التعايش الأجناسي في رواية

مملكة الفراشة لـ/ واسيني الأعرج

د/ بوحوش مرجانة

توطئة:

إن المتتبع للنظريات الأدبية المشهورة (المحاكاة، التعبير، الانعكاس) يُواجَه حتما بمفاهيم وتصورات تدور في مجملها حول مقولة الأجناس الأدبية. ففي نظرية المحاكاة والتي بدأت معالمها في التجلي من خلال الحوار[1] الذي أداره "أفلاطون" (ت 347ق.م) بين "سقراط" الفيلسوف و"جلوكون" (الإنسان العادي) في الكتاب العاشر من الجمهورية والذي تحدث فيه عن الشعر القصصي، وشعر المحاكاة، ونوع ثالث هو خليط بين النوعين، ثم جاء "أرسطو" ورسّخ هذه المفاهيم ووسّعها ففي كتابه (الشعر)، هذا الكتاب "الذي هيمن على العقل الأدبي والنقدي الأوربي لمدة تزيد على ألفي عام..."[2] بل إن هذا الكتاب لقي اهتماما خاصا عند "ابن سينا" و"الفارابي" و"ابن رشد" و"حازم القرطاجني".

يقول صاحب المنهاج: "ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقترانها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيّلة كيف وشاءوا لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[3].

تحدث "أرسطو" في هذا الكتاب عن الأجناس الأدبية (المأساة، الملهاة، الملحمة)، ومما قاله: "هذه الأجناس هي كلها أنواع من المحاكاة بمجموعها لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة؛ لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة وموضوعات متباينة، أو بأسلوب متمايز" [4].فالمشترك بين هذه الأجناس الأدبية هو المحاكاة للأعمال والحياة بمعنى أن الأديب يحاكي فعل الشخصيات لا الشخصية في ذاتها كما لا تعني المحاكاة حرفية الأحداث بل "رواية ما يمكن أن يقع وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي"[5]، لكن المختلف هو الأداة الفنية أي؛ تمايز الأساليب والموضوعات والوسائل بين هذه الأجناس الأدبية.

أما نظرية التعبير والتي ظهرت كنتاج طبيعي للتطور الحاصل في المجتمع الأوربي في القرن الثامن عشر ميلادي، فقد جاءت بمفاهيم وقيم تدور حول الفردية أو الذاتية، فالفرد هو "حجر الزاوية في المجتمع البرجوازي الجديد"[6]. ومن ثم سيطر مفهوم الأدب تعبير عن الذات، أي التركيز على فردية الأديب ومشاعره وانفعالاته إلاّ أنهم ركزوا على جنس الشعر دون غيره من الأجناس.

وكذا الأمر بالنسبة (لنظرية الانعكاس) التي تأسست على مبادئ الفلسفة الواقعية المادية، ومن ثمّ فسرت الأدب على أنه انعكاس للواقع الاجتماعي، بمعنى أن الوظيفة الأدبية متغيرة، وأن الطبيعة الاجتماعية هي التي تتحكم فيها، وأن الواقع يتأسس "على مستويين بنائيين هما: التحتي أو السفلي، وهو العلاقات المادية بين القوى

المنتجة والإنتاج نفسه. والبناء الفوقي، وهو ما تفرزه تلك العلاقات من فلسفة وثقافة وقوانين ودساتير وأفكار وفنون"[7]. ومادامت العلاقة متشابكة بين المستويين فالأدب هو "انعكاس لما يتطلبه البناء التحتي في البناء الفوقي"[8]. ولقد شكلت مختلف الآراء لأقطاب هذه النظرية من "لوكاتش" و"بليخانوف" إلى "لوسيان غولدمان" التأسيس النظري لجنس أدبي جديد هو (أدب الرواية).

ما يمكن استنتاجه من هذه الومضات الإشارية أن مختلف النظريات الأدبية هي في الحقيقة تأسيس لنظرية الأجناس الأدبية، فالنقاد بمختلف مرجعياتهم الفكرية ومواقفهم النقدية "ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية"[9] .بمعنى لا يمكن الفصل بين الأدبية والأجناس الأدبية. وهو ما خلص إليه "جاكبسون" سنة 1919 في مقال له حول الشعر الروسي الجديد. خصصه للشاعر كليبنيكوف، يقول "ليس الأدب هو الغاية من علم الأدب وإنما الأدبية هي الغاية، أي ما يجعل من نتاج معين نتاجًا أدبيًا"[10]. ومن ثم فمصطلح الشعرية هو وليد تداخل الأجناس الأدبية.

ولما كان الجنس "اسما جامعا لأنواع متعددة مشتركة من حيث انتماؤها إلى جنس محدد وكانت الجنسية هي الخاصية الثابتة التي تجعل أنواعا متعددة تندرج ضمن جنس معين"[11] وجب إبراز الفروق الموجودة بين مصطلحات ثلاث هي: الجنس، النوع، الأجناسية.

تفكيك الجهاز الاصطلاحي [الجنس/ النوع/ الأجناسية]:

تتفق المعاجم اللغوية على معاني (الجنس) و(النوع)، فقد جاء في اللسان "الجنس: الضرب من كل شيء، وهو من الناس، ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة. والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، وهذا يجانس هذا أي يشاكله"[12]. فالجنس في لغة العرب يطلق ويراد به: التعميم والمشاكلة والثبات والنضج. وأن الجنس هو أعم من النوع وأشمل منه؛ فالإنسان نوع والحيوان جنس. أما لفظة النوع، يقول عنها صاحب اللّسان: "النوع أخص من الجنس، وهو أيضا، الضرب من الشيء، قال ابن سيده: وله تحديد منطقي، والجمع أنواع، وهو كل صنف من الثمار والثياب، وحتى الكلام..."[13].

وفي المصباح المنير "النوع من الشيء الصنف، وتنوع صار أنواعا... قال الصغاني: النوع أخص من الجنس"[14]. فالنوع أخص من الجنس ويجمع على أنواع وفيه معنى التمايل والتذبذب، يقال ناع الغصن ينوع أي تمايل وتحرك، وناعت العقاب مالت للانقضاض.

