جامعة محمد خيضر بسكرة
كلّية الآداب و اللّغات
قسم الآداب و اللغة العربية

مذكرة ماستر

ميدان اللغة و الأدب العربي
فرع دراسات أدبية
تخصّص الأدب العربي الحديث و المعاصر

رقم: : ح/48

إعداد الطالب:
* منال فلياشي * فاطمة الزهراء فرجاوي

يوم: 15/07/2021

التّداخل الأجناسي في رواية " مملكة الفراشة " لـ"واسيني الأعرج"

لجنة المناقشة:

بحري محمد الأمين	أ. د.	بسكرة	رئيس
هنية جوادي	أ. مح أ	بسكرة	مقرر
لحسن عزوز	أ. مس أ	بسكرة	مناقش

السنة الجامعية : 2020_2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر و تقديـــــر :

الحمد لله الذّي بنعمته و فضله تتمّ الصّالحات

نتقدّم بجزيل الشّكر للأستاذة الفاضلة الدّكتورة

"منية جوادي" التي كانت المُرشد في هذا العمل

فأعانتنا بتوجيهاتها و إرشاداتها ، لها منّا فائق الإحترام

و التّقدير.

و الشّكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة

المناقشة على تكرّمهم لقراءة هذه المذكّرة و تقييمها .

و إلى كلّ من قدّم لنا يد العون و لو بكلمة طيبة

مسيرة البحث ، جزاكم الله عناّ خير جزاء .

مـقـــدّمـــــــة

لقد اِحتلّت الرواية العربية المعاصرة مكانة بارزة و مميّزة على غرار الأجناس الأدبية الأخرى ، بل اِستطاعت أن تفرض نفسها و تُثبت ذاتها في الساحة الأدبية وتجلب إليها جمهور القرّاء بشكل ملفت ، و ذلك لما تضطلع عليه هذه الأخيرة من مقوّمات التّأثير و قابلية اِمتصاص قضايا المجتمع و التعبير عنها و معالجتها .

و لم تكن الرواية الجزائرية بمعزل عن ذلك ، فقد اِستطاعت هي الأُخرى أن تفتكّ لنفسها موقعاً مميّزاً بين مثيلاتها من الإبداعات الروائية العربية ، حيث شهدت تطوّراً كبيراً و تمكّنت من الاِنفتاح على مختلف الأنواع و الأشكال التعبيرية ، و من ضمّها إلى هذا المعمار الجديد .

و قد كان ذلك على يد نخبة من الكُتّاب و الروائيين الجزائريين أمثال " الطاهر وطار" ، و " أحلام مستغانمي " و " واسيني الأعرج " ، هذا الأخير الذي يعتبر من بين الأصوات الروائية التي كان لها صدى في الجزائر و الوطن العربي على العموم ، فقد وقع اِختيارنا على إحدى إبداعاته الرائدة في هذا المجال ، حيث اِخترنا نص " مملكة الفراشة " لكي يكون محوراً لهذا العمل ، فجاء بحثنا موسوماً بـ : " **التّداخل الأجناسي في رواية مملكة الفراشة** " .

و تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية و مختلف المرتكزات و الدراسات النقدية التي عُنيت بها و قامت عليها ، و كيف تجسّدت هذه الظاهرة في الإبداع الروائي .

و كون الرواية من الأجناس الأدبية الأكثر مرونة و مواكبة لروح العصر ومتطلبات القاريء فقد كانت محلّ اِهتمام للدّراسة و التحليل .

و للخوض في غمار هذا العمل و الكشف عن مختلف تفاصيله كان لابدّ من طرح مجموعة من التساؤلات و الإشكاليات لعلّ أهمّها :

ـ إلى أيّ مدى اِستطاعت الأجناس الأدبية التّداخل فيما بينها ؟

ـ و كيف تجلّى اِنفتاح الرواية على هذه الأنواع ؟

و بهدف الإجابة عن هذه التّساؤلات توجّب علينا تتبّع منهجية معينة ، ووضع خطّة لسير العملية البحثية ، فتمّ تقسيم البحث إلى مقدمة ، مدخل ، و فصلين وخاتمة .

حيث جاء المدخل تحت عنوان " في مفهوم الجنس الأدبي " ، تمّ فيه ضبط مصطلح الجنس الأدبي و اِيضاح مفهومه .

أمّا الفصل الأوّل فكان نظرياً موسوماً بـ " التداخل الأجناسي بين الفكر التأصيلي و النظرة الحداثية " ، فتطرّقنا فيه لعدّة محاور هي :

* الأجناس الأدبية في الفكر النقدي القديم .

* المدارس الأدبية و نظرية الأجناس .

* تطوّر مفهوم الأجناس الأدبية في العصر الحديث .

* الرواية و التداخل الأجناسي .

أمّا الفصل الثّاني فكان دراسة تطبيقية ، فجاء تحت عنوان " تجليات التداخل الأجناسي في رواية مملكة الفراشة " ، عرجنا فيه لإبراز مظاهر تداخل الرواية مع الشعر و القصّة القصيرة ، و المسرحية ،و كذا التراث الشعبي .

أمّا الخاتمة فتضمّنت خلاصة ما توصّلنا إليه من نتائج خلال مسيرتنا البحثية .

و كأي بحث أكاديمي لا بدّ له من التقيّد بمنهج علمي محدّد فقد تمّ اِعتماد المنهج التاريخي من خلال تتبّع مراحل تطوّر الأجناس الأدبية ، إلى جانب الاِستعانة بآلية التحليل للكشف عن مختلف الجوانب و الظواهر .

و قد اِعتمدنا على مجموعة من المصادر و المراجع فكان على رأسها رواية " مملكة الفراشة " وهي المدوّنة محلّ الدراسة ، إضافة إلى مراجع أُخرى نذكر من بينها كتاب " نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري " لعبد العزيز شبيل ، و كتاب " في نظرية الأدب " لشكري عزيز الماضي ، و كتاب " في نظرية الرواية " لعبد الملك مرتاض و غيرها من المصادر و المراجع .

و مشروع بحثنا كغيره من الأبحاث العلمية لم يخلُ من بعض الصّعوبات لعلّ أهمّها هو تشعّب المادّة العلمية و تداولها بمختلف الصيغ ما أدّى إلى صعوبة الإِنتقاء .

و في الختام نحمد الله عزّ و جلّ الذي وفّقنا في اِنجاز هذا البحث و اِتمامه ، كما لا ننسى فضل الأستاذة الكريمة ، الدكتورة " هنية جوّادي " التي كانت المُرشد في هذا العمل فأعانتنا بتوجيهاتها و اِرشاداتها ، فلها كلّ الشّكر و التّقدير .

مـدخـــل : في مفهوم الجنس الأدبي :

أوّلا : الجنس/ النّوع في اللّغة .

ثانياً : الجنس/ النّوع اِصطلاحاً .

تعد قضية الأجناس الأدبية من القضايا المعقدة و الشائكة التي طرحت إشكالات عديدة في الساحة النقدية ، و شغلت الدارسين عبر المراحل و الحقب الزمنية المختلفة ، ولعلّ أوّل مشكلة تطالعنا في هذا الموضوع تلك التي تتعلق بمفهوم "الجنس الأدبي" ولاسيما قضية المصطلح ، حيث شهدت المصطلحات تداخلاً و إختلاطاً فيما بينها عبر مختلف الدراسات و الأبحاث ، فوُجِد مصطلح "جنس" ، كما وُجِد مصطلح " نوع "، وهناك من إعتبرهما لفظتين تعبّران عن شيء واحد .

وبهدف الكشف عن كلّ هذه المصطلحات وعن العلاقة فيما بينها وجب علينا التقصّي عن المعنى الذي يضمره كل ملفوظ من هذه الملفوظات ، و ذلك بدايةً من المعاني الواردة في المعاجم اللغوية .

أوّلاً : الجنس / النّوع في اللّغة :

يرتبط المصطلح عادةً بمفهومه اللغوي ، و إن كانت الدلالة المقصودة تنزاح في بعض الأحيان عن ذلك غير أنها تبقى متّصلة بالمعنى المعجمي لها ، و انطلاقا من هذا يُعرِّف "إبن منظور" لفظة " جنس" على أنها « الضّربُ من كلِّ شيء ،و هو من النّاسِ ومن الطّيرِ ومن حدُودِ النَّحوِ و العَروضِ ، و الأشياءِ جُملةً [...] و الجمعُ أجناسٌ وجُنوس[...] و الجنسُ أعمّ من النّوع، ومنه المُجانسة و التّجنيس. و يُقال: هذا يُجانس هذا أي يُشاكله » .[1]

[1] ابن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3، م6 ،1414هـ ، ص43.

كما ورَدَ في القاموس المحيط أنّ « الجِنسُ ، بالكسرة : أعَمُّ من النّوعِ ، وهو كُلُّ ضربٍ مِن الشَّيءِ، فالإبِلُ جنسٌ من البهائمِ .ج : أجناسٌ و جُنوسٌ ، و بالتّحريك : جُمودُ الماءِ و غيرِهِ [...] و المُجانِسُ : المُشاكِل » .[1]

أمّا فيما يخصّ لفظة " نوع " فيرى " اِبن منظور " أن « النّوع أخصّ من الجنس ، وهو أيضاً الضّربُ من الشّيء قال اِبن سيدَه : وله تحديدٌ منطقيٌ لا يليق بهذا المكان ، والجمعُ أنواعٌ، قَلّ أو كثُر، قال الليّثُ النوع و الأنواع جماعة ، و هو كُلُّ ضربٍ من الشّيءِ وكلّ صنفٍ من الثّيابِ و الثّمار و غير ذلك حتّى الكَلام ؛ و قد تنَوَّعَ الشّيء أنواعًا» [2]

أمّا في المحيط فالنّوع هو « كلُّ ضَرْبٍ من الشّيء ، و كُلُّ صِنْفٍ من كُلّ شَيْءٍ ، و هو أخَصُّ من الجنسِ [...] و تنوَّعَ صارَ أنواعًا » [3].

و الملاحَظ من خلال هذه التعريفات في المعاجم اللغوية أنّ الجنس أعمّ من النوع ، أي أن الجنس هو الأصل و النوع هو الفرع ، و الجنس يشتمل على النوع .

و لتحديد مفهوم أدق لكلٍّ من المصطلحين لا بدّ من معرفة المعنى الإِصطلاحي لكلٍّ منهما.

ثانيا : الجنس/ النوع إصطلاحاً :

لقد حاول العديد من النقّاد و الدّارسين مقاربة مصطلحي "جنس" و " نوع " و تنوّعت المفاهيم و التعريفات و تعدّدت المصطلحات ، و المُلاحَظ أن جُل هذه المفاهيم تصبُّ

---

[1] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي ،القاموس المحيط ، تح: أنس محمد الشامي و زكريا جابر أحمد ، دار الحديث ، القاهرة ، دط ، 2008 ، ص301 .

[2] ابن منظور ، لسان العرب ، م4 ، ص 364 .

[3] الفيروز آبادي ،المرجع السابق ، ص1663 .

في قالب واحد « ففي شروح لفظة "جنس" إشارة إلى فكرة محورية تحوم حولها كل الدّلالات ، هي فكرة التشابه أو التماثل ، و لعلّ هذه الفكرة تشير ضمنيا إلى مبدأ الثبات الذي يفرضه الإطلاق و التعميم ، أما شروح لفظة "نوع" فتدور حول فكرة الانحراف والإِختلاف أو التنوّع ، و هي فكرة توحي بمبدأ التحوّل و التغيّر المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص »[1].

ومن خلال هذا القول نلاحظ بأن أغلب التعريفات تتفق على أن مصطلح الجنس في مفهومه العام يُحيل إلى التشابه و التماثل وأمّا مصطلح نوع فيوحي إلى شيء من التنوع و التّباين بين الأشياء .

وما يهمنا نحن في هذا المقام هو مقاربة مفهوم الجنس في اِرتباطه بالأدب ، وعليه يستوجب علينا معرفة ماذا يُقصد بالجنس الأدبي اِنطلاقا من آراء مجموعة من الدّارسين ، وفي هذا الصّدد يعرّف "كيبيدي فارغا" (Kibedi Varga)الجنس الأدبي على أنّه « مقولة تمكّن من ضمّ عدد من النصوص بعضًا إلى بعض بناءًا على معايير مختلفة »[2].

و يُقصد من هذا القول أن مصطلح "جنس" يُطلق على النصوص الأدبية التي يمكن تصنيفها في خانة واحدة وذلك بالاحتكام إلى مقاييس معينة تتحكّم في ذلك .

كما يُعرّفه "لويس بالاديه"(Louis Baladier) بقوله : « الجنس نوع من نموذج أوّلي من تخطيط أم من ماهية ، يمثل كل عمل يجسّدها حالة إعرابية خاصة تحقيقًا مفردًا » [3].

---

[1] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور و الغياب ، دار محمد علي الحامي ، صفاقس ، تونس ، ط1 ، 2001 ، ص 145 .

[2] ايف ستالوني ، الأجناس الأدبية ، تر : محمد الزكراوي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2014 ، ص 25 .

[3] المرجع نفسه ، ص 25 .

أما " لطيف زيتوني" فيرى بأن الجنس الأدبي هو« اِصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب ، و هو يتوسّط بين الأدب و الآثار الأدبية »[1].

أي أنّ لفظة " جنس " وُضِعت اِصطلاحاً للتمييز بين شكلٍ خطابي و شكل خطابي آخر اِنطلاقاً من الخصائص المميّزة لكل صنف .

و الأجناس الأدبية في مفهومها العام هي « القوالب الفنّية العامّة للأدب [...] بوصفه أجناسًا أدبية تختلف فيما بينها –لا على حساب مؤلّفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها– ولكن على حسب بنيتها الفنية و ما تستلزمه من طابع عام ، ومن صور تتعلّق بالشّخصيات الأدبية أو الصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألاّ تقوم إلاّ في ظلّ الوحدة الفنية للجنس الأدبي مهما اِختلفت اللغات و الآداب و العصور التي ينتمي إليها ، و هذا واضح كلّ الوضوح في القصّة و المسرحية و الشعر الغنائي ، بوصفها أجناسا أدبية يتوحّد كل جنس منها على حسب خصائصه مهما اِختلفت اللغات و الآداب و العصور التي ينتمي إليها » [2].

و تجدر الإشارة إلى أن قضيّة الأجناس الأدبية ليست قضية حديثة الظهور والنّشأة بل إنّ موضوع الجنس الأدبي قديم في الفكر النّقدي العربي و الغربي على السّواء ، وفي هذا الصّدد يُؤكّد " توذوروف "(Todorov) بأن « مسألة الأجناس من إحدى أقدم مشاكل الشعرية ، و منذ القديم حتّى يومنا هذا لم يكف تعريف الأجناس، و عددها ، والعلاقات المشتركة بينها أبدا عن النّقاش »[3].

---

[1] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 ، ص 67 .

[2] عبد العزيز شرف ، الأدب الفكاهي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، ط1 ، 1992 ، ص 25 .

[3] تزفيتان تودوروف ، نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص و الكتابة و النقد ، تر : عبد الرحمان بو علي ، دار نينوى ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2016 ص11.

ففكرة الأجناس الأدبية تعدّ قضية ضاربة بجذورها في التاريخ الأدبي ، و هي مسألة كانت و لازالت تشغل فكر النقّاد و تثير اِهتمام الباحثين و الدّارسين على الصّعيدين العربي و الغربي .

الفصل الأوّل : التّداخل الأجناسي بين الفكر التأصيلي والنّظرة الحداثية :

أوّلاً: الأجناس الأدبية في الفكر النّقدي القديم .

1/ أفلاطون .

2/ أرسطو .

ثانياً: المدارس الأدبية و نظرية الأجناس .

1/ الكلاسيكية .

2/ الرومانسية .

ثالثاً: تطوّر مفهوم الأجناس الأدبية في العصر الحديث .

1/ عند الغرب .

2/ عند العرب .

رابعاً: الرواية و التداخل الأجناسي(اِنفتاح النّص الروائي على الأجناس الأخرى).

1/ ماهية الرواية .

1/1_ مفهومها.

2/1_ نشأتها.

3/1_ عناصرها.

2/ اِنفتاح الرواية .

أوّلا : الأجناس الأدبية في الفكر النّقدي القديم:

تعد قضية الأجناس الأدبية من بين أقدم القضايا التي عالجها التحليل الأدبي عبر تاريخه الطويل أي منذ الحقبة اليونانية، فهي تعالج نقطة حساسة في النقد الأدبي، لذا كانت مسألة تقسيم الأدب ليست مسألة جديدة ، فالتقسيم الأول للأدب متجذر بجذور الحقبة اليونانية « بقدر ما كانت الأجناس الأدبية ضاربة في جذورها في أعماق التاريخ كانت أيضا مضارعة في قدم الأدب ذاته حتى لكأنها –انجاز تعبير –تمثل ضميره ووعيه ومن ثم ارتبط الإثنان ارتباطا وثيقا جعل من الصعب إن لم يكن من المستحيل فصل الأول عن الثاني أو فهم طرف دون الإصطدام بالآخر » .[1]

– فالآراء حول هذه القضية قائمة ولم تنقطع فبدايتها كانت من تصورات النقد اليوناني إلى غاية الحداثة وعلى رأسهم نذكر الفيلسوف اليوناني "أفلاطون" ومن بعده تلميذه "أرسطو".

1/ "أفلاطون" (Platon): (عاش 427 ق م –347 ق م) :

فقد كان ظهور نظرية الأجناس الأدبية نتيجة التصادم والتداخل الواقع بين الشعر والفلسفة الذي قال به " أفلاطون "، و الذي يرى بأن نتاج الأديب هو مرآة للواقع في حين يرى بأن الشاعر هو مقلد منقاد نحو أهواءه ووحيه ينشر كل ما هو سلبي في الانسان «يطعم ويسقي الشهوات بدل من كبتها إنه يدعها تحكم مع أنه يجب ضبطها » .[2]

فقد استند إلى نظرية المحاكاة لتفسير هذا التصادم والذي أطلق عليها نظرية المُثل ، حيث رأى بأن الإله جعل لكل شيء مثال أول في عالم المثل ، والذي لا يمكن أن يتجسد

---

[1] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي (جدلية الحضور والغياب) ، ص 05 .

[2] أفلاطون ، المحاورات الكاملة ، تر: شوقي دواود تمراز ، الأهلية للنشر والتوزيع ، بيروت ، د.ط، د.ت ، ص463 .

مطلقا على أرض الواقع ، وعندما طبق هذا المفهوم في الشعر وجد أن ما يقوم به الشاعر ما هو إلا تصوير للأشياء فلا يحاكي ما داخل هذه الأشياء وما تخفيه إنما هو وصف لظاهرها فقط ، وعليه يكون الشعر مجرد تقليد للواقع ولا يقول بحقيقة الشيء وما داخله أبدا .[1]

وبهذا كان إقصاء الشعراء من جمهوريته راجع إلى فكرة أن الشعراء مفسدون للمثل العليا فالشاعر عندهم مجرد رسام للواقع لا ينتج صورا حقيقية عن الأصل ، ولكن هذا لم يمنعه أن يدخل البعض منهم ولكن بشروط ، كما أنه يفضل الملحمة على غرار الأجناس الأدبية الأخرى إضافة إلى تفضيله الشعراء الذين يمدحون الأبطال والشعر الغنائي لأن مصدرها الجمال و الإلهام ، إذ يقول : « وإننا على استعداد أن نعترف أن هوميروس هو أعظم الشعراء، الأول بين كتّاب المأساة لكن علينا أن نبقى ثابتين في حكمتها أن الترانيم إلى الآلهة والثناءات للرجال الشاهرين والفاضلين ، هي الشعر الوحيد الذي يجب أن نقبله في دولتنا ، لأنك إن تخطيت ذلك وسمحت لعروس الشعر المعسولة أن تدخل إما في مقاطع شعر البطولة أو الشعر الوجداني الغنائي بدلا من دخول القانون وعقل البشر الذي اِعتبر الأفضل على الدوام بالرضا المشترك فلن يكون الحكام في دولتنا سوى اللذة والألم » . [2]

كما يرجع إقصاء الشعراء من جمهوريته إلى طريقة المحاكاة والتعبير عن الأشياء « فكل قصيدة هي بمثابة سرد لأحداث سابقة أو حالية أو مستقبلية ويتخذ سرد الأحداث بالمعنى العام للكلمة أشكال ثلاث : إما الشكل السردي الصرف أو الشكل الإيمائي أي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات مثل ما يحدث ذلك في المسرح ، أو الشكل

[1] ينظر : أرسطو ، فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، مكتبة أنجلو المصرية ، القاهرة ، د.ط ، د. ت ، ص61 .

