الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون تيارت

قسم الآداب واللغات

تخصص: أدب حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي

موسومة بـ:

تداخل الأجناس الأدبية
في رواية تاء الخجل للروائية الجزائرية فضيلة الفاروق

إعداد الطالبتين:

- صباحة زينب
- ركاب هجيرة

إشراف الاستاذ:

د- شريط رابح

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الصفة
د.بلقاسم عيسى	أستاذ محاضر "أ"	رئيسا
د.شريط رابـــح	أستاذ محاضر "ب"	مشرقا
د.بوشيبة عبد السلام	أستاذ التعليم العالي	مناقشا مقررا

السنة الجامعية: 1441 1442هـ/ 2019م / 2020 م

9 B/5 MASTER

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الله تعالى :"ولئن شكرتم لأزيدنكم"

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

الحمد والشكر لله عز وجل أولا وقبل كل شيء على تيسيره وتوفيقه لنا في إنجاز هذا العمل المتواضع.

كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى من شرفنا بإشرافه على مذكرة بحثنا الأستاذ الدكتور "شريط رابح" الذي لن تكفينا حروف هذه المذكرة لإيفائه حقه بصبره علينا، وتوجيهاته العلمية التي لا تقدر بثمن والتي ساهمت بشكل كبير في إتمام واستكمال هذا العمل.

وإلى كل أعضاء اللجنة المناقشة الذين تكرموا بقراءة هذا البحث المتواضع، وإثرائه بملاحظاتهم وتقويمهم وتوجيهاتهم وإلى كل طلبة العلم، كما نتوجه بشكرنا إلى أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة الرحمن ابن خلدون تيارت.

كما نشكر كل من ساعدنا من بعيد أو من قريب في إتمام هذا العمل، وكل الذين عبدوا لنا الطريق في إتمام هذا العمل.

إهداء

بعد سنوات من الجهد والشقاء ... قد حان الآن قطف ثمار العناء ... ثمرة لطالما انتظرت قطفها ... ثمرة أهديها وأقدمها لأغلى ما لدي، فالحمد لله الذي وفقني ومنحني الصبر والعزيمة والقدرة لإتمام هذا العمل المتواضع أما بعد:

إلى من كلله الله بالهيبة والوقار... إلى من علمني العطاء بدون انتظار... إلى من أحمل اسمه بكل افتخار... إلى من كلت أنامله ليقدم لنا لحظة السعادة إلى من حصد الأشواك عند دربي ليمهد لي طريق العلم إلى صاحب القلب الكبير "والدي العزيز".

إلى ملاكي في الحياة ... إلى معنى الحب ... وإلى معنى الحنان والتفاني ... إلى بسمة الحياة ... وسر وجودي ... إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي "أمي الحبيبة".

إلى أشقائي وكنف الروح إخوتي "محمد، نور الإسلام، أحمد".

إلى أختي الوحيدة "نسيبة" أدامها الله لي أختا وحبيبة وسندا لي في هذه الحياة.

إلى من شاركتني ثمرة هذا العمل المتواضع روحي ورفيقة دربي ... إلى صاحبة القلب الطيب ... إلى التي ترافقني دوما "هجيرة".

وإلى كل من جمعتني بهم رابطة المحبة "رانيا، وهيبة، عليا".

إلى كل الذين يحبهم قلبي ولم يذكرهم لساني.

زينب

إهداء

جميلة هي الحياة بوجود أناس نكنون لهم كل الحب والود والاحترام، ومن هذا المنبر أتقدم بإهداء ثمرة جهدي ونجاحي إلى من ربتني وأعانتني على الصلوات والدعوات، وغمرتني بحبها وعطفها، كانت السند والكتف الذي أتكأ عليه في أصعب الظروف وعلمتني الصبر والاجتهاد، إلى نبع الحب والحنان أمي الحبيبة الغالية على قلبي، حفظك الله وأطال لي بعمرك يا رب، إلى من حسد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم، وعمل بكل جد وكد من أجلي، أبي الحبيب الغالي حفظك الله من كل سوء وأدامك تاج في الراس.

إلى القلوب الطاهرة والنفوس البريئة، إلى رياحين حياتي، أخواتي الحبيبات أنتن كل شيء في حياتي "فتيحة، رزيقة، تركية، فاطيمة"، إلى أخي العزيز حفظه الله، إلى من كانت لي الأم الثانية والصديقة المقربة أختي العزيزة "ميمونة" وزوجها الغالي وأولادها، إلى قرة عيني "أمونة الحبوبة" حفظكم الله لي جميعا.

إلى من رافقني في دراستي وشاركني همومي تذكرا وتقديرا لصديقتي العزيزة "زنوبة" حبيبة قلبي وتوأم روحي، إلى التي آنستني وشاركتني كل تفاصيل حياتي، وأعانتني على إتمام العمل ، و رنوش رفيقة الدرب الطويل صديقات العمر أدام الله رفقتنا وصحبتنا إلى المدى الطويل يا رب.

إلى رفيقي في نجاحي وشجعني وكان سندي طيلة مشواري الدراسي صديقي الغالي عبد القادر حفظه الله وحماه.

إلى من نسيهم القلم وذكرهم القلب.

هجيرة

مقدمـــــة

مقدمة

الحمد لله رب العالمين القائل في كتابه المبين: **{ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء}**، ونصلي ونسلم علي سيدنا وحبيبنا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلي آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

شهدت الحركة الأدبية في الساحة الغربية والعربية تحولات كبيرة مسّت مختلف أجناسها وأنواعها، وأدت إلى تغييرها سواء على مستوى المضمون أو الشكل، فكانت قضية تداخل الأجناس إحدى هذه التحولات علي مر التاريخ، فقد شغلت نظرية الأجناس الأدبية عقول النقاد والدارسين علي مر العصور، قديمه وحديثه.

أصبحت الرواية الحديثة حقلا خصبا تتعارك فيه الأنواع والأجناس الأدبية، باعتبارها خطاب منفتح ومتجدد، وذلك باعتمادها علي التقنيات والأساليب الحديثة، فقد شهدت الرواية الجزائرية كغيرها من الأعمال الأدبية تحولات متعددة حملت في طياتها العديد من الأجناس الأدبية داخل متنها أدى إلى كسر وتحطيم القوالب المعيارية التي وضعتها الكلاسيكية، إذ أصبحت الرواية –في كثير من الأحيان –اختراقا وانتهاكا لفكرة نقاء وصفاء الجنس الأدبي.

لذلك ارتأينا تسليط الضوء على كيفية إحداث التداخل بين الشعر والنثر داخل المتن الروائي، وكذلك تعالق وتعانق الرواية والسيرة الذاتية في النموذج الروائي المدروس، وكيف تناسقت هذه الأجناس في قالب روائي واحد؟، مع مراعاة الانسجام والتجانس في تداخل الأجناس الأدبية لا يمس بأساسيات التكوّن الروائي.

وقد وظفت فضيلة الفاروق التداخل الأجناسي في رواياتها، فخترنا إحدى هذه الروايات، وهي رواية "**تاء الخجل**" لتبين كيفية إحداث هذا التداخل.

إلا أننا حاولنا الكشف عن الوظيفة الفنية لظاهرة التداخل في رواية **تاء الخجل** وذلك من خلال لغة خطابها السردي المتميز الذي تمازجت فيه العديد من الأشكال الكتابية وعليه تمت صياغة عنوان بحثنا علي النحو التالي: **تداخل الأجناس الأدبية في رواية تاء الخجل** .

وقد وقع اختيارنا علي الرواية العربية كنموذج للتحليل، في محاولة منا لمعرفة موقعها من نظرية الأجناس الأدبية عربيّاً، في ضوء ما يلاحظ في هذه الأجناس، والتداخل الحاصل بينها، وذلك باعتبارها أكثر الأجناس مقدرةً على ضم الخصائص الفنية والجمالية المميزة للأجناس الأخرى، وبحسب هذا فالرواية جنس أدبي غير نقي النقاء الأجناسي التام، وذلك ما جعلها نص منفتح متعدد القراءات، فلا يخلق نص من العدم، وهذا ما جعلنا نطرح تساؤلات التالية: ما الجنس الأدبي؟، وكيف نشأة تطور؟، وما هي مميزات التداخل والتمازج؟ وما هي الأجناس الأدبية المتداخلة مع الرواية؟، وكيف وظفتها الروائية؟ وما هي مظاهر وتجليات التداخل وتمازج الشعري والسردي والرواية والسيرة الذاتية؟.

ومن هنا كان سبب اختيارنا لهذا الموضوع " تداخل الأجناس الأدبية في رواية تاء الخجل " يتمثّل في جملة من الدوافع والأسباب يمكن تقسيمها إلى أسباب ذاتية وأخرى موضوعية. تكمن الأسباب الذاتية في ميلنا للأدب السردي وبالخصوص الجزائري منه، إضافة إلى الرغبة منا في اكتشاف هذا العالم السحري المتمثل في الرواية المعاصرة، أما الدوافع الموضوعية فتكمن في ذلك الصراع المحتدم بين أنصار الجنس الأدبي الذين يدعون بصفائه ونقائه، وبين التيار الثاني الذي يرى أن هذه التقسيمات لم تعد مجدية، وأنّ كل الأجناس الأدبية انصهرت وذابت في بعضها البعض؛ كلّ ذلك كان من بين الأسباب الموضوعية التي جعلتنا نقبل على هذا البحث.

وقد قسمنا هذا البحث إلى: مقدمة، فصلين، وخاتمة، أما الفصل الأول فهو نظري يبحث في الجنس الأدبي نشأته وتطوره، حاولنا فيها استكشاف الأطر النظرية فتطرقنا لمفهوم الجنس الأدبي، والفرق بين الجنس والنوع، ونشأة وتطور الجنس الأدبي، وإشكالية التعالق بين الأجناس الأدبية

وموقف الأطراف الرافضة والمؤيدة لهذا التوجه، أما الفصل الثاني الموسوم بتداخل الأجناس الأدبية في رواية تاء الخجل، وفيه حاولنا التطبيق على المتن الروائي واستخراج ما يثبت بأن هذا النص الروائي لم يكن نصا نقيا صافيا يعتمد على جنس أدبي واحد، لنصل إلى خاتمة البحث التي كانت عبارة عن أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث وقائمة للمصادر والمراجع.

أما عن المنهج فهو إشكالية الباحث وشغله الشاغل، فقد زاوجنا بين المنهجين التاريخي والوصفي التحليلي، فالمنهج التاريخي تجلى في سرد الحقائق التاريخية من خلال تتبع تطور نشأة الجنس الأدبي

أما المنهج الوصفي التحليلي فقد تجلى في الكشف عن ذلك التداخل والتعالق بين الخطاب السردي والخطاب الشعري من جهة، وبين الخطاب السردي والسيرة الذاتية من جهة أخرى في روايتنا.

وقد اعترض سبلنا جملة من العوائق كأي باحث مبتدئ، تتمثل في شاسعة الموضوع، وتفرق مادة البحث، بالإضافة إلى الأوضاع التي تسبب فيها الوباء، فلم نستطع الالتحاق بالمكتبة، وكذا قلة المصادر التأسيسية لهذا الموضوع.

و لإثراء بحثنا هذا اعتمدنا علي جملة من المصادر والمراجع التي استوجبها البحث ولعل أهمها: الأدب المقارن لمحمد غنيمي هلال، معجم المصطلحات في نقد الرواية للطيف زيتوني، نظرية الأجناس الأدبية لجميل الحمداوي، الأدب وفنونه لمحمد مندور وغيرها من المصادر والمراجع المهمة في انجاز هذا البحث.

و في نهاية المطاف، فإن هذا البحث ما كانت ليرى النور لولا الرعاية والتوجيهات الحكيمة من استأذنا الفاضل الدكتور: **شريط رابح** حيث أنه لم يبخل علينا بعلمه وجهده ووقته، فقد كان له الفضل في تصويب طريق بحثنا وأبان لنا سبل الحصول علي المعلومة وكيفية استثمارها بما يخدم بحثنا، فله كل الشكر والامتنان الموصول بالدعاء بأن يحفظه الله ويعافيه، وأن يرزقه من نعمته ما يستحق،

والشكر الجزيل للجنة المناقشة التي احتشمت عناء القراءة وتقويم ما أعوج في هذا البحث المتواضع، ونأمل أن نكون قد وفقنا ولو بقدر ضئيل في إنجاز هذا البحث.

"والله الحمدُ في بدءِ وختم".

تيارت 2020/08/07

- **صباحة زينب**
- **ركاب هجيرة**

الفصـــل الأول

الأجناس الأدبية (مفهومها ونشأتها)

- **المبحث الأول:** مفهوم الجنس الأدبي وتطوره
- **المبحث الثاني:** نشأة الجنس الأدبي
- **المبحث الثالث:** إشكالية تعالق الأجناس الأدبية بين المؤيدين والمعارضين.

مفهوم الجنس الأدبي وتطوره

أ/ الجنس لغة واصطلاحا

أولا:الجنس لغة:

تتفق جلّ المعاجم العربية على أن الجِنْسُ هُوَ الضَّرْبُ مِنَ الشَّيءِ "[1].وهذا ما أورده **ابن منظور** في لسان العرب حيث يعرف الجنس قائلا " الجِنْسُ هُوَ الضّرْبُ مِنْ كُلِّ شَيْءْ، مِنَ النَّاسِ، وَمِنَ الطّيْرِ، وَمِنْ حُدُودِ النَّحْوِ وَالعَرُوضِ والأَشْيَاءِ جُمْلَةً، وَالإِبِلُ جِنْسٌ مِنَ البَهَائِمِ وَالعَجَمِ[2]".

ويعرفه **الزمخشري** في قوله: "النَّاسُ أَجْنَاسٌ، أَكْثَرُهُمْ أَنْجَاسٌ، وَهُوَ مُجَانِسٌ لهذا، وهما مُتَجَانِسَانْ، ومع التَّجَانُسْ والتّآنُسْ، وكيف يُؤَانِسُكْ مَنْ لا يُجَانِسُكْ. " [3]

ومن خلال التعريفات السابقة نجد أن أغلب الباحثين قد اتفقوا على أن الجنس يحمل معنى **المشابهة والمقاربة** مع إلغاء مبدأ الاختلاف والتفاوت.

وقد استخدم النقاد العرب القدامى مصطلح الجنس الأدبي أمثال **ابن طباطبة** الذي ربطه بالشعر بقوله: "والشِّعْرُ تَحْصِيلُ جِنْسِهِ ومعرفةُ اسمِهِ مُتَشَابِهَةُ الجُمْلَةِ"[4].

بالإضافة الى **حازم القرطجني** والذي حصر الأجناس كذلك في الشعر فعبر عنها قائلا: "أنَّ أَغْرَاضَ الشِّعْرِ أَجْنَاسٌ وأَنْواعٌ تَحْتَهَا أَنْوَاعٌ. "[5]

نستنتج من القولين السابقين أن العرب القدامى ربطوا الجنس الأدبي بالشعر، وهذا راجع إلى طبيعة البيئة العربية القديمة والتي كانت تهتم بالشعر أكثر من غيره باعتباره ديوان العرب.

---

[1]- ينظر إبن المنظورّ، لسان العرب، مادة الجنس، بيروت، 1414، مج 6، ط3، ص43.

[2]– المصدر نفسه، ص 43

[3]- عبد العزيز شبيل، نظرية الاجناس الأدبي (في التراث النثري جدلية الحضور والغياب)، دار محمد الحامل، صفاقس، تونس، ، الطبعة الأولى،2001م ،ص 143.

[4]– محمد ابن أحمد (ابن طباطبة)، عيار الشعر، تح: طه الحجازي محمد زغلول سالم، المكتبة التجارية، القاهرة، 1956، ص.07

[5]– صادق قسومة ، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب تونس، ط1، 2004، ص 99.

أما **لويس معلوف** فيعرف الجنس في كتابه (المنجد في اللغة والآدب والعلوم) فيقول: "الجِّنْسُ، جَمْعُ أَجْنَاسْ: مَاهِيَةٌ تَعُمُّ أَنْوَاعًا مُتَعَدِّدَةً كالحَيوانِيَّةِ فالإِنْسَانُ وَالفَرَسُ، كُلُّ ضَرْبٍ مِنَ الشَّيءِ، فالإِبِلُ مَثَلاً جِنْسٌ مِنَ البَهَائِمِ[1]".

نستنتج من قول لويس معلوف أن الجنس عام وهو الأساس ثم تندرج تحته مجموعة من الأنواع، وهو لا يقتصر على الماهية فحسب، بل يشمل كل ما هو محسوس مع مراعاة فروع اللغة من النحو والعروض.

وعرفه **ابن الأعرابي** بقوله:" الجِنْسُ جُمُودٌ، وَقَالَ الجِّنْسُ المِيَاهُ الجامِدَةُ، وَيُقْصَدُ أَيْضاً بِالجِنْسِ في المَعْنَى الجَوْهَرِي لِلُغَةِ بِالمجَانَسَةِ وَالمـــشَاكَلَةِ"[2].ومن هذا المفهوم فهو ينفي التمايز والاختلاف وتأكيده على التشاكل والمقاربة.

وقد ورد في كتاب الصناعتين **لأبي الهلال العسكري** أن التجنيس "أَنْ يُورِدَ المـــتَكَلِّمُ كَلِمَتَيْنِ تُجَانِسُ كُلُّ وَاحِدَةٍ مِنْهُمَا صَاحِبَتَهَا في تَأْلِيفِ حُرُوفِهَا عَلَى حَسَبِ مَا أَلَّفَ الأَصْمَعِيُّ فِي كِتَابِ الأَجْنَاسِ فَمِنْهُمَا يُجَانِسُهُ في تَأْلِيفِ الحُرُوفِ دُونَ المـــعْنَى.[3]"

نستنتج من هذا المفهوم أن الجنس يهتم بشكل الكلام، وليس الكلام في حد ذاته، فهو يهتم بالحروف وكيفية ترتيبها وتركيبها دون مراعاة معانيها.

كما نجد **الفيروز أبادي** يعرف الجنس بقوله: «الجِنْسُ بِالكَسْرِ أَعَمُّ مِنَ النَّوْعِ وبِالتَّحْرِيكِ جُمُودُ المـــاءِ وَغَيْرِهِ والجِنْسُ العَرِيقُ فِي جِنْسِهِ[4]".

بعدما عرجنا على التعريف اللغوي لمفهوم الجنس ومن خلال اطلاعنا على المفاهيم الواردة في معجم لسان العرب لابن منظور وكتاب عيار الشعر لإبن طباطبة، وما جاء به لويس معلوف وكذا

[1]– لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، مطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط19، ص105.

[2]– عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبي (في التراث النثري جدلية الحضور والغياب) ، ص 665-464

[3]– ابو الهلال العسكري، الصناعتين، تح: محمد أمين الخانجي، مطبعة محمود بيك، ألستافة، ط1، 1901م، ص61.

[4]–محمد ابن محمد بن يعقوب فيروز أبادي، قاموس المحيط، كتب تحقيق التراث العربي، ط 1، بيروت، لبنان، ص537.

ما توصل إليه النقاد العرب نجد أنهم قد اتفقوا على مفهوم واحد لنصل في نهاية، المطاف إلى فكرة مفادها أن الجنس يقصد به المشابهة والمماثلة والجنس أعمّ من النوع.

