الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل
كلية اللغات والآداب
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: عنوان المذكرة:

إشكالية التجنيس في "حكايـة العشـاق فـي الحـب والاشتيـاق" لمحمد بن إبراهيم مصطفي باشا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:
– مريم بوشارود
– فريدة ضريبي

إشراف الأستاذة:
– أ. حياة هروال

لجنة المناقشة:

الأستاذ (ة)	الجامعة	الصفة
أ. وداد حلاوي	جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل	رئيسا
أ. حياة هروال	جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل	مشرفا ومقررا
أ. مليكة بوجفجوف	جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية: 2017 / 2018

كلمة شكر

«الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات».

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذة الفاضلة "مروال حياة" التي أغدقت علينا بكريم صبرها وجميل عونها وصدق نصحها وتصويبها لهذا العمل ... فلك منا أسمى عبارات الشكر والعرفان.

والشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين وافقوا على قراءة هذا البحث المتواضع وتقييمه.

إلى كل من قدم لنا العلم عبر مراحل الحياة، وكانوا ينابيع العطاء ... إلى كل الأساتذة الكرام.

إلى كل من قدم لنا المساعدة والعون سواء من قريب أو من بعيد لهم جميعا عظيم الشكر والامتنان.

فريدة مريم

مقدمة

مقدمة:

حظي الأدب المشرقي بجل الاهتمام، حيث انكب عليه الدارسون والنقاد بالدراسة والتمحيص والنقد ، على عكس الأدب الجزائري، الذي ظل مسكوتا عنه فترة من الزمن، ليحظى أخيرا بالتفاتة طيبة من طرف الباحثين المنقبين بين ثناياه، بهدف اكتشاف المكنون والوقوف على جماليات العمل الأدبي الذي تحققه الكتابة النوعية، من خلال الشعرية، وتداخل الأجناس الأدبية وغيرها؛ هذه الأخيرة لطالما كانت ولا زالت تستوقف الدارس بطريقة أو بأخرى، ليخوض في أغوارها، باعتبارها معطى غير ثابت، يتغير نتيجة التنامي والتراكم النوعي والكمي للكتابات الأدبية التي تفرض في كل مرة طرحا جديدا، بسمات وخصائص تنحو إلى بلورة جماليات جديدة.

قديما ؛كان الشعر معبرا عن قضايا عصره تعبيرا صادقا، حتى عرف بديوان العرب، لتتغير المفاهيم وتنقلب الموازين، فتتفوق الرواية على الشعر، الذي ظل قرونا طويلة صرحا لا يدنو من مرتبته أي؛ نوع آخر، لكن هذه الريادة تراجعت بعد ولوع العرب اليوم بالرواية والتجريب فيها، باعتبارها الجنس الأقدر استيعابا لمختلف أشكال الكتابة، هذه الأخيرة شهدت تغيرات عديدة حملت في طياتها تحولات أجناسية، تمردت على الشكل المعهود، لتصبح جنسا مهجنا يحمل في طياته الشعر، والمسرح، والقصة، والمقال وغيرها من الأجناس الأدبية، وهذا ما يزيد من صعوبة تصنيف العمل الأدبي؛ لأي خانة أجناسية ينتمي .

في خضم هذا التطور الحاصل على الكتابة الروائية، اعترانا الفضول لنبحث حول مسألة تزاحمت فيها الأجناس وتداخلت، ضمن نص"**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**". الذي تضاربت حوله الآراء ما إذا كان قصة، أو حكاية، أو بداية فعلية لظهور أول رواية على مستوى العالم العربي.

وجدير بالذكر أننا اخترنا هذا الموضوع لأسباب منها الشخصية وأخرى موضوعية نذكرها تباعا.

- رغبة في دراسة هذا الموضوع والخوض في غمارها.
- لا تعريف بالمدونة لكونها غائبة في الدراسات الأكادمة خاصة علي مستوي جامعتنا
- محاولة وضع هذه المدونة في خانتها الأجناسية التي تنتمي إليها.
- الالتفاتة إلى الأدب الجزائري، وإثراء المكتبة الجامعية به بعد أن شهدت تخمة من الدراسات التي دارت حول الأدب المشرقي.

وعلى الرغم من قلة الدراسات التي دارت حول هذه المدونة فإنه يمكننا أن نشير إلى أهمها أو ما استطعنا الحصول عليه:

- (**عبد الله الركيبي**) في كتابه "**تطور النثر الجزائري**".

- (**ياسين سليماني**) في دراسة له تحت عنوان "**فن تحقيق الكتب التراثية" أبو القاسم سعد الله وكتاب "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" نموذجا.**

- (**محي الدين إبراهيم**) **"قراءة في القصة الجزائرية المعاصرة أحمد ختاوي نموذجا.**

ومن خلال هذه الدراسات التي دارت حول هذه المدونة، واختلافها ارتأينا أن نتساءل حول مصداقية تصنيفها كرواية انطلاقا من الطبعة التي حققها (**أبو القاسم سعد الله**)، لماذا صنفها كرواية؟ وهل هي فعلا رواية؟ وما الذي يعزز موقفه منها؟ وما هي الإشكالات المترتبة على تجنيسه لها بالرواية؟.

وفي بحثنا هذا سرنا على خطة بحث استفتحناها بمقدمة، كانت فاتحة هذا العمل، يليها المدخل والذي تناول كرونولوجيا الرواية الجزائرية مع ذكر بعض النماذج، لنصل إلى فصل أول نظري عرجنا فيه على أهم النقاط التي تمهد لولوج عالم النص في الفصل الثاني.

وقد تطرقنا من خلال هذا الفصل إلى الإلمام بالجنس الأدبي من حيث المفهوم وجدوره التاريخية، إلى جانب الرواية ومظاهر التداخل الأجناسي في الرواية عامة.

أما الفصل الثاني الذي جاء بعنوان: من التداخل الأجناسي إلى إشكالية التجنيس "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لـ (محمد بن إبراهيم بن مصطفى باشا)**، الذي قسمناه بدوره إلى مبحثين، دار المبحث الأول حول التداخل الأجناسي في "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" لصاحبها (**محمد بن إبراهيم مصطفى باشا**)، تم التعرض من خلاله إلى جملة من الأجناس التي لمسناها، قد تداخلت في هذا النص، ليتناول المبحث الثاني: إشكالية تجنيس "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق" و** من خلال هذا المبحث عرضنا جملة من الآراء النقدية التي اختلفت في تجنيس هذه المدونة، ليكون خاتمة هذا البحث هو رأينا الشخصي الذي حاولنا من خلاله إدراج "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" في خانتها الأجناسية.

وختاما ذيلنا عملنا هذا بخاتمة، استخلصنا فيها نتائج اطمئننا إليها، في نهاية بحثنا وقد أرفقنا هذا البحث بملحق تضمن ترجمة لحياة (**محمد بن إبراهيم بن مصطفى باشا**) وملخص الرواية إضافة إلى صور من المدونة الأصلية.

وليكون هذا العمل سويا لجأنا إلى المناهج الأدبية و استعنا بالمنهج التاريخي متتبعين من خلاله السيرورة التاريخية للأجناس الأدبية وتطورها، وكذا المنهج الوصفي، مرفقين هذا بأدوات إجرائية كالتحليل والبرهنة. معتمدين في هذه الدراسة على مكتبة متنوعة تراوحت بين كتب عربية ومترجمة ومقالات ورسائل وملتقيات نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

– إيف ستالوني: الأجناس الأدبية.

– ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا.

– عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث.

– رابح طبحون: الدكتور عبد الله الركيبي وتجربته في نقد "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد بن إبراهيم مصطفى نموذجا قراءة في مدار الممارسة والتنظير.

أما عن الصعوبات التي حالت دون انجاز هذا البحث على الوجه الذي أردنا هو:

– عدم حصولنا على المدونة الأصلية ولهذا اكتفينا بالاشتغال على التحقيق المتوفر بين أيدينا، والذي أنجزه(**أبو القاسم سعد الله**).

– قلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع مما جعلنا نتعامل معه بحذر شديد.

وفي الختام، نأمل أن يفتح هذا البحث آفاق دراسية أخرى، متممة ومستدركة لما فاتنا أو أغفلنا عن دراسته.

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة الفاضلة هروال حياة، التي أشرفت على هذا العمل بصدر رحب.

ليبقى الحمد لله أولا وآخرا على توفيقه لنا في انجاز، هذا العمل الذي يعد بمثابة قطرة ماء في بحر المعرفة.

مدخل:

كرونولوجيا الرواية الجزائرية

لعب الوضع الاجتماعي والسياسي في الجزائر دورا فعالا في تحريك الرواية نشأة وتطورا، باعتبارها كغيرها من الفنون الأدبية التي لا تنبت في فضاء من الفراغ؛ فلابد من تربة خصبة تساعد على نموها، وبقدر هذه الخصوبة تكون جودة الإنتاج وبراعة الإبداع.

فالباحث في تاريخ الرواية الجزائرية نشأة وتطورا، لابد له أن يمر بجسر الواقع السياسي، والاجتماعي، والتاريخي، والايديولوجي للشعب الجزائري، وبطبيعة الحال فاستعراض الواقع التاريخي للنضال الجزائري غاية في الصعوبة، ولنا أن نرد ذلك إلى ثلاث مرجعيات هي: **"تراكم الأحداث وتشابكها، عدم كتابة تاريخ الجزائر لحد الآن، عدم تحليله"**[1]. إضافة إلى هذا فإن الواقع الجزائري متشابك بالأحداث، التي تضافرت فيما بينها لتشكل واقعا متشابك الوقائع ومرجعيات.

يرجع بعض النقاد الظهور الأول للرواية الجزائرية بنص **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق (1849م)"**[2] (**لمحمد بن إبراهيم**)، هذا إبان دخول الاحتلال الفرنسي، حيث تعد كظاهرة مبكرة ومحاولة في هذا الفن، هذا ما أفصحت به الكتابة بالعربية، لنجد نظيرتها ما كتب باللغة الفرنسية، ظهر أول نص كان تحت عنوان "**انتقام الشيخ**" 1881م لصاحبها (**محمد بن رحال**).

ويضيف (**جان ديجو**) أن عملية المسح الشامل، التي قام بها للجرائد والمجلات، التي كان يصدرها الفرنسيون في الجزائر في فترة ما بين 1880م و1920م، بحثا عن نصوص أخرى لجزائريين آخرين، لم تسفر إلا على نتائج هزيلة، حيث تظهر رواية (**لأحمد بوري**)، الذي جعلها رواية مسلسلة تحت عنوان "**مسلمون ومسيحيون**"، التي نشرت بدورها في جريدة "**الحق**" سنة 1912م، ثم يعقبه بعد ذلك (**سالم القبي**) حيث نشر سنة 1917م مجموعة شعرية بعنوان "**حكايات وقصائد من الإسلام**"، اتبعها بمجموعة أخرى سنة 1920م تحت عنوان "**أنداء مشرقية**".

أما خلال فترة 1920م-1930م، ظهرت خلال هذه الفترة خمسة أعمال أدبية إضافة لمجموعة (**سالم القبي**) الشعرية، نجد السيرة الذاتية (**للقائد بن الشريف**)، ونضيف إليها رواية "**زهراء امرأة المنجمي**" (**لعبد**

---

[1] صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، د ب، د ط، د ت، ص15.

[2] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تاريخا ... وأنواعها، وقضايا ... وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009م، ص196.

القادر الحاج حمو) التي صدرت سنة 1925م، ورواية "**مأمون بداية مثل أعلى**" **(لشكري خوجة)** التي صدرت سنة 1928م، ورواية "**أسير بربروسيا**" للكاتب نفسه والتي صدرت سنة 1929م.[1]

لنجد فترة 1930م-1948م، كان ظهور الروايات فيها محتشما كالفترة السالفة عنها، حيث نعثر على بضعة روايات كما هو الحال في الفترة السالفة، فعدد الروايات هذه المرة لا يتجاوز بضع روايات في مجملها وهي:

- رواية **(ولد الشيخ)** "**مريم بين النخيل**" 1934م.
- رواية **(مولود فرعون)** "**ابن الفقير**" 1939م.
- رواية **(زناتي بولنوار)** "**فتى جزائري**" 1941م.
- رواية **(جميلة دباش)** "**ليلى فتاة جزائرية**" 1948م.
- رواية **(لعلي الحمامي)** "**إدريس**"، وقد تزامن ظهورها مع رواية **مالك بن نبي** "**لبيك**" سنة 1948م.

ما يمكن قوله عن روايات هذه الفترة أنها عالجت موضوع :كيف يمكن للجزائري أن يصبح فرنسيا؟ ما عدا الأخيرتين فقد كانتا بعيدتين عن الفكر الاندماجي، الذي ساد حقبة الأربعينيات، حيث نجد **(مالك بن نبي)** في روايته "**لبيك**" يبرهن أن **"لا شيء قد ضاع، وأن الشعب يستطيع بلا ريب أن يمسك بزمام أمره، ويستعيد شخصيته عن طريق تجديد تمسكه بعقيدته التي هي ضمان تحرره".**[2]

ومع حلول فترة الخمسينيات ظهرت عدة روايات خلالها، تحمل على عاتقها وصف الوضع القاسي والمزري في البلاد، إضافة إلى وضع الثورة لنجد منها:

- رواية **(عبد المجيد الشافعي)** "**الطالب المنكوب**" 1951م.
- رواية **(محمد ديب)** "**الدار الكبيرة**" 1952م، حيث وصفت هذه الرواية أحوال المعيشة القاسية، وهموم الناس البسطاء، ومعاناتهم مع الجوع، والفقر، والقهر لتليها:
- رواية "**الحريق**" 1954م، للكاتب نفسه من خلال هذه الرواية كشف عن عالم البؤس في الريف ومعاناة الفلاحين من الفقر المدقع، والاستغلال الفاحش.
- رواية **(مولود معمري)** "**النوم العدل**" 1955م.
- رواية **(الكاتب ياسين)** "**نجمة**" 1956م.

---

[1] ينظر: أحمد منور: أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية دراسة أدبية، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2013م، ص84 .91 .102.

[2] المرجع نفسه، ص102.

عالجت رواية "**النوم العدل**" حالة التخلف، والفقر، والإستغلال، التي كانت القرى القبائلية تعاني منها زيادة على ظلم المستذمر. وتصور "**نجمة**" حالة البطالة والفقر المدقع، الذي يعيشه الجزائريون في المدن، وحالة الإهانة التي يتعرضون لها خلال عملهم.

- رواية (**محمد ديب**) "**مهنة الحياكة**" 1957م، بحيث صورت حالة الحرفيين في المدن، التي لم تختلف عن حياة الفلاحين البائسين، إلا في نوع المهنة ونوعية الإستغلال.

- رواية (**مالك حداد**) "**الانطباع الأخير**" 1958م، حيث صورت وقائع الثورة المسلحة.

- رواية (**محمد ديب**) "**صيف إفريقي**" 1959م، قدم فيها نماذج عن صور المقاومة الشعبية، لتتناول نفس الموضوع روايته الثانية سنة 1962م، "**من يذكر البحر**" لكن بأسلوب مغاير، مستعملا فيه الرمز والتكثيف الشديد للأحداث معبرا عن التوتر والرعب، الذي ساد المدن وكذا الخراب والدمار.

- رواية "**التلميذ والدرس**" 1960م، و"**رصيف الأزهار لا يجيب**" 1961م (**لمالك حداد**)، صورت كلتاهما جو الحرب مركزا على حالة القلق والتوتر، التي طبعت الحياة العامة أكثر، من تركيزه على الأحداث والوقائع.

كما ظهرت عدة روايات خلال فترة الستينات، التي كانت تركز على الوقائع ونقل الأحداث السائد حيث ظهرت عدة روايات لتشهد نور الفجر مثل:

- رواية (**آسيا جبار**) "**أطفال العالم الجديد**" 1962م.

- رواية (**مولود فرعون**) "**الأفيون والعصا**" 1965م.

- رواية (**حسين بوزاهر**) "**أصابع النهار الخمسة**" 1967م.

- رواية (**صالح فلاح**) "**أسلاك الحياة الشائكة**" 1969م.

ومع حلول السبعينات أخذت الرواية "**الواقع المفكر الذي مر على الوعي والإدراك، نحلة الايديولوجيا**"[1]. إن هذا الخرق الذي وقع فيه جيل السبعينات "**هو مظهر وسمة أساسية لهذه الرواية التي تظل لحظة انطلاق مبهرة للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية**"[2]. اشتركت جل روايات السبعينات، في تركيزها

---

[1] عمار بلحسن: الأدب والايديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1948م، ص127.

[2] عمار بن طوبال: جيل السبعينات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، www. Koutama18. Blogspot.com، 13-03-2018م، 10:45.

على نقطة مهمة تتعلق بالتعبير عن "**معاناة وطموحات الإنسان الجزائري وكفاحه المسلح في سبيل إقامة مجتمع الكفاية والعدالة**".[1]

أما عن الروايات التي ظهرت في هذه الحقبة نجد:

- رواية (**محمد ديب**)"**إله ارض البربر**" 1970م.
- رواية (**رشيد بوجدرة**) "**ضربة الشمس**" 1972م.
- رواية (**محمد ديب**) "**معلم الصيد**" 1973م.

الخطاب الروائي الذي ساد في هذه النصوص، نما إلى حد بعيد مع الخطاب الإيديولوجي، الذي ساد تلك الحقبة.

ومع خبو شمعة هذا الجيل سطعت شمس جيل آخر، هو جيل الثمانينات حيث تميزت الرواية التي سادت تلك الحقبة "**باللغة الشعرية وأسلوب تيار الوعي، والمونولوج الداخلي بهواجسه المختلفة والفلاش باك، وتشظي الزمن، ونسق السرد المبني على تجانس العناصر واستخدام الحبكة، واختيار المكان، وتوظيفه في إنتاج الدلالة، والاهتمام بمحور الشخصية**".[2]

جسدت روايات هذه الحقبة كل التقنيات سالفة الذكر نذكر منها:

- رواية (**نبيل فارس**) "**موت صالح باي**" 1980م.
- رواية (**حبيب سائح**) "**زمن النمرود**" 1981م.
- رواية (**رشيد ميمون**) "**النهر المحول**" 1982م.
- رواية "**طومبيزا**" للكاتب نفسه 1984م، كما نجد "**على جبال الظهرة**" و"**البطاقة السحرية**" **لـ(محمد ساري)**.
- رواية (**رشيد ميمون**) "**شرف القبيلة**" 1989م.

وبحلول حقبة جديدة استيقظت الرواية الجزائرية، على واقع دموي، لتكون هناك نصوص كتبت تحت ضغط الأحداث لتسجل الراهن الجزائري. رغم أن كتاب هذه الحقبة اتخذوا اتجاهات مختلفة، في رسم هذه الفترة لينعكس هذا الواقع على تجربة الفنية الروائية، التي واكبت المرحلة وحاولت الاقتراب من الواقع، وتفسر الأزمة،

---

[1] حسان راشدي: ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار عنابة، الجزائر، العدد 19، جوان 2006م، ص47.

[2] شوقي بدر يوسف: حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الرواية قضايا وآفاق الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 10، 2012م، ص25.

وتندد بقتل ذاتية الإنسان مشكلة ما اصطلح على تسميته رواية الأزمة"**وهو نمط يتخذ من الفتنة الجزائرية سؤالا مركزيا لمتنه الحكائي تتوالد منه تيمات الموت والإرهاب والرعب والمنفي**".[1]

فكان هذا الواقع مساهم في ظهور عدة روايات جسدت هذا الواقع حيث نجد:

- رواية (**عبد الرحمان الوناس**) "**رأس المحنة**" 1991م.
- رواية (**رشيد ميمون**) "**اللعنة**" 1993م.
- رواية (**طاهر وطار**) "**الشمعة والدهاريز**" 1995م.
- رواية (**واسيني الأعرج**) "**سيدة المقام**" 1991م.
- رواية (**بشير مقي**) "**مراسم وجنائز**" 1998م.
- رواية (**حميد عبد القادر**) "**الانزلاق**" 1997م.
- رواية (**محمد ديب**) "**إذاأراد الشيطان**"1998م.

استطاعت الرواية في هذه الحقبة،أن تجسد الواقع المرير الذي مرت به البلاد، حيث يمكن رصد وضع الحياة الإجتماعية بكل تداعياتها، من خلال شخصياتها الروائية، فمن رحم المعاناة ولد أدب عرف بعدة تسميات إلاأنه أشد التصاقا بالواقع المرير المتأزم.

خمدت نار الفتنة وانطفأ فتيلها الملتهب، وها هي ذي الجزائر تنتقل إلى حقبة جديدة، شعارها المصالحة الوطنية والوئام، وبهذا الانتقال الذي وطأ كل شيء حتى الأدب؛ انتقلت الرواية الجزائرية من مجرد نقل للوقائع وسرد الحال المتأزم والصعب، لتخوض وتنزع إلى المغامرة "**والتجريب على صعيد البناء الفني تجاوزا للأنماط التقليدية في الكتابة وخلخلة النمط السردي السائد وما ينيئ عنه من انساق مألوفة**".[2]

فالرواية التجريبية احتضنت أفكارهم وباحت بمكنوناتهم، واستوعبت كل الأسئلة التي تخالج نفوسهم "**بخرقها نواميس الكتابة التقليدية، تخلصت من مضايقة المرحلة السابقة ... كسرت جدار الصمت الرهيب، جرأة في الطرح وصلت إلى ارتياد المناطق المحرمة والممنوعة وكسر الثالوث المحرم**".[3]

---

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المكتبة الوطنية للكتاب، د ب، د ط، 1986م، ص98.

[2] إبراهيم عبد النور: الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية والموضوعية قراءة في نماذج نقدية في روايات جزائرية، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية الـ 15، جامعة بشار، الجزائر، د ت، ص39.

[3] المرجع نفسه، ص40.

أعطى المبدعون الشباب أهمية خاصة للشكل؛ بثورتهم على الأنماط السائدة ومحاولة تجاوزها إلى قوالب وأنماط مستجدة، فكان من أهم مظاهر "**الخرق والتجاوز التي مست جانب الشكل في الرواية الجزائرية هو تحطم الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية كالمسرح، القصة الشعر، الأسطورة، المقالة، السيرة الذاتية وأدب الرحلات وغيرها من الأجناس والفنون**"[1]. وهكذا غدت الأجناس في حل وترحال فيما بينها.

إن الرواية الجزائرية في حوارها مع الحساسية الجمالية الجديدة، توجد نكهتها الخاصة؛ ويتدفق شهد السرد فيها بنص يكتنز بسجلات لغوية فيها نفحات من التاريخ، والعجائبي، والفلسفي، والديني، والأسطوري ليتغذى بها التخيل، وهذا هو "**الانفتاح الذي يسمح للنص الروائي، أن يدخل في حوار مع نصوص أخرى سواء على مستوى الشكل أو المضمون**".[2]

ومن بين هذه الروايات التي ظهرت في فترة ألفية نجد منها:

- رواية (**واسيني الأعرج**) "**نوار اللوز**".
- رواية (**رشيد بوجدرة**) "**التفكيك**".
- رواية(**عبد الملك مرتاض**) "**نار ونور**".
- رواية (**كمال بولعسل**) "**الركض بسرعة الجرح**".
- رواية (**مومني بوزيد**) "**في حضرة الجينرال**".
- رواية (**عيسى لحيلح**) "**كراف الخطايا**".

ليس هناك شيء ينبت وينمو في فراغ، فكل شيء له بداية وقمة الازدهار ثم تعقبها النهاية؛ وهذا هو الحال مع الرواية الجزائرية حيث يؤرخ للبداية الفعلية، نحو الكتابة الروائية بسماتها الفنية؛كان مع (**عبد الحميد بن هدوقة**) في روايته "**ريح الجنوب**" التي صدرت عام 1971م، هذا ما اجمع عليه بعض النقاد أمثال: (**عبد الله الركيبي**) و(**مخلوف عامر**)، إلا أن (**واسيني الأعرج**) يرد أول عمل روائي فني مكتمل بذاته ودواته كان مع (**رضا أحمد حوحو**) في رواية "**غادة أم القرى**".

---

[1] المرجع نفسه، ص41.

[2] المرجع نفسه، ص42.

كما تعد فترة السبعينات هي فترة بداية الرواية الجزائرية الفعلية، وما كان قبل ذلك كانت إرهاصات والبدايات الأولى، نحو الرواية الفنية المكتملة، لتكون البداية الأولى، نحو النزوع التجريبي بحداثة الشكل الروائي واستخدام أساليب جديدة في المعمار الفني للرواية.

الفصل الأول:

من نقاء الجنس الأدبي إلى التداخل الأجناسي.

1- ماهية الجنس الأدبي وجذوره التاريخية.

2- الجنس الأدبي عند الغرب.

3- الجنس الأدبي عند العرب.

4 - الرواية والتداخل الأجناسي.

5- ماهية الرواية.

6-نظريات الرواية في الرواية الغربية.

7- نظريات الرواية من المنظور العربي.

8-تداخل الأجناس في الرواية.

9-مظاهر التداخل في ارواية.

المبحث الأول: ماهية الجنس

تعد «**قضية الأنواع الأدبية من أقدم القضايا في تناول البحث بالدراسة والتحليل، منذ إرهاصات النقد اليوناني إلى الدراسات النقدية وقد احتل متصور الجنس الأدبي على مر العصور مكانة مرموقة في وصف الظواهر وتفسيرها**»[1] ولا يزال الأمر كذلك.

أولا: الحدود المفهومية للجنس الأدبي.

1- الدلالة اللغوية:

كلمة (**Genre**) في الآداب الأوربية تعود في أصلها إلى مصطلح لغوي ألسني وتشير إلى تقسيم ضمني في النحو القواعدي اللغوي، إذ أنها مشتقة أصلا من الكلمة اللاتينية (**Genus**)، أو (**Generi**). واستعملت بذلك الشكل الفرنسي في الكتابات النقدية الأوربية بدءا بالانجليز (**Kind**) منذ عام 1916م، إلى جانب وجود مصطلحات مقارِنة لها في باقي اللغات، (**Genros**) بالإسبانية (**Gatlungs**) بالألمانية وهذه الكلمة مرادفة في المعنى للكلمة (**Gendre**)، التي تعني أيضا النوع، أو الجنس ومنها الجوسسة (**Gender**)، ومن المفردة نفسها جاءت الأنواع الأدبية، أو الأجناس الفنية، كالرواية، والمسرحية، والشعر، وبقية التعريفات السلالية المعرفية.[2]

للجنس الأدبي حضور بارز في التراث العالمي عامة، والتراث العربي خاصة، وفي هذا الأخير تجسدت مادة (**ج.ن.س**).

إذ نجد لهذا المصطلح حضورا بارزا في المعاجم العربية القديمة، لتحمل بين طيات صفحاتها مادة (**جنس**) فتناولها كل من (**الخليل بن أحمد الفراهيدي**) (**ت 175**) في "**معجم العين**" عن كلمة (**جنس**) «**الجنس: كل ضرب من الشيء والناس والطير وحدود النحو والعروض والأشياء ويجمع على أجناس**».[3] نستنتج من كلام (**الفراهيدي**) أن مفهوم الجنس يدل على التصنيف.

---

[1] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، د ت، ص5.

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2004م، ص150.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين،ج1، ترجمة: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص267. مادة (ج.ن.س)

ونظرا لوجود مفاهيم متعددة، لهذا المصطلح ارتأينا أن نبحث عن مفهومه في معاجم لغوية أخرى، لتقصى الفروق بينهما، أو إثبات هذا المفهوم.

أورد (**ابن منظور**) (711هـ) في معجمه "**لسان العرب**" مادة (**جنس**)، على أنه «**الضرب من كل شيء، فهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو، والعروض، والأشياء جملة**، (...) **والجمع أجناس وجنوس**».[1]

كما عرج (**ابن دريد**) على كلمة (**جنس**) في كتابه "**جمهرة اللغة**" بقوله: «**الجنس معروف، والجمع أجناس وجنوس**».[2]

من خلال الطروحات المختلفة، التي وردت في المعاجم اللغوية القديمة. فإنها تكاد تتفق على شيء واحد هو معنى التصنيف، والترتيب، والجمع.

ومن الجلي أن المقطع الذي أضافه (**ابن منظور**) في معجمه كانت التفاتة طيبة لقضية لم نعرضها من قبل ألا وهي «**الجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا؛ أي يشاكله**»[3].

وعليه فالمعاني اللغوية لكلمة جنس تتعلق بالتصنيف واختلاف والتنوع.

ومن جهة أخرى فإننا لا نستطيع أن نمر دون أن نشير إلى القضية التي أشار إليها (**إيف ستالوني**) في كتابه "**الأجناس الأدبية**"، «**متى كان اللفظان العامان يحتوي أحدهما على الآخر سمى أكبرهما "جنسا" وأصغرهما "نوعا" والجنس في المفهوم أصغر من النوع، والجنس يصدق على أنواع عدة و"يحتوي" النوع على صفات الجنس**»[4]. وهنا يحيل على أن الجنس أكثر شمولية واتساعا من النوع.

2- الدلالة الاصطلاحية:

يتعلق مصطلح **الجنس** بمعنى التقسيم والتصنيف، الذي يلي عملية الفرز والتمحيص، وذلك بعد إيجاد خصائص تميز فئة عن غيرها وتنظمها في خانتها، بحيث يصبح كل عمل يشتمل على هذه الصفات يندرج في

---

(1) جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1986م، ص698. مادة (ج.ن.س)

(2) ابن دريد أبو بكر محمد بن الحسن: جمهرة اللغة، ترجمة: رمزي منير بعلبكي، بيروت، ط1، 1987م، ص476.

(3) ابن منظور: المرجع نفسه، ص700. مادة (ج.ن.س)

(4) إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، بيت النهضة، بيروت، ط1، 2014م، ص19.

هذه الخانة، أو بالأحرى ضمن ذلك الجنس، ومن فقد صفة من هذه الصفات المميزة يفقد حق الانتماء إليه، وفي هذا الصدد يقول (**سعيد علوش**): «**التصنيف عملية تجريدية، لترتيب عالم الأشياء**».[1]

يشير هذا القول إلى أن الجنس هو عملية حصيلتها التجريد والترتيب.

ويضيف في موقع آخر هو: «**تنظيم لوحدات في علاقات اندماجية وتراتبية وهذا يظهر من خلال ملاحظة أكبر عدد من الأحداث الممكنة، وتجميعها وترتيبها، بحسب مقاييس يمكن معها استخدام نظام ما**».[2]

بحسب ما ذكر سالفا، فإن هذه الخصائص تكون جوهرية تفرد كل جنس عن غيره من الأجناس، كجنس الإنسان، والحيوان، والنبات، كل هذه الأصناف لها خصائصها ومميزاتها، التي تفردها عن غيرها وتجعلها تنتمي إلى ذاتها والحفاظ على دواتها دون أدنى امتزاج، أو اختلاط بين هذا أو ذاك.

لكن هذه الخصائص التي ميزت وفضلت الأجناس عن بعضها، نجدها تقف عاجزة أمام بعض الأجناس كونها تشترك في خصائص وتختلف في أخرى، الأمر الذي استعص على علماء الأحياء تصنيف بعض الحيوانات –الخفاش–* والأمر كذلك في مختلف العلوم** والميادين، كذلك استعصى على الباحث في النظرية الأدبية تصنيف الأجناس الأدبية. وما يمكن أن ننوه إليه هو أن هذا الامتزاج والاختلاط لا يظهر في مجمله أنه شكل ناتج عن مادتين فأكثر.

وكما سلف ذكره فالحال ذاته في ميدان الإبداع وجو الكلمة الساحرة، فإن خلق جنس جديد يستدعي كسر الحواجز، والقيود وغالبا يكون هذا الفضاء رحبا وواسعا لطالما كان آسر المبدعين، وهذا ما فتح آفاق النقد والإبداع على الفضاءات، التي تتجسد فيها حرية الإبداع ليخلق: «**في رحمها التداخل بين الأجناس**

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: دار الكتاب اللبناني، لبنان، دار سوشبريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م، ص135.

[2] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

* الخفاش استعص على علماء الأحياء تصنيفه بين الثديات كونه ولود، أو من الطيور وهذا عائق آخر فالطيور بيوضة على عكسه رغم أن خصائصه الذاتية تأهله إلى عالم الطيور وهذه الإشكالية تتواجد في جل العوالم لتبقى قابلة للبحث وإعادة النظر فيها محتمل.

** العلوم الفيزيائية رغم اشتراكها مع الكيمياء في دراسة المادة أو الجماد إلا أن كل واحدة تتفرد عن أختها.

الأدبية»[1] لتكون خصائص جديدة وهذا يوافق ما جاء به (**أحمد الجوة**): «**تتجاوز مسألة الجنس عالم الأدب ومجال الكتابة وتستمد أهميتها القصوى من ارتباطها بانطولوجيا الذات وأنثروبولوجيا الوجود**».[2]

وهكذا يسعى المبدع لخلق عالم جديد في معالمه وإحداثياته، تمتزج فيه أجناس عدة، وتتداخل فتخلق عالما صحيح أنه مجال رحب للإبداع من جهة ويشكل إشكالية في تجنيسه من جهة أخرى.

من المؤكد أن «**ضبط الحدود والإشارة إلى الفروق لا يمنع من الاسترسال بين الأجناس**»[3] وأن التداخل عملية مستمرة بين الأجناس الأدبية وهذا ما يجعل الانتصار لمقولة نقاء الجنس الأدبي لم تستمر «**فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى، إلى حد صار المفهوم نفسه موضع شك**».[4] يثير هذا المفهوم ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية والتأسيس لتداخلها بدل نقاء الجنس الأدبي، كما يمكن أن يتداخل مع مختلف الفنون الإبداعية الأخرى غير القولية، ويتأثر بالخلفية الاجتماعية والثقافية، التي ينمو في ظلها وهذا ما يجعله يتداخل مع الأجناس الأدبية المجاورة «**الأدب هو موضوع غير متجانس للغاية ... لا يمكن أن نعزل الأدب عن الخطابات الأخرى المتداولة في مجتمع ما**».[5]

أشار(**هيجل**) Hegel إلى عدة إفرازات منها تداخل الأجناس وتطورها، ويرى في تصوره للبنية الأساسية، أن «**الارتكاز المضموني على قضية البنية يكفي لكي يكون تحقيقا وتحليلا فمن خلال المضمون تجد الهوية**»[6]. المضمون كفيل أن يحدد جنس وهوية العمل الإبداعي حسب (**هيجل**)، والأمر ذاته نجده عند (**إيف ستالوني**) حيث يقول: «**الجنس مقولة تمكن من ضم عدد من النصوص بعضها إلى بعض بناء على معايير مختلفة**».[7]

---

(1) محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014-2015م، ص22.

(2) أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الاجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007م، ص16.

(3) حمادي صمود: مقدمة كتاب التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، نقلا عن: محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر، جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، ص21.

(4) رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 110، د ط، 1987م، ص376.

(5) تيزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلم، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص95.

(6) جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي؟، ترجمة: غسان السيد، نشر اتحاد الكتاب والأدباء العرب، د ب، د ط، 2005م، ص30.

(7) إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، المرجع السابق، ص25.

مجمل القول أن التعاريف اتفقت في كون الجنس قوالب كل قالب له خصوصيته وفردانية تضمنها البنية الفنية، وهذا ما جاء في كتاب "**الأدب المقارن**": «**لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مر العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبيا أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها ... حسب بنيتها الفنية**»[1]. فالبنية الفنية تحدد القوالب، والتي بدورها تشكل أجناسا بذاتها.

1.2- تعريف الجنس الأدبي من خلال السمات المشركة:

هناك بعض السمات والخصائص، التي تشترك بين الأجناس وتجمعها فيما بينها على هذا الأساس ويمكن تعريف الجنس من هذه الزاوية بأنه: «**مجموعة من الأعمال التي تختار، ويجمع بينها على أساس بعض السمات المشتركة**».[2]

أدى هذا إلى إيجاد بعض الخصائص والسمات الأساسية بين تلك الأعمال الأدبية، والتي ساهمت بدورها في وضع حدود الجنس الأدبي وتحديد دائرة انتمائه. «**يتحدد الجنس الأدبي من خلال وجود مجموعة من العناصر الأساسية المشتركة التي تلتقي فيها مجموعة من النصوص الأدبية**».[3]

فالوعي بالخصائص الفنية للجنس الأدبي، وما له من سمات مشتركة فهو يحقق وجودا مستقلا، لابد من أن يعيه المبدع والمتلقي و ذاته «**بوصه أجناسا أدبية أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها ... حسب بنيتها الفنية**»[4]. وهذا يساعد في فتح آفاق التأويل والقراءات المتعددة.

تحديد الجنس الأدبي وحصره في خانة بعينها بحيث يندرج أو يدخل في هذه الخانة كل عمل أدبي له الخصائص نفسها.

ويخرجه من هذه الخانة غياب عنصر من هذه العناصر، لكن المعضلة التي تواجهنا في هذه الحالة هي غياب فكرة نسبية الخصائص المشتركة، فلا يمكن أن تكون هناك مدونة محدودة الخصائص، ولنا أن نستدل على قولنا: «**ننظر إليه في ذاته وفي خصوصياته، وصفاته وفي علاقاته وصيروراته، أي أننا نرمي إلى البحث في مختلف جوانبه وأبعاده، من لحظة تشكله إلى رصد مختلف الطوارئ التي تطرأ عليه في مختلف الأطوار**

---

(1) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، 1987م، ص13.

(2) رالف كوهن: التاريخ والنوع ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1997م، ص25.

(3) جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، افركا الشرق، المغرب، د ط، 2015م، ص24.

(4) محمد غنيمي هلال، المرجع نفسه، ص13.

التي يجتازها مع ما يصاحبها من تحولات وتغيرات»[1]. وفي موضع آخر يؤكد على أن «**كل جنس من الأجناس قابلا لأن يتضمن مجموعة من الأنواع تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها البعض، وإن اشتركت في البعد الجنسي الذي يجمعها**»[2]، وتشترك على الأقل «**في سمة بدائية واحدة يكون الغرض منها تمكين المستمعين من التعرف على النوع**»[3]. وهذا بوجود مجموعة من النقاط المشتركة والمتماثلة بين النصوص الأدبية التي تسمح بإدراجها ضمن خانة تجنيسية واحدة «**فكل نص أو خطاب أدبي له مجموعة من العناصر التي تتألف من خلالها مع باقي النصوص الأخرى**»[4].

كل نص إذن له عناصره الخاصة، التي تفرده وتميزه عن باقي النصوص، لكن المشترك والمؤتلف هو الذي يخلق الجنس الأدبي، انطلاقا من وجود عناصر ثابتة مهيمنة فرصد ما هو ثابت، هو الذي يحدد الجنس «**يحدد لنا العناصر الجوهرية التي بواسطتها نميز ماهية الشيء عن غيرها من الأشياء الأخرى المتصلة بها أو المنفصلة عنها، وحصول هذه العناصر الجوهرية ضروري لتعيين الشيء**».[5]

وليس ببعيد عنه يعرف (**لالاند**) **Lalande** الجنس بقوله: «**يطلق الجنس على شيئين متماثلين لهما بعض الخصائص المشتركة المهمة**»[6] فالخصائص المشتركة بإمكانها أن تؤل وتجمع بين جنسين متماثلين.

