الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية: الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

عنـــوان المذكرة

آليّات التّجريب في رواية العشق المقدّس للرّوائي عز الدين جولاوجي

مذكّرة مقدّمة للستكمال متطلّبات نيل شهادة الماستر في الدّراسات الأدبيّة

تخصّص: أدب جزائري

مقدّمة من قبل:
إشراق لبيض
مروة سماعلي

تاريخ المناقشة: 2020/09/30

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الصفة	الجامعة
عبد العزيز العباسي	أستاذ مساعد قسم أ	رئيسا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
د/سعيد بومعزة	أستاذ محاضر قسم ب	مشرفا ومقرّرا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة
يزيد مغمولي	أستاذ مساعد قسم أ	ممتحنا	جامعة 8 ماي 1945 قالمة

السنة الجامعية: 2020/2019

"يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ"

سورة المجادلة الآية: 11

الشكر والعرفان

بسم الله الرّحمن الرّحيم، السميع العليم، مجيب الدعاء، محقق الرّجاء.

الحمد لله الذي إن دعونا أجاب، وإن تعبنا أثاب، وإن سعينا حقق لنا المراد.

قال تعالى: { **نِعْمَةً مِنْ عِنْدِنَا كَذَلِكَ نَجْزِي مَنْ شَكَرَ**}.

سورة القمر – الآية 35.

فالحمد لله والصّلاة والسّلام على رسول الله، الحمد الله الذي مهما شكرناه لن نفي قدر ما أنعم علينا.

يرزقنا الله أكلاً، وشرابًا، سعادةً، صحةً، وهناءً، وأعظم من ذلك يرزقنا شخص يرشدنا ويساعدنا، أستاذي "**سعيد بومعزة**"، أنت رزق ألف شكر لن يفيك حقك، دمت نبراسًا، دمت قدوةً لنا.

بكل ما أوتيت لغات العالم من حرف، وبقدر ما دقَ في صدري نبض وبعدد قطرات مياه البحار، وبحجم ما سطعت شمس نهار أتقدم بالشكر، والعرفان لوالديّ أدامهما الله ورعاهما، على صبرهما وعلى عنائهما، فأنا هنا الآن بفضل تعب أبي، وسهر أمي.

أشكر أستاذ الرياضيات الذي درسني في طور الثانوي "**عبد الحميد بوعرورة**"، الذي لازالت تحفيزاته تدق مسمعي.أساتذتي "**عمار بعداش، حنان بن قيراط** "، كل العرفان لكم.

إشراق

الشكر والعرفان

الشكر قبل كل شئ لله عز وجل، الذي وفقنا لهذا العمل، فالحمد لله، والصّلاة، والسّلام على رسول الله أزكى الخلق، وخير المرسلين.

أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي القدير "**سعيد بومعزة**"، لأنّه قبل الإشراف على هذا البحث، ولكونه أرشدنا من بداية العمل إلى الانتهاء منه. كما أنّه لم يبخل علينا بأي نوع من المساعدة، شكرا أستاذي الفاضل.

أشكر كل من علمني حرفا، وكل من ساهم في إنجاز هذا البحث ولو بكلمة أو دعاء أو نصيحة.

مروة

الإهداء

إليها

حاضرةٌ رغم الغياب

بهتانٌ غاصبٌ فيا ترابْ

هلْ لي بها...

قد أرهقني المسيرُ

أعياني الضبابْ

هل لي بها...

أبثُ في سمعها سرا عجابْ

ها أنا الآن أرتدي البدايةَ

أساقطُ مني

أفتشُ عني، فأجدني

بين المرايَا

بقايا شظايَا

إليها

أخط ببصمةِ يدي، ألاّ تذهبي

عودي، ومعكِ شظاياي خدي.

إشراق

الإهداء

إلى الوتين

بقدر ما يحمل الكون من دراتْ

بحجم ما ساندتني دائما، يا سندي

لكن اليوم لا اتكاءْ

سأقف شامخة لأسندَ فرحتي، يا فرحتي

ستبقى الوتينْ

وتبقى مادام في عمري سنين

أخبركَ ، أحبكَ، وأشتاقْ

يدي لازالت معطرة برائحة القربِ المراقْ

ألاَ يا حنينُ، يا بعدُ، يافراقْ

الله يشاءْ.

اللهم احفظ لي الوتينْ، واجعلهُ بين النّبيينَ، والصِّدقين

أمين يارب العالمين.

إشراق

مقدمة

مقدمة:

شهدت الرّواية العربية المعاصرة تطوّرا فنيّا وتيميّا، ونخصّ بالذكر الرّواية الجزائرية التي واكبت حركة التّطوّر، فأصبحت تعبّر عن الواقع بعديد الأشكال الفنيّة، والحكائيّة، والخطابيّة حيث اتخذّت لنفسها آليّات جديدة تحمل دلالات التجريب والحداثة، وتمارس على النّصوص السّردية نوعا من التمرّد، والرفض، والاختراق، فهي من حيث تمظهرها الفنّي تختلف عن الآليّات التي كانت تعتمدها الرّواية الكلاسيكية، كخطيّة الزمن، والسارد العليم، فانزاحت بذلك من مقولة خطاب الجنس الرّوائي إلى مقولة خطاب السّرد الرّوائي، وعلى اعتبار أنّ الرّواية من أكثر الأجناس السّردية تصويرا للواقع، ولكونها ذات قدرة رهيبة على التّعبير عنه، فقد راحت ترصد أحوال الذّات والجماعة، وتكشف عن مكنوناتها ورهاناتها، مستعملة في ذلك أساليب السّرد الحكائي بشقيه الواقعي والتّخييلي، كالانعكاس، والإيهام بالواقعيّة، والاستيهام الفنّي والسّرد التّخييلي، وكذا السّرد التّاريخي.

