الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

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

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

قسم: اللغة العربية وآدابها

تخصص: نقد أدبي معاصر

تداخل الأجناس الأدبية في رواية وليمة لأعشاب البحر

" لحيدر حيدر"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:
- فطيمة عزوق
- سومية كريم

إشراف الدكتور:
ـ سالم سعدون

لجنة المناقشة

1- :فيروز رشام.....رئيسًا

2- ســالم سعدون.....أستاذ محاضر صنف (أ).....مشرفا ومقرّرًا

3- :عبد الرحمن عبد الدايم.....عضوا ممتحنا

السنة الجامعية
2015/2014

شكر و تقدير

نتقدم بجزيل الشكر و التقدير الخالص إلى الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته و نصائحه القيمة و المشرف على إنجاز هذه المذكرة الدكتور:

سالم سعدون، عرفانا بجهده و إخلاصه في توجيهنا و وقوفه إلى جانبنا إلى غاية الفراغ من هذه الدراسة، وإلى كل من مد لنا يد العون لإنجاز هذا العمل من بعيد أو من قريب.

إهداء

الحمد لله الذي علم بالقلم فكنا ممن كتبوا به و أعاننا بالعلم وزيننا بالحلم و أكرمنا بالتقوى و زيننا بالعافية .

إلى الوالدين الكريمين.....أهدي هذا العمل.

أهديه أيضا إلى كل العائلة.

و إلى كل الصديقات.

فطيمة

إهداء

إلى من وقفوا بجانبي دائما أمي و أبي ...

إلى إخوتي و أخواتي ...

صديقاتي ...

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع

سومية

مقـــــدمـــــة

مقدمة:

يعرف الأدب تطوراً دائما، و لعل أبرز ملامح تطوره ظهور أجناس أدبية جديدة، خاصة مع الأدب الحديث الذي كان أكثر تطوراً من الأدب القديم، ذلك لكثرة الأجناس والأنواع الأدبية التي ظهرت فيه والتي لم يعرفها الأدب في عصوره القديمة كالرواية بأنواعها والقصة القصيرة والمقالة والشعر الحر وقصيدة النثر ...الخ.

عرفت الساحة الأدبية أعمالا أدبية تمكنت من الإفلات، والخروج عن القوانين والآليات التصنيفية التي تميّز الجنس الذي تنتمي إليه، وتوزعها على مساحات متداخلة من الأجناس الأدبية الأخرى وكذا استعارتها لبعض المميزات التصنيفية، التي تميز بعض الأجناس الفنية الأخرى القريبة من الساحة الأدبية، وهو ما أدى إلى بروز ظاهرة التداخل بين الأجناس الأدبية، وكذا كسر الحواجز التصنيفية بينها، هذا ما دفع بنا إلى التعمق في جوهر هذا الطرح، ذاك بتناولنا لموضوع البحث الموسوم بتداخل الأجناس الأدبية في رواية وليمة لأعشاب البحر، للروائي السوري "**حيدرحيدر** ".

ووقع اختيارنا على الرواية العربية كنموذج للتحليل، في محاولة منا لمعرفة موقعها من نظرية الأجناس الأدبية عربيا، في ضوء ما يقال ويلاحظ حول هذه الأجناس والتداخل فيما بينها وباعتبارها من أكثر الأجناس مقدرة على ضم الخصائص الفنية المميزة لأجناس أخرى، وبحسب هذا فالّرواية جنس أدبي غير نقي النقاء الأجناسي التام، ذلك باعتبار استحالة خلق نص من عدم فما الجنس الأدبي؟ و كيف ينشأ و يتطور؟ وما هي أشكال تداخله؟ وما هي الأجناس التي احتوتها رواية "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر؟.

تأتي أهمية هذا البحث، في أنّه يلقي الضوء على نظرية الأجناس الأدبية عامة، وكذا تداخل هذه الأجناس، من منظورين نقديين غربيا وعربيا.

مقدمة:

يسمو هدفنا إلى إبراز هذا التداخل في نص رواية "وليمة لأعشاب البحر"، وكذا الجمالية التي منحها للرواية.

اعتمدنا في التحليل والدراسة، على المنهج الوصفي التحليلي بالدرجة الأولى، واستفدنا من مناهج أخرى استلزمتها طبيعة الموضوع كالمنهج التاريخي، لرصد نشأة الأجناس الأدبية وتطورها.

ولإثراء هذا البحث اعتمدنا على جملة من المصادر، والمراجع التي استوجبها البحث ولعل أهمها: نظرية الأدب لرنييه ويليك وأوستين وارن، ونظرية الأنواع الأدبية لرشيد يحياوي والنقد الأدبي الحديث لمحمد غنيمي هلال...

قسم هذا البحث إلى مقدمة، وفصلين وخاتمة، أما الفصل الأول فهو نظري بحت: الجنس الأدبي (النشأة والتطور) فيه إضاءة لأهم الأطر النظرية التي أعانت، في استكشاف التداخل الأجناسي فتطرقنا إلى مفهوم الجنس الأدبي، وكذا النوع الأدبي، والفرق بينهما، نشأة وتطور الجنس الأدبي وأشكال تداخل الأجناس الأدبية وجمالية الشكل الروائي، أما الفصل الثاني: تداخل الأجناس الأدبية في رواية "وليمة لأعشاب البحر"، وفيه تطبيق للإجراءات المنهجية على المدونة المعتمدة لنصل إلى خاتمة البحث موصولة بأهم النتائج المتوصل إليها، من هذا البحث بشقيه النظري والتطبيقي.

واجهتنا بعض المصاعب أثناء بحثنا كان أهمها اتساع الموضوع وتفرق مادة البحث، وفي الأخير نأمل أن نكون قد وفقنا في انجاز هذا البحث.

الفصل الأوّل :

الجنس الأدبي النشأة و التطور

1ـ الجنس الأدبي: التحديد المعجمي والاصطلاحي.

2 ـ نشأته و تطوره .

3 ـ أشكال تداخل الأجناس الأدبية.

4 ـ جمالية الشكل الروائي.

1_الجنس الأدبي: (التحديد المعجمي والاصطلاحي)

1_1.التحديد المعجمي:

ورد في لسان العرب"لابن منظور" في مادة (ج ن س):«الضّرب من كل شيء، وهو من النّاس ومن الطّير، ومن حدود النّحو والعروض والأشياء جملة».[1]

وفي معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ورد على أنّه: «أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية، فالمسرحية مثلا جنس أدبي، وكذا القصة،وهكذا...»[2]. فالجنس يحدد لون وشكل الوسيلة المختارة في التعبير والنقل والإفصاح.

1_2 . التحديد الاصطلاحي:

بيّن"محمد غنيمي هلال" في كتابه (الأدب المقارن)، أن النقاد على مرّ العصور وصفوا الأدب بأنّه أجناس أدبيّة: فمنذ «كان نقاد الأدب اليوناني و على رأسهم أفلاطون و أرسطو لا يزال النقاد في الآداب المختلفة على مرّ العصور ينظرونإلى الأدب بوصفه أجناساً أدبيّة، أي قوالب عامة فنّية تختلف فيما بينها ... حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام »[3].

استخدم النقاد العرب القدامى أيضاً، مصطلح الجنس الأدبي "كالجاحظ" في كتابه "البيان والتبيين" في سياق حديثه عن كلام خطباء العرب، ردّاً على الشعوبية قائلا: «ومتى كان اللفظ

---

[1]ـ ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي، لسان العرب، مج 3، دار إحياء التراث العربي ط1 بيروت لبنان،دت، ص 215.

[2]ـ مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، ط2، بيروت 1984، ص 141.

[3]ـ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ، دار العودة و دار الثقافة، ط5، بيروت ، 1987، ص 13.

أيضاً كريما في نفسه متحيّزاً من جنسه»[1]. نفهم من كلامه أنّ نظرته للجنس متوسمة بنظرية اللفظ والمعنى،وبالتعمق أكثر في حيثيات هذا المفهوم صادفتنا إشكالية المصطلح،فقد وجد خلط بين كل من مصطلحي: "الجنس" و"النوع"، فذهب البعض إلى اعتبار الجنس أعم من النوع، وذهب البعض الآخر إلى عكس ذلك معتبرين أنّ النوع صنف أشمل من الجنس، ومن النقاد الذين استخدموا مصطلح "الجنس": "محمد غنيمي هلال" و"مجدي وهبة" و"كامل المهندس" و"عبد العزيز شبيل" و"خلدون الشمعة" و"الصديق بوعلام"، ومن الذين استخدموا مصطلح "النوع": "حسن عون" و"محي الدين صبحي" و"شكري عزيز الماضي".

وقد حدد "ابن منظور" الفرق بين الجنس والنوع بقوله:«الجنس أعّم من النّوع ومنه المجانسة والتجنيس»[2].

فالجنس إذن:« ماهية تضم أنواعاًمتعددة»[3]. أما النّوع فهو:« كل صنف من كل شيء، وهو أخص من الجنس »[4]،"فابن منظور" يقرّ انطلاقا من هذا التحديد أنّ الجنس مفهوم أوسع وأشمل من مفهوم النّوع، باعتباره يضم أنواعا أخرى تنتج منه.

والنوع أيضا هو:«التجسيد العيني لمفهوم الأدب ووظيفته، ويظل مفهوم الأدب مجرد افتراض نظري إن لم يقيض له أن يتعين في أنواع واضحة الملامح متمايزةالخصائص متلونة السّمات»[5]، فالأدب يتوزع إلى «أنواع تتشابه وتختلف حسب بنية كل نوع وبهذا الاعتبار، فالنّوع في مجال الأدب شكل

---

[1]- أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان و التبيين،تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، 1985، ص 82.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، ص 215.

[3]- المصدر نفسه، ص 215.

[4]-المصدر نفسه، ص 215.

[5]- جندية بتول أحمد، الأنواع الأدبية التراثية، رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، نبيل حداد و محمود دراسة، مج1، جدارا الكتاب وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009، ص195.

يشترط فيه، ليقوم كنوع أدبي تفرد بسمات أسلوبية خاصة»[1].والنّوع الأدبي كما عرّفه "أوستين وارن" و"رنيه ويليك" في كتابهما نظرية الأدب هو:«مؤسسة، كما أنّ الكنيسة أوالجامعة أوالدولة مؤسسة»[2]

يوجد من بين النقاد من لا يتحكم في توظيف هذه المصطلحات، فيوظفها توظيفاً عشوائياً في تصريحاته النقدية، دون أن تستند إلى أيّ محدد أو تصنيف، فيجعل "النّوع " أعم منّ " الجنس " وتتفرع عنه أجناس صغرى ومرة أخرى يجعل " الجنس " صنفا أعم من "النّوع " ، ومن ذلك ما ذهب إليه "**عز الدين المنّاصرة** " في قوله:«نحن أمام موروث ضخم يحدد هويات الأجناس الأدبيةلكن تاريخ الأجناس يؤكد لنا واقعية اختلاط الأجناس في المراحل الانتقالية، حيث يولد جنس جديد من رحم نوعين أدبيين سائدين، أو تحمل بعض الأجناس الجديدة عناصر أساسية أو ثانوية من أجناس سابقة»[3].فهو في هذا التحديد يوظف مصطلح "النّوع" كمفهوم أعم وأشمل من مفهوم "الجنس" بل ويحتويه أيضا، فهو صنف عام تتفرع عنه أجناس أخرى،وتوظيفه هذا إما كان توظيفاً مقصوداً، أو توظيفاً عشوائياً، لا يستند إلى أيّ تحديد باعتبار أنّ كثيراً منّ النقاد لا ينطلقون في تنظيراتهم من تحديد الفرق بين المصطلحات، فنجد في ذلك تداخلا وخلطا في التوظيف،لكن بالرغم من هذا الاختلاف، فإنّ ما يجتمع عليه كل النقاد هو انطواء كل عمل أدبي تحت صنف معين فكل عمل أدبي يتصل بجملة منّ القواعد، والأعراف التكوينية التي تضبطه وتميزه وتصنع له هوية، وتبقى مسألة تماهي الأعمال الأدبية، ضمن مسميات يتلاعب النقاد في كيفية استخدامها.

[1]ـ رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، الدار البيضاء، ط1، إفريقيا الشرق، دت، ص 10.

[2]رنيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر:محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، ط3، 1962، ص 295.

[3]. عز الدين المنّاصرة، علم النص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 43.

نتوصل من خلال ما سبق إلى أنّه لم يتفق النقاد على تعريف جامع" وشامل للنّوع والجنس الأدبي وإنّما تباينت تعريفات النقاد لهذين المصطلحين، فمنهم من اعتبر أنّ الجنس أعم منّ النّوع ومنهم من رأى أنّ النّوع أشمل من الجنس، فاختلف بذلك توظيفهم لهذين المصطلحين، بل منهم من وظفها توظيفاً اعتباطيا، واعتبر أنّ الجنس يحمل معنى النوع، وسنقوم في بحثنا هذا اعتماد مصطلح الجنس على الرغم من الاختلافات الموجودة في استخدام هذين المصطلحين في بعض المراجع التي استفدنا منها نظراً لأنّ مصطلح الجنس أعم من مصطلح النوع وأكثر شمولية منه.

2ــ نشأة و تطور الجنس الأدبي:

يعد تنظير" أرسطو " لقضية الأجناس الأدبية في كتابه " فن الشعر" الأقدم من الناحية التنظيرية الجادة والشاملة الدقيقة، معتمداً في ذلك على نظرية المحاكاة، حيث ورد في كتابه" فن الشعر" «أنّ الشعر محاكاة، وله أنواع يسردها مشفوعة بنماذج، والمحاكاة بمثابة الجنس القريب لها جميعاً بينما الوسائل، والموضوعات وطريقة العلاج، هي الفصول النّوعية التي تميز نوعاً من آخر ».[1]فالشعر محاكاة والمحاكاة عنده على ثلاثة أنواع، و هي شعر الملاحم والمأساة والملهاة.

يعلق "غنيمي هلال" على ذلك بقوله: «ولعل هذا التشدّد في تصنيف الأنواع الأدبية يعود إلى تصنيف اجتماعي، وتقسيم الناس إلى نبلاء وسوقة في الزمن القديم، وهذا ما دفع أرسطو إلى الحديث عن المأساة، والملحمة وجعل لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره، فالأدب لا يقتصر عنده على المتعة، وإنّما جعل له رسالة أخلاقية، وعماد هذه الرسالة الأدبية هو الخلق الحسن في الفرد والجماعة، ولهذا كانت الصلة الوثيقة بين الخلق والفن مثار اهتمامه»[2]، إذ ما تزال ثلاثية الملحمي

[1]ـ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص 3.

[2]ـ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطبع والنشر القاهرة،دت، ص 18.

و الغنائي، والدرامي موجودة في النقد الأدبي، اعتماداً على جهود النّظرية منذ وقت طويل،" فمحمد مندور" في كتابه "الأدب و فنونه"أرجع مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية إلى أرسطو،فيعتبر أرسطو في كتابه "الشعر"«واضع الأسس التي تقوم بين كل فن وآخر، على أساس خصائصه من ناحية المضمون ، ومن ناحية الشكل على السواء»[1].

وهذا مانجده في كتابه " فن الشعر"، حيث «يبدأ أرسطو كتابه بتقسيم الجنس الشعري إلى أنواع أساسها: الشعر الملحمي، والتراجيدي، والكوميدي... ».[2]

لكن "أفلاطون" أستاذ "أرسطو" قد سبقه إلى هذا التصور، فقد قسم الشعر إلى:« ثلاثة أنواع من ناحية الشكل، الأول سردي صرف ويمثله الأشعار الديثورامية، والثاني يقوم على المحاكاة ويمثله الشعر التمثيلي التراجيدي والكوميدي، والثالث يجمع بين السرد والمحاكاة ويمثله الشعر الملحمي».[3] فهذه الأنواع الثلاثة لم يقدم لها أي تعريف، وكل ما قام به هو التمييز بينها، ومع هذا فقد اعتبر التقسيم الثلاثي الأفلاطوني المنطلق لمن جاء بعده، فكان ممن أخذ عنه تلميذه أرسطو.

