الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

ⴰⵖⵏⴰⵡ ⵏ ⵜⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵜⴰⵎⴰⵔⵜ ⵏ ⵍⵣⵣⴰⵢⵔ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵔⵜ

ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵏ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵔⵜ ⴷ ⵜⵣⵔⴼⵜ

جامعة مولود معمري – تيزي وزو

كلية الآداب واللغات

قسم : اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU

FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES

DEPARTEMENT : LANGUE ET LITTERATURE ARABES

الرقم: ...../...../ 2021

رقم الترتيب:

الرقم التسلسلي:

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر (ل.م.د)

الميدان: اللغة والأدب العربي.

الفرع: دراسات أدبية.

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر.

جماليات التعالق النصي في رواية كولاج لأحمد عبد الكريم

إعداد الطالبة:

– فريدة مالك

إشراف الأستاذ:

– مولود بوزيد

أعضاء لجنة المناقشة:

– عشي نصيرة، أستاذة التعليم العالي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... رئيسًا

– مولود بوزيد، أستاذ محاضر صنف (ب)، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.....مشرفًا ومقرّرًا

– حبي حكيمة، أستاذة مساعدة صنف (أ)، جامعة مولود معمري، تيزي وزو..... ممتحنًا

السنة الجامعية: 2020–2021

إهـــــداء

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله.

إلى اخوتي وأخواتي وأصدقائي.

إلى أستاذي الفاضل "**بوزيد مولود**".

إلى جميع أساتذة كلية اللّغة العربية وآدابها.

إلى كل من مدّ لي يعد العون من قريب أو من بعيد.

إليهم جميعًا أهدي هذا العمل.

فريدة

مقدمة:

إنّ كل نص جديد نسيج جديد لاقتباسات ماضية، من هذا المنطق يمكن القول إنّ مقولة "رولان بارث" حول اِنعدام نص مبدع اِبداعًا كاملاً تبدو مقبولة وصحيحة، إذ لا يوجد نص بريء من التأثر بالنصوص القديمة أو المعاصرة له، فالنص يتشكل من تراكم التجارب الحياتية الذّاتية والقراءات في المرجعيات المختلفة، ونحن لا ننسى أنّ الشعراء القدماء مثلا كانوا يحفظون الشعر، ثم ينسونه، وتتشكل لديهم فيما بعد ملكة شعرية لا ينكر قارئ من خلالها أن شاعرًا تأثر بالآخر معنًا ومبنًا.

إنّ الرّواية الجزائرية المعاصرة أصبحت تنفتح على نصوص متعدّدة وخطابات كثيرة ترتادها، فتتفاعل فيها وتتقاطع معها مكونة بناءًا جديدًا مستحدثًا ولاشك في أن منطق الكتابة الحداثية يقتضي مثل هذه التداخلات النصية، ومن أبرز هذه الرّوايات، رواية كولاج لأحمد عبد الكريم بمستواها الفني الكبير وهي ذات طابع بوليسي، تستعيد التاريخ والفن، وروحانية الخط العربي.

أمّا بخصوص الأسباب التي دفعتنا إلى اِختيار هذه الرّواية فتتمثل في أسباب ذاتية موضوعية.

تتمثل الأسباب الذاتية في إعجابي بأسلوب الكاتب الّذي لا يخلو من الإثارة والتشويق والجانب المعرفي لما يحمله من أحداث تاريخية وشخصيات كنت أجهلها. والأسباب الموضوعية أنّ الموضوع يعتبر من أهم القضايا التي تناولتها نظرية الأدب، واللمسة الحداثية الطاغية على الموضوع، وأيضًا طبيعة الموضوع الّذي يحمل قدرًا كبيرًا من التوسع والبحث من جهة وعلاقة الموضوع بتخصص (الأدب الجزائري) وارتباط الطّرح بالمذهب النقدي (نظرية التفاعل الأجنبي).

وبناء على ما سبق يمكن طرح الإشكالية التالية:

- كيف تجلت ظاهرة التعالق النصي في رواية "كولاج"؟ وإلى أي مدى نجح الكاتب في الجمع بين عدّة أجناس في روايته؟
- ما هو التعالق النصي والمصطلحات المرتبطة به؟
- ما هي الأجناس الأدبية التي استحضرها الروائي في نصه؟

ومن أجل اِستقصاء أهم ملامح التعالق النصي، اِعتمدنا على بعض مفاهيم البنيوية لاسيما تلك المرتبطة بنظرية التناص، كوننا نتعاقب داخل البنيات ضمن جنس الرّواية مستخدمة التعالق النصي للوقوف على أنماطها المتجلية في الرواية وتحليلها.

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا خطة بحث كالتالي:

مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة وملحق.

تناولنا في المدخل بعض المصطلحات ذات الصلة بالموضوع "التعالق النصي، التناص، تعالق الرّواية بالأجناس الأدبية".

أمّا الفصل الأوّل المعنون "بالخطابات الأدبية" يندرج ضمنه تعريف أدب الرحلة ورحلات علي الجنوي مع المحقق نافري، أدب الرسائل تعريفه لغة واِصطلاحًا ومميزات هذه الرسائل والهدف من توظيفها، المسرح تعريفه لغة واِصطلاحًا، وأيضًا التراث منها المثل الشعبي والأغنية الشعبية والغرض من توظيفها وسعيت في هذا الفصل إلى جمع بعض الشواهد والأمثلة من الرّواية.

وفي الفصل الثاني المعنون بالخطابات غير الأدبية جاء بدوره بثلاث مباحث المبحث الأوّل جاء بعنوان "تعالق الرّواية مع التاريخ" والثاني بعنوان "تعالق الرّواية مع الفن والتلفزيون" أمّا الثالث فبعنوان "تعالق الرّواية بالدين"، وسعيت في هذا الفصل إلى جمع شواهد من الرّواية والوقوف عند التعالق النصي، والتداخل الموجود ضمن متن الرّواية.

وقصد الإحاطة بالموضوع اِعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع لتحليل إشكالية البحث وإثراء عناصره من أهمها: اِنفتاح النص الروائي لسعيد يقطين، وجيرار جنيت وآخرون، أفاق التناصية المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، كما اِعتمدت على رواية "كولاج" كمصدر للدراسة.

في الأخير نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف وكل أعضاء لجنة المناقشة.

المدخـــل

التعالق النصي وإنفتاح الرواية على مختلف العوالم

مفهوم التعالق النصي.

مفهوم التناص.

تعالق الرّواية بالأجناس الأدبية.

إنّ فكرة تعالق النصوص الأدبية أصبحت مهيمنة على فكر الأدباء ورؤيتهم وخاصة في النصف الثاني من القرن العشرين.

ولا شك أن محاولة إيجاد تعريف دقيق لمصطلح التعالق النصي ليس بالأمر البسيط فهو مفهوم متعدد الدلالات، يعرف هذا النوع عند النقاد والباحثين العرب بعدة تسميات منها النص اللاحق، والملابسة النصية والتعالق النصي، وهو يدل على علاقة نص لاحق بنص سابق وتقوم هذه العلاقة على إعادة إنتاج الثاني للأول بطريقة جديدة.

1- مفهوم التعالق النصي:

يؤكد "سعيد يقطين" «أنّ التعالق النصي الذي يتم بين مختلف النصوص الأدبية سواء كانت شفهية أو كتابية أو إلكترونية، كيف ما كان شكل تجليه أو طبيعته»[1].

أي أنّ الأعمال الأدبية لا تنطلق من العدم أي دائمًا ما تعود إلى إبداعات سابقة أو معاصرة، فكل الأعمال الأدبية تتسع لتشمل أعمال أخرى بشكل مباشر أو غير مباشرً.

يعتبر "باختين" أنّ الحوارية القائمة على أساس التداخل النصي مبدأ قاعدي بحكم نصوص العالم ولا يستثني "باختين" منها سوى خطاب آدم عليه السلام يقول «آدم ذاك المتوحد كان يستطيع أن يتجنب تمامًا هذا التوجه الحواري نحو الموضوع من كلام الآخرين وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس التاريخي»[2].

في نظر "باختين" كل شيء قائم على الحوار، أي؛ كل شيء له معنى، وبالنسبة له هذا هو الأصل وباقي الأشياء هي إعادة خلق لهذا الأصل عن طريق التفاعل معه.

ونجد أنّ "سعيد يقطين" قد اِهتم كثيرًا بظاهرة التعالق النصي، وقد قدم جهودًا كثيرة ليقدم للباحث أمور بسيطة عن التعالق النصي، وبالنسبة إليه أن الكاتب لا ينطلق من العدم

---

[1]- سعيد يقطين، من النّص إلى النّص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 10.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد براءة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص ص 53- 54.

بل يعود دائمًا إلى إبداعات سابقة أو معاصرة «إذ ينتج كل كاتب نصوصه الإبداعية ضمن بنيات نصية سابقة أو معاصرة»[1].

وقد حدّد "سعيد يقطين" ثلاث أنواع للتعالق النصي وهي:

«أ- **المناصة** "**Paratextualité**": وهي البنية النصية التي تشترك مع بنية أصلية نصية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنياتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية تكون شعرًا أو نثرًا وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه.

ب- التناص "**Intertextualité**": إذا كان التفاعل النصي في النوع الأوّل يأخذ بعد التجاوز فهو هنا يأخذ بعد التضمين، كأن تتضمن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة تبدو كأنّها جزء منها لكنها تدخل معها في علاقة.

جـ- المتناصية "**Métatextualité**": وهي نوع من المناصّة لكنها تأخذ بعد نقديًا محضًا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية أصلية، لذلك فإنه في مرحلة ما قد يحدد المتفاعل النصّي أولاً على أنه مناص، وبعد تحديد نوعه وعلاقته بالنص ينتقل إلى إعتباره ميتناصا ثانيا»[2].

وحدد أيضًا "سعيد يقطين" أشكالاً للتفاعل النصي لخصها كالآتي:

«أ- **التفاعل النصي الذاتي:** هو تداخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع نفسها ويتجلى ذلك نوعيا وأسلوبيا ولغويًا.

ب- التفاعل النصي الداخلي: يحدث حين يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب آخرين من عصره سواء كانت أدبية أو غير أدبية.

[1]- سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي للنشر، والمغرب، ط2، ص 103.

[2]- المرجع نفسه، ص 99.

جـ- التفاعل النصي الخارجي: يحدث حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة»[1].

وحدد "سعيد يقطين مستويات للتفاعل النصي:

«أ- **التفاعل النصي الخاص:** عندما يكون نص محدّد "أ" يتعلق بنص محدّد "ب" الأول (لاحق) والثاني (سابق) والعلاقة التي تجمع بينهما علاقة (تعلّق).

ب- التفاعل النصي العام: هو تفاعل شامل يتسع لمختلف أجناس النصوص وأنواعها وأنماطها»[2]. أي أنّ التعالق النصي ضروري ولازم في كل نص مهما كان نوعه أو جنسه.

وقدّم "جرار جنيت" كتاب "مدخل لجامع النص" introduction à l'architexte سنة 1979 فقد لمح في آخر الكتاب عن العلاقة التي تربط بين النص الأدبي مع غير من النصوص فيقول «وفي الواقع لا يهمني النص حاليًا إلاّ من حيث تعاليه النصي، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص»[3].

وهكذا بدأ "جيرار جنيت" مساره في البحث عن الشعرية التي تهتم بالتعالق النصي وبالعلاقات التي تضمن تداخل النصوص وإتصالها ببعضها البعض.

إنّ العمل الأدبي لا يأتي من فراغ فهو نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي فذاكرة المبدع وأعماله وأفعاله المتعددة تجعل نصه مستعد لإمتصاص خطابات ونصوص أخرى غائبة تدخل بين النص الجديد.

وقد وجد "خليل هياس" أن إستعمال مصطلح «التعالق النصي الإحالي أنجع من استعمال مصطلح النص اللاّحق (لأنه الأكثر تعبيرًا في طبيعة التعالق الموجود بين النصين

---

[1]- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، ص ص 123- 125.

[2]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رضا عوض للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 18.

[3]- جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، أفاق عربية للطباعة والنشر، العرق، ص 90.

في حيث أنّ النص الملحق لا يوحي بوصفه مصطلحًا بهذا التعالق لأنه يشكل طرفًا من أطراف هذا التعالق»[1].

التناص:

التناص ظاهرة لغوية جد معقدة، وتتطلب من القارئ معرفة واسعة وقدرة على الترجيح وهو مصطلح نقدي حديث وافد من الغرب يرتبط بوجود النص، لذلك يجدر بنا الوقوف إلى معانيه اللّغوية والإصلاحية.

لغة: جاء في لسان العرب لإبن منظور في مادة (ن، ص، ص) أنّ النص: «رفع الشيء نص الحديث بنصه نصًا: وكل ما أظهره فقد نص، وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي أرفعه له وأسند، يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، ومن قولهم: نصصت المتاع إذ جعلت بعضه إلى بعض وكل شيء أظهرته فقد نصصته، يقول جبار اِحذروني فإني لا أناص عبدًا إلاّ عذبته أي لا أستقصي عليه في السؤال والحساب، وهي مفاعله منه، فجاء هنا بمعنى المفاعلة والمشاركة ومنه قول الفقهاء نص القرآن ونص السنة»[2]. نلاحظ إحتواء مادة التناص على معنى الاتصال.

فالتناص هو العلاقة بين النصوص وحقيقة التفاعل بينها، وذلك في استحضارها بِاستعادتها أو تقليدها بل محاكاتها لنصوص أخرى سابقة أو معاصرة لها.

فالنص الأدبي يمثل كتلة من الاقتباسات والمعاني التي أخذت وشربت معاني أخرى جديدة مطروحة في النص، كما ترى جوليا كريستيفا أنّ «كلّ نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى»[3].

---

[1]– جولان حسين جودي، السيرة الذاتية والتعالق النصي الإحالي، مجلة دراسات الكوفة، ع44، 2018، ص 110.

[2]– اِبن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ج3، مادة (نصص)، ص 648.

[3]– مارك أنجلو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، تر: أحمد المدني، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، ص 102.

كما يعتبر التناص ظاهرة تركيبية بارزة في النص المعاصر، فكل قول لا يخلو من تناص فكلام الناس فيما بينهم فيه تناص إلاّ كلام آدم عليه السلام ذلك يعود إلى معارفه وثقافته.

