وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي

ـ تبسة ـ

كلية الآداب واللغات الأجنبية

قسم اللغة والأدب العربي

تداخل الأجناس الأدبية في رواية "فرانكشتاين في بغداد" لـ: أحمد سعداوي -أنموذجا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

" لـ. م. د " تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- بثينة بوعكريف

- إيمان ميزاب

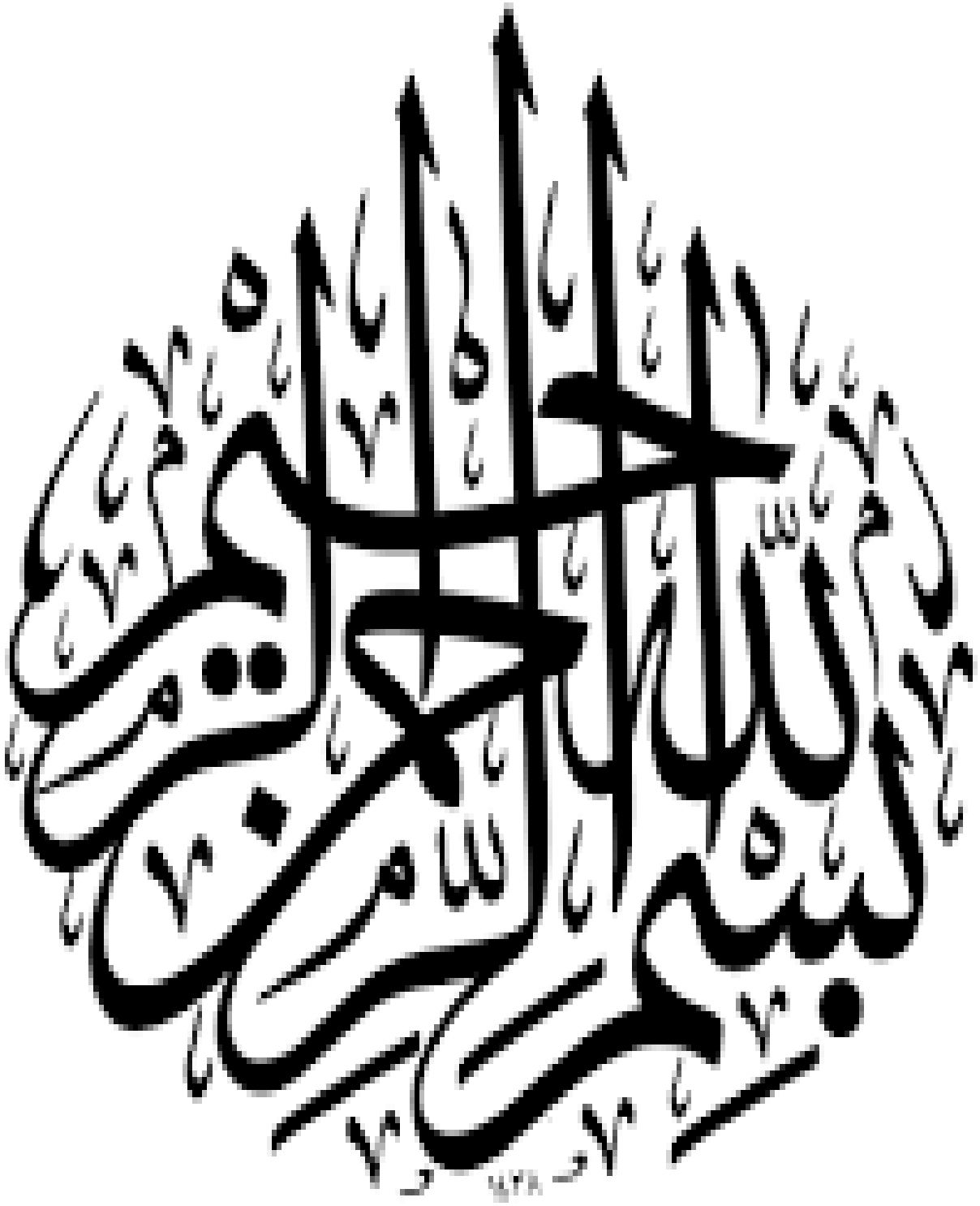
إشراف الأستاذ الدكتور:

- لخميسي شرفي

لجنة المناقشة

عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر- أ -	رئيسا
لخميسي شرفي	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
كمال رايس	أستاذ محاضر - أ -	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022



شكر وعرفان

الحمد لله الذي وهبنا التوفيق والسداد ومنحنا الثبات، وأعاننا على إنجاز هذا العمل، والسلام

على من لا نبي بعده وعلى آله وصحبه ومن ولاه الى يوم الدين

نتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان للأستاذ الدكتور "لحميسي شرفي" على سعة الصدر ورحابة

النفس لقبوله الاشراف على هذه المذكرة، الذي لم يبخل علينا

من نصائح وتوجيهات طيلة إنجاز هذا العمل

كما نتقدم أيضا بالشكر الى أعضاء اللجنة الموقرة الذين وافقوا على مناقشة هذه المذكرة والى كل

أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، والى كل من قدم

لنا المساعدة من قريب أو بعيد

مقدّمة

مقدمة

حضيت الرواية العربية المعاصرة باهتمام الأدباء والكتاب بحكم قدرتها على تناول قضايا المجتمعات العربية، والغوص في خبايا المجتمعات وتسليط الضوء على أدق التفاصيل التي يعيشها المجتمع العربي وتحويلها إلى أعمال روائية، حتى أصبحت حلقة وصل بين النص والواقع، ونتيجة لتأثرها بالغرب كسرت قالب الرواية الكلاسيكية وأصبحت جنسا أدبيا تتداخل فيه العديد من الأجناس الأدبية الأخرى، وذلك أن تلك القواعد القديمة لم تعد كافية للتعبير عن واقع الحياة العصرية وقضاياها، كما يعد تداخل الأجناس في الرواية هو نتاج ظاهرة التجريب التي اعتمدها الروائي العربي لتطوير شكل الرواية وتطوير آلياته التعبيرية.

وعلى ذات المسار الذي انتهجته الرواية العربية سارت الرواية العراقية، حيث وصلت في آخر مساراتها وعن طريق آليات التجريب إلى الانفتاح على الأجناس الأدبية وذلك ما زادها ثراءً موضوعاتيا وتطورا شكليا وفنيا، ومن بين الروائيين العراقيين الذين عرفت كتاباتهم الروائية مثل هذا التداخل نجد "أحمد سعداوي"، وانطلاقا من هذه المقدمة وقع اختيارنا على رواية (فرانكشتاين في بغداد) ونضبط العنوان على النحو الآتي: تداخل الأجناس الأدبية في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لـ: "أحمد سعداوي" أنموذجا.

وانطلاقا من ذلك بدأ اهتمامنا بمسألة تداخل الأجناس الأدبية في هذه الرواية ومن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع ذاتية تتمثل في:

. ميلنا إلى قراءة النصوص الروائية المعاصرة

. التقرب من العالم الروائي لـ: "أحمد سعداوي" من خلال ما كتب

وأخرى موضوعية نلخصها فيما يلي:

. التعرف على الرواية العراقية الجديدة وآلياتها التعبيرية

. التمكن من الآليات التطبيقية للنصوص النثرية

ولضبط إشكالية تناسب هذا الموضوع طرحنا جملة من التساؤلات وهي:

إلى أي حد استطاعت الرواية العربية عامة والرواية العراقية خاصة الانفتاح على الأجناس الأدبية الأخرى؟ كيف تجلى التداخل الأجناسي في رواية (فرانكشتاين في بغداد)؟ وماهي أهم الأجناس الحاضرة في الرواية؟ وهل استطاع الروائي "أحمد سعداوي" التوفيق بين هذه الأجناس الحاضرة في الرواية؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي الذي يعتبر من أهم المناهج في المجال الأدبي، حيث يتميز بدقة التحليل والتفسير للظواهر الأدبية حيث يسلط الضوء على جوانب غير مرئية في مجال البحث ويوضحها للقارئ، وبواسطته استطعنا معرفة حدود تداخل الرواية مع الأجناس الأدبية الأخرى.

وبالنسبة للدراسات السابقة المعتمدة في هذه الدراسة نذكر: رواية (فرانكشتاين في بغداد) لـ: "أحمد سعداوي" دراسة نقدية تحليلية، إعداد: رحيق غسان كامل أبو زينة، أطروحة مقدمة لنيل درجة الماجستير.

ولتسهيل الدراسة قسمنا بحثنا إلى فصلين تسبقهما مقدمة وتعقبهما خاتمة، الفصل الأول نظري معنون ب: الجنس والرواية مفاهيم نظرية، وقسمناه إلى خمسة مباحث: إشكالية مصطلح الجنس الأدبي ونظرية الأجناس الأدبية، تداخل الأجناس في الرواية العربية المعاصرة، مفهوم الرواية ونشأتها ومراحلها، نشأة الرواية العراقية ومراحلها.

أما الفصل الثاني تطبيقي بعنوان: تداخل الأجناس الأدبية في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لـ: "أحمد سعداوي" عمدنا فيه إلى رصد مواطن التداخل في الرواية، فتطرقنا أولا إلى التداخل على مستوى العنوان، ثم على مستوى المتن حيث اعترضتنا العديد من التداخلات

وهي: السينما، العجائبية، الأسطورة، القصة، الرسالة، المسرح، السيرة الذاتية، المثل الشعبي. وأنهينا بحثنا بخاتمة تضمنت النتائج الموصل إليها من خلال البحث.

واعتمدنا في بحثنا على جملة من المراجع أهمها:

. تداخل الأجناس الأدبية: حسن عليان

. الأجناس الأدبية في التراث النثري: عبد العزيز شبيل

. نحو نظرية الأجناس الأدبية: جميل حمداوي

فضلا عن جملة المجلات والمعاجم والقواميس والمواقع الإلكترونية التي تناولت موضوع الأجناس الأدبية ومسته من قريب أو بعيد.

ولم يشذ بحثنا عن باقي البحوث التي تعترضها جملة من الصعوبات، فكباحثتين مبتدئتين واجهتنا بعض الصعوبات نذكر منها:

. اضطراب وتداخل في المصطلحات خاصة فيما يتعلق بالجنس الأدبي (الجنس، النوع، الفن)

. قلة الكتابات المؤرخة لمسارات تطور الرواية العراقية.

وفي الأخير لا يسعنا سوى إسداء الشكر والعرفان للأستاذ الدكتور "لخميسي شرفي" الذي وجهنا لاختيار هذا الموضوع، وأملنا أن يكون هذا البحث مساهمة في تعزيز المعرفة إزاء مسألة التجنيس الأدبي باعتبارها القضية المركزية الأهم في نظرية الأدب، والله ولي التوفيق والسداد.

الفصل الأول:

الجنس الأدبي والرواية مفاهيم نظرية

المبحث الأول: إشكالية المصطلح

المبحث الثاني: نظرية الاجناس الأدبية

المبحث الثالث: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية المعاصرة

المبحث الرابع: الرواية العربية

المبحث الخامس: الرواية العراقية

أولا: إشكالية المصطلح

1. مفهوم الجنس الأدبي:

أ. لغة: الجنس في اللغة هو: «الضرب من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة، وجمعه أجناس وجنوس، والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكل » [1].

أي أنه النوع من كل شيء، فالأجناس عامة تتخللها العديد من الأنواع التي تشاكل بعضها البعض.

وجاء في (أساس البلاغة) "**للزمخشري**":« جنس: الناس أجناس وأكثرهم أجناس، وهو مجانس لهذا، وهما متجانسان، ومع التجانس التأنس، وكيف يؤانسك من لا يجانسك » [2].وقد خصه الزمخشري بجنس البشر، فلا يتجانس ولا يتأنس الناس إلا إذا تلاطفوا فيما بينهم.

وجاء أيضا في معجم (مقاييس اللغة) لـ "**ابن فارس**" هو: «الضرب من الشيء، قال الخليل: كل ضرب جنس وهو من الناس والطير والأشياء جملة، والجمع أجناس، وقال "**ابن دريد**": وكان الأصمعي يدفع قول العامة: هذا مجانس لهذا » [3].

هذا وكما أشرنا أن الجنس صنف من جميع الأشياء.

« الجنس أعم من النوع، ويقال الحيوان جنس والإنسان نوع، ومثال ذلك إذا كان احد الصنفين مندرجا في الاخر كان الأول نوعا والثاني جنسا، وكان الثاني أعم من الأول » [4].

والجنس يدل في اللغة على الأصل، والضرب والصنف الجامع والنوع، فرب تصور اعتبر

---

[1] ـ ابن منظور: لسان العرب، مادة (ج. ن. س)، دار المعارف، القاهرة، ط1، ص 700 .

[2] ـ الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1979، ص152.

[3] ـ ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، 1979، مج1، ص486.

[4] ـ جميل صليبيا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب، بيروت، لبنان، (د ط)، 1982، ص416.

جنسا بالنسبة إلى ما تحته، أمكن اعتباره نوعا بالنسبة إلى ما فوقه، فإذا كان شيئين مشتركين في بعض الصفات كانا من جنس واحد، وإذا كانا مشتركين في معظم الصفات كانا نوع واحد ولهما في اللغة اسم واحد [1].

وبالاستناد إلى ما تقدم في المعاجم اللغوية بخصوص تعريف الجنس، نجد أن الجنس هو الضرب من كل شيء: من الناس ومن الطير ومن الحيوان، ومن جملة الأشياء، وهو يرادف النوع إلا أن الجنس أعم منه.

والجنس الأدبي هو الشكل الذي يميز إبداعًا عن إبداع آخر، وذلك ما يوضحه "**مجدي وهبة**" في معجم (المصطلحات العربية) حين بين أن الجنس هو :« أحد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية، فالمسرحية مثلا جنس أدبي، وكذا القصة وهكذا» [2].

ومن هنا يمكننا القول أن مفهوم الجنس الأدبي عند العرب قديما وحديثا يعود لتقسيماتهم البسيطة للأدب بين (الشعر، النثر) وكل نوع آخر ما هو إلا محاكاة للثقافة الغربية مهد الأجناسية.

ب . اصطلاحا: الأجناس الأدبية مجموعة من الأعمال الأدبية تصب في قوالب الأعمال شكلا ومضمونا، فهي نشأت عبر مبادئ وتصورات نظريات الأدب المختلفة، والتي تباينت في تقديم تصور محدد لهذه الأجناس، ومن هنا نتساءل عن ماهية الجنس الأدبي؟

يطلق "**أوستن Austin** " و"**رينيه Renée**" على الجنس النوع الأدبي إذ أن الأنواع الأدبية« يمكن أن ينظر إليها على أنها ضرورات نظامية تلزم الكاتب من جهة وكذلك يلزمها الكاتب بدوره » [3]. فالأجناس الأدبية تحمل ضوابط وأنظمة تحتم على الكاتب الالتزام بها من

---

[1] ـ جميل صليبيا: المعجم الفلسفي، ص417.

[2] ـ مجدي وهبة: كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص141.

[3] ـ أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، (د ط)، 1992، ص313.

جهة، كما أنه يلزمها أيضا من جهة أخرى.

كما اعتبر هذان الباحثان النوع الأدبي مؤسسة فهو يوجد كما توجد هي، فالمرء يستطيع أن يعمل ويعبر عن نفسه من خلالها وأن يخلق مؤسسات جديدة، كما يمكنه الانتماء إلى هذه المؤسسات ثم يعيد صياغة شكلها بعد ذلك. ونظرية الأنواع مبدأ للتنظيم تصنف الأدب وتاريخه، لا على أساس الزمان والمكان، إنما على أساس أنماط أدبية خاصة من التنظيم والبناء[1].

فنظرية الأنواع تنظم وتصنف الأدب وتاريخه وفق أنماط معينة، وتعد متنفسا للمرء يُعبِر من خلاله عن أفكاره ونظرياته.

ويرى "**كارل فيتور Karl Vitor**" «**أن** الأجناس الأدبية نتاج فني من أشد الأصول غموضا، فإنه يقر بأن الجنس مجال يقع فيه ارتباط بين مضامين محددة وعناصر شكلية مخصوصة اكتسب قوة السنة وثباتها، رغم خضوع هذا الارتباط إلى التغير والتجاوز والتحوير بصورة دائمة وإلى الشروط التاريخية للإنتاج »[2].

يقر فيتور بغموض الأجناس الأدبية، نظرا لثبات شكلها ومضامينها رغم التغيرات التي تطرأ عليها بصورة دائمة.

ومن جهة أخرى يعتقد" **كارل فيتور Karl Vitor**" أن متصور الجنس ليس موحد الاستعمال ذلك أنه يوجد خلط كبير في استعماله حيث يراد بي الأجناس الثلاثة: الملحمة والمأساة والشعر الغنائي، وفي الوقت ذاته يقصد به الآثار الأدبية المخصوصة، مثل: الأقصوصة والملهاة والقصيد الغنائي، ويفضل أن يرى في تلك الأجناس الثلاثة الكبرى مواقف جوهرية لعملية التشكيل ومنتهى ما يمكن الوصول إليه [3].

---

[1] ـ أوستن وارين ورينيه ويلك: نظرية الأدب، ص 313،314.

[2] ـ عبد العزيز شبيل: الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001، ص20.

[3] ـ عبد العزيز شبيل: الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص19.

حيث حصر "فيتور" الأجناس الأدبية وتصوراتها في ثلاثة أصناف، واعتبرها جوهر الإبداع والتشكيل الأدبي.

وللجنس الأدبي طابع عام وأسس فنية يتفرد بها كل جنس ويتميز عن غيره، حيث تفرض خصائص الجنس الأدبي نفسها على كل كاتب يعالج موضوعا عاما مهما كان أصيلا او مجددا، لا يستغني عن الإحاطة بهذه الخصائص الفنية كاتب ولا ناقد، فالجنس الأدبي فكرة تنظيم منهجي لا يمكن أن تنفصل عن النقد[1].

إذن فلكل جنس أدبي خصائص تفرض على كل كاتب الالتزام بها، وحسب "**غنيمي هلال**" فإن نظرة القدماء والمحدثين في تطبيقهم لهذه الخصائص مختلفة: فقد كانت الأجناس عند الكلاسيكيين محددة تحديدا لا يختلط فيه بعضها ببعض ولا يجوز فيه بعضها على بعض، وقواعدها شبه أوامر فنية يتبعها الشعراء والكتاب في تمييزهم للأجناس، بعضهم يراعي الخصائص الشكلية والبعض الآخر يراعي خصائص المضمون[2].

أما في العصر الحديث« تغيرت النظرة إلى هذه الأجناس الأدبية، فأصبحت دراستها ذات طابع وصفي، فهي ليست بأوامر عملية فنية مرسومة لدى المؤلفين ولكنها شروح وتعليل لا يحددان العمل الفني تحديدا تحكيما ولا يحصرانه حصرا تلقائيا، وفي هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبي بجنس أدبي آخر ليؤلفا جنسا جديدا كما في المأساة اللاهية {...} فالأجناس الأدبية تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية، يكون الكاتب على بينة منها قد يطوعها لأدبه أو يزيد فيها، وهي دائما معللة مشروحة لدى القارئ الناقد» [3].

وبناء عليه فالأجناس الأدبية قديما كانت محددة لا إختلاط فيها، لها قواعد وضوابط ثابتة

---

[1] ـ غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص118.

[2] ـ المرجع نفسه، ص118.

[3] ـ المرجع نفسه، ص119.

يتبعها الشعراء والكتاب، أما حديثا تداخلت الأجناس الأدبية فيما بينها لتكون أجناسا فنية جمالية جديدة.

ويذهب "**محمد مندور**" إلى أن «كلمة جنس ونوع كما هو معلوم مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في علم النبات وعلم الحيوان وعلم الأجناس البشرية، وليس هناك مانع من نقلها إلى عالم المعنويات، وإن كُنتُ أفضل لفظة فنون على اللفظتين السابقتين لأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميز الأدب عن غيره من الكتابات»[1].

والملاحظ أن الأجناس الأدبية موغلة في القدم، وقد أخذ "**محمد مندور**" نظريته من أفكار أرسطو، وقدّم لفظة فنون على بقية الألفاظ باعتبارها الأقرب للأدب الذي يحمل قيما جمالية، وجزّء الفلاسفة الأدب إلى أجناس أدبية مختلفة، حيث جعل هؤلاء الفلاسفة لكل جنس أدبي خصائص وضوابط.

