الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة: محمد بوضياف ــ المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: ط1: m201535098168

رقم التسجيل: ط2: m201535098350

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

تداخل الأجناس الأدبية في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم

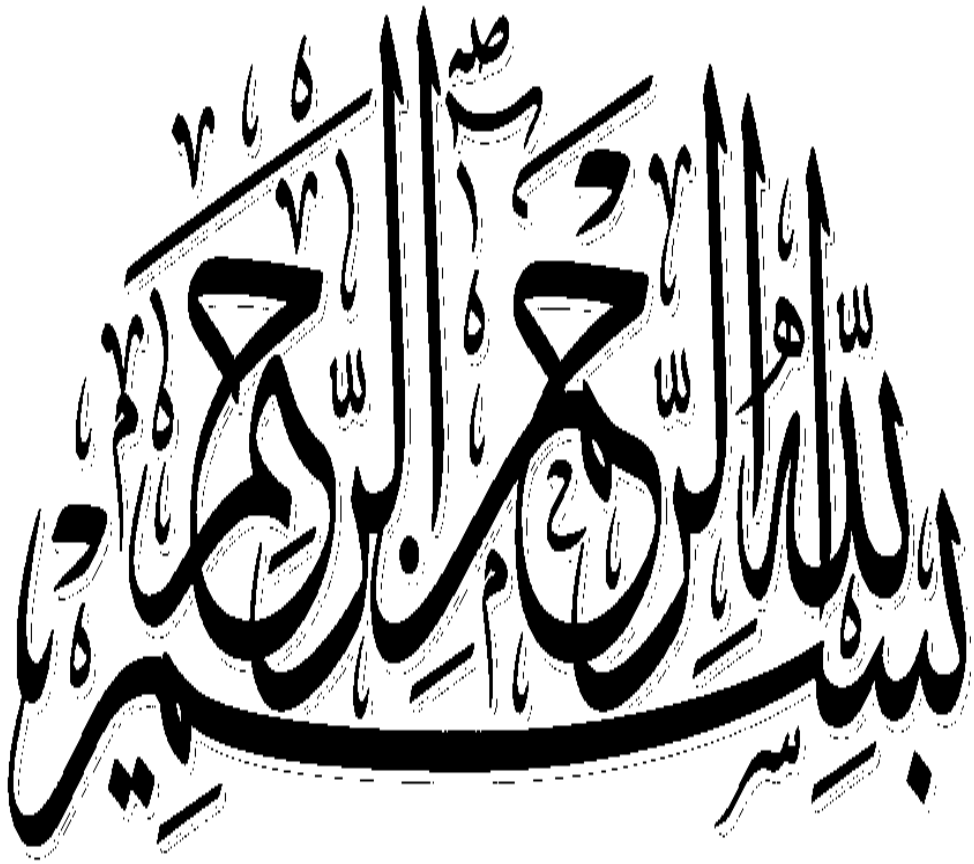
إعداد الطالبتين:

- حليمة مصطفاوي
- سليمة حريزة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
حفيظة زين	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	رئيسا
نورة قطوش	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
نور الهدى حلاب	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1440 -1440 ه / 2019-2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

نشكر الله عز وجل على أن وفقنا لإتمام هذا العمل

كما نوجه شكرنا الخاص إلى الأستاذة المشرفة التي لم تبخل علينا بالجهد والوقت

والتوجيهات والنصائح القيمة "الأستاذة: **نورة قطوش**

كما نتقدم بالشكر والتقدير إلى الأساتذة

أعضاء اللجنة الموقرة والذين وافقو على مناقشة هذه المذكرة

كما نتقدم أيضا بجزيل الشكر إلى كل طاقم الأساتذة والمعلمين الذين درسونا

في جميع أطوار الدراسة

وأخيرا نشكر كل من ساهم معنا في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

مقدمة

الحمد لله رب العاملين القائل في كتابه المبين { ذلك فضل الله يؤتيه من يشاء} وأصلي وأسلم على سيدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين، وعلى ألِه وصحبه وسلم تسليما كثيرا.

الأدب البوليسي من أكثر الآداب في الغرب، يحمل في طياته نصا تشويقياً مثيرا، من أحدث متابعة وغامضة، محاولاً أن ينقض الغبار عن الغموض ويحلل ويستنتج النهاية كيف ستكون، ولعلة يصيب في ذلك أو يخطأ، غير أن هذا الفن يبقى فنا غالبا عن المدونة الأدبية الجزائرية وحتى العربية بصفة عامة، باستثناء بعض المحاولات التي خاصت في الأدب البوليسي ولكن بشكل محتشم على غرارما كتبهُ صالح مرسي المصري عن الجاسوسية.

ومن الروايات التي ظهرت مؤخرا في الجزائر: رواية كولاج، وهي ذات طابع بوليسي تستعيد التاريخ والفن، وروحانية الخط العربي، وتتجلى فيها صوفية الصحراء، وإشراقات المكان وهذا الأخير هو محور دراستنا الذي يستحيل حضور باقي مكونات الرواية بدونه، فهو يعد من أهم العناصر إذ لايمكن تصور الأحداث وشخصيات في الامكان.

ويعد الروائي أحمد عبد الكريم واحد من هؤلاء الذين إهتمو بالمكان في رواية "كولاج"، رواية تحمل عنصرا مثيرا شيد القارئ من الوهلة الأولى، فاسم "كولاج" هي تقنية إستعملها الأول مرة الفنان العالمي " بابلو بيكاسو" الذي كان يلصق أشياء حقيقة مهملة يعيد لها الإعتبارلاعطاء أبعاد للفن التشكيلي، كذلك هذه الرواية تختفي بالفن التشكيلي.

أما بالخصوص الأسباب التي دفعتنا إلى إختيار هذه الرواية فتتمثل في:

الجانب المعرفي في الرواية لما يحملهُ من أحداث تاريخية وشخصيات كنا نجهلها بالاضافة إلى إعجابنا الشخصي بأسلوب الكاتب الذي لايخلو من الإثارة والتشويق.

وبناءًا على ما سبق يمكن طرح الإشكالية التالية إلى مدى نجح الكاتب في الجمع من أجناس عدة في روايتة؟

وما هي أهم الأجناس المتداخلة في الرواية ؟

وما أهم التقنيات السردية التي وظفها الكاتب في روايته؟

والإجابة على هاته التساؤلات أعتمدنا خطة بحث كاتب كالتالي:

مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة وملحق.

تناولنا في المدخل بعض المصطلحات المتعلقة " بالجنس الأدبي، النوع"،

وأما الفصل الأول والمعنون " الجنس الأدبي وتطوره عبر العصور" فكان نظرياً موسوماً ويندرج ضمنه تعريف الجنس الأدبي وتطوره، والأجناس القديمة والحديثة وتداخل الأجناس الأدبية في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم، من حيث تداخل رواية مع أجناس أخرى القصة، المسرح، أدب الرحلة، فن الرسائل، وسعينا في هذا الفصل إلى جمع شواهد من الرواية وأيضا تداخل الرواية مع التراث منها الشعبي_ الأغنية الشعبية _ والتراث الديني.

والإنجاز هذا البحث إعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي وقصد الإحاطة بالموضوع تناولنا مجموعة من المصادر والمراجع لعلها أهمها: ما الجنس الأدبي لغسان السيد الأجناس الأدبية لأيف شالوني، كما إعتمدت على رواية كولاج كمصدر للدراسة.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات في هذا البحث نذكر أهمها:

قلة الدراسات السابقة الرواية " كولاج" ما جعلنا نعتمد على أنفسنا بشكل مطلق، ومع ذلك إكتمال البحث في صورتة هذه على أمل أن تعقبه دراسات أخرى نثرية لأكثر فأكثر.

أخيرا نتمنى أن نكون قد وفقنا في إنجاز هذا البحث، وأن يكون جهد البحث قد إستطاع أن يجيب عن بعض الأسئلة العالقة حول هذا النوع الروائي الجديد، وما بقى لنا بعد

حمد لله وشكره إلى أن نتقدم بالشكر إلى أستاذتنا المشرفة" نورة قطوش" التي لم تبخل علينا بنصائحها وتوجيهاتها القيمة.

وفي الأخير نأمل أن يلقي بحثنا شيئا من قبول اللجنة الموقرة.

مدخل

لا شك في أن محاولة إيجاد مقاربة لمصطلح الجنس ليست بالأمر اليسير فبوصفه مفهوما متعدد الدلالات ينبغي تناوله على مستويين:

المستوى اللغوي أولاً وعلى المستوى الاصطلاحي ثانياً، فعلى المستوى اللغوي تطالعنا المعاجم العربية بخصوص الجنس الأدبي بالمعاني التالية:

الضرب من الشيء، فهو من الناس ومن الطير، ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة، قال إبن سيدة: «وهذا على موضوع عبارات أهل اللغة، وله تحديد والجمع أجناس وجنوس » وقال الأنصاري يصف النخل:

تخير لما صالحات الجنوس لا أستميل ولا أستقبل

والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس ويقال هذا يجانس هذا أي يشاكله وفلان يجالس البهائم ولا يجانس الناس إذا لم يكن له تميز ولاعقل.[1]

أما مصطلح (GENRE) جنس في اللغات الأجنبية فيعد مصطلحات حديثاً نسبياً في الخطاب النقدي فقد كان يستخدم للدلالة على مصطلحات كثيرة مثل (kind) و (species) ومن المعروف أن هذا المصطلح مأخوذ من الكلمة اللاتينية التي تعني الفصيلة أو الجنس وقد استخدمت في مجالي الأدب والفن كتصنيف للأعمال الأدبية والفنية.[2]

ويبدو أن مفهوم الجنس في مختلف الأدب مأخوذ من المنطق الأرسطي الذي يقتضي إرجاع الجنس إلى أنواعه، والكل إلى أجزائه.

---

[1]إبن منظور: لسان العرب، مادة الجنس، دار إحياء التراث العربي (مؤسسة التاريخ العربي) بيروت، لبنان، ط3، 1999، مجلد 2.

[2]عبد العزيز شبيل نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، دار محمد حامي، تونس، ط1، 2001، ص 464،465.

يقول الجرجاني في تحديده للجنس: « إسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع، كلي مقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في جواب ما هو من حيث هو كذلك وبالتالي جنس وقوله مختلفين بالحقيقة يخرج النوع والخاصة والفصل القريب وقوله في جواب ما يخرج الفصل البعيد والعرض العام وهو قريب إذا كان الجواب على الماهية ».[1]

ومنه فإن النوع لدى الجرجاني أكثر تخصيصاً من الجنس، لكن الاستعمال الحديث للمصطلحين بالعربية لا يرى فرقا بينهما.

[1] علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، تح محمد بن عبد الحكيم القاضي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1991، ص92.

الفصل الأول : الجنس الأدبي وتطوره عبر العصور

1. الجنس والنوع في اللغة والإصطلاح:

الجنس والنوع لغة:

تتفق المعاجم اللغوية القديمة على معف لفظتي " جنس" و" النوع" ولعلنا لا نستثني من علماء اللغة سوي إبن دريد الذي إكتفي في معرض حديثة عن هذه المادة بقوله: ≪الجنس معروف، والجمع أجناس والجنوس ≫.[1]

وكذلك" الزمخشري" الذي لم ير فائدة في تحديد معناها إذا إقتصر القول: ≪الناس أجناس وأكثرهم أنجاس، وهو مجانس لهذا، وهما متجانسان، مع التجانس والتانس، كيد يؤانسك من لا يجانسك ≫.[2]

أما بقية المعاجم فتجمع على تعريف الجنس كما يلي:

في معجم مقاييس اللغة: " جنس" الجيم والنون والسين أصل واحد، وهو الضرب من الشيئ، قال الجليل: ≪ كل ضرب جنس وهو من الطير، والأشياء جملة، والجمع أجناس ≫[3].

أما في معجم لسان العرب فيعرفه بكونه: ≪الضرب من كل شئ ≫[4] .

وفي معجم شمس العلوم ودواء كلام العرب من العلوم: ≪الجنس كل ضرب من الأشياء≫.[5]

وبفضل بعضها هذا المعنى الأول المتفق عليه بإضافة أن هذا الضرب يكون من الناس من حدود النحو والعروض والأشياء جملة.

---

[1]إبن دريد: جمهرة اللغة، تح رمزي حسن بعلبكي، بيروت، ط1، 1987، مادة الجنس.

[2]الزمخشري: أساس البلاغة، تح عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1979، مادة (جنس).

[3]إبن فارس: مقاييس اللغة ، تح وضبط عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، 1979، مجلد1، مادة (جنس

[4]أبن منظور، لسان العرب ص383، مادة (جنس).

[5]نشوان بن سعيدالجميري: شمس العلوم ودواء كلام العرب من العلوم، تح محمد الدالي، دار الفكرالمعاصر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 830.

وبذلك فإن التعريف المذكور يوحي ضمنيا بمعنين متكاملين أو لهما معنى التصنيف والترتيب والجمع، وثانيهما وهو الأقرب إلى الاصل معنى المشاكلة، بل أن هذه اللفظة ترد بديلاً من المجانسة لدى كل من " إبن منظور" و الزبيدي" ولاتكاد لفظة نوع تختلف في تعريفها الأول عن تعريف الجنس، إن تتفق المعاجم على أن النوع وإن كان أخص من الجنس، فإنه يقصد به كذلك «الضرب من الشيئ أو الصنف منه أما و دلالتها من حيث الإشتياق فيمكن حصرها في معنى " التمايل" أو " التذبذب" وهو ما يوحي يضرب من الإنحراف عن الجنس، والإختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلى لذلك يقال: تاع الغصن ينوع وإستناع وتنوع أي تمايل وتحريك بتأثير الرياح، وناع الشيئ نوعا: ترجع والتنوع التذبذب.[1]

أما النوع فيعني التمايل ويمتان الزبيدي عن الأخرين بتفصيلة القول في كلمة (المنواع) التي تعني المنوال، إذ يقول: «أنا أقول أنه بمعنى النوع، كقولك ما أدري على أي نوع هو أي وجه هو »[2].

ومن وجهة أخرى تتفق أغلب المعاجم كذلك على أن الفعل "إستناعالشيئ" يعني تمادي ومنه "الإستناعة" أي التقدم في الشئ.

ومنه فإنه لفظه " جنس" إشارة إلى فكرة محورية تحوم حولها كل الدلالات وهي فكرة التشابه أو التماثل، أما لفظة " نوع" فقدور حول فكرة الإنحراف أو الإختلاف والتنوع وهي فكرة توحي بمبدأ التحول و التغير المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص.[3]

الجنس والنوع إصطلاحًا:

[1] علي بن محمد الجرجاني:كتاب التعريفات، ص107.

[2] الزبيدي: تاج الروس، تح مصطفى الحجازي، مطبعة حكومة الكويت، ط1، 2001، ج 34، ص 18.

[3] عبد العزيز شيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص 145.

لكن كانت المعاجم اللغوية تتفق إجمالاً حول دلالة اللفظتين اللغوية، فإن الدلالة الإصطلاحية تكاد تغيب عنها إذ لانجدها إلاّ في كتب الفقهاء والفلاسفة بسبب تعلق اللفظيتين بمجال الأحكام بالنسبة للصنف الأول ومجال المنطق بالنسبة للصنف الثاني فالجنس أحدى المقولات الجوهرية في علم المنطق، ولذلك بادر كل المشتغلين بالفلسفة إلى تعريفه في مقدمات كتبهم، أو في معاجم مخصوصة تعتبر بمثابة مقدمات ضرورية لعلم المنطق، وللفلسفة عامة.[1]

فنجد على بن محمد الجرجاني يعرف الجنس بأنه إسم دال على كثيرين مختلفين بالأنواع، وكلي ومقول على كثيرين مختلفين بالحقيقة في الجواب من حيث هو كذلك فالكلي جنس.

في حين يكتفي الخورازمي بتعريفه بكونه «ماهو أهم من النوع، مثل الحي »[2].

أمّا الكفوي في كتابة الكليات يعرفه الجنس بقوله: « الجنس عبارة عن لفظ يتناول كثيرًا ولا تتم ماهميته بفرد من هذا الكثير كالجسم » وإن تناول اللفظ كثيرًا على وجه تتم ماهميته بفرد منه يسمى نوعًا كالإنسان.

والجنس يدل على جوهر المحدود ودلالة عامة والقريب منه أدل على حقيقة المحدود لأنه يتضمن مافوقه من الذاتيات العامة.

والجنس ضرب من الشيئ، والنوع أخص منه يقال (تنوع الشيئ أنواعا) فالإبل جنس من البهائم).[3]

[1] عبد العزيز شيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص 146.

[2] الخوارزمي: مفاتيح العلوم، تح إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2،1989،ص 165،166.

[3] الكفوي:الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، مؤسسة الرسالة ، لبنان، بيروت، ط2، 1998، فهرس الألفاظ، ص338.

أما النوع فيحدد بكونه « أخص كليين مقولين في جواب ماهو »، وهو إسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص.[1]

ويفصل الجرجاني الحديث في النوع إذ يحدده بقوله: « كل مقول على واحد أو كثيرين متفقين بالحقائق في جواب ماهو فالكلي جنس، والمقول على واحد إشارة إلى النوع المنحصر في الشخص »[2].

من خلال ماسبق ذكره يتبين لنا أن لفظتي جنس ونوع تؤديان إلى نفس المعنى وهو المشاكلة أو المجانسة.

وتبعاً لذلك فإن الجنس والنوع إنما وضعا ليفرز الشيئ في جوهره عن غيره، فإذا وصفت الأجناس تنوعت بالصفة فيصير الرجل الذي هو جنس واحد إذا وصفته فقلت: « رجل ظريف، ورجل طويل، ورجل شاعر، ورجل كاتب » أنواعاً مختلف يعد كل منها شيئا على حدة.....

وإذا تنوعت الأجناس بالصفة إستحالف كليات إلا أن الأجناس والأنواع تشترك في كونها كليات، بخلاف الألفاظ الدالة على الأعيان والأشخاص.[3]

2. مفهوم الجنس الأدبي:

الجنس لغة: هو الضرب من الشيئ[4]، وهو بذلك يستند إلى معنى جوهري في اللغة وهو المجانسة والمشاكلة[5].

---

[1]علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، ص 107.

[2]علي بن محمد الجرجاني، كتاب الحروف، تح محمد محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، بيروت، ط2، 1990، ص 139.

[3]الفارابي، كتاب الجروف، تح محمد محسن مهدي،دار المشرق، لبنان، بيروت، ط2، 1990، ص 139.

[4]إبن منظور، لسان العرب، مادة (جنس)،

[5]عبد العزيزشبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)،ص464.

وقد عرف لطيف زيتوني الجنس الأدبي بأنه إصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب وهو يتوسط بين الأدب والأثار الأدبية ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر الأدبي وتفسيره[1].

وقد بين غنجمي هلال في كتابه (الأدب المقارن) أن النقاد في الأدب المختلفة وعلى مر العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناساً أدبية أي قوالب عامة فنية تختلف فيما بينها لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام، ومن صور تتعلق بالشخصيات الأدبية أو بالصياغة التعبيرية الجزئية التي ينبغي ألاّ تقوم إلا في ظل الوحدة الفنية للجنس الأدبي[2].

وبالرجوع إلى النقد العربي نجد أن النقاد العرب القدامى إستخدموا مصطلح الجنس الأدبي، ومن بينهم الجاحظ في كتابة (البيان والتبين) في سياق الحديث على كلام خطباء العرب ردًا على الشعوبية حيث يقول: «ومتى كان اللفظ كريمًا في نفسه متحيزاُ من جنسه [3]».

كما أن طباطبا تناوله في كتابه (عيار الشعر) قائلاً « و الشعر على تحصيل جنسه ومعرفة إسمه متشابه الجملة متفاوت التفصيل مختلف كإختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم وأخلاقهم »[4].

وكلمة جنس مأخوذة من مقولات أرسطو وهي تستخدم في النبات والحيوان وعلم الأجناس البشرية، وليس هناك مانع من نقلها إلى عالم المعنويات وإن كانت لفظة فنون أفضل لأنها مرتبطة بالقيم الجمالية التي تميز الأدب كله عن غيره من الكتابات[5].

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان، بيروت، ط1، 2002، ص67.

[2] محمد عنيميهلال،الأدب المقارن نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 2003، ص118.

[3] الجاحظ، البيان والتبين، تح عبد السلام هارون، مكتبة خانجي، القاهرة، ط1، 1987،ص265.

[4] إبنطباطبا، عيار الشعر، تح محمد زعلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، ط، ص45.

[5] محمد مندور، الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ط7 ، 2009، ص10.

1) تطور الأجناس الأدبية:

بدأت العناية بمسألة الأجناس الأدبية منذ عهد أفلاطون وأرسطو لتمتد إلى عصور طويلة تنوعت فيها المقاربات و التصنيفات إلى حد الغموض والتفارب أحياناً دون أن تخرج بشكل

سافر على التقسيم الثلاثي الذي وضعه المعلم الأول[1].

ويعد تنظير لقضية الأنواع الأدبية في كتابه (فن الشعر) هو الأقدام في تصنيف الأنواع الأدبية، وتحديد أنواعها معتمد على نظرية المحاكاة[2].