فالتناص هو «تشكيل نص من نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه تشكيلاً وظيفيا بحيث يغدوا النص الجديد خلاصة لعدد من النصوص التي أضحت الحدود بينها وغدت نصًا متناسق بدلالته متماسكا في بنيته، فكل نص هو اِمتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى»[1].

تعددت التعاريف الإِصطلاحية لمفهوم التناص في الخطابات النقدية الحديثة، ومن بين الباحثين الغربيين الذين اِهتموا به وفصلوا في أشكاله نذكر: جوليا كريستيفا، ميخائيل باختين، تزفيتان تودوروف... وغيرهم، كما أنّ النقاد العرب تأثروا بتحديدات هؤلاء من مثل (محمد بنيس، عبد الله الغذامي، محمد مفتاح وغيرهم)، غير أنهم لم يضعوا تعريفا موحدًا لهذا المصطلح.

وإذا دفعنا النّظر داخل فضاء النص الواحد تقر كريستيفا أننا نجد عددًا من الملفوظات التي أخذت من نصوص أخرى تقاطعت معها وتفاعلت، وبهذا التصور اِستطاعت جوليا كريستيفا، أن تقترح رؤية نقدية جديدة تؤكد إنفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية، فالتناص عندها، يعني «التقاطع داخل نص، قول مأخوذ من نصوص أخرى»[2]، وبالتالي فلا يمكن فهم أي نص دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقته لأن وجود نص يفترض بالضرورة ووجود نص يسبقه اِستلهم منه المعاني أو الألفاظ أو كليهما معًا.

[1]– نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، صفر 1424، ص 122.

[2]– علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه في شعر محمد رضا التبسي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، ع10، كلية الشرقية، العراق، ص 34.

إذن نلاحظ من كل هذه التعاريف أنّ مفهوم التناص كغيره من المفاهيم الحداثية متعددة التفسيرات والتعريفات إذ: «يتغير من باحث إلى آخر طبقا لطريقة فهمه لطبيعة النص، فإنه يندرج عند البعض، في إطار الشعرية التكوينية، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقي، كما يتجه مفهوم التناص للإقتران بمفهوم العقل، بوصفه معارضة مجالية لمفهوم البنية التي تتعرض على أفكار الإدماج والاقتران والجدولة غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة»[1].

ومن الباحثين والنقاد العرب نجد محمود جابر عباس يقول: اِعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثرية أو الشعرية القديمة أو المعاصرة الشفاهية أو الكتابية العربية أو الأجنبية ووجود صيغة من الصيغ العلائقية والبنيوية والتركيبية والتشكيلية والأسلوبية بين النصّين[2]. أي لا يوجد حصر في تعريف التناص وذكر التحولات التي تطرأ على النص الجديد نتيجة تضمينه للنص الأصلي فكل منهما له مزايا وكل منها يحتفظ بالجديد والقديم.

إنّ التناص هو الّذي يزودنا بالمعلومات ويعطي النّص قيمة وينبت معناه لنفهم النص ونتعامل معه.

وما يمكن اِستخلاصه من موقف الشكلانيين الروس من مسألة تقاطع النصوص المرجعية «لم ترق إلى مستوى النظرية الناضجة مما يسوغ وجود مصطلح التناص عندهم كمبدأ إجرائي في التحليل الأدبي، وهذا ما تلمسه في توجه تدوروف النقدي الّذي لم يلق مصطلح التناص اِهتمامًا إلاّ في نهاية السبعينات»[3].

---

[1]– صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، دار الآداب، القاهرة، ط1، 1999، ص 116/ من مارك أنجلو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 111.

[2]– محمود جابر عباس، إستراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، علامات في النقد، ج46، م12، نادي جدة الأدبي، شوال 1423، ص 226.

[3]– التناص في الشعر العربي، أطروحة لنيل دكتوراه دولة في الأدب الحديث من إعداد الطالب عبد العالي بشير، مخطوط، 2000– 2001، ص 40.

وبهذا يكون التناص: «هو التقاطع داخل نص لتعابير مأخوذة من نصوص أخرى إن التناص هو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو اِقتطاع وتحويل إنه يولد هذه الظواهر التي تنتمي إلى بداهة الكلام...»[1].

وقد أعطى "جيرار جنيت" .... أهمية كبيرة لظاهرة "التناص" فقد أسماه (الفعاليات النصية) في مؤلفه "معمار النص" وهذا التعالق النصي يتضمن التداخل النصي بكل مستوياته، فقد يكون في الجانب اللّغوي من نصوص غائبة موظفة بشكل نسبي أو كامل أو عبارة عن اِستشهاد بالنص الغائب في النص الحاضر.

ولابد من وجود مصادر للتناص يستمد منها مادّته المتناصة، وعليه يمكن تلخيص هذه المصادر في ثلاثة جوانب.

«**1- المصادر الضرورية:** والتأثر فيها يكاد أن يكون طبيعيًا أو تلقائيا، مفروضًا ومختارًا في آن... أي الموروث العام والشخصي،.... كجنوح الشاعر إلى التأثر الواعي بشيء من نتاج شاعر آخر، أو تقليد الشاعر غير الواعي بالضرورة بمحدود ثقافة وشعر توافرت له في إعداده وتعليمه، وهذا ما يمكن أن نتبينه في "الوقفة الطللية" وهي أقوى المصادر القديمة، من دون شك، التي تقيدت بها صناعة الشعر العربي قديمًا.

2- المصادر اللاّزمة: وهي ما يسمى بالتناص الداخلي وتشير إلى التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه.... حيث أنها تخترق نتاجه اِختراقا بيّنا.

3- المصادر الطوعية: وهي الاختيارية عند مفتاح التي تشير إلى ما يطلبه الشاعر عمدًا في نصوص مزامنة أو سابقة عليه في ثقافته أو خارجها (وهي المطلوبة لذاتها)»[2].

إذن فالتناص كغيره من المفاهيم الحداثية متعدد الشروحات والتفاسير حسب تعدّد الدارسين.

---

[1]- نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب السردي والشعري، ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص 96.

[2]- شربل داغر، التناص سبيلاً، مجلة فصول، القاهرة، مج16، ع1، 1997، ص 133.

تعالق الرّواية بالأجناس الأدبية:

إنّ طبيعة العصر وما فيه من ثورات معلوماتية، وورسائل إتصال متعددة والتطور السريع المتلاحق، كل هذه العوامل حفزت الكتاب والأدباء على التطور والخروج عن المألوف والتقليدي فتدخلت الرواية مع أجناس غير أدبية وتفاعلية معها وفي هذا الصدد يقول إدوارد الخراط في هذا السياق «الرّواية في ظني هي ألبوم الّذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى وعلى اللوحات التشكيلية، الرّواية في ظني عملاً حرًا والحرية هي التيمات والموضوعات الأساسية، ومن الأصوات المحرفة اللاذعة التي تتسلل دائمًا إلى كل ما كتب»[1].

الرّواية إذن فضاء واسع يمكنها استقبال كل الأجناس الأدبية والإحتكاك بها فأخذت من القديم كتراث الشعبي، والملاحم ومن الحديث كالرسائل والمذكرات....الخ.

يقول مرتاض عبد المالك «تتخذ الرّواية لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفًا جامعًا مانعًا، ذلك لأن الرّواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها»[2].

يعني هذا أنّ الرّواية غير خاضعة لقوانين مبنية وليست لها حدود صارمة كباقي الأنواع الأخرى، وهذا ما يجعلها مرنة منفتحة على مختلف الأنواع الأدبية «والرواية عرفت أشكالاً من الانفتاح ليس على صعيد المضمون فحسب، وإنما على صعيد الأدوات الفنية لبناء صيغة الرّواية، فعرفت المنولوج الداخلي والأمثال والحكم والتضمينات المتعددة والاقتباسات من الشعر والتراث، كما عرفت الأسطورة ووسائل تقنية عكست الانفتاح الروائي على أطياف التشكيلات الاجتماعية وشبكة علاقات المجتمع وعلى بنية الفكر والثقافة السائدة، وعلى مخزونه الثقافي والفكري، دون أن تكسر الخط الزمني الصاعد والممتد»[3].

---

[1]– إدوار الخراط، "الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، ط1، 1981، ص ص 303– 304.

[2]– عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية وتقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ع240، 1998، ص 11.

[3]– حسين عليان، تداخل الأنواع الأدبية، الرواية والسيرة، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 42.

فالرّواية مادتها متخيلة وترمي إلى إثارة اِهتمام القارئ وتحوي على أحاسيس ومغامرات وقد حققت الرّواية اِنفتاحًا صار لها علامة فارقة عن الأجناس الأخرى ممّا أكسب كتابها جرأة في التجديد على جميع المستويات.

يقول "سعيد يقطين" عن النص الرّوائي الجديد «بأنّه يأتي متوقفا عن الكتابة التقليدية المتعلقة على ذاتها والمتمركزة إلى جانب الخلفية النصية التي تعيد إنتاج القيم، وبهذا ينتج إنتاجه من خلال التفاعل»[1]. فالنّص الروائي يرفض الكتابة التقليدية ويقوم دائمًا على مبدأ التفاعل.

لهذا أصبحت الرواية في العصر الحديث تفتح صدرها الرحب لكل الأنواع الأدبية وحتى غير الأدبية، وتلك لما يوجد في المجتمع من تناقضات واختلافات، فقد عرف المجتمع حديثا مقومات جديدة عكست ما كان يقوم عليها، وأمام كل هذه التحولات الحاصلة في المجتمع كان لابد للرواية أن تتحول، باعتبارها مرآة المجتمع، فأصبح كتابها يعتمدون على الخلط والمزج بدل الصفاء والنقاء، اِنطلاقا من تحولات المجتمع.

مما تقدم نستنتج أنّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية التي تتم في حضنها عملية التداخل الأجناسي.

[1]– ينظر: سعيد يقطين، اِنفتاح النص الروائي (النص السردي)، ص ص 134– 152.

الفصل الأوّل

الخطابات الأدبية

الفصل الأوّل

الخطابات الأدبية

أدب الرسائل.

التراث (المثل الشعبي، الأغنية الشعبية).

أدب الرحلة.

المسرح.

اِستطاعت الرّواية الجزائرية المعاصرة أن تكسر حواجز الزمان والمكان وأن تستفيد من التعالقات النصانية التي يستحضرها الروائيون في نصوصهم، والنص عبارة عن فسيفساء نصوص قادمة من سياقات شتى، بل هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى على حد قول جوليا كرستيفا ولعل هذا ما نجده في رواية كولاج أحمد عبد الكريم، حيث استحضر الروائي من خلالها الموروث الأدبي والذي يمثل في الدين، التاريخ...الخ. الذي تمثل في ملف الذاكرة الجزائرية المتعلقة بالاحتلال الفرنسي...الخ.

وهذا ما سنراه في الصفحات الآتية؛ حيث سنحاول البحث عن جماليات هذا التعالق النصي من خلال الإرتكاز على ثنائية التشاكل والتباين بين النص الأصلي والنص المحالي له.

الكولاج مع أدب الرسائل:

الرسالة بين اللّغة والإصطلاح:

لغة:

تعد الرّسائل من أهم المصادر التي تعطي صورة واضحة عن الأحوال التاريخية والأدبية واللّغوية، والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في الفترة التي وضعت فيها هذه الرّسائل، إذ تظهر التّغيرات في الجوانب المختلفة على مرّ العصور والرّسالة لغة «من الفِعْلِ (رسل).

رَسَلَ: الرّسل: القطيع من كشل شيء والجمع أرسال، والرّسل: الإبل والرّسل: قطيع بعد قطيع، وأرسلوا إبلهم إلى الماء أرسلاً أي قطعًا

... وترسل الكاتب: أتى بكلامه مرسلاً من غير سجع.

وأرسل الكلام: أطلقه من غير تقييد، وراسله في عمله: تابعه فيه»[1].

[1]– اِبن منظور، لسان العرب، دار لسان العرب، مجلد 1، دط، دت، ص 51.

اِصطلاحًا:

لقد تعرض الدارسون قديما لمفهوم الرسالة حيث أعطوا لها مفهومًا خاصًا فاِختلفت تعريفاتهم حول هذا الفن، ومن ذلك نجد أن ابن خلدون الّذي يقول: «تعني المخاطبات لمن بعد عن السلطان وتنفيذ الأوامر فيمن حجب عنه»[1]. نلاحظ أن ابن خلدون ربط مفهوم الرسالة بالرسائل السياسية التي توجه إلى الملوك والخلفاء.

أما القلقشندي يعرفها «إن المراد بكتابة الإنشاء كلما رجع إلى صناعة الكتابة وإلى تأليف الكلام وترتيب المعاني من المكاتبات والويلات والمسامحات والإطلاقات ومناشير الاقطاعات والهدن والأمانات، والإيمان، وما في معنى ذلك»[2]. هذا التعريف يبين لنا أصناف وأنواع الرسالة كالرسالة الفنية والأدبية، والرسالة أحد الفنون الأدبية التي اِرتبطت بوجود المجتمع.

وبهذا يمكن القول أنّ الرسالة «هي كل ما يرسل، أو هي الكلمة الشفوية أو المكتوبة يبلغها الرسول، أو يحملها إلى من ترسل إليه، وهذه الكلمة تختلف طولاً وقصرًا على حسب موضوعها»[3].

كما نجد المحدثين بدورهم اِهتموا بهذا الفن إذ قاموا بتعريف الرسالة نذكر منهم جبور عبد النور الّذي عرف الرسالة بقوله: «هي ما يكتبه امرؤ إلى آخر معبرًا فيه عن شؤون خاصة أو عامة وينطلق فيها الكاتب عادة على سجيته بلا تصنع أو تأنق، وقد يتوخى حينا البلاغة، والغوص على المعاني الدقيقة فيرتفع بها إلى مستوى أدبي رفيع»[4].

---

[1]– ابن خلدون، عبد الرحمان محمد الخضرمي، المقدمة، تحقيق عبد الواحد على واقف، دار البيان العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1958، ص 22.

[2]– عبد الحليم حسين الهروط، الرسائل الديوانية في مملكة غرناطة في عصر بني الأحمر، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 42.

[3]– عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1972، ص 21.

[4]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 112.

