بصح لنالجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمـة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر التوطين الدراسات اللغوية والأدبية

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه في الطور الثالث

الميدان: اللغة والأدب الشعبة: دراسات أدبية

الاختصاص : أدب جزائري

من إعداد: وائل فخر الإسلام سعادنة

بعنوان

تفاعل الأجناس والأنواع الأدبية في الروايـــة الجزائريـــة المعاصـــرة
ـقراءة في نماذج مختارةـ

بتاريخ:2024/10/16 أمام لجنة مناقشة مكونة من:

الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	
السيدة فوزية عساسلة	أستاذة التعليم العالي	بجامعة قالمة 8ماي1945	رئيسا
السيد عبد الغاني خشة	أستاذ التعليم العالي	بجامعة قالمة 8ماي1945	مشرفا ومقررا
السيد وليد بوعديلة	أستاذ التعليم العالي	بجامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	ممتحنا
السيدة فوزية براهيمي	أستاذة محاضرة أ	بجامعة قالمة 8ماي1945	ممتحنا
السيدة وردة حلاسي	أستاذة محاضرة أ	بجامعة قالمة 8ماي1945	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024-2025

مقدمـــــــــــة

مقدمـــــــــــــــة

يعدُّ الأدب وفنونه وعاءً جامعاً وواسعاً ، لما له من قدرة على التعبير عن الثقافات ، بالرغم من اختلافها وتعدُّد ثيماتها ومواضيعها، فهو يمتلك القدرة على احتواء مضامينها ومواكبة تطوُّرِهَا وتطور الحياة المحيطة بها ؛ فكان أن تطورت أساليب الأدب وفنونه وآلياته التعبيرية ، وامتازت بالتنّوع والخصوصية تبعاً لحياة الإنسان التي تشهد تغيُّرا وتحوّلاً نظير الظروف التي تحيط به سواء مكانية أو زمانية، فسعى الأدب إلى تتبُّع ومسايرة هذه الظروف ، فراح يطرق أساليب جديدة ومواضيع وثيمات من خلالها يتطلَّعُ وينشد التجديد والاستمرارية الدائمة ، مما نتج عن ذلك تجدُّد في فنون القول الأدبية نثراً وشعراً حسب أسلوب كل واحد منهم إنتاجاً وتميُّزاً أسلوبياً.

وقد حفل جنس النثر بأنواع وأجناس تنضوي تحته مثل (جنس الرواية ، والمسرحية ، وأشكال التعبير الشعبية الثريّة، وكذا جنس الشعر) الذي شهد تطوّراً بمختلف أنواعه الفنية التي تنتميّ إليه مثل القصيدة العمودية وقصيدة النثر والشعر الشعبي هو الآخر . وتعد كل هذه الأجناس والأنواع ديوان يُرْصَدُ من خلاله حياة الإنسان وتجاربه عبر العصور والأمكنة ، وظروفه المحيطة به ، وخبراته، كما سجّلت تاريخه وثقافته وتقاليده وتفاصيل حياته، وعليه يمكن القول بأن الأدب هو مرآة الشعوب ولسانها وتاريخها، وهو كذلك تراثها وثروتها الإبداعية .

وظهرت الرواية باعتبارها جنساً أدبياً يتميز بمقومات وخصائص وسمات يختلف بها عن غيره من الأنواع الأجناس الأدبية المختلفة وفنون القول، من حيث أن لها بناء ومعمارا فنّيا وأسلوبيا معقدا ومغايرا ، ما جعلها تعرف انتشارا واسعا في العصر الحديث، مقارنة بِالشعر الذي له بعدا تاريخيا ضاربا في أعماق التاريخ سواء عند العرب أو عند الغرب. فبالرغم من حداثة جنس الرواية مقارنة بالشعر فإنّها حجزت مكانها في مضمار الأدب لِتُحقِّقَ رِيَادَةً ، وتشهد تطّوراً على مستوى أساليبها وثيماتها كماً وكيفاً؛ وذلك بفعل النقلة النوعية التي مسّت أسلوبها وتطوّر ثيماتها ومواضيعها، ويعود الفضل لهذا التطور –في المقام الأول– إلى اجتهاد كُتّابها ومحاولاتهم الجادة في بناء معمار الرواية ، والسّعي إلى طرق التميُّز والتجديد في الأساليب والمواضيع وتقنيات الكتابة السردية الروائية، ولم تكن الرواية العربية بصفة عامة ببعيدة عن هذا التطور ، ولا حتى الرواية الجزائرية بصفة خاصة ؛ حيث سعت إلى ركب هذا التطور ومواكبته والسّير على منواله، واستطاعت أن تبرُزَ في الساحة الفنية العربية وتحجز مكانا لها في صف التجربة الروائية العالمية بأعمالٍ بارزة ومتميّزة ، وكان ذلك نظير المجهودات الكثيرة التي بذلها الروائي الجزائري الذي استطاع أن ينشد في أعماله الروائية تأسيس رواية

جزائرية، تنزع صوب التجديد والتنوّع والاختلاف وتكسر كل القيود، وتتخطّى كل الحدود ، وسعيها الدائم إلى انشاء أساليب روائية ومواضيع لا تعترف بالركون إلى الجمود .

ولقد أصبحت الرواية الجزائرية المعاصرة تنحو صوب ما يضيف لها من خصوصية، ويحقق لها جمالية متمايزة عن باقي الأجناس والأنواع الأدبية، وهي بذلك تطرق أساليب وتقنيات للكتابة لتجعل من بنيتها السردية وخطابها يستضيف أجناسا وأنواعا وأسالیباً جديدة، وهذا ما أصبح يراه الروائي في الكتابة الروائية على أنها أضحت تجسّد تمرُّدا وانتهاكاً. وهذا الانفتاح يحطم قيود الكتابة التقليدية ويكسر البنية الأجناسية، ويخرق حدودها في سبيل تفاعل أجناسي وخطابات وتحوّل أجناسي هجين؛ حيث يتفاعل جنس المسرحية والشعر بأنواعه وفنون القول الشعبية؛ نثريةً كانت أو شعرية، في متن روائي يستوعب خصائص كل هذه الأجناس والأنواع الأدبية، وقد أضحت هذه السمة البارزة كتقنية مهمّة في الرواية الجزائرية المعاصرة قوامها التفاعل بين الأجناس والأنواع الأدبية ، والتي يتم استحضارها في الرواية وفق آليات جديدة ومتعددة من قِبَلِ الروائيين، وهذا التفاعل ما يضفي عليها ويمنحها خصوصية ودلالات متعدّدة وجمالية.

وعليه يثير البحث من خلال ما أمكن لنا أن ندرس في بحثنا الموسوم بـ (تفاعل الأجناس والأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية –قراءة في نماذج مختارة–) قضية تفاعل الأجناس الأدبية والأنواع في الرواية الجزائرية المعاصرة. ولدراسة ذلك كان علينا الاشتغال على النماذج المختارة من المدونة الأدبية الروائية الجزائرية، وذلك سعياً للاطلاع على هذه النماذج المختلفة والبحث فيها على التنوع والتميز والاختلاف التي قام الروائي الجزائري بانتهاج ظاهرة التفاعل الأجناسي.

وبذلك حاولنا في هذا البحث دراسة الإشكالات الرئيسة والإجابة عنها ، وما ينتج عنها من تساؤلات فرعية. أما الإشكالية الرئيسة فهي:

- كيف تمثّلت ظاهرة تفاعل الأجناس والأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة؟

وتفرعت الإشكالية إلى عديد التساؤلات الفرعية منها:

- ماهي أهم الأجناس والأنواع الأدبية التي تفاعلت في متن الرواية الجزائرية المعاصرة؟
- وماهي الأساليب المتَّبعة من قبل الروائي الجزائري التي انتهجها في استحضار باقي الأجناس والأنواع الأدبية داخل الرواية الجزائرية؟
- ما هو الدافع الذي سعى إليه الروائي الجزائري من وراء إقامة هذا التفاعل الأجناسي؟

- ما هي النماذج المختارة والمدونات التي استند إليها الروائي في بناء معماره السردي؟
- هل تأثرت البنية الجمالية والأسلوبية وخصوصيتها الفنية بالتفاعل الأجناسي؟
- هل حققت الرواية جمالية من وراء هذا التفاعل الأجناسي والانفتاح على الأنواع الأدبية؟

ونسعى من وراء هذه التساؤلات تحقيق جملة من الأهداف والمتمثلة أساساً فيما يلي:

- تسليط الضوء على ظاهرة تفاعل الأجناس والأنواع الأدبية داخل الرواية الجزائرية المعاصرة.
- رصد خصائص الظاهرة وتجلياتها في الرواية الجزائرية المعاصرة.
- الوقوف والكشف عن الدوافع التي جعلت الروائي الجزائري يستحضر الأجناس الأنواع الأدبية داخل المتن السردي ويخرج من حدود البنية الأجناسية للرواية وخصوصيتها.
- تسليط الضوء على الجمالية التي حققها التفاعل الأجناسي في متن الرواية الجزائرية المعاصرة.

أما عن سبب اختياري للموضوع فنقول أنه تمثّل في:

- الاهتمام المتزايد بنظرية الأنواع والأجناس الأدبية الذي برز بشكل جلي في الرواية الجزائرية المعاصرة وتوظيفها في كثير من المدونات التي سبق وأن قرأتها، ما أثار انتباهي وجعلني أهتمُّ في البحث عن أسباب الظاهرة وتقنياتها.
- الاهتمام بالأدب الجزائري بصورة عامة والرواية بصورة خاصة باعتبارها أصبحت الجنس الأقوى والأكثر انتشارا محلياً وعالمياً، والرغبة في دراستها وسبر أغوار بنيتها الأسلوبية وخصوصياتها الفنية.

ويجدر بنا في هذا الصدد ذكر بعض الدراسات السابقة التي لها الأهمية في انفتاح الموضوع على آفاق أخرى، وكان لنا أن استعنا ببعض منها في تذليل صعوبات البحث . ومن الدراسات التي اتخذناها دليلاً في ذلك نذكر :

1. سهام حشايشي، التفاعل الأجناسي في الرواية العربية الحديثة، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، إشراف: راوية يحياوي، 2020.
2. كريمة غيتري ، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية المعاصرة؛ قراءة في نماذج ، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، إشراف: محمد بلقاسم، 2016، 2017.
3. هناء داود ، تداخل الأجناس والفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة؛ قراءة في نماذج مختارة، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه في الأدب الجزائري، جامعة8ماي1945قالمة، إشراف: عبد الغاني خشة، 2022،2021.
4. سامية بوعلاق، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة الحاج لخضر بانتة1، إشراف: طارق ثابت، 2017، 2018.
5. نوي فريدة، تداخل الاجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة في العقدين الأول والثاني من القرن الواحد والعشرين، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب الجزائري، جامعة الحاج لخضر باتنة1، إشراف: معمر حجيج، 2022، 2023.

والمشترك بين مختلف هذه الدراسات هو دراسة ظاهرة التداخل والتفاعل الأجناسي في الرواية الجزائرية المعاصرة والبحث عن أسباب توظيفها وجماليتها ورصد هذه الظاهرة التي تميّز المدونة الروائية الجزائرية.

كما تطلّب منا الإلمام بعناصر بحثنا وتقسيم مادّته إلى فصل عبارة عن فصل أول كإجراء مفاهيمي ، وثلاثة فصول تطبيقية سبق ذلك مقدمة للبحث وتلتهم خاتمة ، وكل ذلك وفق الخطة الآتية:

مقدّمة .

فصل أول: موسوم بـ: (الأجناس والأنواع الأدبية –قراءة ومفاهيم نظرية–):

فقد خُصّصَ للبحث في قراءة مفهوم الجنس الأدبي بعدّه مصطلحاً مفتاحا في الدراسة . وعليه تطرقنا إلى مفهوم الجنس الأدبي عند العرب في أهم مصادر اللغة من معاجم وقواميس , ثم البحث عن المفهوم الاصطلاحي للجنس والنوع الأدبي وبيان الفروقات بينهما ، والتركيز على أهم المفاهيم الأساسية التي يقوم عليها مفهوم الجنس الأدبي عند الدراسين الغرب والعرب على حد سواء، فالمفاهيم كثيرة ومتعددة وبها تضارب واختلاف في الآراء ، إلا أنهم ركزوا على فكرة جامعة فقط ألا وهي عمومية الجنس الأدبي .

ثانياً: تطرقنا إلى التفاعل الأجناسي في النقد الغربي من مرحلة النقاء من أرسطو وصولاً إلى المدرسة الكلاسية والإبقاء على النقاء.

ثالثا:تطرقنا إلى المدرسة الرومنسية التي عمدت إلى كسر أحادية الجنس الأدبي ؛ حيث تنشد خليط الأجناس وليس النقاء.

رابعاً: البنيوية وخلخلة الأجناس الأدبية ؛ حيث سعت فيها المدرسة الشكلانية إلى بناء الجنس الأدبي على تخوم النظريات ، والوصول إلى جنس أدبي مغاير وقارّ يستوعب الأنواع والأجناس الأدبية.

وأبرزنا أيضا مفهوم الجنس الأدبي في النقد العربي القديم وفي النقد الحديث والمعاصر ، وبيان الاختلافات ما بين الدارسين. فالنظرة الكلاسيكية ومدارسها عند العرب التي تحافظ على نقاء الأنواع والأجناس الأدبية لم يأخذ بها الدرس النقدي العربي الحديث والمعاصر.

فصل ثاني: الموسوم بـ: (**تفاعل الشعري والسردي في الرواية الجزائرية المعاصرة، قراءة في نماذج**) . تم تقسيم الفصل إلى ثلاث مباحث؛ **المبحث الأول** درسنا فيه تفاعل الشعر العربي مع الرواية ، وحضوره الكثيف في المتن الروائي ؛ حيث تناولنا رواية (عناق الأفاعي) للروائي عز الدين جلاوجي، وقد تمّ ابراز ملامح هذا التداخل بين الشعر والسرد الروائي وماهية الشعر الذي تم استحضاره . ولم يكن الشعر الجزائري وحسب بل تناول الباحث حضور أنواع من الشعر (الشعر الصوفي) والشعر العربي القديم.

وفي المبحث الثاني: شهدت المدونة استحضار الشعر المترجم، وهذا عند دراستنا لرواية (بحيرة الملائكة) للروائي محمد فتيلينة، وقد شغل هذا المبحث حيزا في هذا الفصل، فجاء مختلفا عن سابقه، وقد تم الوقوف على أهم مميزات هذا التفاعل وأسباب حضوره داخل الرواية.

وعالجنا **في المطلب الثالث** من هذا الفصل تفاعل الشعر الخاص بالروائي مع الرواية بحيث نحونا صوب نوع آخر من الكتابة الشعرية؛ أين استعان الروائي بموهبته الشعرية في كتابة أبيات وتضمينها في المتن الروائي، وقد وقفنا على أهم خصائص هذا الشعر ومختلف القصائد التي استحضرها ، والكشف عن تقنيات هذا التفاعل ، وبيان الدوافع التي تركت الروائي يقبل على ذلك.

فصل ثالث: الموسوم بـ: **(تفاعل الرواية والمسرحية في رواية بحيرة الملائكة للروائي محمد فتيلينة أنموذجا)** . وقد عالجنا في هذا الفصل قضية التفاعل الأجناسي بين جنس الرواية وحضور جنس المسرحية وتقنياته في الرواية ، وقد قسمناه إلى أربعة مباحث، فجاء المبحث الأول يطرق مفاهيم الحوار اصطلاحا وأنواعه؛ الحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي وتأثيرهما على البناء السردي للرواية، والمبحث الثاني جاء بمصطلح تقني (الإرشادات المسرحية) التي شهدت حضورا لافتا في القصيدة مع تقنياتها وغرض كل واحد، ثم المبحث الثالث حول الحدث المشهدي الذي هو ثيمة أساسية في بناء جنس المسرحية، ورابع مبحث تناولنا فيه المكان الدرامي وأنواعه ودلالاته، وخاتمة الفصل عبارة عن بيان الجمالية من وراء كل هذا التوظيف.

فصل رابع: جاء موسوما بعنوان: **(تفاعل أشكال التعبير الشعبية مع الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة في نماذج مختارة)** , وتم تقسيمه إلى ثلاث مباحث؛ وقد جاء أول المباحث موسوما بـ (قراءة في مفهوم الأدب الشعبي) ؛ حيث عرجنا على صعوبة تحديد مفهوم الأدب وتشعبه تعريفاته عند الغرب والعرب وحصر المفهوم بما يقتضي البحث، وجاء المبحث الثاني معنوناً بـ (الشعر الشعبي) كأحد أنواع أشكال التعبير الشعبية وحضوره في رواية (الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال) للروائي عز الدين جلاوجي ، وبيان جمالية هذا الحضور في المتن الروائي، ثم جاء المبحث الثالث موسوما بـ (حضور الأغنية الشعبية في الرواية الجزائرية المعاصرة) فقرأنا مفهوم الأغنية الشعبية في أول مطلب

وتطرقنا إلى أهم تعريفاتها، ثم جاء هذا المبحث مقسما إلى مطلبين، المطلب الأول عالجنا فيه (حضور الأغنية الشعبية الثورية في رواية حوبة ورحلة المهدي المنتظر) للروائي عز الدين جلاوجي ، وظهور الأغنية التي سادت في فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر، والمطلب الثاني عالجنا فيه (حضور الأغنية الشعبية (بعد الاستقلال) في رواية الذروة) للروائية ربيعة جلطي وتمثلات المظاهر الثقافية والأغاني في حقبة الاستقلال من الاستعمار الفرنسي، وقد درسنا المطلبين وفق الأنساق التي جاءت بها الأغنية الشعبية ودورها في بناء ثيمة الرواية، واختتمنا الفصل باستنتاج لخصنا فيه مجمل ما توصلنا إليه من نتائج.

خاتمة: عرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها خلال بحثنا ، والإجابة عن إشكالاته المطروحة وتساؤلاته.

أما الحديث عن المنهج المعتمد في الدراسة فقد ارتأينا الاعتماد على المنهج الوصفي الذي يرتكز على تحليل ووصف الظاهرة، مع الاستعانة بمناهج أخرى لأن الأجناس هي قوالب للحكي والتعبير وكان لزاما البحث في أنساقها وتحليلها وقراءة مختلف الأنواع والأجناس الأدبية ومقاربتها.

ولقد ارتأينا الاعتماد على مجموعة من المراجع التي ساعدتنا في اكتشاف وقراءة ظاهرة التفاعل الأجناسي نذكر بعضها:

- تزيفيتان تودوروف ، نظرية الأجناس الأدبية؛ دراسات في التناص والكتابة والنقد،.
- شكري عزيز ماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة،.
- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة.
- أحمد محمد ويس ، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي؛ بحث في المشاكلة والاختلاف،.
- بيفاس ستالوني ، الأجناس الأدبية،.
- سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي،.
- بسمة عروس ، التفاعل في الأجناس الأدبية.

وغيرها من المراجع المختلفة التي استعان بها الباحث .

ولا يخلو أي بحث علمي من صعوبات تواجه الباحث ، ولعلّ أهم ما واجهناه :

- الصعوبة في تحديد المصطلحات والمفاهيم النقدية وفوضى المصطلح والاختلاف بين الغرب والعرب حول ماهية الجنس الأدبي، خصوصا تداخله مع مصطلحات أخرى كالنوع مثلا .
- عدم توفّر دراسات تميط اللثام على قضية الأجناس الأدبية ، لشحّ الترجمات من اللغات الأخرى للغة العربية (وهذا في حدود قراءتنا فقط) لذا يجد الباحث نفسه أمام تراث نقدي عند الغرب يختلف كثيرا عن التراث النقدي العربي ، فكانت الأجناس والأنواع الأدبية متفاوتة كلٌّ مختلف عن الآخر انطلاقا من الثقافة المشكّلة لذلك. لكن بعد اطّلاعنا على مراجع عدّة –رغم قلّتها– انتقينا منها مقولات وإجراء مقاربة بديلة ، مما ساعدنا في عرض الأفكار والمقولات الرئيسة.
- كما كان لضيق الوقت دور في صعوبة الإحاطة بكل ما سعينا إليه ،

لكن ذللت كل الصعوبات بفضل مرافقة مشرفي الأستاذ الدكتور (عبد الغاني خشة)، فأتوجه إليه بجزيل الشكر على إرشاداته وتوجيهاته التي أوصلت الأطروحة إلى صورتها النهائية .

الفصل الأول:

النظرية الأجناسية وجدل الحدود المخترقة

أولا: مفهوم الجنس الأدبي

ثانيا: التفاعل الأجناسي في النقد الغربي

ثالثا: الجنس الأدبي عند العرب

تعدُّ الأجناس الأدبية من أبرز القضايا التي يهتمُّ بها الدارسون في مجال الأدب وقضاياه، وهذا من القدم وليس وليد الراهن وحسب، باعتبار أن الأدب ينطلق في دراساته وتشكلاته؛ من مفهوم الجنس الأدبي كوحدة صغرى مؤسّسة لأشكال الأدب وأساليب التعبير الخاصة به، فكان أن اهتم الباحث بتطوراته ومفهومه وأنواعه وخصوصياته وحتى تصنيفه، كل هذه القضايا لا تزال تشكلُّ اهتمام النقاد والدارسين الغربيين والعرب على حد سواء.

أولا: مفهوم الجنس الأدبي:

أثيرت قضية مفهوم الجنس الأدبي بسبب اختلاف الباحثين حولها، فلم تكن التعريفات والمفاهيم لتُقِيمَ رَكْحاً مفاهيمياً من خلاله يمكن للدراسات أن تسير على منواله، فقضية المفهوم ليست الوحيدة التي تشكّلُ محل الدراسة بل التنصيف أيضاً، فالمصطلحات متعدّدة بتعدد مقاصد المفهوم وتصنيفاته، والجدير بنا في هذه الدراسة إضاءة القضية في جوانبها المفهومية المتعدّدة وتحليلها والتطرّقُ إلى أبرز ما جاء في الدراسات العربية والغربية على سواء للاقتراب من ضفاف مفهوم الجنس الأدبي وتصنيفه.

1.الجنس لغة:

لإجراء مقاربة مفهوم (الجنس) في اللغة العربية، لا مناص من التطرق إلى مصادر الأدب واللغة والمعاجم اللغوية التي يُؤخذُ بها لِتَتَبُّعْ التطور اللغوي والمعنى للمصطلح في اللغة العربية، فقد جاء في لسان العرب كلمة الجِنسُ هي الضّربُ من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النّحْوِ والعرَوض والأشياء جملةٌ. قال ابن سيده: وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة وله تحديد والجمع أجناس وجُنُوسٌ...والجنس أعم من الُمجانسة، والتَّجنِيسُ. وقول المتكلمين: تجانس الشيئين ليس بعربي أيضاً إنما هو توسع. وجيء به من جنسك أي من حيث كان.[1]

[1]ابن منظور ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، م س ، ص43.

وأما في المعجم الوسيط تدلُّ كلمة الجنس على الأصل والنَّوع.و(في اصطلاح المنطقيين) ما يدلّ على كثيرين مختلفين بالأنواع. فهو أعمُّ من النوع، فالحيوان جنس. والإنسان نوع. و_ (في علم الأحياء) أحَدُ شطْرى الأحياء المتعضّية، مُمَيَّزًا بالذكورة أو الأنوثة.[1]

2.1 النوع لغة:

يذكر ابن منظور في لسان العرب تعريفه للنوع بقوله: هو أخصُّ من الجِنس، وهو أيضا الضرب من الشيء، قال ابن سيده: وله تحديد منطقي لا يليق بهذا المكان، والجمع أنواعٌ، قلّ أو كَثُرَ. قال الليث: النوعُ والأنواع جماعة، وهو كلُّ ضرب من الشيء وكلُّ صِنفٍ من الثِّيَاب والثّمار وغير ذلك حتّى الكلام، وقد تنوّعَ الشيء أنواعا.[2]

وجاء تعريف النّوع في معجم الوسيط على أنه الصّنف من كل شيء، ويقال: ما أدرى على أي نوع هو: وَجْه. وفي اصطلاح المناطقة كُلٌّ مقول على واحد أو كثيرين متفقين في الحقائق في جواب ما هو. و(في علم الأحياء): النّوع هو وحدة تصنيفية أقلّ من الجنس يتمثل في أفرادها نموذج مشترك محدود ثابت وراثيّ(مج).(ج) أنواعٌ.[3]

وعند (الفيروز أبادي) في كتابه (القاموس المحيط) لا يختلف في المفهوم كثيرا عن ابن منظور، فهو يتطابق مع ابن منظور في تعريفه، يقول الفيروز أبادي:" النوع كل ضرب من الشيء، وكل صنف من كل شيء، وكل صنف من كل شيء، وهو أخصّ من الجنس"[4].

ومن خلال هاته التعريفات نلحظ أن المعجميين اتفقوا على جملة من النقاط وهي:

1.2.1–النوع: الضرب من الشيء.

2.2.1–النوع: جزء من الجنس.

---

[1] مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ص140.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج8، دار صادر، بيروت، ص 364.

[3] المصدر السابق، ص964.

[4] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت– لبنان، ط8، 2005، ص537.

3.2.1-**النوع**:صنف من كلّ شيء.

4.2.1_النوع:أخصّ من الجنس.

وعلى ضوء هاته التعريفات اللغوية نرصد أن الجنس أعمّ من النوع، ولكن "هناك من يطابق بين الجنس والنوع بوصفهم أي النوع والجنس تنظيم عضوي لأشكال الأدبية"[1]، ولكي نزيح اللثام ونكشف معالم المصطلح وجب التعريج ومعرفة مدلول الكلمتين في المعنى الاصطلاحي والفصل فيهما.

3.1.الجنس والنوع اصطلاحا:

1.3.1.الجنس اصطلاحا:

عرف (الجرجاني) الجنس في كتابه "التعريفات" بقوله:"اسم دالٌ على كثيرين مختلفين بالأنواع، وكلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو، من حيث كذلك، فالكلي جنس، وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع، والخاصة، والفصل القريب"[2].

ويمكن أن نستخلص من تعريف الجرجاني، طغياناً للمعنى الفلسفي بشكل واضح على التعريف لكن يمكن القول: أن المتأمل لتعريف الجرجاني أن يستنتج منه نقاطاً عدّة:

-الجنس اسم يدلّ على أصناف كثيرة.

_الجنس يتّصف بالكلية ومكوناته متباينة في التكوين.

_الماهية لها دور فاصل في تحديد الجنس.

وعلى غرار قول الجرجاني ورأيه، فقد أسهب (أبو البقاء الكفوي) في معجمه الكُلّيات، حيث تطرّق إلى مفهوم الجنس واستفاض فيه، فيقول: "هو عبارة عن لفظ ستناول كثيراً، ولا تتمّ ماهيته بفرد من هذا الكثير كالجسم"[3].

---

[1] ورقاء يحي قاسم، النص الأدبي وإشكالية التجنيس، موقع الشاعرة بشرى البستاني، 2003، على الموقع pputani.wordpress.com

[2] علي بن محمد الحسيني الجرجاني، التعريفات، تحقيق: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصدير، القاهرة-مصر، ط1، 2007، ص134.

[3] أبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-سوريا، ط2، 1982، 149/2.

ولم يقف (الكفوي) عند هذا فقط، بل تطرّق إلى وصف الجنس بالكلّية، في قوله: الجنس من الطبيعيات الكلية، وهي موجودات خارجية كما ذهب إليه في قوله تعالى "**إِنَّ مَعَ العُسْرِ يُسْراً**"[1](سورة الشرح:5/94.)

وقد أعطى (الكفوي) أنواعا للجنس كذلك حيث:

–الجنس الخاص: هو ما يشتمل على كثيرين متفاوتين في أحكام الشّرع للإنسان.

–النوع الخاص: هو ما يشتمل على كثيرين متفقين في الحكم "كالرّجل".

–العين الخاص: وهو ما له معنىً واحدًا في حقيقته..."[2].

ويواصل (الكفوي) حديثه فيقدّم تقسيما ثانيا للأجناس، فيعطيه مراتب من حيث العلوّ والدنوّ فيذهب في تقسيمها إلى أربعة أجناس:

–جنس عالٍ: وهو الذي تحته جنس وليس فوقه جنس، كالجوهر على القول بجنسيته.

–جنس سافل: هو الذي فوقه جنس وليس تحته أي جنس، كالحيوان.

–الجنس المتوسّط:هو الذي فوقه جنس وتحته جنس كالجسم النامي.

–الجنس المنفرد: هو الذي ليس فوقه جنس ولا تحته جنس، قالوا: لم يوجد له مثيل كما أن الجنس يدلّ على الكثرة ويدلّ على جوهر المحدود[3].

ويمكن أن نلاحظ على تعريف (الكفوي) عدّة أمور من بينها، أنّ الجنس مكون من أنواع كثيرة ومختلفة، وأنّ لفظ الجنس يتّصف بالكلّية، ويدلّ أيضاً على الكثرة الجامعة، وكذا الجنس هو الضّرب من الشيء وهو أعمّ من النوع.

2.3.1 النوع اصطلاحا:

يعرّف (الجرجاني) النّوع بقوله: "اسم دالٌّ على أشياء كثيرة مختلفة"[4].

ويذهب (الجرجاني) في تقسيم النّوع إلى قسمين:

---

[1] المرجع السابق، ص 149/2.

[2] المرجع السابق، ص 149/2.

[3]المرجع السابق، ص

[4] علي بن محمد الحسيني الجرجاني، التعريفات، ص391.

–النوع الإضافي: وهي ماهية يقال عليها وعلى غيرها: الجنس قولاً أولاً، أي: بلا واسطة كالإنسان، بالقياس إلى الحيوان، فإن ماهية ما يقال عليها، وعلى غيرها كالفرس والجنس وهو الحيوان.[1]

–النوع الحقيقي: كلّي مقول على واحد أو كثيرين، متفقين في الحقائق في جواب ما هو. فالكلي جنس، والمقول على واحد، إشارة إلى النوع المنحصر في الشخص، وقوله: على كثيرين ليدخل النوع المتعدد الأشخاص، وقوله متفقين بالحقائق ليخرج الجنس، فإنه مقول على كثيرين مختلفين بالحقائق ليخرج الجنس، فإنه مقول على كثيرين مختلفين بالحقائق.[2]

أمّا أبو (البقاء الكفوي) فإنه يعارض ضمنياً الجرجاني، فيتكلم عن النوع، حيث يذكر مكوّناً أصغر من النوع وهو الصنف فيقول: "النوع ك من الإنسان والفرس فإنه نوع من الحيوان، إذا قيد بالرومي، أو العربي، أو غير ذلك، من العوارض التي تشخص بها كان صنفاً"[3].

وهنا يمكن أن نلحظ، ظهور مصطلح جديد هو الصنف، ويمكن تعريفه من لغة الكلام: بأنه وحدة أصغر من النوع، وهو أيضا أحد مكوّنات النوع، وهذا ما لم يأتي عند الجاحظ في تعريفه، ولكن يمكن أن نقول: أنه هناك تقارب في المفهوم، حيث يُجمِعُ الاثنان على أن النوع بأنه أخصّ من الجنس، وهو الضرب من الشيء.

يمكن أن نلاحظ شيئا على تعريف (الجرجاني) على أنه كان وفق اصطلاح المناطقة ولم يكن شاملاً للنوع عموما؛ وذلك لأن النوع له في كلّ علم تعريف خاص، فمثلاً: لو تطرقنا إلى تعريف هذا النوع من الفلسفة النموذج محدداً وثابتاً ووراثياً، بحيث لا يمكن في المرحلة الحالية أن يتم بينه وبين نموذج آخر هجين دائم[4].

لذا فإنّ كل علم يرى الجنس والنوع وفق منظوره الخاص، ومن هذا نخلص أنّ الناقد له مفهوم الجنس الأدبي وفقا لما تقتضي الممارسة النقدية.

لم يبق مفهوم الجنس والنوع حبيساً عند المعجميين فقط، بل حاول النقاد تِبْيان مدلوله فمحمد مندور يرى "بأن كلمة (جنس والنوع) مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في علم النباتات

---

[1] علي بن محمد الحسيني الجرجاني، التعريفات، مرجع السابق، ص391.

[2] علي بن محمد الحسيني الجرجاني، التعريفات، ص392.

[3] أبو البقاء الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص331.

[4] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت–لبنان، 1973، 511/2.

وعلم الحيوان وعلم الأجناس الأدبية"[1]، وبهذا يُقرّ مندور بأصل الكلمتين إلى اليونانيين وإسهام المعلم المؤسّس أرسطو، كما أن الكلمتين تفرّع فتشمل مجالات عدّة علمية كانت أو أدبية.

إن مجمل التعريفات ظهرت لبيان هذا المصطلح وتطوّر مفهومه (الجنس)، وتعدّد تناول النقاد لهذا المصطلح كمفهوم واحد انبثق عنه مشكلة، فنجد مثلا: الجنس الأدبي (**Genre litteraire**) عند تودوروف وماري شيفر، وروني ويليك وأوستن وارين...ونظرية الأجناس عند فانتيغم (**Vantighem**) ونظرية الأشكال عند سبيتزر (**Spitzer**) والمقولات التجنيسية (**Les categoriesgenerique**) عند دومينيككومب (**Dominique combe**) ونظرية الصور، ونظرية الخطابات ونظرية الأدب وجامع النص عند جيرارد جينيت[2].

وعلى الرّغم من اختلاف التّسمية من ناقد لآخر، لكن مدلولها واحد، كما ورد في الموسوعة البريطانية على أنّهُ "نوع من الأعمال الأدبية التي تشرك بعضها مع بعض بالموضوعات والأساليب والأشكال والأغراض المتشابهة"[3]، فهو مجموعة من العناصر المتشابهة، تنطوي داخل جنس واحد وأضاف (غنيمي هلال)، حيث يقول: "أن النقاد على مرّ العصور وظّفوا الأدب على أنه أجناسا أدبية فقال منذ نقاد الأدب اليوناني وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو ولا يزال النقاد في الآداب المختلفة ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية أي قوالب عامّة فنّية، تختلف فيما بينها حسب بنيتها"[4].

ثانيا: التّفاعل الأجناسيّ في النّقد الغربيّ

تنشأ الأجناس الأدبيّة طبيعيّة في أدبها المحليّ، إلى أن تختلط وتتأثر بالآخر، فتتداخل هذه الأجناس وتتفاعل خصوصياتها. وقد زامن العولمة انفتاح الجنس على الأجناس الأدبيّة وغير الأدبيّة، حتى صارت الحدود بينها أقل استقرارا، وصُيّر النّص الأدبيّ لُحمة واحدة؛ "فالأجناس هي طبقات

[1] محمد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، ط5، ت2006، ص11.

[2] جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، افريقيا الشرق، المغرب، 2005، ص23

[3] عبد الكريم حضير السعيدي، وهيثم عباس سالم، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تاريخية تحليلية، جامعة ذي قار، ع3، مج2، 2006، ص135.

[4] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت-لبنان، ط5، 1987، ص13.

من النّصوص، والأدبيّ هو النّصيّ."[1] لذا عَمِلنا على رصد هذا الانفتاح النّصيّ في النّقد الغربيّ، الذّي صحب التّجريب الشّكليّ والمضموني، ورافق انتقال النصّ السرديّ الكلاسيّ الذّي يقول الصّفاء والنّقاء إلى كتابة سرديّة ذات أبعاد رؤيويّة ما بعد حداثيّة تُنادي بالاختلاط والتّفاعل.

انطلاقًا من هذا الطرح، قسمنا تاريخ نظرية الأجناس الأدبية وتفاعلها إلى مرحلتين:

1.المرحلة الأولى؛ نقاء الأجناس الأدبيّة:

1.1 "آرسطو؛ Aristote" (323 _ 384ق.م):

صنّف "آرسطو" الأجناس الأدبيّة إلى ثلاثٍ، تبعا لما أتى به الرومان وما حاكاه عنهم اليونان مع "أفلاطون؛ Platon" (347 _ 427ق.م):التّراجيديا، والكوميديا، والملحمة، وقد صَنّف هذه الأجناس وفقا لنظرية محاكاة عالم المثُل،وأُسست بنية كل جنسٍ منها بناءً على ثنائيّة الشّكل والمضمون.

اعتمد "آرسطو" في تصنيفه الثّلاثي على تقسيمات طبقات المجتمع، لهذا ظلّت المأساة جنسًا أرقى من الجنسين الآخرين، وهذا ما انعكس على نقاء الأجناس الأدبية، "وقد حرص "آرسطو" أن يبين أنّ كلّ نوع أدبيّ يختلف عن النّوع الآخر من حيث الماهيّة، والقيمة، لذلك ينبغي أن يظّل منفصلا عن الآخر، وقد عرف هذا فيما بعد بمبدأ نقاء النّوع."[2] وبقي مفهوم تصنيف الأجناس الأدبيّة ونقائها قائما حتى جاء تيار من المدرسة الرومنسيّة، عمل على هدم مفهوم الجنس الّأدبيّ وماهيته.

تتفق أغلب الآراء النّقديّة على صفاء الأجناس ونقائها عند "أفلاطون" و"آرسطو"، إلّا أنّ النّاقد "إيهاب حسن" له رأي مغاير، وهو ما دعّمه "تزفيطانتودوروف؛ Tzvetan Todorov" (1939) في كتابه "القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة"،ويُقرّ "أنّ ما نسميه كتابة ما بعد حداثيّة تمّ التّبشير بها في وقت مبكّر، لكنّ أنواع القرن الثّامن عشر كانت قد كشفت عن جانب من السّمات نفسها، ونحن أعدنا تسميّة هذه السّمات عبر لغتنا النّقديّة... إنّ أسس

[1] تزفيطان تودوروف، نظريّة الأجناس الأدبيّة: دراسات في التّناص، والكتابة، والنّقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق، سورية، ط1، 2016، ص 26.

[2] شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2005، ص82.

نظريّة النّوع الخاصة بالأشكال المختلطة، والسّمات النّوعيّة المشتركة، قديمة قدم مقارنة "آرسطو" بين التراجيديا والملحمة."[1] فإذا كانت المقارنة بين جنسين أدبيين تعني اشتراك هذان الجنسان في عناصر فنيّة معيّنة، فهذا لا يعني تفاعل الجنسين في النّص ما بعد الحداثيّ؛ إذًا فالتّفاعل الأجناسيّ بمفهومه المعاصر، أوجد شذرات منه عند "آرسطو" بمقارنته للأجناس الأدبيّة بعضها ببعض، لكنّه لم يوجد بمفهومه النّقديّ الجديد.

2.1 المدرسة الكلاسيّة؛ الإبقاء على نقاء الأجناس:

طبّقت الكلاسيّة الأدبيّة مبادئ "أرسطو" حرفيا في تصنيف الأنواع الأدبيّة، وهو ما ظلّ راسخًا من "أفلاطون" و"أرسطو" إلى "رومان جاكبسون؛ Roman Jakobson" (1896_ 1982)، و"يوهان غوته؛ Johann Wolfgang von Goethe" (1782_ 1832)، وصولا إلى "إيميل ستايجر؛ Emil Staiger" (1908_ 1987)، ويجري هذه التّصنيف وفق الآتي:

- "الشّكل الغنائيّ: الآثار التّي يتكلّم فيها الكاتب وحده.
- الشّكل الدّراميّ: الآثار التّي تتكلّم فيها الشّخصيات وحدها.
- الشّكل الملحميّ: الآثار التّي يتكلّم فيها الكاتب والشّخصيات معا."[2]

وهذا ما حافظ عليه "غوته" تبعا لما تم طرحه من قِبل "إيمانويل كانط؛Emmanuel Kant" (1724_ 1804)الذّي وضع الأسس الثلاثة للرّوح، وما حافظت عليه الكلاسيّة الكنسيّة الممجدة لثالوثها المقدّس.

اهتمت المدرسة الكلاسيّة بالشّكل على حساب المضمون، فوضعت النّص الأدبيّ في قالب جاهز، يغلب عليه اتباع السّائد لا المغاير؛ "فما فعله التّفكير الأدبيّ في العصر الكلاسيّ، هو اهتمامه بتحليل الأجناس أكثر من الآثار؛ حيث كان يحكم على الأثر أنّه سيئ إذا لم يوافق قواعد الجنس ويماثلها كفاية. هذا النّقد إذا لا يبحث فقط عن وصف الأجناس، ولكن فرضها وإلزامها أيضا،

---

[1] تزفيطان تودوروف، القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص217.

[2] فيروز رشام، شعريّة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربيّ: دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، دار فضاءات، عمان، ط1، 2016، ص69.

وبذلك أصبحت شبكة الأجناس سابقة للإبداع الأدبيّ عوض أن تتبعه."[1] أي أنّ الجنس الأدبيّ صُيّر قالبًا جاهزًا للنّصّ، وجب توفره على جميع العناصر الفنية لذاك الجنس، وهذا ما ترتّب عنه استحالة اختلاط الأجناس الأدبية في هذا العصر، وقد أُجل انفتاح الجنس الأدبيّ الكلاسيّ إلى حقبة العصر أخرى، كانتقال المسرحية الكلاسيّة الشّعريّة القائمة على الوزن البطوليّ من الشّعر إلى النثر في العصر الحديث، وقد تبع هذا التّحوّل انفتاح مسرح شكسبير على تفاعل المأساة والملهاة وتصييرهما كلحمة واحدة.

والرأي الأعم والأصح الذّي مثل هذه المرحلة، هو أنّ "الكلاسيّة تنظيميّة إطراديّة، تؤمن بنقاء النوع، وتميّزه طبيعةً وقيمةً، وتؤمن حتى أنّه يجب أن يبقى منصلا، ولا يمتزج بأنواع أخرى"[2] وهذا ما يجعلها تمثّل النقاء والصفاء،فالتفاعل مع باقي الأنواع قد يجعلها هجينة ولا تمثّلُ نفسها.

2.المرحلة الثّانيّة: خليط الأجناس الأدبيّة

2. 1 المدرسة الرّومنسيّة: كسر أحاديّة النّوع

بعد حفاظ "أفلاطون" و"آرسطو" والمدرسة الكلاسيّة على أحاديّة الجنس الأدبيّ، وإرساء بِنية محددة لكل جنس، فقد جاءت الرومنسيّة الثائرة على كل قاعدة، والدّاعيّة للتحرر، وكس أحادية الجّنس الأدبيّ. تمجيد الذّات المبدعة وخلقها الحر.

جاء في هذه المرحلة تياران اثنان يندرجان ضمن المدرسة الرومنسيّة، وُسم أحدهما بالتّطرف من خلال سعيّ نقاده (بينديتو كروتشيه، موريس بلانشو، رولان بارت) إلى نفي الأجناس الأدبيّة وتدميرها، والدّعوة لتلاشي الحدود، والتّعالي على الفروق بين الأنواع الأدبيّة، وثاروا على مفهوم الجنس الأدبيّ، ودعوا لحل نظريّة الأجناس الأدبيّة ودعا التّيار الرومنسيّ الآخر إلى دمج الأجناس الأدبيّة، وتمازج حدودها لتحقيق غاية جماليّة للأثر الأدبيّ، لا لنفي الجنس ونسفه.

"مع ظهور التّيار الرومنسيّ، عرفت مقولة صفاء الأنواع وثباتها هزًا عنيفًا، وعلت الأصوات المنادية لهدم القواعد الصارمة بين الأجناس. وكانت تلك البداية الفعلية لخلخلة مفهوم الجنس وهدم

[1] فيروز رشام، شعريّة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربيّ: دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، مرجع سابق ، ص 72.

[2] المرجع نفسه، ص 72.

مبدأ نقائه، وقد ثار الرومنسيون حتى على الاعتراف بوجود هذا المفهوم للجنس الأدبيّ."[1] وقد أبقى على هذا الطّرح الثّورة الفرنسيّة، وثورات المجتمع الغربيّ على الكنيسة وقيودها.

1.1.2 "فيكتور هيغو؛ Victor Hugo" (1802_ 1885):

وإن أُعْطِيَ السبق لكروتشيه، إلّا أنّ "فيكتور هيغو" يتصدر حركية الرّومنسية وثورتها على الطابع الكلاسيكيّ لتصنيف الأجناس الأدبية، فقد كان أكثرهم حرصاً على تآلف الأجناس داخل بنية الرواية؛ خصوصا التآلف بين النص السردي والنص الشعري وحتّى النص المسرحي، وقد جسّد ذلك في أعماله السردية فقد عمد في نصوصه "إلى المزيج بين الحبكة الميلودرامية، والحوارات المضحكة، والغنائية، والرومانسية، والمواقف العجائبية"[2]، وقد شكَّلَ هذا دفعاً للكتاب والأدباء من بعده في إبداع نصوص تنحو صوب التحرّر وصناعة جمالية (المزج الأجناسي) في ثنايا النصوص التي يكتبونها، وهذا الخروج من حدود للأجناس سيكون عصيّاً على التصنيف ضمن التصنيفات الثلاث الأولى التي أسّسَ لها (أرسطو) ومن سار على منواله، حيث أصبح العمل السردي يقيم علاقات عابرة خارج بنيته الجنسية ويهاجر من حدوده بحثاً عن قوالب جديدة وأشكال يكون النثر ضيفا على الشعر والعكس من ذلك، والمسرحية تقيم تفاعلاً مع النثر والشعر معا وغيره من فنون القول.

2.1.2 "بينيديتوكروتشه؛ Benedetto Croce" (1866_ 1952):

يرى "كروتشه" أنّ الدّفقات الشّعورية للأديب هي التّي تحدد طبيعة الجنس الأدبيّ، وفي ذلك يقول: "الأدب حدس، والحدس عاطفة خالصة، وتعبير محض ولا موضع لكل من التعبير والعاطفة للتحليل والتّفريع."[3]

كما ثار "كروتشه" على التّقسيم الكلاسي للأجناس الأدبيّة، انطلاقا من تأثره ب"هيجل"، وفلسفته المثاليّة المطلقة، وباعتباره عالم الجمال الفنيّ، ونفى التّصنيف المدرسيّ –كما أطلق عليه–، وقد"نفى عن الفن والأدب كل تقسيم نوعيّ، مؤكدًا أنّالأدب عموما، والفن خاصة، وأي تقسيمات

---

[1] فيروز رشام، شعريّة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربيّ: دراسة أجناسية لأدب نزار قباني ، مرجع سّابق، ص 72.

[2] رشيد دويجي، قراءة في إشكالية نظرية لأجناس الأدبية؛ ملاحظات أساسية، الموقف الأدبي، ع512، سوريا، ديسمبر2013، ص50.

[3] _ إبراهيم خليل، في نظرية الأدب، وعلم النّص، ص25.

لهما، هي تقسيمات مدرسيّة لا أكثر ولا أقل."[1]لذا ظهرت أجناس أدبيّة متداخلة في إطار جمالّ وفنيّ، تنادي بالتّداخل والتّفاعل في اتساق وانسجام، إضافة إلى انتماء "كروتشه" للتّيار الرومنسيّ الممجد لحرية المبدع وكسر القانون، تأثرًا بالثورة الفرنسيّة.

3.1.2 "هانز روبرت ياوس؛ Hans Robert Jauss" (1921_ 1997):

بعد أن اهتمت أغلب الآراء النقدية بالجنس الأدبيّ والنّص، والاهتمام بالحالة الشعوريّة للمؤلف مع المد الرومنسيّ، فقد جاء "ياوس" للتّركيز على المتلقي، واستكناه إدراكه، ومدى فهمه لماهية خليط الأجناس الأدبيّة التّي هو بصدد قراءتها؛ "فإنّ لكل أثر أدبيّ ينتمي بالضّرورة إلى جنس، ويفترض تبعا لذلك، أفق انتظار يوجّه فهم القارئ."[2] إلّا أنّ التّفاعل الأجناسيّ شكّل صدمة غير مألوفة لدى القارئ.

فعّل "ياوس" الطرف الثّالث من العمليّة الإبداعيّة، وركّز في نظريته على خرق أفق التوقع لدى قارئ أدب اللّا–نوع –كما يسميه "تودوروف"–، ويقول "تودوروف": "يتخلى أدب اللّا–نوع عن العلاقات القائمة بين (الكتابة) –نتاج السطح–، و(القراءة) –نتاج المعنى–، ومن ثم فالجوهري بالنسبة للقارئ هنا، هو الطرق التّي حاول بها أن يخلق بها النّظام."[3] والنّظام الذّي خلقه "ياوس" هو أنّ خرق أفق التوقع لدى المتلقي يشكل جزءا من جمالية التأثير والتّلقي.

تأثر "ياوس" بسابقه "كروتشه"، إلّا أنّه انطلق من طرحه وخالفه؛ إذ لم ينف وجود الجنس الأدبيّ، بل انطلق منه باعتباره قاعدة للتّفاعل الأجناسيّ، ودعا إلى تمازجه ودمجه مع الأجناسالأدبيّة الأخرى. "فالنّص الجديد يستدعي في ذهن المتلقي أفق انتظار وقواعد يتعرف عليها بفضل النصوص السابقة"[4]، فالنص له علاقة متينة بما سبقه من نصوص وامتداداً لهم فالمتلقي –كما صرح آنفاً– تربطه علاقة ذهنية سابقة تجعله ضليعاً بمعرفة النص السابق واللاحق.

---

[1]_ المرجع نفسه، ص24.

[2]_ عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبيّة في التّراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي حامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001، ص

[3]_ تزفيطان تودوروف، القصة، الرواية، المؤلف، ص196.

[4]_ عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبيّة في التّراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي حامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001، ص 26.

وبعد أن بحث "ياوس" في أدب العصر الوسيط وجد أنّ نظرة "غوته" للتّقسيم الثّلاثي للأجناس الأدبيّة من شأنه أن يقصي أغلب أجناس هذا العصر لاعتبارها أشكال هجين. فنظرية "ياوس" قائمة على اللّحظة التاريخية لظهور الأثر الأدبيّ، والشّروط الاجتماعيّة التي تضمن جنسا معينًا لجمهورٍ معينٍ، دون إقصاء أي شكل من أشكال أدب اللّا-نوع؛ "فنظرية الأنواع مبدأ تنظيميّ: فهي لا تصنف الأدب وتاريخه بحسب الزّمان والمكان (المرحلة أو اللّغة القوميّة)، وإنّما بحسب أنماط أدبيّة نوعيّة للبنية والتّنظيم"[1].

4.1.2 "موريس بلانشو؛ Maurice Blanchot" (1907_ 2003):

مع بداية القرن العشرين عرفت قضية الجنس الأدبي تحولا وموقفاً مغايراً والدعوة إلى حرية النص الأدبي والعمل الفني من قوانين تحدّده وحدوداً تكبحه، وهذ ما جاء به "موريس بلانشو" حين "دعا إلى تحرير الأدب من كلّ قانون بما في ذلك قانون التّجنيس"[2]، متأثرًا ب"جورج فيلهلم فريدريش هيجل؛Georg WilhelmFriedrich Hegel" (1770 _1807)الذّي صنّف الشّعر إلى ملحميّ وغنائيّ، وتداخل الصّنفين يؤدي إلى ظهور الشّعر الدّراميّ، وصنف هذا الأخير إلى مأساة وملهاة، ويؤدي تداخلهم إلى ظهور الدّراما الحديثة. والقائل أنّ الرّواية سليلة الملحمة، والأصل أنّ الرّواية سليلة المسرح، والمسرح سليل الملحمة.

ويردف بالقول "بلانشو" أن: "جوهر الأدب هو الهروب من كلّ تحديد جوهريّ، ومن كلّ تأكيد يجعله ثابتًا وواقعا"[3]وهذا ما يعطي للأدب حرية أكبر من كل حدود.

وتبعا لتوجه "بلانشو" للتّيار الرّومنسيّ إلّا أنّه تأثر بآراء البنيوية، وأثّر في أعلامها كذلك كما سنفصل فيه في آراء "رولان بارث، ومجموعة "تل كل؛ Tell Quel" (1977_ 1996). وشاركهم تطرفه، وقد أشار "**جاك دريدا؛ Jacques Derrida" (1930_ 2004)**في نص من نصوص "بلانشو" إلى أنّ النّص مصاب بجنون النوع: "ففي الأدب اشتراك ساخر لكل الأنواع، لأنّه حين

[1]_رينيه ويليك، أوستون وارن، نظرية الادب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، السعودية، دط، 1992، ص238.

[2]_ إبراهيم خليل، في نظرية الأدب، وعلم النّص، مرجع سابق، ص25.

[3]_ فتحية عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبيّ، مجلة علامات في النّقد، جدة، السعودية، 2005، ع: 55، ص371.

يطمس الحدود الفاصلة بين الصيغة والنوع، يغمر الحدود بين الأدب وغيره، ويقسمها"[1] لحدّة آراء "بلانشو" النّقديّة وسعيه لهدم الأجناس الأدبية.

2.2 البنوية: خلخلة الأجناس الأدبيّة

عرف عصر البنيوية مفاهيماً وإجراءات وأفكاراً متعددة فيما يخص رؤيتها للنص أو للبنية التي يقوم عليها النص والعمل الإبداعي، لذلك رأي البنيويين في الجنس الأدبي أنه يتميز بالتحول والتطوّر، لذا من الضروري أن نجد أنواعاً جديدة لكتابة النصوص وفق الجنس وخصوصيته ورفض القديم حيث"تقوم فلسفة الماضي على الوحدة والانسجام والنقاء، في حين تقوم فلسفة الحاضر على الخلخلةوالتفكيك، والتدمير، والفوضى"[2]، فنحن بهذا أمام خلخلة الأجناس.

1.2.2 "رولان بارت؛ Roland Barthes" (1915_ 1980):

اهتم "بارث" بالنّص دون سواه، وحرره من كلّ تصنيف لاعتبار الكتابة خلخلة للأجناس "ومثلما عمد "رولان بارث" إلى موت المؤلف، عزم كذلك على قتل الأجناس الأدبية أيضا، وكان متطرفا جدا في إنكارها، وتجنب حتى في كتاباته استخدام لفظة جنس أو نوع، واستعاض عنها بمصطلح النّص والكتابة، وحدد دلالة كلّ مصطلح من هؤلاء."[3]فقد عمد أعلام البنوية إلى خلخلة مفهوم الجنس الأدبيّ وماهيته، بدلا من خلق تفاعل ديناميّ يُفعِّل من حركيّة هذه الأجناس ويزيد من قوّة تأثيرها. "ويؤدي مبدأ خلخلة الأنواع الأدبيّة الذي ينطلق منه "بارث" إلى سلب النوع الأدبي هويته وخصوصيته، وهذا مطلب من مطالب فلسفة التفكيك والتداخل التي تسعى إلى تدمير الأدب بخلخلة أجناسه، وهذه نظرة رافضي التفكيك، هذا الأخير الذي يدعو إلى لا نهائية الدلالة وتمييعها، بعد قتل منتجها (موت المؤلف)."[4] تعد النّصوص الأدبيّة نصوصًا حيّة لا تموت تنمو بواسطة الانتخاب نحو الكمال، حيث تتحوّل كي تحيا ثانيّة، وهي عند بارت تتألف من "كائنات متعددة تنحدر من ثقافات متعددة تدخل في حوار مع بعضها لبعضا تتحاكى وتتعارض بيد أن هناك نقطة

---

[1]_ تزفيطان تودوروف، القصة، الرواية، المؤلف، ص224.

[2]_ كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة –قراءة في نماذج–، أطروحة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربيّ، جامعة أبي يكر بلقايد، تلمسان، 2016_2017، ص85.

[3]_فتحية عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبيّ، مرجع سابق، ص 372.

[4]_ كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة –قراءة في نماذج–، ص86_ 87.

يجتمع عندها هذا التّعداد، وليست هذه النقطةهي المؤلف وإنما هي القارئ، القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة"[1]، وبهذا (بارت) يجعل النص كائناً ينتمي إلى منظومة هي من تعيد بناءه ويخضع لشروط التطوّر عبر المحاكاة والتعارض لتلتقي جميعها عند منعطف واحد وهو الذي يستقبل هذه النصوص التي أزيح منها المؤلف —والذي كان في مرحلة ما– يمثل الاستثناء والمركز إلى نقطة مركزية وهو القارئ فيغدو فضاءً للكتابة ومحورها.

2.2.2 "المدرسة الشّكلانيّة الرّوسيّة" (1915_1930):

اعتمد تصنيف الشّكلانية الروسية على مبدأ القيمة المهيمنة التّي أتى بها "رومان جاكبسون"، رغم تطبيقها على الأجناس الأدبية؛ "فالتطور الأدبيّ يحدث تغيرات في هرمية الأجناس الأدبية، وفي العلاقات القائمة بين الأدب وباقي الدوائر الثّقافية المجاورة كالعلم، والفلسفة، والسياسة. هكذا فالخاصيّة المهيمنة للأدب الخياليّ، أو لجنس أدبي معرض للتغيرات، وما يظلّ قارا، هو بالذات الإحساس بالاختلاف إزاء ما ليس أدبا."[2]فالغرض من نظام الجنس هو فهم انتقال الأجناس الأدبيّة وتّاريخها الأدبيّ الموصول بالمجتمع، لاهتمام الشكلانيون الرّوس بالعلاقات بين الأدب والمجتمع.

3.2 بناء الأجناس الأدبيّة:

1.3.2 "تزفيطان تودوروف؛ Tzevetan todorov":

يعد الناقد (**تودوروف**) من بين الأصوات البارزة التي تهتم بقضية الأجناس الأدبية وذلك عبر اسهاماته النقدية وكتبه التي تناولت القضية فكراً ودراسةً ونقداً، وقد اشتغل على الأجناس كقضية جوهرية في العمل الأدبي، وقد سعى إلى الفصل في القضية الأجناسية وانتهى إلى أن هناك ثلاثُ جوانب جوهرية في الجنس الأدبي تجمعهم علاقة متشابكة ومعقدة ومتبادلة وهي الجانب التركيبي والجانب اللفظي والدلالي، وهو بهذا يرى أنها لا تكون منفصلة عن بعضها بل إلى جانب بعضها البعض في العمل الأدبي.

وقد توجّه إلى مفارقة ليست في العمل الأدبي أو داخل نصوصه، بل إلى النقاد والكتاب وهو ينتقدهم بشدّة ويدعوهم إلى الانفتاح أكثر على قضية الأجناس الأدبية والتجريب فيقول في

---

[1]_ صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبيّة في الرّواية العربيّة، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسس العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص18.

[2]_ فيكتور إيرليج، الشكلانيّة الروسيّة، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص52_53.

ذلك:"إنها واحدة من مفارقات النقد ما بعد الحداثي، فالنّقاد العارفون بالقيود التي تفرضها الحدود، والسّاعون للكشف عما تخفيه الحدود من علاقة بين (المعرفة والسلطة)، هؤلاء النقاد يفعلون ذلك في إطار حدود يبدو أنهم لا يدركونها"[1] فما هو ظاهر للعيان أنّ مذهب ما بعد الحداثة هو المذهب الأكثر ديموقراطية، وذلك لاهتمامه بالهامش والأشكال الشّعبية والفلكلورية..، "عمليّة نفي النّوع هذه يقف وراءها زعم بأنّ الكتابة ما بعد الحداثيّة تنتهك الأنواع، أو تتجاوزها، أو تزعزع الحدود التي تخفي وراءها هيمنة وسلطة."[2] فهذا الزّعم نسبي لأنّ منطق ما بعد الحداثة منطق ثقافي يتسم بسمات الرأسمالية المتأخرة. فالنصوص الما بعد حداثية إن ثارت على الهيمنة والسلطة فهي تصنع هيمنة متخفية مغايرة فقط، خدمة للنظام الاقتصادي الجديد. وما يدّعم هذا الرّأي قوله: "وحيث أنّني أفترض صلة تاريخيّة بين أنواع القرن الثّامن عشر وأنواع ما بعد الحداثة، وذلك يمثل في السّمات المشتركة، مما يكشف عن العلاقة بين المكونات النوعية والتّغيّرات الاجتماعيّة."[3] فخضوع العالم للسّلطة والهيمنة كان ولا يزال متواجدًا، تتبدّل أشكاله فقط، وهذا ما ينعكس على أدب اللا–نوع بين الماضي والحاضر.

2.3.2 "ميخائيل باختين؛ Mikhaïl Bakhtine" (1895_1975):

"اعتبر "باختين" أن الرّواية هيالتّجسيد الأعلى لعينة التّداخل النّصيّ ذلك لأن النّظريات ومناهج التّجنيس الأدبيّ التّقليديّةأو الكلاسيّة تبقى عاجزة عن الحكم على جنس الرّواية الأمر الذي يبقيها حائرة أمامتداخل الخطابات والأنواع."[4] وقد اصطلح على كيفية إنشاء الشّكل الجديد للرواية بصناعة الرّواية، وأطلق عليها مصطلح نص وكتابة، لتجاوز نظرية النوع، ولصنع نص ما بعد حداثيّ تتمازج فيه الأنواع الأدبية القديمة لتخلق شكلا أدبيا جديدا. من خلال جمع الأنواع الهامشية والرسمية على حد سواء في قالب روائيّ.

3.3.2 "جيرار جينيت؛ Gérard Genette" (1930_ 2018):

وصل "جينيت" إلى ذروة التّفاعل الأجناسيّ، وأوجد مصطلحجامع النص، بعد ما جاء مع المدين الرّومنسي والبنويّ في دمج ونسف الحدود، لتجاوز مفهوم الجنس الأدبيّ الواحد إلى مجموع

---

[1]_ تزيفيتان تودوروف، قصة، رواية، مؤلف، ص 221.

[2]_ المرجع نفسه، ص 217.

[3]_ تزيفيتان تودوروف، قصة، رواية، المؤلف مرجع سابق، ص 223.

[4]_ هيثم عباس سالم، عبد الكريم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية دراسة تاريخية تحليلية، ص 137.

الأجناس المتداخلة، والمتفاعلة، والمشتركة في نص واحد جامع، كما أبدل اصطلاح انفتاح النّص على الأجناس الأدبيّة، إلى مصطلح التّناص. وخلص في الأخير لمصطلح الجامع النّصّيّ للدّلالة على التّمازج بين الأجناس الأدبيّة، وخلق جنس أدبيّ هجين. إلا أنّ هذا لم يتحقق لأن الأصل في الأدب العضوية، ولكل جنس بنية يقوم عليها حتى وإن تم دمج الأجناس معا في نص واحد إلا أن كلّ جنس يبقى ظاهرا للعيان؛ "فتوالد جنس هجين من تداخل عدّة أجناس لا يمكن أن يحصل؛ بسبب جمود بنية الأجناس، وعدم القدرة على تفكيك هذه البنية الصلبة، وحتى ولو تحدث بين تداخل الأجناس فلا يتم تغيير اسم الجنس الهجين؛ فولادة كلّ جنس جديد لا تتم إلا في حالة وجود خصائص معيّنة تميّزه عن الأجناس الأخرى، وتجعله مستقلا وبعيدا عن التّهجين"[1] وبهذا يسعى (جينيت) إلى وضع شروط ولادة الجنس الجديد وتوالده؛ حيث يُسْتَعْصَى ذلك في حالةٍ إذا كان الجنس لجديد تتوفر فيه شروط وخصوصية تجعله متميزا ومغايراً عن باقي الأجناس.

ويعدّ حديثنا عن التّفاعل الأجناسيّ لدى النّقد الغربيّ، مغامرة في المغاير والمختلف لا السّائد، وفي انفجار السّكون لا الرّكون إليه وفي معاينة التحوّل لا الثّابت الخاضع لمقاييس محدّدة ورصد مظاهر الإبداع لا الإتباع والولوج إلى مغامرة لغة الاختلاف. "ويبقى لكلّ عصر من شأنه أن يكون قادرًا على اختراع أجناس جديدة موافقة لحساسيته ولما يجري في الوقت، محيطا بذلك كلّ تصنيف نهائيّ"[2]، وبهذا يمكن القول –حسب جينيت–أن الجنس لا يركن إلى الثبات والركود على صيغة معينة أو شكل ثابت إلاّ في عصره وظروفه التي ولد فيها لأنه يخضع لشروط هي من تميّزهُ.

ثالثا: الجنس الأدبي عند العرب

1. في النقد القديم

لو تتبّعنا النقد العربي القديم أو حتى المعاصر منه، لا نكاد نجد أثراً، ومعالم واضحة لنظرية الأجناس الأدبية كما هو الحال في النقد الغربي، فالمصطلح في حدّ ذاته حديث نسبيا في كتابات

[1]_ أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبيّة في القصيدة العراقيّة المعاصرة، رسالة لاستكمال متطلبات الماجستير، قسم اللّغة العربيّة، الجامعة الإسلاميّة، غزة، فلسطين، 2015، ص30.

[2]_ إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة، تر: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص201.

النقد العربية، ويمكن القول أنّها لم تحظ بالاهتمام والدراسة من قبل الدارسين والنقاد العرب،والسبب انكبابهم على دراسة الشّعر وحده، حيث كان مركز الاهتمام والدراسة، فهو الجنس الأدبي الأول والمعروف في الأدب العربي، فالشعر العربي منذ العصر الجاهلي له "مكانته المرموقة بين المأثور من أدب العرب طوال حياتهم التاريخية منذ ذلك الزمن البعيد الذي عاشوا فيه في حدود جزيرتهم أو أطرافها لا تجاوزها إلاّ لماما، إلى العصور التي انتشروا فيها حاملين أضواء الإسلام الذي رفعوا مشاعله في مختلف البقاع، وتقاليد العروبة التي ربّوا في ظلالها، والتي ورثوها عن أسلافهم الأمجاد"[1].

حضور مسألة الأجناس الأدبية في التراث النقدي الأدبي العربي القديم، لم تكن نظرية واضحة المعالم، ولكن فرّق العرب في دراستهم للأدب من حيث تقسيمه إلى شعر ونثر، ومنه تقسيمهما إلى أجناس وأنواع، فنجد (**الجاحظ**) (958/888) انتبه إلى هذه القضية، حيث قسّم تأليف الكلام إلى كلام موزون أراد به الشعر، وكلام منثور أراد به الخطب والرسائل وغيرهما، وكلام منثور غير مقفّى على مخارج الأشعار والأسجاع أراد به القرآن الكريم.[2]

ويمكن القول أنّ (**كتاب الصناعتين**) (**لأبي هلال العسكري**) (1005/920م) أول من طرق قضية الأجناس، عبر عنوانه أولا، حيث الصناعتين يقصد بهما صناعة الشعر والنثر، وهذا يمثّل الوعي بقضية الجنس الأدبي، ويقول (العسكري) في مقدمة كتابه: "فلمّا رأيت تخليط هؤلاء الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام، ووقفت على موقع هذا العلم (...) فرأيت أن أعمل كتابي مشتملا على جميع ما يحتاج إليه من صنعة الكلام: نثره ونظمه"[3] فقد عدّ العسكري الكلام "جنسًا كبيرا يتفرع منه جنسين أصغر منه، هما: الشعر والنثر، أو المنظوم والمنثور، وقرّر تشابها بينهما"[4]، حيث يكمن وجه التشابه بينهما في "سهولة المقطع، وحسن الرصف، والتأليف، وكمال الصوغ والتركيب وقد قسّم أجناس الكلام المنظور إلى ثلاثة: الشعر والرسائل والخطب"[5]. وهو يقول في ذلك: "أجناس

---

[1] بدوي طبانة، العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 1984، ص03.

[2] ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1997، ص333.

[3] كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، ترجمة: مفيد مفتيحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط2، 1984، ص05.

[4] المرجع السابق، ص69.

[5] المرجع السابق، ص 79.

الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب"[1] ولقد وضع العسكري تصنيفه هذا، بتصنيف الخطب والرسائل مع منظوم الكلام، بالغرم أنه يعدّها ضمن الفنون النثرية، فيُطرحُ هذا السؤال لاختلاف التصنيف، ولكنه يفسّر ذلك، حيث وضع العسكري تصنفيه هذا على أساس الأهمية والصياغة ومكانة من يستخدم هذه الفنون فالرسائل والخطب ذات أهمية كبيرة لدى رجال الدين والسلطان"[2] وحسن التأليف وعناية في التركيب، وكأنّ العسكري ذهب مذهب (**ابن المعتز**) حيث يؤكد في كتابه:(**طبقات الشعراء**) على وجوب أن تكون هذه الطبقة الرفيعة ذات كلام رصين ومنظوم (مثلما يحتاج الشعر وقت نظمه ذلك ولأنهم أصحاب رفعة ومقام، فلا يجوز أن يخرج عنهم كلام بذيء أو سخيف وسفيه؛ لأن ذلك يضر بهم ويدني من رقيّهم، فلا يختلفون عن وضعاء الناس ودهمائهم).[3]

يصنف (**العسكري**) الرسائل والخطب ضمن الأجناس النثرية، لأنه يرى أنها لا تحتاج كما يعتقد إلى حسن سبكٍ وجودة تأليف، وذلك لاعتمادها على البلاغة، فكلما تزداد البلاغة يُنسَبُ إلى المنظوم، وكلما تتقلص ينسب إلى المنثور، وهذا يعود إلى الاعتقاد السائد أن النظم أفصح من النثر، وأن الصياغة هي الأمر الذي دعا العسكري إلى اعتبار الخطب والرسائل إلى النثر بسبب من يستعملها؛ لأن الخطب والرسائل بين العامة والدهماء لا تحتاج جزيل الصياغة وحسن تركيب كما يستعملها[4] رجال الدين والدولة، فيغلب عليها البساطة وعدم التكلّف؛ ولكن يجب الإشارة إلى ملاحظة مهمة، وهي إقصاء (العسكري) لفنون نثرية كانت سائدة في عصره، مثل المقامة والحكم والأمثال والنوادر والأخبار والسّير، وتركيزه على الخطب والرسائل؛ وهنا يطرح (**عبد العزيز شبيل**) فكرته بخصوص هذا الإهمال، حيث يعتقد بأن (العسكري) لم يلحقها، ضمنيًّا، بقسم المنثور، إذ لا توجد أي إشارة في كتابه، وذلك ما يجعل القول فيه بأنه كان محكومًا بِنَاجِس الدّين والسّلطان،

---

[1] المرجع السابق، ص79.

[2] عبد العزيز شميل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الجامي، تونس، ط1، 2001، ص363.

[3] طبقات الشعر، ابن المعتز بن المتوكل، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1981، ص216.

[4] عبد العزيز شميل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الجامي، تونس، ط1، 2001، ص364.

لذلك لم يرَ من أجناس جديرة بالاعتبار سوى الخطب والرسائل، على أساس تعلّق الأولى بالدّين، والثانية بأمور السلطان، أما الحِكم والأمثال والنّوادر والأخبار وكل الأشكال الوجيزة، فلم تكن تعني بالنسبة إليه سوى مواد بيان على ذمة التّرسّل والخطيب؛ هذا إذا كانت جادّة ورصينة (...) وكان يرى في المقامات والحكايات والقصص مجالا لا يتلاءم مع تصوّره للأدب ولثقافة الخطيب وكاتب الرسائل، ولعله، لهذا السبب تحديدا، أقصاها عن مجال اهتماماته البلاغية والنقدية".[1]

حدّد (**قدامه بن جعفر**) (958/888) الفنون الشعرية التي اختصّ بها الشّعر دون النثر وهي: المديح والهجاء والنّسيب، والمراثي، والوصف، والتّشبيه"[2].

أما الفنون النثرية في نظر (ابن قدامه) فتنقسم إلى أربعة أقسام: الخطابة، والترصد، والاحتجاج والحديث، ويبدو ذلك في فاتحة الباب، وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة، أو ترسّلاً، أو احتجاجاً، أو حديثًا.[3]

ويمكننا أن نلاحظ أن (قدامه) في تقسيمه هذا، مزجٌ بين المكتوب والمنطوق، فالاحتجاج لا يمكن اعتباره جنساً أدبياً؛ لأنه لا يتوفّر على سمات بنيوية خاصة مثل باقي الأجناس الأدبية.

أما (**أبو حيان التوحيدي**) (923م/1023م) فنظر إلى المسألة بمرونة، فهو يرى أن بلاغة الكلام جملة، لا تفرق بين الشعر والنثر والخطابة، فأحسن الكلام عنده هو ما رقّ لفظه، ولطُفَ معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظمٍ كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"[4] وهو يقرّ هنا بالعلاقة بين الشعر والنثر، وأن الإبداع لا يتوقف عند الشعر وحسب، وإنما حتى النثر له نصيب منه مثل الشعر.