وتعد مقولة (الجنس) و(النوع) من المقولات الأساسية التي عادة ما تصدر بها كتب الفلسفة والمنطق، فقد جاء في المعجم الفلسفي "الجنس: هو القول على كثيرين مختلفين بالنوع كالحي... وجنس الأجناس أو الجنس العالي هو الذي ليس فوقه جنس، وتحته أجناس كالجوهر، وهناك الجنس المتوسط، وهو الذي فوقه جنس وتحته جنس... والجنس الأدنى أصغر الأجناس، ولا ينطوي إلا على أنواع..." هذه التراتبية تفيدنا كثيرا في تصنيف

الأجناس والأنواع الأدبية، وتبعدنا عن الخلط المسجل في كثير من الكتابات النقدية، والتي لا تدرك الفروق الفاصلة بين (الجنس) و(النوع).. كاعتبار الرواية جنسا أدبيا. في حين أن الرواية تنسب إلى جنس أدنى هو (السرد)، فالسرد جنس أدنى يتفرع إلى أنواع: كالأسطورة، والحكاية، والقصة، والمقامة، والرواية...الخ. فإذا تصاعدنا وجدنا (السرد) نوعا لما هو أعلى منه ونعني به (الأدب) الذي يتفرع إلى نوعين هما (الشعر) و(السرد) وهي الحقيقة التي رسمها التهناوي في قوله: "الأجناس تنتهي في طرف التصاعد إلى جنس لا يكون فوقه جنس آخر، والأنواع تنتهي في طرف التنازل إلى نوع لا يكون تحته نوع"[15].

فالأجناس في تصاعد من الجنس الأدنى إلى الجنس الأوسط إلى الجنس الأعلى، فالجنس الأدنى يتفرع إلى أنواع: الكلمة (جنس أدنى) والاسم والفعل والحرف أنواع، والكلمة في ذاتها نوع لما هو أعلى وهو اللفظة. يقول ابن يعيش: "الكلمة هي اللفظة الدالة على معنى مفرد بالوضع، وهي جنس تحته ثلاثة أنواع الاسم والفعل والحرف"[16] فاللفظة أعم من الكلمة لأنها تضم المهمل "ائتلاف حروف دون معنى نحو (صص)، أما الكلمة فهي نوع بالنسبة للفظة لأنها تقتصر على المستعمل فقط نحو (كتب)"[17].

ويقول صاحب كتاب التعريفات: "الجنس: كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك، فالكلي جنس، وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع والخاصة والفصل القريب، وفي قوله في جواب ما هو يخرج الفصل البعيد والعرض العام؛ وهو قريب إن كان الجواب عن الماهية وعن بعض ما يشاركها فيه، كالحيوان بالنسبة للإنسان، وبعيد إن كان الجواب عنها وعن بعض ما يشاركها فيه غير الجواب عنها وعن البعض الآخر، كالجسم النامي بالنسبة للإنسان"[18]. أما النوع: "فهو اسم دال على أشياء كثيرة مختلفين بالأشخاص"[19]. ما يمكن استنتاجه من هذه المقولات الفلسفية أن النوع أخص من الجنس فهو يندرج (تحت كلي أعم هو الجنس)، كما هو في الدلالة اللغوية، وأن النوع فيه إشارة إلى كثيرين متفقين بالحقائق. عكس (الجنس) الذي يدل على كثيرين مختلفين في الحقيقة.

ومن ثم فالتعميم والتخصيص هما الفيصل بين (الجنس) و(النوع) "فالموجودات تتراتب بحيث يكون كل منها نوعا بالنسبة لما هو أعم منه، وجنسا بالقياس إلى ما هو أخص منه. وبذلك يتحدد نظريا، ترتيب متماسك لأصناف الموجودات يُنبئ بدوره عن تصور للوجود سيؤثر في اللغة والفقه والفلسفة والأدب"[20].

أما الأجناسية فتجلياتها تبرز في مقاربة التفسير لـ"جان ماري شافر" وهو يتناول السؤال الأجناسي... ويخلص بعد تحليل مستفيض إلى إمكانية تفسير الأجناسية بوصفها مكونا نصيا أي "تعريف العلاقات الأجناسية بوصفها إعادة استثمار لنفس هذا المكون النصي"[21].

كما ناقش "شافر" مقولة (النصية الجامعة) لجيرار جنيت "والتي تتعلق –كما هو معروف– بأنماط الخطاب وصيغ التلفظ، يقول بينما إذا كانت هناك بالفعل نصية جامعة، فبعكس ذلك، لا يوجد نص جامع إلا على معنى

الاستعارة... إن مقولات الميتانص والمصاحب النصي والنص البعدي والنص اللاحق تعين أزواجًا علائقية للنصوص، بينما لا أثر لذلك في وضعية النصية الجامعة"[22].

ومن أهم النتائج التي خلص إليها "شافر" تمييزه بين (الجنس) و(الأجناسية)، فالجنس في رأيه ينتمي إلى مقولات القراءة، بينما الأجناسية هي عامل منتج لتكوين النصية، فالجنس معيار للقراءة، أما الأجناسية فلا تنتج في الغالب عن تطبيق خارزمية نصية بل تنتج عن استعادة فيما بعض التغيير لهيكل أو أكثر لنصوص سابقة[23].

مقولة الأجناس الأدبية في المنظور الغربي:

لعل سدامة الجنس الأدبي وما يكتنفه من غموض هو ما دفع بالنقاد الغربيين إلى الانقسام حوله إلى اتجاهين:

الاتجاه الأول: دافع أصحابه عن شرعية (الجنس الأدبي)، في حين ذهب أقطاب الاتجاه الثاني إلى نفي مسألة الأجناس الأدبية جملة وتفصيلا، واعتبروا الأثر الأدبي يتأبى –بطبيعته– عن التجنيس. استند دعاة الاتجاه الأول إلى ما يعرف –في الحقل الفلسفي– بالكونيات. والتي ترى بأن الأوصاف حاضرة خارج الأفراد وأنها تستجيب لقوانين طبيعية عامة، فيما تنفي الثانية والموسومة بـ"الأسمانية" "Nominalisme" الوجود لغير الفردي ولغير الأوضاع الخاصة، معتبرة أن المفاهيم المجردة والكليات تسميات اعتباطية خالية من كل سند واقعي.

