وزارة التعلـــيـم العـالـــي والـبحث العلمـــي

جامعة العربي التبسي-تبسة-

كـلـــية الآداب واللـــــــغات

قسم اللغة والأدب العربي

التداخل الأجناسي في رواية حب بين الصخور لـ عز الدين جلاوجي -أنموذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل. م. د) تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطـالبتيـن:

✓ أميرة قوتال

✓ فاطمة الزهراء عشاش

إشـراف الأستاذ:

د. عبد الخالق بوراس

اللجنة العلمية

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الله عبان	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	رئيسا
عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مشرفا ومقررا
كمال رايس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

2021/2020م

وزارة التعلـــيـم العـالـــي والـبحث العلمـــي

جامعة العربي التبسي –تبسة–

كـلـــية الآداب واللـــــــغات

قسم اللغة والأدب العربي

التداخل الأجناسي في رواية جب بين الصخور لـ عز الدين جلاوجي -أنموذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل. م. د) تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطـالبتيـن:

✓ أميرة قوتال

✓ فاطمة الزهراء عشاش

إشـراف الأستاذ:

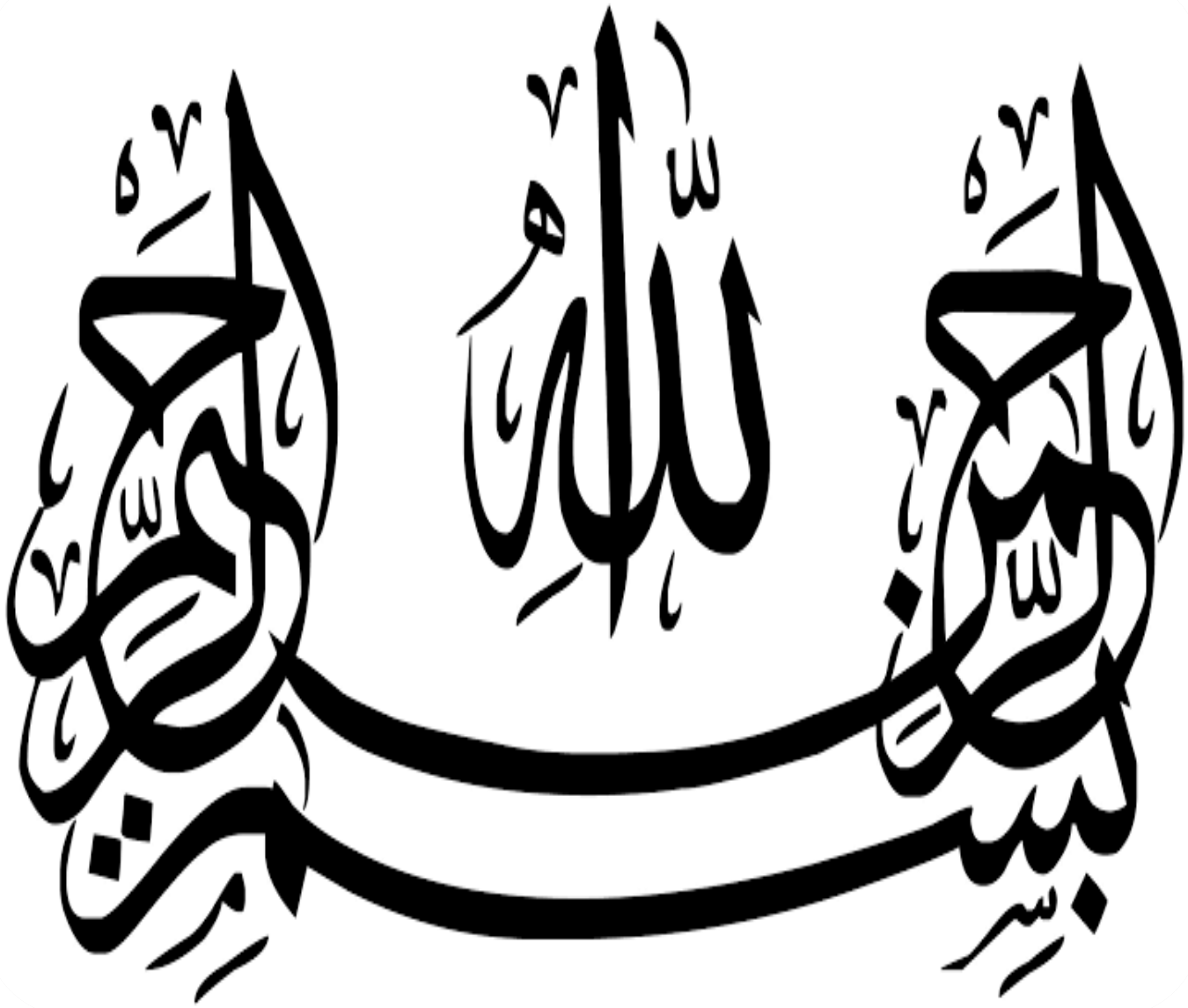
د. عبد الخالق بوراس

اللجنة العلمية

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الله عبان	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	رئيسا
عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	مشرفا ومقررا
كمال رايس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي التبسي –تبسة–	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

2021/2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

لابد لنا ونحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة تعود إلى أعوام قضيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذي قدموا لنا الكثير باذلين جهودا كبيرة في بناء جيل الغد الذي سيبعث الأمة من جديد.

لا يسعنا بعد الانتهاء من إعداد هذا البحث إلا أن نتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذنا الفاضل الدكتور "عبد الخالق بوراس" التي تفضل بالإشراف على هذا البحث، حيث قدّم لنا كل النصح والإرشاد طيلة فترة الإعداد، فله جزيل الشكر والتقدير.

كما لا يفوتنا أن نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة الأكارم الدكتور الفاضل "عبد الله عيان" والدكتور الفاضل "كمال رايس" بقبول هذه المناقشة.

وكذلك جزيل الشكر والعرفان لكل من ساعد على إتمام هذا البحث وقدم لنا العون ومد لنا يد المساعدة.

فاطمة الزهراء

أميرة

مقدمة

شهدت الرواية في السنوات الأخيرة تطورا ونموا دفعا بها لأن تكون الفاعل الأساس في الحياة الثقافية، ولعل من بين الأسباب المساعدة على ذلك أنها قابلة لجميع التداخلات الأجناسية، بالإضافة لسعة صدرها؛ إذ نجد على ركحها تمثلات ومضامين وخطابات وتراكيب مستوايانية مختلفة.

ومن هنا وجب الإشارة إلى التداخل الأجناسي الذي فرضته الرومانسية، وأفسحت له المجال ليكون وقودا داخل المتن الروائي، فالمسرح والشعر والدراما وغيرها من الأنواع الإبداعية التي صارت حاضرة، بل إنها أصبحت علامة بارزة لأي عمل جيد يستحق الاهتمام.

وعليه فإن الاهتمام بالتداخل يعني بالضرورة الاهتمام بالسرد داخل النص أو الحكاية المسرودة؛ لأنه يمثل الدافع الأساسي في تحريك الأحداث، مما يستدعي حضورا أجناسيا داخل الجنس الشرعي القابل لاحتواء العناصر الأخرى كالمسرح والشعر والخطابة والدراما والقصة وغيرها.

ويعد الروائي "عز الدين جلاوجي" من أهم الكتّاب الذين اشتغلوا على هذه التيمة، مما دفع بنا لاختيار أحد النصوص الإبداعية له، والموسومة بـ: حب بين الصخور، وبما أن الرواية مبنية على التداخل الأجناسي فإنه يتبادر إلى أذهاننا سؤالا جوهريا يتمثل في:

ما مدى تجلي التداخل الأجناسي داخل رواية حب بين الصخور؟

وهل كان الكاتب موفقا في توظيف الأجناس الأدبية؟

والحق أن اختيارنا لهذه الرواية "حب بين الصخور" لم يكن اعتباطيا؛ إذ إن ثمة عوامل ذاتية وأخرى موضوعية دفعت بنا إلى اختيار هذا الموضوع.

أما العوامل الذاتية فقد تمثلت في رغبتنا الملحة الدائمة للاطلاع على الأدب الجزائري، وخاصة الرواية التي أضحت ديوان العرب الجديد، بعد أن تقدمت وتطورت مقارنة بالشعر الذي لا يكاد يبرح مكانه.

أما العوامل الموضوعية فأساسها أن "عز الدين جلاوجي" كثير الاشتغال على التيمة المسردية، مما جعل نصه متوافقا مع موضوع البحث ورغبتنا في تناول الموضوع، بالإضافة لتقديم دراسة للمتلقي للتعريف بهذا النوع المستحدث في الدراسات النقدية.

وقد اعتمدنا في دراستنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- محمد عروس، تداخل الأجناس الأدبية (مفاهيم وتصورات).
- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة.
- رالف كوهن، التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف: دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة.

وفي دراستنا لهذا المتن اعتمدنا على المقاربة البنيوية مع آليات التحليل والوصف، وللإجابة على الإشكالية المطروحة فقد قسمنا هذا البحث إلى:

فصل نظري: وقد اشتمل على ماهية الأجناس الأدبية بدءا بالمفهوم اللغوي والاصطلاحي للجنس الأدبي والنوع الأدبي وصولا إلى المقولات الأجناسية من النقاء إلى التداخل، كما قمنا بتعريف الأجناس الأدبية عند الغرب والعرب مع ذكر أنواعها، بالإضافة إلى أننا تطرقنا إلى تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية.

أما الفصل التطبيقي: فقد خصصناه لاستخراج نماذج من التداخل الأجناسي في رواية "حب بين الصخور" للروائي "عز الدين جلاوجي" حيث تطرقنا فيه إلى حضور المسردية وكذلك حضور الشعر في ظل التداخل الأجناسي داخل الرواية.

أما في الخاتمة فقد عمدنا إلى ذكر أهم النتائج المستخلصة من هذه الدراسة التي بين أيدينا، والمعنونة بـ: التداخل الأجناسي في رواية حب بين الصخور لعز الدين جلاوجي أنموذجا.

ومن بين الصعوبات التي واجهتنا ندرة المراجع خاصة المصادر الورقية، مما اضطرنا للاستعانة بالنتاجات الإلكترونية.

إضافة إلى قلة الدراسات حول المسردية باعتبارها جنسا أدبيا جديدا.

وفي الختام نتقدم بجزيل الشكر للأساتذة الأفاضل على مجهوداتهم المبذولة للدفع بنا في طريق البحث العلمي، وحرصهم على تقديم نماذج نقدية عالية الجودة، وعلى رأس هؤلاء أستاذنا المشرف "عبد الخالق بوراس" والأستاذ "محمد عروس" فلهما جزيل الشكر والامتنان.

كما نتوجه بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة لتحملهم عبء قراءة هذا العمل واسداء النصائح التي سنعمل بها بإذن الله.

الفصل الأول: ماهية الأجناس الأدبية

1-الجنس الأدبي:

تعددت التعريفات اللغوية للجنس الأدبي مما أضفى قيمة علمية لهذا المصطلح، ورسخ قدمه في المجالات اللغوية التي تعني كل جديد في مجاله، ومن هنا فإننا نجد:

1-1 التعريف اللغوي:

نجد في المعجم اللغوي لـ "ابن منظور" أن الجنس الأدبي هو: «الضرب من كل شيء فهو من الناس ومن الطير ومن حدود النحو والعروض والأشياء جملة والجمع أجناس من جنوس...والجنس أعم من النوع».[1]

والضرب هنا بمعنى الأخذ من كل شيء، أو من كل صنف، سواء كان ماديا أو معنويا، وهذه الأنواع تدخل في جملتها تحت عباءة الجنس الأدبي.

وفي معجم "الكليات" يعرف الجنس على أنه: «عبارة عن لفظ يتناول كثيرا، ولا تتم ماهيته بفرد من هذا الكثير كالجسم، وإن تناول اللفظ كثيرا على وجه تتم بفرد منه يسمى نوعا كالإنسان».[2]

وفي هذا التعريف دلالة أخرى على أن الجنس أعم من النوع، وهو ما يتوافق مع ما ذهب إليه "ابن منظور".

1-2 اصطلاحا:

لا يكاد التعريف الاصطلاحي يبتعد كثيرا عن التعريف اللغوي، إذ نجد أن «الجنس ما هو أعم من النوع مثل الحي، فإنه أعم من الإنسان والفرس والحمار».[3]

مما يدل على أن الجنس أشمل وأعم في مفهومه؛ لأنه يتكون من مجموعة مختلفة تكون في مجملها ما يسمى جنسا، فهو يعد «مفهوما اصطلاحيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى تصنيف

---

[1] محمد جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار المعارف، تح: عبد الله على الكبير وآخرون، ط01، مصر، 1986، ص 700.

[2] أبو البقاء الكفوي: الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، مؤسسة الرسالة، ط02، بيروت، 1998، ص 338.

[3] الخوارزمي: مفاتيح العلوم، دار الكتاب العربي، تح: إبراهيم الأبياري، ط02، بيروت، 1989، ص 165.

الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات التنظيمية مثل: المضمون، الأسلوب، السجل، الشكل...».[1]

إذا فالمفهوم الاصطلاحي من خلال هذا القول يتضح بشكل جلي، إذ يتبين لنا أنه دلالة على تصنيف الإبداعات الأدبية، وكذلك يدخل في الجانب التنظيمي بمختلف أشكاله.

وهذا ما يذهب إليه "لطيف زيتوني"؛ إذ يرى بأنه «اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية، ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة، غايتها ضبط الأثر الأدبي وتفسيره».[2]

فالجنس إذا هو مصطلح يدخل في الجانب العملي، إذ من خلاله نحدد شكل الخطاب، فهو همزة وصل بين الأدب وما ينتج في الحقل الإبداعي.

وللاقتراب أكثر من المفهوم الحقيقي "للجنس الأدبي" فإنه بالإمكان القول: إن «أجناس الكلام المنظومة ثلاثة: الرسائل والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن تأليف وجودة تركيب».[3]

ومن خلال هذا القول نفهم بأن الأجناس الأدبية ثلاث أنواع، تمثلت في الخطابة والرسائل والشعر، ويمكننا أن ننظر إلى الجنس الأدبي على أنه «مجموعة من الأعمال التي تختار وتجمع بينهما على أساس بعض السيمات المشتركة».[4]

---

[1] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا وإشكالية الجنس، دار الريف للطباعة والنشر، ط01، تطوان، المغرب، 2019، ص 07.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، (د، ط)، لبنان، بيروت، 2002، ص 67.

[3] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الخانجي، (د، ط)، القاهرة، مصر، 1971، ص 167.

[4] رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، تر: خيري دومة، ط01، القاهرة، مصر، 1997، ص 25.

إذا فالجنس الأدبي هو مجموعة أعمال تكون لها الخصائص والسيمات نفسها، والتي تجمع بينهما، على أن يقوم الناقد أو الدارس بتحديد الجنس حسب الانتماء، وذلك انطلاقا من الخصائص الفنية المحددة لكل طابع إبداعي.

وفي الغالب فإن الجنس الأدبي يكون مستقلا بذاته، كالمؤسسات والكنائس والجامعات، ونفهم من هذه المقولة أن الجنس الأدبي له كيانه الخاص، فالشعر مثلا قائم بذاته لمعالمه وقضاياه وحدوده التي تفصل بينه وبين غيره مثل المؤسسة، إذ كلاهما يتوجب في الاستقلالية والخصوصية والحيز، وهذا ما نجده أيضا في الكنائس، فمثلا الكنيسة لا يمكن أن تعد مؤسسة، وهي لا تشترك معها ولا حتى مع المساجد، فكل قائم بذاته، ومن هنا نجد أن الجنس كيان مستقل مثله مثل المؤسسات والمعابد بمختلف أشكالها وأنواعها.

2-النوع الأدبي:

لا يختلف اثنان في أن تعريف النوع لغة يختلف عنه اصطلاحا، ومن ثمة فإننا نجد علماء اللغة قد اهتموا بوضع تعريفات لغوية، فمثلا "ابن منظور" يعرفه «النوع: أخص من الجنس، وهو أيضا من الشيء، قال ابن سينا: وله تحديد منطقي لا يليق له بهذا المكان، والجمع أنواع أقل أو أكثر، قال الليث: النوع والأنواع جماعة، وهو ضرب من الشيء».[1]

ويذهب "فراي" إلى القول بأن النوع «يتعين بالظروف القائمة بين المشاعر وجمهوره».[2] فالشعر يختلف عن النثر حتى وإن اتفق معه في اللفظ، فالأجناس الأدبية تعمل على الإضافة من خلال النوع والنظام المتبع، مما يتيح فرصة للتأويل والتلاقي، فـ «كل عمل أدبي أصيل يضيف جديدا، وهو يأخذ موقعه في تاريخ الأدب».[3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مرجع سبق ذكره، ص 386.

[2] نورثروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، (د، ط)، عمان، الأردن، 1991، ص 318.

[3] محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية (مفاهيم وتصورات)، مؤسسة حسين راسل الجيل للنشر والتوزيع، ط01، قسنطينة، الجزائر، 2019، ص 28.

وقد توصل «رالف كوهين Ralph Kehn" في نظرته للأجناس بعد دراسة مستفيضة لمجموعة من النصوص المختلفة إلى أن الأنواع الأدبية أنساق مفتوحة».[1]

وعليه يتبين لنا أن هذه الأنساق قابلة للتجديد والتطور والاستمرار، ومن ثم يمكن القول: إن «النوع اسم دال على أشياء كثيرة مختلفة بالأشخاص».[2]

ومما سبق يتضح أن جميع التعريفات تجمع فيما بينها على أن النوع أقل من الجنس، مع أنه يدل على وحدات مفتوحة ومتنوعة، فهو في جملته مجموعة أساليب وأنواع من الأعمال الأدبية والنصوص والاختراعات، تتخذ أشكالا متنوعة قد تتفق فيما بينها وقد تختلف، ولكنها في النهاية تعمل على تشكيل جنس بعينه.

3-مقولات الأجناسية من النقاء إلى التداخل:

مرت الأجناس الأدبية بمراحل تبلورت فيها الفكرة واتضحت المعالم الخاصة بهذا المفهوم، فمن الكلاسيكية القائلة بالنقاء إلى الرومانسية الداعية للتداخل والتعدد داخل المتن، مما يتوجب علينا عرض أفكار كل مدرسة؛ لفهم ماهية النقاء والتداخل حسب الأفكار المعروفة في الساحة الأدبية.

3-1 نقاء الجنس الأدبي "الكلاسيكية":

من المتعارف عليه أن الكلاسيكية تعد من بين أفضل النماذج التي عرفها الأدب قديما وحديثا، «فالنظرية الكلاسيكية ليست مبنية على الجنس، أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة على الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج».[3]

---

[1] محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية (مفاهيم وتصورات)، مرجع سبق ذكره، ص 28.

[2] على بن محمد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتفوق والنحو والصرف، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، (د، ط)، القاهرة، مصر، (د، ت)، ص 208.

[3] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، دار المريخ للنشر والتوزيع، تر: عادل سلامة، ط01، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1992، ص 324.

إذا فالكلاسيكية كانت وما تزال تعمل على كل نوع بمعزل عن الآخر، وهذا راجع لأسس يقوم عليها كل مذهب، ويتبنى من خلالها أفكاره ومعتقدات أفراده، ومن ثم فالاختلاف في الموضوعات واجب، وهو شبيه بالطبقات الاجتماعية المتعارف عليها داخل المجتمع الاقتصادي، والملاحظ في الكلاسيكية أنها «لا تقبل بأي تفاعل بين الشعر والسرد، ولذلك ضبطت لكل جنس هويته الإبداعية وحالت دون التقاء الأجناس».[1]

ففي مفهوم هذه المدرسة أنه من الواجب بل من اللازم أيضا ضبط الجنس الأدبي وتحديد مفهومه؛ لأن «الأجناس الأدبية الكلاسيكية قليلة العدد: هناك الشعر الغنائي (تغني المرء بمشاعره الداخلية)، والدراما (عبارة عن نص يقوم الممثلون بأدائه على المسرح أمام الجمهور)، والشعر الملحمي (سرد أحداث متشابكة في سياق خيالي)».[2]

إلا أن هذا المفهوم صار عاجزا إذا ما نظرنا إلى الحركة الأدبية التي تجاوزت في تطورها المذاهب التقليدية، وعليه فإن هذه الأخيرة لم تستطع الصمود طويلا؛ إذ ظهر ما يسمى بالرومانسية، محطمة الحواجز والحدود التي كانت قائمة بين النوع والنوع الآخر، أو بين جنس وجنس آخر.

