الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 1535097176

رقم التسجيل ط2: 1535101289

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

**بعنوان**

# الرّواية الجزائرية الجديدة وتداخل الأجناس الأدبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لـ: عز الدين جلاوجي

**إعداد الطالبتين:**

- أشواق زيتوني
- غنية عزي

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

| | | | |
|---|---|---|---|
| - د/ ..... | أستاذ محاضر "أ" | جامعة المسيلة | رئيسا |
| - د/ خالد شبلي | أستاذ محاضر "أ" | جامعة المسيلة | مشرفا ومقررا |
| - د/ ..... | أستاذ محاضر "أ" | جامعة المسيلة | ممتحنا |

السنة الجامعية: 1440-1441هـ 2019/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

نحمد الله ربّ العالمين نحمده حمد الحامدين، ونشكره شكر الشّاكرين، اللّهم صلّ وسلّم وبارك على المبعوث رحمة للعالمين، رسولك محمّد وعلى صحبه أجمعين .

نشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا والقائل في محكم تنزيله:

﴿لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ﴾ إبراهيم: 07

نتقدّم بالشّكر الجزيل والخالص إلى الدّكتور المشرف "خالد شبلي" الّذي خاض غمار البحث معنا بصبره، وكان يتجاوز عن زلّاتنا عبر مسيرة هذا البحث بطيب خاطر ناصحا موجّها .

فكان خير ونعم الأستاذ المشرف، منّا كلّ الثّناء والتّقدير.

كما توجّه بالشّكر إلى لجنة المناقشة المحترمة، على تكرمهم مناقشة المذكرة وإثرائها بخبراتهم العلمية

الشكل موصول إلى كلّ الأساتذة الّذين رافقونا في مسيرتنا الدّراسية، وإلى كل من ساندنا من قريب أو بعيد جزاكم الله عنّا خير جزاء

# إهداء

إلى الّتي حملتني بكّل وفاء، وعلّمتني حروف الهجاء، وسهرت على مرضي حتّى الشّفاء

أمّي يا أغلى الأسماء .

إلى الّذي ربّاني على الصّدق والإيمان وقادني نحو الاطمئنان ورعاني حتّى صرت أهلا للإيمان .

أبي يا أغلى إنسان .

إلى إخوتي وأخواتي الّذين كانوا لي السّند الدّاعم في مشواري الدّراسي .

إلى رفيق دربي . . . زوجي الغالي

إلى الّذين كانت لهم عليّ يد بيضاء ولا أستطيع مكافأتهم إلّا بالدّعاء .

إلى كلّ من دعمني وساندني من قريب أو بعيد

أهدي هذا العمل المتواضع .

أشواق

# إهداء

الحمد لله الّذي أنعم علينا بنعمة العلم والمعرفة، ووفّقنا لإنجاز هذا العمل.

إلى من حفّزني على إتمام هذا البحث "أبي الغالي"

إلى من سهرت اللّيالي لترى نجاحاتي "أمّي الكريمة".

إلى جميع إخوتي وأخواتي وخطيبي وأهله.

إلى من زرع التفاؤل في نفوسنا وقدّم لنا المساعدات والأفكار.

لكم منّي فائق الشّكر

غنية

# مقدمة

تعدّ الرّواية من أكثر الأجناس رواجا واستيعابا للواقع ومتغيّراته، لهذا بات الحديث عن هذا الجنس الأدبي حديثا مهمّا للغاية، حيث أنّها بمثابة وعاء تصبّ فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه، كما تنوّعت أساليبها وتقنياتها مع الرّواية التّقليدية إلى الحديثة وواكبت سيرورة المجتمع، ومنها الرّواية الجزائرية الّتي فرضت نفسها على السّاحة الأدبية فالمتتبّع الدّارس لمعظم النّصوص الأدبية الّتي أنتجها هذا الجنس في العقود الأخيرة وخاصّة السّبعينات والثمانينات والتّسعينات وما بعدها يلاحظ التطوّر الملحوظ الّذي شهدته الرّواية الجزائرية فقد تجاوزت شكلها التّقليدي المعروف حيث استطاعت أن تخترق شرنقة الرّواية التّقليدية لتخرج بذلك إلى فضاء التّجديد والتّغيير.

فالرّواية الجزائرية الجديدة ولكي تتماشى مع متطلّبات الواقع والعصر عمل كتّابها على كسر عمود الرّواية التّقليدية، وذلك من خلال التّجديد في بعض تقنياتها وخصائصها الفنّية من حيث الشّكل والمضمون ولقد حاول كتّاب الرّواية الجزائرية أن يعبّروا عن الواقع وعن ذواتهم المتمثّلة في الألم والحزن والضّياع... وربّما الأمل... فكان أن اختلفت كتاباتهم عن الرّواية التّقليدية اختلافا واضحا.

وهذا ما أدّى إلى ظهور نوع من الكتابات الجديدة في الرّواية الجزائرية ممّا جعلها متميّزة بحداثتها مقارنة بالرّواية في الدّول الأخرى خاصّة وأنّ الرّواية الجزائرية استطاعت استيعاب المفاهيم وأوجدت لنفسها مكانة رفيعة من خلال بروز نشاط روائي جديد ومميّز فيها لا سيما الكتابة الرّوائية الّتي ترتكز على مختلف الأجناس الأدبية من شعر ومسرح وغيرها... ومع مرور الزّمن ونظرا لكثرة الإبداع وتعدّد أشكاله أدّى إلى ظهور ما يُعرف بظاهرة تداخل الأجناس الأدبية ضمن الجنس الواحد والّتي يقصد بها تحطيم القواعد الخاصّة بالأجناس ولا شكّ أنّ هذا التّغيير في الأدب راجع إلى التّغيير في المجتمع وهذا ما أثبته التّاريخ بعدم الثّبات والاستقرار للّون الواحد.

كما عملت هذه الظّاهرة على جعل الرّواية تتميّز ببنائها ولغتها، حيث جعلته شكلا مفارقا لما دُوّن عنها سابقا، وهذا ما جعل من الكتّاب يسعون باستمرار إلى الارتقاء بتجاربهم الرّوائية إلى مستوى يمنح نصوصهم عمقا يحفر لهم مجرى في حركة التّطوّر الأدبي وكثيرة هي الأسماء الّتي خاضت غمار تلك التجربة ومن بين النماذج الّتي بلورت تلك الاهتمامات الكاتب والرّوائي "**عزّ الدّين جلاوجي**" الّذي أبدع في خطوات محسوبة ومدروسة نحو التجديد في السرد الرّوائي.

انطلاقا من هذه المعطيات عنونّا بحثنا هذا بالرّواية الجزائرية الجديدة وتداخل الأجناس الأدبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" **لعزّ الدين جلاوجي** حيث أجاد في روايته هذه إلى إيجاد ضفيرة متداخلة بين أكثر من نوع أدبي ويكمن سبب اختيارنا لهذا الموضوع في محاولة تقصّي المراحل الّتي مرّت بها الرّواية الجزائرية حتّى وصلت إلى ما هي عليه الآن ومحاولة فهم كيف أنّ الرّواية مثل الكائنات الحيّة لها طرقها وأساليبها للحفاظ على استمرارها ووجودها بالإضافة إلى رغبتنا في التعرّف على تجربة من تجارب الأجناسية في الأدب.

وهنا تبرز نواة البحث الّتي نحيطها بالتّساؤلات الّتي حاولنا الإجابة عنها من خلال هذا الجهد البحثي والمتمثّلة فيما يلي:

– كيف استطاعت الرّواية أن تتجانس مع عدّة فنون أدبية في عمل واحد دون شروخ؟ بالإضافة إلى أسئلة راودتنا في البحث منها: كيف تعامل الكاتب مع قضية التجنيس؟ وما هي أهمّ الفنون الّتي اصطبغت تحت هذا الاسم؟

إنّ طبيعة الدّراسة اقتضت منّا أن نوظّف آليات متعدّدة لأكثر من منهج ومن ذلك المنهج التاريخي من خلال تتبّع نشأة الرّواية الجزائرية ومراحل تطوّرها، بالإضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي من خلال قراءة الرّواية وتحليلها بإظهار مواطن التجنيس فيها.

ولتجسيد الدّراسة ارتأينا أن تكون خطّة البحث كالتّالي:

قسّمنا البحث إلى ثلاث فصول كلّ فصل له مباحثه الخاصّة به حيث: عنونا الفصل الأول بالرواية الجزائرية النشأة وحداثة الممارسة قمنا بالتطرق إلى تحديد بعض المفاهيم الخاصة بالبحث ثم تطرقنا للرواية الجزائرية من خلال التأريخ لنشأتها حتى وصولها لمعالم الحداثة من خلال تتبع مراحل تطورها أما الفصل الثاني فعنون بالتجنيس الأدبي وتحطيم حدود النوع بحثنا فيه عن مفهوم الجنس الأدبي وكذا تطوره عبر العصور، ثم عرجنا إلى ذكر بعض الأجناس الأدبية قديما وحديثا ثم يليه إشكالية التجنيس وانفتاح النص الروائي ومن خلالها عرجنا إلى الكتابة عبر النوعية وخصوصية النوع، وانفتاح النص الروائي، ثم ختمنا البحث بفصل تطبيقي استوفينا فيه علائق الجانب النظري من خلال التطبيق على "رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي".

وقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع لإثراء هذا البحث من بينها المصدر المطبق عليه "رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي" بالإضافة إلى نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية لأحلام معمري وأيضا نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي للصادق قسومة.

وكجميع البحوث العلمية واجهتنا بعض الصعوبات التي جعلتنا ربما نقصر في بعض المناحي والجوانب، ولعل من أكبر هذه الصعوبات الحيز المكاني فهو غير كاف لإنجاز مذكرة بحث بسبب الوضع الصحي الطويل الأمد الذي نمر به في الآونة الأخيرة بالإضافة إلى ذلك أن قراءة الرواية من أصعب ما يكون بسبب موضوعها وأسلوب الروائي في كتابتها.

وفي الأخير نتمنى أن يكون هذا الجهد البحثي قد استطاع أن يجيب عن بعض الأسئلة العالقة حول هذا النوع من الروايات وأن نكون قد لامسنا وتطرقنا إلى أهم النقاط التي تستحق البحث وأن نكون قد أفدنا غيرنا ممن يريد الاطلاع عليه.

كما نتقدم بالشكر والامتنان للأستاذ المشرف "**خالد شبلي**" الذي أفادنا بحنكته فنسأل الله له دوام الصحة والعافية وأن يجازيه عنا خير جزاء.

# الفصل الأول

## الرّواية الجزائرية النشأة وحداثة الممارسة

**أولا- تحديدات أولية**

**ثانيا- نشأة الرواية الجزائرية**

**ثالثا- الرواية الجزائرية الجديدة وآلية الكتابة**

**أولا- تحديدات أولية:**

أخذت الرّواية الجزائرية تتفرّد وتتميّز في بسط إبداعاتها، وأخذ مكانة على خارطة الإبداع الرّوائي العربي بعد أن كانت مخاضا استدراكيا فرضته الحاجة والرّغبة في إنتاج فن يكون وسيلة لخدمة القضايا الاجتماعية والإصلاحية والسّياسية لكن سرعان ما بدأت بوادر الإبداع تنخر على منجزات الكتّاب الجزائريين من خلال تبنّي آليات اشتغالية جديدة تهدف إلى التملّص من كلّ تلك الثوابت البالية الّتي أقعدت الرّواية في حضن التكرار والبلادة في التّصوير والجمود في الأحداث والشخصيات ردحا من الزّمن، وقد تأتى لهم ذلك من خلال احتكاكهم بالمشرق العربي والغرب في اعتماد طرق تحديثية لعبت عن الجوانب الشكلية من خلال تشظّي الزّمن، تعدّد الرواد، وتداخل أصوات الشخصيات في السّرد، وإبطال مركزية البطل، وكذا المضمون من خلال الكتابة الشعرية وتداخل الأجناس وغيرها، وهذا ما اصطلح عليه فنّ التجديد أو التجريب في الكتابة، والّذي سنفصّل فيه فيما سيأتي، وقبل ذلك سنعرض أهم المفاهيم السردية من خلال تحديد مفاهيم أولية لها.

**1- مفهوم الرّواية:**

**أ- لغة:**

إنّ الأصل في مادّة روى في اللّغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفناهم يطلقون على" المزادة"• الرواية لأنّ النّاس كانوا يرتوون من مائها، ثمّ على البعير الرّواية أيضا لأنّه كان ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشّخص الّذي يستقي الماء هو أيضا الرّواية.[1]

• هي وعاء كالقربة يحمل فيه الماء عند السفر، ج: مزاد ومزايد ومزدات.

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، 1998م، ص22.

(روى) على البعير، ريّا: استقى، والقوم، وعليهم، ولهم: استقى لهم الماء. والبعير: شدّ عليه الرواء، ويقال: روى على الرّجل، بالرّواء: شدّ عليه لئلا، يسقط من ظهر البعير عند غلبة النّوم، والحديث أو الشّعر رواية: حمله ونقله، فهو رواج رواة.

والبعير الماء رواية: حمله ونقله، ويقال: روى عليه الكذب، كذب عليه، والحبل ريا: أنعم فتله، والزّرع سقاه: روى، من الماء أو غيره ونحوه ريا، وروى شرب وشبع، ويقال:" روى الشجرة" والنّبت" تنعم فهو ريان"، وهي ريا (ج) رواء، ومنه الرّواية: القصّة الطويلة".[1]

جاء في لسان العرب: "وماء رويٌّ ورواءٌ، كثير، مُرْوٍ وماء رواء: أي عذب، ويسمّى البعير رواية على تسمية الشّيء باسم غيره لقربه منه، وروى الحديث والشعر يرويه رواية وترواه، وروَيْتُهُ الشّعر تروية أي حملته على روايته.[2]

كما أطلق هذا المعنى على ناقل الشّعر، فقالوا: رواية، وذلك لتوهّمهم وجود علاقة النّقل أوّلا، ثمّ لتوهّمهم وجود التشابه المعنوي بين الرّي الرّوحي الّذي هو الارتواء المعنوي من التلذّذ بسماع الشّعر أو استظهاره بالإنشاء، والارتواء المّادي الّذي هو اللّعب في الماء العذب البارد الّذي يقطع الظمأ ويقمع الصّدى.

وقد لاحظ العربي الأوّل العلاقة بين الماء والشّعر، لأنّ صحراءه كان أعزّ شيء فيها هو الماء ثمّ الشعر، وواضح أنّ أصل معنى "الرّوايةّ في العربية القديمة إنّما هو الاستظهار.[3]

**ب- اصطلاحا:**

"تختلف الرّواية عن سائر الأنواع الأدبية كالقصّة القصيرة والشّعر والمقال القصصي والصّورة، في المادّة، ومن ثمّ في المعالجة الفنية فكلّ نوع من هذه الأنواع يستخدم مادّة

---

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، ص384.

[2] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 14، مادة( ر. و. ى).

[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص22.

أولية ويشكّلها تشكيلا خاصّا ليعبّر بها عن فكر المبدع ومشاعره وأحاسيسه، ويبرز من خلالها صوته الخاص.

أمّا الرّواية فمادّتها ثانوية، ومن ثمّ فإنّها ليست أحادية الصّوت، فهي كما يقول- باختين- متعدّدة الأصوات وخطابها عبارة عن مزيج من الخطابات الشّعرية والقصصية والتّصويرية وغيرها".[1]

ويعرّفها **فتحي إبراهيم** بأنّها سرد قصصي نثري يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، وهي شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطّبقة البورجوازية وما صاحبها من تحرّر الفرد من ... التبعيات الشّخصية.[2]

وقد اشتهرت الرّواية بشيئين:

"أوّلهما ساذج نسبيا، وهي أنّها وسيلةّ للتّعبير عن سرورنا بالقصة وبهجتنا بمعرفة الواقع الاجتماعي بلغة أدبية نتكلّمها ونكتبها، وثانيا بكونها ابتكارا لفضيا معقّدا، يظهر في غموض السّرد وتعقيد التّركيب وتجربة صنع قواعد للتّجربة، وحين خلق إحساس بالحقيقة من الزّيف".[3]

والرّواية اصطلاحا كما جاء في سنّة ألف وتسعمائة وثلاثين أنّ: "الأدباء العرب كانوا يصطنعون مصطلح رواية لجنس المسرحية، وهو نلاحظ ذلك في كتابات العزيز البشري الّذي نجده يقول: "وأخيرا تقدّم **أحمد شوقي** فنظم روايتين وعنترة".[4]

كرر البشري لفظة: "الرّواية بمفهوم المسرحية ستّة مرّات في مقالة أدبية نشرها في القاهرة وكان الشّيخ إذا أراد إلى مفهوم القصّة، قال مثلا: رواية قصصية... وكان مصطلح" الرّواية يشيع بين الأدباء الجزائريين.

---

[1] عبد الرّحيم الكردي: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، مارس 2005م، ص101.

[2] إبراهيم فتحي: معجم للمصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ط2، الجمهورية التونسية، 1988م، ص176.

[3] ملكوم بدراوي: الرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1996م، ص7.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص23.

أيضا إلى عام أربعة وخمسين وتسعمائة وألف، حيث كانوا يطلقون على كلّ مسرحية مصطلح "**رواية**"، حيث كان قد أطلق **أحمد رضا حوحو** على أوّل رواية جزائرية له- وهي "**غادة أم القرى**" مصطلح قصّة، واستراح".[1] وفي اللّغة الفرنسية، المفهوم الأوّل للرّواية (**Roman**) كان يعني عملا خياليا، سرديا، شعريا، جميعا قبل أن يستحيل هذا المفهوم في القرن السّادس عشر إلى إبداع خيالي نثؤي، طويل نسبيا، يقوم على رسم شخصيات، ثمّ تحليل نفسيتها وأهوائها، وتقصّي مصيرها، ووصف مغامراتها وكأنّ الرّواية في عصرنا الحاضر هي النّثر الفنّي بمعناه العالي.

فالرّواية هي أهمّ الأنواع الأدبية الّتي جدّت في الأدب العربي الحديث وهي: "أكثر الأجناس الأدبية حساسية اتّجاه المجتمع".[2]

وإنّ الرواية بمفهومها الواسع"... هي جنس أدبي يبدعه كاتب، أو راوٍ، ذلك أنّ كلمة رواية مشتقّة من (مفهوم الرّاوي) عند العرب أي ناقل الخبر".[3]

**2- مفهوم الحداثة:**

**أ- لغة:**

ورد في **كتاب العين** الّذي يعتبر أوّل معجم ظهر في القرن الثّاني للهجرة كلمة "حدث" بمعنى يقال: "صار فلان أحدوثة" أي: كثروا فيه الأحاديث، وشاب حدث، وشابّة حدث "فتية" في السّن والحدث من أحداث الدّهر يشبه النّازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه والحديث: الجديد من الأشياء، ورجل حدث: كثير الحديث والحدث: الأبدان.[4]

فكلمة حدث وردت بمعاني مختلفة في كتاب العين ولها دلالات مختلفة الّذي ترد فيه الكلمة.

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص23.

[2] محمد كامل الخطيب: الرواية والواقع، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1981م، ص15.

[3] ينظر: فيصل الدراج: دلالة العلاقات الروائية، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 1992م، ص12.

[4] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرّشيد للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص177.

أمّا في معجم **لسان العرب** جاء الحديث نقيض القديم، والحدوث نقيضه القدمة، حَدَثَ الشّيء، يحدُثُ حُدوثا وحداثة، وأحْدَثَه هو، فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه.[1] وقد استخدمت العرب حدث مقابل قَدُم أي ما يعني أنّ الحداثة تعني الجدّة والحديث يعني الجديد.

كما ورد في **معجم الوسيط** لمجمع اللّغة العربية مادّة (حدث): "الحدثان، يقال حَدَثَان الشّباب وحدثان الأمر، أوّله وابتداؤه".[2]

بينما نجد **لويس معلوف** في المنجد في اللّغة يعرّف مادّة (حدث): "حدث، حدوثا، الأمر وقع الحدث جمع أحداث الأمر الحادث، أحداث الدّهر، مصائبه الحداثي حدثان، الدّهر وحداثته: نوائبه.

حدث: حداثة وحدوثا: عكس قدم، وإذا ذكر مع قدم ضمّ إتباعا نحو– أخذوني ما قدم وما حدث–، يعني همومه القديمة والحديثة".[3]

والحداثة ليس مصطلحا فارغا، لا في الشّعر العربي، ولا في الحياة العربية بعامّة فهو مصطلح تناوله الغربي أكثر منه العربي بما يحمله من معاني ودلالات مختلفة في السّاحة الأدبية، وبذلك فهي تعني الإبداع والتّجديد والابتكار الدّائم ورفض الجمود والارتباط بكلّ ما هو تقليدي.

أمّا في اللّغة الفرنسية فكلمة حداثة **Modernité** فمشتقّة من الجذر **Mode** وهي الصّفة والشّكل، أو هو ما يبتدئ به الشّيء، فاللّفظ العربية ترتبط بما له أكثر من دلالة عمّا يقع أنّه يحدث، فالشّكل ليس هو المهم، ليس هو الصّورة الّتي تبرز، فإنّ ما يحدث يتثبّت بواقعيته وراهنيته.[4]

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، مادة (ح. د. ث).

[2] شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004م، مادة (ح. د. ث)، ص160.

[3] لويس معلوف: المنجد في اللغة والإعلام، مادة (ح. د. ث)، ط1، دار المشرق، بيروت، لبنان، 1908م، ص122.

[4] مطاع صفدي: نقد العقل الغربي الحداثة وما بعد الحداثة، مركز الإنماء القومي، ط1، بيروت، لبنان، 1990م، ص223.

نفهم من خلال تحديد الأصل اللّغوي لمصطلح الحداثة هو تجسيد بدايات استعماله للدّلالة على صفة الحديث وتطوّر هذا المصطلح ليحمل بعدا زمنيا من خلال عملية التراكم التاريخي.

**ب- اصطلاحا:**

اختلفت التعريفات وتعدّدت المقاربات حول مصطلح الحداثة وهذا ما يبيّن على أنّه من الصّعوبة ضبط مفهوم محدّد لها، إذ لا يمكن اختصارها في مذهب محدّد، أو في مدرسة بعينها، أو حتّى في مجرّد قوانين جامعة تتيح لمتتبّعيها إدراك مضمونها في سياق كلّي بعيدا عن كلّ نظرة تجزيئية.

فنجدها في الغرب عند الشّاعر الفرنسي **بودلير Boudelaire** تعني: "ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي، إنّها نصف الفنّ الّذي يكون نصفه والآخر هو الأبدي الثّابت".[1]

يعتبر **Boudelaire** الأب الرّوحي للحداثة ولقد عاش ليبحث عن الجمال الكامن في كلّ شيء ليعبّر عنه إسهاما منه في العصر الحديث واحتفالا به، كما يقول: "ليست الحداثة مفهوما سوسيولوجيا أو مفهوما سياسيا أو مفهوما تاريخيا يحصر المعنى، وإنّها هي صيغة مميّزة للحضارة تعارض صيغة التّقليد، ومع ذلك تظل الحداثة موضوعا عاما يتضمّن في دلالته إجمالا الإشارة إلى التّطور التاريخي بأكمله وإلى التبدّل في الذهنية".[2]

كما يرى الفيلسوف "**بول روبير**" الّذي يحمل لنا كلّ الدّلالات والمعاني الخاصّة بالحداثة فيربطها مرّة ببعث الطّبيعة وتجديد خليته، ويربط كذلك المصطلح تارة أخرى بالفنون غير أنّه ممّا لا شكّ فيه أنّ روبير يقصد بالحداثة التجديد والإبداع فهو يقول: "الحداثة هي عودة الرّبيع والطّبيعة بحلّة جديدة هذه السيمفونية الكبيرة يسمّيها الشعراء القدماء بالحداثة".[3]

---

[1] خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996م، ص31.

[2] عبد الغني بارد: إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر5 مقاربة حوارية في الأصول المعرفية–، الهيئة المصرية العامة، مصر، 2005م، ص15.

[3] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي –أدونيس أنموذجا–، أبحاث للترجمة والنّشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2004م ص30.

كان لظروف نشأة مصطلح الحداثة في الغرب وشموليته وغموضه تأثير على وضعيته في الأدب العربي، فلقد اختلف الباحثون والمفكّرون في تعريف هذا المصطلح، إذ لم يصل النّقاد العرب إلى اتّفاق على تحديد تعريف دقيق له، ومعظم من تناولها النّقاد العرب أجمعوا على أنّ الحداثة تتعارض مع التّقليد والتراث والأصالة، ليحموا ثورة تسعى إلى التّغيير والتّجديد والتّحديث المستمر يتجاوز القديم وإحداث قطيعته.

أمّا الحداثة عند العرب فيعرّفها "**أدونيس**" فيقول: "الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج، تساؤل حول الممكن واحتجاج على السّائد، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتّر أي التناقض والتّصادم بين البنى السّائدة في المجتمع، وما تتطلّبه حركته العميقة التّغييرية من البنى الّتي تستجيب لها وتتلاءم معها".[1] ويقول أيضا: "الحداثة هي الخروج من النّمطية والرّغبة الدّائمة في خلق المغايرة".[2]

أمّا النّاقد "**عبد السّلام المسدّي** فيقول عن الحداثة: "هكذا أصبحت الحداثة تعاني إشكالا تصوّريا متعدّد الوجهات وعلى هذا الأساس يتعذّر على النّقاد تناول موضوع الحداثة من موقع التّنظير، ما لم يفكّ التعاضل الاصطلاحي الحائم حول هذا اللّفظ والتّشابك المفهومي الرّاكن في مطاف المدلول".[3] نلاحظ بأنّ مفهوم الحداثة عنده يقترن بمفهوم الزّمن.

[1] عبد الله محمد الغذامي: تهافت النقد وقراءة التنميط والقصر، مجلّة نزوة، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنّشر والإعلان، عمان، عدد 32، 2009م، ص09.