كما أن الاتجاه الأول استلهم رؤية "أفلاطون" و"أرسطو" و"هوراس" للنموذج الثلاثي الشهير: (شعر/ ملحمة/ دراما)، واستوحى لها المبررات النظرية والقرائن الواقعية امتدادًا إلى العصور الوسطى... ويظهر ذلك في أهم المقاربات النقدية التي اشتغلت بسؤال الجنس الأدبي. كما هو الحال عند الناقد الألماني "كارل فيتور" الذي اهتم بإشكالية المنطلق الجنسي، فهو يرى أن أي محاولة لتأصيل هذا البحث يجب أن تمر عبر هذا السؤال الإشكالي: "هل تكون البداية من الجنس بوصفه متصورًا نظريا مسبقا أم من الجنس باعتباره إنجازًا ملموسًا وإنتاجًا متداولاً"[24]. أي من يتحكم في الآخر؟ هل التصورات الأولية؟ أم التجليات الإبداعية؟ وأيّهما أسبق؟

أما الباحث "روبارت ياوس" فقد قارب المسألة مقاربة تاريخية في دراسته لأدب العصور الوسطى حيث حاول التوفيق بين "الصبغة الجمالية والوظيفة التطبيقية للأدب"[25] ومن المفاهيم التي عرضها "ياوس" في تاريخانية الجنس الأدبي فكرة (التناوب التاريخي) بمعنى أن الأجناس الشهيرة في عصر من العصور تفقد حظوتها بسبب التهالك على تقليدها وعند ذلك تحل محلها أجناس جديدة تكون في الغالب نابعة من طبيعة شعبية، أما هي فتقصي على الأطراف ولن تستطيع استرجاع مكانتها إلا بوساطة تحوير بنيتها[26].

وهذا ما يعرف بموت الأجناس الأدبية، إلا أن موت الأجناس لا يعني الانقراض الكلي بل إن جسد الأجناس الميتة يتحول إلى سماد ومكون أساسي لأجناس أخرى، فالملحمة ماتت لكن روح البطولة الملحمية سرت في جسد الرواية الجديدة. وموت المقامة العربية حوّل جسدها أو بالأحرى أساليبها إلى مكون أساسي في الرواية

والقصة العربية الحديثة، فالاستهلال المقامي استمر –مثلا– في رواية الوقائع الغريبة لإميل حبيبي إذ يذكر الكاتب عبارة (كتب إلى سعيد أبو النحس قال...) شأن قول الهمذاني (حدثنا عيسى بن هشام قال).

أما الاتجاه الثاني، فقد ارتبط تاريخيا بشأن الرومانسية حيث رفعت هذه الأخيرة شعار هدم الأجناس الأدبية، ورفض فكرة نقاء الأنواع، بسبب اهتمامها بشخصية المبدع أكثر من اهتمامها بالإبداع في ذاته، وقد تطور اتجاه الرفض هذا حتى بلغ ذروته مع الفيلسوف الإيطالي "بنيديتو كروتشه" فعنده: "أن الناقد ينبغي ألا يحفل سوى بعاطفة الشاعر في صورتها الغنائية، فالمسرحيات والقصص يجب أن تقرأ على أنها مجموعة من نصوص غنائية تشف عن مشاعر فردية، وقيمتها في تصوير هذه المشاعر، أما الحدث الدرامي وتصوير الشخصيات والخلق والوحدة الفنية فلا قيمة لها عنده"[27]. كما ركز "كروتشه" على المنتوج الأدبي (الأثر أو النص) فهو المنطلق في تحديد سماته الجنسية، وليس الجنس خصائص أولية تعتمد في المنتوج[28] وممن ساند رأي "كروتشه" نجد كلا من "موريس بلانشو" الذي "رفض إخضاع الأدب لأي قانون بما في ذلك قانون التجنيس"[29]. وكذا "رولان بارت" في تفريقه بين (الأثر) و(النص)، "فالأثر هو الكتاب المطبوع أما النص فهو الذي يتخلق على نحو تدريجي في وعي المتلقي حين يخضع ذلك الأثر للقراءة المنتجة، وقد يتحقق النص في وعي المتلقي تحققا يخالف فيه ذلك الأثر من حيث النوع أو الجنس"[30].

إن آراء "كروتشه" ومن لحق به، ورغم ما خلفته من جدل ونقاش لم تصمد في وجه مقولة الأجناس الأدبية، فرغم محاولات التشكيك يبقى الجنس كما قال "لبلابني" "هو اصطلاح تنطوي تحته كل قراءاتنا، ومن الخطأ اعتباره أمرا قد تجاوزه الزمن"[31] . ففكرة تكسير الحدود بين الأنواع وقيام "الكتابة مفهوما جامعا متعاليا بديلا عن كل محاولات التصنيف"[32] لم تستطع النيل من مقولة الأجناس الأدبية. لكن بالمقابل لا ينبغي أن يُفهم من فكرة الدفاع عن مقولة الأجناس الأدبية أننا نرفض تلاحم وتفاعل وتعايش الأجناس الأدبية، لأن بيان الفروق الجمالية بين الأجناس ورسم الحدود بينها "لا يمنع من الاسترسال بين الأجناس... لأن الجنس الأدبي منذ أقدم العصور بنية مفتوحة قادرة على التوسع، أو هي بنية إمكان يمكن أن نضيف إليها أو ننقص منها"[33]. بل إن تفاعل الأجناس وتداخلها –في اعتقادنا– هو سبب من أسباب ديمومة واستمرار وأبدية كثير من الأجناس الأدبية، حتى الأجناس التي يقر بموتها كثير من الدارسين كالملحمة والموشحات الأندلسية، والمقامة العربية، هي في الحقيقة لم تمت إنما تحول جسدها إلى سماد ومكون أساسي لأجناس جديدة.

تعايش الأجناس الأدبية:

إن الطبيعة المائزة للفنون عامة (الرسم، الموسيقى، النحت، التمثيل، العمارة، الزخرفة...) والأجناس الأدبية خاصة (الشعر، المسرحية، الرواية، الحكاية، الأسطورة، المقامة...) هي مسوغ لتداخلها وتفاعلها وتعايشها، وتعني بالطبيعة المائزة الإحساس بالجمال الذي يستشفه ويتذوقه كل متلق لهذه الفنون والآداب.