والنوع صنف من أصناف الجنس، وبهذا فالجنس هو الأصل والنوع فرع منه، ومثال ذلك أن الأدب ينقسم إلى جنسين رئيسيين هما: الشعر والنثر ،والشعر بدوره يشتمل على عدة أنواع منها(الملحمة الرواية الشعرية، الشعر التمثيلي.....الخ)، وكذلك النثر يشمل عدة أنواع كالقصة، المسرحية، المقامة....الخ."[1]

ولفظة الجنس من ألفاظ المعجم تدل عموما على الأصل، وقد أُستعمل هذا اللفظ في عصر النهضة وكان يعني على وجه التقريب العِرف، وقد اقترح **لالاند** (**Lalande**)تعريفه قائلا: «يَكُونُ الشَّيْآنِ مِنْ جِنْسٍ وَاحِدٍ إِذَا كَانَا مُشْتَرِكَيْنِ فِي بَعْضِ السِمَاتِ المـــُهِمَّةِ"[2]

وتطرق إليه **أبو البقاء الكفوي** في معجمه الكليات قائلا: «هُوَ عِبَارَةٌ عَنْ لَفْظٍ يُتَنَاولُ كَثِيراً وَمِنْ هَذَا لاَ تَتِمُّ مَاهِيَتُهُ بِفَرْد مِنْ هَذَا الكَثِيرِ كالجِسْمِ." [3]

يتضح لنا من خلال هذا القول أن الجنس مفهوم عام وشامل ويتميز بالكلية التي تشمل مجموعة الأنواع الأدبية، دون أن ننسى الماهية التي تلعب دورا فاصلا في تحديد الجنس.

ثانيا: الجنس اصطلاحا:

يرى **لطيف زيتوني** أن الجنس الأدبي: "اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية "[4]

---

[1]- ينظر سليم مباركية: تداخل الأنواع الأدبية في رواية جسر البوح لزهور ونيسي، مذكرة لنيل درجة الماستر، جامعة العربي التبسي، 2017 م، ص6.

[2]- إيف ستالوني، الأجناس الادبية،:محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، توزيع مركز الوحدة العربية، دط، ص17-18.

[3]- ابو البقاء الكفوي، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط2، 1982م، ص.2-149

[4]- لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الروائي، مكتبة لبنات ناشرون، دار النهضة للنشر، ط1، 2002م، ص67.

نرى في هذا التعريف أن لتصنيف أشكال الخطاب توجد طريقتان الأولى تنطلق من المبدأ (الأدب) إلى الأثر الأدبي(الاستنتاج)، والثانية تنطلق من المبدأ(الاستقراء)و هما طريقتان متكاملتان، وهذا ما قصده بقوله (يتوسط الأدب والآثار الأدبية).

ويعرف **أرسطو** الجنس الأدبي على أنه كائن حي، فهو يعتبر، الجنس المسرحي حسنا ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار المسرحية الفردية وفي تطورها، فالأثر يخلف الأثر كما يخلف الفرد أباه.

ويرى كذلك **فرديناند برونتير** (**Frdinand Brenetir**e) ان الأجناس الأدبية تولد وتنمو. وتنضج وتضعف وتموت كالأحياء."[1].

نستنتج من خلال التعريفين السابقين أن الجنس الأدبي ارتبط بالمفهوم الإنساني والحيواني من خلال ما يشهده من مراحل عمرية ولادة، نشأة، تطور، ثم انقراض، ومن هذه الأجناس ما يزول وجوده، ومنها ما يظهره في أشكال جديدة.

نجد كذلك **غنيمي هلال** يعالج قضية الأجناس الأدبية في كتابة (الأدب المقارن) ليجعل من الأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدّة."[2]

فهذا المفهوم يبين أن الأجناس الأدبية تتميز بالاختلاف والتباين، فلكل جنس أدبي صفاته وسماته التي تميزه عن غيره من الأجناس الأخرى.

ويعرفه **الجرجاني** الجنس الأدبي في كتابه التعريفات بقوله: "الجس اسم دال على الكثرة مختلفين بالأنواع."[3]

[1]- ينظر : لطيف زيتوني، المعجم المصطلحات نقد الروائي، ص 67.

[2]-ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، في توحيد وحدات الأدب العربي المعاصر، مصر، ص405.

[3]- علي بن محمد بن علي الزين الشريف الجرجاني: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983 م، ص82.

ومن هذا المفهوم نستخلص أن الجنس يدل على الكثرة والتباين، والاختلاف في الأنواع فالجنس يتصف بالكلية ومكوناتها متباينة، كما تلعب الماهية دورا مهما وفاصلا في تحديد الجنس ومكوناته.

في حين نجد **أبو البقاء الكفوي** في معجمه **الكليات** يتطرق إلى لفظة الجنس فيقول: «هو لفظ عم شيئين فصاعداً فهو جنس سواء اختلف نوعه أم لم يختلف، ولا تتم ماهيته حتى يختلف النوع ، مثل الحيوان: فإنه جنس للإنسان والفرس"[1].

فإذا تأملنا في هذا القول نجد أن أبا البقاء جمع عدة توضيحات للجنس في هذا المفهوم

أهمهـــــــا:

- الجنس يتصف بالكلية والشمولية
- الجنس يتكون من عدة أنواع
- الجنس أخص وأعمّ من النوع.

ويعد الجنس الأدبي مبدأ تنظيميا للخطابات الأدبية، ومعيارا تصنيفيا للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص أو الخطاب وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي الثبات والتغيير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزلاق والخرق النوعي"[2].

نستنتج أن الجنس الأدبي يساعدنا على تنظيم وتصنيف وضبط النصوص والخطابات الأدبية، ويساهم في الحفاظ على الأنواع الأدبية المكوّنة له، والناتجة عن التداخل النوعي.

[1]-أبي البقاء الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص 2-149.

[2]-جميل الحمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد التجنيس الأدبي)، ط1، 2011م، ص .07

ثالثا: المصطلحات القريبة من مفهوم الجنس الأدبي:

هنالك العديد من المصطلحات التي تحمل معنى الجنس الأدبي من أهمها:

"الجنس الأدبي(**Gense litteraire**) عند تودوروف، وماري شيفر، ر روني ويليك واوستين وارين....، ونظرية الأجناس عند فان تيغم (**van Tieghem**)

ونظرية الأشكال عند سيبيترز (**Spitzer**)، والمقولات التجنيسية **Les gategories Génériques**(، عند دومنيك كومب (**Dominique Combe**)والأشكال الثابتة Les formes Fixes عند أندري جول (**André jolles**)

، والأنواع (**Kinds**)عند جون إركين، والأنماط(**Types**) عند جيرارت جينية، ونظرية الصورة (**Figures**)، ونظرية الخطابات ونظرية الآدب، وجامع النص (**Archetexte**) عند جيرارت جينيت، والأنواع الشعرية**Espéces poétiqus**)(،

والإشكال الأدبية(**Les formes littéraire**)....[1]"

رابعا: الفرق بين الجنس والنوع.

إن قضية الأجناس الأدبية من القضايا الشائكة، حيث تعد موضع خلاف وجدل بين النقاد والدارسين القدماء والمحدثين، وذلك بسبب تنوع منطلقات التنظير لها واختلاف وجهات النظر فيها، ولهذا وجب علينا الوقوف عند هذين المصطلحين الجنس والنوع للتمييز بينهما، وذلك بضبط المفهومين، وإيضاح الفرق بينهما.

ونجد **محمد مندور** يتعرض للتفريق بين الجنس والنوع فيقول: «إن كلمة (الجنس والنوع) مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس الأدبية.[2]"

[1]–جميل الحمداوي، نظرية الاجناس الادبية (نحو تصور جديد للتجنيس الادبي) ، ص.19

[2]–محمد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، ط5، 2006م، ص11.

من خلال هذا القول نرى أن محمد مندور قد أرجع أصل الكلمتين (الجنس والنوع) إلى العهد اليوناني، و لم تقتصر على الأدب فحسب، بل شمل جميع المجالات بما فيها الأدبية والعلمية.

كما نجد كذلك **باديس فوغالي** يتعرض للتفريق بين الجنس والنوع فيقول: «أن الجنس يحدد لون وطبيعة الوسيلة التعبيرية بالقول، فإن قلنا مثال: أن الشعر جنس، فبقية الأغراض التي تتفرع منه أنواع وكذلك الأمر بالنسبة للنثر، فإذا قلنا أن النثر الأدبي جنس، فإن مختلف الأشكال النثرية هي أنواع ومن ثمة تصبح الرواية والقصة والمسرحية وغيرها أنواع أدبية "[1].

ومن خلال هذا القول نستنتج أن الجنس هو الأصل والنوع فرع منه، فالجنس كل الأصناف والأشكال، والنوع يستمد ويأخذ منه.

أما **ابن منظور** فقد حاول تحديد الفرق بين الجنس والنوع فقال: «الجنس أعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس"[2].

فالجنس إذن " ماهية تضم أنواعا متعددة "[3].

أما النوع فهو «كل صنف من كل شيء، فهو أخص من الجنس"[4].

نستنتج من هذين المفهومين إقرار ابن منظور بأن الجنس أوسع وأشمل من النوع، والنوع أخص من الجنس، وأنه يتميز بالجزئية والتنوع، أما الجنس فيتميز بالكلية والشمولية.

أما في معجم المصطلحات البلاغية وتطورها «يعرف الجنس في اللغة الضرب من الشيء وهو أعم من النوع[5]"،

[1]–باديس فوغالي: السرد الروائي وتداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009م، ص12.

[2]–ابن منظور: لسان العرب، ص113.

[3]–المصدر نفسه، ص215.

[4]–المصدر نفسه، ص.215

[5]– أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ، دط، 2000م، ص.264

ونجد أيضا في معجم المصطلح الأصول يعرف النوع على أنه في "المرتبة الثانية من مراتب الأشياء بالنظر إلى كليتها وجزئيتها وعمومها وخصوصها وذلك بعد الجنس[1]".

ومن خلال هذين القولين يتضح أن الجنس في المرتبة الأولى، ثم يليه النوع الذي يتميز بالجزئية، على غرار الجنس فهو الأساس الذي لا يتجزأ.

كما أورد **إبن وهب** لفظتي "الجنس والنوع "في كتابه إذ قال: «والأسماء المبهمة، الذي والتي، وما ومن، إذا كان بمعنى الذي والتي، وأي إذا كان بمعنى الذي أيضا فكل هذه النكرات المبهمة تقع على شخص بعينه، بل كل نوع، وأنواع كل جنس[2]".

نستخلص من هذا القول أنه مهما تقرب الجنس والنوع في المعنى، إلا أن لكل منهما سماته ومميزاته الخاصة، والتي تجعل الجنس هو الكل، والآخر جزء لا يتجزأ منه.

وقد تطرق أيضا **تودوروف tzevtan –todorov** ليعرف النوع قائلا: "مفهوم النوع أو الأنواع مستمدة من علوم الطبيعية، ولم يكن مصادفة أن يكون **فالديميربروب valdemir prob**–قد وضب النسب الرياضية في علم النبات وعلم الحيوان[3]".

يتضح لنا من خلال هذا المفهوم أن النوع كان ينتمي إلى العلوم الطبيعية ثم انتقل إلي الأدب العربي ليكون معيارا للفصل بين الأجناس الأدبية.

ويذهب علي **بن محمد الجرجاني** (ت816هـ) في تعريفه بكلمة "جنس" إلى التفرقة بينها وبين كلمة النوع فكلمة "جنس " أعم واشمل والجنس يحتوي على النوع، والنوع بدوره تابع للجنس

[1]– هيثم هلال: معجم المصطلح الأصول، دار النخيل، بيروت، ط1، 2003م، ص341.

[2]- الحسين بن إبراهيم بن سليمان إبن وهب: البرهان في وجوه البيان، ترجمة، محمد شرف، مكتبة الشباب، 1969م، ص 262-263.

[3]– خيري دومة، القصة الرواية ومؤلف، دراسة في نظرية الأنواع المعاصرة، دار الشرقيات، القاهرة، ط1، 1997م، ص42.

واختلاف الأنواع هو ما يجعل الأجناس تتمايز وتتباين فيقول: "الجنس إسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع[1]".

يتضح مما سبق أن **الجرجاني** هو الآخر قد جعل من الجنس أوسع وأشمل، من النوع، بهذا يتأكد لنا أن الجنس هو الكل، بمعنى أنه الأصل الذي يتفرع عنه النوع، فالنوع هو جزء منه وان اختلفت الأنواع جعلت من الأجناس تتمايز وتتباين، وبهذا يدل الجنس على تصنيف الكثرة والتعدد في الأنواع.

تطـــــور الجنس الأدبـــي

مفهوم التطور: "إنّ مفهوم التطور يختلف عن مفهوم التقدم أو التحول، فالتقدم يقصد به التغيير نحو الأفضل أما التطور، فنعني به التغيير سواء أكان هذا التغيير سلبيا أو إيجابيا، فهو إقرار بالحقيقة، ويتغير مفهوم التطور بتغير المناهج الفلسفية، فهناك من يرى أن التطور يحمل معنى النمو، كما يحمل معنى التحدر، وحين نقول حصل تطور ينبغي أن تتم العمليتان معا، أي النمو أو التقاعد المتزايد والتحدر مع التعديل الكيفي ونشأة أنماط جديدة[2]".

انطلاقا من هذا القول نستنتج أن مفهوم التطور يختلف عن مفهوم التقدم، فالتطور يقصد به التغيير التدريجي الذي يلحق بالكائنات الحية سواء عاد عليها بالسلب أو الإيجاب، والتطور في الأدب هو مجموعة التغيرات التي تلحق بالجنس الأدبية في نموه، وظهور أشكال وأنماط جديدة.

وهناك من يرى أن أسباب التطور تعود إلى:"الصراع والتناقض والحركة الدائبة"[3].

والصراعات والاختلافات بين النقاد والباحثين تؤدي إلى ظهور أشكال جديدة وتساعد في عملية التطور والبحث عن كل ما هو جديد.

---

[1]-علي إبن محمد بن علي الحسن الجرجاني، التعريفات، ص113

[2]-شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص.112

[3]-المرجع نفسه، ص.112

تطور الجنس الأدبي:

اختلفت آراء الباحثين وتعددت اجتهاداتهم في تناول قضية الأجناس الأدبية، بدءا من تصورات سقراط وأفلاطون، وبعدهم أرسطو، وما سجله النقاد العرب، ثم تناولها الكلاسيكيون والرومانسيون، وما أتى بعدهم من توجهات وآراء مختلفة.

ومن أجل إعطاء التطور نصيبا وافرا فلابد لنا أن نتحدث عما جاء به أفلاطون، وأرسطو، " إذ يعد أفلاطون أول من ميّز بين الأنواع الأدبية الشعرية الثلاثة الكبرى وهي: الشعر المسرحي، أو المحاكاة، والشعر غير المحاكي أو الغنائي، وما هو خليط بينهما وهو الملحمي[1]".

ثم يأتي بعده تلميذه **أرسطو** "بتأمله العميق للأنواع الأدبية في كتابه فن الشعر حيث قسم الأدب إلى ثلاثة أنواع وهي: التراجيديا والكوميديا والملحمة "[2].

ومن خلال هذه التقسيمات نصل إلى نتيجة مفادها أن كل من أفلاطون وأرسطو قد تطرقا لمشكلة الأنواع الأدبية، وقسمها كل حسب فلسفته ونظرته الخاصة للأدب بصفة عامة والأنواع بصفة خاصة.

ظل التقسيم الأرسطي مسيطرا، وقد تمسك به النقاد والفلاسفة، حتى بداية القرن العشرين بعد التطورات التي أصابت المجتمع الأوروبي حيث التفت النقاد لهذه النظرية وأعادوا النظر فيها،

إذ نجد في أواخر القرن التاسع عشر **فرناند برونتير** (**F.Bruntiere 1906–1849**) والذي يعد من أتباع المذهب التطوري، اهتم بهذه النظرية في كتابه (تطور الأجناس في تاريخ الأدب)وقد تبني نظرية **داروين Charles Darwin** قائلا:"الأدب شبيه بالنوع البيولوجي، ينشأ ويتطور وينقرض، ولكن لا يفنى تماما بل تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت عنه، حيث تخضع الأنواع الأدبية في نشأتها وتطورها وانقراضها لقانون يسير الأنواع العضوية أيضا، هو قانون

[1]–أحمد مكي: الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، كلية دار العلوم ،القاهرة ،ط1 ،1987م،ص430.

[2]–المرجع نفسه، ص431.

البقاء للأصلح والانتخاب الطبقي وأتت إلى النوع الأدبي كالنوع السيكولوجي ينشأ ويتطور وينقرض، لكن المنقرض من الأنواع الأدبية لا المنقرض من الأنواع والكائنات الحية.[1]"

وخلاصة القول أن الأدب يشبه الكائنات الحية في نموها وتطورها، وما تشهده من انتقالات حيوية، لكنها تختلف عنها في الانقراض، فالأنواع لا تموت وإنما تواصل سيرورتها لتظهر منها أنواع جديدة، ويشبه النوع الأدبي الإنسان والكائنات الحية عامة فالبقاء دائما للأقوى والأجدر.

كما نجد كذلك **سيموند (Sigmund Freud)**الذي يري "أن النوع الأدبي يمر بمراحل تناظر مراحل الجنين، في البلوغ والنضج والتدهور والفناء".[2]

ومن هنا نستنتج أن **سيموند فرويد** يؤيد الطرح الذي جاء به **برونتير** فكالهما ينظر للجنس على أنه كائن حيّ، يعيش حياة بيولوجية تؤدي به في نهاية المطاف إلى الزوال أو الانحلال لتظهر مكانه أنواع أخرى.

ويمكن أن نلخص هذا التطور في ثلاثة نقاط هي:

1- تطور كل نوع على انفراد بحيث يتخذ كل نوع طريقه في النمو (الاستقلال).

2- نظام التدرج بالنسبة الأنواع، فيتخذ كل نوع مراحله في التطور والنضج.

3- التغيير وهو الذي يطرأ على الأنواع، فعندما يموت نوع يتولد عنه نوع جديد.

غير أن هنالك رأيٌ آخر في تطور الأنواع الأدبية جاء به **هيغل (Hegel)** حيث "حلت فيه الجدلية محل الاستمرارية...وأسقط استعمال التشبيه بيولوجي تماما، وصار ينظر للشعر باعتباره يطور نفسه في عملية أخذ وعطاء دائمة مع المجتمع والتاريخ، ولكن بشكل يختلف تمام الاختلاف عما يجري في الطبيعة[3]".

[1]- فيروز شام، شعرية الأجناس الأدبية في الآدب العربي دراسة أجناس الأدب نزار قباني، فضاءات النشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016م، ص.48

[2]- شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص98.

[3]- رينية ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة الكويت 1978م، ص29.

نستنتج من القول السابق أن هيغل (**Hegel**)قد ربط تطور الأنواع الأدبية بالمجتمع باعتبار أن المجتمع في تطور وازدهار دائم.

نجد كذلك **فيكو**(**Vico**) في أول محاولة منظمة للربط بين الأدب والواقع الاجتماعي وهو صاحب فكرة الدورات التاريخية، قد ربط بين الأنواع الأدبية والواقع الاجتماعي فقام بربط ملاحم هوميروس – بالمجتمعات العشائرية، وقال إن الدراما نشأت مع ظهور المدينة–الدولة حيث يمكن أن يتجمع جمهور المشاهديـــــن، أما الرواية فقد ولدت مع ظهور المطبعـــــة وانتشار التعلم...."[1].

وتربط النظرية الماركسية الأجناس الأدبية بالمجتمع ربطا وثيقا، بحيث تولد الأجناس الأدبية وتنمو وتنضج وتتطور وتختفي، حسب التطورات والتغيرات الجدلية التي تطرأ على المجتمع تحتيا وفوقيا[2]".

