الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصّديق بن يحيى– جيجل

كلّية الآداب واللّغات **قسم اللّغة والأدب عربي**

تداخل الأجناس الأدبية في رواية "الصورة الأخيرة للسامري"لـعبد الله عيسى لحيلح

مذكّرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب عربي

تخصّص: نقد عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين: **إشراف الأستاذ:**

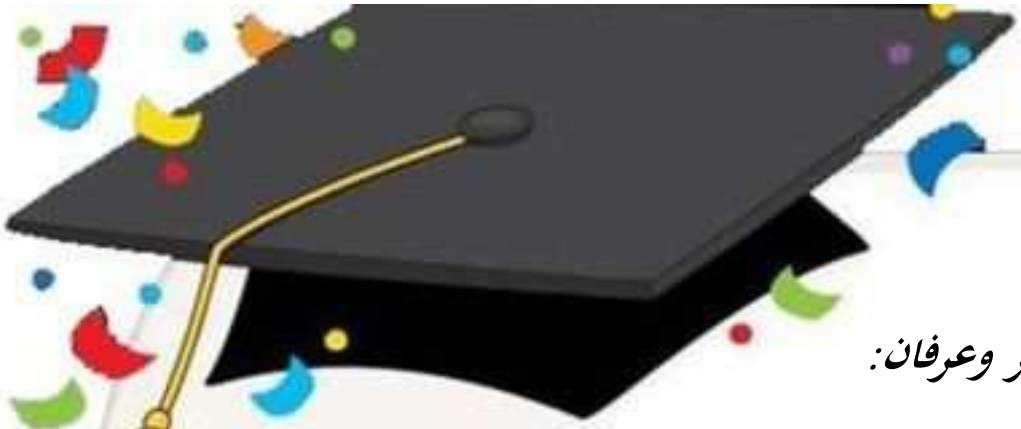
سعاد بلحاج **عبد الله عباسي**

ياسمينة بوعبد الله

الأستاذ: السعيد بوالعسل	**رئيسا**
الأستاذ: عبد الله عباسي	**مشرفا**
الأستاذ: عبد الملك بوتيوتة	**مناقشا**

السّنة الجامعية: 2017–2018

بسم الله الرحمن الرحيم



شكر وعرفان:

الحمد لله الذي منحنا الصبر والثّبات، وزوّدنا بالحكمة والرّزانة، وزرع في قلوبنا الإصرار على النّجاح، وأعطانا القدرة على تحمّل الصّعوبات وتجاوزها، وعملا بحديث النّبي صفوة خلق الله وخاتم الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم :

« من اصطنع إليكم معروفا فجازوه فإن عجزتم عن مجازاته فادعوا له حتّى تعلموا أنّكم شكرتم فإنّ الله شاكر يحبّ الشّاكرين »

وعرفانا منّا بالجميل نتقدّم بعظيم شكرنا وجزيل امتنـــاننا

واحترامنا إلى كلّ من ساهم من قريب أو بعيد في إتمام هذا العمل

ونخصّ بالذّكر الأستاذ "عبـــد الله عبـــاسي" الذي لم يبخل علينا يوما بنصائحه وتوجيهاته القيّمة فهو بذلك مدين لنا بفضل لا ينسى.

كما لا يفوتنا أن نشكر كلّ الأساتذة الذين سهروا على تعليمنا لكلّ هؤلاء نقول:

جزاكم الله عنا كلّ خير.

مقدمة

مقدمة:

تشكّل الظّاهرة الإبداعية –شعرا ونثرا– حيّزا نصّيا يمكّن المبدع من التّعبير عن ذاته، ونقل رؤاه وتصوّراته عن الكون، والإنسان، والحياة، بما تحمله تلك النّصوص من قيم شعورية وتعبيرية، وعليه خضع الإنتاج الأدبي الذي عرفه الفكر الإنساني إلى عمليات نقد وتصنيف، نتج عنها ما عرف بـ "**الأجناس الأدبية**" التي تعتبر من المواضيع التي صارت تشغل بال النّقاد لأنّ نمط الكتابة الحديثة شهد انفجارا غير معهود، أصبحت معه أشكال الكتابة ومواضيعها وأجناسها متداخلة يصعب تجنيسها، بل إنّ من شأن التّداخل أن يسهم في بعث الأجناس، وجعلها تتمتّع بحريّة أكثر خلافا من انحصارها ضمن نطاق محدّد شكلا ومضمونا، ممّا يستوجب إعادة النّظر باستمرار في المقولات النّقدية المتعلّقة بنظرية الأجناس الأدبية.

كان النّصّ الرّوائي –ومازال– محطّ أنظار النّقاد لما يتميّز به من طرق تشكيل وأساليب تعبير وتصوير، ولذلك تعدّ الرّواية أكثر الأجناس الأدبية قابلية لامتصاص الأجناس الأدبية الأخرى بسبب مساحة الحرّية المتوافرة في تقنية السّرد، وتفاعل عناصر البناء الفنّي للرّواية مع الخصائص الفنّيّة للأجناس الأدبية الأخرى، وقد يكون الخطاب النّقدي –اليوم– قادرا على رصد تجلّيات إشكالية تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية، مادامت هذه الأخيرة تمثّل مصبّا لمختلف الأجناس الأدبية، لذا ركّزنا محور البحث على الرّواية وكيفية جمعها بين الأجناس الأدبية لتضع حدودا لنمط بنائها وطبيعة تشكّلها.

وقد اتّجه البحث صوب ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في النّص الرّوائي لبيان أسسها وخلفياتها، وجمالياتها، وأبعادها، وذلك يجعلها موضوعا لرؤية نقدية تعلّق بتداخل الأجناس الأدبية بدل القول بنقائها. وعليه يتأسّس هذا البحث على فرضية مفادها أنّ الرّواية العربية في العديد من نصوصها تتميّز بتداخل الأجناس الأدبية، بما يحضر فيها من مقوّمات الشّعر، وعناصر الدّراما، وتقنيات المسرح... هذا ما ينقل نظرية الأجناس الأدبية من القول بنقاء الجنس الأدبي إلى القول بتداخل الأجناس الأدبية.

من جهة ثانية، تعتبر الرّواية الجزائرية المعاصرة في عديد من نصوصها فضاء لتداخل الأجناس الأدبية، وعليه يسعى الرّوائي الجزائري إلى استثمار العناصر المختلفة للأجناس الأدبية، ويجعلها تتداخل في نصّه الرّوائي، مضفية عليه جماليات فنّيّة وأبعادا دلالية.

ومن أسباب اختيارنا له، أسباب تتأرجح في كفّتين: ذاتية وموضوعية

أ–الأسباب الذاتية:

تتمثّل في إعجابنا بأسلوب "**عيسى لحيلح**" أوّلا، وبروايته "**الصورة الأخيرة للسّامري**" ثانيا، وقد كان بحثنا مقتصرا على دراسة تداخل الأجناس الأدبية في هذه الرّواية.

ب–الأسباب الموضوعية:

يمكن إجمالها في العناصر الآتية:

– تبيان أسلوب الرّوائي "**عيسى لحيلح**" في كتاباته واستدعائه للتّاريخ وتوظيفه للدّين.

– قلّة الدّراسات التي سلّطت الضوء على تداخل الأجناس الأدبية في النّص الرّوائي عموما والجزائري على وجه الخصوص.

– العلاقة الجدلية الشّائكة حول علاقة الرّواية بالأجناس الأدبية الأخرى.

تهدف هذه الدّراسة إلى مقاربة موضوع نقدي هو تداخل الأجناس الأدبية في أدب **عيسى لحيلح** (**الصّورة الأخيرة للسّامري أنموذجا**) والكشف عن تجربته الرّوائية وقد كانت صياغة العنوان على النّحو التّالي: "**تداخل الأجناس الأدبية في رواية الصّورة الأخيرة للسّامري**" طارحين الإشكالية التّالية:**كيف يمكن للنّص الرّوائي المعاصر متداخل الأجناس الأدبية أن يؤسّس لجماليات فنّيّة وأبعاد دلالية، تنقل نظرية الأجناس الأدبية من القول بنقاء الجّنس الأدبي إلى القول بتداخل الأجناس الأدبية؟.**

وتتفرّع عن هذه الإشكالية الرّئيسية الأسئلة التّالية:

– ما هي المقولات المنهجية التي تؤسّس لتداخل الأجناس الأدبية كبديل عن نقاء الجّنس الأدبي؟.

– وما أهمّية الحضور الفنّي لجنس أدبي في جنس أدبي آخر؟.

– لماذا يلجأ الرّوائي المعاصر لإغناء نصّه بالعناصر البنائية للأجناس الأدبية الأخرى، وذلك بالتّمرّد على قوانين الجنس الأدبي الموروثة؟.

– وما هي الجماليات الفنّية والأبعاد الدلالية عن ذلك؟.

وللإجابة على هذه الأسئلة اتّبعنا المنهج الوصفي التّحليلي القائم على وصف تلك الأجناس الأدبية وتحديد نوعها، متّبعين في ذلك خطّة تحتوي على مقدّمة، مدخل تحدّثنا فيه عن قضيّة تداخل الأجناس الأدبية، وفصلين الأوّل وسمناه بـ "**الجنس الأدبي وتطوّره عبر العصور**" وفيه سيتمّ التّعرّض إلى مفهوم الجنس الأدبي، وأهمّ الإشكاليات المعرفية المتعلّقة به، من خلال البحث في تطوّر النّظرة للجنس الأدبي بدءا من "**أرسطو**" والقول بنقاء الجنس الأدبي إلى الزّمن المعاصر واختلاف الرّؤى والتّصوّرات حول مقولة الجنس الأدبي التي نجد صداها امتدّ إلى التّراث النّقدي العربي قديما وحديثا.

أمّا الفصل الثّاني فجاء بعنوان: "**تداخل الأجناس الأدبية في رواية الصّورة الأخيرة للسّامري لعيسى لحيلح**"، وقد سعينا فيه إلى استخراج أهمّ المظاهر التّناصيّة الموجودة في الرّواية، وقد أبرزنا في هذا الصّدد كيف استشهد "**عيسى لحيلح**" النّص القرآني ووظّف العديد من الآيات القرآنية، كما خصّصنا حديثا آخر عن تأثّر "**لحيلح**" في كتابته الرّوائية بأجناس أدبية من مثل: **الشّعر، الأمثال، القصّة**...إلخ، كما قمنا بتخصيص حيّز للحديث عن الأبعاد الجمالية لتداخل الأجناس الأدبية في الرّواية. وأخيرا توّجنا بحثنا هذا بخاتمة استخلصنا فيها أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها في البحث.

ومن الدّراسات السّابقة التي اهتمّت بدراسة موضوع التّداخل الأجناسي نجد:

- الأجناس الأدبية لإيف ستالوني ترجمة محمد الزّكراوي.

-نظرية الأجناس الأدبية في التّراث النّثري (جدلية الحضور والغياب) لعبد العزيز شبيل.

- تداخل الأنواع الأدبية في الرّواية العربية المعاصرة "قراءة في نماذج" **لكريمة غيتري**، وهي في الأصل أطروحة دكتوراه في النّقد الأدبي العربي المعاصر بجامعة "**أبي بكر بلقايد**" بتلمسان 2016-2017 تحت إشراف "**محمّد بلقاسم**".

- تداخل الأجناس الأدبية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي لـ "**مزيان سارة**" ، وهي مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير بجامعة "**أكلي محند أولحاج**" بالبويرة 2014-2015 ، تحت إشراف "**رابح ملوك**".

ومن الصّعوبات التي واجهتنا في موضوع البحث مايلي:

- عدم وجود دراسة أدبية نقدية سابقة تناولت رواية "**الصّورة الأخيرة للسّامري**".

– غنى الرّواية وصعوبة لمّ شمل التّناصّات، وباقي الأجناس الموظّفة في الرّواية، لما تحتوية من فسيفساء من الاقتباسات.

ولقد اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من الكتب المتنوّعة من بينها العربية والمترجمة، بالإضافة إلى بعض المجلّات والمواقع الإلكترونية، ومن بين هذه المصادر والمراجع نذكر مايلي:

–الصّورة الأخيرة للسّامري لعبد الله عيسى لحيلح.

– نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس في ضوء المقاربة البنيوية و التّاريخية) لجميل حمداوي .

– الأدب و فنونه لمحمد مندور.

– القصّة، الرّواية، المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة) لتيزفيثان تودوروف وآخرون، ترجمة خيري دومة.

– آوستن وآرن: نظرية الأدب لرينيه ويلك و آوستن وآرن ترجمة عادل سلامة.

– جان ماري شيفر: مالجنس الأدبي.

ويبقى لذوي الفضل فضلهم، فهم من ينيرون الدّرب عند اختلاط المفاهيم _ وما أكثرها في هذا البحث_ فالشّكر الجزيل للأستاذ "**عبد الله عبّاسي**" بما منح هذا العمل من رعاية خاصّة، فكان بذلك نعم المرشد والمعين، فله منّا الثّناء ومن الله عزّ وجلّ الجزاء، والشّكر موصول إلى كلّ من كان لنا معه حوار أو نقاش حول جزئيات البحث وإشكالاته خلال مراحل تشكّله وانجازه.

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصّالحات وكلّ توفيق من الله وحده.

المدخل:

تداخل الأجناس الأدبية في الرواية

الأدب مرآة تعكس حياة الأمم و بوتقة تنصهر فيها ثقافات الشّعوب، فما الأدب إلاَّ ظلٌّ واكب مسيرة الإنسان، ولسان ترجم فكره، و عين رصدت سلوكه، ولغة عبّرت عن تطلّعاته.

وفي حضن الأدب تولدَّت الأجناس الأدبيّة وغدت كائنات حيَّة تتفرّع وتتطوّر وفق ما يحيط بها من ظروف اجتماعية وسياسية و فكرية و غيرها. لذا تعدُّ تلك الأجناس تعبيرا دقيقا وصادقا عن المجتمع الإنساني، و نظاما خاضعا لمتغيّرات حضاريّة، وهذا لا يعني انفلاتها من القيود والضّوابط شأنها في ذلك شأن الأدب الذي لم يعد « ينمو و يتطوّر بطريقة تلقائية تمليها ملابسات الحياة وحاجات الفرد، بل تدخّل التّفكير الفلسفي، وأخذ يستنبط للأدب و الفن غايات جديدة ».[1] ذلك أنَّ ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية هي نتيجة لكون الأدب ظاهرة إنسانية متطوّرة بفعل عوامل داخلية و خارجيَّة، وهو عملية إبداعية و الإبداع يكسر الحدود ويكره الانحصار ضمن محدّدات ثابتة، ومن هنا احتلّت قضيّة الأجناس الأدبية مساحة واسعة من مساحة النّقد الأدبي قديما وحديثا، وقد عدَّها بعضهم صلب الممارسة النّقدية « فمنذ كان نقّاد اليونان، وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو، لا يزال النّقاد في الآداب المختلفة على مرّ العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية ».[2]

واهتم النقّاد العرب منذ القديم بتقسيم الكلام إلى منظوم و منثور، و ميّزوا كل صنف منها بقواعد خاصّة تختلف عن قواعد الصّنف الآخر، وبقي ذلك التّقسيم متّبعا حتّى يومنا هذا، لكن مع اتساع الأفق الفكري وزيادة التقدّم العلميّ و التكنولوجيّ، و ازدياد التّعقيد في حياة الإنسان المعاصر ولدت نظريات تدعو إلى التحرّر من التّقسيمات القديمة، وكسر القواعد الكّلاسيكية للعملية الأدبية والنّقدية، بحجّة عدم تلبية تلك القواعد لمتطلّبات التّعبير عن واقع الحياة العصرية، وقصورها كذلك على التّعبير عن هموم الإنسان في عصرنا الحالي. لذا ابتكرت وسائل تعبيرية جديدة تتماشى مع متطلّبات العصر و ما يحتويه من أزمات، و مثّلت هذه الأدوات في استعارة وسائل الأجناس الأدبية الأخرى.

فلم يعد للأجناس الأدبية نقاؤها القديم، لأنَّ النّقد الأدبي أصبح ينظر إليها من خلال تداخلاتها المختلفة، أي بوصفها نوعا من أنواع التّراسل أو التّعالق أو التّماهي أو التّنافذ أو التّناص الأجناسي ما بين النّصوص الأدبية لأنَّ « ضبط الحدود والإشارة إلى الفروق لا يمنع من الاسترسال بين الأجناس و علاقات النّسب بينها و بين الأنواع، لأنَّ الجنس الأدبي منذ أقدم العصور بنية مفتوحة قادرة على التوسع ».[3]

---

[1] محمد منذور: الأدب و مذاهبه، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ص: 185.

[2] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط9، 2008، ص: 17.

[3] بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، مؤسسة الانتشار العربي، ص: 11.

وممّا حدا بـ "**رينيه ويليك wellek René**"(1903-1995م) إلى التّأكيد على أنَّ نظرية الأجناس الأدبيّة بصورتها القائمة على فكرة نقاء الجنس لم تعد تمثل الصّدارة، و هذا راجع أساسا إلى أنَّ التّمييز بين الأجناس الأدبيّة لم يعد ذا أهمية عند الكتّاب المعاصرين « فالحدود بينها تعبّر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى، إلى حدٍّ صار المفهوم نفسه موضع شكّ ».[1] وهذا المفهوم الذي أصبح موضع شكّ ومثار تساؤل هو مفهوم الجّنس الأدبي، وهو ما حتّم على نظريّة الأجناس الأدبيّة أن تغيّر نظرتها له، وأن تعيد النّظر في مختلف قضاياه، كقضيّة التّطور الأدبي وماهية الجّنس الأدبي والعلاقة بين الأجناس الأدبية وأسس تصنيفها، حتى يتسنّى للدّراسات النّقدية مسايرة الإبداع وتوجّهاته وتحديد النّقد وآلياته.

والنّاظر في السّاحة الإبداعية المعاصرة _**شعرا و نثرا** _يلحظ التّداخل المستمر بين الأجناس الأدبيّة، وذلك أنَّ الباحث ينظر إلى واقع النّصوص الأدبيّة فيرى تداخلها، ويظهر له استعارة جنس عناصر الجّنس الآخر وخصائصه.

يجد المتابع للحياة المعاصرة فكرة التّداخل تطبع كلّ شيء مع تنامي العولمة الثّقافية التي تلقي بضلالها على النّص الروائي، و يجعله يتجاوب مع محيطه الثّقافي، وتتداخل الحدود بين الأجناس الأدبيّة، ونكون عندها أمام رواية متداخلة الأجناس الأدبية، وتعدّ بذلك الرواية « وليدة العصر الحديث »[2]، فأصبحت تفتح صدرها الرحب لكلّ الأنواع الأدبيّة، و حتّى غير الأدبيّة.

والرّواية كنوع تعبيريّ حديث العمر قادر على استيعاب كلّ الأجناس الأدبيّة من شعر، مسرح، تاريخ، موسيقى...، وهذا يحيلنا إلى ما يسمى بنظريّة تداخل الأجناس الأدبيّة الذي هو موضوع بحثنا، بل إنَّ الرّواية لم تكتمل ولم تأخذ شكلا نهائيا نتيجة اقتحام الأنواع الشعبيّة و الشّعرية و التّاريخية و البلاغية لنظام النّوع الروائي، و من ثمَّ فالرّواية نص يحاكي كل النصوص و بنية تدمج فيها كل الأنواع و الأجناس الأدبيّة، ذلك ما يؤكّد عليه "**ميخائيل باختين**" "**Mikhaïl bakhtine**" (1895-1975م) بقوله: « إنَّ الرّواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التّعبيرية سواء أكانت أدبيّة (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميديّة)، أو خارج أدبيّة (دراسات من السّلوكات، نصوص بلاغيّة، و عمليّة، و دينيّة)، نظريا فإنَّ أيّ جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرّواية، و ليس من السّهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق

[1] رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، تر: محمد منذور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون و الآداب، الكويت، عدد 110، 1987، ص: 311.

[2] سالم المعوّش: صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1998، ص: 105.

له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرّواية» [11]، و الرّواية حسب "**جورج لوكاتش**" محتوى غير خالص أبدا، ولا يملك شكلا ثابتا أو نهائيا، بل إنَّ شكل الرّواية عرضة للتفكير المستمر

والرّواية على مرّ العصور في تداخل ذكيّ يمزج أنواعا أدبية مختلفة، ليكوّن نوعا أدبيّا يحمل مزايا واسعة يتّسع لكلّ الأنماط، ليصل إلى خاتمة مدهشة لا يتوقعها العقل البسيط، تكون منطقية ومناسبة في شكل معهود، ذلك أنَّ هذا الشكل لم يتكوّن من جرّاء تداخل عشوائي، بل من خلال قدرة الروائي على الجمع بين مختلف القوالب في قالب الرواية، فتأتيه الأفكار بصورة مكثّفة « لهذا يقع الروائي تحت رحمة سيل عرم من المادة الرّوائية التي تنتظر منه أن ينظّم اندفاعها الغزير، و يقاوم عودة الموادّ المهملة »[2]، لأنَّ سعة الرّواية تجعل الروائي متمكّنا من إدماج أي قصة أو رؤية أو حتّى كيفية حياة و أحداث خيالية، وربّما حتّى بعض الأوهام، التي تطفو على المتن الروائي بطريقة عفوية جرّاء ما تعانيه الشخصية الروائية من غرائز ومكبوتات ومخلّفات تاريخية.

رغم ذلك نجد أنَّ الرّواية قد تحلّت بعدّة حلل، فقد تعدّدت أشكالها لتعنى برؤية الرّوائي و المخزون الشّعبي الثّقافي أو الفكري، التّاريخي، السّياسي، والفلسفي، ووعي المجتمع بكلّ أطيافه ومشكلاته وعلاقاته، وشرائط الاتّصال ومنظورهم المستقبلي لشبكة العلاقات القائمة والسّائدة، و كذا مدى استيعاب الرواية لرؤاهم الفنّية المتجدّدة بتطوّر العلم و الثّورة التّكنولوجية، لتصبح الرّواية النافذة الواسعة لكلّ المتغيرات الإنسانية والتي تبنّت طابع المزج بين مختلف الأنواع « من هذا المنطلق غدت الرّواية عابرة للأجناس والأنواع الأدبية، ومستوعبة إيّاها في تجارب تجمع بين الشعرية و الموسيقى و الحكاية و غيرها استجابة لذوق المتلقّي، الذي لم يقتصر على غداء واحد، بل تعدّد نهمه في التنوّع والتلوين الغدائي »[3].

إذ بات من الضروريّ أن يحصل التّداخل في ظلّ المتغيّرات الحاصلة في بنية المجتمع، و لم يكن هذا التغيّر محصورا في جانب واحد فحسب، بل تعدّاها إلى جوانب كثيرة، من هنا عرفت بعض الأنواع الأدبية انفتاحا على أشكال أدبية مختلفة، ووفق هذا التصوّر لم تظل الأجناس الأدبية المتداخلة فيما بينها إلاَّ منظورات نقدية فحسب، بل تجاوزها بعض المبدعين العرب عامّة والجزائريّين خاصّة إلى التّطعيم الأجناسي في ممارساتهم الإبداعية، و بذلك عبرّت كتابتهم السّردية عن هذا الموقف النّقدي، و لعلّ كتّاب مثل: "**عيسى لحيلح**"، و "**واسيني الأعرج**"، و "**أحلام مستغانمي**"، و غيرهم من الرّوائيين المعاصرين يمثّلون النموذج لتداخل الأجناس

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة،ط1،1987 ، ص:88.

[2] محي الدين صبحي: النقد الأدبي الحديث (الأسطورة و العالم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص: 12.

[3] باديس فوغالي: دراسات في القصة و الرواية، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص: 202.

الأدبية من خلال إبداعاتهم المختلفة، و ذلك لإقناعهم بضرورة انفتاح النّوع الأدبي على الأجناس الأدبيّة الأخرى، لمواكبة التطوّر الأجناسي الحاصل في الممارسة الأدبية و النّقدية.

ويناقش هذا البّحث قضية تداخل الرّواية مع الفنون الأدبية النّثرية المتنوعة مثل: المسرح وما ينتج عنه من (مسرح الرواية)، والقصّة و الشّعر...، والتّقنيات السّردية الحديثة بمختلف مجالاتها، و توضيح هذا التّداخل من خلال دراسة تطبيقيّة على نصّ روائي جزائريّ، والتّأسيس لتداخل الأجناس الأدبيّة كبديل عن نقاء الجّنس الأدبي.

الفصل الأول:

الجنس الأدبي وتطوّره عبر العصور

1- الأجناس الأدبية المفهوم و الماهية:

تعتبر نظرية الأجناس الأدبيّة من أهمّ المواضيع التي عنيت بها نظرية الأدب، نظرا لما لهذه القضيّة من قيمة و أهمية في تحليل النصوص و تصنيفها و دراستها، ذلك من خلال التعرّف على خصائصها و سماتها، فمعرفة خصائص الجنس الأدبي تساعد على تتبّع مسار التطوّر الجمالي و النضج الفنّي له، و من هنا وجب علينا التّساؤل عن مفهوم الجّنس الأدبي من جهة، و ماهية نظرية الأجناس الأدبيّة من جهة أخرى.

1-1-مفهوم الجنس الأدبي:

يمكن ضبط الحدود المفهومية للجنس الأدبي بالبحث في كلّ من الدّلالة اللّغوية و الدّلالة الاصطلاحية

أ-لغة:

تجمع معظم المعاجم العربية على أنّ الجنس هو الضرب من الشيء، و هذا ما نراه في تعريف "**ابن منظور**" (1233-1311) بقوله: « الضّرب من كل شيء، فهو من النّاس و من الطّير، و من حدود النّحو و العروض و الأشياء جملة، قال ابن سيده: و هذا على موضوع عبارات أهل اللّغة، وله تحديد، والجمع أجناس وجنوس، قال الأنصاري يصف النّخل:

تَخَيَّرْتُهَا صَالِحَاتِ الجُنُو * * * * سِ، لاَ أَسْتَمِيلُ وَ لاَ أَسْتَقِيلْ

والجنس أعمّ من النّوع، و منه المجانسة و التّجنيس، هذا يجانس هذا أي يشاكله ».[1]

وعرّف "**الفيروز آبادي**" (1329- 1415) الجنس بقوله: « الجنس بالكسر أعمّ من النّوع، و هو كل ضرب من الشّيء، فالإبل جنس من البهائم و الجمع أجناس و جنوس و بالتّحريك جمود الماء وغيره، والجنيس العريق في جنسه، و كسكيت سمكة بين البياض و الصفرة، عن ابن دريد أنّ الأصمعي كان يقول: الجنس المجانسة من لغات العامة غلط لأنّ الأصمعي واضع كتاب الأجناس و هو أول من جاء بهذا اللقب».[2]

من خلال التّعريفين السّابقين، نلاحظ أنّ "**ابن منظور**" و "**الفيروز آبادي**" اتّفقا على عدّة نقاط وهي:

* الجنس هو الضرب من الشيء.
* الجنس أعمّ من النّوع.

[1] ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، ج4، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2005، ص: 156.

[2] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، ط8، 2005، ص: 537.

* الجنس من المجانسة و هي المشاكلة و المشابهة.

لكن لو عدنا إلى تعريف "**ابن منظور**" للجنس سنجده في تعريفه يلفت انتباهنا إلى شيء مهمّ وهو: أنّ الجنس يتناول حدود النّحو والعروض، و هذه إشارة واضحة منه إلى عدم قصور الجنس على الأمور المحسوسة، و إنّما شموله أيضا على فروع اللغة من نحو و عروض.

يقابل « كلمة جنس في الفرنسية كلمة "Génère "و هي مأخوذة من اللّفظة اللاتينية "Gunus" التي تعني الفصيلة أو الجنس، و قد استخدم مصطلح "Génère "في الخطاب النّقدي في مجالي الأدب و الفن، ليدلّ على تصنيف الأعمال الأدبية و الفنّية ».[1]

يقرن "**توماس مونرو**" "Tomas monroe" « بين "Génère" و"Type" و "kind" و"Species"، و كلّها تتعلّق بمعنى الطّبقة الأدبيّة التي يتوقّع من الكتّاب أن يتّبعوا قوانينها المرسومة ».[2]

ب–اصطلاحا:

لعلّ أقرب تعريف للجنس الأدبي هو أنّه: « مفهوم مجرّد يتبوأ منزلة مخصوصة بين النّص و الأدب، إنّه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها أن نربط الصّلة بين العديد من النّصوص التي تتوفّر فيها سمات واحدة »؛[3] بمعنى أنّه مبدأ تنظيمي و معيار تصنّف على أساسه النّصوص، أو مؤسّسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النّص وتحديد مقوّماته و مرتكزاته و بنياته الدّلالية والفنّية والوظيفية.

وبداية نلمس حضورا لمفهوم الجنس الأدبي عند النّقّاد العرب القدامى من بينهم:

نجد "**ابن طباطبا العلوي**" (864-934م) في كتابه "**عيار الشعر**" يقول: « والشّعر على تحصيل جنسه و معرفة اسمه متشابه الجملة متفاوت التّفصيل، مختلف كاختلاف النّاس في صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحضوضهم، وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني و كذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار النّاس أيّاها كمواقع الصّور الحسنة عندهم، واختيارهم لما يستحسنونه منها ».[4] و هنا نجده يشبّه بين الأجناس البشرية و اختلافاتها و تفاضلها ما بينها، و ما بين الشّعر و تفصيلاته وتفصيلات من يكتبه، كما أنّ الأفراد الذين يندمجون في إطار الجنس البشري هم يتفاوتون

[1] صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية نموذجا)، دار الفارس للنّشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2006، ص: 13-14.

[2] توماس مونرو: التطور في الفنون و بعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، تر: محمد علي برادة، ج2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2014، ص: 43.

[3] محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1998، ص: 27.

[4] ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2005، ص: 13.

من حيث الصفات و السلوكيات والتصرفات والشكليات، فالجنس الشّعري كذلك يختلف بطبيعة الحال، حيث ترى شاعر يكتب شعرا يختلف عن الآخر، وهكذا بقية الشّعراء يختلفون في نصوصهم الشّعرية عن غيرهم، و لكن يجمعهم فاصل مشترك و هو "**الجنس الشّعري**".

أمّا "**ابن خلدون**" (1332-1406م) هو الآخر يقسّم كلام العرب إلى جنسين أدبيين هما "**الشّعر**" و"**النّثر**" يقول: « أعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنّين في الشّعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفّى ومعناه الذي تكوّن أوزانه كلّها على رويٍّ واحد، و هو الكلام الموزون و في النّثر و هو الكلام غير الموزون، و كلّ واحد من الفنّين يشمل على فنون و مذاهب في الكلام »[1]؛ بمعنى أنّه يستخدم لفظة "**فن**" للدّلالة على الجنسين "الشّعر" و "النّثر" مميّزا بينهما بالوزن، فما كان موزونا سمّاه شعرا، و ما كان غير ذلك عدّه نثرا، و يندرج تحتها مجموعة من الفنون، كل حسب خصائصه التي تميّزه عن غيره.

كما أورد "**حازم القرطاجني**" (1211-1386م) لفظتي "**الجنس**" و "**النّوع**" إذ قال: « أغراض الشّعر أجناس وأنواع تحتها أنواع، فأمّا الأجناس الأول فالارتياح والاكتراث وما تركّب منهما نحو إشراب الارتياح والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الاستغراب والاعتبار والرضى والغضب والنزاع والنزوع والخوف والرجاء، والأنواع الأخرى التي تحت الأنواع هي المدح والنّسيب والرثاء... »،[2] يشير هنا إلى أغراض الشّعر و هي تقوم عنده على أجناس تتفرّع بدورها إلى أنواع كالمديح والنسيب و الرثاء...، و يرى أنّ الأغراض الشعرية لا بدّ أن تكون ملائمة للنفوس، ففي المديح تكون الحالة النّفسية غيرها في الهجاء.

تعرّض أيضا النّقاد العرب المعاصرين لقضية الأجناس الأدبية من مثل: **محمد منذور، لطيف زيتوني، سعيد يقطين**...

يطلق " **محمد منذور**" (1907-1965) كلمة "**فن**" على الجنس الأدبي، و يتفق في هذا مع "**ابن خلدون**" الذي يفضّل هو الآخر استعمال لفظة "**فن**"، و قد جعلها " **محمد منذور**" مرتبطة بالقيّم الجمالية التي تميّز الأدب عن غيره من الكتابات: « إنّ لفظة فنون تحتفظ بالرابطة القائمة بين الأدب وغيره من الكتابات، بحيث يخشى العدول عن هذا الاصطلاح أن يظنّ ظنّا أنّ الأدب لا يشترك مع الفنون الأخرى، كالفنون التشكيلية والموسيقى في أسسه الجمالية و أهدافه التعبيرية »[3]، فهو لا يريد أن يفصل الأدب عن باقي الفنون الأخرى من حيث الأسس الجمالية و الأهداف التعبيرية.

---

[1] ابن خلدون: المقدمة، دار صادر، ط1، 2000، ص: 458.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص: 12.

[3] محمد منذور: الأدب و فنونه، نهضة مصر للطباعة و النّشر و التوزيع، القاهرة، ط5، 2006، ص: 10.

يعرف "**لطيف زيتوني**" الجنس الأدبي بأنّه: « اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، و هو يتوسّط بين الأدب و الآثار الأدبية »[1] ، وهذا يدلّ على وجود طريقتين لتصنيف أشكال الخطاب، الطريقة الأولى تنطلق من المبدأ (**الأدب**) إلى الأثر الأدبي (**الاستنتاج**)، و الثّانية تنطلق من الأثر إلى المبدأ (**الاستقراء**)، و هما طريقتان متكاملتان، و هو ما يفسّر قوله: (يتوسّط بين الأدب و الآثار الأدبية).

يرى "**سعيد يقطين**" (1955م) أنّ الأجناس الأساسية في كلام العرب هي القول (وعوضه بالحديث)، والخبر، والشّعر حيث يقول: « نخلص في هذا الطّرح أنّنا بانطلاقنا من صيغة الكلام (**القول–الإخبار**)، و بالنّظر إلى الأداة (**شعر–نثر**)، و إلى وضع صاحب الكلام (**المتكلّم–الرّاوي**)، نميّز بين ثلاثة أجناس هي: الشّعر و الحديث و الخبر (...)، هذه الأجناس الثّلاثة تستوعب كلّ كلام العرب، و تبعا لذلك تغدو متعالية على الزّمان و المكان، و لا يكاد يخلو أيّ كلام من اندراجه ضمن إحداها »[2]، يبدو في تصنيفه للأجناس الأدبيّة أنّه ينطلق من وصف النّصوص على مستوياتها المختلفة (**اللّفظية، التركيبية، الدّلالية، التّداولية**) من خلال الرّبط بين مفهوم الجنس و فعل الكلام أو الخطاب.

أضاف إلى مفهوم "**الجنس**" مفهوم "**النّمط**" الذي اعتبره الأنسب من أن نقول الصّنف والضّرب ومشابهما من المصطلحات القديمة فكان التّمييز كما يلي:

الجنس: ربطه بالقصّة (المادة الحكائية) لأنّه بمقتضاه تحدَّد جنسية الكلام.

النّوع: و جعل صلته بالخطاب لأنّ طريقة التقديم هي التي تعّين الأنواع السّردية و تجعلها متميّزة عن بعضها البعض.

النّمط: و ربطه بالنّص لأنّه يتيح لنا إمكانية معاينة موضوعات النّص و تيماته و الأبعاد الدّلالية المختلفة.[3]

وبالرجوع إلى السّاحة النّقدية الغربية نجد "**آوستن وآرن**" "Austin warieen" (1941-2015) و "**رينيه ويلك**" " René wellek" (1903-1995) يعرّفان الجنس الأدبي بأنّه مؤسّسة، فحسبهما: « النّوع الأدبي مؤسّسة، كما أنّ كلاّ من الكنيسة والجامعة والدّولة مؤسّسة »[4]، باعتبار الجنس

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انكليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنّشر، لبنان، ط1، 2002، ص: 67.

[2] سعيد يقطين: الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء, 1997، ص: 193-194.

[3] سعيد يقطين: السرديات و التحليل السردي (الشكل و الدّلالة)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2012، ص: 142.

[4] رينيه ويلك، آوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنّشر، المملكة العربية السعودية، ص: 313.

الأدبي مؤسّسة ستكون له تقاليد وأعراف تحتّم على كل من ينتمي إليها أن يتقيّد في نصوصه بما تفرضه هذه المؤسّسة من قوانين وقواعد وما تتطلّبه من خصائص ومميّزات تسمح لهذا النّص أو ذاك بأن يحمل اسم جنس معيّن، و ينتمي إلى مؤسّسة.