وعرّف (**ابن خلدون**) (1406/1332) النّثر على أنّه: الكلام غير الموزون، ويضع ابن خلدون تقسيمات في قوله: أما النّثر فمنه السجع الذي يؤتي به قطعاً، ويلتزم في كل كلمتين منه قافية واحدة تسمى سجعًا، ومنه المرسل وهو الذي يطلق أحكاما إطلاقاً، ولا يقطع إلى أجزاء، بل يرسل إرسالاً من غير تقييد بقافية ولا غيرها، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم"[5].

---

[1] عبد العزيز شميل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ص366.

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 95-139.

[3] المرجع نفسه، ص43-53.

[4] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت-لبنان، (د.ط)، ص152.

[5] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي، القاهرة-مصر، ط1، 2010، ص516.

ومن كلام (ابن خلدون) يمكن أن نستنتج أنه يصنّف أجناس النثر إلى: الرسائل، والخطب والشعر، والشعر جنس قائم بذاته ومستقل عن غيره، ويمكن الانتباه إلى أنه ذكر الدعاء في قوله "ويستعمل الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترغيبهم" فلا يمكن أن يكون جنساً أدبيا مستقلاً؛ بل هو نمط من أنماط النثر.

ويؤكد (ابن خلدون) على فكرته القائلة، بأن كل فنّ له أساليبه يختّصُ بها، وقد أنكر على الكتّاب المعاصرين له إدخال أساليب الشعر وموازينه إلى النثر، والإكثار من السجع والالتزام بالقوافي وذكر النسيب والبدء به، ويبرر (ابن خلدون) رأيه بقوله: إذا كانت أساليب الشعر تباح فيها اللوذعية وخلط الجدّ بالهزل، والإطناب في الأوصاف، وضرب الأمثال وكثر التشبيهات، والاستعارات"[1]ن ومحقٌّ في هذا (ابن خلدون) لأن المراسلات السياسية والرسمية لا مجال فيها للوصف الطويل، وإلا سيصاب قارئها بالملل؛ لذا يفضّل فيها القصر وسرعة الطلب وعدم الإطناب والاستطراد"[2].

الملاحظ على النقد العربي القديم، أنه لا يوجد نضج في فهم وتقسيم الأجناس الأدبية، وإهمال فنون أدبية مثل المقامة والسّير الأخبار، ذلك لأنها من الآداب الشعبية، ولا تصلح أن تكون (حسب رأيهم) كأدب رسمي، والذي طغت عليه الرسميات التي تصب في مصلحة الدولة والدين.

وفي هذا الصدد يوضّح الناقد (**صلاح فضل**) الأسباب التي حالت دون تبلور نظرية حقيقية للأجناس الأدبية في النقد العربي القديم حيث يقول: "فإضافة إلى اختلاف فنون الكتابة العربية عن الفنون التي نظّر لها أرسطو (شعر ملحمي ودرامي) اصطدم اعترافهم بتفوق الشعر على النّثر في القيمة والمكانة الفنية الرفيعة بقضية إعجاز القرآن الكريم وسمّوه على جميع أصناف القول. كما أنهم أخلطوا بين الأجناس من المنظور البلاغي، مما ميّع الحدود الجمالية الفاصلة لأبنيتها المختلفة، فلم يميّزوا بين الوجه البلاغي ووظيفته المتحقّقة في السياق، وأغفلوا أيضا الفوارق النوعية، بل وعكسوها بين السياق الخارجي (المقام) والقول أي بين الموضوعات وأشخاص المتكلمين من ناحية واستعمالاتهم اللغوية من ناحية أخرى".[3]

---

[1] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، مرجع سابق، ص516.

[2] المرجع نفسه، ص517.

[3] فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص77.

3.في النقد الحديث والمعاصر

نلمس في النقد المعاصر حركية، واجتهاد في قراءة مسألة الأجناس الأدبية، حيث أولوها اهتمامهم، بالرغم من صعوبة الخوض فيه، لسببين هما طبيعته المعقّدة والمتشابكة، وعدم امتلاك الموضوع لبنية معرفية وأصولا عربية واضحة، عكس التقصير المسجّل في النقد العربي القديم، عكس النقد القديم الذي سجّل اجتهادً (ولو قليلا) حيث تمت ترجمة كتاب (فنّ الشّعر) لأرسطو، لكن الترجمة فاسدة والتقاطها كان كذلك، لذا نلمس عدم فهم وخلط مفاهيمي، لأن الميزان حسب الثقافة العربية التي هيمن عليها الشعر وإهمال باقي الفنون والأجناس.

ويرى (**عبد العزيز شبيل**) بأنه هناك سببا أيديولوجيا وراء قضية الأجناس الأدبية في الدراسات النقدية الحديثة، حيث ركّز في رأيه على أن الدرس النقدي العربي تعطّل وهو يبحث عن الدراسات الغربية في مجالي النقد والبحث الأدبيين، وإهمال هذا مبحث الأجناس الأدبية، "أضف إلى ذلك أن محاولة إثبات الذات والرجوع إلى التراث بحثاً وتنقيباً، جعلا النقد العربي الحديث يحرص بالأساس على إبراز سمات الحداثة داخل ذلك التراث، بما يمكن أن يمثّل دحضًا لتهمة التأخر عن الغرب، وأثباتا لأسبقية العرب في اكتشاف هذه المقاربات، أو أهم أسسها النظرية، كما جعلاه أيضا – بالنسبة إلى البعض الآخر- يحرص على إبراز استقلال الأدب العربي عن الغربي وتميّزه بخصائصه الذاتية"[1]

من بين من اهتموا بمسألة الأجناس الأدبية في النقد الحديث والمعاصر نجد (**محمد غنيمي هلال**) (1968/1917م) خصوصا في كتابه (**الأدب المقارن**)، حيث ضمن رأيه كل من أرسطو وكروتشه فصرّح: "بأن الأجناس الأدبية غير ثابتة، فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلا في اعتباراتها الفنية، من عصر إلى عصر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي، وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعدّ جوهريا فيه قبل ذلك"[2]، كما اقتصر أيضاً على دراسة الأجناس النثرية في الأدب العربي التي لها صلة بالقصة مثلا، وكذا أرجع نمو الأدب إلى التأثّر بالآداب الأخرى حيث يقول: "ثم أصبح من المسلّم به أن هذا النموّ من خلال الأجناس الأدبية قد أدّى إلى استدامة هذه الأجناس في ثنايا الآداب المختلفة، كما أدى إلى قيام صلات فنية تبعتها نسمات اجتماعية في

[1] عبد العزيز شميل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ص59.

[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط9، 2008، ص118.

القرون المتعاقبة"[1]، كما يمكن أن نذكر جهود (**عز الدين اسماعيل**) في كتابه "الأدب وفنونه" حيث تناول قضية الأجناس الأدبية وأشار إلى مجموعة من الفنون كفن الشعر والفن القصصي والترجمة والمقالة الذاتية والخاطرة حيث أنه حاول تفصيل الكلام فيها.

وأقرّ (**عز الدين مناصرة**) بوجود تداخل الأجناس الأدبية، مبرّرا موقفه من أن الفصل بين الأجناس يجعلها تضيق على نفسها "وهذا التفاعل من شأنه أن يسهم في بعث الأنواع، وجعلها تتمتع بأكثر حيوية خلافا في انحصارها ضمن نطاق محدّد شكلا ومضمونا، مما قد يحدّ من استمراريتها"[2] ونفهم من كلام عز الدين مناصرة أنّ الفصل بين الأجناس الأدبية أمر صعب سواء شكلاً أو من ناحية الخطاب فقد يؤدي في الحالتين إلى فقدان خصوصية الجنس.

ويرى أيضا أن تطعيم الأجناس الأدبية ببعضها البعض، يولّد حالة جديدة، وشكل أجناسي يتطلّب دراسة وقدرة معرفية لقراءة جماليته والكشف عن عنها، "وهو ما يعني أنّ التطعيم الأدبي لجنس أدبي بنوع آخر يولد حالة جديدة يستدعي مهارات وقدرات معرفية من أجل الكشف عن أسراره وجماليته، لأنه نتاج تلاقح أنواع أدبية".[3]

ويجب الإشارة إلى أحد أهم الباحثين، المهتمين بقضية الأنواع الأدبية في النقد العربي المعاصر (رشيد يحياوي)، حيث أنجز دراسات رصينة، مركّزا على دقّة المصطلحات والمفاهيم، وتوضيح كل رأي والاختلافات حول القضية، جمعاً ومقارنةً، فقد استعان بدراسات غربية أصيلة، لفهم الظاهرة الأجناسية من مصدر نشوءها، ومن أمثلة كتبه نجد كتابه (مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية1991)، وكتاب (الشعرية العربية: الأنواع والأغراض1991) و(شعرية النوع الأدبي: في قراءة النقد العربي القديم1994) وكتابه (الشعري والنثري: مداخل لأنواعية الشعر2001)"[4].

يشهد الدرس النقدي العربي شُحًّا كبيرا، من جانب الدراسات التطبيقية، فهي قليلة جدا، وحتى وجودها –وإن كانت– اقتصر على دراسة كتب تراثية، وبمقولات النقد العربي القديم تدرس النوع أيضا. ولحدّ الساعة لا نستطيع القول أننا بمجهودات ضئيلة أن نغطي –دراسةً– كامل الإبداع

---

[1] المرجع نفسه، ص120.

[2] عزالدين مناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006، ص79.

[3] عزالدين مناصرة، علم التناص المقارن، مرجع سابق، ص79.

[4] فيروز رشام، شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، ص79.

العربي حديثه وقديمه، لأنه يلزمه تكاثف علمي وجهد مؤسساتي أيضا، لتأسيس نظرية عربية في الأجناس الأدبية.

الفصل الثاني: تفاعل الشعري والسردي في الرواية الجزائرية

قراءة في نماذج مختارة.

أولا: حضور الشعر الجزائري

ثانيا: حضور الشعر العربي

ثالثا: حضور الشعر المترجم

ثالثا: حضور الشعر الروائي

تمهيد:

إنّ الرواية وعالمها لا يعترف بمنطق الثّبات، ولا الاستقرار، وحتى لا يقول بمنطق الاكتمال فهو في ثورة وتجديد مستمر، حركية وتحوّل دائمين، فقد تموت أشكال روائية وتولدُ أُخرى من فصيلها، حيث التّحوّل يجددّ في بنيات كانت شكلا لا يواكب سيرورة ونظام الخطاب، بما يقتضيه العصر والتحوّل الاجتماعي.

وخصوصا مناداة أصحاب الحداثة بالتّجديد، وضرورة انفتاح الخطاب الروائي أمام هذا المدّ الذي ينشد خطابات ونصوصاً جديدة تراعي التحول الاجتماعي والراهن الحضاري، حيث تبدّلت ظروف الحياة الإنسانية على جميع الأصعدة السياسية والثقافية، وأضحى على الأدب (بأجناسه) أن يلتزم بوظيفته وهي مواكبته لحياة الإنسان، والتعبير عن مشاعره وأحواله الاجتماعية والثقافية، فكان لا بُدَّ أيضا أن يُسخّر الأدباء نصوصهم الأدبية كي يُعبّروا عن جميع الظواهر التي يعيشها الإنسان، فنتج أن تعددت نصوصهم، وتنوعت مضامينها وآلياتها، فظهرت أنواع أدبية جديدة ومتعددة، تختلف سابقتها، شكلا وبِناءً، فكان الشّعر سابقا هو ديوان العرب يحتلّ الصدارة، بعدّه النموذج الكتابي والقوْلي للأدب، إلى أن أتت الرواية واحتلت مكانه ومكانته، نظرا لقدرتها ووظيفتها التعبيرية بما يتناسب والعصر.

لم تهيمن الرواية في هذا العصر على هذه المكانة ، إلا بمحاولات جادّة وواعية، من طرف كُتّابها، حيث اتّسمت نصوصهم بالتطوّر والتجدّد، فكان التجريب نبراسهم ووسيلتهم في كتابة الرّواية التجريبية، حيث تعدّ "رواية الحرّية، إذ تُؤسّسُ قوانينها الذاتية وتُنَظِّرْ لسلطة الخيال وتتبنّى قانون التّجاوز المستمرّ"[1]، حيث الرواية لم تعد تُكْتب وإنما تنكتب، فأبنيتها السردية "تحوّلت من الاتّساق إلى التّشظّي، وأنساق خطابها السّردي الذي تحوّل هو الآخر من التّوحّد إلى التّعدّد ولغتها السردية التي تحوّلت بدورها من الإبلاغ إلى الإبداع"[2]، وهذا ما عانت منه الرواية الجزائرية حيث عرفت بدايات محتشمة، مقارنة بنظيرتها المشرقية، ولم تصل إلى ذروة النُّضج الفنّي، فيمكن أن نذكر الرواية التي كتبت قبل الاستقلال (مثال ذلك رواية رضا حوحو غادة أم القرى1947الطالب

[1] عبد الدايم السالمي، الرواية العربية وتجريب اللامعقول، مجلة الرافد، الشارقة، الإمارات، العدد45، ديسمبر2009، ص64.

[2] بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003، ص59.

المنكوب لعبد المجيد الشافعي1951، الحريق لنور الدين بوجدرة1957..) فهذه الأعمال أثارت جدلا عند النقاد من حيث تنصيفها كرواية، حيث يعتبرون أنّ "الكتابات التي سبقت السبعينات لم تتطوّر صوب اتجاهات فنّية واضحة، بل ظلّت مجرّد محاولات معزولة لم تَرْقَ إلى المستوى المطلوب، وهذا الظّرف يتناسب والظّرف التاريخي السّائد"[1]، ولكن يمكن عدّها أنموذجا فتح الباب أما نضج الرواية الجزائرية واكتمالها فنّياً.

عقب هذه الفترة، جاءت مرحلة جديدة ، مثلها روائيون أمثال: (عبد الحميد بن هدوقة بروايته ريح الجنوب1970، والطاهر وطار كتب رواياته اللاز1972، والزلزال1976، وعرس بغل1978) فكان أنّ تخطّوا عتبات الرواية التقليدية، وصولا للمرحلة الانتقالية مع روايات (واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي ورشيد بوجدرة، عز الدين جلاوجي وبشير مفتي وغيرهم الكثير) التي شهدت تحولا، والاطلاع على المنجزات الفنية والسردية العالمية، وبهذا تعدّدت المواضيع التي طرقوها (الوطن والمجتمع) وجدّدوا في الأساليب السردية، لبناء وكتابة رواية تجريبية تتخطى السائد وأعرافه، وتنفتح على أشكال سردية وفنون متعددة ومعارف.

ظهرت في أعمال هؤلاء ثيمة سردية مختلفة عن سابقتها، وبناء سردي وفني، فأسسوا لرواية "تثور على كل القواعد وتتنكّر لكل الأصول وترفض كلّ القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية"[2] وهذا ما شهدته أعمالهم (والرواية الجزائرية عموما) من نُقْلة فنية وجمالية تجاوزت القديم وكسرت خطّيته ورتابته، ويمكم القول أن التقنيات السردية التي استعان بها الروائيون في بناء أعمالهم السردية، كان أهمها قضية تداخل الأجناس الأدبية، فهي تقنية مغرية، ظهرت في سرودهم ومتونه، نظرا لاحتكامهم إلى انفتاح النص الروائي، الذي بدوره له القدرة على استضافة أجناس أدبية أخرى، فيضيفها السارد/الروائي إلى المتن السردي، فنشهد حضور الشعر بأنواعه، والمسرحية والرسالة والخطبة والقصة والمثل والأسطورة وغيرها، وقد ساعدهم في هذا، لميزة جنس الرواية وامتلاكها لمساحة واسعة لاستيعاب الأجناس وتحرر أسلوبه من قيود الوزن.

لسبر أغوار هذه القضية وجب قراءة منجزهم السردي، والبحث في البناء السردي وأساليب كتابة الرواية، التي اعتمد عليها كُتّابها، والتي بدورها (رواياتهم) استضافت الأجناس الأدبية الأخرى،

[1] أحلام معمري، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، جامعة قاصدي مرباح، مجلة الأثر، العدد20، ص59-60.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط1، 1998، ص48.

سواءً بطريقة مباشرة أو ضمنياً، وعليه فنحن بغية معرفة العلاقة بين الرواية كنوع قائم بذاته وبنيته وخصوصيته، وبين الشعر كجنس أدبي أيضا له بنيته وخصوصية متفرّدة عن بقية الأجناس الأدبية الذي تم استضافته في متن الرواية وهذا محور دراستنا.

وعليه نطرح السؤال هنا: هل تتأثر الرواية بالأجناس الأدبية التي انفتحت عليها؛ خصوصا الشعر؟ وهل الشعر كجنس مغاير عن الرواية ومختلف عنه، يؤدي وظيفة شعرية ويُلْغي خصوصية السرد في ظل التفاعل الأجناسي بينهما؟ وهل الرواية عند اعتمادها على جنس الشّعر في متونها دليل على قصورها الفنّي أم لِغاية جمالية في بناء السرد؟ أم أن الشعر أُسنِدَت له وظيفة سردية للتعبير عن مواقف وقضايا تقتضي ذلك؟

هذا ما سنجيب عنه عند قراءة، ودراسة نماذج من روايات جزائرية، والكشف عن هذا التفاعل والتداخل، وإبراز أشكاله وتمظهراته، وحضور الشعر في متون الروايات، وهذا يتطلّب في هذا الفصل إلى بيان هذا التفاعل، وكيفية استحضاره؛ بنيةً واستعمالاً، حيث نركّز على الشّعر كجنس كان الأكثر حضورا في الروايات التي طرقناها، وهذا ما ستكشف عنه دراستنا وتحليلاتنا الآتية.

حضور الشعر في الرواية:

تختلف الرواية كجنس أدبي له مقوماته، مع جنس الشعر، من حيث مقومات كلٍّ منهما وفي جوانب عديدة، تتعلق بالشكل واللغة والأسلوب، وهذا لا ينفي التداخل والتفاعل بينهما، إذ يحدث أن يلتقيا مع بعضهما في متن واحد، لغاية أسلوبية أو جمالية، فيُكمّل أحدهما الآخر، ويضيف إليه من سماته وخصائصه، فيمكن القول أن علاقة عن ثنائية الشعر والرواية هو نظير علاقة جنس الشعر بالنّثر، حيث الرواية تنتمي إلى جنس النثر، وهذا ما يتيح إلى فهم العلاقة المتينة التي يمكن أن تنطوي على تفاعل الرواية مع الشّعر من خلال الخصائص التي تحتويها، حيث يمكن أن نجد "النصوص النثرية في الظاهر ما قد يكون له صفات نوعية يماثل بها الشّعر"[1] ومنه ظهور النثر الشعري وقصيدة النّثر التي ترتّبت عنه، وهذا بفعل الخرق الواضح للجنس والعلاقة المتينة التي تربط الشعر والنّثر.

يحدث أن تستلهم الفنون النثرية من القصائد أبياتاً، وحتى خصائص الشعر، ومن ضمنها التعبير باللغة الشعرية، وكذا الشعر يستخدم خصائص النثر وأنواعه، وفي التراث العربي القديم صورة

[1] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص184.

عن ذلك، حيث يمكن أن نلاحظ الشعر العربي القديم، في كثير من نماذجه، يستعين بتقنيات السرد كالقصّ والوصف والشخصيات والأحداث، وهذا ما يؤكد على العلاقة بين الاثنين، بأنها قديمة، ومازالت مستمرّة مع الكتابات الروائية اللاحقة، وهذا ما يشير إليه "إيف ستالوني yves stalloni" في كتابه: "الأجناس الأدبية" حيث يؤكد بأن: "القواعد والأجناس تُنْفى مع التقاليد المجترة. يجد الساعي في التأريخ للشعر أو للمسرح أو للرواية أن التقنية فيها قد تآكلت ببطء، فانفصلت، قم إنها ضاعت منها وسائلها الخاصّة فغزتها أسرار التقنيات المجاورة، غزا القصيدة النّثر والرواية الغنائي، والمسرح الرّواية"[1] فكُسرت هذه القيود التي تفصل ما بين النّثر والشّعر، وأصبح متاحا التداخل فيما بينها، فالشعر يستعين بخصائص النّثر وتقنياته، وكذا النثر بأنواعه يستضيف الشعر ولغته.

تعدّ التجربة الكتابية الروائية، بحثا عن كل ما هو جديد،وطرق أساليب جديدة، حيث الرواية التقليدية تتحمّل أعباء الحياة المعاصرة، "فالتجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر في قلب المستقبل"[2] وعلى أساسه يُمكن القول أن التجريب رؤية إبداعية تُولدُ من هاجس التغيير، وتتحقق عبر كسر النموذج، والخوض في مغامرة تفكيك البنية السردية للرواية التقليدية.

انفتحت الرواية بشكل واسع على جنس الشعر بجميع أنواعه وخصائصه، وتجاوزت بذلك البنية السردية التقليدية نحو فعل التداخل والتفاعل، وفسحت المجال لجنس الشعر بأن يكون عنصرا فاعلاً في بناء المتن والسرد الروائي.

وعليه فالتداخل الذي يقيمه كاتب الرواية بين الشعر والسرد في الرواية، يكون عبر طرق وآليات مختلفة، يختلف توظيفها من روائي لآخر، فالروائي يستثمر في بنيات الشعر وخصائصه ويستدعي نماذج من الشعر، ويوظّفها في متن الرواية حسب الأغراض التي يراها متناسبة؛ لكن سيجد الروائي نفسه أمام موسوعة ضخمة من الدواوين الشعرية سواء الملحية أو العالمية/الأجنبية، وهنا يكمن دور الروائي، فعليه الانتقاء من النماذج الشعرية العربية أو الأجنبية، وهذا الانتقاء يجب أن يتوافق مع ثيمة نصّه وموضوعه، الذي هو بصدد الكتابة فيه، فيختار قصائد تعبر عن موضوع الرواية، ويمكن

[1] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص199.

[2] حسين خمري، فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص26.

أن يختار أبياتاً شعريةً، ليضيف الروائي لنصّه كثافة لغوية ودلالة، وقد يستعين بالمعنى دون استحضار البيت بأكمله أو الإشارة إليه.

ويمكن للروائي إذا كان شاعراً، له قصائد، أو ملكة الشّعر، بأن يضمّن شعرا من تأليفه، والكتابة بالأسلوب الشعري؛ "حيث تميل اللغة الروائية إلى الأخذ بالأسلوب الشعري... تميل إلى التّكثيف والمجاز وخلق مساحات من الصور الإيقاعية، من شأنها أن تفسح مجال الرؤية إزاء المتلقي"[1] وهذا وجه من وجوه التداخل الأجناسي بين الرواية والشعر، لأن خاصية الرواية تقوم على الأسلوب السردي في تعبيرها.

تعدّ ظاهرة استخدام الشّعر مرتبطة "بوظائف مخصوصة تثري درجات التعبير وتعمّق أدبية النّص"[2] ؛ حيث أن استخدام الشعر في الرواية، هو استخدام يقصد الروائي من خلاله مخاطبة شريعة واسعة من القرّاء، وتوسيع أفق التّلقي للخطاب السّردي والشّعري، ومنه سنكشف عن الطرق والآليات التي انتهجها الروائيون في توظيفهم للشعر، ومعرفة الدوافع من هذا التوظيف وأهدافه وهذا ما وجب سبر أغواره عند دراسة نماذج مختارة من الرواية الجزائرية، التي تبنّت هذا التداخل/التفاعل الأجناسي كظاهرة في متنها السّردي، فقد اخترنا روايات بعناية التي تتوفر على ذلك، فوقع الاختيار على الروايات الآتية: (عناق الأفاعي) لعز الدين جلاوجي، ورواية (بحيرة الملائكة) لمحمد فتيلينة وكان هذا الاختيار نظرا لبروز الظاهرة الشعرية في متون النماذج التي اخترناها للدراسة.

حضور الشعر العربي:

تعد روايتي (عناق الأفاعي) و(الحب ليلا في حضرة الأعور الدجّال) جزأين من الثلاثية التي كتبها (عز الدين جلاوجي) والتي عنونها بـ: (ثلاثية الأرض والرّيح) حيث الجزء الأول عنونه (حوبة ورحلة المهدي المنتظر) والجزء الثاني (الحبّ ليلا) وثالثه (عناق الأفاعي)، وقد تناول الروائي (جلاوجي) في ثلاثيته هذه موضوع المقاومة الشعبية، ما قبل الثورة، والتي كانت مُغيّبة بشكل كبير في التراث الجزائري، والمخاض العسير التي خاضته هذه المقاومة والدّور التي لعبته في تشكيل الوعي والهوية الجزائرية، التي ألقت بظلالها في مرحلة الثورة الجزائرية، فقد سلّط الضوء على مراحل الثورة منذ

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

[2] عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة، مرجع سابق، ص154.

اشتعال شرارتها إلى غاية نجاحها والاحتفاء بها، واللاّفت للانتباه أن رواية (عناق الأفاعي) عادت بالزمن للوراء، بعد أن دفع بأول جزأين بالزمن للأمام، وكأنه أعاد تمشيط الأحداث.

تعدّ رواية (عناق الأفاعي) من النماذج الروائية التي استضافت الشّعر، وحضر بشكل لافت فيها، ويمكن ملاحظته هذا الحضور في المدونة الشعرية العربية، والتي بدورها أثرت المتن الروائي لكليهما، كمًّا ونوعاً، فالروائي الجزائري اتّجه صوب الشعر العربي بحثا عن أساليب مختلفة ودلالات متعددة، تزيد من شاعرية الرواية، سواءً في بناء أسلوبها، وثراء تعددها اللغوي، للعمل عل تماسك البناء السردي وجماليته التي ينتقيها من هذا التداخل مع جنس الشعر، فاستحضار قصائد الشعراء، واستلهام معانٍ، يزيد من تدفّق اللغة الروائية وتعدّد المواضيع.

وأكثر ما يميّز حضور الشعر العربي في رواية (عناق الأفاعي) أنّه برز كعنصر فرض نفسه إلى جانب السّرد، فيستعين السارد إلى مختلف الأشعار العربية قديمها وحديثها، فوظّفها كي يحاجج بها ودعما لرأيه، فقد شهدت الرواية حضور بارز للشعر الجزائري، لتناسبه وموضوع الرواية، التي تتحدّث عن المقاومة الشعبية ضد الاستعمار الفرنسي، وهنا كان لزاما على الروائي بأن يستلهم من تراث الشعب الجزائري وذاكرته من يراه يمثل هويته الثقافية، فكان أن نصّب (الأمير عبد القادر) كأبرز شاعر ويوكّله بالدّور المنوط به في الرواية، حيث استخدم كثيرا من قصائد (الأمير عبد القادر) حسب أغراضها وما يتوافق وفعل الحكي.

أولا: حضور الشعر الجزائري

1. شعر الأمير عبد القادر (1808–1883)

شهدت رواية (عناق الأفاعي) تداخل أجناسي كثيف مع جنس الشّعر، خصوصا مع قصائد (الأمير عبد القادر) الذي يعدّ أبرز الشعراء، وألمع الأسماء البارزة في ذاكرة الأدب الجزائري والثقافة، فأشعاره الحماسية والثورية كانت مدونةً توافق الرواية وموضوعها ومناسبتها، ويمكن القول أن شخصية (الأمير عبد القادر) كانت بارزة في متن الرواية كله ، له حوارات عديدة، ومواقف يذكرها السارد على لسانه، حيث جاء على لسان الشخصية (محمود الحوات) وهو يخاطب (شامخة) حول مبايعة الأمير عبد القادر والجمع الذي يريد الالتحاق به (منهم الرّومي الذي جاء يبحث عن الأمير عبد القادر كي يحارب معه) مشكّكين في قدرة الأمير على خوض غمار الحرب مرة أخرى (خصوصا

شامخة التي مازالت تشكّك في مدى نجاح خطّتها وأملها على رجل محارب وصنديد) ولكن (محمود الحوات) واجهها بأنه فارس صنديد وراح ينشد لها شعره:

ونحن سقينا البيضَ في كلّ معركٍ *** دماء العدا، والسمرُ أسعرت الجوى

ألم ترَ في خنق النّطاح نطاحنا *** غداة التقينا كم شجاعٍ لهم لوى

كم هامةٍ ذاك النّهار قددتها *** بحدّ حسامي والقنا طعنه شوى[1]

تتناسب الأبيات الشعرية (للأمير) مع الموقف الذي أرادته الشخصية الساردة، فهو يفخر بفروسية الأمير عبد القادر، فكان الاستشهاد لبيان قوة ومقدرة الأمير على خوض غمار الحرب المقاومة، فقد استشهد السارد بأبيات محددة، التي جاء فيها ذكر معركة خناق النطاح في وهران فهذه الحادثة التاريخية، تناولها السارد في متن الرواية، حيث خاض فيها والد الأمير أشهر معاركه وانتصر فيها، وقال فيها الأمير قصيدته الشهيرة: "شددت عليه شدّة هاشمية"[2].

فالمقام الشعري وافق مضمون السرد، وتناسب مع حجّة الشخصية الساردة للحدث فالأبيات في مقام الفخر والتذكير بالمجد والبطولة "ونحن سقينا البيض"، ثم في البيت الثاني إشارة إلى الحادثة (المعركة) كي يبيّن الأمير أن مسيرته في النضال، جاءت من سلالته المعروفة بالنّضال والكفاح، فيفخر بأبيه (ضمنيا) بالمعركة التي خاضها، ونال فيها من العداء "كم شجاع لهم لوى" وهذا يدخل في باب الفروسية أيضاً، وهذا ما قاله في البيت الأخير، حين يطعن الأعداء بالحسام (السّيف).

نلاحظ توافق الأبيات الشعرية مع موضوع السرد، حيث الشخصية التي تسرد واقعة وجود أشخاص أتوا بيت (شامخة) وأتباعها ليُبَايِعُوا الأمير ويبحثون عنه، وردّة فعل (شامخة) التي لا ترى في شخص الأمير قادرا على خوض المعركة، فردّ عليها جمع غفير بأنه يستحقّ ذلك، وكان أن فوضّوا (محمود الحوات) كي يقنعها عكس ذلك، وبأنه فارس مغوار وشجاع، وأهل للزعامة وخوض الحروب، فكان استشهد بشعره عليه هو، فقد كان أشبه بإشهار حقيقي للأمير على قوته ومكانته، وهذا ما نجح في الأخير، حينما سمعت (شامخة) الأبيات فقالت: "يغرف من عنترة"[3] وهو معروف على

[1] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2021، ص255.

[2] العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2000، ص43.

[3] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص255.

الشاعر الجاهلي (عنترة بن شدّاد) المعروف عنه فروسيته وشجاعته في الحروب والانتصار، حتى أصبح مضرب الأمثال في ذلك، فقد تحقق المراد من وراء الأبيات الشعرية، لبيان صورة الأمير، كفارس شجاع يُعوّل عليه، وهذا ما أراده السارد في إبراز صورة وشخصية الأمير وقد تجلّى ذلك.

كان إبراز شخصية (الأمير عبد القادر) أمرا مشروطاً في الرواية؛ صورته التي تحيل إلى رجل محارب وفارس مقدام، يفخر بنفسه وببطولات أنسابه ونسله، فأخذ يفخر بها على صنيعة الشعراء الجاهليين العرب، هذا اللون الشعري الذي برز في مراحل قديمة في مدونة العرب وديوانهم، فأسّسوا له وتبنّوه، وأضحى الفخر لونا أدبيا وغرضا في القصيدة العربية القديمة.

ومن الفخر بالنفس ومعركة (خنق النّطاح) إلى الفخر بالنّفس في الحرب، ونطلق عليه شعر الحماسة، الذي ينشد فيه الشاعر شعرا حماسيا بطوليا، يتعلق في أغلبه بالشعر المتعلق بالحرب الذي يصف المعارك ويتوعّد الأصحاب، "وهو مرتبط بعلاقة وثيقة مع أجواء المعارك وطقوس الحرب، فهي من أبواب الشّعر وموضوعاته، وفيها الإشادة بالأمجاد والانتصارات في الحروب والحقد البالغ على الخصوم، والتّغنّي بالمثل الرفيعة من كرم ووفاء وغير ذلك"[1] وهذا ما جاء في القصيدة الشعرية التي وظّفها السارد، من قصيدة (بنا افتخر الزّمان)[2] للأمير عبد القادر:

لنا في كلّ مكرمة مجـــال ومن فوق السِّماك لنا رجالُ
رَكبنَا للمَكـــارم كل هـــول وخضنا أبحـــراً لهـــا زجـــالُ
إذا عنها تـوانى الغـير عجزاً فنحن الراحلون لها العجـالُ
سِـوانا ليس بالمقصـــود لما يُنـادي المستغيث ألاَ تعـالـوا[3]

في القصيدة التي وظّفها السارد، والتي مازالت طويلة، تغنّي واضح وجلي للشاعر بنفسه وفخره، وهذه المرّة ليس على لسان شخصية في الرواية بالنيابة عن صاحب المقام، وإنما استحضر الشاعر نفسه وصوته، فهو الذي يلقي القصيدة، فقد سبق المقطع الشعري، مقطع سردي يوضّح ذلك: "وتوقّف المقاتلون وقد وصل الأمير، لكنّه استلّ سيفه وهاجمهم، ودخل الجميع في مبارزة حامية

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1984، ص153.

[2] العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص31.

[3] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص326.

الوطيس، راحوا يتساقطون أمامه الواحد تلو الآخر، وكانت آخرهم شامخة، هتف الأمير عبد القادر منشداً بحماس.."[1]، وهذا ما تجسّد في المقطع الشعري، فقد أبان الأمير عن عزمه واستلّ سيفه، ودخل الحرب مع جيشه الذي أدركه، بعد أن تعطّل عنه، وجمع صفات الحماسة في بيته بذكره (لنا في كل كرمة مجال) فاعتزاز الشاعر بنفسه وبمكارم الأخلاق الحميدة، ولهم رجال أشدّاء، أما في البيت الثاني فهو يستشهد بخصال الكرم وخوضهم الحروب بحرا وبرّاً.

استثمر السارد في الأبيات الشعرية من قصيدة (الأمير عبد القادر) لبناء المشهد البطولي للحرب، وإدراج صور ملحمية في الحدث السردي، وهذا ما أراد إضفائه كجمالية على المشاهد التي تخللها الشعر (شعر الأمير) فاستحضار القصيدة وقائلها، وقع تراكم للصور التي يلتقطها القارئ من السرد، حيث الشّعر أضاف بنية شعرية للسرد، حيث القصيدة تحمل إيقاعا يعكس حركة السّرد، فالموقف هو موقف حرب، لأن الإيقاع —حسب بعض النّقاد– يتعلّق بالدلالة وليس بالوزن والقافية، فهو يحمل موسيقى تملك الأسماع، فهو روح القصيدة يسري في نظامها وبنيتها وهذا ما قدّم لنا صورة حيّة، عن الحرب والقتلى في المتن السردي، وظروف المعركة، وبسالة أبطالها وإثراء المتن السردي بما يحتاجه من وصف في هذا المقام، الذي كان أشبه بأسطورة من أساطير الحرب القديمة، ووجب لزوما على السارد بأن يستعين بالشعر لتجسيد المشاهد، نظرا لقدرته–الشعر– على بناء الصور الشعرية الطافحة بالخيال.

ولم يلبث السارد أن أضاف آخر مقاطع القصيدة، كي يبرز تفاعل المحاربين مع الأمير من جهة، ومن جهة أخرى شحن القارئ، وإدراجه كمستمع يصغي لشاعرية وفروسية الموقف للشخصية الروائية (الأمير عبد القادر)، أي كانت الغاية إشراك القارئ في بناء الحدث السّردي وهذا حين أدرج المقطع الآتي:

ومنّا لم يزل في كـــل عصـــر

رجـال للرجـــال همُ الرجـــال

سلوا تـخبـركـم عنـا فـــــرنسا

ويصدق إن حكت منهـا المقـال

[1] المصدر نفسه، ص326.

فكـم لـي فيـهم من يوم حـــربٍ

به افتـــخـــر الـزمـــان ولا يزال[1]

بعد إدراج آخر مقطع من القصيدة، انتقل السّارد إلى تصوير الانفعال بلغة السّرد، حيث الشّعر قام بمهمته التصويرية الانفعالية، تاركا المجال للسّرد في توضيح وإكمال المشهد: "وهتف الجميع وقد امتلأت نفوسهم إعجاباً من فروسية الأمير عبد القادر وشاعريته"[2].

وهنا يمكن القول أن الشّعر قام بتركيب المعاني والدّلالات، ليتيح للسّرد تنوّعاً لغويا وبناءً سرديا متماسكاً، فالتّنوع في التراكيب يضفي حتما إلى جمالية أسلوبية، وقيمة لغوية ودلالية.

أعاد السارد قصيدة "لنا في كل مكرمة مجال.." التي جاءت بصيغة الفخر، وكررّها في المتن السردي مرّتين، وهذا التّكرار الشعري مقصود، لأن المقام السّردي فرض ذلك، فكان على السارد بأن يدرج القصيدة مرة أخرى وفي موقف آخر، قد يختلف عن أوّل تصرّف، لكن في المرّة الثانية كان الموقف السرديّ يحتم ذلك، فالقصيدة هي وجه الأمير عبد القادر، تعبّر عنه أيّما تعبير، فكان أن ردّدت شخصية في الرواية القصيدة مرّة أخرى، كي يعيده إلى الأذهان، وشحن الجنود من جديد بعد الهزيمة وخسارة قسنطينة، وقد سبق القصيدة –التي تكرّرت– مقطع سرديّ يوضح ذلك: "ستحشد فرنسا كل قواها لمقارعته، كل جيشها وأسلحتها ومكرها.. وليس للأمير إلا كبرياءه وأنفته وعزّته، وقلب خفاق كطائر حرّ، طالما ردّد: لنا في كل مكرمة مجال/ ومن فوق السماك لنا رجال"[3].

وفي سياق آخر، تجاوز استحضار الشّعر وغرض الحماسة، بل تجاوز إلى سياق آخر، حين عمّت الفرحة الجنود الذين رافقوا (الأمير عبد القادر) في فتح تلمسان وتحقيق الانتصار على العدو الفرنسي وجيشه، وانسحاب الجنرال (كلوزيل) من المدينة، واحتفال الأمير بالنّصر عند دخول تلمسان، وقد مهّد له السارد: "لكن الأمير عبد القادر أصرّ وأسرع بالدخول، مردّدا في حماس وهو على عتباتها:

وخابت ظنـــون المفســـدين بسعيـهـم

ولم تنل الأعداء، هناك مُناهـا

[1] الرواية، ص326.

[2] عز الدين جلاوجي، عناقي الأفاعي، ص326.

[3] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، مصدر سابق، ص392.

قد انفصمت مـن تلمســـان حـــبالهـــا

وبانـت وآلت، لا يحـل عراهـــا

سوى صاحب الأقدام في الرأي والوغى

وذي الغيرة الحامي الغداة، حماها[1]

في الأبيات الشعرية خاطب الأمير أعداءه، حيث خاب ظنّهم وسعيهم بالسيطرة على تلمسان، وهنا تحدٍّ لهم وللمفسدين، فالأمير الشجاع الغيور على تلمسان لم يتركها لما نادته واستصرخته، فقد لبّى النداء ودافع عنها حتى انتصر لها، فهو المقدام وصاحب الرأي ورجل الوغى كما وصف نفسه، ولم يقم هنا رأي الأمير إلا وذهب يدافع عن تلمسان، ولم يتركها للأعداء كي يفسدوا فيها، واخذ يصف نفسه بالحزم والرجولة وتلبية نداء المدينة، وهذا يدل عليه البيت الشعري الذي جاء بعده:

فبـادرت حزما وانتصـــاراً، بهمّـتي

وأمهـرتها حـــبا، فكـــان دواهـــا

ووشحتـــها ثوبا، من العـــز رافـلا

فقامـــت بإعجـــاب، تجـــرُّ رداها[2]

انفتحت الرواية بشكل واسع على جنس الشّعر بجميع أنواعه وأساليبه وخصائصه اللغوية والشكلية، فهي "تتقبّلُ –على قدم المساواة–عناصر ملحمية ودرامية وغنائية"[3] وبهذا تتجاوز البنية السردية التقليدية نحو بنية قوامها التداخل والامتزاج، بحيث تفسح الرواية المجال واسعا لجنس الشّعر فيصبح عنصرا مشاركا في بنائها، وتفاعل خصائص السّرد مع خصائص الشّعر.

والأبيات اللاحقة قد تحيلنا لتناصٍّ موضوعي، واضح وجليّ، مع حادثة تاريخية حيث استصرخت امرأة مسلمة كانت قد استنجدت بالخليفة المعتصم بالله، وتحرك الخليفة بجيشه كي ينقذها من الرّوم، وهذا ما تجلى في الأبيات اللاحقة في قوله:

---

[1] المصدر نفسه، ص405.

[2] المصدر نفسه، 406.

[3] أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنشر في الفكر النّقدي؛ بحث في المشاكلة والاختلاف، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017، ص31.

ونادت: أعبد القادر المنقذ الذي

أغثت أناسا، من بحور هواهـا

لأنك أعطيت المفـاتيح، عـنـوة

فزدني أيا عزّ الجـــزائر، جاهـا[1]

وهذا تناص تاريخي، مع حادثة تاريخية شهيرة في التراث الإسلامي، وقد استعار الأمير الموقف كي يلبي النداء للمسجونة تلمسان، المدينة التي اضطهدت من قبل الاستعمار الفرنسي، ويمكن القول أيضا تناص مع قصيدة (فتح عمّورية) لأبي تمام والتي مطلعها: "السّيف أصدق أنباء من الكتب/ في حدّه الحدُّ بين الجدّ واللّعب" وكانت مناسبة القصيدة عندما انتصر فيها المسلمون بقيادة الخليفة العبّاسي وفتح عمّورية، وردّ دين المرأة التي استصرخته "وامعتصماه".

حقّق الشعر بتفاعله مع السّرد صورة الحرب والنّصر معا، فالأمير بفروسيته وفخره وبسالته ظلّ متمسّكا بقول الشّعر في الظروف العصيبة، وحتى في دخول تلمسان وتحقيق النّصر، وقد أوكل السارد للشّعر بناء ملحمة بطولية، وشعرية سردية في وصف الأحداث الجليلة في الرواية، وتشكيل الرؤيا، وذلك لقدرة الشعر على الكثافة والإيجاز والمجاز، وهذه أهم خصائصه وميزاته، وقد استثمرها السارد في توظيف القصائد، حسب مقتضى الحكي وموضوعه في الرواية.

ومن غرض الفحولة والفروسية، والفخر، انتقل بنا السارد إلى موضوع آخر، وهو الغزل حيث وظّف قصيدة الأمير: (بنت العمّ)[2]، التي تغزّل فيها الأمير عبد القادر بابنة عمّه التي هي زوجته، والتي قال فيها:

أقاسي الحبّ من قاسي فؤادي

وأرعـاه ولا يرعـــــى ودادي

وتهـــــــــجرني بلا ذنبٍ تراه

فظامي قد رأت دون العبـــاد

وأشكوها البعـاد وليس تصغي

[1] المصدر نفسه، ص406.

[2] العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، مرجع سابق، ص57.

إلى الشكوى وتمكث في ازدياد[1]

برز في الأبيات التآلف بين التصوّف ونفسية الأمير، ورغباته، وميوله إلى إبراز الجوانب الروحية في القصيدة، وانعكست هذه الناحية الروحية في أشعاره الغزلية "فكان هذا الاتجاه العذري في الغزل عند الأمير، غزل الحنين والأنين، غزل الأسى واللوعة والحرمان"[2]. وهذا ما ظهر في القصيدة وشعر الأمير، وقبل هذا مهّد السارد للقصيدة، بمقطع سردي: "ركّز فيها نظرات عاشقة ثم سحب يدها فطبع عليها قبلة، أسرعت تسلّ أصابعها من بين أصابعه، وتدسّ يديها تحت إبطيها، ابتسم الأمير عبد القادر وقال منشدا.."[3] ثم جاءت الأبيات الشعرية، كي تحيلنا إلى دفقة شعورية، وإيقاع شعري مختلف عن البناء السّردي، الذي أتاح للشعر مهمّة التعبير عن خلجات النفس والمشاعر والخيال، فقد رسم السرد صورة الأمير وزوجته، وحكي للحدث وتقديم الشخصيات ووصف الأمكنة والأشياء، وهذه وظيفة السرد الأساسية وخاصّيته، وما إن مهّد للشخصيات والأحداث حتى جاء دور الشعر بخصوصيته التعبيرية؛ حيث الشّعر قوامه التعبير عن العواطف وتفعيل الخيال، وقد أبان الشعر عن ذلك حيث مقاطع القصيدة برز فيها الجانب العاطفي، فالشاعر يعبر عن لوعته لمحبوبته (زوجته)، ويصف جروحه ومعاناته مع الحبّ، ويشكو من محبوبته البعد وعدم الإصغاء. ولم يقف عند هذا المقطع الشعري بل أضاف:

ألا من منصفي من ظبي قفرٍ لقد أضحت مراتعه فؤادي
إذا ما الناس ترغب في كنوزٍ فبنت العم مكتنزي وزادي[4]

وقد توافق المقطع السردي مع القصيدة، فوصفُ الحادثة بين الأمير وزوجته، وتقبيل يدها وسحب يدها خجلا منه، قد توافق، مع تعبير الأمير في الأبيات عن حبّه لها، وعاطفته تجاهها ويحيلنا إلى أشهر حب عذري سجّله الشعري العربي، قصة بثينة والشاعر جميل بن معمر، حيث هام بحبها، وخلّدها بأبياته، وما كان للشاعر إلا أن ينهل من هذا التراث الشعري، وتوافق الرؤية والمقام

[1] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص415.

[2] فؤاد صالح السّيد، الأمير عبد القادر الجزائري متصوّفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، ، الجزائر، دط، 1985، ص214.

[3] الرواية، ص415.

[4] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص416.

أتاح له ذلك، وتوافق المقصد السردي مع الشعري، حيث السارد أتاح للسرد فيما بعد بأن يشير إلى انفعال الشخصية السردية (زوجته) مع القول الشّعري: "وأشرق وجه لالّة خيرة فرحا بهذا الغزل الطريف، فاعتدلت في جلستها"[1]

والقول فيها أن الأبيات الشعرية جاءت كنموذج دعّم المقطع السردي وعمّق الفكرة السردية وتعددت الأوصاف والدلالات في المتن السردي إثر هذا التفاعل بينهما، إذ ساهمت المقطوعات الشعرية في تطوير الحدث والسّير بمضمون الرواية إلى الأمام، ويمكن اعتبارها أنها كانت منعرجا في حياة الشخصية الروائية، فالأغراض الشعرية تناسلت مع الموضوع والإطار العام للرواية، من فخر وفروسية، إلى احتفاء وغزل، فالملاحظ أن الأبيات الشعرية قد لامست إطار الرواية وموضوعها وأضافت له جمالية أسلوبية ودلالية، وثراء لغوي، وتنوّع لغوي، دون الحديث عن دلالات وتكثيفها سرديا ، وهذا ما كان يحتاجه السارد في متن الرواية، لبناء المعمار السرّدي.

ثانيا: حضور الشعر العربي:

لم يكن شعر (الأمير عبد القادر)، وحده من حضرت في رواية (عناق الأفاعي) بل شهدت الرواية استقطاب قصائد، لشعراء عدّة، بل استلهم من الموروث الشعري القديم، وذلك للاستثمار في الإمكانات اللغوية للنص الشعري، بالإضافة إلى استغلاله –النص الشعري–في بناء الأسلوب الروائي، والبحث عن أشكال جديدة، تدعم المتن الروائي والسرد بصفة عامة.

وقد ذهب الروائي في سبر أغوار الشعر العربي؛ واستلهم قصيدة من الشعر الأندلسي، ألا وهي قصيدة:

أيها الساقي، إليك المشْتَكى
قد دعوناك وإن لـم تسـمَعِ
ونديمٍ هِمـــــت فــي غُرّته
وبشرب الـــراح مـن راحته
كلمـا استيقظ من سكـرته
جذب الـــزق إليه واتـــكى

[1] الرواية، ص416.

وسقـــــــــانـــي أربـعـــــاً فـــي أربعٍ[1]

القصيدة هي للشاعر الأندلسي (ابن زهر الحفيد)، وهي موشّح أندلسي، وقد نشأ هذا النّوع الشعري في الأندلس، وكان الوزن العربي هو السّمة البارزة في بناء القصيدة الغنائية والتي يطلقون عليها الموشّح، لأن القول بأن الموشّحات خارجة عن العروض العربي "فهو احتجاج ساقط لأن كل محاولات التجديد التي قام بها الوشّاحون كانت في إطار العروض العربي"[2]، فقد أثيرت القضية بين المحافظين والمجدّدين، حول علاقة الموشّح بالشّعر، ونظر إليها المحافظون بتوجّس وتردّد، في حين الشعراء المجدّدون، كان الموشّح هو السّمة البارزة، للخروج من التقاليد الشعرية والأدبية المتوارثة "وكان لظهور الموشّح عديد الأسباب، من أهمّها البيئة الأندلسية والمؤثرات الأندلسية المحلّية فقد كان لازدهار الغناء والموسيقى، وتطوّرهما على أيدي زرياب وتلامذته، أثر لا ينكر في ابتكار هذا الفنّ، كما أفاد الوشّاحون من أغنيات أندلسية محلية"[3]، وعليه هذا الرّأي يفسّر لنا، مصادر الموشّح الأندلسي، الذي استلهم بنيته العروضية من الشعر العربي، وبما يتوافق مع الموضوع الشعري الغنائي، وبهذا يُعدّ رافدا من روافد الشعر العربي، لأن لغته عربية، وبنيته الشعرية تعتمد على العروض العربي تحديدا.

وبالنّظر إلى تاريخانية النّص الشعري، موضوعها وتيمته، كان الكاتب نبيهاً باستخدام النص الشعري (الموشّح) في مطلع الرّواية، وكأنه يريد من البنية الاستهلالية للنص الروائي، أن تكون خفيفة على القارئ ومرنة، وتدخل به مباشرة للحدث السرّدي، فقد جاءت القصيدة على لسان راوي اختاره الكاتب (أبو حمزة القرطبي)، فشخصية القرطبي تحيلنا مباشرة إلى صورة الأندلس العريق، وقرطبة منشأ العلم والفن والحضارة هناك في اسبانيا، وقد كانت عاصمة غرناطة قديما، ولم يتوانى الكاتب بأن جهّز الشّخصية (أبو حمزة القرطبي)، فقد جاء المقطع السردي ليُبيّن صورته للقارئ: "القرطبي أكثر حظوةً لدى الجميع، لسعة علمه، ودماثة خلقه، وورعه وتقواه، ولإيمانه برسالة العلم الذي كان يقدّمه"[4]. وهذا ما يترك في نفسية القارئ بقيمة الشخصية، ودورها في الرواية، فشخصية

[1] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، ص29.

[2] فوزي سعد عيسى، ابن زهر الحفيد، وشّاح الاندلس، منشأة المعارف للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1983، ص48.

[3] نفس المصدر، ص49.

[4] نفس المصدر، ص28.

(القرطبي) تحيل إلى معاني العلم والمعرفة الواسعة، وهذا ما جعله متذوّقا بارعا للشعر والفنّ والجمال، فقد علّم (شامخة) الفن وعوالم الحكمة "وقد كان يبالغ في الجلوس إليها، وكان يبسط لها أفرشة العلم والفنّ حتى أخذت على يديه من كل علم، وعلى يديه دخلت عوالم الموسيقى، فداعبت بتوجيه منه أوتار العود وظلّت تتعمق في عوالم اللحن حتى برعت"[1]، وقد تعلّقت به (شامخة) أيّما تعلّق.

وقد كان الكاتب يرصد للقارئ الصور، التي تزيد من الموقف السردي فلم يكن أمامه سوى النص الشعري للتعبير عن المشهد، الذي يجمع بين (شامخة) و(القرطبي).

يحيلنا المقطع السّردي الذي دبّجه الكاتب، إلى الترتيب للمشهد السردي اللاحق، فقد كان يُمهّد للشخصية الثانية (شامخة) بأن تصدح من الشعر والغناء والموسيقى، كي تعبّر عن حبها له فهي شديدة الحياء لتربيتها المحافظة، في كنف العلم، واحتراما لمعلّمها الحكيم (القرطبي)، وهنا كان لزاما على (شامخة) بأن تنحو صوب الغناء والشعر، فهما من صميم التعبير عن المشاعر والدفقات الشعورية،وهذا ما يفسّر نزوح الكاتب صوب استحضر الشّعر وبنيته، لأثر الشعر السّرد، حيث يضيف للمشهد لمسة شعرية، لاسيما إذا كان الشعر وسيلة تعبيرية، لوصف التجربة الراهنة وتصوير الموقف "والشّعر في استعانته بالموسيقى الكلامية إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السّمو بالأرواح والتعبير عمّا يعجز التعبير عنه"[2]، وقد قدّم الكاتب بمقطع سردي، قبل استضافة النّص الشّعري "أبا حمزة القرطبي لم يكن يأسره اللحن، وإنما كانت تأسره الحورية المدهشة وهي تحتضن العود بحبّ كبير.. وخرج القرطبي من سبحاته، و(شامخة) تندفع مغنّية في صوت خافت وحزين"[3] ثم ردّدت القصيدة "أيها الساقي إليك المشتكى/ قد دعوناك وإن لم تسمع...ونديم همت في غرته/ ويشرب الرّاح من راحته".

استحضار النص الشعري، وتفاعله مع المقطع السردي، كان لتصوير مشهد تعبير (شامخة) عن حبّها لأستاذها (القرطبي)، فكان متوافقا مع المقام السّردي، فالقصيدة من عين الشعر الغنائي الاندلسي، تحكي عن العاشق الذي يعاقر الخمر، بعد أن أصيب بداء الحب، وقارن بين سكرة الحبّ، وسكرة الخمر، فهما شعور واحد، ويصف الألم والشّكوى لبعد المحبوب واعجابه به.

---

[1] الرواية، ص28.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1997، ص360.

[3] الرواية، ص28.

صنع النص الشعري الذي استحضره الكاتب، مزجا وتعالقاً بين الشّعر والنّثر، وحتى تنوع لغوي وإيقاعي على المشهد السردي، وقتل رتابة وروتينية النثر في متن الرواية، وعلى ذلك أيضا قيمة التضايف النّصي (أو يمكن القول أنها وظيفة تناصيّة) مع الشعر، حيث تكمن أهمية تفاعل الشعر والسرد، من خلال تحاور المعاني والأفكار فيما بينهم، ضمن سياق رمزي إيحائي، "وعليه يُؤتَى بالنّص الشعري ليكون بمثابة حكمة تلخّص بعض المواقف، أو قصد تدعيم بعض المعاني التي يصعب على الشخصية التعبير عنها نثرا"[1]، وهذا ما أُسنِدَ لشخصية (شامخة) في الغناء، باستعمال قصيدة "أيها السّاقي"، والتعبير عن شوقها له، وهذا ما يؤكّده المقطع اللاحق من القصيدة:

ما لعيني عشيت بالنّظر أنكـــــرت بعدك ضــوء اقمر
فإذا ما شئت فاسمع خبري عشيت عيناي من طول البُكا
وبكـــــــــى بعضـــي على بعضي معي[2]

وظّف الكاتب باقي القصيدة، ليكشف لنا عن العلاقة بين (شامخة) و(القرطبي)، ولوعة الحب التي أصابت (شامخة)، فذهبت تنشد الأبيات الشعرية، والتعبير عن الحزن، والاشتياق، فكان الشعر مناسبا لغرض القول، فراحت تطلب منه أن يسمع أخبارها وحديثها، فهي تبكي على محبوبها طوال الأيام، وحتى أطرافها بكت مع حزنها.

لم يكتفي الكاتب بالنص الشعري وحسب، فكان لزاما عليه التوضيح أكثر بلغة السرد، فالشعر أفصح عن مكنونات الشخصية، ثم يأتي دور السّرد كي يدعّم الحالة الشعورية، ويخلق تفصيلا أكثر، وبل صوّر حالة الشخصية (القرطبي) الذي كانت تنشد له (شامخة) القصيدة، وكان المقطع السردي الموالي للقصيدة، موضّحاً، ومبيّناً لحالة الشخصيتين، حيث قال الراوي: "وحين غرق أبو حمزة القرطبي في تهليل خافت، لم يكد يتوقف وغرقت شامخة في دموعها وقد احتضنت كفاها وجهها"[3].

وعليه يمكن القول، أن النص الشعري خدم السرد، والموضوع الذي كان مهيمنا في بداية الرواية، بل وأضفى عليه جمالية وشعرية، فالأحاسيس والعواطف، يبرع الشّعر في بيانها، والتّعبير عنها بلغة مميزة عن لغة السّرد، تحمل إيقاعا ودلالات، ويصوّر الحدث أيّما تصوير.

---

[1] سعيد سلام، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2010، ص147.
[2] الرواية، ص29.
[3] الروية، ص29-30.

وفي سياق آخر، غير موضوع الحب والشّوق، نجد موضوع الفخر حاضرا في المقاطع السّردية التي وظّفها الكاتب، حيث صوّر لنا مشهدا لفتية يركبون الأحصنة، ويختالون في الأرض، مبرزين فروسيتهم وشجاعتهم أمام الملأ "وانتهى بهم المسار عند شجرة الدردار الشامخة، وجذب الشاب إليه زمام جواده فارتفعت مقدمتاه في الفضاء، وأرسل حمحمة عالية ثم قفز من فوق صهوة الجواد"[1] يصور المقطع السّردي، الشهامة التي يظهر عليها الشّاب، وترويضه للجواد، ولم تكتمل الصورة بعد لجعل المقطع السّردي أكثر إثارة وعنفوان، فكان على الكاتب بأن يستحضر النّص الشعري، ليضيف على المشهد السردي شاعرية أكثر، وبغية التكثيف والمجاز، وخلق صورة ومشهد إيقاعي لذا كان أن استعان الكاتب بالبيت الشعري الآتي:

إذا كشـف الزمان لك القِناعا

ومدَّ إليك صرف الدّهر باعـا

فلا تَخـشَ الـمَنـيّة واقتحـمها

ودَافِع ما استَطَعتَ لَها دِفاعـا

ولا تختـر فراشـا من حـرير

ولا تبـك الـمـنـازل والـبـقـاعـا[2]

وبداية القصيدة، حرصٌ من الشاعر وتنبيه على الصبر، فحتى وإن كشفت الزمان عن المتاعب والصعاب ومصارعة أهواله، فوجب التّحلي بالشجاعة، ومواجهة الموت "فلا تخش المنيّة" والدّفاع عن النّفس والذّود عنها "اقتحمها.."، ثم يدعو إلى بذل كل ما تملك للنجاة "ما استطعت لها دفاعا"، إلى أن يوصي بعدم الاغترار بالأموال والشهوات "لا تختر فراشاً من حرير" فالحرير دلالة على الغنى والملك، وحتّى عدم البكء عن الأهل والأقارب والاوطان، فالبعد عنهم في سبيل الفحولة والرجولة سمة الرجال والشجعان "فلا تبك المنازل والبقاعا".

عمد الكاتب إلى استحضار النص الشعري، لبيان الحالة الشعورية، وموقف الشخصية فالشخصية الرئيسة للرواية هو (الأمير عبد القادر)، المعروف بفروسيته وشجاعته، فكان أن يوظّف الشعر الذي يتناسب مع روح الشخصية وميولاتها، وبالعودة إلى التراث الشعري القديم وجد أن

[1] الرواية، ص258.

[2] لرواية، ص258.

هناك نماذج شعرية، وقصائد تميز روّادها بسمات وخصائص فنية وموضوعية، يستطيع أن ينهل منها، والأقرب لهذا كان الشاعر "عنترة بن شداد"، رمزا للشهامة والفخر والفروسية، وقد كان هذا اللون الشعري في الشعر الجاهلي، انطلاقا من غلبة النزعة الفردية والقبلية، ومن وحي الحروب التي عاشتها القبيلة، من المنافرات والمناظرات، وأحد الأسباب التي ساعدت على ظهور الفخر "أن العربي وجد نفسه في خضم القتال، الذي فرضته الفتوحات، وأصبح القتال جزءا من حياته اليومية"[1]، وعليه يمكن القول، أن الأمر يتطابق مع الشخصية الرئيسة في الرواية، وهو (الأمير عبد القادر) الذي يناضل من أجل تحرير الجزائر ضد المستعمر الفرنسي، ومناسبة القصيدة كان الفخر بالفضائل والمكارم، فهي صفة الفارس المقدام الشجاع، الذي يدافع عن أهله ومجتمعه.

ولما انتهى المقطع الشّعري، جاء السّرد مباشرة بصيغة الحوار، ليوضّح الشخصية القائلة للشّعر، فلم يوضّح المقطع السردي الذي جاء قبل النّص الشعري من القائل، أو الشخصية التي تقدّمت وأنشدت الشّعر، واكتفى ببعض الصّفات فقط، ولكن لما انتهى المقطع الشعري، عمد الكاتب للتوضيح، فقد رسم ملامح الشخصية من خلال الشّعر، وما حملته الأبيات من صور وذلك كي يهيّئ للشخصية بالظهور، عن طريق لغة الشّعر، ثم سرد الشخصية عن طريق النّثر فكان أن ألحق نهاية المشهد بحوار بين شخصيتين (محمود المجاهدي) و(محمد المشرفي):

-قال محود المجاهدي وهو يتابع مشهد الشّاب:

-إنه عبد القادر

-يستعرض فروسيته

ردّ محمد المشرفي فتابع محود المجاهدي:

-ولكنّه فارس من طراز نادر[2].

حضور النص الشّعري كان متناسقا مع الموقف السّردي، وأضفى عليه جمالية وتعدّدا لغويا لوصف الحالات الشعورية، وإظهار مكامن الشخصية، وتطوير السّرد، إثر هذا التعدّد اللغوي الحاصل، فالشّعر بما يمتلك من مميزات ووظائف فنية ودلالية، يضفي على السّرد إيقاعا متمايزا

[1] إيميل ناصف، أروع ما قيل في الفخر والحماسة، دار الجبل، بيروت، ط1، 2007، ص06.

[2] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، مصدر سابق، ص259.

وتكثيفا دلاليا، سواء على مستوى الأحداث والمشاهد، وخلق صورا -بمعية السّرد-إيقاعية، التي بدورها تفسح للقارئ رؤية/قراءة الحدث الروائي والسرد عموما، بذوق ونظرة مختلفة وجمالية.

يتجاوز الحضور الشعري في رواية (عناق الأفاعي) القصائد الشعرية المعبّرة عن الفروسية والشجاعة والحماسة، بل تعدّد موضوع النص الشعري الذي استحضره الكاتب في الرواية فالأحداث كثيرة، طيلة الرواية فوجب عليه ان يوازن بين الموضوع السّرديّ، والحضور الشعري في متن الرواية، فتيماتها منفتحة على أشكال التّعبير والسّرد، ففي سياقٍ سرديّ، وعلى لسان الراوي يصف قلعة المشور، التي يودّ (الأمير عبد القادر) أن يلجأ إليها إن هاجمته القوات الفرنسية بجيشها المدرّع "تساءل في قرارة نفسه، كم خاضت هذه القلعة من معارك عبر خمسة قرون كاملة، وكم تخضّبت بدماء الأبرياء ودماء الظالمين؟"[1] . فالأمير يجول بناظره حول القلعة ويحاورها، وكأنّه يحاور إنسانا عاقلا، فكان أن أخرج القلعة من صفة الجماد، إلى صفة الحياة، وعدَّها شيئا عاقلا مثل الإنسان يفهم الكلام ويعقله.

المقطع السّردي لم يتوقف عند السّؤال وحسب، بل استحضر الكاتب لونا أدبيا يشبه الحالة الشعورية التي لازمت (الأمير)، وقارنها بحالة الشاعر (ابن خفاجة) المعروف عن شعره، في وصف الطبيعة والجنائن الأندلسية، فمهّد الكاتب لاستحضار النّص الشعري، فعلى لسان الراوي أشار إلى تيمة الشعر الذي يريد توظيفه، فقال الراوي: "ولمع في ذهنه جبل ابن خفاجة وهو يردّد"[2] فكان هذا تقديما بلغة السّرد للقصيدة، فقال:

أصختُ إليه وهوَ أخـــرسُ صامـــتٌ

فحـدّثني ليـل السرُى بالعجـائـب

وقـال: ألا كـــم كنـت ملجأ قاتـل

ومـــوطـــن أوَّاهٍ تبتـــُلَ تائـــبِ[3]

يخاطب الشاعر الجبل، وكأنّه يخاطب إنسانا، يريد أن يتكلّم الجبل من جماده وسكونه ولكن استجاب الجبل للشاعر ولحديثه، فقال بأنه ملجأ، يلجا إليه القاتل هربا وخوفا من العقاب، وأنا

---

[1] المصدر نفسه، ص398.

[2] المصدر نفسه، ص398.

[3] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، مصدر سابق، ص398.

موطن التائبين عن الذنوب وموطنا للذين انقطعوا عن العبادة، فكان الجبل أشبه ببيت يأوي إليه القاتل والتائب سواء.

جاء هذا النّص الشعري على لسان الشخصية البطلة (الأمير عبد القادر) حيث كان يوازن بين القلعة المحصّنة التي كان يريد ان يأوي إليها، في حالة الخطر الداهم، أراد أن يجعل منها بشرا يتكلم ويحدّثه عن المعارك والضحايا والموتى اذي استشهدوا وهم يحاربون لأجلها "كم تخضّبت بدماء الأبرياء والظالمين؟" فكان هذا المقطع السّرديّ بمثابة حوار صريح بين الأمير والقلعة، فعلى إثره لجأت الشخصية البطلة إلى القصيدة، لتلخيص ما يجول في نفسها وخاطرها، ورصد نقاط المشابهة بين القلعة في الرواية وجبل (ابن خفاجة) في القصيدة، وهذا التّناص الشعري بين موقف (الأمير عبد القادر) و(ابن خفاجة) في وصف الجبل جليا وواضحا في المقطع السّرديّ، والجامع بينما قوة التأمّل في المقام الأول، وثانيها عقد مشابهة بين التجربتين الروحيّتين، فمعروف على ابن خفاجة في وصف الطبيعة الأندلسية الخلاّبة، وعدّها مظهرا من مظاهر وجود الإنسان والتفكّر فيها. و(الأمير عبد القادر) بنزعته الصوفية، فقد خبرنا قصائده في الرواية، شديد التأمّل والبصيرة واستعمال مفردات الطّبيعة، كمعادل موضوعي للقيم الروحية والجمالية في حياة الإنسان.

كان حضور النص الشعري في رواية (عناق الأفاعي) كثيفا ومختلفاً ألوانه، فحضر الفخر والمدح والفروسية، كثيمات للقصائد، وأغراض للشعر بما يتناسب والموقف السّردي، ولم يكتفي الكاتب باستحضار هذه الأغراض الشعرية وحسب، بل تعدّ إلى أغراض وألوان من الشعر أخرى وقصائد لشعراء آخرين، كانت السّمة البارزة في شعرهم وميولاتهم الفنّية هو التّصوف، كتوجّه ومدرسة لها روادها ونلحظ أيضا، إذا ما بحثنا في علاقة الشعر بالتصوف، يحيلنا إلى أن "الشعر العربي عبر مسيرته اتّسم بالعديد من الظواهر الفنّية، والتي ساهمت بلا شكّ في تجديد مضامينه وإثرائها، ومن أهمها التّصوّف الذي يرجع سرّ الاهتمام به لما يجمع بينه وبين الشّعر من علاقات وروابط جديّة"[1] ، وقد برز التصوّف في المقاطع الشعرية، فاستعان بها السارد لوظيفة يؤدّيها داخل متن النص السردي سواء أسلوبية، أو جمالية.

[1] سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط2، الجزائر، 2008، ص137.

والأهم من ذلك موضوعية حيث الشخوص الروائية في الرواية، لها توجه شعري تحمل طابعا صوفيا، فالأمير عبد القادر باعتباره الشخصية الرئيسة في الرواية، كان لزاما على السارد أن يطبع الأشعار التي يستعين بها في الرواية مع ما يريد الأمير قوله أو الإحساس به فالشخصية هنا تفرض مجالا شعريا وأغراضاً تتناسب معها، وكان أن ظهرت قصائد لشعراء متصوّفة، حيث الشعر والتصوف حقلان متقاربان في عالم معرفي واحد هو عالم الروح المتخفية وراء عالم الواقع "إنهما يصدران عن روحية للعالم فهما يتفقان في الأسلوب أي في الصورة والإيقاع واللغة، فهناك وشائج قربى تجمع بين التصوّف والفنّ، بشكل عام وبينه وبين الشعر بشكل خاص، هذه الوشائج تتمثل في أن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان"[1]، فيمكن لقول أن التصوّف كليهما ينتميان إلى نسق واحد، حيث التجربة الصوفية والتجربة الشعرية على حدّ سواء هما في حقيقتهما تجربة حياتية ونفسية تكشف عن واقع الحياة اليومية وما يتبلور عنها من مشاعر تحرّك وجدان الشاعر.

النصّ الشعري الصوفي يميّزُه صدق التجربة كونها وليدة معاناة، كَوْنَ الصّوفي عاشق ينفّس عن مشاعره بكلمات رمزية تفرضها وطبيعة المعاني الروحية، فيلجأ الصّوفي إلى لغة خاصّة، حيث "التجربتان الصوفية والشعرية مرتبطتان، غير أن الشاعر قد لا يكون متصوّفاً أو لا يلزمه أن يكون متصوّفا، ولكن الصّوفي لا يبعد أن يكون شاعراً"[2] وهذا ما يمكن تفسيره بأن الصّوفي أنه "شاعر سواء نظم القول أو نثر، فأداة الإدراك عنده هي نفسها وسيلة الشّاعر"[3]، لأن كليهما يعتمد على الباطن، ومنه تكون لغتهما غير اللغة العادية، مختلفة عنها.

يشير (أدونيس) إلى هذا الترابط والتناسب بين الشعر والتصوّف من حيث الرُّؤيا، والمعاني والتعبير عنها، ومدى التقارب بينهما والانسجام، فيقول: "إنّ الشعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة، ويؤمن بأنّ الشّعر كشفٌ عن عالم يظلّ أبداً في حاجة إلى الكشف، ولا يمكن للشّاعر أن يكون عظيماً إلاّ إذا رأيناه وراء رؤيا للعالم"[4].

---

[1] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس، ط1، الإسكندرية،مصر، 1983، ص53.

[2] سعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص137.

[3] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1999، ص24.

[4] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت-لبنان، 1978، ص09.

من هذا النّص نتوصّل إلى أنّ (أدونيس) يؤكّد على أن هناك رابطة قوية ومتينة بين الشّعر والتّصوّف، والتي تحيل إلى أنّ الشعر في نظره هو رؤيا، والرّؤيا بطبيعتها خارج المفهومات السائدة، فهي كشف متواصل عن عوالم.

نخلص في العلاقة بين الشّعر والتصوّف، إلى أنّ هناك حدودا بين الشّعر والتصوّف، فحقيقة الشّعر واقعها إنسانيّ بحت، بينما التصوّف هو حقيقة وجدانية متصلة بالذّات الإلهية والسّعي إليها ولكن ما يجمع بينهما، حيث يعدّ محلّ تقاطع والتقاء بينهما، هو أنّ التصوّف تجربة وجدانية وليست كتابية، وبالتّالي تحتاج إلى أداة للتّعبير وتجد ضالّتها في التّجربة الشّعريّة للتّعبير وإخراج مكنونات الذّات بواسطة اللّغة الشّعرية الّتي تمثّل الطّريقة الأنسب للتّعبير اللّغوي.

وهذا ما يمكن ملاحظته في رواية (عناق الأفاعي)، التي استضافت الشعر الصوفي في متنها السردي، ووظفته بما يتناسب والحالة الشعورية للشخوص الروائية، خصوصا بطلها (الأمير عبد القادر) الذي هو في صميم شعره، يميل إلى شعر المتصوفة، ومعروف عليه نزعته الصوفية، فكان لا بدّ للسارد بأن يحيل إلى هذا الجانب من شخصية الأمير في الرواية، وقد أسهب في ذلك جملة وتفصيلا، وقدّم شعره الخاص وقصائده، سواء في الفخر والفروسية أو في الغزل، ولكن لم يلبث أن أضاف السارد أهم الشعراء العرب، خصوصا المتصوّفة، فهم مدرسة (الأمير عبد القادر) باعتبار شعرهم وقولهم، يعدّ من عيون الأدب الصوفي ومضرب المثل في ذلك.