2.2– تعريف الجنس الأدبي باعتباره مؤسسة:

جاء في تعريف (**رينيه وليك**) **René Wellek** و(**أوستن وراين**) **Austin Warren** ، بأن الجنس مؤسسة حاله حال الكنيسة، والجامعة والدولة «**النوع الأدبي مؤسسة كما ان كلا من الكنيسة والجامعة والدولة مؤسسة**»[7] وكما هو معروف، فإن المؤسسة لها قوانينها وأعرافها، التي تعمل وفقها وتستوجب من ينتمي إليها، أن ينقاد لها ولتعاليمها وهذا ما يحصل في العمل الإبداعي، فعلى المبدع إذا أراد أن ينتج نصا إبداعيا لابد له، أن ينقاد للخصائص الفنية للقالب الأدبي الذي يريد أن ينتج، أو يبدع وفقه ليكون الأمر في نهاية إلزام والتزام

---

(1) سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م، ص182.

(2) المرجع نفسه، ص 184.183.

(3) تازفيتان تودروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م، ص32.

(4) جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية ، المرجع السابق، ص31.

(5) سعيد يقطين، المرجع السابق، ص181.

(6) Lalande (André), Vocabulaire techinique et critique de la philosophie, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p58.

(7) رينيه وليك و أوستن وراين: نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، د ط، 1992م، ص313.

«**على أنها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة، وكذلك يلزمها الكاتب بدوره**»[1]. هنا يكون الكاتب، أو المبدع ملزما بالانقِياد إلى الخصائص الجنسية التي هو بصدد الإبداع في قالبها، ويفرض هذا القالب بدوره خصائصه الفنية على المبدع، فلا يخرج عن القالب الذي هو بصدد الإبداع فيه لكونه «**مؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته**».[2]

نجد كذلك مبدأ المؤسسة عند (**فريدريك جمسون**) **Fredric Jameson** لكنه فتح هذه المؤسسة على المتلقين، حيث يرى «**النوع مؤسسة أدبية، وباعتباره مواجهة اجتماعية بين كاتب وجمهور معين، حيث تكون وظيفته تحديد الاستعمال الملائم لمنتج ثقافي معين**»[3]. وعليه فالجنس عند (**جمسون**) له علاقة مباشرة ومرتبطة بالحياة الاجتماعية، وخصائصها وتفاعلاتها، «**وبمعنى أن النوع يتعين بالظروف القائمة بين الشاعر وجمهوره**».[4]

ولنحاول الآن التعمق أكثر في هذا القول، حيث يظهر لنا أن هناك عقد بين المبدع والمتلقي، من ثمة يهتدي القارئ إلى التعامل مع العمل، على هدي ذلك التجنيس الذي أقره المبدع، «**فيعتبره عملا واقعيا أو عملا تخيليا وترتبط عملية التجنيس بالقارئ الذي يعتمد على أفق انتظاره التخيلي في التعامل مع النص الأدبي**»[5] يمكن القول أن المتلقي يستند إلى مجموعة من الاتفاقات الجنسية، التي يدركها ومن خلالها يتلقى النص فالقارئ له خلفية معرفية عن التجنيس يقرأ النص الذي بين يديه وفقها تشريحا وتحليلا من ثمة «**فالجنس بمثابة عقد نصي أو اتفاق خطابي بين المرسل والمرسل إليه**».[6]

توجد عناصر أساسية مشتركة، التي تجمع بين مجموعة من النصوص كما نجد مجموعة من العناصر الأخرى، التي تختلف فيها بشكل أو بآخر. «**فتحديد النوع يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى، لهذا فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه، دراسة للأنواع الأخرى**»[7]. وبهذا نكون أمام عناصر أساسية تؤلف بين عدة نصوص تختلف في ظاهرها.

---

(1) رينيه وليك و أوستن وراين: نظرية الأدب، ص213.

(2) جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية ، ص7.

(3) رالف كوهن: التاريخ والنوع ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ص 30.29

(4) نور ثروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، الأردن، د ط، 1991م، ص 318.

(5) المرجع نفسه، صفحة نفسها.

(6) جميل حمداوي، المرجع نفسه، ص24.

(7) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، لبنان، ط2، 1983م، ص22.

3.2- الجنس الأدبي باعتباره فصائل وأنساق مفتوحة:

يمكن أن نتطرق للأجناس الأدبية في هذا الموقف وتعرفها، على أنها فصائل وانساقا مفتوحة؛ بمعنى أننا نجد ضمن جنس واحد عدة أجناس أخرى، هذا يحيلنا إلى أن الأجناس مفتوحة لا تعترف بالثبات ولا تخضع له ومن هنا فهي لا تعرف قواعد جاهزة أو نهائية تحكمها «**فصائل مفتوحة، وكل عمل جديد يبدل الجنس، من خلال الإضافة إليه، أو التناقض معه، أو العناصر المتغيرة**».[1]

ومن الجلي أن هذا القول يؤكد على أن الأجناس الأدبية خاضعة للتّطور حالها حال الإنسان، الذي يمر بثلاث مراحل، أما أولهما فهي الولادة والثانية فهي النضج، لتكون الأخيرة مرحلة الموت، وهذا يشكل سنة الحياة، لكل كائن عضوي حي والحال ذاته مع الأجناس فهي تظهر في بداية أمرها ثم تتطور وتنضج لتتلاشى في النهاية.

ونسوق بعض الأمثلة تأكيدا لما نقول: خطب الوعاظ في القرن السابع عشر، تحولت إلى الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر الميلادي، وكدا الملحمة تطورت وأصبحت رواية، والحال ذاته مع القصة، التي كانت تأخذ نفسا شبه طويل أصبحت اليوم تقال في سطر وهي الومضة.

التطور ضرورة وحتمية اجتماعية فدوام الحال من المحال، باعتبار كل شيء قابل للتطور والتحول، وهذا لا يقتصر على جانب معين بل يطال كل شيء، فتطور المجتمعات مرهون بتطور هذه الأخيرة يؤدي إلى تطور شامل، وبما أن الأدب جزء من تراث المجتمعات واللسان الناطق باسمها، فهو كذلك لابد أن يساير المجتمعات، ليعبر عن خلجات صدرها ومكنوناتها، وما كان يسيطر في القديم ويعتبر النموذج، قد لا يستطيع استيعاب تطورات العصر فأصبح مفتوحا بدلا من أن يكون ثابت في قالب جامد أضحى يستوعب أكثر من جنس في قالب واحد، وهذا ما فتحه على تداخل وامتزاج الأجناس.

وتأسيسا على ما سلف ذكره، فإن الجنس الأدبي قد يحتاج جنسا آخر، بحيث يغير كل المعالم التصنيفية القديمة، وينزاح عن المعايير التي تم التعارف عليها، فيقع التغيير لما هو ثابت، ليتحقق التحول والانتقال إلى جنس أدبي آخر، وهنا يقع ما يعرف بكسر أفق انتظار القارئ، لأن المتلقي تعود على ضوابط وعناصر مألوفة يخضع لها النص، لكن حينما ينتهك هذا الجنس المألوف يخيب أفق توقع القارئ، ليتأسس لديه أفقا جديدا، وهكذا يتغير الجنس وفقا لتغير الأفق، وفي هذا المقام يقول (**سعيد يقطين**): «**هذه الصفات قابلة للتحول كلما طرأت عوامل جديدة، تؤثر في الظاهرة وتعطى أوضاعا تتحدد بفعل الشروط المحيطة بها**».[2]

---

[1] رالف كوهن: التاريخ والنوع ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ص26.

[2] سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي ، ص181.

يتعلق انتقال جنس أدبي من حالة لأخرى بعوامل ذاتية وموضوعية وحسب التغيرات الزمكانية «**فكل الظواهر عرضة للتغير الذي ينقلها من حالة إلى أخرى مختلفة تماما، وذلك بفعل تدخل عوامل معينة تتصل بالزمن، فالصيرورة التاريخية تحيل الشيء أو الظاهرة سمات مختلفة باختلاف الزمن**»[1]. وفي هذا الصدد يقول (**فوزي الزمولي**): «**كائن مجرد يستوعب النص المفرد ويتجاوزه إلى أشباهه من النصوص**»[2]. وهذا ما قد يستعصي على التصنيف «**عندما لا تشتمل على كل خصائص الجنس الأدبي، أو عندما تشتمل على خصائص أجناسية متنوعة**».[3]

وهذا ما يجعل الجنس مفتوحا على الأجناس الأخرى، ليحقق لنا التداخل الأجناسي من خال «**ما للجنس من مرونة**».[4]

ثانيا: الجنس عند الغرب

يواجه الإنسان الحياة بما فطر عليه من قواه الجسمية، والنفسية بكل ما تتضمنه من قدرات عقلية، وعاطفية، وخيالية، وغريزية، وبما هو شعوري أو غير شعوري، وبفضل قوته السلوكية يساهم في المحافظة على وجوده الفردي، ويبلغه نيل تطلعاته.

بفضل كل هذا ساهم في ابتداع الفنون والآداب والنظم وما توصل إليه من نظريات علمية تعرف بفضلها على الكثير من أسرار الطبيعة وتطويعها لخدمة مصالحه ووقوف عند اكتشافاته واختراعاته، التي مهدت له سبل العيش في أوكارها.

لقد تفوق الإنسان بقواه النفسية، التي جبل عليها، إلى ابتداع مسالك وأساليب للتعبير عن مواقفه وتفاعله وصراعه الدائم وولد ما يعرف **بالأجناس الأدبية** المختلفة، التي ما فتئت تتغير وتتوالد مواكبة مسيرة الإنسان عبر العصور والبيئات.

تعددت الدراسات والأبحاث في دراسة الأجناس الأدبية وتنوعت الآراء في ذلك، لتخرج بما يعرف **بنظرية الأجناس الأدبية** في الفكر الأدبي، إذ كانت بدايتها الأولى عند كل من (**أفلاطون**) وتلميذه (**أرسطو**).

---

(1) سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي ، ص181.

(2) فوزي الزمرلي: شعرية الرواية العربية، كلية الآداب بمنوبة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2002م، ص137.

(3) شهيرة شبشوب معلي: شعرية الالتباس في صخب البحيرة لمحمد البساطي، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس، د ط، 2009م، ص51.

(4) الصادقي العماري: قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي، www.aljabria.net ،14-02-2018م،10:44 .

1- أفلاطون Plato: أشار (**أفلاطون**) (427-348 ق م) إلى قضية التجنيس الأدبي دون أن يحدد مفهوم واضح ودقيق لها، ويعتبر أقدم أصل متصل بالجنس الأدبي وهذا ما احتواه كتابه "**الجمهورية**". ولم يعر (**أفلاطون**) الشعر الأهمية البالغة إذ اقتصر على بعض الشعر اليوناني خاصة ما قدمه (**هوميروس**) **Homeros** وما يميز دراساته أنه لم يقم بدراسة الشعر من الزاوية الاجناسية بل نظر إليه من الزاوية الإبداعية فقام بتصنيفه إلى طبقات على أساس تصاريف لآراء فكان «**إنتاج الشعري عنده لا يخرج عن ضروب ثلاث: السرد الخالص / المحاكاة أو العرض / والمشترك**»[1] أي؛ «**الغنائي الذي يربط السرد بصوت الشاعر، الملحمي الذي يربط المحاكاة بصوت القناع، الدرامي الذي يشترك فيه النوعان السابقان على الترتيب أي قد يحدث الاختلاط والتداخل بين النوعين المذكورين**».[2]

2- أرسطو Aristotle: يعتبر (**أرسطو**) واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية حيث قسم الأدب في كتابه "**فن الشعر**" إلى ثلاثة «**تراجيديا والكوميديا والملحمة**»[3]. حيث صنف الشعر عنده على أساس المحاكاة وهذا ما ورد في كتابه الشهير الصادر عن المكتبة المصرية حيث قال فيه: «**أن الشعر الملحمي والتراجيدي وكذلك الكوميدي وفن التأليف الديثراميات*** **وغالبة ما يؤلف لصفر في الناي واللعب على الغيثار وكذلك –بوجه عام- أشكل من المحاكاة كن مع هذا فان كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاث أنحاء: 1- إما باختلاف المادة. 2- أو الموضوع. 3- أو النظرية**».[4]

وفي الحقيقة كثرت التأملات حول الأجناس الأدبية فهي قديمة قدم نظرية الأدب، وبما أن كتاب (**أرسطو**) "**فن الشعر**" قد حدد الخصائص النوعية لكل جنس، ونستأنس في هذا المقام بشهادة الناقد (**شكري عزيز الماضي**) في كتابه نظرية الأدب «**حرص أرسطو أن يبين بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة وبذلك ينفي أن يظل منفصلا عن الآخر، وقد عرف هذا فيما بعد لمذهب نقاء النوع**».[5]

---

[1] فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدى، مخبر الممارسة اللغوية في الجزائر، تيزي وزو، 2013م، ص20.

[2] كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016-2017م، ص4.

[3] أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، المكتبة الانجلو المصرية، د ط، د ت، ص55.

* **الديدرامس**: نشيد يتغنى به في أعياد باخوس اله الخمر، وقد نما وتطور حتى أصبح فنا شعريا قائما بخصائصها والنشيد في الأصل كان موضوعا لتتغنى به جماعة السكارى على هيئة كؤوس.

[4] أرسطو، المرجع نفسه، ص55.

[5] شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005م، ص82.

إذ حرص بهذا على بيان أن كل جنس أدبي يختلف عن الجنس الآخر، من حيث القيمة والماهية، ولهذا كان لابد من الانفصال عن الآخر.

اعتبر (**أرسطو**) في كتابه "**الشعرية**" كل قصة محاكاة، لفعل إنساني حقيقي، أو متخيل وهذه المادة، التي ينبغي أن تكون للشعر. وعلى هذا الأساس أقصى من الشعر كل ما لم يكن تمثيليا؛ أي محاكاة، فالمحاكاة لا تعني مجرد تمثيل، أو إعادة للحياة، أو طبيعة في الشعر، وإنما هي تعني ضربا من الخلق أو إعادة تمثيل، فعد الشعر أنواعا محددة حسب ماهيتها التأثيرية تجاوزا "تصاريف القول"، التي وقف عندها (**أفلاطون**) فصنف الشعر دروبا حسب مدار المحاكاة L'objet وصبغتها Mode d'inition وسيلتها Moyen d'inition.[1]

3- كارل فيتور (Karl Vietor): يشير (**كارل**) في أبحاثه عن قضية الأجناس، بأنها نتاجات فنية مبهمة الأصل التاريخي، إذ قال: «**ينبغي بدءا وباختصار أن نتفق على المصطلح ففي النقاش العلمي الذي يركز على العلاقات الأجناس فيما بينها، لم يكن لمنظور "جنس" نفس الاستعمال الموجب المطلوب، حتى نتمكن من أن نتقدم في هذا الميدان**»[2]. فهو هنا يرى بأن تقتصر التسمية على إحدى المجموعتين، واستنادا إلى فصل العلوم الطبيعية بين الجنس والنوع، فإذا «**سمينا الشعر الغنائي في كليته "جنسا" ينبغي أن تسمي "المرثية" و"الأنشودة" و"السونيتة" و"الأهزوجة" و"القصيدة الغنائية" أنواعا**».[3]

وعليه كان لزاما علينا أن نشير إلى أن (**كارل**) قد تبنى هذا الموقف من أطروحات (**غوته**)، الذي يعتبر هذه الأجناس الكبرى الأشكال الطبيعية للشعر المعبرة عن المواقف الجوهرية، للكائن البشري تجاه الواقع بغية ضمان السيطرة عليه، ويعتمد في ذلك على موقف (**كانط**) من الأسس الثلاثة للروح، فتسند المأساة إلى "**ملكة الرغبة**"، والملحمة إلى "**ملكة التعرف**" والشعر الغنائي إلى "**ملكة الإحساس**"، وقد تتناغم هذه الملكات وتتداخل وتتوحد في العمل الأدبي كما في الحياة.[4]

وتصل هذه الرؤية إلى حدها الأقصى، من خلال الوقوف عند أهم شخصيتين بارزتين في مسألة الأجناس الأدبية، ويمكن من خلالها الوقوف عند أولى هذه الشخصيات؛ أي مع الناقد والكاتب الفرنسي ذو الأصول البلغارية (**تزفيتان تودروف**) **Tzvetan Todorov** الذي رأى أن نظرية الأنواع الأدبية قد اندمجت في نظرية

---

[1] ينظر: فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي ، ص21.

[2] كارل فيتور، روبرت شولس وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، المغرب، ط1، 1994م، ص14.

[3] فريزة مازوني، المرجع نفسه، ص22.

[4] ينظر: عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب ، ص 20.19

أوسع، وهي نظرية الخطاب وعلم القص إذا اعتبر أوسع، من ذلك كثير فجمع بين الإنتاج اللفظي والأنشطة اللغوية حسب ما جاء به، في كتابه "**الشعرية**".

إذ عبر عنه بقوله: «**ألا نعرف النتاج اللفظي فحسب، بل كل الأنشطة الرمزية**»[1] ؛ أي أن النص الأدبي يحطم القواعد النوعية ولا يمكن أن يتقلص في مجرد معادلة وهذا لا يمكن وضعه في فصيلة نوعية محددة.

لم يكتف (**تودروف**) بتحديث إطار الجنس الأدبي، بل تجاوز ذلك، إلى الحديث عن التطور الذي شهده هذا النوع من الدراسة إذ قسم تصور هذا على مرحلتين مختلفتين من زاويتين متباعدتين وكأنما نلمح رؤية دراستين اثنتين لا دارس نفسه.

أ– المرحلة الأولى: أثار هنا قصة نهائية الأجناس الأدبية وعدم نهايتها، وخلص من خلال عملية التحليل أن الأجناس تنقسم إلى تاريخية (تتحقق من خلال النصوص المنتجة وترتبط بالسيرورة التاريخية)، ونظرية تتمثل في المنظرين الذين اهتموا بها وفي مقدمتهم اليونان.

ب– المرحلة الثانية: وفيها أعطى تعريف جديد للأجناس، على أنها تصنيفات للنصوص وقد حصر هذا التعريف وفقا لزاويتين مختلفتين:

– زاوية الملاحظة التجريبية Observation empiri que.

– زاوية التحليل المجرد L'analyse abstraits.[2]

وقوفا عندما خلص إليه (**تودروف**)، من خلال رؤيته الأجناس الأدبية يمكننا القول بأن الجنس الأدبي يشكل في جنس ما، ترد لبعض الخصائص الخطابية أي؛ أن النصوص الفردية ما هي إلا نتاج عن أسس، أو معيار قبلي قد أنتجه المجتمع حسب متطلبات العصر.

إن اشتغال الشعرية الغربية على الأجناس الأدبية. ما هو إلا نتاج عن ذلك الاختلاط وتعقد النظرية، فنظرية الأجناس قديمة لديهم قدم نظرية الأدب ذاته، وهذا ما جعل (**تودروف**) يحاول فك شفرات هذا الاختلاط نظرا لثقلها التاريخي، حيث وضع مقارنين مختلفين على امتداد التاريخ تنظر إلى الأجناس الأدبية.

الأولى استقرائية: أنها تسجيل وجود الأجناس انطلاقا من ملاحظة مرحلة معينة.

الثانية استنباطية: أنها تسلم بوجود الأجناس انطلاقا من نظرية في الخطاب الأدبي، على رغم من كون الأولى تتداخل وتأخذ عن الثانية إلا أن لكل منهما منهج وتقنيات ومفاهيم خاصة بها.

---

[1] تزفيتان تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري مبحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للشعر، المغرب، ط1، 1990م، ص88.

[2] فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي ، ص25.

5-(**جيرار جنيت**) قد دعا إلى دمج كل المحاولات السابقة، من أجل إعطاء مفهوم جديد وشامل يتجاوز النوع بذاته والبحث في الجامع المشترك للنصوص، وهذا ما أشار إليه في كتابه "**مدخل إلى جامع النص**" سنة 1979، و"**أطراس**" سنة 1982.

وقد انتهى في دعوته إلى ما يسمى جامع النص «**لدمج كل المحاولات السابقة من أجل صوغ مفهوم يتجاوز النوع بذاته للبحث في الجامع المشترك للنصوص**»[1] ؛ أي الخروج من قوقعة الانغلاق والتطرف إلى الفضاء الرحب، الذي يضم أكبر قدر من النصوص، من خلال ما تقدم نتوصل إلى نتيجة هامة وهي خلاصة ما توصل إليه (**جينت**)، من خلال البحث في مسألة النص الجامع، إلى أن النصوص الأدبية تتولد وتحيا على الدوام في ارتباط دائم مع الأجناس الأساسية. وانطلاقا من هذا اقترح تقسيمات للأدب وفق الأنواع، بعضها شرعية أدبية مثل: **الرواية، المسرحية، والقصيدة،** وأنواع ذات شرعية غير أدبية كالدراسية **والتاريخ، والخطابة، والسيرة الذاتية ...الخ.**[2]

فالمزج بين الأجناس الأدبية، أو «**ما يسمى بتداخل الفنون الأدبية أصبح هو الموضة الأدبية التي نراها اليوم والتي بدأ يباركها النقاد لا لأنها كشف جديد إنما لأنها إضافة للمتن الأدبي**»[3]. وعليه أصبح هذا التداخل عبارة عن ألوان تزيد من الجدران بهاء وحسنا.

ثالثا: الجنس الأدبي عند العرب

عرف العرب بإبداعهم في مجال الشعر، أكثر منه في مجال النثر ويعرفون أن الفرق بين الإبداعيين الوزن دون أن يزيد هذا تحقيقا وتدقيقا وموضوعية، ليصبر علما بقواعد ومفاهيم ومصطلحات، إلى أن جاء قدامه (**بن جعفر**) (ت 370) ليقوم بأول محاولة لدراسة الأجناس الأدبية قد يكون أول ناقد عربي يأتي على مصطلح الجنس وهذا يظهر في قوله: «**إني قد أثبت على ما ظننت أنه نعت للشعر وعددت أجناس ذلك وفصلت أنواعه**»[4] يتحدث عن مفهوم الشعر، من خلال النعت ثم عن الجنس وبعدها عن الأنواع، التي تفرعت عن الجنس ونجده في

---

[1] كريمة غتيري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج ، ص10.

[2] فتيحة عبد الله: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، علامات في النقد، ص368.

[3] محمد صالح خرفي: بين ضفتين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د ط، 2005م، ص31.

[4] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: أحمد الخوفي وبدوي طبانة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص98.

موضع آخر يعرف الشعر **"قول دال على أصل الكلام الذي هو بمتزنة الجنس للشعر"**.[1]

نلتمس من خلال هذا القول، أنه يؤكد على أن الكلام جنس الشعر، وبهذا يكون الشعر جنس الكلام.

ثم يستعرض الناقد أنواع الجنس الشعري في موضع آخر، والذي تدور عليه كل الأغراض فيقول: «**وأن نجعل في الأعلام من أغراض الشعراء وما هم عليه أشد روما وهو المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه**».[2]

وفي موقف آخر نجد (**ابن رشيق المسيلي**) الذي أبدى رأيه في هذه القضية في كتابه **"العمدة في محاسن الشعر وآدابه"** الذي يفتتحه بحديثه عن الكلام فيراه اثنين لا ثالث لهما. وكلام العرب نوعان: **منظوم ومنثور**.

هنا من المؤكد أنه يتحدث عن قضية الكلام الفني وليس الكلام العادي، وفي هذا الصدد يقول: «**وكان كلام العرب منثورا فحتاجه العرب إلى التغني بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيامها الصالحة وأوطانها النازحة وفرسانها الأمجاد وسمائحها الأجواد فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لم وزنه سموه شعرا لأنهم شعرو به أي فطنوا**»[3]. أن من يتدبر في هذا الكلام يعتقد لوهلة أن تم عن وعي ودراية وليس قبل هكذا.

فكرة الأجناس شغلت الجاحظ بدوره، حيث قسم كلام العرب درجات قائلا: «**ولابد من أن نذكر فيه أقسام تأليف جميع الكلام وكيف خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور، وهو منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسباح، وكيف صار نظمه من أعظم البرهان، وتأليفه من أكبر الحجج**»[4]. يفرق هنا الجاحظ بين الكلام العادي عند عامة الناس، وما فوق العادي كلام الشعراء، والخطباء، والكهان، وكلام أرقى، كلام سيد الخلق رسول الله صلى الله عليه وسلم، أما الكلام الذي لا يقارن به هو القران الكريم.

وتجدر بنا الإشارة إلى أن الجاحظ قدر؛ أي صعوبة في اجتماع الشعر والنثر في لسان واحد، رادا تلك الصعوبة إلى طبيعة كل مبدع وإبداعه، إلا أنه لم ينكر أن يكون الشاعر خطيبا، أو الخطيب شاعرا، وهذا يحيلنا

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر ، ص108.

[2] المرجع نفسه، ص138.

[3] ابن رشيق المسيلي: العمدة في محاسن الشهر ونقده،ج1، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط1، 2000م، ص33.

[4] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتبين،ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، د ت، ص383.

على فكرة استقلالية الأجناس فيقول: «**اللسان البليغ والشعر الجيد لا يكادان يجتمعان في واحد وأعسر من ذلك أن تجتمع بلاغة الشعر وبلاغة القلم**».[1]

وهو يجد استحالة ذلك للعامل النفسي، وكذا طبيعة الزاد الثقافي حيث يقول ساردا أضاف الخطباء والبلغاء والشعراء فمنهم من «**يكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ولا يكون له طبع في قرض بيت من الشعر**».[2]

وكما يقال لكل قاعدة استثناء، يمكن أن يجتمع الشعر والنثر، وغير ذلك في شخص واحد، كما هو الحال مع (**أبي الأسود الدؤلي**) الذي قال عنه (**الجاحظ**): «**كان خطيبا عالما وكان قد جمع شدة العقل وصواب الرؤية وجودة اللسان وقول الشعر والطرف**».[3]

كما يعتبر (**ابن وهب الكاتب**) من الدارسين الأوائل الذين سارعوا في التنظير والتقعيد، حيث يؤكد (**ابن وهب**) على أن التجنيس عند العرب يدور حول اثنين: **الشعر والنثر** حيث يظهر هذا جليا في كتابه "**البرهان في الوضوح والبيان**": «**واعلم أن سائر العبارات في كلام العرب إما أن يكون منظوما وإما أن يكون منثورا، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام**»[4] ثم يقسم بعد ذلك الشعر إلى أنواع هي: **القصيد، الرجز، المسمط، المزدوج**. وهذه الأنواع تتفرع إلى فنون، «**تجمعها في الأصل أصناف أربعة هي: المديح، والهيجاء والحكمة، واللهو ثم يتفرع من كل صنف من ذلك فنون**»[5]. ثم يستطرد الكاتب فيفصل في قول: «**فيكون من المديح: المواني والافتخار والشكر واللطف في المسألة وغير ذلك مما أشبه وقارب معناه. ويكون من الهجاء: الذم والعتب، والاستبطاء والتأنيب وأشبه ذلك وجانسه، ويكون من الحكمة: الأمثال، التزهيد والمواعظ وما شاكل ذلك وكان من نوعه ويكون من اللهو: الغزل الطرب وصفة الخمر وما أشبه ذلك وقاربه**»[6]. فكسر هذا الأفق يحيل القارئ إلى الخروج عن المعهود.

أما بالنسبة للفنون المأثورة عنه فهي: **الخطابة، الحديث، الاحتجاج، الترسل، الوصايا والتوقيعات**.

---

[1] أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتبين ، ص40.

[2] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص41.

[4] ابن وهب الكاتب: البرهان في وضوح البيان، تحقيق وتقديم: حنفي محمد شرف، مكتبة الشباب، 1969م، ص127.

[5] المرجع نفسه، ص129.

[6] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

كما ظهر في إشبيليا كتاب بعنوان "**أحكام صنعة الكلام**" لصاحبه (**أبو القاسم الكلاعي**)، تعرض فيه إلى نظرية الأجناس بطريقة متفردة، لم يكن فيها ناقلا عمن سبقوا فهو يعتقد أن **النثر** هو جنس الكلام بينما **النظم** متفرع عنه، في هذا المقام يقول: «**وإنما خصص المنثور لأنه الأصل الذي أمن العلماء ذهاب اسمه فأعقلوه وضمن الفصحاء بقاء اسمه فأهملوه ولم يحكموا قوانينه ولا حصروا أفانينه وأما النظم ففرع تولد منه ونور تطلع عنه**»[1].

وفي موضع آخر يذكر الجنسين الأدبيين، لكن تحت مصطلحي **الشعر والكتابة** فيقول: «**ومن معالم الشعر ما فيه من الوزن لأن الوزن داع لترنم والترنم من الغناء (...) وأما الكتابة فهي بعيدة عن كل هذا مما يدعوا إلى المهجور أو يتثبت بالمحجور**»[2]. كما نجده في موقع آخر يجعل **الأسجاع** جنسا ثالثا فيستطرد ويقول: «**وتأملت أيضا الأسجاع فوجدتها على ضروب وأنواع**»[3]. ويقول كذلك: «**والذي عندي في هذا الشأن أن النثر والنظم أخوان فكما لا يقدح في النظم تكلف الوزن والقافية، كذلك لا يقدح في النثر تكلف السجع**».[4]

يتضح جليا من خلال ما سلف أن ما عرفه العرب القدامى من تقييم للأدب إنما هو ضربين: شعر ونثر، ولهذين الجنسين أغراض حدودها، مثل المدح، الرثاء، الغزل، الفخر، الهجاء وهي أغراض شعرية. والخطابة والمقامة والرسالة فهي فنون نثرية إلى أن ظهرت أنواع أخرى في العصر الحديث.

ومن العرب النقاد المحدثين الذين اهتموا بقضية الأجناس الأدبية نذكر على سبيل المثال لا الحصر (**رشيد يحياوي**)، الذي أورد في كتابه "**مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية**" مجموعة من الكلمات المرادفة للجنس حيث يقول: «**النمط هو النموذج والمثال الذي يقترن مجموعة من السمات الأسلوبية، والنوع هو المتصرف بطريقة أو بأخرى في تلك السيمات، أما النص فهو المنجر أو المظهر الملموس للنمط والنوع. وفي النقد العربي يمكن أن تتكلم عن أنماط: الشعر، الخطابة، الرسالة، السرد باعتبار أهميتها فيه**».[5]

---

[1] أبي القاسم الكلاعي: أحكام صنعة الكلام، تحقيق، محمد رضوان الداية، عالم الكتب، د ب، ط2، 1985م، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص10.

[3] المرجع نفسه، ص19.

[4] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[5] ينظر: رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص8.

يوافق (**رشيد يحياوي**) (**عبد الفتاح كيليطو**) في اعتبار أن الجنس الأدبي شأنه شأن «**العلامة اللغوية عند دوسوسير لا تظهر إلا إذا تعارضت مع خصائص أجناس أخرى**».[1]

ربط (**كيليطو**) بين النوع وافق الانتظار عند (**ياوس**) حيث قال: «**إن كل نوع أدبي يفتح أفق الانتظار الخاص به**».[2] من نوع لآخر، وهذا دليل على تفاعل الأنواع وتلاقحها وترحالها.

تعد تجربة (**سعيد يقطين**) النقدية ذات أثر بالغ في النقد العربي المعاصر، حيث ميز بين الجنس والنوع مستعينا بما أدلى به القدامى بعد الاختلاط الذي وقع فيه المحدثون.

يرى (**يقطين**) أن هناك ثلاثة أجناس تستوعب كلام العرب وهي الشعر الحديث، والخبر. فيقول في هذا الصدد: «**نخلص من هذا الطرح أننا بانطلاقنا من صيغتي الكلام (القول والخبر)، وبالنظر إلى الأداة (شعر– نثر)، وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم – الراوي)، نميز بين ثلاثة أجناس هي: الشعر والحديث والخبر.هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كل كلام العرب، وتبعا لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان، ولا يكاد يخلو أي كلام من اندراجه ضمن إحداها**»[3]. يبدو لنا أن (**سعيد يقطين**) يصنف الأجناس انطلاقا من وصف النصوص على مستوياتها المختلفة.

نخلص في النهاية أنه مهما اعترى مفهوم الأجناس من تداخل وتشابك، وتوافق تارة واختلاف تارة أخرى، تبقى في نهاية المطاف عمل، لتصنيف الإبداعات الأدبية، التي لا تكاد تخلو من التفاعلات والتداخلات فيما بينها، فلكل عصر متطلباته وحاجياته التي تتماشى والعصر، حيث يملك كل نص شفرة خاصة به تحيل المتلقي على الخانة الأجناسية التي ينتمي إليها.

---

(1) محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب منوبة ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ص41.

(2) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة ، ص25.

(3) سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي ، ص193.

المبحث الثاني: الرواية والتداخل الأجناسي

أولا: ماهية الرواية

يقابل مصطلح (ROMAN) الفرنسي مصطلح الرواية في اللغة العربية، وهي تسمية كانت تميز –أول ما ظهرت– اللهجات الهجينة المنحطة المتفرعة عن اللاتينية، التي كانت لغة المؤسستين الدينية والحاكمة، فالروماتية* هي لهجة العلوم والتخاطب، تبلورت في بداية القرن الثاني عشر في جنوب أوربا، وهي لغة يقرؤها على الناس رجل مثقف، لأن القراءة لم تكن متيسرة في ذلك الوقت، ولكن الرواية لم تبقى على هذا الحال بل استقل المؤلف بخياله ليخلق نموذجا خالصا، قد يحتوي حقائق عالمية مادية في سرح خياله.

إن البحث لا يزال قائما حول أصل الرواية وتعدد معانيها، ولنا أن نقف عندما جاء به هوري (HUET) إذ يعرفها على أساس كونها «**قصص مصطنعة تروي غراميات مكتوبة نثرا وبفنية لأجل تسلية القراء ومتعتهم**»[1]، وبهذا تعد الرواية فن لتسلية القراء.

1– الدلالة اللغوية.

تعددت معاني الجدر الثلاثي (**ر، و، ى**) لمصطلح الرواية، في المعاجم اللغوية على اختلاف مصادرها سواء كانت عربية، أم أجنبية، إذ نجد لها حضورا بارزا في المعاجم، وأنه وبرغم الاختلاف في الأمثلة التي أسندت لها. إلا أنها تقف عند معنى مشترك كون الرواية "**ماء**"، ومن أجل الاستدلال على صحة ما جاء به الوعي اللغوي العربي القديم، لابد أن نقف عند حدود بعض المعاجم اللغوية.

جاء في "**لسان العرب**" (**لابن منظور**) الرواية «**مصدر (ر، و، ى) فهو (راو) في الشعر والحديث من قوم رواة، ويقال: روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه من كثرة الرواية منه**».[2]

أما "**محيط المحيط**" (**لبطرس البستاني**) جاء فيه: «**مصدر (ر، و، ى) في معجمه إلى الساقية والماء، روى الحاضرين: أسقى لهم الماء، ويروي القوم والأرض**»[3] فالرواية من الروي والسقاية.

---

* الرومانية أو الرومانثية هي اللهجة المنبثقة عن اللاتينية والتي انتشرت بسبب التهجين الحاصل بين الرومان والأمم التي احتلوها جنوب أوروبا، يفرق الفرنسيون بين مصطلح (roman) الحال على ما هو لاتيني الأصل و(roman) للدلالة على ما هو هجين وتشمل هذه التسمية سبع لهجات هي: الفرنسية القديمة، الاوكسيطانية الرومانثية (في اسبانيا)، الايطالية، الرومانية (نسبة إلى رومانيا)، الكتالانية والبرتغالية.

[1] Divers: litteratures et langages (le roman, le récit non romanesque, le cinema) Fernand Nathaned, Paris, 1975, p7.

[2] أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور: لسان العرب،مجلد14، دار صادر، بيروت، د ط، 1886م، ص348، مادة (روى).

[3] بطرس البستاني: محيط المحيط، تحقيق: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2009م، ص207، مادة (روى).

ولم يختلف عما سبق ما جاء في قاموس "**المحيط**" (**للفيروز أبادي**) حيث نجد «**روى من الماء واللبن، والرواية مزادة فيها الماء، والراوي من يقوم على الخبر. والرواية في الشريعة الإسلامية جمع رواة وهي نقل الحديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم**».[1]

وبناء على ما سبق من التعريفات المختلفة، التي جاءت بها المعاجم اللغوية العربية عن الرواية إلا أنها تكاد تجزم على المعنى الذي أسلفنا الإشارة إليه سابقا –الماء– إذ نؤكد ذلك من خلال التداخل الذي لا شك فيه كان يحدث بين المزادة التي تحمل الماء، وهي لديهم الرواية والبعير، أو البغل، أو الحمار، الذي ينقل الماء وهو أيضا الرواية والسقاء الذي يروي ويشبع عطشهم فهو الرواية، ثم المتحدث البارع الذي يكثر من الأخبار حفظا ونقلا فهو الرواية ... سواء في رواية الشعر، أو القصص، أو أيام العرب، أو رواية الحديث هكذا دواليك.

2– الدلالة الاصطلاحية:

تعددت تعاريف الرواية وتجاوزت ذلك التعدد إلى الاختلاف، وهذا ما جعل الإمساك وضبط تعريف دقيق بالأمر الصعب، نظرا لتعدد المعاني التي اتخذتها مصطلح الرواية عبر التاريخ. وأقل ما يمكن أن يقال أنها رواية تأخذ في كل عصر صورة لها، مغايرة تماما عن صورة العصر الذي سبقها.

إذ نجد من التعريفات التي وردت حول تعريف الرواية، نذكر ما جاء به (**مجدي وهبة**) «**تعد الرواية سردا نثريا خياليا طويلا عادة، تجتمع فيه عدة عناصر هي: الحدث، التحليل نفسي، تصوير المجتمع، تصوير العالم الخارجي، الأفكار العنصر الشاعري**»[2]. وبهذا تكون الرواية من أرقى الفنون النثرية في مرونتها وزئبقيتها وطواعيتها كما أوردها (**باختين**) «**جنس أدبي يكتمل ومليء بإمكانيات التطور والتحول يواجه أجناسا أخرى سابقة عليه أصابها التكلس وانغلقت على ذاتها وفقدت إمكانية الصعود من جديد**».[3]

وهي بهذا تحيل على حقيقة لا فرار من شباكها، والتي تمثلها براعة الروائي وسعة اطلاعه والقدرة على النهل من كل مصب واستثمارها في كتاباته الروائية، فقد ساهم هذا الاتصال بالأنواع الأدبية إلى ميلاد أنماط جديدة، والتي تتمثل في: **رواية السيرة الذاتية، رواية الخيال العلمي، رواية القصيدة**. كل هذا التنوع يحيل على أمر واحد لا ثاني له. هو الاتساع الرحب لفضاء الرواية، فهي بهذا تعلن اتساع مجال دراستها والخروج من دائرة

---

[1] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، 2005م، ص1161، مادة (روى).

[2] ينظر: مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ص183.