[2] أفلاطون ، المحاورات الكاملة ، ص 464.

المزدوج أي التناوب الذي اِلتجأ اليه هوميروس إلى استعماله كلما قرن لسرد الأحداث بالحوار» .[1]

إذ يعني الشكل الأول وهو السردي الصرف وهو العمل الابداعي الذي يعبر به الشاعر عن ذاته ونجد هذا في (الأنشودة المدحية) ، أما الشكل الثاني الايمائي وهو العمل الابداعي الذي يعبر به الشاعر عن طريق شخصيات متعددة ويمكن أن نطلق عليها الرواية بالمحاكاة (المأساة والملهات) ، أم الشكل الثالث المزدوج وهو العمل الابداعي الذي يعبر من خلاله الشاعر عن ذاته حينًا وبالمحاكات حينًا آخر ونجد هذا في (الملحمة) ، إضافة إلى هذا فإن " أفلاطون "« لا يتحدث عن ثلاثة أجناس أدبية ولكن عن ثلاثة أصناف تحليلية يمكن توزيع الناشطات الخطابية عليها ، لا يسأل نفسه ما هي المأساة وما هي الملحمة ، إنه يقتصر على القول بأن الأعمال المشمولة تحت التسمية العامة تراجيديا ، والأعمال المشمولة تحت اسم الملحمة ، يمكن أن تتميز بحسب طرق التعبير عنها ولا شيء يمكنه أن يمنع إضافة أجناس أخرى إلى هذين الجنسين : بمعنى آخر طريقة التعبير لا تحدّد جوهر العمل ولكن الدور التعبيري للشاعر إما أن يروي أو أن يحاكي أو أن يجمع بين الطريقتين ».[2]

وهنا "أفلاطون" يرى أنه للتميز بين نص وآخر لا يجب الاِحتكام إليه عبر طريقة التعبير داخل النص بل عبر الدور الذي يقوم به الشاعر إما أن يكون ذاته أو أن يحاكي وإما باِتحادهما معا، فهو هنا ربط تقسيم الأجناس الأدبية من خلال الدور التعبيري الذي يقوم به الشاعر . وكذلك يظهر من خلال تقسيماته الإهمال الفعلي للجنس الأدبي الشعري الحاضر والقائم بذاته في تلك الحقبة ألا وهو الشعر الغنائي (اللا تمثيلي) ، وهذا إن دلّ فإنه يدل

---

[1] جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، تر: عبد الرحمان أيوب ، دار توبقال للنشر ، العراق ، بغداد ، د.ط ، د.ت ، ص22 .

[2] جان ماري شيفير ، ما الجنس الأدبي ؟ ، تر: غسان السيد ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د.ط ، د.ت ، ص16 .

على عدم دقته في التقسيم الأجناسي، وفي هذا الصدد يؤكد "جيرار جنيت" : « فأفلاطون قد أهمل عن قصد كل الشعر اللاتمثيلي ، أي الذي نعتبره نحن الشعر الغنائي الحقيقي ، والنتيجة فقد أهمل جميع الأشكال الأدبية الأخرى [...] فلا وجود للقصيدة الشعرية إلا إذا كانت تمثيلية » .[1]

2/ أرسطو (Aristote)(384-322 ق.م) :

إذا كانت بدايات تصوّر الجنس الأدبي تعود إلى "أفلاطون" و إلى آراءه من خلال كتابه "الجمهورية" ، فإنّ الأسس والمرتكزات التي قامت عليها نظريه الأجناس الأدبية تُعزى إلى "أرسطو" من خلال كتابه " فن الشعر" الذي يعدّ بمثابه تنظير لقضيه الأنواع الأدبية ، فلقد « وضع الأسس التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبية حيث قسّم الأدب في كتابه الشعر إلى ثلاث أنواع ، التراجيديا ، الكوميديا والملحمة ، وقد بيّن خصائص كل من التراجيديا والملحمة في الموضوع والمضمون وأداء الوظيفة » [2].

فأرسطو قد عُني بالأجناس الأدبية وهذا من خلال تناوله لقضيه المحاكاة ومن خلال تصنيف أنواع المحاكاة ، فهو يرى « أنّ الشعر الملحمي والتراجيدي وكذلك الكوميدي[...] كل ذلك -بوجه عام - أشكال من المحاكاة ، ولكن - مع هذا - فإنّ كل نوع يختلف عن الآخر في ثلاث أنحاء : إمّا باختلاف المادّة أو الموضوع أو الطريقة » .[3]

---

[1] - جيرار جينيت ، مدخل لجامع ،ص 23 .

[2] شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1993 ، ص96 .

[3] أرسطو ، فن الشعر ،ص 55 .

كما رأى "أرسطو " بضرورة الفصل بين الأجناس الأدبية فقد اِعتبر كُلًّا منها نوعاً مستقلا له لغته وأسلوبه، فهي أجناس مختلفة عن بعضها ولا يمكنها التداخل فيما بينها ، وهذا ما يؤكده " محمد مندور" بقوله: « يعتبر أرسطو في كتابه" فن الشعر" واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية (فنون الأدب)، والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحيه المضمون، ومن ناحيه الشكل على السواء » .[1]

فأرسطو يُعتبر السبّاق في طرح فكرة الفصل بين الأجناس الأدبية وذلك من خلال الاِحتكام إلى المستويين الشكلي و المضموني باِعتبارهما المعيارين المتحكّمين في عملية التّنصيف .

كما أنّ "أرسطو" قد سعى إلى " أن يُبيّن بأن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة، ولذلك ينبغي أن يظلّ منفصلا عن الآخر ، وقد عُرِف هذا فيما بعد بنقاء النّوع " .[2]

و نلاحظ من خلال هذا أن "أرسطو" كان المؤسس والمُنظّر لفكرة صفاء الأجناس الأدبية وعدم تداخلها فيما بينها، فهو بهذا يرفض فكرة المزج بين الفنون الأدبية المختلفة.

كما تناول "أرسطو" جنس " النثر" وذلك من خلال كتابه " الخطابة ".

[1] محمد مندور ، الأدب وفنونه ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الجيزة ، مصر ، ط5 ، 2006، ص20.

[2] شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب، ص 82.

فجعل كلامه عنه في ثلاث مقالات: الأولى عن علاقة الخطابة بالجدل، وعن الفضيلة، والرذيلة، والخير النافع وأنواع الدساتير وغيرها، والثانية عن دور الخطابة في التأثير في السامع ، والثالثة عن الأسلوب الفني للخطابة .[1]

وكل هذه الأفكار تعتبر تنظيرات قام بها " أرسطو " من خلال كتابه ، فكانت مرتكزاً لظهور نظرية الأجناس الأدبية، كما كانت المنطلق الأوّل الذي اِعتمد عليه النقّاد الكلاسيكيّين في تناولهم لقضية الأجناس الأدبية.

ثانيا : المدارس الأدبية ونظرية الأجناس :

1/ الكلاسيكية :

لقد تبنّى رواد الكلاسيكية القواعد والأفكار التي طرحها " أرسطو " حول الأجناس الأدبية، وساروا على نهجه ، فنجد أنّ الكلاسيكية « اِحتذت حذو أرسطو [...] حيث تتابعت الكتابات حول قواعد التراجيديا و الكوميديا و الملحمة و الرواية ، و مختلف الأجناس الغنائية و ارتبط اِزدهار هذا الخطاب ، بكلّ تأكيد ، ببنيات ايديولوجية سائدة ، و بالفكر المتبنّى عن الجنس الأدبي في ذلك العصر [...] كونه قاعدة محدّدة لا ينبغي خرقها » .[2]

---

[1] ينظر: وفاء يوسف إبراهيم زيادي ، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفارياق) ، رسالة مقدمة لاستكمال متطلبات درجة ماجستير في اللغة العربية ، جامعة النجاح الوطنية ، كلية الدراسات العليا ، نابلس ، فلسطين ، 2009 ، ص40.

[2] جميل حمداوي ، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصوّر جديد للتجنيس الأدبي) ، دار الريف للطبع و النشر الإلكتروني ، المملكة المغربية ، ط3 ، 2020 ، ص 10 .

فقد رفض أصحاب هذا الإتّجاه فكرة الجمع بين التراجيديا و الكوميديا في المسرح الشعري ، و دعوا إلى « ضرورة فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلًا تامًا ، ويعيبون أشدّ العيب أن تتخلّل المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهية »[1].

« و قد أخذ القرنان السابع عشر و الثامن عشر موضوع "الأجناس" مأخذ الجدّ ، وكانت الأجناس بالنسبة لنقّاد هذين القرنين موجودًا حيًّا ، و كان الإعتقاد بأنّ الأجناس الأدبية لها حدودها المحدّدة و أنّه يجب الإبقاء على هذا التّحديد »[2].

و يعدّ "هيغل" (Hegel) من أنصار هذا التّوجّه ، فقد عزّز هذه النظرة من خلال حفاظه على التقسيم الثلاثي للأجناس (ملحمة Epopée ، شعر غنائي Poésie lyrique و شعر درامي Poésie dramatique) ، وفي كتابه "فن الشعر" نجده يميّز بين ثلاث مراحل رئيسية في التطور التاريخي للشعر الملحمي أو الملحمة عموماً و هي :

*الشعر الملحمي الشرقي في طابعه الرمزي أساساً و جوهرًا .

*الشعر الملحمي الكلاسيكي لدى الإغريق ، و محاكاته من قِبل الرومان .

*التطور الثّر للشعر الملحمي الرومانسي لدى الشعوب المسيحية ، فهذا الشعر الذي وُجد في الوثنية الجرمانية مصدر إلهامه الأول ، إتّخذ فيما بعد شكل أشعار الفروسية ، كانت

---

[1] محمد مندور ، الأدب وفنونه ،ص 20

[2] رنيه وليك اوستن و ارن ، نظرية الأدب ، تر : عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، السعودية ، د.ط ، 1992 ، ص 318.

ذائعة الصّيت في العصر الوسيط ، ليعود في نهاية المطاف فينهل من معين العصور القديمة ، إمّا اِبتغاء تهذيب الذّوق و نمط التعبير ، و إمّا ليتّخذ من أشعارها نموذجًا له .[1]

كما نجد أنّ الكلاسيكية تصنّف الأجناس من عدّة نواحي ، فهي تصنّفها من المنظور الاِجتماعي مثلاً، فالملحمة و المأساة تتناولان الموضوعات المتعلّقة بالملوك و النّبلاء ، وتتناول الكوميديا تلك التي تتعلّق بالطّبقة الوُسطى (أهل المدينة و البرجوازية) ، و الأدب الهزلي و السّاخر للعامّة .[2]

فالنظرية الكلاسيكية « ليست مبنية على أنّ الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب ، بل أيضًا على أنّه ينبغي أن يُفصل بينهما ، و لا يسمح لها بالاِمتزاج و هذا هو المبدأ الشّهير المعروف بنقاء الجنس » .[3]

و اِنطلاقًا من هذا تقوم النظرية الكلاسيكية على « احترام قواعد الأجناس الأدبية اِحترامًا كبيرًا ، من خلال الفصل بين هذه الأجناس وتَمثُّل قواعدها كما أُرسيت في مرحلتي اليونان والرومان ، ويعني هذا أن الأجناس الأدبية تتحدد بقواعدها ومضامينها وأساليبها وصيغتها الفنية والجمالية » [4].

– ففكرة "أرسطو " حول صفاء ونقاء الأنواع الأدبية كانت مبدأ من مبادئ المدرسة الكلاسيكية ، قد ظلت سارية المفعول إلى غاية القرن الثامن عشر . لتأتي بعد ذلك

---

[1] ينظر : طانية حطاب ، إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة دراسة في نماذج عربية ، رسالة مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في نظرية الأدب ، جامعة عبد الحميد بن باديس ، مستغانم ،قسم اللغة العربية و آدابها ، 2010 /2011 ، ص34.

[2] ينظر : رنيه ويليك أوستن و ارن ، نظرية الأدب ، ص 325.

[3] المرجع نفسه ، ص 324 .

[4] المرجع نفسه ، ص 319 .

الرومانسية بنظرة ورؤية جديدة ومغايرة للطّرح الكلاسيكي ، وتتجاوز هذه القواعد والحدود التي أرسيت مع " أرسطو " والكلاسيكية .

2/الرومانسيّة :

إذا كانت الكلاسيكية تؤمن بمبدأ فصل الأنواع أو الأجناس الأدبية وتقول بنقاء النوع الأدبي، فإننا نجد في الكفة الثانية الرومانسية التي رفضت هذا الفصل وأكّدت على ضرورة التداخل بين الأجناس من أجل بقاء القديم وتطويره لينتج لنا جنسا جديدا أي أنها تؤمن بتداخل الأجناس في العمل الأدبي الواحد .

« وهي وصفية بكل وضوح فهي لا تحدّد عدد الأنواع الممكنة ولا توصي الكُتَّاب بقواعد معينة ، فهي تفترض أن بالمستطاع مزج الأنواع التقليدية وإنتاج نوع جديد مثل المأساة، الملهاة وترى أن بالإمكان إسناد الأنواع على أساس الشمول أو الغنى، كما كانت تبنى على النقاء ... وبدلاً من التشديد على التمييز بين نوع ونوع فمن المهم بعد الإلحاح الرومانتي على تفّرد كل عبقرية أصيلة وكل عمل فني، إيجاد القاسم المشترك في كل نوع على حد إظهار صياغته الأدبية المشتركة وهدفه الأدبي ». [1]

إضافة إلى هذا فقد استند هذا الإتجاه على فكرة أنّ التفريق بين الفنون الأدبية وبين جنس وآخر يعيق الأديب ويحدّ من أفكاره ومن تطويره لفنّه ، فـ " فريدريش شليجل "

[1] رنيه وليك أوستن و ارن ، نظرية الأدب ، ص 308 .

(Friedrich Schlegel) يقول أن « تقسيم الأدب إلى أجناس، نوع من التحكّم لا يمكن قط أن يخضع له التأليف الأدبي ». [1]

أي أن الابداع في العمل الأدبي لا يمكن أن يحكمه ويحده نوع واحد وإنما يكون بتحرر الأجناس وتمازجها ، ومن أبرز أعلام هذا الاتجاه نذكر :

***فكتور ماري هوجو(Victor Marie Hugo) (1802 – 1885 م):**

لقد كانت مبادئ وأفكار الكلاسيكية « تعرض لهجوم الرومنسيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ميلاديين معتمدين على مسرح شكسبير الذي لم يعترف بالفصل بين التراجيديا والكوميديا ، وكان أول من دعا إلى ذلك فكتور هيغو الذي دعا في (مقدمة كرمويل) إلى إعادة الأنواع إلى حالتها الأولى وهاجم قواعد الكلاسيكية الصارمة ، وظلّ هذا الهجوم متواصلاً حتى بلغ ذروته عند الايطالي بنديتو كروتشه » .[2]

وبهذا كانت الإِنطلاقة الأولى للرومانسية من مسرحية " شكسبير " حيث دمج بين الحزن والضحك أي بين التراجيديا والكوميديا وهذا ما أكّد عليه " محمد مندور " في كتابه " الأدب وفنونه "، إذ رأى بأنه وظف شخصية مرحة و مضحكة اسمها " كلاون المهرج " في مآسيه، إذ تحضر هذه الشخصية باسم "فولستاف " حين تصل المأساة إلى ذروتها في الألم

---

[1] حاتم سكر ، مرايا نرسيس (الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديث) ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1999 ، ص17.

[2] وفاء يوسف إبراهيم زيادي ، الأجناس الأدبية في كتاب(الساق على الساق في ماهو الفارياق) لأحمد فارسي الشدياق، ص 41 .

النفسي ،ويُعرف هذا (بالترويح الشكسبيري) ، أي يأتي المهرّج ليريح الأعصاب بعد تأزّمها[1].

* بنديتو كروتشه (Benedetto Croce) (1866 – 1952 م):

لقد جاء في كتاب " المجمل في فلسفة الفن" للعالم الإيطالي " بنديتو كروتشه " قوله : « أن تقول هذه ملحمة أو هذه دراما أو هذه قصيدة غنائية فتلك تقسيمات مدرسية لشيء لايمكن تقسيمه، إذ الفن هو الغنائية أبدا، وهو لإن شئتم هو ملحمة العاطفة و درامتها » .[2]

وهنا يؤكّد " كروتشه" أن العمل الأدبي يُعبَّر عنه بشكل متكامل ومتماسك من دون وجود العاطفة والحدس وبه يكون عملا فنيا .

وما يمكن استنتاجه أن الرومانسية تؤمن بحرية الأديب، فلا يمكن أن يُقيَّد بالأجناس لأن الإبداع يكون تلقائي ، ولا يمكن حد الأفكار وضبطها في إطار وشكل معين وما يمكن الاستدلال به على الابداع هو تقديم الجديد في كل مرة ولكن " كروتشه" لا ينفي دور تقسيم الفنون الأدبية في الدراسات النقدية وهذا ما يؤكد عليه في قوله: « مما لا شك أنّنا ننسخ شبكة من التصنيفات لا من أجل الانتاج الفني فالإنتاج عفوي وتلقائي ولا لأجل الحكم على آثار الفن، فهذا الحكم فلسفي وإنما من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التي لا حصر لها ، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى، ذلك كوسيلة تفيد الانتباه و الذاكرة [...] .إن هذه الأنواع والأصناف تسهّل المعرفة وتيسّر التربية الفنية ». [3]

---

[1] ينظر: محمد مندور ، الأدب وفنونه ، ص 22.

[2] ب. كروتشه ، المجمل في فلسفة الفن ، تر: سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ط1 ، 2009 ، ص49.

[3] المرجع نفسه ،ص 73.

يمكن القول أن " كروتشه " أكد على التقسيم الأجناسي لا من زاوية إبداع المبدع لأن هذا قيد يفرض على المبدع ولكن أكد على التقييم من زاوية الناقد والدارس للأعمال الأدبية فقط لا غير ، وبهذا يكون " كروتشه " من دعاة النفي للنظرية الأجناسية .

***موريس بلانشو (Maurice Blanchot) (1907-2003 م) :**

نجد أن " موريس بلانشو " هو أيضا من دعاة النفي لنظرية الأجناس حيث يرى :

« إنما الأهمية للكتاب ، وحده كما هو عليه ، بعيداً عن الأجناس وخارج حدود العناوين من نثر وشعر ورواية وتوثيق، التي يرفض أن ينضوي تحت لوائها مذكرا عليها سلطة تثبيت مكانه وتحديد شكله ، لم يعد الكتاب ينتمي إلى جنس فكل كتاب ينتسب إلى أدب وحده » .[1]

وفي هذا يؤكد عدم اخضاع أي انتاج أدبي إلى جنس محدد لأن كل انتاج له مكانته في الأدب، وعليه فإنه يؤكد أن الأدب لا يجب أن يكون مقيدا . كما أنه « يتوق بعمل لا يدخل في أي تصنيف لا ينتسب إلى أي جنس بل يضمها كلها ». [2]

لأن العمل الأدبي لا يدخل في نوع محدد فهو في حد ذاته متفرد بنوعه ولا يمكن حصره في جنس واحد لأنه يضم الأنواع كلها وهذه هي حقيقة العمل الادبي .

---

[1] تسفيتان تودوروف ، مفهوم الادب ودراسات أخرى ، تر: عبود كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق، سوريا ، د. ط 2002 ،ص22

[2] إيف ستالوني ، الاجناس الأدبية ، ص 237

ومع أن " موريس " كان رافضا لفكرة التصنيف الأجناسي إلا أنه لم يقدر على ترك هذا التنصيف لأنه في حديثه كانت هناك تلميحات إلى فكرة الأجناس[1]. « فهو يشير إلى القانون السردي للسرد، ويفرق بين السرد والرواية، فالسرد فعل الحدث ، ولكن الحدث في السرد يقلب العلاقات الزمنية ليثبت زمنا خاصا به ، أما الرواية (في نظره) فلا تقول سوى ما هو عادي معتقد أكثر من ذلك فهو يرى أن الرواية فن بلا مستقبل ، إلا أنه يعود ليؤكد أنها هي أسعد الأنواع رغم ما يقال عن انتهاء أجلها وعقمها عن انتاج أعمال مهمة وجديدة ». [2] فهنا يشير إلى أن الرواية مليئة بالأحداث السردية وهذا ما يجعلها متفاعلة مع القارئ ولكن لو كانت الرواية مسرودة وفق ضمير الغائب خالية من الوسائل السردية لا يمكن أن نقول عنها رواية بل هي حدث وقع في زمن معين ولا تدخل في نطاق العمل الإبداعي فهو هنا مناقض لنفسه في فكرة تصنيف الأجناس .