1-2 تطور الجنس الأدبي:

تثير الأجناس الأدبيّة بوصفها مفهوما أو إشكالية مجموعة من التّساؤلات لدى النّقاد والدّارسين في السؤال عن ماهية الجنس الأدبي وعناصره وأهميته في ضوء نظرية الأدب، لهذا سيعرض هذا البحث لنظرية تطوّر الأجناس الأدبية عبر التّحولات التّاريخية.

ومحاولة منّا التّوقّف عند أهم المحطّات التي ميّزت النّظرة للجنس الأدبي سيكون الجهد مقتصرا على الرؤى النّقدية البارزة والتي كان لها حضور قويّ على مستوى النّقد، وتأثير جليّ على مستوى الإبداع، والتي أدّت في نهاية المطاف إلى التّأسيس لفكرة تداخل الأجناس الأدبية، باعتبارها جوهر القضيّة التي يدرسها هذا البحث.

أ-أرسطو و التأسيس لفكرة نقاء الجنس الأدبي:

إنّ توسّع الحقل الأدبي و مجالات الكتابة يحيلنا إلى مقاربة تشبيهية بعالم الكائنات الحيّة اللامتناهي، هذا الأخير الذي تصدّى علماء الأحياء لفرز عناصره وتصنيفها وفق صفات وخصائص تمتلكها هذه الكائنات (**تشابه-اختلاف**)، فنشأ على أيديهم علم التّصنيف، الذي يعدّ أهمّ مدخل لدراسة الكائنات الحيّة بمختلف درجات أصنافها المتشابهة والمختلفة، وكذلك عني النقاد ودارسي الأدب قديما وحديثا بتصنيف النّصوص الأدبية وفق تسميات معيّنة و شروط محدّدة الأمر، و من هنا كان التّصنيف ضرورة أساسية لدراسة النّصوص.

نجد في هذا المقام "**فاردیناند برونتییر**" "Ferdinand Brunetière" (1849-1906) اعتمد في كتابه " **تطور الأجناس في تاريخ الأدب**" الكثير من المفاهيم البيولوجية من نظرية داروين* وطبّقها على الأدب، يقول: « ومن مبدأ التطوّر أخدنا أدلّتنا (...) دون شكّ، يتمّ تمييز الأجناس في التّاريخ مثل الأصناف في الطبيعة بالتّدريج، من خلال تحوّل المفرد إلى مجموع، و من البسيط إلى المعقّد، و من المتجانس إلى المختلف، بفضل المبدأ الذي نسميه اختلاف الخصائص »[1]، كما تحدّث عن استمرار الأجناس تاريخيا، وتأمين وجود فردي لها يشبه وجود الكائن البيولوجي، أي أنّ الجنس الأدبي عنده كالكائن الطبيعي يمرّ بمجموعة من المراحل أثناء تطوره: ينمو، وينضج، ويضعف، ويموت كالأحياء.

* داروين: هو تشارلز روبرت داروين (Charles robert Darwin) عالم في التاريخ الطبيعي و الجيولوجيا، ولد عام 1809 و توفي سنة 1882،و هو صاحب أشهر نظرية للتطور و التي عرفت باسمه، حيث نشرها في كتاب " أصل الأنواع" سنة 1859 مع أدلّة تؤكد صحتها.

[1] جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي ؟، تر: غسّان السيد، اتحاد الكتاب العرب، ص: 40.

نظرية الأجناس الأدبية نظرية غربية في أساسها، وهي نظرية عريقة تمتد أصولها إلى العهد اليوناني، عبّر عنها كل من "**أفلاطون**" "Plato" (427-348ق.م) و"**أرسطو**" "Aristotle" (322-384ق.م)، ويعتبر أفلاطون أوّل من جنّس الأدب حيث ميّز في جمهوريته « بين السرد و الحوار، أو بين الحكي القصصي و الحكي المسرحي، حيث يشتمل الأول على السرد والحوار، ويتضمّن الثّاني الحوار فقط، فالملحمة تمثّل النّمط الأول في حين تمثّل المسرحية المأساوية و الهزلية النّمط الثّاني، على أنّ هناك نمطا ثالثا يشتمل على السّرد فقط, وهو المدائح »[1]، و لم يقدّم لها أي تعريف، فكل ما قام به هو التمييز بينها، على أساس الشكل اللغوي وأسلوب العرض، وتعقيبا على هذا التّقسيم يرى "**جيرار جنيت**" " Gérard Genette" (1940 أنّ « أفلاطون قد أهمل عن قصد كل الشّعر اللاتمثيلي، أي الذي نعتبره نحن الشعر الغنائي الحقيقي (...)، فلا وجود للقصيدة الشّعرية إلاّ إذا كانت تمثيلية ».[2]

أشار "**أفلاطون**" "إلى نظرية المحاكاة، و لكنّه وسمها بنظرية المثل، و تقوم على معتقد بأنّ الإله خلق المثال الأول لكل شيء في الحياة، وهذا كامل متكامل، ولا يمكن لمسه على الواقع لأنّه مستحيل، كذلك عدّ "**أفلاطون**" أنّ كل موجودات الأرض ما هي إلاّ جزئيات محاكية لعالم المثل، وقد طبّق "**أفلاطون**" هذه النظرية على الشّعر، فعدّ الشاعر مصوّرا لما حوله، ويحاكي ظواهر الأشياء دون البواطن، والشّعر في رأي "**أفلاطون**" تقليد و بعد عن الحقيقة"[3]، وعلى الرّغم من ذلك ظلّ هذا التصوّر للأجناس الأدبيّة نقطة انطلاق لكلّ من جاء بعده.

وبعد "**أفلاطون**" أتى تلميذه "**أرسطو**" وقد لاحق أستاذه في أفكاره مع إضافة بعض التحديث عليها، وحاول تقديم دراسة للأجناس الأدبيّة اليونانيّة واستخلاص مفاهيم نظرية مرتبطة بظهور هذه الأجناس وماهيتها، بالإضافة إلى الغاية منها: « هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنّها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنّها تحاكى إمّا بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز »[4]، فـ"**أرسطو**" جعل من المحاكاة مبدءا تصنيفيّا للشّعر متجاوزا أساليب القول التي قال بها "**أفلاطو**ن"، ليجعل من الشّعر ثلاثة أقسام هي: **المأساة**، و**الملهاة**، و**الملحمة**، و يقول في هذا: « إنّ الشّعر الملحمي والتراجيدي وكذلك

[1] جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس في ضوء المقاربة البنيوية و التّاريخية)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2015، ص: 08.

[2] جيرار جنيت: مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشّؤون الثقافية العامة، بغداد، ص: 23.

[3] ينظر: أرسطو طاليس: فن الشّعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: 61.

[4] صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص: 14-15.

الكوميدي، وفنّ تأليف الديثراميات* و غالبية ما يؤلف للصّفر في النّاي، و اللّعب على القيثارة، كل ذلك بوجه عام أشكال من المحاكاة، لكن مع هذا فإنّ كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاثة أنحاء:

1-إمّا باختلاف المادة.

2-أو الموضوع.

3-أو الطريقة ».[1]

إنّ تقسيم "**أرسطو**" للأجناس الأدبيّة إلى ثلاثة أقسام: ثراجيديا، كوميديا، وملحمة أثير حوله الكثير من النّقاش و الجدل بين النّقاد و الدّارسين، غير أنّ هذا لم يقص فكرة التصنيف التي امتدّت إلى حقول الدراسات الأدبية، بدءا من "**أرسطو**" إلى نهاية ما اصطلح على تسميته بالكلاسيكية.

لقد « حرص أرسطو أن يبيّن بأنّ كلّ نوع أدبي يختلف عن النّوع الآخر من حيث الماهية و القيمة، و لذلك ينبغي أن يظلّ منفصلا عن الآخر، و قد عرّف هذا فيما بعد بمذهب نقاء النّوع »[2]، والذي رسّخه أرسطو ببيان الخصائص التي تميّز التراجيديا والتي بقيت ممتدّة بعده، إذ أنّ أرسطو « كان أوّل من بدأ دراسة منهجية للأجناس الأدبية، وبمرور العصور اكتمل التّبويب ».[3]

استمرّ التصوّر الذي جاء به أرسطو حول فكرة تصنيف نقاء الجنس على النّقد و الإبداع طيلة القرون الوسطى حتّى عصر التّنوير، و جعلت كل جنس أدبي يحمل جملة من السّمات المائزة، و الخصائص الفنّيّة التي لابدّ من الوفاء بها عند الإبداع، ومراعاتها عند النّقد والتّقييم.

نتيجة لذلك يعتبر "**نورثروب فراي**" "Northope frye" (1928-1968) أنّ المصطلحات الثّلاث: **الدّراما، الملحمة، القصيدة الغنائية** كلّها مأخودة عن اليونان، وأنّ المبدأ الأساسي في تصنيف الأجناس الأدبية حسب "**أرسطو**" بسيط جدّا، إذ أنّ « أساس التّمييز في الأدب يبدو أنّها طريقة العرض، فالكلمات قد تمثّل أمام نظارة، وقد تنطق أمام مستمع، وقد تغنّى أو يُترنّم بها، أو قد تكتب ليقرأها القارئ

* الديثراميات: الديثرامب أو الديثراميوس تعني الكورس الترتيلي، و هي فرق إنشادية ترتّل قصيدة أو مرثية أو صلاة إنشادية، و هي تمثل جزءا من المسرح الإغريقي، تشمل ترتيلة نظمية دينية تصحبها رقصات غنائية، و يعدّ الديثرامب رابع أنواع المسرح الإغريقي الذي نشأ عن طريق طقوس الإله ديونيسوس (باخوس) الإغريقي.

[1] أرسطو طاليس: فن الشّعر، ص: 55.

[2] شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات و النّشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1993، ص: 96.

[3] إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية و التقنية)، تر: علي إبراهيم علي منوفى، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص: 11.

»[1]، و باختلاف هذه الوضعيات في طريقة العرض، يتمّ الاختلاف بين الخصائص الفنّية للأعمال الأدبيّة، و تكون الأجناس الأدبيّة مختلفة نتيجة ذلك.

وظلّت هذه الفكرة التي جاء بها أرسطو حول فكرة نقاء الجنس الأدبي ممتدّة إلى قرون كثيرة خصوصا مع المذهب الكلاسيكي.

[1] نورثروب فراي: تشريح النّقد (محاولات أربع)، تر: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، 1991، ص: 317.

ب– الكلاسيكية: هيمنة الأحكام المعيارية على الأجناس الأدبية:

ظهرت الكلاسيكية كأوّل وأقدم مذهب أدبي تحديدا في أوروبا بعد حركة البعث العلمي، ابتداء من القرن السّابع عشر ميلاد. [1] وتعدّ امتداد للنّظريات الشّعرية والأدبية واليّونانية والرّومانية القديمة، وتبنى على احترام قواعد الأجناس الأدبية احتراما كبيرا من خلال الفصل بين هذه الأجناس وحسبها _الكلاسيكية_ ينبغي على المبدعين احترام خصوصيات النّص الشّعري والأسلوب الملحمي، والأسلوب الدّرامي، وعدم الخلط بينهما، وتبعا لذلك فقد كان مبدأ التّجنيس هو الفصل بين الأنواع والأنماط والأشكال والأساليب، وفي هذا المقام يقول "**أوستن ورآن**" و "**رونيه ويليك**": « فالنّظرية الكلاسيكية ليست مبنية على أنّ الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة على الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنّه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج، وهذا هو المبدأ الشّهير المعروف بنقاء الجنس Gener ».[2] وعليه كلّ إنتاج أدبي في ظلّ الكلاسيكية يجب أن يحتوي بما هو متعارف عليه، ولا يخرج على أحكامه، وبذلك استمرّت فكرة نقاء الجنس الأدبي التي أسّسها "**أرسطو**" ولكن بكثير من المنهجية والوضوح، وهو ما جعل النّظرة إلى الجنس الأدبي تتأسّس على أحكام معيارية، وكانت أعمال "**هوميروس**" الإبداعية وأعمال "**أرسطو**" النّقدية جديرة بالاهتمام في نظرهم.

وميّزت الكلاسيكية بين الأجناس الثلاث: (**الملحمة، المأساة، الكوميديا**) تمييزا اجتماعيا، وذلك من خلال استنادها للخلفية الاجتماعية والسياسيّة التي تتعامل مع هذا الإنتاج الأدبي « فالملحمة والمأساة تتناولان الموضوعات المتعلّقة بالملوك النّبلاء، وتتناول الكوميديا تلك التي تتعلّق بالطّبقة الوسطى لأهل المدينة والبرجوازية والأدب السّاخر والهزلي للعامّة ».[3] فكما أنّ الحياة الاجتماعية يحكمها الفكر الطّبقي، طبقة النّبلاء وطبقة العامّة، فإنّ الأجناس الأدبية يجب أن تختلف موضوعاتها باختلاف الطّبقة التي يتوجّه إليها الإبداع.

تسعى الكلاسيكية إلى أن يكون الإبداع متّبعا للأصول الفنّية التي تأسّست عليها الأجناس الأدبية، فكما أنّ النّظم السّائدة هي الأفضل، فإنّ النّماذج الإبداعية المتعارف عليها هي الأجمل والأرقى، والجديرة بالبقاء والاحتذاء .

[1] ينظر: محمد مندور: الأدب ومذاهبه، ص: 45.

[2] رنيه ويليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب، ص: 324.

[3] المرجع نفسه، ص: 325.

أقصت الكلاسيكية فكرة اختلاط الأجناس الأدبية وامتزاجها لأنّها لا تتناسب مع مبادئها التي قامت عليها والمتمثّلة في تقديس التّقاليد الفنّية، ذلك لاعتبارها التّقسيمات الثّلاث (**الملحمة، المأساة، الكوميديا**) بمثابة دستور لا يمكن لأحد الاقتراب منه والتّغيير فيه والمساس به، ومحاولتها ضبط الجنس الأدبي لم تعد تتلاءم في الحقيقة مع تطوّر الحياة وتطوّر الإبداع إذ « الأجناس الأدبية الكلاسيكية قليلة العدد: هناك الشّعر الغنائي (تغني المرء بمشاعره الذّاتية)، والدّراما (عبارة عن نصّ يقوم به الممثّلون بآدائه على المسرح أمام الجمهور) والشّعر الملحمي (سرد أحداث متشابكة في سياق خيالي)، وهو تبويب أصبح قاصرا منذ قرون عديدة، فلم يتمكّن من مواجهة تبويب هذا السّيل الهائل من الأعمال الإبداعية المتنوّعة ».[1]

لكن هذا المعطى لم يعمّر طويلا، إذ سرعان ما سيتمّ تجاوزه مع الثّورة الرّومنسية بشكل ينبئ أنّ العنصر الرّئيسي الذي لا ينبغي إهماله في تنظيرات الرّومنسيين هو التّداخل بين الأجناس الأدبية، ذلك أنّ مقولة أحادية الجنس الأدبي المستقلّ عن غيره أقلّ ما يمكن القول عنها أنّها تقتل الأدب بوجه عامّ، وتضعف مسيره وحركيته، بيد أنّ كلّ جنس أدبي إلّا ويتداخل مع أجناس أخرى.

[1] إنريكي أندرسون إمبرت: القصّة القصيرة (النّظرية والتّقنية)، ص: 13.

ج- الرومنسية: تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية:

لكلّ مذهب ظروف ومقدّمات ساهمت في ظهوره ونشأته، وكان المذهب الرّومنسي من بين المذاهب التي جاءت كثورة على الكلاسيكية وعلى كافّة أصولها وقواعدها، «حتى ليمكن القول بأن الرّومانسية قد كانت في جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللّاتينية القديمة، ومن كافّة القواعد والأصول التي استنبطت من تلك الآداب، فأصبحت إنجيلا للكلاسيكية»[1]، ونشأت«في نهاية القرن الثّامن عشر وبداية القرن التّاسع عشر لتقلّب الذّوق والمبنى رأسا على عقب، حيث غيّرت في طرق الأداء والتّعبير وأعطت الحرّية للأدباء في كتابة ما يريدون وإطلاق العنان لخرجاتهم النّفسية وخرجاتهم الوجدانية، والتوجّه إلى سواء الشّعب لا إلى القصور والحكّام كما كان سائدا ».[2]

فمبدأ الفصل عند الكلاسيكيين تعرّض لهجوم الرّومانسيين التي عمدت «إلى دمج المأساة بالملهاة، اللّتين أصرّ المذهب الكلاسيكي من قبل على عدّهما نوعين منفصلين، ومنذ ذلك الحين بدأ الجدل حول حدود الأنواع وقواعدها، بين مشكّك بجدواها ومدافع عن ضرورتها.»[3] وبهذا طمحت الرّومنسية إلى تحقيق الاختلاف مع كلّ ما يمثّل قيمة مقدّسة في المذهب الكلاسيكي، ومن ذلك فكرة نقاء الجّنس الأدبي، والتي استبدلتها بانصهار الأجناس الأدبية، وقد وصل هذا التّحطيم أوجّه عندما أعلن "**بيندتو كروتشه** BENEDETTO CEOCRE" (1866-1956م) « موت الأنواع الأدبية، وميلاد ما سمّاه "**هنري ميشو** HENRI MICHAUX" (1899-) الأثر الكلّي الذي يتعالى عنها ».[4] فكروتشه يرى بأن لا حدود تفصل بين جنس أدبي وآخر، وفي كتابه الموسوم **بالمجمل في فلسفة الفن** المنشور في العقد الثاني من القرن العشرين يقول فيه: «أن تقول هذه ملحمة وهذه دراما أو هذه قصيدة غنائية، فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه، إنّ الفن هو الغنائية أبدا، وقولا إن شئتم هو ملحمة العاطفة و درامتها »[5]. وفي حديثه هذا يعتبر الحدث والعاطفة هما ما يشكّلان مضمون الأثر الفنّي وبواسطتهما يتم التّعبير الكلي.

ولكنّ **كروتشه** في نفس كتابه الذي يحارب فيه التّصنيف الأجناسي للأدب يطالعنا بقول مناقض لدعواه الأولى، وفيه لا ينكر فائدة تقسيم الأدب إلى أجناس، وتتمثّل الفائدة في تفسير الدّراسة الأدبية، ويؤكّد

---

[1] محمد مندور:الأدب ومذاهبه، ص: 59.

[2] نبيل دادوة، فيصل الأحمر: الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة، ص: 176.

[3] لؤي علي خليل: تداخل الأنواع الأدبية بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، مجلّة دمشق، المجلّد 30، العدد 3+4، 2014، ص: 148.

[4] صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص:14.

[5] كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدر، المركز الثقافي العربي، لبنان-المغرب، ط1، 2009، ص:73 .

ذلك بقوله: « ممّا لاشكّ فيه أن من المفيد أن ننسج شبكة من التّصنيفات، لا من أجل الإنتاج الفنّي، فالإنتاج عفوي تلقائي، ولا من أجل الحكم على آثار الفّن، فهذا الحكم حكم فلسفي، وإنّما من قبيل الحصر للحدوس الخاصّة التي لا حصر لها، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنّية الخاصّة التي لا تحصى، وذلك كوسيلة عملية تفيد الانتباه وتفيد الذاكرة ». [1] نستطيع الاستنتاج من كلام "**كروتشه**" أن التّقسيم الأجناسي ما هو إلا تقليد أعمى وكلاسيكية صارمة آن لها الرّحيل، وسبب ذلك فرضها القيود على الإبداع ،لكن يبقى التّقسيم الأجناسي مهمّا.

ويعتبر أيضا "**مارسيه سيبستيان** M.Sébastien " أحد الثّائرين على القيود التي وضعتها الكلاسيكية على الإنتاج الأدبي، وجعلها الأجناس الأدبية في قوالب صلبة لا تفتح المجال للتّداخل، ممّا أدّى إلى أفول هذا المذهب وتحطيم حدوده، فصرّح قائلا: « تساقطي، تساقطي، أيّتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشّاعر نظرة حرّة في مرج فسيح، فلا يشعر بعبقريته سجينة الأقفاص، حيث الفنّ محدود ومصغّر »[2]. وهذه الصّرخة تلاءمت مع الثّورة التي أحدثها الرّومانسيون، حيث لا توجد حدود تقيّد الإبداع وتحصره في زاوية واحدة، كون الذّات المنتجة لها حرّيتها التي تتعالى فوق كلّ القوانين والحواجز المطلقة في التّغني بالحياة والطّبيعة في كلّيتها وتلاحم أجزائها.

تتحطّم الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وتتجاوز التّقاليد الإبداعية والمعايير النّقدية، فيعبّر الشّاعر أو الكاتب عن ذاته من خلال لجوئه إلى الطبيعة في ظلّ المذهب الرّومنسي دون مراعاته حدود الجّنس الأدبي الذي يبدع من خلاله .

ويؤكّد "**فريس إيمانويل Emmanuel Fraisse** "و "**موراليس برنار Mouralis Bernard**" على ذلك بالقّول: « خلال وقت طويل كانت الأصناف تبدو مستقرّة، الأنواع ومراتبها، والدّور المنوط باللّغة، ومكانة الحكاية والتّمثيل، فإذا بالهزّة التي أحدثها الرّومنسيون تدمّر هذا البنيان »[3]. وهذا سيؤدّي بها إلى خلق أبنية جديدة تستجيب للتطوّرات الحاصلة على شتّى المستويات.

وقد شملت الثّورة الرّومنسية على جملة من العناصر القائمة على خلخلة استقرار الأجناس الأدبية المتعارف عليها وإيجاد بدائل إبداعية تتجاوز ما هو سائد من حدود وقيود في المذهب الكلاسيكي المنبني على فكرة نقاء الجّنس الأدبي، وما يرتبط به من خصائص فنّية وعليه: « ما جاءت به الرّومنسية هو فكرة نقاء

[1] كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص: 73

[2] فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت–باريس، ط3، 1983، ص: 149

[3] إيمانويل فريس برنار موراليس: قضايا أدبية عامّة (آفاق جديدة في نظرية الأدب)، تر: لطيف زيتوني، عالم المعرفة، الكوّيت، 2004، ص:69.

الأنواع الكلاسيكية وهو ما يخفّف من سيطرة الثلاثية القديمة، ويفتح المجال لأنواع جديدة مختلطة ومفتوحة على التّغيّرات الجديدة »[1].

إنّ الثورة التي شنّها الرّومنسيون على مبدأ فصل الأجناس الأدبية نجدها رائجة أيضا في الأدب المسرحي « واستندوا إلى شكسبير الذي لم يأخذ بمبادئ أرسطو، والذي أنتج مسرحياته الضخمة قبل الكلاسيكية (...) ولاحظوا أنّ شكسبير لا يتورّع على أن يجمع في مسرحياته القويّة بين المشاهد المحزنة والمشاهد المضحكة»[2].

ويعتبر "**فيكتور هيجو Victor Hugo**" (1802-1885) خاصّة أكثر الرّومنسين تحسّما لجمالية فنّية كلّية يتآلف فيما بينها الشّكل الروائي، والشّكل الشّعري، والشّكل المسرحي، وفي هذا يقول "**محمّد مندور**":« نراه يهاجم مبدأ فصل الأنواع الذي يقضي بألاّ تجتمع في المسرحية الواحدة مشاهد الملهاة إلى جوار مشاهد المأساة، وحجّته في ذلك أنّ هذا المبدأ مصطنع لا وجود له في واقع الحياة التي كثيرا ما تنقلب بين الجدّ والهزل، وتنقلب معها مشاعر النّاس في أمكنة ولحظات متجاورة أو متقاربة ».[3]

وهذه التّغيّرات الجديدة التي ميّزت المجتمع الغربي في القرون الأخيرة، والتي أدّت إلى اهتزاز الكثير من السلطات والمسلّمات، فانتقلت السّلطة من الدّيني والدّنيوي، والمعرفة من اليقين إلى الشّك، وفي ظلّ هذه التّغيرات كانت غاية الرّومنسيين هي « البحث عن الجمال، والجمال وحده هو مرآة الحقيقة »[4].فانتقل الإبداع من نقاء الجّنس، وسلطة التّصنيف، والقيم الجمالية الجاهزة، إلى إبداع سبيله تحطيم تلك القيّم وتجاوزها، وتحوّل النّقد إلى نقد لا يسلم قياده إلاّ للجمال وحده مهما كان مصدره.

ما يمكن أن نتوصّل إليه حول قضية الجّنس الأدبي من منظور الرّومنسيين هي دعوتهم الصّريحة لتجاوز قيود الإبداع، وتحطيم حدود الأجناس الأدبية، والدّعوة إلى التّقارب بينها، وتجاوز مقولاتها الجاهزة كقيّم إبداعية ومعايير نقدية، ومع كلّ ذلك فإنّ المذهب الرّومنسي لم يلغ كلّية فكرة الجّنس الأدبي، وإنّما قلّل من مبدأ نقائه، إذ أنّ « الكاتب المجيد هو الذي يتمشّى مع الجّنس الأدبي كما هو قائم من جهة، ومن جهة أخرى يوسّع من دائرته »[5].

---

[1] رشيد يحياوي: مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص: 69.

[2] محمّد مندور: الأدب وفنونه، ص: 21.

[3] محمّد مندور: الأدب ومذاهبه، ص: 86

[4] سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979، ص: 58

[5] رينيه ويليك، آوستن وآرن: نظرية الأدب، ص: 326

وبذلك فقد مثّلت الرّومنسية مرحلة انفتاح للجّنس الأدبي على بقيّة الأجناس، وفيها خرج الإبداع والنّقد من ثنائية التّقليد والتّوجيه، إلى ثنائية الحرّية والتّجاوز.

د-المقاربة الشّكلانية: التّطوّر الأدبي وإشكالية التّجنيس:

جاءت الشّكلانية الرّوسية كردّ فعل على هيمنة المقاربات النّفسية، والسوسيولوجية، والتّاريخية، و الإيديولوجية على النّقد الغربي لأمد طويل.

ويعدّ "**ف.ب.شكلوفسكي Victor Borisovich Shklovsky**" (1893-1984م) من أهمّ كتّاب وعلماء نظرية الأدب، ومن أهمّ أعضاء الشّكلانية الرّوسية الذي يرى أن تاريخ الأدب أو نظرية الأدب عبارة عن تطوّر في الأنساق الشكّلانية، والتطوّر عنده لا يسير بخطّ مستقيم وإنما في خطّ متقاطع، لذلك كانت نظرة الشّكلانيين الرّوس للجّنس الأدبي تندرج في إطار نظرتهم للتطوّر الأدبي، حيث « إنّ كلّ حقبة تتضمّن مدارس متعدّدة وليس مدرسة أدبية واحدة، وهذه المدارس موجودة في نفس الوقت داخل الأدب، غير أنّ واحدة منهم تستولي على الصدارة فيقع تقنينها، وتبقى المدارس الأخرى غير مقنّنة في الخفاء ».[1] وفي ظلّ الصراع القائم بين مختلف المدارس الأدبية تفقد بعض الأجناس الأدبية مواقعها لغيرها من الأجناس، كما تركت الملحمة للرومنس، وتركت الرومنس موقعها للرّواية، وهذا سيؤدي حتما إلى خلق أجناس أخرى تتولّد نتيجة الإحلال والتّداخل بينها، وذلك ما يوّلد « الصّفة الدينامية للأنواع ».[2]

وهذا الشّكل الإبداعي الجديد الذي يندرج ضمن جنس أدبي قائم أو يؤسّس لجنس أدبي جديد، يضعنا أمام إشكالية مفادها: هل بالضّرورة يعبّر لنا هذا الجّنس الأدبي الجديد عن مضمون جديد؟ وفي هذا يجيب "**شكلوفسكي**" عن هذا التّساؤل بقوله:« بأنّ الشّكل الجديد لا يظهر ليعبّر عن مضمون جديد ، ولكن ليحلّ محلّ الشّكل القديم الذي يكون قد فقد صفته الجمالية ».[3]

تصنيف الآثار الأدبية في أجناس من منظور شكلاني عملية معقّدة حسب "**شكلوفسكي**" ولذلك فهو يدعو إلى مبدأ القيمة المهيمنة التي تعتبر « مفهوما صالحا لتمييز الأجناس الأدبية وغير الأدبية ».[4] ذلك أنّها كما يقول "**رومان جاكبسون**" « من أكثر المفاهيم النّظرية الشّكلانية جوهرية، وصياغة وإنتاجا، ويمكن تعريف المهيمنة باعتبارها عنصرا بؤريا للأثر الأدبي: إنها تحكم، وتحدّد، وتغيّر العناصر الأخرى، كما أنّها تضمن

[1] تزفيطان تودوروف: نظرية المنهج الشّكلي (نصوص الشّكلانيين الرّوس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسّسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1982م، ص: 63.

* الرّومنس: قصّة من قصص المخاطرات.

[2] تزفيطان تودوروف: نظرية المنهج الشّكلي، ص: 64.

[3] المرجع نفسه، ص: 47.

[4] عز الدين المناصرة: علم التّناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1 ، 2006م، ص: 47.

تلاؤم البنية، إنّ المهيمنة تكسب الأثر نوعية ».[1] وعليه يمكن تجنيس العمل الأدبي بناء على قيمة المهيمنة من منظور شكلاني.

اعتمد الشّكلانيون الرّوس في توجّههم النّقدي على مبدأ عام، يتمثّل في وصف النّصوص الأدبية، بناء على البعد السانكروني* ، الذي لا يخفل بالنّصوص المدروسة كعيّنات تستنتج منها قواعد كلّية للتّصنيف وذلك ما يؤكّده **"توماس كنت Thomas Kent"** (1922-1996) بقوله:« بعض النّقاد وهم من يسمّون الشّكلانيون حاولوا وصف البعد السانكروني للنّص الأدبي، وحاولوا تنسيق التّقاليد الأدبية الموضوعية والثّابتة والشّكلية التي تظلّ جامدة أو ثابتة عبر التّاريخ ».[2]وبذلك فإنّ إشكالية تطبيق البعد السانكروني على ظاهرة التّطوّر الأدبي الذي يتعلّق أساسا بما هو دياكروني* فيه نوع من المجازفة المنهجية، ولكن سعيا من الشّكلانيين بتحقيق نوع من عملية النّقد، بالنّظر إلى النّصوص في حدّ ذاتها، جعل النّصوص الحاضرة كعيّنات للدّراسة وإن حملت بعدا تاريخيا كإرث ثقافي فقد تعلّقت ببعد سانكروني كواقع دراسة فعلي.

وما يمكن أن نخلص إليه في مقاربة الشّكلانيين الرّوس لإشكالية الجّنس الأدبي ضمن مناقشتهم للتّطوّر الأدبي هو اعتمادهم البعد السانكروني كإطار منهجي للدّراسة، وتكون القيمة المهيمنة سبيلا للكشف عن الخصائص التي تميّز هذا الجّنس الأدبي عن ذاك، وأنّ تغيّر الخصائص هو الذي يحكم هوية العمل الأدبي ويحدّد انتماءه، وبذلك « فالتطوّر الأدبي يحدث تغيّرات في هرمية الأجناس الأدبية، وفي العلاقات القائمة بين الأدب وباقي الدّوائر الثّقافية المجاورة كالعلم والفلسفة والسّياسة. هكذا فالخاصّية المهيمنة للأدب الخيالي أو لجّنس أدبي معرّض للتّغيّرات. وما يظلّ قارّا هو بالذات الإحساس باختلاف إزاء ما ليس أدبا ».[3]

أمّا **"تيزفيطان تودوروف Tzvetan Todorouv"** (1939-2017م) فيصل بعد مناقشته لجملة من الإشكاليات المتعلّقة بالجّنس الأدبي، من قبيل: تعميم خصائص العيّنة المدروسة على الجّنس كلّه، هل أنّ عدد هذه الأنواع محدّد في الشّعر الغنائي والملحمة والدراما؟، أم أنّ هناك أنواع أكثر من ذلك؟.

---

[1] تزفيثان تودوروف: نظرية المنهج الشّكلي، ص: 81.

* السانكروني:الآني.

[2] تيزفيثان تودوروف وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1997، ص: 57-58.

*دايكروني: التعاقبي، الزمني.

[3] فيكتور إيرليخ: الشّكلانية الرّوسية، تر: الولي محمّد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000م، ص: 52-53.

جماليات الجّنس الأدبي، رفض فكرة الجّنس الأدبي، يتوصّل إلى أنّ «الأدب الآن يبدو متخيّلا عن مقولة التّقسيم إلى أنواع ».[1]

يرجع اختلاف مؤسّسي الشّكلانية الرّوسية إلى اختلاف وجهات نظرهم في العديد من القضايا، بين مؤيّد لفكرة تقسيم الأدب إلى مجموعات واسعة، ومعارض لمقولة التّقسيم، لكن ما يجمعهم هو البحث عن الأدبية بعيدا عن الشّروط المصاحبة لإنتاج النّصوص وتلقّيها، وإنما من خلال النّصوص ذاتها.

لكنّ التّطوّر الذي لحق المقاربة الشّكلانية للنّص الأدبي _ والذي له علاقة مباشرة بإشكالية بحثنا المتمثّلة في تداخل الأجناس _ كان على يد "**ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin**"(1895-1975م) في اكتشافه لمبدأ " **الحوارية**" و " **تعدّد الأصوات**" عند دراسته لأعمال دوستوفيسكي الروائية.[2] والذي يمثّل أحد عناصر التّأسيس المعرفي لإشكالية تداخل الأجناس الأدبية.

اطلق "**باختين**" مصطلح " **الحوارية dailogisme**" على العديد من الظواهر الفنّية والمجالات المعرفية، فجعله مرّة صفة للكلمة، ومرّة صفة للرّواية، ومرّة صفة للعلاقة.

*** الحوارية باعتبارها صفة للكلمة:**

استخدم "**باختين**" في الفصل الخامس الموسوم ب " **أنماط الكلمة النّثرية الكلمة عند دوستويفسكي**" مصطلح " **الحوارية**"، حيث اعتبر أنّ المادة الرئيسية لدراسته تتمثّل في « الكلمة المزدوجة الصوت، هذه الكلمة التي تتولّد حتما ضمن ظروف العلاقات الحوارية، أي ظروف الحياة الحقيقية للكلمة، إنّ علم اللّغة لا يعرف مثل هذه الكلمة المزدوجة الصّوت. غير أنّ هذه الكلمة بالذّات كما نعتقد هي التي يتعيّن عليها أن تصبح من الموادّ الرئيسية في دراسات ما بعد علم اللّغة ».[3] ومنه فالتّبادل الحواري للكلمة يجعلها محمّلة بالعديد من المعاني المعجمية المرتبطة بها أساسا، مثلما تكون مجالا يفرّغ فيه القارئ أو المتكلّم أو السّامع تصوّره للمعنى، إذ أنّ « لكلّ كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحدّد بكونها صادرة عن مستعمل، تتحدّد أيضا بكونها موجّهة إلى مستعمل آخر، إنّها تشكّل بالضّبط حصيلة التّفاعل بين المتكلّم والسّامع ».[4] وبهذه العلاقة التي تنسجها الكلمة في حوارية بين المتكّلم وما يوّد قوله بانتقائه لمختلف الكلمات، وبين المتلقّي وما يتزوّد من

[1] تيزفيطان تودوروف وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ص: 42.

[2] ينظر: رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998، ص: 39.

[3] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ودار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1986، ص: 270.

[4] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1986، ص: 117.

أفكار و أيديولوجيات، يتمّ تفعيل الحضور القصدي للأفكار من خلال اللّغة، وينتقل التصوّر اللّساني للفعل الكلامي من اعتبار مجرّد حقيقة لغوية تدرس لذاتها ولأجل ذاتها إلى اعتباره حقيقة لغوية واجتماعية ونفسية.

يقول "**باختين**" « فالظّاهرة المجتمعية للتّفاعل اللّفظي هي التي تكون الجوهر الحقيقي للّسان، وليس النّظام المجرّد للصيّغ اللّسانية، ولا التحدّث المعزول، ولا الفعل النّفسي العضوي لإنتاجه، وهكذا يشكّل التّفاعل اللّفظي الواقعة الأساسية للّسان ».[1] وبهذا فقد عمل "**باختين**" على أن تحوّل اللّسانيات وجهتها وتغيّر موضوع درسها، وأن تنقل هذا الدّرس من الفعل الكلامي المغلق إلى انفتاح هذا الفعل على مختلف السيّاقات الخارجية والمجالات الأخرى، وبالتّالي التّداخل مع كلّ حقول المعرفة الإنسانية وهو ما يجعل فكرة الحوارية اللّفظية مؤسّسة لفكرة تداخل الأجناس.

* الحوارية باعتبارها صفة للرّواية:

توصّل "**باختين**" في دراسته لأعمال "دوستويفسكي" الرّوائية إلى أنّ الحوارية مرتبطة أيضا بالرّواية وفي هذا يقول: « رواية دوستويفسكي ذات طابع حواري ».[2] من خلال الكيفيات التي تبرز فيها الشّحصيات الرّوائية الأقوال والأفكار التي تريد تبليغها.

