الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الأدب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

القسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: بلاغة ونقد أدبي

تداخل الأجناس الأدبية في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

إعداد الطالب:

- مزيان شارة

إشراف الدكتور:

- رابح ملوك

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
1- دة/نعيمة بن علية	أستاذة محاضرة- أ-	جامعة البويرة	رئيسا
2- د/ رابح ملوك	أستاذ محاضر -أ-	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3- د/عيسى طيبي	أستاذ محاضر -ب-	جامعة البويرة	عضوا مناقشا
4- د/إسماعيل جبارة	أستاذ محاضر -ب-	جامعة البويرة	عضوا مناقشا
5- د/مصطفى ولد يوسف	أستاذ محاضر -ب-	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2015/2014.

إهـــــــداء

إهداء

إلى أمي و أبي...

إلى منارة الإخلاص و الصبر....

و رمز الحرية و الوفاء...

إلى زوجتي الغالية ....

أهدي هذا العمل

مزيان

مقدمة

مقـــدمة

يشغل مفهوم الأجناس الأدبية عقول النقاد و الأدباء على مختلف العصور، فهو مفهوم قديم حديث في آن واحد ،قديم لأنه راسخ في أعماق الحضارات وصولا إلى الفلاسفة اليونانيين، و حديث حداثة الدراسات حوله ،ولأنه لا يزال شغلا شاغلا للنقاد و الأدباء، خاصة في العصر الحديث.

اختلفت الآراء و وجهات النظر و كذا التحديد لمفهوم الأجناس الأدبية، و لأنه مفهوم يمس الساحة الشعرية و النثرية ،كان لا بد علينا من تسليط أضواء البحث على كيفية تداخل كل من الشعر و النثر في الرواية المدروسة ،وما هي دواعي استعمال مختلف الأجناس في قالب واحد ،متمعنين في هيكلة الرواية و كيفية تناسق الأجناس فيها ،لتكوّن لنا قالبا نسميه رواية، مع التحقق من قدرة الروائي على استعمال هذه الأجناس استعمالا لائقا لا يمس بأساسيات التكوّن الروائي .

إن التداخل الأجنـاسي لم يترك لنا مجالا للفصل الحاد بين الأجناس الأدبية ،وحينما نقرأ رواية ما نجد أنفسنا نقرأ الشعر تارة ثم الأسطورة تارة أخرى ،أو النصوص المسرحية أو الخرافة أو الحكاية، وبالرغم من أن هذه الأجناس تتداخل فيما بينها ،إلا أن الرواية تمثل الشكل الجامع بينها إذ تعتبر مصب الأنواع الأدبية باختلافها ،لذا ركزنا محور البحث على الرواية و كيفية جمعها بين الأجناس الأدبية لتضع حدودا لنمط بنائها و طبيعة تشكلها. فقد أسرت مجموعة من الأدباء و النقاد و قادتهم إلى التسليم بأنها من أهم المعايير الحديثة التي بها تحدد درجة تطور الآداب. لذا سندرس طبيعة التداخل الشعري الروائي والتداخل النثري في رواية الأسود يليق بك لأحلام مستغانمي محاولين البحث عن مواطن التداخل والتمازج بين الجنسين من خلال الرواية و الكشف عن هيكلتها .

ولأن أحلام مستغانمي وظفت التداخل الأجناسي ،اخترنا دراسة إحدى رواياتها و هي رواية (الأسود يليق بك) ،لنبين طبيعة و كيفية هذا التداخل وذلك من خلال الإجابة عن الإشكاليات التالية:

كيف يتجسد التداخل الأجناسي في الرواية؟ و لماذا يستعمل الروائي مختلف الأجناس في قالب واحد ؟ هل لقصور في الأجناس أم لعدم قدرة الروائي على صرف المعاني وطرحها من خلال جنس واحد؟

هل يمكن للأجناس الأدبية أن تؤدي دورها في الرواية وبمحاذاة بعضها البعض بصورة واضحة ؟

و هل في تداخلها جاذبية أسلوبية خاصة دفعت الروائي إلى استعمالها على هذا النحو؟

ما هي مواطن التداخل الأجناسي في الرواية المدروسة؟

وقد اعتمدنا في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي وهذا باستقراء مواطن التداخل الأجناسي في الرواية.

تقوم خطة البحث على مدخل ،حددنا فيه مفهوم الجنس وفرقنا بينه وبين النوع ،مع الإشارة إلى معنى التداخل الأجناسي ،و النظرة الموجهة إليه منذ القديم إلى عصرنا هذا ،لنصل إلى الكشف عن تداخل الرواية مع الشعر في الفصل الأول ،عن طريق النظر في حضور الأدوات الشعرية في الكتابة الروائية عند أحلام مستغانمي ،ثم الحديث عن وظيفة العناصر الشعرية في الرواية ،و أثرها في تشكيلها و بعدها انتقلنا إلى عرض أشكال تداخل الرواية و الشعر .

أما في الفصل الثاني ،فعالجنا فيه تداخل الرواية والأنواع النثرية الأخرى ،كالمسرح والسيرة ،والأسطورة و القصة القصيرة .

وختمنا البحث بحوصلة عامة ضمت أهم النتائج المتوصل إليها.

كل هذا بالاعتماد على مراجع منها : تداخل الأنواع الأدبية لمحمود درابسة ونبيل حداد ،و كتاب نظرية الأدب لرينيه وليك وأوستن وارن ،بالإضافة إلى كتاب في نظرية الرواية لصاحبه عبد الملك مرتاض ، وكذا كتاب الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة لعز الدين المناصرة .

و قد استعنت بهذه الكتب ،من أجل إزاحة الضبابية عن مصطلح الجنس الأدبي مع التفرقة بينه و بين النوع ،والكشف عن كيفية اجتماع الأجناس الأدبية في قالب واحد هو الرواية، بتناسق يثري بناء النص الروائي و يفتحه على عوالم مختلفة ،من خلال تحليل مضامين الرواية و الكشف عن أسلوب الروائي ،و دواعي استعماله للتداخل الأجناسي ،وكذا الكشف عن هيكلة الرواية و وظيفة التداخل الأجناسي فيها ،و إبراز الأثر الذي أضفاه التداخل من حيث الشكل ،مع التطرق إلى الأسلوب الذي جمع به الروائي بين مختلف هذه الأجناس.

في الأخير أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني على إتمام هذا البحث ،من زملاء و عمال المكتبة دون أن أنسى من سهر على إيصالي إلى هذا المقام والدي المحترمين ، و زوجتي و أستاذي الموقر الذي احتمل نقص خبرتي و ساعدني كثيرا وكل من وقف بجانبي و أيدني بطريقته الخاصة.

مدخل إلى نظرية الأجناس الأدبية

تعتبر الأجناس الأدبية مصب إبداعات الكتاب التي من خلالها يخرجون أفكارهم و مخالجهم فهي ليست "سوى صيغ فنية عامة لها مميزاتها و قوانينها الخاصة و هي تحتوي على فصول و مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف و تعقيد"[1] ،فكل مبدع يختار النوع الملائم لينظم إبداعاته على شاكلته و الشكل الذي يساعده على إخراج هذه المخالج و الأفكار بصورة منظمة تتخذ شكلا معينا لها قوانين خاصة تحكمها ،لتبنى على أشكال متفق عليها و تصبح نوعا قابلا للدراسة و التحليل يتناوله النقاد بمختلف آلياتهم، لذلك فإن "الأنواع الأدبية تشبه إلى حد ما ،الكائنات، الأجناس، الأسر...الخ،التي تعرف في التاريخ الطبيعي بأنها مجموعة من الأفراد تتفق في الأوصاف بحيث يمكن وضع كل مجموعة تحت اسم خاص و في نفس الوقت تنفصل عن المجموعات الأخرى لما لها من صفات لا تتفق مع صفاتها الخاصة"[2] ،أي إن المبدع يصوغ إبداعاته وأفكاره حسب نوع معين يعتمد خصائص معينة خاصة به ،و تختلف عن خصائص النوع الآخر.

ظلت نظرية الأجناس الأدبية تتراوح في الدراسات بين النقاد القدامى و المحدثين ،و هذا واضح من خلال الدراسات المتعددة لهذه النظرية انطلاقا من أرسطو وصولا إلى وقتنا الحالي، و لكن النظرية في الوقت نفسه جددت نفسها تجديدا مفيدا ،من خلال النظرية الأدبية الحديثة ، رغم تراوحها بين الحفاظ على الهوية الكلاسيكية و الاختلاط الذي يفتح الباب أمام ولادة أجناس أدبية حديثة حسب الرومانسيين ، لتظهر جملة من المصطلحات و التأثرات نتجت عن الاختلاط ،الاندماج و الولادة الجديدة ،ليبدو لنا الموضوع في حلة جديدة تعني بالنص المغلق و النص المفتوح ،لتتميز الجنسية بين النثر و الشعر بنوع من التراكب العفوي في الشعرية النثرية و قصيدة النثر ،ومثلما سادت الأساطير و الملاحم عند اليونان وساد الشعر عند العرب، وهاهي الرواية تحمل علم الريادة في الغرب ،لتغزو العالم العربي في تمازج ملحوظ بين مختلف الأنواع الأدبية ،لتشكل نوعا جديدا على صعيد الجنس الواحد ،أو لنقل الجنس السائد و المعاصر.

ولكن قبل الخوض في نظرية تداخل الأجناس الأدبية كان لزاما علينا أن نوضح الفرق بين الجنس و النوع وللتمييز بينهما ،ندرج قول ابن منظور الذي يقرر أن الجنس أعم من النوع فيقول " الجنس أعم من النوع و منه المجانسة و التجنيس... "[3] ،وهذا وجه من أوجه التدقيق اللغوي يجعلنا نسلم أن الجنس هو الأصل الذي تتفرع منه الأنواع ، فالأدب العربي بتقسيم بسيط وواضح الحدود شعر و نثر تتفرع منهما الأنواع .

---

[1] لابي سي فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية ، تر:حسن عون ، مطبعة روايال ،الإسكندرية ، د ت، ص 22.

[2] المرجع نفسه ،ص26.

[3] ابن منظو جمال الدين أبو الفضل ، لسان العرب، دار صادر، بيروت ، ج 6 ، ص 43 .

جرت العادة عند النقاد أن يدرسوا كل نوع حسب حدوده المعيارية التي رسمها أرسطو و أفلاطون منذ القدم ،ولكن النهضة الفكرية و الأدبية النقدية الحديثة صارت ترفض هذه الفكرة-أي دراسة النوع ضمن حدوده المعيارية- وشاءت أن تجول تحت شعار الرومانسية ،و تداخل الأجناس الأدبية المتمازجة و المتشاركة في إخراج المكبوت المتصارع في نفس الراوي و الشاعر و القاص و الملحمي و غيرهم ... ،علما أن هؤلاء الأفراد يسعون إلى تصوير الواقع و إخراج المداخل الخفية من النفس البشرية و التطهير كما يقول أرسطو من عاطفي الخوف و الشفقة.

إذا كانت الرواية تسعى وراء الربط المنطقي للأحداث تحت غطاء الضرورة المنطقية و الرواية على أسفار الزمن في تداخل ذكي يمزج أنواعا أدبية مختلفة ، ليكوّن نوعا أدبيا يحمل مزايا واسعة و أفاقا شاسعة يتسع لكل الأنماط و الفلسفات ،ليصل إلى خاتمة مدهشة لا يرتقبها العقل البسيط تكون منطقية و مناسبة في شكل غير معهود ،فإن هذا الشكل لم يتكون من جراء تداخل عشوائي بل من خلال قدرة الروائي على الجمع بين مختلف القوالب في قالب الرواية ،فتأتيه الأفكار بصورة مكثفة "لهذا يقع الروائي تحت رحمة سيل عرم من المادة الروائية التي تنتظر منه أن ينظم اندفاعها الغزير و يقاوم عودة المواد المهملة "[1] لأن سعة الرواية تجعل الروائي متمكنا من إدماج أي قصة أو رؤية أو حتى كيفية حياة و أحداث خيالية و ربما حتى بعض الأوهام التي تطفو على المتن الروائي بطريقة عفوية جراء السيل الجارف للغرائز و المكبوتات و المخلفات التاريخية التي تعاني منها الشخصية الرواية.

رغم ذلك نجد أن الرواية قد تحلت بعدة حلل ،فقد تعددت أشكالها لتعني برؤية الروائي و المخزون الشعبي الثقافي أو الفكري التاريخي والاجتماعي ، السياسي و الفلسفي ،و وعي المجتمع بكل أطيافه ومشكلاته و علاقاته ،و شرائط الاتصال و منظورهم المستقبلي لشبكة العلاقات القائمة و السائدة ، و كذا مدى استيعاب الرواية لرؤاهم الفنية المتجددة بتطور العلم والثورة التكنولوجية . لتصبح الرواية النافذة الواسعة إلى كل المتغيرات الإنسانية و التي تبنت طابع المزج بين مختلف الأنواع لتصل إلى توسيع أفق التلقي و ترويض العقول المختلفة والثقافات والخلفيات على شتى الأصعدة حسب بنية الرواية المتكاملة في نسجها و التي تدع الباب مفتوحا للقارئ وموارباً للتخيل و التصور و بناء عالم روائي بظلاله و ألوانه[2]

---

[1] محي الدين صبحي ،النقد الادبي الحديث (الاسطورة و العالم) ،الدار العربية للكتاب ،ليبيا ، 1988 ص 12.

[2] ينظر: حسن عليان ،تداخل الأجناس الأدبية (الرواية و السيرة) ، دار مجدلاوي،ط 1،عمان، 2013 ،ص 38،39.

إضافة إلى أن الرواية نوع حديث ،لذلك فهو مساير لتغير و تطور المجتمع، فلم يقر الفلاسفة و المفكرون القدامى بهذا الجنس و لم يلتفتوا إليه كجنس أدبي ،و ذلك لعدم بروز ملامحه ووضوحه في تلك العصور الموغلة في القدم ،فحتى أرسطو الذي أعطى الحدود الكلاسيكية للأجناس و الأنواع الأدبية لا يختص هذا الجنس بشيء في كتاباته ذات الصلة بالتنظير للأدب و رواية الواقع ،مع أن هيغل قد اعتنى بهذا الجنس ضمن نظرياته حول علم الجمال ،فهو يرى أنها ملحمة حديثة بورجوازية يجاريه في هذا التعريف جورج لوكاتش[1]

هذه المقاربة التي تبناها كل من هيغل و لوكاتش ،لا تتوافق مع ما نلمسه في وقتنا الحالي أو حسب الدراسات النقدية الحديثة ،ذلك أن الرواية التي اعتبرها لوكاتش و هيغل ملحمة بورجوازية هي تلك الرواية التقليدية ،و ليس الرواية الحديثة .فإذا كانت الرواية التقليدية تميل إلى تصوير التاريخ ما جعلها تشابه الملحمة فتقدس كل منها البطل تقديسا شديدا ،" و تجريان الحدث من حوله وتجعلانه هو الذي يتحكم في الحدث و تفجران الصراع من أجله ، و عرضه بالشخصية ، وأمست تحول أساسا ، على اللغة واللعب بها ، و التصرف في نسجها و إقامة كل جمالية الكتابة على آليتها ....."[2] ،فإن الرواية الحديثة تعدت اللغة و الخيال و التقنيات الروائية إلى استغلال السرد و تبني الواقع المعيش و الحالي بكل طبوعه فالرواية "عند طه وادي تزيد عن عشرين نمطا "[3] وهذا دليل على تنوع أشكال و أنماط الرواية.

ذلك أن الرواية استثمرت فنون القول العديدة في قالب واحد ،نفى عنه عجرفة الملحمة التي تعنى بقصص النبلاء و مآثر الحروب لتعالج أبسط قضايا المجتمع و أعظمها وتتلمس طريقها بين مختلف طبقات المجتمع ،ما يجعل الروائي تحت ضغط كم هائل و متدافع من الوقائع والأحداث ليميل إلى استخدام اللغة العامية أحيانا ويتحدث عن أبسط البديهيات في الأحيان الأخرى .

إن نظرية الأجناس الأدبية " من أرسطو إلى برونيتيير مرورا بهيغل ، لم تقترب ، عبر القرون، من مناقشة عقلية لمشكلات التصنيف الأدبي بل بالعكس نزعت إلى الإبتعاد عن الدلالات المفيدة التي قدمها مؤلّف "فن الشعر" لأرسطو ،من أجل عدم الوقوف إلا عند مشاكلها و الغوص فيها "[4] ،فقد انصرف النقاد و الدارسون عن الحدود النوعية التي وضعها أرسطو في كتابه "فن الشعر" وسايروا مقتضيات العصور كل حسب عصره.مع العلم أن الأنواع الأدبية تتغير بفعل الزمن

---

[1] عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية(بحث في تقنيات الكتابة الروائية) ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ،2005، ص33.

[2] المرجع نفسه ،ص 36.

[3] حسن عليان ،تداخل الأجناس الأدبية ،ص 41.

[4] جان ماري شيفير ، ما الجنس الأدبي،تر: غسان السيد ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ت، ص 15.

و البيئة التي ينتشر فيها النوع حتى إنها تتطور حسب ما يمليه عليها المبدع ،العصر ،البيئة والحاجة وسنوضح ذلك فيما يلي:

أ- **تطور الأنواع الأدبية** :

إن تطور الأنواع الأدبية مرتبط بآليات النوع ،التي قد تفرض عليه التطور حسب تغيرات المجتمع ،أو حسب البيئة المحيطة به ،إلا أننا "منذ القديم نجد قواعد لضبط القول الأدبي و تصنيف أنواعه، خاصة في مجال الشعر كالتوقف عند أغراضه ،وعند بلاغته و أوزانه فكانت هذه القواعد أشبه بقضبان تقيّد النص الأدبي بل تحيله في كثير من الأحيان إلى جثة هامدة "[1] لذلك بعد كسر هذه القيود و الانفتاح على الثقافات المتعددة و فتح المجال أمام الإبداع المتنوع كان من المؤكد أن تتطور الأنواع الأدبية .

لقد "اصطلح علماء التاريخ الطبيعي أن يسموا التغير أو النمو التدريجي الذي يطرأ على النوع النباتي كالصنوبر ، أو الحيواني ، كالكلب ،بالتطور وذلك تحت التأثير الخارجي للبيئة التي هو فيها أو تحت التأثير الداخلي للتركيب الطبيعي"[2] أي إن التطور حسب علماء التاريخ ،ما هو إلا تغير يحدث من جراء البيئة الطبيعية المحيطة ،أو تأثيرات تحدث نتيجة التركيب الداخلي ، إلّا إن تاريخ الأدب يرى أن التطور" عبارة عن مجموعة من الصيغ يأخذها النوع الأدبي كالملحمة و الدرامة ، وذلك تحت تأثير العبقرية و الحضارات المختلفة "[3]

فكل نوع يتخذ لنفسه خصائص تميزه عن غيره من الأنواع و هذا يحدث من تأثير عبقرية لدى المبدع و قدرته على الإبداع أبعد من ضوابط التحديد ،أو لأن النوع الأدبي مختلف من حضارة إلى أخرى متأثرا بالبيئة الاجتماعية لكل حضارة كل حسب عاداته وتقاليده الكتابية ،فالأنواع الأدبية مثل الكائنات الحية تتغير ،تتطور ،وتتحلل و تموت فتبدو على هيئة في بادئ الأمر ومع الزمن والظروف تتغير و تتلون بخصائص تميزها عن غيرها من الأنواع " فكل نوع من الأنواع الأدبية يتطور، أي أنه بعد عصر بدائي تختلط فيه الأنواع و لا تتحدد، يأخذ كل نوع في التميز و الاستقلال عن جيرانه الذين كانوا مختلطين به اختلاطا تاما ، ثم هو يتكون و يحي حياته الخاصة متدرجا حتى يصل إلى درجة النضوج و الكمال لكي ينتهي أمره إلى الضعف والانحلال "[4]

---

[1] ماجدة حمود ، علاقة النقد بالإبداع الأدبي ،دراسات نقدية أدبية ،منشورات وزارة الثقافة السورية ،ط1 ،دمشق، 1997 ،ص11.

[2] لابي سي فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية،ص26.

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه ،ص28.

فالأنواع تكون خليطا ممزوجا في كل متكامل ثم تتخذ خصائص تتميز بها عن غيرها من الأنواع ثم تتكون وتحيا حياتها الخاصة متراوحة بين الانتشار ، الازدهار أو التلاشي و الانحلال .

إن بعض "الأنواع كالملحمة مثلا تنتهي بأن تموت تماما لأنها لم تجد الوسط الملائم لنموها"[1] فلما كان عصر الحروب و تخليد المآثر و البطولات كان للملحمة وجود و صيت أما ودأصبح العالم متبنيا نظام السياسة و يعالج الأمور بطرق سلمية و فكرية قانونية أصبحت الملحمة تضيق بوجودها و ليس لها من محفل بين الأنواع الأخرى و انصرف عنها الكتاب .

لذلك يمكن القول أن الأنواع الأدبية تتطور ،إما بفعل الإبداعات و ذلك مرتبط بالمبدع ،أو أنها تتطور بفعل الزمن و تغير الحقب على النوع ،أو أن النوع الأدبي يتأثر بالبيئة المحيطة به ، فيتخذ لنفسه شكلا مغايرا حسب الحالة التي يعيشها المجتمع خاصة الحالة الإجتماعية له، و كذا مدى إقبال الجمهور المتلقي على هذا النوع.

ب- نظرية الأنواع الأدبية عند الغربيين:

اعتنى النقاد الغربيون بنظرية الأنواع الأدبية ،سعيا إلى فتح الموضوع و البحث في ثناياه ودراسة أسبابه و البحث عن نظرية شاملة توفي الموضوع حقه ،و من أمثلة ذلك كارل فيتور وروبرت شلوس و غيرهم...

اعتبر الناقد الألماني **كارل فيتور** أن متصور الجنس غير موحد الاستعمال ،و أنه يوجد خلط كبير في استعمال المصطلح ،فالمقصود بالأجناس الأدبية هي الأجناس الثلاثة الكبرى ، الملحمة، المأساة ،الشعر الغنائي ،و في نفس الوقت تعني الآثار الأدبية المخصوصة مثل الأقصوصة، الملهاة و القصيد الغنائي إلا أن فيتور يرى أنه لا بد من قصر التسمية على إحدى المجموعتين إلا لأنه يفضل استعمال مصطلح الأنواع على ما اصطلح و اتفق على تسميته الأجناس،حيث يتبنى فكرة أن الأجناس الثلاثة الكبرى تعبر عن مواقف جوهرية للكائن البشري تجاه الواقع معتبرا إياها نتاجا فنيا غامض الأصول باعتبار أن الجنس الأدبي مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة و عناصر شكلية مخصوصة علما أن هذا الارتباط خاضع للتغيير و التجاوز و التحوير بصورة دائمة كم يخضع للشروط التاريخية للإنتاج .

[1] لابي سي فنسنت ،المرجع السابق ،ص28.

إذن كارل فيتور يقرر أن الجنس يظهر بالفعل في التاريخ مع فرديته الخاصة لكنه لا يذوب في خصائصه بل يتعالى عنها[1] فكارل يعتبر أن مصطلح الأنواع أليق بالاستعمال مما اتفق النقاد على تسميته الأجناس الأدبية معتبرا أن النوع الأدبي يتخذ شكله النهائي باعتماده على الزمن علما أن تكونه النهائي يأتي نتيجة ارتباط بين مضامين معينة للنوع مع عناصر تمثل الشكل الذي ينبني عليه النوع مؤكدا على أن هذه العلاقة بين المضمون و الشكل خاضعة للتغيير و التجاوز إن اقتضى الأمر ذلك "بعبارة أخرى ، توجد علاقة بين خاصية الجنس و العناصر التي تؤسسها ،و بين أشكال الكتابة"[2] مؤكدا هذه الفكرة من خلال مثاله عن المأساة فهو يرى أنها لا تصبح جنسا مخصوصا بمجرد نظمها شعرا و أنها تتميز عن المسرحيات بأنها مأساة ، و لكنه يعتبر أن قيمتها المميزة ،لا يمكن أن تتمثل في شكل لم تعبر عنه الأدوات اللغوية ،أي في شكل داخلي يتوافق مع الشكل النغمي.[3] لأن كل نوع له خصائصه التي يتميز بها عن غيره ،فما "يقرر هوية النوع ،هو علو هذه الخصائص أو قلتها"[4]

يرى **روبرت شلوس** أن " أجناسية مقام الكتابة تنبع من كون كل كاتب يبدع وفق ثقافته الأدبية الخاصة "[5]، و هو يؤكد أن نقاد التخييل الأدبي يخطئون عندما يسعون إلى البحث عن مبادئ تقييمية تتجاوز حدود الأجناس ، فعليهم أن يولوا الأجناس الأدبية عناية أكبر " عن طريق مقارنة بين الآثار التي توجد بينها صلات حقيقية في شكلها و محتواها "[6] مؤكدا على أن تحديد النوع الأدبي يخضع لمتغيري الشكل و المضمون و عليهما نقوم بتصنيف الأنواع حسب تناسق الشكل و المحتوى لا غير مستندا إلى رأي **تودوروف** الذي يعتبر أن نظرية الأجناس الأدبية التقليدية مبنية على منهجين اثنين"المنهج الاستنباطي و المنهج الاستقرائي...ذلك أن كلا منهما ضروري للآخر و مكمل له "[7]

مقترحا أن نسمي نظرية الأجناس الأدبية باسم"نظرية الصيغ"[8] و ذلك من أجل تفنيد الفكرة

---

[1] ينظر:عبد العزيز شبيل ، الأجناس الأدبية في التراث النثري ،جدلية الحضور و الغياب،ص، 19-22.

[2] المرجع نفسه ،ص20.

[3] ينظر: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] عز الدين المناصرة،الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة، قراءة منتاجية ،دار لوبان للنشر والتوزيع،ط1، عمان، 2010 ،ص198.

[5]عبد العزيز شبيل ،المرجع السابق ،ص33.

[6]المرجع نفسه ،ص32.

[7] المرجع نفسه ،ص33.

[8] المرجع نفسه ،ص34.

التي تبناها حول الآثار التخييلية ،و أنه من الممكن أن نقوم باختزالها في " ثلاث نبرات جوهرية...فإما يكون عالم التخييل أفضل من عالم التجربة أو مساويا له ، أو أسوأ منه ...و أن توسم على التوالي بالرومانسية و الواقعية،و الهجائية"[1] فإما أن يكون العمل عبارة عن رومانس أو عبارة عن تجسيد واقعي أو هجائي أسوأ من الواقع لأن مفهوم النوع الأدبي "مفهوم مرن متطور بتطور الوعي المعرفي للأفراد و المجتمعات عبر العصور"[2] لذلك حسب رأي شلوس يمكننا تصنيف الأعمال الأدبية وفق نظرته" بين اثنين من المواقف الثلاثة و بحسب اقترابها من العالم الذي ترسمانه"[3] ،أي أن الأنواع ثلاثة أما التصنيف بالنسبة إلية فهو على صعيدين اثنين لا أكثر.