هذا الجمال الناتج عن تناسق وتآلف بين الأصوات والأنغام في الموسيقى، وبين الخطوط والألوان في الرسم وبين الأشكال والأوضاع والأحجام في النحت، وبين الألفاظ والعبارات والأنغام في الشعر وهكذا... وهذا ما يفهم من مقولة "دافنشي" المشهورة: "الرسم شعر يُرى ولا يسمع، والشعر رسم يسمع ولا يرى". وفي موروثنا النقدي إشارات واضحة إلى هذا التفاعل والتحاور، فأبو حيان التوحيدي وبعد إبرازه لخصائص كل من الشعر والنثر في المقابسات يقول: "النظم أدل على الطبيعة لأن النظم من حيز التركيب والنثر أدل على العقل، وإنما تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور لأننا للطبيعة أكثر منا بالعقل..."[34] يعود في الإمتاع والمؤانسة إلى التأكيد على تفاعل النثر والنظم يقول: "أحسن الكلام ما رق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم يُطْمِعُ مشهودُه بالسمع ويَمْتَنِعُ مقصودُه على الطبع..."[35] . فالنبرة الإيقاعية تتمدد بين النظم والنثر، كما هو الحال في أدب المقامة حيث تتمدد النبرة الإيقاعية بين الأبيات الشعرية وفقر النثر، مما جعل المقامة ظاهرة إيقاعية "وهكذا مصاريع أبيات الشعر؛ فإنها تختلط بالنثر متقطعة وموزونة، ومنتثرة ومنضودة"[36].

ويقول نقلا عن ابن هِنْدو الكاتب: "إذا نُظر في النظم والنثر على استيعاب أحوالهما وشرائطهما، والإطلاع على هواديهما وتواليهما كان أن المنظوم فيه نثر مِن وَجْه، والمنثور فيه نظم من وجه، ولولا أنهما يَسْتهِمان هذا النعتَ لما ائتلفا ولا اختلفا"[37].

كما تحدث أبو هلال العسكري عن نقاط التلاقي بين أجناس الكلام فقال: "وأجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب"[38] فالرسائل والخطب والشعر المشترك بينها هو [النظم] ولعل المقصود بالنظم هو الكلام الفني البعيد عن كلام السوقة وحديث الرعاع.

كما أن هذا النظم (حسن التأليف وجودة التركيب) هو معيار القبول عند المتلقي أما "إذا كان المعنى سببا ورصف الكلام رديا فلم يوجد له قبول ولم يظهر عليه طلاوة"[39]. فالمتلقي يتقبل ويتفاعل مع الكلام المنظوم الذي يكون جزلاً سهلاً بعيدًا عن التقعر والرثاثة، "فالكلام إذا كان لفظه غثا، ومعرضه رثا، كان مردودًا، ولو احتوى على أجل معنى وأنبله وأرفعه وأفضله"[40] أي أن الكلام المنظوم (الكلام الفني) لا يحتكم في تقديمه وتأخيره إلى المعاني والمضامين، بل إلى المباني والأساليب. ولعل هذا ما جعل الفقهاء يتذوقون شعر أبي نواس وتراهم يقولون "أحسن لعنة الله عليه".

بل حتى المقامة العربية ولما تميزت به من حركية وتصوير استطاع يحي بن محمود الواسطي–مثلا– أن يحول مقامات الحريري، من فن أدبي إلى فن تصويري بعد رسمه لمضامين المقامات الحريرية.

ما يمكن استخلاصه – من مقولات الجنس الأدبي في المنظور الغربي، وكذا ما تحدث عنه نقادنا القدامى عن (أجناس الكلام) – أن الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية غالبا ما تتهاوى لما في طبيعة الجنس الأدبي من قدرات على التجاوز والاحتواء، فاختلاط الأجناس الأدبية أقوى من مقولة الحدود ونقاء الأجناس. ولعل أبلغ مقولة عن تداخل وتفاعل الأجناس الأدبية مقولة ابن طباطبا وهو يتحدث عن (الشعر) و(الرسائل) يقول:

"فالشعر رسائل معقودة والرسائل شعر وإذا فتشت عن أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة قريبا أو بعيدًا وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء"[41] . هكذا ينبغي أن تفهم الأجناس الأدبية، فنقاط التمايز والاختلاف هي في تشابك مع نقاط التفاعل والائتلاف وتعد (المقامة العربية) نموذجا فنيا مكتملا لمقولة تداخل الأجناس الأدبية فهي بمثابة الإسفنجة التي تمتص مختلف المواد والسوائل المحيطة بها بل إن عناوين بعض المقامات هي إعلان صريح على تداخل الأجناس كالمقامة الوصية عند الهمذاني والمقامة الشعرية عند الحريري. إلا أن حضور الأجناس الأدبية (الشعر، الخطابة، الرسالة، الوصية) في المقامة العربية لم يفقدها خصوصيتها الأجناسية وهويتها الإبداعية، لأن تمازج وتفاعل الأجناس الأدبية معناه: "صدور الأجناس الأدبية على اختلاف أنواعها وأنماطها وأشكالها عن أصل واحد أو سلالة واحدة، بحيث نستدل في الجنس على مظاهر وأمارات دالة على الجنس الآخر أو دالة على العرق الأجناسي الذي ينتظم جملة الأجناس برمتها"[42].

وهذا ما نحاول ملامسته من خلال تفكيكنا لمقولة التداخل والتفاعل الأجناسي في رواية "مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج.

تجليات التعايش الأجناسي في رواية مملكة الفراشة:

"مملكة الفراشة" لواسيني الأعرج صدرت الطبعة الأولى لها سنة 2013 عن دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت،. وهي رواية طويلة كسابقاتها، تتوزع أحداثها، وتتفاعل شخصياتها على فضاء ورقي يمتد إلى 421 صفحة... مملكة الفراسة هي "مملكة الهشاشة والقوة الصامتة" أو هشاشة المملكة وقوة الصمت. حاول من خلالها تشريح واقع العالم العربي المأزوم بـ"مشكلاته ومآزقه الحادة وحروبه الظاهرة والخفية التي تبدت بقوة في بدايات القرن الحادي والعشرين". ثورات واجهت الفرد العربي بنشوة وابتهاج، لكن سرعان ما تبدد كل شيء فتحول ربيعها إلى شتاء طويل ثقيل، لأنها ببساطة تحولت من إزاحة وعزل الحكام إلى هدم الدول وتشريد الشعوب كما في: (مصر، سوريا، ليبيا، اليمن...)، ثورات بدّدت، فرقت، شردت. لكن "ماريا لم تختر المنفى نحو مدن الشمال ونسيان أرضها برغبتها، لم تغرق أختها "ياما" في العزلة الافتراضية اشتهاء في ذلك، لم ينته أخوهما "رايان" في المخدرات بإرادته، لم يذهب والدهم "زبير" أو زوربا، وهو الخبير الطبي العالمي، نحو عزلة الخوف والموت برغبته، قبل أن تسرق منه مافيا الأدوية حياته، الأم فريجة أو فيرجينيا لم تذهب نحو عزلة الجنون والموت بين كتبها برغبتها، لم تختر هذه العائلة النهايات التراجيدية والمآلات القاسية". لأن نيران العشرية السوداء لم تنطفئ، ولهيبها لم يخمد حتى بعد انتهائها. "فالكل مازال يخاف من الكل أو الكل يحلم بأن ينتقم من الكل أو الكل يتربص بالكل". لكن العزلة لا تعني الموت دائما فـ"الفراشات التي لا تنكسر في فصل الموت، يكبر يقينها بالحياة" هذه هي الحرب "الصامتة" بخرابها ودمارها... لهيبها يتمدد في تراسيم الكل، حرب لا لون ولا طعم ولا رائحة لها لأنها من "غير ضجيج ولا ملامح، وعمياء كلما لامسناها غرقنا في بياض هو بين العدم والكفن"(*)[43].