ولعل هذا التشديد في التصنيف يعود إلى تصنيف إجتماعي وتنقسم الناس إلى نبلاء وسوقة في الزمن القديم، وهذا ما دفع أرسطو إلى الحديث عن المأساة والملهاة والملحمة، أن جعل لكل جنس لغته وأسلوبه وجمهوره فالأدب لا يقتصر عنده على المتعة، وإنما جعل له رسالة أخلاقية[3].

فالأول من إعتدوا بالأجناس الأدبية أساسا لنقدهم في القديم هو أرسطو، وكان يمتاز عن سواه بالتوفيق بين الخصائص الفنية التي يذكرها وطبيعة الجنس الأدبي الذي يتحدث عنه، ثم كان ينظر إلى الأجناس وكأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى إذا بلغت حد كمالها إستقرتوترقف نموها [4].

[1] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص 5،6.
[2] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1996، ص48.
[3] عادل الفريحات، الأجناس الأدبية تخوم أولا تخوم،علامات في النقد، ع38، ج10، ص147.
[4] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار نهضة، مصر، القاهرة، ص117.

يقول أرسطو مثلاً: « ولقد نشأت المأساة في الأصل إرتجالاً ثم نمت شيئا فشيئاً بإنهاء العناصر الخاصة بها، وبعد أن مرت بعدة أطور تبتت وإستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة »[1].

لذلك يعتبر أرسطو في كتابه (فن الشعر) واضح الأسس التي يقوم عليها نظرية فنون الأدبي، والفواصل التي تقوم بين كل نوع وأخر على أساس خصائصة من ناحية المضمون، من ناحية الشكل على السواء، وكان أرسطو يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم أن فنون الأدب ينفصل بعضها على بعض إنفصالاً تاماً، إلا أن حول هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أنذ بها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر الميلادي وأصبحت المبادئ الرئيسية للمذهب الكلاسيكي الذي كان إنتاجه أوضح وأكبر ما يكون في فنون المسرح الشعري[2].

وفي تمييز الأجناس الأدبية تراعى خصائص مختلفة فبعض هذه الخصائص يرجع إلى الشكر من إيقاع و وزن وقافية، ومن بنية خاصة في ترتيب أحداث العمل الفني(الوحدة العضوية) وفي حجم هذا العمل وطوله أو قصره كما في القصيدة والمسرحية ثم القصة مثلاً[3].

والأجناس الأدبية عند الكلاسيكيين محددة في ذلك تحديدًا لايختلط فيها بعضها بعض، ولا يجوز بعضها البعض، وقواعدها متهه أوامر فنية يلقيها الناقدون ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون[4].

حيث ترى الكلاسكيين ينادون بضرورة قصر التراجيدياعن الكوميديا فضلاً تاما ويعييون أشد العيب أن تتخلل المأساة مشاهد أو شخصيات فكاهية.

---

[1]أرسطو طاليس، فن الشعر، تح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2 ، 1973، ص4.

[2]محمد مندور، الأدب و فنونه، ص20.

[3]محمد عنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 117.

[4]المصدر نفسه، ص118.

كما أن أرسطو لم ينس النثر فقد خصه بكتابه (الخطابة) فجعل كلامه عنه في ثلاث مقالات الأولى عن علاقة الخطابة بالجدل، وعن الفضيلة والرذيلة، والخير النافع، وأنواع الدساتير وغيرها، والثانية عن دور الخطابة في التأثير في السامع والثانية عن الأسلوب الفني للخطابة[1].

وقد عالج أرسطو الجنس الأدبي كأنه كائن طبيعي، فهو يعتبر الجنس المسرحي ذا طبيعة داخلية فاعلة في نشوء الأثار المسرحية الفردية وفي تطورها، فالأثر يخلف الأثر كما يخاف الفرد أباه، وهذه النظرة موجودة عند النقاد التابعين للمذهب التطوري كفرديتانبرونتيير الذي رأى أن الأجناس تولد، وتنمو، وتتضج، وتضعف، وتموت كالأحياء وتفسر المؤلفات وتسبب وجودها، وقد عدّ الناقد محمد غنيمي هلال التساؤلات التي أثارها برونتيير حول تولد الأنواع الأدبية وتحولها ذات أهمية بالغة في الكشف عن أهمية التعاطي مع الأنواع الأدبية[2].

أما الرومانسيون في القرن التاسع عشر فقدها هو مبدأ الكلاسيكين مستندين إلى الأساس الفلسفي العام الذي وضعه أرسطو نفسه لكافة الفنون وهو محاكاة الطبيعة والحياة فقالو : أنه إذا كانت المسرحية التراجيدية تحكي قطاعاً محدداً من الحياة أو تعكسه في مرآتها فلماذا يجب على المسرح ألاّ يكون أمبدا في محاكاته، ومتمشياً مع واقع الحياة حينما نلحظ أن الحياة نفسها كثيراً ما تجمع في المكان الواحد، والزمن الواحد بين المضحك والمبكي وإستندو إلى شكسبير الذي يأخذ بمبادئ أرسطو حيث جمع في مسرحياته القوية بين المشاهد المحزنة والمشاهد المضحكة[3].

ولاحظ الرومانسيون من جهة أخرى أن شكسبير كثيرًا مايمزج في مآسيه بشخصية فكاهية يسميها(كلاون: المهرج) ويطلق عليها إسمًا محددًا يتكرر في مأسيه وهي شخصية

[1] رشيدي يجياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991،ص47.
[2] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 273.
[3] محمد مندور، الأدب وفنونه، ص20.

(فولستاف) البدين المرح الذي تراه يظهر في المأسي عندما تتأزم فيها الأمور ويصل إحساس المشاهدين يعنف المأساة وقسوتها إلى حد ألم النفس الفعلي، ثم يظهر فولشاف ليلقي نكته يخفف بها من حدة الإنفعال لدى المشاهدين وهذا مايسمى عند دارسي الأدب (الترويج الشكبيري)[1].

ولكن على الرغم من سعي الحركة الرومانسية الدائية إلى تحطيم فكرة الأنواع ولم تتجاوز التغيرات التي أصابتها تلك التحولات الداخلية [2].

أما في العصور الحديث فقد تغيرت النظرة إلى هذه الأجناس الأدبية فأصبحت دراستها ذات طابع وصفي فليست هي بأوامر فنية مرسومة لدى المؤلفين ولكنها شروح و تعاليل لا يحددان العمل الفني تحديدًا تحكميًا، ولا يحصرانه حصرًا تلقائيا، وفي هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبي بأخر ليؤلفا جنسًا جديدًا كما في مأساة اللاهية.

والحق أن الأجناس الأدبية لما طابع عام وأسس فنية يتوجد بها كل جنس أدبي في ذاته ويتميز عمن سواه بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج موضوعه مهما كانت أصالته ومهما بلغت مكانته من التجديد[3].

على أن نلحظ أن هذه الأجناس الأدبية غير ثابتة فهي في حركة دائية بها تتغير قليلاً في إعتباراتها الفنية من عصر إلى أخر ومن مذهب أدبي إلى مذهب أدبي أخر، وفي هذا التعبير يفقد الجنس الأدبي طابعة الذي كان يعد جوهرًا فيه قبل ذلك، فقد كانت المسرحية في النقد الكلاسيكي شعرًا ثم صارت في العصر الحديث نثرًا[4].

[1]محمد مندور، الأدب وفنونه، ص20.

[2]المرجع نفسه، ص 21.

[3]محمد عنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 119.

[4]المصدر نفسه،ص120.

وبالرجوع إلى أدبنا العربي نجد من تحدث عن تطور الأجناس الأدبية ومن ذلك موقف عز الدين إسماعيل الذي يجزم بأن الجاهليين في الواقع قد التقوا إلى الشعر بوصفه صورة كلامية متميزة بشكلها ونظامها عن لغة الحياة اليومية، ولكنهم فيما يتصل بالنثر لم يفرقو بين نثر فني وآخر عادي، فربما لم يخطر لهم أن النثر فن كلامي كفن الشعر.

حيث ميز بين أجناس أدبية نثرية منها سجع الكمان والأمثال ثم ألحق بها الأمثال الخرافية، ثم الخطابة ثم ألحق بها المواعظ والوصايا ثم الصحف، والرسائل الكتابية ليفسح حيزا واسعًا لدراسة القصص[1].

وبمجيئ الإسلام تغير الإنتاج الفكري السابق فقد خالق أهم الأساليب الفنية السائدة آنذاك مما فتح آفاق جديدة إرتادتها الأفلام، وجابتها القرائح فرحبت مباديتهموإزدهر نتاجهم الأدبي والفكري والثقافي بقطوف دانية، إلاّ أن ذلك لم يمح الأشكال الأدبية المعروفة زمنئذ بقدر مارفع بعضها إلى مستوى النموذج والمثال بما قام بها من تحويرلها في الأسلوب والمضمون والغاية، وغير ترتيبها وفق الحاجات الطارئة بها يخدم الرسالة الجديدة.

أعاد القرآن الكريم صياغة الأجناس بما يجعلها تبدو متردية زي الطراقةوالإبتكار ومثال ذلك سجع الكهان الذي يتفق كل النقاد على الإشارة مكانته في الجاهلية لتظهر وكأنها أجناس إسلامية من ذلك الخطابة والأمثال، ليظهر بعد ذلك جنس جديد، ونقصد به جنس الرسالة ليتواصل ظهور الأجناس عبر مختلف العصور بما يتلاءم والبيئة الفكرية لكل عصر[2].

2) الأجناس الأدبية قديما وحديثا:

❖ **الأجناس الأدبية القديمة:**

أولا: الخطابة:

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

[2] عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص 201،202.

تأتي الخطابة على رأس الأجناس الأدبية ذات الصيغة الشفهية في الخطاب الممثل للبداوة بسماته التي تنزع إلى لهجة المخاضمة، وتأخذ فيها اللمة المنطوقة قوة الفعل بالإضلفة إلى عطف المجمل بدلا من تداخلها،والنزوع إلى الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي[1].

ويعد الجنس الخطابي من أقدم الأجناس النثرية التي عرفها العرب قبل الإسلام، واهتموابه على مر العصور لما له من تأثير على جمهور السامعين.

والخطبة لغة مأخوذة من الخطب وهو سأن أومر عظم أو صغر، والخطبة إسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب، وهو الكلام المسجوع ونحوه[2].

فالخطابة مأخوذة من خطب أخطب خطابة واشتق ذلك من الخطب وهو الأمرالجليل لأنه إنما يقام بالخطب في الأمور التي تجل وتعظم، والاسم منها خاطب، وإذا حصل وصفا لازمًا قيل خطيب[3].

وإذا أخذنا الحروف الأصلية من هذه الكلمة (خ، ط، ب) وجدناها ذات صلة وثيقة بمعان عديدة، ولكنها ذات قراية من حيث الدلالالة النهائية، ومن ذلك الخطب وهو النشأن الهام، والخطبة: هي طلب المرأة،

والخطبة: وهي التلام يلقى في مناسبة ما لحل مشكلة ما أو لإثارة همه، أو لترميم فرقة[4]

وهي فن مخاطبة الجماهير للإقناع والإمتاع[5].

---

[1]مصطفى البشيرقط، مفهوم النثر وأجناسه في النقد العربي القديم، دار البازوري، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص93.

[2]غبن منظور، لسان العرب، مادة خطب.

[3]قدامه بن جعفر، نقد النثر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1980، ص 26.

[4]يوسف محي الدين، فن الخطابة، دار الضياء للنشر والتوزيع عمان، الأردن ، ط1، 2005، ص 13.

[5]أبو السعود سلامة أبو السعود، الأدب في مختلف العصور العلم والإيمان للنسر والتوزيع، دسوق، 2007، ص70.

وقد عرف أرسطو الخطابة بأنها القدرة على الكشف نظريا في كل حالة من حالات على وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة، والخطابة أيضا هي: فن مشافهة الجمهور وإقناعه واستمالته[1].

نشأت الخطابة كفن أدبي قائم بذاته قائم بذاته عندما كانت أهم وسيلة للإتصال بالجماهير وتوجيهها، ولذلك إختلطت في نشأتها الأولى عند اليونان القدامى بفنون مختلفة من القول فما يسميه أرسطو بالريطوريقا وهي لفظة ترجمها المترجمون السريان في العصر العباسي بلفة الخطابة لم تكن تعني فن الخطابة كما بتلور فيما بعد، وإنما كانت تعني فن البلاغة في القول على إطلاقه[2].

فعلم الريطايقا إذن في مفهوم أرسطو مرادف لما نسميه في تراثنا العربي القديم بعلوم البلاغة، وهي العلوم التي تفرعت إلى عدة علوم متخصصة كالفصاحة الخاصة بالألفاظ وأصواتها وجرسها اللغوي والموسيقي، وعلم البيان الذي يبحث في المجازات اللفظية والمعنوية، ثم علم البديع وغيرها، وهكذا انشأ مفهوم فن الخطابة مختلطا بمفهوم البلاغة ووسائلها المختلفة[3].

وقد إستمر تطور فن الخطابة وإزدهاره عند العرب حتى العصر الحديث وذلك لأسباب عديدة منها:

الحروب والثورات، والأحداث السياسية والدينية، والإجتماعية، وقد نشطت الخطابة في منتصف القرن التاسع عشر إذ إهتمت بمظاهر الحياة المختلفة فتعددت أنواعها وإتضحت معالمها في العصر الحديث، إذ أصبح من السهل التميز بين أنواع الخصائص الأسلوبية في الخطابة بعدها جنسيا نثريا شفهيا، فقال:{ وأما بلاغة الخطابة فأن يكون اللّفظ قريبا

[1] الحوفي محمد، فن الخطابة ، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، 1963، ص9.

[2] محمد صندور، الأدب وفنونه، ص 152.

[3]

والإشارة فيها غالية والسجع عليها مشوليا، والوهم في أضعافها سابحا، وتكون فقرها قصارًا }[1].

ثانيا: الرسالة

تعد الرسالة في التراث العربي من أهم المصادر التي تعطي صورة واضحة عن الأحوال التاريخية، الأدبية، اللغوية، الإجتماعية، والإقتصادية، والسياسية، في الفترة التي وضعت فيها هذه الرسائل إذ تظهر التغيرات في الجوانب المختلفة على مر العصور.

الرسالة لغة: من الفعل (رسل) والمصدر(رسلا ورسالة)، والرسل القطيع من كل شئ، والاسم الرسالة والارسال والتوجيه[2].

أما ابن وهب فيحدد أصل اشتقاتها ومعناها بقول: { والرسل من ترسلت أترسل ترسلا، وأنا ترسل، كما يقال أتوقف توقفا، وأنا متوقف، لايقال ذلك إلا فيمن تكرر فعله في الرسائل}.

فالرسالة إسم مشتق من راسل يراسل مراسلة، ويطلق على الكلام الذي يراسل به من بعد وغاب،

واشتق منه إسم (الترسل)، ومنه يسمى صاحبه (مترسل) وهو من عرف بهذا الفن وإشتهرية[3].

ومن بين الرسائل في الرسائل في أدينا القديم رسالة التوابع والزوابع للشاعر الكاتب الأندلسي أبي أحمد بن الشهيد(382_426ه) وهي رحلة خيالية في عالم الجن يحكي فيها كيف التقى بشياطين الشعراء السابقين من توابع(مفردة نابعة أي ما يتبع الإنسانمن الجن)،

[1] يوسف محي الدين، فن الخطابة، ص12.

[2] إبن منظور، لسان العرب، مادة رسل.

[3] مصطفى البشيرقط، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص118.

إضافة إلى رسالة الغفران لأبي العلاء المعمري المتوفي عام 449ه وهي رحلة تخيلها أبو العلاء في الجنة، وفي الموقف، وفي النار[1].

وقد درج النقاء على تقسيم الرسائل إلى نوعين:

الديوانية والإخوانية، فالرسالة الديوانية هي التي تصدر عن دواوين الدولة، وتتناول أعمال الدولة وما يتصل بها من تولية الولاة، وأخذ البيعة للخلفاء وولاة العمود، ومن الفتوح والجهاد وغيره، أما الرسائل الإخوانية فتصور عواطف الأفراد ومشاعرهم من رغبة ورهبة، ومن مديح وهجاء، ومن عتاب و إستعطافوإعتذار[2].

ثالثا: المقامة

إن أظهر أنواع القصص في القرن الرابع هو فن المقامات، وهي قصص قصيرة يودعها الكاتب مايشاء من فكرة أدبية، أوفلسفية، أو خاطرة وجدلية، أو لمحة من لمحات الدعاية والمجون، وقد عد بعض المستشرقين المقامات الهمداني والحريري من قبيل الدارم، وهو أمر مستبعد إذا ما عرفنا أن المقانات إنما يراد بها الفائدة اللغوية لما يتوخى فيها من البلاغة والألفاظ العربية، وإيراد الأمثال والحكم، وليس المراد مغزاها[3].

يحيل الجذر اللغوية للمقاومة على المجلس أو جماعة الناس، ولما كانت مجالس الناس تحتم أحاديث في موضوعات كثيرة أصبحت الدلالة الاصطلاحية للمقاومة لا تخيل إلى المجلس المباشرة، بل على الأحاديث التي تلقى فيه، وكانت تلك الأحاديث تعنى أول الأمر بقضايا الدين من نصح وإرشاد، ووعظ، وأمور اللّغة من ألفاظ ومرويات لغوية ووقائع

[1] فوزي سعد عيسى ، من قضايا النثر الفني في القرن الرابع وما بعده، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1998، ص12.
[2] مصطفى البشيرقط، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي، ص 125،126.
[3] عمر عروة، النثر الفني القديم أبرز فنونه واعلامه، دار القصبة للنشر الجزائر، دط، دت، ص109.

التاريخ: كأيام العرب وحروبهم وأخبار خلفائهم وولاتهم قبل أن تنظم في الأحاديث التي تتميز بقواعد محددة سواء في شكل الإسناد أو تركيب المتن[1].

يعرفها غنيمي هلال بقوله: « المقامة في الأصل معناها المجلس ثم أطلقت على ما يحكي في جلسة من جلسات على شكل حكاية ذات أصول فنية»[2].

وتدل كلمة مقامة_ بفتح الميم موضع القيام_على موضع القيام فهي مفعلة من القيام، يقال مقام ومقامه كمكان ومكانه، وهما في الأصل إسمان لموضع القيام وتوسع العرب في إستعمال كلمة مقامه حتى إستعملتإستعمل المكان والمجلس ويظهر هذا الاستعمال جلا عند عدد من أقدم شعرائنا الجاهليين كقول بشامة بن الغدير:

وشربت بالقعب الصغير وقادني نحو المقاومة من بني الأصغر

ثم إستعوا في هذا المعنى حتى سمواما يقام به فيها من خطبة أو موعظة ونحوهما مقامة فقالوا مقامات الخطباء، ومجلس القصاص، وهو مجاز باعتبار المجاورة والإتصال كتسمية السحاب سماء في قوله تعالى: " وأنزلنا منّ السّماء ماء طهورًا"[3].

ولعل بروكلمان أول من حاول تتبع معنى كلمة مقاومة وتطورها منذ العصر الجاهلي إلى عصر بديع الزمان حيث رأى أن الجاهليين إستعملو كلمة (مقاومة) بمعنيين في آن واح، أولهما مجلس القبيلة أو ناديها، والأخر بمعنى الجماعة التي تؤلف المجلس[4].

ويرى بروكلمان أن مفهوم الكلمة تطور حياة واتخذت سما دينيا فصارت تعني مجلسًا يقوم فيه شخص بين يدي الخليفة أو الأمير حيث تلقى خطبة وعظيمة ثم صارت تقترن

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص285.
[2] غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص180.
[3] حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، دط، دت، ص09،12.
[4] المصدر نفسه، ص14.

بالشعر والأخبار الأدبية بذكر الوقائع والأيام فصارت تستعمل بمعنى المحاضرة، ولكنها في القرن التاسع تهبط من مشواها الرفيع إلى مستوى الكدية والاستجداع بلغة مختارة[1].

ثم لم تعد المقامة وقد إستقمت نوعا سرديا تقترن بالحديث إنما أصبحت تحيل على وقائع متخيلة مسندة إلى راوي يقدمها لا على سبيل التحقق من صدقها شأن الوظيفة التي كان يقوم بها الخبر بل على أنها نوع من الأدب السردي الذي يصدر عن موهبة أدبية غايتها إبتداع حكاية، وليس رواية واقعة مما جعل المقامة لتحقيق هذا الهدف تقوم على راوي وهمي يختلف متناوهميا، وقد وصف القلقشندي ذلك المتن بأنه الأحدوثة من الكلام[2].

فالمقامة العربية إذن لم نتشكل بمعزل على التصورات السردية التي القرون الأربعة الأولى وإنما كانت تلك التطورات المخصن الذي ترعرلانلمقامة في وسطه، وذوبت فيه بعض خصائصها وسماته، ولكنها كأي نوع مبتكر وظفت بعض خصائص الموروث السردي الذي سيفها أو عاصرها توظيفا جديدًا[3].

رابعا: أدب الرحلة

الرحلة قديمة قدم الإنسان ذاته إذ عرفها منذ العصور الغابرة حتى وقتنا هذا، فقد مارس العرب الرحلة منذ فترة الجاهلية وإرتبطت في أغلب الأحيان عندهم بالتجارة، وبمجئ الإسلام زادت العناية بهذا الفن، وباعتبار أن الرحلة تبنى على دوافع للقيام بها فيمكن التركيز على أكثر الأنواع شيوعًا كالرحالات العلمية والدينية والإقتصادية والرسمية[4].