ج- <u>الأنواع الأدبية عند العرب</u>:

يعتبر مقال **خلدون الشمعة** من أول الأبحاث التي أثارت نظرية الأجناس الأدبية في التراث العربي ،محاولا التنبيه إلى أهميتها و اقتراح مشروع أولي لدراستها ،معتبرا النقد الأدبي الحديث ينطوي على ثلاثة محاور أساسية هي التمييز، التقويم و التاريخ. و من أجل الوصول إلى إيضاح المعالم الأولية لنظرية عامة للأجناس الأدبية يرى أنه من الضروري الإسهام بقراءة صحيحة للجنس الأدبي و أن يلتفت القارئ إلى الجنس الأدبي من خلال اعتماد منظورين اثنين :

أ-التقدم:ويعني به دراسة العلاقة القائمة بين المبدع و الإبداع و المتلقي.فيدرس المبدع كنفسية و الإبداع كرسالة ،و المتلقي كمستوى (اجتماعي ،ثقافي ،علمي ،سياسي ،اقتصادي أو قيمي)من أجل الوصول إلى تفسير النوع الأدبي و فهم الرسالة و القالب الذي انبنى عليه.

ب- بنية المبدعات :ويعني دراسة تقنية لخارطة الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها هذه الإبداعات.[4] ملتفتا إلى مفهوم الجنس الأدبي فيقول:"ليس مجرد وعاء يحدد حدود الموضوع الخارجية..."[5] ،علما أن محاولة الباحث خلدون الشمعة لم تسلم من الإعتماد على الدراسات الغربية ،بل اعتمدها في تحليله للظاهرة رغم أنها دراسة متقدمة في الزمن و مهمة جدا فقد اعتمد" مقترح **كارتر كولويل** الذي يقترح إدخال بعض التعديلات على جدول الأجناس الأدبية، مثل دمج القصة القصيرة و الرواية في سمط واحد هو الأدب التخييلي، وكذلك دراسة شبكة العلاقات المنطقية بين المبدع و المتلقي"و الإبداع .

---

[1] عبد العزيز شبيل ،المرجع السابق ،ص34.

[2] حسن عليان ،تداخل الأجناس الأدبية،ص27.

[3] عبد العزيز شبيل ،المرجع السابق ،ص34.

[4] ينظر: المرجع نفسه ،ص62-64.

[5] المرجع نفسه ،ص 64.

و هو بهذا مال نحو الدراسة الغربية و استورد الأفكار الغربية و حاول تجسيدها على الإبداع العربي إلا أن الدراسات أطالت الظهور إلى أن ظهر بحثان لكل من **عبد السلام المسدي** و **الهادي الطرابلسي** .

فالهادي طرابلسي انطلق من منطلق أن الأجناس الأدبية لا تقتصر على النقد الأدبي وحده لأنها ترتبط أيضا بأساليب الكتابة ، فالأجناس بالنسبة إليه أطر عامة و طوابع مشتركة ليست لديها طاقة لتميز خصوصيات النصوص المدروسة وذلك ما يقود الباحث للإقرار أن مسألة الأجناس الأدبية في تقديره تدخل في باب الأشكال و هو باب بين بابي الأساليب و المضامين.[1]

نفس الرأي اتبعه عبد الرحمن المسدي في مقاربته لمفهوم الأجناس الأدبية فقد وافق الهادي طرابلسي في تصوره لنظرية الأجناس الأدبية .

تعد نظرية الأنواع الأدبية من أقدم القضايا الإنشائية التي لا تزال تثير كثيرا من الجدل و النقاش إلى يومنا هذا ،علما أن اهتمام الباحثين بهذه النظرية ممتد على فترات التاريخ المختلفة بدءا من اليونانيين وصولا إلى الكلاسيكية و عصرنا هذا رغم إقرارنا بضرورة التمييز بين الأنواع الأدبية علما أن منزلة النوع الأدبي قد تغيرت بفعل اللسانيات و نظرية النص في حقل الممارسة ما جعل النظرية ذات صلة بنظرية الخطاب الأدبي.

فإذا كانت الأنواع لا تتعدى ثلاث أنواع بين غنائية، درامية و ملحمية كما صنفها أرسطو في كتابه فن الشعر إلا أننا اليوم أصبحنا نلاحظ ضروبا مختلفة و متعددة من الأنواع التحتية التي تبني خصوصية قولها و تعبيرها.

وعندما نمعن النظر في الرواية نجد أنها بنية منفتحة منغلقة في آن واحد ،بالمحاذاة مع عمليات تتراوح بين التقليد و المعارضة، و الحرق و القلب و التحويل، و ما تفضي إليه من تغيرات فنية و دلالية، علما أن الخطاب الروائي يتميز بطابعه الحواري و إنفتاحه المستمر على اللغات و الأجناس و الخطابات الشفوية و المكتوبة التي تستدعيها و يعيد إنتاجها على نحو جيد بما يوافق و يتناسب و رؤية المبدع و السياق الجديد الموافق للعصر و الذي تندمج فيه و تغدو جزءا منه[2]

فاللغة الروائية تنزاح و تلين حسب الحاجة التي يسعى إليها المبدع ،بحثا عن تعدد الأصوات التي يعطي نظرة أخرى و مغايرة لما ألفناه في الأنواع الأخرى، على هذا الأساس بنى مراد بوكرزازة

---

[1] ينظر: عبد العزيز شبيل ،المرجع السابق ،ص 68.

[2] ينظر: محمود دراسة نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية ج1 ،(مداخلة:رضا بن حميد،تداخل الأنواع و الخطابات في الرواية العربية)، المؤتمر الدولي الثاني عشر ،عالم الكتب الحديث،ط1 ، ، عمان، 2009، ص 399.

رؤيته حول تداخل الأنواع الأدبية وفعالية هذا التعالق بينها ،لأن من شأن التلقيح أن يعمل على تقديم صورة دقيقة وفنية في الوقت نفسه عن الأشياء التي يعرضها ،إذ طعم بسرعة بمقطع من أغنية للمطرب حسني التي يقول فيها: le passé لا ننسى les souvenirs / jamais ننسى أنا jamais ، إذ أصر على هذا التطعيم ورفض التجنيس إذ أن هذا التعالق يطور الأداء الفني في العمل الأدبي بخلاف ما إذا كان العمل مقصورا على شكل واحد.

لذلك فكتاب الرواية الجزائريين يصرون على رفض التجنيس والدعوة إلى استحضار كل الأنواع الأدبية بهدف خلق فضاء روائي يكون قادرا على التجديد والإستمرارية لأنهم يرون أن العمل الروائي قد يكون قاصرا إذا لم يطعم بأنواع أدبية أخرى.

لذلك فهم يرون أن السرد الجديد يقتضي تداخل الأنواع الأدبية ،من أجل إحداث المتعة الجمالية وتشكيل نص روائي من منظور حداثي ،يكون قادرا على صياغة النوع الأدبي وفق هذا التحاور و يساير التغيرات الحداثية على مختلف الأصعدة فيكون نوعا تفاعليا يمس مختلف أصناف القراء بمختلف مستوياتهم و خلفياتهم.

د -الشعرية:

الشعرية "...تكثير الألفاظ و تبديل بعضها ببعض و ترتيبها و تحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا"[1] هذا ما نلمسه عند إيميل جيبي فقد وظف الأحداث التاريخية بشكل مستفيض ،ولهذا راح في جميع فصول روايته "الأمير" يقدم نماذج تاريخية وهذا ما عمدت إليه الروائية أحلام مستغانمي محاولة تقديم تاريخ الجزائر برواية سردية إذ أسهم المخيال السردي في صناعة الكتابة السردية المعاصرة ،بطريقة فيها التجاذب السردي والتعالق الشعري مما يعطي السرد تميزا وتفردا[2] ، وقد حاولت أحلام مستغانمي استثمار شاعريتها في شعرنة السرد من خلال اعتمادها لمقاطع شعرية للشاعر زياد بقوله:

مقررا كان الذي حصل

شعبين كنا لأرض واحده

ونبيين لمدينة واحدة

وها نحن قلبان لامرأة واحدة

---

[1] أبو نصر الفرابي ، الحروف ،تح: محسن مهدي ، دار المشرق، ط2، بيروت،1990 ص141.

[2] ينظر: محمود درابسة، نبيل حداد،المرجع السابق،ص ص 397،398.

كل شيء كان معدا للألم ، هل يسعنا العالم معا[1].....

هذه الشعرنة جاءت واضحة إذ يتبين للقارئ أنه يقرأ شعرا من خلال الشكل علما أن أحلام مستغانمي لم تكتف بذلك فقط بل استعملت شاعريتها في النثر أيضا وهذا ما سنوضحه في المباحث التالية بأمثلة من رواية الأسود يليق بك .

إن هذه الشعرنة ما جعل الروائية تتمتع بهذه الجاذبية وتشكل بنية سردية شعرية، نفس الشيء مع رواية "شرفات الكلام" لمراد بوكرزازة التي تتمتع بالجاذبية الفنية إضافة إلى تداخل هذه الروايات مع أجناس أخرى أضفت طابع الجمالية والإيقاعية على التشكيل السردي.

إن الكتابة الروائية الجزائرية رفضت مبدأ التجنيس ،وعمدت إلى التداخل والتطعيم من أجل الوصول إلى نص حداثي يمثل نوعا جديدا من الكتابة السردية ،متكئة على الشعر والموسيقى والتاريخ والرحلة ،لأن هذه الأشكال كفيلة باستمرارية الأنواع الأدبية وجماليتها خاصة الرواية[2]. هذا ما دفع الروائية إلى مزج مختلف الأنواع في الرواية وحتى من جنس الشعر سواءا تعلق الأمر بشعرية نثرية أو بذكر نماذج من شعر شعبي أو فصيح عمودي أو بنظام الشطرين ،و هذا ما سنعمد لدراسته في الفصل الأول في مختلف مباحثه.

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الأداب ، ط15، بيروت، 2000، ص212.

[2] ينظر: محمود درابسة،نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية،(مداخلة:دياب قديد،تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة،الكتابة ضد أجنسة الأدب)، ص398.

الفصل الأول :تداخل الشعر و الرواية

1- تجلّي العناصر الشعرية في الكتابة الروائية عند أحلام مستغانمي

2- وظيفة العناصر الشعرية في الرواية

3- أشكال تداخل الشعر و الرواية

1- تجلّي العناصر الشعرية في الكتابة الروائية عند أحلام مستغانمي:

تبقى علاقة الشعر بالرواية علاقة وطيدة ،إذ نجد نصوصا شعرية هي نصوص قصصية أكثر مما هي تدفقات وجدانية شعرية، وكذا نجد الفنون القصصية بما فيها الرواية تتداخل مع الشعر ،وذلك لمحاولة بناء نظام قيمي يحوي الرؤية المخصصة ،ويسعى إلى وصل الشعور والرؤى الذاتية بالموضوعية ،ذلك "لأنها تهتم بالصلة بين القارئ والنص كذلك فإن الروائيين في القرن الثامن عشر(18) ،لم يهتموا بالأسس النظرية لنوعهم الأدبي"[1]، فقد كان هذا التداخل لعدة أسباب فنية وموضوعية ،اختارها الروائي حسب نوعية الوظيفة التي من خلالها يجسد الموقف، أو يغير مسار الرواية ،أو يفند فكرة أو يطرح رأيا مسكوتا عنه ،من خلال استخدامه لعدة أشكال أو نصوص شعرية .

فظاهرة استخدام الشعر "ترتبط بوظائف مخصوصة تثري درجات التعبير وتعمق أدبية النص"[2] ،بمعنى أن استخدام الشعر في الرواية ،هو استخدام يقصد الروائي من خلاله مخاطبة عدد أكبر من القراء الذين يحبون تذوق الخطاب الشعري ،ويوسع أفق التلقي ليعطي رسالته بعدا قيما يخلو من قيود النزعة التعليمية ،لذلك نجد أن أحلام مستغانمي استخدمت الشعر في نهاية الرواية على أنها أغنية ،لأن الأغاني أقرب إلى التنفيس عن مخالج النفس وغالبا ما تبتعد عن النزعة التعليمية.

تقول أحلام مستغانمي في نص الرواية: "صوتُها ناي يحنّ إلى منبته، يعود موّالاً إلى تربته. لا يحتاج إلى ميكروفون، إنه ينتشر مع الهواء، عابراً الأودية، ماضياً صوب الأعالي التي غنَّى منها جدّها. لصوتها شجرة عائلة، تنحدر من حناجر ((أولاد سلطان)). صوتها يسلطن طرباً، يعود إلى قمم الأوراس، حيث وحدها الحبال الصوتيّة يمكنها تسلّق الجبال. صوتها يشدو .. يعلو .. يغنّي:

نخيل بغداد يعتذر لك
أيّها الراحل باكراً مع عصافير الوقت

[1] عز الدين المناصرة ،الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة ،ص 154.

[2] محمود درابسة، نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، ج1(مداخلة:رضا بن حميد،تداخل الأنواع و الخطابات في الرواية العربية)،ص405.

ليس هذا الزمن لك
لم يحدث أن كنت أكثر حياة
كما يوم حللت ضيفاً على مدن الموت

خُطاك كانت تعانق الأرصفة
وعيناك شفة
تقبّل وجنات الصغار
شهياً كنتَ ومنتظراً كنبيّ
لذا ما لزمتَ الحذَر
وأنت تجتاز القدَر
إلى الضفة الأخرى"[1]
وعلى المنوال نفسه تواصل الروائية المقطع الشعري قائلة
"كنتَ تودّ يومذاك لو أنّ يدك
كانت في يد من تحبّ
لو أنّ قبلةً أخيرةً أودت بكَ
فمتَّ في حادث حبّ
لكنّك سقطت
والعصافير تنقر قمح الحبّ في كفّك
أتكون ذهبت لتسقي بدمك
شجرة الإنسانيّة

يا عاشقاً من حلمه ما عاد
لا تأبه بالموت تماسك
يسأل عنك
عسى تواسي ضفائر الانتظار
وتخلع عن الصبايا الحداد"[2]

[1] أحلام مستغانمي ،الأسود يليق بك ،ص، ص329.
[2] المصدر نفسه،ص330.

ثم تعود من جديد إلى السرد مستعملة شعرنة مضمّنة إياها في النثر كعادتها.

إذن استخدمت الروائية المقطع الشعري من أجل استيعاب عدد أكبر من القرّاء ، وكي تقوم بتذكيرهم بأحداث شنق الزعيم العراقي صدام حسين ،علما أن الروائية غالبا ما تستعمل أسلوب المزج بين القوالب الذي يمتاز بنوع من التناقض في قالب متكامل هو نص الرواية ،لذلك"يمكن القول إن الاتجاهات الذوقية الأساسية ... ليست بمعزل عن روح كلي متناقض ومنسجم في آن واحد، وهو روح العصر"[1].

لذلك تسعى الروائية إلى بث روح التغيير في مختلف البُنى والأصعدة القائمة والقابلة للتشكل والتغيير ،فالروائية تبحث عن تقنيات جديدة من خلالها تجمع بين مختلف أصناف القراء و ميولاتهم ،وتسعى إلى بسط نوع من التغيير على مستوى النسج و الربط بين الأحداث و الأفكار ،فيجمع بين شكل شعري وآخر سردي من أجل قالب يزاوج بين الشعر والنثر، ليكون لافتا للأنظار ومحفزا لمختلف أصناف القراء .

كما استعملت أحلام مستغانمي مقطعا من النشيد الوطني في الرواية، مسبوقا بسرد و متبوعا به على النحو التالي:

"عندما اغتال الإرهابّيون الشابّ حسني، وقطفوا زهرة صوته، ما توقّعوا أن يصعد شقيقه إلى المنصّة، ليثأر لدم أخيه بمواصلة أداء أغانيه أمام جثمانه، أربكهم أن يواجههم أعزل إلاّ من حنجرته.

بلى، بإمكاننا أن نثأر لموتانا بالغناء. فالذين قتلوهم أرادوا اغتيال الجزائر باغتيال البهجة. أو ليست ((البهجة)) هي الاسم الثاني للجزائر؟ ليعلموا أنهم لن يخيفونا، ولن يسكتونا.. نحن هنا لنغنّي من أجل الجزائر، فوحدهم السعداء بإمكانهم إعمار وطن.

انطلق النشيد الوطنيّ ووقفت القاعة تنشد:

((قسماً بالنازلات الماحقات والجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة أو ممات وعقدنا العزم أن تحيا الجزائر

فاشهدوا فاشهدوا)).

[1] حسن عليان ،تداخل الأجناس الأدبية ،ص15.

ما كاد ينتهي النشيد حتّى ارتفعت الزغاريد والهتافات، وصعدت سيّدة إلى المنصّة لتقبّلها وتضع علم الجزائر على كتفيها.

حيث تحلّ يقلّدها الموت وسامه. هي ابنة القتيل وأخت القتيل. لها قرابة بمئتي ألف جزائري ما عادوا هنا. قتلهم الإرهابيون، واختلف في تسميتهم الفقهاء: أهُم ((قتلى))؟ أم ((ضحايا))؟ أم ((شهداء))؟ فكيف يفوزون بشرف الشهادة، وهم لم يموتوا على أيدي ((النصارى)) بل على أيدي من يعتبرون أنفسهم يد الله، وبيده يقتلون من شاؤوا من عباده؟

كان ذلك الحفل أجمل ما عاشته منذ مأساتها. أدّت فيه أكثر ممّا كان مقرّراً من أغان. ثم عادت ببعض باقات الورد، لتبكي ليلاً وحدها. أليس الغناء في النهاية هو دموع الروح؟ "[1]

إذن فاستخدام الروائية للشعر يمكن أن يكون لعـدة غايات أهمها: استيعاب عدد أكبر من القراء تزيين الشكل أو القالب النثري بنصوص شعرية ،إما بلسان الروائي ،وإما بلسان أبطال الرواية أو بالاستشهاد بنصوص شعرية لشعراء آخرين، وذلك لتأكيد فكرة ،أو خلق نوع من التوافق الفكري بين الروائي وشاعر يعاصره أو من القدامى ،ليبين صدق الفكرة وقوتها ،وتوافق العصور عليها، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ،قد يستخدم الروائي الشعرية في صياغة نصوصه وبسط أفكـاره ،فتأتي متضمنة لشعرية مقصودة من خلالها يفتح شهية القراء ،فيصبح القارئ كالمدمن على تتبع ألفاظ الرواية التي تأسر مخيلته ،فمن جهة يجد القارئ نفسه يسبح في خيال الرواية ويتابع أحداثها كأنه عنصر من عناصر تجسيد الأحداث.

من ناحية أخرى فإنه يكتشف أسرار اللغة التي يقرأها ،والتقنيات الأسلوبية للروائي المفضل لديه ،فتكون الرواية صدرا رحبا لكل قارئ يميل إلى الشعر ويعشق قراءة النصوص النثرية ،وربما يفيد هذا المزج على تخطي عقبة الصورة الشعرية الشفافة ،ونظام لغـة التعليم والفلسفة والتأليف الأكاديمي .

لم تختر الروائية اللغـة النثرية البسيطة وحسب بل مزجتها مع الشعر ،و ضحّت بلغته لصالح أغراض الرواية ،فهي حريصة على أن تكون لغتها مثقلة بالصور الشعرية،من خلال استعمالها للتكرار مستفيدة من هذه التقنية لتضفي على النص الروائي نوعا من الشعرية تقول في الرواية: "بدا الجوّ على البلاتو احتفالياً: قلوب حمراء، وسائد حمراء، ورود حمراء، علب وهدايا بشرائط حمراء.

[1] الرواية،ص،ص76،77.

هل أجمل من الأسود لوناً يعقد عليه الأحمر قرانه في عيد الحبّ!"[1] فقد كررت كلمة حمراء على أنها صفة لكل هذه الأشياء و أعطت الرواية إيقاعا مميزا .

فإن كان النقاد العرب في عصور سابقة قد عالجوا ماهية الشعر"وتطرقوا إلى عــدة عناصر تحدد طبيعة الشعر أهمها: الاستعارة والمفارقة والغموض والإيحاء والانسجام والتخييل والتشبه والعاطفة والانحراف والتحويل، والمبالغة وغيرها... "[2] ،فإنهم بذلك قد حاولوا توضيح خصائص الشعر ،والآليات التي من خلالها نحصل على الوزن الشعري و الشعرية الأسلوبية ،كما"ناقش النقاد العرب القدامى مسألة الفوارق بين الشعر والنثر، ومسألة السرد والشعر السردي"[3] من أجل تفسير و توضيح الصورة المازجة بين الشعر والنثر ،في اتجاهين متعاكسين أحدهما الاستعمال النثري للشعر وثانيها استعمال الشعر لتقنيات السرد .

ولكننا في الرواية نلمس ما يسمى بالنص الجامع ،الذي يجمع بين المنظوم والمنثور ،ليحمل في طياته أبعادا كانت من الصعب إيصالها من خلال جنس متفرد بنفسه[4].

ومن أمثلة ذلك ما نلمسه عند إيميل حبيبي في روايته الوقائع الغريبة فقد جمع المنثور بالمنظوم ليكون نصا تفاعليا يصور معاناة الفلسطيني "فإذا كان ايميل حبيبي قد اختار من الإبـداع الروائي الكلاسيكي هيجو وديكنز فإنه لم يجد في الأدب القديم أفضل من السرديات الممثلة في حكايات ألف ليلة وليلة"[5] لأن كتاب ألف ليلة وليلة من النثريات القديمة والتي تمثل بشكل ما الإنشائية الشعرية كما حاول دراستها تودودروف ووقف فيها على الأدب العجائبي لتلك الحكايات.

كما أن توحد الصوت الشعري بالأصوات الأخرى الموجودة داخل النص قد يرجع إلى سياقات التلفظ ،أي أن صدى الصوت الشعري يفضي إلى تكثيف الحدث ،ضمن سياق تواصل الأصوات والقضايا التي تحملها،"فإذا حاول الإنسان أن ينشئ قصيدة في أي وزن أخر، أو في عدة أوزان فستكون غير ملائمة ،إذ أن الـوزن البطولي HIROIC هو أكثر الأوزان رصانة وثقلا"[6]إذن فالشاعر عند إنشائه للقصيدة ليس له إلا خيار وحيد هو الوزن البطولي الذي من خلاله يعطي

---

[1] المصدر نفسه ،ص32.

[2] عز الدين المناصرة، الأجناس الأدبية،ص406.

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] ينظر: محمود درابسة ،نبيل حداد ،تداخل الأنواع الأدبية ،ج1،(مداخلة:رضا بن حميد،تداخل الأنواع و الخطابات في الرواية العربية)،ص406.

[5] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[6] رنيه وليك،أوستن وارن،نظرية الأدب،تر عادل سلامة ،دار المريخ ،الرياض ، 1992، ص323.

الصورة الحقيقة أو الأقرب إلى الحقيقة التي يريد من خلال هذه الأبيات وصفها وشرحها ،ومن ثم فإن الوزن البطولي هو أيسر الأوزان "في استيعاب الألفاظ المقتبسة والمجازات والمحسنات من كل نوع"[1] إذن فبعض المواقف البطولية يجد فيها الروائي نفسه ملزما على استعمال الوزن الشعري، وربما من خلال استعماله لنصوص شعـراء آخرين.

فتناغم ألفاظ الشعر فيما بينها يضفي على القارئ نوعا من التبعية اللاشعورية ،فقد يتأثر ويكرر هذه الأبيات من تلقاء نفسه في دوامة الشعور البطولي ،وكأنه يمثل البطولة أو بالأحرى الشخصية المتبنية لهذه الأفكار.

يعد ميل البعض من الروائيين إلى استعمال الشعر في الرواية خاصية مرتبطة بأغراض متعددة منها التزيين، تقوية المعاني، تغيير توجه القارئ من النثر إلى الشعر أو من أجل تكملة الحوار ،من خلال تجسيده لمواقف الصراع، أو كحيلة فنية يستعملها الروائي من أجل إضفاء نفسه كراو، والرواية على لسان الشاعر الذي يروي له "فالشاعر يفني شخصيته في شعبه، فحياته ومشاعره الذاتية لا تهمه، إنما تهمه حياة شعبه... "[2]لذلك تتميز القصائد بالغموض ،ولكن هذا الغموض كما نجده في الشعر نجده في الرواية ،يعتبره الكثيرون غير مقتصر على الشاعر وشعره "بل كثيرا ما يأتي من القارئ وقراءته، فالناس يختلفون في فهم القصيدة بل في فهم البيت الواحد، ولا سبيل إلى كبح جماح هذا الخلاف، لأنه يرجع إلى مشاعر سيكولوجية"[3] أي حسب فهم الأشخاص للرموز التي يبثها الشاعر أو الروائي في نصوصه .

ذلك أن الأفراد يحاولون فهم الرسائل التي تحملها هذه الرموز كل حسب شخصيته، ثقافته وتراكماته المفاهيمية و"كل صورة في الشعر أو فكرة فيه حين ننقلها من عالمها الخارجي إلى عالمنا النفسي الداخلي تصادف مناطق من الشعور تختلف باختلاف القراء، ولهذا ينتهي كل قارئ غالبا على صورة أو فكرة لا يشترك معه فيها غيره"[4] فقد تبدو القصيدة غامضة لقارئ ما ،في حين يفهما أخر، ولكن هذا الفهم قد يتعدى الحدود التي من وضعها المبدع أو لا يمتد إلى المرسل إليه المرجو، الشيء نفسه بالنسبة للنص الروائي فقد يكون النص موجها للطبقة الحاكمة مثلا ،و لكن هذه الطبقة لا توليه اهتمامها و يتقصى من هم من عامة الناس المعاني ،فيفهمون المغزى و الرسالة و لكن الهدف الذي رسمه الشاعر أو الراوي غيّر اتجاهه فلا نحصل على الأثر نفسه .

---

[1] المرجع نفسه،ص324.

[2] شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف، القاهرة 1984 ص195.

[3] شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، دت، ص85.

[4] المرجع نفسه،ص85.