أدبيات وممارسات الأنظمة الديمقراطية حاول واسيني الأعرج أن يحققها ويمارسها في نصوصه الروائية، فالأنظمة الديمقراطية التي تؤمن بالتعددية والتنوع والتفاعل بين الآراء والمواقف والاتجاهات جسدها "الأعرج" في أعماله الروائية من خلال تعدد الأصوات والخطابات والأجناس الأدبية والفنية وتفاعلها، وعليه "يمكن أن ندرج الكتابة الروائية لواسيني الأعرج ضمن بلاغة جديدة تقوم على الابتداع والانعتاق من آلية الالتزام بأية محددات، فاسحًا المجال أمام عمليات التداخل الخطابي والأجناسي"[44]. ممارسات إبداعية تنم عن موقف نقدي فهو ضد نقاء الأنواع أو الأجناس، فهو لا يؤمن بالخطاب الأحادي سواء على المستوى السياسي أو على المستوى الإبداعي... فتعددية الخطاب السياسي تسير جنبا إلى جنب مع تعددية الخطاب الأدبي، فهو يسعى في كثير من أعماله الروائية إلى هدم الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية.. فالنص عند هذا المبدع هو "بنية إمكان" على حدّ تعبير "حمادي حمود" يمكن أن نضيف إليها ونجعلها منفتحة على الخطابات والأجناس الأخرى، "فأعماله الروائية تشكل بطريقة أو بأخرى ملتقى العلامات والخطابات المهاجرة من مختلف نصوص الثقافة في سياقاتها التخييلية والتاريخية والجغرافية والإيديولوجية، والإثنية والفنية..."[45]. فالنصوص الثقافية والفنون الإبداعية تهاجر إلى نصوصه الروائية فيعمد إلى استثمارها على "مستوى التخييل".

ثم إن الوعي بالتراث وكنوزه عند "واسيني الأعرج" جعل بعض أعماله الروائية تتفتح على أجناس سردية قديمة كالسيرة الشعبية في رواية نوار اللوز (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، أو على الحكايات الشعبية في (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)، و(جملكية آرابيا).

مما حوّلته من كائن مبدع إلى إمبراطور ثقافي، فهو لا يكتب الرواية إلاّ اعتمادًا على ما يوفره له "الآخرون" من معلومات ووثائق. يقول في مختتم رواية (مملكة الفراشة): "بدأت أشعر، في السنوات الأخيرة بأن مساعدة الكثير من المختصّين لي، في مهامي الروائية، دين على عاتقي، فما كتبتُ رواية جديدة إلا وشعرتُ بثقل هذا الواجب الذي عليّ تأديته، فقد ساعدوني بقوة وبلا مسبقات"[46].

ومن الذين وجّه لهم الشكر والعرفان: الفنان أمحّمد بن قطاف مدير المسرح الوطني الذي فتح له كواليس المسرح/الأوبرا، والفنان بن حلاّق أنيس، العازف المميز على القيثارة الجافة والكهربائية ورئيس فرقة الجاز بارادوكسيكال-بروجيكت Paradoxical-Project بباريس، معلوماته الفنية أفادته في بناء عناصر الرواية في جانبها الموسيقي المتعلق بالجاز، والفنانة (شنتال غاليسو) العازفة على الكلارينات والتي أمدته بالمعلومات الموسيقية الخاصة بآلة الكلارينات التي ورد ذكرها على مدار الرواية، والدكتورة سهام شرّاد المتخصصة في موضوع الأدوية ومركباتها وفرّت له الكثير من الوثائق الخاصة بمهنة الصيدلة وضوابطها القانونية، والعمل المخبري وطرائقه، والدكتور رشيد زهار الإطار التابع لمجتمع صيدال الطبي، والمعلومات التي وفرّها له حول حرب استيراد وتسويق الأدوية.

إن رواية (مملكة الفراشة) هي ملتقى اللغات والخطابات والأجناس فيها الموسيقى والمسرح والسيرة الغيرية والرسم، كما تتقاطع الفرنسية مع العربية في كثير من الصفحات ونخصص حديثنا في هذه الورقة للتداخل مع الموسيقى وأدب الرسائل.

أولا. الموسيقى:

حضور الموسيقى في النص الروائي معروف عند المشتغلين بالمتخيل السردي، لكن في (مملكة الفراشة) لم يقتصر الكاتب على الإشارة إلى بعض الآلات الموسيقية أو إلى رغبة البطلة في التردد على فرقة (ديبو-جاز) (Dépôt-Jazz)، بل راح يمزج بين سرد الأحداث وتعريف المتلقي بتفاصيل هذه الفرقة "كانت فرقة (ديبو جاز) مكوّنة من سبعة شباب مولعين بحاضرهم وبعطر المدينة، أنا على الكلارينات جواد أو دْجُو على الساكسو، أنيس على القيثارة الجافة، شادي على الكلافيه، رشيد أو راستا على الباس، حميدو أو ميدو على الباتري والطبل الإفريقي، داود أو ديف على الهارمونيكا والقيثارة الكهربائية، ويصبحون ثمانية إذا أضفنا عازفة البيانو صفية أو صافو"[47]. خاصة (آلة الكلارينات) التي صارت البطلة تتنفسها فكانت وسيلة انتقامها من الموت لأن "الكلارينات هي التعبير الأرق عن الألم، عندما تنبعث منها أنغام الفرح"[48].

