وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–

كلية الآداب واللغات

عنوان المذكرة

تداخل الأجناس الأدبية في "وجوه" لمحمد شكري

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

من إعدادالطالبتين:

خيرة سواعدي

عزيزة بوزريرة

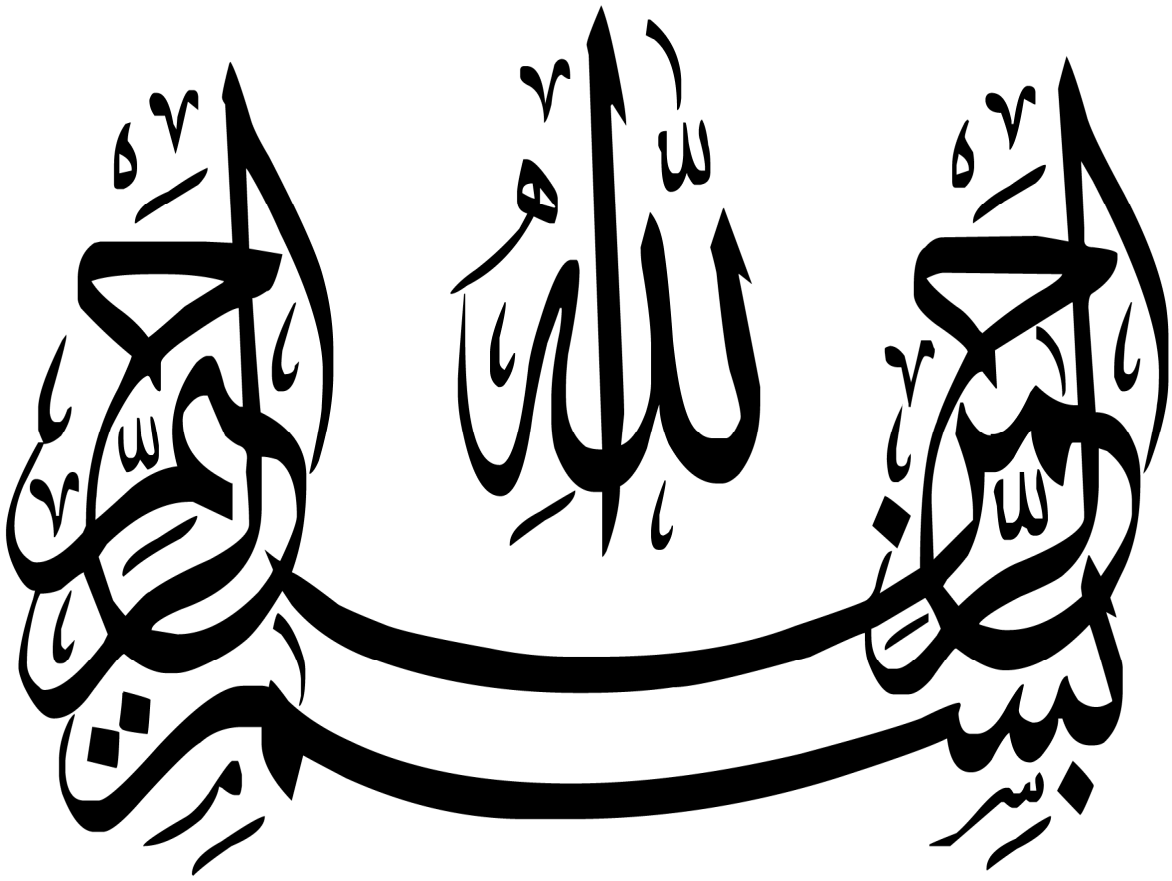
إشراف الأستاذ:

عبدالحق مجيطنة

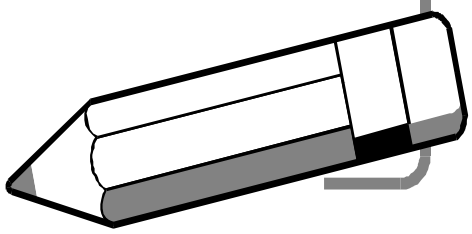
أعضاء لجنة المناقشة

رؤوف قماش	جامعة جيجل	رئيسا
عبد الحق مجيطنة	جامعة جيجل	مشرفا
نور الدين سعيداني	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية 2017- 2018


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــــة



مقدمة:

يعد التجنيس الأدبي في العصر الحديث من أصعب القضايا التي ناقشتها نظرية الأدب ، وذلك لما لها من دور فعال في فهم آليات النص و ضبط النوع في خانة معينة.

وعرفت عملية التجنيس الأدبي عدة تغيرات وامتدادات؛ فمند ظهور الأجناس الأدبية وهي في تطور مستمر كونها في البداية تُعنى بالثبات ونقاء النوع، إلى أن وصل الحد إلى الانفتاح والتداخل مع أجناس أخرى وهذا ما يعرف بتداخل الأنواع، هذه الظاهرة التي يمكن اسنادها كونها ظاهرة إبداعية تبرز خصوصا في الأعمال النثرية نخص بالذكر الرواية ، فهي قادرة على مواكبة التطورات الحاصلة.

والرواية تستخدم بصورة مزدوجة الأشكال الأدبية الأخرى الأكثر تنوعا، والتي تتجلى في الحياة اليومية والعلاقات الإيديولوجية غير الأدبية التي يعاد صياغتها و انتاجها داخل تعابير مألوفة .

أصبحت الرواية العربية في الوقت الراهن تبحث عن ما يحقق صفتها و يجسدها كخطاب منفتح من خلال التحولات التي تطرأ عليها وإلغائها للحدود المتعارف عليها، واصبحت جنسا مهجنا تتداخل فيها أجناس أخرى منها: السيرة والشعر والمسرح والقصة والخاطرة والخطبة والمقامة وغيرها من الأنواع، وهذا راجع إلى غياب قوانين وأسس تحد كل جنس و تربطه بقواعد تثبت نقاءه.

إن قراءة بعض النصوص تدفع بنا إلى معالجة قضية الأجناس و تداخلها مع الأجناس الأدبية الأخرى وفي هذا المدار يطمح البحث إلى طرح مسألة التجنيس و تداخل الرواية مع الأجناس الأدبية الأخرى.

هذا الطرح أحدث صدى كبيرا في الساحة النقدية و الأدبيةمنذ القديم ؛ إذ يشكل ابداعا فنيا يواكب تطورات العصر، واذا انتقلنا إلى إشكالية الدراسة فإن سؤال البحث:**ما هي مظاهر وخصائص ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في رواية "وجوه" لمحمد شكري؟**

ويمكن للسؤال الرئيسي أن يتفرع إلى أسئلة كالآتي: **ماهي الأجناس الأدبية التي تتدخل في تشكيل الخطاب الروائي لهذا العمل ؟ وما هو الجنس الأدبي المهيمن الذي يحسم في إشكالية الهوية الأجناسية لهذا العمل ؟**

ومن أجل الإجابة على هذا السؤال اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي و المنهج التاريخي، الملائم لمثل هذه الدراسة المتعلقة بتداخل الأجناس الأدبية و طبيعة الموضوع المدروس" التداخل الأجناسي " الذي نستهدف من خلاله تحليل ووصف الأنساق الداخلية لهذا العمل للكشف عن مواطن تداخله وأشكال تلاقحه مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى المختلفة .

وقد اعتمد البحث على خطة بداية بمقدمة متبوعة بجزئينالأول النظري ويحتوى على قضية التجنيس الأدبي في القديم، و تداخل الأجناس عند العرب والغرب، أما الجزء التطبيقي فاعتمد على انفتاح الرواية على أجناس أدبية أخرى منها: السيرة الذاتية، القصة، الخاطرة، وقصيدة النثر.

وتكمن أهمية البحث على المستوى النظري في معرفة الخلفيات التاريخية لقضية التجنيس الأدبي بداياتها الأولى و تتبع مسارها حتى العصر الحديث، مع تحديد المنطلقات الأساسية والخطوات الأولية لظهور الرواية وتطورها والإحاطة بأهم المقاربات النقدية الروائية، أما الجانب التطبيقي فتكمن أهميته في معرفة مدى انفتاح الرواية على باقي الأجناس الأدبية وتأثيرها على ابعادها الجمالية والفنية.

والدافع الى اختيار موضوع تداخل الأجناس الأدبية، جدية الموضوع من جهة، ورغبة في تحقيق وتحصيل معرفي حول موضوع البحث من جهة أخرى، كذلك الشغف الدائم المستمر بالرواية و تداخلها لكونها حققت في الآونة الأخيرة مكانة متميزة ، من خلال توظيفها لأجناس أخرى، مما يجعلها نصا متميزا و فضاء ممتع للبحث والكشف عن التداخل.

أما عن الصعوبات التي واجهت هذا البحث و التي لا يخفى على الباحث أن يتلقاها ، وهي ضيق الفترة الزمنية التي أتيحت منأجل ضبط العنوان بشكل محكم لكون أغلب المواضيع قد درست سابقا ، إلا أن عزمنا على تخطي الصعاب والعراقيل سهل لنا مواصلة البحث و دراسته وسعينا الى تقديم دراسة متكاملة ، ونرجو أن نكون قد حققنا ذلك، فإذا أصبنا فذلك المرجو وإن أخفقنا فحسبنا أننا حاولنا واجتهدنا .

وقد وثقنا البحث بمجموعة من المصادر تتمثل في: رواية "وجوه" لمحمد شكري، أما عن المراجع : جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية(نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، نبيل حداد وآخرون: تداخل الأنواع الأدبية وشكري عزير الماضي: في نظرية الأدب، و رنيه ويليكو آوستنوآرن: نظرية الأدب.

وأخيرا نتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف: **عبد الحق مجيطنة** على مساعدته وتوجيهاته وطول صبره، فكل ورقة من هذه الدراسة مدينة له بالفضل، ونشكر كذلك من ساعدنا من قريب ومن بعيد.

مدخل

قراءة في مصطلحات العنوان

مدخل:

جاء في معجم "لسان العرب" لابن منظور الجنس يقصد به (الضرب من كل شيء فهومن الناس ومن الطير، والجنس أعم من النوع ،ومنه المجانسة والتجنيس،ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله).[1]

الجنس في معجم "تاج العروس" لمحي الدين :(أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، وهو كل ضرب من الناس والطير، ومن حدود النحو والعروض،ومن الأشياء جملة).[2]

والجنس هو (الأصل الذي تتفرع منه الأنواع، فهو يتحدد من خلال ثلاث معايير وهي:المعيار المورفولوجي، والبيني والتلاقحي)[3]

يعرف محمد القاضي الجنس الأدبي بأنه (مفهوم مجرد يتبوأ منزلة مخصوصة بين النص والأدب،أنه مرتبة وسطى نستطيع من خلالها أن نربط الصلة بين عدد من النصوص التي تتوفر فيها سمات واضحة)[4]باعتبارأن الجنس الأدبي من أهم القضايا النظرية للأدب.

أما النوع بالنسبة ل "آوستن ورينه ويليك" فهو(مؤسسة كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة فالنوع الأدبي له وجود يشبه المؤسسة ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، وأن يعبر عن نفسه من خلالها وأن يخلق مؤسسات جديدة،كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها)[5]فقانون النوع يكمن في التغيير المستمر الذييفرض تفرعات لأنواع جديدة تكون هذه الأخيرة لها القابلية للتطور والتحول وخلق أنواع جديدة أخري مغايرة.

ويتحدد الجنس الأدبي (بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص، باعتبارها بنيات ثابتة متكررة ومتواترة من جهة، أو بنيات متغيرة ومتحولة من جهة أخرى).[6]

---

[1]. ابن منظور: لسان العرب، مادة(جنس)، تح، عبد الله علي الكبير، دار المعارف، مصر، دط، 1986، ص 700.

[2]. محب الدين أبي فيض السيد الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تح، علي شيري، دار الفكرللطباعة و النشر، بيروت، لبنان،دط 2005، ص 232.

[3]. سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، الثوابث و المتغيرات، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 43.

[4]. محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية ، منشورات كلية الآداب، ط1، 1982، ص 27.

[5]. رنيه وليك و آوستنوآرن: نظرية الأدب، تع، عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة السعودية، دط، 1992، 946.

[6]. جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية،(نحو تصور جديد لتجنيس الأدبي)، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،دط، 2015، ص 18.

فهو يستخدم في تصنيف مختلف أشكال الخطاب فهو الوسيط بين الأثار الأدبية إذ يتضمن معايير وآليات في ضبط الأثر الأدبي وتصنيفه .

الجنس الأدبي يعد (مبدأ تنظيميا ومعيارا تصنيفيا للنصوص ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأ الثبات و التغير ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح وخرق النوع)[1]كإطارمفاهيمي وفني للنصوص الإبداعية من أجل تحديدها وجعلها قابلة للنقد والتنظير .

فالأجناس الأدبية مرت بمرحلتين أساسيتين هما المرحلة التي دعت إلى نقاء الأنواع وفصلها عن بعضها البعض،والمرحلة التي تفترض إمكانية المزج بين الأنواع لتوليد أنواع جديدة.

فمصطلح تداخل الأجناس الأدبية (يحمل معنى تجاوز الحدودالإبداعية مع المحافظة على المعالم الكبرى والأساسية للجنس الأصلي واستلهام عناصر فنية من أجناس مجاورة،تغني النص الإبداعي،وتعلي من قيمته الجمالية،وعليه يقال تداخل الأجناس الأدبية في الشعر أو تداخل الأجناس الأدبية في الرواية،أو تداخل الأجناس الأدبية في قصيدة النثر، وفي كل هذه الرؤى تبقى الرواية والشعر والمقاومة وقصيدة النثر محافظة على شخصيتها المعنوية من خلال الاسم ومايتعلق به من خصائص جوهرية،مع مايعتريه من صفات عرضية تغني المظهر ولا تغير الجوهر)[2]فتداخل الأجناس الأدبية يضفي على النص الإبداعي قيمة فنية جمالية.

فتداخل الأجناس فيما بينها (لايجعلها تتجدد وتتطورفقط،وإنما يبعث على ابتداع أجناس أخرى وذلك بالسماح لها لهذا الامتزاج الذي لم تبحث لها النظرية الكلاسكية لذلك تأتي نظرية الأجناس الحديثة التي تفترض الأنواع يمكن أن تقام على أساس الشمولية أو الشراء وأيضا على أساس من النقاء)[3]فهناك اختلاف في وجهات النظر بين التنظيرات الكلاسكية والحديثة فالأولى تبرر الفصل بين الأجناس بالحفاظ على خصوصية كل جنس،أما الثانية فمبررها باختلاط الأجناس تقوم على محاولة ابتداع أجناس جديدة .

---

[1]. جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية ،(نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، مرجع سابق ، 19.

[2]. محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، جماليات الفنية وأبعادها الدلالية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث والمعاصر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015،2014.ص 38.

[3]. رينه ويليك و آوستنوآرن: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 324.

ويبقى الجنس الأدبي مفتوحا بانفتاح الممارسة النصية وتجددها فهي إن كانت (تسند إلى خصائص أجناسية معينة،غير أنها تعيد بنائها بل خرقها،ليكون هذا التداخل أحد المنطلقات المركزية لظهور أنماط كتابية جديدة،فالأعمال الثورية في ميدان الأجناس تتولد في الغالب كما يرى "جون مولينو" عن امتزاج أجناس سابقةأوعن رفض الحدود الأجناسية التي يرفضها التقليد وبظهور أعمال أدبية مختلطة تتأسس أجناس جديدة)[1]ويكون ابتداع أساليب كتابية جديدة وأجناس مستحدثة من خلال الثورة على الأجناس المألوفة أو الكلاسكية وخلق أجناس جديدة على أنقاضها.

فالنوع الأدبي (له طابع عام وأسس فنية خاصة به،تميزه عن كل ما سواه ،وتفرض نفسها على كل مبدع يتخذ منه قالبا،مهما كان الموضوع الذي يعالجه،واللغة التي يكتب فيها،وقد يكون للزمن دوره في تشكيله،فتغير خصائصه الفنية قليلا،من عصر إلى عصر،ومن مذهب أدبي إلى آخر)[2].

وكل ابتداع لجنس جديد يكون محورا للتغيير والتبدل في قوالبه وأساسياته شكلا ومضمونا بتأثير البيئة الفكرية والاجتماعية المحيطة به.

فأشكال تداخل الأجناس الأدبية تتمحور في ثلاثة أقسام: (الأول تفرضه طبيعة الأدب، ولا يكون مقصودا من منتج النص؛ لأنه محكوم بالآليات الداخلية للعائلة النصيّة الأدبية، فقد نجد عناصر نوعية دخيلة على النوع المهيمن الذي تنتمي إليه ففي القصة القصيرة ثمة حضور لعناصر مسرحية كما أن للرواية حضورا مسرحيا وشعريا)[3] أما الشكل الثاني للتداخل؛ فإنه يقوم (على القصدية المسبقة للمؤلف، والغاية منها إضفاء روح الجدة على النص من خلال الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تخرجه عن التنميط النوعي، وتكفل له خصوصية في الجنس الذي ينتمي إليه كاستعانة الروائيين وكتاب القصة بأشكال نوعية من التراث السردي كالمقامات وأدب الرحلات وغيرها)[4] فالتداخل الأول وليد طبيعة الأدب واحتكاك الأجناس ببعضها، أما الثاني فهو وليد روح الإبداع والتجديد عند الأديب .

---

[1]. خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004 ، ص 190.

[2] .الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصول وتطوره ومناهجه،دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1987،1،ص 430.

[3]. فيصل حسين طحيمرغوادرة: تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، 22 . 24 . تموز 2008، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة اليرموك إربد . الأردن . تح، نبيل حداد، محمود درابسة، جدارا للكتاب العالمي ، عمان، الأردن، مج2، 2009، ص 162.

[4]. نفس المرجع، ص 162.

أما الشكل الأخير من أشكال التداخل فيعد(انقلابا على مبدأ النوع الأدبي، ويمثل حالة من تمييع النظام وغايته الوصول إلى نص جيد بلا هوية يرفض التنويع ويعده ضربا من القيد، وهو الغالب الأعم شكل قصدي)[1]وهذا الشكل الأخير هو الأكثر تمردا في مسألة التداخل الأجناسي، يصل حد الانقلاب على أساسيات الجنس وقوانينه والأطر التي تحكمه وتميزه عن باقي الأجناس؛ ويأتي أيضا هذا الانقلاب من رفض الأديب لفكرة قداسة حدود الجنس وثباته وصفائه؛ فالإبداع عند الكاتب مرادف للحرية والانعتاق من كل الحدود حتى داخل الأجناس الأدبية .

وبالحديث عن الرواية بوصفها نوعا أدبيا ، فهي تمتلك خصائص متعارف ومتفق عليها (لكن الدارسين لا يملكون إلا الاعتراف بأن الرواية نوع هجين ترد أصوله إلى جمعٍ من الاشكال الأدبية المختلفة)[2] فهي قالب تُصب فيه جميع الأنواع الأدبية ؛ قصد إعطاء عملٍ فني جديد، فالكاتب أو الروائي يجد المجال مفتوحا له من حيث تفريع جميع مكبوتاته سواء كانت شعرا أو نثرا.

[1]. فيصل حسين طحيمرغوادرة: تداخل الأدب مع الفنون الأخرى، تداخل الأنواع الأدبية، مرجع سابق، ص 162.

[2]. صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان ط1 2002، ص 185.

الفصل الأول

التجنيس وتداخل الأجناس الأدبية

أولا: قضية التجنيس الأدبي في النقد القديم:

1 . عند الغرب:

يعد "أرسطو" من أوائل المنظرين لقضية الأنواع الأدبية وذلك في كتابه "فن الشعر" حيث قسم الأجناس الأدبية إلى(شعر وملحمة ودراما)[1]وإن كان أفلاطون هو الآخر قد اهتمبنظرية الأنواع الأدبية في كتابه "الجمهورية " عندما (ميز بين السرد والحوار)[2].

وبذلك تكون مقاربات التجنيس للأنواع الأدبية مرتكزة بالأساس على دراسة النصوص الإبداعية،وإن الوقوف عند كل جنس من الأجناس،وتتبع سيرورة هذه الأعمال ورصد تطورها عبر الأزمنة المتعاقبة وقد (ارتبط فعل التجنيس بملاحظة النصوص الأدبية والبحث عن أوجه التشابه والاختلاف بينهما،فقادهم إلى التجريدوالتنظيروالمقارنة بين الظواهر النصية تنميطاوتجنيسا وتنويعا)[3]فالتجنيس عملية قديمة قدم الأدبترتبط أساسا بمحاولات التنظير له،ويعتبر "أرسطو" واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية في كتابه "فن الشعر".

يؤكد "كوتفريد ويلمز" على أن (تاريخ النظرية الأجناسية (...)ليس شيئا آخر سوى كونه تاريخا للأرسطية بالنسبة لنظرية الأدب)[4]إذ قسم أرسطو (الأنواع الأدبية إلى ثلاثة أنواع التراجيديا،الملحمة،وقد ميز بين خصائص كل منهما في الموضع والمضمون أو الوظيفة)[5]

أما التقسيم الثالث فحصره في الشعر،ولجأ إلى ثلاثة محاوررئيسية في تصنيفه متوزعة على شكل النوع وبنيته ومميزاته ككل، فهو يبين أكل نوع أدبي منفصلا عن الآخر،وهذا ماعرف بنقاء الأنواع وصبَّها في قوالب فنية بعيدا عن الاختلاط .

وفي عهد سيطرة الأسطورة كانت هناك اعتقادات (تذهب إلى أن الموهبة الشعرية تستأثر بها وتمنحها قوة خارجية غير إنسانية،فهي تلهم الشاعر أوتوحي له بما يقول، فذكر اليونان في أساطيرهم أن هناك تسع ربات يلهمن الشعر وسائر الفنون وإليهن يرفع الشعراء وأهل الفن الآخرون توسلاتهم من أجل استنزال الإلهام (...)ففي عصر متأخر نسبيا تخصصت كل واحدة من الربات التسع بحقل من الحقول،فكانت إحداهن لإلهام الشعر

---

[1]. أرسطو: فن الشعر، تر، ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، د ت، ص 9.