إذن يبقى الفرق بين النصوص الشعرية و النثرية لا يمثل فارقا كبيرا بين الجنسين ،علما أن هذا الاختـلاف بين المنظوم والمنثور لا يزال موضع جدال، رغم التقارب الذي يجمع الشكلين "فعندما كتب ابن خلدون في القرن التاسع الهجري، فصلا في مقدمته عن انقسام الكلام إلى فني النظم والنثر اكتشف أنه رغم مرور ثمانية قرون قبله ،كتبت خلالها مئات المؤلفات البلاغية والعروضية حول الشعر، لم تتم الإحاطة بعد بالرسوم الشكلية للشعر"[1] فكان صعبا على البلاغيين والنقاد وضع حدود صارمة للشعر يهتدي إليها الشعراء حين ينظمون قصائدهم ،بصرف النظر عن حد الوزن ،علما أن كلا من الشعر و النثر لديه قاموس مختلف عن غيره و أسلوب مغاير أيضا.

رغم ذلك نجد الكثير من المحاولات قام بها النقاد و البلاغيون في هذا المجال "وكان أن حاول ابن خلدون أن يهتدي إلى تعريف لم يقف عليه لأحـد من المتقدمين وأن يقف أمام تعريف العروضيين للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى فيقول أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا"[2] ،علما أن الشعـر ليس ما هو موزون ومقفى فقط لأنه يمكننا أن نصوغ أفكارا بهذا الشكل في الرواية ،ولا نعتبرها أشعارا لأنها تأتي على شكل نثر "فصفات الكلمات في الشعر غيرها في النثر كما تفترق عن لغة الحياة اليومية لأنها تتصل بالماضي وتعبر عن أحوال خارجة عن المألـوف لا يؤديها الكلام العادي"[3] فكما سبق و ذكرنا فإن القاموس الذي يستعمله كل جنس مختلف عن غيره ،و قاموس الشعر كثيرا ما ينزع نحو الخيال و الاستعارة و الكناية وغيرها.

لذلك تبقى لغة الشعر متميزة عن لغة النثر حسب ما ينتقيه الشاعر أو الناثر ،لذلك فالاعتماد على مقولـة أن الشعر هو الكلام الموزون المقفى ،كثيرا ما تقترب إلى منطق النثر "ولهذا كان رد البحتري (المحافظ) على هذه الجماعة (المجددة) يتمثل في رفضه للمنطق) الجديد:

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه"[4]

فالبحتري يحاول الالتفات نحو المضامين ويسعى للقول أنه رغم عدم تشابه الشعر والنثر في الوزن والقافية ،وأن الشعر هو الذي يختص بالقوافي والأوزان، إلا أن هذا ليس حدا بينهما فالشعر قد يكون أبلغ حين نبالغ فيه فيقال أبلغ الشعر أكذبه ،ولأن المبالغة في الشعر تكون ضمن أسلوبه ،لذلك فالخلاف بين الشعر والنثر يكون في الأسلوب ولا يقتصر فقط على الشكل، وحين نقول النثر نقول الرواية لأنها نوع من أنواعه.

---

[1] أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهر) ،دار الشروق، ط1،القاهرة،1996، ص109.

[2] أحمد درويش ،المرجع السابق ، ص109.

[3] شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس (في النقد المقارن)، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر ،ط1، بيروت،1985 ،ص263.

[4] أحمد درويش، في نقد الشعر،ص110.

إن ظاهرة وجود الشعر في الرواية منيطة بالبناء الروائي ،ذلك أن استخدام الروائي للشعر يكون ضمن حدود التوظيف لغاية معينة ،يكشف الشعر من خلالها عن الحقائق النفسية لقائله ،أو لموقف الذي وظف له حسب الموقف الذي يطرح فيه وسط أحداث الرواية، ولكن النقاد اختلفوا حول قضية الغاية من استهلاك الشعر في الرواية ،"فالناقد التقليدي كان ينظر إلى الشعر بوصفه قيمة جمالية"[1] ،وحسب الرؤية النقدية للناقد التقليدي ،فإن الروائي يقوم بتزيين الرواية بحكم وأمثال واقتباسات من الشعر القديم ،ليبين قدرته وتمكنه من الوقوف على مختلف الآثار الأدبية واستعراض مخزونه الأدبي، وتراكماته الثقافية ،فالروائي ليس ملزما أن يكون شاعرا أو أديبا أو ناقدا أو مسرحيا أو غير ذلك ،فكل واحد منهم يمكن أن يكون راويا، سواءا لقصص تأثر بها ،أو لخياله الغني بأصناف القيم والأحداث التي عايشها ،أو كونها خيالية تبناها من خلال رؤى شخصية ،أو ربما سيرة ذاتية أو تجربة ،أو متأثرا بقصص الخيال الأسطوري القديم ،أو الخرافات والملاحم.

كما أن الرؤية النقدية التقليدية ،كانت تتعاطى مع الاقتباسات الشعرية بمعزل عن البنية الفنية للرواية، وذلك لأن الناقد لا يسعى إلى تحصيل رؤية حول دور الشعر ،ضمن التكون الروائي ككل متناسق، غير ملتفت إلى فعالية الشعر في التصميم الفني والتشكيل الروائي على حد سواء.

فالناقد التقليدي كان يتعامل مع المقاطع الشعرية ،بعيدا عن دورها في بناء السياق الروائي ، فهو يجرد الشعر ويدرسه منعزلا عن أدائه الفني ،علما أن للشعر دورا فعالا في استنباط الأداء الأسلوبي والعمق الفكري حسب الرؤية النقدية الجديدة ،التي تتبنى فكرة تمازج الأنواع من أجل تلبية رغبة القراء.

وحين نحاول تقصي تعالق الرواية والشعر ،فإننا نجد أن وجود الشعر في الرواية ارتبط أساسا بالوزن البطولي الملحمي ،الذي يشابه دور البطولة في الرواية ،فاستعماله كان جراء التأثر ببقايا الشكل الملحمي ،والذي انحدر بدوره من الملاحم الشعرية الخالصة ،التي تسهم في تخليد الحروب ومآثرها ، الشيء نفسه بالنسبة للبطولة في الرواية التي تحاول تخليد بعض المآثر حين تميل نحو السيرة أو أدب الرحلة ، أو قضايا سياسية و أمور الحكم و الخلافة ،أو حتى تصوير الحالة الاجتماعية في حقبة ما ،مع العلم أن هذا الشكل الملحمي أصبح مع الوقت مقدما رئيسيا وفاعلا في البناء الفني للسير الشعبية، وهذا يدل على ارتباط الشعر بالرواية ،فقد ارتبط في بادئ الأمر بالبطولة الملحمية بمحاذاة البطولة الروائية ،ثم تطور التحالف ليصل إلى تقصي الشكل الشعري من السير الشعبية، ما يدل على أن الرواية تستقي أيضا من الأدب الشعبي ،فمثلا كتاب

[1] أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية، القاهرة،2003 ، ص97 .

ألف ليلة وليلة يمثل أحد النثريات القديمة ،وهو كذلك مصنف ضمن الأدب الشعبي ،الذي يمثل بشكل ما الإنشائية الشعرية، كما حاول أن يدرسها تودوروف واقفا فيها على الأدب العجائبي لتلك الحكاية.[1]

إذن الرواية لا تسعى لاستعمال الشعر لغايات جمالية فقط ،لكن الأمر يتعدى ذلك إلى البناء الفني ،وكذا سحر الخيال الشعبي والمخيال الأسطوري ،واستعماله بما يثري المواقف التعبيرية أو التجسيدية في الرواية، فالرواية تستوعب مواقف تعبيرية ثلاثة هي الموقف الغنائي، الموقف الملحمي والموقف الدرامي، وهذا الاستيعاب يهيئ الروائي لاستثمار هذه المواقف في ضوء عاملين اثنين.

أولا:

العامل الفني : ويتمثل في اعتماد العمل الملحمي والسير الشعبية على الشعر الخالص ،الذي يرد على لسان أبطال الحادثة إلى أن يصل إلى الشعر القريب من العامية، تتخلله بعض الجمل النثرية، وهذا يمكن اعتباره تدرجا لغويا يمثل مؤشرا بيانيا ،دالا على انفصال لغوي أو توسع الفارق والهوة بين لغة الكتابة ولغة الناس، بمعنى أن الرواية قد تستثمر الشعر من خلال استعمال ما هو خالص أو قريب إلى العامي ،أو مزيجا بين الشعر والنثر في الأحيان الأخرى لمحاولة المساس بمختلف الفئات الاجتماعية من مثقفين، أكاديميين وعامة"[2].

فمثلا أحلام تقول بلغة الشعر في الرواية باللهجة الدارجة:"مرا بتحبك لنفسك مو لجيبك..وتنطرك مو تنطر لتبرم ظهرك...."[3] و هذه الاستعمالات تزيد جمهور الرواية ،و كثيرا ما تقترب إلى القراء.

ثانيا:

تغيير الجمهور المتلقي: قد يحتاج الروائي إلى تغيير الجمهور المتلقي من أجل فسح المجال أمام فضاء الرواية ،فيغير الصيغة ،التركيب أو المضمون حسب الحاجة و نوعية الجمهور هذا العامل يدفع إلى تغير في حاجات الجمهور الفنية "ذلك أن الشكل الملحمي أقرب إلى المجتمع الإقطاعي بينما جمهور الرّواية أقرب إلى جمهور الطبقة المتوسطة ،أي المستهلك

---

[1] ينظر :فوزي الزمرلي ، شعرية الرواية العربية ، مؤسسة القدموس الثقافية، سوريا ، 2007، ص29.

[2] أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث ،ص 98.

[3] الرواية ، ص34.

الفعلي لهذا الفن"[1] ، بحكم ملامسة الرواية للقضايا الاجتماعية التي تمس مختلف الفئات سعيا منها لرفع اللبس عن بعض القضايا، و كشف المستور عن عامة الناس والنطق بالمسائل المحظور ذكرها.

تقصّدت أحلام مستغانمي استعمال الخاصية الشعرية ،من أجل جذب الأذهان و الأسماع لإيقاعات الرواية ،واقفة على الجوانب الانفعالية سعيا إلى الجمع بين نمطها في السرد و نوعية القراء ،لتصل إلى عواطفهم و تريحهم بانفعالاتها و رفضها لسلوكيات معينة، و تسعدهم و تبهجهم بفنون بلاغتها ،كما تقف عند الجوانب اللغوية منتقية أقربها إلى الأذن و أسهلها هضما لدى القرّاء ،و هذا واضح من خلال استعمالها للجمل القصيرة الأقرب إلى الشعر ،متقصّية الوزن نفسه ،ومن ذلك قولها في نص الرواية "كيف لامرأة أن تنسى رجلا آسرا و مدمرا إلى هذا الحد ، برقته وشراسته ،غموضه و شفافيته ،لطفه و عنفه حقيقته و تعدد أقنعته؟"[2] ، و الملاحظ هنا في هذا المقطع أن الروائية استعملت كلمات من أوزان متقاربة ،من أجل جذب القراء مثل (آسرا[1] / مدمرا[1]، رقته[2] ،شراسته[3] / شفافيته [3]، لطفه[2] / عنفه[2] ، حقيقته[3] / أقنعته[3]) ،و في الآن نفسه نجد أن كل كلمتين متتاليتين تمثلان طباقا فالأولى عكس الثانية و هكذا...

قسمت أحلام مستغانمي رواية الأسود يليق بك إلى أربع حركات تمثل أجزاء الرواية فما أن تنتهي حركة من الرواية حتى تعمد الروائية إلى استعمال قول مأثور ،يحمل نوعا من الشعرية كأنه عنوان لما تحمله الحركة من مضامين ،كما بوّبتها أحلام مستغانمي ،فمثلا في الحركة الأولى تقول :"الإعجاب هو التوأم الوسيم للحب "[3] و هذا القول يجعلنا نتساءل بطريقة أو بأخرى كيف ذلك؟ . وذلك سيدفعنا بطبيعة الحال أن نتابع مجريات الرواية علما أنها تبدأ بتشبيه قائلة :" كبيانو أنيق مغلق على موسيقاه، منغلق هو على سرّه."[4] لتبدأ السرد كأنها قد أسرفت القول قبل ذلك ،أو حتى قالت ما يكفي أو يرفع اللبس ،طارحة جملة من الحقائق و الاعترافات الواحدة تلو الأخرى ،سعيا من الروائية للتفتيش على خلفيات القراء قائلة :" كما يأكل القط صغاره و تأكل الثورة أبناءها،يأكل الحب عشاقه...لسنوات يظل العشاق حائرين في أسباب الفراق،يتساءلون من ترى دس لهم السم في تفاحة الحب أو يتوقع نواياه الإجرامية"[5] مواصلة على مدى صفحات الحركة الأولى ،مستعملة قافية

[1] الرواية ،ص،ص98 ،99.

[2] المصدر نفسه ، ص 223.

[3] المصدر نفسه ،ص9.

[4] المصدر نفسه ،ص11.

[5] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

موحدة أو موازية في إيقاعها للقافية الأولى، تقول مثلا: " لقد أفقره بعدها لكنه ليس نادما على ما وهبها خلال سنتين من دوار اللحظات الشاهقة، وجنون المواعيد المبهرة ... وهبها من كنوز الذكريات ، ما لم تعشقه الأميرات..."[1].

مثل هذه التقفية ترد على طول الحركة، ومنها أيضا قولها: "لعلها كانت التاسعة... حين رآها... كان في مكتبه... يومها... منهمكا... جمع أوراقه استعدادا... صوتها... ليس من عادته متابعته"[2].

استفادت أحلام مستغانمي من نظام التقفية لتحصل على وزن موحد يجذب الآذان ويستدرج القراء لمتابعة مجريات الرواية ،مستمتعين بهذه الإيقاعات، فمثلا في الحركة نفسها تقول: " تابعت فرحتها ومقدم البرنامج يمدها... الورود التي وصلتها... يقرأ عليها بطاقات أصحابها... كانت مبتهجة... شهية... رغبة جارفة لرؤيتها... يحظى بلقائها... للإيقاع بها..."[3]، والملاحظ في هذا المقطع أن الروائية استفادت كثيرا من ضمير المؤنث الغائب (هي) لتستعمل إيقاعه لوضع وزن يتماشى مع السرد الروائي والشعرية المقصودة.

بالإضافة إلى أن أحلام مستغانمي أوردت عدة أسئلة في ثنايا سردها ،من أجل البحث عن أجوبة تكون بمثابة تجميع من أجل الوصول إلى رصد المعنى والمغزى من كل هذه الأقاويل، تقول على سبيل المثال: " كيف لجسده الأبكم محاورة أنوثتها الصارخة؟ وكيف لها أن تتعرى أمام رجل لم تجرؤ يوما أن تعري أمامه صوتها؟"[4].

هكذا قدمت أحلام مستغانمي هذه التساؤلات بحثا عن قصص تسردها ،مجيبة على أسئلة شبه منطقية ،تفيد من خلالها في رصد آراء القراء وإستثارة مشاعرهم وأفكارهم الاستفهامية، فمثلا أحلام مستغانمي في إحدى المقاطع من نص الرواية ،تستفهم حول سلوك النبل مستشهدة بقصة " سيرج غانسبور" في الثمانينات حين قال لزوجته النجمة " جين بريكين" : " je suis venu te dire que je m'en vais" فأجهشت "جين" بالبكاء ،وهو يرفق بكاءها بتسجيل الأغنية ليضع

[1] الرواية ، ص14.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] المصدر نفسه، ص23

إعلانا حقيقيا لهجرانها ،بعنوان أغنيته الموسومة بـ" جئت أخبرك أنني راحل"[1]. متسائلة :هل من النبل أن نعنون أغنية ونرفقها بدموع من نحن بصدد هجرانه؟.

كذلك نجدها في الحركة الأولى أيضا و فيما بين المقاطع تستعمل قولا لـ"مولانا جلال الدين الرومي" يقول فيه: " تراك استمعت إلى حكايا الناي وأنين اغترابه، إنه يشكو الم الفراق، (يقول):

« إنني مذ قُطعت من منبت الغاب لم ينطفئ بي هذا النواح، لذا ترى الناس رجالا ونساء يبكون لبكائي فكل إنسان أقام بعيدا عن أصله، يظل يبحث عن زمان وصله. إن صوت الناي نار لا هواء، فلا كان من لم تضرم في قلبه هذه النار»[2]. لتعود إلى وصف ذلك الرجل الذي انجذب إلى الفنانة "هالة الوافي" فتقول: "كان يحب الجاذبية الآسرة للبدايات، شرارة النظرة الأولى، شهقة الانخطاف الأول. كان يحب الوقوع في الحب"[3]، مستعملة هذا الوصف لبداية الحركة الثانية.

تعمد أحلام مستغانمي إلى استعمال اللهجة الأوراسية في ثنايا الرواية حيث تقول: " ردت «أريد أن أغني» وراح صوتها يترنم بموّال من العتابا الجبلية:

« هيهات يا بو الزلف عيني يا موليّ

محلا الهوى والهنا والعيشة بحرية»

أشبعوها ضربا وعادوا بها إلى الزنزانة. وواصلت سهى بشارة الغناء."[4]سعيا منها إلى المزج بين المستويات اللغوية لتجد الفضاء الملائم لبث النصوص الشعرية في النص الروائي.

الشيء نفسه مع الحركة الأولى و بعد صفحات من السرد تعود و تبدأ المقطع بقول لـ" فلاديميير مایاكوفسكي" الذي يقول فيه: " حيثما سأموت سأموت وأنا أغني."[5]

جاءت هذه التطعيمات سعيا من الروائية إلى جذب القراء و سحبهم نحو تيار السرد الروائي بطريقة عفوية.

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص28.

[2] المصدر نفسه ، ص41.

[3] المصدر نفسه ، ص43.

[4] المصدر نفسه، ص76.

[5] المصدر نفسه، ص81.

2-وظيفة العناصر الشعرية في الرواية:

تعددت وظائف الشعر في الرواية بتعدد استعمالاته و الغاية من ذلك ،وحسب توظيف الروائي للنصوص الشعرية، وحسب ما يقتضيه السرد الروائي من استعمالات مقصودة أو عفوية ،سعيا من الروائي إلى تحقيق التوازن اللغوي في نص الرواية والجمع بين قالبي الشعر و النثر دون المساس بأساسيات التكون الروائي في قالب يجمع بين الجنسين دون إحساس القارئ بالفراغ الحاصل بين المستويين اللغويين الشعري و النثري. ولكي نصل إلى تحديد هذه الوظائف سنعمد أولا إلى توضيح معنى الوظيفة ثم نقوم بتحديد وظائف العناصر الشعرية في الرواية.

أ-مفهوم الوظيفة :

جاء في معجم العين "الوظائف " جمع كلمة وظيفة ، و الوظيفة :كل شيء تقدمه كل يوم من رزق أو طعام ، و هي أيضا شبه الدول ، أي جعلت وظيفة الناس و قد وظفت له توظيفا ووظيفا ووظفت على الصبي كل يوم حفظ آيات من كتاب الله"[1] أي أن معنى الوظيفة إما في الرزق و الطعام أو مرادف لشبه الدول كما يمكن أن يكون لها معنى التلقين و وضع مهمة كما هو الحال في توظيف الصبي حفظ آيات أي أوكل إليه حفظ هذه الآيات كواجب .

أما في لسان العرب :"الوظيفة من كل شيء: ما يقدر له في كل يوم من رزق أو طعام ، أو علف أو شراب ،وجمعها الوظائِفُ و الوُظُفُ"[2]

أما في صحاح الجوهري "الوظيفة ما تقدر للإنسان في كل يوم من طعام "[3]

أي بمعنى نصيب الإنسان من الطعام و الغذاء في كل يوم و المقدار الذي يساع له تناوله .

أما في الشعر: فتغنى الإطار الفكري الذي يغلف مضمون الشعر الذي يبدعه الشعراء و يقولونه ضمنيا .

ب-وظائف الشعر في الرواية :

[1] الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين تح : مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي ، مطبعة باقري، ط1 ،عمان ،د ت، مادة (الظاء و الفاء).

[2] ابن منظور ،لسان العرب، مادة (وظف).

[3] الجوهري اسماعيل أبو حماد ،الصحاح، دار العلوم للملايين ،بيروت، دت،مادة (وظف).

يقوم الشعر بوظائف عديدة في الرواية يستغلها الراوي من أجل غايات معينة تعينه في تحرير الرواية و التأكيد على مواقف عدة و تفتح له الباب أمام نفوس القراء و من أهم هذه الوظائف ما يلي:

أ- الوظيفة الأولى :

يساعد الشعر على حفظ الحدث القصصي من الزوال ،فاستخدام الشعر في الرواية يكون بمثابة العمود الفقري الذي تتركز عليه الأحداث و تدور حوله ،وهذا كله لأن الشعر أقرب إلى النفس من الحديث النثري ، فهو تعبير منغوم يسهل حفظه كما أن الشعر يعيد سرد الحكاية على لسان بطل من أبطال الأحداث ،يستغله الراوي ليبني رأيه من الواقعة أو تعليقه على الحدث ،لذا فإن الراوي يستفيد من الشعر و هيكله و بلاغته من أجل الحصول على نبرة مؤثرة في النفس من خلالها بعض المبادئ و التصورات أو ربما وجهة نظر مسكوت عنها[1] فمثلا الروائية تقول شعرا في نص الرواية:" نخيل بغداد يعتذر لك

أيّها الراحل باكراً مع عصافير الوقت
ليس هذا الزمن لك
لم يحدث أن كنت أكثر حياة

كما يوم حللت ضيفاً على مدن الموت."[2] لتذكر الروائية بقضية الراحل المحكوم عليه بالإعدام صدام حسين.

ب- الوظيفة الثانية :

يستخدم الروائي الشعر لمواقف عدة ،و من بينها استخدامه مكملا للحوار أو ربما أساسا في بناء الحوار، فهو يستعمله لدلالته الفنية لإبراز المعاني النفسية التي يقوم عليها الصراع ، من أجل تصويره و تجسيده ،و هذا ما يؤكده "مالارميه " باعتباره يفند فكرة التداخل التام بين الشعر و النثر من خلال الأسلوب الروائي فيقول " إن الشكل المسمى شعرا لهو الأدب بكل بساطة فكلما قوي الإلقاء ظهر الشعر ، و كلما كان هناك أسلوب كانت الرنة الشعرية "[3]

[1] ينظر:أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، ص 100.

[2] الرواية، ص329.

[3] ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات،ط2 ،بيروت ، باريس 1982 ص 35.

فهو يرى أن الراوي يستعمل الشعر عبر إقحامه بأسلوب ذكي في الرواية ، من أجل استحضار المشهد وإبراز الدلالات المحيطة به من كل جانب و تجسيده بصورة عميقة تؤثر على القارئ ،فهو لا يستخدمه فضولا أو تزيدا و لا تزيينا للنص الروائي ،بل تكملة للحوار و تأكيدا لمواقف ترسخ في الذهن و النفس عن طريق النبرة الشعرية[1]

لأن النبرة الشعرية تساعد على جذب القراء وإدخالهم في جو السرد.

ج- <u>الوظيفة الثالثة :</u>

يمكن أيضا للروائي أن يستعمل الشعر على لسان شخوص القصص وأبطالها ،لتحديد موقفهم من الحدث ،أي أن الراوي يستخدمه بديلا للنثر ،لتصوير الانفعالات و إسعاف الشخصية بمكنون حقيقتها النفسية ، فالشعر أداة فعالة لتصوير الانفعالات النفسية علما أن غوته يرى أن " المطلوب في الرواية تصوير نوازع نفسية وأحداث في المقام ....."[2]

فالراوي يحاول استخدام الأدوات الأكثر عمقا في التعبير عما بداخل نفسه متتبعا الحركة الداخلية لنفوس الأبطال ،فهو لا يستخدم القالب الشعري فضولا أو حيلة ،فالشعر أقرب ما يكون إلى خفايا النفس و الأفعال الإنسانية المتضاربة ،ما يؤكد على سعة السرح الروائي و عمقه الفني رغم أنه ينحاز في بعض الأحيان عن النثر لاجئا إلى القوالب و الأدوات الشعرية .[3]

د -<u>الوظيفة الرابعة :</u>

يمكن للشاعر أن يؤدي وظيفة أخرى يستغلها الراوي من أجل الوصول لبث بعض المبادئ و المواعظ على نهاية طبيعته ،مستغلا بذلك الشعر على لسان أبطال خياليين أو شعراء حقيقيين ليصل إلى المضمون الذي يسعى إليه دون أن يتدخل بتقرير هذا المضمون ، متخلصا من الأحكام و المضامين عن طريق استبدالها بآراء و أحكام مروية على ألسنة الأبطال و الشعراء[4] هذه هي مجمل الوظائف التي يمكن للشعر أن يؤديها في النص الروائي ،علما أن للروائي الأسلوب الملائم و الذي من خلاله يستخدم الشعر بعدة حلل في الرواية ،و لغايات معينة رغم أن الرواية "جنس

[1] ينظر:أحمد إبراهيم الهواري، المرجع السابق، ص 101.

[2] جورج لوكاتش ، الرواية كملحمة برجوازية، تر ، جورج طرابيشي ، دار الطليعة ،بيروت فيفري1979،ص34.

[3] ينظر: أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، ص 101.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 101.

سردي منثور "[1] .و لأنها وليدة الملحمة و الشعر الغنائي و الأدب الشعري ذي الطبيعة السردية جميعا ، وإن توافرت فيهم سمات الشعرية،فإن الأقاويل الشعرية لما كان القصد بها استجلاب المنافع و استدفاع المضار ببسطها النفوس إلى ما يراد من ذلك و قبضها عما يراد بما يخيل لها فيه من خير أو شر[2]

أي أن الشعر لديه عدة غايات يستخدمها الراوي من أجل الولوج إلى القارئ نفسه و تصحيح مسارها ،علما أننا لا نريد من الرواية التي كانت قائمة بالمفهوم القديم أن نقارنها بالرواية الحديثة لذلك في الرواية الحديثة اتخذته لنفسها لغة سهلة حيث إنها لا تسمو إلي طبقة العلماء ،فهي تتخير لنفسها لغة ليست فيها حدود أكاديمية مثل المذكرات و الكتب الرسمية ،بل إنها تخيرت لغة بين الرسمية الأكاديمية و السوقية الحوشية فقد تخيرت لغة اقرب إلي المستهلك الفعلي لهذا الجنس و هو الطبقة المتوسطة التي تعني بمختلف القضايا الإنسانية الاجتماعية و السياسية ،فهي ذلك الجنس الأدبي الراقي ذو البنية الشديد التعقيد، المركبة التشكيل تتلاحم فيمل بينها و تتضافر لتشكل في نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا يعتري إلى هذا الجنس الحظي و الأدب السريّ.

فاللغة مادته الأولى كمادة كل جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر ،والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة ،فتنمو و تمرع و تخصب أما التقنيات فلا تعدو أن تكون أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها علي نحو معين.