برز العديد من الرّوائيين الذين خاضوا غمار التّجريب، ومن أبرزهم- في هذا المجال- نجد الرّوائي الجزائري "**عز الدين جلاوجي**" الذي اتخذّت أعماله الرّوائيّة شكلا حداثيًّا وطابعا تجريبيّا كاسرا بهما قيود السّائد، وسلاسل التّقليد، ومتمرّدًا على المألوف الفنّي والتّيمي، ومن بين رواياته التي حملت لواء التّجريب رواية "**العشق المقدنس**" التي تعدّ-على غرار **حائط المبكى وسرادق الحلم والفجيعة، والمهدي المنتظر**- حقلا خصبا دالّا على التّطور الفني، والتيمي، فقد حاولنا مقاربة نصّها السّردي انطلاقا من خصوصيّة التجريب الفنيّ الذي أصبح ينظر للرواية على أنّها فضاء دلالي واحد ابتداءً بالتجلّي العتباتي، ومرورا بنصّ الإهداء، ووصولا إلى التجلّي الفنّي المهيمن داخل المحكي، وكذا خصوصيّة التّجريب التّيمي الذي أصبح قادرا على رصد التّاريخ بأساليب مختلفة، وامتصاص النصوص السابقة، واختراقها، وتهجينها، وقد جاء عنوان مذكرتنا موسوما بـ "**آليّات التّجريب في رواية العشق المقدنس للرّوائي عز الدين جلاوجي**" وحاولنا من خلالها الردّ على بعض الإشكالات التي تهمّ خصوصيّة الجنس الرّوائي المعاصر من ذلك:

– ممارسة الانزياح السّردي عند عز الدين جلاوجي استدعت التّجريب باعتباره آلية حداثية تروم الممكن الفنّي والتّيمي، فإذا كان ذلك كذلك، فما هو مفهومه، وما هي آليّاته؟.

– ما هي تمظهرات التّجريب الفنّي في رواية العشق المقدنس؟، وكيف استطاع الروائي أن يجمع بين التّجريب العتباتي، والتّجريب الفنّي والنصّاني؟.

– هل استطاع الرّوائي التّوفيق بين السّرد التّاريخي، والسّرد التّخييلي؟.

– إذا كان التّجريب الروائي يقتضي تهجين النص بفضاء تيمي – سواء أ كان من جنس الرّواية أو من غيرها– فما هي مظاهر هذا التجلّي في الرّواية؟.

تتنوّع أسباب اختيارنا لهذا الموضوع ما بين الأسباب الذاتيّة والموضوعيّة، فأّما السبب الذاتيّ فيتمثّل في شغفنا بجديد السّاحة الأدبية– فضول القارئ– الذي ما فتئ يقدّم على مستوى الساحة الأدبية والنقديّة نصوصا سرديّة تتميّز بالجدّة والحداثة والتّجريب، وهو ما يلائم روح العصر، وأمّا السبب الموضوعيّ فيتمثّل في حداثة المصطلح، وجدّة آليّاته، وما يميّزه من مغامرة، كون التّجريب يقوّض السّائد، ويتجاوز الثابت، كما أنّ الدراسات التي تناولته لازالت ترهن آليّاته بالبحث، والتقصّي، والتحليل، ما جعلنا نحاول إثراءه من خلال بحثنا.

تطلّبت منّا هذه المقاربة تقسيم بحثنا، إلى مدخل نظري، وفصلين تطبيقيّين وخاتمة فتطرّقنا في المدخل النّظري إلى تبيين مفهوم التّجريب، ثم انتقلنا إلى تحديد مفهوم التّجريب الرّوائي، وتناولنا بداياته عند الغرب، وتلقّي النقد الأدبي العربي له، ثمّ تطرقنا إلى واقع التّجريب في الرّواية الجزائرية، وختمنا المدخل بالحديث عن أبرز مظاهره وآليّاته، وأمّا الفصل التّطبيقي الأول الذي خصّصناه للحديث عن تمظهرات التّجريب الفنيّ في الرّواية، فقد تناولنا فيه العتبات الخارجية (العنوان، والإهداء، والتّصدير)، والتّمظهر الزمني (المفارقات الزمنيّة) والمكاني والشّخوصي، وكذا الاشتغال الّديني، والصّوفي، وفي الفصل التّطبيقي الثاني الموسوم بالتّمظهرات التيميّة في الرّواية، فقد حاولنا مقاربة السّرد التّاريخي والسّرد التّخييلي، والبحث عن تداعي الماضر الجزائري، انطلاقا من مساءلة المحظور ومستوياته، وكذا تفاعل الأجناس الأدبية وتهجينها، وذيّلنا البحث بخاتمة اختزلنا فيها أهمّ النقاط المتوصّل إليها.

نظرا لطبيعة التّجريب المتشعّبة، فقد استلزمت المقاربة أن نستعين بعديد المناهج السياقيّة والنسقيّة؛ لنحيط بآليات التّجريب المختلفة، فاستخدمنا المنهج التّاريخيّ، والبنوي التّكويني والسيميائي.

اعتمدنا في بحثنا على العديد من المراجع التي رأينا أنّها تصب في صلب الموضوع فبالإضافة إلى مدوّنة البحث رواية "**العشق المقدنس**" لـ"**عز الدين جلاوجي**"، استعنا بكتاب الرّواية العربية ورهان التّجديد، لـ "**محمد برادة**"، وكتاب بنية الشكل الرّوائي، لـ "**حسن بحراوي**".

على غرار البحوث الأخرى التي لا تخلو من الصعوبات، فقد صادفنا خلال بحثنا مجموعة من الصعوبات التي نوجزها فيما يلي: وباء **كورونا Covid-19** الذي منعنا من الاستفادة من المكتبات، وحدّ من تنقّلنا بحثا عن المراجع، وزئبقيّة مصطلح التّجريب كونه مادّة فسيفسائيّة متشعّبة يصعب الإلمام بجميع جوانبها في قراءة واحدة.

في الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدّم إلى لأستاذ المشرف الدكتور "**سعيد بومعزة**" بالشكر الجزيل والعفو الكثير نظير تحمّله عناء توجيهنا سواء في الجانب الاصطلاحي أو الجانب التطبيقي، وكذا صبره علينا، وعدم توانيه عن مساعدتنا. فلك الشكر كل الشكر أستاذنا الفاضل على تفانيك في العمل معنا، كما نتقدّم ببالغ الامتنان، وفائق الاحترام، إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة التي ستقوم بتصويب أخطائنا؛ ليكون بحثنا أفضل، شكرا جزيلا على قراءتكم وتقويمكم.

رغم إكمالنا لبحثا، وسعينا لتقديمه في أفضل حلّة، فإنّنا لا ندعّي كماله، وخلوّه من بعض النّقائص، لكننا نقول أنّها دراسة مكملة لدراسات سابقة، ونتمنى أن تستفيد منها دراسات لاحقة.