[2]. أفلاطون:الجمهورية، تح، محمد سليم سالم، دار الكاتب العربي، ط1، القاهرة، 1968، ص 40.

[3]. جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، نفس المرجع،ص 27.

[4]. جان ماري شايفر: نظرية الأجناس الأدبية، تر، عزيز لمتاوي، منشورات الأمان، الرباط، المغرب، دط، 2017، ص 51.

[5]. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1،1991،ص 96.

الملحمي البطولي، وثانية للتاريخ، وثالثة لشعر الغزل،ورابعة للتراجيديا،وخامسة للرقص الديني وسادسة للعزف على القيتارة،وهكذا)[1]فأشكال التعبير عن القدامى بدأت في صورة غناء وطقوس وفنون متعددة.

غير أن القصص الأسطوري كان من أشد الأشكال التعبيرية تأثيرا على الأدب وظهور الفنون الكتابية الشعرية في تلك الفترة بدءا من اليونان بالملاحم والدراما وغيرها من التقسيمات الأخرى المستندة بالأساس إلى موضوعات هذه الأساطير، وهي الآلهة أو الربات التسع قبل التقسيم الموضوعي لكل من أرسطووأفلاطون .

فمن منطلق "أرسطو" في تقسيماته الأدبية اعتمد على طبيعة النماذج المتواجدة في عصره،فالتراجيديا الكوميديا نشأتا في رأيه (نشأة ارتجالية،فالتراجيديا ترجع في أصلها إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية التي كانت تؤدى في عيد الإله ديونيسوس،بينما ترجع نشأة الكوميديا إلى مرتجلات قادة الأغنيات الرقصات الإحليلية، التي تؤدى في الأحفال التي كانتتقام لنفس الإله)[2]بناء عليه كلا من التراجيديا. الكوميديا نشأت من أجل التعبير عن الطقوس الدينية،والاحتفالات التي تقام للإله ديونيسوس.

مهما يكن فإن (نظرية الأنواع الأدبية لدى أرسطو لم تكن مذهبا شكليا فارغا،بل كان لها أساس فلسفي أكثر بكثير ممًا أتيح له أن يظهر منه،ولعل محاسنها تكمن في ذلك المبدأالصحيح والضروري القائل بأن كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به)[3]وذلك أن الأجناس الأدبية لم تأت من فراغ،بل تأسست انطلاقا من وجود أفكار وفلسفات ورؤى،تشكلت فيما بينها لتتفق على وجود أصناف وأنواع أدبية تصّب في قوالب فنية خاصة،فتقسيم أرسطو لم يأت من عبث،إنما استند على مميزات وقواعد خاصة بالأُطر الشكلية لكل الأنواع والأجناس ناتج من هذا التقسيم الأرسطي.

2 عند العرب:

ونجد إلى جانب "أرسطو"و"أفلاطون" عمل النقاد العرب القدامى على تقسيم الكلام إلى جنسين أساسيين مختلفين (المنظوم والمنثور، أو الشعر والنثر.ينضوي تحت النثر أنواع كثيرة منها:السجع،والخطابةالرسالة، والخبر الحديث وغير ذلك، في حين لا ينضوي تحت جنس الشعرسوى نوع واحد هو الشعر الغنائي وإن تعددت

---

[1]. احسان عباس: ملخص تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتي القرن الثامن هجري، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1،2011، ص 15.

[2]. أرسطو : فن الشعر، مرجع سابق، ص 31.

[3]. رينه ويليك آستنوآرن: نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 295.

أغراضه ومذاهبه)[1]فقد كان مفهوم الأدب التقليدي ينحصر في حدود الدائرة الضيقة للتقسيم الثنائي مابين الشعر والنثر.

وقد أورد النقاد العرب القدامى الكثير من الآراء والشروحات التي تخص تقسيمات الأجناس في كتبهم نذكر منهم : "ابن طباطبا العلوي"، "ابن خلدون"،"حازم القرطاجني"، "أبو حيان التوحيدي"،"الجاحظ"،"أبو هلال العسكري"،" قدامة ابن جعفر" وغيرهم .

يرى "ابن طباطبا العلوي" في كتابه "عيار الشعر"أن الكلام ينقسم إلى منظوم ومنثور، والمنظوم في نظره (هو شعر زيدت فيه جملة من العناصر من ضمنها الوزن، يقول الشعر أسعدك الله كلام منظوم بائن عن المنثور الذي إن عدل عن جهنه مجته الأسماع وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزاته، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن عن تصحيحه بمعرفة العروض والحدق به)[2]حيث يذكر "ابن طباطبا" الآليات التي يقوم عنها الشعر ومن بينها الوزن.

كذلك يقول (إذا أراد الشاعر بناء القصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه نثرا وأعدّله مايلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلسل القول عليه)[3]فالشعر عنده نثر زيد عليه في الوزن والقافية وخصّه قائله بالعناية بالمعنى والنظم وتخيير اللّفظ، وكل مايجعل منه مغايرا للكلام المباشرفالشعر صناعة لها ضوابطها .

يقسم "ابن خلدون" هو الآخر كلام العرب إلى جنسين هما الشعر والنثر يستعمل للتعبير عنهما مصطلح "الفن"إذ يقول (اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنّين فيالشعر المنظوم:وهو الكلام الموزون المقفىمعناه الذي تكون أوزانه كلّها على رويّواحد وهو القافية، وفي النثر وهو الكلام الغير موزون، وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام (...)واعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لاتصلح للفن الآخر ولاتستعمل فيه)[4]ومن الملاحظ أن ابن خلدون يميز بين الشعر والنثر .

فالشعر هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، والنثر يكون غير موزون إذ يضع حدودا بين الجنسين وفصّل بينهما بعدم إدخال عناصر نوعية لجنس معين في غيره من الأجناس الأدبية .

---

[1]. عبد المالك بومنجل : تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تداخل الأنواع الأدبية، مرجع سابق،ص 893.

[2]. محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا: عيار الشعر، تح، عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1982 ص 9.

[3]. عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، دار الفن للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1،2004، ص9.

[4]. نفس المرجع،ص 10.

وذكر "حازم القرطاجني" في كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " بتصنيف آخر له خص به التفريق بين الشعر والخطابة احترم فيه مجموعة من الضوابط إذ(ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيّلة مؤكدة لمعانيها، مناسبة لها فيها قصد بها من الأغراض، وأن الأقاويل المخّيلة الواقعة فيها تابعة للأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة)[1]فالضوابط التي قال بها تكمن في عنصري الإقناع والتخييل،فاشترط أن يكون كلاهما في الشعر مخالفا لما تتطلبه الخطابة، من إقناع وتخييل، فلكل من التقسيمين (خطابة وشعر)له بنيته ونسقه الخاص به .

نجد كذلك "أبا حيان التوحيدي" يتحدث عن الأجناس الأدبية حيث اعتبر كلا من النظم والنثر نوعين وقال بأن الكلام جنس، فيقول بأن (النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما، وإنما تصبح القسمة هكذا، الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى مسجوع وغير مسجوع، ولا يزال ينقسم كذلك حتي ينتهي إلى آخر أنواعه)[2] الأصل في تقسيم أبا حيان هو اعتبار عنصر الكلام فرع عنه المنثور والمنظوم، أوكما سماه في موضع آخر المنظوم وغير المنظوم، وهذا الأخير قسمه أيضا إلى مسجوع وغير مسجوع ويعتمد على نفس التقسيم للأنواع بحسب مضامينها وما لها من خصائص.

ترك "الجاحظ" عدة مؤلفات ومدونات كانت بمثابة اللّبنة الأساسية والمرجعية في النقد والبلاغة عند العرب في كتابه "البيان والتبيين" أورد فيه (بعض المفاهيم إلى جانب الشعر ونذكر بعضها:الخطب وكلام مواعظ،نوادر رسائل،منثور،الأسجاع،السير،الأخبار،الدعاء.القصص)[3]وهي قائمة طويلة من المفاهيم إلى جانب تقسيمه للكلام إلى مجموعة مراتب (كلام الرسول (ص)، كلام العقلاء والبلغاء، كلام النساك، كلام الفصحاء، كلام الأعراب، (...)قسم الجاحظ الكلام بحسب قائله وطبيعته)[4]كما ذكر في كتاب آخر له بعنوان "البخلاء "أصناف أخرى للكلام حين طلب منه تصنيف كتاب في البخل والبخلاء فجاء رده:

(...وقلت:أذكر لي نوادر البخلاء، واحتجاج الأشحاء وما يجوز من ذلك باب الهزل، ومايجوز منه في باب الجد،لأجعل الهزل مستراحا، والراحة جماما، فإن للجد كدا يمنع من معاودته، ولابد لمن التمس نفعه من مراجعته،وذكرت ملح الحزامي، واحتجاج الكندي، ورسالة سهل بن هارون، وكلام ابن غزوان وخطبة الحارثي وكل

---

[1]. أبو الحازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تع، محمد الحسين خوجة، دار الغرب الإسلامية، بيروت، لبنان،دط، 1966، ص 362.

[2]. أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل، تح، أحمد أمين وأحمد صقر، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، دط، 1951، ص 309.

[3]. فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللّغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013،ص 53.

[4]. نفس المرجع، ص53 .

ماحضرني من أعاجيبهم وأعاجيب غيرهم)[1]نلاحظ أن الجاحظ هنا يعدد لنا أوصاف الكلام وأقسامه،ويجعلها كلّها تنصب في تيمة واحدة هي" البخل "كما ميز بين أصناف الكلام (باستعمال مصطلحات لها دلالات خاصّة نحب الوقوف عندها (...) الملح والنوادر والأعاجيب والجدو الهزلالاحتجاجوالرسالة والخطبة كلها أقسام يختلف بعضها عن بعض)[2]إلا أنه اكتفى بهذه التقسيمات ولم يجعلها نظرية قائمة في مسألة التجنيس وتوقف عند حد الإشارة إليها فحسب .

كما تأثر "الجاحظ" ب"أراء أرطاليس" في فصله بين الشعر والخطابة كعنوان بحسب الوظيفة والمضامين (وللخطابة نفع بينهُ أرطاليس عن طريق الإقناع، وبقي الشعر الذي صرف أرطاليس جهدا كبيرا في أن يبين له منفعته عن طريق المتعة أو التطهير)[3]وهذا القول يقوم على المقارنة والمفاضلة بين نوعيّالخطابةوالشعرمن حيث ماهو محقق للمنفعة الحقيقية البينة والمنفعة المجازية المحصورة في المتعة وتطهير الذات.

تضمنت كتب البلاغة والنقد القديمة بالإشارةالصريحة إلى مفهوم الكلام، لذلك سعى أبو العلاء المعري في مدوناته "رسالة الصاهل والشاحج" إلى القول بأن (الشعر نوع من جنس وذلك الجنس هو الكلام)[4]تصريحه هذا متوافق مع النقاد العرب في التقسيم القديم، كما جعل الجنس أشمل من النوع وأوسع.

ويميز"أبوهلال العسكري" في كتابه" الصناعتين "جيد الكلام عن غيره وذلك حين يقول (الكلام (...) يحسن سلاسته وسهولته ونصاعته وتخير لفظه ومعناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه (...) فتجد المنظوم مثل المنثور (...) فإذا كان الكلام كذلك كان بالقبول حقيقيا، وبالتحفظ خليقا...)[5]واشترط مجموعة من الأوصاف لتمييز وتصنيف الكلام الحسن عن غيره ويقول في موضع آخر بأن (البلاغة اسم يمدح به الكلام)[6]

وقسّم أجناس الكلام المنظوم على أربعة تقسيمات (الرسائل والخطب والشعروجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب[7]) ودائما ما تورد الصفات والسّمات التي وجب توفرها في الكلام كي يحضى بالقبول الحقيقي فيقول في هذا الصدد (وإن كان موضوع الكلام على الإفهام، فالواجب أن تقسّم طبقات الكلام على طبقات الناس .فيخاطب السوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو، ولا يتجاوز به عمن يعرفه إلى ما لا

---

[1]. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البخلاء، دار الكتاب الحديث، دب، دط، ج1، 2012،ص 9.

[2]. سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1،1997، ص155.

[3]. إحسان عباس:تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن هجري)،مرجع سابق، ص 91.

[4]. أبو العلاء المعري: رسالة الصاهل و الشاجح، تح، دار المعارف، القاهرة، دط، 1984، ص 161.

[5]. أبوهلال العسكري: الصناعتين، الكتابة والشعر، تح، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، دط، 1981،ص 69.

[6]. نفس المرجع، ص 19.

[7]. نفس المرجع، ص 39.

يعرفهفتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب)[1]واعتبر الإفهام شرط أساسي في الكلام لكي يحقق معيار القبول، إلى جانب ما أورده من شروط الإجادة مع مراعاة مقتضي الحال .

أولى "قدامة ابن جعفر" اهتمامه بالفنون الشعرية التي تختص بالشعر دون النثر وهي (المديح، الهجاء والنسيب، والمراثي، والوصف والتشبيه)[2] وإلى جانب هذا التحديد لفنون الشعر فقد عدّه الكثير من النقاد أول القائمين بمحاولة عربية للتجنيس ومن بينهم "محمد غنيمي هلال" الذي أرجع فضل الريادة لقدامة بن جعفر (في دراسة أجناس الأدب الشعرية من حيث الموقف والبواعث النفسّية وما ترتب عن ذلك اختيار للمعانيطرق الصياغة)[3]فتصنيف قدامة قائم بالأساس علىوضع معايير تعتمد على الجوانب النفسّية واللّغوية والبلاغية.

كما يصنف "قدامة بن جعفر" أول ماذكر كلمة الجنس متعلقة بالأدب في قوله (إذ قد أتيت على ما ظننت أنه نعت للشعر وعددت أجناس ذلك)[4]فذكر مفهوم الشعر من خلال التطرق إلى النعت، وعن الجنس وبعدهاعن الأنواع التي تفرعت عن الجنس .

يمكن القول بأن القدامى الغرب والعرب وإن افتقروا إلى معالم النظرية النقدية المتكاملة إلا أنهم احتلوا موقفا متميزا فيه من الفرادة والسبق ما لا ينقص قيمتهم في عدم تحديدهم لمفهوم الجنس.

---

[1]. أبو هلال العسكري: الصناعتين، الكتابة و الشعر، مرجع سابق، ص 19.

[2]. قدامة ابن جعفر: نقد الشّعر، تح، محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت،ص95.

[3]. محمد هلال غنيمي:النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة،دط،1996، ص 170.

[4]. قدامة ابن جعفر:نقد الشّعر، مرجع سابق، ص 91.

ثانيا:قضية التجنيس في النقد الحديث:

1 . عند الغرب:

يأتي موقف النقاد الغرب المتحدثين عن قضية الأجناس الأدبية خارجا عن إطار ما قال به أرسطو في نقاء الأنواع الأدبية بداية مع "كروتشه"الذي يحاول تحطيم كل مفهوم كلاسيكي في كتابه "فلسفة الفن "وقال بأنه (تعبير عن الشعور (...)لذلك لايمكن أن نصّنف الفنون والأنواع الأدبية تصنيفا نهائيا (...)ولاقيمة لتلك القوانين التي يصنفها النقاد (...)فيعلقون قيمة الأثر الفني على التزامه لقواعد)[1]فينظر كروتشه إلى الأنواع الأدبية أو القوالب الأدبية على أنها حاجز يعيق طريق الإبداع والتعبير عن الشعور والأفكار، فهو يدعو إلى اختلاط الأجناس الأدبية وهذا ما يساعد على التحرروالإبداع .

يقترب "هدسون "كثيرا من التفسير النفسي الذي يرى أن الأنواع الأدبية تظهر كتلبية لحاجات نفسية عند البشرسواء من قبل المبدع أو المتلقي، إذ يرى (الأنواع الأدبية قد وجدت بسبب تنوع حوافزنا الذاتية الكبرى التي يمكن تقسيمها إلى أربعة أنواع :

1ـرغبتنا في التعبير الذاتي (أوجد الشعر).

2ـاهتمامنا بالناس وأعمالهم (أوجد المسرح).

3ـاهتمامنا بعام الواقع الذي نعيش فيه وبعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود.(أوجد الأدب القصصي).

4. حُبنا للصورة من حيث هي صورة (أوجد الأدب ككائن قائم بذاته))[2]

فهو ينظر إلى الأنواع الأدبية نظرته إلى الكائنات الحيّة من حيث التطابق في النشأة والنمو والتطور والانقراض، وذلك مع برونتير الذي استوحى فكرته من نظرية داروين في كتابه "أصل الأنواع" فيقول (هناك من يؤمن بأن الأنواع الحيّة تخضع للتعديل، وأن الأشكال الحيّة الموجودة ماهي إلا أشكال منحدرة عن طريق التوالد الحقيقي من أشكال أخرى سابقة لها في الوجود)[3]فجاءت فكرته أصل الأنواع الحية باعتبارها تنمو وتتطور تموت، حيث تأثر بها برونتير وطبقها على الأعمال الأدبية .

فيقول" برونتير" أن الأعمال الأدبية مثلها مثل الأنواع الحيّة وتأثر بهذه النظرية وعدد لنا مجموعة من العوامل حيث يقول (المسؤولة عن عدم استقرار الأجناس وعن التطور المعدل لها، المجتمعي والتاريخي وعلى

---

[1]. كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر، سامي الدروبي، الناشر، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء،ط1،2009، ص 13.

[2]. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 97.

[3]. تشارلس داروين: أصل الأنواع ، تر،مجدي حمود المليجي، تقدي، دار النشر للمجلس الأعلى للثقافةالجزيرة، القاهرة،ط1، 2003،ص 37.

الخصوص عامل الفردية يعد هذا الأخير عاملا أساسيا في نظر برونتير.أن النظرية التطورية تمنح مكانة مهمة للفرد باعتباره قوة سببية في التطور الأجناسي)[1]تطرق برونتير إلى العوامل الأساسية التي كانت سببا في التطور الحاصل من مرحلة إلى مرحلة وصولا إلى مرحلة الفناء، مؤكدا أن هذا التطور يعطي قيمة محددة للجنس الأدبي .

إن نظرة المحدثين للتجنيس الأدبي تغيرت عن النظريات السائدة قديما وتركت المجال مفتوحا لتعدد الأنواع وإعادة النظر في التراكم الحاصل لها، وخلق أنواع جديدة، فنظرية الأجناس (وصفية لاتخضع قواعد للكتابفهي تفترض أن الانواع التقليدية يمكن أن تمزج، وأن تكون نوعا جديدا مثل :التراجيكوميديا، المأساملهاة)[2]فهي تختلف عن ماهو موجود في القديم والمعروف بنقاء الأنواع الذي يعمل على تقييد عقل المبدع وحصره في أنواع محددة .

يرى" فديريك جيمسون "النوع باعتباره مؤسسة أدبية واعتباره مواجهة اجتماعيةبين كاتب وجمهور معين فهو يؤكد(أن الأنواع تخضع للتغيير، ومثلما حررت الأنواع نفسها أكثر فأكثر من التمثيل المباشر أصبح من العسير أيضا أن تفرض على موقف القراء قواعد خاصة بالنوع)[3]بالنسبة له النوع قابل للتغيير والتحرر من النوع الأصلي والابتعاد عن التمثيل المباشر، ذلك أنه من الصعب أن تفرض على الأديب قواعد خاصة بالنوع .

نلاحظ في كتاب جامع النص"لجيرار جنيث"يتحدّث عن الأجناس الأدبية مشككا في التقسيم الثلاثي بقوله (ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص: أي مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة، ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات، صيغ التعبير، والأجناس الأدبية)[4]يشير "جيرار جنث" إلى الخصائص والقواعد التي تميز كل نصّ عن الآخر، وسعيه إلى كسر القاعدةعند" "أرسطو "في تشكيله للأنواع الأدبية.

يقرّ"جنيث"بأن أرسطو يقسم الحقل الأدبي (إلى ثلاثة أنماط أساسية صنّفت تحتها جميع الأجناسالأنواع الأدبية:الغنائي والملحمي، والدرامي، ولقد سعيت إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعددت رسم تكونها التدريجي وميزت بما أمكنني من دقة الأنماط المتعلقة بجامع النص)[5]فغيّر من هذه التصنيفات الثلاثية القارة والقديمة إلى أنماط أخرى جديدة ركزت بشكل أكبر على النص والمعطيات اللّغوية والسردية داخلهُ.

---

[1]. جان ماري شايفر: نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص90.

[2]. رنيه ويليك و آوستنوآرن : نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 328.

[3]. نفس المرجع، ص 328.

[4]. جيرار جينث: جامع النص، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1،1981،ص 1.

[5]. نفس المرجع، ص 1 .

ويتحدث "رومان جاكبسون "عن الأجناس الأدبية من خلال تميزه للجنس الأدبي عن باقي الأجناس الأخرى، بتحديد مجموعة من الوظائف التي تفصل جنسا عن آخر، ويركز "جاكبسون" على الأدبية في تميز الأدب عن الأجناس الأخرى، فيقول (تحصر القيمة المهيمنة في عملية التصنيف والتقسيم، وقد أثبت جاكبسون أيضا على مستوى التجنيس،أن الشعر قائم في جوهره على المشابهة (التشبيه والاستعارة)،في حين يركز السرد على المجاوزة (المجاز والمرسل))"[1]فيفصل "جاكبسون" بين ما هو شعري وما هو نثري (سردي) باعتماد معيار القيمة أو الوظيفة المهيمنة المتضمنة في اللّغة .

فالشعر يعتمد إمكانات لغوية خاصّة، متمثلة في المشابهة والانزياح، بينما السرد يعتمد على المجاوزة .

2 عند العرب:

أما النقاد العرب المحدثين لم يتناولوا في تنظيرهم للأدب مسألة الأجناس الأدبية إلا في مناسبات قليلة استعانوا في ذلك بالتراث النقدي العربي (أضف إلى ذلك أن محاولة إثبات الذات،والرجوع إلى التراث بحثا وتنقيبا،جعلا النقد العربي الحديث يحرص بالأساس على إبراز سمات الحداثة داخل ذلك التراث)[2]إلى جانب السير على خطى النقد الغربي بشقيه القديم والحديث .

