الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

République algérienne démocratique et populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العقيد اكلى محند اولحاج

- البويرة -

كلية الآداب و اللغات

Ministère de l'enseignement supérieur et la recherche scientifique

Université Akli Mohamed Oulhadj- Bouira-

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -

Faculté des lettres et des langues

قسم اللغة العربية وآدابها

التخصص: دراسات أدبية

تداخل الأجناس الأدبية في رواية "غريب" لمحمد جربوعة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبتين:

❖ أمينة راوي

❖ مسعودة راوي

إشراف الأستاذة:

❖ أمينـة لعمـوري

السنة الجامعيـــة

2018/2017

الجمهوريـــة الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة

République algérienne démocratique et populaire

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة العقيد اكلى محند اولحاج

- البويرة -

كلية الآداب و اللغات

Ministère de l'enseignement supérieur et la recherche scientifique

Université Akli Mohamed Oulhadj- Bouira-

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -

Faculté des lettres et des langues

قسم اللغة العربية وآدابها

التخصص: دراسات أدبية

تداخل الأجناس الأدبية في رواية "غريب" لمحمد جربوعة

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها

أعضاء لجنة المناقشة :

أ/ فيروز رشام ..... رئيســـــــــا

أ/أمينة لعموري ..... مشرفا و مقررا

أ/ مصطفى ولد يوسف .....عضوا ممتحنا

السنة الجامعيـــة

2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكر

" وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴿٧﴾ "

الآية 07 من سورة ابراهيم.

الشكر الجزيل لمن أحسن خلقنا وصورنا فشق سمعنا وبنعمة العقل أكرمنا ، فله الحمد و الشكر.

نتقدم بالشكر الجزيل الخالص و امتنانا إلى الأستاذة الفاضلة " أمينة لعموري " التي أشرفت على هذا البحث ولم تبخل علينا بنصائحها وإرشاداتها.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد.

إهـــداء

«وَقُل رَّبِّ ٱرۡحَمۡهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴿٢٤﴾»

الآية 24- سورة الإسراء

إلى الوالدين الكريمين أدامهما الله لي وحفظهما .

إلى إخوتي وسندي في هذه الحياة زوجي الغالي وكل عائلة راوي و

براهيمي .

مسعودة

إهداء

الحمد الله الذي وفقنا في إنجاز هذا العمل.

أهدي ثمرة جهدي:

إلى اللّذين نزلت في حقهما الآية الكريمة «وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا»

إلى إخوتي وكل أفراد عائلة مراوي.

إلى كل من خطت أسماؤهم على صفحات قلبي بأحرف من ذهب.

أمينة

مقدمة

مقدمة:

يعتبر الأدب مجالا واسعا حمل في طياته العديد من القضايا و المسائل الأدبية منها والنقدية سواءً التي كانت محل اتفاق أو اختلاف بين النقاد، ومن بين هذه القضايا التي شغلت الفكر الأدبي نجد قضية التصنيف الأجناسي للأدب.فهي قضية قديمة قدم الأدب نفسه. إذ قسم الأدب منذ القدم إلى جنسين اثنين هما الشعر و النثر لكل واحد منها خصائص تميزه عن الآخر بحيث بقيت هذه الفكرة متجذرة مع النظرية الكلاسيكية التي عملت على فصل الأجناس الأدبية عن بعضها البعض، وبما أن الجنس الأدبي معطى غير ثابت فهو يتعرض لعملية التنامي والتطور فبعدما انحصر التصنيف الأجناسي للأدب ضمن هذين الجنسين واللذان تمثلا في نوعين هما الشعر الغنائي و النثر الفني عرفا مع تعاقب الأزمنة انقساما وتفرعا إلى أنواع عديدة بالخصوص مع الحركة الرومانسية التي ألغت تلك الفواصل التي كانت قائمة بينها، وبعدما كان الشعر هو فارس الميدان وديوان العرب الوحيد لعدة قرون وكان مرآة عاكسة لحياة العربي فحمل بطولاته وإنجازاته وعبر عن آلامه وآماله تزعزعت مكانته وعرف نوعا من التراجع ليفسح المجال لعصر الرواية وبذلك أصبحت ديوان العرب الحديث والمعاصر، الذي ينافس الشعر في تناولها لمختلف القضايا التي شغلت الإنسان المعاصر ولتواكب التطورات التي يشهدها العصر، ضف إلى ذلك أنّها جنس أدبي منفتح ومتمرد على كل الحدود باعتبارها خطاب غير مكتمل مما منحها الحرية الكاملة في التجريب وبذلك ألغت كل القواعد التي تحكم التقسيم الأجناسي للأدب وتجاوزت الفواصل والحدود مابين الأجناس فأصبحت جنس أدبي يحمل في ثناياه العديد من الأجناس الأدبية فاغترفت من المسرح حواره ودراميته،ومن الشعر أدواته البلاغية و الأسلوبية ومن الأسطورة بناءها الخرافي العجائبي، وبذلك عبرت الحدود لتسقط في الكتابة عبر النوعية وألغت فكرة نقاء الجنس الأدبي، فغابت الضوابط الفاصلة بين الأنواع. وبحثنا يدخل ضمن

هذا المجال إذ سنعمل على رصد الأجناس الأدبية الموظفة في رواية "غريب" ومن هذا المنطلق فإنّ عنوان بحثنا كما يلي: تداخل الأجناس الأدبية في رواية "غريب" لمحمد جربوعة.

بالنسبة لأسباب اختيار الموضوع فقد تأسس لسببين، الأول ذاتي: بحيث استهوانا موضوع تداخل الأجناس الأدبية في الرواية، فكانت الرغبة جامحة لمعرفة كيفية توظيف الروائي لعدة أجناس أدبية داخل جنس واحد أما الثاني فكان موضوعي: ومفاده القيمة الفنية التي يمتلكها كل من الشعر و النثر ضِف إلى ذلك مدى قدرة الكاتب على التخلص من لغته الشعرية في إنتاجه الروائي.

ولخوض غمار البحث ارتأينا طرح التساؤلات التالية: بما أنّ الرواية لم تعرف حدود فاصلة بين الأجناس الأدبية، فهل يعني هذا بعدم جدوى التقسيم الأجناسي للأدب، وبأنّ الحدود الفاصلة بين الأجناس ماهي إلا حدود وهمية؟ وبما أنّ الرواية نص هجين يصلح للاستيعاب والتراسل مع الأجناس المختلفة، **فماهي الأجناس الموظفة في الرواية؟ وكيف ساهمت هذه الأخيرة في البناء المعماري للرواية.؟**

وللإجابة عن الإشكالية أعلاه ارتأينا أن نقسم بحثنا إلى فصلين : أولا فصل نظري وتضمن ماهية مصطلح الجنس و النوع الأدبي، و الألفاظ المعبرة عن هذين المعنيين، وكذا التصنيف الأجناسي للأدب عند الغرب و العرب ثم إشكالية الجنس الأدبي بين النقاء و التداخل أما الفصل الثاني؛ فكان تطبيقي وفيه رصدنا أهم الأجناس الأدبية التي وظفها الروائي، و التي تمثلت في تداخل الشعر مع السرد خطابا ولغة وكذا امتزاج الرواية بالمسرحية بالإضافة إلى التناص الأسطوري الذي اعتمده الروائي كشكل من أشكال التداخل، وذيلنا بحثنا في الأخير بخاتمة كانت بمثابة حوصلة للنتائج المتوصل إليها.

أما بخصوص المنهج المتبع في دراستنا لهذه الرواية، فقد اعتمدنا على المنهج التحليلي الوصفي باعتباره المنهج الأنسب في استخراج هذه الأجناس وكذا الوقوف عليها بالدراسة والتّحليل.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا عدة مراجع، أهمها أعمال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر وكتاب نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري لعبد العزيز شبيل، مدخل لجامع النص لجيرار جنيت كتاب نظرية الأدب رنيه وليك و أوستن وآرن، الأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو، الكلام والخبر لسعيد يقطين..الخ

لا يكاد بحث يخلو من الصعوبات التي تواجه الباحث، وتقف أمامه أثناء تحريه عن الموضوع المجتبى ولعلى أبرزها التداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية، و الذي بدوره يستدعي دراسة كل جنس على حدة بالوقوف على أهم سماته و خصائصه الأساسية خاصة فيما يتعلق بجنس الشعر.

في الختام لا يسعنا إلا أن نشكر الله عز وجل على فضله ومنّه علينا في تيسير بحثنا فما التوفيق والسداد إلا منه.

كما لا يفوتنا أن نقدم جزيل الشكر والامتنان لأستاذتنا المشرفة " أمينة لعموري " لإشرافها على هذا البحث فقد كانت خير مرشد في إنارة زوايا البحث المظلمة، بنصائحها وتوجيهاتها العلمية.

تم بحمد الله

البويرة، ماي 2018

الـفـصـل الأول:

مفاهيم نظرية

قبل الخوض في مسألة التداخل بين الأجناس الأدبية لابد من الوقوف على بعض المفاهيم الجوهرية، والتي من أهمها مصطلح "الجنس" و "النّوع"، إذ نجد العديد من الباحثين والأدباء يستعملون مصطلح الجنس تارة ومصطلح النّوع تارة أخرى، وهذا ما ولد عدم الاتفاق على اختيار الدّال الأكثر دقة بين المصطلحين، إن كان يمثلان شيئا واحداً أم أنّ لكل مصطلح استعمالاته الخاصة، ولا يمكن الفصل في هذه الإشكالية إلاّ من خلال تحديد مفهوم المصطلحين، وكذا حدود استعمالهما عند النقاد العرب القدامى والمعاصرين، وإذا ما كانت هناك مصطلحات أخرى تصب في المعنى نفسه؟

1- التعريف بالجنس:

1.1_ لغة:

لقد عرف ابن منظور الجنس على أنّه « الضّرب من كل شيء، وهو من النّاس ومن الطير ومن حدود النّحو والعروض والأشياء جملة».[1]

أما في قاموس المحيط فقد ورد تعريفه كالتالي « الجنس بالكسر أعم من النّوع، وهو كل ضرب من الشيء فالإبل جنس من البهائم، ج: أجناس، وجنوس،وبالتحريك: جمود الماء وغيره والجنس: العريق في جنس ... المجالس: المشاكل»[2] فالمعجمين يتفقان على أنّ الجنس هو الضّرب من الشيء وهو ما سارت عليه أغلب المعاجم القديمة منها والحديثة.

هذا في ما يخص تعريف الجنس في المعاجم العربية، أما المعاجم الأجنبية فأوردته « فمعنى الجنس تقابله في الفرنسية كلمة Genre و في اللاتينية Genis أو Generi و هو مفهوم استعارته نظرية الأدب من العلوم الدقيقة و بالضبط من البيولوجيا التي تصنف الكائنات

[1]– ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ج6 ، ط4، دار صادر، بيروت 2005. ص 125.

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزابادي، قاموس المحيط، دط، دار الحديث، القاهرة 2008. ص301

الحية إلى أجناس و أنواع وأصناف أو أنماط types »[1] فمفهوم الجنس عند الغرب أخذ مفهومه من العلوم الدقيقة الّتي تصنّف الكائنات الحيّة إلى أجناس.

2.1_ اصطلاحا:

أما بالنسبة للتعريف الاصطلاحي فقد عرفه الشريف الجرجاني على أنّه « اسم دّال على كثيرين مختلفين بأنواع»[2]

في حين نجد "سعيد يقطين" يعرفه بأنه « الاسم العام الذي يجمع مختلف الأنواع، بغض النظر عن العصر، وأجناس الكلام كما يقدمها لنا القدامى إما: شعر ونثر، أو شعر وكلام »[3] نستنتج من التعريفين أنّ الجنس اصطلاح عام تتدرج فيه مختلف الأنواع الأدبيّة التي يتضمنها الكلام العربي شعره ونثره.

2_ تعريف النّوع:

2. 1- لغة

ورد تعريف النّوع في قاموس المحيط بأنّه «كل ضرب من الشّيء، وكل صنف من كلّ شيء وهو أخصّ من الجنس والطّلب، وجنوح العقاب بالانقضاض والتمايل»[4] أي بمعنى أنّ النوع هو أصناف من الجنس، كما ورد تعريفه في معجم الوسيط على أنّه «الصّنف من كل شيء

---

[1]- مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتاب عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو 2013. ص19.

[2]-علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني،معجم التعريفات، دط، دار الفضيلة، مصر. ص70.

[3]-سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي،ط1، المركز الثقافي العربي، دب، 1997. ص153.

[4]-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، قاموس المحيط. ص1663.

ويقال: ما أدرى على أي نوع هو.»[1] إذن فالنّوع لغة يقصد به أيضاً الضرب من الشيء إلا أنه أخص من الجنس.

2.2_اصطلاحا:

يعرّفه "سعيد يقطين" بأنّه« ما يندرج ضمن الجنس ونجد أنواعا ثابتة، وأخرى متحوّلة فضمن الشّعر نجد القصيد والرّجز، وضمن النّثر نجد: الرسالة والخطبة.»[2] أي أن كلّا من جنس الشّعر والنّثر يتفرع عنهما أنواع صغرى، وهي قسمان إحداهما ثابتة والأخرى متحوّلة، فجعل القصيد والرّجز أنواع صغرى تتفرع عن الشّعر، فيما ضَمن في النّثر الرسالة و الخطبة.

3- بين الجنس و النوع:

بعد عرضنا لمفهوم مصطلحي "الجنس و النّوع" والوقوف على تعريفهما، ومن خلال العودة إلى المدونة النقدية القديمة والحديثة، نجد أن المصّطلحات قد تعدّدت وتباينت بين النّقاد والأدباء، ولم تنحصر ضمن مفهوم واحد أو لفظ معيّن، إذ نجد العديد من الألفاظ الّتي تعبّر عن التّقسيمات الّتي عني بها الأدب منها: "الجنس" النّوع" "الفنّ" "النّمط" "الضّرب" "الصّنف" "الصّناعة" ...الخ . وهذا ما ولد نوعا من الغموض واللّبس حول اختيار الدّال الأكثر دقّة بين المصطلحات السّالفة الذكر خاصّة فيما يتعلق بلفظة "الجنس" النوع" إذ نجد العديد من الأدباء يستعملون مصطلح الجنس تارة ومصطلح النّوع تارة أخرى، وذلك لتوافق المفهومين وترادفهما وتأكيدا على الاستعمال المترادف للمصطلحين إذ نجد "ابن يعيش" يعتبر الكلمة جنسا أعلى يتفرّع عنها ثلاثة أنواع وكل هذه الأنواع الثّلاثة يمكن اعتبارها جنسا « فالكلمة إذن جنس، والاسم والفعل والحرف أنواع، ولذلك يصدق إطلاق اسم الكلمة على كلّ واحد من الاسم و الفعل و الحرف

[1]- مجمع اللّغة العربية، معجم الوسيط، ج1، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر 2004. ص 520.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر. ص153.

فتقول: الاسم كلمة والفعل كلمة و الحرف كلمة.»[1] فاعتبار كلّ من الاسم و الفعل والحرف جنسا للكلمة يثبت الاستعمال الموحّد للمصطلحين فكلاهما يشمل الآخر، غير أنّ الجنس يطلق على الشيء العام و النّوع على الخاص.

وعلاوة على استخدام مصطلحي "الجنس" و "النّوع" نجد مصطلحات أخرى تصبّ في المعنى نفسه وهي المصطلحات التي أشرنا إليها سابقا، ففي المدونة العربية القديمة مثلا نجد "ابن خلدون" يستعمل لفظة "فنّ" للتعبير عن أجناس الكلام فيقول: «اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنّين في الشّعر المنظوم ... وفي النثر.»[2] فقوله على فنّين يقصد به جنسين، فلفظة "فنّ" عنده مرادفة للفظة "جنس". في حين نجد أنّ "أبا هلال العسكري" يستخدم لفظة "صناعة" في تقسيمه للكلام العربيّ حيث يقول: «فرأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملاً على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام: نثره ونظمه.»[3] فالعسكري يستعمل لفظة "صنعة" للتعبير عن أجناس الكلام أي الشعر والنثر.

ولم يتوقف تعدّد الألفاظ الدّالة على كلمة جنس بين الأدباء فقط، بل نلمس هذا التعدّد والتباين عند الأديب الواحد في حدّ ذاته، ومن ذلك نجد هذه الخصيصة عند العسكري، فتارة نجده يستعمل لفظة "نوع" وتارة "صنعة" وتارة أخرى فنون وضروب ويظهر ذلك في قوله: «وهو أن يكون صانع الكلام قادراً على جميع ضروبه متمكّنا من جميع فنونه، لا يعتاص عليه قسم من أقسامه فإن كان شاعراً تصرّف في وجوه شعره، مديحه وهجائه ومراثيه وصفاته ومفاخره وغير ذلك من

---

[1]- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب.ط1، سبتمبر 2001،دار محمد علي الحامي، تونس، ص 148-149.

[2]- عبد الرّحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، د ط، دار العلم للجميع، لبنان، دت، ص 566.

[3]- أبو هلال العسكري، الصّناعتين، الكتابة والشعر، ط1، دار أحياء الكتب العربية، دب،دت،ص 161.

أصنافه.»[1] فالعسكري استخدم أربعة ألفاظ في هذه العبارة وهي كلها تصبّ تحت مصطلح "الجنس"، فاستعمل "الضّرب"، "الفنّ"، "القسم"، و"الصنّف" و"الوجه".