[2] جمال شحيد، وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، مرجعية الأدب الحداثي، ط1، دار الفكر، دمشق، 2005م، ص46.

[3] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1983م، ص08.

**3- مفهوم التجديد:**

**أ- لغة:**

من مصدر جديد والجمع أجدّة وجدد.[1] كما جاء في **لسان العرب**: "الجدّة هي نقيض البلى. ويقال: "الشّيء الجديد، وتجديد الشّيء صار جديدا، وهو نقيض الخلق، وجدّ الثّوب يجدّ صارا جديدا والجديد مالا عمد بك به".

كما ورد في **معجم العربي الأساسي** معنى التّجديد: "جدد الشّيء، جدّة، حدّث بعد أن لم يكن، حدّث مذاهب وحركات بعد الحرب هدفها تبديل الأوضاع بصورة جذرية... الشّيء صار جديدا، ويقال: جدّد تجديدا: الأديب جاء بالجديد وأبدع، وفي الأدب والفن الإتيان بما ليس شائعا أو مألوفا...".[2]

أمّا في **معجم الصّحاح** فقد ورد فيه: "جدّ الشّيء ويَجِدُ بالكسرة، وجدّة: صار جديدا وهو نقيض الخلق، وثوب جديد، وهو معنى مجدود يراد به جدّة.

كذلك تجدّد الشّيء: صار جيّدا وأجدّه واستجدّه وجدّده، إذا صيّره جديدا".[3]

كما ورد في **معجم الوسيط** معنى التّجديد: "جدّد الشّيء: صيّره جديدا ويقال جدّد العهد وثوبا، لبسه جديدا".[4]

نفهم من خلال ما سبق ذكره أنّ جلّ المعاجم الّتي ذكرناها تتّفق في المعنى اللّغوي للفظة التّجديد ألا وهي مادّة" جدّد" فمعظمها تدلّ على معنى واحد وهو الشّيء المجدّد أو إخراج الشّيء من وضع إلى وضع آخر وجديد.

**ب- اصطلاحا:**

تباينت آراء المفكّرين والمبدعين في تحديد مدلول لمصطلح التّجديد من النّاحية الاصطلاحية، وقد تنوّعت عبارات العلماء في تعريفه.

---

[1] جمال الدين بن منظور: لسان العرب، ج1، ص562- 563.

[2] جماعة من كبار اللغويين العرب: أحمد العابد، أحمد مختار عمر، الجيلالي بلحاج يحي، داود عبده، صالح جواد عبده طعيمه، نديم مرعشلي: المعجم الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط2، 1989م، ص332.

[3] أبي نصر إسماعيل بن حماد الجواهري: الصحاح تاج اللغة العربية، دار الكتب العلمية، ط1، 1999م، ص428.

[4] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، مادة (ج. د. د)، مكتبة الشروق، ط4، 2004م، ص109.

فالتّجديد يعني إعادة وترميم الشّيء البالي وليس خلق شيء لم يكن موجودا، وبهذا المعنى فإنّ التّجديد في مجال الفكر أو في مجال الأشياء على سواء، وهو أن تقيد الفكرة، والتّجديد يكون في الفكر والأسلوب والقراءة للنّص،[1]

كما ورد تعريف التّجديد في **القاموس الجديد** على أنّه: "الابتكار وإعادة التّنظيم قال ابن الرّومي: "أهيّ لا تسأم العين منه، أم لها كلّ ساعة تجديد".[2]

والتّجديد في المعنى الاصطلاحي هو نفسه في المعنى اللّغوي، وهو إعادة الشّيء على ما كان عليه، وهو ليس سوى محاولة للعودة إلى أصله يوم نشأته وليس معناه تغيير طبيعة القديم وتعويضه بشيء آخر مستحدث وجديد، إنّما هو بناء على أساس القديم والعمل على إحيائه إحياءً خالصا محضا على قدر الإمكان.[3]

كما أنّ التّجديد أيضا هو: "إعادة الشّيء وتجديده مع المحافظة على أصوله وثوابته الأولى، أي أنّ التّغيير لا ينال جذور الشّيء وإنّما يُعاد ويظهر بلباس جديد".[4]

إنّ مصطلح التّجديد يحمل الكثير في طيّاته وما هو إلّا: "أفكار إصلاحية، وعمليات توجيهية وحركات تغييرية".[5]

فالتّجديد هو خلق قواعد مبنية على أسس جديدة تتّسم بالابتكار في النّسق والصّورة وغيرها ما دام يتماشى مع أصول الذّائقة العربية، وهو كسر لقواعد شعرية قديمة.

التّجديد عند **طه حسين**: "ونحن لا نحبّ أن يظلّ الأدب القديم من حيث هو قديم... بل نحبّ لأدبنا القديم أن يظلّ قواما للثّقافة وغذاءً للعقول، لأنّه أساس الثّقافة العربية".[6]

---

[1] أبو الفضل جمال الدين بن منظور: لسان العرب، ج1، ص27 .

[2] علي بن هادية وآخرون: القاموس الجديد للطّالب، ص171.

[3] ينظر: سعيد بشّار: الاجتهاد والتّجديد في الفكر الإسلامي المعاصر، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتّحدة الأمريكية، ط1، 2016م، ص55.

[4] محمد بن عبد العزيز بن أحمد العلي: الحداثة في العلم العربي، دراسة عقدية، رسالة دكتوراه، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلّية أصول الدّين، الرياض، 1414هـ، ص37.

[5] حياة لشهب: المعجم العربي الحديث بين التقليد –المعجم الوسيط أنموذجا–، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عبّاس، سطيف، 2011م، ص116.

[6] طه حسين: حديث الأربعاء، ج4، ط4، دار المعارف، مصر، ص13.

أي أنّه تتولّد فكرة التجديد من القصور هذا، أي أنّ التّجديد لا يأتي صدفة دون الشّعور بقصور القديم.

أما عند **عبد الوهاب البيّاتي** فالتجديد هو: "حركة شعرية تتحرّك بكاملها وتكمن وراءها ثقافة أمّة تتحرّك بكاملها وليس إرادة الأشخاص... الشّخص يفجّر الحتمية الشعرية وحتمية التّجديد ولكن لا بدّ من أن تكون وراءها حركة ثقافة أمّة بكاملها وبدون ذلك يكون التّجديد تقليدا لتجربة سابقة وثقافة متقدّمة".[1]

في منظور **عبد الوهاب البيّاتي**، التّجديد هو ضرورة حتمية، يفرضها الواقع وتغيير نمط الحياة ويعبّر عنه أمّة بأكملها.

يرى **غالي شكري** بأنّ التّجديد هو:" ولعلّ المشكلة الرّئيسية فيها أعتقد هي النّظر إلى حركة التّجديد الحديثة في الشّعر على أنّها تجديد في الشّكل الشّعري أو أنّها تجديد في مضمون القصيدة... والحقّ أنّ الحركة الحديثة في الشّعر- من حيث الجوهر- هي ثورة عريقة الجذور في رؤيا الشّاعر تستمدّ عناصرها من الثّورة الحضارية الشّاملة الّتي تجتاح الوطن العربي في الوقت الحاضر".[2]

**4- مفهوم التّجريب:**

**أ- لغة:**

جاء في **لسان العرب** لابن منظور: "**جرّب الرّجل تجربة:** اختبره، والتجربة من مصادر المجموعة، والمُجَرَّب: الّذي قد جُرِّبَ في الأمور وعُرف ما عنده، ودراهم مجرّبة موزونة، ومجرَّب: قد عرف الأمور وجرّبها".[3]

أمّا في **القاموس المحيط**: يعرّفه الفيروز أبادي: "**جرّبه تجربة:** اختبره، ورجل مجرَّبُ: كمُعْظمٍ: بلي ما (كان) عنده، والمجرّب: كمعظم: الأسد".[4]

---

[1] عبد الوهاب البياتي: كنت أشكو إلى الحجر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1993، ص138.

[2] غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الآفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1978م، ص76.

[3] أبو الفضل محمد لن منظور: لسان العرب، مج1، ص429- 430.

[4] مجد الدّين محمد بن يعقوب بن محمّد بن إبراهيم الفيروز أبادي: القاموس المحيط، منشورات دار الكتب العلمية، ج1، ط3، بيروت، 1994م، ص60.

في حين يعرّف **المعجم الوسيط** التّجريب:"جرّبه: تجريبا، وتجربة: اختبره مرّة بعد أخرى، ويقال: رجل مجرّب: جرِّب في الأمور وعرف ما عنده".[1]

وقد فرّق **مجدي وهبة** في معجم مصطلحات في الأدب بين نوعين من التّجربة، التجربة **Expérience** التي تعني التدّخل في مجرى الظواهر الكشف عن فرض من الفروض أو التحقّق من صحّته".[2]

وربطت المعاجم الأجنبية بين التجربة وبعدها الفلسفي، حيث ورد في قاموس أكسفورد (**Experimentalism**) التجريبية: هي مبدأ المدرسة التّجريبية في الفلسفة والعلم، وهي مبنية على الرّؤية العلمية.[3]

ويفسّر قاموس "**ويستر**" التجريبية بأنّها: الاعتماد على مبادئ التّجربة ودعمها بخطوات علمية، وتسمّى تحديدا" الآلية".[4]

وأفاضت الموسوعة البريطانية في فهي تفسير المعنى اللّغوي للتّجريبية، فقد ورد فيها "الآلية" وتسمّى أيضا "التجريبية"، وهي فلسفة وضعها جون ديوي تنادي بأنّ أهم أمر في الشّيء أو الفكرة يكمن في قيمتها العلمية بوصفها أداة للفعل، وأنّ حقيقة الفكرة المتضمنة نفعها، ويفضلّ ديوي مصطلحي –الآلية والتّجريبية– على مصطلح "البراغماتية" حيث بنى عليها آراءه التّربوية.

واضح أنّ هذه المعاني تركّز على الطّابع العلمي لمفهوم التجريب، حيث يرتبط ربطا وثيقا بالحسّ والنّزعة الآلية والنّظرة العلمية الخالصة.

ويرجع الأصل الاشتقاقي لكلمة (**Experimentalism**) إلى الكلمة اللّاتينية (**Experimentum**) وتعني البروفة أو المحاولة.[5]

---

[1] مجمع اللّغة العربية: المعجم الوسيط، الإدارة العمّة للمجتمعات وإحياء التراث مكتبة الشروق الدلية، ط1، جمهورية مصر العربية، 2004م، ص114.

[2] أنظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحي العربية في اللّغة والأدب، تر: كامل المهندس، مكتبة لبنان، 1974م، ص156

[3] The oxford english dictionary, oxford university, press Great Britain, 1969, vol2, p 431.

[4] Websters New allegaite dictionary, sprin Massachusetts, U. S. A, 1980.

[5] The New Eneyclopedia Britannica, vol 6, p 334.

**ب- اصطلاحا:**

لمصطلح التّجريب مفهومان، مفهوم خاص، وآخر عام موجود في الحياة عامّة، وينسحب على الأدب لأنّه من الحياة، وذلك: "لأنّ الميزة الأولى للإنسان عامّة والمتحضّر خاصّة، هي أنّه ذو قدرة على الاستفادة من تجاربه، ومن التعلّم منها، فهو لا يفتأ يخرق العادة ويجرّب أشياء جديدة عليه، فإن هو وجد فيه شيئا ممّا تبتغيه نفسه واصل السّير عليها واقتبس منه بنو جنسه منهجه الجديد وحاكوه فيه، وإن هو لم يجد مبتغاه، أقلع عن محاولته تلك، ولكنّه ظلّ يتطلّع دوما إلى تحقيق منيته في طريقه إلى البحث عن الأفضل".[1]

فلفظة التّجريب يلتبس مفهومها كثيرا مع لفظة ومفهوم التجربة، حتّى إنّ بعض الباحثين يقيمون أحدهما مكان الآخر، فيصيران مفهوما واحدا، وغالبا ما نرى هؤلاء يرومون توظيف هذا المفهوم ليدلّ دلالة صريحة على الآخر.

التّجريب هو اختيار صلاحية أو عدم صلاحية شيء، وهو التحرّر ممّا هو مفروض، ومصطلح عليه، وهو حتمية لسلطة الخيال الّذي يتجاوز ما هو مستمر ومستقر فاللتّجريب أهمية بالغة في التّاريخ الفكري والإنساني، لأنّه الفعل الّذي يقف وراء التّجريب في الفكر من جهة، والإبداع الفنّي من جهة أخرى، فالتّجريب في الحقيقة هو التّغيير، وهو في الوقت نفسه البحث عن الأدوات والآليات، لإحداث التّغيير المطلوب في العناصر والأشياء وفي المفاهيم والعلاقات والبنيات المختلفة، وهو التّجريب الّذي يرتبط بالإبداع الأدبي منذ الأزل.

وهناك مفهوم خاص للتّجريب وهو ما تكلّم عنه النّقد الحديث ممثّلا في ثورة الأدباء الفرنسيين أتباع المدرسة الفرنسية المجدّدة، وممثّلا في ثورة أدباء السّتينات العرب وممثّلا في ثورة الحداثة وما بعد الحداثة في العالم، وهذا هو المفهوم الّذي نقصده بالبحث، ولقد لاقى رواجا واهتماما من النّقاد.

---

[1] عبد الله محمد الغذامي: الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2، دار الرياض، السعودية، 1991م، ص18.

ويعدّ **السعافين** التّجريب من المصطلحات الحديثة دارت على الألسنة في أواخر القرن الماضي، وتعزّزت في هذا القرن خاصّة بعد الحرب العالمية الثّانية، وقد اتّضحت صور هذا المصطلح في الغرب من خلال التّنظير والتّطبيقات الإبداعية، إلّا أنّه ما زال يعاني في دراستنا النّقدية التّطبيقية، وفي فنونها وتقنياتها غير قليل من الفوضى.

وأشار **السعافين** إلى أنّ التّجريب تجلّى في فنون الأدب المختلفة، خاصّة القصّة والرّواية والمسرحية: "وتمثّل في الانقطاع الواضح عن مسايرة التّقاليد السّائدة للتّراث الأدبي والالتزام بها، تلك التّقاليد الّتي تمثّلت بشكل واضح في الواقعية وصورها المختلفة"[1] إذا كانت الواقعية تصدر عن رؤية وثوقية واضحة للكون والوجود والحياة والإنسان والطّبيعة من منطلق فهم مكتمل للعالم، كذلك بين ارتباط التّجريب في بدايته بالكشوفات العلمية الّتي أحدثت انقلابا معرفيا في الحياة الإنسانية، مثل كشوفات: فرويد في علم النّفس التّحليلي واكتشاف عالم اللّاوعي، وتطوّر علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا وما لعبته التّطورات الاجتماعية والاقتصادية والتّقنية.

والتّعريف الّذي تتكئ عليه هو تعريف **آلان روب جرييه** (**Alan Robbe Grillet**) للرّواية الجديدة كونه التّعريف الّذي يتّفق وأغلب تعريفات النّقاد وهو أنّ:" الرّواية الجديدة هي الّتي تبحث عن أشكال روائية جديدة، وتنأى بنفسها بعيدا عن التّرديد الرّتيب لأشكال الماضي بما في ذلك من ضرر وعقم، وعدم فهم لموقف الإنسان الرّاهن من العالم، كما يحول ذلك بيننا وبين الغد والإنسان".[2]

هذا التّعرف نشدّه برأي **ادوار الخراط** في الحساسية الجديدة، وهو:" انقسامها إلى نوع من الكتابة يوشك أن يكون من الآن يتحوّل إلى نوع من التّقاليد الجديدة، ونوع من الصياغات القالبية، المأثورة:" حتّى في الفترة القصيرة الّتي عاشها النّتاجات" الحداثي هو من بين نتاجات الحساسية الجديدة، ما يظلّ متمرّدا، داحضا في لبّه نواة هدمه وتدميره من

[1] إبراهيم السعافين: الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، ع31، الأردن، 1955م، ص125– 128.

[2] ألان روب جيرييه: نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر، ص19.

أجل سعي مستمر إلى قيم "جمالية، وثقافية، واجتماعية" متجدّدة، دائمة التجدّد، وليس فقط جديدة".[1]

وقد أطلق على حركة التّجريب عدّة اصطلاحات هي: الحساسية الجديدة، التجريبية، الحداثة الرّوائية، التجديد، والتّجريب، وغيرها.

وأُطلق على الرّواية الجديدة تسميات عديدة منها: رواية اللارواية (**Anti Novel**)، والرّواية التّجريبية(**Novel Experimental**).

ورواية الحساسية الجديدة، والرّواية الطّليعية، والرّواية الشّيئية، والرّواية الجديدة **New Novel** يبدو من هذا التعدّد أنّ الرّواية الجديدة لا تندرج في أفق محدّد.[2]

وبناء على هذه المفاهيم الّتي قدّمت لكلّ من الحداثة والتّجديد والتّجريب نتوصّل إلى أنّ الحداثة اتّجاه فكري جديد وهي بهذا المعنى رؤية كونية لا تنحصر في أبعاد محدّدة وهذا يدلّ على أنّ هذا المصطلح يقوم على مفهوم المغايرة لكلّ ما هو تقليدي نمطي بينما التّجديد فنجد جلّ المعاجم تتّفق على معنى واحد وهو الشّيء المجدّد أو إخراج الشّيء من وضع إلى وضع آخر جديد وكذلك هو خروج أعمال الأديب عمّا هو مألوف بينما التّجريب هو التحرّر ممّا هو مفروض.

ومن هنا نتوصّل إلى أن" كلّ هذه المفاهيم تهدف إلى البحث عن خصائص وآليات جديدة تخرج نص الإبداع من نمطية المحكي أو النّمطية الكلاسيكية إلى نظرة حداثية تجديدية، إبداعية وبالتّالي الإشكالية هي إشكالية مصطلح في التّرجمة وفقط.

---

[1] ادوار الخراط: الحساسية الجديدة مقالات في الظّاهرة القصصية، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1993م، ص21.

[2] انظر: شكري عزيز الماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 355، الكويت، سبتمبر 2008م، ص14.

**ثانيا– نشأة الرّواية الجزائرية:**

ليس غريبا "أن يتأخّر ظهور الرّواية في الجزائر مقارنة بأخواتها العربيات وهذا نظرا لظروف اختصّ بها الشّعب الجزائري وحده، فعندما كانت الرّواية المصرية تخوض غمار التّجريب، كانت الرّواية الجزائرية لم تنشأ بعد، فقد احتلّت الجزائر في فترة سبقت مصر، المغرب وتونس ووضع الجزائريون نصب أعينهم هدفا ثابتا واحدا هو العمل على مقاومة هذا الاستعمار الاستيطاني، وتهيّأت كلّ الجهود والإمكانات والخطط والأفكار لتحقيق هذا الهدف النّبيل، فما كانت تشكّل جمعية تحت ستار ديني أو إصلاح أو تربوي إلّا وهي تستهدف في الخفاء لذلك الهدف الوطني القومي".[1]

ومن ثمّ يعود تأخّر ظهور الرّواية الجزائرية في المغرب إلى عدّة أسباب وعوامل تاريخية أهمّها:

– الاحتلال الفرنسي الغاشم للجزائر وما عاناه الشّعب الجزائري تحت وطأته من ظلم وقمع واستبداد وتسليط القوانين الجائرة الّتي تهدف إلى مصادرة الحريات وطمس الهوية والثّقافة العربية، ومن رحم هذه المعاناة ولد أدباء مبدعون اتّخذوا من الرّواية وسيلة للتّعبير عن مواقفهم وعن الظّروف القاسية الّتي عاشتها الجزائر أثناء الاستعمار المستبدّ، وقد تسطّرت أسباب التأخّر تحت عنوان تنكيل المستعمر بالجزائري.

ولذلك كانت لهذه الأحداث المؤلمة الّتي عرفتها الجزائر إبّان الثورة التحريرية، الدّور الأساسي في ميلاد الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية، والّتي تميّزت بخصائص وسمات فنّية جعلتها راقية.

**1– الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية:**

"لقد شكّلت الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية ظاهرة ثقافية ولغوية متميّزة أثارت حولها جدلا كبيرا بين النّقاد والدّارسين، منهم من عدّها رواية عربية، باعتبار مضامينها الفكرية والاجتماعية الّتي تعكس المجتمع الجزائري، وغالبية النّقاد اعتبروها

[1] سيد حامد النساخ: بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط2، دار غريب، القاهرة، ص290.

رواية جزائرية مكتوبة باللّغة الفرنسية قد ساهمت في نمو الأدب الفرنسي، أكثر ممّا ساهمت في إخصاب الأدب العربي".[1]

ومن هنا يمكن القول بأنّ الأدباء الجزائريين بالرّغم من أنّهم كتبوا باللّغة الفرنسية إلّا أنّهم لم يخرجوا عن دائرة الأدب الجزائري ومثّلوا مأساة الجزائريين خير تمثيل.

ويرى **واسيني الأعرج**" أنّ التّاريخ والأدب شيء واحد ليس علينا أن نختار نحن الكتّاب الجزائريين، فلقد اخترنا وانتهى الأمر والتزمنا بالثّورة، والتحقنا بها دون أيّ وجل، ويوضّح هذا الأمر أكثر من خلال قول **مالك حدّاد:** "أنّه لا يطمح إلى تبرير موقفه، بقدر ما يحاول أن يثبت حقيقة هذا الأدب، ومدى التصاقه بالواقع الجزائري وبالثّورة الوطنية العظمى".[2]

ومن هنا نلاحظ أنا الأدب الجزائري في هذه الفترة كان وسيلة تعبير مهمة عن واقع المجتمع الجزائري العميق وعن الثورة التحريرية خاصة ليصبح الأدب الجزائري النّاطق باللّغة الفرنسية "ذا بعد إنساني عظيم، عندما بدأ يعطي الأولوية والصدارة للمسألة الوطنية الّتي كانت وما زالت تعتبر جزءا لا يتجزّأ من كيانه والقضية المحورية لكلّ الكتابة الّتي أنتجتها تلك الحقبة التّاريخية".[3]

وقد ظهر كوكبة من الرّوائيين الّذين كتبوا باللّغة الفرنسية، في فترة ما قبل السّبعينات، حيث حاولوا التّعبير عن القضايا والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثّقافية، والسياسية في البلاد قبل الثّورة وأثناءها مثل: **(مولود فرعون)** الّذي كتب "ابن الفقير" الصّادرة سنة **1953م** بيّن فيها كيف يكون الطّبع الحقيقي للرّجل القبائلي، كما تعدّ هذه

---

[1] نوال بي صالح: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد7، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، 2011م، ص221- 222.

[2] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر- بحث في الأصول التاريخية للرواية الجزائرية-، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص68.

[3] المرجع نفسه: ص69.

الرّواية سيرة ذاتية تصف طفولة الكاتب ومراهقته، كما كتب أيضا رواية" الأرض والدّم" الصّادرة سنة **1957م**".[1]

ونجد **مولود فرعون** قد صوّر في رواياته أهم المشكلات والمتناقضات الّتي مرّ بها المجتمع الجزائري في مرحلة الثّورة.

كذلك ممّن عُرفوا وأعطوا بصمة في أدب المقاومة الكاتب **محمد ديب** الّذي "عُرف بكونه عرّافا صادق النبوءة في أعماله الرّوائية عموما و"الثلاثية" خصوصا الّتي تنبّأت بالثّورة سنة **1952م**، مع صدور روايته "الدّار الكبيرة" الّتي تلتها "الحريق" و"النّول" وبذلك كانت إلياذة الجزائر قد وُلدت أو كما يسمّيها "الثلاثية" الشّاعر الفرنسي **لويس أراغو** مذكّرات "الشّعب الجزائري" فاستحقّ محمد ديب اسم بلزاك الجزائر عن جدارة وبفضل مجهوداته الإبداعية الجادّة، الّتي لم تخرج في يوم من الأيّام عن طموحات الشّعب الجزائري الكبرى".[2]

إلى جانب **مولود معمري** الّذي نشر في مجال الرّواية أربعة أعمال هي: "الرّبوة المنسية" **1952م**، و"نوم العدل" **1955م**، و"الأفيون والعصا" **1965م**، و"العبور" **1982م**".[3]

ولقد تميّزت أعماله بشكل عام بمسايرة الوقائع السياسية إضافة إلى تصوير المجتمع القبائلي بكلّ خصائصه.

والشّيء نفسه ربّما فعله **مالك حدّاد** مع بعض الخصوصيات الّتي رافقت هذا الأخير، فمن "رصيف الأزهار لا يجيب" "سأهبك غزالة" إلى "الشقاء في خطر" التلميذ والدّرس" و"الانطباع الأخير" وظلّ مالك حدّاد مأساته المزدوجة وربط بحس يختلف عن حس الآخرين".[4]

والمقصود هنا بالمأساة المزدوجة (الاستعمار واللّغة) وهي الّتي حدّدت مسار جميع أعماله.

---

[1] نوال بن صالح: الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، ص223.

[2] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص73.

[3] أحمد منور: ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م، ص142.

[4] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص74.

إضافة إلى الرّوائي المبدع **كاتب ياسين** الّذي أنجب رائعته الخالدة "نجمة" الّتي ظهرت فيها قدرته الفنّية، وتأثّره بالثّقافات الأجنبية الّتي لم تأكل المضمون مثل بعض السّمات الفنية الفوكنيرية".[1]

ومن هنا تبيّن لنا أنّ الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية ولدت مع الاحتلال الفرنسي للجزائر، لتصبح بذلك أداة مهمّة للتّعبير عن قضايا المجتمع الجزائري بمختلف جوانبه السياسية، الاجتماعية، والثّقافية، ومرآة عاكسة تعكس آلام الشّعب الجزائري.

