وجود لأجناس، إنّما الوجود الحقيقي هو للأشكال»[2]، والشّكل هو الّذي يمنح قيمة الجنس الأدبي ويُكوِّنه، على أساس أنّه لا وجود لجنس دون شكل يميّزه من غيره.

وبذلك عُدّ الجانب الشّكلي من أهمّ العناصر الّتي بنى عليها بعض الباحثين تعريفهم للجنس الأدبيّ، ولكلّ عمل أدبيّ بنيته الشّكلية الّتي يتميّز بها عن غيره، إلّا أنّ هذا المفهوم القائم على الاهتمام بهذا الجانب ظلّ مبهما لا يحدّد معنى الجنس تحديدا دقيقا؛ إذ نفهم من خلاله أنّه لا يضع خصائص شكليّة محدّدة يمكن من خلالها معرفة الجنس الأدبي من النّوع الأدبيّ، فليس كلّ الأعمال الأدبيّة أجناسا، ومنه يمكننا القول إنّ هذا التصوّر يظلّ ناقصا، فلا يمكن أن نبني مفهوما للجنس الأدبي على الشّكل وحده بمعزل عن الجوانب الأخرى.

[1]- بسمة عروس، التّفاعل في الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص63.

[2]- المرجع نفسه، ص67.

3.2. الوظيفة:

ركّز الباحثون أيضا في مفهومهم للجنس الأدبيّ على الوظيفة الّتي يؤدّيها، ولأنّه من المقولات العامّة الّتي تشتمل على مجموعة من الأعمال الأدبيّة، فهو يعمل على تصنيفها وتنظيمها وتمييزها من بعضها البعض، وهو ما أشارت إليه المفاهيم المقدّمة له؛ إذ عُرّف بأنّه مبدأ تصنيفي وتنظيمي لهذه الأعمال، وهو ما يتضح في النّقاط الآتية:

أ. الوظيفة التّصنيفيّة:

يُقصد بالتّصنيف «تمييز الأشياء بعضها من بعض. وصَنَّف الشّيءَ: ميّزَ بعضَه من بعضٍ»[1] وهو مفهوم يتطابق مع المفاهيم اللغوية والدّلالات الاصطلاحيّة السّابقة المتعلّقة بالجنس والمتعلّقة بتصنيف الكائنات الحيّة والأجناس البشريّة وغيرها، وقد انتقل إلى مجال الأدب وحافظ على الوظيفة نفسها و«طاوع الرّغبة نفسها في التّصنيف فاجتهد في ترتيب الأعمال والمواضيع بناء على معايير خاصّة، أسلوبية كانت أم خطابية أم موضوعاتيّة أم غير ذلك، هذا المجال هو مجال الأجناس الأدبيّة»[2]، فالجنس الأدبي بهذا المفهوم «اصطلاح عملي يُستخدم في تصنيف أشكال الخطاب»[3] أي وضعها ضمن أصناف معيّنة.

معنى ذلك أنّ الجنس الأدبيّ يترفّع عن كونه عملا مفردا، بل هو وحدة متكاملة تجمع أنواعا عدّة تُرتَّب وفق معايير معيّنة وخصائص مشتركة، وبالتالي فوظيفة التّصنيف الّتي يضطلع بها الجنس الأدبيّ تعمل على ضبط، وتنظيم، وتحديد الأعمال الأدبيّة والحفاظ على ميزاتها لِما له من «أهميّة معياريّة وصفيّة وتفسيريّة في تحليل النّصوص وتصنيفها، ونمذجتها، وتحقيبها، وتقويمها، ودراستها من

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج: 9، مصدر سابق، ص198.

[2] – إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص20.

[3] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص67.

خلال سماتها النّمطيّة، ومكوّناتها النّوعيّة، وخصائصها التّجنيسيّة»[1]، وهذه الشّواهد تؤكّد وظيفة الجنس الأدبي التّصنيفيّة، فلا ريب في أنّ الأدب يتسع مجاله بتعدّد نصوصه، وتنوّع خصائصه، وتطوّره المستمرّ، وهذا الأمر يفرض ضبط وتحديد وتصنيف هذه النّصوص وفق خصائص محدّدة بحيث يُصنَّف كلّ عمل أدبيّ ضمن جنس واحد مع بقيّة الأعمال المشتركة معه في خصائص معيّنة تتعلق بالشّكل والمضمون، والسّمات الفنّية الأخرى (كلغة الكتابة، والأسلوب).

وانطلاقا من فكرة أنّ الجنسَ عامة والجنس الأدبيّ بصفة خاصّة له وظيفة تصنيفيّة، هذه الوظيفة تعمل على تمييز الأعمال الأدبيّة، وتقسيمها كلٌّ حسب خصائصه وسماته نفهم أنّ الجنس الأدبيّ يضمّ مجموعة من هذه الأعمال؛ كأن يضمّ النّثرُ مثلا القصّةَ، والمسرحيّةَ، والرّواية، والمقالة، ويضمّ الشّعر مثلا القصيدة العمودية، وقصيدة التّفعيلة، فمن هذا المنظور يصبح النّثر جنسا أدبيّا وكذلك الشّعر، وإنّ هذا الاختلاف و«التّعارض بين الشّعر المنظوم والنّثر يؤدّي دورا كبيرا في تقسيم أسماء الأجناس لأنّ بعضها مرتبط بأشكال شعريّة منظومة، وبعضها الآخر مرتبط بالنّثر»[2]، ولكل من النّثر والشعر أنواعه الّتي تُصنّف تحت هذين الجنسين.

ب. الوظيفة التّنظيمية:

يقرّ الكثير من الباحثين أنّ الجنس الأدبيّ ينظّم ويرتّب الأعمال الأدبيّة، ولهذا التّنظيم أُسُسه ومعاييره، وفي هذا المقام يذهب أوستين وارين(Austin Warren) إلى أنّ نظرية الأنواع «مبدأ تنظيمي: فهي لا تصنّف الأدب وتاريخه بحسب الزّمان والمكان (المرحلة أو اللغة القومية) وإنّما بحسب

[1] – جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية؛ آليات التّجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2015، ص7.

[2] – جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دت، ص83.

أنماط نوعية للبنية والتّنظيم»[1]، والتّعامل مع هذه الأجناس وفق هذا المنظور يتمّ مع العمل الأدبي في ذاته، أي بمعزل عن المرحلة الزّمنية الّتي ظهر فيها، لذلك فخصائص الأنواع المتعلّقة ببنيتها وسماتها هي الّتي تحدّد انتماءها، وعليه فعملية تنظيم الأعمال الأدبيّة تتم على مستوى الجنس الأدبيّ انطلاقا من خصائص تربطها بالجنس العام، ذلك أنّ «أيّ جنس، مهما كان لا يمكنه أن يعلن انتماءه الأجناسي وهويته دون أن يُربَط بسبب من الأسباب بغيره من الأجناس لا سيما تلك الّتي اختار أن ينتظم في سلكها»[2]، فمميّزات نوع أدبي معيّن هي الّتي تحدّد إدراجها ضمن جنس أدبي دون آخر.

ولأنّ الجنس الأدبي عام يعمل على تصنيف الأنواع الأدبيّة، فذلك يجعله منظِّما للأنواع الّتي يحتويها؛ حيث تُوضع وتُرتَّب تحت جنس معيّن انطلاقا من معاييرها وسماتها بشرط أن تحمل هذه الأنواع بعض خصائص الجنس الأدبي الّذي تنتمي إليه، وهو بذلك يعدّ «مبدأ تنظيميّا للخطابات الأدبيّة، ومعيارا تصنيفيّا للنّصوص الإبداعيّة، ومؤسّسة تنظيريّة ثابتة تسهر على ضبط النصّ أو الخطاب، وتحديد مقوّماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدّلاليّة والفنّية والوظيفيّة من خلال مبدأي الثّبات والتغيّر»[3]، وهذا الضّبط، والتّحديد، والتّقعيد يعمل على تنظيم الأجناس الأدبية وأنواعها.

إنّ هذه المفاهيم تبقى ناقصة لا تلمّ بمفهوم الجنس الأدبيّ؛ ذلك أنّ كل مفهوم ركّز على جانب وأهمل جوانب أخرى مما يجعل مفهومه متضاربا من باحث إلى آخر؛ إذ يرى بعضهم أنّ الجنس يُعرف من مبدأ العمومية فكلّما كان العمل الأدبي عاما لأنواع عدّة يمكن عدّه جنسا، وبعضهم يردّه إلى الشّكل أو بنية العمل الأدبي، والبعض الآخر يردّه إلى الوظيفة، في حين أنّ الجنس الأدبي هو هذا

[1]– رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987 ص238.

[2] – بسمة عروس، التّفاعل في الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص399.

[3]– جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبيّة؛ آليات التّجنيس الأدبيّ في ضوء المقاربة البنيويّة والتّاريخيّة، إفريقيا الشرق، المغرب، 2015، ص7.

الكلّ الّذي يشمل أنواعا أدبية تتشارك في معظم الخصائص، ويعمل على تصنيفها وتنظيمها وفق مبادئ معيّنة، وهو بذلك يعدّ طريقة أو أسلوبا يتبنّاه الكاتب ليكتب عملا أدبيّا بناء على خصائصه الفنية، حيث يحدّد الجنس الّذي يكتب في إطاره أوّلا، ومن ثمّ يحدّد النّوع الأدبي الّذي ينتمي إلى هذا الجنس؛ فيختار جنس الشّعر مثلا ليكتب شعرا عموديا أوحرّا، أو يختار النّثر ليكتب قصّة، أو رواية، أو رسالة، أو غيرها من الأنواع الّتي تنتمي إلى هذين الجنسين(الشّعر والنّثر).

وتجدر الإشارة إلى أنّ من الباحثين من يوظّف مصطلح الجنس الأدبيّ أو النّوع الأدبي كمرادفين لبعضهما البعض و لا يفرّق بينهما، ومنهم من يوظّف الفنّ وكذلك الشّكل، أو الصّنف، أو النّمط وغيرها من المصطلحات المتداخلة و«المستعملة للدلالة على الأجناس أو الأنواع وهي لا تجري على نسق واحد متفق عليه، بل هي تتبادل مواقعها، وقد يجري الخلط بينها عند الناقد الواحد»[1]، وهذا الأمر أحدث فوضى مصطلحيّة، وجعل من مفهوم الجنس الأدبي مفهوما مبهما نتيجة انفراد كلّ باحث بمصطلح ومفهوم خاصّ.

وبالنّظر إلى مواضع استخدام هذه المصطلحات يتبيّن أنّ جميعها تدلّ على الأعمال الأدبية، «ومهما يكن من أمر فإنّ من يروم استجلاء معالم نظرية للأجناس الأدبية فلربما لا يجد أمامه غير ثنائية الشعر والنثر منطلَقا في ذلك؛ فالشّعر والنّثر عند كثير من النقّاد جنسان كبيران تنضوي فيهما جلّ الأنواع»[2]، فالشّعر مجاله يتسع ليستوعب عددا كبيرا من الأنواع الأدبيّة، وكذلك النّثر، وبذلك يكون الجنس مجموعة من الأنواع.

[1] – أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي؛ بحث في المشاكلة والاختلاف، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017، ص178.

[2] – المرجع نفسه، ص 177.

من كلّ ما تقدّم تبيّن أنّ «الشّعر والنّثر هما الجنسان الأعليان للكلام والكتابة عند العرب، وتحت كلّ جنس تنضوي أنواع كثيرة»[1]، وكلّ من هذه الأجناس والأنواع توضع تحت مسمى معيّن، هذا المسمّى يظهر عادة في واجهة العمل الأدبي ليبيّن انتماءه.

4.2. تقويض مفهوم الجنس الأدبي:

في مقابل تلك الأبحاث العديدة الّتي تسعى إلى البحث في مفهوم الجنس الأدبي وأنواعه وتسعى إلى وضع التّصنيفات والمسميّات الخاصّة بكلّ عمل أدبي، ظهرت كردّ فعل لذلك مواقف تدعو إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبيّة بل وإلغاء مقولة الجنس الأدبي، وهي الحركة الّتي بدأت في الغرب و مثّلها عدد من الباحثين الرّافضين للتّصنيفات الجنسيّة للأدب، وظهرت نتيجة ذلك مصطلحات ومفاهيم جديدة يُعبَّر بها على النصوص الإبداعيّة من «قبيل "كتاب"، و"سِفر" وديوان، "ونصوص". ولعل هذه النصوص تعلن انتماءها، على حدّ عبارة محمد مفتاح، إلى ما بعد الحداثة، لذلك اتّسمت بصفاتها الثّقافية والعلمية والأدبيّة. وأهمّ خاصيات هذه الثّقافة هي الفوضى والتشتّت والانقطاع»[2]، فلا وجود لنوع أدبي ينتمي إلى جنس أدبيّ محدّد.

وهذه الدّعوات لم تأت من العدم وإنّما جاءت لتنظّر للأعمال الأدبية المعاصِرة، ذلك أنّ معظم هذه الأعمال لم تعد تلتزم بتلك الخصائص الّتي عُرفت بها من قبل نتيجة انفتاحها على بعضها البعض وتداخل سماتها؛ فالرّواية المعاصِرة أصبحت تستقطب جميع الأنواع الأدبيّة ومختلف الفنون وجاهزة لاحتواء جميع النصوص من مختلف المجالات والمواضيع، وكذلك الشّعر الّذي انفتح هو الآخر على نصوص وأساليب مختلفة، وغيرها من الأعمال الأدبيّة الّتي خرجت من الدّائرة القديمة الّتي ينفرد

[1] – عمر حفيّظ، الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص82.

[2] – محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، دار نهى، صفاقس، ط1، 2009، ص137.

فيها كل عمل أدبي بخصائصه المحدّدة والمتعارف عليها بين جمهور الباحثين، إلى مجال واسع قوامه التعدّد والتّداخل داخل العمل الأدبي الواحد.

ونتيجة هذا الانفتاح الواسع «تبنّى عدد كثير من مؤلفي القرن التاسع عشر، ولا سيّما بودلير ومالارمي، ذلك الموقف الرافض لتحكّم الأصناف الأدبية، المنادي بحرية العبقرية، وقد أطلق ذلك المبدأ إلى أقصى حدوده في فجر القرن العشرين بينيديتو كروتشيه»[1]، فلم تعد هناك حدود فاصلة بين الأجناس الأدبيّة وأنواعها، لذلك ظهرت بعض المسميّات الجديدة الّتي تلغي الانتماء الأجناسيّ للعمل الأدبي، فلا وجود للأجناس باعتبارها مقولات تصنيفيّة، وإنّما الوجود للكتاب، وهو الموقف الّذي تبنّاه موريس بلانشو(Maurice Blanchot) الّذي يرى أنّه «لا عبرة إلّا بالكتاب كما هو بعيدا عن الأجناس، خارجا عن الأصناف من نثر وشعر ورواية وشهادة، لأنّه يأبى الاندراج تحت أي واحد منها ولا يعترف لها بالقدرة على تعيين موقعه وتحديد شكله. لم يعد الكتاب ينتسب إلى أي جنس كان، بل كل كتاب إنّما نسبته إلى الأدب وحده»[2]، ولا وجود لأيّ مسمّى يحدّد جنسه ونوعه. ووفق تصوّر (بلانشو) حلّت مقولة "الكتاب" محلّ مقولة الجنس الأدبي ولا يندرج هذا الكتاب إلاّ ضمن الأدب، ومن هذا المنظور فجميع ما يُكتب من أعمال أدبيّة لا يمكن وضعه تحت أيّ مسمّى وهو بذلك يلغي جميع الأنواع الأدبيّة فلا وجود لقصّة، ولا شعر، ولا رواية، وإنّما كلّ ما تحويه الكتب من مضامين إنّما تُردّ للأدب وحده بعيدا عن أيّ تصنيف، وعن أيّ اسم.

و هو يؤكّد من خلال هذا المذهب عبثية ولا جدوى تحديد الجنس الأدبي «كون الأشكال والأجناس الأدبية لم تعد تتوفر على دلالة حقيقية بحيث أصبح من العبث مثلا، التساؤل عما إذا كان كتاب Finnegan´s Wake ينتمي أو لا ينتمي للنثر ولفن يسمى الرواية، هو أمر يشير إلى هذا

[1]-إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص230.

[2]- المرجع نفسه، ص237.

العمل العميق للأدب الذي يحاول إثبات جوهره عن طريق تحطيم الفروق والحدود»[1]، وبالتالي لا فائدة تُرجى من تصنيف الأجناس والأنواع وتحديدها.

ويبدو أنّ الاتّفاق حول تقويض مقولة الجنس الأدبي يشترك فيه مجموعة من الباحثين، لكنهم يختلفون في البديل لهذه المقولة، فبينما يقول (موريس بلانشو) بالكتاب ونسبته إلى الأدب يضع رولان بارت(Roland Barthes) الكتابة والنص كبديل عن الجنس الأدبي، حيث دعا إلى «إلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية، وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص. وبما أن النص يتحكم فيه مبدأ التناص، واستنساخ الأقوال، وإعادة الأفكار وتعدّد المراجع الإحالية التي تعلن موت المؤلف، فلا داعي للحديث عن الجنس الأدبي ونقائه وصفائه»[2]، كما أطلق ألبير كامو(Albert Camus) مصطلح "أدب العصيان" وهو أدب غير قابل للدّخول تحت أيّ جنس[3].

وكلّها دعوات ترمي إلى إزالة الجنس الأدبي وجميع الأنواع الّتي تصنّف الأعمال الأدبيّة؛ ذلك أنّه –بحسب هذه الآراء– لا توجد قصّة، أو رواية، أو قصيدة وإنّما توجد كتابة أو نصّ ينتميان إلى الأدب، وهذا الأدب يرفض كلّ تصنيف له، ويرفض كلّ نوع أدبي، وضمن هذا التوجه كتب الناقد الأمريكي جوناثان كلر(Gonathan Culler) مقالا بعنوان: نحو نظرية لأدب اللا نوع (Towards a theory of non-genre literature) ونُشر في كتاب: ما وراء القص: القص اليوم وغدا (Surfiction :fiction now and tomorow)[4]، ولعلّ هذا ما ينبئ بمسار جديد للأدب المعاصر قوامه التملّص من كلّ التّقسيمات والحدود الّتي ألفها القرّاء، لأنّه «أدب بعيد عن الأجناس وخارج

[1]– تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص22.

[2]– جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، صص14،15.

[3]– إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص231.

[4]– تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف؛ دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص191.

خانات النثر والشعر والرواية والشهادة(...)يأبى أن ينتظم تحت كل هذا، أو يثبت له مكانه، ويحدد شكله»[1]، وبالتالي هو عمل أدبي فقط لا ينتمي لأيّ جنس.

و إذا عدنا إلى القضية في الأدب العربي فإنّ أبرز من يستوقفنا هو (أدونيس) من خلال تبنّيه لمفهوم الكتابة الجديدة الّتي تتجاوز الأجناس الأدبيّة و أنواعها، وتتخطّى جميع الحدود الفاصلة بينها و «تؤسس لرؤية حداثية تقوم على التعدّد والاختلاف وإعادة التسمية والتصنيف. وهذه الرؤية الزمنية المفتوحة على كتابة ما لا يُتسمى، هي التي يدافع عنها أدونيس»[2]، ووفق هذه الرّؤية لا يمكن الحديث عن نوع أدبيّ معيّن، وهو بهذا الموقف «كأنّه وضع هذه الأنواع بين قوسين أو ألغاها (...) فمعناه أنّ مفهوم الكتابة الجديدة سيكفّ عن الدّلالة على نوع بعينه، بل إنّه سيطمح أن يكون جامعا(...)هي كتابة تَعبُر الأنواع وتخترقها على نحو يتيح للذات أن تتجلى في كتابتها خارج قيود النّوع الواحد والشّكل الثّابت»[3]، فهي إذن كتابة أدبيّة متكاملة تتلاشى في ظلّها مسميّات الأجناس والأنواع.

وباستثناء (أدونيس) ودعوته إلى "الكتابة الجديدة"، لا نجد في أدبنا العربي دعوات واضحة إلى تقويض مقولة الجنس الأدبي؛ فمعظم الأبحاث التي تناولت قضية التّجنيس ركّزت على المصطلح ومفهومه وتصنيفاته[4]،وعلى الرّغم من الاختلاف فيما بينها في استخدام المصطلح، ووضع التّصنيفات

[1]- جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص14.

[2]- نقلا عن عمر حفيّظ، الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس، مرجع سابق، ص93.

[3]- المرجع نفسه، ص83.

[4]- من مثل (محمد غنيمي هلال في كتابيه الأدب المقارن، والنقد الأدبي الحديث، وعبد الملك مرتاض في كتابه "نظرية الرّواية" وعزالدين إسماعيل في كتابه " الأدب وفنونه"، رشيد يحياوي في كتابه "مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبيّة، شكري عزيز ماضي في كتابه " في نظرية الأدب"، وعبد الفتاح كليطو في كتابه "الأدب والغرابة"، ومحمد مندور في كتابه "الأدب وفنونه، وسعيد يقطين في كتابه "الكلام والخبر").

الأجناسية إلاّ أنّنا «نلمس عند النقاد العرب وعيا بتمايز الأنواع والأجناس، ونزوعا أحيانا نحو بيان مراتبها من بعضها بعضا»[1] وبالتالي فهي لم تلغ الأجناس الأدبية وأنواعها.

وعلى العموم تبقى هذه الأبحاث تنظيرية لدرس الجنس الأدبي تختلف من باحث لآخر، وتتعدّد فيها الاصطلاحات والمفاهيم والرّؤى، بين من يدعو إلى إلغاء مقولة الجنس الأدبي من قاموس الأدب وبين من يدعو إلى الإبقاء عليها من خلال وضع الأسس التّصنيفيّة للأعمال الأدبيّة، والبحث في خصائصها والفروق بينها.

ويقودنا هذا إلى النّظر في هذه الأعمال الّتي تُكتب الآن، حيث نجد معظمها لا يخلو من المسمّى الّذي يحدّد نسبتها إلى جنس أدبي معيّن، ما يدفعنا إلى القول إنّه من الصّعب التخلّي عن هذه النّسبة، فكلّ عمل أدبي وإن تداخل مع نصوص عديدة، وانفتح على الأعمال الأدبيّة الأخرى فإنّه لا يفقد خصوصيته وهويّته الّتي ألفها القارئ، كما أنّ كلّ كاتب ومجال كتابته؛ فلا يمكن أن يكون –مثلا– الشّعر متاحًا لجميع الكتّاب، لأنّه يقتصر على فئة الشّعراء، وبالتالي كلّ ما يُكتب من أنواع شعرية ينبغي أن يوضع تحت جنس الشّعر، ولا يمكن إقصاء هذا الجنس أو وضعه تحت مسمّى آخر نظرا لخصوصيته التي تميّزه عن النّثر بمختلف أنواعه.

ومهما يكن من أمر فإنّ كلّ ما يُكتب في مجال الأدب من أعمال متعدّدة لا بدّ أن يحدَّد ضمن نوع أدبي يختاره الكاتب بناء على معايير عدّة، ويوضع على واجهة العمل، فإما أن يضع قصة، أو رواية، أو شعر، أو خاطرة، وكلّها مسميّات –أو كما يسميها جيرار جينيت (Gérard Genette) "المؤشر الجنسي"– توضع لتحدّد جنس العمل، وهذا المؤشّر «يعدّ نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لِما يريدان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه

[1]– بسمة عروس، التّفاعل في الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص171.

النّسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل»[1]، وبالتّالي فإنّ وضع هذا المؤشّر نعدّه أمرا ضروريا، لأنّه يحدّد هوية العمل الأدبي، ويعدّ من أهم موجّهات القارئ.

ويبدو جليا من كلّ ما تقدّم من مفاهيم لغوية واصطلاحية للجنس الأدبي، مدى تضارب الآراء وغموضها نتيجة عدم الاتّفاق في الاصطلاح والمفهوم الخاصّ بالجنس الأدبي سواء في النقد الغربي أو العربي، حيث تتنازع القضية أفكار متعدّدة وآراء مختلفة تتعلّق بالمصطلح، وتداخله مع مصطلحات عدّة، وبالمفهوم وعدم ثباته من باحث إلى آخر ما يجعل الوصول إلى مفهوم واضح يشير إلى مصطلح محدّد أمرا صعبا، ومع ذلك يمكن الإقرار بأنّ الجنس الأدبي عام للأنواع الأدبية، وهو ما ينطبق على النّثر والشّعر كجنسين يضمّان عديد الأنواع الّتي تشترك في معظم الخصائص، فالنّثر مثلا يضمّ القصّة، والرّواية، والمقالة، والرّسالة، والمقامة، والرّحلة، ويضمّ الشّعر قصيدة التّفعيلة والقصيدة العمودية وقصيدة الومضة، وأنواعا شعرية أخرى.

ثانيا: مفهوم الفنّ:

يعدّ الفنّ من أهم مباحث علم الجمال وموضوعاته، حيث اهتم علماء الجمال منذ القديم بتعريفه، وخصائصه، ومجالاته، وتصنيفاته، ولم يكن بعيدا عن التعدّد والاختلاف في الآراء حول هذه القضايا، كما أنّ التطوّر في العلوم عبر التاريخ قد يفرض ذلك، خاصة وأنّ الفن من المجالات المرنة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالذّوق الإنساني، وهذا يجعله لا يستقرّ على حال، بل يجعله في تجدّد دائم تبعا لتجدّد المعارف الإنسانية، وتغيّر النّظرة للأشياء.

وقد يُطلق مصطلح الفنّ على مجالات عدّة نظرا لاتّساعه واشتراكه معها في بعض الصفات، ولمقاربة المصطلح من مختلف جوانبه يجدر التطرق إلى المعنى اللغوي والاصطلاحي له، وتسليط الضوء على المفاهيم المقدّمة له لاستنباط المعنى العام والمشترك بين هذه المفاهيم.

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات؛ جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص89.

1. المفهوم اللغوي:

وردت لفظة فنّ في (لسان العرب) ضمن المادة اللغوية (فنَنْ) بفكّ التّضعيف و «فنن: الفنُّ: واحد الفنون، وهي الأنواع، والفنُّ: الحال. والفنُّ: الضّرب من الشيء، والجمع أفنان وفنونٌ، وهو الأفنون(...) ورجل مِفَنّ: يأتي بالعجائب(...)وافْتَنَّ : أخذ في فنون القول. والفُنُونُ: الأخلاط من الناس»[1]، والفنّ بهذه المعاني يعني النّوع، ويدلّ على الشّيء العجيب، والاختلاط.

كما ورد في (مقاييس اللغة) أنّ «الفاء والنون أصلان صحيحان، يدلّ أحدهما على تعنِيةٍ والآخر على ضرب من الضّروب في الأشياء كلّها. فالأوّل: الفنّ، وهو التعنية والإطراد الشديد (...) والآخر الأفانين: أجناس الشيء وطرقه»[2]، فالفنّ يدلّ على أصناف الأشياء، كما يدلّ على «الحال(...) والطّرد، والغَبْنُ، والمطْلُ، والعَناءُ، والتّزيين»[3]، وهذه الدّلالات تختلف باختلاف السِّياق الذي تُوضع فيه كلمة (فنّ).

ووفق هذه المفاهيم يتبيّن أنّ الفن من الناحية اللغوية لا يقتصر على معنى واحد، بل يحيل على معانٍ ودلالات عدّة، كدلالة التّصنيف، والمزج بين الأشياء المختلفة، والتّزيين، والشّيء المختلف وغير المألوف، وهذه الدلالات تتعدّد بتعدّد مقامات استخدامه.

2. المفهوم الاصطلاحي:

يُطلق الفنّ عادة على كل ما يبدعه الإنسان من أعمال يعبِّر بها عن مواضيع يعيشها في واقعه أو يتخيلها، فكلّ عمل فني له رسالة يريد إيصالها للمتلقي، وتختلف طرق تقديمه باختلاف وسائله وغاياته، ومن الشّائع أنّ مصطلح الفن يُستخدم للدّلالة على الغناء، والموسيقى، والرّقص، والرّسم، أو ما يسمى بالفنون الجميلة، في حين أنّه يُستخدم أيضا في مجالات أخرى غيرها، فهو يتسم باتساعه

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج:13، مصدر سابق، ص326.

[2]- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دت، ص435.

[3]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مصدر سابق، ص1269.

وتعدّد مجالاته، وقد لا نستطيع تحديد هذه المجالات أو حصرها، ومردّ ذلك أنّ الأبحاث الّتي اهتمت بالفنّ ومفهومه، وتصنيفه لم تتفق على رأي واحد يكون ملمّا به، ومحدّدا له.

ومع ذلك فقد ركّزوا على الشّروط التي ينبغي توفرها في الشّيء الذي يُطلق عليه بأنّه فنّ، لعلّ أبرزها تحقيق الجمال، واعتبروا أنّ «كل ما صدر عن الخيال، وكانت غايته التّعبير الفنّي وإشاعة الجمال أو المتاع الفنّي في أذواق المتلقّين، فهو فنّ جميل»[1]، وبالتالي تصبح ثنائية الخيال والجمال من أهمّ الشّروط الّتي يتوجّب توفرها في العمل الفنّي بحيث يكون الأول مصدر إلهام الفنّان الذي يستمدّ منه أفكاره الفنية لإخراج عمله الإبداعي، ويكون الثاني الهدف الّذي يصبو إليه، وعليه يمكن أن يتحدّد العمل الفنّي من غيره انطلاقا من قيمته الجمالية.

وبذلك أصبح الفنّ «يعني كلّ نتاج جماليّ بواسطة إبداع كائن واع، والحقّ أنّ الفنّ أمسى يضاد العلم، فكلّ ما هو فنّ فليس بعلم، وكل ما هو علم فليس بفنّ، ويختلف الفنّ عن العلم كما هو معروف، بكون الأول يُتذوق بالذّوق الوجدانيّ(...) في حين أنّ العلم يُبرهن عليه بالبرهانات، ويُدرك بالعقل»[2]، فالفنون على اختلافها هي بالدرجة الأولى إبداعات إنسانية تثير الوجدان، وتسعى إلى تحقيق الجمال، وترتبط أكثر بالعاطفة على عكس العلم الذي يتطلّب استخدام العقل.

وهذا وجه من وجوه الفنّ المألوفة لدى العامّة، لكن الأبحاث والدّراسات في هذا المجال قد تذهب إلى أعمق من ذلك ببحثها وتقصّيها عن ماهية الفنّ، فماهي الأعمال التي تستحق إدراجها تحته؟ وماهي المتطلّبات والسّمات الواجب توفرها في هذه الأعمال؟ وهل الفنّ يختصّ بأشياء محدّدة؟ أو لا يمكن تحديدها؟

ومعرفة ذلك يقودنا إلى الاطّلاع على ما قيل حول مفهوم الفنّ، على اعتبار أنّه من المواضيع القديمة الّتي بدأ الاهتمام بها منذ العهد اليوناني، وارتبط ارتباطا وثيقا بالفلسفة اليونانية، ومنذ ذلك

[1]- عبد الملك مرتاض، نظرية النصّ الأدبيّ، دار هومة للطباعة و النّشر، الجزائر، ط2، 2010، ص79.

[2]- المرجع نفسه، ص66.

العصر والفنّ محل جدل واهتمام من قِبل الباحثين سواء في الغرب أم عند العرب، ودون شكّ فإنّ مفهومه يتغيّر بتغير العصور وتطوّر العلوم والمعارف الإنسانيّة.

وبما أنّ الفنّ إبداع إنساني، فقد يكون أنه وُجد منذ نشأة الإنسان، وبداية الحياة البشرية على وجه الأرض، ومن أبرز مظاهره تلك النقوش والكتابات، والرّسومات الموجودة على الحجارة والجدران وغيرها من الوسائل والأساليب التي ابتدعها الإنسان ليعبّر بها عن طريقة حياته، ومنذ ذلك الوقت والحديث لم ينقطع عن الفنّ وخصائصه، وتجلّياته، ووظائفه، فتعدّدت الآراء وتنوعّت البحوث التي تهدف إلى الوصول إلى المعنى الحقيقي للفنّ، وفيما يلي نعرض بعض هذه المفاهيم التي ركّز عليها الباحثون في تعريفهم له، ونظرا لكثرتها وصعوبة الإلمام بها جميعا سنحدّدها في النقاط الآتية:

1.2. معيار الأخلاق:

يعدّ أفلاطون من أبرز الفلاسفة الّذين تناولوا قضايا الفنّ والجمال، وقد كانت له نظرة خاصّة حول مفهومه؛ إذ تناول قضية الفنّ من جانب فلسفي انطلاقا من نظريته في المثُل وركّز على وظيفة الفنّ؛ إذ يرى أنّه ينبغي أن يحمل قيّما أخلاقية، ويعبّر عن حقيقة الأشياء، لذلك فهو «يحاسب الأعمال الفنية على أساس ما فيها من معلومات يفترض أنّها ينبغي أن تعين الإنسان على فهم حقائق الأشياء، أو يعيب عليها أنّها لا تتضمّن دعوة أخلاقية مباشرة، أي أنّه بالاختصار، يحكم على الفنّ كما لو لم يكن بينه وبين العلم والأخلاق أي حد فاصل»[1]، وبالتالي فهو يضع الفنّ كمرادف للعلم والأخلاق بجعله بعيدا عن الخيال والعواطف، وجعل وظيفته الأساسية تصوير الحقيقة وتحقيق البعد الأخلاقي.

لذلك «يعترض أفلاطون على الشّعر على أساس أنّ له تأثيرا سيّئا في الطّبيعة البشرية بما يقدمه إليها من نماذج ضارة، فإنّه يحمل أيضا عليه، وعلى الفنّ بوجه عام. لأنّه يزيّف صورة الواقع، ويقدّم

[1]– جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، دط، 2004، ص167.

إلينا أنموذجا مشوّها له»[1]، ومن هذا المنظور يكون الفنّ عامة، والشّعر بصفة خاصّة عاجزا عن تقديم الصّورة الحقيقيّة للواقع، لذلك يخرج من دائرة الفنّ، وهذا يقود إلى القول بأنّ أفلاطون لا يعترف بالفنّ إذا كان يشوّه الحقائق، ويخاطب المشاعر، وله تأثيره السّلبي على أخلاق البشر.

وبالتالي فمهوم الفنّ وفق تصوّر (أفلاطون) قائم على غايته، وهذه الغاية تتجسّد في ثنائية الأخلاق والحقيقة؛ فالفنّان ينبغي أن يجعل غايته الأسمى من عمله الفنّي هي إشاعة الأخلاق النّبيلة ومحاربة الرّذيلة، كما ينبغي أن يصوّر الشيءَ كما هو في الواقع دون تزييف، «فليس المطلوب من العمل الفنّي، في نظر اليوناني، أن يجلب لذّة للحواس، وإنّما ينبغي أن يبعث في الرّوح مشاعر تساعد على تهذيبها من الوجهة الأخلاقية(...) لأنّ غاية الفنّ عندهم لم تكن هي اللذّة وحدها، وإن تكن اللذّة الأساسية فيه، وإنّما هي التّهذيب والتّقويم أيضا»[2]، فغاية الفنّ أخلاقية بالدرجة الأولى حسب التصور الأفلاطوني.

والفنّ لا يُحدَّد بشكله أو نوعه، وإنّما يُحدّد بمضمونه الذي ينبغي أن يحمل قيمة أخلاقية وماعدا ذلك فإنّه لا يعتبر فنًّا، وهي ذات الرؤية التي عبّر عنها كل من (سقراط) و(أرسطو)، حيث أخضع الأول الجمالَ للخير مباشرة، وطالب الآخر الفنّ بالتّأثير الأخلاقي على الناس[3]، فالفنّ أخلاق وخير، ولا يمكن لأيّ عمل فني أن يخرج عن الوظيفة الأخلاقية، وإذا خرج عن هذه الوظيفة فهو ليس فنّا ولا يمكن الاعتراف به ضمن الفنون.

ولأنّه كذلك فطبيعي أن تكون له علاقة مباشِرة بالجانب الديني، على اعتبار أنّ الدين يُقوِّم السّلوك ويوجهه أخلاقيا وتربويا، لذلك فإنّه «لدى الشّعوب كافة كان الفنّ الّذي ينقل الأحاسيس النّابعة من الوعي الديني المشترك لأفراد هذه الشّعوب يعدّ فنّا جيّدا. وكان يلقى التّشجيع وأمّا الفنّ الّذي كان ينقل الأحاسيس المناقضة لهذا الوعي فإنّه ما كان ليعترف به إلاّ على أنّه فن رديء وكان

[1]- جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص163.

[2]- المرجع نفسه، ص168.

[3]- ليف تولستوي، ماهو الفن؟، تر: محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر والتوزي، دمشق، ط1، 1991، صص79، 80.

يلقى الرفض والنفي»[1]، وهو المفهوم الّذي كان شائعا طوال العصور الأولى عند الإغريق والهنود والمصريين والصنيين[2]، وكان الفنّ في عمومه لا يخرج عن هذه النّظرة، وهذا المعيار، وهذا التّحديد.

وقد لاقى هذا التصوّر اليوناني للفنّ انتقادات كثيرة، منها أنّ اليونانيين قد نظروا إليه «من زاوية واحدة(...)على حين أنّهم يتجاهلون تماما ذلك الوجه الآخر للفنّ، الّذي يكون فيه نشاطا روحيا له قيمة يكتسبها من مجاله الخاصّ، لا من الحقائق التي ينطوي عليها، ويكون لازما للإنسان لمجرّد كونه فنّا، لا لأنّه دعوة إلى هذه الفكرة أو تلك»[3]، كما أنّ الفنّ أوسع بكثير من أن يُحصر في وظيفته الأخلاقية.

ومع ذلك فقد امتدّت هذه النّظرة اليونانية حيث تناول بعض الباحثين قضية الفنّ من منظور أخلاقي مع بعض الإضافات الّتي قدّموها لمفهوم الفنّ ووظيفته، فرأوا أنّ هدف الفنّ هو الخير، ف «هذا زولتسير (1720-1779) يقول إنّ الرّائع يمكن أن يتم الاعتراف به فقط في حال احتوائه على الخير. وحسب رأي زولتسير، فإنّ هدف حياة البشرية كلها هو صالح الحياة الاجتماعية، ويتم تحقيق هذا الهدف بتربية الشعور الأخلاقي، ولهذا الهدف يجب أن يخضع الفنّ. الجمال هو الذي يثير هذا الشعور ويهذبه»[4]، فالباحث هنا يرى أنّ روعة وجمال الفنّ هو في احتوائه على الجانب الخيّر، وهذا الجانب هو الذي يعمل على تهذيب النفس البشرية، وتربيتها، وهو بذلك يسير وفق التصوّر اليوناني.

وقد أشار فريدريش هيجل(Friedrich Hegel) إلى هذه القضية، ورأى أنّ غاية الفنّ أصبحت «تكمن في وظيفة الإعداد للميول والدوافع للتحسن الخلقي وتوجيهها من أجل هذه الغاية النّهائية وهذه الفكرة توحد التثقيف بالتطهر، طالما أنّه فنّ، من خلال أن يطرح بصيرة في الخيرية الأخلاقية الأصيلة وبالتّعليم، وفي الوقت نفسه يتوجّه إلى التطهير لا لشيء سوى أن ينجز تحسين البشرية

[1]- ليف تولستوي، ماهو الفن؟، مرجع سابق، ص71.

[2]- المرجع نفسه، ص71.

[3]- المرجع نفسه، ص167.

[4]-المرجع نفسه، ص31.

باعتبارها أنّ هذا هو نفعيته وغرضه الأسمى»[1]، فالفنّ مادّة تعليمية تربوية هدفها الأسمى تحقيق الخير الّذي يعمل على تطهير البشرية وتحسينها أخلاقيا.

وكما يتضح من هذه الآراء والمفاهيم أنّها ربطت بين الفنّ والأخلاق، وأقامت مفهومه على أساس أخلاقي، وهذا يحدّ ويضيّق منه، ويجعله غامضا؛ حيث إنّ هذه التصورات لم تشتمل على خصائص الأعمال التي تصلح أن تكون فنّا، بالإضافة إلى أنّها لم تحدّد المقصود بالأخلاق سوى تركيزها على وظيفة التّهذيب والتّحسين، على اعتبار أنّ مفهومها ليس واحدا لدى جميع الناس؛ فما يبدو أخلاقيا لشخص قد يبدو لا أخلاقيّا لشخص آخر، وهذا ما أشار إليه هيجل حيث من «كلّ عمل فني أصيل يمكن استخلاص شيء أخلاقي حسن، ومع هذا بطبيعة الحال فإنّ الكل إنّما يتوقف على تفسيره»[2]، وهذا التّفسير يختلف من شخص إلى آخر، وبالتالي يتغيّر الفنّ بتغيّر هذه التّفسيرات ولا يمكن الاتّفاق على عمل بأنّه عمل فني، وهذا ليس أساسا منطقيا يمكن الاحتكام إليه لمعرفة الفنّ والحكم على الأعمال الفنية، ويُضاف إلى ذلك أنّ هذا التصور يجعل من مفهوم الفن مفهوما عاما مبهما وشاسعا، و يجعله يصدق على أيّ شيء بغضّ النّظر عن نوعه، وسماته، وخصائصه، ومجالاته فيصبح كل عمل أيّا كان نوعه يحمل مضمونا أخلاقيا هو فنّ بالضّرورة، وهذا يُلغي خصوصية الفن في ظل تعدّد مجالات الحياة، وتعدّد العلوم والمعارف، واختلافها.

2.2. الفنّ باعتباره محاكاة:

يُقال في اللّغة «حَكَى الشّيءَ حكاية: أتى بمثله، وشابهه(...) وحاكاه: شابهه في القول أو الفعل أو غيرهما»[3]؛ أي إنّها تعني المشابهة، وتقليد الأشياء، والإتيان بمثلها، بمعنى محاولة إنتاج نسخة ثانية لشيء ما، بحيث تكون مطابِقة له في جميع خصائصه، وهي في الاصطلاح تعني «تمثيل الواقع

[1]- فريديريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص97.

[2]- المرجع نفسه، ص97.

[3]- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2008، ص190.

فنيا. فالمحاكاة في المسرح هي العرض الذي يقابل النص الجامد، والمحاكاة في الأدب هي تمثيل الأشياء والحوادث والكلام في الخطاب»[1]، وقد ارتبط لفظ المحاكاة بالفنّ والأدب ليدلّ على تصوير الواقع وتمثيله في الأعمال الأدبية والفنية، وتدلّ أيضا على محاكاة هذه الأعمال بعضها لبعض.

وقد شاع منذ القديم بأنّ «الفنّ محاكاة، قد تنصرف إلى محاكاة الحياة والواقع»[2]، وهو مفهوم عبّر عنه (أفلاطون) حين اعتبر أنّ العمل الفنّي يجب أن يصوّر الحقيقة، فيلجأ «إلى فكرة المحاكاة في نقد الفنّ، ولكن المحاكاة التي يعنيها هنا هي محاكاة العالم الحقيقي لا محاكاة مشاعر النفس البشرية وأحوالها»[3]، وهنا يتوجّب على الفنّان الابتعاد عن الخيال، والعواطف، وتسخير الفنّ لنقل الحقيقة والتّعبير عنها دون تزييف.

ولا شكّ أنّ الحقيقة عند أفلاطون موجودة في عالم المثل، وعلى الفنّ أن يحاكي هذا العالم ولأنّ الفنّ إبداع بشري فطبيعي أن يعبّر الفنّان عن العالم الحسّي الّذي يعيش في كنفه، وهذا العالم هو تقليد لعالم المثل حسب رأيه، وعلى هذا الأساس ينظر إلى الفنّ نظرة دونية لأنّه لا ينقل الحقيقة كما هي، وينقلها مزيّفة، وبالتالي فالفن الذي يدعو إليه (أفلاطون) هو الفن الذي يحاكي العالم المثالي.

أمّا (أرسطو) فركّز بصفة خاصّة على أنّ «الفنّ محاكاة الطّبيعة، غير أنّ الطّبيعة المقصودة عنده هنا ليست عالم الحسّ الظّاهر وإنّما الطّبيعة المقصودة اصطلاح فلسفي يُقصد به القوة الخلاّقة في الوجود وغاية الفنّ وفقا لهذا التشبيه الأرسطي هي كغاية الطّبيعة في خلق موجودات كاملة الصّورة مكتملة البناء»[4]، فالفنّ يحاكي هذه الموجودات الطّبيعية، وعلى الفنّان أن يعيد محاكاته بطريقة أفضل من حالتها السّابقة، وعليه إتمام ما نقص منها، لأنّ الفنّ حسب التصور الأرسطي «يسمو على

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص143.

[2]- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013، ص25.

[3]- جمهورية أفلاطون، مرجع سابق، ص163.

[4]- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص25.

الطّبيعة الظّاهرة والمحسوسة لأنّه يتجاوز ما فيها من نقص»[1]، ويضيف إليها جمالا، وهو بذلك ينطلق من الطّبيعة ليتجاوزها إلى إبداع ما هو أجمل وأرقى منها.

وعموما فإنّ (أفلاطون) لم يعزل تصوّره عن عالم المثل، ورأى أنّ الفن الحقيقي هو ما يحاكي هذا العالم، والفنّان الذي يحاكي العالم الخارجي لا يقدّم الحقيقة، لذلك أخرج الشّعراء من عالمه المثالي، وذهب أرسطو إلى ضرورة محاكاة الفن للطّبيعة، بحيث تصبح المظاهر الطّبيعية مصدر إلهام الفنّان الّذي يتوجّب عليه تقديمها في أحسن صورة.

وقد لاقت نظرة (أفلاطون) و(أرسطو) للفنّ الرّفض من قِبل العديد من الباحثين المحدثين ووُجّهت لها انتقادات عدّة، منها ما قاله (فؤاد زكريا) في شأن المحاكاة الأفلاطونية، حيث يرى أنّ أفلاطون قد وقع «في الخطأ الأساسي الّذي يشوب نظريته في الفنّ بأسرها —وأعني به إقحام المسائل الميتافيزيقية في مجال الفن(...) ومن الواضح أنّ مجرّد استخدام معيار الحقيقة في هذا المجال للمفاضلة بين الأعمال الفنية والأشياء التي تصورها تلك الأعمال ينطوي على مغالطة واضحة، إذ أنّنا لا نطلب من العمل الفني أن يقدّم لنا تفسيرا ميتافيزيقيا لحقائق الأشياء»[2]، فرؤية (أفلاطون) تحصر مجال الفنّ في عالم الماورائيات، وتحدّد وظيفته في ضرورة تقديم الحقيقة، وهو تصوّر مبني على رؤيته الفلسفية، ومع ذلك يبقى هذا المفهوم خلفية تستند إليها مختلف الأبحاث الغربية والعربية، وتنطلق منها لدراسة الفنّ لكن وفقا لرؤاهم الخاصّة، وخلفياتهم الثّقافية والاجتماعية.

كما ينتقد هيجل(Hegel) المفهوم الأرسطي القائم على محاكاة الفن للطّبيعة، ويرى أنّ «هذا التّعريف لا يحدّد للفنّ إلاّ الغرض الشّكلي لإعادة ما هو موجود من قِبل العالم الخارجي(...) ذلك لأنّه إذا اقتصر الفنّ على الهدف الشّكلي من المحاكاة الدّقيقة فإنّه لا يعطينا، بدلا من الواقع وما هو حيّ، إلاّ صورة هزلية (كاريكاتير) من الحياة»[3]، ومن هذه الرؤية يكون الفنّ بحسب (أرسطو) هو

[1]– أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص25.

[2]– أفلاطون، جمهورية أفلاطون، مرجع سابق، ص165.

[3]– عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996، ص24.

إعادة تصوير المظاهر الطّبيعية دون الإتيان بالجديد، وهو الموقف الذي يرفضه (هيجل) لأنّه يرى أنّ الفنّ لا يقتصر على مجرّد تقليد الأشكال و الأشياء الموجودة، وإنّما ينبغي أن يتجاوز ذلك إلى الاهتمام بالموضوع، والإنتاج، والإبداع.

وما يمكن قوله في هذا الصّدد إنّ المحاكاة ارتبطت بالفن، وعُدّت أحد أساسياته منذ القديم وعلى الرّغم من أنّ المفهوم اليوناني القديم قد تحيّز إلى جوانب معيّنة، وركّز بالأخص على الوظيفة والغاية، إلاّ أنّه لا يمكن إلغاء شرط المحاكاة في الفنّ، لاسيّما في بعض الفنون كالرّسم، والنّحت والتّصوير الّتي تعتمد في الغالب على محاكاة وتصوير الأشياء على اختلافها؛ كأن يرسم الرسّام مثلا حيوانا أو منظرا طبيعيا، أو شخصا معيّنا، وينحت النحّات تمثالا لشخصية ما، أو أيّ شيء آخر له وجوده في الواقع، ويقوم المصوّر بالتقاط صورة لشيء ما، وهم بذلك يحاكون هذه الأشياء على اختلافها والتي لها وجودها الحسي والمسبق، وكل فنّ منها يحاكي بوسائل وطرق مختلفة، ولكنها في إطارها العام لا تخرج عن المعنى العام للمحاكاة، وهذا لا يعني أنّ الفنّ ينحصر في فعل المحاكاة فقط بل من سماته أيضا الإبداع وإنتاج أشياء جديدة تكون في عمومها نابعة من خيال الفنّان وبذلك يمكننا القول إنّ الفنان إمّا أن يحاكي أو يتخيّل.

وبالتالي فإنّ الفنّ بشكل عام أيّا كان نوعه، لا يمكن حصره في مفهوم المحاكاة فقط، بل يُضاف إليه مفاهيم أخرى تحقّق المعنى الحقيقي للفنّ، كمفهوم الجمال، والإبداع، والمهارة، والقدرة على التفنّن، وقد تختلف هذه المفاهيم من باحث إلى آخر، كما قد تختلف لدى الفنّانين أنفسهم، ذلك أنّ لكل فنّان طريقته الخاصّة في التّعامل مع العمل الفنّي الّذي يستمدّ خصوصيته من مدى التزام الفنّانين، ومصدر إلهامهم.

3.2. الفنّ بمعنى الصّناعة:

ارتبط مفهوم الفنّ ارتباطا وثيقا بمعنى الصّناعة عند العرب بصفة خاصّة، وهو ما أشارت إليه مختلف معاجم اللغة العربية، حيث ورد «صَنَعَه يصْنَعُه صُنْعًا، فهو مصْنوعٌ وصُنْعٌ: عمله(...)

والصّناعة: حرفة الصّانع، وامرأة صَناعُ اليدِ أي حاذقة ماهرة عمل اليدين»[1]، والصّناعة هنا يُقصد بها أيّ عمل يقوم به شخص (الصّانع) بمهارة واحتراف، وتتعدّد هذه الصّناعات وتختلف، وغالبا ما تُطلق على تلك المهارات التي قد تكون موهبة ومن ثمّ يعمل صاحبها على تطويرها، أو تُكتسب عن طريق التّلقين والمران، كالزخرفة، وصناعة الخزف والفخار، والنسيج، وغيرها، وكلّ هذه الصّناعات يُطلق عليها فنون أيضا، وقد أشارت مختلف المراجع العربية بأنّ الفنّ «يُطلق على ما يساوي الصّنعة»[2]، وتحيل الصّنعة على معاني التّزيين، والزّخرف في الأعمال الّتي تُصنع باليد، وتدلّ أيضا على الأعمال الأدبية الّتي تعمد إلى «التّنميق والتأنق، أو إلى الإغراب والتكلّف»[3]، وقد عنْوَن أبو هلال العسكري كتابه ب(الصّناعتين) ويقصد به فنّ النّثر، وفنّ الشّعر.

ويظهر أنّ العرب أطلقوا مصطلح الصّناعة على الفنون عامة، وعلى الأدب بصفة خاصّة وذهبوا إلى أنّ الصّناعة هي «الفنّ الّذي يتميّز به الشّاعر أو الكاتب»[4]، ولعلّ المعنى الّذي يرمون إليه هنا ليس المعنى المعروف للصّناعة بل يقصدون الإبداع، والمهارة في سبك الكلمات، وتنميقها والبراعة في اختيار المضامين والتّعبير عنها بأسلوب يروق للسّامع.

وبذلك شمل مصطلح الصّناعة الأدب أيضا، وكثيرا ما ذُكر في مفاهيم القدماء للشّعر، فقد قال «ابن سلّام: وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصّناعات، وقال الجاحظ: فإنّما الشّعر صناعة(...) وقال قدامة: إنّ للشّعر صناعة وإنّه كان جاريا على سبيل سائر الصّناعات»[5]، وهو بهذا المعنى القديم فنّ وصناعة، «والصّناعة تلعب دورا كبيرا في فنّ الشّعر. فالشّعر يعتمد على الكلمة، والموسيقى، والتّصوير الجميل، وكلّ واحد منها يحتاج إلى صنعة ومهارة، فالكلمة

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج:8، مصدر سابق، صص208، 209.

[2]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص278.

[3]- شوقي ضيف، الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربي، دار المعارف، ط11، دت، ص7.

[4]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص90.

[5]- المرجع نفسه، صص90، 91.

الجميلة تحتاج إلى صانع ماهر يكون قادرا على استجلاء الجواهر الثّمينة بين يديه لينتقي أجملها وأرقّها بالدّلالات والإيحاءات»[1]، فالصّناعة هنا تتعلّق بصناعة الكلمات عن طريق حسن الانتقاء، وجمال التّعبير، وعمق المعاني، وتناسق العبارات وتآلفها، وكلّ هذا يحتاج إلى مهارة وإتقان.

وتدخل أيضا ضمن ما يسمّى الصّناعة باصطلاح القدماء «باقي أجناس الفنّ وأنواعه كالرّسم أو الموسيقى أو النّحت أو ما يسميه الفارابي بصناعة التّماثيل والتّزاوييق»[2]، وهذا يكشف على أنّ الصّناعة تُطلق على الفنون الجميلة كما تُطلق على الأدب.

ولا يقتصر استعمال الصّناعة على ذلك فحسب بل يتسع ليشمل مجالات عديدة كما ذهب إليه (الفارابي) الّذي يُطلِق مصطلح الفن على ما يُرادف الصّناعة؛ أي (الحرفة)، وهنا يخرج الفنّ عن المعنى المعروف إلى الدّلالة على صناعات عدّة كصناعة الطب والفلاحة أو صناعة الفلسفة والمنطق[3]، ويدلّ أيضا على الحرف المختلفة، وعليه يصبح الفنّ باعتباره مرادفا للصّناعة مصطلحا عاما يُطلق على مجالات أخرى غير تلك الّتي تتوسّل الألوان والموسيقى أداة لها، كالفلاحة، وغيرها من الصّناعات، وهم بذلك وضعوا هذه الصّناعات ضمن مجال الفنون.

وبناء على هذه الإشارات يتبيّن أنّ الفنّ بالمفهوم العربي القديم كان مرادفا لمعنى الصّناعة الّتي تحمل دلالات الإبداع، والتميّز، والمهارة في صنع الأشياء الّتي قد تكون حِرفا يدوية، أو كتابات أدبيّة أو أيّ عمل آخر يتميّز بالإتقان، والجمال، والبراعة في الإنجاز، وهي بذلك تشترك مع الفنّ من حيث إنّها تقوم على خصائص وسمات يختصّ بها العمل الفنّي.

والاختلاف في تحديد معنى الصّناعة موجود؛ إذ أطلقها البعض على الشّعر، ومنهم من أطلقها على الأعمال الأدبيّة الأخرى واعتبروها فنونا، ومنهم من أطلقها على الفنون غير الأدبية، وغيرها من

[1]- سيد أحمد بخيت علي، تصنيف الفنون العربية والإسلامية؛ دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2011، ص38.

[2]- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1994، ص228.

[3]- المرجع نفسه، ص226.

الصّناعات، وهذا يمنحها طابعا عاما وغير محدود في مجال معيّن، وبالتالي يمكن القول إنّ مصطلح الصّناعة يدلّ على الفنون على اختلافها، منها الأدبية وغير الأدبية.

4.2. الفنّ باعتباره عملا جماليا:

الفنّ والجمال وجهان لعملة واحدة، وثنائيتان لا يمكن الفصل بينهما؛ فلا يمكن أن يتحقّق الجمال دون فنّ، ولا يمكن أن يُوجد فنّ بلا جمال، ودون شكّ أنّ الفنّان يبحث دائما عن الوسيلة الّتي تحقّق جمال عمله الفنّي، لكن ما تجدر الإشارة إليه هنا هو التّساؤل عن ماهية هذا الجمال ومعاييره، والخصائص الّتي ينبغي أن تتوفّر في الشّيء الجميل، ومعرفة ذلك من الأمور المستعصية، لأنّ الجمال مبدأ نسبيّ يختلف حسب ذوق كلّ شخص، وحسب نوعيّة العمل الفنّي، لذلك مازالت قضية المفهوم محلّ جدل بين الباحثين؛ فكل باحث يرى الجمال من رؤية معيّنة.

لكن ما يمكن التّأكيد عليه هو أنّ الغاية القصوى التي يسعى الفنّ إلى بلوغها هي تحقيق الجمال وهي الفكرة الّتي ركّزت عليها معظم المفاهيم المعاصِرة «كانت كلمة الفن Art باللاتينية Ars واليونانية Techné لا تعني في العصور القديمة والوسطى المدلول الأستطيقي (الجمالي) الّذي لها اليوم بل كانت تشمل أي مهارة سواء كانت تحقّق لذة جمالية أو تحقّق فائدة عملية»[1]، فقد أصبح الجمال أيقونة الفنّ، وأهم المقولات المركزيّة الّتي يقوم عليها مفهومه، وإن كانت معاييره ليست موحّدة، فكلّ باحث ينظر إليه في العمل الفنّي من زاوية معيّنة، من هنا تعدّدت معايير الجمال في الفنّ بتعدّد رؤى الباحثين وتصوراتهم.

إنّ الآراء والدّعوات الّتي تبنّاها معظم الباحثين تنصّ على ضرورة تحقيق البعد الجمالي للعمل الفنّي، فمنها ما جاء كردّ فعل على المفهوم القديم للفنّ الّذي يعود في الأساس إلى الفلسفة اليونانية، فبعضهم ألغى هذا المفهوم، ومنهم من انطلق منه وتجاوزه، لأنّ طبيعة العصر والتطوّر في المجالات فرضت ذلك، وفي هذا الصّدد عبّر (هيجل) عن موقفه من ذلك بقوله: «حتى لو اتّخذنا من أفلاطون

[1]– أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص31.

نفسه مرشدا لنا ودليلا، فإنّ تجريداته، حتى في ما يتعلّق بفكرة الجمال المنطقية، لم تعد تكفينا. فنحن نريد أن نعرف هذه الفكرة معرفة أعمق وأكثر عيانية، لأنّ غياب المضمون في الفكرة الأفلاطونية ما عاد يسود حاجات عصرنا الفلسفية الأغنى والأثرى»[1]، وتبعا لهذا التغيّر، والتطوّر في العصور تغيرت وتعدّدت المفاهيم المقدّمة للفنّ، واختلفت بين القديم والمعاصِر، ولأنّ هذه المفاهيم كثيرة جدا لا يسعنا الإلمام بها جميعا، لذلك سنحاول عرض أهم ما قاله الباحثون حول فكرة الجمال في الفنّ، من خلال التّركيز على أبرز الجوانب، والخصائص، والمعايير الّتي رأوها تحقّق الجمال في العمل الفنّي.

ومن أبرز الباحثين المهتمين بفكرة الجمال والفنّ الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط(Immanuel Kant) الّذي حدّد معيار الجمال في تعريفه للجميل بأنّه «ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معيّنة»[2]؛ أي ما يحظى بإعجاب القارئ أو المشاهد، أو السّامع، أو المتذوق، بحيث يؤدّي هذا الإعجاب إلى تحقيق المتعة، فالجميل عنده «يجب أن يكون أمرا لا مفهوم له، أي لا يخضع لأية مقولة من مقولات العقل، بل هو موضوع إمتاع عام»[3]، وكل عمل فنّي يحقّق متعة للآخر يكون جميلا.

ويؤيده في ذلك الناقد البريطاني هربرت ريد (Herbert Read) الّذي يرى أنّه «لابد لأيّ نظرية عامة في الفنّ. من أن تبدأ من هذا الفرض: أنّ الإنسان يستجيب لشكل الأشياء القائمة أمام حواسه وسطحها وكتلتها(...) بينما يؤدي الافتقار إلى مثل هذا التّناسق إلى خلق شعور بعدم الارتياح أو اللامبالاة. أو حتى عدم الرضا أو النفور. إنّ الإحساس بالتّناسق الممتع هو الإحساس بالجمال. والإحساس المضاد هو الإحساس بالقبح»[4]، وهم بهذا التّحديد وضعوا شرط الإمتاع كأحد

[1] – هيغل، المدخل إلى علم الجمال؛ فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، صص90، 91.

[2] – أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص28.

[3] – عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، مرجع سابق، ص31.

[4] – هربرت ريد، معنى الفنّ، تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص10.

أهم الشّروط الواجب توفرها في العمل الفنّي، فالفنّان يتوجّب عليه مراعاة هذا الجانب، لأنّ المتعة تحقّق الجمال وبالتالي يتحقّق الفنّ.

أمّا الفيلسوف الألماني (هيجل) فيذهب إلى أنّ الجميل يتحقّق بضرورة تجسيد الفن للأفكار تجسيدا واقعيا حسّيا لأنّه يرى أنّ الفنّ «بعيد جدا من أن يكون الشّكل الأعلى للرّوح (أو العقل)؛ وهو يدعونا إلى التّأمل الفكري. ويرى أنّ الجميل هو "المطلق" في الوجود الحسّي، وهو التّحقيق الواقعي للصّورة المثالية Idée في شكل الظّاهرة المحدودة»[1]، فالفنان يترجم أفكاره وينقلها من التصور العقلي إلى الإدراك الحسّي بواسطة أعماله الفنية.

وإذا اطّلعنا على بعض ما قاله العرب حول قضية الجمال نجد (الجاحظ) يرى أنّ الجميل هو ما «سُهّل في العيون تسهيلا وحُبِّب إلى القلوب تحبيبا وقُرِّب إلى النفوس تقريبا، حتى امتزج بالأرواح وخالط الدماء وجرى في العروق وتمشّى في العظام»[2]، فالأشياء تكون جميلة عندما تروق للنّفس الإنسانية، وتنال إعجابها وتُحبّب إليها.

أما (التوحيدي) فيذهب إلى أنّ الحكم على الشّيء الجميل يكون على أساس ما يحمله من خير، والفنون ينبغي أن تكون كذلك، وهو لا ينفي قيام الفنّ على مبدأ الجمال؛ إذ يرى أنّ «أنواع الفنون ماهي إلاّ وسائل مختلفة للتّعبير عن إحساس الإنسان بالجمال وتعامله مع مظاهر الواقع الطّبيعي والبشري، ومن الطّبيعي أن يرتبط الإبداع الفني في حضارة من الحضارات بمفهوم الجمال فيها»[3]، وجعل السّعي إلى الخير أهم مقوّمات هذا الجمال، «فالإنسان الّذي يعرف ذاته يجعلها خيّرة وجميلة لأنّها تستمدّ جمالها من الجمال الإلهي، وتسعى إليه عن طريق تحرّرها من الشّهوات والعواطف القبيحة الذّميمة، والسّعادة الحقيقية ليست هي اللذّات التي يتمتع بها الجسد بل هي التي تقوم على

[1]- عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، مرجع سابق، ص11.

[2]- الجاحظ، التربيع والتدوير، تح: شارل يلات، المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية، دمشق، 1955، صص56، 57.

[3]- حسين الصّديق، فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 2003، ص109.

التّمتع بالوجود الحقيقي القائم على تحقيق الاتصال بموجِد الموجودات ومصدر جمالها»[1]، فالجمال يرتبط بقيمة أخلاقية هي الخير، ولا يمكن بلوغ جمال الأشياء بمعزل عن هذه القيمة، كما يجعل مصدر هذا الجمال الذّات الإلهية، وعليه فالفنان وفق هذا التصور ملزم بأنّ يحمِّل عملَه الفني قيّما خيّرة ويحرّره من كلّ ما يثير الشّهوات، ومن كلّ ما يحمل معانٍ ذميمة، ودون شكّ أنّ التّوجه الصّوفي للتوحيدي قد أدّى دورا كبيرا في بناء هذا التصوّر.

ومن العرب المعاصرين من ركّز على قيمة الجمال في الفنّ لكن بنظرة مغايرة عن ما ذهب إليه بعض القدامى، نظرا لاختلاف التوجهات الفكرية، واختلاف ظروف العصر، وتطور وسائل التّعبير الفنية، واعتبروا أنّ الفنّ بمعناه الخاص «يعني كل عمل راق يهدف إلى ابتكار ما هو جميل من الصور والأصوات والحركات والأقوال، والفن بهذا المفهوم الخاص مقصور على الأعمال الإنسانية المنظّمة الراقية التي تقوم على العلم. والغرض المنشود هنا هو ابتكار أشياء تُنعت بالجمال، لِما تُحدثه في النّفس من لذّة وسرور، ومن هذه المبتكرات كل الأعمال والآثار الفنية التي تتمخض عنها قرائح الفنانين، وتعدّ من الفنون الجميلة»[2]، فالفنون لابد أن تكون راقية، وتستمد هذا الرقي من مقدار ما تحوية من جمال يسرّ المتلقين، وهو مفهوم يختصّ بمجال محدّد هو مجال الفنون الجميلة، وهي التي تقوم على مفهوم الجمال، ولا تتحقّق بدونه، كالرّقص، والرّسم، والموسيقى، والغناء، لأنّه توجد فنون أخرى تختلف باختلاف خصوصياتها، إذ لا يشترط فيها تحقيق الجمال، وإنّما تحقيق غايات أخرى كالمنفعة والإنتاج.

كما يمكن أن يتحدّد الجمال في الفنّ انطلاقا من موضوعه، فكلّما كان موضوع العمل الفني يعبّر عن أحاسيس، ومشاعر المجموعات الإنسانية، وظروف حياتهم ومعيشتهم، حاز على إعجابهم واستشعروا الجمال فيه، لأن «العمل الفني ليس حلما فرديا، إذ لابد أن يتميّز الفنّ بشرط آخر

[1]– حسين الصّديق، فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيان التوحيدي، مرجع سابق، ص104.

[2]– عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1972، صص10، 11.

يكسبه قيمة اجتماعية، هو شرط أنّه ذو قيمة مشتركة(...) ولابد أن يتميّز الفنّ بأنّه ظاهرة لها أساس موضوعي يشترك في تقديره المجتمع ، أي لابد من توافر شرط إمكانية اشتراك الناس في الاستجابة له»[1]، والفنّان ينبغي أن يحمِّل عمله الفني طابعا اجتماعيّا، لأنّه عمل إنساني بالدرجة الأولى ولابد أن يكون خير معبّر عن الفرد والمجتمع، وهو ما يكسبه قيمة وجمالا.

انطلاقا من هذه الإشارات يتضح مدى ارتباط الفن بالجمال على الرّغم من اختلاف النّظرة بين الباحثين حول أسس تحقيق هذا الجمال في الأعمال الفنية، إلاّ أنّه عُدّ منذ القديم أساس الفنون ومعيار تحديدها، لأنّ قيمة الأشياء تكمن في جمالها، ووفق رؤيتهم هذه، فإن الفنّ يوجد بوجود الجمال.

ودليل الجمال في العمل الفني، بناء على هذه المفاهيم يتمثّل في معايير عدّة ينبغي أن تتوفر في الفنّ بحيث تقود الفرد إلى الإحساس بالمتعة، هذه المعايير التي قد تكون مضمونا أخلاقيا، أو مضمونا اجتماعيا، أو تجسيدا واقعيا للأفكار الذهنية، وغيرها من المعايير التي أشار إليها الباحثون في تنظيراتهم لمفهوم الفنّ، التي لا يمكن من خلالها التّوجه أو التحيّز إلى مفهوم دون آخر، لأنّ كلّ باحث يبني مفهومه للفنّ انطلاقا من خلفياته الأيديولوجية، لذلك وُجّهت انتقادات لهذه التّنظيرات والمفاهيم التي تربط الفنّ بالجمال، حيث أقرّ البعض بأنّه «لا ترادف، إذن، بين الفن والجمال، ولا يلزم عن كل فن أن يكون جميلا، ولا يكون كل جميل فنا على سبيل الضّرورة والإلزام (...) لا يصح الجزم بإطلاقية الجمال في الفن، لأنّ بشرية الإبداع أو الفن مقتضية لنسبيته ونسبية ما ينشأ عنه لدى المتلقي من آثار جميلة أو قبيحة»[2] فالفنّان ينجز عمله الفني أيّا كان نوعه، ويعرضه على المتلقين الذين يملكون سلطة الحكم على جمالية العمل الفنّي، ومن الطّبيعي أن تختلف أذواقهم، وتتعدّد رؤاهم لذلك تبقى مسألة الجمال في الفنّ نسبية يصعب الاتّفاق حولها.

[1]- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، صص 28، 29.

[2]- عبد الجبار البودالي، الفن والجمال؛ من النّزوع الشّكلاني إلى التّأصيل الرسالي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2014، ص56.

5.2. الفن باعتباره إبداعا:

الإبداع في اصطلاحات اللغويّين له معانٍ كثيرة منها «بَدَعَ الشّيءَ يَبْدَعُه بَدْعا وابتدعَه: أنشأه وبدأه. والبديع والبِدْع: الشّيء الّذي يكون أولا»[1]، ونفهم من هذا المعنى أنّ الشّيءَ المبدَع لا مثيل له، أي ليس له وجود مسبق.

وفي المفهوم الاصطلاحي يعرّفه (الجرجاني) في كتابه (التّعريفات) بأنّه «إيجاد الشّيء من لا شيء»[2]؛ أي من العدم، وهذا ما يعجز عنه الإنسان.

أمّا في استعمالاته الشّائعة فيُطلق الإبداع على الأعمال المتميّزة في جميع المجالات؛ إذ لا يقتصر استخدامها على مجال دون آخر، فالأستاذ، والطّبيب، والقاضي، والأديب، والفنّان، والبنّاء وغيرهم بإمكانهم الإبداع في أعمالهم ومِهَنِهم، لكن لا يكون ذلك إلاّ بشروط لعلّ أهمها يتعلّق بجودة فكرة العمل المبدَع التي تتجسّد على أرض الواقع، وقيمته التي تتمثّل في المنفعة والفائدة التي يقدّمها على الصّعيد الاجتماعي أو الاقتصادي أو الثّقافي، ومدى قابليته بين جمهور المتلقين، ودون شكّ أنّه إذا توفرت الأولى والثانية تتحقّق الأخيرة.

والفنون كأحد المجالات التي تتميّز بخصوصيتها اقترن مفهومها بمفهوم الإبداع، إذ عُرّف الفنُّ بأنّه ما «يشتمل على كل الأنظمة أو المجالات الإبداعية مثل الشّعر والدراما والموسيقى والرقص والفنون البصريVisual Arts وتشتمل الفنون البصرية على كل النشاطات الإبداعية، التي تسعى إلى توصيل رسالتها –أيا كانت– من خلال مخاطبة أشكال فنية أساسا، كما أنّه يمكن تقسيم الفنون البصرية إلى ثلاث فئات رئيسية هي التصوير والنحت والعمارة»[3]، فكل ما ينضوي تحت مجال الفنون

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج:8، مصدر سابق، ص6.

[2]–علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، مرجع سابق، ص10.

[3]– شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي؛ دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001، ص21.

يعتبر إبداعا، لأنّ الشّاعر، أو المصوّر، أو الرسّام عادة ما يأتي بأشياء جديدة تكون غير مألوفة لدى المتلقي، وهو بذلك ينتج إبداعات فنية.

فالفنّ بناء على ذلك «عالم إنساني منبثق عن ذهن الإنسان ونشاطه الخالق. إنّه إبداع بشري خالص»[1]، يقوم فيه الفنّان باختيار المضامين والأنواع والأدوات الّتي تمكّنه من تشكيل عمله الفنّي هذا الاختيار الّذي يكون نابعا من ميولاته وأفكاره وقدراته الإبداعية؛ فالرسّام –مثلا– لابدّ أن يتضمن عمله هدفا ورسالة يسعى لإيصالها بطريقة تختلف عن الطّرائق العادية للتّعبير التي ألِفها الإنسان، بحيث تكون متميّزة وواضحة، وذلك يتحقّق من خلال حسن اختيار الألوان والرسومات التي تتناسب مع الموضوع المعبَّر عنه، وهو بذلك يبدع عملا فنّيا جديدا له قيمته الفنّية والإبداعية، والأمر ذاته ينطبق على بقية الفنون.