المدخل النظري

التّجريب مقاربة نظرية

1- التّجريب بين المفهوم والاصطلاح

2- مفهوم التّجريب الرّوائي

3- التّجريب الرّوائي من الرواية الجديدة (الغربية) إلى الرواية العربية.

4- التّجريب في الرّواية الجزائرية

5- مظاهر التّجريب في الرّواية الجزائرية

1- التّجريب بين المفهوم والاصطلاح:

خاضت الرِّواية عديد المراحل التي كان لها الأثر البالغ في تغييرها شكلا ومضمونا؛ إذ خرجت عن القوالب الجاهزة، واتخذّت قوالب أخرى مباغتة، كاسرة للمألوف، ومتخطية التّقاليد المتّبعة، ومتّمردة على الوّعي الجمالي المعروف، مرتدية حلّةً جديدةً تطبعها تقنيات فنّية حديثة. فكلّ هذه التّغيرات، كان التّجريب المحرّك الأساسي لها، والدافع إليها، فما هو التّجريب، وما مفهومه؟.

1-1- التّجريب لغة:

وردت لفظة تجريب في المعاجم العربية، حيث نجدها في معجم لسان العرب "**لابن منظور**"، في قوله: "**جَرَّبَ الرَّجُلَ، تَجْرِبَةً وتَجْرِيبًا، حَاولهُ واختبرهُ مرةً بعدَ أخرى... ورجلٌ مجرِّب: قد عَرف الأمور وجرَّبها ...، والمُجرَّبُ: الذي جُربَ في الأمور وعُرفَ ما عندهُ**"[1] من خلال هذا المفهوم نجد أنّ التّجريب يقوم على الاختبار، والتّجربة، تلك التّجربة التي تولد المعرفة، والوصول إلى كنه الأشياء.

جاء في قاموس المحيط لـ"**الفيروز أبادي**": "**وجرَّبه تجرِبةً: اخْتَبَرَهُ، وَرَجُلٌ مُجرَّبٌ كَمُعْظَّمٍ: بُلِيَ مَا كَانَ عِنْدَهُ، وَمُجَرِّب عَرَفَ الأُمُورَ. ودَراهِمُ مُجَرَّبَةٌ: موزُونةٌ**"[2]، **وجاء في المنجّد مصطلح "تجرِبة" على أنّه جمع "تجارب اختبار امتحان، تجربة آلة، والمذهب التّجريبي مذهب يقول بصدور المعرفة عن التّجربة**"[3]. والتّجربة هي "**معرفة متأتية عن معاناة واختبار، وهي تزيد في النّفس غنى وتكشف أمامه أفاقا جديدة في فهم الحياة**"[4]. ذلك أنّ التّجربة مرتبطة بالحقل العلمي، وهو ارتباط وثيق، تؤكّده مجمل الخطوات المؤدّية إلى الحقيقة، كالتأمّل والفرضيّة، والتجربة، والتحليل، والاستقصاء، والنظرية.

---

[1]- ابن منظور أبو الفضل جمال محمد ابن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، مادة جرَّبَ، دار صادر للطباعة والنّشر بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص100.

[2]- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط3، ج1 1920م -1990م ، ص64.

[3]- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللّغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان، دط، دت، ص184.

[4]- جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1983م، ص58.

من خلال هذه المفاهيم اللّغوية نستشفّ أنّ التّجريب يحمل معنى المعرفة والتّجربة، فقد ارتبط بهما أو العكس فأصلهما اللّغوي من "**جرب**"، ما جعلهما يتمايهان؛ إذ يحكمهما هدف واحد، وهو الوصول إلى المعرفة الصّحيحة ويختلف مفهوم التّجريب من دارس لآخر، كونه فضفاضًا متشعّبًا، ولذلك يصعب الإلمام بأطرافه كلّها، وحصره ضمن تعريف جامع مانع، وهذا الأمر يجعلنا نتساءل حول مفاهيمه الاصطلاحية، وآليّاته الإجرائيّة.

1-2- المفهوم الاصطلاحي:

يعدّ مصطلح "التّجريب" حديث السّاحة النّقدية، كثير الفروع والمجالات، يصعب تحديد مفهوم واحد له" **نظرا لتعدد زوايا النظر إليه، ولكونه ولد في رحم طبيعية، هي العلوم التّجريبية المرتكزة على ثوابت الفيزياء، ومنطق الرّياضيات"**[1]، فالتّجريب مصطلح فسيفسائي له مفاهيم متعدّدة؛ إذ لم يجمع الدارسون على مفهوم واحد له، وفي ذلك تضاربت الآراء واختلفت ورغم هذا الاختلاف؛ إلّا أنّه متّفق في كونه وليد المخبر، متعلق بالتّجربة العلمية **"لقد استخدم مصطلح التّجريب "Expérimental" كمصطلح علمي بادئ الأمر عند تشارليز داروين (Charles Robert Daruin) (1883م – 1908م): في نظرية التّحول مند منتصف القرن التاسع عشر بمفهوم التّحرر من النّظريات القديمة في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة، كما استخدم كلود برنار"Claude Bernard" (1813م – 1887م) المعنى نفسه في دراسته حول علم الطّب التّجريبي"**[2]، فالتّجريب سليل العلم، وانتماؤه الأول كان للمنهج التّجريبي؛ إذ يهدف –باستخدام طرق مغايرة– للوصول إلى نتائج دقيقة وحقائق ثابتة؛ فهو يقوم بدءًا بالملاحظة **(المشاهدة)**، ثم المرور إلى وضع الفروض، والقيام بالتّجربة والبحث، والتّقصّي وأخيرا الوصول إلى صياغة القانون العلمي الذي يثبت صحّة الفرضيّة من عدمها.

[1]– محمد عروس، التّجريب في الشعر العربي المعاصر، دار الألمعية للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2012م ص22.

[2]– العلجة هذلي، التّجريب في النّص المسرحي الجزائري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، في الأدب العربي قسم اللغة والأدب العربي ،جامعة محمد بوضياف، لمسيلة، 2016م – 2017م، ص10.