حاول"أرسطو" من خلال دراسته للأنواع الأدبية اليونانية، استخلاص مفاهيم نظرية مرتبطة بظهور هذه الأنواع وماهيتها، وكذا الغاية منها، حيث رأى أنّ الفنون جميعها قائمة على المحاكاة إذ يقول: «... هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة: لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز»[4]، وقد استمر هذا التصور اليوناني، إلى غاية العصر الحديث الذي تعرض فيه للتحول والتغيير.

---

[1] ـ محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفحالة القاهرة، 1996، ص20.

[2] . أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، الناشر مكتبة الأنجلو المصرية، ص 24.

[3] ـ عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص 103.

[4] ـ أرسطو طاليس، فن الشعر تر: عبد الرحمن بدوي، ص 4.

وحول هذا المضمون يعلق الناقد "غنيمي هلال" قائلا: «إنّ أفلاطون مختلف عن تلميذه أرسطو نفسه، الذي حاول في حدود سنة 350 ق. م إعادة صياغة التقسيم الذي أورده أستاذه وفق التالي: المأساة، الملهاة، الملحمة، وهو ما دفع بعديد من النقاد إلى رفض التصنيف الذي قدمه أفلاطون فبالرغم من أنّ أفلاطون قد سبق تلميذه، في تصنيف الإنتاج الأدبي، إلا أنّ بعض الباحثين يرجعون مبدأ الفصل بين الأنواع، والأجناس في الأساس إلى أرسطو، فقد كان يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم، أنّ فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالاً تاما، حتى لنراه يحوّل هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة تبناها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر »[1].ولربّما يرجع سبب ترجيح النقاد، واعتمادهم على التقسيم الأرسطي والأخذ به، وتفضيله على التنظير الأفلاطوني، أنّ الأول كانت له آراء متضاربة حول الشعر، والمعايير التي ينبغي أن يستند إليها الناقد في تصنيفه، فهو يرتب أجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة فيفصل نسبيا الشعر الغنائي، لأنّه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال ، ويلي ذلك شعر الملاحم لأنّ النقائض المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل، ولا تقلل من إعجابنا به، بوصفه بطلا ، ويأتي بعد ذلك المآسي، ثم الملهاة فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسها المباشر بالخلق [2].

يقيم "أفلاطون"معاييره التصنيفية للأعمال الأدبية، على أسس أخلاقية بحتة تتصل بأبطال العمل الأدبي وانجازاتهم، في حين تعد تنظيرات "أرسطو" الأكثر دقة لأنه استطاع أن يحدد هوية كل جنس ومميزاته وخصائصه، واستطاع بعناية أن يضع الفوارق بين الأجناس الثلاثة وفق صورة تقوم على الدقة والتمثيل مدركا سمات تحمل أهمية بالغة بين الأجناس الأدبية، معتمداً في ذلك على منهج قوامه الانتقال من التصنيف المجمل إلى التصنيف المفصل.

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 137.

[2]- المرجع نفسه، ص 27.

2 . 1 . الأجناس الأدبية عند العرب:

تعمقت صلة العرب بالأدب، وبلغوا الغاية في تذوقه والتأثر والتأثير به، وقد استطاع الأدب فعلاً أن يقوم بهذه المهمة، ويحقق الغاية منها دون سائر الفنون الأخرى، لاعتماده على اللغة التي تقوم على الكلمة التي تفنّن العرب في التلاعب بها، وتنميقها، واستخدامها كوسيلة للتغني وإقناع المتلقي.

فحاول النقاد العرب القدامى وضع نظرية للتجنيس الأدبي تعنى بمقاصد التبويب والتصنيف النوعي والأجناسي، إذ قسموا الكلام إلى جنسين كبيرين متمايزين هما: المنظوم والمنثور، أو الشعر والنثر ينضوي تحت النثر أنواع كثيرة منها: السجع، الخطابة والرسالة والخبر والحديث وغير ذلك في حين لا ينضوي تحت جنس الشعر سوى نوع واحد هو الشعر الغنائي، وإن تعددت أغراضه ومذاهبه.[1]

يعتبر الشعر جنسا من أجناس التأليف باللغة، يرتبط بالنّظم والإيقاع ولهذا تتميز بنيته بشكل محدد ومعهود يتميز بها عن سائر الفنون القوليّة الأخرى التي لاتقوم على الوزن أو الإيقاع الشعري ولذلك يعتبر الوزن سمة من سمات الشعر، إلا أنّ التعريفات المحيطة بجنس الشعر تعددت واختلفت باختلاف اتجاهات أصحابها و مذاهبهم، ومن ذلك ما ذهب إليه "الجاحظ" في تعريفه للشعر بأنّه: « صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير »[2]. فالشعر عنده نسيج أي بناء يقوم على مبادئ علمية مضبوطة وصناعة، بالإضافة إلى أنّه جنس تصويري والمقصود هنا نقل وتصوير الحياة في مختلف مظاهرها ونواحيها.

---

[1]. محمد غنيمي هلال،الأدب المقارن، ص 165.

[2]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج 3، مطبعة الخانجي، القاهرة، دت، ص 132.

أما "ابن طباطبا" فقد عرّف الشعر بأنّه:«كلام منظوم بائن عن المنثور،الذي يستعمله أناس في مخاطباتهم بما خص به من النّظم، الذي إن عدل من جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق»[1].فابن طباطبا يفرق بين هذين الفنّين، فالشعر عنده هو كلام منظوم و قول موزون يطرب النّاس لسماعه والتخاطب به.

صنّف النقاد اللغويون والبلاغيون العرب،الشعر وفق المقاصد والأغراض التي يتضمنها النص الشعري، باعتبار أنّ جنس الشعر يختلف عن جنس النثر على أساس أنّه لاينضوي تحته سوى نوع واحد هو الشعر الغنائي، هذا الشعر الذي تعددت أغراضه ومذاهبه ومقاصده، ولكنه لا يخرج عن هذا الإطار، إذ لم يعرف الشعر العربي القديم ما عرفه الشعر اليوناني، من ملحمة ومأساة وملهاة إلا أنّ هذا التأطير لم يمنع النقاد العرب من وضع نظرية للتجنيس الأدبي،تعنى بمقاصد التبويب والتصنيف النّوعي والأجناسي، فحددوا الشعر وفق أغراض محددة، وفصلوا القول في الفروق بين أغراضه ومحددات كل منها.

نجد"ابن خلدون" هو الآخر يقسم كلام العرب إلى جنسين أدبيين هما: الشعر والنثر ولكنه يستعمل للتعبير عنهما مصطلح " فن" إذ يقول: « اعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فنّين في الشعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على رويّ واحد، وهو القافية وفي النثر وهو الكلام غير الموزون، وكل واحد من الفنّين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام ... واعلم أنّ لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفنّ الآخر ولا تستعمل فيه، مثل النسيب المختص بالشعر، والحمد والدعاء المختص بالخطب والدعاء المختص

[1] . ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغلول، منشأة المعارف، ط 3، ص 3.

المخاطبات وأمثال ذلك »[1]، فابن خلدون يرى أنّ لكلا الجنسين خصائص يتسم بها ويجب احترامها.

اهتمالعرب كذلك بجنس النثر،حيث أوجدوا أنواعا نثرية قائمة في حد ذاتها تقوم على خصائص ومعايير خاصة كالرسائل، والمقامات والخطب،يقول "غنيمي هلال":« فلا نعلم فيه شيئا يعتد به خاصا بالقصة أو المقامة أو القصة على لسان الحيوان، و إنّما انحصر همّ النقاد في النثر الذاتي، وما يتصل به، وعند هؤلاء النقاد لا يخلو النثر من أن يكون خطابة أو ترسلاً أو احتجاجاً أو حديثاً»[2]، ففرق النقاد بذلك بين خصائص النثر وسمات الشعر وأهم المعايير الضابطة لكل منهما فوضعوا لها حدوداً ووازنوا بين سمات كل منهما.

إنّ اهتمام النقاد كان واضحا جليّا بقضية التصنيف الأجناسي، وتقارب الأنواع فيما بينها موضحين خصائص كل جنس، ونقاط الاشتراك الممكنة بينهما.

3 ـ أشكال تداخل الأجناس الأدبية:

جاء التداخل نتيجة تطور الأجناس الأدبية، كالشعر الذي تطّور إلى أنواع أخرى كشعر الفتوح والشعر السياسي وغير ذلك، ثم قصيدة الشعر الحر، وقصيدة النّثر كما تنوع النثر إلى الخطابة التي تطورت إلى المقامة والمسرحية، والرواية والقصة، وهذه الأجناس الجديدة لم يكن يعرفها الأدب العربي، ولكنّها كانت تطوراً لبعض الأجناس.

---

[1]. عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفن للطباعة والنشر، ط 1، بيروت (لبنان)، 2004، ص 643.

[2]. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 204.

تعدّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية الحديثة القابلة لامتصاص الأجناس الأدبية الأخرى بسبب مساحة الحرية المتوافرة في تقنيّة السرد، وتفاعل عناصر البناء الفنّي فيها مع الخصائص الفنيّة للأنواع الأدبية.[1]

عرف التداخل بين الأجناس والأنواع الأدبية أشكالاً مختلفة لم يمس النوع فقط داخل جنسه بل تعدى حدود الجنس الثاني، فالتداخل الذي مسّ الشعر والنثر لم يتبلور في شكل واحد فقط، بل ظهر وفق أشكال متعددة وبدرجات أيضا، تمازج أفضى إلى تراسل بين الجنسين من جهة وذلك باستعارة خصائص كل منهما، هذا الشكل الذي لا يؤثر على هوية الجنس، بل في بعض الأحيان تزيد من عناصر قوته، وشكل آخر يؤدي إلى تماهي جنس من آخر إلى درجة أنّنا لا نستطيع تصنيف العمل الأدبي، وشكل يسهم في ميلاد جنس آخر، وذلك بامتزاج عناصر الجنس الأول بالثاني، و هو ما تجسد في قصيدة النّثر.[2]

وقد بيّن"محمد غنيمي هلال" أنّ اتصاف الأجناس الأدبية في العصر الحديث، بالطابع الوصفي قد ساعد على إمكانيةاختلاط جنس أدبي بآخر ليؤلف جنساً جديداً، كما في المأساة اللاهية وبذلك يبقى الباب مفتوحاً على مصراعيه لخلق أجناس جديدة .[3]

يبدو ممّا سبق أنّ مصطلح تداخل الأجناس الأدبيةمصطلح غير مستقر، فقد رأت"مها حسن القصراوي"« أنّه لم يعد هناك حدود فاصلة واضحة بين الأجناس الأدبية، إذ لا بد من نبذ التمسك

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 157.

[2] -المرجعنفسه ، ص 162.

[3]- المرجع نفسه، ص 139 .

بأسس التفرقة الشكلية والتمييز بناء على وظائف الأدب في أجناسه المختلفة ».[1] فالتداخل عندها مبني على مبدأ انهيار التراتب بين الأنواع الأدبية، بحيث لم يعد الشعر في رأي بعض الباحثين المحدثين سيداً على بقية الأنواع الأدبية وفق بنية التداخل والتعدد والتشظي مؤشراً على استبدال تكافؤ الصيغ والأنواع الأدبية بتراتبها.

أما أشكال تداخل الأجناس الأدبية فهي ثلاثة أقسام[2] : الأول يفرضه الأدب ولا يكون مقصودا من منتج النص، لأنّه محكوم بالآليات الداخلية للعائلة النصية الأدبية، فقد نجد عناصر نوعيّة دخيلة على النّوع المهيمن الذي تنتمي إليه، ففي القصة القصيرة ثمة حضور لعناصر مسرحية،كما أنّ في الرّواية حضوراً مسرحياً وشعرياً، فالذي يميز الشكل هو المحافظة على الخصوصية النوعيّة للنص واحتوائه على عنصر نوعي مهيمن، فالنص القصصي نتعامل معه كقصة، وإن استعان بعناصر مسرحية ومثال ذلك تداخل القصة مع المسرحية، حيث يقوم الكاتب بالاستعانة بعناصر المسرحية لكتابة قصة حيث يقتضي عليه استعمال تقنية الحوار بين شخصيات القصة مثلاً، أما الشكل الثاني من التداخل فإنّه يقوم على القصديّة المسبقة للمؤلف والغاية منها إضفاء روح الجدّة على النص من خلال الاستعانة بعناصر نوعيّة مختلفة تخرجه عن التنميط النوعي، وتكفل له خصوصية في الجنس الذي ينتمي إليه كاستعانة الروائيين وكتاب القصة بأشكال نوعية من التراث السردي كالمقامات، وأدب الرحلات وغيرها، مثلما نجده في رواية "وليمة لأعشاب البحر "، حيث قام "**حيدرحيدر**" باستحضار أجناس مختلفة مثل الخاطرة، الشعرية ...متعمد ذلك من أجل دعم بناء روايته، وإنتاج عمل أدبي فنّي جميل يوصل من خلاله فكرته وهدفه من وراء هذا الخطاب الروائي

[1] ـ مها حسن القصراوي، نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي نظرية الرواية نموذجا، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، مج 2،2009، ص 730.

[2] ـ لؤي علي خليل، نص السيولة و الصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، مج 2، ص 161.

أما الشكل الثالث من أشكال التداخل فيعد انقلاب على مبدأ النّوع لأدبي ويمثل حالة من تمييع النظام، وغايته الوصول إلى نص جديد بلا هوية يرفض التنويع ويعده ضرباً منّ القيد، وهو في الغالب شكل قصدي، فيؤدي إلى اختلاط معقد يؤثر بشكل مباشر في الهوية بين نوعين فيولد نوعاً ثالثا جديداً مستقلاً مثل: قصيدة النثر.[1]

يوجد شكل آخر من أشكال التداخل والتفاعل، ولكن وفق منظور آخر هو تداخل على مستوى أدنى يمس ويقتصر على النصوص لا على الأنواع أو الأجناس، إذ يمكن أن يكون شكلا من أشكال التناص، ولكن وفق منظور أوسع وأرحب يتعدى الحدود الضيّقة للنصوص إلى المجالات الواسعة للأنواع والأجناس.

3 . 1 التناص :

يعد التناصمن أهم المفاهيم التي اهتم بها الغرب، لما له من قدرة في تفكيك النصوص واستعادتها أو محاكاتها لنصوص سابقة، واتسع مفهوم التناص وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجديرة بالدراسة والاهتمام.

إنّ الأساس في أي إنتاج أدبي يتولد عن ذات مبدعة وأخرى متلقية، وكلاهما لا ينطلق في عملية الإنتاج أو التلقي من فراغ، بل يكون كل منهما مزوداً بحزمة من الآليات المنهجية والنصوص الغائبة، يقول " سعيد يقطين " :«تتصارع الخلفيات النصية وفق إستراتيجية معينة فالكاتب وهو ينتج نصه يتصور قارئا معينا، وفي خلفيته نصوص عديدة يحولها ويبنيها في إنتاجيته الخاصة والقارئ كذلك وهو يقرأ نصا يدخل إليه مجهزاً بتصورات قبلية عن النص من خلال هذا التفاعل البنائي

[1] . ينظر: لؤي علي خليل، نص السيولة و الصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، مج 2، ص 162.