لكن اللغة و الخيال لا يكفيان ،و هما عامان في كل الإبداعات و الكتابات الأدبية ،لذلك نجد الرواية من حيث طبيعتها السردية تنشد عنصرا آخر ،هو عنصر السرد و ما يميزها على مختلف الأجناس كونها نصا مفتوحا على كل الأجناس الأخرى ،يستوعب آلياتها و يتضمن مضامينها ليؤكد على انفتاح النص على مختلف القوالب الأدبية كالشعر ، المقامة ، القصة، الملحمة ،الخطابة.....الخ ،و السرد في الرواية عنصر فعال ضروري فيها ،يثمّن هيئتها و التي تتشكل بها الحكاية المركزية و التي تتفرع بدورها إلى حكايات أخرى في العمل الرّوائي .

[1] عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية ،دار الغرب للنشر والتوزيع ،الجزائر، 2005 ص 33.

[2] أبو الحسن القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي بيروت ، ص،ص 336 ، 337.

3- أشكال تداخل الرواية و الشعر:

قد يستخدم الروائي نصوصا و مقاطع شعرية في النص الروائي ،كما قد يعمد إلى استعمال الأسلوب الشعري في صياغة نصوصه وبسط أفكاره ،فتأتي متضمنة لشعرية مقصودة ،من خلالها يجذب القراء إليه لذلك ،فالتداخل الشعري الروائي يتخذ ثلاث أوجه أساسية ،إما تداخل أسلوب،إبداع أو تناص فيتكون تداخل في الأسلوب ، تداخل من خلال إبداع الروائي ، أو تناصا من خلال استخدام الروائي لنصوص شعرية لشعراء آخرين .

1-<u>الشعرية على مستوى الأسلوب</u> :

تميل اللغة الروائية إلى الأخذ بالأسلوب الشعري ،فتميل إلى المجاز و التكثيف و خلق مساحات من الصور الإيقاعية تجعل المتلقي واسع الأفق ،فاللغة هنا لا تسعى إلى نقل الحدث أو لتشكيل الصورة الروائية وحسب ،بل تسعى أيضا إلى التأثير على نفسية القراء.

تكمن شعرية الأسلوب في التراكيب مثلما نلمسها في المفردات ،ليصبح الراوي متمكنا من متنه الروائي ،فاسحا المجال أمام سعة فضاء النص ،"فتقوم التكوينات اللغوية المتسقة في أنماط نحوية متوازية بتقطير إبداع الرّاوي و تشجير ما يثبت الروح فيه ، حيث تسكنه الكلمات الكبرى و تغدو واقعه الحي ....."[1]. و المقصود بالتكوينات اللغوية المتسقة هنا ،يعني التناظم الشعري للتراكيب اللغوية ،و الذي يضفي بدوره نوعا من بث روح الواقع في النص وإبداع الراوي ،ليصبح هذا الأخير مستعدا للاعتراف بعالمه الخاص ،فيساعده هذا التناسق الراقي من الكلمات المركبة في حصوله على وسيلة لتجسيد العالم الذاتي الخاص في العالم و الواقع الحي، "...حيث تمتزج شعرية الحرف بشعرية الحكي و تشف عنها ..."[2] ،فقوة النسج عند الراوي تجعل من الحرف ذا علاقة وطيدة مع سياقه واستعماله ،فيوسع فضاء النص و يوازي بين الكلمات و العبارات ،محاولا الوصول إلى تجسيد الواقع الحي في المتن الروائي .

فالشعرية "...تكثير الألفاظ و تبديل بعضها ببعض و ترتيبها و تحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا"[3] ،فرغم المعاني التي قد تحملها الكلمة في حد ذاتها ،إلا أننا لا نفهم سوى المعنى السطحي ،لذلك نسعى دائما للبحث عن تقليد في السياق

---

[1] محمود درابسة ، نبيل حداد ، تداخل الأنواع الأدبية ، ج2 ،(مداخلة:مصطفى الضبع،تداخل الأنواع في الرواية العربية) ،ص 664.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] أبو نصر الفرابي ، الحروف ،تح: محسن مهدي ، دار المشرق، ط2، بيروت،1990 ص141.

الإنشائي ،بالإضافة إلى استعمال ضمير المخاطب الذي ينقل اللغة من حالة اللغة السردية إلى اللغة الشعرية ،ليأتي الاستهلاك الروائي طارحا مساحة التنقل التي تنقل المتلقي من الطقس اليومي إلى المناخ الشعري ،ما يجعله يستحضر الصورة المبثوثة في الرواية لتدفع به إلى الغوص من خلال الخيال في أواصل الأحداث و مجرياتها و من أمثلة ما ورد في الرواية من شعرية أسلوبية ما يلي:

"ينهبون و لا يشبعون، و يضعون يدهم في جيبك و يخطفون اللقمة من فمك ولا يستحقون

غادرت سريرها حتى لا تترك غيوم الماضي تفسد مزاجها بدأت صباحها بملعقة عسل دافئ لا بد أن يكون لديها من شاغل إلا صوتها

قد يغفر لها الغناء،لكن لن يغفر لها البكاء "[1]

تليها أمثلة عديدة كالآتي "ليست الحياة أنثى في كل ما تعطيك تسلبك ما هو أغلى؟

كانت تحب طلته المميزة، أناقة هيئته ،شجاعة مواقفه ،طرافة سخريته حين يغازلها بطريقة جزائرية مبتكرة حسب الأحداث .

بدا الجو على البلاتو احتفاليا :قلوب حمراء، وسائد حمراء، ورود حمراء، علب و هدايا بشرائط حمراء، هل أحمل من الأسود لونا يعقد عليه الأحمر قرانه في عيد الحب !

هب الملحن الكبير محتجا:

_الحب تعتير....لا شهيق ولا زفير جيب لي مرا بتحبك لنفسك مو لجيبك..وتنطرك مو تنطر لتبرم ظهرك ع أيامنا الحب عملية نصب عاطفي ...مرا بتتجمل لك ..تتغنج..تتبرج..لتوقعك،و بس تجن وتتزوجها ما تعود تعرفها،ما في حب، في صفقة حب..يا زلمه بشرفك تعرف شي مرا بتقبل تتجوز واحد معتر لأنا بتحبو؟!

_كان قلبا مجروحا، و رجلا مخادعا، حضر ليصفي حساباته مع الحب ."[2]

_ردت" اريد ان اغني " و راح صوتها يترنم بموال من العتابا الجبلية:

[1] الرواية،ص،ص28،27.

[2] ينظر:المصدر نفسه،ص 13-34.

"هيهات يا بو الزلف عيني يا مولي

محلا الهوى و الهنا و العيشة بحرية " [1]

نلمس الشعرية في كتابة أحلام مستغانمي في روايتها الأسود يليق بك على عدة أشكال ومنها شعرية الفعل فمثلا استعملت في الصفحة 27 عدة افعال هي :

ينهبون ، يشبعون ، يضعون ، يخطفون ، يستحقون .

كذلك تستعمل شعرية الاسم ومن ذلك قولها : جيبك ، فمك ، سريرها ، مزاجها ، صباحها ، صوتها.

و في الصفحة 28 الإسمين: الغناء ، البكاء ./ الفعل: يغفر ، يغفر .

كما استعملت في الصفحة 24 هيئته، مواقفه ، سخريته ، أناقة ، شجاعة ، طرافة.

وهذا جدول يبين استعمالات الروائية للأفعال والأسماء:

الوحدات الاسمية	الوحدات الفعلية
جيبك ، فمك ، سريرها ، مزاجها ، صباحها ، صوتها، الغناء ، البكاء هيئته ، مواقفه ، سخريته ، أناقة ، شجاعة ، طرافة، أزليا ، أبديا ، قطار ، دمار ، أشجار ، الإعصار ، مطار ، الأشجار ، مطار ، الصغار ، رقم الرحلة ، رقم البوابة ، رقم مقعدك ، تاريخ سفرك ، أقدارك ، حياتك ، غانما ، مفلسا ، عاشقا ، مفارقا. هشة وقوية ، متمنعة وشهية ، امرأة بأخلاق رجالية. الغناء ، البكاء ، حياء ، غناء. جأشها ، قدرها ، لعنتها ، وحدها ، إياها ، قبلها	ينهبون ، يشبعون ، يضعون ، يخطفون ، يستحقون، يغفر ، يغفر. يبالغ إذا أحب ، يبالغ إذا وهب ، يبالغ إذا غضب. غنتها ، غناها ، طلبها ، خيرها.

[1] المصدر السابق ،ص76.

، يومها ، أبوها ، جدها. معرفتها ، كلماتها ، إخبارها، قريتها ، خطبتها ، عمها ، زواجها ، زوجها ، مولودها.	

وهذا مقطع من الرواية نلمس فيه شعرية واضحة من خلال الأسلوب:

"كلّ تذكرة سفر هي ورقة يانصيب، تشتريها ولا تدري ماذا باعك القدر. رقم الرحلة.. رقم البّوابة.. رقم مقعدك.. تاريخ سفرك.. ماهي إلّا أرقامٌ تلعب فيها المصادفة بأقدارك، يمكن لرحلة لم تحسب لها حساباً أن تُغير حياتك أو تودي بها، أن تفتح لك الأبواب أو توصدها، أن تعود منها غانماً او مفلساً، عاشقاً أو مُفارقاً. أما هي، فكانت تعود وهي كلّ هذا دفعة واحدة!

لقد اشترت بأغلى تذكرة كلّ هذا الخراب الباذخ.

في حقيبتها، كان أيضاً ثمّة بطاقات هاتفيّة بعضها فارغ، وبعضها ما زال صالحاً للاستعمال. لكن الكلمات، لا البطاقات، هي التي ماتت. وثمّة مفتاح ذلك الجناح الذي دخلته أميرة وغادرته فقيرة، وغطاء زجاجة النبيذ تلك، التي خرج من قمقمها الوحش الذي أتى على كلّ شيء. وثمة بطاقة الجزائريَّيْن اللذين عرضا عليها أن يدعواها إلى الغداء أو إلى العشاء، لكنّها لن تطلبهما. لا تريد أن تقتسم مع أحد انكسارات روحها، ولا رغبة لها في رؤية أحد. كادت تهمّ بتمزيقها. ثمّ، عن كسل، عادت ووضعتها في محفظتها." [1]

جاء أسلوب أحلام مستغانمي في روايتها الأسود يليق بك مثقلا بالشعرية، سعيا منها لأن تجذب الآذان و عواطف المتتبعين لمجريات و أحداث الرواية ، لتكسب عددا أكبر من القراء وتوسع أفق التلقي مضمنة الشعرية كلا من المفردات و التراكيب على حد سواء.

[1] الرواية، ص289.

2-توظيف نصوص شعرية لشعراء آخرين :

قد يعتمد الروائي على نصوص شعرية في روايته ،من أجل الولوج إلى نفسية و عقل القارئ، وقد تكون هذه النصوص لشعراء آخرين- أي خارجية وموجودة خارج النص الروائي- و هذا يجعل من طبيعة الرواية طبيعة مرنة و أكثر تمثلا لنفسيات البشر في حالاتهم المختلفة ،فالرواية تكتنز نوعيات تجمع بين المثقف محب الشعر و الشاعر و العاشق متداولة بين أصناف البشر ، فالشاعر اتخذ الكلمة وسيلة لرؤية العالم ،والعاشق يتمثل الحياة كأنها قصيدة تعبر عما بداخله ،لذلك فإن احتواء النص الروائي لنصوص شعرية يربط هذه السلوكيات فيما بينها و يفتح سعة التذوق للقراء كل حسب احتياجاته في الرواية .

كما أن الثقافة العربية تعطي دلالة خاصة لأنماط شعرية تنتسب إلى مجتمع بعينه ،ذلك أن الكلمة المنظومة بأشكالها المتعددة قصيدة،أغنية ، موال ....موشح وما إلى ذلك ،بها جذور قديمة تمثل علاقة وطيدة بين الشعر و السرد ،يمكن رصدها بوضوح في ألف ليلة و ليلة ،"فليس غريبا أن ينتقي نجيب محفوظ كتاب ألف ليلة وليلة ليثبت به خطواته على درب تأصيل الرواية العربية ،نظرا إلى المنزلة التي احتلها ذلك الكتاب في حقل الفنون السردية "[1]

فكتاب ألف ليلة و ليلة ربط بين الشعر و النثر ،فنلمس شعرية الأسلوب فيه بقوة ، الشيء نفسه بالنسبة لكتب الجاحظ الذي عني بالنثر و الشعر على حد سواء ،ففي كتابه البيان و التبيين خصوصا أورد نصوصا كثيرة تعد من روائع الأدب المنثور ،فما "تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ،فلم يحفظ من المنثور عشرة ،ولا ضاع من الموزون عشرة"[2]

قد يتمكن الروائي من إدماج بيوت شعرية لشعراء آخرين في النص الروائي ،من أجل تنفيذ فكرة مثلا في الرواية ،فنجد أحلام استخدمت بيت الجواهري لتفند فكرة الاستعجال ،و تؤكد عليها من خلال نقدها ببيت شعري للجواهري في الصفحة 278من الرواية.

ينقض عجلان فيفلت صيده ويصيبه لو أحسن الإبطاء[3]

و في سياق آخر تقول:

انطلق النشيد الوطني و وقفت القاعة تنشد

---

[1] فوزي الزمرلي ، شعرية الرواية العربية ،مؤسسة القدموس الثقافية ، دمشق ، 2007 ص 29.

[2] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 35.

[3] الرواية، ص 278.

" قسما بالنازلات الماحقات والجبال الشامخات الشاهقات

نحن ثرنا فحياة او ممات وعقدنا العزم ان تحيا الجزائر

فاشهدوا فاشهدوا".[1]

تعزيزا للفكرة التي سبقت المقطع حول مقابلة الاغتيال بالغناء و هذا ما تقوم به الشخصية هالة الوافي .

نلمس الشعرية في كتابة أحلام مستغانمي في روايتها الأسود يليق بك على عدة أشكال،ومنها شعرية الفعل ،فمثلا استعملت في الصفحة 27 عدة أفعال هي ينهبون، يشبعون ،يضعون ، يخطفون يستحقون

و كذلك تستعمل شعرية الأسماء و من ذلك قولها : جيبك ، فمك ، سريرها ، مزاجها صباحها ، صوتها .

و في الصفحة 28 الغناء ، البكاء / يغفر ، ينفر ، هيئته ، مواقفه ، سخريته ، أناقة شجاعة ، طرافة .

كما استعملت تقنية التكرار بقولها في الصّفحة 32:

قلوب حمراء ، وسائد حمراء ، وورود حمراء ، علب و هدايا بشرائط حمراء ، تعتير ، لا شهيق و لا زفير (صفحة34). (تنطرك تنطر ظهرك) باللّغة الدارجة تحبك لنفسك مو لجيبك تتفنّج ، تتبرّج (تتجمّل لك ، لتوقعك) ، (تتزوّجها ما تعود تعرفها) (ما في حب ، في صفقة حب) كذلك استعمالها لشعرية الوزن فتأتي الكلمات على وزن موحد مثلا: قلبا مجروحا،و رجلا مخدوعا. في الصفحة 34.

" اية سعادة و اية مجازفة ان يحتفظ المرء برسالة حب..." (صفحة 34).

وكذلك نجد الروائية تستعمل نص شعري من الشعر الحر وتستدل به على أنه غناء لذلك تقول في الرواية:

" التي غنى منها جدّها . لصوتها شجرة عائلة، تنحدر من حناجر " أولاد سلطان" .صوتها يسلطن طربا ، يعود إلى قمم الأوراس ، حيث وحدها الأحبال الصوتية يمكنها تسلق الجبال. صوتها يشدو..يعلو.. يغنّي:

نخيل بغداد يعتذر لك

أيها الرّاحل باكرا مع عصافير الوقت

[1] المصدر السابق ،ص 77.

ليس هذا الزّمن لك
لم يحدث ان كنت أكثر حياة
كما يوم حللت ضيفا على مدن الموت

خطاك كانت تعانق الأرصفة
و عيناك شفة
تقبّل وجنات الصّغار
شهيا كنت و منتظرا كنبيّ
لذا ما لزمت الحذر
وأنت تجتاز القدر
الى الضفة الأخرى

كنت تودّ يومها لو أنّ يدك
كانت في يد من تحبّ
لو أن قبلة أخيرة أودت بك
فمتّ في حادث حب
لكنك سقطت
والعصافير تنقر قمح الحبّ في كفّك
أتكون ذهبت لتسقي بدمك
شجرة الإنسانية"[1]

و الملاحظ أن الروائية أحلام تناوب بين الشعر ومقاطع من النثر ،لتفسر وتعلل من خلالها مواقف الشخصية وسبب قيامها بهذا النوع من السلوك ،فتقول في مقطع فاصل بين نصين شعريين: "صوتها الليلة يغنّي لحريّتها. يصدح احتفاء بها، صوتها الليلة لا يحب سواها. لأول مرّة تقع في حب نفسها.

هي ليست معنية بالذين يصفّقون لها واقفين، و لا بالذين يتابعونها في بيوتهم جالسين أمام شاشات تلفازهم. حتّى هو، ما عاد يعنيها أن يكون الآن يشاهدها في أحد بيوته، و قد خلعت ما كان يسمّيه "لونهما".

[1] الرواية ص، ص 329، 330

وهو يمجّد سوادها، كان يريد ان يديم استعبادها، فأثناء ذلك، كان يخونها مع عشيقته الأزليّة، تلك الشهيّة التي لا ترتدي حداد أحد:

الحياة

الرجل الذي لم يعطها شيئا.. علّمها كلّ شيء، تناسى أن يعلّمها درسه الأهم: الإخلاص للحياة فقط."[1] هذه المقاطع من أجل أن ترفع الملل عن القراء و تقوم برصد كل الأشكال التي قد يرغبون بها.

ثم تعود إلى الشعر بمقاطع شبه استشهادية حيث تقوم بذكرها عفويا تقول:

"ذات يوم، عثرت على حكمة أبقتها في ذهول. بدا لها و هي تقرأها، أنها سرقت آخر أسراره. لكأنّه من كتبها:

ارقص كما لو أن لا أحد يراك

غنّ كما لو أنّ لا أحد يسمعك

أحبّ كما لو أن لا أحد سبق أن جرحك"

كم من الأشياء تفعل هذا المساء لأوّل مرة.

أيتها الطّيور ، أيتها الجبال، أيتها الأمواج، أيتها الينابيع، أيتها الشلالات، يا كلّ الكائنات، إنّي أسمع ناياتك تناديني.

أيّتها الحياة،

دعي كمنجاتك تطيل عزفها..و هاتي يدك.

لمثل هذا الحزن الباذخ بهجة..

راقصني."[2]

حيث أنها بهذا المقطع تقوم بختام الرواية تاركة صداها الشعري على مسامع القراء .

قامت أحلام مستغانمي باستعمال القوالب الشعرية من أجل كسب عدد أكبر من القراء و رفع الملل عنهم ،و هي بذلك تتمرد على مقولة صفاء الجنس و بنائه ضمن حدوده المعيارية ،فقامت بدمج و صهر آليات الشعر حسب المواقف و قوتها في التأثير و استغلتها في الوصول إلى القراء و الاقتراب من نفسياتهم.

[1] الرواية ،ص ص330،331.

[2] المصدر نفسه، ص 330.

الفصل الثاني :تداخل الأنواع النثرية الأخرى و الرواية.

1- تداخل المسرح و الرواية.

2-تداخل الأسطورة والرواية.

3- تداخل السيرة و الرواية.

4- تداخل القصة القصيرة و الرواية.

كما تتداخل الرواية مع الأنواع الشعرية تتداخل أيضا مع الأنواع النثرية، رغم أنها نوع نثري أيضا لذلك نجدها تحتك مع الأنواع النثرية باختلافها وتستثمر آلياتها ،و سنعمد في هذا الفصل إلى البحث عن تجليات تداخل الرواية مع المسرح ، الأسطورة ،السيرة والقصة القصيرة ،سعيا منا للبحث عن مواطن التداخل بين هذه الأنواع و الرواية وكيفية التمازج أو الاستعارة والتداول فيما بينها.

1- تداخل المسرح و الرواية:

إن المسرح مثله مثل الرواية نوعان أدبيان ،أولهما راسخ في التاريخ وقديم قدم الحضارة البشرية ،وثانيهما من أحدث الأنواع وأكثرها انتشارا، إلا أن العلاقة بينهما علاقة استعارة ،إذ استعار نقاد الرواية معظم مصطلحاتها وتقنياتها التصورية من المسرح ،واستخدموها لدراسة الرواية كنوع حديث ،من أجل الوصول إلى فهم تقنيات التصوير الروائية ،وآليات الترتيب والوصل بين الأحداث، ذلك أن المسرح نوع كتابي قبل كل شيء ،و"أدب رفيع مثله مثل سائر فنون القول كالشعر والرواية وغيرها... كما يجمعها الإيمان بأن دون النص المسرحي الذي يحمل قيما فكرية ونوعية رفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة"[1] ،أي أن المسرح يعتمد أولا على اللغة المكتوبة قبل أن يجسد على الخشبة .

وهناك عدة مصطلحات خاصة بالمسرح ،استعملها النقاد لرصد الآليات الفنية للرواية و دراسة هذا النوع الأدبي الحديث ،"ومن هذه المصطلحات المشهد والديكور واللوحة والإشارات الركحية والحوار والمونولوغ ومناجاة الذات الشخصية"[2] ،فهذه المصطلحات خاصة بالمسرح ،وقد استعارها النقاد لدراسة الرواية ،لأن الرواية تعتمد مختلف القوالب التي تبني عليها النصوص المسرحية ،كما يمكن أن تحتوي على عدة مواقف وصفية ومشاهد ولوحات ولمحات حوارية تجسد مواقف معينة وتبرزها من خلال هذه الآليات المسرحية ، "فالحوار أداة تفسير وإيضاح."[3] مثله مثل المشاهد و اللوحات.

---

[1] سمير سرحان،دراسات في الأدب العربي ،هلا للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة،2006،ص3.

[2] محمود درابسة، نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، (مداخلة)ج2،ص591.

[3] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1 ،تونس ،1987 ،ص 41.

أ-الحوار :

يعتبر الحوار " أوضح جزء في العمل الدرامي . وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعه ويعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطورها، والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة أو افتعال فيه ،لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين"[1]بمعنى أن مكونات الحوار عبارة عن كلمات مفاتيح ،تفتح أعين المتلقي على حقائق لا يعرفها ،يكتشفها من خلال الحوار.

فالحوار من أهم مصطلحات البنية الأصلية للنص المسرحي ،إذ هو عنصر تكويني ومقوم أساسي لنص المسرح ، الشيء نفسه بالنسبة للرواية ،فطبيعة الحوار المتمثلة في "أقوال متبادلة بين شخصين أو أكثر في مكان وزمان معلومين" [2] تضفي عليها طبيعة تأسيسية إذ تجسد المواقف من خلال الحوار الحاصل بين الشخصيات ،سواءا في نص الرواية أو نص المسرح.لأن كلا من النصين ينفصل عن حدوده و ضوابطه ،باعتباره المادة الأولية لكل نوع أدبي ،رغم بعض الالتزامات نحو النوع الذي ينتمي إليه ،والتي تبين لنا نوع النص (قصصي ،شعري ،أسطوري ملحمي ،روائي ،مسرحي....) ومعرفة كيفية التعاطي معه،لذا فإن "النص قوة متحررة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم "[3] لأن النصوص تمثل المادة الخام التي تتبلور حسب حاجة المبدع ،وتتميز بنوع من الخصوصية كلما كانت في نوع ما أي حسب الآليات المستعملة .

فمثلا تقول أحلام مستغانمي في نص الرواية:

"يسأل مقدم البرنامج:

- لم تظهري يوما إلا بثوبك الأسود..إلى متى سترتدين الحداد؟

تجيب كمن يبعد شبهة

---

[1] عادل النادي، المرجع السابق، ص 28.

[2] محمود درابسة، نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، ج2،، ص595.

[3] صلاح فضل،في النقد الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2007،ص89.

- الحداد ليس فيما نرتديه بل فيما نراه. إنه يكمن في نظرتنا للأشياء. بإمكان عيون قلبنا أن تكون في حداد.. ولا أحد يدري بذلك." [1]

فهذا الحوار يمثل عدة مفاهيم ومقاصد عبرت عنها الرواية من خلاله ،ولو استعملت السرد الروائي فإنها قد تحتاج إلى مساحة أكبر للإحاطـة بكل هذه الأفكار ،ولغيرت زمن الحدث فيصبح حدثا ماضيا ،لذلك فإن الحوار جعل الحدث حيا ومباشرا وعميقا ،كما جعله قويا أيضا ومجسدا بصورة شبه حقيقية ،إلى أن يجسد على شكل قالب مسرحي.

فالحوار المسرحي يتميز "بكونه لا يمثل معنى فحسب بل يشكل فعلا (Action) فكل تدخل شخصية من الشخصيات يحور شيئا ما في الكون المسرحي."[2]

لأن النص المسرحي دون من أجل التجسيد، وحين نقوم بتجسيد النص ،فإن الحوار يتغير وزنه في الأداء فيصبح فعلا وحدثا يتميز عن الحوار الروائي الذي يبقى أسلوبا قصصيا "تتراكب فيه ثلاثة مقامات تواصل هي مقامات :الشخصية ، والراوي/الكاتب ، والمروي له/القارئ "[3]

فأحلام مستغانمي من خلال إدراجها للحوار في إهداء الرواية تحاول أن تشد القارئ وتوقعه في زمن السرد الداخلي للرواية ،متبنية شخصية المتكلم قائلة (سألتها) ،كأن الروائية تؤكد على حضورها كسارد في نص الرواية ،وكمعايش لأحداث الرّواية من بدايتها وبعد الفاصل السّردي تعود في الإهداء دائما إلى الحوار ،مكملة نص الحوار السابق بقولها "من يرقص ينفض عنه غبار الذاكرة.. كفى مكابرة .. قومي للرقص"[4]

فباستعمالها للحوار أعطت روح الحيوية للنص الروائي الذي يجذب القارئ نحوه ،لتواصل أحلام مستغانمي استعمالها للحوار على مدار أزيد من 130 صفحة متفرقة فيما بينها ،فمثلا نجد الحوار في كل من الصفحات : 12و15و16و17 ،ليتفاوت بعد ذلك الحوار في الرواية ، تقول مثلا:

"لاحقا قال لها مصطفى بجدية كاذبة:

---

[1] أحلام مستغانمي ،الأسود يليق بك ،ص ص15،16.

[2] محمود درابسة، نبيل حداد ، تداخل الأنواع الأدبية، ج2،ص595.

[3] المرجع نفسه، ص596.

[4] - المرجع نفسه الصفحة نفسها.