وما نصل إليه من خلال جميع المفاهيم المتقدّمة أنّ الفنّ ظاهرة بشرية قديمة قِدم الإنسان، وقد تناوله الباحثون بالدّراسة سعيا إلى وضع مفهوم له يعبّر عنه ويميّزه عن غيره من مجالات الحياة، وقد عرفت رحلة البحث هذه اختلافا وتضاربا في المفاهيم الّتي ركّزت معظمها على غاية ووظيفة وميزة الفنّ، كما أدّت التوجهات الأيديولوجية للباحثين دورا كبيرا في تعريفهم له، وإذا حاولنا أن نضع مفهوما شاملا له نقول إنّ الفنّ عملية إبداعية تنضوي تحتها أنواع عديدة تختلف فيما بينها في الأساليب والأدوات والمضامين، يسعى من خلالها الفنان إلى بلوغ التميّز وإيصال رسالة إلى الآخر بواسطة الحركات أو الكلمات، أو الأصوات، أو الأشكال، أو الألوان، أو الخطوط، أو بها مجتمعة كلها أو بعضها، وتُعرض بطريقة جمالية إبداعية تكون واسطة بين الفنّان والمتلقي، وتساهم في تحقيق الهدف المنشود.

[1]– كلايف بل، الفن، تر: عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص28.

ثالثا: العلاقة بين الأدب والفنّون الأخرى:

الأدب والفنّ من الثّنائيات المتداخلة التي يصعب الفصل بينها، نظرا للتّقارب الكبير في مفهوم كليهما وكذا في الخصائص، هذا التّداخل والتّقارب كشفت عنه تلك الدّراسات النّظرية المهتمة بوضع المفاهيم الاصطلاحية الّتي وضعت الفنّ كمقابل لمصطلح الأدب، وعزّزه كذلك اتّساع مجال الفنّ الّذي شمل جميع المجالات بما في ذلك الأدب، هذا ما جعل العلاقة بينهما وطيدة جدّا والفروق بينهما تكاد تختفي، ومع ذلك فبالنّظر إلى ما يضمّه الأدب من أجناس وأنواع وما يضمّه الفنّ من أعمال فنّية ستُلاحَظ فروقات تميّز أحدهما عن الآخر، ويبقى لكلّ مجاله الخاصّ ومميّزاته.

ولعلّ الشّائع في الدّراسات والأبحاث هو تعريف الأدب بأنّه فنّ، ومردّ ذلك وجود قواسم مشتركة بينهما تحضر في متون النّصوص الأدبية، بل تشكّل عنصرا أساسيا من عناصر بنائها، كقيام الشّعر على عنصر الإيقاع الموسيقي، وهو ما يوضح مدى التّآلف بين الأنواع الأدبية والفنون الأخرى غير الأدبيّة؛ أي الّتي تتخذّ لغة خاصّة بها للتّعبير غير لغة الكلمات، أو ما يسمّى بالفنون الجميلة والأدب في نظر الكثيرين أرقى هذه الفنون، وقد أكّد رينيه ويليك (René Wellek) هذه العلاقة بقوله: «إنّ صلات الأدب بالفنون الجميلة والموسيقى متعدّدة الأشكال شديدة التّعقيد. فالشّعر يستنزل الوحي أحيانا من الرّسم أو النّحت أو الموسيقى. وقد تغدو الأعمال الفنّية الأخرى موضوعات للشّعر(...)من الواضح أنّ الأدب بدوره، يستطيع أن يغدو موضوعا للرّسم أو الموسيقى»[1]، والأدب متداخل مع الفنون الأخرى في النّواحي الفنّية والموضوعيّة.

وبالتّالي فالوسائل والآليات الفنّية المشتركة بين العملين الأدبي والفني حقّقت التّقارب بينهما بل جعلت الباحثين يُصنّفون الأدب ضمن الفنون الجميلة وهو ما عبّر عنه (محمد مندور) في سيّاق تعريفه للأدب بقوله: «الأدب –كما عرّفه الأوروبيون- كل ما يثير فينا بفضل خصائص صياغته

[1]- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، مرجع سابق، ص131.

إحساسات جماليّة، أو انفعالات عاطفية أو هما معا(...) ونقصد بالإحساسات الجماليّة اعتبار الأدب فنّا جميلا ، فإذا فقد القيّم الجماليّة، فقَدَ كونه أدبا»[1]، والأديب ينشد دائما لعمله الأدبي تحقيق الجمال الّذي يميّزه عن غيره من الكتابات العادية الأخرى، وكذلك يفعل الفنّان من أجل إخراج عمله الفنّي في صورة أو مشهد جميل من خلال توظيفه للتّقنيات الفنّية الّتي تحقّق ذلك.

ولعلّ الفارق الّذي يمكن ملاحظته بوضوح بين الأعمال الفنية والأدبية هو الوسيلة التّعبيرية بحكم أنّ «الفنون تُنتِج أشياء تنفذ مباشرة إلى الحواس، بينما يُنتِج الأدب كتابة هي في الوقت نفسه شيء ومدلول»[2]، فالعمل الأدبي بمختلف أنواعه يقوم على التّعبير بالكلمات الّتي تكون من إبداع الأديب، فالشّاعر، والرّوائي، والقاص، والكاتب المسرحي يقدّمون أعمالهم الأدبيّة بواسطة الكلمة الّتي تمثّل العنصر الأهم والمكوّن الرّئيسي الّذي بدونه لا يمكن إنتاج نصّ أدبيّ، لأنّ اللّغة أساس عناصر «الأدب، إذ لولاها لكان التّعبير عن الذات بطريقة أخرى كالرسم أو النّحت أو الموسيقى- وهي فنون غير فن الأدب مع أنّها تلتقي في التّعبير عن الذّات»[3]، فالمتأمّل في علاقة الأدب بالفنّ من ناحية الوسيلة التّعبيرية يجد نفسه أمام مجالين أحدهما يستخدم اللّغة المكتوبة أو المنطوقة، والآخر يستخدم وسائل متعدّدة بتعدّد أنواعه كالألوان بالنّسبة للرّسم، والأصوات بالنّسبة للموسيقى، والحركات بالنّسبة للرّقص، وإن اختلفوا في الوسيلة فهم يشتركون في الفعل الإبداعي والتّعبيري.

فالأدب فنّ، ليس لأنّه يأخذ من الفنون الأخرى ويستلهم منها خصائصها وآلياتها أو لأنّ موضوعات الأدب تعبّر عنها الفنون الأخرى فقط، بل لأنّ «الأديب حين يبدع عملا أدبيّا ما، إنّما

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2006، ص4.

[2]- عزالدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2010، ص45.

[3]- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط4، 2008، ص28.

هو يتفنّن في كتابته، فهو من هذه الوجهة فنّان. وكلّ كتابة أدبيّة رفيعة كالشّعر الجميل، والنّثر الأدبي البديع، هي فنّ من فنون الإبداع يمكن أن تُضاف إلى الفنون الجميلة كالموسيقى والتّصوير والرّقص وغيرها»[1]، فالأدب يحمل خصائص الفنون.

والحديث هنا ينبغي أن يكون عن الأدب وعلاقته بالفنون الأخرى؛ أي الفنون غير الأدبية وتصنيفاتها تتعدّد وتختلف من باحث إلى آخر، وأشهر ما يندرج ضمن هذه الفنون فنّ الرّسم والموسيقى، والنّحت، والسّينما، وهي فنون تختلف عن الفنّ الأدبي في أدواتها وآلياتها وخصائصها الشّكلية والموضوعيّة، لذلك «لا يشملها نطاق الأدب ولا هي تدين في إيحائها الكامل إلى مجهود أديب. ففنّ النحات رهين بإزميله(...) وفنّ المصور بريشته(...) وفنّ الرّاقصة بحركتها(...) وفنّ المغني بلهاته(...) وفنّ الموسيقى بآلته. هم يعوّلون على هذه وحدها في ساعة الإلهام، وكلّها وسائط حسّية»[2]، وعلى الرّغم من الاشتراك بين هذه الفنون والأدب في بعض الخصائص فإنّ «التّصوير باللّغة ليس كالتّصوير بالفرشاة، وتوظيف اللّغة ليس كتوظيف الألوان، ولا الأصوات والألحان؛ كما أنّ توظيف الإيقاع في الكتابة الشّعريّة، خصوصا، ليس كتوظيف الإيقاع في الرّقص بأنواعه»[3]، ولكلّ فنّ سماته الّتي تميّزه، ويظلّ الإبداع هو المظلّة الّتي تنضوي تحتها جميع الفنون.

وتتمظهر علاقة الأدب بالفنّ بصورة جليّة في التّفاعلات الّتي تقيمها الأنواع الأدبيّة مع الفنّية من خلال حضور هذه الفنون في مختلف الأعمال الأدبيّة الّتي قد تشكّل جزءًا لا يتجزّأ منها وتعدّ أهم عناصرها، فعلى سبيل المثال يأخذ فنّ الرّسم مكانة مهمّة في الأدب، ويبدو ذلك جليّا من خلال الرّسومات الّتي تُرسم على أغلفة الأعمال الأدبيّة، وتحضر في متون النّصوص أيضا، والحديث عن التّفاعل بين هذه الفنون يقتضي التطرّق إلى تبيان العلاقة القائمة بين الأدب وكلّ فنّ على حدة

[1] – عبد الملك مرتاض، نظرية النصّ الأدبيّ، مرجع سابق، ص67.

[2] – إبراهيم العريض، الشّعر والفنون الجميلة، دار المعارف، مصر، دط، 1952، ص91.

[3] – عبد الملك مرتاض، نظرية النصّ الأدبيّ، مرجع سابق، ص67.

وسيتمّ التّركيز على أشهرها وأقربها للفنّ الأدبي؛ أي تلك الّتي تتميّز بحضورها اللّافت في الأعمال الأدبيّة لا سيّما المعاصِرة.

1.علاقة الأدب بالموسيقى:

يحيل مصطلح الموسيقى مباشرة إلى تلك الأصوات الصّادرة عن آلات موسيقية كالبيانو والنّاي وغيرها من الآلات، وهذه الأصوات ليست عادية بل هي فنّ من الفنون الّتي يبدعها الموسيقي فيُنتج الألحان والإيقاعات الّتي تُطرَب لها الآذان، وتقوم الموسيقى على تناغم النّوطات الموسيقية واتّساقها وهي من الفنون التي تعتمد على حاسة السّمع، في حين يحيل مصطلح الأدب إلى الأعمال الأدبية الشّعرية والنثرية بأنواعها المختلفة الّتي ينتجها الأدباء باستخدام اللّغة المكتوبة المتميّزة عن الكتابات العادية بحيث تكون لها ضوابطها وأسسها الّتي تحقّق إبداعيتها وجماليتها، ويبدو جليّا الفرق بين هذين المجالين في وسائل التّعبير، وهذا لم يمنع من أن تكون لهما علاقة تداخل واشتراك في نقاط أخرى.

ولعلّ أصدق من يعبّر عن هذه العلاقة هو جنس الشّعر؛ إذ يمثّل أسمى صور التّلاقي والتّعالق والالتقاء بين الأدب وفنّ الموسيقى، لأنّ ما ينطبق على الفنّ الموسيقي ينطبق أيضا على الفنّ الشّعري كما عبّر عن ذلك (ابن طباطبا) في كتابه (عيّار الشّعر) بقوله: «وللشّعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه(...) ومثال ذلك الغناء المطرب الّذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفّهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه»[1]، فالشّعر يقوم على عناصر الإيقاع والوزن والتّناغم بين الألفاظ الّتي تحقّق الإيقاع الموسيقي، لذلك تأتي الموسيقى «في مقدّمة العناصر الّتي تدخل في تكوين الشّعر لأنّ الأسلوب الشّعري لا غناء له عنها بحال من الأحوال، وبدونها يستحيل أن يكون الشّعر شعرا، سواء أجاء منظوما أم منثورا. وإنّ اقتران الألفاظ بالنّظم-غالبا- في شعر كافة الأمم لدليل في ذاته على هذه المنزلة الّتي تحتلها الموسيقى، فلولاها ما استقامت الأوزان. وأي غرابة في

[1]-ابن طباطبا (محمد أحمد العلوي)، عيّار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص21.

أن تشايع الموسيقى لغة الشّعر مادام قد نشأ في حضانة الغناء والرّقص منذ قديم الزّمان»[1]، فمنذ نشأته لم يكن الشّعر معزولا عن الموسيقى، والأكيد أنّ ذلك ساهم في بناء العلاقة بين الاثنين وشكّل بوادر قيّامها.

وتعود بدايات هذه العلاقة إلى زمن الأساطير والملاحم الّتي كانت بداياتها شعريّة، إذ «وُضعت معظم الأساطير السورية والسومرية والبابلية في أجمل شكل شعري ممكن. وقام هوميروس بصياغة معظم أساطير عصره المتداولة، شعرا في الأوديسة والإلياذة، وإلى جانب الشعر والأدب خلقت الأساطير فنونا أخرى كالمسرح، الّذي ابتدأ عهده بتمثيل الأساطير الرّئيسية في الأعياد الدّينية. كما دفعت فنونا أخرى كالغناء والموسيقى وغيرهما»[2]، ومن هنا اكتسبت هذه الأنواع الأدبية طابعا موسيقيا نظرا لطبيعتها الشعرية، يُضاف إلى ذلك أنّها كانت تُرفق بالألحان والعزف على الآلات الموسيقيّة؛ فالشّعر بمختلف أنواعه القديمة نشأ مرتبطا بالغناء حيث كانت القصائد تُغنّى وتُلحّن كالديثرمبوس(Dithurambos) الّذي أشار إليه أرسطو(Aristote) في كتابه فنّ الشّعر ويُعرَّف بأنّه «نشيد يُتغنّى به في أعياد باخوس، إله الخمر، وقد نما وتطوّر حتى أصبح فنّا شعريا قائما برأسه(...) وكان النّشيد في الأصل موضوعا تتغنّى به جماعة السكارى على هيئة جوقة (كورس) وكان مركّبا من فقرة وفقرة مقابلة، وفي حوالي 470ق.م بدأ طابعه يتغيّر في اتّجاه موسيقي، وذلك بزيادة أهمية الناحية الموسيقية على الناحية اللفظية(...) وإدخال الأغاني المفردة التي يتغنى بها واحد والعناية بالمحسّنات اللفظية والتصنع في اللغة»[3]، والديثرمبوس من أبرز الأنواع الشّعرية التي شاعت في العهد الإغريقي وتميّزت بطابعها الموسيقي.

---

[1]- إبراهيم العريض، الشّعر والفنون الجميلة، مرجع سابق، ص22.

[2]- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة-سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، بيروت، لبنان، ط11، 1996، ص20.

[3]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، صص3، 4.

كما شاع أيضا عندهم الشّعر الغنائي الّذي أدرجه (أرسطو) في فنّ الموسيقى وهو شعر «يُغنى على آلة موسيقية ويسميه البعض بالشّعر الوجداني أو الذاتي؛ لأنّه يعبّر كثيرا عن انطباعات الشّاعر وانفعالاته»[1]، وهو مظهر من مظاهر التّرابط الوثيق بين الموسيقى والشّعر، فكما استند الشّعر إلى الآلات الموسيقيّة وأفاد منها، استلهم الموسيقيون كذلك أعمالهم الموسيقيّة من القصائد الشّعرية مثل فرانز ليست (Franz Liszt) الموسيقي المجري المتوفي سنة(1886) الّذي كتب عددا من القصائد بأنغام موسيقية وكذلك شتراوس (ت1949) وسواهم[2] من الّذين زاوجوا بين الفن الشعري والموسيقي.

كما تعدّ الأوبرا (Opera) من الأعمال المسرحية التي تقوم على الشّعر والموسيقى وهي «عمل درامي شعري مغنّى بأكمله ويتناوب على الغناء فيه مغنّون إفراديون وجوقة بمصاحبة اوركسترا سمفونية»[3]، وقد وجد العديد من الموسيقيين في هذا العمل الشّعري مادة خصبة لموسيقاهم أمثال «الموسيقي الإيطالي الشهير مونتفردي (Monteverdi) (ت1643) الّذي كتب ذات يوم موسيقى لأوبرا عن أسطورة يونانية قديمة تدعى أرفيو (Orfeo) (...) وإنّ الموسيقي فيردي(Verdi) (ت1901) قد تناول العديد من مسرحيات شكسبير الشاعر الإنكليزي الشهير»[4]، وهذا الاستلهام الموسيقي من الشّعري ناتج عن طبيعة كل منهما المتقاربة، وليس استلهاما فقط بل إنّ «السيمفونيات

[1]- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013، ص98.

[2]- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية؛ مذاهب ومدارس، مؤسسة عزالدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص191.

[3]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص75.

[4]- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية؛ مذاهب ومدارس، مرجع سابق، ص191.

ماهي إلاّ قصائد في الأصل ولحنها أصحابها كما استوحوها من الشّعر وحوّلوها إلى أنغام وترية»[1]، وعليه يتبيّن أنّ الموسيقى تأخذ من القصيدة الشّعرية والعكس صحيح.

وفي الأدب العربي أيضا ظهرت أنواع شعرية جسّدت العلاقة بينه وبين فنّ الموسيقى، ومعظم هذه الأشكال كانت تُغنّى، حيث نشأت مرتبطة بالغناء وكان الشّعر الغنائي أكثر انتشارا عند العرب ويطلقونه على «تلك المقطوعات القصيرة التي كانت تصاحب الغناء منذ العصر الإسلامي بل العصر الجاهلي إلى العصر الحديث(...) إنما هي قطع غنائية يغني فيها الشعراء حبَّهم وآمالهم وخواطرهم وعواطفهم الوجدانية، وقلما تجاوزت هذه القطع عشرة أبيات. وأعدّ الغناء الذي صحبها لتحول واسع في أوزان الشّعر العربي وموسيقاه في اثناء العصرين الإسلامي والعباسي»[2]، حيث كانت القصائد تُكتب وتُلقى من قِبل الشّعراء، وتُغنّى من قِبل المغنّين، واستمرّ ذلك إلى الآن، فعلى سبيل المثال نجد قصائد (نزار قباني، وأحمد شوقي) مازالت تُغنّى إلى اليوم، بعد أن غنّاها ثلّة من المغنيين وهذا يؤكد اقتران الشّعر بالغناء الذي يقوم على اندماج عناصر مهمة لإنتاجه وهي الموسيقى والكلمة والصّوت، وقد وُجد الغناء في الشّعر مادة خصبة ومكوّنا مهما من مكوّناته.

أضف إلى ذلك الموشّحات الّتي انتشرت في الأندلس وهي فنّ من الفنون الأدبية التي تتكوّن من «أقفال وأبيات(...) فالأقفال هي تلك الأجزاء المتفقة في الوزن والقافية والعدد، والأبيات تلك الأجزاء المتفقة في الوزن والعدد لا في القافية. ويرجح أنّ الموشح نشأ بالأندلس أو المشرق في أواخر القرن الثالث للهجرة، وسبب انتشاره صلاحيته للغناء وانسجامه مع لغة الكلام للعوام»[3]، وقد شاعت الموشّحات بشيوع الموسيقى حيث إنّها ازدهرت تحت تأثير الانتشار الهائل لفنّ الغناء، كما

[1]- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية؛ مذاهب ومدارس، مرجع سابق، ص191.

[2]- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، صص38، 39.

[3]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مرجع سابق، ص396.

عرفت البيئة العربيّة أنواعا تعبيرية أخرى ارتبطت بالبيئة الشّعبية ويمكن تصنيفها ضمن الأدب الشّعبي كالقصائد الشّعبية التي تميّزت بطابعها الطّربي.

ومن خلال هذه النّماذج والإشارات يمكن إدراك مدى ارتباط الأدب بفنّ الموسيقى؛ وتجلّى ذلك بوضوح في الشّعر والأعمال الأخرى التي كانت بداياتها شعرية، وقد اتضحت هذه العلاقة في مستويين: الأول داخلي ويتمثّل في طبيعة العمل الشعري الموسيقية وبالتالي فهو يقيم علاقة مباشرة مع الموسيقى، والثاني خارجي يتمثّل في مصاحبة الموسيقى للإلقاءات الشّعريّة وكذلك التّمثيلات المسرحيّة، بالإضافة إلى أنّ معظم القصائد الشّعرية كانت ومازالت تُغنّى، إذن فهي علاقة تأثير وتأثّر تطوّرت عبر العصور واستمرت إلى اليوم، وصار التّداخل بين الأدب والفنّ الموسيقي أحد أهم تقنيات الحداثة.

2. علاقة الأدب بالفنّ التّشكيليّ(الرّسم):

إنّ الرّسم فنّ من الفنون التّشكيلية البصريّة وتتلخّص مهمته في «تجسيد العالم المنظور على سطح بمساعدة الخط واللون. الخطّ- الوسيلة الأساسية في الرّسم، أمّا اللّون فدلالته بالغة جدّا»[1] وتختلف طرق هذا التّجسيد من رسّام إلى آخر تبعا لاختلاف طبيعة الموضوعات المجسّدة الّتي تكون عادة مأخوذة من الواقع، وقد تكون أيضا من نسج خيال الفنّان.

وبالنّظر إلى هذا المفهوم يبدو أنّه بعيد عن الأدب على مستوى الأداة والوسيلة والشّكل؛ حيث إنّ الأدب يعتمد اللغة المكتوبة لينتج بواسطتها نصوصا مختلفة قد تكون قصائد شعرية، أو نصوصا مسرحية، أو روائيّة، أو قصصيّة، في حين يعتمد الفنّ التّشكيلي عامة والرّسم خاصة على الخطوط والألوان لينتج ألواحا تشكيليّة تُدرَك بواسطة الرّؤية البصرية، لكن هذا الفرق لم يمنع من تداخل وتقاطع مختلف الأنواع الأدبيّة مع هذا الفنّ واتّصال أحدهما بالآخر عن طريق الاستلهام من بعضها

[1]- أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفنّ، تر: حسين جمعة، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2007، ص47.

البعض، كأن يستلهم الرسّام مواضيع الأدب ويجسّدها في لوحاته وهو بذلك يترجم الكلمات إلى أشكال، وفي المقابل يتّخذ الأديب من الفنّ التّشكيلي أداة يستند إليها عن طريق وضع لوحات تشكيلية على أغلفة أعماله الأدبيّة ومضامينها، بحيث ينتقي منها ما يعبّر عن محتوى عمله.

وقد تذهب هذه العلاقة إلى أبعد من ذلك؛ حيث اعتُبر الأديب أيضا رسّاما، فالشّاعر مثلا «مثل الرسّام يقدّم المعنى بطريقة حسّية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللّوحة ليتلقّاها المشاهد تلقّيا مباشرا، وذلك عن طريق لغته الّتي تثير في ذهن المتلقّي صورا يراها بعين العقل»[1]، وقس على ذلك الرّوائي والقاصّ وكاتب المسرحيّة الّذين يقدّمون الأحداث إلى القارئ في لوحة لغويّة يمكنه من خلالها تخيّل هذه الأحداث والمشاهِد والأماكن والشّخصيات عن طريق الأوصاف الدّقيقة المقدّمة لهم.

فكما أنّ الأديب يعبّر عن المواضيع بواسطة الكلمة ويحمّلها رموزا ودلالات، كذلك الرسّام يعبّر عن مواضيع معيّنة بواسطة الخطوط والألوان الّتي تحمل هي الأخرى أبعادا ودلالات؛ وليس استخدام هذه الألوان اعتباطيا بل كلّ لون له إيحاءات تتلاءم وموضوع اللّوحة، ولا يمكن اكتشافها إلاّ بعد التمعّن الدّقيق والقراءة المعمّقة والنّظر الثّاقب والخلفية الثّقافية التي تفتح أمام المشاهد المجال لقراءة وفهم موضوع اللّوحة التّشكيليّة، وهذا أيضا وجه آخر من أوجه التّداخل بين فنّ الرّسم والأدب فكلاهما يتناول موضوعا له دلالاته وأبعاده.

ويحدث كثيرا أن تكون موضوعات الأدب مطابِقة لموضوعات الرّسم؛ أي يعبِّران عن الموضوع نفسه-كما سبق الإشارة إليه- بحيث يقرأ الرسّام قصّة أو أسطورة أو رواية أو مسرحيّة ويأخذ مضمون هذه الأعمال كما هو ويجسّده في لوحة تشكيليّة، والأمثلة كثيرة موجودة في الواقع الفنّي، وفي هذا المقام نمثّل بلوحة للرّسام البريطاني جون إيفرت ميليه (John Everett Millais) المسمّاة (موت

[1]- جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص284.

أوفيليا)، وأوفيليا هي«بطلة شكسبير، ابنة بولونيوس حاجب الملك، ومعشوقة هاملت أمير الدانمارك هجرها هاملت المنفي، وأُصيبت بالجنون وانتحرت غرقا في منبع مائي»[1]، فاستوحى (جون ميليه)هذا المشهد التراجيدي من المسرحية وجسّده في لوحة تشكيليّة تَبرز فيها جثة (أوفيليا) وهي تطفو على سطح الماء كما صوّره المشهد المسرحي، وكتب أيضا الشّاعر الفرنسي (آرثر رامبو Arthur Rimbaud) قصيدة في(15ماي 1872)[2] يصوّر فيها المشهد نفسه، وممّا جاء فيها:

شكل1: (**لوحة بعنوان موت أوفيليا**) (**1851–1852**)

فوق الموجة الهادئة، السوداء، أين تنام النجوم

أوفيليا البيضاء، تطفو مثل زنبقة كبيرة

تطفو في هدوء كبير، تنام في أرديتها الطويلة[3]

ومن خلال هذا النّموذج يتضح مدى التّداخل الّذي يمكن أن يحدث بين الأدب والرّسم؛ حيث استلهم الرسّام موضوع لوحته من عمل أدبيّ، فالمسرحية وصفت المشهد، وانطلاقا من هذا الوصف والتصوير تمكّن (جون ميليه) من إبداع لوحته التّشكيلية، الّتي ألهمت بدورها الشّاعر (رامبو) فكتب قصيدته التي يصف فيها المشهد.

كما عُدّت اللّوحة الشّهيرة (الموناليزا) للفنّان ليوناردو دافنشي (Loenardo Da Vinci) مصدر إلهام لكثير من الشّعراء الّذين كتبوا عنها قصائد شعرية منهم الشّاعر الإيرلندي إدوارد دودن

[1] - Edouard Maynial, anthologie des poétes du 19éme siécle , Hachette, paris,1er trimestre, 1954,p374.

[2]– عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث؛ من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص122.

[3] - Edouard Maynial, anthologie des poétes du 19éme siécle, p374.

(Edward Dooden)1843- 1913 الّذي كتب قصيدة بعنوان (موناليزا) يقول فيها[1]:

شكل2 : لوحة الموناليزا(Monalisa)

أيتها العرّافة عرفيني بنفسك

حتى لا أيأس من معرفتك كل اليأس

وأظلّ أنتظر السّاعات، وأبدّد روحي.

ماهي كلمة القدر الّتي تختبئ بين الشّفتين

اللّتين تبتسمان ومع ذلك تتمنعان؟

فالتّأثر بمضمون الموناليزا بدا واضحا في هذه القصيدة من خلال ما قدّمه الشّاعر من أوصاف صوّرت اللّوحة وقدّمت ملامحها، فانتقلت بذلك صورة الموناليزا من مجال الخطوط والألوان إلى مجال الكتابة والكلمات، وهذا يعكس مدى اتّصال الأدب بفنّ الرّسم والعلاقة التّأثيرية بينهما.

3. علاقة الأدب بفنّ السّينما:

إذا كانت بعض الفنون التّشكيليّة كالرّسم من الفنون السّاكنة التي تقتصر على المشاهدة فقط وفنّ الموسيقى على السّمع فقط، فإنّ فنّ السّينما جمع بين كلّ ذلك حيث تجتمع الصورة والصّوت والحركة في فنّ واحد، إنّه «فنّ السّرعة التي تخطف البصر. وهي من أجل ذلك يجب أن تتجرّد من كلّ ما يدعو إلى التمهل! (...) فأنت في السّينما لا تستطيع أن تتمهل، لتفهم أو لتتذوق أو لتُعجب أو حتى لتصفق، دون أن تفوتك عجلات الشريط التي تدور بسرعة البرق(...) هذا الفن السريع يقوم على لغة أخرى غير لغة الأدب المكتوب»[2]، هي لغة الصّورة المرئية المتحرّكة الّتي تُنقل إلى المشاهد عن

[1]– عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة؛ الشّعر والتّصوير عبر العصور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، ص171.

[2]–توفيق الحكيم، فنّ الأدب، دار مصر للطّباعة، دت، دط، ص182.

طريق العرض عبر الشّاشات والوسائط الإعلامية المتعدّدة، على عكس الأدب الّذي يقدّم النصّ مكتوبا على الأوراق. إلاّ أنّ هذا لا يمنع من تحويل المكتوب إلى صورة متحرّكة والعكس صحيح.

وما سمح بذلك خصوصية بعض النّصوص الأدبيّة لا سيّما الرّواية الّتي تتميّز بطابعها الدرامي فهي في عمومها تقتضي تقنيات أساسية لا يمكن الاستغناء عنها هي الشّخصيات، والأحداث والزّمان والمكان، وهذا قوام الفنّ السينمائي؛ إذ يقوم المخرج بإسناد مهمة الشّخصيات الروائيّة إلى ممثّلين يقومون بدور تمثيل الأحداث وتحريكها عن طريق الحوار وكذلك التنقل بين الأمكنة المختلفة، والاختلاف هنا يكمن في كون الحوار في السّينما يكون مسموعا، وتقديم الأحداث يكون على مرأى المشاهدين، بينما في الرّواية المكتوبة فالقارئ وحده يتولّى مهمة القراءة ووحده يمكنه تخيّل الشّخصيات والأمكنة بناء على الأوصاف الّتي يقدّمها الأديب، ففي الأولى يقدّم صورة حقيقيّة وفي الأخرى متخيّلة؛ لأنّ الأديب «لا يستطيع أن ينقل الصور إلاّ عن طريق المعاني، على حين أنّ رجل السينما يستطيع أن ينقل الصور صورًا عن طريق مباشر»[1]، فالقراءة والتّأمل في المعاني والأفكار هي أساس الأدب، ومشاهدة الصّورة مع تفعيل حاسّة السّمع هي أساس السّينما.

إنّ الرّواية باعتبارها نوعا أدبيا والسينما باعتبارها فنّا سمعيا بصريا يقوم على التقنيات المذكورة بالإضافة إلى الأحداث الّتي تعدّ مرتكز العملين، وكلّها قواسم مشتركة بينهما تجعل إمكانية انتقال العمل الأدبي الرّوائيّ إلى عمل سينمائيّ أمرا عاديا، ونماذج ذلك متعدّدة[2]، إلاّ أنّ طريقة عرض الموضوع المتناول وتقديمه للمتلقي تختلف، حيث إنّ موضوعات العمل الأدبي أيّا كان نوعها «تمرّ أمام الأديب فيلاحظ دقائقها، ويحاول تصويرها ونقلها إلى الورق، وهي ذاتها تمرّ أمام رجل السّينما

[1]– توفيق الحكيم، فنّ الأدب، مرجع سابق، ص182.

[2]– منها رواية (الإخوة كارامازوف لدوستويفسكي) ، ورواية (القصرين لنجيب محفوظ)، ورواية(الخبز الحافي لمحمد شكري)ومن الرّوايات الجزائرية: (الدار الكبيرة لمحمد ديب، الأفيون والعصا لمولود معمري، ريح الجنوب لبن هدوقة، إغفاءة الميمواز لأمين الزاوي، الاعتداء لياسمينة خضرا).

فيلاحظ هو الآخر في دقائقها ويحاول تصويرها ونقلها إلى الشّاشة»[1]، فكلّ له خصوصيته، لذلك أثناء تحويل العمل الأدبي إلى سينمائي لا يمكن المساس بجوهره، إذ يحافظ السّينمائي أثناء نقله على خصوصيته، فينقل مثلا الشّخصيات بالصّفات والخصائص ذاتها الّتي قدّمها الأديب عن طريق الوصف.

والأدب بدوره يأخذ التّقنيات من السّينما من خلال توظيفه لمختلف التّقنيات السّينمائية خاصة مع موجة الحداثة الّتي تدعو إلى الانفتاح، ففي الشّعر مثلا يطابق مفهوم الصّورة الشّعرية مفهوم اللّقطة السّينمائيّة؛ فإذا كان الفيلم السّينمائي يتكوّن من مجموعة من اللّقطات المتضامّة إلى بعضها البعض فإنّ النصّ الشّعري يتكوّن من مجموعة من الصور أو اللّقطات الشعرية المتضامّة إلى بعضها[2]، وفي الرّواية والنص المسرحي يتم تقسيم العمل إلى مشاهد كما في الفيلم السّينمائي فاستلهام الأنواع الأدبية لتقنيات السّينما، وخروج بعضها من الأدبي إلى السينمائي كالرواية مثلا يعبّر عن الترابط الوثيق بين الفنين، ويدلّ على علاقة التّأثير والتّأثر المتبادلة بينهما، ويدلّ أيضا على أنّ السّينما وجدت في الرّواية مادّة دسمة اقتبست منها وحوّرتها وفق ما يتناسب وخصائصها الفنّية.

وبصفة عامّة يمكن القول إنّ علاقة الأدب بالفنون الأخرى تقوم على التّبادل والتّأثير والتّأثر حيث يأخذ الأدب من هذه الفنون، وتأخذ هي أيضا من الأدب، وهذا التّأثر يشمل المستويين الموضوعي والفنّي، فقد يستلهم الأديب بعض التّقنيات من الفنون الجميلة ويوظّفها في نصّه، كما يستلهم الفنّان موضوعاته من الأدب، وهذا لا يعني أن يفقد النصّ المنقول خصوصيته، بل إنّ هذا الاستلهام والتأثر يقوم على نقل المضمون أو الفكرة وتحويرها وفق خصائص وتقنيات وفنّيات الفنّ

[1]- توفيق الحكيم، فنّ الأدب، مرجع سابق، ص182.

[2]- محمد الصفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث(1950- 2004)؛ بحث في سمات الأداء الشفهي (علم تجويد الشعر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص231.

المنقول إليه، باستثناء بعض الحالات التي يكون فيها النّقل بصفة مباشرة؛ كاللّوحات التّشكيلية التي توضَع على أغلفة الأعمال الأدبيّة، فهي تؤخذ كماهي دون أي تبديل في شكلها ومضمونها.

رابعا–الأسس النظرية لمقولة التّداخل الأجناسيّ:

استُخدم مصطلح التّداخل في مجالات عدّة بمعاني الاختلاط والامتزاج والتّلاقي بين عناصر مختلفة، وهو بهذا المعنى يحيل إلى فكرة التعدّد والتنوّع لا على التفرّد والنّقاء، وقد شاع في مجال الأدب مع تعالي صيحات الحداثة، ودعوات التّجريب ليدلّ على تداخل الأجناس الأدبية بمختلف أنواعها وإزالة الحدود بينها والانفتاح على بعضها البعض، ولم يكن هذا الانفتاح حكرا على نوع دون آخر بل كلّ نوع أدبي أصبح محلّ استقطاب للنّوع الآخر، فالشّعر يأخذ من الرّواية، والرّواية تأخذ من الشّعر والمسرحية وهكذا، وإن كان هذا التّداخل والانفتاح يتمّ بطرق متنوّعة تختلف حسب رؤية الكاتب ومضمون النصّ، ومهما كانت هذه الطّريقة والرّؤية فإنّ جميعها تندرج ضمن مقولة التّداخل، وقبل التطرّق لهذه الطّرق والآليات يجدر بنا التّعرف على مفهوم التّداخل الأجناسي كونه أحد مرتكزات الدّراسة.

وورد حول معنى التّداخل في اللغة «تداخل الأمور: تشابُهها والتباسُها ودخولُ بعضها في بعض»[1]، ومن هذا المفهوم يمكن الوقوف على ثلاثة معانٍ لمصطلح التّداخل:

–الأول معنى التّشابه: الأشياء المتشابهة هي التي تكون مثل بعضها أي لا يوجد فرق بينها، بحيث تشترك في الصّفات والخصائص.

–الثاني معنى الالتباس: ويشير الالتباس إلى معنى الاختلاط.

–الأخير معنى الدّخول: ودخول الأشياء بعضها في بعض أي امتزاجها واختلاطها.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج:11، مصدر سابق، ص243.

ولم يختلف المعنى الاصطلاحي لمصطلح التّداخل عن معناه اللغوي، إذ عُرِّف بأنّه «عبارة عن دخول شيء في شيء آخر بلا زيادة حجم ومِقْدار»[1]، وهذا يدلّ على وجوب توفّر أكثر من طرف لتتمّ عمليّة التّداخل، إذ يستوجب تعدّد الأشياء بحيث يكون أحدها مستقطِبا والآخر مستقطَبا، وإذا تعلّق الأمر بالأدب فإنّ ذلك يعني اندماج وتداخل الأجناس الأدبيّة مع بعضها البعض، أي انفتاح الشّعر بأنواعه المختلفة على النّثر بمختلف أنواعه، بمعنى آخر إنّ هذه الظّاهرة ترفض انغلاق الجنس الأدبي على نفسه وتفرّده بخصائصه المتعارف عليها، وتقوم على خرق الحدود الأجناسية والتّحرر من كلّ قيد يفرض استقلاليّة كل جنس أدبي بذاته.

وليست هذه الظّاهرة وليدة العصر بل تمتدّ بجذورها إلى تنظيرات (أرسطو) الخاصّة بتقسيمه للأنواع الأدبيّة وجعله لكلّ نوع من هذه الأنواع خصائص ينفرد بها وهو بهذا التّقسيم يفصل ويفرّق بينها، ويرى بأنّ «كلّ نوع أدبيّ يختلف عن النّوع الآخر من حيث الماهية والقيمة، ولذلك ينبغي أن يظلّ منفصلا عن النّوع الآخر»[2]، حيث قسّم هذه الأنواع إلى الملحمة والمأساة والملهاة والشّعر الغنائي والموسيقى، وفرّق بينها وفقا لخصائص تتعلّق بالاختلاف في الوسيلة، والمضمون، وطريقة المحاكاة [3]، وهذا الّذي يميّز كل نوع عن غيره، ونتيجة لذلك شاعت فكرة (نقاء النّوع) الرّافضة لمقولة التّداخل بين هذه الأنواع.

لكن إذا أمعنّا النّظر في هذه التّقسيمات الأرسطيّة ستُبطل فكرة النّقاء؛ إذ يمكن استنتاج ذلك من خلال «دمج المأساة والملهاة تحت عنوان الدرامي»[4]، وهذا الدّمج هو عملية تداخل بين نوعين مختلفين في الخصائص ضمن نوع أكبر هو الدراما، بالإضافة إلى أنّه أَدخلَ الشّعر الغنائي ضمن فنّ

[1]- علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التّعريفات، مرجع سابق، ص49.

[2]- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص94.

[3]- أرسطو طاليس، فن الشعر، مرجع سابق، ص40.

[4]- عزالدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، مرجع سابق، ص6.

الموسيقى وهو بذلك يمزج بين الفنّين، وهذا ملمح من ملامح التّداخل، هذا الّذي يدفعنا إلى القول بأنّه لا يمكن الجزم بنقاء النّوع جزما قاطعا في عهد (أرسطو).

وقد بدأت الثّورة على مقولة نقاء الأنواع مع تنظيرات الباحثين المعاصِرين الّذين نادوا بحرّية الأجناس الأدبيّة، ودعوا إلى ضرورة إلغاء هذه التّصنيفات لأنّها تقيّد الجنس الأدبي، وبلغت ذروتها مع مطلع القرن التاسع عشر حيث تبنّى عدد كبير من المبدعين «ولا سيّما بودلير ومالارمي، ذلك الموقف الرّافض لتحكّم الأصناف الأدبيّة، المنادي بحرّية العبقرية، وقد أطلق ذلك المبدأ إلى أقصى حدوده في فجر القرن العشرين بينديتو كروتشيه الناقد الإيطالي(...) في مرافعته على الأجناس. فبعد أن سلّم بأنّ تصنيف الأغراض الفنّية أمر مشروع نافع نفى كل تقنين جمالي»[1]، فهذه الآراء ترفض قانون الجنس الواحد، وتؤمن بالانفتاح الواسع الّذي لا قيد يقيّده، كما أقرّ (تودوروف) أنّ الأجناس الأدبيّة لا يمكن أن تحقّق إبداعيتها وقيمتها ومكانتها إلاّ في ظلّ علاقتها مع بعضها البعض، فهي «تشكّل داخل كل مرحلة نسقا، إنّها لا يمكن أن تُعرَف إلاّ في العلاقات المتبادلة بينها (...) إنّ خرقا (جزئيا) للجنس يكاد يكون مطلوبا، وإلاّ فإنّ العمل سيفقد الحدّ الأدنى من أصالته الضّرورية»[2]، ووفق هذا الرأي لا يمكن أن يكتب الأديب نوعا أدبيّا بمعزل عن الأنواع الأدبيّة الأخرى ليمنح عمله قيمة وأصالة.

والرّأي نفسه ذهب إليه رولان بارت(Roland Barthes) بدعوته إلى إلغاء الحدود والتّصنيفات بين الأجناس الأدبيّة، ويبرّر موقفه هذا بقوله بما أنّ «النصّ يتحكّم فيه مبدأ التناص، واستنساخ الأقوال، وإعادة الأفكار، وتعدّد المراجع الإحاليّة الّتي تعلن موت المؤلف، فلا داعي للحديث عن الجنس الأدبيّ ونقائه وصفائه، مادام النصّ، من جهة أخرى، جماع نصوص متداخلة، وملتقى

[1]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص30.

[2]- تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية؛ دراسات في التناص والكتابة والنقد، مرجع سابق، صص13، 14.

خطابات متنوعة ومختلفة من حيث التّجنيس والتّصنيف»[1]، ومهما يكن نوع النصّ الأدبي فإنّه يتخذ من النصوص الأخرى مرجعية له.

وبالإضافة إلى هذه الآراء الغربية يُذكر أنّ العرب قديما أيضا كانت لهم إشارات بخصوص هذه القضيّة، وقد طُرحت في كتابات النقّاد منهم (ابن طباطبا) في كتابه (عيار الشّعر) الذي تحدّث في كثير من المواضع عن علاقة الشّعر بجنس النّثر ومختلف أنواعه، واتّضح ذلك من خلال النّماذج الشّعرية العربية التي قدّمها وبعض أقوال العرب الّتي تؤكّد وجود الظّاهرة منذ القديم منها قول (العتابي) متحدّثا عن الشّعر«وإذا فتّشت أشعار الشّعراء كلّها وجدتها متناسبة، إمّا تناسبا قريبا أو بعيدا. وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء، وفِقَر الحكماء»[2]، وهذا دليل على التّقارب والتّداخل بين الشّعر والأنواع الأخرى في الشّعر القديم كالخطابة.

وتحدّث أيضا (حازم القرطاجني) عن علاقة الشّعر الوطيدة بالخطابة والأمثال حيث ذكر في سيّاق حديثه عن قوانين الشّعر الأرسطيّة أنّ (أرسطو) لو وجد «في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرّفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم(...) لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[3]، فالشّعر العربي تميّز بثرائه وتعدّد مآخذه وتداخله مع مختلف الأنواع الإبداعيّة.

[1]- جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص15.

[2]- ابن طباطبا، عيار الشعر، مرجع سابق، ص81.

[3]- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، دت، ص69.

وهذه الأقوال والإشارات دليل واضح على أنّ قضية التّداخل بين الأجناس قضية قديمة في الأدب العربي، وقد انتبه إليها النقّاد العرب القدامى لكنّهم لم يفردوا لها بحوثا خاصّة، أمّا اليوم فقد أصبحت محطّ أنظار الدّارسين الّذين تناولوها كظاهرة طبعت النّصوص الأدبيّة المعاصِرة، وصارت الأبحاث حولها تُستجدّ وتتطوّر مع تطوّر الأنواع الأدبيّة، وظهور تقنيات جديدة على نحو ما عبّر عنه الناقد (سعيد يقطين) بقوله: «إنّ تداخل الأنواع والأجناس من الأمور الطّبيعيّة، ويستدعي هذا التطوّر الّذي يعرفه الإنتاج الكلامي، والتّعقيد الّذي يعرفه بتطوّر وتعقّد أنماط الحياة وأشكالها، ولعلّ الرّواية الآن من أكثر الأنواع الخبرية قبولا لتحقيق هذا التّداخل والاختلاط باعتبارها النّوع الأكثر اتّصالا بواقع العصر المعقّد والمتغيّر باستمرار»[1]، فاستطاعت أن تفرض نفسها كنوع بارز في العصر الحالي، ومع ذلك فإنّ ظاهرة التّداخل الأجناسي لم تكن حكرا على الرّواية فقط، بل جميع الأنواع الأدبيّة تتداخل مع بعضها البعض ومع الفنون الأخرى.

انطلاقا من هذه المعطيات يمكن القول إنّ التداخل الأجناسيّ يقوم على إزالة الحدود بين جنسي الشعر والنثر وما يندرج ضمنهما من أنواع، حيث تمتزج أنواع متعدّدة داخل النّوع الواحد وهذا التّداخل مجاله واسع، لأنّ الأجناس الأدبيّة لا تتداخل مع بعضها فقط بل تتجاوز الأدب إلى الفنون غير الأدبيّة لأنّها قوالب تمتلك القدرة على احتواء كمّ هائل من النّصوص على اختلافها، ففي هذه الظّاهرة تتلاشى مقولات الوحدة والتحيّز والنّقاء لتحلّ محلّها مقولات التعدّد والاندماج والتّداخل.

واللّجوء إلى تقنية التّداخل واستحضار الأديب لأنواع أخرى وإدخالها في نصّه هو حتمية تفرضها عوامل تتعلّق بالجانبين الموضوعي والفنّي؛ ففي الأول مثلا: قد يتناول الأديب موضوعا دينيا، فهو في هذه الحالة يتخذ النّصوص الدّينية مرجعا يتكئ عليه، وقد يستند إلى أنواع أدبيّة وفنّية تتناول الموضوع ذاته، وفي الجانب الآخر؛ فإنّ الأديب يسعى دائما إلى تحقيق الجمال لنصّه ومن سبل ذلك اللّجوء إلى الإفادة من التقنيات الفنية للأنواع الأخرى الخارجة عن إطار النّوع الّذي يكتب فيه، كما

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر؛ مقدمة للسّرد العربي، مرجع سابق، ص197.

أنّ اللّجوء إلى هذه التقنية هو مظهر من مظاهر التّجريب وهذا يجعله يواكب حركة التّجديد والتطوّر واللّحاق بركب الحداثة الأدبيّة.

وفي هذا المقام يجدر التطرق إلى آليات التّداخل وأسسه النظرية التي تعدّ من المقولات التي يتمظهر من خلالها مفهومه، والهدف هو إبراز أسس التداخل الأجناسيّ:

1.الحوارية (Dialogisme):

الحوارية مفهوم أسّسه النّاقد الروسي ميخائيل باختين (M.Bakhtin) في عشرينيات القرن العشرين، يقوم على التعدّد والتنوّع بين اللغات والملفوظات ويلغي التفرّد وهو ما برز من خلال تعريفه للرواية بأنّها «جسم مركّب من اللّغات والملفوظات والعلامات، والروائي هو منظّم علائق حوارية متبادلة بين اللغات والأجناس التعبيرية»[1]، فالمبدأ الحواري عند باختين يقوم على التبادل والتحاور والتعالق بين ملفوظات وعناصر أخرى مختلفة ومتعدّدة.

والحوارية تشمل تعدّد الأصوات، واللغات، والأيديولوجيات، والأجناس التعبيرية، وكل هذه العناصر تقيم علاقات فيما بينها، وقد اتّضح ذلك من خلال تطبيقاته على روايات دوستويفسكي (Dostoyevsky) التي أطلق عليها اسم الرّواية المتعدّدة الأصوات وتستمدّ هذه السّمة انطلاقا من تعدّد شخصياتها، فكل شخصية من شخصيات الرواية تتميّز بثقافتها وأيديولوجيتها وانتمائها الاجتماعي ومواقفها المختلفة، وهي بذلك تكرّس لمبدأ التعدّد داخل النصّ بتعدّد هذه الثّقافات والأيديولوجيات، وعليه يكون «خطاب الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخلّلة وأقوال الشّخوص، ماهي إلاّ الوحدات التّأليفية الأساس، التي تتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعدّدة الأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها

[1]– ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص22.

المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري، قلّ أو كثر»[1]، وبالتالي تتداخل في متن النص الروائي وتندمج مع بعضها البعض مشكّلة نصّا حواريا يقوم على مبدأ التّعددية، وقد ربط (باختين) آراءه التّنظيرية بتطبيقاته على أعمال (دوستويفسكي) لا سيّما الرواية، ومن خلال هذه الآراء والتطبيقات يمكن الوقوف على عناصر عدّة يتجلّى من خلالها مفهوم الحوارية، أهمها:

-تعدد اللغات(التّهجين): ويقوم على توظيف «أساليب لغوية متنوعة، ولهجات اجتماعية وإقليمية»[2]، ويبرز الحوار اللغوي من خلال تحاور الشخصيات بلغاتها المختلفة، وتحقيق هذا التفاعل والحوار بين اللغات يفرض وجود أكثر من لغة بين المتحاورين.

- تعدّد الأصوات(Polyphone): وهو مصطلح آخر يدلّ على الحوارية، ويُقصد بالرواية «متعدّدة الأصوات roman polyphonique هي الجنس الّذي ينحدر من أصول عدّة، من أجناس قريبة وبعيدة، أجناس تنتمي وإياه إلى السّلالة الأجناسية ذاتها وأخرى تعود إلى أصول وأعراق أجنبية عنه»[3]، فالنص المتعدّد الأصوات يعقد علاقات مع نصوص أخرى تتعدّد وتتنوّع داخله، فيتجاوز بذلك النّصوص المجانسة له إلى النصوص المختلفة عنه سواء من الناحية اللغوية أم الشّكلية؛ فقد تستحضر رواية مكتوبة بالعربيّة قصيدة أجنبيّة، فهذا التعدّد يصل الرواية بأشكال تعبيرية خارجة عنها، فتتشكّل جميعها داخل بنية واحدة.

-الكرنفال(Carnival): أو الكرفلة وهو مصطلح من المصطلحات التي أشار إليها (باختين) في معرض تحليله لأعمال (دوستويفسكي)، وهو عبارة عن «أصناف من الأدب المضحك بِجد ترتبط مع الفولكلور الكرنفالي ، وهذه الأصناف تعتبر بشكل مباشر نسخا أدبية أخرى للأصناف الشفاهية

[1]- ميخائل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص39.

[2]-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص265.

[3]- بسمة عروس، التّفاعل في الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص86.

الفولكلورية الكرنفالية، إن الموقف الكرنفالي من العالم يتغلغل في هذه الأصناف من القاعدة إلى القمّة ويحدّد خصائصها الأساسية ويضع الصّورة والكلمة فيها في موقف خاص تجاه الواقع الماثل»[1]، والكرنفال مصطلح يدلّ على تلك الاحتفالات والمهرجانات الشّعبية التي كان يمارسها الإنسان منذ القديم، حيث تمتزج فيها الموسيقى بالقصائد والأغاني والرّقص، وتتميّز بطابعها الهزلي والتّرفيهي، ويعدّ هذا المظهر الاحتفالي من أبرز مظاهر الثّقافة الشعبية، ومن أهمّ الأشكال التعبيريّة التي تساهم في طبع الرّواية بطابع حواريّ.

-الحوار الخارجي والكلمة المونولوجية: تعمل الحوارات المتبادلة بين شخصيات الرّواية على خلق روح التّفاعل فيما بينها، كما تعمل على ذلك الكلمات المونولوجية وهي حديث الشخص مع ذاته، وفيه «يخاطب نفسه بالذات (وغالبا بضمير المخاطب "أنت" وكأنّه يخاطب إنسانا آخر)، يحاول إقناع نفسه، يشاكسها، يفضحها، ويتهكم عليها إلخ»[2]، والحوار بنوعيه يؤدي دورا كبيرا في تحقيق البعد الحواري للرّواية، ويعدّ من أهمّ الأشكال التي تحقّق الحوارية داخل النصّ.

من منطلق هذه الإشارات يتضح أنّ الحوارية وفق منظور (باختين) تدلّ على التّداخل والتّلاقح والتّعدد، وركّزت أكثر على حوارية التّلفظ؛ فكلّ ملفوظ تعبيري له علاقات بتعبيرات أخرى، وبناء على هذه الملفوظات التّعبيرية تتداخل مختلف النصوص تبعا لتعدّد هذه الملفوظات وتعالقها مع غيرها، ولا يمكن هنا حصر الحوارية في المعني الضيّق الدّال على تداخل النصوص، إنّها إضافة إلى ذلك تشمل تبادل الأفكار، وتعدّد اللغات واللهجات، وتلاقح الآداب الشّعبية والرّسمية، و بصفة عامة تجاوز الأنا نحو الآخر، «إنّها ظاهرة شاملة تقريبا، تتخلّل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلّل تقريبا كلّ ماله فكرة ومعنى»[3]، إنّ قوام الحوارية هو التبادل والتّحاور الّذي

[1]- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص156.

[2]- المرجع نفسه، ص345.

[3]- المرجع نفسه، ص59.

يفضي إلى التّأثير والتأثر بين الأطراف المختلفة والمتعدّدة، وعليه نتوصل إلى أنّ قضية التداخل الأجناسي هي أحد أهمّ مباحث الحوارية، فهي من ضمن اهتماماتها وجزء منها كونها تهتم بالتّحاور والتّداخل بين الأعمال الأدبية والفنّية المختلفة داخل العمل الأدبي الواحد.

2.التّناص (Intertextualité):

التناص مصطلح ابتكرته الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) في نهاية الستينيات من القرن العشرين، وهو من المصطلحات المتداخلة مع مصطلح الحوارية الّذي أطلقه (ميخائيل باختين) والأقرب إليه، بل إنّ (كريستيفا) اتّخذت حوارية (باختين) مرجعا لها انطلقت منه، فكلّ من المصطلحين يُعنى بالتّداخل بين مختلف العناصر، ولا يعترف بالنّقاء والتفرّد.

والتّناص باصطلاح (كريستيفا) يشير إلى أنّ أيّ نصّ مهما كان نوعه لا يُكتب من العدم وإنّما يستند إلى نصوص أخرى تساهم في بنائه وبالتالي فهو يعقد علاقات مع هذه النّصوص ويتداخل معها، وذلك ما عبّرت عنه في تعريفها للنصّ بأنّه «ترحال للنّصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّي معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[1]، ومن هذا المنظور يكون كلّ نصّ هو حصيلة تفاعل وتداخل وتقاطع نصوص عدّة سابقة له تتجلّى فيه بطريقة تصريحيّة أو ضمنية، وهذه العملية تساهم في إعادة إنتاج نصوص جديدة منفتحة على غيرها من النصوص الخارجة عنها، ووفق هذا التصور يدلّ التّناص على انفتاح النصّ وتداخله مع غيره من النصوص.

وقد عبّرت (كريستيفا) عن هذا المعنى مستخدِمة مصطلح (التّصحيف) الّذي أخذته من لسانيات دي سوسير (De Saussure) بالمعنى نفسه الدال على تقاطع وتفسّخ عدّة خطابات دخيلة في اللّغة الشعرية لِتبني من خلاله خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشّعرية تحت مسمّى التّصحيفية (paragrammtisme) التي تعني امتصاص نصوص (معاني) متعدّدة داخل الرّسالة

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

الشعرية[1]، هذا الامتصاص أو هذه الممارسات التناصية تتمظهر في ثلاثة أنماط مختلفة وقفت عليها (كريستيفا) من خلال تحليلها لأشعار لوترِيامون (Lautréamont) حدّدتها فيما يلي[2]:

-النّفي الكليّ: وفيه يكون المقطع الدّخيل منفيا كلية ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

-النّفي المتوازي: حيث يظلّ المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه. إلاّ أنّ هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس (لوتريامون) للنص المرجعي معنى جديدا معاديا للأول [النص المقتبَس منه].

-النّفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النصّ المرجعي منفيا.

إنّ هذه الأنماط الثّلاثة تحدّد تمظهرات التّناص عند (جوليا كريستيفا)، وبناء عليها يتبيّن أنّ النصّ الحالي هو نتاج نصوص سابقة يتصرّف الكاتب في طرق استدعائها حسب ما تقتضيه رؤيته أو ما يقتضيه الموقف الإبداعي؛ فهو يمتلك صلاحية التصرّف في النصّ المستدعى، حيث يمكنه الإضافة إليه أو الحذف منه أو الاحتفاظ به كما هو ما يجعل النصّ في علاقة مع غيره من النصوص الأخرى، وهذا يمنحها صفة التجدّد في كل مرة من خلال إعادة وضعها في سيّاق آخر غير السيّاق الأصلي، فينتج عن ذلك توليد المعاني واكتساب دلالات جديدة لهذه النصوص المستحضَرة داخل النصّ الأساسي، إنّ التناص بهذه المعاني يُقصد به أنّ النصّ هو «فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة»[3]؛ فالنص الواحد يمكن أن يستوعب عددا من النصوص التي تندمج داخله مع بعضها البعض.

والتّناص بهذه المعاني له ما يقابله وما يندرج ضمن خانته في النقد العربي القديم؛ إذ ونحن نطالع ما كتبه الباحثون العرب حول الظّواهر الأدبيّة تستوقفنا عديد المصطلحات الّتي تعبّر عن معاني

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص78.

[2]- المرجع نفسه، ص78.

[3]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص121.

التّداخل والاندماج والتّعالق بين النّصوص على اختلافها؛ وهذا دليل على أنّ النقّاد العرب قد عرفوا هذه الظاهرة وانتبهوا لها فأفردوا لها مباحث خاصّة تحت مسميات عدّة تشير كلّها إلى التّداخلات بين النصوص المختلفة والعلاقات الّتي تُقيمها مع بعضها البعض عبر أشكال عدّة، ومن هذه المصطلحات ما يلي:

1.2.السّرقات الشّعرية: نالت قضية السّرقات الشعرية حظّها الأوفر من الدّراسة من قِبل النقّاد العرب نظرا لشيوعها في النّصوص الشعرية القديمة، وقد عرّفها (الجاحظ) بأنّها «أخذ الشّعراء بعضهم معاني بعض»[1]، حيث يأخذ شاعر بعض المعاني من قصائد غيره من الشّعراء ويوظّفها في قصيدته، ولم يقتصر الأخذ في السّرقات الشّعرية على المعنى فقط بل تجاوزه إلى اللّفظ؛ إذ أخذ الشّعراء أبياتا من قصائد من سبقهم من الشّعراء أو من عاصرهم وأدرجوها بلفظها ومعناها في قصائدهم.

ومن منطلق هذا المعنى تنوّعت السّرقات الشعرية إلى نوعين –كما ذهب إليه القزويني– أحدهما ظاهر والآخر غير ظاهر:

–السّرقة الظّاهرة: وهذا النّوع يحضر في القصيدة بصورة مباشرة مع إمكانية الأخذ الكلّي أو الجزئيّ، وفيها «يؤخذ المعنى كلّه إمّا مع اللّفظ كلّه أو بعضه، وإمّا وحده، فإن كان المأخوذ كلّه من غير تغيير لنظمه فهو مذموم مردود؛ لأنّه سرقة محضة، ويسمى نسخا وانتحالا(...) وإن كان مع تغيير لنظمه، أو كان المأخوذ بعض اللّفظ سمي إغارة ومسخا، فإن كان الثاني أبلغ من الأول لاختصاصه بفضيلة– كحسن السّبك، أو الاختصار، أو الإيضاح، أو زيادة معنى فهو ممدوح مقبول»[2]، فمن هذا المنظور يتبيّن أنّ السّرقة الشعرية الظّاهرة يمكن أن تتجلّى من خلال التّطابق الكلّي بين المأخوذ منه والمأخوذ

[1]–الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1965، ص311.

[2]– القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، الإيضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص302–304.

إليه دون إحداث أي تغيير، أو التّطابق الجزئي بين الاثنين وفيه يقوم الشّاعر عن طريق الحذف والتّبديل بحذف كلمة أو أكثر من النصّ السّابق وتغييرها بأخرى في النصّ الحالي، وهذا الأخذ يدخل في إطار الأخذ المحمود لعدم الاعتماد الكلي على النصّ المأخوذ منه، ونظرا لهذا التعدّد في طرق الأخذ والسّرقة تعدّدت أشكالها الّتي وُضعت تحت مسميّات عديدة كالنّسخ والانتحال والمسخ والاختصار والإيضاح وغيرها.

-السّرقة غير الظّاهرة: وهي السّرقة الّتي تتمّ بطرق غير مباشرة منها التّشابه؛ أي «أن يتشابه معنى الأول ومعنى الثاني(...) ومنه النقل؛ وهو أن يُنقل معنى الأول إلى غير محله(...) ومنه أن يكون معنى الثاني أشمل من معنى الأول (...) ومنه القلب، وهو أن يكون معنى الثاني نقيضَ معنى الأول سمي بذلك لقلب المعنى إلى نقيضه(...) ومنه أن يؤخذ بعض المعنى ويضاف إليه زيادة تُحسِّنه»[1]، ففي هذا النّوع يأخذ الشّاعر معاني الآخرين ويتصرّف فيها حسب رؤيته فيعمد إلى آليات عدّة يبتعد من خلالها عن المباشَرة بحيث لا يمكن اكتشاف الجزء المأخوذ بسهولة، وهذا يعدّ وجها من أوجه التّداخل بين النّصوص على اعتبار أنّ النصّ الّذي عمد فيه صاحبه إلى الأخذ من نصوص الآخرين لم يكن إنتاجا خالصا بل اعتمد على نصوص سابقة له.

2.2.التّضمين: وهو من المصطلحات الشّائعة في النّقد العربي، وقد ارتبط مفهومه بالشّعر عند معظم النقّاد، والتّضمين يعني أن «يضمّن الشّاعر شيئًا من شعر الغير مع التّنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء»[2]، وللتّضمين صلة وثيقة بمفهوم السّرقات؛ إذ هو أيضا يحيل على حضور أبيات شعريّة من قصيدة معيّنة ضمن قصيدة أخرى خارجة عنها، إلاّ أنّ الفرق بينهما يكمن في أن الأبيات المضمَّنة يتمّ الإشارة إلى أصحابها.

[1]- القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، الإيضاح في علوم البلاغة، صص309-311.

[2]- المرجع نفسه، ص316.

ويتعدّى مفهوم التّضمين المعنى الظّاهر الدال على تضمين الشعراء أشعار غيرهم في أشعارهم إلى معنى آخر يدلّ على «إعطاء الشّيء معنى الشّيء وتارة يكون في الأسماء وفي الأفعال وفي الحروف»[1]، وعلى العموم فإنّ التّضمين يقوم أساسا على سمة التّداخل سواء من ناحية اللّفظ أو المعنى، كون اللّجوء إلى هذه التّقنية هو عبارة عن ربط النّصوص الشعرية مع بعضها البعض داخل نصّ واحد، وهي بذلك تتداخل وتتعالق، وبالتّالي فالتّضمين هو أحد أشكال التداخل النصّي.

3.2.الاقتباس: يتداخل مصطلح الاقتباس كثيرا مع مصطلح التّضمين فالفرق بينهما لا يكاد يكون واضحا، إلاّ أنّ الشّائع هو أنّ مفهوم التّضمين ارتبط بالشّعر وارتبط مفهوم الاقتباس بالقرآن الكريم والحديث النّبوي الشّريف، وقد اتّفقت معظم المفاهيم على أنّ الاقتباس هو «أن يُضمَّنَ الكلام نثرا كان أو نظما شيئا من القرآن أو الحديث»[2]، والمقتبَس قد يكون لفظة أو معنى آية قرآنية أو حديث نبوي.

ومن الاقتباس «مالا يُنقل فيه اللّفظ المقتبَس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر، ومنه ما هو بخلاف ذلك»[3]، فيمكن اقتباس معنى آية أو حديث وتوظيفه بالمعنى ذاته الوارد في مصدره الأصلي، كما يمكن الخروج عن المعنى الأصلي إلى معنى آخر، «ويجوز أن يغيّر لفظ المقتبَس منه بزيادة أو نقصان أو تأخير، أو إبدال ظاهر من مضمر»[4]، وقد يتعدّى مفهومه عند البعض من الاقتباس الدال على الأخذ من القرآن والحديث إلى الاقتباس من العلوم الأخرى كالنّحو والفقه والعروض وغيرها من العلوم الأخرى.

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، مرجع سابق، ص351.

[2]- علي بن محمد السيّد الشريف الجرجاني، معجم التّعريفات، مرجع سابق، ص31.

[3]- القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع، مرجع سابق، ص315.

[4]- بدوي طبانة، السّرقات الأدبية؛ دراسة في ابتكار الأعمال الأدبيّة وتقليدها، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص164.

وممّا لا شكّ فيه أنّ الاقتباس أيّا كان نوعه أو طريقته أو المصدر المقتبَس منه فهو يعدّ شكلا من أشكال التّداخل النصّي، سواء تعلّق الأمر بالمنظوم أم المنثور؛ إذ إنّ في كليهما يتّخذ الشّاعر أو النّاثر نصّا آخر مرجعا يستند إليه لإثراء نصّه، وهو بذلك يقيم لنصه علاقة مع نصوص أخرى خارجة عنه، ويجعله منفتحا على مختلف العلوم الأخرى ما يفتح له باب التّأويلات، ويمنحه دلالات جديدة، ويضيف لألفاظه ومعانيه قوة خاصّة إذا كان المقتبَس آية أو حديثا لِما فيهما من بلاغة وحكمة وقوة المعنى وجزالة اللّفظ.

وقد تتعدّد أشكال التّناص داخل النصّ الأدبي الواحد بتعدّد الآليات السّابق ذكرها وتعدّد النّصوص المستَقى منها، وتبعا لذلك يتنوّع التّناص إلى تناص ديني، وتناص تاريخي وتناص أدبي وغيرها من المجالات الأخرى التي تمثّل مادّة الأديب التي استند إليها أثناء كتابة نصّه، ومن منطلق هذا التنوع يتشكّل نصّ أدبي متعدّد المرجعيات والنصوص.

3.التّعالي النصّي(transtextualité):

يعدّ النّاقد الأدبي الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette) أول من أطلق مصطلح (التّعالي النصي) الّذي طرحه في مؤلفاته الثلاث: النص الجامع (lArchitexte) الصّادر سنة 1979، وكتاب أطراس(Palimpsestes) الصّادر 1982، وكتاب عتبات (Seuils) الصّادر 1987، ومن خلال هذه المؤلّفات عمل على تأسيس مفهوم التّعالي النصّي متجاوزا مقولة النصّ إلى مقولة المتعاليات النصّية.

ومصطلح التّعالي النصّي ارتبط بمفهوم التناص الّذي جاءت به (كريستيفا) وهو ما صرّح به (جيرار جينيت) في قوله «لا يهمني النصّ حاليا إلاّ من حيث تعاليه النصّي أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص: هذا م أُطلق عليه "التعالي النصي" وأضمنه "التداخل النصي" بالمعنى الدقيق والكلاسيكي منذ جوليا كريسطيفا، وأقصد بالتداخل النصي:

التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر»[1]، ووفق هذه الرّؤية فإنّ (جينيت) لا يؤمن بالنصّ لذاته؛ فكلّ نصّ لا يمكن أن يُخلق من العدم بل هو عبارة عن شبكة علاقات نصيّة تنشأ عبر الاستدعاءات لنصوص مختلفة وإدماجها داخل النصّ الواحد، هذه الاستدعاءات يمكن للقارئ اكتشافها ببساطة إذا كان حضورها صريحا ومباشرا، والعلاقة هنا تكون واضحة، وقد يستعصي عليه كشفها إذا كان الحضور ضمنيا و غير مباشر، والعلاقة هنا تكون خفية تحتاج إلى دقّة القراءة والتّركيز والتّحليل العميق.

إنّ التّعالي النصّي يتضمّن التّناص، بمعنى أنّ (جينيت) جعل التّعالي أصلا والتّناص أحد فروعه، وهذا دليل على أنّ المتعاليات النصية عند (جيرار جينيت) لا تدلّ فقط على تقاطع النّصوص داخل النصّ الواحد وإنّما تتجاوز هذا المعنى إلى معانٍ أشمل، وهو ما يتضح في تقسيماته لأنماط التّعالي النصّي التي قسّمها إلى خمسة أنماط، وهي:[2]

-**التّناص**: لا يختلف عن المفهوم الّذي حدّدته (جوليا كريستيفا)، وهو خاص عند (جيرار جينيت) بحضور نصّ في آخر عبر الاستشهاد والسّرقة وما شابه، وقد صنّفه ضمن المتعاليات النصّية.

-المناص(paratexte): وهو أحد أنماط التّعالي النصّي، ويوجد حسب تعريف (جيرار جينيت) في العناوين والعناوين الفرعية والمقدّمات والذيول والصور وكلمات النّاشر، والإهداء، و«بمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنص والدائرة بفلكه، استطاع أن يضع مصطلح المناص، أي ذلك النصّ الموازي لأصله، فالمناص نص، ولكن نص يوازي النص الأصلي، فلا يُعرف إلاّ به ومن خلاله»[3]، فهذه النّصوص الموازية هي بمثابة البطاقة التّعريفية للنصّ، وبالتالي فهي ترتبط به وتشكّل جزءًا منه.

[1]-جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، دت، ص90.

[2]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي؛ النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص97.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات؛ جيرار جينيت من النص إلى المناص، مرجع سابق، ص28.

–الميتانص (métatexte): أو ما وراء النصّ ويتعلّق بالنص المرتبط بنص آخر دون الإشارة إليه أو التّصريح به، وهي علاقة ضمنية، فالميتانص هو علاقة التّعليق الّذي يربط نصّا بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره أحيانا؛ فالنصّ الّذي يتحدث عن نصّ آخر قد يكون تعليقا عليه أو شرحا وتحليلا أو نقدا له، وهي بمثابة نصوص ثانية أعادت قراءة النصّ الأصلي، وهي بذلك تتعالق معه وترتبط به.

–النص اللاّحق(hypertexte): ترتبط النصوص بعضها ببعض فكلّ نص يأخذ من نصوص سابقة له، فهذا النصّ هو نصّ لاحق بالنّسبة لها، وعليه فالنصّ اللاحق يكمن في العلاقة التي تجمع النصّ (ب) كنصّ لاحق بالنصّ (أ) كنصّ سابق، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

–معمارية النصّ(Architextualité): أو جامع النصّ وهو بمفهوم (جيرار جينيت) «مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيّغ التّعبير، والأجناس الأدبيّة»[1]، فالعلاقة هنا تقتضي الاستناد إلى خصائص الأنواع الأدبية وتصنيفاتها والتي بناء عليها يتمّ إدراج النصّ ضمن نوع معيّن يُشار إليه على واجهة العمل كالشّعر، والرّواية، والقصّة.

وأقرّ (جيرار جينيت) من خلال هذه الأنماط أنّ موضوع الشّعرية هو التّعالي النصّي؛ بعد أن تجاوز مصطلح التّناص الّذي طرحته كريستيفا و(جامع النصّ) الّذي أفرد له كتابا خاصّا، وهو بذلك يجعل التّعالي النصّي مصطلحا شاملا لجميع الظّواهر التّفاعلية الّتي تنشأ من خلالها العلاقات بين النّصوص؛ فلم يقتصر على النصّ كوحدة تتداخل معها جملة نصوص إمّا بصفة مباشرة أو غير مباشرة بل تجاوز ذلك إلى ما وراء النصّ، وما هو خارج النصّ، وما يوازي النصّ، فوضع التّحليل والنّقد، والإهداء والشّكر والعناوين والمقدّمات، وخصائص النصوص، وغيرها من العناصر التي تعقد علاقة قريبة أو بعيدة بنصّ ما ضمن ما أطلق عليه التّعالي النصّي.

[1]–جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص5.

لقد عمدنا إلى ترتيب كل من الحوارية، والتّناص، والتّعالي النصّي بناء على ترتيبها التّاريخي، أمّا من ناحية المفهوم فقد تبيّن أنّ (باختين) عُنِي أكثر بحوارية التلفظ، وحوار النصوص والإيديولوجيات المختلفة، واهتمّت (كريستيفا) بتداخل النصوص والملفوظات وتقاطعها داخل نصّ معيّن، أمّا التعالي النصّي الّذي طرحه (جيرار جينيت) فيعدّ أوسع وأشمل من الاثنين لاشتغاله على خمسة أنماط تحقّق التّداخل النصّي والتّناص أحد هذه الأنماط؛ إذ اختصّ التّعالي النصّي بكلّ ما يتعلّق بالنصّ من الغلاف إلى المتن إلى القراءة والنّقد، فتجاوز بذلك كلّ المفاهيم السّابقة، وتعدّ هذه المقولات الثّلاث أحد أهم المرتكزات النظرية لقضية التّداخل الأجناسي الّتي مثّلت جزءا من اهتماماتها، كونها تُعنى أيضا بإزالة الحدود بين الشّعر والنّثر، وكذا تهتمّ بالبحث والكشف عن تلك الظّواهر والخصائص والمؤشّرات المتعلّقة بالأنواع الأدبيّة الأخرى داخل نوع أدبيّ معيّن، فترفض بذلك الاستقلالية وتؤمن بالتعدّد والتّداخل وهو ما تضمنته تلك المقولات.