ما يمكن ان نستخلصه مما سبق ذكره أن تطور الجنس الأدبي مرتبط بتطور بنية المجتمع وازدهارها، نأخذ على سبيل المثال الملحمة، إذ إنها تمجد العلماء، وتتغنى بقوتهم وبطولاتهم، لكن هذا اللون الأدبي لم يعد له أهمية في عصرنا الحالي، حيث تطور المجتمع، وأصبح يميز بين الأساطير الخيالية والواقع، فظهور الأجناس وتطورها استجابة لواقع اجتماعي، فالمجتمع في تطور دائم مما يتطلب تطور الأجناس الأدبية.

إذ "نجد الكلاسيكية تدعوا للفصل بين التراجيديا والكوميديا فصلا تاما[3]".وبهذا يكون الكلاسيكيون قد نادوا بالفصل والتمييز بين الأنواع الأدبية.

ويرجع بعض الباحثين مبدأ الفصل بين الأنواع والأجناس الأدبية في الأساس إلى أرسطو، "فقد كان يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم، أن فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض

[1]– جميل الحمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص.54

[2]– ينظر: شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ، ص.132

[3]– محمد مندور، الأدب وفنونه، ص.20

انفصال تاما، حتي نراه يحول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة يتبناها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر".[1]

لقد سار الكلاسيكيون على نفس النهج الذي جاء به **أرسطو**، واستندوا في نظريتهم على مبدأ الفصل بين الأجناس.

يرى الشكلانيون الروس أن التطور الحاصل داخل الأجناس الأدبية هو نتيجة طبيعية لعمليات التداخل وهو ما نلاحظه في قول **تينياتوف** (**Louri Tynianov**)"إذا ما افترضنا أن التطور تغيير العالقة بين أطراف النظام أي تغيير للوظائف والعناصر الشكلية يصبح التطور حينئذ إحلال لنظام آخر"[2]"

جاءت الرومانسية كثورة على كل ما هو قديم، فقد حاول الجمع بين الأجناس الأدبية في قالب واحد، رافضة بذلك مبدأ الفصل الذي يعيق ولا يفيد تطور الأنواع الأدبية، فالرومانسية جعلت الجنس الأدبي مفتوحا، وبالتداخل والتمازج يظهر التطور وتبنى جمالية النوع الأدبي.

نشـــــأة الجنس الأدبي

إن قضية الأجناس الأدبية قديمة قدم الإنسان نفسه، إذ تعود بدايات ظهورها إلى العصر اليوناني حيث تنوعت دراسات واجتهادات الباحثين في التعرض لهذه القضية وتعددت أراؤهم واختلفت لتنتهي إلى ما يعرف بنظرية الأجناس الأدبية وقد كانت نقطة الانطلاق الجادة في هذه المسألة إلى التصورات التي أثارها اليونانيون، بدءا بأفلاطون الذي يعد أول من استخدم مصطلح الجنس الأدبي من خلال أراءه في كتابه "الجمهورية" إذ ميّز بين أنواع شعرية ثلاثة كبرى: الشعر المسرحي أو المحاكاة والشعر الغنائي، وما هو خليط بينهما وهو الملحمي".[3]

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

[2]– بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، مؤسسة الانتشار، بيروت، 2010م، ص44.

[3]–ينظر: أحمد مكي، الأدب المقارن، أصوله وتصوره ومناهجه، ص431.

ثم جاء بعده تلميذه **أرسطو** في كتابه "فن الشعر" حيث قسم الأدب إلى ثلاثة أنواع: التراجيديا والكوميديا والملحمة وحدد لكل منهما أنواعها""[1]

نستنتج من خلال هذا القول أن التفكير الأجناسي قد واكب التفكير الإنساني منذ بداياته الأولى حيث نرى أن كل من أفلاطون وأرسطو قد ميزا بين الأجناس الأدبية كل بطريقة تفكيره ونظرته الخاصة، وقد تمحورت هذه الأجناس حول الشعر الغنائي الملحمي، والمسرحي، وكل نوع أدبي يختلف عن الآخر من حيث مميزاته وقيمته، دون أن ننسى ماهيته.

يشير **محمد مندور** في كتابه "الأدب وفنونه " أن أرسطو يعتبر بحق واضع الأسس التي تقوم عليها نظرية فنون الأدب والفواصل التي تقوم بين كل فن وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن الشكل على حد السواء، وكان أرسطو يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم أن فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالا تاما، والأساس الذي كان يعتمده في التفريق بين فنون الأدب هو مدى تحقيقها لمبدأ التطهير الذي نادى به ".[2]

ما يمكن أن نصل إليه من خلال هذا القول بأن **أرسطو** قد وضع الحدود الفاصلة لكل فن ونوع أدبي من حيث التعريف والخصائص والمميزات التي تميز كل فن عمّا سواه.

ولقد قسم أرسطو الكتابات الأدبية إلى شعر وملحمة ودراما" [3]"

واستنادا إلى ما قام به أرسطو نجد الكلاسيكيون قد حذو حذوا أرسطو في الفصل

التام الصارم للأنواع الأدبية فهم" ينادون بضرورة، فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلا تاما ويعيبون أشد العيب أن تتخلى المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهية.[4]"

---

[1]- ينظر: أحمد مكي، الأدب المقارن ، ص.432

[2]-ينظر: محمد مندور، الأدب وفنونه ، ص.20

[3]-ينظر: جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص40

[4]-المرجع السابق ، ص.20

وهو ما نادى به **أرسطو**، حيث رأى أن الهدف من التراجيديا هو" تطهير نفس البشرية من نزعات وغرائز القسوة، والعنف والأذى ونزعات الشر عامة، وهذا الفن يستطيع تحقيق هدف التطهير النفسي بإثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفوس المشاهدين ولذلك وجب الفصل التام بين فن التراجيديا وفن الكوميديا[1]".

وما نلاحظه من خلال هذا القول أن النظرية الأرسطية والكلاسيكية قد اتخذت الفصل التام بين الفنون الأدبية أساسا التمييز بين فن وآخر والذي يسمح بالامتزاج.

ويصرح **رونيه ويليك** و**أوستن وارين** **Austin warren** في موضع آخر بعدم جدوى التمييز بين الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن، والسبب واضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحور وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك "[2]".

ما نستنتجه من هذا القول أن نظرية الأنواع الأدبية لم تحظى بالاهتمام والعناية من قبل الدارسين والباحثين كونها موضع شك النقاد والأدباء، بسبب مسألة التمييز القائمة بين هذه الأنواع

فهذا **واستن وارين** تساوره شكوك حول ما إذا كان تقسيم الشعر إلى ثلاثة أنواع رئيسية:ملحمة والمسرحية، والقصيدة الغنائية تقسيما يمكن لهذه الأنواع الثلاثة أن تكون لها مكانة نهائية ".[3]

ما نلاحظه ان قضية تقسيم الأنواع الأدبية ظلت محور تساؤلات النقاد وجدلهم واختلافهم عبر الأزمنة والعصور.

[1]- محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 21.

[2]-ينظر:رونيه ويليك، مفاهيم نقدية ، ص311.

[3]- ينظر :المرجع نفسه ، ص312.

الأجناس الأدبية في النقد العربي القـــديم:

قلّما حظيت مسألة الأجناس الأدبية بالاهتمام الكبير من قبل الدارسين والنقاد العرب، وقد يكون السبب في هذا التقصير هو عدم أهمية هذا الموضوع في الأدب العربي القديم حيث كان الاهتمام منصبا على الشعر وحده"[1]

نستنج من هذا القول أن قضية الأجناس الأدبية لم تأخذ نصيبها الوافر من الدراسات العربية، كون النقاد العرب قد انصب اهتمامهم وفكرهم على الشعر باعتباره وسيلة التعبير عن الذات.

ونشير في هذا الصدد إلى **ابتسام مرهون** والتي تقول عن الجنس على «أنه لا يوجد في الفكر العربي القديم مصطلح الأجناس الأدبية، وكل ما يعرفه النقاد العرب في تقسيمهم الأدب ضربين:شعر ونثر....و لم تدخل الفنون الأخرى إلا في العصور الحديثة[2]".

وخلاصة القول أن نظرية الأنواع الأدبية لم تكن واضحة المعالم لدى النقاد العرب القدامى ووعيهم بهذه المسألة وكل ما عرفه الفكر العربي القديم هو دراسة الأدب وتصنيفه.

ولقد أثارت قضية الأجناس الأدبية جدلا واسعا في الأوساط العربية، ومن بين النقاد الذين درسوا مسألة الأجناس في أعمالهم الأدبية والنقدية نجد أبو الهلال العسكري في كتابه الصناعتين، فقد عدى العسكري "الكلام جنسا كبيرا يتفرع منه جنسان أصغر منه هما: الشعر والنثر أو المنظوم والمنثور، وقسم المنظوم إلى ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر، وأقر بتقاطعها جميعا في سهولة المصطلح وجودة المقطع وحسن الرصف".[3]

ما يمكن ملاحظته من القول أن أبو الهلال العسكري قام بتقسيم الكلام إلى ضروب ثلاث: رسائل وخطب وشعر وبما أن الخطب والرسائل تنتمي إلى النثر فيصبح إذن الكلام عنده شعر ونثر

[1]-ينظر: جان ماري شيفر «ما الجنس الأدبي؟"، تر: غسان السيد اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، دط، 1997نقلا عن ترجمة المقدمة

[2]-نبيل حداد، تداخل الأنواع في القصيدة العربية، تر: محمود درابسة، المؤتمر الثاني عشر، مج 1، ص07.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 40.

ونجد **ابن طباطبة العلوي** تناول قضية الأجناس الأدبية في كتابه "عيار الشعر" إذ قال: "الشعر تحصيل جنسه ومعرفة اسمه بمثابة الجملة، متفاوت التفصيل مختلف كإختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وحظوظهم وسماتهم وأخلاقهم فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضله في الحسن تساويها في الجنس، ومواقعه من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم واختيارهم لما يحسنونهم منها"[1].

إذن فالشعر عند **ابن طباطبة** واضح الملامح والشروط ومختلف كاختلاف الناس فيما بينهم، واستحسان الناس للشعر واختيارهم له وانتقاء كانتقاء الصورة الحسنة، واستحسانهم لها.

ومن جهة أخرى نجد بعض النقاد والدارسين المحدثين قد اهتموا بنظرية الأجناس الأدبية تاريخيا من ناحية المفهوم، والتنظير والتطبيق، ومن بين هؤلاء نجد **طه حسين** الذي أعاد النظر في تقسيمات القدماء للكلام العربي إلى شعر ونثر، وذلك في كتابه "من حديث الشعر والنثر" والذي ميز فيه بين الشعر كجنس أدبي مستقل، وقسم الأجناس النثرية إلى قسمين رئيسيين هما: الخطابة والنثر الفني، بعد أن أشار إلى مجموعة من الأنواع النثرية المعروفة كالخطابة والتاريخ والترسل، والمناظرات العلمية والفلسفية والدينية والقصص الخاصة أيام العرب[2]".

يتضح من هذا القول أن **طه حسين** قام بتغيير عميق عما قام به القدماء العرب حيث قسموا الكلام إلى شعر ونثر، فقد ميّز وفرق بين الشعر كجنس أدبي مستقل، وقسم الأجناس النثرية إلى قسمين: الخطابة والرسائل.

كما نجد أيضا **محمد غنيمي هلال** الذي خصص الفصل الثاني من كتابه "الأدب المقارن" حيث اقتصر على دراسة أنواع نثرية قائمة في حد ذاتها على خصائص ومعايير خاصة كالرسائل والمقامات والخطب: "فلا نعلم فيه شيئا يعتد به خاص بالقصة او المقامة او القصة على لسان الحيوان، وإنما

[1]-ينظر: محمد بن طباطبة العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عبارة عبد الستار ماراحية نعيم زوزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2005م، ص 13

[2]-ينظر: جميل حمداوي ،في نظرية الأجناس الأدبية، ص70-71.

انحصر همّ النقاد في النثر الذاتي، وما نصل به وعند هؤلاء النقاد لا يخلوا لنثر من أن يكون خطابة أو ترسالا أو احتجاجا أو حديثا."[1]

ما نلاحظه من هذا القول أن **محمد غنيمي هلال** من النقاد المحدثين الذين اهتموا بقضية الجنس النثري، حيث أوجدوا أنواع نثرية متنوعة مثل: الخطابة والترسل و، الحجاج والحديث.

نجد أيضا **سعيد يقطين** في كتابه "الكلام والخبر "مقدمة للسرد العربي والذي قام فيه بإعادة تأسيس مقوم الأجناس الأدبية وما يتنزع عنها حيث قال: "إن البحث في الكلام وأقسامه وأصنافه، في ثوابت تتعالى على الزمن بالزمان وفيه متغيرات تخضع لمختلف التحولات والتغيرات المتصلة بالزمان، لذلك ترمي لتقديم تصدر يقدر ما يفيدنا في معرفة الكلام العربي، يقدم لنا إمكانيات لقراءة كلامنا الحديث"[2].

نستنتج من هذا القول أن يقطين قد قسم الكلام إلى قسمين: القول والخبر، ثم جاء بمفهوم جديد وبديل القول وهو الحديث فأصبحت ثلاثة أجناس: الخبر والحديث والشعر.

وكخلاصة نرى أن النقاد العرب المحدثين قد ثبتوا قضية نظرية الأجناس الأدبية ودرسوها حق الدراسة ودراية، وساهموا في إنتاج أنواع أدبية جديدة.

إشكالية تعالق الأجناس الأدبية بين المؤيدين والمعارضين:

اشتد الصراع بين القدامى والمحدثين حول قضية الأنواع الأدبية، بدءا من إيطاليا مع أواخر القرن السادس عشر الميلادي، ودار الحوار حول عدد من الأعمال الأدبية كالمأساة الهازلة في الشعر، والرواية والنثر، والمسرحية الرعوية وغيرها، وبدت في طابعها التجديدي تمردا على التصنيف، وعلى مفاهيم هوراس، وغيره من النقاد والمنظرين"[3].

[1]–محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث دار النهضة مصر للطباعة والنشر القاهرة، 1997م، ص204.

[2]–سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي المركز الثقافي الدار البيضاء، بيروت، 1997م، ص.178

[3]– طاهر مكي، الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، ، ص.430

وقد نتج عن هذا الصراع اختلاف في وجهات النظر حول تداخل وتمازج الاجناس الأدبية، وأخذت هذه القضية اتجاهين معاكسين، الاتجاه الأول يؤمن بنقاء النوع وصفاءه، فهم بذلك يدعون للتمسك بالقواعد الأرسطية ، أما الاتجاه الثاني فيزعمون على التمازج والاختلاط بين الأنواع الأدبية والتحرر من قيود الآداب القديمة.

أولا: المعارضـــون

اتفق أصحاب هذا الاتجاه إلى رفض فكرة الأجناس الأدبية بين عدد من الفلاسفة والنقاد فقد ثار **موريس بلانشو** (**M– Blanchot**) "على نظرية الأجناس الأدبية مثلما ثار عليها عالم فن الجمال الإيطالي كروتشه في دعوته إلى التخلص من مفهوم الجنس ونفيه[1]".

نستنتج من خلال القول السابق أن كروتشه ينفي نفيا مطلقا ما يعرف بالجنس الادبي، ولا يعترف بوجود مصطلح الجنس في الأدب، معتبرا بذلك أن كل فن قائم بذاته.

يرى **هوراس**" أن النوع الأدبي يخضع لتقاليد معينة.....وعلى الشاعر أن يختار الموضوع الذي يتناوله النموذج العروضي، والأسلوب المناسب، فلا يعبر عن موضوع ساخر في بحر من خصائص المأساة والعكس صحيح، وإنما لكل موضوع ولكل نوع بحره وأسلوبه، والأنواع عنده وحدات مستقلة."[2]

من خلال القول السابق نستخلص أن كل موضوع أو نص يتكون من مجموعة من العناصر والأساليب التي تميزه عن غيره من النصوص الأخرى، وكذلك يميز بين الأنواع الأدبية، فكل نوع مستقل بذاته عن النوع الآخر.

[1]- جميل الحمداوي، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد التجنيس الأدبي) ، ص.13

[2]- المرجع نفسه، ص432.

يطالب **هوراس** (**Horace**)بالمحافظة على الأنواع فيجب: "أن يختار طبقا للموضوع فلا يمزج بينها، وثبت القاعدة الشهيرة عن وحدة النغم وظلت مقبولة من الكلاسيكية الفرنسية لزمن طويل، وكانت تؤمن بالفصل المطلق بين الأنواع الأدبية"[1].

نلاحظ أن المدرسة الكلاسيكية تبنت ما جاء به هوراس، وسلمت لأفكار أفلاطون وأرسطو، وأكدت على مبدأ الفصل بين الأجناس الأدبية.

أن التمايز بين الأنواع الأدبية وُجد منذ العهد اليوناني فقد "قسم أرسطو الشعر إلى مسرحي وقصصية لم يستمر طويلا حل مكانه تقسيم ثلاثي مسرحي، ملحمي، وغنائي، ونال هذا التقسيم حظا كبيرا من الاستمرارية والشهرة[2]".

فقد دافعت "الكلاسيكية الفرنسية وبقوة عن فكرة النوع كما وضعها أرسطو وأنصار هوراس في عصر النهضة، فهي عندهم جوهر خالد، ثابت لا يتغير، تحكمه قواعد لا تختلف، وحافظت على قاعدة وحدة النغم بعناية، وفرقت بدقة بين الأنواع المختلفة فكل واحد منها له موضوعاته الخاصة وأسلوبه الذاتي وغاياته المتميزة ".[3]"

من خلال ما تم تقديمه يتضح أن **أرسطو** قد قسم الأنواع الأدبية، وسارت على نهجه المدرسة الكلاسيكية في تقسيماته فضبطت النوع الأدبي بقواعد دقيقة، وفرقت بين هذه الأنواع الأدبية، باعتبار أن كل نوع يتميز بالخصوصية عن النوع الآخر وحجتهم في ذلك أن النوع الأدبي يتميز بالصفاء والنقاء.

فقد رفضوا فكرة تعالق وتداخل الأجناس الأدبية، وإنما دعوا إلى صفاء ونقاء الجنس الأدبي، له موضوعاته وخصائصه التي يتفرد بها، فقد طالبت المدرسة الكلاسيكية الشاعر أن يحترم القواعد، وأن يبقِي عليها خالصة نقية.

---

[1]- طاهر مكي: الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، ص432.

[2]- المرجع نفسه، ص.432

[3]- المرجع نفسه، ص 432.

وهي ترى أن الأنواع التي تجيء وليدة الخلط بين نوعين من الأدب أو أكثر، مثل: "المأساة الهازلة مرفوضة تماما وهي لون من الأدب انحدر تماما من سيطرة الكلاسيكية الفرنسية علي مجالات النقد والإبداع [1]"

فقد " كانت الكلاسيكية تفهم النوع الأدبي على أنه عالم مغلق لا يسمح بتنمية الجديد، ويجد نماذجه العالية في الأدبين الإغريقي واللاتيني وتؤكد على تاريخه، وطابعها الجمالي الثابت، واعتبرت أفكاره، ونماذجه وقواعده قيماً مطلقة[2]".

وهناك كثير من المنظرين من رفض فكرة الجنس الأدبي ككل مثل الشكلانيون الروس لعدم ملاءمتها للنتاج الفعلي، وتوقفت عند النص والأدبية[3]".

أما **غوتشه** (**B-Groce**) فيرى"في الأدب مجموعة من المؤلفات الفردية، ويرى في الجنس الأدبي مبدأ لتصنيف المؤلفات الفردية[4]".

ومن هذا نستنتج أن غوتشه كذلك يدعو إلى التفرد في الإبداع الفني.