ويرى "سعيد يقطين" أنّ تعدّد هذه المصّطلحات راجع إلى إختلاف الاختصاصات والعصور إذ يقول:« تعدّدت التقسيمات والتصنيفات واختلفت الأقسام بحسب العصور والاختصاصات الّتي يعنى بها الدّارس فالبعض يستعمل الجنس والنوع وآخر الأصول أو الضرب أو الأصناف.»[2] ومعنى هذا أنّ كلّ هذه الألفاظ تدّل على المعنى نفسه، وتعدّد المصطلح راجع إلى اختلاف العصور والاختصاصات الّتي يعنى بها متصور الجنس الأدبيّ. وهذا التعدّد في المصطلحات في العصر القديم مازال حتى مع العصر الحديث، إذ نجد "محمد مندور" يتطرق إلى هذه الإشكالية خاصة فيما يتعلق بلفظة "فنّ" التي اختلطت بلفظة "غرض" حيث يقول:« إننا نلاحظ أن لفظة "فنّ" في العصر الحاضر وبعد النهضة الأدبيّة التي ابتدأت في القرن الماضي واستمرت في القرن الحاضر لا تزال توحي بشيء كثير من اللّبس، فنحن نسمي اليوم أحيانا شعر الغزل بفن الغزل كما نقول فنّ الهجاء وفنّ الحماسة مع أنّ جميع هذه الأنواعّ من الشّعر تنضوي تحت فنّ واحد في المفهوم الأوروبي لكلمة فنّ وهو فنّ الشعر الغنائي.»[3] أي أنّ لفظة فنّ في القديم كانت تدل على جنس الشّعر والنثر،في حين أنها في العصر الحاضر أصبحت تستعمل للدلالة على أغراض الشّعر وبذلك اختلطت لفظة "فنّ" بلفظة "غرض". مما كان لزاما على الأدباء المعاصرين إلى تعويض هذه اللفظة، وبذلك لجؤو«إلى استخدام ألفاظ أخرى لترجمة كلمة "فنّ" الأوروبية فالدّكتور "حسن عون" يترجم كتاب الأب فنسان عن فنّون الأدب باسم "نظرية الأنواع الأدبيّة"

[1] - أبو هلال العسكري، الصّناعتين، الكتابة والشعر، ص 23.

[2] - سعيد يقطين، الكلام والخبر،ص153.

[3] - محمد مندور، الأدب وفنونه، ط5، نهضة مصر، مصر2006. ص 09.

مستخدما لفظة نوع بدلاً من "فن" لكي لا تختلط لفظة "فنّ" بلفظة "غرض" من أغراض الشّعر ويترجمها "محمد غنيمي هلال "بلفظة "الأجناس الأدبية" مستخدما لفظة "جنس" بدلا من" فنّ" منعا للّبس أيضاً»[1] أي أنّ لفظة "فنّ" كانت هي اللفظة الغالبة على التقسيم الأجناسي للأدب عند القدامى، غير أنّ اختلاطها بلفظة غرض في العصر الحالي أدى إلى ظهور ألفاظ أخرى تصبّ فالمعنى نفسه.

نستنتج مما سبق ذكره أنّ كل هذه الألفاظ الّتي استخدمت لدى النقاد العرب القدامى والمحدثين إنّما هي تحصيل حاصل لكلّ ما أنتجه العقل العربي شعره ونثره، أي تقسيم الأدب إلى أجناس تتفرع إلى أقسام كبرى و أخرى صغرى كما عبر عن ذلك الأب "سي فانسن" في قوله:« ليس للأدب هذه الثروة اللّغوية ولا تلك الدقة من التعبير فهو تحت اسم أنواع يعني بدون تمييز الأقسام الكبرى ثم تسلسل الأقسام الفرعية للمؤلفات الأدبية ولكل ما أنتجته العبقرية ينقسم إلى فصلين الأنواع الشعرية والأنواع النثرية.» أي أنّه مهما تعددت الألّفاظ وكثرت التقسيمات تبقى كلّها تصب ضمن ما يعرف بنظرية الأجناس الأدبية، وبذلك لا يمكن التمييز بين كل هذه الألفاظ وخاصة فيما يتعلق بمصطلح "الجنس" "النّوع". وبذلك نخلص إلى القول أنّ كل هذه الألفاظ مترادفة وتعددها و تباينها بين الأدباء مرده إلى الثروة اللغوية الّتي يتمتع بها الأدب، فيما يبقى الاتفاق على الدّال الأكثر دقة قيد الدراسة والتنظير.

[1]- محمد مندور، الأدب و فنونه، ص10.

4- الجنس الأدبي:

لقد عرف مصطلح الجنس الأدبي على أنّه« هو أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية فالمسرحية مثلا جنس أدبي، وكذا القصة وهكذا...»[1] أي أنّ الجنس الأدبي يحمل كل ما أبدعه الفكر الأدبي من أشكال فنية مختلفة. ويرى محمد غنيمي هلال أنّ الأجناس الأدبية قديمة قدم الأدب نفسه إذ يقول: « منذ أن كان نقاد الأدب اليوناني وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو، لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مرّ العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناس أدبية، أي قوالب عامة فنية تختلف فيما بينها.»[2] ومعنى هذا أنّ الأجناس الأدبية، ليست وليدة العصر الحالي، بل موجودة منذ القدم، ومن أبرز مميزاتها التباين والاختلاف فيما بينها. وقد عرفها بأنّها « القوالب الفنية الخاصة التي تفرض بطبيعتها على المؤلف إتباع طريقة معينة...ويستخدم هذه الأجناس في تقسيم الإنتاج الأدبي إلى فروع.»[3] أي أنّ هذه المميزات التي تختلف من جنس إلى آخر هي تفرض على الأديب تقسيم الأدب باعتباره الكل، إلى فروع وأنواع متجزئة منه.

5_ التصنيف الأجناسي للأدب:

أ_عند الغرب:

بدأ الوعي بقضية الأجناس الأدبية عند اليونان، وبالتحديد مع ظهور كتاب "الجمهورية" لأفلاطون و"فنّ الشّعر" لأرسطو« إذ يعد تنظير أرسطو لقضية الأنواع الأدبية في كتابه "فنّ

[1]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان رياض الصلح، بيروت، ص 141.

[2]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، د ط، نهضة مصر. ص117.

[3]- المرجع نفسه. ص 42.

الشعر" هو الأقدم في تصنيف الأنواع الأدبية وتحديد أنواعها، معتمدا على" نظرية المحاكاة" .»[1] فمع أفلاطون وأرسطو عرفت قضية التصنيف الأجناسي للأدب عند الغرب ميلادها« وقد ميز كل من أفلاطون أرسطو بين الأجناس الأدبية الأساسية الثلاثة، وذلك حسب طريقتهما الخاصة القائمة على مبدأ"المحاكاة"(أو مايسمى المماثلة) وهذه الأجناس هي:

1/الشعر الغنائي، وهو شخصية الشاعر نفسها.

2/الشعر الملحمي وفيه يتحدث الشاعر باسمه الخاص بوصفه الراوي ...

3/المسرح حيث يختفي الشاعر وراء توزيع مسرحيته وباختصار، تعد الملحمة والمسرح والشعر الغنائي عند أرسطو في كتاب الشعرية هي الأجناس الأدبية للشعر.»[2] وبذلك نجد أفلاطون و أرسطو خصصوا التقسيم للشعر دون النثر.ولم تبقى القضية حبيسة النقد اليوناني، فبعد الجهود التي قام بها كل من أفلاطون وأرسطو أصبحت القضية محل دراسة عند العديد من النقاد الغربيين الذين حاولوا توسيعها بالدراسة و التحليل و النقد، ومن ذلك دراسة "كارل فيتور" الذي يعتبر من النقاد الغربيين الذين تناولوا هذه القضية بالدراسة والتحليل، فقد اعتبر مصطلح الجنس متسما بالغموض جراء الاستعمال غير الموحد له حيث يقول:« إن متصور الجنس ليس موحد الاستعمال ... ذلك أنه يوجد خلط كبير في استعمال هذا المصطلح إذ يراد به الأجناس الثلاثة الكبرى _ أي الملحمة والمأساة والشعر الغنائي_ في الوقت ذاته يراد به الآثار الأدبية المخصوصة

[1]- وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفرياق) لأحمد فارس الشدياق، أطروحة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا جامعة النجاح الوطنية، فلسطين 2009 ص38.

[2]- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر، عبد الرحمان أيوب، دط، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية العراق.دت، ص 17- 18.

مثل الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي»[1] بمعنى أن المصطلح يحمل في ثناياه بعض الغموض فتارة يقصد به الأجناس الثلاثة الكبرى، وتارة أخرى يعبر عن الآثار الأدبية على إحدى المجموعتين. وقد اهتم كل من "رنيه وليك" و"أوستن وآرن" بمسألة الأجناس الأدبية من خلال تخصيصهما فصلا في كتاب نظرية الأدب، تحدثا في عن الجنس الأدبي من زاوية خاصة، فقد جعلا منه مؤسسة ذات نظام داخلي، حيث يعتبران الجنس الأدبي « مؤسسة كما أنّ كلا من الكنيسة، والجامعة، والدولة مؤسسة أنه لا يوجد _ لا كما يوجد الحيّوان، أو البناء أو دار العبادة أو المكتبة أو مبنى الحكم_ ولكن كما توجد المؤسسة، إنّ المرء يستطيع أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، وأن يعبر عن نفسه من خلالها وأن يخلق مؤسسات جديدة أو أن يمضي بقدر الإمكان، دون يشارك في السياسة أو في الشعائر، ويمكن للمرء أيضا أن ينتمي إلى المؤسسات ثم يعيد صياغة شكلها بعد ذلك.»[2] يعني هذا أن الأجناس الأدبية تشبه في تكونها وتطورها المؤسسات، فهي تتمتع بنظام داخلي وتتميز بمجموعة من القواعد والخصائص التي تنفرد بها عن غيرها، لكن هذا لا يمنعها من الاندماج وتبادل الخبرات والتأثر مع غيرها بغية إنشاء وتشكيل نوع جديد. وهذا ما جعل الجنس الأدبي « يمثل مجموعة من الأفانين الجمالية، تكون في المتناول مسيرة للكاتب ومفهومة للقارئ والكاتب المجيد هو الذي يتماشى مع الجنس الأدبي كما هو قائم من جهة ومن جهة أخرى يوسع من دائرته»[3] أي أنّ الكاتب هو الذي ينتقي ما يخدم الجنس الأدبي عن

---

[1]-عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ط1، دار محمد علي الحامي تونس 2001. ص 19.

[2]- رنيه ويليك، أوستن وآرن، نظرية الأدب، ت، عادل سلامة، دط، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية 1992. ص 311.

[3]- المرجع نفسه. ص326.

طريق التفاعل مابين الأجناس لكن في حدود المحافظة على الخصوصيات التي يتميز بها الجنس الواحد.كما نجدهما في إطار حديثهما عن الجنس الأدبي يركزان على الجانب الشكلي للعمل الأدبي وقد عبرا عن ذلك بقولهما: « ومفهومنا للنوع الأدبي يجب أن يميل بشكل عام نحو الجانب الشكلي نوعا Sonet ثماني المقاطع أو السونيت Haudibrastic بمعنى أن نعتبر الشعر الهوديبراستي وليس القصة السياسية أو القصة التي تتناول عمال المصانع، إذ أنّنا نفكر في أنواع "أدبية" وليس في تصنيفات من حيث الموضوع».[1]

معنى هذا أن مفهوم الجنس الأدبي عند كل من "رينيه وليك"و"أوستن وآرن" يقوم على التصنيف الشكلي للعمل الأدبي، لا على الموضوع، فالشكل الذي يحمله الشعر الهوديبراستي، من خلال احتوائه على ثمان مقاطع، هو الذي جعله يندرج ضمن هذا النّوع، وليس الموضوع الذي يعالجه. كما نجدهما ينتقدان أصحاب الكلاسيكية الجديدة، التي اهتمت بقضية "الأجناس الأدبية" من خلال الدفاع عن مبدأ نقاء النّوع واستمراره مهملة بذلك البحث في صميم هذه القضية، كمعرفة الأساس للتميز بين جنس و آخر إذ يقولا:« وقد أخذ القرنان السابع عشر وثامن عشر موضوع "الأجناس" مأخذ الجد، وكانت الأجناس بالنسبة لهذين القرنين شيئا موجودا حيا، وكان الاعتقاد بأن الأجناس الأدبية لها حدودها المحددة وأنه يجب الإبقاء على هذا التحديد عقيدة أساسية عند النيوكلاسيكي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ولكن إذا ما فتشنا في النقد النيوكلاسيكي عن تعريف للجنس الأدبي أو منهجا للتميز بين جنس وجنس، فسنجد قليلا من الاطراد، بل قد لا نجد إدراكا للحاجة إلى منطق يقوم عليه هذا التمييز.»[2] وهذا يعني أن الكلاسيكية الجديدة أخذت على عاتقها فكرة الأجناس الأدبية بأنها حدود لا يمكن تجاوزها، إلى حد جعلها عقيدة أساسية لا يمكن

[1]- رنيه وليك و آوستن وآرن، نظرية الأدب. ص 323.

[2]- المرجع نفسه. ص 318.

تحويرها ولا ينبغي للكاتب أن يحيد عنها، فحين أغفلت عن أهم طرف في هذه القضية، وهو ضبط تعريف شامل للجنس الأدبي، ومنهج محدد يمكن من خلاله التميز بين مختلف الأجناس الأدبية.

أما" جيرار جينت" فقد تحدث عن مسألة الأجناس الأدبية، منطلقا من تصور كل من أفلاطون وأرسطو ومعتمدا على بعض النّقاد الغربيين الذين حذو حذو أرسطو، فوجد أن أفلاطون قد أسقط من دائرته الأشكال الأدبية النثرية، باعتماده على التقسيم الثلاثي للشعر حيث يقول:« ومن الجلي أنّ أفلاطون لم يأخذ بعين الاعتبار سوى الأشكال الشعرية "السردية" بالمعنى الواسع للكلمة بينما سيدخل التراث الأدبي اللاحق وخاصة بعد أرسطو، تغييرا على المصطلحات فيعتبر الإيمائي أو "المتماثل" الشكل الشعري الذي يسرد أحداثا واقعية أو خيالية، فأفلاطون قد أهمل جميع الأشكال الأدبية الأخرى ومن بينها كل شكل نثري تمثيلي كالرواية عندنا أو المسرح الحديث»[1] وهذا يعني أنّ المصطلحات التي صنفها أفلاطون ضمن الأجناس الشعرية ستعرف نوعا من التغير بعد أرسطو لتندرج ضمن الأجناس النثرية التي ظهرت لاحقا. ونجد "جيرار جينت" يفضل استخدام مصطلح الصيغية بدلا من مصطلح الأجناس، حيث يقول:« وليس ما نطلق عليه نظرية الأجناس أو الأجناسية،(فان تيغم أو نظرية الصيغ وأقترح محلها مصطلح "الصيغية") وقياسا السردية أو نظرية السرد وهي جزء من الصيغية»[2] وهو بذلك يقترح كغيره من النقاد المصطلح الذي يراه أنسب وأشمل وأدق.

فيما نجد "هوبز" قد حاول تقسيم الشعر إلى ثلاثة أنواع أساسية، معتمدا على تقسيم العالم إلى بلاط حضر، وريف فتوصل إلى أن الشعر البطولي (الملحمة والمأساة)، والساخر(التهكمي

[1] - جيرار جينت، مدخل لجامع النص. ص23.

[2] - المرجع نفسه. ص 92.

والملهاة) والرعوي. ومعنى هذا أن الشعر البطولي يحاكي البلاط أو الطبقة البرجوازية، والساخر يحاكي طبقة الحضر، فحين الرعوي يحاكي الطبقة الكادحة.[1]

أما "روبرت شولس R. scholes" يربط مسألة الأجناس الأدبية بالتخييل، من خلال بحثه المتعلق بصيغ التخييل حيث يقول:« وبقبول فكرة إنشائية التخييل هذه يحصل الاستعداد لقبول نقد الأجناس لأنّ تلك الفكرة ذاتها متصور أجناس، بدليل أنّ التخييل لا يسلك نفس المسار الذي يتبعه الشعر الغنائي مثلا كما أنّ أدب الخيال يختلف عن بعض الأبنية الكلامية الأخرى التي لا تخضع للمحاكاة أو الخيال، وتبعا لذلك فإن بناء إنشائية للتخييل يقتضي إعتبار الخيال جنسا على حدة»[2] بمعنى أن "روبرت شولس" من خلال تأكيده على ضرورة وجود إنشائية للتخييل الأدبي فهو بذلك يدعو إلى اعتبار الخيال جنس أدبي قائم بذاته له أسسه وقواعده الخاصة.