فلقد بدت مسألة نقاء الأجناس مهمة للغاية، خاصة في القرنين «السابع عشر والثامن عشر موضوع الأجناس أخذ وكانت الأجناس الأدبية بالنسبة للنقاء هذين القرنين شيئا موجودا حيا، وأنه يجب الإبقاء على هذا التحديد».[3]

---

[1] أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، ج1، ص 58.

[2] إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، مصر، 2000، ص 13.

[3] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، مرجع سبق ذكره، ص 318.

وبالتالي فإن جماعة الكلاسيكية حافظت إيمانا منها على إبقاء كل جنس في إطاره وشكله وحدوده الفاصلة والمحددة للجنس بخصائصه الفنية وعليه فقد «راحوا يطبقون أفكارها تطبيقا حرفيا حتى كأنها محصلة مفروغ من صحتها».[1]

فالكلاسيكية من بين شروطها الواضحة أن يكون لكل جنس أصوله التي يرتكز عليها، وهي المنطلقات التي تشكل أرضية إبداعية «فكما أن النظم السائدة هي الأفضل، فإن النماذج الإبداعية المتعارف عليها هي الأجمل والأرقى والجديرة بالبقاء».[2]

ومن وجهة نظر الكلاسيكية فإنه من غير اللائق الخلط بين جنس وآخر، وليس من حق أحدهما التعدي على خصوصية الآخر «وقواعدها شبه أوامر فنية يلقيها الناقدون ويتبعها الشعراء والكتاب المنتجون»[3]، وبالفعل فإن المطلع على إبداعات الرعيل الأول من المبدعين يجد أن هؤلاء التزموا حرفيا بتعاليم هذه المدرسة.

ومن هنا فإن الأسس «التي تقوم عليها لا تنطوي على الوصاية السخيفة التي ما زالت تستند إليها، النظرية الكلاسيكية ليست مبنية على الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالامتزاج، وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس».[4]

ونفهم مما سبق أن النظرية الكلاسيكية قائمة على أسس تنظيمية، ومع أنها لم تمارس وصاية وبشكل مباشر إلا أن تعليماتها أُتُبعت بصرامة وجدية.

3-2 تداخل الجنس الأدبي "الرومانسية":

لقد كان لـ "سياسيتان مارسيه" دور مهم في تجاوز المذهب الكلاسيكي من خلال دعوته المعروفة أو لنقل صرخته العالية، «تساقطي تساقطي أيتها الجدران الفاصلة بين الأنواع، ليكن

---

[1] ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط01، عمان، الأردن، 2010، ص 52.

[2] محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية (مفاهيم وتصورات)، مرجع سبق ذكره، ص 67.

[3] محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط03، القاهرة، 2003، ص 119.

[4] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، مرجع سبق ذكره، ص 324.

للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح، فلا يشعر بعبقريته سجينة الأقفاص، حيث الفن محدود ومصغر»[1]

وقد كان لهذه الصرخة صداها في العالم الأدبي، مما دفع بجماعة من الأدباء للانطلاق بعيدا عن القيود التي تستوجبها الكلاسيكية، وقد سُمِيَّ هؤلاء بالرومانسيين، وقد كانت من بين ميزاتهم أنهم لا قيود على الإبداع، وأنه يحق لكل واحد أن يكون حرا منطلقا يشدو مع الطير، ويتغنى بجمال الطبيعة.

ومما تقدم نلحظ أن الرومانسية حملت ثورة في داخلها ضد القيود والأغلال التي فرضها المذهب الكلاسيكي؛ لأن الرومانسية في أصلها «ثورة على القواعد الكلاسيكية، مبشرة بالحداثة الأدبية والفكرية، وسعت إلى زحزحت الحدود الفاصلة بين الإجناس الأدبي وأنماطه، وإلى إبدال التباعد بينها تقريبا».[2]

فالرومانسية منذ ظهورها كفكرة إبداعية عمدت إلى إلغاء ما هو سائد من حدود وحواجز، وتحطيم كل ما هو مقدس في المذهب الكلاسيكي، وعليه فقد سمحت بتداخل الأجناس الأدبية، وهذا ما يذهب إليه "كارل فيتور" بقوله: «لقد سعت الحركة الرومانسية الأوروبية إلى تحطيم قيود الكلاسيكية السابقة، ومن ضمنها مبدأ نقاء النوع».[3]

وقد ذهب جماعة من النقاد ورجالات الفكر والإبداع الأدبي ومن بينهم "فريس إيمانويل" و"موراليس برنار" إلى القول: إنه «خلال وقت طويل كانت الأصناف تبدو مستقرة، الأنواع

---

[1] بول فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط03، بيروت، لبنان، 1983، ص 149.

[2] أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص 58، 59.

[3] كارل فيتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، منشورات نادي جدة الأدبي، ط01، المملكة العربية السعودية، 1994، ص 08.

ومراتبها، والدور المنوط باللغة، ومكانة الحكاية والتمثيل، فإذا بالهزة التي أحدثها الرومانسيون تدمر هذا البنيان».[1]

وبالمقارنة الأولية بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي تتجلى لنا الفوارق بينهما، إذ إن الكلاسيكية اعتمدت على البقاء في الجنس الأدبي، مكتفية بكل جنس، وملزمة إياه بفنيات تختص به، بالإضافة إلى الموضوعات المعالجة، بينما ذهبت الرومانسية إلى مزج وتجانس الأجناس الأدبية، حتى وإن اختلفت في النوع، وبالتالي مناهضة للمبادئ الفنية والقيم الإبداعية التي كانت قائمة من قبل، وهذا ما أوجد نظريات جيدة لدراسة الإبداع الأدبي خاصة مع تداخل الأجناس وزوال الحدود، فـ «ما جاءت به الرومانسية هو هدم فكرة نقاء الأنواع الكلاسيكية، وهو ما يخفف من سيطرة الثلاثية القديمة، ويفتح المجال لأنواع جديدة مختلطة ومفتوحة للتغيرات الجديدة».[2]

فالرومانسية كان وما يزال هدفها البحث عن مواضع الجمال داخل البناء الفني، وبالتالي فقد انصب همها في «البحث عن الجمال، والجمال وحده مرآة الحقيقة».[3]

وقد وجد النقد مجالا رحبا سمح للناقد بأن يطور من أدواته انطلاقا من المعايير الجمالية، فالنص الرومانسي لا يعترف في داخله بأي حد من الحدود، وإنما ينظر للجمال والجمالية على أنهما معيار لرفعة وسمو النصوص وعلو كعبهما.

وعليه فقد «سعت إلى الاختلاف مع كل ما يمثل قيمة مقدسة في المذهب الكلاسيكي وموروثة عنه»[4]، فالرومانسية وخلافا للكلاسيكية آمنت منذ وجودها بانصهار الأجناس وذوبانها

---

[1] فريس إيمانويل وموراليس برنار: قضايا أدبية، آفاق جديدة في نظرية الأدب، تر: لطيف زيتوني، عالم المعرفة، ط01، الكويت، 2004، ص 69.

[2] رشيد يحياوي: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، ط02، المغرب، 1994، ص 50.

[3] شفيق البقاعي وسامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، (د، ط)، بيروت، لبنان، 1979، ص 60.

[4] محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية (مفاهيم وتصورات)، مرجع سبق ذكره، ص 70.

فيما بينها، فإن كان المذهب الكلاسيكي اتخذ من النقاء الجنسي قوة داعمة فإن الرومانسية جعلت من تداخل الأجناس قوة ضاغطة ودافعة.

وقد حملت الرومانسية جذورا حداثية كانت انطلاقة للثورة على السائد من القول، وتغيير المفاهيم الكلاسيكية، فدفعت بالأجناس الأدبية للتداخل فيما بينها، مما فتح أفاقا جديدة أمام العملية الإبداعية بالمزج بين النثر والشعر والمسرح والدراما والقصة والحكاية الشعبية.

وبالإجمال فإن النقاط التي يمكن أن نستخلصها مما سبق تتمثل في الآتي:

– انبناء المذهب الكلاسيكي على نقاء الجنس الأدبي وما يرتبط به من خصائص فنية للغة المستخدمة والموضوعات المعالجة.

– قيام المذهب الرومانسي على مناهضة القيم الفنية التي أرساها المذهب الكلاسيكي.

– التأسيس لقيم إبداعية ونقدية جديدة في ظل الرومانسية مبدأها خلخلة استقرار الأجناس الأدبية.[1]

فالمطلع والمتمعن في النتاج الأدبي يجد أنه إلى حد الآن ينقسم إلى مدرستين: الكلاسيكية والرومانسية، فثمة الكتابة النثرية الخالصة، كما توجد القصيدة المحافظة على خصائصها الفنية، بالإضافة إلى الكتابة الأجناسية، فكلا المدرستين لم تعملا على إلغاء الأخرى، وإنما انطلقت كل واحدة من ذاتها، معتبرة أن للإبداع معاييره وفنياته، فإن كانت الكلاسيكية تعاملت مع النص على أنه كيان ثابت، فإن الرومانسية نظرت إليه على أنه ديناميكي، لا يختلف عن المجتمع في التداخل والتطور والنمو والرقي، وهي الخصائص المطلوبة في النصوص الإبداعية لتظل على قد الحياة.

وقد ذهب أصحاب المدرسة الرومانسية إلى وضع معيار يتم من خلاله الحكم على الكاتب الجيد وتمييزه عما سواه، إذ إن «الكاتب الجيد يمتثل جزئيا للنوع كما هو موجود، ثم

[1] محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية (مفاهيم وتصورات)، مرجع سبق ذكره، ص 71.

يمدده تمديدا جزئيا أيضا»[1]، فالرومانسية لها الفضل في إلغاء نقاء النوع الجنسي، وإن كان يعدّه آخرون عيبا.

4-مفهوم تداخل الأجناس الأدبية:

4-1 الأجناس الأدبية عند الغرب:

انطلاقا من أن الأدب موضوع غير متجانس تماما وبالتالي لا يمكن أن يكون بمعزل عن الخطابات الأخرى التي تكون لها صلة مباشرة أو مقاربة، فـ «الأدب هو موضوع غير متجانس لغاية الثانية، وهي ليست إلا توسيعا للأولى، لا يمكن أن تعزل الأدب عن الخطابات الأخرى المتداولة في مجتمع ما».[2]

وهو ما يعني أن النص الأدبي لا يكون نقيا، وإنما يكون ضمنه مكونات أخرى من الأجناس الأدبية التي تجاوره أو تشاركه في فن القول، ومن ثمّ إن «أية مجموعة من الأعمال التي تختار وتجمع بينهما على أساس بعض السمات المشتركة».[3]

وهذا ما يجعل الجنس الأدبي مميزا عن غيره من الأجناس الأخرى، فلكل جنس خصائصه الفنية ومعاييره الجمالية.

ويمكن القول: إن أول من وضع مفهوم الأجناس الفيلسوف اليوناني "أرسطو"، إذ يرى «أن كل نوع أدبي يختلف عن النوع الآخر من حيث الماهية والقيمة، ولذلك ينبغي أن يظل منفصلا عن الآخر، وقد عرف هذا فيما بعد بمذهب نقاء النوع».[4]

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، مرجع سبق ذكره، ص 319.

[2] تيزفيتان تودوروف: نقد النقد (رواية تعلم)، تر: سامي سويدان، مركز الانماء القومي، ط01، بيروت، لبنان، 1986، ص 95.

[3] رالف كوهن: التاريخ والنوع، مرجع سبق ذكره، ص 25.

[4] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، لبنان، 2005، ص 82.

مما يعني أن "أرسطو" يعود له الفضل في تجريد كل نوع، وتبيان الخصائص المتعلقة به، فقد كان «أول من بدأ بدراسة منهجية للأجناس الأدبية، وبمرور العصور اكتمل التبويب»[1]، إلا أنه في تصنيفه ارتكز على ثلاثة أجناس تمثلت في الدراما والملحمة والقصيدة الغنائية.

وبالعودة إلى فهم هذه المصطلحات نجد أن الطريقة التي نميز بها بين هذه المكونات الأجناسية تتمثل في «طريقة العرض، فالكلمات قد تمثل أمام نظارة، وقد تنطق أمام مستمع وقد تغنى أو يترنم بها، أو قد تكتب ليقرأها قارئ»[2]. فمن خلال الطريقة التي يتم بها عرض هذا الأعمال الفنية تستطيع تحديد كل جنس، ومن خلال مكوناته التي تميزه عن النوع الآخر، وهذا ما يدخل في نقاء الجنس حسب مفهوم "أرسطو".

إذن يعد "أرسطو" أول من وضع مفهوم الأجناس، وقد بذل بعده "هيغل" مجهودات جبارة في هذا الميدان، إلا أن "لوكاتش" يعتبر من أكثر النقاد تطبيقا لأفكار "هيغل"، ففي كتابه "غوته وعصره" يتساءل «لماذا لا نكتب إلا نادرا قصيدة حكمية قصيرة بالمفهوم الإغريقي؟ لأننا لا نجد إلا أشياءً قليلة جدًا تستحق ذلك، لماذا لا ننجح إلا نادرا في الملحمة؟ لأننا لا نملك مستمعين، ولماذا يميل هذا الاتجاه القوي نحو الأعمال المسرحية؟ لأن الدراما بالنسبة إلينا هي الشكل الوحيد للفن الذي يخلق ممارسته المتنامية حقا، الأمل ببعض المتعة في الحاضر».[3]

إلا أنه ذهب إلى ما يتوافق مع "هيغل" في محاربة الفنان تداخل الأجناس، وبالتالي النقاء في العملية الإبداعية؛ إذ يرى بأنه «يجب على الفنان أن يقاوم بكل قواه هذه الاتجاهات البائخة، البربرية، الصبيانية حقا، يجب أن يفصل عملا فنيا عن الآخر بحلقات صلبة من السحر».[4]

---

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، مرجع سبق ذكرهص 82.

[2] نورثروب فراي: تشريح النقد، مرجع سبق ذكره، ص 318.

[3] جورج لوكاتش: غوته وعصره، تر: بديع عمر نظمي، دار الطليعة، ط01، بيروت، 1984، ص 65.

[4] المرجع نفسه، ص 66.

ونفهم مما سبق أن "لوكاتش" يعطي الأفضلية للفنان المتحكم في عمله، انطلاقا من خاصية كل جنس مستدلا بأعمال القدامى الذين برزوا في مجالات عدّة دون أن يكون ثمّة تداخلا بين الأنواع.

إلا أننا نجد من يخالف "هيغل" وغيره من الفلاسفة، إذ يعتقد بضرورة الأجناس، لأنه لا يمكن أن نتخيل عملا خاليا منه، وهذا ما ذهب إليه "هانس ياوس"، حيث يرى أنه «لا يمكن أن نتصور أثرا أدبيا يوجد داخل ضرب من الفراغ الإجباري ولا يرتهن إلى وضعية مخصوصة للفهم».[1]

فمن وجهة نظره أن التداخل الأجناسي يساعد في عملية الفهم، وعلى كل حال فقد اختلف مفهوم مفكري الغرب في هذا المصطلح، إذ ثمة من يعد امتزاج النوع تفوقا إبداعيا وتميزا تجديديا، إلا أن ثمة من يراه ضعفا وقلة احترافية من المبدع.

ويذهب "رينيه ويليك" للقول بأن «التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد لها أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا...إلى حد صار معه المفهوم نفسه موضع شك».[2]

فتداخل الأنواع الأدبية فيما بينها مع محافظة الجنس الرئيسي والذي يعد قالبا تسكب فيه الأجناس الأخرى المدعمة للنص الأصلي صار ميزة العصر وخاصة الإبداع.

حتى أن ثمة من ذهب إلى التصريح صراحة «أن كتابة كلمة رواية على غلاف كتاب ما أضحى من عادات النشر لا ضرورة لاتباعها».[3]

ويؤيده في ذلك "رولان بارت" الذي يرى أن هذه الخلخلة التي اقتحمت الكتابة حطمت أي تصنيف نوعي، ومما سبق يتبين لدينا أن مفهوم تداخل الأجناس لدى الغرب يكاد يكون

---

[1] لؤي علي خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة أوالخرق، دراسة النظرية، مجلة جامعة دمشق، ع3-4، 2014، ص 148.

[2] رينييه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د، ط)، ع 110، الكويت، 1987، ص 311.

[3] رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط03، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص 43.

إشكالا مثل أكثر المصطلحات الفضفاضة التي تقبل تحت عباءتها مجموعة من المفاهيم والدلالات، وهذا ما خلق تعارضا بين مؤيد وآخر رافض لفكرة التداخل الأجناسي.

4-2 الأجناس الأدبية عند العرب:

من المعلوم والمسلم به أيضا أن العرب بعد اطلاعهم واحتكاكهم بالأمم الأخرى خاصة اليونان واهتمامهم بالأدب والفلسفة والدراسات الفكرية تكونت لديهم ثقافة قدموا من خلالها منافع للأدب العربي.

ولعل أول من يترأس هؤلاء إنتاجا وحجة "الجاحظ" بمؤلفاته ونقاشاته الثرية، فقد قسم الكلام إلى منثور ومنظوم، وجعل لكل فن خصائصه ومقوماته فقال: «لابد من أن نذكر فيه أقسام تأليف جميع الكلام وكيف خالف القرآن جميع الكلام الموزون والمنثور غير المقفى على مخارج الأشعار والأسجاع، وكيف صار نظمه من أعظم البراهين»[1].

وحديثا نجد الناقد العربي اهتم وما يزال مواليا أهمية لهذه القضية، إذ يرى "غنيمي هلال" بأن المقصود بالأجناس الأدبية «القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة»[2]

فالمسألة من وجهة نظره هي قوالب مفروضة بشكل أو بآخر على المبدع أثناء ولادة المتن، كما أن الناقد "عبد الفتاح كليطو" يتوافق مع منظري العرب، إذ يقر بأنه لا مجال للخوض في موضوع النوع الأدبي.

وليس بعيدا عن "عبد الفتاح كيلطو" نجد أن "سعيد يقطين" قد مضى في هذا المجال مثريا إياه بالمتابعة والتقصي، والحق أن المطلع على النتاجات الغربية والعربية يجد ثمة حوارية بين الأنواع تناصا واقتباسا وتداخلا بين الشعري والنثري والملحمي والفلكلوري والقصصي

[1] الجاحظ: البيان والتبين، مكتبة الخانجي، ط07، القاهرة، 1998، ص 383.

[2] محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات العرب المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، مصر، 1992، ص 92.

والمسرحي، ولعل من بين الأسباب الداعية إلى هذا التداخل هو الانتقال بالقارئ من وضع أو من شكل إلى آخر مما يجدد النشاط في داخله يدفعه للتفاعل مع النص.

5-أنواع الأجناس الأدبية:

حين يسمع المتلقي مصطلح الجنس فإنه يحيله إلى النوع لا إلى الصفة، فنحن نقول فلانا جنسه ذكر وجنس فلانة أنثى، ومن هنا نذهب إلى تصنيف الأشياء، وانطلاقا من تحديد المسميات فنقول: المقالة، الخاطرة، الخطبة، القصة، المسرح، والرواية، هي أنواع أدبية بين القديم والحديث، موزعة بين النثر والشعر، النقاء والتداخل.

