الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

تعانقُ وتعالقُ الأجناسِ الأدبيَّةِ في رواية الخبز الحافي لمحمّد شكري

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية و آدابها

فرع: الدّراسات النّقديّة تخصّص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطّالبتين:

حطابي مباركة المدعوة وردة

دغميش فاطمة

إشراف الأستاذ:

د.شريط رابح

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة
د.عبددو رابح	أستاذ محاضر-ب-	**رئيسا**
د.شريط رابح	أستاذ محاضر-أ-	**مشرفا ومقرّرا**
أ.مزيلط محمد	أستاذ مساعد-أ-	**عضوا مناقشا**

السنة الجامعية: 1443هـ -1444هـ /2022م-2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

اِنطلاقا من قول تعالى: ﴿لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ وتعزيزا بقول سيدنا محمّد صلى الله عليه وسلَّم: " مَنْ لَمْ يَشْكُرِ النَّاس لا يَشْكُرُ الله" .

بداية الشّكر لله عزّ وجلّ الذي أعاننا وشدّ من عزمنا لإكمال هذا البحث، والذي وهبنا الصّبر والمطاولة والتّحدي والحبّ لنجعل من هذا البحث علما يُنتفع به. وتتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات وتضيق اللّغة لتنظم عقد الشّكر الذي يُقدَّم إلى كلّ من الأستاذ الدكتور شريط رابح المشرف على بحثنا في مساعدته لنا.

بتقديم المادة العلميّة والنّصائح الوجيهة كما نخصّ بالشّكر والعرفان الأستاذ الدّكتور تركي أمحمّد على دعمه المعنويّ من أوَّل لحظة قدومنا إلى الكلية ووقوفه معنا إلى آخر لحظة، كما لا يفوتنا تقديم أسمى عبارات الشّكر والعرفان لأساتذتنا الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة.

إهداء

إلى الغاليين والدي الكريمين

إلى إخوتي كلّ بِاسمه

إلى رفيق الدّرب زوجي

إلى أبنائي...

إلى كلّ الأهل والأحباب

إلى كلّ مكافح في سبيل العلم

أهدي هذا العمل

دغميش فاطمة

إهداء

إلى والديّ العزيزين أطال الله في عمريهما

إلى إخوتي وأخواتي (**خالدية، زهرة، أمحمد، أحمد**)

إلى أخي الغالي تركي أمحمد

إلى اِبنتي تنسيم

إلى أحباب قلبي مصطفى، نورالدين، خالدية، رحمة أميرة...

إلى كلّ من ساعدني في إنجاز هذا البحث وأخصّ كريمة، وئام، خديجة، دنيا،

أم الخير، بركاهم، ، خيرة، سارة

إليهم جميعا أهدي ثمرة هذا العمل

حطابي مباركة المدعوة وردة

مقـــدّمـة

شَغَلَتْ قضيةُ تداخلِ الأجناس الأدبية وتعالقها تفكيرَ النّقاد، وكانت هاجسا أرّقهم طويلا، لما ينتج عن ذلك من لبس في التمييز بين صنوف الأعمال المتقاربة ضمن الجنس والنوع الأدبي الواحد، حيث يعتبر تداخل الأجناس وتعانقها عمليّةً إبداعيّةً تَكسر الحدود بين مختلف الأجناس الأدبية، إذ عمل القدماء على رسم الحدود الفاصلة بين كلّ جنس أدبي وآخر، كما اِدّعت نقاء الجنس الواحد. فقد كان فعل التجاوز المستمر لحدود الجنس الأدبيّ والثّورة عليه وكسر قيوده مجالا واسعا لحيوية التجريب، حتّى أضحى هذا التمرّد على القيود والخرق لمجالات الجنس الأدبيّ جواز سفر الإبداع للذيوع والاِنتشار في إشارة إلى الاِعتقاد بأنَّ الإبداعَ الجديرَ بالبقاء هو الإبداع المتفرّد في تجاوزه كلَّ مألوف وثورته عليه.

وقد شكَّلت قضيةُ التَّداخل الأجناسيّ أهمَّ مجالات هذا الخرق، وهي قضية لاحت في أفق النَّقد حديثا وتنافست فيها الإصدارات، وتباينت فيها الرّؤى وقد أَلْقَت هذه القضية بظلالها على الفنون الأدبية عامَّة و السّردية خاصَّة، ولا سيما جنس الرّواية، لكونها أكثر الأجناس الأدبية اِنفتاحا على غيرها من الأجناس الأخرى، حيث أسقطت الحدود بينها، فهي جنس أدبيّ يتميَّز بالمرونة والقابلية لامتصاص الأجناس الأدبية الأخرى، وهي النثر الفنيّ الذي ينطق عن سرد الأحداث داخل مجتمع ما بطريقة ما قوامها الخيال. فوقوع الخطاب الروائي في اللّاواقع (منطقة المتخيّل) والحريّة المتوافرة في تقنيّة السّرد، وكذا تفاعل عناصر البناء الفنّيّ فيها مع الخصائص الفنيّة لأجناس أخرى، يفرض على الكاتب توظيف بعض هذه الأجناس الأدبيّة من أجل بناء عالمه الرّوائيّ.

فهذا التعانق ليس عشوائيًّا وإنّما يفرضه الواقع الذي يُلزم الكاتبَ بتوظيف الأجناس الأخرى، ولهذا لا وجود للرّواية إلاّ بوجود الأجناس الأخرى، فظهرت روايةٌ جديدةٌ وُلِدت من رحمِ ثورةٍ شنتها ضد نظيرتها الكلاسيكيَّة التي اِحتوت على تقنيات بسيطة تتكرّر من عصر لأخر، كما رفضت المقاييس والقيم الجماليَّة القديمة، فأحدثت بذلك ضجةً كبيرةً على السّاحة الأدبيّة، ولقيت قَبولا لدى القرّاء، فراحت تخاطب العصر وتتماشى مع متغيراته وجدَّدت في الطّرق والتّقنيات الفنيّة لتصبح أكثر قبولاً ولعلّ ما ذكرناه سابقا كان سببا رئيسا وراء اختيارنا لهذا الموضوع المعنون بـ:"

تعانق وتعالق الأجناس الأدبيّة في رواية الخبز الحافي لمحمّد شكري".

إنَّ قضيةَ التّعالق الأجناسي وما أثارته من جدل نقديّ جعل بعض النقاد يُشرِّعون لهذا التّداخل فيما حاول آخرون الدِّفاع على خصوصية هذه الأجناس، وقد سعينا في بحثنا إلى الوقوف على بعض النّقاط الأساسية لهذه القضية، فقد كَثُر الحديث عن الرواية، وأُثير اللّغط والجدل حولها، و أسالت الكثير من حبر النّقاد و الدَّارسين العرب والغرب على حدّ سواء، وسرعان ما اِنفتح باب تعالق الأجناس وتعانقها في هذه الرّواية، التي أحالتنا على الكثير من أسرارها في هذا الجانب. فمازالت رواية الخبز الحافي تُثير التّساؤل والحيرة حتى اليوم. ليبدو واضحا تجسّد فاعليّة التعالق الأجناسيّ في هذه الرواية، مع عديد الأجناس الأدبيّة، خاصَّة السّيرة الذّاتية والتي جسَّدت التّماهي الأجناسيّ في أكمل صوره، وهذا ما أثار فضولنا لكشف أسرار هذا التّداخل وَوَضَعنا أمام إشكالية رئيسة تمثلت في :

- هل تعانقت الأجناس الأدبية في رواية الخبز الحافي؟

لتتفرع منها الإشكاليات التالية:

- ماهي الأجناس الأدبية التي انفتحت عليها رواية الخبز الحافي ؟
- هل تماهت السيرة الذاتية مع الرواية في الخبز الحافي؟
- ما الجنس الهجين الّذي نتج عن هذا التعالق؟

وللإجابة على هذه الاِنشغالات اِقتضتْ طبيعةُ الموضوع في هذا البحث تقسيمه إلى فصلين؛ فكان الفصل الأول نظريّا تمَّ فيه ضبط المفاهيم، بتعرُّضنا إليها لغة واِصطلاحا وهي: **الجنس، النّوع، ونظرية الأجناس** كما وَقفنا فيه على مفهوم التداخل وأشكاله المختلفة والآراء النَّقدية الّتي أُثيرت حول التّداخل، منضوية تحت فصلٍ موسومٍ بـ "**حدود الجنس الأدبي بين القبول والرفض**".

أما **الفصل الثّاني** فوسمناه ب"**إشكالية التجنيس وانفتاح النص الروائي في رواية الخبز الحافي لمحمد شكري**" ووقفنا فيه على التّعالق الأجناسيّ على مستوى العتبات الدّاخليّة، ثمَّ على مستوى **المتن** وقد تعرّضنا إلى تمثّلات السّير الروائي وتجلياته في المتن الأنموذج. وكان الفصلان مسبوقين بمقدمة ، ومنتهيين بخاتمة عرضنا فيها النتائج المتحصّل عليها.

وقد اِعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج التّكامليّ؛ حيث تجلّى المنهج التّاريخيّ في الفصل الأوّل من خلال اِستعراض حدود الجنس الأدبي والتّطرق إلى ظهور مصطلح نظريّة الأجناس الأدبيّة. والمنهج المقارن في المقارنة بن الآراء النّقديّة الدّاعمة لفكرة الصّفاء والنّقاء، وقد كان للمنهج الأسلوبي والسيميائيّ حضور في الفصل الثّاني متخذين من آليتي التّحليل والوصف مطية في الكشف عن القضايا المهمّة الّتي تزخر بها رواية الخبز الحافي.

ما كان لهذا البحث أن يتمّ ويستوي عوده لولا مكتبة البحث الّتي اِستفدنا من بعض مصادرها ومراجعها الّتي نذكر منها تمثيلا لا حصرا الآتي:

– ايف ستالوني "الأجناس الأدبية"، محمد عز الدين المناصرة "الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة"،تزفيتان تودوروف "نظرية الأجناس الأدبية"،خيري دومة "تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية"، سعيد يقطين "الكلام والخبر"، عبد العزيز شبيل "نظرية الأجناس الأدبية"، فيليب لوجون " السّيرة الذَّاتيَّة "، جورج ماي " السّيرة الذَّاتيَّة ".

وكأي بحث واجهتنا عدّة صعوبات ونحن بصدد إنجازه منها:

1. صعوبة رصد الآراء المتضاربة بين نقاء الجنس وتماهيه.
2. ضيق الوقت، لأنَّ موضوع البحث يتطلّب الكثير من الوقت نتيجة تشعّبه، وكثرة الآراء فيه.
3. صعوبة الحصول على النّسخة الورقيّة لرواية الخبز الحافي.
4. عدم ثبات المفاهيم، وتعدّد تعاريفها(فوضى المصطلح).

وعلى الرغم من ذلك اِستطعنا تجاوزها بفضل الله أولا وبإرادتنا وحبّنا لخوض هذا المعترك البحثيّ في هذا الموضوع الّذي نرجو أن يكون فاتحةً لأبحاثٍ متلاحقةٍ أكثر توسّعًا وتحليلًا .

ولا يسعنا في الختام إلاَّ أن نتقدَّم بجزيل الشّكر لكلّ من كانت له يد في إتمام هذا البحث، وفي مقدمتهم الأستاذ المشرف الدكتور "**شريط رابح**" الّذي كان لنا موجّها وناصحا بآرائه وانتقاداته. كما نشكر أعضاء لجنة

المناقشة الذين قَبلوا مناقشة هذا البحث وإضاءة ما غَفلنا عنه، وقد تجشّموا عناء القراءة ومشقّة السّفر، داعين اللّه عزّ وجلّ أن يجعل عملهم هذا في ميزان حسناتهم.

وفي الأخير نرجو أن نكون قد وُفّقنا في بحثنا هذا وإن أخفقنا فحسبنا أنّنا حاولنا واِجتهدنا، ولنا أجر الاِجتهاد، والله من وراء القصد.

إعداد الطّالبتين:

✍ **دغميش فاطمة**

✍ **حطابي مباركة المدعوة وردة**

تيارت يوم 30 ماي 2023

الفصل الأوَّل

حدودُ الجنسِ الأدبيّ بين القبولِ والرّفضِ

المبحث الأوَّل: الجنس، النوع، نظرية الأجناس(مصطلحات ومفاهيم)

01- مفهوم الجنس الأدبي

02- مفهوم النّوع الأدبي

03- مفهوم نظرية الأجناس الأدبية

المبحث الثاني: الأجناس الأدبية بين صفائها وتعانقها

01- مفهوم التداخل

02- أشكال التّداخل بين الأجناس الأدبية

03- المواقف النقدية حول فكرة التماهي والمزج

المبحث الأول :الجنّس، النّوع، نظرية الأجناس (مصطلحات ومفاهيم):

1- مفهوم الجنّس الأدبي:

على الرغم من وجود فروق دلالية ضمنية بين **الجنّس- النّوع**- اللّون- النّمط- الشّكل- القالب- الصيغة – الفن وغيرها، والتي تؤخذ بعين الاعتبار في الدراسات والبحوث ولكنها غالبا ما تستعمل كمرادفات وهذا سنحاول من خلال بحثنا هذا التطرق إلى المفهومين **الجنس والنوع** لغة واصطلاحا، حتى يتسنى لنا معرفة أوجه الشبه والاختلاف بينهما.

أ- الجنس لغة: إن المصطلح مهما ابتعد عن موضعه الخام فإنّه يبقى مربوطا بالمستوى المعنوي لهذا الأصل الوضعي لذلك وجب علينا العودة الى المعاجم من أجل استيضاح الدلالة اللّغويّة الدقيقة للمصطلح.

وفي هذا المقام يقول ابن منظور (ت:711هـ): "**الجنّس لغة هو الضَرْبُ من كلِّ شيءٍ، الجَمْعُ أَجْنَاسُ وجنوسُ منه المُجَانَسَةُ والتَجْنِيسُ ويُقَالُ هَذَا يُجَانِسُ هذَا أَيْ يُشَاكِلُهُ** "[1]".

فالجنس عند اللّغويّ ابن منظور مسمّى يطلق على مجموعة التي تتشابه في بعض الميزات والخصائص. وإذا ما عدنا إلى معجم القاموس المحيط فان "**كَلِمَةُ الجِنْسِ بِكَسْرِ الجِيمِ هُوَّ كُلُّ ضَرْبٍ مِنْ شَيءٍ فَالإِبِلُ جِنْسُ مِنْ البَهَائِمِ وَجَمْعُ أَجْنَاسٍ وجُنُوسٍ.**"[2] ، وأما مصطلح **الجنس** في تاج العروس "**الجِنْسُ بالكَسْرِ أَعَمُّ مِنَ النَّوْعِ وَمِنْهَا المُجَانَسَةُ والتَجْنِيسُ وهُوَ كُلُّ ضَرْبٍ مِنَ الشَيءِ ومِنَ النَّاسِ ومِنَ الطّيْرِ، ومِنْ حُدُودِ النَّحْوِ والعَروضِ، ومِنَ الأَشْيَّاءِ جُمْلَةً**"[3].

---

[1]- محمد بن مكرم علي بن منظور الانصاري، لسان العرب، مادة (ج ن س)1، دار صادر بيروت، لبنان ج 6- ط 4- 144- 1993 م، ص 215.

[2]- محمد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي: القاموس المحيط، تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، اشراف محمد نعيم العرقسوسي مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط، 08، 1426هـ-2005 م مادة (ج ن س) ص 573.

[3]- محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج 15، دار المكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1 2007م ,ص 273.

فالقارئ للتراث العربي يجد أنّ مصطلح **الجنّس** له أثر بالغ، **فالجَاحظّ** (ت255هـ) يذكر المفردّة في قوله: "**ومَتَى كَانَ اللَّفْظُ أَيْضًا كَرِيمًا فِي نَفْسِهِ متّحيزًا من جنّسِهِ وكَانَ سلِيمًا فِي الفُضُّولِ بَرِيئًا مِنَ التّعقِيدِ، حُببّ إلى النّفوسِ، واتّصَل بالأذْهَانِ والأسْمَاءِ، وارتَاحَتْ له القُلُوبُ، وخَفَّ على أَلسّن الرُّواةِ، شاَعَ في الأَفَاقِ ذِكْرُه وعَظُمَ في النَّاسِ خَطَرُهُ**"[1].

فالجاحظّ هنا يعّرف جيّدا أنّ للكلام أجناسا مختلفة تتفاضل فيما بينها وهذا التّفاضل هو ما يصنع الفارق بينهم.

ب- الجنس اصطلاحا: إنّ أوّل ما يمكن قوله عن مصطلح **الجنّس الأدبيّ**: "**إنّه عقد نصيّ أو اتفاق خِطَابيّ بين المرسِلِ والمرسَلِ إليه أو بين الكاتب والمتّلقي المفترض.**"[2]

ويظهر ذلك جليّا في التّعيين الأجناسي للنّص (روايّة، قصّيدة، قصّة صغيرة ...) الذّي يوجه المتلقي أثناء فعل القراءة إلى اتجاه معين ويعينه إلى الإحاطة بالمعنى الإجمالي للنّص وتفاصيله وهذا العقد المبرم بين الطرفين تحكمه شروط تضعها أجناسيّة النّص الأدبيّ، فالطرف الأوّل (المرسل) هو الوحيد المخول له بوسم هذا العقد.

وقد ظهرت مفاهيم عديدة لبيان هذا المصطلح عبر مسيرة تطّور مفهومه (**الجنّس**) تَبعا لتعددية تناول النّقاد لهذا المصطلح فضلا عن مشكلة تعدّد المصطلحات لمفهوم واحد، إذ يقدّم لنا "**جميل حمدّواي**" بعض المصطلحات النّقدية التّي تستعمل كمرادف لمصطلح **الجنّس الأدبي** وهي: **الجنس الادبي** Genre litteraire عند "**تزفيتان**" و"**تودوروف**" و"**ماري شايفر**"و "**رونييه ويليك**" **ونظرية الأجنّاس** عند "**فان تينغم**"، نظرية الأشكال عند "**سبيتزر**" المقولات التجنيسيّة Les catégories génériques. عند "**أندري جون**"، الأنواع عند "**جون اركن**" kinds،

[1]- الجاحظ. أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي، القاهرة، ج01، ط03، 1985م، ص 217.

[2]-جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، آلية التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2015م ص24.

الأنماط les types عند "**جيرار جنيت**"، الأنواع الشعرية Espèces poétiques الأشكال الأدبية. les formes littéraires، **أصناف النّصوص**: Les classe des textes **وغيرها** من التّسميات الأخرى[1].

على الرغم من اختلاف التّسمية من ناقد الى آخر إلاّ أنّها تصب في نهر واحد ومدلولها واحد وهو **الجنّس الأدبي** الذّي ورد تعريفه لدى الموسوعة البّريطانيّة على أنّه "**نوع من الأعمال الأدبيّة التّي تشرك بعضها مع بعض بالموضوعات و الأساليب و الأشكال و الأعراض المشابهة** "[2].

مما تجدر الإشّارة إليه أنّ مصطلح **الجنّس الأدبيّ** تتعدد تعريفاته بتّعدد التّوجهات الفكريّة والفلسفيّة للناقد مما جعل أيّ محاولة للتّعريف به ليست إلا محاولة يائسة للقبض على ماهيته ها هو لطيف زيتوني يعّرف مصطلح "**الجنّس الأدبيّ**" "**إنّهُ اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب**"[3]. وهنا تظهر وظيفة **الجنس الأدبي** المتمثلة في التصنيف لأشكال الخطاب على أساس وجود جملة من الخصائص والشروط المتوفرة في النّص الأدبي لإلحاقه **بجنس أدبي** معيّن دون غيره ومن ثَمَّ فإنّ الجنّس الأدبيّ يبدو وكأنّه معيار تصنيفي للنّصوص الإبداعيّة.

ويرى الناقد المغربي "**محمد الزكراوي**" أنّ "**ايف ستالوني**" (Stalloni Yves) يعتبر الجنس الأدبي "**من الوسّائل العلميّة التّطبيقية التّي يمكن اعتمادها في فهم الأدب وفي التّوطئة لتأويل الأعمال الأدبيّة وفي إدراك الرّوابط التي تصل الأعمال ببعضها البعض ، والوقوف على الثوابت والفروق بين العصور**"[4]، وهذا تعريف وظيفي ينطلق من العلاقة بين فعل القراءة و**الجنّس الأدبيّ**.

وهنا يمكن القول إن الأدب يتحقق بتحقق **الأجنّاس الأدبيّة**، وفي هذا السّياق يرى الناقد المصري"**محمد غنّيمي هلال**" أنّه: "**منذ كان نّقاد الأدب اليونّاني وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو، لايزال النّقاد في الآداب**

---

[1]– جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، ص 23.

[2]– عبد الكريم الخضير العليوي، وهيثم عباس سالم، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تاريخية تحليلية مجلة، جامعة ذي قار مج 2، ع3 ت 2006 ص 135.

[3]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط 01، 2002م، ص67.

[4]– ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، راجعة حسين حمزة، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، دط، مايو 2014، ص 08.

المختلفة على مرّ العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية أي قوانين عامة وفنيّة تختلف فيما بينها حسب بنيتها الفنية وما يستلزمه من طابع عام"[1].

وعليه فإنّ الأدب هو الأصل و**الأجنّاس الأدبية** تفريعات لهذا الأصل ومن هذا المنطلق **فالجنس الأدبي** هو: "**التّجسيد العيني لمفهوم الأدب ووظيفته"**[2].

إن أقرب تعريف **للجنس الأدبي** هو اعتباره "**مفهوما مجردا يتبوأ منزلة مخصوصة بين النّص والأدب، إنّه مرتبة وسطى، نستطيع من خلالها أن نربط الصّلة بين عدد من النّصوص التّي تتوفر فيها سمات واحدة"**[3].

وهكذا يصبح **الجنّس الأدبيّ** مبدءا تنظيميّا ومعيارا تصَّنف في ضوئه النّصوص أو مؤسسة تنظيرية ثابتة تعمل على تحديد مقوّمات النّص وبّنياته الدّلاليّة والفنيّة والوظيفيّة.

2- مفهوم النوع الأدبيّ :

أ- **النوع لغة:** يعرّفه "**ابن منظور**" في معجمه لسّان العرب بقوله: **النّوعُ** أَخَصُّ من الجِنِّس، وهو أيضا الضُّرب من الشَّيء[4].

ووضّحه "**ابن فارس(ت: 395 هـ)**" بقوله "**نوع: النُّونُ والواو والعَّينِ، كلمتان إِحْدَاهُمَا تَدُلُ على طَائِفَةٍ من الشَّيء مُمَاثِلَةٍ والثَّانيةُ ضَرْبٌ مِنَ الحَرَكَةِ، الأَوَّلُ النَوْعُ من الشَّيءِ: الضَّرْبُ مِنْهُ وليسَ هَذا مِنْ نَوعٍ ذاكَ"**[5].

ويتجلى من تعريف "**ابن فارس**" أن **النّوع** إما أن يدل عل طائفة من شيء ما تكون مشابهة له وتشترك معه في الخصائص والصّفات أو ضّرب من الحركة التي تدل على عدم الثّبات.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ط 05، 1987م ص 113.

[2]- فضيلة مادي، دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الآداب وظهور أجناسه الأدبية، رسالة لنيل رسالة الماجيستير، مخطوط، المركز الجامعي العقيد أكلي محند أولحاج، كلية الآداب واللغات، البويرة، الجزائر، 2011م- 2012م ص 13.

[3]- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة في السردية العربية، منشورات كلية الآداب، منوبة، تونس 1989م،ط 01، ص27.

[4]- محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي، لسان العرب، ص 457.

[5]- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، سوريا، دمشق، 1399هـ، 1979م، مج 05، ج 05، ص 370-371

كما يعرفه الكاتب اللبناني"**لويس معلوف**" في المنجد في اللّغة والأدب والعلوم بقوله :"**النّوعُ جَمْعَ أَنْوَاعٍ، كُلُ صِنْفٍ من كُلِ شيءٍ، وهو أَخَصُ مِنَ الجِنْسِ**"[1]. فكلمة النّوع تدل عل الخصوصية وهي بذلك تنطوي تحت لواء الجنّس والكتابة بهذا المنظور أنواع وأجناس.

كما وردت مفردة **النّوع** عند "**أبي الهلال العسكري**" (395 هـ) والتّي كان يريد بها **الجنّس** لا غير فالكلام عنده "**أَدَبِي خَالِصُ بِغَضِّ النَّظَرِ عَنْ نَوْعِهِ وصِنَّاعَتِهِ، وَتَخَيُّرِ لَفْظِهِ وإِصَابَةِ مَعْنَاهْ وَجَوْدَةِ مَطَالِعِهِ وَلَيْنِ مَقَاطِعِهِ، واسْتِوَاءِ تَقَاسِمِيهِ وتَعَادُلِ أَطْرَافِهِ وتَشَابُهِ أَعْجَازِهِ وَمَوَاقِفِهِ مَآخِذِهِ لِمَبَادِئِهِ مَعَ قِلَّةِ ضَرُورَاتِهِ بَلْ عَدَمُهَا أَصْلاً حَتَّى لاَ يَكُونُ لَهَا فِي الأَلْفَاظِ أَثَرُ فَنَجِدُ المَنْظُومَ مِثْلَ المَنْثُورِ فِي سُهُولَةِ مَطْلَعِهِ وَجَوْدَةِ مَقْطَعِهِ وَحُسْنِ وَصْفِهِ وَتَأْلِيفِهِ وَكَمَالِ صَوغِهِ**"[2]."**العسّكري**" هنا يرى أن الكلام أنواع وهي في مجموعة أشكال الكلام.

ب- النوع اصطلاحا: بعد تطرقّنا للمفهوم اللّغويّ لمفردة **النّوع** سنحاول أن نعطي المفهوم الاصّطلاحيّ له انطلاقا من مختلف تعريفات النّقاد حيث لم تفرق المعجمات اللّغويّة بين **الجنّس والنّوع** أيَّ لا يوجد أيّ اختلافٍ بين هذين المفهومين فيقال **أجنّاس أدبية** أو **أنواع أدبية** ففي معجم مصطلحات نقد الرّواية يقول النّاقد "**لطيف زيتّوني**": "**النّوع أو الجنّس تنظيم عضويّ لأشكال أدبيّة**"[3]. ونجد "الشّريف **الجرجّاني** (ت:816 هـ) " قد أدرج **النّوع** في **الجنّس** وحاول التّوسيع من تعريفه فقال:" **الجنَّسْ دّالٌ على الكَثرَةِ مختلفين بالأنواعِ، الجنسُ كُلُّ مَقُولَةٍ على كثيرين مُخْتَلِفِين بِالحَقِيقَةِ يخرجُ النَّوْعُ وَالخَاصَة والفَصلُ القَرِيبُ وَقولهُ في جَوَابِ مَا هو يَخْرُجُ الفَصْلُ البَعِيدُ والعَرضُ العَامُ، وهو قريبُ إِنْ كَانَ الجَوَابُ عَنِ المَاهِيَةِ وعَنِ بَعْضٍ مَا يُشَارِكُهَا فِي ذَلِكٍ**"[4].

فمن خلال ما قاله العالم "الشّريف **الجرجّاني**" في تعريفه نجده قد بيّن **الجنّس** اسم كليّ يدّل على أصناف كثيرة وأنّه يتصف بالشّمولية والاختلاف في التّكوين.

---

[1]- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثولوكية، بيروت، لبنان، ط7،.1036، ص84.

[2]- أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري، الصناعتين، تح: محمد أمين. مطبعة محمود بيك الأستافة، ط 01، 1913، ص61.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط01-2002 م ص 223.

[4]- علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط01، 1983م،ص 83.

كما عرّفه "**الخوارزمي** (ت:387 هـ)" بقوله: "**النّوع هُوَ مِثْلُ الإِنْسَانِ المُطْلَقِ والحِمَارِ والفَرَسِ، وهو يَعُمُّ الأشخاصَ كَزيدٍ وَعَمْرُو وهذا الفَرَسُ وذاكَ الحِمَارُ وهي تَقَع تحتهُ وهو كُلِّيُ يَعُمُّ الأشْخَاصَ**"[1]. **فالنوع** يصدق على كثيرين متفقين في الحقيقة فالإنسان نوع يصدق على محمد وخالد وفاطمة والأبيض والأسود، **فالنوع** هو الصنف من كل شيء فنقول: ما ندري على أي نوع هو، أي وجه.

وفي تعريف آخر **للنّوع** يقول الباحث الأمريكي "**رالف كوهين**" (Ralph Cohen): "**هو أية مجموعة من الأعمال تختار ويجمع بينهما على أساس بعض السّمات المشتركة**"[2]. إذن **النّوع** عند "**كوهين**" هو مختلف الأعمال المختّارة التي تجمع بينها صفات وميزات متشابهة.

وقد أسسّ الناقد الفلسطيني "**عزّ الدينّ المناصرة**" لمفهومه **للنّوع الأدبي** انطلاقا من شكله الدّاخليّ: المرفق، النغمة والموضوع بقوله: "**وقد يتأسس النّوع على وجود سمة واحدة تشترك فيها مجموعة من الأعمال أو بوجود مجموعة من السّمات المركبة على نحو معيّن وبالتّالي يختلف النّقاد فهم يقترحون نوعين، الآدب ولا أدب، ويقترحون أن تكون الثّلاثة: غنّائيّ – دراما – قصّ نثريّ**"[3].

ومنه نجد أن هذا التّعريف **للنّوع الأدبيّ** بيني على شكله الدّاخلي ويقصد بالشّكل الدّاخلي أي النّغمات والمواضيع التّي يقوم على رأسها وهذه المواضيع والنّغمات الموسيقية هي الشّكل والمحتوى الدّاخلي **للنّوع** الذّي يتّأسس على مجموعة خصّائص وسّمات ركبت ورتّبت على نحو معّين وغير بعيد عن ذلك فقد حاول الفيلسوف الفرنسي "**تزفيتان تودروف**" (Tzvetan Todorov) أن يعرف **النّوع** فقال: "**مفهوم النّوع أو الأنواع مستّمدة من علوم**

[1]– محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تح: إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 02، 1989م ص165.

[2]–خيري دومة وآخرون، القصّة، الرواية، المؤلّف، دراسات في الأنواع الأدبية المعاصرة، دار الشرقيات، القاهرة مصر،1997م ص25.

[3]– محمد عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الرائد للنشر والتوزيع عمان ط 01، 2010، ص 268.

الطّبيعة ولم يكن مصادفة أن يكون – فلاديمير بروب – وقد وظف النّسب الريّاضية في علم النّبات وعلم الحيوان".[1]

فالمصطلح إذن ينتمي إلى العلوم الطبيعية من خلال محاولة إيجاد الفوارق بين الموجودات ثم اِنتقل إلى الأدب من أجل أن يكون معيارا فاصلا بين الأجنّاس.

وما تجدر الإشّارة إليه أنه من خلال تصفّحنا لبعض الكتّب التّي ارتكزنا عليها في بحثنا هذا هو أنّ هناك من النّقاد من اعتمد مصطلح **الأجناس الأدبيّة** وهناك من آثر اعتماد مصطلح **الأنواع الأدبيّة** ومن خلال عودتنا إلى المؤلّفات التي اعتمدت المصطلح الأخير وجدنا أنّ المصطلحين متقاربان من حيث المعنّى.

إلاّ أنّ بعض النّقاد رأوا انعدام وجود اتفاق تامّ على استخدام مصطلح **الأجناس الأدبيّة** كمرادف لمصطلح **الأنواع الأدبيّة** فالنّاقد "**سامي شهاب الجّبوري**" يرى: " أنّ النّقاد أمثال "**محمد غنّيمي هلال**" في كتابه (**الأدب المقارن**) و"**عبد السّلام المسّدي**" في كتابه (**النّقد والحدّاثة**) و"**أحمد كمّال زكي**" في كتابه (**دراسّات في النّقد الأدبيّ**) و"**فؤاد مرعي**" في كتابه (**مقدّمة في علم الأدب**) و"**رشيد العبيديّ**" في كتّابه (**دراسّات في النّقد الأدبيّ**) و"**خلدون شمعة**" في بحثه (**الأجنّاس الأدبيّة**) من منظور مختلف، و"**عبد الإله الصّائغ**" في بحثه (**التّجنيس بين الخطابين الشّعري والسّردي**) أكدّوا على مصطلح "**الجنّس الأدبيّ**" ولم يستعملوا مصطلح **النّوع الأدبيّ** (مقارنة مع نّقاد آخرين ركزّوا على مصطلح النّوع "**كعبد المنّعم تليمة**" في كتابه الموسوم بـ (**مقدّمة في نظرية الأدب**) و"**علي جواد الظّاهر**" في كتابه (**مقدّمة النّقد الأدبيّ**) و"**عبد الله إبراهيم**" في بحثه (**مقدّمة في نظرية الأنّواع الأدبية وغيرهم كثيرون**)[2].

وعليه فختام قولنا – مما نلاحظه أن المعاجم اللّغوية لا تفرّق بين مفردتي **الجنّس والنّوع** فكلاهما ضّرب من الشّيء وما يمكن استخلاصه من المعنى اللّغوي لمفردتي **الجنس والنّوع** هو:

[1]– محمد عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة ،ص 42.

[2]– صالح مفقودة، نظرية الأجناس الأدبية، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 24-2019، ص 291.

– مفردة **الجنس** تشير إلى فكرة محورية تدور حولها كلّ الحالات أي فكرة التشّابه ومبدأ الثّبات وعليه فإنّ **الجنس** يضمّ مجموعة من المتشابهات التي تشترك في جملة من العنّاصر – مفردة النوع تشير إلى فكرة الاختلاف وهي فكرة توحي لمبدأ التّحول والتّمايز عن الأصل (**الجنس**) فيتضح معها أن **النّوع** أحد فروع **الجنس**"[1].

–انطلاقا من تعريفات **الجّنس والنّوع** لغةً واصطلاحاً نستنتج أنّ **الجّنس** هو الأصل **والنّوع** هو الفرع لأنّ الجنس يتمتع بسّمات الانفتاح على **الأنّواع الأدبيّة** الأخرى فالأدب ينقسم إلى جنسين رئيسيين هما الشّعر والنثّر فالشّعر بِاعتباره جنسا أدبيا يتضمن أنواع مثل (الملحمّة) الشّعر التمثيلي، الشّعر التّعليمي، قصيدة النثّر ، أمَّا النثّر فإنّه يشمل أنواعا أو فنونا عدّة منها: القصّة، الخطّابة، المسّرحية...