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص186.

[2] حسن عباس، نشأة القمامةفي الأدب العربي، ص15.

[3] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص 186.

[4] سميرة أسناعد، الرحلة إلى المشرف في الأدب الجزائري، دار الهدى عين مليلة الجزائر، دط، 2002، ص23.

أما عن مفهوم الرحلة باعتبارها فنا من الفنون الأدبية فقد تعرض له العديد من الدارسين كل حسب منظوره، فنجد " حسني محمود حسين" يعرفها بقوله: « الرحلة في جوهرها حركة، وهذه الحركة ذات هدف والإ كانت سفها قد لا يتحقق، وفي الحالتين كليتهما إكتساب خبرات علمية وفكرية ناجمة هن المخالطة، وبذلك التقابل بين الرحلة في اللغة والإصطلاح حيث بجمعهما أنهما حركة»[1].

أما سميرة أساعد فتعرف أدب الرحلة على أنه «مجموعة الأثار التي تتناول انطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة، وقد يتعرض فيها لوصف مايراه من عادات وسلوك وأخلاق ولتسجيل دقيق للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو سيرد مراحل رحلته مرحلة، أو بين كل هذا في آن واحد»[2].

أما عمر بن قينة فيعرفه على أنه لون أدبي ذوطابع قصصي فيه عمومًا فائدة للمؤرخ مثل الباحث في الأدب والجغرافيا وعلم الاجتماع، كما هو ضرب من السيرة الذاتية في مواجهة ظروف وأوضاع في إكتشاف معالم وأقطار ووصفها والحكم عليها وعلى المجتمع[3].

ويعتبر تدورن الرحلة وثيقة هامة في عالم الرحلة وعملاً مستنيرًا ينم عن فطنة أويتها الرحال فطنة علمية وفطنة نظرية، ولعله ليس من قبيل المصادقة أن الرحلة المدونة لا تعرف الازدهار إلا في ظل الإزدهار الحضاري لأمة من الأمم، فهذه الأمة يشعر أفرادها

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

[2] سميرة أنساعد، الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري، دار هدى عين مليلة الجزائر، دط، 2009،ص31.

[3] عمر بن قنية، في الأدب الجزائري الحديث (تاريخ وأنواعا وقضيا)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، دط، 1995، ص97.

بالفخر لإنتمائهم إليها مما يحفزهم على القيام برحلات تهدف إلى التعرف على من يجاورهم ومن ثم ينقلون هذه المعرفة في صورة كتاب رحلة هدفه إعلام وإقناع ذويهم[1].

فكان بعض كتاب الرحلات يمزج التحقيق العلمي بالأسطورة، والخيال والرؤية الموضوعية بالرؤية الشخصية الانطباعية، ومنهم من عني بعادات الشعوب وطباعها ومزاجها وخصالها وإن إختلفت دوافع الرحيل وتباينت وسائل السفر، وتنوعت مادة إلى حد كبير بعض ملامح العصر الفردية ونزعاتهم الشخصية نصور إلى حد كبير بعض ملامح حضارة العصر الذي عاشوا فيه[2].

وكما كانت الرحلة العربية وأدابها إحدى مزايا الحضارة العربية فقد تقلصت نسبيًا هي الأخرى خلال القرنين التاسع والعاشر الهجريين (15_16م) وتوقفت تقريبا خلال القرنيين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين (17_18م) ولاتخاذ نذكر إلارحلة النابلسي والطرابلسي على أن الرحلات العربية سرعان ماعادت إلى البزوغوالإزدهار من جديد في ثوب مختلف مع السنوات الأولى من القرن التاسع عشر[3].

ومع حلول العصر الحديث يتغير اتحاه الرحلات من الشرق إلى الغرب إلى أوروبا، ولعل هذا مرجعه التطور الحاصل بدول الغرب خاصة بعد الثورة الصناعية نوما انجز عنها من تجديد لوسائل العمل وأساليبه وإنشاء مراكز عملية كبيرة ولم يعد المهتون بطلب العلم يشيدون الرحال إلى مصر الحجاز والشام والعراق كما كان قديما، بل أصبح هؤلاء يتوجهون محو فرنسا، إيطاليا، أمريكا وغيرها من الدول الغربية[4].

---

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

[2] حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة الكويت، دط، 1989، ص15.

[3] فؤاد قديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتية الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2002، ص68.

[4] سميرة نساعد، الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري، ص45.

وكانت رحلات العرب إلى الغرب من أهم الوسائل التي عرفتهم بمظاهر الحضارة الأوروبية في القرن التاسع عشر، وقد وصف بعضهم مشاهداتهم في الغرب ودونوا إنطباعاتهم، فقراها بعض مواطنيهم الذي لم يتمكنوا من زيارة أوربا بأنفسهم، وعليه لعب أدب الرحلة دورا في تعريف بعض العرب بالحضارة الأوروبية، وفي نشر مانجم عن الاحتكاك بالغرب من أفكار ومبادئ، ونظر جديدة عملت على التأثير في المجتمع العربي تدريجيًا[1].

ومنبين الرحلات التي كان لها دورا فعالاً في المجتمع العربي عموماً ومصر خصوصا رحلة رفاعة الطهطاوي ومؤلفة الشهير(تخليص الإبريز في تلخيص باريز).

❖ **الأجناس الأدبية الحديثة:**

أولا: السيرة

يعد أدب السيرة من الأجناس الأدبية الحديثة في الأدب الغربية إذ أخذ طريقة ألى الأدب العربي مع ما ظهر من تلك الأنواع كفن القصة نتيجة الاتصال المباشر بينهما[2].

والسيرة لغة مأخوذة من السير: الذهاب، سار يسير سيرا، ومسييرًا، وتسيارا، وميسرة، وسيرورة، والتسيار: تفعال من السير وسايرة أي جاراه فتسايرا، وبينهما مسيرة يوم وسيرة من بلده: وأجلاه وسيرت الجل على ظهر الدابة: نزعته عنه.

والسيرة: الضرب من السير، والسيرة: السنة والطريقة، يقال: ساربهم سيرة حسنة وفي التنزيل العزيز: "سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الأُولَى" وسير سيرة: حدث أحاديث الأوائل[3].

---

[1] نازك سبايارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، دار النشر نوفل، مصر، ط2، 1992، ص8،9.

[2] مهران رشيدة، طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، ط1، 1979، ص15.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة (سير).

أمّا لفظ السيرة دلاليا فيحيل على الطريقة، وتقترن الطريقة بالنسبة فثمة تلازم بينهما فسنة القوم طريقتهم وسيرتهم، ولهذا فمن المعاني الأساسية للسيرة « الطريقة المحمودة المستقيمة » كما تدل السيرة على الحديث، فيقال سير سيرة: حدث أحاديث الأوائل[1].

لقد جاء مصطلح السيرة بتسجيل حياة الرسول صلى الله عليه وسلم على أيدي علماء دين وسنة متقدمين ومتأخرين أشهرهم عبد الملك بن هشام الذي ارتقت خطوات السيرة النبوية على يديه أسلوبا[2].

عرفها إحسان عباس بقوله: « السيرة هي مجموعة من القصص والمغامرات، والرابطة فيها دورانها حول شخصية واحدة، يتفاوت فيها عمل الخيال ولكنها جميعًا مسلية تصاغ في أسلوب بسيط »

ومن أبرز الكتب فيها سيرة سيبويه المصري لابن زولاق[3].

وباتساع مفهوم السيرة في الأدب أصبحت تطلق على الجنس الأدبي الذي يتناول حياة إنسان ما ومن اشهر أنواعها:

السيرة الغيرية (سيرة الأخرين): وهي السيرة التي يترحم فيها الكاتب لغيره من الشخصيات البارزة السابقة فيتمثل الأخر في البيئة والزمان الذين عاش فيهما عن طريق الشواهد والشهادات والوثائق، أمّا عبد اللطيف الحديدي فيعرفها بقوله: « أناه بحث يعرض فيه الكاتب حياة أحد المشاهير فيسرد في صفحاته حياة صاحب السيرة أو

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، طبعة موسوعة، دار فارس للنشر والتوزيع الأردن، 2008، ص 221.
[2] إحسان عباس، فن السيرة، دار صارت بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996، ص24.
[3] عمر بن قنية، الأدب العربي الحديث، ص183.

الترجمة، ويفصل المبخرات التي حققها وأدت إلى ذيوع شهرته، وأهلته لأن يكون موضوع دراسة»[1].

السيرة الذاتية: عرفها إحسان عباس بقوله: « إن كل سيرة فإنها هّي تجربة ذاتية لفرد من الأفراد، فإذا بلغت هذه التجربة دور النضج وأصبحت في نفس صاحبها نوعا من القلق الفني فإنه لابد أن يكتبها، والناس مهما طال عليهم الأبد وتختلف أحوالهم هم احد الرجلين: رجل وصل إلى حيث يؤمل وانتصر على الحياة وصعابها وأحسن التخلص من ورطاتها وشعابها، ورجل كافح حتى جرجته الأشواك وأدركه الإحقاق»[2].

أما عبد العزيز شرف فيعرفها بقوله: « السيرة الذاتية تعني حرفيا ترجمة حياة إنسان كما يراها هو »[3].

في حين عرفها لطيف زيتزي بقوله: « هّي حياة إنسان أو بعض منها مدونة بقلمه وهو إقتحام للذات لكشف حركة النفس الباطنية ومستوى وعيها»[4].

ويعد القرن الثامن عشر بداية لتطور السيرة عن طريق الدكتور جونسون ورفيقة بوزول حيث وضع جونسون في(سير الشعراء) المثال الذي يحتذي به في كتابة السيرة في أنجلتر[5].

ثم توسع مفهوم السيرة بتعا لتنوع الأشكال السيرية التي تنضوي تحت هذا النوع السردي فأصبح مصطلح السيرة الشعبية يدل على مجموعة الأعمال الروايةذات سمات

[1] الحديدي عبد اللطيف، فن السيرة بين الذاتية و اللغوية في ضوع النقد الأدبي، دار السعادة للطباعة ،القاهرة، ط1، 1996، ص67.

[2] إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996، ص 95.

[3] عبد العزيز شرف، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1992، ص27.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد اراوية، ص13.

[5] إحسان عباس، فن السيرة بين الذاتية والغيرية في ضوء النقد الأدبي، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996، ص38.

فنية متشابهة وذات أهداف فنية متماثلة، ومصطلح السيرة الذاتية على الكشف الذاتي عن جانب من جوانب الحياة الشخصية ومصطلح السيرة الموضوعية على التعريف المفصل بشخص معروف إستأثربالإهتمام، ونال خطوة بوأته موقعامها في عصره[1].

ثانيا: الحكاية

تعرف الحكاية بأنها سوف واقعة أو وقائع حقيقية أو تخيلية لايلتزم فيها الحاكي قواعد الفن الدقيقة، بل يرسم الكلام يوايته طبعه، وهي منقولة عن أفواه الناس وصاحبها يعرف بالحكاء، كما ترتكز على السرد المباشر المؤدي إل الإمتاع والتأثير في نفس السامعين[2].

وتعد الحكاية الشعبية شكل من أشكال الأدبية الأكثر قد ما بحيث نجدها الأصل في الأنواع الأدبية الأخرى كالخرافة والأسطورية وكذا القصة، إذ من خلالها نبحث عن منابع التخيل وإبداع الشعوب[3].

وتعد بعض الباحثين أن الحكاية مشتقة من المحاكاة (محاكاة الواقع وإسترجاعه) وربما كان هذا الواقع نفسيا يقنع أصحابه بحدوثه، وفيها تصوير الحدث يراتبط بأنواع من السرد يبعد عن الصدق التاريخي حينا، ويقوم بوظيفة التسلية حينا آخر، ويرى { سيرجم جون}

أنّها :« متصلة بأحداث وأفكار في الأزمنة القديمة وموضوعها تجارب وأحداث شخصيات إنسانية مجهولة».

ثالثا: القصة

تعد القصة بأشكالها المختلفة تجربة إنسانية يعبر عنها بأسلوب النثر سردا وحوار من خلال تصوير شخصية معينة، أو مجموعة من الأشخوص في إطار محدد زمانا ومكانًا.

---

[1] عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص222.

[2] الحديدي عبد اللطيف، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، دار المعرفة للطباعة، القاهرة ط1، ص15.

[3] حورية بن سالم،الحكاية الشعبية في منطقة بجاية دراسة نصوص، دار هوما، الجزائر،ط1، 2010، ص7.

وقد عرفها محمد يوسف نجم بقوله: « القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة، أو حوادث عدة تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين أساليب عيشها وتصرفاتها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض ويكون نصيبها في القصة متفاوتًا من حيث التأثير والتأثر»[1].

ويرجع ظهورها إلى عصور موغلة في القدم حيث نشأت مع الإنسان وتطورت بتطوره إلأن ظهورها في الأداب العالمية تأخر عن الملمحة والمسرحية.

فالقصة آخر الأجناس الأدبية وجودا في تلك الأداب وكانت أقلها خضوعًا للقواعد، وأكثرها تحرر من قيود النقد الأدبي، وكانت تلك الحرية بسبا غي نموها في العصر الحديثة.

فسبقت الأجناس الأدبية الأخرى في أداء رسالة الأدب الإنسانية[2]

فظهورها كشكل فني متميز لم يظهر إلا في العصر الحديث ويرجع الفضل في ذلك إلى كتاب متميزين أمثال: إدجارلان بو(1809_1849) الأمريكي، وجي دي موسيان (1850_1893) الفرنسي الذي رائد القصة القصيرة إبداعًا وتنظيرا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأول من كتب القصة القصيرة هو جيوفاني بوكاسيو (1313_1375) من خلال مجموعة الديكاميرون[3].

أما في الأدب العربي فقد عرفت منذ العصر الجاهلي بطابعها الشفهي فقد كانو يتسامرون بيطولاتهم في حروبهم وأيامهم التي أصبحت مادة للمسامرة إلى جانب رواية بعض الأساطير والخرافات عن الجن والشياطين مع ما يتداولونه بينهم من أحاديث الهوى وأخبار العشاق، ثم ارتبطت بعد الإسلام بالوعظ والارشاد وتفسير القرآن الكريم من خلال

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادرة ، بيروت، ط2، 1996، ص09.

[2] عنيمي هلال، الأدب المقارن، ص164.

[3] رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص12،13.

قصص الأنبياء مع الاستعانة ببعض القصص القصيرة والحكايات على إعتبار أنها وسيلة من وسائل التأثير على السامعين[1].

ثم تطورت من المجال الديني الخاص بالوعظ إلى مجال آخر هو الحكايات والخرافات لتتنقل من المرحلة الشفهية إلى مرحلة الكتابة والتدوين، وبعد أن كانت تسمع بالأذان صارت تقرأ مدونة في الصحف[2].

أمّا في العصر الحديث وبعد فترة من الركود حاكى الأدباء مقامات العصر العباسي فنتجت مقامات عيسى بن هشام للمويلحي، وليالي سطيحلحافظ إبراهيم، وبعدها قوي فن الترجمة القصصية مثل " مغامرات تليماك" ترجمتها رفاعة الطهطاوي بعنوان " وقائع الأقلاك في حوادث تلياك"، ثم ترجم المنفلوطي قصة " بول وفرجيني" بعنوان " الفضيلة"، لكن هذه التراميم قد تغيرت بما يلائم تقاليد البيئة العربية، وقد ساعدت الصحافة على رقي فن القصة منذ الرابع الأخير من القرن الماضي حتى الحرب العالمية الأولى[3].

لقد كانت بداية القصة في القرن العشرين، وتذهب بعض الأراء إلى أن أول قصة قصيرة عربية بالشكل المتعارف عليه كانت قصة " في القطار" لمحمد تيمور، والتي نشرت في جريدة السفور سنة 1917.

بينما هناك آراء أخرى تقول بأن أول قصة عربية كانت لميخائيل نعيمة وهّي قصة " نستها الجديدة" نشرت في بيروت في عام 1914[4].

وهكذا فقد تأثرت القصة القصيرة في الأدب العربي بالأدب الغربي ثم إتخذت بعد ذلك ملامح خاصة لتلائم البيئة العربية، ومن روادها محمود تيمور، ومحمد طاهر لاشين،

---

[1] مصطفى البشير قط، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص 130.

[2] المصدر نفسه، ص 132،133.

[3] عبد العزيز شرف، كيف تكتب القصة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص13،14.

[4] شريط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947_1985) اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص8.

وتوفيق الحكيم الذين وصلو بالقصة القصيرة إلى مرحلة النضج الفني، وهنا بدأت القصة العربية تتأثر بالإتجاهات الفلسفية، والواقعية في تحليل ومعالجة المشكلات الإجتماعية الكبرى التي ميزت المجتمعات العربية في مراحل تطورها ونهوضها.

وتختلف القصة عن الأقصوصة في أنّها تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة منها، بينما الأقصوصة تتناول قطاعا أوشريحة، أو موقفا من الحياة، ولذلك يظهر الكاتب إلى الخوض في تفاصيل يتجنبها كاتب الأقصوصة[1].

رابعا: الرواية

الرواية تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي الذي داخل إطار وجهة نظرا الروائي، من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه الأحداث على نحو يجسد في النهاية صراعاً دراميًا ذاحياة داخلية متفاعلة[2].

تستمد الرواية اسمها من الفعل روى حدثا أو خبرا أو حكاية، فهي بهذا المعنى ذات جذور في التراث العربي القائم على القص والحكي في النثر[3].

والأصل في مادة (روى) هو جريان الماء وورود بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال فالرواية بهذا المعنى هّي الاستظهار، فمستطر النصوص التي ثبتت عن الرسول صلى الله عليه وسلم هو الراوي، وهّي السرد المعقد التركيب والبنية.

ويعرفها عبد المالك مرتاض: « بأنها جنس سردي منثور وصولا إلى أنها فن من الفنون الأدبية التي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر العصر ومتغيراته، وما يطرأ من تغيير في سلوك الناس وتفكيرهم»[1].

[1] محمد يوسف نجم، فن القصة، ص09.

[2] السعيد الورقي، إتجاهات الروية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998،ص5.

[3] عمر قنية، الأدب العربي الحديث، شركة دار الأمة للطباعة والنثر، برج الكيفان، الجزائر، ط1، دت، ص79.

ويعرف هيجل الرواية في عصره بأنها ملحمة حديثة برجوازية، تعتبر عن الخلاف القائم بين القصائد الغزلية، ونشر العلاقات الإجتماعية[2].

يقول لوكاتشى: « الرواية هيّ ملمحة زمن لم تعد فيه الكلية الممتدة للحياة مغطاة بكيفية مباشرة زمن صارت فيه محايثة المعنى للحياة مشكلة، فإن هذا الزمن لم يكف عن رؤية الكلية هدفا»[3].

فالرواية على حد تعبير بيير شايرشارتيه إمبريالية بطبعها تستعمر وتضم النماطق المجاورة دون خجل، إنها تستعير تيمات وطرائق الفنون الأخرى، لهذا فلاشي، يمنعها من أن تستخدم الوصف السرد القصصي، والدراما، والمقالة لأهدافها الخاصة كل منها على حدة أو مجتمعة[4].

واستطاعت الرواية الغربية منذ القرن التاسع عشر وخلاله أن تقدم في العمل الروائي كائنا يتحرك في الزمن، كما إستطاعت أن نترجم الزمن إلى سلسلة متعاقبة مترابطة الأحداث وأن تنظر إلى الحياة بالتالي على أنّها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزمن، وكان هذا في الواقع هو الميلاد الحقيقي للرواية الفنية الحديثة[5].

وظهرت في الأدب العربي مع بداية الصراع بين التأثير بالأدب العربي، وبين التأثر بالأدب الأوربي الحديث، ذلك الصراع الذي أخذ شكل الظاهرة الواضحة على الحياة الأدبية في العالم العربي مطلع القرن العشرين[6].

---

[1]عبد المالك مرتاض، نظرية الأدب بحث في تقنيات السرد، دار العرب للنشر والتوزيع، الكويت، ط1،دت، ص90.

[2]صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية نموذجا، المؤسس العربية للدراسات والنشر، عمان الأردن، ط1، 2006، ص24.

[3]جورج لوكاتشى، نظرية الرواية، تر:الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988، ص52.

[4]صبحة أحمد علقم، المرجع السابق، ص29،30.

[5]السعيد الورقي، إتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص15.

[6]المصدر نفسه، ص15.

كما أن أنماط الرواية بالواقع وتقلباته العلمية والإجتماعية والدينية، والسياسية والإقتصادية فرض على الرواية تنوعا في أشكالها، وموضوعاتها فغدت مصطلحا يستعصى على التصنيف ويقاوم كل محاولة تعريفية، فهي مجرد نص محتمل لتأويل شتى مختلفة باختلاف المواقف التداولي[1].

خامسا: المسرحية

يدخل في المسرحية ضمن فنون النثر الشعر معا لأنه إذا كان قد بدأ عند اليونان القدماء شعرا فإنه في العصور الحديثة قد تحول في الغالب الأعم إلى فن نثري، وخاصة بعد أن استقل فن التمثيل بذاته عن الموسيقى والغناء والرقص التي تخصص كل منها بفن مسرحي خاص هو الأوبرا لأو الأوبريت بالنسبة للموسيقى والغناء والبالية بالنسبة للرقص.