5-1 السرد:

5-1-1 لغة:

عرّف السرد تعريفات لغوية مختلفة في المعاجم العربية، لكنها في المجمل تكاد تتفق في التعريف اللغوي، فمثلا نجد في "معجم العين" أن السرد «سرد القراءة والحديث يسرد سردا، أي يتابع بعضه بعضا»[1]، مما يدل على أن السرد حكاية متواصلة؛ أي ربط الكلمات بعضها ببعض، مما يعطي قراءة غير متقطعة.

كما نجد في "لسان العرب" أن السرد هو: «تقدمة شيء إلى شيء تأتي مشتقا بعضها في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحو يسرده سردا إذا تابعه»[2]، وهو دلالة على أن الحديث المتتابع والذي يكون مشتقا ومتوالدا مع بعضه البعض يشكل سردا تتخلده حادثة أو حوادث أو حدثا يراد تقديم تفاصيله من خلال السرد، والمتأمل مما سبق من التعريف اللغوي يتبين له أنه واحد مع إضافات تفصيلية لا تفسد المعنى.

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003، ج01، ص 235.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مرجع سبق ذكره، ص 165.

5-1-2 اصطلاحا:

يمكن للمطلع على الدراسات التي تناولت مصطلح السرد أن يتأكد من أن العملية السردية تشبه الحياة البشرية في التطور والنمو، فالسرد «مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة»[1]؛ فالحياة الاجتماعية من هذا المنطلق يكون السرد شبيها بها، متقاطعا معها، يوافقها في حالات عدة كالثقافة والتاريخ والمعتقد والفكر وما شابه ذلك.

إن السرد عملية لا يمكن لأي نص أدبي يتخذ من القصة مركزا له أن يستغني عنه؛ لأنه يمثل الركيزة الأساسية التي تتقدم بالحكاية، ويعمل على توسيع جوانبها فهو «الأداة الأساسية الفاعلة في عملية بناء النص، فهو أداة لنسيج العلاقات بين العناصر الفنية التي يقوم عليها النص القصصي»[2]، وعليه نذهب إلى القول بأن السرد يحتاج إلى حدث، وهذا الحدث يتطلب الإخبار عنه، وسواء كانت الواقعة معيشة أو مفترضة فإن الذي يهم هو الطريقة التي نوصل بها هذه الحادثة أو الحدث للمتلقي، وعليه نقول إن السرد هو «الحديث والإخبار لواحد أو لأكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من الساردين وذلك لواحد أو أكثر من السرد».[3]

وكما أشرنا لوجوب السرد لإيصال أخبار الحدث للآخر فإنه يستلزم أيضا وجود السارد، والذي يعد أساسيا في العملية الإبداعية في النص وخاصة القصصية منه، إذ لا نتصوره خاليا من هذا الأخير، ومن بين ما يمتاز به السرد أن يكون ذاتيا كما يمكن أن يكون موضوعيا، فالذاتي نتعرف عليه من خلال السرد، أما الموضوعي فإنه يأتي حواريا وتحاوريا مما يوحي بالنقد في طرح الآراء وهو ما يشكل موضوعيا وهو الأقرب إلى الواقع أو المحبب بالنسبة "لميخائيل" باختين إذ يفصله عن الذاتية.

---

[1] عبد الرحيم الكروي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط03، القاهرة، 2005، ص 13.

[2] منتصر عبد القادر الغضنفري: عناصر القصة في الشعر العباسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط01، عمان، الأردن، 2010، ص 155.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي «معجم مصطلحات»، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، القاهرة، 1987، ص 145.

2-5 المسردية:

يمكن للمتلقي أن يفهم من لفظ المسردية أنها مزيج يبين نوعين أو مادتين، أو لنقل نوعين يتمثلان غاليا في السرد والمسرح، مما يولد مشهدا مسرديا، فـ «المسردية مصطلح قائم بذاته يجمع بين المسرد والمسرح، ويهيئ النص للقراءة ابتداء من المستوى البصري إلى استحضار تقنيات السرد، مع مراعاة خصوصية المسرح، وبهذا يكسب المسرح قراءه».[1]

وبالتالي يحق لنا القول: إن المسردية هي تهجين بين ملفوظين يتمثلان في السرد والمسرح، فـ «المسردية هي ذلك الجنس الذي يمزج بين السرد والمسرح؛ إذ يضيف السرد والوصف على خصائص المسرح رونقا خاصا، يأخذ بيد القارئ ويكمل حلقات السلسلة التي تشد المسرح».[2]

يتضح من خلال ما سبق بأن المسردية تكون داخل النص المسرحي، وداخل المسرحية كعمل له مكوناته، وله مقوماته التي تؤهله ليكون عرضا فوق الركح.

وبالتالي فالمصطلح يختصر العلاقة القائمة بين التجاوز الشرعي القائم بين السرد كتتابع والمسرح الذي يحتاج إلى هذا التتابع، وعليه وللتدليل أكثر فإن المسرح + السرد = المسرد أو المسردية.

إن المسردية جنس قائم بذاته متكامل بذاته متكامل الأركان له خاصيته؛ حيث ساعد هذا المصطلح الحديث المستحدث في إعطاء نظرة جديدة وخاصية تتميز بها سردية المسرح وتنوعه، وعليه فإن أي نوع داخل النص لا يجب رفضه، بل علينا الترحيب به لما له من نشاط معرفي وبصمة إبداعية.

---

[1] عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة، «مسرديات قصيرة جدا»، دار المنتهى للنشر والتوزيع، ط01، الجزائر، 2017، ص 8-9.

[2] العياضي محمد: آليات التجريب السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي –المسردية أنموذجا– مجلة مقاليد، جامعة برج بوعريريج، ع 15، ديسمبر 2018، ص 125.

نفهم من التعريفات التي تناولت المسردية بأنها اشتراك بين السرد والمسرح، مما يجعل «المسردية مصطلح قائم بذاته، يجمع بين السرد والمسرح ويهيئ النص للقراءة ابتداء من المنسوب البصري واستحضار تقنيات السرد مع مراعاة خصوصية المسرح».[1]

مما يوحي بأن المسردية هي تهجين بين عنصرين يتمثلان في القص والحوار، مما يشكل سردا مسرحيا، وهو ما جاء به التجريب في الكتابة الأدبية، فالمسردية تتخذ من الوصف عنصرا أساسيا لتضفي طابع الحياة الخاص بالمسرحية، وهو ما يعطي جمالية للأشخاص ورونقا حياتيا.

«إذ ضيف السرد والوصف على خصائص المسرح رونقا خاصا، يأخذ بيد القارئ ويكمل حلقات السلسلة التي تشد المسرح، من مخرج، وممثل، وعمل فني، ويحفظه من الضياع والاندثار في غياهب النسيان».[2]

فالمسردية في المجمل هي كتابة قصة لكن يغلب عليها الحوار، وهو ما يجعله نصا قابلا للديمومة، متجددا حسب القراءات المختلفة، وعليه فإن المسردية كمصطلح يتم إجمالها في: سرد + مسرح = مسردية.

خصائص المسردية:

من الضروري الإشارة إلى أن المسرحي عليه أن يغلب جانب المسرح على السرد حتى لا تضيع المعالم المسرحية داخل العملية السردية، «بمعنى أن القالب يتشكل النص المسردي في إطاره وقالب المسرحي بما تحتويه من معالم مسرحية واضحة ومرسومة وخصوصيات معلومة».[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة «مسرديات قصة قصيرة جدا»، مرجع سبق ذكره، ص 8-9.

[2] لعياضي محمد: آليات التجديد السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي-المسردية نموذجا-، مجلة مقاليد، مرجع سابق، ص 125.

[3] لعياضي محمد: آليات التجديد السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي-المسردية نموذجا-، مجلة مقاليد، مرجع سابق، ص 186.

والحق أن العالم المضاف للمسرح والمتمثل في السرد قد أعطاه حيوية وأمده بالديمومة وخلق في داخله تنوعا وولّد بين جانبيه تعددا، مما جعله عملا متكاملا يأخذ من كل زهرة رحيقا فيعطي عسلا إبداعيا.

5-3 المقال:

5-3-1 لغة:

جاء في لسان العرب لـ "ابن منظور" أن المقالة مأخوذة من الجذر "قول"، فقال: «يقول، قولا، وقولة، ومقالا، مقالة».[1]

5-3-2 اصطلاحا:

فقد عرفها "محمد يوسف نجم" على أنها «قطعة نثرية محدودة الطول والموضوع، تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من التكلف والرهق، وشرطه الأول أن يكون تفسيرا صادقا عن شخصية الكاتب».[2]

إذا فالمقالة من وجهة نظره تمتاز بالقصر، تعتمد على العفوية، وهو ما نجده ونلمسه في المقالات الصحفية، ولكن ثمة شرطا يتمثل في التعبير الصادق أو ما يصطلح عليه بالعاطفة، كما أن هناك من يرى بأنها نوع نثري، «تناقش موضوعا محددا أو تعبر عن وجهة نظر ما، أو تهدف إلى إقناع القراء بفكرة معينة أو إثارة عاطفة».[3]

وبالمقارنة بين المقولتين نجد أن الإضافة في المقولة الثانية تتمثل في عنصر الإقناع مع التركيز على إثارة العاطفة.

عناصر المقالة:

---

[1] محمد جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار الصيانة، ط01، بيروت، لينان، (د، ت)، ج 12، حرف القاف، ص 223.

[2] محمد يوسف نجم: فن المقالة، دار الثقافة، ط01، بيروت، لبنان، 1996، ص 95.

[3] صالح أبو أصبع ومحمد عبد الله: فن المقالة، أصول نظرية، تطبيقات ونماذج، دار مجد ولاوي للنشر والتوزيع، ط01، عمان، 2002، ص 12.

للمقالة عناصر لابد من اتباعها لتكون بذلك موضوعا مستوفيَ الشروط تامَّ الأركان واضحَ المعالم.

أ-المقدمة:

تعد المقدمة بمثابة مفتاح الباب، إذ لا يمكن معرفة ما يكون بالداخل إلا بالفتح والولوج، فالمتلقي من خلال المقدمة والتي تختلف عن التقديم تتكون لديه فكرة عما يتناوله صاحب الموضوع، وبالتالي فهي تعمل على «تهيئة القارئ للموضوع وإعطائه فكرة عامة عنه»[1] فالمقدمة في عمومها تفتح شهية القارئ لمواصلة الاطلاع على ما يكون بعدها.

ب-العرض:

بعد المقدمة والتي تعتبر عنصرا أساسيا يأتي العرض أو ما يصطلح على تسميته بصلب الموضوع، والذي يعمل صاحبه فيه على الإجابة على السؤال الجوهري.

ج-الخاتمة:

بعد العرض تأتي الخاتمة، وهي اسم على مسمى، بها يختم كاتب المقال موضوعه، فهي تعد «ثمرة المقالة، وهي نتيجة طبيعية للمقدمة والعرض».[2]

5-4 الخطابة:

لا تقل الخطابة قيمة وتأثيرا عن المقالة، وقد تكون في مواضيع كثيرة فاعلا في تقدم الأمم وانتصار الجيوش واسترداد الحقوق وتوجيه الرأي العام، فالخطابة كما ورد في لسان العرب «خطب، يخطب، الخطبة بضم الخاء»[3]، وهي مصدر خطب والمعنى إلقاء الكلام لإفهام الناس.

---

[1] صالح أبو أصبع ومحمد عبد الله: فن المقالة، أصول نظرية، تطبيقات ونماذج، مرجع سبق ذكره، ص 30.

[2] أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط04، القاهرة، 1958، ص 95.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مرجع سبق ذكره، ص 360.

أما اصطلاحا فتتمثل في القدرة على الإقناع وتبيان الحقائق من خلال «القدرة على الكشف نظريا في كل حالة من الحالات عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة».[1]

والخطبة مثل المقالة لها عناصرها التي لا تقوم إلا باتباعها:

عناصر الخطبة:

أ-المقدمة:

يعتمد الخطيب في بداية خطبته على محاولة شد انتباه السامع بإلقاء الآيات والأحاديث أو الشعر، مثلما فعل "الحجاج بن يوسف الثقفي" في خطبته الشهيرة التي ألقاها في العراق، وعليه فإن «افتتاحية الخطبة ومطلعها المثير للأذهان المنبهة للعقول، كي ينتبه جمهور السامعين».[2]

ونفهم من هذا القول بأن الخطبة ليست نصا مكتوبا وإنما نصا شفاهيا يعتمد على قدرة الملقي واقناعه للمتلقي.

ب-العرض

يكون العرض محورا أساسيا في الخطبة إذ يحق للخطيب الدخول مباشرة في الموضوع خاصة إذا كان الوقت لا يسمح بإطالة الحديث أو يكون الخطيب غاضبا وليس لديه استعداد لفن القول فنجده في خطبته مهددا متوعدا مبرهنا على أقوله بأفعاله.

ج-الخاتمة:

ليس من الضروري التزام الخطيب الخاتمة؛ لأن العرض يكفي للغرض، ومع ذلك يحق له أن يختم بما شاء من القول.

---

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، الفجالة، القاهرة، 1996، ص 95.

[2] إبراهيم أبو الخشب: تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة العامة للكتاب، ط01، 1976، ص 177.

5-5 الرسالة:

فن من الفنون النثرية، وهي جنس مستقل بذاته، كان وما يزال من بين المدونات الحمالة لحضارات وثقافات وأسرار المجتمعات وتغيراته، وقد عرفها الناس قديما مثل: رسائل "الجاحظ، إخوان الصفا، بديع الهمذاني".

5-5-1 لغة:

مأخوذة من الفعل "رسل"، ومنه اشتق: الرسالة، والرسول، والإرسال، بمعنى التوجيه.

5-5-2 اصطلاحا:

فهي فن يتخذ من الخطاب مادة يتوجه بها المرسل إلى المرسل إليه، فهي قائمة «على خطاب يوجهه شخص إلى شخص آخر، ويوجهه مقام، أو يوجهه مقام رسمي إلى مقام رسمي آخر»[1].

5-5-3 أنواعها:

للرسالة أنواع عدة منها: الديوانية والإخوانية.

أ-الرسالة الديوانية:

تختص في الغالب بالديوان أو الحكم، حيث «تتناول تعريف أعمال الدولة وما يتصل بها من تولية الولاة، وأخذ البيعة للخلفاء، وولاة العهود»[2]، وهي موجودة الآن تتمثل في التعازي والتعازي التي ترسلها الدول لدول أخرى.

ب-الرسالة الإخوانية:

تنطلق الرسائل الإخوانية من ذات إلى ذات أو ذوات أخرى، حاملة عتابا أو هجاءً، مديحا أو ذما، تهنئة أو ما شابه ذلك، فقد «كانوا يتراسلون فيها، متخذين من الرسائل وسيلة للتعبير عن مشاعرهم وانفعالاتهم».[3]

---

[1] حسن غالب: بيان العرب، دار الجيل، ط01، بيروت، عمان، 1971، ص 181.

[2] مصطفى البشر قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، (د، م)، ط01، 2009، 2010، ص 120.

[3] فوزي سعيد عيسى: الترسل في القرن 13، دار المعرفة الجامعية، ط01، 1991، ص 35.

5-5-4 خصائصها:

البسملة: وهي أن يبدأ الكاتب رسالته بـ "بسم الله الرحمان الرحيم" على أن هذا متعلق بالكاتب المسلم، بينما لا تكون هذه الخاصية موجودة في الرسائل الأعجمية.

العنوان: لابد للرسالة أن تحمل عنوانا حتى وإن كانت إلكترونية، مما يسهل عملية وصول الخطاب وتحقيق أهدافه.

5-6 القصة:

من بين الأجناس الأدبية الأكثر حضورا داخل المتن الروائي وخارجه، تأتي القصة والأقصوصة والحكاية لتعرض العملية السردية، وتشد دعامة النص، فهي فن قصصي «يتضمن أحداثا كثيرة، وخبرات متنوعة، هي في الحقيقة المادة التي تكون منها هذا العمل...ولا شك أن كل هذه الأشياء تصادف كل إنسان غيره، فليس هو وحده الذي يعيشه بين الناس، ولكن يحدث أن أصبح جميع الناس كُتاب قصة»[1]، وللقصة عناصرها التي تتكون منها، وأبرزها الحدث الذي يتناول الحادثة:

5-5-1 عناصرها:

أ-الحدث:

تتخذ القصة من الحدث نقطة الانطلاق، فهي «مجموعة من الوقائع الجزئية، مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسميه الإطار، ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معين»[2]، فالحدث هو المادة التي ينطلق منها السارد لنسج وحبك موضوعه القصصي، وقد تكون الأحداث واقعة أو متخيلة لكنها جميعها تنبني على التخييل؛ ليعطي القاص جمالية للنص.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط08، القاهرة، مصر، 2002، ص 101.

[2] المرجع نفسه، ص 104.

ب-الشخصيات:

القاص البارع هو الذي يخلق شخصية ويجعل منها واقعا معاشا، يتنفس ويتحرك، نحس بها ونحصي حركاتها وأنفاسها، ذلك أن «الكتابة القصصية في الأساس هي القدرة على خلق شخصيات تعمل معا، وتمارس وجودها، وتُقَدِم على أفعالها بوازع من معطياتها النفسية والذهنية والاجتماعية».[1]

فالشخصية داخل القصة هي نفسها الصورة الموجودة على أرض الواقع شريطة ألا تكون طبق الأصل.

ج-الزمكان:

العنصر الأساسي الذي لا يمكن للقاص التخلي عنه هو الزمن، فلا يعقل تصور قصة خالية تماما من هذا العنصر، سواء مباشر أو إشارة ضمنية، كأن نقول: كانت أزهار الأشجار منفتحة، فهي دلالة على فصل الربيع.

أما المكان فليس ضروريا، ولكن وجوده يقوي العملية السردية ويزيد النص جمالا، كالجبال وكثافة الغابات ورمال الصحراء وزرقة البحر.

5-6-2 أنواع القصة:

وللقصة عدة أنواع منها: التاريخية، الدينية، الواقعية، النفسية...وهي جميعا تتخذ من السرد والحوار والحكاية مقومات لسرد الأحداث بطريقة «مرتبة ترتيبا سببيا، تنتهي إلى نتيجة طبيعية لهذه الأحداث المرتبة، وتدور حول موضوع عام»[2]، بالإضافة إلى أجناس أدبية أخرى مثل الحكاية، والأسطورة، والمسرح، وهي جميعا تشكل ثقلا إبداعيا يخدم الجنس الروائي، ويضفي عليها هالة فنية يتزين بها النص لفظا ومعنى.

---

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط01، القاهرة، مصر، 2002، ص 208.

[2] محمد غنمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص 504.

5-7 المسرح:

يعد المسرح جنسا من الأجناس الأدبية التي كانت وما تزال شامخة في قامتها، منفردة بشكلها العام، وقد عرف المسرح قديما، فاتخذت منه الشعوب شكلا من الأشكال التعبيرية للترفيه أولا ثم لمعالجة القضايا الاجتماعية والإنسانية معا ثانيا.

5-7-1 لغة:

وقد ورد تعريفه اللغوي في المعاجم العربية، ففي لسان العرب نجد أن: «المسرح بفتح الميم مرعى السرح، وجمعها المسارح...وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي».[1]

فالمسرح إذا مستمد في تسميته ومشتق بما يتوافق مع مكان الرعي، فكلاهما يحتاج إلى الحيز المكاني والشخوص التي تؤدي الأدوار، حيوانا كان أم إنسانا وحتى الجمادات أحيانا حسب ما يتطلبه العارض، كما نجد أن المسرح «مكان مرتفع من خشب، في صالة أو مساحة، تمثل عليه الروايات».[2]

وهذا التعريف يعطي مفهوما أكثر وضوحا مما نشهده اليوم من مسارح تقع داخل القاعات، ومن خلالها تقدم العروض التي يتلقاها المشاهد، وبالإمكان القول بأنه «مكان مرتفع تمثل عليه المسرحية».[3]

والمتمعن في التعريفات اللغوية المذكورة آنفا يلحظ أنها جميعها تشير إلى أن المسرح قبل أن يكون أي شكل من الأشكال هو مرعى، ولكن له معالمه وخصوصياته التي تجعله يختلف عن المرعى الذي نعرفه اليوم، وهو المكان الذي تقصده الماشية لغاية الأكل والشرب.