ومن بين النقاد الغربيين الذين شغلت قضية الأجناس الأدبية أبحاثه نجد"سي فانسن C.Vincent." فقد تطرق إلى القضية في كتاب "نظرية الأنواع الأدبية" حيث يقول الأنواع الأدبية سوى صيغ فنية عامة لها مميزاتها الخاصة، وهي تحتوي على فصول أو مجموعات ينتظم خلالها الإنتاج الفكري على ما فيها من اختلاف وتعقيد»[3] ومعنى هذا أنّ الأنواع الأدبية تنقسم إلى صيغ فنية كبرى و هذه الصيغ تجتمع في كل ما أنتجه الفكر الأدبي، ورغم الاختلاف الذي يكتنفها فكل واحدة تشمل الأخرى« فهناك الفروع الرئيسية، والطبقات، والدرجات والعائلات، والأجناس، والأنواع والأفراد ليس للأدب هذه الثروة اللغوية ولا تلك الدقة من التعبير فهو تحت اسم أنواع، يعني بدون تمييز الأقسام الكبرى ثم تسلسل الأقسام الفرعية للمؤلفات الأدبية ولكل ما أنتجته العبقرية ينقسم

[1]- ينظر، رنيه وليك و آوستن وآرن، نظرية الأدب. ص316.

[2]- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري. ص 32.

[3]- سي فانسن، نظرية الأنواع الأدبية، تر، حسن عون، دط، مطبعة رويال،دب،دت. ص 22.

إلى فصلين:الأنواع الشعرية والأنواع النثرية.»[1] ومعنى ذلك أنّ تعدد هذه التسميات والاصطلاحات على الأنواع الأدبية هو من جانب الإثراء اللغوي، والدقة في التعبير ولكن رغم تعددها ولاختلافها فهي تندرج ضمن مصطلح الأنواع.

فيما نجد "جان ماري شيفر"يعتبر أن المشتغلين بالأدب قد اهتموا بمسألة الأجناس الأدبية، مع إهمال علاقة هذه الأخيرة بالفنون الأخرى، كالموسيقى والرسم، حيت يقول:« ارتكزت مسألة وضع الأجناس دائما على الأجناس الأدبية، وقلما طرحت بالنسبة لأجناس غير أدبية أو لنشاطات خطابية شفاهية الرغم من أنه في هذين المجالين نلاحظ يوميا تمييزات جنسية متعددة في الواقع التميزات النوعية المتعلقة بالأجناس موجودة في كل أحاديثنا عن الممارسة الثقافية، في كل لحظة نستطيع أن نميز سوناته عن سمفونية وأغنية فولك وقطعة بي_بوب_ عن قطعة فري جاز، ومنظر طبيعي عن طبيعة ميتة، أو عن لوحة تاريخية ولوحة تشكيلية عن لوحة تجريدية.»[2] فهو يرى أنّ الأجناس غير الأدبية وخاصة النشاطات الخطابية الشفاهية التي نجد لها تمييز وتصنيف في الواقع الثقافي لم تحظى بدراسة النقاد والأدباء وخاصة أنّ هذه الأجناس غير الأدبية، تتداخل مع مختلف الأجناس الأدبية في العديد من الأعمال الأدبية على اختلافها.

نخلص في الأخير إلى أن التصنيف الأجناسي للأدب عند الغرب، قد حظي بالدراسة الواسعة والحظ الأوفر من التحليل لدى النقاد الغربيين، كل حسب تصوره وزاوية نظره الخاصة، منطلقين بذلك من المقاربة النمطية التي جاء بها أرسطو، ومحاولين الإلمام بكل الجوانب المتعلقة بهذه القضية التي لا تزال قيد الدراسة والبحث.

[1]- سي فانسن، نظرية الأنواع الأدبية. ص 42.

[2]- جان ماري شيفر ، ما الجنس الأدبي؟، تر، غسان السيد، دط، إتحاد الكتاب العرب، دب. ص 13.

ب_عند العرب:

مثلما عرفت الدراسات النقدية الغربية، نظرية أجناسية لها قواعدها وأسسها، وتقسيماتها الخاصة كان لهذه النظرية إرهاصات في الدراسات النقدية العربية، إذ نجد أن العرب منذ القدم عملوا على تقسيم الأدب إلى جنسين كبيرين هما: الشعر والنثر،فمن خلال العودة إلى أمهات كتب النقد، التي تعتبر المصادر الأولى لأي قضية أدبية، والتي نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر (كتاب عيار الشعر لابن طباطبا، نقد الشعر لقدامة بن جعفر، الصناعتين لأبي الهلال العسكري، الامتناع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي) نجد أن هذه القضية كانت حاضرة في جل الكتب النقدية القديمة وذلك من خلال تقسيم كلام العرب إلى أجناس، ومن ذلك قول "ابن طباطبا" الذي تحدث عن الشعر وميزه عن النثر بأنّه « كلام منظوم بائن عن المنثور، الذي إذ عذل عن جهته مجته الأسماع، وفسد عن الذوق»[1] وهو بذلك قد قسم كلام العرب إلى جنسين هما المنظوم الذي يحدث نغمة مما يجعل السامع يتذوقه فتطرب به النفوس، ولكن إن زاغ عن مساره فسد على المتذوق فتستهجنه الأذن، في حين النثر هو الكلام العادي الذي يستخدمه النّاس في مخاطباتهم اليومية.

أما أبا "هلال العسكري" فنجده في هذا الشأن قد تحدث عن ثلاثة أجناس للكلام المنظوم بقوله: «أجناس الكلام المنظوم ثلاثة:الرسائل والخطب والشعر،وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب.»[2] نجد أنّ أبا هلال العسكري قد صنف الخطب والرسائل مع منظوم الكلام مع العلم أنّها تعتبر أجناس نثرية، وذلك لأن الرسائل والخطب في عصر العسكري كانت تغترف من الشعر باعتباره ديوان العرب الوحيد، كما نجد " قدامة بن جعفر" قد عرف الشعر بأنه« قول موزون

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، ط2، دار الكتب العلمية، لبنان2005. ص 09.

[2]- أبو هلال العسكري، الصناعتين. ص161.

مقفى يدل على معنى، فقولنا دّال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر»[1] يظهر من خلال كلام قدامة بن جعفر أنّه يميّز الشعر عن النثر من خلال الوزن والقافية اللذان يختص بهما جنس الشعر دون غيره كما نجده قد تحدث عن الأغراض التي يختص به هذا الجنس الأدبي وهي« المديح والهجاء والنسيب والوصف، والتشبيه.»[2]

تحدث ابن خلدون عن أقسام كلام العربي ضمن مقدمته، حيث يقول:« اعلم أن لسان العرب وكلامهم على فنين، في الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد، وهو القافية، وفي النثر، وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من الفنين يشتمل على فنون ومذاهب.»[3] نستنتج من هذا الكلام ابن خلدون قد قسم الكلام إلى جنسين هما الشعر والنثر وقد بين أنّ الفارق بينها يكمن في الوزن والقافية التي تتعلق بالشعر. إذن فقد عمل العرب منذ القدم إلى تقسيم الكلام إلى جنسين اثنين لا ثالث لهما، وهما الشعر والنثر.

وبعدما حظيت القضية الأجناسية بهذا الاهتمام الكبير عند النقاد القدامى، عرفت هذه القضية نوعا من التقصير في فترة الحداثة وما بعدها ليبدأ الاهتمام الفعلي بها في بداية الثمانينات.[4]خاصة بعد الارتباط الثقافي والفكري بالغرب إذ«دخلت أجناس جديدة إلى الأدب العربي بفعل الاحتكاك بالغرب(القصة_الرواية _المسرح)»[5] وبعدما كان الشعر ديوان العرب الوحيد، الذي حمل آمالهم وعبر عن آلامهم، أصبح الاهتمام منصبا على مختلف الأجناس الأدبية، ومن الدراسات العربية

---

[1]- أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط1، المعارف الجليلة، دب. ص 03.

[2]- المرجع نفسه . ص17.

[3]- ابن خلدون، المقدمة. ص566.

[4]- ينظر، عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية. ص60.

[5]- جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي؟ (مقدمة المترجم) ص07.

الحديثة التي تناولت قضية الأجناس الأدبية بنوع من البحث والتحليل، نذكر على سبيل التمثيل دراسة "عبد الفتاح كيليطو" في كتابه "الأدب والغرابة" من خلال الفصل الذي وسمه "تصنيف الأنواع" وقد تحدث عن "النّوع" بصفة عامة وتوصل إلى أنّ لكل نوع أدبي أسس وقواعد خاصة به حيث يقول:« راجع نفسك وسترى أنك لا تقرأ رواية بوليسية، كما تقرأ رواية جنسية أو رواية أبطالها رعاة بقر.»[1] ومعنى هذا أنّ النّوع الأدبي الواحد في حد ذاته يختلف من حيث الموضوع الذي يعالجه، كما تحدث عن العناصر الأساسية والعناصر الثانوية التي تتحكم في هندسة النّوع الأدبي قائلا:« هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية إذا لم يحترم النّص العناصر الثانوية، فإنّ انتمائه إلى النّوع الأدبي لا يتضرر، أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية المسيطرة، فإنّه يخرج من دائرة النّوع ويندرج تحت نوع آخر، وفي الحالات القصوى يخلق نوعا جديداً.»[2] ومعنى هذا أنّ العناصر الأساسية هي التي تتحكم في تشكيل النّوع الأدبي، وعدم احترام الكاتب لها وخلخلتها يؤدي إلى مصادرة خصوصية النّوع الأدبي، وبذلك وقوعه ضمن نوع أدبي آخر. كما نجده قد تحدث عن بعض التسميات التي تندرج ضمن نّوع محدد، وقد ذكر مثالا عن المقامة الفاسية "لأبي سعيد الوهراني"، التي قال عنها بأنها مخالفة لمقامات الهمذاني والحريري، لكن تسجيلها تحت عنوان "مقامات" يدفع بنا للبحث عن الأسباب الّتي دفعت صاحبها بعنونتها بهذا العنوان، فحين هناك نصوص لا يوسمها صاحبها تحت عنوان المقامة، إلا أنّنا عند قراءتها نرى فيها خصائص المقامة وقد أعطى مثالا عن أحاديث "ابن شرف القيرواني"[3] وهو بهذا يؤكد في كل مرة أنّ الموضوع المتناول والمعالج هو الذي يحدد سمات النّوع الأدبي، وليس العنوان والتسمية التي يحملها الغلاف

[2]- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط8، دار توبقال للنشر،المغرب.ص 25.

[3]- المرجع نفسه. ص 26.

[3]- عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي. ص 26.

ونجده يقول أنّ تعريف النّوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند دي سوسير، فهو يتحدد بعناصر تتوفر في نوع ولا تتوفر في نوع آخر.[1]

تناول "محمد مندور" قضية الأجناس الأدبية، في كتابه نظرية الأنواع، بحيث نجده يتحدث في بادئ الأمر عن الأدب ككل فيقول:« والأدب ينقسم بوجه عام إلى شعر ونثر:إلا أنّ مفهوم الشعر في تراثنا العربي كان محدوداً إذ أنّ الشعر القديم يدخل كله في نوع واحد وهو الشعر الغنائي»[2] أي أنّ الشعر عند العرب انحصر في نوع واحد وهو الشعر الغنائي، على غرار الشعر عند الغرب الذي عرف أنواعا مختلفة مثل:الشعر الملحمي، الشعر الدرامي، الشعر التعليمي، ثم يتحدث عن الجنس الثاني وهو النثر فيقول: «وكذلك الأمر في النثر ففنونه في تراثنا الأدبي كانت حتى وقت قريب مقصورة على ما يسمى بالنثر الفني.»[3] ففي القديم عرف النثر الفني، على غرار العصر الحديث الذي عرف أنواعا نثرية متنوعة. وقد تحدث عن أهم الأجناس النثرية القديمة والتي انحصرت كما قال في« نطاق محدود، وأنواع قليلة تتلخص في الخطابة والأمثلة السائرة والتوقيعات والمقامات»[4] و اعتبر" محمد مندور" أنّ أول قصة استوحاها صاحبها من أسلوب المقامات هي "حديث عيسى بن هشام" لإبراهيم المويلحي، وكيف أنّ العرب أخذت هذا الفن عن الغرب حيث يقول:« فإنه من المؤكد أنّ فن القصة والأقصوصة لم يظهر في مصر بمعناه وأصوله الفنية الكاملة إلا بعد الانصراف عن فن المقامة وعن اتجاه المويلحي في قصته إلى أدباء الغرب لأخذ

[1]- ينظر، عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة. ص 26.

[2]- محمد مندور، الأدب وفنونه، ط5، نهضة مصر، مصر2006. ص 04.

[3]- المرجع نفسه. ص 05.

[4]- محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 06.

هذا الفن عنهم.»[1] ونجده يقول أن العرب لم تأخذ عن الغرب جنس القصة فحسب، بل تعداها إلى جنس المسرحية حيث يقول:« كما أخذنا عنها فن المسرحية، الذي لا يمكن اعتباره تطورا للفنون الشعبية التي كان يمارسها شعبنا خلال القرون الوسطى وحتى وقت قريب مثل فن "الأراجوز وخيال الظل" وفي هذا الصدد لدينا وثيقة تاريخية تثبت أنّ عالمنا العربي كله أخذ هذا الفن عن أوروبا، بل وعن إيطاليا بوجه التحديد، وهذه الوثيقة هي الكتاب المسمى "إوزة لبنان" الذي يضم أول مسرحيات كتبت بالعربية في عالمنا العربي كله.»[2] ومعنى هذا أن المحاولات الأولى التي كانت تشبه فن القصة و المسرحية ليست هي التي أدت إلى ظهور وتطور هذين الفنين عند العرب، بل إنّ العرب استعارتهما عن الغرب فهما من أصول غربية بحتة على خلاف المقامة التي تعتبر إنتاج عربي أصيل. كما نجده يتحدث عن تطور هذه الفنون، التي أدت إلى ظهور أجناس جديدة« ثمة قضية أخرى لابد من النظر فيها قبل استعراض فنون الأدب المختلفة تطور تلك الفنون بالمعنى العلمي لهذا اللّفظ أي بمعنى أن فنونا أدبية قد تطورت، ونشأ عن تطورها فنون جديدة مختلفة عنها تمام الاختلاف، على نحو ما حدث في عالم الحيوان والنبات، وفيما يسمى بالأجناس الحيوانية والنباتية" وعلى نحو ما أوضحت نظرية "داورين" في كتابه "أصل الأنواع" وقد حدث بالفعل في أوائل القرن الماضي وابتدءا من 1888 أن رأينا أستاذا جامعيا، وناقدا فرنسيا كبير اسمه "برونتيير" يأخذ في تطبيق نظرية التطور هذه على فنون الأدب أي على أجناسه.»[3] بمعنى أن برونتير في تطبيقه لمبدأ عملية تطور الأجناس الأدبية، قد اعتمد على نظرية داروين في عالم الحيوان والنبات.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 07.

[2]- المرجع نفسه. ص 07- 08.

[3]- محمد مندور، الأدب وفنونه. ص 13.

أما "سعيد يقطين" فقد تحدث عن الجنس وعلاقته بالنّص في الكلام العربي، جاعلا من النّص أداة محفزة في البحث عن الجنس حيث يقول:« إنّ النّص بدوره يمكن أن يفيد في تطوير البحث في الجنس وذلك بوضع العلاقة بينهما في إطار التفاعل الزمني... حيث تتجلى لنا العلاقة واضحة بين الجنس والنّص.»[1] أي أنّ التفاعل الزمني الذي نشأ بين النصوص، هو جزء من التفاعل الذي ينشأ بين الأجناس الأدبية.كما تحدث عن ثلاثة مصطلحات أساسية هي: الأجناس والأنواع، والأنماط وثلاثة مبادئ متعلقة بهذه المصطلحات، وهي مبدأ الثبات، ومبدأ التحول ومبدأ التغير حيث ربط الأجناس بمبدأ الثبات، فيما جعل الأنواع مرتبطة بمبدأ التحول، أما الأنماط فجعلها ترتبط بالتغير وفي هذا يقول:« إذا كانت الأجناس مرتبطة بالمقولات الثابتة، فإن الأنواع ترتبط بالمقولات المتحولة، ... وبناء على قاعدة علاقة الثبات بالتحول، نجد كل جنس من الأجناس قابلا لأن يتضمن مجموعة من الأنواع تختلف صفاتها البنيوية عن بعضها البعض، وإن اشتركت في البعد الجنسي الذي يجمعها.»[2] أي أنّ " سعيد يقطين" يفرّق بين الجنس و النّوع والنمط من خلال ربط كل واحد منهم بمبادئ معينة تختلف فيما بينها، كما أن الجنس الواحد يستطيع أن يتضمن العديد من الأنواع. و قد تطرق أيضا إلى مفهوم الجنسية "La généricité" التي يرى أنها قائمة على قاعدة الانطلاق من التجليات النصية في تفاعلاتها المختلفة، التي تقوم على أساس الاشتراك(المتشابهات أو الاختلاف)[3] بمعنى أنّ الجنسية تتحقق من خلال عملية التأثير والتأثر التي تكون بين النصوص من حيث التشابه أو الاختلاف.

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر. ص 181.

[2]- المرجع نفسه. ص 183- 184.

[3]- سعيد يقطين، الكلام والخبر. ص 185.