بدأ التّجريب في مخابر البحث، ثمّ انتقل إلى مجالات أخرى حيث "**ظهر في الفنون أولا خاصة في الرّسم و النّحت، بعد أن تلاشت أخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة**"[1] ويعدّ الرّوائي الفرنسي **إميل زولا** ⋆ "**Emil Zola**" **(1840م – 1902م)** أوّل من أدخل هذا المصطلح إلى مجال الأدب ونقده، وذلك في كتابه "**الرواية التّجريبية**" **(Le roman Expertmentele)** سنة **1889م**، ومن خلاله أراد ربط العلاقة بين الفّن والأدب والعلم، وبالتّالي فإن"**هذا الاستعمال الأول اقترن بمشروع زولا الرامي إلى بلورة المذهب الطبيعي للوصول "إلى العلمية" في الأدب(...) يتقصّد من وراء ذلك التّوظيف أن تكون لغة الرّواية تجربة مبنيّة على تجميع الملاحظات والحقائق قبل صياغتها في نسق روائي يضفي عليها صدقيّة الحقائق المتّصلة بالتّجربة العلمية**"[2]. وبذلك تنتقل دقّة التّجربة، وصدقها، إلى الرّواية فنستشفّ دقّتها في نقل تفاصيل الحياة واستقصاء وقائعها وأحداثها.

بعد هذا الطرح المعرفي، اكتسح التّجريب الساحة الأدبية والنقدية، فتهافت النّقاد والدارسون على محاولة مقاربته، والإلمام بخيوطه، وتجميعها؛ لتكوين مفهوم جامع مانع له كونه يطال جميع المستويات، فهو لا يختصّ بعلم أو مجال معين، فقد كان زولا– سابقا– يهدف إلى إيجاد نظريات جديدة، وإثبات علائقيّة العلم والأدب، أمّا الآن فقد أصبح الأدباء يستخدمون تقنيات فنّية للتّعبير، لم تعهدها الكتابات الكلاسيكية السابقة. فالتّجريب يحمل "**نفسا حداثيا يتجلى في نفي ما هو قائم ورفض ما أصبح مسلّما به، إنّه فعل التّمرد والقّفز على الثّابت والتّعاليم المطلقة والقبول فقط لما يمتلك القابلية للتّجديد وإمكانية التّغيير، وهو ما نستخلص من أنّ التّجريب عبارة عن سؤال مفتوح، لا يتوقّف عن توليد أسئلة لا إجابة عنها إلاّ بالمزيد من طرح الأسئلة**"[3]؛ فهو يأتي بأساليب جديدة للتّعبير والكتابة، تكون مخالفة، ومخترقة لما كان متّفقا عليه، فهو دائم الارتباط بالتّغير والتّمرد على كل ما هو ثابت وقديم، شعاره اللاثبات واللاتقليد. مولع بكل جديد جاحد للنّمطية، وغير مبال ولا راضخ للقوانين، التّي كانت تمثّل

[1]– فرحات بليل، المسرح التّجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، دمشق، سوريا، ط2، 2002م، ص18.

[2]– محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، دط، 2012م، ص48.

[3]– عبد الرحمان ابن إبراهيم، الحداثة والتّجريب في المسرح، دار إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2014م، ص119.

معبرا يسير عليه كل فنان أو أديب؛ "**لأّن من شروط التّجريب خلخلة السّائد تحطيم المغلق والتّشكيك في الثابت**"[1]، حيث يقوم بمساءلة كل ما يصادفه، ويشكّك في اليقينيّات، سواء تعلّق الأمر بقضايا المجتمع أو بالنّص في حد ذاته، وهذا ما جعله حسب آراء البعض" **تعبيرا فنّيا عن أوضاع قد أصبحت متجمدة، وأنّه قد آن الأوان لتغيير هذه الأوضاع بالبحث عن أشكال جديدة**"[2] وتقويض الأشكال، والوسائط، وتطويع اللّغة؛ لتصبح مناسبة لمتطلّبات العصر وتحوّلاته.

أمّا الباحث "**صلاح فضل**" فيربطه بالإبداع، حيث يرى أنّ "**التّجريب قرين الإبداع لأنّه يتمثل في ابتكار طرائق، وأساليب جديدة، وأنماط التّعبير الفنّي المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف، ويغامر في قلب المستقبل، مما يتطلب الشّجاعة، والمغامرة واستهداف المجهول، دون التحقق من النّجاح...**"[3]. وبهذا المفهوم يصبح التّجريب إبداعا يخرج عن حلقة الماضي، وقوانينه، التي تشل الإبداع والتّجديد.

فيتملص منها ويتجاوزها، باحثا عن تقنيات ومظاهر جديدة، ويركز على اقتفاء جانب جمالي جديد يأخذ مكان الوعي التّقليدي السّائد.

تجاوز التّجريب الحدود المرسومة للإبداع، وخلّصها من مستنقع التكرار والاجترار للقوانين المعمول بها في جميع النّصوص؛ فهو انفلات إلى عالم أوسع وأحدث، ودفع لعجلة التّطور والجدّة بتقنيات، وأساليب، وآليّات جديدة، وخلق جديد، وخرق للسّائد، من أجل تحقيق أهداف بعيدة المدى.

من خلال ما سبق يتبيّن المعنى الاصطلاحي للتّجريب الذي يحمل معنى التّجاوز والتّمرد والاختراق، فهو أكثر وعي بالماضي، ورهان على المستقبل، وأنجع اختبار لأساليب التّجديد، وبما أنّه قد اكتسح الأدب، فإنّه قد ولج عالم الرّواية والسّرد القصصي. والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو: إذا كان "**إميل زولا**" "**Emil Zola**" قد ربط التّجريب الرّوائي بالتّجربة

---

[1]- المرجع السابق، ص120.

[2]- المرجع نفسه، ص114.

[3]- صلاح فضل، لذّة التّجريب الروائي، أطلس للنّشر والتّجريب الإعلامي، ش.م.م، القاهرة، دط، 2005م، ص03.

العلمية، وإذا كانت المفاهيم التي تدور حول التّجريب تربطه بالتّجاوز والتّجديد، فما هو التّجريب الرّوائي، وكيف عرّفه الباحثون؟.