[3] فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي الربي، بيروت، ط1، 1999م، ص42.

الانغلاق، بل تعالقت وتعانقت مع علم الاجتماع واقتبست من علم النفس والتاريخ، والأساطير، وبالتراث الشعبي بصفة عامة، وتأثر بالشعر ليتوشح بوشاحه.[1]

إن الرواية جاءت بوصفها شكلا تلفيقيا، كما يقول عنها (**إخنباوم**)، أو مستنقعا ترويه مئات القنوات كما يقول عنها (**فورستر**)، وكان ذلك استجابة لفكر الطبقة البرجوازية الذي تخلى عن المثاليات المحلقة وهنا تأخذ الرواية معناها الفلسفي التاريخي، ضمن التأويلات التي قدمها (**جورج لوكاتش**): «**هي الشكل المطابق للتجزئة والتشظي وعواقب الاستيلاب داخل المجتمع البرجوازي، من أجل تشيد كلية جزئية، إذ جاز التعبير، تسعف البطل الروائي الإشكالي على أن يتعرف على ذاته** (...) **لكن موضوع الرواية غير التام باستمرار**».[2]

وكخلاصة لما سقناه من مفاهيم للرواية من قبل نقاد الغرب والعرب حول فن الرواية، على أنها فن نثري تقوم على بناء سردي لغوي يسرد بعض الوقائع الخيالية بالدرجة الأولى. ويعتبر هذا النوع من السرد أهم الأجناس الأدبية تقول (**صبيحة أحمد علقم**): «**فالرواية لاسيما في زماننا الراهن لا هي الأكثر أهمية بين الأجناس الرئيسية، والأجناس الأدبية الفرعية التي لم يكن لها ما يعبر عنها قبل ظهور الرواية**».[3]

إن الرواية لا يمكن أن تستحق اسمها إذا لم تكن «**خليطا من الحكي والنشيد وأشكال أخرى**»[4]، حسب ما نادت به الرومانسية، التي دعت إلى التنوع واتخذت مبدأ اللامنتهى ليس في فكرة التنظير لرواية وحسب، بل تجاوز ذلك إلى تكوين الإنسان، لذلك دعوا إلى الشكل الذي يظم نسيجا متكاملا من الفسيفساء الجذابة، حيث اعتبر العنصر الأساس في تنظير الرواية هو اعتبارها جنسا أدبيا قائما على تعدد الأجناس التعبيرية وتجاوز العناصر الروائية مع الفكر الخالص.

ثانيا: نظريات الرواية في الرواية الغربية

من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، والتي تعد من أهم الأجناس التي استوعبت مختلف الخطابات، واللغات والأساليب المختلفة والأنواع، والأجناس الأدبية، والفنية الصغرى، والكبرى حيث صارت الرواية جنسا مفتوحا حاضنا لجملة من الأجناس الأدبية، لكي تنمو هذه

---

(1) ينظر: فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي الربي ، ص81.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مكتبة منتديات العرب، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م، ص7.

(3) صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية نموذجا، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006م، ص90.

(4) ميخائيل باختين، المرجع نفسه، ص8.

الأنواع نحو الكمال تضمحل حتى تموت، أو تتحول كي تحي ثانية، وهو الفهم الذي تأسست عليه فيما بعد نظرية الأجناس الأدبية، التي تلتفت إلى حقيقة الجنس ومدى التداخل الحاصل بين الأجناس ودرجات الاستفادة وهذا ما حدث خاصة لجنس الرواية، الذي سعى إلى استثمار الأجناس الأدبية المختلفة، ولهذا وضعت العديد من المقاربات النقدية والفلسفية لتصور نشأة الرواية.

قبل الحديث عن هذه الزوايا، والتي لابد أن نقف أولا وقبل كل شيء على ما جاء به (**هيجل**) صاحب المقاربة الاجتماعية في حديثه عن الرواية «**هو البحث في الخصائص النوعية للشكل الروائي في علاقته بالشكل الملحمي البائد وبالمجتمع البرجوازي الحديث. ولذلك نراه يعود إلى التاريخ عندما يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، ثم يعود إلى علم الجمال في مقابلته بين السمات الفنية للرواية والبناء الشكلي في الملحمة. سرعان ما تنتهي هذه الخطة بهيجل إلى إقامة تعارض بين الشعر والنثر في إعلانه لفرضيته الشهيرة حول شعرية القلب إلى تطبع الملحمة ونثرية العلاقات الانسانية التي تعبر عنها الرواية**».[1]

1- جورج لوكاتش "György Lukács ":

انطلق (**جورج لوكاتش**) من تصورات أستاذه (**هيجل**)، لكن ليس من منطلق مثالي حيث اعتمد في تصوراته على ماديته الجدلية الماركسية في فهم المجتمع الرأس مالي، وتفسير تناقضاته الكمية والكيفية وألح على غرار (**هيجل**) على القرابة الموجودة بين الرواية والملحمة البورجوازية تراجيدية يتصارع فيها البطل مع الواقع.

وقد أعزى (**لوكاتش**) ولادة الرواية الحديثة بالنظر إلى مضامينها إلى «**الصراع الإيديولوجية البرجوازية الصاعدة ضد الإقطاعية المتدهورة ولكن المعارضة التي كانت قائمة إزاء عالم العصر الوسيط أي المعارضة التي تكاد تملأ الروايات الكبرى الأولى لم تمنع الرواية التي كانت في طور الولادة من تلقي كل موروث الثقافة الإقطاعية وفي ميدان السرد القصصي**»[2]. هكذا كانت الرواية وتشكلها.

ومن ثمة فإن الملاحظة الشاخصة الواعية تكشف لنا أن نظرة (**لوكاتش**) المعبرة عن رؤيته الجديدة جاءت تحت عنوان "**نظرية الرواية**"، على أساس أن الرواية ملحمة برجوازية متأثرا بالرواية الماركسية للتاريخ والوعي الطبقي، لكن الركيزة الأساسية التي عمد عليها في مثل هذه الدراسة أو الرؤية، كانت من خلال فلسفة التاريخ السائدة لدى الرومانسيين الألمان، وقد سعى (**لوكاتش**) إلى الوقوف عند الفرق الجوهري بين الملحمة والرواية «**لا**

---

[1] حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي (فضاء الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م، ص5.

[2] جورج لوكاتش: الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص45.

يتمثل في وجود الداخلية التي يمارس الكاتب وإنما يتمثل في المعطيات التاريخية الفلسفية المتحكمة في الأشياء».[1]

لم يتوقف الفكر اللوكاشي عند مسألة الفروقات، التي حددت بين الملحمة والرواية، بل جاوزها إلى مسألة فهم قضية الأجناس الأدبية، ويعود هذا الفهم بالدرجة الأولى قائم على فكرة الفرق بينهما: فالملحمة تتصل بواقع على مختلف العناصر والمكونات أي، أنها كلية في محتواها ومعناها. أما الرواية فهي بصدد التكون والسيرورة، والتي تحيل على فكرة التطور، والتي استقاها من كبار معبري الرومانسية الألمانية (**أوغيست شليقل**) واستنتاج جدية الرواية من أستاذه (**هيجل**).

إن هذا المنحى الذي عمد فيه (**لوكاتش**) إلى جدية الرواية متأثرا بأستاذه (**هيجل**) ساهم في وضع ثلاثة تصنيفات للرواية حسب وعي البطل بالعالم الخارجي:

أ- الرواية المثالية المجردة (لتجريدية): بطلها مثالي ساذج، حيث يبدو فيها الواقع أكبر من الذات، (**سرفانت**) في رواية "**دونكيشوت**".

ب- الرواية السيكولوجية أو رومانسية الأوهام: بطلها رومانسي ينطوي على ذاته ويتجاوز الواقع المتردي، فالذات تبدو أكبر من الواقع على مستوى المعرفة، والمعايشة ويمثلها (**فلويسير**) في رواية "**التربية العاطفية**".

ج- الرواية التعليمية أو الرواية التربوية: بطلها متصالح مع الواقع، ومتكلف مع الموضوع، ومتكيف معه وفيها يتساوى الذات مع الواقع ويمثلها (**جوته**) في روايته "**سنوات تعلم**" (**فيهام مايسشر**).

2- مقاربة باختين (المقارنة الجمالية):

سعى (**ميخائيل باختين**) **Mikhail bakhtin** إلى إعطاء جملة من التعاريف لمصطلح الرواية من خلال إجراءه لدراسة عام 1941م تحت عنوان "**الملحمة والرواية**"، والتي قال فيها عن الرواية: «**هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة وما يزال مكتمل**»[2]. ويضيف «**الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صسرورة فإنها تعكس بعمق وجوهرية وحساسية أكثر وبسرعة أكبر،تطور الواقع نفسه فوحدة الذي يتطور ويستطيع تطورا**»[3]. أما (**ميخائيل باختين**) الخطاب الروائي.

---

[1] أنيسة أحمد الحاج: الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي (دراسة في نقد النقد)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2015-2016م، ص13.

[2] ينظر: جميل حمداوي: نظريات الرواية، 18:55، 2018م/15/03، www.abjjad.com

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ، ص16.

ومن الجلي أن المقطع الذي أوردناه عن الرواية على لسان (**باختين**) أنها تحيل على حقيقة بديهية؛ مفادها أن الرواية حسبه لا تقف عند حدود الجنس إنما تنادي بكسر الحدود، والانفتاح، والتفاعل بين النصوص والأنواع الأدبية المختلفة، وهذا ما سعى إليه (**باختين**) في مقارنته للرواية.

ومن جهة أخرى فإننا لا نستطيع أن نمر دون أن نشير إلى أن (**باختين**) قد بحث في أصول الرواية؛ فتوصل إلى أن «**الرواية في عالم متعدد لسانيا لهذا كان أسلوب الرواية هو تجميع للأساليب لغة الرواية هي نظام من اللغات** (...) **فالرواية هي التنوع الاجتماعي للغات**»[1].

فالرواية تمثل الجسد الذي تتحاور فيه جملة من النصوص المتنوعة، لأنه نص يجمع العديد من الخطابات المتجاورة باستمرار.

ولم يكتف عند هذا الحد بل ذهب من خلال كتابه "**الجمالية ونظرية الرواية**" إلى تحليل أهم مميزات الرواية، من خلال أعمال (**دوستوفكسي**) الروائية، وتوصل إلى أن الرواية متميزة عن سائر الأجناس لكونها قابلة للتطور والتغير المستمر، مواكبة بذلك متغيرات الواقع، ومساندة لبقية الأجناس الأدبية الرائدة[2]. إذ يعبر عن ذلك (**فيصل الدراج**) في كتابه "**نظرية الرواية والرواية العربية**" بقوله: «**جنس أدبي يكتمل، ومليء بإمكانيات التطور والتحول يواجه أجناس أخرى سابقة عليه أصابها التكلس وانغلقت على ذاتها وفقدت إمكانية الصعود من جديد**»[3]. حيث ألغت الرواية الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وأعلنت الانفتاح لخطابها الرحب، وتوسيع دائرة المعرفة فيها لتعلن التعارف مع الأنواع سواء كانت داخل الأدب أو خارجه.

إذ أفصحت الرواية عن الرغبة في تحول السلطة النمطية للجنس الروائي، إلى فسيفساء أسلوبية تبحث عن نموذجها الخالص، والمتجدد من خلال التداخل بين النصوص مشبها ذلك بحالة المهرجان أو الكرنفال، الذي يختلط فيه كل شيء حد تعبير (**باختين**)، إذ تتعالق مع علم الاجتماع والالتباس من علم النفس، التاريخ والأساطير وبالشعر.

3- مقاربة جوليا كريستيفا Julia Kristeva (المقاربة العلامية).

استمدت (**جوليا**) مقاربتها العلامية في كتابها "**النص الروائي**" من مشارب عدة متأثرة بـ (**باختين**) وبعض المقولات الماركسية وعلم النفس التحليلي خاصة ما عرف بعلم العلامات، وكان هذا المرجع الأول في تغيير

---

(1) ميخائيل باختين : الخطاب الروائي ، ص88.

(2) الطيب بوعزة: في ماهية الرواية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص 13.12

(3) فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية ، ص72.

النظرة للرواية، حيث ساهمت في تغيير مسارها المعهود والانتقال من الطابع الاجتماعي إلى الفرديانية الخالصة، مع اقتباس شخصيات تسقط الذات الفردية على الواقع الاجتماعي، أو كما عبرت عنه (**جوليا**): «**أخص ما يميز النص الروائي هو الانتقال من الرمز (Symbole) إلى العلامة (Signe) أي الانتقال من ما هو ثابت وجماعي خالص إلى ما هو متبدل وفردي وخاص**»[1]. فاعتبر الرواية عبارة عن مناسبة وفضاء مفتوح لتأدية إيديولوجية متباينة لعرض تقنيات مختلفة، ومتفاوتة في قيمتها الفنية والجمالية المختلفة تسعى من خلالها (**جوليا**) إلى صوغ نظرية في المقاربة الروائية معتمدة على منهج المقاربة التحويلية.

هنا تقف (**جوليا**) عند ما جاء به (**باختين**) من التعدد والسيرورة في مجال الرواية حيث جعلت الرواية أو الخطاب الأدبي في داخل الله «**أي داخل حيز اجتماعي تاريخي قابل للتغيير والتحول وبهذا اتسمت الروية بالتطور والتحول والتي عبر عنها باختين على أنها الجنس الأدبي الوحيد الذي هو في صيرورة وما يزال غير مكتمل**».[2]

ثالثا: نظريات الرواية في المنظور العربي

إن الحديث عن التنظير أو التأصيل في الأدب يحيلنا، على ما قدمه (**شارلز داروين**) عام 1959م حول الكشف عن أصل الإنسان من خلال كتابه "**أصل الأنواع**"، والذي توصل فيه إلى حقيقة صلة الإنسان بالقرد. فجاء بعده أصل المعتقدات الدينية والسلطات السياسية واللغات الإنسانية، والبحث في أصل كل شيء.

وإذا ما أراد الباحث هنا البحث وتقصي أصول الرواية العربية، فما علينا سوى أن نصرح بأن الرواية ذات أصول غربية انتقلت إلى الوطن العربي عن طريق الاحتكاك إبان الحروب، والاحتلال الذي شنه الغربيون على البلاد العربية، هذا ما كان سائد سابقا، لكن الرؤية اختلفت وسطع التراث السردي العربي الذي طاله الركود منذ زمن ماض، إذ اكتسح الوشاح وأزاح كل ما يعرقل مساره ليتوهج نوره واثبات هويته.

من هنا انطلق الباحثون العرب في التأصيل للرواية العربية باحثين بذلك عن أصالتهم وهويتهم، ونفض الغبار عن تراثهم السردي، الذي أراقه الشك وجافاه اليقين، ومن بين المحاولات التي قدمت حول نشأة الرواية العربية ما قام به (**جميل حمداوي**)، من خلال استخلاصه لعدة توجيهات والتي قسمها على النحو الآتي:

---

[1] فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي ، ص33.

[2] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص16.

1- التوجه التأصيلي:

ذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى كون الرواية العربية مرتبطة بأصولها التراثية، ومن أشهر المنادين بهذا التوجه **(فاروق خورشيد)** في كتابه **"في الراية العربية"**، الذي يرى بأن «**الإنتاج الروائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المنهل حقا أن يكون هذا الفن وليد عشرات من السنين فحسب، كما تجعل من المتعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث من أدبنا العربي لا جذور له نقلناه مع ما نقلناه من صور الحضارة الغربية، وقلدناه محاكين ما تناقلناه، ثم بدأنا ننتج بعد هذا ألوانا منفردة من هذا الفن الجديد على أدبنا**».[1]

نود أن نقول في هذا السياق أن فن الرواية، ليس بالغريب على تراثنا السردي لكون الرواية التقليدية حافلة بتأثير المقامات، والرحلات، والرسائل، وحكايات ألف ليلة وليلة المعربة، فهي رواية عربية أصيلة نابعة من بيئتها التراثية كتابة وسردا وتخيلا، معايشا ومتعايشا مع العوامل الذاتية والموضوعية للمجتمع العربي.

2- التوجه التغريبي:

لا طالما سيطرت الثقافة والفكر الغربي بجميع أقطابه وميادينه على الفكر العربي، فشمل جل ميادين الحياة من فكر وعلم، وأدب، وهذا الأخير الذي يستقطب أجناسا وأنواعا مختلفة، والتي راقها النموذج الغربي، هنا نجد أنفسنا أمام أسئلة تطرح نفسها وبإلحاح: هل كانت الرواية العربية نتاجا لتطور الداخلي لأنماط السرد التراثي العربي؟ أم أنها حصيلة علاقة مثاقفة مع الآخر الأوروبي؟

من هذا المنطلق، سيكون حديثنا في هذا المقام منصب حول الشق الأخير من الإشكالية، والذي حدده التوجه الذي وضعه الدكتور **(حمداوي)**، لكون الرواية عبارة عن تقليد للنموذج الغربي تثاقفا وترجمة واستيحاء، ونستنجد هنا بالمقولة التي أسردها **(ميلان كونديرا)**: «**أن الرواية هي مبدع أوروبا واكتشافاتها حتى لو تمت بلغات مختلفة تنتمي جميعها إلى أوروبا كلها**».[2]

ولم يقتصر الخوض في غمار مسألة التأصيل على ما قاله **(ميلان)** وحده، بل تعداه إلى ما جاء به المنظرون العرب، إذ يبتعدون كلية عن كونها ذات صلة بالتراث، واعتبر رواية **"زينب" (لمحمد حسين هيكل)** والتي تعد بمثابة اللبنة الأولى للرواية العربية الحديثة، ما هي إلا تقليد للنموذج الغربي ليس إلا.

---

[1] فاروق خورشيد: في الرواية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص9.

[2] الطيب بوعزة: **في ماهية الرواية** ، ص84.

ومن أجل الخوض أكثر في هذا التوجه، نقول باختصار شديد أن الرواية وبالإجماع، ليست نتاج للتراث السردي العربي، وإنما يبقى الوريث والأب الشرعي لهذا الجنس الأدبي هي أوروبا، ولا أثر لها لولا أوروبا، يقول **(عبد الرحمن منيف)** :«**إن الرواية العربية تراث وبالتالي فإن أي روائي عربي معاصر لابد أن يبحث عن طريقة في التعبير دون دليل، أو بأقل ما يمكن من الأدلة ...**».[1]

ويعني هذا أن الرواية نتاج عربي وصلنا عن طريق التقليد، والترجمة، والتأثر بالأدب، والأدباء الغربيون، وخاصة الفرنسي منه. وما كتب من نصوص سردية تراثية عربية، فهي تفتقد إلى المقومات الفنية والخصائص الجمالية الحقيقية.

3- التوجه الافتراضي أو العدمي:

إن الحديث عن الرواية هذا الجنس الأدبي الذي يتسم بالمرونة، والزئبقية اللامتناهية فكلما تعرضنا لها واجهتنا قضية من القضايا المتعلقة بها، ومعرض الحديث لا يقصر على نظرية الرواية العربية، إذ يرى **(فيصل الدراج)** في كتابه **"نظرية الرواية والرواية العربية"**، أنه من الصعب الحديث عن نظرية روائية عربية خالصة نظرا لغيابها الشبه الكلي. إذ لا يسعني الحديث عنها إلا من باب التجاوز، أو من منطلق افتراضي نسبي، وهذا يتجسد من خلال أعمال روائي تطبيقية، وهذا ما قدمه دارسوا الرواية العرب.

بينما نجد محاولات جادة لدراسة الرواية العربية من قبل المنظرون الغربيون، وفي هذا الصدد يقول **(فيصل الدراج)**: «**إن كانت نظرية الرواية في شكلها الأوروبي تذهب إلى ماركس وفرويد ولوكاتش وهيدجر فإن نظرية الرواية العربية هي افتراض نسبي تكتفي بنصوص الراوين لا أكثر وهذه النصوص متنوعة تنوع التجارب الروائية الموزعة على تصورات متعددة فهيجل يرى في الرواية كتاب حداثة وحيز للشر للأفكار الحداثية، وإميل جبي يزاوج بين الحكاية والسيرة الفردية الجماعية وعبد الله إبراهيم يشتق التاريخي من اليومي وادوارد الخراط يناجي الروح ويتوق إلى عالم يوازي الواقع ولا يلتقي به وجمال الغيطاني يضع المعيش والماضي في الحاضر في مطلق يحتضن كل الأزمنة**».[2]

---

[1] الطيب بوعزة: في ماهية الرواية ، ص85.

[2] فيصل الدراج: نظرية الرواية والرواية العربية ، ص317.

ونود أن نقول في هذا السياق أن خلاصة ما توصل إليه بحث (**فيصل الدراج**) في كتابه "**نظرية الرواية والرواية العربية**"، أن الحديث عن الرواية العربية لا يتأصل عن خلفية نظرية، إنما الخوض أو التقصي في حقيقة لا يتحقق إلا من خلال القراءة المتتابعة للنصوص الروائية.

أما عن خلاصة هذا التوجه يشير (**أحمد كامل الخطيب**) في كتابه "**نظرية الرواية**"، أن معظم النصوص الروائية والقصصية التي جاءت بداية عصر النهضة بمقدمات، وملاحق، ودراسات تتبين تصورات هؤلاء المبدعين تجاه الرواية والبحث عن نشأتها وتكونها.[1]

رابعا: تداخل الأجناس في الرواية

تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر على القارئ والباحث تحديد النوع الأدبي، الذي هو بصدد قراءته، إذ أصبحت الرواية روضة معبقة بالعطور يصعب على المستنشق النسيم أن يميز بين روائح عطورها بين الياسمين، وشقائق النعمان، وورد الرياحين، ومن هنا أفصحت الرواية عن الرغبة في تحويل السلطة النمطية للجنس الروائي، إلى فسيفساء أسلوبية تبحث عن نموذجها الخاص والمتجددة، وهو أمر قد بدأ مند زمن بعيد حينما تبنى باختين للتداخلات بين النصوص مشبها ذلك بحالة المهرجان أو الكرنفال تختلط فيه كل شيء.[2]

فلم يعد الروائي مكترثا بقضايا الأمة كما كان سابقا، وإنما أخلف الولاء مع تيار الوعي الجديد معتبرا الواقعية، وآثارها مجرد أنقاض لا يمكن الاعتماد عليها، لأنها لم تعد صالحة للاستهلاك، نظرا لكونها تقليدية تعنى بشؤون الأمة على حساب الحالة الشعورية والنفسية للروائي، فنجد هذا الأخير طريقا جديدا أو أسلوبا مبتدعا في الكتابة الروائية مما جعل الرواية تنفتح على أجناس أخرى تستوعبها بقدر كبير، وهذا تجسد من خلال ظهور كتابات جديدة ساعدت المبدع على الترحال من جنس إلى آخر داخل جنس واحد، ومن بين هذه الأساليب الجديدة التي ظهرت نذكر منها على سبيل الحصر لا القصر **التجريب، التناص**.

وأورد (**سعيد يقطين**) تعريف للتجريب حيث قال: «**فيسمى الإفراط في التجاوز عن طريق البحث عن أشكال جديدة وطرائق جديدة في الكتابة الروائية (تجريب)**»[3]. وعليه فالتجريب هو إستراتيجية فنية

---

[1] محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1990م، ص58.

[2] ينظر: صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005م، ص68.

[3] سعيد يقطين: القراءة والتجربة حول التجربة في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985م، ص287.

تسعى إلى خرق المألوف، والانزياح عنه، وكسر أفق التوقع، بحيث يطلق العنان لانفعالات لتخرج من أسر التقليد، وإعادة النظر في الإبداع رؤية وتشكيلا، بغية الوصول إلى عمل روائي مغاير قوامه التجاوز والتجديد.

ولنا أن نرد تعريفا لرواية التجريب الذي أورده (**بوشوشة بن جمعة**) حيث يقول: «**لا تخضع في بنيها لنظام سابق يحكمها، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية وإنما تستمد نظامها من داخلها، وكذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول، والتخلص من نمطية بيتها**»[1]. وذلك لا يكون إلا باختراق عمودية السرد والانزياح عنها إلى كافة مكونات الخطاب (الزمن، الرؤية، الصيغة)، ليصبح الخطاب يستوعب أبنية خطابية متعددة: المسرحي، الشعري، الديني والحكائي، الشفوي والصحافي، والسياسي وحتى التاريخي، ما يمكن قوله هو أن التجريب ألغى الحدود الفاصلة والعازلة بين الأجناس، لنجد ضمن جنس واحد عدة أجناس كما سلف الذكر، وبهذا يكون التجريب هو قطيعة مع انساق السرد التقليدية وتجاوزه إلى مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق الكتابة.

يظهر ذلك من خلال سمات فنية ساهمت في هذا التداخل الذي ثار على القوالب التقليدية، ويظهر ذلك من خلال:

– تحول العمل الروائي إلى نص مفتوح على انساق عدة، حيث أصبحت الرواية تحتضن أكثر من جنس تحت ثنايا عباءتها، فهي تنفتح على كل الموضوعات والنصوص والمظاهر الكتابية المختلفة، وبهذا تكون الرواية متعددة الطبقات «**وسمات فنية لم تكن معهودة في الرواية التقليدية، من خلال استخدام تقانيات جديدة حققت قفزة نوعية في مجال الكتابة، حتى غدا النص الروائي مائع الحدود والتشكيل**».[2]

– كسر النظام القار للتسلسل الزمني، بحيث أصبح الزمن غير منظم فالروائي يستطيع أن ينطلق من النهاية أو الوسط ثم يعود إلى البداية عكس ما كان سائدا في الرواية التقليدية، التي كانت تنادي بالتسلسل الزمني.

«**إذ يتسم بالتعقيد والعمق، لأنه يفاجئنا بانتقاله من زمن لآخر، فقد ينتقل من زمن الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك بتبني تقنيات مدمرة للحركة السردية الخطية**»[3]. وهذا ما يجعل الرواية تنفتح على أجناس عدة «**إن التشظي للزمن في النص الروائي يظل أكثر الأشكال انفتاحا على الأنواع**

---

(1) بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر، تونس، د ط، 1999م، ص20.

(2) كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج ، ص75.

(3) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998م، ص199.

الأدبية نتيجة لكسر التتابع والتسلسل، فيتحول النص الروائي إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس»[4].

ولم أصبح الزمن في الرواية شبكة من العلاقات، فالحديث عن الزمن الخطي والمتسلسل لا يستقيم مع الكتابة الروائية الجديدة أو المتطورة نظرا لكون هذا النظام لا يستقيم إلا مع قصص الماضي، وهذه الطريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقف أبدا.

هذا الانفتاح مكن الأجناس الأدبية المختلفة من استعارة مزايا بعضها، والاستفادة منها في تفعيل الأداء الفني، ولكن ذلك «**لا يلغي هوية هذه الأجناس حيوية كل منها، ويوسع من مداه دون أن يخرجه من دائرته الخاصة، أو يلحق الأذى بخصائصه التي تشكل جوهره أو طبيعته الشاملة**».[1]

يجدر بنا هنا الإشارة إلى أن رواد التجريب كان اهتمامهم «**هو تفكيك وتفتيت وتشظي النص، والتهشيم في تشكل بنية النص الروائي، وإعادة بناء الموروث وفق انساق جديدة، وفي موضوعات تتصل ببنية فكر الأمة، أو دوافعها وبدلالاتها، ورموزها وأبعادها**».[2]

يظهر أيضا لنا التجريب من خلال الحلم والفانتازيا وكذا العجائبية حيث يتجاوز الإنسان واقعه اليومي ذلك أن الرواية لا تميز بين الواقعي وما هو فوق الواقعي، وفي هذا الصدد يقول (**تودروف**): «**إن استحضار تقنية التعجيب داخل الكتابة الروائية يأتي لتقديم أحداث غير قابلة للتفسير، يحكيها شخص هو في الأصل البطل والسارد في الآن نفسه، إنه إنسان كباقي الناس وكلامه يستحق ثقة مضاعفة ... إن الأحداث تبدو فوق طبيعة بينما السارد طبيعي**»[3]. فالعجائبية بطبيعتها كتابة ترمي إلى إيجاد كتابة مغايرة «**فلكي يكون ثمة خرق يجب أن يكون المعيار محسوسا، والمشكوك فيه بأي حال هو أن يكون الأدب المعاصر قد تخلص مطلقا من التفريغات الجنسية إذ كل ما في هذه التفريغات لم تعد ملائمة للمفاهيم التي أوصت بها نظريات الماضي الأدبية** (...) **فالأجناس هي تحديدا، هذه الخطوط التي بها يكون الأثر في علاقة مع كون الأدب**».[4]

---

[4] كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج ، ص76.

[1] عبد القادر عباسي: انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2006-2007م، ص51.

[2] حسين عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 2، 2007م، ص82.

[3] تزفيتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجابي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993م، ص10.

[4] المرجع نفسه، ص30.

يوجد إلى جانب المصطلح التجريب مصطلح التناص؛ الذي أوجدته البلغارية (**جوليا كريستيفا**) حيث تعرفه بأنه: «**ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى**».[5]

نفهم من كلام (**جوليا**) أن النص الواحد روضة من مقتطفات، التي ارتحلت من نصوص أخرى أو استحضرت في نص المبدع، وهذا لا يكون عبثا إنما هو تراكم للمصطلحات في وعاء المبدع وإبان نسجه لإبداعه يستحضرها واحدة تلوى الأخرى، وإن هذا يساهم في التداخل الاجناسي وبشكل كبير معا يجعل من النص نص مفتوح يستوعب أكثر من جنس.

ويقول عنه (**عبد المالك أشهبون**): «**هو إستراتيجية تحرص على تجاوز البعد التطبيقي الذي كان يقصده النقاد فيما مضى، وذلك بربط النصوص الإبداعية بخانات جنسية محددة، حيث التجنيس هنا نسبي، إذا أخدنا بعين الاعتبار حدود التداخل والتقاطع بين الأجناس الأدبية**»[1]. خصوصا في عالم الرواية.

ختاما نقول أن الرواية الجديدة بحكم الثوب الذي ارتدته والذي يتناسب مع الفصل الذي تعايشه، ثم تعد ذات طابع تاريخي وثائقي وإنما اتسمت بالخيال أو التخيل الروائي، وكذا تعدد الأصوات داخل الرواية لتكون نصا مفتوحا على أنساق أخرى تحتضنها وتستوعبها، مما يجعلها أكثر الأعمال الأدبية احتضانا واتساعا للأجناس الأدبية الأخرى.

خامسا: مظاهر التداخل الأجناسي في الرواية

قد حاول كتاب تيار الوعي أن يرسم لنا صورة بنورامية لواقعه، دون خط زمني صاعد، لذا فتت الواقع الخارجي، ومشكلاته ومعطياته، والعالم حوله إلى وحدات صغيرة، في إطار ما هو قابع، وأعاد جمع هذه المتشظيات من حوله ليعيد بناء نسيجها من جديد، «**بصورة أفضل وبشكل أجمل وفق رؤيته المحلقة خلف وحدة رؤيوية تحاول أن تعطي العمل الأدبي قواما خاصا، ومعنى خالصا متخيلا، هو الخلفية التي يتكأ عليها لإقامة بنائه الفني بهذا الأسلوب أو ذاك**».[2]

---

[5] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات توبقال، المحمدية، المغرب، 1991م، ص 14.13

[1] عبد المالك أشهبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط نموذجا)، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف ودار الأمان، الرباط، ط1، 2010م، ص229.

[2] حسن عليان وآخرون: تجليات الحداثة في الرواية العربية في الأردن، مؤتمر جامعة فيلادليفيا الحداثة وما بعد الحداثة، منشورات جامعة فيلادلينفيا، دط، 2000م، ص471.

ولذا سيظل التحول السردي الروائي بين مطرقة الرؤيا وسندان التشكيل، فاختلاف الرؤيا والمضامين تنصهر في تشكيلات جديدة في بناء الرواية، مما يجعل من مكونات بناء النص الروائي في حالة تحول، لأن الانسان ذاته يتعايش التحولات والتناقضات مع عالمه الداخلي والخارجي، من جلاء علاقته مع الزمان والمكان بالكون والحياة.

هذا التحول في الكتابة الروائية العربية ساهم في ميلاد جنس الأجناس، الذي جمع بين مختلف المشارب الأدبية وغير الأدبية المختلفة، لا يمكن الحديث عن هذا النوع الجديد من الرواية دون الإشارة ولو بصورة ضئيلة.

1- تداخل الروائي مع الشعري:

احتفت الرواية المعاصرة بالتعدد الاجناسي داخل النصوص الأدبية السردية خاصة تضمينها الأنواع الأدبية وغير الأدبية، وتعد هذه الأخيرة؛ أي الرواية الجديدة ثورة أو انزياحا عن الرواية التقليدية الكلاسيكية.

إن معرض الحديث عن هذا الانزياح الذي حقق بعدا آخر للرواية، يحيلنا على توظيف "الشعري" في الرواية نتيجة الانزياح إذ بعد هذا الأخير هو المولد لكل ما هو شعري.

فالرواية الجديدة تحقق «**انزياحا بالنسبة للرواية الكلاسيكية إن على مستوى لغاتها أو مستوى توظيفها لتقنيات السرد فالرواية الجديدة تتجه إلى اعتماد جماليات وقوانين جديدة تؤدي إلى المزج بين مكونات الخطاب الشعري والخطاب السردي**».[1]

كما أن التداخل بين الشعري والروائي يحدث من خلال طريقتين: أولها يحيل على التداخل، وثانيهما يستقر في حضن التناص، الذي استحدثته (**جوليا كريستيفا**) ؛ أي توظيف بعض النصوص الشعرية في الرواية، لكن هذا يعتبر شيء ضئيل خاصة إذا ما نظرنا إلى شعرية لغتها، والتي تكسبها مع محاولة تطويع لغة الرواية مع اللغة التي كتبت بها الأبيات الشعرية، إذ تكسب هذه الشعرية تكسبت اللغة الشعرية في الرواية، من خلال جملة من السمات: كالانزياح، التكرار الأسلوب وميزها من الأغراض التي تساهم في إضفاء الشعرية على اللغة حيث نحاول أثناءها إيقاظ الكلمات من سباتها، واستنطاق فواصلها والتوقيع على البياض والسواد.

تتجلى الشعرية بصورة واضحة وبجلاء بارز في شعرية الأسلوب «**وفيه تميل اللغة الروائية إلى الأخذ بالأسلوب الشعري، ولا يكون دورها مجرد نقل الحدث أو الإسهام في تشكيل صورة روائية وإنما تميل إلى التكثيف والمجاز وخلق مساحات من الصور الايقاعية، من شأنها تفسح مجال الرؤية ازاء المتلقي،**

[1] محمد أودادا: الشعري في الروائي مستويات التجلي وطرائق التحليل، مجلة علامات، العدد 12، 1999م، ص12.

ويمكن رصد مساحات من اللغة الشعرية آخذة مواضيعها في تفاصيل العمل الروائي، متنقلة ما بين الاستهلال والمتن، موسعة بين فضاء النص».[2]

ومن النماذج التي تجسد لنا هذا النوع من الأسلوب في الكتابة الشعرية نمثلها الكتابة الروائية (**أحلام مستغانمي**) في روايتها "**فوضى الحواس**"، حيث نجد فيه تداخل بين الشعر والنثر، إن لم يقل غلبة الشعر عن النثر.

«**هو رجل الوقت ليلا، يأتي في ساعة متأخرة من الذكرى، يباغتها بين نسيان وآخر يضرم الرغبة في ليلها ... ويرحل.**

تمتطي إليه جنونها، وتدري: للرغبة صهيل داخلي لا يعترضه منطق فتشهق وجنول الشوق الوحشية تأخذه إليه.

هو رجل الوقت سهوا، حبه هالة ضوئية، في عتمة الحواس يأتي (...)

هو رجل الوقت عطرا، ماذا نراها تفعل بكل تلك الصباحات دونه؟ وثمة هدنة مع الحب، خرقها حبه، ومقعد للذاكرة، ما زال شاغرا بعده. وأبواب مواربة للترقب. وامرأة ... ريثما يأتي، تحبه كما لو أنه لن يأتي كي يجيء».[1]

إن تضمين الشعر داخل الرواية يمثل لنا حالة حوار وتحاور بين الأنواع الأدبية، لكسور تاجة السرد فقوة الرواية هي أنها نص النصوص لا لص اللصوص، وإن كان بها شيء من اللصوصية فالنص حر، ولم يكن يوما مغلق، فالرواية تتعود على اللغة الشعرية، لكنها تنزع عنها شعريتها الزائدة فتحولها إلى شعرية سردية، وتبقى مع ذلك محافظة على قوتها الرمزية والإيحائية وهذا مفهوم الرواية وقوة الكاتب، فالروائي الجيد هو الذي تشعر وأنت تقرأ نصه بأنك في عالم شعري لكن ضمن نسق سردي.

يضاف إلى كل ذلك اعتبار آخر يتمثل في عدم اكتفاء الرواية بتوظيف اللغة الشعرية فقط، بل نجد أيضا بعض الكتابات الروائية تقحم أبيات من الشعر في رواياتهم لقتضاء المناسبة، لذلك ومن الروائيين الذي سلك هذا المسار نجد رواية "**ذاكرة الجسد**" (**لأحلام مستغانمي**)، التي جاءت بأبيات من الشعر على لسان أحد أبطال روايتها:

«**لم يبق من العمر الكثير**

---

[2] ينظر: مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية، ص664.

[1] أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط5، 1998م، ص10.

أيتها الواقفة بين الأضداد

أدري ...

ستكونين خطيئتي الأخيرة

أسألك

حتى متى سأبقى خطيئتك الأولى

لك متسع لأكثر من بداية

وقصيرة كل النهايات

إنني انتهي الآن فيك

فمن يعطي للعمر عمرا يصلح لأكثر من نهاية».[1]

وللباحث هنا، أن يقف عند مسألة جلية الوضوح حول الكتابة الروائية (**لأحلام مستغانمي**)، التي تبرز فيها أو في أسلوبها سلطة الشعر، إذ لم تتخلى عنه حتى وهي تكتب نصوصا نثرية فتارة تجسه من خلال اللغة الشاعرة وتارة أخرى تحتضنه بقوامه الكامل.

2- تداخل الروائي مع المسرح:

يعد المسرح من أقدم الأنواع الأدبية وأرسخها، أما الرواية فهي من أحدثها وأوسعها انتشارا، وهذه الأخيرة استعارت بعض المصطلحات الخاصة بفن المسرح ووظفتها في بنيتها الفنية، منها: المشهد والديكور والحوار والمونولوج ومناجاة الذات والشخصية وغيرها.[2]

يتميز المسرح بالحوار أما الرواية بالسرد والجمع بينهما هو تجاوز للأجناس وتداخلها، بحيث يستفيد كل جنس من آخر وقد كان (**توفيق الحكيم**) سباقا في "**بنك القلق**" سنة 1967م، حيث كتب رواية مسرحية بناها من عشرة فصول روائية وعشرة مناظر مسرحية على التناوب.أما الرواية المعاصرة فهي تتبنى أساليب جديدة منها: غلبة الحوار على السرد، كما نجد روايات تتحدث عن المسرحية كموضوع لها، ومن أمثلتها: رواية "**النجوم تحاكم القمر**" (**لحنامينة**) التي تمتاز بتغليب الحوار على السرد، «**هذه رواية ومسرحية معا، فمن شاء أن يقرأها رواية**

---

[1] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000، ص 261.260

[2] ينظر: كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة قراءة في نماذج ، ص134.