نستنتج مما سبق أنّ التصنيف لأجناسي للأدب عند العرب قد مر بمرحلتين: المرحلة الأولى التي كانت مع العرب القدامى اللّذين قسموا الأدب ككل إلى جنسين كبيرين هما الشعر والنثر بحيث عرفوا الشعر بنوعه الوحيد وأغراضه المتعددة، والنثر الذي اندرج ضمن النثر الفني، وقد مثل هذه المرحلة النقاد القدامى اللّذين ذكرناهم على سبيل التمثيل لا الحصر، أمثال "أبا هلال العسكري" قدامة بن جعفر" "ابن طباطبا" "بن خلدون"، أما المرحلة الثانية فكانت مع العصر الحديث وبالتحديد مع الحداثة التي اقترنت في جزء كبير منها بالغرب، وما نتج عنها من الارتباط الفكري والثقافي بالغرب وبذلك تسلل العديد من الأجناس الأدبية إلى التراث النثري العربي، مما أدى إلى ظهور أجناس أخرى فضمن الشعر ظهرت أنواع جديدة كالشعر المرسل، الشعر الحرّ، الشعر المنثور... وفي النثر: القصة الرواية المسرحية...وقد مثل هذه المرحلة النقاد العرب في الحداثة وما بعدها أمثال "سعيد يقطين" "عبد الفتاح كيليطو" "محمد مندور"..إلخ والعديد من النقاد المعاصرين اللّذين كانت ولا تزال قضية الأجناس الأدبية تتصدر عناوين بحوثهم.

6_ الجنس الأدبي بين النقاء والتداخل:

أ- نقاء الجنس وثبات الحدود:

تكاد تجمع مختلف الآراء النقدية الغربية، والعربية، على أنّ مبدأ نقاء الجنس الأدبي وثبات حدوده قد أرسيت قواعده مع النظرية الكلاسيكية، وبالتحديد مع أرسطو حيث يرى كل من "رينيه ويليك وأوستن وآرن" أنّ « النظرية الكلاسيكية ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنّه ينبغي أن يفصل بينهما، ولا يسمح لهما بالامتزاج، وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس.»[1] فالنظرية الكلاسيكية عملت على حمل مشعل التقسيم الأجناسي، الذي ينادي بصفاء الجنس الأدبي، وبعدم السماح له بالامتزاج

[1]- رنيه وليك، أوستن وآرن، نظرية الأنواع الأدبية. ص324.

والتداخل. ونجد "محمد مندور" يرجع مبدأ فصل الأجناس الأدبية عن بعضها البعض إلى أرسطو بقوله:« يعتبر أرسطو في كتابه (الشعر) واضع الأسس الأولى، التي تقوم عليها نظرية (الفنون والأدب) والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر، على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشكل على سواء.»[1] أي أنّ كلا من الجنس الملحمي، والدرامي، والغنائي يقوم على مجموعة من الخصائص الشكلية و المضمونية تختلف من جنس إلى آخر مما يجعلها حائلا أمام امتزاجها وتداخلها مع بعضها البعض وقد سعى أرسطو لإبقاء هذه القواعد حتّى القرن السابع عشر ميلادي مستندا بذلك إلى الأدب اليوناني القديم، وخاصة التراجيديا والكوميديا، فقد« كان أرسطو يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم، أنّ فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالا تاما حتى لنراه يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر ميلادي، وأصبحت من المبادئ الرئيسية للمذهب الكلاسيكي... حيث نرى الكلاسيكيون ينادون بضرورة فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلا تاماً»[2]أي أنّ أرسطو وأصحاب النظرية الكلاسيكية يرفضون أن تخلل التراجيديا بعضا من المشاهد الكوميدية والأمر نفسه مع الكوميديا. وكذلك هو الحال بالنسبة إلى النقاد العرب القدامى، الذين عملوا على تقسيم الأدب إلى شعر و نثر، وكل واحد من هذين الجنسين يختلف عن الآخر من حيث الخصائص ويعتبر ابن خلدون من أهم النقاد العرب القدامى، الذين نادوا بضرورة فصل الأنواع الأدبية بعضها عن بعض إذ يتحدث عن ذلك قائلا:« واعلم أنّ لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ولا تصلح للفنّ الآخر، ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر، والحمد والدعاء المختص بالخطب.»[3] وهو بذلك يؤكد

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه. ص20.

[2]- المرجع نفسه، ص 04.

[3]- ابن خلدون، مقدمة. ص567.

على أن لكل فن أساليبه الخاصة التي تميزه، والتي لا تصلح لغيره كما نجده يعيب كتاب عصره الذين قاموا بإدخال أساليب الشعر وموازينه إلى النثر فيقول:« وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور، من كثرة الأسجاع والتزام التقفية.»[1] وهو بذلك يعني ما ساد الأدب من ضعف، أدى به إلى الوقوع في السجع وتكلف الذي لازمه قرنا من الزمن. ونجد ابن خلدون في كل مرة ينادي بضرورة فصل الأجناس الأدبية عن بعضها، ويظهر ذلك في قوله:« يجب أن تنزه المخاطبات السلطانية عنه، إذ أساليب الشعر تنافيها الوذيعة، وخلط الجدّ بالهزل والإطناب وكثرة التشبيهات والاستعارات.»[2] أي أنّ غاية الخطب السلطانية تهذيب النفوس، وشحذ الهمم، فهي تحتاج للحجج المقنعة، ولا تحتاج إلى الإطناب وكثرة الأوصاف، حتى لا تكون مملة لا فائدة من إلقائها. وكل هذه القواعد التي نادت بها الكلاسيكية، على نحو ما جاء به أرسطو و الأدباء الكلاسيكيون، منذ القرن السابع عشر حتى مطلع القرن التاسع عشر، لم تصمد أمام التحولات التي طرأت على الفكر بصفة عامة وعلى الأدب بصفة خاصة، وأمام الحرية المطلقة التي مجدتها الرومانسية، بحيث« لم يتوقف الأمر عند الاختلاف حول طبيعة القواعد التي تشكل النّوع، فهناك خلاف آخر يتعلق بصرامة هذه القواعد، إذ نشأت تساؤلات عن إمكانية السماح للنّص بتجاوز قواعد نّوعه الذي ينتمي إليه، وعن حقيقة وجود ما يسمى(صفاء النوع؟؟»[3].

وهذا ما فتح الباب واسعا أمام الأدباء الذين نادوا بضرورة هدم الأجناس الأدبية، ورفض التقسيمات الحاصلة للأدب ليتبنى الأدباء شعار الكتابة ضد الأَجْنُسِيَّة.

---

[1]- ابن خلدون، مقدمة. ص.567

[2]-المرجع نفسه. ص568.

[3]-لؤي علي خليل، تداخل الأنواع الأدبية بين القاعدة و الخرق،(دراسة نظرية)، م 30، ع 3+4 ، مجلة جامعة دمشق 2014 . ص 147.

ب_تداخل الأجناس وانصهار الحدود:

تعد قضية تداخل الأجناس الأدبية، من القضايا التي ظهرت في الساحة النقدية مع العصر الحديث وبالتحديد مع الرومانسية، التي دعت إلى كسر الحدود، والثورة على كل القوالب الكلاسيكية وهذا ما أدى إلى ظهور« اتجاه آخر ثار على الأجناس ورفض التقسيمات المعلنة دعمه "فيكتور هوغو" وبلغ أوجه مع "بنديتو كروتشه"، الذي أعلن موت الأجناس، وبشر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كل الحدود، متحرر من كل قيد أجناسي، جسمه بعد ذلك " هنري ميشو" في ما أسماه الأثر الكلي.»[1] إذن يعتبر "فيكتو هوغو" أول ناقد غربي يرفض التقسيمات الأجناسية، ثم تبنى فكرته " كروتشه " لتصبح الفكرة منجزة على يد " هنري ميشو". وترى مها حسن القصراوي، أنّ الرومانسية رغم رفضها للتقسيم الحاصل للأجناس الأدبية، إلا أنّها لم تقض على خصائصها الفنية من خلال قولها «إذا كانت الكلاسيكية، قد وضعت الأساس والمعايير لتحكم الجنس الأدبي واعتقدت أن الخلط بين الأنواع في العمل الأدبي يقلل من قيمته الفنية بحجة نقاء النّوع، فإنّ الرومانسية لم تقض على خصائص الأنواع بصورة نهائية، بل ظلت في حركة مستمرة، إذ تضمر أنواع لتظهر أخرى، نتيجة لتحولات داخلية في المجتمعات.»[2] ومعنى هذا أنّ دمج الأجناس الأدبية، راجع إلى التحولات التي طرأت على المجتمع المعاصر الذي أصبح يعيش نوعا من عدم الاستقرار، الذي انتقل هو بدوره إلى الأدب بصفة عامة، ورغم أنّ الرومانسية دعت إلى كسر الحواجز بغية تطوير الجنس الأدبي، إلا أنّها لم تقض على الأجناس الأدبية بصورة نهائية. وهي ترى في هذا التداخل سمة حضارية، تكمن في ظل استفادة جنس من جنس آخر، إذ أنّ« التراسل

[1]- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري. ص07.

[2]- مها حسن القصراوي، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،ج2، ط1 جامعة اليرموك، إربد، الأردن 2008. ص730.

بين الأجناس والأنواع، سمة حضارية، تقوم على علاقة التأثير والتأثر، دون مصادرة هوية الجنس أو النّوع، أو إقصاء هويته أو مكوناته الأساسية.»[1] أي أنّه مهما تداخلت الأجناس الأدبية مع بعضها البعض ومهما ارتمى جنس أدبي في حضن جنس آخر، في ظل علاقة التأثير والتأثر يبقى لكل جنس أدبي سماته الخاصة، التي لا يحيد عنها ليبقى في حلقة الجنس الذي ينتمي إليه.

وإذا رجعنا إلى النقد العربي القديم، نجد حضور قضية التداخل عند النقاد العرب القدامى ومن ذلك أنّ أبا حيان التوحيدي يشير إلى ذلك من خلال حديثه عن علاقة الكلام ببعضه بقوله:« فأما الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شقّ النّحو، وما أشبه النّحو من المنطق وكذلك النثر و الشعر على ذلك.»[2] بمعنى أنّ الشعر والنثر يأخذان ويغرفان من بعضهما، مثلما أخذ النّحو من المنطق بعض أصوله، ويؤكد ذلك بقوله أن في الشعر شيء من النثر كما لا يخلو النثر من الشعر فيقول:« إذا نظر في النظم والنثر، على استيعاب أحوالهما وشرائطهما، والاطلاع على هواديهما، وتواليهما، كان أنّ المنظوم فيه نثر من وجه والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنّهما يستهان هذا النعت لما ائتلفا ولا اختلفا.»[3] أي أن هذا التداخل بين جنس الشعر والنثر، حتمية طبيعية، ولولاه لما اختلافا وتشابها في الوقت نفسه.

ونجد لؤي علي خليل يرى في هذا التشابه مطلب أساسي لإبقاء النوع الأدبي حياً إذ« يجب أن ننظر إلى النوع على أنه دائرة مفتوحة، غير مغلقة، وحدوده حدود مرنة قابلة للاختراق، لأنّ هذه الاختراقات مطلب أساسي لاستمرار النوع.»[4] وهو بهذا القول يربط استمرار

---

[1]- مها حسن القصراوي، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي. ص737.

[2]_ أبو حيان التوحيدي، الامتتاع والمؤانسة2، دط، موفم لنشر، دب. ص153.

[3]-المرجع نفسه، ص157.

[4]- لؤي علي خليل، نص السيولة والصلابة، دراسة في تداخل الأنواع الأدبية، م2. ص155.

الجنس الأدبي وبقائه في الساحة الأدبية، من خلال اختراقه للمجال الذي ينتمي إليه فهو من جهة ينمي ويطور من الخصائص الفنية للأجناس، ومن جهة أخرى يحافظ عليها حتى لا يكون مصيرها الاندثار ونجده في الوقت نفسه يتساءل عن طبيعة هذا الاختراق حيث يقول:« هل يمكن أن يجتمع نوعان في نص واحد، بحيث تكون المساحة النصية المتمردة، عن النوع واقعة في حدود نوع آخر.»[1] وهذا التساؤل دفعة لتحديد أشكال التداخل، التي جعلت من الجنس الأدبي يخترق حدوده الأساسية ليعبر في حدود جنس آخر، وقد قام بتحديدها مجملا إياها في ثلاثة أشكال:

1_ الشكل الأول: وهو الشكل الذي تفرضه طبيعة الأدب، أي لا دخل للكاتب فيه.

2_ الشكل الثاني: يربطه بقصدية المؤلف السابقة، أي يتدخل الكاتب في هندسته.

3_ الشكل الثالث: وقد تجسد في الانقلاب على مبدأ النوع[2] فأنصار المذهب الرومانسي أو بالأحرى الرافضين لمبدأ فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، يرون أنّه لا يوجد جنس أدبي نتج من العدم بل كان نتيجة تفاعل وتداخل مع الأجناس الأخرى« فالأجناس الأدبية في تطور مستمر بحيث تموت وتندثر أنواع، وتنشأ أنواع أخرى على أنقاضها.»[3] وهذا التداخل الحاصل بين الأجناس على مر العصور، لم ينتج لنا أجناسا جديدة فقط، بل أدى إلى تغييرها وتحويلها، إلى حد إلغاء أجناس كانت صامدة عدة سنين مثل ما أقر به "محمد مندور" في قوله:« بل إنّنا نلاحظ أنّ بعض الفنون الأدبية القديمة، قد تغيرت أسماؤها الفنية، بعد أن تغير

[1]- - لؤي علي خليل، نص السيولة والصلابة، دراسة في تداخل الأنواع الأدبية. ص159.

[2]المرجع نفسه ص161،162.

[3]- حسن عليان، تداخل الأجناس الأدبية، الرواية والسيرة، سيرة مدينة وشعب، ط1، دار مجد الاوي، عمان ص14.

مضمونها، وقالبها الفني.»[1] وقد أعطى مثالا على ذلك بالكوميديا و التراجيديا، عند اليونان فبعدما كانت التراجيديا مقصورة على الآلهة والملوك، تطور هذا الفن، وأصبح يحاكي مختلف الطبقات الاجتماعية.[2] ورغم الحجج التي قدمها محمد مندور، فيما يتعلق بتداخل الأجناس الأدبية، في ظل التطور الحاصل على مستوى الأدب، نجده يميل نوعا ما إلى مبدأ فصل الأجناس الأدبية بعضها عن بعض، أي يؤمن بفكرة نقاء الجنس الأدبي وثبات حدوده، إذ يظهر ذلك جليا من خلال قوله:« حتى ليخيل إلينا أحياناً، أن مبدأ فصل الأنواع كان أفضل، وكان كعكاز الأعمى الذي يقيه الظلال.»[3]

نستنتج في الأخير أنّ قضية التداخل بين الأجناس الأدبية، أصبحت من القضايا التي ينادي بها الأدباء المعاصرون، الذين يرون في هذا التداخل سمة حضارية و مطلب أساسي لاستمرار الجنس الأدبي وكذا إضفاء عنصر التطور عليه، دون التخلص من هوية الجنس الأدبي الذي يتعرض للتداخل.

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه. ص16.

[2]- ينظر، المرجع نفسه. ص18-17.

[3]- المرجع نفسه. ص22.

الـفـصـل الـثـانـي:

مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في رواية" غريب"

تميزت الرواية في بداياتها الأولى بمجموعة من الخصائص عدت بمثابة المقومات الرئيسية التي لا يمكن لأي كاتب أو روائي الخروج عنها، بحيث كانت يركز الروائي على الزمان و المكان والشخصيات، التي تقوم كلها على نظام السرد، لكن مع التطورات الحاصلة في الأدب بصفة عامة وجنس الرواية بصفة خاصة ومع غياب القواعد التي تحكم العمل الأدبي سواء من حيث الشكل أو المضمون، بحيث لم يصبح لزاما على الكاتب احترام تلك القواعد، أصبحت الرواية من أكثر الأجناس الأدبية القابلة للاختراق والمزج والتداخل، وذلك لأنها لم تعرف «شكلا محددًا و لا قواعد ثابتة، ولم تحدد تعريفاتها وفق مفهوم واحد لأنها خطاب المتناقضات»[1] وهذا ما جعلها تتحمل في طياتها العديد من الأجناس الأدبية الأخرى الشعر والمسرحية والقصة والمقامة والأمثال...الخ، مما جعلها صعبة التعريف والتصنيف حيث « تتخذ الرواية لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامعًا مانعًا، ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمية وأشكالها الصميمية»[2] وبذلك أصبحت من أكثر الأجناس الأدبية التي يبدع فيها الروائي نظرًا للحرية التي تمنحها للمبدع « يمنحها القدرة على التجريب والاستيعاب والتراسل مع الأنواع الأخرى»[3] لتنتج لنا في الأخير نصًا هجينا يجمع بين مختلف الأنواع الأدبية على اختلاف

[1]- حسن عليان، تداخل الأجناس الأدبية، الرواية والسيرة، سيرة مدينة وشعب، ص39-40، مأخوذة عن صبري حافظ الرواية و إشكالية التجنيس.

[2]-عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، عالم المعرفة، الكويت ديسمبر 1998 ص 11.

[3]- مها حسن قصراوي، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، نظرية الرواية أنموذجا، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي، م2، ص 704.

خصائصها الفنية، بحيث نجد فيها« فنون الحكي القديمة التي تنهض على السّرد كالمقامة والحكاية الشعبية والأسطورة التي تستدعي بدورها الشعر بوصفها لغة البكارة الأولى في سمتها الشعرية الرئيسية وهي التصوير والتخييل»[1] وبذلك أصبح للروائي الحرية الكاملة في نسج وتشكيل معمار روايته كيف يشاء وعلى النحو الذي يريد.