– وأخيرا فإنّ المصطلحات من قبل **الجّنس، النّوع**، النّمط، الفنّ، اللّون تشير ضمنيا إلى سّمات نوعيّة يتكون منها **الجّنس الأدبيّ**، وكلّها يمكن استخدامها مصطلحات مترّادفة أحيانا ومتّباينة أحيانا أخرى.

ومهما يكن من اختلاف بين النّقاد في أيٍّ المصطلحات أحقّ بالأخذ والاستّعمال إلا أنّهم يقتربون نوعا ما في تحديدهم لمفهوم "**الجّنس الأدبيّ**" و"**النّوع الأدبيّ**" رغم تصريح بعض اللّغويين أنّ لفظة **الجّنس** أو لفظة **النّوع** تتّفقان في المعنى لكن الأولى أعّم من الثّانية وهو ما أشار إليه عبد العزيز شبّيل في كتابه نظرية **الأجناس الأدبيّة** في التّراث النثري (**جدلية الحضّور والغياب**) قائلا: "**إنّ جلَّ المعاجم اللّغوية تتفق على معنى لفظتي الجّنس والنّوع فلفظة الجنس تدل على الضّرب من الشّيء ولا يكاد تكون لفظه النّوع تختلف في تعريفها الأوّل عن الجّنس أمّا دلالتها المختلفة حسب الاشتّقاق فيمكن حصرها في معنى التّمايل أو التّذبذب، وهو يوحي بضرب من الانحراف عن الجّنس والاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي لذلك يقال: ناع الغصن ينوع واستناع واِستونع أي تمايل وتمايُل بفعل الرياح**[2].

[1]– فضيلة مادي، دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الأدب وظهور أجناسه، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، المركز الجامعي العقيد أكلي أولحاج البويرة، 2012، ص 145.

[2]– صالح مفقودة، نظرية الأجناس الأدبية، ص292.

3- مفهوم نظرية الأجنّاس:

تعدّ نظرية الأجناس من القضايا النّقدية التي شغلت النّقاد والدّارسين من الوهلة الأولى منذ ظهور مختلف أشكال الفنون التعبيرية: "**هي عبارة عن تصنيفات معياريّة تنظيميّة تقوم على تقسيم النّصوص الإبداعيّة استنادا على أدوات فنيّة شكليّة في الأغلب هدفها الأسّاسي تحديد هويّة معينّة للنّص الإبداعي والتّي بدورها – أي الهويّة– تساهم في تنظيم العمّلية الإبداعيّة من جهة ومن جهة أخرى تسهل عمليّة الرّصد والدراسّة النّقدية**"[1].

ويتضح من قولها إنَّ نظرية الأجنّاس هي عبارة عن تقسّيمات معياريّة منظّمة للأعمال الإبداعية تحكمها معايير وقواعد فنية وجماليّة وقد تكون هذه المعايير شكليّة في كثير من الأحيان حيث تهدف هذه النّظرية إلى إبراز هوية النّص أي محاولة التّعمق في هذا العمل الإبداعي والتّمييز بين ما هو جميل فيه ورديء.

ويعرّفها النّاقد النمساوي "**رينييه ويليك**" René Wellek في كتابه "نظرية الأدب" بقوله: "**أن نظرية الأجناس الحديثة نظرية وصفية، فهي لا تضع حدا لعدد الأنواع الممكنة، كما أنّها لا تضع القواعد للكتّاب**"[2].

"**فرينييه ويليك**" يعرف نظرية الأجناس على أنّها لا تفرض حدّا معينا من الأنواع من ناحيّة العدد ولا تتّحكم في الكتّاب من ناحية وضع قواعد له.

نظرية الأجنّاس الأدبيّة هي عبارة عن مبدإ يعمل على دراسة الأدب وتصنيفه من ناحية تاريخه مكونّاته وعناصره لذلك يقول "**رينييه ويليك**": "**نظرية الأنواع مبدأ للتنظيم، إنّها تصنيف الأدب وتاريخ الأدب على أساس أنماط أدبية خاصّة من التنظيم والبنّاء**"[3].

---

[1]– خديجة بصالح، تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم (القصة نموذج)، مجلة الإشكالات، العدد 10،ديسمبر 2016 المركز الجامعي تمنراست الجزائر، ص 91–92.

[2]– رينييه ويليك، أوستن وران. نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي وتعريب: عادل سلامة دار المريخ، الرياض، المملكة السعودية، دط 1992م.ص 326.

[3]– المرجع نفسه، ص 314.

فالنّظرية عند **ويليك** حسب قوله هي عبارة عن مبدإ تنظيمي يقوم على تصنيف الأدب ودراسّته ليس على أساس الزّمان أو المكان وليس انطلاقا من لغته والعصّر الموجود فيه بل على أساس الأنماط التي تتّميز بالتّنظيم والبنّاء المحكم.

ولعّل أصولها الأولى تعود إلى العهد اليونّاني حيث لقيت اهتماما كبيرا وعنّاية موسّعة مع "**أفلاطون**" (Plato) (347ق.م-427 ق.م) و"**أرسطو**"(Aristo) (322 ق.م- 384 ق.م) هذا الأخير الذي بدأ معه "**الوعي الحقيقي بمسألة الأجناس الأدبيّة في كتابه فن الشّعر**"[1]. ويعد تنظير "**أرسطو**" لقضية **الأنواع الأدبية** في كتابه فن الشّعر هو الأقدر في تصنيف **الأنواع الأدبية** وتحديد أنواعها معتمدا على نظرية المحاكاة.

3-1- نظرية الأجناس الأدبيّة عند فلاسفة اليونان:

"**يعتبر أفلاطون المنظر الأوّل لأوّل وأعرق وأشهر نظرية نقديّة في التّاريخ وهي نظرية المحاكاة ويستند أفلاطون في نظريته إلى الفلسّفة المثاليّة التي ترى أنّ الوعي أسبق في الوجود من المادّة والكون مقسّم إلى عالم مثاليّ وعالم محسوس طبيعي مادّي، حيث يتضمن العالم المثالي الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصّافية النقيّة التّي لا يمكن للإنسان إدراكها أمّا العالم الطبيعي فهو مجرّد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل بمعنى أنّ العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة**".[2]

وهو بذلك يجعل من الحقيقة (المثل) معيارا للوقوف على الشّعر الخالص(الملهم) ويكون بذلك أوّل من جنس الأدب (الشّعر) فقسّم "**النّص الإبداعي إلى شعر مسرحيّ يستند على الحوار ويمثله الشّعر التّمثيلي التّراجيدي والكوميدي، فالشّعر التّراجيدي يحاكي أفعال العظماء والنّبلاء على عكس الكوميدي الذّي يحاكي أفعال السّوقة والأراذل من النّاس "وشعر سردي تمثّله الأشعار الدّيثورمبية*، وشعر ملحمي يحتمل السّرد والحوار**"[3].

---

[1]- جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، آليات التجنيس الأدبي، ص27.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط1977 (ص34-35).

*- مجموعة أشعار تمثل أثناء الاحتفال بالطقوس الدينية التي تؤدي في عبادة الإله (ديونيزوس أو ييونيسوس أو باخوس).

[3]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ط 01 ، 1969 ص68.

وهذه ثلاثة أنواع من الشّعر قائمة على أساس الأسلوب اللّغوي وطريقة العرض، حيث يعقب "**جيرار جنييت**" (Gérard genette) على هذا التّقسيم قائلا: "**إنّ أفلاطون قد أهمل عن قصد كلّ الشّعر اللاّتمثيلي، الذّي تعتبره نحن كفن الشعر الغنائي الحقيقي... فلا وجود للقصيدة الشّعرية إلاّ إذا كانت تمثيلية**"[1]. إلاّ أنّ هذا لا ينقص من مجهوداته، ويظّل تصّوره هذا نقطة انطلاق لكلّ الدّراسات التي تبعته.

أمّا "**أرسطو**" قد قنّن ما قدّمه أستاذه وشرحه ووضع له معايير في كتابه" **فنّ الشعر**" وحدّد جنسين رئيسيين للشّعر هما: الشّعر الملحمي قائم على السّرد أمّا الشّعر المسرحي قائم على الحوار. فقدمَّ ثلاثة معايير للتمييز بين أنواع الشّعر (الوسيلة، الموضوع، الطريقة) **فالوسيلة** هي اللّغة يستعملها الشّاعر أو التّمثيل، **الموضوع**: مادّة المحاكاة **الطريقة** تمثل **النّوع الأدبي**، لكن سرعان ما جعل المعيار الثالث (طريقة المحاكاة) وهو بذلك يعمد إلى تفريغ الأصل ممّا يؤدي إلى تزايد الأنواع الشّعرية استنادا إلى هوية المتكلم فتصبح **الأنواع الأدبيّة** عند أرسطو ثلاثة: **غنائيّ** يتّحدث فيه المؤلف، **درامي** تتحدث فيه الشّخصيات، **ملحميّ** يتّحدث فيه المؤلف والشّخصيات معًا.

لقد استمرّ هذا التّصوير الأرسطي طيلة القرون الوسطى، وكلّ الجهود النّقدية التّي تلته عنيت بطريقة المحاكاة وحرص "**أرسطو**" على الفصل التّام وعدم الخلط بين هذه الأجناس وهو ما يدعى بنقاء **النّوع** "**ويرجع مبدأ النّقاء إلى "أرسطو" في فصله الحادّ بين المأساة والملّهاة مدّعما من طرف "هوراس" فيما بعد**".[2]

ونجد كذلك من الفلاسفة اليونان "**هوراس**" (Horace) حيث يؤمن بالفصل المطلق بين **الأنواع الأدبيّة** تحت قاعدة وحدة النغم "**النوع الأدبي يخضع لتقاليد معيّنة يتحدّد بواسطة البحر العروضيّ ومن خلال المحتوى الذّي يتضمّنه وعلى الشّاعر أن يختار طبقا للموضوع الذّي يتناوله النّموذج العروضيّ والأسلوب المناسب**

[1] – جيرار جنييت، مدخل لجامع النص تر: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط 1999 ص23.

[2] – لطيفة ابراهيم برهم وقصي محمد عطيه، في تداخل الأجناس الأدبية – مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مج 33ع2/2022م، نقلا عن يحياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، المغرب، افريقيا الشرق ط2 ،1994، ص19.

لكلّ موضوع ولكلّ نوع بحره وأسلوبه"[1]، حيث يرى "**هوراس**" وجوب الفصل بين **الأنواع الأدبية** إذ أنّ **النوع الأدبي** له تقاليد معيّنة تحكمه، وأنّ البحر العروضيّ يعمل على تحديده من خلال المحتوى الذي يتضّمنه وعلى الشّاعر أن يعمل وفقا للموضوع الذي يعالجه النموذج وكذا وفق الأسلوب، والأنواع عنده وحدات مستقلّة تماما وعلى الشّاعر احترامها ولا يخلط بينها.

ونجد "**هوراس**" قد حافظ على تقسّيمات "**أرسطو**" **للأنواع الأدبيّة** (الملحمّي، التّراجيديّ الكوميديّ) أمّا "**ديموايد**" (Diomede) ميّز بين ثلاثة أجناس وثمانية عناصر على أساس أسلوب العرض وموضوعه وبالتالي نجده يحافظ على التّقسيم الأفلاطونيّ "**غنائيّ يساوي الأعمال التي يتحدث فيها المؤّلف وحده درامي يساوي الأعمال التي تتحدّث فيها الشّخصيات وحدها، الملحمي يساوي الأعمال التّي يملك فيها المؤّلف والشّخصيات معا الحقّ في الكلاّم**"[2].

حيث كان تقسّيمه كالآتي: "**جنس مختلط ويضمّ الغنائيّ والبطوليّ، وجنس السّرد ويضمّ تعليميّ حكميّ سردي، ستنيري (مأساة شعريّة مؤثّرة وعاطفية)، جنس المحاكاة: كوميدي، تراجيدي**"[3] بعد هذا التصنيف اليوناني ظهرت محاولات كثيرة للتّأصيل لنظرية الأجناس والتّخلص من تبعات التّصنيف اليونانيّ الذّي رسّخته الكلاسيكية لاحقا حيث تَبَنَّى الكلاسيكيون التّقسيم الذّي وضعه "**أرسطو**" واستمرّ الشعراء في صياغة أعمالهم وفق ما يمليه قانون التّجنيس الأرسطي ضمن جنسين هما الشّعر الملحمي والشّعر الدّراميّ، ففي القرنين السابع عشر والثامن عشر أخذ موضوع الأجناس مأخذ الجّد.

[1]– الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط01، 1987م ص432.

[2]– تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبية، (دراسات في تناص والكتابة والنقد)، تر: عبد الرحمان بوعلي، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط01 ،2016، ص17.

[3]– جان ماري شايفر، ما الجنس الأدبي؟ تر: غسّان السيّد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت، ص25.

3-2- نظرية الأجناس الأدبية في النقد الغربي:

تعدّ نظرية **الأجناس الأدبيّة** من أهمّ القضايا التي شغلت النّقاد واختلفوا في تفسيرها إذ تنّوعت التّقسيمات حولها حيث عرفت السّاحة النّقدية أهم النّظريات التي بحثت في هذه القضية فمنهم من ارتكزوا على العصور القديمة في تقسيم الأنواع ومنهم من حاولوا التّجديد وإخراج الأدب من بوتقة التّقسيم القديم ولذلك سنحاول التطرق إلى أهم النّظريات.

أ- النظرية الكلاسيكية:

ونجد من البلاغيين القدامى "**كلينتيلان**" الذي ميّز بين ستّة أصناف كمعطيات واضحة بإرجاعها إلى أجنّاس مشكلة وموجودة أصلا وكان تصنيفه كالآتي: "**الكتّابات سداسية المقاطع، الرثّاء، قصيدة الهجاء، الشّعر الوجدانيّ الغّنائي، الكوميديا والتراجّيديا، التّاريخ، فنّ الخطبة الفلسّفة**"[1]، حيث نرى أن هذه التقسّيمات جنسّية على التّصور الأرسطي الذّي لا يخرج عن الملهاة والمأساة فهذه النّظرية الكلاسيكية رفضت التّجديد وحاولت التّمسك بما هو تقليدي ورأت أن ثبات النّوع لا يعني بالضّرورة عدم ظهور أنواع جديدة وعلى هذا الأساس فإنّ النّظرية الكلاسيكية مبدأها الأساسي هو الفصل بين الأنواع الأدبية وعدم مزجها مع بعضها البعض وهي امتداد للإنشائيّة اليونانيّة.

ب – النّظرية الرّومانسّية:

إنّ هذه النظرية جاءت كرّد فعل على النّظرية الكلاسيكية التّي دامت طويلا في المجتمع الغربي خدمت مصالح طبقة على حساب طبقة أخرى، حيث دعا أصحاب هذه النظرية إلى الثّورة على كلّ ماله صلّة بالنّظرية الكلاسيّكية وهذا ما أدّى إلى ظهور المذهب الرّومنسيّ الذّي يحمل اسم العاطفة والاندفاع فندّ بثبات **النّوع** ونقائه واعتبر أنّ النّظرية اليونانية ليست مقدسة، ودعا إلى اختلاط الأجناس وتمازجها وألغى النّظرة التّفاضلية بين **جنس** وآخر وسيحتل التّقسيم الثّلاثيّ المتعارف عليه الملحمي الدّرامي، الغنائي صدارة النّظرية الأجناسية في الأدب الأوروبيّ

[1]- جان ماري شايفر، ما الجنس الأدبي؟ تر: غسّان السيّد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د ط، د ت، ص 27.

فتصبح الأنواع الشّعرية الغنائية لها المكانة نفسها مع الأنواع الدرامية كما سيظهر مفهوم آخر مع الرومنسّية له صلة عميقة بنظرية **الأجناس الأدبية** وهو الأدب لأنّ قبل هذه الفترة كان الشّعر هو المقصود به الأدب، وسيترك المجال للإبداع في الأجناس النثّرية فتظهر الرّواية وإنْ لم ينظرْ لها في هذه الفترة حيث يمثل العصر الرومنسيّ هو العصر الذّهبي لنظرية **الأجناس الأدبية** في أوروبا ونجد من أهم رّواد هذه المدرسة: "**فريديريك شليغل**" (Frederick Schleigel) فهو تارة يحاول أن يجدّد ويطوّر **النّوع الأدبي** وتارة يبقيه محصورا في السيّاج القديم (اليوناني)، حيث حافظ على التقسيم الأفلاطوني لكنّه أضاف فيه نوعا من التّجديد حيث أنّ الملحمة شعر موضوعي والشّعر الغنائي شعر ذاتي، والدراما شعر ذاتيّ وموضوعي، حيث نجد التقسيم الأفلاطوني كان سنرى أنّ الملحمة عبارة عن شعر ذاتي وموضوعي والشّعر الغنّائيّ شعر ذاتي والدراميّ شعر موضوعي. ومن روّاد هذه النّظرية "**غوته**" (Goethe) حيث تعامل مع الثّلاثية الغنائية الملحمية الدّرامية باعتبارها أشكالا طبيعية للشّعر "**شكل يتكلّم في وضوح، وشكل يتكلم في نشوة وحماس، وثالث يفعل بشخصه**"[1].

حيث استبدل الشاعر الألماني يوهان "**غوته**" مصطلح الأجناس بتحديد غير دقيق وهو الأشكال الطبيعية للشّعر والمقصود في قوله أنّ الأشكال الطبيعية (**الأجناس**) تقوم على حكي وسرد واضح للأحداث وهي تسرد لنا الانفعالات والأحاسيس المنبثقة من الشخصيات وكيف تعمل على التأثير في المتلقي.

وهذه الأحداث قد تعمل معًا وقد نجدها متفرقة عن بعضها، لقد تمردت الرومانسّية فيما بعد على نظرية **الأجناس الأدبيّة** وبلغت الثّورة أشّدها عند "**كروتشيه**" (Benedetto croce) الذي نفى انقسام الأدب إلى أنواع:

ج- الأجناس الأدبية في مرحلة ما بعد الرومانسية:

نجد في هذه المرحلة أنّ هناك أنواعا أدبية قد تطورّت وأخرى قديمة اندّثرت وظهرت أنواع أخرى لم تكن معروفة كالرّواية والقّصة القصيرة وغيرها، مما أدّى إلى التّشكيك في مبدإ نقاء الأجناس والفصل التّام بينها، إذ ثَمَّ إلغاء

[1]- خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة القصيرة المصرية، ص45.

الفواصل بين **الأجناس والأنواع الأدبيّة** وهذا ما جعل هذه النّظرية تدخل مرحلة جديدة وهي مرحلة صراع بين البقاء والزّوال.

ففي القرن التاسع عشر عرف العالم ثورة صّناعية لا مثيل لها ولم تكن **نظرية الأجناس** بمعزل عن هذه الثّورة إذ ظهرت نظرية "**داروين**" نظرية التّطور البيولوجية لتلقي بمفهومها على مفهوم **الأجناس الأدبية** ممّا دفع الدّارسون إل الاهتمام بتطوير مفهوم **الأجناس الأدبية** وجعله أمرًا ضروريًا حيث تأثّر بها الفرنسي "**فردناند برونتير**" (Ferdinand Brunetière) وحاول تطبيقها على الأدب تمثلت هذه النظرية (نظرية النّشوء والارتقاء الداروينيّة ليستخلص: **"أنّ الجنس الأدبي يمر بمراحل الولادة ثّم النّضج ثّم الغنّى والتّحول إلى نوع آخر، فالأجناس الأدبيّة لا تفنى تماما بل تتواصل عناصرها في النّوع الجديد المتطور عنه"**[1].

وقد انتقدت نظرية "**برونتيير**" ذلك أنّ لا يمكن للظّواهر الطبيعية أن تطابق الظّواهر الثّقافية، لقد وجدت العديد من التّصنيفات في العصر الحديث منها ما يوافق التّصنيف الأرسطي ومنها ما يناقضه ومنها ما يضاف إليه "**يلخصها "تودوروف" في خمسة تصنيفات، لاحظ أنها الأكثر شيوعًا بين النّقاد وهي:**

- ✓ **تصنيف الأدب إلى نوعين كبيرين وهما: شعر ونثر.**
- ✓ **تقسيم الأدب إلى ثلاثة أنواع: الملحمة، الدراما، الشعر الغنائي.**
- ✓ **المقابلة بين التراجيديا والكوميديا.**
- ✓ **نظرية الأساليب الثلاثة: الرفيع، المتّوسط، الوضيع.**
- ✓ **الأشكال البسيطة التي قال بها أندري يولس"**[2].

فالجنس الجديد عنده ما هو إلاّ تحويل أو تحوير لعدّة أجناس قديمة عن طريق القلب أو التوليف. كما أنّ "**رولان بارت**" (Roland Barthes) قد عالج قضيّة **الأجناس الأدبيّة** عن طريق ربطها بالحداثّة أي ما سّماها بادو

[1]– فضيلة مادي، دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور، الجزائر، 2012/2011م ص27.

[2]– فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات ج55، مج14 محرم 1426هـ مارس2005 ص314.

أثناء محاورته لبارت بخلخلة الأجناس وهذا من خلال قوله: "**يكاد حلّها مستعصيا لا مفرّ من الحدّاثة من أن تولد نوعا من التّثبيط التّجديد مثبط للعزائم لأنّنا نخاف ندرك جانبه المهم غير أنّنا ينبغي هذا أن لا نحيد عن الموضوعيّة ونقول أنّ أكثر أشكال الحداثة نجده ينطوي على نقائص**".[1]

فالنّاقد الفرنسي "**رولان بارت**" في قوله هذا يرى أنّ تداخل الأجناس فيما بينها هو شيء حديث جديد وهو نوع من الحدّاثة التّي يمكن أن تضيف نوعا من التّطوير على مستوى الأدب، فالنّص عنده لا يخضع لقواعد الأدب وسماته وكذلك لا يدخل ضمن التّنظيم والتّرتيب ولا حتّى الأجناس وتقسيماتها، إنّما يدخل الأدب عنده في قدرته على زعزعة التّصنيفات القديمة وذلك ما نفهمه في قوله: "**إنّ النّص لا ينحصر في الأدب الجيّد وأنّه لا يدخل ضمن تراتيب ولا ضمن تقسيم الأجناس وما يحدّده، على عكس من ذلك هو قدرته على خلخلة التّصنيفات القديمة**"[2].

أمّا الفيلسوف و اللّغوي الرّوسي "**ميخائيل باختين**" (Mikhaïl Bakhtine) في كتابه "**الجّمالية في نظرية الرّواية**" سنة 1938م رأى أنّ نظرية الأجناس لم تستطع أن تصّنف أي نوع آخر غير الأنواع الجوهريّة التّي أتى بها "**أرسطو**" حيث يقول: "**أنّ نظرية الأجناس لم تستطع إلى يومنا هذا أن تصنّف أيّ شيء جوهري لما أنجزه أرسطو، إنّ كتّاب الشعر يبقى الأساس الثّابت لنظرية الأجناس ولو أنّ هذا الأساس أحيانا يكون على درجة من الخّفاء يعجز معها عن تمييزه**"[3]. يقصد هذا أن **نظرية الأجناس** لم تستطع الارتقاء بالأدب والزّيادة فيه حيث أنّها لم تستطع خلق أنواع جديدة غير التي أتى بها "**أرسطو**"، وأنّ كتّاب الشعر في رأيه هو المركز الأساس الذّي لا يتغير والتي تستمد منه هذه النظرية قوتها الأدبية.

[1]- رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: ع، عبد السلام سعيد العالي، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط01، ط02 1989-1993م، ص 62.

[2]- ، المرجع نفسه، ص62.

[3]- ميخائيل باختين، النظرية الجمالية، المؤلف والبطل في الفعل الجمالي، تر: عقبة زيدان، دار نينوي للدراسة والنشر والتوزيع، دمشق ط 01، 2017 ص 445.

ونجد الناقد الفرنسي"**جيرار جينيت**" (Gérard genette) في دراسته التّي قام بها لقضيّة **الأجناس الأدبيّة** تتّميز بالدّقة والعمق والشّمول، لما تحمله من أراء مختلفة يصعب على القارئ الإمساك بها بالخيط الأسّاسي لهذه المسّألة ونلتمس من خلال دراساته أنّه يدعو إلى التّطوير وخلق تصنيف حقيقي أكثر صرامة وفق نفس المبدأ المبرّر للتّقسيم الثّلاثي يعمل على تصنيف وتوزيع لكلّ نوع وهذا ما يبرز في قوله: "**لا ينسجم هذا التّقسيم مع المبدأ المبرر للتّقسيم الثلاثي نفسه، فالملحمة البطوليّة مقابل الرّواية العاطفية أو النّثرية والرّواية الطويلة مقابل الأقصوصة القصيرة والمأساة النبيلة مقابل الملهاة المبتذلة....إلخ**"[1].

وعليه "**فجينيت**" يحاول التّفريق بين جوامع الأجناس ويرى التّقابل بين الأجناس التّي هي: (الملحميّ الدراميّ، الغنائيّ) عبارة عن أنواع داخل جوامع الأجناس أمّا الصّيغ فنقوم بتحديدها في السّرد الصّرف، السّرد المزدوج، المحاكاة الدّراميّة بقوله: "**التّمجيد يتعلقّ بالسّرد الصّرف والملّحمة بالسّرد المختلط والمأساة والملهاة بالمحاكاة الدرامية**"[2]، كما نجد أهمّ من عالج قضّية **الأجناس الأدبيّة** "**جون كوهين**" (Jean Cohen)حيث تطرّق إليها من خلال تعريفه للشّعرية فيقول: "**هي علم موضوعه الشّعر**"[3] ، فهو يقصد هنا أنّ الشّعرية هي علم قائم بذاته، يعالج أيّ موضوع متعلقّ بالشعر من ناحية لغته وأسلوبه وخصائصه.

كما يرى الفيلسوف الفرنسي "**كوهين**" أنّ الشّعر متميّز عن النّثر وذلك في إنزياحاته اللّغوية وهذا ما يميزه عن النّثر فهو في نظره مفهوم واسع يؤكدّه قوله: "**الشعر قوة ثابتة للّغة**".

من خلال عرضنا هذا لأهمّ محطّات نظرية الأجناس في الغّرب- انطلاقا من مهدها وصولا إلى العصّر الحديث، وأبرز النّقاد الذّين عالجوا هذه القضّية دراسةً وتحليلا، وعرض لأهمّ الآراء التي أثيرت حولها بوصفها من أصعب القضايا وأعقدها، لما لها من دور فعّال في فهم آليات النّص وأدواته، على أنّ طريقها لم يخل من إشّكاليّات

[1]- جيرار جنييت، مدخل الجامع للنص، ص45.

[2]- المرجع نفسه، ص 54.

[3]- جون كوهين، بنية اللغة الشعرية: تر محمد عبد الولي ومحمد العمري دار توبقال، المغرب، ط01، 1986ص09.

تمثلت في الفصّل بين الأنواع الأدبية عند البعض والمزج تارةً بينها عند البعض الآخر ممّا جعل تصنيف النّصوص عملا معقّدا في كثير من الأحيّان.

3-3- نظرية الأجناس الأدبية عند النقّاد العرب:

أ- النقاد القدماء:

إنّ النّقد العربي القديم حفل بتصورات حول **الأجناس الأدبية** ولكن لم يرقَ إلى مستوى التنظير على مستوى التنظير حيث كانوا مهتمّين بالشّعر دون سواه (النثّر). "**فالتّراث العربي الذّي يتحدّث عن الشّعر، لم يعرف النثّر إلا في وقت متّأخر، فالشّعر فطرة وسليقة يأتي شفاها ويتداوله النّاس بالحفظ والذّاكرة**"[1]، فتلك الجهود القليلة والجهود لم تصل إلى مستوى نظيرتها اليونّانية وخاصة ما تعلقّ منه بمعايير التجنيس الأدبي وإنّما اكتفى العرب بالعمل والانشغال على نصوص مفردة والبحث في أغراض الشّعر "**ولعلّ اشتغال النّقد العربي القديم بمسألة الإعجاز القرآنيّ كان حائلا دون مساءلة جنس النّص**"[2].

وإن كانت هذه وجهة النظر صادقة على العصر الجاهلي فهي لا تصدق على العصور التّي بعده فقد: "**كان للعرب ألوان من الآداب النّثري، اتخذّت أشكالا مختلفة مثل سجع الكهّان والخطب والمنافرات والوصايا الحكم والأمثّال، والمقامات، وجنس آخر فريد في بابه، ليس هو بنثر ولا بشعر، إنّه القرآن الكريم، واكتشف مؤخرا جنس قديم فريد في بابه هو فنّ الخبر الذّي شرع الدارسون المعاصرون يولونه اهتماما واسعا وجنسا آخر سمي أكاذيب الأعراب، وهو في بعض نماذجه يقترب من أدب الخيّال العلميّ المعاصر**"[3].

لو بحثنا في النّقد العربيّ القديم فإنّنا سنجد إشارات نقديّة ترصد تطوّر الأدب العّربي خاصّة الشّعر وأغراضه لكن هذه الآراء متفرقّة مقارنة مع "**أبو عمر بن العلاء**" (ت 145هـ) "**والأصمعي**" (ت 215 هـ) و"**ابن سلام**

[1]- عبد الواحد لؤلؤة، الأجناس الأدبية، مجلة فيلادلفيا الثقافية الصادرة عن جامعة فيلادلفيا، عمّان، ع 06 ماريو 2010 ص82.

[2]- محمد الصالحي، شيخوخة الخليل-بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط2003،01م،ص83.

[3]- عادل الفريحات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،ط01، 2007م،ص13.

الجمحي" (ت 232هـ) و"**الجاحظ**" (ت255هـ) فقد اعتّنوا بالشّعر أكثر، والشّعر العربي "**لم يعرف الأجناس بل عرف الأغراض**"[1] والسؤال المطروح ألم يعرف النّقد العربي القديم أيّ تصوّر حول نظرية الأجناس؟ إنّ النّقد العربي القديم لم يعدم من إشارات **للأجناس الأدبية** "ويدلل على ذلك نظرة الأغراض الشّعرية: المدح، الهجاء، الفخر الغزل... بداية ميّزوا بين الشّعر والنّثر وفصّلوا في أفضليّة كلّ واحد منهما، خاصّة في العصر العباسي" **ثم ميزوا بين الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية: الرسّالة، النادرة، المقامة، الوصيّة، العتّاب، الاعتذار، الحكاية، المثل، أدب الموعظة النّقد، الخبر، الحديث، الطّرفة، النكتّة، الأحجيّة، المناظرة...**"[2].

لعلّ "**أبا العباس أحمد ثعلب**" (200 هـ-291 هـ) من النّقاد القدماء الذّين تحدثوا عن التّداخل الأجناسي القصّصي في كتابه الموسوم بـ "**قواعد الشّعر**" "**حيث وجد أنّها أربعة**" (**الأمر، النهي، الخبر الاستخبار**) **وجعلها أصولا تتّفرع إلى: مدح، هجاء، مراث، اعتذار، وتسييب، وتسبية واقتصاص الأخبار**"[3]. وإذا ما أمعنا جيّدا في قواعد الشّعر التّي وضعها أبي العبّاس نجد اثنين من هذه القواعد تتعلقّ بالأشّكال السّردية وهما: **الخبر والاستخبار**[4].

وعليه نرى أن وعي "**أحمد ثعلب**" المبّكر لمسألة تداخل الأجناس جعله عبارة عن اقتصّاص الأخبّار أي فرع من الفروع الأصليّة هي الخبر أو الاستخبار ومعنى هذا أنّ القصّة تدخل في العّمليات التّفاعلية الأجناسيّة على عدّة مستويات فالقصّة عبارة عن روّاية الخبر أو الإجّابة عنه. وكذلك الشّعر يبنى على السّرد كذلك. لذلك إنّ التّداخل الأجناسي عند أحمد ثعلب هو اندماج العنّاصر السّردية مع الأشكال السّردية من جهة ومن جهة أخرى مع الأشكال الشّعرية.

كما أنّ "**الجاحظ**" (160هـ-255هـ) من الأوائل الذّين اهتموا بفكرة التّقسيم والتّصنيف، حيث فصل بين الشّعر والنّثر، فرأى أنّ الكلام ثلاثة أضرب "**كلام موزون أراد به الشّعر، وكلام منثور أراد به الخطب والرسّائل**

[1]- عبد الواحد لؤلؤة، الأجناس الأدبية ص82.

[2]- المصدر نفسه، ص70.

[3]- ثعلب أبو العبّاس أحمد، قواعد الشعر، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1996 ص06.

[4]- الخبر: هو أحد أبرز الأشكال السردية في التراث القديم و الاستخبار: تدور دلالته حول طلب السائل معرفة ما تتصل بشيء ما أو خبرها. ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة السردية العربية، منشورات كليات الآداب هاوية 1998م،ص09.

وغيرهما، وكلام منثور غير مقفّى على مخارج الأشعار والأسجّاع أراد به القرآن الكريم"[1]. **فالجّاحظ** هنا انطلق في تقسيمه من أرضيّة الشّعر فرأى أنّ الكلاّم إذا ما توفّر فيه شرطان الوزن والقافية فهو الشّعر وما عدا ذلك فهو النّثر أما الضّرب الثّالث لا هو بالشّعر ولا هو بالنّثر إنّه القرآن الكريم.

وعلى الرغم من ذلك لا نجد "**الجّاحظ**" قد اهتّم بوضع نظرية التّصنيف للنّصوص وإنّما ذكر بعض المفاهيم إلى جانب الشّعر ولم يعرّفها ولم يوضحّ الميزات الفارقة بينها والخّصائص الفنيّة لكلّ منها "**كان الجّاحظ يتعامل مع الشّعر كتعامله مع الأدب، وأخذ لكلّ فنّ من أطرافه، ولكن لم يفكّر في إنشاء نظرية لتصنيف النصوص، إنّما أورد بعض المفاهيم إلى جانب الشّعر مثل: الخطّب، الكلام، المواعظ، النّوادر، الرسّائل، منثور الأسجّاع السّير، القصص، الأخبّار...**"[2]

أمّا "**ابن طباطبا العلوي**" (322 هـ) من الذّين قسمّوا الكلام إلى منظوم ومنثور إذ يرى "**أنّ الشّعر كلام منظوم، بائن عن المنثور الذّي إن عدل عن جهته مجتّه الأجماع، وفسد على الذّوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض التّي هي ميزاته، ومن اضطرب عليه الذّوق، لم يستغن عن تصحيحه بمعرفة العروض والحذف به**"[3] لم يثبت أنّ "**ابن طباطبا**" قد خصّ بعضا من حديثه عن النّثر إذ يرى: " **أنّ الشّاعر يفكر نثرا لم يقوله شعرا" إذا أراد الشّاعر بناء القصّيدة مخضّ المعنى الذّي يريد بناء الشّعر عليه نثرا وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التّي تطابقه في القوافي التّي توافقه والوزن الذّي يسلس القول عليه**"[4].