عرفت المسرحية على مدى التاريخ بتعريفات كثيرة بين قديمة وحديثة، مجملة ومفضلة وكلها يرجع إلى تعريف رائد، وهو تعريف أرسطو للمأساة وهيّ اسمى أنواع المسرحية بأنها محاكاة لعمل هام كامل ذي طول معين بلغة مشفوعة بأشياء ممتعة يرد كل منها على إنفراد في أجزاء العمل نفسه بأسلوب درامي وحوادثها تثير الشفقة والخوف لتحقيق التطهير بإثارة هاتين العاطفتين[2].

ومن التويفات المسرحية في أدبنا العربي الحديث نذكر تعريف الحديدي عبد اللّطيف بأن المسرحية ليست أدبا خالصا بل هي فن مركب يتكون من الفن الظادبي والإخراج

[1] صبحة أحمد علقم، المرجع السابق، ص24.

[2] أرسطو، فن الشعر، تر: إحسان عباس، دار الفكر العربي، ص34

المسرحي والأداء التمثلي، وبهذا تختلف عن الرواية، والمسرحية تعتمد أيضا على الملابس والمناظر وجميع الأشياء المساعدة على العرض التمثيلي[1].

أما محمد مندور فيعرفها بقوله:«إن المسرحية كغيرها من فنون الأدب ليست إلا صياغة خاصة لتجربة لتحقيق هدف من الأهداف العديدة التي إعتمدت لكل من الأنواع المسرحية المختلفة وتغيرت بتغير العصور والتطور الإنساني غيرها[2].

وتعد المسرحيات الإغراقية أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي حيث كان لشأنها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم فقد أمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متعددة المظاهر كثيرة التغير فجيال وتلال وكهوف، فتوهموا أن هناك قو هنية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقد سوها وتملقوها بالقرابين والعبادة، وكان من آلهتهم التيقدسوهوها" ديونيسوس او باخوس" إله الماء والخصب وبخاصة العنب والخمر، وقدد اعتادوا أن ينمو اله حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني وعصر الخمر، ويغلب عليه المسرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية وتعقد حلقات الرقص ومن هذا النوع من المسرح نشأت الملهاة والحفللاالثاني في نهاية الربيع حيث تعون الكروم وقد جفت وتجهمت الطبيعة وهو حفل حزين ومنه نشأث المأساة

(التراجيديا)، لذلك يعتبر اليونان أول من أهتم بالمسرح ووضع له نظامًا خاصا، وعنهم أخذ العالم هذا الفن[3].

سادسا: المقالة

[1]الحديدي عبد اللطيف محمد السيد، العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية (النظرية والتطبيقية)، دار المعرفة المنصورة، ط1، 1996، ص11.

[2]محمد مندور، الأدب وفنونه، ص73.

[3]عمر الدسوقي، المسرحية (نشأتها وتارخيها وأصولها)، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، ص5،6.

تعد المقالة من الأجناس النثرية التي ظهرت في الأدب العربي الحديث في القرن التاسع عشر عن طريق إتصال العرب بالغرب، وقد كان لظهور الصحافة العربية، والمجالات، والأحزاب الفكرية والسياسية أثر في تطور المقالة العربية الحديثة[1].

وقول الدكتور عبد العاطي سلبي: « تثير لفطة مقالة على حقيقة وظيفتها فهي قول أو كلام يتصف بخصائص المتكلم أو القائل، والمقالة فنا مولودها في التاريخ العربي يرتبط بالصحافة الأوربية في القرن الثامن عشر، وفي الصحافة العربية بعد بقرن من الزمن »[2]

أما محمد مندور فيقول: « يعتبر فن المقالة من أهم فنون الكتابة في حياتنا العربية الحديثة منذ فجر النهضة الثقافية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين حيث لعبت دورًا كبيرأ في تطوير حياتنا الفكرية والأدبية بوجه عام»[3].

في حين نجد عز الدين إسماعيل يعبر عن ذلك بقوله: « والحق أن تاريخ المقالة عندنا يرتبط بتاريخ الصحافة، وهو تاريخ لايرجع بنا إلى الأوراء أكثر من القرن ونصف بكثير، وبذلك يكون المقال قد دخل في حياتنا الأدبية بعد أن أخذ في الأدب الأوروبية وضعه الحديث»[4].

والمادة اللّغوية لكلمة مقالا مأخوذة من (قول) حيث جاء في لسان العرب لابن منظور: « قال يقول قولا وقولهُ ومقالا ومقالة»[5]..... فالمقالة إذن شيء يقال، فنقول للشخص: « ما أحسن قولك وقيلك، ومقالك، وقالك ومقالتك، فاللّفظ أساسًا مصدر

[1] إسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه، ص248.

[2] عبد العاصي شبلي، فنون الأدب (دراسة تطبيقية للشعر في عصوره المختلفة والمقال والقصة القصيرة)، المكتب الجامعي المدين، ط1، 2005، ص53.

[3] محمد مندور، الأدب وفنونه، ص174.

[4] المرجع نفسه، إسماعيل عز الدين، ص249.

[5] لبن منظور، لسان العرب، مادة (قول).

ميمي أصبح فيها بعد حقيقة عرفية خاصة على هذا الفن من النثر» فالمعنى اللّغوي للمقالة يتصرف إلى أنهّا شيء يقال[1].

كما إستخدام لفظ مقالة بمعنى بحث في مسألة، أو مذهب من المذاهب الدينية، إذ ينقسم الكتاب إلى مقالات كل واحدة منها تعالج بحثا دينيًا أو فلسفيا أو علميًا وقدوردت (مقالة) بصغية التأنيث و (مقال) بصيغة التذكير.

وتعرف المقالة الأدبية بأنها قصة نثرية محدودة الطول والموضوع تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة وشرائها الأول أن تكون تغيرا صادقا من شخصية الكاتب، وتنقسم المقالة الحديثة إلى نوعين أساسين هما: المقالة الموضوعية، والمقالة الذاتية.

- **المقالة الموضوعية:** يرون أن المقالة التي قصد إليها الكاتب قصدا بحيث حدد نقاط حديثة في موضوع المقالة تحديدا واضحًا، وبحيث تغلب مادة المقالة سواء كانت علما طبيعيا أو كيمياء أو فلسفة على أحاسيس الكاتب وعواطفه، والأسلوب فيها محدد مركز حال من الإحاجة الأدبية أو الصفعةالفنية، فلا صورلا، ولاخيال حيث يتخذ الكاتب صيغة الوقار والجد فحديثة في مادة موضوعية مباشرة[2].
- **المقاالةالذاتية:** رأى مؤرخو المقالة في هذا النوع أن الكاتب أو الأديب هو محورها بحيث لا نستطيع أن تعطى فكرة محددة لموضوع المقالة، بل هي موضوعات وأفكار وخواطر، وأحاسيس يتحدث بها الكاتب تلقائيا وبلا قصد معين منطق في العرض ولا نظام مقصود في لترتيب وأصحاب هذا الرأي يتخيلون كاتب المقالة الذاتية رجلا صديقا لقرائه، ولا يشعرهم دومًا ياستاذنية وإنما هو يفيدهم في بساطة حديثة[3].

كما ظهرت المقالة الصحيفة كنوع ثالث المقالة نظرا لانتشار الصحافة بصورة واضحة في العصر الحديث، وعلى وجه التقريب منذ بدايات القرن العشرين، وتولى أدباء كبار

[1] عبد القادر رزق الطويل، المقالة في الأدب العقد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1، 1987، ص29.
[2] عبد العاطي شلبي، فنون الأدب الدراسة التطبيقي للشعر في عصوره المختلفة والمقال والقصة القصيرة، ص54.
[3] المرجع نفسه، ص55.

تحريرها فقد ظهرت على تلك الصحف مقالات تتناول موضوعات شتى الأمر الذي أدى إلى وجود مقال صحفي[1] .

أما أنواع المقالات من حيث طبيعة الموضوع فهي كثيرة فمنها: المقالة الأدبية والعلمية والدينية، والسياسية والإقتصادية[2].

والمقالة نشأتها شأن مختلف فنون الأدب فإنها تقوم على ملاحظة الحياة ، وتدبر ظواهرها، و تأمل معانها لذا فهي تسع لكل موضوع من موضوعات الفكر البشري، ومواقف الوجود، وألوان الحياةّ، فتكون إخبارية أو صفا لحادثة، أو عرضا لفكرة، أو سيا قاجدليا تناقش موضوعا من موضوعات لبيان حانب الصدق والحقيقة فيه إزاء جانب الزيف والضلال، فالمقالة إحدى فنون الأدب فهي فن إبداعي لدى الأديب تبرز فيه وحتى العلمية بجوانبها المختلفة طبيعية ودينية، لذا كانت أصول النشأة فيها أخلاقية دينية وعظيمة قبل أن تشرع في التطور عبر القرون، وتستقر شكلا أدبيا فكريا إنسانيا في الفكر الحديث[3].

وللمقالة جذور في التاريخ فهي مشتقة من فعل القول المعبر عن فكرة أو موقف أو إحساس أو حتى أمر وعظي أو ديني أو نطق حكمي[4].

3) تداخل الأجناس الأدبية:

إن فكرة تداخل الأجناس الأدبية أصبحت مهيمنة على فكر الأدباء ورؤيتهم وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، إلّا أن التسليم بواقعة التداخل قدتم منذ أن أنتجت الرومانسية نصوصًا تمزج بين المأساة والملهاة بعد أن كانت نصوص الكلاسيكية تحافظ

[1] الحديدي عبد اللطيف محمد السيد، فن المقال في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، ط1، 1999، ص65.

[2] محمد يوسف نجم، فن المقال ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص101.

[3] عمر بن قنية، الأدب العربي الحديث، ص203.

[4] المرجع نفسه، ص206.

على الحدود القائمة بينهما، باعتبار حدودًا إجتماعية[1]، وهذه الظاهرة تدفعنا إلى التساؤل كيف يكون هذا التداخل؟

- **التداخل الأجناس:**

فيقول لؤي علي خليل في ذلك: إن مرونة حدود الجنس الأدبي تدفع إلى التسال عن المساحة المتاحة للاختراق، فقد يتصل الاحتراق حد ليؤدي إلى تحول النص عن جنسه وإلى إمتداد النص نحو جنس آخر فتكون النتيجة إجتماع جنسين في نص واحد[2].

إذن التداخل الأجناس معناه أن تحترق جنس الثاني ويصير جزءًا منه فيصبح إجتماع جنسين في جنس واحد[3]

ولقد إحتل متصور الأجناس الأدبية على مر العصور مكانة مرموقة في صف الظواهر الأدبية وتفسيرها ذلك أن الأدب لم يكن حاصل الأثار الفردية مجتمعة، بل كان هو ذاته يتكون من خلال العلاقات المتشابكة والمتنوعة التي تسعها تلك الأثار فيها بينها.

وبقدر ماكانت الأجناس الأدبية ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ كانت أيضا مضارعة في القدم الأدب ذاته حتى لكأنها إن جاز التعبير تمثل ضميره ووعية، ومن ثم إرتبطالإثنانإرتباطا وثيقًا، وإن تلاحم بين نظرية الأجناس ومفهوم الأدب يفسر الأرتباط الكبير بينهما حتى تلك الأسئلة ترتبط بالفن الأدب دون غيره من الفنون[4].

فنظرية الأدب منذ نشأتها الأولى تناولت قضية الأنواع الأدبية، ولم تقصر إسهامات المفكرين والنقاد على تمايزها وناقشوا كذلك تداخلاتها، حول الأنواع الأدبية تكون قديمة

---

[1]لؤي علي خليل، مقال نص السيولة والصلابة، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبي المجلد الثاني، عالم الكتب الحديث وجدار للكتاب العالمي، عمان 2009، ص160.

[2]المصدر نفسه، ص159.

[3]مها القصراوي، مقال نظرية الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبية، ص730.

[4]عبد العزيز شبيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغباب)، ص65.

قدم الأدب نفسه، وقد نمت باتجاه حركة التجديد متواصلة تهدف إلى تبرير الأدب في منظومة التاريخ الإنساني[1].

ويعد كتاب أرسطو(فن الشعر) مرجعا أساسيا في تصنيف الأنواع الأدبية

فيقول: «هي كلها أنواعها من المحاكاة في مجموعها لكنها بينها تختلف على أنحاء ثلاثة لأنها تحاكى أما بوسائل مختلفة، أو موضوعات متيانية، أو بأسلوب متمايز»[2].

وقد قام أرسطو بتحديد الخصائص المتميزة لكل نوع من الأنواع، وقد أصبحت تلك الخصائص بمثابة قوانين تشريعية يجب مراعاتها من النقاد الذين أكو على ضرورة الفصل بين الأنواع الأدبية، وعدم السماح لها بالامتزاج فهي كائنات فعلية ذات إستقلال تام عن بعضها[3].

والنص عند بارت يتألف من كائنات متعددة تحدر من ثقافات متعددة تدخل في حوار مع بعضها لبعضا تتحاكي وتتعارض بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد، وليست هذه النقطة هيّ المؤلف وأنما هيّ القارئ، القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الإقتباسات التي تتألف منها الكتابة، فليست وحدة النص هيّ منبعه وأصلهُ، وإنما هيّ مقصده وإتجاهه[4].

ويعد تداخل الأجناس أمر قديما على المستويين الإبداعي والنقدي فالقصة الشعرية تملك حورًا قوياً في التراث الشعري، والمقامات والسير الشعبية، وقصة ألف ليلة وليلة إذ تجمع بين تقنية السرد والشعر، ولا تقتصر إشكالية التداخل على حشد أجناس أدبية في فضاء مركب، وإنما تمتد إلى نشطي الجنس الواحد إلى أجناس متجانسة في كتاب واحد

[1] صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، ص13.
[2] المصدرنفسه، ص14.
[3] المصدر نفسه، ص18.
[4] المرجع نفسه، ص18.

نحو نشطي القصة القصيرة إلى قصة قصيرة جداً وأقصوصة مايضع إشكالية التداخل في مسارين مسار خارجي يشمل تداخل أجناس أدبية مختلفة.

ومسار داخلي يشمل تداخل أجناس أدبية متقارنة[1]، فبعض الأجناس تتقارب كثيرة كالخطابة والرسالة لا شتراكهما في السمات الأسلوبية[2].

وتعد الرواية أكثر الأجناس الأدبية الحديثة قابلية لامتصاص الاجناس الأخرى سبب مساحة الحرية المتوفرة في تقنية السرد، وتفاعل عناصر البناء الفني فيها مع الخصائص الفنية للأنواع الأخرى.

وقد بين عنيمي هلال أن انصاف الأجناس الأدبية في العصر الحديث بالطابع الوصفي قد ساعد على إمكانية إختلاط جنس أدبي بأخر ليؤلفا جنسا جديدة فالأجناس تمثل مجموعة من الإختراعات الفنية الجمالية يكون على بنية منها، ولكنه قد يطوعها، أو يريد فيها، وهيّ دائما معللة مشروحة لدى القارئ الناقد[3].

فالأجناس الأدبية لها طابع عام، وأسس فنية يتوجد بها كل حبس أدبي في ذاته ويتميز عن سواء بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج موضوعه مهما كانت أصالته، ومهما بلعت مكانته من التحديد[4].

[1] وفاء يوسف إبراهيم زبادي، الأجناس الأدبية في الكتاب الساق على الساق لأحمد فارس الشيلق دراسة أدبية ونقدية أطروحة لمتطلبات درجة الماجستير، نابليس، فلسطين، 2009، ص49.

[2] رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، ص08.

[3] محمد عنيمي هلال ، الأدب المقارن، ص119.

[4] مصدر نفسه، ص119.

الفصلالثاني: تداخلالأجناسالأدبيةفيالرواية

(دراسةتطبيقية)

1) التداخل على مستوى عتبات النص:

تعدّ أهم الخطوات الأولى التي يقدم عليها المتلقي حتي يخرج إلى بهو النص، فهّي بمثابة قنطرة عبور بين النص وخارجه، وبعبارة أخرى مجموعة من العناصر أو الأبواب تؤطر النص وتكون خلاله.

وهذه العتبات هّي علامات لها وظائف عدّة، تخلق في المتلقي رغبات وإنفعالات تدفعه لاقتحام النص والكشف عن أغوارة، فالعتبات النصية علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام الملتقى ولكن مايهمنا هنا هو معرفة الحد الذي إستطاعت عتبات الرواية " كولاج" أن تزخر وتستثني ببعض مايكشفهُ النص من مظامين ومغزي.

سيمائية الغلاف: الغلاف من العتبات الأولى التي تواجه القارئ، إذ تشرك كل من سلطة الكاتب وسلطة الناشر.

فإذا انتقلنا إلى غلاف رواية المراد دراستها لاكتشافنا أنّ الشكل الطباعي للغلاف له علاقة بمتن النص الأدبي، كما أنّ التحفيزات التجنيسة تطرح بأنّ هناك تداخل الأجناس الأدبية يظهر جليا منذ العتبة الأولى ففي رواية "كولاج" أننا من خلال إطلاعنا على أيقونة الغلاف نجد أنّ هناك تهجين للأنواع الأدبية ضمن هذه الرواية.

الغلاف الأمامي:

نمط الصورة الفوتوغرافية: تمثل بعد جوهريا في خلق التوازن المعرفي لدى الإنسان[1]، ويقوم هذا النمط على جمع صورة رمادي ذات خطوط سوداء الخط العربي وجماليتهُ.

نمط اللوحة التشكيلية: تعد هذه التقنية عاملاً لتحفيز القارئ من أجل الكشف عن ما تحتويه الرواية فهّي تقنية مشتركة بين الرسام والمؤلف[2]، وتكون من وضع لوحة تشكيلية

[1] محمد جغرود ومريم بوزردة، التوازي النصّي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،ص42.

[2] محمد الصغراوي، التشكيل البصري في الشعر الحديث، بحث في سمات الأداء الشفهي" علم التجويد"، النادي بالرياض والمركز الثقافي العربي،ط1، دار البيضاء، ت2008، ص134.

ممتازة بعناية على صفحة الغلاف الأمامي، وقد انتشر هذا النمط بشكل كبير من الأعمال الابداعية خاصة الشعرية منها، ذلك بهدف تحفيز القارئ وتوجيهه إلى كيفية التعامل مع المتن الشعري.

يمكننا الحديث عن المعنى المكتمل للعنوان كما نجذب في المعنى المعجمي نظرًا لتعدد القراءات إننا لانستطيع الحديث عن معنى معنى مكتمل للعنوان كما قد نجذب في المعجم، بقدر ما يستوجب هذا المقام الحديث عن تعدد المعاني، تبعًا لتعدد القراءات وأنّ العنوان هو دائما مشروع قراءة إستكشاف جديدة[1].

وإنّ كل الأحوال فإن العنوان مفتاح تأويلي للنص الذي يعنونه كما أنّه بنيه صغرى متولدة عن بنية كبرى (نص)، فالعنوان بمثابة الشفرة أو العلامة لأي عمل أدبي فهو العتبة الأولى للإحالة على النص، ونقطة ترابط بين المبدع والقارئ.

سيمائية عنوان الرواية "كولاج": جاء عنوانها كلمة أو عبارة من أجل أن تدل على الفن التشكيلي، ويشير العنوان من خلال عبارته إلى أنّ الرواية ستأخذ من معظم الأجناس الأدبية فيمكننا اعتبار أنّ الكاتب يقصد بكلمة كولاج تلك الفن التوليف أو التلصيق المستعمل في الفن التشكيلي حيث أنّ موضوع الرواية هو الفتحة التشكيلي ويظهر ذلك جليا في عتبة الغلاف كما أنهّا تعبر عن الصلة التي تربط الكاتب بها حين إلى أخر.

حيث أنّ الشيء الظاهر في عنوان الرواية هو ذلك التهجين الأجناس فيمكننا أن نعتبر"كولاج"على أنّ الرواية ستأخذ من التراث الديني فهذه التقنية تعد أليات جديدة في

[1] عبد المالك أشياهون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ديمشق، سوريا، ط1، 2011، ص06.

التعامل مع النصوص الروائية المغربية " إنّ علاقة التفاعل النص بذلك قراءة جادة للواقع في ظل توظيف المعاني الدينية والأدبية في الوقت ذاته[1].

فالغلاف يعد مؤشرا له قيمة الدلالية وهذا مانكشف عما يحتويه الجنس الأدبي ففي رواية " كولاج" نجد أنّ " أحمد عبد الكريم" جعل من خلال فسيفساء من الألوان، فلقد عطى اللون الأسود في أجزاء الغلاف تعبيرا عن الظلم الذي عاشه التعب الجزائري فترة الاستعمار الفرنسي، وفي أسفل الغلاف الأمامي للرواية فجاء اللّون الأسود هو خط كوفي لاستهلالات عن الخط وعن ابن مقلة كرمز عن عنب الخط العربي وجماليته،

أمّا في أعلى الرواية فنجد أن عنوان الرواية فقد كتب بخط غليظ وهو المتمثل في عبارة " كولاج" وجاءت باللّون الأسود لون الظلام والظلم فقد كتبت كبيرة كرمز أنّها تستعيد التاريخ والفن.