أما في تعاملنا مع الجنس الأدبي على أساس نظري فنجده يشير إلى مبدأ تنظيمي يصنف الأعمال الأدبية تبعا لأنماط أدبية خاصة، كما أنها مؤسسة من مؤسسات أي مجتمع، وتؤدي مجموعة من الوظائف تتصل بالكاتب والقارئ العام والقار الخبير معا [2].

أي أن نظرية الأنواع الأدبية لا يجب أن تتجاهل الأساس الاجتماعي لظهور الأجناس الأدبية، فلكل مجتمع خصائصه وتقاليده التي تحكم في ظهور نوع أدبي على حساب نوع آخر.

وفي السياق نفسه الذي ساقه الغربيون يرى "**جميل حمداوي**" أن الجنس الأدبي «مبدأً تنظيميا للخطابات الأدبية، ومعيارا تصنيفيا للنصوص التطبيقية ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته وتحديد بنياته الدلالية والوظيفية من

---

[1] ـ محمد مندور: الأدب وفنونه، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 2000، ص10.

[2] ـ خالد محمد فارس: معجم الفنون الأدبية، ج1، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، ص24.

خلال مبدأي الثبات والتغير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي ورصد تغيراته الناجمة عن الانزياح والخرق النوعي»[1].

فالأجناس الأدبية تنظم وتصنف الخطابات الأدبية والنصوص التطبيقية وتضبطها من أجل الحفاظ على النوع الأدبي وتميزه عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى.

2 . مفهوم النوع

أ. لغة: يعرف "**ابن منظور**" النوع في كتابه (لسان العرب) بقوله: «النوع أخص من الجنس، وهو أيضا الضرب من الشيء...، والجمع أنواع قلّ أو كثر. قال اللّيث: النوع والأنواع جماعة، وهو كل ضرب من الشيء، وكل صنف من النبات، والثمار، وغير ذلك، وحتى الكلام، وقد تنوع الشيء أنواع»[2] .

ونجد "**الفيروز أبادي**" لا يختلف عن "**ابن منظور**" كثيرا، حيث جاء في كتابه (القاموس المحيط) أن: «النوع كل ضرب من الشيء، وكل صنف من كل شيء، وهو أخص من الجنس» [3].

من خلال التعريفين اللغويين السابقين نجد أن "**ابن منظور**" و"**الفيروز أبادي**" ذهبا إلى أن النوع أخص من الجنس وجزءا منه.

ب . اصطلاحا: عرف "**سعيد علوش**" النوع في معجم (المصطلحات الأدبية المعاصرة) بقوله: «أن النوع يشير إلى طبقة خطاب، يتم التعرف عليها بفضل مقاييس اجتماع لغوية» [4].

---

[1] ـ جميل حمداوي: نحو نظرية الأجناس الأدبية(نحو تصوير جديد للتجنيس الأدبي)، مؤسسة المثقف العربي، ط1، 2011، ص7.

[2] ـ ابن منظور: لسان العرب، ص433,

[3] ـ الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005، ص769.

[4] ـ سعيد علوش: معجم المصطلحات العربية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص223.

كما استخدم "**رشيد يحياوي**" مصطلح الأنواع وذلك في حديثه عن أنواع الأدب الكلاسيكية فقال:«الأنواع الكلاسيكية المعروفة كانت: الملحمة، التراجيديا، الغنائي، الكوميديا، الساتيرية (satire)ويضاف إليه حاليا الرواية والقصة القصيرة» [1].

مما سبق نجد أن لفظة النوع تختص بشكل أكبر بالتخصيص والتعيين.

ونجد "**أبا البقاء الكوفي**" يتكلم عن النوع في كتابه (الكليات) فيقول: «النوع كل من الإنسان والفرس فإنه نوع من الحيوان، إذا قيدا بالرومي، أو العربي، أو غير ذلك من العوارض التي تشخص بها كان صنفا» [2].

من خلال هذا التعريف يظهر أن "**أبا الكوفي**" يذكر مكوناً أقل من النوع وهو الصنف، وهو أحد مكونات النوع.

أما صاحب (العمدة) "**ابن رشيق القيرواني** " فقد اعتبر« كلام العرب نوعان: منظوما ومنثورا» [3].

يرى "**ابن رشيق**" أن النظم والنثر أنواع أدبية، وهناك من النقاد من يعتبرهم أجناسا أدبية، ينطوي تحتها العديد من الأنواع الأدبية.

ويعرفه كل من "**أوستن وارين Austin warren**" و"**رينيه ويليك Rene wellek** " في كتابهما نظرية الأدب بالقول «النوع الأدبي: مؤسسة كما أن الكنيسة أو الجامعة أو الدولة مؤسسة، إنه يوجد كما لا يوجد الحيوان، أو البناء، أو دار العيادة أو المكتبة، أو مبنى الحكم، ولكن كما توجد المؤسسة» [4]. يرى كل علم الجنس والنوع من منظوره الخاص.

---

[1] ـ رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط1، دار البيضاء، المغرب، 1991، ص6.

[2] ـ أبا البقاء الكوفي: الكليات(معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، تح: عدنان درويش ومحمد المصري، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، ط2، 1982، ص331.

[3] ـ رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1987، ص376.

[4] ـ أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ص 313

3 ـ تعدد مصطلح الأجناس الأدبية:

إن كل التعريفات السابقة وجدت لبيان ماهية الجنس الأدبي إلا أنه أُختُلِفَ في ضبط تسمية هذا المصطلح فنجده: «نظرية الأجناس عند "**فان تيغم Van TiegeM**"، ونظرية الأشكال عند "**سبيتزر Spitzer**"، والمقولات التجنيسية عند "**دومينيك Dominik**"،والأشكال الثابتة عند "**أندري جوليان Andre Julien** "،والأنواع عند "**جون إركين jean erkin**"،**والأنماط عند** "**جيرار جينات Grenard Genette** »، **والأنواع** الشعرية والأشكال الطبيعية وأصناف النصوص وصيغ التخييل أو نظرية الصيغ **عند**" **شولز Schulz**»، والمتعاليات النصية أيضا عند "**جيرار جينات Grenard Genette**"[1].

وعلى رغم اختلاف التسمية إلا أن المدلول واحد فهو نوع من الأعمال الأدبية تنطوي داخل جنس واحد.

[1] ـ جميل حمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، السبت 2011/12/31، Https://www.diwanalarab.com ، الخميس 2022/12/29، 20:42.

ثانيا: نظرية الأجناس الأدبية

إن الغاية من متصور الجنس الأدبي تفسير الظواهر الأدبية، وهو ما يجعله وثيق الصلة بالأدب، رغم أنه من الصعب تحديد العلاقة القائمة بينهما بشكل دقيق إلا أنه لا يمكن الفصل بينهما.

1- في النقد الغربي:

حظيت نظرية الأجناس الأدبية منذ القدم بأهمية بالغة، وتنوع الاهتمام بها عبر العصور وتعددت فيها المقاربات والتقسيمات بدءا من أفلاطون وأرسطو حتى يومنا هذا، إلا أنها لم تخرج عن التقسيم الذي وضعه أرسطو حين قسم الشعر إلى ثلاثة أنواع: شعر ملحمي وشعر درامي وشعر غنائي[1]، حيث بيّن "أرسطو": « أن كل نوع أدبي يقدم درجة إشباعه الخاصة به ويعمل حسب مستواه الخاص به تماما، كما أن له إجراءه المناسب له، وعليه فإن نظرية الأنواع الأدبية لدى "أرسطو" لم تكن مذهبا شكلي فارغا، بل كان لها أساس فلسفي أكثر بكثير مما أُتيح له أن يظهر منه »[2].

وقد بنى "أرسطو" هذا التقسيم الثلاثي الذي ميز من خلاله بين الأنواع الأدبية «استنادا إلى الأسلوب، مبينا خصائص كل من التراجيديا والملحمة في الموضوع أو الأداء أو الوظيفة»[3].

حيث غدت هذه الخصائص قوانينا عند الكثير من النقاد الذين ألّحوا على الفصل بين الأجناس

---

[1] ـ لطيفة إبراهيم، وقصي محمد عطية: {في تداخل الأجناس الأدبية}، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج33، ع2، 2011، ص103.

[2] ـ الخامسة علاوي: "نشأة المصطلح وتطوره"، محاضرات مقياس الأجناس الأدبية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، ص8.

[3] ـ المرجع نفسه، ص8.

الأدبية وعدم المزج بينها، وذلك أفضى إلى مبدأ نقاء الأجناس، وهو في الأساس مبدأ يرجع إلى أرسطو في فضله الحاد بين المأساة والملهاة[1].

ويمكن اعتبار مبدأ نقاء الأجناس الأدبية «كائنات قائمة فعليا وذات استقلال تام عن بعضها البعض بما ينفرد به كل جنس من خصائص، ولا يحق لجنس آخر استعارة هذه الخصائص كما يسعى إلى الإبقاء على المتلقي بوصفه مستهلكا سلبيا قصد توجيهه كما يريد، فمبدأ النقاء لا يهدف إلى تغيير حاسة التلقي{...} لأن ذلك يناقض مقولات الوضوح والثبات التي يقوم عليها هذا المبدأ»[2].

إن هذا الاهتمام الذي حظي به متصور الجنس الأدبي على مرّ العصور منذ أفلاطون وأرسطو، حيث شهد تطورات عديدة إلا أنه لم يخرج عن تقسيم أرسطو الثلاثي إلى «حين ظهور الرومانسية **وحلقة " IENA**"بألمانيا الذي ولدّ اتجاها آخر ثار على الأجناس ورفض التقسيمات المعلنة دعمه "**فكتور هوغو victor hugo**"، وأعلن "**كروتشيه Benedetto croce**"موت الأجناس، وبشّر بعصر جديد لأثر أدبي متمرد على كل الحدود، متحرر من كل قيد أجناسي، جسَّمه بعد ذلك" **هنري ميشو henri michaux** "في ما أسماه الأثر الكلي»[3]، فانبثقت أنواع أدبية جديدة ومتنوعة بدأت بالتفكك والانحلال، ولم تعد هناك فروق وتباين ولا حدود أيضا [4].

وهذا ما أفضى إلى احتمال القضاء على قضية الأجناس الأدبية وقواعدها التي عرفها الأدب والأدباء منذ القدم.

ولكن سرعان ما عادت مسألة الأجناس الأدبية « لظهور بشكل لافت حتى شغلت النقد الغربي

---

[1] ـ لطيفة إبراهيم، وقصي محمد عطية: {في تداخل الأجناس الأدبية }، ص103.

[2] ـ المرجع نفسه، ص104.

[3] ـ عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص6 ,7.

[4] ـ عمار شرعان وآخرون: {مستويات التداخل الأجناسي واشكاله في النص المسرحي قراءة في المسرح الجزائري}، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ع8، جويلية 2019، ص134

بشتى اتجاهاته ومدارسه، ومازالت يضيف إليها كل منها ما يرى أنه يكشف عن غوامضها ويفك ما تعقد من مسائلها، حتى يصح القول بوجود نظريات متعددة مختلفة لقضية الأجناس الأدبية، إلا أن المشترك بينها والجامع لأفكارها يتمثل أساسا في العودة إلى الأصول »[1].

ويمكننا القول أن نفي نقاد الاتجاه الرومانسي لمبدأ نقاء الأنواع الأدبية يعود في الأصل إلى استنادهم إلى «عجز الأجناس القديمة التي تحدث عنها أفلاطون وأرسطو عن الاستمرار وتحديدا بعد تحول المجتمعات الأوروبية من العلاقات الإقطاعية إلى العلاقات الجديدة»[2].

وما نختم به أن الأجناس الأدبية قديمة في النقد الغربي قدم نظرية الأدب، فظهورها يعود إلى العهد اليوناني مع أفلاطون وأرسطو من خلال تقسيمه الثلاثي، كما جعل هؤلاء الفلاسفة لكل جنس أدبي خصائص وضوابط وهذا ما ناقضه رواد الرومانتيكية، الذين رفضوا مبدأ النقاء ونادوا باختلاط الأجناس وتلاقحها.

2 ـ في النقد العربي:

يعد اختلاف الثقافات من مجتمع إلى آخر سببا لعدم معرفة النقد العربي للتقسيم الثلاثي الذي وضعه أرسطو وأفلاطون للأجناس الأدبية، وعليه فإن مسألة الأجناس الأدبية في النقد العربي تعود إلى اللحظة التي تداخل فيها النص الأدبي العربي مع النصوص الأوروبية من أجناس مختلفة، بالإضافة إلى أعمال الترجمة كترجمة الإلياذة "**لهوميروس homeres**"، كما تجسد في دور الاستشراق في إعادة قراءة الأدب العربي القديم وتصنيفه من خلال اللغة الأوروبية الواصفة [3].

وهذا تصريح بقصور النقد العربي وتأثره بأعمال الغربيين، وعدم وجود محاولات تستحق أن تكون موضعا للدراسة والبحث في تراثنا النقدي.

---

[1] ـ عبد العزيز شبيل: نظرية الاجناس الأدبية في التراث النثري، ص 7.

[2] ـ لطيفة إبراهيم وقصي محمد عطية: {في تداخل الأجناس الأدبية}، ص104.

[3] ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الدار البيضاء، دار طويقال للنشر، ط1، 1991، ص9،10.

ولعل هذا الركود سببه« كامن في قرب العهد بالنهضة وجدة الموضوع بالنسبة للنقد العربي وقلة المظان النظرية في التراث، وإرتكان عدد هائل من المخطوطات في المكتبات دون أن تطاله يد التحقيق والنشر»[1].

وإذا كان هذا عذر أجيال النهضة، فلا يمكن التماس العذر للأجيال الدارسين ذوي الباع والمكانة، فقد امتد حبل الوصل بينهم وبين المدارس للغربية بما لقح العقول وأخصب التجارب وأثمر جليل النتائج[2].

ونظرا لهذا التراجع في دراسة الأجناس الأدبية عند النقاد العرب، فإنه من البديهي أنّ تصنيف الأدب عندهم لا يخرج عن دائرة الشعر و النثر.

وقد عرف" **قدامة بن جعفر**" الشعر بقوله: «كلام موزون مقفى يدل على معنى»[3].

حيث فصل بين الشعر والنثر من خلال الوزن والقافية التي هي خصائص خاصة بالشعر دون غيره، أما" **ابن طباطبا العلوي**" فعرف الشعر بقوله :« كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في خطاباتهم{...} فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه »[4]، حيث استبعد الشعر عن النثر، فالشعر عنده هو كل كلام منظوم، كما يرى أن من لديه ذوق في انتقاء الألفاظ لا يحتاج إلى الشعر.

ويرى "**محمد مندور**" أن الموسيقى الشعرية هي إحدى الوسائل التي تملكها اللغة للتعبير عن

---

(1) ـ عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص7.

(2) ـ المرجع نفسه، ص7،8.

(3) ـ قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط3، 1978، ص17.

(4) ـ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عبد العزيز بن ناصر ، كلية الآداب، جامعة الملك سعود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص9.

ظلال المعاني وألوانها، بالإضافة إلى دلالة الألفاظ والتراكيب اللغوية؛ أي أن موسيقى الشعر من المقاييس الأساسية التي تميز فن الشعر عن النثر[1].

وبذلك فهو يخالف " **قدامة** " و" **ابن طباطبا** "، فحسب رأيه أن « النظم ليس مقياس التفرقة الوحيد بين الفنين {...} على نحو ما هو واضح في لغتنا العربية، من وجود منظومات تعليمية لا تمت إلى الشعر بأية صلة غير إستقامة وزنها النظمي التام»[2].

وكخلاصة لنظرية الأجناس الأدبية عند العرب والغرب، فإن بدايتها تعود للعهد اليوناني من خلال تقسيمهم للشعر ثلاثة أقسام، بينما اختصر العرب الأجناس الأدبية في الشعر والنثر.

[1] ـ محمد مندور: الأدب وفنونه، ص27.

[2] ـ المرجع نفسه، ص27.

ثالثا: تداخل الأجناس في الرواية

1- مفهوم التداخل:

يعتبر الأدب عملية إبداعية تتجاوز الحدود والقوانين الثابتة وتكسر القوالب، ومن هنا استطاع المبدع الخروج عن النمط الروائي المألوف الذي تحكمه ضوابط وقواعد، إلى شكل آخر يمارس فيه حريته واستطاع من خلاله دمج العديد من الأنواع الأدبية في الرواية وهو ما يعرف بالتداخل.

وقيل عن هذه الظاهرة أنها «نوع من التراسل أو التعالق او الترادف او التماهي او التنافذ، او التناص الاجناسي، وسمي النص الناتج عن هذه الظاهرة بالنص الجامع أو النص المفتوح او النص الحر» [1].

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

فالتداخل إذن هو نص يجمع بين عدد من الأنواع الأدبية، وهذه الظاهرة أصبحت في العصر الحديث إبداعا يسعى الأدباء من أجل التميز به.

كما أن الظاهرة شأنها بعث الأنواع وجعلها تتمتع بحيوية أكثر، فلا تنحصر في شكل ومضمون واحد لأنه لا يَحُدُ من استمراريتها، وتسعى الدراسات الأدبية لتوضيح مناطق التلامس

---

(1) ـ إيمان الزيات: {تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية}، الجمعة، 2019/05/03، https://middle-east-online.com، 2023/02/13، 18:08.

(2) ـ لؤي علي خليل: نص السيولة والصلابة، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول {تداخل الأنواع الأدبية}، مج2، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، عمان، 2009، ص160.

والتفاعل بين الأنواع الأدبية الممكنة بينها[1].

ومن هنا يمكننا القول إنه تداخل إيجابي يفتح مجالا واسعا أمام المبدع، ولا يجعله حبيس فكرة معينة أو شكل واحد، وهذا ما يضمن استمرارية ونجاح الكتابة.

ويقول "**رولان بارت**":« بمجرد أن نخوض ممارسة الكتابة، فإننا سرعان ما نكون خارج الأدب بالمعنى البرجوازي للكلمة، هذا ما أدعوه نصا، وأعني ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية أو شكل الشعر، أو شكل المحاولة النقدية»[2].

وهو بهذا يهتم بالنظريات التي تتناول الأدب من خلال علاقتها بالوسط الاجتماعي، وهذا ما يؤدي إلى عدم تماسك الأجناس الأدبية ما يجعل من الصعب تحديد إلى أي نوع ينتمي النص، وخلافا لذلك نذكر العقلية الكلاسيكية في الأدب العربي الذي كان الشعر عندهم هو العنصر المهيمن في الأدب، والخروج عن قواعده وقوانينه يعد تمردا على عاداتهم[3].

إلا أنَّ العرب شهدوا تطورا مع بداية القرن العشرين على جميع الأصعدة، مما أدي إلى ظهور العديد من الفنون الأخرى.

وتعد الرواية إحدى هذه الفنون الأكثر تلاؤما مع الأنواع الأدبية الأخرى، كونها تتوفر على آليات البناء والتنوع التركيبي وتعدد التمظهرات السردية [4].

وبما أن الرواية هي أكثر الأنواع الأدبية تداخلا مع الأجناس الأخرى فإن لهذا التداخل أشكالا لا بد من التعرف عليها.

---

[1] ـ عيشة بنت إبراهيم الحسني: {تداخل الأنواع الأدبية في مقالات وحي القلم "للرافعي"}، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1437/1436، ص13.

[2] ـ رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص48.

[3] ـ حسن عليان: تداخل الأجناس الأدبية، {الرواية والسيرة مدينة وشعب}، دار مدن للنشر والتوزيع، عمان، 2012، ص17.

[4] ـ نبيل حداد: تداخل الأنواع الأدبية، مج1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان،2009، ص171.

2 ـ أشكال التداخل:

إن فكرة الجنس الأدبي تسهم في الكشف عن الطرق التي تنتج بها النصوص وتتداول، وتتيح أيضا للمتلقي أن يرصد بدقة مدى انضباط النص وانسجامه مع قواعد جنسه الأدبي او خروجه عليها، ومدى التقليد والتجديد فيه[1].

ونميز ثلاثة أشكال للتداخل الأجناسي يمكن رصدها فيما يلي:

فالأول «تفرضه طبيعة الأدب ولا يكون مقصودا من منتج النص وفق الآليات الداخلية للعائلة النصية الأدبية»[2] ،وهنا يكون الجنس الادبي مرتبطا اشد ارتباط بمفهوم الإبداع [3].

«أما الشكل الثاني من التداخل يقوم على القصدية المسبقة للمؤلف، والغاية منه إضفاء روح الجدة على النص من خلال الاستعانة بعناصر نوعية مختلفة تخرجه عن التنميط النوعي» [4]. ومن هذه الناحية يكون التجنيس مرتبطا بمفهوم النقد[5].