"والأجناس الأدبية حسب النظرية الكلاسيكية تتحدد بقواعدها ومضامينها وأساليبها وصيغها الفنية والجمالية، لذا ينبغي على المبدعين احترام خصوصيات الأسلوب الشعري والأسلوب الملحمي، والأسلوب الدرامي، وعدم الخلط بينهما، فمبدأ التجنيس هو الفصل بين الأنواع والأنماط والأشكال[5]".

وبهذا نلاحظ استناد النظرية الكلاسيكية إلى الفصل بين الأجناس الأدبية، فقد قامت هذه النظرية على افتراضات سيكولوجية اكتسبت صفة القوانين المعيارية مع مرور الزمن فهي "محددّة

[1] – طاهر مكي: الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه،ص443.
[2] – المرجع نفسه ، ص 443.
[3] – ينظر :لطيف زيتوني ، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص67.
[4] – المرجع نفسه67.
[5] – جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبية ، ص46.

تحديدا لا يختلط فيه بعضها ببعض، ولا يجور بعضها على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون ويتبعها الشعراء والكتاب والمنتجون.[1]"

ومن خلال هذه المفاهيم نصل إلى نتيجتين مفادهما:

1-أن الكلاسيكية امتداد لما جاء به أرسطو.

2- تقوم الكلاسيكية على قواعد وقوانين دستورية.

لقد حثّ الكلاسيكيون على الفصل بين الأنواع الأدبية، ونجد من أبدوا ووافق على ما طرحه الكلاسيكيون أصحاب المذهب التطوري **فرديناند برونتير** الذي يرى أن الأجناس الأدبية كالكائن الحي تولد وتنمو وتتطور ثم تموت[2]".

وجانب آخر لا يقل أهمية في نظرنا لإشكالية الأنواع الأدبية وهو النظر إليها من زاوية الطبقية، "فهي تقسم الأنواع إلى كبرى وصغرى، ولكن تقسيمها هذا لا يعتمد على المتعة التي يحدثها النوع في القارئ أو السامع، قلّت أو كثرت، وإنما يرتبط بمرتبة الحركات المختلفة، وحالة الفكر الإنساني[3]".

ففي هذا القول إعتمدوا في تقسيم الأنواع الأدبية علي التقسيم الطبقي، ودرجة الحركات فكل حركة كبيرة أو صغيرة كانت تنتمي إلى نوع أدبي معين، دون أن ننسى الفكر الإنساني ومراتبه.

"ووظيفة الأنواع تنعكس أيضا في اختلاف مستوى الشخصيات اجتماعيا وتباين الأجزاء المميزة لكل نوع، في حين أن شخصيات المأساة والملحمة من الملوك والنبلاء كبار الموظفين

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص139.

[2]- ينظر : لطيف زيتوني معجم المصطلحات نقد الرواية، ص67.

[3]- طاهر مكي، الأدب المقارن، ص443.

والأبطال، تقدم الملهاة بعامة شخصيات الطبقة البرجوازية ومشاكلها وتبحث المترلة عن عناصرها بين أفراد من عامة الشعب."[1]

نستنتج من خلال هذا القول أن الأجناس الأدبية قد قسمت تقسيما طبقيا، بحيث خصص كل نوع من أنواع الأدبية على حسب فئة المجتمع فجمعوا من المهزلة نموذجا لعامة الشعب، أما الملحمة ومأساة فقد ضمت الملوك ونبلاء.

عانى الكلاسيكيون حرجا شديدا حينما وجدوا أنفسهم أمام أنواع جديدة يجهلها الإغريقيون واللاتينيون، ولا تحترم القواعد المقررة في مختلف أنواع الشعر أو الأشكال الجديدة التي تجيء فيها أحيانا الأنواع الأدبية التقليدية.

وقد تناول العرب كذلك قضية الأجناس الأدبية أمثال: ابن خلدون، سعيد يقطين، محمد غنيمي هلال.

حيث قسم **ابن خلدون** كلام العرب إلى قسمين هما:الشعر والنثر حيث قال:"اعلم أن لسان العرب وكلامهم فنين في الشعر المنظوم وفي الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها روي واحد وهو القافية، وفي النثر هو الكلام الغير موزون وكل واحد من الفنيين يشتمل على فنون ومذاهب في الكلام[2]".

نستنتج من قول ابن خلدون أنه ينادي بضرورة الفصل بين الأجناس، فلكل جنس خصائصه التي تميزه عن غيره.

المؤيـــدون:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن مقولة الأجناس الأدبية حقيقة واقعية، ويقرون بإمكانية تداخل وتعالـــق الأجناس الأدبية.

[1]- طاهر مكي، الأدب المقارن، ص 443 ،

[2]- عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية (في التراث النقدي جدلية الحضور والغياب)، ص.65

فقد بدأت القوالب المعيارية عند الكلاسيكية "تتعرض لهجوم الرومانسيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، معتمدين على مسرح شكسبير الذي لم يعترف بالفصل بين التراجيديا والكوميديا[1]".

لقد هاجم الرومانسيون قواعد ومبادئ الكلاسيكية مستندين في ذلك إلى عبقرية شكسبير والتي تمرد فيها على كافة قواعد الكلاسيكية، واختفى هذا المبدأ نهائيا[2]".

يتضح مما سبق أن الرومانسية جاءت كرد فعل على الكلاسيكية محاولة تحطيم كل ما جاءت به الكلاسيكية من قواعد وأسس تعيق نمو وتطور الأجناس الأدبية.

وكان أول من دعا إلى ذلك **فكتور هوجو**(**Victor Hugo**)"الذي دعا في مقدمة كروميل(**oliver cromuell**)لإعادة الأنواع إلى حالتها الأولى، وهاجم القواعد الكلاسيكية الصارمة، وظل هذا الهجوم متواصلا حتى بلغ ذروته عند الإيطالي بنيديتو كروتشه [3]"

نلاحظ من خلال هذا القول دعوة **هوجو** لفك القيود التي وضعتها الكلاسيكية، وتحطيم قواعدها، ليدعمه في طرحه هذا كل من **كروتشه** و**بلانشو** وبارت هؤلاء الثلاثة كذلك دعوا إلى نفي نقاء الأجناس الأدبية والتعالي على الفروق بينهما.

"إن الاهتمام بمعرفة الفروق بين الأنواع الأدبية طغى قديما، على الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية، إلا في حقبة قصيرة هي التي ازدهر فيها الموقف الرومانسي القائم على العناية بشخصية المؤلف، والحقبة الرومانسية تمتد من بداية القرن التاسع عشر حتى المنتصف، وقد تجنب الرومانسيون فكرة التفريق بين نوع وآخر لكونهم يميلون إلى تمازج الفنون أكثر من ميلهم إلى نقاء النوع".[4]

---

[1]– احسان بن صادق بن محمد اللواتي، إشكالية النوع السردي في "لا يجب أن تبدوا كرواية(، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر الدولي الثاني عشر عالم الكتاب الحديث عمان، الأردن، مج1، ط1، 2009م، ص42.

[2]– ينظر: محمد مندور، الأدب و فنونه ، ص22.

[3] –المرجع نفسه، ص 22 ،

[4]– إبراهيم خليل، الأدب ونظرية الأنواع التوطئة والمفاهيم، مجلة عمان، العدد 166، ص21.

من خلال هذا المفهوم يتضح ما يلي:

1- الرومانسية جاءت ضد الكلاسيكية.

2- تخلي الرومانسيون عن الفروق بين الأنواع الأدبية.

3-تأكيد الرومانسيون لفكرة التداخل والتمازج بين الأنواع الأدبية .

وأصبح بما لا يقبل الشك "أن الجنس الأدبي، لا يستطيع الزعم أنه نقيّ تماما من الاختلاط مع الأنواع الأخرى، كما أنه لا يستطيع أن يستمرّ متشرنقاً على نفسه فالأنواع الأدبية تتداخل بل تتداخل مع الفنون، كالفن التشكيلي، والسينما، والموسيقى".[1]

يتضح من خلال هذا القول أن الأنواع الأدبية لا يمكن لها أن تبقى رهينة القوانين، وحبيسة القواعد، لأن تلك القوانين تقتل روح الإبداع فيها، وتعزز نمط التقليد الأعمال متكررة تبعث الملل، فالإبداع تمرد وخرق للقوانين والقواعد.

"فالجنس ظاهرة جمالية تاريخية خاضعة لسياقها الحضاري والفكري، قابلة التعديل والتطور متفتحة على جدلية الكتابة والتلقي.كما أن السمات الأجناسية يمكن أن ترحل من جنسها الأصلي لتنصهر مع أجناس أخرى تعتني بها وتغنيها".[2]

ومن خلال هذا القول نستنج أن الجنس الأدبي ظاهرة جمالية، وقد جاءت الرومانسية ومن يؤيدون هذا التداخل لكشف ستار هذه الجمالية، وذلك بكسر الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع الأدبية، باعتبار أن هذه الأجناس قابلة النمو والتطور، وتمازج بعضها ببعض يخلق جمالية.

فالرومانسية جاءت على نقيض الكلاسيكية في كل مبادئها، فلم يثيروا مشكلة الأنواع فحسب، وإنما تعرضوا أيضا للقواعد المرتبطة بها، وجاء رأيهم على خلاف الكلاسيكية،

[1]- عز الدين مناصرة، الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الرأي. للنشر والتوزيع، الأردن، 2010م، ص33.

[2]- إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، مؤسسة الانتشار العربي الجزائر، 2010م، ص134.

فهم"يبحثون عن حرية فنية أكبر، ولا يثقون في القواعد الغير مرنة، ويرون النوع الأدبي كوجود تاريخي قادر على التطور ويسمح بإمكانات خلق أنواع جديدة، ويدافعون عن لذّيـــــة الأنواع".[1]

نجد أن الرومانسية أسقطت وحطمت كل القواعد التي جاءت بها الكلاسيكية، محاولة بذلك البحث عن جمالية الأنواع الأدبية عن طريق التمرد.

يقول **لؤي على خليل** "إن مرونة حدود الجنس الأدبي تدفع إلى التساؤل عن المساحة المتاحة للاختراق فقد يصل الاختلاف حدا يؤدي إلى تحول النص عن جنس، وإلى امتداد نحو جنس آخر فتكون النتيجة اجتماع جنسين في نص واحد".[2]

من القول السابق نجد لؤي على خليل يطرح تساؤله عن كيفية إحداث هذا التداخل وإلى أي حدّ يصل، فالتداخل هو اختراق جنس أدبي لقواعد جنس آخر، ليصير جزءا منه.

وقد صرخ أحد هؤلاء الرومانسيين قائلا "تساقطي، تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، لتكن للشاعر نظرة حرة في مرح فسيح فلا يشعر بعبقريته سجينة الأقفاص حيث الفن محدود ومصغر".[3]

وهذه الصرخة جاءت لتسقط القيود الكلاسيكية، وتدعو للحرية المطلقة في الإبداع الأدبي، وتغني بالحياة وهذا ما يؤكده كارل فيتور (**Karl Victor**) في قوله:"لقد سعت الحركة الرومانسية الأوروبية إلى تحطيم قيود الكلاسيكية السابقة ومن ضمنها مبدأ نقاء النوع[4]".

نستخلص من هذا المفهوم أن الرومانسية دعت إلى تمازج الأنواع الأدبية وتداخلها.

---

[1]- طاهر مكي، الأدب المقارن، ص.434

[2]- لؤي علي خليل، مقال نص السيول والصلابة، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الثاني، عالم الكتب الحديث، عمان، 2009م، ص.160

[3]- بول فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1983م، ص149

[4]- كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر:عبد العزيز شبيل، منشورات نادي جدة الأدبي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1994م، ص08.

ونجد **رولات بارت** (**R–Barthes**) ينادي" بإلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص، فهو يرى أنه لا داعي للحديث عن الجنس الأدبي ونقائه وصفاءه، مادام من جهة أخرى، جماع نصوص متداخلة، وملتقى خطابات متنوعة ومختلفة من حيث التجنيس والتصنيف.[1]"

نستنتج من هذا القول أن بارت ينادي بإلغاء الحدود والفواصل بين الأجناس الأدبية ويلغي الحديث عن صفاء النوع، فالنصوص عبارة عن أنواع متداخلة ومتمازجة متجنبة بذلك القواعد والتصنيفات وقد أكد **عز الدين مناصرة** أن مسألة التجانس بين الأنواع الأدبية" أمر لا مفر منه يتيح لتوليد أنواع أخرى وهو ما يعني أن التطعيم الأدبي لجنس أدبي بنوع آخر يولد حالة جديدة وهو أمر مرغوب فيه من أجل تقوية الجنس العام، إلا أن هذا الجنس الأدبي الجديد يستدعي مهارات وقدرات معرفيّة من أجل الكشف عن أسراره وجماليته[2]".

ومن خلال هذا القول نجد الجنس الأدبي في حاجة لعملية التداخل، فهذا التداخل يضمن قوته وتطوره، وينتج عن هذا التداخل جمالية، فالإبداع يكمن في المجهول، وظهور جنس أدبي جديد يدفع الباحث والمتلقي للبحث في أسراره، ومواطن جماليته.

وهذا" التفاعل بين الأجناس الأدبية يتم في فترة زمنية محددة بين نصين أو بالأحرى دخولهما في عالقة تنتج عنها شرعية نص آخر، وهذا يقضي إلى مفهوم التناص الذي بشكل بدوره مساحة للحوار بين النصوص في مقابل الحوار بين التقنيات والطرائق ذلك الذي يمثله التداخل[3]".

نستخلص من هذا القول أن التداخل بين نصوص وتحليلها يؤدي إلى **التناص** باعتباره أعقد أنواع التداخل بين الأجناس الأدبية وهو مصطلح سيميائي.

---

[1]– جميل الحمداوي، نظرية الأجناس الأدبية، ص13.

[2]– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص391.

[3]– نبيل حداد، محمود، تداخل الأنواع الأدبية، المؤتمر الثاني عشر، مج1، ص.680

يقول محمد غنيمي هلال أن "اتصاف الأجناس الأدبية في العصر الحديث بالطابع الوصفي قد ساعد على إمكانية اختلاط جنس أدبي بآخر ليؤلف جنسا جديدا كما في المأساة الإلهية وبذلك يبقى الباب مفتوحا على مصرعيه لخلق أجناس أدبية جديدة".[1]

يرى محمد غنيمي هلال أن الطابع الوصفي قد سأعد في عملية التداخل بين الأجناس الأدبية.، كما أن هذا التداخل يساعد في عملية تطور غير متناهية، وخلق أجناس جديدة.

ومن هنا نستنتج أن أصحاب هذا الاتجاه قد صاروا على فكرة نقاء النوع، ورفضوا التقسيمات المقترحة، فهم لا يحددوا عدد الأجناس الممكنة، ولا يلزمون الكتاب بقواعد معينة، بل تدعوا للمزج بين الأنواع التقليدية وإنتاج أنواع جديدة باعتبار أن طبيعة الأدب متطورة بتطور الحياة، وتسعى للإبداع وإظهار كل ما هو جديد وغير مألوف، لذلك اعتمدوا التداخل في نصوصهم وإضافة حيوية عليها، فالتداخل بين الأجناس الأدبية يعتبر مطلب جمالي.

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ، ص139.

الفصـــل الثاني

تداخل الأجناس الأدبية في رواية تاء الخجل

- **المبحث الأول**: تمازج الشعري والسردي داخل رواية تاء الخجل
- **المبحث الثاني**: تعالق الرواية والسيرة الذاتية داخل النص الروائي

تمهيـــــــــد:

إنّ التداخل الأجناسي هو التّصنيف الذي يقوم على الجمع بين جنسين أو نوعين أدبيين متجاورين في عمل روائي واحد ممّا يخلف جمالية في العمل الإبداعي.

فقد انفتحت النّصوص الأدبية وتداخلت فيما بينها حتّى أصبح التمييز بينها أمر صعب، لكنّه في نفس الوقت مطلبا جماليا، فقد شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة كغيرها من الأعمال الأدبية انفتاحاً على الأنواع الفنية الأخرى، إذا أصبحت تحتضن أكثر من نوع أدبي، ورواية تاء الخجل إحدى هذه الروايات.

وسنحاول في هذا الفصل البحث عن تجليات التمازج الشعري والسردي والتعالق بين السيرة الذاتية والرواية، سعياً منا لاستعراض مواطن التّداخل والتمازج بين هذه الأنواع الأدبية، بعدما أصبح الخطاب الأدبي مزيجا من الفنون للمتعددة والتي تساهم في بناءه واكتسابه جمالية.

المبحث الأول: التمازج الشعري والسردي داخل رواية تاء الخجل

مفهوم الشعرية: تعد الشعرية من أهم المواضيع التي شغلت فكر الباحثين والنقّاد، وقد أثارت جدلا واسعا في الأوساط الغربية والعربية، من ناحية تحديد المصطلح ومفهومه، وسنورد بعض المفاهيم التّي تطرق إليها العلماء في بيان مفهوم مصطلح الشعرية، مع مراعاة المنظور الغربي والعربي.

فـــ "الشّعرية كلمةٌ يونانية الأصل، مرتبطة بالفن الشعري، وبالتالي تعدّ نظرية معرفية متعلقة بتقنية العمل الشعري وجمالياته".[1]

ومصطلح الشعرية "من مصطلحات أرسطو، يدلّ على نظرية الأنواع الأدبية، ونظرية الخطاب. وليست غاية هذه النظرية تفسير النصوص بل استنباط الوسائل التي تساعد على تحليلها[2]".

[1] – محمود درابسة، مفاهيم شعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010م، ص15.

[2] – لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص115.

يتضح من القولين السابقين أنّ مصطلح الشعرية قديم تعود جذوره إلى الحضارة اليونانية، وقد ربطوه بالشعر، ودراسة أشكال الخطابات الأدبية.

وتستند الشعرية على "المناهج النقدية، التي تحاول استظهار مكونات النصّ الأدبي وإبراز وظيفته الاتّصالية والجمالية، وتدور أعمالها منذ القديم إلى الآن حول استنباط القوانين، التّي يتمكّن من خلالها المبدع في نتاج نصّه وإبراز هويته الجمالية، ومنحه القراءة الأدبية".[1] يتّضح لنا من خلال هذا القول أنّ الشعرية تزوّد النقد بقوانين تضبط الخطاب الأدبيّ، مع الاهتمام بجماليّة النص للتّأثير في المتلقي وجذبه.

ويعرفها جون كوين (**Jean Cohen**) بأنها الانزياح عن لغة النثر"[2]. إذا فالشعرية مرتبطة بالانزياح والعدول، فهي تتعلق بكلّ ما هو غير مألوف، باعتبار أنّ الانزياح خروج وتمرّد عن المألوف، بعيدا عن اللغة التواصلية العادية.

الشعرية عن النقاد الغربيين:

أفلاطون (**Platon**):يعدّ أفلاطون من بين الفلاسفة الذين تطرّقوا للشعرية، فقد ربطها بالمحاكاة معتبراً أن الشعر محاكاة للمحاكاة "فالمحاكاة الأولى: تكون لعالم المثل والمحاكاة الثانية: هي محاكاة الشيء الذّي يقلد عالم المثل"[3].

يتضح أنّ أفلاطون ربط الشعر بالمحاكاة، ثم يأتي بعده أرسطو في حديثه عن الشعرية متّبعاً ما جاء به أفلاطون.

أرسطو (**Aristote**): قد يكون كتاب أرسطو "فن الشعر" أقدم كتاب وصلنا في الشعرية "وهو بلا شك من أهم ما وصلنا في هذا العلم لأن الكتابة في النظرية الأدبية لم تخرج عموماً عبر

[1]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدّا، دار نينوي، دمشق، سوريا، دط، 2010م ص 13.

[2]- ينظر: جون كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دث، ص35.

[3]- عزالدين مناصرة، علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص31.