هذا فيما يخص الغلاف الأمامي فمن خلال الملاحظة الدقيقة له يبدو أنه يحيل إل محور الرواية بطريقة غير مباشرة، إلاّ أنه لناصورة التداخل الأجناس الظاهرة في الرواية، فذلك لايعد عجزا من قبل الكاتب أو المصمم، حيث تجدر الإشارة إلى اللون الطاغي في الغلاف كتب باللون الأسود وكذلك يتخللهُ اللون رمادي مما أعطى له بعدا أكثر انفتاحا، حيث أنّ الألوان تحمل في الخطاب المازي من الدلالة ما يحمل النص إنهّا مثل اللغة، وقيل الخروج يجدر بنا الإشارة إلى أنّ اهتمامات أصبحت عملاً نقديا له دور كبير في إعطاء سمه الفنية للعمل الأدبي.

أولا: العنوان

للنصوص دور كبير في فهم بنية النص الأدبي والعنوان أحد مفاهميه، وماشك في أنه تمثيل الإشارة الأولى التي يصادفها المتلقي بعد الغلاف.

[1] فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية، دراسة في فاعلية نصية وأليات القراءة، عالم الكتب الحديث، أربد، ط1، 2010.

العنوان: ورد مفهوم العنوان عند " ابن منظور" في قوله: « كنت القربة تغنو إذا سال ماؤها، وقال الأصمعي، عَنوتُ الشيء: أبديتهُ، وأغنى الغيت البنات كذلك، ومنه المعنى وهو القصد المراد، ومنه الشتى فيما ذكروا عنوان الكتب، قال ابن سيدة: العُنوان والعَنوان سمه الكتاب وعنونه عنوتهُ وعنوانًا وعناهُ... وتتمهُ بالعنوان »[1].

ثانيا: الاهداء

يعد الإهداء من أهم العتبات التي يتم عن طريقها « الولوج إلى النّص ويتدرج ضمن النص الموازي المباشر ولا أقل دلالة في أهميته عن إسم المولُف والعنوان لأنه يشكل عنصرًا مساعداً لاقتحام النص »[2]، فهو يحتل مكانة مثل العتبات الأخرى وليس أقل شأناً منها فهي تتكامل مع بعضها البعض « فالإهداء هو تقديم من الكتاب وعرفان يحمله للآخرين ، سواء كانو أشخاصاً ، اومجموعات ، وهذا الإحترام يكون إما شكل مطبوع ، و إمّا في شكل مكتوب يوّقعهُ الكاتب بخط يده في النسخة المهداة »[3]تجد جينيت قدّ فرق بين إهدائان،إهداء خاص و إهداء العام « الخاص يتوجّه به الكاتب للأشخاص المقربّين منهُ ، يتسم بالواقعّية و المادّية و الإهداء العام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمولُسسات والهيئات و المنظمات والرموز كالحرية ، السلم ، العدالة »[4]

ومن هذه التعريفات يتبين انّ الكتاب إحتوى على إهدائين ، لكن الصفحة الأولى للكتاب تحتوى على إهداء للشخص الذي إقتنى الكتاب مكتوبة يخط اليد من الكاتب شخصيا منه إلى إبنتهُ وبعض الكلمات المعبرة عن المودة و الحب يمثل حب قلب إبنتهُ، ثم إهداء آخر يهدي هذا العمل الشكر لتلك الأرواح والشخصيات التي إنطلقت منها فكرة الرواية .

---

[1]ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنت)ج15، الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

[2]حمداني عبد الرحمانأإستراتجية العتبات في الرواية المجوس لإبراهيم الكوفي، مقاربة سيمائية، رسالة الماجستير، جامعة السانية، وهران، 2010،2011، ص17.

[3]عبدالحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت من النص إلى المناصب، تقديم سعيد يطين، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2008،ص93.

[4]المصدر نفسه، ص93.

2) التداخل على مستوى عتبات المتن:

❖ **التداخل مع أدب الرحلة:**

تطورت وظائف الأدب لتشمل مغامرات ورحلات الأديب التي وهذا مايبدو جليا في

قوله:« لجأ إلى سطيف أو ستفيس حسب التسمية الرومانية القديمة، هذه المدينة الداخلية الهادئة مع مطلع التسعينات، وقد اشتد سعير الارهاب، حيث هاجر، أمّا هو فلم يكن قادرًا على أن يعود إلى حياة الغربة بعد سبع سنوات قضاها طالبا بالمعهد العالي للفنون بموسكو»[1] حيث أنً الرحلة فن من فنون الأدبية حظي بالشهرة و كتب فيه ادباء وعلماوُها في التاريخ القديم والحديث ، ويعتمد أصحابه على الوصف لما يصورهُ عن أحوال الراحلين و أحوال البلدان التي زاروها فنجد في زيارة « مقام أبومدين الغوت بتلمسان وكان أبومدين ممن خاضوا معركة حطين كجندي في جيش ملاح الدين الأيوبي ضد الصليبين عام 583ه الموافق 4 جويلية 1187 و بها قطعت ذراعهُ ودفنت ببيت القدس وصارت زاوية تزار»[2]

في حيث انً رحلته الوحيدة إلى البقاع المقدسة إلتقى الشيخ عبد القادر الجيلالي الغوتأبومدين فالنسبة الخرقة حيث كان الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي يسميه شيخ الشيوخ ، في حين تبدوا رواية "كولاج" بالمقطع التالى« كانت مدينة الأغواط هي المحطة الأولى التي اصرّنا فري على زيارتها »[3] هذا المقطع يحمل في مضمونه معنى إنتماء إلى المكان لتواجد أختُه ويتخلى هذا الفن اكثر من خلال " زيارة المدينة الأغواط التي يقول بأنّهُ حلم يزيارتها" [4]

---

[1]أحمد عبد الكريم، كولاج، طبعة الجزائر، 16افريل 2016م، ص10..

[2]المصدر نفسه، ص10

[3]المصدر نفسه، ص7.

[4]المصدر نفسه،ص4.

حيث يبد و أنً الصحراء هي بلد الشاي في حين أن فاصنت في سرد تاريخ الأغواط ، وهّي جمع غوطة ، مثلها مثل غوطة دمشق ، أمّا ترجمتها إلى الإسبانية فهي " لاس فيقاس" تحدثت عن سير شغرائها و متصوفيها ، وعن لوحة إتيان دينية " سطوح الأغواط" وعن هجرات الهلاليين الذين عمرّوا هذه الديار بلغة فرنسية رفيعة، كانت تتوجه بها خاصة السيد نافري.

حين تلقى بزينب التي هي بدت له زينب أربعينية رائعة الجمال، خمرية الوجه بعينين واسعتين سوداوين تنقلت بين الحين والآخر خصلات من شعرها الأسود على جبينها، فيعيدها بحركة تعودت عليها[1].

ولقد حاول " أحمد عبد الكريم" أن يضعفنا في بعض مواضع التي تخص أدب الرحلات مما جعلنا نشاهد تلك الشخصيات وتجلى ذلك من خلال رصد مجموعة من المبأدى لهم وهذا ما نجده في قوله: «والد نافري قبل وفاته يحّن لزيارة الجزائر، خاصة بعد وفاة زوجتُهّ، حيث تمكن من لقاء زينب بباريس بمناسبة رحلة علمية قادتها إلى هناك»[2]، ويسعى هذا من أجل يمهّد لها طرق الهجرة و الإستقرار في باريس خوفاً عن حياتها.

ومن الواضح أنّ الكاتب شديد التأثر بأدب الرحلة، فلقد جسد بعض التفاصيل التي تخص أدب الرحلة وذلك من خلال الترحال الذي تقوم به الشخصيات وكان هذا الترحال من الريف إلى المدينة بحثا عن ظروف أفضل وقد جاء ذلك في « لقد ساقه القدر إلى الجزائر من حيث لا يحتسب، بأعجوبة اقنع مسوُوله في الجريدة بضرورة إنجاز تحقيق عن السّارق الغامض الذي لم يتمكن البوليس الدولي من العثور عليه. كانت تلك هّي فرصتهُ للسفر إلى الجزائر، لكنهُ لم يستطع أن يصارح أحد برغبته السّرية في زيارة الأغواط التي كانت سبب توقف رحلته نحو الصحراء، مقتفيا أثر عابد الجيلالي، ومنها

[1] أحمد عبد الكريم كولاج، كولاج، طبعة الجزائر، 16 أفريل 2016م، ص81.

[2] المصدر نفسه، ص129.

يستقل إلى القاهرة، لكي يتأكّد إن كانت هناك صلة ما بين، سرقة " كتاب الهدنة" وسرقت لوحة " زهرة الخشخاش " في نفس الفترة من متحف محمود خليل بالقاهرة، يوم 21 اوت 2010 بحسب ماقرأ في الصحافة »[1]

في حين أنّ ذلك ألمح السّيد نافري إلى إحتمال وجود صلة بين الواقعتين، وقد يكون السارق هو نفسه ففي ذلك اليوم لم يزر المتحف ّإلى أحد عشر شخصا، في حين ذلك ليس ماتعطلت كاميرات المراقبة واجهزة الإنذار، وهذا مثلها ماحدث مع سرقة كتاب الهدنة، وفي حين أنّ السرقة صادفت الإحتفاء بالذكرى المائة وعشرين لوفاة فاستانت فان جوج ولهذا كان السارق يدرك أهميتها وقيمتها .

إذن إستطاع أحمد عبد الكريم إبراز دلالات جديدة من تصوير المدن الحضارية وبذلك قدم لنا لوحة فنية يتدخل فيها فن الرحلة جنس الرواية و على الرغم من أنّ الفن التشكيلي يقوم على الألوان و فن الرواية يقوم على فن الكلمات إلاّ أنّهُ إستطاع أن يمزج بين هذه الفنون ليعطي لنا صورة واضحّة عن التجريب في الرواية .

التداخل مع المسرح

المسرح والرواية نوعان أدبيان أو لهما من أقدم الأنواع وأرسخها وثانيها من أحدث الأنواع وأوسعها إنتشارًاإستعارة الرواية مصطلح الحوار فحافظت عليه، ولكّنها كيفت مفهومهُ.

أولا: الحوار

جاءت رواية "كولاج" مليئة بخاصية الحوار وإختلفت وظيفتهُ من مشهد إلى آخر وان دخل مقر الشرطة ثانية حتي بادره عون الاستقبال بالقول:

[1] المصدر نفسه، ص129.

- الضابط محمود في إنتضارك، الطابق الثاني المكتب الأول عن اليمين .... طرق الباب طرقاً خفيفاً، دخل :
- صباح الخير حضرة ..
- آه أستاذ عليّ.. أهلا كيف حالك، تفضل بالجلوس .
- في الحقيقة هذه أوّل مرة أدخل فيها إلى مركز الشرطة...
- ياه..لحظة من فضلك..
- أستاذ عليّ هل أطلب لك قهوة ؟
- لا شكرًا .
- إذن فلنغادر فلدينا موعد، ليس أمامنا وقت كاف .

ركب عليّ في المقعد الخلفي، بينما ركب الضابط بجانب السائق وقال له قبل أن يقلع بالسيارة:

- فندق ألف ليلة وليلة..[1]

وإن الرواية إستعارت بعض تقنيات المسرحية ليس إحتياطيا ولا وليد صدفتهُ، وإنما وظفتها الحاجة ملحة كون أن كل من جنسين ينتميان إلى الأجناس التي تولى أهميته كبيرة المحاكاة و التمثيل .

ومن التقنيات المسرح أيضا المسجدة في رواية كولاج نجد الحوار فهو عنصر تكويني ومقوم على أساس في كلا النوعية فيجد في الرواية .

كان عليّ قد فرغ من حوار مع إحدى المذيعات قول :

- يبدو أنكَ نسيت صديقك البرذون .. ياعلي .
- مستحيل .. من الجيلالي عابد.. يالها من مصادفة.. أين أنت يا رجل ؟
- أنا هنا في باريس من عشرين عاما..

[1] أحمد عبد الكريم، "كولاج"، طبعة الجزائر، 16أفريل 2016م، ص14.

ثم التفت إلى مرافقتهُ و قال لها:

- زنايدا..أكيد أنكَ تتذكرين عليّ الجنوي..
- انا سعيدة بلقائك .. قالت زنايدا بحياء وخجل.

كان يبدو أقل من سنة بكثير، رغم أنّ الصلعّ بدأه من مقدمة رائسهُ، بينما أنسدل شعره الأسود على رقبته، كان يرتدي سترة جلدية وسروال جينز، ومن على كتفه الأيسر تتذلى الكاميرا التي لا تفارقه منذ كان يدرس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة.

- هاهيّ باريس التي كنت تحلم بها ياعلّي أمّا انا فقد شبعت منها...

قال الجيلالي، ثم أشار بشيايته إلى لوحة تأبينية أبي، وقال لعليّ:

- لوحة السيرذون أريدها بأي ثمن..عندي يا عليّ بحق الملح والصداقة التي بيننا..
- هّي لك أيّها البرذون حالما ينتهي المعرض..[1]

ففي بداية الحوار إلى نهايته بكلام متبادل بين شخصين أو أكثر في مكان وزمان معلومين فالمكان هو باريس، ونجد في هذه الرواية على مستوى مشهدين ولنفس الشخصيتن والمتمثلة بالضمير " الكاف " والذي يبرز دورهُ في فن هذا الحوار يتداخل مع الوصف في حين وصفه حينما قال ﴿ يبدو أقل من سنة بكثير، رغم أن الصلع بدأهُ من مقدمة رأسهُ، بينما أنسدل شعره الأسود على رقبته ﴾ وهذا يدل على إبراز مكانة وقيمة ودقة الوصف لتقربه في أذن المتلقي .

يعتبر الحوار من أهم عنصر التأليف المسرحي، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها فنجد:

- أراد علىّ أن يضع حدّ التخمينات نافري، ويقطع شكوكه التي ذهبت بعيدا.
- كنت إعتقد أنك ستسألني عن عائلة عابد الجيلالي؟

[1] أحمد عبد الكريم، ص32،33.

- لقد تركب لك حريّة أن تجبرني أنت، ولم أشأ أن أحرجك .. كان يهمني أكثر أن أزيل سوء الفهم الذي كان بيننا.....
- لاعليك ... كل ماأستطيع أن أخبرك به هو أن عائلة الجيلالي لا تعلم شيأ عن مصيره، أو مكان وجوده، وقد إنقطعت عنها أخباره منذ فترة .... والده مانشوه، وأخوهُ التوام مات في بئر..[1]

وفي هذا الحوار حيث يتداخل مع الخطابة في أن يخاطب السيد نافري والمتمثل في ضمير " الكاف" والذي يدل على ابراز وظيفة المتكلم.

ثانيا: المشهد

إنّ طبيعة الخطاب في المشهد حيث يتأطر بفضاء المكاني والزماني وهذا ما شكل الفعل الدراسي في الرواية، ولقد حاولت الرواية أن تكون جسراً يسمح بعبور تقنيات المسرح نهيك عن الدور الذي لعبتهُ في التعريف بهذا الفن العريق.

وكما أنّ الرواية إستخدمت تقنية المشهد لتبين مقارنة بين إستخدام مصطلحي المشهد واللّوحة في المسرح وهذا دليل على محافظة النقد الروائي.

ومن بين المشاهد التي توفرت عليها الرواية منها المشهد والذي ذكر في يوم المدة 2009/09/07، وفي هذا اليوم ذكر المشهد " تذكرّت المشهد قطع يد الوزير الخطاط أبي علي إبن مقلة، حيث قال عنها للطيب ثابت بن سنان بن ثابت بن قرة، «يد خدمت بها الخلافة ثلاث دفعات خلفاء، ومتبت بها القرآن دفعتين، تقطع أيدي اللّصوص»[2].

فالضمير البارز في المشهد وهو الذي إستهل بها الكاتب في ضمير المتمثل في المشهد ضمير (نا) الذي يدل على الثبات والتأكيد.

[1] أحمد عبد الكريم ، كولاج، ص131.

[2] الرواية، ص 55.

❖ **التداخل مع التراث**

إن التراث الشعبي يشمل كل موروث على مدى أجيال من أفعال وعادات وتقاليد، فالتراث بمعناه الواسع كل ماخلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات هو كل ماورثتهُ الأمة وتركتهُ من إنتاج فكري وحضاري، سواء فيما يتعلق بالإنتاج العلمي.

ونظرا للأهمية التي يكتسبها لتوظيف التراث ضمن أعمالهم الإبداعية ومن بينهم أحمد عبد الكريم الذي استلهم التراث ووظفهُ ضمن روايتهُ "كولاج" حيث أعطى لنا تداخلاً أجناسيًا برز من خلال طيات الرواية.

1. **المثل الشعبي:**

تمكن المثل الشعبي برصيد أكبر في الرويات كونه لايحتاج إلى مساحة كبيرة ضمن الأعمال الروائية ﴿ ويقوم المثل الشعبي بدورها في الحياة لما يتضمن من قيمة ذات طابع فكري[1]، والمثل يتكون كم مجموعة من الكلمات تكسب قوتها من إينانها بمشروعيتها وتناسبها من المحيط الذي يظهر فيه﴾.

في حين الناس يتناولون المثل خاصة الأمثال الشعبية في مختلف المحافل والمناسبات ولعل ذلك ما يفسر إنتشار الأمثال الشعبية في الأرياف على حساب المدن والمثل الشعبي يتكون من جملةأو جملتين أو ثلاث ونادرًا يصل مايصل إلى أكثر من ذلك.

[1] عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد هدوقة، ص105.

ويعرف المثل الشعبي على أنهُ عبارة قصيرة تلخص حدثا ماضيًا أو تجربة منتهية وموقف إنسان في هذا الحدث وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل حكمة[1].

ولقد جسد أحمد عبد الكريم العديد من الأمثال ضمن عملهُ الروائي جاءت على لسان شخصياته ومن بين هذه الأمثال كالتالي « بأن من يشرب من عين فوارة سيعود إليها حتما»[2]، هذا يدخل ضمن المعتقد والذي رال حتى يقال في الوقت الحاضر وأيضا« أنتم مسلمون تؤمنون بالحشمة ولا تحبوت العري، وأرى أنّ هناك عائلات ونساء وفتيات محجبات ومراهقين يتواجدون حول عين الفوارة، يشربون صورًا تذكارية ... ألاَّ يتهون إلى عري تمثال المرأة ؟»[3]

ومن هنا كانو يقصدون العين للوضوء، وأنّ ضع لهم تمثالاً لامرأة عارية كي يفتنهم ويفسد عليهم عبادتهم وأنّ سكان المدينة حزنوا كثيرا عندما قامت جماعة من الإرهابين بتفجير التمثال خلال الفترة التسعنيات عندما وثلا إلى المتحف الجهوي للأثار كان محافظة في انتصارهما، وأخدهما في جولة المتحف، مستفيضًا في الحديث عن التاريخ " ستيفس" وأثارها الرومانية والعربية الإسلامية.

ومن هنا فالمثل الشعبي لا يعبر عن وجدان فرد واجديل هو مستوحي من التجارب التي يعيشها الإنسان في بيئة معينة.

2. الأغنية الشعبية :

لاحضنا تداخلاً بين فن الرواية وفن الأغنية بما فيها الأنشودة فسنحاول أن نعرف نقاط إلتقاء كل الفنون وفق الرواية، منها الأغنية الشعبية والتي تعد الغناء من الوسائل التعبيرية التي تنطوي تحت مفهوم العام للفنون الشعبية والتي مهما كان تشكلها ونوعها، حيث أنّها

[1] الرجع نفسه، ص105.

[2] أحمد عبد الكريم، كولاج، ص47.

[3] المصدر نفسه، ص48.

تبقى مرتبطة بالبيئة التي ولدة فيها لذا أصبحت الأغنية تعبر عن البيئة فهي تعبر عن أصالتها أكثر من أصالة الفرد، حيث أنّ الأغنية الشعبية تحمل العديد من الظواهر الإجتماعية قريبة من المجتمع الشبعي، فهّي في كثير من الأحيان تصاحب معظم المناسبات الإجتماعية في حياة الإنسان الشعبي.

وتعتبر نص الرواية نصاحا فلاً بالأغاني الشعبية سواءً كانت هذه الأغاني تعبر عن حب حينما حدثتهما زينب عن الخيمة النائلية أو البيت الحمراء ذات خطوط الحمراء، وعن الزربية جيل عمور المشهورة بزخارفها وألوانها في حين تنسى نفسها وتتمايل مع الأغاني النائلية التي تنبعث من مكبر معلّق في أحد أعمدة الخيمة.

وفي لحظة من اللّحضات بلغ هوسها أوجه، ثم إتحرصت في رقص روحاني على إيقاع « أغنية نائلية للشاب (ديديا) بالزين العربي هالعين الكحلة في قلبي تحلى»[1].

في حين أنّ زينب هد أن وعادت إلى جلتها، وتحول الغناء إلى موّال صحراوي للمطرب خليفي أحمد يغنى « بقمر اللّيل وعذابات العشق»[2]، فراحت تترجم له معاني تلك القصيدة للشاعر العاشق عبد الله بن كريو.

كما ورد مثال آخر يعبر على أنّ مهما إختلطت الأجناس فإن أصل الإنسان يبقى هو أساس وهو المؤثر على شخصية الإنسان فنجد « أن ذلك يقطع ألسنة المتقولين بالهمز واللّمز، حتى أن بعضهم كان يسمى زينب " بنت الروي"، حيث أنهّا عاشت العام على أمل تلك المحبة وكانت تضع حد لأحلامها التي تراودها وهّي تتمسك بها سذاجة بدوية،

وطاف أرجاء البيت العائلي القديم راح يتلمس قطع الأثاث، ويشم رائحة الأشياء القديمة،

[1] أحمد عبد الكريم، كولاج، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص82.