على مستوييه الداخلي (الكتابة) والخارجي (القراءة) يتم انفتاح النص أو انغلاقه».[1]يظهر لنا انطلاقا من هذه الإحاطة أنّ التّناص ظاهرة أدبية نقدية صحية، باعتبار أنّ الإبداع الفنّي و الأدبي لا ينطلق من فراغ، بل يعتمد على نصوص سابقة تسهم بطريقة غير مباشرة في الإنتاج الأدبي الجديد، وفي إشارة الناقد إلى التفاعل وانفتاح النص ما يوحي أنّ التداخل والمزج الإيجابي بين النصوص الذي يفضي إلى الإنتاج والبناء من بين الركائز التي يقوم عليها التناص ويشترك بها مع مسألة التداخل الأجناسي حيث كلاهما يؤدي إلى انفتاح النص على عدة قراءات وعدة تأويلات، واجتهادات فكرية لأنّ كل منهما يقوم قي بنيته الأساسية للنص والإنتاج الأدبي وتبقى مهمة كشف هذا التداخل مرتبط بالقارئ الناقد حتى يلتمس مواطن التفاعل انطلاقا من بعض المؤشرات الواردة في النص المنتج، وللتناص أنواع وأشكال متعددة، وما يهمنا هنا هو الحديث عن نوعين من التناص: التناص المضموني والتناص الشكلي لعلاقة هذين النوعين بمسألة تداخل الأجناس الأدبية، ويقصد بالتناصالمضموني: تناص نص من نصوص غائبة سابقة له دون وضع أي اهتمام بمسألة الأجناس الأدبية، والشكل بصورة عامة لأنّ ما يهم هو مضمون الفكرة أما النوع الثاني من التناص يعير الاهتمام لقضية الجنس والشكل ، أي كيفية حدوث التناص بين النصوص خاصة إذا كان النص جنسين مختلفين، فيتناول بذلك كيفية التداخل بين الأجناس، إذ يقول سعيد يقطين: «من الممكن أن يتداخل التناصان المضموني والشكلي معا عندما يتحقق التناصالمضموني المتداول بين نصين منحدرين، من حقلين مختلفين أجناسيًا أو فنيّا ... لا بد لنا من الإشارة إلى الفارق الإجرائي الكامن ما بين التناصية، فالأول علاقة تجمع نصا مع آخر سابق عليه، دون إعارة

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2001، ص 76.

اهتمام للتماثل أو الاختلاف الأجناسي بينهما، أما الثانية فتقحمنا بموضوع الأجناس وتداخلها ببعض ».[1]

فالقصيدة مثلاً لا تتناص فقط مع قصائد سابقة لها، بل يمكن أن تنهل وتستمد بعض العناصر والمضامين منّ النثر، كالرواية مثلا أو الخطابة... فيتم التداخل من الجنسين، ويكتسي التناص أهمية بالغة وذلك راجع للوظائف التي يتضمنها، حيث تتمثل وظيفته الأساسية قي لجوء الكاتب إلى امتصاص نصوص غيره وإدماجها في نصوصه.

4 ـ جماليّة الشّكل الروائي:

لماذا تعتبر الرّواية جنسا أدبيا غير مستقر، وغير منته في تكونه مفتوحا على تعدد الأجناس الأدبيّة الأخرى، مستمدا منها بعض عناصرها ؟ ولماذا تسمح بأن يدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبيّة أو غير أدبية؟.

تعتبر الرّواية جنسا أدبيا نثريا مميزا، استطاع أن يخرج عن إطار الفن والإمتاع إلى الساحة الأدبيّة محملا بمهام ووظائف أخرى، إذعمل الروائيون على تجسيد الواقع الإنساني، وتصويره بهدف تسليط الضوء وتوجيه النقد إلى قضايا وحيثيات مجتمعية مسكوت عنها، ولعل هذه الرؤى والمضامين التي تعمل الرواية على الإحاطة بتشعباتها وتأويلاتها هي التي أدت إلى تنوع تشكلات الرواية وجعلها عملا منفتحا غير منجز ولا منته قابل للتغير الشكلي، وهذا ما جعل مكونات بناء النص الرّوائي في حالة تحول وتغيير، بمنحه قدرة على التجريب والاستيعاب والتراسل مع أجناس مختلفة، ولهذا يظل هذا التحول السردي خاضعا لمنظور الكاتب الروائي، وكيفية خلقه و تشكيله لنص قادر على استيعاب فوضى الحياة في تفككها وتلاحمها وتناقضاتها،إنّ التأليف الروائي

[1]ـ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 97 .

انصهار متناقض لعناصر غير متجانسة ومنفصلة مدعوة لتكون وحدة عضوية توضع على الدوام موضع تساؤل.[1]

فالرواية جنس أدبي يتسع مفهومه للإحاطة بجملة منّ العناصر الأدبيّة، مختلفة الشكل والخصائص و بلورتها في شكل فنّي منفتح التأويل والقراءة ولهذا يصعب وضع تعريف جامع لها ولخصائصها أو وضع قانون يضبط تشكلها، لاعتبارها جنسا أدبيّا دائم التشكل حسب المعطيات والرؤى الفكرية و الاجتماعية،«لعل أبرز ملمح في تحولات الرواية العربية إنّما يتجلى بخروج الرواية العربية من شكلها التقليدي، ودخولها في عوالم التجريب والحداثة، وهي تحمل بصمات واضحة للعديد منّ الابتلاءات المجاورة فيما يسمى بظاهرة التجنيس الأدبي والفنّي ».[2]

هذا لايعني أنّ الشكل لا يعد عنصرا مهما، حيث تستطيع أخذ أي شكل أدبي آخر، لأنّ الشكل يعتبر بنيّة أساسية في عملية التشكل الرّوائي، ولكن المقصود من هذا قدرتها على استيعاب عناصر وتقنيات أجناس أدبية وفنون أخرى.

إنّ هذا الشكل منّ التأليف والكتابة هو ما عبّر عنه "ادوارد خراط " بالكتابة عبر النّوعية أي تلك الكتابة التي لا تقتصر على نوع محدد، بل تشتمل على أنواع متعددة تشملها داخلها و تمزج فيما بينها مكونة بذلك كتابة جديدة، إنّ هذا النوع من الكتابة الذي يعتمد على خصوصية الإبداع يمثل نمطا ومظهرا من مظاهر الحداثة في الرّواية، الذي يصطلح عليه انفتاح النص الروائي حينما يعمد كل كاتب روائي كل حسب طريقته، في التشكيل والمزج على إعادة رصد وإنتاج الواقع وفق رؤاه

[1]- ينظر : جورج لوكا تش، نظرية الرّواية، تر: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، 1988، ص 80.
[2]- نزيه أبو نضال، التحولات في الرّواية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط1، 2006، ص17.

ومنطقاته، محاولا بذلك خلق نص روائي قائم على تقنيات تشكيلية مستحدثة وخاصة به يهدف من خلالها إلى وضع لمسته وبصمته على خطى الإبداع الروائي.[1]

أصبحت الكتابة الروائية تفسر مسألة الجنس الأدبّي، وذلك لعدم التزام النصوص الروائية بشروط البنيّة الرّوائية التقليدية المعهودة في كتابات (طه حسين ، ونجيب محفوظ) بسبب إبداع نصوص تتماشى بل تختفي فيها الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، فأصبحت الرواية العربية شكلا يمكن أن يتضمن الشعر والأسطورة والقصة ... و هذا التشاكل جعل الرواية محل اهتمام النقاد فاستطاعت بذلك، أن تحتل مكانة راقية بين الأجناس مكنتها من كسر احتكار الشعر لنظرية الأدب،«فكأنّ الرّواية العربية لم تكتف بالاعتراف بها، لونا أدبيا جديا يحتل مقعده المناسب في الصف الأمامي، وإنّما أخذ يهيمن بالتدرج على فنون أدبية أخرى فهو يستوعب في عباءته الحكاية و المقامة و النادرة و السيرة و السرد التاريخي ... »[2].ولهذا تعتبر الرواية جنسا نثريا قادرا على استيعاب العديد، منّ الأجناس واحتوائها للأخذ منها من أجل الوصول إلى وظيفتها التي وجدت من أجلها.

[1] . رشيد يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، ص 47.

[2] . إبراهيم خليل، في الأدب وعلم النص، الدار العربية منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص121.

الفصل الثاني:

تداخل الأجناس الأدبية في

رواية "وليمة لأعشاب البحر"

لحيدر حيدر

تعدّ الرّواية أخصب الفنون السّردية تعانقا و تذوقا، في تناغم وإيقاع مع الأجناس الأدبية الأخرى، لما تتوفر عليه من آليات البناء، والتنوع التركيبي.حيث تتيح لنا، أن نقول من خلالها ما نريد التعبير عنه، دون أن تكل، أو تمل، أو يحدث في ثناياها التصدع.

تعتبر رواية"وليمة لأعشاب البحر" للرّوائي حيدر حيدر، من أبرز النصوص الرّوائية، التي تعكس وتمثل نموذج الرّواية المعاصرة التجديدية، التي تخرج عن إطار السرد الكلاسيكي، حيث تستجيب لذوق وتوقعات القارئ الجديد، الذي صار يفضل الإيحاءات، والرموز بدلا من النقل وكثرة الوصف.

فالقراءة العميقة والمتأنية التي تقوم على التأمل، تكشف لنا الجانب الآخر لنص "الوليمة" كعمل أدبي إبداعي، يختفي وراء الرّواية كجنس أدبي، حيث يضم خليطا من الأجناس الأدبية لتتعدد بذلك النّوعية في نص "الوليمة"، وتتداخل الأجناس الأدبية فيها، لتشكل لنا نصا يتراوح بين السيرة الذاتية والشعرية والخاطرة ولأسطورة والتاريخ والمسرحية والقصة القصيرة وأهمها الرواية.

1_الرّواية:

تتميّز الرواية بثلاثة عناصر، ومكونات أساسية هي:(الشخصيات،مجال الأحداث (الزمان والمكان)، والسرد وفي نص الوليمة، تتجلى لنا وبشكل بارز، هذه المكونات التي تعدُّ النّواة الأساسية لكل عمل أدبي يسمى الرواية.

1 ـ 1 ـالشخصيات:

تتمحور أهم أحداث هذه الرواية، حول رجلين وامرأتين: مهدي جواد ومهيار الباهلي يمثلان الشخصية العراقية الشيوعية، وآسيا لخضر وفلّة بوعناب، اللتان تمثلان الشخصية الوطنية

الجزائرية،بالإضافة إلى شخصيات ثانوية تمثلها أسرة آسيا لخضر، التي تشكل النموذج الأسري الجزائري، آسيا ومنار وهما بنتا الشهيد سي العربي، الذي سجل صفحات بطولية، في الدفاع عن الجزائر، والذي قتل وهو يهرّب الأسلحة إلى الثوار في الجبل، ولالا فضيلة زوجة الشهيد سي العربي، امرأة طويلة ممتلئة، تخطت الأربعين، نضارة وجهها كانت ترسم امرأة في الثلاثين فقدت بعلها، في حرب التحرير الجزائرية، الأمر الذي جعلها تحافظ على تماسك الأسرة من بعده تتزوج من يزيد ولد الحاج المليونير، الذي يحاول السيطرة، والتحكم في أُسرتها، والشيخ محمد الذي يعكس وجهات نظر، وأفكار مختلفة.

أ ـ مهدي جواد:

هو الشخص الثوري الهارب من العراق، الذي يحمل جراحات السنين، ويبحث عن الأمان للمرة الأولى ينفصل مهدي جواد عن بيت القبيلة،«أخته ترفع القرآن بيد و باليد الأخرى صحنا من الطحين على الكتاب المطهر يضع راحة كفه ثم يعبر بخشية، وجلال منحنيا بقامته، ورأسه تحت قوس الطحين تمتمات وأدعية...أقسم بهذا المقدس وبهذه النعمة، أن أكون وفيا وألا أنسى في الغربة البعيدة رائحة البيت، والأرض، والخبز، وصلوات الأجداد،والحليب».[1]

قدم إلى مدينة بونة بعد شهرين من افتتاح المدارس، أين التقى بمهيار الباهلي، حيث تبدأ شجون النضال وذكر المآثر البطولية، ويبدأ الحلم الثوري بالتلألؤ، إثر العناق الحار قال مهدي جواد بابتهاج تهريجي: «ها قد التقينا أخيرا لنطعم المغرب بلوثة الماركسية ، أنتم في الإديولوجيا والفلسفة ونحن في اللغة»[2].

[1]ـ حيدر حيدر، وليمة لأعشاب البحر، دار أمواج بيروت، ط2، بيروت،1992، ص16.
[2]ـ الرواية، ص19.

في الأيام الأولى كان خائفا وغريبا، ومذهولا داخل المدينة الخارجة حديثا من ليل الاستعمار الطويل، وباعتباره أستاذاً للغة العربية، يلتقي آسيا لخضر ابنة أحد شهداء الثورة الجزائرية فيصبح أستاذاً لها، ثم حبيبها فيما بعد ليشكل له هذا استقراراً وأماناً، ليصطدم فيما بعد بواقع غير متوقع حافل بمعاني الانكسارات السياسية، والاجتماعية، و رفض الآخر، بعد أن ذكّره مهيار الباهلي بما حدث، وما يحدث في العراق الجريح من انشقاقات وحمامات الدم وساحات الإعدام.

مهدي جواد واحد من أهم أبطال الرواية، انسحب من الحياة بعد معاناة طويلة، ووقائع وتجارب مرّة وقاسية، هو المنفي الذي بقي غريبا حتى في البلد العربي الشقيق، رغم اللغة الواحدة، والدين الواحد، والمصير المشترك، ليلقي بنفسه في الأخير منتحرا.

ب_ مهيار الباهلي:

أحد قادة انتفاضة الأهوار العراقية ، وهو ثوري مغامر طموح، الفار منّ العراق، وهو رفيق مهدي جواد، كان بصراوِياً من سلالة الفرات الأوسط، والباهليين القدامى، والحسين بن علي،« كان رجلا مصابا بلوثة الحروب، مثقف مسحور ببلانكي، ومجد الكومونة، والإغارة على سانتا كلارا السلاح السلاح، من يملكه يملك كلمة الله على الأرض، حفنة من الرجال الصلاب الشجعان تضع التاريخ على قدميه هكذا بدأ محمد ثم على بن محمد، في سواد البصر ثم أبوطاهر القرمطي وتشي غيفارا، ثم مهيار الباهلى ... هكذا كان يحلم أو يتوهم، وهو يقاتل ويسجن ويتحدث، مهيار الباهلي الرجلا لنحيل، الصلب، المأخوذ بمطاردات تاريخية، ورؤى تشبه رؤى القديسين أوالمجانين»[1].متعهد الثورات الخاسرة، الذي شارك في الكفاح المسلح لخلايا الماركسية، في أهوار العراق أيّام الانقلاب العسكري، وشهد حمامات الدم، وساحات الإعدام التي أشعلها القوميون عند وصولهم إلى الحكم

[1]- الرواية، ص 21.

عيّن في معهد أبناء الشهداء، بعد وصوله إلى الجزائر في المقهى، وهو مع مهدي جواد بدا مهيار مبتهجاً، كان مسحوراً لأنّه هنا، وهو يرشف القهوة ويدخن، تلمع عيناه بومض حاد يقول :«نحن الآن في الأرض المقدسة، هذه هي الأرض التي فاجأ العرب أنفسهم فيها بالثورة ... ثورة المليّون شهيدا يا رجل. عندما هبطت من الطائرة ركعت فوق أرض المطار ولثمت التراب... أقول لك : جزائر منارة مشعّة في ليل هذا الذُّل العربي ... تصور أنني في قلب أصداء الثورة ».[1]

إنّ شخصية مهيار الباهلي شخصية ثورية، وسياسية طموحة تبحث عن ملاذ للحرية.

ج_آسيا لخضر:

هي فتاة طويلة بيضاء ذات الشعر المذهب، كفجر إفريقي مشمس، هكذا تبدو آسيا المرأة الجريئة المليئة بالحياة، والجمال، تعشق البحر والرقص والشواطئ البعيدة والسفر، تتعلّم اللغة العربية على يد مهدي جواد، وتدخل الجامعة، كانت تمثّل نموذج الطالبة الجادة.

برنامج الدروس يومان في الأسبوع، وخلال هذه الساعات القليلة، تتطّور علاقاتهما لتخرج عن إطار الصداقة،إلى حب كبير يجمع بينهما. « غير أنَّ آسيا لخضر المولودة في كهوف جبال بونة الوعرة. الطفلة التي تدَمت بمآسي حرب التحرير ، كانت تحلم بشموس مضيئة ، وبشر أنقياء وعالم صحي في عصر الاستقلال المزدهر»[2].

علاقة الحب بين الطرفين تخطت كل العوائق، والإكراهات التي تقف أمامهما، فضربت عرض الحائط التقاليد المحافظة لأسرتها.