وكانت آراء "بلانشو" لها تأثيرا واسعا خاصة لدى الناقد الفرنسي " رولان بارت " .

***رولان بارت (Roland Barthes) (1915-1980م) .**

هو صاحب نظرية موت المؤلف فهو لم يعترف إطلاقا بنظرية تصنيف الأجناس الأدبية وما كان بديلا لهذا هو تسميته لمصطلح النص والكتابة ، ففي كتابه " درس السيمولوجيا " رادف لكل مصطلح دلالة خاصة به وقوانين تحكمه[3] ، « فمفهوم النص تبلور عند رولان في بحث كتبه سنة 1971 بعنوان (من العمل إلى النص) وفيه قدم نظرية

---

[1] ينظر: عبد الفتاح أبو مدين ، " إشكالية تصنيف الاجناس الأدبية في النقد الأدبي" ، مجلة علامات في النقد ، م14 ، ج55 ، 2005 ،ص371 .

[2] المرجع نفسه ، ص 371.

[3] ينظر: رولان بارت ، درس السيمولوجيا ، تر: ع. بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، دار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 1993، ص49/48.

مركزة عن طبيعة النص من منظور تفكيكي يقول في هذا الصدد : ان النص لا ينحصر في الأدب الجيد إنه لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى ضمن مجرد تقسيم الأجناس ، ما يحدده على العكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التّصنيفات القديمة ». [1]

وهذا يدل على أن " بارت " يوجه تركيزه الكامل على النص دون النظر إلى شيء آخر وهو ما يجعل النص متحررا وغير مقيد وهذا ما تدعو إليه نظرية موت المؤلف .

–أما الكتابة عند " بارت" فهي النص الذي يهدف إلى خلخلة الأنواع الأدبية وعليه تكون الكتابة وسيلة لكسر نظرية التنصيف الأجناسي والتي بدورها تنتج لنا نص إبداعي وهذا النص لا يمكن أن نحدده في نوع واحد لأن ضرورة وجوده يقابله نفي تنصيف الأجناس ، أي لا يمكن معرفة ما داخل النص سواء من شعر أو قصة أو غيرها. [2]

وفي الأخير يمكن القول أن أعلام المدرسة الرومانسية من أبرز الدّاعين لنفي نظرية الأجناس الأدبية وتقسيمها .

*وتجد الإشارة إلى أنه إذ كانت الدراسات الغربية الأولى لنظرية الأجناس الأدبية قد فصلت بشكل دقيق في هذه المسألة أي مسألة تنصيف الأجناس الأدبية، فإن المعرفة أو الدراسات العربية لم تكن بمنأى عن هذه المسألة وكانت لها بعض المحاولات و الإِسهامات في هذا المجال .

و رغم قلة هذه الإسهامات النقدية العربية إلا أن النقاد العرب استطاعوا أن يكونوا داخل قضية تصنيف الأجناس ، لهذا فقد حاولوا تصنيف الأدب إلى أنواع .

---

[1] عبد الفتاح أبو مدين ، « إشكالية تصنيف الاجناس الأدبية في النقد الأدبي » ،ص 372

[2] ينظر: رولان بارت ، درس السيمولوجيا ، ص 38.

إذ نجد أن الأدب يتفرع إلى شعر ونثر منذ الجاهلية ، ونلحظ أن هذا التصنيف لم يكن حديث بل هو قديم ، وأن هذه الثنائية لم تتغير إلى حدّ الآن وهذا ما تؤكد عليه الكتابات النقدية القديمة ، و من خلال بعض كتب النقّاد القدماء أمثال " أبو هلال العسكري" (1004م)صاحب كتاب " الصناعتين " والذي أكد على أن الجنس الأدبي إما أن يكون شعرا أو نثرا أي أنه إما أن يكون منظوما أو منثورا وهذا كله ضمن الجنس الأكبر هو الكلام « فرأيت أن أعمل في كتابي هذا مشتمل على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام نثره ونضمه ، أو يستعمل في محلوله ومعقوده من غير تقصير وإسهاب وإهذار » [1] إضافة إلى هذا فقد اعتبر أن « أجناس الكلام المنظوم ثلاثة : الرسائل ،و الخطب،و الشعر وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب ». [2] فهو هنا يفضي إلى أن جنس المنظوم من الكلام إما أن يكون شعرا أو رسائل أو خطب .

إلاّ أنّه في موضع آخر من كتابه ربط أيضا الرسائل والخطب بالفنون النثرية ، غير أنه يرى بأن الخطبة تتماز بقوة اللفظ والبعد عن شؤون الدين والسلطة ، وهذا ما جعلها هي الأولى في المناسبات لأن من ميزاتها قيامها على عنصر المحن الذي يترك الأثر في النفس. أي لكلٍّ صياغته ومكانته ، فهي ترتبط بالمنثور كون الخطب يقابلها الشق الشفوي في حين الرسائل مرتبطة بشقها الكتابي ، أي أن الخطب مرتبطة بجانب الشؤون الدينية كخطبة الأعياد والجمعة ،في حين الرسائل مرتبطة بجانب شؤون السلطة أي أن المنظوم مرتبط بالكلام البليغ في حين المنثور مرتبط بالكلام العادي .[3]

---

[1] أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، الصناعتين (الكتابة والشعر) تح: علي محمد البجاوي ، دار الفكر العربي ، د.ب ، ط2 ، د. ت ، ص11.

[2] المرجع نفسه ، ص 167.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص142.

كما نجد أيضا الناقد " قدامة إبن جعفر " (873-948 م) المتميز بكتابيه " نقد الشعر " و " نقد النثر " ، ففي هذا اعتبر أن الشعر والنثر جنسان لكلام العرب ، فالشعر عنده « قول موزون مقفى يدل على معنى » [1] فهو يقر هنا أن المعاني هي التي تتحكم في جودة الشعر من رديئه ، كما أنه عدّد الأغراض الشعرية التي كانت موجود في تلك الفترة في قوله « عدد نوع الشعر في أغراض الشعراء من مدح وهجاء وفخر ورثاء ووصف» [2]

أما في ما يخص النثر عند "قدامة بن جعفر" فينقسم إلى أربعة خطابة وترسل واحتجاج أو حديث وهذا ما افتتح به بابًا في كتابه نقد النثر« وإن منه ظاهرا ومنه باطنا ، وإن الظاهر منه غير محتاج إلى تفسير و إن الباطن هو المحتاج إلى تفسير ، وهو الذي يتوصل إليه بالقياس والنظر والاستدلال والخبر ». [3]

وفي هذه التقسيمات عند قدامة يكون قد دمج كل ما هو شفاهي مع كل ما هو كتابي.

ونخلص إلى أن النقاد العرب كانت لهم بعض المحاولات والآراء حول هذه القضية إلا أنها تبقى محدودة ولم تحض بحظ وافر من الدراسة .

---

[1] أبي الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د. ط، د. ت ، ص53.

[2] المرجع نفسه ، ص 54.

[3] أبي الفرج قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، 1980 ، ص43.

ثالثا : تطوّر مفهوم الأجناس الأدبية في العصر الحديث :

إن نظرية الأجناس الأدبية من بين أهم القضايا التي كانت نشطة في العصر الحديث سواء أكان هذا في الدّرس النقدي الغربي أم العربي ، لِما لهذه القضية من خصوصيات ومقومات ترتبط بالعوامل اللغوية والطبيعية والاجتماعية والتاريخية المتغيرة بطبيعة الحال من عصر إلى آخر والتي سوف يتم ضبطها في علاقتها مع غيرها من الأجناس الأدبية في ما يلي .

1/ عند الغرب :

كانت الأجناس الأدبية في النقد القديم تخضع في تصنيفها إلى ظروف تلك الحقبة وما يحيط بها من عوامل تؤثر في ذلك التصنيف ، غير أن نقاد العصر الحديث رأوا بضرورة إعادة النظر في تلك التصنيفات وملاءمتها مع العصر الحديث ، ومن بين الأعلام الغربيين الذين اهتموا بهذه القضية نذكر:

*كارل فيتور (Carl Victor)(1882-1948 م) :

وهو ناقد ألماني اختصت أبحاثه الأساسية بدراسة الأدب الألماني عامة ، وفي أبحاثه حول الأجناس الأدبية، أكّد على أن اِلتباس مصطلح الأجناس الأدبية أدّى بطبيعة الأمر إلى التصادم فيما بينها « إذ يراد به الأجناس الأدبية الثلاثة الكبرى أي المأساة والملحمة والشعر الغنائي ، وفي الوقت ذاته يقصد به الآثار الأدبية المخصوصة مثل الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي» [1] ، فهنا تكون الأجناس هي نفسها الأنواع وهذا ما يؤدي بالخلط

[1] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ، ص19.

والإِصطدام بين الأجناس الكبرى والأجناس المخصوصة ، غير أنه من المعروف أن الجنس الأدبي لا يقصد به نوع .

وكون المعرفة لا يمكنها أن تكون اعتباطية و من العدم ، كذلك هو حال الأدب فهو خلاصة معارف سابقة تبسط الطريق للمعارف اللاحقة وعليه « فالجنس يظهر بالفعل في التاريخ مع الآثار الفردية لكنه لا يذوب فيها بل يتعالى عنها ، كذلك ماهية الجنس تستخرج من المادة التي يمنحها إياها تاريخ الجنس فحسب » [1]. وهنا يؤكد أن للتاريخ أهمية كبيرة وبالغة في بناء الأجناس الأدبية، إذ لا يمكن رؤية أهميتها وخصائصها الجديدة إلا من خلال النص الإبداعي ، فلكل زمن نص إبداعي خاص به ، ولكنه يكتسب ماهيته من تاريخ الجنس الأول.

فبالعودة إلى مجال العلوم البشرية والعلوم الطبيعية ، يمكن القول بأن الأجناس أعم من الأنواع حيث « توجد أجناس كبيرة عامة ، تندرج تحتها أجناس أخص منها فمثلا الجنس السامي منه العربي والعبري والآشوري والبابلي ...» [2] وهذا ما نجده ينطبق على الأجناس الأدبية، فقد كانت هذه العلوم هي الأرضية الأساسية التي بنى منها الأدب ذاته ، واِستمد منه قواعده ومصطلحاته ، وعليه فإن مصطلح الجنس والنوع ليسا بنفس المعنى وأن الجنس أعم من النوع .

كما يرى على أنه لابد من اِجتماع العناصر الرئيسية الثلاث وهي الشكل بنوعيه الداخلي والخارجي وكذلك المضمون لتمييز الأجناس الأدبية، ولا يمكن لهذا التمييز أن يكون صحيحاً باعتماد عنصر دون آخر، فهو يرى بأن « الجنس مجال يقع فيه اِرتباط بين

---

[1] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ، ص23.

[2] محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر. للطباعة والنشر ، مصر ، ط9 ، 2008 ، ص52.

مضامين محددة وعناصر شكلية مخصوصة ، اكتسبت بمضي الزمن قوة الصلة وثباتها رغم خضوع هذا الارتباط إلى التغيير والتجاوز والتحوير بصورة عامة دائمة وإلى شروط التاريخية للإنتاج » [1] فهنا يؤكد على ضرورة ارتباط المضمون مع الشكل .

وهذا ما يؤكده في مثاله عن المأساة أي أن شكلها الخارجي وحده ليس قادرا على تميزيها بين الأنواع المسرحية الأخرى : « لا تكون جنسا مخصوصا بمجرد نضمها شعرا ، وبما أنها تمتلك نوعًا من الخصوصية الشعرية ، تضطر من جهة أخرى إلى التمييز عن المسرحيات الأخرى بوصفها مأساة فإنه يستنتج أن قيمتها المميزة لا يمكن أن تتمثل إلا في الشكل الخارجي الذي لم تعبر عنه الأدوات اللغوية أي الشكل الخارجي » [2] ومنه فإن الإخلال بعنصر من العناصر الثلاثة يفقد الجنس الأدبي خصوصيته وقيمته التي تميزه .

***هانس روبرت ياوس (Hans-Robert Jauss) (1921-1997 م) :**

فقد سعى في دراسته إلى المزج بين النظرية التاريخية داعمًا بذلك مفهومه لنظرية التلقي في تصنيف النصوص الأدبية ، فهو يرى بأن أهم ركيزتين في نظرية الأجناس الأدبية من المنظور التاريخي:

- أولهما يختص بالناحية الآنية :" وتتميز دراستها بجذب العناصر الشكلية والموضوعية التي يحددها الكاتب في النص ، إذ لا يمكن إدراك اِختلاف البنية بين جنس وآخر من خلال طبيعة الأحداث فحسب ، بل كذلك بتنوع دلالة الشخصيات ذاتها ، إلى جانب ذلك يوجد مؤشر آخر يدل على الإِختلاف بين البنى وهو اِستعمال طرائق مخالفة

[1] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ، ص20

[2] المرجع نفسه ، ص20

لجنس ما ، يتولى الكاتب القيام بها بوعي كامل ولغاية مقصودة .[1] أي أن للجنس الواحد بنية مخصوصة به سواء أكان هذا في طبيعة الأحداث أو تنوع الشخصيات .

–وثانيهما تختص بناحية " الزمنية " : والتي تتميز بجذب الثوابت والمتحولات والتي تكون خلال فترات زمنية متتالية ، وعليه فإن " ياوس " يقر بأن دراسة الأدب ليست عملية تنطوي على التراكم التدريجي للحقائق والشواهد التي يقررها كل جيل من الأجيال المتعاقبة للمعرفة ، وحقيقة الأدب أن التطور تشخصه قفزات نوعية ومراحل من القطيعة ومنطلقات جديدة .[2]

فبهذا يؤكد على أن الدراسة الزمنية التاريخية للنص وحدها تشخّص تلك التغييرات والمنطلقات في تنصيف الأجناس ، أي أن الأجناس الأدبية تكمن أهميتها في مواكبة العصر وتطورها .

فهو يؤكد على ضرورة تلازم الدراسة الجمالية (الآنية) والتاريخية (الزمانية) فيقول:« العلاقة بين الأدب والقارئ تشمل على دلالة جمالية تاريخية، وهذه الدلالة تعتمد على أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل، أما الدلالة التاريخية فتبدو كما لو كانت مفهومة ومدركة، حيث تصبح قاسما مشتركا للقارئ الاول، ويمكن أن تكون هذه الدلالة عملا خلاّقا مستمرا وثريًّا في سلسلة من دلالات القبول المثالية » [3] فتصنيف الأجناس الأدبية ليست عملية إبداع جديدة، وإنما هي مرتبطة بعاملين هما التاريخ والقارئ .

---

[1] ينظر ، عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ، ص23

[2] عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس و إيزر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، د. ط ، 2002، ص06.

[3] المرجع نفسه ، ص 13.

"فياوس" يقر بأن كل إبداع جديد يُظهر في ذهن القارئ مجموعة من الأعمال السابقة والمبادئ التي سبق وتعرّف عليها، وهذا ما يطلق عليه "ياوس" بأفق الانتظار « وهو أفق يمكن بعد ذلك أن يعدل أو يوسع أو يتم تصحيحه بل يتم تحويله أيضا وتهجيته أو ببساطة تتم إعادة إنتاجه، إن عملية التعديل والتوسيع و التّصحيح تحدّد نطاق البنية الخاصة بالنوع والقطيعة مع التقاليد من ناحية ،ومجرد اعادة انتاجها من ناحية أخرى، هي التي تضع حدود البنية الخاصة بالنوع » [1] أي أن القارئ بمكتسباته السابقة ومن خلال توقعاته في هذه القراءة ، يمكن أن يتجه به هذا إلى تصنيف النصوص، وعليه فإن القارئ هو الحجر الأساس في هذه العملية.

فالنصوص بهذه الطريقة تكون متفاعلة مع بعضها البعض لذا نجد "ياوس" ينفي مبدأ ثبات الجنس الأدبي ويأتي عوضه بمبدأي التواصل التاريخي « حيث يتبع كل ما سبق، ويكتمل في ما يلحق، وتبعا لذلك فإن علاقة النص الجديد تستدعي علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المكونة للجنس » [2]

فالأجناس الأدبية حسب "ياوس" لا يمكنها أن تصل إلى أعلى رتبة إلّا من خلال تعانقها مع غيرها من خلال الأجناس المتسلسلة لها.

2/ عند العرب:

إن قضية الأجناس الأدبية في الدّرس النقدي العربي الحديث لم تكن محل اهتمام النقاد العرب إلا في فترة الثمانينات استطاعوا الخوض في غمارها، لنجد أن هناك من كانت

---

[1] تودوروف كنت بينيت كلر وآخرون ، القصة . الرواية . المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة) ، تر: خيري دومة ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1997 ، ص32.

[2] عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ، ص 26.

أبحاثه تدور حول تعريب بعض الأبحاث الغربية، وهناك من كانت دراسته متخصصة للأجناس النثرية التي كانت مُنطلقة من الأدب العربي القديم.

ومن بين الأسباب التي أدّت بالنقاد إلى مثل هذه الدراسة تتمثل في: الحافز الأهم والكبير وهو الإِطّلاع على دراسات الغرب واللحاق بالنهضة، بضرورة العودة إلى التراث العربي القديم لتأصيل الذات و تأكيد حضورها في العصر الحديث، وهذه القضية ظهرت في فترة الستينات غير أن الاهتمام الفعلي بها كان في فترة الثمانينات وأخذت في تطورها وانتاجها لدراسات فعلية في السنوات الأخيرة فقط .[1]

– وكان هذا على يد مجموعة من الباحثين من بينهم :

*** " عبد الفتاح كيليطو" :**

تعتبر دراسات الناقد المغربي "عبد الفتاح كليطو" منعرجاً مُهِمًّا في الدراسات النقدية العربية الحديثة، فكتابه "الأدب والغرابة" دليل على هذا التميز، فقد خصّص فصلا كاملا موسوم بتصنيف الأنواع ، بيّن لنا من خلاله مسألة تصنيف النصوص الأدبية باستناده إلى ما ذهب إليه "ياوس".

ينطلق "عبد الفتاح "من ما يسميه بأفق الانتظار، فعند قولنا مأساة فإنه يقابلها في هذا العنف والنهايات المأساوية، والتي تناقضها الملهاة وما ينجم عنها من هزل ونهايات سعيدة

[1] ينظر: عبد العزيز شبيل ، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 60

و كما يمكن القول بأن لكل نوع له مجال أُفق انتظار مخصوص به ولا يمكن معرفته والإلمام به إلا عن طريق التعرف على مجموعة من النصوص الأُخرى التي لديها نفس الميزات.[1]

بهذا تكون عملية تصنيف النصوص تختلف من قارئ لآخر وهذا وفق أفق انتظاره الخاصة به، كونه يصنف مجموعة من النصوص ذات عناصر مشتركة .

إذ أنّ باختلاف الآفاق ضرورة اختلاف تصنيف النصوص من قارئ لآخر.

و قد ذهب " عبد الفتاح" في تصنيفه للنصوص إلى مجال آخر أيضا وهو مجال علاقة المتكلم بالخطاب وما ينجم عن هذه العلاقة، وهي أربعة أنماط للخطاب:

« 1/ المتكلم يتحدث باسمه: الرسائل ،الخطب، العديد من الأنواع الشعرية التقليدية....

2/ المتكلم يروي لغيره: الحديث، كتب الأخبار ....