ففي وسعه ذلك، ومن شاء أن يقرأها مسرحية ففي ميسوره أن يفعل»[3]. إن دل هذا فإنما يدل على وعي الكاتب بأن هناك تداخل بين الجنسين.

في السرد المشهدي لا نتلقى الأفعال كأفعال محكية، وإنما كما لو كانت تتخلق أمامنا على الخشبة، وفي هذه الحالة تقطع صلتها بالشكل الحكائي لتصبح مزيجا من الحوارات المشهدية، والإشارات التي تقوم بالتعليق.

وفي هذا المقام يثير (**إيخنباوم**) إلى أن قراء هذا النوع من الروايات يبحثون عن وهم الحدث المشهدي،

حيث تكون الأحداث أساسية ومهمة.[1] وبهذا تغدو الرواية مسرحية حيث تتداخل عناصرها مع المسرحية فيشعر المتلقي أن هذه الرواية التي بين يديه هي مسرحية كما يحق له أن يقرأها مسرحية دون أن تكون رواية.

3- تداخل الروائي مع الرسم:

تتقاطع الرواية مع الرسم والنحت وتحاول أن تستعير بعض خصائصها، من أجل تطوير طرق الكتابة، ويختلف توظيفهم لهذه الصور فهي إما صور فوتوغرافية، أو لوحة زيتية، أو حائطية، أو مظهر طبيعي، أو شكل هندسي أو صورة منقوشة.

في رواية "**التعديل La modification" لـ (ميشال بوتوريلفت)** أثار انتباهنا تمثال "موسى"، الذي يصفه الكاتب بدقة متناهية فيها نوع من الإطناب، مع ما يمكن أن يثيره الموضوع من قضايا تتعلق بالدين، وفي الزاوية ذاتها تركيز على اللوحات والتماثيل المعروضة في القصر (التويلري) بجناح موليز، حيث تبرز لوحة للرسام الايطالي (**بانيني Panini**) يتم وصفها بعناية تفصيلية.

كما نصادف هذا الأمر أيضا في رواية **"مرور الحدأة"**، حيث يصف الراوي مجموعة من اللوحات، ويتجاوز الروائيون سكونية اللوحات ليصطبعونها بالحركية والحياة.[2]

---

[3] حنا مينة: النجوم تحاكم القمر (رواية)، دار الآداب، بيروت، ط2، 1997م، ص5.

[1] ينظر: فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، دب، ط1، 2009م، ص121.

[2] ينظر: رشيد قريبع: الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ص5.

إضافة إلى التداخل بين الرسم والسرد الروائي، نجد في الكثير من الروايات توظف الرسوم لاختزال الكلام الملحوظ لتقدم نوعا من التميز الملحوظ، لأنه غالبا ما تعجز الكلمات عن التعبير أمام مواقف كثيرة فتجسد من خلال رسومات وكأنها حيكت من كلمات مرجانية.

إن توظيف فن الرسم في الروايات لا يقتصر على الحديث ووصف للوحات الفنية وتماثيل، بل نجد في الكثير من الروايات التي تقتصر على قرينة واحدة، تحيل على هذا النوع من الفن. وهنا ما تجسد في الكتابة الروائية (**لواسيني الأعرج**)، الذي أقحم هذا الفن في كتاباته موظفا إحدى دلالاته والتي يمثل اللون.

فاللون وكما هو معروف له دلالة خاصة، حتى أنه يساهم في دراسة الحالة النفسية للفنان والكاتب من خلالها، إضافة إلى أن لكل لون دلالة خاصة عند علماء النفس، وما ينبغي في هذا المقام أن نشير إلى أن (**وسيني الأعرج**). اتخذ من فن الرسم فضاء حيا لتكملة كتاباته، وإضفاء جمالية خاصة بها، وهو بمثابة مرجعية فكرية وثقافية لكتاباته، فهي جزء من ثقافته وفلسفته العميقة التي تتجلى في أعماله الروائية.

إن (**واسيني الأعرج**) يجعل من اللون وسيلة جمالية في عمله الفني، ففي رواية "**أصابع لوليثا**" نجده يطنب في توظيفه لبعض الكلمات الدالة على الألوان من جهة وكلمات ميسرة للون ذاته من جهة، وقد جاء في رواية "**أصابع لوليثا**": «**بألوان زاهية ... كنت عندها أرى ألوان المدينة المتحولة على أجساد النساء من اللون الرمادي إلى اللون الزاهي ...**».[1]

نلاحظ هنا ذكره للون الرمادي بعد أن أشار إلى ألوان المدينة المزخرفة والمتحولة، وهو من يجسد صورة المدينة الأوروبية التي يغلب عليها اللون، لكنه ومع تعدد هذه الألوان إلا أنه يحولها إلى جحيم وكآبة ويرسم بتوظيفه اللون الرمادي صورة الحزن محاولا الانتقال إلى لون زاهي، فالصورة هنا تحمل تناقض حسي لدى الكاتب. ولقد وجد من اللون وسيلة شكلية وفنية للتعبير عن مضمون عمله الفني، وهو أن العالم من حوله متناقض في مدينة يعيش فيها غير مدينته الأصلية.

[1] واسيني الأعرج: أصابع لوليثا، الصدى للصحافة والنشر، دبي الثقافة، ط1، 2012م، ص44.

الفصل الثاني:

من التداخل الأجناسي إلى إشكالية تجنيس"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"

1- تداخل الأجناس في"حكاية العشاق في الحب والاشتياق".

2- إشكالية تجنيس"حكاية العشاق في الحب والاشتياق".

3- الآراء النقدية حول تجنيس"حكاية العشاق في الحب والاشتياق".

4-عناصر السرد الروائي.

5- "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" رواية أم جنس أدبي آخر؟.

المبحث الأول: تداخل الأجناس في "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"

يرجع تاريخ كتابة النص الأدبي الجزائري **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"** لمؤلفه (**محمد بن إبراهيم**)، الذي تم تأليفه سنة 1847 وظل يحي في صمت تاريخي، وهو محفوظ في رفوف المكتبة الوطنية تحت رقم 1923،إلى أن تم اكتشافه من طرف الدكتور (**أبو القاسم سعد الله**)، ونفض عنه غبار الصمت التاريخي، والإهمال النقدي، وأعلنه تحقيقا مكتوبا وجنسه رواية مشهورة سنة 1977.

وهي قصة تروي ما جرى لـ(**ابن الملك**) مع (**زهرة الأنس**) بنت التاجر، تروي مغامرات عاطفية جرت بين البطلين المذكورين، وقد كتب« **بأسلوب رقيق جمع بين النثر الصافي الذي يكاد يكون فصيحا والشعر الملحون**».[1]

وقد جاء مواكبة لأحداث الاستعمار الفرنسي واحتكاك الملك بالثقافة الفرنسية، يرجع هذا الثراء الزاخر الذي نلتمسه في الرواية يعود بالدرجة الأولى لتلك الأحداث، وهي بهذا قد تجاوزت السرد الفني الذي كتبت به رواية **"زينب"** (**لمحمد حسين هيكل**).

ونظرا لقدم الرواية وتقدم تاريخها سنكتفي هنا بالوقوف عند حدود الأجناس الأدبية، التي تناولها الكاتب في نصه، وأننا سنقتصر في مجال الدراسة على التداخل الأجناسي مع الأجناس الأدبية الكتابة فقط، وهذا راجع إلى أن النص كتب في فترة زمنية لم يكن فيه اللجوء إلى انفتاح النص على الفنون غير الكتابية. و من بين هذه الأجناس التي سنقف عندها نذكر: **جنس الشعر، جنس المسرح، التراث الشعبي، جنس المقال، جنس القصة**.

1-تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" مع جنس الشعر:

يعد الانفتاح الروائي كنص نثري على سائر الفنون الأخرى، خاصة منها الشعر، نوع من التجريب الفني الذي جاء مع التيارات الحديثة، التي سمحت للرواية بأن تصبح لوحة فنية تشكل من جملة من الفنون، التي تتيح لها الخروج من دائرة الانغلاق على النفس إلى الانفتاح والتنوع، ويعد الشعر أكثر هذه الأجناس التصاقا بالرواية الحديثة والمعاصرة.

ويتمثل هذا الانفتاح على الشعر بصورة عامة في الأعمال الروائية للرائية والشاعرة (**أحلام مستغانمي**) وربما يعود ذلك إلى كونها شاعرة قبل أن تتحول إلى الكتابة الروائية، لعله ما يبرر مزجها بين جنسين مختلفين من

[1] ينظر: محمد بن إبراهيم مصطفى باشا: حكاية العشاق في الحب والإشتياق، تحقيق: أبو القاسم سعد الله، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص5.

حيث البناء والخصائص في كتاباتها الروائية والقائمة تطول، إذ أنها لم تقتصر على أحلام بمفردها، فقد سار على نهجها الأستاذ الدكتور (**عبد الله لحيلح**) في روايته "**كراف الخطايا**" والقائمة تطول.

الحديث إلى السبق الذي أحدثته روايتنا في توظيفها للشعر إن تضمين، أو اللغة الشعرية وهذا ما سيثبته النص الذي كتب عام 1947 فعلى رغم الفترة المتقدمة، التي كانت فيه الحركة الكلاسيكية في أوج تطورها، كتب هذا النص ليكون مرآة لواقع يسمو إلى التطور، والسعي من أجل إعلاء راية التطور والتجديد في النصوص الإبداعية الأدبية.

يعد فن الشعر من أشهر الفنون الأدبية وأكثرها انتشارا، وربما كان ذلك لقدم عهد البشرية به، فالشعر هو الصورة التعبيرية الأدبية الأولى، التي ظهرت في حياة الإنسان مند العصور الأولى، وهذا راجع إلى الحتمية الاجتماعية لما له من اهتمام ومنزلة كبيرة في النفوس.

حيث أبدعه الإنسان وعده الطريق الوحيد بحكم تكوينه البيولوجي، والنفسي للتعبير، والتنفيس عن انفعالاته، منذ ذلك الوقت تم وضع خصائص لهذا الفن يمكن استدراجها بسهولة عندما أراد أن يعبر عن أفكاره. ومن هنا ارتبطت (الانفعالات) بالشعر، و(الأفكار) بالنثر. ولكن الخطأ في الفهم يأتي عادة من النظر إلى (الانفعالات) و(الأفكار) على أنها أشياء متعارضة أو متناقضة، وهذا من شأنه أن يجر إلى فهم الشعر والنثر على السواء، وليس هناك تعارض بل هو مجرد اختلاف.[1]

إن الدعوة إلى ضرورة تطعيم الأنواع الأدبية بعضها البعض، جعل الباحثون يتفقون على أن الرواية جنس أدبي لا يعرف الاستقرار، إنما يعيش حركة تطور وبحث عن جدة الأساليب وفنيات الكتابة. وهي بهذا أكثر الفنون انفتاحا على بقية الأجناس. فهي تستلهم الشعر وتدخله في خضمها مما يضفي عليها جمالية ورونقا.

تنوعت آراء الباحثين في هذا المجال وسعت من أجل تحقيق التناسق والجمالية التي يضفيها الشعر على النثر، وقد جسد هذا المنظر في "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" من خلال جمعه بين النوعين **–الشعر، النثر–** داخل عمله. فقد بدأ عمله بنثر خالص يتخلله أبيات من الشعر، أو النظم الشعوري فهو هنا قد عمد إلى نوعين من التداخل في عمله.

أما النوع الأول فهو عبارة عن تضمين وهذا النوع يقوم على تضمين السرد مقاطع شعرية، فهذا التداخل بين النثر والشعر «**يمثل الشكل الأول من أشكال تداخل الأنواع الذي تفرضه طبيعة الأدب، وليس لمنتج**

---

[1] ينظر: عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، المسرحية، النقد، المقال، الشعر، القصة، ترجمة الحياة ،– الخاطرة–، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2013م، ص75.

النص قصدية فيه»[1]. في حين يعود النوع الثاني إلى تضمين اللغة الشعرية، من خلال الاعتماد على العناصر الشعرية من وزن، والنغمة ...الخ.

وهذا ما فعله (**محمد بن إبراهيم**) في نصه "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" كيف لا وهو الذي جمع بين أجناس أدبية مختلفة في البناء والتركيب، بفنية وبراعة في وقت كانت فيه الدعوة والخضوع لأوامر الكلاسيكية.

ونجد الكاتب في عمله هذا قد سعى إلى تضمين مقاطعة شعرية في عمليه سواء كانت من إنتاجه، أو استشهادا بمقاطع لغيره من الشعراء، وفي بعض الأحيان نجده ينسج لنا قصائد مطولة في عمله.

نستدل هنا عما بدر منا سابقا في قضية، أو مسألة تضمين الشعر في "**حكاية العشاق**" تقول (**زهرة الأنس**) الذي أرادت به أن يكون خطاب لـ(**ابن الملك**):

سلامي على من ملك روح ولم يدري	**وهمت بشوقه وكتمت سري**
ولما اشتد بي الحب وما كنت أخفيه	**وفضحتني الدموع وباح أمري**
وسهرت ليالي بضيف خيـــــالكم	**وتمنيت وصلك ما مخجل البدري**
قلبي ولم يسكن قلبـــــــــــك	**أخذته قصرا* يا فريد العصري**
فجودوا نعم لي بوصلك ســـــاعة	**واحيي قتيلك قبل سكون القبري**
واعلم بأنني قد أضرني الهـــــوى	**وسكن حبك في صميم صدري**[2]

عبرت ابنة التاجر هنا عن مدى شوقها ورغبتها في وصال (**ابن الملك**) بواسطة الشعر، لكون الشعر عبارة عن كلمات نظمت بطريقة خاصة، وهذه الخصوصية تعود إلى قوته في خلق العلاقات والارتباطات الجديدة بين المفردات، وما يجعلها مختلفة العلاقات من صور وأخيلة «**وهمية للأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة الألفاظ، تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإيحاءات الجديدة**»[3]. وهذا ما نلمسه فيما كتب الروائي، من خلال تغيير الدفقة الشعورية، فتزداد قوة الانفعال التي نشهدها لديه في نصه أثناء تغيير أسلوب التعبير، من النثر إلى الشعر؛ خاصة أثناء تعبيره عن الحالة العاطفية والنفسية المتعبة من شدة الشوق.

---

[1] ينظر: لؤي علي خليل: نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ص17.

* قسرا.

[2] الرواية: ص54.

[3] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، الإسكندرية، د ط، د ت، ص19.

ولنا أن نستدل هنا بقول شعري آخر في موقف يعبر فيه عن لهفة اللقاء:

قد رق قلب وفاضت مدامع وطار لكم قلبي وفالوصل طامعي

واعلموا بأنني لا نريد سواكم بذكركم ساداتي التدت مسامعي

.....

ولا يزدني البعد لا تقلـــق ولا زلت للوصل نرجى ونطمعي[1]

ولا تزال الوقفة مع الشعر طويلة، لنخرج من باب تضمين الشعر الذي كان من نسج أبطال العمل، إلى استحضار بعض من الأبيات للشعراء في مثل قول خاصة فيما تعلق بالوصف ونذكر ما جاء في وصف (**زهرة الأنس**) «**تتمايل في مشيتها كأنها غزال، كما قال الشاعر**:

ظبي رود قد أقبـــــــــل بسحر الناضر بلحاضه

يملك القلوب بالحسن والبها تهابه الأسود عند لقائه»[2]

يواصل (**محمد بن إبراهيم**) في سرد أحداث قصته متخللا النثر بما جاد به من شعر، لتدعيم سرده فكثير ما يصف الشيء، أو يصف الحالة النفسية والشعورية في قالب سردي، وكأنما يكاد يقنعنا بقضية معينة وهي عدم قدرة النثر على مجارات الشعر في البلاغ والتبليغ، ودوما نظل مع وصف بطلة القصة (**زهرة الأنس**) وهذا ما جاء في معرض الحديث، الذي دار بين (**ابن الملك والعطار**) عند استفساره عن أهل الدار فقال العطار: «**اعلم يا سيدي أن هذه الدار لتاجر من التجار وكان صاحب مال وتجارة ولم يرزقه الله ذرية، ومع مقادر الله حملت زوجته منه فوضعت له بنت جميلة كأنها ياقوتة تضيء تخجل الشمس والقمر كما قال فيها الشاعر**:

جارية تضيء الشمس والقمـــر إذا أقبلت بالحسن نفتن العابد

تشيب من يراها بسهم لحاضها ويحير الواصف في حسنها الفريد»[3]

ولا يخفى على متصفح أبيات أو حتى سطور الرواية أنها قريبة إلى اللغة التي كتبت على شاكلتها حكاية "**ألف ليلة وليلة**" سواء من خلال شخصياتها أو مصطلحاتها وحتى عنوان الحكاية في حد ذاته، وهناك تقارب أيضا من الموشحات الأندلسية، أو تداخل معها خاصة من حيث لغتها، إذ كتبت الموشحات بلغة متكسرة إن صح التعبير وهذا راجع إلى العينة التي كتب لها خاصة وأن سكان المنطقة ليسوا عربا.

---

[1] الرواية: ص109.

[2] الرواية: ص60.

[3] الرواية: ص29.

تشترك الرواية مع الشعر من خلال اللغة. وهذا الشكل الآخر للتداخل لأنها شديدة الحرص على أن تكون لغتها جميلة، ومثقلة بالصور الشعرية. «**فالنثر قبل كل شيء يميل إلى اللغة التي يتحدث بها الناس في حياتهم اليومية، ولعل الرواية لم تقبل باللغة البشرية الفجة فوجدت أن ترقية لغتها يتم عبر لغة الشعر، أنها لا ترضى أن تكون لغتها نثرية**»[1]. فالتمست مع الشعر وطوعت لغته لصالح أغراض المؤلفين فيها، ومنه فقد أصبحت «**اللغة في الرواية العربية الحديثة لها تحليقاتها الشعرية المختلفة**»[2]، والتي تستمدها من تراثها الشعري القديم.

هنا نسير على خطى واضحة المعالم، بحديثنا عن مسألة التداخل الحاصل بين الرواية، أو الفن النثري والشعر، كما سبق وقلنا أن له وجهان للتداخل، الأول الذي اختص بالتضمين ،أما الثاني فهو الوقوف عند اللغة التي كتب بها النص النثري، والتي جنحت هي الأخرى إلى الأخذ عن الشعر الكثير من مقوماته، وتطويعها لخدمة بنائه السردي.

ولا شك أن هذا الأمر لا يقوم إلا من خلال استحضار اللغة، والتي هي عبارة عن ظاهرة اجتماعية ووسيلة تخاطب والتفاهم، وهي أداة تواصل بين البشر لنقل أفكارهم، و أداة الفنون الأدبية المختلفة وعلى رأسها الشعر الذي يتحقق بها كيانه.

كما سلف الذكر أن اللغة لغة العامة والأدب والفنون المختلفة لكن الاختلاف فيها هو طريقة تعاطيها من قبل المستخدم، فالشاعر ومن خلال لغته يعبر عن تلك الدفقة الشعورية العميقة في ذاته ولا تترجم إلا من خلال الكلمة، والتي تجسد الريشة التي يرسم بها الشاعر صورته الفنية وينقل بها تجربته الشعرية، وتظل تلك الألفاظ الموجبة وهجا يعبر عن مكنونات الشاعر بداخله، فالألفاظ ليست وعاء لنقل الأفكار فحسب، لكنها تحمل في ذاتها معنا عقليا، يحتشد فيه قدر كبير من المشاعر والأحاسيس والأصداء، بل وتكون محملة بتراث متراكم من تجارب الأمة وأحاسيسه المخزنة، وأصداء ذكرياتها وظلال تجاربها، والشاعر المبدع هو الذي يحسن امتصاص المشاعر.

من خلال هذا نجد أنفسنا أمام قضية اللغة الشعرية ومدى حضورها في الفضاء النثري وبخاصة ما يخص جنس أو فن الرواية الذي اكتسح جميع الميادين. والحديث عن اللغة الشعرية يتحقق من خلال التعرض للشعرية والتي كان لها باع كبير وحديث كثير سواء من قبل الدارسين الغرب أو العرب، وما يلائم الحديث الذي سيق سابقا حول دلالة اللفظ في الشعرية، هو موقف (**الجاحظ**) من الشعرية وذلك وقوفا عند مقولته الشهيرة «**المعاني**

---

[1] رشيد قريبع: الرواية الجزائرية وتداخل الأجناس،ص3.

[2] ناصر يعقوب: اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (1970-2000)، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، د ب، ط1، 2004م، ص49.

مطروحة في الطريق يعرفها العربي والأعجمي ...»[1]. هنا إحالة إلى أن الشعرية أصبحت ذات وظيفة بلاغية باعتماد القواعد الجمالية للغة، والابتعاد عن الوظيفة الإبلاغية نظرا لكون الوظيفة الإبلاغية متوفرة عند عامة الناس، أما البلاغة لا تدرك إلا من خلال الاهتمام بعناصر دورة التواصل، فالوظيفة البلاغية تعتمد على النص من حيث حسنه وجماله.

تظل بهذا لغة الشعر لغة التعبير الراقي عن الذات والواقع، ولعله السبب الرئيس الذي جعل الروائيين يخرجون عن نطاق لغة الموضوع والمرجع والواقع ،إلى لغة الذات والوجدان والمشاعر، هذه الأخيرة التي ساهمت في إعطاء الكتابة الروائية نفس آخر، مفعم بالحياة والتطور.

كيف لا وهي التي ساهمت في تحديد لغة الرواية، حتى وأنه قد أصبح يتداول ما يعرف بمصطلح الشعرية وهي كما عبر عنها (**تودروف**) في كتابه "**الشعرية**" هو «**جعل النص يتكلم بنفسه، وبعبارة أخرى أنه الوفاء للموضوع أي للآخر، وبالتالي إمحاء الذات**»[2]. فبهذا تجعل النص هو الناطق الرسمي باسم صاحبه، والإفصاح عن هوية مؤلفه دون أن يحيل الكاتب عن أي قرينة تشير إلى صاحبه.

كل هذه التقديمات تحيلنا على أمر جد مهم وهو براعة (**محمد بن إبراهيم**) في استلهامه للغة الشعرية في عمله الموسوم بـ "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" إذ تمكن من خلال عمله هذا، على رغم من تقدم نصه إلا أنه حقق البعد الشعري الإبداعي في نصه، وذلك بفضل استحضار عناصر خاصة بفن الشعر، ولنا أن نعرض بعضا من هذه العناصر، إذ أن للغة الشعرية صور عدة، أما ما سنتطرق إليه في عملنا هذا "**باب الإيقاع وباب التصوير**".

ننطلق في هذه الدراسة من الباب الأول وهو الإيقاع، والذي يحوي هو الآخر العديد من المكونات، لكن ما يتطابق وعملنا نذكر «**السجع، الطباق، التكرار**» كل هذه العناصر مجتمعة تشكل إيقاعا موسيقيا ونغمة خاصة تجذب المستمع أو القارئ، وتطربه حتى وأنها تكاد تخادع السمع، وتوهمها على أن ما يستمع إليه مقطوعة أو قصيدة شعرية مفعمة بالإيقاع لا رواية نثرية.

غاية ما يهمنا في هذا المقام فهو تحديد أهم المقاطع التي تجلى فيها السجع، وقد تعددت في النص نذكر منها على سبيل الحصر لا القصر: «**قال صاحب الحديث: فلما طلع النهار ولاح، وشرقت الشمس على البطاح، وهم في المنادمة وشرب الراح .سكرت زهرة الأنس وهاج عليها الشوق والغرام**»[3]. كثير من

---

(1) الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق: رمضان عبد التواب، دار المعرفة للنشر والتوزيع، القاهرة، د ت، ص196.

(2) تزفيتان تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990م، ص21.

(3) الرواية: ص45.

المواضيع في هذه القصة والتي هي عبارة عن قصة حب بين عاشقين، اغرم ببعضهما من أول نظرة، كانت السبب في إعطاء هذا العمل صبغة خاصة.

لم يكتفي (**محمد بن إبراهيم**) في توظيفه الإيقاع في فقرة أو جزء واحد من عمله، بل طغى هذا الإيقاع على جل العمل ففي موضع آخر نجد حضور بارز للسجع، ويتجلى ذلك من خلال الحوار الذي دار بين ابن الملك والشيخ العطار حول مسألة لقائه بمحبوبته قال الشيخ لابن الملك :«**سيدي ليس هذا وقت الكلام، عجل برد الجواب والسلام، وأعطيني البشارة بوصل بدر التمام، فتبسم ابن الملك ودعى بدواية وقرطاس وقال ما تقول أيها الشيخ؟ أين يكون الوصال؟ فقال سيدي الأمر لك مردود، أين تريد بذاك المقصود، فقال ابن الملك أريده عندي وتكون حبيبتي في حضرتي، ونطف نار وحشتي (...) فكتب ابن الملك هند النضام*** **وهو فارحا بوصل بدر التمام، ليشفى من السقام**».[1]

لا يكاد النص الذي بين أيدينا يخلو من السجع، بل طغى عليه بصورة واضحة، مما أضفى عليه الجمال الإيقاعي والعاطفة الشعورية، وكأنك أمام قطعة موسيقية لها وقع في نفسية المتلقي، وقد أجاد الكاتب التعبير فيها، وأحسن تصوير خلجات النفس و ترجمته للذات، فهو يسعى من ورائها إلى إعطاء بعد آخر للتعبير عن الحالة العاطفية التي يعايشها مع محبوبته والتي تتخللها أحداث ومواقف مختلفة، منفرجة أحيانا ومتأزمة أحيان أخرى.

ومن خلال الأمثلة التي سقناها تمثل حالة عابرة متبادلة بين الطرفين، فشغلهم الشاغل هو الوصال وتجاوز كل ما من شأنه تفريق شملهما، ولا يزال ثابت على هذا الأسلوب إلى غاية خطابه الأخير بعد تحقق الوصل، وإلقائه لخطابه الأخير على رفاق دربه ومحبوبة قلبه يقول: «**إخواني وكأنني في غرفتي فريد، وحبيبي بعيد، وغرام يزيد، والرقيب يكيد، ولا صبر يفيد، وانتم مني خالين البال، والسلام عيكم كل يوم جديد** (...) **فإن رأيتم مني خيرا، هنيئا لكم برضاي، ولا نريد منكم جزاء ولا شكر**».[2]

ننتهي إلى الحديث عن نوع آخر يتحقق بفضله الإيقاع وهو الطباق وهذا الأخير لقي حظا وافرا في "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**"، إذ يتخلل سطور الحكاية، حيث أحسن الكاتب توظيفه للطباق بصورة فنية، هذه الفنية أضفتها عليه الألفاظ ومركباتها الضدية، وقد ورد الطباق بكثرة في مواضع عدة مثلا في قوله «**الليل أدبر والنهار أقبل**»[3].

---

* النظام

[1] الرواية: ص58.

[2] الرواية: ص146.

[3] الرواية: ص47.

وكذلك لفظ «**الليل والنهار**»[1]. فغالبا ما يكون الليل والنهار والصبح وحتى الدبور والقبول، هو نهاية شيء أو بداية أو ميلاد شيء آخر جديد بإمكانه إصلاح ما انكسر قبله في نفسية البشر ،ويمكن القول أو الجزم بهذا الاستنتاج بقول ابن الملك لنديمه: «**يا حسن الليل أدبر والصبح اقبل، وقلبي بالغرام معلل، قم بنا إلى الصاحب الأجمل، لأرى بدر المهلل، بادر ولا تخجل**».[2]

كيف لا وهو الذي سار على أقدامه ليرى محبوبته ليتخلص مما كابده من ألم العشق والشوق، وراح يأمل في نفسه أفول الليل، وإقبال النهار ليتمكن من رؤية بدر التمام إضافة إلى ذلك فهناك أمثلة أخرى والتي ساقتها (**زهرة الأنس**) بعد أن هاج عليها الشوق وأدخلها الهيام وهجرت المنام، من شدة شوقها لابن الملك فراحت تطرح أسئلة في ذاتها عن حال حبيبها تقول: «**أنائم أنت لم يقضان، حبيبي أصاح أنت أم سكران**».[3]

كما وردت مواضع أخرى للتعبير عن الحالة النفسية للطرفين ولكن هذه المرة في باب الاستطراد في شرحه لمعنى المحبة بقوله: «**محبته تزيد في القرب وتنقص في البعد**»[4]. فجاءت على صيغة طباق الإيجاب بين كل من القرب والبعد، وكذلك تزيد وتنقص، بهذا نكون قد تطرقنا إلى نماذج من الطباق الذي تضمنته "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" التي تعددت وتنوعت في التعبير عن حالات الوصل والفراق بين بطلي القصة.

ولابد من الاعتراف هنا بأن الكاتب قد تمكن من تحقيق قدر وافر من الإيقاع بفضل السجع والطباق، لكنه لم يكتف بهذين العنصرين. إذ سعى أيضا لتوظيف خاصية التكرار، وقد نوع في التكرار في عمله: **تكرار الحروف، تكرار الأسماء، تكرار الكلمات، تكرار الجمل**. ولكل منهم دلالة خاصة تزيد من جمال العمل وإعطائه وزنا خاصا، ونذكر هذه التكرارات كما يلي:

1- تكرار الحروف: من بين التكرارات التي اعتمدها الكاتب نجده قد أكثر من تكرار حرف النداء "**الياء**". ففي بداية العمل تكرر هذا الحرف مقرونا بكلمة "**يا بني**" والتي كان هنا والد (**ابن الملك**) طريح الفراش يلفض أنفاسه الأخيرة، وهو يوصي ابنه، ثم استمر المؤلف في تكراره لهذا الحرف في الكثير من المواقف، وقد ورد أكثر من اثنان وعشرون مرة وغالبا ما يدل هذا للدلالة على لفت الانتباه والنصح.

2- تكرار الأسماء: تنوعت أسماء الشخصيات في النص وتراوحت بين ما هو ثانوي ورئيسي، من بين هذه الأسماء التي تكررت مرارا على غرار شخصية (**ابن الملك وزهرة الأنس**) نجد كلا من (**الشيخ العطار، حسن**

---

[1] الرواية: ص35.

[2] الرواية: ص37.

[3] الرواية: ص64.

[4] الرواية: ص67.

نديم ابن الملك، وخريف الصيف جارية زهرة الأنس). فهذه الأسماء الثلاث تكررت عديد المرات في العمل وهذا راجع للدور الفاعل الذي تؤديه في تحريك أحداث الرواية، إذ كان محور الرواية الأصلي هو الوصال ونيل رضى البطلين، فكل منهم يسعى لتحقيق ذلك الوصل، وهذا ما جعل هذه الأسماء كثيرة الورود والتكرار.

إضافة إلى أسماء الشخصيات إلا أنه أعاد تكرار الكثير من الأسماء الأخرى على سبيل **المقصورة، والفراش، الدواية، القرطاس، طشت، وإبريق** ...

3- تكرار الجمل: يتضح مما سبق أن التكرار هنا لم يكن عبثا، أو سهوا من قبل الكاتب وانما له وظيفة خاصة، تساهم في إعطاء نفس للقارئ، حيث تمنحه فسحة لاسترجاع الأنفاس، كما تمكنه من السير بسلاسة في انتقاله من جزء لآخر، أو من حديث لآخر والمثال على ذلك، قول (**محمد بن إبراهيم**) «**هذا ما كان من أمر زهرة الأنس، أما ما كان من أمر ابن الملك**» فقد تكررت هذه الجملة أكثر من ستة مرات، وهي بمثابة الفاصل بين حال (**زهرة الأنس**) وحال (**ابن الملك**) إذ تم سرد كل حال على حد.

كذلك مع جملة ‹**فلما فرغ من شعره، فلما فرغت من شعرها**›. هي الأخرى تكررت بكثرة في النص إذ تجاوزت العشر مرات، وكلها تعبير عن حالة الشوق والفراق الذي يعانيه الحبيبين، وتدل أيضا على كون الحوار الذي يدور بين بطلي النص عبارة عن شعر ينظمه كل طرف في حضرة، أو استحضار الآخر، كما وظف بعض الجمل التي تحيل إلى لهفة اللقاء بين الطرفين ومداعبتهما لبعضهما ك ‹**يقبل ثغرها، ويضمها إلى صدره**› وإن دل هذا التكرار على شيء إنما يدل على تأكيد الوقائع الحاصلة بين الطرفين.

ونشد الرحال إلى وجهة جديدة نطرق بها بابا آخر للغة الشعرية في "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" وهو باب التصوير، ومن أمثلته نذكر الصور البيانية من **تشبيه وكناية واستعارة**.

فالتشبيه مثلا ورد في مواضع عدة، لكنها تكاد تلخص جلها في التعبير عن مواصفات (**زهرة الأنس**) في قول صاحب النص: «**فمالت كأنها غصن بان**»[1]. وقد تكرر هذا التشبيه في أكثر من موضع، فشبه (**زهرة الأنس**) في مشيتها بالغصن الطري، الذي يتمايل بحلاوة مع نسمة الهواء الخفيفة، أما التشبيه الآخر فقد كان واصفا لحالة العناق، التي تشابكت فيه أجسادهم فراح الكاتب يصورهم في منظرهم الغرامي فلم يجد أدق من تشبيهه الذي قال فيه: «**وهم متعانقين، كأنهم غزلان متخبلين**».[2]

[1] الرواية: ص60.

[2] الرواية: صفحة نفسها.

كما عمد إلى اتخاذ الكناية جزء من عمله، وجاءت جلها كناية عن صفة وهي شدة، أو قوة الحب «**فقالت له وكيف لم يكون وقد هجرني من أريد فراقه، وقطع قلبي بسيوف أشواقه، وأشعل في قلبي نارا**»[1]. هنا عبرت هذه الكناية عن حال الشوق العميق الذي تكابده (**زهرة الأنس**) ولهفة الحب التي تعانيها حبا في ابن الملك.

وفي موضع آخر اختص بوصف جمال (**زهرة الأنس**) في قول صاحب الحديث: «**ودخلت زهرة الأنس مقصورتها ولبست أفخر ثيابها وتقلدت بعقود جواهرها، فسارت تخجل الشمس والقمر**»[2]. تعنى بالكناية عن صفة الحسن والجمال والقد والبهاء، والتي تميزت به البطلة، إذ تجاوزت ضياء القمر وإشراقة الشمس بسطوعها.

أما الاستعارة، والتي كان لها هي الأخرى حضورا بارزا في النص، ولنا أن نوضح نموذجا لذلك بالشرح لتبيان مواضع التشبيه وكيف تمكنت من إعطاء بعد آخر للمعنى الذي تضمنته، وذلك بفضل الكلام الذي ساقته (**زهرة الأنس**) في الحب الذي تكنه لحبيبها قالت: «**وله نار لهيب لا يطفيها إلا وجه الحبيب**».[3]

لقد انزياح المعني في هذه الصورة ،حيث شبه صاحب الرواية وجه الحبيب بالماء الذي يطفي النار، فحذف المشتبه به وهو الماء وترك لازمة للدلالة عليه وهي يطفيها للدلالة على المشتبه به على سبيل الاستعارة المكنية.

من خلال ما سبق نقف عند قضية جد مهمة وهي الفائدة التي أضافتها، أو قدمتها هذه الصور خدمة للعمل الفني، حيث ساهمت في إعطائه نفسا جديدا، وحياة مغايرة للواقع بفضل إغراقها في الخيال الذي يستلهم وجوده من تلك الصور لأنها تجنح إلى الخيال وقولبته في قالب واقعي، فالتشبيهات مثلا: «**طاقة فنية جديدة، تمكنه من ارتياد عالم السحر والخيال وفتح آفاق واسعة أمام رؤياه**»[4]. وبهذا تطغى على النص جمالا ومنظرا خلابا، لهذا نجد الكُتاب غالبا ما يهتدون إلى مثل هذه الصورة، لزيادة المعنى وضوحا، وبساطة، وتقربه إلى ذهن المتلقي كما هو الحال مع الكناية.

لعل ما يمكن قوله عن الاستعارة: أنها مظهر راق من مظاهر الفعالية الخلاقة للغة ووسيلة ضرورية من وسائل التشكل الجمالي في العمل الفني، فهي تعمل أيضا على تقريب المعنى للمتلقي بصورة بلاغية وتكشف عن

---

[1] الرواية: ص102.

[2] الرواية: ص73.

[3] الرواية: ص65.

[4] خيرة حمر عين: شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة لدراسة الجامعية والنشر والتوزيع، د ب، ط1، 2001م، ص156.

طبيعة الإنسان الحقيقية، والتي تمثل صدى اللاشعور وتؤثر في الثقافة اللغوية، لكون اللغات المختلفة تعبر عن أشكال، وعواطف، وأفكار بواسطة استعارات متعددة ومتنوعة المصادر.

نستنتج مما سبق أن كل هذا التوظيف يحقق لنا التداخل الحاصل بين الشعر وحكاية **"العشاق في الحب والاشتياق"** من الجانبين سواء كان من خلال تضمين المؤلف للشعر، أو من خلال استحضار عناصره الشعرية وذلك بالوقوف عند وجهين لهذه العناصر، والتي مثلت لنا نموذج من نماذج التداخل الأجناسي وصوره، وهذا راجع إلى ما جاء به الدارسون حول الشعرية ومدى تحقيقها لأدبية الأدب.

يمكن القول أن الحديث عن الشعرية بدأ مع ظهور التفكير في تمييز العمل الأدبي عن غيره، من الأعمال الأخرى، وكان ذلك على يد (**رومان جاكبسون**)، حيث تحدث عن الوظيفة الشعرية، أو الوظيفة المهيمنة. وكذلك المدرسة الشكلانية بصفة عامة، والتي حاولت أن تجيب عن تساؤلات كثيرة تصب في مجملها في مصب واحد، وهو ما الذي يجعل من الأدب أدبا ؟ ومن هنا خُلفت فكرة الأدبية، والتي يمكن القول بأنه موضوع الشعرية ومجال بحثها. فالشعرية تحاول أن ترصد القوانين التي يمكن من خلالها الجمع بين الأعمال الأدبية الكثيرة من منطلق تقاطعها بخصائص فنية معينة، هذه الخصائص بدورها هي التي تشكل مجتمعة أدبية الأدب.

فقد ظل هدف الشعرية هو «**اقتراح نظرية لكيفيات انبثاق الخطاب الأدبي واشتغاله** (...) **وإنما تطلعت إلى اكتشاف القوانين العامة المنبثقة من داخل الأدب وليس من خارجه**»[1]. وبهذا يظل ويبقى هدف الشعرية هو: البحث عن أدبية الأدب وذلك لن يكون لا بمقدار الإنزياحات وانتهاكات في اللغة واستعمالها.

وقد كان الحديث عن الشعرية قديمً. يعود لما جاء به الجرجاني في القرن الخامس الهجري، لحديثه عن المعنى ومعنى المعنى. وهذا ما أراده صاحب **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"** من خلال عدوله عن المعنى، الذي أراد أن يوهم به القارئ والمعنى الأصلي الذي استعاره منه.

2- تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" مع جنس المسرح:

المسرحية أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة، كونها تحيط بمشاكل الحياة والإنسان لا لأنها تتعلق في جذور بالحقائق الإنسانية وتكشف الغطاء فحسب، بل لأنها الفن الذي لا يمكن أن تُسلم قيادته إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، ويتجاوز حدود نفسه إلى سواه، حيث يكون قادرا على التأثير في الجماعة الإنسانية التي يعيش معها.

[1] خيرة حمرة عين: شعرية الانزياح ، ص156.

نشأ المسرح على بعض الطقوس الدينية والاجتماعية، والحوار الدرامي عن التعارض بين الآلهة الطيبة والآلهة الشريرة. حيث ظهرت أول صورة مسرحية،كقصائد شعرية دينية تؤديها فرقة غنائية احتفالا بعبادة إله الطبيعة ديونيزوس أو باخوس*.

وقد استطاع هذا الفن أن يقاوم ويبقى، مع تغير أمكنته وتعاقب الأزمنة عله، ولذلك فرجاله كثيرون، والآراء التي تنصب حوله كثيرة أيضا.

اختلفت تعريفات فن المسرحية ولنا أن نسرد بعض الآراء بغية إزالة اللبس والغموض. فيعرفه (**عبد القادر قط**): «**عمل أدبي مستقل يمكن أن يقرأ دون ارتباط بالمسرح، كما تقرأ الرواية**».[1]

فالمسرحية نص مستقل بذاته، ويمكن للقارئ أن يشتغل على النص المسرحي قراءة، وإحساسا، وانفعالا بمضامين المسرحية دون المشاهدة الفعلية لها.« **فيتجاوز القارئ وصف المؤلف للمشهد المسرحي ،ويقبل على قراءة النص المسرحي فيفوته الإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات** ...»[2] فقراءة نص ناجح يحس القارئ أنه يعيش الحدث، وأن هذا الحدث يشبه الوضع الدرامي، كما أن كل من النص الأدبي والمسرح له متلقي، فالنص الأدبي يتلقاه القارئ، أما المسرحي فيشاهده الجمهور، ومثلما يكون النص الدرامي مكون من توتر معقد، يكون الوضع الذي يخلفه النص، فالقارئ حينما ينساق مع الأحداث فهو يدخل في علاقة درامية معها يقول (**رولان بارت**): «**إن ما أتذوقه في قصة من القصص ليس هو مضمونها مباشرة، ولا بنياتها ولكنني أتذوق بالأحرى الخدوش، إنني أركض، أرفع رأسي، وأنهض للغوص ثانية**».[3]

ما يمكن قوله هنا هو أن المسرحية، أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان مند القديم، وهي تستند أساسا إلى "**الحدث**"، أو "**الفعل**" وقد تتضمن أفعالا خارجية وداخلية الأولى يكون لها تأثير مباشر على الشخصيات ،والثانية تتمثل في تجاوب المتلقي، أو عدمه مع الأفعال الخارجية والفعل الداخلي هو الصراع النفسي أو المسلك الخلقي[4]. فالمسرحية هي قصة تعتمد على الحدث الذي تقوم به الشخصيات.

---

* هو إله الكروم والخمر والخصب والنماء والانطلاقة الحيوية واله السرور والمتعة وهذه المهرجانات هي دين الإغريق القدامى كانت توحي لهم بالشعر والموسيقى والطبيعة.

[1] عبد القادر القط: فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالية للنشر، ط1، 1998م، ص1.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، الدراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص14.

[4] ينظر: محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، د ب، د ط، 2007م، ص11.

1- عناصر المسرحية الفنية:

حتى يكون العمل المسرحي عملا كاملا ومنتظما، يجب أن تكون كل عناصره الدرامية حاضرة وفاعلة وأولى هذه العناصر:

1- الحدث المسرحي:

يعرف الحدث المسرحي: بأنه مجموعة الأحداث التي تقع في المسرحية **اختطاف ،قتل أحد الأقارب والطمع ،والغيرة** أي؛ أنه مظهر من مظاهر النشاط الإنساني يجسد علاقة الكائن الحي بنفسه وبالآخرين، في وقت محدد ومكان معين.

والأحداث بالقصة المسرحية تتنوع وتختلف بين حدث رئيسي يعتبر الأساس في تشكيل القصة المسرحية وأحداث ثانوية تتفرع عنه، وهي كلها ضرورية في بناء الصراع وتأسيس العقدة، عن طريق التدرج للوصول إلى الحل وغالبا ما تكون الأحداث قصيرة موجزة حيث تتسم بالإثارة والتشخيص وذلك حتى تثير وتفعل اهتمام المشاهد وتؤثر فيه.

يظهر لنا المشهد المسرحي، أو بالأحرى يتجسد باعتباره مظهر من مظاهر النشاط الإنساني حيث يكون خاضع لوقت محدد ومكان معين، حيث نجد «**مرض الملك وعلم أنه مفارق الدنيا، احضر بولده وقال له: يا بني إن المرض قد اشتد بي ولا شك أنني مفارق الدنيا**»[1]. يبدأ المشهد هنا بمرض الملك واشتداد المرض عليه، أما ما كان عن الزمان فقد جاء في قوله «**فيما مضى وتقدم**»[2]، ليكون المكان «**بالجزائر**» بقصر تفرد به «**ملك شايع في الجود والكرم، ذو صطوة* عضيمة*1 وكرم جزيل، تهابه الملوك وتخشاه.**»[3]

بتحديد الزمان والمكان وكدا الشخصية يظهر لنا المشهد المسرحي واضحا، ويتجلى في «**فلما توفي الملك وسار إلى رحمة الله سبحانه جهزه ابنه غاية التجهيز، وحزن عليه حزنا شديدا، وبقي بعد والده رحمه الله بالبكاء والحزن مدة شهور**»[4].

يبدو أن المشهد المسرحي قد بدأ بمرض الملك ثم أنشبت المنية أضافرها عليه ليرحل إلى جوار ربه، ثم يدخل ابنه في حزن شديد على والده إلى حين تدخل شخصية ثالثة والتي جسدها (**النديم**) الذي أشفق على

---

(1) الرواية: ص23.

(2) الرواية: صفحة نفسها.

* سطوة.

*1 عظيمة.

(3) الرواية: 23.

(4) الرواية: ص25.

(**ابن الملك**) حيث قال: «**اعلم أن كل نفس ذائقة الموت، ومن مات لا يعود، وعليك بالصبر لأمر المعبود**» كانت هذه كلمات بمثابة متنفس لـ(**ابن الملك**) فاقترح عليه النديم الخروج والتنزه بغرض الخروج مما هو فيه فاستحسن الأمر وخرج معه.

يمكن أن نضيف مشهد ثاني، والذي تمثل في «**دخل ابن الملك مقصورة ولبس ثيابه وثقل كمه بمائة دينار وخرج مع نديمه وأصحابه يطوف البلاد وينضر العباد فبين ما هم يتفرجون إذ مروا بدار بديعة المنضر والطيقان، عالية البناء والحيطان وفيها جس العود والطرب وجارية تغني**»[1]. يبدأ هذا المشهد بدخول (**ابن الملك**) ليغير ثيابه ويحمل نقوده ويغادر مع شلته ليطوف البلاد، ويتفرج على العباد إلى أن وصل إلى دار جميلة الإبداع، يعلو منها صوت جارية عذب ليستحسنه (**ابن الملك**).

ويستمر المشهد في البث والإلقاء بحيث يرغب (**ابن الملك**) في معرفة أمر هذه الدار، فيشير عليه النديم بالجلوس في دكان قريب، لعله يطلع على الأمر «**افعل يا حسن ورأيك الصواب فتقدم النديم إلى المكان وبعد إفشاء السلام وقال له كنا مع ابن الملك في الفرجة وقد اشتد بنا العيا أتأذن لنا بالجلوس في دكانك قدر الإستراح**»[2]. وقد رد الشيخ «**حبا وكرامة لابن الملك**».[3]

وبعد انقضاء ساعة من الزمن انفتح باب الدار وخرجت منه جارية «**وفي يدها طبق مغطى بخرقة دباج وأتت لدكان العطار**»[4] لقضاء حاجتها ولاندهاشها وتعجبها من وسامة (**ابن الملك**) عادت أدراجها دون أخد شيء، لتسألها سيدتها عن سبب عودتها بخفي حنين فأخبرتها عما رأت لتوبخها عن كلامها «**فلما سمعت زهرة الأنس ما ذكرته الجارية غضبت وأطرقت برأسها إلى الأرض**»[5]. يستمر عرض المشهد بشعور (**ابن الملك**) بالذنب جراء ما حدث حيث منع على الشيخ رزقه وعوضه بدراهيم، ثم استفسر عن أهل الديار فجاءته الأخبار، فانصرف وهو غاطس في بحر الهوى والحب.

يتجسد لنا المشهد الثاني من بدايته حتى نهايته والذي يمكن أن يجسد على خشبة المسرح، وذلك لاحتوائها على الحدث المسرحي وغيره من عناصر المسرحية، وبما أن المسرحية عبارة عن مشاهد فإن كل مقطع من العمل الأدبي الذي بين أيدينا يصبح مشهدا، لتوفره على مظهر من مظاهر النشاط الإنساني وعلاقته بالغير.

---

[1] الرواية: ص26.

[2] الرواية: صفحة نفسها.

[3] الرواية: ص27.

[4] الرواية: ص28.

[5] الرواية: صفحة نفسها.

2- الشخصية المسرحية:

عادة ما تعرف الشخصية المسرحية بأنها: «**الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون**»[1] وهذا على خشبة المسرح حيث يلاحظ سلوكه، وانفعالاته، وحواره، وهذا يساعد على الوصول إلى أفكار المؤلف، كون هذا الأخير يعمد إلى حركات معبرة، والإشارات الموحية زد على ذلك الجمل الحوارية ،وجل هذا يؤدي إلى تصوير الشخصيات.

وبتعدد أحداث المسرحية تتعدد تلقائيا معها الشخصيات؛ من شخصية رئيسية وهي التي تدور حولها معظم الأحداث ،ويطلق عليها اسم البطل وغالبا ما يكون محبا نبيلا، وشجاعا قويا يضحي بنفسه من أجل الخير، إلى الشخصية معارضة للبطل وأخرى مؤيدة له، تكون المعارضة شريرة محبة لذاتها ،أما المؤيدة فتكون ضعيفة تطلب الخير لها وهذه صفات الشخصية الكلاسيكية لأنه كتبها في أوج ازدهار الكلاسيكية.

يتسم العمل الأدبي الذي بين أيدينا بزخم من الشخوص التي تراوحت بين الرئيسية وأخرى ثانوية، أما الأولى فقد أثبتت حضورها طول العمل الأدبي، أما الثانية فتظهر تارة وتختفي تارة أخرى ونجد هذه الشخصيات كما يلي:

زهرة الأنس: بطلة القصة.

ابن الملك: بطل القصة.

حسن: نديم ابن الملك.

خريف الصيف: جارية زهرة الأنس، وتحب ابن الملك.

البربري: خليل زهرة الأنس وغريم ابن الملك.

الشيخ العطار: تاجر، يقوم بدور الوسيط بين زهرة الأنس وابن الملك.

خفاشة: جارية زهرة الأنس وتحب البربري.

جناتة: جدة زهرة الأنس، وتحب البربري.

العجوز: امرأة دميمة مورطة.

صاحب الحديث: يدير القصة على لسان المؤلف.

مجموعة من خدم ابن الملك.

مجموعة من جواري زهرة الأنس.

---

[1] عبد القادر القط: فن المسرحية ، ص15.

مجموعة من أفراد عائلتي البطلين.

إذا كانت الرواية تحتاج إلى شخصيات تدير أحداث الرواية وتحركها، فإن المسرح كذلك لا يستغني عن الشخصيات التي تضفي الحيوية والحركة على خشبة المسرح، فهذا الأخير يحرك شخصياته ببراعة حيث تظهر وتختفي بطريقة سلسة بصرف النظر إن كانت رئيسية، أو ثانوية، خيرة، أو شريرة، فالمسرح والرواية كلاهما لا يستغنيان عن الشخصيات، التي تدير الأحداث وتحملها من البساطة إلى التعقيد ومن السلاسة إلى التأزم.

كما أن هذه الشخصيات حقيقية وليست خيالية؛ بمعنى يمكن تجسيدها على خشبة المسرح، إضافة لهذا فكل شخصية لها وصفها الداخلي والخارجي، مما يسهل علينا اختيار ما يعادلها في الواقع، لننجز مسرحية مستلهمين أحداثها ،وشخوصها ،وحواراتهم ،والعقدة ،والحل من عمل (**محمد بن إبراهيم**) في عمله الأدبي **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"**.

3- الحوار المسرحي:

الحوار من أهم العناصر الفاعلة في بناء المسرحية: بناء من الألفاظ والجمل والتراكيب والعبارات المكونة للنص. ويحتوي هذا الحوار على معنى ومغزى، إلا أن هناك من يتعداه إلى استخدام الألوان، والأشكال والمقطوعات الغنائية بغية خلق تواصل أكثر وضوحا وانفعالا.

يعد الحوار محور الفن المسرحي، فهو بمثابة صلة وصل بين القارئ والكاتب المسرحي فمن الضروري إذن أن يتسم «**بالقصر والإيجاز والموضوعية وكذلك الوضوح والأمانة والمباشرة**»[1] فهو يشمل ويثير اهتمام وانتباه المشاهد ويزيد من فهمه للموضوع ويغريه بتتبعه.

نجد لغة الحوار المسرحي تتراوح بين الشعر والنثر، «**إلا أن البدايات المسرحية الأولى كانت شعرا باعتباره شكلا من أشكال التعبير الإنساني المتميز، لكن ومع ظهور المسرحيات الواقعية في القرن الثامن عشر تحول المسرحيون من الشعر إلى النثر**»[2] باعتباره المناسب لمثلها، إلا أننا نجد من المؤلفين من بقي على الشعر، ومزج بينه وبين النثر وظهر ذلك في أعمال الكثيرين.

و**الحوار** كغيره من التقنيات التي تضفي على العمل الإبداعي رونقه، والعمل الذي نحن بصدد الاشتغال عليه يطغى فيه عنصر الحوار، وبهذا يكون هذا الأخير هو العامل المشترك الذي يجمع بين الرواية والمسرح، وبما أن هذا الأخير أسبق في الظهور، فإن الرواية قد أخذت عنه هذه التقنية ووظفتها.

---

[1] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، دت، ص 71.70

[2] كمال الدين حسن: مدخل لفنون المسرح لطلبة الإعلام التربوي، المسرح مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 2007م، ص20.

وبناء على ما تقدم فإن " **حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" توفرت فيها تقنية الحوار، التي طبعت الشخصيات من البداية إلى النهاية وقد تنوع بين حوار خارجي؛ الذي يظهر لنا من خلال حديث الشخصيات حيث نجد الحوار بين الشخصيات يطغى على العمل الأدبي، وفي هذا المقام نختار المقطع الموالي:

النديم: سيدي، إلى كم هذا البكاء والحزن لا أبكى الله لك عين ولا حزن لك قلب، اعلم أن كل نفس ذائقة الموت، ومن مات لا يعود، وعليك بالصبر لأمر المعبود.

ابن الملك: سبحان من قهر العباد بحكمه، واعلم يا حسن إن فراق الأحباب لا يهون وخصوص الوالدين.

النديم: إلى كم هذا البكاء والحزن ولا فيه فائدة بل يزدك هما وذنبا والعياذ بالله من ذلك، وأشير عليك أن تخرج معنا تتفرج في العباد والبلاد.

قال ابن الملك: صدقت يا حسن فيما نطقت فقم بنا إلى ما أشرت.

تراوح هذا الحديث بين جمل طويلة وأخرى قصيرة، حيث نجد الراوي **– صاحب الحديث–**، الذي كان يتدخل في وصف حالة الشخصيات، أو ما ترغب فيه، أو ما تنوي فعله من الفينة لأخرى.

يمكن أن نضيف مقطع آخر من الحوار الذي دار في هذا العمل الأدبي جمع بين (**زهرة الأنس**) والجارية (**خريف الصيف**).

زهرة الأنس: أنظري هذا الشاب الجميل ذا الطرف الجميل أتعرفين من يكون؟

خريف الصيف: يا سيدتي هذا الذي رأيته جالسا عند العطار في الوقت الفلاني في اليوم الفلاني.

زهرة الأنس: والله لا مليح وأنتي لمعذورة وسامحيني أيتها الجارية ... فيا عجبا من يكون.

الجارية: والله لا أدري يا ستي.

زهرة الأنس: يا خريف الصيف هل أنتي ممن يكمي سري ويشفي غليلي. وتكوني لدائي دواء ولمرضي شفاء.

الجارية: وكيف لا يكون مني وقد سبق إحسانك لي ومودتك وحسن عشرتك؟ وحق ملحك وطعامك ما أفشي سرك لأحد.

وهكذا كان الحوار يتبادل بين الشخصيات، لتجسد لنا نفس مسرحي يمكن أن تجسد على خشبة المسرح لتقاطع هذا العمل في عدة خصائص مع المسرح، وهذا ما اخرج النص من النثرية إلى المسرحية.

4- الصراع الدرامي:

الصراع في المسرحية هو «**الباعث للتأزم والدافع للتحول والانقلاب فيما بن القوى المشكلة لوقائع القصة**»[1]. وغالبا ما يكون سببه اختلاف الأوضاع والمواقف المتخذة فيما بين شخصيات المسرحية التي تسعى لمهاجمة الخصم وتحطيمه.

عرفت المسرحيات القديمة خاصة اليونانية منها صراعا يطلق عليه الصراع الخارجي «**أي الصراع الذي يجري بين بطل المسرحية وقوى خارجة عن ذاته**»[2]. وهذه القوى قد تكون، شخصية أخرى قوى غيبية كالقدر، أو قوانين الطبيعة، ليتغير مفهومه ويتحول ميدانه في الدراما الحديثة «**إذ انتقل من خارج إلى داخل النفس البشرية**»[3] ؛ أي أنه صراع يجري داخل النفس وهذا ما يعادل المونولوج.

فالصراع مهم في بناء النص المسرحي فبدونه لا يتحقق البناء ولا تكتمل الصورة الكلية للمسرحية.

تظهر في روايتنا أحداث سلسة ومتسلسلة الوقوع، ليكون محورها رغبة كل من (**ابن الملك**) و(**زهرة الأنس**) في الوصال، سالكين بذلك طرق عدة وبعد تحقق الأحلام والأهداف، أو بمعنى بعد سعادة دامت شهور بدأت الحكاية في التأزم بعد ظهور شخصية البربري وعودته إلى (**زهرة الأنس**) لزيارتها كعادته من كل فصل.

هذا الظهور المفاجئ للبربري مثل صراع دراميا في روايتنا، حيث تغير مسار الرواية من السلاسة إلى الاضطراب، وحدوث انكسار في رتابة الأحداث، حيث أخذت هذه الشخصية بالمسار الطبيعي للأحداث إلى مسار مغاير باعث على التأزم والانكسار.

واستنادا لما سلف ذكره فإن الصراع الدرامي هو الباعث للتأزم والدافع للتحول والانقلاب أي؛ أنه الصراع الذي يجري بين بطل القصة وقوى خارجة عن ذاته.

وهذا ما توفر في روايتنا حيث جاءت شخصية البربري الباعثة على التأزم والتحول في أحداث القصة بحيث يصبح البطل يواجه البربري الذي ينافسه في زهرة الأنس.

فالصراع في الرواية يتشتت في مواطن عدة ليكون واحدا في المسرحية وهذا من سمات المسرحية الكلاسيكية الذي يكون فيه تصاعد للأحداث ثم الحل، وبهذا يكون هذا العمل الأدبي رواية مسرحية أكثر من كونه رواية.

---

[1] عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية المطبعية، الجزائر، 2002م، ص35.

[2] محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، د ب، د ت، ص102.

[3] عبد المنعم أبو زيد: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة آداب، القاهرة، دت، ص22.

5- العقدة:

العقدة هي عصب المسرحية وقوامها الفني وهي الطريقة التي يتم بها عرض الأحداث وتعاقبها من البداية وصولا إلى الوسط ثم تليها النهاية، حتى تصل الأحداث والصراع إلى قمة التأزم، فالعقدة «**منبع النمو الطبيعي للأحداث لكونها وليدة تحرك الأحداث والأزمات على محور التعقيد**».[1]

والعقدة من خلال ما تقدم هي اختيار وتنظيم للمشاهد التي تحدث حقيقة فوق المنصة المسرحية وذلك من خلال الطريقة التي تقدم بها. «**والعقدة هي مسؤولية كاتب المسرحية فهو الذي يقرر عند أية نقطة من القصة تبدأ، وأي الشخصيات سوف يمكن أن تحتوي عليها وعند أي منظر سيبدؤون**»[2]. فالعقدة في المسرحية غاية. ولهذا يلجأ الكاتب المسرحي إلى وضع مجموعة من العقبات والتعقيدات، حتى يزيد النص المسرحي قوة وتقبلا من طرف المشاهدين والقراء على حد السواء.

تتجسد العقدة في روايتنا التي تعتبر منبع النمو الطبيعي للأحداث حيث تأخذ بيد الأحداث من السيرورة الطبيعية إلى السيرورة المتأزمة ويتجسد هذا مع ظهور شخصية البربري الذي حمل بالمسار الطبيعي للأحداث إلى التأزم والصراع بين الشخصيات من الناحيتين :أولهما صراع بين الشخصيات ،وأما ثاني الاثنين فهو الصراع الداخلي للشخصيات.

هذه الشخصية حتمت على البطلين الفراق ليكون هذا الأخير بمثابة الموت الهادئ لكليهما حيث عانى كل واحد منهما لتبقى البطلة طريحة الفراش ليشتد عليها المرض والمعاناة.

أما إذا كنا أكثر دقة فإن العقدة التي تسيطر على روايتنا فهي تتجسد في **الوصال** ليكون هم كل من البطل والبطلة فتسعى كل شخصية بمختلف الطرق للوصال.

6- البناء الدرامي:

تلتحم العناصر المسرحية فيما بينها لتخلق لنا بناء مسرحي كامل .حيث يقسم المؤلف المسرحية إلى «**فصول قد تتراوح بين ثلاثة فصول أو خمسة وقد يكون الفصل من مشهد أو يشتمل على أكثر من مشهد**»[3].

---

[1] عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية ، ص62.

[2] سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987م، ص62.

[3] عبد القادر القط: فن المسرحية ، ص35.

حيث يتناول في كل فصل مجموعة من الأحداث، والشخصيات المتصارعة، وأماكن هذا الصراع، ويقضي في نهاية كل فصل عند لحظة يتوقع فيها المشاهد تطورا جديدا في الفصل التالي، مع الحرص على أن تكون النهاية أو نزول الستار مثيرة موحية بقدرة الشخصيات وتقرر مصيرها.

يمكن تقسيم حكاية "**العشاق في الحب والاشتياق**" إلى ثلاثة فصول وهي:

الفصل الأول:

يتجسد في هذا الفصل موت الملك ودخول ابنه في حزن وانطوائه على نفسه، ليتدخل خادم لأبيه ويحمل بيده ليخرجه من هذا الحزن إلى الحياة الطبيعية، هنا يكون لقاؤه ببطلة القصة (**زهرة الأنس**) حيث يرغب كل من الطرفين في الوصال سالكا في ذلك مختلف الطرق.

الفصل الثاني:

يبدأ من تمكن كل طرف من الآخر وتحقق الوصال والعيش في سعادة وهناء، لكن لكل شيء إذا ما تم نقصان، حيث تظهر شخصية ثالثة بين البطلين تكون سبب في الانفصال والفراق «**قد صاح غراب البين بتفريق الشمل**»[1] ومعاناة كلاهما جراء هذا الانفصال الذي لم يستطع أحدهما تحمله.

الفصل الثالث:

حفل المشهد الأخير بالوصال والوصول لحل يجمع الشمل مرة أخرى، بعد معاناة لتكون نهاية هذا الفصل هو الاجتماع من جديد وعودة المياه إلى مجاريها.

3- تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" مع التراث الشعبي:

1- أشكال التداخل مع التراث:

1.1- الحكاية:

إن التراث ليس «**حركة جامدة ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحي إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع ان تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراث**»[2]. فالتراث هو الموروث الثقافي، والديني، والفكري، والأدبي، والفني وكل ما يتصل بالحضارة والثقافة من قصص ،وحكايات ،وكتابات، وتاريخ أشخاص ،وتقاليد ،وقيم، وما عبر عنه ذلك من عادات وتقاليد وطقوس.

---

[1] الرواية: ص92.

[2] صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969م، ص113.

وقد حاول كتاب العصر الحديث وما قبله، أن يعيدوا إحياء الموروث الثقافي والأخذ عنه وإعطائه بعد آخر، وبهذا يكون الأدباء قد تمكنوا من إعطاء هذا التوظيف بعدين، أما البعد الأول: فهو إحياء للتراث القومي الوطني والحفاظ عليه من الزوال، أما الآخر :فهو إعطاء صورة جديدة لأعمالهم الأدبية الجديدة ذات الطابع التقليدي، وإضفاء نوع من العصرنة على هذا الموروث.

ويتجسد هذا التداخل وتوظيف التراث في العديد من الأعمال الأدبية خاصة فيما يعرف بالجنس الروائي، وهذا ما نشهده في رواية **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"** لمؤلفها (**محمد بن إبراهيم**) وقد اعتمد في هذا التداخل على نوعين من العناصر التراثية الشعبية، أما الأولى خص بتوظيف القصص التراثي، أما الثانية فهو الذي عمد فيه إلى استحضار الأمثال الشعبية السائرة، والأخذ عنها غاية إثراء عمله.

وقد نسج الكاتب (**محمد بن إبراهيم**) عمله هذا على شاكلة قصص **"ألف ليلة وليلة"** حيث سار على نهجها في بنائها السردي وخاصة في طريقة جنوحه إلى الخيال في تصوير حياة (**ابن الملك**) و(**زهرة الأنس**) ابنة التاجر، إذ نجده في الكثير من المواضع يخضع في البناء السردي **"لألف ليلة وليلة"**، وطغى عليه هذا الأسلوب «**فكان التكرار أحد العلل الفنية إضافة إلى وجود بعض الصيغ الجاهزة في الوصف، خاصة وصف المكان ووصف الجمال البشري ووصف الحالة النفسية ...الخ**».[1]

فالقصة التي نشتغل عليها لا تخلو من هذه العناصر، إذ نجد الكاتب قد ساهم في إعطاء مساحة شاسعة للجنوح إلى الخيال، فهو الآخر وقع في حبال الهفوات السردية والعلل الفنية، إذ يُسهب في التكرار في كثير من المواضع، فمثلا نجد «**فلما فرغت من شعرها غشى عليها فضمتها الجارية إلى صدرها وعنقتها**»[2] وكذلك تكراره المستمر لـ «**هذا ما كان من أمر زهرة الأنس، وأما ما كان من أمر ابن الملك**»[3]. وهكذا بني هذا العمل الفني.

كما نجد حضورا بارزا لقصص **"ألف ليلة وليلة"**، وهذا على غرار الخيال والأسلوب السردي الذي تراقصت على أنغامه قصص حكايات العشاق، إذ لم يكتفي صاحبها بذلك، بل استحوذ موضوعها هو الآخر على فنية الكاتب، وراح ينسج قصص موازية لها دون أن يطمس الهوية التاريخية لجنسه.

ولئن كان هذا الأمر يدل على شيء فإنما يدل على تأثره بالتراث خاصة ،وقوة خياله التي جعلته يحسن التركيب، ورسم صورة شبه مطابقة لما حوته قصص **"ألف ليلة وليلة"**، فهو وفي هذه القصص قد أعلن بصورة، أو

---

(1) داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية دراسات، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ب، 2000م، ص10.

(2) الرواية: ص61.

(3) المصدر نفسه: ص42.

بأخرى هذا التداخل كما سبق وقلنا أنه لم يجنح إلى خيالها أو بنائها فقط، بل نجده يتخطى ذلك إلى أبسط التفاصيل وذلك بالوقوف عند قصة (**ابن الملك**)و (**زهرة الأنس**) ومعاناة الوصال، التي كان كل منهما يتوق إليه باحثين عن الطريق الأنسب للوصال، ولم يتم ذلك إلا بالتدخل الطرف الثالث في جمع الشمل بين العاشقين. أما هذا الطرف في حكاية (**ابن الملك**) و(**زهرة الأنس**) فقد تجسد في كل من (**الشيخ العطار**)، و(**حسن نديم ابن الملك**)، و(**خريف الصيف جارية زهرة الأنس**)، هؤلاء من جمع شمل العاشق والمعشوق وتزيين صورة الأنا للآخر.

هنا نقف عند قضية جمالية تنقل لنا الخيال الذي حيكت به "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**"، فهو ليس بمثابة خيال فردي للكاتب، وإنما هو خيال جماعي، لكن ليس الخيال الجماعي بالمعنى المتداول، وإنما هو إن صح التعبير خيال إنساني يجمع بين قصص فارسية في بيئة فارسية محضة، وقولبتها بما يتلائم مع بيئة وثقافة مختلفة تماما (الجزائرية).

فالكاتب هنا ومن خلال الاطلاع على مختلف القصص، التي وردت في كتاب "**ألف ليلة وليلة**"، والقصص المختلفة التي جمعت فيها، نلاحظ هذا التداخل وبصورة جد واضحة في مسألة تداخل الطرف الثالث في لم شمل الطرفين.

ونسوق بعض الأمثلة تأييدا لما نقول فقصة "**التاجر مسرور مع معشوقته زين المواصف**" تمثل لنا قصة حب عانى فيها (**مسرور التاجر**) من شدة عشقه وولهه (**بزين المواصف**)، إذ سعت جاريتها (**هبوب**) إلى جمع الشمل بينهما، إذ أقنعت (**زين المواصف**) بحسن خصال وصفات وكرم (**التاجر مسرور**) وهي التي كانت تحمل رسالات التخاطب.

ننتقل إلى مثال آخر للدلالة أكثر لما يحمله هذا التداخل بالتدعيم بقصة أخرى "**حكاية بدور بنت الجوهري مع جبير بن عمر الشيباني**"، وفي هذه القصة أيضا تعبير عن حال العشق والألم الذي يعانونه من الفراق، ويرجع فيها شرف الوصال إلى (**علي بن منصور**) نديم أمير المؤمنين (**هارون الرشيد**).

إن هذا المنحى الذي عمد فيه (**محمد بن إبراهيم**) إلى التداخل بين ما كتب في "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**"، وما ورد في قصص "**ألف ليلة وليلة**" سواء من خلال البناء الفني، وسطوة الخيال وكذلك القالب الحكائي، إذ نجد من خلال عمله الذي جسد في حكاياته مستلهما موضوع تلك القصص ومضمونها ليجعل منها مادة خام لموضوع عمله، إذ نجد هنالك تداخل واضح وصريح بين ما كتبه هو وما جاء في التراث الشعبي.

فقصة (**ابن الملك**) مع (**زهرة الأنس**) ومعاناة حبهما لا تكاد تختلف بتاتا عن مجريات "**حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف**" وما آل إليه (**مسرور**) من أجل الظفر بحضن معشوقته، إذ دفع كل ما هو غالي ونفيس من أجل تحقيق ذلك الوصال الذي لا طالما كان يحلم به «**قالت: بلغني أيها الملك السعيد أن زين المواصف لما أمرت جاريتها بتجديد مجلس الأنس قالت: وجددت الطعام والمدام ودار بينهم الكأس والطاس وطابت لهم الأنفاس فقالت زين المواصف: يا مسرور قد آن وقت اللقاء والتداني فإن كنت لحبنا تعاني فأنشئ لنا شعر بديع المعاني فأنشد مسرور هذه القصيدة:**

أسرت وفي قلبي لهيب تضرما بحبل وصال في الفراق تصرما

و حب فتاة كل قلبي حبـــــها وقد سلبت عقلي نجد تنعـــما

وراح ينشدها قصيدة مطولة إلى أن قال:

وقد أنشدت عند الوداع ودمعـــــها على الخد منثورا وبعضها منظما

فلم أنس عهد الله ما عشت في الورى وحسن الليالي واليمين المعظما»[1]

هذا ما كان من أمر (**مسرور**)، أما ما كان من أمر (**زين المواصف**) فقد أبهرها بحسن نظمه ومعانيه فدخلت مقصورتها ودعت (**بمسرور**) إلى الدخول «**قالت: يا مسرور ما أحسن معانيك ولا عاش من يعاديك، ثم دخلت المقصورة ودعت بمسرور فدخل عندها واحتضنها وعانقها وقبلها وبلغ منها أنه محال وفرح بما نال من طيب الوصال**».[2]

في المقابل نجد عمل (**محمد بن إبراهيم**) يتطابق في موضوعاته وفي مضمون قصته مع هذه الحكاية، فلم يغفل الجانب الشعري منها فكانت جل محاوراته مع محبوبته تكتب شعرا، وكذا الحضور البارز لليالي السمر بين العاشقين. «**قد اشتد بهم المدام وهاموا في بحر الغرام، فسكرت زهرة الأنس ومزقت ثيابها وتتمرغ في حجر حبيبها، فلما نضر ابن الملك ما حل بها قام بها ورفعها وأدخل بها المقصورة، وأطلعها السرير ونزع ما عليها من الجواهر واللباس، ودخل معها الفراش وضمها إلى صدره ولاعبها، وطلع على صدرها وطلعت على صدره، وهم في بوس وتمريغ وعض ودغديغ، إلى أن هاج العشق والغرام** (...)».[3]

وعلى المنوال نفسه سنتقصى بابا آخر للتداخل، وفي هذه المرة يكون حول حال الفراق ونهجة اللقاء، فإن كانت نار الحب ورغبة الوصال حارقة فلهيب الفراق بعد الوصال يذيب العظام شوقا، هذا ما حدث لـ(**ابن**

---

[1] ألف ليلة وليلة: ج2،دار صادر، بيروت، ط1، 1999م، ص419.

[2] المرجع نفسه، ص420.

[3] الرواية: ص82.

الملك) و(**زهرة الأنس)** بعد انفصالهما بسبب البربري، ومكابدتهم عناء الفراق الذي لم يحتمله كلا الطرفين، إذ مرضت (**زهرة الأنس)** بسبب البعد والجفى الذي ألم بها بعد غياب معشوقها فسعت خريف الصيف والعطار من أجل الوصول إلى حل وتخليصهما من عذابهما.[1]

فعلا تمكنا من جمع شملهما بعد أن افترقا «**فدخل ابن الملك مع أصحابه فلما رأته زهرة الأنس أرادت القيام له فلم تستطيع فقال لها اجلسي مكانك يا نور عيني، لا بأس عليك وتقدم إليها وعنقها وعنقته وسقطت دموعها، وغشي عليهما، وهم متعنقين كأنهم جسد واحد حتى كادت أرواحهم أن تزهق** ...».[2]

وكأننا هنا نتصفح سطور حكاية "**بدور بنت الجوهري مع جبير بن عمير الشيباني**" و(**علي بن منصور)** نديم (**هارون الرشيد)** أمير المؤمنين إذ أتمنته الجوهري (**بدور)** على سرها وقصت له قصتها مع (**جبير بن عمير الشيباني)**، وقد شكته الفراق وأسبابه، وكان (**علي بن منصور)** رسول السلام الذي يسعى جاهدا لتحقيق الوصال بينهما، فتلقى الرفض من أمير بني شيبان. وبعد مرور سنة من ذلك عاود النديم زيارتهما بغية تحقيق أمر الوصال وشاهد ما كان من أمر (**جبير)** فسعى إلى الوصل ثانية بينهما، فاتجه إلى دار (**بدور)** محملا برسالة من (**جبير)** إلى معشوقته (**بدور)** فسلمها إياه فلما فرغت من قراءته طلبت قرطاس ودواة وأخذت جوابه وسعيت للحاق بـ (**جبير)**، وقالت لي: «**يا بن منصور قل له: إنها في هذه الليلة ضيفتك ففرحت أنا بذلك، ومضيت بالكتاب إلى جبير بن عمير فلما دخلت عليه وجدت عينه شاخصة إلى الباب ينتظر الجواب، فلما ناولته الورقة فتحها وقرأها وفهم معناها فصاح صيحة عظيمة ووقع مغشيا عليه** (...) **وقد سمعنا شن خلاخلها في الدهليز وهي داخلة، فلما رآها قام على أقدامه كأنه لم يكن به ألم قط وعانقها عناق اللام للألف وزالت عنه علته التي لا تنصرف**».[3]

فهذه القصة تصور لنا الحال التي آل إليها (**جبير)** بعد هجرانه لمحبوبته، وهذا ما التمسناه في قصة (**زهرة الأنس)** بعد هجران (**ابن الملك)** لها.

2.1- الأمثال:

إن التوجه إلى التراث السردي الشعبي والاستعانة به في تشكيل معالم النص الروائي الجزائري، لم يكن وليد الترف أو العبث الفكري، إنما كان لحاجة ملحة هي الباعث والمحرك، فقد وجد المبدع الروائي في النص الشعبي

---

(1) الرواية: ص 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101... 116.

(2) الرواية: ص113.

(3) ألف ليلة وليلة: ج1، ص571.

النموذج والمثال، يعبر بها عن جراح الذات والجماعة وعن التصدعات والصراعات الواقع، مجسدا القهر الروحي، ويفضح الاستبداد السياسي الناجم عن غياب العدل وضياع الحقوق، كل هذا وقف عليه أجدادنا مند القديم البعيد فعبر عنه كل حسب موقفه ومقامه، فيسعى الروائي المعاصر إلى محاولة الجمع بين القديم والمعاصر، وبين الغائب والشاهد، فالتراث وعلى رغم من الفوارق الزمنية فهو لم يستنفد أغراضه بعد.

فعملية توظيف التراث في النص الروائي تجربة جديدة خاضها الروائي الجزائري بنجاح، بحيث تمكن من التوسع في استعمال عناصر التراث حتى وأن المتعاطي للنص لا يكاد يفصل بين الأول والثاني. وهذا ما حدث في **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"** إذ عمد صاحبها إلى توظيف وتداخل بين التراث وعمله، متخذا من الأمثال الشعبية مادة خصبة لإثراء عمله.

ومفاد القول أن الكاتب هنا لم يلجأ إلى الأمثال الشعبية بصورة مباشرة إنما اعتمد تقنية المراوغة لجعل نصه أكثر تماسكا وامتزاجا، فهو هنا قد وظف التراث لكن بطريقة مغايرة، حيث أخد من المثل معناه ومبناه وضمنه في عمله.