---

[1]- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين: تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1،ط03 1985 ص383.

[2]- مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة، منشورات مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، ص 52- 53.

[3]- محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا، عيّار الشعر، تح: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة بيروت – لبنان،ط01، 1982م،ص09.

[4]- المصدر نفسه، ص309.

وعليه يمكن أن نشير إلى بعض الخصّائص التّي تميز الشّعر عن النّثر عند "**ابن طباطبا**" فالنّثر عنده صناعة تحتاج إلى درايّة وممارسة عكس الشّعر الذّي يتسّم بالطبّع والفطرة ونظم الشّعر يحتاج إلى طريقة معلومة محدّدة لا يصح إلاّ بها عكس النّثر الذي يفتقر إليها. ونجد أيضا "**أبا حيّان التوحيدي**" (ت310 هـ) له اهتمام مختلف يظهر ذلك في توظيفه لمصطلحي النّوع والجنس فهو يعتبر أنّ "**النّظم والنّثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما وإنّما تصحّ القسّمة هكذا، الكلام ينقسم إلى المنظّوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع ولا يزال ينقسم حتى ينتهي إلى آخر أنواعه**"[1].

فالنّاقد "أبو حيان **التوحيدي**" هنا يأخذ بالمعنى المعجمّي للجنس باعتباره أعمّ من **النّوع**، فيرى أنّ الكلام جنس بوصفه يمثل الكلّ وما يندرج تحته هي أنواع وتشمل الشّعر والنّثر وكلّ نوع يندرج تحته تقسيمات فرعية وهذه النّظرة رأيناها عند "**ديوميد**"، وإن دلّ على شيء فإنه يدل على وعي النّقاد القدامى بالتّصنيف الأجناسي على الرغم من قلّة معرفتهم لنظرية متكاملة المعالم.

وقد اتضحّت فكرة تقسيم الأدب وتصنيفه فيما بعد مع "**أبي هلال العسكري**" (ت 395 هـ) في كتابه (**الصنّاعتين**) الذّي ظهر علنا عليه مبدأ التقسيم والتصنيف فقسم الكلام إلى ثلاثة أجناس فقال "**أجناس الكلاّم ثلاثة: الرسائل والخطب والشّعر وجميعًا تحتاج إلى جنس التّأليف وجودة التّركيب**"[2].

غير أنّ "**أبا هلال**" سمّى الجنس صنّاعة، ولابدّ للصنّاعة من أدوات وهذا ما نجده في النّقد الحديث المعاصر تحت مسمّى الخصّائص الفنيّة والشكليّة للنّص الأدبي، ونجد "**أبي هلال العسكري**" يوضحّ ويبرز سبب تأليف الكتّاب واختياره لهذا العنوان (**الصنّاعتين**) في قوله: "**فلمّا رأيت تخليط هؤلاء الأعلام فيما راموه من اختيار**

[1]– أبو حيّان علي بن محمد بن العبّاس التوحيدي، الهوامل والشّوامل، تح: أحمد أمين وأحمد صقر، الهيئة العامة لقصور التفافة، القاهرة، مصر، دط 1951 م ص11.

[2]– أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1981 ص69.

الكلام، ووقفت على موقع هذا العلم... فرأيت أن أعمل كتابي مشملا عل جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام: نثره ونظمه"[1]، حيث نجد كتابه هذا هو الأوّل من نوعه في باب التفريق بين أقسام الكلام.

فـ"**أبو هلال العسكري**" كان أيضا يدعو إلى ضرورة أن يكون الشّاعر محترفا في تركيبه للعناصر الدّخيلة التّي قد تساعده على الوصول إلى المعنى الذّي يريده ويساعده على التّحكم في هذه العناصر حيث يرى أنها قد تضفي جانبا جماليا ومعرفيا على عمله. ومن الذّين وظفوا مصطلحي **الجنس والنوع** حازم **القرطاجني** (684هـ) حيث اهتمّ بالشّعر وهو يشارك "**التّوحيدي**" في النّظر إلى **الجنّس** على أنه أعّمّ من **النّوع**، على أن الغرض أعمّ من الجنس والشعر عنده مجموعة من الأغراض التي ينطوي تحتها أجناس والأجناس تشتمل على أنواع كثيرة وهذا ما يظهر جليا في معرض حديثه عن الشعر "**فأغراض الشعر أجناس وأنواع تحتها أنواع، فأمّا الأجناس الأوّل فالارتياح والاكتراث وما ترّتب منهما نحو إشراب الارتياح الاكتراث أو إشراب الاكتراث الارتياح، وهي الطرق الشاجية والأنواع التي تحت هذه الأجناس هي: الاستعراب والاعتبار والرضى والغضب والنّزاع والنزوع والخوف والرجاء والأنواع الأخرى التي تحت تلك الأنواع هي المدح والنّسيب والرثّاء**"[2].

أمّا "**قدامة بن جعفر**" (276 هـ-337 هـ) يعتبر أوّل من نقد نظم الشّعر وعرّفه تبعا لخواصه واستخراج مقاييسه من فنونه وأغراضه ونقد الشّعر والنّثر فنجده "**قد قسّم الشّعر إلى أغراض هي: المديح الهجاء، النسيب المرائي، الوصف والتشبيه**"[3] وقام أيضا: بتقسيم النّثر فجّزأه إلى "**من أن يكون خطابه، أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا ولكلّ واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه**"[4].فـ"**قدامة**" هنا قد قسّم المنظوم والمنثور إلى أقسام وكلّ قسم له موضوع يتناول فيه وموضع يستعمل فيه حيث نراه يلمح أنّه لا يستطيع قسم من هذه الأقسام أن يوضع في

[1]- المرجع نفسه، ص 11-10.

[2]- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، دط 1966م ص 13.

[3]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط02 1962،ص105.

[4]- المرجع نفسه ، ص105.

غير موضعه، أو يستعمل في مكان جزء آخر، إنّما لكلّ غرض خصائص ومقاييس يبنى عليها وتميزّه عن غيره. كما لا يخفى علينا أنّ "**الباقلاني**" استخدم مصطلحات عديدة تدلّ على المعنى نفسه: الأجناس، الأصول والأساليب وقد قسّم "**الباقلاني**" **كلام العرب إلى ثلاثة أجناس وهي الشّعر والرسّائل والخطب تشارك كلّها في أنّها إنتاجات لأناس مختصّين**"[1].

وقد حذا "أبو بكر **الباقلاّني** (**ت**:403 **ه**)" حذو "**أبو هلال العسّكري** (**ت**:395**ه**)" وتحدث عن الاعجاز القرآني. كما يجدر بنا الإشارة إلى الجهود المبذولة التي قام بها "**ابن خلدون**" (ت 1332م) في هذا المجال حيث استعمل مصطلح الفنّ مقابل مصطلحي **النّوع والجّنس**، فالفنّ عنده هو **الجنس** والأسلوب هو **النّوع** والفرق بين النّثر والشّعر هو الوزن وعليه يكون لكلّ فنّ تعريفات أخرى ولكلّ فن حدوده لا ينبغي تجاوزها وهو ما نادت به الكلاسيكية فيما بعد وعرف بنّقاء النوع وهذا ما يوضحّه قوله في مقدمته: "**أعلم أنّ لسان العرب وكلامهم على فّنين فنّ الشّعر المنظوم، وهو الكلام الموزون المقفّى ومعناه الذي تكون أوزارنه كلّها على روّي واحد وهو القافية، وفنّ النثر وهو الكلام غير الموزون، وكلّ واحد من الفّنين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام... وأعلم أنّ لكلّ واحد من هذه الفنّون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفنّ الآخر، ولا تستعمل إلاّ فيه مثل النسّب المختّص بالشّعر والحمد والدّعاء المختصّ بالخطّب والدّعاء المختصّ بالمخاطبات وأمثال ذلك**"[2].

ب–نظريّة الأجناس عند الفلاسّفة العرب:

نجد من الفلاسّفة العرب الذّين كان لهم تصوّر آخر عن **الأجناس الأدبيّة** "**الفارابيّ**" (ت 339هـ) إذ ما قام به ما هو إلاّ تلخيص للآراء "**أرسطو**" إذ يعّرف بأقوال "**أرسطو**" في صنّاعة الشّعر، مؤكدا أنّ نظريته تمثّل الأصول

[1]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط01 ،1997 ص41.

[2]– عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون المسّمى ديوان المبتدإ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عناصرهم من ذوّي الشأن الأكبر، دار الفن للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط01، 2004م ص643.

الأولى لقوانين الشعر وصناعته ونراه في حديثه عن اللّفظ وتصنيف الأقاويل يثبت أنّها أقاويل شعريّة من جهة أنّها قول تمثيليّ، ومن جهة قول كاذب.

أمّا "**الفّارابي**" لم يزد على تلخيص أراء "**أرسطو**"، وما جاء به ما هو إلاّ أفكار مستخلصة من خلال تدريسه للفلسفة الأرسّطية ونجد "**ابن سينا**" (ت 427هـ) فقد سار على نفس ما سار عليه "**الفّارابي**" في كتابة (**الشّفاء**) حيث يظهر ذلك واضحا في تعريفه للشّعر في قوله: "**إنّ الشّعر هو كلام مخيّل مؤّلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب فنّ**"[1]. و"**ابن رشد**" (595هـ) قد عمل على تلخيص ما ورد في كتاب" **أرسطو**" في كتاب (**فنّ الشعر**) "**معتمدا شواهد من الشّعر العربي**"[2] . وهذا ما يدل على تأثير كتاب (**فن الشعر**) "**لأرسطو**" في الفلاسفة العرب، فنلاحظ أنّهم لم يأتوا بإضافات غير أنّهم نقلوا التّصور الأرسطي إلى اللّغة العربيّة ما عدا "**ابن رشد**" الذّي وظفّ شواهد من الشّعر العربيّ أثناء قيامه بشرح التّصور الأرسطي، زاعما أنّ هنّاك قوانين عامّة وكليّة تتقاطع فيها أشعار جميع الأمّم.

بعد العرض المختصر للجهود النّقدية العربيّة القديمة في مسألة **الأجناس الأدبية** نصل إلى نتيجة مفادها أنّ النّقد العربي القديم لم يخل من الإشارات إلى فكرة التّجنيس الأدبي حتى ولو كانت منحصرة في الشّعر وأغراضه وهذا ما وجدناه من خلال توظيفهم لمصطلحي **النوع والجنس** ليقسم الكلام باعتباره الجنس إلى قسمين :شعر ونثر باعتبارهما نوعين لكلّ منهما مميزات تميّزه عن الآخر وهو ما ذهب إليه المفكر والناقد العراقي "**عبد الله إبراهيم**" الذي يرى أنّه "**من العسّير أن يجد المرء في تراث العرب النّقدي نظرية واضحة المعالم في الأجناس الأدبيّة على الرّغم من عراقة تلك الأجناس، لكنّ المرء وإن عدم وجود النّظرية فلن يعدم وجود الكثير من الإشّارات والتّقسيمات التّي تحيل عليها**"[3].

---

[1]– سعيد جبّار، الخبر في السرد العربي– الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2004.

[2]– مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة، منشورات مخبر الممارسات اللّغوية في الجزائر، 2013م، ص51.

[3]– أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقّدي، بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دط،2012م ص41.

ج- نظرية الأجناس عند النّقاد العرب المحدّثين:

لقد عرفت ساحة النّقد العربي الحديث منحى تصاعديا في نظرية الأجناس ساعدته مجموعة من العوامل ولعلّ أبرزها: تأثر أعلام النّقد العربي بمناهج النّقد الغربي ومذاهبه، الحدّاثة وما بعدها، ترجمة الآثار النّقديّة الغربية وهذا لحاجتهم الماسّة لمواكبة الموجة الفكرية والثّقافية الغربية التّي شهدتها ثمانينات القرن الماضي وعلى الرّغم من ذلك فقد واجهت قضّية **الأجناس الأدبيّة** في الدّراسات النّقدية الحديثة مجموعة من المشّاكل يمكن الإشارة إليها والمتمثلة في: "**محاولة إثبات الذّات والرجّوع إلى التّراث بحثا وتحقيقا وتنقيبا ويظهر ذلك عند مجموعة من النقّاد تحاول أن ترجع هذه الأجناس إلى أصول تراثيّة. فألحقت بعضها بالمقامة والبعض الآخر بالسّير وحكايات ألف ليلة وليلة دون أن يضعوا لذلك مبّررا هاجس النهضة والاكتفاء بالاطلاع على منجزات المدارس النقديّة الغربية في مجال النّقد الأدبي**"[1].

ويعَدّ تاناقد المصري "**طه حسين**" 1889 م - 1973 م من أبرز النّقاد المحدّثين حيث أعاد النّظر في تقسيم القّدماء للكلام العربي فهو عنده جنسان هما: الشّعر والنّثر الفني حيث يرى "**أنّ تقسيم الكلام إلى شعر ونثر ليس يكفي بل يجب أن يقسم الكلام إلى شعر وخطابة وكتابة، وهي التي تعودنا أن نعبّر عنها أحيانا بالنثر الفني في الكتب والرسّائل**"[2].

على أن مفهوم النثر الفني عنده "**هو ذلك التعبير الجميل الرصين المحكم الذي يستدعي الرؤية والتفكير والإعداد، وهو لا يتصور أن يكون موجودا في العّصر الجاهليّ، لأنّ هذا اللّون من النثر إنمّا يلائم نوعا من الحياة لم يكن قد تهيّأ للعرب آنذاك**"[3].

ونجد من الدّراسات الحديثة والمعاصرة من اهتمت بالنّثر دون الشّعر، دراسة الناقد الليبي "**محمد الهاديّ الطّرابلسيّ**" في كتابه (**بحوث في النّص الأدبي**) الذّي يقسّم النّثر إلى ثلاثة أقسّام.

---

[1]- سعيد جبّار، الخبر في السّرد العربي، ص 75.

[2]- طه حسين، من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والتفافة، دط،2012م ص41.

[3]- المصدر نفسه، ص 27.

النثر: الأمثال، الحكم، الأقوال المأثورة، **الفنّ الخطابي**: يعتمد الإطناب ويركّز على التوازن بين الجمل ويضّم الأدب الشّعبي وأيّام العرب، **سجع الكهّان**: هو الشكل الثالث للغّة الفنيّة الجاهليّة، وهو سلسلة من المواعظ المشّجعة"[1] وعلى العموم فإنّ الدّراسات النّقدية الحديثّة باتت تسير على خطى النّقاد القدامى في مقابلة الشّعر بالنّثر، فالنّقاد أثناء تعاملهم مع النّصوص القديمة "**لم يفكروا في إجهاد أنفسهم لتأملها وتصنيفها بل في الغالب أخذوها كما جاءت في الكتّب التراثية وأشاروا إليها بأسمائها دون تحديد خصوصيتها الجنسيّة**"[2].

إذا كانت نظرية الأجناس قد قطعت شوطا طويلا عند النّقاد الغرب فماذا عنها عند النّقاد العرب المعاصرين؟ وقد أجابنا النّاقد التونسي"**عبد السّلام المسّدي**" بقوله: "**إذا عدنا إلى نقدنا العربي المعاصر وما يسعى إليه روّاده من حداثة في الوصف والاستنطاق أيقنا أنّ من معضلاته الإجرائيّة اصطدام مقولة الأجناس الأدبيّة بإشكالية التّعامل مع التّراث الإبداعي في تاريخ حضارتنا وعديدون هم النّقاد الذّين تحدثوا عن تلكم الحقائق الأوّليّة، فلم ينجوا من مأتم الإسقاط المنهجي حين توسّلوا بمقولة القراءة فتعسّفوا المقروء متسّترين برداء الحداثة، إذ هم يسقطون على الأدب العربي أنماطا من التّصنيف غريبة على روح التّراث الحضاريّ**"[3].

فالنّقد العّربي مازال يعاني هذه الإشكالية إلى يومنا هذا ولكن هذا لم يمنع من تواصل جهود نقديّة لنقاد كثيرين: ك"**سعيد يقطين**"، "**عبد الفتاح كيليطو**"، "**عبد الله إبراهيم**"، "**محمد مفتاح وغيرهم**"، حيث قام الناقد الفرنسي المغربي "**سعيد يقطين**" بدراسة حاول فيها أن يؤسّس لمفهوم **الأجناس الأدبيّة** في كتابه الكلام والخبر ويرى: "**أنّ البحث في الكّلام وأقسامه وصفاته فيه ثوابت تتعالى على الزّمان والمكان، وفيه متحّولات ومتغيرات تخضع لمختلف التّحولات والتّغيرات المتّصلة بالزّمان**"[4].

[1]– عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبيّة وحضورها في التّراث، ص184.

[2]– سعيد جبّار، الخبر في السرد العربي ص76.

[3]– عبد السّلام المسّديّ، النّقد والحداثة دار الطليعة، بيروت، لبنان ط01 ،1983م، ص 109.108.

[4]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السّرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط01، 1997م ص 178.

يتضحّ من قول "**سعيد يقطين**" أنه قد وضع الأسس الأوليّة في البحث عن مقاييس التّجنيس الأدبي بإقراره "**أنّ هناك خصائص ثابتة غير قابلة للتّغيير مهما طال بها الزّمان أو تغيّر عنها المكان، وعناصر أخرى تتغير وتتّحول تخضع لإرادتي الزّمان والمكان، كما كشف "سعيد يقطين" عن جنس أدبي قديم تغافل عنه النّقاد القدامى وهو جنس "الخبر". أما "عبد الفتّاح كليطو" قد عالج في فصل كتابه بعنوان (الأدب والغرابة) قضية الأنواع الأدبية، فنجده يأخذ فيها منحى بنيوي أي يؤيد ما جاء به "ياوس وتشومسكي بان "كل نوع أدبي يفتح أفق، انتظار خاصة به**"[1].إذ أنّه خصَّص مباحث لمسألة الأجناس الأدبيّة في الأدب العربيّ واعتمد في هذه العّملية على نظرية التّلفظ، أي تحليل "**العلاقة الموجودة بين المتّكلم والخّطاب وعليه فقد حددّ أربعة أنماط خطابية**". "**المتكلم يتحدث بنفسه: الرسّائل، الخطب، بعض الأنواع الشعرية التقليديّة والمتكلم يروي لغيره: الحديث، كتب الأخبار... المتكلم ينسب خطابا لغيره**"[2].

والمتكلم ينسب لغيره خطابا يكون هو منشئه، وهو تحديد لا يختلف كثيرا عمّا حدّده "**حازم القرطاجنّي (ت: 684هـ)**" في الأقاويل الشعريّة في قوله: "**وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له**"[3] فـ"**عبد الفتاح كيليطو**" يختزل هذه الأنماط في نمطين مهمين هما: الخّطاب الشّخصي والخّطاب المروّي ونفهم من هذه الدّراسة التي قام بها الناقد المغربي "**كيليطو**" أنّه متأثر بالدّراسات الغربية خاصّة المنهج البنيويّ.

فهو يرى أنّ الخّطاب الذّي يولده المتّكلم يخلق أربعة أنماط خطابيّة مهمّة فأوّل نمط هي تلك الرسّائل والخطب والأنواع الشعرية التي تخرج من المتكلم نفسه، والنّمط الثّاني هي تلك الأحاديث والأخبار التي ينقلها المتكلم لغيره، أما النّمط الثّالث هي خطابات أشخاص يقوم المتكلم الحديث بها وإنسابها له، أمّا النّمط الرابع والأخير هو

[1]– عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار تويقال، دار البيضاء، المغرب، ط03، 2006 ص25.

[2]– المرجع نفسه، ص30.

[3]– حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء ص 346.

عكس النّمط الثّالث حيث أن المتّكلم ينسب خطابا لغيره مع العلم أنّه هو قائله فإمّا أن يكون الإنساب مزيفّا فالخّطاب هنا يدخل في النّمط الثّاني أو يعرف أنّ النّسبة صحيحة فيدخل الخّطاب ضمن النّمط الأوّل.

ومن ثمَّ نفهم أن النّاقد المغربي "**عبد الفّتاح كيليطو**" يختار مصطلح **النّوع** ويهمل مصطلح **الجنّس** الذّي يعدّ شاملا للنّوع ومتضمنا له كما نجده يختار مصطلح النّمط في دراسته كونه يحتوي على أنواع جديدة كما قال في معنى قوله أن خروج النّص عن عناصره الأسّاسية التّي تسيطر عليه قد يولد أنواعا جديدة. وهناك تقسّيم آخر قام به "**خلدون شمعة**" في مقالته (**مقدّمة في نظرية الأجناس الأدبية**) حيث قسّم الأجناس الأدبية إلى تسعة أجناس منها ما هو أساسي ومنها ما هو فرعي: "**الدّراما، الملّحمة، الرّوايّة، المقامة الحكايّة، القصّة القصّيرة، القصّيدة، المقالة، الرسّالة، ويشتمل كل جنس منها على المبدع والمبدَع والمتّلقي**"[1] وعلى هذا التّقسيم يعلق الناقد التونسي **عبد العزيز شبيل** قائلا: "**تختلف الأجناس التّسعة من جهة المبدع من حيث غيابه أو حضوره أو احتجابه أو تضمينه وتختلف من جهة المبدع من حيث تمثيله أو إنشاده أو قواعده، أمّا جهة المتّلقي فتتمايز من حيث كونه قارئا منفردا أو جمهورا عريضا أو متّقبلا أو غائبا**"[2].

وعليه يمكن أن نشرح قول النَّاقد "**عبد العزيز شبيل**" كما يلي حيث:

- ✓ **المبدِع**: غيابه (القصّة، الرّواية)، حضوره (السّيرة الذاتيّة)، احتجابه (المسرحيّة)، تضمنه (رواية السيرة الذّاتية).
- ✓ **المبدَع**: تمثيله (المسّرحيّة)، إنشاده (الشّعر)، قراءته (الشعر، المسرحيّة).
- ✓ **المتلقي**: قارئ منفرد (القصّة، الرواية)، جمهور عريض (المسرحية، الخبر)، متقبلا وغائبا (القصّة، الرّواية الشّعر).

كما أنّ النّاقد المصري "**غنيمي هلال**" يرى أنّ الأدب هو عبارة عن شعر ونثر، إذْ يُقر أنّ النّقاد العرب القدامى قصّروا الحديث واهتموا فقط بجنسين شعريين هما المدح والغزل حيث يقول: "**كثرت حولهما الخصومة**

[1]– ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية وحضورها في التراث النثري، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس؛ 2001م.ص65.

[2]– عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية وحضورها في التراث النثري، ص65.

واختلفت فيهما منازع الشّعراء وتمثّلت فيهما أهمّ خصائص الشّعر العربي كلّه، هذان هما المدح والغزل"[1]، "**فالناقد محمّد غنيمي هلال**" يرى أنّ النّقاد القدامى اِقتصرت دراساتهم واهتمامهم على جنسين شعريين أكثروا الحديث عنهما إلى حدّا ازدياد الخصّومة فيهما بين الشّعراء وفي هذين الجّنسين وجدت أهمّ خصائص الشّعر العربي، وهذان الجنسان هما: **الغزل والمدح**.

وخلاصة القول إنَّ دراسة النّقد العربي لنظرية الأجناس انقسمت إلى دراستين فالدّراسة الأولى كانت تقريبا لأبحاث أساسها دراسة الآداب الغربية كترجمة "**الطاهر حجّار**" لكتّاب (**الأجناس الأدبيّة الأدب**) والأنواع الأدبية وترجمة "**محمد الزّكراوي**" لكتاب "**ايف ستالوني**" (**الأجناس الأدبية وغيرهما**). أما الدراسة الثانية فاقتصر أصحابها على دراسة أجناس نثرية في الأدب العربي القديم كالناقد المصريّ"**محمد مندور**" في كتابه (**الأدب وفنّونه**) والنّاقد "**عبد المنعّم تلمية**" في (**مقدمة في نظرية الأدب**)، و"**عبد المالك مرتاض**" في (**فنّ المقامة في الأدب العربي**) و"**سعيد يقطين**" في (**الكلام والخبر**) و"**محمد غنّيمي هلال**" في (**الأدب وفنّونه**) و"**عزّ الدّين اسماعيل**" في (**الأدب وفنونه**) و"**صلاح فضل**" في (**علم الأسلوب– مبادئه وإجراءاته**).

ومنه نصل إلى أنّ نظرية **الأجناس الأدبية** تسعى لتجديد آلياتها المنهجية وقواعدها التصنيفية مستفيدة من كلّ النظريات والمناهج الأدبية في العصر الحديث وأنّها لم تعد تهتّم بالتّقنين والتّقعيد بالقدر الذّي صارت تصبو نحو الوصف والتّحليل.

المبحث الثاني : الأجناس الأدبية بين صفائها وتعانقها:

ما يجدر بنا الاشارة إليه اننا سبق وأن تطرقنا في المبحث الأول في جزئيه مفهوم نظرية الأجناس إلى أهمّ المحطّات التي مرّ بها التّداخل الأجناسي عند النّقاد الغربيين والنّقاد العرب وفصّلنا فيه بحيث توقفنا على أهمّ مراحله انطلاقا من العصّر اليوناني القديم وصولا إلى العصّر الحديث وما سنقوم به في هذا المبحث ما هو إلاّ استذكار لأهم الشذرات النّقدية التّي رصدت أهم المنقاط التي مرّ بها **الجّنس الأدبي** متأرجحا بين نقائه وتعانقه مع أجناس أخرى

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط 1997م ص170.

مستعرضين ماهية التداخل وأهمّ الأجناس الأدبية القديمة منها والحديثة، مشيرين إلى ما يتطلّبه التداخل الأجناسي من شروط تجعل المعالم الأساسية **للجنس الأدبي** تتلاشى، فتنعدم خصوصيته وبالتّالي تقدم للناقد مفاتيح قرائية تؤطر النّقد وتوجّه الإبداع.

إذ تعتبر مسألة تداخل **الأجناس الأدبيّة** من أهمّ المسائل الّتي طغت على سطح النقد الحديث وذلك راجع إلى رفض تجنيس الأدب فقد صارت قضيّة التّجنيس في العصر الحديث من أعوص القضايا التي ناقشتها نظرية الأدب والتّصورات البنويّة وما بعد البنويّة، لما لها من دور فعّال في فهم آليات النّص الأدبي وتفسير ميكانيزماته الإجرائية قصد محاصرة **النّوع**، وتقنين **الجنس** دلالة وبناء وظيفته وهذا يعني أنّ لقضية الأجناس الأدبيّة أهمية بالغة في تصنيف وتفسير وفهم آليات النّص الأدبي ممّا جعلها قضية عويصة تناولتها نظرية الأدب.

1- مفهوم التّداخل:

عرّفه "الشّريف **الجرجاني**" في كتابه (**التعريفات**) بأنّ التّداخل هو: "**عبارة عن دخول شيء في شيء آخر بلا زيادة حجمه ومقداره**"[1]، ومن ثم فإنّ التّداخل هو دخول الأمور ببعضها البعض دون زيادة أو نقصان. "**إنّ القول بالتداخل بين الأجنّاس الأدبيّة هو الصّورة المكمّلة لنقص الأنواع والتّصنيفات لكنّنا نلمس عند النّقاد العرب بتمايز الأنواع والأجناس والفروع أحيانا ليبدو بيان مراتبها من بعضها البعض على أنّ القنّاعة الراسّخة تظّل في نظرنا متسعة القناعة بميوعة الحدود بين الأجناس ودخول بعضها في بعض وقدرة الكاتب المبدع من خلال التّصرف في اللّغة والأساليب والخروج بها من حال إلى حال وتغيير منزلتها**"[2].

ونفهم من هذا القول أنّ هنّاك تداخلا بين الأنواع والأجناس إلاّ أنّ هناك تمايزا بينهما يرجع إلى إبداع المؤلف وكيفية التلاعب بالأساليب.

---

[1]- علي محمد السيد الجرجاني، معجم التعريفات، قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والنّحو والصرف والعروض والبلاغة، تح محمد صديق المنشاوي، دار الفصل الأمارات، دبي دق ص49.

[2]- بسمة عروسي التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين 3و6هـ،د ط، د ت، ص173.

"**والمقصود بنماذج الأجناس أو امتزاجها هو صدور الأجناس الأدبية على اختلاف أنماطها و أنواعها و أشكالها هي أصل واحد أو سلالة واحدة بحيث نستدل في الجنس على مظاهر وأمارات دالّة على الجنّس الآخر**"[1]. والمقصود بذلك أن التّمازج بين **الأجناس الأدبية** أو **الأنواع** لا يغيب الصفات والمظاهر الدّالة على الجنس الآخر. كما يمكننا تعريف تداخل الأجناس "**بحضور تقنيات أجناس أدبيّة داخل النّص بحيث يكون ذلك النّص منتميا إلى جنس معين في مجال الأدب، شرط أن يكون هذا الجنس على علاقة بالأجناس الأدبية الأخرى التي تمارس تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على الجنس الأصلي**"[2].

2. أشكال التداخل بين الأجناس الأدبية:

لعلّ تداخل **الأجناس الأدبية** فيما بينها له أشكال مختلفة يمكن أن نوضحّها فيما يلي:

✓ **الشكل الأوّل:** وهو شكل تفرضه طبيعة الأدب وجوهره، حيث في غالب الأحيان المؤّلف هو من يتعمد ذلك، لأنّه مقيّد بالآليات التّي تحكم النّص، ويمكن أن نرى ذلك الشكل في كلّ النصوص الأدبية أي كان نوعها حيث نجد فيها عناصر شكليّة دخيلة على الموضوع المسّيطر الذّي ينتمي إليه إذ يتميز هذا الشّكل بمحافظته على خصوصيته الشّكلية للنّص الأدبي فعندما تقول: "**أن نصّا قصصيا قد استعان وتعاون بتداخل عناصر المسرحية فإننا مازلنا نتعامل معه بوصفه قصة**"[3].

وهذا التّداخل محمود حيث على الرّغم من تداخل النّص المسّرحي مع القصّة، غير أنّ النّص بقي قصّة فالتداخل بين هذين الأخيرين لم يفقده النّص خصوصيته النوعية وهي القضيّة.

✓ **الشكل الثاني:** هذا الشّكل يكون التداخل فيه عن قصد حيث تعمّد المؤّلف فيه الخروج من النّمطية والإتيان بالجديد وإعطاء روح الحيّوية للنّص الأدبي، ونجد هذا الشكل في كتابات الرّواية والقصص بأشكال نوعية من التّراث

[1]- بسمة عروسي التفاعل في الأجناس الأدبية، ص147.

[2]- أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجيستر، كلية الأدب، الجامعة الإسلامية، غزة 2015،ص44.

[3]- حسن دخيل الطائي، تداخل الأنواع الأدبية، النشأة والتطور، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر،ص52.

السّردي كالسّير وأدب الرّحلات والمقامات حيث يحافظ هذا **النّوع** (الرّوايّة) بخصوصيته الشّكلية والنوعية بسبب بقاء العنصر النوعي مسيطر على النّص"[1].

وعليه فإنّ هذا الشّكل يخلق روح الإبداع والنّشاط والجدّية للنّصوص الأدبيّة لأنّ هذا التّداخل يكون مقصود من طرف الكاتب.

✓ **الشكل الثالث:** يعدّ هذا الشّكل من أخطر أشكال التّداخل الجّنسي حيث يهدف إلى الوصول إلى نصّ جديد غير مألوف ودون هويّة، فينقلب على مبدأ النّوع الأدبي "**يمثل حالة من حالات تشّوش النّظام، كما يعدّ ضربا من التّقييم وفي الأعمّ شكل قصديّ كثيرا ما يتعارض مع آليات تلقيه وهذا مأزق حقيقي لنصوص هذا النّمط**"[2].

إذ أنّه لا يعطي تمييزا واضحا بين **الأجنّاس والأنّواع الأدبية** وهذا عكس ما كان يقوم به النّقاد والأدباء في تميزيهم للأجناس انطلاقا من الأسس التي تحكمها.

03.التعريف بالأجناس الأدبية:

تركزت الأجناس بتقسيماتها في أوّل بداياتها التي وضعت خلالها الأسس الأولى للآداب والفنّون على التّقسيم الثّلاثي الشّهير لأرسطو والذّي اعتمّد على فعل الطقوس الإغريقية اليونانية والتي انبثقت منها الملاحم والأساطير ونظمّت على هيئة شعر وهذا إذ دلّ عل شيء فإنه يدلّ على أنّ الأجناس تنبع من حاجات اجتماعية ونفسيّة يمر بها الإنسان وبالتّالي تتفاعل وتنصهر داخله لتخرج على شكل نتاج تابع لتصنيف أحد **الأجناس الأدبيّة** وهذا ما حدث عندما بحث الانسان عن تفسير لوجوده وعليه ظهرت الأساطير لتعبّر عن هذه المرحلة وكذا الرّواية مثلا التي تعبر عن الحياة الواقعية المعاصرة التي لم تعد لغة الملحمة تناسبها، وبالتّالي نصل إلى أنّ **الأجناس الأدبية** تولد من طبيعة احتياجات المجتمع ومدى العلاقة التّفاعلية الموجودة بين المؤلف والمجتمع بتحولاته.

[1] – حسن دخيل الطائي، تداخل الأنواع الأدبية ، ص53.

[2] – المرجع نفسه ، تداخل الأنواع الأدبية، ص53.

04.المواقف النقدية حول فكرة التماهي والمزج:

لقد تداخلت المفاهيم الاصطلاحية لتصب في مصطلح واحد وهو التّداخل فنذكر من بين هذه المفاهيم: التّفاعل النّصي، التّعالق، المثاقفة، التّجانس، التّناص، التّرابط النّصي وكلّها تتفق على أنّ تداخل **الأجناس الأدبية** هو أنْ: "**تلتقي في نطاق النّص الواحد نصوص مختلفة في أصنافها فتنتج عن تداخلها وتفاعلها فيما بينها تعددية ملحوظة ونصية ونوعية**"[1] ، كالرواية النموذج لبحثنا الموسومة بـ (**الخبز الحافي**) لـ"**محمد شكري**" التي تتداخل فيها الكثير من **الأجناس الأدبية** فنجد فيها القصّة القصيرة والشعر السّيرة الذاتية.