[1]- الرواية، ص 19.

[2]الرواية، ص 36.

من هنا يتبيّن لنا أنّ شخصية آسيا لخضر، شخصية رافضة لعقلية المجتمع الجزائري، إذ تراه يعاني من شتّى أنواع العقد الاجتماعية، كونها شخصية متشبعة بالثقافة الفرنسية، تحاول التعرف على الثقافة العربية المشرقية.

د_ فلّة بوعناب:

فلّة بوعناب على أبواب الأربعينيات، لكن تحركاتها تبدو وكأنّها، في سنّ العشرينات ثرثارة مظللة بالشهوات المقدسة، كانت محبّة للرقص.« امرأة غريبة، مزيج مستهترة مع مناضلة خائبة امرأة حرّة.»[1]، لقد عاشت حياة مثيرة، تزوجت من فاسق، وبعد طلاقها سافرت إلى الجزائر لتمارس حياة غير عادية، تعمل ساقية في حانة يرتادها الضباط الفرنسيون، وبعد اندلاع الثورة الجزائرية انخرطت في خلية سريّة لجيش التحرير، وهذا ما أكسبها تاريخا نضاليا، لتختار فيما بعد أن تدفن خيبتها وفشلها في الكأس والجنس، فتحوّلت من مقاتلة وسفيرة للثورة، في القاهرة إلى عاهرة تدير فندقاً صغيراً مرّ عليه وعليها الفلسطيني والعراقي والمصري...

يقول الراوي عنها أنّها هي: «المرأة التي سقطت سهوا على شواطئ بونة ، حيث نسيّها الله بعد أن اختار لها زاوية ضيقة من زوايا الجحيم قائلا لها: «امكثي هناك ملعونة إلى أبد الآبدين فترد بصرخة شيطانية ... هذه حياتي الأولى والأخيرة وما تبقى خذه، سامحتك فيه، أعطه لعبادك الصالحين».[2]

ولعل تحررها العميق، أنّها واعيّة بوضعية المرأة العربية في المجتمع، وخيبتها من المجتمع الذي ناضل من أجل الاستقلال، وهي بذلك ترمز إلى المرأة التي خانها الزمن فتمردت عليه، فمارست

[1] الرواية، ص 30.

[2] ـ الرواية، ص 171.

عشقها الفاسق لتقتنع في نهاية المطاف «أنّ كل شيء يصدأ في النهاية ، والحب أكثر الأواني قابلية للصدأ هذا هو قانون الطبيعة».[1]

إنّ شخصية فلّة بوعناب تعبّر عن الواقع وتكشف ما هو هامشي وخفي ، معرية الواقع العربي التي تكثر فيه الأقنعة، التي تجعل من الشخصية عالما غامضا لا يمكن تحديده.

ولفلّة بوعناب ثلاثة وجوه ،الأول : وجه المناضلة ، والثاني وجه العاهرة ، والثالث وجه الأم، أما الوجه الرابع الخفي والمضمر، الذي نضيفه إليها فهو وجه العاشقة والوفية الذي نهب وسلب منها.

1 . 2 . مجال الأحداث:

أ_ المكان:

إنّ اختيار الروائي للمكان لا يكون عشوائيا، وإنّما يكون اختياره له بدقة تماشيا ونوع القضايا المعالجة والأفكار المطروحة، باعتباره رمزا من الرموز التي تحيل القارئ إلى المكان الحقيقي الموجود في العالم الواقعي ، لكن في نص الوليمة نجد أنّ الأمر يختلف، **فحيدر حيدر**، لم يكلف نفسه عناء الترميز، أو الإيحاء أو الإحالة إلى مدن غير مسماة، أو مفترضة لأنّنا نجده منذ البداية يفصح مباشرة عن المكان، حيث تتخذ أحداث الرواية مدينة بونة الجزائرية، عنابة حاليا والأهوار العراقية مسرحا لها، مدينة بونة التي تظهر للوهلة الأولى أنّها مدينة جميلة، مطوقة بالبحر والغابات لكنّها كأيّ مدينة عربية كانت متوحشة محكومة بالإرهاب والجوع والحقد والجهل والقسوة القتل مدينة تختلف هيأتها في الليل عما هي معهودة عليه في النهار.

[1]. الرواية ، ص 178.

يتحدث مهدي جواد عنها فيقول: « بونة مدينة إسلامية لا ترحم عيون من النّار والفولاذ الغيتو الإسلامي المظلم، يتمدد كحيوان ديناصوري يتأبى على الانقراض».[1]

يصور لنا الروائي مدينة بونة، وكأنّها مدينة جوفاء فارغة، من كل القيّم الإنسانية والاجتماعية، ورمزاً للاضطهاد، والقتل، وهو يصف لنا حالة مهدي جواد داخلها، حيث يكثر البؤس والعذاب في داخله لحد لايطاق، يتكالب الشارع على سكانه، تبدأ حملات الاعتقالات الجديدة والتطهير من أنصار الشيوعية، يختفي صديقه مهيار الباهلي بلا أثر، فينقطع آخر خيط يربطه بالحياة.«اختلطت عليه الأمور، رأى المدينة غول يتمدد من سالف الأزمان يبتلع النّاس والبحر والأشجار مسكونا بخرابه الداخلي وخراب المدينة الذي يتمدد ، راح يشتم رائحة الموت والقتل وشوارع تعج بالملاريا والجوع والقتل الدوري».[2] وهي رمز للضياع والألم والغربة والتشتت:« مدينة تكره الغرباء، ورغم جوارها للبحر والغابات فهي تبدو حزينة »[3]، « مدينة متزمتة »[4]،«المدينة الضيقة المسمومة والخامجة »[5].

وتكثر هذه النعوت في أجزاء كثيرة من صفحات هذه الرواية، لينقلها لنا في مشاهد أخرى على أساس أنها مدينة مثالية، فهي أنموذج لكثير من المدن العربية، كان يسميها مهدي جواد :«الطفلة الشرسة، التي تداعب أمواج المتوسط بأصابع قدميها، وتتكئ برأسها على جبل سرايدي

[1] الرواية، ص 274.
[2] الرواية، ص 277.
[3] ـ الرواية ، ص 11.
[4] ـ الرواية، ص 72.
[5] الرواية، ص 163.

وهي المسوّرة بالبحر والغابات وحقول القمح، وأشجار الزيتون والبرتقال، والتي كانت المأوى الشرقي لقراصنة باربا روس بعد غاراتهم على سفن اسبانيا وصقيلية ».[1]

إنّ رأي الكاتب حول مدينة بونة مختلف ومتناقض، إذ يتغير حسب الظروف المسيطرة على أبطال الرواية ونفسيتهم. فقدمها الكاتب على أساس أنّها مدينة لا تعرف الاستقرار، مدينة كانت رمزاً للثورة والتحدي والصمود، لتفتقد كل هذا بعد الاستقلال، وتصبح مدينة يرمز للتوحش والقسوة و العادات المنبوذة، ليفتح له بذلك المجال لاتهام جهات سياسية مسؤولة على الإستيلاب وسوء التسيير وخيانة الثورة.« في بونة العذبة التي مسّها شيطان الشقاء والعشق الفاسق، المدينة المسورة باخضرار البحر والغابات وسطوة الكلاب السرية... و في عروق المدينة المعتمة والمضاءة، المدينة المسفوعة بالريح وضوع الغابات ورهبة إفريقيا».[2]« تلك هي بونة المضيئة مدينة الحزن والبحر، والخوف والحب والذاكرة ».[3]

في مدينة بونة الجزائرية، حيث يعمل البطلان "مهدي جواد" و" مهيار الباهلي "، ومن خلال عشرات المواقف التي تصادفهما يوميا، يستحضران بشكل عفوي تجاربهما العراقية المثيرة والمؤلمة في ذات الوقت، في بونة ترتسم أمامهما بيئة الأهوار بكل مافيها من تفاصيل،حيث تمثل هذه المدينة " الأهوار " ماضيهما وتاريخهما.

يقوم الكاتب باسترجاع أحداث حدثت في العراق، فيقتصر على استذكار بعض من مراحل حياتهما بهدف تقديم معلومات وأخبار أكثر عنهما، ويتطرق الكاتب إلى شيء من التفصيل إلى طبيعة الحياة في الأهوار فيقول :« هنا وسط هذا العالم الغريب البدائي، من الماء والغرين والبردي

[1]- الرواية، ص 161.
[2]- الرواية، ص 181.
[3]- الرواية، ص 11.

والبعوض والطيور، والأسماك وأساطير الطبيعة وانكسار هيبة القانون بين هؤلاء المعادن في هور العوينة والغموكة والحمّار ظهرت أول بؤرة ماركسية مقاتلة في النصف الثاني من القرن العشرين».[1]ولكن الجانب الأبرز والمتعلق بالأهوار، هي الأنشطة السياسية، والعسكرية للحزب الشيوعي والهجومات والمعارك، التي شاركت فيها الشخصيات أثناء وجودهما في العراق.

لينتقل في صفحات أخرى للحديث عن جبهة الكفاح المسلح التي أسست خلايا مقاتلة في الأهوار ويذكر أسماء حقيقية مثل خالد أحمد زكي ، ونوري كمال ومظفر النواب وسلاح عادل وغيرهم، وفي مناسبة أخرى يعود الكاتب يصف لنا حياة أولئك المتمردين الجدد في منطقة غريبة عليهم تماما،« سيمضي مهيار الباهلي مع جماعته، يقطع مع المقاتلين أغصان البردي ليقيموا فوق المياه الأكواخ العائمة، و ليعيشوا حياة يومية جديدة... إذ يهبط ليل الأهوار زاحفا كالتمساح حاملا الرهبة والأصداء الغريبة، ومشاعر العزلة خارج بوابات العالم ».[2]

تقوم هذه الرواية بالمزج بين حدثين مهمين في التاريخ العربي وهما: الثورة الجزائرية بشهدائها، وثورات قادها الشيوعيون العراقيون في البصرة و الأهوار، و صفوف الجيش العراقي.

ب_الزمن:

تدور أحداث الرواية في الجزائر، زمن حكم الرئيس " هواري بومدين " مع استرجاع أحداث وقعت في العراق ، وهو زمن الرئيس " صدام حسين ".

حيث تقدم هذه الرواية جانبا من تاريخ العراق الأسود، وثورة المليون شهيد في الجزائر ولهذا اعتمد الكاتب في نص الوليمة على الزمن بشكل أساسي لسرد الأحداث التي وجدت في كل من

[1]- الرواية، ص 207.

[2]- الرواية، ص 207.

العراق والجزائر، ولقد استعمل تقنية الاسترجاع للتعريف بجوانب الشخصيات، فنجد مهدي جواد وهو يتذكّر أمّه يوم كانت تقول له: « ستموت وحيداً ولن تجد من يكفنك، ويمشي وراء جنازتك وبنزق كنت أُجابه أُمّي: إلى الجحيم لا أُريد كفناً ولا مشيعين . أُريد أن أموت عارياً تحت الشمس في غابة أو في صحراء...»[1]

يواصل الاستذكار:« كنت أرعى و أصطاد الطيور، وأشتبك في شجارات الدامية في الحيّ ، كنا نقتتل بالعصي و الأيدي ... جزء من الطفولة عشتها في الطبيعة بين الرعي و الصيد...»[2]

هكذا حاول مهدي التعريف بالحزن، الذي كان يربطه بماضيه وموطنه وأسرته، وذلك باسترجاع بعض المواقف التي حصلت له،وتواصل هذه التقنيّة في سرد الأحداث التي حدثت في بونة مع آسيا لخضر، فتروي شيئا عن ذكريات طفولتها مع أبيها يكتسي وجهه االفرح: « كنت صغيرة ومدلّلة كان يأخذني معه في الأصائل، إلى ساحة المدينة، حبه لي كان غريباً، نجلس في مقهى الأُوريان... يعرف أنّي أُحبُّ الكلاس والشوكولا ... أُشرد مع الأطفال وهو يتحدث مع العمال بعد حين يناديني... »[3]

ويبدو من هذا كله أنَّ زمن الخطاب الروائي مبني بطريقة متداخلة تعكس لنا حالة عدم الاستقرار التي تعاني منها الشخصيات، كما يكسر التسلسل الزمنّي لنص الوليمة، فهو يتراوح بين زمن الأحداث الماضية التي وقعت بالعراق، وبين زمن الثورة الجزائرية.

[1]- الرواية، ص 77.
[2]- الرواية، ص 78.
[3]- الرواية، ص 66.

ج_ السرد:

تقوم كل رواية على حكاية معينة، يشترط قيامها على السرد، باعتباره التقنيّة الأساسية لتقديم الأحداث إذ يعرف السرد بأنّه « الكيفية التي تروى بها القصة »[1]، وهي طريقة يتميّزُ بها الروائي في كيفية تقديم مادته، والتي من خلالها يشّد انتباه القارئ ويعمد على تشويقه.

و السرد في نص " الوليمة " قام بصورة ملحوظة بالاعتماد على ضمير الغائب، إذ يتولى مهمة السرد الراوي الخارجي الذي تكون له دراية من أوّل الرواية إلى نهايتها تقريباً بكل أحداث الرواية وأُمور شخصياتها، مصوراً لنا تحركاتها، وتصرفاتها وكذا الجوانب الداخلية، والنفسية غير المصرح بها مثل ما جاء في هذا المقتطف: « وهو يخب الخطى في الشوارع المظلمة، فكّر بأنَّ الصراع ربّما لا يكمن هنا. إنّ آلاماً ومآس لا حدود لها تحبل بها الأيام القادمة. وأن تكون شيوعياً حقاً فهذا يعني القتال حتى ترتوي الأرض بدمك، وقال لنفسه: الحزب لايخطئ»[2].

وبالرغم من أنّ الراوي الخارجي احتل مكاناً كبيراً من السرد في النص، إلاّ أنّه كان في بعض الأحيان يترك الحريّة للشخوص في التعبير عن رؤيتهم للعالم بلغتهم ونبراتهم الخاصة، فالسارد هنا يقوم بدور النقل فقط، فمهدي جواد ومهيار الباهلي الشيوعيان كانت لهما الحرية في ترجمة تصورهما عن الثورة والنضال، وكان لفلّة بوعناب وآسيا لخصر، الحق في التعبير عن نظرتهما للحياة والنّاس.

[1]- حميد الحمداني ، بنية النص السردي ،المركز الثقافي العربي ،2000، ص 45.
[2]- الرواية، ص 47.

وحول هذه القضية يقول الناقد "صلاح صالح":« والإشارة واجبة من غير شك أنّ الأعمال الروائية الأكثر تميزاً من الناحية الفنيّة، هي تلك التي تعمد بنجاح ملحوظ إلى تنويع ضمائر السرد ومنع أي ضمير من احتكار السرد بكامله ».[1]

تتعدد الأصوات السردية، فتتعد المواقف، وتختلف لاختلاف الانتماء الثقافي، والفكري والاجتماعي والتجارب الحياتية المعاشة، فهذه العناصر الأساسية الخاصة بتشكيل الخطاب الروائي،تحيل نص الوليمة إلى جنس النثر وتؤطرها تحديداً في جنس الرواية، لقيامها على عناصر، وتقنيات العمل الروائي.

2_ السيرة الذاتية :

هي فن نثري ، يقوم على إعادة بناء وسرد وقائع حياة الكاتب وتاريخه الشخصي، وعلى هذا الأساس ينبغي أن تكون هناك علاقة بين الشخصية القصصية في النص الروائي، وبين ذات الكاتب، فثمة أكثر من رابط يصل بين الرواية والسيرة الذاتية، ذلك أنّ كل منهما فنّ سردي، وأنّ الكاتب يعمد إلى معالجة وقائع شتى في حياته أو حياة الآخرين في إطار الرواية.

إنَّ الحضور المكثف لشخصية مهدي جواد، الشخصية المحورية في النص، والتركيز على أدق التفاصيل المرتبطة بها، والكشف عن عالمها الخارجي والداخلي، وتتبع مراحل حياتها العمرية: مرحلة الطفولة، المراهقة والرجولة، كل هذه الأشياء تشد النص إلى منطقة السيرة، حيث تتقاطع شخصية حيدر حيدر مع شخصية مهدي جواد، وذلك أثناء نقله لنا جانباً من تاريخه الذي قضاه بالجزائر، انطلاقاً من شحضية مهدي جواد.