5-7-2 اصطلاحا:

إذا نظرنا في الدراسات التي اتخذت من المسرح موضوعا لها يتبين أن للمصطلح خلفية تاريخية؛ إذ يعود في أصله للمكون اليوناني المستمد من كلمة "theatron" والتي تعني مكان

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مرجع سبق ذكره، ص 1984.

[2] جبران مسعود: الرائد «معجم لغوي عصري»، دار العالم للملايين، ط08، بيروت، لبنان، 1992، ص 838.

[3] أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط01، عالم الكتب، 2008، مج01، ص 1054.

المشاهدة أو الفرجة، فكلمة مسرح تستعمل «للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة».[1]

فالمسرح إذا لا يكون بناية ومنصة وأشخاصا ما لم يكن مضافا إليهم النص المسرحي، وبالتالي ومن خلال هذا القول نفهم أن المسرح هو الكتابة والعرض معا.

وقد تعارف الناس فيما بينهم على اعتبار المسرح بأنه سيد الفنون ورأس سنامها، وهو المقدم عليها جميعا، وعليه فـالمسرح «جنس أدبي راقي، يطلق عليه أبو الفنون وأولها منذ أيام الإغريق والرومان، وقدرته على الموالفة بين عناصر فنية متعددة، حيث كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني والأدبي».[2]

فاليونان ولأنهم أكثر الشعوب تعاملا مع الفنون والشعر الدراما اهتموا إلى الطريقة التي تتخذ من الحوار مرتكزا لطرح الأفكار المختلفة وطرح الحلول إذا أمكن.

وقد عرف هذا الأخير دراسات معمقة، ولعل على رأسها تنظيرات "أرسطو"، فقد كان فاعلا بآرائه النقدية، فالمسرح «ذلك النص المسرحي بكل مكوناته من شخصيات وأحداث وإشارات ومسرحية، والعرض المسرحي لكل مكوناته من ملابس وديكور وإكسسوار وموسيقى وبانتوميم ورقص وإضاءة».[3]

فهذه العناصر المذكورة هي ركائز أساسية ومعالم بارزة داخل المسرح، بالإضافة للممثل الذي يشغل الناس ويملأ الفضاء المسرحي، فهو الآخر يدخل ضمن عناصر المسرح، وإن لم يكن بطريقة مباشرة.

---

[1] ماري إلياس، وحنان قصاب: المعجم المسرحي «مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض»، مكتبة لبنان ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، 1997، ص 422.

[2] سيد غيث: فنيات الكتابة الأدبية «الرواية والقصة والمسرح والمقال والمنوال والمونولوج»، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط01، الجيزة، مصر، 2017، ص 87.

[3] عقا أمهاوش: الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، دمشق، سورية، 2013، ص 08.

إلا أن النص يظل دائما السيد والحكم الفيصل في الأمر برمته، فحين يغيب النص ينعدم العرض، وبالتالي لا يكون ما يسمى مسرحا، حتى المسارح التي تعتمد على عروض صامتة فهي تحتاج في الأصل إلى نص تقوم عليها.

ولكن يمكن أن نجد تعريفا آخر يميز بين الكتابة المسرحية والعرض على الخشبة، إذ يرى بأن «الدراما تعني النص المكتوب، أما المسرح فيعني عملية العرض».[1]

ولعل هذا التعريف يعد الأقرب للتمييز بين متداخلين يتمثلان في الكتابة والتجسيد، فالمسرح وإن كان في جملته مستمدا من الأدب إلا أنه لا يعني المسرحية في حد ذاتها، وإنما المكونات التي تؤدي هذا النص المكتوب بطريقة تتوافق وشروط المسرح.

5-8 المسرحية:

5-8-1 لغة:

وردت عدة تعريفات للمسرحية، ومن ذلك أن «مسرحية [فرد]: جمع مسرحيات: اسم مؤنث منصوب إلى مسرح، وهي مصدر صناعي من مسرح، أدب، فن، قصة أو رواية معدة للتمثيل على المسرح»[2]، ونفهم من هذا التعريف أن المسرحية في أصلها حكاية قابلة للتجسيد داخل حيز مكاني، قد يكون مغلقا مثل المسارح التي نشهدها اليوم، أو مفتوحا مثل المسارح الرومانية أو غيرها.

5-8-2 اصطلاحا:

يمكن للمتلقي الذكي الذي تقع النصوص بين يديه أن يميز بين النص المسرحي عن بقية النصوص الأخرى من خلال الحوارات التي تزيد في المسرحية وتقل في غيرها من الأجناس الأخرى

---

[1] مارفن كارلسون: نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الراهن، تر: وجدي زيد، المركز القومي للترجمة، ط01، القاهرة، مصر، ج01، ص 12.

[2] أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 1055.

«ولعل أول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي أنها تقوم على الحوار»[1]، مما يوحي بأن المسرحية تتفق مع النصوص الأخرى في الشاعرية والأدبية، وفي القيمة الجمالية، إلا أنها تمتاز بالأصوات المتعددة والتي تتولّد من خلال وجهات نظر مختلفة، يكون عمادها الحوار وهو العامل المميز والفاعل داخل النص الممسرح.

فالمسرحية بالإضافة إلى الحوار نجد أنها في الغالب لا تخرج عما رسمه "أرسطو": المأساة، الملهاة، الدراما.

وعليه فالنص المسرحي ليس وقفا على فئة تكتبه وتختص به، وإنما باستطاعة أي كاتب أن يكتب انطلاقا من عناصر يتبعها لخلق النص الذي يتماشى وطريقة العرض.

5-8-3 المسرح عند الغرب:

من المتعارف عليه وهذا ما أثبتته الدراسات الأدبية بأن المسرح أصله يوناني، فقد كان اليونان أكثر الشعوب تطورا حضاريا، فنشأ عندهم التمثيل لحاجات اجتماعية وترفيهية وسياسية أيضا، وقد ارتبط المسرح بداية بالشعر فكان ملازما له.

فنجد أن "أرسطو" استخدم «تسمية الشعر التراجيدي للدلالة على المسرح كجنس، وتكلم عن التراجيديا والكوميديا والدراما الساتيرية»[2]، فـ "ارسطو" من خلال كتابه "فن الشعر" ودراسات أدبية وفنية أخرى وضع الفن نصب عينيه، مما أعطاه زخما معرفيا، إلا أن المسرح لم يبق حكرا على اليونان وحدهم وإنما تجاوزهم إلى الغرب، فظهرت المسرحيات والمسارح في فرنسا وإنجلترا وباقي الدول الأخرى.

5-8-4 المسرح عند العرب:

المتأمل في الحركة المسرحية عند العرب يجد أن ظهوره مرتبط في الأصل بالحملة الفرنسية التي قادها "نابليون بونابرت" عام (1798م)، والتي كانت سببا مباشرا في انتقال

---

[1] عبد القادر القط: من فنون الأدب «المسرحية»، دار النهضة للطباعة والنشر، (د، ط)، بيروت، 1978، ص 11.

[2] ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي «مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض»، مرجع سبق ذكره، ص 423.

الثقافة الغربية إلى الدول العربية، إلا أن انتشاره اختلف من رقعة لأخرى، فمثلا في الجزائر «بدأ مع زيارة المصري جورج أبيض [1880-1959] إلى الجزائر سنة 1921، وتأثيره في محي الدين باشتارزي وعلالو ورشيد قسنطيني»[1]

وقد استطاع هذا الأخير من خلال فرقته أن يؤثر في رجالات الفكر مما دفع بهم لانتهاج نهجه.

فإذا كان تأثير الأقطار العربية وخاصة المشرق بالترجمات والاطلاع على الآداب العالمية فإن الوضع في الجزائر كان مختلفا «إذ أنه ارتبط في بداياته بشركة الأسطوانات المسماة [جوموفون]، حيث ظهرت أولى الاستكشافات المسرحية مسجلة على أسطوانات، وكانت غنائية هزلية اجتماعية».[2]

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن المسرح في الجزائر خصوصا فشل في البداية أن يكون فصيحا، نظرا لعدة عوامل أهمها تأثير المستدمر في اللسان الجزائري الناطق بلغة الضاد، مما دفع بـ "علالو" إلى «إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة، خشنة الاتجاه مكتوبة بالعامية، وقدمت أول مرة على مسرح الكورسال في 1926م».[3]

ومما ورد يتبين أن الشعب الجزائري لم يكن مستعدا لتلقي المسرح باللغة الفصيحة، وهذا ما جعل النصوص المكتوبة بالعامية تلقى رواجا بين أفراد المجتمع.

وللمسرح جملة من الخصائص يرتكز عليها ليكون عملا متكاملا، أولها الموضوع والمتمثل في الحكاية التي تحمل في الغالب فكرة يتم إيصالها للمتلقي، ولا تخلو هذه الحكاية من حبكة تتضمن مجموعة من العقد والإشكاليات التي تحتاج إلى طرح يجلي غموضها ويبين مرادها، وثاني هذه العناصر الشخصيات، فمن غير الممكن التعامل مع المسرحية إذا لم تكن لها شخصيات.

---

[1] ربيعة جلطي: الرواية والمسرح، ضرورة اللقاء وصعوبات التجسيد "من أجل سوق إبداعية مشتركة"، يومية النصر، الجزائر، العدد 16088، 12/10/ 2019، ص 14.

[2] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ج05، ص 410.

[3] المرجع نفسه، ص 460.

بالإضافة للزمن والمكان وهما عنصران أساسيان في اتصاف المسرحية بالكمال والجمال الفني، وضمن هذه العناصر كلها يكون الصراع والحوار والحدث واللغة.

5-9 الشعر:

من بين الأجناس الأدبية التي يشيع استعمالها داخل المتن النثري نجد الشعر بمختلف أنواعه، حاضرا داخل النصوص ملتحما مع أجناس أخرى، معضدا النص ومقويا جوانبه الفنية.

5-9-1 لغة:

جاء في المعجم اللغوي أن الشعر مأخوذ من «شَعَرَ، شَعَرَ به، يشعر به، يشعر، شِعْرًا، شَعْرًا»[1]

كما نجده في لسان العرب «ليت شعري، أي ليت علمي، وليتني علمت، وبيت شعري من ذلك أي ليتني شعرتُ، وأشعر به: وأعلمه إياه، وأشعرته فشعر، أي أدريته فدرى...»[2]

ومن هذا القول نفهم أن الشعر مأخوذ من العلم؛ فشعر بمعنى علم، والشاعر حين يأتيه الشعر يكون كمن علم بالأمر الذي كان مجهولا.

5-9-2 اصطلاحا:

يعد الشعر بالنسبة "للجاحظ" صناعة؛ إذ يرى بأن «الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[3]، والمتأمل في التعريفات التي تناولت هذا الجانب يجد أنها في الغالب تعتبر الشعر نظما، ولا يهم إن كانت به شعرية أو أدبية؛ لأن الأصل هو الوزن والقافية، فالشعر إذا «كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص من النظم الذي إن عدل عن جهته هجنته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه».[4]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مرجع سبق ذكره، ص 442.

[2] المرجع نفسه، ص 442.

[3] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط01، بيروت، لبنان، 1981، ص 131، 132.

[4] محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، (د، م)، ط02، 1426-2005، ص 09.

إن "ابن طباطبا" من خلال هذه المقولة قد حدد مفهوم الشعر، بل زاد عليه في أن السليقة تستطيع وحدها أن تبين المنظوم من غيره دون الاستعانة بالتقطيع وتحديد البحر.

وهذا هو المتعارف عليه قديما إلا أن الحركة الشعرية عرفت تطورا ونموا، مما تفرع عنها أنواع أخرى مثل: شعر التفعيلة، قصيدة النثر والومضة.

6-تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية:

على الرغم من أن ظهور الرواية في الجزائر كان متأخرا نظرا لظروف عدة، ولعل أولها الاستعمار الفرنسي الذي جثم على صدر الإبداع بلغة "الضاد"، فحد من انتشارها وتوسع آفاقها إلا أنها استطاعت مواكبة الركب واللحاق بالصفوف الأولى والتجاوز أحيانا، والمطلع على ساحة الإبداع يجد كثيرا من الغبار، ولكنه يلتمس جواهر تلمع، متمثلة في روائع روائية نال أصحابها الجوائز المرموقة، ومنها من ينتظر.

ومن هنا نجد أن من بين الخصائص التي تميزت بها المطبوعة الفنية مؤخرا تدل في محتواها على أن المتن محمل بأجناس داخل الجنس المعتمد من طرف الكاتب.

ولأن الرواية كما يرى "باختين" مسرح يحتمل تجارب على ركحه فقد صارت الرواية الجزائرية ذات حمولات يمتزج فيها الشعر بالمسرح والفلكلور والموسيقى والتاريخ والأنثروبولوجيا، وبمعنى آخر محملة بأجناس متداخلة وعلوم مختلفة.

ومن بين هؤلاء «أحلام مستغانمي وواسيني الأعرج ومراد بوكزازة وغيرهم ممن تلونت إبداعاتهم بهذا التداخل الأجناسي، إيمانا منهم بأن حياة النوع الأدبي مرهون بمدى التجاوب بين الأنواع».[1]

كما يحضر "بدر شاكر السياب" برائعته الضخمة، القصيدة المعنونة بـ "مطر، مطر" والتي مطلعها:

[1] دياب قديد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، كتابة ضد أجنسية الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، الثاني عشر، جامعة اليرموك، الأردن، مج02، ص 92.

عيناك غابة نخيل ساعة السحر أو شرفات راح ينأى عنها القمر[1]

وقد «تمخض عن هذا أن وجدنا شكولا روائية جديدة، فرواية الأصوات نوع من الحوار بين الشخوص وأفكارها بمعالجة سردية...ومن ثم جاءت رواية الأصوات ممثلة لوجهة نظر متباينة، ولم تحمل الرواية التقليدية وجهة نظر أحادية، يتوازى مع الراوي العارف بكل شيء»[2].

ومن هنا فقد استعمل الروائي الجزائري خاصية الحوارية متمثلة في محاورة النصوص وحوار الأشخاص، مما أضفى على المتن ثراء الجمالية، فالرواية الجزائرية حاليا تذهب في أغلبها إلى الاعتماد على تداخل الأجناس.

وبالإضافة إلى "أحلام مستغانمي" و"واسيني الأعرج" و"بوكزازة" كما ذكرنا سابقا يأتي "محمد ديب" بثقله الروائي، ففي متونه الروائية وخاصة الثلاثية يأتي التداخل الأجناسي واضحا متجسدا في الشعر والأهازيج، و"محمد ديب" روائي وشاعر ورسام أيضا، مما كان له تأثير على أعماله «في رواياته تتعانق ألوان المصور، وأنغام الشاعر، هو رسام في شعره، وشاعر في لوحته».[3]

والمطلع الأخير من الثلاثية ونقصد بها "النول" ينجد أنها تتحدث على عمال مصنع النسيج والحوارات القائمة بين بعض الشباب الذين يخوضونها في مشكلات الثورة، ويأتي الشعر متداخلا مع النثر، كما يحضر التراث الثقافي والديني والألغاز الشعبية، وكذلك فإن روايات "ياسمينة خضرة" لا تخلو من شعرية وشاعرية، فـ "ياسمينة خضرة" المعجون بطينة الحياة ومشكلاتها لا تخلو نصوصه من التداخل النوعي والأجناسي، كالشعر والنصوص النثرية.

والمطلع على الروايات الجزائرية وخاصة نتاج العشرية الأخيرة يجد أن هؤلاء قد التزموا بالتداخل الأجناسي «إيمانا منهم بأن حياة النوع الأدبي مرهون بمدى هذا التجاوب بين الأنواع،

---

[1] بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997، مج 1، ص 474.

[2] أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات الجزائر، ط01، قسنطينة، الجزائر، 1993، ص 11.

[3] محمد ديب: ثلاثية محمد ديب، الدار الكبيرة، الحريق، النول، تر: سامي الدروبي، دار الوحدة للطباعة والنشر، ط01، بيروت، 1985، ص 08.

الشيء الذي يقدم خطوة هامة لمسار التطور الأجناسي الأدبي»[1]، ونفهم من هذا القول إن الروائي الجزائري وظف الأجناس الأدبية داخل المتن الروائي واعيا تماما لهذا التوظيف، مقتنعا بالإضافة التي يقدمها هذا النوع من الكتابة التي تقبل جميع الأنواع تحت عباءة واحدة.

[1] دياب قديد: تداخل الاجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص 394.

الفصل الثاني: التداخل

الأجناسي في الرواية

1-اللغة السردية:

تلعب اللغة في السرد دورا هاما في العملية الإبداعية وبالخصوص اللغة العربية الفصيحة إذا ما كان النص مدونا بالحرف العربي، فالدارجة تكون مقبولة في الحوارات ولكنها تقلل من قيمة المتن في حال توظيفها لغة سرد القصة.

ومن هنا نجد أن رواية "حب بين الصخور" اتكأت على الفصحى لغة رسمية لإيصال الخطاب للمتلقي، فمثلا في إحدى الحوارات يقول:

«يهرعان إليه يمسكانه من ذراعيه إلى المخبأ، يسند عون على صخرة قائلا

- ذراعك تنزف يا بشير لابد من...

يقاطعه بشير محاولا التغلب على ألمه.

- لا تخافا جرحي تماما، أصابتني شظية طائشة لكني بخير، حاولوا أن يخلصوا ضابطا من بين أيدينا...»[1]

وهذا الحوار كتب بالفصحى بالرغم من بساطة المفردات المستعملة إلا أن لغة الحوار جاءت مناسبة ورقراقة، واللغة هنا من خلال السرد تحيلنا للتفكير في وضع خاص بمعركة، أو لنقل حربا قائمة، «يصل الأسماع أصوات آليات حربية ووقع أقدام جنوده تتحرك هنا هناك، وصفير ريح شديدة تكاد تهز أركان المكتب الخشبي الذي نصب منذ أيام استعدادا للمعركة»[2]

بالنظر في هذه الفقرة والتدقيق في اللغة الساردة نجد أن ثمة عنفا لغويا، دلت عليه بعض الألفاظ المذكورة، مثل: "أصوات، آليات، حربية، وقع أقدام، الجنود، تهزأ أركان المكتب"،

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، دار المنتدى للنشر والتوزيع، (د، ط)، الجزائر، 2019، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 07، 08.

وبالتالي فاللغة حين تتكئ على السرد فإنها تعطي رونقا وأنقا للحكاية كيفما كان شكلها، وبين الحماس والحماس المقابل يشنف الراوي أسماعنا بحديث حماسي.

«يندفع الضباط خارجين مرددين بحماس.

إلى ساعة النصر...إلى ساعة النصر».[1]

فهذا النداء الحماسي يصل إلينا سرديا، نعرف منه أن المعركة في أوجها، وأن الجنود تملؤهم الحماسة والحمية القتالية مما يجعلهم على يقين بالنصر، في المقابل نجد أن اللغة تخبرنا بما يفكر فيه الجنود في الجبهة.

«يلتفت محدقا في صورة الماريشال قائلا:

-سيمجدني، سيمجدني...»[2]

مما يوحي أن الجندي قام بعمل جعله أكثر حماسا لملاقاة قائده، وهو على يقين بأنه سيمجده، ويرفع من قدره، ويجعل له حظوة، ومقابل هذا الحماس والعنف اللغوي يتبادر إلى أسماعنا أحاديث الثوار وكأنهم يَرُدُونَ على المستعمر الغاشم.

«النصر لنا يا فاطمة حين نحيا وحين نقتل، لأننا حين نقتل إنما نخلد.

المجد لنا والمجد لموطن الأحرار.

يهتز المكان فجأة بالتكبير.

الله أكبر، تحيا الجزائر».[3]

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 63.