يعتبر **باختين** « أنّ الرّواية تستخدم بصورة مزدوجة الأشكال الحوارية الأكثر تنوّعا لنقل أقوال الآخر التي تتجلّى في الحياة اليومية، وفي العلاقات الإيديولوجية غير الأدبية، في المقام الأوّل نجد أنّ هذه الأشكال ممثّلة ومعاد إنتاجها داخل " **التّعابير المألوفة**" والإيديولوجيات التي تصدر عنها الشّخصيات داخل الرّواية كما نجدها ضمن "**الأجناس المدرجة**" "**generes interclaires**" كالمذكّرات و الاعترافات والمقالات الصحافية، وفي المقام الثّاني تلحق بهذه الأشكال كلّ الأشكال الحوارية لنقل أقوال الآخر ».[3] و عليه لم تعد الحوارية متعلّقة بالحوار بين الشّخصيات الرّوائية، بل اتّسعت لتشمل تداخل النّصوص المنتمية لجنس الرّواية والأجناس الأدبية الأخرى.

* الحوارية باعتبارها صفة للعلاقة:

تتميّز العلاقة بين الشّخصيات الروائية_ حسب ميخائيل باختين ومن خلال أعمال دوستويفسكي دائما_ بأنّها علاقة حوارية، « فالكلمة تتمتّع باستقلالية استثنائية داخل بنية العمل الأدبي، إنّ أصداءها تتردّد

[1] ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللغة، ص: 129.

[2] ميخائل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 26.

[3] بسمة عروس: التّفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النّثرية القديمة)، ص: 83.

جنبا إلى جنب مع كلمة المؤلّف، وتقترن بها اقترانا فريدا من نوعه، كما تقترن مع الأصوات الكبيرة القيّمة، الخاصّة بالأبطال الآخرين ».[1] وهذا ما يؤدّي إلى فكرة التّداخل.

هذا بالنّسبة لمبدأ الحوارية باعتباره مجالا لتداخل الأجناس الأدبية سواء تعلّق بالكلمة أو الرّواية أو العلاقة، أمّا بالنّسبة ل " تعدّد الأصوات" فيشير "**باختين**" أنّ « دوستويفسكي هو خالق الرّواية المتعدّدة الأصوات **polyphone**، لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية ».[2] وتشير "**بسمة عروس**" في كتابها " **التّفاعل في الأجناس الأدبية**" إلى مفهوم الرواية المتعدّدة الأصوات بأنّها: « الجنس الذي ينحدر من أصول عدّة، من أجناس قريبة وبعيدة، أجناس تنتمي وإيّاه إلى السلالة الأجناسية ذاتها وأخرى تعود إلى أصول وأعراق أجنبية عنه ».[3] ولذلك فهي لاتخضع للقواعد الجاهزة، وإنّما تتميّز بتعدّد الأصوات، ومن خلال هذا التعدّد يحدث التّداخل بين الأجناس الأدبية.

[1] ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، ص: 11.

[2] المرجع نفسه، ص: 11.

[3] بسمة عروس: التّفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة النماذج من الأجناس النّثرية القديمة)، ص: 86.

و– مقاربات ما بعد الحداثة: التأسيس لمقولة النّص والتّناص:

تناول نقاد ما بعد الحداثة الإنتاج الأدبي من زوايا نظر مختلفة تتناسب مع طبيعة النّصوص المنتجة، وما يحيط بها من شروط إنتاج وتلقي، ولهذا فهم «يسعون للعمل من غير نظرية للنّوع (الجّنس)، فمصطلحات من قبيل نصّ وكتابة تتجنّب التصنيفات النّوعية عمدا، أما أسباب ذلك فهو القضاء على التراتبات التي تقدّمها الأنواع، والسّلطة الاجتماعية _والأدبية أيضا_ التي تمارسها مثل تلك القيود، ورفض العناصر الاجتماعية والذاتية في التّصنيف »[1].فرغم اختلاف التّوجّهات ما بعد الحداثية وتنّوع آرائها ومناهجها، نجدها تتّفق في رؤيتها لإشكالية الجّنس الأدبي، من خلال إلغائها لفكرة التّصنيف القائم على النماذج العليا للإبداع، والأحكام الكلّية الجاهزة للنّقد، حيث ما على المبدع إلّا تمثّل قيم الإبداع العليا، وما على النّقد إلا محاكمة ذلك الإبداع إلى تلك الأحكام الصّورية المسبقة، ومع هذا الرّفض يكون التّأسيس لكلّ ما من شأنه فتح النّص إلى كلّ الآفاق الإبداعية أو القرائية على مستويي الإبداع والتّلقي، ولذلك فإنّ «الكتابة في الإبداع لا يكشف عنها إلا النّص نفسه »[2] من وجهة نظر ما بعد حداثية.

تتداخل الأجناس الأدبية في النّص ما بعد الحداثي كونها نصّا إشكاليا، وهذا ما يستدعيه الموقف عند الكتابة والإبداع أو القراءة والتّأويل أن يكون هو الآخر موقفا إشكاليا، لا يحتكم إلى التّقاليد المسبقة، ولا يتقيّد بالأحكام الموروثة، ولذلك فالمشكلات المتعلّقة بالنّص الأدبي حسب "**سولر Soller**" هي:«تلك المشكلات الخاصّة بالكتابة والقراءة ».[3] وعليه فإنّ تميّز النّص ما بعد الحداثي بظاهرة تداخل الأجناس الأدبية جعلها كتابة تستعصي على التّصنيف ضمن جنس بعينه، بحيث ينفي ذلك التّصنيف، إعادة تصنيفها في جنس آخر.

في الكتابة المعاصرة شعرا ونثرا « تلتقي الأجناس وتتداخل وتترابط فيما بينها ».[4] وفي ظلّ هذا الترابط والتداخل يتمّ تجاوز حدود الجّنس الأدبي إبداعيا، ويجب أن يرافق ذلك تجاوز نقدي، فكلّما حدث تجاوز على مستوى التّعبير، يجب أن يتبعه تجاوز على مستوى التّفكير، ولذلك توصّل " **جيلفورد جيرتز Guilford Geertz**" في مقاله الأنواع المنتهكة إلى أنّ:« انتهاك الأنواع الأدبية أو مزجها يدلّ على

[1] تيزفيطان تودوروف وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ص: 2019.

[2] المرجع نفسه، ص: 219.

[3] المرجع نفسه، ص: 196.

[4] محمد الصّالح البوعمراني: المسألة الأجناسية (قراءة عرفانية)، مجلّة فصول، ع:70، شتاء وربيع 2007، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ص: 265.

طريقة جديدة في التّفكير ».[1] وبذلك تعتبر التّجارب الأدبية الأكثر إثارة تلك التي تقع في الفجوات بين الأجناس الأدبية ممّا يسمح بالتّداخل بينها، وهي التّجارب التي تعمل على تجاوز قواعد الجّنس الأدبي، وتحدث حراكا نقديا، يعيد النّظر في المسلّمات النّقدية الخاصّة بحدود الجّنس الأدبي، وتحقّق تفاعلا ثقافيا بين الإبداع الأدبي وشروط ثقافية جديدة التي ولّدت تلك التّجارب.

لقد جاء "**هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss**" (1921-1997) بنظرية التلقي _باعتباره توجها مابعد حداثي_ فنقل الدراسة الأدبية من الثّنائية **كاتب/نص** إلى ثنائية جديدة **نص/قارئ**، وربط قضيّة الجّنس الأدبي «بأفق التّوقّع الأصيل الذي يتكوّن من ثلاثة عوامل رئيسية:

1-التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النّص الأدبي.

2- شكل الأعمال السّابقة وموضوعاتيتها، والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي مايسمّيه الآخرون القدرة التّناصية.

3- والمقابلة بين اللّغة الشّعرية واللّغة العملية، وبين العمل التخيلي والواقعي اليومية ».[2] وعليه تشكّل هذه الثّلاثية أفقا قرائيا قد يرافقه تأكيد توقّع، أو خيبة الانتظار حسب طبيعة النّص المقروء، ومدى التزامه بقواعد الجّنس الأدبي أو تجاوزه لها.

يؤكّد "**هانز روبرت ياوس**" أنّ النّص لا يأتي من فراغ بل هو:« سيرورة تلق وإنتاج جماليتين، تتمّ من خلال تفعيل النّصوص الأدبية من لدن القارئ الذي يقرأ، والنّاقد الذي يتأمّل، والكاتب نفسه مدفوعا إلى أن ينتج بدوره ».[3] وبذلك فكلّ مبدع له خبرة في إنتاج النّص تتعلّق بثقافته المتعدّدة الجوانب، من لغة، وأفكار، وقوالب فنّية للإبداع، وهو دائما إمّا أن يعمل جهده للتّقيّد بها والوفاء لقواعد الجّنس الأدبي الذي يبدع من خلاله، أو أنّ طبيعته ثورية، تحاول دائما الإبداع مع تجاوز حدود الجّنس الأدبي. وهذه الخبرة « تنتج عن التّمرّس الإبداعي بالجّنس الأدبي الذي ينتج فيه، وأيضا عن القراءات، وعلاقته بالكتابة، ورؤيته لدورها، إضافة إلى رؤيته للعالم ».[4]وتتجسّد ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية انطلاقا من كاتب له دراية مبدئية بالخصائص الفنّية لهذا الجّنس أو للأجناس الأخرى.

---

[1] تيزفيطان تودوروف وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ص: 220.

[2] فرانك شوبر فيجن وآخرون: بحوث في القراءة والتّلقي، تر: محمّد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص:35.

[3] سعيد الفرّاع: جمالية التّلقي وتحديد تاريخ الأدب، مجلّة عالم الفكر، المجلّد39، العدد 1، يوليو، سبتمبر 2010، الكوّيت، ص: 18.

[4] المرجع نفسه، ص: 19.

أمّا "**جورج لوكاتش Georg Lukacs**" (1885-1970م) فإنّه ربط« التّطوّر الأدبي بالتّطوّر الاجتماعي، وربط البنية الأدبية بلحظة جدل تاريخية فلسفية، فثمّة شكل أدبي كبير يتناسب مع كلّ مرحلة من مراحل التّاريخ الاجتماعي».[1] وذلك ما جعله يولي أهمّية بالغة لجنس الرّواية لأنّه يعتبرها منتجا ثقافيا يعكس صورة المجتمع ويمثّل أحد حلقات التّحوّل، ضمن سلسلة الأجناس الأدبية.

توصّل "**جورج لوكاتش**"وهو يدرس الدّوافع التي كانت وراء "**بلزاك Balzac**" و " تولستوي Tolstoy" إلى الكتابة من خلال أعمالهم الرّوائية إلى أنّ «الجّنس الأدبي هو انعكاس فنّي لوقائع خاصّة من الحياة».[2] وذلك ما جعله يعتبر الرّواية ملحمة برجوازية.

لقد كانت الرّواية المجال الرّحب الذي يدرس من خلاله "**جورج لوكاتش**" إشكالية الجّنس الأدبي، حيث اعتبرها الجّنس الأمثل الذي تتجلّى فيه نظرية الانعكاس، كونها تمثّل حلقة من حلقات التّطوّر الأدبي « إذا كنّا لا نعرف الواقع التّاريخي والاجتماعي إلّا من خلال الرّسم الذي تعطيه الرّواية، فكيف لنا أنّ غير الرّواية، فبماذا تفيد الرّواية؟، إنّ هذا الانعكاس يوشك أن يكون عبثا، كما يمكن أن يكون كذلك انعكاس القمر على سطح الماء، وإنّ الكاتب على كلّ حالة لا يستطيع أن يعرف الماضي، إلّا إذا كانت "البنية الاجتماعية للحاضر، ومستوى تطوّرهن وسعة صراعاته الطّبقية إلى آخره، تيسر أو تحول دون معرفة ملائمة لتطوّر الماضي"».[3]

يعتبر "**بافيل مدفيديف Pavel Medvedev**" _واضع علم اجتماع الأجناس الأدبية_ أنّ « الأجناس المختلفة يمكن أن تجسّد مصالح اجتماعية متعارضة ».[4]وبذلك يربط "**مدفيديف**" الأجناس الأدبية كأشكال للتّعبير بالدّور الاجتماعي التواصلي الذي تلعبه في الواقع والتّفاعل معه.

ومن المفاهيم التي تعدّ ضمن موضع التّداخل الأجناسي هو مفهوم " **التّناص**" الذي اكتشف على يد "**جوليا كريستيفا Julia Kristeva**" (1941م)، فالنّص في نظرها:« تبادل للنّصوص، أي أنّه تداخل لها. ففي فضاء نصّ ما تتقاطع وتنعزل كثير من العبارات المأخوذة من نصوص أخرى ».[5] وهي صاحبة الاصطلاح الأشهر في موضوع التّداخل، حيث رأت أنّ كلّ نصّ هو امتصاص أو تحويل لآخر وبالتّالي لا

[1] جان إيف تاديه: النّقد الأدبي في القرن العشرين، تر: مندر عياشي، ج 2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1994، ص: 116.

[2] المرجع نفسه، ص: 124.

[3] المرجع نفسه، ص: 124.

[4] بيير زيما: النّقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنّص الأدبي)، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، مصر، ط 1، 1991، ص: 64.

[5] تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر تمّوز 2008، م2، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط 1، 2009، ص: 284.

يوجد نصّ يرى حسب ما ترى **كريستيفا**، والتّناص عملية استيعاب لعدّة نصوص مع الإبقاء على نصّ مركزي له القيمومة على تلك الأجناس الدّاخلة ضمنه، وفي هذا المقام نجد "**جيرار جينيت**" لا يذهب بعيدا إذ يتبنّى المفهوم نفسه الذي صاغته "**جوليا كريستيفا**" ، إلّا أنّ طرحه لمفهوم التناص كان أكثر حصرا وتحديدا من سابقيه، إذ فرّق بين أشكال الاقتراض الأدبي فهناك ما هو شرعي وهناك ما هو غير ذلك فجاء في أنماط ثلاثة وهي: [1]

* **الاستشهاد**: هو إعادة مقطع لمؤلّف حرفيا وبدقّة وهو المثال الأكثر تداولا والأكثر صراحة في نوعية العلاقات والتي يمكنها أن تنشأ بين نصّ ونصوص أخرى.

* **الانتحال**: نجد جينيت في مؤلّفه "**أطراس**" يعدّ الانتحال على أنّه شكلا غير شرعي من أشكال الاقتراض الأدبي، ويعطي مثالا بـ "لوتريامون" معتبرا أيّاه قد مارس سرقة أدبية وهو عمل يحطّ من مستوى المبدع وقيمته.

* **التّلميح**: وهو ورود كلمة أو جملة تذكر شخصا أو شيئا دون تسميته، وأمّا عن جينيت فيرى أنّ هذه العلاقة دقيقة للغاية، فلا هي بالحرفية ولا بالصّريحة تماما.

يذهب "**موريس بلانشو Mourice Blanchot**" (1907-2003) إلى أنّ ما يهمّ الباحث الأدبي هو الأثر فقط، بعيدا عن فكر الجّنس الأدبي، إذ:« الأثر وحده يهمّ، التّأكيد الموجود في الأدب، القصيدة في تفرّدها الضيّق، اللّوحة في فضائها الخاصّ، ولكنّ الأثر أخيرا ليس موجودا إلّا ليفضي للبحث عن الأثر، فالأثر هو الحركة التي تأخذنا نحو النّقطة الخالصة للإلهام، حيث تأتي دون أن تصل إلّا للتّلاشي، الكتاب وحده يهمّ كما هو بعيدا عن الأنواع وخارج تصنيفات: النّثر، الشّعر، الرّواية، الشّهادة، رافضا التّرتيب تحتها ناكرا سلطتها على موضعته وتحديد شكله».[2] وهنا يحدّد " موريس" علاقة الأثر الأدبي بمنشئه ومتلقّيه، التي لا تخضع لقواعد مسبقة وإنّما يحمل الأثر تفرّده انطلاقا من قيمته الذاتية، التي يرفض بواسطتها الانتماء إلى جنس أدبي بعينه، إذ «أنّ كتابا ما لم يعد خاضعا مطلقا لنوعن كلّ كتاب يعود إلى الأدب وحده».[3] وفي هذا الرّفض المطلق لتجنيس الأدب لا يؤسّس "**موريس بلانشو**" لفكر تداخل الأجناس،

[1] ينظر: فرطاس نعيمة: نظرية المتعاليات النّصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدّراسين العرب المحدثين، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في تخصّص الأدب الحديث، جامعة محمّد خيضر ،كلّية الآداب واللّغات، بسكرة، 2010-2011، ص: 62-71.

[2] رشيد يحياوي: مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص: 29-30.

[3] المرجع نفسه، ص: 30.

وإنّما يتجاوز ذلك إلى أنّ «جوهر الأدب هو الهروب من كلّ تحديد جوهري، من كلّ تحديد يجعله ثابتا أو واقعيا ».[1] ورغم دعوته إلى تجاوز المفاهيم الخاصّة بالأجناس الأدبية، إلا أنّه لم يتمكّن من التّخلي عنها.

أمّا " **رولان بارث Roland Barthes**" (1915-1980) فينظر إلى الإنتاج الأدبي على أنّه نص ذلك «أنّ النّص لا يعرف نفسه إلا داخل عمل وإنتاج».[2] وبعد أن يفرّق بين الأثر الأدبي والنّص، يصل إلى أنّ « الصّورة التي يوحي بها النّص هي الشّبكة ».[3] وفكرة الشّبكة هي التي تجعل النّص يتداخل مع غيره من النّصوص، ويتمّ بالتّالي تجاوز النّظرة الكلاسيكية القائمة على نقاء الجّنس، إلى تجاوز ذلك والقول بتداخل الأجناس « ينادي **رولان بارث** إلى إلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية، وتعويض الجّنس الأدبي بالكتابة أو النّص، وبما أنّ النّص يتحكّم فيه مبدأ التّناص، واستنساخ الأقوال، وإعادة الأفكار، وتعدّد المراجع، الإحالية التي تعلن موت المؤلّف، فلا داعي للحديث عن الجّنس الأدبي وثقافته وصفاته مادام النّص من جهة أخرى جماع نصوص متداخلة وملتقى خطابات متنوّعة ومختلفة من حيث التّجنيس والتّصنيف ».[4] ولذلك اعتبر "**بارث**" أنّ ما يحدّد النّص ليس وفاؤه للقيّم الإبداعية الموروثة، وإنّما خلخلته للتّصنيفات القديمة، ذلك أنّ «قيام التّناص يلغي التراث ويقضي عليه ».[5]

اعتبر " **جاك دريدا Jacques Derrida**" (1930-2004م) أن لا جدوى من تصنيف الأعمال الأدبية، لأنّ «أي نظام لتصنيف الأجناس الأدبية لا يمكن الدّفاع عنه .[6] ولذلك إذا حمل النّص الإبداعي سمة تقرّبه من جنس أدبي معيّن، فإنّ ذلك ليس مبرّرا لتطبيق الآليات القرائية لذلك الجّنس على النّص، لأنّ هذا الانتساب يشوّه النّص في اعتقاده.

يعمل " **جاك دريدا**" على إلغاء العلاقة التّاريخية للنّص، من خلال نقص مقولات الجّنس الأدبين والاستغناء عن ذلك بالنّظرة الآنية للنّص، حيث يقول:« إذا كانت مثل هذه السّمة النّوعية لافتة للنّظر فإنّ الجدير بالملاحظة عندئذ لدى كلّ عالم جمال، وكلّ عالم بيوطيقا، أو مقنّن أدبي، هو تأمّل هذا التّناقض وهذه المفارقة، إنّ هذه السّمة الإضافية والمحدّدة والتي هي علامة على الانتساب إلى النّوع والتضمّن فيه، ليست مقصورة على نوع أو صنف بالمعنى الضيّق للكلمة إنّ علامة الانتساب ليست انتساب (...) إنّه

[1] رشيد يحياوي: مقدّمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص: 30.

[2] رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 3، 1993، ص: 61

[3] المرجع نفسه، ص: 64.

[4] جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية(آليات التّجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتّاريخية)، ض: 14-15.

[5] رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص: 64.

[6] تزفيطان تودوروف وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف(دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ص: 26.

انتساب دون انتساب ».[1] لئن أقرّ "**جاك دريد**" بالوجود الفعلي للجنس الأدبي، وامتلاك النّص سمات وخصائص تسمح بانتمائه لهذا الجّنس الأدبي أو ذاك، فإنّه لم يعرها اهتماما، بل قلّل من شأنها، وعمل ويعه لإبطال مفعولها كعلامة انتساب، وعوضا عن ذلك أولى النّصوص المتفرّدة اهتماما خاصا، بناء على منطق الكتابة، وبعيدا عن مقولات الجّنس، لأنّ الانتساب للجنس حسب " **دريد**" يشوّه النّص ويقلّل من تفرّده الذي هو أساس وجوده وتميّزه عن بقية الأعمال الأدبية.

ما يمكن أن يخلص إليه البحث في تطوّر النظرة للجنس الأدبي من خلال مقاربات ما بعد الحداثة هو توجّه الإنتاج الأدبي بعيدا عن مقولات التّصنيف في أجناس أدبية سابقة، وإنّما النّص وحده من يحدّد هويّته، سواء تعلّق بجنس أدبي معيّن، أو تجاوز حدود الأجناس الأدبية. وعليه يتميّز النّص ما بعد الحداثي بتداخل الأجناس الأدبية ويجعل سمته الفارقة هي التّجاوز لما هو سائد من أنماط الإبداع وذلك ما يستوجب البحث عن الأسس المعرفية التي تتأسّس عليها ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية.

[1] تزفيطان تودوروف وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف(دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)،ص: 64-65.

1-3 الأجناس الأدبية بين القديم والحديث في الأدب العربي:

نلمس حضورا لمسألة الأجناس الأدبية في التّراث النّقدي العربي القديم، رغم أنه لم تكن هناك نظرية واضحة المعالم، بل كانت من خلال دراستهم للأدب وتقسيمه إلى شعر ونثر، وتقسيم هذين الأخيرين إلى أجناس وأنواع.

ولعلّ " **الجاحظ**" (163/ 868م) من أوائل المنتبهين إلى هذه المسألة، حيث رأى أنّ أقسام تأليف الكلام تنقسم إلى كلام موزون أراد به الشّعر، وكلام منثور أراد به الخطب والرّسائل وغيرهما، وكلام منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع أراد به القرآن الكريم.[1]

واتّضحت معالم هذه الفكرة فيما بعد عند "**أبي هلال العسكري**" (920-1005م) في كتابه " **كتاب الصّناعتين**"، الذي يتيح عنوانه فرصة التقاط الوعي بالجنس الأدبي، أو البحث في قضيّة الأجناس الأدبية، ولقد تضمّن عنوان الكتاب إحالة صريحة على صناعتين؛ أي صناعة الشّعر والنّثر، وبين ذلك في مقدّمة الكتاب يقول: «فلمّا رأيت تخليط هؤلاء الأعلام فيما راموه من اختيار الكلام، ووقفت على موقع هذا العلم (...) فرأيت أن أعمل كتابي مشتملا على جميع ما يحتاج إليه من صنعة الكلام: نثره ونظمه».[2]

حدّد " **قدامة بن جعفر**"(888 / 958 م) الفنون الشّعرية التي اختصّ بها الشّعر دون النّثر وهي: المديح والهجاء والنّسيب، والمراثي، والوصف، والتّشبيه.[3]

أمّا اهتمام النّقاد العرب المحدثين بمسألة الأجناس الأدبية جاء متأخّرا نوعا ما، وذلك راجع لقلّة الحافز والدّافع، ولأنّ السّاحة الثّقافية كانت راكدة.

ولعلّ " **محمد مندور**" أوّل من التفت إلى قضيّة الأجناس الأدبية في كتابه " الأدب وفنونه" عندما قارن ما عند الغرب بما عند العرب، ورأى أنّ أجناس الشّعر أربعة: **الغنائي، والملحمي، والدّرامي،والتّعليمي** [4]، ثمّ فصل الحديث في الجّنس المسرحي بأنماطه المختلفة من **مأساة، وملهاة، وكوميديا دامعة، ودراما حديثة.** [5] كما أورد بشكل مختزل أجناس الخطابة و المقالة والنّقد.[6]

---

[1] ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، ط 7، 1997، ص: 383.

[2] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشّعر) ، تح: علي محند البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1 ، 1952، ص: 5.

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

[4] ينظر: محمد مندور: الأدب وفنونه، ص 40-68.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص: 69-126.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص: 152-192

كما نجد أيضا " **محمد غنيمي هلال**" (1916-1968) خصّص الفصل الثّاني من كتابه " **الأدب المقارن**" لدراسة الأجناس الأدبية، وضمّنه رأيي كل من "**كروتشه**" و " **أرسطو**"[1]، كما اقتصر أيضا على دراسة الأجناس النّثرية في الأدب العربي التي لها صلة بالقصّة مثل: **ألف ليلة وليلة، والمقامات، ورسالة التّوابع والزّوابع، ورسالة الغفران، وقصّة حي بن يقظان.**[2]

أمّا كتابه " **النّقد الأدبي الحديث**" فقد وضّح في الفصل الثّاني من الباب الثّاني نظرة النّقاد العرب إلى الأجناس الأدبية، وذكر أجناس الأدب الشّعرية عند العرب من مدح وغزل، وتناول أيضا الخطابة أهم أجناس الأدب النّثرية عندهم.[3]

أما "**عز الدين إسماعيل**" (1929-2007 م) في كتابه " **الأدب وفنونه**" فقد تحدّث في الباب الثّاني عن الشّعر والفن القصصي والفن المسرحي والتّرجمة الذاتية والمقالة والخاطرة.[4]

ونجد "**سعيد يقطين**" في كتابه "**الكلام والخبر مقدمة للسّرد العربي**" حاول في الفصل الموسوم "**الجّنس والنّص**" إعادة تأسيس مفهوم الأجناس الأدبية، وما يتفرّع عنها فقال: «إنّ البحث في الكلام وأقسامه وصفاته، فيه ثوابت تتعالى على الزّمان بالزّمان وفيه متحوّلات ومتغيّرات تخضع لمختلف التّحوّلات والتّغيّرات المتّصلة بالزمان، لذلك نرمي لتقديم تصوّر بقدر ما يفيدنا في معرفة الكلام العربي، يقدّم لنا إمكانيات لقراءة كلامنا الحديث».[5]

وينتهي إلى خلاصة مفادها أنّ الكلام ينقسم إلى قسمين كبيرين هما: **القول والخبر**، ثمّ جاء بمفهوم جديد أو بديل للقول وهو **الحديث**، فأصبحت ثلاثة أجناس وهي: **الخبر، والحديث، والشّعر**.

هذه عيّنات من الكتّاب العرب المحدثين الذين تناولوا مسألة الأجناس الأدبية من زاوية أو من أخرى وسنتطرّق فيما سيأتي لأهمّ الأجناس الشّعرية والنّثرية المتناولة في السّاحة الأدبية العربية.

أ- الأجناس الأدبية في التراث العربي القديم:

من المتعارف عليه أنّ الأدب ليس نوعا واحدا بل أنواع متعدّدة و مختلفة، إلّا لما أتيح للأدباء هذا المجال الفسيح من الإبداع والكتابة والأجناس الأدبية في أدبنا العربي عديدة ومتعدّدة، بعضها قديم قدم

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص: 48-85.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 148-212.

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1997م، ص: 169-200.

[4] ينظر: عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004م، ص: 75-107.

[5] سعيد يقطين: الكلام والخبر، ص: 178.

التّاريخ **كالشّعر والحكم والأمثال...**، وبعضها حديث نقله الأدباء العرب عن الأمم الأخرى بسب اطّلاعهم على آدابهم **كالمسرحية والرّواية...**،وفي حقيقة الأمر أنّ هذه الأجناس الأدبية لم تظهر من العدم أو نشأت من الفراغ، وهذا دليل على تواصل سلسلة الأجناس الأدبية (نظرية التّطوّر والنشوء الداروينية عند برونتيير)، فكلّ جنس أدبي يستند على ما سبقه ويبني أسسه الخاصّة به.

وسنركّز فيما يلي على أهمّ الأجناس الأدبية التي عرفها الأدب العربي قديما وحديثا، ونكتفي بإطلالة سريعة عليها دون تعمّق، لأنّنا بصدد إحصاء وذكر لهذه الأجناس.

1- الشّعر:

يعدّ الشّعر الصورة التّعبيرية الأولى التي ظهرت في حياة الإنسان منذ العصور الأولى، وترجع هذه الأقدمية لكونه كان بمثابة ضرورة حيوية بيولوجية، والشّعر هو الشّعر وإن تعدّدت تعريفاته وتباينت، فالشّعر في ذاته أو طبيعته لم يتغيّر ولكنّ الذي يتغيّر هو فهم الإنسان له تبعا لاختلاف البيئات والعصور.[1]

وقد عرّفه "**قدامة بن جعفر**":«إنّه قول موزون مقفّى يدلّ على معنى».[2]وإن ظهرت تعريفات أخرى للشّعر اختلفت حول ضرورة وجود الوزن أو القافية سواء عند القدامى أو المحدثين، يبقى تعريف" **قدامة**" أوّل تعريف للشّعر في المدوّنة العربية، والشّعر في مجمله ينقسم إلى قسمين كبيرين تبعا لموقف الشّاعر، فإذا تناول الشّاعر المادة الخام لموضوعه خارج شخصياته الخاصّة، فإنّ الشّعر قد يكون قصصيا أو وصفيا. أمّا إذا تناولها تناولا ذاتيا؛ أي تجربة شخصية فإنّ الشّعر يكون غنائيا، والشّعر المسرحي يجمع بين هذين المنحنيين فهو موضوعي بالنّسبة للشّاعر، ولكّنه يعرض المادّة عرضا ذاتيا من خلال شخصيات خيالية.[3]

2- الأمثال:

يرجع " **ابن رشيق القيرواني**" (1064/1000م) تسمية المثل إلى كونه: « ماثل لخاطر الإنسان أبدا يتأسى به ويعظ ويأمر ويزجر (...) وفيه ثلاث خصال: إيجاز اللّفظ، إصابة المعنى، وحسن التّشبيه ».[4] ونظرا للأهمّية التي يكتسيها المثل في الثّقافة العربية، نجد "**ابن الأثير**" (1163 / 1239م) يشير

[1] ينظر: عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ص:81.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، ص: 64.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص: 91.

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تح: محمد بدر الدّين النّعساني الحلبي، ج 1، مطبعة السّعادة، مصر، ط 1، 1958م، ص: 189.

إلى أنّ:« الحاجة إليها شديدة، وذلك أنّ العرب لم تضع الأمثال إلّا لأسباب أوجبتها، وحوادث اقتضتها، فصار المثل المضروب لأمر من الأمور عندهم كالعلامة التي يعرف بها الشّيء ».[1]

والمثل عبارة عن قول في شيء يشبه قولا في شيء آخر بينهما مشابهة ليبيّن أحدهما الآخر ويصوّره، ويعرّفه "**سليمان محمد سليمان**" بقوله: «وسيلة توضيح وتقريب لكلّ مجهول غاب عن السّمع والبصر، فهي تجسيد حي للأمور المعنوية».[2]

3- الرّسائل:

يطلق لفظ الرّسالة على ما يشبه الكتابة في نسق فنّي جميل في غرض من الأغراض، وتوجّه إلى شخص آخر، ويشتمل ذلك الجواب والخطاب.[3]

والرّسائل ثلاثة أنواع:

رسائل ديوانية رسمية: هي تلك التي تصدر من ديوان الرّسائل بالخاتم والتّوقيع، في شأن من شؤون الدّولة.

الرّسائل الإخوانية: وهي الرّسائل التي تصوّر عواطف الأفراد ومشاعرهم من رغبة ورهبة، ومن مديح وهجاء...

الرّسائل الأدبية: يكتبها البلغاء والأدباء، ويسجّلون فيها خواطرهم ويدوّنون فيها آراءهم في شؤون المجتمع والفكر والأدب.[4]

وتبقى الرّسالة ذلك اللّون النّثري الفنّي الجميل الذي يشكّل جنسا أدبيا قائما بذاته، حيث يتبوّأ منزلة رفيعة بين أجناس الأدب وفنون.

4- الخطابة:

تعود جذور الخطابة في الأدب العربي إلى العصر الجاهلي، فمعظم ما خلّفته هذه الحقبة باستثناء الشّعر كان خطبا، وهي في الأصل أقوال وجيزة تلقى ارتجالا في شتّى المناسبات، إذا فالأصل في الخطبة الجاهلية كان الارتجال، وهي بذلك تتناسب وما تقتضيه حياتهم البسيطة، غير أنّ ما وصلنا من خطب الجاهلية شيء يسير معظمه من قبيل الوعظ والحكم الأخلاقية كالتي يروونها ب "**قسّ بن ساعدة الأيادي**"، كقوله: « أيّها

[1] ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج 1، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة، ص: 54.

[2] سليمان محمد سليمان: دراسات أدبية في الخطب والأمثال الجاهلية، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر مصر، ص: 87.

[3] عبد العزيز عتيق: في النّقد الأدبي، دار النهضة العربية للطّبعة والنّشر، بيروت، ط 3، 1972م، ص: 221.

[4] ينظر: شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، (العصر العبّاسي الأوّل)، ج 3، دار المعارف، ص: 16، 2004، ص: 468-506

النّاس اسمعوا وعوا، وإذا سمعتم شيئا فانتفعوا، إنّه من عاش مات، ومن مات فات...».[1] مع ظهور الإسلام وتوطّد أركانه وامتداد سلطانه، قوي شأن الخطابة لاعتماد الأمراء والقادة أيّاها في الحثّ على الجهاد وإخماد نار الفتن، ونشر الدّعوة الإسلامية، ومن خطباء صدر الإسلام: "**الإمام علي بن أبي طالب، زياد بن أبي سفيان، قتيبة ابن مسلم، عمر ابن سعيد، الحجاج بن يوسف...**"

والخطابة الحديثة تتميّز بسعتها وتنوّع موضوعاتها وحرّية أسلوبها، فبعد أن كانت قبل النّهضة ضيّقة النّطاق تغلب عليها الصّنعة ويسودها التكلّف، أصبحت واسعة المجال، وأضحت نوع من الترسّل « واعلم أن الرّسائل والخطب يتشكّلان في أنّهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشكّلان من جهة الألفاظ والفواصل (...) ولا فرق بينهما إلّا أنّ الخطبة يشافه بها بخلاف الرّسالة، والرّسالة تجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة في أيسر كلفة ».[2]

واشتملت الخطابة على جملة من الخصائص التي ميّزتها عن غيرها من الفنون النّثرية الأخرى « من ذلك أنّها ترمي إلى ما يثير الشّعور، ويحمل على الإقناع، ولذلك تكثر فيها علامات المخاطبة والتّعجّب والاستفهام، وضرب الأمثال والشّواهد والتّلاعب بالمعاني والميل إلى الإيقاع في تركيب العبارات... ممّا يستفزّ المشاعر ويستهوي القلوب، على أنّ أعلاها قدرا ما التزم جودة البيان السّليم وجودة المنطق، وكان قائما على نصاعة التّفكير وجمال التّصوير ».[3]

وتظلّ الخطابة صالحة لمواقف معيّنة كالخطبة، أو التّعظيم، أو التّزهيد، أو الافتخار، باعتبارها فنّ مخاطبة الجماهير قصد إقناعهم وإمتاعهم، وتبنى على ثلاثة عناصر وهي: المقدّمة والموضوع والخاتمة.

5- أدب الرّحلات:

يعتبر أدب الرّحلات ذلك الأدب الذي يصوّر لنا فيه الكاتب الرّحلة وما يجري له فيها من وقائع وأحداث، وما يصادفه من أمور وغرائب وعجائب ومغامرات.

وعرف العرب أدب الرّحلة منذ القديم ذلك أنّ « الرّحلة قد ساعدت على اكتشاف موطن الإنسان، أي كوكبه الأرضي، كما أدّت بهذا الإنسان أن يدرك مدى انتشاره في بقاعها، وأنّ البشر قد سلكوا

[1] أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها (في النهضة العربية الحديثة)، دار العالم للملايين، لبنان، ط 6، 2000م، ص: 396.
[2] أبو هلال العسكري: كتاب الصّناعتين، ص: 136.
[3] أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها (في النّهضة العربية الحديثة)، ص: 399.