[1]- صلاح صالح، سرد الآخر، المركز الثقافي العربي، ط1، 2003، ص 37.

وأثناء كتابته لنص الوليمة تنعكس بعض جوانب حياته، وشخصيته داخل الرواية، حيث نجد في شخصية مهدي ما يوجد في شخصية حيدر، حيث انتسب هذا الأخير في حزب البعث الذي كان يسعى إلى مواجهة الديكتاتورية العسكرية، كما أنّه كان ضابطا في الجيش، قرأ الفلسفة والسياسة وهذا ما نجده في شخصية مهدي المناضل في قوات الجيش الشيوعي، شخصية سياسية وثورية وفلسفية.

كما نجده يتحدث في صفحات متكررة عن البحر، الذي يتقاطع مع مضمون الرواية، وحياة حيدر حيدر ومهدي جواد، فالبحر عند حيدر مرتبط بأصله، فهو وُلدَ في قرية سورية صغيرة مطّلة على البحر،تسمى حصين البحر طرطوس بالادقية أما بالنسبة لمهدي فهو المخرج من الهموم والغربة وهوبلد الحبيبة، فنجده هنا يستحضر مقولة "ألبيركامو": « معهم أنا مجهول ولأخرج من غربتي أذهب لأُحدق في البحر».[1]

وإذا عدنا إلى سيرة مهدي جواد المبعثرة في داخل نص الوليمة، نلاحظ أنّه يبدأُ بسرد أحداث طفولته، لينتقل بالنص من السرد الروائي إلى السيرة الذاتية، فيقول:« منذ الصغر أحسسّت أنّني قوي لا أخاف، كنت أرعى وأصطاد الطيور، وأشتبك في شجارات دامية في الحي ... الجوع واليتم ووحشية الآباء علمتنا القسوة... جزء من طفولة عشتها في الطبيعة بين الرعي والصيد ... وأنا في الثانية عشرة مات أبي، أمي تزوجت من رجل قاسي...أحياناً ينتزعني من حضنها ويقذف بي خارج البيت. تلتقطني أمي من وحل الزقاق ... بعد أن كبرت استمر ذلك العمّ في ضربي كما يُضرب

[1]. الرواية ، ص 20.

الكلب، كنت أحتمل ضرباته الوحشيّة، ثمّ لا ألبث أن أهرب إلى البراري لأنام أيّاماً في الكهوف وإذ يعضني البرد و الجوع أعود فيما بعد، وقعت أمي فريسة مرض السّل ثمّ ماتت».[1]

يواصل الراوي سرد مرحلة المراهقة والشباب فيقول:«طُرد من الجامعة لأنّه شيوعي مُحرّض وقائد مظاهرات، وأكثر من مرّة نقل من عمله التدريسي، كما تعرض على مدى أعوام للمراقبة والتحقيق والاعتقال، ثمّ طرد من الوظيفة لبثه أفكار إلحادية، وأمية معادية للعروبة المقدسة».[2]

ويستمرّ في الحديث عن مرحلة المراهقة:« كان ذلك تدريباً شخصياً زمن المراهقة، اللوح الأسود في صدر القاعة كان مسرح التدريب... كان ينتشي بينما الطلاب مأخوذون بهذه البراعة لفتى شقي يكره المدرسة والكتب والمدرسين».[3]

إنّ سيرة مهدي لا تخضع للتسلسل، فهي تبدأُ من مرحلة النفي، وفي المنفى تستعاد مراحل حياته الماضية بشكل عشوائي، فقد وردت متفرقة ووفق وتيرة زمنية غير منظمة، وبهذه المقتطفات التي استرجعها من حياته أعادنا إلى ماضيه والظروف المعيشية التي كان يحياها، وكان هدفه من وراء ذلك هو تقديمه لنا جملة من التعليلات لتصرفاته خاصة ما يتعلق منها حول الجوانب العاطفية والأسرية .

وليكمل رسم ملامح شخصيته يعيد الراوي استذكار الماضي النضالي لمهدي جواد، ومنه هذا المقتطف:« أصوات الأمّهات والعمات والأخوات والصديقات النادبات في احتفال خروج مهدي

[1]- الرواية ، ص 78.
[2]- الرواية ، ص 70.
[3]- الرواية ، ص 10.

جواد مع أصدقائه الهاربين تلك الليلة ... من نافذة السيارة الخاصة رأى السهوب القاحلة ، فكّر بأنّ هذا الانفصال ربّما كان ضروريا لاستنشاق هواء غير ملوث ».[1]

ويضيف استذكاره لمسيرته النضالية «في الاجتماع السري بحي الكاظمية، تحدث مهدي جواد لخليته عن الوضع الراهن، حدد بنقاط واضحة الخطين المختلفين للحزب، خط جبهة الكفاح الشعبي المسلح وهو خط "ظافر"، والخط التحريفي الملحق والتابع للبورجوازية الحاكمة، وهو خط آب التصفوي».[2]

والأمر الآخر الذي يشد النص إلى منطقة السيرة، هو تعدد صفحات المذكرات التي يكتبها مهدي جواد في يومياته في المنفي، فالراوي تتبع مهدي جواد في أدق تفاصيل حياته كرصده المستمر له أثناء كتابة يومياته، وبهذا يصر على أن ينقل لنا وقائع حياته في أدق تفاصيلها، حيث تشكل هذه المذكرات عزاء مهدي في منفاه، فهي تسهم في تفريغ همومه ومشاغله، ويبرز من خلالها إحساسه بالغربة في المنفى بالجزائر، فيقول في مقتطف من يومياته :« أن تكون حراً، ليس هذا كافياً للسير فوق خط مستقيم. إنّ خطوط الآخرين تبدو منكسرة أو منحنية والمنفى هو السير على خط آخر للحفاظ على التوازن . لماذا هذه الغربة اللعينة في خصاب الدم...»[3]

و هكذا توالت هذه اليوميات في العديد من الصفحات مساهمة في إتمام صورة مهدي جواد، وإنّ تخصيص نص الوليمة في جزء كبير من فصوله على الإحاطة بالحياة الشخصية لمهدي جواد وتحركها المكثف في النص ساهم في كسر حدود الروائية، وتعداه بالدخول إلى منطقة السيرة الذاتية التي كان لها مكان كبير داخل الرواية.

---

[1]- الرواية ، ص 16.

[2]- الرواية، ص 43.

[3]- الرواية، ص 27.

3_القصة القصيرة:

امتزج نص الوليمة بالقصة القصيرة، وباعتبار أنّ الرواية والقصة القصيرة ينتميان إلى فن السرد فإنّ هذا الامتزاج يقدم أسلوباً جديدا في بناء الرواية، فاتساع مدى نص الوليمة، وكثرة الأحداث وتعدد الشخصيات التي كانت لها حرية استذكار بعض الأحداث، والشخصيات التي ظهرت في فترة ما وأنتجت حدثاً محدداً لتختفي فيما بعد، يجعل النص يقترب من القصة التي تقتصر على حدث أو شخصية ما.

وقد كثرت القصص واختلفت في هذا النص، ولعل أهمها قصة (سي العربي) التي عرّفنا بها الكاتب عن طريق آسيا باعتبارها ابنته، وتأتي هذه القصة في صفحة واحدة بطلها سي العربي«كان سي العربي لخضر يقود شاحنة محملة بالبطيخ على طريق بونة_ سوق أهراس في طريقه إلى الجبل، وإذ أوقفت الدورية الفرنسية شاحنته هجس بالخيانة. خلال دقائق كشف عناصر الدورية عن الأسلحة المخبأة داخل البطيخ المجوف... قيدوه وعصبوا عينيه وأخذوه إلى المركز. سألوه فأنكر ضربوه وعذبوه بأسلاك احتزّت عظامه، ولكنه لم يعترف عندما قابلوه بالمخبر العربي الذي وشى به، بصق في وجهه...تابَعوا التعذيب ... عندما رفض الاعتراف، هدر الإعصار فيه: تحيا الجزائر والموت للكولون والخونة، أطلق أحد الجلادين النّار عليه من مسافة متر واحد فقط ... فهو كشجرة صنوبر مهشمة داخل حفرة بين الغابات ».[1]

يستمر الراوي بعد ذلك في تقديم الجزء المتبقي والمكمل لملامح هذه الشخصية، لتختفي هذه الشخصية، بعد أن اهتم الراوي بتسليط الضوء عليها في فترة آتية في شكل قصة قصيرة ليتم فيما بعد الإشارة إليها في سياق الأحاديث والحوارات فقط، وتتابع أكثر من قصة من هذا النوع

[1]- الرواية ، ص 60.

داخل النص، ونذكر على سبيل المثال قصة قطار الموت، وقصة عمر يحياوي، وقصة الإيزرقاوي وغيرها من القصص التي من الممكن فصلها عن النص دون أن تتأثر بشيء لأنّها قصص قائمة بذاتها، وهي قصص مكتملة، مستقلة فنياً، على الرغم من اندراجها في سياق البناء العام للنص فتبدو كما لو كانت الرواية مجموعة قصصية، فهي غير متواصلة لا زمانياً ولا سببيّاً بل تتمتع باستقلال نسبي إلى حد كبير، ولكن الملاحظ عليها أنّ القارئ لا يشعر بأنّ الكاتب قد خرج عن الجو العام للنص، وذلك راجع إلى أُسلوبه في الربط بين هذه القصص الجزئية المنفصلة عن النص في الظاهر، والمكملة لصورته الكلية من جانب آخر.

يواصل الراوي سرد قصصه ليتوقف عند مناضل جزائري آخر وهو خال آسيا لخضر عمر يحياوي: «وبعد أن سمع بمصرع سي العربي زوج شقيقته لا لا. بسلاحه سيهرب عمر يحياوي ليلتحق بثوار الجبل من الضحى حتى فجر الساعة الخامسة من اليوم التالي وهم في أعقابه ... ليخرج من حالته المضيقية، أخذ وضعية الرمي بين الصخرتين قرب شجرة الغار، وبدأ معركته. جرحوه في فخذه الأيسر ... قطع مسافة طويلة في درب ملتوية حاول خلالها إضاعة الأثر ... بعد أسبوعين تتحسن حالته ... قُبض عليه فيما بعد، وأودّع السجن قيد المحاكمة بالقتل... فوق الكرسي وثب عمر يحياوي راح يضرب برأسه وكلتا يديه الزجاج حتى هشمه. أمسك بالشظايا _الحراب وابتدأ يطعن صدره وبطنه وهو يصيح: الله أكبر. الله أكبر اشهدي يا جزائر اشهدي».[1]

ولم ينس الراوي كذلك سرده للقصص البطولية لبعض الشخصيات البارزة والمحركة للنشاط السياسي، والعسكري في العراق والتي تمثلها شخصية " الإيزرقاوي " التي خص لها في العديد من الصفحات ملخصا لأبرز محطات حياته، في شكل قصة قصيرة ومنها هذا المقتطف،« كانوا

[1]. الرواية ، ص 264،265.

يسمونه الإيزرقاوي نسبة إلى قبيلته الزيرق الذي سمعوا عنه ولم يروه، اعتقدوا أنّ الاسم محض اختلاق أسطوري، أو حركي لرجل موهوم لا وجود له. كانت الإشاعات تنطلق سراً ... ومع أنّ حركاته واتصالاته كالخلد الذي يحفر تحت الأرض، إلا أنّ أثار خطاه كانت تخرج إلى السطح في الهمس... الذين عرفوه، وهم قلة من المدنيين كانوا مقتنعون أنّ هذا الرجل الأسطوري لا ينام من يومه أكثر من ساعتين، ولا يأكل سوى وجبة واحدة... ومع ذلك كان رجلا عاديا فيما يبدو ... في مقر من المقرات السرية للقيادة سيضع الإيزرقاوي خريطة عسكرية للعراق ... ثمّ يوضع بخطوط تفصيلية كيفية احتلال المواقع الإستراتيجية».[1]يكمل سرد القصة من صفحة 260 إلى صفحة 263 مشيراً إلى بطولة الشخصية وقوتها ومشيّداً بشهامته ونضاله العسكري في العراق، أما قصة قطار الموت فقد خص لها مكاناً بصفحات روايته من الصفحة 269 إلى الصفحة 272.

في الظاهر تبدو هذه القصص لا دخل لها في نمو وتطور الأحداث، ولكن الحقيقة أنّ هذه القصص ترتبط ارتباطا وثيقا بها، فقصة سي العربي لخضر وقصة عمر يحياوي هما نتاج لحدث حرب التحرير الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي، أما قصة قطار الموت وقصة الإيزرقاوي فهما نتاج لحدث التمرد الشيوعي في العراق.

وأسلوب القصة القصيرة الفنّي يكسب النص الروائي تنوعاً في أساليب التطرق للمواضيع فيخرج القارئ الذي يركز على حكاية النص الأساسية عن جو الأحداث، فيريحه بقصة قصيرة قبل أن يعيده مرة أخرى إلى الأجواء العامة للأحداث، فيتداخل هذا الجنس الأدبي مقدماً أسلوباً جديداً في بناء الرواية.

[1]. الرواية ، ص 259.

4_الشعر:

إنّ لغة النص التي تميزّت بالإيحاء والرمز، أدت بشكل كبير إلى تأسيس نص الوليمة على لغة قربت النص الروائي من لغة وأسلوب الشعر، وهذا ما جعلنا نقترب إلى نوع آخر يمتزج به نص الوليمة ويتداخل معه، وهو الشعرية التي تمثل إحدى السمات الرئيسية للخطاب التي تحول الكلام عن وظيفته الإخبارية إلى وظيفته الجمالية، راصداً لنا حالة من حالات النفس البشرية، حيث التفكر والتأمل والتذكر، وكثرة الأحاديث النفسية والذهنية، ولا يتم هذا إلا وفق لغة شعرية تجعل الألفاظ موحية، والتصوير جميل، والخيال الذي يحمل القارئ ويضعه في جو الحدث، بل حتى أنّها تضعه موضع الشخصية ذاتها فيحس بأحاسيسها، ويشعر بآلامها ومعاناتها، ومعظم هذه الحالات الشعورية قد ارتبطت بمهدي جواد، وبهذا فإنّ الشعرية كانت مرتبطة به معبّرة عما كانّ يحول بأعماقه سواء ارتبط الأمر بالماضي أو الحاضر الذي تمثله آسيا لخضر في حياته .

تظهر تجليات هذه الشعرية مع بداية اهتمام مهدي جواد بآسيا لخضر التي أيقظت في داخله بعض الأحاسيس و لفت انتباهه و ليصف رد فعله وإحساسه بعد لقائه بآسيا في المدرسة يقول:«ومن المدرسة إلى ساحة المدينة تموجت صورة الفتاة طيفا، أو ضربة شمس. أتكون هي تلك التي هجس بها وهما قبل أن يغادر الحدس الذي ينسجه خيال الشوق إلى امرأة تنتظرك في مكان ما من العالم، امرأة الحلم والصدمة التي تباغتك كجنية بحر ذات غسق، تأخذك فتبحران في لجة الليل والقمر والعواصف والموت ، ولكن كيف حدث ذلك أيها الرجل الملعون ! أيها اللاشيء العائم والفائض عن حاجة العالم .هذه اليقظة وهذا الشيء الصلب !»[1].

[1] ـ الرواية ، ص 18 .

لتجسد في هذا المقتطف تأملات مهدي جواد وانشغالاته النفسية، وعواطفه الداخلية التي تتشعب فيما بينها، وتتداخل فتدفعه إلى ترجمتها في لغة محملة بالإيحاء والأحاسيس التي تتجسد في صورة شعرية، التي تخدمها بعض الأساليب و الصور، ولا سيّما التشبيه، فصورة الفتاة تموجت كطيف في عدم وضوحها، وربما في شفافيتها، وفي الوقت نفسه تموجت كضربة شمس في قوتها و حدتها وتظهر المفارقة بين الوجود الجميل للمرأة، ولقائه بها وبين وجوده في المنفى، وحزنه وبأسه.