زخرت رواية " غريب " بتداخل مع الأجناس الأدبية التي استحضرها الروائي في تشكيل معمار روايته، والتي أضفت على الرواية صبغة جمالية وفنية، فاستعان " محمد جربوعة " بالخطاب الشعري و لغته الانزياحية، كما شغلت المسرحية حيزاً واسعا في المتن الروائي، وبالإضافة إلى الأسطورة، وكل هذه الأجناس ساهمت في تشكيل الرؤية السردية للرواية.

أولا: التداخل مع الشعر:

حقق تداخل الشعر مع الرواية أبرز مظاهر التداخل و أكثرها تجسيدا مقارنة بالأجناس الأخرى إذ قفز الروائي بلغة النثر المباشرة ومجسدة للواقع ليرتمي في أحضان لغة الشعر المتميزة بالانزياحات والخيال الواسع، وكذا الصور الشعرية. على حد تعبير " عبد المالك مرتاض " « وأما اشتراكها مع الشعر فإن الرواية الكبيرة الجميلة شديدة الحرص على عهدنا هذا على أن تكون لغة كتاباتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة، ذلك لأن النثر هو قبل كل شيء، إنما يمثل اللغة التي يتحدث الناس بها في حياتهم اليومية ولا تريد الرواية أن تتدنى لغتها إلى هذه النثرية الفجة المبتذلة»[2] ولا يكتفي مرتاض بهذا الحد من رسم التداخل بين الرواية والشعر، بل ويجد أن الرواية

[1]- محمد صالح شنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، م2. ص 425.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية. ص 12

«تسعىعلى أيدي كبار كتابها إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصنف في الأدبية كأنها تسعىإلى أن تتقمص لغة الشعر الخارجة عن نظام لغة التعليم والفلسفة والتأليف الأكاديمي أنها ترضى بأن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثل لغتها الخط المستقيم، إنما تسعى الرواية إلى أن تتماشى مع الشعر الذي شعار لغته الخط المنحني، فلغة الشعر الحق، إذن تجسد الجمال الفني الرفيع، والخيال الراقي البديع، والحس الشديد الرهافة والدقة شديدة الشفافة؛ بالإضافة إلى ما ينبغي أن يكون في اللّغة الشعرية من جدة الإبداع ولغة الابتكار»[1]. أي أنّ لغة النثر تعتبر لغة ثابتة في الكثير من مراحلها، وهذا ما دفع كتاب الرواية إلى تبني لغة الشعر، تلك اللغة الانزياحية المتحولة الخارقة للّغة التي عهدناها في التعليم الأكاديمي والفلسفة وبذلك عرفت الرواية تحولات جديدة، وهذه التحولات مردها إلى العديد من المعطيات الناجمة عن التحول الحاصل في المجتمع أولا، و في الأدب وخاصة الرواية وما طرأ عليها من انفتاح وتمرد على القواعد وكذا تحول العديد من الشعراء العرب إلى روائيين وهذه الظاهرة كانت قلما تطرح في الأدب العربي القديم وفي ذلك يقول " محمد صالح شنظي": « إن أبرز مظاهر التداخل بين الرواية وسائر الأنواع الأدبية كان مع الشعر وهذا ما يفسر تحول الكثير من الشعراء إلى روائيين الذين شعروا أنّ القصيدة ضاقت بما يحملون من رؤى ومواقف في ظل التحولات الهائلة... و أكثر المبدعين إحساسا بهذا التحول هم الشعراء الذين أدركوا أن الشعرية إحدى السمات الرئيسية للخطاب الإبداعي المعبر عن هذه الصدمة»[2]. أي أنّ تحول الشعراء إلى روائيين، راجع إلى أن الرواية هي التي تستطيع أن تعبر عن التحولات الحاصلة في المجتمع، وكل هذه التحولات أثرت على « دور اللّغة في السرد الروائي، واقتربت بها من لغة

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية. ص 13.

[2]- محمد صالح شنظي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية. ص 437.

الشعر حيث اكتظت بالإيحاءات»[1] وهذه المعطيات جعلت من تداخل الشعر مع الرواية سمة بارزة لدى العديد من الروائيين، فنجد حضور الشعر في الرواية بنصوصه ولغته المفعمة بالصور والإيحاءات، وكذا انحراف اللّغة عن مستواها الأوّل، الذي تمثل في اللّغة الروائية المعروفة بأنّها لغة تسجيلية واصفة وساردة للأحداث إلى لغة شعرية مفعمة بالرموز والدلالات والصور و"محمد جربوعة" كتب في الشعر قبل أن يتجه إلى الرواية، لذلك كانت رواياته تجسد وتحمل هذا التداخل مع الشعر بنصوصه ولغته و إيحاءاته، وموسيقاه الداخلية ومن بين رواياته التي حققت هذا التداخل رواية "غريب" والتي ارتأينا دراسة هذا التداخل بين جنسي الشعر والرواية كالآتي:

1-1- التداخل مع النّص الشعري:

يتجسد التداخل مع النّص الشعري أو الخطاب الشعري في رواية « غريب» من خلال توظيف الشاعر لأبيات شعرية من تأليفه، وهذه الأشعار في الرواية نسبها إلى الشخصية الرئيسية، وهي شخصية الشاعر الإسلامي سعيد « مهاجر أبو العينين» وقد مزج الكاتب بين القصيدة العمودية والقصيدة الحرة.

أ/ القصيدة العمودية:

مثال 1:

بَيْنَنَاْ هَذَاْ الشُبَّاكُ الظَّالِمُ نصْفُهُ شَوْقٌ وَنِصْفٌ عَلْقَمُ

خلفه كفاك والوجه الذي صار بدري بين ليلي يظلم

حين ينأى الغير تبقين معي فلماذا أنثني أو أندم؟[2]

[1]- محمد صالح شنظي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية. ص 428.

[2]- محمد جربوعة، غريب، دط، مؤسسة اليقين الإسلامية، تح: عائض القرني، دب، ص 16.

لقد عبّر الشاعر " مهاجر أبو العينين" في هذه الأبيات التي قالها، عن شوقه لوالدته التي كان شباك السجن حائلا بينهما، فراح ينفس عن شوقه وصبابته لها، خاصة وأنّها سنده الوحيد الذي ينسيه اغترابه الروحي، وغربة أقاربه عنه، وهجران زوجته، وولده الوحيد اللّذان أبعدتهما الظروف عنه، قبل أن يبعده السجن عنهما.

مثال 2:

هذي القصائدُ عُذرًا أَنْتَ يَا وَطَنِيْ

فَاقْبِلْ –فَدَيْتُكَ- هَذَا الْبَوْحَ مِنْ شَجَنِيْ

قد كنت أكتم والبركان يأكلني

صدّق... وأحمل مثل البحر في سفني

طال الزمان وللكتمان... شاطئه

ها قد بلغت حدود الصبر في الفتن

ها قد فريت على السكين أوردتي

رغم القرابة... والأرحام بالمحن

كسّرت عمري بالأوجاع أذكرها

صادرت حسّي في الأنفاس والبدن

شرّدت ظلّي في البيداء كم سنة!!

حطمت حلمي بالأسلاك والحزّن

ماذا جنيت؟ أبا لإسلام تأخذني؟!!

ماذا أقمت؟ أ غير الحق والسنن؟!!

ماذا فعلت؟ وللمظلوم حجته

يوم القيامة... ماذا سيد المدن؟!!

باقٍ أسائل كل الأرض عذبتني

ظلم القرابة... أهٍ منك يا زمني[1]

نجد أنّ هذه الأبيات، عبرت عن تجربة شعورية عاشها الشاعر وهو بعيد عن وطنه الأم، إذ بعد خروجه من السجن سافر مع والدته إلى بلد أجنبي، وهذا الاغتراب عن وطنه حمل في نفسيته مشاعر جياشة طال حبسها حتى لم يستطع الصبر والكتمان، فبمجرد عودته إلى وطنه وبمجرد أن لمس تراب وطنه ووقعت قدماه على الأرض الذي أبعد عنها، راح يبوح بذلك الشوق والحنين ويُنَفس عن ذلك الألم والاغتراب الذي لازمه عدة سنين، مستعينا في ذلك بألفاظ تعبر عن هذا الوجع، مثل كسرت عمري، صادرت حسي، شردت ظلي، حطمت حلمي...الخ وهو بذلك يخاطب الوطن ويسائله في كل مرة لماذا أبعدت عنك، يا وطني.

مثال03:

كَفِّيْ وَكَفُّكِ وَالْحَنَأْنْ

وَالدَّرْبُ يَا أُمِّيْ يَدَأْنْ

ضمي يديك علىيدي

ودعي خطانا للزمان[2]

هذين البيتين جاء على لسان " غريب" ابن الشاعر " مهاجر أبو العينين" حيث يعبر فيها غريب عن حبه لوالدته (زينب) التي تعتبر الأم والأب والصديق والرفيق، الذي يقاسمه أفراحه و أقراحه

[1]- محمد جربوعة، غريب. ص 40.

[2]- المرجع نفسه. ص 49.

فهي سنده الوحيد في هذا العالم المليء بالمصاعب والعثرات، وكأن صورة والده تتجسد مرة أخرى فكلاهما لم يجد سوى والدته تتقاسم معه ظروف الحياة في أوقاتها السعيدة والحزينة.

ب/ القصيدة الحرة:

مثال 01:

منذ عشرين سنهْ

وَأَنَاْ أَكْسِرُ أَبْنَاْءَ الدَّعَاْوَى

تحت أقدامي تباعا

تافها بعد ذليلْ

منذ عشرين سنهْ

وأنا أقهر في الرسم زوايا المستطيل

منذ عشرين سنهْ

وأنا أسمع تهويلا

أرى ضرب صدور عظمها هشْ

تقول القول رنانا... وعند الجدّ كانت...

تستقيل

منذ عشرين سنهْ

خرقت كفي دفوف وطبول

حفروا لي ألف أخدود

رموني في غيابات

أقاموني على الجدران مصلوبا سنين

أخرجوني للمنافي

غير أني دائما كنت أقول

أقول... وأقول

كان قولي مثلما كان...

جهوريا... وصلبًا... جيلا بين السيول

إن خيل الهول لا تترك في النار الصهيل

هكذا هي الخيول

وضعاف القلب كانوا نصحوني:

إستجب للريح يا هذا العنيد المرّ

طأطئ...

قلت: ذاك المستحيل

ما سيبقى لإله الكون منى إن أنا أحنيت صلبي

لابن صرصور ذليل؟!!

ربما لن تفهموني

شرح ذاكم قد بطول

غير أنني

أكره الأكتاف أعلى من شموخ الرأس

لا رأس سوى الأكتاف

منصوبا كرايات دخول

ربما لن تفهموني..

شرح ذاكم لن يطول..

ما سيبقى إن أبعْ عهدي رخيصا

وأرى أنفى ذليلا تحت أقدامي الخنازير

يسيل؟!!

ربما لن تعذروني...

وبنو الأطواد مظلومون في أعين

أبناء الحفر

قدر ذاك قدرْ

فلكم أن تطلبوا البدر بأن يسقط في الوحلِ

وأن يسري بين الروث مثل الخنفساء

ولكم أن تحمدو العيش...

فما دام الحبيب الخبز يأتيكم

وما دمتم إذ متّم وجدتم بعض أمتار

من الكتان والأرض...

وما دمتم به أدنى حياء

فلكم أن تطلبوا مني بأن أنزل من

برج الجحاجيح إلى نون النساء

فاعذروني...

واسمعوني:

بعد قرن سوف يطوينا الفناء..

وستمضون بلا ظل إلى المحو

وأبقى ها هنا في الكون مرفوعًا

كياءات النداءْ...

شامخا أضبط وقع

الخطو في درب القضايا...

ولكم أنتم مئات أتفوه من كلّ

شريف مستخف بالبلاء[1]

لقد عبّر الشاعر " مهاجر أبو العينين" في هذه الأسطر عن شموخه، ورفضه للذل والهوان وتمسكه بمطلبه، وعدم رضوخه لمن هم أعلى منه منزلة، فكرامته وشموخه أقوى سلاح يملكه، فهو صابر رغم البلاء، وشامخ رغم تحرش الأعداء، وقد استعمل الرمز بكثرة، الذي يعتبر إحدى سمات القصيدة المعاصرة، بحيث يستعمله الشاعر كقناع خفي يعبر به عما يريد بصورة غير مباشرة، ومن أمثلة ذلك في القصيدة [الخنازير، الجحاجيح، الصرصور، الخنفساء] ونجد أن هذه العبارات تنتمي إلى حقل دلالي واحد وهو التطفل والجبن وهذا ما لا يرضاه على نفسيته الشامخة التي لا تباع بالرخيص.

مثال 02:

صَنَعَتْنِي الْمَرْأَةُ الْبُنِيَّةُ الْعَيْنِيْنِ مِنِ بَعْضِ صُخُوْرْ

[1]- محمد جربوعة،غريب، ص 25- 28.

جمعتها في الشتاءْ

تقشفت في حاجبي الحزن والعزم

وقامت أفرغت رأسي وروحي

من فقاعات الهواء

وسألت الله شيئين

شموخي

وشموخي[1]

يواصل الشاعر في هذه الأبيات في التعبير عن عزته وشموخه لكن هذه المرة يشيد بوالدته التي صنعت منه ذاك الرجل الشامخ العنيد، والقاسي قسوة الحجارة التي تبقى كما هي مهما لسعها برد الشتاء وحرارة الصيف، تلك القساوة الإيجابية التي استعملها للدفاع عن قيمه وكانت سلاحًا رادعًا لأعدائه. ونجد أن هذه الأبيات لا تخلوا من السردية التي عهدناها في الشعر بحيث تتجسد التداخل بين الشعري والسردي في كل مرة. فبعدما تداخلت النصوص الشعرية في الرواية، حملت الأسطر الشعرية نوعًا من السردية.

مثال 03:

سَأَبْقَى...

وَتَنْكَسِرُ الْمُدُنُ الْعَارِيَاتُ عَلَى قدَّمِيْ

وتحت الحذاء...

وفي تموت الإلهاتُ

[1] - محمد جربوعة، غريب، ص 52.

كل تريد القصيدة فيها...

أنا سيد الشعراء

وفينوس تدرك أن الدواوين منها إليها...

فتضحك في حفنة من يدها

وتغلق نافذة نحوهن..

وتخبر مرآتها أنها بنت ماءْ

ومن زبد البحر جاءت ولكن

أنا المسلم المستبد بقلبي

لماذا أراها كأحلى النساء

ومن زبد البحر جاءت

وتسأل عني:

فهذا العنيد المهاجر.. من أين جاء؟!!

أنا من زمان تآكل حتى غدوت

كقرطاس صندوق ملكٍ

بسرداب حالمة بالرجوع

إلى زمن الأمراءْ..

رآني المقوقس ذات مساء على فرسي

أقطع البحر..

كان الشراع ردائي..

وكان الصهيل يشق السماءْ

فقال: سلوه

ولم يسألوني..

حيث دنا الموج من دمعتين بعينيْ جوادي..

رسمت على الماء بالقدمين انعتاقي

وكبرت.. ثم رميت الرداءْ

فضاع الشراع.. ومات الجواد..

ولكنني لم أخن.. بل مضيت

إلى لجنة البحر، أصرخ:

يا فرسي... يا ردائي.. أين الوفاء؟!!

أنا ابن أبي، والسوار الذي غرق الأمس كان لأمي..

هبوني انثنيت.. فما لذة العيش للضعفاء؟

خرافية من زمان الأساطير

كانت على ضفة التيتم تنظر نحوي..

وتلقي جدائلها..

وتقول: تعلق إليّ.. إلى شاطئي

لا تعد للوراء

وما إسمك؟

قلت: المهاجر والبحر والهضبات وسرّي

فقالت: عرفت من شامة في العيون

ومن نظرة كمساء الشتاءْ...

فمن زبد البحر جئت إليّ

عتيقا كصفصاف جدّي

عنيد كقافية من قوافي الهجاء

فقص علي القصيدة تلك التي قلتها

في مدائن كسرى قريبا من الهند

جنب خرائب بابل

قلت:

ولدت على قاب قوسين من فجر يومٍ..

وبين الظلام وبين الضياء

فكنت تداخل أضداد ليل وصبح..

أسميك ماذا؟

الظلام البهيم... أسميك؟

أم نفسا من ضياءْ؟!!

فقالت تبسم قليلا..

وها.. سمني ما تشاء

فمالت إلى جهة الشرق مالت قليلا..

وقالت تتمتم بعض الكلام

وقد أجهشت بالبكاء...

فقلت الإلهات ماتت.. وفينوس في رئتي...

زبد البحر هذا.. وهذي أثينا... ونحن ولدنا

هنا من بقايا كتاب

بعصر الهراءْ..

فهاتي يديك.. وسيري معي

في دروب البداية نحو الفناء

وحين ستلمس كفك كفي..