تاريخها عن إطار المفاهيم الموسومة في هذا الكتاب[1]". فقد ربط الشعر بالمحاكاة واعتبرها جوهرة "فالشعر عنده محاكاة تقسم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تفترق وهي: الإيقاع واللغة الإنسجام"[2].

ومن هذا نستنتج أن أرسطو ربط الشعرية بالمحاكاة مع مراعاة تقسيماته الثلاثة.

رومان جاكبسون (**Roman Jackobson**) (**1982/1896**) نجد جاكبسون قد تطرق للشعرية "بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية، عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص[3]".

يتبن لنا من خلال هذا القول أن جاكبسون قد ربط الشعرية بالدراسات اللسانية واعتبرها فرعا من فروعها، ليكسبها بذلك نزعة علمية، وأعط الاهتمام الكامل لوظيفتها باعتبارها الأكثر سيطرة على الوظائف الأخرى.

تزفتان تودوروف (**Tzvetan Todorov**):موضوع الشعرية عنده لا يتعلّق "بالأثر الأدبي في حدّ ذاته، فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلّا تجلّياً لبنية مجرّدة وعامّة، وانجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك، فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني تلك الخصائص التي تصنع قراءة الحدث الأدبي أي الأدبية[4]".

يتضح من قول **تودوروف** أنّ الشعرية تعمل على استنباط القوانين المكونة للخطاب الأدبي، ولغته الانزياحية الغير مألوفة، التي تبعث الغموض في النصّ الأدبي فهي لغة تلميح يغلب عليها الغموض.

---

[1]-لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية، ص116.

[2]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ص05.

[3]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي، مبارك حتون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص08.

[4]- تزيفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، 1992م، ص08.

الشعرية عند النقاد العرب:

عبد القاهر الجرجاني: يرى الجرجاني أن الشعرية هي "طريقة إثبات المعنى، وأنّ اكتشاف الشعرية لا يتمّ بالسماع وحده، وإنّما يجب النظر في النصّ".[1]

فالشعرية تبحث في معان النصوص عن طريق التمعّن في النصّ، واستبعاد حاسة السمع، فالسمع وحده غير كفيل لفهم المعاني، بل يجب التمعّن والتّركيز في النصّ.

أدونيس: يرى أدونيس أن الشعرية هي الخروج عن المعنى الواضح، إلى معاني غامضة. ويتضح هذا في قوله: "إذا كان الشعر تجاوز للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإنّ على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤية أليفة مشتركة، إنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أنّ اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله[2]".

إن الوضوح في النصّ لم يعد مطلباً جماليّاً، فقد ركّز أدونيس في شعريته على الغموض الذي يحتمل العديد من التأويلات التي تكسب النصّ جمالية من خلال ما تحتويه من مجاز ورموز واستعارات تفتح المجال للمتلقّي لتذوّق النّصوص الأدبية الغامضة.

وممّا سبق نستخلص ما يلي:

-العرب القدامى ربطوا الشعرية بالشعر.

-أدونيس يرى أنّ الشعرية تكمن في الغموض والخروج عن لغة القانون.

-العرب المحدثين ربطوها بجميع أنواع الخطاب الأدبي.

[1]- قطو سلوى، شعرية السرد في رواية "الرماد الذي عدل الماء لعز الدين جلاوي، رسالة تخرج لنيل درجة الماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2016م، ص15.

[2]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1979م، ص126.

كمال أبو ديب: إنّ مفهوم الشعريّة عند كمال أبوديب "تستند على الفجوة مسافة التواتر، التّي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، ويحددها بأنها الفضاء الذّي ينشأ من اقتحام مكوّنات للوجود أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه "جاكبسون" نظام الترميزCODE". [1]

يتّضح لنا من خلال هذا القول أنّ الشعرية عند كمال أبو ديب تعتمد على ما يُسمّى بالفجوة، التي تخلق من خلال التنظيم الذي ينشأ، وتكون على درجات مختلفة بين اللغة الشعرية واللاشعرية.

التمازج بين السردي والشعري داخل رواية تاء الخجل:

قد ارتبطت الشعرية بالخطاب السّردي، وذلك نتيجة اختراق الأنواع الأدبية لحدود بعضها البعض، فاجتمع السّرد والشعر في خطاب واحد، وهذا ما نأكّده من خلال قولنا أنّ الممارسة الإبداعية منذ القدم أثبتت التفاعل بين الشعر والسّرد، ذلك أنّ الملاحم نظمت شعراً، فهذا يمثّل خرق الشعر للسرد، أمّا فيما يخصّ العصر الحديث نجد هناك تعارض بين الشعر والسرد في القرن التاسع عشر، فقد نشأت أجناس أدبية تأخذ من الشعر بعض خصائصه، ومن النثر بعض مميزاته مثل: (قصيدة النثر أو القصة الشعرية).

فرغم الحدود الصارمة التي وضعتها الإنشائيّة الغربية بين الأجناس الأدبية إلّا أنّ الممارسة الإبداعية استطاعت خرق الحدود، فاجتمع الشعر والسّرد في عمل روائي واحد[2]".

ومن هذا يتّضح ارتباط الشعرية بالخطاب السردي.

ونحن بصدد دراسة رواية تاء الخجل للروائيّة فضيلة الفاروق التي تطرقت في روايتها لأحداث تاريخية في قالب روائي قدّمت فيه أصعب مرحلة مرت بها الجزائر في تاريخها، برواية سردية أسهم

[1]– مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص32.

[2]– ينظر: قطو سلوى، شعرية السرد في رواية "الرماد الذي غسل الماء" لعز الدين جلاوجي، ص19.

فيها المخيال الشعري في صناعة الكتابة السردية المعاصرة، وقد اعتمدت الروائية على لغة شعرية انزاحت بها عن اللغة المألوفة لجذب انتباه المتلقي.

وقد حاولنا استعراض بعض التقنيات التي أكسبت النص السردي شعريته، وذلك بالانتقال من اللغة العادية المألوفة إلى اللغة الشعرية.

الانزياح:وهو "استعمال المبدع للغة المفردات والتراكيب وصور استعمالاً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع وقوة جذب وأسر[1]".

فالانزياح يسمح للمبدع بالانحراف عن القوانين المعيارية للغة، ومنح النصّ الإبداعي بعداً جماليّاً. فهو معيار للتّمييز بين اللغة الشعرية واللغة العادية، وهذا ما يتجلّى في رواية تاء الخجل من خلال استخدام الروائية للانزياح، وذلك بغرض تحريك لغة الرواية باتجاه إيحائي رمزي لتوضيح شعريتها.

"بدا الخوف على ملامح أمي، وقالت عيونها أكثر ممّا قالته الشهقة، ضاع الكلام منها، وبحثت أصابعها على موضع القلب لتهدئته[2]".

يظهر من خلال هذا المقطع السردي انزياح اللغة من خلال حديثها عن خوف أمّها "ضاع الكلام" فالضياع عادة يكون لشيء محسوس.

في حين أنّ الكلام شيء معنوي لا يمكن ضياعه، لكن الروائية استخدمته لتوضّح خوف أمها عليها، من رجال العائلة، حتّى أنها لم تستطع الكلام.

[1]- أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005م، ص07.

[2]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ،رياض الريسن للنشر و التوزيع، الرياض ، 2003م، ص25.

"لحظتها بكت قسنطينة، وطوّقني الصمت، فإذا بالماضي يترلُ دموعاً شديدة الملوحة، وإذا بعينيك تسبحان في السماء، وأنا طائرة ورق أنهكها البلل[1]". استخدمت الروائية لغة شعرية انزاحت بها عن اللغة المعيارية.

وبالرغم من بساطتها إلّا أنها أكسبت النص جمالية من خلال ألفاظها المجازية فلا يعقل أن "تبكي قسنطينة" و"للعينين أن يسبحا" وهذا ما أكسب النصّ شعريته وزادها جمالاً.

"بلغت أصابع المطر قاعدة ظهري، تخيلتك أمامي تُلقي قصائد عينيك عليَّ، هب الهواء بارداً، لم تأبه قسنطينة بذلك، رمت ما تبقى لها من أثواب على جنب، وبدأت تغتسل بدأت تُغري[2]"

احتوى هذا المقطع السردي على بعض المفردات الغامضة المجازية عبّرت بها الروائية عن الحب الذي يعتريها، فهي مجرد تخيلات تعيشها خالدة بينها وبين ذاتها، فاعتمدت التعابير المجازية لتحقيق جمالية للنص من خلال خرق القاعدة.

"أنكبُّ على أوراقي لأعيش فصول حياة تختلف، أكتب فأتوغَّل داخل أزقة الذاكرة المعتمة، وأستقرُّ عندك، لقد عرفت أنّني تجاوزت سن نسيانك[3]".

تنطلق الروائية من حاضرها محاولة تغييره، لترجع بذاكرتها إلى الماضي الذي يلاحقها يتضح ذلك في قولها: "فأتوغّل داخل أزقة الذاكرة المعتمة وأستقر عندك" فاستعمال مصطلحات فأتوغل، أزقة الذاكرة، أستقر، حقق شاعرية النص وأعطاه بعدا دلاليا، فالانزياح هو "الخروج عن المعيار لغرض يقصد إليه المتكلم[4]"، فقد ساعد الروائية في التعبير عن مكنوناتها، ولو كانت غامضة على المتلقي فقد عملت على جذب انتباهه.

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص28.

[2]- المصدر نفسه، ص29.

[3]- المصدر نفسه، ص30.

[4]- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الأردن، ط1، 2007م، ص07.

"لم تكن تقاوم الموت، كانت تُساكنه باستسلام، ولم أكن أفهم كل تلك المماطلة من طرفه، كان بإمكانه أن يريحها مرة واحدة، ولكنه يستحوذ على أعضائها عضوا عضوا، يجالسها، يلاعبها، يهمس لها أنه سينهي الموضوع قريبا، يعطيها أملا في الخلاص، ويترك لعواطفها متسعا من التوجع[1]".

استخدمت الروائية في هذا المقطع السردي لغة انزياحية خرجت بها عن المألوف لتجعل من الموت إنساناً يتلاعب، ويجالس، لتبين مدى معاناة يمينة، ولقد ساعدها الانزياح في جعل الموت يلعب دورا جماليا داخل هذا المقطع من أجل إيصال الرسالة للمتلقي بالطريقة التي تحبها، ووضعه في الصورة ليرى معاناة يمينة مع الموت.

فالروائية عمدت لاستخدام الانزياح في روايتها لجذب المتلقي والتأثير فيه ودفع الملل عنه، وذلك حيث يتبن لنا قدرة الروائية في اختيار الألفاظ المناسبة، وحسن توظيفها من خلال بناء فنيّ محكم أكسب الخطاب السردي شاعريته وجماليته.

أهم الانزياحات الدلالية في رواية تاء الخجل:

1-الإيقاع: وهو مرتبط بالشعر. فهو الذي ينشأ خصوصية اللغة الشعرية، وهذا ما يؤكده عبد القادر الغزالي في قوله: "المنهج الذي ننطلق منه في محاولة اكتشاف الأسس النظرية، البنيات النصية في قصيدة النثر العربية هو شعرية الإيقاع[2]".

والإيقاع يتصف بالشمولية فهو يشمل كلّ الأصوات، حروفا كانت أو كلمات بحيث تبرز فيه الكاتبة قدرتها على التلاعب بالألفاظ.

"منذ العائلة... منذ المدرسة... منذ التقاليد... منذ الإرهاب

كلّ شيء، كان تاء للخجل

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص73.

[2]- عبد القادر الغزالي، قصيدة النثر العربي، الأسس النظرية والبنيات النصية، مطبعة تريفة، المغرب، ط1، 2007م، ص03.

كلّ شيء، عنهم تاء للخجل

منذ أسماءنا التي تتعثر عند آخر حرف

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة

منذ أقدم من هذا...[1]"

ففي هذا المقطع السردي كررت الروائية كلمة "**منذ**" أكثر من مرة في بداية الرواية، مستحضرة بذلك ماضيها في سياق إخباري خدم الكاتبة في تبيان حالتها النفسية، فالشاعر أو الكاتب "حين يعمد إلى كلمة ويكررها في سياق النص إنما يريد أن يؤكد حقيقة ويجعلها بارزة أكثر من سواها[2]". فالتكرار صوّر لنا اضطرابات الروائية وهي تعود إلى الماضي وهو بذلك يعكس جانبا نفسيا وانفعاليا لها.

"كنت مشروع أنثى، ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف، كنت مشروع كاتبة، ولم أصبح كذلك إلّا حين خسرت الإنسانية إلى الأبد، كنت مشروع حياة، ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره[3]".

وظفت الروائية في هذا المقطع السردي لغة شعرية مستخدمة الإيقاع الداخلي، من خلال تكرارها لفظة (كنت مشروع) حيث منحت للنص بعدا دلاليا، توضح من خلالها حزنها وأسفها لانكسار طموحها، وعدم تحقيق مشاريعها في الحياة، فالتكرار في "السياق الشعري يعزز في نفس المتلقي ما يحمله النص من رؤية[4]".

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص05.

[2]- عباس محمود العقاد، أعاصير مغرب، نهضة مصر، القاهرة، دط، 2003م، ص83.

[3]- المصدر السابق، ص09.

[4]- سامح الرواشدة، فضاء الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، اربد، دط، مكتبة فلسطين للكتب المصورة، ص59.

أضفى هذا التكرار على المقطع السردي نغما موسيقيا، ينساب مع بعض النصوص الغائبة، ليؤدي وظيفة شعرية من خلال استحضار الروائية لِماضِيهَا.

"... لكن سيدي إبراهيم اقترح شيئاً آخر حين علِم بالأمر. اقترح أن أزوّج لمحمود أو أحمد، ولم أكن أعلم أن هذا الاقتراح سيثير صبايا بني مقران[1]"

استخدمت الروائية الإيقاع الداخلي من خلال تكرار كلمة (**اقترح، الاقتراح**). فاقتراح سيدي إبراهيم أحدث تغييراً كبيراً في حياتها، وكان سببا في هروبها إلى قسنطينة، فلقد عمدت الروائية لاستخدام التكرار في روايتها لإكسابها قيمة إيقاعية خاصة، بالإضافة إلى إيصال الفكرة ببساطة فساعدها على تغيير الحدث من التفصيل إلى الاختصار ومجرد الذكر.

وتكمل الروائية سردها لأحداث الماضي مُستعينةً بالتكرار باعتباره "موجود في الرواية الحديثة وخصوصا في الروايات الذاتية التي يكثر فيها استرجاع حوادث الطفولة[2]".

تقول الروائية: **"كل نساء العائلة فيما بعد صرن ينتقمن من أمي بمكائدهن، كنّ يعاقبنها بشكل ما لأنها أساءت لإحداهنّ[3]"**

عمدت الروائية في هذا المقطع السردي إلى تكرار حرف "النون" لنقل المعاني بصورة دقيقة، باعتبار أن حرف النون يرتبط بالصوت، مما أعطى انسجاما وتناسقا موسيقيا.

"كنت أحبذ دائما تلك المسافة بيننا، مسافة الخُرقة مسافة اللّامس، مسافة الطهر[4]"

تؤكد في هذا المقطع على البعد الذي كان بينها وبين نصر الدين، فكررت كلمة "**مسافة**" عدة مرات، لتبرر ذلك الفراغ الذي كان في علاقتهما. فحقق هذا التكرار تناغماً إيقاعيا منتقلا من النثر إلى الشعر دون إحداث خلل، مع إضفاء جمالية.

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص26.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص60.

[3]- المصدر السابق، ص10.

[4]- المصدر نفسه، ص28.

" كَانَ يَوْمِي قَدْ بَدَأَ وَانْتَهَى

كَانَ عُمَرِيّ قَدْ بَدَأَ وَانْتَهَى

كَانَ كُلُّ شَيْءٍ فِي حِدَادٍ[1]"

اعتمدت الروائية على التكرار في هذا المقطع لتبرز شدة حزنها وضياعها بعد فراق يمينة، فكررت بعض الألفاظ (**كان، انتهى**) وهي عبارة عن ألفاظ ماضية عبرت بها الروائية عن شدة حزنها "لأن تكرار الإيقاع هو إعادة للماضي. فكأننا في اللّازمن، وتفرض الموسيقى نفسها في أذهان متلقيها، بتكرار عناصر البناء[2]"

وقولها أيضاً: **" فَتَحْتُ جَرِيدَةَ ذَلِكَ الصَّبَاحِ وَرُحْتُ أَقْرأُ، أَخْبَارَ الْمَوْتِ، قَلَبْتُ الصَّفْحَةَ فازدَادَتْ أَرْقَامُ الْمَوْتِ..."[3]**

كررت الكاتبة لفظة "الموت" مرتين، وكأنه شيء عادي بالنسبة لها، وهذا نتيجة ما عاشته ورأته فلم يعد يؤثر فيها شيء.

لقد ساهم الإيقاع الداخلي في الرواية، وخاصة التكرار في تحقيق الشعرية، وجعل الرواية قصيدة طويلة، ذات انسجام وتلاحم يبرز جمالية، مما زاد المعنى عمقا ووضوحاً.

وظفت الروائية فضيلة الفاروق في نصها المحسنات البديعية والتي حاولت أن تخرج بها عمّا هو مألوف، وتمثلت هذه المحسنات في السجع والطباق لتشكل نغما موسيقيا للنص الروائي، ورسم صورته الشعرية.

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص89.

[2]– عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مكتبة أبو العيس الإلكترونية، ط1، 1998م، ص26.

[3]–المصدر السابق ، ص93.

"الناس يعرفون، ورجال القانون يعرفون، لكن من يعرف فضاعة وهول التجربة غير زهرات يعشنّ اليوم بين أشواك العار والجنون؟[1]"

وقولها أيضاً: "ها **هي حقيبتي في انتظاري، حصتي في الوطن، ها هي أقلامي في انتظاري، وأرواقي في انتظاري...[2]"**

لقد ساعد السجع في اتساق النص وانسجام أفكاره وتماسكها، لكي لا يشعر المتلقي بالملل، مع إضافة نغم موسيقي يثير نفس المتلقي فقد أضفت تنميقاً لفظيا وإيقاعيا مناسبا لحالتها النفسية المليئة بالحزن والمعاناة التي كانت تعيشها خالدة، وحالة الخوف والقلق.

"كان قد أقبل الصَّيْفُ حين افترقنا.

في الصيف دائما يلتقي الناس ويفترقون[3]".

تأسس الطباق في هذا المقطع السردي على ثنائية (**يلتقي/يفترقون**)وهما حالتان متضادتان أثرا على نفسية الكاتبة في إطار ما يسمى بطباق الإيجاب.

"يصفق لي ليلا بعد العرض، يصفني بالعاهرة نهارا...[4]"

وقولها أيضا: "**في المطار كان "قدماء مرسيليا" يروحون ويجيئون بـــ"شيشانهم" التي تُعرّف عن انتمائهم القروي[5]".**

وقد استخدمت الروائية هذه الأضداد بقصد التنويع في الأسلوب وإعطاءه جمالية من خلال ذكر الشيء وضده، ولجذب انتباه المتلقي ودعوته للتمعّن في النص.

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص56.

[2]- المصدر نفسه، ص92.

[3]- المصدر نفسه ، ص08.

[4]- المصدر نفسه، ص37.

[5]- المصدر نفسه، ص92.

2-الاستعارة: تعرف بأنها "إدعاء معنى الحقيقة في الشيء مبالغة في التشبيه مع طرح ذكر المشبه من الجملة، وهي استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي[1]".

فالاستعارة هي تشبيه حُذف أحد طرفيه على حسب جلّ الباحثين

"كنت تقول لي إنّ العاصمة طعمها مالح[2]".