2- مفهوم التّجريب الرّوائي:

يرى الناقد الشكلاني "**ميخائيل باختين**"* "**Mikhaïl Bakhtine**"، أنّ الرّواية مميّزة عن الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى، حيث أنّها "**النوع الأدبي الوحيد، الذي لا يزال في طور التكوين والنّوع الوحيد الذي لم يكتمل بعد**"[1]، كونها غير معزولة عمّا يجري في العالم، تتأثّر بكل حديث ومستجد، وتواكب العصر مجارية الواقع المعيش، منفتحة على عديد المجالات، ما جعلها في تطوّر مستمر لا تعرف الاستقرار والثبات، وولوج التّجريب للرّواية واحتوائها له ليس بالأمر العجيب، ولا المستعصي، بل هو طبيعيّ بفضل العلاقة التي تربط الرّواية بالعالم الخارجي، وأحداثه. فـ "**لابد أن يقتضي ذلك بالطبع تحولا عميقا في شكل الرّواية**"[2]، فالرّواية تحاول الإمساك بنبض الحياة الفائقة السّرعة، ولا يتأتّى لها ذلك إلاّ من خلال خلخلة وزعزعة الثوابث، فلا تلبث على شكل واحد؛ بل يرسي التّجريب دعائمه فيها، ثم يقوضّها، ويطوّعها لتناسب الحاضر المتناقض والمستقبل، و"**كلّما كان التّجريب الفنّي في الرّواية مرتبطا بأفق التّحولات المعرفية والتّكنولوجية، كان أكثر استشرافا للمستقبل، وأقدر على تمثيل وعي الإنسان بحركة التّطور، وتأهيله للإسهام الخلاق فيها**"[3]؛ إذ تخضع الرواية لتداعيات العصر القلق، فينتقل إليها هذا القلق؛ لتثار التّساؤلات وتصبح هاجسا يتولّد عن التّجريب، ورغبة المغامرة، "**ومن هنا لم تعد الرّواية مقفزا إلى المجد وأداة للتّعبير عن الواقع، ووسيلة إلى الوعي، وإشباع الحاجة الجمالية...**"[4]، فانزاحت من كونها وسيلة إلى كونها غاية. وقد اتّخذ

---

[1]- ميخائيل باختين، الملحمة والرّواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، دط، 1982م، ص19.

* ميخائيل باختين (1895م-1975م)، فيلسوف ومنظّر أدبي، روسي، واضع المبدأ الحواري، ومؤسس حلقة باختين النّقدية.

[2]- ميلان كونديرا، فن الرّواية، تر: بدر الدين عركودي، الأهالي للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999م ص69.

[3]- صلاح فضل، لذة التّجريب الرّوائي، ص12.

[4]- الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النّشر الجامعي، تونس، دط، 2000م ص66.

التّجريب الرّوائي منحى أخر أكثر تطوّرا، ووسائل أحدث فالرّوائيون يبحثون عن إزالة القلق الدائم لحاجة ملحّة في داخلهم، وللإجابة عن الأسئلة اللامتناهية، ما جعلهم يبتعدون كل البعد عن الرّواية الكلاسيكية التي لم تعد لها القدرة الكافية على إشباع متطلّباتهم، كما أنّها لم تعد قادرة على استيعاب أفكارهم، أو التّعبير عن راهنهم "**فطرحوا السؤال التالي: "كيف نواصل كتابة الرّواية على النّحو الذي صاغه عمالقتها في القرن التاسع عشر وقد صرنا نرفض المعطيات المشتركة ونجد ميلا عارما إلى المطلق لا إلى المحدّد**"[1]، هذا السؤال دفع الرّوائيين إلى التّمرد على النّقص الذي تعاني منه الرّواية التّقليدية، فأقبلوا على التّجديد رافضين القيود التي كانت تصفد حريّتهم في التّعبير.

قلبت التّحوّلات التي عاشها العالم في القرن العشرين الحياة، وقلبت معها الأدب متأثّرا بها حتى صار يحتاج لأشكال روائية جديدة ليعبّر عنها، فأصبحت تخوض مغامرات إبداعية انتقلت خلالها من مرحلة إلى أخرى، وأصبحت لا تقرّ بمنطق الاكتمال، فقد أضحت تملك الحريّة والقدرة على تجاوز النموذج، والمعيار، وكذلك عدم الاكتراث لسلطة المراجع المعمول بها عادة فرسمت مسارا جديدا لها، معتمدة على آليات التّجريب وتقنياته، جاعلة منها لبنات تشكّل من خلالها بناءها الجديد.

كذلك أصبح وعاء الرّواية يحتوي ويمتصّ أشكالا فنّية أخرى، وأكثر استيعابا للتّفاصيل ففقدت ثقتها بالإيديولوجيات القديمة، وبالعادات، والتّقاليد الحتمية، مما أضاء القدرات الكامنة المحبوسة داخل الروائيين، فانفجرت محدثة ثورة عارمة متجاوزة كل مجترّ، ومتمردة على كل قيد، فإن كان المجتمع يتغيّر، وكل الوجود يتغيّر، فقد أصبحت الرّواية "**تعبيرا عن مجتمع يتغيّر ولا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنّه يتغيّر**"[2]. فهاجس اللاّثباث امتد من المجتمع إلى الرّواية، تتغيّر أنظمته وهياكله بسرعة هائلة، فتغيّر أشكالها، وتساير هذا التغيّر، مواكبةً التّحول. وينتقل الوعي من المجتمع الذي يعي أنّه يتغيّر، إلى كاتب يعي أن الرّواية تتغيّر، وإلى

[1]– المرجع السابق، ص59.

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986، ص85.

كتابة تعي أنّها تتغيّر، فغيّرت الأساليب المنتهجة، وتقنياتٍ كانت لأجل السّردِ، والبهرجة؛ ذلك لأنّ "**الأدب التّجريبي هو أدب باحث، ومختبر، وهو أدب حركي يبحث في الشكل، ويختبر المضمون ويمتحن اللّغة، ويغوص في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون، والعلوم الإنسانية، والاجتماعية، أدواته، وأشكاله، ومضامينه وغايته، لا يقتصر على الشكل بل يتجاوزه، ولا يكتفي بالمضمون بل يتعدّاه؛ فهو مشروع، وواقع يبحث دائما عن الاختيارات الأساسية في جمالية التّجربة**"[1].

جعل التّجريب الرّوائي الكاتب يمتطي الحداثّة، وينفر من كل ما هو مستهلك، وبما أنّ الأدب ابن بيئته، يؤثّر فيه ويتأثّر به، فكيف كانت البدايات الأولى للرّواية التّجريبية في أوروبا وأمريكا، وكيف استطاعت الرّواية العربية أن تنهل من هذا التجريب؟.