فهذا التّداخل الأجناسي جعل من **الأجناس الأدبية** جنسا واحدا، فالشّعر أضحى يستعين بتقنيات النثر ويوظفها لغاياته، والنّثر هو الآخر أضحى يعتمد على التّشكيل الشّعري ممّا جعلنا لا نستطيع التفريق بين المقطع الشّعري والمقطع السّردي إلاّ بالرجوع إلى العروض ولعلّ قصيدة النّثر أكبر دليل على قولنا بوصفها أحد إفرازات الحداثة، إذ تأخذ من الشّعر جوهره (الايقاع) ومن النّثر أساليبه وتقنياته ولعلّ قضية التّجنيس الأدبيّ ومعاييره قد نالت الحيّز الأكبر من الجدل القائم بين النّقاد الذّين آمنوا بفكرة نقاء **النّوع** واستحالة تماهيه مع أجناس أخرى وفريق آخر رفضوا هذا القول القائل بنقاء النوع وألغو الحدود الفاصلة بينه وبين أنواع أخرى.

الأجناس الأدبية على مرّ العصور لحقتها تغييرات فانتقلت من نقاء **النّوع** إلى التّداخل الأجناسي ولا سيما الرّواية فهي تجمع بين الشّعر والنّثر.

[1]-إبراهيم عبد الله، التداخل النصي والتعارض الدلالي، قراءة في رواية النخاس تصالح الدين بوجاه، مجلة الحياة الثقافية سنة 11 جانفي، ع 97*37.

05.الجنس بين حساسية النقاء وفاعلية التعالق:

أ.نقاء النوع:

يرجع الكثير من الدّارسين والبّاحثين قضيّة نقّاء **النّوع** إلى "**أفلاطون**" حيث استبعد الشّعراء من مدينته الفاضّلة، فرأى هؤلاء أنّ هذا الأخير "**أفلاطون**" عندما قام بهذا الفعل فقد فرّق بين الشّعر والنّثر إذ رأى "**أفلاطون**" أنّ الشّعر انصراف عن الحقيقة والمثل العليا، ثم جاء "**أرسطو**" الذّي جعل الأدب ثلاثة أنواع هي المأساة أو التراجيديا والملحمة والشعر الغنائي وهذا التقسيم يرجع في الحقيقة إلى "**أفلاطون**" وتبناه تلميذه أرسطو الّذي وضحه كما يلي:

– الأدب الدّرامي أو المأسّاة وأولاها "**أرسطو**" أهميّة كبرى باعتبارها هي المحقّقة لعمّلية التّطهير.

– الأدب الملحميّ وفي هذا **الجنّس** نجد الحوار والسّرد.

– الأدب الغّنائيّ وفيه يعبر الشّاعر عن أفكاره ومشاعره، وهنا تظهر المحاكاة، محاكاة الشّاعر لنفسه ويرجع هذا التقسيم أساسا إلى الاختلاف في الموضوع، وما يتطلبه من لغة وقد حرص "**أرسطو**" على الفصّل التّام وعدم الخلط بين هذه الأجناس وهذا ما يسمّى بنقّاء **النّوع**."**ويرجع مبدأ النّقاء هذا إلى أرسطو في فصله الحادّ بين المأساة والملهاة مدعّما من طرف "هوراس" فيما بعد**"[1].

"**لقد أدت فكرة نقاء النّوع إلى تقسيم الأدب إلى أجناس وأنواع، من ثَمَّ إلى ازدهاره وتطّوره واختلاف أشكاله ومفاهيمه، وأتاحت للمبدع قدرا كبيرا من الحريّة في الإبداع، وهي بذلك تمثّل المحرك الداخلي للأدب**"[2]. وهذا ما يجعل للمتلقي خيارات عديدة لإشباع الرّغبات الأدبيّة، وكشف طرائق جديدة للتعبير من خلال اختلاف وتعدّد **الأجنّاس الأدبيّة**.

[1]– لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية، في تداخل الأجناس الأدبية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مج33، ع2/2011. نقلا عن يحياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، المغرب، إفريقيا الشوق ط2،1994، ص19.

[2]– جان ماري شايفر، ما الجنس الأدبي؟ ص31.

لقد اِستمرت فكرة نقّاء **النّوع** قرونا وأيّ محاولة لاختراقها تبوء بالفشّل فظهرت أجناس شعرية كثيرة، في الأدب الغربي وإن كانت تندرج على العموم تحت التّقسّيم الثّلاثي لـ"**أرسطو**" ومن بين هذه الأجناس نجد الشّعر الهجائي الأيّامبي نسبة إلى بحر الأيامبي الذّي نظمَّ عليه هذا النّوع من الشّعر والشّعر الأليجي الرثّائي، والشّعر الإنشّاديّ وهو الشّعر المغنّى المصحوب بالنّاي أو القيتارة، والنّشيد أو الترنيمة.

تعتبر أراء "**أرسطو**" هي الملهم الحقيقي للنّقاد الكلاسيكيين في مسألة نقاء **الأجناس الأدبية** حيث حاولوا تطبيق آراءه تطبيقا حرفيا وذلك باحترام قواعد **الأجناس الأدبية** ويعني هذا "**أن الأجناس الأدبية تتحدد بقواعدها ومضامينها وأساليبها وصيغتها الفنية والجمالية**"[1].

وهكذا يجب على الكلّ سواء كان مبدعا أو متلقيا أن يحترم قواعد وخصوصّيات كلّ جنس وعدم الخلط بين الأجنّاس فالتجنيس عند هذه النّظرية يقوم على الفّصل بين الأنواع والأساليب، ونجد روّاد المدرسة الكلاسّيكية يرون أنّ ثبات **النّوع** لا يعني بالضّرورة عدم ظهور أنواع جديدة وعلى رأس هؤلاء الروّاد "**كلينتيلان**" حيث يورد سبعة أجناس شعريّة تتمثل في الجنس الملحمي، المأساة، الرثّاء، الهجاء والنّقد والقصيدة الغنائية، فهو اعتبر القصّيدة الغنّائية جنسا صافيا ونقيًّا ليس بجنس سردي درامي بينما يصنّف "**فولكين**" الأنواع إلى "**الملحمة، الرّثاء، المقطوعة الشّعرية، القصّيدة الهجّائية، الأغنيّة، القصّيدة الغّنائية الملهاة، المأسّاة، النّقد الغزل(العذري) القصّيدة الرّعويّة**[2].

وعليه نرى أنّ النّظرية الكلاسّيكية تمسكت بالتّقسيم الأرسطي القائم على نقّاء النّوع ورفضت التجّديد.

ب.تعالق الأجناس وتماهيها:

مع نهاية القرن الثّامن عشر وبداية القرن التّاسع عشر ظهرت موجة أخرى تدعو إلى إمكانيّة المزج بين **الأجنّاس الأدبية** وهذا الأمر ظهر جليّا وواضّحا عند المدرسة الرومنسّية التي آمنت بانصّهار **الأجناس الأدبية** فيما

[1]– رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب تح، عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، د ط، دت، ص319.

[2]– جيرار جنيت، مدخل لجامع للنص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية(افاق عربية)، بغداد، دار تويقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، دط، دت،ص36-38.

بينها ويعد الناقد الألماني **شليجل** من بين مؤسّسي هذه النّظرية فهو يرى "**أنّ تقسيم الأدب إلى أجناس هو نوع من التّحكم لا ينبغي للأدب الخضوع له، أما الفرنسّي فيكتور هوجو "الذي دعا إلى إعادة الأنواع الأدبية إلى بدايتها الأولى من حيث الاختلاط وهاجم الكلاسّيكية التّي سعت إلى وضع قواعد صارمة**"[1]. أنصار هذه النّظرية عملوا على إذابة الحدّود الموجودة بين الأجناس التّي وضعها اليونّانيون وأتباعهم الكلاسيكيون.

كما أنّ الفيلسوف الإيطالي **بندتوكروتشيه** Bendetto croce (1952م-1866م) قد شدّد في دعوته إلى إمكانية المزج بين الأجناس وهذا ما تراه في قوله: "**لا تقولوا هذه ملحمة، أو هذه غنائيّة أو هذه دراما، تلك تقسّيمات مدرسيّة لشيء لا يمكن تقسّيمه، إنّ الفن هو الغنّائية أبدا، وقولوا إن شئتم ملحمة العاطّفة ودراماها**"[2]. "**فكروتشيه**" هنا يثور ضّد فكرة التّصنيف انطلاقا من نظرته للفنّ " وقد رأى **كروتشيه** أنه: "**لم يعد هناك كتاب ينتمي إلى جنس وكل كتاب يرجع إلى الأدب الواحد، فهو بعيد عن الأجناس ومن ثمَّ فهو بعيد عن الأجناس وخارج خانات النثر والشعر والرّواية... يأبى أن ينتظمّ تحت كلّ هذا أو يثبت له مكانة ويحدّد شكله**"[3].فهو يدعو إلى إحلال الكتابة على الجنس، لأنّها ذات صلّة وثيقة بالأدب.

كما نادى النّاقد الفرنسيّ "**رولان بارت**" Rolland Barthes(1915م-1980م): إلى إلغاء الحدود الفاصّلة بين **الأجناس الأدبيّة** وتعويض **الجنّس** الأدبي أو الأثر الكتّابي بالكتابة أو النّص فهو يرى بأنّه بمجرد "**أن نخوض ممارسة الكتّابة فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بمعنى البرجوّازي للكلمة وهذا ما أدعوه نصّا وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجنّاس الأدبيّة، في النّص، لا نتعرف على شكل الرّوايّة أو شكل الشّعر أو شكل المحاولة النّقدية لأنّ الكتّابة عندنا خلخلة**"[4]. ربما نجد وجهة نظره معقولة ولاسيما عندما نجد **الأجناس**

[1]- رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع، وكالة الصحافة العربية 2007، ص 26.

[2]- بنتدتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 01، 1947، ص 47- 48.

[3]جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص14.

[4]- أحمد موسى الخطيب، الحساسية الجديدة، قراءات في القصة القصيرة، مكتبة الرائد العلمية، وزارة الثقافة،عمان،2009م،دت، ص84.

الأدبية المنتمية للعائلة الواحدة، كالأجناس السّردية مثلا صعب التّمييز بينها كالسّيرة الذّاتية والمذّكرات والروّاية الشّخصية إذ أنّ هنّاك خيطا رفيعا يجمعها هو تناولها لحياة مؤّلفها والمتغير فيها طريقة السّرد.

أما الكاتب والفيلسوف الفرنسي **"موريس بلانشو"** Maurice Blanchot (1907م–2003م) كان لأعماله تأثيرا قوّيا على فلاسفة ما بعد البنيويّة حيث نادى بحريّة الأديب في الأدب بين **الأجناس الأدبية** وثار ضدّ كلّ القواعد التّي تحكم العمّلية الإبداعيّة، له فصل بعنوان (**التبعثر**) ضمن كتابة (**أسئلة الكتابة**) يدعو فيه إلى التّحرر من القواعد والقيم المسبقة فيقول: "**لا شكّ أنّه شعور بحريّة مطلقة يبدو كأنّه يحرّك الكتابة اليّوم، يعتقد أنّه يمكن قول كل شيء وقوله بأيّة طريقة**"[1].

ف"**بلانشو**" يرى أن للكاتّب حريّة كاملة يتحرك فيها بإبداعه تحرّره من قواعد **الجّنس** الأدبي فالكاتّب بحاجة إلى مسّاحة أكبر من الحريّة ليمارس إبداعه كما دعا هو الآخر إلى التخلي عن فكرة الأدب واستبدالها بالكتّابة. فهل هذه المواقف تدلّ على أن نظرية **الأجنّاس الأدبيّة** انتهت بحلول القرن العشرين؟ ألا يوجد من المحدثين من يدافع عنها؟.

والجواب بلى، بل هناك من المعاصرين من يرى أنّها كغيرها من النّظريات كلمّا مرّت عليها فترة من الزمن وجب عليها تجديد آليات المنهجية لمسايرة العصر فهذا اللغوي الروسي **"ميخائيل باختين"** Mikhail Bakhtine (1895م–1975م) يدعو إلى حوار الخطابات وتفاعلها داخل الجّنس الروّائيّ "**إنّ الرّواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية "قصص أشعار، قصائد مقاطع كوميّدية دراسّات عن السّلوكات نصوص البّلاغة...**"[2].

ف"**باختين**" من خلال انطلاقه من مفهوم الحواريّة وتعدّد الأصوات في الرّواية فبمفهوم الحوارّية يركزّ هذا الأخير على أنّ الأدب وأجناسه وما يرافقهما من تغيّرات وتبدلاّت على مستوى الشّكل والمضمّون عبر مراحلها

[1]– موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، تر، نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ص35.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009م، ص160.

التّاريخية "**وأن الجنّس الأدبي هو دائما نفس الجنّس وآخر جديد دائما وقديم في الوقت نفسه، فهو يؤكد مرة ثانية ويتجدّد في كلّ مرحلة من مراحل التّطور الأدبي وفي كلّ عمل فرديّ، وأنّ الجنّس الأدبي يحيا في الحاضر لكنّه يتّذكر ماضيه وأصله فهو يمثل الذّاكرة الفنيّة من خلال سيرورة للتّطورات الأدبيّة ولهذا يبدو مهيئا لضمّان استمراريّة هذا التّطور**"[1].إنّ ما يمكن التّوصل إليه فيما يتعلّق بالحواريّة وتعدّد الأصوات، هو أنّهما يمكن أن يعدّا مركزا معرفيا يتأسس عليه مفهوم التّداخل.

كما يعتبر النّاقد الفرنسي "جيرار جنيت" Gérard Genette (1930م–2018م) من أهمّ الذّين تناولوا قضية **الأجنّاس** في العصر الحديث فقد قدمّ مراجعة نقديّة ونظريّة هامّة في كتّاب (**مدخل إلى جامع النّص**) Larchitexte Introduction لنظرية **الأجناس الأدبية** منذ "**أرسطو**" و"**أفلاطون**" إلى العصّر الحدّيث وتجاوز الكثير من المسّلمات، وأعطى دافعا جديدا لفكرة الأجناس من خلال اقتراحه الاشتغال على التّعالي النّصي بدل النّص أي النّص الجامع حيث يقول: "**لحد لا يعنيني النّص إلاّ من خلال تعاليه النّصي، معرفة كلّ ما يضعه في علاقة ظاهرة أو خفيّة مع نصوص أخرى، أسمى ذلك التّعالي النّصي** Transtextualitè **أو أدرج ضمنه التّناص** Lintertextualitè **بالمعنى المحدّد والكلاسيكي منذ "جوليا كريستيفا"** Julia Kristeve **بمعنى الحضور الحرفي للنّص ضمن آخر لنسمّ ذلك مثلما هو بديهيّ، النّص الجامع** Larchitexte **والنّصية الجامعة** architextualitè **أو ببساطة النّسيج الجامع** architexture[2].

اتسّمت دراسة "**جيرار جينيت**" **لأجناس الأدبيّة** بالدقّة العلميّة والعمق والشّمول ومع ذلك يصعب على القارئ للكتّاب تتبع القضّية وسط الآراء المتعددة والمتشبعة عبر أزمنتها المختلفة وعليه فمفهوم النّص الجامع عند "**جينيت**" تخطىّ حدود النّص والتّناص.

[1] – عمر النقرش، مفهوم التناص في النص المسرحي، أطروحة الدكتوراه غير منشورة تحث إشراف الدكتور عبد المرسل الزيدي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002، ص95–60.

[2] – جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، ص 15.

أمّا البّاحث والناقد التّشيكي الأصل والفرنسي الجنسية "**تودوروف**" Todorov كان من أبرز المهتميّن بقضيّة الأجناس والشّعر وقضاياه في كتّاب (**أجناس الخطاب**) ، وتطبيقا لدراسات تحليلية كثيرة خاصة في مجال النثر أهّمها بحوثه حول القصّة القصّيرة والرّواية، "**اشتغل تودوروف على العمل الأدبيّ وانتهى إلى تمييز ثلاثة جوانب أساسّية فيه تجمعها شبكة من العلاقات المتبادلة والمعقدة وهي الجانب اللّفظي، الجّانب التركّيبي، و الجّانب الدّلالي**"[1].

حيث يرى أنّ هذه العنّاصر لا توجد في العمّل منفصلة، إنّما تتعّلق ببعضها البعض بشّكل لا يقبل الفصّل واليوم يمكن ملاحظة تأثير هذا التّحليل في الدّراسات النّقدية المعاصرة بسهولة حيث يعمد كثير من الدّراسيين إلى تقسيم تحليلاتهم الأدبية حسب هذه المستويات، "**تودوروف**" لم يعترف بمقولة **الأجنّاس الأدبيّة** بل رأى أنّ الحديث عنها ما هو إلاّ مضيعة للوقت، فالشّعر والنّثر والرّواية والقصّة تدخل كلّها في بوتقة الأدب، حيث أنكر نظرية الأنّواع وأخذ بمفهوم النّص والكتّابة، كما نجد "**تودوروف**" يرى " **أنّ الخطاب لم يستطع أن يثبت نفسه إلاّ في فترة عصر النّهضة وذلك عن طريق كثرة الكتّابات وتأسيس قواعد كلّ من الأجناس القدّيمة التي جاء بها أرسطو مثل الكوميديا الروّاية والملحمة التّراجيديا وسائر الأجناس الغنائيّة الأخرى وقد ازدهر هذا الخطّاب دون شكّ ببنيات إيديولوجية سادت في ذلك العصر وكذلك بسبب بروز فكرة الجنس في ذلك الوقت**"[2].

واعتبر النّاقد"**تودوروف**" النّص غير قابل للانغلاق والقارئ هو العامل الوحيد الذّي يولد التّفاعل والتّجاوب مع النص، وقد واصل "**تودوروف**" رفضه لفكرة تقسيم الأدب إلى أجناس مستدلا في ذلك بأنّ **الجّنس الأدبي** الجديد ما هو إلا تحويل وتوليف لجنس أو عدّة أجناس "**الجنس الجديد هو دائما تحويل وتحوير لجنس أو عدّة أجناس قديمة عن طريق القلب أو الزّخرفة أو التوليف**"[3].

---

[1]– تزفيتان تودوروف وآخرون، القصة ، الرواية، المؤلف ص52.

[2]– منى دوزة، تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، مذكرة دكتوراه، أدب حديث معاصر، تحت إشراف الأستاذ محمد الصالح الخرفي، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة2018 ص52.

[3]– رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء،ط1986،1ص49.

المؤرخ الأدبي الألماني **"روبرت ياوس"** Hans Robert jauss (1921م–1997م): يعدّ الكتّابة داخل **الجّنس الأدبيّ** ماهي إلاّ تصنّيف للمبدع تنطوي تحت تقليد كلاسيكيّ ارتبط بحقيقة زمنية. فـ**"ياوس"** أحد الذّين وقفوا ضد التّجنيس ودعا إلى **"التّحرر من الكتّابة الأجناسية لأنّها تنطوي على تفكير كلاسيكي لا يعدو أن يكون مرتبطا بحقبة زمنيّة معيّنة"**. وقد قام **"ياوس"** بالتّركيز على سّياق تلقي النّص بتعريفه **للجّنس** الأدبي، فقد بيّن أنّ تحديد هوية النّص الأجناسيّة لا يتمّ إلاّ **"بمشاركة القارئ في الربّط بين النّص فهو يتفق مع الكثير في مسألة التّلقي لفهم نوع الجّنس الأدبي بالاعتماد على ذوق المتلقي وتفكيكه للنّص وربطه مع نصوص سابقة في مقالة لياوس بعنوان "نظرية الأجناس وأدب العصور الوسطى"** نشرها في كتابه (**نحو جماليات التلقي**) ربط ما بين أفق التوقعات ونظرية **الأجناس الأدبية** فـ**"ياوس"** وضع أفق التوقعات كأداة ومعيار لمعرفة انتماء الأثر الأجّناسيّ وهذا يتّطلب متلقيا واعيا و منتجا.

ويبرز الناقد الروسي **"رومان ياكبسون"** Roman Jacobson (1896م–1982م) بمقولاته الشّهيرة خاصّة منها النّسق والمهيمنة **فالنّوع** الأدبي عنده يتألف من أنساق ضمنها أنساق مهيمنة والمهيمنة la dominante هي عنصر لساني يسيطر على الأثر **"إنّ المهيمنة تكسب الأثر نوعيّة، فالحقّيقة النّوعية للّغة الشّعرية، هي بداهة خطاطتها العروضيّة أي شكلها كـ "شعر"**[1] وعليه تكون المهيمنّة السّمة الأكثر بروزا في النّص وتمثيلا له أيّا كانت هذه السّمة، وبالتّالي قد تظهر في مؤلفّات الكاتّب الواحد، أو في حقبة معيّنة.

فـ**"ياكبسون"** الذّي مثّل المدرسة الشّكلانية أرجع تنّوع الأجناس الشّعرية إلى مساهمة الوظّائف اللّفظيّة الأخرى إلى جانب الوظّيفة الشّعرية المهيمنة وذلك في نظّام هرمي متنّوع فرومان يرى أنّ الشّعر الملحمّي الذّي يصبّ تركيزه على ضمير الغائّب يعتمد على توظيف الوظيفة المرجعيّة التّي تتعلّق بالخّطاب أي الرسّالة بين المتّلقي والملقي أمّا بالنّسبة للشّعر الغنّائي الموجّه مرتبط بشكل كبير بالوظّيفة الإنّفعالية المرتبطة بالمرسل الذّي يتعلّق بوظيفة إفهام مضمون

[1] – تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: ابراهيم الحطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط 01، 1982، ص81.

الرسّالة والتأثير عليه وهي مرتبطة بزمن المضارع وشعر الضمير المخاطب الذّي يتعلّق بزمن الحاضر فهو يتسّم بالوظيفة الإفهاميّة. وعليه نفهم من قول "**ياكبسون**" أنّه قد أحدث توازنا بين التّركيبات النّحوية للّغة مع الضّمائر التّي تميز بين الوظائف الأدبيّة فالشّكلانية اهتمت بالشّكل الخارجي للنّص الأدبي.

06.الجنس الأدبي بين النقاء والتعالق عند العرب:

أ– عند العرب القدماء

إنّ الباحث في التّراث النّقدي لا ينكر أراء الباحثين حول **الأجناس الأدبيّة** خاصّة الشّعر وأغراضه حيث تعتبر قضية **الأجناس الأدبيّة** من النّظريات الأدبية المطروحة في القدم وأكثرها تناولا من قبل الباحثّين، بحيث" **يظل مفهوم الجنس الأدبي غير واضح الملامح والسّمات، وقد استخدمت كثير من المفاهيم من قبل الباحثّين إذ تبدو هذه المفاهيم مترادفة في الاستعمال إلاّ أنّها مختلفة في حقيقة الأمر فمع لفظة جنس ترد المفاهيم (نوع، شكل، صيغة، صنف، غرض"**[1]. ومصطلح التّجنيس في معجم المصطلحات هو: "**تلاعب لغويّ يعمل على توليد المفردات اللامحدود ويتّطلب قلب الكلمات، مهارة خاصّة تخضع لقواعد اللّغة**"[2] وبالتّالي تصبح مسألة التّجنيس حقيقة موضوعيّة لا مفرّ منها، وهذا ما يسهم في تحويل الأجناس، وولادة أجناس جديدة وعليه فالأجنّاس لا تموت وإنّما تتّحول فاقدة اسمها منظمة إلى جنس جديد.

وقد لحق الإبداع الأدبيّ العربي جملة من التّحولات تأرجحت من نقاء **الجنس** وتداخل الأجناس، وفي كلّ هذه التّحولات كان سؤال النّقد العربي حاضرا فهو يسائل الظّاهرة الإبداعية ويبحث في أسسها ويحاول الكشّف عن أبعادها وجمالياتها. وقد أخذت هذه القضية عناية من طرف النّقاد العرب القدامى والمحدثين ولكن لم يتوسعوا فيها

[1]– ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان ط01، 1431هـ–2010م ص50.

[2]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ،بيروت لبنان. ط1985،1م ص63.

حيث اعتبروا الكلام العربيّ هو عبارة عن جنسين هما: الشّعر والنّثر "**إلاّ ما تكلمت به العرب من الجيّد المنثور أكثر ما تكلمت به الجيّد الموزون**"[1].

ويعتبر "**الجاحظ**" (255هـ) من الأوائل الذّين انتبهوا إلى فكرة التّقسيم والتّصنيف إذ أنّه فصل بين الشّعر والنّثر وانطلق في تقسيمه هذا من أرضية الشّعر فكلّ كلام عنده تتّوفر فيه ميزتين الوزن والقافية فهو الشّعر وما عدا ذلك فهو النّثر وقال أنّ هناك ضرب ثالث لا هو نثر ولا هو شعر إنّه القرآن الكريم ،وقد وضّح فكرته الأجنّاسية هذه في كتابه :(**البيّان والتّبيين**)[2] فقد رأى أنّ "الكلام ينقسم إلى كلام موزون والذّي أراد به الشعر وكلام منثور الذّي يدلّ على الخطب والرسّائل وغيرهما ، وكلام منثور غير مقفى على مخارج الأشعار والأسجاع أراد به القرآن الكريم "**فالجّاحظ لم يفكّر في إنشاء نظرية تصنيف النّصوص وإنّما أورد بعض المفاهيم إلى جانب الشّعر مثل: الخطب، الكلام، المواعظ النّوادر، الرسّائل، منثور الأسجاع، السيّر، القصص، الأخبار" فهو يعطينا تعريفا دقيقا لهذه الفنون كما لم يوضح الفروقات الفنيّة لكلّ فنّ**".[3]

وقد سبق وأشرنا إلى تعريف **ابن طباطبا** للشعر الذي ربطه بالوزن وهو بذلك يفرق بين الشعر والنثر على الوزن وهذا التفريق شكلي لا يعبر عن روح الشعر وقد آمن **ابن طباطبا** أن عملية نظم القصيدة عملية صناعة محضة "**فالشعر عنده عمل عقلي خالص وهذا الراي يمثل مدرسة شعرية نقدية خاصة ترى أن الشعر عمل عقلي يتطلب بذل الجهد الشاق في الوصول إلى المعاني**"[4].

[1]- ابن رشيق القيرواني، العهدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج01، دار الجيل بيروت، لبنان ط01، 1981م ص91.

[2]- الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السّلام محمد هارون الناشر ، مكتبة الخانجي مصر، ط7، 1960 ص383.

[3]- مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة، منشورات مخبر الممارسات اللغويّة في الجزائر، 2013 ، ص 52 -53.

[4]- شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر (في ضوء النقد الحديث) دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، 2003م- 1423هـ، ص 36.

ويختم **ابن طباطبا** حديثه عن صناعة القصيدة بوضع معيار للشعر المحكم وهو أنّه "**إذا نقض بناؤه وجعل نثرا، لم تبطل فيه جودة المعنى، ولم يفقد جزالة اللفظ**"[1]، فهو بذلك يقر بإمكانية تحول الشعر إلى نثر في تسوية بين الشعر والنثر، فالقصيدة عنده تكون في صورة نثرية قبل أن تحول إلى صورة شعرية (سبق الإشارة إلى ذلك في مبحث سابق) وهذا الموقف **لابن طباطبا** من الشعر والنثر يخالف ما قال به **الجاحظ** من قبل: "**باستحالة ترجمة الشعر ونقله مع الاحتفاظ برونقه**"[2].

فنحن هنا أمام موقفين متناقضين **للجاحظ، وابن طباطبا** فالأول يقول بعدم التقاطع بين الشعر والنثر، إذ لا يمكن تحويل القصيدة إلى نثر دون أن تفقد رونقها، وهذا عكس ما قال به **ابن طباطبا**. وقد اهتم النقاد العرب بالصناعتين الشعر والنثر من خلال طبيعة كل منهما وتداخل عناصر كل واحد منهما في الآخر.

وقد ذهب أبو حيان **التوحيدي** إلى بيان التداخل بين الشعر والنثر إذ يقول: "**شقق الكلام من ضروب النثر وأصناف الشعر**"[3]، فهو يرى أن التداخل يكون حتى بين ضروب الكلام وأنواعه، فيتداخل النظم والنثر، وينسحب الواحد منهما نحو الآخر ليضفي عليه من سماته وخصائصه فـ"**انسحاب ظل النظم على النثر ما يصير به النثر خفيفا حلوا، وانسحاب النثر على النظم ما يصير به الشعر تميزا في الأشكال وعذوبة في المصادر والموارد وائتلافا في الوسائل**"[4]. وهكذا انزاح الشعر نحو النثر، فتداخل الشعر مع الخطابة، وتداخل الرسائل والقصة، وكذا تداخل الرسائل والشعر وبالتالي يقر **التوحيدي** بضرورة مزج الأجناس حتى تشكل نصا متماهيا "**أحسن الكلام ما رق لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم**"[5] فالجنس الأدبي في نظر **التوحيدي** يستعين ببعض الخصائص النوعية لجنس آخر هذا ما يجعل النص الأدبي رائعا وجميلا.

---

[1]- ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 07.

[2]- الجاحظ، الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الباي الحلبي، القاهرة، 1940، ص 60.

[3]- أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، دار المعرف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، دت، ص 137.

[4]- المرجع نفسه، ص 137.

[5]- أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، دار الشعر، دار المكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دت، ص 145.

أمّا **عبد الرحمن ابن خلدون(ت:808 هـ)** صاحب كتاب (**المقدمة**) فلقد سمى الأجناس فنونا، وقسم الكلام إلى فنّين: فنّ الشّعر وفنّ النّثر كما جاء ذكره سالفا وهو إذ يقول: "**وأعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله لا تصلح للفنّ الآخر ولا تستعمل فيه مثل النّسيب المختّص بالشّعر والحمد والدّعاء المختّص بالخطب والدعاء**"[1]. فهو بهذا يوضح الحدود لكل فنّ من الفنون التي صنّفها، ويرى أنّ لكل منها أساليبه الخاصة التي يجب ألا تتداخل مع أساليب الفنّ الآخر فهو بذلك "**ينادي بصفاء ونقاء الأجنّاس ويلحّ على ضرورة احترام حدود الجنس الأدبي وذلك بعد إدخال العناصر النوعية لجنس معين في غيره من الأجناس الأدبية الأخرى**"[2].

كما أن **أبا هلال العسكري** (395 هـ) قد تحدث في كتابه (**الصناعتين**) عن قضية **الأجناس الأدبية**، وقف عند التصنيف القائم على التقسيم الثنائي إلى شعر ونثر، فقد عكس كتابه (**الصناعتين**) بواكير الوعي بالجنس الأدبي وكانت تنظيراته حول صناعة الشعر وصناعة النثر مما يحيل إلى رسمه للحدود بين **الأجناس الأدبية** واغلاق بنيتها النصية من خلال التمايز بين الشعر والنثر.

وقد احتفى "**حازم القرطاجنّي**" (ت 684 هـ) في كتابه (**منهاج البلغاء وسّراج الأدباء**) بفكرة التّخييل على نحو خاص إذ جوهر الشّعر ومادّته الأسمى ليس الوزن والقافية كما هو سائد في الشّعرية العربيّة القديمة فحازم "**القرطاجني**" في نظريته الشّعرية يقدّم لنا مفهوما جديدا فيقول: "**أنّ الشعر كلام مخيّل موزون مختّص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيه بما هي شعر غير التّخييل**"[3]. فالخّيال هو مصدر إبداع كلّ الفنون ولا يختصّ بالشّعر فقط خاصّة وأنّ هذه الفنّون تنتظم في إطار

[1]– عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون لكتابه (العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ط 01، دار الفن للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 643.

[2]– رابح شريط، تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة، ثلاثية أحلام مستغانمي، أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي المعاصر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2015– 2016م، ص 32.

[3]– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص79.

ما يسمّى بالمحاكاة، التّي تنقسم إلى قسمين "**قسم يخيل لك فيه الشّيء نفسه بأوصافه التّي تحاكيه، وقسم يخيل لك الشّيء في غيره**"[1].

وذكر "**حازم القرطاجني**" في كتابه المذكور سالفا تصنيف آخر له خصّ به التّفريق بين الشّعر والخطّابة احترم فيه مجموعة من الضّوابط "**إذ ينبغي أن تكون الأقاويل المقنعة الواقعة في الشّعر نابعة لأقاويل مخيلة مؤكدة لمعانيها مناسبة لما فيها قصد بها من الأغراض، وأنّ الأقاويل المخيلة الواقعة فيها تابعة للأقاويل مقنعة مناسبة لها مؤكدة لمعانيها، وأن تكون الأقاويل المقنعة هي العمدة**"[2]، فالضّوابط التي قال بها تتجلى في عنصري الإقناع والتخييل فاشترط أن يكون كلامها في الشعر تخالف لما تتطلبه الخطابة، من إقناع وتخييل فلكلّ من القسمين (خطابة وشعر) له بنيته ونسقه الخاص به.

يعتبر "**قدامة بن جعفر**" (ت337 هـ) أوّل ناقد قام بدراسة الشّعر حيث عرّفه وتتّبع خصائصه واستخلص مقاييسه من فنونه وأغراضه ونقد الشّعر كما نقد النّثر فكانت دراسته هذه منهجية أكثر من نقديّة "فنجده قد قسّم الشّعر إلى أغراض هي: المدح، الهجّاء، النسّيب المراثي، الوصف والتّشبيه كذلك كما قام بتقسيم الشّعر والنّثر فجزّأه إلى "**من أن يكون خطابه أو ترسلا أو احتجاجا أو حديثا ولكلّ واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه**"[3].

فالنّاقد "**قدامة بن جعفر**" وضحّ أن لكلّ غرض خصائص يبنى عليها بحيث تميزّه عن غيره وقد قسّم المنثور إلى أقسام وكلّ قسم له موضع يتناول فيه وموضع يستعمل فيه بحيث لا يستطيع أي قسم من هذه الأقسام أن يوضع في موضع غير موضعه.

نستخلص من كلّ ما سبق أنّ التّراث النّقدي القديم قد تعامل مع قضيّة **الأجناس الأدبيّة** انطلاقا من عدّة دلالات بدليل توظيفهم لمصطلحي **النّوع والجنس** فمنهم من اتبع مصطلح التّداخل الأجنّاسيّ القصصي، إذ يشير إلى بناء النّص الشعريّ ومزجه مع هذه الأجناس السّردية التّي تتمثل في الخبر، الحكاية، القصّة وقد رأى بعضهم أنّ

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص83.

[2]- المرجع نفسه، ص 362.

[3]- قدامة بن جعفر نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الجانجي، القاهرة مصر، ط02، 1962م، ص105.