سيبدأ عصر جديد

علىبابه:

زمن العظماء[1]

نجد أن الشاعر (مهاجر أبو العينين) في هذه القصيدة قد استعمل الرمز بصورة مكثفة إلى درجة طغيانه على كل أسطر القصيدة، لكي يعبر عن تلك المرأة التي قال عنها أنها خلقت من زبد البحر التي حار كيف يسميها فوسمها بعدة أسماء من خلال قوله، فرسي، ردائي، جوادي، والتي كان يراها كأحلى النساء، إلا أن ظروف الحياة وجبروت أخيها الطاغية فرق بينهما فراح يقول فضاع الشراع ومات الجواد، إلّا أنه لم يستسلم وراح يبحث عنها في لجة البحر. نجد أنّ هذه الأبيات حملت الطابع السردي، خاصة وأنّ الكاتب قد أوردها في سياق السرد، بحيث كان بين الفينة والأخرى يقتع المقاطع بحديث شخصية "زينب" وهي تتأمل الأشعار وتسأل نفسها إن كانت

[1]- محمد جربوعة، غريب. ص 56- 61.

هي المقصودة من الحديث، كقول الكاتب:« كانت تبحث عن نفسها في القصيدة، تفلي الكلمات وتتسائل: ومن فينوس هذه؟!!»[1].

1-2- التّداخل مع اللّغة الشاعرية:

تعتبر اللّغة أهم ما يميز الخطاب الأدبي سواءًا في الشعر أو النثر إلا أن اللّغة في الشعر تتميز بأنها لغة إنزياحية تخرج عن مستوى اللّغة العادية، على حد تعبير جون كوهن الذي يقول « إنّ كل واحد من المقومات التي تتكون منها اللّغة الشعرية والمخصومة بتميزها وهو طريقة لخرق اللّغة العادية»[2]. فالشاعر يعمل على تخصيب لغته وشحنها بدلالات عميقة، ومعاني تتجاوز المألوف وهذا علىخلاف لغة النثر أو اللّغة الروائية التي تعرف بأنها لغة مباشرة عادية، ونظرًا لذلك التداخل والتراسل الرهيب بين جنسي الشعر والنثر أصبحت لغة الرواية تميل إلى لغة الشعر بل أصبحت تجسد اللّغة الشعرية بمختلف خصائصها، وبذلك أصبحت الشعرية إحدى سمات الرواية الحديثة والمعاصرة فهي « وإن بدت ألصق بفن الشعر، ليست مقصورة على هذا الفن، بل هي هوية جمالية شاملة لكافة الفنون الأدبية كما أصبحت السردية غير مقصورة على فنون السرد»[3]وبذلك أصبح النّص الروائي يتميز بهذه الخاصية وذلك من خلال تبنيه للّغة الشعرية التي تجاوزت اللّغة العادية أو اللّغة الروائية، فحققت هذه اللّغة جمالية فنية، هدفها الأول التأثير في المتلقي وتحريك المشاعر والأحاسيس قبل أن توصل الفكرة إلى ذهنه، وبذلك « يتحول النص الروائي إلى شيء ما أشبه بالحلم أو الكابوس ولذلك تخرج لغة السرد من نطاق السبب والنتيجة

[1] - محمد جربوعة، غريب، ص 61.

[2]- جون كوهن، بنية اللّغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري ،ط1 ،دار توبقال، المغرب 1986 ص 191.

[3]- محمد صالح شنطي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، ص 428.

والتسلل والتحليل إلى لغة الشعر في كثافتها ورموزها»[1] فالروائي أصبح يصب اهتمامه على اللّغة التي يقدم بها نصه الروائي لأعلى عناصر البناء الروائي من شخصيات زمان، مكان، حبكة.. ونجد " عبد المالك مرتاض" يصف هذه اللغة بأنها « لغة قلقة متحولة متغيرة، متحفزة، زئبقية الدلالة، بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا إنزياحيا في كثير من الأطوار»[2] وبذلك يستطيع المبدع تطويع شكلها كيف يشاء وعلى النحو الذي يريد، فكيف استطاع " محمد جربوعة " تطويع هذا النّص السردي بتبنيه للّغة الشعرية؟ وفيما تتجلى تلك اللّغة الشعرية؟

وبما أنّ اللّغة الشعرية قوامها الأول هو الانزياح فسوف نتوقف عند أهم محطاته ألا وهي الرّمز والصورة الشعرية (تشبيه، استعارة، كناية) التي تعتبر بمثابة الإيقاع الداخلي في الرواية.

من خلال قراءتنا لرواية " غريب " وجدنا أن الكاتب قد تجاوز تلك اللّغة الروائية المباشرة، التي تقوم على سرد الوقائع والأحداث وتتبعها، والتي تركز على الشخصية والزمان والمكان وطوع نصه الروائي بلغة شعرية مشحونة بالدلالات والرموز، وبالصور الكثيرة إلى درجة طغيانها على كل المتن الروائي بل حتى من عنوان الرواية الذي يحمل العديد من الدلالات، التي لا يفك لغزها إلا من خلال التعمق في ثنايا المتن الروائي، فهي من جهة تعبر عن الاسم الذي تحمله شخصية "غريب" ويظهر ذلك في قول الراوي « كان اسمه الذي أخذت أقداره شكله تماما كما يأخذ الماء شكل الإناء الذي يصب فيه»[3] ومن جهة أخرى تعبر عن الاغتراب الروحي والاغتراب الأسري

[1]- مها حسن القصراوي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية، ص 744.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 108.

[3]- محمد جربوعة،غريب. ص 10.

والوطني وذلك في قوله: « كان اغترابها اغتراب سنديانة لا تعرف جذورها سوى تراب وماء وهواء موطنها الأصلي»[1].

وتعتبر الصورة الشعرية أهم ما يميز اللّغة الشعرية من خلال كثافتها واحتوائها على دلالات ورموز عديدة وكذا على العناصر المجازية، والصور البيانية بصفة خاصة، والصورة الشعرية «هي تركيبة عقلية وعاطفة معقدة، تعبر عن نفسية الشاعر وتسترعي أحاسيسه، وتعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها، والصورة هي عضوية في التجربة الشعرية، ذلك لأنّ كل صورة داخلها تؤدي وظيفة محددة، متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة.»[2] فالصورة الشعرية تنم عن التجربة الشعورية للشاعر أو الناثر باعتبارها لا تقتصر على الشعر فقط.

أ-الاستعارة:

تعتبر الاستعارة من أهم الصور البيانية التي وظفت في الأعمال الأدبية على تنوعها وهي «استعمال اللّفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي»[3] وهي تنقسم إلى نوعين إحداهما تصريحية والأخرى مكنية ونحن سنركز علىالاستعارة المكنية التي تعرف من خلال حذف المشبه به، وذلك لغلبتها في الرواية.

---

[1]- محمد جربوعة،غريب. ص 11.

[2] - أحمد دهان، الصورة البلاغية عند القاهر، ط1، دار طلاس، دمشق، 1986، ص 367.

[3]- محمد ألتونجي، الجامع في علوم البلاغة، المعاني، البيان، البديع، ط1، دار العزة والكرامة للكتاب، الجزائر 2012، ص 172.

الإستعارة المكنية في رواية "غريب":

مثال01:

«مرّ على ذلك سنوات، لكن إيقاع الكلمات لا يزال رطبا نديّا، كأنه لا يمر عليه عشيه أو ضحاها... تهزه الكلمات من الداخل، ويسرح بخياله يستعيد وجه الرجل الذي كان يراه عظيما كجبل... يحس نفسه طائرًا يسبح في الفضاء الرحب...لكن الأب يهرب جارًا وراءه سنواته الخمس والثلاثين فيجري وراءه هو تحمله سنواته الخمس... يتذكر كل ذلك وتنفجر أساريره عن ابتسامة قديمة تستخرجها شفتاه من كيس ذكرياته»[1].

يشمل هذا المقطع على العديد من الاستعارات المكنية تنوعت ما بين التجسيد المعنوي في شيء مادي مثل قوله يهرب جارًا وراءه سنواته الخمس والثلاثين "وكذلك في قوله: وتنفجر أساريره عن ابتسامة قديمة تستخرجها شفتاه من كيس ذكرياته" فقد جعل من الذكريات وهي شيء معنوي مخبئة في شيء مادي وهو الكيس.

مثال 02:

«صمته يقتلها، يطعنها، يخترق جنبها الأيسر منذ سنوات وهو يحمل سره ملفوفا في خرقة صمته ويضيق بما حوله، ويضيق عليه ما حوله، وحين يحس أن وطأة الظلم قد قاربت كسر قامته، ينظر إلى عيني أمه بعينين مغرورقين بالماء والملح»[2].

يتجسد في هذا المقطع مجموعة من الاستعارات المكنية حيث نجد أن الكاتب جعل من الصمت خنجرًا مهمته الطعن والاختراق والقتل. كما جعل من السر شيئا ماديا يحمل في خرقه، وأبدل

[1]- محمد جربوعة، غريب. ص 09.

[2] - المصدرنفسه . ص 11.

الدموع بالماء والملح وكل هذه التراكيب المجازية اعتمدها الكاتب لإضفاء بعد دلالي وفني جمالي على روايته.

مثال 03:

« كانت حياتها رائعة، ترفرف عليها أجنحة العطف والرحمة وتظلها شجرة الطهر»[1] تتشكل لنا الاستعارة المكنية من خلال تشبيه الكاتب للعطف والرحمة بطائر له جناحان، وشبه الطهر وهو شيء معنوي بالشجرة وهي شيء مادي، بغية اكتساب روايته كثافة دلالية و إيحائية عالية.

مثال 04:

« رغم أن الشاب لم يغادر مقعده، فإن روحه كانت قد سبقته إلى النورس المهاجر العائد، ترفرف فوقه، وتشم روحه، وتتسلل إلى داخل معطفه، كعصفور مبلل هارب من العاصفة يطلب الدفء والأمان والدعة»[2]. تتجسد الاستعارة في هذا المقطع من خلال مزج الكاتب بينهما وبين التشبيه بحيث قام بتشخيص روح الولد وجعلها إنسان يمشي، أما الوالد فقد شبهه بالنورس المهاجر، ليعود مرة أخرى ويشبه تلك الروح بالطائر أو عصفور يرفرف فوق ذلك النورس، وكذلك بالرائحة التي تشم، وهو بذلك مزج بين التشخيص وتجسيد الشيء المعنوي، وهذا أكبر دليل على أن "محمد جربوعة" حمل لغة روايته أقصى ما يمكن تحميله من دلالات عميقة وكثيفة.

[1]- محمد جربوعة،غريب. ص 48.

[2]- المصدر نفسه ص 61.

مثال 05:

« كانت الأسئلة تلتف حولها فتتشرنق فيها... ولم تستطع أن تتمالك نفسها فبكت»[1]. تجسدت لنا الإستعارة المكنية في هذه العبارة من خلال قول الكاتب "كانت الأسئلة تلتف حولها فتتشرنق فيها" بحيث شبه الكاتب الأسئلة بشيء مادي يدور حول والدة "غريب" بذلك جعل من الشيء المعنوي ذا صفة مادية.

ب/ الكناية:

للكناية مكانة بالغة الأهمية في تشكيل الصورة الشعرية وتحقيق الإيقاع الداخلي، وهي « لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته»[2].

احتوت رواية "غريب" على الكناية، إلّا أنها قليلة مقارنة بالاستعارة ومن ذلك:

مثال 01:

«انتظر الحضور شاعرًا يشنف الأسماع بالكلمة الخضراء المتوضئة في زمن أدب المراحيض»[3].

لقد تجلت الكناية في هذه العبارة من خلال قول الكاتب يشنف الأسماع بالكلمة الخضراء المتوضئة في زمن أدب المراحيض" وهي كناية عن موصوف وهو الأدب وعن الحالة التي آل إليها في الوقت الحالي وما اعتراه من كلام ليس بالمستوى الذي كان عليه.

---

[1]- محمد جربوعة، غريب . ص 61.

[2]- محمد ألتونجي، الجامع في علوم البلاغة، ص 187.

[3] - المصدر السابق ، ص 53.

مثال 02:

« كان يحمل في حاجبيه جيش لا ينهزم، وتاريخا من الفتوحات»[1] لقد تجلت الكناية في هذه العبارة بصورة واضحة وجلية وهي كناية عن صفة الشجاعة والشموخ والقوة.

مثال 03:

« وكبرت فيهم كما كبروا فيها خضراء متوضئة»[2]. في هذه العبارة كناية عن صفة ، وهي النقاء و الطهارة، والعفة.

مثال 04:

«كان حرفين غربين في كتاب بلغة أخرى، حرفين أخضرين في كتاب أحمر.»[3] في هذه العبارة كناية عن الاغتراب، والانعزال.

ج /التشبيه:

يعتبر التشبيه من أعرق و أقدم الصور الجمالية التي اعتمدها الأدباء في أعمالهم، وذلك لسهولة توظيفه وكذا للجمالية الفنية التي يحققها في العبارة، فهو « صورة جمالية، يستنبطها الأديب لبيان المعنى وتقريبه من السامع، وهو ذو مجال واسع وصور رحبة، يستلهمه الشاعر والناثر لتوضيح فكرته وتجميل عبارته وترسيخ هدفه»[4].

وقد اعتمد "محمد جربوعة" على جمالية التشبيه ورونقه ليمنح روايته بعدًا جماليا ودلاليا عميقا ومن أجل إيصال الفكرة بصورة واضحة وجلية إلى ذهن المتلقي لذلك نجده قد اعتمد عليه بكثرة

---

[1]- محمد جربوعة، غريب. ص 55.

[2]- المصدر نفسه، ص 12.

[3]- المصدر نفسه. ص 17.

[4] - محمد ألتونجي، الجامع في علوم البلاغة، ص 144.

لدرجة طغيانه على كل الرواية، وقد استخدم جربوعة اللغة بأسلوب جيد وبطريقة غير مألوفة تثير المشاعر باعتماده على التشبيه، ومن أمثلة ذلك في الرواية:

مثال 01:

« تتصارع في جوانحه الكلمات القديمة والجديدة، ويحس بالدوامة الجبارة تأخذ رأسه تدور به دون رحمة، كقشة زوبعة متصاعدة نحو السماء»[1].

مثال 02:

« كان عميقا مثل محيط... شامخا مثل جبل، ثابتا مثل أبنوسة متجذرة في الأرض»[2].

مثال 03:

« لذلك كانت كلمات خاله وزوجة خاله و أولادها الكثيرة المتكررة ممجوجة عنده لا تكاد تثبت أمام كلمات قليلة لا زالت عالقة كقناديل عتيقة بأغصان شجرة ذاكرته»[3].

مثال 04:

« كان يرى أباه بين السطور واقفا على صخرة على شاطئ شامخا كشجرة خرنوب»[4].

[1]- محمد جربوعة، غريب. ص 12.

[2]- المصدر نفسه. ص 15.

[3]- المصدر نفسه، ص 18.

[4]- محمد جربوعة ،غريب . ص 25.

مثال 05:

« حين أنهى قراءة القصيدة استأذن أمه في أن يستبقيها للغد حتى يصورها، وأذنت له بذلك فتوسدها ونام والعزم يملأ جوانحه ويضج هادرًا يضغط على أضلاعه التي أضحت كجدران سد وتصبح تقاوم اندفاع الماء الكثير»[1].

مثال 06:

« كانت أم غريب وعبير تذوبان في المشهد كشمعتين منطفئتين قريبتين من اللّهب»[2].

الأمثلة	المشبه	المشبه به	الأداة	وجه الشبه
مثال01	الرأس	قشة الزوبعة	الكاف	الدوران
مثال 02	ضمير مستتر "هو"	المحيط	مثل	العمق
	ضمير مستتر "هو"	الجبل	مثل	الشموخ
	ضمير مستتر "هو"	أبنوسة	مثل	الثبات
مثال 03	الكلمات	القناديل	الكاف	الرساخة
مثال 04	الأدب	الشجرة	الكاف	الشموخ
مثال 05	الأضلع	الجدران	الكاف	المقاومة
مثال 06	أم غريب وعبير	الشمعة	الكاف	الذوبان

[1]- محمد جربوعة،غريب. ص 29.

[2]- المصدر نفسه . ص 68.

د/ الطباق:

يعتبر الطباق من المحسنات المعنوية التي يستخدمها الناثر والشاعر لتزيين كلامه، وإضفاء روح جمالية وفنية من خلال ذكر أو « الجمع بين لفظين متضادين في المعنى داخل الكلام»[1] فهو بذلك يحمل وظيفتين وظيفة جمالية ووظيفية بلاغية ومن الأمثلة في الرواية نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر.

مثال 01:

«كان الفارق بين أبيه وخاله كبيرًا، فارق بين الطهر واللَوثة، السماء والأرض، الشموخ والحقارة»[2] لقد جمع الكاتب في هذه العبارة بين ثلاثة متضادات حققت جمالية فنية وبعد دلالي وكذا موسيقا وإيقاع داخلي من خلال جمعه بين الطهر # اللَوثة، السماء# الأرض، الشموخ# الحقارة.

مثال 02:

« أما زوجته فكانت تتباهى بكفريات ابنها، وكلمات السوء التي يتلفظ بها مازحا وجادًا، غاضبا وهادئًا»[3].

يتجلى لنا الطباق في هذه العبارة في قول الكاتب مازحًا و جادًا غاضبًا وهادئًا، فهي تحتوي على ثنائيتين متضادتين هما: المزح # الجد، الغضب # الهدوء.

[1]- محمد ألتونجي، الجامع في علوم البلاغة، ص 209.

[2]- محمد جربوعة، غريب. ص 17.

[3]- المصدر نفسه. ص 17.