وبما أنّ الترسل فنّ نثري قائم بذاته فلابد أن تكون له خصائص تميزه عن باقي الفنون النثرية الأخرى، وهذا ما أشار إليه أحمد الهاشمي في كتابه «جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب» إن طريقة المكاتبة تحتاج إلى مراعاة أحوال الكاتب والمكتوب إليه خواصها خمس: «أوّلاً: السذاجة وهي أن يكون الكلام فطريًا بعيدًا عن التكلف والزخرف اللّفظي، ثانيًا الجلاء: ويكون بالابتعاد عن التراكيب الملتبسة والغامضة واللجوء إلى الكلام المهذب الصريح، ثالثا: الايجاز: ويقصد به العدول عن حشو الكلام إطالة الجمل إلى إبراز الدلالة وافية المقصود، رابعًا: الملائمة: وهي مراعاة المقام وفيها تكون الألفاظ والمعاني على قدر الشخص المكتوب إليه، فكل حسب مقامه، وهذا ما يزيد الرسالة اِنتساقًا واِنسجامًا، وأخيرًا الطلاوة: وتكون بجودة العبارة وسلامة المعاني وسلامة الألفاظ التي تكسب الكلام رونقا وإشراقا، مما يجعل له وقعا يستحسنه السامع[1].

ومن هنا يمكن القول أن أدب الرسائل من أهم فنون الأدب العربي الّذي يعتبر من أهم وسائل التواصل، وهي تحتاج إلى كاتب مبدع وموهوب يتمتع بمعرفة لغوية وأحاسيس نقدية ومهارات إبداعية.

وبعد تعرفنا على الخصائص الفنية التي تميز أسلوب الرسالة نجد أنها تتشابه مع فن الخطابة، وقد قال في هذا "أبو هلال العسكري" «وأعلم أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنها كلام لا يلحقه وزن، وقد يتشاكلان أيضًا من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل لا فرق بينهما إلاّ أنّ الخطبة يشافه بها والرسالة يكتب بها والرسالة تجعل خطبة والخطبة تجعل رسالة»[2].

[1]– ينظر: أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط35، 1996، ج1، ص 41.

[2]– أبو هلال العسكري الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 154.

ونظرًا لأهمية الترسل، وكتابة الرسائل، فإن النقاد حينما كانوا يتناولون «نقد الشعر ونقد النثر كانوا يتناولون الرسائل كذلك وهذا يدل على المكانة الكبرى لهذا النوع من الفنون النثرية، وعلى أثره في المجتمع حتى أنه كاد أن يطغى على كل الفنون النثرية الأخرى كالخطابة مثلاً التي كانت لها أهمية كبرى ولاسيما في الميدان الديني، والسياسي والعسكري وهي تعتبر بهذا ثمرة من ثمرات الحضارة العربية الإسلامية، ولو أن وجودها في الحقيقة يرجع إلى ما قبل الإسلام»[1].

إذن أدب الرسائل من أرقى الفنون النثرية وهذا ما جعل يمتاز بمكانه خاصة من أبناء جنسه لتغلغه في جميع ميادين الحياة، لأنه عبّر ولا يزال يعبر عن الأفكار عمّا يجول في خاطر الأشخاص، ولهذا استطاع أن يفرض نفسه على كل ما يمسّ المجتمع.

كما أنّ رواية "كولاج" تحمل العديد من الرسائل المتنوعة من أهمها الرسالة الإلكترونية التي أرسلها على الجنوي إلى زنايدا زوجة صديقه "عابد الجيلالي".

«العزيزة زنايدا.... تحيتي ومودتي، اتصلت هاتفيا على رقمكما دون جدوى، عائلة الجيلالي قلقة عليه، أرجوك طمئنيني عليه، هناك مذكرة بحث عنه من طرف البوليس الدولي، أنتظر ردّك على الجنوي»[2]. يظهر من خلال تحليلنا لهذه الرسالة تتضمن اِسم الكاتب واِسم المرسل إليه، ولا يوجد توقيع في آخر الرسالة وتلخص لنا قلق علي الجنوي على اِختفاء صديقه.

لم يكن لعلي الجنوي أي أمل أن تردّ زوجة صديقه على هذه الرسالة كان فاقدًا للأمل بأنّ زنيدا سترد عليه، وعندما أرسلت زنيدا ردًا على الرسالة حسبها للوهلة الأولى بريدًا مزعجًا غير مرغوب فيه، تقول الرسالة التي أرسلتها:

[1]– الطاهر محمد توات، أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن، ص 76.

[2]– أحمد عبد الكريم كولاج، طبعة الجزائر، 16 أفريل 2016، ص 118.

«العزيز علي:

تحياتي لك ولكل العائلة، أعتذر أنّني تأخرت في الإجابة على بريدك غير الّذي راسلتني عليه، والأمر يعود إلى ما تعرّضت له من مضايقات ورقابة عليّ وعلى بريدي وهاتفي في الفترة التي تلت اِختفاء عابد...»[1].

«لقد اِضطرتني هذه الظروف المغادرة باريس والعودة إلى بلدي أوكرانيا بمعيّة ابنتي الصغيرة حدّة، هروبًا بنفسي من القلق والتوجّس الّذي نغّص عليّ حياتي في البيت والعمل كنت أتمنى لوكان بإمكاني أن أجيبك بما يثلج صدرك، ويطمئن قلبك أنت ووالديّ عابد عن مكان وجوده وحاله ولكّنني مثلكم لا أعلم شيئًا....

«لقد تردّدت كثيرًا في كتابة هذا البريد لما فيه من مخاطرة لذلك أرجو منك مسح الرسالة نهائيا بعد قراءتها وعدم التفكير في التواصل معي على هذا البريد أو غيره على الأقل في الوقت الحالي، المخلصة حدّة»[2]، فهذه الرسائل تبين لنا تواصل علي مع صديقته الأكرانية "زنايدا" وموضوعها البحث عن أثرها لملاقات صديقهما عابد الجيلاني الملقب بالبرذون في قصتنا من أجل معرفة أحواله الشخصية ومكان تواجده وذلك من أجل التحقيق في قضية اِختفاء المخطوط الثمين الذي سرق وكان هو المشتبه به[3]. وتعتبر هذه الرسالة التي قامت زنيدا بإرسالها إلى علي الجنوي قد أدخلته في دوامة من التهول والحيرة على صديقه.

وتوجد رسالة قصيرة التي أرسلها نافري لعلي الجنوي يهنئ فيها على استرجاعه للوحة كولاج.

[1]- أحمد عبد الكريم كولاج، طبعة الجزائر، ص 140.

[2]- المرجع نفسه، ص 143.

[3]- المرجع نفسه، ص 143.

«هنيئًا لك لوحة "كولاج" التي أهداها لك صديقك العراقي سعد السماوي، ما أجمل صورتكما أمامها، مودّتي، صديقك نافري»[1]. هذه الرسالة تلخص لنا المودة والحب والصداقة بين علي الجنوي والمحقق نافري.

رسالة فان جورج لأخيه ثيو قائلاً فيها «لقد غامرت بحياتي في سبيل الفنّ .... ومن أجله أوشكت أفقد عقلي... وفي النهاية لن تتحدث عني سوى لوحاتي»[2].

وهذه الرسالة أرسلها لأخيه قبل أن يقدم على الانتحار، يطلق رصاصة من مسدسه وبعد ستة أشهر توفي أخوه.

لقد استعان أحمد عبد الكريم بتداخل عنصر الرسالة في روايته، وذلك باعتبارها سندًا له تكمن بواسطتها سد الثغرات التي صادفتها الرّواية وفك الغموض، فقد تجاوز أحمد عبد الكريم النموذج الرسائلي القديم إلى النموذج الحديث لما تمثله التكنولوجيا من اِبتكار وإيصال المعلومة للطرف الثاني دون حواجز.

وقد تعمد الروائي إلى مزج نتاجه بأجناس عديدة ومختلفة حسبما تقدم، واِلتفت في أحيان كثيرة إلى اِستخدام أسلوب وشكل الرسالة وفيها عرض بعض الأحداث على شكل الرسالة تناول فيها الشأن الدولي الإقليمي من خلال التنظيمات المسجلة مثل "القاعدة" من خلال الرسالة التي أرسلتها زنيدا لعلي الجنوي.

تعالق الرّواية مع التراث:

التراث (المثل الشعبي والأغنية الشعبية):

أولاً: التراث.

تشكل التراث منذ أزمنة غابرة، وقد حمل من كل فترة مجموعة نتاجات ترسمت وشكلت ثقافته، فعد بذلك «المخزون الثقافي المتنوع المتوارث من الآباء والأجداد، والمشتمل

[1]– أحمد عبد الكريم كولاج، طبعة الجزائر، ص194.

[2]– المرجع نفسه، ص 135.

على القيم الدّينية والتاريخية والحضارية الشّعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواءً كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة مع مرور الزّمن»[1]، فيكون بذلك منهلاً من الوسط الشعبي العام من أعمق النقاط في المجتمع، تشترك في تكوينه كل الطبقات، ولا تحصره أحكام أو أنظمة.

فهو ذلك الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي، وكل ما أنجزه السّلف ويبرز حضارتهم، يقول فرحان صالح: إنّ «تراث أيّ أمة هو صورة للجهد الإنساني فيها في المجلات المختلفة، وكل جهد يحمل في ذاته حقيقتين، حقيقة مادية، وأخرى فكرية وهو ليس إنتاجًا حققه التاريخ والمجتمع فحسب، بل هو أيضًا عطاء ذاتي إنساني لشخصيات دخلت التاريخ»[2]، وهو الذي يرد في أشكال عدة يصعب حصرها، تعكس القيم الإنسانية من فنون وحكايات شعبية، وحكم وأغاني ومعتقدات وتقاليد.

أ- الأمثال الشعبية:

نالت الأمثال الشعبية نصيبها الوافر من الاهتمام، إذ نجد أن الكثير من الأدباء الجزائريين وظفوها في شتى فنون الأدب، لكن بطريقة مختلفة، فلكل أديب تصوراته الفكرية وتوجهاته ومواقفه وطريقته في الكتابة، فمعظم الأدباء لم يوظفوا أنواعًا محددة من الأمثال في ورياتهم، بل أخذوا من الرصيد المتنوع والمتعدد من الأمثال الشعبية، وكمثال على ذلك أعمال "أحمد عبد الكريم" الذي اِستثمر العديد منها – الأمثال الشعبية- التي كان الهدف منها إيصال المعنى للقارئ، كان قد استمدها من الإرث الاجتماعي والمرتبطة خصوصًا بما تعيشه الطبقة البسيطة التي ينتمي إليها الكاتب.

تحفل رواية "كولاج" بنماذج من هذه الأمثال على ألسنة الشخصيات للكشف عن دواخلها وطريقة تفكيرها وهي بهذا تسهم في تحديد أبعاد الشخصية الرّوائية، كما استخدمت

[1]- اِسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قبة للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2000، ص 40.

[2]- فرحان صالح، جدلية العلاقة بين الفكرة والتراث، دار الحداثة للطباعة والنشر، لبنان، دط، 2008، ص 06.

هذه الأمثال كوسيلة إقناع بوجهة النّظر المطروحة أو الأفكار المتبناة من خلال توافق المثل مع الفكرة أو تناقضه معها قامت الأمثال في رواية "كولاج" بدورهم، إذا اِستحضرها الرّوائي في نسيج نصه كمبعث للدّلالات الموجبة، وقد جاءت الأمثال التي اِستخدمها الروائي باللغة العامية، وتتوزع عبر مقاطع الحوار الرّوائي في سياق الأحاديث الذاتية.

وأصل المثل قولهم «أبعد عن الشر وغنّ له»، وهو مثل يضرب في التباعد عن الشر والحث على نبذه بجميع الوسائل وفي الحديث الشريف قوله تعالى صلى الله عليه وسلّم: «فليمسك عند الشر، فإنه له صدفة أراد الكاتب بهذا الاستحضار أن يوضح لنا حالة الجنوي بأنه بعيد كل البعد عن المشاكل والشرور بل ملاذه الوحيد وحرفته الوحيدة هي الرسم، وهو رب أسرة ومعروف بعفته وفعله للخير».

«تعش وتمشي ولو أربعين خطوة»[1]. والأصل قولهم تغدى وتمدى، تعشى وتمشى، فالكاتب أورد في هذا المثل الجزء الثاني منه، وهو يعني المشي بعد الأكل مباشرة أو القيام ببعض الحركات الرياضية، وهي حكمة لتسهيل عملية الهضم للتخلص من السعرات الحرارية بعد تناول وجبات الغذاء الداسمة، ولهذا اِستحضر الروائي هذا المثل ليبين لنا حالة علي الجنوي لمّا تناول العشاء، فأحس بثقل في بطنه، فراح يذكر هذا المثل ليتخذه حكمة يهتدي بهذا متى ما شعر بهذا الوضع.

وذكر مثل آخر بقوله «قهوة وقار وخير من السلطان في دارو»[2].

فهذا المثل يضرب به لأجل التبرير عن الكسل والاستسلام المطلق للقدر وبأن الانسان لا يمكنه تغيير واقعه مهما فعل، لذا في النهاية عليه أن يرضخ لكل ما يملى عليه، ولذلك فإنّ بعض من قد يتتعرضون للفشل في جانب من جوانب حياتهم، يلجؤون إلى هذه الأمثال في المقام الأوّل، إمّا لتبرر فشلهم أو إقناع أنفسهم والآخرين بأنه أمر مقدر ومحتوم.

[1]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 143.

[2]- المرجع نفسه، ص 146.

يتبين من خلال هذه الأمثال التي وردت على سبيل الاستشهاد اِحتفظت بوظائفها الأصلية، والتي تتمثل بالنسبة لجلها في تأكيد الكلام وتدعيمه وهي قليلة الورود في الرّواية.

احتفظت الأمثال المستحضرة بنفس معانيها ووظائفها لأن السارد الكاتب على وعي بها، ولم يدرجها لغرض تنسيق لفظ أو زخرفة أسلوب، إنّما أوردها ليضمن التواصل التام بينه وبين قرائه، وبما أنّ المثل يتسم بالإيداع الفني والجمالي كما أنّه يعد أداة تواصلية جمالية وأيضًا ترفيهية، فهو يعتبر مصدرًا من مصادر المعرفة والثقافة، كما أنّ الأمثال تحفظ تجارب الشعوب من الزوال والاندثار وتسهم أيضًا في معرفة الثقافة التي تسود المجتمع.