هذا التداخل يؤدّي إلى إثراء النّص الشعريّ وإخضاعه إلى الصيغة السّردية في إطار الشّكل المنظوم. فالعرب أمّة شعر وبحثهم فيه قادهم إلى الأغراض الشّعرية بدل **الأجناس الأدبية** فافتقار النّقد العربي القديم للمنهج ومفهوم النّظرية حال دون تأصيله للجنس الأدبي.

ب– صفاء الجنس الأدبي وتهجينه عند النّقاد العرب المحدّثين:

لقد نالت قضية **الأجناس الأدبيّة** حصّة الأسد في الدّراسّات العربيّة النّقدية الحديثّة حيث يمكن للدّارس أن يتبيّن جملة من الرؤى والتّصورات:

ب–1– صفاء الجنس:

فهذا الناقد المصري عزّ الدّين اسماعيل يميّز بين خمسة أنواع من الإنتاج الأدبي أدب التّجربة الشّخصية الصرف، الحياة العامة للإنسان من حيث هو إنسان، أدب المجتمع في جميع مظاهره، أدب يصوّر الطّبيعة، أدب يصوّر الأدب والفّن.

إذ نصل إلى أن هذه الدراسّات التّي قامت بتعريف **الأجناس الأدبيّة** وتحديد مرتكزاتها ومكوناتها ونماذجها التّمثيلية ما هي إلاّ نقلا مباشرا عن الدّراسات النّقدية الغربيّة وهذا بفضل التّعريب والتّرجمة ونجد منها: الأدب المقارن والنّقد الأدبي الحديث "**لمحمد غنيمي هلال**" والمكونّات الأولى للثّقافة العربية للناقد المصري "**عزّ الدّين اسماعيل**"، "المدارس والأنواع الأدبية" للنّاقد "**شفيق البقاعيّ**" "في **الأدب وفنونه**" للنّاقد "**علي بوملحم**" ونظرية الأنواع الأدبية في النّقد العربي للنّاقد "**موسى محمد خير الشيح**". فهذا النّاقد "**محمد غنيمي هلال**" يرى أن الأدب شعر ونثر ويقول أن "النّقاد العرب القدامى قصروا الحديث حول جنسين شعريين "**كثرت حولهما الخصومة، اختلفت فيهما منازع الشّعراء وتمثلت فيهما أهمّ خصائص الشّعر العربي كلّه، وهذان هما: المدح والغزل**"[1].

وقد خصص "**غنيمي هلال**" جزءا من كتابه (**لدراسة الأجناس**) الأدبية حيث عرفّها بقوله: "**نقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامّة التي تفرض على الشّعراء والكتّاب مجموعة من القواعد الفنيّة الخاصة**

[1]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1997، ص170.

بكلّ قالب على حدّة"[1]. كما تعرضّ في كتابه (**النّقد الأدبي الحديث**) إلى الأجناس الشعريّة عند العرب وأهّم الأجناس النثرية.

ب-2- تمازج الأجناس:

أمّا النّاقد المغربي "**عبد السّلام المسدي**": في إطار دراسة الأسلوبية يعبّر "**عبد السّلام المسّدي**" على قضية **الأجناس الأدبية** فيقول: "**معضلة ذات بعد تصنيفي بالدرجة الأولى**"[2] ف"**المسّدي**" يرى أن من الضرورة المزج بين **الأنواع الأدبية** ومن الضروري تحديد مقومات **الجنس الأدبي** "**بمزج المعايير الثّلاثة (معيار الصياغة، معيار المضمون معيار التركيب) ضمن معيار كلي يتمّ الاحتكام إليه في استخلاص النّسيج الذاتي المكون لأجناس الأدب العربي النّثرية من فنّ الخطبة، فنّ الخبر، أيّام العرب، أدب السّير، أقاصيص الأقوام، مفاخرات القبائل فنّ الحكاية ،فنّ الوصية، حسن المناظرات، فنّ المعارضات، خطب المصنفات فنّ السّيرة الذّاتية**"[3] ونفهم من قوله أنّ مقومّات الجنس تتحقّق بواسطة المزج بين المعايير الثّلاثة (معيار الصياغة، معيار المضمون، معيار التركيب) وعليه فإنّنا نستطيع الاحتكام بالاستنتاج على المعيار الكليّ.

فالنّاقد"**عبد السّلام المسّدي**" يحاول إسقاط نظرية الأجناس الغربيّة على التّراث العربي وذلك بمحاولة المزج بين **الأجناس الأدبية** العربية المشهورة عند العرب القدامى وبين معايير حديثة النشأة ويخطو سعيد يقطين خطوة مميزة في قضية **الأجناس الأدبية** حيث وصل إلى قناعة هي أنّ التّصنيف الأجناسي الغربي القائم على النّظرية الأرسطية اليونانية لا يمكن تطبيقه على النّص العربي في تجلياته وتمظهراته المختلفة وأنّ الأجناس في الكلام العربي هي القول (وعوضه بالحديث) والخبر والشّعر منطلقا في هذه النّقطة النقدية من صيغتي الكلام (القول/الإخبار) ومن النظر إلى الأداة (شعر/نثر) وإلى وضع صاحب النّص (المتكلم/الراوي) لتمييز ثلاثة أجناس تستوعب كلّ كلام العرب وهي:

[1]- محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه الدراسات في العالم العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع دط، د ت ص42.

[2]- عبد السّلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة ،بيروت، لبنان، ط01، 1983، ص107.

[3]- المرجع نفسه، ص107.

الشعر والحديث والخبر، فيقول في هذا الشّأن: "**نخلص من هذا الطرح إلى أنّنا بانطلاقنا من صيغتي الكلام (القول والإخبار) وبالنّظر إلى الأداة (شعر، نثر) وإلى وضع صاحب الكلام (المتكلم، الرّاوي). نميّز بين ثلاثة أجناس هي الشّعر والحديث والخبر، هذه الأجناس الثّلاثة تستوعب كلّ كلام العرب وتبعا لذلك تغدو متعالية على الزّمان والمكان، ولا يكاد يخلو أيّ كلام من اندراجه ضمن إحداها، فسعيد يقطين يرى أنّ مصطلح الصيغة عبارة عن أداة نجدها في التّمثيل الكلامي فالصيغة في نظره ليست محاولة لرصد وترقب طرائق تمثيل الأحداث وإنّما نجدها في الطرائق المستنتجة من التّمثيل الكلامي بوجه عام**"[1].

وغير بعيد عن ذلك حاول الناقد الفلسطيني عزّ الدّين المناصرة الإقرار بوجود تداخل بين **الأجناس الأدبية** مبررا موقفه من أن الفصّل بين الأجناس يجعلها ضيقة النّطاق "**إن لهذا التفاعل من شأنه أن يسهم في بعث الأنواع، وجعلها تتمتع بأكثر حيوية خلافا في انحصارها ضمن نطاق محدد شكلا ومضمونا، ممّا قد يحدّ من استمراريتها**"[2].كما يرى: "**أن مبدأ التّجانس بين الأنواع الأدبية أمر لا مفر منه، ذلك أنّه يتيح توليد أنواع أخرى، وهو ما يعني أن التطعيم الأدبي لجنس أدبي بنوع آخر يولدّ حالة جديدة تستدعي مهارات وقدرات معرفية من أجل الكشف عن أسراره وجماليته لأنّه نتاج تلاقح أجناس أدبية**"[3].

ويذهب النّاقد "**صلاح بدر**" بانعدام مسألة **الأجناس** الأدبية في الأدب العربي القديم، والسّبب في هذا هو اهتمام النقاد العرب بالبلاغة التّي لا تفرق بين الشّعر والنّثر وإنّما تهتم بجماليات الأسلوب في نظره "**لم تول أهميّة لفكرة تقسيم الأدب إلى أجنّاس وأنواع ولم تقم بدورها في محاولة إثراء بعض هذه الأجناس بالكشف عن أشكالها وخواصها المتّميزة وتحديد مقومّاتها الجوهرية**"[4].

---

[1]– سعيد يقطين، "الكلام و الخبر"، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط01 ،1997، ص 193–194.

[2]– عز الدين المناصرة ،علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن ط1 ،ت 2006م، ص79.

[3]– دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، تداخل الأنواع الأدبية، مج1، ص 391.

[4]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسة المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1992م ص 103.

وخلاصة القول إنَّ مقولة **الأجناس الأدبية** دخيلة على قيم الحضارة العربية فهي مستوردة من الغرب ممّا جعل النّقد العربي يواجه إشكالية كبيرة في عمله كون أنّ جذور مقولة **الأجناس الأدبية** غريبة عن تراث النّقد العربي وهذا ما جعل نّقاد هذا التّراث يحاولون نقل ما جاءت به الدّراسّات الغربيّة وإسقاط دراساتهم على الأدب العربي مع محاولة التّجديد فيه.

الفصل الثّاني

إشكاليّةُ التجنيسِ وانفتاحُ النّصّ الرّوائيّ في رواية الخبز الحافي

المبحث الأول: التّعالق الأجناسي في رواية الخبز الحافي

01- على مستوى العتبات

02- على مستوى المتن

المبحث الثاني: تمثّلات السّير الذاتيّ في رواية الخبز الحافي

01- تجليات السّير الروائي في رواية الخبز الحافي

02- السّير الروائي كمعطى سرديّ حديث

المبحث الأول: التّعالق الأجناسيّ في رواية الخبز الحافي لمحمّد شكري:

تمهيد:

اِنطلاقا من "**نظرية التجنيس**"، وفكرة "**التفاعل الأجناسي**" التي تَمَّ التطرق إليها في الفصل الأول من هذا البحث نحاول الوقوف على أكثر الأجناس الأدبية استيعابا لفكرة التجنيس، وأكثرها طواعية لتلقي عديد الأجناس الأدبية والانفتاح عليها، ألا وهو فن الرواية العربية. إن الرواية باعتبارها فنا أدبيا تنزاح نحو الحرية والتجريب، تأبى الرضوخ للقوانين والضوابط، فمرونتها وزئبقيتها تؤهلها للانفتاح على المتغيرات، والاعتراف باللاحدود، واحتواؤها للمتناقضات وقدرتها على تجديد نفسها، وتغيير ثوبها من حين إلى آخر لتبرز في حلة جديدة كلما تسنى لها ذلك، فهي أكثر الفنون الأدبية قابلية للتجريب والحداثة.

و"**لعل أبرز ملمح في تحولات الرواية العربية يتجلى، بخروج الرواية العربية من شكلها التقليدي، ودخولها في عوالم التجريب والحداثة، وهي تحمل بصمات واضحة للعديد من الابداعات المجاورة...فيما يسمى بظاهرة التجنيس الأدبي والفني**"[1].

إنَّ في هذا القول إقرارًا بانفتاح جنس الرِّواية على مختلف الأجناس الأدبية، وليس هذا فحسب، بل انفتاحها حتى على فنون أخرى من غير الأدب.

فهذه المرونة التي تتمتع بها الرواية كانت وسيلة انفتاحها على أجناس أخرى واستقبالها لها، وتفاعلها معها تفاعلا كيميائيا تتمايز فيه تراكيب كل مادة لكنها سرعان ما تنصهر في بوتقة واحدة لتعطي عنصرا كيميائيا جديدا، فيه من الخصائص المشتركة للعناصر المتفاعلة، رغم أنه لم يفقد مميزات وخصائصه التي تميزه عن غيره من الأجناس. فالرواية لم تترك جنسا أدبيا إلا استلهمت منه، وفتحت أحضانها له، لتستمد منه خصائص جديدة دون أن تفقد خصائصها المميزة لها، إذ يرى "**ميخائيل باختين**" أنَّ الرِّوايةَ: "**تسمح بأن يدخل إلى كتابتها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية ... أو خارج أدبية (دراسات عن السلوك،**

[1] – نزيه أبو الفضل، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص17.

نصوص بلاغية وعلمية، ودينية .. الخ)، نظريا فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية ..."[1].

فالرواية اِستوعبت الأجناس الأدبية على تنوعها، ولم تترك جنسا أدبيا لم تستفد منه، وتنهل من مشاربه في محاولة لتجديد ذاتها ،والبروز بثوب الحداثة والتجريب.

وفي هذا يقول: "**رولان بارت**" (**إن كل أثر مكتوب يترسب ترسب العنصر الكيميائي: فيكون في البداية شفافا بريئا ومحايدا، ثم تظهر ديمومته البسيطة كل ماضيه المؤجل، وتبرز شفراته التي تتكشف بالتدريج**)[2].

فكلّ **جنس أدبي** في بداياته يكون نقيا محايدا، لكن سرعان ما يكتسب شفراته وخصائصه الجديدة في مسيرة ديمومته من انفتاحه على غيره من الأجناس، وذاك شأن الرواية التي عرفت الحداثة من خلال انفتاحها على غيرها من الأجناس. "**والرواية من حيث هي جنس أدبي راقٍ ذات بنية شديدة التعقيد، متراكمة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا** "[3]، وقد هيمنت الرواية في الآونة الأخيرة على الساحة الأدبية ابداعا ونقدا ، وذلك بفضل قدرتها على التعبير عن الواقع، إذ تتخذ الرواية ألف وجه، وترتدي ألف رداء بسبب مرونتها، وحسن توظيفها لمختلف الأجناس الأدبية الأخرى.

وهذا ما سعينا للوقوف عليه من خلال هذا الفصل التّطبيقي على واحدة من أكثر الروايات العربية إثارة للجدل في القرن العشرين، رواية (**الخبز الحافي**) للروائي المغربي محمد شكري هذه الرواية التي حظيت بشهرة واسعة لا حدود لها في العالم العربي، والغربي على حد سواء، والتي تعرض السيرة الذاتية للكاتب من طفولته وحتى شبابه حتى سن العشرين.

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1 ،1987،ص88.

[2]– رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص25.

[3]– ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت العدد 240، 1998، ص 27.

1- على مستوى العتبات :

لم يترك النقد المعاصر جانبا من الجوانب لم يقف عليه، فقد سعى إلى الاهتمام بما يسمى مدخل النص أو عتبات الكتابة أو ما يعرف بالنص الموازي أو "**المناص**"Paratexte : وهو النص المصاحب أو الموازي أو المحاذي للنص، إذ من خلاله يتعرف المتلقي على طبيعة الخطاب الذي يروم التعامل معه، كالعنوان، التمهيد، عناوين الفصول الهوامش.. "[1] فالحديث عن التفاعل الأجناسي في أي عمل إبداعي يجب أن ينطلق من العتبات التي تعكس، ذلك النسق المتنامي في النص.

إذ تُعدُّ العتباتُ النَّصيةُ أو المتعاليات بابا مهمًّا في الدراسات النقدية، خاصة السيميائية منها، إذ تمكّن الدارس من سبر أغوار المتن، وفك شفراته من خلال كشف شبكة العلاقات التناصية التي تحكمه، ويعد "**جيرار جينيت**" رائد هذا الحقل المعرفي بلا منازع، في كتابه (**العتبات** Seuils) "**وتحظى العتبات في فن السيرة خاصة بقيمة تشكيلية عالمية لما لها من أهمية كبيرة في رسم صورة السيرة الذاتية وتوجيه محتوياتها، وتحديد منطلقها، وتكريس دلالة الميثاق فيها**"[2]، إذ تفتح العتبات أفق القارئ على سرد تجربة حية يختبر تجاربه فيها ،ويجني الفائدة من أحداثها، ومعطياتها، مما يفتح أمامه أبوابا جديدة، ويعينه على حل مشكلاته الأدبية خاصة في التعامل مع الإبداع الأدبي لصاحب السيرة، ونقف في رواية (**الخبز الحافي**) على ثلاث عتبات مركزية أولاها العنوان، وثانيها الغلاف، وثالثها التقديم أو الاستهلال.

[1]– طانية حطاب، إشكالية التجنيس في الرواية العربية المعاصرة، دراسة في نماذج عربية، رسالة دكتوراه في نظرية الأدب جامعة مستغانم 2011/2010، ص63.

[2]–محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي (دراسة موسوعية)، الشركة المصرية العالمية للنشر لوتجمان، ط1، 2012،ص 700.

ويأتي في مقدمة هذه العتبات **العنوان** (Titre)، باعتباره العتبة الأولى التي يتوقف عندها القارئ والدارس على حد سواء، إلى جانب الغلاف لأنه نص مواز، يترسخ في ذهن المتلقي، ويعتبر أيقونة دالة على الكتاب ككل و"**كلما كان العنوان والغلاف أكثر إغراءً كانا عاملا نجاح الكتاب**"[1].

1-أ- أشعرية العنوان:

فالعنوان يحمل دلالة لابد وأن تزحزح شيئا ما في ذهن القارئ، يقول: "**عبد الفتاح كيليطو**" "**إن العنوان المشرق يضيء الطريق الذي ستسلكه القراءة**"[2]. فالعنوان هو أول ما يصطدم به القارئ، وهو البوصلة الحقيقية للمتن، فعلى مساحة بيضاء أعلى الغلاف كتب عنوان الرواية (**الخبز الحافي**) بالخط العريض وبلون أحمر، متكون من اسمين متلازمين، بصيغة نحوية قائمة على الوصف، صفة (**الحافي**)، و(**موصوف الخبز**)، مثّلا تركيب جملة خبرية إمّا خبرا لمبتدإ محذوف، وتأويل الكلام (**هذا الخبز الحافي**)، أو مبتدأ لخبر محذوف، وتأويل الكلام (**الخبز الحافي غائب**) والتخمين الثاني هو المرجح عندنا.

هاتان الكلمتان اللتان تراوحت حروفهما بين مهموس (خ، ح، ف)، ومجهور (ب، ي، ل، أ، ز) فتزاوج الإيقاع فيها بين رقة الحروف المهموسة، وقوة ووضوح الحروف المجهورة.

أما عن الدلالة المتمثلة في الانزياح اللغوي للكلمتين، فكلمة (**الخبز**)عنصر من عناصر الحياة، غذاء للجسد دال على استمرارية حياة الانسان، وهو من الأطعمة التي من المفروض أن تكون متاحة للجميع، فمدلول الخبز يرتبط بالجانب الاجتماعي، وبالذاكرة المعيشة.

فالخبز هو ما يسعى الانسان إلى تحصيله بواسطة العمل، وكل سعيه وراء كسرة خبز _ غالبا_ وهو لا يقدم وحده إلا إذا انعدمت مرافقاته من بقية الأطعمة نتيجة الإقلال والكفاف، ليصفه الكاتب بصفة (الحافي) مؤكدا

[1]- ينظر: شيخ عبد الرزاق، قراءة في عنوان وغلاف سيرة المنتهى، لوسيني الأعرج، حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب اللغات جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر، العدد9، المجلد 2، نوفمبر 2017.

[2]- عبد الفتاح كيليطو، الغائب (دراسة في مقامة الحريري)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 3، 2007ح، ص173.

بذلك على تفرده، وعدم وجود ما يرافقه على مائدة الطعام، وأن الخبز وحده، وأن المعاناة واضحة، والفقر جلي والجوع بادي الملامح.

جاء في لسان العرب **حف:** "**الحَفَا رِقَةُ القَدَمِ والحف والحافر، حفي حفا وحف، والاسم الحَفْوَة والحُفْوة. وقال بعضهم حافٍ بين الحَفوة والحُفوة والحِيفة والحِفَاية، وهو الذي لا شيء في رجله من خُفٍ أو نعل، والحافا المشي بغير خُفٍ ولا نعل**"[1].

فالحافي اسم فاعل بمعنى من ليس بقدمه خف ولا نعل، والخبز الحاف: هو الخبز بلا إيدام، ولا غموس وليس معه شيء ليطيبه، فهذا الانزياح اللغوي للعنوان يوحي بفرط المعاناة من الجوع، وهو عنوان للفقر المدقع، والمعاناة في تحصيل الخبز، فحتى هذا المورد البسيط للعيش غير متوفر، ويحيلنا هذا إلى طموح الكاتب في الحصول على خبز حاف يسد به جوعه، ويسكت به أصوات بطنه الصاخبة، لكن هيهات هيهات، وهو ما يحيل بدوره إلى معاناة المجتمع في حقبة زمنية من تاريخ المغرب.

وهكذا يبقى العنوان هو المنطقة اللّينة الرَّحوة لفعل التأويل، فـ "**اختيار العنوان ليس ترفا تزيينيا، بل تعبير عن استراتيجية كتابة، لا بد أن يكون له موقع في استراتيجية أية قراءة لاحقة**"[2].

و (**الخبز الحافي**)الذي كان عنوان العمل الأدبي الجريء لمحمد شكري كان بإيعاز من معلمه الأول وصديقه (**حسن العشاب**)، حين سأله شكري "**كيف لي أن أنشر كتابا وأنا أعيش فقط بالخبز الحافي؟**".

أجابه بأن **الخبز الحافي** الذي يحكي عنه ينبغي أن يكون عنوانا لكتابه.[3]

هذا العنوان الذي يحمل في طياته حالة واقع اجتماعي، يعاني أفراده العَوز والفقر والجوع الذي حوَّجهم إلى الخبز حتى حافِ، وهو ما يعكسه المتن، مما يغري القارئ باقتناء الكتاب، والكشف عن خبايا هذا الواقع الذي

[1]– أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، الجزء4، ط 1988، دار إحياء التراث العربي، ص 173.

[2]– سوسن إسماعيل، أسئلة النوع والعتبة والقوى الفاعلة في النص السيرذاتي (ممحاة المسافة) تمثلا، مجلة أوراق، العدد 13، 17 يونيو 2021 . ص 60.

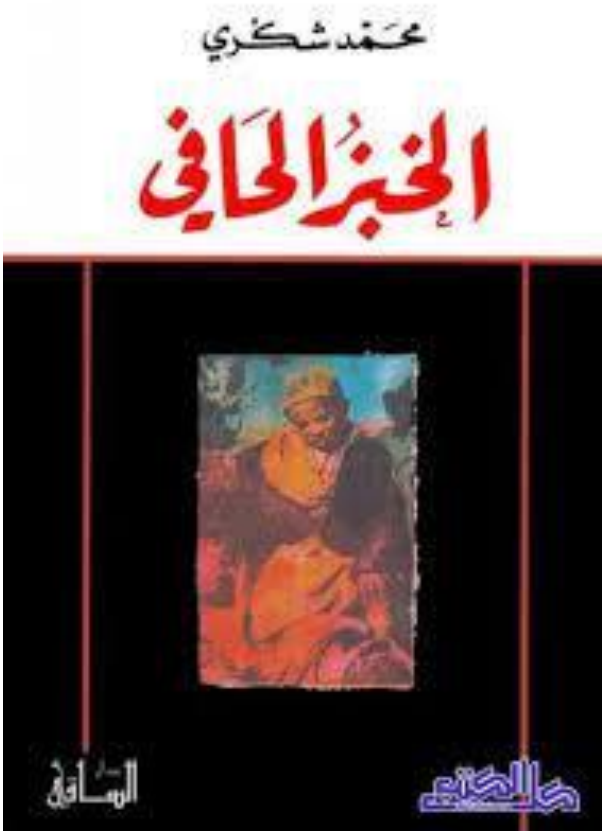
[3]– ينظر: مهدي زلزلي، محمد شكري .. الأمي الذي لعن كل الآباء، مجلة ميادين ثقافة وفنون، 7 آذار 2022 نت .

يعرضه، وتلمس مواطن المجاعة التي يتحدث عنها، وتعقب سير الكاتب في رحلة البحث عن **الخبز الحاف**، وهكذا يكون العنوان قد أدى وظائفه الإيحائية، والوصفية، والإغرائية المهمة "**تعد الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمة للعنوان، المعول عليها كثيرا**"[1].

وهكذا أقر الرّوائي محمّد شكري بحقيقة ما يوحي به عنوان روايته ولو أن مشهد المجاعة، والفقر المدقع، والمعاناة في السعي وراء الخبز كان أقتم، وأشد سوادا بكثير مما يوحي به العنوان.

[1] – عبد الحق بالعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط1، ح1429 هـ/ 2008 ص85.

1- ب- **شعرية الغلاف:**



أول ما يستقبله القارئ من العمل الأدبي غلافه (الواجهة الأمامية)، والذي يحوي عنصرين أساسيين العنوان والصورة، إذ لا يكاد يخلو نص مطبوع أو نص إلكتروني من الصورة في تجسيد حداثي واضح، فللصورة لغة كما النص اللساني، وهي تُقْرأ وتُؤول مثله، وتلتحم الصورة مع العنوان باعتبارهما عتبتين من عتبات النص ليشكلا علامة فارقة ويطرحا معانٍ يتلقاها القارئ، وتكمن أهميتهما فيما يعكسانه من معانٍ لمضمون النص، فالعنوان باعتباره وحدةً لغويةً، والصورة باعتبارها وحدة بصرية لما **تحمله من أشكال وألوان** وهما يحملان من المعاني ما يفتح شهية القارئ لقراءة النص "**فالغلاف عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك المنتوج الفني والروائي وتركيبه في مقولات ذهنية نقدية أو وصفية، أو تجميعه في شكل خلاصات تقويمية مكثفة دلاليا وشكليا وتداوليا** "[1]. وبالتالي فالغلاف في نهاية المطاف يبلور فكرة المتن ، ويجمع في ذهن المتلقي جزئيات

[1]– جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، تطوان، المغرب، ط2 2020، ص122.

هذا العمل الأدبي، ويعمل على وضع خطة ذهنية لقراءته أما الصورة والتي هي أيضا مكون من مكونات الغلاف، شأنها شأن العنوان فهي بنية علائقية تعبر عن مضمون روحي (فكرة، عاطفة، شعور) لا يمكن التعبير عنه إلاّ بهذه الطريقة، لأن الصورة المقصودة في هذه الدراسة هي الصورة بالمعنى الحسي.

تلك الصورة – باعتبارها أيقونة – والتي تظهر على الغلاف الخارجي الذي يعد المعبر الاول الذي يدخلنا إلى أغوار النص، وهو عتبة بصرية تبرز كوامنه، لذا فإن قراءة الصورة كقراءة النص، وربما أعمق، فكل قارئ يقرؤها بمرجعيته الخاصة، فتحيل إلى معان متعددة ومتشعبة، تكون قراءة الصورة بها بألف قراءة للنص. إذ يقول الحكيم "**كونفشايوس**" عن بلاغة الصورة: "**الصورة خير من ألف كلمة، ومما يزيد من أهميتها وقدرتها على الاستيعاب، أن لها لغة عالمية يفهمها الجميع**"[1].

لقد جاء غلاف الرواية: (**الخبز الحافي**) في قسمين غير متساويين: القسم العلوي_ الأقل مساحة_ باللون الأبيض الذي يرمز إلى السلام والصفاء "**إن الغالب على اللون الأبيض أنه رمز الصفاء والعفة والنظافة والطهارة والوضوح...**"[2].

وهي معانٍ قلّ وجودها في الرواية، فقلّت معها مساحة اللّون الأبيض متراجعة إلى الأعلى تاركة مكانها للأسود الغالب على صفحة الغلاف، وعلى هذا البياض كتب اِسم المؤلف "**محمد شكري**" بخطّ صغير وباللون الأسود، وتحته عنوان الرواية (**الخبز الحافي**) بحجم سميك وكبير، وباللون الأحمر، لون القوة، والدم، والنار وفي الرواية يمكننا أن نربط اللون الأحمر بمعاني العنف والفقر والثورة، كما يمكن أن يكون لون الخطيئة التي جرها على الكاتب سعيه وراء الخبز الحاف، وهو إضافة إلى ذلك أجمل الألوان ومرادف للجمال في كثير من الثقافات وفي القديم كان لون الأشياء الثمينة والجميلة أحمرا، في إشارة إلى قيمة الخبز الحاف في تلك الحقبة التاريخية من تاريخ المغرب، فهو يعادل في قيمة الجواهر وأشياء الثمينة. "**وتطلق كلمة الأحمرين على العديد من الثنائيات منها: الذهب والزعفران، الخبز**

[1]–قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر، ط 2004، ص151.

[2]–كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) مراجعة وتقديم: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 2013، ص77–78.

واللحم، واللحم والخمر... أما قولنا أمضى ليلة حمراء، أي خليعة، ماجنة"[1]. فالخبز، والخمر، والليالي الحمراء كلها كانت أبرز محتويات رواية (**الخبز الحافي**).

والقسم الثاني _الأكبر مساحة- بالأسود مع العلم أن الحدود الفاصلة بين اللونين الأبيض والأسود بخط أحمر متعرج _على غير استقامة - بينما يستقيم خطان عموديان متوازيان أحمران وسط السواد يحصران بينهما صورة تبدو وكأنها مقصوصة من صفحة كتاب، تعكس ملامح وجه بائس، وتفاصيل واقع أليم صورة بها طفل بملابس رثة متداخلة الألوان، والتي كانت في معظمها ألوانا قاتمة تعكس البؤس والشقاء، نظرة من وجه شاحب إلى جسد صغير ممدد على الأرض مغطى بأسمال بالية، حيرة مرتسمة على ملامح الوجه، وتساؤلات متلاحقة توحي بها النظرة، وكأن صاحبها أمام جثة عزيز لا يعرف كيف يواريه الثرى، أو مريض لا يجد له العلاج الشافي.

وكأننا بالصورة تعبر عن حال الكاتب وهو يرى أخاه _ الذي فارق الحياة _ وهو ينازع سكرات الجوع، فلا يجد ما يطعمه إياه، حتى مات على يد الأب المتسلط فأصبح جثة هامدة، ملأت روح الكاتب حقدا وكراهية على مجتمع فقير، وأب متسلط.

صورة وسط مساحة سوداء، هي الغالبة على غلاف الكتاب، والسواد لون الحزن، ومؤشر الألم والمعاناة وتيمة التشاؤم والانغلاق النفسي. وهو مرتبط بعالم القبور، "**يعبر الأسود عن السلبية المطلقة نحالة الموت التامة واللامتغيرة، الأسود إذن لون الحداد**"[2].

وفي الرواية يرتبط اللّون الأسود بكل معاني البؤس والشقاء والألم والحزن، الذي يكابده المجتمع المغربي ومن خلاله المجتمعات العربيّة. وهذا ما أشار إليه الناقد كلود عبيد في قوله: " **الأسود بصورة عامّة هو لون المادة الكونية، لون الجوهر اللامتشكل، السديم البدئي، الحياة السفلى الشمال و الموت**"[3]. وما رواية الخبز الحافي

[1]- كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، ودلالتها) مراجعة وتقديم: محمد حمود، ص68.

[2]- المرجع نفسه ، ص64.

[3]- المرجع نفسه، ص68.

إلا جوهر حياة البؤس والشقاء والموت، ومغامرات الطبقة الكادحة والمضطهدة والمغلوب على أمرها، وجهة الشمال في رؤية الحياة التي اِفتقرت إلى أدنى متطلبات العيش (**الخبز الحافي**).

1-ج- قراءة في كلمة الكاتب:

الاستهلالات نوع من البدايات، والبداية هي: "**العلامة اللغوية التي تسوسُ العلاقات النصيّة الأخرى وتتحكمُ بها ومن ثمّ توجهها، فهي من النصّ بمنزلة الرأس من الجسد، الذي لا يتحركُ إلا من خلاله**"[1].

إنّ الاستهلالُ كعتبة نصيّة لا تقلُّ أهمية عن العنوان في أيّ مُنجز أدبي، وبات الاحتفاء به عميقاً في الكثير من الدراسات الأكاديميّة، ونالت من الاشتغالات النقديّة كظاهرة بارزة لها دلالاتها ووظائفها، فهي الواجهة التي تأخذ بالقارئ إلى عوالم النصّ، وكوظيفة للاستهلال، على هذه العتبة أن تشدّ القارئ وتثير اهتمامه، بما ستقدمهُ عن شخصية السيرة، زمانها، مكانها، والأحداث، حتى يقوم القارئ فيما بعد بربط كلّ هذه العلامات والعناصر المتوافرة معاً، والتي ستلعبُ دوراً في الإيحاء للمتن الأسرودي، لأن الاستهلال هو الصورة المطابقة نوعاً ما للنّصّ أو انعكاس **له/ عنه**، فما يتردّدُ في بنية الاستهلال أو ما يحمله من ترددات تظهر في بنية النصّ، لأن خصائص الاستهلال تستلزمُ ربط جملة أفكار وأحداث فيما بينها قبل الخوض في أحوال النّصّ.

وتتعدد أنواع المقدمات "**فللمقدمة الذاتية هي التي يكتبها الكاتب نفسه، والمقدمة الغيرية هي التي يكتبها الآخر ... والمقدمة الأصلية فهي التي تلتصق بالكاتب منذ الطبعة الأولى، والمقدمة اللاحقة ...**"[2].

وتعدُّ مقدمة رواية (**الخبز الحافي**) مقدمة ذاتية فهي كلمة الكاتب "**محمد شكري**" وقد حملت من الإيحاء والدلالة الشيء الكثير، فقد بدأ بتحية صباحية: "**صباح الخير أيها الليليون، صباح الخير أيها النهاريون، صباح الخير يا طنجة المنغرسة في زمن زئبقي**"[3].

---

[1]- سوسن إسماعيل، (أسئلة النوع والعتبة والقوى الفاعلة)، ص63.

[2]- جميل حمداوي، شعرية النص الروائي، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، ط2، 2020، ص 186.

[3]- محمد شكري، الخبز الحافي، دار الساقي، ط6، 2000، ص07.

في إشارة خطابية رامزة إلى أهل الليل من أصحاب العالم السفلي، وأهل النهار من أصحاب العالم العلوي مشيرا بذلك إلى أن روايته موجهة **للجميع** بلا استثناء. فالتحية طالت حتى المكان (**طنجة**) وما لها في نفس الأديب من مكانة وحضور. في إشارة إغرائية، تهدف إلى استمالة نماذج متنوعة من القراء، فالليليون لهم نصيبهم في هذه الرواية (**من مغامرات الليالي الحمراء، والسكر، والقمار**)، والنهاريون لهم نصيبهم كذلك (من مظاهر السعي وراء الخبز، وملامح التشرد، والفقر، والمجاعة، وحتى تاريخ الاستعمار)، وكذا محبو مدينة طنجة، والهائمون بها.