لقد شملت دراسة "محمد الهادي الطرابلسي" في كتبه ومؤلفاته عدّة مفارقات تتصل بمسألة أجناس الكتابة، فتطرق إلى (مميزات الأجناس، والتفاعل القائم بينهما، والتطور الذي يطرأعليها، والمقومات التي تشدّها والمقاييس التي تحدّها، واختلاف الآداب فيها والمحلات الشاغرة التي تكون في آداب مقابل أجناس وجدت في أداب غيرها)[3]وقف في التفصيل في فهم مسألة الأجناس والإحاطة بأهم القضايا المحيطة بها، كما عمد إلى التأكيد على ربط التجنيس للأدب بالدرس الأسلوبي والنقد الأدبي كذلك (فلم يقتصر بحثه في نظرية الأجناس على النقد الأدبي وحده، ذلك أنه ربطها بأساليب الكتابة)[4]من خلال ربط الخصائص الأسلوبية ومنجزات الدرس الأسلوبي بآليات التجنيس في الأدب .

---

[1]. جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية(نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، مرجع سابق، ص 60.

[2]. عبد العزيز شبيل: نظرية تطور الأجناس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001، ص 95.

[3]. محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النصّ الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط1،1988، ص 183.

[4]. عبد العزيز شبيل:نظرية تطور الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 68.

ولعل أهم فكرة وقف عندها "الطرابلسي"، تناولها الدارسون بالنقد هي (تعويض الخصائص الأسلوبية أو كما يسميها أصول الأدب النصّانية في التجنيس للأدب بدل المميزات الأجناسية)[1]فهي الوحيدة التي تسمح بإعطاء تصّنيف شامل للآثار الأدبية ضمن مفهوم الجنس .

يصّنف "عبد السلام المسّدي" الأجناس الأدبية في تراثنا العربي في ظل (مقياس القراءة والحداثة، معتمدا في ذلك على معايير معينة هي:الصياغة، المضمون، والتركيب، وهذه الأصناف الأدبية التراثية هي:فن الخطبةفن الخبر، وأدب الأغاني، وأدب التأريخ للأمثال وفن المقامة وأدب المرايا، والترجمة الذاتية)[2]فيعيد تقسيم الآثار الأدبية (وفق إجراءات حداثية، يتم فيه استخراج خصوصيات هذا التراث لبناء نظرية حداثية ووضع مقولات من القراءة الذاتية)[3]مع احترام هذا التراث .

كما جعل مسألة الأجناس في مقال له بعنوان "الأدب العربي ومقولة الأجناس الأدبية "من خلال إرادة مجموعة من المصطلحات الدالة على الأجناس وهي (الجنس والفن واللّون والأدب والغرض، والضرب يجري بعضها مجرى بعض ولايستوي لنا من تعددها إلا الترادف أو ما يقرب منه)[4]وهي مصطلحات مأخوذة من التراث العربي القديم بآدابه وفنونه وأغراضه .

يعدّ"عبد الفتاح كليطو"من أهم الذين اختصوا بدراسة مسألة الأجناس الأدبية من خلال كتابه "الأدب والغرابة "ضمن فصل بعنوان "تصنيف الأنواع "عمل فيه على إجراء مقاربة حداثية (بنيوية)لفكرة التجنيس الأدبي كما استفاد من الآراء النقدية التراثية في تقسيمه للأجناس الأدبية بدءا من الفصل بين المنثور والمنظوم (فالنظم بمثابة يجمع الدرر ويحفظها من التبددّ والضياع.الخطاب الذي يخضع لأكبر عدد من الضغوط.ومن الواضح أن دُرَر النثر تنتظم حسب ما تسمحُ به قواعد النحو (...)ولكن الشعر يضيف إلى قواعد النحو قواعد الوزن والقافية)[5]فالتزم بنفس المعايير السائدة قديما في التفريق بين ماهو منثور وماهو منظوم، مرتكزا على فكرة النظم عند الجرجاني .

حاول "سعيد يقطين" في كتابه "الكلام والخبر"في الفصل المعنون "بالجنس والنص في الكلام العربي"التمييز بين (المقولات الثابتة وهي الأجناس، والمقولات المتحولة وهي الأنواع والمقولات المتغيرة وهي الأنماطكما يقسم

---

[1] عبد العزيز شبيل: نظرية تطور الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 68.

[2]. جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، مرجع سابق، ص 75.

[3]. نفس المرجع، ص 73.

[4]. محمد البشير مسالتي: القراءة الأجناسية المعاصرة، للسرد العربي القديم، بحث في مسارات الدرس المغاربي، جامعة فرحات عباس، الجزائر، 2014 ص 2.

[5]. عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليّعة، بيروت،ط2، 1983، ص28.

التجليات النصّية إلى التجليات الثابتة وهي الأجناس، أو معمارية النص)[1] وهو يرتكزفي تنظيراته على مبدأ الثبات أكثر من مبدأ التحول لأن المميزات الأجناسية ثابتة، أو لنقل (إن البحث في الكلام وأقسامه وصفاته فيه ثوابت وتتعالى على الزمان بالزمان وفيه متحولات ومتغيرات تخضع لمختلف التحولات والتغيرات المتصلة بالزمان، لذلك ترمي لتقديم تصور بقذر ما يقيدنا في معرفة الكلام العربي الذي يقدم لنا إمكانيات لقراءة كلامنا الحديث)[2].

ويقسم أيضا القول والخبر (إلى ثلاثة أجناس متداخلة فيما بينها، وهي الشعر، والحديث، والخبر بمعنى أن الحديث هو قول والتداخل بين القول والخبر هو الشعر، وقد أضاف يقطين السرد باعتبار الخبر قد يتحول إلى سرد وبالتالي يميز داخل السرد من خلال ليالي الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي بين نوعين هما :الخبر والحكاية وعلى مستوى النمط يميز بين جهات ثلاث : الكلام وعلاقته بالتجربة الإنسانية، أو مدى مطابقته للواقع، ومن جهة يقسم الكلام إلى أليف، وغريب وعجيب، والأثر الذي يحدثه الكلام في المتلقي، إضافة إلى السرد ولغته)[3]وهكذا يقسم الجنس الأدبي إلى عدّة أصناف مختلفة وميز بينها إلى أنواع ثابتة وأخرى متحولة،وتحدّث عن الأنواع المختلطة المتداخلة فيما بينها .

يُعيد "طه حسين" النظر في تقسيم القدماء للكلام العربي إلى شعر ونثر، وذلك في كتابه المعنون "من حديث الشعر والنثر"منطلقا من تقسيمات القدامى وميز بين (الشعر كجنس أدبي مستقل وقسم الأجناس النثرية إلى قسمين رئيسيين هما:الخطابة والنثر الفني، بعد أن كان قد أشار إلى مجموعة من الأنواع النثرية المعروفةكالخطابة، والتاريخ، والترسل، والمناظرات العلمية والفلسفية والدينية والقصص الخاصة وأيام العرب)[4]فاتبع نفس المعايير الأجناسية للقدامى في تقسيم الأدب إلى شعر ونثر، بعدها عمل علىحصر الفنون النثرية في جنسين هما الخطابة والنثر الفني وجعل لكل منهما تفرعات أخرى.

---

[1]عبد الفتاح كليطو: الأدب و الغرابة، مرجع سابق،ص28.

[2]. سعيد يقطين: الكلام و الخبر، مرجع سابق، ص 184.

[3]. جميل حمداوي:نظرية الأجناس،(نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، مرجع سابق، ص 77.

[4]. نفس المرجع، ص 105.

ثالثا: الرواية وظاهرة تداخل الأجناس عند الغرب والعرب :

منذ ظهور الرواية وتربعها على عرش الأنواع الأدبية كجنس مكتمل بذاته وأراء النقاد مجتمعة على الفكرة القائلة بأن الرواية هي عمدة الأدب النثري، فالرواية كما يقول "أرنولد كتيل":(هي مانقوله عن الحياة)[1]فهي إذا تجسيد لرواية الرؤية التي يرى بها المبدع الأشياء والحياة، أو كما يقول عنها "جان لوفيق"هي كل (قول يستحضر إلى الذهن عالما مأخوذا على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي، ويقع في زمان ومكان محددين،ويقدم في أغلب الأحيان معكوسا من خلال منظور شخصية أوأكثر،بالإضافة إلى منظور الروائي)[2]لأنها فضاء مفتوح،ومتعدد ليس فقط على الواقع بشقيه الرمزي الإيحائي أو حتى الدافع المباشر الملموس .

إن المتابع اليقظ لمسيرة الرواية في العام الغربي أولا والعالم العربي في فترات لاحقة يشهد تطورا وتغيرا ملحوظا في شقيها الشكلي والمضموني بالضرورة، ذلك أن كلا منها مرهون بإحداث تغيير جدلي على مستوى الروايةويعود سبب هذا التغير إلى انتشار ضروب من فنون التجريب في المتن الحكائي للرواية تمثل في تداخل واختلاط الرواية مع باقي الأجناس الأخرى إلى درجة صعُب فيها تحديد هويتها،فكيف كان تطور الرواية، وماهي أبعاد هذا التداخل وأراء النقاد الغربيين والعرب في هذه المسألة بالتحديد؟

أولا: عند الغرب:

لقد أصبح من العبث اليوم القول بأن الجنس الأدبي بوجه عام، والجنس الروائي بشكل خاص جنس مكتف بذاته،ذلك أن الرواية الغربية ومنذ ظهورها شهدت عدّة تغيرات وتطورات خلال سيرورتها التاريخية بدء من تقسيماتها الشّكلية إلى تعدد مضامينها ومواضيعها، ما أدى إلى ظهور عدة منهجيات ومقاربات نقدية فلسفية اهتمت بجنس الرواية والبحث في أصولها ونشأتها.

أ . نشأة الرواية الغربية :

تعدُ الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع إلا أنها كانت في بدايتها (جنسا أدبيا مَغمُورا ومُهمَشَا وخِطابا سرديا مُنحطا لا قيمة له)[3]فقد كان الهدف منها لمجرد التسّلية وخلال تلك الفترة عرفها "فورستر "بأنها (سرد مطول يحكي قصة بغرض التسلية أكثر مما يحكيها بغرض التثقيف، وهذه التعريفات

---

[1] . أرنولد كتيل: مدخل إلى الأدب الروائي الإنجليزي، تر،لطيفة عاشور، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط، 1994،ص 15.

[2] . نفس المرجع، ص15.

[3] . جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، شركة الأنوار للنشر والتوزيع، وجدة، المغرب، ط1، 2011،ص 11.

تنطبق على الرواية في عهدها لتزجية أوقات الفراغ لدى نساء الطبقات البرجوازية)[1]وبقيت هذه النظرة إلى الرواية؛إلى غاية القرن الثامن عشر، لتنفتح خلال القرن التاسع عشر على رؤية جديدة تصير الرواية فبها بمثابة (تقرير كامل وحقيقي عن التجربة الإنسانية)[2]وحسب" آيان وات" أنها (الشكل الأدبي الوحيد القادر على استكناه الذات والواقع، واستقراء المجتمع والتاريخ بصدق موضوعي موثق)[3]وذلك مواكبة مع ظهور نخبة من الروائيين الكبار أمثال :بلزاك تولستوي وفلوبير، وأميل زولا....

وتعتبر رواية "الدونكيشوت" حسب تعبير البعض (أول رواية فنية في أوربا، كونها تعتمد على المغامرة الفردية)[4]كما كان هذا الجنس أيضا بمثابة ملحمة بورجوازية واعتبرت أيضا (أداة للصراع الاجتماعي ضد قوى الإقطاع والاستغلال والقهر)[5]بسب مساحة التعبير فيها بعد أن كانت (بمثابة الفرد الفقير في عائلة الأنواع (...) وبزوغ الرومانسية، أخدت تشق طريقها شيئا فشيئا،إلى حد أنها صارت مع مرور الزمن قمة الأنواع)[6]إلى جانب ازدياد فرقتها على استعاب جميع الأجناس الأنواع والخطابات الأخرى خصوصا مع العصر الحديث الذي صار فعليا عصر الرواية بامتياز شهدت هذه الأخيرة أيضا انفتاحا على رصد مشاكل الذات والواقع .

وبالرغم من ظهور مصطلح الرواية في العصر الحديث إلا أن (البحث في أولوياتها إلى الملاحم اليونانية في الفترة القبلية ذلك أن الملحمة تقوم في الأساس على مجموعة من الأساطير أو الأحداث)[7]ذلك يظهر بالخصوص مع المخطط السيميائي الذي يوضح فيه تفرع الأجناس الأدبية خاصة الذي يوضح فيه أهم الأجناس الأدبية النثرية، التي ظهرت في العصر الحديث، إلا أن(البحث في أولوياتها يعودإلى الملاحم اليونانية في الفترة القبلية ذلك أن الملحمة تقوم في الأساس على مجموعة من الأساطير أو الأحداث)[8]وذلك يظهر بالخصوص مع المخطط السميائي الذي يوضح فيه تفرع الأجناس الأدبية خاصة النثرية التي ظهرت في العصر الحديث وهو كالآتي:

---

(1). محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية،تداخل الأنواع الأدبية، مرجع سابق، ص425.

(2)نفس المرجع، ص425.

(3). جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، مرجع سابق، ص 11.

(4). كريمة غيتيري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد. تلمسان ،2017،2016، ص2.

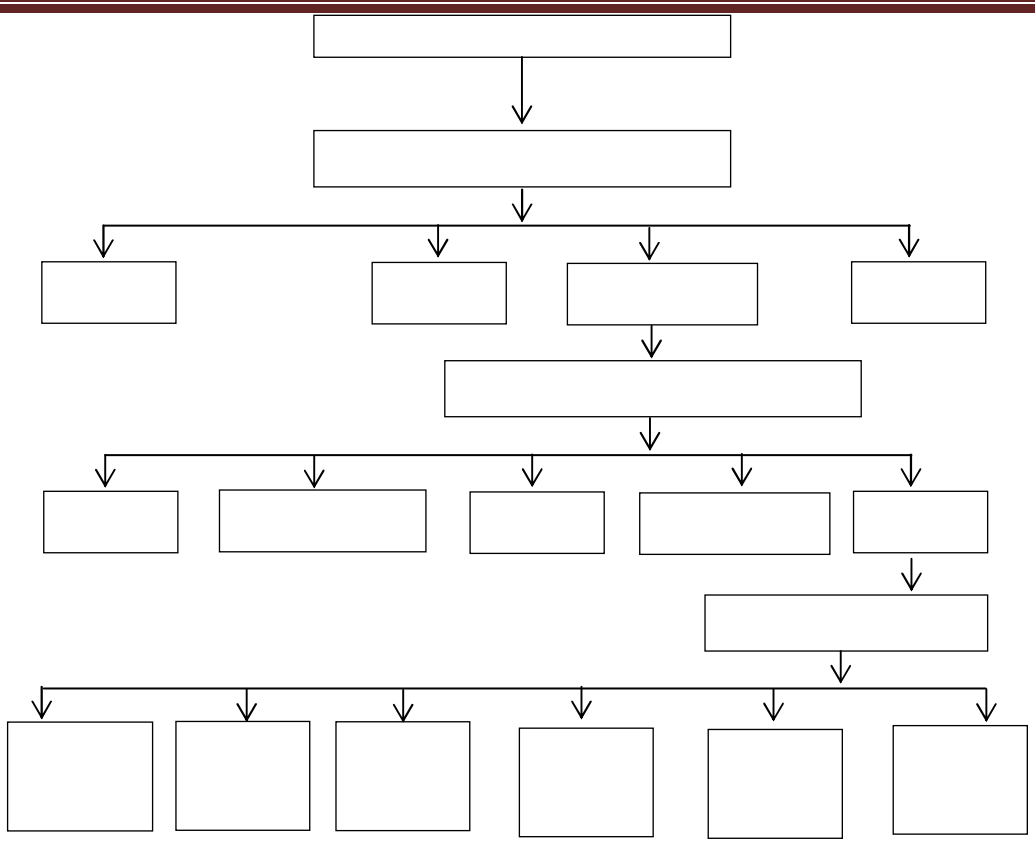
(5) . جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، مرجع سابق، ص 11.

(6) . عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، مرجع سابق، ص 19.

(7). نادية بودراع : محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1،2016، ص 111.

(8). نفس المرجع، ص 111.

الشكل [1]



ولاتزال هذه الأنواع في تطور وتشكل يشهد على ولادة أنواع أخرى مغايرة، وتبقى الرواية أكثر الأنواع الأدبية التي لم يستطع النقاد اخضاعها وتقنينها باعتبارها نوعا يظل في حالة تشكل، إلا أن مكوناتها الجوهرية تظل قابلة للتحول والتغيير بالموازاة مع السيرورة والتطور التاريخي لها.

[1]. نادية بودراع: محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، مرجع سابق، ص 122..

ب . منهجيات مقاربة الجنس الروائي :

يمكن حصر مجموع هذه المقاربات التي حاولت التصدي لنشأة الرواية في مايلي :

المقاربة الاجتماعية(السيسيولوجية):

1 . نظرية الرواية عند هيجل :

يعد الفيلسوف الألماني "هيجل" من الأوائل الذين (ساهموا في بلورة نظرية للأجناس الأدبية في الغرب، من خلال رؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة أدى هيجل إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة، إلا أن الفن الملحمي باعتباره شعرا لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية)[1]فالفن الملحمي يعبر حسب فلسفة هيجل عن تلاحم الذات مع الموضوع في نوع من التناغم بين الأنا والآخر .

2 . نظرية الرواية عند جورج لوكاتش :

سار على شاكلة "هيجل" ولكن ليس من منظور مثالي (بل اعتمد في تصوراته على المادية الجدلية الماركسية في فهم المجتمع الرأسمالي وتفسير تناقضاته)[2]كما توافق مع رأي هيجل في رؤيته التي ترى بوجود (القرابة بين الملحمة والرواية، واعتبر الرواية ملحمة برجوازية تراجيدية) كما عبر عن الفرق الموجود بين الملحمة والرواية وأنه (لايتمثل في وجود التصرف الداخلية التي يمارسها الكاتب وإنما يتمثل في المعطيات التاريخية الفلسفية المتحكمة في الإنشاء)[3]فالفرق الجوهري هنا بين الملحمة والرواية حسب "لوكاتش" هو أن الملحمة (متصلة بواقع مؤتلف العناصر والمكونات)[4]بينما الرواية دائما تكون قيد السيرورة والتغير .

3 . نظرية الرواية عند لوسيان غولدمان :

ينطلق" لوسيان غولدمان"في دراسته السسيولوجية للرواية، من تصور (بنيوي تكويني في مقاربة للرواية الغربية التي أفرزتها البرجوازية الأوربية مستفيدا في ذلك من تصورات "هيجل" و"ماركس"و"لوكاتش" و"فرويد"و"جان بياجيه")[5]والرواية عند "غولدمان" هي عبارة عن (قصة بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط

---

(1) . جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية و التاريخية)، أفريقيا الشرق، المغرب، دط، 2015، ص 62.

(2) . جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، مرجع سابق، ص 13.

(3). الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، (دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر و الحضارة)، دار الجنوب للنشر،تونس،ط1 2004، ص 56.

(4). مازوني فريزة : انفتاح الجنس الروائي وتحولات الكتابة عند ابراهيم السعدي، مرجع سابق، ص30.

(5) . جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)،مرجع سابق، ص 56.

يقوم به فرد منحط)[1] والمقصود بالقيم الأصيلة في العالم الرأسمالي فهي تتمثل في القيم (التي تقوم فيها المال بالدور الرئيسي الوسيط بين الإنسان والسلع)[2]فكل رواية تحاكي قصة عن قيم راسخة في واقعها .

فخرج "غولدمان" بفكرة رئيسية تمثلت في كون (الرواية الفردية البيلوغرافية في القرن التاسع عشر كانت تعبيرا عن الرأسمالية الفردية، أما في بداية القرن القرن العشرين، فقد كانت الرواية المنولوجية أو رواية تيار الوعي تجسيدا لرأسمالية الشركات .أما الرواية الجديدة مع نتالي ساروت .فقد كانت تعبيرا عن المجتمع التقني الآلي)[3] وتختلف رؤية "غولدمان" في تصنّيف ومقاربة الأعمال الروائية مع غيره باختلاف زوايا المقاربة ومنهجيات التحليل غير أن النقد الواقعي ركز بالأساس (حول الأهمية النسبية للشكل الأدبي والمضمون الإيديولوجي في الأعمال الأدبية)[4]أي اعطاء الأهمية للقيمة النفعية للعمل .

المقاربة الجمالية مع ميخائيل باختين :

يذهب المنظر الروسي "ميشال باختين" إلى القول بأن الرواية هي جنس ينتمي إلى (الأدب الشعبيوجنس سفلي متخلل، نابع من الأجناس الأدبية الدنيا .وكذلك تعبير عن الأوساط الشعبية والفئات البروليتارية الكادحة)[5]إذ أنها تعنى بتصوير الواقع الكادح حسب باختين وهي أيضا جنس متفرع عن أجناس أساسية أصيلة،كما قدم مجموعة من التعاريف للرواية فقال أنها (الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة)[6]كما عدها أيضا (هي وحدها بين الأجناس الأكثر شبابا من الكتابة والكتاب)[7].

وهذه التعاريف كلها تصّب في مجرى واحد وهو أن الرواية تحمل (دلالة الصراع والتفاعل والحوار والانفتاح وكسر الحدود، لأن كل جنس أدبي ينضوي على التعدد في ظل التعدد الثقافي والمجتمع المفتوح)[8] وهي اشارة منه إلى تأثير البعد الثقافي والاجتماعي في الأدب الروائي إلى جانب تفضيل "باختين" للرواية على الملحمة (في تعدد لغاتها ولهجاتها وأساليبها واختلاف مواقعها ومنظوراتها الإيديولوجية)[9]وتميزها عن باقي الأشكال والثبات فرادتها .

---

[1]. جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، مرجع سابق، ص 16.