جاء في متن رواية (عناق الأفاعي)، قصائد ذو نزعة صوفية، وتفاعلت مع السرد الذي بدوره استضاف المقطوعات الشعرية، لبناء معماره السردي، ولحاجة موضوعية وأسلوبية في المتن السردي، وقد عكف السارد على التنويع في القصائد، فكل مقام سردي لزم مقولة وبيت شعري والأحداث في الرواية تفرض في مواقف كثيرة، بأن يكون الشعر الصوفي هو نبراس الشخصية الرئيسة (الأمير عبد القادر)، فقد كان يردّد قصائدهم على لسانه، فينهل في كل موقف من قصيدة مُرَادَهُ، والمقام السردي الذي يحتاج الذي يحتاج حالة شعورية خاصة، فيعبّر عنها السارد بلغة عالية، فيكون الشعر الصوفي هو المعين في ذلك، لإبراز العاطفة للشخصية، وترصيص المعاني بما يتناسب والسّرد الروائي، فكان أن تفاعل الشعر الصوفي مع السرد الروائي في معمار الرواية وبناء صورة وجمالية، استعان بها السارد في تحريك عجلة السرد والأحداث، وتقديم الشخصيات في الرواية بكل خصائصها وأصواتها.

حفلت رواية (عناق الأفاعي) بأشعار عديدة، ومتنوعة مشاربها، وسنركّز على قصائد المتصوفة التي جاءت في مضمون الرواية، التي تعبّر عن آراء الشخصية، وتصوّر نفسيتها الداخلية والحوارات الداخلية التي تثيرها، بل وعبّرت عن الموقف السّردي في كل مقطع نقرأه، فالشخصية الرئيسة (الأمير عبد القادر) شاعر وفارس مِقْدَامْ، كلما خاض حربا أو صادفته نكبات إلا ولجأ إلى الشعر كي يثير حماس جنوده (كما رأيناه في الدراسة السابقة حول شعره) وكل موقف جليل إلا ونهل من الشعراء المتصوفة، وقصد أشعارهم، وهذا ما سنراه في تحليلنا للقصائد التي وردت في الرواية.

عرفت رواية (عناق الأفاعي) تفاعلا أجناسي بين السّرد والشّعر، فكان في متنها أن نجد قصائد استضافها السرد، تارة كي يصنع مزيجا لغويا، وتارة لأن المقام السردي يحتاج إلى الشعر وبنيته وخصائصه، فالسّارد ينوّع القصائد وقائليها، ولكن يبقى صاحب الكلام وتقديمها في الرواية أُسْنِدَ للشخصية البطلة (الأمير عبد القادر)، ونجد ذلك في جميع المقولات الشعرية الواردة في متن الرواية، فمنها، عندما أحذ الأمير ينشد:

إذا لم يكن للشيخ خمس فوائد

وإلا فدجّـــال يقـود إلـــى جـبل

عليمٌ بأحكام الشـريعة ظاهرًا

ويبحث عن علم الحقيقة عن أصل

ويظهر للورَّادِ بالبِشـــر والقِرى

ويخضع للمسـكين بالقول والفعـل[1]

وظّف السّارد قصيدة (لعبد القادر الجيلاني) التي يقدّم فيها، الوعظ والإرشاد والحكمة فهو يبيّن (الشاعر) في مطلع القصيدة، خمس فوائد الشّيخ، كي يكن عالما بالحقيقة والطريقة وعالم بأحوال القلوب والنفوس، وطرق تزكيتها، وخبير بأحوال السالكين وتدرجهم في الطّريق إلى الله ويكون أخذ هذا العلم عن شيخ يرشده، يزيح عنه الجهل، ويكشف له الحقائق للبحث عن الأصل.

استعان السّارد بالمقطوعة الشعرية، لأن الغرض منها هو تدعيم رأي الشخصية الرئيسة في الرواية (الأمير عبد القادر)، حيث المقام ألزمه بأن يقول الأبيات، لما تتضمّنه من معانٍ وعبر حيث

[1] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، مصدر سابق، ص267.

أخذ الأمير كلمات القصيدة، وأخذ يتلوها على الجمع المحلّق حوله، كي ينبّههم على خصائص الشّيخ العالم، وخصاله التي يجب أن تتوفر فيه، كي يصبح شيخا صاحب أخلاق وعلم والشّعر أفصح عن حكمة (الأمير عبد القادر) فلم يستطع السرد بأن يقدّم الحكمة في قالب نثري سردي، لذا استعان الكاتب بالنّص الشعري، بعدّه الأبلغ في إيصال في المعنى، نظرا لخصوصية الشعر اللغوية والإيقاعية، وقد استثمر الكاتب في خصوصية الشّعر، كي يبرز أكثر الموقف السّردي ويلخّص المضمون السّردي، ويُلِمَّ بالفكرة التي يتضمنها السرد في هذا الجزء من الرواية، فالمقطع السّردي الذي جاء قبل النّص الشّعري لم يحيل إلى معانٍ محدّدة في قوله:

"وبلغ السّمع حديث يقترب من الخيمة، طوى الأمير عبد القادر المصحف، وقال:

-صدق الله العظيم، أنستنا الأحداث الأوراد.

تبسّم محمود المجاهدي، وربت على كتف الأمير عبد القادر قائلا:

-ولكنّها لم تنسنا الشّيخ.

ردّ الأمير عبد القادر بسرعة منشداً: إذا يمكن للشيخ..."[1].

ومن خلال المقطع السّردي، أبان الحوار عن صورة (محمود المجاهدي) بمعية (الأمير عبد القادر) في الخيمة، في حين (الأمير عبد القادر) كان يتلو القرآن، ومشغولا بالترتيل والذّكر، وقد تبسّم (محمود المجاهدي) من قول (الأمير عبد القادر) فالأحداث من حروب وقتال ضد فرنسا قد شغلت الأمير عن الترتيل والأوراد التي هي من صميم العبادات، بعدّه رجلاً متصوفا وحكيماً ورعاً لذا عقّب على كلام (محمود المجاهدي) حينما قال له مازحاً: "لكنها لم تنسنا الشّيخ" كان الردّ سريعا من الأمير كي يجيبه على كلامه، فقيمة الشّيخ وقدره، هي من صميم علمه وأخلاقه، وهنا استعان الكاتب على لسان الشخصية (لأمير عبد القادر) بالنّص الشّعري لقدرته على إبراز الحكمة في قالب شعري، يؤدّي وظيفة تبليغية، أبلغ من السّرد.

وحينما أراد أن يحدّد الخصائص التي يجب أن تكون في الشيخ، أشار في النّص الشعري (أواخر الأبيات) كي يوضّح أكثر مقاطع الشّعر السابقة:

فهذا هـو الـشيـخ الـمعـظّـمُ قدره

[1] المصدر نفسه، ص266-267.

عليمٌ بأحكام الحَرامِ من الحــلّ
يُهَذّبُ طُلّابَ الطّــريقِ ونفسهُ
مهذّبة مـن قبـل، ذو كـرم كلــيّ[1].

وهذا هو فضل الشّعر على السّرد والتفاعل بينهما، حيث الشّعر يقدّم الصورة الكلّية لما يريد المتكلم في متن لرواية، وبتكثيف عالٍ للدلالة والمعاني المصاحبة للسّرد، وهذا ما يحيل لتفاعل بين السرد والشعر، فتتمازج الخصائص لكل جنس، خدمةً للمعمار الروائي، وتكثيف الأحداث المشهدية، ودفع عجلة السّرد الروائي.

وتتعدّد مواضيع الرّواية وثيماتها، وهذه خاصيّة متميزة فيها، حيث اتّساعها يشمل موضوعات متعدّدة، وفي نفس الوقت تستطيع استقطاب الأجناس الأخرى داخل البناء السّرديّ، وهذا يحيلنا إلى الطّبيعة المركّبة للرواية، ومرونتها تمكّنها من استثمار ميادين عديدة من المعرفة، وبوصف الشّعر مظهرا من مظاهر التعدّد، ونوعا من الاستجابة لمدى مرونة جنس الرواية وتفاعله معها.

اشتغل الكاتب في نصّه على استحضار الشّعر، بما يقتضيه ويتناسب مع مشاهد الرواية والسّرد عموما، فكلّ حالة انفعالية أو شعورية، إلاّ وانتقى نصاً شعريا يناسب المشهد السّرديّ فكان الشّعر يدعّم السّرد موضوعاتيا، وفنّيا على مستوى اللغة والصورة.

وهذا ما نشهده في موقف سرديّ آخر غير الأخير، حيث كان موضوع المقطع السّردي حول شخصية (الأمير عبد القادر) الذي أذهلته شخصية ولامح (شامخة) المرأة التي أثّرت فيه أيّما تأثر، فقال الكاتب على لسان الراوي: "لكن حكاية شامخة وملامحها وشخصيتها قد شغلته كثيرا، أي عبقرية لهذه الأنثى الخارقة هل يمكن أن تكون الأنثى أصل الحياة وأصل الوجود؟"[2].

يحيل المقطع السّردي السابق، إلى انبهار (الأمير عبد القادر) بشخصية (شامخة)، عبقريتها وأنوثتها التي فاقت تصوّره، ثم انتقل في السّؤال على أصل الحياة والوجود وكينونة المرأة، ذهب بعيدا في خياله (الأمير)، وإلى هنا لم تَبُحْ لنا شخصية (الأمير) بالكثير وعن مشاعره.

لم يكن من مهام السّرد التفصيل والإسهاب، بل أسند الكاتب هذا إلى النّص الشّعري، والذي مهّدَ لهُ مباشرة حين قال على لسان الّراوي: "وتمتم بأبيات ابن الفارض" وكأن الكاتب فتح

[1] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، مصدر سابق، ص267.
[2] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، مصدر سابق، ص305.

للنص الشعري أفُقاً في متن السّرد، فالتوضيح بمقطع سرديّ لازمٌ، لأنه يعتمد على التقريرية، ثم بناء المشهد الموالي وعلى إثرها جاءت القصيدة "لابن الفارض" بعد كلام (الأمير عبد القادر):

مـــن لـي بإتلاف روحـي في هـوى رشإ
حـلـو الـشـمائـل بالأرواح ممـتـــزج
مـــن مـات فيه غـراما عـاش مـرتقـبـا
ما بيـن أهـل الهـوى، فـي أرفـع الـــدرج[1]

جاء في النص الشّعري، تغزّل جلي بالمحبوب، الذي شبّهه الشاعر بالرشأ، وهو ولد الغزال وهذا دلالة على الحُسْنِ والجمال، وراح يصف الخصال حيث يتمازج معها نظيرها "فمن مات فيه حبّاً وأضحى مهووسا به، وهذه إشارة إلى قتلى المحبّة أحياء لأنهم شهداء الحبّ الرّباني من قبيل شهادة الآخرة"[2] وقد دلّ عليه الشاعر، وأبرز مكانته "أرفع الدّرج" في مقام بارز مثل مقام الشهداء في العلّيين.

استعان الكاتب بالنّص الشعري، في العشق الإلهي، وذلك نظراً لما يبرزه من مكانة العاشقين حتى في الآخرة، (فالأمير عبد القادر) تعجّب من فطنة وجمال(شامخة)، فما كان له سوى التعبير عن المشاعر التي انتابته لحظتها، فأدرج قصيدة أهم الشعراء المتصوّفة (ابن الفارض)، فشعره يحمل دلالات صوفية عميقة، وتقاسم الحالة الصّوفيّة حالتا البعد واللّقاء، ويستطلع النفس البشريّة ويخبرنا عنها، بأسلوب معقّد وغامض تارةً، وأخرى بمزج الرّقّة والعذوبة، وهذه إحدى القصائد التي أبرزت أسلوبه وصياغة المعاني والدلالات، وقد وُفّق الكاتب في استحضار النّص الشّعري لما يتوافق مع حالة الوجدان التي أصابت (الأمير عبد القادر) وأخذ يردّد القصيدة.

يعدّ الشّعر أقدر الأجناس على المسك بلحظات الهيام والعشق في النّفس الإنسانية، فالسّرد مهّد للشعر، وقدم سرداً عن الحدث المشهدي (رؤية الأمير لشامخة) ثمّ وضّح الحالة التي عليها (الأمير)، فجاء الشّعر كي ينشد ما للنّفس ما تقوله، على لسان الشّخصية الرّئيسة، الذي بدوره لم يكتفي بالأبيات التي سبق ذكرها فقط بل أكمل القصيدة لما تبقى من أبيات:

---

[1] المصدر نفسه، ص305.

[2] مهدي حمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1990، ص99.

محجّبُ، لــو ســرى فـي مثــل طـرّته

أغنته غـــــرته الغـــــرا عن الســرّج

وإن ضللت بليــل مـــــن ذوائـــبــه

أهدى لعيني الهدى صبح من البلج[1]

توضّح الأبيات السابقة، رؤية الشّاعر للمحبّة والعشق الإلهي، الذي هام يطلبه، فعبّر عنه بعدّه نوراً يضيء ولو سرى ليلاً، فلن تغنيه السراج ولا ضوء الصّبح، فهو في حدّ ذاته يحمل في كينونته النّور، وفي المعنى الصوفي للبيتين: "لو سرى وجود الخلق في عالم الكون كان نور وجهه مُغنِياً عن الشموس المضيئة"[2].

نستخلص من البيتين، أنّ الشاعر يتوجّه بخطابه إلى الخالق، فالعشق الإلهي من أبرز خصائص المتصوفّة في شعرهم، تبجيلا ومدحا وتعبيرا عن المحبّة، فعنوان القصيدة هو (لك البشارة) فعتبة العنوان لوحدها، كفيلة بأن نستخلص مضامين النّص الشعري والقصيدة.

استعان الكاتب بالمقطع الثاني، لما له من إيقاع ومعانٍ عميقة، فالسّرد ليس إلا توصيفا لحالة الشخصيات في الرواية، ولكن في مقام التأمّل والإحساس والوجْدُ، كان على الكاتب بأن يستعين بالنّص الشعري، لما له من قدرة لغوية، على خلق تفاعل أسلوبي وجمالي، يضفيه على طابع الرواية وتيمة السّرد عموما، وإضافة شاعرية متميزة على أحداث الرواية، وخلق تنويع لغوي وأسلوبي داخل متن الرواية بالإضافة إلى بناء الصور السردية في الرواية، فالسّرد طوال الرّواية قد يقع في الرّتابة والتكرار، الذي قد يكتشفه القارئ بنفسه، طوال قراءة الرواية من أوّلها لآخرها، فالأسلوب كلما كان متنوعا، كلما أتاح للقارئ بأن يواصل قراءة الرواية، وقد عمد الكاتب في هذه الرواية (عناق الأفاعي) على استحضار الشعر بغزارة نظرا لطول الرواية، وتعدّد الأحداث.

في الرواية احتفاء كبير بالشّعراء، وبقصائدهم، فاستعانة الكاتب بنصوصهم الشعرية كان دقيقا، نظرا لتوجهاتهم الفكرية لمدارس المتصوّفة، ومن أبرز أعلامها، ليس لغاية إدراج نصوصهم وجماليتها في متن الرواية خدمة للأسلوب ومعمار الرواية وحسب، بل له علاقة متينة بالشخصية البطلة أيضاً (فالأمير عبد القادر) من أهم الشخصيات المتصوّفة، في تاريخ الشعر العربي والجزائري ومن أبرز

[1] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، مصدر سابق، ص305.

[2] مهدي حمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، ص100.

مفكّريها وممثّليها، ومادام (الأمير) له نزعة صوفية متميزة، سواء في شعره أو حكمته، كان لزاما عل الكاتب أن ينهل من تراث المتصوّفة، وهذا على لسان الشّخصية، لدعم رأي الشخصية من جهة، وتنظيم أحادث الرواية، فلا يمكن استحضار نص شعري لا ينتمي لتيّار فكري أو عقدي يخالف توجّهات (الأمير)، وهنا عدم تناسب بين السّرد والشعر من حيث القيمة السّردية وموضوع الرّواية.

في هذا السّياق يظهر في ثنايا السّرد، بالتحديد أواخر الرّواية، نص شعري، وكأنه ينتمي إلى خاتمة الرّواية، فالمقطع السّردي كان يصوّر استعداد الجنود لآخر معركة ضد الفرنسيين، وكلّهم عزم على أن تنج خطّتهم وينالوا النصر الذي طالما حلموا به فقد "دبّت بين الجميع حركة دؤوبة بمجرد أن فرغوا من صلاة العصر، كثير منهم عكف على إعداد نفسه للمعركة الفاصلة مع الأعداء فرسان وسيّافون"[1]. عمل السّرد على وصف المشهد السّرديّ، لبيان الأحداث والشخصيات والمكان والزمان أيضاً، وهنا يمكن أن نقول أنّ ركح الأحداث قد أصبح واضحا وجليّاً للقارئ، لذا موضوع المقطع السّردي الذي أسّسه الكاتب، جاهز لتلقي النّص الشّعريّ، الذي اختاره أن يكون مناسباً:

اشتدّي أزمة تنفرجي

قد آذن ربّك بالبلج

وظلام الليل له سرج

حتى يغشاه أبو السّرج

وسحاب الخير له مطر

فإذا جاء الإبّانُ تجي[2]

القصيدة تحمل معاني الدعاء، فالشاعر يدعو إلى الصّبر في الشدائد لما تأتي تباعا، فسيكون الفرج بعدها، فما يصيبك من أزمات وحوادث مقلقة، فسيكون الفرج وذهاب الهمّ، سيأذن الرّبّ

[1] عز الدين جلاوجي، عناق الأفاعي، مصدر سابق، ص549.

[2] المصدر نفسه، ص549.

بالبلج وتزول "وخصّ الليل بالذكر في إرادة الرّمز المطلق به لاشتداد الكرب فيه، وكأنه قال: آذن غمك وكربك"[1].

في البيت الثاني، شبّه المصائب والشدائد بالظلام في الليل، ولكن يحمل في ثناياه سرج "والسرج هي الشمس فإن أنوار القمر مستفادة منها، وغلّبها الشّيخ على النجوم فكلامه فيه تشبيه، وكأنه يقصد أن المصائب وأحزانها الشّديدة لا بد من ان في أثنائها من ألطاف" يذهب معها الغمّ حتى يتفضّل الله بالفرج التّام.

وفي البيت الثالث، إشارة إلى التزام الصّبر في زمن الشّدّة، "لأن الفرج لا يأتي إلاّ في زمانه المقدّر له كالسحابة التي يكون عنها الخصب بنزول المطر لها وقت مقدّر لا تحصل إلا فيه" فينبغي على من يبتلى على الشدائد وإن عظمت ففي أثنائها لا بدّ أن تزول.

عنوان القصيدة هو "المنفرجة"، يحمل دلالات عميقة في الرواية (عناق الأفاعي)، فبعد طول الحرب التي شنّها (الأمير) ضد المستعمر الفرنسي، كان لا بدّ أن يثبّت أتباعه ويعلّمهم الحكمة والإيمان، فالحرب ضد الاستعمار مهما وإن طالت، لا بدّ أن يكون هناك نصرٌ يوما ما، ومن جهة يمكن أن نعدّها قصيدة تحفيزية موجّهة لجنود (الأمير عبد القادر) ليصبروا على البلاء أكثر، فوعد الله للمؤمنين هو النّصر، ما داموا مؤمنين ومتوكّلين عليه.

يتناسب عنوان القصيدة (المنفرجة) مع مناسبة المقطع السردي كثيرا، فقد كانت آخر حرب يخوضونها، وربما الأخيرة لهم وهم أحياء، والكاتب أدرج النص الشعري (القصيدة) في أواخر الرواية قبل الخاتمة بصفحات معدودات، فكان أن اختار قصيدة تناسب سرد الرواية، وخاتمتها أيضا وكأنه يريد رسالة من وراء ذلك كلّه، للقارئ بالتحديد في المقام الأول.

يمكن القول أن هذا الاستحضار للشعر، ساهم في تعميق التفاعل، بين لغة السّرد، ولغة الشّعر، وذلك لما لهما من خصائص، فقد كان الشّعر مُعيناً دوما للسرد، سواء في دفع عجلة السّرد وكسر الرتابة السّرديّة، وهذا لما في القصائد من دلالات وإيحاءات، قد تُعِيلُ القارئ على فهم الأحداث والصّور السردية أكثر، فيتّسع إدراكه لها "فالنّثر ينشد في الغالب غايات عمليّة يجدُّ في

[1] محمد نوري عباس، شرح قصيدة المنفرجة للإمام أبي الحسن علي بن يوسف البُصروي "دراسة وتحقيق"، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج20، ع7، العراق، 2013، ص82.

أثرها ويتعيّن عليه في سبيل تحقيقها أن يقف على أرضية النفع العقلي"[1] وهذا ما يعطيه ميزة المباشرة والعقلانية، ويخضع لقانون الوضوح والدّقة، في حين أن الشِّعر "لا ينسى أن الهدف الموضوعي هو الشّعريّ والشعري وحده، فيجب على الشعر —على رأي هيجل- أنّ الشعر يجب أن يتجنّب كلّ ما من شأنه أن يرُدّنا إلى اليومي وإلى ابتذال النّثر"[2]، فالشّعر فنّ يحتاج إلى تزيينات بلاغية وزخارف، وإيقاع يتميّز به على لغة السّرد، والتّفاعل بينهما (السرد/الشعر) في بناء الرّواية يكون على مستوى المواضيع المطروحة، فالسّرد يقدم للأحداث، والشّعر يعمّق الاحداث، كي يضفي عليها نزوعا دراميا أو غنائيا، حسب مناسبة المشهد السردي وما يحتاجه، أما على مستوى اللغة، فاللغة الشعرية تعمّق التأثير بالفكرة التي يطرحها الشاعر، كما له (الشعر) صفة الرّمزية، فهي تمويه لغوي وحتّى دلالي، لغاية قرائية وإجرائية، فالكاتب/الروائي، يُريد معانٍ في ذاتها، ولكن يصعب التعبير عنها بلغة السّرد، لذا يكون الشّعر هو الملاذ الآمن له، لما يحمله من صور شعرية التي بدورها تفجّر الدلالات الكامنة في اللغة، فهي "صور ليست زينة لا معنى لها، وإنما هي تشكّل جوهر الفنّ الشعريّ ذاته، إنها هي التي تحرّر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم، والتي تبقى أسيرة في يد النّثر"[3] فالصورة إذن تحدّد الإطار العام للشعر وتمنحه خصوصية الفنّية المتفرّدة، وتفعيل اللغة في نطاق شعري ورسم ملامحه.

والملاحظ أن الكاتب واسع المعرفة بالشعر العربي والجزائري معا، فكانت هذه القدرة ميزة في خلق حوار بين الموقف السّردي والبيت الشعري المستحضر في متن الرواية، فكل حالة انفعالية أو شعورية كانت، إلا وتجد الكاتب ضمّن السرد بلغة الشعر، لتأسيس المشاهد والصور الدلالية، ثم إن قيمة العمل الأدبي لا تتمثّل بمقدار تضمّنه العواطف والانفعالات ولا حتى بانفعالنا كقرّاء، وإنّما القيمة لقوة الابتكار والخلق الأدبي، التي تتمثّل في جعل اللّغة قادرة على الإيحاء وامتلاك قوة التأثير"[4]، فالتنوّع اللغوي في الرواية إنما هو رهين لإمكانات الكاتب ودرجة معرفته بقواعدها، فقبل كلّ شيء، فهي تمثّل جوهر وروح الأعمال الفنية، فاللغة تكون في الموسيقى والفنون التي تعتمد على الكلمة، وهي لبّ الإبداع الأدبي وروحه التي تسكنه.

---

[1] أحمد محمد ويس، ثنائية الشّعر والنّثر في الفكر النقدي، بحث في المشاكلة والاختلاف، مرجع سابق، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص56.

[3] جون كوهين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1990، ص54.

[4] شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص71.

في الأخير، من كلّ ما تقدّم يتبيّن أن رواية (عناق الأفاعي) **لعز الدين جلاوجي**، أشبعت بحمولة دلالية وشاعرية، انبثقت عن تلك النصوص الشعرية المبثوثة في متن الرواية، فقد تمكّنت من خلق ركح جمالي، وفضاء نصّي مشعاّ ومحمولا دلالات عميقة وصور، ومعاني صريحة وأخرى في قوالب رمزية غير معلنة، وهذا ما يحيلنا إلى عمق الرواية الدّلالي، والجمالي على مستوى اللغة والأسلوب والبناء، فالروائي استطاع أن ينتقل بلغة النّثر إلى عوالم الشّعرية الناصعة، إلى حدّ أن رتابة وأسلوب السرّد تلاشى في المتن الروائي، بفضل الزخم الشّعريّ، الناتج عن التصوير الاستعاري المكثّف، فالمقاطع الشعرية التي استحضرها الكاتب يمكن عدّها من عيون الشعر (الجزائري والعربي على حد سواء)، فالتفاعل كان على مختلف جوانب دلالية وأسلوبية، صعّد النص نحو بناء متين ومختلف تماما عن التقريرية في غالب الروايات التي يسيطر عليها السّرد، فالكاتب **عز الدين جلاوجي** خاض غمار التجريب في الرواية في مؤلّفه (عناقي الأفاعي)، إذ تمكّن من الانفتاح على عوالم الشعر بما يتضمّنه من تشكيل جمالي متعدّد، وما يحويه من أبعاد إيحائية متشعّبة، فحصل التفاعل الأجناسي بين الجنسين، وتحققت شعرية الشعر في الرواية، فكان البناء ومعمار الرواية متينا ومتنوّعا.

ثالثا: حضور الشعر المترجم

تتمتع الأجناس بحرية أكثر، فلا قيود تُفرَضُ عليها، كما للكاتب أن يوسّع من أفق كتابته في حدود ما يراه ممكنا، ويقوم باستحضار ما يراه مناسبا وخارج مكانه وثقافته ومحيطه اللغوي والاجتماعي، ويسعى وراء ذلك إلى الاطلاع على مختلف الثقافات؛ تاريخها وآدابها، ويحاول الاستعانة والإفادة ببعض من نصوصها بما يثري ويخدم متونه السّردية، فكما نهل من الموسوعة الشعرية العربية، ووظف معانيها، فيمكن أن يصنع ذلك بنفسه ويحفل بنصوص غربية أو شرقية تمثل ثقافات أخرى، نظير خدمة الرواية وتيمتها، وينقلها أشعار لشعراء غرباء ويوظفهم في المتن السردي، فهو يملك حرية التصرّف في طريقة الاستحضار لهذه الأشعار من ثقافة إلى أخرى "فبإمكانه نقل النص الأصلي كما هو دون ترجمة، وبإمكانه كذلك استحضار النّص المترجم دون النّص الأصلي، كما

يمكنه استحضار النصين معا"[1]، وذلك حسب رؤية كل كاتب، وحسب المادة المنقولة وما تضيفه للعمل الأدبي.

قاربنا بعضا من جوانب التفاعل الأجناسي بين الرواية والشعر على مستوى الموضوعات والقصائد التي نهل منها الشاعر، بخاصة الموسوعة الشعرية العربية، في رواية (عناق الأفاعي) للكاتب **عز الدين جلاوجي**، وسننتقل في مقاربة عمل آخر، ينتمي للمدونة الروائية الجزائرية، مختلفة على الرواية السابقة، فلم يرد فيها الشعر الأجنبي المترجم، سواء بصيغته الأصلية، أو كترجمة عن النص الأصلي، على العكس من ذلك نجد حضور الشعر الأجنبي المترجم بكثرة، في رواية (**بحيرة الملائكة**) للروائي الجزائري (**محمد فتيلينة**) الصادرة سنة 2013، ثرية جدا بالنماذج الشعرية الأجنبية، وقد سجّلت حضورا لافتا للانتباه، نظرا لكثرة القصائد الشعرية المترجمة التي استحضرها الكاتب في متن الرواية، فاستحضار الشعر المترجم كان من موسوعة الشعر الفرنسي فقط، وبالضبط قصائد الشاعر (**ألفونصو دو لامارتين**) وقد ركّز على قصيدته الشهيرة (البحيرة) فكان أن تصّرف الكاتب بترجمتها كاملة وتوظيفها في متن الرواية، وخدمةً لموضوعها، والشيء المميّز في القصائد المستحضرة، أن الكاتب تعمّد إدراج أشعار شاعر واحد (**لامارتين**)، لتناسب موضوعات الشّعر مع ما يريده الكاتب على لسان الشخصيات.

يبدأ حضور الشعر الأجنبي في هذه الرواية، من أوّلها فاختار الكاتب أن يدرج النص الشعري في بداية القصيدة، ليس استحضاراً للشعر الفرنسي والنص الأصلي، بل بترجمة القصيدة للغة العربية موزونة ومُقفّاة، فعلى لسان الشخصية الرئيسة (**لامير**) الذي أنشد إحدى قصائد شاعره المهووس به (لامارتين): "لا زال يذكر ما قرأه عن شاعره الذي أنقذه من لجج الماء لامارتين وهو يقف قبالة لحبرته الوادعة الحالمة:

عندما ألقـــاني وحيداً قُربَ ربّي
راغباً في ربط لمـحِ قبـــل نحـَبي
بين أطـــلالٍ، أراها بالأسى ملئ

[1] هناء داود، تداخل الأجناس والفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة؛ قراءة في نماذج مختارة (أطروحة دكتوراه)، غير منشورة، جامعة8ماي1945قالمة، 2022، ص 131.

تـراهـا ســـوف تُمســي نُصب دربـي

وبقـــايا مـن جليـــدٍ وصـــيـــوفٍ

أنسْت الـــوادي الصّغـــير ما بقلبِـي"[1]

تحمل هذه القصيدة عنوان (l'indifférence de la nature)[2]، أو (انفصال الطبيعة) أي استقلالها، فقد قام الكاتب بترجمة القصيدة وتصرّف فيها، وهذا ما نقول عنه أنه إبداع مزدوج، ترجمة الشعر الفرنسي وفعل الكتابة السردية باللغة العربية، ونظرا لثقافة الكاتب الواسعة، وعمق معرفته الشعرية بالأدب الفرنسي، اختار شاعراً ورصد بعضا من قصائده، وقصيدة (انفصال الطبيعة) هي عبارة عن مناجاةٍ للشخصية البطلة، بعد أن غرق في تساؤل فلسفي يبحث عن كُنْهِ الحياة والكون، فوقف أمام البحيرة، يتحدث معها، ويصفها بصفات غريبة، وحتّى يُناجيها، وقد بين الكاتب ذلك في المقطع السّرديّ السابق:

"جاء الجسد كله كحلن مفكك، إذ تطايرت قطعة أجزاء حالمة، هل تراها تلك، قطعة لامير الفضيّة وهي تؤوي في مياه البحيرة... لقد أحسّ لامير منذ الصغر أن أرواح كل الشعراء تذوب في فؤاده"[3] ويدلّ هذا المقطع السردي على أزمة (لامير) الذي ظلّ يبحث عن الخلاص والحرية وينشدها، حتى وجدها في شاعره (لامارتين)، فاختار القصيدة التي يتحدث فيها شاعره عن الانفصال عن الطبيعة واللجوء إلى الربّ وحيدا، قبل الوصول إلى النحب، وراح يصف الأطلال والطبيعة والواد الصغير، الذي شبّهه بالمؤنس الذي أنساه هموم قلبه.

عمد الكاتب إلى توظيف الشعر الأجنبي بطريقة خاصة جدا، حيث قام بترجمة الشعر ونسجه على طريقة العروض والقافية، كما هو معروف في الشعر العربي، وهذه طريقة إبداعية في ترجمة الشعر الأجنبي، ويدل على قدرة وكفاءة الكاتب في الترجمة الشعرية والأدبية، قلّما نجدها ونرصدها في الأعمال الفنّية والسّردية، إضافة إلى تناسب الأبيات الشعرية مع موضوع السّرد، فقد جاء النص الشعري في السّرد، ليعبّر عن حالة الشخصية الرئيسة في الرواية (لامير)؛ فرنسي محبٌّ للفنّ والشّعر،

---

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، دار إبداع للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2013، ص12-13.

[2] André Lagarde , Michard Laurent , XIXe SIÉCLE, Les grands Auteurs Français Du Programme, V2, PARIS, BORDAS, 1964, P17.

[3] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص12.

فكان أن تذكّر خيباته، مستعينا بالشعر الفرنسي خصوصا (لامارتين)، وشعره الرومنسي، الذي يتغنى بالطبيعة والإنسان وهذا ما تجسّد في الأبيات السّابق ذكرها.

تصرّف الكاتب بحرّية في نصّه، حول طريقة استحضار الشّعر في متن السّرد، فلم ينهج سبيل كثير من الكتّاب، كما رأينا في المثال السابق، عند دراستنا لرواية (**عناق الأفاعي**) الذي تراوح ما بين شعر ينتمي للأدب الجزائري، متمثّل في شعر الأمير عبد القادر، وبين الشعر العربي والمدونة القديمة، فلقد خرقت رواية (بحيرة الملائكة) أفق القارئ، فالكاتب ساهم في بناء الشعر الذي استحضره، وتصرّف في ترجمته وبناء القصيدة، وأدرجها في المتن السردي بما تطلبه حلة ونفسية الشّخصية، فالإفادة هنا مزدوجة من بناء متين للغة الشعرية، وخدمةً لسيرورة السرد وأحداثه، واستفاد من طبيعة الخطاب الشّعريّ ودعائمه البنوية لتشكيل صور ودلالات بلاغية تضفي على الخطاب في الرواية جمالية بلاغية وتواصلية مع القارئ، الذي بدوره يتشكل لديه لمحة عابرة عن مضمون الرواية من خلال الشّعر المستحضر في الرواية، الذي فيما بعد يكتشف التفاعل القائم بين السرد والشعر الذي يكتسي الرواية في مجملها، حيث أن في القصيدةّ إشارة لعلاقة (لامير) بالبحيرة التي يخاطبها ويتحدث معها عن همومه وآلامه.

وعنوان الرواية (بحيرة الملائكة)، جاء موافقا للمقطع الشّعري، حيث نشهد توافق بين ما يريد قوله في البيت الشعري وعنوان الرواية، فالبحيرة كانت ركحا للشخصية الرئيسة (لامير) وبنية تقوم عليها الرواية، ولم يلبث أن استعان بالشاعر الفرنسي (لامارتين) الذي بدوره تغنى بالبحيرة في أشهر قصائده، التي كتبها عند موت حبيبته، فكان الموقف متشابها لحد بعيد بين ما عاناه (لامارتين) و(لامير)، وبهذا يمكن القول أن الاستحضار للقصيدة الشعرية من الأدب الأجنبي أدّى دورا كبيرا في الكشف عن موضوع الرواية العام، وهو بذلك يؤسّس لتفاعل مباشر لعتبة النص السردي من خلال العنوان، ومع مضمون الرواية .

لم يقف الكاتب عند الأبيات السابقة، بل واصل استحضار شعر (لامارتين) على لسان الشخصية البطلة (لامير)، ومحافظا على تيمة النص الشعري، الذي جعل من البحيرة عالما فسيحاً يخاطبه خطاب العاقل، وجعل لها صفات إنسانية لترقيتها إلى مصافّ المتكلّم:

والبحيـرة قد ذَرَتْ ما في يديها

من وريقاتٍ بأمـــواج لديهـا

لـم تعد مرآتها —يا ويحها- تُبْـ

ـدي نضارا قد رمت ما عليهـا

مثل أحـجارٍ توفّت بالضِّفـاف

بعدما أصْفرّت من جانبيهـا[1].

يعبّر المقطع الشّعريّ على لسان الشّخصية البطلة، عن البحيرة الرّاكدة التي تركت ما في يدها لتذروه الرّياح، كالأمواج التي تخرج ما في جوف البحر وتسرّحه على الشاطئ، كأنها تتخلص من الأوراق التي تزيّن البحيرة ورمتها، بالرغم أنّها تضفي جمالاً عليها، فتصبح تلك الأوراق في ضفاف البحيرة تشبه الأحجار المنسيّة المصفرّة من التآكل والنسيان.

الأبيات الشعرية وضّحت أكثر موضوع الرواية العام، فالبحيرة بنية قارة في الرواية، يقوم عليها السّرد وتيمته، وتفاعل مع عنوان الرواية أيضا (بحيرة الملائكة) فقد جاء العنوان عبارة عن خبر مقدم عن مبتدأها (الملائكة)، وفي تقديم الخبر دليل على أهميته الموضوعية والدلالية، الذي نكتشفه في الرواية، عبر التفاعل بين السّرد والشّعر، حيث أن الشّعر أُسندت له وظيفة مجازية التي تضفي على البحيرة صفات إنسانية، وتصوير نفسية الشخصية البطلة (لامير) وأحاسيسه، فصعبٌ على السّرد أن يلتقط الصور وراء الكلمات، نظرا لخصوصيته البنائية والأسلوبية التي تعتمد على التقريرية والمباشرة، عكس الشّعر حيث يميل أسلوبه إلى التكثيف المجازي، لخلق صور لها إيقاع متمايز من شأنه أن يساهم في انفتاح الرواية أكثر نحو المتلقي، فتفسح له قراءة جديدة ورؤية جمالية أكثر للمتن السّرديّ، كما تتيح للقارئ معرفة واسعة بمضامين الرواية، فالقائل معروف ثقافته وانتمائه، وذلك بإشارة الروائي دوما لمصادر الشعر الأجنبي الذي يوظّفه، فبفضل هذه الإحالة في متن الرواية التي يضعها الكاتب، لذا نشهد تفاعل على مستوى المضمون السردي مع مضمون الشعر والقصائد التي تعتمد على بنية موضوعية مشتركة وهي البحيرة ووصف الطبيعة.

يؤدي السّرد وظيفة التفسير والتوضيح، بخصوص انفعالات الشخصية الرئيسة (لامير) فبعد انتهاء القصيدة مباشرة، يأتي مقطع سردي ليصور الشخصية وتفاعلاتها، أو عبارة عن خاتمة تقريرية لما أضافت له حالة الشخصية الرئيسة فقال الرّاوي: "انتظر لامير مُحدّقاً بعين عادت إليها الحياة،

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص13.

جوابا ليُصغي إليه، ولكن وكأنّ الموت محيطٌ بالجواب"[1]، فصور المقطع السّردي انفصال الكاتب عن الحياة والطبيعة معا، وهذا يتوافق مع عنوان القصيدة (انفصال الطبيعة)، فقد بقي (لامير) مدهوشا ومستغرقا في خياله، حيث لاشيء يراه سوى صورة الموت المحدّق به.

وقد ساهمت إشارات الروائي السردية، حينما يذكر الشاعر الذي يوظّف قصائده (لامارتين) فيبرز ذلك بمقطع سردي: "لا زال يذكر ما قرأه عن شاعره الذي أنقذه من لُجج الماء لامارتين"[2] في بيان موضوع الرواية وثيماتها، فهو يمنحها تكثيفا دلاليا، وخلق عناصر المتعة القرائية، وعنصر الخيال والتشويق، فالتفاعل المباشر بين السرد والقصيدة، هو من أضفى عيها طابعا جماليا وأسلوباً متمايزاً يتفاعل مباشرة مع المتلقي.

بعد أول قصيدة وظّفها الكاتب، تأتي قصائد أخرى، قصيرة ومطوّلة، وقام بتجزئتها لأبيات منظومة مُقَفّاةٍ، غاص مع الشخصية أكثر في لجج لامارتين، عبر شخصية البطل (لامير)، فوضع (لامير) نفسه مكان شاعره المفضل (لامارتين)، الذي بدوره هام بحبيبته (ريفيلا) وقد وضّح المقطع السّردي ذلك: "بكى لامارتين، منذ ثلاثين عاما، على ريفيلا ملهمة شعره وإحساسه"[3]، وقد كان الموقف الذي عانى منه شاعره لامارتين، حينما هجرته حبيبته، له أثر كبير على نفسيته، وعلى قريحته الشعرية كما يذكره الشخصية البطلة (لامير)، وسرد ما جرى له والحوار الذي دار بين ريفيلا ولامارتين وهو نفسه الذي تمنّاه لامير أن يدور بينه وبين حبيبته ، لكي يكشف لها عن حبه لها، وولعه بها، فقد كان بعيدا عنها يعالج في باريس وهي في الجزائر تنتظره، ولكن الشخصية البطلة بقت لصيقة بأحاديث لامارتين حين اكتشف أنه يتحدث مع خيالات حبيبته وليس مع حبيبته التي رحلت منذ زمن بعيد، وتجسد في المقطع السردي قبل القصيدة، فالكاتب مهّد للشعر بقوله: "كان يتحدث إلى السّراب، إلى اللحظة الضائعة إليها.. إلى ريفيلا، وبدأت وشائجه تبعث بما تختزنه:

على الجبل دوماً وعلى ضلّ الشجرة العَتِيقة
غَداة الغروب أحزاني للقلبِ رَفِيقة
أجُولُ دون وعي بِنَاظِري على الرَّوابي

[1] مصدر سابق، ص13.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص12.

[3] المصدر نفسه، ص18.

هـــــوى كلـوحـــــة خيـطـت بأثـواب الـغـيـاب[1]

يبدو جلياً أن القصيدة تعبّر عن حزن الشّاعر، وتأثّره أيّما تأثّر، فالجبل مكان العزلة والصفاء فقد تذكّر فيه أحزانه وقت الغروب، ويكشف تيهانه في الروابي وفي الدنيا، لأجل حبيبته التي تركته فدخل في غيبوبة التأمّل، ليكشف عمق أحاسيسه للطبيعة، فهوى حزنه من أعلى الجبل كلوحة تملؤها كل مشاعر الغياب.

تحمل القصيدة عنوان (L´isolement)[2] للشاعر الفرنسي (لامارتين)، وتعني (العزلة وحيدا) والتي تحمل في معانيها، حالة شعورية لشخص يعيش في عزلة وحيداً، ومنها ينفجر الإحساس المؤلم بالعزلة، وهذا ما تجسّد في القصيدة، حيث اختار (لامير) الجبل كمكان للعزلة والوحدة، ليبثّ همومه التي آلمته لما حدث لشاعره (لامارتين)، وما هو يراه سيحصل له مع حبيبته ، فكان على (لامير) أن يستنجد بقصيدة لامارتين كي يداوي بها روحه وآلامه، حينما كان في باريس، وقد أبانت القصيدة عن عمق قريحة الشاعر الرومنسية، فالطبيعة ملجئ الإنسان، تصغي إليه وهو يكلّمُها وهذه خصال شعر الرومنسيين من الشعراء، فقد تجسّدت بشاعرية طافحة عند (لامارتين) بِعَدّهِ أهم الشعراء الرومنسيين، الذي تغنّوا بالطبيعة في دواوينهم، وجزالة أسلوبهم، وصدق تجربتهم الفنية في أعمالهم، ودقة تصوير خلجات النّفس، والكاتب اختار هذا اللون الشعري كي يكون أصدق تعبير عن حالة الضياع التي وصل إليها بطل الرواية (لامير)، فكان موفّقا على أبعد حدّ.

عمل الكاتب على استضافة الشعر الرومنسي، حيث عزّز من سيرورة السّرد، وأضفى عليها طابعا شاعريا وجماليا، فتنوّعُ الأسلوب أثرى السّرد، وخلّصه من التقريرية في وصف الأمكنة والأحداث وحالة الشخصية البطلة، فأتاح الشّعر نظير خصوصيته الأسلوبية والبلاغية، بأن يلج إلى دواخل الشخصيات ويطرح للقارئ الاضطرابات النّفسية التي تعيشها، ليعمّق أكثر الموقف السّردي ويندمج القارئ مع موضوع الرواية، فالتنوّع الأسلوبي يؤدي إلى دفع عجلة السّرد، وإثارة المشاهد لتركيب صور جمالية، تضفي إلى حركة السرد، وتشعل لدى القارئ شعلة الإثارة والتشويق.

---

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص18.

[2] André Lagarde , Michard Laurent , XIXe SIÉCLE, Les grands Auteurs Français Du Programme, V2, PARIS, BORDAS, 1964, P17.

ظلّت البحيرة كَثِيمَة تتكرّر في ثنايا السّرد الروائي، فقد اختار الكاتب القصائد بعناية فائقة حتى ولو كان عنوانها مغايرا لما يشير إليه العنوان (بحيرة الملائكة)، ولكن اختياره للأبيات الشعرية كان يضفي دوما إلى ذكر (البُحَيرة) وهذا خِدمةً لعنوان الرّواية، فتكرار ثيمة (البحيرة) يحيل القارئ دوما إلى عنوان الرواية، أوّلُ العَتَباتِ، لذا أكمل الأبيات الأخرى من القصيدة السابقة:

هنـا عـند البحـيـرة الـسّـاكـنـة وَسِعَـتْ مـاءً، قـد غفـا

أيـــن آَزُورْ نَـجْـمَـةُ المَـسَـــا (تُرى) اختارها واصطفى؟[1]

يخاطب الشاعر البحيرة مرة أخرى، بعد أن كان يتكلم مع الجبل في الأبيات السابقة، فيصف شَسَاعة البحيرة الساكنة، المليئة بالماء في وقت سابق، لكن هذه المرة نفد منها الماء، فكان أن تساؤل عن آزور نجمة المسا؛ (فآزُورْ) أسطورة قديمة تتحدث عن بطل يأتي كهيئة الأمير الموعود أو محارب لأجل النور ومحاربة الظلام، فيصنع سيفا يشقُّ به الظلام المطبق، وكأنه ينتظر النجوم لتضيء ليله أو ذهب بها (آزور) إلى مكان آخر.

عمد الكاتب لاستحضار هذه الأبيات، ضمن سياق فرضه الموقف الراهن، لتعبير عن حالة وشعور الشخصية البطلة (لامير)، فهو يعيش آلاما مثل تجربة الشاعر (لامارتين) حيث أن "الشعر يقصد الشاعر فيه إلى التأمل في تجربة ذاتية محضة، أو ذاتية لها طابع اجتماعي لينقل صورتها الجميلة"[2] وهذا يحيلنا إلى أن الأبيات الشعرية جاءت لرصد نقاط التشابه، بين موقف شاعره (لامارتين) وبين الشخصية (لامير) فالشاعر (لامارتين) كابد الحب والشّوق لحبيبته (ريفيلا)، والشخصية (لامير) يعبّر عن شوقه وولعه بحبيبته، وهنا أدرج الكاتب الأبيات الشعرية بعناية ليُقيم تناصاً شعرياً لعقد مقارنة ومشابهة بين التجربتين.

ومن جهة أخرى نكشف عن تفاعل أجناسي بين السّرد والشّعر، فالسّرد يمهّد لحضور الشعر وينفتح على آلياته وخصوصياته، لإثراء المشاهد السّردية في الرواية، والابتعاد عن التّقريرية والرّتابة السّردية، والشعر يستثمر طاقته اللغوية لبناء المشاهد والصور، وتصوير خلجات النّفس والمشاعر التي لا يستطيع السرد أن يصفها كما يفعل الشّعر، فلغة الشعر تعتمد على الخيال، والتّصوير الفنّي والإيقاع الذي يتولّد من خلال الأوصاف والتّعابير، فتقنية التناص التي لجأ إليها الكاتب كإجراء

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص19.

[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 360.

أسلوبي يزيد من جمالية أعماله الفنية، ويسهم في إضفاء لمسة شعرية، حيث الشّعر وسيلة تعبيرية لوصف التجربة الراهنة وتصوير الموقف، سواء في رصد أحوال الشخصيات الروائية، أو في بناء الحالة الشعورية وسبر أغوار الشخصيات المتكلّمة.

معجم الطبيعة يشهد حضورا مكثّفاً في الرواية، من أوّل عتبة نصيّة إلى متن السّرد، فالعنوان (بحيرة الملائكة) يحيل إلى صفة البحيرة، التي أضاف عليها لمسة شاعرية، حيث الملائكة تسكن البحيرة فتضفي عليها طابعا جماليا، وجرسا موسيقيا لدى القارئ المتلقي، فأدبية النّص السّردي تتَّخِذُ من اللّغة وسيلة لصناعة الصّور والأساليب الغير مألوفة، وهذا هو ما يصنع فرادة العمل الأدبي؛ أي الأدبية التي يبحث عنها كل كاتب وروائي، لبناء نصوصه وعمرانها، ولترصيص ثيمات وموضوعات يبني عليها النص السردي، وهنا أراد الكاتب (محمد فتيلينة) أن يعطي لمعجم الطبيعة بُعداً جمالياً آخر فكان أن رصَّهُ في عنوان الرواية ثم ما لبث أن ظهر في متون الرواية، من خلال القصائد الشّعرية التي يكتسي عليها طابع التوجّه الرومنسي في الشعر، فزاوج بين الشخصية البطلة (لامير) والشاعر الفرنسي (لامارتين)، فلم يكتفي بشطر من القصيدة بل أضاف عليه:

على قمم هذي الجبال المتوّجة في الغابة المُظْلِمةِ
رمى الغَسَقُ رغم ذاك آخر أشعّتهُ المؤلمة
وعربة الضّباب لِمَلِيكَةِ الخيالْ
رحلت وقد أنَارَتْ آفَاقَهَا والمَجَالْ[1]

يخاطب الشاعر قمم الجبال الراسيات، التي تعتلي الغابات الكثيفة والموحشة، ويصف مجيء الغسق أشعّته وضوئه الأخير، مُؤذناً بالغروب، هناك تولد مشاعر الحنين والغربة، إلى أن يحين مجيء الضّباب يزحف بأحاسيسه، وكأنّ يجرّ عربةً، يهدي ما فيها للمرأة التي يحبّها الشاعر والمتعلّق بخيالها وصورها، فمرّ الضباب وأنار الدنّيا بياضاً، وقد شبهه بالمرأة المولع بها، التي ما إن تمرّ على شيء إلا وتركت فيه آثاراً، ورحلت كما يرحل الضّباب في المجال.

جدير بالذّكر أن الشاعر (لامارتين) تتجلى في قصائده بوضوح، أهم خصائص الرومانسية حيث يدرج تجربته الشخصية في عمله الإبداعي، ويطبعها بطابع الذّاتية المفرطة، وحتّى يغالي فيها

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص19.

كثيرا، فالقصيدة تحيل إلى هذه الخصائص والسمات، حيث شبه الجبل بالملك المتوّج على عرش الغابة الفسيحة، والغسق مثل صيّاد يرمى صنّارته، وتشبيه محبوبته بالضباب السائر على الطبيعة ومنظره البهي والمغري.

جميع هذه التشبيهات والاستعارات زادت القصيدة شاعرية وخيالا واسعا في تصوّر القارئ، وحتى زيادة عنصر التّشويق في الرواية، فالكاتب ينتقي الأشعار والقصائد بما يلائم نفسية الشخصية البطلة (لامير) حيث كان يتذكّر ما حدث لشاعره (لامارتين) لما تركته حبيبته (ريفيلا)، وهذا ما حصل معه لما حيث ودّعته حبيبته حينما كانت ذاهبة إلى باريس، أحسّ أنها لن تعود يوما، فكان عليه أن يقاسي الشّوق، وما شفاء جراحه إلا بتذكّر ملهمه (لامارتين)، وقد وضّح السرد هذا في المقطع الذي أتى بعد القصيدة على لسان الراوي: "استعرت خلجات لامير وهو ينزف أسى، كأنّه عايش كلّ ما كابده لامارتين"[1]، وهذا توضيح بالمقطع السّردي أدرجه الكاتب، ليحيلنا إلى التعرّف أكثر على الشخصية، وكأنه يخبر القارئ بخلاصة ما ترتّب عن المقطع الشّعري، فالقصيدة لم تصف حالة القائل بتلك التقريرية، لذا السّرد هو من تكفّل بهذا، ورصد أحوال الشخصية الرئيسة من خلال الراوي في الرواية.

دأبت الشخصية الرئيسة في الرواية، على تذكّر الشاعر (لامارتين)، ووضعه كدليل له واختبار ما مرّ به شاعره وملهمه، فكان أن يستعير كثيرا من قصائده وأبيات بعينها، لتشابه الحالة الشعورية والموقف بينه وبين لامارتين، فكان أن يستحضر ويقول على لسانه شعر لامارتين، فهو لم يَخْبُر هذه المشاعر الجامحة، إلا لما حدثت له هو نفسه، فكان اللجوء إلى التناص الشعري بمثابة محاورة للشاعر لامارتين، فقد يكان يحاوره من خلال شعره، فنلحظ قيمة التناص الشعري، فيُؤْتى به من خلال تدعيم بعض المعاني التي يصعب على الشخصية التعبير عنها نثراً، فحضور القصائد الشّعريّة يضيف مصداقية التجربة المعبّر عنها، وجمالية شعرية ورمزية طافحة بالخيال، ورمزية إيحائية على السّرد الروائي.

وفي سياق آخر نجد قصائد (لامارتين)، في سياقات مختلفة وأغراض شعرية أخرى متعدّدة أدرجها الكاتب في فصول الرواية، وهذا الاستحضار الشعري كان مقصده هو التعبير عن آمال الشخصية وطموحاتها، وسبر أغوار مشاعرها، فالتفاعل بين جنسي الشعر والنثر، إنما هو بحث في

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص19.

الخصائص الأسلوبية والجمالية لهذا التفاعل، وصياغته في متن الرواية، خدمة لبناء السرد وثيمة النص الروائي، ولهذا الحضور علاقة مع ما تريده الشخصية الرئيسة وما يحيط بها من ظروف وصور يريد استحضارها عن طريق الشاعر (لامارتين)، ففي القصيدة التي سنذكرها، كانت عبارة عن رؤيا فالشّخصية البطلة (لامير) أخذ يردد قصيدة شاعره (لامارتين) في الرؤى والأحلام:

دونمـا اسـتـنـــشـاقٍ دخلــت في مغارةِ الـضّـــيـاعْ
مثـــل ميّـــــــتٍ قد تَنَاسَـــــاهُ الضّـــــــيـاعْ
في بيـــــتٍ، نَسَـــتْ اسْمَـــه أبـــوابُ القِـــــــلاعْ[1]

يسهب الشاعر في الحديث عن المغارة، التي مثّلها بالضّياع، وشبّه نفسه بالميّت والضائع في البيت المهجور والمنسيُّ، وكأنّ الشاعر (لامارتين) يصف ضياعه في الدنيا مثل داخل المغارة المتاهة التي لا مخرج منها، يصف حالته الشعورية بموجودات الطبيعة، مثل كل الشعراء الرومنسيين الذي يلجئون إلى الطبيعة، يتغنّون بها أو يجعلوها مواضيع أشعارهم، تصف تجاربهم الاجتماعية والإنسانية.

عمد الكاتب إلى استحضار قصيدة (L´indifférence de la nature)[2]أي (لا مبالاة الطبيعة) ويحيل معنى اللامبالاة في القصيدة، حيث المغارة لا تبالي بساكنها، فقد أضاف إليها صفة الضّياع والنّسيان، فيصف نفسه أنه دخل المغارة مثل الميّت، والضياع في حدّ ذاته تناساه، والبيت نست اسمه أبواب القلاع، والشاعر يستعمل الطّبيعة كي يضعها كمعادل موضوعي لحياة ومشاعر الإنسان، ككلّ الشعراء الرومانسيين، وإضافة استعارات وتشبيهات، كي يرتقي بها إلى صفات حسّية وشعورية، وفي بعض الأحيان إلى صفات إنسانية نبيلة، فمعجم الطبيعة ظاهر جليّ في أبيات (دو لامارتين) كأبرز الشعراء الرومنسيين الذين قادوا ثورةً جمالية على الشعر الكلاسيكي القديم، وقدرته اللغوية والبلاغية الكبيرة في وصف الطبيعة وروح الإنسان الشاعرية، وقد أبان عن ذلك في القصائد السابقة التي تناولناها بالدراسة، والواضح على ما سبق أنّ الكاتب قارئ ماهر وبارع للشاعر (لامارتين) حيث دبّج عنوان الرواية من صميم وروح قصائد (لامارتين)، فعتبة الرواية

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص19.

[2]André Lagarde , Michard Laurent , XIXe SIÉCLE, Les grands Auteurs Français Du Programme, V2, PARIS, BORDAS, 1964, P19.

عنوانها، فمنه يُبنى نسق الرواية وثيماتها المتعددّة، (فبحيرة الملائكة) كعتبة أولى يحيل مباشرة إلى الطبيعة ثم يحيل الكاتب في متن الرواية إلى الشاعر (لامارتين)، وقد ذهب هكذا (الكاتب) يرسم ملامح النّص وروحه على التفاعل الحاصل ما بين النّثر والشعر، فثيمة الموضوع مؤسّسة من خلال السّرد والأسلوب الروائي، وما يجعل لها مدلولات وشعرية هو القصيدة الشعرية، حيث الشّعر يعتمد على الاستعارات الحيّة والمجاز والبلاغة في تشكيل صور وأساليب، تُعي النّص السردي في بناء معمار الرواية، ويمكن القول أن الشّعر كان يحافظ على ثيمة النّص السردي، وبالمقابل أضاف على الأسلوب السرديّ قيمة فنّية وبلاغية، فكان لتعدّد الأساليب والصّور الشعرية أثر على الرواية، سواء على مستوى البناء السّردي، فخلق تنوّع وتعالق أسلوبي متعدّد، ومن جهة أخرى كان للشعر فضل في خلق متعة القراءة لدى القارئ، فأزاح التقريرية والوصف الذي هو من صفات النثر والسرد، وحلّ مكانهما اللغة الجزلة والدلالية، أما من ناحية الموضوع العام للرواية، فقد كانت القصيدة الشعرية بمثابة إثبات وتدعيم لرأي شخوص الرواية، فقد استعان (لامير) بشعر (لامارتين) ووظّفه كي يحيل إلى مأساة أهم الشعراء الرومنسيين، وقارب حالته النفسية التي يعاني منها مع ما كان يقاسيه شاعره لامارتين، وتقديم الحالات الشعرية ووصفها بأسلوب جمالي وشاعري، على إثره يسهل على القارئ والمتلقي بأن يندمج مع الموضوع ويتفاعل معه.

أضاف الكاتب أبياتا شعرية أخرى، للتوضيح أكثر وبيان القصيدة التي استضافها في متن الرواية، فموضوعها ينتمي إلى حقل الشعر الرمزي أكثر والاستئناس بالطبيعة، كمعادل موضوعي والاقتباس قد يشكّل صورا مبهمة، إذا لم يذكر كامل القصيدة أو يتمّم الأبيات الشعرية من القصيدة لذا واصل استحضار الأبيات من قصيدة (لا مبالاة الطبيعة):

عـــاودت الـــــدخول كمجهول في بيت الضّيــاع
فــي لمـــــح البصـــــر أبصـــــرت الســـــــتارْ
ليعود إلـــــيّ جامـــدا كشـــــــظايا المنـــــارْ
يـــا هــيكلاً لغبطـــةٍ فـــــــي الأرض الـمُبهمة
وا أسفاه! لم سافرت لم؟[1]

[1] محمد فتيلية، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص19-20.

عاد الشاعر إلى مغارته مرة أخرى، ولم يخلع صفة الضّياع على نفسه، وأضاف إليها صفة المجهول، لعلّه يجد النور والأمل مرة أخرى، لمح ستاراً، لعله يحمل في ثناياه قبساً من شعاع، ولكن خاب ظنّه مرة أخرى، فقد ارتدّ إليه جامدا لا ينبس بأي شيء، إلى أن تأوّه أسفاً على ذهاب بصيص الأمل الذي ظلّ يتبعه.

استخدم الكاتب أحلام الشخصية البطلة (لامير)، ليستحضر شعر الشاعر (لامارتين) في متن الرواية، وأعطاه صفة الشخصية المتحدِّث، ليضيف على الصورة الشعرية بلاغة خطابية وقرائية حيث استحضر القصيدة وقائلها الأصلي، وهذه لعبة ذكية من الكاتب، حيث القارئ يستحضر مباشرة الشاعر (لامارتين) ويلقي الأبيات الشعرية، وإن لم يكن للقارئ رصيد معرفي بمعرفة عوالم الشّعر الأجنبي، فسيحصل على ثيمة الشعر والقائل نفسه للقصيدة، وهنا غاية الكاتب، حيث يعمد من وراء ذلك إلى إقناع القارئ بالدرجة الأولى.

وقد جاء المقطع السّردي بعد الأبيات الشعرية، وأحال الكاتب إلى صورة (الشاعر لامارتين): "وبكى لامارتين وشكا، وأعاد التّحديق نحو مأوى يأوي ما يعتصر قلبه.."[1]، فهي صورة عن لامارتين يكابد مشقّة الضياع والحزن، حيث في أواخر القصيدة تأوّه متأسّفاً، فكان للسرد إضافة تقريرية عن حالة (لامارتين) وكأنّه تأكيدٌ على ما جاء في القصيدة ومضمونها، فيتفاعل السّرد والشعر في تبيين الصور والحالات الشعورية ونفسية الشخوص الروائية، وهذا عبر خصوصية كلّ جنس أدبي، فينهل السّرد من الشعر لغته وأسلوبه، ويستحضره في متن الرواية كلما كان الموقف السّردي يسمح له بذلك أو لغاية جمالية بلاغية خصوصا في الوصف المجازي، واستعمال الاستعارات والمجاز، فالشعر يخوض غمارها بفنّية نظرا لبنيته اللغوية المُحْكَمَة، والسرد يتفاعل مع الشعر في التوضيح والتفسير أكثر لغاية قرائية، فالمتلقي متعدّد، وما يجمع المتلقي العادي والمتلقي المتعدّد هو أسلوب النّثر والسرد.

تفاعل الشعر مع السرد من حيث الأسلوب؛ فتنويع الأساليب من التقريرية الإنشائية التي يتميّزُ بها السّرد والنثر، إلى أساليب الشعر وبلاغته، حيث يعمد إلى الخيال واللّغة العالية الرّمزية والمشبّعة بالدّلالات، واستعمال المجاز والاستعارات، لزخرفة الأسلوب اللّفظي، وإضفاء اللغة الموسيقية على الرواية، لتنوّع لغة السّرد عن طريق استحضار الشعر المكُثّفة في متن الرواية، فيشيّدُ التفاعل

[1] المصدر نفسه، ص20.

الأجناسي بين الشعر والسرد على انقاض الدلالات والصّور الفنية التي تشعُّ لدى القارئ، فالغاية هي كسر رتابة السّرد، والنّهوض بالأسلوب النثري صوب جمالية وبلاغة الأسلوب، فالدلالات المنبثقة عن العبارات الشعرية، تفيض في النّص السّردي بالمعاني الصريحة والمضمرة، وهذا ما يضفي عليها عمقا دلالياً، وبُعْداً جمالياً، كما أن الكاتب **محمد فتيلينة** استطاع أن ينتقل بالرواية من لغة النّثر إلى عوالم الشّعر الخالصة، إلى حدّ تغيب فيه خصائص النّثر، من وصف وأسلوب يطبع عليه صفة التقريرية، إلى عالم يزخر بالمعاني والكلمات، يُزينه الأسلوب الاستعاري المكثّفْ، وقد تمكّن ببراعة أن يترجم ترجمة شخصية للشعر الأجنبي، حيث حافظ على روحه ولغته الشعرية، والأكثر من ذلك أضاف له إبداعاً خالصاً حين ترجمه على شاكلة البيت الشعري العربي، الذي من صفاته وخصوصياته الرّوي والوزن، وهذا تجريبٌ خالص من لدن الكاتب، الذي استثمر طاقاته اللغوية في بناء متن الرواية تتفاعل أجزاءٌ منها الشعر الأجنبي، ويمكن القول عن **محمد فتيلينة** أنه فتح آفاق النص السردي الجزائري على الشعر الأجنبي ومواضيع متعدّدة لإثراء المدوّنة الجزائريّة أسلوبيا وموضوعاتها، أما عن تفاعل الشعر مع السرد، فالكاتب خاض غمار التجريب الروائي عبر روايته (بحيرة الملائكة)، فقد تمكّن من رصد الشعر الأجنبي والانفتاح عليه، فعوالم الشعر بما يتضمّنه من تشكيل بلاغي وجمالي متعدّد، وما يفيض من خطاباته بأبعاد استعارية عالية ومكثّفة، فحدث أن وقع تفاعل أجناسي بين السرد والشعر، وتحقّقت بلاغة الشعر في متن الرّواية.

رابعا: حضور شعر الروائيّ

قد يعمَدُ الروائيون إلى استحضار أشعارهم الخاصة ومن مدوناتهم، فلا يكتفي باستحضار الشعر العربي والشعر المترجم فقط، خصوصا إذا كان الروائي يمتلك مدونة شعرية، قد يحيل إليها في متن الرواية وعمله السردي، وقد يُفْهَمُ من خلال سياق الرواية ومعرفة القارئ الواسعة بالكاتب، لذا لا ينحصر حضور الشعر في الرواية فقط في أشعارٍ من مدونات لشعراء مختلفين، بل يمكن للكاتب أن يساهم بتوظيف أشعاره وقصائده في متن السّرد، وقد يختلف ما بين لحظة كتابة وليدة التأثّر بِتيمَةِ الرواية وموضوعها، فينسج الكاتب خلالها أساليب شعرية بلغة جزلة شاعرية، وقد يستلهم قصائد سابقة من أعماله، فيدرجها في متن الرواية، حسب ما يقتضيه موضوع السّرد، والموقف السّرديّ الذي يتشكّل خلال الأحداث في متن الرواية.

عمد الروائي (**محمد فتيلينة**) في إدراج بعض من أشعاره في روايته (**بحيرة الملائكة**) ليحقّق تفاعلاً أجناسياً بين النّثر والشّعر، فلم يكتفي بشعر (ألفونصو دو لامارتين) وقصائده المختلفة بل ساهم بكتابة شعرية نظرا لامتلاكه واتقانه لفنّ قول الشعر، وهذا بديهي؛ فحين نجده يترجم أشعار (لامارتين) ويوظّفها في متن الرواية عل لسان الشخصية البطلة، يلفت انتباهنا قدرة الكاتب وميولاته الأدبية لجنس الشّعر، وامتلاكه لغة شاعرية وظّفها على امتداد الرواية، وكأنّنا نقرأ مدونة مكتوبة بلغة الشعر لكن في قالب السّرد، فظهرت مقاطع نركز عليها، حيث استحضر المؤلف شعره الموزون المقفّى، ومن القصائد التي وظّفها نجد:

ما عادت الأصفاد تؤلم قبضتي ما عادت الأحــزان تُؤْرِقُ مُقْلَتِي
سجني فسيح، لا يجول بِعِرْضِهِ إلاّ أسير المحبسين ودمــعـــــتي
... إلا رثاء قـد تـأوّه شعــره بيتاً وبيتينِ، فَـلُـفّـا بـــــزفرتـي[1]

استطاع الكاتب من خلال الأبيات الشعرية بأن يغيّر من مسار الحدث الروائي، ليضيف غرضا جديدا من وراء فاجعة الفقد والألم التي ألمت بالشخصية البطلة (لامير) الذي أفاق على وقع شاعره (لامارتين) وهو ينشد ألمه ويجهش بالبكاء مكسورا ووحيداً وهذا ما نجده في المقطع السّردي الآتي: "سمع لامير من جديد، ملهمه يجهش من أعماق نفسه ببكاء الوحدة، وكأنّه مأسور حقاً ممسكاً بحجيرة اعتصرها قطر عيونه، حتى باحت بقولها المدفون"[2]، فلم يجد الكاتب بُدّاً من التدخّل واستحضار شعره الخاص لغاية أسلوبية وموضوعية، فمنها يخرج من عباءة شعر (لامارتين) ويوظّف شعره، فيتنوّع الأسلوب الشّعري ونوع القصيدة، أما من ناحية الموضوع فقد ذهب بعيدا بالشاعر نفسه (لامارتين)، حيث جعله يتحرّرُ من قبضة النّسيان والضّياع، فما كان للكاتب إلا أن يخلّصهُ بقصيدة وينعطف به صوب الخلاص لذا جاء النص الشعري عبارة عن خلاص من القيود والأحزان معا، ومن غياهب السّجن والأسر.

يمكن القول أن الكاتب (**محمد فتيلينة**) آثر توظيف الشعر الخاص به في هذا المقام للتعبير عن نفسية الشاعر (لامارتين)، فقد سارع إلى فكّ أسره وتصوير حالته الشعورية، فكان للشعر دور في تصوير هذا بدل الاعتماد على النّثر، وفي هذا شيئان نلاحظهما في الرواية، فقد كان التفسير

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص20.

[2] محمد فتيلية، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص20.

والتصوير لحالات الشخصيات الرئيسة في الرواية مسنداً للنثر، فكانت نزعة التقريرية للأسلوب النثري طاغية، ما يترتب عنه التكرار الذي يجعل أحداث الرواية مملّةٌ، فتفقد بدورها شغف مواصلة القارئ للرواية، ولكن الشعر يعيد القارئ للرواية من خلال بنيته الأسلوبية وتأثيره على القارئ، فتولد صور ودلالات جديدة تكسر رتابة الحكي والسرد، وتدفع القارئ إلى المواصلة بدل التوقّف عند أساليب النثر وحرق أحداث الرواية.

تفاعل الشعر مع السرد في الأبيات السابقة أساسا من حيث موضوع الرواية ، فمعروفٌ على شعراء تيار الرومنسية المغالاة في الألم والحسرة، فكان على الكاتب أن ينعطف إتّجاهاً آخر

خلاف ما تريده الشخصية (لامارتين)، وحفاظا على روح الشخصية في الرواية، لأن المتتبّع للقصائد التي استحضرها الكاتب في الرواية، كانت توحي بإطفاء شمعة (لامارتين) حيث نلمس مغالاة واضحة ترمي بالشاعر صوب المجهول ونقطة اللاّعودة، ولم يلبث أن تصرّف الكاتب وغيّر هذا المنعطف صوب حالة شعورية جديدة، وإعادة الشخصية للمشهد السردي وللرواية، ومن منطق آخر حيث الحاجة إلى كسر رتابة النثر، "كما يمكنها أن تشكّل ملمحاً ميتاقصّياَ سواء كانت منسوبة إلى شاعر آخر كشكل من أشكال التناص، أو شاعر له حضوره الداخلي كشخصية من شخصيات الرواية"[1]، وهذا ما تجسّد في متنها، فكان للكاتب أن أضمر شعره تحت لسان الشخصية التي تكفّلت بالقول.

وفي سياق آخر يتفجّع (لامير) وتتفجّرُ قريحته الشعرية، ليداوي نفسه من جديد، فقد تذكّر آلامه مع صديقه (نور)، فما كاد نور يكمل حديثه الممزوج بالرّفق والتأنيب على صديقه لامير حتى انتبه رفقة لامير عبر النافذة "وشاهدا عصفوراً وثب رفقة رفيقيه على غصن الشجرة المطلّة.. ليوقظ الطائر في نفس لامير أسى الشّعر من جديد:

ثَوَت الأطيارُ بالغُصن النّدي وأحاديثِ الهـوى فـي الموعـد
شَكَتِ الأفنانُ أسرار الهـوى فَغَدَت سرّاً سيُمْحى في غَـدِ
كَأَمانِينا سَيَفنَى حُلْمُـــهَـــا وسيبقى الحبُّ رسماً فـي اليـــدِ[2]

[1] محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية؛ مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي (ج م)، كلية أكاديمية للتربية باقة الغربية، 2011، ص140

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص76-77.

جاءت الأبيات الشعرية لتلخّص مضمون المشهد، فالشخصية تعبّر عن الحالة الشعورية لـ (لامير) بالموازاة مع المشهد الذي رآه الرفيقان، حيث العصفور وثب مع رفيقيه فوق غصن الشّجرة وكأن (لامير) شبّه ذاك المشهد بما يحصل معه، وكأنه تعبير عن المحبّة والشّوق والبحث عن الحنان الذي ينشده (لامير)، والملاحظ أنه هناك تطابق مع حوار الشخصية (نور) مع صديقه (لامير) وكانت الأبيات الشعرية توصيفاً مجازيا واختصاراً لحالة (لامير) وما يريد التّعبير عنه.