فالنسوة المنضويات تحت لواء الثورة وهذا ما نفهمه من السرد لا تقل حماستهن عن العدو، ولديهن يقينا بالنصر، إيمانا منهن بأن الله معهن، وهذا ما يدل عليه التكبير "الله أكبر" مما يعني أن الجهة المقابلة للكفر هي جبهة الإيمان، ويتضح ذلك أكثر من هذا المسرود الذي تتحفنا به إحدى الثوريات:

«تسرع حليمة وأخريات بحملهن السلاح، ويندفعن إلى المعركة، ويبقى صالح يتجرع حزنا (...)

تلتهب المنطقة بطلقات الرصاص والقنابل، ويهتز المكان بالتهليل والتكبير وزغاريد النساء».[1]

فاللغة هنا تدل على الحماس الهائل الذي تميزت به النساء المنخرطات في جبهة القتال، إذ سارعن لحمل السلاح دفاعا عن أنفسهن وعن الوطن، ومع اشتداد القتال إلا أنهن تميزن بالثبات والشجاعة، وهذا ما دل عليه التهليل والتكبير والزغاريد، واللغة هنا واصفة بالتفصيل للأحداث، فهي مهتمة بالتفاصيل الصغيرة والملامح وما يطرأ من تغييرات داخل أرض المعركة.

وتمضي بنا اللغة الواصفة إلى الاهتمام بشخصية الضابط الفرنسي من خلال الخطاب الموجه إليه:

«لا نخش شيئا أيها الضابط، سنحسم المعركة في ظرف ساعات لا أكثر».[2]

فالملاحظ هنا يفهم أن المخاطب يتوجه للذي هو أقل منه رتبة، والدليل مخاطبته بالقول "أيها الضابط" وهنا تدخل اللغة ببراعتها وعلو كعبها لتصور لنا هذا الفهم سرديا دون الدخول في توضيح هذه الخاصية.

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 106.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

وينتقل بنا السرد من وصف يقيني للقائد بالنصر وحالة الامتلاء بالثقة إلى حالة أخرى تقل فيها هذه الثقة؛ لأنه تفاجأ بصد قوي ومقاومة هائلة غير متوقعة.

«تبا لهم تبا، من أين جاء هذا العدد الضخم؟ أيعقل؟ أربع مئة مقاتل في هذا الجبل

(...)

وكيف هو حال تسلحهم».[1]

فالقائد الذي عرفتنا عليه اللغة من خلال المسرد بأنه أكثر قوة واعتزاز وثقة بنفسه يداخله الشك جراء الصدمة.

وهذا ما نستدل عليه من هذا الحوار، بل يصل به الحد إلى التساؤل عن الأرض التي يخوض فوقها المعركة:

«أيها الضابط ما هي طبيعة الأرض التي سنخوض فيها المعركة».[2]

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على صعوبة المكان الذي تدور فوقه الأحداث، وبإمكاننا أن نتخيل ملامح وجهه والصراع الذي ينتج عن ذلك، وهو ما نستدل عليه في قوله:

«يضرب الجنرال بوفر بقبعته الأرض، وينتفض واقفا، يمد بصره عبر النافذة في قلق، يعود إلى منتصف المكتب يكلم نفسه:

– اللعنة كأن القيامة قامت، كأن الكارثة وقعت، لا أحد يرد على اتصالي، لا أحد عاد والظلام اللعين بدأ يزحف».[3]

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 09، 10.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص 49.

فالمسرد هنا أو لنقل اللغة الواصفة تبدي لنا الأمر جليا مركزة على كلمات القائد الفرنسي الذي فهمنا منه أن المعركة في أشدها وأن العدو بدأ يشعر بالهزيمة.

خاصة والظلام يلقي بظلاله، ويكاد الرعب يسيطر على المنطقة، ومن خلال الأحاديث والحوارات يتبين لنا أن الشخصية الرئيسة في هذا المتن تتمثل في "الجنرال بوفر"، فهو المحرك في هذا المعركة، إذ إنه يمثل القوة العظمى الظالمة والباطشة بالثوار أصحاب الحق، إلا أن هذه الغطرسة سرعان ما تهتز.

«لقد قضي علينا.

يندفع إليه الجنرال بوفر، يخنقه، ويسحبه إلى الأعلى بشدة.

– ويلك قم من مكانك، انهيارك هذا زادني انهيارا».[1]

ونفهم من هذه الفقرة أن الجنرال اهتز داخله، ولم يعد مسيطرا على أعصابه، ومن هنا نلاحظ كيف تغيرت هذه الشخصية وهي دلالة رمزية على أن المستعمر بدأ قويا ولكنه حين وجد المقاومة الباسلة تغيرت الأوضاع والأماكن والملامح، وإلى جانب الشخصية الأولى تأتي شخصيات أخرى لا تقل قيمة عنها تمثلت في:

بشير وعباس: هما من أبطال معركة الجرف، نعرف من السرد اللغوي واللغة الواصفة، فعباس مثلا ما يزال في أوائل العمر في العقد الثالث، أبيض البشرة، ملتحي، يلبس العمامة والبدلة العسكرية، له رشاش، وهو عنصر فاعل في المعركة، ونفهم ذلك من اندفاعه نحو المجاهدين محمسا إياهم:

«سننتصر لأننا أصحاب الحق وأصحاب الأرض، ولن يخذلنا الله أبدا، سننتصر عليهم أيها الإخوان مهما بلغت قوتهم، وكم فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله، والله مع الصابرين».[2]

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

وتبدو شخصية "عباس" هنا متدينة؛ إذ إنه وظف القرآن الكريم أثناء حماسه في رفع معنويات الثوار وحثهم على القتال.

«قواتهم أيها الإخوان تفوق العد، وأسلحتهم لم ير لها مثيل».[1]

وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أن "عباس" يمتاز بالتواضع والرزانة وثبات الشخصية وقراءته الجيدة للواقع، ومنها اعترافه بقوة العدو حتى لا يفاجئ الثوار ربما لم يكن في الحسبان، ولكنه مع ذلك موقن بأن النصر لابد أن يبزغ فجره.

«هذا التراب أيها الإخوان لنا، وكل الصخور لنا، والأرض أرضنا، سنقاتل معنا كل ذرة فيها، وكل صخرة، وكل نبتة، وسننتصر، نعم سننتصر، وسنرد كيد هؤلاء المعتدين (...) من هذه اللحظة، ستشرق شمسنا، وسيأفلون إلى غير رجعة».[2]

وهذا الحماس نجده عند "بشير" وشخصيات أخرى كلها تستقبل حماسا وحيوية، فهؤلاء لديهم خلفية دينية جعلتهم أكثر قوة واستعدادا للموت أو النصر، ويستدل على ذلك تلاوة أحدهم قوله تعالى ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا ۚ بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ (169)﴾ [سورة آل عمران، الآية: 169].

فالذي يتلو مثل هذه الآيات اليقينية لابد وأن تكون نفسه راضية تماما مرتاحا لأي مصير تؤول إليه المعركة، وهو ما نستدل عليه أيضا بالقول:

«فإما موت الشرفاء، أو حياة الأعزاء، هما طريقان لا ثالث لهما، ولا تنسوا أيها الإخوان أن موتنا شهادة، والشهداء مع الأنبياء في جنة الخلد».[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 22، 23.

فالمسردية هنا أعطت لكل شخصية حقها وصفا وتعليقا، فالمتلقي يستطيع التعرف على كل شخصية ويحدد معالمها.

والمطلع على هذا المتن "حب بين الصخور" يكون على يقين أن الروائي اعتمد كثيرا على لغة الوصف؛ لأنها تتماشى والسرد الروائي، ومع أنه لم يتخذ من الطبيعة مرتكزا إلا أنه ركز على الطبيعة التي تتطلبها المعركة.

الصمت يخيم على مقر القيادة الفرنسية.

ضباط يقفون إلى جانب الجدار في صمت حزين، وقد نكسوا رؤوسهم.

يبدو الجنرال بوفر ممددا على سرير ناحية الباب مغمض العينين، وقد تخلص من قبعته وصدريته، فيما ظل بسرواله وحذائه، وإلى جواره الطبيب.[1]

دقة في الوصف تجعلك تتخيل المشهد واقعا أمام عينيك، فنحن هنا أمام مشهد يمتاز بالحزن والسبب أن القائد العسكري أصيب بالإرهاق نتيجة الحوادث غير المتوقعة، وهو ممدد على سرير العلاج، نراه وقد تخلى عن ملابسه إلا سرواله، ونرى الطبيب وكأننا أمام الأشخاص حقيقة واقعة وليست خيالا ورقيا، وفي موقف آخر يواصل الراوي الوصف بلغة بسيطة، لكنها راقية:

«هذا شعب عنيد يأكل الصخر ولا يستسلم، حارب مئات السنين، وسيحارب ألفا أخرى، وإن لم يجدوا ما يأكلون فحتما سيأكلوننا نحن».[2]

سرد وصفي متواصل ينبئ عن قوة الأنا المواجهة للمستدمر، وهو شعب صلب على أتم الاستعداد للموت أو النصر.

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 93.

[2] المصر نفسه، ص 98.

وقد ركز الروائي "عز الدين جلاوجي" على المنطقة التي دارت فيها المعركة، كما حاول تصوير الموقف بدقة متناهية متابعا كل التفاصيل الصغيرة التي حسب تجميعها تكون بناء ضخما من الكلمات والمعاني.

«تلتهب المنطقة بطلقات الرصاص والقنابل، يهتز المكان بالتهليل والتكبير وزغاريد النساء، يغالب صالح جراحه النازفة، يدخل فيحمل الرشاش ويخرج، يلتقي وجها لوجه مع بشير وعباس عائدين بالجرحى، تلتحق النساء بهما...».[1]

فهذا أيضا مشهد مسردي يتكئ على الوصف، يصف الأحداث كما يمكن أن تكون واقعة تاريخيا، الرصاص، القنابل، الرشاش، النساء...فنحن إذا أمام آلة تصوير عالية الدقة مهتمة بكل شاردة وواردة.

وفي هذا الموقف تكون اللغة الواصفة حاضرة بقوة مما أعطى للنص لمسة جمالية وفنية.

«يمد عون أيضا نظره في الظلام، محاولا تركيز كل حواسه، يعد رشاشه جيدا استعدادا لأي طارئ».[2]

وكما أشرنا سابقة فهذا التصوير عالي الدقة أتاح للقارئ المتلقي فرصة سانحة للاطلاع على الأحداث قراءة ومشاهدة تخييلية، بمعنى الاطلاع على النص مكتوبا وفي الوقت ذاته يتخيل المشهد من خلال الوصف الذي قدمه الكاتب.

ويمكننا إجمال القول إن الكاتب في متنه بذل جهدا لتكون الصورة المرسومة كتابيا حاضرة وصفيا، مما أعطى دلالة فاعلة وقيمة مؤثرة، «سحب فريقه مباغتة يحاصر نور النهار الذي بدأ متعثرا في انتشاره، ومعه بدأ الكون للجنرال بوفر كئيبا حزينا، باعثا على القلق والتشاؤم»[3].

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 106.

[2] المصدر نفسه، ص 58.

[3] المصدر نفسه، ص 77.

فهذه صورة أخرى تحمل كثيرا من الكآبة، نراها على الوجوه ونحسها في النفوس، وليست تمد ما يوصلها للذهن إلا دقة الوصف.

2-عنف اللغة:

لا نقصد بالعنف هنا العنف الجسدي المتعارف عليه، وإنما نعني العبارات القاسية التي ينقلها للمتلقي من خلال الوقائع وما يترتب عنها، مثل:

«يندفع عون عائدا إلى المعركة، ينشغل النسوة بنقل الجرحى إلى أعماق الكهف.

يقبل عباس من بعيد، يلتحق به صالح لتفقد الجرحى، تتلقاهما فاطمة.

شهداؤنا كثر يا عباس، وجرحانا أكثر.

يتفقد عباس ما حوله من الجرحى.»[1]

نلحظ أن الألفاظ في هذه المقولة تدل على عنف وقع على الجماعة التي تقاوم المحتل، مثل: الجرحى، شهداؤنا.

فالجرحى نتيجة العنف المسلط مما أدى إلى القتل، وبالتالي فإن الآخر المتمثل في العدو مارس عنفا نقله الكاتب بواسطة اللغة، مما جعل هذه الكلمات تعطي عنفا لغويا، وهو ما يدل عليه أيضا قول إحداهن:

«ياللعجب كدت أكون هناك في عالم الغيب، رصاصة غبية رسمت في ثلما شعري، سلخت شيئا من جلد رأسي».[2]

فهذه العبارات "رسمت ثلما في شعري، سلخت شيئا من جلد رأسي" عنيفة جدا ليس بإمكان صاحب القلب المرهف ألا يهتف مرتعشا مرعوبا متأثرا بالوقائع.

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 63.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

وثمة نماذج أخرى على هذه الشاكلة وهو ما استدعته الحوادث، فهي معركة ولابد أن تتخللها جرائم فظيعة، واللغة الواصفة وحدها القادرة على نقل العنف الملازم لها والمنبثق منها.

3-حضور المسردية في ظل التداخل في رواية "حب بين الصخور"

من معالم المسرح الحوار؛ إذ يعد عنصرا أساسا في المتون المسرحية، وقد جاء الحوار متداخلا مع السرد، مما كون ما يسمى بالتداخل الأجناسي أو المسردية، وهي مزيج بين المسرح والسرد، وليس أدّل على ذلك من الحوار الآتي:

«يلوح عباس برأسه إلى الأمام وإلى الخلف.

– قد تدوم أياما، لست أخاف من السلاح، بقدر خوفي من نفاذ الدواء والغذاء.

يتحرك عباس إلى الأمام، منطلقا إلى البعيد، مواصلا.

– متى تتوقع هجومهم».[1]

والمدقق في هذا الحوار يجد أنه اتخذ من المسرح صفاته ودقته في عرض الحركة والفضاء والديكور والإكسيسوارات ولكنها موجودة ومتعلقة بالأشخاص والأماكن.

وأكثر ما يربط هذه الحوارات بالمعالم المسرحية الحوارات الداخلية والخارجية، أو ما يسمى عند "باختين" في المبدأ الحواري بـ: الديالوج والمونولوج، ونسوق هنا مثلا لندلل على خاصية متعلقة بالمونولوج:

«يكلم نفسه.

– اللعنة، كأن القيامة قامت، كأن الكارثة وقعت».[2]

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

فالجنرال هنا لا يتحدث إلى غيره وإنما يكلم نفسه، نتيجة الأحداث غير المتوقعة التي وجد نفسه في خضمها يخوض غمارها مرغما، أما السرد فقد كان واضحا منذ البداية؛ فالعمل الروائي أو القصصي أو الحكائي في جملته يحتاج إلى السرد لمواصلة المسرود وإيصال ما ينبغي إيصاله للمتلقي ونجد ذلك كنموذج وليس حصرا:

«يجلس في لباسه العسكري، يدس رأسه في خريطة بسطها أمامه، يتابع بدقة تفاصيلها بقلمه، عن يمينه استراح رشاشه وقبعته العسكرية».[1]

وهنا نجد أن السرد اتخذ من اللغة الواسطة واللغة الساردة منطلقا لرسم صورة الجنرال على هيئته كما يجب أن نراه على أرض الواقع، الأرض التي يخوض فوقها حربا تنتهي بهزيمة.

وقد عمد الراوي إلى تقديم النماذج المختلفة للأشخاص وبيان طبيعة كل فئة حسب الانتماء، فالذي يقاتل من أجل الأرض معتقدا أحقيته في ملكيتها تختلف قناعته عن أولئك الذين يقاتلون وهم على يقين بأنهم يغتصبون وطنا بحجم الجزائر.

ونجد في هذه الرواية العناصر التي تتطلبها البنية السردية، كالاسترجاع والاستباق، وهما عنصران كلما وظفا في النص السردي ازداد علوا وسموا وتعاليا.

فالاسترجاع هو حصيلة أحداث وقعت في زمن ما يجتهد الناس في استرجاعها وإعادتها للتذكير بها علنا أو سرا، في الخلوة أو في الجماعة، ومن بين النماذج المذكورة والدالة على الاسترجاع ما ورد على لسان أحد الثوار مذكرا بالأجداد وعزيمتهم مذكرا فرنسا ببطولات ثورية «وفي مقارعة أسلافهم الرومان، منذ حنبعل وسيفاقس ويوغرطة إلى الأمير عبد القادر وبوعمامة».[2]

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 07.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

وهذه الشخصيات المذكورة كلها تمثل امتدادا تاريخيا ثوريا قام به أبناء الوطن منذ أن وطأت فرنسا هذه الأرض بدماء الشرفاء إلى أن خرجت منها مدحورة غير مأسوف عليها.

كما نجد الاستباق واضحا في مواقف وحوارات عدة منها قوله: «سيكون اندحارهم سريعا، ستذيبهم مدافعنا مع هذا الجبل الصخري الشامخ».[1]

وظف حرف "السين" هنا لدلالة على المستقبل القريب، فالاندحار هنا لم يقع بعد ولكن التوقع يفيد بأنه واقع في القريب العاجل، وفي المحصلة نجد أن السرد كان له الحضور الطاغي، بالإضافة إلى الحوارات المطابقة للحوارات المسرحية لما اعتمدته من توصيف وحركة وملامح، وبالتالي فإنه بالإمكان القول إن التداخل الأجناسي كان واضحا بشكل يلفت الانتباه.

ظل الحوار حاضرا في رواية "حب بين الصخور" حسب ما تستدعيه الحاجة، ولأن الرواية مسردية في أساسها فقد كان من الضروري وجود حوارات متعددة ومختلفة.

«أراك منتشيا فرحا يا عباس.

ينتصب عباس بثقة، وهو يطوي ذراعيه متأملا الأفق.

كيف لا أنتشي يا أخي بشير، وقد لقناها فرنسا العظيمة.

وجيشها الذي لا يقهر دروسا في الرجولة والشجاعة.

كيف لا أفرح وقد أدخلنا الفرح على كل بيت جزائري، وإلى كل ذرة تراب في أرضنا الطاهرة؟

...

صدقت يا أخي عباس، إنه زمن الانتصارات والأفراح».[2]

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 14.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

هذه الحوارية والمحاورة الطويلة تحمل عديد المعلومات والأفعال وردود الأفعال، وهو ما استوجب وجوده لتفعيل السرد، نفهم منه أن الثوار حققوا نصرا ساحقا دفع بأحدهم ليبدي سعادته وغبطته بهذا الإنجاز العظيم.

وفي موضع آخر نجد محاورة بين أفراد الجيش الفرنسي تمثلت في قول أحدهم:

«رأيتم أحدا في جبل الموت هذا؟

نعم سيدي.

متأكد أنت؟

نعم سيدي.

يلتفت الجنرال إلى الضباط كليا دون أن يبتعد عن النافذة هل هم بشر مثلنا؟ أم...»[1]

والمتمعن في هذا الحوار يلحظ أن الجنرال أصيب بالهلع مما جعله يتساءل عن هؤلاء الذين يحاربهم إن كانوا بشرا مثلهم أم أنهم من الجن، وهذا يدل على قوة الأنا في مواجهة الآخر، أبناء الوطن الذين يدافعون من أجل هدف وغاية وأحقية مقابل الآخر المستدمر المغتر بقوته.

ومن خلال الحوارات عرفنا مجريات المعركة ومستجداتها:

«هل تتوقع أن المعركة ستطول؟

يلوح عباس برأسه إلى الأمام وإلى الخلف.

قد تدوم أياما، لست أخاف من السلاح، بقدر خوفي من نفاذ الدواء والغذاء.

يتحرك عباس إلى الأمام...

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 95.

متى تتوقع هجومهم؟»[1]

ومع مواصلة الحوار يتبين لنا أن المعركة لابد وأن تكون في الليل لعدة أسباب أهمها: تعب الثوار أو هذا ما يتوهمه العدو، ولكن في الواقع فإن المعنويات عالية لأن الخوف من السلاح غير وارد في الذهن، ومع ذلك ثمة خوف من نفاذ الدواء، إلا أن ذلك لا يعد عائقا أمام الثورة المتمثلة في أبناء جبل الجرف، معركة المصير والدفاع عن حياض الوطن المفدى والمستقى بدماء الشهداء.