والقسم الأخير من أشكال التداخل «يعد انقلاب على مبدأ النوع الأدبي، ويمثل حالة من تمييع النظام وغايته الوصول إلى نص جديد بلا هوية ويرفض التنويع، ويعده ضربا من القيد هو في الغالب شكل قصدي »[6]، أما من الناحية الأخيرة فهو يرتبط بمفهوم تاريخ الأدب[7].

---

[1] ـ عادل الفريجات: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم {علامات في النقد}، ج38، مج10، ديسمبر 2000، ص247,

[2] ـ وفاء يوسف إبراهيم زيادي: الأجناس الأدبية في كتاب {الساق على الساق فيما هو الفارياق لأحمد فارس}، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، 2009، ص52.

[3] ـ عادل الفريجات: الأجناس الأدبية تخوم أو لا تخوم، ص248.

[4] ـ وفاء يوسف أبراهيم زيادي: الأجناس الأدبية في كتاب {الساق على الساق فيما هو الفارياق لأحمد فارس}، ص52.

[5] ـ عادل الفريجات: الاجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، ص248.

[6] ـ وفاء يوسف إبراهيم زيادي: الأجناس الأدبية في كتاب {الساق على الساق فيما هو الفارياق}، ص53.

[7] ـ عادل الفريجات: الأجناس الأدبية تخوم أم لا تخوم، ص249.

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نستنتج ان الأجناس الأدبية متغيرة وغير مستقرة، فهي تطورت على مر العصور فنجد مثلا:

المسرحية عند الكلاسيكيين تبنى على جملة من الأحداث مرتبطة فيما بينها ضمن حلقات متتابعة مع مراعاة الفصل بين أجناس المسرحية، وخلافا لذلك ظهرت الرومانتيكية التي قامت بدورها على خلط المأساة بالملهاة والقضاء على وحدة الزمان والمكان[1].

وعليه يمكن اعتبار الخلط بين الاجناس الأدبية عاملا أساسيا لتطور الكتابة الأدبية، حيث عرفت عملية التجنيس امتدادات على مستوى النظري والتطبيقي منذ شعرية أفلاطون وأرسطو، مرورا بتصورات تودوروف وأوستن ورينيه ويلك ..... وغيرهم.

3ـ تداخل الأجناس الأدبية مع الرواية العربية المعاصرة

صارت قضية التجنيس في العصر الحديث من أصعب القضايا التي ناقشتها نظرية الأدب، نظرا لفعاليتها في فهم آليات النص الأدبي قصد تقنين النوع الأدبي دلالة وبناء ووظيفة، حيث انتقل الجنس الأدبي من مرحلة الصفاء والنقاء قديما إلى مرحلة الإختلاط والتلاقح حديثا، وفي هذا المجال نجد:

السيرة الروائية؛ وعلى خلفية التاريخ الأدبي لكل من الرواية والسيرة نجدها استثمرت أساليب السرد الروائي، وهنا يلاحظ عمق الاقتباس والملاحقة، كما يربطهما جامع مشترك آخر: وهو أن فصيلة كاملة من الروايات حذت حذو السيرة، في أنّ أحداثها تتمركز حول شخصية والاختلاف يكمن فيما إذا كانت الشخصية حقيقية أو خيالية أو شخصية الكاتب أو غيره[2]

وبالنظر إلى دور المتلقي من ناحية اطلاعه على هذين النوعين الأدبيين، فإنه «لا يجوز على أية حال تخطي الاستعدادات القرائية للمتلقي، إنه في ما يخص الرواية يندفع إلى

---

[1] ـ محمد غنيمي هلال: الادب المقارن، ص139.

[2] ـ عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، ط1، أكتوبر 2016، ص201.

التماهي مع تجربة خيالية، ولكنه في السيرة يندفع بفضول إلى معرفة حقيقة ما حصل للآخرين {...}، وفي هذا السياق لا يمكن إغفال درجات التمويه الضرورية في كل فن، تلك الممارسات التنكرية التي تكتسب شرعيتها لأنها تندرج في سياق فعل إبداعي» [1].

ويمكننا اعتبار تداخل الشعر بالرواية أهم تداخل في نظرية النقد الأدبي المعاصرة، إذ أنّ وجود الشعر في الرواية يحقق جماليات بفعل الانزياح الشعري فيها والإيقاع، ويتمفصل الشعر في الرواية عبر المجازات التي تؤسس ما يسمى الرواية الشعرية، التي يمتاز خطابها بخصوصيته الأسلوبية واستثماراته البلاغية[2].

«ولعل من أصعب التداخلات هوما يمكن تسميته بتداخل الرواية بالقصة القصيرة، إذ أنّ ثمة مقولة تذهب إلى أنّ الرواية تعد مجموعة قصص قصيرة» [3]، وقد استعانت الرواية تقنيات القصة القصيرة مما أدى إلى ظهور الرواية القصيرة ، والقصة الطويلة وهو نوع يتوسط القصة القصيرة والرواية [4].

ويتجلى التداخل في أبهى صورة بين الرواية والمسرح فهما «نوعان أدبيان تعايشا وتطورا جنبا إلى جنب، وخرجا من مشكاة واحدة ألا وهي الملحمة، فالرواية نشأت نتيجة تحويل السرد الشعري إلى سرد نثري، والمسرح أيضا سليل شرعي للملحمة التي تشذرت إلى أساطير والتي اتخذت في بداية نشأتها بعدا شعريا قائما على أدائها في جو مهيب ضمن حشد من الحاضرين، فتطورت الأساطير ليتحول الأداء مسرحا والحضور إلى جمهور» [5].

---

[1] ـ عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص202.

[2] ـ حيدر علي الأسدي: تداخل الاجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، دار أمجد للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2019، ص111،112.

[3] ـ المرجع نفسه، ص110.

[4] ـ المرجع نفسه، ص111.

[5] ـ رضوان بوخالدي: {تداخل الأجناس الأدبية _الرواية تغذي المسرحية}، المجلة العربية، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، ع557، فبراير 2023، www.arabicmagazine

ورغم وحدة المصدر الذي انبثقت منه كلا من الرواية والمسرح، فإن كلا منها عمل على اقتناء خصوصيته التي تجعل من أي منهما جنسا قائما بذاته، دون أن يمنع التداخل بينهما[1].

ويمكننا حصر عناصر التداخل بين الرواية والمسرح في هذين المصدرين:

أ- عناصر ذات علاقة بوحدة الأصل أي أن كلاهما انبثقا عن التراث الملحمي الإنساني

ب - عناصر ذات علاقة بالتلاقح بين الجنسين وتبادل التجربة الإبداعية[2].

وتعتبر الرواية مصدرا أساسيا يمكن أن يعتمده كاتب السيناريو في استلهام أفكاره السينمائية، فيتحول العمل الروائي إلى أفلام سينمائية وهو ما أصبح يعرف بالسرد السينمائي، ويقول عنه "**طاهر عبد المسلم**": « يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما : المقروء المتخيل، بمعنى أنه يعتمد القراءة أولا لفهم المضمون، ومن ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية، أما النص السنيمائي هو ترجمة للتعبير ، وتكون في ركائز ثلاثة هي: المرئي، المسموع، المتحرك» [3].

وقد أصبحت الرواية في حقبة ما بعد الحداثة كتابة بالصورة كالسينما فهي توفر شروط القراءة والمشاهدة، ويتجلى تأثر الرواية بالسينما من خلال توظيفها لبعض تقنيات الحقل السنيمائي، لتقدم بواسطتها حكيا مركبا تتلاحق فيه اللقطات والصور بسرعة كبيرة شبيهة بالتصوير السينمائي السريع[4] .

وينزع كاتب الرواية أحيانا إلى الأسطرة من خلال توظيف الأسطورة والخرافة فيتداخل

---

[1] - رضوان بوخالدي: {تداخل الأجناس الأدبية _الرواية تغذي المسرحية}.

[2] - مرجع نفسه.

[3] - بلقاسم زوقارة: {تداخل السردين السينمائي والروائي}، مجلة آفاق سينمائية، مج7، ع1، 2020، ص349.

[4] - إحسان ناصر حسين: {التعالق النصي ما بين الرواية والسينما}، 2022/5/1، https://doi.ong/10.31185/eduj.vol47.ss.2987، 2023/02/18، 16:05.

معها، فتتحول الرواية إلى أسطورة أو حلم فتخرج عن المألوف كما تخرج عن الرواية الواقعية[1]

وكاتصال بين الأنواع الأدبية القديمة والأنواع الأدبية الحديثة تتداخل الرواية مع المقامة،« حيث لجأ بعض الروائيين إلى المزج بين الرواية والمقامة أو توظيف شكل المقامة أو بعض عناصرها داخل العمل الروائي، إيمانا ضمنيا بالعلاقة الحميمة التي تربط الجنسين وتأثير اللون الأقدم (المقامة)على الأحدث (الرواية)»[2] .

كانت هذه بعض من التداخلات التي شهدتها الرواية العربية المعاصرة مع باقي الأنواع الأدبية، والتي تعتبر نوع من التجديد والإبداع فكانت بمثابة متنفس للرواية العربية، مما نتج عنه الخروج من مرحلة الثبات والاستقرار إلى مرحلة الانفتاح والتغير، وأصبحت تنتج الأجناس الأدبية عن نوع آخر من التحليل إنه الأدب في أجزائه.

[1] ـ كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2017/2016، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ص129.

[2]ـ المرجع نفسه، ص 130.

رابعا: الرواية العربية (مفهومها ونشأتها وتطورها)

1ـ مفهوم الرواية:

يزخر الادب العربي بمجموعة من الأجناس الأدبية النثرية الكثيرة وخاصة الرواية، حيث تعد من أحدث أنواع الفنون النثرية التي عرفها العرب، إذ نجدها أكثر رواجا وتأثيرا على المتلقي لقدرتها على تصوير الواقع ونقل حيثياته، وكذا تعبيرها عن اهتمامات الافراد.

أـ لغة: ورد في معجم **(لسان العرب)** أن الرواية مشتقة من الفعل(ر، و، ى)يقال: «رَوَيْتُ القوم أَرْوِيْتَهُمْ إذا اسْتَقَيْتُ لهم. ويقال: من أين رّيَتَكُمْ؟ أي من أين تَرْتَوُون الماء، ويقال: رَوَى فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه» [1].

ويعرفها "**الجوهري**" بقوله: «رويت الحديث والشعر رواية، فأنا راو في الماء والشعر من قوم رواة، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته أو روايته أيضا، ونقول: أنشد القصيدة يا هذا ولا تقل أَرْوِهَا إلا أن تأمره بروايتها أي بإستظهارها »[2].

ويقول "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" في كتابه (العين)«الرواية رواية الشعر والحديث ورجل كثير الرواية والجمع رواة »[3].

من خلال التعريفات السابقة نلاحظ أن الرواية في مدلولاتها اللغوية كانت تدل بداية على السقي، ثم أصبحت تدل على الحديث وما يشمله من نصوص وأخبار وغيرها.

الدلالة الأصلية لكلمة Roman:

يقابل مصطلح "**Roman**"الفرنسي في اللغة العربية بكلمة "رواية"، إلا أن كلمة **Roman**

---

[1] ـ ابن منظور: لسان العرب، ص425.

[2] ـ اسماعيل بن أحمد الجوهري: تاج اللغة العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج6، ط2، 1989، ص10.

[3] ـ الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2، ط1، 2003، ص165.

قديمة جدا، وأطلقت في القرن الحادي عشر على النصوص المكتوبة بلغة الرومان، ثم أطلقت على المادّة التي تُتْلَى وتُحْكَى وهي التاريخ الذي كان جاريا في ذلك الزمان، ولكن هذا التاريخ سرعان ما تبدل وأصبح فرديا وأخذ المؤلف يخترع من خياله الذي يمكن أن يحتوي على حقائق مادية عالمية، وظل الخيال مقترنا بالرواية حتى أخذت تتجه إلى الواقع، ثم ظهرت الرواية الحديثة. [1]

ب ـ اصطلاحا: جاء في معجم المصطلحات الأدبية "**لفتحي إبراهيم**" في تعريف الرواية يقول: «هي سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من بوتقة التبعات الشخصية»[2].

مما سبق نستنتج أن الرواية هي صف مطول لأحداث تقوم على مجموعة عناصر: كالشخصيات والأمكنة والأزمنة المتنوعة، وهي جنس أدبي جديد عرف نتيجة الاحتكاك بالغرب.

أما "**سميرة سعيد الحجازي**" فعرفت الرواية بقولها: «جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية في سرد أحداث معينة، تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية وتصورها بالعالم من لغة شاعرية وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصوير الشخصيات والزمان والمكان والحدث...» [3].

من خلال هذا التعريف نجد أن الرواية كباقي الأجناس الأدبية الأخرى، تصور لنا أحداث من خلال اللغة مستعينة بعناصر تعتبر أساسية في بناءها.

---

[1] ـ أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب(محمد ديب، نجيب محفوظ)،المؤسسة الوطنية للكتاب، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1989، ص157،158.

[2] ـ إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، ط1، 1988، ص176.

[3] ـ سميرة سعيد حجازي: النقد العربي وأهم رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص297.

والرواية عند "**سانت بوف Sainte-Beuve**"« حقل فسيح من الكتابات، التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات. إنها ملحمة المستقبل وربما الملحمة الوحيدة التي ستحتويها التقاليد منذ الآن» [1].

بهذا نخلص إلى أن الرواية تتخذ أشكال عديدة في سرد أحداثها وهي ملحمة حديثة في هذا العصر.

ويرى "**ميخائيل باختين M.Bakhtin**" أن الرواية لا تخضع لأي قانون فيقول: «إنها المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار. ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنه يجد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشر بمواقع ولادة الواقع» [2].

نرى من هذا التعريف أن الرواية انتاج أدبي متجدد ومتطور، فهي تتنوع في اشكالها ومواضيعها وترتبط بالواقع

ويعرفها "**هيجل Hegel** " بأنها« ملحمة حديثة بورجوازية تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية ونشر العلاقات الاجتماعية وقد وافقه في ذلك "**جورج لوكاتش G.Lukács** " والذي خصص فصلا في كتابه نظرية الرواية يقارن فيه بين الملحمة والرواية» [3].

ويرى "**فرون قوت Fron ggoeth** "أن الرواية هي« ملحمة أدبية تتيح للمؤلف أن يلم من خلالها معالجة الكون بطريقة خاصة» [4].

نجد ان الرواية في تعريف الأدباء الغربيين وصفت بالملحمة لأنهم يؤمنون بتطور الأجناس الأدبية، فالرواية متطورة عن الملحمة التي ظهرت في العصر اليوناني والتي كانت

---

[1] ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية{بحث في تقنيات السرد}، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1998، ص16.

[2] ـ روجر ألن: الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997، ص19.

[3] ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص26.

[4] ـ المرجع نفسه، ص 13.

عبارة عن قصة طويلة.

2 ـ نشأة الرواية العربية:

ظهرت الرواية في أوروبا منذ القرن الثامن عشر حاملة رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر، والحديث عن خصائص الإنسان، وهناك من يعتبر رواية "**دون كيشوت Don Qouchotte** " لـ: "**سرفانتس Cervants** " أول رواية فنية في أوروبا، كونها تعتمد على المغامرة والفردية[1].

إن الإرهاصات الأولى لهذا الجنس الأدبي (الرواية) كانت في الغرب وهي ناتجة عن ظروف تاريخية واجتماعية، وهي متطورة عن ملحمة حسب ما تشير إليه دراساتهم .

وقد نشأت الرواية في عالمنا العربي نتيجة التأثر والاحتكاك بالثقافات الغربية، وكانت مواكبة لعصر النهضة ولم يعرفها الأدباء العرب في القديم، وما يعده بعضهم داخلا في إطار الرواية كسيرة (عنترة)، وقصص(سيف بن ذي يزن)، و(الزير سالم) و(حمزة البهلوان)... وغيرها، لم يعترف بها النقاد لأنهم عدّوها قالبا شعبيا يتسم بأسلوب عربي تختلط فيه العامية بالفصحى، كانت الغاية منها التسلية [2].

لم تعرف الرواية من قبل عند العرب إلى مع عصر النهضة، وما كان قبلها سوى حكايات وأساطير الأسبقين.

ويرى "**أحمد سيد محمد**" أن نشأة الرواية العربية تعود« إلى تأثير الآداب الغربية، وأن أول ما ظهر في القرن التاسع عشر صورة روايات منقولة عن الآداب الأوروبية، ثم محاكاة لبعض قوالبها وأشكالها الفنية حتى استوت الرواية العربية على عمومها بفضل محاكاة الرواية

---

[1] ـ عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، مصر، ط4، 1938، ص195.

[2] ـ عبد البديع عبد الله: الرواية الآن {دراسة في الرواية العربية المعاصرة}، مكتبة الأداب، ميدان الأوبرا، ط1، 1990، ص4.

الأجنبية» [1].

ويعود الفضل في ظهور جنس الرواية في الأدب العربي إلى الاحتكاك بالثقافة الغربية.

وتوضيحا لنشأة الرواية العربية تُرْجِعْ الباحثة "**عزيزة مردين**" الفضل في ظهورها إلى الترجمة والصحافة حيث تقول:« يعود الفضل في ظهور الرواية إلى عاملين أساسين هما: الصحافة والترجمة، فقد نشر سليم البستاني في مجلة "الجنان "التي أنشأها والده المعلم بطرس البستاني روايات عديدة منذ عام 1970م منها: (الهيام في جنان الشام، وزنوبيا ملكة تدمر....وغيرها)، {...}ومن أشهر المجلات أيضا "المشرق والهلال"» [2].

وفي منتصف القرن التاسع عشر ترجمت العديد من الروايات الغربية إلى اللغة العربية، وكانت أول محاولة مع "**رفاعة رافع الطهطاوي**"« الذي ترجم رواية (وقائع تلماك Les aventures de telemague) "لفينلون **Fenelon**" وقد نشرت في بيروت» [3].

مما سبق نستنتج أن وسائل الإعلام كالصحافة والمجلات والجرائد والترجمة، كان لها دور هام في انتشار جنس الرواية عند العرب وتطوره.

3 ـ مراحل تطور الرواية

مرت الرواية العربية منذ انطلاقها في القرن التاسع عشر بمراحل عديدة، كغيرها من الأجناس الأدبية التي ساعدتها على التطور والوصول إلى النضج والكمال، فكانت المراحل الأولى عبارة عن ترجمة للعديد من الروايات الغربية، واستفاد الأدباء من هذه المرحلة وعملوا على كتابة روايات عربية خاصة بهم، وهذا ما سنراه في المراحل الآتية:

---

[1] ـ أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، ص23.

[2] ـ مردين عزيزة: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1971، ص76.

[3] ـ حامد رزيقة: الإصلاح التربوي عند رفاعة رافع الطهطاوي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، 2020، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص23.

أ- مرحلة التأسيس

بدأت هذه المرحلة أواخر القرن التاسع عشر إلى بداية الأربعينيات من القرن العشرين، وقد ظهرت أغلب النصوص الروائية في هذه المرحلة في بلاد الشام وخاصة لبنان وسوريا وكذلك مصر، وكانت المحاولات الأولى على يد "**رفاعة الطهطاوي**" و"**على مبارك**" و"**جورجي زيدان**"... وغيرهم، وَوُظِفَتْ هذه الأعمال الروائية لأغراض اجتماعية وتاريخية وللتّسلية أيضا[1].

كانت بداية المرحلة الأولى لتأسيس الرواية في المشرق، وهي عبارة عن محاولات تأسيسية، وكان لها الفضل في لفت نظر العديد من الأدباء إلى هذا الجنس ليتم الإقبال عليه لاحقاً.

والنصوص الروائية التي أسهمت في تأسيس الرواية الفنية وتوضيح عناصرها هي: (حديث عيسى بن هاشم) لـ: "**مويلحي**" و(الأجنحة المنكسرة والأرواح المتمردة والعواصف)عام 1908 حتى 1919 لـ: "**جبران خليل جبران**" و(زينب) 1914 لـ: "**محمد حسن هيكل**" و(عودة روح ويوميات نائب في الأرياف) لـ: "**توفيق حكيم**" (الأيام وأوديب) لـ: "**طه حسين**"... وظلت هذه النصوص الروائية قليلة طوال هذه الفترة التي تتجاوز الستين سنة، ولكن كانت تؤكد ميلاد جنس الرواية ميلادا يميزها عن بقية الأجناس التعبيرية الأخرى [2].