استحضر الكاتب شعره الخاص كي يزيح عن الشخصية الرئيسة (لامير) عقدة الارتباط بشاعره (لامارتين) فقد جرفه إلى أحزانه وأشعاره، بل وأضحى (لامير) يستحضر قصائد شاعره وملهمه ثم يضع نفسه مكانه، وكأنّه يتقمص الدور والحالة الشعورية، وكان على الكاتب أن يتدخّل ليترك الشخصية تسبح مرة أخرى في عالم الرواية، فالموضوعات متعدّدة في متن الرواية وأحداثها، فكان على الكاتب أن يتصرّف وأن يدرج شعره الخاص بما يتناسب وأحداث الرواية.

ولم تتوقف الأبيات الشعرية، بل أضاف عليها الكاتب من شعره، فقد اختار قصيدة طويلة كي يضيف عل المشهد السّردي نوعا من الشاعرية، لأن الشخصية البطلة تأثرت أيّما تأثّر:

أطيور العشق؟ إنسي ما مضى ودَعِ الـذّكـرى ببـابٍ مـوصَدِ
وتعـالي نقـتفي فُلُك الـسّمـا لنُعيـدَ الأُنْـسِ قَبَـلَ المـرْقَدِ
بـــترانيـم سيـنسـى سحـرهـــا نَغَم الحَادِي لِيُمْسِي سَرْمَـدِي[1]

والملاحظ أن الأبيات الشعرية هي خطاب للطيّر، يدعوه الشاعر بأن ينسى الماضي ويغلق على الذكريات ويوصد عليها، ويدعوه أيضاً إلى اقتفاء أثر الأفلاك والنجوم، لتعود أيّام الأُنسِ وترانيمها وسحرها السّرمديّ.

ومن اللافت أن الأبيات الشّعريّة رسمت لوحة فنية بارزة، فقد أعاد الشاعر رسم المشهد الذي وقعت ناظرهما عليه، فكان أن رسم الشاعر بالكلمات مشهدا استعارياً لِتَجُودَ قريحته شعراً، وبشكل متسلسل قارب الحدث المشهدي وما يقاسيه (لامير)، فالتأثّر هو الذي دفعه لقول أبيات الشعر.

وماتزال القصيدة طويلة معبّرة عن المشاعر التي فاضت بها روح وخيال (لامير)، وفتح باب الماضي والذكريات، وما قاساه وهو يستذكر شاعره وملهمه (لامارتين) حينما يتغنى بالطبيعة ويلجأ

[1] المصدر سابق، ص77.

إليها لِتُواسِيهِ في مُصَابِهِ وتنزع عنه آلامه التي ما فتئت تفتك به، ومشاعر الشوق، ففي آخر أبيات القصيدة يذكر ذلك:

أطيـــــوراً رافـــقـي ريـح الـصّبـا لتعـــودي نحـــو طيب المـــوْرد
لرُبـــّى الأشـــواق أُنْسا فـي الضّحى لأصـــيـــل الذكريـات الـمُبْعـــدِ
فـنـرى الـذّكـــرى بصُبحِ نـــــاعمِ ونـــرى الآتـــي بـــأحلى مشهدِ[1]

ومزال الشاعر في هذه الأبيات يخاطب الطّير (طير العشق والحبّ)، ويذكّره بأيام الماضي والصّبا وينشد الأطيور له أغاني الحنين والأشواق، فلربّما يتغير حاله وأحواله، وكأن (لامير) يريد أن يغيّر الماضي بحاضره ويحلم بذكرى ربما تأتي بأحلى أيامها وتُنسيهِ الذكريات الأليمة، ولهذا عمد الكاتب بإدراج الأبيات الثلاث الأخيرة وينتهي عندها المشهد والفصل في الرواية، فكأنّهّ أخرج الشخصية الطبلة (لامير) من الضياع والاندثار في الرواية، فجُلّ الأشعار في الرواية التي استحضرها الكاتب على لسان الشخصية البطلة (لامير) كانت من قصائد (لامارتين) الشاعر الرومنسي الذي يُغالي في الأسلوب والضّياع معاً، فكان أن اهتدى الكاتب إلى شعره الخاص به كي ينعرج بالشخصية صوب تيمة أخرى كي ينقذ بطله وينحرف بالسّرد أيضا للمواصلة في نسج أحداث الرواية.

وفي سياقٍ آخر، يعمد الكاتب إلى نسج شعره الخاص بما يتوافق والمشهد السّردي، مثلما فعل مع الأبيات الشعرية السابقة، حين يصف نفسية الشخصية البطلة أو يضيف على الشخصيات نوعا من الصفات الجديدة (الأمل، التطلّع للمستقبل) بعد أن كانت تحمل النّقيض تماماً، ولم يقف عندها الكاتب وحسب بل راح يصف الأمكنة وأوصافها، واندمج مع المكان وما ينتجه من دلالات ومع شخصيات أخرى في الرواية، فحين التقى (لامير) مع (مارغريت) في فرنسا ودار الحديث بينهم حول فرقة موسيقية تعزف الفلامنجو، فكان (لامير) أن قال لها: "أتعرفين؟ يقولون إن معزوفات الفلامنجو أندلسية عربية في الأصل"[2] ومن هنا تراءى في نظر (لامير) بأن يقنع (مارغريت) بما يقوله حتى صدح بأبيات شعرية:

أيهـــا الـسّـاقـي أَعِـرني مَـسْمعاً أيـن آســـي كـيْ يُداوي وِحْـدتـــي
كـــم بكيـــت اللّـيل أزجُـــو طيـفَـهُ

[1] المصدر نفسه، ص77.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص141.

وَيْـــحَ قَـلْبِـــي كيـف يـلقـى حتفهُ
كـــالـهـوى أضـحت عُيـونٍ سَـيـفْـهُ[1]

تحيل القصيدة إلى الموشح الأندلسي (أيها الساقي إليك المشتكى) لابن زهر الأندلسي، فتُعدُّ من عمق تراث الشعر العربي الأندلسي، فالكاتب اهتدى إلى نسج قصيدةٍ على منوال الموشح الأندلسي بتصرُّفْ، وهذا اللون الشعري بما يسمى قصيدة المعارضة؛ أي أن الشاعر يكتب قصيدة يعارض بها قصيدة أخرى شهيرة، فيكتب على منوالها، سواء يحافظ على موضوع القصيدة، ويكمل عليها، أو يحافظ على الوزن والإيقاع ويكتب في موضوع آخر وتيمة يريدها قاصداً.

نلاحظ أن الروائي تصرّف في استحضار الشّعر بما يتناسب والموقف السّرديّ، فالحديث كان حول الفلامنكو كأحد أشهر الموسيقى في عالم الموسيقى والغناء، فكان الروائي على لسان الشخصية البطلة أن يدرج سياقا مناسباً لغاية إقناع الشخصية التي ظهرت في متن النص، ومن جهة أخرى إمتاع القارئ بأساليب مبتكرة وأشعار لم يطرقها قبلاً، فاستثمر الروائي موهبته الشعرية واطلاعه الواسع، ليس استحضارا للقصائد وحسب، بل وكتابة أشعار أيضاً، فكان الإبداع الروائي على مستوى الأسلوب وخلق فنية أسلوبية وجمالية ولدت من الصور المكثّفة الناتجة عن الدلالات المبثوثة في النصوص الشعرية.

وعموما يمكن أن نقف على كل ما تمّ دراسته من النماذج التي استضافت الشّعر في روايتي (عناق الأفاعي) للروائي عز الدين جلاوجي، وبحيرة الملائكة للروائي (محمد فتيلينة) على استنتاجات يمكن أن ندونها في شكل نقاط منها:

-لم يقتصر الحضور الشعري في المدونتين على الشعر العربي، بل تعدّاه إلى استحضار قصائد أجنبية خصوصا في رواية (بحيرة الملائكة) التي عرفت احتفاءً بقصائد لشعراء أجانب وانتقاء أبرزها لخدمة المضمون السرديّ

-استحضار نماذج من قصائد شعرية جاء ليبرّر مضمون السرد، فغالبا كان تدعيما لحجج تريدها الشخصيات الروائية، وفي مواضع للحكمة والنّباهة تتزين بها الشخصية، والروائي لم يستحضر الشعر إلا بدقة متناهية خِدمَةً للأسلوب الروائي وسياقه.

[1] المصدر نفسه، ص141.

-أدى الموضوع الروائي وطبيعة الشخصيات في الرواية دورا غاية في الأهمية في رسم ملامح الشعر الذي يجب أن يستحضره الروائي، وانتقاء القصائد الشعرية التي تتماشى مع بيئة وثقافة الشخصية الروائية في المقام الأوّل.

-عملية استحضار النصوص الشعرية في الروايتين جاء على وجهين:

*بطريقة مباشرة: حيث يستحضر الروائي القصائد دون تصرّف منه حفاظا على النّص الأصلي وقيمته

*بطريقة غير مباشرة: فتم توظيف معاني القصائد واستثمار ذلك بما يتوافق وتيمة السّرد الروائي

-عرفت رواية (بحيرة الملائكة) خلاف رواية (عناق الأفاعي) استحضاراً للشعر الأجنبي والتصريح بمصدره، والجليُّ أيضاً أن الروائي تصرّف في إبداع قصائد أخرى، ولم يقف هنا وحسب بل ترجم القصائد التي استحضرها من النص الأصلي.

في الأخير، يمكن القول أن الروايتين (عناق الأفاعي) و(بحيرة الملائكة) قد حقّقتا شعرية خالصة في متونها وبناء معمار الرواية، نظرا للشعر المبثوث في ثناياها الذي حقّق تفاعلا أسلوبيا بين النثر والشعر، وانفتاح الفضاء النّصي يزخر بأساليب متنوعة ومكثّفة، وخلق دلالات تعمّق من الحدث الروائي وتضيف له بُعداً جمالياً، وقد استطاع الروائي (عز الدين جلاوجي ومحمد فتيلينة) بأن يرتقي بالرواية إلى ثيمات وأبعاد شعرية لنصاعة رواية جزائرية لا تتكّأ فقط على أسلوب السرد وتقريرية النّثر بل أضافوا لمسة شعرية كمكوّن أساس في بناء معمار الرواية وأسلوبها، وقد حقّقا تجريبا إبداعياً حيث مزاوجة النثر مع الشعر لتحقيق التفاعل الأجناسي لغاية تشكيل جمالي متعدّد، وثيمات وأساليب لإضفاء إيحاءات وصور استعارية مشبّعة بالمجاز لتحقيق التفاعل بين السرد والشعر ولتحقيق غاية إبداعية حيث الشّعر تتحقق شعريته والسرد يضفي على النص الروائي أدبيته.

الفصل الثالث: تفاعـــل الـرواية والمـسرحـــية فـــي رواية (بحيرة الملائكة) للروائي (محمد فتيلينة)

أولا: الحوار

ثانيا: الارشادات المسرحية

ثالثا: الحدث المشهدي

تمهيد:

تُعدُّ المسرحية الجنس الأدبي الذي ظهر عند اليونان، فقسّموه إلى نوعين مأساةٌ وملهاة، وقد نشأ المسرح من صميم الطقوس والاحتفالات الدينية، ولم يلبث أن أضحى لدى الإغريق مظهرا من مظاهر الفنّ، حيث قدموا العروض المسرحية في جو احتفالي جماعي، كفعل موازي لما كان سائداً يشبه إلى حد بعيد الطقوس الدينية، أما فيما بعد انتقل المسرح إلى الرومان، حيث استلهموا المسرح من نظرائهم اليونانيين، والملاحظ أنه لم يحِدْ عن وظيفته الدينية، فقد وُظّف لصالح الكنيسة كوسيلة تعبوية للجماهير خوفا من هروب مريديها.

ويمكن القول أنّ المسرح انبثق عن الطقوس الدينية، وأنه بمثابة رسالة أخلاقية واجتماعية، "ولعلّ المسرح بقي يسعى لتحقيق هذا الاندماج الذي بات منطلقاً للمسرح من الإغريق"[1] إلى حين برزت نظرية الملحمية في المسرح التي دعت إلى تحطيم الاندماج، والتخلي عنه وإشراك المتلقي في المسرح، وجعله فاعلاً؛ فالجمهور أضحى يشارك في العرض المسرحي ولم يضحى متلقيا سلبياً، كما يمكن القول أن قارئ المسرحية يتطلّب منه جهداً ومعرفة واسعة بطبيعة وخصوصيات المسرح والأداء والإخراج المسرحي، كما لا يجب إهمال إرشادات المسرحية، التي تبدو صغيرة وتافهة، لأن المؤلف يعتمد عليها ويركز على أداءها كمفاتيح للشخصية ومواقفها، كما يتّفق جميع القراء والنّقاد على أن المسرحية ليست أدبا للقراءة وحسب، بل "يتم تحويلها على خشبة المسرح فتغدو عرضا عياني"[2]، والمختلف عن السابق هو كسر الخطية الشعرية وكتابة المسرحية نثرا، وانتهى مفهوم البطل الفردي واتّجهت البطولة للجماعية كما في المسرحيات الواقعية وغيرها.

والمعروف أن جنس المسرح سبق جنس الرواية بقرون عديدة، فالرواية من الأجناس حديثة التنشئة مقارنة بتاريخ المسرحية التي ظهرت منذ الأدب الاغريقي، وبالرغم من هذا تَقَاربَ الجِنسان ووقع تتداخل فيما بينهما، فالعلاقة بينهما فيما بعد أضحت وثيقة الصّلة، فلهما خصائص وعناصر مشتركة إن لم نقل في معضمها، فالرواية والمسرحية كلٌّ منهما له خاصية بناء هي التي تجمعهم، من أحداث وشخصيات وزمان ومكان، إلاّ أن الفارق الرئيس والجوهري أن الرواية تعتمد بالأساس على

---

[1] حيدر علي الاسدي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في لنص المسرحي، دار أمجد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2019، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص56.

السّرد، فتبني الحدث والزمان والمكان والشخصيات سرداً وتُكتَب ليقرأها المتلقي والقارئ، غير أن المسرحية تعتمد أسلوب الحوار لبنائها، وتُكتب لغاية التمثيل على الرّكح أمام الجمهور المتلقي.

وتنتفي الحدود بين الرواية والمسرحية نظير هذا التقارب الكبير بينهما، ويتّضح أنه يمكن لكل جنس أن يستحضر بعضا من عناصر الجنس الآخر ويصيغه في بناء أحد عناصره، فيمكن أن نجد جنس الرواية يغلب عليها طابع الحوار، بدلا من أهم بنية تتميز بها ألا وهي السّرد، وهي بهذا تقترب أكثر من جنس المسرحية والأسلوب المسرحي بعدّه أحد مقوماتها، وبهذا خرجت الرواية من الإطار السردي إلى إطار الحوار الذي تتميز به المسرحية، كما يمكن أن نجد الرواية ترتكز كثيرا في بنيتها على المشاهد لتقديم الأحداث بطريقة درامية كما نجده في المسرحية التي يكون فيها الحوار يُؤدّى عبر حركات تمثيلية على ركح المسرح، نظرا لأن المسرحية "تتكون من الكلام الذي ينطق به الممثلون، سواء جاءت العبارة عنه في حوار (ردود أو خرجات) أو في مناجاة"[1] وقد يحصل أن نجد في الرواية أحداثًا تحركها الشخصيات التي تفرز عنها حواراً بين تلك الشخصيات أو بين الشخصية وذاتها، والتي يطلق النقاد على هذا النوع بالمونولوج، ويصبح الروائي يؤدي الإرشادات المسرحية أيضا مثل المسرحي، وقد تتشابه فصول الرواية مثل فصول المسرحية من حيث التقسيمات، بحيث أن المسرحية تبني أحداثها في مبنى حكائي، فهناك جزء مهم من الأحداث التي تقع قبل أن تبدأ المسرحية، يُشارُ له في سياق الارشادات في الحوار المسرحي وتعادل ما يطلق عليه الوظيفة خارج السردية، وهو الوصف في السرد الروائي، وهذا ما يجعل بعضا من خصائص الجنسين تشترك في إطار النّصيّة الجامعة.

انفتحت الرواية المعاصرة اليوم على جنس المسرح واستلهام تقنياته، سواء على مستوى الارشادات المسرحية أو الحوار أو حتى الأبطال، مع تغيرات طفيفة تطرأ عليها نظير هيمنة السرد الروائي، فيحدث أن تغدو الرواية باستلهام "ميزة درامية وهي العرض أي رسم الأحداث واختفاء الراوي خلف تلك الأحداث التي تسيرها الشخصيات كما في المسرحية تماما"[2] فيصبح الرّاوي يعمل عمل المؤدّي الدرامي والعمل الروائي يحلُّ محلّ العمل الدرامي، ومن جهة أخرى يمكن أن نقابل بين القارئ والجمهور، فالأول يضع مكانه في مكان الثاني، ومخيلة القارئ تغدو مسرح الرواية، أي جعل

[1] إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، مصدر سابق، ص58.

[2] حيدر علي الاسدي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي، ص145.

ثيمة تقابلية ما بين "ثالوث المسرح (المادة المسرحية–الممثل–الجمهور) وما بين ثالوث كجنس سردي مقروء (المادة الدرامية–الراوي–مخيلة المتلقي)"[1] وتستوعب الرواية وتبتلع الكثير من المبادئ الدرامية والتراكيب الأجناسية أيضاً، بل وتتفاعل مع خصائصها البنيوية والأسلوبية، فاستلهام الرواية لتقنيات المسرحية وتفاعلها معها لاشتراكها في خصائص معينة لأن الرواية تقترب من المسرحية، فلا يحدث أن لا نجد رواية انفلتت من أهم مميزات وعناصر المسرحية على شاكلة الشخصية والزمان والمكان والحدث، فلا يقوم جنس المسرح والرواية إلا بهما، يمكن أن نلاحظ أن هذه العناصر قد أصبحت في باقي الأجناس الأخرى سواء النثرية والشعرية ولكن الرواية مظهر العصر الذي يستوعب باقي الأجناس، لميزة الإمكانات الدرامية المتاحة وتمتعها بالحسّ الدرامي.

وتعدّ الرواية نوعا مستقلا بذاته نظرا لبنيتها الأسلوبية والجمالية، والمسرح كذلك ينطبق عليه الأمر ذاته فيحدث أن يتقارب الجنسان كثيرا بينهما، ولكن يبقى كل جنس له خصوصيته وفرادته الإبداعية ومقوماته الأجناسية التي تجعله مختلفا عن باقي الأجناس الأخرى، ولكن قد يحدث التفاعل بينهما فيمكن أن تستحضر الرواية خصائص ومقومات المسرحية، وتوظفها في المتن الروائي لتقيم معمارها السردي، فالروائي ينتقي مقومات الجنس المسرحي، وهذا بما يراه يتناسب والسرد وثيمة الموضوع الروائي ويعتمد عليه كأساس يدعّم به الأسلوب أو لزيادة جمالية الرواية، وسنكشف عن ذلك خلال هذا القسم من البحث ، وعناصر المسرحية التي استُحضِرت في الرواية الجزائرية من خلال التحليل الموالي الذي سنسعى من خلاله إلى إبراز التفاعل بين المسرحية والرواية من خلال المدونة المختارة رواية "**بحيرة الملائكة**" للروائي الجزائري "**محمد فتيلينة**" أنموذجا.

2.1. الحوار:

تختلف الدراسات والآراء النقدية في وضع تعريف جامع للحوار، فمنهم من ذهب في اعتباره كلاما أو محادثة بين شخصين، ولكن نلاحظ أنه تعريف فضفاض يستوعب كل حديث بين شخصين فلا دقّة في الوصف ولا توضيح لخصائصه، وحتى الدراسات الغربية تباينت الدراسات التي تناولت الحوار فتعدّدت الأقوال والتعريفات، ويرجع ذلك إلى ثلاث أسباب وعوامل نذكرها[2]:

[1] المصدر نفسه، 145.

[2] زهير القاسمي، لحوار في الرواية العربية، در زينب للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2021، ص20.

- **العامل الأول:** تباين التعريفات المنتشرة في الكتب والدراسات التي رام أصحابها مقاربة الحوار، وهو تباين حدّ التضارب أحيانا.
- **العامل الثاني:** التباين في الكثير من التعريفات بين الحديث والمحادثة والحوار؛ وقد أبدت الباحثة (سوزان غلّوز) إلى وجوب "التمييز بين هذه المصطلحات فلا يجب الخلط بين معاني هذه العبارات المختلفة، فالحديث شرود بطبعه..والمحادثة أكثر رصانة..أما الحوار الأدبي فيفترض حديثا لم يحصل البتّة"[1].
- **العامل الثالث:** كثافة المعاني المصاحبة لكلمة "حوار" لاسيما في عصرنا الحديث وهي كثافة تداخل فيها الحوار في شكله القصصي مع الحوار وشكله العام.

ويمكن أن نتبين تعريفاً للحوار (Dialogue)فبعدّه شكلا من أشكال التّواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر "وكلمة (Dialogue) منحوتة من اليونانية (dia) التي تعني اثنين، و(logos) التي تعني الكلام، والحوار من أشكال الخطاب في المسرح يشبه المحادثة، إلا أن وظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات"[2] ومن مهام الحوار أيضا هو انه يقوم بالكشف عن ملامح الشخصيات وما يعتري نفسياتهم وأحوالهم الاجتماعية، والأكثر من ذلك يعمل على تحريك الأحداث.

يعتبر الحوار ركيزة أساس في بناء المسرحية وأحد أهم عناصرها، فله وظائف عدّة لأنه أداتها ووسيلة فنّية مهمة تتمثل في أنه يروي حدث لأشخاص، "ولكن مهمته أن يجعلهم يعيشون حوادثهم أمامنا مباشرة دون وسيط أو ترجمان"[3] وكأن الحوار يجسّد الأحداث ويصوغها للمتلقي، فتتجسد ماثلةً أمامه فالقارئ أو المشاهد يراها تُعرض أمامه تمثيلاً، فيستطيع استيعاب وفهم مضامينها وأحداثها، فلا يمكن الاستغناء عن الحوار لأنه ركن أساس ترتكز عليه المسرحية كتابةً وعرضاً، فهو النقطة المحورية التي تتجمّع فيها بقية عناصر المسرحية.

---

[1] المرجع نفسه، ص21.

[2] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997، ص175.

[3] عثمان موافي، في نظرية الأدب؛ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، دار المعرفة الجامعية، 2000، ص274.

يمكن القول أنّ الحوار ركيزة أساس في المسرحية وأحد تقنياته، فيمكن أن يلجأ إليه الروائي واتّخاذه بنية أساس في بناء معمار السرد الروائي بالموازاة مع السرد، فينهض السرد مستعينا بالحوار كأحد دعائمه فيستحضر أنواع الحوار ليقيم ثيمةً الرواية التي يغلب عليها الطابع الحواري، وهذا ما استغلّه الروائي (محمد فتيلينة) في روايته (بحيرة الملائكة) فاستعان بنوعي الحوار: الداخلي والخارجي، فقد وردا في متن الرواية بشكل لافت لدراسته:

1.2.1. الحوار الداخلي (المونولوغ monologue):

يعدّ المونولوغ نوع من أنواع الحوار يحدث بين الشخصية وذاتها، فهو حديثٌ النّفس للنفس واعتراف الذات للذت في أحيان "فيمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، كما يمكن أن يأتي المونولوغ على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض"[1]، ولا ينتظر المونولوغ جوابا من طرف آخر لذا هو من جهة يرتاد مجاهل النفس للشخصيات، ويغزو بواطن الوجدان للكشف عن حيواتها وأسرارها العميقة، ويصوّر ما تعيشه من صراع وأحاديث وأحلام، وتشريح الظروف التي دفعت الشخصية إلى الحديث مع نفسها، أو تطرح أفكارا وتناقشها، كما أن المونولوغ لا يكشف فقط عن بواطن الشخصيات وحسب، بل يرصد خلجاتها وأحاسيسها وخواطرها، فالروائي يرصد شخصياته ويبني هيكلها من باطنها إلى صورتها، وكأنه يراعي تسلسلا منطقيا باستعمال المونولوغ، فكل شخصية لها واقع خارجي تعيشه مع الآخر، ولكن لها صورة لواقعها الداخلي تتفاعل معه عبر الحوار الباطني.

جاء المونولوغ مع بدايات أسطر رواية (بحيرة الملائكة) طويلاً، فقد استلم الشخصية البطلة (لامير) حوارا مطولاً مع ذاته، فطرح تساؤلات عدّة، حول حقيقة الموت والحياة، حول المصير وكرامات الصالحين وغرائب ما يصنعوه، والملاحظ أنه حديث من جانب واحد ومن طرف واحد لا ينتظر إجابة عن تساؤلاته وأكد المقطع السردي ذلك:

"تُرى هل يعفو الموت عني؟ هل رشّتهُ الحياة لتُبْقِيني معها؟ لطالما آمنتُ أن الأحلام حياة، وأن الملاحم واقع حيّ، وأنّ كرامات الصالحين صدق وكمال."[2]. يكشف الحوار عن عمق المعاني وتصوير خلجات النفس التي يشعر بها (لامير)، فقد كان جثة هامدة قبل أن يستعيد قليلا من

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مرجع سابق، ص494.
[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، دار إبداع للنشر والتوزيع، مصر، 2013، ص11.

عافيته من آثار الحب ونكسته، فكان أن يطرح الأسئلة تلو الأخرى ومواضيع شتى تؤرقه، فقد تهاوى للقاع في بحر هائج من تقلبات الدنيا وأحواله، لذا انزوى وبدأ يفكّر مليًا في ما يدور في خاطره، فقد تهاوت روحه ونفسه وهو يتبع شعاع شاعره المفضل (لامارتين) حيث وضعته الأيام في مقابله، والأمرُّ أن يعاني نفس معاناة (لامارتين) فضرب هائما على وجهه يبحث في الطبيعة عن من ينشده آلامه وأوجاعه، فما كان (لامير) سوى أن يتخذ سيرة (لامارتين) طريقا يتّبعها فيسير فيها حيث سارت بشاعره المفضل، ولكن سقوطه من الحافة مثّله الكاتب بمقطع سردي: "هوتْ في لجّة الضياع كتلة لامير، وكأنها رفات مجموعة"[1]، وكأن السرد والخبر يمهّد للحوار الداخلي، فبناء السرد يتطلب أيضا بعضا من الترتيب المسبّق للأحداث، فتغدو متسلسلة ومترابطة، ففيما بعد يأتي المونولوغ ليقيم علاقة متينة وتفاعلية مع السرد، فينحرف بالسّرد صوب آفاق موضوعاتية لم يطرقها في السرد فتُسنَدُ المهام للحوار الداخلي لتكثيف دلالات السرد، والتنويع في الأساليب، لكسر رتابة التقريرية السردية.

من خلال هذا المونولوغ الذي بدأت به الرواية، يتمكن القارئ من فهم دواخل الشخصية والأحداث المحيطة بها، ويضع القارئ موقع المستكشف لباقي الأحداث أيضا، فالحديث عن البطل في الرواية هو حديث عن أهم موضوعاتها باعتباره المحرك الرئيسي للأحداث، فيمكنه التعرّف أكثر على الشخصية البطلة (لامير) وما يختلج نفسه من مشاعر وأحاديث، وبهذا فالمونولوغ يقدم رؤية واضحة عن موضوع الرواية والتعريف بشخوصها.

وفي سياق آخر من الرواية، تظهر شخصية الشاعر الفرنسي (ألفونصو دو لامارتين) حين يلتقي (الأمير عبد القادر)، فلم يكن لقاءً حقيقياً، بل حوار داخلي تخيّله (لامير) حينما ركب العربة متجها إلى وجهته، فصنع مشهداً متخيلاً جمع فيه لامارتين شاعره المفضّل والأمير عبد القادر في مشهد واحد وكأنهما يُطلّان على البحيرة المنسيّة (بورجي)، ثم عاد يتساءل مع نفسه وهو يرى وجه الأمير عبد القادر ويتصوّر ملامحه وما دار حديثه بين وبين نفسه حينما رأى الشاعر لامارتين: "أهي ذات الرؤية التي عهدتها، أم هي ملامح آدميّ خانتني صورته؟ أليس هذا شاعر الصّفاء؟ بلهوِ ذات الوجه. إن رؤيا المؤمن –لله المنّة–صادقة لا تخيب."[2].

[1] المصدر نفسه، ص11.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص15.

وجسّد المونولوغ مشهداً للقاء شخصيتين (الأمير ولامارتين) في حضور الشخصية (لامير)، فكان أن نقل (لامير) ما دار بين (الأمير) وبين نفسه، وكأنّه هناك مونولوغ داخل مونولوغ آخر استعمله الروائي ليقيم مشهدا سردياً حتى ولو متخيّلاً، فالشخصيات في الرواية تحتاج أن تكشف عن نفسها سواء عبر خطاباتها في متن السرد أو إبراز مواصفاتها وطرحها في الرواية.

انتقل الروائي من المونولوغ الأول ليقدم أولى شخصيات الرواية (لامير)، ثم تكفّلت الشخصية البطلة بالكشف عن الزمان والمكان والأحداث، فمعرفة القارئ للشخصية البطلة (لامير) أضاف أيضا معرفة شخصية أخرى متأثّر بها (لامير) وهو الشاعر الفرنسي (لامارتين)، وهذا من خلال المونولوغ الداخلي للشخصية البطلة (لامير)، ثم ما لبثت أن أفصحت شخصية أخرى عن نفسها (الأمير عبد القادر) ونشأت أيضا من مونولوغ دار بين الشخصيتين (لامير ولامارتين)، وهذا من ميزة الحوار المونولوغ حيث نشهد ترتيب منطقي ومتدرجا، فالأفكار والشخصيات شهدت تسلسلا منطقيا وانسجاما ومتّسقة مع الإطار العام للرواية.

في موضع آخر يزيح المونولوغ اللثام عن الشخصيات ويقدّمها، وأكثر من ذلك يعرّفها بأسمائها وهذا حين يتذكّر (لامير) شخصية (الأمير عبد القادر) حينما تم ترحيله إلى منفاه، فكان أن تساؤل في نفسه وهو يرى (الأمير) أمامه مباشرة يكابد المرض الذي ألمّ به، "وعاد مسائلا ذاته على غير ما اعتاد:

-أهذا هو الأمير، الذي اندفع -إبّان مقاومته-إلى قائد الجند ليُجرده، في لمح البصر من سلاحه ليُفاجأ القائد الفرنسي حينها"[1]، وقد تواصل الحوار الداخلي مطولا، فأسئلة (لامير) كثيرة لكن لا يصرّح بها، فهي أحاديثه مع نفسه فقط، فالمونولوغ حوار ووقفة مع الذات، ولا يحتاج إلى طرف ثانٍ كما يمكن القول أن المونولوغ أتاح للقارئ معرفة شخصية أخرى في الرواية وما تقاسيه أيضا، فقد صوّر الشخصية وحقيقتها، فلا تنتظر الشخصية طرفاً آخر لتقديم الشخصيات الأخرى أو الأحداث، بل تقيم علاقة مع ذاتها لتفصح عن حقائق الأشياء، فيتحرر المونولوغ من سلطة الراوي الذي بدوره يمهّد للمونولوغ بالقول: "عاد مسائلا ذاته"، فالأسلوب السّردي يفصح عن ماذا تفعل الشخصية، وكأنه يهيئ القارئ للاستماع لها وهي تجري حديثاً داخلياً، الذي يقوم بالكشف عن مكامن وبواطن الشخصيات والأحداث والمكان.

[1] المصدر نفسه، ص32.

ولم يقف المونولوغ عند الشخصية البطلة (لامير)، بل عمد الروائي على توظيفه مع شخصية أخرى وهي شخصية (الأمير عبد القادر)، وكأنه يحرر الشخصية من سلطة السرد وسلطة الراوي معاً حينما در صراع داخله نفسه بين تذكّر الماضي والبطولات التي صنعها ضد الاستعمار الفرنسي وبين وضعيته التي هو فيها، منفيّ أشبه بسجينٍ في بلاد لطالما حاربها، فكان أن أتى المقطع التالي ليوضّح للقارئ الصورة الحقيقية لما تفكّر وتشعر به الشخصية: "ولكن الأمير ما يلبث أن يعود لنفسه ليُوقظ همّتها: لا، سوف أتحمّل سجن وحدتي، وسجن حرّيتي، ألست من اختار؟..سأتضرع للمولى، صوماً ودعاءً وابتهالا ورجاءً، أن يرضى بالقبول، وسيجدني، بإذنه، لفتنة مغريات الأجساد من الصابرين.."[1]

ويتّضح للقارئ رباطة جأش الأمير وشجاعته، فهو يصارع ذاته بأن تتحمّل المصاعب والشدائد وحثّها على الصبر، كما يمكن معرفة قوّة إيمان (الأمير عبد القادر) الذي يصرّح مع نفسه على أنه يجب أن يتضرّع ويعتصم بحبل الله لمواجهة مغريات الفرنسيين الذي ما لبثوا في إغراء (الأمير) بإرسال النساء لخدمته وإيقاعه في شركهنّ، ولكن يتّضح أن الأمير متفطّن لخططهنّ، فما كان إلا أن يدعو الله أن ينجيه وأن يصوم ويدعوه تضرعاً.

وعمد الروائي إلى إدراج مقطع سرديّ قبل أن تخوض الشخصية الروائية في حوار مع نفسها فقد سبق المونولوغ جملة: "ما يلبث أن يعود إلى نفسه" فهي إحالة مباشرة على أنّ الشخصية تصارع نفسها في حالة شرود وتيهان، وقد ساهم المونولوغ كثيرا في الكشف أيضا عن الحدث والشخصية والزمان وما تخفيه بواطن الشخصية من مشاعر وأفكار وتطلّعات، كما تتيح للقارئ أن يفهم ما يدور في الرواية من مواضيع وشخصيات، والكشف عن حقائق الشخصيات أيضاً فالملاحظ أن المونولوغ يعطي لشخصيات الرواية مجالاً واسعاً للبوح، وطرح أفكارها وأحاسيسها بكل حريّة.

وتواصل المونولوغ مع شخصية أخرى في الرواية، حين انتقل (الأمير عبد القادر) من سجن (أمبواز) وأصفاد (باريس) فرافقه في الرحلة جندي شدّه الإعجاب من شخصية (الأمير) فحين كانا في الموكب الذي جهزوه لنقل (الأمير) اقترب الجندي منه وهو يرى (الأمير) لأول مرّة أمامه، فأثار هذا الموقف استغرابه وإعجابه الشديد معا، فذهب يحدّث نفسه عن سر تقدير ومكانة هذا الرّجل

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص32.

الذي أعجب به البعيد قبل الرفيق، وقد بين المقطع الآتي ذلك: "كيف لهذا الرّجل الأعرابي أن يحظى بجلال الاستقبال من عظيم فرنسا وأهلها؟ كيف لهذا البدوي أن يملأ الدّنيا بفرنسا ويشغلها؟"[1].

وكشف المونولوغ عن شخصية أخرى معجبة (بالأمير) وسبر أغوارها ومشاعرها، فقد أتاح لنا معرفة رأي الجندي (بيرنار) في شخصية (الأمير عبد القادر)، وقد أبدى تعجّبه منه فكيف هذا الرجل العربي شغل الدنيا وفي فرنسا التي كانت تستعمر الجزائر في ذاك الوقت، وفوق هذا يتم تخصيص استقبال له كاستقبال الملوك، وتواصل المونولوغ بعد ذلك فالجندي (بيرنار) ظلّ يطرح الأسئلة على نفسه فلا يجد لها جواباً، ومن جهة أخرى يكشف المونولوغ لنا نظرة الآخر لشخصية (الأمير عبد القادر)؛ ذاك الآخر الفرنسي المعتدي على الجزائر، الذي من المفروض أنه نكّل بالشعب الجزائري أيّما تنكيل واضطهاد للأهالي، لكن المونولوغ أفسح المجال للآخر كي يرى عين الصواب والحقيقة معا، فكان أن اضطرّت الشخصية الروائية التي تمثّل الآخر بأن تبوح بحديث مع ذاتها بكلّ حريّة وبعيدا عن سلطة الراوي، لذا تكتسب الشخصية مساحة للقول فتكشف عن بواطنها وخلجاتها، كما تشارك في بناء لرواية وتيمتها فتتعدّد الموضوعات والآراء والأساليب.

1.1.2.1. المناجاة (حديث النفس):

يجب الإشارة إلى الفرق بين الحوار الداخلي (المونولوغ) ومناجاة النفس والفرق بينهما، إذ العلاقة بينهما من حيث المناجاة نوع من أنواع المونولوغ، فهي تقنية لتقديم المحتوى الذهني للشخصية مباشرة إلى القارئ من دون حضور المؤلف ولكن مع افتراض جمهور افتراضا صامتا؛ فهي "تفكير الشخصية بصوت عال وبتكثيف وتركيز عاليين"[2].

والفرق بين المناجاة والمونولوغ هو من ناحية علاقتهما بحوار الشخصية، حيث الشخصية تفكر بصوت عالٍ في المناجاة وفي المونولوغ تفكر وحدها، ففي المناجاة يتم التسليم بجمهور حاضر ومحدّد وهذا ما تختلف به عن المونولوغ وتتميز به عنه، حيث تؤدي تقنية المناجاة إلى ترابط الأحداث والأوصاف وغرضه "توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفنّي، في حين أن

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص48.

[2] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص68.

غرض المونولوغ الداخلي هو توصيل الهوية الذهنية"[1] وكما تختلف المناجاة عن المونولوغ بقصر عباراتها عكس المونولوغ الذي يعتمد على العبارات الطويلة في الحديث مع الذات، ولا يوجد جمهور معين كملتقي.

تتوالى في رواية (بحيرة الملائكة) حوارات كثيرة ومتعدّدة، وكان حديث النفس أو المناجاة أحد أنواعها الذي تكرّر كثيرا فيها، حيث عمد الروائي إلى استحضاره كتقنية وبناء الشخصيات الروائية فكانت الشخصيات تناجي نفسها في الرواية كثيرا، وهذا لغاية سردية وموضوع الرواية ومواقف الشخصيات التي لجأت إليه، ومن الشخصيات الروائية التي اعتمدت المناجاة هي الشخصية البطلة (لامير)، فقد كان في صراع مع ذاته دوما يستحضر الماضي ويناديه، ومن أهم المقاطع التي نبدأ بها حينما استحضر شاعره وملهمه (لامارتين) وهو يخاطبه: "ماذا اقترفت من ذنب حتى أكابد الأنّات والأسر والسجن في الحياة؟ مالها الدنيا أسرفت في كيّ معصمي بأغلال الصدّ والشكّ"[2] من خلال هذا المقطع يتّضح أن الشّخصية البطلة تناجي جمهوراً المتمثل في الشاعر (لامارتين)، فيسأله عما حلّ به وكيف السبيل للخلاص، وقد أقامت المناجاة جسراً بين الشخصية المتكلمة وبين الجمهور الموجّه له بالكلام والحوار عامة، حيث (لامير) يتحدث مع خيال يعتقد أنه الشاعر (لامارتين) فلا وسيط بينهما ويُذَكِّرُ أيضاً (لامير) شاعره (لامارتين) بآلامه التي كابدها وهو في بحيرة (بورجي) حين كان يناجي نفسه والدنيا، وكأن (لامير) يبحث عن حلٍّ لإنهاء معاناته واقتباس تجربة (لامارتين) للظّفر بما يريد.

وفي موضع آخر من الرواية، تتواصل مناجاة الشخصية الشاعر (لامارتين)، ولكن هذه المرّة حضور طرف آخر في الحوار، وهو (الأمير عبد القادر) حيث وجّه الشاعر (لامارتين) كلامه للشخصية البطلة (لامير) يذكّره بشخصية (الأمير عبد القادر) وما حلّ به من عذابات وهو في ديار المنفى في فرنسا تحديداً، وكأنه يلمّح له على أن معاناته إنما هي دروس وتاريخ ومواقف: "آه..ما الفرق؟ 2007 و1848 إلاّ أسى القرون. قرونٌ ونصف، والأحزان ذاتها فهاهي الديار التي سكن الشعراء فيها بقيت أثراً بعد عين، هاهو الأمير، وهاهو الشاعر، وطنٌ من سيول وقمم"[3]. يحيل

[1] روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 2000، ص74.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص20.

[3] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص21.

المقطع السردي إلى حوار بين (لامارتين) وبطل الرواية (لامير) فيذكّره بما حصل مع (الأمير) والفارق الزمني الكبير بين ماضي الأمير وحاضر لامير، فالسنوات عديدة تفصل الحقبتين عن بعضهما، ولكن الأسى نفسه برغم توالي قرن من الزمن أو أكثر، فالأمير شاعر كبير وكذا (لامارتين) شاعر يصدح بالشعر في سماء الشعر الفرنسي وفي المقطع السابق المناجاة كانت موجهة (للامير) ولكن موضوع المناجاة كان كلاًّ من (لامارتين ولأمير) فكلاهما شاعر عانى الغربة والاغتراب والألم والشوق.

تعدّدت المناجاة وتفاعلت مع السرد كوسيلة للإخبار، فكان للشخصية أن تسرد منجاتها عبر الحوار والذي يؤدّي إلى نوع من الدّرامية في المتن السردي، كما انه يقيم علاقة متينة بين مناجاة الشخصية وإطار الحدث الروائي في المتن السردي، ويضفي عليه حوارية ودرامية وترتيب للحدث السردي.

وفي مقطع سردي آخر يناجي (لامارتين) ذاته، ولكن هذه المرة يقصد شخصية (الأمير) وكأنه يناديه، لأن (لامارتين) وجد في المكتبة الخاصة به كتاباً يحمل الكثير من الشعر ويحفل به، فكان (الأمير) له نصيب الأسد من الشعر الذي يقرأه (لامارتين)، فلم تكفه ملاقاة (الأمير) ومجالسته حينما كان في غرفة الأمير ومتنقلاً معه، بل ما زاده شوقا للأمير هو قراءة مخطوط شعره أيضاً، فما كان على الشاعر (لامارتين) إلا أن يتذكّر رفيقه وشاعره الذي أثّر فيه كثيراً، وما إن انتهى (لامارتين) من قراءة المخطوط حتى "تنّهد الشاعر منادياً ذاته: ليتك أيها العربي، الآن، تطربني؟"[1]، ومن خلال هذا المقطع الذي يشكّل المناجاة، يتبيّن لنا أن الشاعر وكأنه يتحدث بصوت عالٍ ويخاطب (الأمير)، فالمناجاة تفترض مخاطَباً آخر يتوجه له الكلام والحوار، ويحفر في أعماق ذاكرته ليُفصح عن مكنوناته ويعبّر عن أفكاره بتركيزٍ عالٍ وخطابٍ مركزٍ وهذه هي إحدى خصوصيات المناجاة، بالإضافة إلى سمة أخرى نلحظها في المناجاة السابقة هو قصر العبارة السردية، فقد اكتفى (لامارتين) وهو يناجي شاعره (الأمير) بعبارة تنهّد فيها وتوجّه له بالكلام بأن ليته كان حاضرا أمامه ليطربه.

وفي موقف آخر من الرواية، تتخذ المناجاة من النفس كمُخَاطَبْ، فتغدو النفس هي مكان الجمهور أو تصبح جمهورا افتراضياً متلقياً لحديث الشخصية القائلة، وقد جاء في مواضع عديدة من الرواية، وخصوصا لما تكون الشخصية تبحث عن نفسها داخل الخراب الذي يحدث أو همومها التي

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص31.

تريد الفرار منها في كلّ مرةٍ، فما يكون لها سوى أن تناجي نفسها وذاتها دون سواها، وسنسلط الضوء على بعض منها فقط لكثرتها في المتن السردي.

حديث النفس ومناجاتها يأتي بعد كل حادثة تحدث مع الشخصيات في الرواية، فتبوح لنفسها وتقيم حواراً من طرف واحد فقط لا ينتظر الردّ ولا الجواب، وتكون النفس وسيطاً حقيقيا بين الحوار والشخصية وأحيانا تصبح هي الجمهور الفعلي، فنذكر المقطع الذي وقع فيه ضابط الشرطة حينما فقد عقله ودخل في صراع مع ذاته، فلم يعلم ما يحصل له "واقعٌ هذا أم خيال؟!...ما الجحيم لذي أُلْقِيتُ فيه؟..تُرى..؟"[1]، فقد دخل الضابط في صراع وحالة ذهول مع نفسه، لم يفهم ما الذي يحصل معه لم يعلم بعد هل ما يعيشه حقيقة أم خيال، لذا أضحت الشخصية تناجي نفسها وتبحث عن الخلاص مما هي فيه، تطرح الأسئلة وتفترض أن النفس ممكن أن تجد لها جوابا، أو تقوم بتخليصه، فالخطاب فيه كثير من الحيرة والتّيه، فالشخصية تخاطب جمهوراً وتخاطب نفسها على شكل مناجاة، فلحظة الشكّ والقلق التي تعيشها الشخصية (ضابط الشرطة) توضّحه المناجاة، وهذا من خلال توظيف صيغتي الخطاب والنّداء وهو يرى نفسه في موقف لم يألفه من قبل ولا يدري كُنهَّهُ، فقد كان مناجاة مع النفس ولكن أعطى صورة واضحة وأظهر ما يدور في نفس الشخصية (الضابط) من مواقف وأفكار تجاه ما يعانيه، ومُعبّراً عن الحالة التي هو فيها.

ولم تتوقف المناجاة عند المقطع السابق، فقد آثرت الشخصية (الضابط) على أن تواصل المناجاة مع نفسها، فلم تقف الشخصية عند السؤال حول ما يحدث له فقط، بل أضحى يخاطب نفسه ويبوح بأفكار أخرى "وما ذنبي أنا؟! ما أنا موظّفٌ لست إلاّ.."[2]، فقد تماهت الشخصية مع نفسها وذاتها وتماهت معها إلى أن ذهبت بعيدا في السّؤال على حالها، فهو موظّف في سجن فرنسي، يحقّق مع المتهمين في قضايا يتورطون فيها، ولكن في لمح البصر يجد نفسه مُلْقِياً في القاع السّحيق "ككيسٍ يلمؤه التراب، بأرض يتجمّدُ سطحها يكاد يتجمّد من البرودة"[3] فحاول النهوض من هذا الحلم الذي ظنّه كذلك أوّل الأمر، ولكن لم يفق ولم ينتهي الكابوس هذا بعدُ، فأخذ يصيح ولا يجد تفسيراً عن كل م يدور به، إلى أن بادر بمناجاة نفسه يسألها ويريد منها تخليصه.

---

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص120.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص120.

[3] المصدر نفسه، ص120.

كشفت مقاطع الحوار وأحاديث النفس، عن تفاعل السّرد الروائي مع المناجاة وحديث النفس فقد كان يؤدي وظيفة التقديم للحدث المشهدي، والحوارات التي تقيمها الشخصية الروائية مع نفسها وتّتخذ من المناجاة كتقنية لتقديم ما تفكّر به الشخصيات الرئيسة في الرواية، والتعبير عن أفعالها وأحاسيسها وأفكارها.

ولم تنقطع المناجاة في الرواية، إذ اتّخذت منه الشخصيات الروائية مجالا سرديا للبوح، وحتى الوصف وترتيب الأحداث في المتن الروائي، وتنتقل الشخصيات من البوح الذاتي/النفسي إلى الحديث مع النفس ومناجاتها، ويكون هذا مقرونا بالأحداث في الرواية ولا ينفصل عنها، وقد وردت مناجاة في حبكة الرواية وأحداثها، حينما تم سرقة اللوحة واتّهام الشخصية (لامير) بأنه متورط في حادثة الانفجار التي وقعت أمام قاعة المعارض، فمن هناك بدأت الأزمة في الرواية، وتغيّرت الأحداث صوب اتّجاه آخر حيث وجدت الشخصية البطلة (لامير) نفسها أمام مأزق، وتمّ الزجّ به في السجن على ذمة التحقيق معه.

انتقال الشخصية البطلة (لامير) من السجن إلى جدران المستشفى حينما تأكّدوا من براءة (لامير) من كل التّهم التي تابعته، وحين رقد في المستشفى تذكّر السبب الذي أحدث كلّ هذه الضّجّة والفوضى فما كان له إلا أن يتساءل عن اللوحة وماذا حدث له بسببها التي يجهلها أصلا، ثم تناهي إلى نفسه يناجيها "تُرى ما سرّ اللوحة هذه؟..أسبوعان من القهر، أنسيني على ما يبدو كلّ شيء"[1]، فقد كان (لامير) يصف حاله في حديث ووقفة مع النّفس، فما كان له إلاّ أن يتطرّق إلى موضوع اللوحة التي بسببها فعلت به كل هذا، فأخذ يتحدث مع نفسه بصوت عالٍ وفي موضوع محدد (اللوحة)، وكذا مدّة سجنه التي أظهرها حديث النفس (أسبوعان) وما أحدثت فيه من ضرر، حيث من شدّة وقْعِ هذه الأحداث وسرعتها لم يعد يفرّق بين ما هو واقعي وما هو خيالي.

وقد كانت المناجاة تتماشى مع الحدث السردي الروائي، أو لنقل يعيد ترتيب الحوار وفعل الشخصيات والأحداث، وهذه قيمة فنّية ووظيفة يؤدّيها حديث النفس (المناجاة) لتصوغ حواراً بين الشخصية وبواطنها على شاكلة مناجاة، وتقيم علاقةً إخبارية بينها، فتكون النفس جمهوراً ومتلقياً لحوار الشخصية من دون تدخّل الرّاوي، ولكن المقاطع السردية تُعين المناجاة وتتفاعل معها في بنية النص السردي، ففي الرواية تأتي المقاطع السردية لتمهّد للمناجاة بأسلوب تقريري وإخباري في بعص

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص129.

الأحيان في الرواية، أو تعطي المكان والزمان الذي يدور فيه الحوار والمناجاة التي تقيمه الشخصيات الروائية فتقريبا كل مناجاة تسبقها أو تليها مقاطع سردية للتوضيح (تنهّد مناديا ذاته..وهو بين جدران المستشفى..ذهب كعادته إلى مكتبته)، والكثير من المقاطع السردية التي تصف ما يدور حول الشخصية الروائية.

عمل السرد في الرواية على التمهيد للشخصيات بأن تحاور ذاتها ونفسها، فنشهد خلال ذلك تفاعلا بين السّرد والمناجاة في المتن الروائي، حيث يتم ترتيب الأحداث في الرواية وتسلسلها نتيجة هذا التفاعل، وتقديم الهوية الباطنية للشخصية الروائية، فهنا يتوافق مع المونولوغ بعض الشيء، ولكن يختلف عنه في الغرض الأساس الذي تؤديه المناجاة، التي تعمل على توصيل المشاعر التي في بواطن المتكلمين من الشخصية، ووظيفة مهمة أخرى أسلوبية، فالمناجاة تقدّم الأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفنّي، حيث لا يتجاوز فعل المناجاة كونه يعيد تدوير الحدث الروائي ويتواصل معه في المتن السردي، فلا يتأخر عنه ولا يتقدّم عليه وهذه خصوصية جمالية يقدّمها الحوار مع النفس وخطاب المناجاة للرواية وللسّرد الروائي بصفة عامة.

ويمكن القول أن الراوي نحى بنفسه خارج خطاب الحوار التي تقوله الشخصيات مع نفسها ومناجاتها، وترك الشخصية تتكلم بكلّ حرية ومن دون هيمنته وفرض سلطته عليها، لتعبّر عن خلجاتها وهواجسها وأفكارها، وهذا يحيل إلى مُعطى آخر وجب التّنويه إليه، حيث نستحضر الذي يؤدّي المسرحية سواء ممثلا أو كوميديا على ركح المسرح، فلا يخضع لسلطة الجمهور الذي هو مقابله باعتباره المتلقي الموجود واقعاً، ويسرح بعيدا في خيالاته ويعبر عن ما يراوده من أفكار، فيكشف عن مكنوناته وأسرار النّفس، شعورها ولا شعورها أيضاً، وما يعتريه من هواجس ومناجاة مع نفسه يبسطها أمامه ويصفها ويقيم حوارا علنياً مع النفس وهو حرٌّ على خشبة المسرح، والرواية بهذا تفاعلت مع المسرح حيث اقتبست ووظّفت شكلاً من شكال المونولوغ وهو المناجاة وحديث النفس.

3.1. الحوار الخارجي (Dialogue):

يقوم الحوار الخارجي علة وجود طرفين فما أكثر، ففيه تتناوب الشخصيات (شخصيتان فما فوق) في الحديث داخل إطار المشهد، فهو عبارة عن "تبادل لمقاطع 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 الذي يتم الحديث عنه"[1] فينطلق الحوار من الشخصية المتحاورة التي تبدأ الكلام إلى الشخصية المستقبلة، التي بدورها تعيد صياغة كلام في السياق نفسه للحوار، فالروائي ينقل كلام الشخصيات متقيّدا بأدوات السرد والحرفة النّحوية التي يمتلكها والصياغة الزمنية، فيتأسّس الحوار المباشر على أنقاض فكرة المشهد أيضاً التي تعرض عبره الأقوال التي تفصح عنها الشخصيات، وتطلق عليه أيضاً تسمية الحوار التناوبي، "حيث تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة إذ إن التناوب هو السّمة الإحداثية الظاهرة عليه"[2]، وتتشكل علاقة بين المتحاورين، حيث تربطهم وحدة الحدث والموقف معا، فيصبح هذا الحوار عاملا أساسً يدفع العناصر السردية صوب الأمام، فتتشكّل استمرارية في الحدث أو المشهد، ومرونة في الانتقال فيما بينها بسلاسة، وكذا في المسرحية التي تعمد على هذا النّوع من الحوار في بينتها النصية والأسلوبية، وهو أساس في بناءها سواء كنص يمثّل أو في التمثيل على خشبة المسرح.

يعدّ الحوار الخارجي من بين الأسس التي تقوم عليها المسرحية، باعتباره جزء لا يتجزأ من الرواية أيضاً وبنية مهمّة في البناء السردي، فهو يقوم على التناوب الحواري بين شخصين كملفوظات، فهو من أكثر الخطابات إيحائيةً لأنه يعيد إنتاج نبرات الصوت وينقل ما فيها من مختلف أشكال الحذف والأقوال، ولكنّه بالرغم من ذلك كلّه "لا يكون مستقلاً عن الراوي (...) ويبقى في نهاية المطاف تحت مسؤولية الرّاوي"[3]، عكس الحوار الداخلي والمناجاة التي تكون منفصلة عن الراوي ومستقلّةً عنه، فالحوار الخارجي له مسافة بين متخاطبين اثنين أو ثالث، فالمقام الحواري يعود لأول نقطة بدأ منها الحوار، وهذا ما لا نراه في المونولوغ حين تغوص الشخصيات في بواطن عوالمها.

يدعم الحوار الخارجي البنية الأسلوبية في المسرحية بعدّه أحد مرتكزاتها، وأيضاً اعتمد عليه الروائي للنهوض بنصوصه وبناء معمار الرواية، وهذا إثر التداخل الأجناسي الذي حطّم الحدود الأجناسية بين الأجناس الأدبية وكذا الأنواع، فكان أن نهلت الأجناس دعائم بعضها البعض، فتجاوزت البنى القديمة الكلاسيكية التي تقول الصّفاء النّقاء، فما كان على الروائي إلا أن يعدّ أساليب وثيمات جديدة، فلا يمكن النهوض بالنصوص بأدوات سردية تتقلّص داخل الحدود

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

[2] فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاه السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص21.

[3] زهير القاسمي، الحوار في الرواية العربية، مرجع سابق، 122.

الأجناسية وقوالبها، بل يجب التعدّي إلى أساليب يمكن أن تقيم تداخلاً وتفاعلاً بين جنس وجنس آخر، فتثري المواضيع وتصوغ ثيمات جديدة لكل جنس ترحل إليه، فيقع التقارب بين الأجناس وحتّى التبادل فيما بينها، وبما أن الرواية من الأجناس التي لديها ميزة الاتّساع، حيث تستطيع استيعاب باقي الأجناس ومقوماتها، وتقيم تفاعلا معها داخل البنية السردية الروائية، وينفتح النص السردي على سمات أدبية جديدة، فخلافا على السّرد استحضر الحوار الخارجي بالرغم أنه بنية متميّزة في المسرح، سواء النص المسرحي أو فيما بعد كتابة النص المسرحي الذي غايته هو التمثيل فوق ركح المسرح، فتجاوزت الرواية حدود السّرد صوب الحوار واتّخذته بنية أساس وعنصرا محورياً تقوم عليه الرواية وفاعلا في بناءها، كما هو الحال في رواية (بحيرة الملائكة) التي ارتكزت على تقنية الحوار الخارجي بشكل ملفت للانتباه وواضح، في ثنايا متن الرواية وحتى أحيانا غلب على السّرد، فالحوار تجده يمتد لصفحات عديدة متجاوزا السّرد.

يأتي الحوار في الرواية مكثفا وممتدا لصفحات تتجاوز في بعضها الخمس صفحات، وهذا نظرا لأهميته أو التطرّق خلاله لأحداث مهمة في الرواية، فالشخصيات متعدّدة وجميعها تثري موضوع الرواية بحوارات تدور بينها، وقد ابتدأت رواية (بحيرة الملائكة) بحوار في بداية الرواية:

-سيد لامير، كم مرة أخبرتك بأن تفرغ صندوق رسائلك.

-عذرا يا جون، تعلم أنه ومنذ فترة السجن تلك ما عدت أحفل بالذاكرة التي عهدتها"[1].

بدأت الرواية بحوار بين ساعي البريد (جون) والشخصية الرئيسة في الرواية (لامير)، وكان حوارا بسيطا فيه عتاب على (لامير)، حيث لم يجد ساعي البريد مكانا يضع فيه بريده الوارد، والتي كانت عبارة عن رسالة من (مارغريت) إلى (لامير)، المرأة التي يحبها (لامير)، فالحوار قد أزاح اللثام على أولى الشخصيات في الرواية ومهّد لها، وقد كان الوصف والسرد بمقاطع قصيرة تأتي قبل الحوار، حيث ما تتلّفظ به الشخصية الروائية هو حدث روائي له علاقة بالمتن السردي الروائي، فالشخصية (لامير) من خلال الحوار نفهم أنه عانى ويلات كثيرة طيلة الأيام الماضية والتي يقول عنها (فترة السجن الرهيبة)، فالحوار قد قدّم الشخصيات والحدث معا، ومهّد لظهور شخصية رواية أخرى (مارغريت) لأن الحوار بين (ساعي البريد) و(لامير) كان نتيجته هو الرسالة التي وصلت إليه، والتي فيما بعد ظهر انها من حبيبته (مارغريت)، ثم بدأ في قراءة الرسالة ليكتشف فحواها.

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص05.

ولم يتوقف الحوار عند المقطع السابق وحسب، بل تواصل في الصفحات التالية، فقد ظهرت شخصية مع توالي الأحداث في الرواية، فقد جاء اتصال هاتفي من (نور) يحدث (لامير):

-ألو..كيف هي أحوالك؟ ها انا أكلّمك بعدما يئست من تلقي مكالماتك لأكثر من يومين لم أسمع صوتك، لمَ كلّ هذا الجفاء؟. أجاب لامير باستغراب:

-عن أي جفاء تتحدّث؟ فها أنا في طريقي إلى تغيير شريحة جوالي، لم أعد إلّا مستقبلاً للمكالمات.

وكأنّ الصديق اقتنع بجواب لامير..ليعقّب:

-عموما أنتظر مكالمتك."[1].

جاء الحوار مباشرا بين (لامير) وصديقه (نور)، فمن خلاله اكتشفنا شخصية أخرى ولجت إلى موضوع الرواية وأحداثها، فلم يمهّد الكاتب لها ولا علاقتها بالشخصية الرئيسة، ولكن الحوار ولغته يجدها الأسهل والأقرب التي تناسب تقديم الشخصيات في بداية الرواية وكأنّ الحوار هو الذي يخلق الشخصيات في المتن السرديّ، فيمكن للقارئ أن يعرف الشخصيات م خلال فحوى الحوار فقط بين الشخصيات وعلاقاتها وأفكارها حتّى، وكذا يجعل الحوار الخارجي حضور الشخصيات في الرواية حضوراً فعليا ومجسّداً، كما هو الحال في المسرح، عكس المونولوغ الذي يتخيل الشخصيات والجمهور المتلقي حتى للحوار.

وفي موضع آخر، يحضر حوار بين شخصيتين، قد زجّ بهما الراوي في المتن السردي، فقدّم للحوار بلغة السّرد والوصف، فقد وصف وصول (الأمير) إلى مدينة (أمبواز) منفاه الجديد، وما كاد يخرج من العربة والموكب التي جاء فيه مع الجنود الفرنسيين حتّى صادفه أحدهم بإلقاء التحية عليه:

"فتح الأمير باب عربته لينزل ملقيا التّحية

- السلام على من اتّبع الهدى.

ليسمع صوتا كأنّه الصّدى يردّده الجميع: بونجور bonjour. ويتوجّه صوت منهم مرحبا بالأمير:

-وعليك السلام سيدي الأمير عبد القادر، أصالة عن نفسي ونيابة عن الجميع"[2].

---

[1] المصدر نفسه، ص07.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص23.

ويتواصل الحوار مطولاً، فقد وجد (الأمير) جمعاً يرحّب به ويحتفي به، فهذا حدثٌ لا يتكرّر كثيراً لأن كثير من الجند مستغربين في شخصية (الأمير) البطل الذي يمتلك مكانة بارزة في عيون أعداءه قبل مقربّيه، رجل لا يجود به الزمن دوماً، وقد عمد الراوي إلى الوصف عقب كلّ حوار للتفسير أكثر حول ما يدور حول الشخصية والمكان والزمان، ولكن ترك الحوار الخارجي للشخصيات في الرواية، فهي من تقوم بتدوير الحوار بينها، وخلال دورة الحوار الخارجي يكتشف القارئ الشخصيات وخصوصياتها النفسية والاجتماعية والثقافية، فالحوار الخارجي يرسم الشخصيات المتكلّمة، والشخصية المستقبلة للكلام أيضا، وإن لم يفعل ذلك فهو يعطي للقارئ انطباعا عنها وتقريبه من هذه الشخوص والتفاعل معها ومع حواراتها، وهذا ما يمكن رصده في هذا الحوار، حيث (الأمير عبد القادر) يعنى برعاية وحماية الفرنسيين حتى ولو هو في السّجن والمنفى الإجباري، وطريقة الحوار والترحيب به تخلق لدى القارئ صورة (الأمير) الهادئ والثابت والصّبور، وقد ترك الكاتب الشخصيات تقول ما تريد لتكشف عن نفسها.

يؤدي الحوار في المقاطع السابقة دورا مهمّاً في تقديم الشخصيات، وتقديم صفاتها (ولو قليلاً) وهذا ما عمد إليه الكاتب حيث الحوار الخارجي يكون أقرب للقارئ من الوصف وتقريرية السّرد، فاللجوء إلى الحوار هو أقرب طريق للنفاذ إلى ذهن القارئ في المقام الأول، فيجعله متابعاً لما سيدور في الحوار من قِبَلِ كلّ شخصية، وهو إثر ذلك يكتشف شخوص الرواية، وأحاديثها فيما بينها التي تترسّم عبر توالي المشاهد السردية، فتتدفق الصور وتتوالى مع كل حوارات خارجية بين الشخوص.

وتواصل الحوار يوم حطّ (الأمير) الرحال إلى منفاه الجديد، حين التقى بشخصية جديدة تريد معرفة (الأمير) عن قرب منه، وهو (إنيليت) المترجم الذي تمّ إرساله مع (الأمير) من قبل الحكومة الفرنسية ليعينه في أشياء كثيرة، فدار حوار بينهما ليعرّف كلّ واحد بنفسه عن نفسه، فقرّر الأمير مفاجأة المترجم بسؤال باغته به:

-"أين درست؟

أجاب إنيليت كأنّه سُرّ لسماع صاحب السّؤال:

-ب "وهران" سيدي، حيث وُلدت.

يُجدّد الأمير السؤال:

-كم حفظت من كتاب الله؟ ألم تحفظ القرآن؟

أجاب إينيليت بهدوء:

-بلى، وأحفظ جلّ الكتب السّماوية. ولي دراية خاصة."[1]

دار الحديث وتشعّب بين (الأمير) ومترجمه (إنيليت)، فبعد أول لقاء بينهم ساد الصّمت من الطرفين، فلم يبادر الاثنان بالحوار، إلى أن اقترب (إنيليت) من (الأمير) يتودّد قُربه، فما كان (للأمير) إلاّ أن ترك له ذلك وراح يصدح بخطاب الشكر والمبالغة يكيلُه (للأمير) ويستعرض ثقافته الواسعة بالدين الإسلامي واللغة، وهو الذي اكتسبهما حين ولد وعاش في وهران، فعرفنا ذلك حين بادره (الأمير) بالسؤال، فتبادل الحوار بين الأمير تطوّر إلى أن سأله عن حفظه للقرآن، وراح يفخر (إنيليت) يفخر بنفسه بأنه يحفظ جميع الكتب السماوية، وبأنّه كتابيّ، لم يرد (الأمير) على ذلك فقط بقي يرى ملامح مُتَرْجِمِهِ هل تقول الحقيقة أم هو يجامل فقط، وقد ترك الكاتب الشخصيات تتحاور فيما بينها لتبرز كل شخصية عن نفسها وأفكارها وذلك عبر المشاهد أيضا، حيث الحوار يخلق المكان والحدث ولا يقوم إلا بهما فيتفاعل مع السرد والوصف في رسم الشخصيات والأحداث في الرواية، فتناوب الحوار بين الشخصيات يُخلَقُ المشهد السردي، كما هو الحال في الحوار السابق فقد كان تناوب الحوار بين شخصيتين (الأمير ومترجمه) صورا وأحداثاً ظهرت في المتن السردي، والقارئ تعرّف على تفاصيل الشخصيتين وأفكارها وأحاسيسها كذلك، وتبيّن أن (المترجم) يمتلك ثقافة المجتمع الجزائري وعلى اطّلاع كبير بالدين الإسلامي، والذي سيكون الجامع المشترك بين الشخصيتين أيضا، ويجسّد التقارب بينهما.

وتوارى الكاتب خلف الشخصيات، وتركها تتداول الحوار فيما بينها، فكان أن تصدّر الحوار الخارجي المشهد السردي في المقطع السابق، وعلى إثر ذلك برزت الشخصيات في المتن الروائي تصرّح وتعلن عن نفسها، فلا يحتاج الكاتب للسرد والوصف لبناء الشخصية الروائية، وقد يحتاج أيضا لأدوات سردية لوصف أي شخصية يريد لها أن تكون في المتن الروائي، فالحوار يقوم بذلك أحسن من الوصف وتقريرية السرد والتي قد تؤدي في بعض الأحيان إلى رتابة وملل في السرد الروائي، فيصبح الأسلوب في الرواية مبتذلاً لتكراره الكثير في الرواية في غالب الأمر، فما كان على الروائي إلاّ أن يستحضر إحدى تقنيات المسرح وهو الحوار الخارجي، والذي يُعَدُّ أهمّ مُرتكزات المسرحيّة التي يقوم عليها، فيترك الشخصيات تبوح بحواراتها الخارجية وتظهر على سطح الرواية، فتكتمل أولى

[1] المصدر السابق، ص25.

خطوات بناء الشخصية في الرواية حين يتناوب الشخصيات في الرواية الحوار بينها، فتعمل على خلق صورة واضحة للمتحاورين معا وعلاقاتهم التي تربطهم، ومن جهة أخرى تعيد صياغة السرد على لسان المتكلمين، فهنا وظيفة مزدوجة للحوار وهي أحد أهمّ خصائص ووظيفة الحوار؛ ففي متن الرواية يُثري الحوار السرد الروائي بشخصيات وافدة ومشاهد مثلما يفعل ذلك في المسرحية، فلا يحتاج الإطالة في الوصف والسّرد وتكرار ذلك مع أي موقف يتطلّب حضور شخصية أو بروزها، فيقع الروائي في التكرار المطوّل الذي قد ينفر منه القارئ، ووظيفة أخرى لا يجب الإغفال عنها وهي وظيفة جمالية حيث تَنَاوُبُ الحوار الخارجي يقضي على الرتابة السردية في المتن الروائي، فتتنوع الأساليب من موقف إلى موقف حواري آخر.

يمكن للحوار ألا يكون حوارا مباشراً، فلا يتطلب حضور الشخصيات في مكان وزمان واحد مثلما شاهدنا في الأمثلة السابقة، فقد يخرج الحوار من صفة الحضور إلى صفة الغياب، فنجد حضورا للشخصية المُتكلّمة، ولكن الشخصية الثانية يستحضرها فقط خيال الشخصية التي بادرت بالحوار فيمكن أن يكون خطاباً في ذهن الشخصية فقط، بشرط أن تتناوب الشخصية الثانية الحوار مع الشخصية التي استحضرتها، وقد كان هذا النوع من الحوار الخارجي في الرواية:

"باح الأمير بخاطره لشاعره:

-رغم أنّي لا أعرف لغتك، لكنّك شاعر، وهذا ما يلهمك معرفة كلّ لغات الأرض..أجبني من الذي جاء بك إلى عالمي؟

أجاب الطّيف خاطر الأمير:

-قد أجهل كلّ شيء عنك إلاّ روح ما كتبت، فالّشعر لا لغة له، مثله مثل الحبّ، صحيح أنّنا يا صاحب الجلالة نجهل تفاصيل تاريخنا العابر، إلا الأب الأول، إلا النّبي الأوّل..آدم هو أنا وأنت"[1].

نكتشف من خلال الحوار الخارجي بين شخصيتين (الأمير والطّيف)، فكان أن بادرت الشخصية الحاضرة فعليا في المقطع الحواري (الأمير) والبدء في الحديث والإعلان عن الشخصية التي يحاورها، وكأنه

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص25-26.

يبني الشخصية التي يحاورها ويقرّبها لذهن القارئ، فلم تتكفّل الشخصية الثانية بالإفصاح عن نفسها بعدُ إلاّ لما انتهت الشخصية (الأمير) في حوارها، وأثناء الحوار الخارجي (للأمير) مع الشخصية الثانية (الطّيف) قدّم للقارئ وصفاً له (لكنك شاعر) فيظهر من خلال ذلك أنه يخاطب طيف الشاعر (لامارتين) وقد اكتشفنا ذلك من خلال توالي السّرد في الرواية، فالحوار كان طويلا بينهم، تعدّدت مواضيعه وتيماته، كلٌّ يتكلم حسب موقعه في ثقافته التي جاء وولد فيها، ولم ينتهي الحوار هنا وحسب بل تواصل في الصفحات الموالية، وقد توسّعت رقعة النقاش بين الشخصيتين فردّ (الأمير) على (الطّيف) الشاعر (لامارتين):

-"بلى، آدم صوت الإنسان فينا، هذا الإنسان الذي لم يخجل أن يدَعَ ضِلعهُ ينأى بعيدا عن ذاته، ليدنو منه بروحه. آدم مبعث الحب، مبعث الجمال. مبعث كلّ شيء.

أخرج الجواب من وُجدان لامارتين استفهامه الأزلي:

-لِمَ إذاً خانت آدم دماء ذريته، فسالت أعقابه أنهاراً كبُحيرتي التي أفل طيفك منها سريعا؟

أجابه الأمير: بل بأرضٍ مُرّغت بدماء من هذا وذاك، من هنا وهناك. أجبني تُراك تفلح ما حيلة صوتي وصوتك"[1].

ترك الكاتب الشخصيات تتجاذب أطراف الحوار فيما بينها، كي تقيم علاقة بينها وما يجمعهما من روابط وهموم وأفكار، فكلّ شخصية تطرح أفكارها ومشاعرها وآراءها، ويتناوب الحديث بين الشخصيتين على طوال صفحات في الرواية بين سائل ومُجيب يردّ، بين (الأمير) والشاعر (لامارتين) والغرض السردي وراء الحوار كان موفّقا من قبل الكاتب فقد استحضر شخصيتين لهما وزن تاريخي ورصيد ثقافي واسع، فكان أن ترك الشخصيتين تتطرق إلى مواضيع عديدة، من بينها حقيقة الإنسان وموطن الإنسان في هذه الدنيا، فكان الحديث يدور حول ما يجمع الإنسان مع أخيه الإنسان، فكان ردّ (لامارتين) بالأبوة الواحدة ونسبها لآدم الأب الأول فهو منبع الحياة، وهذا يمكن أن يحيلنا لثقافة الشاعر (لامارتين) وجذورها الدينية (المسيحية)، ولكن ردّ (الأمير) أيضا حسب موقعه في ثقافته ومصادرها (الدين الإسلامي) فقال أن آدم هو صوته الداخلي ومبعث الجمال وكل شيء، فلم يخالفه في نظرته إنّما أضاف عليه، فلأمير خالف (لامارتين) في موضوع الدماء التي سالت أنهارا جرّاء الحروب والمعارك بين الإنسان وأخيه الإنسان وشبّهها (لامارتين)

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص26.