4-التداخل الأجناسي بين الكتابة الشعرية والروائية:

المطلع على رواية "عز الدين جلاوجي" "حب بين الصخور" يجد أن للشعر حضورا، فقد وظفه الروائي داخل المتن مما جعل هذا التداخل الأجناسي يكون إضافة بالغة الأهمية، فمثلا يحضر "أبو القاسم الشابي" من خلال قصيدته:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلابد أن يستجيب القدر[2]

وأبو القاسم الشابي شاعر تونسي عرف بهذه القصيدة التحررية التي تدفع بالإنسان ليكون مناهضا للمستدمر الفرنسي.

ويعد هذا البيت مثلا يتداوله الناس ويرفعه الثوار شعارا، وبالإضافة "لأبي القاسم الشابي" يكون "للمتنبي" إطلالة بين المتن، إذ يذكر الروائي بيته المعروف:

الرأي قبل شجاعة الشجعان

هي الأول وهي المحل الثاني[3]

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 26-27.

[2] المصدر نفسه، ص 107.

[3] المصدر نفسه، ص 60.

والمتنبي شاعر عربي ملأ الدنيا وشغل الورى، عاصر سيف الدولة الحمداني، والتحق بخدمة كافور الإخشيدي، له قصائد تعد قلائد ما يزال صداها حتى اليوم تلهث بها الأنفس.

فالشعر هنا وارد في النص النثري متجانس معه، إلا أن المتلقي لهذا النص يتأكد لديه أن "عز الدين جلاوجي" عمد إلى توظيف الشعر العمودي المقفى الموزون والسبب في ذلك أن الطابع الشعري السائد آنذاك كان في غالبه تقليديا وهذا يتماشى مع فترة الخمسينات:

يَا بِـلَادِي، يَا بِـلَادِي ..... أَنَا لَا أَهْوَى سِـوَاكْ

قَدْ سَلَا الدُّنْيَا فُـؤَادِي ..... وَتَفَانَـى فِـي هَـوَاكْ

نَحْنُ بِالْأَنْفُسِ نَفْدِي ..... كُـلَّ جُـزْءٍ مِـنْ ثَـرَاكْ[1]

والحق أن توظيف الشعر داخل رواية "حب بين الصخور" لم يكن اعتباطيا وإنما جاء توظيفا يتطلبه الموقف؛ فالشخصية الثائرة والفرد الجزائري معروف بذكر الآيات والأحاديث والأشعار للتدليل على كلامه ولتحميس الذين يتوجه إليهم الخطاب، وقد استفاد الروائي مما دعت إليه الرومانسية من توظيف الأنواع والأجناس الأدبية: كالقصة، والمقالة، والخطابة، والدراما، والشعر.

إن توظيف الشعر جاء عن دراية مسبقة، خاصة قصائد "محمد الشبوكي" والتي تعد وقود الثورة:

جَـزَائِرَنَا يَا بِلاَدَ الْجُـــدُودْ ..... نَهَضْنَا نُحَطِّمُ عَنْكِ الْقُيُـــودْ

فَفِيكِ بِرَغْمِ الْعِدَا سَنَسُـــودْ ..... وَنَعْصِفُ بِالظُّلْمِ وَالظَّالِمِيـــنْ

سَلاَماً سَلاَماً جِبَالَ الْبِلاَدْ ..... فَأَنْتِ الْقِلاَعُ لَنَا وَالْعِمَـــــادْ

وَفِيكِ عَقَدْنَا لِوَاءَ الْجِـــهَادْ ..... وَمِنْكِ زَحَفْنَا عَلَى الْغَاصِبِينْ

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 83.

نُعَاهِدُكُمْ يَا ضَحَايَا الْكِفَاحْ ..... بِأَنَّا عَلَى الْعَهْدِ حَتَّى الْفَلاَحْ

ثِقُوا يَا رِفَاقِي بِأَنَّ النَّجَـاحْ ..... سَنَقْطِفُ أَثْمَارَهُ بَاسِمِيـــــنْ[1]

فهذه مقطوعة شعورية عالية الجودة محكمة السبك مدروسة العبارة، حملت في داخلها ثورة ويقينا وقوة دفع، وهو ما يحتاج إليه الثائر المقدم على الرصاص بصدر عار.

ففيك برغم العدا سنسود

أي أن النصر آت مهما فعل العدو، ولأنه بإمكاننا: أن نقصف بالظلم والظالمين.

ولا بد لقصف الظالم أن يأتي نتيجة طبيعية لسببين: قوة المقاومة، وقوة القضية، ومنهما العدالة الإلهية.

وكما أشرنا سابقا فإن اختيارات "عز الدين جلاوجي" للمقطوعات الشعرية لم يكن جزافا، فكلما صادفتنا أبيات شعرية إلا وكانت لها دلالاتها التأويلية.

من جبالنا طلع صوت الأحرار

ينـاديـنا للاستـقـلال

لاستـقـلال وطـننـا

تـضحيتنـا للوطـن

خـير مـن الحيـاة

أضـحـي بـحيـاتـي

وبـمـالـي عليـك[2]

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 110.

[2] المصدر نفسه، ص 84.

مشاعر فياضة، عاطفة جياشة، وقذائف حق تقابلنا في هذه الأبيات، ولا بد للسامع حين يسمعها أن يقوم من مكانه ثائرا، مندفعا تلبية لنداء الوطن الحبيب الغالي.

فالأهل كرام وإن ظلموا والبلاد عزيزة وإن جارت، وفي هذه المقطوعة تلبية نداء، نداء الاستقلال، لأن المستغيث هو الوطن ولا بد من التضحية.

كما يحضر الشعر الأجنبي ملقيا بظلاله الشاعرية على المتن:

«في منتصف رحلة الحياة.

استيقظت لأجد نفسي في غابة مظلمة.

لأني انحرفت عن الطريق الصحيح.

يا إلهي كم يصعب وصفها.

كم كانت تلك الغابة قاسية وموحشة.

مجرد التفكير فيها يعيد يعث الخوف بداخلي.

الذهاب إلى الجحيم والعودة منه.»[1]

هنا نجد دقة رائعة في تصوير المشاعر الداخلية والتهيئات النفسية انطلاقا من رحلة الحياة وصولا إلى الجحيم والعودة منه.

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 39.

5-البنية السردية في رواية حب بين الصخور:

5-1 الشخصيات:

5-1-1 شخصيات تاريخية:

أول الشخصيات التي تصادفنا في هذا المتن "حب بين الصخور" هي شخصية الجنرال "أندري بوفر"، وهي شخصية فرنسية تاريخية، له عدة اسهامات، عمل نائبا لقائد القوات البرية في الصراعات التي قامت بين فرنسا وبريطانيا، وقد ألف كتابا وعمل في الجزائر وتقاعد عام 1961م، وبالتالي فإن توظيفه داخل هذا المتن يعد بمثابة ترسيم شروط الرواية التاريخية، ومن بين مؤلفاته كتابه الشهير "مفهوم الاستراتيجية"، ويتكلم فيه عن فن استخدام القوة للوصول للأهداف.

* عباس لغرور (23 جوان 1926-25 جويلية 1957): يعد "عباس لغرور" المذكور في هذه الرواية أحد أهم الأسماء الثورية، فقد تلقى تعليمه الأولي في مدرسة فرنسية، عمل بعدها طباخا لدى الحاكم الفرنسي، انخرط في حزب "مصالي الحاج" "حركة انتصار الحريات الديمقراطية"، وصار مسؤولا على مستوى باتنة، شارك مع "مصطفى بن بولعيد" و"عاجل عجول" و"تيجاني بشير" في التحضير للثورة في منطقة الأوراس، شارك في عدة معارك منها: معركة "جبل الجرف" التي وقعت أحداثها في مدينة تبسة الواقعة حدوديا بالقرب من تونس وواد سوف، تمت تصفيته في ظروف غامضة مع مجموعة من أحرار الجزائر داخل التراب التونسي عام 1957م.

* بشير تيجاني: شخصية عالية المقام، له أدوار في الثورة، اسمه ذائع الصيت، ولد بقسنطينة في 22 أفريل 1929م، وتوفي 23 أكتوبر 1955م، انضم إلى حزب حركة "انتصار الحريات" لـ "مصالي الحاج"، وقد عرفت هذه الحرمة نشاطا منقطع النظير، ولعب "مصالي" أدوارا مؤثرة جدا.

شارك في عدة معارك أهمها: معركة "الجرف"، وكان بطلا في الصفوف الأمامية والخلفية، بعد الانتصار اجتمع قيادات المعركة لتغيير الاستراتيجية وإعلان الحكومة المؤقتة، لكن رفقاء الدرب "عباس لغرور" و"عاجل عجول" أقاموا له محاكمة صورية، ومن ثم إعدامه في محاكمة شكلية.

5-1-2 شخصيات ثقافية:

* محمد الشبوكي: شاعر جزائري من مدينة تبسة، واسمه الحقيقي "محمد الشبايكي" ولد عام 1916م ببحيرة الأرنب بلدية الشريعة، ألقت عليه القوات الفرنسية القبض عام 1956 وظل في المعتقل ست سنوات، وعاش بعد الاستقلال وتقلد عدة مناصب، وخلف شعرا عالي الجودة محكم السبك، توفي عن عمر يناهز (89) سنة.

* أبو القاسم الشابي: لم يرد اسم الشاعر التونسي صراحة داخل المتن الذي بين أيدينا، ولكن من خلال البيت الشهير "إذا الشعب..."، فالمتلقي يستطيع أن يوقن بأنه لأبي القاسم الشابي" شاعر تونس، عرف بشعره التحرري والذي اتخذ من الطبيعة مادة أساسية على عادة شعراء الرومانسية، له مجموعة من المؤلفات من بينها كتابه المعروف "أغاني الحياة".

ولد في 24 فبراير 1909م وتوفي 9 أكتوبر 1934م، لقب بشاعر الخضراء وهو إلى الآن من أشهر الشعراء الذي أنجبهم الوطن العربي.

* المتنبي: شاعر عربي خلف ديوانا معتبرا، تناوله النقاد قديما وحديثا بالدراسة والنقد، أشهر قصائده التي قالها في سيف الدولة، والهجاء الشهير لـ "كافور الإخشيدي"، ولد عام 915م بالكوفة العراق، وقتل في 23 ديسمبر 965م.

وهو شاعر عباسي قرمطي عاصر سيف الدولة الحمداني، وعمل في بلاطه خمس سنوات، وارتحل بعد خصومة حامة الوطيس. ومن أشهر قصائده: على قدر أهل العزم، وقتل في معركة غير متكافئة.

* دانتي: شاعر إيطالي أعظم أعماله "الكوميديا الإلهية"، ولد عام 1265م بإيطاليا، وتوفي في 14 سبتمبر 1321 برافينا إيطاليا.

5-1-3 الشخصيات النسائية:

تنوعت الشخصيات الموجودة داخل هذا المتن ولم يكتف الروائي بالشخصيات الرجالية، وإنما وظف العنصر النسوي مما جعل للمرأة حضورا زاد الرواية جمالية وقيمة فنية.

«تقبل فاطمة من بعيد، تهم بالحديث، لكن بشير يعترضها.

- أخبريني أولا عن حالة المؤونة يا فاطمة.

- تبتسم فاطمة بثقة.

- لا تخش، لنا ما يكيفنا لأيام، وما ينتظر في القرى المجاورة ليصل إلينا أكبر بكثير.

يرفع بشير وجهه إلى السماء مستبشرا.

- الحمد لله، أنت ترفعين معنوياتنا عاليا يا فاطمة، لكن المجد يا حرائر الـ...

تقاطعه فاطمة بثقة أكبر.

-اطمئنوا يا رجال، اطمئنوا، سنصنع طعامنا حتى من الصخور.»[1]

فالمعروف أن المرأة الجزائرية كانت في الصفوف الأولى أثناء الثورة والدفاع عن الوطن، وليس أدل على ذلك من "فاطمة نسومر" المقاومة الشرسة والمقاتلة الفحلة بكل ما تحمله هذه اللفظة من حمولات، بالإضافة لـ: "جميلة بوحيدر"، و"زهرة ظريف"، وأخريات يزيد عددهن كلما تعمقنا في التاريخ.

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 72، 73.

ولقد لعبت المرأة –هذا ما نفهمه من السرد الموجود داخل المتن– أدوارا تجاوزت الدور التقليدي، والمتمثل في إعداد الطعام وغسل الثياب؛ إذ عملت مقاتلة ومجاهدة في سبيل الله وممرضة تعمل على تضميد الجراح، وهذا ما تدل عليه الأسطر الماثلة أمامنا:

«تهرع حليمة بالماء، وتقوم بسقيه قائلة يا فاطمة:

– فلنضمد جرحه إنه ينزف.

– نعم فلنربط عضده جيدا قبل أن ينزف».[1]

والحق أن تلك الأعمال والبطولات ليست حدثا جديدا بالنسبة للمرأة الجزائرية، فهي واحدة من أبناء المجتمع وعجينة من عجائن الوطن.

ومن بين الشخصيات نجد أيضا شخصية الضابط، والتي لعبت دورا أضاف للسرد قيمة ودفع به قدما.

«يستعد الضابط في وقفة عسكرية، ثم يجيب:

– عد معظمهم بنادق قديمة، قليل جدا منهم يملك رشاشات متواضعة، وآخرون لا يملكون إلا أسلحة بيضاء (...).

يندفع الضابط الثاني بحماس، دون أن يتخلى عن استعداده العسكري».[2]

بالإضافة إلى شخصية المجاهد المسمى "عون"، الذي يظهر في قلب المعركة، وهذا ما يدل عليه قول الراوي: «يمد عون نظره في الظلام (...) يمزق عون قطعة من عمامته ويضمد بها ذراع بشير».[3]

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

[3] المصدر نفسه، ص 58.

كما لا يخلو هذا المتن من ذكر شخصية تاريخية تمثلت في الشاعر والمجاهد ابن مدينة تبسة المعروف باسم "محمد الشبوكي" ويتبين هذا من خلال قوله: «دعوني أنشد، لقد هزتني البطولة، فكتبت شعرا من رصاص يدوي.

– لقد حملت إليكم شعرا يخلد معركتكم الخالدة أيها الرجال الخالدون (...).

– جزائرنا يا بلاد الجدود

نهضنا نحطم عنك القيود

ففيك برغم العدا سنسود

ونعصف بالظلم والظالمين».[1]

وكلما كانت الشخصيات داخل المتن استطاع السارد أن يمضي بالعملية السردية إلى أبعد الحدود، بالإضافة أن الشخصية تضفي من خلال الأعمال التي تقوم بها داخل المجتمع الروائي جمالية فنية قوامها السرد الفني.

5-2 الأحداث:

يمتاز العمل السردي بالأحداث التي تكون عماد المتن وركيزته الأساسية؛ إذ لا يمكن أن نتصور عملا حكائيا مفتقدا لحدث رئيسي تدور حوله أحداث أخرى، فهذا ما نجده في رواية "عز الدين جلاوجي حب بين الصخور"، فمثلا في قول الراوي: «يحمل الجنرال بوفر الخارطة يخطو ببطء، يعلقها على الجدار، ثم يستدير لضابطه، ويقف فيهم خطيبا حاملا عصاه بيمناه.

– أيها الضباط الكبار، يا أبناء فرنسا المخلصين الأوفياء (...) للوطن».[2]

فالعملية السردية اعتمدت هنا على حدث يحتاج للوصف، فنعرف أن الجنرال قام بحركة تتمثل في التقدم ببطء وتعليق معطفه، والاستدارة لضباطه، والوقوف خطيبا حاملا عصاه،

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 109، 110.

[2] المصدر نفسه، ص 08.

وهذا يدل على أن الضابط استعان بالعصا لاحتمالين واردين، إما لتقدمه في السن، أو إصابته في إحدى المعارك، والمرجح الإصابة طبعا.

ولا تتوقف عملية القص وذكر تفاصيل الحدث، إذ نفهم فيما بعد ومن خلال السرد المتواصل أن الجنرال "بوفر" يعمد إلى طمأنة جنوده، وحثهم على القتال من خلال رفع معنوياتهم، وقد تمثل ذلك في قوله:

«لا تخش شيئا أيها الضابط، سنحسم المعركة في ظرف ساعات لا أكثر».[1]

ويتواصل سرد الأحداث، فنفهم أن الجنود جنود الثورة الجزائرية هم أيضا على استعداد، ومعنوياتهم عالية جدا، إذ «يلوحون ببنادقهم هاتفين:

الله أكبر، الله أكبر، تحيا الجزائر.

(...) سننتصر، سننتصر».[2]

ويصل بنا الراوي للحديث عن انتصار المجاهدين على المستعمر الفرنسي، مما يولد فرحة عارمة في النفوس المقاتلة، فنسمع الهيجان «انتصرنا يا صالح، انتصرنا، وحق الله انتصرنا، وحق الدماء الطاهرة التي سالت على صخور هذا الوادي لقد انتصرنا.»[3]

إذا فالحدث الرئيسي والذي درات حوله القصة تمثل في مقاومة الثوار للمستعمر ومنها تحقيق النصر في المعركة، ولعل المتلقي يلفظ قلة الحوارات لأن المتن يعد سرديا بامتياز، وبالتالي فاللغة هي قوامه والشريان النابض فيه.

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

[3] المصدر نفسه، ص 107.

5-3 الزمن:

يلعب الزمن دورا حاسما داخل أي متن حكائي، ومن غير المنطقي أن نتصور حدثا لا يرتكز على الزمن، وليس بالضرورة أن يكون صريحا، فقد يكون تلميحا، كأن ترد إشارة يفهم منها المتلقي أنها مدلول على الزمن في حد ذاته.

فالأحداث الزمنية هنا مطابقة للواقع لأنها تحدثت على حقائق وقعت في فترة معينة، إنها معركة حقيقة دارت رحاها بين طرفين مختلفين لغة وعقيدة وعدة وعتادا.

وفي الغالب الزمن الواقعي لا يكون بالضرورة مطابقا للزمن السردي، إلا أننا في هذا النص الإبداعي نجده مطابقا للواقع.

«مع ساعات الفجر الأولى سنطبق عليهم إطباق الصقور الجارحة على بغاث الطيور».[1]

فالمتابع لأحداث الثورة ولمعركة جبل الجرف يجد أنها انطلقت مع الفجر مما جعل الزمن السردي مطابقا للواقع، وقد واصل الروائي تحديد معالم الزمن من خلال سرد التفاصيل:

«ثمانية أيام المعركة تلو الأخرى، ونعود كل مساء مهزومين».[2]

«ثمانية أيام من الصبر والمغالبة»[3]

فالمعركة مدتها ثمانية أيام متواصلة، تواصل فيها الزمن ليله مع نهاره، كانت المقاومة سيدة الموقف، وبالعودة دائما إلى الحدث التاريخي الحقيقي نجد تطابقا بين الحدثين المسردي والتاريخي.

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 95.

[3] المصدر نفسه، ص 102.

5-4 المكان:

في المتون القصصية والروائية الحكائية بصفة عامة نبحث في البنية السردية عن عناصر معينة وأولها الزمان والمكان، ويمثل هذا الأخير شعبة من شعب الحكي، فكلما كان المكان حاضرا زاد النص جمالية؛ لمَا يضفيه هذا الأخير من رونق وأنق وتأنق، وقد وردت في هذا المتن عديد من الأماكن المغلقة والمفتوحة.

وقد مثل جبل الجرف محور الحكاية؛ لأنه المركز الذي دارت حوله المعركة حامية الوطن.

5-4-1 الأماكن المفتوحة:

أ-الجبل:

«يشير بأصبعه.

- منطقة جبلية حصينة يا سيدي، تسمى قلعة الجرف، ولكنني...»[1]

فالجبل من الأماكن المفتوحة التي درات فيها المعركة فوقه الطائرات، وحوله الغابات والصخور الوعرة، جميعها كانت حاضرة في تلك الأيام العصيبة.

وعلى ضهر –ضهر دون إشالة وهي من الفروقات اللغوية، تستعمل لسطح الجبل- أقام المجاهدون وربضوا كأسود متأهبة للانقضاض، فهم على دراية بتفاصيل المكان، وبالتالي لديهم القدرة على خوض المعركة.