[2]. نفس المرجع، ص 17.

[3]. جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية و التاريخية)، مرجع سابق،ص70.

[4]. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص 51.

[5]. جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، مرجع سابق، ص 18.

[6]. فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص 72.

[7]. نفس المرجع، ص 72.

[8]. نفس المرجع،ص 72.

[9]. جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، مرجع سابق، ص 18.

المقاربة الروائية عند مارت روبير :

اذا كان "باختين" يعدّ الرواية أدبا شعبيا وكل من "هيجل"و"لوكاتش"و"غولدمان" يرونها ملحمة برجوازية فإن "مارت روبير "انطلقت في تنظيرها للرواية من (التحليل السيكولوجي الفرويدي حول الدين والفن وقد أرجعت مارتين روبير الرواية إلى أصول الإنسان الطفولية والحلمية، وربطها كذلك برغباته الدفينة المكبوتة وصراعاته الأوديبية)[1]

وهذه هي كلها مفاهيم أخذتها من الفكر النفسي عند فرويد وفلسفته،كما أقرت بوصف الرواية على أنها (الابن الغير شرعي الذي عمل دائما على اكتساب المصداقية التي كانت قديما حكرا على الآداب القديمة النبيلة (...)أصبحت الروايات تطرح قضايا جدية، وتعالجها بلغة صارمة جديرة بالاحترامو‌التأمل)[2] وكلمة الابن الغير شرعي تحيلُ إلى نشأة الرواية وولادتها عن أجناس أخرى سابقة عنها.

المقاربة الروائية مع جوليا كريستيفا:

استفادت "جوليا كريستيفا" كثيرا من أعمال المنظرين الذين سبقوها في التنظير لجنس الرواية واعتبرت أن (أخصّ ما يميز النص الروائي هو الانتقال من الرمز إلى العلامة أي الانتقال من ماهو ثابت وجماعي خاصإلى ماهة متبدل وفردي خاص)[3]فبعد أن كانت الرواية تعبيرا عن تجربة اجتماعية ورصد لما هو واقعياستحالت إلى مسرح لتجسيد الذات الكاتبة وتمثلات هذا الواقع على هذه الذات المتفردة .

من خلال هذه المقاربات يمكننا القول بأن كل منظر يأخذ زاوية النظر من جنس الرواية بما يخدم فكره وتوجهاته وبما يتلائم واكراهات المقاربة الخاصة به كما في رؤية العالم عند "لوكاتش" واستمرار تطور الأدب وانفتاح الرواية عند "باختين" وقيمة العلامة كأداة تعبير في النص الروائي عند "جوليا كريستيفا" ...إلخ .

ج ـ تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الغربية:

إن الهدف من الغوص في دراسة ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية في الرواية عند الغرب هو العمل على استجلاء الأسس النقدية لهذه الظاهرة (ذلك أن النص الحداثي وما بعد الحداثي شعرا ونثرا ـ نصٌ إشكاليتميز بتداخل الأجناس الأدبية، وهو مايجعلنا نبحث عن الأسس النقدية والمفاهيم النظرية التي يمكن أن تتأسس عليها

---

[1] جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، مرجع سابق، ص18.

[2] . فاليت برنار: الرواية، تر، عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر،دط، 2002، ص 10.

[3] . الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، مرجع سابق، ص 151.

هذه الظاهرة الإبداعية)[1]وبالأخص ضمن مجال جنس الرواية، فهو الأكثر تمثيلا لمقولة التداخلومن أهم الأسس التي اعتمد عليها النقاد الغرب في تفسير الظاهرة ضمن النصّ الأدبي الروائي بالخصوص نجد:

1 . الحوارية عند باختين :

وصف "باختين" الرواية كونها الجنس الأدبي المنفتح والذي يضم خطابات وأشكال أدبية متعددةتسمح باحتواء مايمكن تسميته ب(الأجناس المتخللة)[2]والمقصود منها (الجنس الأدبي أو التعبيري المضاف إلى الرواية في فترات ظهورها أونموها وتحولاتها)[3]وفي السياق ذاته قال عنها بأنها (في كليتها من حيث لغتها الوعي اللساني المستثمر داخلها جنس مهجّن)[4]في هذا الطرح يقرّ"باختين" بأنه عير التهجين (يتم جلب الخصائص الفنية لجنس أدبي آخر، ويكون تداخل الأجناس ظاهرة إبداعية تتأسس على مبدأ الحوارية من خلال التهجين)[5]فالحوارية تكمن في تعالق خطابين فنيين لجنسين مختلفين أو لجنس الرواية مع جنس أدبي آخر مغاير لها.

ولعل هذه الحوارية تكون أوضح في (الكيفيات التي تبرز فيها الشخصيات الروائية أقوالها، وما تستحضره من نصوص، وهي تعبير عن الأفكار التي يريد تبليغها، وهو استحضار يتعدى النص المنتمي لنفس الجنس الأدبي إلى أجناس أدبية أخرى)[6]وبهذا يتجاوز مفهوم الحوارية المحصور في فكرة الحوار بين الشخصيات إلى التعبير عن تداخل النصوص وتداخل الأجناس عبر آليات منهجية على رأسها التهجين .

2 .التناص عند جوليا كريستيفا:

حُصرت الدراسات التي قامت بها "جوليا كريستيفا "في ظاهرة "التناص" التي تعنى بمسألة تداخل وتعالق النصوص فيما بينها ضمن النسق الكلي لنص روائي معين، وهناك ارتباط كبير بين مفهوم "جوليا كريستيفا" للتناص ومسألة تداخل الأنواع الأدبية ضمن العمل الروائي فيما بينها حيث (تسمو الظاهرة النصّية القائمة على تداخل النصوص إلى أن تصبح فضاء لتداخل الأجناس الأدبية، ويكون التناص مرتكزا معرفيا لتداخل الأجناس)[7] فالقائلون بنظرية التناص في مقدمتهم جوليا كريستيفا، يرون بأن علاقة النص الروائي بباقي النصوص المتداخلة معه في حد ذاتها هي العلاقة التي يقوم عليها التناص.

---

[1]. محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائي المعاصر الجماليات الفنية و ابعادها الدلالية، مرجع سابق، ص 403.

[2]. ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس،ط1، 1987، ص 28.

[3]. نفس المرجع، ص 28.

[4]. رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، مرجع سابق، ص 182.

[5]. محمد عروس:تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر الجماليات الفنية و أبعادها الدلالية ، مرجع سابق، ص 407.

[6]. نفس المرجع، ص407.

[7]. نفس المرجع،ص 407.

وبهذا المنطلق يكون التناص بالنسبة إلى ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية هو (الكفيلبكشفها ومعرفة مداخلاتها؛إذ أن مفهوم التناص يتسع مع كونه حضور نص من نصوص غائبة، في نص حاضر، إلى كونه فضاء تتداخل فيه المكونات البنائية لأجناس مختلفة في نصّ جديد، يتسم بظاهرة تداخل الأجناس الأدبية)[1]فالتناص لايحتمل فقط تحليل تداخل النصوص إنما يشتمل أيضا على دراسة تداخل الأجناس الأدبية، وعلى هذا الأساس يمكننا القول بأن كل (نص هو تداخل لنصوص، وكل جنس هو تداخل لأجناس، انطلاقا من مقولة التناص)[2]لهذا نجد الدراسات التي عنيت بمسألة التناص في العمل الروائي تهتم كثيرا بدراسة الأنساق المتداخلة ضمن المتن الروائي .

وتعد كل من حوارية "باختين" وفكرة التناص عند "جوليا كريستيفا" من أهم الخلفيات المعرفية بمختلف مقولاتها وإجراءاتها المعتمدة في البحث التي تعنى بمسألة الأجناس الأدبية في الفعل الروائي، وهناك مقولات نقدية أخرى متمثلة في فكرة "تعدد الأصوات"الذي (بموجبه تتحطم كل التقاليد الفنية الموروثة وتتأسس تقاليد جديدة للإبداع، سمتها التداخل في كل شيء كما عند دستوفسكي)[3]يضاف إلى هذا المفهوم فكرة النّص باعتباره بنيات متعددة تتراوح مابين الثبات والتغير(وهو ما يجعل النص متمردا على التصنيف ضمن جنس بعينه يكون فضاء لتداخل الأجناس الأدبية، بل يصبح النص بديلا عن الجنس)[4] وكل هذه المقولات النقدية على تعددها بمثابة الركيزة الهامة لتوجيه النقد المعاصر في فهم فكرة التداخل الأجناسي في الرواية عند الغرب .

ثانيا:عند العرب:

أ نشأة الرواية العربية:

لقد ظل جنس الشعر ولقرون طويلة مهيمنا على ساحة الأدب العربي إلى أن جاءت الرواية العربية المعاصرة واستطاعت (أن تتفوق عليه، ويمكن القول بأنها صارت ديوان العرب الحديث الذي يعبر عن قضايا مختلفة)[5]منه إلى جانب قدرتها على التغلغل في طبقاته الاجتماعية على اختلافها في العالم العربي.

---

[1]. محمد عروس:تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر الجماليات الفنية و أبعادها الدلالية ، مرجع سابق، ص 414.

[2]نفس المرجع، ص 414.

[3]. نفس المرجع، ص 414.

[4]نفس المرجع ، ص 415.

[5]. محمد هادي مراد وآخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، شتاء 1391،العدد السادس عشرص 117.

وإذا ما حرصنا على إيجاد بوادر أو أصول (للرواية في التراث السردي العربي فإن مفهومها الحديث يظلُ مقترنا بالتبدلات العميقة التي طرأت على المجتمعات الأوربية منذ القرن السابع عشر (...) في ظّل الثورة الصناعية ودينامية الطبقة البرجوازية، وهذه العوالم لم تبدأبالتوافر في العالم العربي إلا عند نهاية القرن التاسع عشر)[1]بالمواكبة مع ظهور ترجمة للروايات الأجنبية إلى اللّغة العربية، فهذه الأخيرة (لعبت دورا ملحوظا في تحسين القارئ بالتنوع والتجديد)[2]ومارست الروايات المترجمة دورا فعالا في ظهور وتطوير الرواية العربية التي تعدُ أكبر التجارب الإبداعية عند العرب في العصور الحديثة والمساهمة في صناعة الوعي والفكر الثقافي العربي .

يفترض الأخذ بعين الاعتبار أن الفارق الزمني بين عمر الرواية العربية والغربية ضئيل إلى حدّما، ذلك أن الرواية العربية عملت على (اختصار المسافة الزمنية من خلال قفزات، ساعدت على تجاوزها؛كون العديد من الروائيين العرب نقادٌ في الأساس ولديهم إطلاع معرفي على الرواية والنقد الغربيين)[3]لهذا لابد أن تكون ممارستهم النقدية عن وعي وقصدية إلى جانب خلق أشكال جديدة في الرواية العربية (على نحو يتجاوز الأشكال الواقعية للقص)[4]على الساحة الأدبية الروائية العربية نماذج متعددة تجسدُ ذلك.

وتعد رواية "زينب""لمحمد حسين هيكل"(أول رواية بالمقاييس الفنية كما يذهب عبد المحسن بدر (...)فكان ما كتب قبل (زينب) نتاجا روائيا متعدد الأشكال لايقاس بمقياس خارجي وإنما داخلي)[5]فرواية زينب لم تكن أول الروايات إنما نموذج روائي فني إلى حدما.

وفي ذات السياق للبناء الشكلي للرواية العربية فإنها بقيت متمسكة بعناصر تراثية إذ أن (الشكل الجديد الذي يميز الرواية عند العرب لم يخلُ من عناصرالموروث الرسمي والشعبي الذي ظل فاعله في السرد، مثل رواية فرانسيس فتح الله المراش (غابة الحق) 1865،وروايات جرجي زيدان التاريخية التي بدأت برواية المملوك الشارد سنة 1891،أو رواية فرح أنطون (الدين والعلم والمال) التي صدرت سنة 1903.)[6]إلى جانب كونها أقدم الأعمال الروائية العربية إلا أنها استطاعت ترك بصمتها في ساحة الإبداع العربي .

---

[1]. محمد برادة: الرواية العربية بين المحلية والعالمية، تع، نبيل سليمان، الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،13ديسمبر 2004، الكويت، ج1، 2008،ص16.

[2]نفس المرجع، ص 16.

[3]محمّد حمد: الميثاقص في رواية العربية، مرايا السرد النرجسيّ، مجمع القاسمي للّغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي،كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية مصر، ط1،2011ص 48.

[4]. نفس الرجع، ص 48.

[5]. جابر عصفور: ابتداء زمن الرواية، تع، يمنى العيد،الرواية العربية ،ممكنات السرد، مرجع سابق، ص150.

[6]. نفس المرجع، ص158.

أما بالانتقال إلى المضامين فإن هذا الجنس كان (مرآة المجتمع الصاعد وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه التي افتقرت بتخلق التعصب والتطرق والتسلط والاستبداد)[1]فكانت وسيلة متعددة الأشكال والتوجهات لتعرية الواقع والحياة بكل ما لها من إيجابيات وما عليها من سلبيات،ولم تقف عند هذا الحد إنما ذهبت (الرواية العربية في تحولاتها وإنجازاتها الجيدة، إلى كسر القيود التي تفرض عليها ملائمة المستوى "المحلي "،بل انفتحت أيضا على مغامرة الرواية في تجلياتها وأبعادها الكونية)[2]وهذه نظرة بعيدة في آفاقها جعلت من عدّة أعمال روائية عربية في مصاف الروايات العالمية الخالدة .

وفي الأخير يمكنا حصر نشأة الرواية في اتجاهين :

الأول: يقّر بأن ولادة الرواية العربية كانت داخل عمومية تنويرية هي نفسها التي كانت سائدة في الغرب وساهمت في ظهور الروايات الغربية .

الثاني:وهو الاتجاه القائل بأن نشوء الرواية العربية كان مرتبطا بالسياسة والصراع بين الحرية والاستبداد .

وفي النهاية فكلا من الاتجاهين يتفق على كون الروائيين العرب ومنذ أول ظهور لهم استطاعوا إنتاج أعمال روائية تعكس الذوق العربي وتعبر عن مشاغل الأمة العربية وقضاياها .

ب. أصناف الرواية العربية :

إن الرواية تعتبر كشفا دائما عمّا هو مجهول ولها الفضل في إعادة الكيان (الكينونة) للأجناس الأدبية التي ملامحها النسيان، لهذا نجد جنس الرواية انقسم تحت صنفين يمثلان الرواية التقليدية والرواية الجديدة، فالمفهوم الغربي للرواية التقليدية كما وضحه النقاد ابتداء من "فولستر"في كتابه "أركان الرواية"الصادر عام 1927م (أن المفهوم الغربي ينبعُ من منح الروائي صفة الخالق وحقوقه وامتيازاته، فيسمح له بانتقاء الحوادث التي يؤمن بقدرتها على تمثيل الواقع والتعبير عنه كما يسمح له بخلق الشخصيات التي تتفاعل مع هذه الحوادث، وتقود حركتها إلى الخاتمة حيث الدلالة المعبرة عن رؤيا محددة أو مغزى معين)[3].

فالرواية التقليدية العربية تشترط أن يكون الروائي العربي فيه صفة الموضوعية أو الصدق في التعبير عن الواقع، فالموضوعية لانقصد بها منع الروائي من إبداء الرأي بل نعني الصدق في التعبير فالروائي لايكون حيادي . فظهور الرواية في الوطن العربي يتمثل في وعي الذات الجماعية.

---

[1] جابر عصفور: ابتداء زمن الرواية، تع، يمنى العيد،الرواية العربية ،ممكنات السرد، مرجع سابق، ص 169.

[2]. محمد برادة : الرواية العربية بين المحلية والعالمية، الرواية العربية، ممكنات السرد، مرجع سابق، ص11 .

[3]. أحمد حمد النعيمي: الأفاق الإنسانية في الأدب والفلك، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، دط، 2008، ص 76.

فالرواية التقليدية أسهمت في (إلانة اللّغة أي أسهمت في تخليص اللّغة من قيود السجع والبلاغة الشكلية المطلوبة لذاتها ومالت بها نحو لغة نثرية عادية ولكنها قادرة على الوصف والتجديد والتحليل، خلق قاعدة من القراءة؛أي تأسيس جمهور من قراء الروايات يدرك أن الروايات تلبي له حاجات ضرورية والقراء ركن أساسي من أركان الحقيقة الروائية الأدبية عامة)[1] فالرواية التقليدية كانت تجسيد لقيم فنية هيمنة بأسلوبها ووظيفتها الاجتماعية التي ظهرت فيها.

وتميزت الرواية العربية التقليدية بصفة نوعية فهي (تبدو وسيلة لنقل الأفكار والعبر لاتصوير لتجربة متكاملة، فالأفكار بارزة يمكن استخلاصها بسهولة ويسر، واهتمامها بالوقائع أو الأحداث أكبر بكثير من الاهتمام بالشخصيات، فالأحداث في الرواية التقليدية غير مصقولة فنيا، فهناك تراكم في الأحداث وكل هذا بسب كثرة الانحراف السردية والقفزات المتكررة عبر الأزمنة والأمكنة؛فالشخصيات في الرواية التقليدية غالبا ما تتحدث بلغة الكاتب وتنقل أفكاره وآرائه، وهي لغة تتصف بالبلاغة الشكلية، كذلك المشاهد غير مترابطة كما يأتي البناء غير متماسك)[2] لهذا كانت الرواية التقليدية العربية نتاج لرؤية تقليدية للفن والعالم والإنسان والعالم .

أما بالنسبة للرواية العربية الجديدة فهي (تحمل قدرا من الاستعلاء على الرواية التقليدية، وبمعنى أوضح الرواية الجديدة ثارت على العديد من الأشكال التقليدية وعلى أحد أهم مبادئها ألا وهو الزمن)[3] إذ تهدف هذه الأخيرة إلى نقل المحور من الزمان إلى المكان ويصبح الزمان هو ذلك الحيز الذي تتحرك وفقه الشخصيات فالزمن كان في الرواية القديمة خط مستقيم من البداية حتى النهاية، لكن مع الرواية الجديدة، أصبح الزمن دائرة لاتوجد له نهاية ولابداية (مبعثر).

فالرواية العربية الجديدة انفتحت على الشعر والتشكيل الفني والموسقي وفن الرسائل الأدبية والخطاب الإعلامي والعوالم الافتراضية وحتى الثقافة البصرية (فالمتناقضات في منظور الرواية الجديدة أنها تصبُ في لون واحد فالألوان المختلفة حسبها (الأسود والأبيض) غير مختلفين وأن الظواهر الاجتماعية أمور ينظر إليها باللاّمبالاة، والتعامل معها يكون بهدوء)[4] وهذا راجع إلى طبيعة المرحلة التي مرت بها البيئة العربية.

وأهم مايميز الرواية العربية الجديدة عن الرواية التقليدية العربية أنها تثور على كل القواعد وكل الأصولوظهور الرواية العربية الجديدة يسند إلى مرتكزات وأسس أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية تكمن (في تراكم

---

[1] شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1978، ص 10.

[2] نفس المرجع، ص 10.

[3] شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص 11.

[4] علاء السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، (في منتصف القاني من القرن العشرين)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، دط، 2011ص 67.

الخبرات الفنية والأدبية وتطور الوعي الجماعي والاحتكاك والتواصل مع تجارب الروائيين الأجانب، كما يمكن أن نشير إلى اتساعالقاعدة المادية لفن الرواية مثل:زيادة عدد السكان وتعقد العلاقات الاجتماعية والاقتصاديةوانتشار التعليم وزيادة عدد القادرين على القراءة والكتابة)[1]فكل هذه العوامل أدت إلى ضرورة التغيير والتغير وتجاوز ماهو تقليدي إلى ماهو جديد يواكب متطلبات العصر .

ومن مميزات الرواية العربية الجديدة من حيث بناءها (ذلك التصميم الهندسي والاعتماد على البداية الدروة والنهاية والترابط بين الأحداث والتفاعل بين الحدث والشخصية الذي يؤدي إلى نمو الأحداث وفق مبدأ العلمية والسببية، كما يؤدي إلى تطوير الشخصية وتناميها وكل هذا يؤدي إلى التوازن في العلاقة بين الحدثوالشخصية والزمان والمكان وهو مايصف البناء بالتماسك والترابط والتدرج الفني)[2] وهذا لايعني أن الرواية العربية الجديدة لاتحمل شكلا بل أن الشكل ليس قالبا جاهزا، بصفة الرواية الجديدة عموما تنمو تتطور من خلال التجربة الفنية .

ومن أهم الروايات الجديدة التي ظهرت في أواخر الستينات وأوائل السبعينات هي الروايات التي(استخدمت تقنيات رواية الأشياء وتمثلها رواية "تلك الرائحة""لصنع الله إبراهيم"، ولون آخر استخدم فيها رواية العبث مثل واية "لعبة القرية"لمحمد جلال، فكل هذه الروايات تمردت على القوالب التقليدية للنوع الأدبي فاقتبست من تقنيات السنما والفن التشكيلي والسرد التاريخي)[3].

ج . تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية :

كثيرا ماسعت الذات الكاتبة إلى خلق الحرية في واقع ما تكتبه لتحكي قصة تمردها في أدق تفاصيله وشخوصه وكذلك الحال مع كاتب الرواية في عالمنا العربي في تصويره لذاته وواقعه، ولأن (الشكل الروائي العربي الحديث اليوم هو الفن الذي يحدد النقاد عمره بأزيد من مائة عام)[4]فلا بد من القول بأن الرواية العربية قد شهدت ضروبا عدة من الانفتاح والتطور والتغير خصوصا في مرحلة الحداثة وما بعدها إلى جانب شيوع عدّة تقنيات للتجريب الروائي منها الخلط والمزج بين أنواع عدة في المتن الروائي العربي .

---

[1] شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص 13.

[2] نفس المرجع، ص 14.

[3]. شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، مرجع سابق، ص 14.

[4]. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص 24.