مناحي مختلفة، وتعدّدت ألسنتهم إلى جانب تنوّع طرائق حياتهم ».[1] وهذا ما دفع بالكثير إلى تدوين رحلاته وأخباره وتنقّلاته، ذاكرا أهمّ المدن التي نزل بها والمسافات التي قطعها، والصّعوبات التي واجهها وتغلّب عليها، ووصف البلاد وأحوال العباد وسجّل مشاهد صناعتهم وتجارتهم...، ومن الدّوافع التي جعلت العرب يهتمّون بالرّحلة ويوثّقون أحداثها نذكر: دوافع دينية، وترفيهية، وعلمية، وتجارية، بالإضافة إلى الاكتشافات الجغرافية، أمّا غير المسلمين فالدّافع تمثّل في الاستعمار بالدّرجة الأولى.[2]

6- المقامة:

ظهرت المقامة أوّل ما ظهرت خلال القرن الرّابع هجري، هذا القرن الذي عرف بازدهار الحركة الأدبية والنّقدية والفكرية، وظلّ لفظ المقامة على حاله خلال العصر الجاهلي حتى صدر الإسلام يدلّ على **المجلس**، حتّى جاء "**بديع الزّمان الهمداني**" (**ق4هـ**) الذي مدّه بمعنى جديد ومدلول طريف « فكلمة مقامة عنده قريبة المعنى من كلمة حديث، وهو عادة يصوغ هذا الحديث في شكل قصص قصيرة يتأنّق في ألفاظها وأساليبها ».[3] وعليه تعدّ المقامة فنّا أدبيا قائما بذاته، وذلك لتجاوزها معنى الجلوس إلى معنى الأقصوصة أو الحكاية الأدبية المشوّقة والطريفة، وكان هدفها «التّعليم منذ أوّل الأمر، ولعلّه من أجل ذلك سمّاها بديع الزّمان مقامة».[4]

وتبقى المقامة السّلاح القويّ والمؤثّر الذي يدافع عن الهويّة العربية وكيانها، بالحفاظ عليها من العجمة أو تسرّب العامّية إليها.

ب- الأجناس الأدبية في العصر الحديث:

1-المقالة:

يرتبط تاريخ المقال بتاريخ الصّحافة، وهو تاريخ يرجع إلى الوراء بأكثر من قرن ونصف، وقد انتقل إلى الوطن العربي بعد أن استوي واكتمل في الآداب الأوروبية، وتجمع الدّراسات إلى أنّ أوّل استعمال لكلمة مقال ظهر حين نشر "**مونتين**" مقالته عام **1850**م، والمقالة في وضعها الفنّي الحديث تتميّز بالقصر « هي قالب قصير لا يتجاوز نهرا أو نهرين في الصحيفة، لم يعرفه العرب بهذا الشّكل، ولكن عرفوه بشكل آخر، فهو عندهم يأخذ شكل كتاب صغير، وكانوا يسمّونه الرّسالة، مثل رسائل الجاحظ. وقد أخذوه عن اليونان

[1] حسين محمد فهيم: أدب الرّحلات، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1989، ص: 11.
[2] ينظر: شوقي ضيف: الرّحلات، دار المعارف، القاهرة، ط 4، ص: 9-10.
[3] مجموعة من المؤلّفين: المقامة (فنون الأدب العربي، الفن القصصي)، دار المعارف، مصر، ط 3، 1119م، ص: 8.
[4] المرجع نفسه، ص: 8.

والفرس، وكانت الرّسالة تخاطب الطّبقة الممتازة من المثقّفين في عصورهم، أمّا المقالة فقد أخذت عن الغربيين».[1]

والمقالة لا تحاول أن تشمل كلّ الحقائق والأفكار المتّصلة بموضوعها، ولكنّها تختار جانبا أو جانبين على الأكثر لتدرك قليلا من جوانبه، وعلى المؤلّف أن يختار هذه الجوانب من موضوعه، بحيث يستطيع تقديمها إلى قرّائه بطريقة مشوّقة ف: «المقال ليس حشدا من المعلومات وليس كلّ هدفه أن ينقل المعرفة، بل لا بدّ أن يكون مشوّقا، ولا يكون المقال كذلك حتّى يعطينا من شخصية الكاتب بقدر ما يعطينا من الموضوع ذاته، فشخصية الكاتب لا بدّ أن تبرز في مقاله، لا في أسلوبه فحسب، بل في طريقة تناوله للموضوع ».[2]

وساهمت المقالة بشكل كبير في تنشيط حركة الكتابة وفتح المجال لظهور الكتاب وإنشاء الصحف والمجلّات.

2-القصّة:

تعتبر القصّة من الأجناس الأدبية الحديثة التي شهدتها أوروبا في القرن الثّامن عشر، فهي جنس له أصوله وقواعده، والواجب على الكاتب مراعاتها والتقيّد بها، ولعلّ أهمّ ما تتميّز به القصّة هو شكلها المميّز واستجابتها الكبيرة لواقع الحياة والمجتمع، « فالقصّة من أقدر الفنون تعبيرا عن أزمة الإنسان المعاصر، فهي مثل قلب هذا الإنسان مأزومة مشلولة مبتورة، لكنّها في الوقت نفسه ذكيّة وناضجة، لا صبر لكاتبها ولا لقرّائها على الإسهاب، فالكلمة فيها تعني عن الجملة، واللّمحة تعني الحكاية، والجزء يحمل خصائص الكلّ ».[3]

ويشترط في القصّة أن تكون ذات حبكة وتحليل دقيق للحوادث والأشخاص، وسرد ممتع يحمل نفس القارئ على التعلّق بشخصياتها ومواصلة قراءتها، والقصّة في أدبنا العربي القديم لم تكن تخلو من السّرد المشوّق والممتع، مع أنّنا لا نستطيع أن نقول أنّها بلغت ما بلغته نظيرتها الحديثة، فالقصّة العربية اليوم هي نتيجة التّطوّر الفكري الحاصل في العالم، باعتبار أنّها نشأت وترعرعت بتأثير من الفنّ القصصي الغربي، ذلك أنّ القصّة في العصر الحديث مرّت بثلاثة أطوار وهي: **طور ترجمة القصص الأوروبية، طور تقليد القصص الأوروبية، طور الإبداع.** وهكذا فقد انطوى معظم قصّاصي القرن التّاسع عشر بتقليد المقامات والحكايات

[1] رمضان خميس القسطاوي: الأدب العربي في مختلف العصور، ص: 398.

[2] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ص: 163.

[3] عبد الرّحيم الكردي: البنية السّردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ص: 7.

القديمة، فلمّا اتّسع نطاق اتّصالنا بآداب الأمم الأوروبية والغربية، والفرنسية والإنجليزية على وجه الخصوص استندت حركة النّقل والتّرجمة عن هذه الآداب حتّى بلغ ما نقلناه من هذه القصص مبلغ الألوف.[1]

فالقصّة العربية تجاوزت طور الترجمة و النّقل إلى طور الإبداع والابتكار.

3- السيرة الذاتية:

السيرة جنس من الأدب يجمع بين التّاريخ والقصّة والرّواية، يهدف إلى تناول حياة أحد الأفراد بأسلوب أدبي ممتع ومتميّز، والعرب عرفوا أدب السّيرة منذ صدر الإسلام، غير أنّه كان يمثّل أدب السّيرة الغيرية؛ أي أنّ الذي يكتب السّيرة شخص آخر، وهو ما اصطلح عليها آنذاك ب "**التّرجمة**"، نذكر " **كتاب الطّبقات**" ل "**ابن سعد**" ، و " **وفيات الأعيان**" ل "**ابن خلكان**"... وتبعا لذلك فالسّيرة نوعان: **سيرة خاصّة** وهي سيرة ذاتية يكتبها المعني بالأمر، و **سيرة موضوعية** أو **غيرية** وتدور حول حياة شخص آخر غير أنّها لا تكتسب صفة السّيرة، إلّا إذا كانت تفسيرا للحياة الشّخصية في مسارها التّاريخي فالسّيرة ليست مجرّد أخبار تاريخية أو تحليلات نفسية واجتماعية بل جملة من الأحداث والحقائق مسبوكة في قالب فنّي يرقى في بعض الأحيان إلى مستوى الرّواية.[2]

وينبغي للسّيرة الذّاتية أن تكون واقعية بحتة وتبني المبنى من الثّقة بين الكاتب والقارئ، وهذا ما يؤدّي بالكاتب إلى التزام الصّدق عند كتابته سيرته وترجع البداية الأولى للسّيرة الذاتية في الأدب العربي إلى مقال "**شروط السّيرة الذّاتية وحدودها**" ل"**قوسدورف Gusdorf**" نشره سنة 1956م، وفي سنة 1971م وضع "**فيليب لوجون Philippe Le Jeunne**" تعريفا لهذا الجّنس الأدبي في كتابه "**السيرة الذاتية في فرنسا**" ثمّ نقّحه سنة 1975م في كتابه "ميثاق السّيرة الذّاتية" يقول: « وبعد تعديل طفيف سيصبح حدّ السّيرة الذّاتية كالآتي "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاصّ وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصّة ».[3]وتستدعينا الحاجة اليوم إلى السّيرة الذاتية التي أصبحت تكتسي أهمية بالغة في وقتنا الحاضر.

4-المسرحية:

ظهر المسرح عند العرب نتيجة الاتّصال والتأثّر بالغرب في عصر النّهضة، فقد أصّل "**أرسطو**" لفنّ المسرح في كتابه " **فنّ الشعر**" منذ العهد اليوناني، وتعرّف المسرحية بأنّها « عمل درامي مأخوذ من الحياة

[1] ينظر: أنيس المقدسي: الفنون النّثرية وأعلامها في النّهضة العربية الحديثة، ص: 497.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص: 574.

[3] فيليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتّاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي الغربي، ط: 1، 1994، ص: 22.

بروح فنّية يحتوي على حكاية قصيرة أو طويلة، مترابطة الأجزاء، يقوم بها أشخاص لهم سمات اجتماعية ونفسية خاصّة تتناسب مع طبيعة الحكي، وتعتمد على لغة الحوار أكثر من السّرد في جميع مراحل تطوّرها، وعادة ما تتّسم بمحدودية المكان».[1] وبما أنّها تعتمد بالدّرجة الأولى على الحوار وليس على السّرد أو الوصف، اختلفت بذلك عن الملحمة والقصّة معا.

وتنحصر العناصر المميّزة للمسرحية في: **البناء، والحوار، والصّراع**، وقد أدّى توفّرها في العمل المسرحي إلى اعتباره عملا متكاملا يحقّق الفرجة من خلال المحاكاة التي يقوم بها الممثل من جهة، وتحقق فعل "**التطهير**" الذي يحدث للمتفرّج عند مشاهدته للمسرحية من جهة ثانية، ولهذا السبب أطلق على المسرح أبو الفنون.[2]

ويتميّز المسرح بأنّه جنس أدبي مختلف عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى في كونه لا يلتزم بالقواعد ولا يقف عند حدودها، فالعرض هو الذي يؤسّس هذا المسرح، وليس العمل المكتوب الذي لا يحقق أي وجود له إلّا من خلال القراءة وليس المشاهدة.

5– الرّواية:

الرّواية فن من الفنون القصصية التي لم يعرفها العرب قديما، ولكنّه تسلّل إلينا واحتلّ مكانة لا بأس بها في السّاحة الأدبية والنّقدية بتأثير الحضارة الجديدة، وكأنّ أوّل ظهور لها كان بتأثير من الروايات المترجمة من الأدب الأوروبي، ظلّت التّرجمة مصدرها الوحيد، وعليه « أخصب الفنون السّردية تعانقا وتداولا في تناغم وإيقاع مع الأنواع الأدبية الأخرى، لما تتوفّر عليه من آليات البناء، والتنوّع التركيبي إلى جانب تعدّد التمظهرات السّردية التي ينهض بها الخطاب الرّوائي من داخل النّص ».[3]

ومن الرّوائيين العرب الأوائل نجد: **محمّد حسين هيكل، نجيب محفوظ، يوسف عوّاد، جورجي زيدان** ... وعلى أيدي هؤلاء استوى جنس "**الرّواية**" في الأدب العربي واكتمل نضجه، وفي هذا السّياق « أضحى مقرّرا أنّ الرّواية العربية اليوم تجسّد جماع الحداثة من وجوه جمّة ».[4]

وهذا النّوع الأدبي لم يمنح تعريفا جامعا مانعا، ويرجع ذلك إلى طبيعة الرّواية في حدّ ذاتها، وفي علاقتها مع غيرها من الأجناس الأدبية « ذلك لأنّنا نلفي الرّواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما

[1] عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم: الخطاب الدّرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة، ص: 4.

[2] ينظر: أنيس المقدسي: الفنون النّثرية وأعلامها في النّهضة العربية الحديثة، ص: 538.

[3] باديس فوغالي: دراسات في القصّة والرّواية، ص: 204.

[4] صلاح الدّين بوجاه: مقالة في الرّوائية، المؤسّسة الجامعية للنّشر والتّوزيع، لبنان، ط 1، 1994، ص: 59–60.

تتميز عنها بخصائصها الحميمية وأشكالها الصّميمة ».[1] وستظلّ الرّواية في حالة التكوّن بحثا عن مقوّماتها الفنيّة التي يمكن أن تضع الحدود بينها وبين الأجناس السّردية الأخرى **كالقصّة القصيرة والسّيرة الذاتية والمذكّرات واليوميات والرّسم الذاتي وأدب الوقائع**..

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، سلسلة عالم المعرفة، ع: 240، ديسمبر، 1998، ص: 11.

الفصل الثاني:

تداخل الأجناس الأدبية في رواية الصورة الأخيرة للسامري لعيسى لحيلح

1-التعريف بصاحب الرّواية:

الأستاذ الدكتور "**عبد اللّه عيسى لحيلح**" من مواليد 31-12-1962م، ببلدية **جيملة** ولاية **جيجل_الجزائر**، تلقّى تعليمه الأوّل في جامع القرية حيث حفظ قسطا من القرآن الكريم، ثمّ دخل المدرسة الابتدائية " **لولوج** "في دائرة **القل** ولاية **سكيكدة**، درس ستّ سنوات حتّى 1974م، وهناك حاز على شهادة التّعليم الابتدائي، لينتقل بعد ذلك إلى متوسّطة " **الحسن ابن الهيثم** " بدائرة **الشّقفة** ولاية **جيجل** حتّى 1978م أين حاز على شهادة التّعليم المتوسّط. واصل تعليمه الثّانوي بثانوية **الطاهير المختلطة**، فدرس السّنوات الأولى والثّانية والنصف الأوّل من السّنة الثّالثة تخصّصا علميا، ونظرا لميولاته الأدبية الطّاغية عليه قرّر أن يحوّل إلى القسم الأدبي فتحصّل على شهادة البكالوريا عام 1985م، ولكونه من أوائل دفعتة حاز منحة دراسية إلى الخارج، فكانت وجهته **جمهورية مصر العربية**، وبالضّبط جامعة "**عين شمس**" ب**القاهرة** من أواخر 1985م إلى صائفة 1989م، حاز فيها على شهادة الماجيستير بدرجة ممتاز، وكانت الأطروحة تحت عنوان "**مقوّمات الحضارة الإنسانية في المفهوم الإسلامي**" تحت إشراف الأستاذ الدكتور " **مصطفى الشكعة** ".

في هذه السّنة (1989م) عاد الشّاعر إلى الوطن الأم ليعيّن مدرّسا بجامعة " **الأمير عبد القادر**" بقسنطينة، ودرّس عدّة مقاييس، بعد ذلك حدث انقطاع عن الجامعة وعن التّدريس لظروف خاصّة، ثمّ استأنف ذلك سنة 2002م منتسبا إلى جامعة " **محمّد الصدّيق بن يحيى** " ب**جيجل** ومازال إلى اليوم أستاذا هناك، وفي سنة 2005م ناقش أطروحة الدّكتوراه تحت عنوان " **الجدلية التّاريخية في القرآن الكريم**"، وقد حازها بتقدير مشرّف جدّا، مع تهنئة من اللّجنة والتّوصية بالطّبع، وتهنئة خاصّة من رئيس الجمهورية.

له عدّة إسهامات وأعمال في جلّ الأجناس الأدبية فيها الشّعر، والرّواية، والمسرحية، والقصّة القصيرة، وهو من هوّاة الرّسم.

ومن بين أعماله مايلي:

-أربع دواوين شعرية: **عفا الخرفان، وسم مع زند قرشي، سبع معلّقات للجاهلية الأخيرة، بقيت وحدك.**

_ أربع روايات: من بينها رواية "**كرّاف الخطايا**" وقد صدرت في جزئين،رواية **حالات**، بالإضافة إلى رواية " **الصّورة الأخيرة للسّامري** والتي هي موضوع بحثنا.

_مجموعة قصصية: **الخيط الذهبي**.

-مسرحية شعرية: **الملك المهاجر**، فاز بها بالجائزة الأولى في مسابقة وطنية لأحسن نص مسرحي عام 1990م، كما حاز على الجائزة الأولى لمسابقة "**مفدي زكريا للشّعر**" التي تنظّمها " **الجمعية الثّقافية الجاحظية** " سنة 2005م.

2-ملخّص الرّواية:

تعدّ رواية **"الصّورة الأخيرة للسّامري"** من الرّوايات الجزائرية المعاصرة والرّابعة للأستاذ **"عبد الله عيسى لحيلح"**، وقعت في 201 صفحة ، مقسّمة إلى اثنتي عشرة مقطعا، تدور أحداثها في قرية ، والتي كانت جميلة في هدوئها الذي يشبه الوقار، ومطمئنّة اطمئنان القرية التي يأتيها رزقها رغدا من كلّ مكان، كانت أرضها طيّبة بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، يوفّيها النّاس حقّها وتوفّيهم مستحقّاتهم، لأنّهم عرفوها وقدّروها حقّ قدرها ووفّروا لها أوقاتهم، وعملوا فيها أطراف النّهار ووسطه، وتعبّدوا فيها آناء اللّيل، فصارت لهم كالأرض المباركة التي تتطيّب بأهلها، دعواهم فيها إخاء ومحبّتهم لها صفاء، ولكلّ زرع فيها حصاد، قرية طيّبة وشعب شكور، لكن سرعان ما تغيّر هذا الهدوء والاستقرار وانقلب كلّ شيء رأسا على عقب، وذلك بعد دخول شخصين غريبين إلى هذه القرية، وهما (**السّمين**) و (**ذو العثنون**) هذان الشّخصان اللذان يحملان أفكارا شيوعية، أصبحا خطرا محدقا بالقرية وأهلها، لأنّهما سعيا إلى ضرب استقرارها وخلخلتها من خلال استهداف أعمدة أساسية في تماسكها، فكان المستهدف الأوّل **"الشّباب"** باعتبارهم عمود المجتمع، بهم يقوى ويبقى ومن دونهم يضعف ويضمحلّ، فتنمية الشّباب روحيا وعقليا وجسديا تنمية جيّدة وبشكل سليم تنتج شبابا يحمل همّ الأمّة متوجّها للخير نافعا ومطوّرا لمجتمعه، لكن الغريبين لعبا بعقولهم من خلال إعطائهم سجائر الونستون التي أبهجت حتّى الذين لا يدخّنون مقنعين أيّاهم أنّ مرحلة الشّباب للمتعة والاستمتاع فقط فعليهم أن يعيشوها كما يريدون هم ولا شيء يمنعهم من ذلك، وبعد استهداف الشّباب حاولا الغريبين أن يمسّا بأهمّ شيء مقدّس في قرية قلقامن وهو **"الصّلاة"** باعتبارها عمود الدّين، فكانت خلخلتها من خلال إغراء صاحب الدّيك الذي يعتبره أهل القرية رقّاص ساعتهم أو ساعة المصلّين، حيث لا يوجد ديك غيره يوقظهم لصلاة الفجر، وبموت ماتت الحياة بالقرية وانقطع النّاس عن الصّلاة لا نقل كلّهم لكن جلّهم، متناسين في ذلك أنّها تنهاهم عن الفحشاء والمنكر وتنظّم حياتهم وبها جعل الله عزّ وجلّ بابا للفرج والغفران، ولم يتوقّف الغريبان عند هذا الحدّ فقد استمرّ استهدافهما لـ **"النّساء"**، باعتبارهم رمزا للشّرف والعرض فهنّ نصف المجتمع والأساس في تقدّمه، واستهدافهن يعني استهداف أجيال أخرى، وقد قام هذان الغريبان في هذا المقام باستهداف بنت شريفة عفيفة طاهرة تدعى بـ **"الزّهراء"** من خلال إغراء والدها ببضع دراهم _ دائما _ مقابل أن تمثّل على القاعدة، هذا المكان الذي لطالما كان موقعا لتنفيذ خططهم وحيّلهم، فهنا علّق ديك الفاهم، وهنا مثّلت الزّهراء دورها، كما مثّلت الطبيبة أيضا في سبيل الوطن _ حسب اعتقادهم _ ولكي يتحقّق الانسجام الذي رغبا فيه. ولم يكتف هذان الغريبان بهذا فقط بل وصلوا إلى المسجد الذي كان شيخ القرية **"سي علي"** يعلّمهم فيه القرآن وتعاليمه، وفيه يصلّي بهم ويجتمع بهم على طاعة

الله، فحوّلاه إلى مدرسة ابتدائية ولم يتركا إلّا مكانا صغيرا فيه للصّلاة لا يكفي عشرة أشخاص، مطالبين أهل القرية بأن ينتفعوا من العلوم العصرية ودراستها بدل القرآن الكريم الذي لم يرق بهم وبه بقوا متخلّفين، ودائما أهل القرية يتّبعون ما يقوله الغريبان إلّا قليل منهم، فصاروا ينفرون من الصّلاة وعن تعاليم الدّين الإسلامي حتّى كادت تنعدم لديهم، لكن سرعان ما تفطّن أهل القرية لكلّ ما حدث من أمور لم تكن من قبل جرّاء اللّعنة التي لحقتهم والتي كان شيخهم دائما يحذّرهم منها لكّنهم كانوا يستهزئون به ولا يأبهون لما كان يقوله لهم. ومن الطّبيعيّ أن يظهر الحقّ ويزهق الباطل، فانتهت الرّواية بموت أحد الغريبين وهو "**ذو العثنون**" من خلال شنق نفسه على أغصان الشجرة المقدّسة بالقرية "**لالة أمّ الخيوط**" وهكذا تحقّق الانسجام الذي لطالما طمحا إليه، وبقي "**السّمين**" يلتقط الصّور كعادته ولكن هذه المرّة لم تكن صورا لأهل القرية بل لصديقه، فمن حفر حفرة لأخيه وقع فيها.

3- التّناص في الرّواية:

أ-التّناص مع القرآن الكريم:

تعدّ النّصوص الدّينية مصدر إلهام لكثير من المبدعين ومعينا لا ينضبّ لمعانيهم، حيث وجدوا فيها موضوعات مختلفة وصورا عديدة تلاءم إبداعاتهم الفنّية، وقد حاول "**عيسى لحيلح**" توظيف هذه الظّاهرة في تجربته الرّوائية، فجاءت هذه التّجربة مفعمة بدلالات ورموز وإيحاءات تعكس ثقافته القرآنية، ولعلّ القرآن الكريم هو المنبع الذي نستقي منه أفكارنا ومبادئنا كوننا مسلمين أوّلا وعربا ثانيا، فكان "**عيسى لحيلح**" مولعا باستحضار القصص القرآني، واقتباس الآيات القرآنية، فحرص على تكسير الحواجز بين اللّغة القرآنية لما لها من معاني ودلالات إيحائية واللّغة العادية من خلال التّشخيص والوصف، حيث جاء تارة اقتباسا واستشهادا على لسان بعض الشّخصيات، وتارة أخرى مستثمرا معانيه لخلق دلالات جديدة، فجاءت روايته صورة حيّة عن روائي تعلّق قلبه بالقرآن الكريم فتمثّله في روايته، حيث هيمنت الرؤية المنبثقة عن الموروث الديني على مساحات واسعة من روايته، ومن أهمّ تجلّيات توظيف النّص القرآني عند "**عيسى لحيلح**" في الرّواية المتداخلة الأجناس يمكننا أن نقف على المواضع الآتية:

العنوان:

يمثّل العنوان إحدى العناصر المشكّلة للنّص المحيط، وعتبة مهمّة نلج من خلالها إلى عالم النّص، كما أنّه نصّ في حدّ ذاته، لأنّه رسالة يبثّها المرسل (الكاتب) ليستقبلها المرسل إليه (القارئ)، حيث يتأسّس العنوان "**الصّورة الأخيرة للسّامري**" على تناص مع العديد من الآيات القرآنية التي يقرّر فيها اللّه عزّ وجلّ مصير كلّ مضلّل لقومه، وهو حال السّامري في قصّة موسى الذي أغوى بني إسرائيل وأضلّهم كثيرا عندما أخرج لهم عجلا جسدا له خوار وأقنعهم بأنّه إلاههم، لكن فتنته لم تستمر مع عودة موسى عليه السّلام الذي قام بإحراق هذا العجل والحكم على السّامري بنبذ قوم موسى له، وكذلك كان جزاء "السّمين" الذي تخلّى أهل القرية عنه بعد اكتشافهم للمكيدة التي كان يريد أن يزرعها هو وصاحبه في عقولهم وإبعادهم عن الصواب.

حيث وردت الإشارة إليه (السّامري) في قوله تعالى: ﴿**وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَكُمْ وَرَفَعْنَا فَوْقَكُمُ الطُّورَ خُذُوا مَا آتَيْنَاكُمْ بِقُوَّةٍ وَاسْمَعُوا قَالُوا سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا وَأُشْرِبُوا فِي قُلُوبِهِمُ الْعِجْلَ بِكُفْرِهِمْ قُلْ بِئْسَمَا يَأْمُرُكُمْ بِهِ إِيمَانُكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ (93)**﴾ **–سورة البقرة–**

وقال تعالى: ﴿**وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ (148) وَلَمَّا سُقِطَ فِي أَيْدِيهِمْ وَرَأَوْا أَنَّهُمْ قَدْ ضَلُّوا قَالُوا لَئِنْ لَمْ يَرْحَمْنَا رَبُّنَا وَيَغْفِرْ لَنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ (149) وَلَمَّا رَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا قَالَ بِئْسَمَا خَلَفْتُمُونِي مِنْ بَعْدِي أَعَجِلْتُمْ أَمْرَ رَبِّكُمْ وَأَلْقَى الْأَلْوَاحَ وَأَخَذَ بِرَأْسِ أَخِيهِ يَجُرُّهُ إِلَيْهِ قَالَ ابْنَ أُمَّ إِنَّ الْقَوْمَ اسْتَضْعَفُونِي وَكَادُوا يَقْتُلُونَنِي فَلَا تُشْمِتْ بِيَ الْأَعْدَاءَ وَلَا تَجْعَلْنِي مَعَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ (150) قَالَ رَبِّ اغْفِرْ لِي وَلِأَخِي وَأَدْخِلْنَا فِي رَحْمَتِكَ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ (151) إِنَّ الَّذِينَ اتَّخَذُوا الْعِجْلَ سَيَنَالُهُمْ غَضَبٌ مِنْ رَبِّهِمْ وَذِلَّةٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُفْتَرِينَ (152)** ﴾ **–سورة الأعراف–**

وقال تعالى : ﴿ **قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَكِنَّا حُمِّلْنَا أَوْزَارًا مِنْ زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ (87) فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَذَا إِلَهُكُمْ وَإِلَهُ مُوسَى فَنَسِيَ (88) أَفَلَا يَرَوْنَ أَلَّا يَرْجِعُ إِلَيْهِمْ قَوْلًا وَلَا يَمْلِكُ لَهُمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا (89) وَلَقَدْ قَالَ لَهُمْ هَارُونُ مِنْ قَبْلُ يَا قَوْمِ إِنَّمَا فُتِنْتُمْ بِهِ وَإِنَّ رَبَّكُمُ الرَّحْمَنُ فَاتَّبِعُونِي وَأَطِيعُوا أَمْرِي (90) قَالُوا لَنْ نَبْرَحَ عَلَيْهِ عَاكِفِينَ حَتَّى يَرْجِعَ إِلَيْنَا مُوسَى (91) قَالَ يَا هَارُونُ مَا مَنَعَكَ إِذْ رَأَيْتَهُمْ ضَلُّوا (92) أَلَّا تَتَّبِعَنِ أَفَعَصَيْتَ أَمْرِي (93) قَالَ يَا ابْنَ أُمَّ لَا تَأْخُذْ بِلِحْيَتِي وَلَا بِرَأْسِي إِنِّي خَشِيتُ أَنْ تَقُولَ فَرَّقْتَ بَيْنَ بَنِي إِسْرَائِيلَ وَلَمْ تَرْقُبْ قَوْلِي (94) قَالَ فَمَا خَطْبُكَ يَا سَامِرِيُّ (95) قَالَ بَصُرْتُ بِمَا لَمْ يَبْصُرُوا بِهِ فَقَبَضْتُ قَبْضَةً مِنْ أَثَرِ الرَّسُولِ فَنَبَذْتُهَا وَكَذَلِكَ سَوَّلَتْ لِي نَفْسِي (96) قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَنْ تُخْلَفَهُ وَانْظُرْ إِلَى إِلَهِكَ الَّذِي ظَلْتَ عَلَيْهِ عَاكِفًا لَنُحَرِّقَنَّهُ ثُمَّ لَنَنْسِفَنَّهُ فِي الْيَمِّ نَسْفًا (97) إِنَّمَا إِلَهُكُمُ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَسِعَ كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا (98)** ﴾ –سورة طه

ومن تجلّيات التّناص القرآني في رواية " **الصّورة الأخيرة للسّامري**" ورود أسماء بعض السوّر القرآنية ومن الأمثلة على ذلك قول الرّاوي: « ويقرأ عليه "يس" ويذكّره بالشّهادتين، فيقولهما متوجّعا غير متلعثم، حتّى صار لا يقولهما إلّا برموش عينيه بعد أن غارت ينابيع الكلام...»[1].

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، قرية قلقامن، فيفري 1992، الشّقفة، 21-7-2017، ص: 124.

إنّ القراءة البصرية لهذا المقطع تظهر أنّ كلمة **"يس"** التي ذكرها الرّوائي تدلّ على أنّها اسم لسورة قرآنية، وهذا ما يضعنا موضع تساؤل: ما هي أوجه الشّبه بين هذه السّورة القرآنية والصّورة التي يريد الرّوائي رسمها في ذهن المتلقّي؟.

لمقاربة هذا السّؤال لابد من استحضار الشّاهد والذي أخرجه **أحمد** (16969)، **وابن سعيد** في "طبقاته" 44317 في قولهما: « وفي الباب عن صفوان بن عمر والسّكسيكي، قال: حدّثني المشيخة أنّهم حضروا غضيف بن الحارث الثّمالي حين اشتدّ شوقه فقال: هل منكم أحد يقرأ "يس" ؟ قال: فقرأها صالح بن شريح السّكوني، فلمّا بلغ أربعين منها قيض، قال: وكان المشيخة يقولون: إذا قرئت عند الميّت خفّف عنه بها، قال صفوان: وقرأها عيسى بن المعمّر عند ابن معبد».[1]

فالرّوائي وظّف اسم هذه السّورة القرآنية لأنّها تتناسب مع المعنى المراد إيصاله إلى المتلقّي، وهو التّخفيف على المؤمن عند خروج روحه، وهو ما قام به شيخ القرية **"سيدي علي"** بحكم وظيفته مع أحد أفرادها والمعروف باسم **"الدرّاجي"** ، الذي قبل مبلغا ماديّا معتبرا من الغريبين مقابل أن يقف ابنه **"الباهي"** على القاعدة ويمثّل دور شابّ وسيم، إلّا أنّ هذا المال الحرام الذي قبضه من الغريبين كلّفه حياته وصعّب من موته، فقرأ عليه هذه السّورة ليهوّن عليه كربات الموت.

ونجده ذكر أيضا سورة **" الفاتحة "** في المقطع الثامن حيث يقول: « و لما قرأوا "الفاتحة " على قبره وشرعوا في الانصراف، قال لهم "سي علي": امضوا في طريقكم ولا يلتفت منكم أحد حتّى تتجاوزوا الجامع ».[2]

يتبيّن من خلال هذا أنّ الرّوائي يستحضر لنا اسم هذه السّورة لأنّها تتلاءم مع ما حصل لـ **"سي الدراجي"** بعد وفاته، وهو قيام أهل القرية بصلاة الجنازة عليه، وهي داخلة في عموم قوله **صلى الله عليه وسلّم**: « **صلّوا كما رأيتموني أصلّي** »[3]، وقال عليه الصلاة والسّلام:«**لا صلاة لمن لم يقرأ بفاتحة الكتاب**».[4]

وأخيرا وظّف اسمين لسورتين قرآنيتين متتاليتين وراء بعضهما البعض في قوله: «إيه... سقى اللّه "ق" و "ص" و "كهيعص"».[5]

---

[1] أبي داود: سنن أبي داود، تح: شعيب الأرنووط، ج 5، طبعة خاصّة، دار الرّسالة العالمية، دمشق، 2009، ص: 40.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 125.

[3] ابن باز: مجموع فتاوى ومقالات متنوّعة، ج 13، دار القاسم للنّشر، الرّياض، ط 1، 1420 هـ، ص: 143.

[4] المرجع نفسه، ص: 143.

[5] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص:150.

ويعود سبب ذلك أنّ أهل القرية كانوا يقفون بقرب الجامع يسترقون السّمع على ما يعلّمانه الغريبان من علوم عصرية لأبنائهم فيتحسّر الرّاوي على الوضع الذي آلت إليه القرية وأهلها، وسبب تخصيصه لهذه الأسماء من السّور القرآنية راجع إلى أنّ اللّه سبحانه أنزل القرآن الكريم آيات وسور مكوّنة من هذه الحروف التي يعرفها العرب جيّدا، ثمّ تحدّاهم بها لأنّها نزلت بلغتهم في قوله تعالى:﴿ **وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (23)**﴾ -سورة البقرة-

فهو يفضّل أن يتعلّم أبناء القرية لغة القرآن وما جاء به، بدل العلوم العصرية التي تشوّه عقولهم وتبعدهم عن دينهم.

ويلاحظ في الرّواية أنّ بعض المعاني مستوحاة من القرآن الكريم، ومن الأمثلة على ذلك: قول الرّاوي: « وكيف تفرّقت بهم السّبل، وتشاكست فيهم المنعطفات في بلاد النّاس ».[1]

فجملة " كيف تفرّقت بهم السّبل" مقتبسة من قوله تعالى:﴿ **وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَنْ سَبِيلِهِ ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ (153)**﴾ -سورة الأنعام-

وهو بهذا يتّكئ على معنى الآية الكريمة التي يفسّرها " **السّعديّ**" (1889-1956) بقوله:« (**وأنّ هذا صراطي مستقيما**)؛ أي: هذه الأحكام وما أشبهها ممّا بيّنه اللّه في كتابه ووضّحه لعباده صراط اللّه الموصل إليه، وإلى كرامته المعتدل السّهل المختصر، (**فاتّبعوه**): لتنالوا الفوز والفلاح، وتدرك الآمال والأفراح، (**ولا تتّبعوا السّبل**)؛ أي: الطرق المخالفة لهذا الطّريق، (**فتفرّق بكم عن سبيله**)؛ أي: تخلّكم عنه وتفرّقكم يمينا وشمالا، فإذا ضلّلتم عن الصّراط المستقيم، فليس ثمّ إلّا طرق توصل إلى الجحيم. (**ذلكم وصّاكم به لعلّكم تتّقون**): فإنّكم إذا قمتم بما بيّنه اللّه لكم علما وعملا، صرتم من المتّقين وعباد اللّه المفلحين ».[2]وبين موقف أهل القرية من هذه الشّجرة المقدّسة والتي يسمّونها "**لالة أم الخيوط**" ، وحسب اعتقادهم أنّ من يعلّق خيطا من أثوابه عليها يأخذ بركتها، ويفلح في سعيه، ومن يتجاهل هذا الاعتقاد تحيق به اللّعنة ويخفق في مراده.

ونجده استوحى من القرآن أيضا قوله:« والرّيح مازالت تهبّ في شيء من القوّة، بحيث تسمع لأغصان لالّة وهي تحتكّ وتصدم صوتا يثير في الخيال صورة هيكل عظميّ عملاق يتحرّك فزعا تحت وقع النّفخة الثّانية».[3]

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص:5.

[2] السّعدي: تيسير القرآن الرّحمان في تفسير كلام المنّان، ج 1، دار ابن الجوزي، الرياض، ط 1، 1422 هـ، ص: 524.

[3] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 25.