3/ المتكلم ينسب لنفسه خطابا لغيره

4/ المتكلم ينسب لنفسه خطابا يكون هو منشئه » [2]

---

[1] ينظر: عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي) ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2006 ، ص08

[2] المرجع نفسه ، ص 30

لكن لم يلبث هذا التصنيف للأنماط طويلا فقط حدّد بعد ذلك نمطين فقط هو الخطاب الشخصي والمروي « الخطاب الشخصي والخطاب المروي حيث يتفرع المروي إلى منسوب وغير منسوب ثم يتفرع المنسوب بدوره إلى نسبة صحيحة أو زائفة أو خيالية » [1]

– فهذه التصنيفات لم يطلق عليها "عبد الفتاح" مصطلح الأجناس الذي يضم عدة أنواع كما هو متعارف عليه بل خالف النقاد القدماء في هذه التسمية وأطلق عليها مسمى "النمط" يقول : « النمط يلم عدة أنواع » [2]

فقد اعتمد هذا الناقد في أبحاثه على أفكار "ياوس" وبنى أفكاره انطلاقا من ذلك .

*** " طاهر أحمد مكي " :**

نجد أن هذا الناقد في كتابه "الأدب المقارن"، قد استند إلى التراث العربي القديم

و إلى التقاليد في حديثه عن الأجناس الأدبية فهو يرى بأن « ظهور الأنواع الأدبية في تعاقب زمني دليل يثبت على أن ثمة تقليد يفرض نفسه على المبدعين، حيث يصبّونه في قوالب موروثة، جاءتهم عبر الزمن يملؤونه كل مرة بسائل مختلف، فيتغير شكلها بتأثير المواد التي تصب فيها، فتصبح المسرحية أنواع والرواية أشكال والملحمة ضروبا والوعاء واحد في كل الحالات، وهذه التقاليد قد تكون موروثة وتطورت عبر الزمن بعوامل داخلية بحتة أو بتأثيرات خارجية من آداب أخرى، وقد تكون مستعارة كلها من أمم مجاورة ، ويحدث في حالات قليلة أن تكون خلق الكاتب نفسه، فيخلق العمل الأدبي شكله الخاص » [3]

---

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب و الغرابة ، ص 30 .

[2] المرجع نفسه ، ص 30

[3] طاهر أحمد مكي ، الأدب المقارن (أصوله و تطوره ومناهجه) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 1987 ، ص430.

أي أن الأنواع الأدبية الحديثة لا بد لها من ركيزة وهو التراث والتقليد الذي هو ضرورة ملحة للإبداع، فهذا الإبداع والأشكال الأدبية متطورة عبر الزمن تُستقى من مشارب قديمة مختلفة المنابع فيحدث فيها التغيير والتطور ولكن في إطار التقاليد الموروثة.

بهذا تكون الأنواع الأدبية قوالب تفرض نفسها على المبدع « وقد يكون للزمن دوره في تشكيله فتتغير خصائصه الفنية قليلا، من عصر إلى عصر ومن مذهب أدبي إلى آخر، وقد يفقد طابعه كلية، وقد يموت ففي البدء كانت المسرحية شعرا ثم صارت تكتب في الشعر والنثر وهي الآن تكتب نثرا خالصا، بدأت الملحمة شعرا ثم صارت نثرا ثم ماتت في العصر الحديث... » [1]

ففي كل زمن أو كل عصر تتغير الخصائص التي تشكل العمل الأدبي وفي أحيان أخرى هذا العمل لا يصبح موجودا البتة.

وفي حديث آخر في كتابه قسّم الأعمال الأدبية إلى: ثلاثة أقسام: أنواع أدبية كبرى وهي الشعر والنثر، و لكل نوع من هذه الأنواع الكبرى ما يتفرع عنها وله صورته وشكله الخاص فالشعر نجده إما ملحميا أو غنائيا أو مسرحيا أو تعليميا.[2]

أما فيما يخص النثر فنجده يتفرع إلى رواية ونثر فني ونثر تعليمي ورسائل وتاريخ ثم نجد الخطابة نوع متفرد بنفسه عن الشعر والنثر.[3]

وفي الأخير يمكن القول بأن إسهامات العالم العربي في هذا المجال تراوحت بين العودة إلى التراث و الإفادة منه ، و بين التأثّر بالغرب و السير على نهجه ، فنجد أن

---

[1] طاهر أحمد مكّي ، الأدب المقارن ، ص 431.

[2] ينظر ، المرجع نفسه ، ص 442.

[3] ينظر ، المرجع نفسه ص 443

"عبد الفتاح كيليطو" من النقاد العرب في العصر الحديث الذين عادوا في أعمالهم إلى الدراسات الغربية، وترجمتها والانطلاق منها في عملية البحث، في حين نجد أن "طاهر أحمد مكي" من النقاد العرب الذين عادوا في دراستهم للأجناس الأدبية إلى التراث العربي القديم والموروث.

رابعا: الرواية والتّداخل الأجناسي (إنفتاح النّص الرّوائي على الأجناس الأخرى) :

1/ ماهية الرواية:

لقد شهدت الساحة الأدبية ظهور شكل جديد من أشكال الكتابة، استطاع هذا الأخير أن يشغل الدارسين والباحثين وأن يفرض نفسه في الحيز الأدبي والثقافي، ويُضاف إلى قائمة الأجناس الأدبية المعروفة، إنه جنس الرواية، هذا الجنس الحديث النشأة مقارنة ببقية الأجناس، والذي عرف انتشارا واسعا، ولاقى رواجا كبيرا وذلك لما تتميز به من مقومات التأثير في المتلقي، وارتباط بالحياة وبالواقع ما أكسبها قيمة فنية ميزتها عن غيرها من الأجناس.

وفي البداية لابدّ من إعطاء لمحة عامة حول ماهية الرواية بدءًا بمفهومها اللغوي والإِصطلاحي.

1-1- مفهومها :

* لغة : ورد في لسان العرب لِابن منظور لفظه "رواية" على أنها مشتقة من الفعل "روى" « قال ابن السّكيت : يُقَالُ رَوَيْتُ القومَ أَرْوِيهم إِذا استَقَيْت لهم. وَيُقَالُ: مِنْ أَيْنَ رَيَّتُكم أَي مِنْ أَين تَرْوُون الْمَاءَ[...] ويُقالُ رَوَّى فُلَانٌ فلانا شِعْرًا إذا روَاهُ له حتَّى حفِظهُ للرِّوايةِ

عنهُ، قال الجَوهَرِيُّ : رويتُ الحَدِيث والشِّعر روايةً فأنَا رَاوٍ في الماءِ والشعر، من قومٍ رواة وروّيْتُهُ الشِّعرَ تروِيةً أي حمَلْتُهُ على رِوَايتِهِ » .[1]

* أما من ناحية الاصطلاح: فإن أول ما يلفت الانتباه إذا ما أردنا البحث عن مفهوم محدّد للرّواية، هو عدم إيجاد تعريف شامل ودقيق لهذه الأخيرة مقارنة ببقية الأجناس الأخرى بل نجد مفاهيم مختلفة ومتنوعة بحيث يتم التركيز في كل منها على جانب معين، سواء من ناحية الشكل أو المضمون.

فهناك من يعرّف الرواية على أنها « فن نثري تخيُّلي، طويل-. نسبيا- بالقياس إلى فن القصة القصيرة مثلا، وهو فن – بسبب طوله – يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا ». [2]

فالرواية بهذا المفهوم شكل نثري يغلب عليه طابع التخييل، محدد بطوله بحيث تمتلك الرواية طولا معينا يفوق طول القصة القصيرة، يسمح لها هذا الأخير برسم وتجسيد سلسلة من الأحداث والمغامرات، تعتبر هذه الأحداث أحد المكونات الرئيسية للفن الروائي.

ويعرفها "الصادق قسومة" على أنها « نتاج تخيّل يكون نثرا ذو طول كاف يصور شخصيات معينة تصويرا حركيا، ويقدمها على أنها واقعية ويعرفنا بنفسيتها ومغامراتها ». [3] بمعنى أن الرواية تضطلع على عناصر ومكونات رئيسية هي الشخصيات الروائية، بحيث

---

[1] ابن منظور ، لسان العرب ، م14 ، ص346 /348 .

[2] آمنة يوسف ، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ،2015 ، ص27

[3] الصادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، ط1 ،2004 ،ص44

تتمظهر هذه الشخصيات على مستوى الرواية بطريقة بارعة تجعل من المتلقي يعتقد بأنها مجسّدة في الواقع .

كما تُعرّف الرواية على أنها « شكل من أشكال القصة وهو الفن الأقدر على التعبير عن هموم الانسان ومناقشة قضاياه المركبة والمعقدة ، أكانت ثقافية أم سياسية أم اِجتماعية ». [1]

وفي هذا المفهوم إشارة إلى التشابه الحاصل بين جنس القصة وجنس الرواية، فقد عُدّت الرواية وجه من أوجه الفن القصصي غير أنها تفوقت وأثبتت جدارتها وكفاءتها من خلال الاهتمام بقضايا الاِنسان، وبكل تفاصيل حياته على كل الأصعدة والمجالات.

1-2- نشأتها:

تعود أصول جنس الرواية إلى الغرب، فقد كان للعالم الغربي السّبق في ذلك في مقابل العالم العربي ، وقد اختلفت تحديدات زمن ظهورها ونشأتها وتباينت آراء الدارسين ، فمنهم من ضمّ الروايات اليونانية القديمة وهي بذلك تعود إلى العصر الإغريقي، ومنهم من رأى بأن البداية كانت في القرن السادس عشر، كما وجدت فئة ثالثة ترى بأن الرواية لم تظهر إلّا في القرن الثامن عشر مع سيادة البرجوازية وهو رأي الأغلبية والعديد من الباحثين، حيث أقر هؤلاء بأن الرواية ظهرت بظهور البرجوازية، حيث يقول "جورج لوكاتش":« ولدت

[1] نضال محمد فتحي الشمالي ، قراءة النص الأدبي مدخل ومنطلقات ، دار وائل للطباعة والنشر ، عمان ،ط1 ،د. ت، ص75.

الرواية الحديثة بمضامينها ، من الصراعات الأيديولوجية للبرجوازية الصاعدة على أنقاض الإقطاعية المنهارة » .[1]

كما يؤكد أصحاب هذا الرأي على أن « الرواية هي النوع الأدبي الأكثر نموذجية للمجتمع البرجوازي[...] الرواية تُمثّل على أوفى وجه وأكثر نموذجية جميع التناقضات النوعية للمجتمع البرجوازي » .[2]

وانطلاقا من هذا فإنه على الرغم من وجود بعض ملامح الرواية قديما، غير أنها لم تتبلور بشكلها الفني إلا في نهاية القرن الثامن عشر على يد روادها.

* أما الرواية في العالم العربي فهي الأخرى لاقت اختلافات حول تحديد نشأتها، وكذا الأصول التي استمدت منها مادتها .

حيث نجد موقفين مختلفين، الأول يرى بأن الرواية العربية ظهرت نتيجة التأثر بالغرب، والثاني يرى بأنها فن مستمد من التراث العربي الأصيل كفن المقامة والسير الشعبية وغيرها. – والرأي المرجح الذي يتفق عليه الأغلبية هو أن الرواية العربية ظهرت مع بداية عصر النهضة الحديثة و مع الاتصال بالغرب، فقد كان لذلك أثر كبير في انتشار هذا الفن الجديد من خلال عدة عوامل أهمها الترجمة عن الآداب الغربية إلى جانب الصحافة وغيرها وهو ما أكّده "جورجي زيدان" في قوله: « إن هذا الفن (الرواية) اقتبس عن الأجانب فهُم

---

[1] جورج لوكاتش ، نظرية الرواية وتطورها ، تر: نزيه الشوفي ، د.ن ،د.ب ، 1988 ، ص43.

[2] مها حسن يوسف القصراوي ، « النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل » ، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) ، الإمارات ، ع2 ، يونيو 2010 ، ص 1017.

الذين جعلوا شأنًا عظيما للقصة، اقتبسها عنهم العرب بقواعدها ومناهجها وحتى موضوعاتها ». [1]

فقد شهد هذا الفن انتشارا على يد روّاده أمثال "جورجي زيدان" إذ « كان له الفضل منذ أواخر القرن التاسع عشر[....] في الالتفات إلى التاريخ العربي الإسلامي، يستمد منه رواياته من الدولة الأموية، العباسية و الأيوبية حتى بلغت إحدى وعشرين رواية، وفي المرحلة ذاتها وُجد فرح أنطوان الذي عُرف برواياته الاجتماعية، كما ترجم بعض الروايات الفرنسية ». [2]

فهؤلاء الروّاد يعود لهم الفضل في بروز ملامح الفن الروائي في العالم العربي، ثم توالت بعد ذلك محاولات أخرى من طرف العديد من الكتّاب العرب ،غير أن رواية "زينب" التي أصدرها "محمد حسين هيكل" عام 1914 عُدّت أوّل رواية عربية اِستوفت الشّروط الفنّية التي يقوم عليها العمل الروائي.

1-3- عناصرها:

تتميز الرواية ببنية سردية خاصة، اذ تقوم على مجموعة من العناصر أبرزها الزمان والمكان والشخصيات والأحداث ،وتعد هذه العناصر بمثابة ركائز أساسية يقوم عليها هيكل الرواية.

---

[1] جورجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ج4 ،د.ط ، 1967 ، ص573

[2] عزيزة مريدن ، القصة والرواية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،د.ط ، 1971، ص76

* فالزمن « يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءها كما هو محور الحياة ونسيجها [...] لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة » .[1]

فالزمن يعتبر عنصرًا مهمًّا في العمل الروائي تتحدّد من خلاله مختلف المراحل التي تجري فيها أحداث الرواية.

* كما يعتبر المكان في الرواية عنصرا رئيسا لا يخلو أي عمل قصصي من وجوده فهو« ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميًّا ، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدراسي للأحداث » .[2]

فالمكان هو الأرضية التخيلية التي تجري فيها أحداث الرواية ،أو هو الإطار الجغرافي الذي يشهد الوقائع والأحداث المبثوثة على مستوى العمل الروائي.

* أما الشخصيات في الرواية فهي نبض النص الروائي، ويُعرّفها "فيليب هامون" "Philip Hammond" على أنها « شكل فارغ تقوم المحمولات بملئها (الافعال والصفات) بعبارة أخرى تعد الشخصية دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي ووليدة نشاط استذكاري ، وبناء يقوم به القارئ » .[3]

---

[1] مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004 ، ص36

[2] حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ،المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1990 ، ص 29

[3] فيليب هامون ، سيمولوجيا الشخصيات الروائية ، تر: سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1 ، 2013 ص39

إلى جانب عناصر أخرى كالحدث والحبكة والعقدة وكل هذه العناصر تعتبر أركان ومكونات العمل الروائي.

* كما تجدر الإشارة إلى أنّ الرواية تضطلع على أنواع مختلفة، شأنها شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى .« تتعدد مضامينها [....] فيكون منها الروايات العاطفية والفلسفية، والنفسية، والاجتماعية والتاريخية » .[1]

بمعنى أن هذه الأخيرة، تتنوع بتنوع موضوعاتها ومضامينها فهناك الرواية التاريخية، والاجتماعية والبوليسية وغيرها من الأنواع الروائية الأخرى.

2/ اِنفتاح الرواية:

لقد مرّت الرواية بمراحل مختلفة منذ بدايات ظهورها فكانت المرحلة الأولى « مرحلة التأسيس حيث ظهرت الرواية كجنس أدبي جديد على الساحة الأدبية، ثم مرحلة التأصيل حيث حاول النقاد والروائيون إثبات شرعية هذا الجنس، لتنتقل إلى مرحلة ثالثة شهدت تحوُّلات كبرى مسّت الرواية شكلا ومضمونا ، حيث تميزت هذه الفترة بتجاوز كل ما هو مألوف، سماها سعيد يقطين بمرحلة التجريب » .[2]

فقد شهدت الرواية المعاصرة تطورا كبيرا وقفزة فريدة من نوعها حيث استطاعت تجاوز الحدود والحواجز التي كانت تقيدها في بداياتها، وكسرت النمطية التي كانت سائدة من قبل فعرفت تحررًا وانفتاحاً لم يسبقه إليها أي جنس من الأجناس الأُخرى.

---

[1] عزيزة مريدن ، القصة والرواية ، ص 20

[2] حسين قندة ، « التداخل الأجناسي في روايات واسيني الأعرج " سيرة المنتهى عشتها كما إشتهتني " انموذجا من الجنس والحدود إلى الكتابة واللاحدود » .مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر ، ع2، 2019/05/15 ، ص136.

فقد نجحت في إحتواء مختلف الأنواع وضمّها في قالب جديد فاستطاعت بذلك تجاوز مبدأ نقاء النوع الذي ساد مع أرسطو والكلاسيكية وآمنت بالتداخل الذي « يقوم في أساسه على إقصاء هوية الآخر ولغته وملامحه من خلال إزالة الحدود الحقيقية وإتاحة حرية نقل الفكر والثقافة [...] وقد أفرز مصطلح التداخل غياب الهوية والملامح والخصوصية » .[1]

هذا الأخير الذي من شانه أن « يخلق نصوصا شائكة لا ملامح لها ولا هوية ».[2]

فباتت الرواية نصًّا جامعًا لكل الأنواع الأدبية المعروفة .

وفي هذا الصّدد يقول الدكتور "عادل لفريجات" :« إن هذا الجنس الأدبي تخلّقَ حين تخلّق جنسًا مرنًا مُنداح الأبعاد . قادرًا على الهضم والتمثُّل والإفادة من فنون أخرى [....]اجتهدت الرواية في أن تحتقب صفات الأجناس الأدبية الأخرى وأن تفيد من فنون أُخرى » .[3]

فقد عُدّت الرواية أخصب الفنون وأكثرها مرونة مع غيرها من الأنواع الأدبية، وذلك راجع لما تضطلع عليه من آليات بنائية خاصة ميّزتها عن غيرها من الفنون.

---

[1] مها حسن يوسف القصراوي ، " النص الأدبي بين مصطلحي التداخل والتراسل " ، ص1012.

[2] المرجع نفسه ، ص 1015

[3] عادل فريجات ، مرايا الرواية دراسة تطبيقية في الفن الروائي ، منشورات إتحاد كتّاب العرب ،دمشق ، د.ط، 2000، ص9.

ويصف الدكتور " عبد الملك مرتاض" الرواية بقوله:« الجنس الأدبي الشعري ، اللاشعري معا ، والاجتماعي واللااجتماعي والواقعي والأسطوري جميعا ، هذا الجنس المتغطرس المختال الذي طغى في عهدنا هذا على جميع الأجناس الأخرى » .[1]

ويشير "عبد الملك مرتاض" في هذا الوصف إلى تمرّد الفن الروائي على القوالب المألوفة وعلى الشكل الروائي المعهود ، وكيف أن هذا الشكل الجديد فرض نفسه على غرار الأجناس الأخرى، فأصبحت الرواية بذلك شكلاً « يخرج عن نطاق التصنيف، لا يتفق مع أي شكل محدد بحيث يكون روايةً وشعرًا ، ونقدًا في الوقت ذاته » .[2]

وما حظيت به الرواية المعاصرة من شعبية واسعة وإنتشار كبير راجع لما تتميز به هذه الأخيرة من بناء فني خاص يمنحها حرية اِمتصاص الأنواع الأدبية والذوبان فيها لتغدو الرواية « كالفاتح المطلق اليد الذي لا ناموس له إلا العبارة النكرة، أبطلت إلى غير رجعة الفئات الأدبية القديمة جميعا – فئات الأجناس الكلاسيكية –فتملّكت أشكال العبارة كلها واِستخدمت الطرائق كلّها من غير حاجة إلى تبرير ذلك الاستخدام » .[3]

ولم تكن الرواية الجزائرية المعاصرة بمعزل عن ذلك فقد شهدت هي الأخرى انفتاحا وتوسعا، ودخلت غمار التجريب في الكتابة، فكسرت الحواجز وخرجت عن المألوف واستطاعت استقطاب الأجناس الأدبية الأخرى، وكانت هذه التجربة الجديدة على يد ثلة من كبار الأدباء والكتاب الجزائريين أمثال الروائي "الحبيب السائح" ،و"جلالي خلاص"، و"أحلام

---

[1] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، الكويت ، د.ط ، 1998 ، ص49.

[2] المرجع نفسه ، ص 57.

[3] ايف ستالوني ، الأجناس الأدبية ، ص 127.

مستغانمي"، و"واسيني الأعرج" الذي اخترنا من تجربته الإبداعية الرائدة نص "مملكة الفراشة" نلمس من خلالها موضوع تداخل الأجناس الأدبية في هذا العمل.