مم سبق نستنتج أن كل هذه المؤلفات ساهمت في النهضة الحقيقة لهذا الفن، وأرست دعائمه الفنية وأعلنت انطلاقته

ب - المرحلة الواقعية

تمتد هذه المرحلة من أربعينيات القرن العشرين إلى السبعينيات منه، وكانت مرافقة للاستقلال الشعوب العربية، حيث انتقل الصراع من صراع خارجي مع المستعمر إلى صراع

---

[1] - محمد بوعزة: تحليل النص السردي{تقنيات ومفاهيم}، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص20،21.

[2] - محمد براءة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص19.

داخلي اجتماعي، ومن ثمة ارتبط الأدب بالتعبير عن القضايا الاجتماعية والإيديولوجية [1].

نلاحظ أن الاستقلال من الاستعمار لعب دورا هاما في طرح موضوعات عملت الروية على معالجتها وتصويرها.

وظهر التيار الواقعي بعد انحصار التيار الرومانسي في الأدب عامة، وبدأ هذا الاتجاه

يظهر في الرواية العربية مع بداية العقد الخامس من القرن الماضي، متمثلا في أعمال عدد من الكتاب منهم "**نجيب محفوظ** "في روايته (زُقَاق المِدَق) و (في قافلة الزمان) لـ: "**عبد الحميد جودة السحار**" و (الثلج يأتي من النافذة) لـ: "**حنا منه**" و (الأرض) لـ: "**عبد الرحمان الشرقاوي**" و"**فتحي غانم**" .... وغيرهم[2] .

ظهرت العديد من الكتابات هي هذه المرحلة، لكن أغلب الروايات كانت لـ: "**نجيب محفوظ**" بسبب كثرة انتاجاته في الكتابة الواقعية.

ج ـ مرحلة التجديد والتجريب

وتبدأ مع السبعينيات من القرن الماضي، وخاصة بعد نكسة العرب سنة1967 نكسة حزيران وما ترتب عنها من صدمة للوعي العربي، وخطت الرواية العربية مسارا مختلفا للواقعية سمته التجريب، حيث اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة [3] .

عرفت هذه المرحلة الكثير من الأدباء نذكر منهم: جبرا إبراهيم جبرا، وإدوارد الخراط والطيب صالح وإميل حبيبي ومنع الله إبراهيم، وحيدر حيدر وجمال الغيطاني وسليم بركات... وغيرهم، واللافت في روايات هذه المرحلة الممتدة إلى الآن هو تجديد الواقعية وتطعيمها بعناصر مستمدة من أشكال ووسائل تعبيرية أخرى، وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك

---

[1] ـ محمد بوعزة: تحليل النص السردي{تقنيات ومفاهيم}، ص21

[2] ـ عبد البديع عبد الله: الرواية الآن{دراسة في الرواية العربية المعاصرة}، ص62.

[3] ـ محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص22.

والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سَرْدِيّةَ كُتُب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما [1] .

حاول الروائيون في هذه المرحلة الخروج عن نسق القديم والتقليد، وإدخال التجريب والتجديد لأعمالهم الروائية لجعلها أكثر جمالا ومتعة للمتلقي.

وإلى جانب هؤلاء الروائيين نجد روائيين آخرين أسهموا في دفع عجلة هذا الفن (الرواية)، إلى الانتقال من الإرث الثقافي القديم إلى مراحل نضج فني، فانتقلت الرواية عبر مراحل مختلفة، وعبر الروافد المختلفة لمبدعيها منذ الحداثة إلى أشكال التحديث، ومن جيل الوسط إلى جيل الشباب الذي أصّل هذا الفن ودعمه ونقله إلى مرحلة النضج والتأصيل السردي [2].

ونظرا للتجديد الحاصل على مستوى بنية الرواية العربية المعاصرة لازالت تسعى الى التجريب من اجل الحصول على شكل روائي جديد والخروج عن النمط الكلاسيكي.

---

[1] ـ محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، ص24.

[2] ـ شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون{دراسات في الرواية المصرية}، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص13.

خامسا: الرواية العراقية (النشأة ومراحل التطور)

1ـ نشأة الرواية العراقية

عرفت العراق قديما بأنها بلد الشعر والشعراء، ولم يشكل الروائيون يوما حضورا يمكنه منافسة الحضور الشعري، لكن هذه النظرة قد تغيرت بشكل لافت فبدأنا نلاحظ كفة الترجيح تتجه صوب الرواية العراقية، بعد أن أعلنت ثورتها اللافتة منذ تغير النظام في نهاية القرن العشرين ودخول العراق مرحلة الاحتلال[1].

لم تعرف الرواية العراقية رواجا كمثيلاتها في الوطن العربي، كمصر والجزائر ولبنان وسوريا... وغيرها غلا في وقت متأخر.

2 ـ مراحل تطور الرواية العراقية

أـ مرحلة البدايات

يقول "**عبد الاله أحمد**" أن:« بداية الرواية العراقية كانت على يد "**سليمان فيضي**" في روايته (الإيقاضية)، متجاوزة للبدايات سواء في صدقها واهتمامها بالبيئة والظروف الموضوعية، أو بناء الرواية وفق البناء الموروث الذي انعكس في أعظم أثر أدبي هو(الف ليلة وليلة) »[2].

ومن النقاد من يقرن نشوء الرواية العراقية بأعمال روائية أحدث تملك ملامح الرواية الفنية، كأعمال "**محمود أحمد السيد**" (في سبيل الزواج) و(مصير الضعفاء).....وغيرها [3].

---

[1] ـ حسين السكاف: الرواية العراقية{صورة الوجع العراقي}، دار الناشر للنشر والتوزيع، ط1، بغداد، العراق، 2014، ص9.

[2] ـ عبد الاله أحمد: نشأة القصة وتطورها في العراق، مطبعة شفيق، بغداد، العراق، كانون الثاني1969، ص145.

[3] ـ فضل ثامر: {الرواية العراقية من الريادة إلى النضج}، جريدة المدى، صدر عن المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ع179، 18 أوت 2004، ص1.

ظهرت العديد من الروايات العراقية، لكن اختلف الأدباء في تحديد بدايتها الأصلية، لأن أولى الإنتاجات كانت عبارة عن محاولات غير ناضجة فنيا، لكنها مهدت لولادة الرواية العراقية.

فمنذ صدور أول رواية (جلال خالد) لـ: "**محمود أحمد السيد**" 1928، وحتى صدور أول رواية أسست للروية الفنية العراقية (النخلة والجيران) لـ: "**غائب طعمة فرمان**" عام 1966 ، لم يحص النقاد سوى ثلاث روايات غير ناضجة فنيا هي (مجنونان) لـ: "**عبد الحق فاضل**" 1939 و(الدكتور إبراهيم) لـ: "**ذي النون أيوب**" 1939و(اليد والأرض والماء) لـ: "**ذي النون أيوب**" أيضا عام 1948.[1]

نظرا للظروف التي عاشها العراقيون أثناء الحروب، لم تترك مجالا للروائيين التعمق في الجنس الروائي، وكتابة عدد أكبر من الروايات.

ب ـ مرحلة الظهور والتطور

شهد النصف الثاني من الستينيات إلى غاية مرحلة السبعينيات والثمانينيات، الإبداع الحقيقي لولادة الرواية الفنية في الأدب العراقي، وبدأ ظهور أعمال روائية ناضجة، وأخذ جيل من الشباب المبدع يخوض تجربته الأدبية، بكتابة عديد الروايات منها (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) لـ: "**فاضل العزاوي**" و (اللعنة 1972 والمسافة 1974)، لـ: "**يوسف الصائغ**" و(القمر والأسوار 1976 والوكر 1980) لـ: "**عبد الرحمان مجيد الربيعي**".... وغيرها، وأصبح الكاتب العراقي ذا خبرة ونضج في تجاربه الروائية [2] .

استطاع كتاب هذه المرحلة من تأكيد حضور الرواية كجنس أدبي في العراق، وقد تجاوزت مرحلة التقليد في البناء الفني للرواية.

---

[1] ـ سلام إبراهيم: الرواية العراقية لرصد الخراب العراقي في أزمان الدكتاتورية والحروب والاحتلال، مجلة تبيين، العدد الثاني، ديسمبر 2012، المركز العربي للأبحاث، ص175،198.

[2] ـ فاضل ثامر: {الرواية العراقية من الريادة إلى النضج}، ص1.

ج ـ مرحلة النضج والانتشار

أما في مطلع القرن الحادي والعشرين، ومنذ 2003 (هذه السنة تمثل سقوط نظام صدام ودخول الامريكان على العراق) حتى يومنا هذا ظهر عدد كبير من الروايات العراقية، التي حملت لواء رصد أحداث ومتغيرات الواقع العراقي، وأغلب هذه الأعمال وثقت الحروب والسجون والمجازر وغيرها من أعمال البطش العسكر الأمريكي، فكانت الرواية هي المتنفس الذي لجأ إليه الروائي العراقي ليطلق صرخته ويحرر قلمه [1].

ومن بين الروايات التي تناولت هذه الظواهر (الحياة لحظة) لـ: "**إبراهيم سلامي**"، ورواية (مريم) لـ: "**سينان أنطوان**" و أيضا رواية (مقامة الكيروسين) لـ: "**طه حامد الشيب**"، إضافة إلى الرواية التي نحن بصدد دراستها (فرانكشتاين في بغداد) لـ: "**أحمد سعداوي**"، والتي نلمح فيها تجلي ظاهرة الإرهاب [2].

إن الواقع العنيف والحروب التي عاشها المجتمع العراقي بعد الغزو الأمريكي، جعل الأديب يلجأ إلى كتابة الرواية لما لها من قابلية بنائية واتساعها لتحيط الأحداث والشخصيات، بعمقها وكثرتها فتعبر عن المجتمع وألامه.

---

[1] ـ رما عبد الجليل راضي الأوسي: المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية،2016، ص15،16

[2] ـ المرجع نفسه، ص20،21،22.

الفصل الثاني:

تداخل الأجناس الأدبية في رواية (فرانكشتاين في بغداد)

المبحث الأول: تداخل على مستوي العنوان

المبحث الثاني: تداخل على مستوى المتن

أولا: التداخل على مستوى العنوان

يؤسس العنوان في الخطاب الروائي موقعه الخاص، كما يعلن عن وجوده بصفته نصا مصغرا مولدا لسنته الخاص، وباعتباره مكونا متميزا في سياق فضاء صفحة العنوان الزاخرة بالعلامات اللغوية والتشكيلية، لا يفترض العنوان الاستقلال التام عن النص، فهو عنصر من مجموعة العناصر المكونة للخطاب الروائي برمته[1].

يتكون عنوان روايتنا (فرانكشتاين في بغداد) من كلمتين تحملان دلالات تعبر عن محتوى الرواية، فالكلمة الأولى(فرانكشتاين frankechtein)وباعتبار الرواية عربية وجب الإشارة إلى أن هذا الاسم ليس عربيا وإنما هو مستعار من بيئة ثقافية أخرى، فيمكننا القول أن الكاتب العراقي "أحمد سعداوي" حاول نقل الوضع العراقي المزرى من خلال تأثره برواية (فرانكشتاين frankechtein) "لماري شيلي Mary shelly" التي ظهرت عام 1818، والملاحظ في رواية "ماري شيلي Mary shelly" هيمنة تيمة القتل والانتقام التي تقوم بها شخصية المسخ القاتل، والأمر لا يختلف كثيرا فيما يتعلق بشخصية "الشسمه" في رواية "أحمد سعداوي" إلا أن الطريقة تختلف[2].

ويمكن اعتبار أن الكاتب "أحمد سعداوي" أخذ أيضا عن الفيلم السنيمائي (فرانكشتاين) للمخرج "جيمس ويلJames will"[3] .

وباعتبار العنوان مفتاح للنص فإن الشيء الظاهر في عنوان الرواية هو تلاقح الأجناس،

---

(1) ـ عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011، ص14.

(2) ـ زهية بولحية وجمال شوالب: [نموذج فرانكشتاين في بغداد بين ماري شيلي وأحمد سعداوي]، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج10، ع3، 2021، ص1089، 1090

(3) ـ المخرج جيمس ويل: frankechtein فيلم فرانكشتاين،2022، :https://youtoub.com/watch?v=5etbf.wl64k.feature: share ،1فيفري2023.

فيمكننا أن نعتبر هذا العنوان إشارة إلى عجائبية أحداث الرواية وهنا يكمن التداخل مع الأدب العجائبي.

أما الكلمة الثانية " بغداد" فهي تدل على مكان وقوع أحداث الرواية، مما ساهم في إيقاع القارئ في حيرة حول هوية "فرانكشتاين" باعتباره شخصية أجنبية[1].

«رواية (فرانكشتاين في بغداد) "لأحمد سعداوي "الذي شاهد بلده العراق يحترق وعايش صور بغداد منارة العلم تنطفئ على وقع ويلات حرب فرضت عليها ظلما وعدوانا، فاختار الكاتب أن يقارب هذا الواقع المؤلم من خلال حيلة فنية استقاها من نموذج أجنبي شهير هو فرانكشتاين الذي يعود السبق في إبداعه للروائية الإنجليزية "ماري شيليMary Shellyy"» [2]، فكان انتقام الشخصية الخيالية التي ابتدعها الكاتب في الرواية وجعلها تتحرك في شوارع بغداد نوع من تحقيق العدالة التي غابت في ظل الظروف السياسية السائدة آنذاك، وصورة لثأر واستنكار لمظاهر العنف والحرب والإرهاب والظلم والاستبداد.

---

[1] ـ لبابة صفوري: [تحليل رواية فرانكشتاين في بغداد]،3نوفمبر 2021، https://Khaerjalees.com ،22فيفري2023، 19:25.

[2] ـ زهية بولحية وجمال شوالب: (نموذج فرانكشتاين في بغداد بين ماري شيلي وأحمد سعداوي) ، ص1082.

ثانيا: التداخل على مستوى المتن

1ـ تداخل الرواية مع السينما:

مفهوم السينما: السينما اختصار كلمة (cinematographer)، والتي تعني التسجيل الحركي المعرب، وتدل أيضا على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها[1].

كما تحوي قاعة العرض ومجموع نشاطات هذا الميدان السينما ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في قطاعات؛ كالسينما الأمريكية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية[2].

ويطلق على السينما الفن السابع منذ ظهورها وانضمامها للفنون الستة: العمارة والموسيقى والرسم والنحت والشعر والرقص[3].

وفي حديثنا عن علاقة الرواية بالفيلم السينمائي، فإن هذه العلاقة لا تتوقف عند حدود اعتماد السينما على النص المكتوب، بل هي مرحلة ذات بعد منطقي، يتجاوز فيها النص المكتوب طبيعته التخيلية إلى طبيعة تصويرية يعاد فيها تشكيل اللغة السردية إلى لغة وصفية وحوارية وتجسيد الموصوفات النصية إلى مجسدات عيانيه[4].

وقد جسد "أحمد سعداوي" هذه التقنية السينمائية في رواية (فرانكشتاين في بغداد) حين وصف الحافلة في البداية «حدث الانفجار بعد دقيقتين من مغادرة باص الكيا الذي ركبت فيه

---

(1) ـ ماري تيريز جورند: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، جامعة السربون الجديدة، ط1، 2007، ص16.

(2) ـ المرجع نفسه، ص16.

(3) ـ مرسي أحمد كامل وهبة كامل: معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والاعلام الهيئة المصرية للكتاب، ط1، 1973، ص313.

(4) ـ كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، ص137.

العجوز إيلشوا أم دانيال »[1].

وبلقطة حركية ينتقل إلى وصف ردة فعل الركاب بعد سماعهم دوي الانفجار، فيقول: «التفت الجميع بسرعة داخل الباص وشاهدوا من خلف الزحام وبعيون فزعة، كتلة الدخان المهيبة وهي ترتفع سوداء داكنة إلى الأعلى... شاهدوا ركض الشباب باتجاه موقع الانفجار وارتطام بعض السيارات... وسمعوا حشد أصوات بشرية متداخلة »[2].

وفي ذلك أيضا وصف لموقع حدوث الانفجار مع محاولة إضفاء بعض المؤثرات الصوتية للمشهد وهذا ما يعطيه حيوية وحركية أكثر، وهو ما يلتقي مع العمل السنيمائي.

وفي علاقة الوصف بالسرد في الرواية يعطل الراوي عملية سرد الأحداث من خلال وقفة وصفية يصف فيها بيت العجوز "إيلشوا": «بيت بناه اليهود على الأرجح أو على وفق العمارة التي كان يفضلها اليهود العراقيون... البيت كله لم يعد كما كان في السابق ولكنه متين ولم تأكله الرطوبة... كما هو حال البيوت المماثلة الموجودة في الزقاق » [3]، ثم ينطلق إلى صالة الضيوف فيصفها قائلا : «صالة الضيوف على الأريكة في مواجهة الصورة الكبيرة للقديس ماركوركيس ... زوجها هو من وضعها قبل سنوات طويلة ومازالت على حالها متناثرة ما بين صالة الضيوف وغرفة نومها وغرفة دانيال المقفلة والغرف الأخرى المهجورة » [4].

فقد توقف "أحمد سعداوي" عن سرد الأحداث وبدأ في وصف زوايا البيت بشكل دقيق، وتعمل هذه التقنية على توقيف حركة الزمن واللجوء إلى المكان الذي تدور فيه الشخصيات وأحداث الرواية.

وفي علاقة السينما بالرواية تكهن "ألبيرس" أن فنا هجينا سينمائيا روائيا على وشك التحقق،

---

[1] ـ أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، دار منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2013، ص11.

[2] ـ الرواية، ص11.

[3] ـ الرواية، ص20.

[4] ـ الرواية، ص22.

حيث هناك اشتباك واضح بين هذين الفنين فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها ببعض لبناء المشهد، وكلاهما يركز على أساسية الصورة في تشكلها، وكلاهما يمكنه اللجوء إلى الاسترجاع والاستباق الزمني[1].

ووظف "أحمد سعداوي" تقنية الاسترجاع الزمني من خلال ذاكرة "محمود الصحفي "«ظل يستعيد كل الكلام الذي دار بينه وبين العميد، ويتوقف عند التصريح الختامي الذي أقر فيه العميد بأنه عامل محمود كمتهم، أما حكاية الشراب المانع للأزمات القلبية فهي دون شك مجرد مزحة أخرى ثقيلة وخبيثة»[2].

ويستمر محمود في استرجاع الأحداث التي دارت بينه وبين العميد سرور: «دوامة من الغم القديم نهضت في صدره بسبب ذكرى حادثة مركز شرطة البلدة في العمارة والدعوى التي أقامها ضده ذلك المجرم الذي يلقبه محمود بالكوربان بسبب طوله المفرط»[3].

ومن خلال هذا المقطع نلاحظ محمود وهو يسترجع ما دار بينه وبين العميد سرور حين دعاه إلى مكتبه حول« الدعوى المسجلة ضده قبل حوالي سنة في مركز شرطة البلدة في العمارة والتي رفعها شخص متنفذ في المحافظة»[4].

أما فيما يخص توظيف "أحمد سعداوي" لتقنية الاستباق الزمني فنجدُ ذلك في المقطع الذي ينطلق من «التقارير الأولية التي أعدها فريق المنجمين في مكتب العميد "سرور مجيد"، كانت تتحدث عن أشباح تتجمع على جسر الأئمة{...} وصله التقرير النهائي من كبير المنجمين وهو يحوي العدد التقريبي لهؤلاء الأشباح كانوا في حدود الألف، قرا ذلك وهو يشاهد{...} خبرا تلفزيونيا عاجلا يتحدث عن مقتل العشرات على جسر الأئمة...» [5].

---

[1] ـ كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، ص136.

[2] ـ الرواية، ص189.

[3] ـ الرواية، ص189.

[4] ـ الرواية، ص185.

[5] ـ الرواية، ص123.

وهو بذلك عمد إلى ذكر حدث لم يحن وقته بعد؛ فقد عَلِمَ العميد "سرور" بمقتل أشخاص على جسر الأئمة قبل أن تنقل القنوات الإخبارية هذا الخبر، مما يخلق في الرواية مفارقة زمنية بين زمن القصة وزمن سردها. وقد تتسم بعض مشاهد الرواية ذات الطابع السنيمائي بالخفاء، فتأخذ جانب الإيحاء لا التصريح، مما يخلق حضور متواتر للمشهد السينمائي في سياق النص ويكون بمثابة التصوير بأسلوب السرد الروائي بصيغته السينمائية [1].