في هذا المقطع السردي استخدمت الروائية استعارة مكنية من خلال تشبيه العاصمة (**المشبه**) بالأكل (**المشبه به**). فحذفت المشبه به وكَنّت عنه بلازمة من لوازمه وهي **طعمها**، والغرض من هذا الاستخدام توضيح مدى عدم ارتياح نصر الدين بالعاصمة وكرهه لبعض الأماكن فيها، وهو يصف الأجواء لخالدة.

"...رمضان، وبكاء الشتاء، ورقصة الضباب على الجسور وغبطة الشوارع بالمالوف[3]".

عمدت الروائية في هذا المقطع السردي للإكثار من الاستعارات وهي تصف قسنطينة لنصر الدين، وذلك من أجل تقوية المعنى وتكثيفه، وهي استعارات مكنية، وقولها "**بكاء الشتاء**" فقد شبهت الشتاء (**مشبه**) بالإنسان (**مشبه به**)، فحذفت المشبه به وأبقت على لازمة تدلّ عليه **بكاء**، ورقصة الضباب كذلك استعارة مكنية حذفت المشبه به الإنسان وأبقت على لازمة من لوازمه **رقصة**.

بالإضافة إلى **غبطة الشوارع** كذلك استعارة مكنية فالغبطة هي البهجة والسرور وهي صفة ملازمة للإنسان، حيث حذف المشبه به (**الإنسان**) وتركت لازمة تدلّ عليه (**غبطة**).

---

[1]- سماح قراح، جماليات الاستعارة في الشعر الجزائري المعاصر، عثمان لوصيف نموذجا، مذكرة لنيل درجة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2013م، ص06.

[2]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص07.

[3]- المصدر نفسه، ص07.

"**يُلبس قسنطينة فستان زفاف**[1]".

جاءت هذه الصورة في شكل استعارة مكنية، فقد شبّهت الكاتبة قسنطينة بالعروس ترتدي فستان الزفاف، فحذفت المشبه به (**العروس**) وكنّت على لازمة من لوازمه **يُلْبِسُ**، وهي استعارة تدلّ على التغيير الذي حدث في شهر فيفري على مدينة قسنطينة.

وفي مقطع آخر تقول: "**كانت الشمس قد دغدغت كلّ الجسور**[2]".

وهي استعارة مكنية، فقد شبّهت الشمس بالإنسان، فحذفت المشبه به، وتركت لازمة تدلّ عليه الدغدغة، باعتبارها صفة ملازمة للإنسان.

نجد الرواية قد استحوذت على نصيب وافر من الاستعارات المكنية، لتصوير الأشياء على غير ما هي عليه في الواقع، بغية تزيين اللفظ، وإثارة العواطف، وجذب آذان المتتبعين لمجريات أحداث الرواية، باعتبارها أقوى الصور البيانية.

3-**التشبيه**:لا تخلو صفحات الرواية من التشبيهات باعتبارها ظاهرة بلاغية، والتي ساهمت في إبراز جمالية اللغة عند فضيلة الفاروق، وتشكيل شعرية الرواية.

وقد عرّفه أبو الهلال العسكري في كتابه الصناعتين قائلاً بأن التشبيه: "الوصف بأن أحد الوصفين ينوب ما ناب الآخر بأداة التشبيه ناب منابه أم لم ينب وقد جاء في الشعر وسائر الكم بغير أداة التشبيه، وذلك قولك -زيد شديد كالأسد- فهذا القول الصواب في العرف وداخل محمود المبالغة وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد في الحقيقة[3]".

فالتشبيه هو الجمع بين شيئين اشتركا في أمر واحد مع ذكر طرفين المشبه والمشبه به، وبالرغم من أنها اعتمدت تشبيهات مباشرة إلى أنها أضْفَت على النصّ الروائي طابعا شعريا، أكسبه جمالية.

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص13.

[2]- المصدر نفسه، ص87.

[3]- أبو الهلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص238.

"مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخخات بالألم، تشبه الجواري والحريم، وتشبه الكمنجة التي لا تكفّ عن الأنين[1]".

شبّهت الروائية قسنطينة بالحكايات، والألم، والجواري، وبكلّ ما له علاقة بالمعاناة، لتعبّر عمّا عاشته من حزن في قسنطينة، وقولها: "كنت أشبه البيت...[2]".

شبّهت الكاتبة نفسها بالبيت، لما يحملانه من نفس المواجع والآلام، وما يحتويانه من أسرار تسكن أعماقها.

من هذه التشبيهات تتشكل مخيلة ونفسية الروائية، والتي زادت المعنى عمقا، لجعل القارئ يعيش تلك اللحظات عبر خياله.

تواصل الروائية تشبيهاتها في الرواية عبر مقاطع سردية، لتذكر أيام الثورة ومعاناة الشعب في تلك الفترة فتقول: "**والقبور كالمقاهي يزورها الناس أكثر من مرة في اليوم[3]**".

شبّهت القبور بالمقاهي لتدلّ على كثرة الموت أيام الثورة.

"**حبّك المتفرّع في جسدي كجذور سنديانة عتيقة[4]**".

تظهر الروائية حبّها لنصر الدين، فتشبه ذلك الحبّ بالجذور، لتبين عمق حبّها وإخلاصها.

وفي قول آخر: "**مدّت يدها كطفلة صغيرة...[5]**".

شبّهت الكاتبة (**يمينة**) بطفلة صغيرة، دلالة على براءتها ونقاء قلبها، فبرغم من المعاناة التي عاشتها من طرف الإرهاب ووحشيتهم، إلّا أنها لا تزال تحتفظ ببساطتها وبراءتها.

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص07.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

[3]- المصدر نفسه، ص35.

[4]- المصدر نفسه، ص37.

[5]- المصدر نفسه، ص75.

وقد ساعد التشبيه في رسم صورة خيالية، تكشف الحالة الداخلية والنفسية للكاتبة، بلغة متميزة لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنها، والتأثير على المتلقي، وبالرغم من كثرة التشبيهات في الرواية فقد اكتفينا بما ذكر، كونها تشبيهات مباشرة.

4-الكناية:تعدّ الكناية من الأساليب البلاغية اعتمدتها الروائية لتتجاوز المعاني الظاهرة إلى معاني خفية، تدفع بها المتلقي إلى إعمال ذهنه. فالكناية "لفظٌ أُريد به غير معناه الأول الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة مع إرادته[1]".

"أعترف ذلك اليوم، أنّني كنتُ هشّة حتى العظم[2]".

في هذا المقطع السردي تفصح الروائية عن مشاعرها وأحاسيسها. يتّضح ذلك في قولها كنت هشّة حتى العظم كناية عن صفة الضعف والخوف، وعدم قدرتها على المواجهة وبوحها بحبّها لنصر الدين.

"غابت ابتسامتها واكتسح الخوف ملامحها نظرت يمنة ويسرة

ثمّ قالت: **هُم**

-من هُم؟

-وحوش الغابة.[3]".

كناية عن موصوف في قولها وحوش الغابة تقصد الإرهاب وصفتهم الفتاة لخالدة بوحوش الغابة وذلك لشدّة بطشهم وجرمهم، وما ألحقوهُ بهم من أذى وظلم.

"وقد شعرتُ أنّ أنفاسها المتقطعة تعزف نشيد الموت[4]".

[1]- أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان، دار الفكر للطباعة، بيروت، طبعة جديدة، 2003م، ص265.

[2]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص31.

[3]- المصدر نفسه، ص43.

[4]- المصدر نفسه، ص47.

يتضح من خلال هذا المقطع السردي معاناة يمينة وهي كناية تبرز من خلال قولها: تعزف نشيد الموت كناية عن الاحتضار والألم الذّي ألم بيمينة، حتّى أحست خالدة أنّ يمينة ستموت مما دفعها لتغيير الموضوع، والتخفيف عنها.

"لا أزهار في الجزائر بعد اليوم،

لا حقول[1]"

هذا المقطع السردي يوضّح حزن الكاتبة وبَأْسها من خلال قولها: لا أزهار في الجزائر، لا حقول. وهي كناية عن التذمر واليأس من المستقبل السيء، وذلك بعد موت رفيقتها يمينة، وما تعيشه الجزائر من حروب وثورات غير متناهية في تلك الفترة السوداء.

لقد استطاعت الروائية شحن نصّها، شحنات دلالية ذات لغة شعرية، لتكسب نصّها دلالات شعرية كثيفة، مبتعدة بذلك عمّا هو مألوف ومتداول.

5-المجاز:عمدت الروائية لاستخدام المجاز في نصّها الروائي، بغرض تحقيق الانزياح الدلالي، والارتقاء بنصّها وجعله أكثر شعرية، باعتباره أكثر تأثيرا من الحقيقة، وأبلغ منها في نقل الوقائع إلى عالم الخيال، وجعل المتلقي يسبح في تلك الصّور "فالمجاز هو الكلمة المستعملة في غير ما تدلّ عليه بنفسها دلالة ظاهرة، استعمالا في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها، مع قرينة مانعة عن إرادة ما تدلّ عليه بنفسها في ذلك النوع[2]".

"إثر الضرب المبرح الذي تعرضت له من أخ زوجها وصفَّقت له القبيلة[3]".

نجد في هذا المقطع السردي مجاز في قولها: صفقت له القبيلة، فالمراد هنا أهل القبيلة، وهو مجازٌ مرسل، علاقته محلية.

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص91.

[2]- نورة بوحاف خرخاشي، جماليات البيان في ديوان "ذي الرمة" نماذج مختارة، رسالة التخرج لنيل درجة الماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015م، ص 42.

[3]- المصدر السابق، ص05.

لقد استعانت الروائية في رسم صورتها الشعرية بالأساليب البلاغية، للخروج باللغة من المألوف والمتداول إلى معاني متعددة خفية، ولقد كان لها دورا فعالا في إفصاح الروائية عن مكنوناتها مع إعطاء جمالية للنص الروائي.

6-الرمز:نجد الكاتبة فضيلة الفاروق قد اعتمدت في روايتها على الرمز باعتباره "واقعة أو تجربة حية ذات معنى روحي[1]". نستطيع من خلالها إيصال بعض المفاهيم والألفاظ إلى الوجدان بأسلوب خاص لا تستطيع اللغة المعيارية إيصاله والإفصاح عنه.

"أمّا البيت، أمّا أشجار الرمان والجوز، أمّا "العريشة" أمّا طيور البلاّرج والسنونو، والحمام... كانت ذؤابة القلب[2]".

يحمل هذا المقطع السردي عدّة رموز طبيعية ذات دلالات نفسية فكلّ من الأشجار والطيور تدلّ على الحرية والاطمئنان والسلام، وظفتها الروائية للإفصاح عن مشاعرها، وكشف حالتها النفسية، لتُبيّن أنّ طيور البلاّرج والسنونو، والحمام تبعث الهدوء في نفسها، فهي مصدر راحة بالنسبة لها.

"لماذا خانني المطر بعد ذلك؟

أم لأنّني من بني مقران، من ذلك البيت المليء بالخيبات المغلقة والبريق الزائف؟ أم لأنّني أنثى تملأها العقد؟[3]"

تنوعت استخدامات الروائية للمطر، لكن لا يختلف اثنان على أنّ المطر يرمز للخير والفرح، ولقد استخدمته الروائية في قولها: لماذا خانني المطر؟ فرمز المطر هنا للفرح، بعد لقاءها مع نصر

[1]- محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مدرسة الأدب الحديث، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، دار المعارف بمصر، 1977م، ص103.

[2]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.

[3]- المصدر نفسه، ص14.

الدين يوم عيد العشّاق وما عاشاه من لحظات جميلة ملأها الفرح والحبّ وقد غابت بعد ذلك اليوم، واستبدل فرحها حزنا وألماً.

وتقول: " **تبدو المآذن غائبة في حلم ما، تعانق البنفسج في السّماء وكأنها في حالة حب، الناس يرددون "الله أكبر"**[1] ".

استخدمت الرواية في المقطع السردي كلمة بنفسج وهو رمزٌ للحرية والحياة السّعيدة، وقد عمدت الروائية لاستخدامه للدلالة على الأمل في إلحاق الهزيمة بالعدو، وتحقيق الحرية.

تنوعت الرموز عند فضيلة الفاروق، معتمدة على الرموز الطبيعية. "فالصورة تتبع عناصرها من مجالات متباعدة، والدالة على أن الحواجز الطبيعية بين مجالات الحساسية والوجدان قد انهارت في بصيرة الشاعر الرمزي فغدا الكون كله وحدة تتعدد وسائل إدراكها وتستعير إحداها من الأخرى ما يعينه على الإحاء بحكم أن جوهرها متشابهة[2]"

"**ولهذا مئات الزهرات يُغتصبنّ، ما باركه الشعب بالدعوات كان يجب أن يصيب الشعب لا غير!**[3]"

قامت الروائية في هذا المقطع السردي بتوظيف الرمز الطبيعي زهرات وهو رمز يدلّ على اللطف والجمال والبراءة، وفي هذا المقطع وظفته الكاتبة كرمز للفتيات اللواتي يفقدن شرفهن في الجبال من طرف الإرهاب، الذي سلب صغرهنّ وبراءتهن بكلّ ظلم واستبداد.

وتقول أيضا: "**هكذا هي قسنطينة تغريك ولا تؤمن بالحب، تثيرك ولا تؤمن بك، تستدرجك نحو الانصهار لتتخلّى عنك، وتحتمي دوماً بالصمت**[4]".

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص49.

[2]- محمد فتوح محمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، جامعة القاهرة، دط، 1977م، ص138.

[3]- المصدر السابق، ص51.

[4]- المصدر نفسه، ص67.

استخدمت الروائية قسنطينة كرمز للظلم والاستبداد، وهو رمزٌ مكاني وذلك من خلال الأوجاع التي عاشتها في قسنطينة، بعدما كانت تظن أنها ستنسى هموم بني مقران في ذلك المكان، لكنها صادفت ما هو أسوء ومؤلم في قسنطينة فهي لا تبالي بحالتها ومعاناتها.

"..."وسيدة السلام" حتما تثاءبت وفتحت جناحيها للربيع ويمينة حتماً قد بدأت تحلم بعبور جسر يهتز"[1].

استخدمت الروائية في هذا المقطع السردي سيدة السلام كرمز للطهارة والبراءة، وقولها تحلم بعبور جسر يهتزّ، فالجسر عادة يدلّ على مكان العبور فهو نقطة اتصال بين أطراف المدينة المتباعدة، لكن في رواية تاء الخجل حمل أسئلة الموت والانتحار، فقد شهد حادثة موت ريمة النجار.

تعدّدت الرموز وخاصة الطبيعية منها في رواية تاء الخجل، واختلفت توظيفاتها، وذلك حسب الحالة النفسية للكاتبة، وقد عبرت هذه الرموز عن شحنة الألم والظلم التي ألمت بالروائية من جهة، وعن الأمل والسلام الذي يطمح إليه الجزائريون من جهة أخرى، مما زادت هذه الرموز في النص الروائي جمالية ورونقاً.

إنّ التمازج بين الشعر والسرد في رواية تاء الخجل أكسب النثر السردي شعريته، فقد جعلت الروائية من نصّها كتلة جمالية من خلال استعمالها للغة التي خرجتْ بها عن طابعها التعبيري البسيط إلى دلالات عميقة، مستعينة بذلك بتقنيات الانزياح والإيقاع مما خلّق انسجاماً وتلاحما في تراكيبها، مع إضفاء جمالية لمجريات أحداث الرواية.

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص87.

تعالق الرواية والسيرة الذاتية داخل الرواية تاء الخجل

البطاقة الفنية للروائية فضيلة الفاروق.

"فضيلة ملكمي كاتبة جزائرية اسمها الأدبي "فضيلة الفاروق" ذات الأصل الجزائري، ولدت في العشرين من نوفمبر (**تشرين الثاني**) من سنة 1967 في مدينة آريس بقلب جبل التابعة لولاية باتنة شرق الجزائر.

تنتمي الكاتبة لعائلة ثورية مثقفة اشتهرت بمهنة الطب في المنطقة تسمى عائلة ملكمي، العائلة يعملون في حقل الرياضيات والإعلام الآلي والقضاء بين مدينة باتنة وبسكرة وتازولت وآريس طبعاً.[1]".

حياتها ونشأتها:

"عاشت الكاتبة فضيلة الفاروق حياة مختلفة نوعا ما عن غيرها فقد كانت بكر والديها والدها أهداها لأخيه الأكبر لأنه لم يرزق أطفالا... كانت الابنة المدللة لوالديها بالتبني لمدة ستة عشر سنة قضتها في آريس.

تعلمت الكاتبة في مدرسة البنات آنذاك المرحلة الابتدائية ثم المرحلة المتوسطة، في متوسطة البشير الإبراهيمي، ثمّ سنتين في ثانوية آريس غادرت بعدها إلى قسنطينة لتعود إلى عائلتها البيولوجية فالتحقت بثانوية مالك حداد هناك نالت شهادة البكالوريا 1987 قسم الرياضيات والتحقت بجامعة باتنة كلية الطب الذي يتعارض مع ميولاتها الأدبية إذ كانت كلية الطب خيار والدها المصور الصحفي آنذاك في جريدة النصر الصادرة في قسنطينة[2]".

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص94.

-[2]http://ar.wikipedia.org

تُعد فضيلة الفاروق من الكتّاب والروائيين الجزائريين الذين كتبوا سيرهم الذاتية بأسلوب غير مباشر وغير صريح في كتاباتهم وهذا يتّضح من خلال دراستنا لرواية "تاء الخجل"، إذ تسترجع الروائية مراحل حياتها، معبّرة بذلك عن سيرة حياتها، بدءاً من ولادتها المتمثّل في المقطع السردي:

"منذ الإرهاب ....

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة،

منذ الحروب،

منهن...إليّ أنـــا[1]

بين الحضور والغياب:

رسمت الروائية من بداية نصها حياتها بالتفصيل، فمن خلال تتبعنا للأزمنة وجدنا أن هناك تطابق بين ما عاشته الكاتبة في طفولتها والأزمنة المتواجدة في رواية "**تاء الخجل**" فنجد الروائية تستذكر طفولتها التي عاشتها في آريس:

"لم أصف لك بيت طفولتي، وكيف كنا نعيش فيه...

إنه بيت من طابقين، وست عشرة غرفة، وساحة كبيرة يحيط بها سور عال، يسمى "الحوش"

كنت أشبه البيت بشكل عجيب، إذ لا أزال منغلقة انغلاقه على الداخل، وأحيط نفسي بسور عال، وبكثير من الأشجار.

غرفتي أيضا مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع، وفي كلّ غرفة أنثى لا تشبه الأخريات...[2]"

"وذلك مسرح الطفولة والصّبا،

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص05.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

والسور الخلفي، وشباك القضبان المطل على الضفة الأخرى من آريس..."[1]

من خلال هذه المقاطع نلاحظ أن الروائية تسترجع ذكريات طفولتها في الزمن الحاضر، الأمر الذي أولته الأهمية في روايتنا، فهي لم تضع الحواجز الفاصلة بين الذاكرة والحياة (الواقع الموضوعي والواقع الذاتي) لا ينفصل أحد عن الآخر. ومثل هذا الأمر ما نسميه بالحكي أو "القص الاسترجاعي"

فحين " **تحضر الذاكرة كمصدر للقول ولكنه في العمق صوت مسموع مشحون بدلالات متعددة تقترن بذات السارد لإضاءتها وذلك عبر معمولات دعتها لذلك ودفعتها، فالحنين للبيت بدافع تشابه مكانين أو حدثين أو شخصين لهما الصفات نفسها التي تحثّ على التذكار، كما أن السارد يسرد قصته في الحاضر الذي تعتريه الثقوب والشقوق ليمكن للماضي من التسرب والحضور عبره**[2]"

وقد يعمد بعض الكتاب إلى الاتكاء على الماضي، والذي يدعوهم لذلك هو الحنين والشوق وهذا ما تجسد في رواية "**تاء الخجل** "والتي تأسست على ذاكرة الروائية وما تحاول استعادته من ماضيها ومن تجاربها الحياتية، وفي هذا تقول الروائية:

"**أحبّ ذلك الماضي رغم ألوانه الداكنة.**[3]".