يكتنف كلمة شكري الاستهلالية شاعرية وسحرا فيه عودة للكاتب عبر كتابه الذي هو عبارة عن سيرة ذاتية في إشارة إلى استرجاع ذاته من خلال هذه الأسرودة "**ها أنا ذا أعود لأجوس، كالسائر حالما عبر الأزقة والذكريات عبر ما خططته عن حياتي الماضية الحاضرة، كلمات واستيهامات، وندوب لا يُلئمها القول**"[1]. ها هو يقر بعودته عبر هذه الكتابة التي تعرض حياته الماضية بمنظور الحاضر، مشيرا إلى كمّ المآسي والجروح التي لن يشفيها البوح. مستفهما : "**أين عمري من هذا النسج الكلامي**"؟ مركزا على فعل القول والكلام (لا يملئها **القول، النسج الكلامي**) وهو ما يؤكد أن (**الخبز الحافي**) كانت في بدايتها سيرة رواها لصديقه الكاتب الأمريكي "**بول باولز**"، الذي ترجمها بالإنجليزية في أول صدور لها.

مستجديا السلطات المعنية بالنشر أن تفتح له بابها، حتى ترى كتاباته النور وهي إبداع يحمل التجديد والحداثة، بعيدا عن التكتم والطابوهات "**أنتظر أن يفرج عن الأدب الذي لا يجتر ولا يراوغ مثل هذه الصفحات عن سيرتي الذاتية كتبتها منذ عشر سنوات**"[2].

معّرجا بذلك على **عتبة التجنيس**، بالإعلان الصريح عن طبيعة هذا العمل الإبداعي، فمحمد شكري أبعد القارئ عن دائرة التجنيس ووضعه على جادة الطريق في قراءة **الخبز الحافي** من خلال إقراره بأنه سيرة ذاتية، مما يهيئ القارئ لتلقي هذا العمل، ويزيل الغموض الذي كان سيحدث له لولا الإفصاح عن جنسه. وتتوالى الشاعرية في

[1] – محمد شكري، الخبز الحافي ، ص07.

[2] – المصدر نفسه ، ص07.

حروف كلمة شكري في عرضه لدروس الحياة ،ووعيه بلعبة الزمن "**لقد علمتني الحياة أن أنتظر، أن أعي لعبة الزمن بدون أن أتنازل عن عمق ما استحصدته**"[1]. وفي ذلك إشارة إلى المنع الذي تعرضت له الرواية في بداية صدورها.

ليختم كلمته باقتباس قرآني من قوله تعالى: " **تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ** مِنَ الْحَيِّ **وَتَرْزُقُ** مَنْ **تَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَاب** "[2]، **إذ يقول شكري: أقول يخرج الحي من الميت، يخرج الحي من النتن ومن المتحلل. يخرجه من المتخم المنهار يخرجه من بطون الجائعين، ومن صلب المتعشين على الخبز الحافي**"[3].

هذا (**الحي**) الذي يمثل شخص الكاتب الذي كان ميتا، فأحياه العلم، وأحيته الكتابة، (فالناس موتى وأهل العلم أحياء)، فالعلم انتشل الكاتب ــ بعد أن أدركه بعد سن العشرين ــ من تخوم النتانة، والتحلل, والانهيار، وأخرجه من بطن الجوع. كلها علامات إشارية إلى ما احتواه متن سيرتة الذاتية **الخبز الحافي**.

فقد أراد الكاتب أن يُرسلَ عدة إشارات ورموز لعلها تكون شيفرات للنصّ وللأحداث ولكلّ ما سيقرُّ به لاحقاً، لأنّ الاستهلال أصلا هو خلاصة النصّ ومغزاه.

فقد أدت الكلمة الاستهلالية للكاتب وظيفتها الاستهلالية بالانفتاح على النص الروائي في حركة استباقية. تمهيدا لما سيأتي بعده من أحداث الرواية.

2- على مستوى المتن:

فن الرواية ليس بالفن الممتد الجذور في الأدب العربي القديم، بل يعزى حضوره فيه إلى التأثر بالآداب الغربية ف"**الشكل الروائي العربي الحديث، هو الفن الذي يحدد النقاد عمره بأزيد من مائة عام**"[4].

---

[1]- محمد شكري، الخبز الحافي ، ص 08.

[2]- **سورة آل عمران، الآية 27**

[3]- محمد شكري، الخبز الحافي ، ص 08.

[4]- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط 1978، ص14.

وقد شهد هذا الفن ضروبا عدة من الانفتاح، والتطور، خاصة في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة، ومنها التعالق والتفاعل بين أنواع عدة في المتن الروائي، وهذا راجع إلى قدرة هذا الجنس "**على الهضم والتمثل والإفادة من الفنون الأخرى**"[1].

تعد ظاهرة التداخل الاجناس، وتفاعلها في الرِّواية من أهم قضايا التجنيس التي تناولها النقاد المعاصرون بالدراسة وأولوها اهتماما بالغا، ذلك لأن الرواية فضاء مفتوح على الخطابات المتنوعة، والمتعددة لمرونة هذا الجنس الأدبي، ورحابة صدره السردي، كما تستدعي الرواية كذلك "**ضروبا من فنون الحكي القديمة التي تنهض على السرد كالمقامة والحكاية الشعبية، والأسطورة، تستدعي كذلك بدورها الشعر وكل هذه التصنيفات التي شكلت رصيدا زاخرا لتنوع الرواية العربية**"[2].

إذ تنهض الكتابة السردية العربية اليوم على الكثير من مظاهر التكوين الأجناسي، وقد ظهرت هذه الأعراض خاصة على الرواية التي أخذت تطعّم عوالمها بعوالم الأجناس الأدبية الأخرى, وتتبّل لغتها وأدواتها بلغات وأدوات تعبيرية جديدة حتى نتج عن هذه التطعيمات في القرن العشرين نصوص روائية بدت وكأنها تعيش أزمة تصنيف نتيجة ذلك التنافذ، والتعالق الأجناسي، ونحن إذ نقف على رواية (**الخبز الحافي**)كواحدة من الروايات المغاربية الحديثة التي انفتحت على العديد من الأجناس الأدبية في هذه الدراسة، فهو من باب الولوج إلى حيثيات هذا التعالق، وتمظهراته في الرواية محل الدراسة.

2-1-الخبز الحافي والقصة القصيرة:

إننا وإن كنا نحاول رصد ملامح القصة القصيرة بعناصرها في رواية الخبز الحافي لمحمد شكري، وكيف تضافر عديد القصص في تكوين سردية هذه الرواية السيرية، نحن نرصد بذلك قصة حياة شكري (طفولةً وشبابا) محاولين

[1]- محمد الهادي مراد، وآخرون، لمحة عن ظهور الرواية العربية، وتطورها، دراسات في الأدب المعاصر، السنة الرابعة شتاء 1991 العدد 26، ص117.

[2]- بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثية السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والتوزيع، تونس، ط1، 2005 ص19.

بذلك الوقوف على التعالق، والتفاعل بين رواية الكاتب وبين ملامح القصة القصيرة متتبعين التقنيات والأساليب القصصية، وما حققته هذه المتواليات في متن الرواية السيرذاتية وكيفية تداخلها.

القصة القصيرة والرواية تنضويان تحت غطاء السرد أي أنهما من جنس أدبي واحد، هو السرد القصصي إذ تقترب رواية (**الخبز الحافي**) من القصة القصيرة وتتقاطع معها في حمولة الطابع القصصي، فيعرض الكاتب أحداث روايته المتضمنة تفاصيل حياته الشخصية، فيكون بذلك قريبا من القاص الذي يصور الصراع بين البطل ومحيطه العام وقد بدا ذلك واضحا في عديد المقاطع من رواية (**الخبز الحافي**)، وكأننا نراها مجموعة من القصص القصيرة اجتمعت في قالب واحد هو الرواية، في فسيفساء من البناء المتوالي المترابط، فهاهو شكري يقص حكاية هجرة عائلته إلى طنجة هربا من المجاعة القاتلة، التي قتلت خاله وعددا كبيرا ممن لم يجدوا ما يأكلون "**ذات مساء لم أستطع أن أكف عن البكاء، الجوع يؤلمني، أمص وأمص أصابعي، أتقيأ ولا يخرج من فمي غير خيوط من اللعاب، أمي تقول لي بين لحظة وأخرى : أسكت سنهاجر إلى طنجة، هناك الخبز كثير. لن تبكي على الخبز عندما نبلغ طنجة. الناس هناك يأكلون حتى يشبعوا ... في طريق هجرتنا مشيا على الأقدام، رأينا جثث المواشي تحوم حولها الطيور السوداء والكلاب، وروائح كريهة، أحشاء ممزقة دون دم وصديد... في الليل يُسمع عواء الثعالب قرب الخيمة التي ننصبها حيثما يوقفنا التعب والجوع، الناس أحيانا يدفنون موتاهم حيث يسقطون**"[1].

إنّ التوالي والترتيب الزمني للأحداث في هذا المقطع يحيلنا إلى ملامح القصة القصيرة التي تعتمد في بعض خصائصها على ذلك، فقد اعتمد شكري في سرد أحداث رواية الخبز الحافي على خط زمني منظم يمتد ما بين سنتي (1942م-1956م) ، منذ كان عمره سبع سنوات، حتى بلوغه سن العشرين.

وتتوالى أحداث العمل الأدبي كما صاغها شكري في ثلاثة عشر مقطعا (13)، بدت في أغلبها كأنها قصص قصيرة متلاحقة، متتابعة زمنيا، قسم أغلبها بحسب الأمكنة التي حل بها، فبعد الهجرة إلى طنجة في المقطع الأول، نجده في المقطع الثاني يتحدث عن استقرار أسرته في (حي عين الخباز) "**عثرنا في حي عين الخباز على مسكن في**

[1]- محمد شكري، الخبز الحافي، ص9 -10.

جوار بستان. حجرة واحدة ومرحاض خارج الحجرة. عادت أمي تبيع الخضر والفواكه في حي "الطرنكات"، أبي يستلذ البطالة في ساحة "الفدان".....أنا أتسخر لجيراننا الإسبانيين".[1]

وفي المقطع الثالث انتقل الكاتب وأسرته إلى حي الطرنكات "**انتقلنا إلى حي الطرنكات. أُعين أمي في بيع الحضر والفواكه، وأنادي بصوت صاخب على المشترين بالإسبانية** ..."[2].ثم هاهو في المقطع الرابع يصل إلى مدينة وهران أين يتركه والده ويرحل، ليعيش مغامرات جديدة بها "**وصلنا إلى وهران ليلا. في حي "الطحطاحة" دلنا رجل يتكلم الريفية على سكن الأسرة التي يفتش عنها أبي... خرج رجل من الكهف. تناديا قبل أن يتعانقا: السي مصطفى، السي حدو...**"[3].

وهكذا بدت هذه المقاطع القصصية القصيرة كلوحات فنية تتضافر لتصنع فسيفساء هذه الرواية وتتداخل داخلها لتعطي ملمحا سرديا مكثفا، ولو بدا في ظاهره مسترسلا ومطولا.

وهكذا تتقاطع الرواية مع القصة القصيرة وتتداخل معها في مسألة القص باعتبارهما جنسين أدبيين يركزان على السرد القصصي "**وعلى اعتبار الرواية معدودة ضربا من ضروب القصص**"[4].

فكلا الجنسين يسعى إلى خلق عالم يستوعب حياة الانسان وعلاقاته مع نفسه، ومع الواقع والمجتمع وبذلك تتداخل رواية (**الخبز الحافي**) مع القصة القصيرة في سرد أحداث لواقع مستعينة بالسرد القصصي في عرض حياة الراوي "**محمد شكري**" وعلاقته بأسرته ومجتمعه. " **تركني أبي مع خالتي وذهب يبحث عن إخوته في مدن أخرى بعيدة عن وهران... عثر لي زوج خالتي على عمل في المزرعة الفرنسية التي يعمل في اصطبلها، كنا نعمل في حقل الدوالي من الخامسة صباحا إلى السادسة مساء**"[5].

---

[1]– محمد شكري، الخبز الحافي ، ص 29.

[2]– المصدر نفسه، ص41.

[3]– محمد شكري، الخبز الحافي ، ص53.

[4]– محمد بن محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية، مكتبة علاء الدين، تونس، ط1، 2014، ص60.

[5]– المصدر السّابق، ص54 –55.

فنحن أمام شخصية مركزية هي (الراوي والبطل محمد شكري) وهو محور العملية السردي، القصصية في قصة تُجْلي الواقع في مجتمع من المجتمعات المغربية.

وبالإضافة إلى مسألة السرد القصصي نجد جانب التخيل الذي يميز الكتابة الإبداعية، فما رواية الخبز الحافي إلا جزء من القصص التي نعيشها، وتتحد حياتنا معها، يقول شكري واصفا عملية التهريب للبضائع عبر البحر، وهي (التهريب) واحدة من المهن الكثيرة التي امتهنها

- "**الزورق آت إلينا اقترب. عندما اقتربنا من حافة الشاطئ.**

- **تراءى لنا الزورق ينخفض ويعلو مع الأمواج العالية، دخل الحمالان في الماء، أحاط الزورق من الجانبين ... أنزلنا بسرعة تسعة صناديق.**

- **سأل القندوسي الكبداني: هل هناك خطر في عودتك إلى المركب؟**

- **ما أظن** ."[1]

هكذا بدت حياة البطل في العمل الأدبي بمغامراتها، وأخطارها، كما هي حياة أي واحد من أفراد المجتمع، وكما هو الواقع المعيش. من خلال كل هذا نخلص إلى أن فن الرواية، والرواية السيرية بالتحديد تتداخل، وتتعالق مع فن القصة القصيرة في (**الخبز الحافي**)، ولا غنى لها عنها، كوسيلة في سرد أحداث قصة الشخصية الرئيسية، وعرض تفاصيلها "**ذلك أن فن القصة القصيرة من أكثر فنون الكتابة استجابة للنزعة الذاتية وتعاطيا مع التجارب الشخصية للقاص**"[2].

وبذلك فقد استفاد محمد شكري من تقنيات القصة القصيرة، ومن أشكالها وآلياها المتعددة والمتنوعة في عرض سيرة حياته عبر قصة مطولة تشحذ فيها الأحداث والفضاءات.

[1]- محمد شكري، الخبز الخافي، ص155.

[2]- محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبين ص303.

2–ب–رواية الخبز الحافي والشِّعريّة (شعرية اللُّغة):

إذا تأملنا التصنيف الكلاسيكي، نلاحظ الفصل القاطع بين الشّعر والسّرد، فالسرد عادة من فنون النثر عند النقاد العرب على التّقابل مع الشّعر (الشّعر– النثر) على اعتبار أنهما جنسان متناقضان، كما جاء في كتاب الصناعتين "**لأبي هلال العسكري**". ويبقى موضوع العلاقة القائمة بين الشعر والسرد من المواضيع الأساسية التي تشغل مساحة في النقد العربي المعاصر من خلال ما يعرف بسردية الشّعر وشعرية السَّرد. يقول الناقد الفرنسي "**جان إيف تاديه**" في كتابه (**القصة الشعرية**): "**إن كل رواية هي بقدر ما قصيدة وكل قصيدة هي في بعض الدرجات قصة**"[1].

ومع ذلك فحضور السرد في القصيدة العربية كان منذ الجاهلية، مع شعر امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة _ وهذا ليس مجالنا للحديث _

إنما حديثنا عن الشِّعرية في السرد، وعلى وجه الخصوص شعرية الرواية، الذي يتجلى في مظهرين:

1- تطعيم الرِّواية بالشِّعر

2- شعريَّة اللُّغة

تتنافذ الأجناس الأدبية وتتعالق في (**الخبز الحافي**) في تناغم وتعانق حوّل الرواية إلى مهرجان أجناسي تصنعه كل عين بما تراه، وتحدده كل قراءة بحسب ما يتبادر إلى ذهن القارئ من تصنيف لحظة القراءة؛ فقد احتضن المتن الروائي أجواء الشعر وآلياته، كما احتضن عوالم القصة القصيرة وتقنياتها، فمحمد شكري في عرضه لسيرته الذاتية في الخبز الحافي ما ينفك يدعم عوالمها بعوالم الكتابة الروائية والقصصية والشعرية على حد سواء في تناغم وتعايش أجناسي في عمل واحد.

[1]–ريم العيساوي، مفهوم الشعرية في النص الروائي، منتديات اِتحاد الكتاب والمثقفين العرب، الخميس 17 يونيو 2010. تاريخ الاِطلاع: 15 جانفي 2023.

2- ب-1- تطعيم الرّواية بالشّعر:

وإذ نقف على تفاعل الرواية مع الشعر، نرصد ذلك الجمع بين الخطاب السردي، والخطاب الشعري الذي خلق جمالية التعبير، سواء من خلال تطعيم الرواية بالشعر، وتضمينها بأبياته "**فالروائي يمكنه أن يضمن روايته أبياتا من شعره –كثيرون هم الروائيون الشعراء– فإن كانت هذه الأبيات كتبها وهو يكتب الرواية حسب متطلبات السَّرد فهي هنا تدرس ضمن تداخل الأجناس الأدبية، لأنها من صلب العملية السردية، أما إن كانت هذه الأبيات من نص سابق للرواية سواء كتبه الروائي أو شاعر آخر فهي تناص، لأن التناص يتم وفق معادلة حضور نص سابق في نص لاحق، أما حين تكون الأبيات من صلب العملية السردية، فهذا الحضور الشعري ليس مرتبطا بنص سابق**"[1].

وعليه كثيرا ما اقترن السَّرد بالشِّعر في الروايات العربية الحديثة، وقد يكون ذلك من خلال التّوظيف، حيث يكون النَّصّ الشِّعري مجرد نص استدعته الحاجة إلى التعبير عن وظيفة شخصية روائية ما، أو الوقوف للاستراحة والانتقال إلى مستوى أخر من الحكي، وتضمين النص الشعري قد يكون مجرد زينة للفضاء الواسع للرواية، كما يمكن أن يكون مكونا جوهريا في بناء السرد الروائي، وفي (**الخبز الحافي**) نجد شكري يضمن عمله الأدبي بعض أبيات الشعر صوت جميل لشاب يقول:

" يَا لَيْلُ طُلْ أَوْ لَا تَطُلْ ...لَا بُدَّ لِي أنْ أَسْهَرَكْ

لَوْ بَاتَ عِنْدِي قَمَرِي ... مَا بِتُّ أَرْعَى قَمَرَكْ"[2].

[1]– محمد عاشور، الرواية الجزائرية والشعر، تداخل الأجناس وحدود التناص، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، المركز الجامعي، تمنراست، مجلد 8، العدد 04؛ 2019م، ص288 .

[2]– محمد شكري، الخبز الحافي، ص 85.

هذان البيتان من المواويل الأندلسية واللذان أدرجهما **شكري** كجزء من السرد الحكائي والوصف لليالي السمر الحمراء التي طبعت سيرته. وها هي تتوالى أبيات الموشحات الأندلسية متخللة مساحات السرد وكأنها فوانيس زينة لهذا الفضاء الواسع للرواية.

"كلمات الصنعة الأندلسية تقول :

يَا لَيْلَةً حُزْتِ الجَمَالْ ...والسَّعْدُ أَقْبَلْ

لَكِ المَفَاخِرُ والكَمَالْ ...والعِزُّ أَجْمَلْ

بَلَغْتُ قَصْدِي والآمَالْ ...فِي البَدْرِ الأَكْمَلْ

جَادَ بانْشِرَاحٍ وقْتُنَا ....والبُعْدُ مَمْنُوعْ

الفَرَحُ أَقْبَلَ والهَنَا...والشَمْلُ مَجْمُوعْ "[1]

إنها النشوة التي حاول بها شكري إخراج السرد الروائي في متنه من النمطية وكسر بها رتابته في محاولة لوصف ما كان يشهده لأول مرة في تلك المرحلة من مراهقته من ليالي السمر والغناء واللهو و الخمر، مما لم يصادفه من قبل في حياته البائسة .

كما طعّم **شكري** عمله الأدبي بأشهر بيتين عن الحرية للشاعر التونسي أبي القاسم الشَّابي في حواره مع صاحبه حميد في السِّجن "**ماذا يقول هذا الشَّاعر ؟ هذا ما يقوله:**

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الحَيَاة فَلَا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ القَدَرْ

وَلَا بُـدَّ أَنْ يَنْجَلِي ولا بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِر[2]

[1] – محمد شكري، الخبز الحافي، ص86-87

[2] – المصدر نفسه، ص 191

وهما بيتان كانا لهما بالغ الأثر في حياة شكري، فمنهما انطلق في رحلة التعليم، والانفتاح على عالم آخر. كان هذا التضمين الوارد في رواية (**الخبز الحافي**) تقاطعا للخطاب السّردي مع الخطاب الشّعريّ فـ"**مجرد تضمّن النص الروائي نصا شعريا– حتى لو كان بيتا واحدا– يعني إسهاما في إشاعة المناخ الشّعري**"[1].

فقد أضفت هذه الأبيات الشّعرية التي أدرجها **شكري** في روايته بعض النور والبياض إلى الظلمة والسواد القابعين فيها، وفي سردية الأحداث، فقد كانت هذه المقاطع الشعرية النغمية ذات إيقاع فني يخرج فيه أحيانا عن سواد الأحداث وضجر المعاناة.

2-ب-2- شعرية اللغة:

تعدُّ اللُّغةُ جوهرَ العملية الإبداعية وبها تتمايز الأعمال الأدبية، وتتباين قيمتها الأسلوبية والدلالية، فهي الأداة للتعبير والتواصل، وهي لغة الخطاب في الأدب الحديث والمعاصر، ولا سيما الرواية التي انفتحت على كل الأجناس الأدبية ، واحتضنتها في تعالق تام، و ها هي تحتضن الشعر من خلال استغلالها لآليات لغته وأساليبها، واشتغالها عليها.

يقول "**محمد شكري**" في احدى رسائلة إلى صديقه الناقد والروائي المغربي **محمد برادة**: " **ألاحظ أن معظم القصص والروايات المغربية مكتوبة بلغة إدارية مثل، نظرا لأن...، ولم يكن له في الأمر يد...، وفكر به ... فكل هذه الكلمات قرأتها في قصص مغربية، إن القصة القصيرة لا يمكن لها أن تكون إلا مثل قصيدة شعرية في لغتها وأسلوبها**"[2].

هذا الإقرار من الكاتب على أن لغة السرد يجب أن تمتاز بالشعرية، وتبتعد عن اللغة الإدارية كما أطلق عليها كان جديرا بأن يرتقي بلغة قصصه ورواياته إلى لغة شعرية، ويسبل عليها من الانزياح والخيال ما ينئ بها عن اللغة

[1]– صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003 ، ص 221.

[2]– محمد شكري ومحمد برادة، ورد ورماد، دار المناهل، 2000، ص 14.

العادية ومع أن "... **النقاد العرب المعاصرون شبه متفقين على أن لغة الشعر هي لغة الذات والوجدان والمشاعر. بينما لغة الرواية هي لغة الموضوع والمرجع والواقع**".[1]

فإذا استعانت العمل الأدبي بلغة المشاعر، واتكأ الروائي على معجم ينتمي لحقل الوجدان، والتأثير في المتلقي، حقق الوظيفة الانفعالية، وارتقى بلغة السرد إلى شعرية اللغة.

وهذا ما وقفنا عليه في بعض المقاطع السردية في العمل الأدبي (**الخبز الحافي**) التي عكست الوظيفة التعبيرية للغة ذات الطاقة الشعرية المتفجرة، في انزياح اللغة هذا الانزياح الذي يعد "ظاهرة أسلوبية وهو أداة إجرائية فعالة تتيح للدارس إمكانية التمييز بين الخطاب العادي واللغة المعيارية ، والخطاب الشعري بكلياته اللغوي المكثف وبإمكاناته الفنية والجمالية وبدرجتها الانفعالية والوجدانية"[2] في انتقاء **شكري** للألفاظ ذات الإيقاع الشعري، والجرس الموسيقي التي تحرك المشاعر وتثير الانفعالات، وتحمل المتلقي إلى سماء الحلم " **أصوات ذلك الليل بعيدة وقريبة مني. السماء ومصابيح الله شاهدة على جريمة أبي. الناس نائمون. مصباح الله يظهر ويختفي ...**"[3].

لقد حمّل شكري الألفاظ ما بداخله من صوت مكبوت فهذه أصوات الليل تبتعد وتقترب منه في مواساة على فقد أخيه، وهاهي النجوم (مصابيح الله كما سماها تظهر وتختفي شاهدة على جريمة الأب في حق ابنه الذي قتله. "... **يبزغ قرص الشمس القرمزي يحفه النور مثل بيضة مكسورة في صحن أزرق، تسبح الكائنات. يصفر عصفور، والحمام يهدل...**"[4].

[1] – ريم العيساوي، مفهوم الشعرية في النص الروائي. تاريخ الإطلاع: 15 جانفي 2023.

[2] – رابح شريط، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية، المعاصرة، ثلاثية أحلام مستغانمي أنموذجا، ص 91.

[3] – محمد شكري، الخبز الحافي، ص12.

[4] – المصدر نفسه ، ص 33.

فهذا المنظر بهذه الجمالية التي يصورها **شكري** تبدو وكأنها مقطع شعري رومانسي يعكس جمالية الشروق وروعة البدء ليوم جديد يتقاسمه **شكري** مع بقية مخلوقات الله. " **كلمات الأسطوانات لم أكن أفهمها. موسيقاها هي التي تطوف بي عوالم فيروزية اللون** ..."[1].

هكذا راوغ **شكري** بالألفاظ وحمّلها شاعرية وشعرية في الأداء فهذه العوالم الفيروزية الحالمة ارتقى بها عن واقع الجوع والتشرد التي عاشها.

ولا تقف الشعرية عند حدود اللفظ فحسب بل تتجاوزه إلى التركيب من حيث علاقة المفردات بعضها ببعض بلاغيا أو نحويا فتتولد شعرية الخطاب الروائي وتتجسد في التقديم والتأخير "**في فصل الشتاء تعودت أن أنام في ركن المخبزة** "[2]. **في المساء وجدني صديقي التفرسيتي في مقهى الطرنكات أدخن الكيف مهموما** "[3].

هذا التقديم لشبه الجملة من الجار والمجرور (في فصل ..في المساء) يضفي جمالية على لغة السرد وتتجلى هذه الجمالية أكثر في قول **شكري** "**بالزرابي والوسائد استقبلنا أخو التفرسيتي** ..."[4].

بحيث تتحول الجملة فيه من حيادية النثر إلى غنائية الشعر، ويضفي بذلك ظلالا شعرية على الخطاب السردي.

وبالإضافة إلى التقديم والتأخير نجد شعرية اللغة في(**الخبز الحافي**) تتجسد في شعرية الصورة إذ يتميز الشعر بالتصوير والأساليب البلاغية، وهذا لا ينفي أن لغة السرد قد تستخدم الصور والمجازات، فلا تكاد رواية تخلو من التصوير والمجازات لكن حضور هذ العناصر في الشعر يختلف عنه في السَّرد.

[1]- محمد شكري، الخبز الحافي، ص61.

[2]- المصدر نفسه ، ص72.

[3]- المصدر نفسه، ص83.

[4]- المصدر نفسه ، ص86.

"**يبزغ قرص الشمس القرمزي يحفه النور مثل بيضة مكسورة في صحن أزرق**"[1] فها هو التشبيه يرسم جوع الكاتب ويعبر عما يختلج بداخله من الحلم بالأكل، فلا يجد شبيها لقرص الشمس المستقر في السماء الزرقاء إلا صفار بيضة فُقست في صحن أزرق. ويعيد هذا إلى ذاكرتنا قول الشاعر أبو الحسن بن سري الكندي يصف الهلال:

كَأَنَّ الهِلالَ نُونُ لُجَيْنٍ ...غَرِقَتْ فِي صَحِيفَةٍ زَرْقَاءْ

"...**اقشعر جسدي، ثم لم أدر لماذا تبدل شعوري، فراقني منظر الدم الذي ينزف فيمتصه الرمل, والأمطار تغزر، بدا لي منظر المطر مثل عروق تنزف**"[2].

زاوجت الصورة الشعرية في هذه العبارة **لشكري** بين منظرين متناقضين يجتمعان في نفس الشاعر يتقاسمان الأثر نفسه، فهذا الدم النازف من خصمه _ الذي جرحه في عراك معه_ والأمطار الغزيرة التي بدت **لشكري** وكأنها عروق تنزق بالدماء.

ومن مظاهر شعرية اللغة أيضا الإيقاع والذي يتجسد في التكرار والترديد بمختلف أشكاله، إذ نجد **شكري** يكرر شبه الجملة من الجار والمجرور (في خيالي) "... **أستغيث في خيالي**"[3].

"...**دنوت منها في خيالي ... أعدت انحسار ثوبها في خيالي ...**"[4]

"...**لعت الشرطي في خيالي**"[5]

" **يضربني ويلعنني جهرا، أضربه وألعنه في خيالي**"[6]

" **نزلت إلى قبو المؤن لأحتفل بالعرس الخيالي**"[7]

---

[1]- محمد شكري، الخبز الحافي ، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص212.

[3]- محمد شكري، الخبز الحافي ، ص12.

[4]- المصدر نفسه ، ص37.

[5]- محمد شكري، الخبز الحافي ، ص16.

[6]- المصدر نفسه، ص53.

[7]- المصدر نفسه، ص62.

يتّخذ الشاعر خياله متنفسا يفرغ فيه الطاقة الطافية على سطح ذاته ويوسع أمله إفراغا من خلاله، فالخيال هو طاقة النور المتوفرة لديه ليخرج من نفق لحظة الضغط التي يعيشها في حينها، يستغيث في خياله، يضرب أباه في خياله، ويمارس الجنس في خياله، ويعبر عن موقفه في أمور كثيرة في خياله، لأنه لا يملك أن يفعل ذلك كله في الواقع فكان الخيال متنفسه وهو الذي يصرح "... **لولا الخيال لانفجرت** ".[1]

كما تكررت بعض البُنى الصرفية إذ يصف معاملة أبيه القاسية الفجّة معه، والتي لم يسلم فيها من الضرب والسب "**ينتظرني في المنزل، حيث تعبت يداه من الضرب يعض في كتفي أو في ذراعي، قارصا أذني، صافعا وجهي...**"[2].

مكررا صيغة الجار والمجرور (في كتفي)، (في ذراعي) معبرا عن أن لا مكان في جسمه يسلم من ضربات هذا الأب القاسي، كما كرر اسم الفاعل (قارصا)، (صافعا)، في تصوير أراده واضحا عن حرص هذا الأب على إلحاق الأذية به، في تشويه واضح لصورة الأب الذي ما ينفك يلعنه، وحتى يشتهي موته.

ناهيك عن شعرية المضامين، "**وليس معنى هذا أن الشعر مواضيعة خاصة بل لأن الشعر يطرق مواضيع دون غيرها، ويعالجها دون سواها فعندما نجد لها حضورا مكثفا في رواية من الروايات، يعد ذلك مظهرا من مظاهر شعريتها، إن قضايا: الحب والموت والغربة والقلق الوجودي**"[3]. كلها قضايا تجلت واضحة في (**الخبز الحافي**).

لقد ساعد التفاعل الحميمي بين الشعر والرواية على تحقيق الانفتاح الجمالي، كما أدى التداخل بينهما إلى تجسيد الرواية الفنية وتطلعاتها ممثلا بذلك مظاهر الاختراق والتجريب، كوجه من أوجه التجديد والحداثة. إذ نجد

[1]– محمد شكري، الخبز الحافي ، ص33.

[2]– المصدر نفسه، ص75.

[3]– ريم العيساوي، مفهوم الشعرية في النص الروائي. تاريخ الإطلاع 18 جانفي 2023.

الناقد الجزائري **عبد المالك مرتاض** يذهب إلى أن "**السحر اللغوي إذا غاب عن العمل الروائي، غاب عنه الفن وغاب الأدب معا**"[1].

ويكون بذلك (**الخبز الحافي**) قد شهد التعالق الأجناسي، فقد احتضن المتن عوالم الأقصوصة، وتقنياتها، مثلما احتضن أجواء الشعر وآلياته، "**ويرجع بعض النقاد هذا التعالق الأجناسي الذي يظهر عند كاتب ما إلى تركيبة الذات الكاتبة، فالمبدع الذي تظهر على نصوصه أعراض هذا التمازج يكون غالبا قد جرب تلك الأجناس منفردة ولو كان ذلك التجريب غير معلن، وهو ما عاشه محمد شكري فقد سبق له كتابة الشعر وأصدر ثلاثية قصصية، كما كتب الرواية وكذا المذكرات حتى أن له في الكتابة المسرحية والنقد**"[2].

فقد كتب **شكري** في مختلف الأجناس الأدبية، والسردية منها على وجه الخصوص، فحق له أن يجعلها تجتمع وتتناغم، وتتعالق، وتتعانق في (**الخبز الحافي**).

المبحث الثاني: تمثلات السير ذاتي في رواية الخبز الحافي:

1- تجليات السير الروائي في رواية الخبز الحافي.

إذا كانت رواية (**الخبز الحافي**) لمحمد **شكري**" قد تعانقت مع القصة القصيرة، والشعر، وربما مع غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، لكنها بقيت محافظة على خصائصها، فإنها لتتفاعل مع كتابة سردية أخرى وتتداخل معها تداخل الامتزاج والتماهي حتى تذوب إحداهما في الأخرى ويستحيل معها التصنيف وهذه الكتابة هي **السيرة الذاتية**. فهل الخبز الحافي رواية ؟ أم سيرة ذاتية ؟ أم مزيج بين الاثنين ؟.

قبل محاولة الإجابة على هذا السؤال سنقف أولا على تعريف السيرة الذاتية، والرواية وميثاقيهما عند "**فيليب لوجون** (Philippe Le jeune)" على اعتبار أنه المنظر الأول لهذا الفن، ومن أضفى عليه الشرعية، من خلال تعريفه لها بما استفاد منها النقاد واستلهموا منه في جميع أقطار الأرض، فقد عرّفها:

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص114.

[2]- ينظر: كمال الرياحي، فورة الأجناس ورسوخ السيرة الذاتية في(وجوه) لمحمد شكري، ديوان العرب، 1شباط(فبراير) 2005، ص03.

السيرة الذاتية: Autobiographie بأنها "**حكي استرجاعي يقوم به الشخص واقعي عن وجوده الخاص وذلك عندما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصة**"[1]، **فلوجون** يقدم تعريفا مفصلا عن كون السيرة الذاتية سردا استعاديا واقعيا، يركز فيه الأديب على حياته الخاصة، ويسلط الضوء عليها. في إعادة ضمن وقائع صادقة، هذا الصدق الذي يبقى نسبيا والوصول إليه كاملا ضرب من المستحيل يقول الناقد والمحقق الفلسطيني إحسان عباس "**الصدق الخالص أمر يلحق بالمستحيل، والحقيقة الذاتية صدق نسبي مهما يخلص صاحبها في نقلها على حالها، ولذلك كان الصدق في السير الذاتية محاولة لا أمرا متحققا**"[2].