الفصل الثّاني : تجلّيات التّداخل الأجناسي في رواية "مملكة الفراشة" .

أوّلاً: الرواية و الشعر .

1/ تطعيم الرواية بالشعر .

2/ شعرية اللغة .

ثانياً: الرواية و القصّة القصيرة .

ثالثاً: الرواية و المسرحية .

رابعاً: الرواية و التراث الشّعبي .

1/ الأسطورة .

2/ الأمثال الشعبية .

لقد أثبتت الرواية الجزائرية المعاصرة جدارتها و قدرتها على مواكبة تطوّرات العصر التي شهدتها الأعمال الروائية في العالم العربي و الساحة الادبية على العموم ، فاِستطاعت أن تستوعب مختلف الأجناس الأدبية من شعر ونثر و مسرح و موسيقى وغيرها ، و ذلك بفضل ما تتميّز به هذه الأخيرة من طابع كرنفالي يظمّ كلّ الفنون وينهل من أغلب المشارب و الإبداعات الأدبية ، فقد أضحت الرواية الجزائرية على غرار الكتابات الروائية الأُخرى " إسفنجة " تمتصّ الأنواع الأدبية و تنصهر فيها مُشكّلةً فضاءًا منفتحًا لا حدود له ، بل يصعب حصره في مفهوم محدّد أو ضبط مختلف معاييره وقواعده.

وفي بحثنا هذا سنركّز على أبرز الفنون الأدبية التي لاقت تواجدًا و تواترًا كبيرًا في العمل الروائي الذي بين أيدينا .

أوّلاً : الرواية و الشعر :

لعلّ الشعر من أبرز الفنون و الأجناس الأدبية التي جسّدت هذا التّداخل مع فن الرواية، فقد غدت الرواية المعاصرة « شديدة الحرص في عهدنا هذا على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصّور الشعرية الشفافة [...] تسعى إلى أن تتقمّص لغة الشعر الخارجة عن نظام لغة التعليم و الفلسفة [...] اِنّما تسعى الرواية إلى أن تتماس مع الشعر الذي شعار لغته الخط المنحني ، فلغة الشعر الحق إذن تجسّد الجمال الفنّي الرفيع و الخيال الراقي البديع» .[1]

إنّ الرواية لم تقف عند حدّ اللغة و الأساليب الشعرية فحسب ، فلقد تقلّصت المسافة بين الشعر و الرواية إلى أكثر من ذلك ووصلت إلى حدّ التّماهي و الإمتزاج ،

[1] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ، الكويت ، د.ط ، 1988 ، ص 12 .

حيث عمدت الرواية إلى تضمين المقاطع الشعريّة مشكّلة بذلك طابعًا روائيًّا جديدًا ومميّزا يأخذ من خصائص الشعر و خياله و أنغامه و موسيقاه .

« و بسبب التداخل في الحدود بين النثر و الشعر فقد بات من السهل اِستعمال لغة الشعر في الرواية ، و هكذا للشاعر أن يسرد لنا بلغته الشعرية عالمه الروائي ولا شيء يحضر الكاتب من أن يُباري الشاعر فيما يقوم به ».[1]

و قد لاقى هذا النوع من الإمتزاج و التداخل بين فن الشعر و الرواية تواجدًا بارزًا في العمل الروائي الذي بين أيدينا ، فرواية " مملكة الفراشة " تزخر بالمقاطع الشعرية التي أدرجها الكاتب " واسيني الأعرج " في عمله الإبداعي .

و إذا أمعنّا النظر في تفاصيل الرواية نلمح وجهين للتّداخل بين الرواية و الشعر ، أي أنّ الروائي قام بتوظيف الشعر في عمله و تمّ ذلك بطريقتين :

1/ تطعيم الرواية بالشعر :

أي أنّ الكاتب يقوم بإدراج مجموعة من المقاطع الشعرية بطريقة مباشرة على مستوى عمله الروائي ، و تضمين الرواية لقصائد تكون إمّا من تأليفه أو مقتبسة من قصائد شعرية أُخرى .

و قد اِستخدم " واسيني الأعرج " ذلك في " مملكة الفراشة " ، فصفحات الرواية تحفل بالمقاطع الشعرية التي أرادها الكاتب أن تتراوح بين اللغتين العربية و الفرنسية ما أكسب النص الروائي صبغة فنّية خاصّة .

و من ذلك ما جاء على لسان بطلة الرواية " ياما " :

---

[1] عبد الملك مرتاض ، النص الأدبي من أين ؟ و إلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 1983 ، ص 34 .

« في بلادنا نحبّ الرّقص و نكره الحروب أيضا

و نحبّ التانغو كثيرًا ».[1]

و قد ورد هذا المقطع الشعري عندما كانت البطلة تسترجع اليوم الذي قضته مع صديقتها " صافو " و بقية أعضاء فرقة " ديبو-جاز " ، و كيف أنّهم أنشدوا أغنية " راقصو التانغو" هذا النشيد الحزين الذي يوحي إلى مدى الحزن الذي تعيشه البطلة بسبب ما تشهده البلاد من حروب و دمار جرّاء العشرية السّوداء التي شهدتها الجزائر في فترة التسعينات ، و ما خلّفه هذا الواقع المرير من بؤسٍ و خوف في نفسيتها .

فالكاتب يرسم لنا من خلال هذه الشخصية الحالة النّفسية التي يعيشها الشعب الجزائري في تلك الفترة .

فالبطلة ترفض هذا الوضع ، و هذا الواقع البائس و تنشُد إلى السلام و الأمن والإِستقرار.

فقد كان اِستعمال الشعر هنا أبلغ من لغة النثر ، إذ جسّد الحالة النفسية للبطلة بطريقة بارعة بحيث يستطيع القاريء من خلال المقطع أن يتحسّس الوضع يفهم الفكرة التي أراد الكاتب اِيصالها بشكل أدقّ و أوضح .

كما وظّف الكاتب في روايته مقاطع شعرية باللغة الفرنسية ، و كان ذلك على لسان البطلة " ياما " عندما قامت بتذكّر و اِستضار اليوم الذي قرّرت فيه فرقة " ديبو-جاز " إعادة تنظيم المجموعة و إحياءها من جديد و تشغيل هذا المقطع الحزين :

« ...Monsieur le président

Je viens de resevoir

[1] واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، دار الصّدى للصحافة و النشر و التوزيع ، دبي ، ط1 ، 2013 ، ص 396 .

Mes papiers militaires

Pour partir à la guerre

Avant mercredi soir

Monsieur le président

Je ne veux pas la faire

Je ne suis pas sur terre

…Pour tuer des pauvres gens »[1]

فهي قصيدة تعبّر عن الحروب و عن النّفسيات المنهارة ، المتعبة و المرهقة التي أثقلت الحرب كاهلها و شتّتت شملها و حرمتها العيش بسكينة و سلام ، فاِستخدم الكاتب هذا المقطع للتعبير عن الوضع المزري الذي تمرّ به البلاد ، فقد عكس الأوضاع النفسية لشخوص الرواية و ما تُكابده من مخاوف و أحزان ، فجاء المقطع مثقلاً بالمعاني و معبّرًا عن مدى قساوة الوضع .

كما أورد الكاتب مقاطع شعرية أُخرى باللغة الفرنسية ، نحو ما جاء على لسان الساردة :

« Sur le pont d'Avignon

L'on y danse , l'on y danse

Sur le pont d'Avignon

[1] سيدي الرئيس/ لقد وصلتني وثائقي العسكرية/ لأذهب إلى الحرب/ قبل الأربعاء مساءًا/ سيدي الرئيس أرفض الحرب/ لست على هذه الأرض لأقتل الفقراء ، الرواية ، ص 286 .

L'on y danse tous en rond … ».[1]

فهذه الأبيات اِقتبسها الروائي " واسيني الأعرج " من أغنية شعبية فرنسية يغنّيها الأطفال في المدارس ، و يأتي هذا المقطع على لسان البطلة عندما تكون بمحاذاة الجسر فتسترجع هذه الكلمات و تنشدها ، و تعود بها الذاكرة إلى الماضي و إلى الطّفولة والذكريات عندما كانت تُنشِدها مع والدتها.

« لا أدري كيف تذكّرتها ، ربّما عطر الجسر و الطفولة الهاربة ، عندما عدتُ من المدرسة الفرنسية يومها ، و أنا ممتلئة بها ، نظرت إليّ أمّي بفرح [...] أخذتني من يدي، ضمّتني ثمّ بدأت تغنّيها معي و نحن ندور حول بعضنا حتّى أُصِبنا بالدّوار» .[2]

فالكاتب يرسم لنا على أنغام هذا المقطع حنين " ياما " إلى والدتها ، و كيف أنّ لهذه الأنغام الشعرية وقعٌ خاص على نفسية البطلة ، إذ عبّرت عن اِشتياقها و حنينها إلى والدتها و إلى ذكريات الزمن الجميل الذي جمعهما معًا ، وكيف أنّها تفتقد لتلك اللحظات بعد أن شاءت الأقدار أن تفرّقهما .

كما يورِد لنا الروائي مقطعًا شعريًا آخر جاء على لسان البطلة عندما اِنتابتها موجة من الذكريات فبدأت بِاسترجاع أغنية كانت تُردّدها مع فرقة " ديبو-جاز " ، إذ تقول :

« تسرق منّا الأيّام

عبثًا نبحث عن سُفن تقتلنا

عن ريّاح تعصف بحواسّنا و شمسنا

في بلادنا نحبّ الرقص أيضًا

---

[1] " على جسر أفيون ، نرقص و نرقص ، على جسر أفيون نرقص جميعا بشكل دائري " ، الرواية ، ص 416 .

[2] الرواية ، ص 416 .

نحبّ التّانغو كثيرًا

لكن لا أحد يدعونا للرقص على جسر العشّاق

التّانغو ليس للأغنياء فقط

نشرب بيرة تانغو و ننتشي

و نرقص مع الأشباح على جسر الموتى». [1]

فالقصيدة تعبّر عن المعاناة و الظروف القاسية ، و عن الأوجاع التي يعيشها هؤلاء الشّباب الذين كانت لهم أحلام و طموحات لطالما أرادوا تحقيقها ، يحلمون بشروق شمس يومٍ جديد ، و أُفول رياح و عواصف الحرب التي إستبدّت بهم و بأحلامهم وبشبابهم الضّائع ، فراحوا يبحثون عن سفن تنقلهم إلى وطن بديل هربًا من هذا الواقع البائس ، و لكن لا جدوى من ذلك ، فحتّى هذا الأمر لم يكن ممكنًا ، فقدرهم المحتوم هو " الرقص مع الأشباح على جسر الموتى " .

فالبطلة تستعيد كلمات هذه الأغنية ،« الأغنية التي وُلدت من موت لم يحدث ، وحياة ظلّت زمنًا طويلاً معلّقة في الفراغ ، كُنّا نغنّيها في فرقتنا ديبو-جاز و تحوّلت مع الزّمن إلى نشيد للحياة و الشباب المنكسر ، بعد أن فشل نهائيا في أن يجد وطنًا بديلا».[2]

فقد كانت كلمات هذه المقطوعة الشعرية معبّرة جدًّا ، فجّرت كل الأحاسيس التي تعيشها الشخصية البطلة و كلّ شخوص الرّواية ، و إستطاع الروائي من خلالها رسم

[1] الرواية ، ص 502 .

[2] الرواية ، ص 501 .

الصورة الحقيقية للحياة التي يحياها الشباب الجزائري التّائه في ظلمات و غياهب الحرب الأهلية إبان تلك الفترة و ما خلّفته من دمار نفسي .

كما إستطاع أن ينقل لنا المشاهد و يُجسّد المعاني بلغة قويّة لم تكن لتُلامس مشاعر القارئ و تُؤثّر فيه لولا أُسلوب الشعر و ما يتميّز به من سماة خاصّة و مؤثّرة .

2/ شعرية اللغة :

تعدّ شعرية اللغة أو " شعرنة الخطاب الرّوائي " أحد أبرز مظاهر الحداثة في الكتابة الروائية ، فحينما « يلعب الروائي على البلاغة لِيُضفي على نصّه مسحة بيانية ، تجعل لغته تتّسم بطابع شعري تنزاح فيه الدوال عن مدلولاتها المعجمية » [1] فنحن ها هُنا أمام ظاهرة " شعرنة السّرد " ، إذ تعتبر هذه الأخيرة « ظاهرة تشي بوضعية إنتقالية بين الرواية و الشعر و هو شكل المحكي الذي يستعير من الشعر وسائله و تأثيراته التعبيرية، ممّا يستدعي عند تحليله ، الأخذ بعين الإعتبار في آن واحد لتقنيات الوصف الروائي و تقنيات الشعر» .[2]

و من هنا نفهم بأنّ المقصود بشعرية اللغة في الرواية هي أن يأخذ الكاتب من فنّ الشعر سِماته و خصائصه الجمالية و ألفاظه المشحونة بالعواطف و الأحاسيس والخيال، و يُضفيها على نصّه ليُكسبه صبغة فنية جديدة تزيده رونقًا و جمالاً . و هذا ما إعتمد عليه " واسيني الأعرج " في روايته .

و لعلّ أوّل ما يلفت الإنتباه إذا ما أردنا دراسة شعرية اللغة في رواية " مملكة الفراشة " هو عنوان الرواية في حدّ ذاته و ما ينطوي عليه من إنزياحات و مفارقات عديدة

---

[1] عمر عاشور ، « الرواية الجزائرية و الشعر ، تداخل الأجناس و حدود التناص » ، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب ع 4 ، 25/ 09/ 2019 ، ص 289 .

[2] جلال بوسلهام ، الحداثة و آليات التجديد و التجريب في الخطاب الروائي الجزائري ، بحث مقدّم لنيل شهادة الماجستير ، كليّة الآداب و الفنون ، جامعة وهران ، 2008 / 2009 ، ص 259 .

تفتح مجال التّأويل و البحث عن الدّلالات الممكنة ، و هي أحد الخصائص التي تُميّز لغة الشّعر التي غالبًا ما تكون بطريقة غير مباشرة .

فلفظة "مملكة" تُحيل من الناحية اللغوية إلى السّلطة و القوّة ، و حينما نغوص في أعماق الرواية نجدها تنطوي على عدّة دلالات ، و من أبرز هذه الدّلالات نجد أنّ لفظة "مملكة" تحيل إلى المملكة الزّرقاء ، أي " الفايسبوك " ، الذي اِتّخذته البطلة " ياما" كملجأ و ملاذ للهروب من الواقع المُؤسي و الوضع المزري ، ليكون هذا الفضاء مملكتها ومتنفّسها الوحيد .

أمّا "الفراشة" فترمز ألى الحرّية ، كما ترمز إلى الهشاشة و الضّعف ، و هي تُحيل إلى شخصية بطلة الرواية ، الهشّة و الضّعيفة التي تبحث عن التّحرّر و الإنعتاق من متاهات الحرب الصّامتة و الواقع المعيشي المُظلِم .

فقد اِكتسى عنوان الرواية طابعًا شعريًا من خلال ألفاظه الرمزيّة الموحية التي اِختارها الروائي لتكون فاتحةً لنصٍ روائي يعجّ بالأساليب و العبارات الشّعرية .

كما نلمس هذه الظّاهرة في كثير من المقاطع السّردية ، مثلما جاء في قول البطلة "ياما" : « يحدثُ أن أغرق في أحلامي و هبلي ، أُحاول أن أنسى كلّ شيء و أعبُر مثل الفراشة فوق ألسنة النّار ، أن أنام وسط ألوان يخلقها قلبي و يؤثّثها جنوني الخفي ، أراني أحيانًا طفلة صغيرة تركض وسط قوس قزح ، تسير في التّيه الجميل في خطّ مستقيم قبل أن تعبث بالألوان بمتعة غريبة و بعبثية مطلقة ، في أحيان أُخرى أراني في فراش من أشعّة الشمس الدّافئة التي تحيط بي في شكل ستائر نورانية قبل أن أتسلّى بها مثل لونجا السجينة و أضفر بها أجمل الجدائل الرّائعة ».[1]

[1] الرواية ، ص 34 .

و نلاحظ من خلال هذه المقطوعة السردية أنّ الكاتب لجأ لِإستخدام العديد من الصّور البيانية و المحسّنات اللفظيّة فجاءت لغته مليئة بالإستعارات و التّشبيهات ، حيث شبّه البطلة بالفراشة التي تعبر فوق ألسنة النار ، كما شبّهها بالطفلة الصغيرة الحالمة بالرّكض وسط قوس قزح ، و تارة أُخرى يشبّه أشعّة الشّمس بالفِراش الدافئ ، و بالسّتائر النورانية ، و هي عبارات مجازية نابعة من الخيال الذي يعدّ من أبرز الخصائص التي تتميّز بها لغة الشعر .

كما نلمح اللغة الشعرية في مواضع أُخرى من الرواية كقوله :

« أركض مثل الطّائر الجريح في فضاءات تضيق و تتّسع عليّ [...] تمرّ الساعات و الدقائق و الثواني كسُحب فارغة تطرُدها ريح شمالية عاصفة و باردة [...] الأيام أيضا تهرب ، تأتي و تذهب دون أن نفطن لوجودها لأنّها تنسحب بهدوء ، متخفّية في جلدها دون أن تُحدِث أيّ ضجيج ».[1]

فمن خلال هذه العبارات نلاحظ اِنزياح الدّلالات من المعاني المباشرة و السّطحية إلى معاني تضمينية نفهمها حينما نغوص في ثنايا النّص ، و هي الدلالات التي يريد الكاتب اِيصالها للمتلقّي بأسلوب شعري بعيدًا عن الرّتابة التي يفرضها أُسلوب النّثر .

و في موضع آخر يقول يقول الكاتب على لسان البطلة : « الأضواء تتكسّر على الطريق مُحدثةً عُرسًا من الألوان الجميلة» [2]

---

[1] الرواية ، 128 .

[2] الرواية ، 417 .

و قوله : « نحاوِل أن نغرِس دائمًا في داخلنا شيئًا من الطّمأنينة حتّى و لو كان وهمًا ، نعيش القسوة عندما تُفاجئنا ، و نرمي بأنفسنا في أُتونها ، و نحاول بعدها جاهدين للخروج منها بأقلّ الخسارات الممكنة ».[1]

و كلُّها عبارات سردية جاءت مُفعمة بالحسّ الشّعري الّذي يُنِمُّ على الروح الشاعرة التي يتمتّع بها الروائي ، فقد عُني ، " واسيني الأعرج " بصياغة عباراته بدقّة متناهية ، حريصًا على أن تكون لغته بعيدة عن اللغة التّقريرية ، مُستخدِمًا في ذلك اللغة الرّمزية الموحية و العبارات المجازية التي لعبت دورًا كبيرًا في تشكيل الصّورة الشعرية ، كما أنّ توظيف الشعر أعطى لمسة جمالية للرّواية ،إذ أنّه من الفنون التي تجلب المتعة للقرّاء وتشدّهم لمواصلة القراءة ، فقد كسرَ الرّتابة التي عهدها المتلقّي في الأعمال القصصية ، و أضفى على النّص الروائي نغمًا موسيقيّا مميّزاً .

[1] الرواية ، ص 157 .

ثانيا : الرواية و القصّة القصيرة :

تعدّ القصّة القصيرة أحد فروع الأدب الّذي ينتمي إلى الأجناس و الفنون النثرية ، و تعتبر « لونًا من ألوان الأدب الحديثة ، ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر و لها خصائص و مميّزات شكلية معيّنة » [1]، فالقصّة هي جنس أدبي حديث النّشأة له سماته و قواعده الخاصّة .

و تُعرّف القصّة على أنّها « مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب [...] و هي تتناول حادثة أو عدّة حوادث تتعلّق بشخصيات إنسانية مختلفة ، تتباين أساليب عيشها وتصرّفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة النّاس على وجه الأرض ».[2]

فالقصّة بهذا المفهوم هي عبارة عن ترجمة للحياة بمختلف جزئيّاتها و تفاصيلها في مرحلة من المراحل الزّمنية ، فهي تجسيد للوقائع الحياتية و الإنسانية المختلفة .