وفي هذا الصدد ارتأينا أن نلجأ إلى تعريف المثل لغاية ضبط عجلة البحث، فالمثل كغيره من الفنون الأدبية، ليس بالسهولة أن تضبط له تعريف ،ومن بين التعريفات التي اختص بها المثل الشعبي «**فكرة وطريقة تفكير في الآن نفسه، فكرة لأنه يلخص تجربة عاشتها الجماعة، وطريقة تفكير لأنه يوضح نظرة الجماعة إلى ما يمر بها من تجارب، وما تؤمن به معتقدات**»[1]. وهذا يعود إلى أهميته البالغة في إيضاح المعنى وجمال الأداء وعموم الدلالة، يقول في هذا الشأن (**ابن المقفع**):«**اجعل الكلام مثلا كان أوضح للمنطق وآنق للسمع وأوسع لشعوب الحديث**».[2]

وللمثل أيضا خاصية تجعله متميزا عن غيره والتي تتمثل في الشيوع والتداول، فالمثل يشفي غليل السامع فله وقع في ذات المتلقي ويقول فيه (**ابن عبد ربه**):«**والأمثال هي وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني، والتي تخيرتها العرب، وقدمتها العجم، ونطق بها في كل زمان على كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة لم يسر شيء مسيرها ولا علم عمومها**».[3]

---

[1] مريم لطرش: الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الطاهر وطار نموذجا، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة، جامعة محمد الأول، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، 2001-2002م، ص17.

[2] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة الأشكال الأداء في الفنون التعبيرية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2007م، ص57.

[3] ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982م، ص63.

وهذا ما جعل من المثل الشعبي نوع من أنواع الإبداعات الشعبية واقدرها على تصوير العلاقات الاجتماعية وأقربها في التعبير عن المتناقضات الحياة. تولد المثل عن القصة أو الحكاية.

ربما عرف العرب الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جل أساليب القول «**أخرجوا في أوقاتها من الألفاظ ليخف استعمالها، ويسهل تداولها، فهي من أَجَّل الكلام وأنبله وأشرفه وأفضله، لقلة ألفاظها وكثرة معانيها، ويسير مؤونتها على المتكلم من كثير عنايتها وحسيم عائداتها .ومن عجائبها أنها مع إعجازها تعمل على الإطناب، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب والحفظ الموكل بما راع من اللفظ وبدر من المعنى**»[1]. وهذا يدل على الانفتاح الذي تتمتع به الأمثال، فهي ذات باع كبير في الأوساط الاجتماعية وأن وقعها في نفس المتلقي أقطع من وقع الكلام العادي.

ولعل في كل ما قدمناه ما يوضح قابلية المثل للصياغة «**فالمثل جملة من القول مقتضبة من أصلها، أو مرسلة بذاتها، فتتسم بالقبول وتشتهر بالتداول فتنقل عما وردت فيه إلى كل ما يصح قصده بها من تغيير يلحق في لفظها، عما يوجبه إلى أشباهه من المعاني فلذلك تضرب**»[2]، وإن جهلت أسبابها التي خرجت عنها.

ليس من المناسب أن نتحدث عن انفتاح المثل دون أن نتحدث عن قابلية صياغته، بل ليس من المناسب أن نتحدث عن كل هذا دون الوقوف على أهمية استثمار المثل الشعبي في الأعمال الروائية، فهو يخدم البناء الروائي على مستويين التقني والجمالي. والمثل مرآة تعكس مظاهر حياة الأوساط العربية من المجتمع في سلوكاتها، ومعتقداتها وعاداتها. كما يمنح النص دينامية معرفية ولمسة شعرية ويعمل على تخصيبه على مستوى التناص مما يكسبه ثراء فنيا ودلاليا تتفجر من خلال جمله من الرؤى والمعاني المتجددة.

وقد وظف صاحب "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" جملة من الأمثال الشعبية في عمله، ولكل منها معنى واتجاه خاص تكاد جميعها تصب في مجال النصح ومن بين هذه الأمثلة نذكر على سبيل الحصر لا القصر:

وللحديث عن الأمثال الشعبية في "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" قمنا بوضع جدول للتوضيح أكثر وهو كالتالي:

---

[1] أبوهلال العسكري: جمهرة الأمثال، المقدمة، ج1، الطبعة الخيرية، القاهرة، 1310هـ، ص3.

[2] جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم الأدب وأنواعها، ج1، دار إحياء الكتب العربية، ب ت، ص486.

موقع المثل في النص	الصفحة	مقابل المثل من التراث الشعبي
* ولا تركن لمرؤ كثير المزاح ولا تقل أنه لك صاحب وحبيب إن جادت الدنيا عليك أقبلت تاتوك الأصحاب من كل جانب وإن عادت وولت عليك ودبرت لا تجد لذائك منهم طبيب	142	* الدنيا مع الواقف يا لو كان بغل. * رأيت الناس قد ذهبوا إلى من عنده ذهب، ومن ليس له ذهب فعنه الناس قد ذهبوا.
* وانعم بما أنعم الله عليك من نعمة واكم سرك ولا تكون فاشي	144	* نوصيك يا واكل الرأس في البير رامي عظامو أضحك ولعب مع الناس فمك متن لوا لجامو. * الحيط بودنيه.
* وعلموا خواني أن لكل شيء وقت مقدر ومعلوم، ولذت الدنيا لا تبقى ولا تدوم، وكل شيء هالك إلا وجهه، ولا يدوم إلا ملكه، ولا مانع لحكمه.	144	* محلى زهو الدنيا لو كان يدوم. * ما يبقى فلواد غير حجارو. * ما يبق غير ربي على حالو.
* لا أحد يزورني، ولا صديق يعقلني، ولكن كل ما هو مقدر وسابق، لابد الإنسان لاحق، ومن كتب عند الله من أهل السعادة لا تضره الشقاوة، ومن كتب من أهل الشقاوة لا يبلغ السعادة ولو كان من العبادة	145	* المكتوب فالجبين لازم تشوفو العين. * المكتوب فالجبين ما ينحوه اليدين. * الكتب راتبة. * المكتوب ما منوا مهروب.
* ومن أساء لي إسائته تكفيه، ومن قال في لا نسأل عليه، ومن قال فالناس قال ما فيه	145	* تلك عورات ولناس السن. * البعير يضحك على صاحبوا ونسى الحدبة لفيه.

(جدول الأمثال)

إذا عدنا لرواية "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" وجدناها زاخرة بالجنس الشعبي، هذا الأخير الذي عبر به صاحب الرواية، عن التجربة الحياتية لشخصيات الرواية وكذلك تصويرها للحدث الروائي.

يتضح لنا من خلال ما قدمه الكاتب في هذه الرواية ،من أمثال ،والتي جادت بها قرائح أجدادنا، التي أصبحت بمثابة جنس له خصائصه ومقوماته وأهدافه التي تداولتها الدراسات، إذ سعى الكاتب في روايته إلى مثل هذا الجنس ،بغية حصر دلالته ،وجعلها أكثر دقة ،وأقوى معنى ،وغزارة.

في هذا العمل نجد شكلا آخر للتداخل، يتمثل هذا الشكل في تضمين الكاتب لمعنى المثل ،وليس كغيره من التضمينات، والتي غالبا ما تجعل من ذلك التداخل عبارة عن صورة مغايرة، أو مغايرة السياق العام وفقط، كاستحضار مثلا مثالا مباشرا كما ورد أول مرة وإقحامه داخل نصه، والإتيان بها كقول المثل السائر **"الله يجعلني غابة والناس حطابة"** (أو بصورة أخرى) وغالبا ما يكون التداخل في الأمثال على هذه الشاكلة.[1]

ويمكن التوقف عند الفنية التي اتبعها (**محمد بن إبراهيم**) في خاصية التداخل التي عمد إليها، والتي سارت على طريقة تضمن معنى المثل لا التوظيف الحرفي للمثل، وأولى أهمية بارزة لتفكير الكاتب وقدرته على قولبة النصوص، وجعله يتعالق بحرفية مع نص آخر وهذا واضح في قوله:

ولا تـــركن لمرؤ كثـر المـــزاح ولا تقل أنه لك صاحب وحبيب

إن جادت الدنيا عليك أقبلت تاتوك الأصحاب من كل جانب

وإن عادت وولت عليك ودبرت لا تجد لدائك منهم طبيب[2]

ففي قول الكاتب هذا إشارة واضحة ومباشرة الأمثال الشعبية المتوارثة، وأن ما يقال مثل هذا القول، قول السائر «**الدنيا مع الواقف يا لو كان بغل**»[3] وفي هذا المثل دلالة على أن الناس إتباع من غلب، فهم لا يعيرون أهمية للمعاشرة والصحبة مقابل المنفعة والمصلحة الشخصية وقد عبر عن هذا المثل (**أحمد شوقي**) بقوله:

إن الفتى إذا كان ذا بطش مساوؤه شريفة لكن إذا كان الضعيف فإن حجة ضعيفة

أما الحديث عن مناسبة المثل فهو يترجم قصة الأسد والذئب جاء في الأساطير الشعبية: أن أسدا وذئبا خرجا للصيد، فجابا الغابة طولا وعرضا فلم يظفر أحد منهما بصيد، فوجدا بغلة تسرح ابنها فحاولوا المكر بها وأكل ابنها فراوغتهم وهاجمت الأسد، وأما الذئب فلم يتردد لحظة واحة فهجم على الأسد، ولما استفاق الأسد قال للذئب: أهذه هي الصداقة؟؟!! قال له الذئب: اعلم يا مغفل أن «**الدنيا مع الواقف ولو كان بغل**».[4]

---

[1] مسعود جعكور: حكم وأمثال شعبية جزائرية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2008م، ص209.

[2] الرواية: ص142.

[3] مسعود جعكور، المرجع نفسه، ص118.

[4] المرجع نفسه، ص 119.118

ولهذا المثل باع كبير في الثقافة الشعبية الجزائرية وله عدة صيغ تصب جلها في معنى المصلحة. وهنا نقف عند الإشارة التي ألمح بها (**أبو الحسن علي بن محمد الماوردي**) إلى البعد النفسي للمثل وشدة وقعه على نفس المتلقي، إذ قال فيه: «**لها من الكلام موقع الأسماع والتأثير في القلوب فلا يكاد المرسل يبلغ مبلغها ولا يؤثر تأثيرها، لأن المعاني بها لائحة، والشواهد بها وامقة والقلوب بها واثقة والعقول بها موافقة**».[1]

ويتضح مدى قوة تأثير المثل في النفس البشرية، ردة فعل **ابن الملك** بعدما فرغ صاحب الطعام من سرد حديثه، فبكى بكاء شديد من شدة وقع الكلام على نفسه.

نواصل تصفح وريقات الرواية ونستطلع مواضع التداخل بين الرواية والمثل الشعبي، ولنا معه وقفة أخرى مع مثل جديد الذي جاء في قول صاحب الرواية: «**وانعم بما أنعم الله عليك من نعمه واكم سرك ولا تكون فاشي**»[2]. كثيرا ما ننصح بهذا الكلام سواء من هم أكبر منا سنا، أو من آبائنا لأن كشف السر للغير أمر يثير المتاعب، ويتجسد معنى هذا القول فيما كتبه (**عبد الرحمن المجذوب**) في الأمثال قال: **نوصيك يا واكل الرأس في البير رامي عظامو اضحك ولعب مع الناس فمك مثلوا لجامو**. وهذا يدل على قول الشائع في الأوساط التخاطبية العامة قول **الحيط بودنيه** للإشارة إلى ضرورة كتم السر وعدم الإفصاح به للعامة.

وللمثل حضور آخر في قول الكاتب: «**لا أحد يزورني، ولا صديق يعقلني، ولا كن*** **كل ما هو مقدر وسابق لابد للإنسان لاحق** (...) **ومن كتب من أهل الشقاوة لا يبلغ السعادة ولو كان من العبادة**»[3]. إن الدلالة التي يمكن الخروج بها، من هذا المثل هو الإيمان بقضاء وقدر الله تعالى، فما هو مقدر له لابد وأن يعيشه محببا، أو مرغما على ذلك. وله عدة مقابلات في الأمثال كقولنا: **المكتوب ما منوا مهروب**، وكذلك **اللي مكتوب فالجبين ما ينحيوه اليدين**.

إن التراث الشعبي غالبا ما نجده في علاقة تناص وتعالق شديدة مع القرآن الكريم، ففي غالب الأحيان نجد هناك تقاطع واضح بينهما، وهذا في قوله تعالى في سورة آل عمران، والتي يوضح لنا مسار المثل والإيمان بشيء يدعى القدر ﴿ **الَّذِينَ قَالُوا لِإِخْوَانِهِمْ وَقَعَدُوا لَوْ اَطَاعُونَا مَا قُتِلُوا ۗ قُلْ فَادْرَءُوا عَنْ أَنفُسِكُمُ الْمَوْتَ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ** ﴾[4] في سورة أخرى، وفي السياق نفسه يقول في سورة الحديد: ﴿ **مَآ أَصَابَ مِن مُّصِيبَةٍ فِي**

---

[1] أبو حسن علي بن محمد الماوردي: أدب الدنيا والدين، تحقيق: مصطفى السقا، مكتبة مصطفى البابى الحلبي وأولاده، مصر، ط3، 1955م، ص 260.259

[2] الرواية: ص144.

* لكن.

[3] الرواية: ص145.

[4] سورة آل عمران: الآية 168.

الأَرْضِ وَلَا فِي أَنفُسِكُمْ إِلَّا فِي كِتَابٍ مِّن قَبْلِ أَن نَّبْرَأَهَا ۚ إِنَّ ذَٰلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرٌ، لِّكَيْلَا تَأْسَوْا عَلَىٰ مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُوا بِمَا آتَيكُمْ ۗ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ ﴾[1]. في هذه الآيات شرح لما ورد في المثل ،من معاني وهي تدل في عمومها على أن الحذر لا يدفع المقدور.

نستمر في استعراض روايتنا واستكشاف مكنوناتها الخفية، ومخاطبة حروفها وفواصلها بغية الوصول، إلى فك شفراتها. ومن بين السنن، التي تخفيها في جوفها قول الكاتب «**وعلوا إخواني أن لكل شيء وقت مقدر ومعلوم، ولذت الدنيا لا تبقى ولا تدوم، وكل شيء هالك إلا وجهه، ولا يدوم إلا ملكه، ولا مانع لحكمه**».[2]

آه يا زمن **محلى زهو الدنيا لو كان يدوم**، ولكن يا أسفاه «**ميبقى فالواد غير حجارو**»[3] ومهما يكن **ما يبقى غير ربي على حالو** ... كلها أمثال تصب في سياق ما أراد (**ابن الملك**) قوله من خلال كلامه، كما لا يفوتنا التذكير بأن لهذه الأمثال والسياقات، ما يقابلها في كتاب المولى القدير، وقد ذكر هذا في كل ،من سورة القصص والرحمن على التوالي: ﴿ **وَلَا تَدْعُ مَعَ اللَّهِ إِلَٰهًا آخَرَ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ كُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ** ﴾[4] وقال ﴿ **كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ** ﴾[5].

صدق من قال: ما يبقى غير الصح، وما زاد بالصوف غير الخروف، فسبحان، من يسر وحكم، وأشار وعلم، كل هنا يحيل على الموضع الذي، قيلت فيه الأمثال بالنسبة لموضوع الرواية، وتصب جلها إن لم نقل كلها في مجال أخد العبرة، والحكمة، والنصيحة، والنصيحة الطيبة.

فغالب ما يضرب المثل في موقف ومقام يثير قرائح الجلوس، ليستدعى في موضع آخر يشابهه ويتوافق مع السياق، الذي قيل فيه المثل لأول مرة.

وهذا ما تجسد في رواية "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**"، ويتمثل في اجتماع (**ابن الملك**) وخدامه، و(**زهرة الأنس**) وجواريها في مجلس واحد، فقال (**ابن لملك**) لأصحابه: «**يا معشر الأصحاب والإخوان، قد اجتمع شملي بالحبيب، وغاب عني كل رقيب، فالواجب لا يبقى أحد منكم إلا وينشد**

---

[1] سورة الحديد: الآية 23.22.

[2] الرواية: ص144.

[3] مسعود جعكور: حكم وأمثال شعبية جزائرية، ص242.

[4] سورة القصص: الآية 88.

[5] سورة الرحمن، الآية 25.24.

شعرا، ويهنيني بالاجتماع وبلوغ المنا فقالت زهرة الأنس صدقت يا نور عيني فيما قلت»[1]. فراح كل منهم ينظم شعرا تفوح منه ريح الحب، والسعادة، والنصح، والهداية.

وفي ختام كل هذا، لابد من العودة إلى، الدوافع التي أدت بالكتاب إلى، تضمين التراث في النصوص الروائية، فيعود في الغالب إلى، وعيهم بضرورة التفكير في واقعهم وبنياته المتعددة، ومن الدافع أيضا، نجد الدافع الفني، إذ يعتبر التوظيف الجيد لمواد التراث، يطغى على النص بما لا يسهم في البناء الفني للرواية، كونه يحمل بعدا جماليا، والعودة إلى التراث تساعد الكاتب على، لم شتات تصوراته وإبداعاته.

ومنه قد أصبح الاهتمام بالتراث سبيلا فنيا يخلف نمط كتابة مغايرة، وبعدا معرفيا يراهن عليه، المبدع لطرح أسئلة تتعلق بالواقع وقضاياه.

4- تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" مع جنس المقال:

إذا ما أردنا البحث عن، تعريف جامع للمقالة أعيانا البحث، وظلت بنا السبل شأننا في ذلك، شأن النقاد الذين عجزوا على، أن يحيطوا بهذا الفن الأدبي بتعريف دقيق نظرا لتشعب أطرافه واختلاطه بالفنون الأخرى.

وقد جاء في **"قاموس المحيط"** «**القول الكلام، أو كل لفظ مذل به اللسان تاما أكان أو ناقصا. والجمع "أقول" وجمع الجمع "أقاويل" ... أو القول في الخير، والقال والقيل والقالة في الشر ... قال قولا وقيلا وقولة ومقالة، ومقالا فيهما**».[2]

ولم يختلف **"لسان العرب"** عما جاء في، **"قاموس المحيط"** فنجد. «**قال يقول قولا وقيلا وقولة ومقالا ومقالة**».[3]

أما عن التعريف الاصطلاحي فنجد. (**عباس محمود العقاد**) يعرف المقالة «**قطعة نثرية موجزة يحتفل بها موضوع يستوفيه الكاتب، أو ينجمه على مقالات تستوعب الواحدة جانبا منه، في أسلوب حسن وعبارة بليغة، وألفاظ منتقاة، وتعبر عن وجهة نظر كاتبها**»[4]، أما (**عز الدين إسماعيل**) فيعرفها «**بحث قصير في العلم أو الأدب أو السياسة أو الاجتماعية تتناول جانبا من جوانب موضوع عام، يقدم للقارئ بطريقة مشوقة، تعتمد على الحكاية والمثل والإشارة إلى جانب المادة التحصيلية**».[5]

---

[1] الرواية: ص138.

[2] قاموس المحيط: ج2،ص235.

[3] لسان العرب: ج14،465.

[4] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة نقد ، ص290.

[5] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

ظهرت بدور المقال، في الأدب العربي مند القرن الثاني للهجرة، في «**أدب (الرسائل) وقد سميت كذلك بالفصول، وفي أدب (المقامات) التي، تتضمن مجموعة من الحكم، أو المواعظ، ويبقى فن الرسائل، أو الفصول**»[1]. هذا يؤسس لبداية ظهور المقالة في الأدب العربي، وابتداء ،من القرن الرابع للهجري، اتسعت مجالات المقال، وأخذت تتناول مواضيع مختلفة، أما من «**ناحية المضمون فقد نزعت نحو التكلف والتصنع، وصار أسلوبها معقدا، يخالف ما يقتضيه المقال من تدفق وتلقائية وحرية وانطلاق، وبقيت على هذا النمط ... حتى العصر الحديث**»[2]، إذ تطورت تطورا ملموسا ومعبرا.

من المحتوى "**المضمون**": هذا النوع، من المقالات يتسم بالموضوعات العامة، التي تتصف باستمرار والثبات كتلك التي تدور حولها الفئات الخلقية كالتواضع، الكرم، الغرور، أو حول بعض الصفات الاجتماعية كالصدقة، والتربية، والزواج، وهذا الأخير كان موضوع عملنا الأدبي من الوهلة الأولى، حيث سعى كل الطرفان للوصال طول القصة. وقد ارتأينا أن نقف على هذه الخاصية، ونكتفي عندها كونها تخدم موضوعنا.

1- بين المقال و"حكاية العشاق في الحب والاشتياق":

يشتغل المقال القصة حتى يرسم لوجهه ألف وجه، ويتشكل أمام القارئ بألف شكل بإعادة وتكييف الأحداث الواقعية والمتخيلة فيوزعه على نص المقال فتتنوع الرؤى والمواقف الخاصة بالكاتب المبدع.

وهكذا أضفى الكاتب صفة الفنية للنثر الأدبي (المقالة) بتداخله مع جنس القصة، بما أنها تصوير لحدث واقعي، أو متخيل بطريقة فنية بالاعتماد على عناصر هي: السرد، الوصف، الحوار الشخصيات، العقدة الحل بالعودة إلى نص المقال، نجد أن عناصر القصة متوفرة.

فالشخصيات تحقق لنا تقنية الحوار، الذي يفرض نفسه في الجنسين –المقال والقصة- يمكن أن نحمل هذا الحوار صبغة رمزية، وذلك بفتح باب يصعب غلقه، على مجال القراءة، والتأويل، وتحميل القصة بعدا دلاليا مغايرا لما قد ساد وذلك بالتحليل، والتأويل، فالزواج في هذه القصة هو محور رئيسيا في المقال.

أما العقدة فتكمن في الوصال وسبل تحقيقه، ليأتي الحل بالزواج وتحقق السعادة لكلا الطرفان، أما السرد فقد أسند لنفسه ليكون سردا ذاتيا، لنجد الوصف فقد بدى واضحا، من خلال ذكر الأماكن إحداهما مغلق مثل

---

[1] محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، د ب، 2007م، ص90.

[2] المرجع نفسه، ص97.

وصفه للقصر وبيت(**زهرة الأنس**) ودكان الشيخ، أما الأماكن المفتوحة مثل البستان، ليحمل كل منها دلالة وأبعاد في المقال.

من المعروف على المقال أنه شديد التكثيف، وهذا يظهر في هذا العمل الأدبي. فعندما نتأمل في قول «**ملك شايع في الجود والكرم، ذو سطوة عضيمة وكرم جزيل تهابه الملوك وتخشاه**»[1]. إن الوقوف على هذا الحشد الكثير من المصطلحات يشعر المتلقي أنه واقف أمام مقالة، وذلك كون القصة تحتاج إلى شخصية تتوفر فيها كل صفة من هذه الصفات، مع تأثيرها في سير الأحداث.

5- تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"مع جنس القصة:

لا يستوي العمل القصصي، حتى تتوافر له عناصر بذاتها، فهناك حوادث وأفعال تقع لإنسان أو تبدو منه. وبذلك يوجد العنصر الثاني، وهو عنصر الشخصية، ووقوع الحادثة لابد أن يكون في مكان وزمان. ثم هناك الأسلوب، الذي تسرد به الحادثة والحدث، الذي يقع بين الشخصيات والعنصر الأخير أي؛ هو الفكرة أو وجهة النظر.

فكل قصة تعرض بالضرورة وجهة نظر في الحياة وبعض مشكلاتها، وكل العناصر السابقة ليست سوى أدوات، تكشف لنا بها قصة عن طريقة المؤلف في النظر، إلى الحياة وفهمه لها وموقف العام منه.

1- عناصر الفن القصصي:

أ- الحادثة:

الحادثة في العمل القصصي: هي مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة، على نحو خاص، هذا ما يعرف بالإطار في كل القصص، حيث تحدث أشياء تكون خاضعة، لنظام معين هو، الذي يميز إطار عن آخر.

وهي بهذا تعد أهم عنصر في القصة، لتعرف بالقصة السردية، حيث يتم التركيز على الحركات بشقيها الحركة الذهنية والحركة العضوية، ومن أمثلة ذلك: قصص المغامرات.

ب- السرد:

هو التعبير: عن أحداث ووقائع القصة بالألفاظ يدخل فيه الأسلوب الفني البلاغة والنحو، والتشبيه والتصوير؛ بغية وصف الحركة بشكل دقيق، مع إضافة المشاعر لها بأسلوب شيق، وهذا يكون، إما بتكلم الكاتب عن نفسه فيكون سردا ذاتيا، أو يصف أحداث خارجية.

---

[1] الرواية: ص23.

ج- البناء:

الأسلوب الذي يتبعه الأحداث، لإنتاج القصة والوصول للهدف، فعندما تكون الأحداث مرتبطة ببعضها ومتسلسلة تسمى بالوحدة الفنية، حيث تتميز بوجود كل حدث مكمل ومطور للحدث السابق.

د- الشخصية:

هي عنصر رئيس في القصة، حيث يقومون بالأحداث والمشاعر، التي تسرد في القصة، ويتفاعلون فيما بينهم لبنائها، وهناك أنواع للشخصيات في القصة، فمنها من يبقى ثابت في مواقفه وتصرفاته، ومنها من يتطور ويتغير، وهو في ذلك خاضع، لمجريات القصة، وغالبا ما تكون هذه الشخصيات في محور القصة، ومن أبطالها وتسمى بالشخصيات المستديرة.

هـ- الزمان والمكان:

لا بد من ربط القصة بزمان ومكان معين، لإضفاء الحياة الواقعية عليها فيلتزم الكاتب بالعادات والتقاليد السائدة في ذلك العصر، وذلك المكان مما يجعلها أقرب للتصديق الواقع المعاش.

و- الفكرة:

تشكل الهدف، الذي يصبو إليه الكاتب خلال القصة وإصاله للقارئ، حيث توضح العمل وتفسره ليكون هدفها بالغا وساميا،كأن يوصل الكاتب ثقافة، وحلول، وتوسيع التفكير للقارئ، أما بعض الكتاب فلا يقدرون مثل هذه الأفكار، ويركزون على الفن المجرد بهدف التسلية والإمتاع فقط، من أن بعضهم الآخر يطرح أفكار سلبية تُنافي أفكار، وعادات المجتمع السائدة.

2- أشكال التراسل بين الرواية والقصة:

يعد الفن القصصي، من أشكال النثر العربي، التي عرفها العرب، على مختلف أزمنتهم وبيئاتهم، وقد قسم **(تيمور)** هذا الفن، من حيث القالب إلى أربعة أنواع على الترتيب هي: «**الأقصوصة، فالقصة، فالرواية، فالحكاية**».[1]

تعد القصة من الأجناس الأدبية الحديثة، التي عرفتها أوربا في القرن العشرين والثامن عشر، وهي جنس له أصوله وقواعده المتفق عليها، والتي ينبغي أن يراعيها الكاتب.[2]

---

[1] محمود تيمور: دراسات في القصة والمسر، المطبعة النموذجية،دب، د ط، د ت، ص99.

[2] ينظر: محمود السمرة: في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، 1974م، ص7.

تعرف القصة على أنها «**مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض**».[1]

في اللغة تعني قص الخبر وإيراد الخبر ومفهومها العام هو: سرد أحداث واقعية، أو خيالية، سواء بشكل النثر، أو الشعر، وتهدف إلى إثارة اهتمام المثقفين وإمتاع القراء والمستمعين، وهي نوع من أنواع السرد والنوع الأطول منها يطلق على الرواية، وتملك القصة بأنواعها عناصر درامية خاصة بها، ومجموعة أشخاص، أو شخصية واحدة تخوض الصراع الدرامي، وهذا الصراع يخلقه الكاتب باصطدام أكثر من قوة بشرية، أو طبيعية، لتبنى عناصر القصة.

ليتجلى التداخل القصة بالرواية في هذا العمل الفني، من خلال توظيف تقنيات وعناصر القصة، فعندما نتأمل في قول (**محمد بن إبراهيم**): «**ملك شايع في الجود والكرم، ذو صطوة* عضيمة*1 وكرم جزيل، تهابه الملوك وتخشاه**»[2] فيصدمك هذا الحشد من الصفات، بحيث يشعرك هذا التكثيف أنك واقف أمام مقالة وذلك، لأن القصة تتطلب، لكل واحد من هذه الصفات دورها المؤثر في سير الأحداث والشخصية الرئيسية في هذه القصة هو (**ابن الملك**)،الذي هام في بحر الحب والعشق، وسعى للوصول إلى حبيبته بمختلف الطرق.

المثال السالف الذكر يصور لنا كيف أن الخروج على مستوى التعبير قد تضافر مع عناصر أخرى، ليضفي درجة من الواقعية، في القصة والواقعية هي الصفة «**المميزة لمعظم القصص ... بل هي الصفة الوحيدة التي تنظم أكثر هذه القصص**»[3]. كما يستلزم الانضباط العاطفي لدى شخوص القصة، وهذا اللون أصبح سمة واضحة في القصة، وأكثر من ذلك «**معيارا ضروريا للواقعية** (...) **إنما ازدادوا تمسكا به نفورا من طغيان (الميلودرامية) المحفوفة بالتهافت العاطفي في الأعمال الروائية**»[4]. والشخوص في العمل الأدبي، الذي بين أيدينا، تميزت كذلك، بكونها حافظت على مشاعرها، من البداية، إلى النهاية، ف(**ابن الملك**) حافظ على حبه الشديد ل(**زهرة الأنس**)، وهي بادلته الشعور نفسه رغم العقبات، التي وقفت حائلة بينهما فهما حافظا، على

---

(1) محمود تيمور: الأدب وفنونه ، ص99.

* سطوة.

*1 عظيمة.

(2) الرواية: ص23.

(3) محمود تيمور ومجموعة مؤلفين: القصة العربية أجيال ... وآفاق، منتديات كتاب العرب، سلسلة تصدر عن مجلة العربي مؤقتا فصليا، د ب، 1989م، ص15.

(4) المرجع نفسه، ص16.

حبهما لبعضهما، فالقصة تسوغ الظمأ العاطفي، الذي استحوذ على (**ابن الملك**) «**انصرف هو وأصحابه وهو حائر متفكر غاطس في بحر الهوى في حب زهرة الأنس**»[1]. كل هذا حدث فجأة. فالحب تملكه بعد الحزن ،والبكاء على والده والدور متبادل من طرف (**زهرة الأنس**)، التي هامت في حبه «**وهي غارقة في بحر الحب والغرام، وأدخلها الوجد والهيام**»[2]. فمن البداية، حتى النهاية كل، من الشخصيتين متعلق بالآخر وهذا ما تسوغه القصة فالفراغ العاطفي، الذي طالما كان الأنيس لكليهما ها هو ذا يغادر ويحل محله الحب والحنين.

وما يدعم زعمنا هذا «**ويعتقد كاتب القصة وهو محق في اعتقاده أنه يكون أقرب إلى الواقعية حين يختار شخصية بسيطة "شعبية" ويدير قصته حولها. وغالبا ما يختار لها وضعا نفسيا خاصا، أو لحظة تغير نفسي خاصة، ويجد في الغربة أو الإحباط أو الخروج عن الطور، أو الهوس المستبد، أو الاضطراب الحسي الذي يؤدي إلى قلق عصابي أو غير ذلك من ظواهر نفسية ما يسوغ حدوث ذلك التغير**»[3]. تمكن الفن القصصي، من كتابه حيث وجدوا فيه وعيا للذات وأكثر قربا، من الواقعية.

حينما نقف عند قضية التداخل بين القصة و "**حكاية العشاق**" نجد أن هذا التداخل ناتج، من جراء استلهام الرواية للعناصر القصصية، إذ امتزجت القصة بالرواية، فتكاد تمحي آثارها، لتطفو على سطح معالم القصة، كما عبر عنها الدكتور (**عبد الله الركيبي**)، وذلك من خلال ما يلي:

1- من المحتوى لاحظ الناقد، أنه ثمة تقارب درامي بينها وبين "**ألف ليلة وليلة**" «**لأن فيها بعض من نماذجها**»[4] فهي تتقاطع مع ما ورد في "**ألف ليلة وليلة**" في قصة (**بدور بنت الجواهر**) مع (**جبير بن عمر الشيباني**) وكذلك مع قصة (**مستور**) التاجر مع معشوقته (**زين المواصف**)، وذلك في عدة جوانب سواء، من حيث السرد والأحداث، وفي تحريك الشخصيات ،كما تتقاطع معها في اللغة.

2- العنوان الذي استمده صاحب "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**"، من التراث «**فهو يختصر سلفا المغامرة**»[5]. حيث يدل العنوان على ما يجري داخل القصة، من أحدث دالة على حب، وعشق، وهيام.

كما لا يفوتنا أن ننوه إلى دور الشعر في القصة «**وهي خاصية معروفة في القصة الشعبية تتمثل في الاستشهاد بالشعر، إما للإفصاح عن العواطف أو المشاعر أو لتأكيد غرض**»[6]. وهذه الظاهرة كثيرة في هذا

---

(1) الرواية، ص30.

(2) الرواية، ص36.

(3) محمود تيمور ومجموعة مؤلفين: القصة العربية أجيال ... آفاق ، ص18.

(4) عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1983م، ص120.

(5) لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، ودار النهار للنشر، بيروت، 2002م، ص125.

العمل الأدبي، حيث كان بمقدور كل الشخصيات إلقاء الشعر في مواقف عدة، لكن ما يطغى في هذا العمل هو الشعر الغزلي، الذي كان ينسجه (**ابن الملك**) و (**زهرة الأنس**).

3- الراوي يرى (**رابح طبجون**) أن إسناد الحديث من الظواهر التي تطغى على القصص الشعبي وفي "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" يسند الحديث إلى راوي يطلق عليه صاحب الحديث[1]. وهو ما لمسناه في "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" ولنا أن نسوق بعض الأمثلة على سبيل المثال لا الحصر: «**قال صاحب الحديث: فلما سمع ابن الملك الكلام**»[2] ونجده في موضع آخر، «**قال صاحب الحديث: فأمرت لها بعشرين دينارا** ...»[3] حيث لا تكاد تخلو صفة من هذه العبارة –قال صاحب الحديث-.

يمكن القول أن حكاية "**العشاق في الحب والاشتياق**" تداخلت مع جنس القصة وذلك في مواضيع شتى تم التطرق إليها سالفا، وهذا بالاعتبار القصة عبارة عن «**تتابع وحدات سردية تجمع بينها علامات تراتبية، وتكون إما بسيطة أو معقدة في تواترها**»[4]، بحيث تتبادل الأثر فيما بينها، فالقارئ يمكن أن يدرك وقائع هذه القصة وأحداثها بحيث يستطيع أن يجسد هذا العالم القصصي في ذهنه وأن يعيشه مع هذه الشخوص ذلك دون تأويل، أو جهد فكري.

وفي القصة ألفاظ وعبارات تستحق الوقوف، يمكن الاستدلال بها لنرجح أن جنس القصة تداخل مع هذا العمل الأدبي وهي: «**جبد ركبته من تحت رأس زهرة الأنس**»[5]. وكذا قول البربري للعجوز: «**ايش راكي تقولي وتتمنكي علينا**»[6]. كما نجد لفظة ستي بمعنى سيدتي، وكتابة الذال دالا مثل: داب بدل ذاب، واستبدال الثاء بالتاء كقوله: بعتلي بدل بعثت لي.

كما نجد الاستطرادات في مواضيع كانت بلا ريب تشغل المؤلف؛ فهو يتدخل بين الفينة والأخرى مستوقفا الراوي بغية شرح أو قص قصة، ثم يعود فيترك المجال للراوي، وهذا يعد ضعفا فنيا في بناء القصة.

---

(6) عبد الله الركيبي: **تطور النثر الجزائري الحديث** ، ص127.

(1) رابح طبجون: الدكتور عبد الله الركيبي وتجربته في نقد الحكاية الشعبية الجزائرية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن إبراهيم مصطفى" نموذجا قراءة في مدار الممارسة والتنظير، مجلة العلوم الإنسانية، ع 41، مج ب، جامعة قسنطينة 1، الجزائر، 2014م، ص512.

(2) الرواية: ص30.

(3) المصدر نفسه، ص38.

(4) عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجربة وعنف الخطاب في جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق،دط، 2001م، ص72.

(5) الرواية: ص38.

(6) المصدر نفسه، ص89.

المبحث الثاني: إشكالية تجنيس "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"

تعد قضية التجنيس من أكثر القضايا تعقيدا واتساعا، لكونها قديمة قدم الأدب ذاته، فكما سلف الذكر فإن جذورها الأولى تعود إلى ما قدمه كل من (**أفلاطون**) في كتابه "**الجمهورية**" و(**أرسطو**) في كتاب "**فن الشعر**". ونظرا لقدمها إلا أنها ما زالت قائمة إلى يومنا هذا، وتقوم هذه النظرية في جذورها من أجل تحديد طبيعة الجنس الأدبي، أو هويته، ونجد في الواقع النقدي طريقتين:

الأولى: أن تنطلق من مواصفات وجدت في عمل أدبي شهير، وقد تمثلت هذه الأعمال أساسا في **إلياذة هوميروس، الحمار الذهبي، الكوميديا الإلهية**، فمثل هذه الأعمال لا تستحق مثل هذا النوع من الدراسة، لأنها قد اشتهرت بذلك بعيدا عن النوع الأجناسي، الذي تنتمي إليه مثل تلك العناوين.

الثانية: أن ننطلق من المطلق والجوهر والمتعالي النصي، دون التأكد من كون أن النظرية الأجناسية قد اعتمدت فعلا على قراءة نصية شاملة لأنواع الأدب، وهذا راجع لكون الجنس الأدبي؛ كائن مجرد يستوعب النص المفرد ويجاوزه إلى أشباهه من النصوص، «**وليس للجنس الأدبي تشكل محسوس دون وجود نصوص إبداعية تشترك قليلا ،أو كثيرا في خصائص، وملامح تهب هذا الجنس، أو غيره وجودا مخصوصا**»[1].

إن هفوات هذه النظرية لا تطفو على السطح بمجرد التنظير لها وفقط، إما تضمر ما تخفيه نظرياتها للكشف بفضل التطبيق النصي على النصوص الأدبية، واستنطاق خصائصها وعناصرها الأساسية، ثم النطق بالجنس العام للنص الإبداعي.

ناهيك عن كون نظرية الأنواع الأدبية، من أكثر النظريات شيوعا في الساحة النقدية، وقد أجمع جل النقاد والدارسين على أن هذه النظرية –نظرية الأنواع– قد مرت بمرحلتين مختلفتين جذريا، وهو ما أشرنا إليه في معرض الحديث عن الجنس.

فالمرحلة الأولى: هي المرحلة القديمة، التي ازدهرت مع الكلاسيكية الجديدة، ودعت فيها إلى تلغيم الحدود الفاصلة بين الأجناس، وجعلها قارات منفصلة، ورفضها لفكرة التداخل، والتأكيد على نقاء وصفاء النوع الأدبي.

أما **المرحلة الثانية**: في هذه المرحلة تجاوزت نظرية الأجناس، حدود الجنس الأدبي، ودعت إلى ضرورة التزاوج بين الأعمال الأدبية، وتشجع هذه الفكرة لكونها تسعى إلى ميلاد أجناس جديدة وذلك من «**خلال**

[1] شهيرة شبشوب معلي: شعرية الالتباس في صخب البحرية لمحمد البساطي، دار نهى، صفاقس، ط1، 2009م، ص51.

المزج بين الأنواع لتوليد نوع جديد وتهدف إلى البحث عن القاسم المشترك العام للنوع بغية الوقوف على خصائصه الأدبية»[1] واستنطاق قوانينه.