تحضر أيضا داخل الوليمة في آخر صفحة من فصل الأهوار قصيدة متوسطة الطول متكونة من ستة عشر سطر مشحونة بألفاظ الثورة، والنضال.

«أتيت مغنيا هذه السامبا

بإيقاع حر من قيودي

لقد قتلوا المحارب الشجاع :

غيفارا القائد.

الأدغال، الأدغال.

آجام القصب والجبال ستردد:الوطن أو الموت.

تلك كانت صرخته.

بوليفارأشار إلى الطريق

وغيفارا الشجاع سار عليها.

حاملا أعلام المجد من كوبا الأم.

بوليفيا تبكي الآن.

حياته التي ضحى بها

آه. أيّها القديس أرنستو من الهيفيرا

هكذا كان الفلاحون يدعونه.

الأدغال،الأدغال

الوطن أو الموت.»[1]

كما يوظف مهدي شطرين من شعر "أبي فراس الحمداني" هما: « تكاد تضيء النّار بين جوانحي»،«ولكن مثلي لا يذاع له سرّ »[2].

بالإضافة إلى ذلك نجد توظيفا لبيت من قصيدة البردة للبوصيري، التي تعتبر أفضل ما قيل في مدح الرسول صلى الله عليه و سلم، وقد جاء في النص على الشكل التالي:« مولايّ صل و سلم دائما أبدا على خير الخلق كلهم »[3]، وهو ليس بالشكل الصحيح والأصلي، إذ الأصل فيه هو:

مولايّ صل وسلم دائما أبدا على حبيبك خير الخلق كلهم.[4]

وقد ورد هذا البيت الشعري في " الوليمة " في إطار الأحلام التي جاء فيها رجل شيخ يدعو مهدي جواد إلى الاستغفار والإيمان بالله، والتسبيح له.

---

[1]- الرواية، ص 157.

[2] - الرواية، ص 173.

[3]- الرواية، ص 334.

[4]. شرف الدين البوصري، ديوان البوصري، شر:أحمد حسن بسج،ج1، دار الكتب العلمية، 2001، ص166.

نجد أيضاً شطراً من بيت شعري لأبي العتاهية في مقطع للرجل العجوز الذي رقصت معه آسيا في حفل ميلاد أحد الأساتذة، إذ يصرخ العجوز «أي، أي، ألا ليت الشباب يعود يوما »[1]

علاوة على هذا الحضور الصريح للشعر في" الوليمة "، نلاحظ أنّه يحضر بطريقة ضمنية من خلال اللغة الشعرية المكثفة التي تهيمن في مواضع كثيرة من الرواية، نذكر من بينها هذا المقطع:« يبدو أنّ الشّتاء يتأهب للرحيل، كمسافر هو ذا يجمع غيومه وعواصفه، وأنياب صقيعه يضعها في حقائبه السماوية ويهاجر إلى ما وراء البحار. الضوء الساطع في سماء بونة وفوق حجارتها وذُرا أشجارها ينبئ بذلك، لكن هذه الشمس الإفريقية تبدو أشدّ حدّة من شمس الصحراء الشمس القريبة من خط الاستواء والمنعكسة على جلود وأدمغة البشر، ودمائهم المحرورة.بين ممرات الحدائق والساحات وفوق الطرقات المؤدية إلى الجبال، وعلى الشواطئ البعيدة، الحب يفيض وينتشر»[2].نلاحظ هنا اهتمام الراوي برصد الجو العام للأحداث، وتركيزه على الفضاء المحيط بالشخصيات الذي يشكل جانبا مهما في بناء العمل، بسبب العلاقة التي تربط بين الشخصيات والمدينة التي تعد بأجوائها و شخوصها مصدر للتساؤلات والانشغالات،أدى إلى انفتاح النص على الشعرية، فكثيرا ما رسم لنا الراوي لوحات فنيّة قامت نتيجة لوصف مشاهد أو رصد لتحركات أو تأمل لمناظر طبيعية، فنلاحظ في هذا المقتطف أنّه استعمل المجاز من خلال توظيف الصورة الشعرية، هذه الصورة التي تجعل منّ الشتاء رجلا قد عزم على الرحيل، تكشف عن الانتقال من فصل إلى آخر ومن حالات انفعاليّة إلى أخرى، وهنا يظهر تداخل السرد مع خصائص الشعر وهو ما أكسب النص جمالاً وابتكاراً، ولم يكتف الراوي بوصف الأجواء العامة المحيطة بالأحداث أو تتبع تحركات الشخصيات وتحليل تصرفاتها، بل تعدى ذلك من خلال تمكنّه من الوصول داخل

[1]- الرواية ، ص 186.

[2] . الرواية ، ص 93.

أغوار الشخصيات ونقل انشغالاتها، والحديث بدلا عنها وفق لغة شعرية مميّزة، ففي المقطع التالي يضعنا الراوي ضمن أجواء الحالة الشعورية لمهدي جواد التي يحكمها التشتت: « كانت الحالة للرجل الذي توهم أنّه ناضل وخسر هي: هل ينتحر أو يحيا ؟ وبتحديد أكثر تركيزاً سيسأل نفسه في لحظة أخرى عندما يكون مطّوقا بذراعي آسيا الأخضر، إن كانت خلاياه ما تزال تصلح للحياة أم أنّها انعطبت إلى الأبد».[1]

إنّ تمسك الراوي بسرد أحداث الرواية ونقل انفعالات الشخصيات وأحاديثها النفسية وأحاسيسها أدى إلى التنّوع في إنتاج الشعرية، لذلك نجد أنّ حضور الشعرية كان مكثفا، فلا تكاد تخلو صفحات النص من الصور الشعرية والرمزية، فخرجت اللغة السردية عن موقعها المألوف لتتداخل مع خصائص الشعر لتنتج عملا جديداً وجميلاً.

5 ــ الخاطرة:

أسلوب الكاتب الذي يعتمد على ترك حرية الكلمة لشخصيات العمل للحديث عن نفسها وتقديم انشغالاتها ساعد على قيام الخاطرة، فقيام نص" الوليمة " في جانب كبير منه على رصد الانفعالات والعواطف الخاصة بالشخصيات، والاهتمام بانشغالاتها النفسية والتقلبات التي تطرأ عليها، دفع الكاتب إلى الاستعانة بهذه التقنية، وأكثر ما ورد من خواطر ما تم تسجيله من طرف مهدي جواد، التي كانت بمثابة مذكرات كان يكتبها في يومياته، وكانت تشكل السيرة الذاتية له ولكن بطريقة ما تتحول المذكرة إلى ما يشبه الخاطرة، فتراجعت السيرة الذاتية، ولكنّها لم تتحول بالنص إلى الروائية كما هو مفترض، بل مالت به نحو نوع آخر هو الخاطرة، التي ترصد فكرة ما أو حالة ما، وسيتضح ذلك من خلال هذا الشاهد: « داخل غرفة معزولة في بونة الواقعة على

[1] . الرواية، ص 182.

مشارف المحيط النائي يكتب مهدي جواد في اليوميات: عالم قديم يهوي أجيال قديمة، ملتاثة بجراثيم الصحراء، مخبر تجريبي للزمن. آلاف بل ملايين الكريات تفقد حيويتها وخاصيتها الخلوية مع الدورة الدموية، لكن الدم يجري. اللوحة البيانية تشير إلى هبوط في النبض، لكن القلب ما يزال ينبض ... متى تغرب هذه الشمس الصحراوية الكاوية عن سماء القلب المنفطر!»[1].

تشترك الخاطرة مع الرواية في أنّ كلاً منهما فنّ أدبي نثري عماده السرد، ولأنها تعتمد على لغة بسيطة ومسترسلة لا يصعب على القارئ الوقوف عليها داخل النص، فقصر فقراتها والاختصار والبعد عن التكلف يمنحها تواجداً متميزاً، وهذا ما يسهل على الكاتب خروجه إلى الخيال والإيحاء والتصوير الجميل. تتكرر مثل هذه الخواطر في نص الرواية لتحيط بالانفعالات والانشغالات ولتساير التدفق الوجداني للشخصيات، ففي المقتطف التالي يطرح " مهدي جواد " وينوع من الفلسفة نظرته للمنفى وأجوائه يقول: « الزمن القديم يضغط موجا من الأشباح وهذا المنفى استراحة محارب مهزوم داخله تراجع حسابات الزمن لكي تظّل جديداً لابد أن تشنّ حربك الداخلية في وجه أمواج الانهيار الانتصار على النفس القديمة مطهر نحو المستقبل، والزمن يطحن جيلا ليرقى جيلا آخر التاريخ كما لم يبدأ منك فهو لا ينتهي بك أيضا، لعل طاقة التغيير هي هذه القدرة الداخلية على العبور فوق جسر الصدمة. إثبات أنّ الخطأ كان عرضيا، لعل هذا هو الدليل على استمرار الحياة والانتصار على الموت، الروح الحيّة التي تنمو أبداً كالعشب في جميع الفصول تحت أمطار قادمة»[2].

[1] ـ الرواية، ص273.

[2] ـ الرواية ص 70.

إنّ استعانة الكاتب بالخاطرة ساعده على فسح مجال أكثر للبوح والإفصاح عن مكبوتات النفس، إذ شملت مساحة ملحوظة في كامل النص من أوله إلى آخره في شكل مقتطفات تتخلل نص الخطاب ساهمت في شد انتباه المتلقي، باعتبارها تقوم على عنصر التشويق والدهشة.

6 ـ المسرحيّة:

المسرح والرّواية نوعان أدبيان أولهما من أقدم الأنواع وأرسخها، وثانيها من أحدث الأنواع وأوسعها انتشاراً، وقد استعارت الرواية من المسرح بعض مصطلحاتها لتخدمها في عملها، ومن هذه المصطلحات المشهد، الديكور، اللوحة، الحوار والمونولوج.

وعلى الرغم من طغيان السرد على الحوار في نص الوليمة ولا سيما في كل من فصل " الأهوار " و" ظهور اللوثيان "، و" الصيف "، إذ يسيطر السرد عليها بشكل تام، إلا أنّ المشاهد التي كانت تجمع بين الشخصيات كان يغلب عليها الحوار، وهذه المشاهد أو المقاطع الحوارية لعبت دوراً كبيراً في الكشف عن إيديولوجية الشخصيات، وتتجلى هذه الحوارات بشكل واضح في كل من فصل "الخريف " و"الشتاء" " الربيع " و" الحب ".

تنوعت المشاهد في نص الوليمة وتنوعت أطرافها التي كانت تجمع بين مهدي وآسيا من جهة و بين مهدي ومهيار من جهة ثانية،وبين مهدي وتلاميذه من جهة ثالثة، أو بين مهدي ومهيار وفلّة من جهة رابعة، ومن بين المشاهد التي سوف نقف عليها المشهد الذي جمع بين آسيا ووالدتها لالا فضيلة، «كما استطردت "لالا" بأنّ مهدي رجل عاقل وشريف ويستحق كل خير وهو مختلف عن الشرقيين، وأنها تحبه كولدها رابح، إنّه منّا وليس غريبا، لكن يزيد في هده الأيام مهتاج وعصبي أكثر من أي وقت آخر. يزيد قوي يا آسيا ولا نقدر على مقاومته، قادر على إيذائنا وإيذاء مهدي.

على قلب آسيا يضغط الحزن والمقت، وحب لالا فضيلة، تدرك أن ولد الحاج يقف بينها وبين مهدي كالسيف المسموم.

ـ ماما، دعيه يكلمني، أنا أعرف كيف أجيبه.

ـ أنت تعرفين كيف يحملني المسؤولية.

ـ أنا ماعدت طفلة يا يوما، لماذا يتدخل في أموري الخاصة ؟! وعندما تسأل الأم إن كان مهدي جواد حقا شيوعيا ويميل لابن بيللا ضد بومدين، تستنتج آسيا أنّ يزيد هو الذي أوحى للالا بذلك...

ـ يوما أتصدقين ذلك حقا ؟

ـ يا ابنتي أنا أميّة لا أقرأ و لا أكتب لأنّي لم أدخل المدرسة. هكذا يحكي ليزيد.

ـ لأنه يكره مهدي يقول ذلك.

ـ و لكن أنا لا أصدق أبداً أنّ مهدي منهم، أعوذ بالله، مهدي أعقل رجل شفته في حياتي».[1]

هذا المشهد مكن من الكشف عن بعض الأحداث ووجهات نظر غير مصرح بها، والكشف عن خبايا النفس وكيفية التفكير، حيث يقدم لنا لالا فضيلة المرأة الطيبة والمحدودة التفكير،ومعاناة آسيا والقيود النفسية التي تحاول التخلص منها، ونلاحظ أنّ الكاتب نقل لنا الأقوال والأفكار مثلما وردت على لسان الشخصيات .

أما الراوي فقد سمح لنفسه أن يتدخل بين ثنايا الحوار و يعلق حول مواقف الشخصيتين،بل وينقل أحوالهما النفسية في تلك اللحظة وسنقف عند مشهد بالغ الدلالة من خلال المشهد الذي

[1] ـ الرواية ص 320.

يجمع بين مهدي جواد و تلاميذه، يقول الراوي: «كان مناخ الدرس قد تحول إلى حقل من الصخب والهرج والاعترافات، وبدا مهدي جواد مغبطا وهو يحاول تفادي الجرح والجو المنذر بالفضائح وقال بأنّ عليكم أن توقفوا قليلا هذه الجلبة، أن تحب فأنت موجود وحي وضحك وهو يسمع صوت طالب يصرخ من آخر مقعد: ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان!، وقال الأستاذ صح، صح كما للإنسان حياة واحدة لا حياتان.

ـ اسمع الجزائري ربّما كان الأول من العرب من يعرف قيمة جسده.معبودة الرياضة والخمرة والنساء والبحر.

كالطلقات شالت التعليقات والضوضاء ونشوة الفحولة الذكرية.

ـ الجزائري دمه سخون.

ـ النّار يا دين الربّ النّار.

ـ يا سيدي حارّ من أكل الهريسة

ـ الأصل جبلي. ذيب غابات

ـ دق على الطاولة: كفى .كفى.

كان يجلس على سطح أحد المقاعد الأمامية. هبط بهدوء وتحرك بين المقاعد، اتجه إلى السبورة تناول قطعة الطباشير، وكتب بخط عريض: ولكن مثلي لا يذاع له سر.

و بهدوء. وهو يلملم كتبه ودفاتره تأهبا للخروج قال: الجواب في الدرس القادم ».[1]

[1] ـ الرواية، ص 174،175.

يبدو واضحاً أنّ المشهد السابق يمثل مشهداً مسرحياً متكاملاً، حيث يحتوي على جميع العناصر اللازمة لتكوين أي مشهد مسرحي، فالمكان قاعدة الدرس في المعهد، والزمان الحصة التدريسية والأبطال الأستاذ ومجموعة من الطلاب، وحتى الديكور يظهر في هذا المشهد المكون من الطاولة والمقاعد والسبورة،والحدث الذي يقوم عليه المشهد هو تحول مسار الدرس التعليمي إلى مسار شخصي يخص الأستاذ بالإضافة إلى الحوار الذي دار بين الشخصيات.

وبين صفحات " الوليمة " يصادفنا نوع آخر من الحوار الذي يتأسس على الحديث النفسي الداخلي للشخصية، ويعتمد على شخص واحد في تسيير نص الحوار وهو " المونولوج " ويكون موضوع الحوار في هذا الشكل متمحوراً حول قضايا نفسية وانشغالات فردية، وأحاديث داخلية لا يستطيع صاحبها البوح بها بسبب ظروف ما، فيحاول معالجتها أو مناقشتها بينه وبين نفسه علّه يجد تفسيرات لها وكثيراَ ما ارتبط "المونولوج" في نص "الوليمة" "بمهدي جواد"، وفي المقتطف التالي يبدو لنا ككل مرة في حيرة من أمره يحاول أن يفهم ما يجري حوله «قال لنفسه، ولكنه زمن مضى و أنت لست حارسا أخلاقيا ولا متعهدا للعفاف والشرف. وحتى لو كان فرنسياً أو يهودياً أو شيطاناً وأنت ما علاقتك بالتاريخ الشخصي لكنها أوحتُ إليك أنها لم تحب فيما مضى،وها أنت تكتشف والمهندس الفرنسي كان يأتيان سرا إلى هنا.يا اللعنة أبداً يكذبن في هذه الأمور».[1]يقوم هذا المشهد على الحوار، ولكنه حوار داخلي يدور بين مهدي ونفسه حول موقف ما يحاول من خلاله أن يقنع نفسه ويبعد الشك الذي تولد عنده حول آسيا.