**2- الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية:**

"يرى النّقاد الرّواية الجزائرية من مواليد السّبعينات، بالرّغم أنّ هناك بذورا ظهرت بعد الحرب العالمية الثّانية يمكن أن نلحظ فيها بدايات ساذجة للرّواية العربية الجزائرية سواء في موضوعاتها أو في أسلوبها أو في بنائها الفنّي ويعود سبب هذا التأخّر إلى أنّ هذا الفن صعب يحتاج إلى تأمّل طويل وإلى صبر وأناة ثمّ يتطلّب ظروفا ملائمة تساعد على تطوّره وعناية الأدباء به".[2]

وبالتّالي عرفت الرّواية في هذه المرحلة بالضّعف على مستوى الموضوع والأسلوب والبناء الفنّي وذلك راجع إلى عدم توفّر الظّروف الملائمة الّتي تساعد على ظهور الرّواية.

ولقد مرّت الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية بمرحلتين هما:

**أ- الرّواية الجزائرية قبل الاستقلال:**

ارتبطت الرّواية الجزائرية بثلاث محطّات بارزة في تاريخ الجزائر، **أوّلها** "مرتبطة تحديدا بثورة الفلّاحين **(1916-1971م)**، حيث يرتبط تاريخ هذه الثّورة بظهور أوّل بذرة

---

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص73.

[2] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للنّشر، الجزائر، ص237.

قصصية في الأدب الجزائري وهي "حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق "**لمحمد مصطفى بن إبراهيم**"[1] ولقد عُدّت هذه الرّواية أوّل عمل قصصي في الجزائر.

غير أنّ اتّسام هذا العمل بالضّعف اللّغوي والتّقني جعل "**عمر بن قينة**" يتحفّظ في اعتباره رواية أولى على مستوى الوطن العربي".[2]

أمّا **المحطّة الثّانية** ذات صلة مباشرة" بانتفاضة **1945**م"[3] حيث تصادف هذه المرحلة رواية"غادة أم القرى" **لأحمد رضا حوحو** الصّادرة سنة **1947**م، وهو تاريخ صدورها الّذي تأخّر أربع سنوات عن تاريخ كتابتها".[4]

ويرى **واسيني الأعرج**" أنّها ظهرت كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرّغم من آفاقها المحدودة".[5]

وتدور أحداث هذه الرّواية في الحجاز، وما تتعرّض له المرأة من اضطهاد وحرمان وبؤس. لذلك أهداها إليها بهذه العبارات المفعمة بالحنان والتوجّع: "إلى تلك الّتي تعيش محرومة من نعمة الحب، من نعمة العلم، من نعمة الحرية، إلى تلك المخلوقة البائسة، الملهمة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية أقدّم هذه القصّة تعزية وسلوى".[6]

أمّا **المحطّة الثّالثة** والأخيرة، فهي "**أوّل نوفمبر 1954**م" حيث شهدت هذه الفترة قفزة نوعية وكمّية في الرّواية الجزائرية باللّغة الفرنسية، في وقت لم تظهر فيه إلّا روايتان باللّغة العربية، الأولى "الطّالب المنكوب" **لعبد المجيد الشافعي 1951م**، والثّانية "الحريق" **لنور الدّين بوجدرة 1958م**".[7]

---

[1] صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، منشورات منشورات مخبر أبحاث في اللغة العربية والأدب الجزائري، العدد 8، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص20.

[2] ينظر: أحلام معمري: نشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، مجلّة الأثر، العدد 20، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، جوان 2014م، ص57 .

[3] أنظر: صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، ص21.

[4] أنظر: أحلام معمري: نشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، ص57.

[5] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائرية، ص18.

[6] أحلام معمري: نشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، ص58.

[7] صالح مفقودة: أبحاث في الرّواية العربية، ص21.

غير أنّ هذه الأعمال الرّوائية اتّسمت بضعفها من حيث الجانب الفنّي واللّغوي، ولم ترقى إلى المستوى المطلوب.

**ب- الرّواية الجزائرية بعد الاستقلال:**

حسب رأي **واسيني الأعرج** أنّ عدم ظهور الرّواية في الستينات وتأخّرها إلى السّبعينات يعود إلى جملة من الأسباب جسّدها في قوله: "لأنّ الظّرف التّاريخي بكلّ مفارقاته الاقتصادية والسّياسية والاجتماعية والثّقافية، زيادة على أنّ ثقافة الأديب نفسه وظروفه الخاصّة والموضوعية لم تكن لتساعد ولا تسهم في ظهور الرّواية، ولكنّها خلقت الرّبة الأولى، الّتي ستبنى عليها أعمال أدبية جادّة فيما بعد خاصّة مع بداية السّبعينات".[1]

وهذا يعني أنّ هذه المرحلة (قبل السّبعينات) قد لعبت دورا هاما في تهيئة التربة الأولى الّتي ستبنى عليها الأعمال الأدبية فيما بعد (بداية السّبعينات).

وقد شهدت بداية السّبعينات المرحلة الفعلية الّتي جسّدت وشهدت القفزة الحقيقية للنّهوض الرّوائي الفنّي في الجزائر، حيث ظهرت تبعا لعدّة أعمال روائية مثل "ما لا تذروه الرّياح" و"ريح الجنوب" و"اللّاز" بالإضافة إلى رواية أخرى ذات أهمية متميّزة وهي "الزلزال".[2]

فبظهور أعمال "الطّاهر وطّار" بدأ النقّاد في المشرق والجزائر ينظرون بجدّية إلى عناصر التّفرّد والتفوّق الّتي طبعت أعماله الرّوائية، الّتي أصبحت تنتزع الإعجاب والتّقدير وذلك بهيمنتها على باقي الأجناس الأدبية في الجزائر، فتصدّرت مجال البحوث النّقدية والتّغطيات الصحفية والإعلامية، ولأوّل مرّة أمكننا الحديث عن تجربة روائية جديدة متقدّمة لأنّ السنوات العشرة الّتي أعقبت الاستقلال مكّنت الجزائريين من الانفتاح الحر على العربية المعاصرة وجعلهم يلجؤون إلى الكتابة الرّوائية للتّعبير عن تضاريس الواقع

---

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص85.

[2] أحمد منور: ملامح أدبية- دراسات في الرواية الجزائرية-، ص39.

بكلّ تفاصيله وتعقيداته سواء أكان ذلك بالعودة إلى مرحلة الثّورة المسلّحة أو الغوص في الحياة المعيشة الجديدة الّتي بدأت تظهر ملامحها في التّغييرات الجديدة".[1]

أي أنّ الأدباء اتّجهوا إلى الكتابة الرّوائية للتّعبير عن الواقع بمختلف قوانينه وذلك إمّا بالعودة إلى الثّورة أو توظيف الحياة المعيشة الجديدة في الكتابات الرّوائية لتتناسب مع مختلف التّغيرات الّتي طرأت على العصر.

وبالتّالي فالكتابة الرّوائية في عقد السّبعينات بدأت **بالطّاهر وطّار** برواياته "**اللّاز**" و"**الزلزال**" و"**عرس بغل**"، بالإضافة إلى "**عبد الحميد بن هدوقة**" الّذي تميّز بإبداعاته الرّوائية المتمثّلة في "**ريح الجنوب**" و"**نهاية الأمس**" و"**بان الصّبح**" أيضا **عبد المالك مرتاض** برواياته "**نارو نور**" و"**دماء ودموع**" و"**الخنازير**".

لتلتحق بهم أسماء من جيل الاستقلال تمثّلت بالخصوص في "**محمد العالي عرعار** الّذي ألّف كلّ من "**ما لا تذروه الرّياح**" و"**الطّموح**"، أمّا **مرزاق بقطاش** بروايته" طيور في الظّهيرة".[2]

لننتقل إلى فترة الثّمانينات أين بدأت الكتابة الرّوائية تتحسّن بهبوب رياح الحداثة وتندمج فيها، وخاصّة في بعض الرّوايات الّتي استعارت روح الأسطورة في تجلّياتها وصيرورتها الإنسانية الخالدة، دون أن تعيد إنتاجها وفق آلياتها النّمطية وإنّما أضافت إليها إسقاطات جديدة".[3]

ومن هنا نتوصّل إلى أنّ الكتابة الرّوائية في الثّمانينات غلب عليها الطّابع الحداثي وتجاوزت الشّكل الكلاسيكي القديم.

---

[1] إدريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م، ص39- 40.

[2] أحمد منور: ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، ص21.

[3] إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص42.

ومن الأسماء المعروفة الّتي عرفتها هذه المرحلة (الثّمانينات) "**واسيني الأعرج**"، "**الهاشمي سعيداني**"، "**أحلام مستغانمي**"، "**إبراهيم سعدي**"، "**الأمين الزّاوي**"، "**الحبيب السّائح**"، "**رشيد بوجدرة**" و"**الأزهر عطية**"

وانضمت كوكبة أخرى إلى هذه الأسماء في عقد التّسعينات وهي في معظمها أسماء نسائية نذكر منها: "**ياسمينة صالح**"، "**فضيلة فاروق**"، "**فاطمة العقون**"، "**جميلة زنّير**".[1]

[1] أحمد منور: ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، ص21.

## ثالثا- الرّواية الجزائرية الجديدة وآلية الكتابة:

### 1- الخصائص التّجريبية في الرّواية الجزائرية:

عرفت الرّواية الجزائرية الجديدة العديد من التّسميات والمصطلحات الّتي أُطلقت عليها، والّتي نذكر منها: "الرّواية الجديدة"[1]، "رواية التّشخيص، والرّواية العضوية، والرّواية المناضلة".[2] و"الرّواية الاستعجالية".[3]

تعدّدت التّسميات والمصطلحات على هذا النّوع النّثري الجديد، لكنّها رغم ذلك تبقى نوعا من الكتابة ظهر ليعبّر، وينقل بعضا من واقع عصره، وهذا ما أدى إلى ظهور خصائص الكتابة الإبداعية عند الناقد ادوار الخراط.

تظهر خصائص الكتابة الإبداعية عند النّاقد **ادوار الخرّاط** في أنّها اختراق لا تقليد، واستشكال لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديم للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذّات بالعرفان، ومن هنا بحسبه تجيء تقنيات الحساسية الجديدة:" كسر التّرتيب السّردي الاطرادي، وفكّ العقدة التّقليدية، الغوص إلى الدّاخل لا التعلّق بالظّاهر، تحطيم سلسلة الزّمن السّائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معا، وتهديد بنية اللّغة المكرّسة، ورميها- نهائيا- خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة (الواقع) لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر، مساءلة- إن لم تكن مداهمة- الشّكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللّغة السّائد المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة (الأنا) لا للتّعبير عن العاطفة والشّجن، بل لتعرية أغوار الذّات، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة، المشتركة، الّتي يمكن أن أسمّيها (ما بين الذّاتيات) والّتي تحلّ- الآن- محلّ (الموضوعية) مفترضة، وغيرها من التقنيات "ويستطرد قائلا: "وليست هذه التّقنيات

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص22.

[2] محمد زتيلي: جدلية الإبداع السياسي، جريدة الخبر- الجزائر- ع4285، الخميس 06 جانفي 2005م، ص25.

[3] حميد عبد القادر: معظم ما كتب في الجزائر أدب استعجالي اهتم بالقشور، جريدة الخبر- الجزائر-، ع4266، الاثنين 13 ديسمبر 2004م، ص19.

شكلية، ليست مجرّد انقلاب شكلي في قواعد (الإحالة على الواقع)، بل هي رؤية، وموقف، وإن كان ليس ثمّة انفصال، ولا تفريق بين الأمرين، بطبيعة الحال".[1]

إذا كانت هذه هي الكتابة الإبداعية التّجريبية، فإنّ الخصائص الّتي أُضيفت على الرّواية الجزائرية المعاصرة على رأي **أحمد المديني** مجموعة مميّزات كانت القاسم المشترك بين الرّوايات التّجريبية في الجزائر وهي:

– النّقد اللّاذع حدّ السخرية والمقت، لمرحلة ما بعد الاستقلال ورموزها، لما سمّوه (الثورة المغتصبة).

– نبذ الرّؤية ذات المكوّنات المنسجمة، المعتمدة على محاكاة الواقع، وتبجيل القيم والتّاريخ بغنائية مفرطة، تروم تحقيق هوية وطنياتية.

– تحوّل الذّات إلى بؤرة مركزية بدل الجماعة أو إيديولوجيا التّحرير الوطني في المنطلق والبوصلة والمنظور.

– استخدام الذّات في الكتابة السردية أداة لنقض واقع مرفوض ومدان، وانتقالها إلى موقع البطولة الّتي كانت حكرا عل المجاهدين ورموز حركة التّحرير.

– انهيار منظومة القيم المعتمدة كرؤية للعالم، من غير أن تعوّضها رؤية بديلة أو بالأحرى هي بصدد التكوّن من تشظّي الواقع والإحساس بالانكسار.

– تفكيك البنية السّردية التّقليدية جزءا وكلّا، وتعويضها ببنية التفكّك والتشظّي.

– اهتزاز مفهوم التخييل السردي الموضوعي بقوّة، وتعويضه بنموذج وأسلوبية التّخييل الذّاتي، كشكل بديل بنسقها وقواعدها المتداولة.[2]

## 2- الرّؤية الجديدة في الرّواية الجزائرية:

من بين الخصائص الّتي ذكرتها آمنة بلعلي، وقد ميّزت الرواية الجزائرية، وإن بدرجات متفاوتة، منها على المستوى التّقني ما يلي:

---

[1] ادوار الخراط: الحساسية الجديدة، ص11- 12.

[2] أحمد المديني: تحولات النّوع في الرواية العربية بين مشرق ومغرب، ص89.

ركّز الروائيون على أوضاع الذّوات باعتبارهم ذوات حالة، فهيمنت الحالة على الفعل فبرزت نتائج فعل الموت وحالات الحزن واليأس والألم الّتي يخلّفها في النّفوس وحالات الدّمار والقتل الّتي يخلّفها في الواقع، واستخدم الرّوائي أسلوب التّذكّر الّذي يتجلّى من خلال الصيغ الماضية وهذا يجعل الأفعال تركن إلى الخفوت، إضافة إلى ذلك انتشرت الشّبكات التّصويرية المكثّفة الّتي ترسم الشّخصيات وخاصّة أوضاعها النّسبية.[1]

ويتّضح لنا من خلال غلبة الحالة في هذه النّصوص رغبة الرّوائيين في تصوير معاناة الجزائر والجزائريين في ظلّ الأزمة، ممّا جعل كلّ الذّوات موضوعات للسّرد وما نلاحظه أنّ هذه الذّوات تشترك كلّها في الصّفات وتجمعها مسارات صورية متشابهة كملاحظة نبيل سليمان لانتشار شخصية رئيسية غالبة على الرّوايات، وهي شخصية المثقّف الّذي يمتهن الصّحافة،[2] فهي تلتزم وضع الثّبات ولا تحاول التّغيير إلّا في حدود شخصية، وهذا الرّاوي:" يعيش حالة من التناقض وهو يرقب الضياع والتحلّل، وسقوط القيم التّقليدية، وذوبان الفرد، بسبب سطوة الدّولة وغلبة الآلة والتكنولوجيا، والظّروف السياسية التعسّفية، وقهر الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية".[3]

أمّا الرؤية الّتي اتّفق عليها الكتّاب وإن كانت بفروق طفيفة بعد تصويرهم للأزمة هي البحث عن السّبب والجذور الّتي أنبتت ذلك، فمثلا التقى **الطّاهر وطّار** في **(الشمعة والدّهاليز)** مع **الأعرج واسيني** في **(سيّدة المقام)** وذبك في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات الّتي تبعتها، كما جسّدها آخرون **كإبراهيم سعدي** في **(فتاوى زمن**

---

[1] انظر: آمنة بلعلي: المتخيّل في الرواية الجزائرية، دار الأمل للطباعة والنّشر بالجزائر، ط1، الجزائر، 2000م، ص84.

[2] انظر: نبيل سليمان: الرواية العربية والمجتمع المدني، ص40.

[3] سامي سويدان: جسور الحداثة المعلّقة بين ظواهر الإبداع في الرّواية والشّعر والمسرح، ط1، دار الآداب، لبنان، 1997م، ص12.

**الموت)** و**محمّد ساري** في (**الورم**) و**بشير مفتي** في (**المراسيم والجنازة**) من خلال شخصيات مهزومة بخيبات آمالها فيما كانوا يرنون إليه.[1]

لقد أرّخت هذه الرّوايات لمرحلة العنف بكلّ تفاصيلها، وظهرت بها مطارحات نظرية وإيديولوجية وسياسية على لسان السّاردين والشّخصيات، وعكست مساراتهم الصّورية المآل الّذي آلت إليه وهو الموت المحقّق، كما تعكسه بعض الرّوايات:" فالموت في (**فتاوى زمن الموت**) يتحقّق بفتوى تعميم القتل بتهمة الرّدة كما حدث لمواطني الحي الّذي عرض لنا الرّوائي أشكال البؤس والقتل الفردي والجماعي فيه، وفي (**المراسم والجنازات**) يتعرّض الرّوائي إلى معاناة المثقّفين من الكتّاب والصحافيين الّذين أصبحوا هدفا لتلك الفتاوى، وهو نفس الأمر الّذي عانت منه (**سيّدة المقام**) الّتي ترمز إلى المرأة الجزائرية الصّامدة الّتي لم تستسلم من المعاناة الّتي تسبّب فيها اعتقاد الكاتب النّظام والتّيار الدّيني الظلامي المعادي لكلّ مظاهر التّقدّم والتحضّر، وتكاد تجمع هذه الرّوايات على إدانة السّلطة في تغذية العنف من خلال سياستها الاقتصادية والتّربوية والاجتماعية، ونتيجة فشل المشروع الاشتراكي ورد في (**الشّمعة والدهاليز**) الّتي يصرّ الطّاهر وطّار على تحميلها وزر صعود التّيار الدّيني المتشدّد، في حين يكشف **واسيني الأعرج** وبشير مفتي عن أبعاد سياسية واقتصادية أخرى، ولعلّ السّبب في اختلاف وجهات النّظر في هذه الرّوايات أنّها جرت في مراحل مختلفة من الأزمة".[2]

طرح الكاتب الجزائري عدّة تقنيات شكلية لتمرير رؤيته وذلك لإيصال هذا الإشكال الموحّد الّذي اشتركت فيه الرّوايات.

[1] انظر: شرف الدين ماجدولين: الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى ثورة العنف، ضمن كتاب" الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية"، ص200.

[2] آمنة بلعلي: المتخيّل في الرواية الجزائرية، ص77.

# الفصل الثاني

## التجنيس الأدبي وتحطيم حدود النوع

**أولا- الجنس الأدبي وتطوره عبر العصور**

**ثانيا- إشكالية التجنيس وانفتاح النص الروائي**

عملت الرّواية الجديدة على البحث عن آليات من شأنها أن تعطي للرّواية أكثر مرونة وقابلية حتّى أن تتلاءم مع طبيعة المتغيّرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية من ذلك تداخل الأجناس وتحطيم نظرية النّوع الواحد من خلال كسر قيود النّوع وفقدان خاصية التميّز وتداخل الأجناس في عمل فنّي واحد هجين يحمل أكثر من نوع بمختلف خصائصه ومميّزاته فتراوح هذا بين القبول والرّفض، بين الدّفاع والنّقد والمحافظة على ميزة النّوع والمبادرة في كسر هذا الرّابط والانفتاح والتعدّدية.

**أولا- الجنس الأدبي وتطوره عبر العصور**

**1- مفهوم الجنس الأدبي/ النّوع:**

ينقسم الجنس/ النّوع كغيره من المصطلحات إلى تعريفين أحدهما لغوي والآخر اصطلاحي.

**أ- الجنس في اللّغة:**

الجنس في اللّغة الفرنسية (**Genre**)، أمّا في اللّغة العربية فجد أنّ **ابن منظور** في معجمه **لسان العرب** قال: "**الجنس:** الضّرب من كلّ شيء فهو من النّاس، ومن الطير، ومن حدود النّحو، والعروض، والأشياء جملة، قال **ابن سيدة:** وهذا على موضوع عبارات أهل اللّغة، وله تحديد، والجمع أجناس، والجنس أعمّ من النّوع ومنه المجانسة والتّجنيس".[1]

كما جاء في **معجم تهذيب اللّغة** أنّ (الجنس) كلّ ضرب من الشّيء ومن النّاس والطّير ومن حدد النحو والعروض والأشياء: جملة، والجميع: أجناس.

ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله، وفلان يجانس البهائم، ويجانس النّاس إذا لم يكن له تمييز ولا عقل".[2]

---

[1] جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مادة( ج. ن. س).

[2] زين فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، مركز النشر، مكتب الإعلام الإسلامي، ج1، 1404هـ، مادة (ج. ن.س).

والجنس في **معجم مصطلح الأصول لهيثم هلال** هو:"من مراتب الأشياء بالنّظر إلى كلّيتها وجزئيتها وعمومها وخصوصها، هو أعلى هذه المراتب".[1]

أي أنّ الجنس هو الأصل في أعلى مراتب الأشياء.

وقد عرّف **لطيف زيتوني** الجنس الأدبي بأنّه:" اصطلاح علمي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسّط بين الأدب والآثار الأدبية".[2]

ويتضمّن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقّة غايتها ضبط الأثر وتفسيره.[3]

**ب- النّوع في اللغة:**

النّوع في اللّغة الفرنسية **(Espèce)**، أمّا في اللّغة العربية فيعرّفه **ابن منظور**: "بأنّه أخصّ من الجنس وهو أيضا الضّرب من الشّيء، قال ابن سيدة: وله تحديد منطقي لا يليق بهذا المكان والجمع أنواع، قلّ أو كثر، قال: اللّيث: النّوع والأنواع جماعة".[4]

أمّا في معجم الوسيط فيعرّف النّوع بأنّه:" الصّنف من كلّ شيء، ويقال: ما أدرى على أي نوع هو و(في اصطلاح المناطقة): كلّي مقول على واحد أو على كثيرين متّفقين في الحقائق في جواب ما هو، وفي (علم الأحياء) "وحدة تصنيفية" أقلّ من الجنس يتمثّل في أفرادها نموذج مشترك محدود ثابت وراثي، ج: أنواع".[5]

هذا فيما يخصّ التّعريفات اللّغوية لكلّ من النّوع والجنس حيث نجد أنّ المعاجم اللّغوية تذهب إلى أنّ الجنس هو الضرب من الشّيء، أو الضّرب من كلّ شيء وأنّه يكون من النّاس أو الطّير، ومن الأشياء جملة في حين نجد لفظة النّوع لا تكاد تختلف عن لفظة الجنس واللّفظتان تحتوي كلّ منهما عن الآخر، فيسمّى الأكبر في المقاصد جنسا والأصغر

---

[1] هيثم هلال: معجم مصطلح الأصول، ط1، دار الجيل، بيروت، 2003م، ص100.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات الرّواية، ط1، مكتبة لبنان، 2002م، ص67.

[3] ضبط الأثر وتفسيره: يستند ضبط الأثر إلى ما يسمّى شروط الجودة في الكتابة وقد حدّدها أرسطو في المأساة المسرحية، والمرزقي حدّدها في الشّعر الكلاسيكي الفرنسي، أمّا التّفسير فيستند إلى اعتبار الجنس الأدبي كيانا يسير إلى غاية، فغاية المأساة المسرحية هي التّطهير. انظر: لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص67 .

[4] جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مج 14، ص215.

[5] إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، ج1، ص964.

منه نوعا، وعليه فإنّ الجنس أعمّ من النّوع وأشمل منه، والنّوع يحتوي على صفات من الجنس.

**ج- اصطلاحا:**

وبعد تطرّقنا للمعنى اللّغوي ننطلق إلى المعنى الاصطلاحي، حيث لم تفرّق المعجمات الاصطلاحية بين الجنس والنّوع، بحيث لا يوجد أي اختلاف بين هذين المفهومين فيقال: أجناس أدبية أو أنواع أدبية وعليه يمكن القول نظرية الأجناس الأدبية أو نظرية الأنواع، وفي معجم مصطلحات الرّواية يقول **لطيف زيتوني:** "النّوع أو الجنس تنظيم عضوي لأشكال أدبية".[1]

وفي تعريف آخر للنّوع الأدبي يقول **رالف كوهيين:** "هو أيّة مجموعة من الأعمال تُختار ويجمع بينهما على أساس بعض السّمات المشتركة".[2]

أمّا **الجرجاني** فقد أدرج النّوع في الجنس وحاول توسيع التّعريف بقوله: "الجنس اسم دال على كثرة مختلفين بالأنواع: كلّي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة".[3]

**فالجرجاني** حاول توسيع تعريف الجنس بأنّه يدلّ على الكثرة، أي أنّه شامل، واختلاف في الأنواع".[4]

أمّا **سعيد علوش** فذهب إلى أنّ النّوع أو الجنس" تنظيم عضوي للأشكال الأدبية، كما يمكن تمييز الأنواع الصغرى في نظرية الأنواع الأدبية الّتي تقوم محورين متمايزين".

**- المفهوم الكلاسيكي:**

الّذي يقوم على تعريف غير علمي الشّكل/ المضمون ولبعض طلقات الخطاب الأدبي كالكوميديا/ التراجيديا.

---

[1] لطيف زيتوني: معجم المصطلحات الروائية، ص511.

[2] رالف كوهيين وآخرون: القصة الروائية المؤلّف- دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ، ترجمة: خيري دومة، ط1، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، 1997م، ص25.

[3] الصادق قسومة: نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، ط1، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004م، ص99.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص99.