فجملة " تحت وقع النّفخة الثّانية " مستوحاة من قوله تعالى:﴿ **وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَى فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنْظُرُونَ (68)**﴾ -سورة الزمر-

وهو يتناصّ مع معنى الآية الكريمة في تفسير " السّعدي": « (**ونفخ في الصّور**): هو قرن عظيم لا يعلم عظمته إلّا خالقه ومن أطلعه اللّه على علمه من خلقه، فينفخ فيه إسرافيل عليه السّلام أحد الملائكة المقرّبين، وأحد حملة عرش الرّحمان، (**فصعق**)؛ أي: غشي أو مات على اختلاف القولين، (**من في السموات ومن في الأرض**)؛ أي: كلّهم لما سمعوا نفخة الصّور أزعجتهم من شدّتها وعظمتها، وما يعلمون أنّها مقدّمة له، (**إلّا من شاء اللّه**): ممّن ثبّته اللّه عند النّفخة، فلم يصعق كالشهداء أو بعضهم وغيرهم، وهذه النّفخة الأولى نفخة الصّعق ونفخة الفزع، (**ثمّ نفخ فيه**): النّفخة الثّانية نفخة البعث، (**فإذا هم قيام ينظرون**)؛ أي: قد قاموا من قبورهم لبعثهم وحسابهم ينظرون قد تمّت منهم الخلقة الجسدية والأرواح وشخّصت أبصارهم ».[1] والمعنى الذي يحاول الرّوائي إيصاله إلى ذهن المتلقّي، هذا الصّور على عظمته عند اللّه عزّ وجل، يشبه تعظيم أهل القرية لهذه الشّجرة المقدّسة، والتي أثار اصطدام أغصانها العارية في مخيّلة أهل القرية صورة هيكل عظمي عملاق يتحرّك فزعا جرّاء النّفخة الثّانية، وهو نفس المصير الذي يتعرّض إليه الأموات حين ينفخ الله في الصّور النّفخة الثّانية، فيبعثهم على هيئة هيكل عظمي نهشته الدّيدان في القبر لينالوا جزاءهم.

وذكر الرّوائي جملة " فأعيدوا البصر مرّات ومرّات" في قوله: «وإن كنتم لا ترون شيئا من هذا فأعيدوا البصر مرّات ومرّات».[2]

وفي هذا امتصاص للخطاب القرآني في قوله تعالى: ﴿ **الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَوَاتٍ طِبَاقًا مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِنْ تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ (3) ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ (4)**﴾ -سورة الملك-

وجاء في تفسير " **ابن كثير**" (700-774هـ) « (**الذي خلق سبع سموات طباقا**) أي: طبقة بعد طبقة، وهل هنّ متواصلات بمعنى هل أنّهنّ علويات بعضهنّ على بعض، أم متفاصلات بينهنّ خلاء؟، فيهما قولان أصحّهما الثّاني، كما دلّ على ذلك حديث الإسراء وغيره. وقوله: (**ما ترى في خلق الرّحمان من تفاوت**) أي: بل هو مصطحب مستو ليس فيه اختلاف وتنافر ومخالفة، ولا نقص ولا عيب ولا خلل، ولهذا قال (**فارجع**

[1] السّعدي: تيسير الكريم الرّحمان في تفسير كلام المنّان، ص: 1035

[2] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 36.

البصر هل ترى من فطور) أي: أنظر إلى السّماء وتأمّلها، هل ترى فيها عيبا أو نقصا أو خللا أو فطورا؟ ، قال ابن عباس، ومجاهد، والضّحاك، والثّوري وغيرهم في قوله: (**فارجع البصر هل ترى من فطور**)» أي: شقوق (...) ومعنى الآية، لو أنّك كرّرت البصر، مهما كرّرت لانقلب إليك، أي: لرجع إليك البصر (**خاسئا**) عن أن يرى عيبا أو خللا، (**وهو حسير**) أي: كليل وقد انقطع من الإعياء من كثرة التكرّر ولا يرى نقصا».[1]

وهذا التّفسير غير بعيد عن الوصف الذي قدّمه الرّوائي حول الملك المفدّى الذي اعتبره كاملا وخاليا من كال النقائص والعيوب، حيث وصفه بالهيبة والجلال واللّطف والوقار، وطلب أحد الغريبين وهو "السّمين" من أهل القرية أن ينظروا إليه على هذه الصّورة الحسنة، وإن لم يلاحظوها للوهلة الأولى، فعليهم تكرار النّظر مرّات ومرّات، وفي هذا تشبيه بالسّموات التي وصفها اللّه تعالى بالحسن والكمال وعدّها خالية من كلّ الشوائب، وبهذا دعانا سبحانه وتعالى بإعادة النّظر إليها لنكتشف هذا الجمال.

ويواصل الرّوائي استلهامه للقرآن الكريم وذلك في قوله: « إنّه ملك يحبّكم فأحبّوه، ويعزّكم فأعزّوه، وبعد قليل سيحيّيكم، فردّوا التّحيّة بأحسن منها...».[2] و هو مستوحى من قوله تعالى:﴿ **وَإِذَا حُيِّيتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَسِيبًا (86)**﴾ -سورة النّساء-

ويقول " **ابن كثير**" في تفسيره لهذه الآية: « (وَإِذَا حُيِّيتُمْ بِتَحِيَّةٍ فَحَيُّوا بِأَحْسَنَ مِنْهَا أَوْ رُدُّوهَا) أي: إذا سلم عليكم المسلم، فردّوا عليه أفضل مما سلّم، أو ردّوا عليه بمثل ما سلّم به، فالزيادة مندوبة والمماثلة مرفوضة... »[3] وموقع هذا في الرّواية أنّ السّمين طلب من أهل القرية أن يردّوا التحيّة على الملك المفدّى عندما يصعد على القاعدة، ويقوم بتأدية دوره، فإن قام بتحيّتهم عليهم أن يردّوا عليه بأفضل منها عن طريق الهتاف له وإثبات احترامهم وولائهم له، وهذا ما جاء به الخطاب القرآني الذي أمر اللّه فيه بردّ التّحية بأحسن منها أو مثلها.

وجاء أيضا بالعبارة " تكاد تميز من الغيظ" في قوله: « حين تلمع أمام أعينهم السيّاط والسّلاسل كالبرق، وتعرض عليهم جهنّم تكاد تميز من الغيظ».[4]وهو ما ورد في قوله تعالى:﴿ **تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ كُلَّمَا أُلْقِيَ فِيهَا فَوْجٌ سَأَلَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَذِيرٌ (8)** ﴾ -سورة الملك-

وهذه الألفاظ القرآنية يفسّرها " ابن كثير" في قوله: « (**تكاد تميز من الغيظ**) أي: يكاد ينفصل بعضها من بعض، من شدّة غيظها عليهم، وحنقها بهم، (**كلّما ألقي فيها فوج سألهم خزنتها ألم يأتكم نذير**):

---

[1] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السّلامة، ج 8، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1997، ص: 177.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 36.

[3] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج2، ص: 369.

[4] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 43.

يذكر اللّه تعالى عدله في خلقه وأنّه لا يعذّب أحد إلاّ بعد قيام الحجّة عليه وإرسال الرّسول إليه».[1] اختزل الرّوائي بهذه الكلمات القليلة آلاف الكلمات التي تصوّر المشهد الذي يعيشه أهل القبور حين تعرض على أعينهم السيّاط والسّلاسل التي تمثّل نوعا من أنواع العذاب الذي يعكسه صدى الوادي في اللّيل، وهو ما يلتقي مع معنى الآية الكريمة التي تبيّن لنا مصير الكفّار في جهنّم وما يتلقّونه من عذاب بسب أعمالهم الشّنيعة.

ويعود الرّاوي ليقول في موضع آخر: « بعد أن نظر وفكّر، مدّ يدا صامتة مرتعشة، وقبض رزمة من المال، فسرت في جسده رعشة باردة محمومة، كأنّ الجنّة أنكرته !..ربّما هي النّفخة الأولى !..».[2] وهو ما يتناص مع قوله تعالى: ﴿ **فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ (13) وَحُمِلَتِ الْأَرْضُ وَالْجِبَالُ فَدُكَّتَا دَكَّةً وَاحِدَةً (14) فَيَوْمَئِذٍ وَقَعَتِ الْوَاقِعَةُ (15)** ﴾ -سورة الحاقة-

وتوضيح هذه الآية ورد في تفسير "**الطبري**" ( ) في قوله: « (**فإذا نفخ في الصّور**): إسرافيل (**نفخة واحدة**) وهي: النفخة الأولى، (**وحملت الأرض والجبال فدكّتا دكّة واحدة**)، يقول: فزلزلتا زلزلة واحدة (**فيومئذ وقعت الواقعة**)، يقول جلّ ثناؤه: فيومئذ وقعت الصيحة السّاعة، وقامت القيامة »[3] هذه الألفاظ القرآنية رسمت بكلّ بلاغة وبيان حال أحد ضّحايا الغربيين و الملقّب ب "**الفاهم**" الذي باع الدّيك ــ المعروف بساعة المصلّين أو رقّاص ساعتهم ــ لا يساوي القيمة التي يحظى بها هذا الدّيك في قلوب أهل القرية، وهو ما جعل صاحبه يحسّ برعشة متبعة بحمّى باردة سرت في كامل جسده، والتي تشبه وقع النّفخة الأولى فترتعش الأجساد خوفا من اللّه عزّ وجل.

ونجد الاستعانة بلغة القرآن الكريم أيضا في قول الرّاوي: « ماذا يريد منهم هذا الـ "سيدي" ؟ !... ألا يجد مسطورا في الكتاب أنّ الدّين يسر، وما جعل فيه من خرج على النّاس، وأنّ اللّه لا يكلّف نفوس خلقه إلّا وسعها؟..».[4] ولا شكّ أنّ ما سبق يتناص مع قوله تعالى:﴿ **لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِنْ نَسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِنْ قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا أَنْتَ مَوْلَانَا فَانْصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ (286)**﴾ -سورة البقرة-

---

[1] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج 8، ص: 178.

[2] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 76.

[3] الطبري: تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: بشار عواد معروف و عصام فارس الحرستاني، ج 7، مؤسّسة الرّسالة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط 1، 1994م، ص: 360-361.

[4] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 112.

ونستحضر في هذا المقام تفسير "**السّعدي**" في قوله:« أنّ اللّه سهّل على عباده شرعه غاية التّسهيل، ولم يحمّلهم من المشاقّ والآصار والأغلال ما حمله على من قبلهم، ولم يحمّلهم فوق طاقتهم، وقد غفر لهم ورحمهم، ونصرهم على القوم الكافرين ».[1] لم يكن استحضار هذه الجملة "لا يكلّف نفوس خلقه إلّا وسعها" عفويا ومحضّ صدفة، إنّما جاء ليخدم المعنى الذي يريد الرّاوي إيصاله إلى ذهن المتلقّي، وهو أنّ الرّاوي اعتبر شيخ القرية الملقّب بـ "**سيدي علي**" كثيرا ما يصعّب على أهل القرية أمور دينهم كون الدّين في نظره شيء مقدّس لا يمكن المساس به والتعدّي عليه، فيكلّف نفوس هؤلاء فوق طاقتها وجهدها، مع أنّ اللّه عزّ وجلّ أخبرنا على لسان نبيّه أنّ الدّين يسر وليس دين عسر وجاء به ليصلح به أحوال المؤمنين.

وإلى جملة من التّناصات التي تتجلّى في قول الرّاوي: « على مهلك يا أنت !..إنّ بعض الظّنّ إثم، فلا تقف ما ليس لك به علم، ولا تتّبع الهوى».[2] وهذا يتناصّ مع الآيات القرآنية في قوله تعالى:﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيرًا مِنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ وَلَا تَجَسَّسُوا وَلَا يَغْتَبْ بَعْضُكُمْ بَعْضًا أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَنْ يَأْكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَحِيمٌ (12)**﴾ -سورة الحجرات-

وجاء تفسير هذه الآية في قول "**الطبري**" :« يقول تعالى ذكره: يا أيّها الذين صدّقوا اللّه ورسوله، لا تقربوا كثيرا بالظنّ بالمؤمنين، وذلك أن تظنّوا بهم سوءا، فإنّ الظّانّ غير محقّ، وقال جلّ ثناؤه: (**اجتنبوا كثيرا من الظّنّ**)، ولم يقل: الظّنّ كلّه، إذ كان قد أذن للمؤمنين أن يظنّ بعضهم ببعض الخير (...)، وقوله: (إنّ بعض الظّنّ إثم)، لأنّ اللّه قد نهاه عنه، ففعل ما نهى اللّه عنه إثم...».[3]

وقال تعالى: ﴿ **وَلَا تَقْفُ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ إِنَّ السَّمْعَ وَالْبَصَرَ وَالْفُؤَادَ كُلُّ أُولَئِكَ كَانَ عَنْهُ مَسْئُولًا (36)**﴾ -سورة الإسراء-

وتفسيرها عند "**ابن كثير**": « (...) أنّ اللّه تعالى عن القول بلا علم، بل بالظنّ الذي هو التوهّم والخيال، (...)، وقوله: (**كلّ أولئك**) أي: هذه الصّفات من السّمع والبصر والفؤاد (**كان عنه مسؤولا**) أي: سيسأل العبد عنها يوم القيامة، وتسأل عنه وعمّا عمل فيها...».[4]

[1] السّعدي: تيسير الكريم الرّحمان في تفسير الكلام المنّان، ص: 206.
[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 146.
[3] الطبري: تفسير الطبري (من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن)، ج7، ص: 84.
[4] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج5، ص:75.

ويقول تعالى: ﴿ **يَا دَاوُودُ إِنَّا جَعَلْنَاكَ خَلِيفَةً فِي الْأَرْضِ فَاحْكُمْ بَيْنَ النَّاسِ بِالْحَقِّ وَلَا تَتَّبِعِ الْهَوَى فَيُضِلَّكَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ إِنَّ الَّذِينَ يَضِلُّونَ عَنْ سَبِيلِ اللَّهِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ بِمَا نَسُوا يَوْمَ الْحِسَابِ (26)**﴾ -سورة ص-

وجاء تفسيرها في قول "**الطبري**"« (**يا داودُ إنّا جعلناك في الأرض**)، يقول تعالى ذكره: وقلنا لداود: يا داود إنّا استخلفناك في الأرض من بعد من كان قبلك من رسلنا حكما بين أهلها، (**فاحكم بين النّاس بالحق**)، يعنى: بالعدل والإنصاف.(**ولا تتّبع الهوى**)، بقول: ولا تؤثر هواك في قضائك بينهم على الحقّ والعدل فيه، فتجور عن الحقّ، (**فيضلّك عن سبيل اللّه**)، يقول: فيميل إتباعك هواك في قضائك على العدل والعمل بالحقّ عن طريق اللّه الذي جعله لأهل الإيمان فيه، فتكون من الهالكين بضلالك عن سبيل اللّه، وقوله: (**إنّ الذين يضلّون عن سبيل اللّه لهم عذاب شديد بما نسوا يوم الحساب**)، يقول تعالى ذكره: إنّ الذين يميلون عن سبيل اللّه، وذلك الحقّ الذي شرعه لعباده، وأمرهم بالعمل به، فيجورون عنه في الدّنيا، لهم في الآخرة يوم الحساب عذاب شديد على ضلالهم عن سبيل اللّه بما نسوا أمر اللّه، يقول: بما تركوا القضاء بالعدل، والعمل بطاعة اللّه ».[1]

استطاع الرّوائي أن يرهن مبناه ويعمّق معناه بهذا التّناص الذي شمل ثلاث آيات كريمة تقترب من حيث المعنى في تفسير هذا الأخير، ورغم أنّه كان لكلّ آية حدث خاصّ بها وسبب مختلف لنزولها إلّا أنّها تجتمع في نقطة مشتركة وهي عدم تسليم القيادة للنّفس كونها تزرع في عقولنا الشكّ بالآخرين والحكم عليهم حسي أهوائنا، وهذا ما يشترك مع الخطاب الذي أراد الرّوائي أن يصوغه على شكل حوار يشمله هو والمتلقّي الذي تشتغل بداخله نار الأحقاد تجاه هذا الرّوائي، والذي هو حسبهم يسري بالأحداث في التيّار الخاطئ فيقومون بالحكم عليه بأنّه سوداويّ الرّوح مأساويّ الخيال يسرد الأحداث لصالح الغريبين المعكّرين لصفو الحياة بالقرية التي كانت هادئة مطمئنة قبل مجيئهما، بدل أن يرجّح الكفّة لصالح أهل القرية، وهذا الاستحضار موائم تماما لما أمر به اللّه عزّ وجل عباده عن الابتعاد عن سوء الظنّ والحكم على الغير كما تشتهيه الأنفس.

قال أيضا في موضع آخر: «وإحياء لذكراها قرّر زوجها _الذي صار لا يهشّ بعصا ولا ينشّ بمهماز_ أن يقيم لهما تمثالا وأن يضفي على التّمثال هالة هي أقرب إلى القداسة، وأن يؤجر بعض العجائز يبخّرنه عصر كلّ جمعة وظهر كلّ سبت، وصبيحة كلّ أحد، حتّى يعتاد النّاس على ذلك، ويجعلوه طقسا وشعيرة...».[2] وهذا

[1] الطبري: تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 6، ص: 344-345.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 155.

يتناصّ مع قوله تعالى: ﴿**وَكَذَلِكَ أَعْثَرْنَا عَلَيْهِمْ لِيَعْلَمُوا أَنَّ وَعْدَ اللَّهِ حَقٌّ وَأَنَّ السَّاعَةَ لَا رَيْبَ فِيهَا إِذْ يَتَنَازَعُونَ بَيْنَهُمْ أَمْرَهُمْ فَقَالُوا ابْنُوا عَلَيْهِمْ بُنْيَانًا رَبُّهُمْ أَعْلَمُ بِهِمْ قَالَ الَّذِينَ غَلَبُوا عَلَى أَمْرِهِمْ لَنَتَّخِذَنَّ عَلَيْهِمْ مَسْجِدًا (21)**﴾ -سورة الكهف-

ويفسّر "**الحمزاوي**" هذه الآية بقوله: « (**وكذلك أعثرنا عليهم**) المراد: أطلع اللّه ملأهم، وأهل الإسلام على أحوالهم (**ليعلموا**) لعلم كلّ مطّلع على أمرهم، (**أنّ وعد اللّه حقّ**) هو أمر المعاد، (**وأنّ السّاعة لا ريب فيها إذ**) معمول لما أدّى مؤدّى أطلع، (**يتنازعون**) أهل الإسلام وعكسهم، (**بينهم أمرهم**) أمر العمار حولهم، أو أمر ورودهم موارد الحمام، أو هاء عائد إلى مسلك ملأهم لما ادّعى رهط حصول المعاد ورده سواهم، (**فقالوا**) الواو لأهل الإلحاد، (**ابنوا عليهم**) حولهم، (**بنيانا ربّهم أعلم بهم قال الذين غلبوا على أمرهم**) وهم أهل الإسلام، (**لنتخذنّ عليهم**) حولهم (**مسجدا**) ».[1] والمشترك هنا أنّ قصّة " **أصحاب الكهف**" التي ورد ذكرها في الآية الكريمة تشبه إلى حدّ ما قصّة "**الزّوجة الصّالحة**" التي ورد ذكره في الرّواية، والتي أقام لها زوجها تمثالا بعد وفاتها تكريما لها، وتخليدا لذكراها، وهو نفس الموقف الذي اتّخذه قوم أصحاب الكهف، الذين أجمعوا على بناء مسجد لهم ليتذكّروا أحوالهم وما جرى لهم.

وحين ننتقل إلى مقطع آخر من الرّواية فإنّنا نتوقّف مع هذه الجملة: « وهي من عادتها أن تجهر بالسّوء من القول فما يؤاخذها أحد أو يلومها، كانت حينها تهدّد الجميع قائلة: إنّني أعرف تاريخ أمّهاتكم ».[2] وفي هذا الطّرح لنصّ "**لحيلح**" امتصاص من قوله تعالى:﴿ **لَا يُحِبُّ اللَّهُ الْجَهْرَ بِالسُّوءِ مِنَ الْقَوْلِ إِلَّا مَنْ ظُلِمَ وَكَانَ اللَّهُ سَمِيعًا عَلِيمًا (148)**﴾ -سورة النّساء-

وتفسير هذه الآية يتجلّى بوضوح في قول "**السّعدي**": « يخبر تعالى أنّه لا يحبّ الجهر بالسّوء من القول؛ أي: يبغض ذلك ويمقته ويعاقب عليه، ويشمل ذلك جميع الأقوال السيّئة التي تسوء وتحزن، كالشّتم والقذف والسبّ ونحو ذلك، فإنّ ذلك كلّه من المنهي عنه الذي يبغضه اللّه، ويدلّ مفهوما أنّه يحبّ الحسن من القول، كالذّكر والكلام الطيّب الليّن، وقوله: (إلّا من ظلم)؛ أي: فإنّه يجوز له أن يدعو على من ظلمه ويشتكي منه ويجهر بالسّوء لمن جهر له به من غير أن يكذب عليه ولا يزيد على مظلمته ولا يتعدّى بشتمه غير ظالمه، ومع ذلك فعفوه وعدم مقابلته أولى، (وكان اللّه سميعا عليما): ولما كانت الآية قد اشتملت على الكلام السيئ والحسن

[1] الحمزاوي: دار الأسرار في تفسير القرآن بالحروف المهملة، ج 2، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 2010، ص: 7-8.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 161.

والمباح ، أخبر تعالى أنّه سميع، فيسمع أقوالكم، فاحذروا أن تتكلّموا بما يغضب ربّكم فيعاقبكم على ذلك ».[1] وهنا يعقد الرّوائي مقارنة ظاهرة بين نصّه وبين النّصّ القرآنيّ الذي ورد فيه أنّ اللّه عزّ وجلّ يرفض أن يجهر أحد من خلقه بالألفاظ القبيحة والذّميمة التي تجرح النّفوس وتسبّب في أذيّتها، وهذا ما يتوافق مع صفات الطّبيبة التي تعوّدت على سبّ وشتم أهل القرية كلّ ما سنحت لها الفرصة على ذلك لدجة أنّها تصفهم بـ "الطّحانين".

في شقّ آخر من الرّواية نجد قول الرّوائي:« ربّما لأنّه لم يدفع، وربّما لأنّه لم يقبض، وربّما لأنّه لم يطمع، ولم يستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير ».[2] وهذا يتناصّ مع قوله تعالى:﴿ **وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَى لَنْ نَصْبِرَ عَلَى طَعَامٍ وَاحِدٍ فَادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ مِنْ بَقْلِهَا وَقِثَّائِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَا سَأَلْتُمْ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ (61)**﴾ -سورة البقرة-

وتفسير هذه الآية في قول **"ابن كثير"**: « يقول تعالى: واذكروا نعمتي عليكم في إنزالي عليكم المنّ والسّلوى، طعاما طيّبا نافعا هنيئا سهلا، واذكروا دبركم وضجركم مما رزقتكم وسؤالكم موسى استبدال ذلك بالأطعمة الدنيّة من البقول ونحوها ممّا سألتم. وقال الحسن البصري رحمه اللّه: فبطروا ذلك ولم يصبروا عليه، وذكروا عيشهم الذي كانوا فيه، وكانوا قوما أهل أعداس وبصل وبقول وفوم، فقالوا: (**يا موسى لن نصبر على طعام واحد فادع لنا ربّك يخرج لنا ممّا تنبت الأرض من بقلها وقثّائها وفومها وعدسها وبصلها**) وهم يأكلون المنّ والسّلوى؛ لأنّه لا يتبدّل ولا يتغيّر كلّ يوم فهو كأكل واحد. فالبقول والقثاء والعدس والبصل كلّها معروفة. وأمّا الفوم فقد اختلف السّلف في معناه (...) (**وفومها**) قال: قال ابن عبّاس الثّوم (...) وقال آخرون: الفوم الحنطة، وهو البر الذي يعمل منه الخبز (...) (**قال أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير**) فيه تقريع لهم وتوبيخ على ما سألوا من هذه الأطعمة الدنيّة مع ما هم فيه من العيش الرّغيد، والطّعام الهنيء الطيّب النّافع. وقوله (**اهبطوا جميعا**) قال : مصرا من الأمصار ...».[3] توظيف الرّواي لهذه الجملة "أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير" يتوازى مع دلالة الآية القرآنية المتمثّلة في استبدال قوم موسى لما هو أحسّ وأوضع وأصغر قدرا ممّا رزقهم اللّه عزّ وجلّ ومع ما يريد الرّاوي رسمه عن الزّين ذلك الشّخص الذي هو فاقد لعقله لا يعرف ما يضرّه وما ينفعه،

[1] السّعدي: تيسير الكلام الرّحمان في تفسير الكلام المنّان، ص: 276-277.
[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 163.
[3] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج 1، ص:280-281.

وكذلك هو الحال مع قوم موسى بعد أن ملّوا من النّعيم الذي هم فيه فطلبوا استبداله بالذي هو خير _بالنّسبة لهم_ لكنّ الرّواي ينفي عن الزّين ذلك فهو سعيد كعادته ولم يستبدل الذي هو أدنى بالذي هو خير.

ومع تناصّ آخر يقول الرّوائي على لسان ذو العثنون: « هل ضاعت جهودنا هباء منثورا ».[1]وهذه العبارة "هباء منثورا" استلهاما لقوله تعالى: ﴿ **وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا (23)**﴾ – سورة الفرقان–

و توضيحها يتجلّى في تفسير "**الطبري**" « يقول تعالى ذكره: (وقدمنا) وعمدنا إلى ما عمل هؤلاء المجرمون من عمل، وقوله: (فجعلناه هباء منثورا)، يقول: فجعلناه باطلا، لأنّهم لم يعملوه للّه وإنّما عملوه للشيطان. والهباء: هو الذي يُرى كهيئة الغبار إذا دخل ضوءٌ الشّمس من كُوّة يحسبُه النّاظر غبارا ليس بشيء تقبض عليه الأيدي ولا تمسّه، ولا يرى ذلك في الظلّ».[2] والنّاظر في العبارة التي استحضرها الرّوائي من النّص القرآني والمعنى الذي تحمله الآية الكريمة في طيّاتها من الوهلة الأولى يرى أنّ ثمّة تداخلا تفرضه طبيعة القول، إذ أنّ اللّه عزّ وجلّ في الآية يبيّن مصير المكذّب برسله وهو الخسارة في الدّنيا والآخرة، وكذلك تعرّض الغريبين رغم ما كابداه من عناء ومشقّة بغية الوصول إلى مرادهم وتحقيق الغاية من مجيئهم إلى هذه القرية إلّا أنّ أصحابها تفطّنوا لخبثهم فأعرضوا عنهما وهذا ما جعل ذو العثنون يتحسّر بخوف وقلق وألم ويتساءل: هل ما فعلناه يذهب هباء منثورا.

ونجد الرّوائي "**لحيلح**" قام باستحضار قصّة "صاحب الجنّتين" ويتّضح ذلك في قوله على لسان "**سي علي**": « ولكن ستندمون عندما ينحرف أبناءكم، وتتزلزل الأرض من تحت أكواخكم ومزارعكم، وتغور عيونكم، وتغدو مراعيكم هشيما تذروه الرّياح ».[3]وهذا يتناصّ مع قوله تعالى: ﴿ **وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلًا رَجُلَيْنِ جَعَلْنَا لِأَحَدِهِمَا جَنَّتَيْنِ مِنْ أَعْنَابٍ وَحَفَفْنَاهُمَا بِنَخْلٍ وَجَعَلْنَا بَيْنَهُمَا زَرْعًا (32) كِلْتَا الْجَنَّتَيْنِ آَتَتْ أُكُلَهَا وَلَمْ تَظْلِمْ مِنْهُ شَيْئًا وَفَجَّرْنَا خِلَالَهُمَا نَهَرًا (33) وَكَانَ لَهُ ثَمَرٌ فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَا أَكْثَرُ مِنْكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا (34)**﴾ –سورة الكهف–

ضرب اللّه سبحانه وتعالى لنا مثلا برجلين أحدهما أنعم عليه من جهة الدّنيا حتّى طغى، والآخر كان أقلّ منه مالا ومع هذا يتحلّى بالإيمان والعظة، وأمّا المشترك الدّلالي بين النّص القرآني ونصّ "**عيسى لحيلح**" أنّ جعل "**سي علي**" في منزله أحد الرّجلين وهو المؤمن الذي لا يغترّ بزخرف الحياة الدّنيا حيث يقول الرّاوي على

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 192.

[2] الطبري: تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج 5، ص: 466.

[3] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 80.

لسان "**سي علي**": « أنا ... أنا الذي ما أغضبت اللّه وأهواء الشّباب تعصف بي، و وسوسات الفقر والحاجة تزيّن لي سبيل الحرام، فكيف أغضبه ولم يبق لي بيني وبين الآخرة إلّا القليل؟ !...».[1] على عكس أهل القرية الذين خاضوا في الشّهوات في جميع أوقاتهم طمعا في الحصول على مال الغريبين ظنّا منهم أنّه سيكفيهم في سائر الأيّام، وهو ما أصاب "**عمي الحسين**" ببيعه للدّيك مقابل بضع دراهم، فذهب عنه سروره واستوحش قلبه من الآلام، بمجرّد ذبح هذين الغريبين لهذا الدّيك، ويبدو أنّ الحكمة أنّ على العبد أن يرضى بنعم اللّه عزّ وجل في الدّنيا، فجاءت هذه القصّة عبرة لهذا الإنسان لأجل أن يؤمن أوّل مرّة بهذين الرّجلين، والمرّة الثّانية بالدّنيا، فكما أزال ملك ذلك الرّجل كذلك هو حال الدّنيا لا تستمرّ على حال وهي سريعة النّفاذ وسريعة الانتهاء.

وقام الرّوائي أيضا باستدعاء النّص القرآنيّ دونما تغيير خدمة لمضامينه وتقوية لبنائه الفنّي أو التّصويري، وهذا ما جعل نصوص "**عيسى لحيلح**" تشدّ المتلقّي معها النّص ويكشف ماهية تفاعله مع النّصوص الأخرى، ففي المقطع السّابع من الرّواية يقتبس الآية الكريمة على لسان "**سي علي**" في قوله تعالى: ﴿ **فَسَتَذْكُرُونَ مَا أَقُولُ لَكُمْ وَأُفَوِّضُ أَمْرِي إِلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ (44)** ﴾ – سورة غافر –

وقد استشهد الرّوائي بهذه الآية الكريمة لأنّها تتلاءم والموقف الذي تعرّض له "**سي علي**" من أهل القرية عندما رفضوا مساعدته في استرجاع طست الجامع من الغريبين الذين قاما بوضعه على القاعدة وقطرات ديك الفاهم تسقط عليه من حين لآخر، ورغم تحذيره لهم من اللّعنة التي ستحيق بهم لم يطيعوه في هذا الأمر، وهو ما جعله يفوّض أمره إلى اللّه في دفع الضّرر الذي سيصيبه منهم (أهل القرية) أو غيرهم (الغريبين).

وإلى اقتباس آخر في قول الرّاوي على لسان أحد القدادشة* في قوله تعالى: ﴿ **وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا السُّبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَنْ سَبِيلِهِ ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ ... (153)**﴾ – سورة الأنعام –

واستدلّ الرّوائي بهذه الآية الكريمة لأنّها تتوافق مع موقف "**سي علي**" من أهل القرية بعد أن حلّت بهم اللّعنة بفقدان "الدّيك" و "طست الجامع" و اتّباعهم سبيل الغريبين، وهو حسبه طريق مظلّ ومخالف لصراط اللّه الموصل إلى الفوز والنّجاح.

ويستحضر الرّوائي أيضا على لسان "**سي علي**" قوله تعالى: ﴿ قَالُوا يَا لُوطُ إِنَّا رُسُلُ رَبِّكَ لَنْ يَصِلُوا إِلَيْكَ فَأَسْرِ بِأَهْلِكَ بِقِطْعٍ مِنَ اللَّيْلِ وَلَا يَلْتَفِتْ مِنْكُمْ أَحَدٌ إِلَّا امْرَأَتَكَ ...(81)﴾ –سورة هود –

[1] عيسى لحيلح:الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 80.

* القدادشة: كلمة عاميّة تطلق في الغالب على تلاميذ الكتاتيب والرّوايا الذين يحفظون القرآن الكريم وبعض المتون اللّغوية والفقهية.

فاستدعاء الرّوائي لهذا النّص القرآني جاء منسجما مع موت "**سي الدرّاجي**" بعد أن أمر " **سي علي**" أهل القرية بعد دفنه أن يبادروا بالخروج من المقبرة، وأن لا يلتفت أحدهم إلى الوراء لحاجة في نفسه لا يدركها إلّا هو.

وثمّة نموذج آخر يطالعنا به الرّوائي على لسان "**سي علي**" في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ هَذَا صِرَاطٌ عَلَيَّ مُسْتَقِيمٌ (41) إِنَّ عِبَادِي لَيْسَ لَكَ عَلَيْهِمْ سُلْطَانٌ إِلَّا مَنِ اتَّبَعَكَ مِنَ الْغَاوِينَ (42)**﴾ – سورة الحجر –

لقد وظّف الرّوائي هذا الاقتباس كونه ينسجم مع الموقف الذي يتّخذه "**سي علي**" كلّما رأى "**القهواجي**" أو ذُكر اسمه أمامه، فيقوم بالتّلميح له باعتماد الآيات القرآنية بأنّ طريقه المنحرف والضّالّ لن يسلكه إلّا من كانوا غاويين مثله ومثل "**الغريبين**".

ويختم الرّوائي روايته باقتباس قرآني في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ فَاذْهَبْ فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ وَإِنَّ لَكَ مَوْعِدًا لَنْ تُخْلَفَهُ وَانْظُرْ إِلَى إِلَهِكَ الَّذِي ظَلْتَ عَلَيْهِ عَاكِفًا لَنُحَرِّقَنَّهُ ثُمَّ لَنَنْسِفَنَّهُ فِي الْيَمِّ نَسْفًا (97) إِنَّمَا إِلَهُكُمُ اللَّهُ...(98)** ﴾ – سورة طه–

صوّرت هذه الآية الكريمة العقاب الذي يستحقّه "**السّامري**" في قصّة "**موسى عليه السّلام**"، وهي أن لا يدنو منه أحد ولا يمسك به أحد بسبب الفتنة التي زرعها في قومه وهو تفسير قوله تعالى: ﴿ **فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ** ﴾، وهذا العقاب الذي يستحقّه كلّ مضلّ ومفسد لقومه، وهو ما يتطابق مع الخاتمة التي رآها الرّوائي الأمثل لينهي بها قصّة هذين الغريبين، فكما أنّ السّامري تفطّن قوم موسى لفتنته، كذلك نبذ السّمين الذي رمز إليه الرّوائي بـ "**السّامري**" من قبل أهل القرية بعد وفاة صديقه "**ذو العثنون**" وإدراكهم لخبثه والحقيقة من وراء مجيئه للقرية وهي محاولة طمس لدينهم وتقاليدهم التي ورثوها عن أجدادهم عن طريق إغوائهم بسجائر "**الونستون**" وبعض الدّراهم التي كلّفتهم فقدان أغلى ما يملكونه ويقدّسونه، فلمّح "**سي علي**" بقراءته لهذه الآية الكريمة على أحد الغريبين وهو "**السّمين**" بعد أن فشل في تحقيق مبتغاه، أن يذهب من قريتهم فإنّه لا مكان له بينهم وهو العقاب الذي يستحقّه.