وهذا الخلط عائد إلى قدرة هذا الجنس (على الهضم والتمثل والإفادة من الفنون الأخرى)[1]كما أن الكثير من النقاد يرون بأن الرواية هي (أكثر الأجناس الأدبية الحديثة قابلية لامتصاص الأجناس الأدبية الأخربسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنية السرد وتفاعل عناصر البناء الفني فيها مع الخصائص الفنية للأنواع الأدبية الأخرى)[2]ثم إن (تعودنا على قراءة الروايات هو الذي يجعلنا لانلمح هذه الخاصية)[3] لذلك كانت ظاهرة تداخل الأنواع في الرواية من أهم قضايا التجنيّس التي تناولها النقاد العرب المعاصرون إلى جانب التداخل بين الأنواع الأدبية الأخرى .

وهناك نقاد خصوا جهودهم النقدية في هذا المجال (فابتدع إدوار الخراط سبلا خاصة برؤيته في تصنيف الرواية التي أطلق عليها الكتابة عبر نوعية)[4] كما نجد مقولات، مقولات نقدية تصف الرواية بكونها (تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس الأدبية سواء أكانت أدبية أو غير أدبية وجميع تلك الأجناس تدخل إلى الرواية حاملة لغاتها الخاصة)[5]فهي فضاء مفتوح على أنواع وخطابات متعددة بما تسمح به البنية الداخلية لهذا الجنس، فالخطاب الروائي العربي عمل على تجاوز الحدود وخلق لنفسه فضاء مفتوحا ومتسامحا مع كل التيمات والدلالات والأشكال والألوان الإبداعية بخطابات متعددة .

كما تستدعي الرواية أيضا (ضروبا من فنون الحكي القديمة التي تنهض على السرد كالمقامة والحكاية الشعبية والأسطورة التي تستدعي بدورها الشعر، كل هذه التصنيفات شكلت رصيدا زاخرا لتنوع الرواية العربية)[6] ويمكن التمثيل بعدة روايات عربية من المشرق والمغرب العربي تضمنت لمسألة التداخل في متنها الحكائي والبداية أولا مع تداخل الرواية مع السيرة أو الرواية السير ذاتية .

كما نجد في نصوص عديدة مثل ("تلك الرائحة "لصنع الله إبراهيم (مصر) و"الخبز الحافي "لمحمد شكري (المغرب) وثلاثية "أطياف الأزقة المهجورة "لتركي الحمد و(الحزام) لأحمد أبو دهان (السعودية)؛تندرج في هذا الإطارمثلها مثل كتابات كثيرة لجبران خليل جبران، وتوفيق الحكيم وسهيل إدريسه وحنا مينا)[7]إلى جانب أعمال

---

[1]. محمد هادي مراد وآخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، مرجع سابق، ص 117.

[2]. عتيق عمرعبد الهادي: تداخل الأنواع الأدبية في رواية (عكا والملوك)، للروائي أحمد رفيق عوض، تداخل الأنواع الأدبية، مرجع سابق، ص 1034.

[3]. عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، مرجع سابق، ص 19.

[4]. محمد صالح الشنطي:تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، تداخل الأنواع الأدبية، مرجع سابق 426.

[5]. بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثية السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والتوزيع، تونس، ط1،2005، ص 19.

[6]. نفس المرجع، ص 19.

[7]. معجب الزهراني: القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية، الرواية العربية، ممكنات السرد، مرجع سابق، ص 94.

رائدة مثل الأيام وعصفور من الشرق قنديل أم هاشم، فكلها أعمال تمركزت حول تجربة الحياة الشخصية للكاتب ذاته داخل الخطاب الروائي .

وبالانتقال إلى جنس القصة فقد كان لها نصيب من التداخل مع العديد من المتون الروائية؛فقد (عرفت مرحلة 1914.1956،هيمنة الكتابة القصصية القريبة من الرواية أو الكتابة الروائية القريبة من القصة، يضاف إلى ذلك عنصر التأثير بالرواية القصة في المشرق،والتعامل مع التراث العربي القديم والتاريخ المحلي والقومي العربي المعاصرين)[1] والاستعانة بالنصوص التراثية التي تشكل في حد ذاتها إضافة مُميزة للعمل الروائي العربي في شكلها الحداثي .

غير أن بعض الكتاب العرب لم يكتفوا بإدراج جنس واحد على شكله الروائي مثل رواية ("فاضل الغزاوي " الموسومة ب(مخلوقات فاضل الغزاوي الجميلة)منفتحة على كل الألوان الكتابية الفنية، مما يجعلها غير تقليدية وثائرة على مواضعات السرد المأنوس؛إلى جانب تداخل الألوان والأجناس الأدبية والفنية فيها)[2]فالروائي العربي لم يكتف بالخطابات الأدبية إنما انتقل إلى الأشكال غير الأدبية أو الفنية .

الأمر الذي خلق لدى القارئ أو الناقد العربي نوعا من (التردد في تحديد العمل من خلال تسميته على صفحة الغلاف؛فبعض الأعمال الروائية لا يشار إليها بكلمة رواية فالخراط مثلا يسم عمله "ترابها غفران"بأنه نصوص إسكندرانية)[3] وهومثال عن عدة روائيين عجز النقاد والدارسون العرب عن وضع هوية أجناسية لأعمالهم فعلى "غلاف رواية" ذاكرة الجسد " ويكتب "نزار قباني"الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور (وهذا إشارة إلى شاعرية الرواية)[4] فإن الكثير من الروايات فيها إدماج الخطاب الشعري ضمن الخطاب النثري الروائي .

والكثير يرون في تداخل الأجناس واختلاطها ضمن المتن الروائي العربي (ليس بإجراءا شكليا، وإنما يخدم تجذير الوعي برسالة النص ودلالته العامة النابعة من قصدية الكاتب بالضرورة؛إذ أن فكرة التداخل بين الألوان الأدبية خيار تقني واع)[5]وجنس الرواية عند العرب عموما فن تجريبي منفتح على كافة التطورات في ساحة الأدب وكل من هذه النماذج الروائية العربية في ظاهرة تداخل الأجناس هي محاولات عربية لكسر الأنماط السردية المألوفة وكسب رهان التجريب في السرد الروائي.

---

[1]. بشير القمري : نمذجة الرواية المغربية، مدخل تنظيري تصنيفي، الرباط، نوفمبر . ماي 1989، العدد1،2 يونيو1989، آفاق، ص 86.

[2]. محمد حمد: الميثاقص في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 62 .

[3] . أحمد خريس: ثنائيات إدوارد الخراط النصّية، عمان، دار أزمنة، دط،1998، ص20، نقلا عن: محمد حمد:الميثاقص في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 127.

[4]محمد حمد: الميثاقص في الرواية العربية، مرجع سابق، ص127.

[5]. نفس المرجع، ص 128.

الفصل الثاني

انفتاح الرواية على الأجناس الأدبية

أولا:انفتاح الرواية على جنس السيرة الذاتية:

تشهد هذه الرواية انفتاحا كبيرا وتداخلا واسعا مع جنس السيرة الذاتية وتعد هذه الأخيرة (فنّا مستحدثا في الأدب العربي، حيث استعاره أدباءنا من الغرب مع بداية القرن التاسع عشر بفعل التواصل والتبادل الثقافي ويقترب هذا الجنس الأدبي من السيرة الذاتية من حيث المضمون، فكلاهما يعرض حياة صاحبه، وفكره وآرائه فتأتي الأحداث متتابعة من بداية حياة صاحبها إلى لحظة كتابة السيرة)[1] لذلك يعد كاتب هذه الرواية أحد رواد الكتابة السير ذاتية حيث جعل تجربته الحياتية في أحداثها وشخوصها موضوعا لهذه الرواية، التي وقفنا فيها على أجزاء كبيرة من ذكريات طفولته وشبابه إلى اللحظة التي شاخ فيها وكتب هذه الرواية .

ويشترط علينا في بحثنا عن تداخل نص "وجوه" مع جنس السيرة الذاتية، أن نقف عند واقعية وصدق كل من الكاتب والشخوص والأحداث والزمان والمكان .

أ . واقعية الكاتب :

وما نلمسه أيضا في هذا العمل هو مطابقته إلى حد بعيد لتعريف "فيليب لوجون" لجنس السيرة الذاتية باعتبارها (حكيا استعاديا نثريا يقوم به شخص واقعي عن وجوده الذاتي وذلك لما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة.)[2] وهذه الرواية هي حكي استرجاعي على طريقة "الفلاش باك" يقوم به بطل هذه القصة وهو ذاته الراوي والشخصية الحقيقية التي تتمحور عليها الحبكة السردية لسيرة البطل على طول الرواية حين يقول:(منذ فترة وأنا أريد أن أكتب شيئا عن ريكارد، لكن الكتابة تمتنع بقساوة وتستعصي كلما عزمت على أن أكتب عن أشخاص أعرفهم جيدا)[3].

فهو هنا ذاته الكاتب، وبطل الرواية حين يعبر في شكل الرجوع لسنوات طفولته فيقول:(عام 93زرت الناطور، بعد مرور أكثر من نصف قرن على ذلك الرحيل الجماعي ...أتذكر بيتنا الموشك على الانهيار، وآكلة الجيف تحوّم في السماء، وإقلاع هجرتنا مشيا على الأقدام إلى طنجة)[4]وأحيانا يفيض في التعبير عن حنينه لأيام صباه (مُتيقنا من أنني لن أرجع أبدا للبحث عن مسقط رأسي، ربما لم أولد هنا، حتى وهم الحنين لم يخالجني

---

[1]. سامر صدق محمد موسى: رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة نقدية تحليلة،رسالة ماجستير في اللّغة العربية و آدابها، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2010، ص 15.

[2]. عباس عبد الحليم عباس: فضاءات نسوية ممارسات في الأدب و النقد، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، د ط، 2013، ص 144.

[3]. محمد شكري: رواية وجوه، دار الساقي، بيروت، ط2، 2002، ص 45.

[4]. نفس المرجع، ص 51.

للبحث عن مكاني صبابتيّ مفقود)[1]وفي فصول كثيرة يفر من ماضيه إلى الحديث عن حاضره (ذات مرة في حانة اشبيلية، صلب منها أن أنام معها فرفضت بعجرفة ...كانت مجدلينا قد بدأت تهرم وأنا مثلها فلاعيب من أن أعيد عليها طلب نومي معها)[2] فكل القصص والأحداث مهما تعددت فصولها فهي حكي نثري ليسرة الكاتب وحياته الخاصة .

كما يمكننا إيجاد عدة قرائن نصية دالة على كون موضوع هذه الرواية هو الكاتب وتجربته العاطفيةوالنفسية ذلك أن موضوع السيرة يتمثل (في حياة الكاتب كما يبين ضرورة التطابق بين شخصية المؤلف والراوي وبطل السيرة،وباعتبارهم يمثلون شخصية واحدة وهو الكاتب نفسه)[3] كما تشير إلى ضرورة أن يعتمد العمل الروائي في مدونته الروائية (على السيرة الذاتية للروائي، حيث تعتمد الحادثة الروائية في سياقها الحكائي اعتمادا شبه حكي على واقعة سير ذاتية واقعية تكسب صفتها الروائية أجناسيا بدخولها في فضاء المتخيل السردي).[4]

ففي الفصل الأول المعنون ب"حب ولعنات" عقد بما يسمى الميثاق السير ذاتي ليعبر فيه عن التزامه الصدق في كل الأحداث التي يقف عندها في هذا العمل، وتكون الرواية بوحا صادقا عن تجربة خاصة وذلك في قوله (عندما تصبح التجربة أقوى من الندم ينمحي الشعور بالذنب، لن أسعى في هذه التجربة إلى تبرئة نفسي أو إدانتها أنا والآخرون، فبين الفرح المطلق والحزن المطلق أنا بينهما مثل دودة القز)[5] وتكثر مثل هذه الآراءوالأفكار الخاصة بالروائي في كثير من المواقف التي تستدعي أن يبوح بما يختلجه عن الحياة التي عاشها .

نجده أيضا يحكي عن الحياة وفلسفته فيها فيقول:(فكرت أن حكمة الحياة، قد تقربنا من الموت العزيز علينا في أعماقنا لكنني لايغريني بساط الموت السحري فأنا أحسي وارثا في شقَاء الحياة الفانية ...ريح الموت تعانق فصلا واحدا وأنا أحب أن أعانق كل الفصول)[6]ونجد الكاتب في عمله هذا قد التزم بفكرة الصدق في الكتابة فجعل الرواية أو السيرة الذاتية هي ذاتها جزء من جسد الكاتب، أو الكاتب هو موضوع ذاته، كما نلمس فيه وعياً كبيرا بالكتابة السردية والإطالة في الاشتغال بتفاصيل حياة الشخوص، والتتبع الدقيق لتحولها في الرواية .

---

[1]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 52.

[2]. نفس المرجع، ص 76.

[3]. تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي،(فدوى طوقان وجبرا ابراهيم جبرا و احسان عباس) ، المسوعة العربية للدراسات و النشر الأردن، ط1، 2002، ص 14.

[4]. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، دار لبنان ناشرون، بيروت، د ط، 2012، ص 218.

[5]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 7.

[6]. نفس المرجع، ص 47.

ب . واقعية الشخوص :

تختلف هذه الرواية في طريقة سردها لشخوصها بطريقة تتجاوز السرد المباشر التقليدي خصوصا في محاولتها لإلقاء الضوء على تفاصيل معاناتها، وليكون العمل الروائي بذلك رحلة نفسية مثيرة، هذا العمل الذي هو عبارة عن تسجيل الحياة المعقدة للأبطال الثانويين في هذه الرواية مع التركيز على قدرة على فهمها وربطها بمسار حياته (الكاتب).

البداية مع تسلسل الشخوص في الفصول، مع فاطي كأبرز وجه من وجوه هذه الرواية وكانت هذه الفتاة العاملة كعاهرة في حانة غرناطة أكثر الشخصيات التي أثرت في كاتب الرواية وبطلها في الآن ذاته في طفولتهما معا، ونجد قوله في الرواية (أنا أيضا باركتني ورضيت عني لأني رفيق فاطي وأمدها بما عندي من كتبي، ورفقتي الطيبة معها دون طمع في هوى ماجن منها سوى لهونا بغزل الكلام، لكن في عمقي أكتب لها حبا غامضاً)[1].

وهذه المشاعر الغامضة كانت محطة هامة في حياة الكاتب، فاطي التي استمرت معه حتى عمر متأخر وصنعت عدة أحداث ومسارات هامة في سير الرواية وسيرة حياته الشخصية (أشاعت عني فاطي الودود الكريمة لأسباب سأظل أجهلُها حتى مماتي، بأني أبوها المغرم بها ذو النزعة السّفاحية، وحين استنكرتْ هي وتشبثتُ أنا بها وهددتني بالإبلاغ عني إلى السلطات هربت لاجئاً إلى مستشفى الأمراض العصبية في تطوان لأحمي نفسي مدعيا الجنون)[2] وإن كانت فكرة مستشفى الأمراض العقلية مبالغ فيها، إلا أنها تُظهر لنا قوة حضور "فاطي"في حياته الشخصية والعاطفية .

"فاطي" التي كانت علامة مميزة في حياته وانكساراته ورغباته، فهي مصدر إلهامه في كثير من تفاصيل هذه السيرة الذاتية يقول: (أذكر يوما عرضت الزواج منها فرفضت)[3] ولأن هذه الرواية المتشبعة مع جنس السيرة لا تكتمل مصداقيتها إلا بحضور باقي الشخصيات، التي تطّعم صدق هذه التجربة الروائية، فقد كانت شخصية "بابا دادي" التي أفردا لها فصلين كاملين بعنوان "بابا دادي" و"زهور الموتى" مرافقة لبطل روايتنا في مناسبات عدة وعلى مدار أزمنة متفرقة يحكي عن "بابا دادي" يقول:(في عام 53، كنت أعمل في مقهى الرقاصة نادلا في النهار وبائع سجائر مهربة ... يأتي دادي كل عام مرة على الأقل في سيارته الشفرولي ...)[4]

---

[1]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 17.

[2]. نفس المرجع، ص 98.

[3]. نفس المرجع، ص 107.

[4]. نفس المرجع، ص 60.

وبالإشارة إلى ضمير المتكلم نقول بأن (ضمير المتكلم الملفوظ يؤشر في النصوص السيّرية على ارتباط الأحداث المعيشة بالسارد)[1] وارتباط الشخصيات كذلك بهذا الحدث إلى جانب صاحب السيرة، ما يجعل معرفته بأبطال قصته أكثر دقة (فهم بابا دادي من حركة يدي اليمنى حول عيني وإشارتي باليسرى نحو كريم أنه ينتخب) [2]فكلها قرائن على المعرفة الوثيقة والواقعية لصاحب الرواية بشخصياتها، وبأنه عايشها أكثر من كونها ساكنة في خياله وواقعه الافتراضي.

كما نرى أيضا شخصية "ماجدولينا" التي يوثق بها مرحلة هامة من فترات حياته، ولأن رسوخ أي عمل روائي يعتمد على(مدى اتصاله بالحقائق التي تجعل الحياة الإنسانية أكثر عمقا وأوسع شمولا)[3] فيحرص الراوي على ربط حياة "ماجدولينا" بعدة أحداث ووقائع تزيدها عمقا وواقعية بدءاً من الإغراق في وصف الشكل الخارجي (وجهها يميل إلى الطول أنفها كليوباتري، شفتاها في حجم حبة فراولة كبيرة مشطورة، وما تبقى قد يثيرنا قليلا أو كثيرا، عندما نعشق امرأة عادية مرحة كان لها جمالُها المحدود غير منتظر منه الصمود أكثر من عمر شبابها) [4] هذه الدقة في التصوير نستشعر فيها بالوجود الحقيقي لشخصية "ماجدولينا".

وما يزيدنا إقناعا بحضور شخصية "ماجدولينا" ضمن هذه الرواية السيرية هو استحضاره للكيفية التي تتعامل بها مع واقع حياتها بطريقة تجرد الكاتب من كل القيود التي يمكن أن تحدُّ من واقعية الشخصية (في الفراش، وقد يركلونني ويصفونني دون أن يدفعوا شيئا، أحدهم بصق على وجهي عندما طلبت منه ما اتفق عليه يحسبون أنفسهم ماتشوسmachos وغيرهم الأجانب مجرد مُخَنثين)[5] هذه التعرية وهذا الوضوح هو أمر ينطبق على كل أبطال الرواية في أجزاء كثيرة من حياتهم ، أغلب المواضيع التي تناولتها الرواية في فصولها تتمحور حول الفقر والعنف بكل أشكاله، والجنس والدعارة والانحرافات.

إن مايجعلنا نقول بأن الرواية متضمنة للسيرة الذاتية لكاتبها ليست فقط كونه الراوي لها فقط وإنما واقعية الشخوص والزمان والمكان؛بل أيضا الأحداث التي صنعت المشهد السردي لهذه الرواية .

---

[1]. انرديه موروا: فن التراجم و السير الذاتية، تر، أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د ط، 1999، ص 79.

[2]. محمد شكري: رواية وجوه، ص70.

[3]. محمد يوسف : فن القصة، النجم بيروت للطباعة و النشر، لبنان، د ط، 1955، ص 60.

[4]. محمد شكري: رواية وجوه، ص 75.

[5]. نفس المرجع، ص 75.

ج . واقعية الأحداث:

وبالحديث عن واقعية الأحداث نجد أن هناك (أكثر من رابط يصل بين الرواية والسيرة الذاتية، ذلك أن كلا منهما فن سردي، وأن الكاتب يعمد إلى معالجة وقائع شتى في حياته، أو حياة الآخرين، في إطار الرواية قد جاء اقرار العديد من الروائيين بحقيقة أن بعض أعمالهم الروائية، جاءت وثيقة الصلة بحياتهم)[1] والأمر ذاته مع هذه الرواية التي كانت صياغة فنية لحياة البطل.

والملاحظ أن بناء الأحداث في السيرة الذاتية (ذات الشكل الروائي)يكون خاضعا (بطريقة البناء المتتابع للأحداث، وفيه تسير الأحداث سيرا طرديا، تبدأ الأحداث ببداية حياة صاحبها، وتنتهي بآخر حدث للفترة الزمنية التي يقف عليها المؤلف (الراوي أو الساردمن حياته)[2] وهذا ما التزم به كاتب هذه السيرة الذاتية الروائية من أجل الكشف عن الحياة الحقيقية، وهذا ما نلاحظه في الكثير من تمفصلات وقائع وأحداث هذا العمل الذي خلى من عنصر الخيال، وجاءت أحداثها في سياق متسلسل يتصف بالواقعية مع افتقاره إلى عنصر العقدة وهذه هي السمات الفنية لجنس السيرة الذاتية .

والأحداث التي أحاطت بشخصية أحد أهم أبطال الرواية وهي "فاطي الساقية" جاءت متسلسلة ومتواترة فكانت البداية مع سرد تفاصيل ولادتها وطفولتها يقول عنها:(جاءت عندها نزهة وتركت لها ابنتها فاطمة الزهراء في حجرها وهي بين الرابعة والخامسة من عمرها)[3]، فقصة فاطي تناولها الكاتب بشكل واقعيوصريح في سرد أحداث حياتها بين الزمن الماضي والحاضر فيحكي عن فاطي وخروجها إلى الميدان(لقد كابدت اللاشفيقة بما تبقى لها من شباب جسدها بين لعاب الرجال وفحشهم وشراستهم حتى أكبرت فاطي التي خرجت إلى الميدان)[4].

وصدقه في نقل الصورة استمر على طول السياق الروائي مع شخصية فاطي أو مع غيرها من الشخوص، ومع طرد فاطي الساقية من الحانة التي كانت تشتغل فيها، بسبب تناقص الأرباح (في مستشفى مايوركا، علمت أن صاحب حانة غرناطة قد استغنى عن عمل فاطي لأن الأرباح تناقصت كثيرا بسببالأزمة)[5] فالكاتب يورد لنا دائما التحول الجدري الذي يحدث مع الشخصيات الموجودة معه، فاطي واعتزالها يقول: (ذات صباح صيفي التقتاثنين منهن

---

[1]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، 14.

[2]. مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية، تداخل الأنواع الأدبية ، مرجع سابق، ص 450.

[3]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص14.

[4]. نفس المرجع، ص 15.

[5]. نفس المرجع، ص 95.