**- مفهوم وقع الأصالة:**

الّتي تكشف عن العوامل المختلفة، والتسلسل السّردي.[1]

وفي تعريف **جميل حمداوي:** "مبدأ تنظيميا للخطابات الأدبية ومعيارا تصنيفيا للنّصوص التّطبيقية/ ومؤسّسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النّص أو الخطاب وتحديد مقوّماته ومرتكزاته، وتحديد بياناته الدّلالية والوظيفية، من خلال مبدأ الثبات والتّغيير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النّوع الأدبي، ورصد تغيّراته النّاجمة عن الانزياح والفرق النّوعي".[2]

نخلص ممّا سبق إلى نتيجة عامّة مفادها أنّ الجنس الأدبي، أو النّوع مجموعة من القوالب والخصائص الفنّية الّتي تفرض على الكاتب أو المؤلّف اتّباعها بحيث يتميّز كلّ جنس عن الآخر بهذه الأعمال الأدبية تحت مسميات أجناس وأنواع.

**2- تطوّر الأجناس الأدبية:**

لقيت مسألة الأجناس الأدبية اهتماما كبيرا وعناية موسعة في عهد **أفلاطون** و**أرسطو** لتمتد إلى عصور طويلة تنوّعت فيها المقاربات والتصنيفات إلى حد الغموض والتقارب أحيانا دون أن تخرج بشكل سافر على التّقسيم الثّلاثي الّذي وضعه المعلّم الأوّل.[3]

ويعدّ تنظير أرسطو لقضية الأنواع الأدبية في كتابه (فن الشّعر) هو الأقدر في تصنيف الأنواع الأدبية وتحديد أنواعها معتمدا على نظرية المحاكاة.[4]

ولعلّ هذا التّشديد في التّصنيف يعود إلى تصنيف اجتماعي وتقسيم النّاس إلى نبلاء وسوقة في الزّمن القديم، وهذا ما دفع أرسطو إلى الحديث عن المأساة والملهاة والملحمة،

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللّبنانية، بيروت، 1985م، ص223.

[2] جميل حمداوي: نحو نظرية الأجناس الأدبية، مؤسسة المثقف العربي، م2، 2015م، ص08.

[3] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص5-6.

[4] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م، ص48.

إذ جعل لكلّ جنس لغته وأسلوبه وجمهوره، فالأدب لا يقتصر عنده على المتعة، وإنّما جعل له رسالة أخلاقية".[1]

فأوّل من اعتنوا بالأجناس الأدبية أساسا لنقدهم في القديم هو **أرسطو**، وكان يمتاز عمّن سواه بالتوفيق بين الخصائص الفنية الّتي يذكرها، وطبيعة الجنس الأدبي الّذي يتحدّث عنه، ثمّ كان ينظر إلى الأجناس وكأنّها كائنات حيّة عضوية تنمو حتّى إذا بلغت حدّ كما لها استقرّت وتوقّف نموّها.[2]

يقول **أرسطو** مثلا: "لقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالا ثمّ نمت شيئا بإنماء العناصر الخاصّة بها، وبعد أن مرّت بعدّة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصّة".[3]

لذلك يعتبر **أرسطو** كتابه "فنّ الشّعر" واضع الأسس الّتي يقوم عليها نظرية فنون الأدب، والفواصل الّتي تقوم بين كلّ نوع وآخر على أساس خصائصه من ناحية المضمون، ومن ناحية الشّكل على السّواء، وكان أرسطو يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم أنّ فنون الأدب ينفصل بعضها على بعض انفصالا تامّا، إلى أن حول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون في القرن السّابع عشر الميلادي وأصبحت المبادئ الرّئيسية المذهب الكلاسيكي الّذي كان إنتاجه أوضح وأكبر ما يكون في فنون المسرح الشّعري".[4]

وفي تمييز الأجناس الأدبية تراعي خصائص مختلفة فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشّكل من إيقاع ووزن وقافية، ومن بنية خاصّة في ترتيب أحداث العمل الفنّي:

---

[1] عادل الفريجات: الأجناس الأدبية تخوم أو لا تخوم، علامات في النقد، ع38، مج10، ص147.

[2] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص117.

[3] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدري، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1973م، ص04.

[4] محمد مندور: الأدب وفنونه، ص20.

"الوحدة العضوية" وفي حجم هذا العمل وطوله أو قصره كما في القصيدة والمسرحية ثمّ القصّة مثلا".[1]

والأجناس الأدبية عند الكلاسيكيين محدّدة في ذلك تحديدا لا يختلط فيها بعضها ببعض، ولا يجوز بعضها عن بعض، وقواعدها شبه أوامر فنّية يلقيها النّاقدون ويتبعها الشعراء والكتّاب المنتجون.[2]

حيث نرى الكلاسيكيون ينادون بضرورة فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلا تامّا ويعيبون أشدّ العيب أن تتخلّل المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهية.

كما أنّ **أرسطو** لم ينسى النّثر فقد خصّه بكتابه "الخطابة" فجعل كلامه عنه في ثلاث مقالات الأولى عن علاقة الخطابة بالجدل، وعن الفضيلة والرّذيلة، والخير النّافع، وأنواع الدّساتير وغيرها، والثّانية عن دور الخطابة في التّأثير في السّامع، والثّالثة عن الأسلوب الفنّي للخطابة.[3]

وقد عالج **أرسطو** الجنس الأدبي كأنّه كائن طبيعي فهو يعتبر الجنس المسرحي ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الآثار المسرحية الفردية وفي تطوّرها، فالأثر يخلف الأثر كما يخلف الفرد أباه، وهذه النّظرة موجودة عند النّقاد التّابعين للمذهب التطوّري **كفرديـنان برونتيير** الّذي رأى أنّ الأجناس تولد، وتنمو وتنضج وتضعف وتموت كالأحياء وتفسّر المؤلّفات وتسبّب وجودها، وقد عدّ النّاقد **محمد غنيمي هلال** التساؤلات الّتي أثارها **برونتير** حول تولّد الأنواع الأدبية وتحوّلها ذات أهمية بالغة في الكشف عن أهمية التّعاطي مع الأنواع الأدبية.[4]

أمّا الرومانسيون في القرن التّاسع عشر فقد هاجموا مبدأ الكلاسيكيين مستندين إلى الأساس الفلسفي العام الّذي وضعه **أرسطو** نفسه لكافة الفنون وهو محاكاة الطّبيعة والحياة

---

[1] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص117.

[2] المرجع نفسه: ص117.

[3] رشدي يحياوي: مقدّمة في نظرية الأنواع الأدبية، ط1، إفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991م، ص47.

[4] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص273.

فقالوا: أنّه إذا كانت المسرحية التراجيدية تحكي قطاعا محدّدا من الحياة أو تعكسه في مرآتها فلماذا يجب على المسرح ألّا يكون أمينا في محاكاته، ومتماشيا مع واقع الحياة حينما نلاحظ أنّ الحياة نفسها كثيرا ما تجمع في المكان الواحد، والزّمن الواحد بين المضحك والمبكي، واستندوا إلى شكسبير الّذي لم يأخذ بمبادئ أرسطو حيث جمع في مسرحياته القوية بين المشاهد المحزنة والمشاهد المضحكة".[1]

ولاحظ الرومانسيون من جهة أخرى أنّ **شكسبير** كثيرا ما يزجّ في مآسيه بشخصية فكاهية يسمّيها (كلاون: المهرّج) ويطلق عليها اسما محدّدا يتكرّر في مآسيه وهي شخصية (فولستاف) البدين المرح الّذي نراه يظهر في المآسي عندما تتأزّم فيها الأمور ويصل إحساس المشاهدين بعنف المأساة وقسوتها إلى حدّ الألم النّفسي الفعلي ثمّ يظهر فولستاف ليلقي نكتة بها من حدّة الانفعال لدى المشاهدين وهذا ما يسمّى عند دارسي الأدب (التّرويح الشيكسبيري)".[2]

ولكن على الرّغم من سعي الحركة الرّومانسية الدّائبة إلى تحطيم فكرة الأنواع الأدبية فإنّ فكرة الأنواع ظلّت بأثر من هيمنة الفكر الكلاسيكي المحدث على قيد الحياة ولم تتجاوز التّغيرات الّتي أصابتها تلك التحوّلات الدّاخلية".[3]

أمّا في العصر الحديث فقد تغيّرت النّظرة إلى هذه الأجناس الأدبية، فأصبحت دراستها ذات طابع وصفي فليست هي بأوامر فنية مرسومة لدى المؤلّفين، ولكنّها شروح وتعاليل لا يحدّدان العمل الفنّي تحديدا تحكميا، ولا يحصرانه حصرا تلقائيا، وفي هذه النّظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبي بآخر كي يؤلّف جنسا جديدا كما في مأساة اللاهة.

---

[1] محمد مندور: الأدب وفنونه، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص21.

والحقّ أنّ الأجناس الأدبية لها طابع عام وأسس فنّية يتوحّد بها كلّ جنس أدبي في ذاته ويتميّز عمّن سواه بحيث يفرض كلّ جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كلّ كاتب يعالج موضوعه مهما كانت أصالته ومهما بلغت مكانته من التّجديد.[1]

على أن نلحظ أنّ هذه الأجناس الأدبية غير ثابتة فهي في حركة دائبة بها تتغيّر قليلا في اعتباراتها الفنّية من عصر إلى آخر، ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي آخر، وفي هذا التّغيير يفقد الجنس الأدبي طابعه الّذي كان يعدّ جوهرا فيه قبل ذلك، فقد كانت المسرحية في النّقد الكلاسيكي شعرا ثمّ صارت في العصر الحديث نثرا.[2]

وبالرّجوع إلى أدبنا العربي نجد من تحدّث عن تطوّر الأجناس الأدبية، ومن ذلك موقف **عزّ الدّين إسماعيل** الّذي يجزم بأنّ الجاهليين في الواقع قد ألتفّوا إلى الشّعر بوصفه صورة كلامية متميّزة بشكلها ونظامها عن لغة الحياة اليومية، ولكنّهم فيما يتّصل بالنّثر لم يفرّقوا بين نثر فنّي وآخر عادي، فربّما لم يخطر لهم أنّ النّثر فنّ كلامي كفنّ الشّعر.

حيث ميّز بين أجناس أدبية نثرية منها سجع الكهّان، والأمثال، ثمّ ألحق بها الأمثال الخرافية، ثم "الخطابة، ثمّ ألحق بها المواعظ والوصايا، ثمّ الصّحف، والرّسائل الكتابية ليفسح حيّزا واسعا لدراسة القصص.[3]

وبمجيء الإسلام تغيّر الإنتاج الفكري السّابق فقد خالف أهم الأساليب الفنّية السّائدة آنذاك ممّا فتح آفاق جديدة ارتادتها الأقلام، وجابتها القرائح، فرحُبت ميادينهم وازدهر نتاجهم الأدبي والفكري والثّقافي، بقطوف دانية، إلّا أنّ ذلك لم يمح الأشكال الأدبية المعروفة بقدر ما رفع بعضها إلى مستوى النّموذج والمثال بما قام به من تحوير لها في الأسلوب والمضمون والغاية، وغيّر ترتيبها وفق الحاجات الطّارئة بما يخدم الرّسالة الجديدة.

---

[1] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارب، ص119.

[2] المرجع نفسه: ص120.

[3] عز الدين إسماعيل: المكونات الأولى للثقافة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م، ص69.

أعاد القرآن الكريم صياغة الأجناس بما يجعلها تبدو مرتدية زيّ الطّرافة والابتكار ومثال ذلك سجع الكهّان الّذي يتّفق كلّ النّقاد على الإشارة إلى مكانته في الجاهلية لتظهر وكأنّها أجناس إسلامية من ذلك الخطابة والأمثال، ليظهر بعد ذلك جنس جديد، ونقصد به جنس الرّسالة ليتواصل ظهور الأجناس عبر مختلف العصور بما يتلاءم والبيئة الفكرية لكلّ عصر.[1]

وظلّت الآراء الكلاسيكية الّتي تفصل بين الأجناس والأنواع الأدبية قائمة حتّى القرنين السّابع عشر والثّمن عشر" كانت الأجناس بالنّسبة لهذين القرنين شيئا موجودا حيّا، وكان الاعتقاد أنّ الأجناس الأدبية لها حدودها المحدّدة وأنّه يجب الإبقاء على هذا التّحديد عقيدة عند الكلاسيكيين في القرنين السّابع عشر والثّامن عشر".[2] وبمجيء الحقبة الرومانسية الّتي تمتد من بداية القرن التّاسع عشر حتّى المنتصف حيث تجنّب عنها الرومانسيين فكرة التّفريق بين جنس أدبي وآخر، لكونهم يميلون إلى تمازج الفنون وتداخلها، ويعتبرون أي توجّه للتّجنيس الأدبي هو تقليد لحركة المبدع، والحدّ من قدرة الأدب على التطوّر، واستندوا في قولهم هذا وصحّة هذا الرّأي إلى أعمال **شكسبير** ومسرحه الّذي لم يأخذ مبادئ أرسطو والكلاسيكية، وجمع في مسرحياته بين المشاهد المحزنة والمشاهد المضحكة، كما لاحظوا أنّ وجود بعض المشاهد المضحكة داخل المأساة ليس من الضّروري أن يضعف الشّعور بالمأساة والتأثّر بها بل قد يزيدها عمقا وبذلك لا تتعارض المشاهد الفكاهية مع هدف المأساة ولا تعطّله بل تقوّيه، وقد بلغ الشّطح ببعض الفلاسفة الرومنسيين ونقاد الأدب حدّا أنكروا فيه فكرة التّجنيس وقد رفض **فكتور هيجو** والأخوين **شليغل** فكرة نقاء النّوع الأدبي[3] **فشليغل** يرى أنّ "تقسيم الأدب إلى أجناس نوع من التحكّم،

[1] عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري "جدلية الحضور والغياب"، ص201- 202.

[2] رينيه ويلك واستن وران: نظرية الأدب، ص18.

[3] ينظر: إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النّص، ص24.

لا يمكن قط أن يخضع له التّأليف الأدبي".[1] فالتّأليف الأدبي عنده غير خاضع لقوانين النّوع أو الجنس وهذا ما تدعو إليه الرومانسية والتحرّر من قيود الكلاسيكية فيما فيها الجنس والنّوع والدّعوة إلى تمازج وتداخل الآداب فيما بينها.

**3- الأجناس الأدبية قديما وحديثا:**

**3-1 الأجناس الأدبية القديمة:**

**أ- الخطابة:**

تأتي الخطابة على رأس الأجناس الأدبية ذات الصّيغة الشفهية في الخطاب النثري الممثّل للبداوة الّتي تنتزع إلى لهجة المخاصمة، وتأخذ فيها الكلمة المنطوقة قوّة الفعل بالإضافة إلى عطف الجمل بدلا من تداخلها، والنّزوع إلى الأسلوب التّجميعي في مقابل التّحليل.[2]

ويعدّ الجنس الأدبي الخطابي من أقدم الأجناس النّثرية الّتي عرفها العرب قبل الإسلام واهتموا بها على مرّ العصور لما له من تأثير على جمهور السّامعين.

والخطبة لغة مأخوذة من الخطب وهو الشّأن أو الأمر عظُم أو صغُر، والخطبة اسم للكلام الّذي يتكلّم به الخطيب، وهو الكلام المسجوع ونحوه.[3]

فالخطابة مأخوذة من خطب أخطب خطابة، واشتقّ ذلك من الخطب وهو الأمر الجليل لأنّه إنّنا يُقام بالخطب في الأمور الّتي تُجلّ وتُعظّم، والاسم منها خاطب، وإذا حمل وصفا لازما قيل خطيب،[4] وإذ أخذنا الحروف الأصلية من هذه الكلمة (خ. ط. ب) وجدناها ذات صلة وثيقة بمعان عديدة، ولكنّها ذات قرابة من حيث الدّلالة النّهائية، ومن ذلك الخطب

[1] حاتم السكر: مرايا نرسيس، ص17.

[2] مصطفى البشير قط: مفهوم النثر وأجناسه في النقد العربي القديم، ط1، دار اليازوري، عمان، الأردن، 2009م، ص93.

[3] جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مادة (خطب).

[4] قدامة بن جعفر: نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1980م، ص26.

هو الشّأن الهام، والخطبة: هي طلب المرأة، والخطبة: هي كلام يلقى في مناسبة ما لحل مشكلة ما أو لإثارة همّة أو لترسيم فرقة.[1] وهي فنّ مخاطبة الجماهير للإقناع أو الامتاع.[2]

نشأت الخطابة كفنّ أدبي قائم بذاته عندما كانت أهم كانت أهم وسيلة للاتّصال بالجماهير وتوجيهها، ولذلك اختلطت في نشأتها الأولى عند اليونان القدامى لفنون مختلفة من القول، فما يسمّيه **أرسطو** بالريطوريقا وهي لفظة ترجمها المترجمون السريان في العصر العبّاسي بلفظة الخطابة، لم تكن تعني فن الخطابة كما تبلور فيما بها، وإنّما كانت تعني فنّ البلاغة في القول على إطلاقه.[3]

وقد استمرّ فن الخطابة وازدهاره عند العرب حتّى العصر الحديث وذلك لأسباب عديدة منها: الحروب والثّورات، والأحداث الدّينية والسّياسية والاجتماعية.

**ب- الرّسالة:**

تعدّ الرّسالة في التّراث العربي من أهمّ المصادر الّتي تعطي صورة واضحة عن الأحداث التّاريخية، والأدبية، واللّغوية، والاجتماعية والاقتصادية والسّياسية في الفترة الّتي وُضعت فيها هذه الرّسائل إذ تظهر التّغيرات في الجوانب المختلفة على مرّ العصور.

الرّسالة لغة: من الفعل (رسل) والمصدر (رسلا ورسالة) والرّسل القطيع من كلّ شيء، والاسم الرّسالة، والرّسالة والارسال والتوجيه.[4]

أمّا **ابن وهب** فيحدّد اشتقاقها ومعناها بقوله: والتّرسّل من ترسلّ أترسّل ترسّلا، وأنا مترسّل، كما يقال: أتوقّف توقّفا، وأنا متوقّف، لا يقال ذلك إلّا فيمن تكرّر فعله في الرّسائل.

---

[1] يوسف محي الدين: فن الخطابة، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م، ص13.

[2] أبو السعود سلامة أبو السعود: الأدب في مختلف العصور، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2007م، ص70 .

[3] محمد مندور: الأدب وفنونه، ص152.

[4] جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مادة (رسل).

فالرّسالة اسم مشتق من رسال يراسل مراسلة، ويُطلق على الكلام الّذي يراسل له من بعد وغاب، واشتقّ اسم (الترسّل) ومنه يسمّى صاحبه (مترسّل) وهو من عُرف بهذا الفن واشتهر به.[1]

ومن بين الرّسائل في أدبنا القديم رسالة التوابع والزوابع للشّاعر الكاتب الأندلسي **أبي عامر بن شهيد (382-426هـ)** وهي رحلة خيالية في عالم الجن يحكي فيها كيف التقى بشياطين الشّعراء السّابقين من توابع، إضافة إلى رسالة الغفران **لأبي العلاء المعرّي** المتوفي عام **449هـ** وهي رحلة تخيّلها **أبو علاء** في الجنّة، وفي الموقف وفي النّار.[2]

**جـ- المقامة:**

إنّ أظهر أنواع القصص في القرن الرّابع هو فنّ المقامة وهي قصص قصيرة يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية، أو فلسفية، أو خاطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدّعاية والمجون، وقد عدّ بعض المستشرقين المقامات كمقامات **الهمذاني والحريري** من قبيل الدراما، وهو أمر مستبعد إذا ما عرفنا أنّ المقامة إنّما يُراد بها الفائدة اللّغوية، لما يتوخّى فيها من البلاغة والألفاظ العربية، وإيراد الأمثال والحكم، وليس المراد مغزاها.[3]

يميل الجذر اللّغوي للمقامة على المجلس أو جماعة النّاس، ولمّا كانت مجالس تحتّم أحاديث في موضوعات كثيرة أصبحت الدّلالة الاصطلاحية للمقامة لا تحيل المجلس مباشرة، بل على الأحاديث الّتي تلقى فيها، وكذلك تلك الأحاديث تعنى أوّل الأمر بقضايا الدّين من نصح وإرشاد ووعظ، وأمور اللّغة من ألفاظ ومرويات لغوية ووقائع التّاريخ: كأيام العرب وحروبهم، وأخبار خلفائهم وولّاتهم قبل أن تنتظم في الأحاديث الّتي تتميّز بقواعد محدّدة سواء في شكل الإسناد أو تركيب المتن.[4]

---

[1] مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص118.

[2] فوزي سعد عيسى: من قضايا النثر الفني في القرن الرّابع وما بعده، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1998م، ص12.

[3] عمر عروة: النثر الفني القديم- أبرز فنونه وأعلامه-، دار القصبة للنشر الجزائري، الجزائر، ص103.

[4] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م، ص285.

وتدلّ كلمة المقامة بفتح الميم موضع القيام فهي مفعلة من القيام، يقال مقام ومقامة، كمكان ومكانة، وهما في الأصل اسمان لموضع القيام وتوسّع العرب في استعمال كلمة مقامة حتّى استعملت استعمال المكان والمجلس ويظهر هذا الاستعمال جليا عند عدد من أقدم شعرائنا الجاهليين كقول **بشامة بن الغدير:**

**وشربت بالقغب الصّغير وقادني نحـــو المقامة من بني الأصغر**

فالمقامة إذا لم تتشكّل بمعزل عن التطوّرات السّردية الّتي شهدتها القرون الأربعة الأولى إنّما كانت تلك التّطوّرات المحضن الّذي ترعرعت المقامة في وسطه وذوّبت فيه الاحتكاك بالغرب من أفكار ومبادئ ونظم جديدة عملت على التّأثير في المجتمع العربي تدريجيا.[1]

وتعدّ رحلة **رفاعة الطهطاوي** ومؤلّفه الشهير (تلخيص الابريز في تلخيص باريز) من بين أهم الرّحلات الّتي كان لها دورا فعّالا في المجتمع العربي عموما ومصر خصوصا.

**د- أدب الرّحلة:**

الرّحلة قديمة قدم الإنسان ذاته، إذ عرفها منذ العصور الغابرة حتّى وقتنا هذا، فقد مارس العرب الرّحلة منذ فترة الجاهلية وارتبطت في أغلب الأحيان عندهم بالتّجارة وبمجيء الإسلام، زادت العناية بهذا الفن، وباعتبار أنّ الرّحلة تُبنى على دوافع للقيام بها.

فيمكن التّركيز على أكثر الأنواع شيوعا كالرّحلات العلمية والدّينية والاقتصادية والرّسمية.[2]

أما عن مفهوم الرّحلة باعتبارها فن من الفنون الأدبية فقد تعرّضت له العديد من الدّارسين كلّ حسب منظوره فنجد **حسني محمود حسين** يعرّفها بقوله: "الرّحلة في جوهرها حركة، وهذه الحركة ذات هدف وإلّا كانت سفها قد يتحقّق وقد لا يتحقّق، وفي

[1] نازك سيا بارد: الراحلون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، دار النشر نوفل، مصر، ط2، 1992م، ص8- 9.

[2] سميرة أنساعد: الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009م، ص23.

الحالتين كلتيهما اكتساب خبرات علمية وفكرية ناجمة عن المخالطة، وبذلك يتمّ التقابل بين الرّحلة في اللّغة والاصطلاح حيث يجمعها أنّها حركة".[1]

ويعتبر تدوين الرّحلة وثيقة هامّة في عالم الرّحلة وعملا مستنيرا يتمّ عن فطنة أوتيها الرّحال فطنة علمية وفطنة نظرية، ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أنّ الرّحلة المدوّنة لا تعرف الازدهار إلّا في ظلّ الازدهار الحضاري لامّة من الأمم، فهذه الأمّة يشعر أفرادها بالفخر لانتمائهم غليها ممّا يحفّزهم على القيام برحلات تهدف إلى التعرّف على ما يجاورهم ومن ثمّ ينقلون هذه المعرفة في صورة كتاب رحلة هدفها إعلام وإمتاع ذويهم.[2]

فكان بعض كتّاب الرّحلات يمزج التّحقيق العلمي بالأسطورة والخيال والرّؤية الموضوعية بالرّؤية الشّخصية الانطباعية، ومنهم من عني بعادات الشّعوب وطباعها ومزاجها وخصالها، وان اختلفت دوافع الرّحيل وتباينت وسائل السّفر، وتنوّعت مادّة الرّحلة ومع ذلك كتّاب الرّحلات أيّ كانت توجّهاتهم الفردية ونزعاتهم الشّخصية تصوّر إلى حدّ كبير ملامح حضارة العصر الّذين عاشوا فيه.[3]

وكما كانت الرّحلة العربية وآدابها إحدى مزايا الحضارة العربية فقد تقلّصت نسبيا هي الأخرى خلال القرنين التّاسع والعاشر الهجريين **(15-16م)** وتوقّفت تقريبا خلال القرنين الحادي عشر والثّاني عشر الهجريين **(17-18م)** ولا تكاد نذكر إلّا رحلة النّابلسي والطرابلسي على أنّ الوجهات العربية سرعان ما عادت إلى البزوغ والازدهار من جديد في ثوب مختلف مع السنوات الأولى من القرن التّاسع عشر.[4]

---

[1] حسني محمود حسني: أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983م، ص25.

[2] ناصر عبد الرزاق الموافي: الرحلة في الأدب العربي، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، القاهرة، ط1، 1995م، ص41.

[3] حسين محمد فهمي: أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1989م، ص19.

[4] فؤاد قنديل: أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2002م، ص68.

ومع حلول العصر الحديث يتغيّر اتّجاه الرّحلات من الشّرق إلى أوروبا، ولعلّ هذا مرجعه التّطوّر الحاصل بدول الغرب خاصّة بعد الثّورة الصناعية وما انجرّ عنها من تجديد لوسائل العمل وأساليبه وإنشاء مراكز علمية كبيرة.

وكانت رحلات العرب إلى الغرب من أهم الوسائل الّتي عرفتهم بمظاهر الحضارة الأوروبية في القرن التّاسع عشر، وقد وصف بعضهم مشاهداتهم في الغرب ودوّنوا انطباعاتهم، فقرأها بعض مواطنيهم الّذين لم يتمكّنوا من زيارة أوروبا بأنفسهم، وعليه لعب أدب الرّحلة دورا في تعريف بعض العرب بالحضارة الأوروبية.