ب- الأغنية الشعبية:

إلى جانب الاستشهاد بالأمثال الشعبية، استعمل الكاب نمط آخر له مرجعيته التي يتقاسمها مع الأمثال، ألا وهي الأغاني فتعددت واِرتسمت معالم الخريطة الثقافية التي ينتمي إليها الكاتب، إثر إدراجه الأغنية الشعبية في النص الروائي، فالأغنية الشعبية وسيلة من وسائل التعبير المباشر عن المشاعر والعواطف المختلفة، اِستخدمها الإنسان لصياغة ما خالجه من حب وكره وذكرى وحنين وعذاب وسعادة، فهي تعبير صادق عن وجدان الشعب، وشكل أدبي يودع الشّعب قيمة حضارية في اِنفعال صادق وهي مادة خصبة، فهي جزء من التراث الشعبي، كما تعدّ ركنًا من أركان ثقافتنا، وهي متميزة عن غيرها من أشكال التعبير الشعبي لأنها تؤدي المعنى المراد توصيله إلى الأخرى عن طريق الكلمة واللحن معًا.

للأغنية الشعبية إرتباط مادي وعقلي بمواقع المجتمع، ويلاحظ الدّارس لموضوعاتها نوع من الجدية، ذات ألحان خفيفة وراقية.

وظف الكاتب في روايته الأغنية الشعبية بشكل متفاوت، وهي في مجملها مقطوعات، وإن تنوعت مضامينها، فهي تتماشى منسجمة مع موقف الشخوص واِنفعالاتها وردود أفعالها، الهدف منها التعبير عن مواقف هذه الشخصيات من الأوضاع السّائدة، فقد أصبح التراث

وسيلة من وسائل الاتصال، ولم يخلوا نص الرّواية من الأغنية الشعبية فقد عمد الكاتبُ إليها قائلاً:

«هذه الأغنية التي تعد نشيد النوستالجيا لهؤلاء الّذين لم يتخيلوا بأنهم سيرحلون يومًا عن الأرض السمراء التي كانت مسقط رؤوسهم.

غادرت بلادي.

غادرت بيتي وحياتي.

حياتي الحزينة تشدني بلا سبب.

غادرت شمسي وبحري الأزرق.

ها هي الذكريات تستيقظ في بعد رحيلي.

شمس بلادي الضائعة.

مدن بيضاء أحببتها.

فتيات عرفتهن فيما مضى.

تركت صديقة ما زلت أرى عينيها المبلّلتين بالمطر.

مطر الوداع»[1].

هذه الأغنية أنشدها "أنريكو ماسياس" فقد حاول مرة أن يزور الجزائر مع الوفد الفرنسي نيكولا ساركوزي، لكنه لم يفلح بسبب معارضة جمعيات وأحزاب جزائرية لذلك، وتبين هذه الأغنية مدى شوق وحنين "أنريكو مسياس" لوطنه وأحبائه ومدى تأثره بأعرافه وعداته وتقاليده القديمة التي كانت محضورة في قلبه ولا يزال يتذكرها وهو يتمنى لو كان لا يزال في بلاده لعاش نفس الأيام الجميلة في بلده. الأغنية الشعبية بدأت بحب الوطن ثم اِنتقلت إلى حب الصديقة.

[1]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 127.

وهناك أغنية معروفة ومحبوبة «الرّايح وين مسافر تروح تعيا وتولي...شحال ندموا العباد الغفلين قبلك وقبلي»[1]. وهذه الأغنية لشيخ محمد العنقا عندليب وهي أغنية شعبية متداولة تتحدث عن الّذي يترك وطنه ويسافر، إلاّ أنه سيعود يومًا نادمًا كما فعلوا الّذين قبله وهي تعكس الانتماء الشخصي له واِتجاهه الإيديولوجي، فهي تناولت حياة المنفى والغربة وهذا يعني أنّ موضوع الهجرة يحتل مساحة كبيرة في المشهد الغنائي، وقد وضف الكاتب الأغنية الشعبية في نصه الروائي لأنها وسيلة من وسائل التعبير المباشر عن المشاعر والعواطف المختلفة، استخدمها الإنسان للتعبير عمّا بداخله من حب وذكرى وحنين وشوق فهي تعبير صادق عن وجدان الشعب.

«حدثتهما زينب عن الخيمة النائية أو "البيت الحمراء" ذات الخطوط الحمراء، وعن زربية "جبل عمور" المشهورة بزخارفها وبألوانها التي تؤثث هذه الخيمة، كانت أحيانا تنسى نفسها وتتمايل مع الأغاني النائلية التي تنبعث من مكبر معلّق في أحد أعمدة الخيمة»[2].

«هدأت زينب وعادت إلى جلستها، حين تحوّل الفناء إلى موّال صحراوي للمطرب خليفي أحمد يتغنى فيه بقمر الليل وعذابات العشاق، فراحت تترجم له معاني تلك القصيدة للشاعر العاشق عبد الله بن كريو...»[3].

والأغاني الشعبية هنا تعبر عن البيئة التي انتقل إليها أشخاص الرّواية وأصالتها ورواية كولاج حافلة بالأغاني الشعبية لأنّ لها تأثير على نفسية القائل وسامعه وتميزت الأغاني والأمثال بأساليبها الجميلة والبسيطة وذلك يدّل على التداخل والإنسجام بين الرّواية والأغاني الشعبية والأمثال.

أشار الروائي للكثير من الومضات الموسيقية والغنائية التي وظفها في سرده خادمة قضايا وأحداثا مختلفة، مثل أغاني علّة البشاري أو علّة الفوندو التي تحيلك على نغم

[1]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 138.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 81- 82.

[3]- المرجع نفسه، ص 82.

أسطوري يسبح بك في ملكوت الدنيا، وكلمات أنريكو ماسياس صاحب الحنين لمدينة الميلاد قسنطينة، والشيخ العنقا والشعبي، والشاب ديديا، غير أن العبارة التي تلخص الإندماج بين السرد وفن الموسيقى هي قوله: «القلم والناي شقيقان توأمان، ذلك أن الخط موسيقى العين، وأن الموسيقى خط السمع»[1].

أدب الرحلة:

يعدّ أدب الرحلة وعاء معرفي يضم مختلف أنواع الثقافة الإنسانية، وقد كان مثار اِهتمام كثير من الدّارسين والباحثين على مرّ العصور ولا يزال كذلك.

وفنّ الرحلة فنّ موغل في الزّمن والقدم، عرفته الشعوب قديمًا وقد اِشتهر به رجال كثيرون أمثال: ابن جبير، ابن بطوطة وابن فضلان وغيرهم...

وهو «مجموعة الأثار الأدبية، تتناول اِنطباعات المؤلف عن رحلاته في بلاد مختلفة وقد يتعرض فيها لوصف ما يراه من عادات وسلوك وأخلاق، لتسجيل دقيق، للمناظر الطبيعية التي يشاهدها، أو سيرد مراحل رحلته مرحلة مرحلة، أو يجمع بين كل هذا في آن واحد»[2].

نستنتج من هذا التعريف أنّ الرحلة تتضمن السرد، ووصف العادات والتقاليد وسلوك أفراد تلك المناطق.

وعليه فأدب الرحلة «أدب يقوم على السّرد القصص يضمنه الكاتب الرحالة مشاهداته واِنطباعاته في البلاد التي يزورها، وهي تقوم بوصف الطبيعة الجغرافية، أو نبذا عن التاريخ أو عادات الناس وتقاليدهم وأنماط عيشهم وتفكيرهم، وهذه الأمور تكون في بعض الأحيان مرجعًا وثائقيا هاما، وموضوعًا للدراسات المقارنة في مختلف المجلات الفكرية الأدبية

[1]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 99.

[2]– مجدي وهيبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص 17.

والحياتية، ومن شروط أدب الرحلات دقة الملاحظة وتحري الحقيقة، وسهولة الرّواية وحسن التصرف»[1].

أدب الرحلة يوصلنا أثار التمايز والتأثير والتأثر بين الحضارات والشعوب وما كتب فيها يعدّ وثائق إنسانية مهمّة للإطلاع على الحقائق.

نشط أدب الرحلات أساسًا أيدي الجغرافيين والمستكشفين الّذين اِهتموا بتسجيل كل ما تقع عليه عيونهم أو يصل إلى أذهانهم حتى وإذ كان خارج نطاق المعقول ويدخل في باب الخرافة فالتاريخ يحدثنا أنّ المصرين كانت لهم من حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد رحلات متعددة بالبر والبحر إلى بلاد بُنت (ساحل الصومال)، وأن الملكة "حتشبسوت" جهزت حملة إلى هذه البلاد عام 1495م، سيّرت فيها خمس سفن كبيرة في البحر الأحمر وأن النقوش البارزة في (الدير الجري) بمصر تخبرنا كيف سيّرت هذه السفن، وكيف اِستقبلت (بنت) المصريين وكيف عادوا[2]. وقد بقيت تلك النقوش والرسومات شاهدة على هذه الرحلات.

كما كان الشعب الفينيقي «قائمًا على أمر الملاحة في البحار، فقام هذا الشعب برحلات البحرية الخارقة التي اِستحوذ فيها على مرافئ بحر الروّم، وشواطئ أوروبية الغربية وخاض عباب المحيط الأطلسي، واِكتشف بعض سواحل اِفريقية الغربية، وصل إلى أمريكا... وقد سجلت رحلاته هذه مصنفين اِثنين هما: رحلة جنون "القرطاجي" حول القارة الإفريقية ورحلة "عملقون" إلى سواحل أوروبية غربية»[3].

وقد ساهم العرب أيضًا في تطور أدب الرحلة، فقد عرفوا الرحلة منذ العصر الجاهل فكانت رحلاتهم إلى بلاد العراق والشام واليمن، كما تبين لنا الآية الكريمة «لإيلاف قريش

[1]- فواز الشعار، الموسوعة الثقافية العامة، إشراف: إيميل يعقوب، ط1، دار الجيل، بيروت، 1420هـ- 1999م، ص 197.

[2]- أحمد أبو سعد، أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي، ط1، منشورات، دار الشرق الجديد، بيروت، ديسمبر 1961، ص 07.

[3]- المرجع نفسه، ص 08.

إيلافهم رحلة الشتاء والصّيف»[1]، فكانت إحدى الرحلتين إلى اليمن في الشتاء، لأنها بلاد حارة، والرحلة الأخرى إلى الشام صيفا لأنها بلاد باردة.

«اشتهر العرب بأدب الرحلات ومن أهمها رحلة اِبن بطوطة 770 هـ ويعتبر أدب الرحلات إلى جانب قيمته الترفيهية أو الأدبية أحيانا، مصدرًا هاما للدراسات التاريخية المقارنة وذلك خاصة بالنسبة للعصور الوسطى، كما أن علماء الأدب المقارن اعتبروه قسما من أقسام هذا الأدب في تصنيفه الحديث»[2].

«أدب الرحلة فن من فنون القول العربي، يصف مجلات الحياة عند الرحالة الّذي سجّل رحلته، أو حكاها لغيره ثم سجلها»[3].

«أفاد أدب الرحلة بغنى موضوعاته في صرف أصحابه في غالب الأحيان عن اللهو والعبث اللفظي والتكلف في تزويق العبارة، إيثارًا للتعبير السهل المؤدي لغرض نضجه بغنى تجربة صاحبه، مما يفتقده كثير من الأدباء في بعض عصورنا الأدبية»[4].

يصف الرحال البلاد التي زارها بدقة وصدق وجمال في الأسلوب ويجب أن تتوفر صفتان في أدب الرحلات وهما: أن يكون من يكتب رحالاً ويكون محبا للإستكشاف، وأن يكتب بالأسلوب الّذي يجعل وصفه للرحلة يعكس روح الرحلة، ويترك اِنطباعًا والرغبة التي قادته للقيام بها. وهكذا يمكن القول بأن «طرفي هذا النوع من الأدب هما الموضوع أو الرحلة ذاتها من ناحية وشخصية الرحال من ناحية أخرى.... ولعل خير أمثلة أدب الرحلات هو ما يكشف عن شخصية الرجال في مركز الانتباه، وفي الآخر تقع الرحلة الجافة التي تحمل أثرًا

[1]– قريش، الآية 1، 2.

[2]– مجدي وهيبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، كامل المهندس للناشر، مكتبة لبنان، ط2، 1984، ص 17.

[3]– أسماء أبو بكر، ابن بطوطة، الرجل والرحلة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1992، ص 11.

[4]– فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، للناشر مكتبة الدار العربية للكاتب، ط2، ص 24.

لشخصية صاحبها وتفقد الشخصية المميزة، بعد أن تصبح مجموعة من الحقائق العارية من السمة الإنسانية التي تميز العمل الأدبي»[1].

الأدب الرحلة قيمة عالية، فهو نوع قائم بذاته، وأساس هذا النوع يكمن في كيفية وصف وعرض سفره، وذكر أحاسيسه أمام المناظر التي يمرّ بها.

وذكر لنا الكاتب رحلة علي الجنوي قائلاً: «حين لجأ إلى سطيف أو "ستيفيس" حسب التسمية الرومانية القديمة، هذه المدينة الداخليّة الهادئة مع مطلع التسعينات، وقد اشتد سعير الإرهاب، وبدأ أصدقاؤه من الفنّانين يسقطون تباعًا في أزقة العاصمة مغدورين برصاص الإرهاب هاجر منهم من هاجر، أما هو فلم يكن قادرًا على أن يعود إلى حياة الغربة بعد سبع سنوات قضاها طالبا بالمعهد العالي للفنون بموسكو»[2].

ومن الواضح أن الكاتب متأثر بأدب الرحلات وذلك من خلال الترحال الّذي قامت به الشخصيات في روايته «لقد ساقه القدر إلى الجزائر من حيث لا يحتسب بأعجوبة أقنع مسؤوله في الجريدة بضرورة إنجاز تحقيق عن السارق الغامض الّذي لم يتمكن البوليس الدولي من العثور عليه، كانت تلك هي فرصته للسفر إلى الجزائر»[3].

وسرد أيضًا رحلة على الجنوي مع نافري إلى الأغواط، فقد قام بسرد تاريخ الأغواط «كانت مدينة الأغواط هي المحطة الأولى التي أصرّ السيد نافري على زيارتها لحاجة في نفسه، لم تتضح إلاّ فيما بعد، وقد كان بالإمكان أخذ طريق آخر يلي رغبته في المرور بزاوية عين ماضي والعروج على غرداية، المدينة التي يقول بأنه حلم بزيارتها، من قرط ما سمع وقرأ عنها في الأنترنت»[4]. هذا المقطع يحمل في طياته دلالة على الإنتماء إلى المكان بسبب تواجد أخته فيه وحلمه بزيارتها.

---

[1]- ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات المصرية، مكتبة الوفاء، ط1، 1415هـ- 1995م، ص ص 38- 39.