وختاما بعد التطرق إلى العيّنة المصطلحية والمفهومية ومختلف التّنظيرات الّتي أطلقها الباحثون حول هذه المصطلحات والمفاهيم الّتي يرتكز عليها البحث، بداية بالجنس الأدبي، والفنّ، والعلاقة بين كلّ من الأدب والفنّ، وختاما بالتطرق إلى أسس مقولة التداخل الأجناسي تبيّن أنّ الجنس الأدبي مصطلح يُطلَق ليدلّ به على جنسي النّثر والشّعر حسب ما توصّلنا إليه من خلال المفاهيم، ذلك أنّه يتسم بالعمومية ويقوم بدور تصنيف الأعمال؛ وبالتالي يمكن القول إنّ النّثر جنس يعمّ جملة من الأنواع ويصنّفها على أساس معايير مشتركة بينها ليضعها في خانة واحدة، ويدلّ الفنّ على المهارة والإبداع، أمّا العلاقة بين كل من الأدب والفن فهي وثيقة جدا تقوم على التّأثير والتأثر بينهما، كما أنّ مقولة التّداخل لم تأت من العدم بل جاءت بناء على تنظيرات وأسس نظرية أسّست لها.

الفصل الثاني: تداخل الأجناس الأدبيّة الفصيحة في الرّواية الجزائرية المعاصِرة

أولا: النّثر

1-تداخل الرّواية مع السّيرة الذاتية

2-تداخل الرواية مع الأسطورة

3-تداخل الرواية مع المسرحية

ثانيا: الشّعر

1-الشّعر العربي

2-الشّعر المترجَم

تمهيد:

يتميّز النّثر باعتباره جنسا أدبيّا باتّساع مجاله، وتعدّد أنواعه منها المقامات، والرّسائل، والقصص والخطب، والسير، والرّوايات، وغيرها من الأنواع النثرية التي ظهرت على مرّ العصور، ولم تَثبت على حال واستمرّت في التطور في جميع مستوياتها الموضوعيّة والفنية، وهو ما فرضته تطوّرات الزّمن، والفكر وتَبدُّل ظروف الحياة الإنسانية على جميع الأصعدة السّياسية والاجتماعية والثّقافية، والتطور في الأجناس الأدبية وأنواعها يؤكّد مدى التزام الأدب بالتّعبير عن واقع الإنسان ومشاعره، لذلك لا يمكن الحكم بثباتها سواء من ناحية مضامينها أو تقنياتها الفنية أو حتى مسمياتها، فقد تتلاشى أنواع وتظهر أخرى.

وظهور وارتقاء الملاحم والأساطير في مرحلة من المراحل التّاريخيّة، وتراجع مكانتها في المراحل الموالية يفسّر هذا التطوّر؛ ذلك أنّ الإنسان لم يعد يؤمن بتلك الخوارق والغيبيات، وعوالم الآلهة والأفعال الخارقة الّتي تضمنّتها هذه النّصوص القديمة، فأبدع نصوصا أخرى تصوّر الواقع، وتعكس حياته، وتتماشى مضامينها مع طريقة تفكيره وواقعه المعيش؛ أي باختصار تعبّر عنه، وما يمكن التّأكيد عليه أنّ الأدب لم ينْأَ يوما عن مواكبته لحياة الإنسان، والتّعبير عن مشاعره، وأحواله النفسية والاجتماعية، والثّقافية، لذلك عكف الأدباء في جميع الآداب العالمية على تسخير نصوصهم الأدبيّة للتعبير عن جميع الظّواهر المحيطة بالإنسان، فتعدّدت بذلك النصوص، وتنوعت مضامينها، وآلياتها بتطور العصور إلى أن وصلت للصّورة التي عليها الآن حيث ظهرت أنواع أدبية عديدة تتميّز، وتختلف في شكلها ومضمونها عن سابقاتها، وطبيعي أن يبرز بعضها، ويشيع مقارنة مع غيره؛ ففي مرحلة ما من الأدب العربي شاع الشّعر وازدهر إلى أن برزت الرواية التي احتلت مكانته وصارت ديوان العصر الحالي.

ولم تحظ الرّواية بهذه المكانة إلاّ بعد محاولات جادّة من قِبل الأدباء-العرب- الّذين كتبوا نصوصا روائية استمرت في التّجدد والتطور الدائمين، وهو ما مرّت به الرواية الجزائرية أيضا الّتي عرفت بدايات محتشَمة تميّزت بالندرة، وعدم النضج الفنّي، وهذا خلق نوعا من التردّد والاختلاف بين النقاد

حول تسمية بعض النصوص بالرواية، منها (غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو1947، الطّالب المنكوب لعبد المجيد الشّافعي1951، الحريق لنور الدين بوجدرة 1957، صوت الغرام لمحمد منيع 1967)، وهذه الأعمال لم تُصنَّف في خانة الرواية عند معظم النقاد الّذين اعتبروا أنّ «الكتابات الّتي سبقت السّبعينيات لم تتطوّر صوب اتّجاهات فنّية واضحة، بل ظلّت مجرّد محاولات معزولة لم ترق إلى المستوى المطلوب، وهذا الظّرف يتناسب والظّرف التّاريخي السّائد»[1]، ومع ذلك يمكن عدّها إرهاصات أنْبأت بظهور رواية جزائرية مكتمَلة فنّيا.

وبعد هذه المرحلة برز العديد من الروائيين أمثال (عبد الحميد بن هدوقة الّذي كتب ريح الجنوب(1970)، والطاهر وطار الّذي كتب اللاّز (1972) والزلزال (1976) وعرس بغل(1978)، لتشهد بعدها الرواية الجزائرية مرحلة انتقالية مع روايات (واسني الأعرج) و(أحلام مستغانمي) و(فضيلة الفاروق) و(عزالدين جلاوجي)، و(بشير مفتي) وغيرهم ممّن كتبوا روايات عبّروا من خلالها عن مواضيع عدّة تخصّ الوطن والمجتمع، وحاولوا تخطّي عتبة الرّواية التّقليدية، واللّحاق بركب التّجارب الرّوائية العالمية والسّير على خطا التّجريب والتّجديد فاستطاعوا أن يؤسّسوا لرواية جزائرية «تثور على كلّ القواعد وتتنكّر لكل الأصول وترفض كل القيّم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية»[2]، فهي الرّواية التّجريبية الّتي تتخطّى النّموذج التّقليدي لتنفتح على مختلف العلوم والمعارف، والفنون، والأنواع الأدبية الأخرى ولم تنحصر في دائرتها التّقليدية الضيّقة.

هذا التّطور في الكتابة الروائية الجزائرية بفعل صيحات الحداثة ساهم في بروز عديد الظّواهر الّتي طبعت هذه الرّوايات، وبالأخصّ الظّواهر الفنية المتعلّقة بالتقنيات المستخدمة من قِبل الرّوائيّين في بناء رواياتهم، ولعلّ قضية التّداخل الأجناسي من أبرزها وأكثرها جذبا للباحثين والنقّاد كونها ظهرت بشكل لافت في متون الرّوايات المعاصِرة، وتقوم هذه الظّاهرة على انفتاح الرّواية الواسع على الأجناس

[1]–نقلا عن: أحلام معمري، نشأة الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة الأثر، العدد20، صص59، 60.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص48.

الأدبية العربية والأجنبية؛ فلا تكتفي بالقالب السّردي كما ألِفه القارئ في الرّوايات التقليدية بل تتجاوزه لتستحضر مختلف الأجناس والأنواع الأدبيّة الخارجة عنها، وتكوِّن بذلك مزيجا متداخلا فيحضر الشّعر والمسرحية والرسالة والخطبة والقصّة والمثل والسّيرة وغيرها داخل هذا النّوع النثري(الرواية) الّذي يمتلك القدرة على استيعاب أكبر قدر من مختلف الأنواع الأدبيّة داخله نظرا لاتّساع مساحته، وتحرّر أسلوبه من قيود الوزن.

والبحث في هذه القضيّة يقتضي التعمق في قراءة الرّوايات، وسبر أغوارها نظرا لتعدّد الآليات والأساليب والطّرق الّتي يلجأ إليها الروائي بغية استحضار مختلف الأنواع الأدبيّة الأخرى، فقد يستخدم الاستحضار المباشِر، أو الضّمني الّذي لا يمكن اكتشافه من أول قراءة، وعليه فالغاية من تسليط الضّوء على هذا الجانب هي معرفة مدى العلاقة والارتباط بين الرواية كنوع قائم بذاته وله خصوصيته المألوفة لدى الجميع، والأنواع التي تُستحضر داخله.

والسّؤال الّذي يُطرح في هذا المقام: هل انفتاح الرواية على جنسي النّثر والشّعر له تأثيره في خصوصيتها؟ بمعنى آخر هل تُلغى الخصوصية السردية للرواية في ظلّ التنوع والتعدد والتداخل الأجناسي؟ ولماذا لا يكتفي الروائي الجزائري بالرواية في حدّ ذاتها، ويلجأ إلى استدعاء أنواع أخرى. هل لقصورها الفنّي، أم لاستعراض ثقافته، وسعة اطّلاعه؟ أم لمواكبة تيار الحداثة والصّيحات الحداثية الغربية؟ أم أنّ التّعبير عن المواضيع والقضايا المعاصِرة يقتضي ذلك؟

وقراءة الرّوايات والتمعن فيها هو السّبيل إلى معرفة ذلك، وهو ما سنقوم به في هذه الدّراسة التّحليلية لنماذج من الرواية الجزائرية المعاصِرة للكشف عن هذا التّداخل، وتمظهراته، وأشكاله المختلفة، ومدى حضور الأنواع الأدبية المختلفة في متون هذه الروايات، وذلك يتطلب التطرق في هذا الفصل إلى تبيان هذه الأنواع الّتي تُبرِز جليّا مدى نزوع الروائيّين إلى أنواع أخرى غير النّوع الّذي يكتبون فيه (الرواية)، وطبيعي أن يشكِّل هذا النّزوع طابعا خاصا يسِم الرواية الجزائرية، ويكشف عن تطوّرها وارتقائها ومواكبتها التيار الحداثي الّذي مسّ الأدب ككلّ.

والتطرّق إلى هذا التّداخل الّذي يحدث داخل الرواية يسهم أيضا في معرفة أكثر الأجناس جذبا واستقطابا للروائيين، بمعنى أيّها أكثر حضورا داخل الرواية، وهذا ما ستكشف عنه التّحليلات الآتية.

أولا: النّثر:

يتسع جنس النّثر ليشمل أنواعا أدبيّة متعدّدة ومختلفة، وهذا الاتّساع يتيح للرّوائي مادّة ثرية ينتقي منها ما يناسبه لإثراء روايته والتّعبير عن موضوعه، لا سيّما وأنّ الرّواية تعدّ أحد أبرز أنواع جنس النّثر لذلك تستدعي مختلف الأنواع الأخرى الّتي تشترك معها في معظم الخصائص كالسّيرة الذاتية، والأسطورة، والمسرحية.

1. تداخل الرواية مع السِّيرة الذاتية:

تعدّ السّيرة الذاتية نوعا أدبيّا يندرج ضمن جنس النّثر، وقد عُرف منذ العصور القديمة، حيث يقوم فيه الكاتب بالحديث عن حياته من جميع جوانبها، وينقل من خلاله تجاربه وإنجازاته ليشمل بهذا المعنى «كل نصّ يبدو أنّ مؤلفه يعبّر عن حياته وإحساساته»[1]، أو هي على حدّ تعبير «فايبرو في المعجم الكوني للأدب (1876) الّذي يقول فيه بأنّ السّيرة الذاتية عمل أدبي، رواية، سواء كانت قصيدة أم مقالة فلسفية...إلخ قَصَدَ المؤلف فيها بشكل ضمني أو صريح إلى رواية حياته وعرض أفكاره أو رسم إحساساته»[2]، وهي بذلك تعني في مفهومها العام كما حدّده الباحث الفرنسي فيليب لوجون (Philippe Lejeune) «حَكْيٌ استعادي نثري يقوم به شخص واقعي بالتعبير عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة»[3]، وقد يُفرِد لذلك عملا مستقلّا ، كما قد يضمنّه داخل عمل أدبي يمتزج فيه المتخيّل بالواقع.

---

[1]- فيليب لوجون، السيرة الذاتية؛ الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1994، ص10.

[2]- المرجع نفسه، ص10.

[3]- المرجع نفسه، ص22.

ويمكن للقارئ التّعرف على هذه الأفكار والإحساسات الخاصّة بسيرة المؤلِّف الّتي تكون مبثوثة داخل العمل الأدبي من خلال المقارنة بين حياة الشخصية الأدبية الواقعية، والتفاصيل الموجودة في متن هذا العمل، والّتي يمكن أن تكون متخيّلة لا تمتّ بصلة لحياة الكاتب وبالتالي لا تنتمي إلى السّيرة الذاتية، أو تكون ضمنية غير مصرّح بها، وهنا تحتاج إلى التأمل واستنباطها من قِبل القارئ، أوقد يصرِّح الكاتب بأنّه بصدد كتابة سيرته الذاتية وسرد تفاصيل حياته.

وهذا يثبت الصّلة الوثيقة الّتي تربط السّيرة الذاتية بغيرها من الأنواع الأدبيّة الأخرى، ولعلّ الرواية باتساع مساحتها وقدرتها على الاستيعاب، تُعدّ أكثر هذه الأنواع قدرة على احتضانها، حيث نجد من الرّوائيين من يعمد إلى إدراج سيرته الذاتية داخل روايته، وهذا ما لمسناه في (شهيّا كفِراق) الّتي تضمنّت العديد من الإشارات، والتّلميحات الّتي تثبت صلتها الوثيقة بحياة (أحلام مستغانمي) دون أن تستحوذ هذه الإشارات على كامل العمل الّذي تضمّن أيضا أحداثا، وشخصيات متخيّلة.

وقبل الحديث عن هذه الإشارات يجدر بنا التّنويه إلى نقطة مهمة وهي غياب المسمّى التّصنيفي أو ما يسمّى بالمؤشر الجنسي(indication générique) باصطلاح (جيرار جينيت)، حيث لا توجد أيّة إشارة تصنّف (شهيّا كفِراق) ضمن نوع أدبي معيّن، هذا ما يجعل القارئ في حيرة من أمره ويضعه أمام تساؤلات حول ما إذا كان يقرأ رواية أم نوعا آخر؟

إنّ ما جرت عليه العادة في أيّ عمل من الأعمال الأدبيّة هو تعيين المؤشّر الجنسي على غلاف العمل من قِبل كاتبه ليوجّه القارئ و«يخبر عن الجنس الّذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك»[1]، لكن (شهيّا كفِراق) خرقت المألوف، وتخطّت عتبة التّجنيس ما يدفعنا إلى القول بأنّنا أمام عمل مفتوح على الكثير من التوقعات، والعديد من التّأويلات، والقراءات حول انتمائه الأجناسي.

وبقراءة النصّ نجده يحوي أحداثا، وشخصيات متخيّلة كالشّخص المجهول والصديقة كاميليا والقطة، وهي شخصيات حرّكت أحداث هذا العمل عبر أسلوب الحوار والسرد وكذا الأسلوب

[1]– عبد الحق بلعابد، عتبات؛ جيرار جينيت من النص إلى المناص، مرجع سابق، ص89.

الشعري، كما يتخلل هذه الأحداث حديث عن تجربة الكتابة الأدبية وذكر لبعض الأعمال الروائية السابقة لأحلام مستغانمي، لكن محور النص كان يدور حول قصّة عاطفية، وإعجاب شخصية الكاتبة (السارد)بشخص مجهول تعرّفت عليه عبر الفيسبوك، وعلى امتداد هذا العمل شكّل السارد الشخصية المحورية الّتي قدّمت الأحداث والشّخصيات وساهمت في تطوّرها، وتقديمها للقارئ. هذا عن المضمون أمّا الشّكل فقد جاء النص مجزّأً إلى خمسة أجزاء، وكلّ جزء يتجزّأ بدوره إلى أجزاء عدّة وكلّ منها يحمل عنوانا يدلّ على مضمونه.

وبالنّظر إلى هذه الأحداث والشّخصيات وطريقة عرض قصّة الرّجل المجهول ومختلف المقاطع الحوارية نقول إنّنا أمام نصّ روائيّ حداثي تجريبي؛ فقد حاولت الروائية من خلاله اختراق أفق التجريب وخالفت الكتابات السابقة والنصوص التقليدية، وكسرت طريقة السرد العادية منتهِجة تقنية التقطيع السردي، ومعبِّرة بأسلوب يمتزج فيه السّرد بالحوار، ومستحضِرة لأنواع أدبيّة كالقصائد الشعرية والرسائل والأمثال والآيات القرآنية والسّيرة الذاتية وبعض أقوال الكتّاب العرب، والأجانب.

والسّيرة الذاتية واحدة من هذه الأنواع حيث تتجلّى بوضوح في متن هذا العمل دون تصريح من الرّوائية بأنّها ستتطرق إلى بعض تفاصيل حياتها، ويمكن الوقوف على حضور هذا النوع من خلال الإشارات الّتي تؤكّد ذلك وهي:

-التّطابق بين السّارد والمؤلِّفة: ويبدو ذلك من خلال الحديث بضمير المتكلّم دون إسناده إلى شخص آخر أو ذكر لعبارة تبيّن أنّ المتحدّث أحد شخصيات الرواية، بل كان الحديث يصدر على لسان السّارد الذي يطابق شخصية المؤلِّفة كالقول« لأكن واقعية، ما يهدر جلّ وقتي ويستنزف طاقتي الإبداعيّة، هو مصيبة الأنترنيت الّتي نزلت عليّ في شكل "نعمة تكنولوجية" بشرّني بها المقرّبون بعدما كنت على مدى عقدين من الزّمن أباهي بأنّني سيّدة العتم، وأشهر عزلتي، وأرفض الظّهور أو حضور أيّ مناسبة إعلامية»[1]، فمن خلال هذا القول نحسّ أنّ المؤلفة (أحلام مستغانمي) استلمت دور

[1]- أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، دار نوفل، بيروت، لبنان، 2019، ص47.

السّارد، وبدأت تسرد قصّتها مع الكتابة وتكشف عن إحساسها بالعجز أمام انتشار الوسائل التكنولوجية التي كانت السبب الرئيسي في قلّة إنتاجها الإبداعي، وكثيرة هي المقاطع الّتي عبّرت بها بواسطة ضمير المتكلّم الّذي نستشفّ من خلاله حديث المؤلِّفة عن نفسها، وتجاربها وبعض الأحداث الّتي عاشتها.

-ذكر الإنجازات الأدبيّة: ذكرت المؤلِّفة في متن النصّ مختلف أعمالها الروائية والشعرية السّابقة المعروفة في السّاحة الأدبية في سيّاق الحديث عن تجربتها الكتابية كقولها «بين "ذاكرة الجسد" وفوضى الحواس و"عابر سرير" كنت قد قضيت أكثر من عشر سنوات مع خالد. غدا محرمي الأدبي" أسافر معه، أخلو به، أنسب إليه، يرافقني إلى مواعيدي، يتحكّم في خياراتي العاطفية، أستشيره في قراراتي السياسيّة»[1]، وهي بذلك تعرض لجانب من جوانب حياتها الأدبيّة في متن النصّ.

-الحديث عن علاقتها بأصدقاء وكتّاب حقيقيين: ذكرت الروائية تفاصيلا ومواقف كثيرة جمعتها بأصدقائها من السّاحة الأدبية، وذكرت أسماء عدّة معروفة في الواقع من ذلك قولها: «سنة1995اتصل بي ناشري آنذاك، الدكتور سهيل إدريس، رحمه الله، ليخبرني أن نزار قباني في بيروت، وأنّه يتمنى لقائي»[2].

-الحديث عن انقطاعها عن الكتابة: لم تصدِر (أحلام مستغانمي) كتابا أدبيّا واحدا منذ مدّة قُدّرت بخمس سنوات، وقد تطرّقت إلى لحديث عن ذلك في متن النص كقولها: « فاجأني أن تكون خمس سنوات قد مرّت منذ ذلك الحين، دون أن أصدر كتابا. كيف مرّت، وماذا فعلتُ خلالها »[3].

من خلال هذه الإشارات الّتي تؤكّد صلتها المباشِرة بحياة المؤلِّفة وتطابقها مع الواقع، يمكن القول إنّ الرواية تداخلت مع السّيرة الذاتية للمؤلفة (أحلام مستغانمي) الّتي ركّزت فيها الحديث عن تجربتها الأدبية ويُلاحَظ أنّها لم تخصّص قسما خاصّا يشير إلى تفاصيل من حياتها بل جاءت هذه

[1]- أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق، ص35.

[2]- المصدر نفسه، ص65.

[3]- المرجع نفسه، ص21.

التّفاصيل موزّعة بين المقاطع السّردية فزاوجت بذلك بين الواقع المتمثّل في ذكر جانب من جوانب حياتها الأدبيةّ، والخيال المتمثّل في الأحداث الّتي تدور حول شخصية كاميليا، وعلاقتها بالشّخص المجهول الّتي انتهت بالفراق.

2. تداخل الرّواية مع الأسطورة:

قبل الحديث عن الانفتاح الرّوائي على الأسطورة نشير أولا إلى مفهوم الأسطورة من النّاحيتين اللغوية والاصطلاحية، ليتسنّى التّعرف على طبيعتها والكشف عن العلاقة التي تربطها بالأدب بصفة عامة والرّواية بصفة خاصّة.

1.2.مفهوم الأسطورة:

ينحدر مصطلح الأسطورة في اللّغة من مادة (سَطَرَ) و«السَّطْرُ والسَّطَرُ: الصَّفُّ من الكتاب والشّجر والنخل ونحوها(...) والجمع من كل ذلك أسْطُرٌ وأسْطارٌ وأساطيرُ(...) والأساطيرُ: الأباطيل، والأساطيرُ: أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسطارٌ وإسطارةٌ، وأُسْطيرٌ وأُسْطيرَةٌ وأسطورٌ وأُسطورةٌ»[1]، وهي بهذا المعنى عبارة عن أحاديث تبتعد عن الحقيقة.

والأسطورة في الاصطلاح هي قصّة تحكمها مبادئ السّرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، استطاعت أن تحافظ على ثباتها عبر فترة طويلة من الزّمن، ولا يُعرف لها مؤلف لأنّها ظاهرة جمعيّة يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها، تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرّئيسيّة فيها، أمّا موضوعاتها فتتميّز بالجدّية والشّمولية مثل التّكوين والأصول، والموت والعالم الآخر وغيرها، وتجري أحداثها في زمن مقدّس غير الزّمن الحالي، وترتبط بنظام ديني معيّن وتعمل على توضيح معتقداته وتدخل في صلب طقوسه، لذلك فهي تتسم بقدسيّة وسلطة عظيمة على عقول النّاس ونفوسهم[2]، لا سيّما بالنسبة للذين يؤمنون بها.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج:4، مصدر سابق، ص363.

[2]- فراس السواح، الأسطورة والمعنى؛ دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، ط2، 2001، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، صص12-14.

وإذا كانت الأسطورة بالمفهوم السابق عبارة عن قصّة تُسرد، وتتضمّن أحداثا تديرها شخصيات فهي بذلك عمل إبداعيّ يتقاطع مع الأدب له خصوصيته الشكلية والموضوعية الّتي تميِّزه عن الأعمال الأدبية الأخرى، فقد وُضعت معظم الأساطير القديمة في قوالب شعرية، أضِف إلى ذلك المسرحيات الّتي بدأت عهدها بتمثيل الأساطير في الأعياد الدينية[1]، فكانت الأسطورة غذاء المسرحية آنذاك، كما أنّها تتقاطع مع القصّة في عنصر الحكي، وإن كانت تختلف مع هذه الأنواع الأدبية من حيث المضمون الّذي يميل في الأسطورة إلى الغرائبية ويبتعد عن الواقعية، إلاّ أنّ هذه التقاطعات تثبت صلتها الوثيقة بالأدب.

ويُضاف إلى هذه الأنواع الأدبية الّتي أثبتت ارتباطها الوثيق بالأسطورة الرّواية الّتي لم تكن بعيدة أيضا عن هذا الارتباط ولها صلة وثيقة بالنص الأسطوري، وقد أكّد ذلك المؤرّخ الفرنسي بيير غريمال (Pierre Grimal) الّذي ذهب إلى أنّ الخصائص الروائية وُجدت في الأساطير القديمة جدّا، وقد تَعرَّف على سمات الرواية منْتَقِشة في الحكايات الجميلة للميثولوجيا، وحاضرة كرواية أو مشروع رواية في جميع مراحل الأسطورة[2]، ويعلّق بيير شارتيه (Pierre Chartier) على هذا الرأي بقوله: «وهذا موقف منطقي: إذا كان قِدم الرواية، أو على الأقل الثيمات الروائية يرجع إلى يوربيدس أو حتى إلى هوميروس، فلابد أن ترجع إلى ما قبل ذلك أي إلى الأساطير الأكثر قِدما»[3]، وبالفعل فالحدث والسرد والشّخصيات الّتي توّفرت في الرواية الحالية هي التقنيات ذاتها التي قام عليها النص الأسطوري القديم الّذي لم يخلُ منها، وهو ما يُثبت أنّ بعض هذه التقنيات الروائية وُجدت منذ أقدم العصور في مختلف الأنواع الأدبية التي وُجدت آنذاك، وفي مقدمتها الأسطورة، وإن اختلفتا في طبيعة هذه العناصر (أبطال الأسطورة آلهة وأنصاف آلهة، وأبطال الرواية من البشر، الأسطورة تطرح الموضوعات

[1]–فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، مرجع سابق، ص20.

[2]–بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص29.

[3]–المرجع نفسه، ص29.

الكبرى الّتي تتعلق بالوجود والحياة والموت، والرواية تطرح قضايا اجتماعية تخصّ الإنسان والحياة الإنسانية) إلاّ أنّها موحّدة بينهما فكليهما يطرح موضوعا معيّنا ويسرد أحداثا تديرها شخصيات، وهما بذلك يشتركان في التقنيات الرئيسية الّتي بُنيت عليها كل من الأسطورة والرواية.

ومع مرور الزّمن وتطور الأنواع الأدبيّة برزت الرواية كنوع أدبيّ أثبت قدرته على احتواء النصوص بمختلف أنواعها منها الأسطورة الّتي استطاعت أن تمتدّ عبر العصور والأزمنة وتمكَّنَت من حجز مكانة لها داخل الأدب عموما والرواية خاصة، لكن ليس بالمضمون نفسه الّذي عُرفت به قديما على اعتبار أنّ العقل البشري الآن لم يعد يؤمن بتلك المضامين الغريبة والخوارق والغيبيات الّتي تضمّنتها الأسطورة، وإنّما يتمّ تحويرها وفق ما يلائم تصوّر الأديب ومضمون النص المعاصِر، وبالتّالي تُبَثُّ هذه الأساطير داخل النصّ الأدبي تلميحا أو تصريحا، وتُحمَّل بأبعاد رمزية ودلالات جديدة تصوّر واقعا أو تعبّر عن فكرة، لذلك يعدّ الأدب الملجأ الّذي بإمكانه احتواء المادّة الأسطورية لِما تتمتع به نصوصه الشّعرية والنّثرية من قدرة على استيعابها وتضمينها، وهذا لا يلغي خصوصيتها بقدر ما يمنحها انبعاثا جديدا وقراءة جديدة للقديم.

وهذا التلاّقح بين الأسطورة والأدب، وعودة النّص الأسطوري بقوّة في النّصوص الأدبيّة المعاصِرة أفرز مصطلحا جديدا هو «الأسطورة الأدبيّة الّذي أطلقه العديد من المقارنين على الأسطورة الموظَّفة في الأدب الإبداعي أو على الظّاهرة الإبداعية الّتي تعرف شهرة غير عادية»[1]، إذ يخرج النص الأسطوري من إطاره الأصلي الّذي وُجد فيه ليدخل في إطار آخر جديد قد يكون شعرا أو رواية أو مسرحية، فيفقد بذلك ميزة التّقديس، فالفرق هنا يكمن في أنّ الأسطورة هي ذلك النصّ الّذي وُجد قديما وحمل طابعا مقدّسا وبقي محافظا على بنيته وشخصياته وأحداثه دون المساس بها بأيّ شكل من الأشكال، أمّا الأسطورة الأدبية فهي الأسطورة الّتي تخلَّت عن بنيتها وقداستها ونصّها الأصلي ودخلت في نصّ أدبي بغير صورتها الأولى.

[1]– عبد المجيد حنون، في الأسطورة والأدب العربي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019، ص26.

2.2. أساليب استحضار الأسطورة داخل النص الأدبي:

ترتبط الأسطورة الأدبيّة بصفة خاصّة بالأدب دون غيره، وتعني «ما ينحصر في الزّمان والفضاء الأدبيين، فالأديب يتمثّل مجمل الحكي التّقليدي، غير أنّه يعالجه ويحوِّر فيه بحريّة كبيرة سامحا لنفسه بإضافة معانٍ جديدة»[1]، حيث تصبح الأسطورة مادّة استقطاب للأديب ينتقي منها ما يراه مناسبا، وتتعدّد أشكال هذا الانتقاء؛ حيث يعمد الأديب إلى انتهاج أساليب يتمّ من خلالها استحضار المادّة الأسطورية، ولعلّ أبرز هذه الأساليب الّتي يقوم عليها النّقد الأسطوري لدراسة النصّ الأدبي هي تلك الّتي حدّدها بيير برونيل (P.Brunel) في ثلاثة عناصر[2]:

1.2.2. التجلّي(Emergence): ويمثّل أحد العناصر الّتي تظهر من خلالها الأسطورة داخل النصّ الأدبي والمقصود به «عملية ظهور الأعراض الأسطورية وانبعاثها في النصّ الأدبي الإبداعي، والكشف عنها وإبرازها من خلال البنية السطحيّة»[3]، ويتخذّ التجلي ثلاث أشكال يمكن أن تتجلّى من خلالها المادّة الأسطورية داخل النص الأدبي هي[4]:

-التجلّي الصّريح والتام: وعادة ما يكون في العنوان أو اللازمة أو التضمين والاقتباس، حيث تكون الإشارة إلى الأسطورة أو العنصر الأسطوري واضحة بسبب التّسمية أو الصّفة، كأن نجد الأديب يستحضر اسم عشتار مثلا في نصّه فهذا تصريح مباشر يحيل القارئ مباشرة إلى أسطورة عشتار.

-التجلّي الجزئي: ويرِد عن طريق الإشارة إلى جزئية أو صفة من صفات العنصر الأسطوري، وعادة ما يرِد في الصور البلاغية؛ أي أنّ الأديب هنا يترك إحدى الخصائص والإشارات الدالة على أسطورة ما، ومن خلال هذه الخاصية تُكتشف طبيعة وهوية الأسطورة المستحضرة.

---

[1]- عبد المجيد حنون، في الأسطورة والأدب العربي، مرجع سابق، ص37.

[2]- عبد المجيد حنون، النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث، مجلة اللغة العربية، العدد4، مج: 7، ج:3، 1-12-2005، المجلس الأعلى للغة العربية، ص230.

[3]- المرجع نفسه، ص230.

[4]- المرجع نفسه، صص232، 233.

-التجلّي المبهَم أو المضمَر: بمعنى أنّ الأديب هنا لا يصرّح بالعنصر الأسطوري بأيّ شكل من الأشكال وإنّما يكتشفه القارئ من خلال القراءة المعمّقة والدّقيقة للنصّ الأدبي، ذلك أنّ الأديب يعمد إلى التوسع في الدّلالات الرمزية للأساطير، وانتقاء بعض العناصر دون بعضها الآخر في تمثّل فنّي واع يمزج بين عالم الأسطورة وبين الرؤية الفنية الشّاملة للإنسان والعالم، فتصبح هذه الرموز الأسطورية وسائط فنية ثرية بالعطاء[1]، وهذا التّوسع الدّلالي والترّميز يبتعد به الأديب عن التّصريح المباشِر والتّوظيف الصّريح للمادّة الأسطورية ما يجعلها مضمَرة تحتاج إلى تعمق للكشف عنها وإبرازها داخل العمل الأدبي.

2.2.2. المطاوعة (Flexibilité): وتَبرُز المطاوعة في الإبداعات الأدبيّة من خلال أعراض ومظاهر عديدة يُحدثها المبدع في العنصر الأسطوري الموظَّف الّذي لا يحافظ على ثباته التام ويفقد جوهر رمزيته[2]، أي أنّ الأديب يعمد إلى تحوير المادّة الأسطورية، وتتم مطاوعة النص الأسطوري داخل النص الأدبي من خلال الطّرق الآتية:

-التّماثل والتّشابه: وهنا «يعمد الأديب إلى إبراز أوجه التماثل أو التشابه بين العنصر الأسطوري والعنصر الأدبي الإبداعي، كالشخصية أو الموقف أو الحدث أو الحالة، بواسطة المقارنة أو التصوير البلاغي»[3]، كأن يُضفي على الشخصية البطلة في الرواية مثلا صفات تطابق صفات أحد الشخصيات الأسطورية، فهنا وقع التّماثل بين الشّخصيتين الأسطورية والروائية.

-التشوهات والتغيّرات: حيث «يعمد الأديب إلى إحداث فروق بين العنصر الأسطوري الموظَّف والعنصر الأدبي الّذي يرتبط به بواسطة الزيادة أو النقصان أو المفاضلة أو المبادلة في القيام بالأدوار

[1]- أنس داود، الأسطورة في الشّعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، 1975، صص33، 34.

[2]- عبد المجيد حنون، النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص237.

[3]- المرجع نفسه، 237.

والتناقض بينهما»[1]، بحيث يتصرّف الأديب في المادّة الأسطورية ويطوّعها وفق ما يملي عليه الموقف الأدبي فيحذف منها أو يضيف لها، وبالتالي يبتعد بها عن صيغتها الأولى.

-الغموض وتعدّد الرؤية: ويلجأ هنا الأديب إلى «تغليف العنصر الأسطوري بهالة من الغموض تنسجم مع غموض العنصر الأدبي الّذي يرتبط به النصّ»[2]، الأمر الّذي يفتح المجال واسعا أمام تعدّد التّأويلات والقراءات الّتي تختلف من قارئ لآخر، لأنّه بفعل هذا الغموض يبتعد الأديب بالمادّة الأسطورية «عن قيود الحقيقة التّاريخية، والقداسة الدّينية إلى رحابة التّشكيل الخيالي المبدَع»[3]، فتكتسب بذلك الأسطورة دلالات جديدة ينتجها ذلك التّوظيف الواعي لها، وحسن الانتقاء ومدى مواءمة السيّاق الّذي توضع فيه، فيكون بذلك البعد عن المباشَرة في التّعامل مع الأسطورة حدّ الغموض أحد الأساليب والتقنيات الّتي تُعمّق المعاني، وتُثري المواضيع.

3.2.2. الإشعاع(Irradiation): ويُقصد بالإشعاع «تلك الظلال أو الهالة أو الإيحاءات الدّلالية التي يمنحها العنصر الأسطوري الموظَّف للنص أو الأثر الإبداعي بفضل عملية المطاوعة»[4]، وقد يكون الإشعاع ساطعا مصرَّحا به، أو خافتا غير مصرّح به[5]، ويُكتشف الأول من أول قراءة، في حين يحتاج الأخير إلى دقة ملاحظة للكشف عنه من خلال الإشارات والرموز الموظّفة في النصّ والّتي تحيل إلى المادّة الأسطورية.

وتؤكّد هذه العناصر على اختلافها وتعدّدها أنّ الأسطورة مادّة طيّعة في يد الأديب يشكّلها كيف شاء وفق ما يجعلها تتناسب مع متن النصّ ووفق ما يحقّق الهدف المنشود من وراء هذا التّوظيف.

---

[1]- عبد المجيد حنون، النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص237.

[2]- المرجع نفسه، ص238.

[3]- أنس داود، الأسطورة في الشّعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص42.

[4]- عبد المجيد حنون، النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص243.

[5]- المرجع نفسه، ص244.

3.2. الأسطورة في رواية (الغجر يحبون أيضا):

تمثّل رواية (الغجر يحبون أيضا) أحد النماذج الروائية الجزائرية الّتي وظّفت الأسطورة، وهو ما بدا لنا بعد التعمق في قراءتها، وسنسعى إلى تحليلها بغية استجلاء العنصر الأسطوري داخلها، وذلك من خلال الكشف عن نوعية الأسطورة الموظَّفة وإبراز علاقتها بالحدث الروائي والغاية من توظيفها.

ويتجلّى العالم الأسطوري في هذه الرواية في مستويين سرديين أساسين هما: مستوى الحدث ومستوى الشخصية؛ ففي الأول تَبرُز أسطورتا الثّور والموت التي يمكن قراءتهما من خلال الأحداث الروائية المقدّمة وبروز حيوان (الثور) كعنصر ساهم في تطوير وتحريك الحدث الروائي الرّئيسي في الرواية، وتَبرُز في المستوى الثّاني أسطورة سيزيف باعتبارها معادلا موضوعيا لمعاناة الإنسان، ويمكن استقراء ذلك من خلال العقبات والمشاكل الّتي تعترض أبطال الرواية.

1.3.2.أسطورة الثّور:

احتلّ الحيوان مكانة مهمّة في الأساطير العربية والغربية القديمة، وشاعت أساطير الحيوان؛ وهي الأساطير الّتي نُسِجت حول مختلف الحيوانات الأليفة والوحشية، منها الواقعي ومنها المتخيّل، وبمجرّد دخول هذه الحيوانات مجال الأساطير فإنّ ذلك أكسبها «قيمة دلالية في ذاته وقيمة رمزية ناجمة عن خصوصيته شكلا ولونا وحركة وعلاقة بالعالم الإنساني(...) وتفصح لنا عن علاقة جوهرية وعن صلة إيديولوجية بين رمزية الحيوان والرمزية الاجتماعية عامة سواء أكانت في الواقع أم في الأحلام أم في الأدب ولذلك فخلف كل حيوان تقريبا إمّا رمز أو حكاية رمزية»[1]، فيتحوّل بذلك الحيوان مهما كان نوعه إلى رمز أسطوري يحيل إلى دلالة ما يكتسبها من مواقف مع الإنسان أو من خصائصه الّتي يتسم بها، وهي في الغالب تكون محلّ اتّفاق بين المجموعة البشرية.

ويعدّ الثّور من الحيوانات الأسطورية الّتي عُرفت في مختلف الأساطير، وقد تعدّدت صوَره الأسطورية فقد كان الثّور في كثير من المناطق مقدّسا ورمز القوة والخصب، وهو إله العواصف أيضا

[1]– محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص344.

واسمه "أنليل" عبَدَه السومريون وعبدوا البقرة إلهة معه، وكانت كلمة ثور عند السومريين والبابليين مماثلة في المعنى لكلمة بطل وصفة للشخص القوي، وكانت الثيران في آشور تقف على أبواب قصورهم حارسة راعية، وكان الثور في آسيا الصغرى إله المطر والبرق والعواصف الرعدية وهو إله عنيف صعب المراس يهيج دونما سابق إنذار وكانت عبادة الثور عند الإغريقيين تتصل بعبادة ديونيسوس (Dionysus) إله الخصب والحياة، كما اتخذه العرب الجنوبيون رمزا لإلههم القمر فعدّ من الحيوانات المقدّسة التي ترمز إلى الآلهة[1]، وهذا التّبجيل الّذي حظي به الثّور لدى معظم الشّعوب، وفي معظم الحضارات أخرجه من كونه حيوانا عاديا إلى حيوان أسطوري مقدّس، يدفع استحضاره داخل النصوص الأدبية المعاصِرة إلى منح النص بعدا أسطوريا ويحمّله بدلالات ورموز، بحيث لا يكون حضوره حضورا عاديا أو اعتباطيا بل يكون مقصودا من قِبل الأديب لهدف ما.

ويحضر الثّور في رواية (الغجر يحبون أيضا) كمحرّك أساسي للأحداث الروائية، فلم يَرِد بصفة عرضية وإنّما ارتبط ببطل الرّواية الشّغوف بحب ممارسة رياضة مصارعة الثيران وهو ما ساهم في تعميق هذا الارتباط وفي جعل حيوان الثّور مركزا وعمودا يتكئ عليه الحدث الروائي، والعامل الّذي سيغيّر مجرى الأحداث، ويؤثّر على حياة البطل من جميع جوانبها، هذه المكانة الّتي منحها الروائي للثور جعلته يبدو العنصر الأبرز والأكثر تأثيرا على شخصيات الرواية وأحداثها.

وقد مثّل الثّور على امتداد الرواية مصدر الصّراع الدّائم بينه وبين البطل (خوسيه أورانو)؛ وبكل ما تحيل إليه الثيران من قوّة فإنّ ذلك يجعل المواجهة المباشِرة بينها، وبين الإنسان في غاية الصّعوبة وهو ما نلمسه من خلال التّصوير السّردي الّذي يقدّمه السّارد لعرض هذه المواجهة كقوله «فجأة فُتحت البوابات الخشبية الجانبية على مصراعيها. خرج الثّور نافارو في حالة هياج كلي. كان ينطح

[1]- عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1980، دط، صص80-112.

كل شيء يصادفه في طريقه»[1]، هذه القوة كان يتصدّى لها البطل في كلّ مرة، وقد سجّل فوزه وانتصاراته على الثور مرات عديدة، لكن هل يدوم هذا الانتصار؟

والثّور برمزيته الأسطورية وما يحتله من مكانة عظيمة عند معظم الشّعوب السابقة لا يجوز لأيّ شخص الاعتداء عليه أو مواجهته فهو الإله المقدَّس الّذي يُعاقِب كل من تجرّأ على أذيته أو قتله فيُهلك لا محالة، ولئن كان في الأسطورة بهذه الصّورة فإنّه في الرواية تُنزع منه سمة القداسة فنراه في صراع مباشر مع الإنسان، كما أنّه لا يحافظ على سمة القوّة دائما؛ إذ تصوّره الرواية في مواقف تتراوح بين القوّة والضّعف ومثيرا للشفقة كما يبدو من خلال قول (أنجلينا) الّتي تشاهد صراع الثور (نافارو) مع (المتادور أنطونيو): «أي ثور مسكين، في اللّحظة الّتي يدخل فيها إلى الحلبة، يعرف أنه سيموت، ولا يملك حلا آخر إلاّ المقاومة بشجاعة اليائس»[2]، وانتهاء المنازلة بموت الثّور واستسلامه دليل على ضعفه.

وتستمر سلسلة الانكسارات الّتي تعصِف بالثّيران الّذين تكون نهايتهم الموت أو العجز في نهاية كلّ منازلة، وهو تصوير ينتقل على إثره الثّور من مرحلة القوة والعنف إلى مرحلة الضّعف والفشل لكن ذلك لن يدوم طويلا؛ إذ تُقلَب الموازين بعد دخول البطل (خوسي أورانو) الحلبة وبداية الصّراع بينه وبين الثور (موريتي) وهو يثق تمام الثقة بفوزه ويُصِرّ على قتل الثّور وذلك ما وعد به زوجته (أنجيلينا): «سأرمي قبعتي باتجاهك. مرفقة بأذني الثور»[3]، فهل سيوفي بوعده؟ أم للقدر رأي آخر؟

يستمر النّزال طويلا بين (خوسي أورانو) والثور، وقد أخذ الحديث عنه مساحة سردية كبيرة تتضمن وصفا وتصويرا دقيقا لحال البطل وهو يصارع الثّور، ومن خلال تعبير السّارد يمكن إدراك مدى صعوبة المنازلة الّتي حملت الكثير من المفاجآت التي لم تكن متوقعة، فبعد صراع طويل ينتصر بطل الرواية على الثور أو هكذا اعتقد «نزل السيف في عمق موريتي، مخترقا الألياف والعضلات

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2019. ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص 54.

[3]-المصدر نفسه، ص315.

(...)ثم انحنى على قوائمه الأمامية. الدم يدفق غزيرا من فمه(...) مشى خوسي قليلا وكأنه في حالة رقص. فاتحا ذراعيه تجاه المدرجات الّتي قامت كلها تحييه»[1]، فبعد هذه الفرحة الّتي لم تدم طويلا يحدث ما لم يكن في الحسبان بعد مباغتة الثور (مويرتي) للبطل (خوسي) وضربته الموجعة الّتي أتته من الخلف فقد «حمله على قرنيه عاليا ورماه بكل قواه في الفراغ، تحت صرخة كبيرة مكتومة. وقبل أن يمس جسد خوسي أورانو الأرض، كان مويرتي روكا نيغرا قد حمله ثانية بعد أن غرس قرنه الأيمن هذه المرة في حوضه، ثم رماه مثل الخرقة، بعيدا بلا حراك»[2]، وانتهى النّزال بمقتل بطل الرواية(خوسي أورانو) على يد الثّور الّذي يكون مصيره الموت هو الآخر.

ويمكن الوقوف على مستويين من الحدث الروائي المرتبط بأسطورة الثور في هذه الرواية هما:

-المستوى الأول: مقتل البطل على قرني الثور: يكشف هذا الحدث عن قوّة الصّراع بين الإنسان ممثلا في البطل (خوسي أورانو)، وحيوان الثور ممثلا في (الثور مويرتي)، وشدّة العنف الّتي صاحبت عملية القتل، وكأنّ بالثور ينتقم لجميع الثيران الّذين قُتلوا على يد البشر، وفي ذلك بعد أسطوري يرتبط بصورة الهلاك الّتي تلحق بكلّ من يحاول إيذاء الثّور أو الاعتداء عليه لدى الشّعوب القديمة، وهي الصّورة الّتي ستزول بعد إعلان السّارد عن موت الثور في قوله: «ثمّ ينحني مويرتي على قائميه الأولين، ويسقط مثل صخرة جبلية، بلا حراك»[3]، وفي هذا مسخ لصورة الثور التي عُرف بها في الأساطير القديمة.

-المستوى الثاني: موت الثّور: عمد السّارد إلى لعبة سردية تكسر أفق انتظار القارئ الّذي تجعله يتوقع من خلال المقاطع السّردية المتقدّمة انتصار بطل الرواية فيُفاجَأ في النّهاية بموت الاثنين، هذه النّهاية التراجيدية لكل من البطل والثور هي نهاية تعبّر عن حتمية الموت والمصير الحتمي لكلّ مخلوق، وبذلك تُخرِج صورة الثّور من بعدها الأسطوري المرتبط بالقوّة والألوهية في ذهنية الشّعوب القديمة إلى الصّورة

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص335.

[2]-المصدر نفسه، ص337.

[3]- المصدر نفسه، ص337.

العادية المرتبطة بالحيوان المألوف الّذي يجوز قتله ومواجهته دون وجود أي سلطة له على البشر، وموت الثّور في نهاية الرّواية بسبب الضّربات الّتي تلقاها من قِبل (خوسي) دليل على ذلك.

من خلال التّحليلات المقدَّمة يتبيّن أنّ أسطورة الثور استُحضرت في الرواية عبر تقنية المطاوعة حيث حوّر الصورة الأسطورية للثور باللّجوء إلى أسلوب التغيير والتشويه، ويبدو ذلك جليّا من خلال نزع سمة القداسة الّتي وُسم بها حيوان الثور في الأساطير القديمة، ما جعله يفقد جوهر رمزيته، وإن حافظ على بعض خصائصه المتمثلة في القوة والعنف والهيجان إلاّ أنّ النهاية التي تلقاها على يد بشري أسقطت طابعه القداسي، وأعلنت نهايته بموته.

2.3.2.أسطورة سيزيف:

تعدّ أسطورة سيزيف من أشهر الأساطير اليونانية في التّاريخ، ومضمونها أنّ الآلهة عاقبت سيزيف لأنّه احتقرها وخرج عن أوامرها، فحكمت عليه بتصعيد حجر ضخم إلى أعلى الجبل لكنه كلّما وصل إلى الهدف كان الحجر الضخم يسقط منه دائما، وبقي يعيد الكرّة إلى ما لا نهاية[1] ويعيد العمل ذاته كل يوم دون تحقيق الغاية المنشودة وهي الوصول بالصخرة إلى قمة الجبل.

بإسقاط هذه الأسطورة على الواقع الإنساني نقول إنّها المعادل الموضوعي للحياة الإنسانيّة فالإنسان يعيش في صراع دائم من أجل بلوغ هدف معيّن، وبلوغ هذا الهدف يبقى نسبيّا مادام الإنسان حيّا، لأنّ الحياة في استمرار دائم لا تقف عند حالة واحدة، ويظلّ طوال حياته يجاهد ويقاوم مختلف العقبات الّتي تواجهه، ولأنّ هذه الأسطورة تمثّل دورة الحياة عند الإنسان، فلا غريب في أن تحضر في الرِّواية على اعتبار أنّها تعبّر عن الإنسان وتطرح مختلف القضايا المتعلّقة بالحياة الإنسانية من مختلف جوانبها ويبدو جليّا في رواية (الغجر يحبون أيضا) البعد الأسطوري المتعلّق بأسطورة سيزيف على مستوى الحدث السّردي بصفة خاصّة؛ فمختلف الأحداث في الرواية تتعلّق بالشّخصيات الّتي تعيش صراعا من أجل الوصول إلى مبتغاهم.

[1]- مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق، 2014، دط، صص95-97.

ويتجلّى البعد الأسطوري المتمثّل في هذه الأسطورة بكلّ رمزيتها الّتي تحيل إلى العبثية والخيبة والمأساة وفي الوقت ذاته تحيل إلى المحاولة والمقاومة المستمرّة بعد كلّ خيبة من خلال الصّراع الّذي عاشه بطلا الرّواية (خوسي أورانو و أنجلينا) ومقاومتهم للظّروف الصّعبة التي مرّوا بها، والمتمثّلة في:

-اختفاء أنجلينا الطويل ما جعل خوسي يبحث عنها في كلّ مكان لكن دون جدوى فقد مرّ زمن طويل «على غياب أنجلينا. أكثر من شهر. ولا شيء في الأفق. حتى محاولة زيارة الأماكن التي تَصوَّرَ نفسه يجدها فيها لم تثمر عن شيء»[1]، الأمر الّذي جعله يفقد الأمل في العثور عليها، وهو ما كشفت عنه المقاطع السردية الّتي صوّرت حالة اليأس والفقد الّتي تملكته جرّاء هذا الغياب.

ويتطوّر هذا الحدث السردي إلى أن ينتهي بعودة (أنجلينا) لتلتقي بخوسي ثانية فَسُرّ بذلك كثيرا، و«غمرته سعادة كبيرة، تنفس طويلا. رفع رأسه من جديد (...) تنفس عميقا وهو لا يصدق ما كان يراه. فتح عينيه عن آخرهما ليتأكّد من أنّه لم يكن يحلم. ثم صرخ بكل قواه. أنجلينا!!!!»[2]، لكنّ لم تنته المشاكل بهذا اللّقاء فأمامهما عقبات أخرى لا بدّ من تجاوزها ليحقّقا رغبتهما في الزّواج والعيش في بيت واحد، فهل ستتحقّق هذه الرّغبة بعد كلّ المحاولات في تجاوز كلّ هذه العقبات؟

-سعي أنجلينا إلى التخلص من زوجها (غارسيا) الّذي يعتدي عليها بالضّرب ويعاملها معاملة سيئة: «لو لم أكن حاملا بحبيبتي إزميرالدا كنت ذبحته، أسهل شيء أن تقتل رجلا. لكنه سيموت كالكلب»[3]، ما جعلها ترفع قضية طلاق في المحكمة وتنتهي بطلاقهما وانفصالهما نهائيا.

- اتّهام (خوسي) بجرائم لم يرتكبها، وهو ما اكتشفه بعد الاتصال الّذي تلقاه من رجل الأمن الّذي أخبره بأنّ «هناك شكوى مقدّمة ضدك من السيد غارسيا بيكينيو، يقول أنّك أخذت زوجته بالقوة، وأنّك أهنته واعتديت عليه بالسلاح الأبيض»[4]، وهذا جعله يدافع عن نفسه بقوّة، ويواجه زوج

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص256.

[2]- المصدر نفسه، صص271، 272.

[3]-المصدر نفسه، ص292.

[4]- المصدر نفسه، ص229.

(أنجلينا) السابق وجها لوجه أمام القاضي، وبعد محاكمة طويلة تنتهي القضية بتبرئة خوسي وسجن (غارسيا).

كلّ هذه الأحداث تكشف عن محاولات جادّة وعن تصدٍّ للظّروف الصّعبة الّتي واجهها البطلان للخروج من دائرة الظّلم والحرمان والبعد الّتي كانا يعيشان فيها، والتطلع إلى تحقيق حلمهما في الزّواج وتكوين أسرة، وهي المحاولات الّتي تقابل مباشرة محاولات سيزيف لأجل تصعيد الصّخرة إلى الجبل، وتقول الأسطورة أنّ سيزيف بعد كلّ المحاولات في رفع الصّخرة إلى القمّة تسقط منه، وبالتالي لا يصل إلى مبتغاه وفعل السقوط في الأسطورة يقابله موت خوسي في الرّواية؛ فبعد القضاء على جميع المشاكل والوصول إلى تحقيق الحلم يحدث أن يكون يوم تحقيق هذا الحلم هو يوم موت (خوسي)، فتُصاب (أنجلينا) بخيبة كبيرة كما يُصاب سيزيف بالخيبات المتكرّرة بعد كلّ محاولة، ويمكن توضيح هذه المقابلات بين الرّواية والأسطورة في الجدول الموالي:

العنصر الروائي	ما يقابله في أسطورة سيزيف
أنجلينا وخوسي	سيزيف
المشاكل والعقبات	الصّخرة
الزواج والعيش في بيت واحد	قمة الجبل
موت خوسي	سقوط الصّخرة

جدول رقم01: يوضح تجلّيات أسطورة سيزيف في (رواية الغجر يحبون أيضا)

فمن خلال الجدول يتضح جليّا البعد الأسطوري المتعلق بأسطورة سيزيف في رواية (الغجر يحبون أيضا)، وكما يبدو من خلال التّحليل أنّ الرواية لم تصرّح بأيّ شكل من الأشكال باعتمادها أسطورة سيزيف، وإنّما يتخفى هذا البعد وراء الأحداث الّتي تحتاج التمعّن للوصول إليه.

ولجأ هنا الرّوائي إلى اعتماد تقنية المطاوعة حيث عمد إلى أسلوب الغموض الّذي يقود إلى تعدّد الرؤية، والغموض هنا يكمن في عدم التّصريح المباشر بالأسطورة لكنه ترك ما يدلّ عليها وهي طريقة تقديم الأحداث، حيث جعل محاولات (خوسي وأنجيلينا) للوصول إلى بعضهما كمحاولات

سيزيف لرفع الصّخرة، وهو ما منح الرّواية بعدا أسطوريا وطبعه بطابع رمزيّ يحمل دلالات المقاومة والمواجهة واللا استسلام والتصدّي لكلّ العقبات إلاّ للقدر الّذي لا سبيل لمواجهته، فلم يكن بيد (أنجيلينا) أيّة حيلة تمنع موت الرّجل الّذي أحبته وأرادت الزواج منه، وبالتالي فالقضية المطروحة من خلال الرواية هي قضية وجودية تتعلّق بالحياة الإنسانية ومصير الإنسان المحتوم.

3.3.2. أسطورة الموت والانبعاث:

تحمل رواية (الغجر يحبون أيضا) في بعد من أبعادها ملامح أسطورة الموت والانبعاث الّتي تندرج ضمنها العديد من الأساطير الّتي تروي قصص آلهة أُرسلوا إلى العالم السفلي وبُعثوا من جديد،كأسطورة الإله (أوزوريس) الّذي قُتل وبُعث من جديد على يد زوجته (إيزيس) لكنه فضّل البقاء في العالم السفلي وتابع ابنه إتمام رسالة والده من بعده[1]، وفي هذا بعث جديد للإله من خلال ابنه.

والرواية في إحدى جوانبها تطرح قضية الموت من خلال النهاية التراجيدية لبطليها، ف(خوسيه) قُتل على يد الثّور، و(أنجيلينا) قُتلت على يد المنظّمة الخاصّة السرية، ومن جانب آخر نستشف بعثا جديدا ل(خوسيه) الّذي ترك حبيبته حاملا بابنته (إزميرالدا) الّتي وُلدت بعد وفاته، والّتي تحمل صفاته وتشبهه إلى حدٍّ بعيد، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال الجزء الأول الّذي ابتدأت به الرواية والخاص بحديث الابنة فقط الّتي تخاطب والديها؛ إذ يكون مستهل هذا الخطاب عبارة: «كم أشبهك يا أبي»[2]، وفي هذا إشارة إلى الشّبه الكبير الّذي يصل حدّ التطابق بين الوالد المتوفي وابنته.

وقد تمّ تحوير هذه الأسطورة عن طريق جعل البعث ممثلا في الابنة بدلا من الابن أو الوالد؛ وهذا طبيعي لأنّ الذّهن البشري لم يعد يصدّق تلك الخوارق التي تحدث في الأساطير كموت الإله وإعادة بعثه من جديد، فالموت هو نهاية وجود الإنسان في هذا العالم، لذلك ابتعد الروائي عن الخيال

[1]- مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، مرجع سابق، صص134-143.

[2]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص7.

الموجود في الأسطورة واستبدله بحدث واقعي يشير إلى دورة الحياة الطّبيعية وما يألفه القارئ، فقد يُبعث الوالد من جديد من خلال صورة الابن الّذي يحمل جميع صفاته، وهو ما تجسّده (إزميرالدا) في الرّواية الّتي تمثّل صورة والدها (خوسي).

ولم تكن ولادة الابنة بعد وفاة الوالد، والشبه الكبير بينهما بمحض الصّدفة، وإنّما هي ولادة تدلّ على بعث جديد يشير إلى استمرار الأب من خلال ابنته، واستمرار الابنة (إزميرالدا) من خلال أبنائها، لذلك اختيار الأنثى كان مقصودا لِما تحمله من دلالات تحيل إلى التجدّد واستمرارية الحياة، وهنا يكمن البعد الأسطوري في الرّواية.

من خلال التّحليل السابق يتأكّد أنّ رواية (الغجر يحبون أيضا) اتّكأت على المادة الأسطورية وتداخلت معها على مستوى الحدث والشّخصية؛ فمن خلال هذين المستويين نستشفّ ذلك التّداخل بين الروائي والأسطوري؛ فالثّور في الرواية له بعده الأسطوري الّذي عُرف به في الأساطير القديمة لدى معظم الشّعوب، ورحلة البطلين لتحقيق حلمهما تشبه إلى حدّ بعيد رحلة (سيزيف) لرفع الصّخرة، وموت خوسيه وولادة ابنته التي تحمل صفاته هو نموذج لأسطورة الموت والانبعاث.

وقد اعتمد الروائي تقنية المطاوعة في استحضار هذه النّماذج الأسطورية؛ إذ لم تحضر بصيغتها الأصلية بل تم تحويرها ليتلاءم ذلك وطبيعة الموضوع والشخوص الروائية، ما منح الرواية أبعادا رمزية منفتحة على تأويلات عدّة تعبّر عن موضوع النصّ الّذي يتمحور حول الصّراع بين الإنسان وأخيه الإنسان، وبين الإنسان والقوى الأخرى من أجل تحقيق الوجود، والتحرّر من القيود الّتي ظلّ مكبّلا داخلها، كما يعبّر عن الاستمرارية والتجدّد، وفي مقابل ذلك يتضمّن التّعبير عن المصير الحتمي لكلّ مخلوق وهو الموت، وإلى جانب خدمة مضمون الأحداث جاءت الأسطورة في الرّواية كوسيلة فنّية وجمالية شحنت الرّواية بطاقة تعبيرية وأتاحت لها طرح قضايا اجتماعية وإنسانية، وانتهاج الأسلوب غير المباشر في استحضارها ساهم في خلق الغموض الّذي يحتاج إلى تركيز وتعمق في البحث عن الأبعاد الأسطورية الخفية لإزالته، ومنه تنبثق الدّلالات والمعاني والتّأويلات الّتي تعمل على تكثيف المتن السّردي وبالتالي تمدّ الرّواية وتشحنها بالمضامين والإيحاءات.

3. تداخل الرّواية مع المسرحية:

تقيم الرّواية علاقة وثيقة جدّا مع المسرحية؛ إذ تشتركان في معظم العناصر والخصائص؛ فكلّ منهما يُبنى على الأحداث، والشّخصيات، والزمان، والمكان، ويكمن الفارق بينهما في كون الرواية تعتمد السّرد أساسا لبنائها وتُكتب لتُقرَأ، والمسرحية تعتمد أسلوب الحوار وتُكتب لتُمثَّل.

هذا التّقارب الكبير يجعل الحدود بينهما تكاد تنتفي، ويصبح استلهام أحدهما لعناصر الآخر أمرا يسيرا؛ فقد نجد رواية يغلب عليها عنصر الحوار بدلا من السّرد وهي بذلك تقترب من الأسلوب المسرحي؛ لأنّها خرجت من إطار السّرد إلى إطار الحوار الّذي ألفنا وجوده في المسرحية، كما يمكن للرّواية اعتماد المشاهد وتقديم الأحداث بطريقة درامية على نحو ما نجده في المسرحية الّتي تُترجَم إلى حركات تمثيلية تُقدَّم على خشبة المسرح، ذلك أنّ المسرحية تتكوّن «من الكلام الّذي ينطق به الممثلون، سواء جاءت العبارة عنه في حوار (ردود أو خرجات)، أوفي مناجاة»[1]، وهو ما يمكن أن يحدث في الرّواية كذلك فبما أنّها تحتوي على أحداث تحرّكها شخصيات فمن الطّبيعي أن يكون هناك حوار بين هذه الشّخصيات أو بين الشّخصية وذاتها وهو ما يسمى بالمونولوج.

وبما أنّ الرواية نوع مستقل بذاته وكذلك النص المسرحي، وعلى الرغم من التقارب الشّديد بينهما؛ فإنّ كل نوع منهما له ما يميّزه ويحفظ خصوصيته، وقد يحدث التداخل بينهما بحيث يصبح أحد عناصر المسرحية مكوّنا بارزا وأساسيا في بناء الرّواية ويعتمدها الروائي كأساس لبناء روايته، وسيتم الكشف عن هذه العناصر المسرحية في الرّواية الجزائرية في التّحليل الموالي الّذي يهدف إلى إبراز التدّاخل بين المسرحية والرّواية من خلال النّماذج المختارة.

[1]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص58.

1.3.الحوار:

يُعرَّف الحوار (Dialogue) بأنّه «شكل من أشكال التّواصل يتمّ فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر وكلمة (Dialogue) منحوتة من اليونانية (dia) الّتي تعني اثنين، و(logos) الّتي تعني الكلام، والحوار من أشكال الخطاب في المسرح يشبه المحادثة(...) وظيفته الحقيقة هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرّج عبر الشّخصيات»[1]، كما تقوم بتحريك الأحداث والكشف عن ملامح هذه الشّخصيات وحالاتهم النفسية والاجتماعيّة.

ويعدّ الحوار عنصرا بارزا من عناصر البناء المسرحي و«أهم ما يميّز الصياغة التعبيرية للمسرحية وذلك لأنّه يعد في الواقع أداة المسرحية، وعليه تقع أعباء فنية كثيرة، فليست مهمته أن يروي ما حدث لأشخاص، ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة دون وسيط أو ترجمان»[2]، فعن طريق الحوار يمكن لقارئ المسرحية أو المشاهد الّذي تُعرض أمامه ممثَّلة فهم مضمونها وأحداثها؛ أي أنّه يمثّل العمود الّذي يتكئ عليه المسرحي أثناء كتابة المسرحية؛ لأنّه النّقطة الّتي تلتقي عندها بقية العناصر ولا يمكن الاستغناء عنه، وفي المقابل لا يمكن أن يحدث حوار دون شخصيات تقوم به.

والحوار باعتباره تقنية من تقنيات المسرحية يمكن أن يتخذّه الروائي عنصرا أساسيا في بناء روايته إلى جانب السّرد، وهو ما اتّسمت به رواية (الغجر يحبون أيضا) الّتي غلب عليها الطّابع الحواري بنوعيه: الحوار الدّاخلي والحوار الخارجي، وقد ورد بشكل لافت للانتباه داخل المتن الروائي:

1.1.3. الحوار الداخلي(المونولوغ monologue):

الحوار الداخلي أو المونولوغ هو نوع من أنواع الحوار ويَحدُث بين الشخصية وذاتها ولا يشترط وجود طرف ثانٍ في العملية الحوارية، و«كلمة مونولوغ تعني كلام الشّخص الواحد (...) والمونولوغ

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص175.

[2]- عثمان موافى، في نظرية الأدب؛ من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ الحديث، ج:2، دار المعرفة الجامعيّة، 2000، ص274

شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات(...) كما يمكن أن يأتي المونولوغ على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض(...) كما يمكن أن يكون حوارا مزيّفا لا يفترض ردًّا»[1] وغالبا ما يأتي ليكشف ويعبر عن دواخل الشخصية وما تعيشه من حالات نفسية في عالمها الدّاخلي وطبيعي أن يحدث ذلك لدى الشّخصيات الروائية الّتي تعيش أيضا أحداثا وظروفا تدفعها إلى الحديث الداخلي الّذي تختلي فيه الشخصية مع ذاتها لتفكّر، أو تتذكّر، أو تخطّط أو تناقش، وتكشف عنه مقاطع سردية تبيّن للقارئ بأنّه بصدد قراءة حوار داخلي من قَبيل (وأخذ يحدّث نفسه، واستغرق في التفكير، قال بينه وبين نفسه).

وتبدأ رواية (الغجر يحبون أيضا) بمونولوغ طويل تستلم فيه شخصية (إزميرالدا) ابنة بطلي الرواية الحديث دون تدخل أي طرف في الحوار، حيث تستحضر والديها المتوفين من خلال تذكّر حديث والدتها التي كانت تصف لها والدها وبطولاته في ميدان المصارعة، والمونولوغ على امتداده يكشف مشاعر الابنة الممتزجة بالحزن والفخر والحنين، ويكشف عن تفاصيل كثيرة تتعلّق باغتيال والدتها كقولها: «حتى عندما فاجأوني بخبر اغتيالك القاسي عند بوابة الفندق(...) لم أُصدِق، بقيتُ صامتة لأسبوع . لم أتكلم»[2]، وقولها مخاطِبة والدها المتوفي: «اليوم، كلما زرت حلبات مصارعة الثيران التي أغلقت أبوابها منذ تلك المنازلة القاتلة(...) أغمض عيني فقط لأراك وأنت تحقّق قفزة الإستوكادا الهوائية»[3]، يكشف الحوار عن رغبتها الشّديدة في رؤية والدها وهو يصارع الثيران وتحسّرها على الطّريقة الأليمة الّتي قُتل بها على قرني الثور، لتعبّر في الأخير عن قُوَّتها وتجاوز هذا الألم بقولها: «ها أنا ذي أستحضركما معا، وأكتبكما بالطّريقة التي فضلتماها حبيبي خوسي، أمي العظيمة أنجي، متخطية عتبة الذاكرة المرة »[4] لتعبّر عن مدى حبها وفخرها بوالديها.

---

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص494.

[2]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، ص12.

[3]- المصدر نفسه، ص13.

[4]- المصدر نفسه، ص14.

فمن خلال هذا المونولوغ الّذي بدأت به الرواية يمكن للقارئ أن يأخذ فكرة على أحداثها الّتي بدأت من حيث تنتهي قبل قراءتها، حيث يتضمّن حديثا طويلا عن بطليها، كما يمكنه التعرف على شخصية (إزميرالدا) التي عبّرت عن كل ما يختلج نفسها، لذلك أدّى هذا المونولوغ دورا كبيرا في التقديم للرواية والتّعريف بالشّخوص الّتي حرّكت أحداثها.

وفي مقطع آخر يتذكّر (خوسي أورانو) أقوال حبيبته (أنجيلينا) عن المصارعة، وعدد الثيران الّتي قتلها، وبعد ذلك «أغمض عينيه فقط لينسى لحظتها كل شيء، ولا يسمع إلاّ لداخله. غبي من يظنّ أنّ الإستوكادا هي متعة المتادور»[1]، وقد عبّر هذا الحوار الدّاخلي عن موقف البطل، وأبرز معارضته لرأي (أنجيلينا) الّتي ترى أنّ المصارِع يستمتع بقتل الثور أثناء المصارعة، في حين يرى البطل عكس ذلك وهو ما حدّث به نفسه، وفي مقطع آخر تمتم البطل (خوسي أورانو) في أعماقه: «على الرغم من أنّ المتفرج يتمنى أن ينسحب المتادور في الحالات الخطيرة من الميدان، لكن المؤكد هو أنّه في مثل تلك الحالات، لا يستمع المصارع إلاّ لقلبه»[2]، وهو حديث طويل تحدّث به (أورانو) بينه وبين نفسه يكشف عن ملاحظاته الدقيقة للمتفرّجين وعلمه بطريقة تفكيرهم، كما يمكن من خلاله إدراك مدى اهتمامه بمجال المصارعة، وخبرته الطويلة في هذا الميدان.

وفي موضع آخر يخاطب البطل (خوسي أورانو) أستاذَه (أونطونيو) الّذي كان في ميدان المصارعة، خطابا داخليا كشف عنه هذا المقطع «أونطونيو مايسترو، تمتم أورانو، أنت تعرف جيّدا متى تستدرج النهاية، أنت معلم كبير(...)حاول أن يقنع نفسه بأنّه أمام أستاذه الّذي علّمه كل شيء»[3]، وهو خطاب طويل، ليس الغاية منه توجيه الكلام إلى الطّرف الآخر، لأنّه كان يتمتم به داخل نفسه، وينمّ عن متابعة دقيقة للمصارعة واهتمام كبير بأستاذه، حيث تتواصل المقاطع السردية الّتي يتخلّلها المونولوغ كاشفة عن هذا الاهتمام، و«مرة أخرى شعر خوسي أورانو بأنّ نافارو ما يزال

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص37.

[2]-المصدر نفسه، صص45، 46.

[3]- المصدر نفسه، صص53، 54.

بكل قواه، لم يستسلم بعد. صرخ بصوت مكتوم." لا تذهب نحوه يا أوطونيو"»[1]، ويواصل (البطل) تعليقاته الّتي كان يحدِّث بها نفسه طول وقت مشاهدته المصارعة «لم يتوقّف أنطونيو عن محاولاته إنهاك وإسقاط نافارو من تلقاء نفسه. صعب؟ تمتم خوسي، ما دامت الشّفرة لم تدخل حتى المقبض سيظلّ الثور يتعذب. اتركهم يحسمون الأمر بضربة السكين»[2]، قال ذلك في نفسه مخاطبا (أنطونيو).

وكشفت مقاطع المونولوج السابقة عن حالة الارتباك والقلق التي كان يعيشها البطل (خوسي) وهو يشاهد مصارعة أستاذه مع الثّور، وتَبيَّن ذلك من خلال توظيف صيغتي الخطاب والنداء الّتي كان يتحدّث بها دون أن تكون مسموعة من قِبل المنادى أو المخاطَب، فقد كان حوارا داخليا لكنه أظهر ما يدور في نفس البطل من مواقف وآراء وأفكار تجاه أستاذه وحول المباراة، وكأنّه كان يقوم بدور المعلِّق على الأحداث التي كانت تجري داخل حلبة المصارعة دون أن يسمعه أحد.

وفي موقف آخر يتساءل (خوسي) عن (أنجيلينا) الّتي وعدته بزيارته في بيته: «قالت إنها ستأتي. هل ستأتي؟ أتمنى أن تأتي. وإذا لم تأت، ماذا سيحدث؟ لا شيء. سيستمر العالم بكل حماقاته، وجبروته وكذبه»[3]، وهي تساؤلات ظلّ يطرحها البطل داخل نفسه، ويتضح من خلالها حالة الترقب الشديد والانتظار الّتي كان يعيشها، وبقي على حالته تلك إلى أن يئس من قدومها وقال لنفسه: « مجنونة حقيقي ابتسم، مهبولة حقيقي. ثم خرج نحو تدريباته»[4]، فهذا الحوار الداخلي يكشف للقارئ عن مشاعر الحب التي يكنّها البطل لحبيبته، وعن حالة الصّراع الداخلي الّذي يعيشها في ظلّ غيابها.

ويحضر حوار داخلي آخر يخاطب فيه البطل(خوسي) ذاته بعد أن أخطأ في باب منزله لأنّه كان في حالة سكر، ويتبين ذلك من خلال قوله: « يجب ألا تدق على باب غير بابك يا خوسي،

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص59.

[2]- المصدر نفسه، ص59.