**3-2 الأجناس الأدبية الحديثة:**

**أ- السيرة:**

يعدّ أدب السّيرة من الأجناس الأدبية الحديثة في الأدب العربي إذ أخذ طريقه إلى الأدب العربي مع ما ظهر من تلك الأنواع كفنّ القصّة نتيجة الاتّصال المباشر بينهما.[1]

والسّيرة لغة مأخوذة من السير الذّهاب، سار يسير سيرا، ومسيورا وتسيارا وسيرورة،... والتّسيار تفعال من السّير وسايره أي جاراه فتساير، وبينهما مسيرة يوم وسيره من بلده: أخرجه وأجلاه وسيرة الحبل على ظهر الدّابة: نزعته عنه.

والسيرة: الضّرب من السّير، والسّيرة السنّة، يقال سار بهم سيرة حسنة في التّنزيل العزيز (سنعيدها سيرتها الأولى) حدّث أحاديث الأوائل.[2]

يطلق مفهوم السيرة في الأدب على الجنس الأدبي الّذي يتناول حياة انسان ما ومن أشهر أنواعها ما يلي:

- **السيرة الغيرية (سيرة الآخرين):** وهي السّيرة التي يترجم فيها الكاتب من الشّخصيات البارزة السّابقة فيتمثّل الآخر في الزّمان والبيئة اللّذان عاشت فيهما عن طريق الشّواهد والشّهادات والوثائق.

[1] مهران رشيدة: طه حسين بين السيرة والترجمة الذّاتية، الهيئة المصرية العامة، ط1، 1979م، ص15.

[2] جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مادة (سير).

- **السيرة الذاتية:** يعرّفها لطيف زيتوني بقوله: "هي حياة إنسان أو بعض منها مدوّنة بقلمه وهو اقتحام للذّات لكشف حركة النّفس الباطنية ومستوى وعيها".[1]

ويعدّ القرن الثّامن عشر بداية لتطوّر السّيرة عن طريق الدّكتور جونسون ورفيقه بوزول حيث وضع جونسون في سِيَر (الشعراء) المثال الّذي يحتذى به في كتابة السّيرة في انجلترا.[2]

توسّع مفهوم السّيرة تبعا للأشكال السّيرية الّتي تنطوي تحت هذا النّوع السّردي فأصبح مصطلح السّيرة يدلّ على مجموعة الأعمال الرّوائية ذا سمات فنّية متشابهة وذات أهداف فنّية متماثلة ومصطلح السّيرة الذّاتية على الكشف الذّاتي عن جانب من جوانب الحياة الشّخصية ومصطلح السّيرة الموضوعية على التّعرّف المفصّل بشخص معروف استأثر بالاهتمام، ونال حظوة بوّأته موقعا مهما في عصره.[3]

**ب- الحكاية:**

تعرف الحكاية بأنّها سوق واقعية أو وقائع حقيقية أو تخييلية لا يلتزم فيها الحاكي قواعد الفن الدّقيق، بل يرسم الكلام كما يواتيه طبعه، وهي منقولة عن أفواه النّاس، وصاحبها يعرف بالحكّاء، كما ترتكز على السّرد المباشر المؤدّي إلى الامتناع والتّأثير في فنون السّامعين.[4]

وتعدّ الحكاية الشّعبية من الأشكال الأدبية الأكثر قدما بحيث نجدها الأصل في الأنواع الأدبية الأخرى كالخرافة والأسطورة وكذا القصّة، إذ من خلالها نبحث عن منابع التّخييل وإبداع الشّعوب.[5]

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص13.

[2] إحسان عباس: فن السرد، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996م، ص28.

[3] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، ص222.

[4] عبد اللطيف الحميدي: الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، دار المعرفة للطّباعة، القاهرة، ط1، ص15.

[5] نورية بن سالم: الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دراسة نصوص، دار هومه، الجزائر، ط1، 2010م، ص7.

ويرى بعض البّاحثين أنّ الحكاية مشتقّة من المحاكاة (محاكاة الواقع واسترجاعه) وربّما كان هذا الواقع نفسيا يقنع أصحابه بحدوثه وفيها تصوير لحدث يرتبط بأنواع من السّرد يبعد عن الصّدق التّاريخي حينا، ويقوم على التّسلية حينا آخر.

**ج- القصّة:**

تعدّ القصّة بأشكالها المختلفة تجربة إنسانية يعبّر عنها بأسلوب النّثر سردا وحوارا من خلال تصوير شخصية معيّنة أو مجموعة من الشّخوص في إطار محدّد زمانا ومكانا.

وقد عرّفها **محمد يوسف نجم** بقوله: "القصّة مجموعة من الحوادث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة، أو حوادث عدّة تتعلّق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرّفاتها في الحياة على غرار ما تتباين حياة النّاس على وجه الأرض ويكون نصيبها من القصّة متفاوتا من حيث التّأثير والتأثّر.[1]

ويرجع ظهورها إلى عصور موغلة في القدم حيث نشأت مع الإنسان وتطوّرت بتطوّره إلّا أنّ ظهورها في الآداب العالمية تأخر عن الملحمة والمسرحية، فالقصّة آخر الأجناس الأدبية وجودا في تلك الآداب، وكانت أقلّها خضوعا للقواعد، وأكثرها تحرّرا من قيود النّقد الأدبي، وكانت تلك الحرّية سببا في نموّها في العصور الحديثة.

فسبقت الأجناس الأدبية في أداء رسالة الآداب الانسانية.[2]

فظهورها كشكل فنّي متميّز لم يظهر إلّا في العصر الحديث ويرجع الفضل في ذلك إلى كتّاب متميّزين أمثال: "**إدجار آلان بو (1809-1849) وجي دي موبسان (1850-1893م)** الفرنسي الّذي يعدّ رائد القصّة القصيرة إبداعا وتنظيرا في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر.[3]

أمّا في الأدب العربي فقد عرفت منذ العصر الجاهلي بطابعها الشّخصي فقد كانوا يتسامرون ببطولاتهم في حروبهم وأيّامهم الّتي أصبحت مادّة للمسامرة إلى جانب رواية

---

[1] محمد يوسف نجم: فن القصة، دار صادر، بيروت، 1996م، ص9.

[2] هلال غنيمي: الأدب المقارن، ص164.

[3] رشاد رشدي: فنّ القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1975م، ص12- 13.

بعض الأساطير والخرافات عن الجن والشياطين مع ما يتداولونه بينهم من أحاديث الهوى وأخبار العشّاق، ثمّ ارتبطت بعد الإسلام بالوعظ والإرشاد وتفسير القرآن الكريم من خلال قصص الأنبياء مع الاستعانة ببعض القصص القصيرة والحكايات على اعتبار أنّها من وسائل التّأثير على السّامعين.[1]

ثمّ تطوّرت من المجال الدّيني الخاص بالوعظ إلى مجال آخر هو الحكايات والخرافات لتنتقل من المرحلة الشفهية إلى مرحلة الكتابة والتدوين، وبعد أن كانت تسمع بالآذان صارت تُقرأ مدوّنة في الصّحف.[2]

أمّا في العصر الحديث وبعد فترة من الرّكود حاكر الأدباء مقامات العصر العباسي فنتجت مقامات عيسى بن هاشم **للمويلحي**، وليالي سطيح لحافظ إبراهيم، وبعدها قوى فنّ التّرجمة القصصية مثل: ترجمة **رفاعة الطهطاوي** بعنوان" وقائع الأفلاك في حوادث تليماك"، ثمّ ترجمة **المنفلوطي** قصّة:" بول وفريجيني" بعنوان الفضيلة.

لكن هذه التّراجم قد تغيّرت بما يلائم تقاليد البيئة العربية وقد ساعدت الصّحافة على رقي فنّ القصّة منذ الرّبع الأخير من القرن الماضي حتّى الحرب العالمية الأولى.[3]

لقد كانت بداية القصّة في القرن العشرين، وتذهب بعض الآراء إلى أنّ أوّل قصّة قصيرة عربية بالشّكل المتعارف عليه كانت قصّة "في القطاع" **لمحمود تيمور**، والّتي نشرت في جريدة السّفور سنة **1917م**، بينما هناك آراء أخرى تقول بأنّ أوّل قصّة قصيرة كانت لميخائيل نعيمة وهي قصّة " سنتها الجديدة" نشرت في بيروت في عام **1914م**".[4]

وهكذا تأثّرت القصّة في الأدب العربي بالأدب الغربي ثمّ اتّخذت بعد ذلك ملامح خاصّة لتلائم البيئة العربية، ومن روّادها **محمود تيمور، ومحمد الطّاهر لاشين، وتوفيق الحكيم** الّذين وصلوا بالقصّة القصيرة إلى مرحلة النّضج الفنّي.

---

[1] مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص130.

[2] المرجع نفسه: ص132- 133.

[3] عبد العزيز شرف: كيف تكتب القصة، موسوعة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2001م، ص13-14.

[4] أحمد شريط: تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة (1947-1985م)، اتّحاد الكتاب العرب، 1998م، ص8.

وتختلف القصّة عن الأقصوصة في أنّها تصوّر فترة كاملة من حياة خاصّة أو مجموعة منها، بينما الأقصوصة تتناول قطاعا أو شريحة أو موقفا من الحياة، ولذلك يضطرّ الكاتب إلى الخضوع في تفاصيل يتجنّبها كاتب الأقصوصة.[1]

**د- الرّواية:**

الرّواية تشكيل للحياة في بناء عضوي يتّفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التّشكيل على الحدث النّامي الّذي يتشكّل داخل إطار وجهة نظر الرّوائي، وذلك من خلال شخصية متفاعلة مع الحوادث والوسط الّذي تدور فيه الحوادث على نحو يجسّد في النّهاية صراعا دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة.[2]

تستمدّ الرّواية اسمها من الفعل روى حدثا أو خبرا أو حكاية، فهي بهذا المعنى ذات جدور في التراث العربي القائم على القص والحكي والنّثر.[3]

والأصل في مادة **(روى)** هو جريان الماء وورروده بغزارة، أو ظهور تحت أي شكل من الأشكال فالرّواية بهذا المعنى هي الاستظهار، فمستظهر النّصوص الّتي ثبتت عن الرّسول صلّى الله عليه وسلّم- هو الرّاوي، وهي السّرد المعقّد التركيب والبنية.

ويعرّفها **عبد المالك مرتاض:** "بأنّها جنس سردي منثور وصولا إلى أنّها فن من الفنون الأدبية الّتي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر ومتغيّراته، وما يطرأ من تغيير في سلوك النّاس وتفكيرهم".[4]

ويعرّف **هيجل** الرّواية في عصره: "بأنّها ملحمة حديثة برجوازية تعبّر عن الخلاف القائم بين القصائد الغزلية، ونشر العلاقات الاجتماعية".[5] فالرّواية على حدّ تعبير بيير شاريته امبريالية بطبعها تستعمر وتضمّ المناطق المجاورة دون خجل، إنّها تستعير ثيمات

---

[1] محمد يوسف نجم: فن القصة، ص9.

[2] السعيد الورقي: اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998م، ص5.

[3] عمر بن قينة: الأدب العربي الحديث، شركة دار الأمّة للطّباعة والنشر، برج الكيفان، الجزائر، ط1، ص97.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، 1998م، ص90.

[5] صبيحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص24.

وطرائق الفنون الأخرى لهذا فلا شيء يمنعها من أن تستخدم الوصف والسّرد القصصي، والدّراما والمقالة لأهدافها الخاصّة كلّ منها على حدة أو مجتمعه.[1]

واستطاعت الرّواية الغربية منذ القرن التّاسع عشر وخلاله أن تقدّم في العمل الرّوائي كائنا يتحرّك في الزّمن، كما استطاعت أن تترجم الزّمن إلى سلسلة متعاقبة مترابطة الأحداث وأن تنظر إلى الحياة بالتّالي على أنّها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزّمن، وكان هذا الواقع هو الميلاد الحقيقي للرّواية الفنّية الحديثة.[2]

ارتبطت الرّواية بالواقع وتقلّباته العلمية والاجتماعية والدّينية والسياسية والاقتصادية فرض على الرّواية تنوّعا في أشكالها، وموضوعاتها، فغدت مصطلحا يستعصي على التّصنيف ويقاوم كلّ محاولة تعريفية، فهي مجرّد محتمل لتأويل شتّى مختلفة باختلاف المواقف التداولي.[3]

**هـ- المسرحية:**

يدخل فن المسرحية ضمن فنون النّثر والشّعر معا لأنّه إذا كان قد بدا عن القدماء فإنّه في العصور الحديثة قد تحوّل في الغالب الأعم إلى فنّ نثري، وخاصّة بعد أن استقلّ فنّ التّمثيل بذاته عن الموسيقى والغناء والرّقص الّتي تخصّص كلّ منهما بفنّ مسرحي خاص هو الأوبرا أو الأوبريت بالنّسبة للموسيقى والغناء والباليه بالنّسبة للرّقص.

عرفت المسرحية على مدى التّاريخ بتعريفات ثيرة بين قديمة وحديثة مجملة ومفصّلة، وكلّها يرجع إلى تعريف رائد، وهو تعريف أرسطو وهي أسمى أنواع المسرحية بأنّها محاكاة لعمل هام كامل ذي طوب معيّن بلغة مشفوعة بأشياء ممتعة يردّ كلّ منها على انفراد في أجزاء العمل نفسه بأسلوب درامي وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقيق التّطهير بإثارة هاتين العاطفتين.[4]

---

[1] المرجع نفسه: ص29- 30.

[2] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص15.

[3] صبيحة علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص24.

[4] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إحسان عباس، دار الفكر العربي، ص34.

وتعدّ المسرحيات الإغريقية أقدم المسرحيات الّتي عرفها الأدب الغربي حيث كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم فقد آمن الإغريق بآلهة متعدّدة لأنّهم رأوا طبيعة بلادهم متعدّدة المظاهر كثيرة التّغيير فجبال وتلال وكهوف، فتوهّموا أنّ هناك قوى خفية وراء هذه المظاهر الطّبيعية فقدّسوها وتملّقوها بالقرابين والعبادة، وكان من آلهتهم الّتي قدّسوها (ديونيسوس وباخوس) إله النّماء والخصب وبخاصّة العنب والخمر وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشّتاء بعد جني العنب وعصر الخمر، ويغلب عليه المسرح وتنشد فيه الأناشيد الدّينية وتعقد حلقات الرّقص ومن هذا النّوع من المسرح نشأت الملهاة، والحفل الثّاني في نهاية الرّبيع حيث تكون الكروم قد جفّت وتجهّمت الطبيعة وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا) لذلك يعتبر اليونان أوّل من اهتمّ بالمسرح ووضع له نظاما خاصّا وعنهم أخذ العالم هذا الفن.[1]

**و- المقالة:**

تعدّ المقالة من الأجناس النّثرية الّتي ظهرت في الأدب العربي الحديث في القرن التّاسع عشر عن طريق اتّصال العرب بالغرب، وقد كان لظهور الصّحافة العربية، والمجلّات والأحزاب الفكرية والسياسية أثر في تطوّر المقالة العربية الحديثة.[2]

يقول الدّكتور **عبد العاطي شلبي:** "تشير لفظة مقالة على حقيقة وظيفتها فهي قول أو كلام يتّصف بخصائص المتكلّم أو القائل، والمقالة فنّ مولدها في التّاريخ العربي يرتبط بالصّحافة الأوروبية في القرن الثّامن عشر وفي الصّحافة العربية بعد ذلك بقرن من الزّمن".[3]، أمّ محمد مندور فيقول: "يعتبر فنّ المقالة من أهم فنون الكتابة في حياتنا العربية الحديثة منذ فجر النّهضة الثّقافية العربية في النّصف الثّاني من القرن العشرين، حيث لعبت دورا كبيرا في تطوير حياتنا الفكرية والأدبية بوجه عام".[4]

---

[1] عمر الدسوقي: المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها)، دار الفكر العربي، القاهرة، ص5 -6.

[2] إسماعيل عز الدين: المكونات الأولى للثقافة العربية، بغداد، ط2، 1996م، ص248.

[3] عبد العاطي شلبي: فنون الأدب دراسة تطبيقية للشعر في عصوره المختلفة والمقالة والقصة القصيرة، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005م، ص53.

[4] محمد مندور: الأدب وفنونه، ص174.

في حين نجد **عزّ الدّين إسماعيل** يعبّر عن ذلك بقوله: "والحقّ أنّ تاريخ المقالة عندما يرتبط بتاريخ الصّحافة، وهو تاريخ لا يرجع بنا إلى الوراء أكثر من قرن ونصف بكثير، وبذلك يكون المقال قد دخل في حياتنا الأدبية بعد أن أخذ في الآداب الأوروبية وضعه الحديث".[1]

والمادّة اللّغوية لكلمة مقالة مأخوذة من (قول) حيث جاء في لسان العرب لـ **ابن منظور**: "قال يقول قولا وقوله ومقالا ومقالة"[2] فالمقالة إذن شيء يقال فنقول للشّخص: "ما أحسن قولك وقيلك، ومقالك وقالك ومقالتك فاللّفظ أساسا مصدر ميمي أصبح فيما بعد حقيقة عرفية خاصّة على هذا الفنّ من النّثر" فالمعنى اللّغوي للمقالة ينصرف إلى أنّها شيء يقال.[3]

تعرّف المقالة الأدبية بأنّها قصّة نثرية محدودة الطّول والموضوع تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة وشروطها أن تكون تعبيرا هادفا عن ضحية الكاتب، وتنقسم المقالة الحديثة إلى نوعين أساسيين هما: المقالة الموضوعية والمقالة الذّاتية.

- **المقالة الموضوعية:** يرون أنّ المقالة الّتي قصد إليها الكاتب قصدا بحيث حدّد نقاط حديثة في موضوع المقالة تحديدا واضحا، وبحيث تغلب مادّة المقالة سواء كانت علما طبيعيا أو كيمياء أو فلسفة عن أحاسيس الكاتب وعواطفه، والأسلوب فيها محدّد مركز خال من الإجادة الأدبية أو الصّنعة الفنّية، فلا صور فيها، ولا خيال حيث يتّخذ الكاتب صفة الوقار والجدّ فحديثه في مادّة موضوعية مباشرة.[4]
- **المقالة الذّاتية:** رأى مؤرّخو المقالة في هذا النّوع أنّ الكاتب أو الأديب هو محورها بحيث لا نستطيع أن نعطي فكرة محدّدة لموضوع المقالة بل هي موضوعات وأفكار وخواطر، وأحاسيس يتحدّث بها الكاتب تلقائيا وبلا قصد، بغير منطق في العرض ولا

[1] إسماعيل عز الدين: المكونات الأولى للثقافة العربية، ص249.

[2] جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مادة( ق. و.ل).

[3] عبد القادر رزق الطويل: المقالة في أدب العقاد، الدار المصرية اللّبنانية، القاهرة، ط1، 1987م، ص29.

[4] عبد العاطي شلبي: فنون الأدب دراسة تطبيقية للشعر في عصوره المختلفة والمقال والقصّة القصيرة، ص54.

نظام مقصود في التّرتيب وأصحاب هذا الرّأي يتخيّلون كاتب المقالة رجلا صديقا لقرّائه، ولا يشعرهم دوما بأستاذيته وإنّما هو يفيدهم في بساطة حديثة.[1]

للمقالة أنواع كثيرة منها: مقالة أدبية، علمية، مقالة دينية، والسّياسية والاقتصادية.

وللمقالة جذور في التّاريخ فهي مشتقّة من فعل (القول) المعبّرة عن فكرة أو موقف أو إحساس أو حتّى أمر وعظي أو ديني أو نطق حكمي.[2]

[1] عبد العاطي شلبي: فنون الأدب دراسة تطبيقية للشعر في عصوره المختلفة والمقال والقصّة القصيرة، ص55.

[2] عمر بن قينة: الأدب العربي الحديث، ص203.

**ثانيا- إشكالية التّجنيس وانفتاح النّص الرّوائي.**

**1- الكتابة عبر النّوعية وخصوصية النوع:**

أو ما يسمّى (التعدّدية الأجناسية) هي الكتابة الّتي تشتمل على الأنواع التّقليدية، تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه "قصّة مسرحا، شعرا" على سبيل المثال، مستفيدة أيضا أحيانا من منجزات الفنون الأخرى من تصوير موسيقي ونحت وسينما ومعمار، وهو هنا لا يلغي الأجناس الأدبية بل يقرّ بوجود الإطار الّذي يحدّد هذا النّوع ولكنّه يثريه بما يتداخل معه من أجناس".[1]

وهذا يعني عدم جدوى محاولة تذويب الأجناس، ويؤكّد على أهمية انفتاحها على بعضها بتوليفة متناغمة، دون إلغاء خصوصية الجنس الأدبي الواحد.[2]

يتساءل أ/ **رشيد وديجي** في مقال له بعنوان: "قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية" إذا ما كانت مسرحيات الكاتب الأمريكي **Eugen O'Neill** والألماني **Bertolt Brecht** والايرلندي **Samuel Beckett** والفرنسي **Eugene Lonexo** نصوص تراجيدية أم كوميدية؟

يعدّ **Louis Aragon** التّمييز إجراءً تافها إذ لا حدود بين الشّعر والرّواية والفلسفة والأمثال، فكلّ هذا بالنّسبة إليه وبالتّساوي كلام.

والتّنويع يوحي بتهجين الجنس الجمعي للنّص، وهو جنس الرّواية بخطابات ولغات وأشكال متناغمة.[3]

وفي هذا الصّدد يقول **محمد عبد الله:** "أمّا السمة الكبرى الّتي أحسب أنّ الدّراسات بمجملها قد أثبتتها للكتابة الرّوائية بعامّة، فتتمثّل في مبدأ يقوض أسطورة صفاء النّوع

---

[1] ادوار خراط: الكتابة عبر النوعية (مقالات في الظّاهرة القصصية)، دار شرقيات، 1994م، ص13.

[2] وئام رشيد عبد الحميد ديب: ثقافيات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسكين من عام 1994- 2006م، رسالة ماجستير بإشراف: نبيل خالد أبو علي، الجامعة الإسلامية، غزة، كلية الآداب، قسم اللّغة العربية، 2010م، ص08.

[3] رشيد وديجي: قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية5 ملاحظات أساسية -حوليات الآداب واللغات- دورية علمية أكاديمية محكمة، العدد 4، أكتوبر 2014م، جامعة المسيلة، ص281.

الرّوائي، فالرّواية هي ملتقى للنّصوص، بتعبير جماعة التناص ولذلك فإنّها تتّسع بطبيعتها لمختلف الأجناس والفنون اعتمادا على أشكالها على امتلاكها لفعاليات الدّمج والكولاج، كأنّ الرّواية تسيطر على الأجناس والأنواع الأخرى، وتستطيع أن تعبر الأزمة، فتستحضر التّراثي والحداثي والإخباري والتّصويري وتدمج العناصر المتباينة لتشكّل منها نسيجا جديدا مختلفا... فالرّواية شكل غير ناجح، وخارج على أيّ قوانين صارمة أو نهائية.[1]

**2- انفتاح النّص الرّوائي:**

نجد في الكتابة العربية الفنّية المعاصرة نوعا من تداخل الأجناس الأدبية فيما بينهما ينجم غالبا عن إحساس الكاتب أو عن ثقته ووعيه بعجز الجنس الأدبي الواحد عن استيعاب ما يريد طرحه، أو عكسه من تجربته الشّعورية أو الإبداعية فيختلط الشّعر بالحوار، والحوار بالحكي السّوي، والنّقاش والتنظير، والتفلسف وما إلى ذلك،[2] تسمّى هذه الكتابة (كتابة مفتوحة)، وهي اختيار أجناسي جديد يكسر مفهوم مقاء الجنس الكتابي ويغيب الحواجز الفاصلة بينه وبين أي جنس آخر.[3]

يلجأ الكتّاب إلى هذا النّوع من النّصوص لأمرين:

- **الأوّل:** تبرّم الكاتب، وخاصّة في بداية حياتهم الثّقافية، يضيق الأجناس الأدبية المنجزة عن استيعاب تجاربهم الإبداعية الّتي يرونها على درجة كبيرة من الاتّساع والانسياح خارج هذه الأجناس.
- **الثّاني:** أنّ بعض المبدعين يجرّبون ابتداع أنماط جديدة للكتابة، تؤدّي إلى إنتاج نصوص، لا تنتسب إلى جنس بذاته والنّصوص الّتي تمّ إنتاجها بهذا الاتّجاه، حمل معظمها اسم الرّواية، والتزمت غالبية أنساقها منهج الشّعر، من حيث التّكثيف والتوتّر والانفعال

[1] كمال الرياحي: حركة السرد ومناخاته، مطبعة المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005م، ص13.

[2] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م، ص225- 226.

[3] محمود معتصم: المرأة والسّرد، دار الثّقافة للنّشر والتوزيع، ط1، 2004م، ص65-66.

وخضوع الإيقاع الدّاخلي إلى شيء من التّنظيم، وتقطيع النّص إلى فقرات شبيهة بطرائق التّقطيع الشّعري وغير ذلك.[1]

كثيرا ما استعمل النّقاد ودارسو الأدب مفهوما بدا غريبا عن النّقد العربي ألا وهو (الانفتاح)، الّذي غالبا ما تتمّ إضافته إلى مفاهيم أخرى كالأثر، أو النّص، أو العمل، أو الخطاب، أو الأدب، فنقول: "أثر مفتوح" أو" نص مفتوح"، وقد أصبح هذا المفهوم يطبق بمناسبة وبغير مناسبة على نصوص أدبية كثيرة.