وتعود جذور هذه المرحلة إلى الفترة الرومانسية، التي دعت إلى التحرر والتخلص، وتحطيم قيود الكلاسيكية، حيث جعلوا من الطبيعة مادة حية لهم ولأعمالهم وجعلوها محور عملهم وقد دعم هذه المرحلة كل من (**كروتشة Croce**) و(**موريس بلانشو M Blanchot**).

إذ رفعوا الحواجز والعقبات، التي كانت حاجزا بين الأجناس الأدبية ورفضهم لمسألة التجنيس، مؤكدين أن جوهر الأدب يكمن في تجنبه لكل تحديد جوهري.

أولا: العتبات النصية

من بين العتبات التي تستوقف القارئ عند تأوله لنص ما نذكر منها:

1- الميثاق:

تتمثل أهمية الميثاق (Le pade) في كونه اتفاقا يعقده المؤلف مع القارئ، ويوجه القارئ وفق هذا الميثاق وتحدد طبيعة قراءته، وغيابه يفتح الأفق الخيالي أمام القارئ، لكون الأنواع الأدبية تختلف انطلاقا من مبدعها، تختلف أيضا في تلقيها بحث يغدو النوع الأدبي «**موجها من موجهات القراءة أي أنه يمنح القارئ مفتاحا لقراءة النص بهذي أعرف الجنس الذي ينضوي النص تحته**»[2]، ويسهم في إعطاء القارئ قدرا وافر من الحرية في تعاطيه للنص.

لا شك أن تعمد الكاتب في وضع صفة تجنيسية، على واجهة العمل، أو غلاف الكتاب أمر مقصود، وهذا يدل على القدر العالي من القصدية لدى صاحب العمل، وقد يعود هنا أيضا إلى المقاومة الخفية لظواهر الذوبان تلك، لكون النصوص الأدبية الروائية وغير الروائية، في علاقة تمازج وتداخل، ولعله الدافع الفعلي للجوء إلى مسألة الميثاق، وتوثيق جنس العمل في غلافه الداخلي أو الخارجي.

ويشير العديد من الباحثين إلى أن ذوبان الأنواع قد أسهم في كسر انغلاق النص على ذاته، حيث انفتح النص على تعدد القراءات وهذا ما أكده (**أحمد العدواني**) في كون «**النوع الأدبي ينشأ ويتطور ويتعدل وفقا**

---

[1] ينظر: عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص52.

[2] حاتم الصقر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، دب، ط1، 1999م، ص16.

لظروف وجود اجتماعي يسعى فيها الأدب إلى تحقيق دوره سواء على المستوى الفكري أم الجمالي»[1]، وكل هذا يحدث في إطار ثقافة القارئ لكونه الموجه الوحيد للنص.

ويقول (**رولان بارث**) بأنه لم نعد «**نضع كلمة "رواية" عندما يتعلق بالروايات ولكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلق الأمر بالرواية**»[2]، وهنا تبدأ المراوغة بين الكاتب والقارئ، إذ يعتبر بمثابة تظليل واضح له، وتجعل القارئ يهيئ نفسه لقراءة جنس ما، ليصطدم بواقع أجناسي آخر، وهذا ما يخلق نوع من الإرباك الأجناسي، أو كسر أفق انتظار القارئ.

ومن المهم أن القارئ الذي يلقي نظرة على عتبات النص من العنوان، العنوان الفرعي، المدخل ...الخ ليعرف جنس هذا الكتاب الجديد «**طبقا لما يسمى بعقد القراءة بين المؤلف والقارئ يواجه صعوبة في تحديد جنس الكتاب، إذ يجد في تلك العقبات حشدا من المصطلحات الدالة على جنس الكتاب، قصص، سير، بورتريهات، رواية ...الخ**».[3]

أما (**نادو Maurice Nadeau**): فهو على غرار ما جاء به (**بارث**) فقد رد سبب عدم وضع كلمة رواية على غلاف رواية معينة، «**لأن الجنس الأدبي يتحول ويتطور**»[4] بشكل مستمر يكتسب من خلالها الجنس صفاته الجديدة.

وهنا يشير ويصرح ذات الناقد أننا أمام خلخلة الأجناس، فمنها ما يحاول شق طريق جديد، والجديد يتميز بقدرته على إحداث نوع من الصدمة، من حيث أنه يرفض تقليدا لم يعد اجترارا وانخراطا في التقليد الأدبي، ونحن نجد أنفسنا اليوم أمام هزة وتبعثر ورفض لكل الإكراهات على كل المستويات، وحتى على مستوى التركيب اللغوي، أننا نضع "نصوص" ليست من الرواية، أو من الشعر، أو غالبا ما تكون منهما معا، فنجعل القارئ غير المحترس يغتر ويقع[5] ليطبق ما جاء به سابقا حول مسألة التطور والتغير.

وهناك مسألة أخرى لابد أن نتطرق إليها، حتى لا نظلم أحدا بحكمنا هذا، وهذا راجع فيما يخص كلمة الميثاق، أي المؤشر الأجناسي الذي يتصدر غلاف العمل، فقد لا يكون للمؤلف دخل فيه، إذ ولابد أن نأخذ

---

(1) أحمد عدواني: بداية النص الروائي، مقاربة لآليات تشكل الدلالة، النادي الأدبي، الرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2011م، ص19.

(2) رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1993م، ص43.

(3) المرجع نفسه، صفحة نفسها.

(4) جليلة طريطر: أدب البورتريه النظرية والإبداع، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2011م، ص19.

(5) رولان بارط، المرجع السابق، ص43.

بعين الاعتبار كذلك، حواجز الطبع والنشر، فأصحاب دور النشر هم الذين لا يرغبون إلا في نسخ ترتدي ملابس جديدة بطبيعة الحال.[1]

ونلمح هنا بصورة واضحة في المدونة التي نتعامل معها، فهي الأخرى عمد فيها صاحبها إلى تقنية الميثاق إذ نجده بمثابة مؤشر أجناسي والمتمثل في **"رواية شعبية جزائرية"**، ونظرا لكونها تشتغل على الرواية المحققة فإنه لا يّسمح لنا بالحكم عليها، إن كانت مؤشر وضع من قبل صاحب المدونة نفسه، أم من اقتراح المحقق الدكتور (**أبو القاسم سعد الله**)، أم كان من قبل وزارة الثقافة الهيئة الوصية على النشر.

وهذا ما سنسعى من أجل إثباته والوقوف عند مصداقية الميثاق، الذي دوّن على غلاف الكتاب الذي نشتغل عليه، حول كلمة **"رواية"**، ومن خلالها ننطلق في مسألة تجنيس المدونة واثبات هذا الشك.

2- العنوان:

يعد العنوان هو الآخر من بين العتبات النصية، التي تفرض علينا الوقوف عندها ذلك لما له من أهمية بالغة، باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ووسيلة في يد المحلل للولوج إلى أغوار النص بغية استنطاقها وتأويلها. ويعد أولى عتبات النص الأولي التي تواجه المتلقي، وتستوقفه باعتباره مفتاحا أساسيا من مفاتيح التأويل، إذ أنه المحور الذي يحدد النص.

يعرف (**ليو هويك**) العنوان على أنه «**مجموعة العلامات اللسانية التي تندرج على رأس نص لتحدده، وتدل محتواه العام وتغري الجمهور المقصود بقرائته**»[2]. هذه الدلالة اللسانية لها دلالة وظيفية أولها إغراء الجمهور، والثانية تحديد ما جاء في بنية النص.

فالمؤلف يظهر مادته، أو يعرضها من خلال العنوان الذي اختاره لها، وهو يدل على قصده، وهي سمة الكاتب وعلامته وهذه الأخيرة حاضرة وبقوة في عمل (**محمد بن إبراهيم**) وهذا بفضل ربط مقارنة بين العنوان وفحوى الرواية ف**"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"** يوحي لنا العنوان من النظرة الأولى أنه ينتمي إلى عناوين القصص، التي تفصح عن مضمونها من خلال العنونة، أما النظرة الأخرى فهي توحي نوع من التداخل والتوارى في العنوان، لكونه شبيه تماما بعناوين القصص، التي جاءت في كتاب **"ألف ليلة وليلة"**.

أما الحديث عن العنوان يجعله لصيق بنص الرواية، وبصدق قد ترجم لنا مضمونها من خلال العنوان خاصة اعتماده على نوع من التطويل، والزخرف اللفظي، وألوان البديع، فهو يترجم لنا من خلال صياغة للعنوان

---

[1] رولان بارط: درس السيميولوجيا، ص43.

[2] فرج عبد الحبيب محمد مالكي: عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، دراسات في النص الموازي، مذكرة ماجستير في الآداب، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، 2003م، ص24.

مضمون النص؛ فهو عبارة عن قصة حب وغرام بين بطلي الرواية ومعاناة العشق وألم الفراق، أما عن التطابق الفعلي الحاصل بين النص الأول والنص الثاني أي؛ بين العنوان والمتن والسجع والنغم الموسيقي التي جاء عليها العنوان، فهو يترجم الحالة الشعورية للبطلين في لحظة اللقاء، وكأن السجع الذي حيك به العنوان، كان بمثابة خيط تحرك على إثره مشاعر العشاق.

نصل الآن إلى أن العنوان عبارة عن صيغة مطلقة للرواية وكليتها الفنية والمجازية، إنه لا يتم إلا «**بجمع الصورة المشتقة وتجميعها من جديد في بؤرة لموضوعات عامة تصف العمل الأدبي، وتسمه بالتواتر والتكرار والتوارد، إذا فهو الكلية الدلالية والصورة الأساسية أو الصورة المتكاملة التي يستحضرها المتلقي أثناء التلذذ والتفاعل مع جمالية النص الروائي ومسافاته الاستيقية، فالصورة العنوانية قد تندرج ضمن علاقات بلاغية قائمة على المشابهة أو المجاورة أو الرؤيا**»[1]، فيتجاوز العنوان مجازيا مع دلالات الفضاء النصي للغلاف، وتنصهر الصورة العنوانية اللغوية في الصورة المكانية لونا ورمزا.

ثانيا: الآراء النقدية حول تجنيس "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" ل(محمد بن إبراهيم)

تضاربت الآراء واختلفت المواقف حول تجنيس "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**". هذه الأخيرة التي أحدثت ضجة عارمة، في الساحة النقدية بعدما كانت غائبة مند قرن من الزمن ويزيد، لينقسم النقاد إلى طائفتين. فمنهم من يردها إلى جنس القصة، ومنهم من يرى أنها في جنس الرواية مستندا كل واحد منهم في ذلك إلى جملة من البراهين، فمن بين الرواد الذين جعلوا هذا العمل الأدبي في جنس القصة نجد (**عبد الله الركيبي**) و(**عمر بن قينة**) وآخرون، وأما من جعله في جنس الرواية فنجد محقق المدونة نفسه– (**أبو القاسم سعد الله**)– إلى جانب (**ياسين سليمان**) و(**طيب ولد لعروسي**).

ولنا الآن أن نلقي الضوء، على المواقف كل على حِدَ، حتى نتمكن في النهاية من الخروج بموقف أجناسي مثبت ومدعم بآراء النقاد.

يعد الدكتور (**عبد الله الركيبي**) من النقاد الكبار في الجزائر، في مجال النقد بمختلف اتجاهاته ونحن اليوم لا تعنينا دراساته النقدية وإسهاماته في إثراء النقد الجزائري. إنما يهمنا في هذه الدراسة هو نقده للحكاية الشعبية الجزائرية وتعريف بها، ليدرس باهتمام بالغ تطور الفنون النثرية الشعبية والكشف عن هويتها.

---

[1] جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية، موقع ندوة الأدب العربي والعالمي، www.Nadwah.com Translation and lublication ، 2018/05/08، 11.00

ومن أوائل الأبحاث التي رسخت تقاليد نقد الثقافة الشعبية الجزائرية في البحوث الأكاديمية، والتي خاض في مضمارها (**الركيبي**) هي: دراسته لحكاية "**العشاق في الحب والإشتياق**" لـ (**محمد بن إبراهيم**) حيث وقف الدكتور على خلفيات اعتمدا في تجنيسه "**للحكاية**". مستند في ذلك إلى جملة من العناصر التي استدل بها في دراسته، لتكوين حجة له لا عليه في وجه الانتقادات أو النقد الذي قد يطول نقده.

أول ما تطرق إليه الناقد في نقده للقصة الشعبية وقوفه على مفهومها على أنها «**الأشكال التي استخدمت الأسلوب القصصي من سرد وحوار وحديث عن الشخصية والتركيز عليها سواء كانت مجهولة المؤلف –وهو شرط في اعتبار القصة الشعبية– أو معروفة المؤلف، وسواء ارتبطت هذه القصة بالتاريخ أو بالوقائع، أو بالأسطورة أو بالدين أو بغيره، مما يدخل في مفهوم مصطلح الحكاية الشعبية**»[1]، بهذا نجد أنفسنا أمام نوع سردي شعبي.

وقد ميز (**عبد الله الركيبي**) بين ثلاثة أنواع من القصص الشعبي الجزائري، والذي قام في تقسيمه على أساس: **الموضوع، المؤلف، وأسلوب التعبير من حيث وظيفة هذه الألوان القصصية:**

النوع الأول: خصصه بالسير الشعبية، أو قصص البطولات العربية –سيرة عنترة، سيف بن ذي يزن–.

النوع الثاني: وهذا النوع خصه للقصص، التي تدور حول الدين، أو الخرافة، أو السحر، أو الحيوان، أو حول الأمثال ونقد المجتمع، أو حول الأخلاق والمواعظ وغيرها مما يسير في هذا السياق –يوم عاشوراء، غزوة سيسبان–.

النوع الثالث: من القصص الشعبية هو الذي ألفه بعض الجزائريين، أو ما يدرج ضمن القصة الشعبية نظرا للأسلوب الذي كتب به ونظرا للأحداث وارتباطها بالقصص الشعبية مثل: "**ألف ليلة وليلة**" ويدخل ضمن هذا اللون ما كتبه (**محمد بن إبراهيم**) في سنة 1847 بعنوان "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**".

تمثل حكاية "**العشاق في الحب والإشتياق**" «**أهم النماذج الجزائرية في القصص الشعبي حيث تعتبر من كنوز التراث الجزائري التي تم إماطة النسيان عنها دراسة ونقدا وتمحيصا من طرف الناقد عبد الله الركيبي ومن البداية انطلق في محاولة وضعها في إطارها الصحيح من ناحية النوع الأدبي**».[2]

---

[1] ينظر: عبد الله الركيبي: **تطور النثر الجزائري الحديث** ، ص120 ... 128.

[2] رابح طبجون: الدكتور عبد الله الركيبي وتجربته في نقد الحكاية الشعبية الجزائرية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن إبراهيم مصطفى" نموذجا قراءة في مدار الممارسة والتنظير ، ص512.

لم يتردد الناقد في حكمه على **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"**، كونها قصة من القصص الشعبي، إذ لم ينطلق من فراغ بل جعل لنفسه قاعدة منهجية ليرتكز عليها، حيث انطلق في ذلك انطلاقة منهجية في نقده للقصة الشعبة بدأ عمله هذا بما يلي:

لعل الدافع الذي أدى بالناقد (**عبد الله الركيبي**) إلى دراسة قصة **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"**، إلى مثل هذا النوع من الدراسة هو الاضطراب لدى الدارسين أنداك. فاعتبرها «**قضية فنية فيها الكثير من الخيال الموجود في ألف ليلة وليلة ومن صبابة ليلى والمجنون**».[1]

فالناقد لم ينطلق من فراغ في إبداء هذا الحكم، بل انطلق من منطلق ممنهج حيث عمد إلى:

1- لغة سرد هذا الأدب، في هذه الألوان القصصية مزج بين الفصحى والعامية الجزائرية وتقترب من الفصحة مثل لغة الوصف، فحين يصف لقاء الحبيبين نلمح روح الوصف القديمة في القصة الشعبية.

2- التأثر بالأساليب الشعبية في هذه القصة –ظاهرة التكرار- فكثيرا ما يردد هذه الجمل المعروفة «**ونرجع على ما كنا عليه، هذا ما كان من أمر ابن الملك، أما ما كان من أمر زهرة الأنس**»، نجد هذا قريب من أسلوب الحكواتي في مجالس السمر.

3- إسناد الحديث إلى راوي يطلق عليه صاحب الحديث على عادة القصص الشعبي.

4- ضعف تقنية التسلسل حيث يظهر القفز من حادثة إلى أخرى، دون سابق إنذار.

5- من حيث المحتوى، حيث لاحظ تقارب النسيج الدرامي بينها وبين **"ألف ليلة وليلة"**، لأن فيها بعضا من نماذجها.

6- دور الشعر في القصص الشعبي تتمثل في؛ الاستشهاد بالشعر، إما بالإفصاح عن العواطف، أو وسيلة لإظهار البراعة والتفوق بالنسبة للبطل، أو البطلة معا، أو الشعر كرسالة يتبادلها المحبان، وهو هنا يبدو كحيلة فنية، أو كعنصر للتشويق، أو التنويع في التعبير، ولكنه هنا عامي كأسلوب القصص كلها.

زاد فيكم حبي لما فقدت وجهكم وطار لكم عقلي ولا قلب ينساكم.

وقربكم أكـــــد في قلبي محبـــة وقد زاد البين ولوع معناكم.

لم يختلف (**عمر بن قينة**) عن موقف الناقد (**عبد الله الركيبي**) بالحكم على كون **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"** عبارة عن قصة شعبية، وقد تعرض لها من خلال بحثه حول تأسيس الرواية الجزائرية، عرض لنا

[1] : الدكتور عبد الله الركيبي وتجربته في نقد الحكاية الشعبية الجزائرية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد بن إبراهيم مصطفى" نموذجا قراءة في مدار الممارسة والتنظير، ص512.

المسار التاريخي للرواية الجزائرية، كما تحدث عن رواية "**ريح الجنوب**" لـ (**عبد الحميد بن هدوقة**)، والتي أجمع العديد من النقاد أنها البداية الفعلية للرواية الجزائرية الناضجة بلسان الأمة –اللغة العربية–.

وحديث عن البداية الفعلية للرواية ساقه بالضرورة إلى الحديث عن البدايات الأولى لانطلاق الكتابة الروائية، كما قال في كتابه "**في الأدب الجزائري الحديث**": «**نهدف بهذا السؤال مرة أخرى إلى أن هذه الرواية لم تنبث من فراغ في الأدب الجزائري الحديث نفسه، فقد عرف النثر في هذا الأدب محاولات قصصية مطولة في شكل حكايات، أو رحلات، أو قصص تنحو نحوا روائيا طولا، وشخصيات، وفنا كذلك**».[1]

هنا يستوقفه نص "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" لمؤلفه (**محمد بن إبراهيم مصطفى باشا**) هذا الأخير الذي احدث ضجة عارمة في مجال النقد والتأسيس للرواية الجزائرية، حيث رد الناقد (**ابن قينة**) شكل هذا النص القصصي كما يصطلح عليه أنه كان نتاج فترة زمنية بعينها، والتي تمثلت في موت الأب (**إبراهيم**) من جراء المرض ومعاناته في السجن أثناء المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، وترك ابنه (**مصطفى**) المدعو ب (**الأمير مصطفى**) في مواجهة وضع صعب أسهم في ميلاد هذه الفترة.

لنجده في مقام آخر، والذي يتحدث فيه عن جنس هذه المدونة فهو يسرح بقوله مستندا في ذلك، إلى عنصرين في حكمه وهو في هذا الحكم غير مستقر على رأي واحد. فهو هنا أي؛ في الرأي الأول يؤكد على أنها «**قصة تحمل ظلال القصة الشعبية بجوها ولغتها**»[2]، فالجو الذي تتحدث عنه هذه القصة غير الجو الواقع في زماننا الحالي، فلربما كان يترجم لنا واقعا كان معاشا في لجزائر قبل بداية مراحل المقاومة لما لا هو تعبير عن حالة الانفتاح التي كانت تعيشها الجزائر، فالحديث عن موضوع القصة ومن جراء التداخل الحاصل بين الرواية والتراث الشعبي، ومن خلال استطلاعنا على الأخذ عن قصص "**ألف ليلة وليلة**" فالجو الذي تحكيه الرواية غير الواقع في بلادنا، فهي شبيهة بالحكايات وقصص ليالي السمر، أما عن اللغة التي كتبت بها فهي لغة متشضية تجمع بين العامي والفصيح، فهي بهذا تبتعد عن الكتابة الفنية، ولربما كان الدافع الفعلي للحكم على أنها عبارة عن قصص شعبية.

وعلى رغم من احتكامه إلى جعل "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**"، تنتمي إلى فن القصص الشعبي إلا أنه لم يطمس حقيقة أخرى تبدو شبه غامضة، لكونه عدها في بداية الأمر عبارة عن قصص مطولة

---

[1] عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تاريخا...وأنواعا...وأعلاما، ص196.

[2] المرجع نفسه، ص197.

تنحو منحى روائي، حيث مثل لمثل هذا النوع من الكتابات بما كتبه (**محمد بن إبراهيم**) عام 1847 تحت عنوان "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" بيقوله: **و كما بدا لي «في مستوى بين القصة الشعبية والرواية الفنية ... لهذا ربما بدى من ميل إلى اعتبار هذه القصة الطويلة [155ص] مرحلة أولى من ميلاد الرواية العربية الحديثة على مستوى الوطن العربي كله»**.[1]

ومن هنا نجد الناقد يتوارى في نقده للرواية فتارة يؤكد على أنها عبارة، أو ضمن جنس، أو نوع من أنواع القصص الشعبي وهو بهذا يوافق ما توصل إليه الناقد (**عبد الله الركيبي**)، من خلال نقده الأدب الشعبي، وتارة أخرى يسير في اتجاه مغاير تماما إذ يسّر على أنها تجسيد للبداية الأولى للرواية العربية ككل.

لم يختلف نقاد الرواية في المنطلقات التي اعتمدوا عليها في نقدهم لـ"**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" فالحديث ينجر دوما حول شرعية التسمية، التي ألحقها بها صاحب التحقيق، أو ما يسمى في النقد بالميثاق هذا الأخير الذي أعطى هذا الجنس صفة أجناسية سابقة عن أوانها، لكون الدكتور والناقد والكاتب (**أبو القاسم سعد الله**) قد أوهم القارئ وأرغمه على أن العمل عبارة عن رواية من الإطلالة الأولى عليها، وهذا ما تضح لنا في غلافها.

لم يكن له أن يسرّح بشيء من الفراغ، أو حتى أنه لم يقع في شراك الأحكام المسبقة، بل دعم رأيه هذا من خلال التقديم الذي وضعه للعمل، أو النص الذي قام بتحقيقه، حيث شرح في هذا التقديم على أنها رواية شعبية جزائرية وقد تجلى ذلك في قوله: «**عثرنا على رواية أدبية تاريخية مخطوطة برقم 1923 بالمكتبة الوطنية بالجزائر عنوانها "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" وما جرى لابن الملك الشايع مع زهرة الأنس بنت التاجر وهي رواية تروي مغامرات عاطفية جرت بين البطلين المذكورين**».[2]

لم ينفرد (**أبو القاسم سعد الله**) بهذا الرأي لوحده، بل سار نقاد آخرون على نهجه، ومثال ذلك ما جاء به الناقد (**ياسين سليماني**) الذي سار على نهج سابقه، وعلى رغم الانتقادات التي وجهها في مقال له للتحقيق الذي وضعه (**أبو القاسم سعد الله**) حول "**حكاية العشاق**" حيث أعاب عليه طريقة التحقيق والأخطاء التي نقلها للقراء وأنه كان الأجدر به أن يصحح الأخطاء ويخرج العمل في أبهى، أو في أفضل صورة، ويشير (**سليماني**) أن «**الدكتور سعد الله في بداية العمل إلى أنه لم يغير شيء في المتن كي لا يرمى بعدم الأمانة،**

---

[1] عمر ابن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تاريخا...وأنواعا...وأعلاما ، ص197.

[2] الرواية: ص مقدمة.

ولكن تعلمنا من الكتب التراثية المحققة أن المحقق يصحح الأخطاء الموجودة في العمل ومثاله أن نسى الناسخ اللام في "ذلك" فكتبها "ذك" فالواجب على المحقق أن يصححها بدل أن يتركها».[1]

رغم هذا الانتقاد إلا أنه يصرح قائلا «**هذا الكتاب عبارة عن رواية شعبية جزائرية من أمتع ما جادت به عقول المؤلفين**»[2]، وهو ما يؤكد على كونها رواية، لكن ضمن الرواية الشعبية. فهو لا يعترف بفنية الرواية، فهو يوافق (**أبو القاسم**) نفسه.

قد تظهر اكتشافات وحقائق جديدة في أي مجال من مجالات العلوم والآداب لتزعزع ما كان سائدا قبلها من مسلمات، وتهز قناعات وآراء بقيت إلى فترة طويلة من الزمن، وهو من الأمور البديهية التي لا نقاش حولها.

كيف لا وهي على مر القرون ورغم ما حدث من تطور وتجديد على مستوى الكتابة الأدبية الإبداعية، لم تحدث خلخلة على مستوى التأسيس للرواية، حيث حافظت رواية "**زينب**" (**لمحمد حسين هيكل**) على صدارة الرواية العربية، وهذا الأمر الذي أثار قرائح النقاد الجزائريين، ومن خلال بحثهم المستمر والتنقيب في التراث الأدبي القديم حدثت المفاجأة التي لم يكن أحد يتوقع حدوثها خاصة لدى مؤرخي الرواية العربية، أما ذلك الأمر فهو اكتشاف رواية "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" التي صدرت عام 1847م، وبهذا الاكتشاف قلبت موازين نشأة الرواية العربية فما بين الروايتين ستة وستون عاما، ما يعني أن بداية التجريب في الرواية العربية قديم عما هو معروف ومتداول.

هذا ما أكده (**الطيب ولد لعروسي**) مدير مكتبة معهد العالم العربي بباريس في مقال له نشرته إحدى الصحف التي تصدر في لندن، ليدحض به ما كان شائعا بأن رواية "**زينب**" هي أول رواية عربية، في حين أن النص المكتشف يحترم البنى وأساليب السرديات، التي كانت سائدة أنداك.[3]

وبهذا نقف عند أهم رأي أو الأوضح على الإطلاق، إذ أكد على أن رواية "**حكاية العشاق**" قد حافظت على العناصر السردية والفنية، التي كانت سائدة في تلك الفترة التي كتب فيها النص أي؛ في المرحلة الكلاسيكية على غرار التجاوزات التي سجلتها رواية "**زينب**".

وللتأكيد على مصداقية الرأي الذي تفرد به (**الطيب ولد لعروسي**) حول أسبقية النص المكتشف عن رواية "**زينب**" من حيث التأريخ للرواية العربية، مستندين في ذلك إلى المقال الذي كتبه (**محي الدين إبراهيم**)

---

[1] ياسين سليماني: فن تحقيق الكتب التراثية، أبو القاسم سعد الله وكتاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق نموذجا، www.odabasham.net، 2018/04/23م، 15.18

[2] المرجع نفسه.

[3] ينظر: أرشيف الروايات، ستار تايمز، www.startimes.com، 2018/05/12م، 07.45

حيث قال أنها «**لا تدنوا إلى مستوى تجارب متواضعة وإنما كلاسيكية سردية وصفية في غالب فصولها**»[1]. إذ نجده يؤكد على صحة تسميتها بالرواية الكلاسيكية.

ثالثا– عناصر السرد الروائي:

الرواية من أشهر الأشكال الأدبية في عصرنا، وهي من أكبر الأجناس القصصية حجما وترتبط بالفرار من الواقع، وتصوير للبطولات الخيالية، وهي الأقرب والأشبه بالملاحم. ومن أهم العناصر التي تشكل هذا البناء الفني هي: **الشخصية، الحدث، الزمان، المكان، السرد والحوار.**

1– الشخصية:

يمكن القول أن الشخصية هي من أهم العوامل في الأثر الأدبي، وأن عدد الشخوص مرتبط بموضوع القصة أو الرواية، إذ يتميز هذا العنصر –الشخصية– بفعاليته الكبيرة في العمل الروائي، فعلى إثره تتحرك أحداث الرواية، وبالتالي تعد الأرضية التي تبنى عليها القصة، وللكاتب نفسه الحرية في خلق مثل هذه الشخصيات لتحقيق المراد من جزاء هذا العمل فهي «**القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل التنكر وعدم معرفته من قبل الآخرين**»[2]. هي العبارة التي أطلقها (**عبد الرحمن مفتاح**) في حديثه عن الشخصية، حيث تبين من خلالها استعمال الروائي لحيلة التخفي، فالروائي وأثناء سرده للأحداث يكون متخفيا وراء شخصيات اختلقها كي يحقق غاياته وأهدافه المرجوة. هذه الشخصية الروائية والتي اختلف النقاد في تقسيمهم لها بين من جعلها شخصيات مرجعية إشارية، وشخصيات استذكارية وبين من جعلها شخصيات نامية ومسطحة.

أما (**محمد بوعزة**) فقد قسمها إلى **شخصيات ثانوية، وشخصيات رئيسية.**

أما **الرئيسية** حسبه فهي «**المعقدة المركبة، المتغيرة، الدينامية، الغامضة، لها القدرة على الإدهاش والإقناع، تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، تستأثر دائما بالاهتمام، يتوقف عليها فهم العمل الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنها**»[3]. فهي الشخصية الزئبقية التي لا تثبت على حال، والتي تدخل القارئ في عالم من الإدهاش والغموض، فالشخصية هي المتحكمة في مجريات الأحداث والتي يرتبط فهمها بفهم العمل الأدبي.

أما **الشخصيات الثانوية** فهي على النقيض تماما من الشخصيات الرئيسية فهي «**مسطحة أحادية، ساكنة، واضحة، ليس لها جاذبية، تقوم دور تابع عرضي، لا تغير مجرى الحكى، لا أهمية لها لا يؤثر**

---

[1] محي الدين إبراهيم: قراءة في القصة الجزائرية المعاصرة، أحمد مختاري أنموذجا، www.diwanalarab.com، 2018/05/09م، 15.19

[2] علي عبد الرحمن فتاح: تقنيات بناء الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل، مجلة كلية الآداب، العدد 102، ص46.

[3] محمد بوعزة: تحليل النص الروائي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010م، ص58.

غيابها في العمل الروائي»[1]. فمثل هذا النوع من الشخصيات لم يغفله (**محمد بن إبراهيم**) في عمله فإلى جانب الشخصيات الرئيسية، أو المحورية التي تدور حولها أحداث الرواية من أمثال **الأمير مصطفى** (**ابن الملك**)، (**زهرة الأنس**) إضافة إلى كل من (**النديم حسن**)، **والجارية** (**خريف الصيف**)، اعتبر هذه الشخصيتان أنهما رئيسيتان نظرا للدور الفاعل الذي لعبته في تحريك أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها.

نعود للحديث عن الشخصيات الثانوية، والتي مثلها كل من (**خدام ابن الملك، وجواري زهرة الأنس**) هنا يمكننا أن نوضح ذلك بمثال عن الجواري بـ(**الجارية خفاشة**)، أو كما أطلقت عليها بطلة القصة «**بعجوز النحس**»[2] حيث كان دورها التفريق بين البطلين، لكن باءت محاولاتها بالفشل وطردت من القصر ولم تؤثر في مسار القصة فوجودها وغيابها لا يختلفان.

2- الحدث:

لا يخلو أي عمل فني إبداعي من عنصر الحدث، لكونه المحرك الأساس الذي تسير على نهجه الرواية، وأيضا لكون العلاقة الوطيدة بين الحادثة وشخصيات القصة. فالحدث ما هو إلا فعل قصصي أو تلك الحادثة التي تشكلها حركة الشخصيات لتقدم في النهاية تجربة إنسانية يأخذ منها القارئ تجربة في الحياة، وكما يمكن أن نعدها بمثابة حكاية تنسجها الشخصيات لتشكل بذلك عالما مستقلا عن العالم الواقعي بمؤثراته وخصوصياته.

فالحدث لا يقتصر على الأعمال الروائية فحسب بل توجد أحداث واقعية في عالم واقعي والتي تلعب أدواره شخصيات واقعية من مسرح الحياة، فكثيرة هي الأحداث والوقائع التي يعيشها الإنسان ويعايشها بعيدا عن العالم الخيالي.

ولم يتغاضي (**محمد بن إبراهيم**) في روايته إلى الحديث عن الحدث لكونه أحد العناصر المؤثر في العمل لكون الرواية من بدايتها إلى نهايتها تمثيل لأحداث وقعت من صنع الشخصيات وبتوجيه من الزمن والمكان.

3- الزمن:

تعددت تعاريف الزمن وتشعبت ولكنها في الأخير تتفق في أمر واحد، وهو كون الزمن العمود الفقري للرواية وأساسها التي تقوم عليه، فهو الفضاء الذي يخلقه الروائي لينسج ويحيك فيه أفكاره وفي هذا يقول (**حسن بحراوي**): «**من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإن جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من**

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص الروائي، تقنيات ومفاهيم ، ص58.

[2] الرواية: ص125.

السرد، فلا يمكن أن نلغي السرد، فالزمن هو الذي يوجد السرد وليس السرد هو الذي يوجه الزمن»[1].

ومن هنا يمكن القول: أن الزمن والسرد مرتبطان أيما ارتباط ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، فهما وجهان لعملة واحدة.

لا يقتصر دور الزمن في الرواية على السرد وفقط. بل له ارتباط كبير بجميع عناصر الرواية وهذا ما قاله **(عبد الملك مرتاض)** هو: «**مجرد خط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض ويؤسس إلى علاقات الشخصيات** (...) **ويظهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة ولكنه اغتدى أعظم من ذلك شأنا»**[2]. وهذا بحكم الدور الذي أصبح يضطلع به داخل الرواية الحديثة نظرا للخرق ،الذي أحدثه في بناء الرواية حيث لم يعد خاضع للسيرورة التقليدية؛ أي للتسلسل والتتابع.

ناهيك عن الدور والأهمية الكبيرة التي حاز عليها داخل العمل الروائي لكونه «**مظهرا من مظاهر البناء الذي بمقتضاه نستطيع قراءة ما يحدث للأشياء والكائنات»**[3]. غالبا ما يكون للزمن السيادة في المواقف الحاسمة، إذ نؤرخ لها وتبقى في الذاكرة على مر العصور، وهذا ما يحدث في الأعمال الروائية فهو حامل لواء الإيضاح وتحريك لأحداث. كما يلعب دور المحرك والآمر لشخصيات الرواية.

نلمح في **"حكاية العشاق"** هذا التأثير وتفعيل شخوص الرواية راجع إلى فترات، أو مراحل زمنية متنوعة، إذ يتلاعب بأحداثها وشخوصها كيفما يشاء فيه بفرح وحزن، فمثلا في الفترة، أو العام الذي توفي به والد **(ابن الملك)** حزن حزنا شديدا لفراق والده «**وبقي بعد والده رحمه الله بالبكاء والحزن مدة شهور إلى أن كان يوم من الأيام مع مقادر الله سبحانه»**[4] هذا ما كان من الحزن الذي عاناه **(ابن الملك)** والذي دام شهورا.

تتواصل سلطة الزمن في تحريك أحداث الرواية، ولا تزال آثاره قائمة حتى بعد مروره بزمن بعيد، إلا أن مخلفاته ظلت فاعلة حتى الزمن الجديد وتغير في مجرياته، وهذا ما نلمحه في الرواية من خلال الخلاف الذي حدث بين البطلين بسبب حدث وقع في الزمن البعيد، وهو عودة البربري واطلاع البطل بأمره، مما نغص عليهما مجلسهما السعيد رغم أفول قمر البربري من حياة البطلة مند زمن بعيد فحكايته كانت في حياة والدتها كما قالت

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص117.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص119.

[3] المرجع نفسه، ص120.

[4] الرواية: ص25.

لـ(**ابن الملك**): «**اعلم حبيبي كنت في حياة والدتي رحمها الله، مشيت إلى لويمة*** **كانت لبعض أحبابنا فنضرني صاحب هذا الكتاب فتمكن بحبي**».[1]

هكذا فرض الزمن هيبته على الرواية، باعتباره من أهم عناصرها إذ لا يمكن أن نتخيل رواية من غير زمن مؤطر لها.

4- المكان:

المكان ضروري بالنسبة للسرد، ويصبح هذا الأخير محتاجا لكي ينمو ويتطور كعالم مغلق مكثف بذاته، فالمكان هو «**أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث**»[2]، وهذا راجع إلى تلك العلاقة التي تربطه مع باقي المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية.

وهنا يفصح (**حسن بحراوي**) عن قضية مفادها أنه يمكن القول أن: «**المكان هو الذي يتبعه اتجاه السرد**»[3]، ناهيك عن صفة الواقعية التي يضيفها المكان على أحداث الرواية وشخصيات لكونه عنصر أساس ووجوده في القصة ليس اختياري، بل إلزامي وضروري لسير الأحداث.

كما أن هناك من جعل من العلاقة الحاصلة بين المكان والشخصية علاقة تطابق، وذلك من خلال الفضاء الذي تشغله الشخصية، ويجعل من المكان «**تغيرات مجازية عن شخصية إن بين الإنسان امتداد له، فإذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان**»[4]، فبيت الإنسان بمثابة خزان حقيقي للأفكار والمشاعر والأحاسيس، فتنشأ بينهما علاقة متبادلة حيث يؤثر كل طرف فيها على الآخر.

وللمكان عدة أنواع تختلف من دارس إلى آخر. ولنا أن نختار التقسيمان الشائعان له وهي:

أ- الأماكن المغلقة:

وهي عبارة عن مكان يفصله عن العالم الخارجي والذي يخص شخص، أو مجموعة من الأشخاص، حيث يتحرك فيه الفرد دون غيره من الأفراد، ويكون في معزل أي؛ بعيدا عن الغرباء ويمنع دخولها إليه. ومن الأماكن المغلقة في الرواية يذكر (**محمد بن إبراهيم**) **مقصورة** (**ابن الملك**)، **ودار** (**زهرة الأنس**). «**قام ابن الملك ودخل مقصورته ولبس ثيابه**».[5]

---

* وليمة.

[1] الرواية: ص91.

[2] حسن بحراوي:بنية الشكل الروائي(فضاء،الزمن، الشخصية)، ص29.

[3] المرجع نفسه، صفحة نفسها.

[4] رينيه ولك وأوستن وارين:نظرية الأدب، ص305.

[5] الرواية: ص26.

وهنا يعبر الكاتب عن خصوصية المكان وربطه بـ (**ابن الملك**) لكونه مكان مغلق ويشير في موضع آخر إلى مكان مغلق، وهذه المرة يتحدث عن دار (**زهرة الأنس**) «**فقال الشيخ لا بأس عليك يا سيدي وها أنا أخبرك عن ما سألتني. اعلم يا سيدي أن هذه الدار لتاجر من التجار وكان صاحب مال وتجارة**»[1]. يؤكد هنا الكاتب مدى خصوصية هذه الأمكنة وارتباطها بأشخاص معينين دون غيرهم.