ودعتهما إلى التوبة الخالصة واعتناق مبدأ الحجاب في هذا الزمن الفاحش)[1] ويستمر تتابع أحداث "فاطي الساقية" إلى لحظة زواجها إلى أن تصير أرملة .

ثم ينتقل الحدث ليصاغ في لحظة حوار بين الشخصية وكاتب الرواية (جالسة قبالة مدخل الصالون، دعتني نظراتها المركزة وطيف ابتسامتها المرتابة لي الاقتراب منها،،،

هل صدقت ما قيل لك بأني قلته عنك؟

لقد مضى وقت كاف لا أنساه .

كل ماقيل عنا اشاعة ....)[2] ومع انتهاء أحداث حياة وسيرة فاطي الساقية فالكاتب لم يبلغ عنده التعري مداه في سيرته معها كما فعل مع ماجدولينا وفيرونيكا، وباقي فصول هذه الرواية وأحداثها في صورة مكشوفة وفاضحة، من حيث تطرقه لممارسة الجنس والفاحشة، في كل فصل من الفصول نجد شخصية الكاتب حاضرة وبعمق في المشاهد بصور مجردة من الزيف وعلى قدر كبير من البوح والتكشف وإن كانت هي سيرة حياة الكاتب بشكل غير مباشر .

ومن أبرز المواضيع التي دارت حولها أحداث هذه الرواية هو موضوع الجنس الذي كان للكاتب رؤية خاصة في فهمه، وفي تطبيقه على مسرح حياته ويصرح بذلك (أنا لم أحب امرأة لعينة حتى تقهرني ...لقد أحببتهن من بعيد، (...)لا أحب امرأة أقدسها في المساء لكي ألعنها في الصباح كما يفعل أكثر الملاعين)[3] ولن نجد هذه الصراحة العارية عند أي كاتب عربي أو مغاربي في التعامل مع هذا الموضوع الحساس .

وكل صور التعري في هذه السيرة الذاتية هي من صنع المؤلف أو الراوي الذي يسرد لنفسه ولغيره في آن واحد، من خلال زاوية رؤيته التي يسرد بها الأحداث، وهذه الرؤية السردية مع اختيار طريقة السرد وتنسيق الأحداث وبناء الشخصية، جعل هذا العمل يضع بصمة مميزة في جنس السيرة الذاتية أو لنقل جنس الرواية السير ذاتية، ذلك أنها كانت استعراضا روائيا لمواضيع من صميم السيرة الذاتية لصاحبها حين يقول في نهاية أحداثها (لا أبالي بما يسقط من أوراق شجرة حزني ...كل شئ تم كما شئت وكما لم أشأ المرء ليس دائما كيف انتهى وليس كيف بدأ،فقد ينهي بما بدأ أو لم يبدأ بما انتهى)[4].

ولعل هذه الأحداث المتتابعة في سلسلة الرواية ليست مجرد هذيان ذاتي إنما هي تشريح لواقع مجتمع في سيرة ذاتية.

---

[1]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص97.

[2]. نفس المرجع، ص103.

[3]. نفس المرجع، ص 11.

[4]. نفس المرجع، 159.

د . واقعية الزمان والمكان:

لابد لنا حين نأتي على ذكر عامل الزمان أن نستحضر معناه على أساس أنه (مفهوم مجرد يفعل في الطبيعة ويظل مستقلا عنها يؤثر في تجارب الإنسان الذاتية وخبراته الموضوعية دون أدنى اكترات بها، وهو إلى ذلك سيلان لا نهائي، هارب يستحيل القبض عليه أو تمثله تمثلا محسوسا)[1] فبالرغم من طبيعته المجردة إلا أنه يشكل تقنية هامة يستعين بها الكاتب لصياغة موضوعه القصصي .

وقد تطور مفهوم الزمان لدى النقاد وتغيرت نظرة الدارسين في حقل الأدب وصار عاملا مهما في صناعة الحدث الروائي، وكذلك الحال مع هذه الرواية فقد كانت فترة الستينات في المغرب ومرحلة انتهاء الحرب العالمية في أوربا فترات فارقة في حياة الكاتب، بينما كانت حياته من طفولته إلى شيخوخته هي دافعة نحو الكتابة فأثرت فيه وفي إبداعه الأدبي بشكل جسده بعمق في روايته، وبإمكاننا أن نسُوق عدة شواهد تبرز لنا ذلك:(بتلك دمرتها الهجرة، لا أو من بمن يدعي أنه يعرف كل طفولته، قد يكون له إحساس غامض بها، لكن هذا لا ينجلي إلا بمثابة قبس من النور في فضاء دامس، لا يمكن معرفة كل شيء عما يمكن أن تؤثر به طفولة الكاتب على كتاباته)[2]فبإمكاننا أن نرى هذا التزاوج بين فترة من حياته بواقعية والذات الكاتبة .

وإذا كان الزمن يؤكد على واقعية في هذا العمل المتضمن لسيرة صاحبها فإن الفضاء المكاني كذلك يبرز حقيقة وجوده فعليا في واقع حياة الكاتب، فلا يكفي (أن ننشئ في مكان ما يشبه خشبة المسرح التي يتحرك عليها الممثلون، فتأثير الأمكنة علينا يتباين في القوة بين شخص وآخر)[3] والأماكن التي شكلت مسرح هذه الرواية لم تكن مجرد مساحة يتحرك فيها الشخوص إنما كانت جزءا من التجربة الشعورية في ذاكرة الكاتب .

لذلك كانت مدينة طنجة محور هذه الرواية والبؤرة التي تنطلق منها سلسلة الأحداث التي كانت الخيط الرابط بين قصصها وشخوصها، كما كانت الخيط الرابط بين الذات الكاتبة وشهوة الكتابة ومعرفته لذاته كما في قوله: (في طنجة مدينتي العجائبية هذه، يصيبني فيها اليأس حينما أتخاصم مع نفسي دون أن أعرف السبب)[4]. فطنجة ليست مجرد فضاء إنما هي أيضا منطلق للصراع، محمد شكري مع نفسه كإنسان وككاتب يحاول ايجاد نفسه في فضائها.

---

[1]. ربيعة بدري: البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب، السرديات العربية، كلية الآداب و اللّغات، جامعة محمد خيضر، سكيكدة، 2014، 2015، ص 191.

[2]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 152.

[3]. فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار الصفاء للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2010، ص 237.

[4]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 151.

وثبوث واقعية الأماكن في تفاصيله الصغيرة هو الذي يضعنا أمام الفضاء الذي جرت فيه أحداث هذه السيرة التي قال عنها بأنها أشبه ب(الرحلة الطنجية التي أكثرها ليل وأقلها نهار سأفني بعضا من نفسي في التخيلات والاستلهامات، الهلوسات والهذيان الاستمنائي، فيما يوحي به السقف العزيز على ((زفزاف)) في الاسترجاع والتخاطر العزيزين عليّ وعليه)[1]لأن المكان ليس فقط مساحة محسوسة ورقعة جغرافية بل هو صانع الذكريات وأرشيف راسخ لها .

من الملاحظ أننا عمدنا في صياغتنا لعنوان هذه المذكرة إلى ذكر العمل الفني "لمحمد شكري" الموسوم "بوجوه" دون التصريح بانتمائها الأجناسي، وقد لجأنا في الجانب التطبيقي هذا إلى وضع فرضية كونها رواية لتساعدنا في معرفة التقنيات الفنية المميزة لهذا العمل؛ وبالتاليحصرهُ في خانة الجنس الذي ينتمي إليه.

ومن خلال تحليلنا لتداخل هذا العمل مع جنس السيرة الذاتية، وبناء على آراء النقاد حول إشكالية انتماءه الأجناسي فإنه بإمكاننا أن نقول بإن "وجوه" تنتمي إلى جنس السيرة الذاتية الروائية. وأول القائلين بكون هذا العمل سيرة ذاتية هو الكاتب ذاته (محمد شكري) في كثير من المناسبات؛ هذا غير اعترافه بأنها كذلك من خلال عقله للميثاق السير ذاتي، في أول سطور فصل "حب ولعنات".

وحين صار هذا العمل في طبعته المغربية كتب على غلاف هذا العمل "سيرة ذاتية روائية"[2] بينما وضعت عبارة (رواية على غلاف الطبعة اللبنانية)[3] وقد تم إفراد فصل كامل في كتاب حركة السرد الروائي لصاحبه كمال الرياحي " فورة الأجناس الأدبية ورسوخ السيرة الذاتية" من أجل دراسة تداخل كتاب و "وجوه" مع جنس السيرة الذاتية بالتفصيل مع اعتبار العمل قابعا تحت مظلة جنس السيرة الذاتية، ليخلص في الأخير إلى أن (كل العلامات توقع انتماء النص إلى جنس السيرة الذاتية، غير أن هذا الانتماء لا يحجب عن تلون العمل بألوان أجناسية أخرى)[4].

ومثل القصة والخاطرة وقصيدة النثر (حولت فضاءه إلى بانوراما من الأجناس يستدعي بعضها بعض وينفتح الواحد منها على الآخر في لعبة تشكيلية تحمل النص إلى عوالم التجريب فينكر جنسه ساعة ليخونه مع غيره، ولكن هذه "الخيانات" الفنية لتقاليد الجنس و نقاوته لا تخرج النص من جنسه الأصلي)[5].

---

[1]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 12.

[2]. نفس المرجع، ص 4.

[3]. محمد شكري: رواية وجوه، دار الساقي، بيروت، لبنان،ط1، 2000، ص 4.

[4]. آمال عبد الرزاق البجاوي: حركة السرد الروائي و مناخاته لكمال الرياحي، ديوان الثقافة و الفن، الأحد كانون الثاني (يناير)، 2006.

[5]. نفس المرجع.

ولم تكن هذه الدراسة الوحيدة التي حاولت أن ترصد العلاقة الممكنة بين السيرة الذاتية والرواية في هذا العمل و تسلط الضوء على واقع التداخل بين الجنسين الأدبين، بل هناك عدة أقلام نقدية اهتمت بتداخل جنس السيرة الذاتية ضمن ثلاثية محمد شكري مثل نص "الشطار" و"الخبز الحافي" وأسقطوا نفس الأحكام على نص "وجوه" التي اسقطوها على العملين بحكم نص "وجوه" تشكل ثلاثية الكاتب إلى جانب هذين العملين.

وبالرغم من كون هذا العمل "وجوه" قد تلبس بلبوس السيرة الذاتية إلا أن الكثيرين يرون فيه رواية تضمنت موضوع السيرة الذاتية، بينما يرى كمال الريحاني مرة ثانية بأنها سيرة ذاتية استعانت ببعض تقنيات جنس الرواية كما في الترتيب الزمني لحدوث الأحداث، فهو يقربها من جنس الرواية دون أن يخرجها هذا من جنسها أي جنس السيرة الذاتية ، إلى جانب التقارب بينهما في الكثير من تقنيات صيانة الحدث السردي وتقنيات سردية عدة، لتبقى الآراء متضاربة حول هذا العمل بين قائل بكونها سيرة ذاتية روائية وقائل بأنها رواية وقد يذهب البعض إلى القول بأنها رواية سيرة ذاتية مع اعطاء مبررات لذلك.

ونجد في دراستنا هذه حاولنا الإحاطة بهذه التصنيفات و رصد أهم هذه الأجناس التي يتداخل معها هذا العمل انطلاقا من وضع أرضية وقاعدة أجناسية افتراضية تمثلت في الرواية، إلا أنه وبعد تقصينا لأهم التقنيات السير ذاتية في هذا العمل ومع أخذنا بأهم آراء النقاد نقول بأنها سيرة ذاتية روائية كما رأى صاحبها أنها كذلك.

ثانيا: انفتاح الرواية على جنسالقصة :

تشهد هذه الرواية على تداخل أجناس كان لبوسها الأساسي كما رأينا هو السيرة الذاتية عبر تقنية الاسترجاع، ومأأحال إليه من ضروب القص السير ذاتي، بيد أن هذه الرواية تجاوزت حدود التداخل مع عدة أجناس إلى جانب الخطاب الشعري نجد تداخلها مع القصة على تعدد أنواعها، بين القصيرة والطويلة الأمر المشترك بين كاتب القصة وكاتب الرواية؛ أن كلاهما يملك القدرة على تحويل واقعه الداخلي إلى صياغة لغوية ابداعية، كما أن كلاهما يمتلك الموهبة القادرة على اختراع القصص من أبسط تعرجات الحياة إلى أكثرها تعقيدا سواء من تجارب تخص الكاتب في ذاته أو متعلقة بالآخرين في قالب روائي مشوق.

والفرق بين جنس القصة والرواية من ناحية المضامين هو أن القصة كما عرفها "هنري جيمس" (هي انطباعشخصي عن الحياة؛ وهذا الانطباع هو الذي يشكل قيمتها)[1] مع الأخذ بعين الاعتبار الصيغة المركزة المباشرة لهذا الانطباع وبقدر ما كان مركزا ومقتضبا كلما كانت قيمته وتأثير القصة أكبر وأبعد.

وهناك من ذهب إلى القول بأنها (تصوير مثال للسلوك الإنساني والسلوك يعبر عن قيم اجتماعية معينة)[2]فهي لصّيقة بقضايا المجتمع، وفي هذا تتشابه في مضمون الرواية لكن طريقة الصياغة السردية تختلف وترافق تطور شكل القصة العربية مع تطورها التاريخي؛ فلقد مرّت (في العصر الحديث بأطوار متعاقبة متأثرة بالآداب الغربية في العصر الحديث، بعد ما تأثرت بالأجناس القصصية المأثورة في أدبنا القديم)[3]، وقد بقيت على هذه الشاكلة من تأثرها بالغرب وبالتراث القديم حتى (الطور الثاني من ميلاد الأدب القصصي في العصر الحديث)[4] واتسعت رقعتها حتى صارت أحد أهم الأجناس المستعارة في جنس الرواية بعد تطورها .

وقد يطرح تساؤل حول شكل هذا التعالق بين القصة والرواية، ومدى قدرة هذه الأخيرة على استيعاب وقولبة الخصائص الفنية لجنس القصة داخل خطابها السردي، إلا أن النقاد اعتبروا جنس الرواية من (أخصب الفنون السردية تعانقا وتذاوبا في تناغم وإيقاع مع الأنواع الأدبية، حتى مع الأجناس الأدبية الأخرى لما تتوفر عليه من آليات البناء، والتنوع التركيبي إلى جانب تعدد التمظهرات السردية التي ينهض بها الخطاب الروائي من داخل النص)[5] وكذلك الأمر مع جنس القصة.

---

[1]. محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990،ص 11.

[2]. نفس المرجع، ص 11.

[3]. علي محمد مومني: الحداثة و التجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوعي العلمية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص39.

[4]. نفس المرجع، ص 40.

[5]. باديس فوغالي: دراسات في القصة و الرواية ، جامعة الأمير عبد القادر الجزائر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،د ط، 2009،ص 204.

ففي رواية "وجوه" نجد حضورا مكثفا لتقنيات القصة و التي تتماثل مماثلة تامة لتقنيات الرواية لكن في صورة تميز الخطاب القصصي عن الروائي، كما في قصة "الميراث" فالحدث والمكان والزمان وحضور الشخصيات جعلنا نقف أمام قصة طويلة داخل متن روائي، فكان الفصل المعنون ب"ميراث" قصة متكاملة حدثت في زمان معين ومحدود المعالم بعكس ما نجد له من تفاصيل في الرواية(عاد الهادي من حرب الهند الصينية مبتور الذراعين)[1] والزمن القصصي ليس كما في الزمن الروائي لانجد له تأثيرا أو فاعلية خارج أبعاده وظيفته الفنيةوكذلك الحال مع استحضار الأمكنة فقد كانت محدودة، جاء ذكرها خلال سرد الأحداث كما في (يحكي لأبيه عن أشياء القرية، ربما لم يعد تهمه كثيرا)[2].

فالفضاء المكاني كما الفضاء الزماني، حضوره كمجرد تقنية سردية وليس عنصرا فاعلا في صناعة السرد القصصي، فبالنسبة لأحداث هذه القصة "الميراث" فكانت متطابقة فنيا مع سمات الحدث القصصي، وأبرز حدث صنع المشهد تُرك إلى نهاية القصة، مع الحفاظ على نفس الانطباع .

وكان حدث واحدا مركزا ومكثفا في ايصال الرسالة وصنع انفراج وتحول في القصة ككل، (ومنذ ذلك الحمام .والحمامات الليلية التالية، لم يعد الهادي يلّح على أي زواج .أحس علال أنه سيعيش مع أبيه في أمان ويقين)[3] فقصة "الميراث" تتوافق في شكلها مع شكل القصة وطريقة بناءها التي (تنتهي إلى انطباع موحد الرؤية على مهمل فيما يتعلق بالرواية)[4] والعادة يكون الحدث الروائي مقترنا بعدة أحداث هي من تصنع السياق للرواية ومضمونها، كما تأتي على قدر كبير من التفضيل في عدة جوانبها .

أما في القصة يكون حدثٌ واحد كفيل بإبراز الغاية الفنية والموضوعية داخل السرد القصصي كما في قصة "الميراث" ذلك أن الحدث القصصي حسب تعريف النقاد هو(الذي ينضوي على أبعاد سردية قصصية محور الحركة و التفاعلات المتعقدة بين الشخوص و الأشياء و العالم)[5] و كل تقنيات القصة من مكان و زمان وشخوص وأحداث تكون مترابطة ومتحدة في صناعة القصة ككل، أما شخصيات هذه القصة فقد تمحورت حول شخصين رئيسين وهما علال الابن والهادي الأب، ثم تناولها في شكل مباشر مع تفاصيل وإضاءات مكثفة على كلاهما من قبل الكاتب مع ربها بزمان ومكان محدودين دون تحديد لهذه الشخصيات والغوص في أبعادها النفسية وانفعالاتها الداخلية في صورة تتميز بالتكثيف واللمح.

---

[1]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 36.

[2]. نفس المرجع، ص 40.

[3]. نفس المرجع، ص 41.

[4]. محمد صالح الشنطي: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، تداخل الأنواع الأدبية، مرجع سابق، ص 433.

[5]. عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي و الشعر العربي، عالم الكتب الحديث جدارا للنشر و التوزيع، اربد الأردن، ط 1، 2012، ص 14.

وإلى جانب قصة "الميراث" نجد قصة "حمادي القمار" التي جسدت القصة في العصر الحديث التي صارت (تعالج الواقع الانساني، النفسي والاجتماعي على اختلاف في مذاهبها الفنية الحديثة)[1] وتعددت استخدامات الروائي لأنواع القصص بين قصص قصيرة وطويلة حتى بدت الرواية كمجموعة أو سلسلة من القصص المترابطة في سياقها العام وتمثيلها للواقع.

وملخص قصة "حمادي القمار" يدور حول هوس حمادي بلعبة القمار مع سرد متسلسل لمراحل عدة من حياته، وقصته الطويلة وتفكيره بالمراهنة والقمار، كما في قوله (لقد جن بأن ما يهمه هو أن يعرف الناس في هذه المدينة، أنه المقامر الشهير سواء كان يربح أو يخسرُ، إن القمار طيش لكنه يثبت فيه ذاته)[2] وهذه الشخصية لا تبتعد عن الواقع الطنجاوي في شيء، بل هي من صميمه .

وتتراوح هذه القصة في سرد حياة بطلها بين عدة أزمنة؛ الماضي والحاضر من أجل تتبع سيرورة حياة الشخصية، كما ذكر عن سنوات طفولته (في طفولته أبدى حمادي هوسا كبيرا بلعبة البليات ...و رمي القطع النقدية الإسبانية الثقيلة في الحفرة)[3]وفي القصة إذ عالجت الماضي (لم يكن ذلك تغنيا بالماضي فحسب ... بل لابد أن تكون لهذا الماضي أهمية حاضرة، أي أن ماضينا الذي ينيرُ جوانب حاضرنا، أو يكون عاما لقضاياه، أو يدفع به إلى الأمام)[4] لذلك كانت سنوات طفولة حمادي هي من حولت مسار حياته وجعلته شغوفا بلعبة القمار واختصرت أهدافه في الحياة في الغور على مراهينه على المقامرة .

كما نجد في هذه القصة حضور عنصر الوصف لكن ليس كما في الخطاب الروائي الذي يكون فيه استرسال في الوصف من أجل اعطاء واقعية للحدث الروائي، إنما يكون في القصة كما في (وصف الحياة والأشخاص ومجال الأحداث التي يبرزها، وتهتم كذلك بصراع الشخصيات النفسي في هذا المجال لتحقيق ما يقومون به من أعمال)[5] وكان لإبراز صراع حمادي القمار مع شغفه الذاتي بالقمار هو اضاءة اجتماعية على الطبقات المهمشة واخراجها إلى النور من أجل فهمها والإحاطة بمشاكلها ومعاناتها مع الجهل والفراغ والإفلاس وانحدار المستوى الفكري والاجتماعي لهؤلاء المهمشين من سكان طنجة.

تنتهي قصة "حمادي القمار" بشكل مأساوي تمثلت حسب تعبير الكاتب في قوله (قيل إنه خرج من حانة خسارته الشاطئية في حالة حزن شديد وشرود بالغ. ربما تحت سكر مكتوم، وفي لحظة عبوره السكة الحديدية

---

[1]. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط6، 2005، ص 463.

[2]. نفس المرجع، ص 463.

[3]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 81.

[4]. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 463.

[5]. نفس المرجع، ص 463.

خدلته مقاومته، كانت قاطرة توزيع عربات السلع تمر في صمت فدهشته صادمة رأسه الذي كان مائلا أكثر من جسده إلى الأمام، فمات في المستشفى)[1] وكأن بكاتب القصة يريد أن يلحق ببؤس القصة وعمق معناها مزيدا من السوداوية حتى آخر سطورها.

فكان "حمادي القمار" (نموذجا لطبقة من الطبقات الاجتماعية أو لجيل من الأجيال، ففيه تتجلى اتجاهاتها الفكرية ...والقصة بالنسبة للنقاد والكتاب هي تاريخ للعادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية)[2] كذلك سعى فيها كاتبها إلى جعل حمادي القمار صورة واقعية لعّدة مظاهر و مضامين واقعية كالإفلاس والبطالة والشدوذ، وادمان الخمر والتشرد، والجهل والانحدار الفكري والعلمي، والعزلة والمعاناة ....إلخ.