[2]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص ص 10-14.

[3]- المرجع نفسه، ص 129.

[4]- المرجع نفسه، ص 77.

والكاتب شديد التأثير بأدب الرحلات فهو في روايته كان يضعنا في مواضع تخص أدب الرحلات ممّا جعلنا نشاهد تلك الشخصيات من خلال ترحالها من الريف إلى المدينة بحثا عن الحقائق أو حياة أفضل.

المسرح:

يعتبر المسرح أب الفنون وهو أكثر الفنون تجدرًا في تاريخ الإنسانية لما له من صلة وثيقة بالمجتمع، فكان وسيلة للتعبير عن معتقداتها وآلامها وأحلامها وقضاياها، وهو كغيره من الفنون بصفته نتاج مجتمع معين يتأثر بكل ما يطرأ على هذا المجتمع سلبيا أو إيجابيا في شتى المجلات.

تعريف المسرح (لغة- اِصطلاحا):

لغة:

المسرح في أصل تسميته العربية جاء «من الفعل (سرح) على وزن (فعل) وسرح هي: فعل الغياب عن المحيط الخارجي لمن حدث من السرحان، ومنه سرح فهو سارح سرحًا، واسم المكان من سرح هو مسرح، على ذلك فإن مسرح معناها: المكان الّذي يجري فيه خروج الفنان عن أصل حاله في الواقع مع دخوله في أصل حالة شخصية يعايشها فكرًا وصوتا وحركة وشعورًا...»[1].

«كلمة (مسرح) بفتح الميم فهي مشتقة من الفعل (سرح) ويعني (رعى) ومن اسم المكان المرعى الّذي تسرح فيه المشاية للرعي، وجمعه مسارح»[2].

وجاء في معجم الرّائد أنّ المسرح: «مكان مرتفع من خشب في قاعة أو في ساحة تمثل عليه الرّوايات، قاعة عرض المسرحيات، جملة ما يخلفه الأديب من روايات تمثيلية

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

[2]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين)، لسان العرب، مج9، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003، مادة سرح، ص 552

"مسرح شكسبير" أمّا المسرحية فهي رواية تمثل على المسرح»[1]. ومنه فإن المفهوم اللّغوي للمسرح هو مكان وقوع حدث ما، أو التمثيل فيه.

اِصطلاحًا:

«المسرح قصة حوارية تمثل وتصاحبها مناظر ومؤثرات ويراعى فيها جانب التأليف المسرحي وجانب التمثيل الّذي يجسد المسرحية أمام المشاهدين، هذا يعني أنّ المسرح يتشكل من مجموعة من الممثلين يجسدون قصة وضعها الكاتب ولا تتجسد قيمة هذه القصة أو النص إلاّ من خلال العرض أو الأداء ويعود أصل كلمة (Errtaent) للكملة اليونانية (Trortaeh) والتي تعني كلمة الفرحة أو المشاهدة»[2].

فالمسرح «لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة»[3].

فهو فن يربط بين النص والعرض وغايته وبين التلقي بين الممثل والجمهور وكذاك مكان العرض، ويعد المسرح اِتجاه نحو الثقافة والتطور، ويساعد على اِزدهار المجتمع. والمسرح يقوم بتحويل النص الدرامي المقروء إلى صورة مرئية، أين يقوم الكاتب بإبراز موهبته ولغته وأدواته الفنية.

ويعتبر النص المسرحي «ذلك النص الدرامي المكتوب بعد أن تتناوله يد المخرج ومجموعة العمل، من مصممي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحية وغيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلاً لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة»[4].

---

[1]– جبران مسعود، الزائد معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001، ص 158.

[2]– عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن، 2009، ص 129.

[3]– أبو الحسن عبد الحميد سلام، جبرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص 19.

[4]– شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، اِسكندرية، ط2، 2001، ص 02.

المسرح إذن فن من فنون العرض، يدور في نفس الإطار، وهو شكل من أشكال الفرجة وله أيضًا معنى حسي ملموس.

ويعرفه أرسطو «إنها تلك المنظومات (المسرحيات) التي تقدم أشخاصًا وهم يؤدون أفعالا»[1].

إذن الكاتب خلال كتابته للعمل المسرحي، فهو يصور أفعال مرئية لا مسموعة والشخصيات تؤدي أفعال اجتماعية لا فردية لهذا يعتبر فن المسرح من الفنون الصعبة فالمسرح وجد لتقسيم الفعل الإنساني، فهو ينقل الحياة كما هي في الواقع، ويعطي ملاحظات حول السلوكات الإنسانية.

تطور المسرح «عبر العصور اِنطلاقًا من العصر اليوناني الّذي يعدّ المهد الأوّل لولادة فن المسرح وصولاً إلى العصور المتتالية، حتى وصل إلى ما هو عليه الآن، كما تعددت معاني هذه الكلمة في أوروبا مع تجدد العصور من الحضارة اليونانية إلى الرومانية فالقرون الوسطى فالعصر الحديث، أما بالنسبة للعرب، وباعتبار انعدام المسرح للحضارة العربية القديمة فقد كان هناك اِختلاف في تسمية المسرح، وبدأت أولى الاشكاليات بترجمة بن متى لكتاب (فن الشعر)، وكلمة مسرح فإنه يبقى مجهولاً من اِستعملها لأول مرة، إلاّ أنها كانت ملائمة لهذا النوع من الفنون»[2].

جاءت رواية كولاج غنية بخاصية الحوار ووظيفته مختلفة من مشهد لآخر:

«يبدوا أنك نسيت صديقك البرذون...يا علي.

– مستحيل ... من الجيلاني عابد... يا لها من مصادفة... أين أنت يا رجل؟

– أنا هنا في باريس من عشرين عاما.....

ثم اِلتفت إلى مرافقته وقال لها:

– زنابدا .... أكيد أنك تتذكرين علي الجنوي....

[1]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور، اِبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص 73.

[2]– ينظر: د. حنان قصاب، حماري الياس، المعجم المسرحي، ص ص 424– 425.

– أنا سعيدة بلقائك .... قالت زنايدا بحياء وخجل»[1].

الحوار هنا متبادل بين ثلاث أشخاص والمكان هو باريس. وهو مقوم أساسي وهو عنصر تكويني وهو من تقنيات المسرح لذا وجد في الرّواية. فهو يزيح الغموض ويوضح العناصر المبهمة.

«أراد علي أن يضع حدّ لتخمينات نافري، ويقطع شكوكه التي ذهبت بعيدًا.

– كنت أعتقد أنك ستسألني عن عائلة عابد الجيلالي؟

– لقد تركت لك حرية أن تخبرني أنت، ولم أشأ أن أحرجك... كان يهمّني أكثر أن أزيل سوء الفهم الّذي كان بيننا.

– لا عليك ... كل ما أستطيع أن أخبرك به هو أن عائلة الجيلالي لا تعلم شيئا عن مصيره، أو مكان وجوده، وقد اِنقطعت عنها أخباره منذ فترة .... والده مانشو، وأخوه التوأم مات في بئر...» [2].

وكمّا أنّ الكاتب اِستخدم تقنية المشهد ومن بين المشاهد التي توفرت عليها الرّواية نذكر: يوم 2009/09/07 وفي هذا اليوم نذكر عابد الجيلالي مشهد قطع يدّ الوزير ابن مقلة «تذكرت مشهد قطع يد الوزير الخطّاط أبي علي اِبن مقلة، ورميها في نهر دجلة، يده التي أبدع بها ما أبدع من روائع الخط»، وقد قال عنها للطبيب ثابت بن ستان بن ثابت بن قرة «يد خدمت بها الخلافة ثلاث دفعات لثلاث خلفاء، وكتب بها القرآن دفعتين، تقطع كما تقطع أيدي اللّصوص؟»[3].

ونلاحظ أنّ الحوار طاغ على الرّواية، فقد اِستخدم أحمد عبد الكريم حوار متبادلا بين أطراف عديدة عابد الجيلاني، علي الجنوي، زنيدا الأكرانية، صليحة زوجة علي...اِلخ، وهنا

[1]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 32.

[2]– المرجع نفسه، ص 131.

[3]– المرجع نفسه، ص 55.

برز بشكل واضح التداخل الذي حدث بين أسلوب الرواية والمسرح من خلال الإِستعانة بعنصر الحوار.

وقد إِستعان به لتبادل الآراء المتحاورة وهو تداخل لإغناء الرّواية من الجانب الفني وتحقيق أغراض ووظائف لبلوغ المغزى والهدف، وهذا ما تبيّن من خلال المشهد المسرحي والمتمثل في الرحلات العديدة وزيارة أماكن متنوعة تاريخية عتيقة.

الفصل الثاني

الخطابات غير الأدبية

الفصل الثاني

الخطابات غير الأدبية

تعالق الرّواية مع التاريخ.

تعالق الرّواية مع الفن والتلفزيون.

تعالق الرّواية مع الدين.

تعالق الرّواية مع التاريخ:

يعدّ التاريخ «مصدرًا لتجارب البشرية، استخدمه كثير من الأدباء موضوعات لإبداعاتهم... والأديب إنما يختار من التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو إجتماعية تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الإنسان في ذاته»[1]، ويتكون النص التاريخي غالبًا من أحداث ترتبط بأزمنة وأمكنة محددة، لابد أن تقود مسيرتها عناصر إنسانية ومن هنا تكتسب أهميتها وتجلي أي عنصر من العناصر التاريخية المذكور في أي نص روائي، يعبر عن وجود النص التاريخي داخله.

أصبحت الرّواية في العصر الحديث تفتح صدرها الرحب لكل الأنواع الأدبية وغير الأدبية، ورواية كولاج غنية بالأحداث التاريخية التي تكشف لنا أحداث وأماكن كانت مجهولة.

و«لفظة التاريخ تعني حوادث الماضي، كما تعني أيضًا العلم بهذه الحوادث، ولمنع الإلتباس عمدت بعض اللّغات إلى التمييز بين هذه اللفظتين فأطلقت العربية مثلا لفظة التأريخ على العلم بالحوادث حتى ينفرد العلم عن مادته»[2].

إذن فالتاريخ يعني أحداث حصلت في زمن ماضٍ، ولمنع التداخل بين لفظة التاريخ والتأريخ عمدت اللّغة العربية إلى الفصل بينهما.

وقد تناول الكاتب في روايته تاريخ متحف "أيا صويفا" الّذي كان من قبل كنيسة. «وقد كان مبنى المتحف الحالي أوّل الأمر كنيسة، ظلّت تشكل لقرون طويلة أكبر مركز ديني للمسيحيين، ولم تتجاوزها إلاّ كنيسة سانت بيار في روما وترمز إلى قوة الإمبراطورية الرومانية في الشرق، وبعد الفتح العثماني لتركيا تم تحويلها إلى مسجد وصارت ترمز إلى

[1]– محمد مندور، الأدب وفنونه، نقلاً عن عبد المجيد عبد العزيز، التجربة الشعرية، عند المتوكل طه، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2006، ص 105.

[2]– د. طريف الخالدي، بحث في مفهوم التاريخ ومنهجه، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، نوفمبر، 1982، ص 07.

نفوذ الإمبراطورية العثمانية»[1]. أيا صوفيا رمز التاريخ وديني وسياسي كبير على مدار عمرها، فضلاً عن كونها تحفة معمارية فريدة وأحد أهم الآثار الفنية في العالم.

«بنيت آيا صوفيا عام 532م حيث أمر الإمبراطور جوستيان المهندسين، أسيورد وميلي، أنتونيوس دوترواليس ببناء كنيسة في مكان كان يوجد به هيكل يوناني قديم، ثم تدميره في إحدى الثورات وقد تمت عملية البناء التي اِستمرت خمسة أعوام، بِاستعمال حجارة البنايات الأثرية اليونانية القديمة وشارك فيها آلاف العمّال والحرفيين من كل أنحاء الإمبراطورية»[2]. نلاحظ هنا أنّ الكاتب يصور فيها الحاضر بلغة الماضي بين المسيحية والإسلام، فقد كان أوّل الأمر كنيسة وأوّل مركز ديني للمسيحيين ولم تتجاوزها إلاّ كنيسة سانت بيار في روما وتمركز إلى قوة الإمبراطورية الرومانية.

وسرد الكاتب تاريخ القلم الّذي كان يستعمله الخطاط العربي الشهير أبو علي ابن مقلة «في ذلك إشارة إلى أن قياس أقلام الخط المتنوعة كان يعتمد على شعر البرذون، فقد كان يعادل سمك القلم، أربعًا وعشرون شعرة، وقد يكون نصف العدد، وقد يكون الثلث، أي ثمانية شعرات»[3].

عمد الكاتب هنا إلى تناول مكانة اللغة العربية، وكذلك الكتابة، والقلم، ودعا إلى تقديسهم، وذلك للدلالة على شأن الكتابة وقدسيتها، وعظمة الأسرار الكاهنة فيها، وفتحت الرّواية أيضًا بعض ملفات تاريخ الجزائر. «هو والكثير من الفرنسيين والأقدام السوداء ممن حملوا حقائهم وغادروا بِاتجاه مرسيليا إلى غير رجعة، لم يحملوا معهم غير الحسرة والذاكرة الملغمة بالحنين إلى الوطن اِبتكرته أحلامهم، ولم يخطر ببالهم أنهم سينفون من جنته»[4].

[1]– أحمد عبد الكريم، كولاج، الجزائر تقرأ، 16 أفريل 2016، ص 24.

[2]– المرجع نفسه، ص 24.

[3]– المرجع نفسه.

[4]– المرجع نفسه، ص 26.

إذن تناول الكاتب هنا ملف الذاكرة الجزائرية المتعلقة بالاحتلال الفرنسي ومن يعرفون "بالأقدام السوداء" وهم الأربيون المولودون في الجزائر، ممن يودون العودة إليها، من أجل زيارة بيوتهم وبيوت ذويهم أيام الاحتلال، وما يثير ذلك قضايا إعلامية وسياسية.

ولم يذهب الكاتب إلى اِستعادة الذاكرة الجزائرية، بل تجاوزه إلى الشأن الدولي من خلال التنظيمات المسلحة مثل "القاعدة" التي نظم إليها جيلالي العابد وذلك خلال بحثه عن وثيقة معاهدة بين الدولة العباسية والروم البيزنطين المنسوبة إلى الخطاط بن مقلة «لاحظت أنه تغيّر كثيرًا، وصار ميّالاً إلى الصّمت والعزلة، ينزوي كثيرًا لإجراء مكالمات، ولا يترك لي فرصة سماع ما يقول، كل ما يفعله هو الجلوس أمام الشاشة التلفزيون، والتنقل بين القنوات الإخبارية بحثا عن أخبار المجازر الدموية التي تقترفها الجماعات المتطرفة، كل خوفي أن يكون وقع في شرك تلك الأفكار المسمومة والجماعات المغالبة»[1].