كأنها سيحضر أرواح جدة وجدته ووالده قزما تكون قد حنُت وعادت إلى المكان بعدما غادرت الحياة الدينا..»[1].

وإنّ شعبية التي تحيلها المثل مكناه من أجل تحتل مساحة جليلة داخل رواية أحمد عبد الكريم كونها لها تأثير على نفسية القائل وسامعهِ فلقد تميزت الأمثال في أساليبها بجوانب أدبية وجمالية بسيطة، فمن خلال تصليتنا الضوء على بعض الأمثال الواردة في الرواية يمكننا أن نستنتج أنّ الرواية حافلة بالأمثال الشعبية، و إن دل ذلك على شيء فإنما يدل ذلك التحالف الأجناس بين فن الرواية وفن الأمثال وغير بعيدة عن ذلك فإن « عندما تزوجت زينب التي كان يطلق إسمها (لالة يمينة) سيدي البشير التيجاني حيث إستقبلت زينب عدد من الزوار في قاعة إستقبال فسيحة مزينة بقطع أثاث قديمة وزرابي تقليدية وصور بالابيض والأسود لمشايخ الطريقة، ودعتهم زينب على طبق شخشوخة في أحد المطاعم التقليدية بوسط المدينة، وكان السيد نافري تيأفف من المذاق الحار للطبق المثّيل الذي لسع لسانهُ، وراحت تواصل حديثها وحكاية حبّها التي صارت متداولة على ألسنة الناس وعلى صفحات الكتب»[2]

ومن الأغاني الشعبية يتجلى أيضا « انزلق تحت الشلال " السيد نافري" وهو يدندن أغنية قمر اللّيل خواطري تتونّس بيه، فيه أوصاف يرضاهم بالي..»[3]

ومن هذا أراد نافري أن يعير مجرى الحديث، ويخرجها من كاتبها والحزن التي كانت تعيشوه، في حين رأى هذا الوضع يكاد يصبح عزلاً متبادلاً، وهذا مايجعله " الوضع" متعة وشوق وغزلاً.

[1] الرواية، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص88.

[3] الروية، ص86

ويتجلى أيضا من الأغاني الشعبية التي تعد نشيد النوستالجيا لهؤلاء الذين لم يتخيلوا أنهم بسرحلون يوما عن الأرض السمراء، التي كانت مسقط رؤوسهم.

« غادرت بلادي،

غادرت بيتي وحياتي،

حياتي الحزينة نشدني بلا سبب،

غادرت شمسي بحري الأزرق،

هاهيّ الذكريات تستيقظ فيّ بعد رحيلي،

شمس بلادي الضائعة،

مدن بيضاء أحبتها،

فتيات عرفتهن فيما مضى،

تركت صديقة مازلت أرى عينيها المبلّلتين بالمطر،

مطر الوداع،

أرى أيضا إبتسامتها قربيا من وجهي،

كم كان الجوّ رائعا في أمسيات القرية،

لكن على ظهر المركب الذي يبعدني عن الرصيف الميناء،

صفعتني السلسلة التي في الماء مثل السّوط،

نظرت طويلا في عينيها الزرقاوين الهاربتين،

لأن البحر أغرقها في الحسرة....»[1].

لذا قامت الأغنية الشعبية بوظائف متنوعة داخل الرواية فلقد كانت في البداية تعبر عن حب الوطن ورحيلها ويدل الرحيل التي ينتاب شخصيات الرواية ثم تحولت إلى وسيلة لتغيير عن حب صديقة.

فلقد تغنى المغني حيث حاول مرة أن يزور الجزائر في وفد الرئيس الفرنسي تيكولاساركوزي ولكنهُ لم يفلح بسسب معارضة جمعيات وأحزاب جزائرية لذلك ما حال دون تحقيقه لرغبته في زيارة مدينة قسنطينة التي ولد بها وتشبع فيها بالمالوفالقسنطيني .

وبناء اما سبق نلاحظ أنّ الرواية حظيت بكم هائل من الأغاني وجائت من أجل أن تغزر بروح الوطنية وأن تعبر عن المواهب الغنائية التي كانت يتمتع بها الشعب الجزائري إبان فترة الإستعمار كونها وسيلة لتنفيس عن هموم المجتمع، فمن خلال ماسبق نلاحظ أنّ الروائي حاول أن يمزج بين كل من جنس الراوية والأغنية الشعبية بما فيها الأغنية نشيد النوستالجيا متجاوزًا في ذلك الحدود التي تفصل بين جنس الراوية والفن الصوتي مما أعطى الراوية بعدًا فني جماليًا إكتسبتهُ كل روح الراوية .

وهناك أغنية شعبية ومحبوبة سكّان البهجة .

«يالرايّح وين مسافر تروح تعيا و تّولي... شحال ندمو العباد الغافلين قبلك وقبلي»[2]

ومن هنا فالأغنية الشعبية تتحدث عن الرحال الذي يترك بلدهُ ويُسافر، فالبلد الأصل يبقى هو ماحدث سوف يُرجع، كما يقصد هنا في الأغنية تعّيا وتولّي، كما فعلو من قبله العباد الغافلين.

[1] الرواية، ص127.

[2] أحمدعبد الكريم، كولاج، ص138.

وقد وظفها أحمد عبد الكريم دلالة على عدم التمسك بالهجرة وهذا ما يدل أنّ الراوئي حاول أن يمزج بين كل من جنس الراوية والأغنية الشعبية، والتي تصب تحب قالب التأكيد.

وأيضا فكانت الرواية حافلة بالتراث الشعبي وتجلى ذلك في قوله «تعشى و تمشى ولو أربعين خطوة» [1]

حيث أنّ العرب قديمًا تغدى تمدّى ومن تعشى تمشى، في حين بعد وجبة العشاء وبالذات في مجتمعاتنا المحلية التي تتسم فيها هذه الوجبة بادسامة والثقل، فإن عملية المشي بعد العشاء ستقوم بتحضير عملية حيوية، ويقودنا المثل الشعبي إلى مسألة القضايا التي كانت مطروحة فيها المثل، وتعمل الأمثال التي تحمل الاشارات التاريخية فنجد «قهوة وقارو خير من السلطان في دارو» [2] وهذا يتمثل في لغة الجزائريين وملأت حياتهم، فأبسط الأشياء تجعل من الانسان فرحًا وسعيدًا، ليست بالضرورة أن تكون المكانة مرموقة بقدر ما يكون ذاك الشيئ يحسنا بالبهجة والسرور في قلوبنا .

ثانيا: التراث الديني

إقتصرت هذه الدراسة على توظيف التراث الديني في رواية "كولاج" لأنه شغل مساحة واسعة في متن هذه الرواية باعتباره مقومًا أساسها للثقافة العربية ومشخصا للمنظومة الفكرية التي ينتجها أفراد المجتمع الذين يعطون للدين مجالاً واسعًا في حياتهم كتعبير عن الاستقامة، وعلى هذا الأساس إستعان الروائي أحمد عبد الكريم بالتراث الديني للتعبير عن موضوعات ،

نلاحظ أن الكاتب أخذ ينتج نصهُ، إنطلاقا من التفاعل مع النص القرآني فالرواية زاخرة بهذا النوع بهذا النوع ويعود أن التراث الديني يوجد في مايعبر عن الأنفس

[1] أحمد عبد الكريم ،ص134.

[2] المصدر نفسه، ص146.

والأحاسيس، وأثناء دراستنا لروية " كولاج" فوجدنا آية قرانية على النون والقلم " ن والقلم ومايسطرون"[1].

فأقسم الله تعالى في أحدى الآيات الكريم بحرف النون وبالقلم ، دلالة على حظر شأن الكتابة وقد سيتها، وعظمة الأسرار الكامنه فيها، وفي لحظة من اللّحظات كان القلم والنّاي يضيعان كلاهما من القصب، وإذا كان شرلوعة وشحن ناي جلال الدين الرومي وهو حنينهُ إلى القصبة الأقر التي فارقها فإن حنين القلم إلى القصبة الأمّ جعلهُ ينزف حبرا وصمغا عربيا أشبه ما يكون بالدمع الأسود.

فيعني أنّ القلم والناي شقيقان توأمان، ذلك أنّ الخط موسيقي العنب، وأنّ الموسيقي خط السمع....

في حين تعامل العرب مع « الحرف بقدسية كبيرة وصلت حدّتماهيه مع المقدّس و الممارسة الصوفية»[2].

ما حدا بالشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي إلى القول إنّ الحروف من الأمم، مخاطبون ومكلّون، وفيهم رُسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولايعرف هذا إلاّ أهل الكشف من طريقنا، وعالم الحروف أفصح العالم لساناً وأوضحه بياناً وأيضا أنّ المسلم ناصر الدين دينيه أحد المعجبين بالخط العربي.

ويرى أنّ إتجاه حركة الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار حيث يدل على رغبة الخطاط في إحتواء العالم الخارجي وإستخراجه إلى الداخل الموجود في جهة القلب اليسرى، وفي حين أن تستعمل اليمنى في أمرين الخّط والأكل، أما باقي الأشياء فاستعمل كلتا يدّي بنفس المهارة، وأنا في الأصل أعسر، حيث في طفولتي كان معّلم الكّتاب ينهاني

[1] سورة القلم، الآية (1).

[2] أحمد عبد الكريم، رواية كولاج، ص97.

عن الكتابة باليسرى لذلك تعلمت الخّط باليمنى ومعظم الخّطاطين يستعملون اليد اليمنى لأنّ الخّط فن نبيل إرتبط بالقرآن الكريم والمصاحف.

ومن جهة أكدّ بأن هذا الأثر مزيف، ولا وجود له إلاّ في كتب التاريخ، لقد بحث كثيرا في الخط العربي ويعرف كثيرا من الخّطاطين والباحثين ولاسيما وأنه لابن مقلة الشهير، ولم تحتف أمة من الأمم بالخط والزخرفة قدر إختفاء المسلمين بهذين الفننين الذين عوضا غياب التصوير والبحث، لذا قد أبدع المسلمون في الخّط أيما إبداع جعلهم يباهون بنفائس المخطوطات والأثار الخطية، وأيضا قد إرتبط الخط العربي منذ البداية بالقرآن الكريم، هذا نتيجة إختفاء الخطاطين ينسخ المصحف الشريف، وتزيين المساجد بالأياتوالأحديث الشريفة، ومنح الخّط والخطاطين هالة ربطتهم بالمقدس الديني، وحّولت الخط إلى تقليد يحتاج إلى أخلاقيات ومؤهلات خاصة فهو كما يقول عنه « الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية»[1]، فهنا الكاتب أراد في هذه الرواية أن يجعل بأنّ الخط فن روحي يعبر بالقلم واليد.

ومن وجه أخر حيث إرتبط الخّط باللّغة العربية التي تعتبر إحدى مظاهر الإعجاز والإعتزاز العربي، بل مقوما رئسيًا من مقومات الهوية العربية، وهذا مايجعلهُ قمة الفنون النبيلة التي تؤدي دوراً حضاريًا فهو الذي نقل الثقافة من طور الشافهية إلى التدوين، حيث صار وعاء لاحتواء الأدب العربي نثرهُ وشعره، وأيضا من الناحية الجمالية لايخفى على أحد ماللحرف العربي من قيم تعبيرية، ومن مُرونة تشكيليةٍ، ومن ثراء بالأشكال و الأنواع تجعلهُ قادرًا على إستعاب كل العناصر الفنية الأخرى .

وفي حين يرجع فضل التأسيس للخّط العربي كفّن قائم بذاتهِ له أسسهُ وقواعدهُ، إلى الوزير الخطّاط إبن مقلة، والذي إستمد أنواعهُ اللينة من الأشكال الصارمة للكوفي الصلب، ولهذا إحتضت كل الأمم فنّ الخط العربي، ففي إيران كان الخط الفرسي هو

[1] أحمد عبد الكريم، كولاج، ص106.

الغالب، وفي المغرب العربي إنتشر الخط المغربي في الزوايا و الكتاتيب والرباطات وصار عنوان هوّية هذه المنطقة وإنتمائها، وجمالية الحرف العربي جعلتهُ مناط الرهان في الكثير من الحركات التجديدية كثير الفنانين العرب إلى شكل راقص بالألوان منحها الكثير من الغنائية والمعاني، في حين ما نجده عند لوحات «شاكر حسن آل سعيد، وصنياء العزاوي، والصنكار و وحيه نحلة، ومحمد خدّة، والطاهر ومّان، ورشيد قريشي»[1]

وفي نطاق هذا ما نجده عندهم، فغد شاكر حسن آل سعيد عندمايساهمالتراث في نظريته وبحثه في الحرف العربي ويعتبره كنقطة إلتقاء يرتكز عليها وكانت مهمتهُ مع الحرف العربي في الفن العربي المعاصر يعتبره شكلاً من أشكال الفن الجمالي الإسلامي و نجد أيضا عند الفنان التشكيلي الجزائري رشيد قريشي وهو من كبار الصوفيين في العالم الإسلامي للعمل الإيداعي الذين عجبوا بدورهم بجمالية الحط العربي وتصاميمهِ التي إنتهجها غالبًا ما يهتم في إبداعاته بالمخطوطات الإسلامية والشعبية، حيث انّه معروف بأسلوبه المتفرد في تقديم التراث الإسلامي .

ونقصد أيضا حين برزت حركة الحروفية العربية التي حاولت أن تحافظ على وفائها للخط العربي، وأن تكون وليدتهُ وامتداهُ، وفي فترة، ــوصلت التجريدية العربية إلى مأزق حقيقي، حيث حيث ظل الخّط العربي على مرّ العصور محافظا على تقاليدهِ الصارمة التي توارثتها أجيال من الخطاطين في حين وضع التوقيع على اللّوحة الخطّية وقد ظل على نخبة من الفنانين المشبعين بأخلاقياته، «وكان الحصول على الخط العربي عام 1969م»[2] لذا راح يتفحص عممامتهُ البيضاء وخطوط جبهته وجه الصافّي، ولحيتهُ البيضاء، ولباسهُ الصحراوي الأبيض، وظل مدّسي البشير يده اليسرى بحزمة أقلام صنعها من القصب كي يتسلمها الطلبة الزاوية يكتبون بها على ألواح القرآن .

[1] المصدر نفسه، ص107.

[2] الرواية، ص108.

ويتجلى التراث الديني في راوية كولاج عن طريق ذكرهم لكيفية التدريس الشيخ الحروف للأطفال بطريقة إنشادية، حيث بعدها نشرع في حفظ القرآن الكريم وتتجسد الأنشودة في

« ألف لاشان عليه، الباء نقطة من الأسفل، التاء إثنين من الفوق، الثاء ثلاثة من الفوق..»[1]

حيث يصوغُها بهم بطريقة سهلة وسلسة تجعل من الطفل السامعي تخيل شكل الحرفي وحفظه سريعا في الذاكرة، مما يؤدي بعد ذلك إلى الحفظ السريع .

ونلاحظ أنّ الروائي إستعملها لفهمنا الصحيح لها، حيث ظل يكررها إلى أن حفظها عن ظهر قلب، وأدرك ان الألف هو ملك الحروف، لاشان عليه، ولا سلطان لأحد عليه.. ويمكن أن يأخذ شكل سيف تّبار، مفتاح باب قديم، أو عصا شيخ حكيم، أو صورة ناي راع متوحد في الخلاء لا حسين غير التنهد في تجويف قصبتهُ، نخلة سامقة أو مئذنة تغانق ومنذ فجر الصحراء، لأنّ في الصحراء، يحبونها .

ويتجلى أيضا "الختمة[2] " ذلك أنّ الطالب يقدر موهبتهُ في الرسم والتشكيل لذلك يكلفهُ بتزويق لوحات زملائهِ بتشكيلات من الزخارف والخط باستعمال الصمغ العربي، في حين وصل أحدهم إلى الختم ربع القرآن أو نصفه أو ثمنه أو حفظهُ كاملاً، وبعد هذا يحمل لوحة الختمة إلى البيت عائلته فرحًا، لكي يعود صباح الغد محّملا بما لذا وطاب للطالب، وربما بمبلغ نقدي يُسلمه له، ثم يطلب منه تبوطؤ من قرئانه أن يسرّحهم أي يعفيهم من حّصة المساء، فيكون ذلك بهجة للجميع في حين ينصرف فيها الأطفال إلى طقوسهم الصّبيانية .

[1] أحمد عبد الكريم، كولاج، ص136.

[2] أحمد عبد الكريم، ص137.

ويتجلى أيضا التراث الديني نجد " اسم ساحة العود"[1]

أي نقصد به الحصان، بدل إسمها الرسمي ساحة الأمير عبد القادر كأنها يتجاهلون وجود الأمير الفارس ممتطيا ظهر جواده في هذا المكان، محاصرًا من الجهات الأربع بالبنايات والعمارات.

ولكن النّخات لم يبرز إن كان الأمر يتعلق بعود أو عودة يخيل الإسم على العاديات أي الجياد التي أقسم الله بها في القرآن، لكن قاعدة التمثال كانت عالية جدًا، علو يجعلها تشرف على البحر ومشرق الشمس، كما يجعل الأمير وجواده بعيدين عن متناول كل من تسول له نفسهُ العبث بالتمثال أو خدشهُ، أي محاولة التفكير في تسلقه والركوب رديفاً للأمير،

ونلاحظ أن الكاتب أحمد عبد الكريم يجسد التراث الديني لأنه النص الرواية حافلا بهذا التراث وما يعتقده شعب معين من معتقدات دينية في حين تشكل الثقافة الدينية بما فيها محموعة معطيات وطقوس، وتعتبر أيضا التراث الديني تعبيرا صادقاً وثيقا به إذ بالعودة للتراث الديني واستعداد القوة منه، بهدف أحمد عبد الكريم من وراء توظيفه للأثر القرآني.

❖ **تداخل الرواية مع فن الرسائل**

تعد الرسائل في التراث العربي من أهم المصادر التي تعطي صورة واضحة عن الأحوال التاريخية، والأدبية، واللغوية، والإجتماعية،والإقتصادية والسياسية في الفترة التي وضعت فيها هاتهالرسائل، إذ تظهر التغيرات في الجوانب المختلفة على مرّ العصور.

والرسائل لغة من الفعل (رسل)، والمصدر رسلاً ورسالة، والرسل القطيع من كل شيئ و الإسمالرسالة،والإرسال التوجيه [1].

[1] الرواية، ص46.

ويطلق لفظ الرسالة على ما ينشئه الكاتب في نسق فني جميل في غرض من الأغراض، ويوجهه إلى شخص أخر، ويشمل ذلك الجواب والخطاب[2]

والرسالة أيضاً هي :مخاطبة كتابية يوجهها شخص لأخر في موضوع أو مواضيع لا يمكن حصرها، تتنوع بين إبداء مشاعر وجدانية، أو عاطفية، أو مايدخل ضمن اللباقاتالإجتماعية[3].

وقد حفت الكتب التراثية، ودواوين الأدب العربي بضروب من الرسائل الإخوانية والعلمية والأدبية، قمتها ما حمل لفظة (رسائل) بدلالاتها المختلفة مثل:(رسائل الجاحظ) ،(ورسائل إخوان الصفا، وخلان الوفا) كما يرجع تقليد المكانيات والمراسلاتفي العربية إلى ماقبل الإسلام، وإلى السنوات الأولى من صدر الإسلام[4]، كما ساد فن الرسالة بين أواخر العصر الأموي، وأوسط العصر العباسي لدى عبد الحميد كاتب(ت_750) وشمل بن مْارون(ت_825)، والجاحظ (ت_869)، وإبن العميد(ت_970).

إذا إعتمدوا أسلوب التراسل في راسائلهم، [5] وقد إستمر هذا الفن إلى العصر الحديث، إن جمع أحمد زكي صفوت الكثير من الرسائل في الثلث الأول من القرن العشرين من بطون الكتب التراثية، مثل: (عيون الأخبار)، و(الإمامة والسياسة) لإبن قتيبة (ت_889) والكامل للمبود (ت_899)، وتاريخ الطبري (ت_922) والعقد الفويدلإبن عبد رية (ت_939)، وغيرها من الكتب في كتاب سماه " جمهرة رسائل العرب في العصور العربية الزهراة"[6].

---

[1]إبن المنظور، لسان العرب، بمادة رَسَلَ،ج2، ص53.

[2] "عتيق عبد العزيز "في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص221.

[3]ينظر "سعد أمرد اعوق" فن المراسلة عند مي زيادة، ط1،دار الأفاق الجديدة، بيروت،1982،ص11.

[4]ينظر"سواعيمحمد"رسائل محمد فارس الشدياق،ص13.

[5]ينظر"سعد أمل داعوق" ، فن المراسلة عند مي زيادة، ط1، دار الأفاق الجديدة ، بيروت، 1972،ص 29.

[6]ينظر" سواعي محمد" رسائل أحمد فارس الشدياق، ص13.

- كما أن رواية "كولاج" تحمل العديد من الرسائل المتنوعة من أهمها الرسالة الإلكترونية التي أرسلها علي الجنوي إلى زنايدا زوجة صديقة عابد الجيلالي.