ببحيرته الوادعة التي ينشدها دوما في شعره فأجابه (الأمير) بأنّ الدماء التي سالت على الأرض لم تكن من طرف واحد وحسب بل يتشارك فيها الجميع من هنا وهناك وفي أراضٍ كثيرة.

تناوب الحوار شخصيتان، وترك الكاتب الحرية لهما في طرح أفكارهما ومشاعرهما في إطار الحديث بينهما، ولكن الحوار الخارجي لا يخرج عن سلطة الكاتب والراوي "فهو في نهاية المطاف تحت مسؤولية الرّاوي"[1]، ولكن في الرواية (بحيرة الملائكة) تجنّب الراوي في كثير من الأحيان بأن يُخضِع الشخصية التي تبادر بالحوار بأن يجعلها تحت سيطرته، فقد كان السرد يمهد للشخصية وحضورها، من خلال الأوصاف التي يقدمها للشخصية وللحالات الانفعالية لها، فيحضر الرّاوي لتنظيم المقاطع الحوارية وحسب، فيذكر أول طرف للحوار ويصفه سواء بأفعاله فينتبه القارئ أنه الشخصية المقصودة، أو أحيانا يذكره بالاسم قبل بدأ مقاطع الحوار (قال الأمير..تساءل لامير..ردّ لامارتين) فيذكر الشخصية كي ينبّه القارئ من سيكون طرفا الحوار (قال لامارتين للأمير..)، فبهذا يكرّس الرّاوي حيادية المشاهد والشخصيات الروائية، ويترك لها مساحة للقول والتخاطب فيما بينها.

وفي مواضع أخرى يترك الراوي الشخصيات تتحدث بكل حرّية، حيث لا يقدم للشخصيات ولا موضوع الحوار ولا حتى انفعالاتها وأثرها عليها، فيكون الحوار بين الشخصيتين مباشراً وبدون مقدمات مطوّلة، بل نلحظ فيها إيجازا وقُصراً، إذ يكتفي الرّاوي بالإشارة فقط للشخصية المتكلّمة والمستقبلة للحوار، فنشهد حواراً بين شخصيتين نلاحظ فيه خطابا مكثفاً وتناقلا للخطاب في الحوار بسرعة بينهم ومن دون فواصل ولا وصف سردي يحيل بينهما، وهذا ما نكتشف في المقطع التّالي الذي يمثّل أحد الحوارات التي جسّدت ذلك:

"رافق لامارتين الراهبة فارتي مدّة من الزمن ولم يدع الفرصة تمضي:

-أعدت قراءة صفحات عديدة من كُتُبك، ومن خلالها ازددت يقينا أن الجُرم لا يزال يُرتكبُ في حق هؤلاء.

نظرت الراهبة إليه وقد عرفت من يقصد:

-أرأيت؟ ألم أقل لك إنّ عقاب قادتنا لهم، كعقاب الملوك لهذه الرّعية بعُذر الكاثوليك والبروتستانت.

تنهّد..قائلا:

[1] زهير القاسمي، الحوار في الرواية العربية، مرجع سابق، ص122.

-إنّه قرن موحشٌ هذا الذي طغت فيه أوربا عل من جاورها في جنوبها، بعدما يئست من امتصاص أراضيها"[1]

يحيل الحوار إلى شخصيتين تناوبا الخطاب فيما بينهما، بين شخصية الشاعر (لامارتين) وبين شخصية أخرى ظهرت خلال السّرد والصف في الرواية (الراهبة فارتي)، فطيلة تواتر السرد في الرواية كان الرّاوي يذكرها فقط كشخصية تُقيم في الكنيسة، ولكن لم يقدّم أوصافاً لها ولا حتى تحدّثت الشخصيات عنها وتقديمها للقارئ في المتن السّردي، إلا أن الحوار الخارجي استطاع أن يضعا في صورة الرواية ليس فقط كشخصية عابرة، بل شخصية موجودة في الرّواية لها مواقفها وأفكارها، فترك الرّاوي لها المجال على إثر الحوار واتناوبه مع شخصية رئيسة في الرواية (لامارتين)، وكأن الرّاوي تتخفّى وراء الشخصية الرئيسة في الرّواية ليقدّم شخصية (الرهابة فارتي)، فكان ذلك في المقطع السّابق ذكره فقد أبانت الشخصية (الراهبة فارتي) عن نفسها وأفكارها، حيث أبدت رأيها فيما كان الشاعر (لامارتين) يطرحه من أسئلة حول فرنسا وما صنعته من جرائم ضد الشعوب الأخرى، وقد أسهبت في الحديث شرحاً وتفسيراً وفي صفحات موالية فالحوار لم يقف عند صفحة واحدة فقط بل تخطاها.

وفي موضع آخر تكرّر الحوار الخارجي المباشر بين الشخصيات الروائية، فلم يحتاج الحوار للسرد والوصف كثيرا، فالشخصيات من خلال تناوب الحديث بينهما تظهر المشاهد التي يبنيها الحوار الذي يدور بين الشخصيات، ويتشكّل عن كل شخصية تؤدي الحوار صورةً عنها وأفكارها وطموحاتها وصراعاتها، لذا لم يكن السرد والوصف ظاهراً في بنية الحوار، وهذا ما سنلاحظه في الحوار الآتي الذي دار بين (الخادمة روان) وشخصية (الأمير عبد القادر) عندما أتت إلى غرفته تسأله:

-"أتحتاج إلى شيء ، سيدي؟

رد الأمير:

-لست بحاجة إلى شيء، يا أمة الله..

ليستدركها بسؤال:

-لما غادرت بيتكِ في الأسفل وتركت زوجك؟

أُرغِمَت نبرة الخجل الأنثوي على الظهور فوق شفتها لتقول:

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق ص34.

-إن المشرف على القصر يسألني دوما أن أُحسن خدمتك سيدي، ويُلحُّ عليّ على أن أكون آخر من يتفقّدك..إنه عملي سيدي.

سبقها الأمير قبل همسها:

-يا أمة الله، لقد صبرت بما يكفي على أحاديث دواخلك وتمايل بدنك، ولن تجني -ولا أنا- من ورائها شيئاً، فاذهبي ورجائي ألا أراكِ"[1].

دار الحديث بين شخصية (الأمير) وشخصية أخرى (روان) التي بدأت بتناوب الحديث مع الشخصية الرئيسة (الأمير)، فعكس ما حدث في الحوار السابق حيث الشخصية الرئيسة قدّمت للشخصية الثانية التي تتناوب معها الحوار، فكان أن أقامت الشخصية المتناوبة (روان) علاقة مع الشخصية الرئيسة (الأمير) وبدأت في إثارة النقاش والجدل وإغراء الأمير لإيقاعه في شركها، فانزعج (الأمير) من ذلك، فكان التوتر بين الشخصيتين ظاهر في الحوار، فلم يكن فاصل بين الحديث الذي تقوله (روان) وردّ (الأمير) عليها، بالرغم من حججها الواهية التي تريد أن تقنع بها الأمير بأنها تقوم بعملها فقط ليس أكثر من ذلك، ولكن كان يباشر (الأمير) بالردّ كي لا يترك المجال (لروان) بأن تظلّ تستعرض الحجج وما يبقيها بالقرب من (الأمير)، فكان الحوار بين الشخصيتين (روان والأمير) أشبه بصراع محتدم مثل ما يحدث في المسرحية بين الشخصيات التي تؤدي العرض المسرحي، فكلّ شخصية تريد السيطرة على الأخرى، فلا يكون الوصف والسّرد أبلغ تعبير عن ذلك، بل تناوب الحوار المباشر بين الشخصيات هو ما يصنع ذلك، فيترك الكاتب الشخصيات تقول ما لديها وتعبّر عن نفسها خارج السرد والوصف، الذي يؤدي وظيفة التمهيد للأحداث التي تنبثق عنها حوارات الشخصيات في الرواية.

تواصل الحوار بين شخصيات الرّواية في المتن السّرديّ، وفي كل حوار تتناوبه شخصيتان أو أكثر يطفو حديث عن مشهد أو حدث أو عرض لأحد الشخصيات في الرواية، سواء بتقديمها قبل أن تتناوب الحوار، أو إظهار تاريخ الشّخصيّة وتفسير أفكارها والحوادث التي تحصل معها، بُغية تسليط الضّوء أكثر على المشهد العام للرواية وخدمةً لوتيرة السّرد، وترتيب أحداث الرواية وزمنها، والحوار التالي يحيل إلى ذلك:

"سؤال ألحّ على الأمير ليبعث به على إنيليت:

[1] مصدر سابق، ص36.

-اعذرني بالسّؤال، ولا يذهب بك التفكير بعيداً، ولكنّ السّمرة غريبة عن هذه الديار؟

لم يستغرب المترجم السّؤال وأجابه:

-سيدي، روان هي لأب اسكندنافي، وهم أهل الشّمال، أم حبشية، جيء بوالدتها من رقيق تلك الدّيار... وقد أخبرتني أنّ أمها استبدلت -بكل احتقار- بلوحة تُغري العين لفتنتها.

جال الاستغراب في نفس الأمير، قائلاً:

-هل اخبرتك روان بقصّتها؟ أم هو شخص آخر؟

أجاب لامير كأنّه بذلك إبعاد الشّك الذي حلّ في نفي الأمير للتّو:

-لقد أخبرتني روان برحلتها الشّاقة من الدنمارك إلى هنا بعدما طُردت أمّها، ليرأف بها بعض الفرنسيين"[1].

ظلّ الحوار متواصلاً بين الشخصيات الثلاث، (الأمير) والمترجم (إنيليت) والشخصية الرئيسة (لامير)، فكان الحديث يدور حول شخصية أخرى سبق وأن تناوبت الحوار مع شخصية (الأمير) فكان السؤال من (الأمير) حول (روان) الخادمة التي كانت مُرسلة من قبل الفرنسيين لخدمته في القصر، فكان أن عاد (الأمير) تذكّرها والبحث عن أصلها، فكان أن بادر بالحديث مع مترجمه (إنيليت) لسبر أغوار الشخصية (روان)، وحينما أضاف الأمير بسؤاله حينما استغرب من جواب مترجمه، تدخّلت شخصية ثالثة (لامير) في تناوب الحوار مع (الأمير)، لشرح الاحداث التي مرّت بها (روان) إلى حين ان انتهى المطاف بها وبعائلتها إلى فرنسا، حين جاءت من أصقاع أرض الشّمال إلى أن وجدت نفسها في أرض فرنسا وخادمة في قصر الملوك، وقد وجد (الأمير) الجواب عن ذلك حينما عرف القصّة كاملة من شخصيتين (لامير وإنيليت).

يعمد الكاتب في الرواية إلى ربط الحوارات والحكايات ببعضها البعض، لعدم استهلاك السرد الذي يضفي إلى الرتابة لدى القارئ، فتعدّدت الحوارات منها القصيرة والطويلة حسب مقتضى المشهد والحدث، فتناوب الحوار بين الشخوص الروائية يعيد تشكيل صور المشهد، والشخصيات إذا كانت موضوع الحوار نفسه؛كما حدث في المثال السابق حيث حضرت ثلاث شخصيات تحكي قصة الشخصية الغائبة (فارتي)، وتفاعلات الحوارات مع بعضها البعض يخلق نوعاً من الدرامية في الرواية فليس كلّ حوار يمكن ان نقول عنه أنه خلق تفاعلاً "فإن كل قول لا ينتظر ردّاً وليس فيه قوة

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص38-39.

تفاعلية لا يمكن اعتباره ذا طبيعة حواريّة"[1]، وقد يكون له وظيفة وغايات أخرى محدّدة حسب ما يقتضيه الموقف السردي ووظيفة الحوار التي أُوكِلَتْ له، فلا تحتاج بعض المواقف حواراً مطوّلاً لأن المشهد واضح وجليّ يفهمه القارئ ويستوعب خصوصياته، أما الحوار الطويل فيكون لغاية سردية يستعين به الكاتب في توضيح مواقف الشخصيات والكشف عنها، ونلحظ أيضا في مواقف عديدة يكون الحديث عن الشخصية الغائبة فيلزم تناوب الحوار بين شخصيتين أو أكثر لتقديم صورة عن الشخصية الغير حاضرة في ذلك المشهد السّرديّ.

توالى الحوار في الرّواية وتعدّدت معه المشاهد في الرواية، وتناوبت شخصيات الرواية في إلقاءه فكلّ حدث جديد في الرواية تظهر معه شخصيات متعدّدة، ولكن الملاحظ في الحوارات على كثرتها نجد أن الروائي يظلّ دوما متمسّكا بإحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية، والحوار التالي يوضّح ذلك:

"وكعادته يستمرّ لامارتين في دوام السّؤال نحو الرّاهبة فارتي ليقول لها:

- بعد تصفّح مخطوطاتك أُختاه. ما شدّني حقاً –والأسف يعتصر الأنفاس– هو عدد القتلى من أهالي تلك الدّيار..

ليُجدّد سؤالا آخر، غيّبَ حديثه الأول:

- ..ولكن ألم تخشي –وأنت راهبة وامرأة– أن يقرأ القادة ما تكتبينه، يُلصقوا بالرّاهبة ثوب التّحريض على العِداء نحو جُند الصّليب...؟

استوقفته والإصرار –كعادتها– على المحيّا:

- أتعتقد أنني إن لم أدوّن، سينسى التّاريخ ذلك، وهل هؤلاء الأهالي، والحقّ أنهم ليسوا كذلك فهم أهل مدنيّة وإن تبدّوا..تراهم ينسون أصناف الأسلحة والعتاد والقوة التي كُبّلوا بها؟

جاوبها وفراسة السياسي رفيقته:

[1] زهير القاسمي، الحوار في الرواية العربية، مرجع سابق، ص55.

- تُراه سيأتي يوم ونُجبَرُ على الاعتذار عن الخيبة؟ فما الأيام ثوبها الأنام إلاّ سجال، والدنيا سويعات لنا وأخرى علينا"[1].

دار الحوار بين شخصيتين، الشاعر (لامارتين) والراهبة (فارتي) حول مصير ومآل الشعوب المضطهدة التي غزتها دولتهم (فرنسا) ونكّلت بالأهالي، فكان تناوب الحوار بين الشخصيتين يلغب عليه طابع السؤال والحيرة معاً، وكأنّ كلاًّ منهما يعيد النّظر مليّاً في جوهر القضية المطروحة من قبلهما الاثنين، فمذكّرات الراهبة (فارتي) وقعت بين يدي (لامارتين) فقرأها وانتهز الفرصة لسؤالها، وهي تأكدّ كلامها وتعيد النّظر في الناس الذين قتلتهم الأسلحة والجنود الفرنسيّة، فسأل (لامارتين) الراعبة عن سبب جرأتها وعدم خوفها، وقد أجابته إجابة مقنعة (كما تراها هي) بأن الأهالي هم لن ينسوا هذا وسيُدَوَّنُ في ذاكرتهم التاريخية.

وعمل الحوار على توضيح الأفكار المحيطة بالشخصيات، حيث الزمن والمكان تحيل إلى حقبة معينة من التاريخ، وكذا أفكار الشخصيات وهمومها وصراعاتها، فالرّاهبة (فارتي) سبق وأن دار حولها الحديث وتاريخها وكيف وصلت إلى بلاد فرنسا، وفي هذا الحوار جلب الكاتب الشخصية لتتناوب الحوار مع أحد شخوص الرواية الرئيسة (لامارتين) كي يحيل إلى مواضيع أخرى، وترتيب الرواية وثيماتها (ففارتي) يتّضح من خلال الحوار بأنها تُناهض الاستعمار التي تقوم به فرنسا وتعسّفها المطلق، وهذا ما أراد الكاتب توضيحه من خلال الحوار وترك الشخصيات تتناوب الحديث فيما بينها.

وقد تواصل الحوار بين الشخصيتين (فارتي ولامارتين)، كاشفاً عن العلاقة التي تربط بينهما البعض حيث الحوار يجعل الشخصيات تبوحُ بما تفكّر فيه، فكان أن ترك الكاتب الشخصيتين تنسجمان مع بضعهما البعض وحرّية أكبر لتناوب الحديث بينهما:

"واستطرد الشاعر وهو يُبصرُ بعينٍ بدت كخلفية الكاروس المسقيّة برذاذ ذاك اليوم:

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص44-45.

- يبدو أن قلوبنا، أختاه، أمست كأولئك الأهالي فلا هي تقوى على الرّجوع لماضٍ أمسى سراباً. وببوح الراهبات قالت:
- هلا سمحت لي بالمغادرة؟

أجابها الشاعر وقد طغت على يمّه أمواج الإبهام:

- عفواً؟، أختاه..ما الذي اتراك حتّى تغادري، ألست عبداً صالحاً أو يهفو للصلاح، متشّجعاً على نشر هذه الأدران الإنسانية أما نقاء الضّمير الحي؟

عقّبت، وصراحتها دوماً في انسياب:

- أطلب العفو هذه المرّة، فما أخشاه —الآن– أنّ الأدران لن تجد إلاّ مثيلاتها!. رجاء دعني أرحل الآن (...) وأعدك أيها الشاعر أنك ستجدني أينما كنت..ورغبت."[1].

وتواصل الحوار بين الشخصيتين (لامارتين وفارتي) ليكشف لنا العلاقة بين الإثنين، فالشاعر يرغب في القاء مرة أخرى بالراهبة (فارتي)، فكان الحوار بينهما عاطفي صوّره الكاتب من خلال ترك الحوار متحرّراً (أو يوهمنا بذلك فقط) فالحوار الخارجي لا يخرج على سلطة الكاتب، عكس الحوار الداخلي والمناجاة التي يتحرّر الحوار كُلّيةً من سلطة الكاتب والروائي، ولكن في الحوار السابق نرى كيف ترك الكاتب الحوار يتناوبه شخوص الرواية وعن طريق تمهيد الرّاوي لذلك، فيتركها تعبّر عن مقاصدها ومبتغاها ضمن السُّلطة المؤَكِلَةُ إليها لتسريع وتيرة السّرد من جهة، وانسجام الأفكار واتّساقها في الرواية فيتحقّق ذلك عبر الحوار المتناوب بين الشخوص، كما سبق وأن رأينا في المقطع الحواري السابق، فلم يكن القارئ يدري شيئا بخصوص الشخصية (فارتي)، فقام حوار يجمع الراهبة (فارتي) مع الشخصية (الشاعر لامارتين) وترك الإثنين يتداولان الحوار فيما بينهما، فكانت الشخصية الرئيسة (لامارتين) تسأل الشخصية (فارتي) وهي بدورها تجيب من خلال الحوار، والذي بفضله يتبيّنُ للقارئ الصورة الكلّية للشخصية الثانوية (فارتي)، وكأن الحوار يقدّمها للقارئ بوضوح من خلال تركها تتناوب الحوار مع الشخصيات الرئيسة خصوصا، وهذا أشبه بالممثل فوق خشبة المسرح يمكن أن يمهّد لشخصية أخرى واصفاً إيّاها للجمهور المتلقي ويصفها قبل أن تظهر على الركح، لكن الجمهور تتغير نظرته للشخصية حينما تكون الشخصية حاضرة إلى جانب الشخصيات الرئيسة

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص45.46.

على الخشبة لتؤدّي دورها ووظيفتها، فتندمج في حوار مع الشخصيات الأخرى، وبهذا تعلن نفسها للجمهور المتلقي، فتتضح صورتها وصوتها وأفكارها بصورة أوسع لدى الجمهور، هكذا حدث في الرواية بالتقريب مع الشخصيات الطارئة في الرواية، حيث يمهّد لها الرّاوي بمقاطع سردية أحياناً، أما أحياناً أخرى يتركها تتناوب الحوار مباشرة مع الشخصيات الرئيسة الأخرى في الرواية.

لقد نهض الحوار في الرواية بوظيفة خاصّة به، حيث أُوكِلَت لَهُ مهمة تقديم الشخصيات الروائية من حيث أفكارها وانتماؤها (سواء العِرقي أو الجغرافي) ومنزلتها الاجتماعية ومستواها الثقافي، وهذا كما شاهدنا في المقاطع السردية السابقة، فكلام الشخصية وتناوبها الحوار يقدّم صورة عن الشاعر (لامارتين) وشخصية (الأمير عبد القادر) والراهبة (فارتي) و(لامير) المغترب الجزائري الذي ذهب للدراسة في فرنسا، والمترجم (إنيليت) الذي رافق الأمير، فيتكوّن لنا (وللقارئ عموما) صورة كُلّية عن الشخوص جميعها سواء طموحاتها أو منزلتها في مجتمعها وظروفها المحيطة بها.

تطوّر الحوار في الرواية إلى مستوى آخر في وظيفته التي ينشدها في المتن السّردي، فذهب يبحث عن خصوصية أخرى يريدها الكاتب في الرواية بالذات، فكان أن انتقل من وصف الشخصيات إلى خلق الدراميّة في الرواية "ومن الخطأ الظنّ بأن الدّرامية وقفٌ على المسرح وحده إذ ثمة تواصل عميق بين المسرحية والرواية والملحمة..لأن جميع هذه الأنواع الأدبية تؤدّي وظيفة واحدة في جوهرها، ألا وهي نبش الدّرامية المبثوثة في الوجود والمجتمع والنّفس البشرية"[1]، ويمكن القول أنها تمثّل الحركية والتفاعل والحيوية والبحث المتواصل، فهي لا تتقيد بقالب فنّي أو جنس أدبي معيّن تدور في فلكه، بل خصوصيتها تمنحها الحرية بأن تكون في أي جنس أو نوع أدبي، لأن وظيفتها نبش الدرامية المبثوثة في المجتمع والوجود وهذا يكون في أي كتابة سردية أو فنّية.

يؤدّي الحوار في المسرحية دورا في تقديم الشخصيات، وتسيير وإتمام الخطاب المسرحي، والكشف عن أفكارها ومشاعرها، وكذلك لا يكون إلا بوظيفة يؤدّيها حيث الشخصيات ووصفها يليق بالمقام التي هي فيه أو الحدث المقبلة عليه، فيكون هناك توازن ونوع من المنطقية والإدراك للحوار وموضوعه فليس هذا وحسب وظيفة الحوار ولا يقف عند هذه الحدود، بل يعمل على تطوير الحبكة وتنمية الصراع سواء بين الشخصيات أو الأحداث، وإضفاء عنصر التّشويق الذي هو جزء من

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية؛ الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص39.

الدراما المطلوبة في المسرح أو حتّى الرواية (كما شرحنا سابقاً) فتفاعل المسرحية والرواية كان عبر الحوار واستضافته في الرواية وهذا التفاعل يحيل إلى خرق لحدود الجنس الأدبي، فتستعين الرواية بالحوار لخلق الدّرامية وعناصر التّشويق التي يريدها الكاتب في عمله الروائي، حيث الحوار كما هي وظيفته في المسرح دفع عجلة الحدث المسرحي سواء في النّص المسرحي أو عند تقديمه على خشبة المسرح، كذلك وظيفته في الرواية يقدّم الشخصيات ويؤسّس لها، كما يُظهِرُ أفكارها وطموحاتها وتبيين صراعاتها، وخلق نوع من الدرامية في المشهد الروائي، وهذا ما سنكتشفه في الحوارات القادمة.

تعدّ الدراما من أكثر الفنون قدرة على إثارة ذهن المشاهد، وتجعله مشاركا في النص المعروض وسواء في النص المسرحي، وكذا في الرواية عبر الحوار الذي استعانت به الرواية واستضافته، ومن بين الحوارات التي خلقت درامية وتشويقاً في الرواية، تلك التي انحرفت بالأحداث والمشاهد الروائية في حبكة الرواية، وذلك حين وقع حادث انفجار بالقرب من (قاعة المعارض) واتّهام الشخصية الرئيسة في الرواية (لامير) والاشتباه به:

"لم يكد يستفيق مجدّدا من هول ما رأى وسمع، حتى سمع وقع أقدام تتسارع نحوه، وإذ بها ثُلّةٌ من الشرطة، استوضحت هوّيته على لسان قائدهم:

- سيد لامير؟ هل هذا اسمك؟

أجاب لامير غير واعٍ:

- أجل سيدي.

جدّد عون الشرطة طرح الأسئلة المتتالية، تبعها الإجابات وكأنّه ينتظر من لامير استنطاق أعماقه للبوح بالكثير:

- بعد استشفائك، مضطرون لإيقافك. فالظاهر أن الانفجار بفعل فاعل، وقد استهدف حافلة لنقل المخطوطات بجانبها أناس أبرياء"[1].

كان الحوار بين الشخصية الرئيسة (لامير) وضابط الشرطة، ودعوة (لامير) للتحقيق والاشتباه به كأحد أطراف التفجير (أو المتسبب فيه) الذي وقع وراح ضحيته الأبرياء، فتناوب الحوار مع الشرطيّ الذي ظلّ يلقي عليه التُّهَمْ ويكيلها له، فكان أن ذهب الشرطي في تبريراته بالميولات الدينية

[1] محمد فتيلينة، بيحرة الملائكة، مصدر سابق، ص74.

(للامير) واعتدّ به كسبب لتوقيفه، وهذا بعد أن يتم استشفاء جروحه إثر الانفجار لاستجوابه والتّحقيق معه.

ظلّ الحوار في المقطع السّرديّ يوتِّر من حدّة المشاهد، وخلق درامية ومتعة تجذب القارئ، فالحديث كان حول اتّهامات خطيرة ظلّ الشرطيّ يلقي بها على (لامير)، وحتى محاصرته وعدم تركه حتّى وهو جريح مزال مصدوماً من هول الصدمة وقوة الانفجار الذي كان قريبا منه، فخلق الحوار نوعا من الدرامية على المشهد السّرديّ، فقد بدأ التّوتر من هذا المشهد والصراع فتحوّلت الرواية صوب منحى آخر لم يتوقعه القارئ، فحياة (لامير) الهادئة تصطدم بفاجعة لم ينتظرها مطلقاً، وجاءت مُبَاغِتَةً فجأة.

ولم ينتهي الحوار بين الشرطيّ و(لامير)، فلم يهضم (لامير) حجم التّهم التي يلقونها عليه فكان لابُدّ من التوضيح وإلاّ سيكون في ورطة أكبر فالأمر جديّ وخطير:

"تدخّل لامير مُدافعاً:

- سيدي، رُبّما أخطأت تحرّياتكم الشّخص وفي اتّهامي!

وجدّد التأكيد:

- الكلّ سيدي، ممن أعرفهم يشهدون على ذلك، ثم إنّني..

قبل مواصلة تبرئة نفسه من تلك الاتهامات الأولية، قاطعه الشّرطيّ مشيراً إلى أحد أعوانه:

- خُذ اللوحة.

وتوجّه ل لامير بالحديث:

- أظنها من مقتنيات الشاحنة؟! وقد وُجدت بين يديك!

لم يحرّك لامير ببنت شفا، ليختم الشّرطيّ تحريّهُ الأوليّ:

-ستبقى عل ذمّة التحقيق..حتى وأنت في المستشفى."[1].

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص74-75.

لم يكتفي الحوار بذكر الحادثة واتّهام الشرطي (لامير) بارتكاب الجريمة، بل وتحميله إياها أيضاً ولكن الشخصية (لامير) يم يقف واجما بل راح يدافع عن نفسه، ولكن مع توالي تبريراته حدث وأن نكتشف بأنه هناك دليل يدينه أكثر، فالشّرطيّ لم يكتفي بالاتهامات بل أوجد دليلاً عليه وهي اللوحة التي وجدها عنده فهي من مقتنيات الشاحنة التي انفجرت، فقد كانت محمّلةً باللوحات، فالدليل أخرص (لامير) ولم يترك له مجالا للدفاع عن نفسه أكثر.

الملاحظ على الحوار على التناوب بين الشخصيتين (الشرطي ولامير) كان سريعاً، فقد تناوبا الحوار باستطراد؛ حيث كل منهما يتكلم ثم يضيف جملة أخرى، وكأنّهما في حجاج لغاية الإقناع (فلامير) يريد إقناع الشّرطة بانه غير مذنب، والشّرطيّ يريد اتّهام (لامير) وتحميله مسؤولية الانفجار خصوصا وأنه يمتلك الدّليل على إدانته (اللوحة).

خلق تناوب الحوار بين شخصيتي (لامير) و(الشرطيّ) دراما في الحدث الروائي، حيث صنع إثارة وصراعاً، "وفي الدراما تكون العلاقة المتميّزة بين الأجزاء هي علاقة توتّر"[1]، فعلاقة الشخصيتان (لامير) و(الشرطيّ) غير موجودة سابقاً ولم يمهّد لها الروائي سلفاً عن طريق السّرد أو الحوار، بل جاءت مفاجئة ومتسلسلة أيضاً، فالحدث في الرواية (الإنفجار) سيترتب عنه (بالضّرورة) مجيء الشرطة، ثم البدء في التحقيق، ولكن علاقة الشخصيتين لم تكن متوقّعة باتهام الشرطي لامير مباشرة، فكان توتّر بين الشخصيتين أثناء تناوب الحوار كشفه المقطع السّابق، فكلّ منهما يريد غايته من الآخر، (لامير) يريد الفرار وتبرئة نفسه، (والشرطيّ) يريد أن يُثبِتَ التُّهمَةَ عليه، لذا كان الحوار خاصّاً ومتميّزاً عن الحوارات السّابقة، فنشأت علاقة بين الشخصيتين تجعل القارئ متطلعاً إلى ما سيُضفي إليه هذا الصّراع بين الشخصيتين، وزيادة عناصر التّشويق صفة من صفات الدراما الاي يخلقها عبر تناوب الحوار.

تواصل الحوار في الرواية، وظلّت الشخصية (لامير) تبحث عن منفذ، فالشرطة تتّهمه بأنه المتهم ويجب مواصلة التحقيق معه حتى ولو هو في المستشفى، وهذه المرّة ظهرت شخصية أخرى، صديق (لامير) وهو (نور) جاء إلى المستشفى ليراه ويطمئن عليه بعد أن منعوهم من التواصل معه، فسأل عنه:

"-كيف هي حالك الآن؟

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية؛ الرواية الدّرامية أنموذجا، مرجع سابق، ص40.

تنهّد لامير مجيباً صديقه، ينظرة انطلقت ببطء، جالت من الأسفل إلى الأعلى قائلا:

- كما ترى..و

وبعفوية الشباب قاطعه نور قبل ان يُكمل:

- الغريب أنّك العربي الوحيد المصاب في الحادث!

استيقظت بعض أحزان لامير، لتُجيب نور دون صدى:

- بل قُل أنني الوحيد الموضُوعُ تحت التّحقيق"[1].

تناوب الحوار (لامير) وصديقه (نور) حول صحّةِ (لامير)، ولكن جواب (لامير) جاء مختصراً ومتقطّعاً، فقد ذهبت الشخصية (نور) في أخذ زمام الحوار مرة أخرى، ولم تترك الشخصية تكمل الجواب كاملاً، وذلك نظراً لأهمية الحديث التي ستلقيه الشخصية (نور) والذي يعمّق من أزمة (لامير) فهو حدث خطير استلزم على الشخصية (نور) في قوله ومباشرة دون انتظار حوار الشخصية (لامير)، فقد كشف (نور) لصديقه (نور) بأنه العربيّ الوحيد الذي في الحادث، وهذا شيء غريب بعض الشيء وفي نفس الوقت يُدِينُ صديقه (لامير)، فنلحظ أن الحوار السابق بين الشخصيتين (لامير ونور) قد عمّق الصراع في الرواية أكثر نظراً لما جاء فيه من خبر، وزاد الرواية غموضا وتشويقاً، فالقارئ أمام هذا الحوار الأخير سيزداد المشهد إثارةً، فالشخصية البطلة (لامير) تزداد صعوباته أكثر، فاللوحة تدينه وكذا وجوده كعربي وحيد من بين المصابين أيضا يدينُه ويضعه محل شُبهة الشّرطة، فالحوارات تنبأ أكثر بتورّط (لامير) في قضية الانفجار أكثر من تبرئته، فاحتدم الموقف أكثر على الشخصية البطلة (لامير) وجعله في صراع مع ذاته ومع المشكلة التي وقع فيها، وهذا ما يضيف للرواية عنصر التّشويق، حيث "التّشويق هو مظهر من مظاهر التّوتر لا ينفصل عن الدراما ويتّخذ أشكالاً متعدّدة من المفارقة والسخريّة والمفاجأة"[2] فالتّوتّر الذي ينجم عن الحوارات التي بدورها تحيل إلى مشاهد وأحداث، تخلق تشويقاً لدى القارئ والمتلقي، وقد اجتمعت المفارقة والمفاجأة في المشاهد والمقاطع الحوارية بالنسبة للشخصية البطلة (لامير) فكل حوار طارئ يحيل مباشرة على دليل يُدِينُهُ، فلم يهنأ من التفكير بالشرطة والبحث عن سر هذه اللوحة التي لا يعرف عنها شيء، حتى جاء

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص75-76.

[2] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية؛ الرواية الدّرامية أنموذجا، مرجع سابق، ص40.

صديقه (نور) وأعطاه خبراً آخر بأنه العربي الوحيد في الحادث الذي وقع، وكأنه يشير إلى مفارقة عجيبة ومفاجأة غير سارّة له بتاتا.

يعمل الحوار على دفع الفعل والحدث السّردي إلى الأمام، ويدفع الصراع في الرواية، فلا يترك الشخصيات ساكنةً، دون أن تتّخذ مواقف أو تقوم بفعل ما يكمل الحدث أو المشهد، وهذا ما نراه مع الشخصية البطلة (لامير)، فلم يلبث (لامير) في البحث عن مخرج لكلّ هذا، فاستدرك الموقف حين انتبه لحيلة قد تنجيه من كلّ هذا:

"نهض ليستلقي من جديد، مُبصراً اللوحة:

- أرجو أن تحتفظ يا نور بهذه اللوحة، حتى ساعة حاجتي لها.

أجاب نور كأنّه تفاجأ لطلب صديقه:

- ولكن؟!

قاطعه لامير من جديد:

- خُذها أرجوك. هي ما بقيت من ساحة الحادثة، وأراها ترجوني البقاء معها"[1]

لم يجد (لامير) مخرجا سوى إعطاء اللوحة لصديقه (نور)، فهي تدينه أكثر وتعتبر شاهداً ودليلاً ضدّهُ، فإبعادها عنه يخفّف عنه متاعب الإتّهام، فبقاء اللوحة إلى جانبه سيجعل الشرطة تستجوبه أكثر خصوصا وهي تتهمه بها وبسببها هو قيد التّحقيق.

لم يكن الحوار متناوبا ومتساوياً بين الشخصيتين، فالشخصية البطلة (لامير) تصدّر الكلام هذه المرّة لأنه في مقام إخبار الشخصية (نور) بشيء مهم، فلا ينتظر (لامير) تعقيباً من (نور) لأنه في ورطة حقيقية، وأحداث متوتّرة تتعاقب عليه، فلا مناص من الخروج منها سوى بإخفاء اللوحة وهذا ما طلبه من (نور) القيام به.

لم تتوقف وظيفة الحوار عند تقديم الشخصيات فقط، بل أعادت ترتيب الأحداث والمشاهد في الرواية وتسلسلها وترابطها المنطقي أيضاً، وتشكّل عن ذلك نوع من الدراما إبّان تطور الأحداث ودفعها إلى الأمام، مثلما يقوم الحوار الدّراميّ بوظيفته في المسرحية، "حيث الهدف من الحوار الدرامي

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص76.

هو أن يعرض بوضوح الحقائق التي تقدّم الفعل في المسرحية"[1]، وكذا دوره في الرواية فهو يعرض الحقائق التي تدور ببين الشخصيات ومحيطها، وقدّمها بشكل متسلسل ومترابط حيث تنتج علاقات فيما بين المتحاورين من الشخصيات في الرواية ومكانها والأحداث، وكلٌّ له وظيفته الخاصة، فالشخصيات تتفاعل مع بعضها عن طريق الحوار، والحوار يتفاعل مع السرد من خلال الاحداث والمشاهد التي يرتقي بها إلى مستوى الصراع والتّوتر، ليجعلها أكثر درامية ومتعة وتشويقاً بالنسبة للقارئ الملتقي.

تواصل الحوار في حبكة الرواية، خصوصا لما توتّرت الأوضاع مع الشخصية البطلة (لامير) فوجد نفسه في السّجن بين جدران أربع ضيّقة، ودخل عليه المحقّقون إليه لاستجوابه:

"ليبدأه آلان دون انتظار خروج زميله:

- اجلس أيها الوقح!. كأن لامير لم يجد إلاّ الإنصات للحديث المتوالي:
- لا تستحقون –أنتم العرب– إلاّ عِصيّ الـ: c.i.a.

ليدخّل لامير مجيباً كأنّ صبره انقضى:

- سيدي..لي الحق بمُحامٍ قبل أيّ حديثٍ؟؟

قطع العون السّؤال بوابلٍ من السّباب، سائلا:

- ألا تعلم أيّها البدويّ النّتن، أن محاميك فوق (وهو يشير إلى السّماء)"[2].

جاء الحوار سريعاً دفعة واحدة بين المحقّق والشخصية (لامير)، فذهب المحقّق يكيل الشتائم والإهانة إلى (لامير) دون سابق إنذار، وهذا ما لم يعجب (لامير) البتّة فطلب محاميا للدفاع عنه مادام أصبح متّهماً حقيقياً، فلم يقبل ذلك المحقّق وردّه كان أسوء مما كان يتوقع (لامير) نفسه.

ترك الكاتب الشخصيات تتناوب الحوار فيما بينها، واحتدم بين الشخصيتين الذي سيضفي إلى صراع بينهما (عون الشرطة ولامير)، وهذا يزيد الأحداث إثارة وتشويق أكثر، فكل حدث يحيل

[1] ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدبّاغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص133.

[2] محمد فتيلينة،، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص79.

إلى حدث أسوء منه للشخصية البطلة، فلم يترك الكاتب البطل يتناوب الحوار مع الشخصيات ويتبادل الأفكار فيما بينها، بل خلق له جوّاً دراماياً عبر الحوار الدِّراميّ.

ومن بين مميزات الحوار الدراميّ عن بقية الحوارات الأخرى فيجب أن "يكون بصفات تجعله متميّزاً ومختلفاً من بينها الاقتصاد والإيقاع والإيجاز"[1]، ما نراه في الحوار السابق فقد كان الإيجاز سمةٌ نلحظها في تناوب الحديث بين (عون الشرطة) والشخصية البطلة (لامير)، كما أنّ له إيقاعاً متميّزاً عن بقية الحوارات السّابقة، فتنامى الصراع بين الشخصيات في حبكة الرواية وتطوّر إلى صراع بينها، فمهمة الحوار الدّرامي هو التعبير عن الأفكار وتطوير الأحداث والمشاهد، فيحدث أن يغلب طابع الفضول لدى القارئ المتلقّي، فيتتبّع القارئ فصول الرواية بشوق وانتظار ومتعة.

لم ينتهي الحوار الدرامي بعدُ بين (عون الشرطة) و(لامير)، فقد باغته بأسئلة استفزازية أخرى تنمُّ عن عنصرية دينية، فما يهمّ (عون الشرطة) هو استجواب (لامير) بأي طريقة كانت، لأخذ اعتراف منه:

"قائلا من جديد، وهو يعتصر متوتّراً:

- ألا تقولون إنّ ربّكم الواحد النّام في مكة أو ميكي (مستهزأ) كفيلٌ بحمايتكم من الأشرار..أوليست هذه فتاوى أباكم الروحي؟

لم يدر لامير بما يردُّ، كأنه يجهل كل شيء، إلاّ استيضاح الأمر من جديد غير واعٍ أنّ الأمر لم يعُدْ كما يظن:

- سيدي، أنت مخطئ، انا مجرد طالب وليست لي مُيُـ...

قطعت صرخةٌ العون حديث لمير، الذي كاد يمساه:

- ألم أقل لك؟...تستحقون –أيها البدوي– أكثر من غوانتانامو"[2].

احتدم النقاش بين عون الشرطة ولامير، فأخذ المحقّق نبراس الحوار مهاجما (لامير)، وحصاره من كل جانب، وقد أبان الحوار الدراميّ عن ثقافة المتحاورين، ف(لامير) يظهر في صورة العربي

[1] صالح بوشعور محمد الأمين، آليات بناء لغة الحوار الدّراميّ ين السردية والشعرية في المسرح، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، المج22، العدد04، 2020، ص460.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص79.

المسلم أما عون الشرطة فهو لا يؤمن بالإسلام ولا يدين به، بل يصفه باستهزاء (أو ميكي)، فيمكن للقارئ أن يرى بوضوح أن الشخصية البطلة (لامير) أمام خطر حقيقي لا فرار منه، وتصاعد الصّراع بين الإثنين (عون الشرطة ولامير) فلم يترك (عون الشرطة) مجال الكلام (للامير) للتعبير عن رأيه، بل كان خطابه متقطعاً في كلّ مرة يتناوب فيهيا الحوار، وقد شكّل هذا الإنقطاع والحذف صورة الشخصية البطلة (لامير) التي مازالت لم تستوعب خطورة الوضع والدهشة عليها، لذا كان التّوتّر السّمة الغالبة على المشهد برمّته، وهذا التّوتّر هو ما يضيف للحوار دراميةً أكثر وإثارة ويدفع السّرد وأحداثه نحو مسارات ومشاهد جديدة تُخلق على إثر الصّدام والإثارة التي صنعها الحوار الدراميّ في بناء مشاهد أخرى، فتكون متكاملة ومتناسقة مع سير الأحداث وسيرورتها في متن الرواية.

وتواصل الحوار في المقطع السّابق، لكن مع تغيّر في المتحاورين المتناوبين للحوار، فانتقل (عون الشرطة) للحديث مع صديقه (فيليب) الذي يعمل مع الشّرطة، فقد ظهرت الشخصية (فيليب) في التحقيق الذي تجريه الشّرطة مع (لامير)، فكان ملازما ومرافقاً لصديقه عون الشرطة (آلان)، ولكن سرعان ما دار نقاش بين الإثنين فتناسوا أمر (لامير):

"فبادر (فيليب) صديقه (آلان):

- ما رأيك أيها العربيّ المتفرنس في ابن عمّك (وهو يتصفّح الملف)..لامير أليس كذلك؟

أجاب آلان بتهكّم يُخفي في داخله التّعالي:

- أوه لا، فأنا فرنسي مُتعرّب، والدي –بكل بساطة فرنسي.. قل: ابن خالي.."[1].

يتّضح في هذا الحوار أنّ الحوار المتناوب بين (فيليب) وصديقه (آلان) الشرطيان أنهما يعرف بعضهما البعض جيداً، فقد أشار (فيليب) إلى فكرة لم يذكرها السّرد ولا الوقف، بأنّ (آلان) أصله عربي، فق أشار إلى ذلك في حواره معه (أيها العربيّ المتفرنس)، وهذه إشارة وبيان وصفي للشخصية التي يحاورها (فيليب)، فيظهر تفسير منطقيّ للحوارات السابقة التي جمعت (لامير وآلان)، فيظهر على (آلان) معرفته الجيّدة بالدين الإسلام وعقائده (ربكم الواحد، مكّة)، فالحوار يُظهر ثقافة الشخصية وانتماءها ورسم الشخصيات وأفكارها، وعبرها أيضا يفهم القارئ الأحداث وصور الشخصيات التي تدور في المتن الروائي، فيقبض على معاني الحوارات والشخصيات والأحداث فيُكوّن

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص80.

صورة عامة على الرواية بأكملها، خصوصا إذا كان الحوار هادفا وتسلسلاً منطقياً، بحيث يجعل عنصر التّشويق في الظهور فيدفعه كي يتطور، فيصبح صراعا ينمو مع توالي المشاهد في حبكة الرّوية إلى أن يصل للذروة، فيجذب على إثرها القارئ المتلقي ويندمج مع النص الروائي وأحداثه.

تعدّدت الحوارات الخارجية التي جاءت في الرواية، فهي كثيرة جداً لا يمكن الإلمام بجميعها في سياق واحد واكتفينا بالأهم، ونشير في الجدول التالي الذي يوضّح المقاطع الحوارية مع أرقام صفحات الحوار التي وردت في الرواية:

الحوار الخارجي	رقم الصفحة
حوار ساعي البريد مع لامير	05
حوار نور مع لامير	07
حوار صاحب المحل مع لامير	08
حوار الأمير مع أمه	17-16
حوار بين لامارتين وريفيلا	18
حوار بين الأمير ومترجمه	24-23
حوار بين لامارتين والأمير	26-25
حوار بين الراهبة ولامارتين	30-29-28
حوار بين الأمير ولامارتين	33
حوار بين فارتي ولامارتين	34
حوار بين فارتي والأمير	36
حوار بين ملك فرنسا والأمير	38-37
حوار بين لامير والأمير	39-38
حوار بين الأمير وجندي فرنسي	48-47
حوار بين لامير وصاحب المكتبة	67-66
حوار بين نور ولامير	70-69
حوار بين لامير والشرطة	76-75-74

حوار المحققين مع لامير في السجن	78-77
حوار فيليب وألان	81-80
حوار المحامي مع الشرطة	91-90
حوار مارغريت مع المحامي	93-92
حوار أولغا والأب أندرسون	145-144
حوار الأب أندرسون مع قاطني الكنيسة	147-146
حوار بين عزيز ولامير	155

جدول رقم01: يوضّح مواضع الحوار الخارجي في رواية (بحيرة الملائكة).

نلاحظ في الجدول أعلاه المواضع التي جاء فيها الحوار الخارجي في رواية (بحيرة الملائكة) بحيث يتبيّن أن هناك مساحة واسعة احتلها الحوار الخارجي في الرواية؛ بحيث يظهر من أول الرواية لآخرها فقد ملئت المقاطع الحوارية المشهد العام للرواية، فأضحت جزءا لا يتجزّأ من السرد الروائي لا تنفصل عنه، والملاحظ أيضاً على لرواية أنها جسدت التفاعل بين الشرد والحوار والتداخل فيما بينهما، فطُبعت الرواية بالحوار الذي تجاوز السرد في متنها، تميّز الحوار (خصوصا الدراميّ) أيضا بطول المقاطع الحوارية التي بدورها تُعيد بناء الأحداث والمشاهد في الرواية، وتعمل على تصعيدها وتطويرها ودفعها إلى الأمام، فتعمل على إثارة المشاهد في الرواية في حبكة الرواية، وتوتّرُ الصراعات بين الشخصيات لزيادة الدّرامية التي تضفي على السرد وموضوع الرواية جمالية فنية وقرائية، فيستمتع المشاهد بها ويندمج معها وأحداثها بالإضافة إلى رصد الشخصيات في الرواية والتعبير عنها ووصفها من خلال أفكارها وصراعاتها، وعليه يمكن القول أن الرواية تفاعلت مع المسرحية عن طريق إحدى تقنياتها وهو الحوار، الذي كان بِنيةً محورية في بناء هذه الرواية.

2. الإرشادات المسرحية (Indication théâtralité):

قُبيل الخوض في الإرشادات المسرحية وماهيتها، وجب التذكير فيما سبق، فخلال بحثا عن الحوار والمقاطع الحوارية في رواية (بحيرة الملائكة)، لاحظنا أن أغلب المقاطع الحوارية تخلّلها مقاطع سردية قصيرة وردت لإبراز حال الشخصيات بوصف ملامحها، حيث أن قبل كل جملة حوارية أو حتى بعدها نجد عبارات بلغة السّرد، كأنها عبارات توضيحية تتضمن عبارات مثل ما نجده في المسرحية والتي يُطلَقُ عليها بالإرشادات المسرحية، فتأتي غالبا لبيا حال الشخصيات الروائية، وتعطي

المظهر العام للبيئة والمكان التي تُجرى فيها الرواية، فكأنّها تُقرّبُ القارئ من الجو العام للرواية، مثل ما يحدث في المسرحية تماما ومشاركة الجمهور في العرض والمسرحية بصورة عامة.

القارئ للنقد المسرحيّ والدراميّ ينتبه للتضارب والاختلاف في تسمية الإرشادات المسرحية، فمنهم من يعدّها ملاحظات وإرشادات إخراجية، أو إرشادات ركحية، و نصوص مرافقة وتوجيهات مسرحيّة، وغالباً ما تُوضعُ بين قوسين أو تُكتبُ بخط مائل غليظ، "فترد هذه الإرشادات في شكل ملاحظات أو مفردات أو عبارات أو جمل مركّزة أو فقرة نصيّة أو نصّ فرعي لنص الرئيسي الحواريّ"[1]، فاستعمالها يكون في النّص المكتوب الموجّه للتمثيل والإخراج على الركح المسرحي، لذا هي تغيب في المسرحية أثناء الأداء للنص المسرحيّ، فتتحوّل إلى علامات تتمثّل أمام المشاهد، سواء على لسان الشخصيات المسرحية أو تتجلّى في تعابيرهم وحواراتهم.

تحتل الإرشادات المسرحيّة وظيفة غاية في الأهمية في النّص المسرحي، ولكن ليس نظير الحوار الذي يعدّ البنية الأساس، فالإرشادات المسرحية هي بنية مكمّلةٌ لبنية النّص المسرحي لما لها من وظيفة دلالية، فهي "تعطي معلومات تحدّد الظرف أو السّياق الذي يُبنَى فيه الخطاب المسرحي"[2]، بحيث تكون على شكل جمل سردية وصفية تحيل إلى معطى دلالي أو مكاني أو تعبيري، وذلك حسب سياق الحوار وموضوعه، فهي تساعد –بشكل كبير– القارئ على تخيُّل العرض المسرحيّ وما يتضمنّهُ، فالمكان والزمان والشخصيات وبنية كل واحدة على حدى، تعطي صورة عامة على كل ما يقع في المشاهد وتصوّر واسع لموضوع المسرحية وثيماتها، وهي بهذا "تنير نص الحوار، وتسمح للقارئ بإدراك السّياق الذي تندرج فيه الأحداث والوقائع التي تعرضها المسرحية"[3] فتكشف عن الحدث والمشهد في كل زاوية من نص المسرحية وتقدّمها للقارئ للفهم والتفاعل معها، فالإرشادات المسرحية تساعد على تكوين صورة للشخصيات وتخيل الأحداث من خلال اكتشاف معالم المكان والزمان والشخصيات، فهي بذلك تقوم "بتدعيم النص الأصلي والذي هو الحوار، كون العلاقة بين الحوار والإرشادات المسرحية هي التّكامل"[4]، فكلاهما يوظّف دعائمه لخدمة الآخر، فالعلاقة بينهما وظيفيّة تكاملية.

---

[1] جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية؛ دراسات في المسرح، منشورات المعارف، د.ط، المغرب، ص64.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص22.

[3] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 2006، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص25.

ولما عكف الروائي على هدم حدود الأجناس الأدبية، وخوض غمار التجريب الروائي، كان لا بدّ أن يستلهم الأجناس الأدبية وخصائصها البنيوية والأسلوبية، لخلق نص روائي جديد يثور على كلّ القيم وكتابات الماضي الكلاسيكية التي جعلت ضوابط للأجناس الأدبية وحدوداً لا يحيد عنها كل جنس أو نوع أدبي، فقد اضطر الروائي –اليوم– على خرق القواعد والحدود الأجناسية لبناء نصّ لا يرفض القديم، وإنّما يعيد تشكيل نص جديد يتكيّف مع متطلبات الإنسان والمجتمع المعاصر، فالأجناس لها قارئ يعيد بعثها من جديد، فحينما تتغير الظروف المحيطة بالقارئ، كان لزاما البحث عن صيغ للخطاب تحاور الواقع وتعقيداته، سواء على مستوى اللُّغة أو الأسلوب أو الثيمات.

عمل الروائي الجزائري (محمد فتيلينة) في روايته (بحيرة الملائكة) على استحضار أحد تقنيات المسرحية، وهي الإرشادات المسرحية، فلم يكفي الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي لبناء النص الروائي وتحقيق التفاعل بين الاجناس الذي ينشدهُ فيها، بل كان أن استحضر الإرشادات المسرحية لإنارة حواراته وتمثيلها على ركح النص الروائي، وهذا ما ظهر جليّا في كثير من الحوارات، سواء قبلها أو بعدها فكل مقطع من مقاطع الإرشادات المسرحية يحيل إلى وظيفة من وظائفها، فمنها ما تحدّد الزمان وتصف المكان، ومنها ما تعطي رؤية واسعة للمشهد في الرواية، وكذا التعريف بالشخصيات الروائية وحركتها وتحديد الأصوات والأزياء وغيرها كثير، مما يؤكد على أهميتها في بناء النص الروائي ومن وظائفها كالتالي:

1.2. تحديد الزمن:

يُعدُّ الزمن من المكونات الرئيسة في الرواية وفي المسرحية أيضاً، فمن خلاله يتّضح البناء النّصي لكل سرد وتيمته، فلا يكمن الاستغناء عنه فوظيفته تسليط الضوء أكثر على الحقبة التاريخية لكل عمل أو أيضاً تضيف للمشهد دقّةً في الوصف، وقد كان الزمن في الرواية كثيفاً وكثيراً نظرا لتعدّد الأمكنة والمشاهد والحوارات والأحداث، فما كان إلا الاستعانة بالإرشادات المسرحية وتوظيفها في الرواية لأهميتها في بناء النّص، ومن أمثلة ذلك نذكر: "ما هي أيام قليلة حتى لحق الأمير –وهو محاط بالفرنسيين أناساً وجُنداً– إلى المأوى الجديد"[1]، فقد بيّن الزّمن رحلة (الأمير عبد القادر) من مدينة باريس إلى منفاه الجديد، فلم تدم مدة مكوثه في باريس ومنفاه الجديد إلا بضعة أيام فقط، ويضيف

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص22.

الكاتب أيضا مقطعا آخر: "انقضى صبح الأمير، وانقضت معه أيّامه في تور ليُرحّل إلى أمبواز"[1]، فالأمير لم يبقى في منفاه الجديد سوى مدة قصيرة جدا أيضا، ومع الصبح باكرا تم ترحيله إلى مدينة أخرى "أمبواز" وهذا ما يتّضح لنا مدة مكوث (الأمير) بين مدينتين في منفاه، وفي وقت قصير تغير مكان إقامته المنفيُّ فيها، كما يحيلنا الإطار العام للزمن في هذا المقطع أنه زمن الاستعمار الفرنسي، فالأمير تم نفيه لما أُخمِدت مقاومته ضد الجيش الفرنسي.

لم يتوقف الزمن والإرشادات التي تحيل إليه، فكلّ شخصية يلزمها زمان تؤسس له أو عاشت فيه يسردها الراوي خلال الأحداث، بحيث تؤسس للمشاهد السابقة واللاحقة وتكون مناسبة أيضاً ومترابطة أيضا، فمثلا مع شخصية أخرى (لامارتين): "في صباح الأحد رافق لامارتين الراهبة فارتي مدة من الزّمن"[2]، فيحيل المقطع إلى أن (لامارتين) يرافق الراهبة فارتي أيام الآحاد كثيرا، ويوم الأحد عند الرهبان هو يوم الصلاة في الكنيسة، فحمل المشهد دلالات كثيرة دينية، فصوّر الراهبة بالتزامها الديني ومرافقة لامارتين لها مدة طويلة أيام الآحاد.

يمكن للكاتب أن يضع تواريخا للتّدليل على الزمن، فمثلا في الجزء السادس من الرواية بدأ بتاريخ قبل بداية السّرد: "بعد أربع سنوات...1852"[3]، هنا أشار الكاتب إلى تاريخ محدد بعينه دون سواه فقد أراد أن يوضّح أن اسرد الموالي سيتحدّث عن حقبة تاريخية معروفة، وإشارة أيضا إلى أن السرد السابق والأحداث الذي رافقت (الأمير)، فمدة خروجه من الجزائر إلى منفاه تقدّرُ بعدد السنوات التي كتبها الروائي في عنوان الفصل لغاية إعطاء إشارة للقارئ وإفهامه.

يضيف الرّاوي تحديد الزمان الذي تجري فيه أحداث الرواية والمشاهد، سواء بالنسبة للشخوص الروائية التي اتّخذها في متن السرد الروائي، أو للتدليل على الحوارات والأحداث لغاية توضيحها وتفسيرها، ولكن زمن الشخصيات كان ملازما في أحداث الرواية لأنه يسرد أحداث الماضي وشخصيات تاريخية ومازال مع أهم شخصية في الرواية يصف تاريخها وأهم المشاهد: "رُحّل الأمير –ودُموعُه مستحييةٌ، لتنفجر في أعماق قلبه– نحو الوجهة التي اختار، على غير ما جاء عليه في شتاء1848"[4]، وفي هذا المقطع السّرديّ إشارة إلى ترحيل (الأمير) مر أخرى نحو وجهة أخرى، وقد

---

[1] المصدر نفسه، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص34.

[3] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص37.

[4] المصدر نفسه، ص47.

وضّح الراوي بأن (الأمير) وصل إلى منفاه هذا في مدينة (أمبواز) في فصل الشتاء1848، وكأنّه يحيل إلى فترة زمنية معيّنة ويوضّح الزمن الذي وصل فيه (الأمير) إلى المدينة سالف الذكر، ويفهم القارئ أيضا المدة التي مكث فيها الأمير من 1848-1852 فقد ذكر في المقطع السابق "بعد أربع سنوات..1848" فالكاتب يعيد ترتيب السنوات والزمن على لسان الرّاوي مرةً ومرةً أخرى يقوم هو بوضعها كعنوان في فصول الرواية.

واصل الكاتب في استعمال الزمن للتوضيح بلغة السّرد، خصوصا مع الشخصيات الروائية فلا يمكن أن يدعها تقوم بدورها المنوط لها دون وصف ما يدور حولها من أحداث، ولا يحدّها زمان فالشخصيات لا تخرج عن الزمان والمكان وإلاّ هي شخصيات لا تنتمي للتاريخ الإنساني، ويمكن أن يستعمل الكاتب الحوار لتوضيح المشهد كما في المقطع الآتي:

- " نحن في الثالث من ديسمبر 2007 يا لامير، وليس ما خطّهُ حبرك...1852"[1].

كان الحديث بين (نور) و(لامير) حول الذهاب إلى معرض الرسم الذي سيقام في كلية الآداب ولم يوافق (لامير) على الذهاب لأنه يريد الذهاب إلى السينما بدلاً من ذلك، ولكن أثناء التّفكير والشرود الذي رافق (لامير) انتبهت له (مارغريت) وهو غارق في التأمّل لتذكير بالتاريخ والزمن الذي هم فيه فالحاضر هو ديسمبر 2007، وليس ما يفكر فيه، سنوات (الأمير) السابقة المهووس بها والت يقرأ عنها باستمرار، وهنا تدخّل الكاتب وسطلته التي يفرضها على الحوار الخارجي أتاحت له بأن يستعين أيضا بالزمن فهي من سلطته مثل المخرج في المسرحية تُتركُ له الإرشادات المسرحية ليزيّن بها العرض المسرحي فيمكن أن يضيف زمنا أو تاريخا أو أي إشارة تحيل لمعنى ذلك، لغاية مساعدة الحوار أو زيادة شاعرية الموقف ففصل الشتاء ليس مثل الصيف، فكل مشهد وحالاته النفسية والشعورية.

تواصلت أحادث الرواية وتواصل في ثناياها الزمن وتحديده، فالكاتب لا يستطيع التخلّي عنه فهو عامل وركيزة مهمّة في بناء المشاهد الروائية ووصف الأحداث في الرواية، فالشخصيات لها إطار زماني تدور في فلكه، ومع تواصل السرد وحوار الشخصيات أو تدخّل الرّاوي؛ فهو الذي أُوكلت له مهمة ترتيب الأحداث عن طريق حديد الزمن سواء بالنسبة للسرد أو الشخصيات في الرواية وفي هذا المقطع توضيح لذلك: "وها هي في السادسة من المساء الديسمبري العاشر، وحالها كحال

[1] المصدر نفسه، ص71.

الأهل وكل المدينة، بل وكل أوروبا في أجواء العام الجديد، باقتراب خطواته وذكرى ميلاد المسيح"[1]، الكاتب يحيل إلى زمن محدّد في المشهد الروائي على لسان الرّاوي، وهو شهر ديسمبر وموعد بدء احتفالات أعياد الميلاد عند المسيحيين، وهي فترة زمنية تبدأ من العاشر ديسمبر إلى آخره، وكأنّ الكاتب يُعرّفُ القارئ بالعادات والتقاليد التي يقيمها الشعب الفرنسي وغيره من العالم المسيحي، حيث تبدأ الاحتفالات والتحضير لها بمناسبة مولد المسيح، وتسمى احتفالات أعياد الميلاد، ولم يترك الكاتب القارئ يبحث عن ذلك بل ذكره في موضع لاحق في السّرد، ففي المقطع التالي يذكر الزمن بصيغته التي يطلقونها على أيام ديسمبر "وصلت روان قبيل أعياد الميلاد إلى آيسبرغ، وهي تتستر من البرد بأقدام تسير على أكوام الثلج المتساقطة"[2]، الحديث كان عن هروب (روان) من باريس إلى بلدها الأصلي التي أتت منه (آيسبرغ) لتُهرّب اللوحة التي يبحث عنها الجميع، فما كان لها إلاّ أن تخاطر في أيام البرد والثلج قبل أعياد الميلاد وهي دلالة قبل نهاية ديسمبر والاحتفال بنهاية السنة الميلادية، وقد واصل يصف أكوام الثلوج والبرد التي صادفتها (روان) في هذه الأيام التي تسبق الاحتفالات، والتي تعطي انطباعا وفهماً على أن أيام الشتاء والبرد القارص، كما تقد للقارئ فكرة مفادها أنها أيام أعياد الميلاد يقيمونها كمظهر ثقافي متميز ومن جهة أخرى عمد الكاتب إلى فكرة هذه الفترة الزمنية ليس للشرح وحسب، بل هي الأيام التي تنشغل بها كل الناس فهي أهم الأعياد المسيحية إذن هو الزمن المناسب (لروان) بأن تُهرّب اللوحة من فرنسا إلى آيسبرغ مادام الجمع مشغول بالاحتفالات، وهنا الزمن كان دوره لتزيين المشهد السرديّ ووظيفة أخرى داخل السّرد بحيث يجعل المشهد ملائما ومنطقيا بعض الشيء حين يتلقاه القارئ.

وتواصل زمن مع تواصل سرد الأحداث، حيث يعيد الكاتب ترتيب وبناء المشهد الروائي باستعمال إرشادات مسرحية تحيل إلى زمن وقوع الحوارات أو المشاهد، وكان ذلك في المقطع الآتي حين زارت (مارغريت) رفقة أمها والمحامي (لامير) وهو يرقد في المستشفى: "بعد أيّام قليلة وقبل أعياد الميلاد زارت مارغريت برفقة والدتها والمحامي الشاب لامير في المستشفى"[3]، ويدلُّ هذا للقارئ أن (لامير) مكث أيامٍ في المستشفى إلى حين زاره مارغريت والمحامي، فتحديد "بعد أيام قليلة" تدلُّ على المدة الزمنية التي انتقل فيها بين السجن والمستشفى، ثمّ "قبل أعياد الميلاد" على أنّ زيارة

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص97.

[2] المصدر نفسه، ص102.

[3] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص123.

مارغريت للامير لم تكن مع احتفالات أعياد الميلاد، وكأن الكاتب حصر المدة الزمنية بين سجنه ودخوله المستشفى وزيارة مارغريت للامير كانت ضيقة وقصيرة، لأنه ما فتئ يركّز على جملة "قبل أعياد الميلاد" في كل مقطع سردي، وكأنه يريد القول أن كل الأحداث التي مرّت بها الشخصية البطلة (لامير) كانت سريعة جدا وخاطفة، ومع توالي المقاطع السردية يظهر ذلك في حوار الشخصية مع نفسها حيث (لامير) جلس وحيدا يتذكّر ما مرّ به من عذابات: "أسبوعان من القهر أنسياني على ما يبدو كلّ شيء.. ما عدت أميّز الواقع من الخيال"، فيظهر جليّ المدة التي استغرقها (لامير) ما بين حادثة (الانفجار) والتحقيق مع الشرطة ودخوله السجن ثم المستشفى، فقد تركت المدة الزمنية (أسبوعان) آثاراً جسيمة عليه بالرغم أنها ليست بالمدّة الطويلة، ويفهم منها القارئ أيضاً أن مدة أسبوعان كانت شديدة على (لامير) وما تركت فيه آثار حطام وعلى نفسيته.

تنير الإرشادات المسرحية جوانب كثيرة من النص الحواري، فيستلهمها الكاتب في نصه لينير بها المشاهد في المتن الروائي وبالأخص الزمن، فخلال أحداث الرواية وتعدّدها المشاهد وجب على الكاتب استعمال الفترة الزمنية سواء بذكر تواريخها لما لها دلالة عميقة بين الشخصيات أو لوضع القارئ في صلب موضوع الحادثة التاريخية، أو حين يستعمل الفلاش باك في الرواية فمن غير المنطقي إغفال أهم شيء يمكن أن يكون هو ما يُفسد الرواية ويجعلها غامضة لدى القارئ المتلقي، فننظر في المقطع الآتي لما يحمله الزمن من دلالة: "هيينا جالسة أمام جوليان في مطعمهما المفضّل، والذي جمعهما لأول مرة في 2007/7/7"[1]، فدلالة التاريخ الذي ذكره الرّاوي يحيل إلى ذكرى تاريخية بين الشخصيتين (هيينا وجوليان) حينما التقيا أول مرة فالتاريخ ذُكِرَ بالتفصيل (اليوم والشهر والسنة) فهذا يحيلنا على أنّ الراوي عليم بتفاصيل الشخصيات في الرواية، ويمكن للقارئ أيضاً أن يلحظ أن الراوي ينير المشاهد في الرواية بتفاصيل كثيرة لتوضيح الصورة العامة عن الشخصيات والحوادث.

2.2. تحديد المكان:

يعدّ المكان بنية مهمة في بناء الرواية، فهو يتأسّسُ على اللغة "فهو مكوّن لغوي تخييلي تصنعه اللغة الأدبية من ألفاظ لا من موجودات وصور"[2]، ولا يتم النّظر إليه على أنه أحجام أو أشكال

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص138.

[2] سليمان كاصد، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (ط.د)، 2003، ص127.

ومناظر بل لما تنتجه من علامات ورموز لغوية تحير لدلالات جمالية بحيث ان النص الروائي "يُخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المميزة"[1]، وبهذا يمكن القول أن المكان الروائي مكان قائم بذاته ينهض على مقومات وخصائص، كذلك في النص المسرحي أو حين تقديمه كعرض على خشبة المسرح، فوجب تأطيره بحيز مكاني يُنْظَمُ فيه الأحداث والمشاهد وتتحرك فوقه الشخصيات.

يتفق دراسو الرواية على أن المكان الروائي هو مكان قائم بذاته، فله مقومات وخصائص تجعله بمثابة "العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، وهو الذي يسمُ الأشخاص والأحداث الروائية في العمق"[2]، فالمكان يقوم بخلق السرد والحدث والمشهد، فيتشكل أيضاً في خيال القارئ لأنه يتأسس على بُنيان اللّغة فيعدّ مكانا لغوياً، فما كان على الروائي إلى أن يوظّف المكان بنوعيه الخيالي الذي تأسسه اللغة والمكان الجغرافي الموصوف في الرواية له شكل وهندسة وطول وعرض وارتفاع ووصف يحيل إليه أو يظهر من خلاله، فالإرشادات المسرحية بدورها لم تهمل المكان بل أردفته بعناية لتُعين الخطاب السّردي على التّدليل عليه أو استنتاجه أو الشعور به لدى القارئ، فالكاتب يؤدي دور لخرج في المسرحية فيهتمّ بما يدور حول النص والشخصيات ويؤثث العرض بما يتطلّبه، وقد ظهر المكان في الرواية في مواضع عدّة.

يحمل عنوان الرواية (بحيرة الملائكة) كأول عتبة نصية يصادفها القارئ، فهو يحيل إلى مكان بذاته سواء مكان له بعده التّاريخي أو الاجتماعي، وكأن المكان يظلّ له ثيمة طاغية تلقي بضلالها في النّص السرديّ، ومع توالي الأحداث في الرواية يظهر المكان بأوصافه وما يدلّ عليه: "في طرقات مدينة إقامته شومبيري الفرنسية، لقد أصبح مُتعباً بحق وكأن الكرسي يناديه، ذلك الخشبي العريض، الذي يراه كظلّ على جانبي البحيرة الوديعة المدعوة بورجي"[3]، وفي هذا المقطع السردي يظهر لنا وصف واضح وجليّ لبحيرة الملائكة التي وصفها بدقة حيث توجد ومكانها الفعلي، وكأن الكاتب يدفع القارئ لاكتشاف خصوصية المكان بنفسه.

ومع تواصل السرد والأحداث في الرواية، يتجلّى لنا كثير من الأمكنة التي يصفها الراوي في المتن السردي ومن أهمها التي ذهبت إليها الشخصية ومكثت فيها، ولكن نركز على المكان الذي له

---

[1] المرجع نفسه، ص128.

[2] يسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر والتوزيع، ط1، بغداد، 1986، ص05.

[3] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص10.

علاقة مباشرة مع الأحداث المهمة في الرواية، فنجد أهم الأمكنة التي انتقل إليها (الأمير عبد القادر) في منفاه فحين وصل إلى مدينة (تور) حيث منفاه الجديد: "بعدما تحوّلت في شوارع مدينة تور في هذا الصّبح الذي دبّت في أفنيتها وباحاتها حركة غير معهودة، أو هكذا استشعر الأمير الذي شُدّ لصوت أجراس الكنائس"[1]، في المقطع وصف جليّ لمدينة تور وشوارعها، وأجراس كنائسها التي تدقُّ والذي يحيل إلى وقت الصلاة عند المسيحيين، وكان الكاتب قد استعان بصوت الرّاوي لوصف المكان وتأطيره مثلما يفعل المخرج في المسرحية فاستحضار بعض الأمكنة يستحيل وجوده إلا عن طريق وصفه للجمهور وكذا الكاتب في الرواية يوكل المهمة للإرشادات المسرحية للقيام بذلك.

لم يُقِمْ (الأمير) مطوّلاً في مدينة (تور) فتم ترحيله إلى مدينة أخرى (أمبواز)، فتغير المكان يُنبأُ بتغيّر المشاهد والصور وحتى الأحداث "انقضى صبح الأمير، وانقضت معه أيامه في "تور" ليُرحّل إلى "أمبواز""[2] ثم انتقل من أمبواز إلى مكان جديد "وها هي شومبيري من جديد، المدينة التي تدعو الجميع لأن يرتاحوا فيها"[3]، كلّ مكان تطرقه الشخصية الروائية أو تتواجد فيه يتم تقديمه ووصفه للقارئ فهي أمكنة لا يعرفها القارئ أو ممكن ألا يدركها، فيتم ذكرها في المتن ومن خلال الإرشادات المسرحية التي تتوفر على خصائص أسلوبية تنير النص فمنها تحديد المكان ووصفه.

توالت الأحداث في الرواية، فكان الحديث عن الشخصية البطلة (لامير) وما تعانيه من هول أحادث كثيرة مرّت عليه، كان (لامير) ينتقل في أماكن عدّة سواء من عند نفسه أو قصْراً، فحادثة انفجار القنبلة وما خلّفته من حوادث جعله طريح المستشفى، ولكن قبل ذلك أُحيل على التحقيق "أُخرج لامير من المستشفى إلى مكتب التحقيق بمدينة بحيرته "شومبيري"، آخذاً بكلّ إشفاق تحت إبطه حافظته الصغيرة"[4]، وما إن مرّت ساعات ليست بالقليلة في التّحقيق حتى وجد (لامير) نفسه في مكان آخر غير رجعوه للمستشفى الذي لم يمكث فيه إلا برهة من الوقت "كُبّلت شفاه لامير وعلم أنه لا جدوى إلاّ الصّبر. ليُرمى في سجنه بين أغلاله...حتى إشعار آخر"[5]، وهذا أهم حدث

[1] المصدر نفسه، ص22.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق،ص23.

[3] المصدر نفسه، 56.