كذلك أضاف أحمد عبد الكريم تاريخ الأغواط «وهي جمع غوطة مثلها مثل غوطة دمشق، أمّا ترجمتها إلى الإسبانية فهي "لاس فيڤاس" تحدثت عن شعرائها ومتصوّفيها عن لوحة إتيان دينية "سطوح الأغواط"، وعن هجرات الهلالين الّذين عمّروا هذه الديار بلغة فرنسية رفيعة، كانت تتوجّه بها خاصة للسيّد نافري»[2].

وذكر أيضًا إحداث الأثر الفني المسروق من متحف آيا صوفيا بمدينة اِسطنبول «بِاختصار شديد هناك أثر فني اِختفى، أو لنقل سرق من متحف أيا صوفيا بمدينة اِسطنبول، هو عبارة عن نسخة أصلية تمت بين البزنطيين والعرب المسلمين في العصر العباسي وقد كتبها خطاط مشهور يسمى ابن مقلة...»[3].

«قرأنا في كتب كثيرة خبر كتابه لكتاب هدنة بين المسلمين والروم، وبقي الكتاب إلى زمن السلطان محمد الفاتح، حيث فتح القسطنطينية سنة 1452م، وقد يكون هذا الكتاب سبب

[1]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 141.

[2]- المرجع نفسه، ص 80.

[3]- المرجع نفسه، ص 18.

شهرته وتحوله عالم السياسة، وما حققته بعدها من جاه وتقلد للوزارة لثلاثة من الخلفاء وما وقع له بعدها من مكائد ودسائس دفع ثمنها غالبا، فقد جاء في كتاب ثمار القلوب ما يلي: مكتب اِبن مقلة كتاب هدته بين المسلمين والروم بخطه، وهو إلى اليوم أي زمن الثعالبي في سنة 429 هـ عند الروم في كنيسة قسطنطينية وبيرزون في الأعياد، ويعلقونه في أخصّ بيوت العيادات ويعجبون من فرط حسنه وكونه غاية في فنه». «لكنني أرجح أن يكون العمل الأصلي قد ضاع أمّا الكتاب الموجود حاليا باسطنبول فما هو إلاّ نسخة مزورة»[1].

تدور أحداث الرّواية حول المخطوط المسروق لإبن مقلة والتي وجهت أصابع الاتهام إلى عابد الجيلالي. لاشك أن اِبن الوزير كان له الإبداع في نقل الخط العربي وتطويره، حيث ظل خط النسخ سائدًا تكتب به المصاحف والوثائق واللوحات وغيرها.

«وقد اِستطعت عبر عملية بحث واسعة في المخطوط والمطبوع أن أظفر بمجموعات نفيسة من آرائه في الخط والقلم»[2].

إذن اِبن مقلة كان يطلع على المضمون، والخوص في عمق المحتوى، منقبًا عن قناعة كتابة الوثيقة والبحث كذلك عن المصالح التي تخدمها.

وقد ربطت هذه السرقة بسرقة لوحة الموناليزا المتواجدة في متحف اللوفر بباريس «كان الجيلاني يشرح بطريقة العارف تاريخ اللوحة والاحتياطات الأمنية التي يتخذها المتحف لحماية صاحبة أشهر اِبتسامة في العالم التي ظلت مثال الإعجاب والغيرة وحتى الحب والهيام...

كان هناك حاجز يحول دون اقتراب الزوار من اللوحة، وكان هناك حارسان، بزي رسمي يقفان قريبا منها، راح الجيلاني يحدثه عن المحن والطعنات والمقذوفات وحكاية السرقة التي تعرضت لها عام 1911»[3].

---

[1]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 66.

[2]– هلال ناجي، ابن مقلة خطاطا وأدبيا وإنسانا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، دط، ص 128.

[3]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 36.

الكاتب لا ينكر فقط أحداث متعلقة بشخصيات الرّواية وإنما يعود بنا إلى تواريخ متعلقة بالحياة العامة، فهو يقدم اِمدادات وإشكالات للمجتمع ككل بالعودة إلى التواريخ الماضية. ويذكر أسماء شخصيات التي أدت دورًا إيجابيًا في التاريخ القديم، ومن بين الأسماء النادرة التي وظفتها في نصوصه ابن مقلة وأبو مدين الغوث، وهذه الشخصيات تلعب دورًا لإثراء الجانب الثقافي للرواية.

عاد الكاتب في عمله الإبداعي للحديث عن حقيقة تاريخية ألا وهي سرقة لوحة الموناليزا يقول في «عام 1911، اِرتكب فينتشنزو بيروجي ما وصف بأنه أعظم سرقة فنية بالقرن العشرين، فيحسب اِعترافه للشرطة في فلورنسا بعد اِعتقاله، دخل بيروجي العامل السابق بمتحف اللوفر إلى المتحف يوم الاثنين 21 أغسطس/ آب، حوالي الساعة 07 صباحًا، من الباب الّذي كان يدخل إليه عمال اللوفر الآخرون»[1]. فهذا الشاب الإيطالي زار باريس وزار متحف "اللوفر" ووقف أمام الموناليزا، لاحظ شبهًا قويًا بين ملامح اللّوحة وبين الفتاة التي كان يحبها لذلك قرر سرقتها، فهذا الخبر اِنتشر في كل أنحاء فرنسا وأوروبا وتم الحكم عليه بعامين من السجن.

والرّواية أيضًا غنية ببعض الحقائق التاريخية، كتاريخ الصوفي عبد القادر الجيلاني وأبو مدين.

«الخميس: 2009/9/6

..... أخيرًا هذه بغداد التي حملتها في قلبي وفي ذاكرتي أقف على صعيدها مفتونا مسترجعًا تاريخًا من الحضارة والشعر والحكمة، غير مصدق أنني أقف على ترابها كي أعانق ذات السماء وأتنفس ذات الهواء الّذي تنفسه شيخي عبد القادر الجيلاني....»[2].

نلاحظ تفاعل الكاتب مع محيطه وما خلفه هذا المحيط من آثار حتى حياته وفنه. «كان أبو مدين ممن خاظوا معركة حطين كجندي في جيش صلاح الدين الأيوبي ضدّ

[1]– « http://ar.m.wikipidia.org».wiki.

[2]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 52.

الصلبيين عام 583 هـ، الموافق 04 جويلية 1187م، وبها قطعت ذراعه، ودفنت في بيت المقدس وصارت زاوية تزاز»[1].

قطعت يد الشيخ أبي مدين فدفنت في أرض القدس وأصبح جزء منه شهيد في أكبر معركة في ذلك العصر ومدفونا في أرض باركها الله.

«تذكر مشهد قطع يد الوزير الخطاط أبي على ابن مقلة ورميها في نهر دجلة، يده التي أبدع بها ما أبدع من روائع الخط، وقد قال عنها الطبيب ثابت بن ستان بن ثابت بن قرّة يدّ خدمت بها الخلافة ثلاث دفعات لثلاث خلفاء، وكتبت بها القرآن دفعتين، تقطع كما تقطع أيدي اللّصوص؟»[2].

الكاتب يوضح لنا القدرات الإبداعية للخطاط ابن مقلة في فن الخط، وعن مصير يده التي خدمت بها الخلافة مرارًا، وفي النهاية تقطع كما تقطع أيدي اللّصوص وترمي في نهر دجلة، واِبن مقلة يغيب عن الأحداث لكن تظهر بعض ملامحه اِنطلاقا من المادة التوثيقية المعروفة في بعض كتب التاريخ وهي هدنته.

ومن خلال تحليلنا للأحداث التاريخية السابقة نلاحظ أن الكاتب ذكر التشكيلي الراحل محمد اسياخم، ويقدم معلومات بشأنه يذكر من خلالها بحادثة بتر يده في طفولته ويربطها بيد اِبن مقلة المبتورة، ويد والد سارق التحفة الفنية "عابد الجيلاني" ويربط كل ذلك ببطل رواية "ذاكرة لأحلام مستغانمي".

ومن الحقائق التاريخية أيضًا حقيقة السيدة التيجانية الأولى «بعد مسيرة ساعة من الزمن توقفت بهم السيارة أمام بوابة زاوية عين ماضي، حيث مقر الخلافة العامة للطريقة التيجانية التي تشرف على الجزائر وعموم اِفريقيا، وتعد أكبر الطرق من حيث عدد المريدين والأتباع اِستقبلهم مقاديمها وطافوا بهم في كل أرجائها من تكايا وأضرحة لشيوخ الزّاوية بدء بمؤسسها الأول.

[1]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 53.

[2]- المرجع نفسه، ص 55.

وقفوا على ضريح أوريلي بيكار الفرنسية التي تعلّق بها قلب الشيخ سيدي أحمد التيجاني عندما كان منفيا في فرنسا وسرعان ما تزوجها رغم معارضة السلطات الفرنسية ومن أجلها طلق نساءه وعاد بها إلى الجزائر حيث عقد زواجها الأسقف لافيجري ومنها اِنتقلت للإقامة بعين ماضي حيث صارت سيدة التيجانية الأولى»[1].

إذن بتعالق الرّواية مع التاريخ تضفي عليه تقديرًا وتكسبه جوهرًا وحقيقة وعبر لأن التاريخ أبواب واسعة ومواضيع متعددة ودائمًا يبقى هناك بحث عن جوهر التاريخ، واِستخلاص العبر منه. وللتاريخ دور في اِستخلاص العبر وتجديد الشعور بالاِنتماء من جهة ومن جهة أخرى إقامة جسور معرفية بين الماضي والحاضر وتقوية علاقة الفرد بأرضه.

تعالق الرّواية مع الفن والتلفزيون:

أولاً: الفن.

تعدّ الفنون على اِختلاف أشكالها من أنواع التعبير الإبداعي الّذي يحقق المتعة والفائدة، فمنذ أن وجد النوع البشري على الأرض رافقة التطلع إلى ممارسة الفنّ والاستمتاع بأنواعه، إذ يلجأ الإنسان إلى «التعبير بوصفه يقضي إلى التخلص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس والمشاعر والأفكار والمعاناة على نفسه، فيلقى بها على كاهل اللغة أو الصورة أو الحركة أو النغم»[2].

وأحمد عبد الكريم مبدع اِجتمعت له موهبة الرّسم والكتابة معًا، فهو خريج مدرسة الفنون الجميلة، ويعمل كأستاذ لمادة الرسم يتقن فنونها وتقنياتها ومبادئها، وبما أنّ الرسم ضرب من اللّغة، حيث تغدو الألوان واللمسات والعناصر المرئية أدوات تعبيرية، سعى الكاتب إلى تطوير تلك اللّغة، وإدخالها عوالم مختلفة مثل الشعر في الرّواية ثم السرد من خلال روايته الأولى عتبات المتاهة التي نشرها عام 2008 وكولاج سنة 2018، فالرسم هو

[1]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 87.

[2]– كلود عبيد، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2011، ص 10.

أحد لغة اللفظ بالكتابة، عند عبد الكريم، ليكون الرسم كفن، هو البداية الموصلة لفن الكتابة الأدبية.

*** الرسم:**

غصت رواية "كولاج" بأسماء الرسامين وأشهر اللوحات العالمية مثل لوحة "سطوح" لإتيان دينيه، و"زهرة الخشفاش" لفان غوغ و"الموناليزا" لليونارد افينشي، غير أن الروائي لم يوردها كمعطى معرفي الغرض منه إعطاء المعلومة أو التعريف بالفنان ولوحته، وإنما أوردها كقصص فرعية تدعم القصة الأصلية في الرواية، والتي اِنطلقت حبكتها من حدث سرقة مخطوط نادر من متحف آيا صوفيا في اِسطنبول «كانت لوحة، تأبينية أبي علي التي ظهرت صورتها على كاتالوج المعرض، هي اللوحة التاسعة والعشرون، وأرادها لوحة تختزل كل لوحات المعرض، التي انفردت كل لوحة منها بإبراز كوريغرافيا حرف من الحروف من الألف إلى الباء، محاولة إبراز مرونته واِنسيابه على فضاء لوني يلائم حركته واِنتقاله من شكل إلى آخر ومن لون إلى آخر بحريّة متناهية»[1].

وصف الكاتب اللوحة التشكيلية كأنها مطروحة أمامنا أي نراها كصورة واقعية، فالرسم تعبير صامت عن أشياء صارخة واِنعكاس غير مباشر للواقع.

«وكان ملاذه الوحيد وضوء حياته، صرفته الوحيدة التي لم يعرف غيرها: الرّسم»[2].

هناك تعالق بين الرّواية وفن الرسم من حيث أن كلاهما محاكاة يختلفان في المادة ولكن يتفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل، كما أن كليها يعتمد على عنصر الخيال، كما ظهر ما يعرف بالتبادل الفني بين الرسم والأدب. وهذا التداخل جاء اِستجابة لمتطلبات الرّواية الحداثية.

[1]– كلود عبيد، جمالية الصورة، في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص 30.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

*** فن التصوير:**

من أهم الفنون الجميلة الحديثة والتي تتمثل في إلتقاط لحظات معينة تشمل مناظر وظواهر طبيعية أو بشر، حيوانات...الخ، إذ يجسد المصور لحظات جميلة يعيشها وبطريقة فنية. وقد اِستثمر أحمد عبد الكريم هذا الفن وتمثل في اِستعماله لتقنية التصوير. وهذا ما يتجلى في قول الكاتب «حيث قامت الشرطة بتفتيش شقة المتهم المقيم بباريس، والّذي اِختفى وهو محل بحث عثرت من ضمن ما عثرت عليه صورة فوتوغرافية لكما معًا أمام لوحة لك»[1].

اِلتقطت هذه الصورة زوجة عابد الجيلاني في أحد معارض علي الجنوي منذ سنتين في باريس وقد وجدتها الشرطة الفرنسية أثناء تفتيش بيت عابد الجيلاني.

«نزع علي النظارة المريحة للبصر فرك عينيه بقوة ثم أعادها وراح يتأمل صورته مع الجيلاني أمام لوحته "تأبينية أبي علي" كان يبدوا فيها ساكنا وفورًا مواجهًا لعدسة التصوير بينما بدا عابد الجيلاني مليئًا بالمرح والحيوية في وضعية جانبية، وكأنه كان يتجه بنظره إلى علي واللوحة في آن واحد.