وفي ذلك يعتمد الراوي تقنيتين هما: تقنية التلخيص، ويعمد فيها الكاتب إلى اختصار أحداث كثيرة أو طويلة، واستعمل "أحمد سعداوي" هذه التقنية من خلال قوله:« قضى الشهرين الماضيين وهو ينتقل مع "السعيدي" بسيارته... بين أماكن متعددة»[2]، حيث اختصر الكاتب العديد من الأحداث التي جرت خلال مدة زمنية في كلمتين هما الشهرين الماضيين.

إضافة إلى قوله: « بعدها بيومين دخل عليه عامل الخدمة العجوز "أبو جوني" وألقى عليه خبرا مثل القنبلة »[3].وتفاديا للإطناب والإسهاب يعمد الكاتب إلى استعمال كلمات تختصر أحداثا كثيرة.

أما التقنية الثانية: فهي تقنية الحذف، وهي تقوم على اختصار زمن طويل من أحادث الرواية ونجدها في قوله: «ظل يعمل في صحيفة الهدف بضعة أشهر»[4]، وقوله:« وقد قدموا خدمة كبيرة في هذا المجال خلال السنتين الماضيتين»[5].

فالكاتب تجنب التوسع في الأحداث التي جرت في هذه الفترة الزمنية الطويلة واختصر ذلك بكلمتين.

---

[1] ـ عائشة العشمي: (سنيمائية الأدب وأدبية السينما في ظل الميديا الجديدة)، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مج6، ع15، سبتمبر 2018، ص61.

[2] ـ الرواية، ص86.

[3] ـ الرواية، ص268.

[4] ـ الرواية، ص 54.

[5] ـ الرواية، ص86.

ومن التدخلات والتقاطعات بين الرواية المدروسة والسينما تقنية المشهد فقد اعتمد "أحمد سعداوي" في الرواية هذه التقنية التي تمثل للقارئ ما تمثله خشبة المسرح للمتفرج، وذلك عندما سرد هادي حكاية لقائه مع رئيس الجمهورية في زقاق الجادرية، فقال: «كان الرئيس في سيارة مرسيدس سوداء مصفحة حين مر بجوار هادي، توقفت السيارة(...) أنزل الرئيس قدمه وبقى جسده محشورا في المقعد الخلفي، وصاح على هادي الذي ... ظل مستمرا في السير مع كيس الجنفاص يحوي قواطي مشروبات غازية وكحولية»[1].

فالمشهد الروائي يمثل لنا ما تمثله خشبة المسرح للقارئ ويرتبط مع شخصية القصة وجدانيا فيتأثر بها نفسيا وذهنيا.

كما وظف هذه التقنية أيضا من خلال قوله:« رأى محمود أنه يمسك بيدها ويشبك

أصابعه مع أصابعها، كانت يده في حجم يدها، وكانت بشرتها أفتح من بشرته، كانت اليدان متطابقان، وشعر أنها تضغط على أصابعه كما يفعل هو(...) كان يسير معها على مهل ولم يكونا بحاجة إلى كلام كثير، كانت اليدان تنوبان عن أي كلام»[2].

إن هذا المشهد يجعل ذهن القارئ يرسم الأحداث ويتخيلها كأنه يراها أمامه، فيتحرك وجدانه وفق نفسية الشخصيات وأحوالها.

---

[1] ـ الرواية، ص207.

[2] ـ الرواية، ص260.

2 ـ تداخل الرواية مع الفيلم

تتداخل رواية (فرانكشتاين في بغداد) مع فيلم (ذاكرة السينما العالمية) وهو فيلم أمريكي أنتج عام 1931، مقتبس عن مسرحية (ليبغي ويبلينغ) 1927، يتركز على الرواية الشهيرة تحمل العنوان نفسه للروائية "ماري شيلي Mary shlly"1818، استلهمت فكرة الرواية من حلم شاهدته إضافة إلى أحداث واقعية جرت في قلعة فرانكشتاين وهو اسم بطل الفيلم لكن صار يطلق على الوحش الذي اخترعه[1].

ومن أبرز التدخلات بين هذا الفيلم السنيمائي والرواية التي نحن بصدد دراستها نجدها في قصة الفيلم التي تتمحور حول العالم "هنري"، الذي يعمل على تجميع أعضاء بشرية لأشخاص ماتوا قديما ويشكل منها جسما وينجح العالم في بث الحياة في جسد الجثة، والتي تبدو على هيئة وحش بشري منبوذ من الناس فتخرج وتنتقم من صانعها، وتبدأ في رحلة ارتكاب الجرائم والقتل[2].

رغم اختلاف الزمان والمكان نجد الروائي "أحمد سعداوي" مطلع إلى الثقافة العالمية ومتأثر بالسنيما الغربية وبأفلام الخيال العلمي، فقد ربط بين هذه الشخصية الوحشية المدمرة مع الدمار الحاصل في بغداد ليعبر عن سخطه عن الوضع الراهن.

---

[1] ـ للمخرج جيمس ويل: frankechtein فيلم فرانكشتاين

[2] ـ المرجع نفسه.

3 ـ تداخل الرواية مع العجائبية

مفهوم العجائبية: يقول "**زكريا القزويني**" في المقدمة الأولى من كتابه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات):« العجب: الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه»[1]، حيث ربط العجيب بعجز الإنسان عن تفسير بعض الأشياء التي تؤثر في حالته النفسية.

ويعرف "**سعيد يقطين**" العجائبي بالقول: « العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل الشخصية والقارئ حيال ما يتلقاه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك»[2]، فهذا القصور والضعف الذي يعانيه الإنسان حول فهمه كيفية وقوع الفعل هو الذي يخلق العجائبي

وكخلاصة لمفهوم العجائبي هو تلك الحيرة والضياع والغموض والدهشة التي تعترض الإنسان أمام ما يصادفه من أشياء لا مألوفة

وفي علاقة الرواية بظاهرة العجائبية يجب أن تُحَوّل لغته السردية الإشارات اللغوية إلى أخيلة حسية، يستشعرها المتلقي ويتمثلها ذهنيا في محاولة واعية من الكاتب لفهم الواقع تجسيدا أو رفضا أو تحررا أو كشف المخبوء منه[3]، فينتقل بالمتلقي من مكمنه المألوف والواقعي إلى عالم مغاير، غريب مدهش وذلك بفعل مقدرة الكاتب التخيلية في إبداع عوالم وشخصيات غير مألوفة، عجائبية مع إحالة شخصيات وأماكن واقعية إلى مثل هذه العوالم، يصطحب المتلقي

إلى فضاءات أكثر اتساعا ومغايرة ترتبط بالواقع المعيش الضيق، دون قطع الصلة بهموم

---

(1) ـ زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ط1، بيروت، لبنان، 2000، ص10.

(2) ـ سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1، الرباط، 2012، ص233.

(3) ـ سلمان غازي: الشسمه ومتاهة إنتاج القتل في رواية فرانكشتاين في بغداد للروائي أحمد سعداوي، 2015/03/27، http://www.alnaked-aliraqi.net/article/26633.php، 2023/03/24، 13:54.

الإنسان، وبذلك يضفي جمالية مؤثرة على السرد الروائي[1].

فالعجائبية إذا هي تجسيد للواقع والأوضاع السائدة، كما تعد ثورة على هذا الواقع وتحررا في صورة لا مألوفة تجعل القارئ في حيرة من أمره.

ومن هنا نجد رواية (فرانكشتاين في بغداد) مترفة بالأخيلة واللاواقعية مما تجعل المتلقي يطرح العديد من التساؤلات، فما الذي يجعل شخصية خيالية غريبة فرانكشتاين تتحرك في شوارع بغداد؟ ليصل فيما بعد أن "أحمد سعداوي" قد اختار هذه الشخصية كوسيلة رفض وثورة على الظلم والاستبداد والإرهاب فجعلها شخصية ناقمة تحاول الثأر.

وتتداخل رواية (فرانكشتاين في بغداد) مع العجائبية من خلال شخصية العجوز "إيلشوا" الملقبة بأم دانيال التي تعد من الشخصيات البارزة في الرواية فقد استهل "أحمد سعداوي" روايته بها، واستمر حضورها على مدار سرد الأحداث. وقد امتزجت شخصيتها مع باقي شخصيات الرواية، حيث طرحت الرواية من خلال شخصية العجوز "إيلشوا" العديد من القضايا: كالديانة المسيحية وما يتصل بها من طقوس، بالإضافة إلى بيت العجوز الذي يوحي بالتراث العمراني العتيق، وكذلك اصرارها على المكوث في العراق، وفي ذلك دلالة على وطنتيها كما يمكن اعتبارها مثالا للأم المثالية من خلال انتظارها عودة ابنها الغائب منذ سنوات[2].

إضافة إلى البعد الروحاني لهذه العجوز الذي يظهر من خلال الإيمان ببركتها فلا يحدث شيء في المكان الذي تتواجد فيه كذلك حديثها مع القديس" ماركوركيس" المعلقة صوره على جدران بيتها، بالإضافة إلى القط "نابو" الذي يعادل سلوكه سلوك الإنسان، كل هذا يحمل إشارة إلى أن الرواية تتصل بعالم الغيبيات والخوارق[3] .

---

[1] ـ سلمان غازي: الشسمه ومتاهة إنتاج القتل في رواية فرانكشتاين في بغداد.

[2] ـ الرواية، ص14،11.

[3] ـ الرواية، ص22،15.

وتتجلى العجائبية أيضا في رواية سعداوي من خلال ممارسة السحر فوجوده سواء أكان حقيقيا أو متوقعا، فهو يدل على عالم الغيب، ويظهر ذلك من خلال اتهام زوجة "نينوس" العجوز "إيلشوا" بممارسة السحر: «غير أن زوجة نينوس عشية اعلان الحرب الأخيرة، اتهمت العجوز بأنها تمارس نوع من السحر الأسود(...)كانت تخاف من العجوز وتشعر بالرعب حين تدخل عليها وتجدها تتحدث مع الصور أو القطط الكثيرة التي كانت تمرح في البيت وترفض أن يمسها أحد بسوء، وأخبرت زوجها مرة أن أحد القطط يرد الكلام على العجوز ويتحاور معها. بل أنها شكت في احدى المرات في أن تكون هذه القطط أرواح بشر قامت العجوز بمسخهم بسحرها الشيطاني» [1].

كما تتداخل رواية (فرانكشتاين في بغداد) مع ظاهرة العجائبية من خلال شخصية "الشسمه"، وهي الجثة التي صنعها "هادي العتاك" من بقايا جثث ضحايا الانفجارات، فيظهر الحدث الغريب في قوله:« تقدم هادي أكثر داخل الحيز الضيق حول الجثة، (...) كان الانف مفقودا ... أخرج هادي أنفا طازجا مازال الدم القاني المتجلد عالقا به، ثم بيد مرتجفة وضعه في الثغرة السوداء داخل وجه الجثة، فبدا وكأنه في مكانه تماما، كأنه أنف هذه الجثة وقد عاد إليها »[2].

ويعد وجود هذه الشخصية الغرائبية من أهم مظاهر العجائبية في الرواية، فهي مجرد جثة مكونة من بقايا أشلاء جثث ميتة قام "العتاك" بجمعها وتشكيلها لتصبح صورة جسد مشوهة.

ثم ينتقل بنا "أحمد سعداوي" إلى أمر أكثر غرابة وهو اختفاء الجثة من خلال قوله: «لقد اختفت الجثة، الجثة المتفسخة التي أكملها نهار البارحة لا يمكن لها أن تتلاشي هكذا أو تطير في العاصفة(...) دخل في مرحلة الرعب فأين يا ترى ذهبت هذه الجثة»[3].وهنا يقلب

---

[1] ـ الرواية، ص73،74.

[2] ـ الرواية، ص34.

[3] ـ الرواية، ص42.

"سعداوي" خرافة العتاك عليه ليضعه في مرحلة من الخوف والرعب والحيرة، فكيف يمكن لجثة بلا روح صنعها إنسان من أشلاء جثث أن تختفي لوحدها؟.

ويستمر أحمد سعداوي في سرد أحداث غير مألوفة وبعيدة كل البعد عن الواقع، ويظهر ذلك في تحاور الأرواح في المقبرة (الروح التائهة لمحمد حسيب جعفر مع شاب ذي سوارين) فيقول:

ـ لماذا أنت هنا... عليك أن تبقى بجوار جثتك

ـ لقد اختفت

ـ كيف اختفت؟...لابد أن تجد جثتك أو أي جثة أخرى وإلا راح تتلاص عليك

ـ لماذا أنت هنا؟

ـ هذا قبري... جسدي يرقد في الأسفل بعد بضعة أيام... تذوب جثتي وتتحلل فأبقى مسجونا في القبر إلى أبد الآبدين [1]

ويستمر الشاب ذي السوارين بالحديث مع "حسيب جعفر" محاولا إقناعه بإيجاد جثة تناسبه: «والشاب يؤكد له بين لحظة وأخرى ضرورة العودة إلى جثته فلربما كتب الله له حياة جديدة» [2] .

وتزداد الأحداث غرابة عندما تذهب هذه الروح التائهة باحثة عن جثة تناسبها فتجد الجثة التي صنعها "هادي العتاك": «شاهد شخصا عاريا نائما وسط بيت في البتاوين، اقترب منه وتأكد من أنه شخص ميت» [3]، ولأنه كان متعبا من البحث عن جثته رأى أن هذا الشخص الميت مناسب لروحه: « مسّ بيده الهيولانية هذا الجسد الشاحب ورأى نفسه تغطس

---

[1] ـ الرواية، ص47.

[2] ـ الرواية، ص47.

[3] ـ الرواية. ص48.

معها. غرقت ذراعه كلها ثم رأسه وبقية جسده... تلبس الجثة كلها... تيقن في تلك اللحظة أن هذا الجسد لا روح له، تماما كما هو الأمر معه؛ روح لا جسد له» [1].

كانت هذه الشخصية محور العجائبية في الرواية انطلاقا من الطريقة التي وجدت بها والاسم الذي حملته وصولا إلى الأعمال الخارقة التي تقوم بها هذه الشخصية التي تبدو في ظاهرها أفعالا غير مألوفة خارجة عن الطبيعة البشرية.

ولا تقتصر العجائبية على هذه الشخصية الخيالية فقط، بل صانعها "هادي العتاك "أيضا بصفاته وسلوكه يوحي بشيء من العجائبية، ويظهر ذلك من خلال نجاته عدة مرات من انفجارات قريبة جدا منه: « بعد أن عبر بمسافة عشرين مترا عن البوابة شاهد "هادي" سيارة أزبال مسرعة تخطف بجواره وتكاد تصدمه... لم تمض سوى لحظات حتى انفجرت... مرت دقيقة قبل أن ينتبه "هادي" لما جرى، وشاهد عددا من الشباب... ساعدوه على النهوض بينما التراب والدخان يغطي المكان »[2].

يتكرر هذا مع "هادي العتاك" كثيرا، لكن في كل مرة كان الموت يستثنيه، وينجو من انفجارات هالكة لا محالة، حتى أن "العتاك" نفسه قال: « ظل يقول بأنه لا يموت. لقد نجى من انفجارات عديدة، ما يثير اهتمامه أكثر أن جسده لم يصب بأي شظية من الانفجار، كل جروحه هي بسبب ارتطامه بالأرض، وهي جروح طفيفة على أية حال» [3]. أمر غريب إذن أن ينجو شخص واحد من بين آلاف الأشخاص من انفجارات كبيرة تدمر كل شيء حولها.

فالراوي هنا عمد إلى تمويه القارئ ليجعله يقارب بين شخصيتين "العتاك" و "الشمسه"، فهو جعل العلاقة بينهما تكاد تكون علاقة مساواة من خلال اختراقهما المألوف.

---

[1] ـ الرواية، ص48.

[2] ـ الرواية، ص39،40.

[3] ـ الرواية، ص40.

لم يكتف "سعداوي" بجعل شخوص روايته وأحداثها ذات طابع عجائبي، بل حتى الدوائر والهيئات السياسية نالت نصيبها من ذلك، من خلال لاعتماد على المنجمين في التحقيقات السياسية: « نحن نعيش الآن داخل دائرة من حرب المعلومات، حرب أهلية معلوماتية وبعض المتنبئين عندي يتحدثون عن حرب فعلية في غضون ستة أو سبعة أشهر قادمة»[1] قال ذلك العميد "سرور" يوم استضاف في مكتبه "السعيدي" و "محمود" الصحفي.

فالتنجيم والسحر عالم ميتافيزيقي اعتمدته الحكومة العراقية في معظم التحقيقات، وهذا ما يوحي بعدم منطقيتها وجديتها في تسيير أمور الدولة أو أن هناك يد خفية تتحكم في شؤون الدولة وتحاول خداعها وتضليلها.

[1] ـ الرواية، ص87.

4ـ تداخل الرواية مع الأسطورة

مفهوم الأسطورة: يرى "**مرسيا ألياد Mircea Eliade**" أنه من الصعب إيجاد تعريف محدد للأسطورة، فهي بالغة التعقيد. وفي محاولة منه لضبط مفهوم لهذا المصطلح يقول: « الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي الزمن الخيالي، هو زمن البدايات (...) إذن هي دائما سرد لحكاية خلق تحكي لنا كيف كان انتاج شيء، كيف بدأ وجوده، لا تتحدث الأسطورة إلا عما قد حدث فعلا، عما قد ظهر في كل امتلائه »[1]، حيث ربط "ألياد Eliade الأسطورة ببداية الأشياء.

ويذهب "**فاروق خورشيد**" إلى أن الأسطورة: « كلمة يحوطها سحر خاص (...) توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة وبالخيال، وهو يثري واقع الحياة بكل ما يغلفه ويطويه، وفي إسار من الوهم يخفيه ليخلق منه دنيا جديدة هي شعر الأحداث وتهويم الطموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول » [2].

إذن فالأسطورة حقيقة أزلية في قالب خيالي تعبر عن واقع الحياة من خلال أحداث لا مألوفة، وهذا ما يؤدي إلى خلق عالم جديد يهيم بالوعي الإنساني نحو المعرفة واللامعرفة.

وفي علاقة الرواية بالأساطير، « برزت متون سردية معبرة عن نزوع مبدعيها إلى مقاربة الواقع من خلال بنى أسطورية يتداخل الواقعي فيها بالمتخيل تداخلا تمحى معه الحدود الفاصلة بين طرفي هذه الثنائية: الواقع والأسطورة » [3].

يقول "**جبرا إبراهيم جبرا**": « كل رواية عظيمة يجب أن تعمل على مستويين: واقعي وأسطوري،

---

[1] ـ مرسيا ألياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991، ص10.

[2] ـ فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص19.

[3] ـ شيمة محمد الشمري: التكنيك الأسطوري في رواية أبناء الأدهم، قراءة في المضمرات الثقافية والدلالية، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، ص1965

وإنَّ مدى نجاح الكاتب يمكن قياسه بمدى قدرته على دمج المستويين معا بصورة مقنعة » [1].

وهذا ما نلاحظه في الرواية العربية المعاصرة التي لجأت إلى استلهام الأساطير في معالجة قضايا المجتمع العربي وما يتصل به من معاناة، ومواجهة الحروب والإرهاب وغيرها من مظاهر التمزق والتشظي.

أ- تداخل مع أسطورة "إيزيس وأوزريس"

وبشكل غير مباشر نلاحظ تأثر الروائي العراقي "**أحمد سعداوي**" في رواية (فرانكشتاين في بغداد) بأسطورة "إيزيس وأوزريس"* ، وقد كان تأثره بمضمون الأسطورة واضحا من خلال المقاربة بين شخصيات روايته وشخوص الأسطورة. ونجد هذا التداخل بين شخصية "إيزيس" في أسطورة وشخصية "هادي العتاك" في رواية، "فإيزيس" وهي زوجة "أوزريس" التي قامت « بجمع أعضاء زوجها بعد موته وتقطيعه من قبل أخوه "سيت" واستطاعت بفضل قوتها المحيية إعادته إلى الحياة » [2]، وهو الأمر نفسه الذي يقوم به "هادي العتاك" الذي كان يعمل على جمع أشلاء الجثث، واستطاع تشكيلها على هيئة شخص بشع المظهر، وبُعِثَتْ الحياة في جسد هذه الجثة، فالأمر الجامع بينهما إذن أن كلتا الشخصيتين عملتا على جمع أعضاء بشرية ميتة.

ونلاحظ أيضا أن "هادي العتاك" و "إيزيس" قما بهذه المهمة بدافع شخصي، وبإلهام نفسي دون مؤثرات أو أوامر خارجية.