السّرقة (الاقتراض):

كما ذكرنا سابقا في الجزء النظري من بحثنا هذا أنّ "**جيرار جينيت**" يعرّف السّرقة بأنّها شكل من أشكال التّناص الأقل وضوحا، والأقل تقنينا والتي تعدّ اقتراضا غير مصرّح به، ولكنّها حرفية أيضا، وهذه أمثلة من الاقتراض:

*** القرآن الكريم:**

وهو أكثر الأجناس التي اقترض منها "**عيسى لحيلح**"

الجملة السّردية الرّوائية	الجملة السّردية القرآنية
1- تحرّكت كومة الأسمال كربوة أصابها وابل من مطر.ص:16	1- ﴿ وَمَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمُ ابْتِغَاءَ مَرْضَاةِ اللَّهِ وَتَثْبِيتًا مِنْ أَنْفُسِهِمْ كَمَثَلِ جَنَّةٍ بِرَبْوَةٍ أَصَابَهَا وَابِلٌ (...) (265)﴾ سورة البقرة
2-قال لصاحبه وهو يحاوره ص:20	2- ﴿ قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ (...)(37)﴾ سورة الكهف
3- بين النّاس يسعى ص: 35	3- ﴿ وَجَاءَ رَجُلٌ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى (...) (20)﴾ سورة القصص
4- غير بعيد ص: 42	4- ﴿ وَأُزْلِفَتِ الْجَنَّةُ لِلْمُتَّقِينَ غَيْرَ بَعِيدٍ (31)﴾ سورة ق
5- وتعرض عليهم جهنّم تكاد تميز من الغيظ ص: 43	5- ﴿ تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ الْغَيْظِ (...) (8)﴾ سورة الملك
6- فغوى فهوى ص: 49	6- ﴿ وَعَصَى آَدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى (...)(121)﴾ سورة طه
7- كأنّهم على وتن عاكفون ص: 53	7- ﴿ إِذْ قَالَ لِأَبِيهِ وَقَوْمِهِ مَا هَذِهِ التَّمَاثِيلُ الَّتِي أَنْتُمْ لَهَا عَاكِفُونَ (52)﴾سورة الأنبياء
8- كأنّها سحر مستمر ص: 67	8- ﴿ وَإِنْ يَرَوْا آَيَةً يُعْرِضُوا وَيَقُولُوا سِحْرٌ مُسْتَمِرٌّ (2) ﴾ سورة القمر
9- لكان بين أهلها نسيا منسيا ص: 72	9- ﴿ فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا (23)﴾ سورة مريم
10- كانت آمنة مطمئنّة ص: 94	10- ﴿ وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ آَمِنَةً مُطْمَئِنَّةً (...) (112)﴾ سورة النّحل
11-قرون عجاف ص: 92	11- ﴿ وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ (...) (43)﴾ سورة

	يوسف
12- ويقول له قولا بليغا ص: 109	12- ﴿ أُولَئِكَ الَّذِينَ يَعْلَمُ اللَّهُ مَا فِي قُلُوبِهِمْ فَأَعْرِضْ عَنْهُمْ وَعِظْهُمْ وَقُلْ لَهُمْ فِي أَنْفُسِهِمْ قَوْلًا بَلِيغًا (63) ﴾سورة النّساء
13- إلى أجل معلوم ص: 114	13- ﴿ وَلَوْ يُؤَاخِذُ اللَّهُ النَّاسَ بِمَا كَسَبُوا مَا تَرَكَ عَلَى ظَهْرِهَا مِنْ دَابَّةٍ وَلَكِنْ يُؤَخِّرُهُمْ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى (45)﴾ سورة فاطر
14-محشوّ بأساطير الأوّلين ص: 115	14- ﴿-﴿(...) يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (25)﴾ سورة الأنعام
15-آناء اللّيل وأطراف النّهار ص: 142	15- ﴿(...)وَمِنْ آنَاءِ اللَّيْلِ فَسَبِّحْ وَأَطْرَافَ النَّهَارِ لَعَلَّكَ تَرْضَى (130)﴾ سورة طه
16- جاء نصر اللّه والفتح ص: 175	16-﴿ إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ (1) ﴾ سورة النّصر
17- إنّه يحبّ المال حبّا جمّا ص: 182	17-﴿ وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا (20) ﴾ سورة الفجر
18-كانّ البقر تشابه عليه ص: 186	18-﴿ قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا هِيَ إِنَّ الْبَقَرَ تَشَابَهَ عَلَيْنَا وَإِنَّا إِنْ شَاءَ اللَّهُ لَمُهْتَدُونَ (70) ﴾ سورة البقرة
19- هباء منثورا ص: 192	19-﴿ وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُورًا (23)﴾ سورة الفرقان

إنّ أغلب الملفوظات التي اقترضها الرّوائي من القرآن الكريم تتماشى وواقع القرية، وإذا ما رحت تماثلها مع الوقائع القرآنية التي استقاها منها انطبقت عليها، فما حدث في القرية مثلا يشبه مصير الذي يلقاها كلّ مظلّ (تكاد تميز من الغيظ، فغوى فهوى، كأنّهم على وثن عاكفون، هباء منثورا...)، لذلك لم يجد الرّوائي صعوبة في الاقتراض من النّص القرآني.

***الحديث النبوي الشّريف:**

إلى جانب اقتراض الرّوائي من القرآن الكريم هاهو يقترض من الحديث النبوي الشّريف:

المقطع السّردي الرّوائي	المقطع السّردي النّبوي
1- (...) إلا واستيقظتْ في مُخيِّلتي أفواجُ الخمَّاسين والسِّياط الشَّبِقة إلى لحْم العُراة الحُفاة . ص:68	1-يحيلنا إلى الحديث الثّاني في تبيان الإسلام والإيمان والإحسان (حديث عمر رضي اللّه عنه) « أن تلد الأمة ربّتها، وأن ترى الحفاة العراة رعاء الشّاء يتطاولون في البنيان»[1]. رواه مسلم
2-(...) ويا ألف طوبى لمن يصير صديقا للغرباء في بلاد كثامة. ص:109	2-وهذا ما يحيلنا إلى حديث الرّسول صلّى اللّه عليه وسلّم:« بدأ الإسلام غريبا ثمّ يعود غريبا كما بدأ فطوبى للغرباء ».[2] رواه مسلم

هذا يوضّح لنا أنّ ثقافة "**عيسى لحيلح**" القرآنية واسعة، وهذا ما جعلها تتجلّى بشكل كبير في روايته "**الصّورة الأخيرة للسّامري**"، التي شكّل فيها القرآن الكريم البؤرة المركزية، وكان هدفه من وراء ذلك نشر عبق النّور القرآني والاتكاء على إشعاعات اللّفظة القرآنية ودلالاتها، وكذلك بعث كثير من الرّسائل الدّلالية المشفّرة التي تعكس وعيه بالتّراث الدّيني.

[1] ابن دقيق العيد: شرح الأربعين حديثا النووية(في الأحاديث الصّحيحة النّبوية)، مكتبة التراث الإسلامي، الأزهر، ص:11.

[2] ابن قيم الجوزية: مدارج السّالكين بين منازل أيّاك نعبد وأيّاك نستعين، تح: عبد العزيز بن ناصر، ج4، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، الرياض، ط1، 1463هـ ، ص: 13

ب- التّناص مع التّاريخ والمرويات الشفوية:

إنّ النّص الرّوائي متداخل الأجناس الأدبية لا يقتصر في تشكيل زخرفه الفنّي على الموادّ الموجودة في محيط الرّوائي، وإنّما نجده يستعير موادّ غائرة في القدم يشكّل بها بناءه الفنّي، ولعلّ توظيف الموروث التّاريخي بهذه الطّريقة يعيد إحياءه، ويجعله يتسلّل إلى الحياة المعاصرة، ويعطي النّص الرّوائي أبعادا متعدّدة.

تتنوّع العناصر التّراثية وتتعدّد؛ منها التّاريخي، ومنها الشّعبي، ومنها ما يمثّل حدثا، أو شخصية... ولكن ما يجمعها تعلّقها بالماضي وارتباطها بما هو قومي أو ديني، أو إنساني. وفي هذه الرّواية إشارة إلى "**إقليم كتامة**" في قول الرّوائي: « وإنّما كتامة تستبضع !.. »[1]، ويعرّف هذا الإقليم بأنّه: « مجموعة قبائل مستقرّة تنتمي إلى فرع البرانس، حسب التّقسيم التّقليدي للمجتمع الأمازيغي، وهي مثل غيرها من قبائل الجهة في نظر نسابة البربر، سمّيت باسمها لجد أعلى لسائر فروعها، ربّما كان اسمه "كُتام" وقد يكون "كتم" والافتراضان معا مطروحان عند النسابة المحليّين، وكتام وكتم هو ابن برنس بن مازيغ بن كنعان بن حام ».[2]

ولعلّ تكرار الرّوائي لجملة "**كتامة تستبضع**" في عدّة مقاطع من الرّواية راجع إلى بعض الأقاويل المتعلّقة بأكاذيب هشام الكلبي الذي يزعم أن كتامة وصنهاجة من الحميريين اليمنيين، وهي أنّ الزّنا كان منتشرا بينهم (الأعراب)، حيث يقول في كتابه "**مثالب العرب**": « النّكاح في الجاهلية على أربعة أوجه: فنكاح منها نكاح النّاس اليوم، يخطب الرّجل إلى الرّجل وليّته أو ابنته فيصدّقها ثمّ ينكحها، ونكاح آخر كان الرّجل يقول لامرأته إذا طهرت من طمثها: أرسلي إلى فلان فاستبضعي منه، ويعتزلها زوجها ولا يمسّها أبدا حتّى يتبيّن حملها من ذلك الرّجل الذي تستبضع منه (...) فكان هذا النّكاح هو نكاح الاستبضاع (...) ».[3] ومن هذه المقولة صارت كلمة "الاستبضاع" تنسب إلى إقليم كتامة حتّى وإن كان توظيفها في غير موضوع النّكاح.

ومن التّوظيفات التّراثية ما جاء في الرّواية: « ليس محالا أن يكون هذا البناء قبر رومية، لأنّ الكفّار _حسب قولهم_ يعظّمون النّساء، حاشاكم وعافاكم، وهذه اللّازمة حاضرة تماما ما إذا تحدّث شيوخ القرية من نسائها ! »[4]، وذكر الرّوائي لـ "**قبر رومية**" راجع إلى الشّبه الذي يشترك فيه هذا لقبر مع البناء الحجري المتواجد

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 24.

[2] موسى لقبال: دور كتامة في تاريخ الخلافة الفاطيمية(منذ تأسيسها إلى منتصف القرن الخامس الهجري "11م")، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ص: 92.

[3] هشام الكلبي: مثالب العرب، تح: ياسين الدّرويش، مكتبة مؤمن قريش، دمشق، ط1، 2015، ص: 157.

[4] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 6.

تحت شجرة "**لالة أم الخيوط**" بقرية قلقامن والذي يطلق عليه الغريبين (ذو العثنون و السّمين) اسم "**القاعدة**"، واسم "**الصّنم**" من قبل شيخ القرية "**سي علي**"، وقد اختلف المؤرّخون حول تاريخ بناء هذا القبر (قبر رومية) وذلك « منذ بداية القرن العشرين، فمنهم من يفضّل إلحاق بناء القبر بالملك يوبا الثّاني *، ومنهم من يرجع بناءه إلى قبل هذا الملك بكثير، وشذّ عن الجميع المؤرّخ المشهور رومانيلي الذي يرى أنّ القبر بني في عهد متأخّر، أي في القرن الخامس أو السّادس للميلاد، وهو يعتقد أنّه شيّد على منوال الضّريح المستدير الذي بناه الإمبراطور هادريان في روما ».[1]

يستحضر الرّوائي في المقطع الأوّل من الرّواية شجرة الزّيتون في قوله: « وغير بعيد عن الشّيخين ترى العجوز ــ التي يسمّيها القرويون الطّبيبة ــ في مكانها المعتاد تحت شجرة الزّيتون التي يقول عنها أهل القرية لقد زرعها رجل اسمه رومان »[2]. واستحضاره لهذا الرّجل الرّوماني يحيلنا إلى أيّام قوّة الإمبراطورية الرّومانية التي ومع انتشارها خارج حدود روما وبيزنطا ووصولها معظم أرجاء الوطن العربي، انتشر مع ذلك الزّيتون الرّومي، فاستطاعوا أن يزرعوا مساحات كبيرة من المناطق العديدة التي احتلّوها بالعديد من الأشجار والحبوب الغذائية لتأمين مصدر تلك الإمبراطورية العظيمة، وبهذا صار العرب ينسبون أشجار الزّيتون القديمة إلى الرّومان كون عمرها يتجاوز آلاف السّنين.[3]

يشتغل الرّوائي في عدّة مقاطع من الرّواية على تقنية الرّمز، وهو ما يسمح له باستحضار الشّخصيات التّاريخية ومن بينها قوله: « أجابه السّمين وهو يخلع معطفه الجلدي فبدت بطنه أكثر انتفاخا، أمّا انعكاس ظلّه على الحائط، فإنّه لا يذكّرك إلّا بوجه "ألفريد هيتشكوك"، لأنّ ذلك يوفّر علينا جهدا ومالا »[4]. وذكر بنا هذه الشّخصية (**ألفريد هيتشكوك**) باعتبارها رمزا ثقافيا يرتبط اسمه بتاريخ السينما حيث يمزج في أفلامه بين الرّعب والتّشويق والكوميديا، والعلاقة التي تربط شخصية السّمين بألفريد هيتشكوك هي أنّ السّمين حين ينعكس ظلّه على الحائط يثير في نفس الرّاوي الرّعب وهو نفس الخوف الذي كان يعيشه المشاهدين لأفلام هيتشكوك.

---

[1] منير بوشناقي: الضّريح الملكي الموريطاني، مديرية المتاحف والآثار والمباني التّاريخية، الجزائر، 1979، ص:17.

* يوبا الثّاني: مالك الإمبراطورية الموريطانية كان يعشق زوجته كليوباترا سيليني حتّى الجنون، حزن عليها حزنا شديدا بعد وفاتها، لدرجة أنّه قرّر أن يخلّد ذكراها بضريح بناه لها في منطقة سيدي راشد بولاية تيبازة يطلق عليه قبر الرّومية.

[2] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 2.

[3] ينظر: فيصل القطامي: أشجار الزّيتون الرّومي، جذور ضاربة في التّاريخ وقصّة قنديل لا ينطفئ، جريدة الغد، السّبت 31 مارس 2007، 10:00 صباحا، عمان، www.algad.com، 3-5-2018، 10:41.

[4] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 20

يأخذنا الرّوائي في موضع آخر إلى شخصية تاريخية أخرى بقوله: « لم يحبه السّمين بشيء، وإنّما دسّ الصّورة وراء صورة أخرى، لتظهر صورة ثالثة، جعلت الرّفيق ذو العثنون يقفز مبتهجا ويقول: اللّعنة...اللّعنة ! ثنيات العباءة تشبه تماما ثنيات معطف "لينين" »[1] وذكره لهذه الشّخصية (**لينين**) لم يأت عبثا باعتبارها رمزا لكلّ شخص متشبّع بالأفكار الشيوعية ومدافع عنها ومساهم في نشرها على أوسع نطاق، وهي نفس الأفكار التي يؤمن بها "**ذو العثنون**، وما مجيئه لهذه القرية (قلقامن) إلّا بهدف نشر الشيوعية، حيث يقول بصريح العبارة: « الشيوعي لا يفشل مادام يعيش على التّناقض فأنا لا أريد أن أنتصر، إنّما لأريد للآخرين أن يفشلوا »[2].

وفي مقام آخر نجد قصّة الفارس الرّوماني "**دوناتوس**" في قول الرّوائي: « إذن _ قال متأسّفا _ فالقاعدة ليست لتمثال روماني سقط قتيلا أثناء قمع ثورة الدّوناتيين، لأنّه لا يوجد تناسق ولا انسجام بين عناصر هذا الفضاء (...) لو فتّشنا جيوب هذا الفارس الرّوماني لوجدنا فيها فتوى من "القدّيس أوغسطين" تميّزا له قتل إخوانه وأبناء وطنه ! »[3].وجاءت الثّورة الدّوناتية « عندما تبنّى الإمبراطور الرّوماني تيودوز العقيدة المسيحية دينا رسميا للدّول الرّومانية منذ 391م، فاستغلّ دوناتوس الفرصة، فأسّس مذهبا أمازيغيا مستقلّا هو المذهب الدّوناتي، فأقبل الأمازيغيون على هذا المذهب الجديد للتّخلّص من الاستعمار الرّوماني والتحرّر من ربطة الظّلم والعبودية والذّل والعار، هذا ما جعل الأمازيغيين يعطون لكنيستهم صبغة قومية لتدافع عن مطالب السّكان المحلّيين وتحميهم من جور القوّات الرّومانية (...)، ومن ثمّ شكّل القس دوناتوس حركة ثورية دينية واجتماعية وسياسية، قامت بدور تاريخيّ هامّ ما بين القرن 4 قبل الميلاد والقرن 429 ميلادية ».[4]

يحيلنا الرّوائي إلى شخصية أخرى في قوله: « (...) المهم، كان ذلك بعد الاستقلال بثلاث سنين وليس بعام كما سبق القول، وكان ذلك بالضّبط في ضيعة "القائد المكّي" »[5]، ويعدّ القائد المكّي بن المباركي الزّعري من مواليد 1904م بقبيلة الرّواشد، تولّى قيادتها سنة 1996م وذلك بعد وفاة أبيه القائد المصطفى، ثمّ أضاف السّلطان المولى يوسف إلى نفوذه قبيلة الغوالم عام 1922م، وفي نفس العام أضيفت قبيلة أولاد عمران إلى نفوذه أيضا، فتوسّع نفوذه ليشمل كذلك قبيلة النغامشة عام 1926م، وقبيلة أولاد موسى عام 1927م، وقد استمرّ

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 27.
[2] المرجع نفسه، ص: 26.
[3] المرجع نفسه، ص: 33.
[4] جميل حمداوي: الديانة عند الأمازيغيين، شبكة الألوكة، www.alukah.net، ص:12.
[5] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 34.

القائد المكّي قائدا على كافّة القبائل الزّعرية المذكورة إلى غاية 1932م، بعد أن صدر قرار بإعفائه من مهامه نتيجة توريطه من طرف الحكومة الفرنسية في عمليات تهريب لكمّية من الأسلحة وقد وافته المنيّة عام 1996م.[1]

وفي موضع آخر يستحضر الرّوائي ثلاث شخصيات تاريخية متتالية كان لها دور بارز قديما وذلك في قوله: « (...) لو زادوا خمس دقائق أخرى من الهتاف لأصابني الهوس ومسّني الوهم وطار بي الخيال، ولسكنتني روح "قيصر" أو "كسرى" أو "معاوية بن أبي سفيان"، لقد كان المساكين جادّين في الهتاف »[2]. وكا هو معروف فإنّ اسم "**قيصر**" يقال لكلّ من ملك من الرّوم، واسم "**كسرى**" يقال لكلّ من ملك الفرس. أمّا "معاوية بن أبي سفيان" فيعرف بأنّه « من عتاة الجاهلية الذين حاربوا الإسلام، ولد قبل البعثة بخمسة سنين، كتب السّيرة النّبوية، وصفت أعماله ضدّ الدّعوة الإسلامية إلّا أنّ الله تعالى أراد الهداية له، فأسلم قبل فتح مكّة بقليل ».[3]

إلى استحضار آخر نجد الرّوائي يقول: « (...) لكنّها أحاديث تنشّ عن القرويين المتبطّلين السآمة والملل، وأحيانا حتّى الذباب كمروحة الدّاي !»[4] . هذه الأخيرة من الحوادث المشهورة التي جرت في قصر "**الدّاي حسين**" عندما جاء القنصل الفرنسي "**بيار دوفال**" إلى الدّاي مطالبا أيّاه بدفع الديّون وأثار في ذلك استفزاز الدّاي فما كان على الدّاي إلّا طرده والتّلويح له بالمروحة، وهذا ما جعل "شارل العاشر" يبعث بجيشه إلى الجزائر بحجّة استرجاع مكانة وشرف فرنسا.[5] واستحضار "**عيسى لحيلح**" لهذه الحادثة يدلّ على مدى الإزعاج والقلق الذي تثيره الأقاويل والأحاديث وكثرة اللّغو الذي لا فائدة منه وحتّى إزعاج الذّباب أيضا يشبه تماما ذلك الانزعاج الذي ترتّب عند الفرنسيين نتيجة طرد قنصلهم من قصر الدّاي.

ونجد الرّوائي في مقام آخر يحيلنا إلى شخصية أخرى في قوله: « (...) أمّا هو فقد كان يردّ على التّحية بحركة لطيفة من يده، كأنّه بابا الفاتيكان يمرّ بين أشيعه وأتباعه نحو منصّة موعظة الأحد !».[6] وفي هذا يشبّه الرّوائي "**ذو العثنون**" عندما يقوم بردّ التّحية على أهل القرية بـ "**بابا الفاتيكان**" وكأنّه يملك السلطة عليهم كالسّلطة الإدارية والدينية والتعليمية التي يملكها بابا الفاتيكان على الكنيسة الكاثوليكية.

---

[1] ينظر: بوعبيد التركي: القائد المكي بن المباركي، زعير 24 أخبار الوطن والعالم، فبراير 2016، 11.30، zaer 24.com، 20-5-2018، 12:33.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 38.

[3] علي محمد الصلابي: معاوية بن أبي سفيان (شخصية عصره)، دار الأندلس الجديدة للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2008، ص: 13.

[4] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 42.

[5] ينظر: خولة شلّالي، سلمى كلاح: جرائم الاستعمار الفرنسي في الجزائر من خلال شهادات قادة الجيش الفرنسي 1830-1871، مذكّرة ماستر، كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التّاريخ، تبسّة، 2016، ص: 18-19.

[6] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 42.

ويثير انتباهنا في المقطع الخامس قول الرّوائي: « حين عاد في ذلك المساء الحزين الذي شهد تشييع "الجازية" إلى مثواها الأخير، بعد أن قضت نحبها بطريقة محزنة، وقد كان ذو العثنون من المشيّعيين...».[1] وللإشارة فانّ اسم " **الجازية**" في ذاته هو في حال تناص مع السّيرة الهلالية، والجازية في التّصوير الشّعبي امرأة بديعة الجمال خارقة الذّكاء، حسنها لا يوصف ونفاذ بصيرتها لا يحدّ، ولقد ظلّت صورة الجازية الهلالية عالقة في أذهان النّاس على الرّغم من اندثار السّيرة الهلالية عن طريق بقاياها التي تحوّلت إلى حكايات وأمثال ومجموعة مواقف.[2] وهذا ما فعله "**عيسى لحيلح**" في توظيفه لهذا الاسم "**الجازية**"، فمن عادته أن يفتتح مقاطع الرّواية بسرد يتخلّله وصف للقرية وحركتها وهاهو هنا في هذا المقطع (الخامس) يصفها ويصف مساءها بالحزن نتيجة تشييع جنازة المرأة المدعوّة بالجازية.

وفي تنويع لحيلح وتوظيفه لمختلف الشّخصيات التّاريخية نجده يستحضر شخصية "**زيغود يوسف**" في قوله: « (...) وللإشارة فقط، فإنّ أحد شيوخ القرية يؤكّد أنّ الشّهيد زيغود يوسف قد شرب منه وتوضّأ وهو في طريقه إلى اجتماع في بلاد القبائل ».[3] وهذه الشّخصية غنيّة عن التّعريف فهو أحد شهداء بلد المليون ونصف المليون شهيد وهو من أبرز قادة الثّورة الجزائرية.

ويواصل الرّوائي تشبيه الشّخصيات الرّوائية بالشّخصيات التّاريخية في قوله: « (...) إنّما عندما يتذكّرون القهواجي تزول الدّهشة وينقشع العجب، إذ أنّه يستطيع أن يلطّف من حرارة النّار، لو أنّه داخلها؟ !.. هذا القول لهم وأنا بريء من هذه المبالغة التي ذكّرتني بابن هاني الأندلسي »[4]. ويتذكّر الرّوائي "ابن هاني الأندلسي" في هذا المقام بعدما حصل للقهواجي من موقف مع أهل القرية عندما اتّهموه بأنّه يستطيع أن يقنع أيّ شخص كان في أي موضوع بحيله وأفكاره الخبيثة والماكرة، وهذا ما حدث مع "ابن هاني الأندلسي" حيث اتّهمه الفاطميون بالأخذ بالفلسفة لما كان يدعو ويجهر بآرائه وسطهم من أجل أن يعيد مجد الإسلام، ممّا لم يكن يخفى على النّاس والحاكمين في الدّولة الفاطمية، وهي تهمة كانت في ذلك الوقت طافية لهدر الدّماء وقتل من اتّهم بها.[5]

---

[1] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 44.

[2] ينظر: أحمد بقّار: النّص الموازي في رواية الجازية والدّراويش لعبد الحميد بن هدّوقة، مجلّة القسم العربي، جامعة لاهور، بكستان، ع 23، 2016، ص: 9.

[3] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 84.

[4] المرجع نفسه، ص: 140

[5] ينظر: زياد طارق لفتة: ابن هاني الأندلسي (دراسة موضوعية فنّية)، مجلّة المنح، جامعة ديالي، كلّية التّربية الأساسية، ع 24، 2005، ص: 2-3.

ونجد في مقام آخر قوله: « آه.. كم كان عظيما إدوارد الثّامن ».[1] يستحضر الرّوائي "**إدوارد الثّامن**" على لسان "**ذو العثنون**"، هذا الملك الذي أحبّ فتاة لدرجة أنّه تنازل عن عرشه لأجل أن يتزوّجها.[2] هذا ما جعل ذو العثنون يتحسّر دلالة على عجزه في عدم القدرة على حصوله والتمكّن من الزّواج بالزّهراء تلك الفتاة الجميلة التي أسرت قلبه وأدخلته عالم الشّرود.

ويقول أيضا: « أمّا أنا، فإنّ أروع مشهد يمكن أن أشاهده هو عندما آخذ صورة تذكارية مع التّمثال الذي يحقّق الانسجام بين عناصر هذا الفضاء، حتّى ولو كان جيفة نتنة أو كومة من قذارة وعفن !.. حينها سأعود إلى داري راضيا رافعا يدي على طريقة ياسر عرفات ».[3] وتوظيفه لشخصية "**ياسر عرفات**" لم يكن هباء فهذا الشّخص كان سياسيا فلسطينيا وأحد رموز حركة النّضال الفلسطيني، معروف بصورته التّاريخية التي التقطها المصوّر المصري مراد عبد الرّؤوف خلال تعرّض ضاحية حمام الشّط ببيروت أين توجد منظّمة التّحرير الفلسطينية للقصف الصّهيوني، تلك الصّورة كان واقفا فيها على الرّكام والدّمار رافعا يديه في إشارة للنّصر، وبعد ذلك أصبحت متداولة على الجرائد والمجلّات ومواقع التّواصل الاجتماعي، وصارت رمزا لتحقيق الانتصار.[4] وهذا ما فعل السّمين عندما كان يتخيّل نفسه رافعا يديه على تلك الطّريقة حين يحقّق مبتغاه ومراده من وراء مجيئه للقرية.

ويستعين الرّوائي في سرد أحداث الرّواية بذكر الشّخصيات الدّينية وهو ما ورد في قوله على لسان " **ذو العثنون**" : « انظري إلى الغرب كالجائع المقرور ينتظر طلوع الشّمس...كالضّائع المظلوم ينتظر قدوم المهدي المخلص ».[5] حيث يعتقد أهل السّنة أنّ من أشراط السّاعة خروج المهدي آخر الزّمان فيملك سبع سنين يملأ الأرض عدلا كما ملئت ظلما وجورا وتخرج الأرض نباتها وتمطر السّماء قطرها ويفيض المال مستندين في ذلك إلى حديث رسول الله صلى الله عليه وسلّم، « فعن أبي سعيد الخذري رضي الله عنه أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم قال: يخرج في آخر أمّتي المهدي يسقيه الله الغيث وتخرج الأرض نباتها ويعطي المال صحاحا وتكثر الماشية

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 144.

[2] ينظر: هدى عمران: إدوارد الثّامن (الملك العاشق)، الإثنين 9-12-2013، 2:32، hnews.com www.albawab، 6-5-2018، 15:00.

[3] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 153.

[4] ينظر: طاهر الشّيخ: هذه أسرار نجاة عرفات من اغتيال المرساد في عملية السّاق الخشبية بتونس، فيتو النّسخة الكاملة، 26 أكتوبر 2017، 4:57، www.vetogate.com، 23:6، 21-5-2018.

[5] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 162.

وتعظم الأمّة، يعيش سبعا أو ثمانيا، يعني حجاجا، رواه الحاكم وصحّحه ووافقه الذّهبي، وقال عنه الألباني في سلسلة الأحاديث الصّحيحة: هذا سند صحيح رجاله تقات ».[1]

يوظّف الرّوائي في المقطع التّاسع التراث الشّعبي في قوله:[2]

ستفتّش عنها يا ولدي في كلّ مكان

وستسأل عنها موج البحر وتسأل فيروز الشطان

وهي أغنية جماهيرية لعبد الحليم حافظ تحت عنوان " **قارئة الفنجان**" وقد قام بغنائها "**ذو العثنون**" وهو يتأمّل الصوّر.

إنّ نهل الرّوائي من التّراث جعل تجربته الرّوائية غنيّة ومليئة بالإيحاءات والدّلالات التي تكسب الرّواية تمايزا ملحوظا.

[1] الألباني: سلسلة الأحاديث الصّحيحة، م2، مكتبه المعارف للنّشر والتّوزيع، الرياض، 1990، ص: 136.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 144.

4- تداخل الأجناس الأدبية الأخرى مع الرّواية:

أ-مع الشّعر:

قد يستعمل الرّوائي مقاطع شعرية في النّص الرّوائي من خلالها يجذب القرّاء إليه، لذلك فالتّداخل الشّعري الرّوائي يتّخذ عدّة أوجه من بينها: التّداخل من خلال إبداع الرّوائي، أو التّناص من خلال استخدام الرّوائي لنصوص شعرية لشعراء آخرين تتزواج بين الشّعر العمودي و التّفعيلي، بالإضافة إلى استعماله اللّغة الشّعرية التي تنقل اللّغة من مستواها العادي إلى مستوى آخر مشحون بالصوّر.

*** نصوص شعرية للرّوائي:**

تندرج ضمن النّصوص الخاصّة بالنّص الذي لا يحيلنا إلى أنّ الرّوائي قام باستعارتها من نصوص شعرية لغيره، بل استحضرها لكونها لها صلة مباشرة بالشّخصيات داخل الرّواية، ولم نلمس لها وجودا سابقا في الأعمال الشّعرية للرّوائي، بل فرضته الوقائع والأحداث التي جرت على ألسنة الشّخصيات، والتي كشفت لنا عن قدرة الرّوائي الإبداعية في المزج بين هذين اللّونين (**الرّواية، والشّعر**) وتحقيق جمالية راقية في الشّكل الرّوائي.

نجد في رواية "**الصّورة الأخيرة للسّامري**" أشعارا مكتوبة على أنّها قصائد جاءت على لسان "**ذي العثنون**" في قوله:[1]

قِفَا وابْكيَا واستبْكيَا فِي مُصابي فقد عِفْت من فيْضِ الدُّموع شَرابي

رمَاني زمَاني و الزّمانُ إذا رمَى أصابَ بسهْمٍ منْ وِصابٍ وَ صَابِ

ويواصل الرّوائي في ذكر الأبيات الشّعرية على لسان "**ذي العثنون**" في قوله:[2]

أَعلنْتُ حبّكِ فِي الملا..هلْ تسْمعينْ

يَا مُنيةَ القلبِ الحَـزينْ

يا شَهقةَ الـرّوح الأسيرةِ.. يا ابتهاجَ العمـرْ.. يَا نسْغ الحنينْ

هلْ تسمعينْ ؟.

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 54.

[2] المرجع نفسه، ص: 54-55.

...

وأيضا قوله:[1]

يا أختَ فاطـمةٍ ما كـنت لـــولاكِ ألْقى الهَوى فَرِحًا طلـــقًا وألقـاكِ

قضّيتُ عُمْري وما لي في الهوى أرَبٌ حتّى الْتقتْ بِشغاَف القلْب عيْناكِ

ونلمح أيضا قوله دائما على لسان "**ذي العثنون**":[2]

حَتامَ يا أمَلي يكْبــو بيَ الأمَـلُ أمْشي إليْك على رِيحٍ وَلا أصِلُ؟!

كيْفَ ابتعدتِ جَـزاك اللهُ مغفرةً وَما ابتعدتُ ولا ضلّتْ بيَ السُبُل؟

.

.

.

وَكانَ جُرحيَ رَوْضًا في مَواسِمِهِ الْ حُبْلى تفتَّحتِ الآهَـات والقُبَلُ

يا ما أُحيْلاهُ زمَانًا كانَ قُـربَكُمُ يا مَا أُحيْلاهُ لوْ لمْ يُقصِه الْأَجَلُ!

في موضع آخر على لسان "**ذو العثنون**" دائما :[3]

تحْت الصّليبِ الأكْرَمِ لي موْقفُ الأمْنِ

فِي ظلِّه نَفْسي احْتَمِي فِي أمْنَعِ الحِصْنِ

يَا مَوْئِلاً فِي النَّائبـــا تِ وراحَةَ القَـلْبِ

خُذْ بِيَدِي في الظُّلُما تِ مُبَدِّدًا كَـرْبِي.

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص:55.

[2] المرجع نفسه، ص: 56.

[3] المرجع نفسه، ص: 157.

ويقول أيضا:[1]

لا تخَافوا يا جُنودَ الله، إنّي لسْتُ خَائفْ

زَحَفوا برًّا وجوّا، لا تخَافوا وارْفَعوا كِبْـرَ المصاحفْ..

لَا تُوَلّوا للأعَادي غيْرَ وجْهٍ مثلَ صَخْر الأرْضِ نَاشِـفْ..

وَاثْبُتُوا كالصّخـرِ فوْقَ الأرْض..مُـرّوا بيْنَ أعْطافِ العَواصِفْ..

جاءَ نصرُ الله والفتحُ، فَشُدّوا حَوْلَ خِصْر الأرْض نَاسِـفْ!.

ونلمس شعرا آخر على لسان "**ذي العشون**" أيضا قوله:[2]

أقُولُ الوَداعَ لِمَنْ ناصَبُوني العَداءَ على نَجْمةٍ في حُقُول البُروجْ..

أقولُ الوَداعَ لِمَنْ أوهموني بِأنّي المسيحُ يَعودُ إلى عالَمٍ وجْهُهُ مِن زُكام السّـروجْ.

لِمَنْ ضَمّخوني بعِطْر الـسّرابِ، أقولُ: وَداعَا.

لِمَنْ دحْرَجونيَ فـوْقَ المرايا العِـذابِ أقُـول: وَداعَا

[1] عسيى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 174.

[2] المرجع نفسه، ص:196-197.

*** نصوص شعرية لشعراء آخرين:**

قد يلجأ الرّوائي إلى إدماج أبيات شعرية لشعراء آخرين في نصّه الرّوائي، من أجل تنفيذ فكرة مثلا في الرّواية، فنجد "**لحيلح**" استخدم بيت الشّاعر "**أبي نوّاس**" * في قوله:[1]

رَقّ الزّجاجُ وَراقَتِ الخَمْرُ وتَشَابَهَا، فتَشاكلَ الأمْرُ!

استحضر الرّوائي هذا البيت الشّعري لأنّه يتناسب مع الحالة التي يعيشها "**ذو العثنون**" حين يسرّح بتفكيره إلى أبعد الحدود، حتّى كأنّه يبدو لنا بأنّه لا يفكّر إلّا بالخمر التي تثير إعجابه حين تُصبّ الكأس.

ويقحم الرّوائي بيتا من نشيد الانطلاقة الوطنية الأولى لحزب "**نجم إفريقيا الشّمالية**" الذي نظمه "**مفدي زكريا**"* في قوله:[2]

فِداءُ الجزائرِ رُوحي و مَالي ألَا فِي سَبيلِ الحرِّيَّهْ

لم يكن توظيف النّشيد الوطني هنا توظيفا مجّانيا، بل إنّ الرّاوي حاول من خلاله أن يخرج أشياء تؤرّقه، ولا شكّ أنّ الشّيء المشترك بين النّشيد الوطني وقول الرّوائي هنا يكمن في المهمّة التي كُلّف بها "الفاهم" من طرف الغريبين (ذو العثنون والسّمين) وهي بيع "**الدّيك**" في سبيل الوطن حسب اعتقاد هذين الأخيرين، والمهمّة التي كُلّف بها الشّباب في عهد الثّورة وهي الالتحاق بها تحت لواء جبهة التّحرير الوطنية.

في مقطع آخر يستحضر لنا الرّوائي قول "**أبي نوّاس**" بصريح العبارة فيقول:[3]

وَ مَا أنَا بالمشْغُوفِ ضَرْبةَ لَازِبٍ وَ لاَ كُلّ سُلطَانٍ عَليَّ أَمِيرُ !..

كثيرا ما كان "**أبو نوّاس**" يبتدئ بهذا البيت الشّعري كشعار يردّ به على كلّ من يخاصمه، ويبادي به من يغريه، وهو ما دفع بالرّاوئي إلى الاستشهاد بهذا البيت الشّعري الذي رأى فيه ردّا مناسبا على كلّ من خالفه،

---

* أبو نوّاس: شاعر عربي، من أشهر شعراء عصر الدّولة العبّاسية، عرف بشاعر الخمر، ولكّنه تاب عمّا كان فيه واتّجه إلى الزّهد، وقد أنشد عدد من الأشعار التي تدلّ على ذلك.

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 46

* مفدي زكريا: شاعر الثّورة الجزائرية، ومؤلّف النّشيد الوطني قسما، الذي تضمّن أبدع تصوير لملحمة الشّعب الجزائري الخالدة.

[2] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 73.

[3] المرجع نفسه: ص، 198

وأعتقد أنّه مخطئ في انسحابه من سرد الأحداث، ووضعه لنقطة النّهاية في أقرب موقف يراه صالحا ليكون نهاية لروايته.