[4] المصدر نفسه، ، ص78.

[5] المصدر نفسه، ص79.

في الرواية بعد حادثة القنبلة والانفجار الذي وقع أما باب قصر المعارض، والمكان يحيل إلى توتر الأحداث في الرواية.

تحقق الإرشادات المسرحية الاتّساق والانسجام بين أجزاء الرواية، وتنير النص والخطاب السرديّ لأنها تُعين الكاتب في بناء نصّه عبر مختلف وظائفها، والمكان أحد اهتماماتها فهي تجيب على أحد الأسئلة من؟ وأين؟ "فهي بهذا تحدّد سياق التّواصل أو الإبلاغ، وتحدّد البُعد التّداولي أو الشروط الملموسة لفعل الكلام"[1]، وقد توالت الأمكنة التي كانت مسرحا للأحداث في الرواية خصوصا مع الشخصية البطلة (لامير) فقد انتقل من السجن إلى المستشفى للشفاء بعد أن تم تبرئته "بُعيد أيام قليلة زارت مارغريت برفقة والدتها والمحامي الشابّ، لامير في المستشفى ذاته الذي أُخذ منه إلى السجن من قبل"[2]، وما لبث الكاتب يزيح اللثام عن المكان (المستشفى) وتسميته، لإعطاء هذا المكان صفة وجودية كي يُعلم القارئ به "لامير الذي غادر مستشفى "القمة الثلجية"، متوجّها إلى أول محل عرفه في شومبيري"[3]، وبهذا المقطع السردي الذي يؤدّي دور الإرشادات المسرحية، فقد عبّر عن ماهية المكان ووصفه، فيمكن للقارئ أن يفهم طبيعة المكان ووجوده من خلال ما ورد في السرد.

3.2. وصف المشهد (المنظر):

تعتمد الرواية والمسرحية على تقنيات متعدّدة في بناء نصوصها، وذلك للتلاعب بحركية السرد والتّحكّم أكثر في عنصر الزمن وذلك إمّا بتسريع وتيرته أو لغاية الإبطاء فيه، ففي المسرح يُعدُّ المشهد "مادة متتابعة تدور حول هدف واحد ومحدّد لشخصية بعينها، فنستخلص من هذا أن المشهد ينبى على حدث واحد ويسعى إلى إنهاء لمجود يسير نحو تحقيق هدف معين على ذروة صغيرة"[4]، ولكن قد يحدث أن نرى أن المشهد يُترَكُ مفتوحا دون إكماله في المسرحية فيتحول المشهد إلى مشهد آخر تاركا الأول ينقطع، وكذا في الرواية بعدما استعارت من المسرحية أحد تقنياتها المتمثّلة في الإرشادات المسرحية في بناء المشهد الروائي، ولقد استعمل الكاتب الكثير من الإرشادات المسرحية في وصف

[1] جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية، دراسات في المسرح، منشورات المعارف، المغرب، (د.ط)، ص74.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص123.

[3] المصدر نفسه، ص130

[4] جميلة مصطفى الزقاي، جماليات المشهد المسرحي الجزائري بين الوظيفية والإبهار المجاني، ليلة غضب الآلهة للمسرح الجهوي باتنة نموذجا، مجلة جماليات، ع1، مج1، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2014/12/01، ص72-73.

المشهد لتأدية وظيفة درامية وتطوير الحدث، ومن بين المشاهد التي سنحيل إليها (رغم أن المشاهد في الرواية كثيرة جداً وتقريبا في كل فصولها) التي يصفها الكاتب حين وصل (الأمير) إلى منفاه في فرنسا، وهو أحد المشاهد في الرواية: "تتدفّقُ عربة الأمير فوق طرق فرنسا، متّجهةً نحو الجنوب الساحلي تارة كبحر لاجج وأخرى تسير الهوينا، ومازالت رِفقةُ الأمير مسايرة له خطوة خطوة، وها هو سناء البدر يُطلُّ عليه"[1]، وفي هذا المشهد يتجلى بوضوح وصف للمنظر الذي جاء فيه موكب (الأمير) وكأنه يلتقط كلّ هذا بكاميرا ولقطة بلقطة لصناعة المشهد وموكب الأمير المهيب.

وفي موضع آخر من الرواية يتجّلى أحد أهم المشاهد المركزية في الرواية، فيظهر بشكل جليّ ويمهّد له الرّاوي بلغة السّرد، فأهم حادثة هي انفجار القنبلة أمام باب صالة المعرض "وقبل سؤال نفسه عمّا جاء بها، دوّى صوت لا يُطاق أسقط لامير، الذي فقد الوعي لهُنيهَةٍ من الزمن، مع الكثير من حوله ولم يشعر إلاّ لوحة ترتطم بذراعيه المشدودتين إلى صدره"[2]، وقد كان المشهد بطيئاً بفعل الوصف والسرد فالرّاوي لم يكن يتعجّل في ذكر ما يحيط بالشخصية البطلة بل ما تراه هي نفسها، وقد استعان الكاتب بالمشهد لغاية السّرد نفسه ليعيد ترتيب إيقاع الكامن في المشهد، ووظيفة كل شخصية في بناء المشهد.

وفي مشهد آخر يمكن الوقوف عنده في الرواية حين وصف الراوي مشهد سقوط (روان) وانقضاض اللصوص عليها وهي حاملة للوحة التي يبحث عنها الجميع "وما كادت خطوات روان المسرعة خوفاً تصل بها على آخر الطريق وأوّل كنيسة، حتى انقضّ اللص عليها، مُستغلاً أفول طاقتها وفَقْدِ سُرعتها ليهوي عليها بضربة أسقطتها مغادراً بعد ذلك بِخُطى اختفت مع الزّحام"[3]، وهكذا انتهى المشهد بهروب اللّص وسقوط (روان) بين ركام الثّلج وفي الطّريق مرميةً، وقد صوّر الرّاوي المشهد بدقة وأسهل فيه بلغة الوصف والسّرد لكبح حركة الأحداث وسرعتها، وتفصيل المشاهد للقارئ لغاية جمالية وقرائية فالمشهد لا يحتمل السرعة التي يتميز بها السّرد وإلاّ ستضيع شعريته وجماليته.

---

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص54.

[2] المصدر نفسه، ص74.

[3] المصدر نفسه، ص102.

4.2. التعريف بالشخصية ووصفها :

تُعدّ الشخصية من بين اهم عناصر السرد التي يقوم عليها، فمن خلالها تتطور الأحداث وتتأزّم الحبكة وفق أطار الزمن والمكان فالشخصية هي المحرك الأساس لكل هذا، لذا فهي "تشارك في احداث الرواية سلباً وإيجاباً اما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يُعدُّ جزءا من الوصف"[1] ويمكن أن تكون الشخصية كائن واقعي أو متخيلاً، تحمل الصفات المميزات يُلْبِسُها الراوي ثوب أفكار لها وظائف متعدّدة، وما يُقال عن الشخصية الروائية يُقالُ كذلك عن الشخصية في المسرحية فلا يمكن الاستغناء عنها لأنها بنية مهّمة في بناء النص سواء السّرديّ أو المسرحي.

يتم التعريف بالشخصية في النص السردي والمسرحي من خلال ذكر الأسماء (للشخصيات) ووظائفها داخل المتن السرديّ والدّراميّ وحتى إبراز أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية ونذكر من ذلك الشخصيات الرئيسة التي عرّف بها ووصفها الكاتب في الرواية على لسان الرّاوي والشخصيات:

– **لامير**: هو من الشخصيات الرئيسة في الرواية والتي تحرّك السّرد والأحداث جميعها، فكان يجب أن يقدّمه الكاتب للقارئ، فجاء في المقطع السرديّ: "هندامه الجميل الذي غلب عليه السّواد تماماً كلون شعره الذي لم يحتج قطّ إلى مشط كلُّ هذا السّواد لا يُكدّرُ سُكُونَهُ إلا نقاء قميصه الأبيض الذي يُوحي إلى الدّنيا بسريرة نقيّة"[2]وهذا وصف جسمي ومظهر الشخصية بالإضافة إلى إطلاع القارئ على سريرته النّقية كما ورد في المقطع السردي، فلامير رجل بقلب أبيض يصلح لأن يكون البطل الذي يمثّل الخير.

– **لامارتين**:جاء ذكر لامارتين في الرواية مع بداياتها وأولى فُصُولها، وقد وصفه بأنّه شاعر "هذا الشاعر الذي مازال من مريدي ساعات الراهبة"[3]، وبعد ذلك وضّح أكثر الكاتب على لسان الرّاوي وبلغة الإرشادات المسرحية: "جاوبها وفراسة السّياسي رفيقته...واستطرد الشاعر"[4]، وهذا ما يُوضّح للقارئ أن لامارتين هو شاعر وسياسي أيضاً، ويلتقط القارئ هذا حين يمضي في حواراته مع الراهبة

---

[1] يمينة براهمي، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية المترجمة "رواية الصدمة لياسمينة خضرا أنموذجا"، مجلة العلوم الإنسانية– المركز الجامعي تندوف، مج05، ع01، الجزائر، 10-04-2021، ص63.

[2] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص07.

[3] المصدر نفسه، ص44.

[4] المصدر نفسه، ص45.

وقبل كلّ حوار يضع الكاتب جملة توضيحية بلغة السرد قبل الحوار لإنارة السرد والحوارات الكثيرة والمشاهد في الرواية.

– الأمير: هو الأمير عبد القادر الجزائري الذي ظلّ حاضرا في الرواية بِطُولِهَا، يكن أن يكون معروفاً للقارئ ولكن يقدّمه الكاتب بطريقته في الرواية فجعل الشخصية هي من تقدّم نفسها بنفسها عن طريق المونولوج الداخلي: "أهذا هو الأمير الذي اندفع إلى قائد الجند ليُجرّدَهُ من سلاحه، ليُفاجأ القائد الفرنسي ويُسَائِلَ نفسه: إنسيٌّ هذ الذي أمامي أم جنّيٌّ؟"[1]، فيوضّح المقطع أن (الأمير) رجل حرب ومقاوم ببسالته، وهناك مقطع آخر يوضّح أكثر ويُعرّف بشخصية الأمير على لسان الرّاوي: "وأمسك الأمير السّيف من غمده ليسحبه بهدوء ومعها سرعة، أدهشت الجميع وهم يسمعون صليله، صليلُ أحيا فيهم إبهار الفارس الجديد..إنه فارس بحق"[2]، ويتّضح من خلال لمقطع أن الأمير رجل مغوار وفارس شجاع وهذا على ليان الرّاوي الذي يصف المشهد الذي جميع بين ملك فرنسا والأمير.

–مُرافقو الأمير:حتى مرافقو الأمير في ترحاله ومنفاه القصري تم وصفهم بعدّهم شخصيات في الرواية أيضاً "لتصل عربته مجدّدا ومن خلفها حُرّاسُهُ الإفرنج، وعلى بابها يجدُ مُستقبليه: سيد أنيق وخادمٌ تُغلّفُ وجههُ مسْحَةُ تواضع وطيبة، ومع الجميع فتاةٌ أنيقة وجميلة"[3]، وقد كان المشهد يضمُّ أكثر من شخصية ترافق الأمير في سفريته، ثم فيما بعد يتمّ ذكر كل الشخصيات التي سبق وصفها لعدم معرفته بهم فهم غرباء عليهم وغريب عنهم.

–المترجم إنيليت: فقد تمّ تقديمه على لسان شخصية في الرواية "هو من القادمين من الجزائر ولا أعرف انتمائه سوى أنه يهودي الدّيانة، وله اطّلاع كبير باللغات الشرقية ويحظى بمكانة عند الأمير، كيف لا وهو مترجمه"[4]، وهذا شرح وافٍ لشخصية إنيليت مترجم الأمير.

–روان: هي إحدى أهم الشخصيات في الرواية وقد قدّمها الكاتب على لسان المترجم إنيليت: "سيدي، روان هي لأب اسكندنافي، وهم من أهل الشّمال، وأمّ حبشية، جيء بوالدتها من رقيق

---

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص23.

[4] المصدر نفسه، ص96.

تلك الديار"[1]، فيظهر على الشخصية (روان) أنها ليست فرنسية بل جاءت مع أمها فقط، فمكثوا في فرنسا وأصولها من أبيها من دول الشمال أما أمها هي من رقيق الحبشة.

– مارغريت: هي من الشخصيات الرئيسة في الرواية، فكان الرّاوي في كلّ مرةٍ يصفها للقارئ ويقدّمها ومن بين ذلك: "فهي كعادة الفرنسيين كثيرة القراءة، وربّما الكتابة، قليلة الحديث إلاّ مع المقرّبين"[2]، يمكن القول أن وصف الشخصية (مارغريت) كان وصفا لطباعها النفسية وأفكارها، ولكن لم يغفل الكاتب وصف مظهرها الجسمي أيضاً: "جمال بسمتها وصفاء وجهها الدائري الذي لا تكسوه أيّ زينة ولا أي مكياج"[3]، وبهذا فقط اكتمل وصف الشخصية نفسيا وجسدياً وتديمها للقارئ.

5.2. تحديد الحركة ونوعها:

يمكن تقصّي الحركة في رواية "بحيرة الملائكة" من خلال الإرشادات المسرحية ورصد أنواعها من حركة جسدية ونفسية وأخرى حركة مقاطعة أو صمت:

أ–حركة جسدية:مثل قول الرّاوي: "انتفض الأمير واهتزّ"[4]، وفي موضع آخره: "ها هي فرقة الجنود تسير خلفه"[5]، وكذا: "دنت الأخت فارتي من الأمّ يسبقها همسها المبحوح"[6]، وتواصلت الحركات الجسدية في الرواية فكلّ شخصية لها حركة جسدية وانفعالية سواء خلال احوار أو بعده أو قبله لتقديم هذه الانفعالات وإظهارها من أفكار تنتابها ومشاعر أيضاً.

ب–حركة نفسية: وهي حركة تعبّر بها الشخصية لا تظهر على ملامحها ولكن في دواخلها فقط يعبّر عنها الكاتب في الرّواية عن طريق وصف الرّاوي وعلى لسانه، وذلك مثل قول الرّاوي: "عاد لامير إلى نفسه يسائلها"[7]، وفي مقطع آخر: "استعرت خلجات الأمير وهو ينزف أسى"[8]، وقوله

---

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص39.

[2] المصدر نفسه، ص97.

[3] المصدر نفسه، ص133.

[4] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص14

[5] المصدر نفسه، ص16.

[6] المصدر نفسه، ص16.

[7] المصدر نفسه، ص14.

[8] المصدر نفسه، ص23.

أيضاً: "ربت أسئلة الأمير وازدادت وعاد مسائلا ذاته"[1]. الأمثلة عديدة وكثير طيلة الرّواية ونحن فقد أخذنا بأمثلة لشرحها وتوظيفها في الرّواية، ولكن الملاحظ على عمومها أن كل حركة نفسية كان ترافق حالة الشخصية فالأمير ظلّ يعاني من التهجير القسري له فكان دائم التساؤل والحيرة، وإظهار القلق والحيرة.

–حركة مقاطعة أو صمت (سكون):تتكرّرُ حركات الصمت والسكوت كثيرا في الرواية، وبالخصوص في الحوارات بين الشخصيات، وكأنّ بالكاتب يريد أن يضفي على الحوار دلالات متعدّدة يمكن أن يفهمها القارئ، فمن جهة يدرك القارئ أن الصمت دلالة على الرضا أو عدمه ويمكن أن ينبأ بالحيرة والتعجب وعدم الردّ وغيرها كثير من الدلالات التي يريدها الكاتب، نذكر مقاطع من حركة المقاطعة أو الصّمت، فمن قول الرّاوي: "قاطعه صاحب المحلّ وهو يحدّق في وجهه بابتسامة ظاهرة"[2]، وفي مقطع آخر: "سكن لامير فجأة دون حراك، لتفيض من مقلتيه زفرة الأزمنة أخرجت سؤالاً من قلبه"[3] ونلاحظ أن الصمت والسكوت في المقاطع السابقة يؤدي وظيفة إخبارية في المقام الأول، وتطوير السّرد في الرّواية وفي هذا المقطع نرى ذلك حينما زارت مارغريت وأمها والمحامي، الشاب لامير في المستشفى: "سكت الجميع وكأنّ صمتهم إعلانٌ بانتهاء فترة الزّيارة"[4]، وكأن الصمت هو انتهاء كلّ حديث كانوا يريدون قوله مع (لامير) وإعلان بالمغادرة والانسحاب من المشهد كما يفعل الممثل في المسرح.

6.2. تحديد اللّباس:

يعدُّ اللباس لغةً رمزية فالجاحظ في كتابه البيان والتبيين يطرح فكرة: "أن اللباس لغة عالية المحتوى"[5]، فهو رمز يشعُّ بالأنساق والحمولات الثقافية متعدّدة ومتنوعة، فالمسرح يستعمل اللباس ليُعطي أبعاد الشخصية النفسية والجسمية وهيئتها وحتّى انتمائها، وكذا الرّواية لم تتوانى في استعمال اللباس والتعبير به في المقاطع السردية، خصوصا الشخصيات الرئيسة في الرواية، ومن أمثلة ذلك بالنسبة للشخصية (لامير) قول الرّاوي: "هندامه الجميل الذي غلب عليه السّواد تماما كلون شعره

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص09.

[3] المصدر نفسه، ص20.

[4] المصدر نفسه، ص124.

[5] الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب، لبنان، دط، 1968، ص436.

الذي لم يحتج قطُّ إلى مشط، كلُّ هذا السّواد لا يكدّر سكونه إلاّ نقاء قميصه الأبيض، الذي يوحي إلى الدّنيا بسريرة نقيّة"[1]، فاللباس في هذا المقطع من هندام وقميص يُعطي انطباعا عن (لامير) وصورة عن شخصيته الهادئة وصفاء روحه، وفي مقطع آخر يصوّر الرّاوي (لامير) بلباس آخر: "خرج لامير متثاقلاً بمعطفه الأسود الذي لا زال برائحة بلدته الممزوجة برائحة السجائر الشقراء العالقة به من أفواه زملائه، وهو يحمل أناقة الفرنسيين"[2]، فالشخصية اندمجت مع الثقافة واللباس الفرنسي فأضحى (لامير) أنيقاً وتحيل أيضاً إلى أنه أيضا من طبقة المثقفين وليس شخصا مهاجراً فقط كبقيتهم.

7.2. تحديد الموسيقى:

تتحدّد الموسيقى في النص من خلال وظائفها المتعدّدة ودلالتها، وفي الرواية استعان الكاتب بالشّعر العربي والمترجم وشعره الخاص لصناعة موسيقى في نصه، ومن أمثلة ذلك القصيدة التي ذكرها وهو يتغنّى بخمرية "أيها السّاقي إليك المشتكى.." فنجد معارضة للقصيدة على لسان الشخصية البطلة (لامير) وهو يغني (لمارغريت) في الرواية:

أيهـــا الـسّـاقـي أَعِـرنـي مَـسْمعاً أيــن آســـي كـــيْ يُداوي وِحْـدتـــي
كـــم بكيـــت اللّـيل أزجُـــو طيـْفَـهُ
وَيْـــحَ قَـــلْبِـــي كيـف يـلقـى حتفهُ
كـــالـهـوى أضـحت عُيـونٍ سَـيـْفَـهُ[3].

8.2. تحديد الإضاءة:

تُعدُّ الإضاءة عنصرا جمالياً غاية في الأهميّة في تأثيث النّص المسرحيّ على الرّكح المسرحيّ، وقد استلهم الكاتب (محمد فتيلينة) في روايته (بحيرة الملائكة) هذه التقنيّة الجمالية لخلق فعاليّة في النص الروائي، فكانت الإضاءة متعدّدة وكثيرة في الرواية وسنشير لبعضها فقط، ومن أمثلة ذلك

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص07.
[2] المصدر نفسه، ص64.
[3] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص141.

قوله: "ها هو ضوء الصّبح ينسلُّ كهمسِ دافئ"[1]، "انقضى صُبحُ الأمير"[2]، "حلّت الظلماء وحلّ معها الإرهاق"[3]، والأمثلة كثيرة وعديدة في الرواية التي شهدت استعمال الكاتب على لسان الرّاوي مقاطع سردية قصيرة تحدّد الإضاءة في الرواية، وهذا مثلما يفعل المخرج في المسرحية التي هي من مهامه المنوطة به.

3. الحدث المشهدي:

يعدُّ المشهد من أبرز تقنيات المسرحية وأحد دعائمها، فهو "عبارة عن فعل محدد-حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا تكون فيه أي تغيير في المكان أو أي قطع في استمرارية الزمن"[4]، فيتم تركيز السّرد عليه ويتتبّعهُ من بدايته إلى آخره، ويُقدّم بطريقة درامية لجذب انتباه القارئ، فلمشهد يعيد تقديم حركة الحياة فهو محاكاة للواقع، فالمشهد يجسّدُ هذا أمام القارئ لجعله واقعاً أمام ناظريه، وفرادة المشهد تكمن في "جدّته في تقديم ما يُعرض كزمن حاضر فهو طريقة للعرض تختلف عن الطريقة التي يقدّم بها السرد الذي يتولّى فيها الرّاوي الإخبار"[5] لذا ليس تقريرا يصدر عن الراوي، بل هو وصف للحدث والزمن وفعل الشخصيات.

نشهد حضورا مكثّفاً للأحداث المشهدية في رواية (بحيرة الملائكة) وقد تجلّت في مقاطع مختلفة بصيغة الوصف والحوار، وتُعدّ الأحداث الروائية وهذه المشاهد بمثابة المنعرج الذي على إثره تتحول الأحداث الرئيسة في الرواية أو تتطور، فهي تشكّل أهم الأحداث التي بُني عليها مسار السرد والرواية وقد جاءت الرواية مُقسّمةً إلى أجزاء واحد وثلاثين مقطعا؛ وهذه تقنية التقطيع التي تُستعمَلُ في المسرحية التي بدورها تكون مُقسَّمةً إلى مشاهد وفصول، وتكون النزعة الدّرامية أيضا رابطاً وثيقا بين الرواية المسرحية، ونعرض أهم الأحداث الّتي اتّسمت بالدرامية في الرواية كالآتي:

-مشهد انفجار القنبلة:تناوب الحوار شخصيتان (لامير) و(نور) حول مكان يلتقي فيه الاثنان فكان الاتفاق أن يلتقوا أمام قاعة المعارض، وما هي خطوات قليلة توجّس خيفة (لامير) من المكان

---

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص25.

[4] أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح –دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية-، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، المجلد07، العدد04، 01-12-2016، الجزائر، ص83.

[5] المرجع نفسه، ص83.

وقد صوّر الراوي هذا في مقطع سرديّ في قوله: "وهكذا ما إن يتقدّم لامير خُطوة إلاّ ويزداد معها خوفاً ووجلاً كأنّ الخُطى ذاهبة به إلى غير هُدى. لتتوقف بقربه شاحنة، تأكد حين التحديق في صندوقها الكبير أنها شاحنات الكتب واللوحات ذاتها، وقُبيل سؤال نفسه عمّا جاء بها، دوّى صوت لا يُطاق أسقط لامير"[1]، هذا المشهد جاء دقيقاً وبالتفصيل وكأنه يضعه أمام القارئ ليتصوّره أمامه، فقد أبان الرّاوي عما تشعر به الشخصية (لامير)، وتحديد المكان والخطر المحدّق بها إلى أن انفجرت القنبلة وأسقطت (لامير)، ولقد امتدّ تتبع الحدث على طول الصفحتين لسرد التفاصيل التي رافقت الحادثة (انفجار القنبلة)، وتواصل سرد المشاهد المرافقة للحدث الأول وتصوير اسعاف الضحايا والمصابين بقوله: "بقي مسرح الحدث ثابتا لا يتحرّك، وكأن لحظة الانفجار قلبت كل شيء، نقل الكثير —من هول الصدمة– إلى المستشفيات ومن ضمنهم لامير" وانتهى المطاف بالشخصية (لامير) في المستشفى لمداواة جراحه.

ومن خلال المقاطع السردية السابقة تم نقل الحدث وتصويره، ووصف حالة الشخصيات ونفسيتها التي تُعدّ هي المحرك الأساس في تحريك الأحداث، وهذا ما يساهم في توضيح المشاهد بصورة تجعل القارئ يتصوّر المشهد ماثلاً أمامه نظرا لدقّة الوصف في المقاطع السردية.

–مشهد التحقيق مع لامير دخوله السّجن:وهو أحد الأحداث الرئيسة في الرواية، وقد جاء في متنها يحتلّ مساحة واسعة لوصفه وتقديمه للقارئ، فقد جاء الحوار فيه طاغيا يتصدّر جميع المشاهد التي أتى بها، فالشخصية البطلة (لامير) ظلّ يتناوب الحوار مع المحقق (ضابط الشّرطة)، واحتدّ الحوار بينهما حول قضية (انفجار القنبلة واتّهام لامير بأنه الفاعل) ولقد مهّد الرّاوي للمشهد بمقطع سردي: "أُدخِلَ الفتى العربي إلى الغرفة وملامحه توحي بالشرق حيناً وبالحزن حيناً"[2]، وهذا المقطع السرديّ لبيان حالة (لامير) وهو يدخل غرفة التحقيق ونفسيته قلقة ومتقلّبة، ثم جاء الحوار لبيان المشهد الذي سيكون بين المحقّق ولامير من دون سابق انذار: "ليبدأه ألان دون انتظار خروج زميله:

– اجلس أيها الوقح!.

كأن لامير لم يجد إلاّ الإنصات للحديث المتوالي:

–لا تستحقون —أنتم العرب– إلاّ عصيّ c.i.a

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص78.

-ليتدخّل لامير مجيباً كأن صبره انقضى:

-سيدي لي الحق بمحامٍ قبل أي حديث؟؟

قطع العون السّؤال بوابل من السّباب سائلا:

-ألا تعلم أيها البدويّ النّتن أن محاميك فوق (وهو يشير إلى السماء)."[1]

صوّر الرّاوي الحوار الذي دار بين الشخصيتين (لامير) وضابط الشرطة (المحقق)، ليوضّح المشهد وموضوع الحوار الذي دار بينهما، فالمحقّق يريد استفزاز (لامير) ليوقعه في الاعتراف بالجريمة، ولامير يريد الدّفاع عن نفسه وطلب محامياً للدفاع عنه، ولكن تطوّر المشهد مع توالي الصفحات بشكل عنيف ودراميّ بينهما حيث انهال المحقق على لامير بالضرب حتى "ترنّح لامير من شدّة الركل والضرب"[2] وبقي الوصف متواصلا على طول الصفحات المتوالية، فالمشهد كان أكثر درامية من باقي المشاهد في الرواية فالشخصية البطلة تعاني من ويلات التعذيب، واختصر السارد الكثير من المشاهد في مقطع سرديّ: "لتبدأ بعد حين أصناف التعذيب التي كانت لكمة لامير الأولى شرارتها"[3] وانتهت بوضع لامير في السجن ينتظر قرار المحكمة ونتيجة التحقيق إلى ما تضفي إليه.

-مشهد الاعتداء على روان في آيسبرغ: يُعدُّ من المشاهد التي برزت في حبكة الرّواية، وقدّم لها الرّاوي بمقاطع سرديّة طويلة منذ بداية رحلة (روان) من باريس وصولا إلى (آيسبرغ) "وصلت روان قُبيل أعياد الميلاد إلى آيسبرغ وهي تتستر من البرد"[4]، وتواصلت رحلة (روان) يسردها الرّاوي بما فيها الزمان والمكان ووصف نفسيتها، إلى حين وقوع مشهد "حين سقط –فجأة–منها كيسها المملوء ذهباً وفضّة لتُبصره هين جائعة، عين شاب اسكندنافي"[5] فكان نذيرا بملاحقتها ومطاردتها من قبله الذي ظلّ يتتبّعها مسافاتٍ طِوَالْ، إلى أن "انقضّ اللص عليها مستغلاً أفول طاقتها وفقد سرعتها ليهوي عليها بضربة أسقطتها فيحمل بذات سرعتها ذخيرتها الذهبيّة مغادراً واختفى في الظلام"[6]، وتواصل المشهد بصورة أكثر دراميّة، وبغير انقطاع يسرده الرّاوي متتابعاً، ليصف حالة (روان) حين

---

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص79.

[2] المصدر نفسه، ص88.

[3] المصدر نفسه، ص88.

[4] المصدر نفسه، ص102.

[5] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، 102.

[6] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص102.

انقضّ عليها المجرم حيث "ارتمت جثّتها بين أكوام الثلج جثّة هامدة في الشارع الطّويل كجثث موتى الحرب والأوبئة"[1] فسقوط (روان) متهالكة كان بسبب شدّة الضربة التي باغتها بها الشاب الاسكندنافي، ولكن لم ينتهي بها الأمر مرميّةً على قارعة الطريق، فالمشهد تواصل حيث ظهرت شخصية (الأب أندرسون) وهو ذاهب إلى الكنيسة بعد أداء عقد قران زوجين، "ما كادت تنتهي بهم خطواتهم العائدة إلى الكنيسة من وداع زوجين حتى أبصرت عيونهم كُتلة تتوشّحُ السواد"[2] فوجدوا (روان) وأدخلوها الكنيسة لرعايتها وتطبيبها وانتهى المشهد بهذه الخاتمة الذي بيّن الحالة لتي كانت فيها الشخصية (روان) من حالة إلى حالة أخرى ويعدُّ أيضا نقطة تحوّل في مسار السّر الروائي ليتيح بناء مشاهد أخرى قادمة في الرواية أو يُؤسّسُ لها.

-اختفاء روانوبيتر واكتشاف الأب أندرسون لحادثة في الكنيسة:أتى هذا المشهدعلى طوال صفحات عديدة، مهّدَ له الرّاوي باختفاء (روان) الذي كان حادثة غريب بالنسبة للأبّ ولمرتادي الكنيسة بعد أن أسعفوها وتماثلت للشّفاء حين وجدوها مرميّة على قارعة الطِّريق "روان التي تماثلت للشّفاء واستعادت بشاشة القلب وراحة الجسد"[3] ولكن لم تختفي وحدها بل حتى بيتر لم يظهر له أثر ما أثار في نفس الأب أندرسون شكوكاً غريبة إلى أن وجد الرّسالة في الكنيسة التي كتبها بيتر إلى روان، وردُّ روان كان كالصاعقة التي قالت فيه: "هذا ما ختم به يا أبتي، بعدما أمست أحشائي مقبرة نزواته"[4] فكانت الكلمات قوية على الأب أندرسون الذي اكتشف سرّ علاقة (روان وبيتر) وما كانا يفعلانه في الكنيسة المقدّسة التي تُحرّمُ إقام العلاقات بين المرأة والرجل، فكان حادثة خطيرة يمكن أن تعصف بسُمعة الكنيسة والمؤمنين أيضاً، فطلب الأبّ أندرسون حضور الجميع "هل الجميع هنا؟"[5] فأخذ يُحقّقٌ مع كلّ الماكثين في الكنيسة عسى أن يجد مبرّراً أو دليلاً يقوله: "لن أستريح حتىّ أعرف ما جرى"[6] فانهار بالأسئلة على كلّ من دخل مكتبه لمعرفة الحادثة كاملة، ومن جهة أخرى تجنيب الكنيسة كارثة يمكن أن تحدث مثلما حدثت قصّة (روان وبيتر)، إلى أن انتهى المشهد بسقوط الأب

[1] المصدر نفسه، ص102.

[2] المصدر نفسه، ص103.

[3] المصدر نفسه، ص144.

[4] المصدر نفسه، ص145.

[5] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص145.

[6] المصدر نفسه، ص146.

مغمياً عليه في مكتبه حيث صاح ممن رافقوه: "النجدة يا إخواني.. لقد سقط الأب أندرسون!"[1] وترك المشهد هكذا يحتمِلُ أكثر من تأويل على سبب سقوط الأب أندرسون ليترك القارئ يتخيّل باقي المشهد كما يراه هو ليُضفي عليه طابع الدرامية والتّشويق أكثر.

يتّضحُ من خلال تحليلنا السّابق أن الأحداث في الرواية جاءت بطريقة دراميّة، حيث السّرد امتزج مع الوصف والحوار والتصوير الذي تميّز بالدّقة في تتبّع تطورات الرواية والمشاهد فيها، حيث تمّ تقديم الشخصيات الذين قاموا بأدوار مختلفة ووظيفيّة لغاية توتّر الصراع في الحبكة الروائية ليُضفي عليها بُعداً دراميّاً ويقدّمها للقارئ وكأنها ماثلة أمامه، والذي ساهم في اكتساب الرواية طابعا دراماً هو تتبُّع الحدث الواحد وتطويره منذ البداية وصولاً إلى نهايته وبالاعتماد على تقنية التقطيع السرديّ كذلك مثل ما يحدث في المسرحية، مما يجعل التّفاعل بين الرواية والمسرحية جليّاً وواضحاً.

3.3.المكان الدرامي:

يعتبر المكان من أهم العناصر الفنية المُشكّلة للرواية والمسرحيّة معاً، فهو يتأسّسُ من خلال اللّغة ويُبْنَى على أنقاضها ومدلولها؛ فاللغة هي النظام الأوّلي لتحويل العالم إلى أنساق لها دلالات، باعتبار أنها –اللغة–عبارة عن مجموع علاقات خاضعة لقوانين وقواعد، وللمكان أهمية بالغة في بناء الرّواية حيث أن له "أهمية بوصفه ملموسا، إذ باستطاعة الأديب أن يوظفه لتجسيد الأفكار والرموز والحقائق المجردة أو بالتالي تقريبها من الواقع"[2]، وكذلك المسرحية فهي تُكتَبُ لغاية تقديمها على خشبة المسرح فلن تبقى حبيسة النص بل ستُؤدّى، وبالتالي فالمكان "لا يتمتّعُ بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض وهو مجرّد فضاء تقع أو تدور في الحوادث"[3]، فالقارئ والمشاهد للعمل المسرحيّ يمكن أن يكتشفه من خلال الحوار الذي يدور بين الشخصيات والإرشادات المسرحية، وفي الرواية يظهر المكان في الرواية عن طريق "وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية"[4]، وعلى ذلك تتجلّى أوصاف المكان للقارئ التي يقدمها الراوي أو عن طريق حديث الشخصيات في الرواية.

---

[1] المصدر نفسه، ص146.

[2] بسام علي أبو بشير، جمالية المكان في رواية باب الساحة لسحر خليفة، مجلة العلوم الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، مج12، ع2، غزة، فلسطين، 2007، ص237.

[3] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص133.

[4] المرجع نفسه، ص133.

تتعدّدُ الأمكنة في الرواية نَظِيرَ تحرّك الشخصيات ولتطور الأحداث، حيث يتم تصوير المكان وعلاقاته بالشخصية الروائية، فهو ينزاح من الصورة الطبيعية له والمألوفة إلى صورة تعيد تشكيلها المواقف التي تقوم بها الشخصيات أو تحدُثُ لها حيث تتفاعل مع المكان وتُبنى علاقة بينهما، وقد تتعّد الأمكنة حسب علاقاتها ومواقف الشخصية وحالاتها والأحداث المحيطة بها، فهناك أمكنة غير أليفة تنفر منها الشخصية في الرواية، وأمكنة أخرى تهرب منها الشخصية وتنفر منها وتتوجّسُ منها وفيه أمكنة أليفة تربط معها الشخصية علاقة حميمية وقد تتّخذه الشخصية مُستقرّاً لها، ويكون على إثر ذلك الأرضية التي تتحرك فيها الشخصيات ومسرحاً للأحداث، فالسارد هو الذي يقوم باختياره بما يتوافق ونفسية الشخصية الروائية وطبيعة الموضوع أيضاً، أما القارئ فيكتشف المكان عن طريق اللّغة التي تؤسّسُ لهذه الأمكنة والحوارات والسّرد والخبر، ويظهر أيضاً أمكنة أخرى مُكمّلة للأمكنة السّابقة فهي بمثابة أمكنة ثانوية تساعد السّرد فقط ولا تأثّر في تطور الحدث الروائي، لأن الأمكنة الرئيسة هي التي تعرض فيها الحدث الرئيسي في الرواية فيُركّز عليها السّارد لأهميتها في تطوير السرد وحبكة الرواية، وفيها يتجسّد الصّراع الدرامي بين شخوص الرواية.

شغل المكان حضورا لافتا في الرواية (بحيرة الملائكة) فالأحداث تدور في أمكنة متعدّدة ومختلفة نذكر أهمها فرنسا، كمكان مفتوح حدثت فيه كل المشاهد والحوارات، ثم مدن فرنسا التي انتقلت إليها وتحركت فيها الشخصيات مثل شومبيري، تولون، ليون، وقصور باريس، ثم السجن، وقاعة المحاكمة، الدنمارك/ آيسبرغ، الكنيسة، فقد جاء كل مكان حاملاً لأحداث معينة، وهنا يمكن أن نركز فقط على الأمكنة التي مثّلت أهمّ الأحداث الرئيسة في الرواية، والتي جسّدت الصرع الدرامي وبُؤرةً للصراع بالنسبة للشخصيات ومن الأمكنة: فرنسا ومدنها، السّجن وغرفة التّحقيق، واختيارنا لهذه الأمكنة، لأن فيها تحدّد مصير الشخصيات وعلاقاتها به، وكذا خلقت درامية في السّرد الروائي.

1.3.3. فرنسا (المدن):هو المكان الذي احتلّ صدارة الحديث عنه في الرواية وشَغَلَ مكانا واسعا في السرد، فيُعدُّ المكان الرئيسي الذي درا فيه الحوارات في الرواية وانتقلت فيه الشخصيات، شوارعها ومدنها وأماكنها التي تحتويها، وكذا كان هذا المكان "فرنسا" يمثّلُ البداية والنهاية في الرواية، وقد اشتغلت فيه ثنائيات متعدّدة، فقد كان الحامل لها ومركزها، السكينة والفوضى، الأُلفَةُ والنّفور، الأمل والخيبة، السّعادة والحزن، الحنين والغربة؛ فقد أثّر المكان في نفسية الشخصيات، وبالأخص

الشخصيات البطلة في الرواية ويمكن رؤية ذلك عبر المشاهد الواردة في المقاطع السردية والحوارية المختلفة التي تقدم المكان وتنقله للقارئ وتصفه له بالتفصيل.

كان أول مقطع يصّور هذا المكان، حينما نُفي (الأمير) إليها "لحق الأمير –وهو محاط بالفرنسيين أناساً وجُنداً–إلى المأوى الجديد"[1]، فقد تمّ نقل الأمير من وطنه (الجزائر) إلى فرنسا بُغية نفيه وقتل المقاومة، وما إن وصل إلى مدينة (تور) منفاهُ الجديد، وصفه السارد " دبّت في أفنيتها وباحاتها حركة غير معهودة، او هكذا استشعر الأمير الذي شُدَّ لصوت أجراس كنائسها"[2]، وفيها تذكّر أيامه في بلدته الصغيرة التي جاء منها فانتابه الحنين إليها، ولكن لم يتركوا (الأمير) يمكث في مدينة (تور) فحين "انقضى صُبحُ الأمير، وانقضت معه أيامه في "تور" ليُرحَّلَ إلى "أمبواز" لتصل عربته مجدّدا ومن خلفها حرّاسه الإفرنج"[3]، فوقد كان يصارع (الأمير) ذاته والمستعمر الفرنسي الذي يتعمد على ترحيله في كلّ مرّة لكسبوا معركتهم النفسية معه، ويطالبوه بالاستسلام والاعتراف، فالشخصية كانت تصرع نفسها للصُّمود والثَّبات "لا، سوف أتحّلُ سجن وحدتي، وسجن حرّيتي..ألستُ من اختار؟"[4]، وقد نقل السّارد ما يعانيه (الأمير) في فرنسا ومُدُنها، فقد مثّلت مكاناً مُعادِياً تَنفُرُ منه الشخصية، فهو بمثابة سجن واسع للأمير لغاية إبعاده عن وطنه، وقد تطور الصراع في هذا المكان (فرنسا) كفضاء مفتوح شمل كل الشخصيات وأحداثها، ففيه وقعت أحداث للامير وانفجار القنبلة، واتّهامه بارتكابها، وفيه أيضا حوادث الكنيسة وسرقة اللوحة، واشتمل أيضا المكان على خاصية الوجود في جميع صفحات وأحداث الرواية.

2.3.3.السجن/غرفة التحقيق: ارتبط هذا المكان بالحدث الأهم في الرواية، ظلّ يتردّدُ ذكره في حبكة الرّواية، فهو الحدث الذي انحرف بالسّرد وصعّد الصّراع في الرواية، فالشخصية البطلة (لامير) بعد اصابته في حادث انفجار القنبلة "أُخرِج لامير من المستشفى إلى مكتب التحقيق"[5]، وعرّج السّارد في وصف غرفة التحقيق "غرفةٌ لا يكاد يتجاوز طولها المتري، أو هكذا عمدوا لحالات

[1] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص23.

[4] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص32.

[5] المصدر نفسه، ص78.

الاستجواب"[1] ولم يكن أمام (لامير) سوى أن يجاري المحققين ويدافع عن نفسه، فالمكان غير معادي لهُ وحتّى المحقّقين وجّهوا له الكثير من التُّهَمْ، فقد بدى متشائما (لامير) من المكان، خصوصا حينما تطوّر الصراع بينه وبين (آلان) المحقّق من خلال الحوارات المتعاقبة، فتارة يصفه بأبشع الأوصاف، وتارة أخرى بالمتطرّف والإرهابي "لم تركتم دياركم وحملتم الكُرهَ والغلّل لديار أشبعت جوعكم..أيها الإرهابي!؟"[2]، فلم يكن أمام (لامير) سوى الصّمود والصّبر وهو ينتظر إلى أين سيؤول الأمر به، فما كان قرارهم سوى إرجاعه للسجن لأنه مازال في نظرهم مُتّهماً "وأُسقط لامير مر أخرى كالكُتلة المحطّمة على أرضية السجن الباردة المتجمّدة"[3]، ومنها بدأت معاناة (لامير) في السّجن وبقي يتنقّلُ بين السّجن وغرفة التّحقيق ويزداد اضطرابه النفسي في هذا المكان الذي يضيق به في كل مرّة إلى أن جاء الخلاص وتوكيل (مارغريت) لمحامي يتكفّلُ بالدفاع عن (لامير) واخراجه من السّجن وقد كان ذلك "سيد لامير أُخبرك أنني جئت لإخراجك فقد ثبت لعد التّحريات أنك بريء"[4]، وقد مثّل هذا المكان حدّة الصراع في أحداث الرواية، فقد احتلّ مساحة واسعة في متنها ولم يتخلّص منه (لامير) إلاّ بصعوبة فلم يكن المكان هنا مُعاديا فقط للشخصية البطلة (لامير) بل مُطاردا له.

وقد مثل المكانين (فرنسا ومدنها) و(السجن/غرفة التحقيق) إطارا تجري فيه الأحداث الرئيسة في الرواية، وذلك لأنها ارتبطت ارتباطا وثيقاً بحالة ونفسية الشخصية والأحداث، وهذا ما أضفى عليها نوعا من الدرامية وطبع الرواية بها، وتأجيج الصراع بين الشخصيات، فكلٌّ منها له وظيفة يؤديها مثل الممثل في المسرحية وعلاقاتها بالمكان نظير الحدث التي تصادفه او تؤديه في إطار مكاني اختاره السارد.

يتّضحُ من خلال كل ما تقدّم أن رواية (بحيرة الملائكة) قد تفاعلت مع المسرحية وتداخلت معها نظير توظيفها لأهم مقومات المسرحية وتقنياتها، وبناء معمار الرواية على هذه الأخيرة، فالحوار كان بنية مهمة في بناء السّرد الروائي ومسايرةً له ولا تنفصل عنه، وتقسيم الرواية لأجزاء يتخللها المشاهد والمشهد بالضرورة يتبع الحدث الذي يعبّر عنه، فهذه تقنية التقطيع السرديّ نتيجة التفاعل

---

[1] المصدر نفسه، ص78.

[2] المصدر نفسه، ص79.

[3] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص81.

[4] محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، مصدر سابق، ص122.

بين الرواية والمسرحية التي هي تقنية يستعملها المخرج في المسرحية، ونظير هذا التفاعل يمكن أن نقول أنّ:

-قامت رواية (بحيرة الملائكة) على الحوار الذي عمل على تطور الأحداث في الرواية وتأزيمها وطبع الحدث الروائي بنزعة درامية، فكانت وظيفة الحوار الداخلي كانت الكشف على دواخل الشخصيات وصراعاتها مع نفسها، والحوار الخارجي تعبّر به الشخصية عن طموحاتها ورغباتها وأحلامها، ولجوء الرواية المعاصرة إلى هذا الانفتاح كان لغاية فنّية وجمالية لتطوير السّرد وكسر رتابته والتقريرية.

-عمدت الرواية من خلال تفاعلها مع المسرحية الاستعانة بالحوار بنوعيه، وتقديم الأحداث في الرواية بأسلوب امتزج فيه الوصف مع السرد والحوار، وارتباط الحدث والشخصية بالمكان، وكذا توظيف تقنية التقطيع المشهدي، من خلال كلّ هذا التفاعل بينهم كان لوظيفة وغاية أسمى وهي منح الرواية بُعداً درامياً، وكذا للتفاعل المسرحية مع الرواية.

الفصل الرابع:تفاعل أشكال التعبير الشعبية مع الرواية الجزائريةدراسة في نماذج مختارة.

أولا: قراءة في مفهوم الأدب الشعبي

ثانيا: الشعر الشعبي

ثالثا: حضور الأغنية الشعبية في الرواية الجزائرية المعاصرة

تمهيد:

تمثّلُ الرواية أكثر الأجناس الأدبية انفتاحاً على باقي الأجناس، فاستطاعت أن تحتوي الأساليب المختلفة فنوّعت قوالبها ومستويات الكتابة الفنّية فيها ، لذا كان بإمكانها استيعاب الأشكال والأجناس الأدبية وغير أدبية، فميزتها هذه جعلتها تتّسمُ بفرادة منقطعة النّظير عن باقي الأجناس وفنون القول ولا يمكن حصرها في تعريف واحد جامع مانع، لأنه لا توجد حدود يتقيّدُ بها الرّوائي وهو يكتبها خصوصا مع ظاهرة التفاعل الأجناسي، وهذا ما أكسبها صفة التنوّع والاختلاف؛ فتتنوع فيها الأجناس وتصبح فسيفساء تجمع الأغراض والأساليب والفنون، وتتعدّدُ التقنيات والرّؤى والأساليب، وهي نصٌّ نثري تخيُّلي بلغة السّرد، فلا تعرف الرواية قواعد ثابتة لأن أصولها غير واضحة وموضوعاتها تتطوّر عبر الزمن ويمكن القول أنّ عناصر الرّواية المكوّنة لها تتفاعل فيما بينها إلى حدّ التماهي مع السّرد، فشخوصها المتعدّدة وأزمنتها وأمكنتها تتّسمُ بالاتساع فهي فضاءات رحبة، تعيد طرح الهامش وإلغاء المركزية فلا يصبح الجنس له حدود يتقيّدُ بها، وهذا ما نراه في أبرز تفاعل وانفتاح على عوالم الأدب الشعبي وأشكال التعبير الشعبية، الذي أعادت له الرواية مكانته في بناء السّرد، فأصبح موجودا في الأدب الفصيح عبر الرواية بالأخصّ، وهذا ما يحيلنا إلى أن الروائي أصبح يجد في الأدب الشعبي غايته وموضوعاته بما يتناسب وطبيعة الكتابة.

الأدب الشعبي مثل الأدب الفصيح، ينقسم إلى جنسين؛ الشعر الشعبي والنثر الشعبي، وتنضوي تحتهما أنواع أخرى مختلفة، أين نجد الشعر الشّعبي يتضمن أنواعا شعرية شعبية لها خصائص ومسّميات وأشكال وبناء، وكذا النثر الشعبي له أنواع تتمثّل في المثل الشعبي والسيرة الشعبية واللغز والحكاية الشعبية ومنه يمكن القول أن الأدب الشعبي يكتسب قيمة تتّسمُ بالتنوّع والثراء، فيستمدّ قيمته من خلال طرقه لمواضيع لها صلة عريقة بالمجتمع ومختلف وسائل تعبيره، فهو يُعايش حياة الجماعة والفرد وواقعهم، وهذا باستعمال اللغة التي تكون في متناول فهم الأفراد البسطاء (وحتى لهجاتهم التي يتداولونها فيما بينهم) فلغة العّامة يفهمها المتعلّم وغيره،فتُصاغ الأساليب وطرح المواضيع عن طريقها (اللغة العامية) فتكون في الأجناس الشعبية النثرية والشعرية عبارة عن لغة جمالية تقدّم قيمة أو موعظة أو بيانٌ، كم تكون مكثّفة ومتينة لتُحقّق دلالة عبر خطاباتها ومعانيها ، مثل القصيدة الشعبية واللغز الشعبي، أما المثل فيرتكز على قيمة المعنى وتكثيف المجاز، وكل هذه الأنواع الأدبية الشعبية لها مكانتها الخاصة الفنّية والإبداعيةفي الأدب، لما لها من قدرة تعبيرية وبناء متنوع ومتين

تجعل من الأدب الشعبي بنية خاصّة مثل باقي الآداب الأخرى، وحجز مكانة في المركز الأدبي بدل أن يبقى في أدراج الهامش المغيّب.

ويأتي معرض حديثنا عن الأدب الشعبي بعد أن لاحظنا ظاهرة التفاعل الأجناسي بين الأدب الفصيح وفنونه وأنواعه مع الأدب الشعبي، خصوصا عن طريق الرواية التي تعتبر الأنموذج الذي تجلى فيها هذا التداخل وبشكل لافت في المدونة الروائية الجزائرية المعاصرة، وهذا ما يقودنا إلى البحث عما جعلت الرّوائي الجزائري يبحث عن صيغ وأشكال التعبير الشعبية، وتوظيفها في المتن السردي للرواية، واستجلاء الأشكال التي عمد إلى بثّها في الرّواية، وقبل البحث عن هذا والوقوف عند الظاهرة تجدر الإشارة إلى مفهوم الأدب الشعبي وعلاقته بالأدب الفصيح خصوصا الرّواية للوقوف على أهم نقاط الالتقاء والاختلاف بينهما ومعرفة خصوصيته.

أولا: قراءة في مفهوم الأدب الشعبي:

تعريف مصطلح الأدب الشعبي وتحديد مفهومه ليس بالشيء اليسير، فهو مصطلح يكتنفه غموض نظراً لخاصية الشمولية التي تحيط به، فتعدّدت المفاهيم والتعريفات للإحاطة بمفهومه، ولكن ظلَّ يتحوّلُ من مرحلة إلى أخرى، وبذلك يكتسب تعدّديّة وتعريفات تُضافُ إلى رصيده باختلاف رؤية كل باحث ومتفحّص للأدب الشعبي وأشكال التعبير.

يمكن أن نرصد من خلال كثير من الدراسات الاختلافات في وضع مفهوم شامل للأدب الشعبي لتحديد مفهوم نهائي له، لأن كثير من المحاولات بفعل ذلك أساء للأدب الشعبي بقدر ما أعطى له صورة نهائية، ووجب البحث والتنقيب في ذلك "لكثرة ما يختلط بهذا المفهوم من معانٍ متضاربة تفضيإلى نتائج وأحكام متناقضة"[1]، وبهذا يواجه الباحث صعوبة وضع مفهوم للأدب الشعبي ومعناه ولأنواعه وذلك راجع لأسباب نذكر منها[2]:

* طبيعة الأدب الشعبي نفسه التي تعود إلى أوّل تعبير شفوي وجسدي للإنسان.

* فاعلية هذا الأدب وحركيته لارتباطه الوثيق بالشعب المنتج له والمعبّر عنه، في استقراره وحروب، وتخلّفه وتقدّمه.

[1] عامر رشيد السامرائي، مبحث في الأدب الشعبي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، العراق، 1984، ص09.

[2] كامل فرحان صالح، فاعلية الأدب الشعبي وحركيته، (في إشكالية المناهج وثراء الخصائص مع نماذج مختارة)، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث،العدد41،البحرين، 2018، ص15.

* ثمة جانب من جوانب الأدب الشعبي يلحظُ دائماً الحالة والصورة التي يكون فيها أو عليها الشعب.
* استحالة تحديد أصول الأدب الشعبي، لأن كل مجموعة من الناس، وكل شعب من الشعوب، يتناقل موروثه الشعبي بصورة خاصة به تعبّر عنه، على الرغم-أحيانا-من بروز تشابه بين أدب هذا الشعب وشعب آخر.

وعلى إثر هذا نلحظ صعوبة الاتفاق على تعريف للأدب الشعبي، ولكن المحاولات التي دأب الدارسون في البحث عنها ويرونها تمثّلُ تعريفاً للأدب الشعبي، يمكن حصرها في أهم ثلاث خطوط نذكرها:

أولا: أن الأدب الشعبي هو الأدب الذي يعبّرُ غنه باللهجة العامّية والذي يكون مجهول المؤلف ويكون تناقله من جيل إلى جيل عن طريف المشافهة.

نلحظ في هذا التعريف ، يشترط مجهولية المؤلف وأن يكون متناقلا شفاهياً من جيل لآخر، وهذا الرأي يمكن الأخذ به، وقد يصلح ويصحُّ هذا الرأي ولكن هذا "في الفترة التي سبقت الاهتمام به والعناية بدراسته"[1] ولكن التعريف أهمل أيضاً الإشارة إلى المعنى والمحتوى، وانصرف تحديده إلى الشكل فقط لذا لا يمكن إهمال الثيمات التي جاء بهاهذا الأدب ومضامينه.

ثانيا: أنه الأدب المعبّر عن نفسية الشعب الهادف إلى خيره وتقدّمه "سواء استعان باللهجة العامية أو الفصحى وسيلته في التعبير، عُرِفَ قائلهُ أو لم يُعرَفْ لم يُدوَّن"[2]، ونلاحظ في هذا التعريف أحكام مطلقة وتعميم حيث ساوى بين الأدب الرسمي والفصيح والأدب الشعبي، فخصائص الاثنين وأساليب التعبير تختلف من جنس إلى جنس، بالإضافة إلى الجانب المعرفي وهوية الأدب الرسمي والأدب الشعبي.

ثالثا: أنه الأدب "الذي يروي أو يكتب أو يطبع باللهجة العامية سواء عُرِفَ قائله أو كان مجهولاًمتوارثاً عن الجيل السابق أوانه من صنع معاصرين له"[3]، وفي هذا الرّأي تركيزٌ على الشّكل وعدّه أداة ووسيلة للتعبير في الأدب الشعبي وطبعه بصفة تميّزُهُ عن باقي الآداب، فكلُّ ما صحّ فيه

[1] عامر رشيد السامرائي، مبحث في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص10

[2] عامر رشيد السامرائي، مبحث في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص10.

[3] المرجع نفسه، ص10.

الشروط –الشكلية–واتّخاذ العامّية كوسيلة للتّعبيرهو من الأدب الشعبي وخصائصه، وهذا سيوقع البحث عن تعريف للأدب الشعبي في إشكال، حيث يمكن أن نطرح السؤال الجوهري حول سبب التسمية أصلا بالأدب الشعبي ونخصّ بالذكر كلمة (الشعبي)، هل لأن محتواه عامي أم لأن محتوى هذا الأدب الشعبي شعبيّ؟ وهذا إشكال قد يوسّعُ الخلاف جول التسمية وإطلاق أحكام تتغير بسبب ظروف زمانية ومكانية.

وعلى إثر هذا التباين والاختلاف في تعريف الأدب الشعبي يمكن الأخذ بأبسط تعاريفه، فنقول هو ذاك الأدب الذي ينتجه الشعب للتعبير به عن مواضيع يستقي ثيماتها من الحياة الاجتماعية، والتعبير به عن مشاعره وباللّغة الشعبية التي اكتسبها من تفاعله مع مجتمعه خصوصا العامّية التي ليست كمثل اللغة الفصيحة التي يُكتَبُ بها الأدب الفصيح، فهي لا تلتزم بالقواعد اللغوية، وكذا تختلف هذه اللغة/اللهجة من مجموعة اجتماعية لأخرى، فكل واحدة منها لها لهجة وأسلوب تعبّر به عن ذاتها وعاداتها ومشاعرها، وعليه يمكن القول أنّ الأدب الشعبي "فنُّ التعبير بالكلمة عن واقع وأحلام الجماعات الشعبية، والذي صاغته في مراحل تطورها في أشكال عدّةٌ هي الأسطورة والسيرة الشعبية أو الملحمة، فالحكايات الشعبية فالأغاني، فالأمثال فالألغاز..إلخ لتُضمِّنها رؤيتها الآنية –لحظة الإبداع– وتحمّلها برؤية مستقبلية"[1]والأنواع الأدبية التي يتضمنها الأدب الشعبي والتي تنضوي تحته وتشكّله فوظيفتها إثراء هذا الجنس وأشكال تعبيره، من خلال إنتاجها للأساليب والأغراض وثيماتها وقضاياها وتجعل له خصوصية متمايزة، لأن كل نوع من هذه الأنواع يختلف عن باقي الأنواع أسلوباً وثيمة وأغراضاً.

ويمكن القول إن اختلاف اللهجات من بيئة إلى بيئة أخرى، نظرا للخصوصية التي تتمتع بها تلك البيئة فلهجاتها تختلف من مكان لآخر، فلهجات المشرق العربي تختلف عن مغربه ومن العسير قراءة الشعر الشعبي المغاربي لدى المشارقة لأن اللهجة خاصّة بمجموعة اجتماعية أنتجتها، نظير ذلك في الأدب الفصيح الذي يعتمد على اللغة الفصحى، التي لها قواعد ونظام لغوي ونحوي وصرفي محدّد ومضبوطة، ولها قاموس ومعاجمُ تعين القارئ والدارس إذا استعصى عليه الأمر في إيجاد المعاني.

نريد من هذا الفصل دراسة الأنواع الشعبية التي تداخلت وتفاعلت مع الرواية، فيمكن وجود الأنواع الأدبية في جنس الرواية ويُصبِحُ مُشكّلاً أساسيا في بناء معمارها السّردي وثيماتها، فالأنواع

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

وأشكال التعبير الشعبية تثري ثيمات الرواية وتنّوع أساليبها، فينجم عن ذلك علاقة تفاعل بين الرواية وأنواع الأدب الشعبي لأنهما يبتغيان أهم وظيفة وهي فعل القول والمشاركة والتعبير عن الحياة الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والثقافية، فخاصية التشاركية تجمع الأدبين ولكن يعبّر كلّ أدب عن ذلك بأسلوبه وثيماته.

واخترنا الروايات التي يطمن فيها التفاعل بين الرواية والأدب الشعبي وأنواعه، فمن الروايات التي نراها الأنسب رواية (ثلاثية الأرض والريح، الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال) للروائي الجزائري (عز الدين جلاوجي)، ورواية (الذروة) للروائية (ربيعة جلطي) ورواية (لونجة والغول) للروائية (زهور ونيسي) نظراً لتفاعل هذه الروايات مع الأدب الشعبي وأنواعه، وكذا حضوره بشكل جليّ وواضح في الرواية الجزائرية التي اخترناها بالبحث والدراسة، وعليه نريد أن نجيب على الأسئلة الآتية: هل الروائي الجزائري تفاعل مع الأدب الشعبي عبر توظيف ثيماته أم عن طريق التفاعل مع أنواعه؟ وكيف كان هذا التفاعل مع الأنواع الشعبية؟ وما الهدف من هذا التفاعل بين الرواية والأدب الشعبي وأنواعه؟

ثانيا: الشعر الشعبي:

يعمد الروائيون إلى زيادة جمالية أعمالهم السّردية، وإثراء ثيماتها وتمتين بنائها، فهم بذلك يتوجهون صوب أساليب وثيمات يرون أنها الأجدر التي تحقق لهم ذلك، مثال ذلك الشعر الشعبي فهو يحقّق لهم ما يريدونه في أعمالهم السردية، لما يتميز به الشعر الشعبي من خصائص تجعله مركز اهتمامهم، ومن الروايات التي رأت ذلك في المدونة الجزائرية، اخترنا روايتي (ثلاثية الأرض والريح، الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال) للروائي الجزائري (عز الدين جلاوجي)، ورواية (الذروة) للروائية (ربيعة جلطي) وقبل الحديث عنهما والبحث في أسباب التفاعل ومظاهره علينا أن نوضّح مفهوم الشعر الشعبي والإشكالية التي اعترت المفهوم.

1.الشعر الشعبي (قراءة في المفهوم):

اختلفت المسمّيات والتعريفات التي تعنى بدراسة الشعر الشعبي، ولقد نظرت الدراسات إلى هذا الشعر على أنه زجل أو ملحون أو موشح شعبي، وهذا ما أثار تعدّد وجهات النّظر حوله وتحديد مفهوم له وتسمية، فهناك من يعرّف الشعر الشعبي على أنه "يشمل كل شعر منظوم بالعامّية، سواء كان معروف المؤلف أو مجهوله ، وسواء دخل في حياة الشعب فأصبح ملكا له، أو كان شعر

الخواص، وعليه فوصفه بالملحون أولى من وصفه بالعامي"[1]، وفي هذا التعريف يتّضح أنه ينتصر بصفة هذا الشعر إلى وصفه بالشعر الملحون على حساب العامّي حتى ولو صدر من العامة، فالعامّية لا يُلزِمُها الاتّصاف به ويؤكّد على هذا التعريف أيضا "عبد الله الركيبي" الذي اختار مصطلح الشعر الملحون فلم يقل بأنه شعبي ولا عامّي فهو يؤكّد في قوله "لما كان الشّعر الملحون في معظمه تقليدا للقصيدة المعرّبة، فإن الفرق بينه وبينها في الإعراب، فهو إذا لحن يلحنُ في الكلام، إذ لم يُراعِ الإعراب والقواعد اللغوية المعروفة"[2]وبهذا كان رأيه الرّامي إلى عدم احتكام هذا الشعر للأوزان الخليلية المعروفة في الشعر الفصيح واللغة التي يُكتَبُ بها، ولكنّ موضوعات الشعر الشعبي مثل الشعر الفصيح، فهو شعر يلتزم التعبير عن القضايا الاجتماعية وهموم الانسان قضاياه ومشاعره، وبهذا يحمل على عاتقه التعبير عن الإنسان.

2.حضور الشعر الشعبي في رواية (الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال) للروائي (عز الدين جلاوجي):

جاءت رواية (الحب ليلا في حضرة الأعور الدّجال) تحمل في متنها السّرديّ تداخلا مع الشعر الشعبي وبشكل لافت، فقد أُوكِلَ للشخصيات في الرواية بوظيفة ترديد القصائد الشعبية في حواراتها ومواقفها وآراء كل واحدة منها وحتى انفعالاتها، فالرّوائي لم يجعلها تقوم بوظيفتها في البناء السّردي ووصفها وحسب، بل جعلها تقوم بدور وظيفي في الرّواية، وهذا ما يحيل إلى أن الروائي في حدّ ذاته متشبّع بالثقافة الشعبية ومهتمّ بها، فاستمدّ الشخصيات من واقع وتاريخ المجتمع الجزائري وبالتالي يستطيع أن يعيد الأحداث التاريخية وما تحويه الذاكرة الشعبية من أحداث وذكريات، فالرواية ركّزت على زمن الاستعمار الفرنسي وأفعاله الشّنِيعة بالشعب الجزائري، وهذا ما يثري الرواية بمواضيع وأحداث وقعت في الماضي ويعيد طرحها بصيغة فنّية ويميط اللثام على كثير من الحقائق، فقد صوّرت دور النضال والجهاد في زيادة وعي المجتمع الجزائري بأنه لا محال من مواجهة الاستعمار الفرنسي، وصوّرت الرواية أيضاً أنواعا كثيرة من معاناة الشعب الجزائري الذين فقدوا الكثير من عوائلهم وأحبائهم ومظاهر الظلم والتّعسف التي لحقت بهم، وبهذا فالرواية جاءت لتعبّر عن قضايا تاريخية ووطنية واجتماعية وثقافية متعدّدة وهذا يسمى بالالتزام فهي تواكب قضايا الإنسان وهمومه.

---

[1] العربي دحو: نقلا عن محمد المرزوقي، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، ط5، تونس، 1967، ص32.

[2] عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1981، ص256.

ولم يكتفي الروائي في كتابة متنه السّردي بالالتزام بثيمات تعبّر عن قضايا المجتمع الوطنية والثقافية والاجتماعية، بل تجلّى الالتزام أيضاً في الجانب الفنّي الإبداعي في بناء الرواية، فاستعان بالأنواع الشعبية في بناء ثيمات الرواية؛ بحيث وظّف القصائد الشعبية التي لها نفس الأبعاد والثيمات والقضايا التي تطرحها الرواية وموضوعها، فالقصيدة الشعبية لها الأثر الفني الكبير في الرواية سواء أسلوبياً أو جمالياً وقد تجلّى التفاعل بين القصيدة الشعبية والرواية من خلال مواقف الشخصية وبوحها في لحظات الانفعال والشعور وكذلك في المقاطع السردية المتعددّة ومن خلال حواراتها، وبهذا لم يغفل الرّوائي دور القصيدة الشعبية في مضمون الرواية وبناء السّرد وثيماته لأنها تؤدّي وظيفة متعدّدة فتشكّل مع السرد الروائي أسلوبا مُغايراً ومؤثّثاً للتعبير عن الموقف السردي والمضمون الذي يريده الرّوائي والتعبير عن المجتمع الجزائري وقضاياه عن طريق أسلوب القصيدة الشعبية التي يرى فيها أسلوباً يليق بالمقام السردي.

ومن القصائد الشعبية التي جاءت في الرواية، والتي تحيل إلى صميم العادات والتقاليد الجزائرية فالاحتفالات التي يؤديها المجتمع الشعبي هي من صميم تراثه وعاداته وتقاليده، فقد عمد الإنسان إلى الغناء لغاية احتفالية سواء في حياته الخاصة أو الاجتماعية "ولا يعني الأدب الشعبي كثيرا بالفرديّ من الغناء والشّعر، وإنما همّهُ الجماعي، الجماعي الذي تصدره الجماعة وتعبر به عن مشاعرها وتحيي به احتفالاتها"[1]، وقد جاءت أول قصيدة شعبية في الرواية عبارة عن أغنية شعبية لحفل ختان أولاد (يوسف الرّوج)، فأقام حفلاً ووليمة لهذا الغرض فـ"حضر الطّهار بقامته الطّويلة ومظهره الأنيق"[2] الذي سيقوم بختان الأولاد إلى أن تعالت الأصوات من حوله تهليلاً وفرحةً بختان الأولاد:

طهّـــر يا الـــطّـهـار ويا بوشـاشيـة..ويا بوشاشـــية
ما تـجرحـش أوليـــدي العـزيز عليا..العـــزيز عليـا
طهّر يا الطّهار يا بوخيط احـمر..يا بوخيـط أحمـــر
طهّـر لـي ولـــدي وطهّر بالـنظـــر..وطـهـر بالـنظـر[3]

وتحمل القصيدة مضامين التراث الشعبي الجزائري، فالقصائد أصبحت تُغنّى أو كانت تُكتَبُ لتُغنى وليس لترديدها فقط خصوصا في الأعراس والاحتفالات والمناسبات، فالمقطع الشعري السابق

[1] حسين نصّار، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، ط2، بيروت، لبنان، 1980، ص05.
[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2021، ص36.
[3] المصدر نفسه، ص37.

جاء ليعطي للقارئ صورة عن مظاهر الاحتفال والغناء بمناسبة ختان الأولاد، والذي يُعدُّ حدثا مُهمّاً لا يقلُّ شأنا عن الزواج، فالقصيدة فيها تنبيه لمن سيقوم بالعملية (الطّهّار) وجاء تكراره في الأبيات للدلالة عليه، ومن جهة أخرى لخطاب (الطّهار) من قبل القائل الذي يردّدُ الأبيات لغاية تنبيهه بأن الأولاد يمكن أن يُصابوا بالجرح والعطب، لذا يحمل البيت الأول والثاني دلالة التّرجيّ وفيه إشارة على وجوب تحذير (الطّهار) بأن الولد (العزيز عليا..العزيز عليا) للتدليل عليه.

وتكرار الصيغة الخطابية كان له وظيفة شعورية لاستمالة الولد وإرضاءه، فقد كان واضحا في المقطع الشعري، بحيث تكرّر المقطع الواحد أكثر من مرة ودلالته أيضا، فيكون بذلك يؤدي وظيفة توكيد المعنى (طهّر يا الطّهار) وإضفاء الحتمية على العملية التي يقوم بها (الطّهار) وكأننا أمام إيقاع متوازن مع العملية الحقيقية (الختان) فالقصيدة إيقاعها بطيء نظرا لأن العملية (الختان) التي يقوم بها (الطّهار) تكون بطيئة وحذرة، فكان التّناسب مع عملية (الختان) وإيقاع القصيدة، وهذا ما يكتشفه القارئ من خلال ذلك وهو يواصل قراءة القصيدة:

طهّر يا الطّهار طهر في حجري..طهر فـي حجـري
طهّر لـــي وليـدي ويعـشي يجـري..ويعـشي يجـري
طهّـر يا الطّهـار ويا بوشـاشـيـة..ويا بوشَاشِيّة[1]

توالت القصدية في ترديد وتكرار ألفاظ وجمل، خصوصا فعل (طهّر) وهي القيام بفعل الختان والمنادى (الطّهار) فأصبحت الجملة (طهر يا الطّهار) كلازمة في القصيدة تتردّد وتتكرّر كثيرا لإيصال معناها للقارئ وإبلاغ (الطّهار) بمواصلة (الختان)، فالإيقاع يحيل أيضا للحالة الشعورية في هذا الموقف، فرؤية الأم والأب ولدهما وهو على طاولة الختان يثير قليلا من الخوف، ففيها إشارة لإجراء ملية الختان في حجر أبيه للاطمئنان أكثر عليه (طهر في حجري)، ونلاحظ أيضا تكرار مقطع (طهر يا طهار ويا بوشاشية..ويا بوشاشية) كلازمة تتكرّر في القصيدة ويقوم عليها المقطع الشعريّ فقد ابتدأت به وانتهت به.

واستحضار هذه القصيدة ساعد الرواية من التقليل من التقريرية ورتابة السرد الروائي، فقد أثرى المتن الروائي بأسلوب مغاير وتوضيح الثيمات التي يريدها السرد (عملية الختان) وإضافة جمالية على المشاهد الروائية؛ فالشّعر يعطي صورة رمزية مُكثّفة للحدث والمشهد، وبالإضافة على ذلك يطبع

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص37.

الرّواية بطابع موسيقي متنوع وإيقاع مغاير، لخلق التنوع في الرواية والإثارة المشهدية وتجعل القارئ راغباً في مواصلة الرّواية.

وتشهد أيضا الرواية حضور قصيدة شعبية أخرى، وفي سياق مختلف آخر حيث تم التطرق إلى قضية تاريخية وهي الانتخابات المقبلة للدفاع عن حقوق الجزائريين "كانت كلمة فرحات عباس لرصّ الصفوف من أجل خوض الانتخابات القادمة للدفاع عن مصالح الشعب"[1]، وكان في الجمع البشير الابراهيمي وبن خدّة ووفد من المصاليين، فقد كانت حساسية بين دعاة الإدماج والمساواة وبين من يطالبون بالتحرّر والثورة على المستعمر الفرنسي، وقد كان لقاء كل هذه الشخصيات في فحل ختان ابني (العربي موسطاش) وقد اغتنم الفرصة لإيمانه الشديد بالثورة الجزائرية وتحرّر الشعب من الاستعمار الفرنسي فما كان له إلا أن يصدح بقصيدة للمّ الشمل بين الثّوار والمناضلين:

يا خـاوتي هـذا الفـرقة علاه؟ جماعــات وأحــزاب تتناحـــر
وهـذا التشـرذم حتى لوقتاه؟ يخـرب حب لقـلوب ويدمـــر
يهـدم السّــور اللــي بنيـنــاه يذبـح الحب اللـي بيننا وافجـر
يخــي ترابنـــا بدمـنـــا رويـنـاه ودمنـا واحـــد أحـمـر وخائـر[2]

بدأت القصيدة بالنداء (يا خاوتي) للفت انتباه الجميع الذي كان حاضراً، وتذكيرهم بأن التفرقة بينهم لماذا فرّقتكم جماعاتٍ وأحزاب تتقاتل فيما بينها، فَلِمَ هذا التّشتّت وإلى متى سيدوم، فهو سيقضي عليكم ويخرّب أواصركم والحب الذي يجمعكم تحت راية الجزائر، وراح يعدّدُ (العربي موسطاش) عواقب هذا التّشتُّتْ فهو يحطم سور المحبة بيننا ويقتله، ولم يكتفي بذلك بل استشهد بالوطن (ترابنا) فنحن ضحّينا بدمائنا وأرواحنا لأجله، والقائل/الشاعر هنا قام مقام النصح والإرشاد.