ب-الوطن: الجزائر

دارت المعركة على أرض عربية، وهي أرض الجزائر في مدينة "تبسة" الحدودية بالقرب من مدينة "واد سوف"، وليست بعيدة عن مدينة "سوق أهراس"، ويتبين لنا ذلك أن الصيحة التي أطلقها الثوار

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 11.

«الله أكبر، الله أكبر، المجد للجزائر، المجد للجزائر».[1]

بالإضافة للجزائر فإن الروائي ذكر ولايات مجاورة لها علاقة بالأحداث التي جرت في تلك الفترة، ومن بين هذه الولايات والتي تمثل أماكن مفتوحة: "تونس الخضراء" لا تبعد كثيرا عن مدينة "تبسة"، أقام الثوار على أرضها ردحا من الزمن، وها نحن نسمع أحدهم مخاطبا رفيق في السلاح: «اسمع يا عباس، الجميع حماسة وحيوية، حتى إخواننا في تونس».[2]

كما نجد ذكر الدولة الظالمة، والتي استعملت البطش والإبادة الجماعية وترهيب شعوب أفريقيا وبالخصوص الجزائر، لما تمثله من ثقل وموقع استراتيجي داخل الإطار المغاربي، ونقصد بذلك فرنسا، فقد وردت في فقرات كثيرة، منها قول الراوي «تحركت مجموعة قليلة من قطاع الطرق ضد فرنسا الدولة العظمى.»[3]

ونفهم من هذا القول أنه موجه من أحد الجنود الفرنسيين إلى جماعته، الدليل على ذلك قوله: قطاع الطرق، ذلك أن فرنسا كانت تطلق على الثوار مصطلحات متنوعة مثل: الفلاقة، العصابات، قطاع الطرق، والخارجون عن القانون، وغير ذلك.

ففرنسا تمثل مكانا مفتوحا تتوجه جيوشه عبر البر والبحر والجو لمحاربة الدول التي تطمع في خيراتها.

5-4-2 الأماكن المغلقة:

نستطيع القول إن المكان المغلق هو الحيز المحاط من جميع جوانبه بجدار أو بحاجز يحجب الرؤيا الخارجية مثل المنزل والمدرسة والسجن وما إلى ذلك.

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 29.

[2] المصدر نفسه، ص 103.

[3] المصدر نفسه، ص 08.

ومن بين هذه الأماكن الوارد ذكرها نجد الغرفة والتي ذكرت بأسماء مختلفة في عديد المرات، ويدل على ذلك قول السارد: «يصمت الجنرال بوفر، يخيم الصمت على القاعة، يخطو بقلق.»[1]

فالقاعة هنا غرفة لها جدرانها ولها نوافذ ولها أبواب، قد تكون منزلا كاملا أو جزءا منه، وفي الغالب فإن الغرفة تطلق على حيز منفرد بذاته، له ما يفصله ويجدُ الحركة فيه، وقد يكون مكتبا، أو يطلق عليه مكتب إذا دعت الضرورة لاستعماله في الوظائف الإدارية، وهنا نجده في قوله: «ظل الجنرال أندريه بوفر وحده في مكتب القيادة، كان يدور في قلق ظاهر، يطل من النافذة، من الباب، يعود إلى مكتبه دون أن يجلس، يضرب عليه براحة يده».[2]

هنا نجد المكان المغلق هو غرفة حولت لغرض إداري، فسميت مكتبا، وثمة أماكن أخرى مغلقة دعت الضرورة السردية المتعلقة بالحدث الثوري لتوظيفها، ومن ذلك «يحتمي الرجال بالكهوف التي استحدثناها في كل شبر من هذا الجبل، ملاجئ لنا تؤثر فيه مدافعهم».[3]

فالكهوف أمان مغلقة مغطاة من جميع الجوانب لها بوابة يخرج منها الناس ويدخلون، وهي في الغالب تكون محفورة داخل الجبال، يصعب على العدو الوصول إليها، أو الولوج إلى أعماقها، كما نجد ذكر المشفى، وهو المكان الذي يتطبب فيه المرضى، ويتم معالجتهم فيه بالقدر المستطاع، وهي بناية داخلية مغلقة يحيط بها في الغالب سور تحد بينها وبين الحركة الخارجية «ترحيل الجرحى إلى المستشفيات، ونحن نسيطر على الوضع تماما سيدي الجنرال».[4]

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 98.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

[3] المصدر نفسه، ص 25.

[4] المصدر نفسه، ص 78.

مقولة نفهم منها أن الجنود الفرنسيين تعرضوا لهزيمة نكراء، خسروا على إثرها مجموعة من الجنود، استدعى الأمر الواقع حملهم وترحيلهم إلى المشافي التابعة للعدو.

ويقابله في ذلك الوقت المكان الذي يتعالج فيه ثوار الثورة وشبابه المقاتل، وهو ما يسمى آنذاك بمركز العلاج، وهو الآخر مكان مغلق لا يختلف عن الأماكن الأخرى إلا في التسمية والمكونات الموجودة داخله والمعدات أيضا، ونفهم من قول إحدى الثوريات المسماة "فاطمة" وهي تصدر أمرا لرفيقات الدرب:

«احملنه بهدوء إلى المركز، لابد من الاعتناء به».[1]

ومن هنا نكون قد فهمنا بأن العدو كان أكثر تطورا، مما جعله يقيم مشافي علاجية والتي تتوفر على العدة والمعدات واليد المدربة، وفي المقابل فإن أبناء الثورة المباركة كانت إمكانياتهم الطبية متواضعة جدا، والمكان الذي يعالجون فيه أكثر تواضعا، وهنا تكون القيمة السردية التي تتخذ من الوصف علامة بارزة على التوصيف والتدليل وإيصال المعلومة واضحة كالشمس في كبد السماء.

ولا تخلو الأحداث في هذا المتن الروائي من الحبكة، أو ما يسمى بالعقدة، وهي أساس التشويق، والتي تدفع المتلقي للبحث علام توصل إليه المبدع لحل ما يكون مرضيا أو يكون غير ذلك. وقد كانت العقدة حين الالتحام والمقاومة ثمانية أيام والمصير مجهول، حتى جاءت النتيجة طيبة مرضية للثوار، وهي الحل الذي انتظره القارئ:

«يقول أحد القادمين مبشرا:

– انتهوا، لقد فروا جميعا.

يرد آخر بصوت مرتفع.

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 47.

– الله أكبر انتصرنا انتصرنا».[1]

والتكرار كما هو معروف يدل على تأكيد المعنى، ولفظ انتصرنا ثم تكرارها مرتين يدل على أن الثوار وضعوا حدا لهذه المعركة الحاسمة، والتي كبدت فرنسا خسائر فادحة.

6-الحوار:

ومع ذلك فإن الرواية لا تخلو من حوارات داخلية وأخرى خارجية، أو ما يسميه "ميخائيل باختين" بـ: "مونولوج"، و"ديالوج"، بمعنى: حوارات ذاتية وخارجية.

6-1 الحوار الخارجي:

في الحوار الخارجي نجد محادثة تدور بين الضابط والجنرال، إذ يتوجه الضابط بالقول:

«تحياتي سيدي الجنرال.

يرد الجنرال بوفر التحية العسكرية قائلا:

المجد لكم يا أبناء فرنسا الأوفياء».[2]

ويمكننا القول إن الحوار كان واضحا في بعض الفقرات والمواضع السردية لضرورة يحتاجها القص، فمثلا حين يتغلب الثوار على جنود المحتل يصيح أحدهم:

«...نحن محاصرون.

يصيح فيه الجنرال بوفر مرة أخرى، وقد جحظت عيناه، يسترجع أنفاسه قائلا:

– ويلك يا أحمق، محاصرون...كيف؟ هل تحاربون الجن؟ تحاربون الشياطين؟

بصوت باهت خافت يرد الضابط.

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 109.

[2] المصدر نفسه، ص 35.

– إنهم أكبر من الشياطين، إنهم أبالسة يا سيدي».[1]

6-1 الحوار الداخلي:

يعد الحوار الداخلي نمطا يقوم على المحادثة الفردية وهو ما يسمى بالمونولوج، يتوجه فيه صاحبه لذاته بالحديث، إما بصوت عال أو منخفض حسب ما تستدعيه الحالة، ومثل هذا النوع نجده في كثير من الأعمال الروائية وحتى في حياتنا اليومية، وهو ما يتجلى في قول الراوي:

«تسرع حليمة وأخريات يحملن السلاح، ويندفعن إلى المعركة، ويبقى صالح يتجرع حزنا، يجلس تارة ويقف تارة أخرى في حيرة قائلا:

تعسا لك يا صالح تقاتل النساء وتبقى أنت مكانهن تعسا لك.»[2]

ففي قوله: تعسا لك يا صالح إلى نهاية الجملة نجد أن الحديث داخل جدران النفس، وأنه لم يتجاوزها إلى خارج الحيز النفسي.

كما نجد نماذج أخرى في السياق ذاته، فمثلا في قول الضابط:

«هذه الأرض فرنسية، ويجب أن تبقى فرنسية، لقد اكتسحناها بآلاف المعمرين، واغتصبنا فيها الأرض البكر من أهلها الهمج، وحولناها إلى جنات معروشات تطعم كل أوروبا»[3]

فالضابط يحدث نفسه متذكرا الخدمات التي طغت بها فرنسا من أجل أن تكون الجزائر مستعمرة ذات منافع اقتصادية تعود بالفائدة على المحتل، وليس بعيدا عن هذا الموضع يواصل الجنرال حديثه النفسي قائلا:

---

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 50، 51.

[2] المصدر نفسه، ص 106.

[3] المصدر نفسه، ص 15.

«يرغبون في الحرية يا لهم من أغبياء سذج، انتهى كل شيء، هذه الأرض لنا، لنا وحدنا، لقد غيرنا فيها كل المعالم حتى أسماء المدن، بل وأقمنا فيها مدنا أيضا، وزرعناها روحا فرنسية، وثقافة فرنسية.

– يمد يده كأنما يخاطب شخصا أمامه.

– يا هنود الجزائر.»[1]

وقد أضافت هذه الحوارات بمختلف أنواعها مزيدا من السرد الذي كان عاملا فاعلا ومؤثرا داخل النص الروائي "حب بين الصخور".

7 الوصف:

استطاع الروائي "عز الدين جلاوجي" من خلال الحوارات أن يكشف عن الصراعات الداخلية والخارجية المتعلقة بالشخصيات، وقد يأتي ذلك انطلاقا من التركيز على الوصف لهذا الجنرال في حركته وسكونه.

«يضرب الجنرال بوفر بقبعته الأرض، ينتفض واقفا، يمد بصره عبر النافذة في قلق، يعود إلى منتصف المكتب، يكلم نفسه.»[2]

فالجنرال هنا كأننا نراه ماثلا أمامنا، القبعة على الأرض، الوقوف، النظر عبر النافذة مما يوحي بالقلق، الحديث مع النفس، وبإمكان أي رسام محترف أن يرسم لوحة لهذه الحالة للجنرال تكون عالية الدقة، ويواصل السارد توظيف حالة الجنرال مركزا على حالته النفسية الانفعالية في هذه اللحظات العصيبة.

«يحمل السماعة قائلا قبل أن يشكل الرقم:

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

– سأسحقهم سحقا الطائرات، لا حل إلا الطائرات، الطائرات، الطائرات، الطائرات، الطائرات.

(...) يتراجع الجنرال، يضع السماعة، ينهار على المكتب.»[1]

هذه الصورة المتناقضة، الثقة وفقدانها في الوقت ذاته، مقنعا نفسه بالنصر باستعمال الطائرات، لكنه في داخله يوقن أن النصر ليس حليفه، وهذا ما عبر عنه الراوي بقوله: ينهار على المكتب، يتواصل الصراع الداخلي فنعرف من خلال ملامح وجهه وحديثه الداخلي مقرا بأن العدد الذي يواجهه يعد ضخما.

«يسكت الجنرال فجأة، يكلم نفسه، وقد تغيرت ملامح وجهه.

– تبا لهم من أين جاءهم هذا العدد الضخم؟ أيعقل؟ أربع مئة مقاتل في هذا الجبل؟»[2]

ذروة الصراع الداخلي نتيجة الصدمة غير المتوقعة والمقاومة الشديدة التي غيرت مجريات الأحداث مما جعل الجنرال في ورطة، ومع ذلك يظل هذا الجنرال يتخيل واهما بأنه الأقوى.

«يرغبون في الحرية يا لهم من أغبياء سذج، انتهى كل شيء، هذه الأرض لنا، لنا وحدنا، لقد غيرنا كل المعالم حتى أسماء المدن».[3]

فالصراع الداخلي يعد بمثابة الصوت الخافت الذي يخشى صاحبه بلوغه آذان الآخرين، بينما الصراع الخارجي يتمثل في ارتفاع الصوت لمواجهة إعلاء الكلمة لتصل للآخرين، وثمة نماذج موجودة في هذا المتن منها:

«يصيح عباس:

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 53، 54.

[2] المصدر نفسه، ص 09، 10.

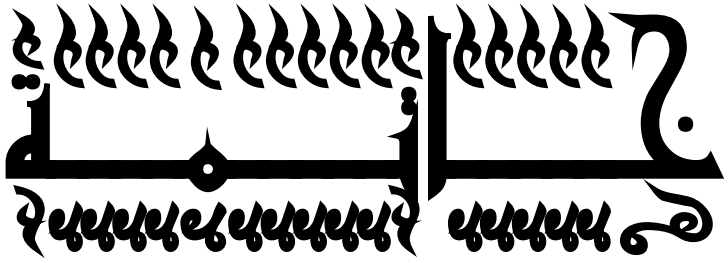
[3] المصدر نفسه، ص 15.

– سنحرقها جميعا، وقعوا في الفخ يا بشير، لقد وقعوا في الفخ».[1]

هنا يعلو الصوت يرتفع عاليا يجعجع مدويا كأنما صوت الرصاص وحده في الجبال.

وبهذا التنوع بين الحوار الداخلي والخارجي والصراعات استطاع الروائي أن ينسج لنا نسيجا مختلفا في طرحه متفقا في غاياته.

[1] عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، ص 44.



من خلال الدراسة المقدمة والمنجزة توصلنا إلى مجموعة من النقاط نجملها فيما يلي:

– شهدت ظاهرة التداخل الأجناسي انتشارا واسعا بين الأدباء خاصة في السنوات الأخيرة، إذ صارت سمة العصر ورأس حربة المتن الأدبي، ومن ثمة فقد استفادت الرواية العربية ومنها الجزائرية من هذا التداخل، مما خلق حركية دفعت بالنص الأدبي ليكون حيا قادرا على مواصلة السير قدما، ومن خلال الاطلاع على نتاجات "عز الدين جلاوجي" تبين لنا أنه من أهم الأسماء التي اشتغلت على هذا الجانب؛ إذ اتخذ من التداخل تيمة يرتكز عليها النص الروائي الجلاوجي في روايته "حب بين صخور"، بالإضافة لتداخل الشعر مع الأحداث التاريخية والثقافية يعد ميزة بارزة في هذه المدونة.

– التزام الكلاسيكية بالنقاء لم يصمد للنهاية؛ إذ إن الرومانسية استطاعت بقوتها الضاربة أن تضع حدا لهذا المسار الذي كانت بذوره الأولى كتابات "أرسطو".

– يعد التداخل الأجناسي ظاهرة عالمية، لم تعد ملتزمة باحترام حدود الأنواع والأجناس، وإنما تسعى إلى أن يكون هذا التداخل متربعا ومتغلغلا في النصوص الحديثة.

– التداخل الأجناسي لم يعد عيبا بقدر ما صار جمالية وفنية وعقدا ألماسيا يتدلى من جيد النص.

– حوارية هذا النص وتقاطعه مع التراث فالأحداث تاريخية واقعية قدمها الروائي في نص نثري يعد تحفة فنية.

– لعب السرد دورا محركا ودافعا بالحدث قدما، مما أعطى للمتلقي دافعا لمتابعة الأحداث وانتظار النتائج المحصلة.

– ومن المتعارف عليه أن السرد يُعَد خاصية قصصية روائية مسرحية، وهو من أهم الأساليب اللغوية، وقد اعتمده الروائي "عز الدين جلاوجي" في نصه "حب بين الصخور"؛ لأنه بصدد إعادة إنتاج حكاية اتخذت من الحقائق التاريخية قاعدةً ومركزا ونقطةَ انطلاق،

ومن خلاله نقل إلينا الأحداث والوقائع والتجارب والخبرات عارضا سلوكات لأفراد وجماعات مشاركة مع أو ضد الثورة.

– كما أن الروائي "عز الدين جلاوجي" وظّف الحوار مما ساعد المتلقي على اكتشاف الأماكن ومعرفة تفاصيل الشخصيات وأنماط تفكيرها وبالتالي فقد كان الحوار داخل المتن الجلاوجي قيمة إضافية، أضفت جمالية على النص، والمتمعن في الحوارات يجد أنها وظّفت بطريقة جذابة وفعّالة.

– بالإضافة إلى أنه اتكأ على التداخل الأجناسي وهذا ما أعطى للرواية زخما ثقافيا وقيمة معرفية ارتقت بالمدونة وحلقت بها عاليا، ففيها يتداخل الشعر والحكاية والمسرح والمعلومة التاريخية والثقافية والعلمية، وهذه من خاصيات الروائي "عز الدين جلاوجي" وعبقريته الفذة في الإبداع الروائي.

– وهذه نماذج لنتائج التي توصلنا إليها، وقد يتوصل المتلقي الذي يقع البحث بين يديه إلى مزيد من النتائج الأخرى لم ننتبه إليها، فالنص الأول كما يقول النقاد يحتاج دائما لقراءات متعددة ومختلفة لتكون في مجملها نصوصا موازية.

ملخص رواية "حب بين الصخور" لعز الدين جلاوجي:

المتلقي لهذا المتن الروائي يجد أن أحداثه تدور حول معركة حقيقية وقعت على الأراضي التبسية التابعة إقليميا للجمهورية الجزائرية، وقد كان جبل الجرف أحد الجبال الشامخة التي شهدت هذه المعركة بكل تفاصيلها، والتي دامت ثمانية أيام، كان فيها الحسم للثورة وثوار الجزائر.

وقد قسم "عز الدين جلاوجي" روايته إلى أبواب أو ما يسمى بالعتبات، سماها بالدفاتر، وهي إحدى عشر دفترا، ففي الدفتر الأول والذي أسماه بـ "أحلام الجنرال" ركز فيه على الشخصية المحورية المتمثلة في الجنرال "أندريه بوفر"، واصفا إياه داخل المكتب بلباسه العسكري، وفي حالته الحماسية لخوض المعركة.

أما الدفتر الثاني والذي وسمه بـ "الشرايين النابضة" فقد خصصه لعرض حالة الثوار "المجاهدين" وهو يتأهبون لخوض غمار المعركة ضد العدو الغاشم والثقة تهزهم وتدفع بهم إلى القتال.

وفي الدفتر الثالث الذي عنونه بـ "الإله فوكان" وقد كانت فيه الغلبة بداية للعدو، مما ولّد النشوة داخلهم اعتقادا أن الحسم بات وشيكا.

وفي الدفتر الرابع "الزحف المدنس" فقد عرض علينا الروائي لوحة مأساوية نرى من خلالها القتال والجرحى ونسمع الدعاء يرتفع من حين لآخر، وفي هذا المشهد يستعيد الثوار عزيمتهم ويشنون هجوما معاكسا مما كبّد العد خسائر هائلة تمثلت في فقدان الدبابات والملابس العسكرية.

وفي الدفتر الخامس "احتراق الأبالسة" يعود بنا الكاتب للجنرال "بوفر" وقد تلقى طعنة في المقتل، بمعنى أنه أيقن بالهزيمة، فيعرض لنا صورته على الهيئة الجديدة التي تخالف هيئته السابقة.