ممّا سبق ومن المواقف الشّعرية نرى أنّ الرّواية جاءت طافحة بالرّوح الشّعرية، وقد يكون توظيف النّص الشّعري في الرّواية مجرّد نص استدعته الحاجة إلى التّعبير عن وظيفة شخصية روائية ما، أو الوقوف للاستراحة والانتقال إلى مستوى آخر من الحكي، وقد يكون مجرّد زينة للفضاء الواسع للرّواية، كما يمكن أن يكون مكوّنا جوهريا في بناء السّرد الرّوائي، وعليه ساعد التّفاعل الحميمي بين الرّواية والشّعر على تحقيق الانفتاح الجمالي، كما أدّى التّداخل بينهما إلى تجسيد الرّؤية الفنّية والتطلّعات الرّوائية شكلا ومضمونا، فالكاتب استحضر الشّعر واستغلّه لدواعي فنّية موضوعاتية أنارت سراديب الرّواية بحسن تنسيقها وتنظيمها وتعبيرها وإيقاعها الجميل. .

*** اللّغة الشّعرية:**

أجاد الرّوائي "**عيسى لحيلح**" استخدام اللّغة الشّعرية فكانت في مواضع عدّة لغة مكثّفة شعرية، تصوّر وترسم بريشة الكلمات أجمل المشاهد، فالقارئ لهذه الرّواية يحسّ بمدى حرص الرّوائي على اللّعب بالكلمات وانتقائه لها، وشغفه بما تحدثه من موسيقى، ويظهر ذلك جليّا عند وصفه لقرية "**قلمامن**" في كثير من الأحيان من خلال الاستعارات و الانزياحات، إذ نقرأ قول الرّاوي وهو يصف القرية: « كانت مطمئنّة إلى سكونها الدّافئ المبرقش ببعض المشاغبات بين النّاس والأطفال (...) لأنّ الأيّام امتصّت في غفلة منها كلّ ما في عروقها وأعصابها من نسغ الحياة (...) فساعتهم الشّمس وهي تسحب الظلّ من ربوة إلى تلّ، أو وهي تدحرجه من تلّ إلى شعبة».[1]

ويواصل "**عيسى لحيلح**" في رسم صّور سّاحرة خلّابة عبر الاستعارات والانزياحات، مستعيرا وسائل الشّعر في قوله:« لكأنّه للبؤس توأم، وللفقر رضيع أو مرضع (...)، ويروح يعدو مصفّقا بيديه كالدّيك مصفّقا بجناحيه ».[2]

وفي مقطع آخر نجد: « عندما تنفّس الصّبح وتثاءب الصّباح، وسرت أنفاسه تستنهض كلّ حي نائم بين هذه التّلال والأخاديد، وانسكبت دفقات الضّياء الأولى تمسح عن وجه الهضاب والرّوابي غلالات الظّلمة

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص:1.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص:3.

الشّفيقة، وعندما ارتفعت الشّمس وبدأت أشعّتها تحدث ما يشبه الإزعاج الصّبيانيّ المشاغب في العيون والظّهور ».[1]

ونجد شعرية الكلمات في قوله أيضا: « وإنّما فتح سمعه على سعال مكتوم يخدش سكينة السّكون، والصّمت النّدي في ساحة القرية (...)، وأرسل ببصره عبر كوّة الدّكان، فرأى فلول اللّيل مازالت تقاوم في يأس طلائع الضيّاء في الشّعاب (...) وإنّما النّوم يمسك لسانه أن يرد ».[2]

أضف إلى ذلك استخدامه لضروب البديع من سجع وجناس توظيفا واعيا لأجل موسقة الكلام، ومن أمثلة ذلك في الرّواية قوله: « ولكن ستندمون عندما ينحرف أبناؤكم ، وتتزلزل الأرض من تحت أكواخكم ومزارعكم، وتغور عيونكم، وتغدو مراعيكم هشيما تذروه الرّياح، ستذكرون هذا الموقف نادمين متحسّرين، يعطيكم الصّحة، ها أنا بعد أربعين سنة من النّصح لكم ولأبنائكم وأحفادكم أبدو سفيها...».[3]

ويقول أيضا: « سامحني.. ما كنت أظنّ أنّ صوتك عزّ، ووقفتك كنز، وعرفك تاج على رأسي، وأنّ ريشك ربيعيّ الأبديّ، ما كنت أظنّ أنّ النّجوم توقظك، فإذا بك أنت الذي توقظ النّجوم...».[4]

كما نجد قوله:« لقد حذّرتكم من لعْنة أوْ قارعةٍ تحلّ قريبًا منْ داركم، فإذا بها أصابتكم!..لقد رأيتُ وسمعتُ فلم أفزَعْ كما فزِعتم، لأنَّه قد فات الأوان.. لقدْ نصحتكم أنْ تُعرِضوا عن الغرباء فعدَدْتموني سفيهًا غيرَ كيّس، وأعْرضتمْ عنِّي.! ».[5]

وأيضا:«كادَ يبْكي وينادي ويصيح..ويْلَ أُمِّي ما دَهاني..مَا اعْتراني، آهِ يا أمّي خُذيني وَاحْضُنيني.. و بِكفّيْكِ اسْتُريني !.. ».[6]

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 11
[2] المرجع نفسه، ص: 31.
[3] المرجع نفسه، ص: 80-81.
[4] المرجع نفسه، ص:82.
[5] المرجع نفسه، ص: 90.
[6] المرجع نفسه، ص: 106.

وإلى مثال آخر في قوله: « إنّ الطمَع إذا تحكّم في نفْس شخْصٍ أذلّه وأهانَه وأضَلّه، وإذا رانَ على قلبٍ آخَر أعْماه وأرْدَاه».[1]

ويقول أيضا: « لا.. ! بل أنتم أظلتموني بالوعود، وأغريتموني بالنّفوذ، وزيّنتم لي هذا الطّريق إلى أبعد الحدود !..».[2]

ونجد كذلك قوله:« وكما ابتدأنا ها نحن نقترب من النّهاية !.. وحيدان غريبان، يتحاشانا النّاس كأنّنا كلبان أجربان.. ! ».[3]

عمد "**عيسى لحيلح**" إلى استعمال اللّهجة العامّية، وإن حاول الارتقاء بها إلى الفصحى، فنجد حضورها قد احتلّ مساحة لا بأس بها، وبين الفصحى وما يقاربها من العاميّة نجد الكاتب يدسّ كلمات عامّية بعضها سوقي يجري على ألسنة العامّة، ومن ذلك قوله على لسان "**سي علي**":« يُعطيكم الصِّحةَ، ها أنا بعد أربعين سنةً من النُّصْح لكمْ ولأبنائكم وأحْفادكم أبْدو سفيهًا..يعطيكم الصّحة !. ».[4]

وفي مقام آخر يقول على لسان "**القهواجي**":« لقدْ جئتك بخيْرِ الدنيا، وإن شئتَ وخيْرِ الآخرة. لقد جاءتك الفُرصَةُ فلا تَقُلْ لها « أَشْ »! (...)وطافت القطَّة المدلَّلة ، فلمَّا سَمِعت كلمةَ "أَصَّبْ" قفَزتْ إلَى السطْح مُستنكِرةً هذا الاستنفارَ الذي فِي غيْرِ محلِّه ».[5]

وإلى موضع آخر في قوله على لسان "**ذو العثنون**":« كيف أنساها ابنة الكلب؟ !.. كانت جميلة جدّا !».[6]

ويقول الرّوائي:« إذن فالطّبيبة ليست مخطئة عندما سمّتهم الطّحانين ».[7]

[1] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 129.
[2] المرجع نفسه، ص:192.
[3] المرجع نفسه، ص: 192.
[4] المرجع نفسه، ص: 81.
[5] المرجع نفسه، ص: 136.
[6] المرجع نفسه، ص: 166.
[7] المرجع نفسه، ص: 166.

وعلى لسان "**السّمين**" قوله:« إذا رفضوا مساعدتنا، ففي القرى المجاورة شعب ، وغاشي، وأهالي».[1]

سعى "**عيسى لحيلح**" من خلال استخدامه للّغة الشّعرية إلى جذب الانتباه وعواطف المتتبّعين لمجريات وأحداث الرّواية لتكتسب عددا أكبر من القرّاء وتوسّع أفق التلقّي متضمّنة الشّعرية، كلّا من المفردات والتّراكيب على حدّ سواء.

[1] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 176.

ب- مع الأمثال:

شكّلت الأمثال رافدا من الرّوافد التي بنيت عليها الرّواية وقد شملت الأمثال العربية الفصيحة، وتوظيف هذه الأمثال لم يكن اعتباطيا وإنّا تمّ تضمينها من أجل الإفصاح عن قضايا معيّنة والتّعبير عن مجموعة من السّياقات تربط بين الشّخصيات وواقعها المعاش، وكتوضيح وتدعيم للكلام وتبريره، ومن أهمّ الأمثال التي وردت في الرّواية قول الرّاوي على لسان "**سي الدّراجي**" :« **في أعشاش الزّاوش لن يبيض النّعام** »[1]؛ أي: لكلّ شخص قيمته الخاصّة به، وهو من يضعنا وفق شروط معيّنة بين الآخرين، فلا مكان لآراء الصّغار واقتراحاتهم بين الكبار، لأنّهم لم يصلوا مرحلة النّضج الفكري بعد، لذلك وجب عليهم الابتعاد لأنّهم لن يستفيدوا بقدر ما سينضرّوا، وفي هذا الصّدد يقول "**تميم البرغوتي**" *:

وقال يا هذا تعلّم الأدب وأحفظ مقامات الرّجال والأدب.

ونجد مثلا آخر في قول الرّاوي:« **ما أحلاك يا دفلى إن كان ثمنك من جيوب الآخرين !!** »[2]؛ أي: أنّ كلّ شيء مجّانيّ يكون ذا طعم وقيمة خاصّة، حتّى ولم يكن بالشّيء الجميل أو المهم، فتزداد بذلك قيمة الجمالية والنّفعية للأشياء (كلمات، معاملات، مساعدات، نصائح...) على مجّانيتها، بغضّ النّظر على صاحبها وعزّ أخلاقه ومكانته، فالشّيء وإن كان مرّا عند صاحبه سيصير حلو المذاق وطيّب.

ويقول أيضا في موضع آخر: « **من يسرق سنبلة اليوم يكون قد سرق بيدر أمس** »[3]؛ يوضّح هذا المثل أنّ الذي سرق بالأمس سيعيد السّرقة اليوم وسيسرق غدا أيضا، فمن ذاق القمح في بيادره سيألفه ويفعل كلّ شيء من أجل أن يناله مرّة أخرى، لأنّ القمح حين يصير بيدرا تكون له قيمة خاصّة وفائدة عظيمة، **قال تعالى:**﴿ (...)كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوَى عَلَى سُوقِهِ يُعْجِبُ الزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ الْكُفَّارَ وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ مِنْهُمْ مَغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا (29) ﴾ **-سورة الفتح-**

ومن ذلك من عرف أنّ للقمح بعد تسويته وتقويمه هذه الفائدة وهذا النّفع مرّة، سيحاول في كلّ مرّة أن يحصل عليه كلّما سنحت له الفرصة بذلك حتّى ولو كانت سنبلة.

---

[1] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 14.

* تميم البرغوتي: شاعر فلسطيني، ولد 1977م، اشتهر بأعماله التي تتناول قضايا الأمّة، له أربعة دواوين مطبوعة: ميجنا، المنظر، قالوا بتحب مصر قلت مش عارف، مقام عراق.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 15.

[3] المرجع نفسه، ص: 39.

ويستمرّ الرّوائي في ذكر الأمثال في قوله: « **زبدتها رغوة لأنّ ممخوضها ماء** »[1]، وهو ما ورد ذكره في كتاب "**حكم وأمثال شعبية وجزائرية**" في قول "**جعكور مسعود**" :« **امخض الماء تلقى الرّغوة** ».[2] يشير هذا المثل إلى فائدة جميلة، هي أنّ النّتائج تكون من طبيعة المنطلقات، وعلى قدر جدّية المنطلق وصوابه تكون النّهايات والفوائد ذات قيمة وتقترب من الغايات المرجوّ بلوغها آنفا، فلن تحصل على الحصاد وأنت لم تزرع، ولن تجني زهرا وقد زرعت شوكا، لأنّ الجزاء من جنس العمل، ويشير هذا المثل أيضا إلى أنّ كلّ شيء تكون بدايته تافهة ولا يحمل قيمة في ذاتها، ولا تحقّق منفعة لغيرها لن تأتي بشيء يذكر، وتكون فيها البداية والنّهاية على النّتيجة نفسها لا تسمن ولا تغني.

وإلى مثل آخر في قول الرّاوي على لسان " **ذي العثنون**":« **بذرة الحقّ لا تنبت في تربة الباطل** »[3]، يشير هذا المثل إلى فائدة جميلة، هي أنّ للحقّ أنصارا، وللباطل أنصارا آخرين ولا مكان وسط بينهما، فالحقّ لأهله والباطل لأهله، وأن أيّ مجرّد محاولة لزرع الحقّ في بيئة الباطل لن يتم ولن يأتي بثماره، وأنّ الباطل لن يصمد أمام الحقّ إلّا بقدر ما يحمل داخله من الحقّ، والعكس بالعكس، يقول الشّاعر في موضع نقيض من هذا الطّرح:

ازرع جميلا ولو في غير موضعه فلن يضيع جميل أينما زرعا.

ونلمس حضورا آخر في قول الرّاوي على لسان " **السّمين**" قوله: « **أنا أقول للكلبة خالتي حتّى أقضي حاجتي** »[4]؛ أي: أنّ الإنسان حتّى ولو كانت حاجته بيد شرّير أو بخيل أو جاهل فعليه أن يتودّد إليه بلطف حتّى ينال منه ما يريد ويسعى إليه، ويقابل هذا المثل في لغتنا العربية الفصيحة مثل جاء فيه: "**إن كان لك عند الكلب حاجة، قل له يا سيّدي**"، وعلى النّقيض من هذا المثل نجد مثلا آخر يناقضه ويبطله، جاء فيه: "**بدال ما أقول للكلب يا سيّدي... أقضي حاجتي بإيدي**" .

ويستحضر الرّوائي مثلا آخر على لسان " **عبد القادر بن سليمان**" في قوله: « **لا يحسّ بالجمرة إلّا من يطأها** »[5]؛ أي: أنّه من السّهل التّكلّم على وضع لم تعشه من قبل، كما من السّهل محاولة التّخفيف عن من يعيشه، لكن من الصّعب جدّا التّكلّم عن وضع إذا كنت تعيشه كلّ يوم، ومن الأصعب التّخفيف عن من يعيشه مثلك لأنّك مهما حاولت لن تستطيع الكذب عليه وسيظهر على وجهك، يقول الشّاعر:

---

[1] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 44.

[2] جعكور مسعود: حكم وأمثال شعبية جزائرية، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2008، ص:56.

[3] عيسى لحيلح: الصّورة الاخيرة للسّامري، ص: 99.

[4] المرجع نفسه، ص: 116.

[5] المرجع نفسه، ص: 121.

لا تشكُ للنّاس جرحا أنت صاحبه لا يؤلم الجرح إلّا من به ألم

وفي موضع آخر يقول الرّواي : « **كلب ينبح لك خير من كلب ينبح عليك** »[1]، يشير هذا المثل إلى أنّ النّاس أصناف وأوصاف، فيهم الشّريف وفيهم الوضيع، فيهم المفيد وفيهم المضرّ، فربّ كلام نافع وإن كان صاحبه يناقض أقواله، فمهما كان الإنسان غير مرغوب فيه وفي تصرّفاته يكون تابعا وشاكرا إن كان وضيعا لا يُقام له حساب ولا عتاب، يبقى أفضل وأحسن من الذي يظنّ نفسه شيئا وذا قيمة، وهو في الحقيقة لا يحسن شيئا، بل وتجده معارضا لأسياده وأوليائه ولأصحاب الرّتب والمقامات، كأنّه لا يجيد إلّا الاعتراض والرّفض، فتابع شاكر خير من آخر يظهر وجوده باتّكائه على رفض آراء الآخرين، يخالف ليُعرف، فالكلب يبقى كلبا، وفي هذا الصّدد هناك حكمة لطيفة تقول: "**دار السّفهاء واجعلهم لك لا عليك**" .

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 137.

ج–مع الخطبة:

يبرز في رواية **"الصورة الأخيرة للسّامري"** تداخل من نوع آخر يظهر في تداخل الرّواية مع فنّ الخطبة، وهو تداخل فنّيّ بامتياز، إذ لا يشعر المتلقّي بانتقاله من جنس لآخر أثناء فعل القراءة، ويبدو الرّاوي في روايته حريص بشكل عامّ على أن يتجاوز في سرده للأحداث ما يعرفه البطل ، ويتجلّى في منحه فرصة ليلقي فيها خطبة يعبّر فيها عن آماله وطموحاته، ويقدّم جملة من التّوجيهات والنّصائح للمواطنين.

نعثر في متن الرّواية على عدّة مقاطع من فنّ الخطبة متكاملة المعالم، تتوفّر فيها جميع عناصر الخطبة الفنّية (**الخطيب**: السّمين – ذو العثنون، **الجمهور**: أهل القرية، **التّأثير**، **الإيجاز**).

يبدأ المقطع السّردي بما تبدأ به الخطبة بأسلوب النّداء في قوله على لسان " **ذي العثنون**" « أيّها المواطنون ، أيّتها المواطنات...».[1]

وفي موضع آخر يقول على لسان " **السّمين**" : « أيّها الموطنون، أيّتها الرّعيّة الوفيّة، أيّها الشّعب العظيم...».[2]

وفي مقام آخر يقول : « يا جماعة...».[3]

وتتوالى الخطب التي ذكرها الرّوائي على لسان الشّخصيات في قوله: « أيّها المواطنون (...) أيّها الطيّبون...».[4]

وهذا من أجل لفت انتباههم وحثّهم على الإنصات لما سيقوله ويعرضه من أفكار وقضايا أثناء عرضه لموضوع الخطبة.

ونجد الرّوائي يوظّف كذلك أفعال الأمر في قوله:

« أعيدوا البصر مرّات ومرّات(...) حدّقوا أكثر...».[5]

« مروا به متعجّبين (...) انظروا إليه مشفقين (...) لا تطيلوا النّظر إليه (...) ابتعدوا الآن ...».[6]

---

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 15.

[2] المرجع نفسه، ص: 35.

[3] المرجع نفسه، ص: 80.

[4] المرجع نفسه، ص: 103.

[5] المرجع نفسه، ص: 36.

[6] المرجع نفسه، ص: 54.

« استعدّوا يا جماعة (...) اعتبروا (...) مرّوا ...».[1]

« اسمعوني أيّها الطيّبون...».[2]

وقد وظّف الرّوائي أفعال الأمر على لسان الغريبين من أجل استدراجهم للإنصات لهم وإقناعهم بالتودّد والتّقرّب إليهم، فمثلا في قوله : (**اسمعوني أيّها الطيّبون**) على لسان "**السّمين**" تعبير منه عن حبّه الكبير لهم، وأنّ نصائحه هذه نابعة من هذا الحب.

كما يحاججهم بغية التّأثير فيهم وإقناعهم من خلال سرده لمجموعة من القصص على لسان الغريبين مثل: قصّة العسكري الذي قام بتأدية دوره "**الباهي**" في قوله: « إنّ هذا الذي ترونه على القاعدة ليس "الباهي" ابن "الدرّاجي"، هذا ابن عسكري كان في هذا البلد، كان بإشارة من أصبعه تموت طائفة، وبنصف إشارة تحيا طائفة أخرى...».[3] ليعتبروا منها ويتّعظوا.

ومن وراء استلهام الرّوائي لهذه الأمثال تتّضح لنا قدرته الفنيّة على إدخال النصّ الغائب إلى سياقه الخاص، وشحنه بدلالات وإيحاءات جديدةٍ، تتفق وتجربته الرّوائية.

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 80.

[2] المرجع نفسه، ص: 104.

[3] المرجع نفسه، ص: 103.

د–مع الفنون القصصية:

لم يتوقّف الكاتب عن النّهل من الأجناس الأدبية الأخرى، بل جعل من روايته مصبّا لكلّ الأجناس الأدبية، ومن بينها: "**القصّة**" التي تنتمي مع الرّواية إلى السّرد الفنّي، ففي المقطع الرّابع نجد تداخل في القصّة التي استحضرها الرّوائي على لسان "**ذو العثنون**": « فجهّز الملك رحلة الصّيد، ولما صار بهذا المكان انقضّ عليه ذلك القائد برجاله الأشدّاء فقتلوه، وعادوا عشاء يبكون حاملين جثّته وعدّته، وجمعوا الشّعب وخطبوا فيه أنّ الملك افترسته السّباع لما استفردته وهو يطارد الحجل البريّ نزولا عند رغبة جلالتها !».[1] مع مسرحية "**هاملت لشكسبير**" وتحريض الزّوجة على زوجها الملك ومقتله، فيكون من قام بقتله صاحب الرّأي بالإمارة.[2]

ويحيلنا المقطع الخامس إلى التّداخل مع قصص الحبّ العذري في قول الرّوائي: « ألا تعتقد معي أنّ القاعدة لشاعر عذري جوّال، وقع في شرك قدره في هذه القرية، فأقامت له السّلطات آنذاك تمثالا إكراما لقدسية الحبّ العفيف ».[3] وهذا اللّون من الحبّ معروف عند قبائل مثل: عذرة، بني عامر...، حيث اشتهروا به وبكثرة عشّاقه المتيّمين الصّادقين في حبّهم المخلصين لمحبوباتهم، مثل: مجنون ليلى، قيس ابن الملوّح، جميل معمّر... الخ.

وفي نفس المقطع نجد تداخلا آخر في قول الرّوائي على لسان "**السّمين**": « يا رفيق لا تجعل خيالك عقلا، ولا عقلك خيالا فتضلّ ضلالا بعيدا إن كانت لديك أفكار حقيقية فهاتها، وإلّا دعنا نرفع الرّاية البيضاء وتنسحب في هدوء من حياة هؤلاء البسطاء... لا شهرزاد ولا شهريار...».[4] وهو نفس الدّور الذي تقوم به "**شهرزاد**" مع الملك "**شهريار**" في كلّ ليلة من خلال قصّها الحكايا عليه مستعملة الحيلة من أجل الحفاظ على حياتها.

ولو عدنا إلى المقطع التّاسع لوجدنا تداخلا آخر مع قصّة "**السّايح**" في قول الرّوائي: « إذن ــ ردّ رابح بن الطيّب وهو ينتقل بخنصره إلى منحره الآخر – فالسّايح هذا قصّة حزينة ومؤثّرة لو نجد المناسبة سنقصّها ــ أو نقصّ طرفا منها ــ أثناء هذا الحديث ».[5] وهي من القصص المأساوية التي خلّفها القصف الجوّي لطيران النّظام السّوري وحلفائه، وتحكي هذه القصّة مسيرة طبيب سخّر كلّ إمكانياته لمعالجة المرضى والمصابين في المناطق التي

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 33.

[2] ينظر: وليم شكسبير: مأساة هاملت (أمير الدّانمارك)، تر:جبرا ابراهيم جبرا، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط5، 1979، ص: 5-22.

[3] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 45.

[4] المرجع نفسه، ص: 46.

[5] المرجع نفسه، ص: 66.

تعرّضت للقصف ليلقى جميع أفراد عائلته مصرعهم في النّهاية، ويبقى هو وحيدا، وعندما يتذكّر أطفاله السّبعة الذين قتلوا لا يضعف إيمانه بل يلجأ لمعانقة القرآن الكريم ويواسي بكلماته نفسه،[1] وهو نفس الإيمان الذي يتحلّى به "**عشاء الحمار**" كلّما فقد نعجة أو معزة أو خروف، بسبب أكل الذّئاب لهم، فبدل أن يتحسّر عليهم يعتبرها صدقة تقيه العذاب في الآخرة وتدخله الجنّة بغير حساب، وهو ما يؤكّده الرّاوي في قوله: « لأنّه لا يمرّ أسبوع دون أن يتصدّق على الذّئاب بنعجة أو معزة أو خروف ».[2]

يتجلّى تداخل آخر مع قصّة "**كوخ هيدغر**" في قول الرّاوي: « تحدّثني نفسي أن أضع خشبة على باب المقرّ مكتوب عليها: "كوخ هيدغر" ».[3] وهذه القصّة تبرز لنا العلاقة الاستثنائية التي ربطت بين فكر هيدغر والكوخ الذي بناه في أعماق الغابة السّوداء والحقيقة أنّ هيدغر هو من أطلق عليه اسم الكوخ، فذهبت الكلمة مثلا، وأصبح الجميع يستخدمونها، كما فعل الغريبين في هذا المقام.

يدرج لنا الرّوائي تداخلا آخر مع أسطورة الفتى نرسيس على لسان "**ذي العثنون**" في قوله: « أحدثت دراسات يا عمّي سي الدّراجي تذهب إلى أنّ القاعدة لتمثال طفل أكثر وسامة من نرسيس ».[4]الذي كان صيّادا من ثيسبيا، اشتهر بجماله لدرجة تجاهله وإعراضه عن كلّ من يحبّه، ولهذا استهدف الغريبان "**البّاهي**" ابن "**الدرّاجي**" لانّه يشترك مع "**نرسيس**" في صفة الجمال.

وفي نفس المقطع نجد تداخلا آخر مع أسطورة "**أوديب**" في قول الرّواي: « ذات مرّة قالت له وقد عادت من عند عرّافة مشهورة: عندما أمسكت العرّافة بيضتك بين يديها صرخت خوفا وفزعا، لأنّها رأت صورتك تنطبع على البيضة، ثمّ قالت لي: أنت لبؤة وهو أسد، إنّما سيقتله فأر من صلبه !.. »[5]. وهي نفس « النّبوءة التي تلقّاها الملك لايوس* من الآلهة، أنّ ولدا من صلبه يولد سيقتله حين يشبّ ويتزوّج من أمّه جوكاستا، هذه الفكرة الرّئيسية التي تقوم عليها هذه الأسطورة، إنّها مثيرة؛ تجعل المرء في حيرة من أمر هذا الوليد الذي يرتكب إثمين محرّمين في آن واحد معا، هما قتل الأب والزّواج من الأم ».[6] وُلد "أوديب فأمر أبوه الملك بأن تدقّ مسامير في

---

[1] ينظر: السّايح: طبيب سوري نجا من جحيم داعش فقتل النّظام عائلته، مصر العربية، كتب وكالات في العرب والعالم،23-3-2017، 10:32، m.masar alarabia.com، 21-5-2018، 22:6.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 66.

[3] المرجع نفسه، ص: 85.

[4] المرجع نفسه، ص: 97.

[5] المرجع نفسه، ص: 97.

* لايوس: ملك طيبة.

[6] برهان أبو عسلي: أوديب ملكا لسوفوكليس (قراءة جديدة)، مجلّة جامعة دمشق، م 30، ع21، 2014، ص: 35-36.

أقدامه وأن يرمى به فوق الجبل، لكنّه لم يمت فوجده بعض الرّعاة وتكفّلوا به إلى أن كبر وأراد العودة إلى دياره، وفي الطّريق صادف رجلا تشاجر معه واشتدّت المشاجرة حتّى قتله، فتحقّقت النبوءة،[1] وكذلك الحال في القصّة التي التي رواها "**ذو العثنون**" على رفيقه في قول الرّاوي: « (...) المهم يا عمّي سي الدرّاجي، كبر الفتى وقصّت عليه أنّه القصص ففرّ إلى المدن وساح في القرى، لأنّه يريد أن يكون إنسانا، وليس دمية بين يدي أبيه (...) وحدث أوّل مرّة أن انقلبت به السيّارة وهو عائد من زيارته، فمات موتة شنيعة، وتحقّقت نبوءة العرّافة ».[2]

ونلمس حصورا آخر لشخصية " **أوليفر تويست**" في قول الرّاوي: « لقد ألبساه سروالا فضفاضا، وقميصا منتفخ الأكمام مرقّعا، وكان جميلا بحقّ، رغم أنّه شعره تهدّل على عينيه في غير عناية، لو رآه هؤلاء الذين يقرؤون الرّوايات لتذكّروا أوليفر تويست ».[3] وهي تحكي قصّة طفل صغير ماتت أمّه بعد ولادته مباشرة، وكذلك حال الباهي الذي عاش يتيما لا يعرف أمّه.

[1] ينظر: كوليت استيبه: أسطورة أوديب، تر: وياد العودة، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، 2012، ص: 21-22.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 97-98.

[3] المرجع نفسه، ص: 102.

هـ- مع السّيرة الذّاتية:

إنّ التّمازج بين الرّواية والسّيرة الذّاتية يولّد جنسا مهجّنا يسمّى "**رواية السّيرة الذّاتية**" وسنحاول الكشف عن السّيرة الذّاتية في رواية "**الصّورة الأخيرة للسّامري**"، وهذه السّيرة تتّخذ من الرّواية شكلا فنّيا لها، وإبراز العناصر المميّزة للسّيرة الذّاتية في العمل الرّوائي من تطابق بين المؤلّف والسّارد والشّخصية الرّئيسية، وكذا الميثاق السيّر الذّاتي، والعناصر الموجّهة للسّيرة الذّاتية كالعنوان، بالإضافة إلى الحقائق التي يمكن استخلاصها من العمل الرّوائي، والتي تتطابق والسّيرة الذّاتية للرّوائي (المؤلّف) من أحداث وشخصيات.

تعتبر الرّواية تركيب يسعى دائما لتمثيل وتمثّل الوضع الاجتماعي والنّفسي للإنسان، وعليه تتداخل مع السّيرة الذّاتية التي سنحاول إبراز عناصرها قي رواية "الصّورة الأخيرة للسّامري"، ولتحقيق ذلك وجب علينا أن نتحرّى السّمات العامّة التي تتميّز بها السّيرة الذّاتية وإثبات وجودها في الرّواية وهي نوعان: عناصر منتمية للسّيرة الذّاتية، وعناصر موجّهة للسّيرة الذّاتية (خارجها).

1- العناصر المنتمية للسّيرة الذّاتية في رواية الصّورة الأخيرة للسّامري:

تنتمي هذه العناصر إلى النّص الرّوائي، وما على القارئ النّاقد إلّا استنتاجها والوقوف عليها، ومن بين العناصر التي توفّرت في الرّواية نجد:

التّطابق بين المؤلّف والسّارد والشّخصية الرّئيسية:

يعتبر شرط التّطابق أساسيا لتحقّق السّيرة الذّاتية، ويكون بين المؤلّف والسّارد والشّخصية الرّئيسية. المؤلّف بوصفه الكاتب الذي يقف وراء العمل الأدبي، والسّارد لكونه يتولّى مهمّة السّرد، والشّخصية الرّئيسية أو البطل باعتباره محور الأحداث، ومتى وجد التّطابق في أيّ رواية صارت أقرب إلى السّيرة الذّاتية منه إلى أيّ جنس أدبيّ آخر، والرّابط الوحيد الذي يجمع بين هذه الأقطاب الثّلاثة هو الضّمير الموظّف أثناء السّرد، وباعتبار السّيرة الذّاتية نصّا روائيا سرديا، فهي تروى في أغلب الأحيان بضمير المتكلّم "**أنا**"، وهو ما اعتمد عليه الرّوائي في سرد أحداثه، جاعلا منه صوتا سرديا يروي من ورائه الهموم التي يعانيها أهل القرية بعد دخول الغريبين (**ذو العثنون والسّمين**)، فضمير المتكلّم تولّى مهمّة السّرد طوال المسار السّردي الذي يقف من ورائه المؤلّف، فأحصى قدر استطاعته جميع الأحداث والذّكريات التي مرّ بها أهل القرية من خلال فترة الثّمانينات في قول الرّوائي: « وليس بيننا وبين القرن الواحد والعشرين إلّا ربع قرن أو أقلّ قليلا »[1]. فنجد في الصّورة الأخيرة للسّامري راويا يروي

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 92.

أحداثا في الزّمن الحاضر (زمن الكتابة) أحداثا وقعت في الماضي، فـ"**عيسى لحيلح** "يروي ما حدث لأهل القرية من بداية المقطع الأوّل إلى نهاية الرّواية في المقطع الثّاني عشر.

يركّز الرّوائي في بداية كلّ مقطع على افتتاح السّرد بـ « الحركة من خلال صبح يتنفّس وشمس تفيض بالدّفء أو تنفسخ بالضّياء، أو من خلال غروب يلملم بقايا النّهار التي صارت في لون الرّماد، أو شمس متعبه تودّ لو تطبّق أجفانها خلف الجبال كي تستريح ».[1]

إنّ ضمير المتكلّم الذي اضطلع بمهمّة السّرد يحيل إلى الشّخصية الرّئيسية، وهو مرجع الكلام وموضوع السّرد، حيث ورد في مقاطع عديدة من الرّواية منها: « أعلم أنّك تسرف على نفسك وتجهدها كي لا تسمح بانطلاق ضحكة ساخرة، ولأجل ذلك فأنا أكاد أقسم عليك برأس ديك الفاهم أن تظلّ صبّارا...».[2]

وفي موضع آخر نلمس حضوره: « ألا يظنّ السّمين والنّحيف ،أنّ القاعدة لعجوز تقيّة نقيّة لا تعرف إلّا القبل والصّلاة.. حينها سأعرض عليهم جدّتي ! وأقنعها أن تستوي على القاعدة لتكون أقرب من الله !.. ».[3]

ونجده حاضرا أيضا في قوله: « هنا !.. أقاطعه أنا، ولن أكتب شيئا ممّا بقي من تملّق ونفاق، وكلام لا يستقيم على لسانه ولا يناسب ضحالته وانحطاطه (...) هنا .. لو كنت أعلم أنّ النّحيف يقول هذا الهراء لما أوقفت القهواجي ولتركته يلغو !.. ».[4]

وأيضا: « ولا داعي لأن أسجّل كلّ ما قالوه، وكلّ ما قاله (...) وأنا بريء من هذه المبالغة التي ذكّرتني بـ "ابن هاني الأندلسي" ».[5]

ونجد ضمير المتكلّم يتوالى أيضا في مقطع آخر: « (...) فلو كنت أملك شيئا من أمر هذه الشّخوص لجعلت "ذو العثنون" لا يستطيع شهيقا بعد زفير، ولأوقعت " القهواجي" بين أنياب كلب مسعور (...) ولجعلت "السّمين" يبتلع لسانه (...) لو كنت أملك شيئا من أمر هذه الشّخوص _ كما تزعم _ لصنعت لها قدرا جميلا، ولقبضت لهم قضاء».[6]

---

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 173.
[2] المرجع نفسه، ص: 92.
[3] المرجع نفسه، ص: 110.
[4] المرجع نفسه، ص: 137.
[5] المرجع نفسه، ص: 139-140
[6] المرجع نفسه، ص: 146.

بالإضافة أيضا: « قد لا تصدّقني، أعلم ذلك !.. لأنّني لست للغريبين ثالث !.. ».[1]

يتّضح لنا من خلال هذه الأمثلة أنّ السّارد ذكر ضمير المتكلّم "**أنا**" دلالة على حضوره التّام ووجوده الكلّي في الرّواية كشخصية محورية التي عايشت لحدث في وقت مضى، وهذا ما يؤدّي بنا إلى المعادلة الآتية: السّارد = الشّخصية الرّئيسية (تطابق) .[2]

[1] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص:172.

[2] ينظر: فيليب لوجون: السّيرة الذّاتية، ص: 23.

5- الأبعاد الجمالية لتداخل الأجناس الأدبية في رواية "الصّورة الأخيرة للسّامري:

استطاعت ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في الرّواية الجزائرية المعاصرة أن تدخل إلى عوالم جديدة لم تكن مرتادة من ذي قبل، سمحت لها أن تتميّز بالعديد من المظاهر الفنّية والتجلّيات النّصّية لعناصر بنائية، هي في الأساس من صميم البناء الفنّي للشّعر، والمسرح، والقصّة، والسّيرة...إلخ.

وهذا ما يجعل البحث في الجماليات الفنّية للنّص الإبداعي _ شعرا ونثرا _ يكتسي أهمّيّة بالغة، باعتبار الجماليات الفنّية هي حلقة رابطة بين النّص الإبداعي والمتلقّي، وبمقدار غنى النّص الرّوائي بالجماليات الفنّية وقدرة القارئ على تلقّيها والتّفاعل معها تزداد القيمة الأدبية للنّص، إذ « الفكر الجمالي لا محالة معبرا أساسيا بين العمل الفنّي الغامض أحيانا الصّامت أحيانا، الخفيّ دوما، والجمهور ».[1] ذلك أنّ المبدع يسعى دائما من أجل إنتاج نصّ إبداعي يحمل كلّ طاقاته الإبداعية وخبرته الجمالية، ويضع المتلقّي في مواجهة مباشرة مع هذا النّص.