[3]-المصدر نفسه، ص87.

[4]- المصدر نفسه، ص98.

لأن ذلك يوقظ النائمين. الناس يعملون يا عزيزي(...)أدركَ إلى أي حد كان مخه ضائعا في الأيام القليلة الماضية ضحك في أعماقه»[1]، وهو نوع من خطاب الذات وورد هنا ليعبّر عن حالة الضياع التي كان يعيشها البطل، وكشف مقطع آخر عن حالة الاضطراب الّتي أصابته بعد قراءة خبر سجن والد (أنجيلينا) حيث «فكّر في لحظة من اللحظات أن يضرب رأسه على الحائط حتى يدميه، أو يفجره نهائيا. ضرب على الطاولة بعنف كمن يحتج ضد نفسه وجسده " لماذا فعل ذلك؟ لماذا لم تخبرني؟ هل أنا غبي إلى هذه الدرجة؟ ماذا أساوي في عينيها؟»[2]، ومن خلال هذه التساؤلات الكثيرة الّتي طرحها بطل الرواية (خوسي) على نفسه محاولا إيجاد إجابات لها يتبيّن مدى الحيرة الّتي أصابته والقلق الّذي سيطر عليه، وبالتالي كشف هذا المقطع عن الصّراع الّذي يعيشه البطل مع نفسه ومع المحيطين به.

وتحضر إلى جانب هذه النّماذج مقاطع أخرى من الحوار الداخلي أو المونولوغ في الصفحات (130، 158، 161، 162، 203، 204، 239، 256، 266، 333) من رواية(الغجر يحبون أيضا) وكلّها مقاطع عبّرت عن بواطن الشّخصية البطلة وعن ما يؤرقها من مشاكل اجتماعية وعاطفية، كما عبّرت عن مشاعر امتزجت بين القلق والخوف والحب والكره والارتباك الّتي اجتمعت في الشخصية الواحدة، وكشفت هذه الحوارات عن الصراعات الدّاخلية التي يعيشها البطل وقد منح ذلك بعدا نفسيا للرواية.

ويبدو من خلال النّماذج السّابقة كثرة توظيف المونولوغ داخل الرواية؛ إذ ساهم إلى جانب السّرد بتطوير الأحداث، وتقديم الشخصية للقارئ بكلّ سماتها الداخلية والخارجية، كما ساهمت العبارات الموظَّفة من قِبل السّارد التي صاحبت مقاطع المونولوغ في تقريب الصورة وإبراز الحوار الداخلي من غيره مثل (ولا يسمع إلاّ لداخله، ضحك في أعماقه، تمتم في نفسه)، ما منح الرواية

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص192.

[2]- المصدر نفسه، ص203.

بعدا دراميا على اعتبار أنّ المونولوغ يعمل على «إضفاء الطّابع الدرامي على الشخصية، فيبدو الكاتب وقد نحا نفسه جانبا، تاركا للشخصية ذاتها أن تعبّر عمّا لديها من مشاعر، وأحاسيس، وأفكار، وهواجس. وهي طريقة تذكّرنا بالممثل حين يظهر على خشبة المسرح بعيدا عن أي تأثير من الآخرين، مطلقا لنفسه العنان ليقول ما تشاء وما لا تشاء كاشفا عما تخفيه من أسرار وما تواريه في لا شعورها من هواجس»[1]، والرواية بذلك تتداخل مع المسرحية بتوظيفها إحدى أهم تقنياته وهو المونولوغ.

2.1.3.الحوار الخارجي(Dialogue):

يقوم الحوار الخارجي على تعدّد الأطراف المتحاورة ويشترط فيه وجود طرفين فما فوق، إذ هو «تبادل مقاطع كلامية قصيرة Répliques أو طويلة Tirades، كما يمكن أن يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين(...) والحوار يمكن أن يكون تواصلا فعليا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الّذي يتم الحديث عنه»[2]، فهو عكس المونولوج؛ إذ يقوم على التواصل المباشِر بين الأطراف المتحاورة وتبادل الكلام بينهم حول قضية معيّنة، وتعتمد المسرحية على هذا النّوع من الحوار كأساس لبنائها.

وباعتبار الحوار الخارجي أحد أسس المسرحية يمكنه أن يكون جزءا لا يتجزّأ من الرّواية أيضا في ظلّ التداخل الأجناسي الّذي كسر الحدود القائمة بين الأجناس الأدبيّة وأنواعها، حيث أصبحت سمات نوع أدبي معيّن يمكن أن يقوم عليها نوع أدبيّ آخر كما هو الحال في معظم الروايات المعاصِرة التي أصبحت تتجاوز حدود السّرد إلى الحوار وتتخذه عنصرا محوريا لبنائها كما في رواية (الغجر يحبون أيضا) الّتي اعتمدت تقنية الحوار الخارجي بشكل لافت للانتباه وبرز ذلك بوضوح في متنها لدرجة أنّه غلب على السّرد؛ إذ يمتدّ الحوار على طول صفحات عديدة قد تتجاوز عشر صفحات.

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائيّ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص183.

[2]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص176.

وتتوالى في الرّواية حوارات كثيرة بين شخصياتها منذ بدء الأحداث، والبداية كانت مع الحدث الأول وهو مجيء القطار من العاصمة إلى مدينة وهران أين نزلت مجموعة من الغجر، وقد عبّر السّارد عن هذا الحدث بمقاطع قصيرة امتزجت بالسّرد والوصف ليأتي بعدها مباشرة مقطع حواري طويل دار بين الشرطي وسيدة وزوجها وأنجيلينا، وفيما يلي نستحضر مقتطفا منه:

«غرباء عن المدينة. من العاصمة؟

-نعم. هنا لشهر العسل في وهران... ردّت المرأة ذات القبعة السوداء والوردة البيضاء.

فتح وثيقة الهوية التي طلبها من الرجل صاحب النظارتين السوداوين، ثم نظر إلى وجهه يتفرسه بعمق:

-سيفاكس إيدير.

-مدام ميشلين ميلر. ممم من أصول جرمانية؟

-صدفة غريبة. أهلي من هناك أيضا.

-من ستراسبورغ تحديدا.

-وأنا أيضا منها. مدينة القوة والأصالة»[1].

ويستمرّ هذا الحوار بين المجموعة والشرطي حول الغجر وصفاتهم، وقد ساهم في التعريف ببعض شخصيات الرواية والكشف عن أسمائهم، حيث ترك السّارد لهذه الشّخصيات فرصة التّعبير عن نفسها بنفسها من خلال الكلام المتبادل بينها.

ويحضر حوار آخر بين شخصيتي (أنجيلينا وخوسي) حول مصارعة (أنطونيو) للثور، حيث كانا يشاهدان المصارعة ويعلقان عليها:

«خسارة

قالت أنجيلينا وهي تنظر نحو سماء فارغة وقاحلة.

-ليس هذا الأداء الأمثل لأنطونيو.

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، صص17، 18.

-كان يفترض أن يموت.

-في مثل هذه الحالات لا يموت الثور بسهولة لأنه مقاوم(...)

-أنا أتحدث عن أنطونيو. كان يفترض أن يموت.

-وهل تظنين بطلا عظيما مثل أنطونيو يترك نفسه عرضة للموت بهذه السهولة؟»[1]

ويتواصل الحوار بينهما واصفا حالة (أنطونيو) وناقلا لكل ما يحدث داخل حلبة المصارعة ومن مضمون هذا الحوار يمكن للقارئ أن يكتشف تطوّرات هذا الحدث ونهايته، فبدلا من اعتماد السّرد لجأ السارد إلى تقنية الحوار الّتي أضْفَت عنصر التشويق ونقلت الحدث بكلّ تفاصيله، وأضفى نوعا من الحركية داخل المتن السّردي.

وفي موقف آخر تنفعل (أنجيلينا) على إثر سجن والدها ولم تجد أمامها من سبيل سوى الاستنجاد ب (خوسي) الّذي «سمع صوتا كأنّه استجداء: حبيبي افتح بسرعة افتح أنا أنجي. ركض نحو الباب. فتحه(...)

-حبيبي أخذوا أبي بتهمة تهريب الأسلحة. أخذوا بابا، هل تسمعني؟

-أريد فقط أن أفهم. اهدئي قليلا واشرحي لي.

حاولَ أن يهدِّئ من روعها على الرغم من النار التي كانت تشتعل بداخله(...)

-ماذا حدث؟ أنا أيضا أريد أن لأفهم»[2]

ويطول الحوار بينهما معبِّرا عن موقف مواساة (خوسي) ل(انجيلينا) وتهدئتها، وموقف انفعال (أنجيلينا) وقلقها على والدها، حيث ساهم هذا المقطع الحواري في تقريب صورة البطلين للقارئ بشكل كبير، والتّعبير عن حالة القلق والحزن التي كانا يعيشانها.

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص61.

[2]- المصدر نفسه، ص205.

وفي حدث جديد يأتي الحوار معبّرا عنه وهو جلسة المحاكمة الّتي عُقدت لأجل طلاق (أنجيلينا) من زوجها (غارسيا) وقضية اتّهام (خوسي) بالاعتداء على (غارسيا) وقد طالت المحاكمة وطال معها الحوار الّذي دار بين القاضي والمحامين والمتهمين والشهود، وبعد إعلان القاضي عن بدء المحاكمة بدأ الحوار حادّا بين الجميع:

«ثم التفت القاضي جهة غارسيا ومحاميه والحاضرين معه.

-أصل الآن إلى قضية الجرح العمدي والسكين...أما زلت مصرا على أنّ خوسي اعتدى عليك بالسكين؟

-نعم. ضربني بالسكين على وجهي(...)ولن أقبل بغير حبسه(...)

-وحدة وحدة يا غارسيا. لست أنت من يأمر بالحبس بل نحن(...)

يطلب القاضي من غارسيا أن يقوم. يسأله

-كم سنة وأنت تعيش مع أنجيلينا؟

-هي زوجتي. قرابة العشر سنوات»[1]، ويتواصل الحوار طويلا إلى أن تنتهي المحاكمة بتبرئة (خوسي) وسجن (غارسيا)، وطلاق (أنجيلينا).

وكثيرة جدّا الحوارات الخارجية التي تتضمنها الرّواية لذلك سنشير إليها في الجدول الموالي الّذي يُبرز المقاطع الحوارية وأرقام الصفحات الواردة فيها:

الحوار الخارجي	رقم الصفحة
حوار الشرطي والمجموعة الغجرية	25-17
حوار بين خوسي والجمهور	29
حوار بين خوسي وأنجيلينا	37-33
حوار بين الفتاة(سانتا ماريا) وأنطونيو وخوسي	40،41

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، صص299-301.

حوار بين أنجيلينا وخوسي والشاب (كامليو)	56-48
حوار بين أنجيلينا وخوسي	72-61
حوار بين خوسي وصديقه حميميد	85-77
حوار بين خوسي وأنجيلينا	ص89-98
حوار بين خوسي والسيدة المسنة(مادري مارتا)	111-99
حوار بين السيدة النحيفة وأنجيلينا وعازف البانجو(ميغيل سانتوس)	126-111
حوار بين الرجل السبعيني وخوسي أورانو	136-129
حوار بين خوسي وصديقه إيمليانو زباطا	143-137
حوار بين خوسي وإيميليانو وأنجيلينا والفتاة باوليتا	160-145
حوار بين الأب مارسيل وصديقه الإسباني شيكو نيغرو وخوسي أورانو ومجموعة من الحاضرين	187-166
حوار بين خوسي وأنجيلينا	201-192
حوار بين الشرطة وخوسي وصديقيه ميغيل ونيمو	239-225
حوار بين الكولونيل فوريستيي وخوسي أورانو	254-241
حوار خوسي ومجموعة من الأصدقاء	264-255
حوار بين خوسي وأنجيلينا	273-270
حوار بين سائق السيارة وخوسي وصديقه خمنيث وأنجيلينا	286-275
حوار بين خوسي وأنجيلينا وخمنيث وهيلينا	298-287
حوار بين القاضي والمحامين والشهود وخوسي	311-299

وغارسيا وأنجيلينا	
حوار بين أنجيلينا وخوسي	316-313
حوار بين أنجيلينا وخوسي	321 ،320

جدول رقم 02: يوضح مواضع الحوار الخارجي في رواية (الغجر يحبون أيضا)

يبيّن الجدول أعلاه المواضع الّتي ورد فيها الحوار الخارجي في رواية (الغجر يحبون أيضا)، ومن خلاله تتجلّى المساحة الواسعة الّتي احتلّها الحوار الخارجي؛ إذ جاءت الرواية مليئة بالمقاطع الحوارية الّتي لا يمكن فصلها عن السّرد الروائي وهي بذلك تعدّ جزءا لا يتجزّأ منه، والملاحظ على هذا التداخل بين السّرد والحوار الّذي طبع الرّواية أنّ الحوار غلب على السّرد، واتّسم بطوله ما سمح له بالتّعبير عن الأحداث فعمل على تصعيدها وتطورها، وعبّر عن مواقف الشّخصيات وأفكارهم.

وقد تخلّلت هذه المقاطع الحوارية مقاطع سردية قصيرة وردت لإبراز حال الشّخصيات وصفاتهم ووصفت ملامحهم وطبيعتهم، فقبْل كل جملة حوارية أو بعدها تأتي عبارة توضح ذلك مثل (قالت أنجيلينا وهي تنظر نحو سماء فارغة وقاحلة، نظر إلى وجهه يتفرسه بعمق، ركض نحو الباب فتحه)، على نحو ما نجده في المسرحية الّتي تتضمن هذه العبارات التي تُعرف بالإرشادات المسرحية، وتُوضع بين قوسين من قِبل الكاتب المسرحي لتبيّن حال الشّخصيات وتشرح تفاصيل البيئة الّتي تُجرى فيها المسرحية، وكلّ هذه الملاحظات تجعل القارئ على علم بصورة الشخصية وملامحها وطريقة كلامها وعليه نقول إنّ الرواية تداخلت بشكل مباشر مع المسرحية من خلال تقنية الحوار الّتي عُدّت محورا أساسيا في بناء هذه الرواية.

2.3. الحدث المشهدي:

يعتبر المشهد تقنية من تقنيات المسرحية، وهو في مفهومه العام «وحدة زمنية صغرى تتحدّد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات أو يعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مكتمل في مكان واحد»[1] حيث يتمّ التركيز عليه ويَتَتبعه السارد من بدايته إلى نهايته دون انقطاع، ويتم تقديمه بطريقة درامية تشدّ انتباه القارئ وتجعله يحسّ بأنّه أمام تمثيل مجسّد.

وتحضر في رواية (الغجر يحبون أيضا) بعض الأحداث المشهدية الّتي تجلّت من خلال المقاطع التّعبيرية الّتي امتزج فيها السرد بالوصف والحوار، وقد مثّلت هذه الأحداث الروائية نقطة التحول في مسار الحدث الروائي لأنّها شكّلت الأحداث الرئيسية الّتي بُني عليها مضمون الرواية، وقد ساهم في إبرازها تقنية التقطيع، حيث جاءت الرواية مقسّمة إلى ثلاث وعشرين مقطعا على نحو ما يكون في المسرحية التي تكون في العادة مقسّمة إلى مشاهد وفصول، وفيما يلي نعرض لأهم الأحداث الّتي اتسمت ببعدها الدرامي في الرواية:

– مشهد مصارعة أنطونيو والثور: بعد حوار طويل بين الشّخصيات حول أحداث المصارعة الّتي كانت تجري داخل الحلبة ورد مقطع سردي عبّر فيه السّارد بدقة متناهية عن الصّراع الّذي كان يدور بين شخصية (أنطونيو) والثور(نافارو) كقوله: «ارتفعت حدّة المنازلة عاليا، كان نافارو قويا وسريع الدوران على الرغم من الإنهاك، لم يسقط، دار العديد من المرّات متتبعا الخرقة الحمراء، حتى كادت أن تُكسر في دورة فجائية(...)حاول أنطونيو دفعه إلى الركض، بتحريك المولينا، لكنه في البداية رفض، وبدأ يحفر في الأرض بقوة حافريه الأماميين»[1]، فالقارئ لهذا المقطع الّذي يسرد فيه السارد تفاصيل هذا الحدث يمكنه أن يتصوّر المشهد أمامه نظرا للطريقة الدقيقة التي نُقل بها الحدث، حيث

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص 144.

[1]–واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص52.

نقلت كل حركة كانت تصدر عن (أنطونيو) و(الثور)، وبقي هذا الحدث متواصلا ينقله السّارد عبر السّرد والوصف، وتنقله الشخصيات عبر الحوار دون انقطاع.

وامتدّ تتبع الحدث على طول صفحات عديدة من بدايته إلى نهايته بكلّ تفاصيله، كما ورد في هذا المقطع: «تأملَ أنطونيو المشهد الأخير (...)رأى السيف المرتشق في منتصفه، في مقدمة ظهر نافارو، شعر بحزن أنّه لم يثبت بدقة الشفرة في مكانها المناسب(...)ارتعشت كل فرائصه تمدد في مكانه(...)المدرجات في حالة هستيريا وهي تصفق بكل قواها»[1]، لينتهي بعد ذلك معلنا عن سقوط (أنطونيو) جريحا ومقتل الثور(نافارو).

فمن خلال المقاطع السردية، والحوارية تمّ تصوير هذا الحدث ووصف حالة الشّخصيات الّتي قامت بتحريكه، وقد ساهم ذلك في تجلّيه بصورة واضحة، وقد منح هذا التصوير وتسليط الضوء على حدث واحد بعدا دراميا للرواية.

-مشهد المحاكمة: وهو أحد الأحداث الرّئيسية في الرواية التي خُصِّصت لها مساحة سردية واسعة تضمّنت وصفا دقيقا وسردا طويلا لكلّ ما حدث داخل قاعة المحاكة، وحوارا حادّا بين شخصيات الرواية الّذين كانوا يقومون بأدوار مختلفة هي: المتهمين والقاضي والشهود والمحامين، وقبل بدء الحدث ورد استهلال قصير ينقل فيه السّارد الأجواء المحيطة بالحدث في قوله: «بعد الهمهمات التي كانت تصعد وتنزل، ساد الصمت فجأة بعد أن ضرب القاضي على المكتب بمطرقته الخشبية، القضية المدنية 77. المحامي والمتهمون والشهود هل الكل حاضر؟»[2]، ليبدأ بعده تسليط الضّوء على الحدث الّذي نقلته الشّخصيات من خلال الحوارات المتبادلة بينهم مرفقة ببعض العبارات الّتي تصف ملامحهم وتبرِز حالتهم كالغضب والانفعال والضحك والسخرية.

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، صص 60 ،61.

[2]- المصدر نفسه، ص299.

ومن خلال هذه الحوارات والعبارات كان الحدث يتطوّر تدريجيا والصّراع يشتدّ، من ذلك قول السّارد: «يصرخ غارسيا طالبا من محاميه التدخل. أينك يا سيد روتشو؟ يجب أن تغلق فم المحامي إنّه يورط في ظلما. تكلم. تدخل القاضي بمطرقته مرة أخرى ليسكت غارسيا بكينيو. يا سيد غارسيا في المرة القادمة إذا تدخلت بدون طلب مني، سأخرجك»[1]، ويتواصل مشهد المحاكمة معبّرا عن كلّ ما يدور بين الشّخصيات، وواصفا إياهم دون أن يكون هناك حديث عن حدث آخر، ليصل في النهاية إلى قرار القاضي الّذي رفع «صوته في مكبر الصوت الّذي أمامه: يُسجن المدعي غارسيا بيكينيو في الحبس الاحتياطي على ذمة التحقيق في قضايا كثيرة(...) المدَّعى عليه، السيد خوسي أورانو حر طليق...صفّق الحاضرون كثيرا: يحيا العدل، يحيا العدل»[2]، وبهذا المشهد الختامي ينتهي الحدث الّذي أدّى دورا بارزا في انتقال الشخصيات من حال إلى حال، ومثَّل نقطة التحول في حياتهم.

-مشهد مصارعة خوسي والثور: يأتي هذا الحدث ليحسم أمر البطلين ويحدّد مصيرهم، فهو الحدث المنتظَر الّذي ستُقلب فيه الموازين وتتغيّر على إثره حياة (خوسي أورانو وأنجيلينا)، كونها المصارعة الأخيرة الّتي سيخوضها البطل والنقطة الفاصلة بين تحقيق حلمه من عدمه وبين الحياة والموت، لذلك خصّص السّارد مساحة كبيرة للتعبير عنه ونقله بدقّة عن طريق السرد والوصف والحوار.

ويُفتتح هذا المشهد بحديث بين البطلين تشجّع فيه (أنجيلينا) حبيبها (خوسي) الّذي وعدها بالانتصار والعودة إليها للزواج منها، لتعقبه بعدها مقاطع سردية تصف حلبة المصارعة وحال المتفرجين وطريقة دخول كل من (خوسي) والثور(مويرتي) الحلبة أين «علا الصراخ القوي، باتجاه المدرجات العالية، خوووسي عندما رآه الجمهور يدخل بلباسه الأزرق تحت موسيقى كارمن الّتي كان قد اقترحها لأنه يرتاح لها في عراكه القتالي مع الثور»[1]، ليبدأ بعدها تصوير مشهد المصارعة ووصف حركات المتصارعين وتتبعها، كقول السّارد: «ضبط سيفه تماما في النقطة التي حدّدها، وزاد من سرعته

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص300.

[2]- المصدر نفسه، ص311.

[1]-المصدر نفسه، ص 319.

حتى كاد يصطدم به مع صرخة مدوية من أعالي المدرجات...نزل السيف في عمق مويرتي مخترقا الأليـاف والعضلات وبدا كأنّه لا قوة تقاوم حدة الشفرة التي توقفت عند حدود المقبض(...)ثم انسحب خوسي باستقامة كأنّه يستعد من جديد لمعركة قادمة. لم يتوقف التصفيق نهائيا»[1]، وانتهت المصارعة-كما ظنّ خوسي- بسقوط الثور (مويرتي) على الأرض.

-مشهد مقتل خوسي: بعد اعتقاد (خوسي) انتصاره على الثور، واحتفاله بذلك في الحلبة وسط فرح المتفرجين وتصفيقاتهم يحدث ما لم يكن في الحسبان، حيث ينتقل السّرد من حديث عن هذا الاحتفال إلى تصوير الثور وهو يقوم من مكانه عبر لعبة سردية تكسر أفق انتظار القارئ وتزيد من حدّة التشويق ولفت الانتباه والتّركيز على مشهد واحد هو هجوم الثور الّذي «انطلق بسرعة جنونية نحو الجسد الملفوف في الحمرة(خوسي) وهو يتحرك في كل الاتجاهات، بسرعة أصبح خوسي في مرماه. وقبل أن يلتفت هذا الأخير نحو الهدير ،كان مويرتي قد حمله على قرنيه عاليا ورماه بكل قواه في الفراغ»[2] فكانت الضربة القاتلة الّتي توفي على إثرها بطل الرواية، لينتهي المشهد وسط حزن (أنجيلينا) الشّديد، وموت خوسي وموت الحلم الّذي خطّطا لأجل تحقيقه، وهي نهاية جاءت على طريقة المسرحيات التراجيدية اليونانية القديمة.

من خلال التّحليل السابق يتضح أنّ الأحداث الروائية عُرضت بطريقة درامية امتزج فيها السّرد والحوار والوصف والتّصوير الدقيق الّذي يتتبع تطورها، فقُدِّمت في لوحة تمثيلية أبطالها الشّخصيات الروائية الّذين قاموا بأدوار مختلفة وحرّكوا الحدث الروائي وساهموا في تصعيده من خلال الصّراع الدرامي الّذي يجعل القارئ يحسّ بأنّه يُمثِّل أمامه، كما أنّ التركيز على الحدث الواحد وتتبعه من بدايته إلى نهايته واعتماد تقنية التقطيع السردي أكسب الرّواية طابعا دراميا، ما يجعل التداخل بينها وبين المسرحية واضحا جليًّا.

[1]- المصدر السابق واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، صص334، 335.

[2]- المصدر نفسه، ص337.

3.3.المكان الدرامي:

يعدّ المكان عنصرا سرديا لا ينفصل عن بقية العناصر سواء في العمل الروائي أم المسرحي؛ فهو الأرضية الّتي تجري فيها الأحداث وتتنقل فوقها الشّخصيات، ومن المعلوم أنّ المسرحية تُكتب لتُمثَّل على خشبة المسرح وبالتالي يصبح المكان فيها مجازيا أي «لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض وهو مجرّد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث»[1]، ويمكن لقارئ المسرحية أو المشاهِد اكتشافه من خلال الإرشادات المسرحية وحوارات الشخصيات، وفي المقابل يظهر المكان في الرّواية «من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية»[2]، ومنه فالقارئ يتخيّل هذا المكان انطلاقا من الأوصاف الّتي تقدَّم له من قِبل السّارد أو حديث الشّخصيات.

وتتعدد الأمكنة في الرواية تبعا لتطور الأحداث وتحرّك الشّخصيات، ومن خلال ذلك يتم تصويرها واكتشاف علاقتها بالشّخصية، فيخرج المكان من صورته الطّبيعية المألوفة إلى صورة ترسمها مواقف معيّنة تحدث مع الشّخصيات الّتي قد تدخل في تفاعل مع المكان، وبناء على ذلك تُبنى العلاقة بينهما، فقد يتحوّل المكان إلى مكان معادٍ يشكّل مصدر قلق ونفور واضطراب للشخصية، أو مكان مألوف تتمسّك به، وتستقرّ فيه، فيكون بذلك مسرحا تُعرض فيه الأحداث يختاره السّارد حسب طبيعة الموضوع والشّخصيات، ويكتشفه القارئ عن طريق اللّغة والأساليب التّعبيرية الوصفية والسردية والحوارية الّتي تعبّر عنه، ومن خلالها يمكن اكتشاف الأمكنة الثانوية الّتي يكون الحديث عنها عابرا ولا يكون لها تأثيرٌ على الشّخصيات أو تطور الأحداث، والأمكنة الرّئيسية الّتي تُعرض فيها الأحداث الرّئيسية في الرواية فتكون محطّ اهتمام من قِبل السّارد الّذي لا يمكنه تجاوز الحديث عنها وهي الّتي تمثّل الصّراع الدرامي بين شخصيات الرواية.

---

[1]- إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائيّ، مرجع سابق، ص133.

[2]- المرجع نفسه، 133.

وللمكان حضوره اللّافت في رواية (الغجر يحبون أيضا) حيث تدور الأحداث في أمكنة متعدّدة هي محطّة وهران، حلبة المصارعة، قاعة الرياضة، بيت خوسي، المارشي، قاعة المحكمة، الكاتدرائية، وكل مكان منها يرتبط بحدث معيّن لكن يمكن تحديد مكانين رئيسيين كان لهما الأثر الأكبر داخل الرواية هما قاعة المحكمة الّتي مثّلت بؤرة الصّراع بين الشّخصيات الّذين تقرّر مصيرهم داخل هذا المكان، وحلبة المصارعة الّتي برزت كمكان رئيسي غيّر مجرى الأحداث وله مكانته الخاصّة بالنسبة للشخصية البطلة.

1.3.3. قاعة المحكمة: ارتبط هذا المكان ارتباطا وثيقا بالحدث الروائي باعتباره الأرضية الّتي احتضنته كما ارتبط بالشّخصيات الّذين تعدّدت نظرتهم له واختلفت صورته من شخصية لأخرى باختلاف الحالة الّتي قادتها إلى هذا المكان؛ ف(خوسي) لجأ إليه مكرها بعد اتهامه بمحاولة القتل العمدي ومع ذلك فهو بالنسبة له يمثّل المكان الّذي سيثبت براءته، و(أنجيلينا) الّتي اعتبرته المكان الّذي سيحقّق حلمها بالطلاق من زوجها السابق، ويحقّق العدالة، في حين يُعتبر بالنسبة ل(غارسيا) مصدر الخوف من اكتشاف حقيقة جرائمه.

وفي هذا المكان تُجرى حوارات بين هذه الشّخصيات ويتصاعد فيه الحدث إلى حدّ التّأزم، ويمكن تخيّل ذلك عبر هذه الحوارات الّتي يقطعها السّرد أحيانا ليبيّن تفاصيل الحدث، وحالة الشّخصيات وتطور الصّراع كقول السّارد:«تدخل القاضي بمطرقته مرة أخرى ليُسكت غارسيا بكينيو: يا سيد غارسيا في المرة القادمة إذا تدخلت بدون طلب مني سأخرجك من القاعة. لا تدفعني إلى هذا»[1]، فتضيق القاعة بالمتهم (غارسيا) كلّما ثبتت إدانته وكثُرت الأدلة ضدّه، فيحسّ فيه بالضيق وعدم الراحة النفسية ما يزيد من اضطرابه وقلقه وصراخه وبقي على هذا الحال إلى أن حُكم عليه بالسجن واتّهامه بجرائم كثيرة، وفي مقابل ذلك مثّلت القاعة مصدر الأمن والسلام الداخلي بالنسبة للبطلين اللّذين تخلّصا من الاتهامات الكاذبة الّتي نُسبت لهما، وتخلّصا من المجرم (غارسيا).

[1]–واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص300.

وهذا الصّراع والتطور في الأحداث منح هذا المكان بعدا دراميا كونه مثّل المساحة الّتي قدّم السّارد فيها الحدث الروائي، وكان لها تأثيرٌ كبيرٌ على الحالة النفسية للشخصيات، كما أنّها تجلّت بوضوح بسبب طول الحديث عنها وامتداد الحدث الّذي عُرض فيها دون ذكر لأيّ مكان آخر أثناء عرض هذا الحدث.

2.3.3. حلبة المصارعة: هي المكان الّذي احتلّ الحديث عنه مكانة واسعة داخل الرواية لارتباطه بالحدث الرّئيسي وهو مصارعة الثيران، وداخله تمّ عرض معظم الأحداث، وفيه كانت البداية والنهاية؛ وهو المركز الّذي جمع بين ثنائيات الحياة والموت، والأمل والخيبة، والنجاح والفشل، والفرح والحزن، فهو المكان الّذي كان السّبب في إثارة مشاعر مختلفة نتيجة تأثيره الكبير على نفسية الشّخصيات الروائية لا سيّما البطلين ويمكن اكتشاف ذلك من خلال المشاهد المعبَّر عنها عن طريق المقاطع الحوارية والسردية الّتي تقدّم المكان وتصف الحدث وتنقله للقارئ بالتفصيل.

وبدأ تصوير هذا المكان في الرّواية مع أول مصارعة قام بها (أنطونيو) صديق البطل (خوسي) من خلال هذا المقطع: «الرايات ترفرف عاليا. تثير بألوانها الكثيرة والمتنوعة انتباه الناس الّذين بدأوا يتوافدون على كوريدا وهران»[1]، الّذي نقل للقارئ صورة عامة على مسرح الحدث، كما وصف العدد الهائل للمتفرجين، لتتناوب بعدها الحوارات والأوصاف على تصوير جوّ المصارعة، أين تفاعلت عناصر التشويق والإثارة الّتي تجعل القارئ يتفاعل مع الحدث وكأنّه يُمثَّل أمامه.

ويلازم هذا المكان معظم الأحداث داخل الرواية مع تكرار ذكره على لسان السّارد وكذا الشّخصيات الروائية الّتي ترتاده باستمرار بسبب عشقها للعبة المصارعة فهو يمثّل مصدر إحساسهم بالمتعة والترفيه والسّعادة، لكن هذا الإحساس لم يدم طويلا؛ إذ تتحول الحلبة إلى مكان الخيبة والموت بعد المصارعة الأخيرة الّتي أودت بحياة البطل (خوسي) وخيّبت آمال (أنجيلينا) الّتي ضاق بها المكان حيث لم يبق أثر«للألوان، الروائح، الجمهور، الأصوات...ثم الكوريدا كلها غابت ...ولم يبق إلاّ

[1]– واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص27.

بياض شامل شبيه ببياض لباس أنجيلينا ...ونشيد جنائزي قديم»[1]، فكانت النّهاية المأساوية في هذا المكان الّذي أُغلق نهائيا وتحوّل إلى رمز يحمل دلالات الموت والمأساة.

لقد مثّلت كل من القاعة والحلبة الإطار المكاني الّذي جرت فيه أحداث الرواية الرّئيسية، ونظرا لارتباطها الوثيق بالشّخصية والحدث، فإنّ ذلك طبعها بطابع درامي يقوم على الصّراع وتبادل الأدوار التّمثيلية بين شخصيات الرواية الّتي اتّخذت بدورها مواقف معيّنة تجاه المكان بناء على جملة الأحداث الّتي عاشتها داخله.

من كلّ ما تقدّم يتضح جليّا أنّ رواية(الغجر يحبون أيضا) انفتحت على المسرحية وتداخلت معها عبر توظيفها لتقنياتها، من خلال توظيفها لتقنية الحوار كتقنية رئيسة لا تنفصل عن السّرد، وكذا اعتمادها تقنية التقطيع السّردي على نحو ما يكون في المسرحية الّتي تُقسَّم إلى مشاهد وكلّ مشهد يتتبع حدثا معيّنا، ومن خلال هذا التّداخل يمكن القول إنّ:

– البناء الروائي في رواية (الغجر يحبون أيضا) قام على الحوار الّذي ساهم بشكل كبير في تطوّر الأحداث وعمل على تصعيدها وعبّر عن حالة الشّخصيات؛ فالحوار الداخلي كشف عن الحالات النفسية والصّراعات الداخلية الّتي تعيشها الشخصية الروائية، وعبّر الحوار الخارجي عن مشاعرها ورغباتها وآمالها وأحلامها، وكشف عن طبيعة العلاقة بين شخصيات الرواية، وإنّ هذا اللّجوء إلى الحوار واعتماده كأساس لبناء الرواية نراه أمرا طبيعيا نظرا لسمة الانفتاح الّتي طبعت معظم النصوص الروائية المعاصِرة، وكذا الدّافع الفني الجمالي المبتغى من وراء اعتماد الحوار والمتمثّل أساسا في كسر رتابة السّرد من خلال إسناد مهمة تقديم الأحداث للشخصيات.

–اعتماد الرواية على الحوار بنوعيه، وارتباط الحدث والشخصية بالمكان، وطريقة تقديم الأحداث بأسلوب تفاعل فيه السرد والحوار والوصف، وتقديم الحدث الروائي باعتماد التقطيع المشهدي كلّها آليات جسّدت التداخل بين المسرحية والرواية، ومنحت الرّواية بعدا دراميا.

[1]– واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص339.

ثانيا: الشّعر:

الحديث عن ثنائية الشّعر والرّواية هو حديث عن علاقة جنس الشّعر بالنّثر؛ فالرّواية تنتمي إلى جنس النّثر، وهذين الجنسين يختلفان عن بعضهما في جوانب عديدة تتعلّق بالشّكل واللغة والأسلوب وهذا لا يعني أنّه لا يمكن دمجهما في نوع واحد؛ فعلى الرغم من هذا الاختلاف إلاّ أنّهما يستمدّان الخصائص من بعضهما البعض، وقد يحدث أن يكون أحدهما عنصرا أساسيا في بناء الآخر، حيث نجد أنّه من «النصوص النثرية في الظّاهر ما قد يكون له صفات نوعية يماثل بها الشّعرَ فيُغني الجنسَ بأشكال متفاوتة شدّة الخروق. تلك كانت حال البيت الحرّ أو النّثر الشعري أو قصيدة النّثر»[1]، وهذه الأنواع هي أحد أهم النّماذج الّتي تؤكّد العلاقة بين ثنائية الشّعر والنّثر.

فالأنواع النثرية عامة والرّواية على وجه التّحديد تستلهم القصائد، وتعبّر باللّغة الشعرية وكذلك الشّعر يستلهم من خصائص النّثر وأنواعه؛ ولعلّ القصائد القديمة كالمعلّقات مثلا تعدّ نموذجا لهذا التّمازج فهي لا تخلو من بعض تقنيات السّرد وخصائصه كالقصّ والوصف والشّخصيات والأحداث وهذا دليل على أنّ العلاقة بين الاثنين موجودة منذ القِدم في الأدب العربي، وقد توطّدت هذه العلاقة أكثر في الكتابات المعاصِرة، «ذلك أنّ القواعد والأجناس تُنفى مع التّقاليد المجترّة. يجد السّاعي في التّأريخ للشّعر أو للمسرح أو للرّواية أنّ التقنية فيها قد تآكلت ببطء، فانفصلت، ثمّ إنّها ضاعت منها وسائلها الخاصّة فغزتها أسرار التقنيات المجاورة، غزا القصيدةَ النّثرُ، والرّوايةَ الغنائيّ، والمسرحَ الرّوايةُ»[2] فتحرّرت هذه الكتابات من القيود التّقليدية التي تفرض استقلالية النّثر عن الشّعر، وفي هذا السيّاق نقول إنّ «الجزم بأنّ النّثر هو الجملة العادية، وأنّ الشّعر هو البيت تصوّر مردود»[1] لا يمكن تطبيقه على الكتابة المعاصِرة متداخلة الأجناس والأنواع.

---

[1]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، مرجع سابق، ص184.

[2]- المرجع نفسه، ص199.

[1]- المرجع نفسه، ص 184.

لقد انفتحت الرّواية بشكل واسع على جنس الشّعر بجميع أنواعه وأساليبه وخصائصه اللغوية والشّكلية، فهي «تتقبّل –على قدم المساواة– عناصر ملحمية ودرامية وغنائية»[1]، فتتجاوز بذلك البنية السردية التقليدية نحو بنية قوامها الامتزاج والتّداخل، بحيث تفسح الرواية المجال واسعا لجنس الشّعر فيصبح عنصرا مشاركا في بنائها.

وهذا التّداخل والاستدعاء الروائي لجنس الشّعر يتمّ عبر آليات متعدّدة تختلف طرق توظيفها من روائي إلى آخر، وقد تختلف عند الروائي الواحد؛ فكما هو معروف أنّ الشّعر متعددة أنواعه ومواضيعه، فيجد الروائي نفسه أمام كمّ هائل من النّماذج الشّعرية سواء العربية أم الأجنبيّة، وهنا يأتي دوره في الانتقاء والاستلهام من هذه النماذج ما يحتاجه لروايته كأن يختار قصائد تعبّر عن موضوع الرواية الذي هو بصدد الكتابة فيه، أو يختار بيتا شعريا يتضمّن حكمة أو مثلا ليمنح روايته كثافة لغوية ودلالية، كما يمكنه الاكتفاء بتوظيف المعنى دون الاستحضار الكلّي للبيت أو القصيدة.

وقد يضمِّن الروائي روايته شعرا من تأليفه إذا كان من الرّوائيين الشّعراء، أضف إلى ذلك الكتابة بالأسلوب الشّعريّ، وفيها «تميل اللّغة الروائية إلى الأخذ بالأسلوب الشعري ولا يكون دورها مجرّد نقل الحدث أو الإسهام في تشكيل صورة روائية، وإنّما تميل إلى التّكثيف والمجاز وخلق مساحات من الصور الإيقاعية، من شأنها أن تفسح مجال الرؤية إزاء المتلقي»[2]، وفي التّعبير بهذا الأسلوب شكل من أشكال التّداخل بين الرواية والشّعر، فمن المعلوم أنّ الرّواية تقوم على التّعبير بالأسلوب السّردي.

هذه الطّرق والآليات التي ينتهجها الرّوائيون لتوظيف الشّعر يكشف عنها تحليل الرّوايات بغية استجلاء الطّرق الأكثر توظيفا، ومعرفة الهدف والدّافع من هذا التّوظيف، وهو ما سنقف عليه من خلال بعض النّماذج المختارة من المدوّنة الروائية الجزائرية المعاصِرة التي شكّل هذا التداخل ظاهرة في

[1]– أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي؛ بحث في المشاكلة والاختلاف، مرجع سابق، ص31.

[2]– مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج2، جامعة اليرموك، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، 2008، ص24.

متونها، وقد وقع الاختيار على روايتي (شهيّا كفِراق) للروائية (أحلام مستغانمي) و(الغجر يحبّون أيضا) للروائي (واسيني الأعرج) نظرا لبروز الظّاهرة الشعرية في متْنيهما.

1.حضور الشّعر العربي:

تعدّ رواية (شهيّا كفِراق) من النّماذج الروائية الّتي سجّلت الحضور الشعري بشكل لافت للانتباه، وأوّل ما يمكن تسجيله عن هذا الحضور هو الشعر العربي المستمدّ من المدوّنة الشعرية العربية الّتي شكّلت مادّة ثرية لمختلف الأعمال الأدبية نظرا لثرائها الكمّي والنّوعي، فقد وجد فيها الرّوائيّون ما يثري متونهم السردية ويعبّر عن موضوعاتهم فراحوا ينتقون مختلف القصائد قديمها وحديثها لأغراض متعدّدة تختلف من روائيّ لآخر، ويتجلّى هذا التّوظيف من خلال استحضار قصائد الشعراء العرب أو أبيات منها، أو استلهام معنى، ولا ريب في أنّ ذلك سيكون له تأثيره على الأسلوب السّردي للرواية.

وما يميّز هذا الحضور للشعر العربي في (شهيّا كفِراق) أنّه مثّل عنصرا من العناصر البارزة إلى جانب السّرد، فنرى السّاردة تستند إلى مختلف أشعار العرب فتوظّفها لتدعِّم بها رأيها، فتستحضر في كلّ مرّة بيتا شعريا أو مقطوعة تتناسب مع سيّاق حديثها، من ذلك قولها: «أن تكتب يعني أن تتذكّر وأن تتذكّر يعنى أن تشقى. لذا لم يحدث أن استقام الجمع بين السعادة والأدب، ولا بين السعادة والعرب، فأوّل ما نطق به شاعر عربي كان "قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل". ومن يومها ولعنة امرئ القيس تطاردنا»[1]، فالمقام السردي هنا وافق مضمون الشطر الشعري المستحضَر وهو مستمدّ من معلّقة الشّاعر(امرئ القيس).

وبين حديث السّاردة والشطر الشعري علاقة توافق، فالذكريات لا تجلب سوى الشّقاء والحزن حسب رأيها، وهو ما حدث مع الشّاعر الّذي ظلّ يبكي، ويتحسّر على ذكريات مضت وأيام ولّت

[1]– أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص13.

ولم يجنِ من هذا التذكّر سوى الحزن والألم، وفي الوقت ذاته فإنّ ذلك ألهمه كتابة الشّعر وإبداعه، فورد هنا البيت كمثال يؤكّد صحّة ما ذهبت إليه السّاردة حول ربطه فعل التذكّر بالألم والكتابة.

وإذا كان الشّاعر (امرؤ القيس) كتب في بكاء الأطلال والديار، فإنّ الشّاعر (أحمد شوقي) كتب في «وصف جنازته والترحّم على نفسه، استجداء لرأفة المعشوق " مضناك جفاه مرقده وبكاه ورحّمَ عُوَّده"»[1]، وهو بيت آخر استحضرته السّاردة في هذا المقام في سيّاق حديثها عن الفِراق فقدّمته كنموذج عن الشّعراء الّذين كابدوا آلام فراق المحبوب.

ويحيلنا قول السّاردة: «أراك عصيّ الحبر»[2] في مقطع آخر إلى مطلع قصيدة (أبي فراس الحمداني) الّتي يقول فيها: «أراك عصيّ الدّمع شيمتك الصّبر»[3]؛ فكما امتنعت عين المخاطَب(سيف الدولة) كما تضمنّه هذا الشّطر الشّعري عن ذرف الدّموع امتنع كذلك قلم السّاردة عن الكتابة، لذلك استثمرت هذا الشّطر الشّعري وتصرّفت فيه بما يتوافق ويعبّر عن حالتها نظرا للتقارب والاشتراك بين الاثنين في فعل الامتناع، وعليه فإنّ الاستبدال هنا تمّ اللّجوء إليه لغرض التّعبير عن حال السّاردة الّتي لم تكن عصيّة الدّمع بل كان عصيّة الحبر، وهو استثمار موفق إلى حدّ بعيد واختياره كعنوان للجزء السّردي جاء بقصد لأنّه لخّص مضمونه، وأجاز وصف الحالة، وألمّ بالفكرة الّتي يتضمنّها هذا الجزاء.

وفي سيّاق آخر يدور فيه الحديث عن الحبّ عند العرب وسعادتهم الّتي وجدوها في تبنّي بعض الحيوانات الّتي آنست وحدتهم، كالخيل الّذي «غدا في غياب الحبيبة، الحبيب والصديق الأليف الوفيّ، الّذي يرافق صاحبه في ترحاله ووقوفه على الأطلال، وهو الشاهد على غزواته وعلى ميلاد أشعاره: هلّا سألتِ الخيل يا ابنة مالكٍ إن كنت جاهلة بما لم تعلمي»[1]، ورد هذا البيت الشعري للشاعر

[1]- أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص17.

[2]-المصدر نفسه، ص21.

[3]-ديوان أبي فراس الحمداني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994، ص162.

[1]-أحلام مستغانمي، شهيّا كفِراق، مصدر سابق، ص53.

(عنترة بن شداد) الّذي يخاطب فيه حبيبته عبلة مُشهِدًا الخيل على ما حقّقه من بطولات، لتبيِّن السّاردة من خلاله قيمة هذا الحيوان الذي كان أحد محقّقات السعادة بالنسبة للرجل العربي، والبيت الشعري دليل على ذلك، فهنا وُظّف كنموذج دعَّم المقطع السّردي وعمّق الفكرة السّردية، واستُخدم في موضع التّمثيل بغية الإقناع وذلك بتوظيف هذا المشهد الواقعي الّذي عاشه الشاعر فأرادت السّاردة بذلك ربط الصّلة بالواقع وتبرير فكرة السعادة التي يحقّقها هذا الحيوان الأليف، ليكون فيما بعد حجة يبرّر بها قرارها في تبنّي قطّة.

ولم يكن (عنترة بن شداد) الشاعر الوحيد الذي رافق الخيل بل كان خير رفيق لمعظم الشّعراء، فكما «كان فيكتور هيغو وبابلو نيرودا وإميل زولا يجلسون ليلا للكتابة في حضرة قططهم، كانت الخيل والليل والبيداء تعرف شعراءنا، فهم يمتطونها منشدين شعر الحنين، ويستأنسون بها عند الفِراق»[1]، وهذا يحيلنا إلى قول المتنبي: «الخيلُ واللّيلُ والبيداءُ تَعرفُني»[2]، وتضيف السّاردة إلى ذلك قولها: «باختصار، كان أسلافنا سعداء يملكون حيوانا أليفا وحبيبة بعيدة، من الأفضل الوقوف على أطلالها على اللّقاء بها(...) ألم يقل جميل بثينة:

يموت الهوى منّي إذا لاقيتها ويحيـــــا إذا فارقتـــها فيعـــود»[3]، وكأنّ السّاردة هنا في موقف تأكيد ولا مجال للشكّ فيما تذهب إليه، وعليه فإنّ هذه الأبيات جاءت كشواهد في سياقات سردية مختلفة بغية إثبات الفكرة التي تتبنّاها السّاردة، فأراد من خلالها ربط المضمون السّردي بمضمون الأبيات الشعرية، لتكون أكثر دلالة وعمقا وتصبغ الحديث بنوع من المصداقية.

وفي مقام آخر وردت على لسان السّاردة أبيات للشاعر (نزار قباني) من خلال قولها: « تمنّيت أن أخبر نزار الّذي ما كانت قطته تفارقه عند الكتابة، أنّه أصبح عندي الآن قطة، ثمّ تذكّرت قصيدته(...)" أصبح عندي الآن بندقية/ إلى فلسطين خذوني معكم/ قولوا لمن يسأل عن قضيّتي/

[1]- أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص53.

[2]- المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص332.

[3]- أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص53.

بارودتي صارت هي القضيّة" ماتت هذه الأغنية، ولن نعثر على مطرب يتطوّع لغنائها، ولا على فضائية تجرؤ على بثّها»[1]، لم يكن فعل التذّكر هنا لمجرّد التذكّر بل وردت هذه القصيدة عن قصد من السّاردة لِما لها من دلالات وأبعاد، حيث أُريد من خلالها لفت الانتباه إلى قضية وطنية هي القضية الفلسطينية التي تعدّ قضية عربية تخص جميع العرب دون استثناء، وقد حمل هذا الاستحضار نوعا من السّخط والأسف جرّاء الصّمت الّذي خيّم على العرب بخصوص هذه القضية.

وعلى العموم يتضح من خلال هذه النّماذج أنّ الرواية حفلت بمختلف القصائد الشعرية العربية لمختلف الشّعراء، حيث نجد الشعر القديم والحديث والمعاصِر، ونلاحظ أثناء قراءتها أنّ آلية الانتقاء لم تُوظَّف بطريقة عشوائية؛ أي لم يكن الاستحضار لمجرد الاستحضار بل تمّ الانتقاء وفق ما يخدم مضمون الرواية، ويتناسب مع السيّاق السّردي، فجاءت مكمِّلة لمختلف السيّاقات فحمّلتها أبعادا دلالية، وأثْرتها من النّاحية الدلالية والأسلوبية نظرا للكثافة اللغوية التي يحملها المضمون الشعري، كما أنّها جاءت كدعائم اتّكأت عليها لتبرير مواقف، و تدعيم أفكار السّاردة بغية الإقناع والتّأثير.

2. حضور شعر الرّوائيّ:

قد لا يكتفي الروائيّون باستحضار أشعار الآخرين، فيعمدون إلى توظيف أشعارهم داخل الرّواية سواء من قصائدهم السّابقة –إذا كانوا من الشعراء–أم أن تكون من إبداعهم لحظة الكتابة السردية؛ أي تنبع من صلب العمل الروائي وهذا لا يَصدق إلاّ للروائيين الشعراء، ولحظة الإبداع هذه قد تكون نتيجة تأثّرهم بموضوع الرواية فيكون مصدر إلهام يؤدي بهم إلى إبداع نصّ شعري يكون جزءا من العمل الروائيّ.

وكما هو معروف أنّ الروائية (أحلام مستغانمي) واحدة من الروائيين الّذين عُرفوا بكتاباتهم الشّعرية، ولها عدّة قصائد شعرية، ولا غرابة في أن نجد رواياتها تحمل شيئا من الشّعر، وقد تجلّت هذه السّمة بوضوح في (شهيّا كفِراق) الّتي تضمنّت مقطوعات شعرية متنوعة تخلّلت المقاطع السّردية

[1]– أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص55.

واللّافت للنّظر أنّ هذه المقطوعات الشعرية كُتبت بخطّ غليظ يختلف عن الخط الّذي كُتبت به الرّواية، وذلك بغرض إبرازها للقارئ، وتمييزها من الأسلوب العادي(الحوار والسّرد)، ومن نماذج هذا الحضور هذه المقطوعة الشّعرية الّتي وردت في ختام المقطع السّردي الأول:

القمر ارتمى على ظهره من الضّحك.

ماذا تراه يرى

ليضحك

كلّما جئت على ذكرك؟[1]

وهي مقطوعة شعرية لأحلام مستغانمي كُتبت سابقا، ووظّفتها في هذه الرواية، وما استدعى هذا التّوظيف هو استحضارها لأغنية (ناظم الغزالي): «فوق النخيل فوق...ما ادري لامع خدك يابا ما ادري القمر فوق؟»[2]، وكأنّ المقطوعة الشعرية جاءت كردّ على الأغنية، وأرادت من وراء ذلك تعميق الفكرة بالأسلوب الشعري وتدعيم رأيها.

وفي سيّاق آخر تُفتتح إحدى الرّسائل المرسَلة من شخصية الكاتبة إلى صديقتها (كاميليا) بمقطوعة شعرية تقول فيها:

سِيّانِ عندي إن غدرتَ أو وفَيت

يكفيني يا سيّدَ الحرائق

أنّك خُنتَ اللّهفة

وأطفأتَ جمرَ الدّقائق[1]

جاءت هذه المقطوعة الشعرية لتلخّص مضمون الرسالة الّذي تسرد فيه شخصية الكاتبة لصديقتها رحلتها في الطّائرة، وتعرِض فيه الحوار الّذي دار بينها وبين الرجل المسافِر، وتضمّن في

[1]- أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص31.

[2]-المصدر نفسه، ص31.

[1]- المصدر نفسه، ص163.

عمومه حديثا عن الغدر والخيانة والفِراق في قصص الحبّ، وهنا تطابق مضمون الحوار إلى حدّ بعيد مع مضمون القطعة الشعرية المستحضَرة في مقدّمة المقطع السّردي.

وفي بداية الرّسالة الموالية وُظِّف مقطع آخر:

الرجل المنتعل نسيانه

نسي أن يربط حبل حذائه.

حتمًا سيتعثّر بالذّكريات[1]

وهو استحضار متعمّد يعبّر ويلخص مضمون المقطع السّردي.

ويتجاوز الحضور الشّعري في (شهيًّا كفِراق) استحضار قصائد (أحلام مستغانمي) الشعرية السابقة إلى إبداع مقطوعات شعرية هي وليدة اللّحظة السردية ويمكن عدّها جزءا منه، ومن ذلك القصيدة التي عثرت عليها شخصية الكاتبة في إحدى الرّسائل المرسَلة إلى صديقتها (كاميليا) وهو ما يتجلّى في هذا المقطع: «أخذتُ منها الرّسالة مكرهة، ثمّ وجدتني أقرأها مأخوذة بهذه المشاعر المتدفقة بتلقائيّة شلال من شعر:

لو أنّك جئتِ

لو أنّ شيئا منكِ جاء هذا المساء

لتوّقف المطر

لنقص عدد ضحايا الحروب

لأمطرت السّماء معاطف

على كلّ مشرّدي العالم»[1]

[1]- أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص169.

[1]- المصدر نفسه، ص221.

وما تزال القصيدة طويلة معبِّرة عن فيض من المشاعر وفاتحة الباب لذكريات مضت، ويمكن القول إنّ السّاردة هنا عمدت إلى تقنية الاسترجاع عبر قراءة الرّسالة التي جاءت في شكل قصيدة شعرية مرّ عليها زمن طويل مذ كُتبت.

وعلى شاكلة هذه الرسالة كُتبت أخرى بعد مدّة تقارِب السّنتين اطّلعت عليها الكاتبة وشرعت في قراءتها وتساؤلات كثيرة تشغل بالها: «أكانت سنتان من الحبّ الّذي لحضوره الطاغي لا حاجة له بالرسائل؟ أو لعلّ دورة الحب أوشكت على النّهاية فانطفأت اللهفة وتغيّرت اللغة حتى أصبح يختصرها حرفان:

أحبّيني كما لو أنّك لن تريني بعد الآن أبدا

لن تسمعيني أبدا

لن يجمعنا بيت ولن تحملي اسمي أبد

و"لن..."

كما لو أنّ من بين 28 حرفا

لم يترك لنا القدر سوى هذين الحرفين...»[1]

وهي قصيدة وردت في هذا السيّاق معبِّرة عن نهاية قصّة حب جمعت بين صديقتها (كاميليا) وصديقها السابق الّذي تكتشف فيما بعد أنّه الرجل المجهول الّذي أُعجبت به وبكتاباته على الفيسبوك، لتكون هذه القصائد الوسيلة التي كشفت لها حقيقته، وتعرّفت عليه انطلاقا من أسلوب كتابته وطريقة تعبيره ولغتها الشاعرية، ومن خلالها اكتشفت الحلقة المفقودة في قصّة هذا الرجل، لتعلن بعد ذلك نهاية قصّة لم تبدأ موظِّفة هذه الأسطر الشعرية لتعبّر عن هذه النّهاية:

افترقنا قبل المتعة.. وقبل العذاب.

قبل الاختبار وقبل الندم

[1]-أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص233.

قبل السعادة وما يليها من ألم[1]

وهذه المقطوعات الشّعرية ساهمت في تطوير الحدث والسّير بمضمون الرواية إلى الأمام، بل يمكن اعتبارها المركز الّذي شكّل نقطة التحوّل في حياة الكاتبة الّتي انتقلت على إثر قراءتها لهذه المقطوعات من حال إلى آخر، من حالة الوصال إلى الفِراق، ومن الجهل إلى المعرفة، فلو لم تطّلِع على هذه المقطوعات الشعرية لما عرفت حقيقة الرجل المجهول، وعليه يمكن اعتبار هذا الحضور الشعري أحد أهم مكوّنات العملية السردية في الرواية ومحورا مهمّا من محاورها.

3.حضور الشّعر المترجَم:

في قانون التّداخل لا حدود تقيّد الأجناس، فالكاتب العربي لا يقبع داخل ثقافته العربية فقط ولا يستمدّ مادته من المدوّنات العربية فحسب، بل يسعى دائما إلى الاطّلاع على الثّقافات الأجنبية وآدابها وتاريخها ويحاول الإفادة منها بما يثري عمله ويخدم مضمونه، والكاتب يملك حرّية التصرف في طريقة استحضار هذه الموادّ المنقولة من ثقافة إلى أخرى؛ فبإمكانه نقل النصّ الأصلي كما هو دون ترجمة، وبإمكانه كذلك استحضار النصّ المترجم دون النص الأصلي، كما يمكنه استحضار النصّين معا، وذلك حسب رؤية كل كاتب، وحسب المادّة المنقولة.

ومقارنة بالشّعر العربي الّذي تميّز بحضوره الكثيف في (شهيّا كفِراق) لا نكاد نعثر على الشّعر الأجنبي فيها باستثناء قصيدة واحدة بعنوان (لا تلتفت إلى الوراء) من الشّعر الغربي في سيّاق حديث السّارد عن الرّسائل المتبادلة بين المتحابين في قوله «أصبحوا يمضون وقتهم في كتابة رسائل الحب التي تصنع بدءا سعادتهم ولاحقا تعاستهم(...) لو كان لتمثال القدّيس فالنتاين أن ينطق مجدّدا، لأعاد النظر في وصفته، ولأوصى العشاق هذه المرّة، بما نصحهم به الشاعر الألماني غونتر غراس:

لا تكتب رسالة

ستؤول الرسالة إلى الأرشيف

[1]- أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، ص239.

ومن يكتب رسالة

يوقّع على بقاياه»[1]

وهي أحد القصائد الأجنبية المترجمة التي تنتمي للأدب الغربي، واستُحضرت هنا لتوفُّر شرط التوافق بين رأي السّاردة ومضمون القصيدة، فوُظّفت بذلك كحجّة تدعِّم بها رأيها.

وعلى عكس (شهيّا كفِراق) الّتي يميل فيها الحضور الشعري إلى الشعر العربي نجد رواية (الغجر يحبون أيضا) للرّوائي الجزائري (واسيني الأعرج) الصادرة سنة 2019 ثرية جدّا بالنّماذج الشعرية الأجنبيّة الّتي سجّلت حضورها بشكل لافت للانتباه نظرا لكثرة القصائد الشعرية المترجمة المستحضرة في متن الرّواية، وهي قصائد تنتمي إلى الأدب الإسباني وقد كُتبت بخطّ غليظ يختلف عن الخطّ الّذي كُتبت به الرّواية، حيث إنّ النّاظر لأول مرّة إلى الرواية يمكنه تمييز هذه المقطوعات الشعرية من المتن السردي، وواضح أنّ الروائي تعمّد ذلك ليُبرِز الاختلاف بين الأسلوب السردي والأسلوب الشعري المستحضَر، ويبيّن كذلك بأنّ هذه النصوص ليست من إبداعه وإنّما مستمدّة من نصّ آخر أجنبي عن النص الذي يَكتب فيه.

ويبدأ حضور الشّعر الأجنبي في هذه الرّواية من التّصدير؛ حيث اختار الرّوائي أن يُصدِّر روايته بقصيدة للشاعر الإسباني غارسيا لوركا (Garcia Lorca) فاستحضر القصيدة الأصلية المكتوبة باللغة الإسبانية وأحال إلى ترجمتها العربية في هامش الصّفحة:

على الخامسة مساء

بالضبط الساعة الخامسة مساء

أحضر طفل الكفن الأبيض.

على الخامسة مساء

كانت سلة الجير جاهزة

[1]– أحلام مستغانمي، شهيا كفراق، مصدر سابق، صص79، 80.

على الخامسة مساء

الباقي لم يكن إلاّ موتا. لا شيء سوى الموت[1]

وهذه القصيدة تحمل عنوان الكوريدا والموت(La cogida y la muerte)، والرواية تتمحور أحداثها حول حلبة الكوريدا وصراع البطل مع الثيران وموته في الأخير، وبين عنوان القصيدة ومضمون الرواية علاقة وثيقة جدّا، بل إنّ هذا العنوان يلخّص مضمون الرواية ككلّ، يُضاف إلى ذلك فإنّ الشّاعر يتحدّث عن الموت والكفن، وهذا يعبّر عن النهاية المأساوية لبطل الرواية خوسي أورانو(José Orano)، وواضح أنّ الروائي تعمّد اختيار هذه القصيدة ووضعها في بداية نصّه نظرا للتطابق الموضوعي بين النص الشعري والمتن الروائي.

فمن خلال هذه العتبة الّتي اختار الروائي أن تكون قصيدة شعرية من الأدب الأجنبي يمكن للقارئ أن يأخذ فكرة عن المتن الروائي قبل قراءته له، وعليه فإنّ هذا الاستحضار أدّى دورا كبيرا في الكشف عن الموضوع العام للرّواية، وهو بذلك يقيم تداخلا مباشرا معها على مستوى العنوان والمضمون، والقصيدة في مجملها تتداخل في مضمونها مع أحداث الرّواية.

ويمكن القول إنّ هذا الاستحضار ساهم في نسج التّداخل، وربط الصّلة بين القصيدة الشّعرية الأجنبية والرّواية، وهذا التّداخل يُعدّ شكلا من أشكال انفتاح رواية (الغجر يحبّون أيضا) على هذا الشّعر الأجنبيّ، هذه القصيدة المستحضرَة في تصديرها يمكن للقارئ معرفة مصدرها وقائلها وانتمائها وذلك بفضل الإحالات التّي وضعها الروائي الّتي تبيّن ذلك، والتداخل هنا حاصل على مستوى المضمون فكل من القصيدة والرّواية يتمركز الحديث فيهما حول موضوع مشترك هو الكوريدا والموت.

ولقد ساهمت هذه العتبة الّتي عمد فيها الروائي إلى تقنية الاستحضار المباشِر للقصيدة الشعرية في تشكيل لمحة عامّة عن موضوع الرواية، ومَنحها تكثيفا دلاليا صنع عنصر التّشويق، وجعل القارئ يستشرف أحداث الرواية، ويتوقّع نهايتها من البداية.

[1]– واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص5.

وبعد هذا التصدير الشعري يأتي مباشرة المتن الذي يتجزّأ بدوره إلى عدّة أجزاء، وفي جزئه الأول تبدأ الرواية من حيث تنتهي؛ إذ تتحدّث فيه الابنة (إزميرالدا) الّتي وُلدت بعد وفاة والدها – بطل الرواية (خوسي أورانو)– عن تفاصيل وفاة والدتها (أنجيلينا أموندين)، وتستحضر ذكرياتهم وماضيهم عبر قراءة الرّسائل التي كانوا يتبادلونها والاستماع إلى ألبوم بعنوان (Bloc11-Auchwitz) الّذي يحتوي على قصائد غجرية كانت تغنّيها والدتها (أنجلينا)، ومن أكثر هذه القصائد تأثيرا هي القصيدة التي تحمل عنوان الألبوم والّتي تستمع إليها (إزميرالدا) باستمرار وتردّدها في كلّ مرّة:

أيّها الغجريّ التائه.

ابتسم، أنت في أوشويتز

في الجناح رقم 11.

تستحمّ بالغازات من أجل نقاء البشرية

وتتعلم كيف تصبح جرذا نبيلا[1]

هي قصيدة تحبّ (إزميرالدا) سماعها؛ لأنّها تحب سماع صوت والدتها التي غنّت هذه المقاطع، ولأنّ هذا المقطع تحديدا يتضمّن الحديث عن جدّها الّذي عُذّب بقسوة، وقُتِل بطريقة قاسية عن طريق الاختناق بالغاز في مكان يُدعى (Bloc11-Auchwitz) وهو «المكان الّذي أجرى فيه النّازيون التّجارب الأولى للغازات السامة، زيكلون، وكان الغجر أول من جُرّبت عليهم هذه الغازات، بشكل مخبري سرّي، وقد قُتل منهم ما لا يقل عن 600 ألف غجري»[1]، من بينهم جدّ (إزميرالدا).

هذا المقطع الشعري المترجَم الصّادر على لسان (إزميرالدا) ورد في سيّاق حديثها إلى والدتها المتوفية مُبْدِية من خلاله مدى حزنها الشّديد عند سماعها له؛ لأنّه يذكّرها بحادث مأساوي، وجريمة

[1]– واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص13.

[1]– المصدر نفسه، ص13.

إنسانية ارتُكبت في حقّ عدد هائل من الغجريين وفي حقّ جدّها؛ وهذا ما كشفت عنه الإحالة الّتي عرّفت بالمكان المذكور الّذي اختِير اسمه ليكون عنوان هذا المقطع.

فمن خلاله يمكن إدراك عمق مأساة الغجر، ومدى الظّلم والتّهميش الذي كانوا يتعرّضون له وهو يحيل القارئ إلى هذه الحادثة التاريخية، لذلك لم يكن حضوره في الرّواية لملء الفراغ أو زيادة لا فائدة منها، بل جاء مكمِّلا للسياق السردي الّذي فرض استحضاره ليُتِم معنى الحديث، ويوضّح الفكرة التي كانت تتحدّث عنها (إزميرالدا).

وفي سيّاق آخر تتكرّر قصيدة أخرى من الشّعر الإسباني المترجَم ثلاث مرّات بين ثنايا السّرد تصدر على لسان مجموعة من الغجر الّذين شرعوا بالغناء الجماعي لهذه القصيدة فور وصولهم محطّة وهران أين نزلوا «وسط الموسيقى الاحتفالية، تسبقهم أغانيهم ونقرات القيثارة الجافة، والبانجو، والضحكات التي لا تتوقف:

بين سفر وسفر نكبر بسرعة

ينشد القلب أحلاما تركناها

وأخرى على الحافة تنتظر.

نحن الغجر لا نملك أحذية، ننتعل الريح والغيوم

نطير حيث نشاء، ونبيت حيث القلب يريد

بيتنا فضاء، وسقفنا سماء.

أرضنا سراب، تتنتفي فيه الحدود»[1]

يبدو جليّا من خلال تكرار هذه القصيدة أكثر من مرّة في ثنايا السّرد أنّ لها مكانة لدى هؤلاء الغجر الّذين قدِموا إلى وهران لِما فيها من مضامين تعبّر عن إحساسهم، وشعورهم وهم يتنقلون بين الأمكنة المختلفة، وهو إحساس الغربة والتّمييز الّذي ينتابهم وهم في وطن غير وطنهم بلا بيت يأويهم

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، صص15، 16.

ولا عائلة فهم يعيشون حالة من عدم الاستقرار والحرية المطلقة، لذلك يردّدونها في كلّ مرّة وفي كلّ موقف يصادفهم.

وقد صدرت هذه المقطوعة في الرّواية على لسان الشّخصيات الروائية، واكتفى الروائي باستحضار النصّ المترجَم دون إشارة إلى المصدر أو القصيدة بلغتها الأصلية، غير أنّ هذا الاستحضار عبّر عن الحالة النفسية للشّخصيات فأثرى السّرد من الناحية التعبيرية بالإضافة إلى الطّابع الموسيقي الّذي طبع المقاطع السردية والنّاتج عن تكرار المقطوعة.

وفي مقطع آخر يردّد أحد الغجريين:

نحن الغجر نحب الحياة

ولا نجبر أحدا على أن يكون مثلنا

لكن من يحبنا يتبعنا إلى آخر العمر

أو نحوّله إلى ثور، في كوريدا وهران[1]

ويبدو أنّ اختيار الشخصية لهذا المقطع لم يكن اعتباطيا بل كان مقصودا ليعرّف بطباع الغجر وطرق تعاملهم، وقد حملت المقطوعة في مضمونها أسلوب التّرهيب والتّهديد، وكأنّه يحاول تبليغ رسالة لمن يسعى إلى الاعتداء عليهم بأنّ مصيره سيكون الموت.

وتردّد البطلة (أنجلينا) مقطعا آخر:

نحن الغجر أبناء كلب

نحب دوما من يؤذينا، ولا نتعلم.

يسرق منا الربيع والشمس، ولا نتعلم.

يحول قلوبنا إلى رماد، ولا نتعلم

أليس من الأفضل الانسحاب من حلبة الموت

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص30.

أو الاكتفاء بشفرة استوكادا, لا ترحم[1]

والمقطوعة هنا وردت لتُظهِر سخط البطلة على مختلف أنواع الظّلم الّذي يتعرّض له الغجر، وتصوّر رفضها لهذا الواقع الّذي لابد من التصدّي له، فهم لا يريدون غير السّلام والطّمأنينة والتّعايش السلمي وهو ما عبّرت عنه المقطوعة الموالية:

نحن غجر فقط.

ننام حيث تحرسنا السماء ونجمة العاشق الولهان

لسنا من صنع الحروب.

لسنا من سرق من الشّمس أشعتها

علّمنا جدنا الغجري العتيق

أنّ الحياة أكثر قداسة من الأديان

وأنّ قطرة نبيذ من حقول الروح

أكثر نبلا وانتشاء من حقد البشر[2]

والنّماذج كثيرة جدّا من هذا النّوع في رواية (الغجر يحبون أيضا)؛ إذ تتوزّع على طول الرّواية من بدايتها إلى نهايتها، وسنشير إلى مواضعها في الجدول الموالي:

الرقم	القصيدة المترجمة	رقم الصفحة
1	حبيبي الذي لا يسمع دمي وبكائي ويكتفي بالتربيت على كتفي على هذه الأرض التي نبت النور فيها دون أن يُزرع واتسع الخير من صلب الشّجر، والبحر والسماء	63، 64

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص47.

[2]- المصدر نفسه، ص 101.

	على هذه الأرض تأتي الرياح والعواصف بلا انتظار وتتسع كما النار على بقعة الزيت ...	
2	أن أحبك معناه أن أجدك دون عناء البحث عنك. أن تركض نحوي قبل أن ألوح لك بمنديلي أن تحبني أن يسبق سؤالك دمعي ويغطي صوتك على ندائي الحب أن تعطي كل شيء، وتعطل السؤال ...	97
3	خذني بين يديك أيّها الفارس المجنون. قبلني كما يفعل المهاجر مع قلبه. بعثرني في سمائي التي أعرفها. لقد أخذوا أبي ولم يرجعوه سحبوا نساء قريتي، عندما عدن كنّ عاقرات. الغجر لا يهاجرون نحو سماء غير سمائهم لا تخف عليّ من ضياع المسافات وأتساع المعابر ...	158
4	ألم أقل لك من قبل إنّه صعب عليك تحمّلي؟ سامحني حبيبي، لقد أخطأتُ. الغجر يخطئون أيضا... يوم أصبت بك، لم أتساءل كثيرا، فقد انتميت إليك كليا. ...	195
5	الحب طفل حر	

	لم يعرف أبدا قانونا. إذا كنت لا تحبني، فأنا أحبك وإذا أحببتك فاحذر مني (أُحيل إلى النص الأصلي بلغته الأصلية في الهامش)	198
6	كلما لمحتك عارية، استيقظت الأرض فيّ أرض ناعمة، بلا حوافر خيل. بلا قصب، أناقتها صافية. مغلقة على الآتي، بحدود الغيم. ... (أحيل إلى النص الأصلي بلغته الأصلية في الهامش)	201 ،200
7	وطني العراء وملكي كل ما بين الفضاء والأرض وغطائي سماء بلا لون ولا حد. ألونها كما أشاء، لحظة ما يأمرني قلبي، ويقيني.	210
8	كم كنت وحيدة في غيابك حبيبي إلى أن جئت. شربت البحر في انتظارك ونمت في العراء لكيلا أخسر أنفاسك ...	286

9	...لا نخف من رياح تأتي بلا موعد، تبعثر العظام والغبار، والقبور القديمة. أينما قادتنا الظلمات والأنواء، نظل غجرا، أرضنا قلب من نحب	340

جدول رقم03: يوضح مواضع حضور الشعر المترجم في رواية (الغجر يحبون أيضا)

من خلال الجدول يتبيّن مدى التّداخل بين هذه الأشعار الأجنبيّة المترجمة، والأسلوب السّردي في (الغجر يحبون أيضا)، وجلّها صدر عن لسان الشّخصيات الروائيّة الّتي عبّرت من خلالها عن مشاعرها، وأحاسيسها، فقدّمت صورة عن طبيعة هذه الشّخصيات.