3- التّجريب الرّوائي، من الرّواية الجديدة (الغربية) إلى الرّواية العربية:

3-1- التّجريب الرّوائي عند الغرب:

كانت الرّواية الغربية ملتزمة بالتّقاليد، ومحترمة للقوانين السائدة آنذاك، ومسلّمة بالمعايير تنحو منحى ثابثا، قارّ الشكل والتقنيّات، راسخ المضمون والفنيّات، تمور -ردحا من الزّمن- داخل حلقة مغلقة ومعالم ثابتة ومحدودة، إلى غاية مجيء الرّوائي الفرنسي "**ألان روب غرييه**" **(Alain Robbe Grillel)**، **(1922م-2008م)** الذي خطّ ملامح جديدة للرواية الغربية من خلال كتابه الموسوم بـ"**نحو رواية جديدة**" **(Pour un neveau roman)** سنة 1963، هذا الكتاب "**فتح الباب على زمن روائي جديد، ساد عقد الستينات، وتميز بالبحث والتّجريب، وهذا الزّمن هو ما يطلق عليه النّقاد اسم الرّواية الجديدة والرّواية التّجريبية**"[2].

هذا يعني أنّ الرّواية التّجريبية عرفت لأوّل مرّة عند الفرنسيين، فقد حاولت الخوض في كل ما هو جديد، والأخذ بما لم يكن متّبعا سابقا، فهي تهدّم، وتقوّض، وتنوّر، وتتمرّد، وتكسر الروتين السّردي السّابق الكلاسيكي، ولكي تصل إلى هدفها تقول الكاتبة "**ناتالي ساروت**"*

[1]- عز الدين المدني، الأدب التّجريبي، الشركة التونسية للتّوزيع، تونس، د ط، 1972، ص130.

[2]- لطفي زيتوني، الرواية العربية، البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان ، ط1، 2012م، ص31.

* ناتالي ساروت: ولدت بروسيا وتوفيت بباريس، وهي كاتبة لروايات ومقالات فرنسية.

(Nathalie Sarraut) إنّها تحتاج إلى "**المجهود والمجازفة والمغامرة، لأّن الاكتمال كما يقول (براونينغ) (Broning) يكمن أساسا في البحث المتواصل**"[1]، ويعدّ ذلك –حسب تصوّر ناتالي ساروت– مجازفة، كون الرّوائي وجد نفسه يخوض في المجهول، ويستخدم وسائل لم تستخدم من قبل، فهو دائم البحث عمّا لا يعرف كنهه، ويمسك بما لم تمسك به الرّواية التّقليدية، فيخلق أشكالا لم تكن على قيد السّرد من قبل ليشكل الرّواية الجديدة التي ألّف فيها كثر، ومن بين الروائيين الذين حملوا لواء التجريب في فرنسا نجد: "**ميشال بوتور**" "**Michael Butor**" **وناتالي ساروت**" "**Nathalie Sarraute**".

كان للّرواية الجديدة بفرنسا أعلام رفضوا الالتزام والخضوع لمجريات الماضي، فأعطوا الرّواية نفسا جديدا ولمسة إبداعية ذات روافد جديدة، وبذلك كانت الرّواية الفرنسية البؤرة الأولى للتّجريب الرّوائي الغربي؛ ليمدّ جذوره بعدها إلى أماكن أخرى، ويصل إلى أمريكا وانجلترا.

من بين مظاهر التّجديد في الرّواية الانجليزية "**اختبار طرق جديدة في استخدام عناصر الحكاية، مما أدّى إلى تفجير الأنماط الرّوائية الانجليزية**"[2]. فلم تكن بمعزل عن التّجريب فبرز في أمريكا كتّاب الرواية التجريبية الجديدة فنجد "**كارلوس فوانتس**" "**Fuentes Carlos**"، و"**إمير رودريغنز مونيغال**" "**Emil Rodrignez Monega**"، وقد "**جمعت هذه الحركة التي عرف نتاجها أيضا اسم "الرّواية الجديدة" (La nova novela) بين التّجريب الشكلي، والتّجريب التيمي، فعالجت الموضوعات المهمة كمشكلات المثليّة الجنسيّة (...) والمخدرات (...) والأقلّيات اللغوية، والإثنية، واعتمدت أشكالا جديدة للمعالجة كالتّمرد على مبدأ السببية وتقديم شخصيات فاقدة لأسمائها، وأحيانا لهويتها، وجمع المتنافر، وفتح النّص على القارئ...**"[3].

اجتاح التّجريب الرّوائي في أمريكا الرّواية شكلا ومضمونا؛ فطمست هويّة الشّخوص الحكائيّة، ومنحت الحق للقارئ في تقديم قراءته الخاصة؛ ليتكوّن نصّ جديد من النّص

---

[1]- ناتالي ساروت، الكتابة الروائية بحث دائم، ضمن كتاب الرواية والواقع، تر: رشيد بن جدو، منشورات عيون المقالات الدار البيضاء، دط، 1988م، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص32.

[3]- لطفي زيتوني، الرّواية العربية، البنية وتحولات السّرد، ص32.

الأصلي، فيكون مبدعا ثانيا له؛ وبذلك يكون الرّوائي قد ألّف نصًّا قابلا للولادة من جديد، كذلك طرقت قضايا كانت محظورة، وأزالت الحجاب الذي كان يفصل بين الواقع الحقيقي والنّص السّردي، وتم تقشير الطبقة التي تحول بين المبدع وبين هذه الموضوعات الجريئة. وكانت فترة الستينيّات الفترة الحاسمة التي تبلور فيها التجريب الرّوائي في فرنسا، ومنها انتشر إلى باقي الدول الغربية، وأضحت الرواية تنظر إلى الواقع من زاوية أخرى، وتتعامل مع الرّواية بحداثة. فإن كان هذا حال التّجريب في الرّواية الغربية، كيف حاله في الرّواية العربية؟.

3-2- التّجريب الرّوائي عند العرب:

تأثّرت الرّواية العربية بالتّجريب الرّوائي الغربي، فأضحت مغامرة التّجريب الرّوائي حافزا عند الرّوائيين العرب كي يخوضوا لجج التّجديد والحداثة.