الموسيقى أو ماء الحياة في هذه الرواية.. تراها تسري في جذور الكلمات... فالكاتب لم يكتف بالإشارة إلى اسم هذه الآلة بل راح يعرفنا بتاريخها: "الكلارينات مناسبة للتعبير عن المبهر، آلة ملحميّة مثل الصناجات والترومبيت والطبول. صوتها هو صوت الحبّ البطولي، وإذا كانت مجموعة الآلات النحاسيّة في السمفونيّات العسكريّة الكبرى توقظ فكرة الإحساس بفرقة عسكريّة مغطّاة بالواقيات المعدنيّة اللمّاعة، متّجهة نحو النصر أو الموت، فمجموع أصوات الكلارينات التي تسمع في الوقت نفسه تبدو كأنّها التعبير عن النساء المحبوبات والعشيقات الفخورات اللواتي تشعرهنّ أصوات الأسلحة بالانتشاء وهنّ ينشدن في غمار المعركة ويكلّلن المنتصرين أو يمتن برفقة المهزومين، لم أسمع في حياتي من بعيد موسيقى عسكريّة من دون أن أصاب بالذهول بهذا الصوت الأنثوي للكلارينات وأمتلئ بالصور الناتجة عن ذلك، مثلما يحدث عادة بعد الانتهاء من قراءة الملاحم القديمة. هذه الآلة الأنيقة القويّة والغنيّة في أصواتها النادرة عندما تستعمل ضمن المجموعة، تستعيد في حالة الانفراد النعومة والانخطاف والعذوبة الغامضة وكلّ ما ضيّعته من قوّة ودهشة وهي في المجموعة، لا عذريّة ولا صفاء مثل التدرّجات التي يمنحها صوت الكلارينات عندما تأتي من عازف ماهر وذكي، من بين كلّ الآلات النفخيّة، وحدها الكلارينات بإمكانها أن تنشئ وتضخّم وتقلّل الأصوات. من هنا قدرتها الثمينة على إنتاج الأصوات المتأتّية من بعيد، الصدى، وصدى الصدى والصوت الغسقي، أليست هي العذراء المعزولة، الشقراء خطيبة الصيّاد التي بنظرتها المرتشقة نحو السماء، تخلط أنينها الناعم بصوت هسيس الغابات التي تحرّكها العواصف؟"[49]. فالموسيقى هي مشترك وملتقى الحواس (الرؤية –الشم – السمع – الذوق – اللمس) شريطة أن تسمعها وأنت مغمض العينين لترى سحرها: "غبي من يسع الموسيقى مفتوح العينيين لأنه لن يرى شيئا ، لن يشم

شيئا ، لن يسمع شيئا ، لن يتذوق شيئا. لن يلمس شيئا. للموسيقى عطر وملامح نصنعها بأنفسنا . لها مذاق البرتقال أحيانا ، وعطر الحبر الأول ، وملمس الحرير ، وشكل النور ، وهسيس الهبل".[50]

إن ولع (الناص) بالموسيقى هو الذي دفعه إلى تكرار الحديث عن أعضاء فرقة (ديبو–جاز) أكثر من مرة(*)،إذ تخترق الموسيقى النصوص الواسينية، فالتحاور والتفاعل بين الموسيقى والسرد الروائي بيّن في أغلب أعماله الروائية، كما في روايته (شرفات بحر الشمال) ومقطوعة (موزارت) أو سمفونية شهرزاد للموسيقي (ريمسكي كورساكوف) في (سيدة المقام)، يقول في حوار أجري معه: "الموسيقى تؤثث كل رواياتي، منذ البداية أدركت قيمتها البنيوية الكبيرة، هي التي تعطيها بعدها الدرامي والتراجيدي، في رواياتي الأولى "كوقائع من رجل غامر صوب البحر" أو ما تبقى من "سيرة لخضر حمروش" كانت الموسيقى الشعبية هي أساس البنية، ولكنها مع الوقت اخترقت المحلية لتصبح موسيقى عالمية"[51]. بل إن العناوين الفرعية في (البيت الأندلسي) هي مقامات موسيقية أندلسية (سيكا، الاستخبار، النوبة، الوصلة...).

انصهار الموسيقى والسرد الروائي في بوتقة واحدة هو ما جعلنا نطرح هذا السؤال: هل الموسيقى في روايات الأعرج خادمة أم مستخدمة؟ قد لا نقوى على الجواب لأن الكاتب نفسه يرى أن لا أحد يستطيع أن يفكك خيوط هذه الشبكة إلاّ إذا توّفر على حس موسيقي: "إنني أرى الموسيقى تيمة مهمة بل الأهم، لأنها تخترق النص من أوله إلى آخره، ولكن ذلك يحتاج إلى ناقد له حاسة موسيقية وإلاّ فهو لا يستطيع الدخول في عمق الفكرة"[52]. فالموسيقى في نظر الكاتب هي التي تكسب النص أنسنته الأبدية، الواضح أو الجلي هو أن حضور الموسيقى في مملكة الفراشة لم يفقد النص الروائي هويته السردية، ولا أجناسيته الأدبية، فتفاعل الشخصيات وسير الأحداث يجري في نسق متجانس، لما للكاتب من قدرات على لملمة خيوط اللعبة السردية.

ثانيا. الرسائل:

أن يشير الكاتب إلى أن البطل بعث برسالة إلى محبوبته شيء تقليدي ومعروف في أدب الرواية، لكن أن يعمد إلى فك الرسائل وقراءة ما فيها قراءة جهرية، هو ذا الجديد والذي يمثل الانزياح في رواية (مملكة الفراشة)، فالبطلة (باما) تكتب إلى بطلها الوهمي (فاوست) 777 رسالة، تقول "تذكرت VVV رسالة إلى فاوست، فكرت أن أطوّح بها عاليا ولكني لم أتجرأ، لم أجد الشجاعة الكافية للقيام بذلك لقد جمعتها من تراكم السنوات من درجي، مدفنتي الوّرقية السرّية، ونظمتها خصيصًا له، وعطرتها بعطري المفضل أيضا لكي تحمل بعض هوسي بفاوست، كنت أبحث عن شيء غامض كان ينبت فيّ قويًّا كالطحالب، وباردًا كسكين الساموراي"[53]. يكفي أن نقرأ أول رسالة خطتها (باما) لندرك شغف الكاتب بالرسائل الشخصية، لم يكتف بالإشارة لها بل خطّ كلماتها على بياض كثير من الصفحات كالرسالة التي رسم كلماتها السوداء على بياض الصفحة 46 47 و48 من الرواية، وهذا نصها: "فاوستي الحبيب. ها أنا ذي أتعرّى أمام سرّك وأمام هبلي وجنوني. هي المرّة الوحيدة التي لن أطلب فيها منك أن تقلّدني أو تتفهّم جنوني. اللحظة ينتابني إحساس غريب بأنّك كنت هنا ثم خرجت. ما تزال