و اِنطلاقًا من هذا المفهوم نلاحظ وجود تشابه بين جنس القصّة و جنس الرّواية ، كما يُؤكّد العديد من الدّارسين على أنّه « ليس من الممكن الحديث عن القصّة بمعزل عن الرواية ، فثمّة تداخل بينهما ، بل إنّ هناك من يرى أنّه من المستحيل تمييز القصّة من الرواية على أساس معيّن غير الطّول ».[3]

فالرواية و القصّة جنسين أدبيين يشتركان في العديد من الخصائص و المميّزات ، إلاّ أنّه يبقى لكلٍّ منهما خصوصيته التي يتفرّد بها دون بقيّة الأنواع الأدبية الأُخرى .

---

[1] رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1964 ، ص 01 .

[2] محمد يوسف نجم ، فن القصة ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت ، د.ط ، 1955 ، ص 07 .

[3] سليمان جادو ، تداخل الأنواع و أثره على القصة القصيرة ، SadaZakera.wordpress.com ، 2021/05/30، 13:46 PM .

و قد عرفت القصّة حضورًا مُكثّفًا في الرواية المعاصرة ، حيث اِستطاعت هذه الأخيرة أن تستلهم من فنّ القصة صفاتها و ملامحها ، وأن تضمّها إلى قالبها و بناءها الفنّي المميّز .

و هذا ما نلحظه في رواية " مملكة الفراشة " ، فالقاريء للرواية يلتمس ذلك التّداخل و التفاعل بين الجنسين ، فقد شهدت الرواية حضور جنس القصّة « بكلّ عناصرها ، الزمان ، تحديد المكان ، قلة الشخصيات » [1] ، إذ عَمدَ الكاتب لِاستدعاء بعض النّصوص القصصية في عمله الروائي ، تراوحت بين ماهو معروف عبر التاريخ ولدى القاريء ، و بين نصوص أُخرى من إبداع الكاتب نسجَ خيوطها في خِضم تناوله لبعض الشّخصيات الروائية .

و من أمثلة تلك النّصوص القصصية التاريخية نجد أنّ الكاتب يوظِّف قصّة "الزبير بن العوّام " رضي الله عنه في نصّه الروائي ، و قد جاء ذلك على لسان السّاردة : « الزبير بن العوّام الأسدي القرشي [...] وُلد في 594م و توفي في 656م [...] أسلم الزّبير بن العوّام و عمره خمس عشرة سنة ، كان ممّن هاجر إلى الحبشة ، و هاجر إلى المدينة مقتفيًا خطوات الرّسول ، تزوّج أسماء بنت أبي بكر ، شهد معركة بدر و جميع الغزوات التي قادها الرسول ، كان مرافقًا للخليفة عمر بن الخطّاب و رسوله في المدد ، شجاعته كانت إستثنائية كما يحكي عنه الأوّلون ، و لمّا اِغتال أبو لؤلؤة عمر بن الخطّاب ، كان الزبير من الستّة أصحاب الشورى الّذين عهد عمر إلى أحدهم بشؤون الخلافة من بعده [...] كان الزّبير بن العوّام من أمهر و أفضل الفرسان في زمانه و كان لا يُجاريه في الفروسية إلاّ خالد بن الوليد ... » .[2]

---

[1] حسين قندة ، « التداخل الأجناسي في روايات واسيني الأعرج رواية "سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني" أنموذجًا من الجنس و الحدود إلى الكتابة و اللاحدود » ، ص 141 .

[2] الرواية ، ص 98 .

فقد جاءت هذه القصّة على لسان البطلة "ياما" عندما تحدّثت عن والدها الذي يحمل اِسم " زبير " ، و كيف أنّها ربطت بين شخصية والدها " زبير" و صِفاته ، و بين شخصية" الزّبير بن العوّام " الذي قادها الفضول للاِطّلاع على حياته ، و رأت بوجود اِختلاف بين الشّخصيتين ، و بعدم مُلاءمة هذه التّسمية لوالدها ، كما أنّها لا تريد لوالدها حياة الحروب و المعارك مثلما كانت حياة الزّبير بن العوّام رضي الله عنه ، فاِختارت أن تدعوه باِسم " زوربا " بدل اِسم " الزّبير" .

فقد أدرج الكاتب هذه القصّة في نصّه لِيرسم لنا أبعاد هذه الشّخصية الروائية ويُبرز لنا ملامحها و صفاتها من خلال عقد مقارنة بين الشّخصيتين ، شخصية القصّة وهو " الزبير بن العوّام " و ما تتميّز به من شجاعة و إقدام على الحروب و المعارك ، وشخصية " الزبير " و هو والد البطلة في الرواية ، و ما تتميّز به هذه الشّخصية من كره للحروب و حُبّ للسّلام و للحياة .

« كنتُ أُريد لبابا زبير حياةً أُخرى غير حياة الحروب التي يكرهها ، قدر زوربا الإغريقي الذي عاش الحياة بكلّ عنفوانها السّخي ».[1]

من جانب آخر ينسج لنا الكاتب خيوط قصّة أُخرى ، و هي قصّة الطفلة " حمامة" حيث جاء في الرواية : « كانت حمامة هنا ، بالضبط عند النافورة ، تلعب مع الحمام وتعطيه حبوب القمح التي كانت تملأ كفّها ، مرّ عليها رجل مع آذان المغرب ، كان وجهه غامضاً و مشوّشاً ، سألها : ماذا تفعلين هنا و في هذه السّاعة ؟ [...] فجأةً سُمع صوتُ طلق ناري جاف بلا صُراخ ، فرّ الحمام ، و ظلّت الطفلة جثّة هامدة في مكانها... ».[2]

---

[1] الرواية ، ص 99 .

[2] الرواية ، ص 235 .

فقد أوردَ لنا الكاتب هذه القصّة على لسان أحد شخوص الرواية و هو الرّجل الطّيب الذي اِلتقت به " ياما " عند ذهابها لزيارة الولي الصّالح " سيدي الخلوي " ، حيث يقصّ عليها هذا الرجل حكاية اِبنته " حمامة " و تفاصيل حادثة اِغتيالها من طرف وحوش بشرية لا تعرف أيّة رحمة .

فالكاتب يرسم لنا من خلال هذه القصّة بشاعة الواقع الذي عايشته الجزائر في فترة الحرب المظلِمة ، و كيف أنّه لم يسلم لا طفل ولا شيخ و لا إمرأة من ظلم و بطش تلك الوحوش التي بثّت الرّعب و الخوف في قلوب النّاس و حرمتهم طعم السّلام و الطّمأنينة.

كما أبدع الرّوائي في نسج قصّة أُخرى من خلال الحديث عن اِحدى شخوص الرواية ن و هي شخصية " ديف " ، حيث عمدَ الكاتب للتطرّق إلى قصّة جد "ديف" ، وهي شخصية " خيمينيث دالمدو " ، هذه الشخصية التي كشف عن بعض ملامحها وتفاصيلها ، و نلمح هذا من خلال المقطع التالي :« جدّه الإسباني جاء من بعيد نحو أرضٍ سمع بها و لم يرها أبدًا ، ترك حقوله في منطقة روندا و جاء إلى وهران بعد مجازر الحرب الأهلية في 1936 ، اِلتحق ببعض أعمامه و أبناءهم الذين جاؤوا إلى المنطقة في وقت مبكّر في نهايات القرن التّاسع عشر ، عندما بدأ المعمّرون في اِستصلاح المرجات و الأراضي المهملة ، لِغرسها بأشجار الكروم التي نجحت بشكل كبير ، كانوا يملكون حقول الكروم الواسعة ، تعرّفَ على الحرفة لكنّه فضّل عليها العمل في بيادر البرتقال ، اِنتقل بعدها إلى المتيجة ... » .[1]

فقد قام الكاتب برسم تفاصيل حياة هذه الشّخصية بمختلف أبعادها و دلالاتها وصبّها في قالب قصصي متماسك و مستوفيا لكل العناصر اللازمة .

[1] الرواية ، ص 29 .

كما أنّه إستطاع من خلال إستحضار كلّ هذه النّصوص القصصية في إبداعه الروائي ، أن يُسلّط الضّوء على العديد من القضايا و يكشف لنا عمّا تضمره كلّ شخصية من دلالات و أبعاد عميقة ، من ناحية أُخرى فقد تمكّن الكاتب بفضل هذا التداخل والإمتزاج بين الجنسين أن يكسِر رتابة السّرد التي تؤدّي بالقارىء للشّعور بالملل ، فقد عمَدَ إلى الإنتقال من عملية السّرد في إطار الأحداث الروائية ، ليسترسل في عملية القص ، فيستحضِر شخوصًا و أماكن و أزمنة جديدة ، و يُصوّر لنا بعض المغامرات والأحداث التي عايشتها هذه الشخصيات ، ليعود مرّةً أُخرى إلى سرد الأحداث في إطار العمل الروائي .

و كلُّ هذا من شأنه أن يُحقّق المتعة لدى القارىء و ينمّي لديه الفضول و الرّغبة في مواصلة القراءة و الإطّلاع على بقية الأحداث .

ثالثا : الرواية و المسرحية :

تعدّ المسرحية من بين الأجناس الأدبية النثرية المتأصّلة في تاريخها العريق ، فهي « إنشاء أدبي في شكل درامي مقصود بنيّة أن يُعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثّلين يؤدّون أدوار شخصيات و يدور بينهم حوار ، و يقومون بأفعال إبتكرها المؤلّف » [1]، فنجد أنّ الروائي أو الكاتب يستعين بهذا الجنس في شخصياته أو في بعض من مشاهده أو بعض مصطلحاته ، بإعتبار أنّ الرواية جنس حديث قادر على الإمتصاص من جميع الأجناس الأدبية الأُخرى لتجسيد موقف معيّن و إبرازه داخل النّص .

و حضور جنس المسرحية في رواية " مملكة الفراشة " كان بإستحضار بعض المشاهد المسرحية ، و كذا بعض الشخصيات ، فنجد أنّ مسرحية "فاوست" لغوته إحتلّت التداخل الأكبر في الرواية ، فقد قام الكاتب بإعطاء جلّ شخصيات الرواية أسماء شخوص بعض المسرحيات و الروايات المعروفة ، و لاسيما مسرحية "فاوست" ، و هذا لم يكن محلّ صدفة ، فقد تعمّد الكاتب ذلك لوجود تشابه كبير و تطابق بين الشخصيات التي أدرجها في عمله الروائي و شخصيات المسرحية ، و ذلك في العديد من الجوانب ، و يتّضح ذلك في المقطع التالي : « أسماء الكتب [...] أكثر أصالة و صدقا ، تشبه أصحابها بشكل غريب الإسم في الروايات و المسرحيات غير إعتباطي ، الأسماء المدنية التي تُقيّد في البلديات قليلاً ما تُطابق أصحابها ».[2]

فالمشاهد و الشخصيات في المسرحية تطابق النفسيات و التحرّكات في الرواية ، و هذا ما جسّد الدّلالات العميقة التي أراد الروائي إيصالها ، و في هذا الصّدد يقول " ديفيد لودج ": « فآباؤنا يطلقون علينا أسماء ذات مغزى دلالي ، أسماء ذات إرتباط

---

[1] إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العمّالية للطباعة و النشر ، تونس ، د.ط ، 1986 ، ص322 .

[2] الرواية ، ص 79 .

سارٍ مفعم بالآمال لهم قد نحقّقها [...] و لكن في الرواية لا تكون بلا دلالة ، فهي دائمًا جزء مهم من عملية خلْقِها تحتوي على اِعتبارات جمّة ».[1]

و نجد أنّ شخصية " فاوست " في الرواية لها وجهان ، وجه " فاوست " هو الكاتب المسرحي " فادي" و هو أحد شخوص الرواية ، و شخصية "فاوست " بطل مسرحية "غوته" ، و قد ضمّن لنا " واسيني " مشهد من المسرحية :« كان على مشارف الإنتحار عندما جاءه الشّيطان ميفيستوفيليس و اِقترح عليه ميثاقًا و هو أن يحقّق له كل ما يريد و لكن في مقابل يشتري منه روحه ، بعد تأمّل عميق قبل الدّكتور فاوست شروط الشيطان ، و هو من لاقاه بمارغريت أو غريتشن بالألمانية فيحبّها بصدق و تحبّه أيضًا [...] لكن فاوست يقتله بمساعدة الشيطان ميفيستوفيليس ، فيهرب بينما تبقى غريتشن وحيدة مع وليدها الذي تقتله فيحكم عليها بالإعدام ...

_ ساحرة أنت حقيقيّة .

_ das Ewig-Weibliche zieht uns,,hinan

_ صحيح تمامًا ... ».[2]

كما حملت البطلة في الرواية اِسم " مارغريت " و هو يطابق اِسم البطلة في المسرحية ، فقد اِختار "فاوست " مناداتها بهذه التّسمية « اِسمي الحقيقي طبعاً ياما وليس مارغريت ، [...] فاوست يناديني كذلك لأنني أنقذته من مخالب ميفيستوفيليس ، و لو أنّي لا أعرف بالضّبط كيف و أين أنقذته ».[3]

---

[1] ديفيد لودج ، الفن الروائي ، تر : ماهر البطوطى ، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ب ، ط1 ،2002 ، ص 45 .

[2] الرواية ، ص 388 . 389 .

[3] الرواية ، ص 78 .

فهذا التطابق بين الرواية و المسرحية يتجسّد في تشابه و تقارب الظروف التي تعيشها الشخصيات ، إذ نجد أنّ كل من بطلة الرواية و المسرحية تفقدان والدتاهما وتعيشان نفس الأحداث و نفس الحالة .

كما يتجسّد التداخل في الشّبه الحاصل بين شخصية " فاوست " في المسرحية وشخصية "فاوست " في الرواية ، بحيث يصوّر لنا الكاتب تيمة مشتركة بين هاتين الشخصيتين ، و هي السحر ، فالسحر في الرواية يتجسد في اللغة السحرية التي يمتلكها البطل " فاوست " و الكلمات النورانية التي يسحر بها كل قرآءه « لم يكن مدهشاً و لا جميلاً و لكنه يملك سحراً لم ألمسه عند غيره ، ساحر و ربّما أكثر [...] هو الوحيد الذي بإمكانه أن يحرّك النور كما يشاء...» .[1]

أمّا في المسرحية فقد تجسّد ذلك من خلال منح مارغريت روحا لفاوست لتعامله مع السحرو الشيطان .

و إذا ما القاريء أعاد قراءة الرواية يجدها متداخلة مع مسرحية " فاوست " بالكاد يظنّ أنّها هي نفسها ، فمشهد أخذ روح " فاوست " الذي جاء في بداية الرواية في الحوار الذي دار بين هذه الشخصية و الشخصية البطلة "ياما" « لا لن أقبل العودة إلى أحضانه القاتلة ميفيستوفيليس Mephistophelis يريدني و أنا اريدك ، ها أنتِ بدأتِ تتخلّين عنّي » [2]، فهذا الحوار في الرواية كان عبارة عن مشهد من مشاهد مسرحية " فاوست " اِقتبسه " واسيني " و طبّقه على شخوص روايته بآلية جديدة و مغايرة ، فبدت شصية " فاوست " في الرواية شديدة التّأثّر بهذا البطل المسرحي في طريقة التعبير عن آلامها وآمالها و أحاسيسها ، فقد تداخل هذا النص المسرحي مع الرواية بشكل ملحوظ كونه يحمل أحداثاً تُطابق الحالة التي تعيشها شخصيات الرواية .

---

[1] الرواية ، ص 224 .

[2] الرواية ، ص 46 .

كما تجسَّدَ التداخل بين الرواية و جنس المسرحية من خلال مسرحية " باليه الفراشة " ، و التي كانت تُعرَض في أُوبّرا فيينا ، من خلال اِسترجاع البطلة لذكرياتها مع والديها و الحوار الذي دار بينهم ، إذ تذكّرت هذه المسرحية و بعض مشاهدها ، حيث أوردَ لنا الكاتب مقطعاً من المسرحية : « كان بفصلين فقط و أربع لوحات [...] فحوّلت فارفيلا إلى فراشة في نهاية الباليه ، يحترق جناح الفراشة فتتحوّل إلى راقصة باليه وتتزوّج من حبيبها ، فارفيلا تركت وراءها أقداراً مجنونة و غريبة [...] فقد كان مصيرها هو نفسه مصير فراشتها فارفيلا ». [1]

فعند قراءة هذا المقطع من المسرحية نلاحظ أن هناك تشابه بين شخصية " فارفيلا" في هذه المسرحية ، و شخصية البطلة في الرواية ، ففي المسرحية نجد أنّ فارفيلا تتحوّل إلى فراشة في نهاية الباليه ، و في مقابل ذلك نجد أنّ بطلة الرواية " ياما " تتحوّل إلى فراشة في مملكتها الزرقاء ، هذه المملكة التي أسرتها و أحرقتها ، كما أنّ الكاتب قد أعطى لهذه الشخصية بعض صفات الفراشة كالهشاشة و الضّعف .

وفي هذا المقطع يُحيلنا الكاتب إلى مصير " ياما " في الرواية ، هو مصير " فارفيلا " ، أي الإحتراق و الموت ، فالإِحتراق كان بإحراق " ياما " للرسائل « نظرتُ إليها للمرّة الأخيرة ثمّ و بلا أدنى تردّد ، رميتها في عمق النّار » [2] ، أمّا الموت فكان بِاكتشاف "ياما" انّ الذي كان يحادثها ليس "فاوست" الكاتب المسرحي ، فبعد اِنتظار دام ثلاث سنين ، تكتشف أنّه ليس هو و إنّما اِبن عمّه "فادي" ، فنجد أن مسرحية " باليه الفراشة " و بعد زواج " فارفيلا" من صديقها إلاّ أنّ الأمر لم يتم ، وهو ما حدث مع البطلة " ياما " ، فبعد لقاءها مع "فاوست " اِنتهت قصّتها .

---

[1] الرواية ، ص 493 . 494 .

[2] الرواية ، ص 496 .

فقد جسّدت الرواية التداخل مع جنس المسرحية ، حيث اِستطاع " واسيني " أن يأخذ من هذا الجنس و يوظّفه في نصّه الروائي بطريقة بارعة ، كما تمكّن من اِسقاط بعض المشاهد و الأحداث و الشخوص المسرحية على عناصر عمله الروائي ، فكان ذلك الاِمتزاج بِالتقاء بعض الأحداث و الشخصيات ، ممّا لعب دوراً فعّالاً في تصوير المشاهد و تجسيدها و تقريبها لذهنية المتلقي بدقّة عالية .

رابعا : الرواية و التّراث الشعبي :

يُمثّل التراث النّفَس الإِجتماعي لأمّة معينة ، فالإنسان لا يستطيع عزل نفسه عن هويته و أصالته و شخصيته و كيانه ، و التراث الشعبي من أبرز الظّواهر الفنّية والجمالية التي تمنح للإنتاج الإبداعي سمة مميّزة خاصة به ، لأنه « يمثّل ركيزة الأمّة وجذورها الممتدّة في باطن التاريخ ».[1]

و بهذا فإنّ تداخل العناصر التراثية في الرواية يمنحها اصالةً وعمقًا خاصًّا ، يلجأ إليه الروائي أو الكاتب لثراءه بالدلالات العميقة ذات معنى جوهري ، و به يحاول تفسير الحياة الشعبية لأنّه « الأدب الشفاهي الذي يعني ذلك كيان المؤلف من التراث و التاريخ و الاسطورة و القصص و الحكايات التي تُروى مشافهة ، و بشكل غير رسمي من جيل إلى جيل ، و الذي لا يكون مقتصراً على المجتمعات الغير متأدبة أو السابقة على الأدب بل يوجد في تلك الحضارة المتقدمة ، ذات التاريخ القديم و ذات التراث المكتوب ».[2]

كما يمكن ان نعتبر الرواية في الجزائر كان لها الحظ الأوفر في العالم العربي ، وهذا لِاهتمامها الأول و الاكبر بالواقع الإِجتماعي ، و كانت مسايرتها للحدث في الرواية من عمق تراثها و هويتها « بدأ الأدباء في الجزائر يتعرّفون على قيمة التراث منذ زمن قريب ، و ساعدهم ذلك على ترسيخ تجربتهم في الرواية و نشوء وعي بالتمييز اتجاه

---

[1] عز الدين إسماعيل ، المصادر الأدبية و اللغوية في التراث العربي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، د.ط ، د.ت ، ص 08 .

[2] حافظ أسود ، التراث الشفاهي و دراسة الشخصية القومية ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، ع1 ، 1 أفريل 1985، ص 08 .