وكنتيجة لما تقدم بخصوص هادي العتاك وإيزيس ينتج تداخل آخر بين شخصيتي «"أوزريس" المجمعة أعضاؤه من قبل زوجته إيزيس » [3]، وبين "الشسمه" الذي عمل "هادي

---

[1] ـ شيمة محمد الشمري: التكنيك الأسطوري في رواية أبناء الأدهم، ص 1965.

*. إيزيس وأوزريس: أسطورة يونانية تدور أحداثها الخيالية حول شخصيتين رئيسيتين هما أوزريس وزوجته إيزيس التي قامت بجمع أعضاؤه بعد موته وإعادته للحياة،

[2] ـ ماكس شابيرو ورواد هندريكس: معجم الأساطير، تر: حنا عبود، دار علاء الدين، ط 3، دمشق، 2008، ص136.

[3] ـ المرجع نفسه، ص197.

العتاك" على جمع أعضاء بشرية ميتة من أجل تشكيله بالإضافة إلى أن كلا من "أوزريس" و "الشمسه" يعود إلى الحياة من جديد.

ومن التدخلات والتقاطعات بين الرواية المدروسة وأسطورة "إيزيس" و "أوزريس" نجد شخصية "سيت" « شقيق "أوزريس" الذي قاده حقده على أخيه أن يكيد له ويدفعه إلى الموت بوضعه في صندوق ورميه في النيل ثم استعاد الصندوق وقطع جسده إلى قطع » [1].وهو المصير نفسه الذي عاشه "محمد حسيب جعفر" الذي قتل بسبب انتحاري سوداني يقود كابسة نفايات مملوءة بالديناميت، والذي كان يخطط لتفجير الفندق بأكمله، لكنه فشل في ذلك بسبب الإطلاقات النارية من طرف الحارس الشجاع، والتي دفع ثمنها حياته [2].

وفي ذلك إشارة إلى العمليات الإرهابية التي تقوم بتنفيذها الحركات السياسية، وبطشها وقتلها الأبرياء من غير وجه حق.

ب ـ تداخل مع أسطورة بجامليون

ومن التقاطعات التي وجدت بين الرواية التي بين أيدينا والأساطير، فإن رواية (فرانكشتاين في بغداد) « تحيلنا إلى نص غائب كلاسيكي هو أسطورة "بجامليون" الإغريقية»[3]. وتتلخص أحداث الأسطورة حول "بجامليون" الذي نحت تمثالا من العاج في صورة امرأة، عبّر فيه عن جميع مثله العليا ليخرج في صورة امرأة فائقة الجمال، وأعجب به كثيرا، بل عشقه، وكانت له أمنيته واحدة وهي بعث الحياة في هذا التمثال، وبالفعل تحققت أمنيته، وتحول التمثال إلى كائن بشري، وأطلق عليه اسم "جالاتيا" وتزوج بها وأنجبا طفلا[4]

---

[1] ـ ماكس شابيرو ورودا هندريكس، معجم الأساطير، ص231.

[2] ـ الرواية، ص43.

[3] ـ فاضل ثامر: رواية فرانكشتاين في بغداد التناص والنص الغائب، 2014/07/28، http://www.iraqicparchives.com، 2023/03/29، 15:47.

[4] ـ أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، 1988/06/1، ص53، 54.

ومن خلال ذلك يمكننا القول أن رواية (فرانكشتاين في بغداد) وأسطورة "بجماليون" يلتقيان من خلال شخصيتين رئيسيتين احتلتا دور البطولة، وهما "هادي العتاك" و "بجماليون"، كما أن الشخصيتين تلتقيان في فكرة الخلق، إلا أن الاختلاف بينهما بسيط، فالأول خلق شخص من أشلاء بشرية، أما الثاني فنحته.

كما نلاحظ تداخلا بين شخصية "الشسمه" الذي صنعه "هادي العتاك" وبين "جالاتيا" المرأة المنحوتة من قبل "بجماليون"؛ فكلاهما « نجح في صنع شخصية تخدمه وتوافق أهواءه النسية، "فهادي العتاك" صنع "الشسمه" لينتقم من الحركات السياسية ومنفذي العمليات الإرهابية، أما "بجماليون" فصنع "جالاتيا" ليتخلص من عقدة كرهه لجنس حواء »[1]. إذن شخصية "الشسمه" في رواية (فرانكشتاين في بغداد) تقابل شخصية "جالاتيا" في أسطورة "بجامليون".

إذن فالنصان يتفقان في الفكرة نفسها وهي خلق كائنات بشرية لا حياة فيها ليتفاجأ "هادي العتاك" و"بجماليون" ببعث الروح في هذه الكائنات وتحولها من جماد إلى كائن بشري حي.

لقد حرص "أحمد سعداوي" على إضفاء الطبيعة الأسطورية على أحداث روايته من خلال شخوص الرواية مما يكشف عن قدرته على استثمار الموروث، كما حاول نقل الواقع المادي الملموس إلى عالم من الواقعية السحرية يعتمد على خلق شخصيات غريبة وخيالية وأحيانا مخيفة.

(1) ـ أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، ص 58.

5ـ تداخل الرواية مع القصة

مفهوم القصة: تعد القصة من أقدم الأنواع الأدبية وأكثرها ذيوعا وأقربها للطبيعة البشرية (...) دأبها معرفة الماضي واستجلاء دخائله، فهي شديدة الولوع بالوقوف على شؤون الأفراد والجماعات طُلعة إلى أخبار الماضين من القصص والتاريخ[1].

ويذهب "**سيد قطب**" في تعريفه للقصة إلى القول: « القصة تهدف إلى تصوير الحياة في محيطها الطبيعي، وفي هذا المحيط تختلف الأجواء والحالات الشعورية، ولغة القصة غالبا ما تكون لغتها نثرية، وكلما عبر كل شخص فيها بلغته وحسب مستواه كان ذلك أكمل، لأنه يساعد على نسيان المؤلف، والشعور بأن الحياة تجري طبيعية أمامنا دون أن يعترضها تنسيقه المفتعل»[2]. فالقصة إذن سرد أحداث ووقائع حدثت في الماضي بلغة بسيطة تناسب أي مستوي للقارئ.

ذلك أن بعض النقاد يرون أننا لا نستطيع « فهم الحاضر وضبطه وتحديد خصائصه وتوضيح أبرز سماته إلا إذا كانت لدينا الخلفية الكاملة، والمعرفة الدقيقة والإحاطة الشاملة بالماضي وما خلفه من آثار »[3]، فكانت القصة الوسيلة الأنجح والأقرب من المجتمع لنقل هذا الماضي وترسيخه في ذهن المتلقي.

وفي علاقة الرواية بالقصة يمكننا القول إنه « ليس من الممكن الحديث عن القصة بمعزل عن الرواية، فثمة تداخل بينهما، بل إن هناك من يرى أنه من المستحيل التمييز بينهما على أساس معين غير الطول، إلا أن المشكلة تكمن في أنه لا يوجد تحديد لطول أي منهما»[4].

---

[1] ـ محمد جميل السلطان: فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، دمشق، 1923، ص3، 4.

[2] ـ سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط6، القاهرة، 1990، ص93.

[3] ـ سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب، ط2، القاهرة، ص9.

[4] ـ سليمان جادو: تداخل الأنواع وأثره على القصة القصيرة، 2019/12/23،

إذن يمكن اعتبار الرواية والقصة شكلين أدبيين متطابقين من حيث تقنية سرد الأحداث والشخصيات وغيرها.

وإننا نجد في الكتابات العربية المعاصرة العديد من كتاب الرواية تتقاطع كتاباتهم مع القصة، وكمثال على ذلك رواية (فرانكشتاين في بغداد) لـ"أحمد سعداوي" الذي تأثر في روايته بعدد من القصص منها: « قصة المعطف في رواية (المعطف والأنف) لـ "**غوغول نيكولاي Nikolay Gogol**"» [1]. وكانت هذه القصة هي النقطة التي استطاع خيال "أحمد سعداوي" وإبداعه أن يلتقطها بذكاء مدهش ورائع ويمررها عبر قلبه وعقله الإبداعي ليعبر عن الواقع العراقي الذي يحيطه ويصل بها إلى هذه الذروة الفنية التي صورها على صفحات روايته الرائدة والأصيلة والرائعة (فرانكشتاين في بغداد)[2]. "فسعداوي" تأثر بالأدب الروسي وفي ذلك دلالة على إلتقاء وترابط بين هذا الأدب وأدبنا العربي.

وتتداخل شخصية "أكاكيفيتش" في قصة (المعطف) مع شخصيتي "محمد جعفر" و"الشسمه"، فهذا « الرجل الفقير راح ضحية مجتمع ظالم مستبد استحقره ونبذه فكانت حياته هي الثمن»[3]، كما هو الحال مع "حسيب محمد جعفر" الحارس الذي راح ضحية انفجارات وعمليات إرهابية[4].

أما شخصية "الشسمه" فتلتقي مع شخصية "أكاكيفيتش" بعد موته، لأن روحه بقيت تجوب شوارع بطرسبرغ وتنتزع المعاطف من على أكتاف الناس حتى وجدت الشخص الذي

---

https ://www.alantologia.com، 2023/04/2، 13:30.

(1) ـ نيكولاي غوغول: المعطف والأنف، تر: محمد الخزالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2013، ص7.

(2) ـ ضياء نافع: هل خرج أحمد سعداوي من معطف غوغول؟، 2014/05/03، https://www.almothaqaf.com، 2023/04/02، 15:30.

(3) ـ نيكولاي غوغول: المعطف والأنف، ص11 ....21.

(4) ـ الرواية، ص43.

رفض مساعدة "أكاكيفيتش" قبل موته ونزعت معطفه وتركته في حالة ذهول ورعب وانتقاما لجثة صاحبها الذي مات بسبب احتقاره ونبذ المجتمع له [1]. وهو الأمر نفسه الذي يحدث مع "الشسمه" الجثة التي لبستها روح "محمد حسيب جعفر" وجال في شوارع بغداد لينتقم.

وفكرة التداخل بين رواية (فرانكشتاين في بغداد) وقصة (المعطف) تكمن في أن أحداثهما تتقاطع في فكرة تحول الضعف إلى قوة في قصة المعطف، وتحول المسالم إلى محارب في رواية (فرانكشتاين في بغداد) وذلك نتيجة وقوع الظلم على الأبرياء والضعفاء ونجاة الظالمين والمستبدين[2]، إذا فالرواية والقصة يلتقيان في فكرة الانتقام نتيجة الظلم والضعف الذي عايشته شخصيات الروايتين.

وتضم رواية (المعطف والانف) قصة ثانية كما هو واضح من العنوان وهي قصة الأنف، وتتداخل الرواية التي نحن بصدد دراستها في الواقعية السحرية والعجائبية، فقصة الأنف تدور أحداثها حول شخص استيقظ ذات صباح نظر في المرآة ففزع من منظره إذ تفاجأ بعدم وجود أنفه فخرج مرعوبا يبحث عن مساعدة، فالتقى به يدخل احدى الكنائس فتبعه ليقنعه أنه صاحبه لكن الأنف تنكر له[3].

يمكننا القول إذن أن "أحمد سعداوي" استوحى فكرة الأنف الذي وضعه كلمسة أخيرة ليكون الشسمه[4] من الأدب الروسي.

تظهر العجائبية بشكل واضح في هاتين الحكايتين، فكيف لشيء بسيط كالأنف أن يتمكن من قلب الموازين في حياة شخصين.

---

[1] ـ نيكولاي غوغول: المعطف والأنف، ص37....57.

[2] ـ عليان حسن: تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، الأردن الآن ناشرون وموزعون، عمان، 2015، ص53.

[3] ـ نيكولاي غوغول: المعطف والأنف، ص71.....120.

[4] ـ الرواية، ص 34.

يتعمق "أحمد سعداوي" في « التجربة القصصية للّجوء إلى ما وراء الواقع كشكل فني، لتجسيده بكل فداحته لها جذور عميقة في الآداب العالمية بما في ذلك قصص الأديب الروسي "ميخائيل بولكاغوف" وبالتحديد في قصة (قلب كلب)» [1]، هذه الأخيرة تدور أحداثها حول « تجربة علمية قام بها الطبيب "فليب فيليبفتش" حيث نقل غدة نخامية من رجل ميت إلى دماغ الكلب "شاركف" ليتحول هذا الكلب إلى هيئة رجل قبيح. فتصبح هذه الشخصية تحمل طباع الكلب الجائع الذليل في صورة إنسان ويعجز الطبيب الذي قام بهذه التجربة أن يعلم الكلب القواعد الإنسانية والسلوكات البشرية» [2].

ومن التداخلات والتقاطعات بين قصة (قلب كلب) ورواية (فرانكشتاين في بغداد) نجد شخصية "الشسمه" في الرواية تقابلها شخصية "شاركف" في القصة، فالأول كان نتيجة لتجمع أعضاء بشرية ميتة –كما ذكرنا آنفا– تم تكوينها في هيئة إنسان ذميم المنظر، وأما الثاني فناجم من مجموعة عمليات مزجت بين إنسان وحيوان مما نتج عن هذه التجربة العلمية كائن غريب الهيئة يصعب التعامل معه.

ويتشابه كل من "هادي العتاك" بطل رواية (فرانكشتاين في بغداد) والطبيب "فليب" بطل قصة (قلب كلب)، فكلاهما أوجد كائنا جديدا نتيجة مجموعة من الأعمال قاما بها، فالطبيب أجرى العملية للكلب، و"هادي العتاك" جمع أجزاء "الشسمه" ليكونا شخصين ذميمي الهيئة.

تتداخل الرواية مع القصة أيضا من خلال مقطع اقتبسه "أحمد سعداوي" عن قصة العظيم في الشهداء "ماركوركيس المظفر" وجاء فيها: « أمر الملك بوضع القديس في المعصرة حتى تهرأ لحمه وأصبح جسده أجزاء متناثرة حتى فارق الحياة فطرحوه خارج المدينة لكن الرب يسوع

---

[1] ـ فالح الحمراني: تجليات الواقع في رواية فرانكشتاين في بغداد، 2014/08/10، https://www.iraqicparchives.com ، 2023/04/03، 14:00.

[2] ـ ميخائيل بولغاكوف: قلب كلب، تر: نوفل نوف، دار الفرقد، ط1، سوريا، دمشق، 2007.

جمعه وأقامه حيا وعاد ثانية إلى المدينة»[1]. ومن خلال توظيف هذا المقطع نتج تداخلا بين القصتين في إعادة الأموات إلى الحياة.

تتشابه رواية (فرانكشتاين في بغداد) مع قصة (ماركوركيس المظفر) في فكرة الخلق وإعادة البعث، فهو يرى نفسه يمثل الإله في الأرض، فكلما أتلف جزءا من جسده استبد له بأجزاء أخرى من مختلف الأجساد ليثأر لهم فهو يقول عن نفسه: « أنا أطلب ممن يسمع تسجيلي... أن لا يعرقل عملي، حتى أنتهي منه وأغادر عالمكم...أعرف أن لدي أسلافا كثيرين ظهروا هاهنا في هذه الأرض...أنجزوا مهامهم في أوقات المحن العصيبة، ثم غادروا ولا أريد أن أكون مختلف عنهم »[2]، ويعرف نفسه أيضا، فيقول « وهالني مساء هذا اليوم عدد الشباب المسلحين الذين سجدوا لي في الشارع وانا أمر من خلالهم. كل هؤلاء يؤمنون بأني وجه الرب الأرضي» [3].

إذن يمكننا القول إن قصة (ماركوركيس المظفر) ورواية (فرانكشتاين في بغداد) يلتقيان من خال شخصية "الشسمه" الذي يرى نفسه صورة الرب في الأرض من خلال معاقبته للمجرمين، وهو الأمر نفسه الذي يرويه يسوع عن نفسه أنه يملك صفات وقدرات الإله.

---

[1] ـ الرواية، ص5.

[2] ـ الرواية، ص171.

[3] ـ الرواية، ص174.

6ـ تداخل الرواية مع فن الرسالة

مفهوم فن الرسالة:

أـ لغة: جاء في (لسان العرب) لـ "**ابن منظور**" حيث يقول: « في مادة (رس ل) رسل الرسل القطيع من كل شيء، والجمع إرسال والرسل، وقد قال رسل رسلا ورسالة، وشِعْرٌ رَسْلٌ: مسترسل واسترسل الشعر أي صار سيطا(...) وسمى الرسول رسولا لأنه ذو رسول أي ذو رسالة» [1].

فالرسالة اسم مشتق من الفعل رسل، ونسمي بها الكلام الذي يراسل به عن بعد.

ب ـ اصطلاحا: يقول "**ابن خلدون**" في تعريفه لفن الرسالة انها:« تعني المخاطبات لمن بعد عن السلطان وتنفيذ الأوامر فيمن حجب عنه » [2]. ربط ابن خلدون مفهوم الرسالة بالأحكام السياسة التي كانت في عهد الملوك والخلفاء.

فالرسالة قطعة من النثر الفني تطول وتقصر حسب غرض المُرْسِلْ، وقد تكون كتاباتها بعبارة بليغة، وأسلوب حسن، والفاظ منتقات ومعان طريفة حسب الموضوع الذي تتناوله[3] .

والرسالة على اختلاف أنواعها واقسامها « هي كل ما يرسل من شخص إلى أخر مشافهة أو كتابة في موضوع من الموضوعات العامة أو الخاصة، وفقا لهوية المرسل إليه وطبيعة العلاقة بينهما »[4].

---

[1] ـ ابن منظور: لسان العرب، مادة(ر س ل)، ص418.

[2] ـ ابن خلدون: المقدمة، تح: عبد الواحد علي وافق، دار البيان العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1958، ص22.

[3] ـ فهد خليل زايد: الكتابة فنونها وأفنانها، دار يافا العلمية، الأردن، ط1، 2009، ص57

[4] ـ مصطفى محمد الفار: دراسات أدبية ونقدية في الفنون النثرية، دار الفكر، الأردن، ط1، 2009، ص43.

نستنتج أن الرسالة نص نثري تكون بين شخصين: مرسل ومرسل إليه، ويختلف موضوعها حسب ما يريد المرسل تبليغه.

ومن بين الرسائل في أدبنا القديم رسالة التوابع والزوابع للشاعر الكاتب الاندلسي "أبي أحمد بن الشهيد"، إضافة إلى رسالة الغفران "لأبي العلاء المعري... وغيرها[1]

وقسمت الرسائل إلى نوعين: رسائل ديوانية ورسائل اخوانية، فالرسال الديوانية هي التي تصدر عن الدواوين الدولة، وتتناول أعمال الدولة وما يتصل بها، أما الاخوانية فتصور عواطف الأفراد ومشاعرهم من رغبة ورهبة واستعطاف وغير ذلك[2].

مما سبق نستنتج أن فن الرسالة ظهر في الأدب قديما ومازالت إلى يومنا هذا، وهي عبارة عن خطاب عن بعد بين شخصين.

وظف الروائي "أحمد سعداوي" فن الرسالة في روايته (فرانكشتاين في بغداد)، ومن نماذج الرسالة الموجودة في الرواية نجد:

الرسالة الالكترونية التي أرسلت لـ"أحمد سعداوي" في بريده الالكتروني من شخص مجهول يسمى نفسه المساعد الثاني، يقول: « إنه يعرفني عن طريق أصدقاء مشتركين ويثق بي ولا يريد بذات الوقت كشف هويته أمامي حماية لي وله» [3].

وكان هذا الشخص المساعد الثاني يرسل له ملفات ووثائق لكشفها للرأي العام، وكانت لها صلة بقصة الشسمه الذي رواها له "محمود السوادي"[4].

---

[1] ـ فوزي سعيد عيسى: من قضايا النثر الفني في القرن الرابع وما بعده، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1998، ص12.

[2] ـ مصطفى البشير: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي، دار البازوري، الأردن، ط1، 2009، ص125،126.

[3] ـ الرواية، ص326.

[4] ـ الرواية، ص326.

فالغاية من هذه الرسالة هي الكشف عن خبايا وأسرار دائرة المتابعة والتعقيب، وكانت ترد هذه الرسائل من شخص مجهول (المساعد الثاني) خوفا من السجن أو القتل من طرف مسؤولي دائرة المتابعة والتعقيب.

وهناك أيضا العديد من الرسائل التي وردت في هذه الرواية منها: الرسائل الالكترونية التي وجدها "محمود السوادي" في بريده الإلكتروني بعد عودته إلى منزله، كالرسالة التي كانت من اسم غريب لكن محتواها يفصح عن مرسلها، فعندما فتح "محمود السوادي" هذه الرسالة تفاجأ أنها مرسلة من "نوال الوزير"، تخبره فيها بأنها حاولت الاتصال به أكثر من مرة دون جدوى.... كتبت له أرقامه هواتفها الجديدة وقالت له: يجب أن تتصل بي يا محمود[1].