والنّص المفتوح هو نصّ متعدّد المستويات والمعاني، وإذا كان الرّومانسيون والشّكلانيون قد نظروا إلى النّصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية، أو أبنية متكاملة فإنّ كشف ميخائيل باختين عن الخاصّية (الكرنافية) في الأدب يخفّف من حدّة هذه النّزعة في الأدب، ويدعم الفكرة القائلة بأنّ الأعمال الأدبية الأساسية يمكن أن تكون متعدّدة المستويات مستعصية على الاتّحاد، وهذا ما يخفّف من هيمنة المؤلّف على كتاباته، ولعلّ بعض النّقاد يفضلّون أن يتناولوا النّص المتعدّد الأصوات بوصفه القاعدة وليس النّص والاستثناء لأنّه الأقرب إلى التّعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النّصوص أحادية المعنى، والحقيقة أنّ **باختين** بكشفه لخاصية تعدّد الأصوات، قد استهلّ خطّا مثمرا من التطوّر بتأكيده انفتاح النّصوص الأدبية وعدم ثباتها[2]

إنّ النوع الأدبي الجميل يتأسّس على الحوار هو الحوارية وهو ما نادى به **باختين** في كتابه "شعرية دوستويفيسكي"[3]، وتطلق الحوارية في الرّواية على تلك الرّواية الّتي تشتمل على أصوات متعدّدة، ويجسّد هذا الأدب الرّوائي الجادّ السّاخر ثلاث خصائص رئيسية:

- أنّ فهمه وتقييمه وواقعه التكويني أمور تتأسس على اللّحظة الرّاهنة.

---

[1] صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، ص227.

[2] أسماء أحمد معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص323.

[3] حمد سويرتي: الرّواية العربية وأزمة الحوار في الثقافة العربية، إفريقيا الشرق، 2005م، ص59.

- أنّه يستبعد الأسطورة والخرافة ويعتمد بشكل واع على التجربة والإبداع الحر.
- أن يتّسم بتعدّد الأساليب وتباين الأصوات[1]، فهي إذن مناقضة للرّواية المونولوجية.[2]

يرى النّاقد **محمد سويرتي** أنّه لا وجود للحوار الفعلي في الرّواية العربية، وأنّ ما يوجد فيها حوارات بالقوّة، وحوارات منقولة من قبل الرّاوي للمروي له، من المحتمل أن تكون تكون قد دارت بين الشّخصيات الرّوائية في ومن سابق على زمن الحكاية والسّرد والرّوي، أي حينما كانت أشخاصا يتحرّكون في الحياة ساعين لمطامحهم، طالبين لحقوقهم، راجين تطبيق العدالة في توزيعها، وفي الرّواية يفترض الرّاوي أقوال وردود المروي له، أسئلته وأجوبته، واثباتاته ونفياته، وينقلها فيتصدّى لكلّ مجموعة منها بما يناسبها من تأييد أو تنفيذ، دعم وإبطال، هدم وترجيح، ولا يقرأ المتلقّي على الأرجح سوى ما كتبه المتلقي... والرّاوي ينقل للمروي له حتّى تلفّظت به شخصيات الرّواية قبل أن تتحوّل من أشخاص يقولون ويفعلون، إلى شخوص يروى عنهم.[3]

ولعلّ النّص الرّوائي (الحواري) هو نص مفتوح لأنّه لا نهاية إذ يظلّ مفتوحا لاستقبال النّهاية الّتي يقترحها المتلقّي، أمّا النّص المغلق فكان يرتبط بنصوص النّهايات المحدّدة.

وإن رأى النّقاد أنّ هناك ندرة في مثل هذه النّصوص بحيث تكون مغلقة إغلاقا محكما على نهاية بعينها، أو ينظرون في هذه النّهايات بوصفها إغلاقا مؤقّتا لأنّ كلّ نهاية صالحة لأن تكون بداية جديدة.[4]

---

[1] هيجان الرويلي وسعد البازعمي: دليل النّاقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيّارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م، ص217.

[2] أحمد النّاوي بدري: الحوارية في الرواية: هل هي تفاعل في مستوى الخطاب؟، ندوة سؤال الرواية سؤال التعدّد المنعقدة بتونس 12/11/ 2014م، تاريخ النّشر 05/04/ 2014.

[3] محمد سويرتي: الرّواية العربية وأزمة الحوار في الثقافة العربية، ص21- 22.

[4] المرجع نفسه: ص21- 22.

يمكن أن نحدّد النّص المفتوح على أنّه هو المقابل لأن يقع الابتداء بمثل ما يقع الانتهاء به، فيكون دائريا غير أنّ هذا التّحديد مجرّد تقديم فكرة على هذا المفهوم، إذ ليس الأمر بهذه البساطة من التمثّل، وإلّا فإنّ النّص المفتوح قد لا يقع الانتهاء به بمثل ما كان وقع به الابتداء.[1]

والنّص المفتوح عموما يمنح متلقّيه حرّية تمكّنه من التموقع وسط شبكة من العلاقات النّصية.

فهو إستراتيجية تحرص على تجاوز البعد التّصنيفي الّذي كان يتقصّده النّقاد فيما مضى، وذلك بربط النّصوص الإبداعية بخانات جنسية محدّدة، حيث التّجنيس هنا نسبي، إذا أخذنا بعين الاعتبار حدد التّداخل والتقاطع بين الأجناس الأدبية، خصوصا في عالم الرّواية.[2]

أمّا في النّقد العربي فعلامة النّص الأدبي المفتوح هي (الدائرية **La circularité**) فيه قبل أي شيء آخر، ومع ذلك يظلّ هذا الشّكل من النّسيج الأسلوبي غير واضح بطبيعة الأمر، بل يحتاج إلى قراءة نقدية متأنية للكشف عنه.

فالنّص المغلق: كأنّه النّص المكتمل الّذي تشبه نهايته وبدايته ولا تماثل بدايته نهايته، ولعلّ هذا النّص أن يكون أنزع إلى التّقليدية منه إلى الجدّة.[3]

ثار الرّوائي **فاضل العزاوي** على الرّواية التّقليدية وعلى موضوعات السّرد المأنوس، ونادى بعدم التّجديد الرّوائي، فبالنسبة له ألّا تقول شيئا معيّنا بذات من أجل أن نقول كلّ شيء، وقد أشار إلى الرّواية المفتوحة أو المنفتحة على طلّ ألوان الكتابة الفنية، لتصبح

---

[1] عيد المالك مرتاض: إشكالية النّص المفتوح والمغلق، جريدة الرياض، العدد 13394، تاريخ النشر: الخميس 15 محرم 1426هـ الموافق لـ 24 فبراير 2005م.

[2] عبد المالك أشبهون: الحساسية الجديدة في الرواية العربية، للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ودار الأمان، الرباط، ط1، 2010م، ص229.

[3] عبد الملك مرتاض: إشكالية النّص المفتوح والمغلق.

الرّواية قصيدة ومسرحية وفيلما ولوحة وموسيقى في الوقت ذاته، وهذه هي الغاية من كتابة الرّواية.[1]

إنّ الشّكل الرّائي العربي الحديث بأسلوبه الفنّي وبتقنياته السّردية الجديدة، فن أوروبي النّشأة من وجهة نظر كثير من النّقاد، الّذين لا يرون عيبا في أن تكون الرّواية العربية مدينة للرّواية العالمية، بفضلها في السّبق الفنّي إلى هذا النّتاج النثري.[2]

[1] عبد الملك مرتاض: إشكالية النّص المفتوح والمغلق.

[2] محمد حمد: الميتاقض في الرواية العربية، ص62.

# الفصل الثالث

## تداخل الأجناس الأدبية وآليات الاشتغال عليها في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"

أولا- تداخل الرّواية مع الأجناس الأدبية القديمة

ثانيا- تداخل الرّواية مع الأجناس الأدبية الحديثة

تعدّ الرّواية من أكثر الأجناس الأدبية انفتاحا على الأنواع الأدبية المختلفة، بحيث تنصهر فيها لتخلق بذلك عملا إبداعيا متميّزا يعبّر عن رؤية المؤلّف، ويحقّق أفق شيّق للمتلقّي، فمن بين الّذين أبدعوا في هذا المجال الرّوائي الجزائري عزّ الدّين جلاوجي حيث استطاع في السنوات الأخيرة أن يفرض حضوره الإبداعي بفضل أعماله الرّوائية الّتي تنطلق من الواقع ولكنّها تتجاوزه بعد ذلك إلى عالم مليء بالخيال والفنّ ولعلّ من أهم أعماله الرّوائية الّتي حقّقت هذا التجاوز روايته" سرادق الحلم والفجيعة "الّتي جاءت معلنة" تمرّدها شكلا ومضمونا على كلّ القوانين والقوالب التّقليدية الّتي عرفت بها الكتابة الرّوائية.

ومن بين ما تمرّدت عليه هو البناء الفنّي للرّواية فقد اعتمد التّنويع في هذا البناء حيث جاءت عبارة عن مقاطع سردية وأخرى شعرية وقصصية وغيرها، فنجد أنّ الرّاوي جعلها مادّة دسمة للنّقاد.

وسنعمد في هذا الفصل إلى البحث عن تجليات تداخل الرّواية مع الشعر والمسرح... وغيرها، سعيا منّا للبحث عن مواطن التّداخل بين هذه الأنواع والرّواية وكيفية التمازج أو الاستعارة والتّداخل فيما بينها.

وتعدّ هذه التداخلات ميزة الكتابة ما بعد الحداثة، الّتي "تنتهك الأنواع أو تتجاوزها أو تزعزع الحدود الّتي تخفي وراءها هيمنة أو سلطة".[1] لأنّ نظرية النّوع الحديثة" لا تضع عددا محدّدا للأنواع الممكنة ولا تضع القواعد للكتّاب إنّها تفترض أنّ الأنواع التّقليدية قد تمتزج وتنتج نوعا جديدا.[2]

وتعدّ الرواية من أهم الأنواع الّتي حقّقت فيها هذه الطّريقة الجديدة في التّفكير.

---

[1] رالف كوهن: مقال "هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟"، القصة، الرواية، المؤلّف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م، ص217.

[2] المرجع نفسه: ص219.

**أولا- تداخل الرّواية مع الأجناس الأدبية القديمة:**

**1- الخطابة:**

يعدّ الجنس الخطابي من أقدم الأجناس النّثرية الّتي عرفها العرب قبل الإسلام واهتموا به على مرّ العصور لما لها من تأثير على جمهور السّامعين، "الخطبة اسم للكلام الّذي يتكلّم به الخطيب، وهو الكلام المسجوع ونحوه".[1]

وتجلّت مظاهر الخطابة في الرّواية فيما يلي:

"**... يا... الخذلان... منقاري خلفكم، ومخالبي أمامكم، وحذري محيط بكم**".[2]

وفي نفس سياق الدّلالة" وإنّي أرى رؤوسا قد أيعنت وحان قطافها... إنّ للشيطان طيفا وللسلطان سيفا... والله لو أمرت أحدكم أن يدخل من هذا البلعوم (وفتح فاه) فدخل في غيره ولأجرّن رأسه" وعلى لسان الغراب: "منقاري خلفكم ومخالبي أمامكم" تقاطع مع خطبة "طارق بن زياد" والتّماثل كذلك نجده مع خطبة" الحجّاج بن يوسف الثّقفي "..." إنّي أرى رؤوسا قد أيعنت وحان قطافها".

خطب تجسّد المعنى الحرفي للطّغيان والبطش ولتأكيد اللّزوم لفعل الحدث السّردي تقاطعت بعض شواهد الرّواية مع خطب ابن زياد والثّقفي من أجل رسم لوحة الفعل بكلّ ما يحدث "للحبيبة نون".

"**يا أيّها... يا أيّها الّذين هم أخذان الغراب... اسمعوا وعوا إن كانت لكم آذان بها تسمعون وألباب بها تدركون... وأبصار بها تشهدون فإنّها لا تعمى الأبصار ولكن تعمي القلوب الّتي في الصّدور**".[3] ويفرد قائلا: "**يا هؤلائك إنّ في الأرض لعِبَر وإنّ في السّماء لخبرا، وما بالكم تائهون... نائمون لا تستيقظون... في غيّكم سائرون... وتدفّق الدّم الأحمر القاني إلّا أنّ الهدهد ما زال يصيح قائلا: للكعبة ربّ يحميها...**".[4]

---

[1] جمال الدين بن منظور: لسان العرب، مادة (خ. ط. ب).

[2] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل العلم، ط1، الجزائر، 2006م، ص29.

[3] المصدر نفسه: ص88.

[4] المصدر نفسه: ص89.

مثّلت هذه الخطب أو ما يسمّى بالخطابة نصّا سرديا موازيا يقف على وصف التوهان والحيرة الّتي أشعلت في قلب الكاتب تضاربا وتفكّكا في الوقوف على الحالة الّتي تعيشها (الحبيبة نون) وكيفية إخراجها من هذا القاع أو كأضعف الإيمان محاولة إيجاد أسباب إقناعيه تعطي للكاتب نفسا وقابلية أن يظلّ على العهر وتظلّ نون الحبيبة المطهرة العذراء من غدر الكائدين والقتلة.

وفي مقطع ثان يقول: "لم أكن قادرا على المشي إلّا متعرّجا –ملتويا– قافزا هنا وهناك... عند المدخل اعترضت المدينة طريقي في ثوبها الشّفاف... تضرب بكعبها العالي... أنهى الغراب خطبته بقوله:... يا الأخذان... منقاري خلفكم... ومخالبي أمامكم ... وحذري محيط بكم".[1] هكذا غدت الحبيبة نون مرتعا للغراب وأتباعه وغدت الأرض مومسا أرضا بغيا قد اغتصبتها أرجل الغراب وكلّ خوّان مذنب، اختلطت المشاعر وتزاحمت الأفكار، وحُمّلت الكلمة أثقال ما يثقل كهل الكاتب وما يتخبّط فيه من حيرة قاتلة بين التّغيير والوقوف في وجه الطّغيان وإرجاع الحبيبة نون على شاكلتها الأولى وبين المقدرة على فعل هذا وكيفية الحصول عليه.

فيغدو متمسّكا بكلّ أمل وحالة من الإيجابية للسوق في هذا الاتّجاه "مدّت نحوي أصابعها المعروفة، تريد أن تضمّني إلى صدرها... اقشعرّ بدني... ارتجفت أوصالي... رُكنت إلى الجدار...".[2]

وقام الغراب هائجا مائجا وخطب في الحاضرين: هذا الملعون من العلماء الخونة المندسّين الذين يمولهم أعداء المدينة... تعالت الأصوات منددة بموت الغراب... جزءا وفاضا وليكون عبرة لكل من تسول له نفسه المس بمقومات الأمة وثوابتها... أما بعضهم

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص29.

[2] المصدر نفسه: ص29.

فقد حمل المدينة المومس على الالتفاف واندفعوا يطوفون شوارعها... أزقتها... منادين بدوام عزها... سعدها... مجدها".[1]

يتحدث الكاتب في هذا المقطع عن الخراب الذي غرقت فيه واندهشت منه، وصور لنا المدينة كائن حي حملوه أتعاب أفعالها وأفعال الخونة فيها تحس وتتبع وتتأثر فتغدو والبساط الذي انكبت عليه لعنة العهر والدعارة التي مورست على أعتاب خطاياها.

**2- سجع الكهان:**

إذا كان **ابن الأثير** يرى أن حاسة السمع هي الحاكم بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح منها.[2]

فإن هذا الصوت لن لؤدي دوره المنوط به إلا ضمن سياق تركيبي، وعلى الرغم من أن لكل كلمة مفردة صوتا فعليا يساهم في تحديد دلالتها، فان الكلمة إذا ما ركبت مع كلمات أخرى أنتجت مجموعة من الأصوات توجه معنى النص ضمن السياق في نظام تركيبي وترتيبي للجمل.[3]

وبذلك تصبح الكلمات القبيحة التي لا تجد مكانها الملائم بين أخواتها على جد تعبير توماس ايليوت.[4]

انطلاقا من هذا يظهر سجع الكهان في قوله: "**تعلن المدينة مومس (قف) أن (حي بن يقضان) (قف) قد تسلل بين تضاريسها... (قف).**

**وأن القبض عليه واجب يمليه الوفاء والإخلاص (قف)...**

وخروا إلى الأذقان سجدا تتعالى صيحاتهم وعويلهم... من بعيد أقبل السيد نعل تناهى... اليا كلام أكمه... مبتور...

ربي ورب الغراب والرس والغيهب.[5]

---

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص30.

[2] ضياء الدين ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص224.

[3] محمد تحريشي: أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص26.

[4] عبد الكريم مجاهد: اللفظ والمعنى عند النقاد والبلاغيين، مجلة أقلام، العدد التاسع، بغداد، أيلول 1981، ص29.

[5] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص37.

ويعد سجع الكهان من أهم الأشكال الصوتية التي تؤدي إلى تكرار الأصوات في الخطاب الأدبي، مما جعله يحتل مكانة مرموقة في كثير من أنماط النثر الفني على اختلاف العصور.

كما يعد السجع من مميزات البلاغة العربية، ولا تكاد لبليغ كلاما يخلو منه وان كان يسيرا، السجع في اللغة بمعنى "استوى واستقام وأشبه بعضه بعضا، والسجع الكلام المقفى والجمع أسجاع وأساجيع... قال ابن جني: سمي سجعا لاشتباه أواخره وتناسب فواصله وسجع الحمام: هدل على جهة واحدة، وسجع الحمامة موالاة صوتها على طريق واحد"،[1] وربط الخليل السجع بالفواصل فقال: "سجع الرّجل إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشّعر من غير وزن".[2]

كما يعرّف السّجع أو كما يسمّيه البعض- السّجيع- بأنّه" تواطؤ الفواصل• في الكلام المنثور على حرف واحد".[3]

ومن نافلة القول أنّ السّجع حيلة قديمة عند العرب سبق ظهوره مجيء الإسلام، وقد تجلّى ذلك في خطبهم وحكمهم وأمثالهم... إلخ، وهو من المحسّنات الّتي ينفرد بها الخطباء والكتّاب، بل إنّنا نجد له أثرا في كثير من حكم العامة وأمثالهم.

كما يعرّفه بعضهم بقولهم:" هو التّماثل الصّوتي للحرف الأخير المشدّد في الجملة أو في عدد من الجمل".[4]

في لغات الأمم الأخرى كالفرنسية مثلا، نجد أنّ" السّجع" **Assonance** يتألّف من تكرار الحروف الصّائتة أو المتحرّكة **Les Voyelles** وهو نوع من قواعد العصور الوسطى".[5]

---

[1] ينظر: جمال الدين بن منظور، ص128.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ت: عبد الحميد هنداوي، م2، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2002م، ص217.

• الفاصلة: الكلمة التي تأتي في آخر الفقرة.

[3] ابن الأثير: المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر، ج1، ص271.

[4] Henri Morier: Dictionnaire de la poétique et de rhétorique, 5 éditions, presses universitaires frame France, 1998, p36.

[5] Jacques Durrenmatt: stylistique de la poésie, édition belin, paris, 2005, p106.

كما أنّ الحروف الّتي تشكّل السّجع يمكن أن توجد في بداية أو وسط أو آخر الكلمة، لكنّ المتواتر والمتكرّر بكثرة هو ورودها في آخر الحروف المتحرّكة أن تكون مكتوبة بنفس الشّكل، مثال:

- *L'aurore grelottante en robe rose et verte. (Baudelaire)*
- *Sous le ciel grand owert la mer ferme ses ailes. (Eluard)*
- *Aimsi, toujours pousses vers de nouveaux rivages( l'ambition)*
- *Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant.(verlaine)*
- *Les vendredis sanglants et lents d enterrements.( Apollimaine)*

لا يجب الخلط بين السّجع والقافية اللّذان ينتجان عن تكرار الصّوت الأخير في الكلمات، ذلك أنّنا في السّجع لا نهتمّ سوى بتكرار الحروف المتحرّكة، لكن في القافية نكرّر أيضا الحروف السّاكنة، الّتي تسبق أو تلحق هذه الحروف المتحرّكة.[1]

وعليه فإنّ السّجع يمكن أن يعتبر كقافية ناقصة أو غير مكتملة، مثال: **Chaste- Frappe** تشكّلان سجعا، أمّا كلمتي **Frappe- Nappe** فتشكّلان قافية.

وعند الوصول إلى الشّعراء المحدثين بداية من القرن التّاسع عشر نجدهم، يفضّلون السّجع عن القافية، إذ سمحوا بتسجيع المقاطع، وذلك كردّ فعل على تقديس القافية.

ممّا يدلّ على إيثار السّجع أيضا ما قاله عبد الصّمد بن الفضل بن عيسى الرّقاشي وقد سئل: "لم تؤثر السّجع على المنثور وتلزم نفسك القوافي وإقامة الوزن؟ فأجاب: إنّ كلامي لو كنت لا آمل فيه إلّا سماع الشّاهد لقلّ خلافي عليك، ولكنّي أريد الغائب والحاضر والرّاهن والغابر فالحفظ إليه أسرع، والآذان لسماعه أنشط، وما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور فلم يحفظ من منثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره.[2]

[1] www.oqlb.gouv.qc.ca.com

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ت: درويش جويدي، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 2003م، ص175.

يرى الجاحظ أنّ النهي عن سجع الكّهان وقع" لقرب عهدهم بالجاهلية، ولبقيتها فيهم وفي صدور كثير منهم، فلمّا زالت العلّة زال التّحريم، وقد كانت الخطباء تتكلّم عند الخلفاء الرّاشدين فتكون في تلك الخطب أسجاع كثيرة فلم ينهوا منهم أحدا.[1]

فهو بذلك يدافع عن السّجع ويرى بأنّه من خصائص لغة العرب، وإنّما كان الذي كره الأسجاع بعينها" أنّ كهّان العرب الّذين كان أكثر الجاهلية يتحاكمون إليهم، وكانوا يدّعون الكهانة وأنّ مع كلّ واحد منهم رئيا من الجن مثل حازي جهينة، ومثل شقّ وسطيح وعزى سلمة وأشباههم وكانوا يتكهّنون ويحكمون بالأسجاع.[2]

لقد سبق (الكهّان) إلى النّطق بالسّجع حتّى غلب على كلامهم، واختصّ بهم الشّعر بالشّعراء فعرف لذلك بسجع الكهان ولقد كان الكهان حكاما كذلك يفصلون في الخصومات بين النّاس.

ويعرف سجع الكهّان بـ:

**السّجع:** هو توافق العبارات أو الجمل في نهايات الفواصل أو هو الكلام المقفّى غير الموزون الّذي ارتبط في الجاهلية بشريحة الكهّان، أمّا **الكهّان:** عند العرب: هو طائفة ذات قداسة دينية كانوا يشغلون الوظائف الدّينية في أماكن العبارات ويزعمون الاطّلاع على الغيب، وأنّ لكلّ منهم رئيسا، يعرف الكاهن عن طريقه ما سيكون من أمور، وكان النّاس يتوافدون على هؤلاء الكّهان في مختلف الجهات فيحكمّونهم في منازعاتهم ويستشيرونهم في أمورهم الخاصّة وما ينوونه من أعمال أو ما يرونه في منامهم من أحلام.

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص176.

[2] المرجع نفسه: ص177.

**3- الرّسالة:**

هي عبارة عن تأليف نثري نتوجّه به إلى شخص غائب من أجل أن نعلمه بأخبارنا وانطباعاتنا متجاوزين المسافات الّتي تفصله عنّا، وهذه الرّسائل المتبادلة تؤلّف جانبا مهمّا في أداء الشّعوب المختلفة على تفاوت العناية بها والاهتمام بنثرها.[1]

وللرّسالة خصائص تميّزها عن غيرها من الفنون النّثرية الأخرى" كالبدء والختام والتّضمين والاقتباس، والزّخرفة اللّغوية، والجمل الاعتراضية والدّعائية.[2]

وقد قسّمت هذه الرّسائل إلى نوعين:

- **الرّسائل الدّيوانية (الرّسمية):**

أو ما يعرف عند العامّة بمصطلح "الاستدعاء" وهي تكون بين من يرتبطون بعلاقة عمل ومن خصائصها الإيجاز، والوضوح، والرّزانة في التّعبير خالية من العاطفة".

ونجد هذا النّوع من الرّسائل أغلبه يصدر عن الدّولة.

- **الرّسائل الإخوانية:**

وهي الرّسائل الّتي تكون متبادلة بين الأصدقاء والخلّان ولا يلتزم الصّديق بالقدر نفسه من تهذيب المفردات علاوة أنّ المرسل يبثّ فيها ما يعتمر به صدره من مشاعر وانفعالات على اعتبار أنّ صديقه مؤتمن السّر، وأسلوبها يتّسم بالتلقائية، يجمع بين السّهولة واليسر، والعمق والدّقة مع صراحة وإخلاص وصدق.[3]

ونجد رواية سرادق الحلم والفجيعة احتوت على هذا النّوع من الفنّ البشري ويتجلّى ذلك في:

---

[1] ماهر شعبان عبد الباري: التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته، مقوماته، معايير قياسه، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2009م، ط1، ص61.

[2] محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص188.

[3] ماهر شعبان عبد الباري: التذوّق الأدبي، طبيعته، نظرياته، ص63.

دخلت مقهانا الشّعبية... دخان يصّاعد من الزّاوية يغازل أنوف المكوّمين معتقدين أنّها مدخن، ثمّ يقول: ثرثر بكلمات لم أفهم منها شيئا لأنّها لا تعني في الحقيقة شيئا ضحك الجميع دموعا ثمّ بكوا قهقهات...