يتذكر جيدًا أن صديقته الأوكرانية زنايدا كانت ترافقه، وهي اِلتقطت لهما الصورة، في معرضه برواق معهد العالم العربي في ربيع العام الماضي....»[2].

بسبب الصورة التي اِلتقطتها زنيدا العلي الجنوي وعابد الجيلاني أوقعته في مشكلة مع الأنتربول، حيث أصبح محل شك على أن لديه علاقة مع سارق المخطوط الأثري «أخرج عابد الجيلاني عدّة التصوير التي كانت عبارة عن كاميرا رقمية متطورة مجهزة بفلاش ضوئي اِستعملها في تصوير العمل من زاويا مختلفة كانت آخرها صعوده على الطاولة وتصويره للصحيفة بشكل شاقولي....

[1]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 19.

[2]– المرجع نفسه، ص 29.

فترة التصوير التي دامت ما يقارب الساعة في قاعة مظلمة إلا من ضوء الكاميرا يرجح التحقيق أنها هي التي سمحت للسارق بإخفاء الصحيفة في حقيبته مع عدّة التصوير واِستبدالها بنسخة مزيفة»[1]، نلاحظ أن عابد الجيلاني وضع خطة محكمة لسرقة الأثر الفني فكل تحركاته كانت مدروسة ومخطط لها.

يقول «في اليوم الثاني صحوت متأخرًا، كانت زنيدا بانِتظاري في الفندق، خرجنا إلى الشاعر الرشيد راجلين، مشينا دون هدى، دلقنا إلى مقهى صغير على ضفاف نهر دجلة طلبت قهوة تركية، بينما أخذت زنيدا كاميرتي وانشغلت بأخذ بعض الصور للنهر وما يحيط به من أبنية ونخيل....»[2].

يصور لنا الكاتب هنا جمال ضفاف نهر الدجلة ما دفع زنيدا إلى إلتقاط الصور لهذه المناظر والاحتفاظ بها.

«كان حضور زنايدا مهمّا لي، كانت تجتهد في اِلتقاط الصور والمناظر والأماكن والأشخاص بحس الفنانة وقد كانت تقوم بذلك بكل عفوية وتلقائية دون حساب لما يترتب عن ذلك من عواقب، ودون اِعتبار أن الكثيرون يرفضون التصوير، وأن يكونوا هدفا لعدستها لاسيما إن كانوا يعتقدون بأنها أمريكية»[3]، من خلال هذه الأمثلة نلاحظ أنّ الصور قد أخذت مناظر طبيعية لأنها هي مهبط الفن والجمال والإلهام، وما للكون من أسرار وصور الطبيعة توحي باِرتقاء الحس الفني للمصور، والرّواية والتصوير يتجاوزان في ذات الخطاب الإبداعي فالرّواية تقدم لنا البعد التخيلي من خلال فن التصوير.

«لم يقيده الفضول الّذي دفع بعض من كانوا في الطابق الأرضي إلى الصعود حيث كانت أضواء العدسات تشتعل ويكرر مصورها أخذ صورهم للوحة التي تتوسط الفنان

[1]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 27.

[2]- المرجع نفسه، ص 55.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 58-59.

والوزير»[1]. هذا يدل على أهمية الحدث والفنان نفسه ممّا أدى بالصحافيين إلى الالتحاق حوله والازدحام من أجل أخذ الصور.

- فن الرقص:

يعدّ الرقص في أبسط تعريفاته ذلك التنسيق المبدع بين الحركة والإيقاع. «في لحظة من اللحظات بلغ هوسها أوجه، ولم تستطع مقاومة رغبتها في الرقص، نزعت صندلها ذي الكعب العالي، أزاحت حمارها وحررت شعرها الفاحم، بحركة سريعة من عنقها المرن، ذي الصفاء الآسر، ثم اِنخرطت في رقص روحاني على إيقاع أغنية نائلية للشاب "ديديا" ثم ما لبثت أن دعت السيد نافري بحركة من يديها لمشاركتها رقصتها فراح يهتز يمينا وشمالاً كالآبله يصفق ويضحك مأخوذًا ومنبهرًا بتلك الرقصة البديعة»[2].

هذا يدل على الرقص على الأغاني التراثية والإبداع فيه والكاتب هنا جسد الحركات والأفعال التي كانت تقوم بها زينب أثناء رقصها مع نافري وهنا اِنتقلت اللغة من وظيفتها السمعية لتنزاح إلى الوظيفة البصرية لتسهم في تقديم الصور الحركية التي يضطلع بها الرقص.

إذن يمكن القول أن رواية "كولاج" قد اِنفتحت على عدة فنون هي: فن الرسم والتصوير والرقص، إذ حاورتها وأفادت من تقنياتها المختلفة.

ثانيا: التلفزيون.

وظف الكاتب الكثير من البنيات الفرعية المستلهمة في معظمها من عوالم الفنون من رسم، ورقص وتلفزيون، رواية كولاج غنية بالأحداث المتعلقة بالتلفزيون نذكر منها «أعدّ نفسه لطقوس النوم، أخذ حمامًا سريعًا، لبس منامته، حتى وهو يعلم أن النّعاس سيكون مستحيلاً،

[1]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 82.

[2]- المرجع نفسه، ص 82.

ومحض أمنية عزيزة المثال، أطفأ النور وأشعل التلفزيون، راح ينتقل من قناة إلى أخرى، ضاغطا بعصبية على علبة التحكم، كان يحملق بعينيه في الشاشة ولكنه لا يرى شيئًا»[1].

«قضى على ليلته الماضية يدخن، حاول استدراج النّعاس بمشاهدة التلفزيون أو بالقراءة فلم يجد الأمر، ملأ المغطس بالماء الدافئ واستلقى فيه»[2].

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة أن علي الجنوي كلما أحسّ بالتعب أو الملل والإرهاق يذهب إلى تشغيل التلفزيون لترويح عن نفسه.

وهناك ترابط بين الرّواية والتلفزيون لأن هذا الأخير ساهم بقدر كبير في التعريف بأعمال روائية كثيرة، ونجد أن هناك استديوهات اِستنجدت بالروائيين في وضع مسلسلات ونجد أيضًا روايات مستمدة من المسلسلات، وفي حالة اِقتباس العمل عن نص روائي مكتوب تتم الإشارة إلى ذلك في تايتل العمل ويلجأ الروائي في الكثير من الأحيان إلى وضع نماذج من الخطاب الصحفي في عمله يرى فيها الحجة المثالية لدعم الأفكار التي هو بصدد عرضها.

«صورة الجيلاني نفسها، ظهرت على قصاصات الجرائد بشكل مصغر مرافقة لبعض الأخبار التي تناولت سرقة العمل الفني بعناوين مختلفة مثل: «اِختفاء مخطوط ثمين ومن متحف آياصوفيا» و«التحقيق الأولي يكشف هوية السارق» و«سرقة نسخة نادرة من معاهدة الهدنة بين الروم والعرب والمسلمين»[3]. لأهمية الخبر نشرت الصحافة صورة عابد الجيلاني لتؤثر في تكوين الرأي العام وتوجيهه إلى أهمية المخطوط واِستخدمت الصورة كوسيلة مقنعة.

[1]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، ص 109.

[3]- المرجع نفسه، ص 23.

«أما جريدة الفيڤارو الفرنسية، فقد نشرت تحقيقا مطولاً عن الحادثة تضمن تفاصيل عن الموضوع اِستقتها من شهادات أعوان الأمن المكلفين بحراسة المتحف ومن تحقيق الشرطة التركية وبعض المختصين»[1].

إذن للمخطوط قيمة كبيرًا وهذا ما جعل الصحافيين يتحدثون عنه ويطبعونه على غلاف الجرائد ويكشفون عن هوية السارق وصورته "عابد الجيلاني" وتهدف الصحافة هنا إلى الكشف عن الحقيقة، وجريدة الفيڤارو وكتبت عن الموضوع بكل دقة لأنهم يعرفون أن ما كتبوه في الصحافة الورقية سيتحول إلى وثيقة تاريخية وشاهد على من كتبها، فالصحافة شاهد على العصر، وهي جزء من التاريخ الاجتماعي والاقتصادي والسياسي للدول.

وذكر خبر صحفي آخر وهي العملية التي كان يجب أن يقوم بها علي الجنوي مع نافري إلى منزل عابد الجيلاني «كانت عملية "le diamant noir" الإسم الّذي أعطي لمهمة تأمين رحلة السيد نافري في الصحراء الجزائرية، تقتضي بأنّ تتم مرافقته في سرية تامة، دون إثارة الانتباه، لكن ما وقع لزينب، وعنوان الخبر البارز الّذي ظهر على الصفحة الأولى لكبرى الصحف الجزائرية». «وفد من الأقدام السوداء في رحلة سرية إلى الأغواط بقلم مراسل الجريدة الّذي يبدو أنه كان قريبا من عائلة زينب، وعلى دراية تامة بذاكرة المدينة وتاريخها. وقد جاء في حيثيات الخبر بأن وفدًا من الأقدام السوداء يقوده أحد كبار الصحفيين الفرنسيين، كان بمعية فنانين وجامعيين جزائريين»[2].

جاء هذا الخبر عندما أخذت زينب نافري إلى منزلها في الأغواط وزينب هي التي تدفع الثمن جراء هذا الخبر فقد تعرضت للتهديد بالقتل من أخيها المتشدد دينيا، لإختلائها مع شخص غريب عنها دون محرم.

[1]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 23.

[2]– المرجع نفسه، ص 120.

إذن رافقت الصحافة منذ نشأتها الرّواية وأصبحت هناك علاقة تأثير وتأثر ما بين السرد الصحفي والروائي كما اِختلطت حدود الخيال بينهما في أحيان كثيرة، ما جعل البحث عن الحقيقة الصحافية مفتوحًا على التأويل والواقع معًا.

إذن الرّواية والصحافة متكاملة فيما بينها، وللصحافة دور فعال في تطوير الرّواية الانجليزية والأمريكية.

تعالق الرّواية مع الدين:

يتطلع النّص الروائي في تناصه مع النّص المقدس لترقية أبعاده اللّغوية والفكرية وذلك أن التركيبة اللّغوية لآيات القرآن على أرقى مستوى في الأسلوب وأيضًا لتفجير طاقات دلالية خاصة، بحيث يكون الإتكاء عليه في تشكيل عمله الروائي، يمثل القرآن السّمة القارة في مرجعية التّناص الدّين، فإنّ العودة إليه شرعًا تعني إعطاء مصداقية متميزة للمعاني التي تصبو إليها الرّواية لقد وظف "أحمد عبد الكريم" القرآن الكريم في الرواية ونجد ذلك في قوله: «ربما يحيل الاسم على العادات أي الجياد»[1] تناص الرّوائي مع القرآن الكريم في قوله تعالى «والعاديات ضبحًا» العاديات الآية 01، وهي سورة أسم الله تعالى بالخيل الجاريات في سبيله، وقول الروائي أيضًا «على سنة الله»[2] تناص روائي مع القرآن الكريم في قوله تعالى «ولن تجد لسنة الله تبديلاً» سورة الأحزاب الآية 62، أي أن قوانين الله لا تتبدل بتبدل أو بسبب مخلوق معين، وقوله أيضًا «بحرف النون والقلم»[3] تناص الروائي من القرآن الكريم «ن والقلم وما يسيطرون» سورة القلم الآية 01، هنا أقسم الله تعالى بالقلم الذي يكتب به الملائكة والناس، وبما يكتبون من الخير والنفع والعلم، «أهديه إلى حيات النعيم»[4] تناص

[1]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 146.

[2]- المرجع نفسه، ص 69.

[3]- المرجع نفسه، ص 97.

[4]- المرجع نفسه، ص 108.

الروائي من القرآن الكريم «إنّ الذين آمنوا وعملوا الصّالحات لهم جنّات النعيم» سورة لقمان الآية 08، إنّ اللّذين آمنوا بالله تعالى إيمانا حقا لهم جنات النعيم يتنعمون فيها.

وقوله أيضا «قيد أن الخط الأبيض للفجر»[1]، تناص الروائي من القرآن الكريم «حتى يتبين لك الخط الأبيض من الخط الأسود من الفجر» سورة البقرة الآية 187، أي الصوم من الفجر وإتمامه في الليل.

– وظف أحمد عبد الكريم آيات قرآنية في روايته، للأسلوب الفني المعجز وبلاغته المشرقة إضافة لاحتوائه قيمًا فكرية وتشريعات سامية، فهو دستور شريعة ومنهج الأمة.

ونجد دائمًا أن الخط العربي يرتبط بالقرآن الكريم نتيجة نسخ المصاحف من قبل الخطاطين «لقد إرتبط الخط العربي منذ البداية بالقرآن الكريم نتيجة إختفاء الخطاطين بنسخ المصحف الشريف، وتزيين المساجد بالآيات والأحاديث الشريفة، ما أكسبهم مكانة عالية إنعكست على مكانتهم الاجتماعية بشكل عام.

ومنح الخط والخطاطين هالة ربطتهم بالمقدّس والدين، وحوّلت الخط إلى تقليد يحتاج إلى أخلاقيات ومؤهلات خاصة، فهو كما يقال عنه الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية»[2]، إذن الكاتب يريد أن يوضح لنا أن الخط العربي فن روحي مرتبط بالأحاسيس والخطاط يعبر عن هذه الأحاسيس باليّد والقلم.

وذكر أيضًا الكاتب كيفية تدريس الشيخ الحروف للأطفال بطريقة إنشادية في الرّواية وذلك ليتمكن الأطفال من حفظها بسرعة لأنه تم صياغتها بشكل سهل وواضح. «كما وصل أحدهم إلى ختم ربع القرآن أو نصفه أو ثمنه أو حفظه كاملاً، ثم يحمل لوحة الختمة على بيت عائلته فرحًا»[3].

[1]– أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 109.

[2]– المرجع نفسه، ص ص 105– 106.

[3]– المرجع نفسه، ص 173.

يصور لنا الكاتب فرحة الأطفال بحفظ القرآن وفخر عائلتهم به حيث يعود في اليوم التالي محملاً بما لذّ وطاب وهذا يدل على سعادة العائلة بإبنهم وإحتمالاً به، ويرى أن «إتجاه حركة الكتابة العربية من اليمين إلى اليسار يدل على رغبة الخطاط في إحتواء العالم واستدراجه إلى الداخل الموجودة في جهة القلب اليسرى»[1].