هكذا أنهت نوال الوزير رسالتها.

زرعت هذه الرسالة البسمة والفرحة على وجه "محمود" فقد كانت هذه الرسالة من حبيبة قلبه وتمنى الاتصال بها، وسماع صوتها، لأنه كان مشتاقا لها، لكن سرعان ما تلاشت هذه الأحاسيس بسبب تلقيه رسالة من " على باهر السعيدي(مدير المجلة التي كان يشتغل فيها محمود والذي سافر ولم يعد لاتهامه بسرقة أموال[2]) فتح محمود الرسالة فوجد فيها:

. عزيزي محمود

. كيف أنت

لقد اتصلت بك عشرات المرات على هاتفك ولكن مغلق دائما، لقد قلقت عليك...أخشى أنهم شوهوا صورتي عندك...وأنا بحياة أمي...لم أسرق فلسا واحدا...إنها مؤامرة حاكوها ضدي فها أنا ذا هارب من وجه عدالتهم المنقوصة[3] .

---

[1] ـ الرواية، ص342.

[2] ـ الرواية، ص150

[3] ـ الرواية، ص343.

جاء الجزء الأول من الرسالة حاملا تبرير سبب هروبه، وأنه يعتذر له عما حدث له بسببه. أما الجزء الثاني من الرسالة فقال: أنت تتذكر العميد "سرور" وتتذكر زيارتنا له...لم تكن زيارتنا من أجل شراء مطبعة ولا من أجل اجراء تحقيق، كانت من أجل أن يرى منجموه مستقبلك انت حيث قال كبير المنجمون أن لك مستقبل باهر ولكنك بحاجة إلى تدريب، وستغدو يا "محمود" بعد خمس عشرة سنة رئيس وزراء العراق القادم[1]، وفي آخر جزء من الرسالة قال له: سأعود إلى بغداد قريبا... سأتصل بك من هناك لنرجع من جديد سويا[2].

أدخلت هذه الرسالة محمود في صدمة وذهول، فهو كان يريد أن يرسل للسعيدي رسالة كرد على رسالته، لكنه تردد لأنه في حيرة من تصديق كلامه أو تكذيبه، فقد تذكر محمود أسلوب السعيدي في الكلام وطريقته في اقناع الآخرين بأرائه وافكاره، فأراد الرد على رسالته باعتذار منه لسوء الظن، لكنه تذكر سريعا سيلا من الصور المضادة، فكتب عبارة (fuck you) كرد على رسالته لكنه مسحها وأغلق بريده وخرج من مقهى الانترنيت[3].

إن التداخل بين فن الرسالة والرواية أدى إلى حركية النص وثرائه وامتاع القارئ، وهذا ما وجدناه في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لـ"أحمد سعداوي" حيث عمل على توظيف رسائل إلكترونية في روايته، فالرواية ذات بنية تسمح بدمج كل الأنواع والأجناس الأدبية.

---

[1] ـ الرواية، ص344.

[2] ـ الرواية، ص344.

[3] ـ الرواية، ص346.

7ـ تداخل الرواية مع المسرح

مفهوم المسرح:

أـ لغة: المسرح في أصل تسميته العربية « جاء من الفعل (سَرَحَ) على وزن (فعل)، وسرح هي فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث من السرحان، ومنه سرح فهو سارح سرحا، واسم المكان من سرح هو المسرح، وهو المكان الذي يجري فيه خروج الفنان من آصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حالة شخصية يعايشها فكرا وصوتا وحركة وشعور»[1]

إذن فالمسرح مشتق من فعل سَرَحَ أي شرد والمسرح هو المكان الذي تمثل فيه المسرحية.

ب ـ اصطلاحا: « المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان، ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة»[2].

إنه عبارة عن نص يمثل على خشبة المسرح يصاحبه مناظر ومؤثرات مختلفة تخدم النص المسرحي عند أداءه.

وقد استعار الروائي "أحمد سعداوي" بعض مصطلحات المسرح واستخدمه في بناء روايته منها:

---

[1] ـ أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993، ص 28، 29.

[2] ـ المرجع نفسه، ص 19

الحوار: « وهو كلام متبادل بين شخصين أو أكثر في مكان وزمان معلومين» [1].

وعمد السعداوي إلى مسرحة بعض المقاطع الروائية من خلال هيمنة الحوار الذي نقل المواقف وعبر عن الشخصيات ووصف الملاحم، وهذه بعض الأمثلة التي توضح توظيف الحوار في الرواية، منها الحوار الذي دار بين "محمود" ورئيس تحرير مجلة (الحقيقة)

ـ لماذا أنت نائم حتى هذه الساعة؟

ـ آآ...أنا.

ـ محمود...عليك أن تنهض من فورك وتذهب إلى مستشفى الكندي لأخذ صور للجرحى وتتحدث مع الكادر الطبي والشرطة وكذا وكذا...فاهمني؟

ـ نعم...هسه أروح رأسًا.

ـ الآن الآن وليس غدًا كما تقول فيروز...أوكي محمود؟[2].

وكذا الحوار الذي دار في المقبرة بين روح حسيب وشخص ميت:

ـ لماذا أنت هنا...عليك أن تبقى بجوار جثتك

ـ لقد اختفت

ـ كيف اختفت؟...لابد أن تجد جثتك، أو أي جثة أخرى وإلا راح تتلاص عليك

ـ كيف تتلاص؟

ـ لا أعرف...بس هي تتلاص دائما

ـ لماذا أنت هنا؟

---

[1] ـ محمد نجيب العمامي: مقال في علاقة الرواية بالمسرح(مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبية)، ص590.

[2] ـ الرواية، ص49.

ـ هذا قبري جسدي يرقد في الأسفل بعد بضعة أيام لن أستطيع الخروج بهذه الطريقة تذوب جثتي وتتحلل فأبقى مسجونا في قبري إلى الأبد[1].

ونجد أيضا الحوار الذي كان في المقهى بين "هادي العتاك" ومن كان يجلس هناك حول شخصية "الشسمه" يقول:

ـ كنت أريد تسليمه إلى الطب العدلي، فهذه جثمة كاملة تركوها في الشوارع وعاملوها كنفاية

ـ ليست جثة كاملة...أنت عملتها جثة كاملة.

ـ أنا عملتها جثة كاملة حتى لا تتحول إلى نفايات...

ـ وما الذي حصل بعدها؟

ـ حصل لي أم للشسمه؟

ـ لكما كلا كما[2]

كان "هادي" يجلس في المقهى ويروي للحاضرين قصته مع الكائن الذي صنعه.

مما سبق نلاحظ أن حضور خاصية الحوار في رواية (فرانكشتاين في بغداد) قوي، واختلفت وظيفته من مشهد إلى آخر، حيث عمل على تحريك الأحداث وخلق التشويق، فالحوار يمنح جمالية للرواية.

المشهد: وقد وظف "أحمد سعداوي" في روايته تقنية المشهد(scene) وهو « مقاطع روائية تنزع فيها المسافة بين النص ومتلقيه إلى درجة يتوهم معها أنه حيال مشهد مسرحي» [3].

---

[1] ـ الرواية، ص46، ص 47 .

[2] ـ الرواية، ص 34.

[3] ـ محمد نجيب العمامي: مقال في علاقة الرواية بالمسرح، ص592.

ومن بين المشاهد التي توفرت عليها رواية (فرانكشتاين في بغداد) تصوير نتائج الانفجار ومخلفاته حيث قال: « كان هادي يراقب المشهد بعد همود الصوت وارتفاع غيمة الدخان الكبيرة التي ولدها الانفجار وبقاء خيوط دخانية سوداء ترتفع من السيارات مع ألسنة اللهب وتناثر أجزاء صغيرة محترقة أيضا على الأرصفة، جاءت سيارات الشرطة بسرعة وطوقت المكان كان هناك جرحى يئنون، والكثير من الأجساد النائمة أو المتحاضنة والمكومة فوق بعضها على الرصيف وقد تغطت بمزيج من اللونين الأحمر والأسود»[1].

ومن بين المشاهد الموظفة في الرواية نجد كذلك وصف الروائي مشهد دخول "محمود" على مدير المجلة في مكتبه يقول: « دخل عليه ووجده جالسا لوحده يقلب بالمنظم قنوات التلفزيون الكبير في الحائط المقابل لمكتب السعيدي، بينما يده الأخرى تمسك بسجار غليظ بطريقة تشبه إمساك القلم ومرفوعة في الهواء...كان هناك ملف كبير على منضدة السعيدي، وضع يده عليه، قلبه ثم نظر إلى محمود... » [2].

نلاحظ أن الروائي "أحمد سعداوي" يصف المقاطع الروائية بدقة، لدرجة يُخيل فيها للقارئ أنه يراها أمامه.

أحسن الروائي "أحمد سعداوي" توظيف تقنيات المسرح في رواية (فرانكشتاين في بغداد)، حيث نفذت هذه التقنيات المسرحية إلى جسد الرواية، وتغلغلت فيها لتضفي على هذا النص السردي فعالية أكثر دون أن تخترقه أو تفقده خصائص جنسه الروائي، وذلك يعود إلى براعة هذا الروائي المتمكن من فنه.

---

[1] ـ الرواية، ص 28،29.

[2] ـ الرواية، ص57.

8 ـ تداخل الرواية مع السيرة

مفهوم السيرة:

أ ـ لغة: يقول "**الفيروز أبادي**" في قاموسه (القاموس المحيط) أن: « السَّيْرُ: هو الذهاب كالمسير والتسيار والمسيرة والسيرورة، والسَّيْرَة: الضرب من السير، والسِّيرَةُ بالكسرة: هي السنة والطريقة والهيئة» [1].

ب ـ اصطلاحا: يعرفها "**إحسان عباس**" بقوله:« السيرة هي مجموعة من القصص والمغامرات، والرابطة فيها دورانها حول شخصية واحدة يتفاوت فيها عمل الخيال، ولكنها جميعا مسلية تصاغ في أسلوب بسيط » [2].

فالسيرة في معناها العام هي: ترجمة لحياة شخص منذ نشأته وأهم إنجازاته، ومن أشهر أنواعها:

السيرة الذاتية: ويعرفها "**عبد العزيز شرف**" بقوله: « هي تعني حرفيا ترجمة حياة إنسان كما يراها هو» [3].

---

[1] ـ الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة(سير)، ص400.

[2] ـ إحسان عباس: فن السيرة، دار صارت، بيروت، ط1، 1996، ص24.

[3] ـ عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة العمومية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1992، ص27.

السيرة الغيرية: يقول فيها "**عبد اللطيف الحديدي**" أنها « بحث يعرض فيه الكاتب حياة أحد المشاهير، فيسرد في صفحاته صاحب السيرة» [1].

ولعل أهم جنس تداخلت معه الرواية هو جنس السيرة الذاتية، فقد اهتم كثير من الدارسين بهذه الإشكالية « وذلك في سبيل الحصول وإيجاد فواصل حقيقية لتميز جنس أدبي عن آخر، وأسباب هذا التداخل، ساعين في هذا السياق إلى معرفة البناء الفني للسيرة الذي يميزه عن الرواية» [2].

فالرواية جنس أدبي دائمة البحث عن أشكال جديدة ما يجعلها « أشبه ببوتقة من ناحية فنية حيث تنصهر فيها جميع الفنون الأدبية، من شعر ونثر وغيرهما، وذلك بفضل التقنيات الحديثة» [3].

«والسيرة الذاتية فن يرفض التجنيس ويستفيد من الاجناس الأدبية الأخرى» [4]، هذا ما يحيلنا إلى أن الرواية تسعى إلى التجريب من اجل التجديد في موضوعاتها، والسيرة الذاتية لها أساليب وأشكال متنوعة تسمح لها بالتداخل مع الأجناس الأخرى.

إن التمازج بين السيرة والرواية يولد جنسا أدبيا مهجنا، ويقول "**عبد الله إبراهيم**" عن هذا الموضوع: « أن السيرة الروائية ممارسة إبداعية مهجنة من فنين سرديين معروفين: السيرة

---

[1] ـ عبد اللطيف الحديدي: فن السيرة الذاتية واللغوية في ضوء النقد الادبي، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996، ص67.

[2] ـ أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الادب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص93.

[3] ـ نجاح سمير: الرواية في الجليل (من خلال بعض اعمال ايميل حبيبي وسلمان الناطور)، الأدب الفلسطيني في المثلث الجليل، مركز أبحاث دائرة اللغة العربية، ط1، 2007، ص 80.

[4] ـ محمد شعبان عبد الحكيم: السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث، دار العلم والأبحاث للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2008، ص225.

والرواية، ولا يقصد بالتهجين معنى سلبيا، إنما المقصود به التركيب الذي يستمد عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة» [1].

فقد تحدث "أحمد سعداوي" في روايته (فرانكشتاين في بغداد) عن حوادث ووقائع تاريخية ارتبطت بشخصيات معينة، حيث عرف بشخصية حارس الفندق، يقول: « حسيب محمد جعفر الذي يبلغ الحادي والعشرين من العمر، الأسمر النحيف المتزوج من دعاء جبار ويسكن معها وابنتها زهراء حديثة الولادة في قطاع 44 في مدينة الصدر في غرفة داخل بيت عائلته الكبيرة، والذي يعمل منذ سبعة أشهر حارسا في فندق السدير نوفوتيل قتل في الانفجار الذي تسبب به انتحاري سوداني الجنسية...» [2].

فقد عرف الروائي في هذه الأسطر بشخصية "حسيب محمد جعفر" كما أشار إلى تفاصيل حياته الشخصية.

وقدم أيضا نبذة عن التاريخ المهني لشخصية أخرى من شخصيات الرواية وهو "محمود السوادي"، حيث قالك « كان محمود يعمل محررا في صحيفة صغيرة اسمها الهدف قبل أن يطلبه علي باهر السعيدي للعمل معه في المجلة، وكان قبلها قد ابتدأ حياته الصحفية بعد نيسان 2003 محررا في صحيفة أسبوعية اسمها صدى الأهوار هناك في مدينة الغمارة حيث يقيم، ولأسباب ظل يتكتم عليها محمود انتقل فجأة إلى بغداد» [3].

وما نستخلصه أن الرواية هي أكثر جنس أدبي قربا من السيرة الذاتية، لأنه من خلالها يستطيع الروائي سرد حياة شخصيات في الرواية، وهذا ما وجدناه عند الروائي "أحمد سعداوي" حيث عمل في روايته على تداخل بين جنس الرواية والسيرة، فبين الرواية السيرة الذاتية علاقة تقوم أساسها على البنية السردية.

---

[1] ـ عبد الله إبراهيم: [السيرة الروائية وإشكالية النوع والتهجين السردي]، مجلة نزوى، العدد 20، أبريل 1998، ص20.

[2] ـ الرواية، ص43.

[3] ـ الرواية، ص 53.

9 ـ تداخل الرواية مع المثل

مفهوم المثل

أـ لغة: «المثل والجمع أمثال، وهو كلمة تَسْوِيَة يقال هذا مِثْلَهُ ومَثَلَهُ، كما يقال شِبْهَهُ وشَبَهَهُ»[1].

ب ـ اصطلاحا: والمثل عند "**أحمد أمين**" «هو نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة ولا تكاد تخلو منها أمة من الأمم، ومزية الأمثال أنها تنبع من كل طبقات الشعب...» [2].

فالمثل مقولة تقال لإيضاح أو تأكيد الكلام المراد ايصاله، وهو متوارث عبر الأجيال، وهو ثراء أدبي وثقافي يعكس أفكار الانسان والبيئة التي ينتمي إليها.

يرى "**ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin** "أن الرواية جزء من ثقافة المجتمع، وإنها مكونة من خطابات تعيدها الذاكرة الجماعية، وحواريتها قائمة على الملفوظات واللغات، فهي ليست صنعة وعناصر تقنية تكتب، ولكن يجب أن هناك إدراك للغات داخل المجتمع المتمثلة

---

[1] ـ ابن منظور: لسان العرب، ص610.

[2] ـ أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، طبع لجنة التأليف والترجمة مصر، 1953، ص 61.

بالتراث المكتوب والشفوي[1]، حيث أفادت الرواية من هذا الاتساع على روافد متنوعة واحتضان اقتباسات أخرى زاد من مرونتها وجاذبيتها مستمدة ذلك من جماليات هذه الأجناس [2].

وظف "أحمد سعداوي "المثل في نطاق ضيق في روايته، فقد ورد مثل في رواية (فرانكشتاين في بغداد) وهو (الله يهني سعيد بسعيدة)[3]، وهو مثل معروف لدى الجميع مأخوذ من قصة شاب "سعيد" وحبيبته ابنة عمه "سعيدة"، ومعناه تمني الحياة الهانئة لشخص مع من يحب.

استعمل الروائي "أحمد سعداوي" هذا المثل ليعبر عن فرحة "هادي العتاك" عندما علم بذهاب الرجل العجوز الذي أراد أن يشتري منه الأثاث القديم إلى روسيا حيث حبيبته القديمة، فهو كان يرفض أن يبيعه الأثاث وحينها قال هذ المثل. فالمثل يعطي فكرة صائبة تتفق مع الواقع.

يختار الأدباء من التراث الشعبي العناصر المتوهجة، التي تعبر عن رؤيتهم، وتتلاءم مع تجاربهم الإبداعية، بحيث تصبح مكون أساسيا من مكونات العمل الأدبي، مناسبة في كيانه وليست مقحمه عليه، كما يستطيع الأديب أن يعيد بلورة وتشكيل معطيات التراث الشعبي لتتفق مع رؤيته ولإثرائها بدلالات جديدة[4]. أي يوظفوا فقط ما يخدم أدبهم ويزيد جمالية لإبداعاتهم.

---

[1] ـ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد براءة، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 22.

[2] ـ وائل بركات: [نظرية النقد الروائي عند باختين]، مجلة جامعة دمشق للأداب والعلوم الإنسانية، مج14، ع 3، 1998، ص 84,

[3] ـ الرواية، ص 35.

[4] ـ عبد الرحيم حمدان: تشكيل التراث الشعبي في رواية صفحات من سيرة المبروكة،2020/06/06، https://pulpit.alwatanvoice.com/articles، 2023/04/09، 02:39.

خاتمة

عالج هذا البحث موضوع التداخل بين الأجناس الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، وبصورة خاصة في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لـ: "أحمد سعداوي"، وفي الخاتمة توقفنا عند جملة من المفاهيم النظرية تتمثل في: تطور الأجناس الأدبية بين النظرة الكلاسيكية والعصرية وانتقالها من مرحلة الصفاء والنقاء إلى مرحلة الإختلاط والتلاقح لتكون الرواية الحداثية فنا هجينا بصورة إيجابية ينطوي تحته أجناس أدبية أخرى، واختلف الأدباء في ضبط مصطلح الجنس الأدبي فهناك من أطلق عليه النوع الأدبي إلا أن الفرق بينهما يكمن في أن الجنس أعم من النوع والنوع ما هو إلا ضرب من الجنس، ويعود ظهور الأجناس الأدبية إلى العهد اليوناني مع أرسطو وتقسيمه الثلاثي للشعر: ملحمي وغنائي ودرامي، فما وجد في التراث النقدي العربي حول هذا المصطلح ما هو إلا نقل وترجمة لما شاع في الثقافة الغربية القديمة (اليونانية).

وأصبحت الأجناس الأدبية تتواجد في جنس أدبي واحد وهو الرواية التي أصبحت مسرحا تتداخل فيه العديد من الأجناس، وذلك حين انتقلت الرواية العربية من مرحلة التأسيس إلى مرحلة التجريب والانفتاح على الآخر وعلى الموروث السردي العربي، وبعدما أصبحت السياسة جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية في البلاد العربية، ومنها العراق حيث أصبحت الرواية العراقية تسعى إلى تأكيد وجودها عن طريق الالتحام بالواقع والتعبير عن متناقضاته.

وتوصلنا من خلال الفصل التطبيقي إلى النتائج الآتية:

ـ استوحى "أحمد سعداوي" شخصية "فرانكشتاين" من فيلم (فرانكشتاين) لـ: "جيمس ويل" المترجم عن رواية (فرانكشتاين) لـ: "ماري شيلي".

ـ حضور التقنيات السنيمائية في رواية (فرانكشتاين في بغداد) من استرجاع واستباق وحذف بالإضافة إلى سرد الأحداث وتوظيف المشاهد.

ـ وظف الروائي "أحمد سعداوي" ظاهرة العجائبية في رواية (فرانكشتاين في بغداد) من خلال شخصيات خيالية (الشسمه) وأحداث لا واقعية (حوار الأموات في المقبرة).