- إني أفكر في الهجرة إلى أمريكا.

سألته مندهشة:

- أمريكا .. لماذا أمريكا؟

- لأنه في استطلاع أخير، جاء أن الأمريكي هو أكبر مستهلك لكلمة «أحبك». تصوري أنه يلفظها بمعدل ثلاث مرات في اليوم، كأنه يتناولها مع وجباته الثلاث. أريد أن أهاجر كي أسمعها مرة في حياتي. هنا قد يموت المرء ولا يسمعها حتى من أمه برغم أن كل شيء يشي بحبها له، لكنها عندما تنطق تقول عكس ذلك!

واصل بنبرة مازحة:

- بإمكانك أن تجعليني أعدل عن الهجرة، يكفي أن تقولي إنك تحبينني!"[1]

فهنا تحكي حوار الفنانة والأستاذة هالة الوافي مع المعلم مصطفى ،الذي كانت تظن أنها تحبه ،وهي لاحقة استدركتها الروائية طعّمتها بنبرة الحاضر من خلال استعمالها لعشر أفعال مضارعة مقابل أربعة أفعال في الماضي ،هي(أفكر، يلفظها، يتناولها، أهاجر، أسمعها، يموت، يسمعها، يشي تنطق، تقول)، أما الماضي فهي (قال، سألته، جاء) ،علما أن أفعال الماضي جاءت للحكي ونقل الخطاب أما الأفعال الأخرى المضارعة فقد جاءت على منوال السرد الروائي.

فاستعمال الروائية لهذا النوع من الخطاب ،يناوب القارئ بين أزمنة السرد والحقيقة ،ما يجعله يتشوق لمعرفة نهاية الخطاب وما آلت إليه الأحداث ،و الولوج إلى نفسية القارئ ،فاصلة بين حوار وآخر بومضات نثرية.

ركّبت أحلام مستغانمي روايتها بتناسج و تناسق ،سمحا لها بإدراج آليات الأنواع الأخرى في الرواية ،و من ذلك ما استخدمته من حوار بارز في الرّواية ثمّن ما كانت تريد قوله عن طريق الحكايات ،و الشخصيات المتبادلة للحوار متداركة و مسبقة قصصا و أفكارا تبنتها الشخصيات التي وظفتها في الرّواية ،مثل شخصية هالة الوافي ، مقدم البرنامج، الغني الذي يريد الإيقاع بها مصطفى صديقتها بالجزائر ،...وغيرها من الشخصيات الثانوية كزوجة عياش و الباشاغا.

[1] الرواية، ص 36.

ب - المشهد :

كما أن الرواية نص نثري كذلك هو المسرح قبل أن يقدم على الخشبة، علما أن الرواية يمكن لها أيضا أن تجسد في السينما كأفلام أو مسلسلات، فدارسو الرواية اليوم "استعاروا من النوع الأقدم بعض مصطلحاته واستخدموها في مقارباتهم النوع الناشئ "[1]، إلا أن هذه الاستعارة لم تشمل كل المصطلحات.

ومن مصطلحات البنية الخارجية للنص المسرحي نجد مثلا: المشهد، فيمكن أن نعتبره "وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات"[2]، فكلما ظهرت شخصيات جديدة تغير المشهد في المسرح ،وتغير مسار النص في الرواية.

لذلك نجد أنفسنا عند دراسة رواية ما مجبرين على العودة إلى مصطلحات المسرح، فالمشهد في الرواية يمثل نقطة تدافع الأحداث نحو الذّروة، لذلك نجده يتجلى في " ثلاثة أشكال أولها: محاولة نقل الأحداث مفصلة ،وثانيها النقل المباشر للأفكار والأقوال، أما ثالثها فهو الوصف المبأر"[3]، والمقصود هنا بالوصف المبأر :هو مشاركة شخصية في سرد أحداث الرواية، إذ تقدم لنا وصفا من منظورها الخاص، وهذا النوع من الوصف يسمى لوحة[4]، إلا أن الرواية لا تستخدم كلا من مصطلحي المشهد واللوحة ،محافظة على مصطلح المشهد الذي من خلاله يحاول الروائي أن يقوم بتصوير المواقف مستثمرا طاقته السردية والوصفية .

فمثلا نجد الروائية أحلام في رواية (الأسود يليق بك) تفجر طاقاتها الوصفية ،من أجل الوصول إلى إحداث أثر في النفس المتلقية ،وجعلها تعايش الحدث ،ومن ذلك قولها "كم يود قطف هذه الزهرة النارية دون أن تحترق يده، أن تكون له وحده، هذه المجدلية التي ما كادت تنتهي من

الغناء، حتى زحف الجمهور نحوها ليتبارك بها"[5] فتحاول هنا أن تصف لنا طبيعة هذا الرجل

---

[1]- محمود درابسة ،نبيل حداد،تداخل الأنواع الأدبية،ج2 ،ص 591.

[2]- المرجع نفسه، ص592.

[3] ينظر: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] ينظر: المرجع نفسه ،ص 593.

[5] الرواية، ص83.

الذي يتشوق لقطف هذه الفتاة ،لتواصل في السياق نفسه مغيرة مسار السرد إلى وصف المرأة قائلة "هي شجاعة ومكابرة، وتملك حسا وطنيا فقد وهجته، لفرط غربته ومتاهته على مدى ربع قرن في البرازيل، هناك في أرض الكرنفالات والأقنعة الإفريقية أضاع ملامح وجهه الأصلية، كل من أقام في البرازيل سكنته كائنات الغابات الأمازونية، وأرواح نساء ما زلن يرقصن السامبا، في انتظار الصيادين العائدين بشباك تتراقص فيها الأسماك، ونبتت له أجنحة ملونة، كالفراش المداري العملاق في حقول السار كاو، فغدا كائنا خفيفا لا يمشي بل يحلق .. ففي رأسه لا يتوقف البرازيلي عن الرقص"[1].

فهذه الوقفات الوصفية استغلتها الروائية من أجل وضع حد فاصل بين أزمنة السرد، وتأخذ القارئ في إيقاع خاص في جمل وصفية دون أن تقيم حوارا مطولا، فإذا كانت الجملة في حوار مسرحي "وسيلة الاتصال الفكري بين المؤلف والمتلقي"[2] ، فإن الحوار له دوره في بناء النص الروائي ،كما في النص المسرحي ،وبناءا على ذلك فإن الاستعمالات المختلفة لآلية الحوار التي من خلالها تسعى الروائية إلى إحياء المواقف وتدارك التفاوت الزمني بين القصص ،لتمثل بذلك استراحة للقارئ ،من خلالها يندمج مع النص الروائي ،ومن أمثلة ذلك ما تستعمله أحلام مستغانمي في رواية الأسود يليق بك ،فمثلا قولها في الإهداء:

"سألتها:

- والآن .. أتندمين على عشق التهم تلابيب شبابك؟

ردت بمزاج غائب:

- كانت سعادة فائقة الاشتعال، لا يمكن إطالة عمرها، كل ما

استطعته إيقاد المزيد من النار.. لأطيل عمر الرماد من بعدها"[3]

فهذا المقطع ورد في مقدمة الرواية كإهداء ،وهذا ما لم نألف وجوده في مثل هذه المواقع من الكتب أو الروايات ،أي حوار في الإهداء ثم تكمل النص بإهداء عادي ،"من أجل صديقتي الجميلة التي تعيش على الغبار..."[1]

---

[1] الرواية، ص84.

[2] محمد صائل حمدان، قضايا النقد الحديث ، دار الأمل للنشر والتوزيع ،ط1،الأردن، 1991، ص91.

[3] الرواية، ص5.

فقد قدّمت أحلام كلا متكاملا نسج بطريقة فذة جمع آليات المسرح، و هي المشهد و الحوار واستخدمت نفس آلية الأداء الترتيبي باستخدام التصوير و الشخصيات ،فدعمت مناطق الفراغ الروائي بوقفات وصفية ثمّنت من خلالها المدلولات ،أو بالأحرى الدلائل المكانية و الزمانية التي حيكت فيها الأحداث ،ومن ذلك قولها " كان زمنا من الأسلم فيه أن تكون قاتلا على أن تكون عاشقا "[2] مصورة الحالة الأمنية و الاجتماعية التي كان يعيشها المجتمع الجزائري في تلك الفترة.

الحال نفسه مع القصة التي كانت تروي أحداث طرد التلميذ من المدرسة ،لكتابته كلمة (أحبك) على ورقة ،ووضعها فوق طاولة زميلة له في الصف. فهي تبين لنا بطريقة تصوير الأحداث ما نراه أو نعايشه متناسية الحوار.

فقد كانت الشخصيات متداولة بين سرد الأحداث حولها ،أو خطابها الموجه عبر حوار مبني على تكملة الأفكار و نسجها بصورة أوضح. و من أمثلة الحوار التي استخدمتها أحلام من أجل تفادي السرد المبهم و المطوّل ما يلي:

" هاتفها سائلا :

- أية ساعة تصل طائرتك؟
- حسنا...ثمة رحلات من لندن كل ساعة تقريبا. سأغادر لندن بحيث أصل قبلك و أنتظرك هناك عند مخرج الرّكاب القادمين.
- الساعة السادسة بتوقيت باريس.
- على أي مطار؟
- قالت:
- مطار شارل ديغول.

واصل بعد شيء من الصمت"[3]

وهذه العبارة الأخيرة هي عبارة سرد تحكي وقائع الحدث ،حيث تشير أحلام مستغانمي متدخلة بمقطع سردي (واصل بعد شيء من الصمت) ،لأنها لا تستطيع أن تجسّد ملامح الصمت

---

[1] الرواية ،ص5.

[2] .المصدر نفسه ، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص55.

بقلمها من غير سرد فملأت الفراغ مستعينة بقولها "واصل بعد شيء من الصمت"[1] ثم تواصل نقل الأحداث عن طريق الحوار متمّمة ما قد بدأته قائلة:

- أتمنى أن تتعرفي إلي وسط حشود المسافرين .

ردّت:

في جميع الحالات لن نضيع بعضنا البعض، فأنت تعرفني أليس كذلك؟

واصلت ممازحة"[2]

الأمر نفسه بالنسبة للعبارة الأخيرة "واصلت ممازحة" ،فليس من مقدور أحلام مستغانمي أن تواصل الحوار دون أن تبين طبيعة الشعور الذي يتملك هذه الفتاة التواقة للقاء هذا الشخص الجديد.

"واصلت ممازحة:

- أو احمل باقة الورد تلك كي استدل إليك !
- ردّ بنبرة جادة: (و هنا الموقف نفسه يتجدد باستدراكها لحالته و نبرته التي لا يمكن الإفصاح عنها بالكتابة)
- إن لم يكن يدلك قلبك عليّ فلن تريني أبدا..و هذه القصة لا تستحق عندها أن تعاش!"[3]

اعتمدت أحلام مستغانمي الحوار في عدة مواضع منها ما هو عرضي و ما هو مقصود من أجل رفع الملل عن القراء و استعمال الشخصيات الروائية في طرح بعض الآراء و المواقف و من ذلك:

" هذا ما أخاف والدتي وجعلها تصرّ على أن نغادر الجزائر إلى الشام بحكم أنّها سورية.

- أتعتقدين أنّ قصّتك الشخصيّة أسهمت في رواج أغانيك؟

- حتماً استفدت من تعاطف الجمهور، لكنّ العواطف الجميلة وحدها لا تصنع نجاح فنّان..الأمر يحتاج إلى مثابرة وإصرار. النجاح جبهة أخرى للمعركة.

---

[1] الرواية،ص55.

[2] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

- والحبّ؟

ردّت على استحياء:

- الحبّ ليس ضمن أولويّاتي.

- برغم ذلك كل أغاني ألبومك أغان عاطفيّة؟

ردّت ضاحكة:

- في انتظار الحبيب، أغنّي للحبّ!

- أنت إذاً تتحرّشين بالحب كي يأتي.

- بل أتجاهله كي يجيء!

- لو دعوتك إلى الحلقة التي نعدّها الشهر المقبل بمناسبة عيد العشّاق فهل تقبلين دعوتي؟

- طبعاً، وكيف أرفض للحبّ دعوة؟

- إذاً، لنا موعد بعد شهر من الآن"[1]

وفي سياق آخر استعملت أحلام الحوار لغاية تأكيد فكرة على النحو التالي:

"ذات مرّة في زمن المذابح، كاد يقتلها ذعراً وهو يستقبلها في الصباح سائلاً:

- هل صادفتِ في طريقك سيّارة إسعاف؟

ردّت مرعوبة:

- لا.. لم ألحظ ذلك.. هل حدث شيء؟[2]

أجاب بجدِّيَّة:

- أتوقّع أن تحدث أشياء.. لا بد أن تلحق بك سيّارة إسعاف لجمع الجرحى من الطرقات وأنتِ تمشين هكذا.. على صباح ربّي!

---

[1] الرواية، ص17.

[2] المصدر نفسه ،ص25.

وحين أتمت الحوار الفاصل بين مقطعين سرديين تواصل السرد من خلال المناوبة بين الحوار و السرد ،حيث تقوم بتقديم بعض السرد على الحوار ،وكأنه تقديم للقصة التي تلخصها في نص الحوار، قائلة:

"مصطفى تمنّته زوجاً. الحياة معه لها خِفّةُ دمه، والقلب لا تجاعيد له. ربّما كان يمكن أن يحدث ذلك لو أنّها بقيت في مروانة. لكن الأحداث تسارعت بعد اغتيال والدها، وأخذت مجرى تجاوزه أمنياتها.

لم يُمهلها القدر وقتاً كافياً لقصّة حبّ. في مدينتها تلك، الحبّ ضرب من الإثم، لا يدري المرء أين يهرب ليعيشه.. في سيّارة؟ أم في قاعة المعلّمين؟ أم على مقعد في حديقة عامّة؟

الخيار هو بين تفاوت الشبهات ليس أكثر. آخر مرّة حاولا الجلوس على كرسيّ في حديقة، كان مجرّد الجلوس معاً فضيحة انتشرت بسرعة ((خبر عاجل)).

كان يمكن أن تكون الكارثة أكبر، إذا يحدث أن تدهم قوات الأمن الحدائق وتحقق مع كل اثنين يجلسان متجاورين."[1]

فالروائية تحكي القصة ،وحين تجد أنها تحتاج إلى الحوار تستعمله من أجل استعادة الجو الواقعي الذي يبحث عنه القارئ ،لذلك يمكننا "أن نستخلص أن للحوار وظائف أربع:

1- التعريف بالشخصيات

2- التعبير عن الأفكار

3- تطوير الأحداث

4- مساعدة الحوار على إخراج المسرحية "[2]

ثم تعمد إلى القص عن طريق الحوار ،لكي تعطي القراء جوا آخر و متنفسا بعيدا عن السرد ،فتغيّر المستوى اللغوي إلى الدارجة تقول:

"ذات صباح، رنّ الهاتف. قال صوت رجالي:

---

[1] المصدر السابق،ص25.

[2] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص ص 33، 34.

- واشك يا لالّا .. ما تسأليش علينا؟

إنها الجزائر تسأل ((كيف أنت مولاتي؟ ألا سألت عنّا ؟)) .

لم تتعرّف إلى الصوت، لكنّها تعرف تلك اللهجة الغالية على القلب، ففي الجزائر يحدث أن تُنادى الحرائر ((لالّا))، عن حنينٍ لزمن جميل ولّى.

ردّت:

- أهلاً.

قال الرجل على الطرف الآخر:

- أنا عزّ الدين .. هل تذكّرتني؟

كان يتحدث إليها من رقم سوري. قالت تحت وقع المفاجأة:

- طبعاً أذكرك .. لكن ما توقّعت وجودك في سوريا، طمّني عنك.

- -إني هنا في مهّمة، قلت أسلّم عليك، عساك بخير.

- بخير .. شكراً. واصلت مازحةً: بخير ما دمتُ لا أتابع الأخبار."[1]

فالروائيون"يكتبون بالعربية الفصحى البسيطة، بل الضعيفة في بعض الأطوار سرودهم حتى إذا فسحوا المجال للشخصيات تتحاور أرسلوا لها في الطول و مدوا لها في العنان و بالغوا في ذلك حتى،ربما،كانت اللغة التي تصطنعها شخصياتهم سوقية و ساقطة..."[2]

فقد استعملت أحلام الحوار على لسان عز الدين الصديق الجزائري ،وهالة الوافي ذات الأصول الجزائرية باللهجة الدارجة الجزائرية.

فالروائية تحكي القصة ،و حين تجد أنها تحتاج إلى استقطاعها بالحوار تستعمل مقاطع من أجل تركيب الأحداث بما يتوافق و الجو الواقعي الذي يعيشه القارئ ،لذلك يتميز الحوار بأن"كل كلمة فيه تدل على معنى يكشف عن حقيقة ما ويعبر عنها تعبيرا طبيعيا دون افتعال، لأن الحوار

[1] الرواية،ص319.

[2] عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية،ص103.

هو وسيط يحمل العمل إلى المشاهدين وأي مبالغة فيه قد تصرف المؤلف عن الاهتمام بمضمونه أثناء كتابته للمسرحية[1]

تقول أحلام مستغانمي في الرواية:

" كانت الجلسة تبدو مشحونة بالاشتياق وبشبق الحياة.. لا شيء كان ينذر بالعاصفة.

إلى أن سألها:

-ماذا فعلت اليوم؟

ردّت:

-ذهبت إلى السوق ليس أكثر.

وحين لم يرَ أثراً لمشترياتها، تأكّد لديه أنها ذهبت للقاء ذلك الرجل.

قال:

-لكنّك لم تشتري شيئاً.

أجابت على استحياء:

-لست مهووسة بالتسوّق، ما يسعدني حقاً هو شراء هدايا تذكار للآخرين.

استنتج من كلامها أن ليس في حوزتها ما يكفي من المال. في جميع الحالات، سيقطع عليها حبل الكذب، سيرى إن كانت ستعود غداً من دون أن تشتري شيئاً. قصد الخزينة الموجودة في جناحه، أخرج حزمة من الأوراق النقديّة وعاد بها. قال وهو يمدّها بها:

-اشتري غداً هدايا لوالدتك، وما يحلو لك من أشياء. "[2]

إن المزج بين آليات المسرح و الرواية أمر يوجب إمكانية تحايلية لدى الروائي، لكي يتمكن من المزج الجيد و الذكي و صنع قالب متناسق ،لذلك يعتبر " الحوار أداة تعبير عن الحدث. والمسرحية سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضا، والحوادث إنما تحدث نتيجة صراع بين

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 38.

[2] الرواية، ص284.

الشخصيات، وليس هناك تغير بدون صراع، فالمسرحية تتعاقب الحوادث أو الأفعال، تلك الحوادث تؤدي إلى حدوث صراع حتى تصل إلى العقدة ..." [1] ، تواصل أحلام قائلة :

"كانت منهمكة في خلع حذائها. رفعت رأسها فرأته يمسك بحزمة أوراق نقدية. قالت وهي تشير بحركة من رأسها:

-لا أحتاج إلى مال!

بدا له أنّها قالت ((لا أحتاج إلى مالك)).

لكأنّ السماء أطبقت على الأرض. ألقى على طول ذراعه بحزمة الأوراق النقديّة، فتطاير بعضها على رأسها، وحطّت على الأريكة التي كانت تجلس عليها، وغطّت أخرى الأرض من حولها. وتغيّرت ملامحه لتصبح غريبة في توحّشها. راح يصرخ:

-من تكونيين أنت لتهينيني؟!

ردّت مذعورة تحت هول المفاجأة:

-مافعلت شيئاً يهينك. أنا فقط..

قاطعها:

-أنت تهينين مالي قصد إهانتي.. من تكونين لتتجرّئي على ذلك؟!

رجل لا يدري أنّ الكلمات كالرصاصة لا تستردّ، راح يُطلق عليها وابل رصاصه كيفما اتّفق، كانت الكلمات تأتي إليه كما تأتي الدموع إليها.. الكلمات التي تقتل لاحقاً. الكلمات الغيوم التي تمطر دمعاً في ما بعد. ذلك قررت أن تبقى واقفة، تتأمّل تدفّق حممه، دون أن تردّ عليه أو تنزل من عينيها دمعة، فهي لم تفهم أصلاً ما الذي حدث. "[2]

والمؤلف عندما يعبر عن حادثة على لسان الشخصيات بالحوار فإن الحادثة تكون قائمة أمام أعين المشاهدين حية نابضة. وهذا ما يجعلنا نذكر الفرق بين التمثيلية والقصة كما تناوله «أوغسطس توماس» بالشرح حيث قال "إن الفرق بين القصة الروائية والتمثيلية هو كالفرق بين

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 39.

[2] الرواية،ص285.

الفعلين «كان» و «يكون» إن شيئا ما قد حدث لكاتب القصة ولشخصياته فهو يصف هذا الشيء كما كان ويصفهم كما كانوا أما في المسرحية فثمة شيء يحدث الآن."[1]

فمثلا الروائية أحلام مستغانمي تأخذنا عبر زمن السرد حتى تعود من الماضي من خلال الحوار ،و تجعلنا نحس أننا نعايش أحداث الرواية و نتبنى إحدى الشخصيات على سبيل المثال قولها في هذه المقاطع المتتالية "آخر خلاف بينهما كان قبل شهر في باريس. كانا يسيران قرب محالّ فاخرة للمجوهرات، حين خرج مدير أحد المحالّ يسلّم عليه بحرارة بعد أن لمحه يعبر الرصيف. ارتأى أن يستغلّ المناسبة ليقدّم لها هديّة.

قال:

-كنت أنوي أن أهدي لك ساعة.. إنّها فرصة. تعالي واختاريها ينفسك.

سبقهما مدير المحلّ إلى الداخل. ووقف الحارس بقبّعته وبذلته المميّزة ممسكاً بالباب، لكنّها أجابته بعصبيّة فاجأته:

-لن أغّير الساعة التي في معصمي!

-لكنّني لا أحبّها.

-اشترِ إذاً معصماً آخر لساعتك!

كاد يخرج عن طوره والرجل يقف منتظراً دخولهما.. بينما مضت وتركته واقفاً عند الباب لا يدري كيف يتصرّف.

قال لها بعد ذلك غاضباً:

-كيف تهينينني هكذا أمام الرجل؟

-بل أنت من أهنتني.. هذا محلّ مررت به مع نساء قبلي. ما كان ليُحتفي بك هكذا لو لم تكن زبوناً دائماً.

وجد نفسه يدافع عن نفسه:

[1] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص41.

-اعتدتُ شراء ساعاتي وهدايا لزوجتي من هذا المحل.

-ما كنت لتصطحبني إليه لو أن زوجتك زبونة لديه.

أسقط بيده. قال متذمراً:

-أخطأت حين فكرت في إهدائك شيئاً!" [1]

الأثر و الأسلوب نفسه الذي تؤثر به على القراء تتابع به حيث تقول:

"ما كان كلامه ليعنيها. كانت مشغولة بالتساؤل: أحدث أن اشترى ساعة مرصّعة بالكثير من ألماس الوقت من أجل لحظات قليلة؟ هل اقتنى وقتاً باهظاً ظنّه ثمن العواطف الأبديّة، فإذا به وقت عابر لامرأة أهدى لها ساعة عندما تعذّر عليه أن يهدي لها وقته؟

لا تدري.. أدفاعاً عن كرامتها أم بسبب غيرتها كانت عنيفة وصارمة إلى حدّ فاجأه. لكنها عادت وسامحته. شفع له في قلبها سلّة الورد التي أرسلها لها قبل يومين وبداخلها جهاز هاتف، كيف له أن يفهم منطقها في الكسب والخسارة!

في المساء، إلى طاولة العشاء، قالت له:

-اعذرني، لا أريد أن أكون تكراراً لم عرفت قبلي من نساء. أتمنّى ألّا تفعل معي ما سبق أن فعلته مع غيري.

أشعل غليونه وقال بعد شيء من الصمت:

-ثمّة أمر ما فعلته إلّا معك، لا تسأليني ما هو.. لن تعرفيه منّي أبداً!

أكان تصريحاً في منتهى الصدق أم في منتهى الخبث؟

كمن يطلب منك أن تعثري على اللؤلؤة الطبيعيّة الوحيدة وسط عقد من اللآلئ الاصطناعيّة. أيّ لعبة هذه مع صائغ بارع. لا يغشّك تماماً، لكن مع كلّ ما يفعله يعطيك وهم احتمال امتلاك اللؤلؤة النادرة الوحيدة.

[1] الرواية،ص،ص236،237.

بإمكانك طبعاً عن كبرياء أن ترفضي عقد اللؤلؤ، الذي سبق أن أهدى حبّاته لغيرك، كما رفضتِ عرض الساعة التي كان سيشتريها لك، من محلّ ارتاده قبلك مع سواك، وستمتلئين زهواً لأنّك قلبت اللعبة.. وحجّمت ثراءَه حدّ شعوره بأنّك أنت اللؤلؤة النادرة!

وعندئذ، تقول نجلاء، وقد أهنت ماله، و((قرّفتيه حياتو))، ستأتي امرأة أكثر شطارة وأقلّ صدقاً، لن تسأل.. لن تدقّق.. لن تفكّر.. لن تحزن.. ستتلقّف كلّ ما زهدتِ فيه، غير معنيّة بالفرق بين اللآلئ الاصطناعيّة وتلك اللؤلؤة الطبيعيّة. وحده الحبّ مصدر للأسئلة الموجعة. أحبّيه أقلّ.. أحّبيه بعقل يا ختي!

ردت:

-تأخّر الوقت.. لن أقبل منه سوى الجنون هديّة!"[1]

ثم تنهي السرد و الحوار و تبدأ بمقطع آخر في الرواية ،مفصلة فيه ومستحضرة إياه من خلال مشاهد و حوارات تختارها حسب الموقف الذي تريد التعبير عنه.

[1] الرواية، ص،ص237 ،238.

2- تداخل السّيـرة و الـرّوايـة:

السيرة لغةّ :

جاء في لسان العرب: "السير،الذهاب، سار يسير سيرا و مسيرا و تسيارا و مسيرة و سيرورة... و السّيار:تفعل من السّير وسايره أي جاراه فتسايرا و بينهما مسيرة يوم ، و سيّره من بلده : أخرجه و أبلاه ..."[1] .