انعكست التّحوّلات، والاهتزازات التي شهدتها البلاد العربية على الرواية، فالاستعمار المتواصل، والأنظمة المهترئة، أثّرت على الكاتب الذي راح يفرغ نزعاته في الرّواية؛ وقد عرفت هذه الظروف تحوّلا، فبعد أن كانت الرّواية العربية تتّبع الطرق الكلاسيكية، نجد أنّها انزاحت إلى مسار آخر، مختلف تماما عمّا كان يروّج له سابقا.

أصبحت الرّواية العربية تخوض في عوالم التّجريب، فغلّفت بسمات حداثية، وغدت ترفض السّائد، وتقوّض الأفكار، والأحداث، وكسرت الّرتابة التي كانت ملزمة بها سابقا، فانفلتت منها وأصبح الرّوائي يعرّج فوق سماء أرحب، ويقدّم نتاجا غير معهود حيث أقامت منطقا آخر يتماشى وما يحدث في الرّواية العربية من تلاقح للأنوّاع، والثقافات.

نجد في الرّواية العربية مظاهر التّجديد، من بينها كسر خطيّة الزّمن، والتّصريح بالمسكوت عنه، وخرق المحظورات، فأزيح الخوف الذّي كان يمسك الرّوائي عن التّعبير، فأصبح الرّوائي العربي يتمتّع بوعي يجاري وعي الغربي؛ إذ لم يدع نفسه حبيس التّقليد، والأشكال المجترّة حدّ التكرار الرّهيب، بل أحدث قطيعة مع التّقاليد؛ ليكتسح عالم التّجديد.

أسّس الرّوائي العربي معاييره الخاصّة، متأثّرا بالتّحولات التي صدمت الواقع العربي منذ أواخر الستينيّات، فراح يفجّر أعمالا روائيّة تتماشى مع الرّهانات التي لم يعد السّرد الكلاسيكي قادرا على احتواء مضامينها.

أنتج التّجريب العربي رواية عربيّة جديدة، لكنّها لم تتخلّ عن أصلها؛ إذ نجدها توّظف التّراث العربي، لكنها وظفّته بطريقة مختلفة. فسابقا تعاملت الرّواية العربية مع التّراث بالتّقديس والتّجميل، أمّا الآن ومع انتشار الوّعي الحداثي، أصبح للرّوائيين رأي آخر، فوظّفوا التّراث دون نظرتهم المقدّسة له.

جاءت موجة التّحرر لتقلب الموازين رأسا على عقب، وتمنحها حق الخوض في أي موضوع يريده الرّوائي؛ حتى لو كان محظورا، ومن الرّوايات العربية التي خاضت غمار التّجريب نذكر: رواية "**السفينة، لجبرا إبراهيم جبرا" سنة 1970م** ، وأيضا "**بيروت 75، لغادة السّمان" سنة 1975م** و"**ليلة المليار، لغادة السّمان" سنة 1986م**، و"**شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف**".

كانت "**نكسة حزيران" 1967***، ذات أثر بالغ في تحوّل الرّواية العربية، فأصبحت التّساؤلات، والهواجس، والبحث في المجهول أولى اللبنات التي بنت معالم رواية عربية جديدة راحت "**تفتّش بين الأنقاض عن حقائق الماضي، وتتوقّف طويلا على أرض الواقع الخراب...تخرج عن نظام الجاذبية للرّواية التّقليدية، فتجرب من أدوات التكنيك ورؤى الفكر ما يتواءم الأحاسيس، والمدركات الجديدة، التي تطارد وجدانيات الكتّاب، وعقولهم بلا هوادة وهم يحلّقون في أجواء محفوفة بكل مخاطر المجهول"**[1]، فقفزوا على النقاط الممنوعة وتحدّثوا بلغة الجسد، وقاموا بتعرية الواقع.

* نكسة 1967م: حرب شنتها إسرائيل على مصر، وسوريا والأردن، هزمت فيها إسرائيل جيوش العرب، فاحتلت مساحات شاسعة من فلسطين، ومصر، وسوريا، ولازالت في توسّع لحد الآن، وخلّفت خرابا رهيبا.

[1]- غالي شكري، العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1993م ص284.

مرّت الرّواية العربية بأزمة ثم انفرجت، وأزاحت القيود التي كانت تحدّ من إبداعها وخلخلة القوانين التي كانت تخضع لها، وفكّت العقد التي كانت تأسر مبدعيها؛ وكما جاءت النفحات التّجريبية إلى الرّواية العربية من عند الغرب، كذلك بدأت الرّواية التّجريبية في المشرق ومنه انزاحت إلى المغرب العربي، ومن بين بلدان المغرب العربي التي تأثّرت بالتّجريب نجد الرّواية الجزائرية، حيث مدّت شمس التّجريب أشعّتها إليها، فإذا كان ذلك كذلك، فكيف كان حضور التّجريب في الرّواية الجزائريّة، ومن هم أشهر روّادها، وما هي آليّاتها؟.

4- التّجريب في الرّواية الجزائرية:

مرّت الرّواية الجزائرية بعديد المراحل التي كان لكل مرحلة منها الدور في تحديد معالم الرّواية، وساهم في ذلك انفتاح الرّوائيين الجزائريين على كل ما هو جديد، ثمّ جاءت مرحلة السبعينيّات من القرن الماضي؛ لتشهد تحوّلا في مسار كتابة الرّواية الجزائرية من الفرنسية إلى العربية، وتعدّ رواية "**ريح الجنوب**"، " **لعبد الحميد بن هدوقة** " التي صدرت سنة **1971م**، أوّل نص جزائري باللغة العربية بالمفهوم الفني، وهي فترة كثر فيها الكمّ والنّوع، وبرز فيها روائيّون أرسوا دعائم الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية.