فبالتالي تحري الحقيقة كاملة في الحكي الاستعادي، وبصدق تام ضرب من الخيال، والمستحيل، لأن استرجاع ذكريات الطفولة يصعب وقد يستحيل.

وعملية الاستعاد تجعل من صاحب السيرة "**لا يعتبر مشاركا فيها فقط وإنما أيضا ملتحما بدقائق أحداثها وتفاصيلها**"[3] بمعنى تلاحم الشخصية مع أحداث حياتها وتمازجها مع حقائقها." **فالسيرة الذاتية هي تعبير عن أهم مظاهر الحياة الشخصية لكاتبها، وهي حياة لا ينفصل فيها الداخل عن الخارج، وذلك أنها في صميمها تركُّز وإشعاع، انفصال واتصال، انطواء على الذات، وافتراق عن الذات**"[4].

فالسيرة الذاتية امتزاج بين الأنا والوقائع، وانفصال عنها في الوقت نفسه، فهي التحام يستعيد الواقعة وانفصال يعيد صياغتها من جديد في قالب روائي تمتزج فيه الحقيقة بالخيال، ولا يمكن الفصل بينهما إلا بحدود أقرّها **فيليب لوجون** فيما سماه:

الميثاق السيرذاتي Le pacte autobiographique وهو الذي يضع حدا فاصلا بين تداخل الأجناس الأدبية (خاصة الرواية والسيرة الذاتية) فهو يحدد ماهية النص فيما إذا كان سيرة ذاتية أم لا. إذ يفضي إلى التطابق

[1]- فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 22.

[2]- إحسان عباس، فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص 105.

[3]- المرجع نفسه، ص 3.

[4]- عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1992م، ص8.

الواضح في كل شيء بين المؤلف والراوي والشخصية المركزية، وذلك إما بالتصريح الواضح بأن النص سيرة ذاتية أو أن يتقدم الراوي بجملة التزامات للقارئ بأنه سيتصرف على أنه المؤلف مما لا يترك مجالا للشك في أنه يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب، وهو ما يكون كافيا لإبرام عقد بين

القارئ والنص يثبت بأنه يقرأ سيرة ذاتية وبالمقابل يوجد ما يسمى **بالميثاق الروائي** Le pacte romanesque والذي قد يلجأ إليه الروائي من باب التمويه والتغطية على سيرته الذاتية لتبعات اجتماعية أو غيرها، وهو الآخر عقد يضبط مسار تلقي القارئ وتوجيهه ناحية اعتبار النص رواية وذلك عند **لوجون "من خلال مظهرين الأول: الإعلان عن عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، والثاني: التصريح بالتخيل، وغالبا ما يكون من خلال مصطلح (رواية)، والذي يعبر عن الوظيفة الأساسية في اعتبار النص تخيلا "**[1].

وهذا يحيلنا إلى أن الرواية قوامها الخيال، أما السيرة الذاتية فقوامها المرجع والحقيقة يقول المنظر الأمريكي **جورج ماي: "فما يميز موقفنا عند قراءة السيرة الذاتية عن موقفنا عند قراءة الرواية، ليس كون الأولى حقيقية والثانية خيالية وإنما كون الأولى تظهر لنا في لبوس الحقيقة، والثانية تظهر لنا في لبوس الخيال"**[2].

فلكل من الرواية والسيرة الذاتية ثوبها الذي تتميز به، وتتفرد به عن غيرها.

ولو عدنا أدراجنا إلى **الرواية Roman** فهي :**"في الصورة العامة نص نثري تخيلي سردي، واقعي غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة، يشكل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرواية "**[3].

فهي إذا فن ركيزته السرد والتخيل، وهذا الأخير **"هو طاقة الفكر على جمع شذرات النصوص المقروءة والذكريات البعيدة، والتجارب المختلفة في حركة متجهة نحو غاية هي خلق عالم الرواية"**[4].

---

[1]- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص40.

[2]- جورج ماي، السيرة الذاتية، تر: محمد القاضي وعبد الله صولة، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2017 ، ص 192.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي فرنسي إنجليزي)، دار النهار للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص99.

[4]- المصدر نفسه، ص 101.

يتسم فن الرواية بالمرونة التي تسمح له باستيعاب مختلف الأجناس الأدبية، والسيرة الذاتية باعتبارها أقرب الأجناس الأدبية إلى الرواية، كانت واحدة من هذه الأجناس التي ارتدت ثوب الرواية وتلبست به، وظهرت بلبوس الخيال ووصل التداخل بين الجنسين حد الالتباس الذي كان سببا في ظهور أجناس أدبية هجينة "**ولا يقصد بالتهجين معنىً سلبيا، وإنما يقصد به التركيب الذي يستعير عناصره من أنواع لها شرعية في تاريخ الأدب معروفة وإعادة صوغها وفق قواعد تناسب الكتابة الجديدة**"[1].

فظهر بذلك ما عرَّفه **ماي**(George O. May) بالسيرة **الذاتية الروائية**"[2]، فقد اتخذت السيرة الذاتية إذًا القالب الروائي، وتشكلت به واستغلته في سرديتها لأنه الأقرب إليها فبرزت السيرة الذاتية كثيرا في القالب الروائي "**لكنه (الشكل الروائي للسيرة الذاتية) أصبح أكثر شيوعا وذلك لأن كتابة السيرة الذاتية شاعت أكثر من ذي قبل ولأن هذا الشكل أقدر على جذب القارئ، وتشويقه من الأشكال الأخرى**"[3]، فقد كان للجانب التخيلي في الرواية دور في انزياح السيرة الذاتية نحو، الكتابة السردية الأقرب إليها وهي الرواية.

"**ففي السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكونان متلازمان لعلامة جديدة هي السيرة الذاتية الروائية، لا يفارق الراوي مرويه لا يجافيه ولا يتنكر له، وإنما يتماهى معه ويصوغه، ويعيد إنتاجه طبقا لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة**"[4].

وقد عَرَف هذا الجنس الخاص طريقه إلى الأدب العربي، فعرف حركية ونشاطا في المغرب العربي والمغرب الأقصى على وجه الخصوص فكان **محمد شكري** من الكتاب الذين وضعوا حياتهم الشخصية على المحك فكانت حياته الشخصية مرجعه الإبداعي في مختلف أعماله الأدبية، وقد خص سيرته الذاتية بثلاثة عناوين: (**الخبز الحافي**)

[1]– عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، أكتوبر 2016م– 1438هـ، ص 199.

[2]– ينظر: جورج ماي، السيرة الذاتية، ص185.

[3]– تهاني عبد الفتاح هاكر، السيرة الذاتية في الأدب العربي (فدوى طوقان وجبرا إبراهيم جبرا وإحسان عباس نموذجا)، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 82.

[4]– عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية، إشكالية النوع والسرد الهجين، مجلة نزوى، العدد14؛ أفريل 1998م، ص11.

(1982)، (**زمن الأخطاء أو الشطار**) (1992)، (**وجوه**) (2000). وقد اختار **شكري** القالب الروائي في كتابة سيرته الذاتية الموسومة بـ(**الخبز الحافي**).

الخبز الحافي وميثاق السيرة الذاتية:

يفتتح الرّوائي **شكري** عمله الأدبي (**الخبز الحافي**) بميثاق سير ذاتي بالكتابة على الصفحة الداخلية لغلاف عمله (سيرة ذاتية روائية)، ليعيد التذكير بذلك مرة ثانية خارج المتن في نص منفرد منفصل تحت عنوان (**كلمة**) وهي الكلمة الاستهلالية التي تطرقنا لها بالدراسة في المبحث الأول من هذا الفصل إذ يقول:

"... **أنتظر أن يُفرج عن الأدب الذي لا يجتر ولا يراوغ: مثل هده الصفحات عن سيرتي الذاتية، كتبتها منذ عشر سنوات ونشرت ترجمتها بالإنجليزية والفرنسية والإسبانية قبل أن تعرف طريقها إلى القرّاء في شكلها الأصلي العربي**"[1].

وبهذا يعترف **شكري** بأن هذا العمل ينتمي إلى جنس السيرة الذاتية الروائية، يضع القارئ على جادة القراءة، ويفتح له شهية معرفة تفاصيل حياة **محمد شكري**، ممزوجة بالتخيل الروائي. ويفتح أمامه كل العوالم المغلقة، إذ لا يمكن تخطي الاستعدادات القرائية للمتلقي، في أنّه فيما يخص الرواية يندفع للتماهي مع تجربة خيالية، ولكنّه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما حصل للأخرين ...

ولا يكتفي **شكري** بهذا الميثاق وحسب، بل ما ينفك يعترف بأنها سيرة ذاتية روائية كلما سنحت له الفرصة بذلك فها هو يقرّ بذلك في قوله: "**أنا لا أقول إنها (الخبز الحافي) رواية، ولا أقول في الوقت نفسه إنها سيرة ذاتية مكتوبة بتاريخ متسلسل، فهي سيرة ذاتية مروّأة (من الرواية) أو سيرة ذاتية بشكل روائي**"[2].

تعدّ السيرةُ الروائية محاولة للمراوغة وإخفاء صورة الذات (ذات المؤلف) وراء قناع الراوي، المالك لمساحة أوسع للبوح من مساحة المؤلف، غير أن (**الخبز الحافي**)كان فيها الراوي **محمد شكري** جريئا في كسر كل

[1] – محمد شكري، الخبز الحافي، ص 8.

[2] –عادل فريحات، مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في الفن الروائي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص 125.

الطابوهات باسمه الحقيقي الذي جاء ذكره عديد المرات في صفحات متفرقة من العمل، فنجد ذكر اسم (محمد) في الصفحات "ص12، ص24، ص73، ص88، ص 131، ص 179 كما يظهر التطابق التام عندما يقول البطل الراوي في (**الخبز الحافي**) عبد السلام أنا (**شكري**) سأخرج قم لتقفل الباب"[1].

وإذ يعلن **محمد شكري** عن هوية السارد منذ الصفحات الأولى ويظهر التطابق بين السارد والمؤلف، ليدفع بعملية التلقي في طريق معلومة هي القراءة وفق أفق تلقي السيرة الذاتية.

ويحيلنا هذا القول إلى حد السيرة الذاتية عند **فيليب لوجون**: "يعرض هذا الحد عناصر تنتمي إلى أربعة أصناف مختلفة:

1. شكل اللغة: أ_ حكي ب_ نثري.
2. الموضوع المطروق: حياة فردية، وتاريخ شخصية معينة.
3. وضعية المؤلف: تطابق المؤلف (الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.
4. وضعية السارد: أ- تطابق السارد والشخصية الرئيسية ب-منظور إستعادي للحكي"[2]

فكل حكي نثري إستعادي، يتناول حياة شخصية يتطابق فيها المؤلف مع السّارد، والسارد مع الشخصية الرئيسية هي سيرة ذاتية من منظور **لوجون** الذي يخلص إلى معادلة مفادها "**المؤلف=السارد، والمؤلف=الشخصية الشيء الذي نستنتجه أن السارد=الشخصية** "[3]. فهذه التَعْدية في هذه المعادلة الرياضية توفرت في (**الخبز الحافي**) من خلال كون المؤلف (**محمد شكري**)=السارد (**محمد**)، والسارد (**محمد**)=الشخصية الرئيسية (**محمد**)، وبالتالي فالمؤلف (**محمد شكري**)=الشخصية (**محمد**) ولنا هنا أن نفرق بين السيرة الذاتية الروائية، والرواية

[1]- ينظر: محمد شكري، الخبز الحافي، ص199.

[2]- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ص 22- 23.

[3]- المصدر نفسه ، ص 26.

السير ذاتية، يقول **فيليب لوجون:** " ... **وأنه بمزج الاعتراف مع الرواية نحصل على السيرة الذاتية التخييلية، وأنماط أخرى**"[1].

فهذا القول يقودنا إلى تعريف السيرة الذاتية الروائية على أنها مزج واضح بين فن السيرة الذاتية القائم على الاعتراف، وبين فن الرواية القائم على التخيّل.

إذ تميزت لغة (**الخبز الحافي**) عن لغة الجزأين الآخرين من سيرة **محمد شكري** على اعتبار أن **الخبز الحافي** ــوهو الجزء الأول ــ هو الوحيد الذي جاء بميثاق السيرة الذاتية من خلال إقرار **شكري** بأنه سيرة ذاتية روائية أما (زمن الأخطاء) و(وجوه) فقد صدرا تحت مسمى (الرواية).

تميزت بـ"**اعتماده في الخبز الحافي على اختيار التلفظ الأوتوبيوغرافي، حيث لهجت الشخصيات بلسانها اليومي ولغة واقعها الاجتماعي والثقافي، وتدفقت اللهجات ومستويات العربية في غير قيد ــ على خلاف ما أورده في جزأيه الآخرين خاصة الأخير (وجوه) متعاملا مع اللغة على أنها مؤسسة للنص الإبداعي فاكتسحت الفصحى النص**"[2].

وهذا يعني أنه حينما كانت (زمن الأخطاء) و(وجوه) روايتان، طغت عليهما اللغة العربية الفصحى، بينما (**الخبز الحافي**) كانت سيرة ذاتية روائية، عرفت التلفظ الأوتوبوغرافي:

بمعنى أنَّ كلَّ شخصية في الرواية كانت حقيقية فتحدثت بلسان حالها ولغة واقعها، لذا اِمتزجت العربية في (**الخبز الحافي**) باللغة الأمازيغيّة العامية (لغة الريف المغربي الذي ينحدر منه **محمد شكري**) التي أورد لها **شكري** شروحا بين قوسين بالعربية؛ لأنها لغة الشخصية الحقيقية في العمل الأدبي، فما كان لشكري أن يغير لهجتها، وهو يحاول أن يعرض سيرة حقيقية.

[1]– فيليب لوجون، السيرة الذاتية ، ص94.

[2]– محمد المديني، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث، ط1، الرباط، 2000، ص254.

"أخي عبد القادر لا يبكي. أمي تقول: خم أوماش (أنظر أخاك)، نتاويتروشا (أنه لا يبكي)، إشكتتروذ (وأنت تبكي)"[1].

وبهذا التصريح تكتمل فنيات الميثاق السيرذاتي في (**الخبز الحافي**)، وتكتمل صحة إقرار صاحبها بأنها سيرة ذاتية روائية.

2- السير الروائي كمعطى سردي حديث:

يقتضي الحديث عن السيرة الذاتية الروائية الإشارة إلى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصاغة صوغا فنيا مخصوصا يناسب متطلبات السرد والتخيل ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية، لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما إن تصبح موضوعا للسرد إلا ويُعاد إنتاجها طبقا لشروط تختلف عن شروط تكوّنها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، فاستعادة تاريخ حياة، تخضع في الغالب لشروط زمن الاستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك، أكثر مما تخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة، ذلك أنه **"في الأدب لا نكون أبدا بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما بإزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين، ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا"**[2].

فهذا التاريخ الحقيقي للأحداث حينما يقدم في شكل فني، لا بد وأن يظهر بمظهر جديد ومغاير.كامرأة ترفل في أبراد ملونة متنوعة، فالشكل واحد، ولكن الحُلل المتنوعة، تُظهر الشكل في تمظهرات متعددة.

ففي الحديث عن السيرة الذاتية الروائية نحن أمام معطيين للسرد: معطى خاص بالسيرة الذاتية، وآخر خاص بالرواية.

---

[1]- محمد شكري، الخبز الحافي، ص9.

[2]- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1987، ص51.

يصوغ المنظر الأمريكيّ "**جورج ماي**" نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية استنادا الى درجة حضور أو غياب التجارب الحقيقية في النصوص ويفترض وجود سلم من الألوان المعبرة رمزيا عن تلك العلاقات، سلم تندرج فيه الألوان من البنفسجي الى الأحمر. الموضحة في الجدول الآتي[1]:

البنفسجي	الرقعة 01	خضور شخصية الأديب فيها حضورا ضعيفا	الروايات التاريخية
النيلي	الرقعة02	تتطور فيها الشخصية الرئيسية لكنها بعيدة عن شخصية الكاتب بعدا يمنعنا من أن نعتبرها صورة له	الروايات الشخصية المركزية
الأزرق	الرقعة 03	تكون فيها الشخصية الرئيسية صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له مثل (مادام بوفاري)	الرواية السيرية المكتوبة بضمير الغائب
الأخضر	الرقعة 04	السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم وتصح في ذلك (اعترافات فتى العصر)	الرواية السيرية المكتوبة بضمير المتكلم
البرتقالي	الرقعة05	سيرة ذاتية يستخدم كاتبها اسما مستعارا	السيرة الذاتية الروائية
الأصفر	الرقعة 06	توضع لسيرة ذاتية روائية ، وهي لا تنسب إلى السيرة الذاتية	السيرة الذاتية باسم مستعار
الأحمر	الرقعة 07	سيرة ذاتية تصرح بأسماء أصحابها ،وتتعرض إلى حقائق وإلى وقائع مطابقة للواقع	السيرة الذاتية باسم صريح

وبالنظر إلى الألوان التي تقابل أنواع الكتابة السردية، يأخذ هذا التدرج منح تضاؤلي يختفي به الخواص الموضوعية تدريجيا لتحل محلها الذاتية والتي تبلغ أوجها مع السيرة الذاتية التي تصرّح باسم صاحبها،

[1]-جورج ماي، السيرة الذاتية، ص 199 -205.

وكل ما يتصل به من أفعال وهي ذات **اللون الأحمر**، وهذا ما ينطبق على (**الخبز الحافي**) التي جاءت على لسان صاحبها **محمد شكري**، وباسمه الصريح وكل ما يتعلق بوقائع حياته، فهي بذلك سيرة ذاتية تتعالق مع فن الرّواية، وليس العكس وبالنظر إلى أهمية الألوان ودلالاتها في واقع الحياة، نقف قليلا عند اللون الأحمر الذي اِختاره "**ماي**" للسيرة الذاتية بالاسم الصريح، وكأنّه بذلك يقول أن هذا النوع من الكتابة الحكائية، تتجاوز بطبيعتها الخطوط الحمراء، على اعتبار أن هذا اللون دليل الخطورة وانتهاك المحظور (سبق ووقفنا على دلالة اللون الأحمر فبقراءتنا لغلاف الرواية)، وهو ما كان في (**الخبز الحافي**) من سطو على المحرمات، وخوض في طابوهات المجتمع العربي المسلم، وتجاوز لحدود الحياء والوقار "وتجرأ فيها بشكل نادر على سرد سيرته وما غرق فيه من علاقات جنسية مرذولة في مجتمعه، فكشفت عن هذا القاع المعتم، والبائس الذي يعيشه بعض فقراء المجتمع، ويعاني منه شبابه"[1].

أ–تقنيّة الإِسترجاع السّردي:

يُعدّ هذا التمازج والتعالق بين السيرة الذاتية والرواية خلقا لأسلوب سردي هجين يميز هذا النوع الجديد من الكتابة السردية، والمعروف بالسيرة الذاتية الروائية إذ "تستمد السيرة الروائية عناصرها إذن من الرواية ومن السيرة الذاتية إنها تَنْحَتُ وجودها مجازيا بينهما" [2]

وهذا النوع من الكتابة تدرج فيه أساليب السرد غير المباشر إلى الحضور المتدرج لأساليب السرد المباشر في الكشف عن الذات الساردة، في حين نجد سطوة الأسلوب السرد ي المباشر الصريح في **الخبز الحافي**.

وبالعودة إلى **مفهوم السرد**: Narration السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب وتسمى السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف الزمانية والمكانية للواقعية

[1] – يمنى العيد الرواية العربية، المتخيل والبنية الفنية، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط1، 2011، ص 197.

[2] – عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين السردي. ص13.

والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة"[1].

وعليه فنحن أمام سوق قراءة بأطرافها الثلاثة المنتج (**الرواي**) والمستهلك (**القارئ**) والسلعة المنتجة (**الخطاب السردي**)، إذ يسعى كل راوٍ إلى الترويج لسلعته باتباع تقنيات سرد تضمن وصول سلعته لمستهلكها. وقد تعرض لهذاالفيلسوف وارروائي الايطالي " **أمبرتو إيكو** في كتابه آليات الكتابة السردية إذ يقول :"**قد يكون الاختلاف، إن كان هناك اخلاف بين النص الذي يروم إنتاج قارئ جديد، وبين ذاك الذي يروم إرضاء رغبات جمهور عريض، ففي الحالة الثانية نحن أمام كُتّاب كتب وفق وصفة موجهة لإنتاج مادة بالجملة فالمؤلف يقوم بما يشبه دراسة للسوق لكي يتكيف مع متطلباته ... أما عندما يبحث الكاتب عن الجديد، ويُسْقِطُ قارئا مختلفا، فإنه لا يريد أن يكون دارسا للسوق من أجل تحديد نوعية الطلبات، بل يريد أن يكون فيلسوفا يستشرف اللحمة، إنه يكشف لجمهوره ما يجب عليه أن يرغب فيه حتى وإن كان هذا الجمهور لا يعرف ذلك، إنه يريد أن يُعرّف الجمهور بنفسه**"[2].

وهذا ما كان من **محمد شكري** في خبزه الحافي فهو لم يكن يريد إرضاء شريحة عريضة من الجمهور، بأن يكتب على حسب متطلباتها، بقدر ما كان يريد أن يكون فيلسوفا يُعرّف الجمهور بنفسه لذا نجده يسلك سبيل جديدة في السرد، من خلال الذَّات السَّاردة، وتعرينها وأمام القارئ، دافعا إياه لتذوق طعم جديد للكتابة السردية الذاتية الواقعية الممزوجة بتخييل السرد الروائي، ناجحا بذلك في اقحام اسم روايته (**الخبز الحافي**) ضمن مصّاف الآداب العالمية، وفي نقل شكل كتابته المميز في السياق الروائي العربي وقد صرّح بذلك قائلا: "**أنا لا أكتب الرواية بالمعنى المتعارف عليهما عدا روايتي (السوق الداخلي)، هناك أجناس متداخلة في الحكي كما في**

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص105.

[2]–أمبرتو إيكو، آليات الكتابة السردية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2009، ص3.

(زمن الأخطاء) و(وجوه)، ويقول ولا يخلو (الخبز الحافي) في بعض فصوله من جمالية تقنية الحكي ولعبته"[1].

إن أسلوب الاسترجاع السردي في السيرة الذاتية مرهون بالعودة إلى الماضي، وسجل السارد التاريخي إذ تعد البداية أمرا ذا أهمية بالغة لأنها هي من تقود القارئ إلى التوغل في هذه السيرة، وقد كانت بداية (**الخبز الحافي**) انطلاق من ما بعد سبع سنوات الأولى لطفولة **شكري** لاستحالة استرجاع ما قبل ذلك إلا على سبيل الومضات القليلة.

اِنطلق **شكري** من مشهد بكاء يبكي فيه فقد خاله نتيجة المجاعة وهذا المشهد البكائي يشاركه فيه أطفال آخرون، وإنه لمشهد مأساوي يحيلنا إلى فاجعة المجاعة التي ضربت المغرب زمن طفولة الكاتب " **أبكي موت خالي والأطفال من حولي يبكون. يبكي بعضهم معي لم أعد أبكي فقط عندما يضربني أحد أو حين أفقد شيئا. أرى الناس أيضا يبكون. المجاعة في الريف. القحط والحرب**"[2]، فهذا المشهد الافتتاحي المأساوي يستثير مشاعر القارئ للغوص في عمق الأحداث أكثر، ويفتح شهيته للاستزادة أكثر عن تفاصيل هذا الواقع، تم أن كم الوعي الذي تحلى به هذا الطفل (محمّد) في إدراك كُنْهَ المجاعة، والنضج الذي تَرَفَّع به عن البكاء لأسباب بسيطة، يعكس ملامح ذلك السرد الاِستعادي المقترن بوعي الحاضر، ويعتمد **شكري** في سرده الحكائي على الانتقال بهذا السرد من موضوع إلى آخر مباشرة دون تمهيد، ولا تقديم، محاولا بذلك ربط الأحداث بعضها بعض ليكون السرد مقتضبا عن مرحلة الطفولة، وكأنها ومضة إشهارية يدعم بها سيرته الروائية في محاولة للاستثارة والتشويق، منتقلا إلى مرحلة المراهقة (تتوقف الطفولة عند الصفحة 33 من أصل 228 صفحة بنسبة تعادل 14،47بالمئة).

[1]–يحي بن وليد والزبير بن بوشتي، حوار مع محمد شكري لجريدة القدس العربية، اللندنية، 30 يناير 2002.

[2]– محمد شكري، الخبز الحافي، ص9.

ب– الطُّفولة والمراهقة في السَّير الروائيّ:

تعد الطفولة من أهم السمات التي تتميز بها السيرة الذاتية الروائية عن غيرها من السير العامة، والتي تقوم على استعادة المشاهد والصور الدالة على صاحب السيرة معززا هذه الطفولة بتصويره للمشاهد، لواقع متميز غالبا بالتشرد والحرمان، والطفولة البائسة الحزينة، ويشكل الاهتمام بمرحلة الطفولة عنصرا محوريا في سرد السيرة الذاتية الروائية العربية الحديثة، فلا تكاد أي سيرة روائية تخلو من طفولة صاحبها من خلال استحضارهم لصورها وكشفهم عن خباياها، ثم التركيز على مرحلة ملازمة لمرحلة الطفولة وهي ما عرف بالمراهقة إذ تدرج هذه المرحلة في (**الخبز الحافي**) ضمن ما سماه النستشرق السيويدي **تيتز رووكي** بـ (الطفولة الطويلة) "**هنا تشير بداية النضخ إلى نهاية القصة التي تشمل كلا من مرحلتي الطفولة والمراهقة وفي كثير من الأعمال ، يتوقف السرد عندما يكون البطل قد وصل تقريبا إلى ما بين التاسعة عشر و الثانية والعشرين من العمر** ..."[1].

وهي المرحلة التي تعرض لها شكري في (**الخبز الحافي**) فقد توقف سرده فيها عند مرحلة سن العشرين التي أقبل فيها على التعلم في مدينة العرائش.

وما الوقوف على هذه المرحلة من حياة السارد إلا علامة فارقة في كتابة السيرة الذاتية في الأدب العربي الذي لم يكن قديما يحفل بها ولا يوليها أهمية، ولا يحرص السارد فيها على الوقوف عليها يقول **رووكي** "**الاهتمام الجديد بمرحلة الطفولة هو علامة أخرى من علامات التغيير الأدبي فتلك المرحلة من حياة الإنسان لم يكن لها دور يذكر في الكتابة الأوتوبيوغرافية في الأدب العربي القديم**"[2].

وبذلك يُعدُّ الرِّوائي **محمد شكري** من المجددين وحملة لواء التجريب في السيرة الروائية، والرواية العربية بشكل عام. و يُعدُّ التشرد والبؤس والحرمان من المحاور التي دأبت على عرضها السيرة الذاتية الروائية العربية الحديثة، إذ ينطلق أصحابها في سرد واقع طفولتهم المحمَّلةِ بالمآسي والويلات، وقد سار شكري على النهج ذاته في (**الخبز الحافي**)،

[1]– تيتز رووكي، في طفولتي، (دراسة في السيرة الذاتية العربية)، تر: طلعت الشايب، تقديم ومراجعة رمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2002، ص192.

[2]– المرجع نفسه ، ص187.

راصدا مراحل طفولته ومراهقته وسط الفقر والجوع والحرمان، والاضطهاد، من سلطة الأب، وصولا إلى عفن حياة التشرد من تدخين وخمر ودعارة، لتتلاحق لوحات السرد السوداوية القاتمة الواحدة تلوى الأخرى "**أبي يعود مساءً خائبا، نسكن في حجرة واحدة، أحيانا أنام في نفس المكان الذي أتقرفص فيه ...**"[1]. "**أكلت أوراق الكرنب ، قشور البرتقال ، وبقايا فواكه عفنة ...**" [2]

وفي تسارع للمشاهد المتناثرة تهيم شخصية البطل محمد بلا هدف في أرجاء المدينة تقتات من القمامة وتحترف التسول والسرقة وأرذل المهن (ماسح أحذية، نادلا، عاملا بالمقهى، حمالا، مهربا). "**غادرت معمل الفخار وإشتريت صندوقا من ماسح أحذية أطوف المقاهي، ألتقط الأعقاب، أشرب ثمالة كؤوس الخمر والمشروبات الغازية، وبقايا الطعام في الصحون الصغيرة أجمعها قبل أن ينظف النادلون الطاولات في سطيحات الحانات**"[3].

فهكذا بدا السرد في مقاطع (**الخبز الحافي**)، فشكري يسترجع وقائع مضت ويعيد إنتاجها كأنها تقع الآن حتى كأن القارئ يتابع أحداث آنية تحدث الحظة، وينتظر ما يمكن أن تؤول إليه في لعبة لا تخفي أمر الاسترجاع التي تحدث عنها، لأن وعي شكري المؤلف فيها لا يتطابق مع وعيه حينما كان طفلا أو شابا مما يعكس المهارة التي بها تمت عملية الاسترجاع، بحيث يظهر التماهي كبيرا بين ما هو عليه الآن وما كان عليه ماضيا، موظفا الأسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديث، خاصة حين يتعلق الامر بالمشاهد السردية الحوارية.

فهو حين يتحدث عن لوحة من لوحات الجوع الذي عاشه طويلا، عند عثوره على دجاجة ميتة في المزابل ومحاولته ذبحها، وقد كشفت أمه أمره "**لماذا لا يفور الدم الآن من عنق هذه الدجاجة كما رأيته يفور من عنق الكبش؟ شرعت أريشها. سمعت صوتها :**

ماذا تفعل؟ من أين سرقتها؟

[1]- محمد شكري، الخبز الحافي، ص12.

[2]- المصدر نفسه ، ص16.

[3]- محمد شكري، الخبز الحافي، ص 40.

عثرت عليها مريضة. ذبحتها قبل أن تموت. إسألي أخي

مجنون ... (خطفتها مني غاضبة) الإنسان لا يأكل الجيفة.

أخي وأنا تبادلنا نظرات حزينة. كلانا أغمض عينيه في انتظار ما سنأكله"[1].

إنَّ المشهدَ ليكاد يتراءى للقارئ لنا وكأنّه يحدث اللحظة، ويكاد يفسر نظرات الصَبِيَيْن الحزينة نتيجة فقدها الأمل في شيء يمكنه سد جوعهما.

وفي مشهد استرجاعي آخر يقف شكري عند الأسرة مُشوِّها سورة الأب الذي يصفه بأبشع النعوت ، ويتهمه بقتل أخيه الأصغر فهو في نظره ، السكير الاتكالي ، المتسلط ، ليصل إلى درجة وصفه بالوحش وتصاعدت هذه الوتيرة من الحقد والكراهية في سرد مشهد موت الاخ " **أخي يبكي يتلوى ألما، يبكي الخبز، يصغرني، أبكي معه أراه يمشي إليه، الوحش يمشي ليه الجنون في عينيه، يداه أخطبوط، لا أحد يقدر أن يمنعه ،أستغيث في خيالي، وحش، مجنون، معتوه، يلوي اللعين عنقه بعنف، أخي يتلوى، الدم يتدفق من فمه، أهرب خارج بيتنا تاركا إياه يسكت أمي باللكم والرفس**"[2].

هذه الصورة البشعة التي رسمها للأب وموت الأخ الأصغر على يديه، كان لهما أثرهما في حياة **شكري** وقد بقيت ملازمة له من خلال حرصه على زيارة قبر أخيه، ولجوئه للنوم في المقابر كمكان آمن وملاذ بقي ملازما للذات الساردة حتى نهاية الخبز الحافي، أين اشترى وردا وريحانا وذهب لزيارة قبر أخيه، وإقراء القرآن عليه " **أخي صار ملاكا وأنا ؟ سأكون شيطانا، هذا لا ريب فيه، الصغار إذا ماتو يصيرون ملائكة، والكبار شياطين، لقد فاتني أن أكون ملاكا** "[3]

[1]- محمد شكري، الخبز الحافي ، ص11.

[2]- المصدر نفسه ، ص12.

[3]-المصدر نفسه، ص228.

"ليتموقع السرد عنده متأرجحا بين السيرة الذاتية والرواية، فيظهر من جهة وثائقية أكثر طموحا، من السيرة مباشرة، وأقل تطلعا من الرواية، ذلك أنه يستثمر السيرة الذاتية والرواية".[1]

وهو بذلك ينقل إلى القارئ الأحداث والوقائع، بعيدا عن زلل التوثيق التاريخي ليعمق إحساسه بواقعية الحدث لأنه يركز على التفاصيل الدقيقة والجزئيات البسيطة.

ج- المتخيل والحقيقة في الخبز الحافي:

لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عاشه في طفولته، مخضعا تلك الاستعادة لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة، مستعينا بالتخيّل في محاولة تقريب الصورة التي كان قد رآها للقارئ "فالحياة **في السيرة الذاتية لا تُقدَّم كشيء متكامل، وإنما كعملية مستمرة، فالتذكر في حدّ ذاته عملية خلق، وكذلك ترتيب الذكريات وتسجيلها**"[2].

فبغير اللجوء إلى الخيال يستحيل بالنسبة للكاتب أن يكون صادقا في نقل تجربته كطفل كما هي في ذهنه بعد النضج، وربما كان هذا هو السبب الرئيس للعلاقة الوثيقة بين السيرة الذاتية والرواية، "... **يتعذر على الذاكرة استرجاع ما وقع بحذافيره، وعلى حاله فهي تنسى أحداثا، وتقصي أخرى**"[3].

فمحمد شكري يُقرُّ في الجزء الثالث من سيرته الذاتية (وجوه) باستحالة تذكر تلك الذكريات التي خطها عن سيرته الذاتية الطفولية في (**الخبز الحافي**) لأنها فترة غائمة من حياته بكل صفائها. يقول:"**إن قرية طفولتي لم يعد لها وجود حتى في ذاكرتي، شاشة مشوشة، تتشبح عليها صورتي وصور الآخرين والأشكال التي لا شكل لها، تلك الطفولة دمرتها الهجرة، لا أؤمن بمن يدعي أنه يعرف كل طفولته**"[4].

---

[1]- عبد الله إبراهيم، السيرة الروائية، إشكالية النوع والتهجين السردي. ص 13.

[2]-تيتز رووكي، في طفولتي، ص98.

[3]-جورج ماي، السيرة الذاتية، ص95.

[4]- محمد شكري، وجوه، دار الساقي، بيروت، ط1، 2000، ص152.