مثال 03:

« كانت تتأرجح على جبل رقيق مشدود بين الحقيقة واللاحقيقة المصارحة وعدمها...»[1].

يظهر الطباق في هذه العبارة بين كلمتي الحقيقة # واللاحقيقة وكذلك كلمتي المصارحة # وعدمها وهو ما يعرف بطباق السلب.

مثال 04:

«ولم يختلف عنه في ذلك كبير ولا صغير، فقد كان كدفة باب يدفعها الداخل ويشدها الخارج»[2]

يظهر الطباق في هذه العبارة بين كلمة الكبير # الصغير، الداخل # الخارج. نستنتج من كل ما سبق أن " محمد جربوعة " قد استطاع من خلال توظيفه لمختلف المحسنات البديعية والمعنوية من الاستعارة وكناية وطباق أن يجعل روايته هاته تحمل بعدًا دلاليا وجماليا عميقا من خلال مساهمته في تبني الشعرية التي عملت على تكثيف لغة الرواية، وكذا انحرافها من مجال النثرية بفضل الإيقاع الداخلي التي عملت على تحقيقه مختلف الظواهر الأسلوبية والبلاغية إلى درجة كسر الحدود النوعية بين الجنسين، وكل هذا عملت على إثرائه كثرة التشبيهات والاستعارات التي استعملها الكاتب في الرواية بكثرة، وبهذا جعل روايته "غريب" تنفلت من قالب اللّغة العادية لتندمج وتلتحم مع اللّغة الشعرية.

ثانيا:التداخل مع المسرحية:

يعتبر التداخل بين الرواية والمسرحية، من أبرز أشكال التداخل التي جسدها الجنس الروائي بحيث نجد أنّ الرواية تتشابه كثيرا مع المسرحية، من خلال عناصر البناء ولطبيعة العلاقة الوثيقة

[1]- محمد جربوعة، غريب. ص 18.

[2]- المصدر نفسه. ص 19.

بينهما حيث أصبح « يلجأ الروائي إلى سلاحه الآخر السلاح الذي يقابل السلاح الوحيد الذي يمتلكه الكاتب المسرحي وبشكل محتوم فإنه كلما تكثفت العقدة واقتربت الذروة، وأينما يتأكد الإحساس ويستقر فإن السرد القصصي يخلي مكانه للتمثيل وسلسلة الحوادث إلى حادثة عرضية معينة والصورة الكبيرة إلى المشهد الدرامي»[1].

وبذلك نجد العديد من الروائين يعمدون على توظيف المسرحية في أعمالهم الروائية، واستعارة بعض تقنياتها« ومن بين هذه التقنيات السردية تقنية " المشهد " وفيها ينحو السارد منحنى العرضي الدرامي في سرد الحدث من خلال استعمال الحوار وجزئيات الحركة بعكس ما يفعله في الخلاصة فينجم عنه تضخم نصي يبرز الحدث في لحظات وقوعه المحددة الكثيفة المشحونة ويعطي القارئ إحساسا بالمشاركة الحادة فيه كأنه فعل مسرحي تتحاور فيه الشخصيات وهي تتحرك»[2].

وبذلك تعددت التقنيات والمصطلحات التي استعارتها الرواية عن المسرحية وتفاوتت حسب توظيفها من روائي إلى آخر بحسب ما يقتضيه النص الروائي إلى أنها أدرجت في مصطلحات أساسية وهي« المشهد والديكور واللّوحة والإشارات الركحية والحوار والمونولوغ ومناجاة الذات والشخصية»[3].

وقد أصبح هذا التداخل بين هذين الجنسين النثريين، يشكل ظاهرة أدبية حديثة، تولد عنها جنس هجين جعل العديد من الأدباء والنقاد يطلقون عليه تسمية " المسراوية"[4].وهي حديثة النشأة ظهرت

---

[1]- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ت عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي، عمان 2000. ص 114.

[2]- عواد علي، المسرح يبتلع الرواية جريدة العرب، نشر في 03، 07، 2016، ع 10325. ص 11.

[3]- محمد نجيب العمامي، في علاقة الرواية بالمسرح، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي. ص 591.

[4]- ينظر: صبيحة علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا، د ط، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ص 50.

في بادئ الأمر عند الغرب ثم تسلّلت إلى الثقافة العربية كغيرها من الفنون الأخرى ويؤرخ لظهورها الفعلي « في نهاية القرن التاسع عشر عند هاردي T.Hardy 1921، وفلوبير T.flauber 1188، ثم جويس G.Goyce 1941في القرن العشرين، وإن كانت لها ملامح عند بعض الأدباء قبلهم في القرن الثامن عشر»[1].

وهذا التداخل بين الرواية والمسرحية أمر بديهي لا يأخذ ذلك الغموض الكبير الذي لقته الرواية وامتزاجها مع الشعر لطبيعة اللّغة وكذا الموسيقى، فحين أن الرواية والمسرحية يشتركان في العديد من السمات كما عبر عن ذلك عبد المالك مرتاض في قوله « و أما ميلها إلى المسرحية واشتراكها معها في خصائص معينة واستلهامها لبعض لوحاتها الخشبية، وشخصياتها المهرجة الرواية هي أيضا شيء قريب من ذلك، ذلك أن الرواية في أي طور من أطوارها لا تستطيع أن تفلت من أهم ما تستميز به المسرحية وهو الشخصية والزمان والحيز، واللّغة والحدث، فلا مسرحية ولا رواية إلّا بشيء من ذلك»[2]

فكل هذه الخصائص المشتركة بينهما جعلت من الروائي لا يجد صعوبة في المزج بينهما دونما عناء وتختلف الرواية عن المسرحية على حدّ تعبير، " س. و. داوسن" الذي يقول « في متناول الروائي مصدران ليس في متناول الدرامي تماما: التعليق الانعكاسي على صوته هو، والوعي الباطني عند واحد أو أكثر من شخوصه ثم أن عليه أن يؤدي بعض ما يؤديه الممثل (إشارة، حركة، تعبير بالملامح...الخ)وهي التي يشير إليها الكاتب المسرحي في إرشاداته المسرحية»[3]. أي

[1]- صبيحة علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية الرواية الدرامية أنموذجا، ص 51.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 13.

[3]- س. و. داوسن، الدراما والدرامية، ت جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات، بيروت 1989. ص 109.

أنّ الروائي يكون حاضر في الرواية من خلال ضمير المتكلم، كما يمكنه أن يقوم ببعض الحركات التي تشبه تماما الحركات التي يقوم بها الممثل المسرحي. وهذا سهل المهمة أمام الروائي حتى تتجسد المسرحية داخل الرواية « فما يمكن أن يقال في المسرحية لا يكاد يختلف عما يقال في الرواية أيضا»[1] فمثلا هناك العديد من الروايات جسدت على الركح المسرحي، ضف إلى ذلك اشتراك الرواية والمسرحية في الشخصيات، والزمان، والمكان، والنص الإبداعي، إلّا أننا نجد "بيرسي لوبوك" يحذر من اعتماد الروائي على المسرحية بشكل كبير، حتى لا يطغى الحوار على الجانب السردي فيها بذلك تفقد الرواية خصوصيتها حيث يقول: « يجب أن يكون في الحسبان أن الدراما هي أعلى مصباح عند الكاتب الذي هو بمثابة الورقة البيضاء أو الدهان الأبيض عند المصمم، إذا أسرف في استعماله دونما حاجة فإن ذلك يعني تبديد قوته في وقت تكون فيه تلك القوة ضرورة جدًا»[2] أي يجب على الروائي أن يوظف المسرحية في حدود معينة دون أن يخرج عن صيغه السردية وحتى لا يقع في إشكالية التجنيس، أي حتى لا يقع العمل الإبداعي في دائرة الخلط بحيث يصعب تصنيفه ضمن الرواية أو المسرحية، وكل هذه الخطوات لا تقف حائلا أمام الروائي المبدع الذي يشكل نصه وفق ما تقتضيه الحاجة، ووفق ما يحقق التناسق بين الأعمال الأدبية وهذا ما حدث للرواية « فقد استعارت بعض تقنيات المسرح والمصطلحات التي تعينها وكيفيتها لتواتي سياقها الجديد، ولتتدرج في صياغة ورؤيتين فنيتين جديدتين ولتنمي لدى متلقيها ذائقة جديدة»[3]

[1]- س. و. داوسن، الدراما والدرامية، ص 111.

[2]- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ص 115.

[3]- محمد نجيب العمامي، في علاقة الرواية بالمسرح. ص 599.

وقد استعان " محمد جربوعة " بالمصطلحات أو المسرحية، من خلال توظيفه للمشهد الدرامي وكذا عنصر الحوار الذي كان فعلًا ومن خلال قراءتنا للرواية نجد أن محمد جربوعة قد وظف في روايته بعض الأدوات التي تندرج ضمن جنس المسرحي، بحيث استعان بالمشهد بين شخوص الرواية دون أن يستغني عن المونولوغ الذي شكل صورة بارزة في الرواية: وقد مزج كثيرا الروائي بين المشهد والحوار، ومن أمثلة ذلك في الرواية:

تمتد يد إلى كتفه تستخرجه من جبّ الماضي... يستدير منتبها:

- أبي...

- أبوك؟ أنا أمك يا غريب...

كان ذلك اسمه الذي أخذت أقداره شكله، تماما كما كان ذلك اسمه الذي الإناء الذي يصب فيه...

-أمي؟!!

كانت واقفة خلفه، لم ترفع يدها عن عاتقه الصغير المثقل بأعباء الحزن.

- ما بك يا بني؟

- لم يرفع رأسه، استدارت حوله لتجلس في مواجهته، رفعت عن جبينه خصلة شعره الجميلة وقرأت في عينيه دواوين من الانكسار الفصيح...

- غريب ما بك يا بني؟

- هز رأسه يمينا وشمالا ماطا شفتيه وهو يقول بتنهيدة حزينة:

- لا شيء يا أمي...[1]

[1]- محمد جربوعة، غريب ص 09-10.

لقد نقل لنا الروائي ذلك الحوار الطفيف الذي دار بين الولد غريب ووالدته، مستعينا بذلك ببعض المشاهد التي جعلت من هذا الأخير يصور ويجسد الصورة في ذهن المتلقي، ضف إلى ذلك نقل الحالة النفسية للشخصية من خلال وصف حالة الحزن التي يعاني منها غريب، مستعينا بذلك ببعض الإشارات الحركية التي كانت تقوم بها الشخصيتان، كما نجد مشهدًا آخر، عبر من خلاله الروائي عن ذلك الحوار الذي دار بين غريب وعبير الفتاة التي كانت تدرس معه في الجامعة معتمدًا بذلك نفس التقنيات المسرحية التي اعتمدها في المشهد الأول، مع تخلله لبعض الوصف وذلك من خلال وصفه لجمال الطبيعة الأخاذ، ومظاهرها المختلفة. ذلك المشهد الذي أضاف للرواية صبغة ورونقا من نوع خاص.

حيث يقول:

«لا يستطيع التركيز، غير أن بهجة الربيع كانت تفتح للمكان الساحر نافذة إلى صدره، فيحس بالنشوة كعصفور تستخفه أفراح الفصل الزاهي فيحلق عاليا يمارس متعة الابتعاد عن حمأة الأرض... أصل طينته، مقتربا من السماء... أصل روحه ويظل معلقا ما أسعفه جناحاه في ذلك.

وتنفس بعمق، وغمره الظل القادم... كانت أمامه تسأله:

- أخ غريب...

انتبه إليها راجعا من عالم التحليق:

- نعم

- عبير، هكذا كان اسمها، معجبة بأخلاقه، تحدث بها زميلاتها في الجامعة و أمها و أختها في البيت، وتوليه اهتماما زائدًا لمسه منها المحيطون بها... وكانت متدينة لا تكاد ترفع بصرها وهي تتحدث، و أحس في أكثر من مرة إنها تصطنع مبررات لتكلّمه..

ظلت واقفة، تضم حافظة أوراقها بيدها إلى صدرها و سألها دون أن يرفع بصره نحوها:

- هل هناك شيء يا أخت عبير؟

- ارتبكت، وهي تخرج من حافظة الأوراق جريدة، تمد بها يدها إليه، وهي تحاول أن تركب جملة دون تعثلم:

تستضيف جامعتنا الأسبوع القادم، الشاعر الإسلامي مهاجر أبو العينين، لفت انتباهي، أولا لأنك تحب الشعر، ولا شك أنك ستحضر، ثم لأن اسمه العائلي كإسمك تماما: أبو العينين. بدا عليه الاهتمام وراح يفتح الجريدة يبحث عن الخبر وقالت تساعده: أسفل الصفحة (12)

وفتحها، كان كل ما في الخبر يدل على أن المقصود أباه... وود لو أنه قرأ، سعيدا بدل مهاجر.

أعاد إليها الجريدة شاكرًا، و سألته إن كان سيحضر الأمسية الشعرية فردّ بالإيجاب، وانصرفت إلى مجموعة من صويحباتها كن ينتظرنها متهامسات باسمها و ابتسمت لهن من بعيد، وفي عينيها شيء من مكر النساء»[1] .

لقد جاء هذا المشهد المسرحي على شكل حوار متبادل بين طرفين (غريب، عبير) مستعينا بذلك بأبعاد الشخصية وخاصة البعد النفسي السيكولوجي، وذلك فيما يتعلق بوصفه لأخلاق الشخصيتين(عبير وغريب) من أجل تقريب الشخصية، وجعلها قريبة من تجسيد الأدوار. كما نجد أن الروائي استعان بأهم مصطلح مسرحي وهو الحوار الداخلي، أو كما يعرف بالمونولوغ «هو شكل من أشكال الخطاب المسرحي، يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية، مع الذات، إذ تتساءل

[1]- محمد جربوعة، غريب. ص 29-30.

الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما.»[1]

ومن أمثلة ذلك الحديث النفسي الذي جال في مفكرة غريب وهو داخل السجن، حيث تراقصت الكلمات وتداخلت مع بعضها البعض لما حمله قلبه وعقله من أحزان وهموم فراح يحاور نفسه طالبا منها الصبر وعدم الرضوخ لهواها، وقد قدم لنا الروائي هذا الحوار الداخلي بمشهد واصف لشخصية غريب حيث يقول:

«كان يجلس القرفصاء في زنزانته ويستعيد الشريط ويعيد النظر في كل أرائه و أراء غيره، بكل موضوعية... فهل يكون مخطئا فعلا، والحق مع غيره؟

ويقول لنفسه:

لي عمر واحد، يجب أن أفنيه ككل المصطلحين أو المفسدين في درب ما، وبأي لون من الألوان فما ومن هذا الذي يستحق أن أعطيه جهدي وعمري وروحي؟!! البشر؟

وهل يستأهل أناس يبيعون روّادهم وخيريهم لأعدائهم بثمن وبدون ثمن، أن يضحي الإنسان العاقل من أجلهم بعمره؟!»[2]

ويتجسد المونولوغ في موضع آخر وبشكل آخر، حيث كأنه حوار متبادل بين شخصيتين من خلال الحوار الداخلي الذي دار في نفسية كل من غريب ووالده، معتمدًا فيه أيضا على تقنية المشهد التي تضفي صبغة جمالية على هذا الحوار الداخلي حيث يقول:

---

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي إنجليزي- فرنسي-، دط، مكتبة لبنان ناشرون،ص 494.

[2]- محمد جربوعة، غريب. ص 23.

«واقترب منه أبوه... كل خطوة بألف يوم... كانت المسافة بينهما تختزل أحقابا من الإغتراب والشوق والفراق والعذاب والظلم... وحين لم يبق بينهما سوى مقدار خطوتين أو ثلاث ارتمى الوالد يحضن الكتلة الجامدة التي أجهشت بالبكاء تفرغ قهر السنين... كان العتاب بلا لسان... ولعل حوارًا صامتا دار بين الاثنين أنذاك أحسه المحيطون بهما عتاب بين قلبين خلقا من عجينة واحدة... وتناجى القلبان في تعانق الجسدين:

- الحياة قاسية... فلماذا تركتني لقسواتها يا أبي؟

- كانت العاصفة أقوى من الشراع وتحطم القارب الذي كان يجمعنا... وفي قهر البحر والموج أعذرني يا بني...

- اعذرني يا أبي لأني لم أستطع القيام إليك... أحسني الآن محطما... هل تفهمني يا أبي؟!!

- وهل يفهم عما يتحدث الجريح من الألم غير الجريح مثله؟!!

- ألومك يا أبي... أعاتبك... لقد قهرتني الأيام لو تعلم...

- وما يملك المحترق على السفود لمحترق جنبه على السفود ذاته سوى أن يتألم بدل الألم ألمين...؟!!

- وأنت تعبت يا أبي أليس كذلك؟!!

- لغيرك لم أكن لأبوح... لكنك ابني... فانظر إلى قلبي تجد الرماد... لقد تعبت يا حبيبي، وأنت؟

- وأنا تعبت يا أبي؟

- غريب يا أحسن قصيدة في هذا المساء.

- أبي يا أروع نورس تفطر جراحه شعرًا...؟!!

- قال كل ذلك دون أن تتحرك شفاههما بكلمة.»[1]

لقد نقل لنا الروائي من خلال هذا الحوار الذي دار بين قلبين باعدتهما الظروف، فراحا يناجيان بعضهما ويعبران عن الشوق الذي لازمهما طوال السنين، حيث تحاورت الأنفس دون أن تنطق الشفاه بكلمة، مصورًا لنا ذلك، في مشهد درامي لا يخلو من الصور الحية، و كأنه مشهد جسد على ركح المسرح أمام مرأى جمهور من المتفرجين.