الأعمال الأدبية الأخرى في العالم العربي ، و كان ذلك بالإِستفادة من قاموس التراث وتعبيراتها اللغوية التراثية بدلالاتها و إيماءاتها و اِرتباطها بالحِس الشعبي العام ».[1]

و قد كان اِستلهام " واسيني الاعرج " للتراث الشعبي في إبداعه الروائي بعدّة أوجه نذكر من بينها :

1/ الأسطورة :

إنّ الأسطورة عبارة عن حكاية عن المعجزات و الآلهة في زمن بعيد ، و عادةً ما تتناول الأساطير مواضيع حول حقيقة هذا الوجود ، و يمكن القول أن « الأساطير لسيت حقائق واقعية ، بل هي في افضل حالاتها بنيات مشابهة للحقيقة » [2]، و الإنتاج الادبي يعتمد هذا الجنس كون موروث شعبي ، فهي « (تكوّن معنى) مثلما أنّ النظريات العلمية التقليدية (تكوّن معنى) » [3] ، اي أنّ هذا الجنس الأسطوري يتخلّل السّرد لإيضاح معنى معيّن ، و إذا اِنتقلنا إلى الرواية نجد أنّ أحداثها تدور حول تفسير واقعها بالعودة إلى عقلية و تفكير الإنسان البدائي عن طريق الاسطورة .

« لقد كانت الأساطير و الملاحم اليونانية القديمة و لازالت مصدر إلهام للأدباء والشعراء و المسرحيين و الفنانين ، و معيناً لا ينضب لِإستسقاء المواضيع التي تصوّر حياة الإنسان بأفراحها وأقراحها ، و ترسم لنا صورة حية للكثير من العادات و التقاليد التي كانت سائدة في تلك الأزمنة الغابرة » [4]

---

[1] عبد الحميد بوسماحة ، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير ، معهد اللغة و الأدب العربي ، جامعة الجزائر ، 1992 ، ص 36 .

[2] محي الدين صبحي ، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة و العالم ، الدار العربية للكتاب ، د.ب ، د.ط ، 1988 ، ص 62 .

[3] المرجع نفسه ، ص 61 .

[4] أ. ينهاردت ، الملحمة الإغريقية القديمة ، تر : هاشم حمادي ، الأهالي للطباعة و النشر ، دمشق ، ط1 ، 1994 ، ص 07 .

فالروائي عند اِستغلاله لهذه المادّة التراثية (الأسطورة) فإنه يكون على دراية بجماليتها ، و حسن توظيفها بإبداع في إنتاجاته ، لهذا نجد أن الرواية و الأسطورة بينهما علاقة تشابه ، و عليه فالرواية تستعير من الاسطورة بعض الخصائص .

و هو ما نلمحه في رواية " مملكة الفراشة " ، إذ نجد أنّ " واسيني " قد وظّف الأسطورة في روايته بحيث تداخل هذا الجنس مع الرواية من خلال إدراج بعض الأساطير الطقوسية و الأحداث الغير مألوفة و الخارقة و التي تتحدّث عن الأخيار الذين يحتذى بهم في الحياة .

فمثلاً نجد أسطورة الشيخ " سيدي الخلوي " و هو ولي صالح كان النّاس يستبشرون به قديماً لأن لديه البركة كما يُروى عنه ، و هو إحدى الأساطير التي يؤمن بها المجتمع الجزائري ، حيث جاء في الرواية أن لديه زاوية مخصصة يذهب إليها النّاس للزيارة ، و تعتبر هذه الزّوايا في الثقافة الجزائرية « مكان مقدّس يرتبط ببعض الطقوس الثقافية للمجتمع ، إذ أن المقامات تضمّ أضرحة الأولياء الصالحين ، يقوم النّاس بزيارتها لتكريم هؤلاء الأولياء إيماناً بقدرة الولي على التوسّط عند الله لتحقيق رغبة الزّائر ، و من هنا يرى بأنّ الولي له القدرة غلى تحقيق الدّعاء ».[1]

فهذا الولي الذي يذهب إليه الناس لزيارته و أخذ البركة منه ، هو الذي يشفي في اِعتقادهم « سيدي الخلوي ليس كافراً ، وليٌّ صالح طيّب ، أشفى الكثيرين ببركاته ، و من بينهم أمّي التي كانت مُقعدة » [2] ، فهو الذي يُبعد الشر و المصائب عنهم لِما يمتلكه من قُدرات خارقة و بركة عظيمة .

---

[1] هنية جوادي ، صورة المكان و دلالته في روايات واسيني الأعرج ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، تخصص أدب جزائري ، قسم الآداب و اللغة العربية ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، 2012/ 2013 ، ص 150 .

[2] الرواية ، ص 235 .

فقد ضمّن الروائي هذه الأسطورة في نصّه ليعكس لنا ثقافة المجتمع الجزائري ، ويكشف عن بعض معتقداته ، إذ تعتبر هذه الأماكن هي الملجأ الذي يقصده النّاس لقضاء حوائجهم و تحقيق رغباتهم و ذلك بالدّعاء و أخذ البركة من هذا الولي الصّالح المعجزة ، الذي يمتلك مفاتيح كلّ المشاكل والمصائب التي يقعون فيها .

كما يصوّر لنا الكاتب الوضع الذي آلت إليه هذه الأماكن إبان فترة الحرب الأهلية، فبعد أن كانت زاوية " سيدي الخلوي " هي الأمان و السّلام لزائريها يدعونه فيها و يتضرّعون إليه ، أصبحت فضاءًا للقتل و الإجرام في تلك الفترة ، و نلمح ذلك في الرواية من خلال الحوار الذي دار بين " ياما " و الشيخ حارس الزاوية و سردِه لقصّة اِبنته "حمامة" التي قُتِلت بصورة بشعة في هذا المكان « نظر نحو كلّ الجهات ، فلم يجد إلاّ أسراب الحمام التي كانت تتجمّع بكثافة حول حمامة ، غطّاهما الحمام كلّيًا ، فجأةً سُمع صوت طلق ناري جاف بلا صراخ ...».[1]

فبهذا يصوّر لنا " واسيني " مدى بشاعة الحرب التي لم تترك شيئاً إلاّ و دمّرته وزرعت الرّعب فيه ، فحتّى هذه الأماكن و هؤلاء الصالحين الذين لهم قداستهم و حرمتهم في معتقدات الشعب ، لم يسلموا من هذا الدّمار .

كما يسلّط الكاتب الضّوء على شخصية " الشيخ حارس الزاوية " هذه الشخصية التي تمتلك حكمةً و حدساً عظيماً ، فهو رجل يمتلك القدرة على الإحساس و التنبؤ بالأمور التي قد تحدث في المستقبل ، و هي إحدى الكرامات التي لا يمتلكها الكثير من النّاس ، حيث جاء في الرواية : « ياما... قلت لك إنّك لم تمرّي هكذا ، أنتِ لستِ أنتِ ، أنتِ علامة...» . [2]

---

[1] الرواية ، ص 235 .

[2] الرواية ، ص 342 .

فقد أخبر هذا الشيخ "ياما" بأنها شخص مميز و بأنها علامة للخير و الأمان ، وأنها ستُعيد الحياة للمكان بعد أن تمّ تدميره و هجرته حمائم السّلام بسبب حادثة القتل التي وقعت فيه .

كما يوظّف الكاتب أسطورة أخرى و هي أسطورة " لالّة مريم المجدلية " ، و هي رمز للإنسان التّائب و الطّاهر ، يذهب إليها النّاس لدعوتها من أجل قضاء أعمالهم ، لها معبد تُقام فيه طقوس العبادة و الصّلوات ، فما هو معروف عنها هو بركتها التي تمنحها للناس « ربّما كان ذلك ببركات أمّنا مريم السّيدة المجدلية » [1] ، حيث يصوّر لنا الكاتب زيارة البطلة " ياما " لهذا المعبد لطلب البركة منها ، و دعوتها لقضاء حاجتها و هي عودة أخيها " ريان " لها بعد أن ذهب أهلها و لم يبق لها أحد : « لأوّل مرّة في حياتي أقوم بدعوة لالة مريم ان تحفظ أخي ريان من أي مكروه » [2] ، فقد كانت "ياما" تسمع عن بركة هذه المرأة الطاهرة ، و عن قدرتها الخارقة في تلبية طلبات زائريها ، فقرّرت الذّهاب لزيارتها من أجل أن تدعوها لكي تعيد لها أخيها سالماً غانماً ، غير أنّ البطلة تلتقي بالحارس و يحذّرها من زيارة المعبد لأن هذا المكان قد أصبح منطقة يحاصرها الموت من كلّ الجوانب ، و ذهاب الناس إلى ذلك المكان يزيد من خطورة الموت ، فبعد أن كان هذا المكان فضاءاً للأمن و الراحة أصبح عكس ذلك : « لالة مريم لم تستطع أن تفعل الشيء الكثير مع القتلة ، الأحسن أن تختفي في مكان حيث لا يراها أحد، و لا يسمعها أحد ، هي أيضاً لن يرحموها ، طاحونة القتل العمياء التي إستقرّت في البلاد لا تفرّق بين اللصّ و الإمام ، و بين المجرم و الحوري ، و بين النبي و الدّجّال » [3]

---

[1] الرواية ، ص 257 .

[2] الرواية ، ص 266 .

[3] الرواية ، ص 269 .

فواسيني عبّر لنا عن طريق هذه الأسطورة أنّ الحرب لم تتحاش لا المسلم ولا المسيحي ، فالعقائد لم تكن محلّ اِهتمام ، لا الأشخاص و لا الأماكن ن بل إنّها اِنتهكت حرمة كلّ شيء ، فجميع الأماكن أصبحت حلم مرعب للناس أجمع سواء الزاوية أم المعبد فلم يسلم أي منها من هذا العنف و هذه الوحشية .

و يورِد لنا الروائي مقطعاً من الدّعاء الذي قام الشّيخ بقراءة كلماته على السّيدة "مريم المجدلية" من أجل أن تعيد لِياما أخيها "ريان" ، حيث جاء في الرواية :

« Ave Maria

Ave maria gratia plena

Maria gratia plena

Ave ave daminus

Daminus tecum

Benedicta tu in mulieribus … »[1]

و يمكن القول بأن الكاتب قد وظّف هذه الاساطير من خلال اِستحضار شخصية "سيدي الخلوي" ، و شخصية " مريم المجدلية " و ذلك ليصوّر لنا عن طريقها نفسية الشعب الجزائري في تلك الفترة من تشتّت و خوف ، فكان الملجأ الوحيد هو هذه الأماكن لطلب الأمن و الاِستقرار ، لأنها في اِعتقادهم فضاءات تجلب الرّاحة ، و أنّ هؤلاء الأولياء هم أُناس منحهم الله قدرة خارقة لإشفاء النّاس و قضاء حوائجهم ، و بدعواتهم تتوقّف الحروب و يعمّ السّلام .

[1] " لالة مريم ، يا ملكة السماوات ، إليك أرفع صلواتي ، أحتاج إلى السلام في عينيك " ، الرواية ، ص 267 .

فقد كشف الكاتب من خلال توظيف هذه الأساطير عن ذهنية المجتمع الجزائري ، و مختلف إعتقاداته و قناعاته ، فهي جزء من ثقافته التي ورثها عن أسلافه منذ آلاف العهود و ظلّت سارية المفعول إلى يومنا هذا .

2/ الأمثال الشّعبية :

يعدّ المثل الشّعبي من الأشكال الأدبية التي تؤثّر بشكل كبير في حياة الإنسان ، لأنه يمثّل أسلوبه و أخلاقياته و معتقداته الدّينية ، فعن طريقها يمكننا تصوّر نمط إجتماعي معيّن ، يقول السّيوطي في تعريفه للأمثال : « المثل جملة من القول مقتضبة من أصلها ، أو مرسلة بذاتها ، فتتّسم بالقبول و تشتهر بالتّداول فتنتقل عمّا وردت فيه إلى كلّ ما يصحّ قصده بها من غير تغيير يلحقها في لفظها ، و عمّا يوجبه الظّاهر إلى أشباهه من المعاني فلذلك تُضرب وإن جهلت أسبابها التي خرجت عليها » [1]

فعن طريق الأمثال الشّعبية يعبّر الأديب في نصّه عن تجاربه و مشاعره ، فهو أكثر شكل أدبي يمكن للرّوائي إستحضاره في نصّه ، لأنّه يمثّل واقعه و مقصده ، من أجل تقريب حدث معيّن و الذي يحتاج إلى إقناع القاريء به .

فالأمثال الشعبيّة من بين الأجناس الأدبية التي تداخلت في رواية " مملكة الفراشة" و كون الروائي من بيئة شعبية تزخر بالأمثال الشّعبية فإنّنا نجد في الرواية الكم الهائل من الأمثال التي عبّرت عن ذلك و نذكر منها :

_" الرّب خلق و فرّق " :

[1] جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ، ط3 ، ج1 ، د.ت ، ص 486 .

يعني هذا المثل المتعارف عليه لدى الجزائريين ، أنّ الله عز و جلّ خلق الناس سواسية و لا فرق بين الإنسان و أخيه الإنسان ، غير أنّه أعطى لكلّ إنسان ميزة تخصّه و تميّزه عن غيره ، فنجد مثلاً الغني و الفقير ، العالم و الجاهل ، و غيرها من الفروقات.

ورد هذا المثل في الرواية عندما كانت " ياما" في حوار مع أمها "فيرجي" :

« لا تكوني مجنونة ، الرب خلق و فرّق » [1]، فكانت "فيرجي" متيقنة أن لا أحد يشبه أحدا و لا تريد لِابنتها أن تكون مثل الآخرين ، و تعلّمت ياما العزف على الكلارينات التي لم تكن تحبّها ، و قد طلب منها أستاذها تركها لأنها ثقيلة و هذا ما زاد إصرارها ، « كبرتُ مع الكلارينات حتى صعب عليّ الإنفصال عنها ».[2]

لنجد في الأخير أنّ هذا المثل الشعبي وظّفه " واسيني الأعرج " له بعد اِجتماعي وأخلاقي و هو الرضى بقضاء الله و قدره كما يؤكّد على قناعة الإنسان فيما يعيشه في حياته ، و قد منح هذا المثل مفعوله في الرواية بحيث عكس ذهنية و تفكير بعض الشخصيات الروائية ، و بالتالي فهو يبيّن لنا ثقافة هذا المجتمع و مختلف قناعاته .

_ " هنا يموت قاسي " :

هو مثل شعبي يقصد به أن الإنسان إذا اِعتاد على مكان أو شيء ما ، لا يمكن أن يبتعد عنه مهما كلّفه ذلك ، و قد جاء شرح هذا المثل الشعبي في الرواية كالتالي :

« مثل شعبي جزائري يعني الإصرار على البقاء في المكان نفسه مهما كان الثمن الذي يتوجّب دفعه » . [3]

---

[1] الرواية ، ص 16 .

[2] الرواية ، ص 18 .

[3] الرواية ، ص 22 .

و قد وردَ هذا في الرواية عندما كان "دجو" قائد فرقة "ديبو-جاز" يتحدّث مع "ياما"، فهو الوحيد الذي لم يرحل من الفرقة ، فبعد مقتل "ديف" أصبح لكلّ أحد مشاغله الخاصة، فقد طلبت " ياما " من " دجو " مغادرة الوطن و الفرقة حفاظاً على حياته من خطر الحرب التي تحدّق بهم ، و لكن " دجو " لم يفعل ذلك و أصرّ على البقاء ، وتذكّر حديثه مع "ديف" عندما طلب منه مغادرة الوطن فقال : « هذه أرضي و لا أعرف تربة أُخرى ، هنا مات جدّي و أمّي و جزء مهم من أهلي ». [1]

فقد ألحّ "دجو" على البقاء في أرض الوطن و ملازمة الفرقة و إحياءها من جديد ، فالكاتب يستحضر لنا هذا المثل الشعبي على لسان هذه الشخصية بقوله : « هنا يموت قاسي لن أرحل من هنا » [2]، تعبيراً عن التمسّك و التشبّث بهذا المكان و الإصرار على عدم تركه في كل الظروف .

_ " اِفهم يا الفاهم " :

هو مثل شعبي جزائري عامي ، يُقال عندما يكون الإنسان يتهرّب من قول الحقيقة ، حيث يدّعي أنه يقول الحقيقة لكنّها تظهر عند الشخص أنه يدّعي ذلك فيُضرب هذا المثل .

و قد جاء هذا المثل في الرواية عندما كانت " ياما " في حوار مع الشرطي و هو يستجوبها ،و يقنعها بغير الحقيقة في مقتل أبيها ، و أن تقول غير الذي رأته « اِفهم يا الفاهم كان يجب ولكن لم تفعلي » . [3]

_ " شوية للرب و شوية للعبد " :

---

[1] الرواية ، ص 22 .

[2] الرواية ، ص 22 .

[3] الرواية ، ص 124 .

و هذا المثل شعبي عامي جزائري يُقال عندما يكون الإنسان يسير في اِتّجاه خاطيء و لا يدري بأنّه يفعل ذلك ، فيضيّع دينه و دنياه ، و يُقال هذا المثل ليكون الإنسان في الوسط لا يضيّع دينه و لا دنياه بل يحاول التوفيق بينهما ، و هذا المثل يُقال عادة في سياق السّخرية و التّهكّم ، فإنّ « أفعال الناس ليست كلّها لوجه الله و مترفّعة عن كل غرض و أنانية ». [1]

فهذا المثل جاء في الرواية عندما كانت " ياما " في حوار مع صديقتها " سيرين " حول اِستبدال اِسم أبيها ، و الذي تأثّرت به عن طريق رواية قراتها ، فقررت إعطاءها الرواية لتبيّن و تؤكّد لها مدى تشابه والدها مع شخصية " زوربا " ، لكنها نصحتها في التراجع عن هذا القرار ، لأنه مغاير له في دينه وأخلاقه و لا يمدّ له بصلة : «ياما...أختي ... الله يهديك للخير ؟ اِستغفري ربك . أنا لم أقل هذا ، لكن على الأقل شوية للرب و شوية للعبد أن يوازن بين دنياه و أُخراه » . [2]

_" خضرة فوق طعام " :

هو كذلك مثل شعبي جزائري عامي يقصد به الإنسان الذي ليس له قيمة في مجتمعه أو بين أفراد عائلته ، يقال عندما يكون رأي إنسان ما مهمّشاً بين الناس ، ففي تدخّله في شأن معيّن يقابله الآخر بالرفض .

فالكاتب أدرج هذا المثل في الرواية عندما كانت " ياما " في حوار مع أمها "فيرجي" حول نصحها للاِبتعاد عن طريقها في الفيسبوك ، لكنها رفضت هذا النصح فقالت لها : « يمّا يعجبك ، ما يعجبكش ، حياتي و تخصني وحدي

[1] الرواية ، ص 236 .

[2] الرواية ، ص 104 .

_ و أنا أمّك ؟ و إلاّ خضرة فوق طعام » . [1]

فياما لم تصغ لرأي والدتها و لنصحها لها ، فكان رد والدتها بهذا المثل " خضرة فوق طعام " أي أنّ رأيها ليس له قيمة وليس لها دخل في تقرير ما ستفعله اِبنتها ، و هو أسلوب عتاب من طرف الأم لعدم اِحترام موقفها .

كما وردَ هذا المثل في مقطع آخر في الرواية عندما كانت "ياما" في حوار مع "فاوست " حول التذكرة التي اِقتناها وهي من مستوى الطبقة العادية و ليست في مستوى طبقة المثقّفين « لم أره في أي بلد من البلدان ، هل المثقف خضرة فوق طعام ». [2]

و يمكن القول بأن الروائي بِاستحضاره للأمثال الشعبية الجزائرية ، صوّر لنا حياة المجتمع الجزائري ، فقد عكست لنا بعض الأمثال مختلف الظروف التي يحياها المجتمع ، و رسمت لنا جزءاً من ثقافته الشعبية ، فجاءت هذه الأمثال على لسان العديد من الشخصيات في الرواية و كانت لها دلالات عديدة حيث عبّرت عن المواقف المختلفة لشخوص الرواية ، و اِنطلاقاً من هذا فقد كانت هذه الأمثال المتنفّس للتّعبير عن مواقف الفرد الجزائري .