وقد توزّعت هذه المقطوعات على امتداد الرواية دون ذكر لمصدرها، ويُرجَح أنّ جلّها من الشّعر الإسباني وهو ما توضحه بعض العبارات التي تسبق المقطوعة كقول الشخصية مثلا «سمعتها تدندن بالإسبانية»[1]، أمّا عن طريقة توظيفها فإنهاّ وردت في ثنايا المقاطع السردية والحوارية، ومعظمها يتضمّن الحديث عن الغجر وطباعهم وطرق معاملتهم، واختيار المقطوعات الّتي تتناول هذه المضامين نراه أمرا طبيعيّا لأنّه يتناسب وأحداث الرواية الّتي تديرها شخصيات تنتمي إلى فئة الغجر؛ ولأنّ هذه الشّخصيات مستلهمة من هذه الفئة وأُسندت إليها مهمة التّعبير فمن الطّبيعي أن تستحضر أدبها وثقافتها، كما يمكن أن تكون بعض المقاطع الشعرية ملفّقة (منحولة) يعود أصلها للروائي ولكنه ينسبها إلى الشّخصيات.

وقد حضرت هذه المقطوعات داخل السرد الروائي عن طريق آلية الاستحضار المباشِر، إذ تحضر كما هي دون إحداث أيّ تغيير أو تصرّف فيها من قِبل السّارد، لذلك يمكن للقارئ الكشف

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص195.

عنها من أول قراءة، لا سيّما أنّ طريقة كتابتها من حيث حجم الخطّ تختلف عن الخط الّذي كُتبت به المقاطع السردية، وهو ما يسهّل عملية تمييزها من السّرد.

وقد أدّى هذا الاستحضار وظيفة تعبيرية؛ حيث عبّرت مضامين المقطوعات الشعرية عن الحالات النفسية والاجتماعية لشخصيات الرواية، وكشفت عن مكبوتاتهم الدّاخلية، وتوظيفها بهذه المضامين لم يكن عبثا، بل إنّ طريقة الانتقاء سواء تعلّق الأمر بالمقطوعة في حدّ ذاتها أم بالسيّاق الّذي وُضعت فيه توضّح القصد من توظيفها، فعلى سبيل المثال إذا كان المقطع السردي يتحدّث عن حبّ البطل (خوسيه) ل(أنجلينا) فإنّ المقطع الموالي يكون مقطوعة شعرية في الغزل.

وبعضها يحضر بفعل تذكّر شخصية ما لقصيدة قديمة ارتبطت بموقف معيّن، مثل القصيدة التي تذكّرها (إيميليانو) والد (إنجلينا) في سيّاق حديثه مع ابنته عن والدتها المتوفية «ماتيلدا كانت شاعرة على طريقتها، وبأحاسيسها العظيمة. تقول كلّما اشتدّ عليها حنين الطفولة القاسية:

خذني بين يديك أيّها الفارس المجنون.

قبلني كما يفعل المهاجر مع قلبه.

بعثرني في سمائي الّتي أعرفها.

لقد أخذوا أبي ولم يرجعوه

سحبوا نساء قريتي، عندما عدن كنّ عاقرات.

الغجر لا يهاجرون نحو سماء غير سمائهم[1].

وبالتّالي نرى أنّ هذه المقطوعات حملت مضامين ذات طابع اجتماعي وعاطفي وتاريخي، ويتمّ توظيفها حسب هذه المضامين بِما يتوافق والمقطع السّردي، فعبّرت بذلك عن الحدث، وبعضها عبّر عن الموضوع العام للرّواية، وعبّر عن حالة الشّخصيات، أمّا من الناحية الفنية فقد طبعت الرّواية بطابع موسيقي وكسرت رتابة السّرد.

[1]- واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق ، ص158.

وعلى العموم يمكن الوقوف من كلّ ما تقدّم من نماذج حول الحضور الشّعري في روايتي (شهيّا كفِراق والغجر يحبّون أيضا) على جملة من الاستنتاجات نلخصها في النّقاط الآتية:

-الحضور الشعري في هذين الرّوايتين لم يقتصر على المدوّنة الشعرية العربيّة، بل سجّل الشعر الأجنبيّ أيضا حضوره بدرجات متفاوتة تختلف باختلاف المضمون السّردي.

-أدّى الموضوع الروائي وطبيعة الشّخصيات الروائية دورا مهمّا في عملية انتقاء النصوص الشعرية بما يتماشى وثقافتها والبيئة الّتي تنتمي إليها.

-عملية استحضار النّماذج الشعرية السّابقة تأتي في الغالب كحجّة، أو في موضع الحكمة التي تدعّم رأي السّارد أو شخصية ما من الشّخصيات، وتمّت عملية انتقاء هذه الأشعار بدقة متناهية من قِبل الروائي لتتماشى والسيّاق السردي الّذي يسبقها، كما يمكن أن تكون في موضع العنوان الّذي يلخّص مضمون المقاطع السردية.

-تمّ الحضور الشعري داخل الرّوايتين عبر أساليب مختلفة هي:

*استحضار مباشر سواء لأشعار الآخرين أو لشعر الروائي دون تصرّف فيه من قِبل الروائي وذلك بالمحافظة على النص الأصلي كما هو.

*استحضار غير مباشر كاستثمار معنى النص الأصلي وتوظيفه بما يتوافق مع مضمون السّرد الروائي.

*إبداع مقطوعات شعرية تكون وليدة اللّحظة السردية إذ لا وجود لها خارج الرّواية.

من كلّ ما تقدّم يتبيَّن أنّ الرّواية الجزائريّة استمدّت مادتها واتّكأت في متنها على مختلف المضامين الّتي تشترك معها في الوسيلة التّعبيريّة المتمثّلة في الكلمة، كما تشترك معها في الموضوع الّذي قد يتطابق مع موضوع الرّواية، وكذا تشترك في المجال؛ فهذه الأنواع الأدبيّة تنتمي إلى المجال نفسه الّذي تنتمي إليه الرّواية وهو مجال الأدب، وهذا الاشتراك يُيسِّر عملية انفتاح الرواية على الأجناس الأدبية بمختلف أنواعها، ويجعلها محلّ استقطاب من قِبل الرّوائيّ الّذي يسعى دائما إلى البحث عن الأساليب والتقنيات الّتي تثري نصَّه وتعمِّق دلالاته.

الفصل الثالث: تداخل الأجناس الأدبية الشعبية في الرّواية الجزائرية المعاصِرة

تمهيد

أولا: الأدب الشّعبي(قراءة في المفهوم)

ثانيا: النّثر الشّعبي

1. تداخل الرّواية مع الأمثال الشّعبية.
2. تداخل الرّواية مع الحكاية الشّعبيّة.

ثالثا: الشّعر الشّعبي

تمهيد:

مثّلت تقنية التّداخل الأجناسي سمة طبعت الرّواية الجزائرية المعاصِرة؛ حيث لا تعترف بالوحدة ولا تركن للقيود؛ فهي في انفتاح دائم ولا محدود على مختلف المجالات الأدبيّة، وغير الأدبيّة حيث لا حدود تقيِّد الرّوائي، فأصبحت بذلك الرّواية الواحدة فسيفساء تتنوع داخلها الأجناس، وتتعدّد الرّؤى والأساليب والتّقنيات، وهذا التّحرر أزال قاعدة اللّغة الواحدة والنّوع الواحد، وألغى ثنائية المركز والهامش، ومن أبرز مظاهره الانفتاح على عالم الأدب الشّعبي الّذي طالما هُمِّش ووُضع في إطار الأدب الهامشي، نراه الآن يسجّل حضوره داخل الأدب الفصيح لا سيّما الرّواية، وهذا يدلّ على أنّ الرّوائيين وجدوا فيه ما يعبّر عن موضوعاتهم، ويدلّ على تميّزه وخصوصيته التّعبيريّة.

والأدب الشّعبي ينقسم بدوره إلى جنسين كبيرين مثله مثل الأدب الفصيح هما النّثر الشّعبي والشّعر الشّعبي، وتندرج ضمن هذين الجنسين أنواع مختلفة؛ فالشّعر الشّعبي يتضمن مجموعة من الأنواع الشعرية الشّعبيّة الّتي تختلف في مسمياتها وخصائصها وأشكالها، والنّثر الشّعبي له أنواعه أيضا كالسّيرة الشّعبية، والمثل الشّعبي، والحكاية الشّعبية واللّغز الشّعبي... وهذا التّنوع يؤكّد قيمة هذا الأدب ومكانته، هذه القيمة التي يستمدّها من مواضيعه المتناوَلة المستمدّة من واقع الحياة اليومية بحكم صلته الوثيقة بحياة الأفراد والجماعات، وتعبيره عنها باللّغة الّتي يفهمها العامة من الناس سواء المتعلّمين أم غير المتعلمين، وكذا يستمدّها من طريقة الطّرح، وأسلوب الصِّياغة الّذي يُوضع في قالب إبداعيّ يكون متميّزا ومكثّفا، كالمثل الشّعبي الّذي يكون محمّلا بدلالات عميقة، ومعانٍ عديدة على الرّغم من قلّة كلماته وقِصر جمله، أضف إلى ذلك اللّغز الشّعبي والقصيدة الشّعبية، وجلّها أنواع أدبية شعبية نعترف بمكانتها الإبداعية، وقدرتها التّعبيرية الّتي تمكّن الأدب الشّعبي بفضلها من حجز مكانة له ضمن الأدب عامة، وبدأ يظهر في السّاحة الأدبيّة ويخرج من إطار الأدب الهامشي.

ولم يأت حديثنا عن موضوع الأدب الشّعبي عبثا بل جاء بعد ملاحظة ظاهرة التّداخل بينه وبين الأدب الفصيح؛ والرّواية من النّماذج الّتي يتجلّى فيها هذا التّداخل، حيث يحضر في بعض الرّوايات الجزائرية المعاصرة بشكل لافت، الأمر الّذي دفعنا إلى البحث عن أهداف الرّوائي من اللّجوء

إلى هذا الأدب وتوظيفه في متن الرّواية، واستجلاء أشكال هذا التّوظيف وصِلَته بالرّواية، وقبل الكشف عن ذلك تجدر الإشارة إلى مفهوم الأدب الشّعبي، وعلاقته بالأدب الفصيح بصفة عامة والرّواية على وجه الخصوص ليتسنّى لنا الوقوف على خصوصيته، ومعرفة نقاط الاتّفاق، والاختلاف بينهما.

أولا: الأدب الشّعبي(قراءة في المفهوم):

الأدب الشّعبي في أبسط تعريف له هو تلك الأجناس التّعبيرية الّتي يُنتجها الشَّعب ليعبّر بها عن مواضيع مستمدّة من صميم حياته الاجتماعية، ويعبِّر بها عن مشاعره، وكلّ ما يخصّه بِاللّهجة العامية الّتي لا تلتزم بنظام القواعد اللّغوية كما هو الحال في الأدب الفصيح، وعلى هذا الأساس تختلف اللّهجة الّتي تُكتب بها الأنواع الأدبية الشّعبيّة باختلاف المناطق، ذلك أنّ اللّهجة العامية قد تختلف من منطقة إلى أخرى، وهو بذلك وليد البيئة لارتباطه بها من ناحية اللّهجة والتّعبير عن عاداتها وتقاليدها، فتأتي نصوصه محمَّلة بمختلف الموروثات الثّقافية الخاصّة بهذه البيئة، وبناء على هذا المفهوم نقول إنّ الأدب الشّعبي هو «فنّ التّعبير بالكلمة عن واقع وأحلام الجماعات الشّعبية، والّذي صاغته في مراحل تطورها في أشكال عدّة هي الأسطورة، والسّيرة الشّعبيّة أو الملحمة، فالحكايات الشّعبيّة فالأغاني، فالأمثال فالألغاز...إلخ لتُضَمِنَها رؤيتها الآنية-لحظة الإبداع-وتحمّلها برؤية مستقبلية»[1] وهذه الأنواع الأدبيّة هي الّتي تشكّل الأدب الشّعبي، وتُثري موضوعاته من خلال أساليبها المتنوعة الّتي تطرح قضايا تعبّر بعمق عن الإنسان، وتوسِّع خصائصه؛ فكل نوع أدبي شعبي له خصائص يتميّز بها عن غيره من الأنواع.

غير أنّ المحاولات الّتي اهتمت بوضع مفهوم للأدب الشّعبي وضعت جملة من الشّروط الّتي يتوجّب توفرها لتحقّق المعنى المراد لهذا الأدب، وتُميِّزه عن الأدب الرّسمي في قولهم إنّ الأدب الشّعبي هو «التعبير عن انفعال عاطفي أو فكري، يتخذ اللهجة العامية أسلوبا له في التّعبير، تطغى على معانيه السّذاجة التي يتميز بها ابن الشّعب المحروم من الثّقافة، ولكنها سذاجة لا تخلو من إرهاف

[1]-كمال الدين حسين محمد حسين، دراسات في الأدب الشّعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، مصر، ط1، 2001، ص13.

الحس، وبراءة وعفوية في إطلاق المشاعر والأحاسيس، وصدق في استعمال الألفاظ والأساليب واختيارها»[1]، ففي هذا المفهوم تمّ التّركيز على التّعبير بالعامية، وبَساطة العبارات، والألفاظ المعبَّر بها وهذا يجعله أدبا قريبا من جميع الطّبقات خاصّة الطّبقة البسيطة.

وبالإضافة إلى شرط الكتابة بالعامية عُرِّف الأدب الشّعبي أيضا بأنّه الأدب «الّذي يكون مجهول المؤلِّف، ويكون تناقله شفاهيا جيلا عن جيل»[2]، فهو الأدب الّذي لا يُنسب لأيّ شخص بل يعدّ من إنتاج الشّعب والجماعة ويُنسب إليها، وهو أيضا الأدب الّذي لا يُكتَب بل يتمّ حفظه وتداوله شفاهة بين الفئات الشّعبيّة، ويكون متوارَثا عبر الأجيال، غير أنّ هذين الشّرطين لا يمكن الأخذ بهما وبناء مفهوم الأدب الشّعبي عليهما؛ فبالنسبة إلى مجهولية المؤلِّف فإنّ من الأنواع الأدبيّة الشّعبية ما عُرِف مؤلّفه ونُسِب لِقائله كالشّعر الشّعبي الجزائري –على سبيل المثال– حيث نجد جملة من الشّعراء الشَّعبيين الّذين كتبوا قصائد نُسِبت إليهم واشتهروا بها، وقد أُلِّفت حولها مؤلّفات[3] تضمنت مختلف القصائد الشّعبية وقائليها وقد تمّ طبعها ونشرها لا سيّما في الآونة الأخيرة، وهذا دليل على الاهتمام الّذي حظي به الأدب الشّعبي من قِبل الباحثين.

ومع ذلك يبقى شرط مجهولية المؤلف نسبيّا، ذلك أنّ بعض أنواعه التّعبيرية يصعب تحديد مؤلِّفها أو قائلها لكثرة تداولها وسرعة انتقالها بين الناس كالمثل الشّعبي –على سبيل المثال– الّذي نادرا ما نجده يُنسَب لقائل معيّن، حيث نجده يُتداول في الأوساط الشّعبية على أنّه ملك الشّعب لأنّه وُلِد من صلبه، ووجد فيه ما يعبِّر عنه فنسبه إليه لذلك فهو لا يختصّ بالفرد بل بالجماعة.

---

[1]– عامر رشيد السامرائي، مباحث في الأدب الشّعبي، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1964، صص15، 16.

[2]– المرجع نفسه، صص9، 10.

[3]– منها: كتاب علي بولنوار (الشّعر الشّعبي الجزائري، منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، 2010)، وكتاب: أحمد الأمين (صور مشرقة من الشّعر الشّعبي الجزائري، دار الحكمة للطباعة والنشر والتوزيع)، وكتاب: محمد بلخير(أشعار الهوى والوغى: نصوص من التراث الشّعبي الجزائري، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2007)، وكتاب: أحمد قنشوبة (الشّعر الغض؛ قراءات في الشّعر الشّعبي الجزائري، الفارابي للنشر والتوزيع، بيروت، 2008) وكتاب: صالح الحنيطي(موسوعة الشّعر النبطي الشّعبي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2006).

وبالتّالي فالمفهوم السّابق قد يصدق على المراحل الزّمنية القديمة الّتي كانت تعتمد المشافهة لكن لا يمكن تطبيقه على الأدب الشّعبي الحديث والمعاصِر الّذي بدأ يلقى الاهتمام والعناية به «وتسجيله والبحث عن مؤلفيه ودراسة حياتهم الخاصة وبيئتهم العامة، يُضاف إلى ذلك أنّ تلك العناية من الباحثين ومن قِبَل جمهور من النّاس أدّت إلى أن يُطبَعَ ذلك الأدب ويُنشَر»[1]، والأدب الشّعبي بذلك يحاول أن يرسم لنفسه طريقا مستقلاّ، وقد أصبح محطّ اهتمام الدّارسين، وأصبحت له مكانته في ميدان الأدب، بل بدأ أيضا يلاقي الاهتمام من قِبل أدباء الفصيح.

ومع هذا التطور الّذي شهده مجال الأدب الشّعبي العربي فمن الضّروري تجاوز بعض المفاهيم الّتي تحدّده في شروط معيّنة مثل التي سبق ذكرها؛ إذ إنّ الأدب الشّعبي أوسع من أن يكون هو الأدب الّذي لا يُعرَف مؤلفُه أو هو الأدب الشّفوي، وهي شروط تُضيِّق من مفهوم الأدب الشعبي وتحصره في نقاط معيّنة، في حين أنّه أرقى من ذلك؛ فهو الأدب الذّي يعتمد الكلمة للتّعبير، ثري بأنواعه المختلفة الّتي يُبدع كتّابها وقائلوها في إنتاجها فنجدهم أكثر حرصا على اختيار الكلمات وسبكها ما يجعلها مكثّفة المعاني، وعميقة الدّلالات، كالمثل الشّعبي واللغّز الشّعبي، والشّعر الشّعبي، والأغنية الشّعبية، ولكل نوع منها خصوصيته الشّكلية والموضوعية.

وما يجب التّأكيد عليه هو أنّ هذا الأدب موضوعه الشّعب فهو يعبّر عن حياة الفئات الشّعبية وما تعيشه في واقعها، وهو لصيق بها لا ينفصل عنها لأنّه نابع من عمق هذه الفئة، والأديب الشّعبي فرد من المجتمع وبالتالي فهو يعبّر عنه وينقل مشاعره، وآلامه، وتجاربه الحياتية في نصّه بأسلوب خاص يترفّع فيه عن الكلام العادي بإضفاء لمسات فنّية كالإيقاع، والتّكثيف الدّلالي والمحسّنات البديعية والصور البيانية الّتي تحفل بها مختلف الأنواع الأدبية الشّعبية، لذلك فهو ليس بالكلام العادي الّذي يتداوله العامة من الناس، بل يصدر عن شخص له القدرة على التّعبير بإبداع.

لكن تجدر الإشارة إلى نقطة مهمة وهي اختلاف اللّهجات وتعدّدها، وهنا قد يتعسّر على البعض فهم بعض الكلمات الّتي يعبّر بها الأدباء الشّعبيون لأنّها خاصة بمنطقة معيّنة تكون في الغالب

[1]– عامر رشيد السامرائي، مباحث في الأدب الشّعبي، مرجع سابق، ص10.

هي المنطقة الّتي ينتمي إليها الأديب، فعلى سبيل المثال عندما يقرأ شخصٌ جزائري قصيدةً شعبيّة عراقية قد لا يفهمها لأنّ كلماتها غريبة عنه، بل قد لا يفهم قارئ جزائريّ قصيدة شعبيّة جزائرية لأنّ كاتبها من منطقة مختلفة نظرا لاختلاف اللّهجات من مكان إلى آخر، وعلى عكس ذلك نجد في الأدب الفصيح أنّ أيّ قارئ عربي يتمكّن من فهم نصٍّ مكتوب باللّغة العربية الفصحى لأنّ لها قواعدها المضبوطة والمحدّدة والمتفق عليها بين جميع العرب وألفاظها وإن كانت غريبة سهل إيجادها في المعاجم.

والغاية الّتي نبتغيها في هذا الفصل هي دراسة مختلف الأنواع الشّعبية انطلاقا من وجودها داخل الرواية باعتبارها نوعا أدبيّا ينتمي إلى الأدب الفصيح، وهي-أي الأنواع الشّعبية- بذلك تغدو مكوّنا من مكوناتها-الرواية- ووسيلة تعبيريّة يتوسّل بها الرّوائي ليُثري مضمون روايته، وهذا يؤكّد صلة الأدبين ببعضهما البعض والعلاقة بينهما، فمهما اختلفا في الجانب اللغوي أو الشّكلي إلاّ أنّ هذه العلاقة تظلّ قائمة بفعل اشتراكهما في وظيفة التّعبير عن الحياة الإنسانية، ومختلف الظّواهر النّفسية والقضايا الاجتماعية والثّقافية والاقتصادية الّتي يعيشها الإنسان، فكما تطرح الرّواية هذه الظّواهر والقضايا في متنها، كذلك يفعل الأدب الشّعبي بمختلف أنواعه، وكلٌّ منهما يعبّر بطريقته الخاصّة.

ومن الرّوايات الّتي وقع اختيارنا عليها لدراسة تجلّيات التّداخل بين الرّواية والأدب الشّعبي رواية (شبح الكليدوني) للروائي(محمد مفلاح)، ورواية (رأس المحنة) للروائي (عزالدين جلاوجي)، ورواية (ليليات رمادة) باعتبارها مجالا خصبا لدراسة هذا التّداخل نظرا لِما تتسم به من حضور مكثّف لمختلف الأنواع الأدبيّة الشّعبية مجسّدة بذلك ظاهرة التّداخل بين الرّواية والأدب الشّعبي، والأسئلة الّتي نهدف إلى الإجابة عليها من خلال استجلاء هذا التّداخل هي: هل يكتفي الرّوائي الجزائريّ بتوظيف الأدب الشّعبي الجزائري فقط؟ أم يتجاوزه إلى أدب البلدان الأخرى؟ وما طبيعة الأنواع الأدبيّة الشّعبية المستهدَفة من قِبل الرّوائِيِّين الجزائريّين؟ وما الهدف من هذا التّوظيف؟

ثانيا: النّثر الشّعبي:

تندرج تحت جنس النّثر الشّعبي أنواع أدبية متعدّدة كالأسطورة الشّعبية، والمثل الشّعبي، واللغز الشّعبي، والحكاية الشّعبية، والسّيرة الشّعبية، وهي أنواع تتميّز بلغتها البسيطة العادية البعيدة عن الغموض، وتطرح موضوعات مختلفة منها الواقعي الّتي تستمدّها من الواقع الّذي يعيشه الشّعب، ومنها المتخيّل الّذي يكون من نسج الخيال، وقد سجلت أنواع هذا الجنس الأدبي الشّعبي حضورها في متون الرّوايات الجزائرية المعاصِرة لتعبّر إلى جانب السّرد عن القضايا المطروحة.

1.حضور الأمثال الشّعبية في الرّواية الجزائرية المعاصِرة:

إذا تحدّثنا عن الأمثال بصفة عامة فإنّنا نجد في قول (أبي هلال العسكري) ما يلخّص مفهومها، ويُلِمّ بخصائصها، ويُبرِز فضلها وأهميتها؛ فهي تعدّ-كما يقول- «من أجَلِّ الكلام وأنبلِه وأشرفِه وأفضلِه؛ لقلّة ألفاظها، وكثرة معانيها، ويسير مَؤونتها على المتكلّم، مع كبير عنايتها، وجسيم عائدتها، ومن عجائبها أنّها مع إيجازها تعملُ عمل الإطناب، ولها روعةٌ إذا برزت في أثناء الخطاب»[1] وهي بهذا المعنى تجسّد رصيدا معرفيا ثريا يمدّ الفرد بخبرات جديدة ومعارف عديدة، وتُمكِّنه من اكتشاف حياة السّلف، وذكر عاداتهم وتقاليدهم وطريقة حياتهم، فهو يرتبط بالمكان ويكشف عن خصوصيته.

أمّا إذا خصّصنا الحديث عن الأمثال الشّعبيّة فنعتقد أنّ القول السّابق ينطبق عليها أيضا، فهي تعدّ نوعا تعبيّريا ينتمي إلى جنس النّثر الشّعبي، ويتميّز عن بقية الأنواع التّعبيرية الأخرى بكونه يمتلك القدرة على التّعبير بإيجاز ودقّة عن قضية ما، لذلك نجده محمّلاً بالكثير من الدّلالات والمعاني الّتي تفيد الإنسان في حياته كون قائله لم يُنتجه عبثا بل هو حصيلة تجربة وخبرة في الحياة لأنّ «تجارب الإنسان تشغله إلى حدّ كبير(...) وكلّما عاش الإنسان في هذه التّجارب وأحسّ بوقعها على نفسه

[1]- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبدالله بن سهل)، جمهرة الأمثال، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص10.

كان أشدّ ميلا للتّعبير عنها وعن نتائجها»[1]، لذلك تصدر الأمثال الشّعبية في الغالب عن شخص واعٍ، يتميّز بالحنكة والفطنة والذّكاء ويملك وعيا بالأمور وبالواقع، ما يؤهّله لصياغة هذه التّجارب والخبرات في جملة تعبيرية بكلمات عامية ثرية في مضمونها، وقوية في معانيها.

وهذا التميّز الّذي تحظى به الأمثال الشّعبية جعل الباحثين يخصّونها بدراسات مستقلّة راجين من ذلك الوصول إلى كنهها، ومعناها الحقيقي، وخصائصها، ودوافع صياغتها، ومن المفاهيم المقدّمة للمثل الشّعبي أنّه: «قول قصير مشبّع بالذّكاء والحكمة، ولسنا نبالغ إذا قلنا أنّ كلّ مثل يصلح أن يكون موضوعا لعمل أدبيّ كبير، إذ استطاع الكاتب أن يتّخذ من المثل بداية لعمله فيعيش تجربة المثل، ويعبّر عنها تعبيرا تحليليا دقيقا»[2]، فالتّشبع والثّراء الّذي يختصّ به المثل يجعله قابلا للتّوسع والتّحليل؛ فجملة واحدة تتضمن بضع كلمات يمكن أن يُعبَّر عنها في صفحات عديدة نظرا للكثافة الدّلالية الّتي يحتوي عليها المثل.

وهذا التّكثيف الدّلالي يَنتج عن خاصّية الإيجاز الّتي تعدّ أبرز الخصائص المميِّزة للأمثال الّتي تُعرَفُ بأنَّها: «قليلة اللّفظ كثيرة المعاني، وهي تحتوي على نمط من الأخلاق وعلى فلسفة بل على فنّ الحياة، فإنّها تعبّر عمّا تكنّه الشّعوب في أعماق أنفسهم»[3]، لذلك تأتي ثرية المحتوى؛ لأنّها تتطرّق لجميع مجالات الحياة فتعبّر عن المجتمع، وعن الدين، وعن السّياسة، وعن الثّقافة، وعن الاقتصاد ومن هنا تتنوع الأمثال بتنوع المواضيع الّتي تعبّر عنها، وهذا يؤكّد صلتها الوثيقة بحياة الأفراد ومواكبتها لتطورات الحياة الإنسانية، ومن هنا يتبيّن أنّ الهدف الرّئيسي من إنتاج الأمثال الشّعبية هو التّعبير عن المشاعر وعن طريقة الحياة؛ ذلك أنّ مضامين هذه الأمثال قد تحمل تجربة فردية لكنّها تعبّر عن المجموعة الّتي تعيش الظّروف نفسها فتجد فيها ما يعبّر عن حالتها، فتتبنّاه الجماعة وتتداوله

[1]- نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص142.

[2]- المرجع نفسه، ص144.

[3]- قادة بوتارن، الأمثال الشّعبية الجزائرية، تر: عبدالرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987، ص5.

فيصبح ملكا لها تنطق به في الحالات المناسِبة، لذلك يعدّ من الأنواع التعبيرية الشّعبية الّتي لا يُعرَف قائلها.

إذن فالأمثال الشّعبية بكلّ المعاني السّابقة تعبّر عن الشّعب بالدّرجة الأولى انطلاقا من تجارب يعيشها، وتمتاز «بإيجاز اللّفظ وحسن المعنى ولطف التّشبيه وجودة الكناية، ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم (...) تنبع من كلّ طبقات الشّعب (...) فالعجائز في البيوت تؤلّف الأمثال، وطبقة الفلاحين تنبع منها أمثال وكذلك طبقة الصناع والتّجار وغيرهم»[1]، وبالتالي فهي لا تشترط في صياغتها أن يكون قائلها على دراية وتمكُّنٍ من القواعد النحوية والصّرفية كما في الأمثال الفصيحة لأنّها تتحرر من كلّ القيود اللغوية، فتُصاغ باللّهجة العامية وتكون وليدة البيئة لكنّها رغم ذلك تبقى حاضرة عبر الأزمنة نتيجة تداولها جيلا بعد جيل وسهولة حفظها، وثراء مضامينها، وتعبيرها عن الحياة الإنسانية.

وبعد هذه الإشارات إلى مفهوم الأمثال الشّعبية تجدر الإشارة إلى أهمّ الخصائص الّتي يتميّز بها عن غيره مجملة في النّقاط الآتية[2]:

-استخدام الألفاظ استخداما فنّيا يبتعد عن كل تحديد لغوي، وفي وسع هذه الألفاظ أن تربط بين الأفكار ربطا قويا متماسكا.

-التّعبير بالجمل القصيرة عن لقطات متنوعة من التّجربة.

-التّعبير بالجمل المتعارضة الّتي تصوّر تناقضات الحياة.

-تمتاز الأمثال بالحركة الإيقاعية الّتي تنجم عن استخدام الوزن والإيقاع.

-الاستعانة بأسلوب التّكرار لزيادة عنصر التّأثير.

-تمتاز الأمثال بطابع الحكاية وذلك بافتتاح بعضها بكلمة "قالوا".

[1]-أحمد أمين، قاموس العادات والتّقاليد والتّعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012، ص69.

[2]- نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، مرجع سابق، صص 145، 146.

وعلى العموم فالأمثال الشّعبية تمثّل نوعا أدبيّا شعبيّا ومصدرا تعبيريا مهمّا له مكانته في مجال الأدب الشّعبي، وقد لاقى الاهتمام من الدّارسين العرب الّذين اهتموا بجمعها وتصنيفها، والبحث في خصائصها ومفهومها، وهذا يعكس قيمتها التّعبيرية، والاعتراف بها وبأهميتها الفنّية والموضوعية، وهو اهتمام لا يقتصر فقط على الدّارسين المهتمين بالأدب الشّعبي، بل أصبحت أيضا محطّ أنظار أدباء الفصيح وفي مقدّمتهم الرّوائيين –كما ذكرنا سابقا– الّذين بدأوا يستلهمون من المدوّنة الشّعبية مختلف الأمثال ويوظّفونها في رواياتهم، ذلك أنّ «عمق مضمون الأمثال الشّعبية وجريان موضوعاتها على الألسن وسرعة تداولها بين الناس، كل ذلك يغري الأديب في استثمارها وقطف ثمارها لمحاولة نقل نمطية العيش، ثمّ إنّ الضّرورة الاجتماعية والاقتصادية والسّياسية تذهب إلى أبعد من هذه العفوية في أخذ الأمور على طبيعتها، ممّا يؤدّي إلى التصنع الّذي يلجأ لتسوية جسد النصّ من حيث البناء المعماري»[1]، فتكون الأمثال الشّعبية وسيلة في يد الأديب يعمّق بها مضمون روايته، ويمنحها أبعادا متعدّدة بتعدّد مضامين الأمثال الشّعبية ورمزيتها.

وفيما يلي سنعرض بعض الأمثلة الشّعبية الّتي تخلّلت المقاطع السّردية في الرّوايات المختارة للوقوف على مدى القيمة والإفادة الّتي قدّمتها للمضمون الروائي، واستجلاء التّداخل الحاصل بينها وبين المقاطع السردية داخل الرّواية، وطريقة توظيفها، وتوضيح العلاقة بينهما وإبراز مختلف هذه الأمثال، ولتحقيق ذلك سنتطرق لكل مثل على حدة.

1.1. لا يعجبك نُوار الدفلى في الواذْ دايَرْ ظْلايل، ولا يغرك زين الطُفلة حتى اتْشوف لفعايل:

ورد هذا المثل في رواية (رأس المحنة) على لسان (منير) في ثنايا حواره مع صديقه (عبد الرحيم) الّذي أُعجب بإحدى فتيات قريته فشَدّه جمالها، وقد عبّر عن ذلك بقوله: «تستحقّ فعلا أن تكون هذه الحلوة إلهة للجمال والحسن والفتنة»[2]، لذلك تمنّى بشدّة الزّواج بها نظرا لجمالها وحُسنِها، وقد عبّر عن ذلك لصديقه لكنه ردّ عليه قائلا: «لو سمع عمي صالح (والد عبد الرحيم) بحلمك هذا

[1]–بلحيا الطاهر، التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائرية، منشورات التّبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص44.

[2]– عزالدين جلاوجي، رأس المحنه، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2001، ص90.

لَأهدر دمك هو على عقيدة سيدي عبد الرحمن المجذوب "لا يعجبك نوار نُوار الدفلى في الوادْ دايَرْ ظْلايل، ولا يغرك زين الطُفلة حتى اتْشوف لفعايل»[1]، فبدل أن يعبّر له عن رأيه بكلام عادي ردّ عليه بهذا المثل الّذي على الرغم من قِصره إلاّ أنّه يحمل من الدّلالات والمعاني الكثير، وهذا يدلّ على أنّ الشّخصية هنا مدرِكة لقيمته وواعية بصدق مضمونه والمعنى المراد منه.

وفي الذّاكرة الشّعبية يتردّد هذا المثل كثيرا وله حضوره في الأوساط الاجتماعية العربية بصفة عامة والجزائرية بصفة خاصّة، وكما يُلاحَظ فقد كُتب باللّهجة العامية، وقد عمد قائله إلى المقابلة بين أمرين هما: نوار الدّفلى(أزهار نبات يُسمى الدّفلى)، والفتاة الجميلة، ومعروف عن أزهار هذا النّبات جمال شكلها ولونها وكثافتها فتسرّ النّاظرين وتجذبهم، وهو ناتج عن الإعجاب بشكلِها الخارجي لكنّها رغم هذا الجمال الظّاهر هي في الحقيقة نبتة مُرّة، والأمر نفسه ينطبق على الفتاة الجميلة فقد تكون كزهر الدفلة ظاهرها جميل وباطنها عكس ذلك، وعلى أساس هذا المعنى أصبح يُضرب هذا المثل للدّلالة على عدم الحكم على ظاهر الأمور والأخذ بها واتّخاذ القرارات انطلاقا منها، وإهمال الجوهر والباطن، لأنّ الأساس في الحكم ينبغي أن يكون مبنيّا على معرفة باطن الشّيء لأنّه هو الأهم والثّابت، أمّا الجمال الظاهري فيزول مع مرور الوقت.

وعليه فقد جاء هذا المثل معبِّرا عن موقف الشّخصية، وكاشفا عن رأيها، وحاملا لمضمون اجتماعي أقوى في التّعبير عن هذا المضمون من الكلام العادي، فقدّم بذلك إضافة للسّرد وأثرى المقطع السّردي بفضل قوّة معانيه، وبراعة تصويره، وعمق دلالاته، وحسن صياغته، والقدرة على التّعبير وإيصال للمعنى، أضف إلى ذلك الإيقاع الموسيقي الّذي ميّزه والنّاتج عن النهايات المسجوعة ما أضفى جمالية للسّرد.

والتّداخل هنا حصل على مستوى اللّغة، حيث تأتي المقاطع السّردية فصيحة وبعدها مباشرة يأتي المثل المكتوب بالعامية، وعلى مستوى النّوع، إذ إنّ الكاتب أدرج نوعا أدبيّا يختلف عن الرواية وهو المثل الشّعبي فتداخلا النّوعان وانسجما إلى حدّ بعيد، وكذا على مستوى المضمون، فقد تطابق

[1]– عزالدين جلاوجي، رأس المحنه، مصدر سابق، ص92.

مضمون السّرد مع مضمون المثل وهذا التطابق اقتضى استحضاره، وبالتالي أضاف قيمة موضوعيّة وأخرى فنّية للمتن السّردي بفضل خصوصيته وثرائه.

2.1.قِيزْ لُبَّار ولا قمح المَنَّه ** عزْ فَالنارْ ولا ذُلْ فَالجنَّه:

تبدو الكلمات الأولى من هذا المثل مبهَمة لأوّل وهلة ولا يُفهم معناها من أوّل قراءة، لأنّها بلهجة عامية خاصّة قد تكون متداوَلة في منطقة معيّنة، وغير متداوَلة في منطقة أخرى، ولإزالة هذا الغموض سنشرح هذه الكلمات وهي (قيز، لبّار)، حيث تُطلَق الأولى (قيز) على نبات يظهر في فصل الرّبيع يتميّز بكثافة أوراقه وهي إبرية الشّكل تعلوها أزهار بنفسجية اللّون، وفي أسفله يُنتِج ثمرة ذات قشرة سوداء ولبّ أبيض وهو الّذي يُؤكَل، أمّا الكلمة الثانية (لُبّار) فهي جمع (بور) وتدلّ على الأرض غير المزروعة، وتتميّز بارتفاعها.

ويدلّ هذا المثل الشّعبي في معناه على الرّضى بالقليل والاعتماد على النّفس في الحصول على الرّزق بدلا من الاتّكال على الغير الّذي يستكثر الخير ويفخر به في كلّ مرّة، وهو بذلك يفضّل عزّ الفقر ويرفض غِنى الذلّ ومد اليد للناس، والابتعاد عن سؤالهم والاكتفاء بالنّفس، وقد ساهم بهذه الدّلالات في تعميق دلالات السّرد، وقد ورد في مقام النّصيحة على لسان (منير) الّذي ظلّ راسخا في ذهنه لبلاغة معانيه الّتي يستفيد منها في حياته اليومية، ويأخذه مبدأً في الحياة لذلك كان دائما يُقَدَّم له كنصيحة من صديقه (ذياب لهلالي): «كان ذياب لهلالي ينتصب أمامي.. ممتد القامة.. أسمر الوجه.. شامخ الأنف.. وهو يقول كأنّما يوصيني: قيزْ لُبّار ولا قمح المنَّه**عزّ فالنارْ ولا ذُلْ فَالجنّه»[1]، فمن خلال السيّاق ندرك أهمية هذا المثل بالنّسبة للشّخوص، وهي أهمية تعكس اهتمام المجتمع الجزائري لا سيّما الطّبقة البسيطة بهذه الأمثال الّتي تعدّ بالنسبة لهم دروسا تلخّص معنى الحياة فيحتكمون إليها في معاملاتهم ومواقفهم، لذلك يردِّدونها فيما بينهم كوسيلة للنصح والإقناع لِما تتضمنه من خبرات ودلالات عميقة.

[1]– عزالدين جلاوجي، رأس المحنه، مصدر سابق، ص158.

والأمثال الشعبية على الرّغم من قلتها في رواية (رأس المحنة) إلاّ أنّها منحت المقاطع السّردية معانٍ عديدة، وساهمت في إثرائها من الناحية الموضوعية بأن عبّرت عن مواقف معيّنة حدثت مع الشّخصيات ونقلت حالتهم النّفسية والاجتماعيّة وكشفت عن الجانب الأخلاقي لهم، كما ساهم هذا التّداخل في خلق التّنوع في مستويات الكلام بين السّرد الفصيح والمثل الشّعبي(العامي)، فطبعها بطابع مميّز كسَر رتابة السّرد.

3.3.المكتوب في الجبينْ ما تمحيه يدِينْ:

يعدّ هذا المثل من الأمثال الّتي تتردّد بكثرة في الأوساط الاجتماعية الجزائريّة، وقد ورد في رواية (شبح الكَليدوني) معبِّرا عن إيمان (الحاجة صفية) بالقضاء والقدر، وذلك في سيّاق حديثها مع جارتها (كلثوم الوادية) حول أمنيتها بأن تُدفَن في المقبرة الّتي تحتضن والديها فكان ردّ الجارة بقولها: «يا الحاجة لكلّ شيء نهاية، المكتوب في الجبين ما تمحيه يدين»[1]، وقد استخدمته الشّخصية هنا كوسيلة لطمأنتها، ودعوتها لعدم التّفكير كثيرا وترك الأمر لله عز وجل لأنّ في يده التّدبير، وأرادت من خلاله أن تبلِّغها رسالة مفادها: أنّ ما هو مقدَّر لنا من الله لا يمكن لأيّ شخص ردَّه أو منع حدوثه، وهذا المثل ببعده الدّيني يعكس إيمان الشّخصية وتسليمها بقضاء الله وقدره، وبالتالي فقد استدعى حديث الشّخصية حضور المثل لتَنَاسُب مضمونه مع مضمون السِّياق السّردي.

4.4.قهوة وقارو خير من السلطان في دارو:

قد تخرج بعض الأمثال الشّعبية عن مضمونها الرّفيع، ومعانيها الدالة، ودلالاتها القَيِّمة لِتعبِّر عن معانٍ سلبيّة، ومن نماذجها المثل الشّعبي الّذي ردّ به أحد شخصيات الرّواية على (امحمد شعبان) عندما سأله عن حاله «فردّ عليه بسرعة: الحمد لله .. قهوة وقارو خير من السلطان في دارو»[2]، وفي مضمون هذا المثل نستشفّ معاني الاستسلام والانهزامية والكسل وعدم السّعي إلى تغيير الواقع، والاتكال على الغير في الحصول على الرّزق بدلا من الاعتماد على النّفس.

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص50.

وقد أدرك (امحمد شعبان) حالة الضّعف الّتي يعيشها هذا الصّديق ما جعله يتعجّب من ذلك، ويردّ عليه بسخرية واستهزاء بقوله: «لِمَ تستسلم لهذه الحياة...برافو»[1] وهو ردّ يوحي برفض الشّخصية البطلة لمضمون هذا المثل الشّعبي، وفي المقابل يتّخذه صديقه كمسلّمة يؤمن بصدقها وصحّتها وهذا يعكس تفكيره المحدود، ورؤيته الخاطئة للواقع والحياة، ويعكس أيضا ذهنية بعض أفراد المجتمع باعتبار أنّ الرّوائي استقاه من عمق المجتمع الجزائري الّذي يُتدَاول بين أفراده، فكان توظيفه توظيفًا يعبّر عن طريقة تفكير الشّخصية، وبالتّالي يخدم مضمون السّرد.

أضف إلى ذلك أنّ هذا المثل أُريد من خلاله توجيه نقد لاذع لفئة من المجتمع خاصة فئة الشّباب بسبب ما يشيع في أوساطهم من ظواهر سلبيّة تبعث على القلق، وتزيد من تأزّم الواقع وباعتبار الرّوائي فردا من أفراد هذا المجتمع فهو يلاحظ ما يسود فيه من ظواهر فيعكِس ذلك في روايته، فيتحوّل المثل الشّعبي إلى أداة نقد، لأنّ في توظيف الرّوائي للأمثال الشّعبية في نقده للوضع السّائد يحاول تقديم البديل وخاصة في سلوكات الناس المختلفة، لأنّ التّراث الشّعبي عموما يسعى إلى «التّعبير عن الجوانب الخيّرة في الإنسان ويذمُّ كل قبيح ويستقبحه معطيا بديلا في كلّ ما هو خير ونافع، وهو ما جعل الكتّاب ينطلقون من هذه الموضوعات الجاهزة الّتي تخدم الأغراض الّتي يسعون إليها»[2]، وعلى هذا الأساس تنبعث هذه الأمثال الشعبية من جديد داخل الرّوايات المعاصِرة، وذلك بإسقاط ما تحمله من معان ومضامين على الواقع الآني، فتستمرّ بحكم تداولها مواكِبة الواقع ومعبِّرة عنه بكلّ تغيّراته ومجالاته لثرائها، وعمق دلالاتها.

من خلال النّماذج السّابقة يتجلّى التّداخل القائم بين السّرد الرّوائي والأمثال الشّعبية، حيث تمّ استحضار هذه الأمثال المستمدّة من المدوّنة الأدبيّة الشّعبية العربية عبر تقنية التّوظيف المباشِر، وقد ساهم هذا التّوظيف في خدمة المضمون السّردي، فمنحَه بعدا واقعيّا كون هذه الأمثال الشعبية ترتبط بواقع المجتمع وتعبّر عنه، وعليه فهذا الاستحضار جاء لهدف موضوعي هو إثراء مضمون الرّواية

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، مصدر سابق، ص50.

[2]-بلحيا الطاهر، التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائرية، مرجع سابق، ص78.

وتعميق دلالاته والتّعبير عن مواقف معيّنة، وهدف فنّي هو الإفادة من جمالية المثل الشّعبي الّتي تحقّقها كلماته البليغة، والظّواهر البيانية والمحسّنات البديعيّة الّتي تُكوّنه، كالتّشبيه والمقابلة والسّجع، وممّا نستشفه أيضا أنّ هذا التّوظيف يبدو توظيفا واعيا ومقصودا من الرّوائيين، وقد حمل أغراضا عديدة كالنقد والسّخرية من الواقع ومن ظواهر معيّنة، فوُظِّفت هذه الأمثال الشّعبيّة كأداة تعبيرية تحقّق للرّوائي هذا الغرض.

وبناءً على ما سبق ذكره تتجلّى قيمة الأمثال الشّعبية، والأهمية الكبيرة الّتي تحظى بها من قِبل الرّوائي الجزائري الّذي يتّخذها مادّة «للتّعبير عن آرائه المختلفة ورؤيته لقضايا الإنسان من حوله، ثم يفسِّر بها ما يضطرب به المجتمع من أحداث ومشكلات، وتيارات فكرية وإيديولوجية، فهو يستمتع بهذا الإفضاء، ويجد فيه متنفسا لآرائه الّتي قد لا يستطيع أن يجاهر بها بأسلوب مباشر(...) فضلا عن استخدامها كحيلة تكسو بها جمال النصّ»[1]، فتشكِّل الأمثال الشّعبية إلى جانب السّرد مكوّنا من مكوّنات الرّواية الّتي يتكئ عليها الرّوائي لتبليغ رسالته وبلوغ غايته المتمثّلة في إثراء مضمون الرّواية، والتّعبير عن قضايا المجتمع بالدّرجة الأولى، وكسر رتابة السّرد.

2. تداخل الرّواية مع الحكاية الشّعبية:

يندرج هذا النّوع التّعبيريّ ضمن الأدب الشّعبي ويقوم على عنصر الحكي ويتضمّن الحديث عن موضوع معيّن، ودون شكّ أنّ هذا الموضوع له تأثيره على الأفراد سواء كان حقيقة أم من نسج الخيال لأنّه يتضمّن مغزى وهدفا معيَّنا خاصّة وأنّ من سِماتها الأولى «ارتكازها على الواقع الّذي يعيشه الشّعب، الواقع السياسي والاجتماعي معا، والحكاية الشّعبيّة حريصة على أن تُشعر القارئ أو السّامع بجوّها الواقعيّ حينما تبدأ حوادث القصّة بتحديد زمانها ومكانها، مخالِفة في ذلك الحكاية الخرافية الّتي يعدّ انعزالها عن الزّمان والمكان من سماتها الأولى»[2]، وهذا التّعبير المهتم بالواقع وبمختلف القضايا الّتي يعيشها الشّعب يساعد على انتشارها وشيوعها في الأوساط الشّعبية عن طريق التّداول والانتقال من

[1]- بلحيا الطاهر، التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائرية، مرجع سابق، ص20.

[2]- نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، مرجع سابق، ص97.

جيل إلى جيل شفاهة وهي بهذه السّمات تعدّ مخزونا مهمّا يحوي تاريخ الشّعوب، وثقافاتهم وعاداتهم وتقاليدهم.

وتُعرَّف الحكاية الشّعبية بأنّها عبارة عن «أثر قصصيّ ينتقل مشافهة أساسا، يكون نثريّا يروي أحداثا خياليّة لا يعتقد راويها ومتلقّيها في حدوثها الفعليّ، تُنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة، تهدف إلى التّسلية وتزجية الوقت والعبرة»[1]، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ معيار الخيال في الأحداث الّتي تتضمنها الحكاية الشّعبية نسبيّ يختلف من حكاية لأخرى، لأنّ بعض الأحداث المتَضمنَة في هذه الحكايات قد تكون حدثت حقيقة إلاّ أنّها بفعل انتقالها شفاهة وتداولها عبر الأجيال قد يحدث تغيير في الحدث بالحذف منه أو بالإضافة إليه، كما أنّ زمن وقوع الحدث قد يكون بعيدا ولا يعلم حقيقة وقوعه إلاّ من عايشه أو سمع عنه من مصدر موثوق، لذلك لا يمكن الفصل في هذه القضية وترجيح رأي على آخر.

ومهما ابتعدت بالخيال عن الواقع إلاّ أنّها تظلّ مشدودة إليه، وتحمل شيئا منه لأنّ موضوعها يدور «حول حدث مهمّ في أغلب الأحيان تعكس موقفا منه هو موقف الجماعة المردِّدة لها، أو الّتي سبقتها مباشرة في الوجود وتهدف إلى تحقيق مواءمة نفسية اجتماعيّة توظِّف شخوصا غريبة أحيانا لكنها مع ذلك تنطلق من واقع إنسانيّ وتنتهي إليه»[2]، لأنّها في النّهاية هي من إنتاج الإنسان الّذي هو كائن اجتماعي يعيش أحداثا، وتعترضه مواقف كثيرة في حياته بجانبها الاجتماعي والنّفسي وبالتالي لابد بأن يكون لذلك تأثيرٌ ينعكس في متن الحكاية الشّعبية.

وعموما فبالنّظر إلى معظم الحكايات الشّعبية المتدَاوَلة في الأوساط الشّعبية العربية عامة والجزائرية بصفة خاصّة نجدها تهتم بتصوير «العلاقات الاجتماعية بين مختلف الشّرائح الاجتماعيّة في الأبعاد المختلفة، وما ذلك إلاّ لأنّها تصدر في أشكالها ومضامينها عن نموذج اجتماعيّ تريد أن ترفع إليه سلوك الأفراد وهي بذلك تستغلّ المفارقات الّتي تُفرزها مواقف معيّنة في حياة النّاس ويكثر تواردها

[1]–عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص185.

[2]– عزي بوخالفة، الحكاية الشّعبية الجزائرية(دراسة ميداينة في مدينة المسيلة)، دار سنجاق الدين للكتاب، 2009، ص33.

في المجتمع لكي تكشف عن الصّراع الطّبقي وعن علاقة الجماعات الشّعبية بعضها ببعض»[1]، وهي بهذا المفهوم ترتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع وأحداثه وتطوراته، لذلك تختلف أنواع الحكايات الشّعبية وتتطور تبعا لتطورات المجتمعات، كحكايات البطولة، وحكايات الأولياء الصّالحين، وحكايات الثورات...إلخ، وكلها تُصاغ في قالب حكائي يتردّد على لسان الأفراد ناقلا أحداثا، ومعبّرا عن مواقف مختلفة، وعادة ما تتضمن حِكما بليغة، وهذا ما جعلها تستمرّ في التداول وتحظى بالاهتمام.

وبالتّالي يبقى مضمونها معبِّرا بدرجة كبيرة عن الإنسان، وثريًّا بالعِبر المستخلَصة من تجارب عاشها الإنسان الّذي يبقى محور اهتمامها، ومن خصائصها أنّها «لا تلتزم بحدود شكلية دقيقة، كما أنّها ليست معنية بالعبارات النّمطية الّتي تسبق الحكي وتتلوه، ولا تتقيّد بوقت معيّن تُروى فيه، ولا ترتبط بمناسبات معيّنة، كما أنّها لا تتطلّب جمهورا كبيرا، ويكفي أن يستمع لها شخص واحد، في أيّ زمان ومكان، وروايتها ليست حكرا على الرواة المحترفين، إنّما يرويها جميع النّاس، من مختلف الأعمار ومن الجنسين»[2]، وهذا الّذي ساعد على سرعة انتقالها وتداولها، وقد تشتهر بعض الحكايات الشّعبيّة بدرجة كبيرة لقوة تأثير مضمونها؛ كأن تكون معروفة في العالم العربي بأكمله، في حين لا تتجاوز بعض الحكايات حدودها المحلية المنحصِرة في منطقة معيّنة.

وحفاظا على هذا الموروث المهم الّذي يتضمن تاريخ الأجداد وعاداتهم وطريقة عيشهم، وما شهدته الأوطان من أحداث بدأ في الآونة الأخيرة الاهتمام بهذه الحكايات الشّعبيّة من قِبل الباحثين الّذين اهتموا بجمعها وتدوينها في مؤلّفات خاصّة، ومنه بدأت الحكاية الشّعبية تستقلّ كنوع أدبي له مكانته في مجال الأنواع الأدبية التّعبيرية الّتي أصبحت تشكّل مادّة خِصبة لمختلف الأدباء سواء في الأدب الرّسمي أو الشّعبي، وما توظيفها في متن الروايات إلاّ دليل على أهميتها وقيمتها.

وعلى العموم كانت هذه بعض الإشارات الّتي تخصّ الحكاية الشّعبية بصفة عامة، ولا نبتغي من وراء ذلك دراستها كنوع مستقلّ بل هدفنا هو تسليط الضّوء عليها كنوع من أنواع الأدب الشّعبي

[1]- عزي بوخالفة، الحكاية الشّعبية الجزائرية(دراسة ميدانية في مدينة المسيلة)، مرجع سابق، ص115.

[2]- عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائريّ، مرجع سابق، ص 185.

وقد سجّلت حضورها في الرّواية الجزائرية المعاصِرة، وسنكشف عن هذا الحضور من خلال النّماذج الروائية المختارة، ونحاول الوقوف على مختلف الحكايات الشّعبية الموظَّفة داخل الرّواية للكشف عن الدّوافع الكامنة وراء هذا التّوظيف ومميّزاته والأسلوب المنتهَج لاستحضارها، والجمالية الّتي حقّقتها للرواية، ولِتحقيق ذلك وقع اختيارنا على روايتين هما (رأس المحنة، وليْليات رمادة) الّتي تضمّنت ثلاث حكايات شعبيّة هي (رأس المحنة، ذياب لهلايْلي، بقرة ليتامى)، وسنفصِّل الحديث عنها في الآتي:

1.2. رأس المحنة:

يُعدّ العنوان عموما من العتبات المهمّة الّتي تفتح للقارئ أبواب الكتاب لِتُعطيه فكرةً عامة عن طبيعة موضوعه ومجاله، لذلك لا يستغني عنها أيّ كاتب، فالعنوان «بصفته عتبة ممِهدة لولوج عوالم النصّ، وخطوة مطمئنة للقارئ، يقترح ضمنيا إقامة علاقة حوارية بين داخل النصّ وخارجه»[1]، هذه العلاقة تنبني على دقّة اختيار العنوان ومدى تعبيره عن المتن، فكلّما أحسن الكاتب صياغته صياغة تلِمّ بالمضمون إلماما شاملا، ومعبِّرا عنه من جميع الجوانب كلّما كان تصوّر القارئ المبني على أساس قراءة العنوان سليما وأكثر وضوحا؛ لأنّ العنوان «يمثّل حلقة التّعارف الأولى(...) بين القارئ والنصّ من جهة، وبين ما هو مجهول أو ما هو في طور التشكّل يتعرّف عليه القارئ بالتدريج ليصبح بعد ذلك المجهول معلوما من جهة ثانية»[2]، وبذلك يضيئ العنوان عتمة الغموض الّذي تكتنف القارئ قبل الاطّلاع عليه، ويُزيل الإبهام، لذلك يعدّ عنصرا مهمّا جدا في جميع الأعمال الكتابية.

والرّواية واحدة من الأعمال الّتي يؤدّي فيها العنوان دورا كبيرا في الإفصاح عن مضمونها أو نوع الموضوع الّذي تتطرّق إليه، لذلك اهتم به الرّوائيون بدرجة كبيرة، وذلك بغية إعطاء فكرة عامة على مضمون الرّواية من جهة، ومن جهة ثانية العمل على استقطاب عدد كبير من القرّاء وذلك بصياغته صياغة لافتة للانتباه، ولعلّ رواية (رأس المحنة) واحدة من الرّوايات الّتي تجذب القارئ بعنوانها اللّافت، فقراءته لأول مرّة تجعله يتساءل عن خلفيات هذا العنوان وأبعاده وعلاقته بمضمون الرّواية، ولا ريب

[1]–عبد المالك اشهبون، العنوان في الرّواية العربيّة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011، ص14.

[2]–المرجع نفسه، ص14.

أنّ الرّوائي له مقاصده وأهدافه من وراء اختيار هذا العنوان بالتّحديد؛ لأنّ أهمية العنوان عموما «تنبثق، ليس بوصفه إعلاما عن محتوى الكتاب وإخبارا له فحسب، بقدر ما أنّ فعل القراءة، وعدم القراءة، يدفع الكتاب أو النصّ إلى حافة المجهول، والوصفُ بأنّ العنوانَ نافذة النصّ على العالم، ودليل القارئ إلى النصّ، أي أنّ وجود النص من وجود العنوان»[1]، فبينهما علاقة ارتباط عضوية لا يمكن قطعها، والعنوان دليل التعريف بهوية الكتاب وموضوعه، وبالفكرة الّتي يطرحها، لذلك يُختار بعناية، ودقّة، وإيجاز ليكون دليلا واضحا يشير إلى مضمون العمل أيّا كان نوعه باعتباره جزءا لا يتجزّأ منه.

و(رأس المحنة) من العناوين الدالة على ما تطرحه الرّواية من قضايا؛ غير أنّه يحتاج إلى تمعن وقراءة للوصول إلى الدّافع من وراء اختياره، ولعلّ القراءة السطحية له لا تصل إلى استنباط مضمونه على عكس القراءة المعمّقة الّتي تبحث فيه من جميع جوانبه لتتمكّن من الوصول إلى المعنى الحقيقي لهذا العنوان وعلاقته بالمضمون، وإذا بحثنا في خلفياته نجد أنّه مستمدّ من الذّاكرة الشّعبية الّتي تحفظ الأحداث التّاريخيّة والوقائع وتسجلها بأشكال مختلفة لِما تتضمنه من مضامين هادفة، وحِكم بليغة؛ إذ يحيلنا إلى حكاية شعبيّة عُرفت في الأوساط الشّعبية الجزائرية باسم (رأس المحنة) أو (حكاية الجمجمة)، وهي من الحكايات الّتي اشتهرت في معظم المناطق الجزائرية، فأراد الرّوائي أن يكون عنوان هذه الحكاية الشّعبية هو عنوان روايته، الأمر الّذي يجعلنا نتساءل عن مدى التطابق بين الرواية والحكاية الشّعبية؟ والعلاقة بينهما؟ وهل نجد تفاصيل هذه الحكاية في متن الرّواية؟ وهل القصد من وراء وضع هذا العنوان هو استحضار الحكاية في حدّ ذاتها أم أنّ هناك دوافع أخرى؟

نكتشف منذ البداية أنّ الرّوائي تعمّد عنْوَنة روايته بهذا العنوان الّذي يُطابق تماما عنوان الحكاية الشّعبية (رأس المحنة) الّتي ربما يجهلها البعض من الّذين لا يميلون إلى الاهتمام بالموروث الشّعبي والسّماع للأغنيات الشّعبية أو الحكايات الشّعبية؛ لأنّ هذه الحكاية لم تنل شهرتها عن طريق التّداول

[1]–خالد حسين حسن، في نظرية العنوان؛ مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، 2007، ص493.

الّذي جعلها مشهورة في مناطق دون أخرى بقدر ما نالتها عن طريق القصيدة الشّعبية الّتي تضمنّت حوارا مطوّلا بين الشّاعر (بن خلوف) والجمجمة الّتي وجدها مرمية في وسط الطّريق.

وتقول الحكاية حسب ما يتمّ تداوله في الأوساط الشّعبية الجزائرية أنّ رجلا من الصّالحين كان مسافرا لمكّة لأداء مناسك الحج، وبينما هو يسير في الطّريق اعترضه قطّاع الطّرق وقتلوه، وظلّت جثته في مكان الجريمة إلى أن وجدها مجموعة من الرّجال فأكرموه بدفنها، لكن تشاء الأقدار أن يحدث فيضان في تلك المنطقة فتخرج الجثّة من القبر بفعل التدفق الكبير للمياه، وينفصل رأسها عن جسدها ويبقى مرميا في الطّريق[1] أين يجده الشّاعر فيشدّ انتباهه وتتملكه الحيرة والكثير من التّساؤلات حول حكاية هذه الجمجمة فيكتب قصيدة يحاورها فيها معبّرا عن حيرته وتساؤلاته وهي القصيدة الّتي غنّاها عدد كبير من الفنّانين الجزائريين منهم (رابح درياسة، البار عمر، لزهر الجلالي) فزادت شهرة الحكاية وانتشارها بفعل انتشار هذه الأغنية الّتي مازالت تستهوي الكثير إلى يومنا هذا لِطريقة غنائها المميّزة بإضافة الإيقاعات الموسيقية والمؤثّرات الصوتية، وتبدأ في مطلعها حسب غناء (عمر البار):

جيتْ نْسَالَك وانْتَ يا ترُد جْوابي

حَشمْتك بالله كَلمني

هذا وَطْنَك ولاَّ جيتْ برّاني

يا راس بْنادم لله كَلمْني[2]

وهذه الحكاية أو بالأحرى محاورة الشّاعر (بن خلوف) للجمجمة لها خلفية دينية تتعلّق بمحاورة النّبي عيسى عليه السّلام للجمجمة وهي معروفة في التّراث الديني بقصّة الجمجمة[3] وفيها يطرح النّبي عيسى تساؤلات كثيرة تخصّ الحياة الدنيا والآخرة وما بعد الموت وكانت الجمجمة في كلّ

[1]- فيصل شاطر، رأس المحنة؛ أسطورة ابن خلوف الشعرية/https://www.nafhamag.com/2016/03/24

[2]- المرجع نفسه.

[3]- كتاب المناجاة الكبرى لسيدنا موسى عليه الصلاة والسلام ويليها قصة الجمجمة، مكتبة المنار، تونس، دت، دط، من ص44- 49.

مرّة تجيبه على تساؤلاته وهذا من معجزات الخالق، لِتنتهي المحاورة برجوعها من جديد إلى الحياة في صورة شاب مؤمن من أحسن الشبان[1]، وبالتالي فالتّطابق بين الحكايتين جليّ واضح، وقد يكون الشّاعر متأثّرا بمحاورة النّبي عيسى فكتب قصيدة على منوالها، أو قد تكون حدثت بالفعل كما تناقلها الناس.

ويبدو أنّ الرّوائيّ اتّخذ من هذه الحكاية الشّعبية قاعدة بنى عليها أحداث روايته ومضمونها، حيث عمد إلى عنونتها بالعنوان نفسه الّذي تحمله الحكاية، وبالنّظر إلى مضمون الرّواية فهو لا يخرج عن التّعبير عن القضية الوطنية الجزائرية وما شهدته من تطوّرات وأحداث إبّان فترة ما قبل الاستقلال وما بعدها، والعشرية السّوداء، وكما هو معلوم فهي فترات عصيبة شهدت فيها الجزائر أحداثا مأساوية، لكنّها ظلّت صامدة بأهلها الّذين ناضلوا وحاربوا الظّلم وضحّوا بأنفسهم من أجل تحريرها من يد الاحتلال الفرنسي، وبعد ذلك الخروج بها من النّفق المظلم الّذي دخلت فيه في فترة التّسعينيات، يقول السّارد قاصدا الجزائر «لكَ الله أيّها الوطن العظيم، شامخا تبقى رغم المِحن»[2] هي المِحن الّتي عصفت بالوطن ومرّت خلالها الجزائر بفترات مظلمة.

والمتأمّل في هذه المِحن الّتي استحضرها الرّوائي في روايته يجد التّطابق بين عنوان الرّواية والحكاية الشّعبية؛ ونستشفّ من خلاله أنّ ما حدث مع الجمجمة يحدث الآن مع الجزائر نظرا لما شهدته من محن ونكبات فهما يشتركان في الحالة نفسها؛ فإذا كانت هذه الجمجمة منفصلة عن الجسد، ومرمية في الطّريق، ويلفّها الغموض الّذي جعل الشّاعر يتخبّط في الحيرة والتّساؤلات عن الحال الّذي وصلت إليه وأسباب هذا المصير الّذي لحق بها، فإنّ الجزائر أيضا سُلِبت من أهلها إبّان الاحتلال الّذي حاول بكلّ الطرق انتزاعها بالقوة، كما أنّها عرفت الكثير من المحن في فترة الاستقلال، والعشرية السّوداء الّتي زعزعت استقرار الوطن وأمنه، الأمر الّذي جعل الجزائريين يعيشون في حالة خوف ورعب ولا استقرار، ويصوّر السّارد مشهدا يبيّن فيه حالة الذعر الّتي كان يعيشها الجزائريون في هذه الفترة بقوله:

[1]- كتاب المناجاة الكبرى لسيدنا موسى عليه الصلاة والسلام ويليها قصة الجمجمة، مرجع سابق، ص 49.

[2]- عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، مصدر سابق، ص175.

«فجأة دوّت في الأفق طلقات رصاص رشّاش تتوقف لحظات ثمّ تعاوِد الانطلاق(...) وتعالت صفارات سيارات الإسعاف وسيارات المطافئ(...) إلى متى تظلّ أيّها الرصاص تمزّق سكوننا»[1]، وما هذا التّصوير إلاّ لمحة بسيطة عن الوضع السّائد، والحالة المأساوية والمتأزّمة الّتي مرّت بها الجزائر، حيث إنّ الواقع كان أشدّ دموية وقسوة يسير فيه الوطن وأهله نحو المجهول.

ونتيجة لهذه الظّروف ظلّ الشّعب غارقا في تساؤلاته بسبب طول هذه المأساة وأضرارها الجسيمة، ومعاناة الشّعب وتخبّطه في جحيم العداوة «أيقدر الأخ أن يفعل بأخيه كل هذا مهما كانت الأعذار؟ وإلى متى ينتهي هذا النّزيف؟ متى يستريح هذا الوطن من غليان الأحقاد؟ متى تلبسين فستان فرحك أيتها البيضاء؟»[2]، وفي هذا السيّاق وردت القصيدة الّتي قيلَت حول هذه الحادثة داخل الرواية في مشهد مشابه تماما لِمضمون الحكاية الشّعبيّة وهو مقتل الشاب (صلاح الدين): وهذه بعض الأبيات المستحضَرة:

«باعوك بقيمة ربعين سلطاني

والا انت ماكر نصّاب للضلالة

والاَّ قاتلْ رُوحْ عْلى اهْلَكْ جَانِي

والا كانت نفسك ظالمة خوانه

هَذا بَرَّكْ والاَّ جِيتْ بَرَّانِي

ياراسْ المِحنهْ لله جَاوَبْنِي»[3]

فالرّواية أفادت من تفاصيل الحكاية الشّعبية وتداخلت معها بشكل مباشِر حيث عمد الرّوائي إلى عملية إسقاط، فأسقط حادثة هذه الحكاية على واقع الجزائر الّذي عاشته في فترة من فتراتها المظلمة نظرا للتّشابه بينهما، والرّواية تنتقد بشدّة هذا الواقع، وتوجّه رسالة للقارئ بضرورة أخذ العبرة

[1]- عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، مصدر سابق، ص191.

[2]-المصدر نفسه، ص192.

[3]- المصدر نفسه، ص192، 193.

من تلك الأحداث المأساوية حتى لا تتكرر مرّة أخرى ويصبح حالها كحال الجمجمة بلا تاريخ ولا أهل ولا هوية، وهي بذلك شكّلت معادلا موضوعيا لِمحن الجزائر ونكباتها، وبالتالي فالدافع من هذا التّداخل هو ربط الصّلة بين الماضي والحاضر، والتّعبير بالرّموز بدل الإفصاح المباشر عن الفكرة المراد تبليغها، فوجد في هذه الحكاية مادّة طيّعة يتخفّى وراءها لتمرير رسائل تخصّ الوطن والهوية والدّين واختيار هذه الحكاية الشّعبية نراه موَفَّقا لتناسبه مع مضمون الرواية والموضوع الّذي تطرحه.

2.2.حكاية ذياب لهلايْلي:

تستدعي رواية (رأس المحنة) الحكاية الشّعبية المعروفة بحكاية(ذياب لهلايْلي والجازية الهلالية) من خلال البطلة المسماة (الجازية) والبطل المسمّى (ذياب) اللّذين تربط بينهما علاقة حب، ومن خلال ورود بعض المقاطع المستمدّة من الحكاية الشّعبية، ويصرّح السّارد بذلك كقوله: «وهجر ذياب قبيلة بني هلال وأقسم إن لحقه أحدهم أن يقتله لقد كره تنافر قومه من أجل التّفاهات(...) وفكّرت الجازية في حيلة حين لجأ إليها الجميع صارخين: يا ويح ذياب. البلاد بعده خراب»[1]، وفي هذا إحالة مباشِرة لحكاية ذياب لهلالي والجازية الهلالية.

وتقول الحكاية كما هو متداوَل في الأوساط الشّعبية أنّ بطلها «ذياب لهلايلي الّذي هو ابن رجل ذكي وامرأة غبية، فينكره أبوه لاعتقاده أنّ ابنه سيكون غبيا مثل أمه (...) لذلك يكلّفه برعي الإبل»[2]، وإن كانت الحكاية تختلف في بعض تفاصيلها من منطقة لأخرى إلاّ أنّها صوّرت دائما شخصية (ذياب) في صورة البطل الشّجاع صاحب البطولات والثّورة على الظّلم، ورفض الذلّ، فقد نفى –كما تقول الحكاية– عن نفسه تلك الصّفة الّتي ألحقها به أبوه الّذي اعترف به ناهيك عن المكانة الرّفيعة الّتي احتلّها في قومه[3]، ومِثله كانت (الجازية) نموذج المرأة الشّجاعة، فاستغلّ الرّوائي هذه

[1]– عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، مصدر سابق، ص107.

[2]– عزي بوخالفة، الحكاية الشّعبية الجزائرية، مرجع سابق، ص167.

[3]– المرجع نفسه، ص 167.

الحكاية الّتي «تعتبر جزءا من أشلاء السّيرة الهلالية في مرحلة من مراحل تفكّكها ونسيانها»[1]، وعمد إلى الإفادة من المغزى الّذي تدلّ عليه وتحمله، فحمّل شخصيتي (ذياب والجازية) بدلالات أخرى ترتبط بالوطنية والشّهامة، فجعلهما نموذج الشّجاعة الّذي ينبغي الاحتذاء به، وكأنّه بذلك يوجّه رسالة للقارئ بضرورة التحلّي بالوطنية وتحدّي الصّعاب الّتي تعصف بالوطن، والعمل على رفع رايته، ويتضح ذلك جليّا من خلال المقطع الآتي الّذي تسأل فيه (الجازية) البطل (ذياب):

«ما الّذي جاء بذياب إلى هذه الأرض؟

ويجيب ضاحكا:

لأنّه كان يحب الجازيه

وما علاقة الجازية بهذه الأرض؟

الجازية هي هذه الأرض»[2]

واللّافت للانتباه أنّ شخصية (الجازية) تخرج من كونها امرأة عادية لتحمل دلالات أخرى فتمثّل معادلا موضوعيًّا للوطن، ومن العبارات الدالة أيضا على ذلك في الرّواية قول شخصية (منير) «أنت يا الجازية في هذه الحارة كل شيء.. قد تجف البحار.. قد ترتخي الجبال .. قد تجبن الريح.. لكن الجازية يجب أن تبقى أبدا كبرياء»[3]، ومنه جاء توظيف هذه الحكاية الشّعبية في الرّواية بناء على مضمونها الّذي يحمل الكثير من الدّلالات الإيجابية الّتي تحقّق معنى الوطنية، وما الشّخصيات الّتي استلمت دور تحريك الأحداث الرّئيسيّة إلاّ إعادة لإحياء هذه الحكاية الشّعبية لِما تتضمنه من قيّم تبعث على التّحدي والصّمود في وجه الواقع المأساوي من أجل تحقيق التّغيير للأفضل، وعدم الاستسلام، وذلك يبدو من خلال تكرار السّارد لبعض التّفاصيل الّتي تتعلّق بالحكاية داخل المقاطع السّردية.

[1]- عزي بوخالفة، الحكاية الشّعبية الجزائرية، مرجع سابق، ص168.

[2]- عزالدين جلاوجي، رأس المحنه، مصدر سابق، ص26.

[3]- المصدر نفسه، ص189.

وبالتالي حمّلت حكاية ذياب لهلايْلي الرواية بأبعاد ودلالات أثْرت مضمونها، لأنّ الروائي بصدد طرح قضية وطنية تتعلّق بالثورة الجزائرية ضدّ الاحتلال الفرنسي، وما أعقبها من فترات وتطورات على الصّعيد السّياسي والاجتماعي، والحكاية تستجيب بدرجة كبيرة لهذه المضامين لأنّ أبطالها يمثّلون نموذج الثّورة على المحتلّ والنّضال لاسترجاع الحق، فكان الهدف من اللّجوء إلى استحضارها داخل الرّواية الدّعوة إلى الاقتداء بهؤلاء الأبطال والمجاهدة في سبيل الوطن، خاصّة وأنّ الرّواية كُتِبت بعد مدّة قصيرة من خروج الجزائر من أعسر الفترات الّتي مرّت بها وهي فترة العشرية السّوداء، وبالتالي فالرّواية توجّه رسالة إلى القارئ مفادها: أخذ العبرة من الماضي، والتّمسك بالهوية الوطنية، والدّفاع عنها ودعوة إلى تبنّي قيّم النّضال الوطني والتّضحية من أجل الوطن.