الأمكنة تحفظ مرورك وعطرك وبعض خوفك. بدأت أنا أعود لوضعي الطبيعي، فاشعر بغيابك الذي يؤلمني. أتساءل إذا كانت أقدارنا هي تلك الخسارات المتواترة؟ ليلة البارحة لم أنم كما أشتهي. رأيتني في لحظات الإغفاءة المسروقة، أمشي على أرض خضراء مثل سماء ربيعيّة. كنت حافية القدمين، ممتلئة القلب، كنت في فضاء مبهم بلا حدود، مليء بالماء، لا أحد فيه سواي. أنظر إلى الأسفل من الأعالي، فأراني أدوس أو أكاد على أزهار صغيرة لم أنتبه لها من قبل.فجأة تقفز أمام نظري المتعب والمرهق من نوم أصبح يستعصي عليّ مذ جمعتنا متعة المساحات الزرقاء، فراشات ملوّنة بآلاف التدرّجات. أتوقّف في مكاني، أتجمّد مثل حجرة باردة حتى لا أزعجها في راحتها. الفراشات هشّة حتى في الأحلام. لكنّي في اللحظة ذاتها أستيقظ لا خجل على ملامحي. لكنّي فزعة من أنّي فوّتّ فرصة استعادة ساعاتي المسروقة معك. ستقول مجرّد أحلام وسيأتي غيرها. ومتى كان البشر حبيبي يعيشون بلا أحكام؟ تنتابني دفعة واحدة آلاف الفراشات. أشعر بنعومة أجنحتها وهي تصفّق كلّ حواسّي المشبوهة. يبدو أنّنا نملك حواسًّ مشبوهة فوق حواسّنا المعروفة. أرى ألوانها الزاهية وهي تطرّز داخلي وتغطّي جسدي كلّه. أتلمّسها بنعومة. تحتلّني كلّيًا. يااااااه كم تشبهني هذه الفراشات بالذات؟ ربّما لأنّنا نعرف مسبقًا أنّ عمرها قصير، ينتهي أغلبها بعد فرحة الربيع أو على حافّة قنديل أو نار مشتعلة في مكان ما من البيت الذي دخلته خطأ. لو تدري كم أنّ حضورك يملأني وكم أنّ غيابك مثل فراشة دخلت زرقتك عن طريق الخطأ، حتى عندما يأتي سهوًا، يسرق منّي بعض حياتي. أكتب لك لا بهدف محدّد، سوى لرغبة طائشة لأحسّ بك هنا. قريب منّي مثل فراشاتي. ولأنّي افتقدتك بشدّة، لا حلّ لي سوى انتظارك. أعرف أنّك لستَ غودو، وأنّك ستأتي يومًا ستحدّده ولن تسأل عن البقيّة. ها أنا ذي أراك مرّة أخرى، تنظر إليّ بدهشة، وتسألني حبيبي في كلّ مرّة عن رغباتي ولذّاتي وحتى عن طيشي. ماذا أقول لك أمام جسد يفضح جنونه خلوة عربي لولا كسوة الفراشات؟ لا أحتاج شيئًا خارقًا. فقط قهوة معك وبعض الراحة لأقول لك الرماد الذي في داخلي، والشموس التي لا تحتاج إلاّ ليد ناعمة تزيح عنها غيمة الخوف. هل أنت مستعدّ لتمنحني هذه اللحظة؟ أتوقّف عند هذا الحدّ لأنّ الذي بعدها شيء آخر. أحبّك فاوست حبيبي. ولا أعرف فعل أيّ شيء آخر سوى الجنون بك كلّ يوم أكثر. كلّ ثانية أكثر. شكرًا على حلمك المجنون، فقد أذاقني ملذّات خلوة الفراشات". هذه الرسالة المهربة من المدفئة الورقية السرية لـ "ياما" وهي في الحقيقة كشف لخلجات وهموم الكاتب الذي يتنفس حلم الكلمات فهي رسالة تحمل هوسه البارد " أقدارنا هي تلك الخسارات المتواترة " بسبب الحرب الصامتة التي كلما لامسناها غرقنا في بياض هو بين العدم والكفن..."فاوست" هذا الحلم الجميل يتبدد سرابه بعد انتظار طويل ويدرك أنه مازال في السنة الأولى حلم. وأنه يحلم للمرة الأخيرة بأرضه المسروقة " كم أنت شهية يا أرض البرتقال و كم أنت بعيدة مثل نسمة الفرح". "فاوست" " لم يكن في الحقيقة سوى حفنة ثلج تحسها ولكنك لن تشكل بها شيئا..لأنها تذوب بسرعة". لهذا أقدمت "ياما" في نهاية الرواية على حرق مخطوطة 777رسالة إلى فاوست .هذه الرسائل التي ينبعث منها نفس رومانسي ورؤيا حالمة طبعًا لأنه بالنسبة إليه "الكتابة التي لا تدفع الإنسان إلى الحلم وإلى نوع من الرومانسية هي كتابة قاصرة"[54] لكن واسيني لا يريد لكتاباته أن تتحول إلى كتابة إيهامية بعيدة عن الواقع والحقيقة الموضوعية المعيشة "فعزلة ياما من

الفيسبوك وموسيقى الجاز وانتظار عودة صديقها الافتراضي، فاوست ليست إلاّ تخفيا جديدًا داخل الذات المنكسرة"[55]. فالرواية تسعى إلى تصوير ما خلفته العشرية السوداء من دمار وخراب وموت بطيء، فكأننا أمام واقعية سحرية عربية، لأن الكاتب يخترق صمت البطلة ويكشف ما في درجها السري، فهي كلما تكتب رسالة تقول: "التفت مرّة أخرى نحو درجي السرّي، مقبرة رسائلي وبعض خوفي، منذ بدأت أكتب لفاوست، لم أفكر أبدًا في أن أبعث له أية رسالة من رسائلي... صممت أن أمنحها له يوم عودته من منفاه القسري"[56].