والقصة الطويلة لمتكن حاضرة وحدها في متن هذا العمل بل شهدنا فيها على حضور عدة قصص قصيرة (هذا الجنس الذي يعد من أصعب الفنون وأدقها، وتحتاج إلى الدربة والممارسة والثقافة الواسعة والفكر الواعي حتى تخرج بأحسن صورها)[3].

و هذا ما تلمسناه في قصص كثيرة في هذا العمل، ولعل الكاتب استعان بالقصة ومدى خبرته الطويلة القصة القصيرة، وقد جرى تعريفها على أنها (حكاية تعرض عدد قليل من الصفحات، تعتمد على خبرة يدور حوله مجموعة من الأفعال، وقد تشتمل موقفا يعبر عنه الكاتب بإيجاز و تتميز بقلة شخصياتها وسرعتها وبعدها عن الأغوار)[4] ونلاحظ وجود عدة خطابات قصصية قصيرة متضمنة لتقنيات فنية.

ونأخذ نموذج قصة "اللاشفيقة مع حضانة الأطفال" حين يقول الكاتب (جاءت عندها نزهة وتركت لها ابنتها فاطمة الزهراء في حجرها وهي بين الرابعة والخامسة من عمرها ...لكن نزهة اشتبكت في علاقة مع جندي اسباني طعنها بسكين حينما اكتشف أنها تخونه... لم تتبين للاشفيقة فقط صدفة فاطي إنما سقطت كذلك في حضنها ياسمينة وليلى، وهكذا بدأت حاضنة تتقاضى أجرا عن الأطفال المحضونين، فإذا بها تتبنى أطفالا مهجورين)[5] وتستمر القصة إلى أسطر قليلة، فالكاتب نجح في حصر دافعه وموقفه من هذه الطبقة المهمشة و ابراز العلاقات والمظاهر التي تربط بين أفرادها والظواهر التي تعيشها، وكفاحها رغم الفقر واليتم والعيش في كنف الرذيلة من أجل البقاء فكانت هذه القصة القصيرة مركزة ومباشرة في صورة موضوعية محضة.

---

[1]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص86 .

[2]. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 506.

[3]. ايناس محمود أبو سالم: القصة القصيرة في الأردن، دار الكندي للنشر و التوزيع، د ط، 2004، ص 26.

[4]. عمر مصطفى علي: القصة و تطورها في الأدب العربي، دار المعارف الاسكندرية، د ط، د ت، ص 137.

[5]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 14.

لا يمكننا القول بأن هذا العمل كان مجموعة قصصية ذلك أن هناك قالبا روائيا جامعا لهذه الموضوعات القصصية، وكانت هناك لحمة ووحدة موضوعية وعضوية داخل الخطاب الروائي من ناحية البطل المحرك لسرد بعض الشخوص التي تكررت أكثر من مرة وساهمت في صناعة الأحداث الروائية إلى جانب البطل أو الروائي ذاته، كما كان هناك فضاء زماني و مكاني موحد لها، بينما السلسلة القصصية مختلفة في مواضيعها وأزمنتها وأوساطها، بعكس الرواية فقد تبدو مجموعة قصصية إلا أنها كلها تتمحور حول قصة واحدة كأي رواية وهي قصة حياة الكاتب وهي الخيط الرفيع الذي وحد المتن الخطابي لهذه الرواية.

ثالثا: انفتاح الرواية على جنس الخاطرة:

تعرف الخاطرة على أنها (نوع نثري نشأ في حجر الصحافة إلا أنها تختلف عن فن المقال، فلا تحتاج أسانيدا وحججاً، فهي أقرب إلى الطابع الغنائي)[1] ويراها المختصون بها كمثل لمحة ذهنية تصاحب موقفا أو حادثا عرضيا في الحياة.

وتمتاز الخاطرة بمحدودية الحجم فهي (أقصر من المقال، وهي لا تتجاوز كثيرا نصف عمود من الصحيفة ... و هذا النوع يحتاج من الكاتب إلى الذكاء، وقوة الملاحظة، ويقظة الوجدان)[2] ويجدها المتمرسون بها أقدر على لفت انتباه المتلقين إلى تفاصيل الحياتية الصغيرة والتي لها دلالة كبيرة في حياتنا.

وفي هذا العمل نجد حضورا مكثفا لعدة خواطر تداخلت مع المتن القصصي وتبدو لنا جلية في الفصل الأخير الموسوم ب"وجهي في فصول"، هذا الفصل الذي كان من بدايته إلى نهايته عبارة عن خواطر عبر بها الكاتب عن نفسه وعن ذاته وعن صراعه في حياته كلها.

والخاطرة مع مدينة طنجة حين يقول (في طنجة، مدينتي العجائبية هذه، يصيبني فيها اليأس حينما أتخاصم مع نفسي دون أن أعرف السبب...)[3] كأنه في هذيان عاطفي فهو ينتقل من الحديث عن طنجة إلى الحديث عن أحلامه ثم ينتقل للحديث عن صديقه وعن معاناة الناس في مدينة طنجة، في قوله (اذا كان العالم من صنع أعظم الحالمين فأنا تركت حلمي يصنع عالمه)[4] ففي بعض الكلمات كتبها صاحبها في انسيابية وشاعرية أرانا فيها المدى الذي وصل إليه من اليأس والقنوط من كل شيء.

ثم يقف قليلا ليتأمل تفاصيل من حياته مع الناس؛ فيقول (نثور عواطفي عندما أكتشف أن شخصا كنت أعتبره صديقا فإذا لم يكن إلا انتهازيا إنني أحنطه وأضعه في أحد أركان مقبرة ذاكرتي لأن فيه جزءا من حياتي)[5] لينهي هذه الخاطرة بهذه الأسطر التي تتوحد مع سابقاتها في تصوير عدد الخيبات والأحزان والكآبة التي التي عايشها صاحبها.

ثم يعود ليفتتح نصا آخر من جنس الخاطرة يتحدث فيه عن طفولته بكل افصاح و تجرد، استطاع فيها أن يشعرنا بمدى القسوة والظلم الذي كابده في طفولته كما في قوله :(لم تكن هناك حتى بسمة، كنت أعيش، ولم

---

[1]. عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه دراسة و نقد، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة ، د ط، 2002، ص 168.

[2]. نفس المرجع، ص 168.

[3]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص 155.

[4]. نفس المرجع، ص 151.

[5]. نفس المرجع، ص 151.

أكن قادرا على تغيير شيء، لأن كل تغيير يتحكم فيه الكبار)[1] ويستمر بالاسترسال في الحديث عن طفولته وعن كونه لم يكتب قط إلا من أجل تصويرها والحفر في ماضيه البائس وماضي أمثاله ليراه الجميع.

وعلى الرغم من أن كتابة الخواطر تمتاز بالقصر إلا أنها تعد(عملا مثيرا للذهن وممتعا في الوقت نفسه فيه من الشعر خاصية التركيز وعمق النظرة وحدة الشعور بالأشياء)[2] وهذا ما نصادفه في بداية الخاطرة يتحدث فيها عن تركه لعمله الرسمي، والمضي قدما في عالم الكتابة في محاواة منه الفرار من ماضيه والنبش في رفات ذاكرته لإيجاد نفسه وذاته من كل هذا.

وتفتح هذه الخاطرة بقوله (اقتطفتثماري عندما كرست نفسي للقراءة والكتابة وتخلصت من لعنة العمل الرسمي، ورؤسائه المحتجبين...تركت الواقع الابداعي ينخلق من الوجود والعدم من الملاء والفراغ...المبدع هو الذي يغرس في شتلة الانباق والسمو ...)[3] ليستمر في متن هذه الخاطرة في سرد شاعري يشبه الهذيان العاطفي، فهو ينتقل من صورة إلى أخرى ومن رؤية إلى رؤية ثانية، تبدو لنا غير مترابطة لكنها تعبر عن تجرده من الأشياء المادية في الحياة، وميله نحو الحرية والطبيعة والانطلاق مع الذات وأهوائها بعيدا عن تقاليد الأعراف، وتصّنع المجتمع.

وجاءت استعانة الكاتب بجنس الخاطرة لأنه الأقرب إلى تمثيل حالته النفسية حيث تنتابه تلك الدفقات الشعورية والخاطفة في متن هذا العمل.

.

[1]. محمد شكري : رواية وجوه، مرجع سابق، ص 152.

[2]. عز الدين اسماعيل : الأدب و فنونه دراسة و نقد، مرجع سابق، ص 170.

[3]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق ، ص145.

رابعا: انفتاح الرواية على جنس قصيدة النثر:

ظهرت قصيدة النثر بالمواكبة مع تطور الوعي الأدبي لدى النقاد والكتاب (في زمن تميز بالتمرد والدعوة إلى التجريب والبحث عن أفق جديدة)[1] للممارسة الإبداعية، أما عن مصطلح "قصيدة النثر" فهو يعد الأكثر شيوعا في النقد المعاصر، حيث أطلقت على (النمط الكتابي الشبيه بالشعر والنثر معا، ومن بين الأسماء التي أطلقت على قصيدة النثر نذكر منها :الشعر المنثور، النثر المركز، القصيدة الحرة، القصيدة خارج التفعيلة، النثر الشعري وقصيدة النثر)[2] ومهما تعددت التعريفات الاصطلاحية فإنه ليس هناك اختلاف على أنها قطعة نثرية موحدة ومكثفة في دلالتها ومعناها.

فقصيدة النثر هي عبارة عن (قطعة كتابية بطريقة نثرية لكنها متميزة بعناصر تتوافر في الشعر)[3] فهي شبيهة بنظم القصيدة إلا أن الاختلاف يكمل في التفعيلات ومقدار الحرية في الصياغة الشكلية، ونجد هذا العمل الذي نحن بصدده مجموعة من القصائد النثرية المدرجة ضمن النسق الخطابي لهاالتي استهل بها الكاتب في عدد كبير من فصوله كما في "الميراث"، و "لاسفر"، بابادادي"، و "زهور الموتى"،"وجه ماجدولينا" "حمادي القمار" "عزلة""العائدة"، "موت سمكة هيبة"، "أخبار الموت و الموتى".

بداية استهلها بقصة الميراث التي من مضامينها الغربة والعزلة والرحيل، وكأن الكاتب يجد نفسه متأرجحا بين خيارين وهما البقاء الذي فيه صموده، حيث أتيح للكاتب أن يعبر بلغة الشعر عما يدور في خلجاته، أو ربما هي عبارة عن تنفيس وتفريغ الذات من المكبوتات الحبيسة في ذاته، كما أن لقصيدة النثر جمالية على فضاء الرواية، بدورها تقضي على رتابة السرد .

كذلك نلاحظ أنه عمد إلى استخدام قصائد النثر في مستهل فصول الرواية، أحيانا من أجل التعبير عن علاقته الذاتية بالموضوعات التي سيطرحها، وأحيانا كثيرة تكون من أجل الوقوف مع ذاته ومناجاته فيما يشبه البوح، حين يقول:

(تغزوني دموعي
من خلال أفكاري...
قد يخجل الحزن
من نفسه أحيانا

---

[1]. محمد ابراهيم الضبع: قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 303.

[2]عز الدين المناصرة: اشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت لبنان ، ط 1، 2002، ص 131.

[3]. نفس المرجع، ص 15.

عندا يغزو المقهورين

لي لحظات أسرقها

من الفرح الشارد

ربما أعيتني ثقتي في نفسي.

ربنا كآبة اليوم هي وليدة الأمس.)[1]

فقصيدة النثر في هذه الرواية هي مساحة واسعة وجد فيها الكاتب الحرية للتعبير عن العواطف والأحاسيس وتعبيرا عن هواجسه بعيدا عن قيود السرد ورتابته، وسعيا للهروب بخياله بعيدا عن واقعه لاكتشاف ذاته وللتعبير عن مجتمعه كما يراها هو بداخله، حين يتحدث عن الحزن وعن المقهورين، الفرح الشارد، كآبة اليوم وغيرها من المصطلحات والصور الشعرية التي تجعلنا أكثر فهما وتعمقا في هذه الذات ضمن المتن الحكائي للرواية من خلال قصائد النثر .

فبالرغم من كل شيء يجده في وطنه، فله خيار الرحيل والفرار من ذاكرة المعاناة والحرمان حين يقول:

(غربة،

لي غربتان...

لاخيار بينهما

ها أنا ذهبت.

ها أنا عدتها

هو أنا الآن)[2]

نجد خيطا يربط اختياره لهذه القصيدة ضمن "الميراث" فهو يتحدث عن عودة "الهادي" من غربته في سبيل وطنه الذي ضحى فيها بساقه، ومدى استسلامه لمعاناته داخل هذا الوطن.

ومن الحديث عن المعاناة والغربة الروحية عن ذاته وعن وطنه؛ هاهو يأخذنا ليحكي في قصيدة أفردها للحديث عن حبه لمدينة طنجة فيقول:

(حبي لكي أبقى

وكل عشيقاتي زوال

قال وبماذا أجابت؟

---

[1]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق ، ص 65.

[2]. نفس المرجع، ص 35.

قلت: صفعتني ثم استكانت

في حضني.

قال: هذا هو عشق طنجة

في المحال

فقلت ما لم أقل)[1]

وكأن طنجة هنا كإحدى معشوقاته من الغانيات اللواتي عرفهن فلم يكتفي بتخليدها في هذه الرواية سردا ليلجأ إلى تخليدها شعرا وإن كان عبر عن حبه لها وارتباطه بها، بالرغم من المعاناة وقساوة العيش بها فقد عبر عن هذا الحب في هذه القصيدة حين قال(صفعتني ثم استكانت في حضني...هذا هو عشق طنجة) [2] فهنا تبرز عاطفة الكاتب على طنجة فبالرغم من القساوة المريرة التي ذاقها إلا أن هذا لا يمنع من تمسكه بمدينته، فهي هنا مثل الأم مهما قست عليه فهذا لم يمنعه من التمسك والارتباط الشديد بها .

وتأتي استعانة الكاتب في خطابه السردي بالخطاب الشعري من أجل الخروج عن نمطيه الأسلوب السردي (فتضمين الشعر داخل الرواية شكلا من أشكال التحاور بين الألوان الأدبية، وهو في الوقت نفسه وسيلة من الوسائل المتعددة التي تكسر رتابة السرد في قصيدة السرد)[3] وهذا ما لوحظ في هذا العمل الذي عكف تداخل الشعر مع الخطاب رغبة في كسر الأشكال التقليدية التي أصبحت في الوقت الراهن حاجزا يعد الأبداع ويعيق طريق المبدع.

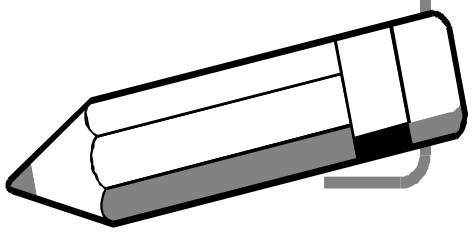
---

[1]. محمد شكري: رواية وجوه، مرجع سابق، ص53.

[2]. نفس المرجع: ص 53.

[3]. محمد حمد : الميثاقص في الرواية العربية ، مرجع سابق، 140.

خاتمــة



خاتمة:

يعتبر تداخل الأجناس الأدبية في المتن الروائي عملا ابداعيا؛ يقوم على ابتكار أساليب جديدة تتجاوز القديم، في محاولة للخروج عن طرق التعبير المألوفة التي أصبحت قوالب جاهزة لدى الكتاب وابتداع أعمال روائية متميزة، على درجة كبيرة من التقدم و الانفتاح و المتميزة وقد تم التركيز ضمن هذا البحث حول الأجناس الأدبية المتداخلة في هذه الرواية، والأبعاد الجمالية والدلالية في النص الروائي، مع محاولة اضاءة التباس هوية النص ازاء هذا التداخل للرواية مع أجناس عدة.

وقد توصلنا من خلال جهودنا في هذا البحث الى مجموعة من النتائج:

أولا: انفتاح الرواية على جنس السيرة الذاتية هو محاولة للكشف عن حقيقة الآنا وعن المسكوت عنه بدءا من عقد الميثاق السير ذاتي كشرط لقيام السيرة الذاتية؛ كما تعد هذه الأخيرة أهم جنس تلبس بلبوس الرواية حتى تفرع منها جنس سماها "جورج ماي"جنس السيرة الذاتية الروائية.

ثانيا: تتداخل القصة في هذه الرواية من خلال لغة السرد القصصي المختزلة في ألفاظ مع تكثيف الدلالات والالتزام بالبنية الجملية القصيرة.

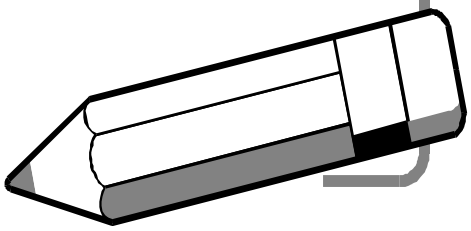
ثالثا: تأتي استعانة الكاتب بالخطاب الشعري خصوصا الأكثر تحررا من القيود؛ كما في حالة الخاطرة كفضاء دلالي مكثف للتعبير عن الذات وهواجسها ومحاولة استنطاقها بلغة الشعر الأقدر على التعبير عن أعماق النفس من لغة السرد.

رابعا: لجأ الكاتب إلى استحضار قصيدة النثر من أجل خلق تنويع مابين الخطاب السردي والخطاب الشعري وكسر رتابة السرد.

ومع التداخل المتعدد لخطابات أجناسية وملاحقة تواشجها ضمن جنس هذه الرواية، نجد أن الأمر يطرح إشكالات عدة فكل العلامات الأجناسية توقع لوجود جنس معين يفرض حضوره داخلها؛ وهذا ما يستبعد

الحسم والقطع أثناء التجنيس، لكن هذا لا ينفي معرفة المفيد من سماته والمحدد لشروطه، أو حصره ضمن هوية أجناسية، ولأجل كل هذا فقد قلنا عنها بأنها سيرة ذاتية روائية.

قائمة المراجع



قائمة المصادر والمراجع:

1. المصادر:

1. محمد شكري: رواية وجوه، دار الساقي، بيروت، ط2، 2002.

2. المعاجم:

1. ابن منظور: لسان العرب، مادة(جنس)، تح، عبد الله علي الكبيرو آخرون، دار المعارف، مصر، دط، 1986.

2 . محي الدين أبي فيض السيد الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس، تح، علي شيري، دار الفكرللطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، 2005.

المراجع:

1 . أبوهلال العسكري: الصناعتين، الكتابة والشعر، تح، مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت ،لبنان، د ط 1981.

2 . انرديه موروا: فن التراجم والسير الذاتية، تر، أحمد درويش، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، د ط، 1999.

3 . عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار الطليّعة، بيروت، ط2،1989.

5 . أبو حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تع، محمد الحسين خوجة، دار الغرب الإسلامية، بيروت لبنان، د ط، 1966.

6 . أبو العلاء المعري: رسالة الصاهل و الشاحج، تح، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1984.

7. أبو حيان التوحيدي: الهوامل والشوامل،تح، أحمد أمين وأحمد صقر، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة مصر، د ط، 1951.

8 . أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البخلاء، دار الكتاب الحديث، دب، د ط، ج1، 2012.

9 . احسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتي القرن الثامن هجري دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1،2011.

10 . أحمد حمد النعيمي: الأفاق الإنسانية في الأدب والفلك، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، د ط 2008.

11 . أرسطو: فن الشعر، تر، ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، د ت.

12 . أرنولد كتيل: مدخل إلى الأدب الروائي الإنجليزي، تر، لطيفة عاشور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط 1994.

13. أفلاطون:الجمهورية، تح، محمد سليم سالم، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط1، 1968.

14. الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، (دراسة في صلة الرواية بمعطيات الفكر والحضارة) دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2004.

14 .الطاهر أحمد مكي:الأدب المقارن أصول وتطوره ومناهجه،دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة ط1،1987.

15 . آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان ط2، 2015.

16. ايناس محمود أبو سالم: القصة القصيرة في الأردن، دار الكندي للنشر و التوزيع، د ط، 2004.

17. باديس فوغالي: دراسات في القصة و الرواية ، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن،د ط، 2009.

18 . بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثية السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والتوزيع، تونس، ط1،2005.

19 . تشارلس داروين: أصل الأنواع الأدبية، تر، مجدي حمود المليجي، تقدي، دار النشر للمجلس الأعلى للثقافة الجزيرة، القاهرة، ط1، 2003.

20 . تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي،(فدوى طوقان وجبرا ابراهيم جبرا واحسان عباس) المسوعة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2002.

21. جان ماري شايفر: نظرية الأجناس الأدبية، تر، عزيز لمتاوي، منشورات الأمان، الرباط، المغرب، دط 2017.

. شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط1، 1991.

22 . جميل حمداوي: مستجدات النقد الروائي، شركة الأنوار للنشر والتوزيع، وجدة، المغرب، ط1، 2011.

23 . جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية،(نحو تصور جديد لتجنيس الأدبي)، افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، د ط، 2015.

24 . جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية)، أفريقيا الشرق، المغرب، د ط، 2015.

25 . جيرار جينث: جامع النص، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1،1981.

26 . خالد بلقاسم: الكتابة و التصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2014.

27 . رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998.

28 . رنيه وليك و آوستنوآرن: نظرية الأدب، تع، عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة السعودية د ط، 1992.

29 . سعيد جبار: الخبر في السرد العربي، الثوابث والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1 2004.

30 . سعيد يقطين:الكلام و الخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1،1997.

31 .شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط 1978.

32 . صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 ،2002.

33 . عباس عبد الحليم عباس: فضاءات نسوية ممارسات في الأدب و النقد، دار وائل للنشر، عمان، الأردن، د ط، 2013.

34 . عبد الرحمان بن خلدون: مقدمة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفن للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

35 . عبد الرحيم مراشدة: الخطاب السردي والشعر العربي، عالم الكتب الحديث جدارا للنشر والتوزيع، اربد الأردن، ط 1، 2012.