{ العزيزة زنايدا ..... تحيتي ومودتي، إتصلت هاتفيا على رقمكما دون جدوى،عائلة الجيلالي قلقة عليه، أرجوك طمئنيني عليه، هناك مذكرة بحث عنه من طرف البوليس الدولي أنتظر ردّك، علي الجنوي }.[1]

حيث أن علي الجنوي لم أرسل هاته الرسالة كان فاقدًا الأمل بأن زنايدا زوجة عابد شرد عليها لاحقا، وعندما أرسلت له زنايدا ردًا على رسالة حسبها للوهلة الأولى بريدًا مزعجًا غير مرغوب فيه، من ذلك النوع الذي تعود عليه، لإنها من شخص غريب ولكن بمجرد أن قرأ فقرتها الأولى، تبين له أنها من زنايدا ردًا على رسالته التي كان فد أرسلها إليها.[2]

تقول الرسالة التي أرسلتها زنايدا إلى علي الجنوي:

{ العزيز علي :

تحياتي لك ولكل العائلة، أعتذر أنني تأخرت على الإجابة على بريدك الذي وردني منذ فترة، ربما تستغرب أنني أجيبك من بريد غير الذي راسلتني عليه، والامر يعود إلى ما تعرضت له من مضايقات ورقابة علي، وعلى بريدي كما هاتفيفي الفترة التي تلث إختفاء عابد...

لقد اضطرتني هاته الظروف إلى مغادرة باريس والعودة إلى بلدي أوكرانيا بمعية إبنتي الصغيرة حدة، هروباً بنفسي من القلق والتوجس الذيتعصعلى حياتي في البيت والعمل.

[1] رواية كولاج، "أحمد عبد الكريم "،ص 118.
[2] كولاج، ص139.

كنت أتمنى لو كان بإمكاني أن أجيبك بما يثلج صدرك، ويطمئن قلبك أنت ووالديّ عابد عن مكان وجوده وحالة، ولكنني مثلكم لا أعلم شيئاً، غيابه الغامض صار مصدر قلق وأرق لي صرت أسيرة المخاوف،تتقاذفنيالمواجس وتعصف بي الظنون في كر الجهات، أسيقظ مفجوعة من نومي بسبب الكوابيس والأحلام المرعبة التي تقضّ مضجعي وتمد جسدي..

لقد كنت حريصة دائما على مرافقة عابد في كل مكان يحل به وقد كنت إلى جانبه في سفرته الأولى إلى بغداد، وقد كنت سأعود معه في المرة الثانية ليبدأ تطوير شريطه عن الخطاط إبن مقلة إلا أن حملي منعني من ذلك، خاصة بعدما ألح هوعلي بأن أيقى بباريس، حفاظًا على إبنته التي سكنت أحشائي..[1].

لا أستطيع تفسير ذلك الهوس الذي سكنه ولازمه من أجل إنجاز ذلك الفيلم، ولا أعلم لحد ساعة سر تعلقه بهذا الخطاط الذي قطعت يدي في زمن غابر.. وكم رجوته أن يرجئ عمله إلى أن تستقيم الأوضاع في العراق، لكنه كان مصرًا أيما إصرار على ذلك، ولم تجدِ توسلاتي معه من أجل إبنته.

بعد شهرين عاد إلى باريس بلحية، إعتقدت أنه سرعان ما سيتخلص منها، وقد قلت بأنه ربما لم يجد الوقت لحلقها بسبب إنشغالاته، لكنه تمسك بها، بل أنه أبعد يدي برعونة حين كونت أداعيها في لحظة حميمية، وأسرّ له:

-يجب أن تحلق هذه اللحية فأن لا أحبها ....

لاحظت أنه تغير كثيرا، وصار ميالا إلى الصمت والعزلة ينزوي كثيرا لإجراء مكالمات، ولا يترك لي فرصة لسماع ما يقوله، كل ما يفعله هو الجلوس أمام شاشة التلفزيون،

[1] كولاج، ص140.

والتنقل بيت القنوات الإخبارية، بحثاًعن أخبار المجازر الدموية التي تقترفها الجماعات المتطرفة، كل خوفي أن يكون وقع في شرك تلك الأفكار المسمومة والجماعات المغالية.

بعد شهر من ذلك عاد إلى بغداد وترك لي مبلغاً معتبراً من المال عقدت المفاجأة لساني، ولم أستطيع أن أساله عن مصدره كل ماقاله لي بأنه سينتقل إلى هراتبأفغانستان للبحث عن نسخة من القرآن الكريم، يكون إبن مقلة قد كتبها، وقد تكون محفوظة بأحد المتاحف هناك، ولمح بأنه قد لا يستطيع الإتصال بي كماإتفقنا بسبب التضاريس الصعبة وعدم وجود التغطية الهاتفية هناك.[1]

قبل مغادرته، تأسف أنه لن يستطيع البقاء معي حتى ميلاد إبنتنا التي لم يكن قد بقي على ميلادها سوى شهر،ثمطلبمني أن أسمي إبنتي على علىإسم والدته {حدة} وأسسال جزء من المال بإسمه إلى والديه كنفقات لوليمة العقيقة لكن ذلك المبلغ صودر مني عند تفتيش شقتنا بعد أشهر من مغادرة عابد وتمت مساءلتي عن مصدره، ولم ينقص منه غير المبلغ الذي أرسلته لوالديه.

حينما سألت ضابط الشرطة في تلك المداهمة لشقتنا عن كل هذا الإزعاج أخبرني بأن هناك مذكرة بحث في حق زوجي عابد الجيلالي بسبب تورطه في سرقة أثار فنية من تركيا ومصر.

ما اضطرني إلى القول بأنني إنفصلت عنه منذ فترة، وليس هناك أي إتصال بيني وبينه، وليست لدي أيه معلومة عن مكان وجوده، ثم طالبته باستعادة المال الذي إدعيت بأنه من مدخراتي.

كان هذا أخر لقاء بيننا، وهذا كل ما يمكنني أن أخبرك به عن مصير صديقك عابد الجيلالي.

---

[1] كولاج، ص 141،142.

لقد ترددت كثيراً في كتابة هذا البريد نظراً لما فيه من مخاطرة لذلك أرجوك منك مسح الرسالة نهائياً بعد قراءتها، وعدم التفكير في التواصل معي على هذا البريد أو غيره على الأقل في الوقت الحالي ..... المخلصة/حدة }[1].

كما أن علي أحسّ بهزة رعب تجتاحه، فلم يكن يتخيل أن الأمر وصل إلى هذا الحد، نقلت له رسالة زنايدا عدوى الخوف، لذلك تلفت يميناً وشمالاً، ثم ضغط على زر حذف الرسالة، من جهاز الحاسوب كلياً، ثم غادر بإتجاه مطعم الفندق.[2]

وتعتبر هاته الرسالة التي قامت زنايدابارسالها إلى علي الجنوي قد أدخلته في دوامة من الذهول والحيرة، عن أمر صديقة عابد الجيلالي وما سيؤول إليه، خاصة أن هناك مذكرة بحث عليه البوليس الدولي.

– وعلى خلاف هاتين الرسالتين توجد في الرواية رسائل أخرى منها رسائل قصيرة على جهاز الهاتف منها الرسالة التهنيئة من السيد سعد السماوي يهنئى فيها علي الجنوي عن اللوحة التي أهداهُ إياه تقول الرسالة : { " تهنيئا لك لوحة كولاج " .

التي أهداها لك صديقك سعد السماوي ما أجمل صورتكما أمامها مودّتي/ صديقك نافري.}
[3]

وإضافة إلى ذلك رسالة فان جوج الذي تذكره علي الجنوي بما أن صديقه عابد الجيلالي كان يحبه ومتأثرا به حيث أن فان جوج في ليلته الأخير شهر يوليو عام 1890 في ذلك المرج الأخضر جنوب فرنسا في أحد الحقول تمدد تحت شجرة وأطلق على نفسه رصاصة من مسدسه بعد أن كتب رسالة لأخيه ثيويقول فيها : " لقد غامرت حياتي في

[1] روية كولاج، ص142،143.
[2] رواية كولاج، ص 143.
[3] المصدر نفسه، ص 154.

سبيل الفن ...ومن أجله أوشكت أن أفقد عقلي .... وفي النهاية لن تتحدث عني سوى لوحاتي...."[1].

❖ التداخل مع القصة

أولاً: مع السرد

تناول الكاتب أحمد عبد الكريم، في هذا الجانب إلى سرد الكثير من الأحداث والواقع التي تميزت بها الرواية ومما زادها تشويقا للقارئ أو المتلقي، سواء كانت هاته العمليات السردية، مستوحاة من الذاكرة الجزائرية أو أنها أحداث واقعية عايشتها شخوص الرواية.

{ يعود الكاتب إلى سرد وقائع عملية السرقة، بالإستناد إلى تحقيقات الشرطة، ويؤكد أن السارق المفترض للأثر الفني كان قد تردد عدت مرات على المتحف، وفي الأخير طلب مقابلة مدير المتحف، وقدم نفسه على أنه مخرج سينمائي بصدد إنجاز شريط وثائقي عن الخطاط إبن مقلة، وأن تصويره لهذا العمل الوحيد المتبقي من أثار إبن مقلة هو الشيئ الوحيد الكفيل بإعطاء أهمية لشريطه، ولذلك فقد طلب الإذن له بتصويره غير أن المدير رفض الأمر متحججاً بأن البث في الإذن بالتصوير يتجاوز صلاحيته إلى جهات أعلى منه.

في البداية أمر مدير المتحف على أنه كان ضحية إحتيال، ثم سرعان ما إعترفبإنه تلقى رشوة من السارق من أجل السماح له بتصوير الأثر الفني في يوم عطلة المتحف.}[2]

{ وأنه هو الذي قام يتعطيل عمل كاميرات المراقبة الخاص بأروقة المتحف، أثناء ذلك، فلم تتمكن من رصد عملية السرقة.....

[1] المصدر نفسه، ص 135.

[2] رواية كولاج، ص26.

أثناء التصوير طلب عابد الجيلالي إخراج الصحيفة من الخزانة الزجاجية التي كانت محفوظة بما لأنه يتعذر عليه تصويرها بسبب إنعكاس ضوء الواجهة الزجاجية على عدسة الكاميرا.

فما كان من مدير المتحف إلا أن أخرجها بعناية وحملها إلى قاعة خاصة حيث وضعها على طاولة مغطاة بإزار أسود. } [1]

كانت النسخة الأصلية لكتاب الهُدنة عبارة عن صفحة من ورق الكاغد ثمن معالجتها بزلالالبيض، كتب عليها نص الهدنة بين الخليفة العباسي وبين ملك الروم الأناضوليين.

أخرج عابد الجيلالي عدة التصوير التي كانت عبارة عن كاميرا رقمية متطورة مجهزة بفلاش ضوئي إستعملها في تصوير العمل من زوايا مختلفة كانت أخرها صعود على طاولة وتصويره للصحيفة بشكل شاقولي....

فترة التصوير التي دامدً ما يقارب الساعة في قاعة منظلمة إلا من ضوء الكاميرا يرجع التحقيق أنها هي التي سمحت للسارق بإخفاء الصحيفة في حقيبته مع عدة التصوير، واستبدالها بنسخة مزيفة، لكنها مقلدة بدقة متناهية، سرعان ما أعادها مدير المتحف إلى مكانها بعد نهاية التصوير....}[2].

..... بعد مرور خمسة أيام من عملية السرقة تفطن ملحق الحفظ إلى تكشط في زوايا نسخة الصحيفة بسبب الرطوبة، مما أدى إلى إكتشاف عملية السرقة.....

بعد التبليغ وإعترافات مدير المتحف بمرافقته السارق، وتناوله للعشاء معه في فندق

[1] رواية كولاج، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص27.

" البوسفور" حيث كان يقيم، توصلو إلى أنه كان يحمل جواز السفر مزور، وقد يكون تمكن من مغادرة البلاد عبر الحدود العراقية.[1]

كان هذا اسرد لعملية سرقة التي قام بها عابد الجيلالي لصحيفة الهدنة التي كانت بين الخليفة العباسي وبين ملك الروم الأناضوليين للخطاط إبن مقلة.

ثم إنتقال الكاتب أحمد عبد الكريم إلى سرد وقائع سرقة لوحة الموناليزا المتواجدة بمتحف اللوفر بباريس

{ كان الجيلالي يشرح بطريقة العارف تاريخ اللوحة والإحتياطات الأمنية التي يتخذها المتحف لحماية صاحبة أشهر إبتسامة في العالم التي ظلت مثال الإعجاب والغيرة وحتى الحب والهيام.....

كان هناك حاجز يحول دون إقتراب الزوار من اللوحة، وكان هناك حارسان.... يقفان قريباً منها راح الجيلالي يحدثه عن المحن والطعنات والمقذوفات وحكاية السرقة التي تعرضت لها عام 1911 وقد إستنفرت الشرطة في كل أنحاء أوروبا لإستعادة اللوحة التي لاتقدر بثمن. [2]

{..... بعد مرور فترة من الزمن تم العثور على اللوحة المسروقة في ايطاليا وقد تبين للشرطة أن شاباً إيطاليا يسمى بيروجيا هو الذي قام بعملية السرقة.[3]

زار الشاب الإيطالي باريس كي يسري عن نفسه بعد صدمته بوفاة حبيبته، و زار متحف اللوفر، وقف ملياً أمام الموناليزا لأنه لاحظ فيها شبهاً قوياً بينها وبين الفتاة التي كانت يعشقها لذلك فقد قرر سرقتها والحصول عليها مهما كلفه الثمن ظل يتردد يومياً على اللوفر، يتأمل الموناليزا مأخوذة بحمل إبتسامتها التي كان يرى فيها حبيبته الفقيدة.

---

[1] رواية كولاج، ص27.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] رواية كولاج، ص36.

إتفق بيروجيا مع فنان شاب على سرقة الموناليزا، فاختبأ في أحد مخازن المتحف في اليوم السابق لعطلة المتحف، وفي اليوم الموالي تسللا إلى أروقة المتحف وإندّسا وسط العمال المكلفين بالتنظيف والصيانة، ثم تسللا على لوحة الموناليزا ونزعاها من مكانها وحملاها إلى الخارج، فلم يتعرض سبيلهما أحد ظنا بأنهما من عمال المتحف.

بعد مضئ ذلك اليوم، إنتبه عمال المتحف إلى إختفاء اللوحة، فهزّ الخبر كل أنحاء أوروبا وفرنسا، وقد تسبب الحادث في وفاة إثنين من كبار موظفي المتحف من الصدمة، وجند المحققون في كل مكان للبحث عن اللوحة، دون فائدة..}[1].

... مازاد من صعوبة العثور على الموناليزا هو أن بيروجيا لم يسرق اللوحة ليبعها، وكان سينكشف أمره بسرعة لوفعل ذلك، لكنه لم يكن أخذها إلا ليبعدها عن الأنظار، أعين المعجبين لهوسه بحبها وغيرته عليها، وتماهيها مع حبيبته المتية.

بسبب الفقر والفاقة لم يتمكن بيروجيا من الإحتفاظ بالموناليزا طويلاُ فقد أرسل إلى أحد المتاحف في فلورنسا رسالة يعرض عليهم الموناليزا دون مقابل، شريطة أن يعين حارسا عليها مدى الحياة كي يظل قريبا منها[2].

أبلغ المتحف الشرطة بعرض بيروجيا، وماهي إلا أيام حتى قبض عليه وإقتيد إلى فرنسا، حيث تمت محاكمته فلم ينكر التهمة وثم الحكم عليه بعامين سجناً، لم يقضي منهما إلا عاما واحداً، ثم أطلق سراحه بعدها.....[3].

كذلك أضاف أحمد عبد الكريم تاريخ الأغواط، وهي مع غوطه، مثلها مثل غوطة دمشق، أما ترجمتها الإسبانية فهي { لاس فيقاس } تتحدثت عن شعراءها ومتصوفيها

[1] المصدر نفسه، ص 37.

[2] رواية كولاج، ص37.

[3] المصدر نفسه، ص38.

وعن لوحة إيتيان دينية { سطوح الأغواط } وعن هجرات الملايين الذين عمّرو هذه الديار بلغة فرنسية رفيعة، كانت تتوجه بها خاصة للسيد نافري[1].

ثانيا: الوصف

يعد الوصف مكوناً من المكونات البنية الروائية، فالرواية في إعتمادها على الوصف تميل إلى ابراز الجانب التفسيري التوضحي، المكشف عن الأبعاد الجسمانية والنفسية والإجتماعية للشخصيات الروائية، حتى يهم في تفسير سلوكها، ومواقفها المختلفة[2].

فهو يساعد على الإبانة والتوضيع وازالة الغموض على النص الروائي.

فقد عمد أحمد عبد الكريم في روايته هذه إلى وصف الشخصيات فالشخصية محض خيال يبدعه المؤلف، لغاية فنية محددة يسعى إليها[3]،

وتحديد ملامحها الخارجية، كذلك الشكل والهيأة والهندام فنجد شخصية علي الجنويهاهو يقف على مشارف الخمسيت، سن اليأس والحكمة، يشعره الفضي، وشاربه الكث المرقش بالشيب الذي أصفر من أثر التدخين، وقد أدار ظهره للحياة وتشبع بالحكمة[4].

وأيضا نجد شخصية عابد الجيلالي وبعضاً من ملامحه الشكلية ونرى هذا من خلال المقطع كان يبدو أقل من سنه بكثير، رغم أن الصلح بدأه من مقدمة رأسه، بينما إنسدل شعره الأسود على رقبته، كان يرتدي سترة جلدية وسروال جينز، وعلى كتفه الأيسر تتدلى الكاميرا التي لا تفارقه منذ كان يدرس بمدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة[5].

---

[1] المصدر نفسه، ص80.

[2] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص 213.

[3] عبد الناصر هلال، اليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006،ص135.

[4] رواية كولاج، ص10.

[5] المصدر نفسه، ص32.

يتبع هذا الوصف لوالدة عابد الجيلالي وترى ذلك من خلال هذه المقاطع " راح يتفحص عمامته البيضاء، وخطوط جبهته، ووجهه الصافي، ولحيته البيضاء الخفيفة، لباسه الصحراوي الأبيض "[1]

أما عن والدة عابد الجيلالي يقول " تردد قليلاــ ثم دخل فوجد إمراة هزيلة تقف في سقيفة البيت، قبّل رأسها الملفوف في وشاح مورد سلمها المبلغ المالي، وتركها تغالب دموعاً كانت تترقرق في عينيها المنطفئتين ".[2]

كذلك وصف الكاتب الفتاة الإوكرانيةزنايدا زوجة عابد الجيلالي يقول " كانت زنايدا في غاية الرقة والأنوثة، ينسدل شعرها الأشقر على كتفيها، وتضع على عينيها الزرقاوتين نظارات مستطيلة الإطار صغيرة "[3].

ووصف السائق عثمان يقول: " أما السائق عثمان الذي كان يرتدي سترة جلدية، ويضع على عينيه نظارة سوداء، فقد إلتزم الصمت طول الرحلة مكتفيا بالتاهي مع { علة الفوندو } عازف العود الاسطوري"[4]

كذلك وصف زينب بنت الصحراء يقول: " بدت له زينب أربعينية رائعة الجمال، خمرية الوجه، بعينين واسعتين سوداوين، تنقلت بين الحين والأخر خصلات من شعرها الأسود على جبينيها، فتعيدها بأصابعها بحركة تعودت عليها....."[5].

تعددت الأمكنة في الرواية بتعددالشخصيات مما دفع ذلك الكاتب لوصف هاته الأماكن فبدأ بوصف المرسم، وهو يرسم فيه علي الجنوي يقول: " مسح الضابط فضاء المرسم، وهو يتفحص اللوحات المترامية هذا وهناك بعضها مكتمل وبعضها بحاجة إلى الإنهاء"[1].

---

[1] كولاج، ص114.

[2] المصدر نفسه، ص 116.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

[4] المصدر نفسه، ص77.

[5] المصدر نفسه، ص 80،81.

وهذا الوصف دلالة على تفاني علي الجنوي حبه الجم لعمله.

كما ذكر أيضا المدينة التي يتحدر منها علي الجنوي ووصفها بالهدوء يقول" حين لجأ إلى سطيف أو { ستيفيس } حسب التسمية الرومانية القديمة، هذه المدينة الداخلية الهادئة مع مطلع التسعينات"[2].

وكذلك وصف المعرض { معهد العالم العربي } وهذا الوصف يدل على أهمية المكان والحدث المقام أنذاك يقول: " كان بهو المعرض يوم الإفتتاح غاصا بالصحافيين الفنانين والمهتمين بالفن كانو يحملون كتالوجات وينتقلون من لوحة إلى أخرى يتأملون ويحاولون فك رموزها ومعانيها، وهم يتحدثون فيما بينهم عما يمكن أن تحيل عليه أفكار ودلالات"[3] .

وإنتقل بعد ذلك لوصفه لمتحف { أيا صوفيا } وذكر تاريخه وقيمته المعرفية يقول: " تنتصب في أعلى المبنى المقارات الأربع المحيطة بالقبة التي يتجاوز علوها 56 متراً، والعجيب أنها لا تستفد إلى أية أعمدة ترقدها من داخل المبنى، الذي يضم رواقين، أحدهما في الشمال، والثاني من جهة الجنوب، وبهما توجد مقتنيات المتحف ولوحات الفسيفساء الروماني"[4].

هذا المتحف الذي حوله مصطفى أتاتورك عند وصوله إلى الحكم عام 1934 إلى متحف بعدما كان كنيسة.

---

[1] كولاج، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدرنفسه، ص31.

[4] المصدر نفسه، ص25.