وتقوا أيضا:

"**يحطّ الحنين دفعة واحدة على غرفتي فأجد نفسي مسيّجة بالماضي كله،...**[4]"

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12.

[2]- بندر بن مبارك السناني، المكان في الرواية السعودية المعاصرة خلال القرن (1985-2000)، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، سنة 2005م، ص91.

[3]- المصدر السابق، ص12.

[4]- المصدر نفسه، ص13.

ومن ثمّ تذكر لنا الروائية المدينتين اللتان قد ارتبطتا بحياتها وهما قسنطينة وآريس بباتنة، إذ أن هاتين المدينتين قد كانتا المكانين اللذان وقعت فيهما معظم أحداث الرواية، وهذا ما تجسّد في رواية "تاء الخجل" أو بالأحرى في أغلب رواياتها وبالإشارة إلى الكثير من التجارب المعروفة في سيرتها الذاتية، فالروائية كثيراً ما أشارت على انتقالها من آريس إلى قسنطينة ونجد ذلك في قولها:

"كيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟

سافرت إلى العاصمة، وأنا سافرت إلى قسنطينة...

وجدت قسنطينة قصيدة من أجمل القصائد

كانت مدينة على مقاسات القلب.

إنها مدينة تشبه الحكايات..."[1].

من خلال هذه المقاطع الروائية نرى أن قسنطينة موطنا أمان لها فلقد حولت هذا المكان إلى قصيدة جميلة وجعلت منها مصدرا لسعادتها، إلّا أنّها في نفس الوقت لم تنس قساوتها فتقول:

"كنت قد تورطت في عشقها ولم أكن أدري أنها مدينة لا تحضن ولا تخلي السبيل"[2].

"كان يجب أن أختار مدينة أخرى لأبطالي غير قسنطينة، قسنطينة مخادعة، وتتلذّذ بآلام العشاق".[3]

وعليه فالكاتبة قد استطاعت ربط ذكرياتها القديمة بحاضرها مما ساهم كثيراً في إبراز الجانب الذاتي للروائية فلقد كان هناك ارتباط وثيق بين الذات الواصفة أو بمعنى آخر السارد وضمير "الأنا" في النص الروائي بارزاً في العديد من مقاطع الرواية قد أدلت به الروائية في سرد سيرتها الذاتية:

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص07.

[2]- المصدر نفسه، ص07.

[3]- المصدر نفسه، ص07.

"منهن...إليّ أنا[1]"

"وأنا على شرفة الرابعة عشر

كثيراً ما هربت من أنوثتي،

عشت الحيرة لأول مرّة،

وأنا أسافر إلى...

لم أكن أعلم أنني سلمت نفسي لقدر...[2]"

وفي مقطع آخر:

"إلى اليوم أنا امرأة أمارس حياتي...[3]"

من خلال هذا المقطع نجد أن الروائية قد استخدمت الضمير "أنا" لتسرد لنا حياتها الشخصية ولتحدّثنا عن نفسها. "إذ أصبح بناء الرواية على الضمير "أنا" مهيمناً على صفحات الرواية وبذلك صار السارد أو الراوي متكلماً أو منتجاً للقول مما لا شك فيه أن صيغة المتكلم هي أكثر الصيغ دلالة على التماهي بين المؤلف والسارد والشخصية.[4]"

وكما قد أشار "**فيليب لوجون**" في كتابه السيرة الذاتية (**الميثاق والتاريخ الأدبي**) انطلاقاً من تحليلات بنفنيست يقول: "**ضمير المتكلم يحيل دائماً إلى الشخص الذي يتكلم والذي تدركه من فعل كلامه بنفنيست[5]**".

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص06.

[2]- المصدر نفسه، ص07.

[3]- المصدر نفسه ، ص07.

[4]- نجاة سويسي، رواية السيرة الذاتية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، سنة 2011م، ص17.

[5]- فيليب لوجون، السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر: عمر حلي، ط1، الناشر: المركز الثقافي العربي، الداء البيضاء، سنة 1994م، ص30.

إذ يعتمد معظم كتاب السيرة الذاتية أثناء كتاباتهم واسترجاعاتهم للماضي على ضمير المتكلم المفرد "أنا" باعتباره ضمير يدلّ على الصدق وصراحة الكاتب وهذه الطريقة في الكتابة تعتبر طريقة جريئة، فالكاتب يتطرّق لأعقد الأمور التي حصلت معه سواء شخصية أو عائلية مما تعطي للنصّ حيوية وتجعله أكثر شخصية ازدواجية واضحة، معنى هذا أن الكاتب في حديثه يعتمد على الزمن (زمن الأحداث مع استرجاع حوادث الماضي/محاولاً استحضارها في الزمن الراهن...

كما نجد الروائية قد اعتمدت على ضمير المتكلم "أنا" والمخاطَب "أنت" في سرد أحداث الرواية. تحت عنوان "**أنا وأنت**" في روايتها.

"كثيراً ما هربت منك لأنك مرادف لتلك الأنوثة.

... حين دغدغت مشاعري بنقاءك،

لماذا اختلفت عن الرجال؟

أم لأنك اختلفت من أجلي؟

ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال،

أتذكر ذلك الطوفان الذّي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟

أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟

سافرت إلى العاصمة، وأنا سافرت إلى قسنطينة.[1]"

فقد عملت هذه الأحداث على إبراز شخصية الكاتبة (فضيلة الفاروق) والتي تعرّضت لمعاناة كبيرة جرّاء غياب نصر الدّين عنها ممّا سبب لها ألما كبيرا وجعل من الأحداث تتطور، فكانت سابحة في خيالاتها غير منتهية متذكرة ماضيها وقصة حبها، وحلاوة الأيام التي قضتها برفقة نصر الدين حيث تقول:

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص06.

"عشتُ أجمل قصة حبّ في ذلك الزمن الباكر[1]"

"بعدك بعد الثلاثين، أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة، أصبحت الأيام موجعة.

قد تفهمني بعد أن أسرد لك وجعي كله[2]".

نلاحظ من خلال هذا القول أنّ غياب نصر الدين قد شكّل لها فراغاً عاطفيّاً وأسريا، فهو شيء ما بين الحب والألم.

وفي مقطع آخر تقول الروائية:

"كم تأخر الوقت لأفكّر فيك اليوم، وأسترجع خطوط قصّة صنعتها وأنهيتها بيدي[3]".

من خلال هذه المقاطع توقظ الروائية الأحداث وتطورها وتعمل على نهوضها، ذلك من خلال ذكرياتها المحفورة في ذاكرتها فهي لم تمت يوماً.

كما تفسح الروائية عن مشاعرها وحبّها الذي أجهضه المجتمع وهو في بدايته، وكذا العادات والتقاليد المنافية والمعارضة لعلاقات الحبّ ولكل الممنوعات التي تتجرأ المرأة على تجاوزها.

"يزعجني أنّنا ننتمي لتلك البيئة الجبلية القاسية التي تترصّد الحبّ بعيون الريبة، كان حتى الأصدقاء يعلنون الرفض لعلاقتنا.

أعترف ذلك اليوم أنني كنت هشة حتى العظم، وأنني هربت منك بعد أن أعياني الخجل لمواجهة الجميع بحبّك[4]".

ومن ثمّ تطرّقت إلى بعض العادات القبيحة والسيئة في الأعراس الجزائرية متّخذة مدينة آريس بباتنة نموذجاً لذلك:

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص06.

[2]- المصدر نفسه، ص09.

[3]- المصدر نفسه ، ص13.

[4] - المصدر نفسه ، ص31.

"آريس مزعجة جدّاً، رجالها مزعجون، نساؤها ثرثارات وأطفالها مخيفون،...

وصورة العرس الكئيب الذّي حضرته البارحة مازلت جرحا في ذاكرتي...

خرج العريس يتصبّب عرقاً[1]".

"بكت أمّ العريس...

لم أفهم شيئاً، اكنني تقززت حين رأيت قميص نوم العروس ملطّخاً بالدماء...

كانت تلك الطقوس غريبةً على عائلتنا[2]".

الأمر الذّي جعل الروائية تلجأ للكتابة بحيث عالجت في روايتها "تاء الخجل" عرض سيرة حياتها الشخصية. بحيث أنّ الرواية تمنح الكاتب مجالاً واسعاً من الحريّة والتخفي في نفس الوقت، ليعبّر عن ذاته وراء شخصية روائية يظنها القارئ في كثير من الأحيان مستهلة من مخيلة الكاتب لذا "يفضل المؤلّف أن يكتب سيرته الذاتية في زي روائي مستفيداً من هذه الحرية، فيجرؤ على أن يدلي بما لم يكن في استطاعته أن يدلي به لو أنه كان اعترافا مباشرا[3]"

وكما هو معروف أن كلّ شخص يعرف سيرته الذاتية وتفاصيل حياته الشخصية إذ أصبح باستطاعته أن يعبّر عن ذاته ومكنوناته التي تعتريه متخفيا وراء شخصيّة روائية مشابهة لها في قالب قصصي حيث تظهر للقارئ سيرة غيرية مستهلة من مخيلة الكاتب، وعكس ذلك، فإنّ الكاتب يفضل التستر في نصه الروائي لتكون له الحرية في الإفصاح عما عاشه.

ومنه فـــإن كتابة السيرة الذاتية هي المرآة العاكسة لحياة صاحبها واعترافاته عن كلّ ما يُخالج الذات من هواجس وتصورات يظهرها الروائي في نفسه كما هو الحال مع الكاتبة فضيلة الفاروق.

ونجد ذلك في المقطع السردي:

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

[3]- عبد النور جبور، المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، لبنان، 1984م، ص134.

"وذاك مسرح الطفولة والصّبا،

... يتوقّف البيت عند منبع النبض ويفتح الباب...

... أجيبه: يجب أن تركض حتى لا تتأخر أكثر.

وتنطلق ركضا فيما ورق السنوات يتطاير ليتوقف عند الثلاثين[1]".

فالرواية الحديثة" بلغت أوج تجربتها كنص مفتوح على كل إمكانيات التجديد في القرن العشرين وذلك بعد التطورات الجذرية التي عرفتها نظرية الرواية، وقد أصبح هذا الشّكل الروائي الجديد يلتهم كلّ النماذج والأشكال المتوازنة والحداثة إلى درجة أن محت فيها الحدود والفروق بين الأنواع والأجناس الأدبية، فانكتبت الرواية بكلّ اللغات: لغة الشعر والموسيقى والحكاية والسيرة والدراما... إلخ[2]".

فأصبحت الرواية مجالاً واسعا يحتضن كلّ الأجناس والأنواع، فقد شهدت الرواية الجزائرية كغيرها من الفنون الأخرى تداخلا وانسجاما مع مختلف الأنواع الأدبية، ولعلّ أهم جنس أدبي تداخلت معه الرواية هو السيرة الذاتية إذ أصبح على غير الإنكار بعلاقة التداخل والتعالق بين الرواية والسيرة الذاتية.

"فهناك علاقة ظاهرة لا تخطئها العين بين فن الرواية في الأدب العربي وظاهرة الجنوح إلى الحديث عن السيرة الذاتية، بوصفها سيرة كلّ إنسان في ذاتها رواية يعلم الكاتب نفسه تفاصيلها قبل الشروع في تناول القلم، أكثر من معرفته بتفاصيل رواية خيالية أخرى[3]".

وتعد فضيلة الفاروق من بين الروائيين الذين دمجوا بين فنّ الرواية والسيرة الذاتية، فالروائية قد أظهرت الملامح التي تحدّد علاقة روايتها بالسيرة الذاتية ومن تلك القرائن والمؤشرات التي تكشف

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص12-13.

[2]- ليندة خراب، تناص التراث في الرواية، رسالة الماجستير، جامعة قسنطينة (1998-1999م)، ص100.

[3]- فايز صلاح قاسم عتامنة، السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، إشراف: نبيل حداد (دراسات في البناء والتقنيات والنوع)، أطروحة دكتوراه جامعة اليرموك، الأردن، سنة 2010، ص24.

علاقة العمل الأدبي بالسيرة الذاتية، فوجود علاقة بين اسم الكاتبة الحقيقي واسم الشخصية الرئيسية في العمل الأدبي والواقع أن الكاتبة لم تكشف عن لقبها في غلاف الرواية، واكتفت باستعمال الاسم المستعار الذي عرفت به في المجال الإبداعي وهو "**فضيلة الفاروق**" والأمر نفسه نجده في رواية "**تاء الخجل**" حيث اختارت شخصية باسم "خالدة" مشابهة لها أرادت من خلالها التخفي وراءها.

إن القارئ عند قراءته للرواية وتعمّقه فيها يرى أن هناك تطابق بين الروائية والشخصية الرئيسية، ويظهر ذلك في العديد من المواطن كان لها سابق الذكر، فالروائية قد أظهرت التطابق بينها وبين البطلة من بداية الرواية منطلقة من بيت العائلة (**بني مقران**) إلى العادات والتقاليد ومنه إلى علاقة الحب التي ربطتها بـــــ(**نصر الدين**) الذي يعدّ الشخصية التي لعبت دورا مهما في الرواية إذ أنه لم يغب عن مسرح الأحداث.

ومن ثمّ تنقلنا بطلة الرواية إلى رجال العائلة بعنوان (**أنا ورجال العائلة**) حيث السلطة والتحكم لرجالها والنسوة يعشن لخدمتهم وتحت أمرهم، إلّا أنّ البطلة قد اختلفت عنهن وتمردت وتجاوزت كلّ الحدود:

"**بيت طفولتي، هندسة ونظام الحياة فيه سر من أسرار تركيبتي وتمردي**[1]"

"**ما يجعلني فعلاً أفقد أعصابي فهو فترة الغداء يوم الجمعة، إذ أكره ذلك التقليد الذي يجعل منّا قطيعا من الدرجة الثانية.**

كان يزعجني أن أرى سيد إبراهيم موقع السلطان وأعمامي وأبناءهم حاشيته المفصلة... ينتظرون خدماتنا لهم.

كانت النسوة يبقين في المطبخ،...

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص11.

كلّ يوم جمعة أصاب بالصداع، أتمارض وأختار لنفسي موقعاً من البستان أو على سلالم السطح لأختفي عن الأنظار، كانت تلك أولى بوارد تمرّدي، ومقاومة العائلة[1]"

وفي مقطع آخر تقول:

"بدا الخوف على ملامح أمي، وقالت عيونها أكثر مما قالته الشهقة، ضاع الكلام منها وبحثت أصابعها على موضع القلب لتهدئته.

– يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة.

– سأرى من سينكسر أنا أم هم.

قلت لها ذلك ومقولة لـــــ: "غي دي كار": "تحضرني أمام رجل نواجه كلّ الأخطار." فكيف لي أن أواجه والدي وأعمامي وشبان العائلة[2]".

"وأنا البارعة في التعنت ومواجهة بني مقران بالتمرد[3]".

تميّزت الكاتبة فضيلة الفاروق بثورتها وتمرّدها على كلّ ما هو مألوف، بقلمها ولغتها البليغة والجريئة وريشتها الجميلة. ومن خلال هذه المقاطع نلاحظ أن الروائية قد جعلت نقطة أخرى تتشارك فيها مع البطلة وهي التمرّد والثورة على كلّ قيد وعلى كلّ ما يجعل من الأنثى مجرد أنثى مستضعفة ومهمشة فبكل تلقائية كبيرة تبوح بما يدور في أعماقها أنثى شرقية تتوق إلى التحرّر من عصر الجواري والحريم، تقول:

"منذ العائلة... منذ التقاليد...

منذ القدم،

منذ الجواري والحريم،...[4]"

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص20.

[2]– المصدر نفسه، ص25.

[3]– المصدر نفسه، ص31.

[4]– المصدر نفسه، ص05.

وفي هذه الرواية "تاء الخجل" تصوّر لنا الروائية واقع المرأة الجزائرية التي تشكّل جزءاً كبيراً من معاناة المجتمع، تنتزع إلى الانعتاق من أَسرِ التقاليد الرثّة، وتتطلّع إلى كسر قضبان الداخل كي تتهرب من صمت الوحدة التي تعانيه وهي امرأة مفخّخة بالآلام تغطي حياتها بسرية تامة وتدثرها بدثار سميك، كما نجدها تقول:

"ربما لأنني أيضا كما قال "غي دي كار" امرأة والمرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة[1]"

امرأة هاربة من أنوثتها ومن الآخر-الرجل-لأنّه مرادف لتلك الأنوثة المستضعفة والمهمّشة في مجتمع لا يقدّم أدنى متطلبات الاحترام للمرأة، فهي إذن مشروع أنثى وليست أنثى تماماً حيث تجسّد ذلك في المقطع السردي:

"كنت مشروع أنثى، ولم أصبح أنثى تماما بسبب الظروف

كنت مشروع كاتبة ولم أصبح كذلك إلّا حين خسرت الإنسانية إلى الأبد

كنت مشروع حياة، ولم أحقق من ذلك المشروع سوى عشره[2]"

الروائية من خلال هذه المقاطع تعمل جاهدة ومحاولة على تغيير واقع المرأة، وإعطاءها الحرية والفرصة لفرض وجودها. فكانت المرأة عنصر نسوي طاغي على الرواية.

الصحافة في حياة الشخصيتين:

تقول الروائية "**انغمست في العمل الإعلامي، انضممت إلى جريدة "الرأي الآخر" المعارضة، والتي كانت مزيجاً من الإسلاميين والديمقراطيين والعلمانيين كنّا نتّفق عموماً، رغم أنّ البعض لا**

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص08.

[2]- المصدر نفسه ، ص09.

يصافح النساء، والبعض يصافحهن، كان ذلك قبل أن تمتد الخلافات السياسية بين الأحزاب فتصل إلينا لتصبح مؤسسة من الأعداء وتتحول مكاتبنا إلى مواقع حربية[1]".

حديث الروائية عن عمل البطلة "خالدة" الصحفي في إحدى الجرائد هو الأمر المشترك بين الشخصيتين، فالكاتبة فضيلة الفاروق"قد عملت في الصحافة المكتوبة والمسموعة في الجزائر من (1990-1995) وكان لها زاوية شهيرة في أسبوعية "الحياة الجزائر" أثارت أكثر من ضجة[2]"

"ولها اسهامات في الصحافة اللبنانية (الكفاح العربي – الحياة – السفير وعنوانين أخرى...)[3]"

أعمال الكاتبة فضيلة الفاروق:

"للكاتبة فضيلة الفاروق عدّة أعمال منها المجموعة القصصية "لحظة الاختلاس الحب" التي صدرت في 1997 بدار الفارابي بيروت وبعدها بسنتين من ذلك أصدرت روايتها "مزاج مراهقة" سنة 1999 بنفس دار النّشر (دار الفارابي)[4]".

"ثمّ كتبت رواية "**تاء الخجل**" سنة 2003، وأرادت أن ترقى بها إلى درجات أرفع، فطرقت بها أبواب دور نشر كثيرة في بيروت ولكنّها رُفضت، ظلّت هذه الرواية بدون ناشر مدة سنتين، إلى أن قدّمتها لدار رياض الريسن وقرأها الشاعر والكاتب عياد الله، الذي رشّحها للنشر مباشرةً ودعم فضيلة الفاروق دعماً قويا تشهد له هي شخصيّا[5]"

ومن ثم رواية "أقاليم الخوف" رياض الريسن للكتب والنشر بيروت 2010، وبعدها بأربع سنوات كتبت لها نصوص "منهكة بحبك يا ابن دمي" منشورات لزهاري ليتر، الجزائر 2015.