ومن خلال التّصريح المباشِر داخل الرّواية ببعض الإشارات الّتي تخصّ هذه الحكاية الشّعبية يبدو السّارد متأثّرا بالمغزى الّذي تحمله هذه الحكاية الشّعبية خاصّة وأنّ حكاية (ذياب لهلايلي) «قد أدّت أدوارا عوّضت الشّعب نفسيا، ومكّنته من التّأثر الرّمزيّ من الحاضر، وقلب الأدوار بشكل خرافي، رافضة بذلك الأمر الواقع قصد تعبئة الماضي، البعيد بتنشيط المآثر البطوليّة»[1]، فتحوّلت بذلك إلى حكاية رمزيّة تمدّ الرّواية بطاقات تعبيرية وتشحنها بالدّلالات والرّموز، يوظّفها الرّوائي حسب ما يتناسب والموضوع الّذي تعبّر عنه الرّواية.

ومن العبارات الدّالة أيضا على توظيف هذه الحكاية كأداة لشحذ همم الشّعب قول السّارد «دائما كانت الجازية الهلالية توصي ذياب بالحذر .. ياذياب اجعل عينيك وراء ظهرك .. كانت الجازية صادقة و خبيرة .. الرجال الكبار لا يقتلهم الرجال الكبار أمثالهم .. ولكن يطعنهم الأوباش وأراذل الناس»[2]، فبثّ عبر ذكر مآثر البطلين (ذياب والجازية) رسائل موجّهة إلى القارئ الواعي يحثّه فيها بضرورة الالتزام بقضايا الوطن وعدم الانصهار في ثقافة الغرب، وخيانة الشّهداء الّذين ضحّوا من أجل حرّية وطنهم، فوُظِّفت بذلك كأداة لشحذ همم الأجيال الصّاعدة، لأنّ توظيفها لم يكن عبثا بل

[1]- عزي بوخالفة، الحكاية الشّعبية الجزائريّة، مرجع سابق، ص 171.

[2]- عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، مصدر سابق، ص210.

أثرت الموضوع المطروح من خلال التّركيز على استلهام الشّخصية في هذه الحكاية الشّعبية بغية استحضار سماتها المتمثّلة أساسا في البطولة.

وتنتهي الرّواية نهاية تحمل دعوة صّريحة إلى الاقتداء بشخصية (الجازية) الّتي تمثّل كل جزائري يدافع عن وطنه من أجل الثّورة ضدّ الظّلم بكافة أشكاله، ومحاربة الفساد الأخلاقي، ، وهذا ما عبّرت عنه العبارات الّتي استهلّ بها السّارد المشهد الختامي بقوله:

« يا الجازية..

بلغ القلب العفنُ

انتفضي

حشاشة الرّوح ترتعش

سويداء القلب تختنق

اقتليه

اشحذي الخنجر المسموم واقتليه»[1]

والمقصود بالحديث هنا هو شخصية (امحمّد املمد) الّتي تمثّل نموذج السّياسي الظّالم والمتسلّط الّذي يأكل أموال الشّعب، وهي بهذا التّوظيف أدّت «دور المحرّض على الثّورة بتحريك الواقع المأساوي»[2]، كما وُظِّفت توظيفا رمزيا يحيل إلى الأمل في غد أفضل، وتجاوز كلّ العقبات الّتي عصفت وتعصف بالوطن: « وحين أشرقت شمس الصباح كان الجميع يشاركون في عيد حارة الربوة وكانت الجازية تُصغي لموال ذياب:

يا سيدة الضياءْ

والأرض والسّماء

يا سيدتي ...

[1]- عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، مصدر سابق، ص215.

[2]- عزي بوخالفة، الحكاية الشّعبية الجزائرية، مرجع سابق، ص171.

داياتهم خسئوا

وانبجس الضّياء

تيهي على عرش قلبي

وازرعيه خصبا ونماء»[1]

ويتضح جليّا إفادة الرّوائي من حكاية (ذياب لهلايلي والجازية الهلالية) المعروفة في الأدب الشّعبي، وقد وظّفها داخل الرّواية مستعينا بما تحمله من دلالات ومعانٍ عميقة تدلّ على البطولة وحبّ الوطن والدّفاع عنه، وقد عبّرت هذه الدّلالات عن طبيعة موضوع الرّواية، والرّوائي عمد إلى توظيفها كأداة لنقد واقع الأمة العربيّة الّتي لم تأخذ «من تراثها ولا من الغرب إلاّ القشور .. وقد زيّن لها أعداؤها ذلك فضلّت ضلالا مبينا»[2]، وهذا سبب مأساتها وهمومها، كما أراد من خلال الرّواية إعادة بعث الموروث الثّقافي وتعريف الأجيال الصّاعدة به.

3.2.حكاية بقرة اليتامى:

تعدّ حكاية (بقرة اليتامي) من الحكايات الشّعبية المشهورة لدى الفئات الشّعبية التّي تحكي حكاية طفلين توفيت والدتهما وتركتهما يتيمين، فتزوّج والدهما بامرأة حاقدة، تعاملهم بالسّوء وتقسو عليهم، وكانت لديهم بقرة يتغذّون من حليبها لكن الأمر لم يطل لأنّ زوجة الأب قامت ببيعها لمنعهم من الاسترزاق من حليبها، وتستمر قساوة زوجة الأب فتطردهم من بيت والدهم، لكن العناية الإلهية كانت الرّفيق الدّائم لهما، وشاءت الأقدار أن يصبحا من أثرياء المدينة، وتصبح الفتاة زوجة السلطان، وتعيش في سعادة مع زوجها وشقيقها[3]، وتُعرَف هذه الحكاية عند كثير من المجتمعات العربية عامة والجزائرية خاصة، وكثيرا ما تُتداول بينهم في جلساتهم كلّ حسب طريقته، وإن اختلفت

[1]- عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، مصدر سابق، ص220.

[2]- المصدر نفسه، ص207.

[3]- لقراءة الحكاية كاملة يُنظر كتاب: عائشة بنت المعمورة، رابح خدوسي، بقرة اليتامى (حكايات جزائرية شعبية من التراث الشّعبي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دت، صص12-30.

من منطقة لأخرى في بعض تفاصيلها إلاّ أنّها ظلّت محافظة على فكرتها الرّئيسية المتمحورة حول الصّراع بين زوجة الأب والطّفلين اليتيمين، وهذا الصّراع الّذي يطرحه مضمون الحكاية هو صراع بين قوتي الخير والشّر، وانتصار الخير في النّهاية.

إنّ النّظرة العميقة في متن حكاية (بقرة اليتامى) تدفعنا إلى تجاوز أحداثها السطحية، والبحث في ما وراء هذه الأحداث، واستنباط ما تطرحه من قضايا كونها ثرية جدّا في مضامينها وأبعادها؛ فهي تطرح قضية الانتماء، والهوية ومشكلة فقدانها، وما ينجرّ عن ذلك من تشتّت وضياع وغربة كما حدث مع الطّفلين بعد وفاة والدتهما، ففقدان الأم هنا هو فقدان الاستقرار، والأمن، وما زاد من حدّة هذا الفقدان هو الدّخيل الّذي احتلّ مكانة الأم والمتمثّل في زوجة الأب القاسية الّتي مثّلت مصدر الخوف والرعب للطفلين اليتيمين، ما دفعهما إلى العيش في حالة فراغ وحيرة، والتخبّط في واقع مجهول في ظلّ الصّراع الّذي يعيشانه؛ لكن قساوة هذا الواقع ومأساويته لم تزدهم إلاّ قوة، ودفعا قويا للبحث عن الذات والاستقرار، وتغيير الواقع.

فعلى الرغم من بساطة هذه الحكاية الشّعبية إلاّ أنّها تزخر بالقيّم والدّلالات الّتي تعبّر عن الحياة بحكمة، ورؤية منطقية، ونظرة واعية للواقع، لذلك أصبحت تُوَظَّف في متون الرّوايات ويستحضرها الرّوائيون لغايات معيّنة، وبطرق متعدّدة فيكيّفون ما تطرحه من مواضيع وفق ما يطابق غاياتهم من هذا التّوظيف بغية تمرير فكرة ما، وهذا ما عمد إليه (واسيني الأعرج) في روايته (ليليات رمادة) الّتي استحضرت حكاية (بقرة اليتامى) في إحدى مواضعها، وعلى الرّغم من أنّ السّارد اكتفى بالإشارة إلى هذه الحكاية دون استحضار نصّها الكامل، ومع ذلك أحال إليه في الهامش والهدف من ذلك دفع القارئ إلى الرجوع إلى النصّ الكامل للحكاية الّتي حمّلت الرّواية بدلالات، وأبعاد أضمرها هذا الاستحضار.

لقد وردت حكاية (بقرة اليتامى) في سيّاق حديث البطلة (رمادة) عن الوطن الجزائر، وتحسّرها على ما آلت إليه من أوضاع تبعث على القلق واللاّ استقرار قبل جائحة كورونا وفي ظلّها: «كان يمكن لشادي أن يستمرّ في أرضه ولا يهاجر، لولا هذه العصابة الّتي قتلت كلّ شيء، النباتات

والحيوانات والبشر، وحوّلت التربة إلى إسمنت مسلح ومزّقت الأرض كمن يمزق جسدا حيّا بعد جريمة»[1]، وتستمرّ ثورتها على واقع الوطن، وانتقادها له مبدية سخطها ورفضها لِما يحدث: «حتى كبار العصابة اليوم هم نزلاء سجون خمسة نجوم. لابد أن يكونوا سعداء بضيفهم كوفيد، كأنّه نزل ليخلط كل أوراق البلاد(...) أكثر من نصف قرن وهم يمصّون جسد البلاد، حليبها ودمها وهواءها لو استطاعوا، ولم يتركوا إلا الهيكل العظمي واقفا، تحوّلت البلاد بلادنا إلى بقرة، وأصبحنا نحن أيتامها»[2]، ويبدو من خلال ذلك موقف (رمادة) الرّافض للواقع الاجتماعي والسّياسي للوطن، وقلقها إزاء حالة التأزم الّتي يعيشها.

ويتجلّى بوضوح من خلال المقاطع السابقة استناد السّارد إلى حكاية (بقرة اليتامى) جاعلا الوطن في الرواية مقابل البقرة في الحكاية الشّعبية، والشّعب مقابل الطّفلين اليتيمين؛ وليس هذا من قبيل الصّدفة، بل وُظِّف عن قصد نظرا للتوافق والتطابق بين الطّرفين؛ فحاول الإفادة من مضامين هذه الحكاية وتوظيفها توظيفا رمزيا يحمل في طيّاته أبعادا، ويحيل إلى معانٍ عديدة تُستنبط من هذا التّوظيف تتمثّل أساسا في التّعبير عن الوضع المأساوي، ونقل الواقع الّذي يعيشه الوطن بسبب تدني الخدمات على مستوى جميع الأصعدة بفعل اللامبالاة، والتّخلي عن المسؤولية من قِبل المسؤولين هذا الّذي تسبّب في ضياع الشّعب ولجوئه إلى أوطان أخرى بحثا عن ظروف أفضل، فالوطن باعتباره الأم والحاضن الأول للشّعب تحوّل إلى مكان غريب لا يشعر فيه أهله بالاستقرار والأمن.

وانطلاقا من هذا التّحليل يبدو أنّ الغاية، والدّافع من وراء استحضار حكاية (بقرة اليتامى) هو توجيه نقد لاذع للسلطة، ونقد الواقع السّياسي والاجتماعي، فالبقرة الحلوب (الوطن) الّتي تمثّل مصدر الاسترزاق تمّ استنزاف طاقتها، ونهش لحمها، ولم يبق منها إلاّ العظم الّذي لا يُسمن ولا يُغني من جوع ولا فائدة تُرجى منه، والأيتام (الشّعب) هُضِمت حقوقهم فأصبحوا يعيشون حالة اغتراب داخل وطنهم، وعليه، فالعملية هنا هي عملية إسقاط تعمّدها الرّوائي بغية نقد وتعرية الواقع في جميع

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص151.

[2]- المصدر نفسه، ص 151.

مستوياته، كما أراد من خلال هذا التّوظيف دعوة الشّعب إلى تغيير واقعه، واستنهاض همّته، والبحث عن ذاته، والتّمسك بالوطن ومحاربة كل الممارسات الّتي تهدّد أمنه واستقراره.

فهذا التّوظيف لحكاية (بقرة اليتامى) شَحن المقطع السّردي بطاقات تعبيريّة، وكثّف دلالاته لأنّ إشارة السّارد إلى هذه الحكاية في سيّاق حديثه أخفت من ورائها الكثير من الدّلالات الّتي أراد إيصالها إلى القارئ بطريقة غير مباشرة ليفضح واقعا سياسيا متناقضا، ويوقظ وعي الشعب الّذي يعيش حالة سبات، ويقف موقف المتفرّج الّذي لا يحرّك ساكنا، ويترك الساحة فارغة أمام المتربّصين والدّخلاء، ولا يسعى للثّورة على هذا الواقع وتغييره، لذلك عمد إلى الابتعاد عن المباشَرة في طرح القضية مستعينا بهذه الحكاية الشّعبية الّتي اتّخذها كأداة رمزية تحيل إلى خطاب سياسي مشفّر يتضمن نقدا لاذعا للواقع السّياسي، ولا يخلو من السّخرية والتهكم، وتوظيف هذه الحكاية بالتّحديد راجع إلى تَناسُب مضامينها، وإيحاءاتها، وقيّمها مع غاية السّارد التّعبيرية.

وعليه لا يمكن إغفال الدّور الكبير الّذي أدّته هذه الحكاية الشّعبية في التّعبير عن قضايا معيّنة ترتبط بواقع الإنسان وما يعيشه من ظروف، وباعتبار الرّواية تهتم بذلك، فقد وجدت فيها ما يثري مضمونها، على اعتبار أنّ الحكايات الشّعبية تكتسب قيمتها التّعبيرية والفنّية بفضل «جوهرها الفلسفي العميق وتوجهها الفكري وقيّمها الأخلاقية(...) ففي هذه الحكايات نجد حقيقة الحياة تكتسب تفسيرا ومعنى طبيعيّا وشعبيّا وروحانيا»[1]، الأمر الّذي جعلها تكتسح الرّوايات ويُعاد بعثها من جديد وتطويع مضامينها وفق ما يلائم القضايا المعاصِرة، وهذا يتأتّى من ثرائها، وعمق دلالاتها وتعبيرها بصدق عن الواقع والجماعات الإنسانية، ما يجعلها صالحة ومتجدّدة عبر الأزمنة.

4.2.الاستهلال ب "كان يا مكان":

تبدأ رواية (ليليات رمادة) بعبارة (كان يا مكان)، وهذه البداية تحيلنا مباشرة إلى العبارة الاستهلالية الّتي تُفتَتح بها الحكايات الشّعبيّة، فتعود بنا إلى الأسلوب الحكائي الشَّعبي القديم الّذي

[1]– شاه رستم غياثوفيتش شاه موساروف، الأدب الشّعبي عند العرب والترك؛ الطوبولوغيا والتفاعل المتبادل، تر: محمد نصرالدين الجبالي، مكتبة الملك فهد، الرياض، 2012، ص241.

يميل فيه «الاستهلال إلى التّركيز المحدَّد بكلمات، وفي الأغلب جرى العرف الفنّي أن يكرّر القاص بعض الكلمات مثل "كان يا مكان"، وتجسِّد هذه الاستهلالات وضعا زمنيّا متداخلا بين الماضي زمن الحكاية والحاضر زمن روايتها»[1]، هذا الوضع الزّمني لا يكون محدّدا؛ إنّه زمن لا محدود يدخل في خانة المجهول؛ هذا ما يجعله زمنا غامضا ومترجّحا بين الخيال والواقع، فقد يدلّ الفعل (كان) على زمنٍ ماضٍ وتاريخ واقعيّ، كما قد يدلّ على زمن متخيَّل، والحكم على هذا الزّمن يرتبط بالحادثة الّتي تسردها الحكاية ومدى واقعيتها وحدوثها فعلا.

وهذا الغموض الّذي يكتنف العبارة الاستهلالية (كان يا مكان) يجعلها تخرج من كونها عبارة عادية إلى عبارة رمزية محمّلة بالدّلالات ومنفتحة على التّأويلات والقراءات لا سيّما بعد خروجها من إطار الحكاية الشّعبية لتكون بداية لنوع آخر، وهذا الخروج عن المألوف وكسر النّمط المتعارف عليه يمنح السيّاق معانٍ متعدّدة ويُكسبه دلالات جديدة ترتبط بموضوعه والقضيّة الّتي يطرحها، ويخلق نوعا من الانفتاح الواسع واللّا محدود على هذه القراءات، فتكون بذلك أداة يتخفّى خلفها الكاتب ويبتعد بواسطتها عن الطّرح المباشِر لطرح قضايا معيّنة، والتّعبير عنها بطريقة غير مباشرة، لأنّ الاستهلال لا يمكن عزله عن المضمون فهو «ليس عنصرا منفصلا عن العمل الفنّي كله، كما يوهم موقعه في بداية الكلام، كما أنّه ليس حالة سكونية يمكن عزلها والتّعامل معها كما لو كانت بنية مغلقة على ذاتها (...)فهو عنصر له خصوصيته التّعبيرية باعتباره بدء الكلام، والبداية هي المحرّك الفاعل الأول لعجلة النصّ كله»[2]، فلا ريب في أنّ هذه البداية لها تأثيرها على العمل ككلّ، واختيارها من قِبل الكاتب له دوافعه وغاياته المقصودة، وبالتالي تتحوّل إلى عنصر فاعل ومؤثِّر يعمل على تكثيف الدّلالات التعبيريّة.

لذلك يولي الكتّاب عناية خاصّة بوضع العبارات الاستهلالية لأنّ لها تأثيرها الموضوعي والجمالي على العمل بأكمله؛ ولعلّ من الأمور الّتي جعلت السّارد في رواية (ليليات رمادة) يختار عبارة (كان

[1]- ياسين النصير، الاستهلال؛ فن البدابات في النص الأدبي، دار نينوى، سورية، دط، 2009، ص100.

[2]- المرجع نفسه، ص17.

يا مكان) هو العمل على جذب انتباه القارئ، وخلق عنصر التّشويق والإثارة من جهة، وطبع الرّواية بطابع حكائي ألِفه القارئ في الحكايات الشّعبية من جهة أخرى، بالإضافة إلى خدمة موضوع الرّواية والقضية المطروحة من خلال اختيار عبارة ال (كان يا مكان) لتكون عبارة الاستهلال والبدء نظرا لِما تُضمره من دلالات ومعانٍ نكتشفها من خلال ربط العبارة الاستهلالية بمضمون الرّواية لاستجلاء الخطاب الكامن وراء اختيارها وما تحيل إليه، والكشف عن العلاقة بينها وبين المضمون.

إنّ تجاوز المعنى السّطحي لعبارة (كان يا مكان) يدفعنا إلى اكتشاف معانٍ أعمق فالعبارة تدلّ على أنّ الحدث المراد سرده حدَثَ في ماضٍ مجهول لا ندري إن كان قريبا أو بعيدا واقعيا أو متخيَّلا، لكن ما تؤكّده هذه البداية أنّها تدلّ على الماضي من خلال توظيف الفعل (كان) الّذي يحدّد الزمن الماضي، الأمر الّذي يجعل القارئ يفهم أنّ ما تتضمنّه الرّواية من أحداث قد وقعت وانتهت، غير أنّ إعادة النّظر والتّخمين في دافع السّارد إلى وضع هذا الاستهلال يوقِع القارئ للوهلة الأولى في دائرة الغموض، ويزجُّ به إلى «الدّخول نحو منطقة مجهولة بالنّسبة له، إذ وفي هذه المنطقة يستدعي الخيالي الفنّي لمزجه بالواقعي. إنّ الماضي هو الانتهاء، الاكتمال، العدم، أمّا سرده واستدعاؤه والإخبار عنه فلا يتحقّق سوى في زمن غير زمنه»[1]، فمن غير الممكن أن تُوظَّف هذه العبارة داخل الرّواية لسرد حدث مضى دون أن تكون لهذا التّوظيف أبعادٌ تعبّر عن الحاضر وتطرح قضايا معاصِرة.

فالقارئ أمام استهلال يقوده إلى طرح العديد من التّساؤلات «ذلك أنّ ما يأتي به الرّوائي ليس وليد فراغ، وإنّما يَنتج عن واقع تحقّقت الدّلالة عليه برموز وإشارات»[2]، فما غاية السّارد من هذا الاستهلال؟ وما طبيعة العلاقة الّتي تربط بينه وبين مضمون الرّواية؟

لقد وردت عبارة (كان يا مكان) في مطلع مقدّمة الرّواية، ومن المفارقات الّتي أحدثها السّارد والّتي يمكن ملاحظتها على هذا الاستهلال أنّه في الحكايات الشّعبية عادة ما تليها عبارات من قبيل(في قديم الزمان وسالف العصر والأوان)، غير أنّ السارد في الرّواية خالف ذلك؛ حيث حافظ

[1]- صدوق نورالدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1994، ص42.

[2]- المرجع نفسه، ص19.

على العبارة الاستهلالية فقط وخالف ما يأتي بعدها فقال: «كان يا مكان، كوفيلاند...»[1]، وهذا التّغيير الّذي مسّ البنية الاستهلالية المتعارف عليها في الحكايات الشّعبية يجعل السيّاق غامضا، ويفتح باب التّأويلات، فمن هي كوفيلاند؟ وهل أراد من خلال هذه المفارقة لفت انتباه القارئ لقضية معيّنة؟

لقد تعمّد السّارد إيراد كلمة (كوفيلاند) بعد عبارة ال(كان يا مكان)، وقبل نقاط الحذف وموقعها هنا يكشف عن المكان الرّوائي الرّئيسي في الرّواية، وبالتالي يتبيّن أنّ (كوفيلاند) هنا هي مركز السّرد وقضيته وموضوعه، وهذا التّوظيف طبع الرّواية عامة ومقدّمتها بصفة خاصة بطابع الحركية الّتي تدفع القارئ إلى التّفاعل مع هذه البداية؛ لأنّ «الابتداء بالماضي في النص الروائي يحيل على لحظة من السكون يخالها القارئ المتمرس نهاية النص، لكن التحول وبداية الغوص في أحداث متباعدة، إما على سبيل الاسترجاع أو التكسير، يضفي على النص طابعا خاصا»[2]، فبعد الاستهلال يأتي الإفصاح عن المكان الّذي ينفتح على العديد من التوقعات.

وعليه ف(كوفيلاند) هنا تبقى مجهولة وغامضة بالنّسبة للقارئ، وما يعزّز هذا الغموض نقاط الحذف الّتي تليها، والّتي تشير إلى أنّ الكلام كثير وطويل حول هذا المكان، ويبقى الصّمت خير معبّر عنه، وأبلغ وأقدر وسيلة للتّعبير، فهو الأداة الّتي يختارها ويلجأ إليها السّارد «حين تتعطّل لغة الكلام، وهو عنوان البلاغة حين يكثر اللغو، وهو سبيل الإقناع حين تفشل مستويات اللغة عن التّأسيس(...) غير أنّه سكوت مكتنز بالمعنى قد يصل(...) إلى قدرة تفوق لغو الكلام وثورته الهوجاء»[3]، وهذا يضع القارئ أمام بناء لغوي مليء بالإشارات والرّموز، ويتمثّل أساسا في الاستهلال

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص7.

[2]- صدوق نورالدين، البداية في النص الروائي، مرجع سابق، ص42.

[3]- يوسف رحايمي، الصّمت معطى تداوليا ونسقا خفيا في الخطاب، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة ع: 3، 2018، صص281، 282.

بعبارة (كان يا مكان) المألوفة في استهلالات الحكايات الشّعبية، وبعدها الإفصاح عن مكان رمزيّ هو محور الرّواية ومركز أحداثها، ونقاط الحذف الّتي تضمر الكثير من المفاهيم والمعاني.

إنّ الدّافع من وراء هذا التّوظيف والاختيار هو إبلاغ رسالة إلى القارئ، وكذا التّعبير عن وضع آني سائد، والكشف عن هذه المضمرات، وما تحيل إليه من دلالات، ومعرفة محتوى الرّسالة المراد إيصالها يتمّ عبر الغوص والتعمق في قراءة الرّواية وفهم موضوعها لارتباطها بالبداية الّتي «تجسّد حالة من السّكون والاستقرار على مستوى السّرد الروائي. عن هذا السّكون يتحقّق التحول نحو التّفصيل وتداخل الأحداث، الأزمنة والشّخصيات بغية الامتداد بخيط السّرد»[1]، فتكون بذلك علاقة ارتباط وثيقة بين البداية والمضمون؛ فالحمولة الرمزية الّتي تميّز الاستهلال تكشف عنها تقنيات السّرد الرّوائي كالأحداث، والزّمان والمكان، والشّخصيات، وكلّ منها يفصح عن جانب من الجوانب الخفيّة من الرّواية.

وعلى ضوء التّحليلات السّابقة يتبيّن أنّ السّارد انتهج أسلوب اللاّ تعيين الّذي يغيب فيه تحديد الزّمان والمكان؛ لأنّ عبارة «"كان يا مكان" لا تبتدئ ببداية تاريخية معروفة، وإنما تنفتح على زمن لا محدود، لذلك ينطلق السّارد من نقطة لا ابتداء لها، قد تشترك في صياغتها عدة مجتمعات وعدة شعوب»[2]، وكذلك (كوفيلاند) لا تشير لمكان محدّد، ويمكن قراءة هذا المكان انطلاقا من بعض الإشارات الدّالة الّتي تتضمنها المقاطع السّردية الموالية، وبالتالي فكل من الزّمان والمكان في (ليليات رمادة) ينفتح بلا حدود على قراءات وتأويلات عدّة، وعليه فالسّارد هنا عمد إلى سياسة التّمويه الّتي تُخفي العديد من الحقائق والخطابات الكامنة وراء هذا الأسلوب.

-**الزّمن من خلال عبارة (كان يا مكان)**: يبدو الزّمن في هذه العبارة باهتا غير معروف ولا يمكن فهمه بطريقة مضبوطة ومحدّدة سوى أنّه زمن ماضٍ، فهي منفتحة «على الماضي، فكلّما قرأت كان يا

[1]- صدوق نورالدين، البداية في النص الروائي، مرجع سابق، ص18.

[2]- ياسين النصير، الاستهلال؛ فن البدابات في النص الأدبي، مرجع سابق، ص101

مكان ازددت غورا في الماضي»[1] ما يدفعنا إلى القول بأنّ الأحداث الّتي تُسرد في الرواية هي أحداث ماضية، ذلك أنّ كلّ رواية «تتوفر على ماضيها الخاص، مثلما تتوفر على حاضرها ومستقبلها الخاصين بها، وهذا الماضي، أو سواه من الأزمنة، لا يمكن فهمه إلاّ في سياق الزّمن السّردي المتجسّد في النصّ أي من خلال العلامات والدّلائل المؤشِّرة عليه والماثلة فيه»[2]، فالعالم السّردي قد يُخفي دلالات تُثبت عكس ما تدلّ عليه العبارة من دلالة على الزّمن الماضي.

وهذه الدّلالة على الماضي هي بمثابة الاسترجاع والاستذكار لحدث ما، فالسّارد عندما ينطق بهذه العبارة فهو يريد من خلال ذلك سرد حدث مضى وبالتالي فهو يسترجعه في قالب سرديّ يحكي تفاصيله؛ وهذه «العودة إلى الماضي تشكّل بالنّسبة للسّرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة الّتي وصلتها القصة»[3]، فنفهم مبدئيا من خلال هذا أنّ السّارد في (ليليات رمادة) بصدد سرد أحداث ماضية، وأنّه يستحضر الزّمن الماضي الّذي يُنسي قسوة الحاضر، فالرّواية تتطرّق لموضوع الوباء، وتصوّر حالة العالم ومعاناته الّتي تسبّب فيها (وباء كورونا)، فقد يكون هذا الماضي قبل ظهور الوباء وانتشاره، فالزّمن على حدّ تعبير السّارد «تغيّر كليا. فهو يمرّ ثقيلا ككتل الرصاص. حنفية نصف مغلقة. قطرات من الخوف المستمرّ وسط سكينة العزلة والموت. لا يكفي أن تنسى الموت لينساك. هو هنا يأكل ويشرب معي. الأشدّ غرابة أنّ الشّبح الّذي أخاف منه هو شريكي الأوحد في خلوتي»[4]، فالزمن الحاضر بما يحمله من مآسٍ وأحزان وهلاك، في ظلّ هذا الوباء تحوَّل إلى مصدر قلق، وهروب إلى زمن آخر هو الزّمن الماضي الّذي كان خاليا من الوباء الّذي قلب كل الموازيين وغيّر قوانين الحياة الحاضرة.

---

[1]- ياسين النصير، الاستهلال؛ فن البدابات في النص الأدبي، مرجع سابق، ص189.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي؛ الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص121.

[3]- المرجع نفسه، ص221.

[4]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص 15.

وعلى ضوء هذا التّحليل نفهم أنّ السّارد هنا يمارس نوعا من الهروب، فمن شدّة قساوة الحاضر أراد استرجاع الزّمن الماضي بذكرياته الجميلة، وكأنّه يريد أن ينسى الواقع المليء بأخبار الموت وبالخيبات، والمعاناة، فهو يرغب في زوال الوباء والعودة إلى الحياة الطّبيعية الّتي كانت قبل ظهور وباء كورونا؛ فكان يا مكان تعبّر عن هذه الرّغبة، كما نلمس من خلال هذا الاستهلال توجيه نقد لاذع للحاضر الّذي يشهد انحطاطا على جميع المستويات بفعل الفساد الّذي مسّ جميع القطاعات، فلم تعد الحياة كما كانت، فالحياة السابقة انتهت، و«بدأت حياة أخرى تسير في طريق جديد(...) هل الصّراع الأبدي انتهى بانتصار الشرّ؟ وهل كوفيد شر كلي؟ ألم تصنعه بشاعة البشر وظلمهم؟ إن هو إلاّ وسيلة في يد الحياة لاسترجاع زمام أمورها أمام كائن اسمه الإنسان جاء إلى الأرض بصدفة الطّبيعة ضيفا، فحوّلها إلى رماد وحروب، وتحوّل هو إلى طاغية صغير. لقد آن الأوان لتسترجع الأرض سلطانها ونقاءها»[1]، وهذا نقد لاذع ليس للواقع المنحطّ فقط بل هو نقد للإنسان الّذي تسبّب في هذا الانحطاط، وخلف هذا النقد رغبة في عودة الحياة السّابقة، ودعوة إلى استعادة الماضي المجيد وضرورة الاقتداء ببطولاته.

ومن هذا المنطلق يستخدم السّارد العبارة الاستهلالية (كان يا مكان) ليربط الحاضر بالماضي والدّافع من وراء هذا الاستخدام هو التّعبير عن الحاضر بالدّرجة الأولى مع لفة الانتباه إلى الفترات المضيئة من الماضي، فيبدو السّارد من خلال ذلك ملتزما إلى حدّ بعيد بقضايا الواقع والإنسان، فالرّواية هنا تعبّر بواقعيّة حيث ترتبط مضامينها بالواقع؛ فاكتسبت العبارة هنا معنى جديدا غير الّذي عُرفت به في التّراث الحكائي الّذي غالبا ما يفهم السّامع أو القارئ أنّ ما سيأتي بعد عبارة ال (كان يا مكان) هي حكاية خرافية أو من نسج الخيال.

-المكان (كوفيلاند): يظهر هذا المكان في بداية الرّواية كعنصر بارز بفضل موقعه داخل السيّاق السّردي، حيث يَرِد بعد العبارة الاستهلالية مباشرة ما يؤكّد قيمته ومركزيته في الرّواية، والسّارد لا يصرّح بهذا المكان ولا يعيّنه بل يكتفي ببعض التّلميحات والإشارات الّتي قدّمها في البداية والّتي

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص102.

تتضح أكثر كلّما تقدّمنا في قراءة المضمون السّردي على اعتبار أنّ «البداية مكوّن بنائي، إنّها الجزء المشكِّل للمفتتح أو المدخل، ما لا يمكن عزلها عن السّرد الّذي تتجسّد من خلاله وعبره الرّواية بكاملها»[1]، فما يلمّح إليه السّارد في بداية الرّواية قد يصرّح به داخل السّرد، ذلك أنّه يحاول في بداية الرّواية خلق التّشويق الّذي يدفع القارئ للاستمرار في القراءة لاكتشاف هذه التّلميحات وتفسيرها وإزالة الغموض عنها.

و(كوفيلاند) تبدو في البداية غامضة على الرّغم من تقديم بعض المفاهيم العامة الّتي تعرِّف بها وفي الوقت ذاته لا تعرض المفهوم المحدّد والمباشر الّذي يجعل القارئ يتعرّف مباشرة عن المقصود بها حيث يكتفي السّارد بالقول: «كوفيلاند، مدينة بمثابة وطن. قبل أن تموت كوفيلاند ممزّقة إلى أجزاء صغيرة، كانت مثالا للحياة والاستمرار. قاومت كل الأوبئة منذ القرن الميلادي الأول، وما تزال مستمرّة في قتالها حتى اليوم. استعارت هذه المدينة أسماءها التّاريخيّة المتتالية من الأوبئة والمحن الّتي مرّت عليها وعانت منها الكثير، إذ قتلت ربع سكانها»[2]، فالقارئ لهذا المفهوم الّذي يقدّمه لهذا المكان (كوفيلاند) لا يمكنه تحديد المقصود منه بالضّبط، ولا يمكنه معرفة موقع هذا المكان سوى أنّه مدينة ووطن؛ فمرّة يطلق عليه اسم المدينة، ومرة الوطن، ومرّة البلاد؛ فاتّساع المفهوم والتّعبير بشمولية عنه يجعله مبهما وغير واضح؛ فجميع المدن والبلدان في العالم ظهرت فيها الأوبئة، وبالتالي لا يمكننا الحكم على مكان محدّد من خلال هذه الإشارات.

ولا يكتفي السّارد بهذه المعلومات حول (كوفيلاند) بل يُضيف إليها إشارات أخرى تستمرّ بأسلوب التّلميح الّذي يبتعد عن المباشَرة والكشف عن المعنى والدّلالة الحقيقية لها، فيعرض مسميّاتها السّابقة قبل أن تسمى ب(كوفيلاند) ويذكر أنّ كلّها استمدتها من أسماء الأوبئة الّتي مرّت عليها عبر تاريخها الطّويل، حيث «سميّت في القرن الثاني في سنة 165م، أنطونيلاند (Antoniland) (...) وهي الفترة الّتي عمّ فيها طاعون أنطونين (Peste Antonin) (...)في القرن السادس

[1]- صدوق نورالدين، البداية في النص الروائي، مرجع سابق، ص17.

[2]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص7.

مسّها طاعون جوستينيالاند (Peste justinien) فسميت جوستينيانلاند (...) وكان طاعونا فتّاكا قتل قرابة الخمسين مليون من ساكنة العالم»[1]، ويستمرّ في ذكر العديد من المسميّات الّتي أُطلقت على هذه المدينة، والّتي كانت تتغيّر في كلّ مرّة بتغيّر اسم الوباء الّذي يصيبها وهي الآن تسمى (كوفيلاند) حيث يذكر السّارد أنّه «قبل سنوات قليلة، وفي عملية استباقية، وبعد هزّات عنيفة مست البلاد والعباد، ومسيرات جرّت نحوها ثلثي الساكنة، تمّ تغيير اسمها إلى كوفيلاند (Coviland) وما تزال على هذا الاسم حتى اليوم»[2]، ولعلّ ما يتبادر إلى ذهن القارئ بعد قراءة المسميات الّتي أُطلقت سابقا على هذه المدينة أنّ صياغة اسمها جاءت بعد انتشار وباء كورونا المسمى (كوفيد19)، هذا الوباء الّذي انتشر في العالم بأكمله ولم يقتصر على مكان دون آخر، ويمكن أن تكون مركبة من (Covid Land) ومنه (Coviland) أي أرض الكوفيد أو مدينة الكوفيد.

وانطلاقا من هذه المسميات والإشارات الّتي قدّمها السّارد نفهم أنّ (كوفيلاند) تمثّل العالم الّذي يشمل جميع الأوطان والبلدان العربية والغربية، فتدلّ بذلك على معنى الكونية الّتي تتسع لتشمل جلّ الشّعوب والأجناس والأعراق والشّعوب دون تحيّز، فهذا الوباء أصاب الجميع دون استثناء، إنّه قضية عالمية تعني الجميع، فهو يطرح هذه القضية وينطلق من الإطار العام، فهل تستمر (كوفيلاند) في الرّواية بهذا المعنى؟

بعد هذه البداية الّتي تقدّم (كوفيلاند) يكشف السّرد عن دلالات جديدة لهذا الاسم مستبدلا أسلوب التّلميح بأسلوب التّصريح الّذي يمنح القارئ معلومات واقعية تدلّه على المكان الحقيقي المقصود، وذلك بذكر أسماء الأماكن الثانوية الّتي تدور فيها أحداث الرّواية، والتي يمكن اكتشافها بسهولة لأنّها مستمدّة من الواقع فيذكر السّارد على سبيل المثال (معهد باستور، قسنطينة العاصمة، تلمسان)، كما ذُكرت أحداث العشرية السوداء فتكون (كوفيلاند) هي الجزائر الّتي عاشت عبر تاريخها الكثير من الأحداث، وشهدت الكثير من الثّورات، والرّواية مليئة بالنقد اللاذع لما وصل

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص7.

[2]- المصدر نفسه، ص8.

إليه هذا الوطن خاصة والعربي بصفة عامة؛ فكوفيد كشف المستور، وكان النقطة الّتي ينطلق منها ليكشف وباء آخر أخطر على الإنسانية إنّه «الفساد المعمّم، الجريمة الموصوفة، المافيا/السلطة، الانهيارات البنيوية السياسية والاقتصادية»[1]، ولم يكن كوفيد في هذه الرّواية كما يقول (واسني الأعرج) «إلاّ تعبيرا رمزيا عن السقف المميت الّذي وصلت إليه الأوضاع العربية»[2]، ف(كوفيلاند) هي الجزائر، وهي الوطن العربي، وكل البلدان الّتي تعاني في صمت.

يكشف هذا الاستخدام عن قدرة إبداعية منحت الرواية ثراء دلاليّا، وعمقا في التعبير عن الواقع، فقد ساهمت العودة إلى الموروث الحكائي الشّعبي في بناء الدّلالات وتعميق المعاني، وانفتاح الرّواية على القراءات والتّأويلات الّتي تُسهم في إنتاج المعنى، هذا فضلا عن الاستخدام الفنّي للعبارة الاستهلالية الذي منح الرواية طابعا حكائيا يجذب انتباه القارئ ويجعله يتفاعل مع الرواية من البداية.

ومن هنا يتجسّد التّداخل بين الحكاية الشّعبية ورواية (ليليات رمادة) من خلال عبارة الاستهلال؛ حيث اختار السّارد أن تبدأ روايته على طريقة الحكاية الشّعبية عامة، فاستحضر العبارة ووظّفها بطريقة رمزية تعبّر عن الماضي والحاضر، كما أنّها تحيلنا إلى حكايات ألف ليلة وليلة الّتي كثيرا ما تبدأ ب(كان يا مكان)، والرّواية لا تتوقف عند هذه النقطة بل جاءت على شاكلة هذه الحكايات، حيث تتداخل معها في كثير من النقاط، ويمكن اكتشاف ذلك من العنوان، وكذلك المضمون من خلال الرسائل الّتي ترسلها (رمادة) إلى (شادي) كل ليلة تسرد له فيها ما تعيشه من معاناة في ظلّ غيابه، وتخبره أيضا عن تطورات الوضع الوبائي وانعكاساته على جميع الميادين، وهذا يذكّرنا بالحكايات الّتي كانت تسردها شهرزاد للملك شهريار كل ليلة، ولعل هذا التقاطع يفسّره اشتراك البطلة (رمادة) و(شهرزاد) في المعاناة؛ فالأولى تجد في الرسائل متنفسا يخفف عنها ضغوط الحياة، ويُنسيها آلامها والخوف من الموت الّذي يتربص بها كل ثانية، والثانية تتخذ حكاياتها كوسيلة تنجو بها من الموت.

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص483.

[2]- المصدر نفسه، ص483.

وهذه الأساليب المنتهَجة في رواية (ليليات رمادة) تحيل إلى العودة إلى التّراث والماضي، وعودة إلى زمن الانتصارات وزمن العدل، ودعوة إلى إحياء تراث الأمة الثري بالحِكم القيِّمة، والتّجارب المفيدة، ومنه استنهاض همم الشّعب، فتعبّر عن انكسارات الحاضر من خلال استدعاء انتصارات الماضي، وهذا التّواصل بين الزّمنين يأتي بغرض «طرح هموم الإنسان وانشغالاته، وطرق مواجهة ما يمكن أن يتعرّض له من ظلم وتهميش وإفقار»[1]، وهذا الطّرح يساهم في التّأثير على القارئ لأنّه يعبّر عنه، فالرّواية تستحضر الحكاية الشّعبية «باعتبارها موقِظة للشّعور الإنساني النّبيل ومغذِّية للقيّم الأخلاقية ومرسِّخة للشّعور الجمعي لتحقيق ممّا يفيد الجماعة، والابتعاد عمّا يضرّ بوحدتها ومصيرها»[2]، وهذا ما كشف عنه المضمون، فالروائي عمد إلى عملية المزاوجة بين الفعل الحكائي والسّرد الرِّوائي وساعده في ذلك التّقارب الكبير في الخصائص البنائية بين الحكاية والرواية.

تأسيسا على ما سبق يتضح جليّا مدى إفادة الرّواية الجزائرية المعاصِرة من الأدب الشّعبي بصفة عامة، وهذا ما جسّدته النماذج الروائية والّتي تبيّن من خلالها القيمة المعرفية والجمالية الّتي أضافتها الأجناس الأدبية الشّعبية للرّواية؛ فالشّعر الشّعبي، والمثل الشّعبي، والحكاية الشّعبية بمواضيعها المختلفة، وخصائصها المتنوعة اتُّخذت كأداة تُثري المضمون السّردي، وتعمّق دلالاته فالرّوائي يستند إليها ليتخذها وسيلة تعبيرية يشير بها إلى قضايا معيّنة تتعلّق بالموضوع المطروح في الرّواية نظرا لِما تتضمنه من حمولة ثقافية بحكم صدورها في غالب الأحيان عن الشّعب، وبالتالي فهي تعبّر بصدق عن القضايا الإنسانية التي تدخل ضمن مجال اهتمام الرواية بالدّرجة الأولى، فيكون دافع الرّوائيين من هذا التّوظيف إثراء موضوع الرّواية، ومنحها بعدا واقعيّا يعبّر بصدق عن واقع الجماعات البشرية، ويخدم الموضوع المستمدّ بطبيعة الحال من هذا الواقع.

[1]- عاطف عطيه، في الثّقافة الشّعبية العربية؛ بنى السّرد الحكائي في الأدب الشّعبي، جرّوس برس ناشرون، لبنان، ط1، 2016، ص217.

[2]- المرجع نفسه، صص217، 218

وعن الجانب الفنّي الجمالي فقد عملت تقنية التداخل بين الرّواية والأدب الشّعبي على التّنويع في أساليب التّعبير داخل الرّواية، بين الشّعر بخصوصيته الموسيقية الّتي خلقت إيقاعا موسيقيا داخل المضمون السّردي، والمثل بلغته الشّعرية، وتعبيراته الرّمزية الّتي تعطي العمق الشّاعري للفكرة، والحكاية الشّعبية بدلالاتها المتجدّدة في كلّ زمان، وأسلوبها الجذّاب، وبساطة عباراتها ولغتها، كلّ هذا كسر نمطية السّرد، وعمل على إنتاج الدّلالات دون أن تلغي خصوصيته، فقد حافظ على تقنياته الأساسية المعروفة المتمثلة في الشّخصيات، والزّمان، والمكان، والأحداث، وهذا يعود إلى قدرة الرّوائي على سبك مختلف الأنواع الشعبية وإدراجها داخل الرواية وفق ما يلائم السيّاق السّردي.

وعليه فالعودة إلى الأدب الشّعبي هي عودة إلى التّراث، وهو اعتراف من قِبل الرّوائيين بمدى أهميته وإضافته الّتي يقدّمها للرّواية المعاصرة، خاصّة وأنّ القضايا المعاصِرة المطروحة داخل الروايات المعاصرة أصبح التّعبير عنها يتطلّب الغوص في عمق الشّعب لفهم تفكيره ومشاكله، واللجوء إلى هذا التداخل ليس عجزا من الرّواية عن التّعبير بل الهدف هو الإثراء، وهو ما تثبته بعض أساليب التّداخل كاللّجوء إلى الإشارة بكلمة فقط تحيل القارئ إلى النصّ كاملا، وهذا غالبا ما يكون رمزا يخفي نقدا للسلطة أو لشخصية معيّنة وبالتالي يتخفّى السّارد وراء هذه الأساليب لتمرير خطابات معيّنة يبتعد عن التّصريح المباشِر بها.

ثانيا: الشّعر الشّعبي:

يسعى الرّوائيّون دائما إلى أن تكون رواياتهم ثرية في مضامينها، ومتطوّرة في جانبها الفنّي، لذلك نجدهم دائما يسعون إلى البحث عن السّبل الّتي تحقّق لهم ذلك، وقد وجدوا في الشّعر الشّعبي مادّة اعتمدوا عليها لإثراء رواياتهم، ومن نماذج ذلك في الأدب الجزائريّ روايتي (شبح الكَليدوني، ورأس المحنة)، وقبل الكشف عن هذه الظّاهرة نقدّم لمحة بسيطة عن الشّعر الشّعبي.

1.مفهوم الشّعر الشّعبي:

يشهد هذا المصطلح تعدّدا في التّسميات، واختلافا في المفاهيم من باحث إلى آخر، فقد أُطلق عليه: الشّعر الشّعبي، والشّعر الملحون، والنَّبْطي، والحضري، والبدوي... لكن إذا نظرنا إلى مدلولات

هذه المصطلحات نجدها تصبّ في معنى واحد وهي تسميات أُطلقت على هذا الشّعر بناء على معايير معيّنة؛ حيث سُميّ بالملحون لأنّه لا يلتزم بقواعد النحو والصرف، وسُمي بالنّبطي نسبة إلى الأنباط[1]، وسمي بالبدوي نسبة إلى المكان وهو البادية، والحضَري أيضا نسبة إلى المكان وهو الحاضرة، وهذه المسميات تدلّ في مجملها على أنّ هذا الشّعر هو «الشّعر الّذي يشمل كلّ منظوم بالعامية سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله، وسواء دخل في حياة الشّعب فأصبح ملكا له أو كان من شعر الخواص(...) فهو من لَحَنَ يَلْحَنُ أي نطق بكلام عامي أو بِلغة عامية غير معربة»[2]، بمعنى أنه الشّعر الّذي يُكتب باللّهجة العامية، ولا يحتكم إلى الأوزان الخليلية المعروفة في الشّعر الفصيح، وهو الشّعر الّذي يحمل على عاتقه مسؤولية التّعبير عن قضايا الشّعب، فنكون موضوعاته ملتزمة إلى حدّ بعيد بالتّعبير عن المشاعر الإنسانية، والقضايا الوطنية، أي أنّ هدفه الأسمى هو التّعبير عن الإنسان.

2.حضور الشّعر الشّعبي في رواية (رأس المحنة):

يحضر الشّعر الشّعبي في رواية (رأس المحنة) بشكل لافت، وقد صدر معظمه على لسان الشّخصيات الرّوائية الّتي تردّد الكثير من القصائد الشّعبية في جلساتها وفي حواراتها، ما يدلّ على تشبعها بالثّقافة الشّعبية، وإدراكها لأهميتها، وفي المقابل يعكس هذا الحضور اهتمام الروائي بهذا النّوع التّعبيري وبقيمته، ومعروف أنّ الشّعر الشّعبي يحمل في مضمونه مواضيع متنوّعة قد تكون اجتماعية، أو تعليميّة، أو ثقافية، أو وطنية، أو غزلية، وبما أنّ الرّواية تستمدّ موضوعاتها من الأوساط الاجتماعيّة، وتعكس شخصياتها أفراد المجتمع فمن الطّبيعي أن يستند إلى ثقافتهم الشّعبية ليستقي منها ما يراه مناسبا للمضمون السّردي، وليصبغ روايته بصبغة واقعيّة ترتبط بواقع المجتمعات وثقافتها.

[1]- «سمي الجيل الّذين يقطنون سواد العراق "نبْطا" –كما جاء في اللسان- لاستنباطهم ما يخرج من الأرض، أي أنّهم حاضرة يُعنون بالحرث والزرع ويسمون أيضا نبيطا، وأنباطا، وإليهم يُنسب الشّعر النّبطي»، للاستزادة يُنظر كتاب: عبد الله بن محمد بن خميس، الأدب الشّعبي في جزيرة العرب، ط2، 1982، من ص51 إلى ص57.

[2]- العربي دحو، الشّعر الشّعبي ودوره في الثّورة التّحريرية الكبرى في منطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص25.

ومن القصائد الشّعبية الّتي تضمّنتها الرّواية، قصيدة وردت على لسان(أمّا دلولة) في سيّاق حديثها عن حكاية (ذياب الهلايلي والجازية) وهي من الحكايات الشّعبية المعروفة في التّراث الشّعبي، وقد ختمت حديثها بهذه الأبيات:

«مَنيشي[1] محبوب حب الجَدة

مَنيشي ركّاب خيل العِيره

إذا قلتِ أنتِ: لالا

ومنيشي مكروه وَلد بْليس

ومنيشي مزلوط ما فِديش[2]

حتى أنا ماَ نبغيش[3]»[4]

وهي قصيدة كُتبت باللّهجة العامية ويَصعب على البعض فهم كلماتها، وهذه الأبيات أرسلها (ذياب) إلى حبيبته (الجازية) على حدّ تعبيرها: «وغضب ذياب لما هجرته الجازية غضبا شديدا.. وأرسل إليها بهذه الأبيات»[5]، فعبّرت عن حالة شعورية كان لها تأثيرها على شخصية (سي صالح) الّذي ظلّ يتذكّر أحداث هذه القصّة، لكن الأبيات الشعرية كانت لها أشدّ تأثير لِما تحمله من معانٍ تعبّر عن حالة الحزن والفِراق الّتي عاشها (ذياب) بسبب بعده عن حبيبته.

وقد أدّى استحضار هذه القصيدة الشّعبية إلى العمل على تكسير رتابة السّرد، وطبع الرّواية بطابع موسيقي، وكما كشف عن الاطّلاع الواسع للشّخصيات على الثّقافة الشّعبية، كما أنّها تحيل إلى سيرة شعبية نالت شهرة واسعة في منطقة المغرب العربي وكثيرا ما تُداوَلتها الأوساط الشّعبية عُرفت بالسّيرة الهلالية.

---

[1]– مَنيش: كلمة نتداولها في عاميتنا وتفيد النفي وتقابلها في الفصحى كلمة (لسْتُ).

[2]– ما فِديش: ويقابلها في الفصحى: ما بِيَدي.

[3]– ما نبغيش: لا أحب.

[4]–عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، مصدر سابق، ص47.

[5]– المصدر نفسه، ص47.

كما استدعى موقف آخر حضور قصيدة شعبية تذكّرها (منير) بعد رؤيته لجثة «شاب مضرج بدمه.. معفر اللحية.. مربوط القدمين.. مشقوق القميص.. مذبوح الرقبة حتى ليكاد الرّأس ينفصل عن الجسد»[1]، فكان هذا المنظر سببا في استحضاره لقصيدة (رأس المحنة) الّتي تصوّر تفاصيل مقتل أحد الرّجال يقول فيها:

«هذا وَطْنَك وَالاَّ جِيتْ بَرَّانِي[2]

يا راسْ المِحْنَهْ لَلَهْ كَلَّمْني

حُرْ انْتَ والاَّ مَمْلوكْ حَطَّانِي

والاَّ انْتَ خايَنْ قبضُوا عْلِيكْ خْيانَه»[3]

وهي قصيدة وجد فيها (منير) ما يعبّر عن شدّة تأثره بمنظر الشاب المقتول والجثّة المرمية أمام عينيه، وتحسّره على الوطن لِما آل إليه من وضع مأساوي، وتُنسب القصيدة إلى الشّاعر الشّعبي الجزائري (لخضر بن خلوف) يحاور فيها جمجمة وجدها مرماة في الخلاء وهي من القصائد الشّعبية الجزائرية المشهورة الّتي تصوّر قصّة مؤلمة حول الرّجل المجهول الّذي قُتل وقُطِع رأسه فكان لها أثرٌ بالغٌ على الشّاعر فدفعه ذلك إلى استحضار هذه الأبيات الشّعرية ليعبِّر عن حيرته واستغرابه لهذا المشهد والتّساؤلات الّتي تشغل باله حول هوية الرجل وهوية قاتله وسبب مقتله، وقد اشتهرت الحكاية بشكل واسع في الأوساط الشّعبية عن طريق هذه القصيدة الّتي غنّاها عدّة فنّانين جزائريين وتركت أثرها في نفوسهم، وفي نفس كل من يسمعها، وقد اتّخذها الرّوائي دليلا يدعِّم به موقف الشّخصية، ويكشف من خلاله عن حالة الحزن والألم الّتي شعر بها (منير) بعد مقتل الشاب (صلاح الدين).

[1]- عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، مصدر سابق، ص192.

[2]- كلمة عامية تعني غريب ؛ أي ليس من تلك المنطقة.

[3]- عزالدين جلاوجي، رأس المحنة، مصدر سابق، صص، 192، 193.

3.حضور الشّعر الشّعبي في رواية (شبح الكَليدوني):

تعرِض رواية (شبح الكَليدوني) أحداثا ترتبط بالتّاريخ الجزائريّ لا سيّما فترة الاحتلال الفرنسي والعشرية السّوداء، فاستمدّت شخصياتها من واقع المجتمع وعمق التّاريخ الجزائري، فأسندت لهم مهمة التّعبير عن تاريخهم وثقافتهم، فجاءت ثرية في مضمونها الّذي يحوي حقائق غُيِّبت ودخلت طيّ النسيان، منها حادثة نفي عدد كبير من الجزائريين إلى كاليدونيا الجديدة، وتصوير مدى الظّلم الّذي تعرّضوا له، أضف إلى ذلك الحديث عن (محرقة بيليسيية) الّتي ارتُكبت في حقّ النساء والرجال والأطفال بحرقهم بلا رحمة ولا شفقة، بالإضافة إلى ذكر الأحداث المأساوية الّتي حدثت في تسعينيات القرن الماضي التي عُرفت بالعشرية السّوداء، فجاءت الرواية ملتزِمة إلى حدّ بعيد بمختلف القضايا الوطنية والاجتماعية والثّقافية.

وكما تتجلّى أيضا مظاهر الالتزام في الاهتمام بالجانب الإبداعي الشّعبي بتوظيف مختلف القصائد الشّعبيّة الّتي عبّرت عن القضايا المطروحة في الرّواية، وقد استند إليها الرّوائي متخذا منها مادّة للتّعبير والتّصوير، وتَبرُز بصورة جلية من خلال حوارات الشّخصيات والمقاطع السّردية المتعدّدة، وهو توظيف يدلّ على اعتراف الرّوائي بالدّور الكبير الّذي تؤديه هذه القصائد الشّعبية التّراثية الّتي اتّخذت أبعادا متعدّدة بدخولها الرّواية، لأنّ الرّوائي يعمد إلى تكييفها والمضمون السّردي لِيتمكّن من خلالها من إيصال رسالة معيّنة، والتّعبير عن قضايا يبتعد فيها عن الطّرح المباشِر مستعينا بأساليب متعدّدة.

ومن القصائد الشّعبية الّتي وردت معبِّرة عن موقف الشّيخ (عبد القوي) الّذي انتقد الواقع الحالي، وتطورات العصر وتأثيرات التّكنولوجيا الّتي أبعدت الشّباب عن مبادئ الدين الإسلامي بقوله مخاطبا ابنه (امحمد شعبان) وناصحا إيّاه: «دخلنا عصرا جديدا ولكننا لم نفهم روحه، تخلّفنا عن ركب الأمم المتحضِّرة. أمريكا تحرّك العرب كالدمى(...) عصركم هذا "خُرْطي في خُرْطي" يا ولدي. اللّعنة على عصر الجرائم وكلّ الموبقات»[1]، لينتقل بعدها من حالة الانتقاد والسّخط على الواقع إلى

[1]– محمد مفلاح، شبح الكَليدوني، مصدر سابق، ص29.

نُصْح ابنه بضرورة العودة إلى التّراث الشعبي عامة والشّعر الشّعبي بصفة خاصة معتبرا إيّاه مرجَعًا مهِمًّا، واتّضح ذلك من صيغة الأمر والإلحاح على الطّلب قائلا: «اقرأ قصيدة الشّيخ بلوهراني وستعرف الحقائق الّتي يجهلها جيلك المفلس. رحمه الله قال: " شَيْخي يا شيخْ دَنَقْ واشْ يصيرْ" وأنشد امحمد شعبان بيتا من القصيدة نفسها كان قد حفظه عن أبيه:

"من تونس لتلمسانْ يَهَدْروا بلسانْ"

"في وَسْط الحيطانْ عوضْ المقابلْ"»[1].

وهذا الموقف كشف عن قيمة الشّعر الشّعبي الّذي يحمل في مضامينه قِيَّما تعرِّف بالهوية الوطنية والمبادئ الدينيّة، نظرًا لِما يمتلكه الشّاعر الشّعبي من حكمة وثقافة واسعة فيعكِس ذلك في قصيدته الّتي تفيد القرّاء لأنّها تعدّ مرجعا من المراجع الثّقافية المهِمة.

وتَرِد قصيدة أخرى يتطابق موضوعها مع موضوع الرّواية الرّئيسي الّذي يطرح قضية الجزائريين المنفيين إلى كاليدونيا الجديدة، فتعبّر عن هذا الموضوع بدقّة، وتُصوِّر معاناتهم والتّعذيب الّذي يتلقونه على يد الفرنسيين، فعدّها (بصافي المايدي)-أحد شخصيات الرواية- مرجعا مهما لهذه الحادثة تؤرّخها وتفضح الجرائم المرتكبة في حقّ الجزائريين، وبعد أن «سمع (امحمد شعبان) يتحدّث عن المنفيين إلى كاليدونيا الجديدة وكورسيكا وكيانْ حثّه على الاستماع إلى قصيدة "بيّ ضاق المور":

لو كانْ بكيتِ بْطال تلقى في صهدْ الجمهور**بيّ ضاق المور

هما عزْ المضْيومْ يُوكْدوا في اليومْ المعْتادْ

لو كان بكيتِ بْطالْ نُعرة اللي محقُور**بي ضاق المور

يمشُوا عُنْفية قبالة العْدو واللّي حُسّادْ

لو كان بكيتِ بْطال ظلما بسلاح تْجُورْ**بي ضاق المور»[2]

[1]- محمد مفلاح، شبح الكَليدوني، مصدر سابق، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

وهي تعبّر بشدّة عن حالة الضيق الّتي يعيشها (امحمد شعبان) كلّما تذكّر هذه الحادثة الأليمة خاصة وأنّ العبارة الدالة على ذلك (بيّ ضاق المور) تتكرّر في نهاية كل شطر، ومن هنا يتجلّى اهتمام الشّعر الشعبي بالقضايا الوطنية والمشاعر الإنسانية فهو بذلك يعدّ مادّة تعبيرية مهمة تعبّر «عمّا تختلج فيه الأفكار، أو عمّا يخالج النّفوس، من يسر وعسر وعزّة وذلّة وعمّا يعتري الدول من ارتفاع وانحطاط وعمّا يلابس النّفوس من آلام البؤس والضرّ»[1]، وكلمات القصيدة تؤكّد هذا الاهتمام البالغ للشّعر الشّعبي بفضح جرائم المحتل والالتزام بالقضية الجزائرية، فمن خلال كلماتها نكتشف مدى ظلم المحتل وجُورِه الممارَس ضدّ الجزائريين الأبرياء.

وتتواصل القصيدة في الرّواية معبِّرة عن مشاعر الحقد الّذي يكنّه الشّاعر لهذا المحتل، وكاشِفة عن الوضع المأساوي الّذي عاشه الجزائريون في المنفي:

«ويح اللّي عداهم شربوه كيوس التَنكادْ

لوكان بكيتِ ابطال رفدوهم في بابور**بي ضاق المور

راهُم شَقْ البحورْ دارقينْ وخْبَرهم ينْعادْ»[2]

وهي المقاطع الّتي تزيد من مأساة البطل (امحمد شعبان) وتفتح له الباب أمام التّاريخ الجزائري خاصّة وأنّه من المهتمين بالبحث عن تاريخ أوطانهم والتّنقيب عن المسكوت عنه أو المنسي، وهو بذلك نموذج الشاب الجزائري الواعي والمثقّف لأنّه يدرك قيمة هذا التاريخ وقيمة حفظه في الذّاكرة لذلك يسمع بتمعّن لكلمات القصيدة وهي تصوِّر حالة المنفيين:

«راهم مسجونين في جْزيرة في وسْط بحورْ**بيّ ضاق المور

عليهم الباب والقفل معمّد تعماد

عيطة ناس مسلسلين يتمشوا بالكورْ

[1]- محمد البشير الإبراهيمي، التّراث الشّعبي، والشّعر الملحون في الجزائر، تح: عثمان سعدي، شركة دار للطباعة والنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2010، ص12.

[2]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، مصدر سابق، ص42.

جيشْ الروم معذبهُمْ
من بكري حقّاد»[1]

ومن خلال هذه القصيدة الشّعبية يمكن لأيّ قارئ إدراك المعاناة الّتي لحقت بالمنفيين من سجن وتعذيب بأبشع الوسائل والطرق، الأمر الّذي جعلها تحظى باهتمام البطل (امحمد شعبان) على الرغم من الألم الّذي يحسّ به كلّما سمعها نظرا لحجم الألم والحزن الّذي تضمنته الأبيات الّتي «مزّقت قلبه المرهق، تخيَّلَ الجزائريين المنفيين وهو يجرّون السلاسل الثّقيلة المقيّدة لأقدامهم بعدما كانوا أبطالا أحرارا يحملون السّلاح(...) ازدادت رغبته في زيارة آثار سجن المنفيين ومعاينة الحجرات الّتي قضوا فيها مدّة عقوبتهم الطّويلة»[2]، هذا الّذي يعبّر عن الحسّ الوطني للبطل، وهذا التّصوير لشدّة اهتمام (امحمد شعبان) بتاريخ وطنه وخاصة المنسي يعدّ انتقادا لواقع شباب اليوم الّذين انغمسوا في ملهيات العصر ووسائل التكنولوجيا ونسوا تاريخ وطنهم الّذي ضحّى من أجله الشهداء بأرواحهم ليعيش أبناؤهم في حرية، وعليه فحضور هذه القصيدة الشعبية داخل الرواية جاء لاعتبارات عدّة في مقدّمتها التطابق الكبير بينها وبين الرواية من ناحية الموضوع، بالإضافة إلى أثر كلماتها البليغة على السامع وتصويرها الدّقيق لحال المنفيين الجزائريين، وأسلوبها الجذّاب، وكلماتها القوية الّتي تعبّر بصدق عن جرائم المحتل الفرنسي.

وبالإضافة إلى حضور القصيدة الشّعبية الوطنية سجلّت أيضا القصيدة الشّعبية الدّينية وعلى وجه الخصوص القصيدة الصوفية حضورها في رواية (شبح الكَليدوني) تماشيا مع الحديث عن معتقدات المجتمع وعاداته الّتي تعرضها الرّواية باعتبارها جزءا من الموروث الاجتماعي الّذي يميّز المجتمع الجزائري، ويحفظ أسسه الدّينية، ويُعرَّف الشّعر الصوفي الشّعبي بأنّه «ذلك الشِّعر الّذي يُنتجه تأليفًا وأداءً وتلقيًا جماعات دراويش الصوفية بوصفه نتاجا للمعتقدات الصّوفية الخاصّة بهم وما نتج عنها

[1]- محمد مفلاح، شبح الكليدوني، مصدر سابق، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص43.

من طقوس وشعائر»[1]، ومن هذه الاعتقادات الإيمان بالأولياء الصالحين إلى درجة التّقديس وقد عبّرت شخصيات الرّواية عن إيمانها بهم، وبرزت مكانتهم الرّاقية من خلال ما يمارسونه من طقوس تدلّ على المكانة الرّفيعة الّتي تحتلها هذه الفئة لدى أفراد المجتمع بصفة عامة، والشّعراء الشّعبيين بصفة خاصّة، فيتّجهون إلى مدحهم ورثائهم والدّعاء لهم في قصائدهم.

وممّا ورد في هذا النّوع من القصائد في الرّواية قصيدة في رثاء الولي الصالح المدعو (سيدي الأزرق بلحاج) الّتي ردّدها (امحمد شعبان) متّخذا منها أنيسا في وحدته ومتبرّكا بهذا الولي:

«يا ربي سالوا على لزرق بلحاج ** ياربي سالوا على رفيق الحجاجْ

يا ربي سالوا على لزرق بلحاج** على لَحمر يغناج فايت لغليزان»[2]

ومن خلال البيتين يتبيّن مدى تقديس فئة الأولياء الصّالحين من قِبل البعض من أفراد المجتمع وخاصّة الشّعراء الّذين يمنحونهم مكانة خاصّة في شعرهم، وقد كانت هذه الظّاهرة شائعة بدرجة كبيرة في أوساط المجتمعات الجزائرية ومازالت إلى يومنا هذا منتشِرة في بعض المناطق وورودها في الرّواية منحها بعدا دينيا وكشف عن عادة من العادات المعروفة في المجتمع الجزائري.

ويتجلّى من خلال هذه النّماذج الشّعرية المستمدّة من المدوّنة الأدبية الشّعبية والموظَّفة داخل الرّوايتين مساهمتها في خدمة موضوع الرّواية من حيث تزويدها بمضامين متعدّدة؛ وطنية واجتماعية ودينية تتماشى ومضمون الرّواية، حيث يتمّ انتقاء القصيدة المعبِّرة عن الفكرة الّتي يودّ الرّوائي عرضها فينتقل من الأسلوب السّردي إلى الأسلوب الشّعري لغرض إثراء الموقف، والتّعبير عن الواقع على اعتبار أنّ الشّعر الشّعبي مرآة عاكسة للواقع الاجتماعي، والتّاريخي، والدّينيّ، والسّياسي، بالإضافة إلى الجمالية الّتي حقّقها هذا الحضور اللّافت للشّعر الشّعبي حيث طبع المقاطع السّردية بالطّابع الموسيقي النّاتج عن التّكرار والسّجع، وعليه فإنّ غاية الرّوائي من اللّجوء إلى الشّعر الشّعبي الجزائريّ هو النّزوع

[1]- إبراهيم عبد الحافظ، الإبداع وآليات التّجديد في الشّعر الصّوفي الشّعبي، مجلة الثّقافة الشعبية، ع: 23، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، البحرين، 2013، ص73.

[2]-محمد مفلاح، شبح الكَليدوني، مصدر سابق، ص101.

بالرّواية إلى النّزعة الواقعية والابتعاد عن الخيال قدر الإمكان لِيكون للموضوع المطروح تأثيرٌ على القارئ وذلك بدعوته إلى الاهتمام بتاريخ وطنه والالتزام بالمحافظة على الذّاكرة التّاريخية والثّقافية الجزائرية على وجه التّحديد.

الفصل الرابع: تداخل الفنون في الرِّواية الجزائرية المعاصِرة

أولا: تداخل الرّواية مع الفنّ الغنائيّ

ثانيا: تداخل الرّواية مع الفن السّينمائي

ثالثا: تداخل الرّواية مع الفنّ التّشكيلي

تمهيد:

قد يخرج الرّوائيّ من الإطار السّابق المنحصِر في مجال الأدب إلى الإطار غير الأدبي، والمتمثِّل بالدّرجة الأولى في الفنون الّتي تعتمد وسائل تعبيريّة مختلفة، كالأغاني والفنون التّشكيليّة والسّينما والتّصوير لِيُدخلها في روايته لأغراض فنّية وموضوعيّة، نظرا لِما تحمله هذه الفنون من قدرة على التّعبير بلغتها الخاصّة وأسلوبها المتميِّز، حيث ينتقي من المجال الفنّي ما يراه مناسبا لمضمون الرّواية أو ما يعبّر عن أفكاره، فيسير هذا الاستحضار بالموازاة مع الأفكار الّتي يريد الروائي إيصالها للقارئ ذلك أنّ عملية الانتقاء لن تكون اعتباطية بل لها مقاصدها أهدافها.

ولأنّ الفنَّ مجاله واسع وأنواعه متعدّدة فإنّ ذلك يتيح للرّوائي مادّة ثرية يستلهم منها مختلف الأساليب والمضامين التّعبيريّة، ويتمّ ذلك وفق طريقتين هما:

-الطّريقة المباشِرة: وفيها يتمّ إدخال المادّة الفنّية إلى الرّواية بصورتها الأصلية دون تغيير فيها بأيّ شكل من الأشكال؛ إذ تبقى محافِظة على خصوصيتها الشّكلية والموضوعية.

-الطّريقة غير المباشِرة: وفيها يتمّ تحوير المادّة الفنية وفق ما يمليه الموقف الأدبي ورؤية الرّوائي؛ فيغيِّر في إحدى ملامحها، بحيث يتلاءم هذا التّغيير مع متن الرّواية.

وسواء كان هذا الاستحضار مباشرا أم غير مباشر فإنّه يمنح الرّواية أبعادا، ودلالات تثري مضمونها وتعبّر عنه؛ فالأغنية مثلا تأتي في سيّاق تدعيم موقف سرديّ أو لكسر رتابة السّرد، واستثمار التقنيات السّينمائية يمنح الأحداث الرّوائيّة حركية، ويُصعِّد من حدّة التشويق لدى القارئ ويعمل على جذب انتباهه، والفنّ التّشكيلي يرِد معبِّرا عن فكرة مطروحة في الرّواية وموضِّحا لها، ومزيلا للغموض الّذي تخلقه الكلمات؛ ذلك أنّ وصف منظر معيّن أو لوحة معيّنة بواسطة الكلمة يخلق عدّة صور متخيَّلة من إنتاج مخيِّلة القرّاء، أمّا إذا أُرْفق هذا الوصف بصورة أو لوحة تشكيليّة فإنّ ذلك يجعل الصّورة واضحة وموحَّدة، فيكون السيّاق السّردي هنا أكثر دقة، هذا علاوة عن الجانب الجمالي الّذي يحقّقه هذا التّداخل بين الفنون والرّواية.

من هنا تنبني العلاقة بين الرّواية والفنون على أساس فنّي وموضوعيّ؛ ذلك أنّ الفنون الجميلة تمتلك القدرة على التّعبير عن مضمون الرّواية بوسائلها المتعدّدة، وسِماتها المختلفة بحيث يتمّ دمجها داخل هذا المضمون فتصبح جزءا من عناصره المعروفة الّتي تعمِّق دلالاته، وتزيد من إيحاءاته فهي بذلك تشكِّل مادّة تعبيريّة تستهوي الرّوائيّ، وتجذبه لِما تحويه من مضامين وأساليب يمكن أن تحقِّق غايته المرجوة، وإن اختلفت مع الرّواية في هذه الأساليب فإنّ تداخلها معها يكسر النّمط التّقليدي ويثري الموقف السّردي، ويساهم في تعدّد الوسائل التّعبيرية داخل الرّواية الواحدة، وكل هذا يفتح الباب واسعا للتّأويلات والقراءات، ويؤكّد مدى الانفتاح اللّا محدود للرّواية المعاصِرة على مختلف المجالات عامّة ومجال الفنون غير الأدبيّة بصفة خاصّة.

ومن هذا المنطلق تبنّت بعض الرّوايات الجزائرية المعاصِرة هذا الانفتاح باستحضارها مختلف الفنون واعتماد تقنياتها، وإن اختلفت طرق الاستحضار من روائي إلى آخر كلّ حسب رؤيته الخاصّة وطبيعة موضوعه إلاّ أنّها تبقى سمة طبعت الرّواية الجزائرية المعاصِرة، وأكّدت سعي الرّوائيين الدّائم نحو التطوّر ومواكبة الموجة الأدبيّة الحداثيّة.