السيرة اصطلاحا:

أما السيرة في مفهومها الاصطلاحي و الأدبي فتعني " بحث يستعرض فيه الكاتب حياته أو حياة أحد المشاهير مبرزا من خلاله المنجزات التي تحققت في مسيرة حياة المتحدث عنه"[2]

فيحاول الكاتب أن يطل على مختلف الأحداث و المنجزات بالتّفصيل في حياة المتحدّث عنه أو عن نفسه لذلك من هذا المنظور تنقسم السّيرة الى نوعين هما

السّيرة الغيرية (سيرة الآخر):

وهي السيرة التي يسعى فيها الكاتب الى ترجمة حياة و مجريات أحداث شخصيات بارزة سابقة فيتمثل الأخر في البيئة و الزمان اللذين عاش فيهما عن طريق الشهادات و الوثائق و الشواهد فيتبيّن بالتفصيل مراحل حياة الشخصية " من كل الجوانب الممكنة من اجل الحصول على معلومات تخصّه "[3]

فالمقصود هنا بالسّيرة الغيرية :أي البحث عن سيرة ما و الكتابة فيها غير سيرة الكاتب الشيء نفسه نجده عند أحلام مستغانمي في روايتها لأحداث حياة الفنانة المعلمة "هالة الوافي" التي تفصلت في ذكر قصصها النفسية ، الشخصية الاجتماعية و الفنية ،علما أن السيرة تكون سرد لأحداث حقيقية أما السيرة الروائية قد تكون سرد لأحداث متخيلة لشخصية روائية خيالية من نسج خيال الروائي.

---

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، (مادة سير).

[2] وفاء يوسف ابراهيم زيادي، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفرياق) لأحمد فارس الشدياق ، دراسة أدبية نقدية ، (رسالة ماجستيير) نابلس ،فلسطين، ص151.

[3] ينظر: المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

تحاول الروائية من خلال الحركات الأربع للرواية أن تلم بمختلف جوانب حياة هالة متفصلة في قصصها كأنها معايشة للحدث،كما تثري سردها بالعديد من التفصيلات الجانبية بذكر قصص لشخصيات أخرى ،من أجل تأكيد بعض الأفكار و الرؤى ،ومن ذلك استعمالها لقصة ذلك التلميذ والحادثة التي قلبت أجواء المدرسة من رمز للتعليم و التلقين إلى مجال لإثبات المبادئ و التحقيق وفرض العقوبات الصارمة ،حيث قالت:"لا رغبة لها في أن تحكي كم يُمكن لكلمة ((أحبّك)) أن تكون أحياناً مكلفة،عندما تُكتب على ورقة .كذلك التلميذ الذي نقلت الصحافة الجزائريّة قبل سنتين قصّته .كان المسكين قد اقترف جرم كتابة ((أحبّك)) على ورقة ،ووضعها على طاولة زميلة له في الصفّ.وما إن وقع الإستاذ على الورقة ،حتّى ألغي الدرس وأعلن حالة استنفار بحثاً عن صاحب الرسالة .أمام إنكار الجميع أن يكونوا من كتبوها ،راح يودّي دور شرلوك هولمز مدقّقاً في أربعين نسخة لكلمة ((أحبّك)) ، طلب من التلاميذ كتابتها وإحضارها الى مكتبه لمقارنتها.

انتهى التدقيق المجهري بعثوره على الجاني ،الذي أصيب بحالة فزع بعد توبيخه وضربه في حضرة أترابه ،أمّا المدير فقد رفع سقف العقاب حدّ استدعاء أهله لإخبارهم أنّ ابنهم مطرود من المدرسة لسوء أخلاقه!

أثارت الحادثة يومذاك جدلاً لدى زملائها.جلّهم وافق الأستاذ في إدارته قضيّة ((الجرم)) الذي ارتكبه تلميذ لم يبلغ بعد سنّ الرشد العاطفي .أرادوه في الثانية عشرة من العمر ،عبرة لباقي التلاميذ منعاً لعدوى الانفلات الأخلاقي ."[1]

فهذه القصة مثلا أكدت الروائية من خلالها فكرة منع الحب في تلك الفترة ،فكما كان يدخل العشاق إلى السجون كان الإرهابيون -و هم القتلة الذين يجب معاقبتهم-يخرجون من السجن مستفيدين من قانون المصالحة ،وحسب رأي الروائية يعتبر هذا إجحافا في حق من تختاروا طريق الحب على طريق القتل و النهب.

كما نجد أيضا نوعا آخر هو السيرة الذاتية:

السيرة الذاتية:

يصعب تحديد مفهوم جامع للسيرة الذاتية ،و ذلك للعلاقة الشائكة و المتشابكة التي تجمع هذا الفن بالأنواع الأدبية الأخرى ،فقد أجمع المؤرخون للسيرة الذاتية على صعوبة تحديد و إيجاد تعريف جامع لهذا النوع (السيرة الذاتية) فهو مشابه "في بعض سماته لليوميات، المذكّرات،

[1] الرواية ،ص 35.

الرواية،...فمرونة هذا النوع أدّت الى وجود صعوبة في تحديد حدوده الفاصلة بينه و بين غيره من الأنواع"[1]

فاذا سلّمنا أن السيرة الذاتية تحكي حياة شخص ما يدوّنها بنفسه ،فهي مختلفة عن الرواية التي تحكي حياة أشخاص خياليين و تمزج بين القصص و الشخصيات.

كما أن السير ظلت " دون شكل تام و دون محتوى واف و كامل حتى العصر الحديث حيث واجهت بعض التغيير في القاعدة و الطريقة ..."[2] و هذا عند تأثرها بالدّراسات و المؤلفات الغربية فقد كانت السير العربية في البلاد الإسلامية غير مهيكلة بشكل جيد فالأمس للسيرة أن يكون " لها بناء مرسوم واضح ، يستطيع كاتبها من خلاله أن يرتب الأحداث و المواقف و الشخصيات التي مرت به ، و يسوغها صياغة أدبية محكمة فالعمل الأدبي لا يكسب صفة السيرة بمعناه الحقيقي الا اذا كان تفسيرا للحياة الشخصية في جوهرها التاريخي... فهي ليست مجرد أخبار تاريخية..."[3] .

كذلك يمكن أن نقول أن السيرة قد تجمّد مختلف الأعمال التي قد يتمكن الرّوائي من تأليفها، بعيدا عن فن السّيرة الذي يجمع كل مجريات الأحداث في كل واحد بصيغة أدبية ،فتأتي القصص فيها مترتبة ترتيبا تاريخيا مبنيا على التسلسل الزمني و بمحاذاة التطور التاريخي ،فتجمد أعمالنا حيث " نحشد تجارب كان من الممكن أن نستفيد منها في بناء عدة قصص و استغلالها في أي فن أدبي آخر و هذا ما وقع فيه الدّكتور طه حسين في "أيام" فانه قد جمّد تجاربه دفعة واحدة"[4].

فرغم أنه قد أبدع في هذا الكتاب (الأيام) ،إلا أنه قد جمّد العديد من القصص التي كان من الممكن أن يستثمر كلّ واحدة منها على حدة ،و يتخذها قصة رئيسية لقصص ثانوية من مزج الخيال بالواقع في الرّواية أو القصة أو القصة القصيرة ...الخ. إلّا أنه حصرها في سيرة الأيام أين قص كل مآثره أو معظمها. فمن خلال الرّواية يمكننا أن نأخذ قصة واحدة و نبني عليها أحداث الرّواية ،مع التفصيل في قضايا جانبية و ثانوية تدخل القارئ في الصرح الرّوائي من جهة و من

---

[1] ينظر: وفاء يوسف إبراهيم زبادي ،المرجع السابق، ص153،152.

[2] إحسان عباس ،فن السّيرة ، دار الشروق، ط 1 ، عمان ، 1996 ، ص35 .

[3] وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفرياق)، ص154،153.

[4] إحسان عباس ، المرجع السابق، ص101 .

جهة أخرى نجد الخيال الذي نستعمله في استذكار أحداث السّيرة و هذا ما نلمسه في الذكريات ونجده في الرّواية على شكل سوابق و لواحق يخرج بها الرّوائي إلى الخيال.

كذلك تتفق كل من السيرة والرواية بكونهما جنسين نثريين ،فالسيرة "فن قصصي يعنى بوصف الطريقة التي حدثت فيها الأفعال الخاصة بشخص مما سار من سلوكه بين الناس ،وسار فعل بمعنى مشا أو مضى، فالسيرة هي الفعل الذي مضى ومشى حتى صار باقيا يروى"[1] ،فالسيرة إذن تصوير لتاريخ يدون أحداث وحياة شخص مهم ،وأهم السير التي لا تزال تروى في أشكال قصص شعبية ورسمية ،عنترة بن شداد، امرؤ القيس، الظاهر بيبرس ،كذلك من أشهر السير الذاتية سيرة المصطفى ، عمرو بن العاص، خالد بن الوليد، أبو هريرة،... وغيرها، لتفصّل في الأحداث وتصور تزامن الوقائع الواحدة تلوى الأخرى ،في تواتر فني مقولب في شكل يسمى السيرة[2].

الشيء نفسه بالنسبة للرواية التي تحمل مساحة استيعاب أكبر، فهي قادرة على امتصاص أزيد من سيرة أو سيرتين مع إيفاد القصص والخرافات، الأساطير، والفنون النثرية الأخرى ،بحكم المساحة السردية الواسعة التي تحوي عليها الرواية.

إلا أن السير قد تطورت بظهور الرواية ،وهذا حتى العصر الحديث ،أين تذوق العرب الفن الروائي من خلال الترجمة بداية ،ثم التقليد ،وبعد ذلك بالدراسة والتأليف، فقد" ظلت السير دون شكل تام ودون محتوى واف كامل حتى العصر الحديث، حيث واجهت بعض التغيير في القاعدة والطريقة، وكان ذلك بتأثير الثقافة الغربية" [3] حين تأثر العرب بالإنجازات و الإبداعات الغربية، حيث بدأ التقليد و إسقاط الآليات الأدبية الغربية على الأدب العربي.

إن أحلام مستغانمي استثمرت آليات السيرة ،و استغلتها في سرد الأحداث الروائية ،لتصبح الأحداث مزيجا بين الخيال و الحقيقة و الواقع تارة و استحضار الماضي تارة أخرى ،وبناء نظام سردي متوازن ومتماسك تارة أخرى ،من أجل رفع الملل عن طبيعة التواتر والتتابع في تقصي أحداث السيرة ،والحد من سعة مجال الخيال الروائي ،حيث أنها قدمت قصص "هالة الوافي " ،فيما بين القصص الجانبية وحددت المراحل التي مرت بها الشخصية ،من ذكر المحنة التي مرت بها باغتيال أبيها ،ثم المعيشة التي نشأت فيها ،ومن ذلك تغيير مكان السكن ،و الهجرة و الهروب من

[1] محمود درابسة ، تداخل الأنواع الأدبية ،ج1 ،ص782.

[2] ينظر : المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] إحسان عباس، فن السيرة، ص35.

الأوضاع غير الآمنة ،وكذا طبيعة الحالة الاجتماعية و السياسية المعاشة آنذاك.و هذه أمثلة من نص الرواية ،فمثلا عندما تصور أحلام مستغانمي محيط و بيئة "هالة الوافي "التي تعيش فيها تقول عن طريق الحوار:

" -أما خفت أن تشُقّي طريقك إلى الغناء بين الجثث؟

- لقد غيرّ تهديد الأقارب سلّم مخاوفي. إنّ امرأة لاتخشى القتلة، تخاف مجتمعاً يتحكم حماة الشرف في رقابه. ثمّة إرهاب معنوي يفوق جرائم الإرهابيين.

تمتم المذيع مأخوذاً بكلامها:

-صحيح.

-تصوّر حين وقفت على الخشبة أوّل مرّة، كان خوفي من أقاربي يفوق خوفي من الإرهابيين أنفسهم. أنا ابنة مدينة عند أقدام الأوراس لا تساهل فيها مع الشرف.

-حسنٌ أن تكوني كسبت الجولة..ما دمت هنا بيننا.

-الجولة؟ الجولة يُنازل فيها طرف طرفاً أخر..ليس أن تكون وحدك على حلبة لتلقّي ضربات يتنافس الجميع على تسديدها إليك."[1]

تضيف أيضا الروائية بعض السرد تعبيرا عن الحالة النفسية للشخصية "هالة" ،تقول في الرواية:"استعادت جأشها، وعاودت أداء تلك الأغنية نفسها التي غنّتها في أربعين أبيها. ما توقّعت يومذاك أنّها تغنّي قدرها، فقد غنّاها قبلها "عيسى الجرموني" وأبوها وجدها ،ومغنّو الأوراس جميعهم، فلماذا حلّت لعنتها عليها وحدها، وإذا بالحياة تقلّد الأغنية ،وتأخذ منها رجلين لا رجلاً واحداً!

ما كانت لتدري بقصة تلك الأغنية، لولا أنّ المؤرّخين وثّقوا تفاصيلها. لقلّة معرفتها باللهجة الشاويّة، غنّتها من دون أن تفهم تماماً كلماتها، لكنّ الألم تولىّ إخبارها بما لا تعلم. "[2]

كذلك تشير أحلام مستغانمي إلى هجرة "هالة" من الجزائر إلى سوريا مازجة الفكرة مع ارتباطها النفسي بالعود تقول:"أن تتعلّم العزف على العود، كي تعزف على العود الذي تركه والدها، وهو كلّ ما أنقذته حين مغادرتها الجزائر. كان العود أخاها في اليتم.. فلمن تتركه؟ لعمّها الذي

[1] الرواية،ص16.

[2] المصدر نفسه،ص29.

يرى فيه أداةً شيطانية قد يكسرها ليكسب ثواباً؟ كانت ترى في ذلك العود أثمن ما ترك والدها، الذي لم يمتلك يوماً ثروة. ككلّ عشّاق الحياة، كان قدرياً، وككّل بائعي البهجة، ماترك مالاً، قضى عمره يُغني ونسي أن يَغنَى.

لأوّل مرة، أحضرت ذلك العود من حيث خبّأته، حتّى لا يكون على مرأى دائم من والدتها، فيزيد من حزنها. أخذته إلى فراس، صديق يحترف العزف، وبإمكانه إيداعه لدى حرفي يمكنه إصلاح ما ألحقه الرصاص بالعود من ضرر"[1]

كما أن الروائية تشير إلى طبيعة الحالة الاجتماعية و الأمنية السائدة آنذاك تقول:

"الخيار إذاً بين قتلة يزايدون عليك في الدين، وبذريعته يجرّدونك من حرّيتك.. وآخرين

مزايدين عليك في الوطنيّة، يهبّون لنجدتك، فيحمونك مقابل نهب خزينتك." [2] هذه أمثلة من نص الرواية تفيد بما ضمنته الروائية نصها لتصل إلى سرد القصة عبر تسلسل زمني يتناسب مع حياة الشخصية ، و الأسلوب الروائي.

[1] الرواية،ص152.

[2] المصدر نفسه ،ص 70.

3- تداخل الأسطورة و الرواية :

يعرف على الرواية أنها ذلك النوع الذي يتبدل حسب حاجة الروائي ،أو ربما حسب التدفقات المتعددة على وزنها ،"فإذا نحت الرواية نحو الفخامة اتصلت بالامتداد الزمني والامتداد الحجمي للملحمة والأسطورة"[1] ذلك أن حجم الرواية حين يعدو لحجم أكبر فإنها بذلك تشابه الملحمة والأسطورة في الطول الزمني للأحداث وتداخل الأزمان وكذا طول السرد وسعة الاستيعاب "ذلك لأن الرواية لا تستقر على حال" [2] فهي نوع متبدل ومتغير حسب الحاجة التي يولدها السرد ،والتي تتعاقب عليها الأحداث ،فهي "آلية وليس ناتجا وهي طريق للسفر وليس نقطة للوصول فهي تتوسع وتتقلص على حدود الخلود والفناء"[3]،فمسار السرد الروائي لا يمتد من نقطة البداية سعيا نحو نقطة النهاية .

ذلك أن الروائي ليس ملزما بوضع نهاية وخاتمة لأحداثه ،لأن الرواية غدت نفسية ومفتوحة، ولا حاجة للروائي أن يبحث عن خاتمة لأحداثه ،بل يعود عبر سلسلة من أجزاء منفصلة يقوم كل جزء من روايته بذاته ،مع حفاظه على الوحدة الكلية عبر الترابط الداخلي لهذه الأجزاء نحو البداية. لأن الروائي في بداية الرواية يكون "كل شخص وكل مكان وكل شيء ثم يبدأ التحديد، ويبدأ معه مقامة جمالية نصية تعيق تقدم الكاتب"[4] فإذا كانت الرواية إعادة سرد لأحداث ونقل القصص والقصائد وتوصيل التقاليد الأدبية والأساطير وسردا للملاحم ،فإنها نقل لجملة من القصص المتشابكة النسج "فكل نهاية لقصة بداية لقصة أخرى وهكذا تتشابك الحلقات والقصص مؤلفة سفرا روائيا تتلون أشكاله وتنطبع بطوابع البيئة وسمات الشخصية، التي تشترك أو تفترق سلوكا وخلقا مما يجعل هذا السفر الروائي معقد النسيج"[5] ، يتخلله نوع من الاستقرار والتمازج العفوي الذي يرتسم من خلال ترابط القصص الداخلي وتنسج الأحداث في صورة جديدة تخيل للقارئ أنه يبحث عن حقيقة هي في واقع الأمر تحوي في ذاتها سؤالا عن موقع الراوي من الأحداث ،الذي يدخل هذا النسيج المعقد متراوحا بين حقائق موضوعية وقصص وخيالات خيالية ،ما يجعل من رواية ما تحوي عدة طوابع سردية.

---

[1] محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، ص12.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] مصطفى الصاوي الجويني، في الأدب العالمي ،القصة ،الرواية والسيرة، ج3، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص5.

إن استعمال الأساطير في الروايات يعد ضمن استعمال الرواية للخيال وربما الموروث الشعبي فالأسطورة "تكون المعنى مثلما أن النظريات العلمية التقليدية تكون المعنى" [1] غير أنها غير مطابقة للواقع ولا تلاءم الحياة الطبيعية، فهي "لا تمثل سوى مرحلة أولية في تطور التفكير العلمي"[2]

فهي مجرد حكايات عن البدايات الأولى تتحدث عن الآلهة والأدوار التي تلعبها، فهي تحكي عن العصور الغابرة عن الوجود عن حقيقة الكون والكائن في مجال مفتوح عن العجيب والخالق والمعجزات فهي عالم ثري بالرموز والدلالات تسعى إلى تفسير "...وعي الناس في فترة تكوين العقل وتعلل مظاهر الطبيعة والنفس البشرية الأولى..." [3]لذلك فإن الرّاوي يحاول تفسير الواقع من خلال طرحه لبدائية التفكير الإنساني في الأسطورة ،و"لقد كانت الأساطير و الملاحم اليونانية القديمة و لا زالت مصدر إلهام للأدباء و الشعراء و المسرحيين و الفنانين ،و معينا لا ينضب لاستسقاء المواضيع ،التي تصور حياة الإنسان بأفراحها و أقراحها ، و ترسم لنا صورة حية للكثير من العادات و التقاليد التي كانت سائدة في تلك الأزمنة الغابرة"[4]

كما تستعمل الرواية الشخصيات وتحركها من أجل الوصول إلى صنع حبكة وهدف ،كذلك الأساطير تقوم باستعمال أبطال وشخصيات أسطورية ،إلا أن الشخصية الأسطورية تتميز عن الشخصية الروائية بكونها مفارقة لقانون الواقع الموضوعي ،فهي "قصة خرافية تبرز فيها قوى الطبيعة في صور الكائنات الحية ذات شخصية ممتازة وتشيع في الأدب الشعبي ،مثل أسطورة أهل الكهف" [5] ،لذلك تميل الرواية إلى استعمال الأساطير من أجل الغوص في الخيال ،وحتى لا يشعر القارئ بالملل،فمثلا أحلام مستغانمي تستعمل الكؤوس كمحاورين و كذا زجاجة النبيذ لذلك تقول مستعملة الخيال:

"-تباً لهذه الاجتماعات. لقد مرّ الوقت بسرعة. سأسعى إلى أن نقضي وقتاً أطول معاً.

قالت:

---

[1] محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث، ص61.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] أ.أ.نيهاردت ،الملحمة الإغريقية القديمة ،تر:هاشم حمادي ،الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع ، ط1، دمشق،1994 ،ص7.

[5] محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، ج2، ص779.

-لا أفهم أن تكون مشغولاً دائماً.

ردّت الكأس الأولى:

-عليّ أن أتعب لينعم الآخرون برخاءٍ أكبر بعدي.

-رجاءً.. لا تُصبني بالرعب.. أمامنا أيّام جميلة.

-عزيزتي، القلقون يغادرون أوّلاً. هكذا هي الحياة.

-أنت من اخترت أن تكون لك مع الحياة هذه العلاقة العاصفة.

أجابت الكأس الثانية بتهكّم:

-أحبّ أن أنفق ثروتي في إغراء الحياة.. ما دام مالي سينتهي لدى رجال سيبرعون في إغراء نسائي!

-نساؤك!

-أعني زوجتي وابنتيّ! زوجتي ما زالت جميلة. وستعاود الزواج من بعدي، وكذلك ابنتاي، سيتدافع الرجال للفوز بأوراق اليانصيب الرابحة!

-ولماذا أنت واثق إلى هذا الحدّ مّما سيحدث؟

أجابت الكأس الثالثة:

-لأنّني لا أثق بالنساء، لا أمّي انتظرت أبي، ولا تلك الفتاة التي أحببتها انتظرتني يوم سافرت إلى البرازيل.

-ما أدراك بظروفهنّ. ثمّ، لو أنّ تلك الفتاة انتظرتك، لبقيت في بيروت ولما حققت كل هذه المكاسب. إنّ الحياة لا تعطيك شيئاً إن لم تأخذ منك مقابله شيئاً آخر. "[1] ثم تواصل بتغيير نبرة الحكي من خلال عبارات أخرى كأنها تستعمل شخصيات حقيقية لا خيالية تقول:

ضحكت الكأس الرابعة وأجاب بتهّكم مُرّ:

[1] الرواية،ص ص 269،270.

-تعنين ما أعطتني من مال؟ وما نفع مال يفقدك ما هو أثمن منه؟ الثراء نفسه عندما يزيد على حده يصبح خطراً على صاحبه.

لم تدر كيف تجيبه. هي لم تختبر خطراً كهذا، برغم مُعايشتها لكوكتيل من المخاطر. ((خطر الثراء)) نكتة بالنسبة إلى فتاة كانت تخاطر بحياتها أيّام الإرهابيّين كي تحافظ على دخلها الزهيد من التدريس.

ألهذا يستنجد الأثرياء بالآخرين، كي يساعدوهم على ذلك التبذير الفاحش للمال، خشية أن يفتك بهم مالهم إذا انفرد بهم؟

قالت له شيئاً صادقاً في سذاجته:

-تدري.. كثيراً ما أتمنّى ان تُفلس كي ينفضّ الجميع من حولك.. فلا يبقى لك سواي.

أجاب بما بدا لها اعترافاً عشقياً:

-وهل لي سواك؟

تنهّدت. أصفار كثيرة بينهما تجعلها لا تصدّقه. وهو أيضاً لا يصدّقها، إلّا يوم تتخلّى عن كلّ شيء من أجله، وتصبح فقيرة إليه.

سألته وقد بدأت تنحاز لأوهامها:

-حقاً ليس لك سواي؟

أجابتها الكأس الخامسة:

-لي أيضاً كلب أحبّه. تلقيّته من امرأة أحبتّني، أظنّها حارت ماذا تهدي لي، لاعتقادها أنّني أملك كلّ شيء، فأهدت لي كلباً. قالت إنها هدية لن يجرؤ أحد في البيت على التخلص منها. كانت مكيدة ناجحة، ما دام الكلب يعيش بيننا منذ أربع سنوات.

عاودها الشعور بالغيرة. سألته:

-أأنت متعلقّ بالكلب أم بصاحبته؟

أجاب بنبرة جادّة:

-بالكلب طبعاً! كان هديّة وداع. صاحبته كانت أجنبيّة، تُعطي أهمّية للالتفاتة الأخيرة التي تُنهي علاقة. هذا أمر لن تجديه عند العربيّات. أنت لا تعرفين من تُحبّين حقاً إلا عند الانفصال.

-وهل يعيش هذا الكلب معك في باريس؟

-أخذته قبل أربع سنوات إلى بيروت، وما زال هناك.

-تبدو جدّ متعلّق به..

-طبعاً.. ((كلب صديق ولا صديق كلب)).

واصلت الكأس السادسة:

-لا تراهني على وفاء أحد عدا الكلاب. أُحبّ ذلك الوفاء الصامت، والإخلاص الذي لا مقابل له. أنت لا تتبادلين مع الكلب كلاماً، لذا لا كذب بينكما، لا نفاق، لا سوء فهم، لا وعود، لا خذلان. المرء بالنسبة إلى كلبه ((سيّد)) حتّى وإن كان متشرّداً دون مأوى. يظلّ الكلب رفيق تشرّده في الشوارع. سيخلص له مدى حياته، سواء أكان سيّده جميلاً أم قبيحاً، شاباً أم عجوزاً، ذا جاهٍ أم مفلساً، هل تضمنين هذه الخصال في أقرب الناس إليك؟

لم تُجبه. ما كان السؤال موجّهاً إليها. هو حتماً يعرف الجواب. رأته يسكب بتأنٍّ ما بدا لها الكأس الأخيرة. واصل وهو يحرّك كأسه في حركة دائريّة قبل أن يحتسي منها رشفة:

-كلبي يعيش مدلّلاً في بيروت، أنا الذي أعيش حياة كلب، لاهثاً بين القارات والاجتماعات. هل لاحظت أن الكلب المتشرّد الذي لا سيّد له، يتبعك ويظل يمشي خلفك حتّى تتبنّيه؟ أمّا الكلب الذي يخرج في نزهة مع سيّده، فهو يركض أمامه حتّى ليصعب على سّيده اللحاق به. إنّ الذين ترينهم في الأمام لاهثين دوماً خلف الأشياء، ليسوا السادة بل الكلاب. السادة لا يلهثون خلف شيء بل تأتيهم الأشياء لاهثة. لكنّ الكلب، وهو يركض سعيداً أمام سيّده، يعتقد أنه سيّد، إنّه لا ينتبه ألى أنّ من ينتظره حبلٌ سيعيده إلى بيت الطاعة يظل كلباً! "[1]

تواصل أحلام مستغانمي في سرد هذه القصة باستعمال الخيال مستعملة الكؤوس حتى تصل إلى الزجاجة تقول: "واصل وهو يسكب في كأسه قعر الزجاجة ويُعيدها فارغة إلى مكانها:

[1] الرواية، ص270-272.

-ليتك تفهمين على الأقل في النبيذ.. هذه سنة استثنائيّة نادراً ماتتوفّر!

قالت ممازحة:

-لكني أفهم أنها ثمينة ما دامت استثنائية.