انزويت إلى طاولة نخر السّوس عظامها... لقد قرّرت أن أكتب رسالة لحبيبتي نون الّتي لم أرها منذ أمد... حبيبتي الّتي لم تردّ على رسائلي قط.[1]

تترجم هذه الرّسالة الوحدة الّتي يعيشها الكاتب حدّ الموت والاغتراب الّذي يسكنه وهو مع بني جنسه، غير أنّ الفجوة كبيرة بينهم فلا يلقى راحة لا على هذا الجنب ولا على ذاك، سهاد وأرق يأرّق مضجعه وينقص عليه حلاوة العيش فلا يلقى إلّا علق الذّكريات يهرب إليها يتمسّك بتلابيب الذّكرى ويحاول أن ينشر بعض الهدوء في حياته الّتي أصبحت لا حدّة ولا حداد فيها.

يسترسل مع ذكريات الحبيبة نون: فتغدوا ممسكا فعليا لمرحلة الصّخب الّتي يعيشها.

وبذلك يكون جلاوجي بتضمينه لفنّ الرّسالة قد أغنى الرّواية ومنحها جمالية خاصّة، وهذا ما يؤكّد لنا أنّ الرّواية هي عبارة عن عمل سردي يتيح الحرّية لمثل هذه الأنواع في التّفاعل معها والانصهار فيها.

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص14 .

**ثانيا- تداخل الرّواية مع الأجناس الأدبية الحديثة:**

**1- الرّواية والشّعر:**

تختلف الكتابة الشعرية عن النّثرية من حيث اعتمادها على الوزن والخصوصية في التّنظيم والاشتغال على اللّغة بطريقة خاصّة تعطي لهذا النّوع من الكتابة الصّعبة الأدبية، غير أنّنا أحيانا ما نجد الرّوائي يكتب الشّعر والشّاعر يكتب الرّواية، فنجد في الرّواية الشّعر والشّعر في الرّواية وهذا ما يطلق عليه "تداخل الأجناس في النّوع الواحد وتحطيم الحدود بحيث يصبح المنجز الأدبي غير قابل لتحديد نوعيته وخصوصيته بحيث تسقط هنا حدود المفهوم والخصوصية، وتتدخّل عدّة أجناس في إكمال هذا العمل الأدبي من ذلك ما مجده في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعزّ الدّين جلاوجي حيث أنّنا نجد التّداخل الرّوائي مع الشّعر والمسرح وباقي الأنواع الأجناسية الأخرى، نخصّ بالذّكر الشّعر فهو يعدّ أوّل نوع تداخلت معه رواية عزّ الدّين جلاوجي هذه وطوّعته لصالحها، فهو أكثر الأنواع بروزا في خطابها، فالرّواية تشترك مع الشّعر لأنّها شديدة الحرص على أن تكون لغتها جميلة مثقّفة بالصّورة الشّعرية ولذلك نجد **باختين** يقرّ بأنّ "الرّواية مزيج من الأنواع الشّعرية"[1]

وقد تكون هذه العلاقة متبادلة بين الشّعر والرّواية فهو يأخذ منها وتأخذ منه انطلاقا من قول شيغل: "كلّ الشّعر الحديث يستعير بتلوّيناته الأصلية من الرّواية".[2]

وجلاوجي من الرّوائيين المولعين بالكتابة الشّعرية وهذا ما تبرزه نصوصه الرّوائية والقصصية، وخاصّة في الرّواية الّتي نحن بصدد التّطبيق عليها، فنجدها تحتوي على نصوص شعرية، ويظهر امتزاج الرّواية بالشّعر في قوله:

**الغربة ملح أجاج...**

**وحدي أنا والمدينة...**

---

[1] تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ص163.

[2] المرجع نفسه: ص165.

**ثكلت الهوى.... ثكلت السّكينة....**

**لا ورد ينموها هنا... لا قمر... لا حبيبة...**

**لا دفء، في القلب الحزين...**

**لا ولا شوق.... ولا غيث.... ولا حلم أمين...**[1]

في هذه الأبيات يترجم لنا جلاوجي الفوضى العارمة الّتي نخرت الذّاكرة بسواد المدينة البغي المومس الّتي أصبحت الأنثى الّتي اغتيل على أعتابها كلّ أمل وفرحة وطهارة قلب، فالفساد يطوّقها والانتهاكات توسّدت على جدرانها فغدت مدنّسة تدنيس الثّوب الأبيض بالوسخ.

الملاحظ أنّ اختيار الكاتب لنوعية الشّعر والطّريقة الّتي نكتب بها لمقصدية في ذاتها إذ أنّنا نعني جيّدا نوعية الكتابة إنّما يتوافق مع طريقة الموضوع وكيفية إيصاله للمتلقّي إذ أنّنا نرى اختيار جلاوجي للشّعر الحر في تنظيم ذلك ليتوافق مع الحالة الشّعورية الّتي يعيشها الكاتب حيث أنّه اختار الحرّية وعدم التقيّد والانطلاق في الوصف لمقتضى الحال وذلك لأنّ المدينة أو الحبيبة نون مفتوحة على كلّ جوانب الانهزامات فلم يعد للحبّ صفاء ولا للطّهر وجود ولا للوطن بقاء.

وفي مقطع آخر نجد:

**وحدي أنا والظّلام...**

**وجدران تهاوت على القلب المعنى...**

**وغبار تثاءب يغتال من جواري السّلام.**

**وحدي انا والمدينة...**

**ثكلت الهوى... ثكلت السّكينة....**[2]

---

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص10.

يستطرد جلاوجي في وصف حالة البلاد والعباد في ثوب شعري تتقطّع تلابيب حروفه في دمس الخطيئة فتتشابك الأحوال وتجد الفاجعة مرتعها في قلب الكاتب فيغدو حبيسا لصدمة الوطن وفكرة التّوبيخ والتنفّس تحت الموت حدّ الهلاك.

يرسم لنا الكاتب في لوحة استذكارية جمال الحبيبة نون باحثا بذلك في بعض فصول حكايته عن زاوية بيضاء لا زالت تتّسم بعبق الطّهارة وجمال الأنوثة وعطر الوفاء إذ يقول:

**يا حمحمة الرّوح... الزّهر....**

**يا عندلة المطر.... القمر....**

**يا عبق الطّفولة... الحلم... الشّعر...**

**يا صفصافة آتية على ضفاف سواقيك الفضّية الرّقراقة... أطرب على وقع الخرير... الرقرقة...**

**حين التقينا ذات صباح لازردي نحرت كلّ زهراتي... كسرت كلّ ناياتي**

**ووقفت أمامك عاصيا أثقلته الخطايا والذّنوب...**[1]

فقد كانت للضّرورة وعيا حاضرا في استحضار الجانب الجميل من هذا الدّمار الّذي أخذ بعزاء ميّت وفقدان الأمنيات الجميلة الّتي كانت مخبّأة في ذاكرة من ورق سرعان ما أتمسحت وقدّمها قربانا لأغربة الخراب الّتي عتت في الأرض الفساد.

فحاجة الكاتب في استذكار هذا الجانب إنّما كون أي شخص لا بدّ أن يحتفظ بركن أخضر في زوايا الأتربة وفواصل الأيّام الحارقة وآمالا عذبة باردة تطفئ ضمأ وجعه وقلّة حيلته فلا يدرك في غمرة خرابه إلّا أن ينمسّك بطيب الأثر متّخذا من كلّ هذا سببا يخفّف وطأة الشّعور بالنّهاية والوقوف على أعتاب الذّكريات متّخذا منها بوّابة ثانية تناهض ما آلت إليه الحبيبة نون.

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص45- 46.

**عيناك زهرتان أينعتا في ربوة القلب...**

**كوكبان يسبحان في فضاء الفؤاد...**

**ها قد جئت أبحث عنك.. أترجّاك... أقسم لك بالعظيم أن تشفقي على حالي وتشرقي على القلب لقد شققه صقيع الهروب..**[1]

يسترسل الكاتب في تلاوة مشبطات شعورية تساعده على التّخفيف من الخراب والسّواد الّذي ألبس المدينة في عبادة سوداء ليل ليس له صباح أو شروق.

هل تذكرين يا حبيبتي البيضاء ثلجا... العذبة فراتانيلا... الملساء حجازا... الشّامخة سنديانا؟؟

**هل تذكرين حين كنّا نسير أنا وأنت صامتين أمسك يسراك بحرارة الأوردة وأضغط أصابعك الّتي تشبه أشعّة الشّمس... ولا شيء غير زخّات من مطر تتناثر فوق جسدينا كالفرح ولا شيء غير الصّمت...**[2]

في رسم شعري للّغة يتداخل جمال الحبّ مع جمال الوطن في لحظات الفرح والانبساط متّخذا في ذلك بإبداع الطّبيعة الّتي ضرب بها مثلا لصنائع الحبّ والجمال.

كما نجد جلاوجي قد اهتم بوضع الكلمة في تشكيل جديد غير مألوف وغير متوقّع فحقّق بذلك انزياحا لغويا.[3]

وهذا ما وضّحه صلاح فضل بقوله:" شعرية الأسلوب تمتزج فيه شعرية الحرف بشعرية الحكي، وتشف عنها".[4]، ومن الأمثلة عن ذلك نجد:

"**لا تسألني لماذا؟ إنّ العاشق الولهان لا يؤمن بالسؤال.**[5]

---

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص108- 109.

[2] المصدر نفسه، ص26.

[3] ينظر: الخامسة علوي: شعرية الرواية وهاجس التجريبي في "سرادق الحلم والفجيعة" من كتاب سلطان النّص دراسات في روايات عز الدين جلاوجي، ص54.

[4] مصطفى الضّبع: "تداخل الأنواع في الرواية العربية" أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبية، ص664.

[5] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص108.

بهذه الطّريقة يسود الأسلوب الشّعري في أغلب الرّواية ويعدّ هذا الأخير دليلا آخر على التّداخل الشعري السردي حيث تقوم اللّغة الرّوائية إلى الأخذ بالأسلوب الشعري "فتصبح لغتها خارجة من وظيفتها الإخبارية الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية تعتمد الإيحاء بالمعنى عبر عبارات تكون في كثير من الأحيان تمنح من إطار مرجعي، محاولة خرق الترابط الدّلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي.[1]

من هذا التّداخل ندرك أنّ الشّعر لم يرد عبثا في بنيان النّص الرّوائي، فقد شكّل عنصرا تكوينيا مهمّا داخل الرّواية، من خلال كسره رتابة السّرد، لذلك نستطيع أنّ نعدّ الشّعر عنصرا ضروريا لتكامل وجه الرّواية.

**2- الرواية والمسرح:**

يعد المسرح من الفنون الحداثية التي اختلطت حروفه مع الرواية في تجانس أو مصاهرة باعتباره هو والرواية من الأنواع التي تولي أهمية كبيرة للمحاكاة والتمثيل، وهذا الانتماء حتم استخدام أدوات فنية متقاربة لكن هذا التشابه لا يعني التوافق، فكل نوع يتميز بمميزات مختلفة عن الأخر.[2]

إلا أنه لما كانت الرواية نوعا إمبرياليا فقد استعارت بعض تقنيات المسرح والمصطلحات التي تنبتها وكيفيتها لتخدم سياقها الجديد.

استعار جلاوجي في روايته "سرادق الحلم والفجيعة" تقنيات عديدة ومن بين هذه التقنيات نجد تقنية "المشهد" والمتمثلة في "مقاطع روائية تنزع فيها المسافة بين النص ومتلقيه إلى درجة يتوهم معها أنه حيال مشهد مسرحي"[3]

---

[1] الخامسة علوي: مقال شعرية الرواية وهاجس التجريبي في "سرادق الحلم والفجيعة" من كتاب سلطان النّص دراسات في روايات عز الدين جلاوجي، ص14.

[2] محمد مجيب العمامي: "في علاقة الرواية بالمسرح" أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني حول تداخل الأنواع الأدبية، ص590.

[3] المرجع نفسه، ص592.

في حين يرى جيرارد جينيت بأن للمشهد في النص الروائي ثلاث تجليات أولها نقل الأحداث مفصلة، وثانيهما نقل الأقوال والأفكار نقلا مباشرا أما ثالثهما فهو يسميه بالوصف المبأر، ويعني به الوصف الذي يتم من منظور شخصية مشاركة في الأحداث.[1]

وهذا ما نجده في روايتنا هذه لأن الرواي هو شخصية مشاركة في الأحداث، يقول: "قاعة كبيرة ضخمة خالية من الأثاث إلّا من أرائك عند الجدران فارغة تماما، وفوق كلّ كرسي صورة فأر له جناحان طويلا ووقف الغراب وسط الحجرة طويلا صامتا جامدا كتمثال حجري بارد، وفجأة... ومناقر حادة.[2]

نلاحظ أنّ لهذا المشهد أهمية كبيرة في الرّواية فهو في محل كشف عن حقيقة النّسور الّتي تحكم المدينة الّتي لا طالما تمنّى هذا الشّاهد معرفتهم ومعرفة قواهم السّحرية، كما نجد مشاهد أخرى في الرّواية منها مشهد وصف الغراب ووصف السّيد نعل وغيرهما من المشاهد الّتي كان لها دور مهمّ في الرّواية لأنّها تعدّ بمثابة كشف القناع عن هذه الشّخصيات.

ثاني تقنية استخدمها جلاوجي في رواية سرادق الحلم والفجيعة "الحوار" فهو عنصر تكويني مقوّم أساسي في كلا النوعية:" كلام متبادل بين شخصين أو أكثر في مكان وزمان معلومين".[3]

فنجده في هذه الرّواية على مستوى مشهدين ولنفس الشّخصيتين والمتمثّلة في الشّاهد بالضّمير (أنا) الّذي رأى نفسه في منامه يحاور شخصا مجهولا لم يعرفه حيث عبّر عنه بالضّمير (هو)[4]

ونجد ذلك في الرّواية فيما يلي:

---

[1] محمد نجيب العمامي: "في علاقة الرواية بالمسرح"، ص594.

[2] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص46.

[3] محمد نجيب العمامي: "في علاقة الرواية بالمسرح"، ص595.

[4] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص93.

هو: ما زلت تتكرها؟

أنا: عمّن تبحث؟

هو: عن حبيبتي.

أنا: أخبرتك في المرّة السّالفة أنّي لا أعلم عنها شيئا.

هو: تعاونتم جميعا على هدمها واغتيالها ثمّ تدّعي أنّك لا تعلم عنها شيئا.

أنا: أنا... ومن غيري.

هو: أنت والغراب والفئران والثعالب الّتي تسعى من أقصى المدينة والقارح بن التّالف والفاني بن غفلان ودخل بن دغل وهيّان بن بيان...[1]

يبرز لنا الحوار الحديث عن الحبيبة نون وكيف تكالب عليها الجائر وغدت هشّة بعد أن تحطّمت كلّ ملامحها فلم يعد بها جمال يرى ولا شفاعة وطن سكن الخيال، والعقل وكيف تبرأ المجرمون من فعلتهم وهربوا منها.

يعتبر الحوار من أهمّ عناصر التّأليف المسرحي، فهو الّذي يوضّح الفكرة الأساسية ويقيم برهانا، ويجلو الشّخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصّراع الصّاعد حتّى النّهاية.[2]

نجد كذلك جلاوجي في روايته يقول:" يقال إنّ أبانا خُلق واحدا متفرّدا استولى على الخير كلّه ونحن كلّنا... جميعنا... كافّة... عامّة... قاطبة نعيش داخله نسبح في منكوته... فكفر بأنعم الله حين انطفأ نوره الدّاخلي والتهب نوره الخارجي... وتحرّكت فيه بهيمة الأنعام... قلنا اخرج منها فإنّك من الفانين.[3] ثمّ يقول: لماذا تتزاحم كلّ هذه الخواطر

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص43.

[2] محمد سراج الدين: "فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية، شيتاغونغ، مج3، 2006م، ص31.

[3] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص21.

في نفسي كلّما دخلت عزلة الشّيخ؟ جئت من أجل أن أشكو إليه همّي من المدينة المومس ثمّ... إلّا الشيطان أن أذكره.

هل أصارحه بما جئت من أجله؟؟ ... لقد رأى كلّ شيء[1]

يعتبر الحوار الرّكن الأساسي للمسرحية وقد اشتغل عليه الرّواة في الرّوايات كدليل لما سُمّي "مسرحية الرّواة" كما نجد الحوار في قوله:

فجأة توهّج نور في المخدع... تعاوى الظّلام منهزما يختفي بين فجوات الجدران... أنهضني غصبا.

وفهم كلّ شيء إنّها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب الّتي في الصّدور.

أنا: من أنت سيّدي؟

هو: إنّي أبحث عنها... هنا كانت...

أنا: من هي؟

هو: وقد أطلقتني من هي؟ من هي؟؟[2]

يصوّر لنا المقطع الحواري قصّة خروج آدم عليه السّلام من الجنّة وكيف أسقطها على المدينة نون وما آلت إليه في قالب مسرحي حيث نجد التباين في تنويع الكاتب استخدام الحوار كخاصّية مسرحية بأنواعه سواء كان حواره بين الشّخصيات أو حواره بينه وبين نفسه.

أمّا ثالث تقنية استخدمها جلاوجي هي" تقطيع الرّواية" إلى مقاطع ذات عناوين وهذه التّقنية موجودة عند مسرح بريخت في المسرح الملحمي، وقد حرص جلاوجي على تحرّي خطى بريخت في تقطيع المسرحية، حيث قسّم روايته إلى عناوين ومقاطع قصصية غير مكتملة تكتمل قصّة كلّ واحدة منها في الأخرى ونجد جلاوجي قد قطع روايته سرادق الحلم والفجيعة إلى مقاطع ذات عناوين ومن بين هذه العناوين ما يلي:

---

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص24.

أنا والمدينة/ في حضرته/ في رحاب الصّخرة/ الحلول وحديث/ الإشارة/ عيد الغراب/ حبيبتي نون[1] وغيرها من العناوين بحيث نرى بأنّه قسّم روايته هذه إلى 36 عنوانا.

وآخر تقنية استعملها جلاوجي مستعارة من المسرح هي استخدام الأقنعة، حيث للقناع أكثر من وظيفة أهمّها الوظيفة الدرامية" إذ أنّ القناع يوحي بأنّ الشّخصية الّتي أمامك ليست مقصورة لذاتها، بل هي نموذج لمعنى كلّي تعمل الشّخصية على تجسيده مع الأحداث".[2]

نجد هنا جلاوجي قد اضطرّ إلى استخدام أقنعة لشخصيات روايته من أجل إخفاء حقيقتها وعدم التّصريح بها لأنّه يعالج قضية سياسية خطيرة، حيث اختار شخصيات حيوانية وهذا ما أوقعه في فخ العجائبية مثل: الغراب، الفأر، والنّسور، وكذا غير الحيوانية مثل: الشّيخ المجدوب وعسل النّحل، وسنان الرّمح وغيرهم.

**3- الرّواية والقصّة القصيرة:**

استلهمت رواية سرادق الحلم والفجيعة العديد من الأجناس الأدبية الّتي ساهمت في بناء الرّواية وأحداثها دونما خلل أو شروح في كيفية البناء أو ظهور فن عن آخر من ذلك القصّة القصيرة، ونجد جلاوجي تعوّد على كتابة القصّة، فهو قاصّ وله عدد من القصص القصيرة، تتميّز به عن الرّواية فالقصّة القصيرة بسيطة وموجزة، وذات موضوع محدّد، فهي لا تتناول الحياة برمّتها لشخص واحد بل لعدّة أشخاص، وتجعل من هذه الحياة إطارا لها كما تفعل الرّواية، بل تتغيّر شريحة واحدة من هذه الحياة أو جزئية واحدة من هذه الشّريحة، ثمّ تسلّط عليها الأضواء، بحيث تحكي الفعل المتعلّق والمعبّر عنها، فتأتي القصّة معبّرة لا عن هذه الجزئية فقط بل عن الحياة كلّها، ولكن من خلال رؤية واحدة هي رؤية الكاتب ومن خلال مقطع واحد هو هذه الشّريحة.[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص26.

[2] محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1980م، ص79- 80.

[3] عبد الرحيم الكروي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2003م، ص108.

ونجد ذلك في الأمثلة التّالية:

قصّة الغراب بأنّه ابن شيطان وآتان سوداء[1]، وقصّة السّيد نعل الّتي تنصّ على أنّه كان يدّعي أنّه ابن المدينة وأنّ دماءها تجري في عروقه.

ولكن ما يروى عليه غير ذلك، حيث يقال بأنّه دخل المدينة خلسة وقبض عليه يسرق فحُكم عليه بخدمة الغراب لمدّة عشرين سنة.[2]

وغير هذه القصص كثيرة في الرّواية، كما تتميّز هذه القصص أيضا" بقصر الشّريط اللّغوي"[3] وهي ميزة القصص القصيرة.

كما نجد في قوله:

عن الحلزونات أنّ عجائز المدينة اجتمعن يوما وحدهنّ وليست معهنّ المدينة، وقرّرن أن يسقطن القصر في قصعة ملأنها ماء...وحشر كلّ ساحر عليم...

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى... حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشّفاف يتصافح ثدياها ثمّ قالت: مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟؟ وأجابتها صفحة القمر صمتا... سخرية... هزء... تكبّرا.[4]

عمد الكاتب في إدراج هذه الومضات القصصية بين اللّحظة والثّانية في المتن السّردي كحجج واقعية فاضت به التّجربة والواقع المعاش واصطفاه مع خياله الأدبي ومكياله الإبداعي من أجل الموازنة بين ما هو موجود وبين ما يجب أن يكون أو العمل على التّأثيث لعمل يحمل بين طيّاته مناهضة للواقع المتأزّم الّذي أغرق الوطن والفرد والمجتمع في عتمة الخذلان والانكسارات من خلال تلك التّجاوزات الّتي تقام في حقّهم، فما كان من

---

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص96.

[3] محمد صالح الشنطي: "تداخل الأنواع في الرّواية الأردنية"، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول" تداخل الأنواع الأدبية"، ص436.

[4] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص54.

الكاتب إلّا أنّ يناهض كلّ هذه التأزّمات محاولا تسليط الضّوء عليها ومحاولا إيجاد حلول باعتباره جزءا وأيقونة بهذا الجمع المجتمع.

ولماذا جاءت هذه الأحذية العسكرية المدينة؟ لحمايتها؟ لتدنيسها؟ أم للمرور عبرها إلى غيرها...[1] في هذا القول نصّ الكاتب أقوال لروايات كما فعل في هذا المقطع الّذي اختاره من رواية وقع الأحذية الخشنة ثمّ يقول:" إنّ العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها، وجعلوا أعزّة أهلها أذلّة... وهما يقدّمان شرف المدينة للأحذية الخشنة الّتي جاءت على حين غرّة من الجميع ودخلت المدينة دون خوف أو وجل وضربت على أرضها ضربات التحدّي الأكبر".[2] تضمين إشاري مباشر لحجم الدّمار الّذي ضرب المدينة "الحبيبة نون" وما لحقها من سواد ليل غطّى جمال نهارها بملاءة سوداء قاتم لونها وهذا ما يأكّده اللّفظ "الأحذية الخشنة" والّتي تحيل مباشرة لغزوة "هولاكو" لبغداد وما ألحقه بها من دمار وهلاك وهو إسقاط حرّ وتضمين حجاجي لما يحصل للمدينة "نون" ونجد هذا التّضمين بمختلف القصص الّتي أكّدت بحجة اللّفظ كلّ ما أراد الكاتب إيصاله في قوله:

وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح...

حيث ولّى النّهار وراح...

قالت دينازاد أنا أقصّ عليك حكاية لم يسمعها إنسيّ ولا جان... ولا طائر ولا حيوان ... فيما غير وفي هذا الزّمان.... مليئة بالعبر... والغلطات الكثر....

قالا:.... كان يا مكان في قديم الزّمان.... وسالف العصر والأوان.... كانت مدينة من أغرب البلدان.... ويرويها لكم بطلها السّيد فلان.[3]

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص63.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص126.

# الخاتمة

نخلص بعد الانتهاء من هذا البحث الّذي تمّ فيه معالجة موضوع شامل وهو الرّواية الجزائرية الجديدة وتداخل الأجناس الأدبية فيها إلى مجموعة من النّتائج ولعلّ أهمّها هي الآتية:

– عرفت الرّواية الجزائرية الجديدة تطوّرا ملحوظا بفضل جهود كتّابها حيث استطاعت أن ترقى إلى مكانة تؤهّلها إلى استيعاب المفاهيم وتعبّر عن أفكار جديدة من خلال قضايا حديثة تتماشى مع متطلّبات الأمّة من جهة ومع متطلّبات الواقع المعاش من جهة أخرى.

– عبر التطور الّذي مسّ الرواية الجزائرية الجديدة عن حاجات الواقع المعاش وهذا ما استلزم من هؤلاء الروائيين أن يغيّروا من نمط الكتابة باعتمادهم على أساليب جديدة وهذا ما نجده عند الروائي عز الدين جلاوجي الّذي أحدث تغييرا على مستوى هذه الرّواية سواء من حيث:

– هيكلة الشكل.

– المضمون من خلال اعتماده على مجموعة من العناوين الرّئيسية تندرج تحت كلّ عنوان فقرة مستقلة تحمل عبر سطورها أحاسيس وطموحات وآمال الكاتب.

– اللّغة هي الأخرى اتّخذت طابعا مميّزا حيث تعدّدت من خلال اعتماده عدّة معاني للّفظة الواحدة.

– فيما يخصّ الجنس الأدبي فقد شابه الاختلاط مع مصطلحات تصنيفية أخرى منذ القدم مثل النّوع والنّمط وغيرهم على الرّغم من الفروق الموجودة بينهم إلّا أنّه ظلّ هذا الخلط موجودا وخاصّة في الدّراسات الحديثة مع مصطلح النّوع الأدبي بحيث أصبح مرادفا له.

– تمثّل نص الرّواية في حوصلة لجملة من الأحداث عبّرت عنها جملة من الأجناس الأدبية القديمة والحديثة حيث وظّف الروائي عدّة أجناس من خطابة وشعر، وقصّة.