2- الأماكن المفتوحة:

وهي على النقيض تماما من الأماكن المغلقة، فإن كانت هذه الأخيرة تدل على الضيق والانفراد فإن الأماكن المفتوحة تدل على الفضاء الرحب الواسع والانفتاح على العالم الخارجي، إذ تستقطب عدد لا متناهي من الأشخاص من مختلف الأعمار والأجناس ولهذه الأماكن حضور بارز في الرواية. ونذكر على سبيل الحصر لا القصر: **الطريق، الدكان، البستان، البلاد، الحمام**.

كلها أماكن تدل على الانفتاح فالدكان مثلا مكان يقصده العامة من الناس بغية قضاء الحوائج فهو ليس بالمكان الذي يدعو إلى الفردية، حتى وإن كان ملك لشخص بعينه.

إن هذا النوع من الأمكنة المفتوحة يسمح للشخصية بالتحرك في نطاق واسع، فالكاتب قد استخدمه في مواضع عدة مثل البلاد في قوله: «**ودخلت معهم البلاد**». والبلاد مكان مكتظ ويحتضن أنواعا مختلفة من البشر، وهذه هي الدلالة العامة لها أما الكاتب في روايته فقد استعملها، أو وضعها للدلالة على الحي.

5- الحوار:

الحوار هو ما يدور من حديث بين الشخصيات في القصة، أو المسرحية، أو الرواية وهو الذي يولد الحركية والحيوية في النص «**ذلك أن الموقف هو الذي يجب أن يملي طبيعة الحوار**»[2]. وهذا راجع إلى مدى تأزم الأحداث داخل الرواية. وقد ميز الدارسون بين نوعين من الحوار، حوار خارجي، وحوار داخلي.

أما **الحوار الخارجي**: هو عبارة عن تخاطب بين طرفين، أو أكثر داخل العمل الأدبي، وتسمح بإعطاء رؤى متعدد ونسيج مختلف من الحوارات. وتتضح معالم الحوار الخارجي في الرواية في قول الكاتب:

في حوار بين الشيخ العطار والجارية (**خريف الصيف**): «**أطلعت خريف الصيف العطار على الأمر من أوله إلى آخره وكيف رأته في البستان وما جرى لها سابقا**.

---

[1] الرواية: ص29.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص659.

قال: لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم! هذا الأمر إلا عجيب! أتدري من يكون هذا الشاب أيتها الجارية الذي عشقته سيدتكي؟

قالت: لا والله.

قال: هو ابن ملك من الملوك (...) ومن غضب عليه وانتقم منه أفناه.

قالت: سيدي أكم سرنا ولا تفشيه لأحد (...)

قال: قولي ستي / زهرة الأنس تطيب نفسا، وتقر عينا، نحن لسنا لها من الخائنين ولا لسرها فاشين.»[1]

في هذه الأسطر نلحظ حوار بين خريف الصيف، والشيخ العطار، بعدما رأت ما حل بسيدتها من وراء رؤية ابن الملك، وتتجلى عناصر الحوار الخارجي من خلال الملفوظتين (**قال–قالت**).

وهناك صور عدة للحوار الخارجي، والتي دارت بين أشخاص الرواية في مواقف مختلفة **كحوار النديم مع العطار، حوار زهرة الأنس وابن الملك** (...).

وبالنسبة **للحوار الداخلي:** فهو الحوار مع الذات، يصور لنا محتوى وعي الشخصية، كونه يدور في أعماق الشخصية أي حوار صامت يدور بين الشخصية وذاتها ولنا أن نمثل هذا النوع من الحوار في الرواية بحوار ابن الملك مع ذاته:

«قد غبتم عني ولي ما رأيتكم

أربعة أيام وليوم خامس

فزرتني فنوم وأنت معانقي

لو تصدق الرؤيا يا ما نسي

أفوز بالوصل وفسقي بريقكم

تفن بتلك الريق من خمرة الكأس

.....

سلام عليكم مع نسيم الصبا

فهو مخبركم بوجودي في الغلسي».[2]

---

[1] الرواية: ص37.

[2] المصدر نفسه، ص85.86.

في هذه الأبيات نلمس حوار داخلي، وذلك من خلال حوار الشخصية مع ذاتها فـ (**ابن الملك**) يحاور نفسه من جراء شوقه وغيابه الطويل لمحبوبته (**زهرة الأنس**)، فهو يأمل في اللقاء القريب، فمن شدة شوقه جاءته في منامه وهو يعتنق محبوبته ويتحدث معها وسقيها المدام.

رابعا– "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" رواية أم جنس أدبي آخر؟:

من خلال بحثنا في النقد الجزائري تباينت الآراء حول جنس "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" لنجد الناقد (**عبد الله الركيبي**) يؤكد على كون هذه المدونة تندرج ضمن القصص الشعبي، ويشاطره (**ابن قينة**) في موقفه هذا، أما الرأي الثاني فقد جاء مغايرا تماما لسابقيه إذ خط، أو اتخذ منحا آخر في تجنيس هذه المدونة وعدها ضمن جنس الرواية من أمثال المحقق (**أبو القاسم سعد الله**) إلى جانب كل من (**ياسين سليماني**) و(**الطيب ولد لعروسي**).

ولنا هنا أن نرجح الكفة إلى موقف بعينه، ولكن استنادا إلى خلفيات مثبتة حتى نعزز موقفنا هذا، وذلك انطلاقا من الآراء التي جاءت حول تجنيس هذه المدونة، إضافة إلى الوقوف عند عناصر السرد الروائي ومدى حضورها في مدونتنا، وفي بداية ذلك وقبل كل شيء لابد من الإشارة إلى مسألة جد مهمة.

والتي مفادها أن الانطلاقة لابد أن تكون من وحدة النص الأدبي وتكامله، ومن مقصدية بدايته وعلاقاتها، تتوجب النظرة إليه، نظرة شمولية كاملة تضعه بكامل عناصره وأجزائه على مائدة واحدة ثم تلقي عليه تلك النظرة، التي لا ترى البدء إلا في ظل خاتمة ولا ترى الوسط إلا من خلال السابق واللاحق، حتى كأنما يصبح النص بأكمله كلمة واحدة فهو قائم على وحدة النص، إذ أن الكلمة الواحدة، أو الحرف لا يمكن إعطاءه أي معنى إذ فصل عن بقية حروف الكلمة، فالحكم على نص ما، لا يتحدد من خلال سمة واحدة، أو ثلاث، وإنما من خلال الجمع بين كل العناصر والأجزاء.[1]

وهذا ما سنحتكم إليه في تجنيسنا للمدونة، فلا يسعنا الأخذ بالميثاق الذي وضع على واجهة الغلاف، أو بالاطلاع على بعض أجزاءها، بل لابد من جمع كل عناصرها ومحاكمتها مجتمعة حتى نتمكن من ضبط جنسها دون تفاضل وتمايز بين الأجناس الأدبية.

واستنادا إلى الآراء النقدية التي وردت حول هذه القضية، ومن خلال قراءتنا للرواية نتبنى موقف الدكتور (**الطيب ولد لعروسي**) لكونها خاضعة لقِوام ولعناصر الروائية الكلاسيكية، والتي يمكن من خلالها أن نشير إلى مسألة غاية في الأهمية هي كون رواية (**محمد بن إبراهيم**) أول رواية عربية كتبت في فترة زمنية بعيدة الأمد ولم

[1] ينظر: أحمد العدواني، المرجع السابق، ص17.

تُكتشف، أو تعنى بالدراسة إلا سنة 1982 بعد تحقيقها، وهذا ما جعل نورها خافة إن لم نقل مقبورا، ومن خلال العودة إلى عناصر السرد الروائي نجدها حاضرة بقوة شأنها شأن النصوص السردية المختلفة، حتى وإن تغاضت عن عنصر من العناصر فلا يسعنا أن ننفي الصفة الروائية عنها لهذا السبب عدنا إلى عناصر السرد الروائي.

من خلال هذه العناصر التي تميز العمل الروائي عن سائر الفنون الكتابية وبإسقاط النص المدروس على هذه العناصر نستنتج أن النص:

على رغم من توفر تلك العناصر وإجماع النقاد على كونها أول رواية في العالم العربي خاصة من خلال الاكتشاف الجديد، الذي أحدث ضجة وهزة قوية في الجذور التاريخية للرواية العربية، على حد اجتهاد الدكتور (**الطيب ولد لعروسي**) حيث أكد على أن رواية "**حكاية العشاق**" كان لها السبق في تاريخ الرواية العربية، إذ أزاحت المكانة التي تفردت بها رواية "**زينب**" (**لمحمد حسين هيكل**) رغم الفارق الزمني بينهما.

ما أدلى به (**ولد لعروسي**) جدير بالاهتمام لكونه غير المفاهيم التي سادت لزمن طويل، ونحن نرى أن (**ولد لعروسي**) على النهج الصحيح وذلك بالعودة إلى الزمن الفعلي الذي كتبت فيه هذه المدونة، هذه الأخيرة ظهرت في أوج ازدهار الكلاسيكية التي تميزت بجملة من القواعد و الخصائص الكتابة التي تفردت بها عما سواها، وقد جاءت هذه المدونة مجسدة لها ومتوفرة على خصائص الكتابة الروائية في تلك الفترة ورغم أن هذه الفترة تقدس وتدعو إلى نقاء الأجناس الأدبية، فإننا استطعنا أن نثبت وجود تداخل مع جنس المسرح والقصة والمقال والشعر، وهذا التداخل قد يكون عن قصد أو عن غير قصد من صاحب المدونة.

وبالعودة إلى عناصر السرد الروائي التي تطرق إليها كل من (**حسين بحراوي**) في "**بنية الشكل الروائي**" و(**عبد الملك مرتاض**) في "**نظرية الرواية**" وغيرهما، لتحضر هذه العناصر في المدونة وقد تم التطرق لها سالفا.

وعلى رغم من الحضورها البارز في المدونة، إلا أنه بالعودة إلى البناء الفني للرواية الجديدة نجد أن المدونة تعتريها بعض الهِنات، وذلك راجع إلى كلاسيكية البناء الفني، الذي تحظى به الرواية الجديدة، التي طغى عليها التجريب، حيث عمدت إلى خرق تلك العناصر، وذلك بكسر السيرورة الخطية للزمن ليصبح فيها متشظيا، والاعتماد على شخصيات ورقية، أو وهمية يتخفى ورائها الروائي من أجل غاية ما، أما عن المكان فلم يكتفي بالمكان الواقعي أو الخيالي فحسب بل جمع بين الاثنين في موضع واحد.

يمكن أن نبرر الهِنات التي وقعت فيها "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" بعدم خضوعها لقواعد التجريب الروائي، وإن كانت قد وظفت هذه التقنية في مواضع أخرى خاصة فيما يصطلح عليه النقاد اليوم

بالتداخل الاجناسي، إذ جمع بين جملة من الأجناس الأدبية داخل عمله في الوقت، أو في المرحلة التي كانت فيها فكرة النقاء قائمة ولا ترضى بالجمع بين جنسين مختلفين.

في نهاية المطاف نستنتج أن نص **"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"** تعتبر مرحلة **جنـينـــية** للكتابة الروائية الجزائرية والعربية. وموقفنا هذا يطابق ما جاء به الناقد **(محي الدين إبراهيم)** حول فنية النص المعني بالدراسة، إذ يصرح في مقال له على ذلك بقوله: «**رغم هذا التقدم الزمني في الكتابة الروائية إلا أنه لم ترقى إلى مستوى التطور الفني المتعارف عليه تقنيا ونقديا وكيفيا**»[1]. فالأديب يستخدم العادي ليولد به المختلف، وبداية النص الأدبي هي اللحظة التي يؤسس فيها النص اختلافه وتميزه، أو تشابهه وعاديته، فإذا نجح النص في صياغة قواعد تباينه واستطاع مند لحظة البداية أن يلمح إلى هذا التباين تمكن من خلق بداية بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة، بداية منتجة للاختلاف ومفجرة لطاقات الإبداع، فتميز البداية ناشئ عن موقعها المتقدم على غيرها، والبداية بكونها النقطة الأولى في استمرارية ما، لها قوة خارقة.[2]

حتى وإن لم تتوفر هذه المدونة على كل عناصر السرد الروائي وأنها قد تخللتها بعض الهِنات، التي جعلتها تقترب من الفن القصصي حينا والفنون الملحمية حينا آخر، وأنها جاءت على شاكلة "**ألف ليلة وليلة**" فإنها تحمل في طياتها عناصر تعزز تصنيفها وتجنيسها بالرواية.

وإن استنتاجنا هذا كان محتكما لجملة من الأراء النقدية المختلف، التي تجاذبت بين أخد ورد ،ناهيك عن الدور الذي لعبه (**أبو القاسم سعد الله**) في هذه الدراسة، والذي قد أرفق تحقيقه بميثاق أجناسي في واجهة المدونة —رواية شعبية جزائرية– والذي أدار عجلة البحث وأعاننا في ذلك ،لكنه لم يطمس هوية المدونة الأصلية فأرفق تحقيقه هذا بصور لواجهة المدونة الأصلية،والتي عدنا إلها نحن أيضا وأرفقنها في ملحق المذكرتنا.

---

[1] محي الدين إبراهيم: قراءة في القصة الجزائرية المعاصرة، أحمد مختاري أنموذجا، www.diwanalarab.com، 2018/05/09م، 15.19.

[2] ينظر: أحمد العدواني، المرجع السابق، ص15.

الخاتمة

الخاتمة:

وفي الأخير ومن خلال الدراسة التي قمنا بها والموسومة بـ **–إشكالية تجنيس "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"–**توصلنا إلى جمة من النتائج، والتي ارتأيناها أن تكون أهم ما يجب الإشارة إليه كخلاصة نهائية لهذا البحث.

- يعد الجنس مبدأ تنظيميا ومعيارا تصنيفيا للنصوص، ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص وتحديد مقوماته، ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية، والفنية، والوظيفية، من خلال مبدأ الثبات والتغيير.
- إن الرواية أكثر الأجناس الأدبية التي عرفت التجريب، وهذا راجع لطبيعتها ومرونتها وقدرتها على التطور والتغير. وقد ظهرت بصور عدة في الرواية خاصة فيما يعرف بالتداخل الأجناسي، حيث صارت الرواية حديقة أزهار تجمع أشكال عدة لها.
- يمكن لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية أن تفتح آفاق إبداعية جديدة للنص الروائي، لا على الأجناس الأدبية فحسب، وإنما على مختلف الفنون.
- اكتساب النص الروائي متداخل الأجناس الأدبية جماليات فنية بارتياده عوالم لم تكن متاحة من قبل، في ظل مقولة نقاء الجنس الأدبي، بما حملته تداخل الأجناس الأدبية من جماليات فنية على مستوى البناء الفني.
- تعددت أنماط التشكل المعماري للرواية بما يتناسب مع متغيرات العصر، من تعدد الأصوات في الرواية، وانفتاحها على اللغة الشعرية، ودمجها في نصها مستجلبة إياها من النص الشعري.
- يعد الكاتب (**محمد بن إبراهيم مصطفى باشا**) من الكتاب الأوائل الذين ساهموا في نشر الأدب المكتوب باللغة الفرنسية مند عام 1848م.
- جاءت "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" بحلة جديدة استبقت من خلالها الأزمنة، إذ خالفت تقاليد الكلاسيكية والتحاقها بركب التجريب سواء كان عن وعي صاحبها أم عن غير وعي.
- استطاعت الرواية من خلال التقنيات الفنية الجديدة، أن تستولي على مكانة لا بأس بها في مجال الفن والأدب، إذ أصبحت ملاذ الكتاب والقراء على حد السواء، واستطاعت أن تهز منزلة الشعر.

ختاما يمكن القول أن الكاتب (**محمد بن إبراهيم**) قد تمكن، من خلال عمله هذا بقلب موازين الكلاسيكية والخروج من قوقعتها، ليستقر في النهاية على شكل أدبي وفني متفرد له خصوصيته الجزائرية ولمسته الغربية بفضل التداخل والتنوع الأجناسي، الذي اتخذه عنصرا فاعلا في عمله.

الملحق

الملحق:

1- ترجمة لحياة المؤلف:

ولد (**محمد بن إبراهيم مصطفى باشا**) سنة 1806 م، بمدينة الجزائر وأنهى كتابه هذا حوالي عام 1845م، وقد توفته المنية حسب بعض المصادر عام 1886م[1]، كتب "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" عن عمر يناهز الأربعين بقليل، كان (**محمد بن إبراهيم**) كريما عطوفا على الفقراء حتى أضاع ما عنده، وهو لم يتولى وظيفة رسمية لدى الدولة الفرنسية في الجزائر،ومات وعمره ثمانين سنة، ودفن في مقبرة (**سيدي عبد الرحمن الثعالبي**)، حيث مدافن أسرة (**مصطفى باشا**).

تزوج بثلاث نساء على التوالي:

- فاطمة بنت المكتابجي أو رئيس قسم المحاسبة، وأنجب منها بنت.
- فاطمة بنت الحاج أحمد باي قسنطينة، وأنجب منها بنتين.
- حنيفة بنت خليل خوجة الذي كان وكيل أحمد باي في الجزائر.

ليتم الاستيلاء على ثروات إبراهيم من طرف الفرنسيين، واعتبروها من أملاك الدولة رغم استظهاره شهادات الملكية، انضم إبراهيم إلى حركة المقاومة ضد الفرنسيين التي تزعمها حمدان خوجة.[2]

ملخص القصة:

يروي النص حكاية عن أحد ملوك الجزائر شهير الاسم ذائع الصيت، مرض مرض الموت فاستدعى ابنه الوحيد وأخذ في وصيته بمكارم الأخلاق، وعمل الخير، وحب الناس، والابتعاد عن الأشرار، والابتعاد عن العشق وحفظ النفس من حباله، ولما مات حزن ابنه عليه حزنا عميقا وطويلا ولازم العزلة منقطعا عن الناس،إلى أن أغراه نديمه حسن بالخروج والتنزه، فارتاح لذلك ورحب بالفكرة وخرج متزينا متطيبا متزودا بالمال،إلى أن أتى دار بديعة المنظر يعلو منها طرب العود، وغناء الجواري بشعر اللهو والمجون، فأعجب بما رأى وسمع، فسأل عطارا بالقرب من الدار عن ذلك، فعرف منه أن الدار كانت لتاجر ثري لم يرزقه الله سوى بنت واحدة كأنها ياقوتة تخجل الشمس والقمر سماها زهرة الأنس، وقد ماتت عنها أمها فجلب والدها لها الجواري لتعليمها الغناء والشعر وتلهيتها عن حزنها، وما زاد من حزنها أن أباها سافر للتجارة ولم يعد، فاشتغلت عن كل هذا بإدمان الخمر وقول الشعر.

دغدغ حب زهرة الأنس شغاف قلب ابن الملك، فباح بأمره لنديمه الذي نصحه بالسكن في دار مجاورة لدارها ووعده بالسعي للوصال بينهما، وذات يوم خرج لصيد وبينما هو عائد منه، رأته زهرة الأنس التي كانت

---

[1] ينظر: ياسين سليماني، المرجع السابق.

[2] الرواية: ص8.

تتنزه مع جواريها فأخذها حبه حتى أغمي عليها، وعندما عادت إلى دارها كلفت جاريتها خريف الصيف بالسؤال عنه لدى العطار المجاور، وقد عرفت عنه أنه مولع بحبها فكتبت إليه شعرا تعرض عليه الوصل فوافق، وطلب منها أن تأتي إلى داره، فذهبت وبقيت هناك ثمانية أيام، ثم رأت أن تعود إلى دارها فأخذها إليها، وبعد حين أرسلت في طلبه لزيارتها لطول شوقها له، فلبا طلبها وبعد برهة استأذن بالرحيل لمدة أربعة أيام، ثم عاد إليها.

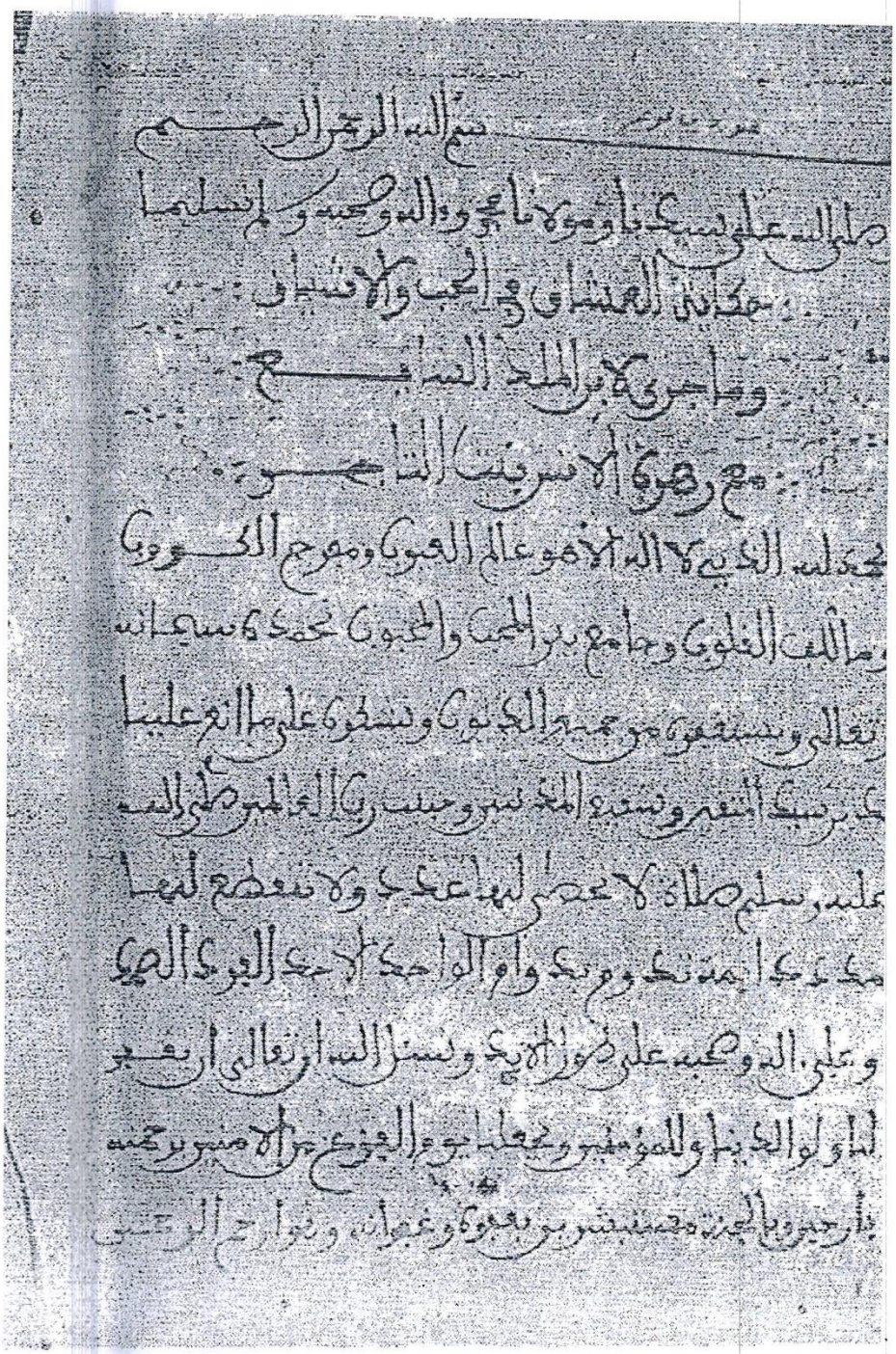
لكن هناك رجل آخر في حياة زهرة الأنس، وكان هذا الرجل بربريا من قرية تدلس عشق زهرة الأنس وتمكن بها في حياة أمها، وكان يزورها مرة أو مرتين في السنة، وبينما كان ابن الملك مع زهرة الأنس، طرق البربري الباب فخرجت إليه جاريتها خفاشة؛ التي تمكن حب البربري منها، وعادت إلى سيدتها فأخبرتها سرا بالخبر فأخفته زهرة الأنس عن ابن الملك، وادعت أن الذي طرق الباب هم بعض الجيران، ولكن ابن الملك شك في الأمر فأسكرها، وأخرج رسالة من ثيابها فوجد فيها شعرا للبربري فاصفر وجهه واشتد غيظه.

وبعد عتاب قصت عليه القصة على حقيقتها؛ وأنها تعرفت عليه أثناء حياة أمها وغياب والدها، وأنها كفت عن حبه الآن وتفضل أن تكون عبدة لابن الملك. ولكن هذا لم يلن لها، وخرج من عندها غاضبا، وذهب يتسلى عنها لكنه لم يستطع فأخذ يشرب الخمر، ويقول الشعر. والحال ذاتها مع زهرة الأنس، وقد فرحت بهذا الانفصال كل من الجارية خفاشة؛ التي كانت تحب البربري وجدة زهرة الأنس؛ العجوز التي تسمى جناتة والتي كانت أيضا تحب البربري على خلاف ابن الملك.

أرسلت زهرة الأنس جاريتها خريف الصيف إلى حبيبها الغاضب تستعطفه وتتأسف على ما فات، فأعطاها جوابا يعلن فيه عن حبه الشديد لها، نفد صبر كليهما على فراق بعضهما البعض ليعيد المياه إلى مجاريها الشيخ العطار ويصلح بينهما ويعود الحبيب إلى حبيبته.

ثم افترقا على أن يذهب هو لزيارة أمه وتذهب هي لزيارة خالها، لكن الجواري أخبرنها أن البربري قد جاء ليراها في دارها، فرفضت رأيته لتنصحها عجوز برأيته، فنهرتها وثارت في وجهها، ومع ذلك دخل عليها البربري باقتراح من العجوز، لكنها تظاهرت بالمرض، وقد أقام عندها عشرة أيام دون أن تهتم به.

واغتنمت زهرة الأنس فرصة خروج البربري لبعض حاجته، ودعت ابن الملك لزيارتها فاقترح عليها الخروج للتنزه في أحد البساتين، وبينما هما كذلك رآها البربري فغضب وأقسم ألا يعود إليها، وسمعت زهرة الأنس بذلك ففرحت، ودعاها ابن الملك لمجلس أنس وشراب في بيته فقبلت، وهكذا اجتمع الشمل بعد افتراق، وصفا الجو بعد غيوم، فتعانقا بحرارة وشربا الخمر المعتقة، وأكلا ما لذ وطاب وتناجيا في لذة واقتراب وأنشدا أشعار الحب، وشاركهما في ذلك الندماء والرفاق.



صفحة العنوان من كتاب حكاية العشاق

صورة القلب كما صورها المؤلف بالالوان ،
وهي تظهر على الغلاف بنفس الالوان .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر المراجع:

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1- المصادر:

- محمد بن إبراهيم بن مصطفى باشا: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق: أبو القاسم سعد الله،وزارة الثقافة،الجزائر،2007م.

2- المعاجم والقواميس:

- بطرس البستاني: محيط المحيط، تحقيق: محمد عثماني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2009م.

- جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د ط، 1986م.

- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م.

- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تحقيق: محمد البقاعي، دار الفكر للطباعة والنشر، د ب، ط1، 2005م.

3- المعاجم الأجنبية:

- Divers: litteratures et langages (le roman, le récit non romanesque, le cinema) Fernand Nathaned, Paris, 1975.

4- المراجع العربية:

- ابن دريد أبو بكر بن الحسن: جمهرة اللغة، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، بيروت، ط1، 1957م.

- ابن رشيق لمسيلي: العمدة في محاسن الشعر ونقده،ج1، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 2000م.

- ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، د ط، 1982م.

- ابن وهب الكاتب: البرهان في وضوح البيان، تحقيق وتقديم: حفن محمد شرف، مكتبة الشباب، د ب، د ط، 1969م.

- أبو حسن علي بن محمد الماوردي: أدب الدنيا والدين، تحقيق: مصطفى السقا، مكتبة مصطفى الباني الحلي وأولاده، مصر، ط3، 1955م.

- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، د ت.

قائمة المصادر المراجع:

- : كتاب الحيوان، تحقيق: رمضان عبد التواب، دار المعرفة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت.
- أبو هلال العسكري: جهرة الأمثال، المقدمة، ج1، الطبعة الخيرية، القاهرة، 1310هـ.
- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000م.
- : فوضى الحواس، دار الآداب، بيروت، ط5، 1998م.
- أحمد الجودة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007م.
- أحمد منور: أزمة الهوية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية دراسة أدبية، دار الساحل، الجزائر، د ط، 2003م.
- الطيب بوعزة: في ماهية الرواية، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
- ألف ليلة وليلة،ج2، دار صادر، بيروت، ط1، 1999م.
- بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر، تونس، د ط، 1999م.
- جلال الدين السيوطي: المزهر في علوم الأدب وأنواعها، ج1، دار حياة الكتب العربية، د ب، د ط، د ت.
- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، إفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2015م.
- حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي (فضاء الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.
- حنا مينة: النجوم تحاكم القمر (رواية)، دار الآداب، بيروت، ط2، 1997م.
- خيرة حمرة عين: شعرية الانزياح، دراسة في جماليات العدول، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، د ب، ط7، 2001م.
- داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية دراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ب، د ط، 2000م.
- رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991م.
- سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، 1987م.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة: دار الكتاب اللبناني، لبنان، دار سوشبيريس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

قائمة المصادر المراجع:

- سعيد يقطين: القراءة والتجريب حول التجربة في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985م.

- : الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م.

- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية فن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ط، د ت.

- شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2005م.

- شهيرة شبشوب معلي: شعرية الالتباس في صخب البحيرة لمحمد البساطي، مكتبة علاء الدين، صفاقس، د ط، 2009م.

- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، د ط، 1969م.

- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005م.

- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دراسة لأشكال الأداء في الفنون التعبيرية في الجزائر، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2007م.

- عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001م.

- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار الطليعة، لبنان، ط2، 1983م.

- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، بحث في التجربة وعنف الخطاب في جيل الثمانينات، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، د ط، 2001م.

- عبد القادر قط: فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1998م.

- عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية المطبعية، الجزائر، د ط، 2002.

- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، ليبيا والمؤسسة الوطنية للكتاب، 1983م.

- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998م.

- عبد الملك أشهيبون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوارد الخراط نموذجا)، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف ودار الأمان، الرباط، ط1، 2010م.

قائمة المصادر المراجع:

- عبد المنعم أبو زيد: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، د ت.

- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة نقد، المسرحية، المقال، الشعر، الخاطرة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط8، 2013م.

- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، الدراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

- عمار بلحسن: الأدب والايديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1948م.

- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تاريخا ... وأنواعا ... وقضايا ... وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 2009م.

- فاروق خورشيد: في الرواية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

- فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، الدار العربية للعلوم، ومنشورات الاختلاف، د ب، ط1، 2009م.

- فوزي الزمرلي: شعرية الرواة العربية، كلية الآداب منوبة، مركز النشر الجامعي، تونس، د ط، 2002م.

- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق أحمد حوفي وبدوي طبانة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

- كمال الدين حسن: مدخل لفنون المسرح لطلبة الإعلام التربوي، المسرح مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، د ط، 2007م.

- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، د ت.

- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، د ب، د ط، 2007م.

- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، منشورات كلية الآداب منوبة، ودار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م.

- محمد بن إبراهيم بن مصطفى باشا: حكاية العشاق في الحب والاشتياق، تحقيق: أبو القاسم سعد الله،وزارة الثقافة،الجزائر،2007م.

- محمد زكي عشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، الإسكندرية، د ط، د ت.

- محمد صالح خرفي: بين ضفتين، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د ط، 2005م.

- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط5، 1987م.

- : النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان،ط1، 1982م.
- محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1990م.
- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، د ط، د ب.
- محمود السمرة: في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، 1974م.
- محمود تيمور ومجموعة مؤلفين: القصة العربية أجيال ... آفاق، منتديات كتاب العرب، سلسلة تصدر عن مجلة العربي مؤقتا فصليا، د ب، د ط، 1989م.
- محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، المطبعة النموذجية، د ب، د ط، د ت.
- مسعود جعكور: حكم وأمثال شعبية جزائرية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2008م.
- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا أو مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2004م.
- ناصر يعقوب: اللغة الشعرية للدراسة والنشر، د ب، د ك، 2004م.
- واسيني الأعرج: أصابع لوليثا، الصدى للصحافة والنشر، دبي، ط1، 2012م.
- : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المكتبة الوطنية للكتاب، د ب، د ط، 1986م.

5- المراجع المترجمة:

- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق: إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية، د ب، د ط، د ت.
- إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، بين النهضة، بيروت، ط1، 2014م.
- تزفيتان تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري مبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1980م.

: القصة الرواية المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار الشرقيات والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998م.

: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993م.

: نقد النقد، رواية تعلم، ترجمة: سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.

- جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي؟ ترجمة: غسان السيد، اتحاد الكتاب والأدباء العرب، د ب، د ط، 2005م.

- جورج لوكاتش: الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، د ت.

- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات توبقال، المحمدية، المغرب، د ط، 1991م.

- رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1997م.

- رينيه ويليك وأوستن وراين: نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، دار المريخ للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، د ط، 1992م.

- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1987م.

- كارل فيتور، روبرت شولس وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، تعريب: عبد العزيز شبيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بوجدة، المغرب، ط 1، 1994م.

- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مكتبة منتديات العرب، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987م.

- نور تروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربعة، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، عمان، الأردن، د ط، 1991م.

6- الرسائل الجامعية:

- أنيسة أحمد الحاج: الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي (دراسة في نقد النقد)، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، 2015-2016م.

- رشيد قريبع: الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر.

- عبد القادر عباسي: انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، مذكرة ماجستير في الأدب الحديث، كلية العلوم الإنسانية وآدابها، جامعة الحاج خيضر،باتنة، الجزائر، 2006-2007م.

- فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسة اللغوية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2013م.

- كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي العربي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016-2017م.

- محمد عروس: تداخل الأجناس في الشعر الجزائري المعاصر جمالياته الفنية وأبعاده الدلالية، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014-2016م.

- مريم لطرش: الموروث الشعبي في الرواية الجزائرية، الطاهر وطار نموذجا، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، 2001-2002م.

7- المجلات والدوريات:

- "جميل حمداوي: نظريات الرواية، www.abjjad.com

- إبراهيم عبد النور: الممارسة النقدية في الرواية الجزائرية بين الذاتية والموضوعية قراءة في نماذج نقدية في روايات جزائرية، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية، الـ 15، جامعة بشار، الجزائر، د ت.

- الصادق العماري: قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي، www.adjabria.net

- حسان راشدي: ظاهرة الرواية ظاهرة الرواية الجزائرية الجديدة، مجلة التواصل، جامعة عنابة، الجزائر، ع 19، جوان 2006م.

- حسن عليان: الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 23، العدد 2، 2007م.

- رابح طبجون: الدكتور عبد الله الركيبي وتجربته في نقد الحكاية الشعبية الجزائرية حكاية العشاق في الحب والاشتياق لمحمد إبراهيم مصطفى نموذجا قراءة في مدار الممارسة والتنظير، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة قسنطينة 1، الجزائر، ع 41، 2014م.

- شوقي بدر يوسف: حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة الرواية قضايا وآفاق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 10، 2012م.

- عمار بن طوبال: جيل السبعينات وميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، www. .Koutam18.blogspot.com.

قائمة المصادر المراجع:

- لؤي علي خليل: نص السيولة والصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.
- محمد أودادا: الشعري والروائي مستويات التجلي وطرائق التحليل، مجلة علامات، ع 12، 1999م.
- ياسين سليماني: فن تحقيق الكتب التراثية أبو القاسم سعد الله وكتاب حكاية العشاق في الحب والاشتياق نموذجا، yac-slimani@hotmail.com

فهرس الجداول والأشكال

فهرس الجداول والأشكال:

فهرس الجداول والأشكال	الصفحة
جدول الأمثال	**69**
جدول الأشكال	**103–102**

فـــهـــــرس

المـوضـوعـات

فهرس الموضوعات:

فهرس الموضوعات	الصفحة
مقدمة	**أ – ج**
مدخل	**1 – 7**
الفصل الأول: من نقاء الجنس الأدبي إلى التداخل الأجناسي	**8 – 42**
المبحث الأول: ماهية الجنس الأدبي وجذوره التاريخية	**8**
أولا: الحدود المفهومية للجنس الأدبي	**8**
1- الدلالة اللغوية	**8**
2- الدلالة الاصطلاحية	**9**
1.2- تعريف الجنس الأدبي من خلال السمات المشتركة	**12**
2.2- تعريف الجنس الأدبي باعتباره مؤسسة	**13**
3.2- تعريف الجنس الأدبي باعتباره انساق مفتوحة	**15**
ثانيا: الجنس الأدبي عند الغرب	**16**
ثالثا: الجنس الأدبي عند العرب	**20**
المبحث الثاني: الرواية والتداخل الأجناسي	**25**
أولا: ماهية الرواية	**25**
1- الدلالة اللغوية	**25**
2- الدلالة الاصطلاحية	**26**
ثانيا: نظريات الرواية في الرواية الغربية	**27**
1- جورج لوكاتش	**28**
2- مقاربة باختين (المقاربة الجمالية)	**29**
3- مقاربة جوليا كريستيفا (المقاربة العلامية)	**30**
ثالثا: نظريات الرواية من المنظور العربي	**31**
1- التوجه التأصيلي	**32**

فهرس الموضوعات:

2- التوجه التغريبي	**32**
3- التوجه الافتراضي أو العدمي	**33**
رابعا: تداخل الأجناس في الرواية	**34**
خامسا: مظاهر التداخل الأجناسي في الرواية	**37**
1- تداخل الروائي مع الشعري	**38**
2- تداخل الروائي مع المسرح	**40**
3- تداخل الروائي مع الرسم	**41**
الفصل الثاني: من التداخل الأجناسي إلى إشكالية التجنيس	**43 – 98**
المبحث الأول: تداخل الأجناس في "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"	**43**
1- تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" مع جنس الشعر	**43**
2- تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" مع جنس المسرح	**53**
1- عناصر المسرحية الفنية	**55**
3- تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" مع التراث الشعبي	**62**
1- أشكال التداخل	**62**
1.1- الحكاية	**62**
2.1- الأمثال	**66**
4- تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" مع جنس المقال	**73**
1- بين المقال و"حكاية العشاق في الحب والاشتياق"	**74**
5- تداخل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" مع جنس القصة	**75**
1- عناصر الفن القصصي	**75**
2- أشكال التراسل بين الرواية والقصة	**76**
المبحث الثاني: إشكالية تجنيس "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"	**80**
أولا: العتبات النصية	**81**

فهرس الموضوعات:

1- الميثاق	**81**
2- العنوان	**83**
ثانيا: الآراء النقدية حول تجنيس "حكاية العشاق في الحب والاشتياق"	**84**
ثالثا: عناصر السرد الروائي	**90**
1- الشخصيات: - الثانوية - الرئيسية	**90**
2- الحدث	**91**
3- الزمن	**91**
4- المكان: - المفتوحة - المغلقة	**93**
5- الحوار: - الخارجي - الداخلي	**94**
رابعا: "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" رواية أم جنس أدبي آخر؟	**96**
الخاتمة	**99**
الملحق	**103 – 100**
قائمة المصادر والمراجع	**110 –104**
فهرس الجداول والأشكال	**111**
فهرس الموضوعات	**114 –112**