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص31.
[2] – المصدر نفسه ، ص94.
[3] – المصدر نفسه، ص95.
[4] – المصدر نفسه ، ص94.
[5] -http://ar.wikipedia.org

ظلّ طيف "نصر الدين" يحوم في سماء البطلة يطلّ عليها من شرفات يومياتها، ليستأثر بها رغم افتراقهما.

"أنكبّ على أوراقي لأعيش فصول حياة تختلف، أكتب فأتوغّل داخل أزقة الذاكرة المعتمة، وأستقر عندك، لقد عرفت أنني تجاوزت سنّ نسيانك، وأن الوفاء لك صار التزاماً أخلاقيّا تخطّى حدود القلب[1]".

كما ظلّ حضوره اللامجدي يزعجها ويشوش على طموحاتها، تقول الروائية:

"يزعجني أنك تتواجد في المواقع الخطأ، في الاتجاه المعاكس لأحلامي وطموحاتي". بقيت تتأرجح بين الحلم والحب حتّى جاءت سنة العار... من بعد سنوات الجمر والنار ليصبح اغتصاب الأنثى استراتيجية حربية

"سأقول لك متى التوت جوارحي، ومتى تحرّكت زلازل الداخل بقوة غيرت خارطة مشارعي.سنة العار...

سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم".

قراءة في العنوان "تاء الخجل:

اختلفت رواية السيرة الذاتية عن باقي الروايات، بداية بالعنوان الذي **"يُعدّ المحور الأساسي الذي ينفتح على النصّ وينفتح النصّ عليه[2]"** إذ يُعتبر العنوان اللافتة الأولى التي تلفت انتباه القارئ ولأن العنوان يدلّ على مضمون النصّ فإنّ النصّ هو استعراض لفترة مظلمة أو الجانب المظلم من

[1]- فضيلة الفاروق ، تاء الخجل ،نص30.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبنانية وسوشيرس، الدار البيضاء، 1988م، ص29.

حياة الروائية فكلمات العنوان تثير في أنفسنا فضول القراءة من أجل معرفة ما المقصود من "**تاء الخجل**"؟

يقودنا بلهفة العنوان للاطلاع على مضمون الرواية، فنجد النصّ يشير خاجلا من البوح، منكسرا بالحقيقة، مهزوما بالواقع المرير، فالروائية من خلال العنوان كأنها تدلّ على أن حياتها فيها نوع من الحياء والخجل. فأصبحت **تاء التأنيث** تاءً للخجل والتعنيف وتاء الفضيحة والعار. ومن هذا طرحت الأدبية فضيلة الفاروق في هذه الرواية الموضوع بحبكة أدبية في غاية الدقة والجمال، الحرف والعمل الروائي المتقن والمثقل بهموم وطن ضاع في خلفيات دينية متشدّدة، وفي غياب العدالة التي تنصف المرأة ولذا جاءت قضية الكاتبة قضية من أجل كلّ امرأة سُلبت حريتها وخنقت العادات والتقاليد روحها وفكرها.

فاعتبرت الكاتبة الرجل في "**تاء الخجل**" هو الجلّاد والقاضي وهو الجاني أيضا. أمّا الأنثى فهي الضحية في جميع الأحوال يغتصبها ذكر ويلعنها ذكر، ويتبرأ منها ذكر، أمّا من يتعاطف معها ويرثى لها بل وينتحب من أجلها، ثمّ يكتب عنها بالصّدق مثلها أنثى، نعترف أنّها كثيراً ما هربت من أنوثتها، ورُبّما اخشوشنت مع سبق الإصرار حتّى ترتقي عن مرتبة الأنثى التي لا تصلحُ حسب المعتقد الذّكوري في قبيلتها إلّا للوطئ.

"إنّ ما يحدد كتابة المرأة هو تجربتها في الحياة، ثمّ ما تتوفر عليه من مرجعية معرفية وما تعتقد من انتماءات فكرية. وهي العوامل التي تجعل كتابتها تتوفر على علامات خصوصية تتصل بالتجربة المعيشة، وما ينبثق عنها من موضوعات تغلب عليها صفة النسوية[1]".

فالروائية فضيلة الفاروق قد سردت ذكريات حياتها الشّخصية وكلّ ما عاشته بطريقة غير مباشرة، إذ جعلت الرواية والكتابة وسيلة للتّطهير إن صحّ القول.

[1]- وسيني الأعرج، عشتها كما أشتهي، رواية سيرية، سلسلة كتاب دبي للثقافة، 2014م، ص41.

وفي الأخير نستنتج أن الروائية مزجت بين الرواية والسيرة الذاتية التي اتخذتها كمتكأ ومرجع لروايتها، حيث قدمت أحداثا ووقائع من حياتنا اليومية، وأفرغتها داخل الرواية، و لم تقتصر على ذلك فقط، بل تحدثت عن معاناة الشعب الجزائري في تلك الفترة، وخاصة المرأة وما تعانيه من ظلم واستبداد، ومن هذا كانت المداخلة بين جنسي الرواية والسيرة الذاتية.

خـــاتمـــــة

خاتمـــــــــــة

وفي ختام بحثنا هذا لا يمكننا القول أننا أحطنا بكل جوانب الموضوع، ولكننا سعينا جاهدين أن نلم بمجموعة من الجوانب التي أحاطت بقضية التداخل الأجناسي، والتعالق الحاصل بين الفنون الأدبية، والتي أثارت جدلا واسعا بين النقاد والدارسيين.

ومن خلال هذا البحث توصلنا إلى جملة من الملاحظات والإستنتاجات حول تداخل الأجناس الأدبية في رواية تاء الخجل وهي كالتالي:

- تعد قضية الأجناس الأدبية من القضايا الموغلة في القِدم، إذ تمتد جذورها إلى العصر اليوناني، من خلال تصورات أفلاطون وأرسطو.
- انصبت جهود النقاد العرب القدامى والمحدثين، على ضبط مفهوم الجنس الأدبي، وتبيان أهم مرتكزاته ومرجعياته التي تحدده فتطرقوا لجميع جوانبه، وعالجوا أدق تفاصيلها.
- يعد الجنس الأدبي معيارا لتصنيف النصوص الأدبية، والكشف عن مكنوناتها وأغوارها.
- إن التداخل الحاصل بين الأجناس الأدبية يؤدي بالضرورة إلى ولادة جنس هجين.
- إن الجنس الأدبي يولد وينمو ويشيخ ويموت، ومنه ما يمزج مع جنس آخر ليظهر في شكل جديد.
- شهد الجنس الأدبي مرحلة تحول فيها من صفاء النوع ونقاءه إلى الثبات، ومن ثمة التحول بمعنى أن المحددات الجمالية والفنية للأجناس الأدبية تخضع لتحول دائم.
- فكرة نقاء النوع هي دعوة تعود أصولها إلى أرسطو، فقد ظلت تصوراته الأجناسية أصولا يتبناها مصنفوا الأدب بعده لقرون، وهي تقوم علي أن الأنواع كائنات طبيعية مستقلة فكل نوع متميز له خصائصه التي يتفرد بها عن غيره من الأنواع.
- إن قضية الأجناس الأدبية كانت محل إهتمام النقاد الغربيين وعنايتهم، أما النقد العربي فقد أهملها وكل ما عرفه هو تقسيم الأدب إلى جنسين شعر ونثر.

- إن ظهور الأجناس الأدبية وتطورها ما هو إلا إستجابة للواقع الإجتماعي.
- انتقل الجنس الأدبي من مرحلة الصفاء والنقاء النوعي مع الشعرية اليونانية والآراء الكلاسيكية، إلى مرحلة وحدة الأجناس الأدبية مع الرومانسيون الذين خالفوا وحطموا الحدود بين كل نوع وآخر ليتم التمازج.
- تعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية إحتضانا للأنواع الأدبية الأخرى، بإعتبارها الجنس الأكثر تحرارا وانفتاحا ومرونة.
- إن التداخل السردي والشعري زاد النص بعدا جماليا ودلاليا.
- إن توظيف الروائية للشعرية في نصها النثري مكنها من البوح والتعبير عن مكوناتها لتمنح نصها أبعادا معنوية ونفسية ذات كثافة وعمق متجدد.
- لم تهمل الروائية الجانب الإيقاعي في روايتها لتجعل منها نسيجا متلاحما تطرب له الأذهان، وذلك من خلال إهتمامها بحسن توظيف الألفاظ والعبارات.
- إن السيرة الذاتية عمل سردي يجمع بين الإخبار والإمتاع، بهذا تكون قد تمكنت الروائية من إختراق المألوف متجاوزة بذلك الحالة التعبيرية العادية.
- مزجت الكاتبة بين الرواية والسيرة الذاتية ولتي اتخذتها كمرجع لروايتها، حيث إستحوذت علي وقائع من تجاربها الشخصية، وأفرغتها داخل الرواية.
- مثلت الروائية فضيلة الفاروق في روايتها تاء الخجل جزءا صادقا من حياتها الشخصية ومن تاريخ الجزائر وهو ماسعت إليه، فنقلت من خلال الرواية صورة حية لتاريخ الجزائر المناضلة مما يؤكد للقارىء أن الرواية تتداخل بشكل واضح مع السيرة الذاتية.
- السيرة الذاتية جنس أدبي أقبل عليه الكثير من الكتاب الجزائريين أمثال فضيلة الفاروق والتي أبدعت في تصوير تفاصيل حياتها في قالب قصصي جميل.
- حظيت الرواية الجزائرية كغيرها من الأعمال الأدبية بحضور قوي علي الساحة الأدبية والنقدية، وخلقت مجالا واسعا ضم كل الأجناس.

نأمل أن نكون قد وفقنا في هذه البحث البسيط ولو بقدر يسير، فهذا جهدنا المتواضع بذلناه بما نملك من أدوات للبحث والتحليل وما توفيقنا إلا بالله، ولا ندعي لبحثنا الكمال، فهو بحث محل جدال ونقاش، ومن اجتهد وأصاب فله أجران ومن أجتهد و لم يصب فله أجر واحد.

"والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل".

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر و المعاجم :

1) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم الملايين، لبنان، الطبعة الثانية، 1984م.

2) طاليس أرسطو، فن الشعر، تر:عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1973م.

3) علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت، دار الكتاب اللبنانية ويوشيرس، الدار البيضاء، دون طبعة، 1988م.

4) فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار النشر، رياض الريسن، 2003م

5) الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، قاموس المحيط، كتب تحقيق التراث العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، دون تاريخ.

6) القاضي محمد اشراف، معجم السرديات، مؤسسة الإنتشار العربي الجزائري، دون طبعة، 2010م.

7) الكفوي ابو البقاء، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح:عدنان درويش ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، الطبعة الثانية، 1982م.

8) لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهضة للنشر، الطبعة الأولى، 2002 م.

9) مطلوب احمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان، دون طبعة، دون تاريخ.

10) معلوف لويس، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، الطبعة السادسة عشر.دون تاريخ.

11) ابن منظور، لسان العرب، مادة الجنس بيروت، مج:3، الطبعة الثالثة، 1414هـ.

12) هلال هيثم، معجم المصطلحات الأصول، دار النخيل، بيروت، الطبعة الأولى، 2003م.

13) وسيني الأعرج، عشتها كما أشتهي، رواية سيرية، سلسلة كتاب الثقافية، 2004م.

المراجـــــع باللغة العربية :

1)أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، دون طبعة، 1979م.

2)إبراهيم خليل، الأدب ونظرية الأنواع، توطئة والمفاهيم، مجلة عمان، العدد 116.

3)جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي، دمشق، سوريا، دون طبعة، 2010م.

4)الجرجاني علي بن محمد الزين الشريف، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1983م.

5)حداد نبيل ودرابسة محمود، تداخل الأنواع الأدبية في القصيدة العربية، المؤتمر الثاني عشر، مج1، دون طبعة، دون تاريخ.

6)الحمداوي جميل، نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي)، الطبعة الأولى، 2011م.

7) خليفة مشري، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، الطبعة الأولى، 2011م.

8) خليل لؤي علي، مقال نص السيول والصلابة اشغال مؤتمر النقد الدولي، الثاني عشر، حول تداخل الأنواع الأدبية، المجلد الثاني، عالم الكتب الحديث، عمان، دون طبعة، 2009م.

9) درابسة محمود، مفاهيم شعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير سبب للنشر والتوزيع، الاردن، الطبعة الأولى، 2010م.

10) دومة خيري، القصة والرواية والمؤلف، دراسة في نظرية الأنواع المعاصرة، دار الشرقيات، القاهرة الطبعة الأولى، 1997م.

11) شام فيروز، شعرية الأجناس الأدبية في الادب العربي (دراسة اجناس الأدب نزار قباني) فضاءات النشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 2006م.

12) شبيل عبد العزيز، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد الحامي، تونس، الطبعة الأولى، 2011م.

13) ابن طباطبة محمد ابن احمد، عيار الشعر، تح:طه الحجازي ومحمد زغلول سالم، المكتبة التجارية، القاهرة، دون طبعة، 1956م.

14) أبو العدوس يوسف، الاسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، الاردن، الطبعة الأولى، 2007م.

15) عروس بسمة، التفاعل في الأجناس الأدبية، مؤسسة الانتشار:بيروت، دون طبعة، 2010م.

16) العسكري ابو الهلال، الصناعتين، تح:محمد امين الخانجي، مطبعة محمود بيك الإستنافة، الطبعة الأولى، 1901م.

17) الغدامي عبد الله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، مكتبة أبو العيش الإلكترونية، الطبعة الأولى، 1998م.

18) الغزالي عبد القادر، قصيدة النثر العربي أسس النظرية والبيات النصية، مطبعة تريقة، المغرب، الطبعة الأولى، 2007م.

19) غنيمي محمد هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، دون طبعة، 1997م.

20) فوغالي باديس، السرد الروائي وتداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، عالم الكتب الحديث، اربد، الاردن الطبعة الأولى، 2009م.

21) قسومة صادق، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، دار الجنوب، تونس، الطبعة الأولى، 2004م.

22) اللواتي حسان بن صادق بن محمد، اشكالية النوع السردي في "لايجب أن تبدو كرواية (تداخل الأنواع الأدبية)، المؤتمر الدولي الثاني عشر، عالم الكتاب الحديث، عمان، الاردن، مج1، الطبعة الأولى، 2009م.

23) ماضي عبد العزيز شكري، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1993م.

24) محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مدرسة الادب الحديث، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، دار المعارف بمصر، دون طبعة، 1977م.

25) مكي أحمد، الأدب المقارن أصوله وتطورها ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الأولى، 1978م.

26) مناصرة عز الدين، الاجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الرأي، للنشر والتوزيع، الأردن، دون طبعة، 2010م.

27) مناصرة عز الدين، علم الشعريات (قراءة مونتاجية في أدب الآداب)، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، 2008م.

28) مندور محمد، الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، الطبعة الخامسة، ، اغسطس، 2006م.

29) الهاشمي احمد، جواهر البلاغة في المعاني والبديع والبيان، دار الفكر للطباعة، بيروت، طبعة جديدة، 2003م.

30) ابن وهب الحسين بن ابراهيم بن سليمان، البرهان في وجوه البيان، تر:محمد شريف، مكتبة الشباب، دون طبعة، 1969م.

31) ويس احمد محمد، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2005م.

32) يقطين سعيد، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، دون طبعة، 1997م.

المراجع المترجمـــــة:

1)إيف ستالوني، الاجناس الأدبية، تر:محمد الزكراوي، مراجعة، حسن حمزة، توزيع مركزة الوحدة العربية، دون طبعة، 2014م.

2)بول فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر:فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1983م.

3)تزفيطان تودروف، الشعرية، تر:شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار تويقال للنشر، الطبعة الثانية، 1992م.

4)جان ماري شيفر، ماالجنس الأدبي ؟تر:غسان السيد اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، دون طبعة ، 1997م.

5)جون كوين، بناء لغة الشعر، تر:احمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، دون طبعة، دون تاريخ.

6)رنيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر:محمد عصفور، عالم المعرفة الكويت، دون طبعة، 1978م.

7)رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر:محمد الوالي، مبارك حنون، دار تويقال، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 1988م.

8)فيليب لوجون، السيرة الذاتية(الميثاق والتاريخ الأدبي)، تر:عمر الحلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1994م.

9)كارل فيتور وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تر:عبد العزيز شبيل، منشورات نادي جدة الأدبي المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى، 1994م.

الرسائل الجامعية:

1)بندر بن مبارك السناني، المكان في الرواية العربية السعودية المعاصرة، خلال القرن (1985-2000)، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، سنة 2005م.

2)فايز صلاح عثامنة، السرد في رواية السيرة الذاتية العربية، اشراف: نبيل حداد (دراسات في البناء والتقنيات والنوع)، اطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، الاردن، 2010م

3) فراح سماح، جماليات الاستعارة في الشعر الجزائري المعاصر، عثمان لوصيف نموذجا، مذكرة لنيل درجة الماستر، جامعة العربي بن مهيدي، ، ام البواقي، 2013م.

4)فطوى سلوى، شعرية السرد في رواية "الرماد الذي غسل بالماء لعز الدين جلاوجي، رسالة تخرج لنيل درجة الماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015م.

5)ليندة خراب، تناص التراث في الرواية، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة (1998-1999م).

6)نجاة سويسي ، رواية السيرة الذاتية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، 2011م.

7)نورة بوحاف خرخاشي، جماليات البيان في ديوان"ذي الرمة" نماذج مختارة، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015م.

المواقع الإلكترونيـــــة:

1)سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن، اربد، مكتبة فلسطين للكتب المصورة، دون طبعة، دون تاريخ

Https:Palatine Books.Blogspot.com.

2)Http://ar.wikipédia.org

فهرس الموضوعـــات

فهرس الموضوعات

الإهداء

كلمة شكر وتقدير

مقدمة ..... أ-د

الفصل الأول

الأجناس الأدبية (مفهومها وتطورها)

المبحث الأول: مفهوم الجنس الأدبي وتطوره 2

المبحث الثاني: نشأة الجنس الأدبي 14

المبحث الثالث: إشكالية تعالق الأجناس الأدبية بين المؤيدين والمعارضين 19

الفصل الثاني

تداخل الأجناس الأدبية في رواية تاء الخجل

المبحث الأول: تمازج الشعري والسردي داخل رواية تاء الخجل 31

المبحث الثاني: تعالق الرواية والسيرة الذاتية داخل النص الروائي 51

الخاتمة 68

قائمة المصادر والمراجع 72

فهرس الموضوعات

ملخص:

عرفت الأجناس الأدبية على مستوى الظاهرة الأدبية مراحل متباينة، حيث انحصر القول في المرحلة الأولى بالصفاء والنقاء والتمايز بين الأنواع الأدبية، ويعتبر الفيلسوف اليوناني أرسطو أول من تحدث عن الجنس الأدبي، حيث قسم الأدب إلى غنائي وملحمي ودرامي، وظل هذا التقسيم قائما إلى مجيئ الكلاسيكية والتي دعن إلى الفصل بين الأجناس الأدبية معتبرة أن إلتزام جنس أدبي بقواعده يحقق جمالية فنية.

وفي بدايات القرن العشرين ظهرت بعض الأصوات النقدية التي تدعوا إلى الحرية وانفتاح الأجناس الأدبية على بعضها البعض فكانت مرحلة الانفتاح الجنس الادبي وإخراج الابداع والنقد من ثنائية التقليد والتوجيه إلى ثنائية الحرية والتجاوز.