وفي هذا الفصل سيتمّ استجلاء هذه الطّرق، والتّعرف على أنواع الفنون غير الأدبيّة المتداخلة مع الرّواية الجزائرية المعاصِرة، والكشف عن الأهداف المبتغاة من وراء هذا الاستحضار، ومميّزات هذا التّداخل، ونظرا للحضور اللاّفت الّذي سجّلته الفنون داخل روايتي(شهيّا كفِراق لأحلام مستغانمي وليْلِيات رمادة لواسيني الأعرج) فقد وقع الاختيار عليهما لتحليل ظاهرة التّداخل بين الرّواية وهذه الفنون، فكيف استفاد الرّوائي منها؟ وماهي التّقنيات المعتمدَة من قِبله لاستدعائها؟

وستتمّ الإجابة على هذه الأسئلة من خلال المباحث المتطرّق إليها في هذا الفصل، وهي:

- تداخل الرّواية مع الفنّ الغنائيّ.

-تداخل الرّواية مع الفنّ السّينمائي.

-تداخل الرّواية مع الفنّ التّشكيلي.

أولا: تداخل الرّواية مع الفنّ الغنائيّ:

تُعدّ الأغنية من أبرز الفنون الجميلة وأشهرها، فقد وُجدت منذ القديم وعُرفت عند جميع الشّعوب، ومازالت محافِظة على مكانتها إلى يومنا هذا باعتبارها أحد الأشكال التّعبيرية الّتي وجد فيها الإنسان ما يعبِّر عن مشاعره، وظروف حياته فلازمته في لحظات الحزن والفرح، لذلك كان دائما يسعى لتطويرها وابتكار طرق جديدة لتأديتها؛ إذ بدأت بسيطة يؤدّيها شخص لديه القدرة على الغِناء بأساليبه المعروفة الّتي تركّز على اللّحن وحسن الأداء وقوّة الصّوت، وبعدها أصبحت تُرفَق بآلات موسيقيّة استمرّت في التطوّر الّذي ظهر على إثره أنواع غنائيّة كثيرة تُؤدَّى بطرق مختلفة بل أصبحت كلّ بيئة معروفة بطابع غنائيّ خاصّ بها.

1. مفهوم الأغنية:

تعني الأغنية في اللّغة «ما يُترنَّم به من الكلام الموزون وغيره. (ج) أغانٍ»[1]، ويتغنّى بهذا الكلام الموزون شخص يحسِن الغِناء، والمغنّي المحسِن هو الّذي «يُشبِع الألحان، ويملأ الأنفاس، ويعدل الأوزان، ويفخم الألفاظ، ويعرف الصّواب، ويقيم الإعراب، ويستوفي النّغم الطّوال، ويحسن مقاطيع النّغم الصّغار، ويصيب أجناس الإيقاع، ويختلس مواقع النّبرات»[2]، فالأغنية تحتاج إلى جميع هذه المهارات لتأديتها والارتقاء بها إلى مصفّ الفنّ والإبداع ودون ذلك فهي تصبح مجرّد كلام عادي لا يدخل ضمن مجال الأغنية.

وجدير بالذّكر أن نُنبّه إلى أنّ الغناءَ بدأ مرتبطًا ارتباطا وثيقًا بالشّعر، ودليل ذلك قول الشّاعر:

تَغَنَّ في كلِّ شعرٍ أنت قائلُه إنّ الغناءَ لهذا الشّعرِ مضمارُ[3]

أضف إلى ذلك أنّ أغلب الكتابات الّتي كُتبت في مفهوم الغناء وخصائصه كانت تقرِنه بالحديث عن الشّعر من ذلك ما ذكره (ابن خلدون) في مفهومه للغناء بقوله: «هذه الصّناعةُ [صناعة

[1]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص665.

[2]- قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، كلمات عربية للنشر والترجمة، القاهرة، 2011، ص38.

[3]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط6، 2011، ص12.

الغناء] هي تلحينُ الأشعارِ الموزونةِ، بتقطيع الأصوات على نِسب منتظِمَةٍ معروفة، يوقَّعُ على كلِّ صوتٍ منها توقيعا عند قطعِهِ فيكون نغمةً. ثم تُؤلَّفُ تلك النَّغَمُ بعضُها إلى بعضٍ على نسبٍ مُتعارَفَةٍ فَيَلذُّ سماعُها لأجل ذلك التّناسب، وما يحدث عنه من الكيفية في تلك الأصوات»[1]، وما ذكره (أدونيس) بقوله «وُلد الشّعر الجاهلي نشيدا، أعني أنّه نشأ مسموعا لا مقروءا، غناء لا كتابة (...) وليس الإنشاد إلاّ شكلا من أشكال الغناء(...) فكثيرا ما شُبّه الشّعراء المنشدون بالطيور المغرّدة وشُبّه شعرهم المنشود بتغاريدها. وثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه، تقول "مِقود الشّعر الغناء"»[2] وهذا يؤكّد الصّلة الوثيقة الّتي تربط الشّعر بالغناء، فقد كانت معظم الأغاني القديمة قصائد شعرية اهتم بها فنّانون، وأبدعوا في تحويلها إلى أغانٍ أمثال (محمد عبد الوهاب، أم كلثوم، فيروز) الّذين اشتهروا بإبداعهم الفنّي، وبأغانيهم المستمدّة من المدوّنة الشّعرية العربيّة.

فمِن رَحِم الشّعر وُلدت الأغنية، إذ عُدَّ المصدر والمنبع الّذي ألهم المغنّين، والملحّنين الّذي أبدعوا بدورهم طرائق، وأساليب تُغنّى بها القصائد الموزونة حيث يتمّ إخضاعها لشروط، وقوانين الغناء فتُلحَّن وتُرفَق بالأصوات الموسيقيّة الّتي تتناسب ومضمون المقطع الغنائي فتُطرب لها الآذان، وتتلذّذ بها الأسماع، وإن كان الغناء القديم لازم الشّعر وارتبط به إلاّ أنّه لم يبق على حاله حيث استمرّ في التطوّر وتمكّن من التحرّر من هذا الارتباط فبرز وشاع شكل آخر هو غناء الكلمات بدل القصائد الشعرية حيث أنّ معظم الفنّانين المعاصِرين على وجه الخصوص تغنّوا بهذه الكلمات الّتي تفتقر للوزن والقافية ولا تلتزم بها، واستُبدلت باللّحن الّذي يرتبط بأطوال المقاطع الّتي تنتهي بالفواصل الّتي عَوَّضت القوافي، ومع ذلك بقي بعض الفنّانين، ويتغنّون بالقصائد الشّعرية.

ونتيجة هذا التطوّر تعدّدت الأنواع الغنائيّة، وتنوّعت طرق أدائها، وظهرت الكثير من الطّبوع الغنائيّة الّتي تختلف من منطقة لأخرى، وأصبح لكلّ منطقة طابعها الغنائي الخاص الّذي يعبّر

[1]- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص461.

[2]- أدونيس، الشّعرية العربية، مرجع سابق، صص9-11.

بلهجتها الخاصّة بها، فعلى سبيل المثال نجد في الجزائر الأغنية القبائلية، والأغنية الشاوية، والأغنية التارقية(خاصة بالتوارق)، ومختلف الأغاني الشّعبية، وغيرها كثير هذا إذا اعتمدنا اللهجة كمعيار للتّصنيف، أمّا إذا تعلّق الأمر بالمضمون فالأغاني تتعدّد بتعدّد المضامين أيضا؛ إذ لم يكن الغاية منها التّرفيه فقط بل معظمها يعبّر عن قضايا مختلفة تخصّ العصر، وتتعلّق بالإنسان؛ فلم تكن الأغنية العربيّة المعاصِرة بعيدة عن الوجود الإنساني فقد تناولت «مختلف القضايا ومختلف الاهتمامات والموضوعات الّتي تتصل بحياة الإنسان العربي وبمختلف انشغالاته العاطفية والوجدانية والاجتماعيّة والقومية والدّينيّة(...) وكانت الأغنية العربيّة في عصر العمالقة تعبّر بصدق على مشاعر المستمِع العربي وتنقل إحساساته بالصّورة الإبداعيّة الّتي يتطلبها الفنّ الغنائي المتميّز بالعبقرية والجمال»[1]، فبالإضافة إلى خصوصيتها الفنّية وجانبها الإبداعي سُخّرت الأغنية أيضا للتّعبير عن الإنسان وقضاياه.

2. التّداخل بين الرواية والفنّ الغنائيّ:

لا ريب في أنّ الأغنية تشترك مع الرّواية في الوظيفة التّعبيرية؛ فالأغنية نصّ يطرح موضوعا معيّنا يعبّر من خلاله عن قضيّة تشغل الفرد والمجتمع وبالتالي فهي تتناول القضايا الإنسانية فتعبّر عنها وتصوّرها كما هي في الواقع، ولا تكتفي بالتّصوير فقط بل تتجاوزه إلى نقد هذا الواقع، والثّورة عليه رغبة في التّغيير معبِّرة عن ذلك بكلمات رمزية تحمل الكثير من الدلالات والرّسائل المشفّرة خاصّة إذا تعلّق الأمر بالقضايا السياسيّة، كما يمكن للأغنية أيضا أن تحكي قصّة تاريخية أو عاطفية أو اجتماعيّة حدثت في الماضي أو الحاضر فتروي تفاصيلها بأسلوبها الغنائي الخاصّ، والأمر ذاته ينطبق على الرّواية؛ وإن اختلفتا في الخصائص الفنّية إلاّ أنّ كلّ واحدة منهما تحمل على عاتقها مهمة التّعبير عن الواقع وتشريحه، وعن الإنسان، ومشاعره، وطموحاته، وانشغالاته.

[1]–عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربيّة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص191.

إنّ هذا الدّور الّذي يؤدّيه الفنّ الغنائي وقدرته على التّعبير بأسلوب خاصّ له تأثيره على المتلقّي، وهذا ما جعله محطّ اهتمام من قِبل الرّوائيين الجزائريّين الّذين اتّخذوا من مختلف الأغاني العربيّة مادّة استلهموا منها ما يناسب مضامينهم الرّوائيّة، فجعلوا مختلف النّصوص الغنائيّة عنصرا من عناصر البناء السّردي في الرّواية، ومعرفة أسباب حضور هذا الفنّ في المتون الرّوائية الجزائرية، والآليات المعتمدة لاستحضاره يكشف عنها تحليل النّماذج الروائية المختارة ممثّلة في روايتي (شهيًّا كفِراق) و(لَيْليات رمادة) نظرا للحضور اللّافت الّذي سجّلته الأغنية فيهما.

ولم يأت حضور الأغنية في كل من رواية (شهيّا كفِراق) للروائية (أحلام مستغانمي) ورواية (ليليات رمادة) للروائي (واسيني الأعرج) حضورا عشوائيا، بل كان حضورًا مقصودًا، الهدف منه تحقيق أغراض تتعلّق بالجانب الفنّي والموضوعي، وهو أمر طبيعي؛ إذ إنّ كلّ من الرّوائيين عُرِف باهتمامه بالفنون على اختلافها ومعظم الأعمال الروائية الخاصّة بهما تثبت ذلك.

1.2. المقاطع الغنائيّة في رواية (شهيًّا كفِراق):

حضرت في رواية (شهيّا كفِراق) بعض المقاطع الغنائيّة الّتي تداخلت مع السّرد، واتّصلت بشكل مباشر بالسّاردة، فجميعها صدرت على لسانها معبِّرة عن موقفها تجاه قضية ما أو عن حالة شعوريّة، وتميَّز هذا الحضور بتنوّعه حيث استُحضرت هذه المقاطع من مختلف التّراث الغنائيّ العربيّ، فنجد الأغنية العراقيّة والمصرية واللّبنانية والجزائريّة، كما سجّلت الأغنية الشّعبية أيضا حضورها، وقد ساهم هذا التنوّع في إبراز الموروث الغنائي العربيّ، وإبراز مختلف عباقرة الأغنية العربيّة، وما يُلاحَظ أيضا هو الحضور المكثَّف للأغاني القديمة وفي مقابل ذلك لا نكاد نعثر على الأغاني المعاصِرة، ولعلّ القصد من وراء ذلك هو محاولة إعادة إحياء هذا التّراث الغنائي القديم عبْر بثّه في الرّواية المعاصِرة، وفي الوقت ذاته خدمة الموضوع بالإفادة من المعاني الّتي تحملها هذه الأغاني وكذلك من جانبها الجمالي.

وأول مقطع غنائيّ يطالعنا ونحن نقرأ (شهيّا كفِراق) هو مقطع مستمدّ من أغنية للمغنّية اللّبنانيّة (فيروز) المشهورة في الوطن العربي وورد في قول السّاردة: «ولو كان لنا كأمة من أغنية يمكن

أن تختصر حالتنا لأيّ طبيب نفسيّ، لكانت أغنية فيروز "تعا ولا تجي واكذب عليّي..قلّي إنّو رح تجي وتعا.. ولا تجي". فنحن ندري أنّ الحبّ يكذب، وأنّ الحاكم يكذب، وأنّ الفضائيات لم يحدث أن صدقت، لكنّنا نواصل الاستماع للحب، والتّصويت للحاكم، ومتابعة نشرة الأخبار»[1] وكأنّ هذا المقطع الغنائي ورد في سيّاق الحديث ليعبّر عن واقع الفرد العربي الّذي ابتعد عن الصّدق والحقيقة، فلا وجود لمعنى الصّدق في هذا العصر، وقد ورد هذا المقطع الغنائي ليعبّر بصورة دقيقة عن رأي السّاردة؛ وإن كان المقصود في الأغنية هو الحبيب فإنّ في كلماتها ومعانيها ما يعبّر عن مقصود السّاردة وما يمكن إسقاطه على الواقع العربي، وهي بذلك تنتقد هذا الواقع.

ويحضر مقطع غنائيّ آخر مستمدّ من أغنية بعنوان (طالعة من بيت أبوها) الّتي اشتهر بتأديتها المغنّي العراقي (ناظم الغزالي)، وغنّاها من بعده العديد من المغنّين الّذين اشتهروا في السّاحة الفنّية العربيّة، ويظهر في قول شخصية (الكاتبة) الّتي استلمت دور السّارد «ثمّ من فوائد الصّعود فوق الشّجرة للكتابة(...) سأغدو رشيقة كسالف الأزمان، لأبقّ على مدى اللّيل والنّهار، سأكون "طالعة نازلة" شجرة الإلهام. أو على الأدق "طالعة من بيت أبوها رايحة لبيت الجيران"»[2]، ففي سيّاق حديثها عن الكتابة فوق الشّجرة ومتعتها وجدت في هذه الأغنية ما يعبّر عن فكرة الصّعود للكتابة والنّزول عند الانتهاء، وقد عمدت إلى طبعها بطابع كوميدي في قولها: «وأعني بالجيران "القمر" جار فيروز الّذي سيغدو جاري بحكم وجودي "فوق" وسيصبح له واجب الجيرة، وعليّ أن أسايره كلّ ليلة قبل الكتابة(...) وأهدهده وأغنّي له " يا قمر أنا ويّاك" و "نحنا والقمر جيران"»[3]، وهي أغنية أخرى من تلحين (الأخوين الرحباني) وغناء (فيروز).

وفي المقطعين المستحضَرين على لسان السّارد محاولة ربط بين سيّاق الحديث، ومضمون الأغنية كما أنّ عملية الانتقاء تمّت عن قصد بحيث تطابق المقطعان مع بعضهما من جهة على الرّغم من

[1]-أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق، ص14.

[2]-المصدر نفسه، ص28.

[3]-المصدر نفسه، ص28.

أنّهما ينتميان إلى أغنيتين مختلفتين، ومع المقطع السّردي من جهة أخرى، وذلك بهدف تبليغ المعنى المراد إيصاله من قِبل السّاردة، حيث عمد إلى عملية إسقاط المعنى المتضمّن في الأغنيتين وموافقته لمعنى المقطع السّردي.

وفي بعض المواضع تكتفي السّاردة بالإشارة إلى عناوين الأغاني دون إيراد مقاطع طويلة منها من ذلك قولها: «ذهبت يوما مع اثنتين من أترابي إلى الإذاعة لنغنّي(...)كنّا عن مزحة نريد أن نعرف من فينا صوتها أجمل كانت واحدة تخال نفسها أم كلثوم فغنّت مقطعا من "أروح لمين" والثانية غنّت "يا دبلة الخطوبة" مقتنعة تماما بأنّها شادية. أمّا أنا ففشلت في إقناعهم بأنّني فيروز»[1]، وفي مقطع آخر تشير إلى أغنية (ناظم الغزالي) في قولها: «اليوم يا عزيزي ناظم عرفنا الجواب: تصوّر أنّ الّذي كان يلمع قبل خمسين سنة من الآن "فوق النخيل فووق" لم يكن خدّ حبيبتك بل القمر، أعني القمر التجسّسي أيّها الأحمق»[2]، وكلّها عناوين لأغاني عربيّة اشتهر بتأديتها كبار المغنّين الّذين عرفوا شهرة كبيرة لدى الأجيال السّابقة، لِما يتمتعون به من صوت شجيّ، وإبداع في الأداء وحضور قوي على الخشبة تجذب كلّ مستمع ومشاهد، وقد يغيب على القارئ الّذي ينتمي إلى الجيل الأخير معرفة هذه الأغاني واكتشافها لولا ذكر أسماء المغنّين وتعيين المقاطع وتمييزها بوضعها بين علامتي التّنصيص لفصلها عن الكلام العادي، ولعلّ أقرب حجّة يمكن أن تبرِّر بها الاقتصار على الاستحضار من التّراث الغنائي القديم دون المعاصِر هو أنّ الروائية تنتمي إلى هذا الجيل الّذي يبدو تأثرها بأغانيه واضحا من خلال اللّجوء إلى استحضاره في متن روايتها.

ويُلاحَظ من خلال النّماذج الغنائيّة المذكورة أنّ بعضها ارتبط بسيّاق الحديث الّذي يجعل السّاردة تتذكّر الأغنية الّتي تعبّر كلماتها عن هذا السيّاق فيذكر جزءا منها للتّدعيم، وورد البعض الآخر كإشارات لعدّة أغاني قديمة بغية إظهارها والتّعريف بها والاكتفاء بذكر العنوان، والعنوان هنا أدى دور الإشهار للأغنية لأنّ ذكره من قِبل السّاردة لم يكن عبثا وإنّما هي إحالة تدفع القارئ إلى

[1]- أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، مصدر سابق، ص30.

[2]- المصدر نفسه، ص31.

سماع الأغاني والتمعن في مضامينها، وفي الحالتين كان للأغنية موقعها في المتن السّردي؛ حيث انسجم معها وعبّر عن آراء السّاردة وهذا عكس اهتمامها بالفنّ الغنائي القديم على وجه الخصوص.

2.2-المقاطع الغنائيّة في رواية (ليْلِيات رمادة):

لم تكن طريقة استحضار فنّ الأغنية في رواية (ليْلِيات رمادة) بعيدة عن ما وجدناه في رواية (شهيّا كفِراق)؛ إذ عمد الروائي إلى توظيف مختلف الأغاني العربيّة القديمة الّتي صدرت أغلبها على لسان الشّخصية البطلة (رمادة) الّتي جعلت من فنّ الأغنية وسيلة تعبّر بها عن مشاعرها، وما تحسّ به وتمرّ به من مواقف وظروف، كما قد ترِد أحيانا كوسيلة ترفيه تنسيها آلامها، وتبتعد بها عن ضغوطات الحياة، والجديد الّذي يمكن ملاحظته في هذه الرّواية هو حضور الأغنية الأجنبيّة بِلُغَتِها الأصلية مع الإشارة إلى ترجمتها العربية في الهامش؛ وتداخلت جميعها مع الرّواية مانحة إيّاها أبعادا مختلفة يكشف عنها إبراز هذه النّماذج الغنائية وتحديد موضعها في الرواية.

أدّى حضور الأغنية في رواية (ليليات رمادة) دورا كبيرا في إبراز التّفاعلات بين شخصياتها وكشف طبيعتها، وعمل على إضفاء الحركية داخل السّياقات السردية، ففي موضع من الرّواية سردت فيه البطلة تفاصيل عائلتها المكوَّنة من الوالدة (زهرة) والأخ (بكر) والأخت(بهار) تقول عن والدتها: «بكر أخي يضحك كثيرا، ويهمس في ظهرها، بالخصوص إذا كان متجليّا سعيدا: "ماما اليوم شابة. عيشتك يا زازو...يا الشويبة إيوا إيوا..."»[1]، وهو جزء من أغنية شعبية تنتمي إلى التراث الشعبي المغاربي وكثيرا ما يردّده (بكر) لوالدته (زهرة) مادحا إيّاها ومتغنّيا بجمالها، ووُظِّف من باب المرح، وهو المقطع الّذي يُدخِل السّرور في قلب أمّه، ويجعلها تحسّ بمكانتها الرّفيعة عند ابنها ومدى حبّه لها، وهو الشّعور الّذي يعبّر عنه من خلال هذه الأغنية الّتي يكرّرها دائما على مسامعها مع القيّام بحركات تمثيليّة تزيد من فرحة الوالدة بولدها، فهذه الأغنية لها أثرها الإيجابي على الوالدة (زهرة) حيث أصبحت تمثّل مصدر فرحها وسعادتها وكأنّها كُتِبت لأجلها، كما تركت أثرا على المقطع السّردي بأن طبعته بطابع كوميدي وأحدثت نغما موسيقيّا صنعه تكرار لفظتي (إيوا..إيوا) فنتج عن ذلك تنويعا في

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص17.

الكلام بين اللّغة السّردية العادية، وطبيعة الغناء الّذي ترتفع فيه طبقات الصّوت، ويتولّد عنه الإيقاع والتّنويع اللغويُّ أو ما يسمّى بالتّهجين، وتداخل اللغات بين لغة السّرد الفصحى ولغة الأغنية العامية.

وإذا اعتُبرت الأغنية السابقة مصدر فرح الأم والابن فإنّ من الأغاني ما يبعث الأمل والطمأنينة في نفس البطلة (رمادة) كما فعلت أغنية المغنّي الأمريكي نات كينغ كول (Nat king cole) الّتي سمعتها صدفة وهي في قمة حزنها، وبدا ذلك في قولها: «يأتيني صوت الأغنية من مكان ما في المطعم الّذي غرق في سكينته. أعرفها جيّدا صوت نات كينغ كول الدافئ والممتلئ لا يشبه غيره:

ابتسمي...حتى ولو في قلبك الكثير من المواجع

ابتسمي ولو شعرت به ينكسر.

عندما تغيم السماء كثيرا

ستنتصرين على هزيمتك

إذا ابتسمت على الرغم من حزنك وشجنك

ربما استطعت غدا

أن تستحمي غدا في شلالات الشّمس»[1]

وقد وردت هذه الأغنية الأجنبيّة الّتي تنتمي إلى الفنّ الأمريكي بنصّها المترجَم في المتن السّردي لتُحيي الأمل من جديد في نفس (رمادة)، وتزرع الابتسامة على وجهها، وتنزع الحزن الّذي تعيشه بسبب ظروفها العائلية الصّعبة، وبسبب المعاملة القاسية التي تتلقاها من زوجها، لذلك جاءت هذه الأغنية لتنسيها المواجع والآلام بما تحمله من عبارات تحمل معانٍ ودلالات توحي في نفس كل من سمعها أنّ الحزن سيزول، وأنّ الأزمة إذا اشتدّت ستُفرج، وأنّ بعد الهزيمة انتصار، فكان سماعها لهذه الأغنية تحديدا بمثابة الدّافع الّذي يجعلها تتحدّى هذه الظّروف، وتواجهها، وتصبر على قسوتها لأنّها ستنجو منها في النّهاية، فارتبط هذا المقطع الغنائي بنفسية الشخصية البطلة حيث لامس مشاعرها وشحنها بالطّاقة الإيجابية، وبعث في نفسها طمأنينة وراحة وإحساسا بأنّ الغد سيكون أفضل.

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص116.

فالأغنية هنا وسيلة عملت على تغيير طريقة تفكير الشّخصية ودفعتها إلى مواصلة الحياة والعمل من أجل تحقيق التّغيير، فلولا جلوسها في المطعم وسماعها لهذا المقطع الغنائي بمحض الصّدفة لما تولّد في نفسها شعور القوّة والتّحدي والأمل الّذي جعلها تبتعد عن فكرة الاستسلام للواقع وتتخلّى عن روح الانهزامية، فانتقلت بذلك على إثر سماع مضمون هذه الأغنية والتمعن في كلماتها ومعانيها من حالة القلق إلى الطمأنينة، ومن حالة الاستسلام إلى المواجهة والتحدي، ومن حالة الضّعف إلى القوة، وهذا يُثبت مدى التّأثير الفعّال والإيجابي الّذي أحدثته لغة الأغنية، ومعانيها والموسيقى الّتي ترافقها على نفسية الشّخصية؛ حيث كان بإمكان السّاردة أن تسخِّر شخصية ما تنصح البطلة، وتتحدّث معها عن طريق الحوار لتخفّف من حزنها ومأساتها وتدفعها لتجاوز الأزمات لكنّه لم يفعل بل اختار تقنية أخرى هي استحضار الأغنية المعبِّرة لأنّه وجد في ذلك الوسيلة الأبلغ والأقوى تأثيرا.

كما قد يتوافق مضمون الأغنية مع ما تريد الشّخصية قوله فتختار بدلا من التّعبير السّردي العادي مقطعا غنائيّا يعبِّر عن ما ترغب في قوله فيكون رسالة تبليغ للطّرف الآخر؛ وهذا الاختيار يتمّ بعناية ليتطابق مضمونه ومضمون الحديث المراد قوله أو إرساله وهو ما يتجسّد من خلال الرّسالة الإلكترونية الّتي كتبتها (رمادة) لحبيبها (شادي) الّذي اضطرّ للسفر إلى فيينا للعلاج من وباء كورونا تسأله فيها عن حاله ووضعه الصحّي فكتبت بعد حديث طويل: «أكاد أسألك. كيفك أنت؟ ملاّ أنت؟ دون أن تغيب عنّي فيروز.

كيفك قال، عم بيقولوا صار عندك ولاد

أنا واللّه كنت مفكّرتك برّات البلاد

الله يخلّي الولاد

إي كيفك إنت...ملاّ أنت»[1]

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص169.

فلأنّ (رمادة) ترغب بشدّة في معرفة حالة (شادي) البعيد عنها وجدت في كلمات هذا المقطع الغنائيّ تساؤلات تشغل بالها فأدرجته في رسالتها لعلّه يجدي نفعا ويدفع (شادي) إلى الردّ عليها وطمأنتها على حالته، ففي أسلوب الأغنية نلمس نوعا من الإلحاح في السّؤال ويبدو ذلك في تكرار لفظة(كيفك) وهو السّؤال الّذي تنتظر الإجابة عنه بفارغ الصّبر، وبالتالي فالأغنية هنا جاءت كعامل مساعد للتّأثير على المتلقي ولإبراز الرّغبة الشّديدة في الاطّلاع على صحّته، وقلقها عليه فزاوجت بين أسلوبين: الأسلوب النّثري العادي الّذي عبّرت به عن مدى حبّها له وخوفها عليه وسؤاله عن حاله والأسلوب الغنائي الّذي يعزّز هذا التّعبير ويدفع إلى التّأثير في المتلقّي، وذلك بفضل أسلوبها وقوّة كلماتها.

وكما اتُّخذت الأغنية أداة للتّعبير ووسيلة للتّأثير كذلك عُدّت بمثابة الرّفيق والأنيس الّذي تستأنس به البطلة (رمادة) في وحدتها ولحظات ألمها واضطرابها، وتنسى كلّ ذلك بمجرّد سماعها أغنية (فيروز) الّتي تنقلها إلى عالم آخر بعيد عن واقعها الأليم ما يجعلها تشعر بالرّاحة، تقول معبِّرة عن هذا الإحساس: «عندما أشعلتُ جهاز التليفزيون على موسيقى قديمة كان كلّ شيء قد أصبح صافيا وناعما مثل بحيرة حرّكتها الرّياح طويلا قبل أن تعود إلى حالة استقرارها. الدمى تتعانق فيما بينها(...) رأيتها أو خُيِّل لي أنّي رأيتها، لا يهم(...) ثم سمعت صوتها الجماعي وهي تغني:

طيري يا طيارة

يا ورق وخيطان

بدي ارجع بنت صغيرة

ألعب على سطح الجيران

شعرتُ باستكانة كبيرة وبِلذّة انتصار فقدتُها منذ سنوات مع تراكم هزائمي الصّغيرة»[1]، هي السّكينة واللذّة الّتي كان مصدرها أغنية(طيري يا طيارة) الّتي منحتها الرّاحة النّفسية والهدوء، لعلّ سبب ذلك كلماتها الّتي تبعث في النّفس حنينا إلى الماضي، وشوقا إلى أيام الطّفولة حيث كان اللّعب الهم الوحيد الّذي يفكّر فيه الطّفل بعيدا عن المسؤوليات والمشاكل والآلام، فرحلت الأغنية بالبطلة بعيدا إلى أيام البراءة والنّقاء فجعلتها تعيش لحظات من السّلام الداخلي على طول مدّة سماعها لها، الأمر الّذي لن يطول فبمجرّد انتهاء الأغنية تعود لواقعها المليء بالعقبات.

وقد عمل توظيف هذا المقطع الغنائي على تعطيل عملية السّرد، وتوقّف سيرورة الأحداث حيث تدخل الشّخصية البطلة وهي المحرّك الرّئيسي للأحداث والسّارد لها في الوقت نفسه في حالة من السّبات الّتي تجعلها لا تعيش واقعها بل تعيش حالة لا شعورية بعيدا عن واقعها ومجتمعها وكل المحيطين بها لتنفرد بذاتها، وتعيش حالة من العزلة، فارتبط حضورها بنفسية الشّخصية أكثر من ارتباطها بمضمون السيّاق السّردي.

كما وُظِّف مقطع غنائيّ آخر تتذكّر من خلاله (رمادة) زميلها في العمل الطّبيب (مستر هبري) الّذي يعدّ مرشدها، وموجّهها نظرا لخبرته الطويلة في ميدان الطب وتجاربه الكثيرة في الحياة، لكنّ الموت أخذه منها الأمر الّذي جعلها تحزن بشدّة لوفاته، وتعيش حالة من الفراغ، فتجد في أغنية (My Way) للمغنّي الأمريكي فرانك سيناترا (Frank Sinatra) الّتي كان يردّدها دائما في حواراته معها ما يذكّرها به كما تقول: «لا أستطيع أبدا أن أستوعب أني لن أرى ثانية الطبيب الجميل مستر هبري، ولن أفاجئه في حديقة معهد باستور وهو ينظر إلى الساعة، وهو يدندن My Wayلفرانك سيناترا

And now, the end is near ;

And so I face the final curtain,

My friend, I'll say it clear,

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص169.

I'll state my case, of which I'm certain.

I've lived a life that's full.

...»[1]

وهذا المقطع الغنائيّ الأجنبي حضر بلغته الأصلية في نهاية المقطع السّردي، وأُحيل إلى ترجمته العربية في الهامش، وهو من المقاطع الغنائيّة الّتي حفظتها (رمادة) على لسان الطّبيب المتوفي، وقد عبّر عن نهاية الأجل والمصير النّهائي والرحيل الأبدي الّذي لا عودة بعده، وهو ما تناسب مع حادثة وفاة الطّبيب ونهاية اللّقاء بينه وبين البطلة فلم يبق إلاّ الذكريات الّتي جمعتهما قبل موته.

وبالإضافة إلى المقاطع الغنائية السابقة تحضر مقاطع أخرى ارتبطت بالشّخوص الروائية وسنشير لها في هذا الجدول الّذي يوضح المقطع الغنائي وموضعه في الرّواية.

الأغنية	قائلها	الصفحة
ليس سرا يا رفيقي أن أيامي قليلة لم لا أحيا وفي عيني وقلبي الحياة... سأحيا	اشتهرت بتأديتها (فيروز)، وصدرت في الرواية على لسان رمادة	209
مرسول الحب، فين مشيت، وفين غبت علينا خايف لتكون نستينا وهجرتينا وحالف ما تعود ما دام الحب بينا مفقود. وأنت من نبعه سقيتينا	أغنية مغربية للفنان المغربي (عبد الوهاب الدكّالي)	349
Babe, What do you want to know? We've already been over this A million times	أغنية (The City Holds	481

[1]– واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص405.

Wait , Thought I told you I would be There when you needed me Can't pretend to be Someone else For you And I know, I know, I know, I know There is something missing Something that was always there before And I know, I know, I know, I know I'll still love you Even worlds apart (...) .Even if you go You remain a whisper in my dreams	My Heart) للمغنية الكندية مـــارغو ســـوفي (Margaux Sauvé	

جدول رقم04: يوضح مواضع حضور فنّ الأغنية في رواية (ليليات رمادة)

من خلال النّماذج السّابقة يُلاحَظ جليّا الحضور اللّافت لفنّ الأغنية في الرّوايتين، حيث توزّع داخل السّرد، وتمكَّن من حجز مكانة له ليصبح عنصرا من العناصر الّتي ساهمت في بناء الرّواية وتطوير أحداثها والكشف عن طبيعة شخصياتها، فلم يكن حضور الأغنية حشوا أو ملء فراغ بل أدّى دورا بارزا إلى جانب المقاطع السّردية؛ حيث عمَل فنّيا على «تغيير مجرى الخطاب والتنويع في مستوياته التلفظية مع الحرص على جماليات النص الروائي واشتراطاته المقنّنة»[1] دون أن يفقد كلّ منهما خصوصيته، كما عمل موضوعيا على إثراء الموقف السّردي، ودفع الأحداث نحو التطوّر؛ إذ

[1]– حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، المجلة العربية، الرياض، العدد:169، 1431هـ، ص102.

عملت بعض المقاطع الغنائيّة على تغيير مجرى الأحداث الرّوائية بتأثيرها المباشِر على الشّخصية الّتي تكون في حالة استسلام فيتوقف الحدث السّردي تماما، ويعود من جديد بعد سماع الشّخصية للأغنية التي تشحذ همّتها، وتدفعها إلى الوقوف من جديد والتّفكير بإيجابية، والتّخطيط لمواجهة الظّروف الصّعبة بفعل الرّصيد الدّلالي الّذي تتضمنه والمضامين الإيجابية الّتي تحملها الأغاني، وهذا ما يعمل على تصعيد الحدث السّردي، وتكثيفه بأن تكون نهاية حدث هي بداية لحدث جديد أكثر تشويقا وإثارة.

وهذا الشّكل المكثَّف الّذي حضرت به الأغنية داخل السّرد الروائيّ منح الرّواية بعدا موسيقيّا وتكثيفا دلاليا، وهذا راجع للتقنية المعتمَدة من قِبل الرّوائيين الّتي تقوم على الانتقاء المدروس للأغنية واختيار موضعها في السّرد بعناية؛ فكان إثراء الجانب الفنّي والموضوعي الهدف الأسمى لهذا الاستحضار، ومع ذلك نحسّ في بعض الأحيان أنّ الرّوائي يسعى إلى استعراض ثقافته الفنّية واطّلاعه الواسع على الفن الغنائي العربي والغربي وتأثّره به وهذا التّأثير انعكس في روايته، وعموما فإنّ بهذا التّداخل بين الرّواية وفنّ الأغنية «يحرّر النص من مرجعيته السّردية المألوفة ليضيف أنساقا جديدة تتحول إلى متوالية من الأقوال المنسابة تجري على أكثر من مستوى متداخلة مشابكة للسيطرة عن الواقع النصي واكتساح دوائر سردية متعدّدة»[1]، وبيّن مدى التّآلف بين الأغنية كفنّ جميل والرّواية كنوع أدبيّ داخل الرّواية.

ثانيا: تداخل الرّواية مع الفنّ السّينمائي:

تُعدّ السّينما فنّا عاما شاملا لجميع الفنون السّمعية والبصرية، فهي تتضمن الصّورة والموسيقى والتّمثيل والأغنية، وكلّها عناصر تتفاعل فيما بينها لتنتج عملا سينمائيّا يقوم على مجموعة من الآليات خاصّة بالفنّ السّينمائي، ولا تبتعد كثيرا عن الرّواية؛ إذ إنّ هناك عناصر مشتركة بينهما لا تتغيّر، فكليهما يحتاج إلى شخصيات وأحداث وزمان ومكان، والاختلاف الّذي يمكن رصده بين العملين هو اختلاف الوسيلة حيث تُقدَّم الرّواية مكتوبة، وتعتمد الكلمة أساسا لها، ويُقدَّم الفنّ

[1]– حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، مرجع سابق، ص99

السّينمائي مصوّرا عبر وسائل العرض، ذلك أنّ السّيناريو يصل «إلى المخرج-حتى لو كان هو كاتبه- مجرّد كلمات مطبوعة على ورق، ومهمته الأولى هي أن يفسّر هذه الكلمات، ويفكر في طريقة ترجمتها إلى صور، وهنا يأتي دور خبرته في مختلف الحرف السّينمائية»[1]، لذلك فإنّ معظم الإنتاجات السّينمائية هي روايات تمّ تحويلها إلى سيناريو، وبالتالي فالعملية هنا هي عملية تحويل من نصّ مكتوب إلى مشهد متحرّك يكون مرفقا ببعض المؤثّرات السّمعية والبصرية كصوت الموسيقى، والألوان ويتمّ هذا التّحويل وفق شروط تتطلّب الالتزام بالنصّ المكتوب حرفيّا، وذلك بأن يحافظ المخرج على جوهر النصّ وفكرته وطبيعة شخصياته والأمكنة ومواصفاتها.

ووفق ذلك تكون السّينما عبارة عن «سرد القصص عن طريق عرض صور متحرّكة»[2]، هذا العرض يسبقه نصّ مكتوب يحوي جميع تفاصيل العمل السّينمائي ويُكتب بدقّة متناهية تتوخّى شروط العمل المصوَّر، لتتمَّ بعدها ترجمة هذا النصّ المكتوب إلى مشاهد متحرّكة، وعلى هذا الأساس تصبح السّينما بمفهوم أدق هي «تركيب لاتّجاهين سرديين: الأول صوري (وهو الرّسم المتحرّك) والثّاني كَلِمي. فالكلمة ليست بأيّ حال سمة خيارية إضافية في القصّ السّينمائي بل هي مكوّن إلزامي له»[3]، ومنه فالعمل السينمائي يبدأ بالكلمة وينتهي إلى الصّورة حيث يعبّر فنّان السّينما «عن رؤاه بالكاميرا مثلما يعبّر الشّاعر أو الأديب بالقلم. والسّينمائي بهذا المعنى هو المخرج المؤلف Auteur الّذي يتولى أعباء الفيلم من بدايته كفكرة إلى نهايته كشريط يعرض على جمهور، وبهذا المعنى أيضا يكون المخرج هو الفنّان الحقيقي في السّينما»[4]، فهو الّذي يبدع في إنتاج الفيلم السّينمائي بأن يخرجه

[1]- نيكولاس تي بروفيريس، أساسيات الإخراج السينمائي؛ شاهد فيلمك قبل تصويره، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة القاهرة، ط1، 2014، ص7.

[2]- يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي؛ مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، إصدار النادي السينمائي، دمشق، ط1، 1989، ص53.

[3]- المرجع نفسه، ص55.

[4]- علي شلش، النقد السينمائي، دار الكتب المصرية، وكالة الصحافة العربية ناشرون، مصر، 2021، ص29.

من صورته السّاكنة إلى الصورة المتحرّكة معتمدا في ذلك على تقنيات يكاد ينفرد بها الفنّ السّينمائي دون غيره من الفنون.

وعليه فإذا كانت لغة الرّواية هي الكلمة فإنّ لغة السّينما هي الصّورة المتحرّكة، وترجمة الكلمة إلى صورة يقتضي آليات ووسائل يعتمد عليها المخرج أثناء عملية التّحويل تتعلّق أساسا بالكاميرا الّتي تُعدّ أحد المكوّنات الأساسية في السّينما فهي الواسطة التي يتم من خلالها نقل، وعرض المشاهد إلى المتفرج، ونتيجة ذلك أفرز مجال السّينما مصطلحات خاصة به تختص بالتقنيات المعتمدة في بناء وإنتاج العمل السّينمائي مثل (الكشف، الدخول، الكاميرا الموضوعية، الكاميرا الذاتية، التّصميم البصري، الأسلوب، التغطية، ارتفاع الكاميرا، اللقطة، الفلاش باك)[1]، وهي التقنيات الّتي يمكن للروائي أيضا استثمارها داخل الرواية؛ إذ ليست السّينما وحدها الّتي تأثرت بالرواية، وأفادت منها بل إنّ الرواية أيضا تأثّرت بهذا الفنّ وحاولت الإفادة من تقنياته، وهذا راجع للتقارب الكبير بين العملين وتأثّر الأدب بالفنّ والعكس صحيح.

ولاستجلاء التقنيات السينمائية الّتي بنى عليها الرّوائيون الجزائريون رواياتهم يجدر تحليل الرواية تحليلا يكشف عن مدى تأثّرهم بالفنّ السّينمائي، ومدى إفادتهم من السّينما، وقد اخترنا رواية (ليليات رمادة) لواسيني الأعرج لتكون نموذجًا لدراسة التّداخل بين الرواية والسّينما نظرا لبروز التقنيات السّينمائية في بنائها، ونظرا لطبيعتها الدرامية الّتي تقوم على العديد من الأحداث المركزية، وتعدّد الشّخصيات المؤدّية لها، وتعدّد الأمكنة، ما يجعل الرواية تقترب من الفيلم السّينمائي الّذي يتوفر على كافة هذه العناصر الّتي تستلزم من الرّوائي تقديمها وفق تقنيات فنّية على نحو ما يقوم به المخرج في السّينما، وسنسلّط الضّوء في التّحليل الموالي على هذه التقنيات بغية الوصول إلى نقاط التلاقي والتداخل بين الرواية والفنّ السينمائي.

[1]– للاستزادة يُنظر كتاب نيكولاس تي بروفيريس، أساسيات الإخراج السينمائي؛ شاهد فيلمك قبل تصويره.

1. التقنيات السّينمائية في رواية (ليليات رمادة):

تسرد رواية (ليليات رمادة) للروائي الجزائري (واسيني الأعرج) قصة البطلة (رمادة) وصراعاتها الاجتماعية في ظلّ انتشار وباء كورونا الّذي زرع الرّعب في نفوس الجميع، ومع ذلك تتحدى ظروف عملها الصعبة في المجال الصحي وظروف عائلتها التي انعكست سلبا على نفسيتها، فنجدها على امتداد الرواية صامدة تواجه كل العراقيل التي تعترض طريقها، إلى أن تسقط في النهاية مستسلمة بلا حراك حزنا على سقوط جنينها الّذي طالما حلمت بميلاده.

والرواية طويلة جدا جاءت في 488 صفحة اتسمت بكثافة مشاهدها وتنوع أحداثها، وتم تقسيمها إلى قسمين كبيرين يندرج ضمن كل قسم عدّة أجزاء وكل جزء يحمل عنوانا يلخص مضمون أحداثه، وهي من الروايات التجريبية المنفتحة على الفنون.

وفي مجال تداخلها مع الفنّ السّينمائي يمكن الوقوف على تقنيات سينمائية اعتمد عليها الرّوائي إلى جانب التقنيات السردية المعروفة في بناء روايته، ولا غرابة في ذلك؛ لأنّ الرواية لم تعد تركن للشّكل التقليدي والبنية السردية المبنية على الأحداث والشّخصيات والزمان والمكان، بل أصبحت تسعى في كل مرة إلى تجاوز ذلك وتخطّيه نحو استحداث تقنيات جديدة قوامها الانفتاح الواسع والتجدّد الدائم، وفيما يلي نعرض التقنيات الّتي جسّدت انفتاح رواية (ليليات رمادة) على الفنّ السّينمائي والمتمثّلة في:

1.1. الفلاش باك(Flach back):

تشترك الرواية والسّينما في تقنية الفلاش باك الّتي تقوم على قطع تطور الحدث تصاعديا والرجوع إلى الوراء عبر استرجاع الشّخصية، وتذكرها لأحداث ماضية، وهو في أبسط تعريفاته عبارة عن «مشهد يحدث في زمن سابق على السياق السردي الحاضر»[1]، بحيث يتوقف عرض الحدث التسلسلي في الفلم ليحل محله عرض لمشاهد حدثت في الماضي، وهذا التوقف يأتي بفعل تذكّر الممثّل

[1]– كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو؛ التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ط1، 2011، ص613.

لهذه الأحداث الماضية، وفي المقابل تُوظَّف هذه التقنية في الرواية من خلال حوار الشّخصيات مع بعضها حول الماضي، واسترجاع ذكريات مضت، أو يتولى السّارد مهمة ذكر حدث معيّن سبق حدوثه، وذلك عبر اقتطاع سرد الحدث الحاضر والشّروع في سرد مجريات الحدث الماضي، وهي تقنية تحضر في معظم الروايات المعاصِرة، ومن أمثلتها في رواية (ليليات رمادة) ما يلي:

-استرجاع حادثة مقتل (آنا): لا يدخل هذا الحدث ضمن الأحداث الرّئيسيّة في الرواية، لكنه ظهر من خلال سرده من قِبل (رمادة) الّتي نقلته على لسان شقيقتها (بهار) وقد وُضع بين شولتين، واحتل ما يقارب الصّفحة؛ وذلك راجع لاستطراد البطلة في ذكر جميع تفاصيله، وجميع الظّروف المحيطة به فبدأت بوصف حالة (آنا) وهي صديقة (بهار): «آنا كانت منكسرة وحزينة يومها. الأحد المشؤوم قالت لي سكرت وما عرفتش واش درت. نمت مع المسؤول الأمني الكبير سميته اختصارا ماك في منتجعه البحري. في الصباح وجدتني بين ذراعي شريف»[1]، وهي تفاصيل ذكرتها (آنا) قبل موتها ل(بهار) تتعلّق بعلاقتها بضابط الشرطة (شريف).

وتُواصِل البطلة استحضارها لطبيعة هذه العلاقة، فتقول عن (آنا): «كانت تظنّ أنّها عثرت على عريسها ونسيت أنّها وجدت قاتلها. قبِل في النهاية أن يساعدها على إسقاط الجنين، وهذا أقصى ما كانت تريده، ضرب لها موعدا في محطّة القطار السّريع خارج المدينة ليشرب معها قهوة لأنّ عمله هناك ووعدها بأن يبعث لها شخصا يوصلها سرا حتى الطّبيب»[2]، وكان كل ذلك تخطيطا من قِبل الشرطي لقتلها لينشر بعدها إشاعة تقول بانتحارها: «على الساعة التاسعة وصلنا خبر انتحارها تحت عجلات أحد قطارات الفجر السريعة الّتي لا تتوقف. ونظَّم لها جنازة ضخمة في قريتها»[3]، وبهذا تتّبعت البطلة الحدث من بدايته إلى نهايته ونقلته موظِّفة صيغة الماضي الّتي تشير إلى أنّ هذا الحدث وقع في فترة سابقة.

---

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص181.

[2]- المصدر نفسه، ص181.

[3]- المصدر نفسه، ص181.

وقد عمل هذا السّرد الطويل على قطع السّرد الحاضر والرجوع إلى الوراء، حيث كان المسار السّردي يعرض لحدث آخر يتمثّل في ذهاب (رمادة) إلى مركز الشّرطة للتّحقيق معها في قضية وفاة زوجها (كريم) بعد سقوطه من الّطابق السابع لكنه توقف ليأخذ السرد مسارا آخر يتضمن الحديث عن حادثة مضَت، وبالنّظر إلى مضمون هذه الحادثة نجدها ترتبط بالحاضر، وكأنّ السيّاق فرض هذا الاسترجاع الّذي لم يأت لملء الفراغ، بل كان هدفه التّعريف بشخصية ضابط الشّرطة (شريف) وكشف ماضيه، فلولا ذلك لما تعرّف القارئ على صورته الحقيقية هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ استرجاع هذا الحدث سيؤدي دورا فيما بعد في تطور أحداث الرواية، وذلك بتوظيفه من قِبل بطلة الرواية كدليل لإلقاء القبض على (شريف).

وقد عملت تقنية الفلاش باك هنا على إزالة الغموض الّذي كان يلفّ شخصية الشرطي، كما كسرت خطّية السّرد، وكسرت أفق انتظار القارئ الّذي لم يكن يتوقع ورود حدث دخيل يقطع استمرارية الحدث الحاضر لا سيّما أنّ عملية الاسترجاع أخذت مساحة واسعة، وتمّ عرضها بأسلوب درامي مشوّق ومفصَّل، فكانت العملية أقرب إلى العرض السينمائي الّذي تتوفر فيه هذه التقنية.

-استرجاع حادثة وفاة (كريم): تعتبر هذه الحادثة من الأحداث الرّئيسية في الرواية، وقد وقعت بعد أن قطع السّرد شوطا طويلا بِعرضِ سلسلة الأحداث الّتي كانت تتطوّر تصاعديا لتصل إلى مرحلة التّأزم مع هذه الحادثة المتمثّلة في وفاة (كريم) زوج (رمادة) الّتي لم تكن وفاة عادية، بل كانت جريمة قتل ارتكبتها زوجته بعد قيامها بدفعه بقوة من الطابق السابع في لحظة غضب نتيجة الضرب والعنف الّذي تعرّضت له من قِبل زوجها، وهي الحادثة الّتي مثّلت نقطة التحول في حياتها.

وبعدها يستمرّ سرد الأحداث، وتطورها لكن كانت تتوقف في كلّ مرة ليعود السّرد إلى ذكر هذه الحادثة بتفاصيلها، وذلك بفعل تأثيرها الكبير على البطلة (رمادة) الّتي تتذكرها في كل موقف وكذلك بفعل الاستجوابات الكثيرة التي كانت تتلقاها من أفراد عائلتها فكانت تسرد كل ما وقع قبل الحادثة وبعدها كما ذكرت لأخيها (بكر): «كنتُ مرمية على الأرض، كخرقة بالية، شفّتي السفلى نصف مفتوحة وجبهتي، فكّرتُ أن أركض نحو طاولة المطبخ وآتي بسكينة اللحم، لكن المسافة إلى

المطبخ بدت بعيدة، فألغيت الفكرة، واحتفظت بالفرصة الثانية الأسهل. وهي أن أندفع بكل قواي نحوه، وأدفع به نحو الفراغ من الطابق السابع. وهو ما فعلته»[1]، وهي بهذا أعادت سرد الحادثة الّتي مرّ عليها زمن.

ولم تتوقف عند هذا الحد بل واصلت استرجاع الحادثة بالتفصيل:«لم يكن يتخيلني أبدا قادرة على فعل ذلك، اندفعت نحوه بكل قواي»[2]، فكانت العودة إلى هذا الحدث تقطع الأحداث الموالية له، فبالرغم من مروره إلاّ أنّه أثّر على سيرورة وتطور الأحداث الحاضرة، وقد دلّ ذلك على قيمة هذا الحدث ودوره داخل الرواية؛ فمنه كان التحوّل والتطور كونه شكّل بؤرة الصّراع بين الشخصية البطلة وباقي الشّخصيات وكان بمثابة المركز الّذي انبثقت منه معظم الأحداث الّتي جاءت بعده، فعمل على تكثيفها وتصعيدها.

-استرجاع حادثة احتجاز الشّرطي (شريف) وإنقاذه من قِبل (بكر): لم يكن لهذه الحادثة أي وجود قبلي في الرواية، ولا تمثّل حدثا رئيسيّا فيها بل وردت في السّرد بفعل استرجاعها في موقف تهديد كان يوجهه (بكر) إلى(شريف)، وقد ورد في سياق سردي ينقل حدثا مهما من أحداث الرواية وهو تخطيط (رمادة) و(بكر) للإيقاع بالشرطي وتنفيذ الخطة في المنزل، وبينما السرد ينقل هذا الحدث حتى يقتطعه حدث آخر يُسرد على لسان (بكر) مخاطبا (شريف): «تتذكّر يوم جئت لحي مَدْلِين وأمَرْتَ الشرطة بإطلاق النار على المتظاهرين، يومها احتجزك الشّباب بعد أن أخرجوك من سيارة اختبأت داخلها مثل الجرذ؟ ربطوك حول عمود الكهرباء وكوّموا الحطب وعجلات السيارة تحت رجليك وأنت تبكي وتستعطف؟»[3]، فعن طريق هذا الكلام الموجَّه للشرطي تمّ نقل هذا الحدث الّذي ورد ليُذكِّره بجرائمه الشّنيعة، وبمكانه الّذي يليق به وهو السّجن.

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص212.

[2]- المصدر نفسه، ص212.

[3]-المصدر نفسه، ص230

ويستطرد بعد ذلك في سرد هذا الحدث بغية إظهار معرفته الجيّدة بماضي (شريف)، وتذكيره بالجميل الّذي قدّمه له والّذي تمنّى لو لم يفعله لأنّه لا يستحق: «هل تتذكّر الشاب الّذي اقترب منك وفكَّ رباطك وأقنع الشباب بعدم التعرّض لك بالسوء لأنك تمثّل الدولة(...)ناس مَدْلين كانوا سيحرقونك حيا. كان يمكن ربما لو تركتهم يفعلون لأرحتُ البلاد والعباد منك»[1]، وهذا الحدث بالرّغم من أنّه كان في الماضي إلاّ أنّه ساهم في تطور الحدث الحاضر، وبفعل عملية استرجاعه تمّ إثبات تهمة الشرطي في العديد من الجرائم وانتهى به الأمر في السّجن.

وقد جاءت تقنية الفلاش باك هنا كعامل مساعد ساهم في إثراء الحدث الحاضر وإضاءة بعض جوانبه الّتي كانت غامضة بالنسبة للقارئ، فالسارد تعمّد ذلك بأن جعل الحدث الماضي يتوسّط سرد الحدث الحاضر الّذي يبدأ بتصوير مجرياته ثم يتوقف في المنتصف دون الإعلان عن نهايته، لينتقل إلى سرد حدث ماضٍ ثم يعود إلى استكمال الحدث الحاضر، ووفق هذا المسار جاءت الأحداث الّتي تخلّلها الفلاش باك.

من خلال التّحليل السابق يتضح أنّ الرواية اعتمدت تقنية الفلاش باك في بعض المواضع الّتي تمّ فيها توقف الحدث الحاضر كليّا عن طريق كسر خطية الزمن السردي بالعودة إلى الماضي وسرد أحداث ماضية عاشتها الشّخصيات الروائية، وما يُلاحَظ عن هذا الاسترجاع هو الارتباط الوثيق بين الزّمنين حيث فرضت الأحداث الماضية حضورها في متن السرد الحاضر؛ أي أن الموقف السّردي فرض ذلك.

واعتماد الرواية هذه التقنية جسّد انفتاحها على الفنّ السّينمائي؛ ذلك أنّ الرواية بمفهومها التقليدي كانت تسير وفق خطية زمنية مستقيمة ولا تعمد إلى كسر هذه الخطية، على عكس الرواية المعاصِرة التي تأثّرت في هذا الجانب بفنّ السينما الّذي يعتمد تقنية الفلاش باك بشكل لافت، بحيث يصير الزمن متشظّيا بين الماضي والحاضر.

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص230.

2.1.اللّقطة (Shot):

تلتزم الأفلام السّينمائية بتقديم الأحداث والشّخصيات والأمكنة بطرق مختلفة، ويتمّ هذا التّقديم وفق تقنيات يوظّفها المخرج حسب الحدث المعروض أو الشّخصية، ومن أبرز هذه التقنيات "اللقطة" الّتي تُعرَّف في مجال السّينما بأنّها «الوحدة الفيلمية الصغرى: الجزء من الشريط الفيلمي الّذي يصوّر بين لحظة تشغيل الكاميرا ولحظة إيقافها التالية مهما كان مضمونه. تغيير اللقطة يعني غالبا نقل مكان الكاميرا. اللقطات تنتظم في مشاهد، والمشاهد في فصول»[1]، وتتنوّع أحجام اللّقطات إلى اللّقطة القريبة، واللّقطة المتوسطة، واللقطة الكاملة، واللقطة الأساسية، وتعتمد رواية (ليليات رمادة) اللقطة الأخيرة بقوّة، وهي «لقطة واحدة تكون واسعة للدّرجة الّتي يتضمن إطارها جميع الممثلين في المشهد وتستمرّ لحين نهاية الفعل بالكامل»[2]، بحيث يتم تسليط الضّوء على الحدث من بدايته إلى نهايته، وتشترك فيه مجموعة من الممثلين فلا يقتصر العرض على شخصية واحدة، واللّقطة الأساسية تتجلّى في الرّواية من خلال حدثين رئيسيين مهمين هما: مقتل(كريم)، والقبض على الشّرطي (شريف):

–مقتل (كريم): تمّ نقل هذا الحدث عبر أسلوبي الحوار والوصف حيث بدأ بوصف حالة (كريم) الّذي قالت عنه (رمادة): «كان كريم مثل المصاب بحالة هيستيريا يتتبع كل حركاتي. بدأت تجميع أغراضي(...)سمعت كلماته تأتي من المطبخ. عرفت أنّه يحضر قهوته كالعادة(...)ثم جاء بنسخة من العقد كانت معه، ووضعها على طاولة الصالون. ثم جرّني بعنف من رأسي»[3]، والمقطع هنا هو تمهيد يلمّ بالظّروف الّتي سبقت حادثة القتل، حيث تطرّق لحالة كريم النّفسية وطريقة تعامله مع زوجته

[1]– يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي؛ مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، النادي السينمائي، دمشق، ط1، 1989، ص38.

[2]– ستيفن غاتز، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة؛ تجسيد الصورة من النص إلى الشاشة، تر: أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي، الجمهورية اللبنانية، 2015، ص241

[3]–واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، صص163، 164.

(رمادة) ويمكن من خلالها الوقوف على حالة العنف الّتي كان يتعامل بها، ويمكن للقارئ تصوّر ذلك من خلال المقطع.

وبعد هذا المقطع الوصفي ينتقل الدور إلى الحوار لينقل حدّة الصّراع، والحوار بين (كريم) و(رمادة) الّذي ترافقه عبارات تُصوِّر ملامح الشّخصية كما هو مبيّن في الأمثلة الموالية:

تقول رمادة عن كريم واصفة حالته: «ثمّ صرخ وفتح فمه حتى ظننت أنّه سيأكلني:

وقِّعي وأنقذي نفسك من جنوني.

لن أوقِّع على ظلم مفضوح.

أعرف كيف أجعلك توقعين

تحب تقتلني اقتلني. ولكن والله لن أوقع. حسبت روحك ربي.

سترين. سأذيقك الجحيم اللي عمرك ولا شفتيه»[1].

فمن خلال هذا الحوار المتبادل بين (كريم) الّذي يتضح من كلامه أنّه يستخدم لهجة التّهديد و(رمادة) المتحدّية والصّامدة الّتي ترفض التّنازل له عن أملاكها، يتجلّى المشهد جليّا أمام القارئ بفعل النّقل الدّقيق له وتتبعه على لسان السارد وكلام الشخصيات.

ويتطوّر الصّراع بين الطّرفين ليصبح أكثر عنفا نتيجة الضرب الذي تلَقته (رمادة) من زوجها وحالة الانهيار: «نظرتُ إلى وجهه في التفاتة أخيرة رأيت قاتلا ولم أر وزجا(...)ضرب وجهي على الطاولة. ثم أسقطني على الأرض من شدّة اللّكمات التي كانت تنهال عليّ بشكل متواتر، حتى أصبح جسدي مِزودا محشوا بالفراغ(...)سقطتُ أرضا. وضعَ ركبتَه على رقبتي كما تفعل الشرطة مع كبار المجرمين»[2]ويستمرّ رصد الحدث مسلِّطاً الضّوءَ على كل ما يقوم به (كريم) من حركات وتصرفات صادرة منه، وما تحس به (رمادة) من ألم وخوف، وهذا التصوير يجعل القارئ محيطا بكلّ

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص164.

[2]- المصدر نفسه، ص166.

تفاصيل الحدث وتحرّكات الشّخصية، ويجعله أيضا عنصرا فاعلا في العملية التّمثيلية فيقوده إلى التفاعل مع الحدث بأن يشدّ انتباهه ويحرّك مشاعره فيبتعد به عن جعله قارئا ساكنا لا يشعر ولا يتفاعل.

ولم يقف هذا التّصوير عند هذا الحدّ بل تصاعد الحدث إلى أن وصل حدّ القتل، كما يوضحه هذا المقطع الّذي تتحدث فيه (رمادة) عن الطريقة التي انتهجتها لقتل زوجها: «نظرتُ نحو المطبخ(...)حسبتُ المسافة ذهابا وإيابا(...) حسبت المسافة لأقل من ثانية. جمعتُ أنفاسي وقطعتُ تنفسي ركضت بسرعة خارقة(...)كنت وحشا(...) ثم دفعتُ به نحو الفراغ(...)لم أسمع شيئا سوى صوته وهو يتهاوى. وارتطام جسده ككيس قمامة»[1]، والمقطع يطول معتمدا التّصوير البطيء والدّقيق لحادثة القتل، وناقلا لكل حركة قد تصدر من الشّخصيتين؛ فلم يكن تصويرا سطحيا بل كان عميقا حيث لم يركّز على الأحداث الكبيرة فقط بل ركّز على أبسط تفصيل ونقلَه بكل جزئياته الّتي بدأت بسيطة ثمّ تطوّرت تدريجيّا، فرمادة هنا أدّت دورين هما دور السّارد ويقابله في السّينما دور الحامل للكاميرا المصوِّر والمتتبع للحدث بكلّ تفاصيله، ودور الشّخصية المحرّكة للحدث ومركزه ويقابله في السّينما الممّثّل الّذي يقوم بدور تمثيلي ويعمل أيضا على تحريك الحدث ويساهم في تطويره، كما أنّ المقاطع السّردية تضمنّت تصوير الحدث من بدايته إلى غاية انتهائه بمقتل كريم وهو من الأحداث الرّئيسية في الرّواية الّتي غيّرت مجرى الأحداث الموالية لها، وهو ما يقابله في السّينما اللّقطة الأساسية الّتي تتبعها الكاميرا دون اقتطاع.

-القبض على شريف: اعتمدت (رمادة) خطّة محكمة للإيقاع بضابط الشرطة (شريف)، ولم يأت ذلك عبثا بل كانت لهذه الحادثة مسبباتها الّتي أدّت بها إلى التّفكير في هذه الخطّة؛ فبعد استلام الشّرطي قضية التحقيق مع (رمادة) حول وفاة زوجها اكتشفت مع مرور الوقت والحوارات التي كانت بينهما حقيقته الّتي كان يخفيها، فقرّرت بعد تخطيط منها القبض عليه وتسليمه للشّرطة، وأول ما

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص166.

فعلته استدراجه بالكلام أثناء حوار بينهما وتسجيله عن طريق آلة تسجيله ليكون ذلك دليلا قاطعا يثبت أقوالها ويقضي عليه.

بدأ تنفيذ الخطّة بدعوة (رمادة) الشرطي إلى زيارتها ببيتها وهو ما فعله كما ذكرت: «فتحتُ الباب، شريف، نظرتُ إلى وجهه وعينيه الباردتين. أراد أن يضمني ويسحبني نحوه، لكني تراجعت قليلا إلى الوراء(...)تفضل حضارات تشرفنا زيارتك»[1]، ليتفاجأ بعد دخوله بوجود شقيقها (بكر) وزوجته لكن بأسماء وصفات مستعارة لكي لا يتفطّن الشّرطي للخطّة، وبعد حوار طويل بينهم يتخلّله وصف يبيِّن ملامح (شريف) كقول (رمادة) الّتي تنقل للقارئ كل تفاصيل الجلسة وتطورات الحدث باعتبارها ساردا له: «كان وجه شريف يحمرّ ويصفرّ، مع أنّه كان يحكي عن فتوحاته براحة، ولا أحد ناقضه في كلامه. كنّا نهزّ الرؤوس جميعا بإعجاب كبير. حاول أن يتوازن لكن ارتباكه كان في نظراته الّتي ظلّت تزوغ بين الباب والضيوف الّذين لم يكن ينتظرهم»[2]، واستمرّت المقاطع الّتي تنوعت بين السّرد والوصف والحوار مسلِّطة الضّوء على هذا الحدث دون انقطاع.

وبعد حديث طويل بين الأربعة حدث ما لم يتوقعه (شريف) وذلك بعد قيام (رمادة) بتنفيذ الخطّة وقد نقلت المشهد بالتفصيل كقولها: «أعدتُ ترتيب الكاميرا الصغيرة باتجاه الطاولة التي كنا نتحلق حولها في الصالون. أدرتها بسرية. ثم أَدخلتُ المفتاح في الحاسوب، دون أن ينتبه أي من الحاضرين...خلاص كلش جاهز، ضغطت على جهاز التّشغيل»[3]، ويتواصل الحدث في تصوير مثير ورصد لجميع تفاصيله، فبعد تشغيل الجهاز الّذي ربطته بالمسجلة: «عرف شريف صوته، فاسترق السّمع في حالة دهشة. بدأت ابتسامته تنسحب، ويقينه يجف. ويتحول إلى ثعبان يبحث عن

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص218.

[2]-المصدر نفسه، ص222.

[3]-المصدر نفسه، ص225.

مخرج»[1] وبعد هذه العبارة ينقطع السيّاق مانحا المساحة لعرض كل ما تحتوي عليه المسجّلة من حوار دار بين (رمادة) و(شريف).

ودون انقطاع تمّ نقل كل ما في المسجّلة، وبعد توقف المسجّلة لم يكن أمام شريف من طريقة إلا التفكير في القتل حيث «دار يمينا وشمالا، ثم ركض بسرعة نحو معطفه. أخرج مسدسه(...)وضع المسدس في ناظر بكر. ضغط بفوهة المسدس، ثم ضغط على الزناد»[2]، لكن محاولته باءت بالفشل لأنّ (بكر) قام بإفراغه، وبعد هذا التصرّف الذي صدر من شريف جاء الرد من (بكر) الّذي «عالجه بضربة بدماغه، أسقطته أرضا، وأساحت دم أنفه...وضع فوهة المسدس على جبهة شريف الّذي بدأ يرتجف(...) يمكنني أن أثقب مخك برصاصة لكني لن أفعل لن أريحك بهذه الطريقة [قال بكر]»[3] لينتهي الحدث بنجاح الخطّة وتسليم(شريف) للشرطة وسجنه.

فمن خلال رصد الحدثين تبيّن أنّ السّارد لم يكن في موضع واحد حيث كان يتتبع الحدث وتحرّكات الشّخصيات، فيتطوّر بذلك الحدث تصاعديا ناقلا ما يصدر عن مجموع الشّخصيات المشاركة فيه، فكان هذا النّقل والرّصد واسعا باتساع الحدث، وهذا الأسلوب ينتهجه المخرجون السّينمائيون لتغطية حدث معيّن بالكامل وهو ما يُعرف باللّقطة الأساسية، وقد عمل في الرّواية على خلق نوع من الإثارة والحركة الّتي تبتعد بالقارئ عن الملل أثناء القراءة.

ومن خلال ما تقدّم يتضح جليّا تداخل الرّواية مع الفنّ السّينمائي عبر تقديم الحدث باعتماد اللقطة الأساسية الّتي تحيط بالحدث والشّخصية إحاطة كاملة، وترصده من بدايته إلى نهايته، ما طبعه بطابع الإثارة والتّشويق، وهو ما توفر في الحدثين السابقين اللّذين تمّ رصدهما من قِبل السّاردة من البداية إلى النّهاية دون إهمال للعناصر المشكِّلة لهما، وذلك بالتّركيز على جميع الجوانب من وصف لملامح الشخصيات وحالتهم النفسية وتصوير لتفاصيل الحدث، ما جعلها تتميّز بالحركة والتّسلسل في

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، 226.

[2]- المصدر نفسه، ص230.

[3]- المصدر نفسه، ص231.

تتبع الحدث، وكل ذلك تمّ عبر أساليب السّرد والوصف والحوار الّتي تجعل القارئ يتمثّل الحدث أمامه.

3.1-الكاميرا:

تعدّ الكاميرا من الوسائل الرّئيسّية المستخدَمة في العمل السّينمائي فهي الركيزة الّتي لا يمكن الاستغناء عنها لأنّ «السّينما كلغة تُستخدم لرواية القصص، وراوي هذه القصص هو الكاميرا. من الحقّ القول بأنّ الراوي الأكبر هو المخرج، لكن الصوت الّذي يستخدمه هو الكاميرا»[1]، فهي لسان السّارد لأنّها تهتم بأدقّ التّفاصيل وأصغرها وتنقل كل المشاهد بما تتضمنه من حركات وأصوات وصور وألوان ومناظر وتقدّمها إلى المتفرج بصورة واضحة، فهي تعمل على التقاط المشهد من جميع زواياه التي تسمح بإظهار كل جوانبه الظّاهرة والخفية، بل تصل إلى حد الغوص في أعماق الشّخصيات وتكشف دواخلها عن طريق تتبع كل ما يصدر منها من أفعال وأقوال تتضح من خلال حوارات الممثلين الخارجية والداخلية، إذن فالكاميرا هي قوام العمل السّينمائي وأهم تقنيات السيناريو الّتي تنقله إلى المتفرّج، ودُونَها يبقى السّيناريو حبرا على ورق ولا يُترجم إلى مشاهد متحرّكة تُعرض عبر الشّاشات.

ولأنّ الكاميرا تهتم بتصوير المشاهد من جميع جوانبها فهي تُصنَّف في لغة السّينما إلى صنفين هما: الكاميرا الموضوعية والكاميرا الذاتية ويتم توظيف الصِّنفين حسب مقتضيات المقام، ذلك أنّ لكل واحدة مجال اهتمام خاص بها، والكاميرا كوسيلة مهمة في السينما تنطبق بمفهومها السابق على ما هو موجود في الرّواية؛ حيث يستلم السّارد في الرواية دور الكاميرا في السّينما، واصفا ومعلّقا ومتتبّعا لحركات الشّخصيات ومصوّرا لشكلها وطبيعتها وطريقة تفكيرها؛ بحيث يجعل القارئ على علم بمختلف هذه الجوانب من خلال هذا التّصوير والوصف الّذي ينقله بواسطة الكلمات والأساليب التّعبيرية فإذا كان العمل السّينمائي يصوّر ذلك عن طريق الصورة والصوت فإنّ الرّواية

[1]- نيكولاس تي بروفيريس، أساسيات الإخراج السينمائي؛ شاهد فيلمك قبل تصويره، مرجع سابق، ص85.

يمكنها أن تحقِّق «ذلك إما بواسطة مونولوج بضمير المتكلم أو بوصف من ضمير الغائب للحالة الداخلية للبطل»[1]، فالرّواية بما تحمله من حوارات داخلية(مونولوج) أو مساحات وصفيّة وإشارات، تُتيح للقارئ فرصة تمثُّل المشاهد والأحداث والشّخصيات أمامه، وتزوّده بمعرفة شاملة لها.

وقد تستلم الشّخصية البطلة دور السّارد كما هو الحال في رواية (ليْليات رمادة) الّتي بدَت فيها (رمادة) – بطلة الرواية– عالمة بكلّ شيء من خلال الأدوار الّتي تسلَّمتها فهي التي تسرد الأحداث وتحرّكها، وتعلّق على الشّخصيات، وتقدِّمهم للقارئ، وهي بهذه الأدوار تفعل ما تفعله الكاميرا في العمل السينمائي، ويمكن أن نلمس توظيف هذه التقنية الّتي حضرت بصنفيها(الموضوعي والذاتي) في معظم مقاطِع الرواية الّتي تنوّعت وتعدّدت بتعدّد الأحداث؛ فكل مقطع يعرض حدثا معيّنا، كما قد تستمرّ بعض الأحداث –خاصة الرئيسية منها– على طول مقاطع عديدة دون انقطاع، ويتم رصدها من خلال عين السارد.

1.3.1.الكاميرا الموضوعية: تعمد هذه التقنية السينمائية إلى تصوير الحدث ورصده كما هو؛ بحيث تتتبع تطوره من لحظة انطلاقه دون تدخُّل منها بتعليق أو شرح، بل تكتفي بنقله فقط دون تجاوز حدّ النقل، ففي الكاميرا الموضوعية «يتحدّث الراوي مستخدما صوتا موضوعيا مثل "بوب يسير في الشارع...يرى ليندا ..تبتعد ليندا عنه. وفي النثر يطلق على هذا ضمير الغائب»[2]، والمثال هنا يوضح طريقة توظيف هذه التقنية في السيناريو السينمائي حيث يتضح من خلاله أنّ الكاتب يتحدّث بضمير الغائب الّذي يعود على شخصية معيّنة، فيكتفي برصد تحرّكاتها دون أن يكون عنصرا فاعلا داخل الحدث.

وتتجلّى هذه التقنية في الرواية من خلال اكتفاء السّاردة بتصوير الحدث الروائي بكلّ موضوعية دون تدخل منها بواسطة التّعليق على أو شرح فكرة أو انتقاد شخصيّة أو إبداء رأي، بمعنى آخر: السّارد هنا ينسحب تماما من الحدث مكتفيا برصده وتصويره للقارئ فقط، ومثال ذلك في رواية

[1]– نيكولاس تي بروفيريس، أساسيات الإخراج السينمائي؛ شاهد فيلمك قبل تصويره، مرجع سابق، ص90.