واستعان الروائي بأبيات الشعر الشعبية لرسم صورة الواعظ والناصح (العربي الموستاش) لأن السرد قد لا يأثّر في نفوس الجمهور الذي كان ينصت، والشعر أقدر من ذلك على السرد/النثر، لأن النثر يتميز بالوضوح أكثر، عكس الشّعر الذي يتحرّر من تراكيب اللغة السردية ويُغيّر من بنيته وتراكيبه لأنه يتمتع بحرية أكبر من النثر، وبالإضافة إلى ذلك أسلوب وتراكيب الشعر تخرج عن

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص40.

[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص40.

المألوف الكلامي سواء على مستوى بناء الجملة أو الأسلوب أو حتى تخرج عن البناء الذي يميزها نفسه.

ولم يتوقف (العربي موسطاش) فقط عند الأبيات السابقة وحسب بل واصل إلقاء القصيدة، لأن الموقف والمشهد السردي كان يحتاج إلى تكثيف دلالي أكثر، ولغة إبداعية لإيصال الرسالة للشعب الجزائري بأكمله، وهذا لا يكون إلا بلغة الشعر التي تتميز بأسلوب متمايز والتي تُضفي إلى شحنة دلالية مكثّفة تستطيع الوصول إلى دواخل المستمعين والتأثير فيهم، وقال (العربي الموستاش) يواصل الأبيات الشعرية الشعبية بلغة أميل إلى الفصحى منها إلى العامية:

من أميرنا ربّاني ما أقواه حتى للمُقراني إصبح واكْبر
يخّي لسانا مَ القرآن حملناه به نتفاخر ونجاهر ونعمر
وديّنا من ربّ العالي تلقيناه هداية وحكمة والنور الباهر
بالاتّحاد نْلَمّ اللّي أسّسناه بجبهة وحدة نعتزّ ونفاخر[1]

يتّضح من خلال هذه الأبيات الشعرية الشعبية أن القائل (الشاعر) في مقام النّصح والإرشاد فهو يذكّر الجمع الذي حضر بمقاومات الشعب الجزائري، بدءًا بالأمير عبد القادر (أميرنا) وصولا إلى ذكر مقاومة (المقراني)، وبهذا يتّضح ثقافة ومعرفة (العربي الموستاش) بتاريخ النضال في الجزائر وإبراز الوعي الكبير الذي يتحلّى به، ثمّ راح يذكّرهم بالقرآن الكريم فهو قوتنا نتفخر بها ونهتدي بها ما دام أيضا ديننا الذي كان هداية لنا وحكمة بالغة الأثر، فما يوصي به ديننا (بالإّتحاد) وجمع شتاتنا تحت راية واحدة (بجبهة) فهو يقصد جبهة التحرير الوطني التي نفخر بها ونعتز بها.

القصيدة جاءت على لسان (العربي موستاش) يعبّر فيها عن الخيبة التي أصابت الشعب لما شاهدوا الفرقة والانشقاق في صفوف المناضلين خصوصا بين دعاة الإدماج ودعاة التحرير، فلم يتّحدوا تحت راية واحدة لأن الاستعمار الفرنسي يفتك بالشعب الجزائري وما بيد الشعب الجزائري سوى النّضال وقد جاءت القصيدة لكي تعيد للأذهان نُتُوءَ تشكّل جبهة التحرير الوطني أيضا، فقد كان الشرط أن يتخلّى الجميع عن انتماءاتهم وأحزابهم، والانضمام تحت راية جبهة التحرير الوطني التي ستقود الثورة وتجمع صفوف الجزائريين، فالقصيدة هنا أعادت الحادثة التاريخية على شكل أبيات

[1] المصدر السابق، ص40.

وصور مكثّفة لتقريب القارئ وفهمه لما جرى آنذاك، بالإضافة إلى كسر الرتابة السردية وتقريرية النّثر، فالقصيدة الشعبية تضيف ثيمات وصورا وأساليب جديدة للرواية.

وفي موقف آخر استدعى حضور القصيدة الشعبيّة، فالأغراض مختلفة التي أرادها الرّوائي في متنه السرديّ، فيستعين بنوعٍ من القصيدة الشعبية حسب المقام، ففي مقام الغزل بالمحبوب يستعمل الشّعر الحضري فهو أوسع ضروب الشعر الفصيح والشعبي عامة، وموضوعه هو المرأة، وهذا ما جاء به الرّاوي وهو يمهّد للقصيدة الشعبية الغزلية، حين تذكّر (العربي موستاش) القصيدة التي كتبها في عشقه للرّومية "فرفع عقيرته مردّدا بوت صحراوي أميل إلى البّحة:

يا ناس خافوا ربّي لا تلومـــوني
فـــي حبّي للروميااهـ واعـذروني
هـذي حـــوريّة هبطت مَ الجنّة؟
وإلاّ مـ الملايْكـة فـهـــمونـــي[1]

الأبيات السابقة عبارة عن غزل عفيف أنشده (العربي موستاش) في وصف (الرومية) التي تذكّر حبه لها، فالأبيات جاءت في وصف جمالها وتشبيهها بالحورية التي نزلت من الجنّة، أو ملك من الملائكة وتكرار هذه الدلالات والأوصاف (الجمال بالنسبة للرومية) فهو يحيل إلى موقف عاطفي، فيفهم القارئ أن الشخصية البطلة (العربي موستاش) متأثّر أيّما تأثُّر وهو يفصح عن مشاعره، وهذا ما يخلق ردّة فعل لدى القارئ الذي يتفاعل بدوره مع الشخصية البطلة (العربي موستاش)وتصبح علاقة تواصل وانفعال بين القارئ والمتكلّم في القصيدة وهذه غاية الشعر والشعر الشعبي وأغراضه فله غاية تحقيق دفقة شعورية على المشاهد في الرواية وأحداثها، والتفاعل بين الشعر الشعبي والسرد الروائي يعطي للقارئ انطباعاً بأن الرواية تريد تحقيق جمالية أسلوبية من خلال التنويع في سرد الأحداث بصيغ مختلفة وخصوصا باستعمال الأسلوب الشعري.

ولم تنتهي القصيدة الشعبية عند الأبيات السابقة وحسب، بل واصل (العربي موستاش) ترديد باقي الأبيات الشعرية لأن القصيدة مازالت طويلة، فلم يكتفي (العربي موستاش) في تشبيه محبوبته (الرومية) وحسب بل راح يصفها أيضا بقوله:

الوجه مدوّر كالشمس الضَّـوايـة

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص69.

دافـــي واحْـنيـن نارو كُـوّايـهْ
قلبي عشقها ما تسيئوا بها الظّنّه
ما تقولوا علـيها شيـطان غْـوايـهْ[1]

يتّضح من خلال الأبيات وصف القائل (العربي موستاش) لمحبوبته (الرومية) فهو يتغزّل بوجهها وزينتها، فوجهها مشرق كالشمس ودافئ وحنون، فقلبه تعلّق بها وعشقها، ويدعو الجمع من حوله بأنه يحبها وأن لا يُسيئوا الفهم بأنها ليست عفيفة وليست شيطان تغويه.

تحيل الأبيات للغزل العفيف وقد استعان الشاعر في سبيل ذلك بالوصف؛ فهو من الأغراض الشعرية القديمة التي طرقها الشاعر في القصيدة القديمة، وحتى القصيدة الشعبية سارت على منواله "ولا يزال غرضا مطروقا حتى الآن كما يعدُّ من أحد مقومات الشعر الأساسية"[2]، والغرض الفنّي في القصيدة اشتمل أيضا على وصف خارجي وداخلي لصورة المرأة، فشُعلة الوجه كشعلة الشمس المضيئة، ولم يكتف بوصف الصورة الخارجية فقط، فألحق بها صفات معنوية كالدّفء والحنان، ودعا الشاعر (العربي موستاش) إلى حسن الظّن بها وعدم الإساءة إليها، فهو يُتغزّل بجميع صفاتها.

ولم يقف الشاعر عند الأبيات السابقة وحسب بل واصل يقول أبيات الشعر وتواصلت القصيدة، وكان الوصف لباقي الوجه وأنحاء الجسد فقال:

عينيها يا خاوتي جـــــواهر تلمـع
خُضَورة قُدَّامـــــهم قـلبـي يركـــع
واشعرها غُمّـار سْبـــُولْ فيـه البَنّهْ
وقدها قدْ غزال فـ الصـــَّحرا يَرْتَـعْ[3]

واصل (العربي موستاش) في التعبير عن تأثُّرِهِ واعجابه بمحبوبته (الرومية) بعدما تغزّل في الأبيات السّابقة بوجهها وتشبيهه بالشمس المضيئة، أما في هذه الأبيات فقد انتقل من الوجه إلى العينين واللافت في القصيدتين أن الشاعر (العربي موستاش) كلما أراد وصف شيء يعجبه ويتغنّى به، يبدأ بذكره أول القصيدة، ففي القصيدة الأولى حينما أراد وصف الوجه بدأ الأبيات الشعرية بـ: "الوجه مدوّر.." وفي القصيدة الثانية حينما أراد التغزُّل بينيها وجمالها بدأ الأبيات الشعرية بـ: "عينيها.."وكأنه

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص69.
[2] علي بولنوار، الشعر الشعبي الجزائري في منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2010، ص151.
[3] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص69.

يعطي ثيمة القصيدة والأبيات التي يُلقِيها قبل البدء في القصيدة، فهي هكذا يمكن القول على هذا أنها بمثابة عنوان وأوّلُ عَتَبة تبتدأ بها القصائد الشعرية الشعبية التي يلقيها البطل (العربي موستاش).

كلما أراد البطل في الرواية الاستئناس بالشعر لوصف محبوبته (الرّومية) كان يبدأ الأبيات بالشيء الذي يريد وصفه وبيان جماله، فبعد أن وصف الوجه والعينين انتقل إلى وصفٍ آخر لشكل خدّيها فقال:

خدّها كـ التّفاحْ أحـمـر مُـورَّدْ
فـي فـمـي كِ لعسـل مشهّـد
وصـوتها موسيقى صافية الغُنّـة
وانْفَـاسْهـَا نَسْمَـةْ تَنْعَـشْ وتجـدّد[1]

يبدو جليا وواضحا أن البطل (العربي موستاش) شديد التّعلّق بمحبوبته (الرومية)، فلم يترك صفة من صفاتها الجسدية إلا وراح يصفها ويمدحها، ويكيل لها وعليها الثناء، فالخدّ علامة ظاهرة في وجه أي شخص لكن التغزُّلُ به نراه عند (العربي موستاش) يُشكّل جمالاً، فاحمراره علامة الجمال وشبهه بمن يقضم من التفاحة قضمةً فتغدوا في فمه مثل العسل، وحتى صوت (الرومية) الغنّاء يغدو عند مسامع (العربي موستاش) يحمل موسيقى صافية وغُنّةٌ، وأنفاسها نسمات منعشة تُروّح عن النفس وتجدّد حيويته.

عبرّت الأبيات السابقة مثل نظيرتها من الأبيات التي وصف فيها البطل في الرواية (العربي موستاش) محبوبته واستعان بالوصف والغزل لتحقيق ذلك، فالأبيات جميعها كانت واصفةً وكشفت عن مضامين ودواخل الشخصيات في الرواية وعبرت عن مكبوتاتهم الداخلية، وتوظيفها ل يكن هكذا جُزافا وحسب، بل كانت عن طريق الانتقاء أيضا، فهي تمثّل وصفاً (للآخر) ليس باعتباره مستعمر وحسب، بل خالف ذلك حيث حبيبة (الموستاش) هي (رومية) غريبة وليست جزائرية وتصوير مشاعر وحبّ (العربي موستاش) لها فاق كل الحدود، فراح ينظم ويكتب ويغني قصائد وأشعار في ذكراها.

ولم يكن البطل (العربي موستاش) من يردّد أبيات الغزل وحسب في الرواية، بل انتقل بنا الرّاوي إلى شخصية أخرى في الرواية (حمامة) التي تنتظر زوجها (العربي موستاش) حينما أقبل على القرية

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص69.

بعد غياب طويل، فتذكّرت حينما رحلت معه من القرية أوّل مرة وهو ينشد لها القصيدة التي حفظتها عنه وردّدتها وقد امتلأت عيناها بالدموع:

عندي حـمامــة ترنّ فـي برج عـالــي
حرقـت قــلبـي وشغــلـت لي بالــي
صـوتهــا لحـن مْشكّلْ: لَالِي يا لَالِي[1]

تذكّرت (حمامة) قصيدة زوجها (العربي موستاش) حينما كان يتغنّى بها وهما في ريعان الشباب فيذكرها باسمها (عندي حمامة)، فنلاحظ حضور شعر الشخصية البطلة (العربي موستاش) ولكن شخصية (حمامة) هي من تقوم بدور الرّاوي وتقديم الأبيات الشعرية، فالأبيات السابقة غرضها الغزل كان يلقيها (العربي موستاش) على مسامع حبيبته معبّراً فيها عن اشتياقه لها ووصفه لها، مشيداً بصوتها (صوتها لحن مشكّل..)، والملاحظ أن حضور الأبيات الشّعرية لم يأتي جزافا بل كان من خلال حديث وتأمل (حمامة) وهي تتذكر الأيام الخوالي "ظَلّت تَقِفُ عند الباب قلقة حائرة"[2] وهذا الموقف رأى الكاتب أنه يتطلّب استحضار لغة الشعر، باعتبارها الأقدر على وصف هذه المشاعر وتصويرها، فكان أن مهّد لها على لسان الرّاوي "تذكّرت قصيدته التي كان يغنيها دوما.."[3]، ولغة الشعر تتجاوز القوانين وتخرقها لتحقيق قيمة جمالية، وصياغة محتوى السرد بأسلوب فنّي مختلف يحقّق له (السرد) خصوصية متفرّدة سواء على مستوى الأسلوب أو نظام الحكي في الرواية، فالسّرد سيطر على مساح واسعة في الرّواية وهذا ما يُعرّضها لمنعطفات خطيرة سواء داخل المتن نفسه أو لدى نفسية القارئ للرواية، فيجب أن يتنوّع الأسلوب والبناء السّردي والاستعمال للصور والاستعارات، لكسر تقريرية النثر والانعطاف بالرواية وأسلوبها نحو أساليب جديدة وصور بلاغية وكناية لتصوير المشاهد والأحاسيس والمواقف التي قد يعجز أمامها السّرد، وهذا يتحقّقُ في اللغة الشعرية فمن خصائصها جمالية التصوير والإيقاع وتحقيق الشّعرية من خلال الاستعارات والمجازات والدّلالة.

وليس هذا وحسب بل تواصلت الأبيات الشعرية الشعبية، فلم تكتفي (حمامة) بالأبيات الأولى بل راحت تردّد القصيدة كاملةً كما حفظتها عنه، ومن جهة أخرى أراد الكاتب (الرّاوي) بأن تتواصل لغة الشعر وأبيات القصيدة، حيث أنها لغة متفرّدة عن لغة النثر والسرد على حد سواء، وتعتبر أكثر

[1] المصدر نفسه، ص131.
[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص131.
[3] المصدر نفسه، ص131.

انزياحا عن المعتاد والمألوف، فجاذبيتها (لغة الشعر) تكمن في هذا الانزياح واسرافها في التغريب (لغة تنتج صورا غريبة لدى المتلقي) واللامنطقية، فلغة الشعر تنتقل بلغة السرد من مستوى منطقي لما يتميز به السِّرد إلى مستوى جمالي تجريبي لا يركن للهدوء ولا إل المنطق، وعلى هذا تواصلت الأبيات وتردّد (حمامة) الأبيات اللاحقة فتقول:

مشيتـــها حجلـــة تْثـــيـــر دلالـــي
وقلبهـــا باهـي وحلـــو عنقـود الدّوالي
عينيهـــا سودهْ مذبالـــة عـيَّتْ أحوالي
وسنْـها جـوهـــر مرتّب يلمـــع وِلالـِي[1]

مع توالي الأبيات نلاحظ أن البطل (العربي موستاش) بقي مرتكزاً في الأبيات الشعرية التي يقولها غزلاً على قوة الوصف والاستعارات والتشبيه، فمنذ الأبيات التي يتغزّل فيها (بالرومية) وجهها عينيها، خدها، كذلك تذكّرت (حمامة) الأبيات التي كان يردّدها في المدح والثناء عليها، فبدأ بمشيتها لعقد تشبيه بين مشيتها ومشية طائر (الحجل)، ثم انتقل إلى القلب وشبّههُ بالعنب وعناقيده الحلوة، وعيونها السّوداء التي تشبه صورة النبات الذابل، وأسنانها وترتيبهم ولمعانهم (وِلَالِي) أي يتباهى من بعيد (وهذا ما تعنيه في لهجة الجزائريين أي التفاخر والتباهي)، وبهذا يمكن القول أن القصيدة حملت الكثير من الصفات الجسدية التي يتغنى بها الشاعر (العربي موستاش)، ولكن عكس ما شهدنا في القصائد السابقة وهو يكيل الأبيات (للرومية) الفرنسية التي كان يحبها في وقت مضى، بل زوجته (حمامة) هي التي تردّد قصيدته، وكأننا نشهد عودة الذات والأنا (فحمامة) امرأة جزائرية تدعم زوجها الذي يناضل ضد الاستعمار الفرنسي.

استعان الكاتب بالقصائد ولأبيات الشعرية لتكوين صورة جليّة وواضحة حول بطل الرواية (العربي موستاش) الذي لم يكن مجاهداً وحسب، بل شاعراً شعبياً يصدح بالأشعار والقصائد، وكانت فيما سبق (المقاطع الشعرية والقصائد) لها بعد عاطفي مستعينا بغرض الغزل والمدح، وفي هذا كان تفاعل الشعر مع السرد لكسر رتابة الحوار، وبناء لغة شعرية تتجاوز اللغة العادية والمألوفة في السرد والتقريرية التي تصاحبه، فكان على الكاتب (الراوي) أن يتصرف بإشراك المقاطع الشعرية لأنها

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص131.

تتناسب والغرض الموضوعي الذي تريده الشخصية البطلة (العربي موستاش) لأنه في باب الغزل والمدح، فكان لزاما الاستعانة بلغة الشعر لأنها الأقدر على تقديم دواخل الشخصية وأحاسيسها.

ولم يكن المدح والغزل الغرضين الوحيدين في استحضار القصائد الشعبية، والتي كلّف الكاتب بطله بترديدها (العربي موستاش) بل تعدّت القصائد الشعبية إلى أغراض أخرى مختلفة حيث يطلبه الموقف السرديّ، فكان البطل (العربي موستاش) في مقام وحالة نفسية أخرى غير الغزل والوصف فمع توالي أحداث الرّواية لم يلبث الجيش الفرنسي يقتل وينكِّلُ بجثث الجزائريين، ويزيد ظلمه وخراب البيوت وقصفها، وتهجير أهلها وتجنيد أولاد الجزائريين ضد وطنهم، فهو الذي يقول (العربي موستاش) بالوقوف ضد الاستعمار: "ارتفع صوت العربي الموستاش يهدئ الجميع قائلاً: يا إخوان، ما دمنا نُخْتَطَفُ ونُجَنَّدُ ضد الوطن فأنا أدعو كل الشّباب إلى الالتحاق بالثّورة"[1]، وهذا الكلام لم يعجب البعض من الذين كانوا متحلقين حوله، لأنهم لا يريدون الوقوف في وجه الاستعمار الفرنسي لقوته العسكرية وخوفهم منها، والبعض الآخر يستنكر على (العربي الموستاش) خطابه هذا لأنهم يريدون استرجاع أبنائهم المسجونين لدى السلطات الفرنسية وليس التورّط أكثر، ولكن لما أحسّ (العربي موستاش) علامة عدم الرّضا على وجوه البعض ارتفع صوته مرة أخرى منشداً:

الثورة يا خاوتي تناديكم لبـُّوا نـداها في الحيـن
الثـورة منـكـم وليـكـم بها نفاخر ونرفع لجبـيـن
إيـاكـم بلـيس بينـكـم أفرّق قلوبنا المتحدين
يزرع الذلّ فـي قْلُوبكم واشَّتت كلمة المسلميـن[2]

الملاحظ من خلال الأبيات السابقة من الشعر الشعبي أن قائلها (الشخصية البطلة) العربي موستاش ملتزم بالقضية الوطنية وقضية مجتمعه، فالأبيات تؤكد فيها الشخصية البطلة على الكفاح وحثّهم عليه والوقوف في وجه الاستعمار الفرنسي، وألاّ تتفرّق قلوبهم ويتشتتوا وينهزموا في الأخير وهذا ما لا يريده (العربي الموستاش) وزرع الحماس في الشعب الجزائري الذي يعاني ويلات الاستعمار وقد أثّر (العربي موستاش) في الجمهور الذي كان يصغي إليه: "وارتفع التصفيق من جديد وراحت

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص202.
[2] المصدر نفسه، ص202.

الأصوات تتعالى تحرّضُ العربي الموستاش على مواصلة القراءة وقد اشتدّ حماسه"[1]، وهذا التأثّر نجم عن الأبيات التي ألقاها (العربي الموستاش) على مسامعهم، وحرصه الشّديد على الثورة، فالقصيدة ابتدأت بها وكررّها عند بداية كل بيت شعري: (الثورة يا خاوتي..الثورة منكم) وأسلوب التكرار، بمستوييه الدلالي والصوتي فمن ميزاته وخصوصياته هو لفت انتباه القارئ وجعله يندمج مع القصة وفعل الحكي في الرواية، كما تعمل على تحفيز القارئ على سبر أغوار الكتابة وأحداث الرواية المتتابعة، ومعرفتها والحرص على ذلك فتكرار (العربي الموستاش) لكلمة (الثورة) فهذا حرص منه على إيصال المعنى للمستمعين والتوكيد عليه وتصوير دلالة الكلمة (الثورة) على أنها تحمل دلالات عميقة، ولم يلبث في استعمال أفعال الأمر والتوكيد، كدلالة وحسب وليس كما هو معروف في اللغة العربية الفصيحة، ولكن معناها يؤدي ذلك لأن الشاعر الشعبي لا يلتزم بالوزن الخليلي من جهة في نظم القصائد والأشعار، كما أن معجمه اللغوي واسِعٌ تَتعدّدُ فيه الألفاظ والمعاني والدلالات واللهجات على اختلاف المنطقة واستعمالها للكلام والتراكيب اللغوية.

تحيل الأبيات الشعرية السابقة إلى أن الشاعر/القائل الشعبي (العربي الموستاش) كان ملتزماً تجاه مجتمعه أيّما إلتزام فهي قضية وطنية بالغة الأهمية، فالقضية المطروحة في الرواية بأكملها هو ثورة لجزائر ضد الاستعمار الفرنسي، وما كان على الروائي إلى أن استعان بالقصائد الشعبية المعبّرة عن تلك الحقبة التاريخية واتّخذها مدونة ليعبّر بها عن تلك الحقبة وتصوير مآسي الشعب الجزائري وتلك اللحظة التاريخية وقام الروائي بإبراز ذلك في شكل الحوارات والمقاطع السرديّة المتعدّدة في المتن الروائي، ولكن الأهم الذي يستحضره الروائي هي القصائد الشعبية والتراثية المختلفة والمتعدّدة لأهميتها البالغة في بناء صورة للتاريخ والماضي؛ وحتى استحضاره وتقديمه للقارئ بصورة فنّية وجمالية، وهذا يكون حسب الكيفية التي يريدها الروائي في نصه والحاجة إلى ذلك وتكييفها مع المضمون السردي.

اختلف القائل للقصائد الشعبية في الرواية فمن (العربي موستاش) إلى (حمامة) إلى (علاّل) الذي بدوره كان رفيق (العربي الموستاش) في سيرة الكفاح والحياة والذي كان مُتيّماً بحب امرأة كانت تمارس البغاء في ماخور المدينة "وقد حباها الله جمالاً لا نظير له، يُسِيلُ لُعَاب الشُّيوخ"[2] وقد تذكّرها

[1] المصدر نفسه، ص202.

[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، المصدر السابق، ص305.

لما زاره العربي الموستاش في المقهى الخاص به "تذكّر قصيدة العربي الموستاش التي كتبها له في وريدة المرموقة، فراح يدندن بصوت خافت، غير آبه بمن حوله:

وَرَيْـــدَهْ شـــمـــسـي لـحْنِيْـنَهْ
طـلّـتـهـا اثْـنَـحِـي لَـغبـيـنـهْ
عـيـنـيـهـا قَـمْـرا ضَـــوّايـهْ
فـــي قـلـبـي جَـمْـرَهْ كَوّايَهْ[1]

تمثل هذه الأبيات الشعرية الشعبية وصفاً وغزلا بمحبوبة الشخصية (علاّل) وهي (وريدة) التي ظلّ يبحث عنها لفترة طويلة ويتذكرها دوماً في صحوه وسكره، وأصل الأبيات هي قصيدة كتبها له (الشخصية البطلة) العربي الموستاش في (وريدة)، وهذا ما يُوحي لنا بأن أغلبية القصائد الشعبية في الرواية وإن تعدّد قائلها فمصدرها يعود دوما للشخصية البطلة المكلّفة من قبل الروائي بترديد الشعر الشعبي في الرواية (العربي الموستاش) فهو القائل ومصدر القول، ففي أبياتٍ سابقة تذكّرت زوجته (حمامة) أبياتاً له حينما كان يردّدها على مسامعها، وفي هذه الأبيات هي عبارة عن قصيدة في الأصل كتبها (العربي الموستاش) لصديقه (علاّل) يتغزل فيها (بوْرَيْدَهْ) وعلال فقط راح ينشدها على مسامع الحاضرين في المقهى غير آبِهٍ بِهِمْ.

يمكن أن نلاحظ كيف أن الشعر الشعبي كان واصفاً لدواخل الشخصيات في الرواية، ويقوم بتقديمها (الشخصيات) للقارئ بجميع تفاصيلها وأفكارها وأحاسيسها، كما تمثّل القصيدة الشعبية وحضورها في متن السرد الروائي بنيةٌ متفاعلة مع السرد لكي تضفي إلى تفاعل نصّي بين النثر والشعر وخلق علاقة بين الجنسين داخل الجنس الواحد (السرد/النثر)، فلا يستطيع الخطاب السردي بمفرده بأن يحقق عناصر الانسجام في الرواية بأكملها ومن أوّلها لآخِرِهَا، فكان للغة الشعر بأن تحجز مكاناً لها (وهذا ما يريده الروائي في نصه) والاستعانة بها لتشكيل وحدة اتّساق سواء على مستوى الأسلوب والبلاغة (بالنسبة للخطاب) أو على مستوى الدلالة والاستعارة والمجاز التي يخلقها الخطاب الشعري داخل النص السردي.

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص306.

استدعى موقف آخر في الرواية حضور قصيدة شعبية، وكان ذلك لما أخبر (العربي الموستاش) صديقه (علي التمار) بأن (حمامة) تم سجنها من قبل الاستعمار الفرنسي "صمت علي التمار يقلب بصره في ملامح العربي الموستاش المتقلبة، سحب نفساً عميقاً وقال:

صبـري صـبري يا لـحنينه قريـب تزول لغـبينـه
تسـعد قلـوبنا ولعـوينـه نفـرح ونزهـى ونرتـاح
ما يقـهـرنا هـول حبـاس ولا خـبـث الـوسـواس[1]

وهذه القصيدة ما وجد فيها (علي التمار) ما يعبّر بها عن الخبر الذي سمعه من رفيق دربه (العربي الموستاش) المتأثر أيّما تأثر، لأن زوجته تم اقتيادها من قبل العسكر الفرنسي واحتجزوها لديهم، فقد كانت كارثة حقيقية في القرية لأنهم تجرأوا على حرمة الناس وحرمهم، فما كان على (علي التمار) إلا أن يواسي صديقه بهذه الأبيات ينشدُ فيها الصّبر "صبري صبري.." ويأمل بأن تسعد القلوب بعودتها وتزول كل الغبن بعودتها إلى الديار وإلى زوجها (العربي الموستاش)، وواصل في البيت الثالث بأن يعدّد خصال المرأة الجزائرية الشجاعة التي لا يقهرها السجن ولا السّجان.

ولم تكتفي الشخصية (علي التمار) بالأبيات السابقة وحسب، بل أضاف أبياتاً شعرية شعبية أخرى مواساةً لصديقه، ورسالة للجميع الذي حضر وشهد ذلك اليوم، فارتأى إلى أن يضيف أبياتاً لزرع الثقة والطمأنينة في (العربي الموستاش) والجمع الحاضر فأكمل يقول:

ربـي عـلـيـنـا عسـّـاس ينصـرنا ويسعـد لـرواح
يا فرنسـا راكـي غلـطـانة حـمـامـة أميـرة سلطانـة
شجـاعـة وقـوة وفطـانه مـا أخـوفها منـك سلاح[2]

في هذا المقطع ظلّ (علي التمار) يتفاخر بالحبيسة والسجينة (حمامة) زوجة (العربي الموستاش) ومواساتها ومادام الله معنا فالثقة بالنصر محتومة، وتوجّه بخطابه أيضاً لفرنسا بأنها مخطئة في حقّ (حمامة) فهي أميرة وسلطانة وشجاعة ستتحدّى الأسر بكل قوّتها وفطنتها ولن تخاف من أسلحتكم، وهذه إشارة إلى أن جميع الصفات التي ذكرها من خصال المرأة الجزائرية، فهي خصال الوطن الأسير في أيدي الاستعمار الفرنسي، وهي إشارة إلى أن الجزائر ستفكّ أسرها وتتحرّر.

[1] المصدر نفسه، ص479.

[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص479.

الموقف والمشهد السرديّ في الرواية كان يحتاج إلى تقديمه إلى أبياتٍ شعرية، للتعبير عن الحزن والصبر على المأساة التي حدثت باعتقال زوجة (العربي موستاش) فلا يمكن للنثر أن يقوم مقام الشعر في إبراز دواخل الشخصيات أو يعجز عن ذلك في كثير من الأحيان، فلغة الشعر لها شحنة دلالية وشعرية ترتقي بالمعاني والأوصاف، وهذا ما صنعه الروائي حين استحضر الأبيات الشعرية الشعبية لأن الجميع كان مذهولاً من هول الحادثة ولم يجد (العربي الموستاش) من يواسيه في مُصابه، فما كان إلا إسناد قول الأبيات الشعرية الشعبية للشخصية المرافقة للشخصية البطلة (علي التمار) بوصف المشهد وشدّ انتباه القارئ، ومحاولة إشراك القارئ في ذلك الجوّ الحزين والمأساوي، ويكون هذا بواسطة الشعر وليس النثر وحسب "لأن الصور الخيالية فهي في الشعر أقوى وأروع جمالاً وأشدّ تأثيراً أما في النثر فهي أقل لأن النثر يميل إلى الإيضاح"[1]، وهذا ما كان يحتاج الموقف السردي في تقديم صورة مجازية وجمالية إلى ذهن القارئ في الأساس، وكسر رتابة السرد وتقريرية النثر عموماً، وهذا مناصُ التفاعل بين الشعر والنثر أو استحضار الشعر داخل النص السردي.

توالت الأحداث في الرواية فبعد سجن الفرنسيين (لحمامة) جاء الدور هذه المرّة على (سوزان) زوجة (العربي الموستاش) بعد (حمامة) التي توفيت، بعد أن "جمعت سوزان أمتعتها نازلة من العربة الأخيرة اعترضها عسكريان لم يكن صوتهما ولا ملامحهما غريبين عنها ساقاها بعنف أمام مرأى الجميع"[2] فاقتادوها إلى مكان خارج المدينة وأوسعوها ضرباً، فتم نقلها إلى المستشفى وهي في حالة مزرية وحينما زارها (سي رابح) وزوجته استيقظت برهة من الزمن وأومأت له (سوزان) بإشارة "وأمسكت ذراعه وواصلت تقول: مازان وشمعون المونشو. وشكتت وأغمضت عينيها ولاحظ سي رابح ارتجاف عينيها الأشقرين وكأن دموعها تضطرب في الخلف"[3] ومنها فهم (سي رابح) أنهما مرتكبا الجريمة ضدها حينما عجزت الانتقام من زوجها (العربي الموستاش)، وحينما وصل الخبر إلى (العربي الموستاش) اندفع واقفا بكل غضبه: "سوزان زوجتي ودمها في رقبتي لوحدي، أنا من ينتقم لها، وجلس يرتجف وقد سبقته الدموع، احتضنه حمود بوقزلوه، وانفجر العربي الموستاش باكياً وهو يقول:

---

[1] صالح بلعيد، أساليب التعبير، طد منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دت، ص66.

[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص551.

[3] المصدر نفسه، ص552.

يا خـــاوتي ذا قلـبي مجـروح وعـــيـني تبـــكي وتْنُـــوحْ
قولـــولـــي وِيـــــنْ اروُّحْ الدنـــيـا ضـــاقـت بـيـا
يا خـاوتي عـاونوني بالدموع ابْكِيو بالصّـوت المَسْمُوع
من اللـيـل حتـى الطُّلُـوعْ نـــار حُـــزْنِي كَـــوَّايْ"[1]

كُتِبَت القصيدة بلغة شعبية لكن المميّزُ فيها هو أن لغته قريبة من اللغة الفصيحة، فالكلمات والجمل معروفة في اللغة الفصيحة، لذا قد يسْهُلُ على كثير من القرّاء فهم معاني الأبيات الشعرية الشعبية

التي ردّدها (العربي الموستاش) تفجُّعاً ورثاءً إثر مقتل زوجته (سوزان)على أيدي الغدر.

انتقل بنا الروائي في الأبيات السابقة وهو يصّورُ لنا حالة بطل الرواية (العربي الموستاش)، وذلك عبر مساحة وفضاء دلالي واسع قدّم حالة القلق والتوتّر والغضب الذي انتابت (العربي الموستاش) والحالة النفسية التي يعيشها، وذلك إثر فقدان زوجته حيث شعر بآلام كثيرة فأضحى يطلب الجمع بأن يُحسّ به فنرى تكرارا لكلمة (يا خاوتي..يا خاوتي) فهو نداء استغاثة في مُصَابِهِ، فبهذا رُسِمت صورة عن المشهد في هذا المقطع الروائي فحالة الشخصية البطلة تظهر مع أول بيت في قوله:

" يا خـــاوتي ذا قلـبي مجـروح وعـــيـني تبـــكي وتْنُـــوحْ "[2]

فالقائل ابتدأ الأبيات الشعرية بما يجتاحه من حزن مباشرة، فلم يحتاج إلى مقدمة استهلالية، والواضح أنه يوجد ما يبرّرهُ في الرواية والمقطع السردي الذي سبق الأبيات الشعرية فقد فصّل الحادثة في أكثر من صفحتين بأحداثها ومجرياتها، واستحضار الشعر كان لبيان الحالة النفسية للشخصية البطلة (العربي الموستاش) لما لِلُغَةِ الشّعر من خصوصية تبرز الحالات الشعورية في شكل صور بلاغية واستعارات وكناية، وحتى انزياحات دلالية تجسّدُ لحظات الحزن والتأثُّر النّفسي التي تمُرُّ به الشّخصيّة، ولم يكتفي بهذا وحسب بل راح يطلب الجميع بأن يحزنوا ويشعروا بحزنه في قوله:

"يا خـاوتي عـاونوني بالدموع ابْكِيـو بالصّـوت المَسْمُوع"[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص554.

[2] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، 554-555.

[3] المصدر نفسه، ص554.

فالنداء تكرّر مرة أخرى "يا خاوتي.." طلباً لنجدته ومساعدته والبكاء معه، مثلما حالته هو التي لم يستطع أن يتغلب عليها في قرارة نفسه، فجمالية الأبيات السابقة تكمن في التكرار الذي يولّدُ صورة فنّية لدى ذهن المتلقي وما يصدر خلالها من جرس موسيقي ورسم الحالة النفسية عبر الكلمات وهو في موقف الرّثاء والحزن، فالسرد استعان بالشعر باعتباره متفاعلا نصياً يثري الفضاء الدّلالي ويساهم في إنتاج النص والحالات الشعورية أيضا، فيخلق هذا التزاوج بين الشعر النثر انسجام يعجز في بعض الأحيان عن تحقيقها الخطاب الروائي لوحده أو الخطاب الشّعري بمفرده، واستحضار النّص الشّعري فتح المجال للتعدّد اللغوي والملفوظات حيث خلق تراكيب نصية ذات ثراء متنوّع.

تواصل حضور الأبيات الشعرية الشعبية في المتن الروائي، وواصل بطل الرواية (العربي الموستاش) في ترديد القصيدة المطولة في رثاء زوجته (سوزان) فأكمل يقول:

اسمعـــوا صـوت الـسَّمـا ولَّـرْضْ والـجبـال والـمـا
والـريح والغـابة والظَّـلْـمَا كلـها تنـــدب مـــعـايا
غـزالتي نهـشوها الغـــداره ظُلاَّم ليـهـود والنصـــارى
فَسَّـاق فجَـرة كُفَّـــار تْلَايْمُـــو علـى الـوْلِيّهْ
يا ربي يا خالقي يا لحنين اعطيــها جناتك العاليــين
صبـر قـلبـي لـحـــزيـن وقلب لـــعـزيـزة حـورية[1]

يصف (العربي الموستاش) حالته النفسية العسيرة التي يمرُّ بها، وتصوير المأساة التي وقع فيها من خلال مقتل زوجته (سوزان) فاستعان حتى بمعجم الطبيعة ولجّأ إليها (الريح..الغابة والظلما) محاولاً أن يعزّي نفسه، وشبّه زوجته (سوزان) بالغزالة الوادعة والجميلة التي افترستها أيدي الغدر، وواصل فضحهم (ظُلّام ليهود والنصارى) وكأنه يشير إلى مرتكبي الجريمة في حق زوجته، فيكيل لهم كل الأفعال القبيحة في قوله: (فسّاق فجرة كفار..) لأنهم ارتبكوا أبشع جريمة ولو لم يكونوا بهذه الصفات لما أقبلوا على فعلها و(تلايمو على الوليّهْ) أي تشاركوا ثلاثتهم على قتلها وهي البريئة الضعيفة، ثم يدعو الله وتنعديد صفاته وتعظيمه بأن يمنحها أعلى جنّاته وبأن يهب قلبه الحزين الصبر والسلوان وقلب أخته حورية التي طالما كانت تربطها علاقة متينة مع زوجته سوزان، فهو يدعو الله بأن يجبر قلبها أيضاً لحزنها وبكاءها على سوزان رفيقة دربها.

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص555.

الملاحظ على الأبيات هو بكاء بطل الرواية (العربي الموستاش) على زوجته، والبكاء شعور إنساني وجداني يقع في نفس الشاعر، فينطلق لسانه بالقول واستعمال المفردات المعبّرة عن حالته وإخراجٌ لمكنونات صدره، فيعبر وهذا ما اصطلح عليه أحد فنون الشعر المعروفة بفن الرثاء، والبكاء والتفجُّع على مصابه هو مظهر من مظاهر الحزن والتأثر عند الشّعراء، وبطل الرواية (العربي الموستاش) استعان بهذا اللون والغرض الشعري لأنه الوحيد الذي يصوّر دواخله ونفسيته وأفكاره وأحاسيسه.

استعان الروائي بالنص الشعري في المشهد السابق، وتقديم حادثة قتل (سوزان) ورثاء زوجها لها (العربي الموستاش) لأن السرد عجز وظيفياً على تصوير تلك المشاعر الحزينة التي انتابت الجميع الذي حضر في وفاة الشخصية (سوزان) فأسند (الروائي) تقديم المشهد للشخصية البطلة (العربي الموستاش) باعتباره طيلة المتن الروائي وأماكن حضور الأبيات الشعرية كانت تصدر منه في أغلبها، فدور البطل في الرواية كان مركزياً بحق، فهو القائم بدور البطولة من بداية الرواية لآخرها، وأيضاً كقيمة فنّية أخرى في الرواية حيث أسند له وظيفة قول الشعر طيلة أطوار القصيدة، وكأنه يستدل بالشخصية البطلة في تحول أحداث الرواية والمشاهد المتسارعة.

والملاحظ على ما سبق أن الروائي (عز الدين جلاوجي) من جهة يقدّم البطل في صور متعدّدة وأدوار مختلفة، ومن جهة أخرى فنّية وأسلوبية يقوم بإثراء الرواية لغويا وأسلوبيا على لسان بطل الرواية أيضاً، صحيح يمكننا القول إنه استعان بالنظرة الكلاسيكية التي تكيل مهاماً كثيرة ومتعددة داخل العمل الفني والسّرديّ لبطلها؛ باعتباره أهم شخصية يقوم العمل الكلاسيكي (الروايات الكلاسيكية التي تعمد على الراوي الواحد والبطل الواحد) بالتركيز عليها وصناعتها من بداية العمل الفني والسردي إلى آخره.

يمكن القول أنها عملية ناجحة في بناء معمار الرواية السرديّ، وتشكيل عمل فنّي وجمالي يجعل القارئ يعي ويقرأ بوجود أنساق تعبيرية داخل متن السّرد، فلا تَخِلُّ بجمالية النص ولا ببنيته خصوصا إذا كانت تحمل إيقاعا مغايراً لتقريرية النثر والسرد، وتنسجم أيضا مع المشهد السردي بحيث تضفي عليه شعرية متميّزة يحتاجها الموقف السردي والمشهد، لأننا يمكن التّسليم بأنّ "كُلَّ عَمَلٍ أدبيّ فنّي هو سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[1] لذا التفاعل بين الشعر والسرد هو إعادة بعث دلالة جديدة في النص الروائي لخصوصية الأسلوب الشعري وجماليته.

[1] رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، ط1، السعودية، 1992، ص165.

توالت الأغراض في القصيدة من رثاء ودعاء بما يتناسب والموقف السردي، وتواصلت القصيدة أيضاً على لسان (العربي الموستاش) تصدح بألوان الشعر الشعبي وأغراضه، فقد انتقل بنا الروائي من غرض الرثاء إلى غرض شعري آخر تجسد في الأبيات التالية من القصيدة الشعبية:

نقسم بالرب العالي ما يهنا لي بالي
ندوس كلّ اهوالي ونذبح هذا العْدِيْهْ
نشعل فيهم النار نْدُقْ فِيهَمْ المسمار
نهزم جيش الكفار اللّي بْغَاوْ عَلِيَّا[1]

بدأ (العربي الموستاش) القصيدة وكلامه بالقسم على الله، لما فيه من قيمة الوعد والنذر بأن لن يهنى له بال حتى ينتقم من قتلة زوجته ويقوم بذبحهم، ويشعل فيهم نيران الغضب والانتقام منهم فيدقُّ مسمار الموت فيهم، وزاد غضبه وإصراره إلى أن أعلن أنه سيهزم جيش الكفار الذين بغوا على (سوزان).

الحضور الشعريّ في الرّواية تعدّدت أغراضه وألوانه من غزل ومدح، وتَعَدَّتْ إلى الرثاء والبكاء على فقدان الحبيبة وزوجته (سوزان)، والبكاء على هذا الفقد يلزمه لغة الشعر التي تنضوي تحت غرض الرّثاء، ولكن عند نهاية القصيدة تغير الغرض الشعري فانتقل (العربي الموستاش) من البكاء على زوجته إلى الوعيد والتّوعد بالانتقام من القتلة (فساق فجرة كفرة..) ويعدّه النقاد المعاصرون من فنون الهجاء فيرى الدكتور (شوقي ضيف) أنّ: "موضوع الوعيد والإنذار الذي رأى فيه النقاد القدامى أنه موضوع أو غرض شعري قائم بذاته، إنما هو في الحقيقة داخل في باب الهجاء"[2] وليس هذا حسب كما يرى (شوقي ضيف) بل يمكن أن نجده ينضوي تحت أغراض أخرى في الرثاء والفخر سواءً تعلّق ذلك في الشعر الجاهلي أو حتى امتداد الشعر إلى الشعر العربي المعاصر، وهذا رأيناه أيضا في قصائد الشعر الشعبية التي جاءت في الرواية على تعدّدها.

يحضر التفاعل الأجناسي وتمثلاته بين الشعر والسرد عبر صيغ مختلفة ومتعدّدة؛ فالحضور الشعري في الرواية يكون على مستوى الأسلوب مثلما شهدنا في نماذج سابقة تناولناها بالدراسة، ويكون عبر آلية أخرى هو التكرار للأبيات الشعرية الشعبية، ومن المؤكد أن الروائي استحضر الأبيات

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص555.
[2] شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط24، القاهرة-مصر، 2003، ص195.

الشعرية الشعبية لتعزيز المشاهد في المتن الروائي وسبر أغوار الشخصية الروائية ونفسيتها، وتصوير ذلك في أساليب شعرية ولما لها من خصوصية لغوية وبلاغية، ومن جهة أخرى لكسر الرتابة والملل الذي ينتاب القارئ وهو يقرأ رواية بحجم الرواية التي تناولناها بالدراسة (الحب ليلاً) والتي جاءت في أكثر من ستمائة صفحة وأكثر، فيرى الروائي أن القصائد الشعرية لها دور في بناء متن الروائي على شاكلة فسيفسائية تتيح للقارئ بأن يواصل القراءة وأن يندمج أكثر مع موضوعات الرواية.

تواصل الحضور الشعري في الرواية ولكن هذه المرة عن طريق التكرار، فالروائي عمد إلى تكرار جزء من القصيدة السابقة التي يرثي فيها (العربي الموستاش) زوجته (سوزان) التي قتلتها أيدي الغدر وتوعّد (العربي الموستاش) بالانتقام من القتلة والأخذ بالثأر، وكان له ما أراد ذلك، فقد لاحق القاتلان إلى حين تلقفهما في مقهى يلعبان القمار "كانت الفرصة مواتية جدا للعربي الموستاش كي يبرز فجأة من مكمنه، وقبل أن يكمل شمعون المونشو التفاتته خر صريعا وقد صكت رأسه هراوة غليظة وأسرع العربي الموستاش يجرّه إلى القبو"[1] وتكفّل صديقاه الآخران بالقاتل الثاني الذي كاد أن يهرب "وما كاد يستدير محاولا الوقوف حتى عاجلته ضربات متتالية وجرّهُ العيد الحطاب وأحمد لمطروش قريبا من القبو حيث كان يقف العربي الموستاش"[2] وبهذا انتقم من الاثنين الذين قتلا زوجته (سوزان)، والموقف هنا يذكّرَهُ بيوم وفاتها، فحينها أقسم بأن يلاحق القتلة ويأخذ بثأره منهم، فحين وصل هذا اليوم وقتلهم ونفذ بما وعد به "تجلّت سوزان مرفوفة كملاك طاهر نقي، ترقرقت دموع العربي الموستاش وهو يتذكر:

نقسم بالرب العالي ما يهنا لي بالي
ندوس كلّ اهوالي ونذبح هذا العْدِيْهْ
نشعل فيهم النار نْدُقْ فِيهَمْ المسمار
نهزم جيش الكفار اللّي بْغَاوْ عَلِيَّا[3]

إعادة الأبيات من القصيدة الشعبية وتكرارها في المتن الروائي له دور في بناء موضوع الرواية ومواكبة أحداثها، فهو أعاد ترتيب الأحداث المأساوية التي حدثت (مقتل سوزان زوجة العربي الموستاش) بالإضافة إلى ذلك انتقى أواخر الأبيات لغرض مناسبته للحدث المشهدي في الرواية،

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص569.
[2] المصدر نفسه، ص570.
[3] المصدر نفسه، ص570.

فقد عزمت الشخصية البطلة (العربي الموستاش) في المناسبة الأولى للقصيدة بأن ينتقم لمقتل زوجته (سوزان) وتمّ تكرار الأبيات التي تحمل الغرض الشعري المناسب لذلك بما فيها القسم "نقسم بالربّ العالي.." والتهديد والوعيد "نشعل فيهم النار.." فكانت الأبيات عبارة عن سداد الدّين والوعد الذي قطعه (العربي الموستاش) على نفسه بأن ينتقم منهم، والأبيات الشعرية أعادت القارئ للقسم والوعد الذي كان في مشهد سابق من الرواية، وكأن التكرار هنا يؤدي معنى التوكيد، وبصورة أخرى استعان بتقنية الفلاش باك عبر استحضار الأبيات الشعرية وتكرارها وهذا ملفت للانتباه في متن الرواية.

يمكن أن نقرأ الحضور الشعري في الرواية صورة أخرى من الالتزام بالقضية الجزائرية، التي تجسدت في المقاطع الشعرية وفضح الاستعمار الفرنسي وجرائمه، فالأحداث التي عبّرت عنها القصائد الشعبية تُبيّن لدى القارئ مدى الجور والظلم الذي تعرض له الشعب الجزائري، والممارسات الاستعمارية المشينة التي طالت الجزائري والمناصر أيضا للقضية الجزائرية.

وبالإضافة إلى أن حضور القصيدة الشعبية التي تعبّر عن مأساة الشعب الجزائري والثورة الجزائرية كان للقصيدة الوطنية التي تحتفل بالنصر والانتصار وتمجيد الجزائر حضورٌ، ففي نهاية الرواية استحضر الروائي قصيدة تعبّر عن الاستقلال الجزائري من ربق الاستعمار الفرنسي، وهذا تماشيا مع أحداث الرّواية فطيلة أحداث رواية (الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال) كانت تصدّر للقارئ مشاهد الكفاح الجزائري طيلة حقب وهو يناهض الاستعمار الفرنسي، فقد عرضت الرواية أحداثا للكفاح والمأساة وسجّلت أهم يوم في تاريخ الجزائر الحرّة والشعب ينتظر نتائج الاستفتاء "فقد كانت كاسحة لاستقلال الجزائر، وصارت المدن كلها ساحات احتفالات ضخمة، ولهجت الألسنة بالأناشيد التي لا تنتهي"[1] فكان الجمع المحتشد جميعه ينشد أبياتاً من الشعر الشعبي:

يا مـحمد مبـروك عليـــك الـــجـزائـر رجـــــعت ليـك
هـــذي أرض الحريـة فيهـا كنـــــوز يا محـــــمـــــد ليـك
قلـــب بالـفـاس أراضـيـهـــا واجـعل خيرها يفيض عليك
واصـنـــع باش تـحـميـهـا واخـــدم طـيـــارة بيـــديك
وعـــلـى قبـــــري ماذا بيـــا تكـتـب بأحـرف عـربـيـــة

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص612.

تعـــيـش تعـيـش الجمهورية وتـحـــيـا الأمـــة الـعـربيـة[1]

تعدُّ هذه القصيدة من أبرز القصائد الشعبية التي قيلت احتفالاً بالاستقلال الجزائري، وأضحت رمزاً شعبياً يتوارثها جيل بعده جيل، لذا فقد أصبحت أغنية شعبية فيما بعد يصدح بها الجزائري الذي يبارك فيها الشعب لنفسه فالجزائر رجعت إليه وأضحت حرّة، وفيها دعوة أيضاً إلى خدمة الأرض وصناعتها (قّلب بالفاس أراضيها..واصنع باش تحميها) فهي دعوة إلى العمل والحثّ عليه، واختتمها بعبارة (تعيش تعيش الجمهورية) وهذا شعار الشعب الجزائري بأكمله وتقرير مصيره وكذا دون أن ينسى الانتماء (وتحيا الأمة العربية) التي انتهت عليها القصيدة الشعبية لبيان الهوية للشعب الجزائري.

استحضار الأبيات السابقة في المتن الروائي كان لتكثيف الحدث الروائي، نظير أهميته سواء التاريخية أو الأسلوبية فالرواية الحديثة المعاصرة لم تعد تكتفي بالمباشرة والتقريرية سواء في عتبات النص الروائي أو في بناء معمار الرواية لاسيما وأن الرواية يجب أن تواكب التطورات الحاصلة على جميع الأصعدة والمواقف الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية، فالقول بانزياح الكتابة الروائية أضحى واجب وهذا ما جسّدته الرواية، فقد فرض الواقع عليها نمطاً جديداً من الكتابة، واستحضار الأبيات الشعرية الشعبية أهم محطّاتها في بناء شعرية الرواية "بحيث تكاد الاستعارة والمجاز أن يشكّلا موضوع الكتابة وهو ما يتناسب تماما مع ظاهرة تداخل الأجناس"[2]، والثيمات الموضوعية في بناء الرّواية هو الآخر فرض هذا الحضور الشعري كما هو واضح في الرواية (الحب ليلاً في حضرة الأعور الدجال) التي عمد فيها الروائي الجزائري في تتبُّع وسرد أحداث الثورة الجزائرية ولكفاح الشعب الجزائري في جيع مراحله.

والشعر الشعبي الجزائري كان مناضلاً أيضا في الثورة، وقام بتسجيل أهم الأحداث والمعارك الثورية، وحتى بعد الاستقلال واكب الأحداث وتغنوا به كمكسب تاريخي والقصيدة التي تناولناها بالدراسة (يا محمد مبروك عليك / الجزائر رجعت ليك) خير دليل على ذلك، ونفهم من هذا أن الشعر الشعبي الجزائري كان يؤدي دور المؤرخ في تأريخ حقبة تاريخية قد لا تتناولها الفنون الأخرى بالتدوين والحفظ والمرافقة، لهذا الروائي كان استحضاره للشعر الشعبي في الرواية موفّقاً لأبعد الحدود

[1] عز الدين جلاوجي، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، مصدر سابق، ص612.

[2] سهام حشايشي، التفاعل الأجناسي في الرواية العربية الحديثة، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري-تيزي وزو، الجزائر، 2020، ص91.

في بناء ثيمة النص الروائي، وتحقيق جمالية التفاعل الأجناسي بين السرد والشعر على مستوى الأسلوب وهندسة بناء معمار الرواية.

3. حضور الأغنية الشعبية في الرواية الجزائرية المعاصرة:

يعدُّ الأدب الشعبي بأنواعه وأجناسه حلقة الوصل التي تربط بين ماضي وحاضر كل أمة ومجتمع حيث يجمع كل تلك المشاعر(الفرح، الحزن..) ويعبّر عنها، وأيضا بمثابة العقل الباطني له والمفسّر له ومشاركة هذا الوعي في بيئته، ولقد أضحى هذا الأدب نبراس كثير من الدراسات لدى الباحثين لأهميته القصوى بعدّه جزءا أساساً من الثقافة الشعبية، فهذا التراث المشترك المكوّن للثقافة الشعبية إنما هو مساحة وفضاء يتقاسمه الوعي الجمعي أبناء المجتمع الواحد، فهي تصف وتعبر عن الكلّ وإثراءً لهذه الثقافة الشعبية التي تحمل في طيّاتها مشاعر وأحاسيس وأبعاد حضارية وأخلاقية.

والخوض في هذه الثقافة الشعبية يتطلّب منا بيانُ أجناسها وّأنواع من شعر ونثر، فأمّا جنس الشعر فنجد بما يسمى بالشعر الشعبي، الذي سبق وأن تطرقنا إليه في الدراسة السابقة وحضوره في رواية (الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال) والتي تتبعنا فيها حضور القصائد الشعبية داخل المتن الروائي وتوظيفها خدمة لبناء السرد الروائي، ويجب التنويه أن القصائد الشعبية في الرواية السابقة كان الشعر الشعبي يرصد أهم محطات التاريخ الجزائري إبّان الاستعمار الفرنسي، فكانت كلّ القصائد الشعبية مرتبطة بتلك الفترة الزمنية وصولاً إلى بداية الاستقلال، ولكن في هذه الدراسة التي سنطرقها تدور حول رواية (الذروة) ورواية (حوبة ورحلة المهدي المنتظر) اللذان يختلفان عن الرواية السابقة سواء من حيث ثيمة الموضوع ومضمونها، والحقبة الزمنية التي كان فيها الحكي، وشهدنا أنها اتّخذت نوعا أدبياً مغايراً غير الذي نهجته الرواية السابقة فكلّ بيئة وزمان يتيح أشكالاً للتعبير مغايرة عن معطيات وشروط تاريخية عن بيئة وزمن آخر، فكان للروائية هنا أن تنحو صوب شكل تعبيري يعبّر عن الفترة الزمنية التي تصفها وتطرق موضوعاتها، وهي الأغنية الشعبية، والتي هي فن تعبيري ونوع أدبي يندرج تحت جنس الشعر الشعبي وبهذا تستفيد الأغنية الشعبية من جنس الشعر، حيث تنهل من القصائد الشعبية المُغنّاة، فيتزاوج الشعر الشعبي مع اللحن لتناسب فعل الغناء، ولتحديد معنى للأغنية الشعبية وجب علينا التطرق إلى مفهومها وهذا ما سنعرفه من خلال الدراسة.

1.3.الأغنية الشعبية قراءة في المفهوم:

تعدُّ الأغنية الشعبية شكل من أشكال التعبير الشعبية، فتعتمد على الكلمة واللحن والإيقاع والموسيقى لتكتمل هويتها وبنية هذا النوع الأدبي، الذي ينهل من القصيدة الشعبية أوزانها وموسيقاها ومن جنس الشعر بنيته؛ فهي لا تختلف عن الشعر من حيث أنها تختلف عن باقي أشكال التعبير الشعبية في كونها ترتكز على الكلمة واللحن معاً، عكس بقية أشكال التعبير الأخرى الشعبية التي تستعين بالكلمة لبناء شكلها وتيمتها، والبحث عن مفهوم جامع للأغنية الشعبية يبدو صعباً نظراً للاختلافات بين الدارسين والباحثين في حقل الثقافة والأدب الشعبي بعامةٍ، لأن كل ثقافة شعبية لها خصوصية تنفرد بها عن غيرها من الثقافات الأخرى، وباعتبار أن لكل أمة أدب شعبي خاص بها والأغنية الشعبية تعبّر عن روح العصر والثقافة التي نشأت فيها، وما علينا في الدراسة سوى أن نتطرق إلى مفاهيم الأغنية الشعبية المختلفة كي نستقر عن أقرب المفاهيم لها، والأقدر على حصر مفهومها وبيانها، وسنعرج على أهمها كالتالي:

❖ من أهم الباحثين الذين تناولوا الثقافة الشعبية وخاصة الأغنية الشعبية بالدراسة نجد الباحث (ألكسندر هجرتي كراب،Aleksander Haggerty Krappe) (1894-1947) الذي يرى بأن أقرب تعريف للأغنية الشعبية على أنها:

"قصيدة شعرية ملحّنة مجهولة المؤلف، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية، وما تزال حيّة في الاستعمال"[1].

يظهر على التعريف أن (ألكسندر هجرتي كراب) أنه يؤكد على أن الأغنية الشعبية إنما هي قصيدة شعرية وقع عليها فعل التلحين، ومع التأكيد على مجهولية مؤلفها وألصق بها ميزة الشيوع والانتشار فقط عند الأميين في الماضي، وهذا الرّأي يذهب بنا إلى ما ذهبت إليه الرومنسية التي تذهب صوب فكرة أن الأغنية يفترض أنها تكون مجهولة المؤلف كشرط أساس لأنها وليدة الشعب ومن صُنْعِهِ وبذلك يؤكدون على "عدم نسبة الأغنية إلى مؤلف معين دليل على خلقها التلقائي من

[1] ألكسندر هجرتي كراب، علم الفلكلور، ترجمة: أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر دار الكتاب، القاهرة-مصر، 1967، ص201.

قبل جماعة سرية دونما فردية أو وعي"[1]، ولكن هذا التعريف الذي ذهب إليه الرومنسيون يتّسم بعدم الدّقة والحكم المجحف في حق الأغنية الشعبية، فتأكيدهم على مجهولية المؤلف قد يجعل كثيرا من التفسيرات التي طرحتها النظرية الرومنسية حول أشكال التعبير الشعبية وفنونه ضبابية وبعيدة عن التفسير المنطقي ودراسته ككل فنّ انبثق من ثقافة مجتمع وتفكيره وإلغاءٌ لكثير من خصوصياته الفكرية والشكلية وحتى تيمته الموضوعية.

❖ يذهب الباحث (أحمد صالح رشدي) إلى فكرة جماعية الأدب الشعبي، والذي يشمل أيضاً الأغنية الشعبية التي هي أحد أشكاله التعبيرية، فيرمي إلى فكرة أن العمل الأدبي مجهول المؤلف ليس لأن دور الفرد معدوم في إنشائه وليس لأن العامة اصطلحوا على إنكار الفرد الذي أنتجه أو عدم نسبه إليه "بل لأن العمل الأدبي الشعبي يستوفي أثراً فنّياً يتوافق والجماعة وجرياً على عرفهم من حيث موضوعه وشكله، ولأنه لا يتّخذ شكله النهائي قبلها يصل جمهوره شأن الأدب المدوّن وأدب الفصحى، بل يتم الشكل الأخير من خلال الاستعمال والتداول"[2]

الملاحظ على فكرة (أحمد صالح رشدي) حول فكرة الجماعية هو أن نسبة هذا الأدب الشعبي لمؤلف مجهول ليس إقرارًا بذلك، ولا إلصاق لهذه الصفة بأشكال التعبير الشعبية ومنها الأغنية الشعبية بل لأن الفرد يتماهى مع محيطه وثقافة مجتمعه فيبدع من أشكال التعبير ما يعبّر به عن الجماعة التي يعيش فيها، ويريد القول أيضاً أنه يختلف عن الأدب المدون والفصيح بل يتشكّل النوع الأدبي الشعبي (حينما نتكلم عن الأغنية الشعبية) إلا حينما يتم تناقله وتداوله في أوساط المجتمع.

الرأي السابق يحيلنا إلى فكرة أخرى قد تقع فيها الأغنية الشعبية وهي تناقلها من لسان إلى لسان أو من مكان إلى مكان، وحتى من فترة زمنية لأخرى، قد تتعرض لتغييرات وتعديلات وفي بعض الأحيان إلى إضافات تمس سواء شكل الأغنية الشعبية أو ثيماتها، يبقى اسم المؤلف إذ أن كل أغنية لها مؤلف واحد "لأن الموهبة تعتبر فردية ولكن الاهتمامات الروحية ومضمون الخبرة ذات

[1] أرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبدة جرجس، المركز القومي للترجمة، ط2، القاهرة-مصر، 2008، ص299.

[2] أحمد صالح رشدي، لأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط1، مصر، 1971، ص16.

صفة مشتركة بين الجميع"[1] وهذا الرأي يبرر أو يوضّح نسبة أشكال التعبير الشعبية والأدب الشعبي لمجهول المؤلف نظير المشترك والتداول الشعبي.

❖ أما الباحث (بوليكافسكي) يعارض التعاريف السابقة حيث يبيّن أن الأغنية الشعبية تعبّر عن معاناة الشعب وآلامه، والتأليف كان شعبياً لهذا القصد، ويرفض المقولة الرامية إلى أن شيوع الأغنية الشعبية يجب أن يكون في الأوساط الشعبية لتحقيق التداول والاستعمال لتسمى شعبية فيقول في ذلك: "الأغنية الشعبية هي التي أنشأها الشعب وليست هي الأغنية التي تعيش في جو الشّعب"[2].

ينظر الباحث (بوليكافسكي) على أن الأغنية الشعبية تتسمّى بذلك ليس لأن منشأها شعبي أو الشعب فهذا يكفيها لأن تُكنّى بالشعبية، وليس وجوب تداولها وذيوعها لدى الأوساط الشعبية، ولكن في رأينا قد سقط منه جانب مهم في تعريفه، فقد ركّز على جانب واحد وأهمل جوانب أخرى هامّة في تعريف الأغنية الشعبية والتي من سماتها "الاستجابة الفورية من طرف الجماعة لأنها تعكس أوضاعها السائدة إذ لا بدّ أن تعيش في جوّ شعبي"[3] فهي امتدادٌ له وانبثقت منه.

❖ يعارض (ريتشارد فايس) الباحث (بوليكافسكي) حول فكرة خلق الأغنية الشعبية فيعتبر أنها متداولة في الأوساط الشعبية وقام بتعديلها وفق رغباتهحيث يقول: "أن الأغنية الشعبية ليست بالضرورة هي الأغنية التي خلقها الشعب، ولكنها الأغنية التي يعنيها الشعب"[4].

رأي (ريتشارد فايس) ركّز على جانب واحد في تعريفه للأغنية الشعبية من حيث امتلاك الشعب لها امتلاكا تاماً، فكان له أن أخضعها لتعديلات وفق ما تقتضي المواقف لذلك، ونظرا لشفويتها فكلُّ فرد يميل بها حسب رغباته سواء بالزيادة أو النقصان.

---

[1] أرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، مرجع سابق، ص299.

[2] عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009/2008، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] المرجع نفسه، 15.

❖ من الباحثين الذي عرفوا الأغنية الشعبية الباحث (جورج هرتسوج، Jorge Hertzog) (1866-1942) على أنها "الأغنية الشائعة أو الذائعة في المجتمع وأنها شعر الجماعات وموسيقاها الريفية التي تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفوية دون حاجة إلى تدوين أو طباعة"[1].

الملاحظ على التعريف السابق أنه يعطي (جورج هرتسوج) للأغنية الشعبية حدودا وتَمَثُّلاً لها بحيث أن تطور الأغنية الشعبية رهين بالمجتمع الشعبي فلا حاجة للتدوين، حيث يؤكد على خاصية الجماعية التي أنتجتها، وقال عنها أيضاً بأنها موسيقاها الريفية التي تتناقل عن الطريق الرواية الشفوية؛ أي الاستعمال والتداول، وهو بهذا يهمل جانب مهم هو أن الناقل الشفوي قد ينحرف في نقله سواء على مستوى الأسلوب أو يغير في المواضيع والثيمات التي جاءت بها الأغنية الشعبية أول مرّة، فيزول عن الأغنية الشعبية الطابع الأصلي الأول.

❖ أما بخصوص الدرس العربي بخصوص الأغنية الشعبية فيمكن أن نستعين برأي (أحمد مرسي) حينما انتقد رأي بعض الباحثين العرب القائل بأن "الأغنية الشعبية هي قصيدة ملحنة مجهولة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمانا طويلة"[2]، فيرى (أحمد مرسي) أن هذا التعريف قاصر بعض الشيء على توصيف معنى الأغنية الشعبية وتعريفها، فيرى أن كثير من الباحثين العرب بقي رأيهم يتطرق لجانب واحد في تعريفهم للأغنية الشعبية، لذا يرى (أحمد مرسي) بأن أقرب تعريف لها حسب تصوّره الذي جاء في كتابه: (الأغنية الشعبية) هو: "أن الأغنية الشعبية هي الأغنية المردّدة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاهاً وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي"[3]

الملاحظ على هذا التصور الذي جاء به (أحمد مرسي) أن التعريف السابق للأغنية الشعبية كما عرّفها هو، قد أهمل جوانب مهمة في تعريف الأغنية الشعبية منها العفوية وطابعها المؤثر الذي

[1] عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري أنموذجا، مرجع سابق، ص15-16.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط1، القاهرة-مصر، 1968، ص25.

يتأتّى من خلال كلماتها بالإضافة إلى "بساطة أسلوبها وبدائية آلاتها الموسيقية، وتعبيرها المباشر عن لحظات الوجدان والانفعال والتأثّر التي تجعل نصوصها يغلب عليها الحزن والمزاج الفرديّ"[1]

نلاحظ من خلال كل ما سبق أن التعريفات مختلفة ومتعارضة في بعض الأحيان، كما أنها لا تحمل نفس الانطباع حول توصيف وتعريف الأغنية الشعبية، فكل فريق يهتم بجانب ويهمل بقية العناصر المهمة في تصورهم للأغنية الشعبية، لذا فتحديد تعريف شامل للأغنية الشعبية صعب في حدّ ذاته؛ ففريق يرى بأنها ملكٌ مشاع وموطنه الوعي الجماعي والفنّي للجماعة، وفريق آخر يرى أن الأغنية الشعبية يجب أن يتّسع تعريفها لتشتمل على الأغنية التي تكون ملكا للفرد المنتج لها، ثم تشيع في محيطه وفي المجتمع الشعبي فيرددونها ويحيونها في مناسباتهم وأفراحهم ويعبّون بها عن آمالهم وآلامهم دون إهمال دورها الحضاري في البيئة الشعبية.

ارتأينا تعريفاً ليكون الأقرب والأفضل لتعريف الأغنية الشعبية، والخروج من متاهات التعريفات المختلفة والمتعارضة، والاقتراب من خصائص الأغنية الشعبية حيث نرى أن: "الأغنية الشعبية التي تتواتر شفاهاً بين أفراد الجماعة لتكتسب صفة الاستمرارية والتداول لأزمنة طويلة، وليست بالضرورة ان يكون تكون مجهولة المؤلف، كما أنها في رحلتها الطويلة عبر الأجيال قد يتناولها التعديل والتغيّر والزيادة والنقصان أي إنها إبداع جمعي وفني مأثور وتتوسل بالكلمة واللحن والإيقاع"[2]، كما يمكن القول أن لكل مجموعة شعبية أغنيتها الخاصة فهي تعبّر عنهم ووليدة مكانهم وزمانهم؛ فالأغنية إبداع فني وتراث شعبي روحي، يتّصف بخصوصيات مختلفة منها استعمال الموسيقى واللحن وحتى الطبوع، فهي وليدة وعي جماعي وأحاسيس المجموعة الشعبية، وكذا يطبع على الأغنية الشعبية طابع موسيقي ونغمة ولحن ما تؤدي إلى التأثير فيهم وسهولة حفظها وتداولها في الأوساط الشعبية؛ ويمكن القول أن الموسيقى في الأغنية الشعبية مهم وله بالغ الأثر في إخراج الأغنية الشعبية في هيئة وصفة تُكسبها جمالية عند سماعها أو تداولها، واللحن يؤدي قيمة مضافة أيضا فتكتسب الأغنية الشعبية تميّزاً ووجودا وتقاليد تجعلها مستساغة للسماع والشيوع.

على العموم لا يبتغي هذا البحث دراسة الأغنية الشعبية كنوع أدبي مستقل عن أشكال التعبير الشعبية والأدب الشعبي عموماً، بل الهدف من ذلك هو إماطة اللثام على تعريفات للأغنية الشعبية

---

[1] عبد الأمير جعفر، الفن الغنائي في الخليج العربي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1980، ص11.

[2] عبد القادر نطور، الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري أنموذجا، مرجع سابق، ص20.

والاقتراب من حدودها لبيانها، وكذا حضورها الذي تسجلّه في الرواية الجزائرية المعاصرة، وسنطرق هذا الحضور اللافت لها في الأنموذج المختار من الرواية الجزائرية، والوقوف على مختلف التفاعل والحضور للأغنية الشعبية التي تم توظيفها في الرواية، والغاية من هذا التفاعل، والأسلوب الذي نهجه الروائية في استحضار الأغنية الشعبية، والجمالية التي تريد تحقيقها الرواية من ذلك، ولذا وقع اختيارنا على روايتين هما (حوبة ورحلة المهدي المنتظر) للروائي عز الدين جلاوجي ورواية (الذروة) للروائية ربيعة جلطي وسنفصل في الدراسة الآتية حضور الأغنية الشعبية في الروايتين.

2.3. حضور الأغنية الشعبية (الثورية) في رواية (حوبة ورحلة المهدي المنتظر) للروائي عز الدين جلاوجي:

تعدُّ رواية (حوبة ورحلة المهدي المنتظر) من الروايات التي شهدت حضور الأغنية الشعبية في متنها السردي بشكل لافت، فقد عاد الروائي إلى الموسوعة السردية والشفوية الشعبية ليُقيم تفاعلاً بين السرد الروائي والأغنية، وكما هو واضح أن مادة الأدب الشعبي تمتاز بالثراء والتنوّع كمّاً ونوعاً، فقد وجد الروائي فيها ما يراه يتناسب وموضوعاته التي يطرقها من جهة ومن جهة أخرى ليُقيم تفاعلا أجناسيا ونوعيا في الرواية، فشعرية الرواية لا تكون عبر الثيمات وحسب وإنما بتعدّد أساليبها وموضوعاتها التي تقوم عليها، وبناء معمار الرواية يحتاج إلى أسلوب مغاير على السرد والنثر، لتشكيل أساليب جديدة تتيح للتنوع والثراء وشدّ القارئ لمواصلة الرواية بعيدا عن تقريرية النثر.