" يوجد أمام المدخل فناء به قاعة الساعة الحائطية للمهندسين الأخوين فوستاتي، وسوق السجاء التركي وبعض الأصرختوالمزارات"[1]

كما يحتوي المتحف عن أهم المخطوطات العربية مثل كتاب الهدنة الذي كتبه الخطاط العربي إبن مقلة يقول إن : "إبن مقلة كتب كتاب الهدنة بين المسلمين والروم بخطه فهو إلى اليوم في كنيسة قسطنيطنية يبرزونه في الأعياد ويعجبون به من فرط حسنه، وكونه غاية في فنه....."[2]

كذلك ذكر أحمد عبد الكريم وصف الصحراء الجزائرية، التي قصها علي الجنوي والمحقق نافري للوصول إلى بيت عابد الجيلالي، بحيث أنهم إتجهوا إليها منذ ساعات الفجر الأول يقول: " الصحراء توأم البحر، مغرية وخادعة، تقتك بالضعيف الغرّ، أو بعاشقها الذي يقرأ فيها الأمان، ويأنس إليها فتأخده على حين غرّة

لو يدرك المفتونون بالصحراء من السياح حقيقتها ما إفتتنوا بها ولا قطعو إليها المسافات من أجل التمتع بسحرها، وأسرارها لأيام ثم يقفلون راجعين محملين بالصور وبالذكريات الجميلة وبالهدايا من حلي فضية ومشغولات يدوية، لو أنهم جربو بؤسها وحياتهما ما إستطاعوا إلى ذلك سبيلا، وما أطاقوا يومياتها....." [3].

من خلال ماذكره الكاتب نرى أن للصحراء وجهين: وجه شاق و وجه ممتع فقط لمن أتاها سائحاً أو وزائراً، أو كان ميسور الحال فعلى الجنوي من المولودين بواحة صحراوية، ومع ذلك كان يتمنى لو ولد قرب البحر بدلاً من الصحراء.

ولايخلو عمل الكاتب أحمد عبد الكريم، من ذكر أهم شخصيات الوطن الشخصية الخالدة في أذهان الجزائريين لا محالة، الاومر الشاعر الصوفي عبد القادر بن محيي الدين،

---

[1] كولاج، ص25.

[2] كولاج،ص25،26.

[3] المصدر نفسه، ص74.

الملقب {بالأمير عبد القادر} ذاكراً بذلك الساحة الجميلة التي سميت باسمه، التي لا طالما كان يتردد عليها {علي الجنوي} يقول: " هذه الساحة الجميلة التي يصر الجزائريون على أن يختصروإسمها في {ساحة العود} أي الحصان، يدل إسمها الرسمي { ساحة الأمير عبد القادر} كأنها يتجاهلون وجود الأمير عبد القادر من ممتطيًا طهر جواده في هذا المكان، محاصراً من الجهات الأربع بالبنايات والعمارات.

لم يبرز الالتحاق إن كان الأمر يتعلق بعود أو عودة، ربما يحيل الإسم على العاديات أي الجياد التي أقسم الله بها في القرآن، لكن قاعدة التمثال كانت عالية جدًا، علو يجعلها تشرق على البحر ومشرق الشمس، كما يجعل الأمير وجواده بعيدا عن متناول كل من تسول له نفسه العبث بالتمثال أو خد...، أو محاولة التفكير في تسلقه والركوب رديفا للأمير...."[1].

"..... فكر علي الجنوي في تلك الرحلة الشاقة التي عبرها الأمير حياً وميتًا إلى أن إستقر على ظهر هذا الجواد، في هذه الساعة مخاطاًبمبنى بلده الجزائر، ويمكتبة العالم الثالث، ومقهى ميلك بار"[2].

كذلك وصف الكاتب المكان الذي كان يعيش فيه علي الجنوي يقول: " شقة من ثلاث غرف، دفع مقابلها دم القلب، وكل ما أدخره في السنوات العجاف"[3]

وأيضا نجد في هذه الرواية وصفاً لمكان تواجد عابد الجيلالي في باريس وهو عبارة عن أستديو: " كان الأستديو في غاية الأناقة والجمال، رغم صغره، فليس به سوى مطبخ صغير وغرفة نوم وبهو للإستقبال"[4]

[1] رواية كولاج، ص146،147.
[2] رواية كولاج، ص147.
[3] المصدر نفسه، ص10.
[4] المصدر نفسه، ص38.

كما قدم الكاتب وصفاً سريعًا لبيت عائلة عابد الجيلالي يقول: " أشار المقدم إلى الشيخ، يجلس في مدخل بيت مقوس على هيدورة من صوف هاهو الطالب سي البشير عابد....."[1]

كما وصف أيضاً مدينة بغداد تقول الرواية: " يطالعني تمثال شامغ في كبرياء، رغم المحن والملماتالتي يمر بيها العراق منذ حرب الخليج الأولى والثانية، يمد يده في الأفق كأنها ينشد الإنسانية إحدى قصائد العصماء، التي نلأت الدنيا وشعلت الناس، إنعطف إلى شارع المتنبي حيث حركة الجمعة الدؤوب، الوراقات تتزاحم على طرفية والكتب تملأ الأرصفة، ورائحةتزكم الأنوف الحساسة"[2].

[1] المصدر نفسه، ص114.

[2] المصدر نفسه، ص56.

خاتمة

أختم بحمد الله عز وجل بتقديم حوصلة هذا البحث، ومن أهم ما توصلنا إليه من ملاحظات وإستنتاجات حول تداخل الأجناس الأدبية في رواية كولاج ومن بين ما توصلنا إليه مايلي:

- يُعد الجنس الأدبي مبدأ تنظيميًا ومعيارًا تستند إليه في تصنيف النصوص.
- إنّ مصطلح تداخل الأجناس الأدبية مصطلح غير مستقر.
- يشكل الجنس الأدبي مجموعة من نصوص تنظمها خصائص معينة تمكن الناقد الأدبي من إستنباطها.
- الأجناس الأدبية لها طابع عام وأسس فنية يتوحدبها كل جنس أدبي في ذاته ويتميز عن سواه، بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج موضوعهُ.
- إختلاف النقاد في تعاملهم مع تداخل الأجناس فمنها الأجناس القديمة وتتصنف ضمن فن الخطابة والرسالة والمقامة وأخيراً أدب الرحلة، أما الأجناس الحديثة التي تتميز بطابع وصفي ويتضمن العصر الحديث بالسيرة والحكاية والقصة والرواية وأخرها المسرحية والمقالة.
- تعدُ الرواية من أكثر الأنواع الأدبية التي تتم فيها عملية التداخل لكونها مرتبطة بالواقع، بسبب مساحة الرقة المتوافرة في تقنية السرد.
- إن تداخل الأجناس الأدبية المختلفة بمختلف أشكاله ساهم في ظهور أجناس أدبية جديدة متماشية و خصائص ومميزات كل جنس أدبي، وأهم العناصر المشتركة بين الجنسين المتداخلات معًا، وتعد الرواية من أكثر الأجناس مرونة.
- خضوع الرواية لرواية الكاتب وحياته، فجعلها كتجربة روائية تحمل من ثقافته الصوفية وعمله كرسام وإبداعاته الفنية.
- إنّ توظيف المبدع للأجناس في الرواية كان منظما يبعث الراحة ويجذب القارئ، كما أنّها حملت أبعادًا ودلالات متعددة كتوظيف التاريخ والفن.

- مثلت رواية كولاج " لأحمد عبد الكريم" ساحة تداخلت فيها العديد من الأنواع الأدبية في تكامل وظيفي منح الرواية جمالية خاصة.
- وظف " أحمد عبد الكريم" العديد من الأنواع التي تتداخل فيها الأجناس فمنها كأدب الرحلة الذي تتجلى في وقوفها عند العديد من الأماكن منها الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة، فالمغلقة منها مقر الشرطة، فندق الهلالين متحف أياصوفيا، وأما الأماكن المفتوحة منها المدينة، الأغواط، باريس، الصحراء.
- تشمل رواية كولاج على كثير من الأبعاد والقضايا كقضية التسامح وتداخل المسرح والحوار بين الأديان والبشر، ورمزها في الرواية هّي كتابة الهدنة بين الروم والمسلمين.
- وظف الكاتب أنواعًا أدبية عديدة كالتراث بكل اشكاله والتراث الديني وهذا مايدل على الثقافة الواسعة والفكر الثاقب الذي يتمتع به " أحمد عبد الكريم".
- لقد عمد الكاتب " أحمد عبد الكريم" في روايته هذه إلى وصف الشخصيات.
- كما إعتمد كذلك على عدة رسائل تميزت بها هاته الرواية.
- منها رسائل مكتوبة ورسائل الكترونية قصيرة.
- إنّ رواية " كولاج" تعد مغامرة جديدة في الرواية الجزائرية.

وفي الأخير عن تداخل نتمنى أن تكون قد قدمنا بحثا مفيدًا وأن نكون قد ساهمنا في إعطاء صورة عن تداخل الأجناس، كما فتحنا المجال من البحوث والدراسات، ونشكر الله أولاً وأخيراً لأنه مكننا من إنجاز هذا العمل ونتمنى أن يقدرنا على أعمال أخرى إن شاء الله، كما نشكر كل ماساهم وساعد في إنجازه ولو بقليل، وندعو الله أن يوفقنا أجمعين.

الملاحق

ملحق رقم 01: صورة الرواية

ملحق رقم 02:

-ملخص الرواية:

رواية " كولاج" هي توليفة روائية بنكهة بوليسية تروي لنا أحداث حول عمل فني سرق من متحف أيا صوفيا بمدينة إسطنبول التركية.

وهي ذات حبكة بوليسية بلغة بسيطة وأدخل فيها وقائع تاريخية كالخطاط العربي " أبو علي بن مقلة"، "محمد إسياخم" وهذا رسام جزائري، جمع فيها المؤلف الخط العربي والفن التشكيلي والتصوف وهذا تابع عن بيئته الصوفية وعمله تشكيلي تركيبي توليفي فهو أستاذ مادة الرسم.

ومن الشخصيات الرئسية هي كالأتي:

علي الجنوي: فنان تشكيلي وأستاذة بمدرسة الفنون الجميلة بمدينة سطيف.

العابد الجيلالي: شخصية رئيسية أخرى تحاول أن تحقق أحلامها لصناعة فيلم وثالقي عن إبن مقلة.

الشخصية الرئيسية الأخيرة: المحقق نافري: هو محقق أرسل للتحقيق في جريمة السرقة التي حدثت في إسطنبول والتحقيق عن المشتبه به العابد الجيلالي.

تمر الرواية بأحداث كثيرة والتي لعبت دوراً كبيراً في ساحة الفن وتتحدث عن الفن والسياسة والتصوف ولنا في هذا قول الكاتب في روايته " إنها رواية تستعيد التاريخ والفن، ورحانية الخط العربي، وتتجلى فيها صوفية الصحراء وإشراقات المكان والإنسان".

كما أنها توضح لنا البسئة الصوفية التي نشأ فيها الكاتب أحمد عبد الكريم بحيث أنها تلتمس ذلك في كل أجزاء الرواية كما يقال « أن الشاعر إبن بيئته » كما أنها تطلعنا على عدة جوانب تاريخية كنا تجمهها كأعمال الخطاط العربي

الكبير إبن مقلة وتاريخ متحف اللوفر بباريس كما أنه بذكر لنا تاريخ متحف أيا صوفيا بتركيا وكيف حول من كنيسة إلى مسجد.

كما أنها تبرز لنا التراث بنوعية التراث شعبية و تشمل الرواية على العديد من الأبعاد والقضايا الإجتماعية كقضية التسامح والحوار بين الأديان والبشر فنجد رمزها في الرواية " كتاب الهدنة بين الروم والمسلمين"

كما يبرز لنا الكاتب روايته مجموعة من العادات والتقاليد لعدة مناطق جزائرية يعرف من خلالها ببلاده حتى يتنسى لمن لم يزورها معرفتها

كوصف الصحراء الجزائرية وقصة تمثال عين الفوارة بسطيف ووصف ساحة الأمير عبد القادر المسماة بساحة العود وذكر لنا الكاتب حتى مبايعة الأمير عبد القادروهذا إذ دل على شيء إنما يدل على ثقافته الواسعة واطلاعه على تاريخ بلاده.

كما أن الكاتب أحمد عبد الكريم كثيرًا ما يستعمل لغته الدارجة التي يستعملها في حياته اليومية.

وبهذا فقد كاتب الرواية شاملة لمختلف جوانب الحياة الإجتماعية والتاريخية والسياسية.

-التعريف بالكاتب:

احمد عبد االكريم من مواليد 16 أوت 1965م بقرية االهاملاالمشهورة بزاويتها بكونها إشعاع ديني وصوفي

شاعر وروائي وكاتب مهتم بالفن التشكيلي حاصل على شهادة البكالوريا عام 1986 و2006 استاذ للتربية

أستاذ للتربية التشكيلية منذ1987

ليسانس للإعلام والإتصال بجامعة االمسيلة

عضو االمجلس الوطني لإتحاد الكتاب الجزائريين منذ 2000/1997

صحفي متعاون مع إذاعة المسيلة الجهوية في البرامج االفنية والثقافية

عضو المجلس التوجيهي للمطالعة العمومية لولاية المسيلة

صحفي متعاون مع االقسماالثقافي لجريدة االفجر

حاصل علىى عدة جوائز وتقديرات منها:

جائزة محمد العيد آل خليفة سنة 1999/1986

جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر عامي 1995و2000

جائزة عبد الحميد بن هدوقة

-أهم أعماله:

كتاب الأعسر

رواية عتبات المتاهة

معراج السنونو

تغريبة النخلة الهاشمية

موعظة الجندب

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- قرآن كريم (سورة القلم الآية {1}).

قائمة المصادر

1. إبن منظور، لسان العرب، مادة حطب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.
2. أحمد عبد الكريم، كولاج، الجزائر تقرأ 2016م
3. إسماعيل عز الدين، الأدب وفنونه، ط2، دار الفكر، 1958.
4. عمر بن قنية، الأدب العربي الحديث.
5. قدامة بن جعفر، نقد النشر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،1980.
6. محمد مندور، الأدب وفنونه، دار النهضة مصر للطباعة وللنشر، القجالة، القاهرة، 1996.
7. هلال محمد غنيمي، الأدب المقارن.
8. يوسف محي الدين، فن الخطابة.

المراجع

المراجع العربية

9. أبو السعود سلامة أبو السعود، الأدب في مختلف العصور العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق، 2007.
10. إحسان عباس، فن السيرة، دار صادرت بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996.
11. أرسطو طاليس، فن الشعر، ط1، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
12. أرسطو، فن الشعر، تر: إحسان عباس، دار الفكر العربي.
13. الحديدي عبد اللطيف محمد السيد، العمل المسرحي في ضوء الدرسات النقدية النظرية، دط.

14. الحديدي عبد اللطيف محمد السيد، فن المقال في ضوء النقد الأدبي القاهرة، ط1، 1999.
15. الحديدي عبد اللطيف، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، دار المعرفة للطباعة، القاهرة ط1.
16. الحديدي عبد اللطيف، فن السيرة بين الذاتية والغيرية في ضوء النقد الأدبي، دار السعادة للطباعة، القاهرة، ط1، 1996.
17. حسن عباس، نشأة المقامة في الأدب العربي، دار المعارف، دط، دت.
18. حسني محمد حسن، أدب الرحلة في الأدب العرب، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983.
19. حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة الكويت، دط، 1989.
20. حورية بن سالم، الحكاية الشعبية في منطقة بجاية دراسة نصوص، دار هوما، الجزائر، ط1، 2010.
21. الحوفي أحمد محمد، فن الخطابة، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، 1963.
22. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.
23. رشيد يحياوي، مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية.
24. السعيد الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجاهلية، الإسكندرية، 1998.
25. سميرة أنساعد، الرحلة إلى المشرق في الأدب الجزائري، دار الهدى، عين مليلة الجزائر، دط،2009.
26. شريط أحمد، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، إتحاد الكتاب العرب، 1998.
27. عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة.

28. عبد العاطي شبلي، فنون الأدب (دراسة تطبيقية للشعر في عصور المختلفة والمقال والقصة القصيرة)، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005.
29. عبد العزيز شرق، أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1992.
30. عبد العزيز شيل، نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب).
31. عبد العزيزشرف، كيف تكتب القصة، مؤسسة النختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.
32. عبد القادر رزق الطويل، المقالة في الأدب العقد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1.
33. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي.
34. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.
35. عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، دار الناي للنشر، سوريا، لبنان، ط1، 2011.
36. عمر الدسوقي، المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها)، دار الفكر العربي، القاهرة، دط.
37. عمر عروة، النثر الفني القديم أبرز فنونه وأعلامه، دار القصبة للنشر الجزائر، دط، دت.
38. فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغربية، دراسة في فاعليات نصية وإلياتالقرأءة، عالم الكتب الحديث، اريد،ط1، 2011.
39. فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط1، 2002.

40. فوزي سعد عيسى، من قضايا النثر الفني في القرن الرابع ومابعده، دار المعرفة الجامعية، ط1، 1998.
41. محمد الصفراوي، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، بحث في سمات الأداء الشفهي " علم التجويد النادي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء، 2008،
42. محمد جعزود ومريم بوزردة، التوازي النصي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر.
43. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادرة بيروت، ط2، 1996.
44. مصطفى البشير قط، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، دار البازوري، عمان، الاردن ، ط1، 2009.
45. مهران رشيدة، طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، ط1، 1979.
46. ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، القاهرة، ط1، 1995.
47. يوسف محي الدين، فن الخطابة، دار الضياء للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2005.

المراجع المترجمة

48. جان ماشيريشيفيري ما الجنس الأدبي، تر:عسنات السيد، إتحاد كتاب العرب،دط ، 1997.
49. جورج لوكاتش، نظرية الرواية، تر: الحسين سجان، منشورات التل، الرباط، المغرب، ط1، 1988.

50. نازك سبايارد، الرحالون الغرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، دار النشر نوفل، مصر، ط2، 1992.

الرسائل والمذكرات

51. حمداني عبد الرحمان، إستراتيجية العتبات في رواية المجوس الكوفي، مقاربة سيميائية، رسالة الماجستير، جامعة السانية وهران، 2011، 2010.
52. صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية نموذجا، المؤسس العربية للدراسات والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006.
53. عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جنييت من النص إلى المناصب، تقديم سعيد يطين، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2008، ص93.
54. وفاء يوسف إبراهيم زيادي، الأجناس الأدبية في الكتاب الساق على الساق لأحدم فارس الشياق دراسة أدبية ونقدية ، أطروحة لمتطلبات درجة الماجستير، نابلس، فلسطين، 2009.

المعاجم

55. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية.

المقالات

56. لوئ علي خليل، مقال نص السيولة والصلابة، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبي المجلد الثاني، عالم الكتب الحديث، وجدار للكتاب العالمي، عمان، 2009.
57. مها القصراوي، مقال الأنواع الأدبية في النقد الأدبي، أشغال مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر حول تداخل الأنواع الأدبية.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	
شكر وعرفان	
مقدمة	
مدخل	
الفصل الأول: الجنس الأدبي وتطوره عبر العصور	
1) تعريف الجنس الأدبي	
2) تطور الجنس الأدبي	
3) الأجناس الأدبية القديمة والحديثة	
❖ الأجناس الأدبية القديمة	
أولا: الخطابة	
ثانيا: المقامة	
ثالثا: الرسالة	
رابعا: أداب الرحلة	
❖ الأجناس الأدبية الحديثة	
أولا: السيرة	
ثانيا: الحكاية	
ثالثا: القصة	
رابعا: الرواية	
خامسا: المسرحية	
سادسا: المقامة	
4) تداخل الأجناس الأدبية	

الفصل الثاني: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية(دراسة تطبيقية):	
1) التداخل على مستوى عتبات النص	
أولا: العنوان	
ثانيا: الإهداء	
2) التداخل على مستوى عتبات المتن	
❖ التداخل مع أداب الرحلة	
أولا: تداخل مع المسرح	
ثانيا: تداخل مع الحوار	
ثالثا: تداخل مع المشهد	
❖ التداخل مع فن الرسائل	
❖ التدخل مع فن القصة	
أولا: السرد	
ثانيا: الوصف	
❖ التداخل مع التراث	
أولا: التراث الشعبي	
ثانيا: التراث الديني	
خاتمة	
مخلص الرواية	
قائمة المصادر والمراجع	

ملخص:

تهدف دراسة موضوع **تداخل الأجناس الأدبية** في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم إلى الكشف عن بنية الزمان والمكان والشخصية وهي دراسة يمتزج فيها بين النظري والتطبيقي

كما تناولت جانب التداخل الأجناسي في هاته الرواية سعيا لمعرفة هتهاالأجناسالأدبية القديمة والحديثة وكيفية تداخلها وعلاقتها ببعضها .

الكلمات المفتاحية

الأجناس الأدبية –كولاج –االمكان–الزمان –االشخصية– تداخل الأجناس.

Summary:

The study of the topic of the intersection of literary races in Ahmed Abdel Karim's Collage novel aims to reveal the structure of time, place and personality, which is a study in which it blends between theoretical and applied She also dealt with the sexual overlap aspect in this novel, seeking to know these ancient and modern literary genders and how they overlap and relate to each other.

key words:

Literary genres - collage - place - time - personality - overlapping races

تم بحمد الله