وهذا ما اتّضح معنا في روايتنا المختارة للبحث، فنجد جلاوجي قد مزج فيها بين عدّة أنواع فابتعد بذلك عن الصّورة المعروفة عن الرّواية وأعطى لها صورة أخرى فصنع بصمته في هذا المجال، فقد نسج روايته بلغة وأسلوب شعريين كما استخدم في

عرضه للأحداث تقنيات مسرحية وأخرى قصصية فبدت الرّواية بذلك كأنّها أحيانا عبارة عن مقاطع شعرية وأخرى نثرية وقصصية فقد ذابت فيها الحدود والقواعد بين الأجناس وأصبحت عبارة عن خليط ممّا يعطي لذّة فريدة للنّص وهذا هو السّبب الّذي يجذب الروائيين لتبنّي هذه الخاصية.

إن لجوء الكاتب لهذا النوع من الكتابة جعل من أعماله الروائية أعمالا مميزة تحتمل تأويلات عديدة تتعلق بثقافة القارئ ومدى استعابه لهذه الأعمال، ونجد أن الروائي استلهم نصوص عديدة جسد من خلالها الواقع المعاش دون تزييف.

وبذلك يكون الكاتب أنتج نص روائي متميزا برهن على ثقافته الواسعة، كما بين وأفصح عن أحاسيسه اتجاه وطنه (الجزائر)، ونلمس ذلك من خلال كتاباته التي عبرت عن حيرة الكاتب وقلقه عن بلده أملا في غدا أفضل.

# قائمة

# المصادروالمراجع

- القرآن الكريم: رواية حفص عن نافع

**المصادر:**

1. **عزّ الدّين جلاوجي:** سرادق الحلم والفجيعة، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012م

**القواميس والمعاجم:**

2. **إبراهيم فتحي:** معجم للمصطلحات الأدبية، ط1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988م

3. **إبراهيم مصطفى وآخرون:** معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، ج1

4. **ابن الأثير:** المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر، ج1

5. **أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور:** لسان العرب، دار صادر، بيروت

6. **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:** البيان والتبيين، ت: درويش جويدي، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 2003م

7. **أبي نصر إسماعيل بن حماد الجواهري:** الصحاح تاج اللغة العربية، ط1، دار الكتب العلمية، 1999م

8. **جماعة من كبار اللغويين العرب:** أحمد العابد، أحمد مختار عمر، الجيلالي بلحاج يحي داود عبده، صالح جواد عبده طعيمه، نديم مرعشلي: المعجم الأساسي، ط2، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989م

9. **الخليل بن أحمد الفراهيدي:** كتاب العين، ت: عبد الحميد هنداوي، م2، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2002م

10. **الخليل بن أحمد الفراهيدي:** كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرّشيد للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003م

11. **زين فارس:** معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، مركز النشر، مكتب الإعلام الإسلامي، ج1، 1404هـ

12. **سعيد علوش:** معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللّبنانية، بيروت، 1985م

13. **شوقي ضيف وآخرون:** المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 2004م

14. **ضياء الدين ابن الأثير:** المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،ج1

15. **لطيف زيتوني:** معجم مصطلحات الرّواية، ط1، مكتبة لبنان، 2002م

16. **لويس معلوف:** المنجد في اللغة والإعلام، مادة (ح.د.ث)، ط1، دار المشرق، بيروت لبنان، 1908م

17. **مجد الدّين محمد بن يعقوب بن محمّد بن إبراهيم الفيروز أبادي:** القاموس المحيط، ط1، منشورات دار الكتب العلمية، ج1، بيروت، 1994م

18. **مجدي وهبة:** معجم مصطلحي العربية في اللّغة والأدب، تر: كامل المهندس، مكتبة لبنان، 1974م

19. **مجمع اللّغة العربية:** المعجم الوسيط، ط4، الإدارة العمّة للمجتمعات وإحياء التراث مكتبة الشروق الدلية، جمهورية مصر العربية، 2004م

**المراجع العربية:**

20. **إبراهيم السعافين:** الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، ع 31، الأردن، 1955م

21. **أبو السعود سلامة أبو السعود:** الأدب في مختلف العصور، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ...، 2007م

22. **إحسان عباس:** فن السرد، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996م

23. **أحمد المديني:** تحولات النّوع في الرواية العربية بين مشرق ومغرب

24. **أحمد شريط:** تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة (1947- 1985م)، اتّحاد الكتاب العرب، 1998م

25. **أحمد منور:** ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008م

26. **إدريس بودبية:** الرؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007م

27. **ادوار الخراط:** الحساسية الجديدة مقالات في الظّاهرة القصصية، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1993م

28. **أرسطو طاليس:** فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدري، ط2، دار الثقافة، بيروت، 1973م

29. **أسماء أحمد معيكل:** نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2010.

30. **إسماعيل عز الدين:** المكونات الأولى للثقافة العربية، بغداد، ط2، 1996م

31. **ألان روب جيرييه:** نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، مصر

32. **آمنة بلعلي:** المتخيّل في الرواية الجزائرية، ط1، دار الأمل للطباعة والنّشر بالجزائر الجزائر، 2000م

33. **تزفيتان تودوروف:** ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، عمان، الأردن، 1996.

34. **جمال شحيد،** وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب، مرجعية الأدب الحداثي، ط1، دار الفكر، دمشق، 2005م

35. **جميل حمداوي:** نحو نظرية الأجناس الأدبية، مؤسسة المثقف العربي، م2، 2015م

36. **حمد سويرتي:** الرّواية العربية وأزمة الحوار في الثقافة العربية، أفريقيا الشرق، 2005م

37. **خيرة حمر العين:** جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996م

38. **رالف كوهيين وآخرون:** القصة الروائية المؤلّف- دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ، ترجمة: خيري دومة، ط1، دار الشرقيات، القاهرة، مصر، 1997م

39. **رشاد رشدي:** فنّ القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1975م

40. **رشدي يحياوي:** مقدّمة في نظرية الأنواع الأدبية، ط1، إفريقيا الشّرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991م

41. **رينيه ويلك واستن وران:** نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، 1992.

42. **سامي سويدان:** جسور الحداثة المعلّقة بين ظواهر الإبداع في الرّواية والشّعر والمسرح، ط1، دار الآداب، لبنان، 1997م

43. **السعيد الورقي:** اتجاهات الرّواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1998م

44. **سعيد بشّار:** الاجتهاد والتّجديد في الفكر الإسلامي المعاصر، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتّحدة الأمريكية، 2016م

45. **سعيد بن زرقة:** الحداثة في الشعر العربي -أدونيس أنموذجا-، ط1، أبحاث للترجمة والنّشر والتوزيع، لبنان، 2004م

46. **سيد حامد النساخ:** بانوراما الرواية العربية الحديثة، ط2، دار غريب، القاهرة

47. **شرف الدين ما جدولين:** الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى ثورة العنف، ضمن كتاب "الأدب المغاربي اليوم قراءات مغربية"

48. **الصادق قسومة:** نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي، ط1، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004م

49. **صبيحة أحمد ...:** تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006م

50. **صلاح صالح:** سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003م

51. **طه حسين:** حديث الأربعاء، ط14، دار المعارف، مصر، ج4

52. **عبد الرّحيم الكردي:** البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، مارس 2005م

53. **عبد السلام المسدي:** النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1983م

54. **عبد العاطي شلبي:** فنون الأدب دراسة تطبيقية للشعر في عصوره المختلفة والمقال والقصّة القصيرة

55. **عبد العزيز شبيل:** نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)

56. **عبد العزيز شرف:** كيف تكتب القصة، موسوعة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2001م

57. **عبد الغني بارد:** إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي المعاصر5 مقاربة حوارية في الأصول المعرفية-، الهيئة المصرية العامة، مصر، 2005م

58. **عبد القادر رزق الطويل:** المقالة في الأدب ...، الدار المصرية اللّبنانية، القاهرة، ط1، 1987م

59. **عبد اللطيف الحميدي:** الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، دار المعرفة للطّباعة، القاهرة، ط1

60. **عبد الله ابراهيم:** موسوعة السرد العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م

61. **عبد الله الركيبي:** تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للنّشر، الجزائر

62. **عبد الله محمد الغذامي:** الموقف من الحداثة ومسائل أخرى، ط2، دار الرياض، السعودية، 1991م

63. **عبد المالك أشبهون:** الحساسية الجديدة في الرواية العربية، للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف ودار الأمان، الرباط، ط1، 2010م

64. **عبد المالك مرتاض:** في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد-، عالم المعرفة، 1998م

65. **عبد المعاطي شلبي:** فنون الأدب دراسة تطبيقية للشعر في عصوره المختلفة والمقالة والقصة القصيرة، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005م

66. **عبد الوهاب البياتي:** كنت أشكو إلى الحجر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993

67. **عز الدين اسماعيل:** المكونات الأولى للثقافة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986م

68. **عمر الدسوقي:** المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها)، دار الفكر العربي، القاهرة.

69. عمر بن قينة: الأدب العربي الحديث، شركة دار الأمّة للطّباعة والنشر، برج الكيفان، الجزائر، ط1.

70. **عمر عروة:** النثر الفني القديم- أبرز فنونه وأعلامه-، دار القصبة للنشر الجزائري، الجزائر.

71. **غالي شكري:** شعرنا الحديث إلى أين؟، ط2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978م.

72. فوزي سعد عيسى: من قضايا النثر الفني في القرن الرّابع وما بعده، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1998م.

73. **فيصل الدراج:** دلالة العلاقات الروائية، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 1992م

74. **قدامة بن جعفر:** نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1980م

75. **كمال الرياحي:** حركة السرد ومناخاته، مطبعة المجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2005م

76. **ماهر شعبان عبد الباري:** التذوق الأدبي، طبيعته، نظرياته، مقوماته، معايير قياسه، دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2009م، ط1

77. **محمد تحريشي:** أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2000

78. **محمد رياض وتار:** توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م

79. **محمد زكي العشماوي:** دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1980م

80. **محمد سويرتي:** الرّواية العربية وأزمة الحوار في الثقافة العربية

81. **محمد غنيمي هلال:** النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1996م

82. **محمد كامل الخطيب:** الرواية والواقع، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1981م

83. **محمد يوسف نجم:** فن القصة، دار صادر، بيروت، 1996م

84. **محمود معتصم:** المرأة والسّرد، دار الثّقافة للنّشر والتوزيع، ط1، 2004م

85. **مصطفى البشير قط:** مفهوم النثر وأجناسه في النقد العربي القديم، دار ....، عمان، الأردن، ط1، 2009م

86. **مطاع صفدي:** نقد العقل الغربي الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، مركز الانماء القومي، بيروت، لبنان، 1990م

87. **ملكوم بدراوي:** الرواية اليوم، ترجمة: أحمد عمر شاهين، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996م

88. **مهران رشيدة:** طه حسين بين السيرة والترجمة الذّاتية، الهيئة المصرية العامة، ط1، 1979م

89. **نازك سيا بارد:** الراحلون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، دار النشر نوفل، مصر، ط2، 1992م

90. **نورية بن سالم:** الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دراسة نصوص، دار هوما، الجزائر، ط1، 2010م

91. **هيثم هلال:** معجم مصطلح الأصول، ط1، دار الجيل، بيروت، 2003م

92. **هيجان الرويلي وسعد البازعمي:** دليل النّاقد الأدبي( إضاءة لأكثر من سبعين تيّارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005م

93. **واسيني الأعرج:** اتجاهات الرواية العربية في الجزائر– بحث في الأصول التاريخية للرواية الجزائرية–، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م

94. **يوسف محي الدين:** فن الخطابة، دار الضياء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015م

**المذكرات:**

95. **زبيدة بوغواص:** الرّمز في مسرح عزّ الدّين جلاوجي، مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، 2010–2011.

**المراجع الأجنبية:**

**96.** *Henri Morier: Dictionnaire de la poétique et de rhétorique, 5 éditions, presses universitaires frame France, 1998*

**97.** *Jacques Durrenmatt: stylistique de la poésie, édition belin, paris, 2005*

**98.** *The New Eneyclopedia Britannica, vol 6, p 334*

**99.** *The oxford english dictionary, oxford university, press Great Britain, 1969, vol2*

**100.** *Websters New allegaite dictionary, sprin Massachusetts, U. S. A, 1980*

**المقالات والمجلات:**

101. **أحلام معمري:** نشأة الرّواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، مجلّة الأثر، العدد 20، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، جوان 2014م

**102. أحمد النّاوي بدري:** مقال (الحوارية في الرواية: هل هي تفاعل في مستوى الخطاب؟)، ندوة سؤال الرواية سؤال التعدّد المنعقدة بتونس 2014/12/11م، تاريخ النّشر 2014/05/04.

**103. بادحو أحمد:** سيميائية العنوان في روايات عزّ الدّين جلاوجي،" رسالة الماجستير"، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 01، 2015- 2016م

**104. حميد عبد القادر:** معظم ما كتب في الجزائر أدب استعجالي اهتم بالقشور، جريدة الخبر- الجزائر-، ع4266، الاثنين 13 ديسمبر 2004م

**105. حياة لشهب:** المعجم العربي الحديث بين التقليد- المعجم الوسيط أنموذجا-، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عبّاس، سطيف، 2011م

**106. الخامسة علوي:** مقال شعرية الرواية وهاجس التجريبي في "سرادق الحلم والفجيعة" من كتاب سلطان النّص دراسات في روايات عز الدين جلاوجي

**107. رالف كوهن:** مقال، "هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟"، القصة، الرواية، المؤلّف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997م

**الرّسائل والأطروحات:**

**108. شكري عزيز الماضي:** أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 355، الكويت، سبتمبر 2008م

**109. عادل الفريجات:** الأجناس الأدبية تخوم أو لا تخوم، علامات في النقد، ع38، مج10

**110. عبد الكريم مجاهد:** اللفظ والمعنى عند النقاد والبلاغيين، مجلة أقلام، العدد التاسع، بغداد، أيلول 1981

**111. عبد الله محمد الغذامي:** تهافت النقد وقراءة التنميط والقصر، مجلّة نزوة، تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنّشر والإعلان، عمان، عدد 32، 2009م

**112. عبد المالك مرتاض:** إشكالية النّص المفتوح والمغلق، جريدة الرياض، العدد 13394، تاريخ النشر: الخميس 15 محرم 1426هـ الموافق ل 24 فبراير 2005م.

**113. محمد زتيلي:** جدلية الإبداع السياسي، جريدة الخبر- الجزائر- ع4285، الخميس 06 جانفي 2005م

**114. محمد سراج الدين:** مقال" فن المسرحية وسعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية، شيتاغونغ، المجلد 3، 2006م

**115. محمد صالح الشنطي:** مقال" تداخل الأنواع في الرّواية الأردنية"، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول" تداخل الأنواع الأدبية"

**116. محمد نجيب العمامي:** مقال" في علاقة الرواية بالمسرح"، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول " تداخل الأنواع الأدبية

**117. مصطفى الضّبع:** مقال" تداخل الأنواع في الرواية العربية "أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبية

**118. نوال بي صالح:** الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير صراع اللغة والهوية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد 7، جامعة محمد خيضر، بسكرة- الجزائر، 2011م

**119. وئام رشيد عبد الحميد ديب:** ثقافيات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسكين من عام 1994- 2006م، رسالة ماجستير بإشراف: نبيل خالد أبو علي، الجامعة الإسلامية، غزة، كلية الآداب، قسم اللّغة العربية، 2010م

**المواقع الالكترونية:**

**120.** www.oqlb.gouv.qc.ca.com

# الملاحق

**السّيرة الذّاتية للروائي عز الدّين جلاوجي:**

**حياته:**

في يوم الاثنين **1962/02/24م** بعين ولمان/ سطيف وُلد عزّ الدّين جلاوجي، درس القانون، واشتغل أستاذا للأدب العربي، بدأ نشاطه في سنّ مبكّرة، ونشر أعماله الأولى في بداية الثّمانينات ساهم في الحركة الثّقافية والإبداعية وطنيا وعربيا.

بدأ الكتابة الإبداعية وهو في المتوسّط، وكان ميوله إلى الشّعر وكان يربط ذلك بالمناسبات الخاصّة والحميمية وبعد الشّعر راح يتمرّن على كتابة القصّة، ومعها كانت عدّة محاولات في الرّسم والنّحت والتّمثيل وهي هواجس ملكته وما زالت، ولم ينشر كتب في المرحلة الأولى حتّى اجتاز مرحلة التّعليم الثّانوي مباشرة، حيث نشر قصصه بالمساء ومسرحياته بالنّصر، وكانت أعماله تتّصف بأمرين اثنين هما: اللّغة الجزلة القوية، والتّركيز على الغاية والهدف، صدرت مجموعته القصصية الأولى سنة **1994م**، بعنوان "لمن تهتف الحناجر؟" .

له حضور قوي في المشهد الثّقافي والإبداعي فهو عضو مؤسّس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطنية، عضو مؤسّس رابطة أهل القلم.

قدّمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلّات الوطنية والعربية.

درس أدبه في العديد من الكتب النّقدية، وقدّمت عنه العشرات من رسائل الماجستير والدّكتوراه، قدّم للمكتبة العربية عشرات الكتب.

يسعى الأديب عزّ الدّين جلاوجي أن يقيم لكتابته خصوصيتها وتفرّدها من خلال جملة من المعالم: الاشتغال على التّجريب وعلى اللّغة الّتي تشكّل للكاتب هاجسا كبيرا، استحضار الموروث، التنويع في الأشكال التعبيرية، كالنّقد والقصّة والمسرح، والرّواية،

والشّعر وأدب الأطفال، الإيمان برسالة الأدب المنحصرة في ثلاثية الخير والحب والجمال.[1]

**مؤلّفاته في المسرح:**

**1- في المسرح:**

النّخلة وسلطان المدينة "مسرحية"، تيوكاو الوحش ورحلة فداء "مسرحيتان"، الأغنية المثقوبة، أغنية أولاد عامر "مسرحيتان"، البحث عن الشّمس وأمّ الشهداء "مسرحيتان"، الأعمال المسرحية الغير كاملة 13 مسرحية.

**2- في أدب الأطفال:**

ظلال وحب **5** مسرحيات، الحمامة الذهبية **4** قصص، العصفور الجميل قصّة نالت جائزة وزارة الثّقافة **1996م**، الحمامة الذهبية، قصّة... رشيق قصّة نالت جائزة وزارة الثّقافة **1997م**. وأربعون مسرحية للأطفال.

**3- في الرّواية:**

سرادق الحلم والفجيعة: ط1، ط2/ الفراشات والغيلان: ط1، ط2/ في رأس المحنة: ط1 ط2/ الرماد الذي غسل الماء ط1 ط2/ حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.

الأعمال الرّوائية الغير كاملة أربع روايات.

**4- في القصّة:**

لمن تهتف الحناجر؟، صهيل الحرية، خيوط الذّاكرة، رحلة البنات إلى النّار (ضمّ جملة قصصه القصيرة).

**5- في الدّراسات النقدية:**

النّص المسرحي في الأدب الجزائري ط1، ط2/ شطحات جنّي، عرس عازف النّاي، اتّحاد الكتب العرب بسوريا، الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف ط1، ط2، زهور ونيسي دراسات في أدبها.

---

[1] بادحو أحمد: سيميائية العنوان في روايات عزّ الدّين جلاوجي، "رسالة الماجستير"، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 01، 2015-2016م، ص194.

**6- له تحت الطّبع:**

دراسة في البنية والخطاب في **350** صفحة.

حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر رواية **650** صفحة.

قدّمت أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلّات الوطنية والعربية منها: بيان الكتب الإماراتية، عمان الأردنية، الفنيق الأردنية، الموقف الأدبي السورية، الأسبوع الأدبي السورية، مجلّة كلمة البحرينية، جريدة الأخبار وغيرها.

كما قدّمت عن كتاباته الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في مختلف الجامعات كما درس في مجموعة من الكتب تمثّلت فيما يلي:

علامات في الإبداع الجزائري لعبد الحميد هيمنة، مكوّنات السرد في النّص القصصي الجزائري الجديد لعبد القادر بن سالم، التسمية والنّص السردي لحسين فيلالي، سيميولوجيا النّص السردي: مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان لزبير ذويبي، بين ضفتين لمحمد صالح خرفي، محنة الكتابة لمحمد ساري في الأدب الجزائري الجديد لجعفر يايوشي، سلطان النّص: دراسات في روايات عزّ الدّين جلاوجي... وغيرها.

**7- ترجم له:**

- موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين الصّادرة عن وزارة الثقافة.

أنجز ثلاث سيناريوهات وهي: الجثّة الهاربة: عن رواية الرّماد الّذي غسل الماء، حميمين الفايق 30 حلقة حلقة اجتماعية فكاهية، حي الجنتي 30 حلقة ثقافية.

له مسرحيات للكبار والصّغار منها:

البحث عن الشّمس 1996م، ملحمة أم الشهداء 2001م، سالم والشيطان (للأطفال) 1997م، صابرة 2007م، عناية أولاد عامر 2007م.

**مفهوم عنوان الرّواية (سرادق الحلم والفجيعة):**

يتراود في ذهن الكثيرين ما مفهوم عنوان رواية (سرادق الحلم والفجيعة) لعزّ الدّين جلاوجي. هذا العنوان المشحون بالغرابة والغموض، نتوقّف بداية عند المعنى المعجمي للفظة (سرادق) فسرادق وسردق بمعنى: "ما أحاط بالبناء، والجمع سرادقات. وفي التّنزيل:﴿**أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا**﴾، في صفة النّار أعاذنا اللّه منها، ووبيت مسردق: وهو أن لا يكون أعلاه وأسفله مشدودا كلّه، والسرادق الغبار السّاطع، وهو أيضا الدّخان الشّاخص المحيط بالشّيء".[1]

وقد تعني "الدّخان" كما ورد ذلك في قوله تعالى: ﴿**إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا**﴾،[2] أي الدّخان المحيط بالظّالمين وقد تكون هذه الدّلالة واردة لأنّ الأزمة الّتي عاشها الشّعب الجزائري إبّان العشرية السوداء ضبابية.

أمّا الحلم فهو من الرؤيا أي: ما يراه الإنسان في منامه، والفجيعة هي ما يلمّ بالإنسان من أحزان وأهوال، ولغة الفواجع هي: "المصائب المؤلمة الّتي تفجع الإنسان بما يعزّ عليه من مال أو حميم".[3] والفجيعة معطوفة على الحلم لتثبت سوداويتها.

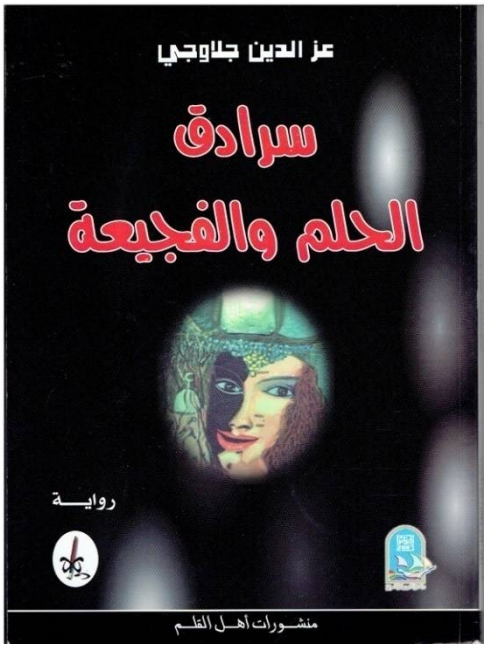
---

[1] ابن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، المجلّد: 3، ص 274

[2] سورة الكهف: 29

[3] ابن منظور: لسان العرب، مج: 5، ص 95

**ملخّص رواية سرادق الحلم والفجيعة:**




رواية سرادق الحلم والفجيعة هي رواية للأديب عزّ الدّين جلاوجي من إصدار رابطة أهل القلم سطيف، الجزائر، سنة ستّ وألفين للميلاد، في طبعتها الأولى وهي رواية من الحجم الصّغير، ومكوّنة من مئة وتسعة وعشرين صفحة (129) وغلاف الرّواية من تصميم الفنّان الجزائري مباركي أحمد.

فضل الكاتب في هذه الرّواية تصوير الأحداث من منظور عجائبي ليثير فينا الغرابة والحيرة فعرض الخاتمة في مقدّمة الرّواية والمقدّمة في خاتمتها، سعيا للتجديد كلّ ما هو ثابت وراسخ، وغرّب الشخصيات والمكان، وتلاعب بخيط الزّمن، ويتصدّر الرّواية إهداء خصّه لنفسه وللغرباء، ثمّ خاتمة أورد فيها مقولة لأبي حيّان التوحيدي، وقسم روايته لأجزاء مختلفة أوردها كالآتي:

أنا والمدينة، قبحون، في حضرته، الكابوس الجميل، حبيبتي نون، الخطبة العصماء حي بن يقضان، القارح بن التالف والفاني بن غفلان. عيد الغراب. في رحاب الصّخرة. الصفصافة. في رحاب الصخرة. حجافل الدّود. الحلول وحديث الإشارة. الأحذية والفأر. هولاكو والأحذية الخشنة. وكر النسور. الحيرة. الشّخير المالح. قصّة الغراب والقمل والشياطين. البحث عن الحبيبة. تجشّؤ السيل. سراب للأبالسة. الارتواء يولّد الظمأ. نبأ الهدهد. الشّلال. الطّائر الميمون. حكاية السّيد نعل. الغربة. الرّسالة. الآلهة الحنجرة. هئت لك. القمر الدّري، العورة العوراء، اللّعنة اللّعناء، النّبع والمجذوب، الطّوفان والفلك.

تحكي الرّواية بطريقة رمزية عجائبية عن فترة العشرية السوداء الّتي استبيحت بها دماء الشّعب، وانهارت بها القيم، ليسود الوطن من لا يستحقّ السيادة من الانتهازيين والمفسدين، ويهمّش فيها الوطنيون والمثقّفون.