ردّ:

الناس اليوم يعرفون ثمن الأشياء ولا يعرفون قيمتها.. بكم تقيّمين سعادة كهذه؟

أجابت لتنجو من فخ السؤال:

-لحظات الحبّ الجميلة لا تُثمّن.

-لكن، جميل أن تدفعي ثمنها، حتى لو كان الآخر لا يدري كم دفعت. الثمن جزء من مزاجك. من نشوتك.

ما كان يدري أنّ الثمن كان جزءاً من تعاستها، وسبب تعكير مزاجها. كم عملت في حياتها الماضية من أشهر، مقابل تلك الزجاجة التي فتحها احتفاءً بها وهي الآن فارغة أمامها. "[1]

فمثلا استعملت زهور ونيسي في روايتها جسر للبوح وأخر للحنين الأسطورة في سياق سردي متميز بالتنوع والتموج حتى تغدو جزءا من الكيان السردي للنص الروائي [2]ولأنها استطاعت أن تمزج عناصر النص الذي يمس وقائع وأحداث من الواقع بعناصر الخيال

الأسطوري نجحت في الولوج إلى صنع نص متكامل يمزج الخيال بالواقع ويربط الخرافات والأساطير الشعبية بالواقع محاولة إحيائها.

لذلك فإن قدرة الروائي على استثمار المساحات النصية وقدرة الاستيعاب تجعله متمكنا أيضا من عناصر البناء الروائي ،علما أن "النص قوة متحررة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا نقيضا يقاوم الجهد وقواعد المعقول والمفهوم"[3] ،فيأتي النص مشبعا بقصص الحب الخرافية، أو العفاريت الأسطوريين.. وغيرها من الشخصيات الخارقة وأنصاف الآلهة أو آلهة حسب الأساطير القديمة.

---

[1] الرواية، ص273.

[2] محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، ج2، ص779 .

[3] ينظر: صلاح فضل،في النقد الأدبي ،ص 89.

فتوظيف الأساطير مرتبط بالروائي نفسه ،وثقافته وقدرته على استغلال النصوص الأسطورية، وجعلها داخل النص الروائي ليضفي عليه امتزاجا تخيليا بين الخيال الواقعي القابل للتصور والخيال الغير مألوف، فقد عملت هذه الاستعمالات على خلخلة المألوف وتجاوز الملل ،الذي قد يشعر به المتلقي حين قراءته لروايات طويلة.كما قد تكون نوعية النصوص هي التي تفرض هذه الاستعمالات ،لأن النص الروائي قد يحتاج إلى أكثر من آلية نوع واحد ليتكون بصورة أوضح و أيسر في تدفق المعاني خاصة عند الروائي.

4- تداخل القصة القصيرة و الرواية:

القصة القصيرة :

القصة القصيرة "لقطة أو لحظة شفوية أو تجسيد لموقف ، بينما الرّواية بانوراما الأحداث والأشخاص و اتساع مساحة الزمان و المكان و تعدد الشخصيات"[1] فسعة الرّواية تفتح لها المجال أمام استقبال و استقطاب عدد من القصص تتخللها قصص قصيرة تسعى كلّها إلى الكشف عن خبايا القصة الرّئيسية، فالرّواية مزيج متكامل من القصص و الأحداث تترابط فيما بينها تكون بمثابة أمثلة استبيانية أو سوابق و لواحق سردية تفسّر من خلالها بعض الأحداث و الوقائع المتلبسة .

فقد تتخذ الرّواية قصصا قصيرة للحظة شفوية أو تجسيد موقف ما كقصة التلميذ الذي كتب كلمة أحبك لطفلة أحبها في المدرسة تقول:"كذلك التلميذ الذي نقلت الصّحافة الجزائرية قبل سنتين قصة ذلك المسكين الذي قد اقترف جرم كتابة أحبك على ورقة و وضعها على طاولة زميلة له في الصّف ، و ما إن وقع الأستاذ على الورقة حتى ألغى الدّرس و أعلن حالة استنفار بحثا عن صاحب الرسالة ، أمام إنكار الجميع أن يكونوا كتبوها، راح يلعب دور شرلوك هومز مدققا في أربعين نسخة لكلمة "أحبك " التي طلب من التلاميذ كتابتها و إحضارها إلى مكتبه لمقارنتها .

انتهى التدقيق المجهري بعثوره على الجاني، الذي أصيب بحالة فزع بعد توبيخه و ضربه في حضرة أترابه ، أمّا المدير فقد رفع سقف العقاب حد استدعاء أهله لإخبارهم أن ابنهم مطرود من المدرسة لسوء أخلاقه !

أثارت الحادثة يومها جدلا لدى زملائها، جلهم وافق الأستاذ في إدارة قضية "الجرم" الذي ارتكبه تلميذ لم يبلغ بعد سن الرشد العاطفي. أرادوه في الثانية عشر من العمر، عبرة لباقي التلاميذ منعا

لعدوى الانفلات الأخلاقي"[2] و هذه القصة التي تروي أحداثا وقعت في المدرسة في واقع الأمر تتجه نحو فكرة منع الحب في ذلك الزّمان و تفنّد فكرة سبق و طرحتها في قولها " في نوبة من نوبات العفة تم إلقاء القبض ذات مرة في العاصمة على أربعين شابا و صبية معظمهم من الجامعيين و أودعوا السجن فيما كان الإرهابيون يغادرونه بالمئات مستفيدين من قانون العفو !

[1] مصطفى الصّاوي الجويني ، في الأدب العالمي ، ج3 ،ص5 .

[2] الرواية، ص35 .

كان زمنا من الأسلم فيه أن تكون قاتلا على أن تكون عاشقا "[1]

محاولة من الروائية أن تقارن بين زمن العفة و الخوف و التّسلط وزمن حرية المرأة و قدرتها على الصّعود الى خشبة الغناء مثل الفنانة هالة الوافي .

الفرق بين القصة القصيرة و الرواية:

تعتبر القصة القصيرة تعبيرا عن موقف واحد لحياة شخصية واحدة و تتميز بوحدة حدثها و زمانها ،ومكانها و تشكيل ما يسمى بوحدة الأثر و الإنطباع ،كما أنها تنتهي بلحظة تنوير في حين أن القصة القصيرة التي لا تنتهي بلحظة تنوير ما هي إلا رواية. لأن القصة يتحدد معناها بنهايتها في حين أن معنى الرواية يظل كاملا رغم أنها تنتهي بأي شكل من الأشكال ناهيك أن القصة تكتفي بتقصي مرحلة من حياة شخصية ما أما الرواية فلها القدرة على تصوير حياة الشخصية عبر كل مراحلها مع أنها تعتمد تقنية التجميع في تحقيق المعنى بينما القصة القصيرة تعتمد التركيز و الإيجاز من أجل حصر المعنى و الوصول إلى نهاية واضحة و محددة المغزى .

إلا أن "محمد أحمد العزب" يرى أن أهم الفروق الفنية بين القصة القصيرة و الرواية تتحدد في أربع نقاط هي :

1-الطول في الرواية و القصر في القصة القصيرة .

2-وحدة الإنطباع في القصة و تعدده في الرواية.

3-وحدة الشخصية ، الزمان و المكان في القصة و تعدد ذلك في الرواية .

4-يمكن أن يكون للرواية تسلسل زمني و يمكن أن لا يكون ،أما القصة القصيرة فلا بد أن تجمع الحاضر و الماضي و المستقبل .[2] هذه هي الحدود الفاصلة التي يراها الدكتور "محمد أحمد العزب" واضحة بين القصة القصيرة و الرواية علما أن الرواية نوع حديث بالنسبة إلينا أما القصة القصيرة فقد عرفناها منذ القديم .

[1] الرواية، ص26 .

[2] ينظر: شريبط أحمد شريبط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1980 ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1998،ص ص43،44.

أوردت كذلك أحلام مستغانمي قصة قصيرة تروى عن منطقة "مروانة"،و هي تلك الفاجعة أين قتل أحد الباشاغات شخصا و بعدها قتل ابنه، قالت : " يحكى أنه ذاع صيت جمال إحدى الفلاحات حتى تجاوز حدود قريتها، فتقدم لخطبتها أحد البشاغات، لكنها رفضت لأنها كانت تحب ابن عمها، عندما علم الباشاغا بزواجها، استشاط غيظا و لم يغفر لها أن تفضل عليه راعيا. فدبّر مكيدة لزوجها و قتله. كانت حاملا، فانتظر أن تضع مولودها و تنهي عدّتها، ثم عاود طلبها للزّواج. و كانت قد أطلقت اسم زوجها على مولودها فردّت عليه" ان كنت أخذت مني عياش الأوّل فاني نذرت حياتي لعياش الثّاني" فازداد حقده و خيّرها بين أن تتزوّجه أو يقتل وليدها، فأجابته أنها لن تكون له مهما فعل.

ذات يوم عادت من الحقل فلم تجد رضيعها، و بعد أن أعياها البحث، هرعت إلى المقبرة، فرأت ترابا طريا لقبر صغير، فأدركت أنه قبر ابنها، و راحت تنوح عند القبر و "تردّد" بالشّاوية بما يشبه الغناء" آااعيّاش يا ممي" فأقبل الناس عند سماعها تنادي تنادي " يا عيّاش يا ابني" يسألون ما الخطب ، و ما استطاعوا العودة بها، فقد لزمت القبر الصّغير و ظلّت تغنّي حتى لحقت بوليدها وزوجها"[1] .

فهذه القصة لإحدى النساء اللواتي عانين من الاضطهاد و غياب السلطة الحاكمة فهذه المرأة تموت من شدة الألم و من جراء موت زوجها و ابنها مبينة على شكل قصة واقعية فكرة السلطة الخارجة عن القانون فأحلام تحاول أن تمزج قصص الحب بقصص الألم التي تعيشها المنطقة مازجة بين قصص الحرمان ،الحب الوفي و العذاب .

استعملت أحلام مستغانمي القصص القصيرة من أجل المداولة بين الحوار و القصص و أحيانا مع الشعر كما كانت تستعمل هذه القصة :

"للحظات بعد انتهاء البرنامج، ظلّ جالسًا مكانه مذهولًا.

أيّ لغة تتكلّم هذه الفتاة؟ كيف تسنّى لها الجمع بين الألم والعمق، أن تكون عزلاء وعلى هذا القدر من الكبرياء؟

على الرغم من مرور سنتين على ذلك اللقاء التلفزيوني، ما زال يذكر كلّ كلمة لفظتها احتفظت ذاكرته بكل تفاصيله.ندم يومذاك لأنّه لم ينتبّه لتسجيله، فقد كان يحتاج إلى أخذ جرعات

[1] الرواية، ص29،30.

إضافيّة من صوتها، كمن يأخذ قرصاً من الأسبرين لمعالجة مرض مزمن. اكتشف مرضه للتوّ وهو يتابعها. كانت تنقصه امرأة مثلها كي يتعافى، ويتخلّص من كلّ الأجهزة الاصطناعيّة التي يستعين بها على حياة فقدت مباهجها.

كيف لم ينتبه إلى تسجيل ذلك البرنامج، كي يحفظ بطلّتها في براءتها الأولى، قبل أن تتغيرّ لاحقاً على يده؟ ذلك أنّه كان واثقاً أنّها ستكون له.

تابع فرحتها ومقّدم البرنامج يمدّها بباقات الورود التي وصلتها، ويقرأ عليها بطاقات أصحابها.

كانت مبتهجة كفراشة وسط حقول الزهور، شهّية بفرح طازج، له عطر شجرة برتقال أزهرت في جنائن الخوف. تمنى لو أنّها غنّت كي يرى دموع روحها تنداح غناءً، فقد أصبح له قرابة بكبرياء دمعها. فاجأته رغبة جارفة في رؤيتها، في أن يحظى بلقائها. أحسّ بأنها أهدت له ما كان ينقصه ليحيا: الشغف. أطفأ جهاز التلفزيون، وراح يحشو غليونه شباكاً للإيقاع بها. يريد الإمساك بهذا النجم الهارب."[1]

فهذه القصة تحاول من خلالها استدراك الشعور الماضي الذي مضى عليه سنتان و تصور لنا الحالة التي تعيشها هالة الوافي مستفيدة من هذه القصص القصيرة و الجانبية التي تلهم و تجلب القارئ من أجل الولوج الى عالم الرواية .

لنتابع مع الروائية هذا الزخم الكبير من القصص المتفاوتة في الطول و تحكي لنا قصصا متناوبة بين قصة هالة الوافي و ذلك الشخص الثري الذي يحاول استمالتها قبل أن تبدأ قصة الاستغلال و الاستمالة كشيء مادي ليس له من قيمة معنوية إلا التملك .فمثلا تزيد من إثارة القصة من خلال استعمالها لقصة هذا الشخص تقول في نص الرواية :

"في الصباح، حال انتهائه من إجراءات المطار، قصد السوق الحرّة بحثاً في جناح الموسيقى عن شريطٍ لها. لكنه لم يكن يعرف عمّا يبحث بالتحديد، فهو لا يعرف اسمها، ولا يدري كيف يردّ على البائعة التي عرضت مساعدته.

[1] الرواية، ص 18 .

راح يبحث دون جدوى عن صورتها فوق عشرات الأشرطة. دُهش لهذا الكمّ من المغنّيات اللائي لم يسمع بهنّ يوماً، فهو لا يتابع البرامج الفنّيّة، ولا يستمع للأغاني الحديثة، ولا يطالع من المجلاّت إلاّ الصحافة السياسيّة أو الاقتصاديّة. لكأنه يعيش في مجرّة أخرى.

أيكون الشريط قد نفد لفرط رواجه؟ أم هي ليست مشهورة كفاية لتتبنّاها إحدى شركات الإنتاج، وتؤمّن لها مكاناً في كبرى نقاط البيع؟

انتهى به الأمر إلى أن اشترى بحكم العادة مجموعة ((شتراوس)) في تسجيلٍ لحفل حديث."[1]

فهذا المقطع يمثل وقفة وصفية استعملتها الروائية لتناوب بينها و بين الحوار فمثلا في الرواية :"في الطائرة التي كانت تقلّه إلى باريس، راح يتصفّح صُحف الصباح، وبعض المجلاّت المتوفّرة على الدرجة الأولى، حين فوجئ بصورتها في صفحة فنّيّة لإحدى المجلات، مُرفقة بمقال بمناسبة صدور ألبومها الجديد.

إذاً، اسمها هالة الوافي. تمتم الاسم ليتعرّف إلى موسيقاه، ثم ترك عينيه تتأمّلانه بعض الوقت. شيء مايؤكّد له أنّه سيكون له مع هذا الاسم قصّة، فهذه المصادفات المتقاربة، تلقّاها كإشارة من القدر. ثم..إنّه يحبّ الأسوار العصيّة لأحرف اسمها.

أضاف إلى معلوماته أنّها تزور بيروت ترويجاً لألبومها الأوّل، وأنّها تُقيم في الشام مذ غادرت الجزائر قبل سنة ..وأنّها وُلدت ذات ديسمبر قبل سبع وعشرين سنة. "[2]

لتعود من خلال قصة أخرى تحكيها بأسلوب مباشر كأنها تحكي قصة و لا تسرد في رواية تقول : "طلب من سائقه الذي جاء ينتظره في المطار أن يوصله مباشرة إلى المكتب، وأن يحتفظ بحقيبته في السيّارة. قلّما يأخذ معه حقيبة غير تلك الصغيرة التي يسحبها، فله في كلّ بيت خزانة ثياب، ولوازم لإقامة طويلة.

هذه المرّة أخذ معه بذلات جديدة. يحبّ أن يتحرّش بالجمال، أن يرتدي أجمل بذلاته ولو احتفاءً بزجاجة نبيذ فاخر يحتسيها وحده في بيته. هو دائماً في كل لياقته، لأنه على موعدٍ مع أنثى تدعى الحياة. ومن أجل ألّا تتخلّى عنه هذه الأنثى، قرّر أن يعتني بصحّته.

---

[1] الرواية، ص 19

[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

قبل سنوات، كان يدّخن علبة سجائر في اليوم، ثم أخذ قراراً حاسماً عندما بدأ يتجاوز العلبة. قال: ((لن تلمس يدي سيجارة بعد اليوم)). ولم يعد قطّ إلى التدخين. شُفي من إدمانه كما بسحر.

الإرادة هي صفته الأولى. بإمكانه أن يأخذ قراراً ضد رغباته، وأن يلتزم به كما لو كان قانوناً صادراً في حقه، لا مجال لمخالفته. ذلك أنّه عنيد وصارم. صفتان دفع ثمنهما باهظاً، لكنّهما كانتا خلف الكثير من مكاسبه، فهو في الأعمال كما في الحياة، لا يقبل الخسارة.

ما أراد شيئاً إلا ناله، شرط أن يبلغه كبيراً. يأبى أن يسلك أزقة التحايل والنصب الضيقة لتحقيق أحلامه. لكن ليس من السهل دائما أن تكون نزيهاً ومستقيماً في عالم الأعمال، أو أن تغفو أثناء منازلتك أسماك القرش. من غير المسموح للذّي يسبح مع الحيتان الكبيرة أن ينام.. وإلاّ انتهى في جوفها. لذا هو يعود إلى باريس للمرّة الثانية في غضون أسبوعين، لمتابعة عقد يعمل عليه منذ مدّة.

غادرت الأستوديو مبتهجة كفراشة. على المقعد المجاور لها سلّة ورد، وبجوار السائق باقتان أخريان. ظلّت طوال الطريق إلى الفندق ممسكة بالسلّة, خوفاً على زينتها.

عبثاً طمأنها السائق أن لا شيء سيحدث للورود. هو لا يدري أن لا أحد أهدى إليها ورداً قبل أن تصبح ((نجمة)). إنها كمن تكتشف على كِبر أنّها لم تمتلك يوماً دُميةً، وأنّهم سرقوا منها طفولتها. كلما قُدّمت لها باقة ورد، شعرت أنّها تثأر لمن قُمعت فيه أنوثتها. كما الليلة، تشعر وهي في عربة الورد هذه، كأنّها عروس، وإن كانت لا تدري لمن تُزفّ. بلى هي تُزفّ للنجاح. "[1]

فمثلا في هذه الصفحات تحاول أحلام مستغانمي أن تسرد لنا بطريقة وصفية حال هذه الفتاة و قصتها مع باقات الورود فمن كانت تظن أنها لن تقع في خدعة الحب كما تعتقد قد وقعت فمثلا من الرواية قولها :

" حال وصولها إلى غرفتها، راحت تتفقّد باقات الورود بسعادة. ثم تذّكرت أنّها لا تدري مع من تقتسم فرحتها، وهذه أعلى درجات الوحدة.

حزنت لأن لا أحد سيرى هذه الباقات بتنسيقها الجميل. ثمَ هي لا تملك آلة تصوير والورود ستذبل. أوصلها التفكير إلى العمر الذي يمضي بها، وذلك الشابّ الذي كانت ستتزوّجه وتخلّت قبل سنتين عنه، فأثارت بذلك غضب أهلها، خشية أن تذبل في انتظار خطيب لا يأتي.

[1] الرواية، ص ، ص 20 ، 21 .

لا أحد يُخير وردة بين الذبول على غصنها..أو في مزهريّة. العنوسة قضيّة نسبيّة. بإمكان فتاة أن تتزوّج وتنجب وتبقى رغم ذلك في أعماقها عانساً، وردة تتساقط أوراقها في بيت الزوجيّة.

((ما الذي ينقصه؟ أيّ عيب وجدت فيه كي تفسخي الخطبة؟ أتعتقدين أن كثيرين سيتسابقون إلى الزواج بمعلّمة أبوها مغنّ؟ الطبيبات والمحاميات ما وجدن رجلاً وأنت فرّطت في شابّ من عائلة كبيرة.. تركته المسكين كالمجنون لا يعرف لمن يشكو..)).

نجحت عمّتها في التأثير حتّى على أمّها، لكن ما فاجأها أنّها لم تجد تفهماً لدى والدها وهي ابنته الوحيدة العزيزة.

أكان سيفهمها لو قالت له وهو موسيقيّ، إنّ لقادر إيقاعاً خاطئاً. لم يكن سيّئ الصوت كان سيّئ الإيقاع، وهذا أكثر إزعاجاً. كان نشازاً مع موسيقاها الداخليّة، تلك التي ماكان يملك ((أُذناً)) لسماعها.

سدىً حاولت أن توفّق بين إيقاعيهما. كانا آلتين لا تصلحان لعزف سمفونيّة مشتركة. فكيف إذاً لروحيهما أو جسديهما أن يتناغما؟ كان قادر مزماراً تتعذر دوزنته مع قيثارتها.أثناء انهماكها في ضبط الإيقاع، كان مشغولاً بضبط النفس، منهمكاً في سدّ كلّ ثقوب المزمار بمخاوفه، وتردّده، وخجله"[1].

الروائية تنوع و تخلط بين القصص فتارة تحكي حكايات عن نفسية هالة و أحيانا أخرى تعود إلى وصف الحب و قصص عاشتها الشخصية هالة الوافي لتذكرنا من خلال لواحق سردية و وصفية تحكي من خلالها قصصا أثرت في الشخصية الرئيسية و ثمنت الرواية من ناحية أخرى فتقدم لنا هذه القصص على شكل تساؤلات تجيب عليها فمثلا تقول في الرواية :

"كيف لجسده الأبكم محاورة أنوثتها الصارخة؟ وكيف لها أن تتعرّى أمام رجلٍ لم تجرؤ يوماً على أن تُعرّي أمامه صوتها؟

من تناقض طباعهما، أدركت أنّ الحب، قبل أن يكون كيمياء، هو إيقاع كائنين متناغمين كأزواج الطيور والفراش التي تطير وتحطّ معاً، دون أن تتبادل إشارة.

[1] الرواية، ص ص 21، 22.

الحبّ هو اثنان يضحكان للأشياء نفسها، يحزنان في اللحظة نفسها، يشتعلان وينطفئان معاً بعود كبريت واحد، دون تنسيق أو اّتفاق.

معه كان عود الثقاب رطباً لا يصلح لإشعال فتيلة!

استيقظت على منظر الورود التي ازدادت تفتّحاً أثناء الليل. لولا أنّها تنقصها قطرات الندى لتبدو أجمل، فهكذا اعتادت رؤيتها في طفولتها في صباحات مروانة الباكرة. تدري أنّه ما من أمل في أن يتساقط الندى على ورود المزهريّات أو يحطّ على مخادع الفتيات الوحيدات!

وحدها الورود التي تنام عارية ملتحفة السماء، مستندة إلى غصنها، تحظى بالندى. لكن حتّى متى بإمكان غصن أن يسند وردة ويُبقيها متفتّحة؟ سيغدر بها، وسيسلّمها إلى شيخوختها غير آبه بتساقط أوراق عمرها.

ذكّرتها الورود بالزوال الآثم للجمال، في عزّ تفتّحها تكون الوردة أقرب إلى الذبول، وكذا كلّ شيء يبلغ ذروته، يزداد قرباً من زواله. فما الفرق إذاً بين أن تذبل وردة على غصن أو في مزهريّة؟"[1]

فهنا الروائية أحلام مستغانمي تحاول المقارنة بين هذه الورود و هي حية و هالة الوافي و هي لا تزال تملك شيئا من الأمل في عذابها الماضي الذي أفنت فيه حياتها فبنظرها إلى الصورة الجميلة للورود تقارن بينها و بين شبابها الغابر مقارنة نفسها و هي فاشلة في قصص الحب و لا تؤمن بها من خلال ادعاءاتها التي أدلت بها لمقدم البرنامج .

و في أحيان أخرى تعود بقصص واقعية تحدث لها مسايرة الأحداث التي تعيشها ففي احدى القصص تحكي لنا أحلام مستغانمي قصة اتصال صديقة هالة الوافي بها من اجل تهنئتها و تبشيرها بشعبيتها في الجزائر قائلة :

"في الواقع أيقظها اتصال من إحدى الصديقات في الجزائر، تهنئها على حلقة أمس وتبشّرها بأنّ ((كلّ الناس في الجزائر شافوها)). نقلت أيضاً إليها سلام زميلة سابقة في المدرسة:

- نصيرة تسلّم عليك بزّاف.. طلبت منّي تلفونك واش نعطيهولها؟ بالمناسبة.. قالت لي باللّي مصطفى تزّوج أستاذة جات جديدة للمدرسة وطلب نقلهم للتدريس في باتنة.

[1] الرواية، ص 23.

كنقرة على نافذة الذاكرة، جاء ذكره. شيء من الأسى عبرها. حنين صباحي لزمن تدري الآن أنه لن يعود. لعلّها الذكريات تطوّق سريرها، وحين ستستيقظ تماماً، ستنسى أن تفكرّ في ذلك الرجل الذي أصبح إذاً لامرأة أخرى!

امرأة تحمل اسمه، ستحبل منه في ساعة من ساعات الليل أو النهار. امرأة لا تعرفها ستسرق منها ولدين أو ثلاثة، لكنّها لن تأخذ أكثر. لن يمنحها ضحكته تلك. الزواج سيغتال بهجته وروحه المرحة... وفي هذا خُبث عزائها.

مصطفى هو الوحيد الذي كان من الممكن أن يسعدها. كانت تحبّ طلّته المميّزة، أناقة هيئته، شجاعة مواقفه، طرافة سخريته حين يغازلها بطريقة جزائريّة مبتكرة حسب الأحداث، كيوم قال لها ((أفضّل، على إرهاب البنات، الإرهابيين..على الأقلّ هم لا يغدرون بك. يَشهرون نواياهم، يصيحون ((الله أكبر)) قبل الانقضاض عليك بسواطيرهم وسكاكينهم. البنات يُجهزن عليك دون تنبيهك لما سيحلّ بك. عندما تصرخ يكون قد تأخّر الوقت، الله يرحمك.. ((أكلك فوكس)). لو أصرخ الآن مثلاً وأقول إنّك ذبحتِني وأنت ترفعين خصلة....."[1] لتعود الى سرد واقعي يماشي السرد الروائي مواصلة : " استفاقت ولا. أحد.رجل عبرها كقطار سريع، دهس أحلامها وواصل طريقه بسرعة الطائرات، فالوقت هو أغلى ما يملك. لا وقت لديه ليرى ما خلّفه مروره العاصف بحياتها من دمار. أشجار الأحلام المقتلعة، أعمدة الكهرباء التي قطع الإعصار أنوارًا أضاءت حياتها، سقف قلبها المتطاير قرميد هو نومها في عراء الذكريات."[2]

فأحيانا تقص لنا الروائية قصصا صغيرة يمكن اعتبارها وقفات وصفية و أحيانا أخرى نجدها تعود إلى قصص تثمن من خلالها المتن الروائي ،لذلك فأحلام تنوع بين صنفين هما القصة و القصة القصيرة مستفيدة من آليات كل نوع ليتخلل السرد الروائي مقاطع من قصص قصيرة تفيد في تجسيد المعنى أو ربما تفنيد فكرة تقول :

"قضت أيامًا مذهولة ممّا حلّ بها. ترى من دون أن تنظر، تسمع من دون أن تصغى. تسافر من دون أن تغادر. تعيش بين الناس من دون أن يتنبّه أحد أنها، في الحقيقة، نزيلة العناية الفائقة، وأنّ نسخة مزوّرة منها هي التي تعيش بينهم. نسخة يسهل اكتشافها، فلا شيء ممّا يسعد الناس يسعدها، ولا خبر ممّا يحدث في العالم يعنيها، وكلّ حديث مهما كان موضوعه يبكيها. لأنّ كلّ المواضيع حتمًا ستفضي إلى ذلك الرجل الذي دمّرها ومضى.