أما الدفتر السادس "أوسمة الكرامة" وهو المشهد الذي استعان فيه العدو بالطيران الحربي معتقدا أنه بذلك يحقق نصرا، فكان الالتحام أكثر ضراوة.

وفي الدفتر السابع "المجد لهن" وفيه يعرض لنا الروائي صورة المرأة وأشكال حضورها داخل المعركة، طاهرة طيبة مقاتلة، واستعدادها للتضحية والفداء.

وفي الدفتر الثامن "ملكوت السماء" نجد وصفا للحالة التي وصل إليها الجنرال بعد أن أحس بالهزيمة، فعهد للتهديد والترهيب معتقدا أن الجولة القادمة يكون النصر حليفه فيها.

وفي الدفتر التاسع "لعبة الحرب" يركز الكاتب على الفرحة التي يحس بها أبناء الثورة والحزن واليأس والغضب الذي اعترى العدو بعد أن تلقى ضربة قاسية.

وفي الدفتر العاشر "ضغط مرتفع" ويفهم من عنوانه أنه يشير للضغوطات التي تعرض لها جنود فرنسا أمام بسالة الثوار، وتحقيق انتصاراتهم المتتالية، مما أوصل العدو إلى نقطة أيقن معها أنه منكسر ومنهزم.

أما الدفتر الحادي عشر "أحلام شاعر" وهو آخر دفتر ففيه نجد الثوار وقد تملكهم اليقين بالنصر فزادهم حماسا وحيوية وهم على يقين من أن معركة جبل الجرف مقبرة الغزاة.

السيرة الذاتية للكاتب عز الدين جلاوجي:

أديب وأكاديمي روائي ومسرحي أستاذ محاضر، حاصل على دكتوراه أدب حديث ومعاصر، مهتم بالسرد والمسرح إبداعا ونقدا وتدريسا إضافة إلى الكتابة في النقد والشعر وأدب الطفل قصة ومسرحا، ولد عام (1962م) بمدينة عين ولمان ولاية سطيف بالجزائر، صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية وقدمت عن أعماله عشرات البحوث والرسائل الجامعية داخل الوطن وخارجه، بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة وهو على مقاعد الثانوي، تخصص في دراسته العليا في المسرح الشعري المغاربي، نشرت أعماله الأولى في بداية الثمانينات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الإبداعية والثقافية بعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب حاول أن يؤسس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحية، أطلق عليه مصطلح المسردية.

من أهم أعماله:

أ/ من أعماله الروائية:

1. سرادق الحلم والفجيعة.
2. الفراشات والغليان.
3. رأس المحنه 1+ 1=0
4. الرماد الذي غسل الماء.
5. حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر.
6. العشق المقدنس.
7. حائط المبكى.
8. الحب ليلا في حضرة الأعور الدجال.

9. لمن تهتف المتجر؟

ب/من أعماله المسردية:

1. البحث عن الشمس.

2. الفجاج الشائكة.

3. النخلة وسلطان المدينة.

4. أحلام الغول الكبير.

5. هستيريا الدم.

6. غنائية الحب والدم

7. حب بين الصخور

8. الأقنعة المثقوبة.

9. رحلة فداء.

10. ملح وفرات.

11. في قفص الانعام.

ج/من أعماله القصصية:

1، صهيل الحيرة.

2 رحلة البنات إلى النار.

د/ أعماله في أدب الأطفال:

1. الثور المغدور 10 مسرحيات للأطفال.

2. غصن الزيتون 10 مسرحيات للأطفال.

3. الليث والحمار 10 مسرحيات للأطفال.

4. محتال طماع 10 مسرحيات للأطفال.

5. عقد الجمان 3 قصص للأطفال.

6. السلسلة الذهبية 3 قصص للأطفال.

و/الدراسات النقدية

1. النص المسرحي في الأدب الجزائري.

2. شطحات في عرس عازف الناي.

3. الأمثال الشعبية الجزائرية.

4. المسرحية الشعرية المغاربية.

5. تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية.

6. أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية.

7. قبسات سردية " قراءة في المشهد السردي".

8. قبسات مسرحية "قراءة في المشهد المسرحي".

9. قبسات شعرية القراءة في المشهد الشعري".

10. النقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقية.

عزالدين جلاوجي

حب بين الصخور

مسرحية في أحد عشر دفترا

المشهد الأول

أحلام الجنرال

إلى مكتبه كان الجنرال أندريه بوفر (André Beaufre) يجلس في لباسه العسكري، يدس رأسه في خريطة بسطها أمامه، يتابع بدقة تفاصيلها بقلمه، عن يمينه استراح رشاشه وقبعته العسكرية.

خلفه كان يقف ثلاثة ضباط بملابسهم العسكرية، وكلهم صمت وانضباط، تتركز أعينهم على حركة يد الجنرال فوق الخريطة.

على الجدران الخشبية علقت ثلاث صور، الأولى للرئيس الفرنسي رينيه كوتي بجواره علم كبير، والثانية للماريشال توماس روبير بيجو أحد أكبر مجرمي الجيش الفرنسي في الجزائر، والثالثة صغيرة لنابيون بونبرت وقد ثبتت في الزاوية إلى جوار صليب كبير.

من الخارج يصل الأسماع أصوات آليات حربية، ووقع أقدام جنود، تتحرك هنا وهناك، وصفير ريح شديدة، تكاد تهز أركان المكتب الخشبي الذي نصب منذ أيام استعدادا للمعركة.

الدفتر الثامن

ملكوت السماء

سحب خريفية مباغتة تحاصر نور النهار الذي بدا متعثرا في انتشاره، ومعه بدا الكون للجنرال بوفر كئيبا حزينا، باعثا على القلق والتشاؤم، فراح يذرع الغرفة جيئة وذهابا في انزعاج ظاهر.

بين يديه وقف ضباطه مجللين بالصمت الحزين، وقد نكسوا رؤوسهم، وشبكوا أيديهم خلف ظهورهم، كأنما يشاركون في لقاء جنائزي.

يتوقف الجنرال بوفر فجأة، في مواجهة ضباطه، يتأملهم لحظات، كأنما يبحث عن بداية لكلامه، يقول:

-أيها الضباط، لقد كان اليوم الأول من المعركة كئيبا حزينا علينا جميعا، لقد فقدنا خيرة أبناء فرنسا والمتعاونين معها، وعلى رأسهم جميعا إخوانكم الضباط الذين كانوا قبلكم.

يعلو برأسه قليلا، وقد لف ذراعيه على صدره.

-لا يمكن أن ينتصف نهار اليوم، إلا ونحن قد انتقمنا لأرواحهم، وأعدنا لفرنسا هيبتها وسطوتها أمام هذه الشراذم

الدفتر الثامن

ملكوت السماء

سحب خريفية مباغتة تحاصر نور النهار الذي بدا متعثرا في انتشاره، ومعه بدا الكون للجنرال بوفر كئيبا حزينا، باعثا على القلق والتشاؤم، فراح يذرع الغرفة جيئة وذهابا في انزعاج ظاهر.

بين يديه وقف ضباطه مجللين بالصمت الحزين، وقد نكسوا رؤوسهم، وشبكوا أيديهم خلف ظهورهم، كأنما يشاركون في لقاء جنائزي.

يتوقف الجنرال بوفر فجأة، في مواجهة ضباطه، يتأملهم لحظات، كأنما يبحث عن بداية لكلامه، يقول:

-أيها الضباط، لقد كان اليوم الأول من المعركة كئيبا حزينا علينا جميعا، لقد فقدنا خيرة أبناء فرنسا والمتعاونين معها، وعلى رأسهم جميعا إخوانكم الضباط الذين كانوا قبلكم.

يعلو برأسه قليلا، وقد لف ذراعيه على صدره.

-لا يمكن أن ينتصف نهار اليوم، إلا ونحن قد انتقمنا لأرواحهم، وأعدنا لفرنسا هيبتها وسطوتها أمام هذه الشراذم

الدفتر العاشر

ضغط مرتفع

الصمت يخيم على مقر القيادة الفرنسية.

ضباط يقفون إلى جانب الجدار في صمت حزين، وقد نكسوا رؤوسهم.

يبدو الجنرال بوفر ممددا على سرير ناحية اليسار، مغمض العينين، وقد تخلص من قبعته وصدريته، فيما ظل بسرواله وحذائه، وإلى جواره الطبيب يتسمع إلى دقات قلبه، ثم يقيس ضغطه.

لحظات يجمع الطبيب وسائل الفحص، ويبتعد قليلا دون أن يتحرك الجنرال.

- لا شيء يبعث على القلق سيدي الجنرال لا شيء، إرهاق وقلق فقط، سيزولان سريعا بدواء مسكن بسيط، وبعض المقويات.

يقوم الطبيب بحقن الجنرال.. ثم يقول وهو يبتعد قليلا:

- سيدي الجنرال، يجب أن تلزم السرير لا تبرحه، أنت في حاجة للراحة.

يقوم الجنرال بوفر، يجلس على حافة السرير، محاولا

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

المصادر

1.عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، مسردية في أحد عشر دفترا، دار المنتدى للنشر والتوزيع، (د، ط)، الجزائر، 2019.

المراجع

الكتب العربية:

1.إبراهيم أبو الخشب: تاريخ الأدب العربي في العصر الحاضر، الهيئة العامة للكتاب، ط01، 1976.

2.أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954، دار الغرب الإسلامي، (د، ط)، بيروت، 1998.

3.أبو هلال العسكري: الصناعتين، تح: محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة الخانجي، (د، ط)، القاهرة، مصر، 1971.

4.إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، ط01، بيروت، لبنان، 1981.

5.أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، منشورات الجزائر، ط01، قسنطينة، الجزائر، 1993.

6.أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، ط04، القاهرة، 1958.

7. بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997.

8.الجاحظ: البيان والتبين، مكتبة الخانجي، ط07، القاهرة، 1998.

9.جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا وإشكالية الجنس، دار الريف للطباعة والنشر، ط01، 2019.

10.حسن غالب: بيان العرب، دار الجيل، ط01، بيروت، عمان، 1971.

11.الخوارزمي: مفاتيح العلوم، دار الكتاب العربي، تح: إبراهيم الأبياري، ط02، بيروت، 1989.

12.رشيد يحياوي: مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، ط02، المغرب، 1994.

13.سيد غيث: فنيات الكتابة الأدبية «الرواية والقصة والمسرح والمقال والمنوال والمونولوج»، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط01، الجيزة، مصر، 2017.

14.شفيق البقاعي وسامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، (د، ط)، بيروت، لبنان، 1979.

15.شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط01، لبنان، 2005.

16.صالح أبو أصبع ومحمد عبد الله: فن المقالة، أصول نظرية، تطبيقات ونماذج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط01، عمان، 2002.

17.ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط01، عمان، الأردن، 2010.

18.عبد الرحيم الكروي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط03، القاهرة، 2005.

19.عبد القادر القط: كم فنون الأدب «المسرحية»، دار النهضة للطباعة والنشر، (د، ط)، بيروت، 1978.

20.عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط08، القاهرة، مصر، 2002.

21.عز الدين جلاوجي: مسرح اللحظة «مسرديات قصة قصيرة جدا»، دار المنتهى للنشر والتوزيع، ط01، الجزائر، 2017.

22.عقا أمهاوش: الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط01، دمشق، سورية، 2013.

23.فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط01، القاهرة، مصر، 2002.

24.فوزي سعيد عيسى: الترسل في القرن 13، دار المعرفة الجامعية، ط01، 1991.

25.محمد أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ونعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط02، 1426-2005.

26.محمد ديب: ثلاثية محمد ديب، الدار الكبيرة، الحريق، النول، تر: سامي الدروبي، دار الوحدة للطباعة والنشر، ط01، بيروت، 1985.

27.محمد عروس: تداخل الأجناس الأدبية (مفاهيم وتصورات)، مؤسسة حسين راسل الجيل للنشر والتوزيع، ط01، قسنطينة، الجزائر، 2019.

28.محمد غنمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، الفجالة، مصر، 1996.

29.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط03، القاهرة، 2003.

30.محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات العرب المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط01، مصر، 1992.

31.محمد يوسف نجم: فن المقالة، دار الثقافة، ط01، بيروت، لبنان، 1996.

32.مصطفى البشر قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، (د، م)، ط01، 2009، 2010.

33.منتصر عبد القادر الغضنفري: عناصر القصة في الشعر العباسي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط01، عمان، الأردن، 2010.

المعاجم والقواميس:

1.أبو البقاء الكفوي: الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، مؤسسة الرسالة، ط02، بيروت، 1998.

2.أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط01، عالم الكتب، 2008.

3.جبران مسعود: الرائد «معجم لغوي عصري»، دار العالم للملايين، ط08، بيروت، لبنان، 1992.

4.الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط01، بيروت، لبنان، 2003.

5.على بن محمد الشريف الجرجاني: معجم التعريفات، قاموس المصطلحات وتعريفات علم الفقه واللغة والفلسفة والمنطق والتفوق والنحو والصرف، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، (د، ط)، القاهرة، مصر، (د، ت).

6.لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، (د، ط)، لبنان، بيروت، 2002.

7.ماري إلياس، وحنان قصاب: المعجم المسرحي «مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض»، مكتبة لبنان ناشرون، ط01، بيروت، لبنان، 1997.

8.محمد جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار الصيانة، ط01، بيروت، لينان، (د، ت).

9.محمد جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار المعارف، تح: عبد الله على الكبير وآخرون، ط01، مصر، 1986.

الكتب المترجمة:

1.إنريكي أندرسون إمبرت: القصة القصيرة (النظرية والتقنية)، تر: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، مصر، 2000.

2.بول فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطوينوس، منشورات عويدات، ط03، بيروت، لبنان، 1983.

3.تيزفيتان تودوروف: نقد النقد (رواية تعلم)، تر: سامي سويدان، مركز الانماء القومي، ط01، بيروت، لبنان، 1986.

4.جورج لوكاتش: غوته وعصره، تر: بديع عمر نظمي، دار الطليعة، ط01، بيروت، 1984.

5.جيرالد برنس: المصطلح السردي «معجم مصطلحات»، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط01، القاهرة، 1987.

6.رالف كوهن: التاريخ والنوع، ضمن كتاب القصة، الرواية، المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، تر: خيري دومة، ط01، القاهرة، مصر، 1997.

7.رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط03، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

8.رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، دار المريخ للنشر والتوزيع، تر: عادل سلامة، ط01، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1992.

9.رينييه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (د، ط)، ع 110، الكويت، 1987.

10.فريس إيمانويل وموراليس برنار: قضايا أدبية، آفاق جديدة في نظرية الأدب، تر: لطيف زيتوني، عالم المعرفة، ط01، الكويت، 2004.

11.كارل فيتور وآخرون: نظرية الأجناس الأدبية، تر: عبد العزيز شبيل، منشورات نادي جدة الأدبي، ط01، المملكة العربية السعودية، 1994.

12.مارفن كارلسون: نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الراهن، تر: وجدي زيد، ط01، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2010.

13.نورثروب فراي: تشريح النقد، محاولات أربع، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمي، (د، ط)، عمان، الأردن، 1991.

المقالات والمجلات:

1.ربيعة جلطي: الرواية والمسرح، ضرورة اللقاء وصعوبات التجسيد "من أجل سوق إبداعية مشتركة"، يومية النصر، الجزائر، العدد 16088، 12/10/ 2019.

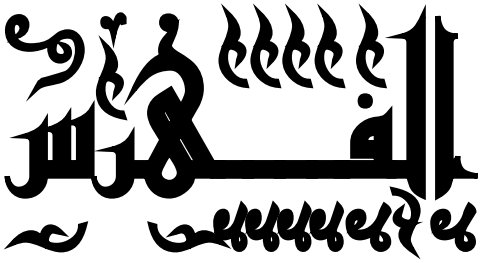
2.العياضي محمد: آليات التجريب السردي في مسرحيات عز الدين جلاوجي –المسردية أنموذجا– مجلة مقاليد، جامعة برج بوعريريج، ع 15، ديسمبر 2018.

3.لؤي علي خليل: تداخل الأنواع بين القاعدة والخرق، دراسة النظرية، مجلة جامعة دمشق، ع3-4، 2014.

الندوات والملتقيات:

1.أحمد الجوة: بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر.

2.دياب قديد: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، كتابة ضد أجنسية الأدب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، الثاني عشر، جامعة اليرموك، الأردن.


الفهرس

مقـــدمـــة.....أ-ب

الفصل الأول: ماهية الأجناس الأدبية.....10

1-الجنس الأدبي: 11

1-1 التعريف اللغوي: 11

1-2 اصطلاحا: 11

2-النوع الأدبي: 13

3-مقولات الأجناسية من النقاء إلى التداخل:.....14

3-1 نقاء الجنس الأدبي "الكلاسيكية":.....14

3-2 تداخل الجنس الأدبي "الرومانسية": 16

4-مفهوم تداخل الأجناس الأدبية:.....20

4-1 الأجناس الأدبية عند الغرب: 20

4-2 الأجناس الأدبية عند العرب: 23

5-أنواع الأجناس الأدبية:.....24

5-1 السرد:.....24

5-1-1 لغة:.....24

5-1-2 اصطلاحا:.....25

5-2 المسردية: 26

5-3 المقال: 28

5-3-1 لغة:.....28

5-3-2 اصطلاحا:.....28

5-4 الخطابة:.....29

5-5 الرسالة:.....31

5-5-1 لغة:.....31
5-5-2 اصطلاحا:.....31
5-5-3 أنواعها:.....31
5-5-4 خصائصها: 32
5-6 القصة:.....32
5-5-1 عناصرها:.....32
5-6-2 أنواع القصة:.....33
5-7 المسرح:.....34
5-7-1 لغة:.....34
5-7-2 اصطلاحا:.....34
5-8 المسرحية:.....36
5-8-1 لغة:.....36
5-8-2 اصطلاحا:.....36
5-8-3 المسرح عند الغرب:.....37
5-8-4 المسرح عند العرب:.....37
5-9 الشعر:.....39
5-9-1 لغة:.....39
5-9-2 اصطلاحا:.....39
6-تداخل الأجناس الأدبية في الرواية الجزائرية:.....40
الفصل الثاني: التداخل الأجناسي في الرواية.....43
1-اللغة السردية:.....44
2-عنف اللغة:.....52
3-حضور المسردية في ظل التداخل في رواية "حب بين الصخور".....53

4-التداخل الأجناسي بين الكتابة الشعرية والروائية:.....57
5-البنية السردية في رواية حب بين الصخور:.....61
5-1 الشخصيات:.....61
5-1-1 شخصيات تاريخية:.....61
5-1-2 شخصيات ثقافية:.....62
5-1-3 الشخصيات النسائية:.....63
5-2 الأحداث:.....65
5-3 الزمن:.....67
5-4 المكان:.....68
5-4-1 الأماكن المفتوحة:.....68
5-4-2 الأماكن المغلقة:.....69
6-الحوار:.....72
6-1 الحوار الخارجي:.....72
6-1 الحوار الداخلي:.....73
7 الوصف:.....74
خـــاتـــمـــة.....77
الملاحق.....80
قائمة المصادر والمراجع.....91
الفـــهرس.....98

يدور هذا البحث الذي بين أيدينا والمعنون بالتداخل الأجناسي في رواية عز الدين جلاوجي حب بين الصخور، وقد عملنا على تناول هذا الموضوع نظريا وتطبيقيا، بداية بالنقاء الذي دعت إليه الكلاسيكية مرورا بالرومانسية الداعية للتداخل وصولا إلى تطبيق إجراءات البنيوية على المتن، وعليه كان السؤال الجوهري، إلى أي مدى نجح الكاتب جلاوجي في الاستفادة من التداخل الأجناسي؟

This research shows the Interference of Genders in the novel of "Love among the Rocks" written by Ezzedine Jalawji. It starts with purity called for by classicism, passing through the romanticism that called for interference, then it uses the structural procedures on the novel. The main question asked is: how did Ezzedine Jalawji benefit in his novel from the Interference of Genders؟