فحاول كسر صمت الواقع من خلال إصراره على كشف المكتوب في رسائل البطلة، كأنه يريد للمجتمع أن يخرج من حالة التيه والتردد والخوف والانكسار لأن "الفراشات التي لا تنكسر في فصل الموت، يكبر يقينها بالحياة"[57]. فالرواية الواسينية تحمل مشروع مجتمع، فيها جرأة واضحة في التعامل مع القضايا الحساسة، فكل رواية من رواياته تحمل جرحًا، يقول واسيني: "نعم نكتب لأننا نريد من الجرح أن يظل حيا ومفتوحًا"[58].

خاتمة:

إن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية انفتاحًا على الفنون والآداب... لأن ملامح الرواية لم تكتمل بعد... ولعل هذه الطبيعة الانفتاحية هي التي جعلتها أكثر الآداب تلقيا وتفاعلاً من طرف القراء، لما يحمل هذا الجنس الأدبي من قدرة على كشف الأسرار وتجاوز الطابوهات، فالرواية هي "متخيل ومؤسسة رمزية قائمة بذاتها وتقع خارج دوائر السلطان والأمر والنهي"[59].

روايات واسيني الأعرج الأخيرة تحديدًا (كتاب الأمير، سوناتا لأشباح القدس، البيت الأندلسي، مملكة الفراشة...) لها قدرة وطاقة كبيرة في كشف الجرح العربي القديم والحديث.

وفي رواية "مملكة الفراشة" نشعر بتمرد الكاتب على الأحادية الأجناسية، فهو يمارس تحديا سافرًا لنقاء الأنواع والأجناس الأدبية، ولم يتوقف عند حدود التعدد الأجناسي والتنوع الخطابي فحسب، بل مارس ما يعرف بالتعدد اللّغوي فكثير من فقرات النص جاءت مكتوبة بالغة الفرنسية[60].ثم تترجم إلى العربية.

---

1 نص الحوار موجود في كتاب (نصوص النقد اليوناني الأدبي)، تر/ لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، 1965، ج1، ص56-57.

2 شكري عزيزي ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2005، ص28.

3 القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981، ص69.

4 أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة/ عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص04.

5 غنيمي هلال، النقد الأديب الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص56.

6 شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ص44.

7 إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2010، ص96.

8 المرجع نفسه، ص96.

9 غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1993، ص137.

10 يول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر/ محمد محمود، مجد: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 2012، ص95.

11 سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى، 1997، ص11.

12 ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، المجلد 4، مادة (جنس)، ص156.

13 المصدر نفسه، المجلد 8، مادة ن وع، ص364

14 الفيومي، المصباح المنير، دار القلم، بيروت، ص867.

5المعجم الفلسفي، ص206

15 التهناوي (علي بن محمد)، كشاف اصطلاحات الفنون، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1998، المجلد الأول، ص302.

16 ابن يعيش (موفق الدين النحوي)، كتاب شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، المجلد الأول، الجزء الأول، ص18.

17 المصدر نفسه، م1، ج1، ص20.

18 الجرجاني (علي بن محمد السيد الشريف)، كتاب التعريفات، تحقيق عبد المنعم حنفي، دار الرشاد، القاهرة، ص89.

19 المصدر نفسه، ص274.

20 عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النقدي، (جدلية الحضور والغياب)، العربية دار محمد علي الحامي، صفاقس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، الطبعة الأولى، 2001، ص147.

21 جان ماري شافر وآخرون، نظرية الأجناس الأدبية، تعريب، عبد العزيز شبيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، 1994، ص138.

22 المرجع نفسه، ص148.

23 ينظر: عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص55-56.

24 عبد العزيز شبل، نظرية الأجناس الأدبية، ص20.

25 المرجع نفسه، ص23.

26المرجع نفسه ، ص30

27 غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص37.

28 خلدون الشمعة، مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، العدد 177، 1976، ص09.

29 رشيد يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 1994، ص30.

30 المرجع السابق، ص33.

31 محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي (دراسة في السردية العربية)، دار المغرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الأولى، 1998، ص19.

32 حمادي صمود، مقدمة كتاب بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، منشورات كلية الآداب، منوبة، 2008، ص05.

33 محمد مشبال، بلاغة النادرة، منشورات نادي الكتاب لكلية الآداب بتطوان، الطبعة الأولى، 1998، ص09.

34 التوحيدي (أبو حيان)، المقابسات، تحقيق توفيق محمد حسن، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، 1989، ص196.

35 التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، الجزء الثاني، ص145.

36 المصدر نفسه، ج2، ص146.

37 المصدر نفسه، ج2، ص135.

38 أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)،، الأستانة، الطبعة الأولى، ص120.

39 المصدرالسابق، ص120.

40 المصدر نفسه، ص121.

41 ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1995، ص90.

42 بسمة عروس، التفاعل في الأجناس الأدبية، ص137.

(*) العبارات الواردة بين شولتين مقتبسة من الغلاف الخلفي للرواية.

43 واسيني الأعرج، رواية مملكة الفراشة، ص06.

44 الطاهر روابنية، شعرية الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2008، المجلد الأول، ص672.

45 المرجع نفسه، ص671.

46 واسيني الأعرج، رواية مملكة الفراشة، ص419.

47 واسيني الأعرج، رواية مملكة الفراشة، ص12.

48 المصدر نفسه، ص15.

49 المصدر السابق، ص17.

50 واسيني الأعرج ، مملكة الفراشة، ص392.

(*) ذكر تفاصيل عن الفرقة في الصفحة 12، وأعاد الفقرة ذاتها في الصفحة 188.

51 زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم... هكذا كتب، دار الهدى، 2013، ص107.

52 المصدر نفسه، ص106.

53 واسيني الأعرج، رواية مملكة الفراشة، ص411.

54 زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم... هكذا كتب، ص115.

55 واسيني الأعرج، رواية مملكة الفراشة، الواجهة الخلفية للرواية.

56 المرجع نفسه،، ص48.

57 المصدر نفسه، صفحة الغلاف.

58 زهرة ديك، واسيني الأعرج هكذا تكلم... هكذا كتب، ص547.

59 المرجع السابق، ص525.

60 ينظر الصفحات: 16-17-52-97-130-131-216-226-241 من الرواية.