ـ تلتقي رواية (فرانكشتاين في بغداد) مع أسطورتي "إيزيس وأوزريس" و "بجماليون" في فكرة الخلق، حيث أدت هذه الأسطرة إلى لا واقعية الأحداث وذلك ما يثير القارئ ويضاعف عنده شغف القراءة.

ـ تتداخل رواية (فرانكشتاين في بغداد) مع مجموعة من القصص: قصة (المعطف والأنف) لـ: "نيكولاي غوغول" في فكرة الانتقام، وقصة (قلب كلب) لـ: "ميخائيل بولغاكوف" في فكرة تكوين شخصيات لا واقعية.

ـ اقتبس "أحمد سعداوي" مقطعا من قصة العظيم في الشهداء "ماركوركيس المظفر"، حيث تلتقي الرواية مع هذه القصة في فكرة الخلق وإعادة البعث.

ـ حضور فن الرسالة بشكل مباشر في رواية (فرانكشتاين في بغداد) من خلال الرسائل الإلكترونية المتداولة بين شخصيات الرواية.

ـ تمكن الروائي "أحمد سعداوي" من توظيف تقنيات المسرح في الرواية عن طرق الحوار والمشاهد.

ـ انفتاح الرواية على فن السيرة بسرد حياة الشخصيات.

ـ وظف "أحمد سعداوي" المثل الشعبي إحياءً للتراث وإضفاء جمالية لكتاباته.

وما نختم به أن بحثنا جعلنا نقف على حقيقة معينة وهي أن هذه الرواية مازالت قابلة للدراسة من جوانب عدة، سواء على مستوى الحكي أو على مستوى الخطاب.

قائمة المصادر و المراجع

أولا: المصادر

1ـ أحمد سعداوي: رواية فرانكشتاين في بغداد، دار منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2013.

ثانيا: المراجع

أـ المراجع العربية:

1ـ أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب (محمد ديب، نجيب محفوظ)، المؤسسة الوطنية للكتاب، دار المعارف، القاهرة، 1989.

2ـ إحسان عباس: فن السيرة، دار صارت، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

3 ـ أمل التميمي: السيرة الذاتية النسائية في الأدب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

4ـ أمين سلامة: الأساطير اليونانية والرومانية، دار الفكر العربي، مصر، 1988.

5ـ جميل حمداوي: نحو نظرية الأجناس الأدبية (نحو تصوير جديد للتجنيس الادبي)، مؤسسة لمثقف العربي، ط1، 2011.

6ـ أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993.

7ـ حسن عليان: تداخل الأجناس الأدبية (الرواية والسيرة؛ مدينة وشعب)، دار مدن للتوزيع والنشر، عمان، 2012.

8ـ حسين سكاف: الرواية العراقية (صورة الوجع العراقي)، دار الناشر للنشر والتوزيع، ط1، بغداد، العراق، 2014.

9ـ حيدر علي الأسدي: تداخل الأجناس الأدبية وأثرها الجمالي في النص المسرحي العربي، دار المجد للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2019.

10ـ رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

11ـ سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار الأمان للنشر، ط1، الرباط، 2012.

12ـ سميرة سعيد حجازي: النقد العربي، أهم رواد الحداثة، مؤسسة طيبة لنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005

13ـ سيد حامد النساج: اتجاهات القصة المصرية القصيرة، مكتبة غريب، ط2، القاهرة، 1988.

14ـ سيد قطب: النقد الأدبي اصوله ومناهجه، دار الشروق، ط6، القاهرة، 1990.

15ـ شوقي بدر يوسف: الرواية والروائيون(دراسات في الرواية المصرية)، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

16ـ عبد الاله أحمد: نشأة القصة وتطورها في العراق، مطبعة شقيف، بغداد، العراق، كانون الثاني 1969.

17ـ عبد البديع عبد الله: الرواية الآن(دراسة في الرواية العربية المعاصر)،مكتبة الأداب ميدان الأوبرا، ط1، القاهرة، 1990.

18ـ عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

19ـ عبد العزيز شبيل: الأجناس الأدبية في التراث النثري(جدلية الحضور والغياب)، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، ط1، 2001.

20- عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة العمومية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة،1992.

21- عبد اللطيف الحديدي: فن السيرة الذاتية واللغوية في ضوء النقد الادبي، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996.

22- عبد المالك أشهبون: العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2011

23- عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، مصر، ط1، 1938.

24- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

25- علي بن محمد الجرجاني: التعريفات، تح: نصر الدين التونسي، شركة القدس للتصدير، القاهرة، مصر، ط2، 2007.

26- عليان حسن: تقنيات السرد وبنية الفكر العربي في الرواية العربية، الأردن الأن ناشرون وموزعون، عمان، 2015.

27- غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2003

28- فاروق خورشيد: الأديب والاسطورة عند العرب(جذور التفكير وأصالة الإبداع)، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 2002.

29- فهد خليل زايد: الكتابة فنونها وأفنانها، دار يافا العلمية، الأردن، ط1، 2009.

30- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط3، 1978.

31ـ محمد براءة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

32ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث(بنياته وإبدالاته)، دار طويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991.

33ـ محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1973.

34ـ محمد بن محمود الكوفي القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، لبنان، ط1، 2000.

35ـ محمد بوعزة: تحليل النص السرد(تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الرباطن المغرب، ط1، 2010.

36ـ محمد جميل سلطان: فن القصة والمقامة، منشورات جمعية التمدن الإسلامي، دمشق، 1923.

37ـ محمد شعبان الحكيم: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار العلم والأبحاث للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007.

38ـ محمد مندور: الأدب وفنونه، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، ط2، 2000.

39ـ مردين عزيزة: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1971.

40ـ مصطفى البشير: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي، دار الزوري، الأردن، ط1، 2009.

41ـ مصطفى محمد الفار: دراسات أدبية ونقدية في الفنون النثرية، دار الفكر، الأردن، ط1، 2009.

42- نبيل حداد: تداخل الأنواع الأدبية، مج1، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، عمان،2009.

43- نجاح سمير: الرواية في الجليل(من خلال بعض أعمال إيميل حبيبي وسلمان الناطور)الأدب الفلسطيني في المثلث الجليل، مركز أبحاث دائرة اللغة العربية، ط1، 2007.

ب - المراجع المترجمة:

44- أوستن وارنيه ورينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، السعودية، (د ط)، 1992.

45- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار طويقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

46- روجر ألن: الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997.

47- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت، 1987.

48- مرسيا ألياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، 1991.

49- ميخائيل بولغاكوف: قلب كلب، تر: نوفل نوف، دار الفرقد، ط1، سوريا، 1925.

50- نيكولاي غوغول: المعطف والأنف، تر: محمد الغزالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1972.

ثالثا: المعاجم والقواميس والموسوعات:

51ـ إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، ط1، 1988.

52ـ أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، طبع لجنة التأليف والترجمة، مصر، 1953.

53ـ إسماعيل بن أحمد الجوهري: تاج اللغة العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج6، ط2، 1989.

54ـ أبي البقاء الكوفي: الكليات(معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، تح: عدنان درويش، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 1982.

55ـ جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ج1، 1982.

56ـ خالد محمد فارس: معجم الفنون الأدبية، ج1، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

57ـ خليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، لبنان، ج2، ط1، 2003.

58ـ سعيد علوش: معجم المصطلحات العربية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985.

59ـ ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بالقاهرة، مصر، ط3، 1978.

60ـ عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، قنديل للطباعة والنشر والتوزيع، الامارات العربية، ط1، 2016.

61ـ ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، 1979.

62ـ فيروز أبادي: القاموس المحيط، مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 8، 2005.

63ـ مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

64ـ ابن منظور: لسان العرب، مادة(ج. ن. س)، دار المعارف، القاهرة، ط1.

رابعا: المجلات

65ـ بلقاسم زوقارة: [تداخل السرد بين سنيمائي والروائي]، مجلة أفاق سنيمائية، مج7، ع1، 2020.

66ـ رضوان بوخالدي: [تداخل الاجناس الأدبية–الرواية تغذي المسرح–]، المجلة العربية، دار المجلة العربية للنشر والترجمة، ع557، فبراير 2023.

67ـ زهية بولحية وجمال شوالب: [نموذج فرانكشتاين في بغداد بين ماري شيلي وأحمد سعداوي]، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج10، ع3، 2021.

68ـ سلام إبراهيم: [الرواية العراقية لرصد الخراب العراقي في أزمات الدكتاتورية والحروب والاحتلال]، مجلة تبيين، ع2، ديسمبر 2012، المركز العربي للأبحاث.

69ـ شيمة محمد الشمري: [التكنيك الأسطوري في رواية أبناء الأدهم قراءة في المضمرات الثقافية والدلالية]، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا.

70ـ عائشة العشمي: [سنيمائية الأدب وأدبية السنيما في ظل الميديا الجديدة]، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، مج6، ع15، سبتمبر 2018.

71ـ عبد الله إبراهيم: [السيرة الروائية وإشكالية النوع والتهجين السردي]، مجلة نزوى، ع20، أبريل 1998.

72ـ عمار شرعان وآخرون: [مستويات التداخل الأجناسي وأشكاله في النص المسرحي قراءة في المسرح الجزائري]، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، ع8، جويلية2019.

73ـ فاضل ثامر: [الرواية العراقية من الريادة إلى النضج]، جريدة المدى،صدر المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ع179، 18أوت2004.

74ـ لطيفة إبراهيم وقصي محمد عطية: [في تداخل الاجناس الأدبية]، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج33، ع2، 2011.

75ـ وائل بركات: [نظرية النقد الروائي عند باختين]، مجلة جامعة دمشق للأداب والعلوم الإنسانية، مج14، ع3، 1998.

خامسا: الرسائل الجامعية

76ـ حامد رزيقة: الإصلاح التربوي عند رفاعة رافع الطهطاوي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، 2020، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

77ـ رما عبد الجليل راضي الاوسي: المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، كلية التربية، جامعة القادسية، 2016.

78ـ عيشة بنت إبراهيم الحسني: تداخل الأنواع الأدبية في مقالات وحي القلم لـ: "الرافعي" ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1436/1436.

79ـ كريمة غيتري: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، رسالة دكتوراة، كلية الأداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2017.

80ـ وفاء يوسف إبراهيم زيادي: الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق فيما هو الفارياق لـ"أحمد فارس")، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، 2009.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

81ـ إحسان ناصر حسين: {التعالق النصي ما بين الرواية والسينما}، 2022/5/1، https://doi.ong/10.31185/eduj.vol47.ss.2987.

82ـ إيمان الزيات: {تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية}، الجمعة، 2019/05/03، https://middle-east-online.com.

83ـ جميل حمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، السبت 2011/12/31، Https://www.diwanalarab.com .

84ـ سلمان غازي: الشسمه ومتاهة إنتاج القتل في رواية فرانكشتاين في بغداد للروائي أحمد سعداوي، 2015/03/27، http://www.alnaked-aliraqi.net/article/26633.php،

85ـ سليمان جادو: تداخل الأنواع وأثره على القصة القصيرة، 2019/12/23، Https : //www.alantologia.com.

86ـ ضياء نافع: هل خرج أحمد سعداوي من معطف غوغول؟، 2014/05/03، https://www.almothaqaf.com .

87ـ عبد الرحيم حمدان: تشكيل التراث الشعبي في رواية (صفحات من سيرة المبروكة)، https://pulpit.alwatanvoice.com/articles، 2020/06/06

الملاحق

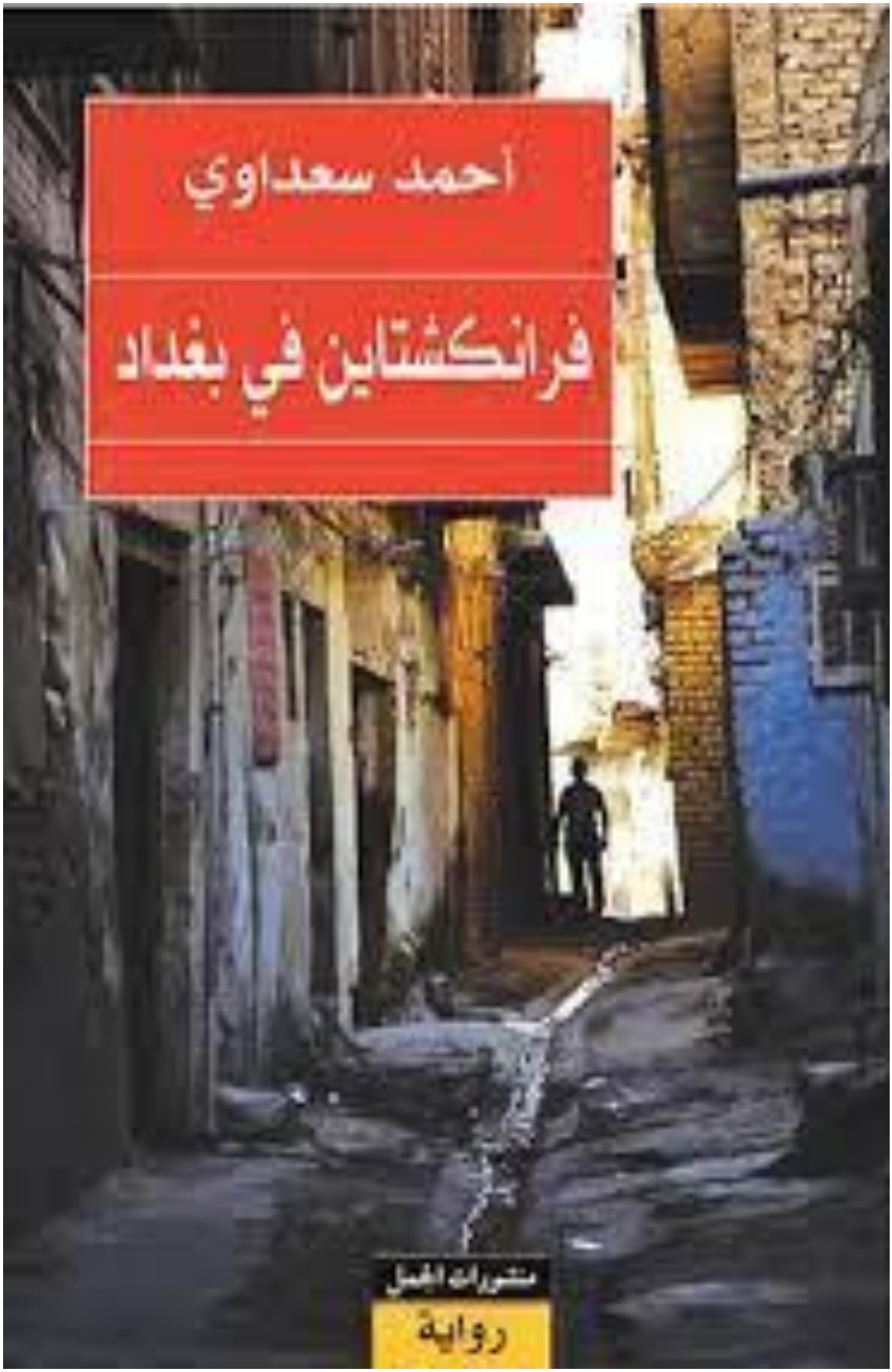
ملحق 01:

ملخص الرواية

تدور أحداث الرواية حول الشخصية الرئيسية "الشسمه" وصانعه "هادي العتاك" الذي يروي تفاصيل قصة "الشسمه" في مقهى "عزيز المصري"، حيث تحدث انفجارات متتالية في شوارع بغداد وفي كل مرة يقوم "هادي العتاك" بأخذ أجزاء من بقايا الجثث التي خلفتها الانفجارات ليقوم بصنع كائن غريب من أشلاء هذه الجثث، لينهض بعد ذلك وينتقم لأصحابها من المجرمين المتسببين في هلاكهم، ويتخذ من منزل العجوز "إيلشوا" مقرا له –التي ترفض السفر إلى ابنتيها وتبقى وسط الانفجارات بانتظار ابنها الذي ذهب إلى الحرب ولم يعد–، فتوهمت أنه ابنها لكثرة اشتياقها له، وكان "فرج" الدلال" سارق المنازل المهجورة يحاول الاستلاء على بيت هذه العجوز باعتباره رمز للثقافة العمرانية العراقية.

وصلت أخبار الجرائم التي قام بها "الشسمه" عن طريق الصحفي "محمود السوادي" إلى السلطات العليا، وكلف العميد "سرور" مدير دائرة التعقيب في المدينة بمهمة سرية للبحث عن هذا الكائن الغريب المتسبب في هذه الجرائم.

وفي النهاية يقع "هادي العتاك" في شر أعماله ويدفع ثمن الجرائم التي قام بها "الشسمه"، بعد تشوه وجهه بسبب احدى الانفجارات حتى ظنت السلطات أنه هو "الشسمه وألقي القبض عليه، واختفى الكائن الغريب الذي صنعه من الوجود.


أحمد سعداوي
فرانكشتاين في بغداد
منشورات الجمل
رواية

ملحق 02:

نبذة عن حياة مؤلف الرواية:

أحمد سعداوي هو روائي وشاعر وكاتب سيناريو عراقي من مواليد بغداد عام 1973، عمل في العديد من الصحف والمجلات والمؤسسات الصحفية المحلية، وعمل مراسل لـ: BBC في بغداد عام 2005–2006 يعمل حاليا في إنتاج وكتابة الأفلام الوثائقية، حاز على الجائزة الأولى في مهرجان الصحافة العراقية فرع الربورتاج 2004، ومن أبرز

أعماله الروائية رواية (فرانكشتاين في بغداد) التي أصدرت عام 2013، وترجمت إلى32 لغة، وستتحول إلى فيلم سنيمائي[1].

إصداراته الشعرية

ـ الوثن الغازي، مجموعة بغداد 1997

ـ عيد الأغنيات السيئة، مجموعة مدريد، دار ألواح 2001.

ـ صورتي وأنا أحلم، مجموعة بغداد2001

رواياته

ـ إنه يحلم أو يلعب أو يموت، دار المدى، دمشق، 2008.

ـ فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت، 2013.

ـ باب الطباشير، منشورات الجمل، بيروت، 2017.

[1] ـ أحمد سعداوي، https://areq,net، 2023/05/11، 11:43.

الفهـــرس

فهرس المحتويات

المحتويات:

الشكر والعرفان

مقدمة.....1

الفصل الأول: الجنس الأدبي والرواية مفاهيم نظرية

المبحث الأول: إشكالية المصطلح

1ـ مفهوم الجنس الأدبي:

1-1ـ لغة.....5

1-2ـ اصطلاحا.....6

2ـ مفهوم النوع:

2-1ـ لغة..... 10

2-2ـ اصطلاحا.....11

3ـ تعدد مصطلح الأجناس الأدبية.....12

المبحث الثاني: نظرية الأجناس الأدبية:

1ـ عند النقاد الغرب.....13

2ـ عند النقاد العرب.....15

المبحث الثالث: تداخل الأجناس في الرواية العربية المعاصرة

1ـ مفهوم التداخل..... 18

2ـ أشكال التداخل.....20

3ـ تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية المعاصرة.....21

المبحث الرابع: الرواية العربية

1ـ مفهوم الرواية

1-1ـ لغة.....25

1-2ـ اصطلاحا.....26

2ـ نشأة الرواية العربية.....28

3ـ مراحل الرواية العربية.....29

المبحث الخامس: الرواية العراقية

1ـ نشأة الرواية العراقية.....33

2ـ مراحل الرواية العراقية.....33

الفصل الثاني: تداخل الأجناس الأدبية في رواية (فرانكشتاين في بغداد) لـ: "أحمد سعداوي"

المبحث الأول: التداخل على مستوى العنوان.....37

المبحث الثاني: التداخل على مستوى المتن

1ـ تداخل مع السينما.....39

2ـ تداخل مع الفيلم.....44

3ـ تداخل مع العجائبية.....45

4ـ تداخل مع الأسطورة.....51

5ـ تداخل مع القصة.....55

6ـ تداخل مع الرسالة.....60

7ـ تداخل مع المسرح.....64

8ـ تداخل مع السيرة.....68

9ـ تداخل مع المثل.....71

ـ خاتمة.....74

ـ قائمة المصادر والمراجع 77

ـ ملحق

1ـ ملخص الرواية.....87

2ـ التعريف بالروائي "أحمد سعداوي".....89

ـ فهرس الموضوعات.....90

ـ ملخص العمل.....94