---

[1] الرواية، ص 24 .

[2] المصدر نفسه ، ص 25 .

دهمها إحساس بالفقر لافتقارها إلى قناع. كان عليها أن تسرق منه أحد أقنعته. الجميع حولها يملك أكثر من وجه، و هي تواجه الحياة سافرة. إنها تطالب بحقها في امتلاك قناع. القناع كان سيوفّر عليها كثيراً من الخسارات، والنضالات، والآلام، ويعفيها من ضريبة الحياء، و يخفي عن الآخرين ما ترك البكاء من أثر في وجهها.

مرّ وقت قبل أن تعِيَ أن صوته لن يأتي، وأن بإمكانها بعد الآن أن تشغل الهاتف من دون خوفها الدائم من نوبات غيرته. ومن شكوكه، وتجسّسه الصامت عليها. شُفيت من الرهاب الذي كان يلازمها، كلّما اضطرّت إلى تبرير سفرها، أو قبول دعوة، أو مجالسة ملحّن أو شاعر أو محادثة أحد ووجد الهاتف مشغولاً، فغضب وانقطع عنها لأسابيع.

هي الآن حرّة، لكن كلّما تحرّرت منه، سعدت و حزنت في آن واحد. وكلّما شُفيت من عبوديتها، عانت من وعكة حرّيتها. إنها تتصرّف بيُتم فتاة عليها بعد الآن أن تقرّر وحدها قدرها.

لقد غدت يتيمة مرّتين. ليس الحب وحده ما فقدت، بل تلك القوّة الأبويّة الرادعة التي كانت تطّوقها بالأسئلة، وتحاصرها بالغيرة. اليُتم العاطفي هو ألمك السّري أمام كل خيار، لأنك في كلّ ما تفعلينه لا تقدمين حساباً لأحد سوى نفسك، كأنّه لا أحد يعنيه أمرك."[1]

تمزج الروائية بين القصص لتكون لنا قالبا متماسكا ينسج بين مختلف الوقائع الخيالية و الواقعية في كل متناسق ليحكي لنا قصصا عن فلسفة الحياة لدى شخصيات الرواية و واقع مر تعيشه هذه الشخصيات التي أبت إلا أن تسكن فضاء الرواية بقصص نسجتها أحلام مستغانمي من أرض الواقع و زخم الخيال .لذلك تثمّن أحلام مستغانمي روايتها بقصص كالآتي :

"مذ رآها تحادث بشوقٍ ذلك الرجل، الذي سبق أن التقته في الفندق، وذهبت حدّ تقبيل خدّه ، دخلت الدودة إلى قلب الثمرة، و ما عاد بإمكانه إنقاذ تفاحة الحبّ.

أكثر من وسواس الغيرة، سكنه إحساس لم يحدث أن خبره في حياته: الشعور بالإهانة.

واجه الموقف بذلك التغاضي الأنيق الذي يليق بمقامه. ظلّ يسترق النظر من بعيد، لرجل كان أثناء ذلك منهمكاً في مطالعة ملفاته، رجل أربعيني رصين، أنيق دون جهد واضح. لم يغادر مقعده إلاّ بعد مدّة ليُحضر صحناً من المقبّلات الموجودة في متناول المسافرين ، ويعود لأوراقه. توقّع له أكثر من اختصاص، لكنه لم يكتشف مجاله، إلاّ عندما لمح في يده جوازاً دبلوماسيًّا و هو

[1] الرواية،ص ص303،302.

يهمّ بمغادرة القاعة. لربّما عرف في جلسة بصالون المطار، ما يكفي ليتسرّب الحزن عميقاً إلى قلبه.

يا للحبّ .. موجِعُ ومَوجوع أبداً.

يذكر أن المنظّمة العالمية للصحة أصدرت ذات عيد للحبّ، بياناً تحذيرياً لعشّاق العالم قصد تنبيههم إلى العواقب المضرّة بالصّحة، والأمراض الفتّاكة التي قد يتسبّب الحبّ بها للسذّج من أتباعه، من أمراض قلب، وارتفاع في الضغط، وجلطات، وإصابة بداء السكّري وأعراض اكتئاب، وفقدان للشهّية، وإذا بالعالم يكتشف أنّ أسلحة الدمار الشامل، هي في مكان آخر غير العراق، وأنّ كلّ واحد منّا يحمل أسلحة دماره في قلبه !

لم يأخذ التحذيرات مأخذ الجدّ، إلّا حين راح قبل أيّام يُطالع نتائج فحوصه الطبّيَّة. وإذا بالفتاة التي وضعها خارج حياته ما زالت تُقيم في كريات دمه. لكأنّ حبّها غادره ليتمكّن من العودة تحت تسمية أخرى.

فمنذ أعلن العربُ الحبَّ سلطاناً، غدا الحبّ حاكماً عربيًّا بأسماء لا تُحصى. تسعون اسماً في اللغة العربية تمجّد سلطته على العشّاق، حسب تدرّج صاعقته بين النظرة الأولى. والنّفس الأخير. لكنّه تجاوز سنّ ((الوله)) و ((الولع)) و ((الشغف)) و ((الهيام)) و((الغرام))و((العشق))، وكلّ المسمّيات التي تعني أنّك وقعت في قبضة حبّ قدريّ لا فكاك منه.

هو لا يحتاج إلاّ لعبارة فرنسيّة تقول ((Tu me manques)) وعلى بساطتها لم تسعفه اللغة العربيّة باختراعها. هل قال عاشق عربي يوماً لامرأة إنّها تنقصه ؟

لا يدري أكان يحّبها. ما يدريه أنّها ((تنقصه)) كلّ يوم أكثر فأكثر، وهذا المساء أيضاً لا شيء منه ينتظرها. أضحى غيابها طويلاً كمكيدة، عميقاً صمتها كطعنة. لكنه يرفض أن يستلّ خنجرها. يحتفظ به مغروساً في مكانٍ ما من جسده، يتفقّد بين الحين والآخر موضعه، ذلك أنّه لم يحدث قبلها أن طعنته امرأة في كبريائه."[1]

من خلال هذه القصص أعطت أحلام مستغانمي معنى آخر لسردها ،إذ بيّنت جميع التغيرات و الأحداث صغيرة أو كبيرة ،مناوبة بين القصص ،فأحيانا تحكي عن "هالة" و أحيانا عن حبيبها و في الأحيان الأخرى عن الواقع و حالات نفسية لكل من "هالة" و حبيبها الذي غمرها بماله ليجعل منها مقيدة حتى عن الغناء.

[1] الرواية،ص305.

لتصل إلى سرد الحالة النفسية التي تعيشها هالة الوافي لذلك تواصل قائلة :

"حاولت أن تُخفي عن الجميع دمارها الداخلي. كان يلزمها إعادة إعمار عاطفيّ، كأنّها مدينة مرّ بها هولاكو، فأهلك كلّ ما كان قائماً فيها. عزاؤها أنّها استطاعت أن تنقذ من الدمار كرامتها، وذلك الشيء الذي لم تمنحه إيّاه.

استيقظت من أحلام منتهية الصلاحّية، كأنّ شيئاً ممّا حدث لم يحدث. لقد عاشت سنتين مأخوذة بألاعيب ساحر ماكر. كأولئك السحرة الذين يخرجون من قبّعاتهم حَماماً .. وأوراقاً نقديّة. لكن لا الحمام يمكن الإمساك به، ولا الأوراق النقديّة صالحة للإنفاق.

لقد ترك لها ثروة الذكريات، بينما كانت تتوقّع أن يهدي لها مشاريع حياة.

أجّلت طويلاً عودتها إلى بيت أثّثته من أجله ولن يزوره.

تحتاج إلى أن تستعيد قواها قبل مواجهة مرتجعات الحب.

كلّ ما اقتنته عن عشق ، يوجعها اليوم بتنكيل النهايات. حرمت نفسها أشياء كثيرة، لتهدي إلى نفسها الألم الباذخ. اشترت ألمها بالتقسيط المريح، بعملة الكرامة. اعتادت أن تدفع بالعملة الصعبة."[1]

فمثلا في المقطع التالي و دون فاصل تحكي عن نفسية هالة قائلة:

"تجوّلت بين حطام أحلامها. كم من الأشياء كسّر ذاك الرجل دون علمه!

أشياء كانت جامحة الأحلام، تهشّمت حتّى من دون أن يلمسها بنظرة. وأخرى ترتدي حداد رجل لا يدري أصلاً بوجودها. أشياء تبكي لأنه لن يراها، وأخرى تبكي رجلاً لا يدري أنها تنتظره. أشياء تخدع انتظارها له بادّعاء نسيانه، لكنها لا تنسى. تواصل السؤال عنه أوّل ما يُفتح الباب فهي مختارة على ذوقه هو، ومن أجل إبهاره وحده.

أشياء لها أن تحزن، لها أن تنتظر، لها أن تبكي، لها أن تتهشّم..

مهما كان مصيرها، يظلّ هو سيّدها، فقد امتلكها بسطوة غيابه.

لأشهرٍ، انتابها حزن الجياد الجريحة.

[1] الرواية، ص 307 .

لم تفهم كيف أنّ رجلاً أهدى لها كرم اللحظات الباهظة. وبخل عليها بالكرامة. وهبها في لحظات زمناً أزليًّا .. ثم كسر ببضع كلمات ما اعتقدته أبديًّا.

كما الطغاة، هو يبالغ إذا أحبّ، يبالغ إذا وهب، ويبالغ إذا غضب.

مثلهم، لا يغفر لمن يقدّم له استقالته. يرفضها، لحقِّ إقالته لاحقاً.

لعلّه تمنّى استعادتها، ليكون له زهو التخلّي عنها عند أوّل فرصة. من هو مثله لا تصفق امرأة الباب، وتتركه خلفها.

أَقدَرُها أن تلجأ إلى طاغية كلما هربت من آخر. كالشعوب التي تستبدل بالطغاة الغزاة، كلّ من استنجدت به كان ينوي احتلالها.

وما هربت من إرهاب، إلاّ وقعت في قبضة إرهاب مقنّع آخر.

تصدّت لإرهاب القتلة، ولإرهاب الدولة ، ولإرهاب العائلة. وها هي أمام الاستبداد العاطفي، غير مصدّقة أنّ رجلاً لجأت إليه أملاً في سندٍ أبدي، ليس سوى إرهابيّ، استحوذ على صوتها بسلطة ماله.

بدأ بشرائه ليستمتع به وحده، وانتهى بمنعها من الغناء إلا حين يأذن لها. بملء إرادتها تركته يستأثر بها. ليُتمها، كانت سطوته تمنحها ذلك الشعور الذي تنهزم أمامه النساء: الإحساس بالحماية. لكنّه لم يكن يحمي صوتها، بل مهرة ليس من حقّها أن تصهل خارج حظيرته."[1]

تقارن أحلام مستغانمي بين مختلف المواقف التي مرت بها هالة الوافي في هذا السرد حيث بيّنت قوتها و قوة إصرارها من جهة و ضعفها و رضوخها من جهة أخرى للرجل الذي ظنت أنه سيخرجها من حالة الاكتئاب الذي كانت تعيشه و انغلاقها على قضية اغتيال والدها و رغبتها في الاستمرار بلبس السواد.

ثم بعد سرد و حوار تعود و تواصل روايتها بسرد الحالة النفسية التي تمر بها بعدما قرر الانفصال عنها و تركها،" فالقصص التي اصطف فيها نفس الوظائف ... يمكن اعتبارها قصصا تنتمي إلى نفس النمط" [2]تقول في نص الرواية : "دهمها إحساس بالفقر لافتقارها إلى قناع. كان عليها أن تسرق منه أحد أقنعته. الجميع حولها يملك أكثر من وجه، و هي تواجه الحياة سافرة. إنها

[1] الرواية، ص 307 .

[2] فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة،ص40.

تطالب بحقها في امتلاك قناع. القناع كان سيوفّر عليها كثيراً من الخسارات، و النضالات، والآلام، ويعفيها من ضريبة الحياء، و يخفي عن الآخرين ما ترك البكاء من أثر في وجهها.

مرّ وقت قبل أن تعِيَ أن صوته لن يأتي، وأن بإمكانها بعد الآن أن تشغل الهاتف من دون خوفها الدائم من نوبات غيرته. ومن شكوكه، وتجسّسه الصامت عليها. شُفيت من الرهاب الذي كان يلازمها، كلّما اضطرّت إلى تبرير سفرها، أو قبول دعوة، أو مجالسة ملحّن أو شاعر، أومحادثة أحد ووجد الهاتف مشغولاً، فغضب وانقطع عنها لأسابيع.

هي الآن حرّة، لكن كلّما تحرّرت منه، سعدت و حزنت في آن واحد. وكلّما شُفيت من عبوديتها، عانت من وعكة حرّيتها. إنها تتصرّف بيُتم فتاة عليها بعد الآن أن تقرّر وحدها قدرها."[1]

تواصل أحلام مستغانمي في سرد قصة هالة مبينة حالتها النفسية مستدركة أثر الصدمة من فقدان والدها المغتال وفقدان حبيبها الذي كان يمثل الأمل بالنسبة لها تقول:

"لقد غدت يتيمة مرّتين. ليس الحب وحده ما فقدت، بل تلك القوّة الأبويّة الرادعة التي كانت تطّوقها بالأسئلة، وتحاصرها بالغيرة. اليُتم العاطفي هو ألمك السّري أمام كل خيار، لأنك في كلّ ما تفعلينه لا تقدمين حساباً لأحد سوى نفسك، كأنّه لا أحد يعنيه أمرك.

مأساة الحب الكبير ليست في موته صغيراّ بل في كونه بعد رحيله يتركنا صغاراً.

هو ليس حزيناً من أجلها ،بل لأنه جعلها كبيرة، وتركته صغيراً.

مذ رآها تحادث بشوقٍ ذلك الرجل، الذي سبق أن التقته في الفندق، وذهبت حدّ تقبيل خدّه ، دخلت الدودة إلى قلب الثمرة، و ما عاد بإمكانه إنقاذ تفاحة الحبّ.

أكثر من وسواس الغيرة، سكنه إحساس لم يحدث أن خبره في حياته: الشعور بالإهانة.

واجه الموقف بذلك التغاضي الأنيق الذي يليق بمقامه. ظلّ يسترق النظر من بعيد، لرجل كان أثناء ذلك منهمكاً في مطالعة ملفاته، رجل أربعيني رصين، أنيق دون جهد واضح. لم يغادر مقعده إلاّ بعد مدّة ليُحضر صحناً من المقبّلات الموجودة في متناول المسافرين ، ويعود لأوراقه. توقّع له أكثر من اختصاص، لكنه لم يكتشف مجاله، إلاّ عندما لمح في يده جوازاً دبلوماسيًّا ، وهو يهمّ بمغادرة القاعة. لربّما عرف في جلسة بصالون المطار، ما يكفي ليتسرّب الحزن عميقاً إلى قلبه.

[1] الرواية،ص303.

يا للحبّ .. موجِعُ ومَوجوع أبداً."[1] استثمرت أحلام هذه القصص استثمارا ساعدها على الجمع بين مختلف القصص متقصية أبسط الأحداث ،لتصب كلها في قالب واحد هو قصة "هالة الوافي" ،فمن ناحية قصتها مع الهجرة و الحالة الاجتماعية المعاشة آنذاك ،ثم غنائها و لباسها الأسود ، تعليمها و تعلمها العزف و الغناء ، قصة سفرها إلى باريس و علاقتها مع هذا الشاب المتسلط عليها في نهاية المطاف، و حالتها النفسية مع كل هذه التغييرات ،و كذا كل من القصص الجانبية التي أوردتها من حين لآخر في ثنايا الرواية ، مستفيدة من أسلوب السرد الروائي المتداخل الذي يمزج سوابق و لواحق من أزمنة مختلفة و استحضارها استحضارا يلائم نوعية السرد الخاصة بالروائية.

[1] الرواية، ص ص304،303.

خاتمة

خاتمة

ظلت مسألة الأجناس الأدبية مسألة مفتوحة للنقاش منذ القدم ،لأن النقاد والأدباء لم يصلوا إلى الحسم النهائي بشأنها ،فهي مجال أرحب لقضايا الاتفاق والاختلاف بين النقاد، فتصنيف الأنواع الأدبية ارتبط منذ القدم بتصنيفات شكلية متناسيا المحتوى ،وهذا ما أضعف هوية النوع وسمح بالاندماج والاختلاط والولادة الجديدة ،لذلك تداخلت الرؤى والمفاهيم حول ماهية النوع الأدبي في النظرية الأدبية المعاصرة و تعددت الآراء وخاصة لدى النقاد ،فأصبحنا نسمع عن القصيدة النثرية وعن شعرية النثر ،وصرنا نجد أنفسنا مشتتين حين نقرأ نصا معينا شعرا كان أو نثرا متسائلين عن ماهيته.

إنه لمن البديهي أن تتداخل كل الأنواع مع الشعر ،مادام هو ديوان العرب الذي يتغنون به والذي يمد المبدع بالقدرة على اختزال فلسفته في الحياة وتكييفها مع متطلبات العصر والمجتمع، الشيء نفسه نجده في الرواية ،إذ تتداخل معظم الأنواع فيها وتستفيد من آلياتها ،وتسخّرها من أجل البناء الروائي ،فمفهوم الرواية من ناحية أصبح متسعا لمختلف أنواع السرد كالسيرة ،الأسطورة والقصة القصيرة والمقامة والحكمة و أدب الرحلة ،ومن ناحية أخرى استفادت من الشعر كشكل ووظفته في ثنايا النص الروائي .

إن تداخل الأجناس يتجاوز الحدود المعيارية المعتمدة في لغة النص ،ويتجاوز الناقد حدود المعيارية في تحليل كل نوع أدبي داخل أسوار النص ،كما يتجاوز عادات القراءة التقليدية والتحليل الدلالي والصوتي والنحوي . كما أن هناك نصوصا تنتج حسب قواعدها القارة ، كالخطب ، المقالة والمواعظ والأمثال والنصوص الموازية التي أضحت اليوم نصوصا أدبية محاذية للنص الأدبي تحاوره وقد تشتبك معه وهي نصوص قابلة للتحليل شأنها شأن أي نوع أدبي آخر ،ولكن القول بخصوصية كل نوع أدبي هو ضرب من ضروب الخيال ،ذلك أن الأدب يمتاز بالنسبية فكيف لضوابط معيارية أن تحكم سيولته وحركيته ؟

يتجسد التداخل الأجناسي في رواية "الأسود يليق بك "من خلال استعمال الروائية لعناصر من أنواع مختلفة في قالب واحد فقد تمكنت أحلام مستغانمي من استغلال التقنيات المختلفة للأنواع الأدبية لتؤدي دورها في الرواية ،وبمحاذاة بعضها البعض بصورة واضحة تزيد من بلاغة الرواية.

وقد مس التداخل الأجناسي في الرواية كلا من الأسلوب، التراكيب و الإيقاع و لعل طبيعة الرواية هي ما فرض و أوجب هذا التداخل ،ذلك أن الأدب يعكس المجتمع وواقعه والمجتمع في تطور وتغير ، فكيف لا تتطور الأجناس الأدبية وكيف لا تتداخل وكيف لا تنشأ أنواع جديدة وكيف للرواية أن لا تساير هذا التطور علما أنها نوع حديث.

فقد استفادت أحلام مستغانمي من الآليات الشعرية في رواية الأسود يليق بك ،فاستخدمت الشعر كقالب بنوعيه العمودي وبنظام الشطرين ،كما استفادت من شعرية الأسلوب ،فاستخدمت التكرار و نظام التقفية مستفيدة من الإيقاع الشعري في نص الرواية.

جاءت رواية الأسود يليق بك مثمنة بالخيال الأسطوري ،وبعض آليات القصة القصيرة ،كما أن الروائية أحلام مستغانمي قد استفادت من آليات المسرح ،مستخدمة كلا من الحوار و المشاهد، من أجل تغيير زمن السرد من جهة و إعطاء المجال للوقفات الوصفية من جهة أخرى ،و لكي تقوم بسبك قالب روائي يتوافق مع التعاقب الزمني ،عمدت الروائية إلى استخدام آليات السيرة ،مازجة بين مختلف العناصر الشعرية و النثرية في قالب روائي لا يرضخ لمقولة صفاء الجنس ،بل يتمرد عليها و يتعدى حدودها ،لتبقى الرواية مصب العديد من الأنواع الأدبية ،ذلك لأنها النوع الحديث الذي يهيمن على ساحة القراءة والتصنيف والتأليف ،وهي ما يساير طبيعة القارئ ،الذي يحب المزج بين مختلف الأنواع الأدبية في قالب واحد ، وهذا الموضوع لا يزال بحاجة إلى فحص ودراسة مؤسسة فإذا كان هذا العمل جهدا فرديا فإن الموضوع يحتاج إلى أكثر من ذلك .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

أولا : قائمة المصادر

1. ابن منظور جمال الدين أبو الفضل، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دت .
2. أبو نصر الفرابي ، الحروف ، ،تح: محسن مهدي ، دار المشرق، ط2 ،بيروت،1990 .
3. أحلام مستغانمي ،الأسود يليق بك ،نوفل للنشر و التوزيع،بيروت،لبنان2012.
4. أبو الحسن القرطاجني ، منهاج البلغاء ، تح محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الاسلامي بيروت ،لبنان
5. الجوهري اسماعيل أبو حماد ،الصحاح ،دار العلوم للملايين ،بيروت ،دت.
6. الخليل بن أحمد الفراهدي، كتاب العين تح : مهدي المخزومي و ابراهيم السامرائي ، مطبعة باقري ، ط1 ،عمان ،دت.

ثانيا : قائمةالمراجع

المراجع العربية

7. إحسان عباس ، فن السّيرة ، دار الشروق، ط 1 ، عمان ، 1996 .
8. أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، عين الدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية ،القاهرة ،2003 .
9. أحمد درويش، في نقد الشعر (الكلمة والمجهر) ، دار الشروق ،ط1، القاهرة،1996.
10. حسن عليان، تداخل الأجناس الأدبية الرواية والسيرة ،دار مجدلاوي، ط1،الأردن، 2013.
11. سمير سرحان،دراسات في الأدب العربي ،هلا للنشر والتوزيع،ط1، القاهرة،2006.
12. شريبط أحمد شريبط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1980 ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1998.

13. شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس (في النقد المقارن) ، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، ط1 ،لبنان ،1985.

14. شوقي ضيف، الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، مطبعة دار المعارف، القاهرة ،1984.

15. شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف، القاهرة، (دت)،

16. صلاح فضل،في النقد الأدبي (دراسة)،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2007.

17. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1 ،تونس ،1987.

18. عبد العزيز شبيل ، الأجناس الأدبية في التراث النثري ،جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، ط1، صفاقس ، تونس ، 2001.

19. عبد الملك مرتاض ،في نظرية الرواية بحث في تقنيات الكتابة الروائية ، دار الغرب للنشر و التوزيع ، الجزائر ،2005.

20. عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعرية المقارنة ،قراءة منتاجية ، دار لوبان للنشر والتوزيع،ط1، عمان، 2010.

21. فوزي الزمرلي ، شعرية الرواية العربية ،مؤسسة القدموس الثقافية ، سوريا ، 2007.

22. ماجدة حمود ، علاقة النقد بالإبداع الأدبي ،دراسات نقدية أدبية ،منشورات وزارة الثقافة السورية ،ط1 ،دمشق ،1997 .

23. محمد صائل حمدان، قضايا النقد الحديث ، دار الأمل للنشر والتوزيع ، ط1،الأردن، 1991.

24. محمود درابسة، نبيل حداد، تداخل الأنواع الأدبية، المؤتمر الدولي12 ،عالم الكتب الحديث ،ط1، الأردن، 2009.

25. محي الدين صبحي ،النقد الأدبي الحديث، (الأسطورة و العلم) ،الدار العربية للكتاب ،ليبيا ، 1988 .

26. مصطفى الصاوي الجويني ،في الأدب العالمي ،القصة والرواية السيرة، ج3، منشأة المعارف، الإسكندرية ،د ت.

27. ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية ،(عصر الإبداع) ، دار النشر للجامعات، مصر، د ت.

الرسائل

28. وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفرياق) لأحمد فارس الشدياق ، دراسة أدبية نقدية ، (رسالة ماجستيير) نابلس ، فلسطين.

المراجع المترجمة

29. جورج لوكاتش ، الرواية كملحمة برجوازية، تر ، جورج طرابيشي ، دار الطليعة ،بيروت، فيفري1979.

30. جان ماري شيفير ، ما الجنس الأدبي،تر: غسان السيد ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ت.

31. رنيه وليك،أوستن وارن،نظرية الأدب،تر:عادل سلامة،دار المريخ،الرياض،1992.

32. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة ، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1996.

33. لابي سي فنسنت ، نظرية الأنواع الأدبية ، تر:حسن عون ، مطبعة روايال ، الإسكندرية ، د ت.

34. ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ،ط2،بيروت ، باريس، 1982.

فهرس الموضوعات

فهرس المواضيع

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	1
مدخل إلى نظرية الأجناس الأدبية.....	4
الفصل الأول : تدخل الشعر والرواية	15
1 -تجلي العناصر الشعرية في الكتابة الروائية عند أحلام مستغانمي.....	16
2 – وظيفة العناصر الشعرية في الرواية	28
3 – أشكال تداخل الشعر والرواية	32
1-الشعرية على مستوى الأسلوب.....	
2-توظيف بيوت شعرية لشعراء آخرين.....	
الفصل الثاني : تداخل الأنواع النثرية الأخرى والرواية.....	41
1–تداخل المسرح و الرواية.....	42
أ- الحوار	
ب-المشهد	
2 – تداخل السيرة و الرواية.....	58
3– تداخل الأسطورة و الرواية.....	64
4– تداخل القصة القصيرة و الرواية.....	71
خاتمــة	87

قائمة المصادر والمراجع 90
فهرس المواضيع 94