اعتمد الخطاب الروائي في تأسيس بنيته على المقاطع الحوارية التي تتخذ شكل المشاهد المسرحية في اعتمادها على العرض ووصف الأمكنة والديكور، ونقل الأقوال بالاعتماد على رصدها ووصفها والتعليق عليها، حيث قام الكاتب باستعارتها لخدمة وإثراء روايته بعناصر إضافية

[1]- الرواية ، ص 282 .

تخدم بناءها العام وتكييفها لصالح العمل الروائي باعتبار أن النوعين ينتميان إلى الفنون التي تولي أهمية كبرى للمحاكاة و التمثيل، فاستطاعت المشاهد المسرحية أن تحجز لنفسها مكانا أساسيا في نص الوليمة وهو ما يمثل شكلا من أشكال التداخل بين الأجناس الأدبية.

7 _الأسطورة:

أبرز سيمات التحديث في الرواية هو نزوعها إلى الأسطورة والخرافة والتاريخ والملحمة حيث يأخذ منها الكاتب و يتداخل معها ويوظفها، وعملية التداخل هنا تأخذ منحنى مختلفا عن التوظيف حيث تتحول الرواية إلى أسطورة أو إلى حلم، وليس كما هو مألوف في الرواية الواقعية حيث تستمر لتساعد في تشكيل الرؤية أو الموقف.

ففي نص "وليمة لأعشاب البحر" "لحيدر حيدر" تتبدى ظاهرة التداخل بل التماهي مع الأسطورة والحلم والخرافة .

والملاحظ في نص الوليمة أنّه مقسم إلى ثمانية أقسام، وردت وفق هذا الشكل: فصل الخريف، فصل الشتاء، فصل الربيع، الأهوار، الحب، نشيد الموت، ظهور اللوياثان والصيف وكل واحد من هذه الفصول يحمل دلالات معيّنة يمكن تأطيرها من حيث الموضوع إلى ثلاثة مستويات متداخلة: مستوى الواقع المعيش الذي يرصد واقع الجزائر زمن الاستقلال، ثم مستوى المتذكر حينما تسترجع الشخصيات الأحداث الماضية الخاصة بالكفاح المسلح وأزمة الحزب الشيوعي العراقي، أما المستوى الثالث فهو المستوى المتخيل، ويتجلى بشكل واضح في الفصل المعنون بظهور "اللوياثان" فإنّ عنوان هذا الفصل يحمل مؤشرا واضحا على الجو الخرافي والأسطوري الذي سيدخل فيه النص حيث ينقلنا فيه الراوي إلى عالم الأسطورة انطلاقا من شخصية اللوياثان«اللوياثان وحش خرافي نصفه بشري و النصف الآخر حيواني، ورد ذكره في نصوص الحضارات القديمة باسم القنطورس

في النصوص اليونانية، أو التنين في النصوص الصينية، وهو رمز الوحشية والقوة المهيمنة، ويمثل في الوليمة صورة الجنرال العربي القابض على السلطة بوحشية مدمرة تعادي العقل والحرية »[1]. وهذا يعني أنّ ظهور اللوياثان سيكون ظهورا تدميريا ، يحطم كل شيء يقف في طريقه بما يحمله من جبروت و قوة و وحشية.

يبدأ الراوي بوصف هذا اللوياثان معتمدا على استباق الأحداث وتوقع حدوثها، ووصف الزمان والمكان اللّذين ظهر فيهما. « في ذلك الزمن الغريب، الخارج بلا معقولية عن تقاويم الفصول سيحدث ذلك الشيء الرهيب المخجل للعصور والبشر ... وفي سياق هذر الصحراء النبوية المتعارف عليه داخل العقل الإهليلجي الذي استوطنته الأساطير والخرافات البدائية، ذلك المسخ الغريب الذي سيطلق عليه رمزيا عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي . سيقال عن ظهوره فيما بعد على ألسنة العامة وشيعته، أنّه نبوءة تستند إلى تقاويم انتظار ظهورات و تحولات المهدي المنتظر ... كالفطريات سينبت بعد أن تقذفه الريح الصفراء الجائحة على سطح الأرض الصالحة... »[2]. فقام في هذا المقتطف بتوظيف الأسطورة والرمز والتاريخ أثناء بناءه لشخصية اللوياثان وبلورتها فقام بتصوير أعماله وأفعاله ، ورسم كل التفاصيل المتعلقة بهذه الشخصية بدقة متناهية.

يواصل سرده الأسطوري في وصف اللوياثان وتصوير ولادته ومعجزاته وخوارفه« رؤى غريبة خارقة وصلت إلى أنّ القبائل والقرى والمدن حجبت كل منها عن الأخرى يوم ولادته زاعما أنه ولد فيها ليلة القدر، وأنه واحد من الظهورات الجديدة،لقبت الإمام المنتظر التي تتجلى كل خمسة مائة عام مرة وسيقول الناس، بعد العام الثاني عشر من ولادته الربّانية، إنّ إعلام ملوك

[1] ـ ينظر، أبو حامد أحمد، كتابة الحقيقة عارية،الهدف، ع 1117،بيروت،1992، ص 35.
[2] ـ الرواية، ص 225 .

الدنيا نكست يوم مولده ... كما ستتحدث أمه في الليالي السحرية الغامضة عن يوم مولده كيف رأت جناح طائر أبيض مسح على فؤادها فأشاح الرعب عنها والوجع.. ثم ترى رجلا من أتم النّاس طولا وأشدهم بياض، يأخذ المولود فيتفل في فمه و معه طاس من ذهب، ثم لا يلبث أن يشق بطنه، فيخرج قلبه ليشقه شقا مخرجا منه حصاة في حجم حبة خردل، ثم يمسح على بطنه وهو يرد قلبه إلى مكانه. أنها يستيقظ المولود وينطق، لكن الأم لا تفهم ماذا قال»،[1] وإنّ تكوين شخصية اللوياثان الجسدي والنفسي، وتصوير ولادته ارتبطت بمجموعة من المعجزات والظواهر الخارقة ومسيرة حياته، وما سيقوم به من أفعال وأعمال، وكل هذه الأشياء تعمل مجتمعة لتمكن الشخصية من الدخول إلى منطقة الأسطورة .

ومن تلك المظاهر الخارقة التي تتعلق باللوياثان أنّه قادر على التحول « سيولد، حاملا في دمه نسغ هذه النباتات، على شكل قنطور أو لوياثان، نصفه الأعلى بهيئة ضبع، والنصف الأسفل شبيه سرطان رملي زاحف ... كما سيمتلك قدرة خاصة، ربّما كانت خارقة للعامة على الإيحاء بأنّه من أرقى الخارقين لمألوف الزمن ...وكما حوّل شكله الحيواني إلى الهيئة البشرية سيغير اسمه، واسم سلالته».[2]

لجأ الراوي إلى المزج بين الإرث التاريخي الديني و بين الحقيقي و المتخيل،كما استعان بالتناص فيما يخص سيرة الرسول ﷺ و حادثة شق الصدر، من أجل الحديث عن معجزة ولادة هذا اللوياثان والطريقة التي وضعته بها أمّه، ليصل في النهاية إلى تكوين هذا الكائن الخرافي وكل هذا ساعده من أن يحوّل نصه إلى ملحمة أسطورية هدفه توظيفها في نصه من خلال اسقاطها على الواقع العربي، فاللوياثان في الأخير ما هو إلا رمز للحاكم العربي المستبد والظالم مشيراً إلى أهم ما

[1] . الرواية ، ص 227 ، 228 .

[2]. الرواية ص 226.

تتميز به أنظمة الحكم العربية، والإحاطة بالأجواء العامة لتلك الفترة والتأريخ لأهم أحداثها ومميزات الأوضاع فيها «ففي العام الثاني عشر من اغتصاب الوطن على يد عبيد الله بن أبي ضبيعة الكلبي، وبعد مذبحة الأهوار، وتشتيت الشيوعيين، وتدمير اقتصاد الوطن في حروب خاسرة مع الأعداء، وقتل عشرات الآلاف من الشعب في الحروب الأهلية الدينية وإقامة الدولة الطائفية سيقترح اللوياثان إقامة معسكرات لكل منحرف ممن يعتنق المبادئ الهدامة في أعماق البادية »[1].

ولم يقتصر وجود الأسطورة في فصل اللوياثان فقط، بل تعتبر أسطورة خلق الأرض والأهوار على الأخص من أبرز العوالم الأسطورية التي تحضر في فضاء " الوليمة " وقد جاءت في الفصل المعنون ب:" الربيع "على الشكل التالي : « إنهم ينتمون لهذا العالم المائي ذي القوة الخلاقة والذي خرجت منه الحياة والخلية الأولى يوم كانت الدنيا غمراً، لقد روى الرواة بألفاظ مختلفة و معان متفقة عن هذا الغمر أنّ الله يوم شاء خلق السموات والأرض، خلق جوهرة خضراء حجمها أضعاف طباق السموات والأرض، ثم نظر إليها نظرة هيبة فصارت ماء، ثم نظر برهبة إلى الماء فعلا وارتفع منه زبد ودخان ... بعث من تحت العرش ملكا فهبط إلى الأرض حتى دخل تحت الأرضين السبع فوضعها على عاتقه، إحدى يديه في المشرق والأخرى في المغرب ... »[2].

وظف حيدر حيدر هذه الأساطير توظيفا واعيا وعميقا حمل مدلولا جماليا وبعدا فكريا وفلسفيا لتحليل المواقف والآراء، والإحاطة بالقضايا الاجتماعية والسياسية، فمنحت النص الروائي إضافة تخييلية عملت على كسر السيرورة السردية، وتجاوز الملل الذي يشعر به عادة المتلقي حين يقرأ الروايات الطويلة.

8_ التاريخ:

[1] . الرواية، ص 236.

[2] . الرواية، ص 138.

نصل إلى آخر جنس يمتزج به نص الوليمة ويتداخل معه وهو التاريخ، **فحيدرحيدر** كتب عن حدثين في التاريخ العربي المعاصر، هما حرب التحرير الجزائرية عالجتها الرواية كاسترجاع وأثر نفسي وتاريخي على الشعب الذي خيّب بنتائج الثورة وانعكاساتها المستقبلية، وتحدث عن تجربة الأهوار في العراق المهمشة والمنسية تاريخيا من قبل السلطة الحاكمة، ومن خلال هاتين الظاهرتين والحدثين تناولت الرواية الظلال التاريخية وانعكاسات هذه الظلال على الأعماق النفسية لشخصيات الرواية، أي انكسار الأمل والخيبات والجراح والدمار.

فإذا كان التاريخ هو تتبع الأحداث والوقائع الماضية وتأريخها بهدف حفظها وتدوينها، من نص الوليمة فإنّنا نجد أنّ السرد الروائي في أجزاء كثيرة منها،قد تحوّل إلى سرد تاريخي، خاصة في قسمي الأهوار ونشيد الموت لأنّهما يرصدان حدث التمرد الشيوعي في عهد "عبد الكريم قاسم"

قام الراوي بالتأريخ لهذا التمرد منذ اللحظة التي ظهر فيها الانشقاق داخل الحزب، ومرورا بمرحلة الاستعداد لشن التمرد من منطقة الأهوار، فمرحلة الهجوم والهجوم المعاكس،ثمّ النهاية المأساوية، بعد حدوث الانشقاق داخل الحزب، يقول الراوي:« في تلك الأثناء كان خط الكفاح المسلح والقتال ضد سلطة الدولة التي جاءت بانقلاب جديد، قد شكل مجموعة سرّية سميّت بخط حسين تحوّلت إلى خط هاشم فيما بعد، وكان خالد أحمد زكي عضوا بارزا داخل هذا الفصيل القتالي تحت اسم حركي ظافر».[1]

فمن خلال هذا السرد الروائي يؤرخ الكاتب للأحداث التاريخية التي عاشها مناضلو منطقة الأهوار خلال حقبة تاريخية معينة ولا يفوت الكاتب الفرصة فيؤرخ التضحيات التي بذلها هؤلاء المتمردون في سبيل إنجاح هذه الثورة، فيتحرى الدقة في تحديد التواريخ والأسماء والأماكن، والتدرج

[1] - الرواية، ص 135.

في تقديم الأحداث مفصلة يقول الراوي:« سيتحرك مهيار مع أبو صبري فيما بعد لاكتشاف المنطقة ومعهما ثلاثة عناصر، أحدهما كان فاراً بعد فشل انتفاضة العرفاء في بغداد ولاجئا إلى الهور ... معظم النصف الأوّل من شهر نيسان سيستغرقه مهيار وأبو صبري وبارود في عمليات الاستطلاع بعد بناء الكوخ القصبي فوق تلال هورة أبو غريب... قبل أن يصل خالد أحمد زكي مع عناصر جديدة إلى مركز القاعدة، كانت قيادة الكادر المتقدم قد قررت في اجتماع موسّع الانضمام إلى القيادة المركزية التي يقودها عزيز الحاج تحت شرطين: تصفية خط آب، والاعتراف بجبهة الكفاح الشعبي بقيادة خالد زكي وحسين ياسين ومظفر النواب، ومع قدوم خالد وحسين في منتصف نيسان حاملين بعض الأسلحة والأموال، اتخذ قرار بالانتقال من هور العمارة إلى أهوار الناصرية ... في السادس والعشرين من أيار، بعد شهرين من التدريب اتخذ قرار الهجوم على ربيئتين في هور الغموكة ... الساعة التاسعة ليلا من يوم الخميس، كانت الساعة الصفر لانطلاقة الهجوم...»[1]

وما يشد للرواية، و يحبذ القارئ للاستمرار فيها والنهل منها،« الأسلوب السردي الجميل الذي استعمله الكاتب، فهو يجعل السرد على محورين متناوبين، محور يؤرخ لمنطقة الأهوار في العراق ومحور يؤرخ لمنطقة بونة في الجزائر، جاعلا المحورين على شكل فصول، تجعل القارئ دائما في حالة من الإثارة والتشويق»[2]، ولتدعيم من عنصري الإثارة والتشويق ، قام باستحضار الأحداث والوقائع التاريخية التي حدثت بالعراق و قد تتبعها بطريقة تفصيلية ودقيقة معتمدا في ذلك على حكي الأقوال والأحداث والوصف الدقيق، مستندا على الذاكرة التاريخية لكل من "مهدي جواد" و"مهيار الباهلي" لنقل وسرد تحركات النضال المسلح في وجه السلطة و النظام.

[1]- الرواية، ص 195_205.

[2]- أحمد خمري الصلال ، برج لينا رواية تاريخية بالامتياز ، الثلاثاء 8 كانون الأوّل ، 2009، ص 2.

يقول الناقد فيصل دراج:« استدعى الروائي العربي المؤرخ و طرده لأكثر من سبب: فالمؤرخ يقول قولا سلطاويًا نافعاً ولا يتقص الصحيح، يهمش تاريخ المستضعفين، ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة، ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرخ و بذكر ما امتنع عن قوله مؤكدا الكتابة "علم التاريخ" الوحيد أو كتابة موضوعية تساءل ما جرى دون حذف أو إضافة، وهذه الكتابة الموضوعية في فضاء كتابي مشغول بالتوهم والاختراع، تبرر الاحتفال بالإبداع الروائي، الذي تطور في شرط مقيد يهمش الموضوعية والإبداع معا».[1]

وتعلن الرواية عن ارتباطها بالتاريخ حيث يلتقي الروائي والمؤرخ في اعتمادهما على معطيات التاريخ ووقائعه كمنابع مشتركة ينهلان منها، لكنهما يختلفان في كيفية التعامل مع المادة التاريخية وأيضا في الحريّة المتاحة لكل واحد منهما إذ أنّ « المؤرخ لا يستطيع أن يخرج رواية الأحداث الفعلية من تفاصيل الماضي، أما الأديب فله أن يروي كل ما يمكن، أو يحتمل أن يحدث، وبذلك فمجاله أرحب في التعامل مع العموميات».[2]ولأنّ التاريخ معرفة والرواية تحليل، فإنّ الروائي يستثمر هذه المعرفة كمادة للقص ويمثلها وفق منظورات تجمع بين التاريخي والرمزي والايديولوجي، فينقل القارئ وفق هذه التقنية من الجو العام للرواية ويحمله إلى أجواء ومناطق أخرى تغلب عليها الاضطرابات السياسية والمعارك والتوترات النفسية حتى يظن القارئ أنّه أمام روايتين منفصلتين.