«استعمل اليمنى في أمرين الخطّ والأكل، أمّا باقي الأشياء فإستعمل كلتا يديه بنفس المهارة، أمّا في الأصل أعسر، في طفولتي كان معلم الكتّاب ينهاني عن الكتابة اليسرى لذلك تعلمت الخط باليمنى، معظم الخطاطين يستعملون اليد اليمنى لأن الخط فن نبيل، ارتبط بالقرآن الكريم والمصاحف»[2].

إستعمل الكاتب هذه الأمثلة لأنّ هنالك آداب وسلوكياته أمرنا بها الإسلام في سنة رسول الله وهي خير وفضل للناس أن اتبعوها، ومنها إستخدام اليدّ اليمنى لممارسة نشاطاتنا كالأكل، فقد جاء في صحيح مسلم وغيره أنه صلى الله عليه وسلم قال «إذا أكل أحدكم فليأكل بيمينه وإذا شرب فليشرب بيمينه، فإن الشيطان يأكل ويشرب بشماله».

وفي صحيح مسلم أيضًا «أنّ رجلاً أكل عند النبي بشماله فقال له "كل بيمينك" قال: لا أستطيع "لا استطعت، ما منعه إلا لكبر... فما رفعه إلى فيه، إستحضر الكاتب هذه النصوص بغرض الرفع من مستواه الفكري واللّغوي وإضافة الجمالية على الرواية لأنّ النص القرآني من النصوص التي أعجزت العرب في بيانه وجمال معانيه ودقة التصوير الفني فيه. إلاّ أنّ بعض الروائيين يغيبون الدين عن الرّواية وذلك لنفي لإتهام الإرهاب بعد إلتصاقه بالإسلام، وهذا ما جعلها تخسره كإشكال وجودي وفكري وحياتي».

إذن الكاتب لم يغيب العامل الديني، فرؤية الكاتب وشخصيات استدعت ذلك وتوافره كان ضروريًا، تعني الرّواية بشرطنا البشري والدين جزء منه سواء كنا نؤمن أو لا نؤمن.

[1]- أحمد عبد الكريم، كولاج، ص 98.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 98- 99.

خاتمـــــة

خاتمة:

توصلنا من خلال تحليلنا لظاهرة التعالق النصي في رواية "كولاج" لأحمد عبد الكريم إلى النقاط التالية:

- تعد الرواية من أكثر الأنواع الأدبية التي تتم فيها عملية التعالق لكونها مرتبطة بالواقع بسبب مساحة الرقة المتوافرة في تقنية السرد.
- تتميز رواية "كولاج" بحضور المناصات الخارجية التالية: العنوان، بيبليوغرافيا، الكاتب، ومعمارية النص الّذي يحدد اِنتماء العمل الأدبي إلى فن الرّواية والّذي تحدد بفضل تلك الإشارة الواردة على الغلاف.
- إنّ عملية التداخل مع الأجناس الأخرى فكرة لا مفر لها، فكل إبداع يحتاج إلى الاستعانة بغيره من الأجناس وذلك لسد الثغرات.
- إنّ الهدف من تداخل الخطابات والأجناس تجاوز النمط التقليدي في الكتابة إلى نمط جديد وذلك في تعدد الأجناس الأدبية وغير أدبية.
- إنّ توظيف المبدع للأجناس في الرواية كان منظمًا يبعث الراحة ويجذب القارئ، كما أنها حملت أبعاده ودلالات متعددة كتوظيف التاريخ والدين.
- إنّ تداخل الأجناس الأدبية المختلفة بمختلف أشكاله ساهم في ظهور أجناس أدبية جديدة متماشية وخصائص ومميزات كل جنس أدبي، وأهم العناصر المشتركة بين الجنسين المتداخلات معًا، وتعد الرواية من أكثر الأجناس مرونة.
- الأجناس الأدبية لها طابع عام وأسس فنية يتوحد بها كل جنس أدبي في ذاته ويتميز عن سواه، بحيث يفرض كل جنس أدبي نفسه بهذه الخصائص على كل كاتب يعالج موضوعه.
- تشمل رواية "كولاج" على كثير من الأبعاد والقضايا كقضية التسامح وتداخل المسرح والحوار بين الأديان والبشر، ورمزها في الرّواية هي الهدنة بين الروم والمسلمين.

الملاحق

ملحق رقم 01: صورة الرّواية.

جاء الغلاف بلون رمادي فاتح مزين بخطوط مبعثرة، وكتابات غير واضحة، في أعلاه كتب اِسم الكاتب، وأسفله عنوان الرّواية الكل باللون الأسود. أما كلمة رواية كتبت باللّون الأبيض داخل مساحة شبه دائرية ذات لون أخضر، بينما لافتة دار النشر كانت عبارة عن مستطيل أسود، وقد استغنى الكاتب عن عتبة الإهداء.

التعريف بالكتاب:

- أحمد عبد الكريم من مواليد 16 أوت 1965م بقرية الهاملا المشهورة بروايتها بكونها إشعاع ديني وصوفي.
- شاعر وروائي وكاتب مهتم بالفن التشكيلي حاصل على شهادة البكالوريا عام 1986 و2006 أستاذ التربية التشكيلية منذ 1987.
- ليسانس للإعلام والاتصال بجامعة المسيلة.
- عضو المجلس الوطني لإتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1997-2000.
- صحفي متعاون مع إذاعة المسيلة الجهوية في البرامج الفنية والثقافية.
- عضو المجلس التوجيهي للمطالعة العمومية لولاية المسيلة.
- صحفي متعاون مع القسم الثقافي لجريدة الفجر.
- حاصل على عدة جوائز وتقديرات منها: جائزة محمد العيد آل خليفة سنة 1999/1986.
- جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر عام 1955 و2000.
- جائزة عبد الحميد بن هدوقة.

أهم أعماله:

- كتاب الأعسر.
- رواية عتبات المتاهة.
- معراج السنونو

- تغريبة النخلة الهاشمية.
- موعظة الجندب.

ملحق رقم 02: ملخص الرّواية.

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

وهي ذات حبكة بوليسية بلغة بسيطة أدخل فيها الكاتب وقائع تاريخية كالخطاط العربي أبو علي بن مقلة "محمد اسياخم".

جمع المؤلف الخط العربي والفن التشكيلي والتصوف وهذا تابع عن بيئة الصوفية وعمله التشكيلي فهو أستاذ مادة الرسم.

ومن الشخصيات الرئيسية هي كالتالي:

- علي الجنوي: فنان تشكيلي وأستاذ بمدرسة الفنون الجميلة بمدينة سطيف.
- العابد الجيلاني: شخصية رئيسية أخرى تحاول أن تحقق أحلامها لصناعة فيلم وثائقي عن ابن مقلة.
- المحقق نافري: هو محقق أرسل للتحقيق في جريمة السرقة التي حدثت في اسطنبول والتحقيق عن المشتبه به العابد الجيلاني.

تمر الرّواية بأحداث كثيرة والتي لعبت دورًا كبيرًا في ساحة الفن وتتحدث عن الفن والسياسية 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 البيئة الصوفية التي نشأ فيها الكاتب أحمد عبد الكريم بحيث أنها تلتمس ذلك في كل أجزاء الرّواية، كما يقال "إنّ الشاعر اِبن بيئته"، كما أنها تطلعنا على عدّة جوانب تاريخية كنّا نجهلها كأعمال الخطاط العربي ابن مقلة ومتحف اللّوفر بباريس كما أنه يذكر لنا تاريخ متخف أيا صوفيا بتركيا وكيف حول من كنيسة إلى مسجد، كما أنها

تبرز لنا التراث بنوعيه وتشمل قضايا اِجتماعية كالتسامح وذلك في المعاهدة بين المسلمين والروم.

كما يبرز الكاتب في رواية مجموعة من العادات والتقاليد لعدة مناطق جزائرية يعرف من خلالها ببلاده حتى يتمنى لمن لم يزرها معرفتها. أوصف الصحراء وقصة تمثال عين الفوارة ووصف ساحة الأمير عبد القادر. وبهذا فالرّواية شاملة لكل جوانب الحياة الاجتماعية والتاريخية والسياسية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المراجع المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

1- المصادر:

1.أحمد عبد الكريم، كولاج، الجزائر، تقرأ، 2016.

2.إبن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1.

2- المراجع:

3. أحمد الهاشمي، جواهر الأدب في أدبيات وإنشاء لغة العرب، دار الكتب العلمية، ط53، 1996، ص17، 41.

4. أبو الحسن عبد الحميد سلام، النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد، ط2، مصر، 1993، 28-29.

5. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص 73.

6. أحمد أبو سعد، أدب الرحلات وتطوره في الأدب العربي، ط1، دار الشروق الجديد، بيروت، ديسمبر، 1961، ص 07.

7. أسماء أبو بكر، ابن بطوطة، الرجل والرحلة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1992، ص 11.

8. أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص 154.

9. الطاهر محمد التوات، أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن، ص 76.

10. إدوارد الخراط، الرّواية العربية، واقع وآفاق، دار ابن رشد، ط1، 1981، ص 303-304.

11. إبن خلدون، المقدمة، دار البيان العربي، بيروت، ط1، 1958، ص 22.

12. إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، دط، 2000، ص 40.

13. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، ص 90.

14. حسين عليان، تداخل الأنواع الأدبية، الرّواية والسيرة، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 42.

15. سعيد يقطين، الرّواية والنثر السردي، رضا عون للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 18.

16. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النفص والسياق، المركز الثقافي العربي للنشر، ط2، ص 103.

17. سعيد يقطين من النص إلى النص المترابط، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

18. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، إسكندرية، ط2، 2001.

19. صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية النص والقصيد، دار الآداب القاهرة، ط1، 1989، ص 116.

20. طريف الخالدي، بحث في مفهوم التاريخ ومنهجه، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، نوفمبر 1982.

21. عبد الحليم حسين، الرسائل الديوانية في مملكة غرناطة، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص 42.

22. عبيد كلود، جماليات الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، لبنان، ط1، 2011.

23. عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1972، ص 21.

24. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية وتقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، ع240، 1998، ص 11.

25. عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن، 2009، ص 129.

26. فرحان صالح، جدلية العلاقة بين الفكر والتراث، دار الحداثة للطباعة والنشر، دط، 2008، ص 96.

27. فواز الشعار، الموسوعة الثقافية العامة، إشراف إيميل يعقوب، ط1، بيروت، 1420هـ-1999، ص 197.

28. فؤاد قديل، أدب الرحلة في التراث العربي، الدار العربية للكاتب، ط2، ص 24.

29. مارك أنجيلو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، الدار البيضاء، ط1، عيون المقالات، ص 102.

30. محمود جابر عباس، إستراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث، ج46، 12 شوال 1423، ص 226.

31. ميخايل باختين، الخطاب الروائي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص 53-55.

32. محمد مندور، الأدب وفنونه، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2006، ص 105.

33. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، د.ت، ص 96.

34. ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي في نهاية القرن الرابع الهجري، ط1، 1415هـ-1995م، ص 38، 39.

35. هلال ناجي، ابن مقلة خطاطا وأديبا وإنسانا، دار الشؤون الثقافية العامة، دط، 1991.

الرسائل الجامعية:

36. التناص في الشعر العربي، أطروحة لنيل دكتوراه، دولة في الأدب الحديث من إعداد الطالب عبد العالي بشير، مخطوط 2000- 2001م، ص 40..

المعاجم:

37. جبران مسعود الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، ط2، ط8، 2001، ص 158.

38. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص 142.

39. حنان قصاب، المعجم المسرحي، (م.س)، ص 424- 425.

40. مجدي وهيبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت، 1984، ص 17.

المواقع الإلكترونية:

41. موسوعة ويكبيديا http://ar.wikipidia.org/wiki

الدوريات والمجلات:

42. علي متعب جاسم، التناص، أنماطه وظائفه، في شعر محمد رضا التبسي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، ع10، كلية الشرقية، العراق، ص 34.

43. نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، جامعة مجلة أو القرى لعلوم الشريعة.

44. جابر عصفور، مجلة الحياة، يوم 03-12-2003.

45. جولان حسين جودي، السيرة الذاتية والتعالق النصي الإحائي، مجلة دراسات الكوفة، ع44، 2018، ص 110.

فهرس الموضوعات

إهداء.

شكر وعرفان

مقدمة .....أ

المدخـــل

التعالق النصي وانفتاح الرؤية على مختلف العوالم

مفهوم التعالق النصي 01

مفهوم التناص 04

تعالق الرّواية بالأجناس الأدبية 08

الفصل الأوّل

الخطابات الأدبية

1- أدب الرسائل 12

2- التراث (المثل الشعبي، الأغنية الشعبية) 17

3- أدب الرحلة 23

4- المسرح. 27

الفصل الثاني

الخطابات غير الأدبية

1- تعالق الرّواية مع التاريخ 34

2- تعالق الرّواية مع الفن والتلفزيون 40

أ- فن التصوير 42

ب- فن الرقص 44

3- تعالق الرّواية مع الدين 47

- خاتمة 51
- الملاحق 53
- قائمة المصادر والمراجع 57
- فهرس الموضوعات 61

ملخص الدراسة:

الرّواية المعاصرة خطاب منفتح ومتجدد من خلال اِعتماد طرق وأساليب وتقنيات جديدة، فحملت في طياتها تحولات أجناسية، حطمت التقاليد وتمردت على الشكل المعهود واقتحمت حدود الأجناس وتحولت إلى جنس مهجم يحتوي الشعر والقصة القصيرة، وكذلك الأجناس الفنية كالصورة والرسائل الإلكتروني، وكانت رواية كولاج أنموذجًا لهذا.

الكلمات المفتاحية:

الأجناس الأدبية– التّعالق النصي– التّناص– الرّواية والأجناس الأدبية.

Résumé de l'étude :

Le roman moderne est un discours ouvert et renouvelé fondé sur l'adoption de méthode, technique et technique nouvelles : il a subi transformations qui ont détruit les traditions, se sont rebellés contre la forme conventionnelle, ont franchi les frontières des races et se sont transformés en un sexe obsessionnel contenant poèmes, nouvelles, ainsi que des genres artistiques comme des images et des messages électroniques. «Collage» est un modèle pour cela.

Mots clés :

Genres littéraires - Intertextualité du texte - Intertextualité - Genres romans et littéraires.