وما يُلاحظُ على حضور الأغنية الشعبية في رواية (حوب ورحلة المهدي المنتظر) أنها مثّلت بنية متمايزة وبارزة في الرواية، فلم تكن منفصلة عن السرد الروائي بل جاءت لتدعّم السرد في الرواية ففي أول حضور للأغنية الشعبية كان حينما ترنّم (عيّوبه) أحد شخوص الرواية وهمَّ ينشد أبياتاً "لابن قيطون حالما بحمامة:

خَدهـــا وَرْدْ الصّبـــاحْ
واقــرُنْفَـــلْ وَضّـــاحْ
الَّــمْ عْلِــيــهْ سَـــاحْ
وَقْـــتْ الْــضَّــحْــوِيَا[1]

[1] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، ط1، منشورات المنتهى، الجزائر، 2021، ص18.

استحضرت الشخصية الروائية الأغنية الشعبية لأن (عيّوبه) استذكر محبوبته (حمامة) التي يذكرها دوماً "وهمَّ أن يقصّ قصته مع معشوقته التي لا يضيّعُ أية فرص للحديث عنها، وأن يؤكد جازماً أن قصته معها تشبه قصة عنترة مع عبلة، وأن معشوقته أجمل من عبلة وحتى من حيزية التي خلدها الشاعر محمد بن قيطون"[1]، فما كان للشخصية في الرواية إلا أن يواسي نفسه بأبيات الشعر وأخذ يغنّيها فيصف خدّها بأنه يشبه ورد الصباح في نضرته والقرنفل الذي يفوح رائحة زكيّة، وخصوصا وقت الضحى حيث تباشير الشمس الوضّاحة.

طغى الوصف في الأغنية الشعبية (وهي إحدى قصائد بن قيطون) الخالدة والشاعر المشهور بقصّته فقصائده لها موسيقى خاصّة وأبيات قليلة كي يتيح للمغنّي الشعبي أن يقوم بتأديتها، أما من ناحية أسلوبية وتفاعلها مع السرد الروائي فقد استعان بها الروائي كي يضع القارئ أمام المشهد، ويعيد للأذهان قصة الحب الخالدة التي جمعت بين (بن قيطون وحيزية)، وكذا السّرد في الرواية كان يؤدي وظيفة بناء المشهد قبل وبعد الأغنية سواء للتفسير أو توضيح الأغنية الشعبية والغاية من ذلك، وكأن السرد يتيح للأغنية الشعبية مكاناً في المتن الروائي فيقدّم الشخصية والحدث والمكان.

وفي مقطع آخر من الرواية استعان الروائي بأغنية شعبية مختلفة عن سابقتها، سواء في الغرض الشعري أو حتى إيقاع القصيدة، ففي حدث مخالف عن سابقه كان (العربي الموستاش) بطل الرواية زائرا في مدينة سطيف، فما كان أن زار النوم جفونه "فراح يعيد إلى ذهنه كل الذكريات التي مرت به، يتذكر أهله فردا فردا، يتذكر العرش شبرا شبرا، يتذكر لقطات وكلمات وحوادث تثير فرحه وحزنه"[2] فما كان له إلا أن يستذكر أغنية شعبية لعلّ النوم يأتيه وسط هذه الذكريات كلّها "فحمل قصبته وخرج عند الباب جلس يداعبها مرسلا إيقاعا خافتاً حزينا مردّدا:

يا ليـل خبّـرْنِي بالله، مـا اقـوانـي!
كيـف خلـيّـت أهـلـي وجيـرانـي؟
قـلبـي لـحـزيـن يبـكي مـا هـنـّانـي
ما حْـمَـلْ غـربـتـي ما احـمل اهْـانـي
زارنـي غـريـب زادت احْـزانـي

[1] المصدر نفسه، ص17.

[2] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص157.

تكـــسّـــرُوا كَـرْعـــي وزادوا جَـنْـحَـانِي"[1]

بداية الأغنية الشعبية عبارة عن نداء لليل وكيف أنَّ له القوّة، فقد ترك أهله وجيرانه في بلدته فتفجّرت في أعماقه الدموع والحزن، فقد كانت الغربة صعبة عليه وحملها ثقيل وكيف له أن يحملها فقد زارته الذكريات دفعة واحدة في جوف الليل، فكان أن كسرت رجليه وجنحيه، فما عاد يستطيع الوقوف ولا العودة للمكان الذي أتى منه.

قد يصعب على القارئ بعض الكلمات والمصطلحات بسبب لغتها الشعبية، فكل منطقة لها مصطلحات خاصة تستعملها قد لا يفهمها البعض الذي لا يعرف معناها، وهذه خصوصية الأدب الشعبي بصفة عامة والأغنية الشعبية بصفة خاصة، فالمغني الشعبي يقوم بترديد الأغنية التي ولدت في محيطه الشعبي وحتى وإن جاءت من خارجه فهو يختار مصطلحات تتناسب مع اللهجة واللغة الخاصة بالمجموعة الاجتماعية التي يقوم بتأديتها فيه.

لم يكتفي الروائي بالأبيات السابقة وحسب بل أضاف عليها ما يناسب طول الليل، بما أنه بدأ بمناداة الليل وتوجيه الخطاب إليه، فهذا اللون من الشعر الغنائي يتميّز بالأبيات الشعرية الطويلة فلها قافية وروي ووزن مثل ما يكتب في الشعر الفصيح ولكن في الأغنية الشعبية يكون البيت الشعري له وزن وإيقاع خاص عنه، لذا تواصلت القصيدة وواصل معها (العربي الموستاش) يغنّي ويعزف على قصبته:

يا ريتـني قُمْرِي نـرفـرف فالـعلالـــي
نطيـر مـن جـبـل لـجبل العالـــي
نـزور الـوالدين وسيدي علي الـغالـــي
يا ربّـــي لعـزيز فـرّج همّـــي واهـوالـــي
بـجـاه الـعدنان وسيـــدي الـجيلالـي[2]

جاءت الأغنية الشعبية لتصف لوعة المغنّي (العربي الموستاش) فهو يتمنى أن يطير طائر (القمري) إلى الديار ومن جبل إلى جبل، فهو يريد زيارة الأهل والأعمام والإخوة، ويزور والديه "وسيدي عبد العالي" والظاهر أنه ولي صالح في قريتهم، وتضرّع طلبا من الله بأن يفرج همومه وأحواله،

[1] المصدر نفسه، ص157-158.

[2] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص158.

ثم ما لبث أن قام بطلب الاستغاثة من الأولياء الصالحين العدنان وسيدي الجيلالي، ويعتبر هذا لون من ألوان الأغنية الشعبية وبعض مواضيعها.

تظلُّ الأغنية الشعبية وعي الشعب فهي تصوّر أحلامه وأحزانه وأحاسيسه، فهي بذلك تتجاوز غرض الترفيه والترويح على النفس، لتؤدّي أغراض أخرى ترتبط بالمجموعة الشعبية مثل الانتماء والهوية فالأبيات الشعرية السابقة ترمي إلى معاني الفراق والغربة، فالشخصية البطلة (العربي الموستاش) حمل القصبة وأخذ بالغناء، والقصبة هي إحدى الآلات الموسيقية للأغنية الشعبية التراثية، فهو يسنج إيقاعاً للقصيدة الشعبية المغنّاة ليقيم لها وزنا وموسيقى خاصّة، وقد أشار السارد إلى ذلك مما جاء قبل القصيدة "حمل قصبته وخرج عند الباب" فالسرد كانت وظيفته إعطاء صيغة مكانية وزمانية للمشهد، وبطريقة أخرى كان السرد يمهّدُ للأغنية الشّعبية وذلك بقوله: "جليس يداعبها مرسلا إيقاعا خافتا حزينا"[1] فالقارئ للمقطع السردي يدرك أنه سيكون أمام أغنية شعبية، لأن (القصبة) عامل مهمّ في بناء إيقاعها وأحد أدواتها عكس الشعر الذي يكتفي بالكلمات فقط، فالأغنية تحتاج إلى موسيقى وأداء كي تُغنّى، وهذا ما يميّزها عن باقي أشكال التعبير الشعبية.

وفي مقطع آخر من الرواية برز اللون الغنائي الشعبي الذي يكون التبرّك بموضوع زيارة الأضرحة والقبور والأولياء الصالحين، والرواية تتحدث عن حقبة تاريخية معينة (فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر) لذا كانت المزارات والأضرحة مظهرا ثقافياً واحتفالاً فلكلورياً والجماعة الشعبية تسجّل هذه المظاهر الثقافية والدينية، والأغنية الشعبية "تجسيدٌ لعقل المجتمع، وميوله الفكرية والأخلاقية"[2] وفي المقطع التالي حضرت أغنية شعبية وظّفها الروائي:

"الحمـد لله القهّـــار، ربُّ الظُّلمة والنـور
وصلى الله على سيدنا محـمد ضيُّ لْبُـدُورْ
جيناكـــم زائـرين يا سيــدنا خَـضُّـــورْ
باركنــا حيــاتنــا مــا تْـخيـب ولا تبــور"[3]

حينما توافد الناس من كل حدب وصوب إلى عرش أولاد النشّ الذي أصبح فيه مزارا لأولياء الله الصالحين، فأصبح أولاد القرية يمتلكون ضريحاً ومزارا لهم يرفعون فيه الرايات ويصنعون الطّعام،

[1] المصدر السابق، ص157.

[2] أحمد مرسي، الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص35.

[3] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص175.

وهذا مظهر ثقافي منذ القدم كان في المجتمعات القديمة، والأغنية الشعبية جسّدت هذا المظهر الديني والثقافي فكانت الدفوف والطبول تقرع ابتهاجا وتبرُّكاً بالولي الصالح وبالزّاوية التي تكون المكان الذي يجتمع فيه النّاس، ولم يتوانى الروائي في استحضار الأغنية الشعبية التي جاءت أغراضها في هذا الاحتفال الموسمي الذي تقيمه المجموعة الشعبية.

الأبيات السابقة من القصيدة جاءت مرتبة بشكل منظّم، بدأوا فيها بالثناء على الله وتعديد صفاته "القهار، رب الظلمة والنور" ثم الصلاة على النبي محمد صلى الله عليه وسلم والثناء عليه، ثم طلب الحاجة التي يريدونها وذكر اسم الولي معها لتوجيه الكلام إليه "جيناكم زايرين يا سيدنا خضّور" ثم طلب البركة والخير منه "باركنا حياتنا".

ومن كل هذا يمكن أن نلاحظ أن الأغنية الشعبية التي تأتي في مقام زيارة الأضرحة والمزارات والأولياء الصالحين تكتب بنظام واحد، مقسّمة إلى ثلاثة أجزاء تبدأ بالتهليل وتعديد صفات الله سبحانه وتعالى، ثم الثناء على الرسول صلى الله عليه وسلم، ثم ذكر الولي وطلب حاجتهم منه، وهذا الملاحظ على الأبيات الشعرية السابقة وفق هذا النظام والترتيب.

وكان دور السرد الروائي يمهّدُ لحضور الأغنية الشعبية، فهو يتيح لها بنية مكانية وزمانية، وهذا في قوله: "توافد المئات من عرش أولاد النشّ إلى القُرّابة يقدمون القرابين ويقرأون القرآن"[1] فقد عمد الروائي على تقريب الصورة العامّة لذهن القارئ من خلال السرد، وكذا المكان ليعطي انطباعا وصوراً عن الجوّ العام الذي يدور فيه المشهد الروائي، ثم هَيَّأَ للأغنية وقدّم لها بمقطع سردي قصير: "ويضربون الدّفوف مردّدين"[2] ثم تأتي الأغنية الشعبية مباشرة بعد هذا المقطع السرديّ، وهذا الاستحضار للأغنية الشعبية كان لغايتين، أولها أسلوب الرواية حيث الروائي عمد إلى التنويع في الأسلوب المعتمد في الرواية واستحضار شكل تعبيري مختلف عن السرد الروائي قوامه التعدد والشّعريّة، فالأغنية لها إيقاع مختلف وشعري يزيد من جمالية الرواية، وثاني غاية كانت ثيمة الرواية التي طرقها الرّوائي؛ فمادام طرق مواضيع شعبية وتمس أحد المظاهر التي كانت سائدة في ذلك الوقت (التبرك بالأضرحة والأولياء الصالحين) كان لا بد أن يستحضر أحد أشكال التعبير الشعبية؛ فالأغنية سجّلت هذا الموروث الثقافي، فلم تكن الأغنية الشعبية مجرد إبداع للترويح عن النفس أو اللعب أو اللهو وحسب، بل هي

[1] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص174.

[2] المصدر نفسه، ص175.

إبداع فنّي سواء اتفقت عليه الجماعة أو كان مؤلفه الفرد وانتشر وتم تداوله، وكانت أيضا عبارة لوحة فنّية جسّدت مختلف مظاهر الحياة الشعبية وطموحاتها وآمالها وآلامها وأحاسيسها، فهي ابنة البيئة التي أنتجتها فطبيعي أن تسجّل كل أحداثه وروح العصر.

لم تتوقف الرواية عن استحضار القصائد الشعبية، بحيث استدعى موقف آخر حضور قصدية شعبية تذكّرها الشخصية البطلة (العربي الموستاش) حينما كان يجلس في حلقة تضم جمعاً وهم ينصتون (للقوّال) وهو يقصّ عليهم الحكايات الشعبية القديمة بصوت رخيم، فكان أن تحمّس (العربي الموستاش) على أن "يُظْهِرَ عبقريته في العزف على القصبة مغنّياً أحيانا ما كتبه من غزل، أو ما كتبه خاصة قصيدة محمد بن قيطون في حيزية"[1] ثم قام يتذكّر القصيدة والأغنية الشعبية معاً ويقوم بتأديتها على مسامع الجمع المتحلّق حوله فأخذ ينشد أحد قصائد الشاعر الشعبي الجزائري (بن قيطون) وقصيدته التي أخذ يرثي فيها محبوبته (حيزية):

عزُّوني يا امْلاح، في رايس لبنات، سكنــت اللحود،
ناري مقديَّ
يا حسراه على اْقْبِيلْ، كُنّا في تاويل، كِنُــوار العطـيل،
شاوْ النَّقْصِياَ
ما شفنا من دلال، كِضَيّ لخَيالْ، راحت جدي الغزال،
با لْجهد اعليا[2]

هذه القصيدة التي أخذ يغنيها (العربي الموستاش) هي أحد القصائد التراثية الشهيرة في الموروث الشعبي الجزائري، فتعاقب على غنائها الكثير من المغنيين الشعبيين، واستحضار القصّة الخالدة التي جمع فيها الشاعر بن قيطون بين (السعيد وحبيبته حيزية) التي تعدّ أحد رموز الحب والعشق، وأبيات الأغنية الشعبية حتى ولو كانت لغتها ومصطلحاتها صعبة وغير مفهومة للقارئ المختلف، الذي لا يتشارك مع الأغنية الشعبية نفس الموطن والمكان الذي نشأت فيه، لكن الأبيات بعضها مفهوم أيضاً لأنها قريبة من اللغة الفصيحة (ولو قليلاً)، فقد بدأت بطلب العزاء للشاعر في مصابه (وفاة حيزية) التي فارقت الحياة وأصبحت في لحدها واشتعلت فيه نيران الفقد والحزن عليها، ومتحسّراً

[1] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص204.

[2] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص204-205.

عليها وعلى رحيلها، فأخذ يصفها بصفات الجمال مثل: "رايس البنات، وجدي الغزال" فهي صفات تدل على الحُسن والجمال التي كانت تتمتع به حبيبته (حيزية) التي فقدها للأبد.

وتواصلت أبيات الأغنية الشعبية، فلم يركن الشاعر (بن قيطون) بتقديم العزاء لنفسه وحسب في مصابه فقدان (حيزية) بل راح يعدّدُ صفاتها الجسدية ومميزاتها:

خدها وردُ الصباح، واقرنفل وضّاح، الدم عليه ساح،
وقت الضّحويا
والفمّ امثيل عاج، والمضحك لعّاجْ، ريقك سي النّعاج،
عسل الشّهايا
شوف الرقبة اخيار، من طلعت جُمار، جعبة بلاز،
والعواقد ذهبيا
صدرك مثل الرخام، فيه اثنين اتوام، من تُفّاح السقام،
مُسُوَّه إدَيا[1]

راح الشاعر الشعبي في تعديد صفات محبوبته في الأغنية الشعبية، فكان أن شبّ خدها بورد الصباح المتفتّح والقرنفل الوضّاح، وخدّها الأحمر المتفتّح الذي شبّهه بحمرة الدمّ ووضوحها، أما الفمّ الذي يعدُّ أحد صفات جمال المرأة فقد قاله أنه مثل العاج أغلى الأحجار الكريمة، و"المضحك" أي ما يكون محيطا بالشفتين والفمّ الذي يُظهر الابتسامة أنه "لعّاج" أي ملتهب ومغري فهو يشبه بياض أسنانها مثل بياض العاج، وريقها ممدود مثل ريق "كسي النعاج" الذي يعني حليبها أو العسل، وكل هذا مثل العسل الشّهي في المنظر والمذاق، ثم واصل يتأمل ويصف رقبتها وجمالها إنها أجمل من "الجمّار" وهو قلب النخلة الذي يكون أبيضاً نصعا مثل نصاعة رقبتها، وصدرها "مثل الرخام" العريض الذي يعلوه نهدان كأنهما توأمان أو زوجين من التّفاح "السقام" الذي لم ينضج بعد، فهو تحسّس هذا حينما لامست يداه صدرها.

الملاحظ على أبيات الأغنية الشعبية (البدوية) أنها شملت على كلمات صعب فهمها لأن الشاعر يستعين بمعجم البداوة الصحراوية، فهو في النهاية ابن بيئته ولغته ولهجته، فطبيعي أنه سيشكّل من القاموس الذي هو وَليدُهُ مجموعة الأساليب والألفاظ التي يراها معبّرة عن مقصده، والقصيد

[1] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص205.

الشعبي "أصدق تصويراً للروح الشعبي من الأدب الذاتي فالآلية تبرز صفات الشعب وخلجاته في صورة أكثر بساطة وصدقاً من تلك الصورة التي تظهر في الإنتاج الفني الرسمي الذي يتحكم فيه المنطق الفردي"[1] ولهذا فالأغنية حملت صفات وتشبيهات وتصويرا بسيطاً من قبل الشاعر لمحبوبته، فكان معجم الطبيعة طاغيا في التشبيهات التي استعملها واصفا إيّاها.

أتت أبيات الأغنية الشعبية على شكل مقطوعات، يكون فيها المقطع الأول طويلاً يأخذ الشاعر الشعبي فيه بوصف المحبوبة وصفاتها وجمالها، ثم يأتي البيت الثاني عبارة عن صفتان أو توصيف لما جاء في البيت الأول الطويل، وهاذ يلفت انتباه القارئ أيض عند سماع الأغنية، فيجعله ينتظر آخر كلمتين من كل بيت كي يضع نفسه في تلك الاستعارة والتشبيهات التي يتلوها، وهذه جمالية القصيدة هذه فقد كان مؤلفها ذكياً في انتقاء المصطلحات أواخر كل بيت، فيجب أن تحمل صفات البيت الذي يسبقه أو صورة عنه "وقت الضحويا، عسل الشهايا، والعواقد ذهبيا، مسُّوه يديا" فجميعها إنما هي تدليل على ما قبلها أو تشبيه لها كي يضع القارئ والمستمع أمام المشهد حتى لو لم يفهم بعض كلماته التي جاءت في البيت السابق.

لم تنتهي أبيات الأغنية الشعبية عند الأبيات السابقة بل واصل الشاعر الشعبي في رثاء محبوبته (حيزية)، فمن إبراز جمالها وصفاتها وجسدها إلى الحسرة على ضياعها ووفاتها، فقد جاءت الأبيات اللاحقة يقول فيها:

في ذا الليلة أُوفـاتْ، عـادت فالـممـات، كـحـل الـرّمقـات،
ودّعت دار الدنيا
لضّيـت اختـي للصدري، ماتت في حجري، دمعة في بصري،
على اخدودي جرّايا
يا حـفـّار القبـور، سايـس ريـم البـُور، ما طيـَّحْش الصُّخـور،
على حيزيا[2]

[1] كامل فرحان صالح، فاعلية الأدب الشعبي وحركيته، في إشكالية المناهج وثراء الخصائص مع نماذج مختارة، مرجع سابق، ص29.

[2] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص205.

تجسد أبيات الأغنية الشعبية حسرة الشاعر (بن قيطون) على حبيبته (حيزية) التي فارقت الحياة فهو يتكلم عن يوم وفاتها "في ذا الليلة أوفات"، أي في هذه الليلة توفيت حيزية، وودعت الديار للأبد وهو يتفجع عليها حزنا، "لضيت اختي للصدري" فقد ضمّها إلى صدره وماتت في حجره والدموع تنهمر من خدوده كالماء الجاري، ثم ينادي على حفّار القبور "سايس ريم البور"، كن ليّناً مع الغزالة (حيزية) وانتبه أن تسقط عليها الصخور في قبرها.

صوّرت الأبيات السابقة حالة حزن الشاعر على فراق (حيزية) يوم وفاتها ووداعها عن الدنيا وهو تصوير متسلسل، من وفاة وحزن حيزية إلى مناداة حفار القبور بأن يكون منتبهاً حين دفنها بأن لا تسقط عليها الحجار والصخور، فهو يريد أن يراها كما هي حتى سليمةً حتى وهي في قبرها، وقد استعمل الشاعر نفس الطريقة في ترديد أبيات الأغنية الشعبية على شكل واحد، حيث البيت الأول طويل والبيت الثاني عبارة عن بيت قصير مقارنة بالبيت الذي قبله، فالبيت الثاني له وظيفة التدليل على الصفات وبيان هوية المتكلم التي يقصدها الشاعر في البيت الأول، وثاني وظيفة له غنائية تساعد في بناء الأغنية الشعبية وقد تكرّر في كامل أبياتها بما يعطي انطباع على أن الشاعر الشعبي في حد ذاته يؤدّي الأغنية وهو يكتبها شعراً قبل حتى أن يغنيها الشاعر الشعبي أو غيره وهذه جمالية شعر (بن قيطون) الذي يعدّ أشهر الشعراء الشعبيين في الجزائر، فقد استعان الكاتب بأبيات القصيدة الشعبية للتعبير عن لوعة وحزن الشخصية البطلة (العربي الموستاش) وكأنه يستحضر حبيبته هو أيضاً، فقد دعمّ الروائي موقف الشخصية بأبيات الأغنية الشعبية ليكسف عن حالة الألم والحزن والحسرة التي شعر بها (العربي الموستاش) عند فراقه محبوبته.

وكما استدعى موقف آخر حضور أغنية شعبية ردّدها (العربي الموستاش) حينما سمع (حسان بلخير) وهو يحاور (سي رابح) "يا سي رابح ضيعنا حقائق تاريخنا، وأخشى أن تصير أوهامهم حقائق، هؤلاء الكلاب يمكن أن يُزوِّروا كل ولا حلَّ معهم إلا في المقاومة"[1] ثم قام (العربي الموستاش) بعدما ساد صمت عميق "فاندفع يقول، كأنه يغنّي:

يا شعبـــي الغالـــي ثـور
حـرام تبقـــى مقهـــــور
عــداك مـصـــوُّا دَمَّـــكْ

[1] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص440.

وأنــت راقـــد مـخـمـــور
حـلْ عينيك لاتَّبَعْ عبـــاس
تضِـيع حـياتك اتـولّي بـور[1]

لم تتخلّف الأغنية الشعبية عن ركب موجة المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي فقد صوّرت مظاهر الترغيب والوقوف في وجه الاستعمار الفرنسي، فقد بدأت أبيات الأغنية الشعبية بالنداء على الشعب والثورة فحرام أن يبقى مقهورا من طرف الاستعمار، فالأعداء امتصّوا ودمّروا الدار والديار وانت أيها الشعب ما زلت في ظلمات نومك كالمخمور الذي لم يصحوا بعد من سُكرِهِ، ثم واصل المغني الشعبي بفضح الخونة والمتواطئين مع فرنسا فذكره بالاسم "لا تّبَعْ عبّاس" الذي كان شيخ القرية ويقهر ساكنيها ويريد أن يُفهمهم بأن فرنسا هي الوطن والحلّ، ولكن إن سمعتم له تضيع حياتهم وتصبح بوراً.

ثم تواصلت أبيات الأغنية الشعبية بالتحذير من فرنسا وأزلامها، فوعودها لم ولن تتحقق لأنها دوما تغدر بالشعب الجزائري وتعمل على قهره وسرقة ثرواته وأرضه ووطنه، فأكمل منشداً:

فـرنسـا غـــدّارة مـا فـيـهـا أمـــان
والـلـــي يـامـــن افـعـى مسـحـور
والـعـــــزَّةُ طـريقـــــهـــا واحـــد
الـنـــار والـبـــارود والـــدَّم اِفـُـورْ[2]

وفي هذه الأبيات من الأغنية كشفت القيمة التي تحملها الأغنية الشعبية في زمن الاستعمار الفرنسي، حيث لعبت دورا مهمّاً في الدعوة إلى الكفاح والوقوف في وجه فرنسا، فقد بيّنت الأغنية أن فرنسا لا أمان فيها فهي أفعى سامّة ولا يجب أن نأتمنها، وللعزّة طريق واحد هو الوقوف في وجه عساكرها وجيشها بالبارود والسلاح "والدّم يفور" والشجاعة.

تتميز الأغنية الشعبية التي قيلت في زمن الثورة بأن مضمونها واحد، وهو الالتزام بقضية الشعب الجزائري والتعبير عن آلامه فقد أدّت الأغنية الشعبية "دورا بارزا في شحذ الهمم والنفوس بالروح

[1] المصدر نفسه، ص440.

[2] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص440.

الوطنية والقومية"[1]، وعليه فلم تحد الأغنية الشعبية الجزائرية عن تيمتها الأساس، وتصوير حالة الشعب الجزائري في تلك الفترة الزمنية التي مرّ بها، فقد رافقته طوال مساره النضالي ضد الاستعمار الفرنسي.

وفي موضع آخر من الرواية تحضر أغنية شعبية تُعنى بنفس القضية التي جاءت بها أبيات الأغنية الشعبية السابقة، حينما تابع الشعب الجزائري المشهد السياسي في ذلك الوقت، حينما انتقل فرحات عباس إلى العاصمة وعقد اجتماعا ضمّ كثير من السياسيين لمطالبة السلطات الفرنسي "بإطلاق جميع سراح الأسرى وعلى رأسهم مصالي الحاج، كما دعوا في الآن ذاته إلى المساواة في جميع الحقوق والواجبات بين الجزائريين والفرنسيين وجعل العربية لغة رسمية بجانب اللغة الفرنسية"[2]، ولكن الشعب تلقى هذه الأخبار ببرودٍ تام حيث لا يرى الشعب الجزائري أن فرنسا ستكون وفية بعدما كرّرت غدرها المتكرّر فقال (العربي الموستاش) واصفاً رأي الشعب "إنهم ينفخون في الرماد. ثم اندفع ينشد أغنية شعبية:

يا نافـخ فـ الـرمـاد حـاب اتْشَعَّـلْ نَّـــار
ما تعـمي غيـر عينـيك وتـمـلاهـم اضـرار
واتْضَحَّكْ الـخلــق علـيـك ليــل ونهـــار
ومـا تعـوّل عليـه أخَـرْجَـكْ مـــن زرداب
اهب الــريح يدّيــه واخـلـيـك في لعـــذاب
فيــق يا غــافـل لا تامـــن لـحـنـشّ الـغـدّار
يـخـدعـك بـجـلـدو النّاعم ويديك للدّمـار
اتضيّـــعْ خيـــرُكْ وتـُحـصـد لـــشْـــرَار"[3]

جاءت أبيات الأغنية الشعبية لتميط اللثام وخداع الوعود الفرنسية التي تقدمها للشعب الجزائري بأنها ستكفل له حقّهُ ومراعاة المساواة والإدماج مع الفرنسين، في الحقوق والواجبات والحرية، وهذا ما يحذر منه (العربي الموستاش) الشعب الجزائري، فهي سموم تُداف في عسل الكلام فقط لا غير، ففرنسا لم تفِ بوعودها دوماً بل عملت على قهر الشعب الجزائري، كلّ هذا كان بلغة إشارية

[1] فايزة لولو، الأغنية الشعبية ودورها في احتواء الثورة التحريرية، دراسة في المضامين الفكرية والخصوصيات الجمالية، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة برج بوعريريج، العدد01، المجلد01، الجزائر، 2020، ص223.

[2] عز الدين جلاوجي، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، مصدر سابق، ص529.

[3] المصدر نفسه، ص529-530.

جاءت بها الأبيات، فهو يشبّه تصديق الوعود الفرنسية كمن ينفخ في الرماد ليشعل النّار، وهو لا يدري أنّه بهذا يعمي بصره وحسب ويضحك عليه الخلق من عمله الغبي والساذج، ثم يشير إلى الاستعمار الفرنسي بأنه الشرُّ بعينه: "فيق يا غافل ما تامن الحنش الغدّار" فالمغني الشعبي يرمي إلى أن من يصدّق الوعود الفرنسية كمن يأتمن الأفعى الغدّار التي تذرُ سمّها بكل مكرٍ وحيلة، ثم واصل تشبيه الاستعمار الفرنسي بالحيّة التي تغير ثوبها وجلدها "يخدعك بجلدو النّاعم" فنعومة جلد الأفعى مثير لكنه يحمل في طيّاته كثيراً من الشر والمكر، وبه "تضيّع خيرك وتحصد لشرار" فيضيع الحقّ من بين يديك وتؤدي بنفسك للهلاك وتظلّ تحت استعمار لن يرحم أحد من الجزائريين.

جاءت الأبيات السابقة من القصيدة تحمل معاني النصح والإرشاد، لم يقم الشاعر الشعبي بالاستعانة بالموروث الديني والاستعانة به، لكن كان ينصح ويرشد عن طريق الرمز والإشارة فتحمل معانيه إشارة على الوضع والسياق التاريخي الذي يتحدث فيه، فواضح أن المتلقي للأغنية الشعبية يعيش في زمان القول الشعري (الحقبة التاريخية) فيكون (للمتلقي) حكم وأفق للفهم والتمحيص لأبيات الأغنية الشعبية.

استعان الروائي بأبيات القصيدة الشعبية في المتن الروائي لضرورة خدمة الثيمات التي وظفها في النص السرديّ، فالأغنية الشعبية تؤدّي المعنى الذي يبحث عنه الروائي وتصوير حقبة الاستعمار الفرنسي للجزائر، وأبيات الأغنية الشعبية جسّدت ذلك بلغة خاصة شعبية مستعينةً بالشعر الذي يعدّ جنساً أدبيا مهمّاً ليس في تاريخ الجزائر وحسب بل في التراث الشعبي والرسمي معا للعرب جميعاً، ويعدُّ أقدر الأجناس الأدبية ي التعبير عن خلجات النفس والمشاعر بلغة رمزية وإشارية عالية تلخّص كثيرا من المنثور الذي قد يتولّدُ عنه رتابة الحكي مما قد يبعد القارئ عن مواصلة قراءة العمل الأدبي السردي لذا فالأغنية الشعبية وتكثيفها الدّلالي وإيقاعها المختلف عن لغة السرد.

3.3.حضور الأغنية الشعبية (بعد الاستقلال) في رواية (الذروة) للروائية ربيعة جلطي أنموذجا:

تحضر الأغنية الشعبية في رواية (الذروة) بشكل مكثّف طيلة أطوار الرواية، وقد استعان الكاتب بشخوص الرواية لترديدها على ألسنتهم، والتي تظهر عليها اكتسابها للثقافة الشعبية بصورة جليّة وواضحة، حيث تشهد الرواية حضور الأغنية الشعبية تنوّعاً على مستوى الثيمات ومواضيعها بما يخدم السياق الروائي والشكل السردي وثيماته، فالواضح أن الأغنية الشعبية في فترة الاستعمار

الفرنسي تختلف ثيمتاها ومواضيعها وحتى أساليبها عن الرواية التي تلت فترة الثورة الجزائرية وبعد الاستقلال، وقد شهدنا في الدراسة السابقة حول الأغنية الشعبية الجزائرية في زمن الثورة، وفي هذه الدراسة سنكتشف الأغنية الشعبية التي جاءت بعد الاستقلال والتطرّق إلى مواضيعها وثيماتها والرواية قد استعانت بها لكي تبرز المظاهر الاجتماعية ومواضيع المجتمع المختلفة؛ فمن الواضح أن الرواية تستلهم الثقافة الشعبية للتعبير عن المجتمع الشعبي وصياغته في معمار سردي بصيغة فنية وواقعية للتعبير عن المجتمع والثقافة الشعبية.

ومن حضور الأغنية الشعبية التي جاءت في الرواية، أغنية شعبية على لسان الشخصية (كلثوم) التي وقفت للرقص فرحاً على إيقاع أندلسي والأغنية التي يؤديها أشهر المغنيين الشعبيين في الجزائر المطرب الشيخ غفور:

"لــمن نشكــي بليعتــي عيــدولـي يا اهل الهــوى
آش عـيــبـــي وذلـتــي خلوتـي خاطـري انكـوى
شعـلت نيـران مـهـجتـي ضيعـت القلب ما قــوى"[1]

جاءت أبيات الأغنية الشعبية باللهجة العامية الشعبية قد لا يُفْهَمُ بعضٌ من معانيها فهي من عمق الثقافة الشعبية، فإيقاع الأغنية يختلف عن باقي الأغاني الشعبية لأنها من الأغاني الشعبية التي تحمل إيقاعا مختلفاً فالعمة الكبيرة (كلثوم) "أسكرها الإيقاع الأندلسي وصوت المطرب الشيخ غفور"

ولقد استدعى المقام السردي واستحضار أبيات الأغنية الشعبية لتكسير رتابة النثر والسرد وخلق إيقاع موسيقي في متن الرواية، كما تحيلنا إلى مدى اتّساع المخيلة الشعبية لدى شخوص الرواية واطلاعها الواسع على الموروث الغنائي الشعبي؛ خصوصا الأغنية الشعبية التي تحمل الطابع الأندلسي الذي يميّزه إيقاع مختلف وطابع موسيقي متميّز عن باقي الأغاني الشعبية المعروفة لدى المجموعة الشعبية.

كما نرى في موقف آخر من الرواية، استدعى حضور أغنية شعبية حين همّت الجدة الكبيرة (لالة أندلس) وهي تصدح بصوتها "فقد أحضرت جدتي لالة أندلس آلة العود كانت تحتفظ بها في

[1] ربيعة جلطي، الذروة، دار الآداب، ط1، بيروت، 2010، ص17.

ركن بعيد من الصالة مثل ديكور منذ سنوات"[1] وأخذت تمسكه بين يديها لتغني في حضور الجمع الغفير الذي أتى للحفلة في المنزل الكبير فأخذت تصدح:

"يا غـــربتـي قـولي لأهـلـــي
متشـوق ولاشـــــــي بيـــا
غـــيـر توحـشـــت الغـالـــي
فـــوق الـــسطـــح تـلالـي
روح عـــنـــد احـبـــابـــي
خـــــبـرهـــم ورجـــــع ليـــا
مانـي مـريض ماني عيـــــان
غـيـــر الـشـوق اللـي فنـانـي"[2]

تحمل أبيات الأغنية الشعبية التي وجدت فيها (لالة اندلس) ما تعبّر به عن تأثرها الشديد وحزنها على أهلها (الموريسكيين) الذي خلّفوهم في الأرض الأخرى ولم يأتوا معهم في هجرتهم التي هربوا منها من ظلم الإسبان الصليبيين، وفي نفس الوقت تنادي على محبوبها التي فقدته منذ زمن طويل ولم يأتي بعد بحيث توارى وغاب عن الأنظار، وقد أثّرت الأغنية في الحاضرين أيّما تأثير فقد دار حوار داخلي صوّرهُ الروائي في المقطع التالي: "كانت الأغنية تخطفني، تغيّبني، كأنني أبحث بين الحضور عن وجه أمي الغائب، تهزُّ الأغنية توازني ثم تجرجني مثلما تجرجر العاصفة عصفورا صغيرا غريرا، تحملني، ثم تمرغني في رمل دافئ"[3] وهذا ما يؤكّد اندماج الشخصية البطلة مع إيقاع الأغنية الشعبية ومشارعها التي تصدح بها أبياتها من معانٍ وتعابير، وقد كشفت أبيات الأغنية الشعبية عن قيم الحب والأُلفة والاشتياق، وفيها أبعاد إنسانية عالية وتؤرّخ أيضاً لجيل من الموريسكيين الذي عاشوا في الجزائر ولكن لم ينسوا ديارهم التي رحلوا عنها ولا الأشخاص الذي فارقوهم في المكان ولكن لم تغب ذكراهم، وكان هذا بالاستعانة بالإيقاع الأندلسي الذي يختلف عن الإيقاع الموسيقي الجزائري من حيث شكل أبيات الأغنية الشعبية ومن حيث الوزن الذي يُبْنَى عليه الشكل العام للقصيد الذي يتم تأديته كأغنية شعبية.

[1] ربيعة جلطي، الذروة، مصدر سابق، ص64.
[2] ربيعة جلطي، الذروة، مصدر سابق، ص65.
[3] المصدر نفسه، ص64.

ولم تنتهي الأبيات السابقة بل واصلت (لالة أندلس) تصدح بأبيات الأغنية الشعبية وكأنّها تريد التعبير أكثر عن مشاعرها التي فاضت أمام الحضور وهي ترحل بجسدها طرباً مع الإيقاع الذي أسكرها:

"يا غربـتي قــولي لأهلـــي
مـالـــي ومـــال حـالـــي
مـــاني أنا كيـف النـــاس
كـل واحـد بايت هـانـــي
وحـدي مـا جانـي نعـاس"[1]

أبيات القصيدة الشعبية جاءت تكملة لما سبقها من الأغنية من حيث ثيمة الأغنية الشعبية وإيقاعها، فقد راحت (لالة أندلس) تبكي بحرقة غربتها على أهل الأندلس والموريسكيين الذين تركوهم خلفهم يعانون الغربة ومصيرهم المجهول في فترة تاريخية سابقة، فالشاعر الشعبي ينادي على غربته بأن تقول لأهله ويشكوها الوحدة فالجميع يبيت في هناء إلا هو يقاسي الأرق والاشتياق؛ سواء بعده عن الأهل أو على محبوبته فالتأويل يحمل المعنيين في أبيات الأغنية الشعبية، ولقد استعان الكاتب بالشخصية الثانوية (لالة أندلس) لترديد الأغاني الشعبية في المقاطع السابقة، باعتبارها تمثّل المرأة الكبيرة التي لديها رصيد ثقافي شعبي على حساب (أندلس) الشخصية البطلة التي كانت تصف ما تصنعه جدّتها التي تناولت في أبيات الأغنية الشعبية موروث شعبي غاية في القدم، ومن جهة أخرى يقدّم الكاتبة من خلال المقطع السابق تاريخاً لربما يعدّ من المرويات القديمة التي لم يسلّط عليها الضّوء كثيرا، لتقدّم الروائية بذلك للقارئ تاريخا نوعياً وثرياً تعدُّ مرجعاً مهماً في الثقافة الشعبية الجزائرية.

وترد أغنية شعبية أخرى في نفس ثيمة الأبيات السابقة التي تناولها البحث بالدراسة، فالأغنية الشعبية التي جاءت في الرواية تحكي على فترة ما بعد الاستقلال، فأبرز ثيمة مهيمنة كانت الأغنية الشعبية الأندلسية التي لديها طابع موسيقي خاص، وموضوعاتها غير الأغنية الشعبية التي تتناول فترة الاستعمار الجزائري والثورة على المستعمر الفرنسي، لأن الأغنية الشعبية تعبّر عن الفترة الراهنة التي يعيشها المجتمع الشعبي فهي صورته الكلية تعبرّ عنه ويعبّر بها المجتمع الشعبي عن همومه وطموحاته

[1] ربيعة جلطي، الذروة، مصدر سابق، ص66

ومشاعره؛ لذا اختارت الكاتبة في متنها الروائي الاستعانة بالقصائد التي تخدم موضوعها والتي تعبر عن المرحلة الزمنية التي تتحدث عنها في السرد الروائي، فكان أن ظهرت الشخصية البطلة (أندلس) هذه المرة تصدح نظير ما كانت تقوم به جدتها (لالة أندلس) "فترفع أندلس صوتها بالغناء:

شـمـــس العـــشـــــي

قد غربـت واسـتـغـــــربت

عـيـنـي مـــن الـفـرقـــا

على الشفق قد سترت حين غيبت

ترثـــــي عـلـــى الفُوْرْقَا

حتى الطيور قد غرَّدَتْ وترنَّمَتْ

زاد العـــشيـــق شـوقـا

جاوبتها بالإشهار قِفِي نعتبر بل عليك مهلا

قال المليح زين الصغار فُوزْ بالنَّظَرْ

صُـبْ المـــدَامَ وامْـــلَا"[1]

أبيات الأغنية الشعبية وجدت فيها الشخصية البطلة ما تعبّر به عن شدّة حبّها لجدتها (لالة أندلس) وأخذت ترثيها وتعزّي نفسها وفراقها لها، فبعد أن توفيت (لالة أندلس) تركت فراغا كبيرا في البيت الكبير وفي نفسية (أندلس)، فأخذت الغناء والإيقاع الموسيقي الأندلسي الذي لطالما تغنّت به جدتها، وأخذت تلقي أبيات الأغنية الشعبية وتتغنى بها لتتذكّرها وهي تصدح بالأغاني الشعبية التي تحمل معاني الاشتياق والغربة للأهل وللأحباب، وقد تكرّرت هذه المعاني في الأغنية الشعبية (الفرقا، شوقا..) وهذا ما يؤكد لنا أنّ الأغنية الشعبية الجزائرية لم تهتمّ فقط بالقضايا الوطنية وحسب بل المشاعر الإنسانية أيضاً فهي بذلك مادة تعبيرية من خلالها تعبّر المجموعة الشعبية عن نفسها وذاتها ومشاعرها فما يختلجها من أفكار ومشاعر يُصاغُ على شكل تعبيري فنّي يتجسّدُ في الأغنية الشعبية التي تنهل من بنية الشعر ولغته وتأديتهُ على شكل إيقاع له موسيقى خاصة، والأغنية الشعبية التي كانت تغنّيها (أندلس) تكشف من خلالها عن هموم المجموعة الشعبية وتصوير نفسيتها ومشاعرها.

[1] ربيعة جلطي، الذروة، مصدر سابق، ص221.

وتتواصل أبيات الأغنية الشعبية في متن الرواية، فالشخصية البطلة (أندلس) "لبست حريرا شفافة ألوانه.. وبأعلى صوتها:

يا شمس العـشي أمهلـي لا تغـيبـي بالله رفقـا
هيجت ما بي حتى زدتني فـي القلـب شوقـــا
ترفـقــي عـلـي إنـي بالمـليح قد زدت عشـقا
فـــــي الـــــــواد الـمـــذهـــب"[1]

من خلال أبيات الأغنية الشعبية يظهر لنا جلياً الثيمة التي انتشرت في الأغنية الشعبية ما بعد الاستقلال، حيث تحيل إلى معاني الشوق والغربة والمشاعر الإنسانية، فقد جسّدت الأبيات السابقة ذلك، فمع غروب الشمس تشتعل نيران الشوق والغربة على الأهل والحبيب والنَّسيب، وينتشر هذا اللون الغنائي الشعبي بكثرة في الموسوعة التراثية الشعبية؛ فتتعدَّدُ ألوان الأغنية الشعبية وأغراضها من مدح ورثاء وفخر إلى أغراض أخرى والتعبير عن النفس ومشاعرها وشعر الغزل بالحبيب والشوق للديار ورسمها.

وعليه استعانت الكاتبة بهذه اللون الغنائي وأغراضه خدمةً لموضوع الرواية الذي يتناول حقبة زمنية في المجتمع الجزائري وتصوير تفاصيل حياته اليومية، زيادة عن الجمالية التي ستصنعها الأغنية الشعبية في تفاعلها مع السرد الروائي، حيث نشهد تنوعاً أسلوبياً في المتن الروائي كسر رتابة السرد، ومن جهة أخرى تستطيع الأغنية الشعبية أن تعبّر عن نفسيات الشخصيات الروائية نظرا لبنيتها الأسلوبية والبلاغية والاستعارات والصور البلاغية التي تضفي على السرد بلاغةً وصورا استعارية تجعل القارئ متفاعلاً مع أحادث الرواية ومواصلة البحث والتنقيب وراءها لاكتشاف أجزاء الرواية الأخرى.

ومما ورد في أواخر الرواية أغنية شعبية تردّدها (أندلس) التي لم تكتفي بالأغاني الشعبية السابقة وحسب بل أضافت آخر أغنية شعبية تعبيراً عن شوقها لحبيبها الذي مازال بعيدا عنها فتقول "هذه الليلة لي وحدي:

والمليح قلبي يريده ينشرح بين يدي
والقـــاطـــع بيـــنـــــي وبيـــنـــه
والـعيـــدان تصنـــــع تواشـــي

[1] ربيعة جلطي، الذروة، مصدر سابق، ص222.

قربوا حبي إلي واعطفوا عطف الحواشي
أنا كلي ملك لكم..سادتي أنتم لمن؟
أنا عبد اشتريتموه رخيصا بلا ثمن"[1]

نرى في هذه أبيات الأغنية الشعبية اختلافاً عن سابقتها، حيث يظهر معجم مغاير ومختلف حيث تحضر عيدان البخور والتّوجه بالكلام للسّادة، وهذا ما يحيلنا إلى موضوع الأولياء الصالحين فقد كانت ظاهرة شائعة في المجتمع الشعبيّ خصوصا عند الشعراء الذين اهتموا بأقوالهم وحكمهم وجسّدوها في أبيات الشعر، فقد كانت له مكانة خاصة وسط المجموعة الشعبية وكانت ظاهرة شائعة في المجتمع الجزائري بخاصة، ولا تزال إلى اليوم في مناطق وثقافات شعبية، فهذه العادة لم تندثر بل انتقلت من الشعر الشعبي إلى الأغنية الشعبية وتغنّوا بها حيث الأغنية الشعبية هي قصيدة ملحّنة (سواء بدوية أو حضرية) واستعانت بها الروائية في المتن السردي لتصوير عمق ثقافة المجتمع الجزائري وأشكاله ومشاعره وأحاسيسه.

ويتجلّى من خلال النماذج المسْتَقَاةْ من الرواية حول الأغنية الشعبية والمستمدة من الموسوعة الأدبية الشعبية وأشكالها التعبيرية التي جاءت في الرواية مدى مساهمتها البالغة في بناء معمار الرواية السردي وأسلوبها، ومن جهة أخرى خدمةً لموضوع الرواية وثيماتها التي اعتمدت فيها الروائي بطرقها فمنها المضامين الوطنية والاجتماعية وحتى الدينية تتماشى وموضوع الرواية، فالأغنية الشعبية كانت مُنتقاةٍ للتعبير عن الأفكار والمضامين التي يريدها الروائي والقصد من وراءها، فيمتزج الأسلوب السردي مع الأغنية الشعبية لغرض أسلوبي من حيث تكثيف دلالات السرد وثيماته والصور التي يريدها من وراء الحكي، وكذا التعبير عن المجتمع والواقع التاريخي والاجتماعي والسياسي والديني؛ حيث تعتبر الأغنية الشعبية مرآة عاكسة للمجتمع ومعبّرة عن مشاره ومواقفه وأحاسيسه، وكذا ما تقدمه الأغنية الشعبية من إضافة جمالية تطبع المتن السردي للرواية بطابع موسيقي يتجلى في ثناياها نظير بنيتها الشعرية التي تقوم عليها والصور البلاغية والاستعارات والسجع والتكرار، ومنه فإن الروائي وغايته من اللجوء إلى الأغنية الشعبية هو أن يميل بالرواية والنزوع بها إلى نزعة واقعية بعيدا عن الكتابة الفنية التي تجعل القارئ يترصّدُ خيالات وتعابير لا يقبض عليها، والتأثير على القارئ حيث يميل به

[1] المصدر نفسه، ص223.

الروائي إلى مواضيع وجب الوقوف عندها مليّاً مثل التاريخ الاجتماعي للوطن الذي يعيش فيه ومظاهر الالتزام والذاكرة الوطنية والهوية الثقافية الشعبية الجزائرية بالأخص.

خاتمة

خاتمة

أفضى هذا البحث من بدايته إلى نهايته إلى فكرة تفاعل الأجناس والأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، فثراء المدونة الجزائرية الروائية مقارنة بسابقتها، وحيث شهدت نزوعاً إلى التجريب فكان أن ثارت على الأساليب القديمة التي كانت توضع ضمن قوالب التعبير التي يحكمها حدود الجنس والنوع الأدبي، فكان استحداث أساليب جديدة أمراً لازماً فعله وخوض غماره، وقد كانت تقنية التفاعل الأجناسي والانفتاح على أنواع وفنون القول سمةً بارزةً، ما أخرج هذه الظاهرة إلى ميدان الدراسة والبحث في جمالية هذا التجريب واستجلاء خصوصياته، وهذا ما سعى إليه بحثنا الموسوم بـ: "تفاعل الأجناس والأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، قراءة في نماذج مختارة"، وعليه نقف في هذه الخاتمة على جملة من النتائج نجملها كالآتي:

1. تطور الأجناس والأنواع الأدبية من مرحلة لأخرى يضفي على الأنواع والأجناس سمة جديدة وخصوصية متفرّدة.
2. تعدّ الرواية جنساً أدبياً تقول التحوّل والانفتاح، فلم تُوضَع في قالب محدد سلفاً ولم توضع لها حدود لأنها في تحوّل مستمر فسماتها الجمالية وأسلوبها يتشكل وينْبَنِي على حسب رُؤى وأفكار سياسية، اجتماعية، ثقافية واقتصادية، وهذا راجع لمرونة الرواية في التعبير عن المجتمع وروحه وتحوّلاته.
3. طبع الجنس الأدبي على خصوصيته سمة التفاعل، فقد أصبح يستضيف أجناسا أخرى كالشعر الذي أزاح مع النثر الحدود الأجناسية وأنواعها، ولم يبق هذا الانفتاح حبيز ثنائية النثر والشعر بل تجاوز إلى الانفتاح على جنس المسرحية، ولم تكن هذه السمة في الأدب الفصيح وحسب، بل تجاوزها إلى الأدب الشعبي وأشكاله التعبيرية، والرواية تمثّل أهم أنموذج يجسّد هذا التفاعل.
4. تفاعلت الرواية الجزائرية المعاصرة مع الشعر والمسرحية ومع أشكال التعبير الشعبية؛ فاكتسبت بذلك جمالية ودلالات أضفت على مضمونها فرادة أسلوبية.
5. أضفى الحضور الشعري على الأسلوب السرديّ شعرية بأن أثرى مضامينه . فقد عبّر عن شخوص الرواية ودواخلهم وأحاسيسهم وطموحاتهم، وتقديم حالاتهم النفسية والثقافية والاجتماعية، وعلى مستوى أحداث الرواية ساهم في تطور الأحداث الروائية إلى جانب

الحوار، وفي منحى آخر عمل الشعر على تكسير الرتابة التي تنتج عن الأسلوب السردي وطبع الرواية بموسيقى خاصّة مختلفة عن باقي أجزاء الرواية، وإضفاء جمالية أسلوبية على معمار الرواية وثيمتها، كما ساهم من جهة أخرى بتكثيف الدلالة عبر الصور البيانية والرمز والايحاءات وهذا ما يحقّقُ تجانساً مع الأسلوب السردي والحوار والعمل على تناسق أجزاء الرواية ومكوناتها البنائية في متن الرواية..

6. تفاعلت الرواية مع المسرحية وذلك عبر استحضار تقنيات المسرحية وعناصرها الأساس في بنائها، والمتمثلة أساساً في الحوار بنوعية الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي والمناجاة والتي بدورها ساهمت في تقديم الشخصيات والأمكنة والأحداث بصورة جلية وواضحة، بالإضافة إلى استحضار الإرشادات المسرحية ووظائفها من تعريف بالشخصيات وتحديد المكان والزمان ووصف المشهد والحركة والأزياء وغيرها، بالإضافة إلى الحدث المشهدي والمكان الدرامي، وكأنَّ القارئ أمام مسرحية تُؤدّى أمامه، ويساهم هذا التفاعل في زيادة جمالية الرواية وإثراءها فنياً وموضوعياً.

7. عمل التفاعل الأجناسي بين جنس الرواية وأشكال التعبير الشعبية بأنواعها على التعبير عن القضايا التي طرحت بواقعية في متن الرواية الجزائرية المعاصرة، وذلك يرجع إلى أن أشكال التعبير الشعبية ولدت في الثقافة الشعبية وانبثقت عنها معبّرة عن واقع تلك البيئة ومرآة لها، وهذا ما جعل الروائي الجزائري يعمل على استضافتها واستحضارها في النص السردي الروائي فهي نبراسهم ومادة تعبيرهم عن واقعهم وأحاسيسهم وانفعالاتهم وطموحاتهم.

8. ساهم استحضار الشعر الشعبي والأغنية الشعبية في متن الرواية بطبعها بخصوصية أسلوبية متفرّدة تحقق للرواية جمالية أسلوبية وتعبيرية وتكثيف دلالي يخدم مواضيع الروايات وثيماتها في الأساس ناهيك عن كسر رتابة السرد وتقديم الشخصيات والمكان والزمان وهذا ما يحقق لها الجمالية التي تنشدها الرواية ويريدها الروائي.

9. يتبين أن الأساليب التي حقّقت التفاعل الأجناسي كانت بطريقتين مباشرة وغير مباشرة فالاستحضار المباشر كان يوظّف الأجناس والأنواع الأدبية كما هي دون تغيير أو نقصان

فيها، أما الاستحضار غير مباشر يكتفي فيه الروائي الجزائري بالإشارة فقط وهذا يحيل إلى أن اكتشاف ذلك يتطلب قراءة عميقة وتركيزا حين قراءة العمل الأدبي واكتشافه.

10. استطاع الروائي الجزائري المعاصر أن يركب غمار التجريب وصيحات الحداثة التي سار على منوالها في طرق قضية التفاعل الأجناسي في الرواية والأنواع الأخرى الأدبية وخرق حدود الأجناس واستضافة الأنواع فقد استحضر داخل المتن الروائي الشعر والمسرحية وأشكال التعبير الشعبية ومن مختلف المدونات سواء الملحية والعربية والغربية واستحضارها في متن الرواية باعتبارها نوع يمتاز بانفتاح لا نهائي على باقي الأجناس والأنواع الأدبية والحفاظ على خصوصية الرواية وتميّزها دون فقدان هويّتها.

11. من خلال القراءة والتحليلات السابقة يظهر جليّا أن الروائي الجزائري المعاصر لجأ إلى تقنية التفاعل الأجناسي والتداخل ليثري موضوعاته التي يطرقها في المقام الأول وقضاياها وتكثيفا لدلالاتها وزيادة لجمالية التعابير التي يطرحها، دون ألا نتجاوز بالقول أن الروائي يسعى إلى وضع الرواية الجزائرية في مضمار الحداثة ومواكبة تجارب الآخر الفنية والارتقاء بالرواية الجزائرية.

قائمة المراجع

قائمة المراجع باللغة العربية:

أولا: الكتب

1. إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوّف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1999.
2. ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، دار ابن الجوزي، القاهرة-مصر، ط1، 2010.
3. ابن منظور ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مج:8، دار صادر، بيروت.
4. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت-لبنان، ط2، 1978.
5. الاسدي حيدر علي، تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في لنص المسرحي، دار أمجد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2019.
6. إيرليج فيكتور، الشكلانيّة الروسيّة، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.
7. إيميل ناصف، أروع ما قيل في الفخر والحماسة، دار الجبل، بيروت، ط1، 2007.
8. بلعيد صالح، أساليب التعبير، طد منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دت.
9. ابن المتوكل ابن المعتز، طبقات الشعر، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1981.
10. ابن جعفر قدامة، نقد الشّعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 95-139.
11. بوسقطة سعيد، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط2، الجزائر، 2008.

12. بوشوشة بن جمعة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المطبعة المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 2003.

13. بولنوار علي، الشعر الشعبي الجزائري في منطقة بوسعادة، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 2010.

14. التوحيدي أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت–لبنان، (د.ط).

15. تودوروف تزفيطان، القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

16. تودوروف تزفيطان، نظريّة الأجناس الأدبيّة: دراسات في التّناص، والكتابة، والنّقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق، سورية، ط1، 2016.

17. الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، 1997.

18. الجرجاني علي بن محمد الحسيني، التعريفات، تحقيق: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصدير، القاهرة–مصر، ط1، 2007.

19. جلاوجي عز الدين، الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال، دار المنتهى للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2021.

20. جلاوجي عز الدين، حوبة ورحلة المهدي المنتظر، منشورات المنتهى، الجزائر، 2021.

21. جلاوجي عز الدين، عناق الأفاعي، دار المنتهى للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2021.

22. جودة نصر عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس، ط1، الإسكندرية،مصر، 1983.

23. حسين محمد حسين كمال الدين، دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، ط1، مصر، 2001.

24. حمد محمد، الميتاقص في الرواية العربية؛ مرايا السرد النرجسي، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي (ج م)، كلية أكاديمية للتربية باقة الغربية، 2011.

25. حمداوي جميل، سيميوطيقا الصورة المسرحية، دراسات في المسرح، منشورات المعارف، المغرب، (د.ط).

26. حمداوي جميل، نظرية الأجناس الأدبية، آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، افريقيا الشرق، المغرب، 2005.

27. خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، منشورات الإختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

28. خمري حسين، فضاء المتخيل (مقاربة في الرواية)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

29. ربيعة جلطي، الذروة، ط1، دار الآداب، بيروت، 2010.

30. رشام فيروز ، شعريّة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربيّ: دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، دار فضاءات، عمان، ط1، 2016.

31. رشدي أحمد صالح، الأدب الشعبي، مكتبة النهضة المصرية، ط1، مصر، 1971.

32. الركيبي عبد الله، الشعر الديني الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 1981.

33. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 2000.

34. رينيه ويليك وأوستين وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، 1992، ص165.

35. سالم هيثم عباس، عبد الكريم خضير السعدي، نظرية الأجناس الأدبية دراسة تاريخية تحليلية.

36. السامرائي عامر رشيد، مبحث في الأدب الشعبي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، بغداد، العراق، 1984.

37. ستالوني إيف، الأجناس الأدبيّة، تر: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

38. سعد عيسى فوزي، ابن زهر الحفيد، وشّاح الاندلس، منشأة المعارف للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 1983.

39. سلام سعيد، التناص التراثي (الرواية الجزائرية أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، الأردن،ط1، 2010.

40. السّيد فؤاد صالح، الأمير عبد القادر الجزائري متصوّفا وشاعرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1985.

41. شبيل عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبيّة في التّراث النثري: جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي حامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.

42. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، ط24، القاهرة-مصر، 2003.

43. صليبا جميل، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، 1973.

44. طبانة بدوي، العرب دراسة نقدية تاريخية في عيون الشعر الجاهلي، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 1984.

45. عبد الأمير جعفر، الفن الغنائي في الخليج العربي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، دمشق، 1980.

46. العربي دحو، ديوان الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2000.

47. العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ، ترجمة: مفيد مفتيحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط2، 1984.

48. علقم صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبيّة في الرّواية العربيّة، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسس العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006.

49. العماري محمد التهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 2006.

50. عمر محمد قيس، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.

51. غنيمي هلال محمد ، الأدب المقارن، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط9، 2008.

52. غنيمي هلال محمد، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط1، 1997،.

53. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاه السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999.

54. فتيلينة محمد، بحيرة الملائكة، دار إبداع للنشر والتوزيع، مصر، 2013.

55. الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت- لبنان، ط8، 2005.

56. القاسمي زهير، لحوار في الرواية العربية، در زينب للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2021.

57. كاصد سليمان، عالم النص (دراسة بنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، (ط.د)، 2003.

58. كراب ألكسندر هجرتي، علم الفلكلور، ترجمة: أحمد رشدي صالح، وزارة الثقافة المصرية، مؤسسة التأليف والنشر دار الكتاب، القاهرة–مصر، 1967.

59. كريفش ستيوارت، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدبّاغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.

60. الكفوي أبو البقاء، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق–سوريا، ط2، 1982.

61. كوهين جون، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دط، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 1990.

62. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي؛ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997.

63. ماضي شكري عبد العزيز، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 2005.

64. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1984.

65. مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، الطبعة الرابعة، مكتبة الشروق الدولية، مصر.

66. محمد فتيلينة، بحيرة الملائكة، دار إبداع للنشر والتوزيع، مصر، 2013.

67. مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ط1، 1998.

68. المرزوقي محمد، الأدب الشعبي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط5، 1967.

69. مرسي أحمد، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة–مصر، 1968.

70. مناصرة عز الدين، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

71. مندور محمد، الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، ط5، 2006.

72. مهدي حمد ناصر الدين، ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1990.

73. موافي عثمان، في نظرية الأدب؛ من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي الحديث، ج2، دار المعرفة الجامعية، 2000.

74. نصّار حسين، الشعر الشعبي العربي، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1980.

75. النصير يسين، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر والتوزيع، بغداد ، ط1، 1986.

76. هاوزر أرنولد، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبدة جرجس، المركز القومي للترجمة، القاهرة–مصر ، ط2، 2008.

77. ويس أحمد محمد، ثنائية الشعر والنشر في الفكر النّقدي؛ بحث في المشاكلة والاختلاف، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2017.

78. ويليك رينيه، وارن أوستون ، نظرية الادب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، السعودية، دط، 1992.

ثانيا: المقالات العلمية

79. أبو بشير بسام علي، جمالية المكان في رواية باب الساحة لسحر خليفة، مجلة العلوم الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، مج12، ع2، غزة، فلسطين، 2007.

80. براهمي يمينة، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية المترجمة "رواية الصدمة لياسمينة خضرا أنموذجا"، مجلة العلوم الإنسانية– المركز الجامعي تندوف، مج05، ع01، الجزائر، 10–04–2021.

81. بكري أسماء، المشهد في المعجم والمصطلح –دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية–، مجلة الممارسات اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، المجلد07، العدد04، 01-12-2016، الجزائر.

82. بوشعور صالح محمد الأمين، آليات بناء لغة الحوار الدّراميّ ين السردية والشعرية في المسرح، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، المج22، العدد04، 2020.

83. السالمي عبد الدايم، الرواية العربية وتجريب اللامعقول، مجلة الرافد، الشارقة، الإمارات، العدد45، ديسمبر2009.

84. السعيدي عبد الكريم حضير، وسالم هيثم عباس، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تاريخية تحليلية، جامعة ذي قار، ع3، مج2، 2006.

85. عبد الله فتيحة، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبيّ، مجلة علامات في النّقد، جدة، السعودية، 2005، ع: 55.

86. فرحان كامل صالح، فاعلية الأدب الشعبي وحركيته، (في إشكالية المناهج وثراء الخصائص مع نماذج مختارة)، الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث،العدد41،البحرين، 2018.

87. لولو فايزة، الأغنية الشعبية ودورها في احتواء الثورة التحريرية، دراسة في المضامين الفكرية والخصوصيات الجمالية، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، جامعة برج بوعريريج، العدد01، المجلد01، الجزائر، 2020.

88. مصطفى الزقاي جميلة، جماليات المشهد المسرحي الجزائري بين الوظيفية والإبهار المجاني، ليلة غضب الآلهة للمسرح الجهوي باتنة نموذجا، مجلة جماليات، ع1، مج1، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، الجزائر، 2014/12/01.

89. معمري أحلام، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، جامعة قاصدي مرباح، مجلة الأثر، العدد20.

90. نوري عباس محمد، شرح قصيدة المنفرجة للإمام أبي الحسن علي بن يوسف البُصروي "دراسة وتحقيق"، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج20، ع7، العراق، 2013.

ثالثا: أطروحات الدكتوراه ورسائل الماجستير

91. أبو مصطفى أحمد محمد، تداخل الأجناس الأدبيّة في القصيدة العراقيّة المعاصرة، رسالة لاستكمال متطلبات الماجستير، قسم اللّغة العربيّة، الجامعة الإسلاميّة، غزة، فلسطين، 2015.

92. حشايشي سهام، التفاعل الأجناسي في الرواية العربية الحديثة، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري-تيزي وزو، الجزائر، 2020.

93. داود هناء، تداخل الأجناس والفنون في الرواية الجزائرية المعاصرة؛ قراءة في نماذج مختارة (أطروحة دكتوراه)، غير منشورة، جامعة8ماي1945قالمة، 2022.

94. غيتري كريمة، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة -قراءة في نماذج-، أطروحة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربيّ، جامعة أبي يكر بلقايد، تلمسان، 2016_2017.

95. نطور عبد القادر، الأغنية الشعبية في الجزائر، منطقة الشرق الجزائري أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2009/2008.

رابعا: الملتقيات العلمية

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

خامسا: المواقع الالكترونية

97. يحي قاسم ورقاء، النص الأدبي وإشكالية التجنيس، موقع الشاعرة بشرى البستاني، 2003، على الموقع pputani.wordpress.com

قائمة المراجع باللغة الأجنبية

98. André Lagarde , Michard Laurent , XIXe SIÉCLE, Les grands Auteurs Français Du Programme, V2, PARIS, BORDAS, 1964, P17.

الفهرس

الفـــهـــرس

مقدمـــــــــــة .....أ

الفصل الأول:النظرية الأجناسية وجدل الحدود المخترقة.....9

أولا: مفهوم الجنس الأدبي:.....11

1.الجنس لغة: 11

2.1 النوع لغة: 12

3.1 الجنس والنوع اصطلاحا: 13

ثانيا: التّفاعل الأجناسيّ في النّقد الغربيّ 16

1.المرحلة الأولى؛ نقاء الأجناس الأدبيّة: 17

1.1 "آرسطو؛ Aristote" (323 _ 384ق.م): 17

2.1 المدرسة الكلاسيّة؛ الإبقاء على نقاء الأجناس: 18

2.المرحلة الثّانيّة: خليط الأجناس الأدبيّة 19

2. 1 المدرسة الرّومنسيّة: كسر أحاديّة النّوع 19

2.2 البنوية: خلخلة الأجناس الأدبيّة.....23

3.2 بناء الأجناس الأدبيّة: 24

ثالثا: الجنس الأدبي عند العرب 26

1. في النقد القديم 26

3.في النقد الحديث والمعاصر.....31

الفصل الثاني: تفاعل الشعري والسردي في الرواية الجزائرية 34

قراءة في نماذج مختارة.....34

أولا: حضور الشعر الجزائري 40

1. شعر الأمير عبد القادر (1808–1883) 40
ثانيا: حضور الشعر العربي: 48
ثالثا: حضور الشعر المترجم..... 66
رابعا: حضور شعر الروائيّ..... 79
الفصل الثالث: تفاعـــل الـرواية والمـسرحـية فـــي رواية (بحيرة الملائكة) للروائي (محمد فتيلينة) 86
2.1. الحوار: 89
1.2.1. الحوار الداخلي (المونولوغ **monologue**): 91
1.1.2.1. المناجاة (حديث النفس): 95
3.1. الحوار الخارجي (**Dialogue**): 100
2. الإرشادات المسرحية(**Indication théâtralité**): 125
1.2. تحديد الزمن: 127
2.2. تحديد المكان: 131
3.2. وصف المشهد (المنظر): 134
4.2. التعريف بالشخصية ووصفها : 136
5.2. تحديد الحركة ونوعها: 138
6.2. تحديد اللّباس: 139
7.2. تحديد الموسيقى: 140
8.2. تحديد الإضاءة: 140
3. الحدث المشهدي: 141
3.3.المكان الدرامي: 145

الفـــهـــرس

الفصل الرابع: تفاعل أشكال التعبير الشعبية مع الرواية الجزائرية دراسة في نماذج مختارة. 150

أولا: قراءة في مفهوم الأدب الشعبي: 152

ثانيا: الشعر الشعبي: 155

1.الشعر الشعبي (قراءة في المفهوم):..... 155

2.حضور الشعر الشعبي في رواية (الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال) للروائي (عز الدين جلاوجي):..... 156

3. حضور الأغنية الشعبية في الرواية الجزائرية المعاصرة: 178

1.3.الأغنية الشعبية قراءة في المفهوم:..... 179

2.3. حضور الأغنية الشعبية (الثورية) في رواية (حوبة ورحلة المهدي المنتظر) للروائي عز الدين جلاوجي:..... 184

3.3.حضور الأغنية الشعبية (بعد الاستقلال) في رواية (الذروة) للروائية ربيعة جلطي أنموذجا: 195

خاتمة 203

قائمة المراجع..... 207

الفهرس..... 218

الملخص 222

الملخص

الملخص

جاء هذا البحث ليسلّط الضوء على ظاهرة "تفاعل الأجناس والأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة" محاولةً لسبر قضية الانفتاح الروائي لمدونة السرد الجزائرية المعاصرة وهذا عبر النماذج المختارة للدراسة واستجلاء هذا التفاعل الروائي مع مختلف الأجناس والأنواع الأدبية ومدونة الأدب وأشكال التعبير الشعبية بأنواعه التي شهدت حضورا لافتاً في مضمون الرواية الجزائرية المعاصرة.

في هذا الإطار وقف بحثنا المقدم على استقصاء مفاهيم نظرية تحدّد مصطلحات البحث الأساس والمركزية، منها الجنس الأدبي والتفاعل والتركيز على دراسة كل تفاعل حاصل بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية والأنواع منها الشعر والمسرحية والأدب الشعبي وأشكال التعبير الشعبية وأنواعه من شعر شعبي وأغنية شعبية، ومن ثمَّ البحث في الأسباب الدوافع التي سعى من وراءها الروائي في تحقيق هذا التفاعل والآليات المنتهجة لإقامة ذلك، والجمالية التي ينشدها المحقّقة في الرواية، سواء موضوعها وثيماتها أو جوانبها الفنّية والأسلوبية.

انتهى هذا البحث إلى نتيجة أن بروز ظاهرة تفاعل الأجناس والأنواع الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة منحها سمةً وميزة موضوعية وفنية والحفاظ على هويتها الأسلوبية وخصوصيتها، وكان هذا التفاعل يتأرجح بين طريقتين مباشرة يصرّح بها الروائي في المتن وأخرى غير مباشرة يكتفي فيها بالتلميح، كما تبيَّنَ أن الروائي الجزائري عمل على إثراء مواضيعه عبر التفاعل الحاصل بين جنس الرواية وباقي الأجناس والأنواع الأدبية الأخرى، فكان هذا التوظيف بطريقة واعية لتقنية التفاعل، وهو بذلك ينشد التميّز في تجربته الروائية وكسر المألوف وخرق للسائد للارتقاء بالتجربة الروائية الجزائرية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: التفاعل الأجناس، الأنواع، الرواية الجزائرية.

Abstract

This research aims to shed light on the phenomenon of "the interaction of genres and literary genres in the contemporary Algerian novel" by attempting to explore the question of the novel's openness to the contemporary Algerian narrative code, through the models chosen for study, and to explore the novel's interaction with the various literary genres, literary code and popular forms of expression, which have shown a remarkable presence in the content of the contemporary Algerian novel.

الملخص

In this context, the research aims to explore the theoretical concepts that define the main and central terms of the research, notably literary genre, interaction, and to focus on the study of each interaction between the novel and other literary genres, notably poetry, theatre, popular literature and popular forms of expression such as folk poetry and folk song, and then to investigate the reasons and motives behind the novelist's efforts to achieve this interaction, the mechanisms used to establish this interaction, and the aesthetics sought by the investigator in the novel, whether in its theme and themes, or in its technical and stylistic aspects.

This research has concluded that the emergence of the phenomenon of the interaction of races and literary genres in the contemporary Algerian novel has given it a thematic and artistic characteristic.

Keywords; Interactivity**,**Genres**,** Species,The Algerian novel.