نستنتج من خلال ما سبق أن اعتماد الروائي على هذه التقنيات المسرحية، ساعده على إضفاء روح الدراما وكذا مسرحة السرد، بإضافة إلى دمج هذه التقنيات داخل المتن الروائي بشكل غير مباشر ويظهر ذلك من خلال الحوار المتبادل بين الشخصيات سواء كان خارجي أو داخلي وإذ أن الحديث بين الشخصيات كان متبادلًا بشكل مباشر دون استعانته من ألفاظ من قبل قال وقالت ضف إلى ذلك تدخل الروائي بمشاهد وصفية في ثنايا الحوار بين الفينة والأخرى.

ثالثا: التـداخـل مـع الأسـطورة:

تعتبر الأسطورة« محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها نتاج وليد الخيال لكنها لا تخلو من منطق معين وفلسفة أولية تطور عنها العلم والفلسفة فيما بعد.»[2] إذن هي محاولة لتفسير الكون بطريقة يغلب عليها الخيال وهي خارقة للعادي والمؤلوف، فهي جنس أدبي قديم وحديث في الوقت نفسه، قديمة من بحيث ينبني معمارها على الأساطير القديمة، التي يعود أصلها إلى الحضارات اليونانية، وحديثة من خلال حضورها في العديد من الأعمال الأدبية، كالشعر والرواية على وجه الخصوص، بحيث « غزت الأسطورة معظم الأجناس الأدبية، ووظف الروائيون

[1]- محمد جربوعة، غريب. ص 67-68.

[2]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دط، دار نهضة مصر، القاهرة، ص09.

والقصاصون العرب عناصرها في رسم الشخصيات، وفي ارتفاع اللّغة فوق المستوى الإشاري وفي تكيف دلالة موقف أو حدث ما، والرواية بطبيعتها أكثر ملائمة لخلق تمازج عضوي بين الشكل والمضمون وصياغة محكمة على النسق الأسطوري.»[1] أي أنّ الرواية استعارت من الأسطورة عناصرها الخرافية من شخصيات، وبناء أسطوري مثل شخصية السندباد التي تعتبر شخصية أسطورية، وهذا التمازج يرجع لطبيعة الرواية، وللحرية المطلقة التي تمنحها للمبدع. كما أنّ « الأدب المحمول على الرمز لا يستغني عن توظيف الأسطورة، لأنها تمده بنكهة العجائبية، التي تستميل المتلقي في تلقيه للنّص الإبداعي، وكلما كان توظيفها أخف كلما أدت وظيفتها الجمالية والرمزية، في السياق العام للنّص.»[2] بحيث نلمس حضور الأسطورة في العديد من الأعمال الروائية، فيعمد الروائي على استعارة عناصر الأسطورة، وتوظيفها في يخدم نصه، فتلتحم الرواية مع الأسطورة، وتأخذ منها أسلوبها العجائبي والخرافي، وشخصياتها الخيرة والشريرة، وصراعها الدائم بين عالم الخير، وعالم الشر، وبذلك تُكونُ لنا نصاً هجين يجمع بينما هو واقعي، وما هو متخيل.

ويرى عبد المالك مرتاض أنّ اشتراك الرواية مع الأسطورة، يرجع مرده إلى أنّ الرواية الجديدة تغني وتثري نصها السردي بالمظاهر الأسطورية الشعبية، حيث يقول: « أما بالقياس إلى اشتراكها مع الحكاية والأسطورة؛ فلأنّ الرواية تغترف بشيء من النهم والجشع من هذين الجنسين الأدبين العريقين؛ وذلك على أساس أنّ الرواية الجديدة، أو الرواية المعاصرة بوجه عام؛ لا تلفي أي عضاضة في أن تغني نصّها السردي بالمؤثرات الشعبية والمظاهر الأسطورية، والملحمة جميعاً.»

---

[1]- بشير أحمد علي جلالة، الأسطورة والمكان في أدب إبراهيم الكوني، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2007، ص64.

[2]-باديس فوغالي، السرد الروائي وتداخل الأنواع رواية(جسر للبوح آخر للحنين) لزهور ونيسي، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر. ص177.

أي أنّ حضور الأسطورة، وامتزاجها مع الرواية يثري النص الروائي بالأساطير القديمة والمؤثرات الشعبية، التي تبقى راسخة ومتوارثة جيلا بعد جيل رغم زوالها، فتقدمها لنا الرواية المعاصرة في قالب سردي جديد، وترجع طريقة توظيفها للكاتب الذي يغترف منها ما يخدم نصه السردي، في سياق معين، فهناك من يوظف الشخصيات الأسطورية مثل شخصية السندباد البحري، وهناك من يجسد الصراع الأسطوري داخل الرواية و"محمد جربوعة" استلهم الأسطورة ووظفها داخل روايته "غريب"، إلا أنّه لم يقدم لنا الأسطورة كما جرى الحال في الأعمال الأدبية المختلفة، إذ أنه لم يبني روايته على الخيال الأسطوري العجائبي الخارق للعادة، ولم يجعل شخوص الرواية مستوحات من الشخصيات الأسطورية، وإنما ضمن نص الأسطورة إلى روايته، وهو مايعرف "بالتناص" المصطلح الأدبي الذي يقصد به حضور نص في نص آخر، وقد عرف تسميات متعددة منها "التعالي النصي" وهو المصطلح الذي استخدمه "جيرار جنيت" حيث يقول: « هذا ماأطلق عليه "التعالي النصي" وأضمنه "التداخل النصي"، بالمعنى الدقيق (والكلاسيكي منذ جوليا كريسطيفا) وأقصد بالتداخل النصي: التواجد اللغوي (سواء كان نسبيا، أم كاملاً، أم ناقصاً) لنص في نص آخر.»[1] فمصطلح التعالي النصي عند جيرار جنيت، هو التداخل اللغوي بين النصوص، ويعتبر التعالي النصي شكلا من أشكال التداخل بين الأجناس المختلفة، حيث نجد جيرار جنيت يقول:

« وأخيرا أضمن التعالي النصي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب، التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار الأجناس وتحديداتها التي تعرضنا لها.»[2]

[1] جيرار جنيت،مدخل لجامع النص، ص90.

[2] - المرجع نفسه. ص91.

بمعنى أنّ جيرار جنيت يضمن التداخل الأجناسي، الذي يتمثل في تداخل وامتزاج أنماط الخطاب المختلفة، لما أسماه بالتعالي النصي، ونجده يؤكد على أن التناص أو التعالي النصي يمثل أحد أشكال التداخل التي يجسدها الأدب بين الأجناس الأدبية، فمحمد جربوعة اعتمد على التناص الأسطوري في روايته "غريب" وذلك من خلال تضمينه لنص "أسطورة أخيل" التي أردفها في سياق السرد، وذلك من خلال حديث شخصية عبير عنها لإحدى صديقاتها، وذلك في إطار حديثها عن " غريب" الذي تعتبره نقطة ضعفها، كما كان لأخيل نقطة ضعفه، وهو عقبه فتقول:« هل تعريفين معنى عقب أخيل في الأسطورة؟

وأضافت دون أن تنتظر جواباً: أخيل البطل لم يكن يتأثر بالسهام، لأنّ أمه غمسته في نهر الحياة صغيرا، وبعد تفكير اهتدى أعدائه أنّ أمه لما كانت فعلت ذلك، كانت تمسكه من رجله وتدليه في الماء، فعقبه لم يبتل، وهو نقطة ضعفه، وحين أصابوه بسهم مسموم في عقبه، مات وانتهت أسطورته وغريب نقطة ضعفي، وعقب أخيل عندي، ولكن أسطورتي ستبدأ حينما يكون من نصيبي وقدري، هل ترين هذه الأساور يا أميمة، سأقدمها للمجاهدين، في سبيل الله، في أي أرض، إذا تزوجني غريب يوماً.»[1]

وأصل الأسطورة أن والدة" أخيل" أرادت أن تعطيه حياة أبدية، فذهبت إلى أحد الكهنة فأخبرها أن تذهب إلى نهر ما و تقوم بغرسه فيه،و بالفعل نفذت والدة أخيل ما أمر به الكاهن و قامت بغرسه و هو صغير في النهر إلا أنها كانت تحمله من كعب قدمه اليسرى فلم تتكمن من غرس عقبه، ثم تمر الأيام و يتعرض أخيل لكثير من الحروب و لا يصاب بأي أذى، إلا أن يتفطن

[1]- محمد جربوعة، غريب. ص31.

أعداؤه في حرب طروادة إلى فعلة أمه فيصاب بسهم في عقبه، و بذلك يموت أخيل وتنتهي الأسطورة.

نستنتج في الأخير أنّ "محمد جربوعة" إستعان بالتناص الأسطوري من خلال تضمينه لأسطورة آخيل وهذا ماحمل روايته بعدا دلاليا وفنيا، وكذا إضفاء عنصر الخيال و العجائبي الذي تمازج مع الواقع الذي رصده الروائي لشخصياته الروائية.

خاتمة

خاتمة:

في ختام هذه الدراسة نصل إلى المحطة البحثية الختامية، التي نرصد من خلالها النتائج التي خلصنا إليها، والتي نوردها كالآتي:

1- تعدد المصطلحات التي تعبر عن مفهوم الجنس لدى العرب، وتباينها بين النقاد والأدباء والتي تصب في مجملها في المعنى نفسه، خاصة فيما يتعلق بمصطلح الجنس، والنوع، إذ أنّ كلاهما يقصد به في المعنى اللغوي، الضرب من الشيء، وهو ما يوحي بالتشابه.

2- نظرية الأجناس الأدبية من النظريات التي أثارت نقاشا و جدلا بين النقاد والأدباء العربيين والغربيين، خاصة فيما يتعلق بتلك القوانين التي كانت تحكم الجنس الأدبي، إذ كان معطى ثابت له حدود لا يمكن لأي كاتب تجاوزها، وهو ما يعرف بنقاء الجنس الأدبي، لكن مع التطورات التي عرفها الأدب، ومع الحركة الرومانسية، تم إلغاء هذه الحدود و الفواصل، فأصبحت الأجناس الأدبية تتمتع بالحرية الكاملة للتمازج والتداخل، لكن في إطار المحافظة على هوية الجنس الواحد.

3- حضي جنس الرواية بالأهمية البالغة من الدراسة، باعتباره الجنس الأكثر تجسيدا للتداخل والامتزاج، ومن خلال دراستنا لتداخل الأجناس الأدبية في رواية "غريب" وجدنا أن الكاتب اعتمد على ثلاثة أجناس أدبية كانت مهيمنة على المتن الروائي، بحيث وظف الروائي على مجموعة من النصوص الشعرية، التي أضفت على روايته صبغة جمالية وفنية، ضف إلى ذلك أن "محمد جربوعة" كان شاعراً، وحين اتجه إلى الرواية لم يستطع التخلص من أسلوبه الشعري، وذلك من خلال اللغة التي كتب بها الرواية، فهي لغة شعرية بالدرجة الأولى، مليئة بالصور الموحية، و

الإنزياحية، ذات البعد الدلالي العميق، من كثرة الرموز و الاستعارات، والصور الشعرية على اختلافها.

- لجوء الروائي لفن المسرحية، فروايته كانت مفعمة بالحوار المسرحي بنوعيه الداخلي والخارجي ضف إلى ذلك المشاهد التصويرية التي أضفت على الرواية عنصر الدرامية.

- استعانة الروائي بالتّناص الأسطوري، الذي كان بمثابة تجسيد لعملية التداخل و التمازج، بين الرواية والأسطورة.

تمثل هذه النقاط أهم النتائج التي تم التوصل إليها من خلال البحث، الذي يعد مجرد محاولة لتقصي و اكتشاف التداخل الذي جسدته رواية " غريب" مع الشعر، والمسرحية، والأسطورة والتي ستبقى مجرد محاولة نأمل أن تفتح لنا ولغيرنا آفاقا جديدة في مجال البحث، وأن نكون أكثر نجاحا واستدراكا للنقاط التي أغفلنا عنها في دراستنا هاته.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر

1-ابن طباطبا، عيار الشعر، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005.

2- ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، المقدمة، دط، دار العلم للجميع، بيروت، لبنان.

3-ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، ج6، ط4، دار صادر، بيروت، 2005.

4-أبو حيان التوحيدي، الإمتناع و المؤانسة 2، دط، موفم للنشر.

5-أبو هلال العسكري، الصناعتين، الكتابة و الشعر، ط1، دار أحياء الكتب العربية.

6-أبي فرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ط1، دار المعارف الجليلة.

7-علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، دط، دار الفض-مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي، قاموس المحيط، دط، دار الحديث، القاهرة، 2008.

8- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ج1، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004

9- محمد جربوعة، غريب، دط، مؤسسة اليقين، ت، عائض القرني، دب.

المراجع:

1- أحمد دهان، الصورة البلاغية عند القاهر، دط، دار طلاس، دمشق، 1986.

2- بشير أحمد علي جلالة، الأسطورة و المكان في أدب إبراهيم الكوني، رسالة ماجستير في اللغة العربية و آدابها، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، 2007.

3- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ت، عبد الستار جواد، ط2، دار مجدلاوي، عمان، الأردن 2000.

4- جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، ت، غسان السيد، دط، إتحاد الكتاب العرب.

5- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية تر محمد الولي ومحمد العمري ، ط1 دار توبقال ،المغرب 1986.

6- جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ت، عبد الرحمن أيوب، دط، دار الشؤون الثقافيةالعامة آفاق عربية، بغداد العراق.

7- حسن عليان، تداخل الأجناس الأدبية، الرواية و السيرة، سيرة مدينة و شعب، ط1، دار مجدلاوي، عمان.

8- رنيه ويليك، أوستن وأرن، نظرية الأدب، ت، عادل سلامة، دط، دار المريخ للنشر، الرياض المملكة العربية، 1992.

9- س. و. داوسن، الدراما و الدرامية، ت، جعفر صادق الخليلي، ط2، منشورات عويدات بيروت، 1989.

10- سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، 1997.

11- سي فانسن، نظرية الأنواع الأدبية، ت، حسن عون، دط، مطبعة رويال.

12- صبيحة علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، دط، وزارة - الثقافة، عمان، الأردن.

13- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، ط1 دار محمد علي الحامي، سفاقس، تونس، 2001.

14- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة و الأدب، ط2، مكتبة لبنان، رياض الصلح بيروت.

15- عبد الفتاح كيليطو، الأدب و الغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط8، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب.

16- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، دط، عالم المعرفة، الكويت 1998.

17- ماري إلياس حنان قصاب أحمد حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي- إنجليزي- فرنسي، دط، مكتبة لبنان ناشرون، دب.

18- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دط، نهضة مصر.

19- محمد ألتونجي، الجامع في علوم البلاغة، المعاني، البيان، البديع، ط1، دار العزة و الكرامة وهران، الجزائر، 2012.

20- محمد مندور، الأدب وفنونه، ط5، نهضة مصر، 2006.

21- عواد علي المسرح يبتلع الرواية، جريدة العرب، نشر في 03، 07، 2016، ع 10325.

22- لؤي علي خليل، تداخل الأنواع الأدبية بين القاعدة و الخرق، (دراسة نظرية)، م30، ع. 3+4، مجلة جامعة دمشق، 2014.

23- محمد صالح شنظي، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

24- مازوني فريزة، إنفتاح الجنس الأدبي و تحولات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، 2013.

25- محمد نجيب العمامي، في علاقة الرواية بالمسرح، تداخل الأنواع الأدبية مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

26- مها حسن القصراوي، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي.

27- نبيل حداد، محمود درابسة، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر م2 ط1 عالم الكتب الحديث، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2009، (لؤي علي خليل، نص السيولة والصلابة، دراسة في تداخل الأنواع الأدبية).

28- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دط، دار نهضة مصر، القاهرة.

29- وفاء يوسف زبادي، الأجناس الأدبية في كتاب [الساق على الساق في ماهو الفرياق] لأحمد فارس - الشدياق، أطروحة ماجستير في اللغة العربية و آدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2009.

30_ هوميروس، الإلياذة، تر. سليمان البستاني، دط، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة.

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
مقدمة	أ_ج
الفصل الأول: مفاهيم نظرية	26-1
مفهوم الجنس	2_1
مفهوم النوع	3_2
بين الجنس و النوع	6_3
في مفهوم الجنس الأدبي	8_7
التصنيف الأجناسي للأدب	20_8
عند الغرب	13_08
عند العرب	20-14
الجنس الأدبي بين النقاء و التداخل	26_20
نقاء الجنس و ثبات الحدود	22_20
تداخل الأجناس و انصهار الحدود	26_23
الفصل الثاني: مظاهر تداخل الأجناس في رواية "غريب"	66-28
التداخل مع الشعر	31-29

التداخل مع النص الشعري	43-31
التداخل مع اللغة الشاعرية	53-43
الاستعارة	48 _45
الكناية	49_48
التشبيه	51-49
الطباق	53-52
التداخل مع المسرحية	62-53
التداخل مع الأسطورة	66-62
خاتمة	69-68
قائمة المصادر و المراجع	74-71