وبهدف التنويع في نقل الأحداث وإضفاء المصداقية عليها أحال الراوي عملية التأريخ إلى شخصيات أخرى إختارها بصورة دقيقة، كاستحضار الايزرقاوي بالرغم من أنّه شخصية تمت

[1]- فيصل دراج، الرواية و تأويل التاريخ نظرية الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ،ط1، 2004، ص65.

[2]- إبراهيم لفيومي، الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2001، ص19.

الإشارة والحديث عنها في النص فقط لمساعدته على تأطّير بعض الأحداث التاريخية باعتباره قائدا شيوعيا مشاركا في الأحداث الثورية يقول: « في أعقاب الانقلاب الجديد، وقبل أن تنقطع أشلاء سلام عادل السكرتير العام بيدي عبيد الله الكلبي بدءاً من جدع الأنف إلى قطع اللسان بالحربة العسكرية ثم سَمل العينين والتمثيل بباقي الجسد، تحت هدير الضحكات والشماتة بأفول شمس الشيوعية، وانبثاق قمر الزمان القومي التيّاه كأمير في سماء صحراء التيّه، سيقول السكرتير العام كلمة مأثورة فات أوانها: إنّ الانقلاب الحقيقي لم يقع في العام 1963 ولكن في العام 1959 إنّ عبد الكريم قاسم والبرجوازية العراقية هم الأبطال الحقيقيون للانقلاب»[1].

إنّ ملامح السرد التاريخي واضحة في هذا النص وغالبة عليه بذكر الأسماء، ومرورا بنقل الأحداث التاريخية والحرص على الدقة في كيفية عرضها حتى ليخيل للقارئ أنه كان مشاركا أثناء حدوثها فتحول النص بذلك من الرواية إلى التاريخ تحت إرادة الكاتب نتيجة لحماسه وتعاطفه مع هذا التمرد، والأشخاص الذين قاموا به، فقام بتسجيله بشكل دقيق ومفصل، ليجعل منه جزءاً من تاريخ النضال العراقي وبهذا كان لجنس التاريخ مكانا واسعا وصريحا في صفحات هذا النص.

- القرآن الكريم:

أشرنا في الفصل النظري أنه يوجد شكل آخر من أشكال التداخل والتفاعل، ولكن وفق منظور آخر وهو تداخل على مستوى أدنى يمس و يقتصر على النصوص لا على الأجناس، إذ يمكن أن نقول أنّ التداخل شكل من أشكال التناص، ومن هذا المنطلق نجد أنّ رواية " وليمة لأعشاب البحر " تحتوي على عدد كبير في صفحاتها على نصوص من القرآن الكريم، حيث أشار إلى علاقة بعض الشخوص بالدين " كمهدي جواد "، وفي هذا الإطار جاءت مجموعة منّ التعابير

[1] . الرواية، ص 272.

المأخوذة من القرآن الكريم مثلا: « تحويل الصحراء القاحلة إلى جنات عدن تجري من تحتها الأنهار »[1]، وهو قول مأخوذ من قوله تعالى: ﴿جزاءهم عند ربّهم جنّات عدن تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها أبداً رّضي الله عنهم ورضوا عنه ذلك لمن خشي ربّه﴾ سورة البيّنة الآية 08 قد استعار السارد تلك الجملة للسخرية من الحكام الذين يكثرون من الوعود الوهمية المستحيلة (تحويل الصحراء إلى جنّة) دون أن يحققوا شيئا في آخر المطاف.

وتقول لالا فضيلة كيف يتساوى جميع الناس والله تعالى قال قي كتابه العزيز: « إنّ خلقناكم فوق بعض درجات»[2]، وهو استشهاد مأخوذ من قوله عزّ وجل: ﴿ وهو الذي جعلكم خلائف الأرض و رفع بعضكم فوق بعض درجات ليولكم في ما ءآتاكم إنّ ربّك سريع العقاب وإنّه لغفور رحيم﴾سورة الأنعام، الآية 165، وقد استشهدت لالا فضيلة بهذا الجزء من الآية لتبيّن رأي الإسلام في التأميم دفاعا عن يزيد ولد الحاج وتسويغا لغضبه، وتصرفاته الفظة اتجاه كل من يتهمه بالغش والخيانة والسرقة، بالإضافة إلى ذلك نلمس حضور الوصية من وصايا لقمان الحكيم لابنه منها: «يا بنّي إنّها إن تك مثقال حبّة من خردل فتكن في صخرة أو في السماء أو في الأرض يأت بها الله»[3] وهي آية قرآنية مأخوذة من سورة لقمان، وقد جاء السارد ليجعل منها دليلا على مراحل خلق الأهوار في العراق ما معناه أنّ تلك الصخرة التي حدّث لقمان ابنه عنها هي التي حملها الحوت على ظهره ثم استقرت جبلا ثم أمرها الله أن تكون أسوار فكانت كذلك.

يواصل السارد توظيف بعض من آيات القرآن الكريم من خلال الشخصيات، فبعد سفر آسيا إلى العاصمة الجزائر جاء رجال الشرطة لتفتيش منزل مهدي جواد، فواجههم بسخريته موظفا بعض من

[1] . الرواية، ص 225.
[2] . الرواية، ص 65.
[3] . الرواية، ص 138.

الآيات القرآنية، إذ قال بكلامه الساخر « بأنّ الدخول بلا إذن إلى بيوت المسلمين رجس من عمل الشيطان يعاقب عليه المقتحم بالقذف إلى بوابات جهنّم »[1]، وقد اقتطفت جملة " رجس من عمل الشيطان " ، منّ الآية القرآنية التالية : ﴿ يا أيها الذين آمنوا إنّما الخمر والميسر والأنصاب والأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون ﴾ سورة المائدة،الآية 90.

تتشابه طريقة الشيوعيين في توظيفهم القرآن " فمهيار الباهلي " هو الآخر وظف مقتطفا من آية الكرسي قائلا: « لا إله إلا الله الحي القيوم، الدائم الباقي والذي لا تأخذه سنة ولا نوم ها عيني »[2] و الآية في الأصل هي: ﴿ الله لا إله إلا هو الحيّ القيّوم لا تأخذه سنة و لا نوم﴾ سورة البقرة الآية 225.

وقد جاء توظيف مهيار للآية في إطار حديثه مع مهدي عن فلّة بوعناب والصدمة التي خلقتها في حياة مهيار، إذ حولته من عالم الوفاء لزوجته في العراق إلى عالم النساء الأخريات، لذلك نجده هنا قد توقف عن التفكير في الثورة قليلا ساخراً من نفسه وأفكاره السابقة حول المرأة، زيادة على ذلك نجده يسخر منّ السادة إذ يعتبرهم رجعيين يقول: « ... في ذلك الزمن الأسود، زمن الخنوع والغروب ما كانت تلك القطعان قد دمرت آلهتها القديمة كان حبل ما يزال موصولا مع الأزمة الرعوية وأزمة عبادة الواحد... الذي يقول للشيء كن فيكون ... »[3]، ويحيل التعبير عن " كن فيكون " على الآية التالية ﴿ إنّما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون ﴾ سورة يس، الآية82.

ولم يكتف حيدر حيدر بتوظيف الآيات القرآنية فحسب، وإنما اقتبس من قصص القرآن كحادثة شق صدر الرسول ﷺ الذي وظفها وهو يصور لنا ولادته ومعجزات اللوياثان، فيقول: «ثم ترى رجلا من

---

[1] . الرواية ، ص 188 .

[2] . الرواية ، ص 323 .

[3] . الرواية ، ص 323 .

أتم الناس طولا وأشدهم بياضا، يأخذ المولود فيتفل في فمه ومعه طاس من ذهب، ثم لا يلبث أن يشق بطنه فيخرج قلبه ليشقه شقا مخرجا منه حصاة من حجم حبة خردل ثم يمسح على بطنه وهو يرّد قلبه إلى مكانه »[1] ، وقصة نزول الوحي يقول: « في تلك الليلة جاءه رجل غريب بثوب أبيض وعمامة خضراء وقال له انهض من سباتك وغوايتك، وقال للرجل الغريب لست بناهض، وهجس الرجل بأنك في الظلمة والوحل والناس في التيه،والقتل، وقال أريد أن أظل هنا في هذا الظلام السحيق »[2]. إضافة لهذا ذكره لقصة سيدتنا مريم وولادتها لسيدنا عيسى عليه السلام، وذكره للمهدي المنتظر وقصة سيدنا إسماعيل والكبش. يتضح من كل هذا أنّ هناك حضوراً كبيراً للنص القرآني داخل الوليمة فإن لم تحضر الآية كاملة تحضر بعض التعابير المقتطفة منها أو تنتمي إلى المعجم الديني بشكل عام مثلا رب المشرقين والمغربين، تعالى اغمرنا بغفرانك وعدلك يا أرحم الراحمين ، سبحانك يا فالق السموات وفاطر الأرض آمين.

[1] . الرواية، ص 288.

[2] . الرواية، ص 332.

خاتمة

توصلنا من خلال البحث في تداخل الأجناس الأدبية في رواية " وليمة لأعشاب البحر" للروائي السوري حيدر حيدر إلى مجموعة من النتائج أهمها:

أنّ الدراسات التنظيرية التي تهتم بقضايا الأجناس الأدبية، استطاعت أن تستقطب جمهور النقاد، وذلك من خلال الانجازات التي حققتها، والنتائج التي توصلت إليها، ولكن لا يمنع وجود اختلاف في وجهات النظر لأصحاب هذه الدراسة كاختلافهم حول المفاهيم والمصطلحات و جدوى الدراسة الأجناسية، وذلك بسبب توسعها ما أدى إلى الاختلاف في وضع تعريف موحد، وشامل للجنس والنوع، وكيفية توظيفهم لهذين المصطلحين، بل منهم من وظفها توظيفاً اعتباطيا، واعتبر أنّ الجنس يحمل معنى النوع، ومن النقاد من رأى أنّ الجنس أعم من النوع، ومنهم من رأى أنّ النوع أشمل من الجنس.

تعددت أشكال التداخل ومظاهره، لتتراوح بين التداخل البسيط الذي يقوم استعارة بعض العناصر الفنيّة التعبيرية من أنواع أخرى، وبين التفاعل الذي يؤثر في هوية العمل الأدبي ويمكن أن يؤدي إلى نوع آخر جديد كقصيدة النثر. وقد مثّل نص "الوليمة" نموذجا جديدا لظاهرة التداخل بين الرواية والأجناس الأدبية، فالنص هنا اتّسع ليشمل أجناسا عدّة كالتاريخ والقصة والمسرحية والسيرة و الخاطرة والأسطورة وغيرها، وهذا التداخل لم يكن اعتباطيا حيث نجد فيما يخص السيرة، أنّ شخصية مهدي جواد ما هو إلاّ الرّوائي الذي وظّف في الحديث عن سيرته الذاتية، نقل من خلالها جزءاً من ذكرياته الخاصة بفترة زمنية من حياته.

وضّح لنا نص "الوليمة" أنّ الرواية جنسا أدبيا نثريا غير مستقر، وغير منته في تكوينه ومفتوحا على تعدد الأجناس الأدبية الأخرى، ومستمداً منيها بعض عناصرها فقد سمحت بأن يدخل إلى كيانها جميع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، وذلك بفضل اتساع

مساحة الإبداع التي منحتها لها اللغة السردية ما منح الرواية جمالية خاصة وأفق شيق للقراءة و التلقي، إلاّ أنّه في بعض الأحيان كان يوشك أن يؤدي إلى الوصول إلى مرحلة يتعذّر معها تحديد هويّة النص، خاصة في قسم الأهوار الذي خصّه بالسرد للتاريخ العراقي، إلاّ أنّ القراءة الدقيقة له تؤكد أنّه مزيج من الأجناس الأدبية والتي وفّق الكاتب في الجمع بينها بأسلوب فني جميل، فاستطاع أن يشد انتباه القارئ المتلقي إذ أصبح اهتمامه بالشكل والمضمون معاً.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

المصادر:

1_ أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط5، القاهرة، 1985.

2_ أبو عثمان عمرو بن الجاحظ، الحيوان، ج3، مطبعة الخانجي، القاهرة، دت.

3_ ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغلول، منشأ المعارف، ط3، دت.

4_ ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي، لسان العرب، مج3، دار إحياء التراث العربي، ط1، بيروت لبنان، دت.

5_ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دت.

6_ أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.

7_ حيدر حيدر، وليمة لأعشاب البحر، دار أمواج بيروت، ط2، بيروت، 1992.

8_ شرف الدين البوصري، ديوان البوصرين، شر: أحمد حسين بسج، ج1، دار الكتب العلمية، 2001.

9_ مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح، ط2، بيروت، 1954.

المراجع:

1_ إبراهيم خليل، في الأدب وعلم النص، الدار العربية منشورات الاختلاف، ط1، 2006.

2_ إبراهيم لفيومي، الرواية العربية، مؤسسة حماد للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2001.

3_ جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، 1988.

4_ حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، 2000.

5_ رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، الدار البيضاء، ط1، إفريقيا الشرق.

6_ رينيه ويليك وأستن وارن، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الإجتماعية، ط3، 1962.

7_ سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي والعربي، ط1، 2001.

8_ عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفن للطباعة والنشر، ط1، بيروت(لبنان)، 2004.

9_ عبد المعطي شعراوي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، دت.

10_ عز الدين المناصرة، علم النص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،ط1، 2006.

11_ فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، القاهرة، الدار البيضاء، ط1، 2004.

12_ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، ط5، بيروت 1987.

13_ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت.

14_ محمد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة مصر للطباعة والنشر الفحالة القاهرة،1996.

15_ نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006.

المجلات والمؤتمرات:

1_ أبو حامد حامد، كتابة الحقيقة عارية، ع1117، بيروت،1992.

2_ جندية بتول أحمد، الأنواع التراثية العربية، رؤيا حضارية، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، نبيل حداد ومحمود درابسة، مج1، جدار الكتاب وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2009.

3_ لؤي علي خليل، نص السيولة و الصلابة (دراسة في تداخل الأنواع)، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الثاني عشر، نبيل حداد ومحمود درابسة، مج2، جدار الكتاب وعالم الحديث، إربد، الأردن، 2009.

الأنترنت:

1_ أحمد خمري الصلال، برج لينا رواية تاريخية بالامتياز، الثلاثاء 8 كانون الأول، 2009.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

ـ شكر و تقدير.

ـ إهداء.

ـ مقدمة.....2

الفصل الأول: الجنس الأدبي (النشأة و التطور)

1 ـ الجنس الأدبي: (التحديد المعجمي و الاصطلاحي).....5

2 ـ نشأته و تطوره 8

3 ـ أشكال تداخل الأجناس الأدبية.....13

4 ـ جمالية الشكل الروائي.....18

الفصل الثاني : تداخل الأجناس الأدبية في رواية" وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر.

1ـ الرواية 22

2 ـ السيرة الذاتية.....33

3 ـ القصة القصيرة 37

4 ـ الشعر.....40

5 ـ الخاطرة.....44

6 ـ المسرحية.....46

7 ـ الأسطورة.....50

8 ـ التاريخ 54

ــ القرآن الكريم 57

خاتمة 62

ـ قائمة المصادر و المراجع 65