و نخلص في نهاية هذا الفصل إلى أنّ رواية " مملكة الفراشة " قد حفلت بتواجد العديد من الأجناس و الفنون الأدبية المختلفة ، حيث شهدت هذه الأخيرة حضوراً مكثّفاً وكبيراً على مستوى السرد الروائي ، إذ اِستطاع " واسيني الأعرج " في هذا العمل الإبداعي أن ينهل من مختلف الفنون الأدبية من شعر و قصة و مسرحية و غيرها ، وأن يأخذ من مادتها ما يخدم عمله الروائي و يساعد على تجسيد مختلف الافكار و الدلالات التي يرمي إلى اِيصالها للمتلقي ، مع الاِحتفاظ بخصوصية البناء الروائي و ما ينطوي

---

[1] الرواية ، ص 405 .

[2] الرواية ، ص 298 .

عليه من ميزات فنية خاصة ، فكان هذا التوظيف ببراعة و دقّة عالية عكست تمكُّن الكاتب و قدرته الكبيرة على تكييف نصّه وإغناءه بمختلف الأنواع و الأشكال التعبيرية وما تتميّز به من خصائص فنية و جمالية ، لِيُخرِج لنا في النهاية عملاً أدبياً متكاملاً يشتمل على كل المقاييس و المعايير الدّالة على نضج العمل الروائي و بلوغه مستوى فنّي عالي.

خـــاتـمـة

في الختام يمكن القول بأنّ نظرية الأجناس الأدبية من القضايا الهامّة و الشّائكة في الدّرس النقدي ، حيث شغلت الدّارسين و كانت محطّ اِهتمام الأبحاث و الدّراسات ، فهي قضية كانت و لازالت تطرح نفسها في الساحة النقدية .

و قد سعينا في هذا البحث إلى دراسة ظاهرة التّداخل الأجناسي في الرواية المعاصرة و اِخترنا نص " مملكة الفراشة " للروائي " واسيني الأعرج " كنموذج تطبيقي في هذا العمل ، و قد أسفرت هذه الدّراسة عن مجموعة من النّتائج التي حاولنا بلورتها في النّقاط التّالية :

_ أنّ نظريّة الأجناس الأدبية مرّت بعدة مراحل فكانت المرحلة الأولى مع أرسطو الذي أرسى قواعدها و أُسسها حول نقاء النّوع الأدبي ، و حذت الكلاسيكية حذوَه ، إلى أن جاءت الرومانسية برؤية جديدة حطّمت هذا الطّرح و أزاحت الحدود و دعت إلى الاِمتزاج و التّداخل .

_ اِتّضحت معالم النظرية الأجناسية مع العصر الحديث فبرزت العديد من الدّراسات و الآراء حول هذه القضيّة و تباينت الرّؤى و التوجّهات بين مؤيّد و معارض .

_ عرفت الرواية المعاصرة اِنتشاراً واسعاً و حظيت بشعبية كبيرة في أواسط القرّاء و كان ذلك لِما اِمتازت به من مرونة كبيرة مكّنتها من اِلغاء واِستبعاد مقولة صفاء النّوع وتحطيم كلّ الحدود الفاصلة بين الأشكال التعبيرية المختلفة ، لِتغدو فضاءاً جامعاً لكلّ الفنون ، و مصباً لكلّ أشكال الإبداع .

_ لقد واكبت الرواية الجزائرية المعاصرة هذا الرّكب الجديد ، فدخلت غمار التجريب و سعت إلى الإفادة من كلّ الفنون الأدبية بما يخدم مادّتها و يلبّي اِحتياجها .

_ تعدّ رواية " مملكة الفراشة " نموذجاً حياً مثّل هذا النمط الجديد في الكتابة ، وجسّد التجريب في محاولة لخلخلة البُنى السّردية و الخروج عن المألوف ، فقد نجح

الكاتب في مدّ جسور التواصل بين مختلف الأنواع الأدبية ، ما أعطى الرواية جمالية خاصة و بُعداً فنّياً مميّزاً فاِستحقّت الدراسة و التحليل .

_ نسج الكاتب خيوط روايته بمزيج من الفنون الأدبية التي اِستعار من خصائصها و سماتها ما يدعم نصّه و يُغنيه ، فكانت لغةً شعرية ، و أحداثاً ذات طابع مسرحي تارةً، و قصصي تارة أُخرى ، كما اِستلهم من التّراث الشعبي بعض عناصره فوظّف المثل الشّعبي ، و أعاد بعث الأسطورة و بناءها من جديد ، و كان ذلك برؤى و دلالات عبّرت عن موقف الكاتب و رؤيته .

_ لقد كانت هذه التجربة الجديدة في مجال الكتابة ، اِستراتيجية اِعتمد عليها الكاتب في الخروج عن القوالب الجاهزة و البحث عن رؤى جديدة تدفع بالمبدع إلى الأمام، فدلّ ذلك على تمكُّن الكاتب و ما يتمتّع به من رؤية فنّية ثاقبة .

و عموماً هذه أهمّ النّتائج المتحصّل عليها عبر مسيرة البحث ، و نسأل الله عزّ وجلّ التّوفيق و السّداد .

مـلـــحـــق

***الرّوائي " واسيني الأعرج " :**

واسيني الأعرج (Waciny Laradj) ، من مواليد 08/ 08/ 1954 بتلمسان . الجزائر ، ذو اِهتمامات إبداعية و أكاديمية متعدّدة ، و صاحب نتاج أدبي غزير ، يشتغل اليوم منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية ، و السّربون في باريس ، يعتبر من أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي ، تنتمي أعماله إلى مناهج المدرسة الجديدة التي لا تستقر على نمط واحد بل تبحث دائماً عن سبل تعبيرية جديدة لمواكبة أحداث و روح العصر.

تحصّل سنة 1989 على الجائزة التقديرية من رئيس الجمهورية ، و نال سنة 2001 جائزة الرواية الجزائرية على "شرفات بحر الشمال" ، و مجمل أعماله الروائية .

أُختير سنة 2005 كواحدٍ من خمسة روائيين عالميين لكتابة التاريخ العربي الحديث روائياً ، في إطار جائزة قطر العالمية للرواية على روايته " سراب الشرق " ، وحازت روايته " كتاب الأمير" سنة 2006 جائزة المكتبيين ، و سنة 2007 الجائزة الكُبرى للآداب (الشيخ زايد) ، كذلك حصل سنة 2008 على جائزة الكتاب الذّهبي على روايته " كريماتوريوم " (سوناتا لأشباح القدس) ، في المعرض الدّولي للكتاب ، تُرجمت أعماله إلى العديد من اللغات الأجنبية من بينها : الفرنسية ، الألمانية ، الإيطالية ، السويدية ، الإنجليزية ، الإسبانية ، العبرية ... ، صدرَ له عن منشورات الجمل رواية " البيت الأندلسي " 2010 ، و " جملكية آرابيا " 2011 .

***أعمـالـــه :**

1/ الروائية :

_ البوابة الزرقاء (وقائع من أوجاع رجل) ، وقع الأحذية الخشنة (قصة مطوّلة) ، ما تبقّى من سيرة لخضر حمروش ، نوّار اللّوز (ترجمت إلى العديد من اللغات) ، أحلام مريم الوديعة ، ضمير الغائب (ترجمت إلى الفرنسية) ، الليلة السابعة بعد الألف ، سيدة المقام (ترجمت إلى الفرنسية و غيرها) ، حارسة الضّلال (صدرت بالفرنسية ثمّ بلغات أُخرى) ، ذاكرة الماء (ترجمت إلى الفرنسية و الإيطالية) ، مرايا الضّرير ، شرفات بحر الشمال (ترجمت إلى الفرنسية و غيرها) ، طوق الياسمين ، كتاب الأمير (صدرت بالعربية و لغات أخرى) ، سوناتا لأشباح القدس (ترجمت إلى الفرنسية و غيرها) ، أنثى السراب ، البيت الأندلسي (ترجمت إلى الفرنسية و غيرها) ، جملكية آرابيا ، أصابع لوليتا، رماد الشرق .

2/ القصصيّة :

_ أحمد المسيردي الطيّب ، ط1 ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1980 ، ط2 ، م.و.ك ، الجزائر، 1985 .

_ أسماك البر المتوحّش ، م.و.ك ، الجزائر ، 1986 .

_ نورا.. السمكة الصغيرة (قصّة للأطفال) ، م.و.ك ، المؤسسة الجزائرية للطباعة ، الجزائر 1992 .

_ ألم الكتابة عن أحزان المنفى ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيوت ، 1980 .

3/ النّقدية :

_ الأصول التاريخية للواقعية الإِشتراكية في الرواية الجزائرية ، دار الكتاب الحديث بيروت ، 1980 .

_ النزوع الواقعي الإِنتقادي في الرواية الجزائرية ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، 1987.

_ إِتّجاهات الرواية العربية في الجزائر ، م.و.ك ، الجزائر ، 1986 .

_ الطاهر وطار . تجربة الكتابة الواقعية . الرواية نموذجاً ، م.و.ك ، الجزائر ، 1989 .

قائمة المصادر و المراجع

أوّلاً : المصادر :

1/ واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة ، دار الصّدى للصّحافة و النّشر و التّوزيع ، دبي ، ط1 ، 2013 .

ثانيّا : المراجع باللغة العربية :

1/ أبي الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : محمد عبد المنعم خفاجى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، د.ط ، د.ت .

2/ أبي الفرج قدامة بن جعفر ، نقد النثر ، دار الكتب العلمية ،بيروت ، لبنان ، د.ط ، 1980 .

3/ أبي هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري ، الصناعتين (الكتابة و الشعر) ، تح : علي محمد البجاوي ، دا الفكر العربي ، د.ب ، ط2 ، د.ت .

4/ الصادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي ، دار الجنوب للنشر ، تونس، ط1 ، 2004 .

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

6/ جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة و أنواعها ، مكتبة دار التراث ، القاهرة ط3 ، ج1 ، د.ت .

7/ جميل حمداوي ، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي) ، دار الريف للطباعة و النشر الإلكتروني ، المملكة المغربية ، ط3 ، 2020 .

8/ جورجي زيدان ، تاريخ آداب اللغة العربية ، مكتبة الحياة ، بيروت ، دط ، ج4 ، 1967 .

9/ حاتم سكر ، مرايا نرسيس (الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة) ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1999 .

10/ حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 1990 .

11/ رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط2 ، 1964 .

12/ شكري عزيز الماضي ، في نظرية الأدب ، دار المنتخب العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 .

13/ طاهر أحمد مكي ، الأدب المقارن (أصوله و تطوره و مناهجه) ، دار المعارف ، القاهرة ، ط1 ، 1987 .

14/ عادل لفريجات ، مرايا الرواية دراسة تطبيقية في الفن الروائي ، منشورات اتحاد كتّاب العرب ، دمشق ، د.ط ، 2000 .

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

16/ عبد العزيز شرف ، الأدب الفكاهي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ،ط1 1992 .

17/ عبد الفتاح كيليطو ، الأدب و الغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي) ، دار توقبال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 2006 .

18/ عبد الملك مرتاض ، النص الأدبي من أين ؟ و إلى أين ؟ ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 1983 .

19/ عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، د.ط ، 1998 .

20/ عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، د.ط ، 2002 .

21/ عز الدين إسماعيل ، المصادر الأدبية و اللغوية في التراث العربي ، دار غريب للطباعة ، القاهرة ، د.ط ، د.ت .

22/ عزيزة مريدن ، القصة و الرواية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، د.ط ، 1971 .

23/ محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، نهضة مصر للطباعة و النشر ، مصر ، ط9 ، 2008 .

24/ محمد مندور ، الأدب و فنونه ، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ،الجيزة ، مصر ، ط5 ، 2006 .

25/ محمد يوسف نجم ، فن القصة ، دار بيروت للطباعة و النشر ، بيروت ، د.ط ، 1955 .

26/ محي الدين صبحي ، النقد الأدبي الحديث (بين الأسطورة و العالم) ، الدار العربية للكتاب ، د.ب ، د.ط ، 1988 .

27/ مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1990 .

28/ نضال محمد فتحي الشمالي ، قراءة في النص الأدبي مدخل و منطلقات ، دار وائل للطباعة و النشر و التوزيع ، عمان ، ط1 ، د.ت .

ثالثاً : المراجع المترجمة :

1/ أرسطو ، فن الشعر ، تر : إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، مصر د.ط ، د.ت .

2/ أفلاطون ، المحاورات الكاملة ، تر : شوقي داوود تمراز ، الأهلية للنشر و التوزيع ، بيروت ، د.ط ، د.ت .

3/ إيف ستالوني ، الأجناس الأدبية ، تر : محمد الزكراوي ، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2014 .

4/ أ. ينهاردت ، الملحمة الإغريقية القديمة ، تر : هاشم حمادي ، الأهالي للطباعة والنشر ، ط1 ، دمشق ،1994 .

5/ ب. كروتشه ، المجمل في فلسفة الفن ، تر : سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي بيروت ، ط1 ، 2009.

6/ تزفيطان تودوروف ، نظرية الأجناس الأدبية ، دراسات في التناص و الكتابة و النقد تر : عبد الرحمان بو علي ، دار نينوى ، دمشق ، سوريا ، ط1، 2016 .

7/ تزفيتان تودوروف ، مفهوم الأدب و دراسات أُخرى ، تر : عبود كاسوحة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، د.ط ، 2002 .

8/ تودوروف كنت بينيت كلر و آخرون ، القصة.الرواية .المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة) ، تر : خيري دومة ، دار شرقيات للنشر و التوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1997 .

9/ جان ماري شيفر ، ما الجنس الأدبي ؟ تر : غسان السيد ، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، د.ط ، د.ت .

10/ جورج لوكاتش ، نظرية الرواية و تطورها ، تر : نزيه الشوقي ، د.ن ، 1988 .

11/ جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، تر : عبد الرحمان أيوب ، دار توقبال للنشر العراق ، بغداد ،د.ط ، د.ت .

12/ ديفيد لودج ، الفن الروائي ، تر : ماهر البطوطى ، المجلس الأعلى للثقافة ، د.ب ط1 ، 2002 .

13/ رنيه ويليك أُوستن وارن ، نظرية الأدب ، تر : عادل سلامة ، دار المريخ للنشر ، السعودية ، د.ط ، 1992 .

14/ رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، تر : بن عبد العالي ، دار توقبال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3 ، 1993 .

15/ / فيليب هامون ، سيميولوجية الشخصيات الروائية ، تر: سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سوريا ، ط1 ، 2013 .

رابعاً : المعاجم :

1/ إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ، التعاضدية العمّالية للطباعة و النشر ، تونس ، د.ط ، 1986 .

2/ مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، تح : أنس محمد الشامي وزكريا أحمد ، دار الحديث ، القاهرة ، د.ط ، 2008 .

3/ ابن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1414هـ .

4/ لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية ، دار النهار للنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2002 .

خامساً : الدوريات و المجلاّت :

1/ حافظ أسود ، " التراث الشفاهي و دراسة الشخصية القومية ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، ع1 ، 1 أفريل 1985 .

2/ حسين قندة ، " التداخل الأجناسي في روايات واسيني الأعرج ''سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني'' أنموذجا من الجنس و الحدود إلى الكتابة و اللاحدود " ، مجلة إشكالات في اللغة و الأدب ، الجزائر ، ع2 ، 2019/05/15 .

3/ عبد الفتاح أبو مدين ، " إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي " ، مجلة علامات في النقد ، م14 ، ج55 ، 2005 .

4/ عمر عاشور ، " الرواية الجزائرية و الشعر تداخل الأجناس و حدود التناص " ، مجلة إشكالات في اللغة و الأدب ، ع4 ، 2019/09/25 .

5/ مها حسن يوسف القصراوي ، " النص الأدبي بين مصطلحي التداخل و التراسل " ، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) ، الإمارات ، ع2 ، يونيو 2010.

سادساً : المذكّرات و الأُطروحات :

1/ جلال بوسلهام ، الحداثة و آليات التجديد و التجريب في الخطاب الروائي الجزائري ، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب و الفنون ، جامعة وهران ، 2009/2008 .

2/ طانية حطاب ، إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة ، دراسة في نماذج عربية ، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في نظرية الأدب ، جامعة عبد الحميد بن باديس ، مستغانم ، قسم اللغة العربية و آدابها ، 2011/2010 .

3/ عبد الحميد بوسماحة ، توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير ، معهد اللغة و الأدب العربي ، جامعة الجزائر ، 1992 .

4/ هنية جوادي ، صورة المكان و دلالته في روايات واسيني الأعرج ، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه ، تخصص أدب جزائري ، قسم الآداب و اللغة العربية ، جامعة محمد خيضر بسكرة ، 2013/2012 .

5/ وفاء يوسف إبراهيم زبادي ، الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ماهو الفارياق) ، رسالة مقدمة لإستكمال درجة الماجستير في اللغة العربية ، جامعة النجاح الوطنية ، كلية الدراسات العليا ، نابلس ، فلسطين ، 2009 .

سابعاً : المواقع الإلكترونية :

1/ سليمان جادو ، تداخل الأنواع و أثره على القصة القصيرة ،

SadaZakera. Wordpress . com ، 2021/05/30 ، 13:26PM .

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
مقدمة:.....	**أ_ج**
مدخل: في مفهوم الجنس الأدبي:.....	**07**
أوّلا: الجنس/ النّوع في اللغة:.....	**08**
ثانياً: الجنس/ النّوع اِصطلاحاً:.....	**09**
الفصل الأول: التّداخل الأجناسي بين الفكر التّأصيلي و النّظرة الحداثية:.....	**13**
أولاً: الأجناس الأدبية في الفكر النّقدي القديم:.....	**14**
1/ أفلاطون:.....	**14**
2/ أرسطو:.....	**17**
ثانياً: المدارس الأدبية و نظرية الأجناس:.....	**19**
1/ الكلاسيكية:.....	**19**
2/ الرّومانسية:.....	**22**
ثالثاً: تطوّر مفهوم الأجناس الأدبية في العصر الحديث:.....	**30**
1/ عند الغرب:.....	**30**
2/ عند العرب:.....	**34**
رابعاً: الرواية والتّداخل الأجناسي(إنفتاح النصّ الروائي على الأجناس الأخرى)	**39**
1/ ماهية الرواية:.....	**39**
1/1_ مفهومها:.....	**39**
2/1_ نشأتها:.....	**41**
3/1_ عناصرها:.....	**43**
2/ اِنفتاح الرواية:.....	**45**
الفصل الثاني: تجلّيات التّداخل الأجناسي في رواية "مملكة الفراشة":.....	**49**
أوّلاً: الرواية و الشعر:.....	**50**
1/ تطعيم الرواية بالشعر:.....	**51**
2/ شعرية اللغة:.....	**56**

ثانياً: الرواية و القصّة القصيرة:.....	**60**
ثالثاً: الرواية و المسرحية :.....	**65**
رابعاً: الرواية و التّراث الشعبي:.....	**70**
1/ الأسطورة:.....	**71**
2/ الأمثال الشعبية:.....	**76**
خاتمة:.....	**82**
ملحق:.....	**85**
قائمة المصادر والمراجع:.....	**89**
فهرس الموضوعات:.....	**97**

ملخّص الدّراسة :

عُني هذا البحث بدراسة و تحليل قضية التداخل الأجناسي من خلال تتبّع مراحل تطوّر هذه الظّاهرة الأدبية بدايةً من الفكر التّأصيلي و حتّى النّظرة الحداثية ، و ذلك بهدف الكشف عن أسرار هذا الفن و أهم الأبحاث التي عُنيت به ، و كذا طُرق توظيفه وجماليته .

و قد تجسّدت ظاهرة التدّاخل في الرواية المعاصرة ، و لم تكن الرّواية الجزائرية بمعزل عن ذلك ، فاِتّسمت بمقوّمات التّداخل الأجناسي و حطّمت القيود و اِقتحمت الحدود ، وكانت رواية " مملكة الفراشة " أُنموذجاً لذلك .

Summary :

The research aims to study and analyze the issue of overlapping of races through tracking the diferent evolution's phrases of this literary art , starting from the authenticating thinking till the modernist view so as to reveal the secrets of this literary and important papers that discussed this literary art , its charm and how was utilized .

The overlapping of races phenomenon embodies in the contemporary novel , and it was included in the algerian novel which characterized by the factors of the overlapping of races and , broke the chains and went beyond the limits . The kingdom of butterfly by Waciny Laradj was a clear example of this phenomen.