36 . عبد العزيز شبيل: نظرية تطور الأجناس، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.

37 . عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه دراسة و نقد، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة ، د ط، 2002.

38 . عز الدين المناصرة: اشكاليات قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان ، ط 1 2002.

39 علاء السعيد حسان: نظرية الرواية العربية، (في منتصف القاني من القرن العشرين)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د ط، 2011.

40 . علي محمد مومني: الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية، دار اليازوعي العلمية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2009.

41 . عمر مصطفى علي: القصة و تطورها في الأدب العربي، دار المعارف الاسكندرية، د ط، د ت.

42 . فاليت برنار: الرواية، تر، عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2002.

43 . فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار الصفاء للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1 2010.

44 . فيصل دراج: نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

45 . قدامة ابن جعفر: نقد الشّعر، تح، محمد عبد المنعم الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

46 . كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر، سامي الدروبي، الناشر، المركز الثقافي العربي، بيروت و الدار البيضاء ط1،2009.

47 . محمد ابراهيم الضبع: قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، مصر، ط1 2003.

48 . محمد القاضي: الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب، ط1، 1982.

49 . محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النصّ الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ط1988،1.

50 . محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا: عيار الشعر، تح، عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنانط1، 1982 .

51 . محمّد حمد: الميثاقص في رواية العربية، مرايا السرد النرجسيّ، مجمع القاسمي للّغة العربية و آدابها، أكاديمية القاسمي، كلية أكاديمية للتربية، باقة الغربية مصر، ط1،2011.

52. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الأدبي، دراسة موسوعية، دار لبنان ناشرون، بيروت، د ط، 2012.

53. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط6 2005.

54. محمد مصطفى مرارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

55 . محمد هلال غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، الفجالة، القاهرة، د ط1996.

57 . محمد يوسف : فن القصة، نجم بيروت للطباعة و النشر، لبنان، د ط، 1955.

58 . ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر، محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة باريس،ط1، 1987.

59 . نادية بودراع : محاضرات في نظرية الأجناس الأدبية، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2016.

4 . الملتقيات:

1. مجموعة مؤلفون: الرواية العربية، ممكنات السرد، أعمال الندوة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 13ديسمبر 2004، الكويت، ج1، 2008.

2 . مجموعة مؤلفون: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ، 22 . 24 . تموز 2008، قسم اللّغة العربية و آدابها، جامعة اليرموك إربد . الأردن . تح، نبيل حداد، محمود درابسة، جدارا للكتاب العالمي عمان، الأردن، مج2، 2009، ص 162.

5 . المذكرات:

1 . ربيعة بدري: البنية السردية في رواية خطوات في الاتجاه الآخر لحفناوي زاغر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب، السرديات العربية، كلية الآداب و اللّغات، جامعة محمد خيضر، سكيكدة، 2014 .2015

2 . سامر صدق محمد موسى: رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة نقدية تحليلة،رسالة ماجستير في اللّغة العربية و آدابها، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2010.

3 . فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللّغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013.

4 .كريمة غيتيري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج، رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد . تلمسان ،2017،2016.

5 . محمد البشير مسالتي: القراءة الأجناسية المعاصرة، للسرد العربي القديم، بحث في مسارات الدرس المغاربي جامعة فرحات عباس، الجزائر، 2014.

6 . محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية في الشعر الجزائري المعاصر، جماليات الفنية و أبعادها الدلالية، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث و المعاصر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015،2014.

6 المقلات:.

[1] . ديوان الثقافة و الفن ، آمال عبد الرزاق البجاوي: حركة السرد الروائي و مناخاته لكمال الرياحي، ، الأحد كانون الثاني (يناير)، 2006.

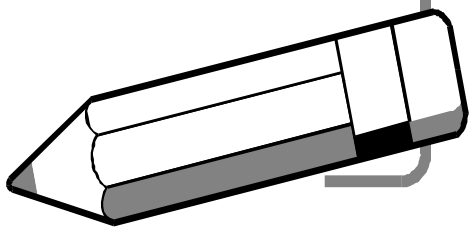
2 . شتاء ،محمد هادي مراد و آخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية و تطورها، دراسات الأدبالمعاصر، العدد السادس عشر، السنة الرابعة، ،1391.

3 . مجلة آفاق بشير القمري: نمذجة الرواية المغربية، مدخل تنظيري تصنيفي، العدد2،1 يونيو 1989، الرباط.

7 . مواقع إلكترونية:

1. محمدمحمد الخطابي:أقاصيص عن محمد شكري في ذكرى رحيله الرابعة عشر، 20. نوفمبر lakome .com.2017

الملاحق



الملحق1:

التعريف بالكاتب:

ولد "محمد شكري" في 15 يوليو 1935، هاجر إلى طنجة في سن مبكرة فهو من قرية "شيكر" و هي جماعة آيتشيشار (باللّغة الأمازغية) و هي مدينة صغيرة بإقليم الناطور.

نشأ شكري في أسرة فقيرة أرغمته معاملة أبيه العنيفة له على الفرار و الهجرة، وهو لم يتجاوز الحادية عشرة ربيعا من عمره، وتوفي شكري في 15 نوفمبر 2003.

عاش سنواته الأولى في مدينة البوغاز ملتقى البحرين محاطًا بأجواء التشرد، والعنف والبغاء، والمخدرات والمروق، والمجون، وعندما بلغ العشرين من عمره انتقل للعيش في مدينة العرائش للدراسة .

وخلال هذه المرحلة من عمره بدأ اهتمامه بالأدب، ثم ما لبث أن عاد إلى طنجة، حيث كان يرتاد الحانات ومواخير، وأوكار، والبغاء .

وكانت أولى قصصه التي نشرها في مجلة الآدب عام 1966 تحت عنوان "عنف في الشاطئ" وقد افضت به اهتماماته الأدبية لمرافقة كتاب معروفين عالمين، كانوا يقيمون في طنجة مثل الأمريكيين بول باولز وتنيسي وليامز، والفرنسي جان جينيه و سواهم .

دوُن شكري لقاءاته بهؤلاء الكتّاب في مذكراته (عزلة بول باولز في طنجة)، بالإضافة إلى إبداعاته الأدبية، و ترجم كذلك أشعارا للمبدعين الإسبان مثل :ماتشادو، و أليكسندري و لوركا و آخرين، ثم سرعان ما جاءته الشهرة منقادة إليه تجرجر أذيالها بفضل روايته الشهيرة ("الخبز الحافي" التي نشرها عام 1973 و التي ظلت محظورة في مجموع البلدان العربية، و لم تنشر في المغرب سوى عام 2000 من مكتبه كذلك : "زمن الأخطاء" 1992 و" وجوه " 1996 و تشكلان هاتان الرّوايتان إلى جانب روايته الأولى الثلاثية التي تحكي سيرته الذاتية.[1]

[1]. محمد محمد الخطابي: أقاصيص عن محمد شكري في ذكرى رحيله الرابعة عشر، 20 نوفمبر 2017.com. lakome

الملحق 2:

ملخص الرواية:

رواية من تأليف الكاتب "محمد شكري "وهي الجزء الثالث من سيرته الذاتية بعد الخبز الحافي و رواية الشطار(زمن الأخطاء)، تم نشرها أول مرة عام 2001، و هي من نوع الرواية السير ذاتية، و تعد كسيرة حياة و سرد لذكريات و مواقف لصاحب العمل أكثر منها رواية تحاكي شخوصا و أماكن متخيّلة، فهي رواية بتفاصيل حقيقية؛ و على مسرح كل ما فيه واقعي يجسد فيه الكاتب دور البطولة على مسرح الرواية بكل ما يحيط به في زمانه و بيئته.

ملخص الأحداث:

يمثل الكاتب محمد شكري نموذج البطل الرئيسي في السياق و الحبكة العامة للرواية و أبرز الوجوه التي صنعت الحدث الروائي، فكانت حياته بكل تفاصيلها مرجعه الإبداعي في هذه الرواية بكل مضامينها و ما تحتويه من قصة و خاطرة إلى قصائد نثرية عبر بها عن ذاته و حتى إدراجه لسيرته ضمن هذه الرواية ليحاكي مراحل حياته التي عاشها و خَبرَها، ثم ليقوم على تقسيمها على فصول كل فصل بعنوانه المعبر عن القصص التي تحكيها "حب و عنان" ارتأ فيها أن تكون البداية التي يخص فيها سرد علاقته ب"فاطي" بائعة الهوى التي تشتغل في حانة غرناطة فيحكي عن سنوات طفولته مع فاطي و أيامهما معا و عن حبه الدفين لها.

والكاتب هنا يدافع عن "فاطي" من خلال سرد تفاصيل ولادتها البائسة مع اليتم والفقر وكيف دخلت مجال الدعارة عنوة ثم ينتقل ليغوص في الحديث عن مغامرته الأولى مع ممارسة الجنس و موقفه الرافض للحب ولياليه الطويلة مع معاقرة الخمر.

في قصة "الميراث" ينتقل إلى الحديث عن جندي متقاعد صاحب عاهة مستديمة و جعلهُ الكاتب نموذجا عن شريحة مهمشة من المجتمع المغربي، فيصف معاناته مع إعاقته بكل واقعية، ثم يأتي على ذكر تفاصيل صراع الجندي واسمه عبد الهادي مع مكبوثاته الجنسية ورغبته بالزواج، وموقف ابنه علال المعارض لفكرة هذا الزواج خوفا على حصته من ميراث والده .

أما الفصل المعنون ب"اللاسفر" فقد غير الدفة للحديث عن السكان المغاربة ذوي الأصول الإسبانية فيدخل في سرد تفاصيل أيامه مع صديقه "ريكاردو" الإسباني العائد إلى طنجة، و يحكي عن رحلة كل واحد منهما لاستكشاف ذاته وإشباع حنينه إلى مسقط رأسه و صراع الكاتب و بين ماضيه الضبابي في قريته، ومن فصل "السقالة " الذي كان عبارة عن مقتطف قصير إلى فصل "بابا دادي"، يحكي عن حياة صديق الكاتب

وبطل القصة الملقب ب"بابا دادي" و زوجته "دومينيكا" وتاريخهما مع حانة ومطعم طنجة اللذان افتتحهما "بابا دادي "وكيف تقالب الزمن على حانة طنجة كما يحكي عن سنوات طنجة مع عهد كاليطو الفاشي وصراع الشيوعيين، ثم يعرج على سرد قصة سفر "بابا دادي " هربا من الصراع إلى فرنسا ثم عودته لافتتاح مطعمه.

و بالانتقال إلى فصل "زهور الموتى" فبطله "بابا دادي"في سنوات شيخوخته بعد وفاة دومينيك و زواجه و إنجابه لثلاث أولاد، و كيف صارت حياته يرمز إليها بزهور الموتى، أما "وجه ماجدولينا" فالكاتب هنا يغرق في الحديث عن شخصية ماجدولينا ثم يأتي ليصف حياتها و سرد علاقته العابرة معها لليلة واحدة لينتهي بها المطاف كصديقان فوجه ماجدولينا نموذجا للنهايات البائسة والمزرية لبائعات الهوى .

ومن قصة ماجدولينا إلى قصة "حمادي القمار" هذا الرجل المدمن على لعبة القمار و المهووس بالرهان على كل شيء، حتى اشتهر بهوسه الذي أفنى عمره و ماله على طاولة القمار، حيث مثلت هذه القصة الحياة بلا مستقبل وبلا هدف، خصوصا بعد إفلاس حانته و هدمها، أما في فصل "عزلة" فكانت قصص تعبر عن العزلة التي عاشها أصدقاؤه بعد زيارته لهم، بدءا من أحمد الذي آثر حياة الوحدة في مخدعه و جدوب المجنون وخليل الذي اكتفى بدفن موهبته صامتا وكل هؤلاء و غيرهم هي وجوه تتشابه في اختيار الانطواء على الذات بعيدا عن عيون المجتمع في مدينة "أصيلة " والكاتب الى حد ما وجد فيها من يشبهه.

ومع حلول الأزمة الاقتصادية وتأثيرها على حانة غرناطة التي تغيرت بما فيها مديرها الذي صار مُحسن المدينة وتقيّها، و فاطي التي اعتزلت عالم الرذيلة وبدلت نفسها لدعوة من كنّ يوما رفيقات المهنة إلى ترك الرذيلة ودخلت في عراك بسبب ذلك فانسحبت من ذلك واكتفت بالانسحاب وطلب العفة بالزواج و التخلي عن كل ماله صلة بماضيها حتى اللاشفيقة و أخواتها، و كلها قصص اجتمعت في عنوان "كيد النسا و أباطيل أخرى" ونفسها فاطي تعود لتستكمل دور البطولة في فصل "العائدة" بعد اعتزالها و ترملها بوفاة شريكها الأمر الذي جعل الكل يلاحقها من أجل ثروة زوجها المتوفى، ولأنها كانت هاربة من مدينة إلى أخرى بين المغرب وإسبانيا، يصور لنا الكاتب والبطل لحظة الحنين في لقائهما الأول بعد سنوات الفراق وتصالحهما مع ماضيهما قبل أن تهرب لآخر مرة إلى مدينة أخرى .

ولأن لكل شخصية في هذه الرواية لها قصتها، فتأتي القصة المعنونة "بموت السمكة " لتحكي عن شخصية فريد صاحب الهواجس الغريبة وعالمه الخاص به، كما صور لنا فريد في القصة كرجل إستوحد نفسهُ في الحياة و يلجأ إلى سمكة صغيرة سماها "ناديا" تركته هي أيضا في نهاية المطاف بعد موتها.

وبين قصة فريد و سمكته تأتي قصة منصّف لتأكد على خصوصية وتميز فصول هذه الرواية وامتلائها بأناس وشخصيات غريبة في اهتماماتها وخياراتها في الحياة ف"منصف" كان سمسارا لمدينة طنجة ومرجعها الوحيد لكل حالة وفاة ، أو قصة فناء فهو العارف بها وبأرشيف موتاها، حتى بقي سر اهتمامه بالموتى أمر غامض .

في فصل "فيرونيكا"، يحكي الكاتب عن قصة حدثت بين لندن وطنجة مع فتاة روسية مراهقة وعن مغامرته العاطفية معها،كما دخل في ذكر خفايا هذه العلاقة بأدق تفاصيلها من اللقاءات والسهرات إلى ما خلف أبواب الفنادق والشقق.

في آخر فصل من هذه الرواية المعنون ب"وجهي في فصول" يقف الكاتب في عزلة مع نفسه ليرتب أوراق ذاكرته في كل في كل الفصول التي مرت عليه بدءا من سنوات طفولته الحزينة و القاسية إلى برود مشاعره وتبلدها في كهولته، وكثيرا ما تكلم بطل روايتنا ككاتب وعن علاقته بالواقع و الخيال، وقصته عن خروجه من عالم العمل الرسمي، إلى عالم الإبداع والكتابة والتحرر، كما تحدث قراره بالعيش كمتصوف في الحياة لا يقيم لشكليات الأمور وزنا ولا قرارا، و تفرغ للاهتمام برغبات القلب الخالصة والكامنة فيه.

هذه الرواية ماهيإلا فضاءأوجده الكاتب ليهرب من خلاله عبر الوجوه إلى الزمن الماضي عبر طفولته وشبابه إلى كهولته وعبر أحلامه التي عاشها أو لم يعشها، ولكنها أحلامه التي مازال يعيش عليها إلى لحظة كتابته للرواية.

الملحق 3:

قراءة في العتبات النصّية:

قبل الوقوف عند عتبات هذا العمل، نشير بداية إلى أن العتبات عند "جيرار جنيت" اشتملت على العنوان الرئيسي، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية والمقدمات والملحقات، والهوامش، والإهداء و الملاحظات كلمات الغلاف، و الفهرس و المقتبسات ..التنبيهات و التقديم، والتوثيق و الصور وتشكل عتبات هذا العمل "وجوه" المتضمن في 159 صفحة حمولة دلالية للنص و جزء منه أيضا فالعنوان كما هو واضح ورد في صيغة الجمع النكرة؛ ليوحي لنا بصعوبة التعريف بهذه الوجوه و إعطاء أسماء لها، و ليضعنا في صورة الكاتب الذي يميل إلى إلغاء حدود و مفاهيم للأشخاص و الأشياء .

فصيغ المعرفة تحد من تعدد المفاهيم و تعطي للشيء هوية ثابتة و متصلبة بعكس النكرة الذي يضعنا أمام قراءة مرهونة باللامحدود و اللامتناهي، جاء العنوان الرئيسي محصورا بين اسم الكاتب في الأعلى (محمد شكري) وجنس العمل في الأسفل (رواية) وهذا ما يضعنا أمام تساؤل أجناسي كبير إذا ما علمنا أن الكاتب في حدّ ذاته يقر بأنها سيرة ذاتية إلى جانب تعهده بالميثاق السير ذاتي في الأسطر الأولى للعمل، بالإضافة إلى اعتراف النقاد والقراء بأنها أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى الرواية .

الغلاف في مجمله عبارة عن واجهة زرقاء تتضمن العنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، وناحية الأسفل نجد مساحة كبيرة تركت لصورة من فن البورتريه للرسام يونس الخراز باللون الأزرق و البني مع لمسات بالأبيض و الأسود .

والمعروف أن فن البورتريه الذي ازدهر في القرن السابع عشر، قد جاء ليحفظ ذكرى شخص مشهور و يقدمه كنموذج في تلك الفترة، وكأن صاحب الرواية أراد أن يعكس المألوف و يبحث عن صور و وجوه لا تمثل أسماء مشهورة و معروفة إنما هي وجوه لمهمشين ومقهورين وأناس قابعين في العتمة، ملامح هذه الوجوه التسعة مختلفة في تفاصيلها، فمن ناحية الشكل الظاهري تبدو انتماءاتها الطبقية متباينة، كما تتباين الانتماءات الطبقية والمستوى الاجتماعي للوجوه التي عايشها "محمد شكري" في سيرته الذاتية.

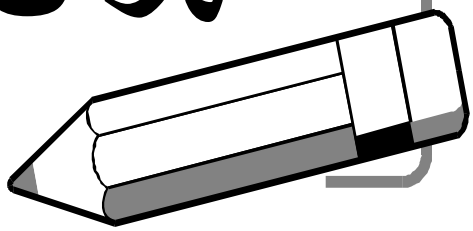
كما نلاحظ نظراتها (الوجوه) متجهة نحو زوايا مختلفة شملت تقريبا كل الزوايا ما بين نظرات حالمة ومتأملة وحزينة، والقول ذاته ينطبق على ملامح الوجوه الأخرى، تتشكل كلها لتعبر عن حالات شعورية متباينة في داخل كل وجه من هذه الوجوه، بالبراعة ذاتها التي يمتلكها الكاتب في رسم الحالات الشعورية لشخوصه.

ورد تقسيم الكتاب إلى حوالي خمسة عشرة فصلا أو نصا لكل واحد عنوانه، تبدو لنا ظاهريا في شكل اعتباطي لكنها من ناحية العمق مدروسة و متلائمة مع المضمون.

كما نلاحظ أن فصل كل من (حب و لعنات) و(كيد النساء) و(العائدة) شغل في النص حجما كبيرا ويمثل وحدة سردية شاملة لموضوع السيرة الذاتية للكاتب و محورا لأهم الأحداث التي حدثت له في حياته رفقة أهم شخصية في العمل وهي فاطي الساقية.

وبالنسبة لحجم الخط فهو مقروء مع وجود صفحات بياض كثيرة استهلكها تقسم العمل إلى فصول وكذلك لجوءه إلى لغة الشعر الحر، والتهميشات الواردة في المتن كلها كانت عبارة عن شروحات وتعريفات عن أمكنة وشخوص أو مصطلحات أو مواد وأشياء وحوادث تاريخية أيضا، و في الأخير اختار اقتباسا من الفصل الأول (حب ولعنات) كأنه أراد أن يختصر سيرته الذاتية في محاور ثلاث: المرآة التي شكلت محور حياته، وكانت رفيقه في محاولته لفهم ذاته ووسيلة أيضا، ثم الليل ذلك أن حياته الحقيقية و كل اللحظات التي صنعت حياته كانت ليلا، ثم الحب لكن الحب بمنظوره هو ليس ذلك الحب العذري الخالص من الشهوة، إنما خذه الأخيرة وكل العناصر الثلاثة جسده للهروب من واقعه إلى أحضان ذاته.

فهرس المحتويات



فهرس المحتويات

مقدمة.....أ. ج

مدخل.....**ص 5**

الفصل الأول: التجنيس وتداخل الأجناس الأدبية.

أولا: قضية التجنيس الأدبي في النقد القديم.....**ص10**

1-عند الغرب.....ص 10

2-عند العرب.....,.....ص 11

ثانيا: قضية التجنيس في النقد الحديث.....**ص 16**

1-عند الغرب.....ص 16

2- عند العرب ص18

ثالثا: الرواية وظاهرة الأجناس الأدبية..... . .....ص21

أولا: عند الغرب.....ص21

أ – نشأة الرواية الغربية.....ص 21

ب – منهجيات مقاربة الجنس الروائي.....ص 24

ج – تداخل الأجناس في الرواية الغربية .....ص 26

ثانيا: عند العرب.....ص28

أ – نشأة الرواية العربية.....ص 28

ب – أصناف الرواية العربية.....ص30

ج-تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية. ص32

الفصل الثاني: انفتاح الرواية على الأجناس الأدبية.

أولا: انفتاح الرواية على جنس السيرة الذاتية.....ص 36

أ - واقعية الكاتب.....ص36

ب – واقعية الشخوص.....ص 38

ج – واقعية الأحداث..... ص40

د – واقعية الزمان والمكان.....ص42

ثانيا: انفتاح الرواية على جنس القصة.....ص 45

ثالثا: انفتاح الرواية على جنس الخاطرة.....ص 50

رابعا: انفتاح الرواية على جنس قصيدة النثر.....ص52

خاتمة..... ص56

قائمة المصادر والمراجع.....ص 59

الملاحق:.....**ص 68**

الملخص