فهذا الاعتراف يحيلنا غالبا إلى التشكيك في صدق كل ما جاء في (**الخبز الحافي**)، مما ينأى به عن الحقيقة ويقربه من مجال التخيّل فيجعله أقرب إلى فن الرّواية، فقد أعلنت ذاكرة **شكري** عجزها وفشلها عن استعادة ماضي طفولته كما هو في الحقيقة، وخَبَتْ لتترك المكان للخيال بديلًا منتجا للسرد، لتتراجع السيرة الذاتية قليلا فاسحةً المجال للسرد الروائي بكل طغيانه وقدرته على حكي الممكن كما لو أنه كان بالفعل "**وهذا ما يجعل السيرة الذاتية مجافية للحقيقة ومن ثمة يتبين أن تركيز محمد شكري على الجانب الروائي أنما كان قصد به إبراز وهم الحقيقة والصدق، وزيفهما في الكتابة السير ذاتية**"[1].

ليصبح كل ما نقله لنا **شكري** في (الخبز الحافي) على أنه حقيقة، موضع شك، أو حقيقة منقولة بلغة المتخيّل الروائي فلا تخلو من زيف, يقولالنلقد المغربي "**محمد الداهي**": "**لا نذكر من طفولتنا إلا النزر القليل فلا يمكن أن يتحدث عن الطفل فينا إلا الطفل الذي كُنَاه، أما من تعمقت الهوة بينه وبين طفولته فسيجد نفسه أمام فرجات يصعب ملؤها ... ومع ذلك فإن من يستحضرها سيتصرف فيها خدمة لمآربه سيغيب حقائق، ويزيف أخرى حسب ما تمليه عليه مصلحته وبما أنها مزيفة فهي تبرز تداخل الروائي والسير ذاتي**"[2].

هذا التداخل الذي تتكفل به لغة السرد الروائي التي ترتكز أساسا على التخيّل، وهي ما تعرف بلغة الفن وهي اللغة المنوط بها نقل الأحداث كما يتخيلها السارد، وكما يريد للصورة المنقولة للقارئ أن تكون عليه، وهو ما سماه محمد شكري **بوظيفة الفن** وذلك ما جاء على لسانه في الجزء الثاني من سيرته الذاتية (**زمن الأخطاء**)، التي استكمل فيها ما بدأه في (**الخبز الحافي**) وذلك عندما أخذ **شكري** المستشرق الياباني "**نوتاهارا**"

الذي كان بصدد ترجمة (**الخبز الحافي**) إلى اللغة اليابانية سنة 1995 أخذه إلى طنجة لمعاينة الصهريج الذي وصفه **شكري** في (**الخبز الحافي**) في الصفحات من (33 إلى 36)، ليتفاجأ الياباني قائلا: "**في كتابك تصف هذا الصهريج وما حوله بكثير من الجمال مع أنه ليس كذلك فكان رد شكري عليه (لأن هذه مهمة الفن)، نُجمّل**

[1]- محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة (قراءة في أشكال الكتابة عن الذات) شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 1428ه 2007م، ص114.

[2]- المرجع نفسه، ص 116.

الحياة في أقبح صورها، وأن هذا الصهريج انطبع في هن طفولتي جميلا ولا بد لي من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من وحل"[1].

(وقد أورد **شكري** القصة نفسها في إحدى رسائله إلى صديقه محمد برادة في كتابهما المشترك، ورد ورماد "في الصفحتين 91 و92). ففي هذا اعتراف من شكري بأن (**الخبز الحافي**) كتبت بلغة الفن، لا بلغة التوثيق مما يحيل إلى الجانب التخيلي في السرد الروائي، وأن ما أقره شكري في (**الخبز الحافي**) مستعينا بدرجة التخيل التي تؤدي وظيفة فنية لصالح الجانب الوثائقي السيري، قد لا يكون كما جاء على لسانه، إذ أنه يعيد إنتاج حياته وتجاربه ومشاهداته، كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة تشكلها.

فيضفي عليها جمالا ناتجا، لا عن واقع موجود، ولكن عن متخيل مرغوب، مما يعطينا انطباعا أن (**الخبز الحافي**) على ما تحمله من حقائق عن حياة **شكري**، فإن معظمها قد يكون من متخيّل الراوي بلغة الفن، إما مجملا قبيحا أو مقبحا جميلا في مسيرة روائية تتحرك فيها شخصية **شكري**، وهو ينقب في أعماق الطبقات المنسية والمهملة ويتحدّث بالمسكوت عنه والمحذور من تاريخ حياته، وجسده وعلاقاته الاجتماعية والجنسية بلغة التعرية الفاضحة، واصفا مشاهد التشرد والاغتراب والخمر وعلاقته الجنسية وصفا تستحي معه اللغة في عمل لا يضاهيه عمل آخر كما قال **تيتز روكي** :"**الخبز الحافي لمحمد شكري لا يضارعه عمل آخر في هذا الخصوص"**[2].

وكأننا **بشكري** تَخْرجُ ذاتُه الساردة عن السيطرة وتتجاوز حدود المعقول لفرض وجودها في هذا العالم، فقد أراد شكري الخروج بأدبه عن المألوف والتميّز في الكتابة السردية خاصة في (**الخبز الحافي**) التي كانت باكورة إنتاجه السيرروائي التي التصق اسمه بها ولم يُعرَفْ بغيرها، فقد كانت (**الخبز الحافي**) اللعنة التي

التصقت **بشكري** ما تبقى من حياته بعدها رغم محاولاته الخلاص منها بغيرها من الكتابات (خاصة الجزأين الآخرين من سيرته الذاتية) لكنه عبثا حاول "**فقد بقيت الخبز الحافي المؤلف الوحيد الذي يعرف به شكري إلى**

[1] – محمد شكري، الشطار، دار الساقي، لندن، 1994، ص94.

[2] – تيتز روكي، في طفولتي، ص 240 ،241.

مماته[1].يمكننا القول في النهاية إنَّه إذا كانت للسيرة الذاتية مقوماتها السردية في نقل وقائع حياة الإنسان، ورصد منجزاته، وإذا كان للرواية من الخصائص الفنية والسردية ما يميزها كفن أدبي سابق لفن السيرة الذاتية وجودا فإن التداخل بينها خاصة في (**الخبز الحافي**) واضح، ولد لنا فنا هجينا، قائما على سرد هجين يجمع بين الوقائع الحقيقية والمتخيل الروائي، وهو ما عرف بفن السيرة الذاتية الروائية(السّير الروائي)، التي يمثلها الخبز الحافي أحسن تمثيل.

[1] – رضوان السائحي، محمد شكري في ذكرى رحيله الرابعة، قرأ كتب الصباغ، وقال أنا أيضا يمكن أن أصبح كاتبا، القدس العربي 30 نوفمبر 2007م

خاتمة

إنَّ روايةَ الخبز الحافي لمحمد شكري حالةٌ من حالات الكتابة الرّوائيّة المتعانقة والمتعالقة والمتلوّنة بألوان أجناسيَّة متنوِّعة حولت فضاء هذا المتن الرِّوائيّ(الخبز الحافي) إلى فسيفساء من الأجناس يستدعي بعضها الآخر، ويمتح منه؛ فهو يلتحم مع فنّ السّيرة الذّاتية ليعطي جنسا هجينا هو السّيرة الذّاتية الرّوائية حاملا النّصّ إلى عوالم التَّجريب، فينكرُ جنسه ساعات ويخونه مع أجناس أخرى، لكنّه سرعان ما يتجلى جنسه الأصليّ. إنَّ التعالقَ الأجناسيَّ في هذه الرِّواية لهو صورة إبداعية جعلت صاحبها يبتكر أساليبَ جديدةً في محاولة منه للخروج عن النّمط السّردي المألوف، وبحثنا هذا هو محاولة لتسليط الضوء على أنموذج يُجسِّد جماليةَ الاِنفتاح الأجناسي ظهر في المتن الروائي **– الخبز الحافي– لمحمد شكري**.

ومن هنا نصل ببحثنا إلى نهايته لا لغايته حيث لا يمكن الإحاطة بكل جوانب الموضوع ولكنّنا اِستطعنا الإشارة للبعض منها ومن ثَمَّ سنحاول تلخيص النّتائج المتوصّل إليها وأهمّها:

- إنَّ قضيةَ الأجناسِ الأدبيّةِ من أقدم القضايا التي تناولتها نظرية الأدب ويُعدُّ اليونانيون وعلى رأسهم "**أفلاطون**" و"**أرسطو**" روادها، هذا الأخير الذي وضع الأسس الأولى و تَبِعه الكلاسيكيون في ذلك وثار عليه الرومانسيون الذين دَعَوا إلى تحطيم الحدود بين الأنواع.

- لم يخلُ النَّقد العربيُّ القديمُ من إشارات إلى فكرة التَّجنيس الأدبيّ على الرغم من انِحصاره في الشِّعر وأغراضه وما يُوضح صحَّة ذلك هو توظيفهم لمصطلحي **الجنس والنّوع**.

- اِفتقار النَّقد العربي القديم للمنهج كان حاجزا أمام تنظيرهم لمفهوم **الجنس الأدبيّ**.

- ظاهرة تداخل الأجناس مبحث إشكاليّ يتجاذبه طرفان أحدهما متمسك بخصوصية النقاء، والآخر مؤمن بمشروعية التّداخل.

- ظاهرة التداخل الأجناسيّ مبادرة حداثية تشجِّع على الإبداع وذلك بالاِستفادة من مختلف الأنواع في ملمح التجّريب في الرواية العربية الحديثة.

- الرّواية ساحة فنيّة تفتح أبوابها للأجناس الأخرى فتصنع بهذا التلاقح لوحة قصصيّة جميلة.

- تعانقُ الرواية مع السيرة الذاتية ما هو إلا مرآة عاكسة لأنا الروائي لتصنع بذلك جنسا جديدا، هجينا تجلى في السّير الروائي.

- تطعيم محمد شكري لروايته (الخبز الحافي) بالأجناس الأخرى (القصة القصيرة، الشّعر، السّيرة الذاتية) عملية إبداعية تعكس براعة صاحبها.

- الخبز الحافي أنموذج للتجريب الذي كان شكري مهووسا به، وداعيا إلى كسر رتابة السّرد في الرواية العربية الحديثة.

وما يمكن قوله في الأخير إنَّ هذا جهدنا في حدود ما قرأنا وما وقع بين أيدينا وإن شابته بعض النّقائص وفاتنا فيه أن نكون ملمين بكل الجوانب، فلا يزال باب هذا البحث مفتوحا على مصرعيه لباحث آخر يواصل ما توقفنا عنده من خلال طرحه للإشكالات العالقة الّتي تفتح شهيته لتذوق الخبز الحافي لتمنحه طعما آخر غير الذي تذوقناه في بحثنا هذا، كما تُثبت وجودها مع كلّ قراءة جديدة ومن زاوية أخرى، فتكون القراءات بلسم جمال ومتعة لهذا النَّص الرّوائي الّذي يؤرِّق قارئه ثم يروقه في آن واحد. هكذا جمع نصّ الخبز الحافي بين المتعة والجمالية واللّذة والدّهشة اللّغوية الّتي تُبت كفاءة صاحبه وقدرته اللّغوية والأسلوبيّة والتّخييليّة في صناعة الكتابة الرِّوائيّة.

ملاحق البحث

التعريف بالكاتب:

ولد الروائي المغربي محمد شكري في قرية بني شكير بإقليم الناظور في شمال المغرب في 15يوليو سنة 1935م وقضى طفولةً قاسية وصعبة بسبب الفقر في قريته التي تقع في سلسلة جبال الريف، في عام 1942م رحلَ مع أسرته الفقيرة إلى مدينة طنجة، ولم يكن في تلك الفترة يتحدث اللغة العربية فقد كانت اللغة الأمازيغية هي لغته الأم، عمل قبل أن يبلغ العاشرة من عمره صبيًّا في مقهى ثمَّ حمَّالًا ثمَّ بائعَ جرائد ثمَّ ماسحَ أحذية، إلى أن انتقل للعمل في بيع السجائر المهربة، وبعد أن انتقلت عائلته إلى تطوان لم يلبث أن عاد وحيدًا إلى طنجة.

لم يدخل محمد شكري المدرسة ولم يتعلم القراءة والكتابة إلا عندما بلغ العشرين من عمره، فبعد تلك السنوات التي قضاها متنقلًا بين السرقة والشرب والحشيش والدعارة، قرَر أن يغادر العالم السفلي وحياة السجون والتهريب والتسكع إلى الأبد، فعندما دخلَ إلى السجن وهو في العشرين التقى بشخص اكتشفَ أنَّه أميٌّ، فدلَّه على أحد المدرسين في مدرسة العرائش ونصحه بالذهاب إليه وبعد أن خرج محمد شكري من السجن دخل إلى المدرسة وتخرج منها فعلًا ليعمل بعدها في سلك التدريس.

نشر شكري أول قصة له في عام 1966م بعنوان العنف على الشاطئ، لكنه لم يتفرغ للكتابة تمامًا إلا بعد أن حصل على التقاعد النسبي، حيثُ بدأت كتاباته بالظهور، عملَ في مجال العمل الإذاعي، حيثُ قام بتقديم عدد من البرامج الثقافية التي كان يقوم بإعدادها ويقدمها على إذاعة طنجة، أهم مؤلفاته: الخبز الحافي، زمن الأخطاء، السوق الداخلي، غواية الشحرور الأبيض، السوق الداخلي، الخيمة، بالإضافة إلى مذكراته التي تحدث فيها عن الأدباء لأجانب الذين خالطوهم في طنجة "**غربو بول بولز في طنجة**" "**وجان جينيه، وتينسي ويليامز في طنجة** وغيرها، قضى شكري معظم حياته في مدينة طنجة ولم يفارقها إلا لفترات قصيرة جدًّا، لم يتزوج طوال حياته خوفًا من أن يمارس التسلُّط والقهر اللذان تعرَّض لهما خلال طفولته على أبنائه، توفي شكري في 15 نوفمبر 2003م بعد إصابته بمرض السرطان.

ملخص رواية الخبز الحافي لمحمد شكري:

تعدُّ رواية الخبز الحافي من أشهر الأعمال الأدبية للكاتب محمد شكري وهي الرواية التي اشتُهر بها، كتبها محمد شكري في عام 1972م، وتمَّت ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية من قبل الأديب الأمريكي بول بولز في عام 1973م، وإلى اللغة الفرنسية ترجمها الطاهر بن جلون عام 1981م، إلا أنَّها لم تُنشر باللغة العربية إلَّا في عام 1982م أي بعد كتابتها بعقد من الزمن، لكنها قوبلت بالرفض جراء جرأتها في الطرح ، ولغة البوح الصريح ،وتُرجمت الرواية فيما بعد إلى أكثر من 38 لغة حول العالم، تمثِّل الرواية الجزء الأول لسيرة الكاتب الذاتية التي كتبها في ثلاثة أجزاء وهي: الخبز الحافي، زمن الأخطاء، وجوه.

وقد كانت فكرة كتابتها بتشجيع من الكاتب الأمريكي الذي كان يقيم في طنجة بول بولز وكان صديقًا للكاتب محمد شكري، لاقت الرواية انتقادات كثيرة وأثارت عاصفة في العالم العربي، لأنها تخالف معايير وتقاليد المجتمعات العربية، فهي تفضحُ خفايا العالم السفلي القابع في ظلمات الجهل والبؤس والفقر والعنف، لكنَّها بالمقابل لاقت قبولًا كبيرًا واحتلت مكانةً متميزةً في الأدب العالمي، لأنها ترصد الواقع بشكل دقيق وواقعي بعيدًا عن التزوير والتزييف بغية إرضاء المجتمع.

تدور أحداث رواية الخبز الحافي حول مأساة إنسانية بحتة بكل المعايير، حيثُ ينتقل بطل الرواية إلى مدينة طنجة مع أسرته بسبب الفقر، لكنَّ والده كان قاسيًا وظالمًا يتعاطى السَّعوط ، في صورة بشعة عن عنف وانحراف الأب ودوره في تدمير حياة أبنائه أخلاقيًّا وروحيًّا في شتى المناحي، فقد قتلَ والده أخاه الصغير في لحظة غضب، مما يؤدي إلى رفض البطل لنظام الأسرة المعروف، معبِّرًا عن سخطه على الأب وتسلطه على أفراد الأسرة، تستمر المعاناة في طنجة، فتعمل والدته في بيع الفواكه والخضار ووالده في السجن، بينما هو كان يتنقل بين مزابل الأوروبيين الغنية بعكس مزابل المغاربة الفقيرة على حدِّ تعبيره، ينتقل شكري من خلال أحداث روايته في العمل وهو دون سن العاشرة للعمل صبيًّا في أحد

المقاهي لتبدأ حياته بالسقوط في منحدرات الجهالة والتسكع أكثر، ويتدرج في مستنقعات الرذيلة من الحشيش إلى الدعارة متتبعًا النساء طيلة فترة مراهقته.

انتقل شكري إلى وهران وبالذات حي طحطاحة،حيث يصف موقف هجوم الكلاب الشرسة التي تخرج من الكهوف وقسوة والده عليه الذي ينهال عليه بالضرب،حتى يصل إلى بيت خاله ويقيم فترة عند خالته ويعمل كمزارع عند عائلة أجنبية ليعود بعدها إلى تطوان المغربية، ويقضي شكري أول عشرين سنة من حياته في عالم سفلي مدقع، ويصل إلى مرحلة تجعل منه يمارس البِغاء، ويختلط بالمنحرفين، بعد أن يترك العمل في المقهى يعمل بائعًا للسجائر والحشيش للجنود الأجانب، ويمارس السرقة والشرب وكل ما يخطر على بال من رذائل، إلى أن يدخل السجن ذات مرة وقد بلغ العشرين من عمره، وهناك يلتقي بشخص يدلُّه على أحد المدرسين في مدرسة العرائش- بعد أن يكتشف أنه أميٌّ- وينصحه بالذهاب إليه ليتلقى تعليمه هناك، بعد أن يخرج من السجن يتوجَّه إلى المدرسة ورغم فارق العمر بينه وبين التلاميذ إلا أنه يتابع تعليمه ويتفوق ليخرجَ منها ويدخل في سلك التعليم وقد أصبح مدرسًا في إحدى المدارس هناك.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم برواية ورش

1- المصادر:

1. أحمد موسى الخطيب، الحساسية الجديدة، قراءات في القصة القصيرة، مكتبة الرائد العلمية، وزارة الثقافة، عمان، دط،2009م.

2. بسمة عروسي التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين 3 و6هـ،د ط، د ت.

3. بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ، المغاربية للطباعة والتوزيع ، تونس ، ط1 ، 2005

4. جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ألية التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 2015م.

5. خيري دومة وآخرون، القصة، الرواية، المؤلف، دراسات في الأنواع الأدبية المعاصرة، دار الشرقيات، القاهرة مصر،1997م

6. سعيد جبّار، الخبر في السرد العربي- الثوابت والمتغيرات، شركة النشر والتوزيع للمدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2004.

7. سعيد يقطين الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط01 ،1997

8. شكري عزيز الماضي ، أنماط الرواية العربية الجديدة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،" 1978

9. صلاح صالح ،سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الأعلى للثقافة 2003 .

10. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسة المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1992م

11. ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان ط01، 1431هـ-2010م.

12. عادل فريحات ، مرايا الرواية ، دراسات تطبيقية في الفن الروائي ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2000 .

13. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة مصر، ط01، 1969

14. عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية وحضورها في التراث النثري، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس؛ 2001م.

15. عبد المالك مرتاض ،في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)عالم المعرفة ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، العدد ، 240 ،1998.

16. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، لبنان، ط01-2002 م.

17. مازوني فريزة، انفتاح الجنس الأدبي وتحولات الكتابة، منشورات مخبر الممارسات اللغويّة في الجزائر، 2013

18. محمد الداهي، الحقيقة الملتبسة (قراءة في أشكال الكتابة عن الذات) شركة النشر والتوزيع المدارس ، الدار البيضاء ، ط1، 1428هـ 2007م .

19. محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دراسة السردية العربية، منشورات كليات الآداب هاوية 1998م.

20. محمد المديني ، الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث ، ط1، الرباط ، 2000 .

21. محمد بن محمد الخبو ، الخطاب القصصي في الرواية العربية ، ط1 ، مكتبة علاء الدين، تونس ، ط1 ، 2014 .

22. محمد شكري الخبز الحافي ،دار الساقي ،ط6 ، 2000 .

23. محمد شكري ، الشطار دار الساقي لندن ، 1994 .

24. محمد شكري، وجوه ،دار الساقي ،ط1 ، 2000 .

25. محمد شكري ومحمد برادة ،ورد ورماد (رسائل)قطاع أخبار اليوم الثقافة 2015 .

26. محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الأدبي (دراسة موسوعية)الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ،ط1 ، 2012 .

27. محمد عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الرائد للنشر والتوزيع عمان ط 01، 2010،

28. نزيه أبو نضال ، تحولات في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط1 ، 2006.

2- المراجع:

29. أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، دط 1966م.

30. أبو حيان التوحيدي، الامتاع والمؤانسة، دار الشعر، دار المكتبة الحياة للطباعةة والنشر والتوزيع، بيروت، دت.

31. أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تحقيق حسن السندوبي، دار المعرف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، دت.

32. أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشّوامل، تح: أحمد أمين وأحمد صقر، الهيئة العامة لقصور التفافة، القاهرة، مصر، دط 1951 م ص309.

33. احسان عباس، فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، 1996.

34. أحمد محمد ويس، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقّدي، بحث في المشاكلة والاختلاف، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دط،2012م.

35. ابن رشيق القيرواني، العهدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج01، دار الجيل بيروت، لبنان ط01، 1981م .

36. ثعلب أبو العبّاس أحمد، قواعد الشعر، شرح وتعليق، محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1996 ص06.

37. الجاحظ أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون- مكتبة الخانجي، القاهرة، ج01، ط03، 1985م.

38. الجاحظ، الحيوان، تحقيق محمد عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى الباي الحلبي، القاهرة، 1940.

39. شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر (في ضوء النقد الحديث) دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، 2003م- 1423هـ.

40. الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط01 1987م.

41. طه حسين، من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والتفافة، دط،2012م ص41.

42. عادل الفريحات، بحوث ورؤى في النقد والأدب، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،ط2007،01

43. عبد الرحمان ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون لكتابه (العبر وديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، ط 01، دار الفن للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

44. عبد السّلام المسّديّ، النّقد والحداثة دار الطليعة، بيروت، لبنان ط01 ،1983م.

45. عبد العزيز شرف أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1992.

46. عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار تويقال، دار البيضاء، المغرب، ط03، 2006 .

47. عز الدين المناصرة ،علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن ط1 ،ت 2006م،

48. قدامة بن جعفر نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الجانحي، القاهرة مصر، ط02، 1962م.

49. قدور عبد الله ثاني ، سيميائية الصورة، دار العرب للنشر والتوزيع وهران ، الجزائر ، ط 2004 .

50. كلود عبيد ، الألوان (دورها ، تصنيفها، مصادرها ، رمزيتها ودلالتها)مراجعة وتقديم محمد صمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،ط1 ،2013 .

51. محمد الصالحي، شيخوخة الخليل–بحثا عن شكل لقصيدة النثر العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط01،2003م.

52. محمد بن أحمد العلوي بن طباطبا، عيّار الشعر، تح: عباس عبد السّاتر، دار الكتب العلميّة بيروت – لبنان،ط01، 1982 م.

53. محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تح إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط 02، 1989م .

54. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت ط 05، 1987م ص 113.

55. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط1977.

56. محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه الدراسات في العالم العربي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع دط، د ت.

57. أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري، الصناعتين(الكتابة والشّعر)، تحقيق : محمد أمين. مطبعة محمود بيك الاستانة، ط 01، 1913.

3- المعاجم والقواميس:

58. الجرجاني، علي بن محمد بن علي الزين الشريف: التعريفات قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والنّحو والصرف والعروض والبلاغة، تح محمد صديق المنشاوي، ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1؛ 1983م.

59. الزبيدي، محمد مرتضى بن محمد الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، دار المكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2007م، ج 15.

60. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ،بيروت لبنان. ط1، 1985.

61. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، 1399سوريا، دمشق، هـ، 1979م، مج 05، ج 05.

62. الفيروز ابادي محمد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان،ط1، 1426هـ-2005م.

63. لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي ن فرنسي، إنجليزي) دار النهار للنشر ، ط1 ، 2002.

64. لويس معلوف: المنجد في اللغة والآعلام، دار الطبع الكاتوليكية ، بيروت، لبنان، ط7، 1630،نيسان 1931.

65. ابن منظور، محمد بن مكرم علي الانصاري، دار صادر بيروت، لبنان ج6-ط4-144-1993 م.

4- المصادر والمراجع المترجَمة:

المصادر : جورج ماي ، السيرة الذاتية ، ترجمة: محمد القاضي وعبد الله ضولة ، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2017 .

66. فيليب لوجون ، السيرة الذاتية ، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان 1994 .

المراجع:

67. أمبرتو إيكو ، آليات الكتابة السردية ، ترجمة سعيد بنكراد ، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية ، ط1 ، 2009

68. ايف ستالوني: الأجناس الأدبية، ترجمة: محمد الزكراوي، راجعة حسين حمزة، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، دط، مايو 2014

69. بندتوكروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 01، 1947.

70. تزفيتان تودوروف ، نظرية الأجناس الأدبية، (دراسات في تناص والكتابة والنقد)، تر: عبد الرحمان بوعلي، نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط01 2016.

71. تزفيتان تودوروف ، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الحطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، ط 01، 1982.

72. تزفيتان تودوروف ، الشعرية ، ترجمة شكري مبخوت ، ورجاء بن سلامة ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1987 .

73. تيتز روكي ، في طفولتي (دراسة في السيرة الذاتية العربية)، ترجمة طلعت الشايب مراجعة وتقديم رمضان بسطاويسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ،2002 .

74. جان ماري شايفر، مالجنس الأدبي؟ ترجمة: غسّان السيّد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دت.

75. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية: تر محمد عبد الولي ومحمد العمري دار توبقال، المغرب، ط01، 1986ص09.

76. جيرار جينيت، مدخل لجامع للنص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية(افاق عربية)، بغداد، دار تويقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، دط، دت.

77. رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: ع، عبد السلام سعيد العالي، دار تويقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط01، ط02 1989-1993م،

78. رولان بارت،الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة: محمد نديم خشفة ،مركز الإنماء الحضاري ، سوريا ، ط1 ، 2002.

79. رينييه ويليك، أوستن وران: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي وتعريب: عادل سلامة دار المريخ، الرياض، المملكة السعودية، دط 1992م.

80. موريس بلانشو، أسئلة الكتابة، ترجمة: نعيمة بن عبد العالي وعبد السلام بن عبد العالي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب

81. ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 1987.

5- المجلّات والرّوافد العلميّة:

82. إبراهيم عبد الله، التداخل النصي والتعارض الدلالي، قراءة في رواية النخاس لصاح الدين بوجاه، مجلة الحياة الثقافية جانفي، ع 97، 2011م.

83. حسن دخيل الطائي، تداخل الأنواع الادبية، النشأة والتطور، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر.

84. خديجة بصالح، تداخل الأجناس الأدبية من منظور النقد العربي القديم (القصة نموذج)، مجلة الإشكالات، العدد 10،ديسمبر 2016 المركز الجامعي لتمنراست الجزائر.

85. دياب قديد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، الكتابة ضد أجنسة الأدب، تداخل الأنواع الأدبيّة، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، نبيل حداد، ومحمود درابسة، مج1، ط1، جدارا للكتاب العالمي، عمان الأردن؛ 2009م.

86. ذاتية الخبز الحافي" لمحمد شكري ،مجلة الذاكرة تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي جنوب شرق الجزائر العدد9،جوان 2017 .

87. ريم العيساوي ، مفهوم الشعرية في النص الروائي ، منتديات اِتحاد الكتاب والمثقفين العرب، 17 يونيو 2010 .

88. سعاد شابي، جمالية التلقي والتجليات الإبداعية في الرواية السير الذّاتية لمحمّد شكري، مجلة الذاكرة، غرداية، الجزائر، العدد 09؛ 2017م.

89. سوسن إسماعيل ،أسئلة النوع والعتبة والقوى الفاعلة ،النص السيري (ممحاة المسافة) تمثيلا، مجلة أوراق ، العدد 13 ،17 يونيو 2021 .

90. شيخ عبد الرزاق ، قراءة في عنوان وغلاف رواية سيرة المنتهى لوسيني الأعرج حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، العدد 09، مجلد 2 نوفمبر 2017.

91. صالح مفقودة، نظرية الأجناس الأدبية، مجلة كلية الآداب واللغات، ع 24-2019،

92. عبد الكريم الخضير العليوي، وهيثم عباس سالم، نظرية الأجناس الأدبية، دراسة تاريخية تحليلية مجلة، جامعة ذي قار مج 2، ع3 ت 2006 .

93. عبد الله إبراهيم ،السيرة الروائية إشكالية النوع والتهجين ،مجلة نزوى ، العدد 14 ، 1998/04/01 .

94. عبد الواحد لؤلؤة، الأجناس الأدبية، مجلة فيلادلفيا الثقافية الصادرة عن جامعة فيلادلفيا، عمّان، ع06 ماريو 2010 .

95. فتيحة عبد الله، إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة علامات ج55، مج14 محرم 1426ه مارس2005 .

96. لطيفة ابراهيم برهم وقصي محمد عطيه، في تداخل الأجناس الأدبية – مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مج 33ع 2022.

97. محمد **عاشور** ،الرواية الجزائرية والشعر ، تداخل الأجناس وحدود التناص ، مجلة إشكالات في اللغة والأدب ،المركز الجامعي تامنغست ، مجلد8 ، العدد 04، 2019 .

98. مهدي زلزلي ، محمد شكري ... الأمي الذي لعن كل الآباء ، مجلة ميادين ، ثقافة وفنون 7 آذار 2022 .

99. يحي بن وليد والزبير بن بوشتي ، حوار مع محمد شكري لجريدة القدس العربي اللندنيية ، 30/ يناير 2002 .

6- الرسائل الجامعيَّة:

100. أحمد محمد أبو مصطفى، تداخل الأجناس الأدبية في القصيدة العراقية المعاصرة، رسالة ماجيستر، كلية الأدب، الجامعة الإسلامية، غزة 2015.

101. رابح شريط، تداخل الأجناس في الرواية الجزائرية المعاصرة، ثلاثية أحلام مستغانمي، أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب العربي المعاصر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2015-2016م.

102. طانية حطاب، إشكالية التجنيس في الروايةالعربية المعاصرة ، دراسة في نماذج عربية ، رسالة دكتوراه ، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم 2011/2010 .

103. عمر النقرش، مفهوم التناص في النص المسرحي، أطروحة الدكتوراه غير منشورة تحث إشراف الدكتور عبد المرسل الزيدي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002.

104. فضيلة مادي، دور عالمية الأدب ومذاهبه في تطور الآداب وظهور أجناسه الأدبية، رسالة لنيل رسالة الماجيستير، مخطوط، المركز الجامعي العقيد أكلي محند أولحاج، كلية الآداب واللغات، البويرة، الجزائر، 2011 م- 2012 م.

105. منى دوزة، تداخل الأنواع الأدبية والفنية في الكتابة الشعرية الجزائرية المعاصرة، مذكرة دكتوراه، أدب حديث معاصر، تحت إشراف الأستاذ محمد الصالح الخرفي، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة2018.

7- المواقع الإلكترونية:

1. موقع وكالة الصحافة العربية 2007.
2. منتديات إتحاد الكتاب والمثقفين العرب

فهرس المحتويات

فهرست المحتويات

مقدمة	أ-ه
الفصل الأول: حدود الجنس الأدبي بين القبول والرّفض	
المبحث الأول: الجنس، النوع، نظرية الأجناس (مصطلحات ومفاهيم)	02
01- مفهوم الجنس الأدبي	02
02- مفهوم النّوع الأدبي	05
03- مفهوم نظرية الأجناس الأدبية	10
المبحث الثاني: الأجناس الأدبية بين صفائها وتعانقها	30
01- مفهوم التداخل	31
02-أشكال التّداخل بين الأجناس الأدبية	32
03 -التعريف بالأجناس الأدبية	33
04-المواقف النقدية حول فكرة التّماهي والمزج	34
05 -الجنس بين حساسية النقاء وفاعلية التعالق:	35
06-الجنس الأدبي بين النقاء والتعالق عند العرب:	42
الفصل الثاني: إشكاليّة التجنيس وإنفتاح النّصّ الرّوائي في رواية الخبز الحافي	
المبحث الأول: التّعالق الأجناسي في رواية الخبز الحافي	52
01-على مستوى العتبات	54
02-على مستوى المتن	63
المبحث الثاني: تمثّلات السّير الذاتيّ في رواية الخبز الحافي	76
01-تجليات السير الروائي في رواية الخبز الحافي	76
02-السّير الروائي كمعطى سرديّ حديث	83

خاتمة	96
ملاحق البحث	99
فهرس المصادر والمراجع	103
فهرس المحتويات	113

ملخص

إنَّ التعالقَ والتداخل الأجناسي من الظواهر التي طَفَت على سطح السَّاحة النَّقدية في العصر الحديث، معلنةً انفتاح الأجناس الأدبية على بعضها البعض، وإسقاط الحدود بينها، بعدما كان كلّ جنس منغلقا على نفسه.

والرواية كجنس أدبيّ مرن ذي قدرة على هضم الأجناس الأخرى وإمتصاصها، كان أكثر الأجناس تجسيدا لهذه الظاهرة، وقد تجلَّى ذلك في رواية الخبز الحافي للرّوائي المغربي محمد شكري، والتي جمعت عديد الأجناس الأدبيَّة كالقصة القصيرة والشِّعر والسِّيرة الذاتية، هذه الأخيرة التي تماهت معها حدَّ التهجين، في تقنيَّة سرديَّة حداثيَّة، تعكس ظاهرة التَّجريب في الرِّواية العربيَّة.

Abstract

The intermingling and intermingling of races are phenomena that have floated on the monetary scene in the modern era, declaring the openness of the literary races to each other and dropping the boundaries between them, after each race was closed to itself; The novel, as a literary genus who is able to digest and absorb other races, was the most embodiment of this phenomenon, and this was manifested in the novel barebread by Moroccan novelist Mohammed Shoukry, who collected many literary races such as short story, poetry and biography, the latter which has distinguished itself to the extent of hybridization, In a modern narrative technique, it reflects the phenomenon of experimentation in the Arabic Novel.