وهذا ما يدفعنا إلى طرح السّؤال التّالي: ما هي الجماليات الفنّية لتداخل الأجناس الأدبية في الرّواية الجزائرية المعاصرة؟ (رواية الصّورة الأخيرة للسّامري _أنموذجا_) ، وما الذي ميّز هذه الرّواية المتّسمة بتداخل الأجناس الأدبية من جماليات فنّية؟.

يتمحور مصطلح "**الجماليات الفنّية**" حول كلمتي "**الجمال**" و "**الفن**"، ويعرّف هذا الأخير بأنّه: « محاولة لخلق أشكال ممتعة، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال ».[2]

أمّا الجمال فيعرّف بأنّه: « وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسّس على الإبداع والنّظام والتّقويم ».[3] وعليه فإنّ دور النّاقد أو المبدع يكمن في جعل النّصّ الإبداعي منفتحا على الجماليات الفنّية، هذه الأخيرة تتعلّق من ناحية المنظور الأدبي بفن جمال الإيقاع والتّعبير والتّصوير والتّفكير* وتأصّل أن يحتوي العمل الفنّي تجعل النّاظر إليه يحسّ بالمتعة باعتبار الجمال متأصّل في كلّ شيء، وعليه تصير « الظّاهرة الجمالية شبكة من العلاقات التي تكشف عن المعنى وتحياه وتمارسه ».[4] بما يوجد في النّص من عناصر جمالية ومن هنا ينبغي علينا في التّجربة الجمالية أن نركن « الانتباه إلى الموضوع ذاته فحسب، و لابد أن يكون كلّ شيء آخر تقوله أو تفعله

[1] مارك جيمينيز: الجمالية المعاصرة (الاتّجاهات والرّهانات)، تر: كمال بومنير، منشورات ضفاف لبنان، ط2، 2012، ص: 156.

[2] هربرت ريد: معنى الفن، تر: سامي خشبة، مكتبة الأسرة (مهرجات القراءة للجميع)، ص: 11.

[3] هلال الجهاد: جماليات الشّعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007، ص: 60.

* اعتبر بومفارتن الجمالية عموما " فن جمال التفكير بينما يعتبر الباحث أنّ الجمالية تتأسّس مع ذلك على جمال التّشكيل والتّعبير والإيقاع والتّصوير.

[4] هلال الجهاد: جماليات الشّعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعري الجاهلي، ص: 61.

خاضعا لهذا الهدف الأساسي ، كما أنّه لا يكون جديرا من الوجهة الجمالية بأن يقال أو يفعل إلّا إذا اندمج في الإطار الجمالي وأضفى عليه دلالة جديدة ».[1]

وينتمي النّصّ إلى الفنّ انطلاقا من الخصائص التي تميّزه، وهو ما يمنحه "**صفة الأدبية**" والتي قام "**رومان جاكبسون**" بتوضيحها في قوله: « إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنّما الأدبية "littérarité" ، أي ما يجعل من عمل عملا أدبيا ».[2] وبذلك يصبح الجمال أصيلا في العمل الإبداعي، وتكون " الجماليات الفنّية" سبيل النّاقد لتذوّق النّص الإبداعي، ووسيلة المبدع لجعل نصّه يندرج ضمن الإبداع الفنّي. ولعلّ من أهمّ الرّواد المدافعين عن هذا الجمال نذكر: " **لويس جوتشوك Louis Gotichalk**" الذي رأى أنّ الجمال الفنّي لأيّ موضوع هو الوصول إلى « تكوين شيء يكون له من الرّائع إدراكه ».[3] وعليه يطمح الفنّان المبدع دائما صوب هدف يتمثّل في إنتاج موضوع جمالي، والمتلقّي صوب التّفاعل الإيجابي مع الجماليات المودعة في النّص.

وفي السيّاق الأدبي الذي يمتاز باختراق الحدود بين الأجناس الأدبية ظهرت الرّواية راسمة لنفسها انطلاقة لافتة للنّظر، حيث عرفت انتشارا واسعا احتلّت على إثره مساحات ليست بالقليلة شملت الوطن الغربي والعربي، فصارت أحد فروع الأدب إلى جانب القصّة والسّيرة...إلخ، وعليه صار الرّوائي اليوم «يثري إبداعه بإسهامات الفنون الأخرى، بما تملكه الفنون الأخرى من خصائص جمالية وتقنية، فيتحقّق للنّص الأدبي أبعادا جديدة ».[4]وذلك سعيا منه لإحداث صدمة لدى المتلقي التي تكمن أساسا في خرق ما هو سائد وتجاوزه إلى كلّ ما هو جمالي فنّي، من خلال اتكاء النّص الرّوائي متداخل الأجناس الأدبية على « الخصائص الفنّية لجنس أدبي في جنس أدبي آخر، حول النّظرة إلى الإبداع الأدبي من نقاء الجنس إلى تداخل الأجناس، وهذه الظّاهرة الإبداعية تستند إلى جملة مقولات نظرية تتمثّل في الحوارية وتعدّد الأصوات والنّص والتّناص ».[5]وهنا نطرح الأسئلة التّالية: **لماذا يقوم الرّوائي بإغناء نصّه الرّوائي متداخل الأجناس الأدبية بالنّصوص الأخرى، إن بشكل مباشر أو غير مباشر؟ وما دلالة ذلك؟.**

---

[1] جيروم ستولنيتيز: النّقد الفنّي (دراسة جمالية وفلسفية)، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص: 92-93.

[2] تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشّكلي (نصوص الشكلانيون الرّوس)، ص: 35.

[3] جوتشوك: الفنّ والنّظام الإجتماعي، ص:30، نقلا عن جيروم ستولنيتيز: النّقد الفنّي، ص: 285.

[4] محمّد جبريل: للشّمس سبعة ألوان (قراءة في تجربة أدبية)، كتاب الجمهورية، ص: 25.

[5] محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية في النّقد المعاصر، قسم الآداب واللّغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، جوان 2014، ص: 13.

إنّ الإجابة عن هاذين السّؤالين يعني لنا الحقّ في الكشف عن الأبعاد التّناصية لتداخل الأجناس الأدبية في رواية " **الصّورة الأخيرة للسّامري**" حيث استند "**عيسى لحيلح**" في نصّه الرّوائي إلى مقولة التّناص كركيزة تساهم في تداخل النّصوص ، فنجده يوظّف العديد من الآيات الكريمة ويحيل إليها دون ذكر النّص القرآني بكامله قصد إنتاج دلالة معيّنة أو آداء وظيفة ما، وهذا الاعتماد على الآيات القرآنية والأحاديث النّبوية في تحليل ظاهرة من الظّواهر في النّص قد تكسبه إيحاءات جمالية ودلالات معنوية باعتبار النّص القرآني نصّ الحكمة والبلاغة في الكتابات الأدبية، والأمثلة على ذلك كثيرة ــ كما ذكرنا في جزئية التّناص مع القرآن الكريم ــ إلّا أنّنا نشير هنا إلى مثال آخر في قول الرّوائي: « (...) و كانت المالطية اللّعوب تخون الملك مع سيّدها الأوّل، ولم تقنع بهذا بل أرادت أن تتخلّص من ظلّ الملك الشيخ الثّقيل، ليخلو لها ولسيّدها القصر والحاشية، ولقد كان لها ما أرادت حين تظاهرت بالوحم وطلبت من الملك أن يصطاد لها بنفسه حجلا بريّا لتأكله، وتسكت إلحاح الوحم، فجهّز الملك رحلة الصّيد، ولما صار بهذا الملك انقضّ عليه ذلك القائد برجاله الأشدّاء فقتلوه، وعادوا عشاء يبكون حاملين جثّته وعدّته، وجمعوا الشّعب وخطبوا فيه أنّ الملك افترسته السّباع لما استفردته وهو يطارد الحجل البريّ نزولا عند رغبة جلالتها !».[1]

وهذا يتناص مع قوله تعالى: ﴿ **وَجَاءُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ (16) قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ (17) وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ (18)**﴾ -سورة يوسف-

ويفسّر "**السّعدي**" هذه الآية الكريمة في قوله:« (**وجاءوا آباهم عشاء يبكون**): ليكون إتيانهم متأخّرا عن عادتهم وبكاءهم دليلا لهم وقرينة على صدقهم. فقالوا متعذّرين بعذر كاذب: (**يا أبانا إنّا ذهبنا نستبق**): إمّا على الأقدام أو بالرّمي أو النّضال (**وتركنا يوسف عند متاعنا**): توفيرا له وراحة، (**فأكله الذّئب**): في حال غيبتنا عنه واستباقنا. (**وما أنت بمؤمن لنا ولو كنّا صادقين**)؛ أي: تعذرنا بهذا العذر، والظّاهر أنّك لا تصدّقنا، لما في قلبك من الحزن على يوسف والرّقة الشّديدة عليه، ولكن عدم تصديقك أيّانا لا يمنعنا أن نعتذر بالعذر الحقيقي، وكلّ هذا تأكيد لعذرهم، وممّا أكّدوا به قولهم أنّهم: (**جاءوا على قميصه بدم كذب**): زعموا أنّه دم يوسف حين أكله الذّئب، فلم يصدّقهم أبوه بذلك، و (**قال بل سوّلت لكم أنفسكم أمرا**)؛ أي: زيّنت لكم أنفسكم أمرا

[1] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 33.

قبيحا في التّفريق بيني وبينه، لأنّه رأى من القرائن والأحوال ومن رؤيا يوسف التي قصّها عليه ما دلّه عل ما قال (**فصبر جميل واللّه المستعان**)؛ أي: أمّا أنا، فوظيفتي سأحرص على القيام بها، وهي أنّب أصير على هذه المحنة صبرا جميلا ».[1]وهذا التّناص لم يأت بمحض الصّدفة، ذلك أنّ نفس المكيدة التي خطّطتها "**المالطية**" مع زوجها الملك مع زوجها الملك، وهي إرساله إلى الغابة بحجّة أنّها اشتهت حجلا بريّا، لكن في الحقيقة هدفها من وراء ذلك هو التخلّص منه لكي يخلو لها الجوّ مع عشيقها " القائد العسكري" وكذلك استخدم إخوة يوسف على أبيهم أسلوب الحيلة بهدف أخد يوسف إلى الغابة من أجل أن يلعب معهم لكنّ غايتهم في ذلك كانت التخلّص منه من أجل أن يتفرّدوا بأبيهم.

وعليه يعدّ التّناص وسيلة يضمن بها الرّوائي رؤية، أو يحاكي موقفا ممّا يعطي النّصّ كثافة تعبيرية وتصويرية لم تكن متاحة في غياب توظيف التّناص؛ الذي لا يتعلّق فقط بإعادة إنتاج النّص الرّوائي من طرف المبدع، بل يتعدّاه إلى إعادة إنتاج النّص من طرف المتلقّي من خلال درايته بالمجال الحيوي للنّص، من تناصّات سواء شملت القرآن الكريم أو الأحاديث النّبوية، وحتّى الموروث التّاريخي، هذا الأخير أيضا نجده حاضرا في نصّ "**عيسى لحيلح**" ، الذي كان استخدامه له بمثابة نزعة فنّية أراد من خلالها تحقيق أفق جمالي ودلالي، ذاكرا عدّة شخصيات ووقائع تاريخية، ومن بين الشّخصيات التي تعرّض لها (ياسر عرفات ، ابن هاني الأندلسي، زيغود يوسف ...إلخ). و توظيف هذه الشخصيات التاريخية أسهم في شحن روايته بطاقات إيحائية ورمزية دالة، خلقت تفاعلاً بين الواقع وبينها، ومنحت المتلقي إلى جانب الإيجاز والتّعبير إمكانات واسعة لخلق الصور وتداعي المعاني.

ويمكن البحث عن الجماليات الفنّية للنّصّ الرّوائي متداخل الأجناس الأدبية أيضا انطلاقا من استثماره وتداخله مع الأجناس الأدبية الأخرى: شعر، فنون قصصية، أمثال، سيرة ذاتية ...التي أغنت الرّواية وفتحت آفاقا جديدة لها، حيث نجدها تتداخل مع الشّعر أيضا _ كما ذكرناها في الجزئية الموسومة بتداخل الرّواية مع الشّعر _ بكثرة، ممّا ولّد فعالية جمالية وأبعاد دلالية ، ومن ذلك توظيفه لقصيدة "**أبي فراس الحمداني**" التي أنشأها في السّجن في قوله:[2]

ولا خير في دفع الرّدى بمذلّة كما ردّها يوما بسوءته عمرو.

[1] السّعدي: تيسير الكلام الرحمان في تفسير الكلام المنّان، ص: 781-782.

[2] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 150.

إضافة إلى توظيفه للنّصوص الشّعرية سواء أكانت من إبداعه الخاصّ ــ وهو الغالب في الرّواية ــ أو كانت لشعراء آخرين بطريقة فنّية، يؤالف بينها البعد الدّلالي الذي تتحرّك في رحابه القصيدة وهو الدّفاع عن النّفس وحمايتها من الخطر وإن اضطرّ الأمر استخدام السّوء.

يلجأ الرّوائي المعاصر إلى توظيف الصّورة الشّعرية في بناء نصّه الرّوائي، وهو ما يتطلّب منّا تكييف تذوّقنا الجمالي باستمرار ونحن نتفاعل مع سيل الصّور المتسلّل إلى الذّهن تلقّيا وإعادة إنتاج إذ أنّنا كما يقول "**صلاح فضل**" : « لم نعد مجرّد متلقّين سلبيين لمئات الآلاف من الصوّر اليومية، وإنّما منتجين لها أيضا، نعرف كيف ندرجها في منظومات دلالية، كيف نقرؤها ونتشرّب جمالياتها ونحرّكها ونشترك في تشكيلها بدورنا ».[1] ومنه تسلّلت إلى الصّورة الشّعرية عناصر بنائية لم تكن معهودة من قبل.

نجد رواية "**عيسى لحيلح**" انبنت على العديد من الصوّر الشّعرية ومن ذلك قول الرّوائي: « يصنعون عالمهم، يوزّعون أشياءه كما يشتهون، ويتربّعون على عرش الوهم أباطرة وملوكا، ويحدّثون الكادحين بلغة تعبق منها رائحة الخبز والشّواء !.. ».[2]

ورد في هذه الجملة استعارة تتمثّل في العبارة الآتية "**عرش الوهم**" التي رسم لنا من خلالها صورة لما تمور به نفس الإنسان، حيث استعار للعرش صورة الوهم ، فإذا بنا نتصوّر العرش شيئا خياليا لا نراه بالعين المجرّدة، فيصبح العرش خياليا نحسّ به فقط ولا نراه إلّا على سبيل التّصوير، والأمر ذاته للهواجس والظّنون ذات الطّبيعة المعنوية التي تتحوّل في ظلّ الامتداد إلى صور مادّية، وكان السّبيل من نقل هذه الصّورة هو تجسيدها الحسّي عن طريق الاستعارة، ممّا يولّد جمالية فنّية ناشئة عن التّعبير والتّصوير.

ونلمس السّجع في نفس القول وهو من المحسّنات البديعية ويتمثّل في انتهاء الأفعال بنفس الحرف وهي: (**يصنعون، يوزّعون، يشتهون، يتربّعون، يحدثون**)، وهذا الاستثمار الذي لجأ إليه الرّوائي هو ما يكسب النّصّ الرّوائي جماليات فنّية.

نجد الأمثال التي وظّفها "**عيسى لحيلح**" هي الأخرى ساهمت في إثراء لغة الرّواية كونها تندرج في سياق المتخيّل الاجتماعي وعلاقته بالواقع والتّاريخ، ممّا يكسبها خاصّية جمالية في النّصّ، ومن ذلك قوله: « أنا أقول

[1] صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص: 120.

[2] عيسى لحيلح: الصورة الأخيرة للسّامري، ص: 174.

للكلبة التي حتّى أقضي حاجتي ».[1] وأصل هذا المثل في تراثنا وتداوله على ألسنة أجدانا قولهم: "على مصلاحتي نقول للكلبة خالتي" .

وهنا يحسّ المتلقّي عند قراءته لهذا المثل بأنّ الرّوائي يحاول الارتقاء بلغته من اللّغة العامّية إلى اللّغة الفصحى حتّى يستطيع القرّاء عامّة فهم هذا المثل ، وهذا يكسبه صورة جمالية تجعل الكلام في حلّة جميلة، وترفعه إلى درجة أعلى، وتكسبه قيمة أدبية.

يعترض أيضا في النّصّ الرّوائي بعض العناصر البنائية التي استقاها من الأجناس الأدبية الأخرى ساهمت معه في إعطاء تشكيل معماري أضفى على النّص بعض الجماليات الفنّيّة، ومن أهمّ هذه التّنويعات في رواية "**الصّورة الأخيرة للسّامري**" نجد **الحوار** الذي يجري بين الشّخصيات في الرّواية التي تتناغم أو تنافر حسب الأجواء وتوافرت المواقف التي تحكيها الرّواية وهو ما يضعنا أما التّساؤل الآتي: **ما الذي أضافه التّشكيل المعماري من جماليات فنّية للنّص الرّوائي؟**.

أضفى التّشكيل المعماري العديد من الجماليات الفنّية على رواية "**الصّورة الأخيرة للسّامري**" وذلك نتيجة لاستفادتها من الأجناس المجاورة لها من قصّة وشعر ... إلخ. التي ساعدت كثيرا على إثراء النّص ونموّه انطلاقا من الحوار الذي يعتبر الرّكيزة الأساسية التي تساهم في طول المقاطع أو قصرها، حيث احتوت الرّواية اثنتي عشرة مقطعا تعدّدت فيها المواقف التّعبيرية والتّصويرية بين الشّخصيات ، ولعلّ أطول مقطع في الرّواية هو المقطع السّابع الذي تسلّلت عبره الكثير من الأحداث وتولّدت عبرها الحركة والتّفاعل وفاتحة هذا المقطع هو حوار جرى في دار عمّي الحسين بينه وبين الغريبين، يقول الرّوائي: « افتح _افتح يا عمّي الحسين (...) نحن العلماء جئنا إلى زيارتك ».[2]

تجسّد لنا هذه البداية تشكيل معماري يغري المتلقّي بالقراءة ويفتح لنا آفاقا للتّأويل حول سبب زيارة الغريبين لـ "**عمّي الحسين**" ، ممّا يخلق العديد من الجماليات الفنّية في ذهنه أثناء بحثه بين الأسطر عن السّبب والغاية من استضافهما لهذا الرّجل الفقير البائس دون غيره من أهل القرية مستخدمين تقنية "**الحوار**".

ونصل في الأخير أنّ الجمالية بوصفها تمظهرا في كتابات الأدباء بعامّة والرّوائيين بخاصّة، تؤكّد على أنّ الفنّان الحقّ هو الذي يحسن استخدام أدواته وأساليبه، وهذا ما يعرف بالانسجام بين الشّكل والمضمون، ويحدث ما يسمّى بالتّناغم الجمالي أو التّجربة الجمالية.

---

[1] عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، ص: 116.

[2] المرجع نفسه، ص: 70.

خاتمة

توصّل هذا البحث في دراسته لتداخل الأجناس الأدبيّة إلى النتائج الآتية:

-التّنظيرات الأولى لقضيّة الأجناس الأدبيّة جرت على يدي "**أفلاطون**" و "**أرسطو**" و لكن مع هذا فهما لم يحيطا سوى بالأجناس التي كانت شائعة في الأدب اليوناني القديم.

-مرّت نظرية الأجناس الأدبيّة بمرحلتين تتمثّل الأولى بالتّقعيد للأجناس و التّزامن بقوالبها التّصنيفية، و الثّانية بمرحلة تداخل الأجناس.

-مفاهيم ما بعد الحداثة هي أوّل من دعت إلى خلق المتناقضات، و بالتّالي انضوى تحتها التّداخل الأجناسي بين النّصوص بل و حتى الفنون.

-تطوّر الأجناس الأدبيّة و عدم ثباتها هو ما سهّل عملية التّداخل فيما بينها.

-إلى جانب تداول مسألة الأجناس الأدبية في السّاحة النّقدية الغربية نجد حضورا لها أيضا في السّاحة النّقدية العربية

-اشتملت الأجناس الأدبية: **الرواية، الشعر، القصة، المسرحية...الخ**.

-تتمّ عملية تداخل الأجناس الأدبيّة عن وعي وغير وعي، و اطّلاع واسع لمختلف هذه الأجناس لدى الكاتب.

-تعتبر الرّواية من أكثر الأجناس الأدبيّة التي تتمّ فيها عملية التّداخل لكونها مرتبطة بالواقع و تغيّراته في مختلف مناحي الحياة.

-سمح التّداخل الأجناسي للرّوائي بتوظيف وسائل جديدة لتعزيز المعنى، وأبرزها التّناص مع القران الكريم و الموروث التاريخي التي أصبح يعبر بها عن تجربته الواسعة المتعدّدة الجوانب.

-احتوت هذه الرّواية العديد من الأجناس الأدبيّة كال**شّعر، الفنون القصصية، الخطبة** و **الأمثال** و **السّيرة الذّاتية**.

-مثّلت هذه الرّواية ساحة تداخلت فيها العديد من الأجناس في تكامل وظيفي منح الرّواية جمالية خاصّة، و أبعادا دلاليّة عدّة، وأفق شيّق للقراءة و التلقّي.

-يمكن لظاهرة تداخل الأجناس الأدبية أن تفتح آفاقا إبداعية جديدة للنّص الرّوائي.

- كان لظاهرة تداخل الأجناس الأدبيّة في رواية "**الصّورة الأخيرة للسّامري**" حضور لافت ساهم في تشكيل رؤية فنّية، استطاع بواسطتها الرّوائي التّعبير عن الوضع الاجتماعي في فضاء الرّواية

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

* القرآن الكريم (برواية ورش)

1- قائمة المصادر:

- عيسى لحيلح: الصّورة الأخيرة للسّامري، قرية قلقامن، فيفري 1992، الشّقفة، 21-7-2017م، مخطوط.
- ابن الأثير: المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر، ج 1، دار نهضة مصر للطّبع والنّشر، القاهرة.
- ابن خلدون: المقدمة، دار صادر، ط1، 2000م.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تح: محمد بدر الدّين النّعساني الحلبي، ج 1، مطبعة السّعادة، مصر، ط 1، 1958م.
- ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2005.
- ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السّلامة، ج 1و2و5و8، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، الرّياض، ط1، 1997م.
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكتابة والشّعر) ، تح: علي محند البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط 1 ، 1952م.
- الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي للطّباعة والنّشر والتوزيع، القاهرة، ط 7، 1997م.
- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008م.
- الحمزاوي: دار الأسرار في تفسير القرآن بالحروف المهملة، ج 2، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 2010م.
- السّعدي: تيسير القرآن الرّحمان في تفسير كلام المنّان، ج 1، دار ابن الجوزي، الرياض، ط 1، 1422 هـ.
- الطبري: تفسير الطبري من كتابه جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: بشار عواد معروف و عصام فارس الحرستاني، ج 5و6و7، مؤسّسة الرّسالة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط 1، 1994م.
- قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

المعاجم والقواميس:

- ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، ج4، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2005م.

- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، ط8، 2005م.

- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انكليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، دار النَّهار للنّشر، لبنان، ط1، 2002م.

2- قائمة المراجع:

الكتب بالعربية:

- ابن باز: مجموع فتاوى ومقالات متنوّعة، ج 13، دار القاسم للنّشر، الرّياض، ط 1، 1420 هـ.

- ابن دقيق العيد: شرح الأربعين حديثا النووية(في الأحاديث الصّحيحة النّبوية)، مكتبة التراث الإسلامي، الأزهر.

- ابن قيم الجوزية: مدارج السّالكين بين منازل أيّاك نعبد وأيّاك نستعين، تح: عبد العزيز بن ناصر، ج4، دار طيبة للنّشر والتّوزيع، الرياض، ط1، 1463هـ.

- أبي داود: سنن أبي داود، تح: شعيب الأرنووط، ج 5، طبعة خاصّة، دار الرّسالة العالمية، دمشق، 2009م0

- الألباني: سلسلة الأحاديث الصّحيحة، م2، مكتبه المعارف للنّشر والتّوزيع، الرياض، 1990م.

أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها (في النهضة العربية الحديثة)، دارالعالم للملايين، لبنان، ط 6، 2000م.

- باديس فوغالي: دراسات في القصة و الرواية، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، ط1، 2010م.

- بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية (مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة)، مؤسسة الانتشار العربي.

- جعكور مسعود: حكم وأمثال شعبية جزائرية، دار الهدى للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2008م.

- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس في ضوء المقاربة البنيوية و التّاريخية)، أفريقيا الشرق، المغرب.

- حسين محمد فهيم: أدب الرّحلات، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1989م.

- سالم المعوّش: صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1998م.

- سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979م.

- سعيد يقطين: السرديات و التحليل السردي (الشكل و الدّلالة)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2012م.

- سعيد يقطين: الكلام و الخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء, 1997.

- سليمان محمد سليمان: دراسات أدبية في الخطب والأمثال الجاهلية، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر مصر.

شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات و النّشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1993م.

- شوقي ضيف: الرّحلات، دار المعارف، القاهرة، ط 4.

- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، (العصر العبّاسي الأوّل)، ج 3، دار المعارف، ص: 16، 2004م.

- صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية نموذجا)، دار الفارس للنّشر و التوزيع، بيروت، ط1، 2006م.

- صلاح الدّين بوجاه: مقالة في الرّوائية، المؤسّسة الجامعية للنّشر والتّوزيع، لبنان، ط 1، 1994م.

- عبد الرّحيم الكردي: البنية السّردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة.

- عبد العزيز عتيق: في النّقد الأدبي، دار النهضة العربية للطّبعة والنّشر، بيروت، ط 3، 1972م.

- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، سلسلة عالم المعرفة، ع: 240، ديسمبر، 1998م.

- عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم: الخطاب الدّرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، القاهرة.

- عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2004م.

- عز الدين المناصرة: علم التّناص المقارن (نحو منهج عنكبوتي تفاعلي)، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1 ، 2006م.

- علي محمد الصلابي: معاوية بن أبي سفيان (شخصية عصره)، دار الأندلس الجديدة للنّشر والتّوزيع، مصر، ط1، 2008م.

- مجموعة من المؤلّفين: المقامة (فنون الأدب العربي، الفن القصصي)، دار المعارف، مصر، ط 3، 1119م.

- محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط1، 1998م.

- محمّد جبريل: للشّمس سبعة ألوان (قراءة في تجربة أدبية)، كتاب الجمهوية.

- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط9، 2008م.

- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1997م.

- محمد منذور: الأدب و فنونه، نهضة مصر للطباعة و النّشر و التوزيع، القاهرة، ط5، 2006.

- محمد منذور: الأدب و مذاهبه، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع.

- محي الدين صبحي: النقد الأدبي الحديث (الأسطورة و العالم)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988م.

- منير بوشناقي: الضّريح الملكي الموريطاني، مديرية المتاحف والآثار والمباني التّاريخية، الجزائر، 1979م.

- موسى لقبال: دور كتامة في تاريخ الخلافة الفاطيمية (منذ تأسيسها إلى منتصف القرن الخامس الهجري "11م")، الشّركة الوطنية للنّشر والتّوزيع، الجزائر.

- نبيل دادوة، فيصل الأحمر: الموسوعة الأدبية، ج1، دار المعرفة.

- هشام الكلبي: مثالب العرب، تح: ياسين الدّرويش، مكتبة مؤمن قريش، دمشق، ط1، 2015م.

- هلال الجهاد: جماليات الشّعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشّعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2007م.

الكتب المترجمة:

- أرسطو طاليس: فن الشّعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

- إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية و التقنية)، تر: علي إبراهيم علي منوفى، المجلس الأعلى للثقافة.

- إيمانويل فريس برنار موراليس: قضايا أدبية عامّة (آفاق جديدة في نظرية الأدب)، تر: لطيف زيتوني، عالم المعرفة، الكوّيت، 2004.

- بيير زيما: النّقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنّص الأدبي)، تر: عايدة لطفي، دار الفكر للدّراسات والنّشر والتّوزيع، مصر، ط 1، 1991.

- تزفيطان تودوروف وآخرون: نظرية المنهج الشّكلي (نصوص الشّكلانيين الرّوس)، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسّسة الأبحاث العربية، لبنان، ط1، 1982.

- توماس مونرو: التطور في الفنون و بعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، تر: محمد علي برادة، ج2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2014.

- تيزفيثان تودوروف وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1997.

- جان إيف تاديه: النّقد الأدبي في القرن العشرين، تر: منذر عياشي، ج 2، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط 1، 1994.

- جان ماري شيفر: ما الجنس الأدبي ؟، تر: غسّان السيد، اتحاد الكتاب العرب.

- جيرار جنيت: مدخل لجامع النّص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشّؤون الثقافية العامة، بغداد.

- جيروم ستولنيتيز: النّقد الفنّي (دراسة جمالية وفلسفية)، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، ط1، 2007

- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1998.

- رولان بارط: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط 3، 1993.

- رينيه ويلك، آوستنوآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنّشر، المملكة العربية السعودية.

- فرانك شوبر فيجن وآخرون: بحوث في القراءة والتّلقي، تر: محمّد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

- فيكتور إيرليخ: الشّكلانية الرّوسية، تر: الولي محمّد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000.

- فيليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت-باريس، ط3، 1983.

- فيليب لوجون: السيرة الذاتية (الميثاق والتّاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، المركز الثقافي الغربي، ط1، 1994.

- كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدر، المركز الثقافي العربي، لبنان-المغرب، ط1، 2009.

- كولييتاستييه: أسطورة أوديب، تر: وياد العودة، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، 2012.

- مارك جيمينيز: الجمالية المعاصرة (الاتّجاهات والرّهانات)، تر: كمال بومنير، منشورات ضفاف لبنان، ط2، 2012م.

- ميخائيل باختين: الماركسية وفلسفة اللّغة، تر: محمد البكري ويمنى العيد، دار توبقال للنّشر، المغرب، ط1، 1986.

- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التركيتي، دار توبقال للنّشر، المغرب، ودار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1986.

- نورثروب فراي: تشريح النّقد (محاولات أربع)، تر: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، 1991.

- هربرت ريد: معنى الفن، تر: سامي خشبة، مكتبة الأسرة (مهرجات القراءة للجميع).

- وليم شكسبير: مأساة هاملت (أمير الدّانمارك)، تر:جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط5، 1979.

المجلات والدّوريات:

- أحمد بقّار: النّص الموازي في رواية الجازية والدّراويش لعبد الحميد بن هدّوقة، مجلّة القسم العربي، جامعة لاهور، بكستان، ع 23.

- برهان أبو عسلي: أوديب ملكا لسوفوكليس (قراءة جديدة)، مجلّة جامعة دمشق، م 30، ع21، 2014.

- تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر تمّوز 2008، م2، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط 1، 2009م.

- جميل حمداوي: الديانة عند الأمازيغيين، شبكة الألّوكة، www.alukah.net.

- رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، تر: محمد منذور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون و الآداب، الكويت، عدد 110، 1987.

- زياد طارق لفتة: ابن هاني الأندلسي (دراسة موضوعية فنّية)، مجلّة المنح، جامعة ديالي، كلّية التّربية الأساسية، ع 24، 2005.

- سعيد الفرّاع: جمالية التّلقي وتحديد تاريخ الأدب، مجلّة عالم الفكر، المجلّد39، العدد 1، يوليو، سبتمبر 2010، الكوّيت.

- لؤي علي خليل: تداخل الأنواع الأدبية بين القاعدة والخرق (دراسة نظرية)، مجلّة دمشق، المجلّد 30، العدد 3+4، 2014.

- محمد الصّالح البوعمراني: المسألة الأجناسية (قراءة عرفانية)، مجلّة فصول، ع:70، شتاء وربيع 2007، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة.

الرّسائل والأطروحات:

- خولة شلّالي، سلمى كلاح: جرائم الاستعمار الفرنسي في الجزائر من خلال شهادات قادة الجيش الفرنسي 1830-1871، مذكّرة ماستر، كلّية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التّاريخ، تبسّة، 2016م.

- فرطاس نعيمة: نظرية المتعاليات النّصية عند جيرار جينيت وتطبيقاتها لدى بعض الدارسين العرب المحدثين، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في تخصّص الأدب الحديث، جامعة محمّد خيضر ، كلّية الآداب واللّغات، بسكرة، 2010-2011.

- محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية في النّقد المعاصر، قسم الآداب واللّغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، جوان 2014.

المواقع الإلكترونية:

- بوعبيد التركي: القائد المكي بن المباركي، زعير 24 أخبار الوطن والعالم، فبراير 2016، 11.30، zaer 24.com، 20-5-2018، 12:33.

- السّايح: طبيب سوري نجا من جحيم داعش فقتل النّظام عائلته، مصر العربية، كتب وكالات في العرب والعالم،23-3-2017، 10:32، m.masar alarabia.com، 21-5-2018، 22:6.

- طاهر الشّيخ: هذه أسرار نجاة عرفات من اغتيال المرساد في عملية السّاق الخشبية بتونس، فيتو النّسخة الكاملة، 26 أكتوبر 2017، 4:57، www.vetogate.com، 23:6، 21-5-2018.

- فيصل القطامي: أشجار الزّيتون الرّومي، جذور ضاربة في التّاريخ وقصّة قنديل لا ينطفئ، جريدة الغد، السّبت 31 مارس 2007، 10:00 صباحا، عمان، www.algad.com، 3-5-2018، 10:41.

- هدى عمران: إدوارد الثّامن (الملك العاشق)، الاثنين 9-12-2013، 2:32، www.albawab hnews.com، 6-5-2018، 15:00.

الفهرس

الموضوع الصفحة

مقدمة.....أ

مدخل.....1

الفصل الأول:الجنس الأدبي وتطوّره عبر العصور

1–الأجناس الأدبية المفهوم والماهية.....5

1–1مفهوم الجنس الأدبي.....5

أ– لغة.....5

ب– اصطلاحا.....6

1–2 تطوّر الجنس الأدبي.....10

أ– أرسطو والتّأسيس لفكرة نقاء الجنس الأدبي.....10

ب– الكلاسيكية: هيمنة الأحكام المعيارية على الأجناس الأدبية.....14

ج – الرّومنسية: تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية.....16

د–المقاربة الشّكلانية: التطوّر الأدبي وإشكالية التّجنيس.....20

هـ –مقاربات مابعد الحداثة: التّأسيس لمقولة النّص والتّناص.....25

1–3 الأجناس الأدبية بين القديم والحديث في الأدب العربي.....31

أ – الأجناس الأدبية في التراث العربي القديم.....32.

1– الشّعر.....33

2– الأمثال.....33

3– الرّسائل.....34

4– الخطابة.....34

5– أدب الرّحلات.....35

6– المقامة.....36

ب–الأجناس الأدبية في العصر الحديث.....36

1–المقالة.....36

2–القصّة.....37

3–السّيرة الذّاتية.....38

4–المسرحية.....38

5–الرّواية.....39

الفصل الثّاني: تداخل الأجناس الأدبية في رواية "الصّورة الأخيرة للسّامري" لعيسى لحيلح

1– التّعريف بصاحب الرّواية.....41

2– ملخّص الرّواية.....43

3–التناص في الرّواية.....45

أ– مع القرآن الكريم.....45

ب– مع التّاريخ والمرويات الشفوية.....61

4– تداخل الرّواية مع الأجناس الأدبية الأخرى 69

أ– مع الشّعر.....69

ب– مع الأمثال.....77

ج– مع الخطابة.....80

د–مع الفنون القصصية.....82

هـ–مع السّيرة الذاتية.....85

5– الأبعاد الجمالية لتداخل الأجناس الأدبية في الرّواية.....88

خاتمة.....94

قائمة المصادر والمراجع.....96

فهرس الموضوعات..... 104

ملخص:

استهدف هذا البحث والموسوم بـ " تداخل الأجناس الأدبية في رواية الصورة الأخيرة للسامري للأديب عيسى لحيلح" قضية الجنس الأدبي وحاول تسليط الضوء عليها من زواية تداخل الأجناس الأدبية في النص الروائي.

توصل البحث في تداخل الأجناس الأدبية بما يحضر فيها من عناصر بنائية لأجناس أدبية مختلفة ، من شعر وخطابة وفنون قصصية وسيرة داتية أغنى بها نصه الروائي.

في ظل تداخل الأجناس الأدبية يجد اتلدارس لتجربة الرواية الجزائرية المعاصرة أنها غنية بالعناصر البنائية التي استقاها الروائي من الأجناس الأدبية الأخرى، مما ولد جماليات فنية وأبعاد دلالية.

الكلمات المفتاحية: الجنس الأدبي، التطور، الشعر، الخطابة، الأمثال ، القصة، السيرة الداتية، التناص، تداخل الأجناس الأدبية.