[2]– المرجع نفسه، ص87.

(لَيْلِيات رمادة) «كان بكر يستمع إليه بانتباه ساخر. من حين لآخر يهزّ رأسه بالموافقة. يتأمل قسمات وجهه التي كانت تتلون وتنشدّ بقوة على مستوى الجبهة والرقبة وهو يحكي»[1]، ففي هذه العبارة الّتي تتضمّن حديثا عن (بكر) وتصف ملامحه وحركاته تَبيّن أنّ السّارد لم يتدخلّ ولم يقم بأي دور في هذا الموقف واكتفى بدور المتفرّج فقط.

وعلى شاكلة المقطع السابق جاء هذا المقطع الّذي يتحدّث فيه السّارد عن شخصية (بكر) وهو يقوم بإفراغ المسدس: «سحبه من الخزانة بسرعة فائقة. فتحه كما يفعل الطفل مع لعبته التركيبية. أخرج منه الرصاصة الجاهزة في الماسورة، ثم فكّ الخرطوش من المسدس. أخرج كل الرصاص الذي كان فيه، ثم أعاد الخرطوش فارغا إلى مكانه. وجّه المسدس نحو فراغ نافذة التواليت وضغط على الزناد ليتأكد أنه لا رصاصة في المسدس، حتى عن طرق الخطأ»[2]، فمن خلال هذا المقطع يبدو السارد عالما بكل ما تقوم به الشّخصية وما يصدر عنها من تصرّفات، فقد صوّرها عن طريق رصد كل حركة تقوم بها وبتعبير يوحي للقارئ بمدى قربه منها وعلمه بها ظاهريا.

وفي سياق آخر ينقل السّارد حركات (شادي) ويتتبعها كما جاء في قوله: «ثبّت كرسيه وضغط بمرفقيه على المتكأين. تدحرج قليلا، بصعوبة متكِّئًا على عصاه السودانية. ثم مدّ يده وسحب الستار الخفيف، فغرقت الغرفة في السكينة، على الرغم من تسرّب الضوء من وراء ثقوب الستار»[3]، وفي هذا رصد للشّخصية والمكان المتواجدة فيه من قِبل السّاردة دون تدخل منها في ظروفها وأحوالها؛ فهي تنقل فقط ما تشاهده بعبارات تجعل القارئ يفهم ما تعيشه الشّخصية لكنها لا تكون مشاركة في الموقف الّذي تتعرّض له أو الحالة النّفسية الّتي تعيشها.

ومن خلال هذه الأمثلة يتبيّن أن الروائي استثمر تقنية الكاميرا الموضوعيّة ليسلّط الضّوء على مواقف معيّنة؛ فعمد إلى إبعاد السّاردة، وتقريب الشّخصيات بجعلها تظهر في الواجهة من خلال

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص220.

[2]- المصدر نفسه، ص223.

[3]- المصدر نفسه، ص479.

التّصوير الّذي تقدّمه السّاردة، وهو ما يدلّ على أنّها تقف موقفا حياديا ولا تتدخّل في ظروف الشخصية وأحوالها، مثلها مثل آلة التّصوير الّتي تكتفي بنقل المشاهد في الأفلام السينمائية وعرضها.

2.3.1.الكاميرا الذاتية: على عكس الكاميرا الموضوعية تكون الكاميرا الذاتية أكثر تفاعلا واندماجا في العمل السّينمائي؛ فهي لا تقف موقف المتفرّج الّذي يعبِّر عن الصّورة الظّاهرة أمامه فقط دون الغوص في دواخل الشّخصية أو المشاركة في الحدث بل تكون عنصرا فاعلا في الحدث عالمة ومحيطة بجميع جوانبه وعناصره المتعلقة بالمكان والشخصية والزمان، وهي بذلك تسمح «للمتفرج بأن يشارك بشكل أكثر فاعلية في الحياة الداخلية أو الإدراكات الخاصة بشخصية ما. إن الكاميرا الذاتية تسمح لنا بأن نرى ما تعيشه هذه الشخصية بالفعل»[1] سواء ما تعلّق بظاهرها أو باطنها، فهي تحيط بجميع ظروفها النّفسية والاجتماعيّة والاقتصادية والثّقافية.

وهذه التقنية تعدّ الأكثر حضورا في رواية (ليليات رمادة) وذلك يعود إلى أنّ الشخصية البطلة (رمادة) هي السّاردة، وطبيعي أن تكون عنصرا فاعلا في العملية السردية نظرا لعلاقاتها بالشخصيات الأخرى وقربها منهم وعلمها بأحوالهم، أضِف إلى ذلك أنّها تمثِّل مركز الأحداث؛ فهذه العوامل جعلت تقنية الكاميرا الذاتية تحضر بقوة داخل الرواية وبشكل لافت، ومن أمثلتها قول السّاردة(رمادة): «أقلعتْ السيارة. هذه المرّة هو من استلم المقود[بكر]. رأيتُ السيارة البيضاء تتبعه، وعلى متنها الحارسان التوأمان الجميلان جيمي وبادي. هذا منحني قسطا من الراحة الداخلية والنفسية. بكر ذكي. ليس وحيدا حذرا جدّا. لا يترك شيئا للصدّفة»[2]، فباعتبار (رمادة) هي السّاردة فقد تحدّثت عن ما تراه أمامها حول ركوب (بكر) السيارة وقيادته لها متبوعا بحارسين، وهذا المنظر الظّاهر، لكنها لم تتوقف عند هذا الحدّ بل تعدّت ذلك إلى التّعليق والتدخّل لإظهار جانب خفي حين عبّرت عن ارتياحها الداخلي الّذي أحسّت به عند رؤيتها لمرافقة الحارسين لبكر، كما اعتبرت

[1]– نيكولاس تي بروفيريس، أساسيات الإخراج السينمائي؛ شاهد فيلمك قبل تصويره، مرجع سابق، ص88.

[2]–واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص121.

نفسها جزءا من الحدث، وحين علّقت على شخصيته وذكائه، وهي بذلك تُبدي معرفتها الجيّدة به وهذا يؤدّي دورا مهما في تقريب صورة (بكر) للقارئ.

وفي مقطع آخر تَكشِفُ(رمادة) بالتّفصيل عن كلّ ما تحسّ به فتسردُ الحدثَ وتنقل تحرّكاتها بقولها: «رأسي كان متعبا وثقيلا. قبل أن أدخل إلى المخبر، صعدتُ مباشرة نحو الشقّة. ما تزال مغلقة، كما رأيتها آخر مرّة أوقفتُ المصعد ربحا للوقت، ثم نزلتُ مباشرة. كنت أعرف أنّه [كريم] لم يفعل شيئا ولن يفعله إلاّ تحت الضغط(...)دخلت إلى مخبر التحاليل حاولت أن أرمي بكلّ أحاسيس الخوف. وأسير نحو قدري الصعب»[1]، فباستخدام ضمير المتكلّم الّذي يدلّ على أنّ المقصود هو بطلة الرّواية (رمادة) تمكّنت من التّعبير عن كل فعل كانت تقوم به مع ما يرافقه من مشاعر وأحاسيس داخلية من صداع في الرّأس وضغط نفسي وقلق وخوف من مواجهتها لزوجها (كريم)، فهذه الطّريقة الّتي عبّرت بها تجعل الحدث واضحا والأحاسيس ملموسة بالنّسبة إلى القارئ وهذا يدفعه إلى التّفاعل معها.

وفي مثال آخر تُصوِّر فيه (رمادة)حجم معاناتها بعد إخبارها بموت الجنين حيث تقول: «كانت الصدمة عنيفة. أخذتْني نوبة بكاء لم أستطع مقاومتها. كنت منكسِرة كليا، وكان من الصّعب عليّ تحمل كلّ هذا الشّقاء وحدي(...)أخذتني الدكتورة رحمة بين ذراعيها، مثلما كانت تفعل معي يمّا زهرة (...)بكيت بلا توقف(...)كدت أصرخ حتى ينفجر دماغي»[2] فهذه التعبيرات تجعل القارئ على دراية شاملة بأحوال الشّخصية وظروفها ومواقفها.

من خلال هذه النّماذج يتضح جليًّا أنّ الرِّواية استثمرت تقنية الكاميرا الذّاتية من خلال إسناد مهمة السّرد ونقل الأحداث للشّخصية البطلة وجعلها على دراية بكل التّفاصيل، فتحس كأن السّاردة ترصد هذه الأحداث والمواقف بعين الكاميرا عن طريق تصوير ظاهر الشخصية وباطنها مع التّعليق في بعض المقاطع وإبداء رأيها، فلم تكن السّاردة هنا منفصلة عن مضمون الحدث بل كانت

[1]-واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص122.

[2]-المصدر نفسه، ص473.

جزءًا لا يتجزّأ منه فساهمت في تحريكه والتّعليق عليه كما أفْصحت عن الكثير من الجوانب الخفيّة، وأثْرت بعض المواقف بتعليقاتها وملاحظاتها فكانت هي آلة التّصوير التي عكست كل مشهد ونقَلتْه للقارئ بوضوح وجعلته عنصرا فاعلا فيه، فتحِسّ بالشّخصية وتشاركها آلامها وأفراحها، وعموما فالسّارد الذاتي في (ليليات رمادة) كان حاضرا في كل مكان ومتتبِّعًا لكل حركة وراصدا لكل حدث .

وما يمكن الوصول إليه من خلال هذا المبحث أنّ رواية (ليليات رمادة) تداخلت في كثير من جوانبها مع فنّ السّينما، من خلال الاستعانة بتقنياتها المتمثّلة أساسا في:

– الفلاش باك الّذي عمل على إثراء الأحداث الحاضِرة والتّعريف ببعض الشّخصيات وذلك بالرّجوع إلى الماضي وإطْلاع القارئ على خلفياتها.

–اللقطة الّتي خلقت عنصري التّشويق والحركة داخل الرواية.

–تقنية الكاميرا من خلال تسخير السّاردة للقيام بدور تتبع الأحداث ونقلها بصورة تلمّ بجميع جوانب الحدث والشّخصيّة، متوسِّلة في ذلك بأساليب الوصف والحوار الدّاخلي والخارجي.

وما يمكن اكتشافه من خلال هذه التّقنيات أنّ توظيفها جاء متعمَّدا من قِبل الرّوائي، ويمكن أن نُرجِع ذلك إلى أنّ طبيعة الأحداث المتميّزة بكثرتها في الرّواية فرضَت اللّجوء إلى استثمار بعض تقنيات الفنّ السّينمائيّ لتبدو أكثر وضوحا وقربا من القارئ، أضف إلى ذلك رغبة الروائي في جذب القرّاء إلى أحداث الرواية بسعيه إلى خلق روح التفاعل، والعمل على توطيد العلاقة بينهم وبين مضمونها، فالدّافع من هذا اللجوء إلى توظيف واستثمار تقنيات السّينما هو رغبة الرّوائي في تحويل عمله الروائي إلى فيلم سينمائي، واستثمار التقنيات السّينمائية يسهّل على المخرج عملية تحويل الرّواية إلى فيلم؛ وهذا يعمل على استقطاب الجمهور ويزيد من شهرة الرّوائي وأعماله الرّوائية، وهو ما ذكره (واسيني الأعرج) في إحدى كتاباته حيث يرى أنّ السّينما «كثيرا ما سحبت النصوص الروائية نحو جمهور أوسع، فأحبها بقوة، ينعكس ذلك عادة إيجابيا على المقروئية، إذ يذهب جمهور المسرح أو السينما نحو الرواية الّتي هزته بعمق بحثا عن الأسرار المتخفية الّتي لم تقلها المسرحية»[1]، وهو بذلك

[1]– مقتبس من صفحة الفايسبوك الرسمية للروائي واسيني الأعرج، 10-12-2021.

يَعتبر أن نقل الرواية إلى المسرحية أو السّينما يعمل على زيادة المقروئية ويحيل القرّاء إلى الرّواية ويزيد من إقبالهم عليها، أي أنّ العمل السّينمائي أو المسرحي يعمل على تحقيق الشّهرة للرواية وكاتبها.

بالإضافة إلى أنّ القارئ يميل أكثر إلى الرواية المتميِّزة بكثافة أحداثها، والموظِّفة للآليات التي تخلق عنصر التّشويق والدراما فتجعله قارئا مشاركا ومتفاعلا ومتمثّلا للمشاهد والشّخصيات بدلا من قارئ جامد، واستثمار التقنيات السّينمائية في الرواية يُعزّز هذا التفاعل على اعتبار أنّ السينما تعدّ من أكثر الفنون جذبا واستقطابا للمتفرّجين، دون أن ننسى عاملا مهما من العوامل الّتي أدّت بالروائي إلى هذا الاستثمار للفنّ السّينمائي وهو السعي إلى التجديد والتطوير للرواية الجزائرية من الناحية الفنّية بتجديد آلياتها وتجريب آليات جديدة من شأنها الارتقاء بمستوى الرواية الجزائرية، والانفتاح اللاّمحدود على مختلف الفنون واحد من هذه الآليات.

ثالثا: تداخل الرّواية مع الفنّ التّشكيلي:

لا شكّ في أنّ استحضار الفنون التّشكيلية داخل الرواية له مزايا وإيجابيات كثيرة بحكم خصوصيته الّتي تختلف عن باقي الأعمال الإبداعية، فهي تختلف «عن الفنون القولية أو الأدبية الّتي تستخدم اللغة(...)في أنّها تشيّد عالمها من لِبنات مادية ذات حجم وكثافة وكتلة ومساحة وتحيّز في الفراغ، وليس من محض كلمات لا جسما ماديا لها في ذاته»[1]، فهي تعتمد على الرّؤية البصرية كونها مجسَّدة على جسم مادّي وحاملة لموضوع معيّن يُعبَّر عنه بواسطة الأشكال والرّسومات والألوان والنّقوش والصور على عكس النصّ الأدبي الّذي يعبّر بالكلمة ويترك للقارئ المجال مفتوحا لتمثّل وتجسيد الصورة المتحدّث عنها في ذهنه، أمّا الفن التشكيلي فهو يمنحه الصورة ويترك له مجال تأويلها وترجمتها إلى أفكار والتعبير عنها كتابةً؛ فهذه العلاقة العكسية بين النصّ المكتوب والفنّ التّشكيلي تساهم بدرجة كبيرة في خدمة أحدهما للآخر وتزويده بالدلالات العميقة والإثراء الفنّي والموضوعي.

[1]- كلود عبيد، الفن التّشكيلي؛ نقد الأبداع وإبداع النقد، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2005 ص46.

ولطالما كان الفنّ التّشكيلي مادّة دسِمة للأدباء ينتقون منه ما يناسب أعمالهم الأدبيّة لاسيّما في واجهة العمل (صفحة الغلاف)، ومنها ما يوظَّف داخل المتن؛ وذلك بأن تُؤخَذ الصّورة كما هي وتوضع داخل المتن لغرض يريده الأديب، أو يتمّ وصفها لغويا دون استحضارها بصفة مباشِرة وهذه الأساليب الّتي ينتهجها الأدباء أثناء تعاملهم مع هذا الفنّ تؤكّد مدى تأثيره عليهم وتأثّرهم به لِما يمتلكه من طاقة تعبيرية وقدرة على الإثراء، وما يحمله من أفكار وموضوعات كامنة خلف الشّكل الظّاهر الّذي يكون محمّلا بالدّلالات والرّموز.

ولم تغِب هذه السّمة عن النّماذج الرّوائية المختارة في هذا البحث، ويمكننا الوقوف عليها من خلال العناصر الآتية:

1.الاستحضار المباشر للوحة التّشكيلية:

نقصد بآلية الاستحضار المباشر للوحة التّشكيلية اعتماد الروائي تقنية (نسخ، لصق)؛ أي يقوم بأخذ اللّوحة دون إحداث أي تغيير في متنها، وسماتها، ويضعها في متن الرواية على أن يختار موضعها المناسب داخل المضمون السّردي لتحقّق الهدف المنشود، وأول رواية استحضرت هذا النوع رواية (الغجر يحبون أيضا) الّتي حضرت فيها هذه اللّوحة تشكيليّة الآتية(ص10):

الشكل رقم03: يوضح لوحة تشكيلية تصوّر موضوع مصارعة الثيران

لم ترِد هذه اللّوحة منفصلة عن المتن السّردي بل وردت في ثنايا المقاطع السردية، وجاء ذكرها من خلال حديث (إزميرالدا) ابنة بطل الرواية (خوسي أورانو) بعد أن عثرت عليها وهي تتصفح أوراق والدها القديمة لتسترجع ذكرياته وتتعرّف عليه لأنّها وُلدت بعد وفاته، وقبل عرض اللّوحة قدّمت لها وهي تخاطب والدها قائلة: «وأنا أفتِّشُ في أوراقكَ الخفية، في الخزانة القديمة عثرتُ على صورة للوحة أشبه بالليتوغرافيا غيَّرت كلَّ شيء في حياتي. كانت أقوى من الصور الحقيقية الّتي في حوزتي. أحتفظُ بها ككنز ثمين، وأحلمُ أن أعثر يوما ما، على اللّوحة الحقيقيّة. لابدّ أن يكون من رسمها لك يا خوسي، عاشقا لك»[1]، فمضمون اللّوحة هو مصدر هذه القيمة الثّمينة ومصدر السّعادة للابنة لِما تحويه من معلومات وتتضمنّه من تجسيد لجزء من حياة والدها المتعلّق بمجال مصارعة الثّيران وتفوقه فيه وشهرته الواسعة.

فاللّوحة هنا تمثِّل سببا مهما في تغيير أفكار (إزميرالدا) وحياتها لِما تحمله من دلالات تحيل إلى القوّة والشّجاعة والمواجهة والتصدّي؛ فالصّورة تُظهِر والدها وهو يصارع الثّور على الرغم من قوته وهجومه الشّرِس وجها لوجه دون خوف، وهذا سيكون له أثرٌ إيجابيٌ تتمكّن من خلاله تجاوز حزنها على والديها ويشجعها على مواجهة الحياة وتحدّي الصعوبات اقتداء بوالدها، وهذا نابع من الطّريقة الّتي رُسمت بها اللّوحة ومدى تأثيرها على كلّ شخص ينظر إليها فمن خلالها يمكن إدراك صعوبة الموقف أمام (خوسي) وهو يصارع الثور؛ إذ تبدو من خلال الصّورة قوة الصّراع، لكن البطل يبدو مسيطرا على المواجهة كما تُظهره الصّورة في وضعية تجنّب وتفادي ضربة الإستوكادا القاتلة.

فاختيار موضوع اللّوحة واختيار موضعها داخل السّرد لم يكن عبثًا؛ فبالنّسبة للموضوع فهي تجسّد حدثا مهما من أحداث الرّواية والرّوائي تعمّد استحضارها بهدف تجسيده في الرّواية نظرا لتطابق موضوع اللّوحة وموضوع السّرد، حيث صوّرت لحظة انتصار (خوسي) على الثّور على الرغم من أنّ النّهاية كانت موته، ففضّل الروائي وضع هذه اللّوحة الّتي تصوّر هذه اللّقطة لتسجيل لحظة

[1]–واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، مصدر سابق، ص9.

الانتصار بدل الانكسار ليحمّلها بدلالات القوّة والتحدّي ويكون لها أثرٌ إيجابيٌ على الابنة(إزميرالدا).

وعليه فاللّوحة بما تتضمنه من أحداث يمكننا من خلالها الكشف عن صلتها المباشِرة والوثيقة بالموضوع العام للرواية الّتي تتحدّث عن مصارعة الثيران وهوس البطل بهذا المجال؛ فهي تجسِّد أحداثها الّتي يمكن اكتشافها من مضمون الرسم الّذي يظهر على واجهتها وبالتالي فهو يتطابق تماما مع الحدث العام الّذي تدور حوله الرواية، فعمّق هذا الحضور مضمون الحدث وجعله مرئيا بارزا للقارئ وهذا ما يعكس العلاقة الوطيدة بين مضمون اللوحة التّشكيلية ومضمون الرواية.

2.استحضار اللّوحة عبر تقنية الوصف:

يَعمد الرّوائي في تعامله مع الفنّ التّشكيلي إلى تقنية أخرى تختلف عن الاستحضار المباشر تتمثّل في تقديمه بواسطة اللغة عبر أسلوب الوصف؛ حيث نلمس حضور هذه اللوحة من خلال حديث الشّخصيات أو السّارد عنها فيقدّمون للقارئ مضمونها ومعلومات عنها كما هو الشّأن في رواية (ليليات رمادة) الّتي تضمنّت بعض المقاطع الّتي تقدّم للوحات معروفة في عالم الفنّ، منها ما قاله عميد كلية الطب لرمادة عن اللّوحات المعلّقة في مكتبه مثل لوحة بعنوان (العشاق) الّتي تعود «للسوريالي البلجيكي روني ماغريت، تجسّد شخصين في حالة تقبيل بوجهين تحت ستار أبيض، واللوحة محفوظة في متحف نيويرك في موما MOMA»[1]، ومن خلال كلامه هذا يمكننا تصوّر مضمون اللّوحة وتمثُّل المشهد الّذي يظهر عليها عبر الوصف المقدَّم فقط دون استحضار اللّوحة الأصلية داخل المتن.

ولا تكتفي شخصية العميد بذكر ما تتضمنه اللوحة بل تستطرد في تقديم معلومات أكثر عنها إلى حدّ يجعل القارئ محيطا بمختلف جوانبها، فاللوحة توجد منها أربع نسخ كما ذكر: «النسخة الموجودة هنا هي الأولى، أو رقم واحد وهي المرجع لأنّ اللّوحات الأخرى تغيّرت وضعية القبلة فيها

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص267.

إلى وضعيات جديدة»[1]، ليقدّم بعدها التّأويلات والقراءات الّتي قدّمها المشاهدون للوحة منها: «أنّ لا قوة تمنع شخصين من أن يحبا بعضهما، حتى الأمراض مثلما عندنا اليوم لن تمنعنا من اندفاعنا الداخلي القوي. نستطيع أن نحبّ بعضنا دون أن نرى وجهينا، أي أنّ قوة التّخييل في الحب هي الحاسم»[2]، وبالمقارنة بين الوصف الذي قدّمه العميد إلى (رمادة) واللوحة الحقيقية نجده وُفِّق إلى حدّ بعيد في نقل مضمونها والتعبير عنه بالكلمات، وهذا يكشف الغموض ويقرّب الصّورة للقارئ من خلال هذه المقاطع والأوصاف المقدَّمة لها، وبالتالي يمكن للقارئ الإلمام بمضمون اللّوحة والتعرّف عليها دون رؤيتها.

وبإسقاط مضمون اللّوحة على مضمون الرّواية ندرك جيّدا أنّ استحضار هذه اللّوحة بالتّحديد داخل المتن السّردي، وتقديمها على لسان شخصية العميد لم يكن بمحض الصّدفة، وإنّما كانت له غايات ترتبط بالمضمون العام للرّواية الّذي يدور حول الّصراع النّفسي الّذي تعيشه الشّخصيات في ظلّ وباء كورونا، وقصة الحب الّتي جمعت (رمادة) ب(شادي) وبُعدها عنه بسبب إصابته بالوباء فالوجهين اللّذين يظهران على واجهة اللّوحة كانا ملفوفين بغطاء أبيض، وهذا يوحي بأنّه لا يوجد تواصل جسدي مباشر وإنّما يحُولُ دونه الغطاء الأبيض، وكأنّها تعبّر عن التّباعد الّذي فرضه الوباء وصعوبة التّواصل واللّقاء، وهذا ما تطرحه الرّواية أيضا.

وعلى العموم فإنّ الصّلة الوثيقة بين اللّوحة التّشكيلية، والأحداث الّتي تتمحور حولها الرّواية دفعت بالرّوائي إلى منح الحديث عنها مساحة واسعة يتوقفّ فيها سرد الأحداث وتطوّرها، وينتقل إلى سيّاق آخر مضمونه يدور حول هذه اللّوحة التّشكيليّة وهذا عائد لسعة اطّلاعه على الفنّ التّشكيلي العالمي وقدرته على الرّبط بين المواضيع الأدبية والفنّية، لا سيّما أنّ اللّوحة أُنجزت منذ زمن بعيد ولصاحبها دوافعه الّتي أدّت به إلى تشكيلها بهذه الصّورة وأقرب تفسير قدّمه لذلك هو أنّ فكرة اللّوحة: «متأتية من حالة نفسية متعلّقة بوفاة أمه الّتي انتحرت في مياه سومبر وكان مراهقا، وعثر

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص267.

[2]- المصدر نفسه، ص267.

عليها ووجها مغطّى بالقماش»[1]، ورغم اختلاف دوافع إنجاز الفنّان للّوحة التّشكيليّة ودوافع كتابة الروائي للرّواية إلاّ أنّه تمكّن من استثمار المضمون وإسقاطه على مضمون الرّواية لأنّه رأى فيه ما يخدم المضمون السّردي.

3. صورة الغلاف:

يعدّ الغلاف العتبة الأولى الّتي تتصدّر الكتب، وهي أول ما تقع عليه عين القارئ، لذلك أوْلاها الكتّاب عناية فائقة فاهتموا بها من ناحية اختيار وانتقاء الرسومات أو اللّوحات التّشكيليّة الّتي تظهر عليها لجعلها تتناسب، وتعبّر عن مضمون العمل فتختزله في صورة تكون محمَّلة بالرموز والدّلالات الّتي تحيل على المضمون، حيث يعمد واضعها إلى التّكثيف والإيحاء قدر الإمكان ليترك للقارئ فرصة التّأويل والتّنبؤ بما يتناوله المضمون، لذلك كان الغلاف ومازال العنصر الأبرز والمكوّن الأهم والجزء الّذي لا يتجزّأ من الكتاب أيّا كان نوعه.

وتختلف طرق اختيار صورة الغلاف الأمامي من عمل إلى آخر، ونخصّ في هذا الصّدد أغلفة الأعمال الأدبية الّتي تختلف أنماطها من أديب لآخر؛ فمن الأدباء من يختار صورته ويضعها على الغلاف الأمامي، ومنهم من يضع لوحة تشكيليّة كلّ حسب منظوره، وإن كان وضع صورة المؤلِّف« على الصّفحة الخارجية للغلاف الأمامي لا تخدم الدّلالة في شيء، فهي غير قادرة على مدّ جسور دلالية مع المتن(...)فالصّورة تعادل من حيث قيمتها الدّلالية اسم المؤلف، ومادام الاسم مكتوبا على الغلاف فإنّه يغني عن وجود الصّورة »[2]، على عكس اللّوحة التّشكيليّة الّتي تمدّ العمل بدلالات جديدة وتمنحه أبعادا مختلفة، وتزيد من قيمته نظرا لقدرتها التّعبيرية، وقوّة جذبها لانتباه القارئ. ولا يقلّ الغلاف الخلفي أهمية عن الغلاف الأمامي إذ يعدّ عنصرا مهمّا من عناصر العمل الأدبي فهو

[1]- واسيني الأعرج، ليليات رمادة، مصدر سابق، ص268.

[2]- محمد الصفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث(1950-2004)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 2008، ص135.

«العتبة الخلفية للكتاب الّتي تقوم بوظيفة عملية هي: إغلاق الفضاء الورقي»[1]، وله أنماطه الخاصّة به منها:

-نمط الشّهادات: كأن يختار الشّاعر مثلا مقتطفات دالّة من دراسات نقدية أُجريت على نصوص مجموعته ويضعها على الصّفحة الخارجيّة للغلاف الخلفي[2].

-نمط النصّ: وفيه يقوم الشّاعر أو الروائي بوضع جزء دال من متن العمل –مختار بعناية– على الصّفحة الخارجية للغلاف الخلفيّ[3].

كما قد يحمل الغلاف الخلفي أقوالا لشخصيات مشهورة أو سيرة ذاتية للمؤلِّف أو ملخّصا لمضمون العمل، وكلّها أنماط لها علاقة بالمؤلِّف أو المؤلَّف ولها قيمتها وإضافتها الّتي يمكن أن تثري بها العمل الأدبي.

وفي هذا المقام سنسلّط الضّوء على النّماذج الروائية المختارة في هذا البحث للكشف عن مضمون أغلفتها والأنماط المختارة وصلة ذلك بمتن الرواية، وسنعمد إلى تناول كلّ نموذج على حدة ليتسنّى لنا معرفة مدى إفادة واضع الصّورة على الغلاف من الفنّ التّشكيلي، وهل هذا الاعتماد يشمل جميع النّماذج؟ أم أنّ منها من عمد إلى الكتابة على واجهة الغلاف دون إدراج أيّ لوحة تشكيليّة؟

[1]- محمد الصفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث(1950-2004)، ص137.

[2]-المرجع نفسه، ص137

[3]-المرجع نفسه، ص139

1.3.صورة الغلاف لرواية (شهيّا كفِراق):

الشكل رقم04: يمثل صورة الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي لرواية (شهيّا كفِراق)

إنّ المتأمّل لغلاف رواية (شهيًّا كفِراق) يلحظ مساحة البياض الّتي طغت عليه سواء من الجهة الأمامية أم الخلفية، وإنّ أول ما تقع عليه عين النّاظر بالنّسبة للغلاف الأمامي هو صورة الرّيشة الزّرقاء الّتي ينطلق من أعلاها سرب من الطيور المحلِّقة، ويرتبط أسفلها بحرف الألف، ويظهر في أعلى الصّفحة اسم المؤلِّفة(أحلام مستغانمي) مكتوبا باللّون الأسود وبخطّ غليظ، وفي أسفلها يظهر العنوان بخطّ أكبر حجما وباللّون الأسود.

وهذا الشّكل البصري الّذي اخْتِير ليوضع على صفحة الغلاف يحيل إلى دلالات ترتبط بالكتابة والحرّية؛ فالرّيشة رمز الكتابة وطلب العلم باعتبارها الوسيلة والأداة الّتي كان يَكتب بها القدماء، وكانت تُزيَّن بريش الطيور لتمنحها الألوان المختارة دلالات جديدة توحي بالهدوء والسّكينة الّتي تستمدّها من اللّون الأزرق الّذي يبدأ قاتما في أسفل الرّيشة وينتهي سماويا ليدلّ ذلك على النّقاء والصّفاء، هذا الّذي يمنح الإحساس بالتّفاؤل والأمل في غدٍ أفضل وهذا ما يوحي به اللّون الأخضر الظّاهر في صورة الطّيور الّذي يدلّ على «الأمل، القوة، طول العمر، هو لون الخلود الّذي ترمز إليه

كونيا الغصون الصّغيرة الخضراء»[1]، وهو ما يتناسب تماما مع اللون الأبيض الطّاغي باعتباره « رمز الصفاء والعفة، والنّظافة، والطهارة والوضوح»[2]، ويظهر الأسود في كتابة العنوان واسم المؤلِّفة ليكون أبرز وأوضح وأكثر جذبا للانتباه.

وبناء على هذه التّأويلات، وما تضمنّه الغلاف من رسومات تحمل رسالة للقارئ تصبح الكتابة فعل تحرّر من قيود الواقع يعبّر بها الكاتب على كلّ مشاعره وآلامه وأماله وانشغالاته دون أيّ قيد؛ ففي الكتابة يحسّ الكاتب بالحرّية في التّعبير، ومن هنا ارتبط مضمون الغلاف بمضمون الرواية ارتباطا وثيقا الّذي تناول العلاقة بين الكتابة والتّأليف.

أمّا عن الواجهة الخلفية للرواية فقد ورد في الأعلى هذا القول للمؤلِّفة «ما كنت أريد من العالم كلّه إلاّ أنت واليوم أقول: "لك العالم كلّه إلاّ أنا"» وهو قول يعبّر عن قصّة الحبّ والعلاقة الّتي جمعت الكاتبة بالرّجل المجهول وانتهت بالفِراق؛ فهذا القول هو اختصار لهذه القصّة وتعبير مكثّف للمعاني الّتي تعبّر عن الفِراق.

ويلي القول صورة فوتوغرافية للمؤلِّفة (أحلام مستغانمي) تبدو فيها مبتسِمة وتحمل جهاز الكمبيوتر وتقوم بالكتابة عليه، فطريقة انتقاء الصّورة مقصودة، إذ تبدو معبِّرة إلى حدّ بعيد عن مضمون الرواية، فممارسة فعل الكتابة والابتسامة الّتي تميّز ملامحها تبعث على الإحساس بالرّغبة الشّديدة في تقديم المزيد من الإبداعات إلى القارئ وتُبرِز شغف المؤلِّفة الكبير بالكتابة، ولعلّ هذا القول الّذي يُظهر تعريفا بالمؤلِّفة مع ذكر قائله وهي (إيرينا بوكوفا) المديرة العامة السابقة لمنظّمة اليونسكو ووُضع تحت الصّورة مباشرة يؤكّد ذلك: «هي امرأة عظيمة، وكاتبة كبيرة، رائدة في مجالها مناضِلة تنحدر من سلالة الكتّاب الّذين تبنّوا عبر التّاريخ القضايا الكبر»، وبعدها يأتي تعريف بسيط

[1]–كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص93.

[2]– المرجع نفسه، ص61.

ب(أحلام مستغانمي)، وأقرب قراءه يمكن استنتاجها من هذا الانتقاء هو الافتخار والاعتزاز بالنّفس وبما قدّمته المؤلِّفة في مجال الإبداع والكتابة، وجذب الانتباه.

وعلى العموم نذكر أنّ الرّسم الّذي ظهر على الواجهة الأمامية والصّورة الفوتوغرافية الّتي ظهرت على الواجهة الخلفية لغلاف (شهيّا كفراق) عبّرا بعمق عن ما ورد في المضمون، فظهرا متناسقين ومترابطين إلى حدّ بعيد وهذا دليل على مدى الانسجام الّذي حقّقه الفنّ التّشكيلي مع مضمون الرواية ومدى تعبيره عنه.

2.3.صورة الغلاف لرواية (الغجر يحبون أيضا):

تعدّ رواية (الغجر يحبون أيضا) رواية تراجيدية في أحداثها، تسرد الكثير من الأحداث المأساوية الّتي عاشها الأبطال، فهل سينعكس ذلك في صورة الغلاف؟

الشكل رقم 05: يمثّل صورة الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي لرواية (الغجر يحبون أيضا)

إن أول ما يلفت انتباه النّاظر للغلاف الأمامي لرواية (الغجر يحبون أيضا) هو الألوان المختارة التي جاءت كلها قاتمة يغلب عليها الأسود الّذي غطّى مساحة الصّفحة كاملة، ويبرُز الأحمر القاتم في كتابة عنوان الرواية واسم المؤلِّف، والأصفر القاتم في العبارة المكتوبة بالإسبانية، ولا يخلو الغلاف من الأبيض الّذي كُتبت به علامة التّجنيس(رواية)، واسم الكاتب بالأجنبي ويظهر أيضا في الضّوء المسلَّط على ظهر المرأة، وفي المربع الّذي ظهر فيه اسم دار النّشر، والعلامة الميّزة للشركة.

والمتأمل في هذه الألوان يحسّ بطغيان الطّابع المأساوي وطابع الحزن الّذي يلفّ الواجهة، فالمرأة الغجرية الّتي تظهر من الخلف مرتدية زيّ الغجر ويختفي وجهها في الظّلام تحيل إلى فكرة الغموض وعدم المعرفة والجهل بالمصير؛ فإخفاء الوجه يجعلنا نجهل الصّورة الحقيقة للمرأة ويجعلنا نتصوّره بصور متعدّدة ومع ذلك يبقى غامضا وهذا يجسّد جهل البطل (خوسي أورانو) بنهايته الّتي تكون الموت على قرني الثّور، وهي النّهاية الّتي عبّر عنها اللّون الأسود الّذي يحمل دلالات الموت والحزن، فهو اللّون الّذي يعبّر «عن السّلبية المطلقة، حالة الموت التامة واللا متغيّرة، إذن الأسود لون الحداد(...) الفقدان النّهائي، السقوط في العدم بلا عودة»[1]، وهذا اللّون يعدّ معادلا موضوعيا لموت (خوسي) وموت (أنجيلينا) في الرّواية، ومعبّرا بشدّة عن ذلك.

وهي الفكرة نفسها الّتي نستنبطها من اللّون الأصفر الّذي يعدّ «لون الخريف حيث تتعرّى الأرض فاقدة معطفها الأخضر. الأصفر إذن يبشّر بالزّوال بالشّيخوخة، بدنو الموت»[2]، وتعبّر عن هذه الدّلالة العبارة المكتوبة باللّون الأصفر، وترجمتها (الصّراع الأخير لخوسي أورانو) وهو صراع أودى بحياته، والدّلالة ذاتها يحيلنا إليها اللّون الأحمر البارز بقوّة وهو لون الدم والخطر.

وفي وسط كلّ هذا السّواد والحزن الّذي يحيط بالصّورة نلمس في صورة الغلاف فكرة الأمل بعد الخيبة مجسّدة من خلال الضّوء المشعّ بقوّة المسلّط على ظهر المرأة، وكذا من خلال الأبيض وهذا يعكس جانبا من جوانب الرواية متمثّلا في ميلاد ابنة (خوسي) الّتي تشبهه إلى حدّ بعيد.

أمّا عن الغلاف الخلفي فقد تضمّن ملخصا عاما لمضمون الرواية وسيرة ذاتية ل(واسيني الأعرج) تعلوها صورة فوتوغرافية له، ويمكن عدّها إضافات تمدّ القارئ بفكرة عامة عن الرواية ومؤلّفها.

وعموما فإنّ الصّورة التشكيلية لهذا الغلاف ساهمت بشدّة في إيصال مضمون الرواية إلى القارئ قبل قراءتها، فأوّل ما يمكن استنتاجه بمجرّد النّظر إليها هو لمحة الحزن البارزة من خلال الصورة المختارة

[1]- كلود عبيد، الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها)، مرجع سابق، ص64.

[2]- المرجع نفسه، ص110.

والألوان الموظَّفة، وهو ما عكس الأحداث الروائية الّتي انتهت بمأساة لم تكن متوقّعة، وهذا خلق توافقا كبيرا بين الصورة البصرية البارِزة على الواجهة الأمامية للغلاف ومضمون الرواية.

3.3.صورة الغلاف لرواية (ليليات رمادة):

الشّكل رقم 06: يمثّل صورة الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي لرواية (ليليات رمادة)

يدفعنا النّظر للغلاف الأمامي لرواية (ليليات رمادة) إلى الإحساس بالفراغ، والسّكون الموحِش والصّمت، والتوقف عن الحياة، فالأبواب السوداء المغلقة والظّلام الّذي يسود الشّارع يوحي بالانفصال والفِراق والانعزال والضّيق، وفي المقابل يوحي ضوء المصابيح العمومية المنعكس على النّوافذ ببعث الأمل بالفرج وزوال المصائب من النّفوس، وبفجر جديد بعد ليل طويل، كما يُظهر الغلاف الخلفي الّذي طغى عليه اللّون البني لوحة تشكيلية تتضمن صورة لِبناية تنعكس عليها أشعة الضّوء الساطعة الّتي تكاد تغطّيها بكاملها باستثناء مساحة السّواد الظّاهرة في الأعلى الّتي تدلّ على الظّلام الّذي يكاد يختفي، وعلى هذا الغلاف كُتب ملخص يتضمن لمحة عامة عن موضوع الرواية وأحداثها وأبطالها.

وعند إسقاط هذه الدّلالات المستنبَطَة من صورة الغلاف الأمامي والخلفي على مضمون الرواية نجد أنّ الظّلام والسّكون المستوحى من الصورة سببه وباء كورونا الّذي جعل العالم كلّه يدخل في نفق مظلم وفي متاهة نتيجة خطورته وفتكه، وتسبّبه في قتل عدد هائل من الأشخاص من مختلف

الأعمار، ففرّق بينهم وجعلهم يعيشون في حالة خوف ورعب دائم، وهو الواقع الّذي عاشته بطلة الرواية (رمادة) الّتي فرّقها هذا الوباء عن حبيبها (شادي) حيث تصطدم «بواقع مرّ عمّقه الوباء الّذي أصاب هذا الحبّ في الصّميم»[1] فجعلها تعيش في حالة انتظار لعودته وقلق واضطراب نفسي لإدراكها بخطورة المرض، فكانت تعيش ليلا طويلا منتظرة بزوغ الفجر بعودة (شادي) وشفائه.

أمّا عن الضّوء الّذي برز بشكل لافت في الواجهتين الأمامية والخلفية فيحيل إلى الأمل والتّفاؤل بزوال الوباء والعودة القريبة إلى الحياة الطّبيعيّة، وعليه فإنّ اختيار الصّورة مستمدّ من الواقع الحالي ويصوّر الوضع الّذي يعيشه العالم حاليا بحكم أنّ الرواية تتحدّث عن موضوع الوباء، وهذا يثبت الصلة الوثيقة بين مضمون صورة الغلاف وموضوع الرواية من جهة وصلته بالواقع من جهة أخرى، فتمكّن واضع الصورة من تكييف موضوعها مع ما ورد في الرواية من أحداث ومع ما تعيشه البشرية في ظلّ الوباء وذلك بفعل الدقة في اختيار الألوان وانتقائها لتمنح الصّورة الدلالات المراد إيصالها للقارئ.

إنّ الهدف من تناول صورة الغلاف للنماذج الروائية المختارة هو إبراز مدى إفادتها من الفنّ التّشكيلي، وواضح أنّه أدّى دورا كبيرا في خدمة المضمون بفضل خصوصيته المتمثّلة في القدرة على التّكثيف الدّلالي والتّعبير الرّمزي بفعل مكوّناته المختلفة كالألوان والأشكال الّتي تستدعي دقة كبيرة أثناء وضعها لتكون أكثر دلالة على المضمون وأكثر اتّصالاً به، وبالتالي يتضح جليّا ما يمنحه هذا الفنّ للرّواية من قيمة جمالية تتمثّل في إضفاء منظر جميل على السطح الظّاهر للرّواية الناتج عن امتزاج الألوان وتناسقها، وقيمة تعبيرية تتمثّل في إعطاء لمحة عامة عن المضمون تجليها الرّسومات والألوان المختارة.

من كلّ ما تقدّم من عناوين تسلّط الضّوء على تداخل الرواية مع الفنون غير الأدبية يمكن الوقوف على النقاط الآتية:

[1]- مقتبس من الغلاف الخلفي لرواية (ليليات رمادة).

-هذا التّداخل الظّاهر بين الرواية والفنون يثبت تأثّر الرّوائيين بالمجال الفنّي من خلال جعل المادّة الفنية جزءا من الرواية، وهذا يعزّز العلاقة بين الاثنين.

-في عملية التداخل هذه لم تفقد الرواية خصوصيتها وبقيت محافِظة على بنائها السردي المعروف، بل سعت إلى تطويره عبر لجوئها إلى الإفادة من الفنون المختلفة، وهذا يثبت قدرة الروائيين الجزائريين على تكييف المضامين الفنية مع مضامين الرواية وأخذ ما يخدم الرواية، وجماليته تكمن في قدرته على التعبير عن المضامين من خلال الصور والألوان الّتي ترمز وتحيل إلى دلالات مرتبطة ارتباطا وثيقا بما يريده الروائي من خلال عمله.

خاتمـــــــة

أثبتت الرّواية الجزائرية المعاصِرة ثراءها مقارنة بالنّموذج الروائي التّقليدي، ونزوعها إلى التّجديد ودخول عالم الرّواية التّجريبيّة، فجدّدت في التقنيات والأساليب، واستحدثت طرائق فنية جديدة تعبّر بها عن المواضيع والقضايا، فكانت تقنية التّداخل والانفتاح اللا محدود بين الأجناس الأدبية والفنون أبرز ما ميّز هذا الاستحداث، ما جعل هذه الظّاهر تبرز جليّا في الرّوايات الجزائرية المعاصِرة وتكون محلّ استقطاب من الباحثين لاستجلاء خصوصياتها والكشف عن دوافع الروائيين من وراء توظيفها، والجماليات الّتي تحقّقها للرواية، وهذا ما سعينا إلى البحث فيه من خلال بحثنا الموسوم ب" تداخل الأجناس والفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة-قراء في نماذج مختارة- الّذي توصّل إلى النّتائج الآتية:

-انتقل الجنس الأدبي عبر مسار التّحديد المفهومي له من اعتباره أداة عامة تصنّف الأنواع الأدبيّة وتنظّمها تبعا لخصائص مشتركة بينها كوضع القصّة والرّواية مثلا باعتبارهما نوعين أدبيين ضمن جنس النّثر، إلى تقويض هذا المفهوم وإلغائه وتخطّي عتبة التّجنيس في ظلّ ظاهرة التداخل والانفتاح التي تشهدها النصوص الأدبيّة المعاصِرة، إلاّ أنّها تظلّ مجرد دعوات تنظيرية يفصل فيها واقع النص الأدبي الّذي لا يزال محافظا على وضع الاسم الّذي يحدّد انتماءه الأجناسي، وبالتالي لا يمكن القول بالتقويض الكلّي لمقولة الجنس الأدبي.

-الفنّ مصطلح يعبّر عن الأعمال الإبداعيّة الّتي تتطلّب المهارة في الإنجاز، والبراعة في الإنتاج وتحقيق المضمون الهادف، والرسالة النافعة، والمشهد الجميل، وتتنوع الفنون حسب طبيعتها ومادتها التّعبيرية إلى فنون بصرية كالرّسم والنحت وأخرى سمعية كالموسيقى.

-تتجلّى علاقة الأدب بالفنون الأخرى أساسا في التّأثير والتأثر المتبادل بينهما؛ فالأديب يستلهم من الرسم، والموسيقى، والنحت وكذلك الفنان يستلهم من الشّعر والرواية والنص المسرحي، بالإضافة إلى أن هناك خصائص تشترك فيها مختلف الأنواع الأدبية مع هذه الفنون كالموسيقى والشّعر.

-تستمدّ مقولة التداخل الأجناسي أسسها ومرتكزاتها من تلك المقولات التأسيسية لظاهرة تداخل الأجناس وتحاورها، وتعالقها والمتمثّلة في الحوارية، والتناص، والتعالي النصي بكلّ ما تشتمل عليه من عناصر تحقّق الانفتاح والتعدد والاندماج بين النصوص المختلفة.

-تميّز الجنس الأدبي المعاصِر بسمة التّداخل، فأزيحت الحدود بين الشّعر والنّثر وكلّ ما يندرج تحتهما من أنواع، وتجاوز هذا الانفتاح نطاق الأدب الفصيح إلى الانفتاح على الشّعبي أو ما يُعرف بالأدب العامي، وكذا الانفتاح على الفنون الأخرى التشكيلية والموسيقية والمرئية، وتمثّل الرواية أحد أهم النماذج المعاصِرة التي تجسّد هذه الظّاهرة.

-تداخلت الرّواية الجزائرية المعاصِرة مع السّيرة الذّاتية، ومع الشّعر، ومع الأسطورة، ومع المسرحية؛ فمنحها ذلك أبعادا ودلالات أثْرت مضمونها؛ وذلك كالآتي:

- وردت السّيرة الذاتية في المتن السّردي كجزء لا يتجزّأ منه، وقد ساهم ذلك في بنائها ومنحها بعدا واقعيّا امتزج بالخيال، ونرصد دافعين لهذا التّداخل: دافع ذاتي يتمثّل في لفت انتباه القارئ إلى إنجازاته الإبداعية، وإحالته إليها من خلال الاستمرار في ذكرها والحديث عنها داخل المضمون السّردي، ودافع موضوعي يتمثل في إفادة الروائي من بعض تجاربه السابقة لإثراء بعض المضامين الّتي يتناسب فيها الحديث مع هذه التّجارب.

-ساهم التّداخل بين الرّواية والشّعر في إثراء المستوى الموضوعي والفنّي، ففي الأول عبّر بإيجاز عن حالات الشخصيات النفسية والاجتماعية والثّقافية، وساهم إلى جانب السّرد والحوار في تطوّر الأحداث، وفي المستوى الآخر كسَر رتابة السّرد وطبع الرّواية بطابع موسيقي، وأضْفى جمالية على المضمون السّردي، كما ساهم التّداخل بين الرواية بأسلوبها النّثري القائم على السّرد والحوار والشّعر بكثافته الدلالية وصوره البيانية وإيحاءاته الرّمزية في تحقيق التّناسق والتّجانس بين مختلف المكوّنات البنائية داخل الرواية.

-كان للأسطورة حضورها في المتن الروائي، وقد منحه هذا الحضور بعدا رمزيا وتكثيفا دلاليًّا ساهم في إثرائه وجعل الرواية منفتحة على القراءات والتّأويلات.

-تداخلت الرّواية مع المسرحية من خلال اعتمادها التقنيات المسرحية المتمثّلة أساسا في الحوار وتقديم الأحداث على طريقة المشاهد الّتي تعرضها المسرحية، وقد ساهم هذا التّداخل في إثراء فنّيا وموضوعيًّا.

-أفادت الرّواية الجزائريّة المعاصِرة من مختلف الفنون، فوظّفت الفنّ السّمعي ممثّلا في الأغنية، و الفنّ السّمعي البصري ممثّلا في السّينما، والفنّ البصري ممثّلا في الفنّ التّشكيلي، حيث استمدّت منها المضامين والتقنيات الفنّية سعيًا منها إلى إثراء مضمونها وتحديث جانبها الفنّي.

-عملت الأغنية على إثراء المقاطع السردية فكشفت عن دواخل الشخصية وعبّرت عن الحدث الروائي فجاءت ملائمة له ومنسجمة معه، وذلك راجع إلى توظيف معظم المقاطع الغنائية الّتي تعبّر في مضمونها عن مضمون الحدث، وأحاسيس الشّخصية.

- ساهم استثمار تقنيات الفنّ السينمائي في تقديم الأحداث بتفصيل دقيق وعمل على تقريب صورة الشخصيات بشكل يجعله يتصوّرها أمامه نظرا لدقة التصوير وتتبع الحدث بجميع جزئياته، ما أضفى حركية على الأحداث السردية وخلق عنصري الإثارة والتّشويق، وجعل القارئ يتفاعل معها.

- عمل الفنّ التّشكيلي بفعل خصوصيته القائمة على التّعبير بالرسومات والألوان وطريقة قراءته القائمة على المشاهدة البصرية على اختزال مضمون الرواية وإيصاله للقارئ من خلال الألوان المختارة وطبيعة الصورة الظّاهرة على الغلاف، أمّا حضوره المباشر في المتن فأدّى دورا في إزالة الغموض الّذي قد ينتج عن التقصير في وصف اللّوحة فعمل إدراجها داخل المتن على إثراء الوصف المقدّم من قِبل الشخصية، فكان له تأثيره الإيجابي على الرواية سواء من ناحية المضمون أو الشّكل.

-ساهم التّداخل بين الرّواية ومختلف الأنواع الأدبية الشّعبية في التّعبير بواقعية عن القضايا المطروحة داخل الرّواية، بحكم انبثاقها من واقع الجماعات وتعبيرها عنها؛ وكان ذلك من أبرز الدوافع الّتي دفعت بالرّوائي إلى استحضارها، هذا بالإضافة إلى تحقيق البعد الجمالي الناتج عن الإيقاع الموسيقي وتكرار الكلمات في الأغنية والقصيدة الشّعبية، وقد عمل ذلك على كسر رتابة السّرد، بالإضافة إلى البعد الرّمزي الّذي منحته الحكايات الشّعبية والأمثال الشّعبية الثّرية بمضامينها، والمميّزة بأسلوبها.

-تعدّدت الأساليب المحقّقة للتداخل بين الاستحضار المباشر القائم على توظيف الأنواع الأدبية دون إبدال أو تغيير فيها، والاستحضار غير المباشر وذلك باكتفاء الروائي بالإشارة فقط دون التصريح وهذا يتطلّب تمعنا وتعمقا في القراءة لاكتشافه.

-وُفِّق الرّوائيون الجزائريون المعاصرون في توظيف تقنية التداخل الأجناسي ويتجلى ذلك من خلال قدرتهم على الإفادة منها باستحضار السّيرة الذاتية والشعر، والفنون، والأدب الشّعبي من مختلف المدونات الجزائرية والعربية والغربية وإدراجها داخل الرواية كنوع نثري مستقل بذاته دون أن تفقد خصوصيتها الفنّية المتعارف عليها، فلم تنصهر هذه الخصوصية في ظلّ التّداخل الحاصل.

-من خلال التّحليلات والقراءات تبيّن أنّ دافع الروائيين الأساسي من اللّجوء إلى تقنية التّداخل هو خدمة موضوع الرواية، والقضية المطروحة وتكثيف الدّلالات نظرا لتميّز بعض الأنواع التّعبيرية بقدرتها على الإيجاز في الطّرح، هذا فضلا عن السّعي إلى الخروج بالرواية الجزائرية من دائرة التقليدي إلى مواكبة التّجارب العالمية ومواكبة موجة الحداثة وما بعدها للارتقاء بالنموذج الروائي الجزائري.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر:

1.أحلام مستغانمي، شهيّا كفراق، دار نوفل، بيروت، لبنان، دط، 2019.

2.واسيني الأعرج، ليليات رمادة، منشورات بغدادي، الجزائر، 2021.

3.واسيني الأعرج، الغجر يحبون أيضا، دار بغدادي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2019.

4.محمد مفلاح، شبح الكليدوني، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2015.

5.عزالدين جلاوجي، رأس المحنه، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2001.

ثانيا: المراجع:

ثانيا. الكتب باللغة العربية:

6- إبراهيم العريض، الشّعر والفنون الجميلة، دار المعارف، مصر، دط، 1952.

7- إبراهيم خليل، بنية النصّ الروائيّ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

8- العسكري أبو هلال (الحسن بن عبدالله بن سهل)، جمهرة الأمثال، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.

9- القرطاجني أبو الحسن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، دط، دت.

10- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط6، 2011.

11-أحمد أمين، قاموس العادات والتّقاليد والتّعابير المصرية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2012.

12- أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي؛ بحث في المشاكلة والاختلاف، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2017.

13- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2013.

14- أنس داود، الأسطورة في الشّعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، دط، 1975.

15-أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1965.

16- أبو فراس الحمداني، الديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1994.

17- بدوي طبانة، السّرقات الأدبية؛ دراسة في ابتكار الأعمال الأدبيّة وتقليدها، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

18-بلحيا الطاهر، التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائرية، منشورات التّبيين الجاحظية، الجزائر، دط، 2000.

19- بسمة عروس، التّفاعل في الأجناس الأدبيّة؛ مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريا، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، دط، 2010.

20-جابر عصفور، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

21- جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1994.

22- الجاحظ، التربيع والتدوير، تح: شارل يلات، المعهد الفرنسي بدمشق للدراسات العربية، دمشق، دط، 1955.

23- جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبيّة؛ آليات التّجنيس الأدبيّ في ضوء المقاربة البنيويّة والتّاريخيّة، إفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2015.

24- حسين الصّديق، فلسفة الجمال ومسائل الفنّ عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، سوريا، ط1، 2003.

25- حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي؛ الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

26-ابن طباطبا (محمد أحمد العلوي)، عيّار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

27- ياسين النصير، الاستهلال؛ فن البدابات في النص الأدبي، دار نينوى، سورية، دط، 2009.

28- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

29-كلود عبيد، الفن التّشكيلي؛ نقد الأبداع وإبداع النقد، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2005.

30-كمال الدين حسين محمد حسين، دراسات في الأدب الشّعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، مصر، ط1، 2001.

31- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

32- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

33- محمد البشير الإبراهيمي، التّراث الشّعبي، والشّعر الملحون في الجزائر، تح: عثمان سعدي، شركة دار للطباعة والنشر والتّوزيع، الجزائر، ط1، 2010.

34- محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2006.

35-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

36- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

37- محمد الصالح البوعمراني، دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، دار نهى، صفاقس، ط1، 2009.

38- محمد الصفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث(1950- 2004)؛ بحث في سمات الأداء الشفهي (علم تجويد الشعر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008.

39-محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، دت.

40- مجدي كامل، أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العربي، دمشق، دط، 2014.

41-المناجاة الكبرى لسيدنا موسى عليه الصلاة والسلام ويليها قصة الجمجمة، مكتبة المنار، تونس، دط، دت.

42- المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983.

43- نبيلة إبراهيم، أشكال التّعبير في الأدب الشّعبي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

44- سيد أحمد بخيت علي، تصنيف الفنون العربية والإسلامية؛ دراسة تحليلية نقدية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتحدة الأمريكية، ط1، 2011.

45- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي؛ النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

46- سعيد يقطين، الكلام والخبر؛ مقدّمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

47- عامر رشيد السامرائي، مباحث في الأدب الشّعبي، وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، 1964.

48- عبد الجبار البودالي، الفن والجمال؛ من النّزوع الشّكلاني إلى التّأصيل الرسالي، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، الكويت، ط1، 2014.

49-عائشة بنت المعمورة، رابح خدوسي، بقرة اليتامى (حكايات جزائرية شعبية من التراث الشّعبي)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.

50- عاطف عطيه، في الثّقافة الشّعبية العربية؛ بنى السّرد الحكائي في الأدب الشّعبي، جرّوس برس ناشرون، لبنان، ط1، 2016.

51- عبد الجبار المطلبي، مواقف في الأدب والنقد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، دط، 1980.

52-عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2007.

53- عبد الحق بلعابد، عتبات؛ جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

54-عبد المالك اشهبون، العنوان في الرّواية العربيّة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2011.

55- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، دط، 1990.

56- عبد الملك مرتاض، نظرية النصّ الأدبيّ، دار هومة للطباعة و النّشر، الجزائر، ط2، 2010.

57- عبد المجيد حنون، في الأسطورة والأدب العربي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2019.

58- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1972.

59- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط4، 2008.

60- العربي دحو، الشّعر الشّعبي ودوره في الثّورة التّحريرية الكبرى في منطقة الأوراس، ج1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

61- عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفنّ عند هيجل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996.

62- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدّمة ابن خلدون، اعتناء ودراسة: أحمد الزعبي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2009.

63- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث؛ من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1972.

64- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة؛ الشّعر والتّصوير عبر العصور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.

65- عزالدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2010.

66- عزي بوخالفة، الحكاية الشّعبية الجزائرية (دراسة ميدانية في مدينة المسيلة)، دار سنجاق الدين للكتاب، دط، 2009.

67- علي شلش، النقد السينمائي، دار الكتب المصرية، وكالة الصحافة العربية ناشرون، مصر، دط، 2021.

68- عمر حفيّظ، الكتابة وبناء الشعر عند أدونيس، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2015.

69-عمر بوشموخة، جماليات الموسيقى العربيّة، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007.

70- عثمان موافى، في نظرية الأدب؛ من قضايا الشّعر والنّثر في النّقد العربيّ الحديث، ج:2، دار المعرفة، دط، 1994.

71- فراس السواح، الأسطورة والمعنى؛ دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط2، 2001،.

72- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة-سوريا وبلاد الرافدين، دار الكلمة، بيروت، لبنان، ط11، 1996.

73- صدوق نورالدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1994.

74- القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، الإيضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

75- قادة بوتارن، الأمثال الشّعبية الجزائرية، تر: عبدالرحمن حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1987.

76- قسطندي رزق، الموسيقى الشرقية والغناء العربي، كلمات عربية للنشر والترجمة، القاهرة، دط، 2011.

77- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي؛ دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2001.

78- شوقي ضيف، الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربي، دار المعارف، ط11، دت.

79- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط4، 2013.

80- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية؛ مذاهب ومدارس، مؤسسة عزالدين للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985 .

81-توفيق الحكيم، فنّ الأدب، دار مصر للطّباعة الجامعيّة، دط، 2000.

82-خالد حسين حسن، في نظرية العنوان؛ مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين، دمشق، دط، 200.

2.الكتب المترجمة:

83- أوفسيانيكوف وآخرون، تداخل أجناس الفنّ، تر: حسين جمعة، منشورات أمانة عمان الكبرى، ط1، 2007.

84-إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، تر: محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

85- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، دت.

86- أفلاطون، جمهورية أفلاطون، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، دط، 2004.

87-بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

88- جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي؟، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دت.

89- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

90-جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، العراق، دت.

91- هيغل، المدخل إلى علم الجمال؛ فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978.

92- هربرت ريد، معنى الفنّ، تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

93- يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي؛ مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، إصدار النادي السينمائي، دمشق، ط1، 1989.

94-كين دانسايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو؛ التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ط1، 2011.

95-كلايف بل، الفن، تر: عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

96- ليف تولستوي، ماهو الفن؟، تر: محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر والتوزي، دمشق، ط1، 1991.

97 - ميخائل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

98-ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توقبال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

99- نيكولاس تي بروفيريس، أساسيات الإخراج السينمائي؛ شاهد فيلمك قبل تصويره، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة القاهرة، ط1، 2014.

100- ستيفن غاتز، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة؛ تجسيد الصورة من النص إلى الشاشة، تر: أحمد نوري، دار الكتاب الجامعي، الجمهورية اللبنانية، دط، 2015.

101- فيليب لوجون، السيرة الذاتية؛ الميثاق والتاريخ الأدبي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1994.

102- فريديريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010.

103- رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1987.

104- شاه رستم غياثوفيتش شاه موساروف، الأدب الشّعبي عند العرب والترك؛ الطوبولوغيا والتفاعل المتبادل، تر: محمد نصرالدين الجبالي، مكتبة الملك فهد، الرياض، دط، 2012.

105-تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف؛ دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

106- تزفيطان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبيّة؛ دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 2016.

3.الكتب باللغة لأجنبية:

107- Edouard Maynial, anthologie des poétes du 19éme siécle , Hachette, paris,1er trimestre, 1954.

4.المجلات والدوريات:

108-أحلام معمري، نشأة الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، مجلة الأثر، العدد20.

109- إبراهيم عبد الحافظ، الإبداع وآليات التّجديد في الشّعر الصّوفي الشّعبي، مجلة الثّقافة الشعبية، العدد: 23، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، البحرين، 2013.

110- حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، المجلة العربية، الرياض، العدد:169، 1431هـ.

111- يوسف رحايمي، الصّمت معطى تداوليا ونسقا خفيا في الخطاب، مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة العدد: 3، 2018.

112- عبد المجيد حنون، النقد الأسطوري والأدب العربي الحديث، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، العدد4، مج: 7، ج:3، 1-12-2005.

رابعا. المؤتمرات:

113- مصطفى الضبع، تداخل الأنواع في الرواية العربية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج2، جامعة اليرموك، الأردن، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمان، الأردن، 2008.

خامسا. المعاجم:

114- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، 2004، ط4، دت، ص140.

115- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

116- الجوهري (إسماعيل بن حماد)، الصّحاح؛ تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، ج:3، دار العلم للملايين بيروت، ط4، 1990.

117- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج:1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، دط، 1982.

118- الجرجاني (محمد السيد الشريف)، معجم التّعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

119- الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد)، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1998.

120- أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دت.

121- الكفوي (أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني)، الكليات، مؤسّسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

122- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

123- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2008.

124- ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، مج: 6، دار صادر، بيروت، دط، دت.

124- الفيروز آبادي(مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي وزكريا جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة 2008.

سادسا. المواقع الالكترونية:

https://www.nafhamag.com/2016/03/24/

فهـــرس الجـــداول والأشـــــــكال

الأشكال	الصفحة	الجداول	الصفحة
شكل رقم01: لوحة بعنوان موت أوفيليا	58	جدول رقم 01: يوضح تجليات أسطورة سيزيف في رواية (الغجر يحبون أيضا)	99
شكل رقم 02: لوحة الموناليزا	59	جدول رقم 02: يوضح مواضع الحوار الخارجي في رواية (الغجر يحبون أيضا)	111-113
شكل رقم 03: لوحة تشكيلية تصوّر موضوع مصارعة الثيران	228	جدول رقم 03: يوضح مواضع الشّعر المترجم في رواية (الغجر يحبون أيضا)	137-140
شكل رقم 04: يمثل صورة الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي لرواية (شهيّا كفِراق)	234	جدول رقم 04: يوضح مواضع حضور فنّ الأغنية في رواية (لياليات رمادة)	206، 207
شكل رقم 05: يمثّل صورة الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي لرواية (الغجر يحبون ايضا)	236		
شكل رقم 06: يمثّل صورة الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي لرواية (لياليات رمادة)	238		

فهـــرس الموضـــوعات

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان.....	/
مقدّمة.....	أ-ز
الفصل الأول: الأجناس الأدبية والفنون: مفاهيم نظرية	9-78
تمهيد.....	9
أولا: مفهوم الجنس الأدبي.....	9
1.المفهوم اللغوي.....	9
2. المفهوم الاصطلاحي.....	12
1.2.مبدأ العمومية.....	17
2.2. البنية.....	19
3.2. الوظيفة.....	20
4.2.تقويض مفهوم الجنس الأدبي.....	24
ثانيا: مفهوم الفن.....	30
1. المفهوم اللغوي.....	30
2. المفهوم الاصطلاحي.....	31
1.2.معيار الأخلاق.....	33
2.2.الفن باعتباره محاكاة.....	36
3.2.الفن بمعنى الصناعة.....	39
4.2.الفن باعتباره عملا جماليا.....	42
5.2.الفن باعتباره إبداعيا.....	47
ثالثا: العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى.....	48
1.علاقة الأدب بالموسيقى.....	52

2.علاقة الأدب بالفن التّشكيلي.....	56
3.علاقة الأدب بالفنّ السّينمائي.....	59
رابعا: الأسس النظرية لمقولة التّداخل الأجناسي.....	62
1.الحوارية (Dialogisme).....	67
2.التناص (Intertextialité).....	70
3.التّعالي النصي (Transtextualité).....	75
الفصل الثاني: تداخل الأجناس الأدبية الفصيحة في الرواية الجزائرية المعاصِرة	142-80
تمهيد.....	80
أولا: النّثر.....	83
1.تداخل الرواية مع السّيرة الذاتية.....	83
2.تداخل الرّواية مع الأسطورة.....	87
1.2.مفهوم الأسطورة.....	87
2.2.أساليب استحضار الأسطورة داخل النص الأدبي.....	90
1.2.2.التجلي (Energence).....	90
2.2.2.المطاوعة (Flexibilité)	91
3.2.2.الإشعاع (Irradiation).....	92
3.2. الأسطورة في رواية (الغجر يحبون أيضا).....	93
1.3.2.أسطورة الثور.....	93
2.3.2.أسطورة سيزيف.....	97
3.3.2.أسطورة الموت والانبعاث.....	100
3. تداخل الرواية مع المسرحية.....	102
1.3.الحوار.....	103

1.1.3.الحوار الداخلي(Monologue).....	103
2.1.3.الحوار الخارجي(Dialogue).....	108
2.3.الحدث المشهدي.....	114
3.3.المكان الدرامي.....	118
ثانيا: الشّعر.....	122
1.حضور الشّعر العربي.....	124
2.حضور شعر الروائي.....	127
3.حضور الشّعر المترجم.....	131
الفصل الثالث: تداخل الأجناس الأدبية الشّعبية في الرواية الجزائرية المعاصِرة	144-192
تمهيد.....	144
أولا: الأدب الشّعبي: قراءة في المفهوم.....	145
ثانيا: النّثر الشّعبي.....	148
1.حضور الأمثال الشّعبية.....	149
2.تداخل الرواية مع الحكاية الشّعبية.....	157
1.2.رأس المحنة.....	160
2.2.حكاية ذياب الهلايلي.....	165
3.2.حكاية بقرة اليتامى.....	169
4.2.الاستهلال ب"كان يا مكان".....	172
ثانيا: الشّعر الشّعبي.....	183
1.مفهوم الشّعر الشّعبي.....	183
2.حضور الشّعر الشّعبي في رواية رأس المحنة.....	184

3.حضور الشّعر الشّعبي في رواية شبح الكليدوني.....	187
الفصل الرابع: تداخل الفنون في الرّواية الجزائرية المعاصرة	193-240
تمهيد.....	193
أولا: تداخل الرواية مع الفنّ الغنائي.....	195
1.مفهوم الأغنية.....	195
2.التّداخل بين الرّواية والفن الغنائي.....	197
1.2.المقاطع الغنائية في رواية شهيا كفراق.....	198
2.2.المقاطع الغنائية في رواية ليليات رمادة.....	201
ثانيا: تداخل الرواية مع الفنّ السينمائي.....	208
1.التقنيات السينمائية في رواية ليليات رمادة.....	211
1.1.الفلاش باك(Flach back).....	211
2.1.اللقطة(Shot).....	216
3.1.الكاميرا.....	221
1.3.1.الكاميرا الموضوعية.....	222
2.3.1.الكاميرا الذاتية.....	224
ثالثا: تداخل الرواية مع الفنّ التّشكيلي.....	227
1.الاستحضار المباشر للوحة التّشكيلية.....	228
2.استحضار اللوحة عبر تقنية الوصف.....	230
3.صورة الغلاف.....	232
1.3.صورة الغلاف لرواية شهيا كفراق.....	234
2.3.صورة الغلاف لرواية الغجر يحبون أيضا.....	236

3.3.صورة الغلاف لرواية ليليات رمادة.....	238
خاتمة.....	241-244
قائمة المصادر والمراجع.....	246-256
فهرس.....	258-262
ملخص البحث.....	264

ملخـــــص البحـــــث

سلّط هذا البحث الضّوء على ظاهرة " تداخل الأجناس والفنون في الرّواية الجزائرية المعاصِرة" فحاول الوقوف على قضية انفتاح الرّواية الجزائرية المعاصِرة بناء على النّماذج المختارة واستجلاء انفتاح الرّواية على أجناس الأدب وأنواعها المختلفة، وكذا استجلاء مختلف الفنون غير الأدبية، بالإضافة إلى استجلاء مختلف الأنواع الأدبيّة الشّعبية الّتي سجّلت حضورها داخل الرّوايات الجزائرية المعاصِرة.

ولتحقيق ذلك وقف البحث على مفاهيم نظرية تضيء طريقه، وتحدّد مصطلحاته المركزيّة، وهي الجنس الأدبي، والفنّ، والتّداخل، وعمد إلى الكشف عن كلّ تداخلٍ حاصل بين الرّواية وكلّ من السّيرة الذّاتية، والشّعر، والأسطورة، والمسرحية، وكذا بينها وبين الأغنية، والسّينما، والفنون التّشكيلية بالإضافة إلى تداخلها مع المثل الشّعبي، والشّعر الشّعبي، والحكاية الشّعبية، ومن ثمّ حاول تحليل كيفية التّداخل ودوافعه، وآلياته المنتهَجة، والجماليات الفنّية الّتي حقّقها للرّواية، ومدى إفادتها منه سواء من النّاحية الموضوعيّة أم الفنّية.

وقد انتهى إلى نتيجة مفادها بروز هذه الظّاهرة بشكل لافت في الرّوايات الجزائرية المعاصِرة وتعدّد أساليب الاستدعاء بين التّصريح والتّلميح، وبين المباشَرة والضّمنية، كما تبيّن إفادة الرّواية من هذا التّداخل موضوعيا وفنّيا، مع الحفاظ على خصوصيتها، وبالتالي فهدف الرّوائي هو إثراء الرّواية عن طريق التّوظيف الواعي لتقنية التّداخل، وهي بذلك تجسّد رواية تجريبيّة بامتياز تتخطّى المألوف وتتجاوز السّائد للارتقاء بالنّموذج الروائي الجزائري.

الكلمات المفتاحية: التداخل، الأجناس، الفنون، الرّواية الجزائرية.

Summary:

This research sheds light on the phenomenon of "the overlapping of genres and arts in the contemporary Algerian novel," so it tried to identify the issue of the unlimited openness of the contemporary Algerian novel based on the selected models and to clarify the openness of the novel to the different genres and types of literature, as well as to elucidate the various non-literary arts, in addition to elucidating the various genres The popular literature that recorded its presence in contemporary Algerian novels.

To achieve this, the research stopped on theoretical concepts that illuminate its path, and defines its basic terms, which are literary genre, art, and overlap, and deliberately revealed every overlap between the novel and each of the biography, poetry, myth, and theatrical, as well as between it and song, cinema, and arts. In addition to its overlap with popular ideals, popular poetry, and folk tales, and then he tried to analyze how the overlap and its motives, its adopted mechanisms, and the artistic aesthetics that it achieved for the novel, and the extent to which it benefited from it, both objectively and artistically.

It has come to the conclusion that this phenomenon has emerged remarkably in contemporary Algerian novels and the multiplicity of methods of recall between explicit and allusion, and between direct and implicit, as shown by the novel's benefit from this overlap objectively and technically, while preserving its privacy, and therefore the novelist's goal is to enrich the conscious employment The technique of interference, and thus embodies an experimental novel par excellence, that transcends the ordinary and transcends the prevailing, to elevate the Algerian novelist model.

Key words: overlapping, genres, arts, Algerian novels.