بدأت تبزغ ملامح التّجريب في نصوص بعض الرّوائيين مثل: "**الطاهر وطار، رشيد بوجدرة...**"، ومن بين الرّوايات الرّائدة نجد رواية "**الجازية والدراويش لابن هدوقة**"، سنة **1983م**، فيها "**التّجريب يدرك مداه من النّضج، ومن ثمة الإضافة...فهي تشكل تحولا نوعيا في مسيرة إبداعه الرّوائية...لما توفرت عليه من علامات دالّة على ما توصّل الكتاب إلى امتلاكه من عناصر وعي نقدي، وبشروط الرّواية وأدواتها الجمالية، في صياغة الرؤى والتّعبير عن الموقف**"[1]، ونجد أيضا رواية "**الحوّات والقصر**"، للرّوائي"**الطاهر وطّار**" الصادرة سنة **1980م**، إذ مثّلت الأسطورة الجانب التّجريبي فيها، واشتغاله على الصوفي في رواية "**الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي**"، سنة **1990م**.

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنّشر والإشهار، تونس ط1 2003م، ص109.

إذا كان هذا الجيل يهدف إلى تأسيس رواية ذات لغة عربية، فإن الجيل الذي جاء بعده عرف بشعلة حماسية طرقت التّجريب من أوسع أبوابه أمثال: "**أحلام مستغانمي**":

-"**الأسود يليق بك**" سنة : **2012م** – "**نسيان com.**" سنة: **2012م**.

-"**عابر سرير**" سنة: **2003 م** – "**فوضى الحواس**" سنة: **1997م**.

كذلك نجد الرّوائي "**جيلالي خلاص**":

-"**حمائم الشفق**" سنة: **2001م** – "**عواصف جزيرة الطيور**" سنة: **1998م**.

بالإضافة إلى روايات "**أمين الزاوي**":

-"**الساق على الساق**" سنة : **2016م**.

لم تكن الرّواية الجزائرية بمنأى عن مغامرة التّجريب، بل كانت غزيرة الإنتاج التّجريبي هذا يجعلنا نتساءل عن آليات التّجريب، التي اعتمدها الرّوائي خلال فترة انفتاحها، وتجاوزها للنّمطية وتأثّرها بالتّيار الحداثي.

5- آليات التّجريب في الرّواية الجزائرية:

توسّعت نظرة الرّوائيين الجزائريين المعاصرين فنكبوا على إثراء روايتهم بمضامين نصّية حديثة وتقنيات متنوّعة، وأساليب فنّية تتضافر كلها؛ لتقدم في النّهاية رواية تجريبية لها مرتكزات وآليات تقوم عليها، ومن بين هذه المستويات نذكر:

5-1- التّناص:

ترى الباحثة "**جوليا كرستيفا**"* "**Gulia Kristeva**"، أنّ التّناص "**عبارة عن لوحة فسيفسائية، و بأن كل نص هو امتصاص و تحويل لنص، وإثبات ونفي لنصوص أخرى...**"[1]. فكل نص جديد هو عبارة عن تشكيلة من نصوص أخرى، تمتزج لتكوّنه.

*جوليا كرستيفا: ولدت سنة1941م، فيلسوفة فرنسية، وناقدة أدبية، ودارسة لسانية، اهتمت بالسيميائيات، وعالجت موضوع التّناص، ألفت العديد من الكتب، والرّوايات ،من بينها نجد "قصص في الحب"، وكتاب التّناص.

[1]- عبد القادر بقشي، التّناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نقدية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب دط، 2007م، ص22.

استخدم الرّوائيّون الجزائرّيون هذه التقنيّة؛ ومن بينهم الرّوائي "**سمير قسيمي**"، في روايته "**هلابيل**"؛ حيث تناصّت مع "**القرآن الكريم**"، وكذلك مع قصّة "**سيدنا عيسى عليه السّلام**". نجد أيضا رواية " **قديشة، لرابح الظريف**" حيث جاء نصّه متناصّا مع التّاريخ الجزائري كاستدعائه لشخصية " **ابن باديس**" التّاريخية. ومن تقنيات التّناص نذكر:

5-1-1- توظيف التّراث:

انفلتت الرّواية الجزائرية المعاصرة من النّمطية التّقليدية؛ إذ أضحى المبدع يطرح قضاياه بأشكال ووسائل فنّية، ومظاهر تيمية لا حصر لها، ومن بين أهمّها نجد توظيف التّراث.

لم يعد التّراث يستحضر في النّص الرّوائي لأجل التّمجيد، ولا لأجل الحشو؛ بل أضحى ذا وظيفة فنّية، وجمالية، وتيميّة. حيث أصبح الرّوائي الجزائري يستلهم التّراث، ويتعامل معه بوعي كبير، فيستقرئ من خلاله الماضي، ويبرز الهويّة، ويمنحه دلالات مكثّفة تخدم الموضوعات ذات الطابع الاجتماعي؛ لكون الرواية ذات طاقة استيعابية لا متناهية قد "**استطاعت أن تهضم وتستثمر عناصر متنافرة؛ كالوثائق والمذكرات، والأساطير، والوقائع التاريخية، والتأملات الفلسفية والتّعاليم الأخلاقية، والخيال العلمي، والإرث الأدبي والديني بكل أنواعه**"[1]، فالمبدع الجزائري يدرك أهمية التّراث في خدمة نصه السّردي، فيستحضر الماضي الموروث؛ ليعبّر به عن قضايا الرّاهن.

يعد التّراث الديني من أبرز أنواع التّراث الذي نهل منه الأدباء حيث استمدوا مواضيعهم منه، بين مصادره "**القرآن الكريم، الأحاديث النبوية، القصص الدينية...**"، والجانب الديني راسخ في الثقافة العربية، و يمثل بالنسبة لها العنصر الأهم، و لهذا تكون "**أي معالجة للتّراث الديني هي معالجة للواقع العربي و قضاياه**"[2].

نجد من بين الرّوايات التي وظفت التّراث الديني رواية "**رمل الماية**" لـ "**وسيني الأعرج**" حيث وظف فيها التّراث القديم، فكانت صورة للإبداع الأدبي الحداثي، وظفت قصّة "**أهل**

[1]- عادل قريبات، مرايا الرّواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000م، ص9-10.

[2]- محمد رياض وتار، توظيف التّراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م ص37.

الكهف"، واستحضرت "**المهدي المنتظر**" كفكرة دينية إسلامية، وتناصّت مع حادثة "**صلب عيسى عليه السّلام**"، حيث أصعده الله إلى السّماء، وهو ما يتطابق مع حادثة صلب "**البشير الموريسكي**" أحد شخوص الرّواية.

وظّف الرّوائي التّراث؛ لأجل تحقيق قفزة حضارية وتجاوز القديم، ولكي يمنح بصمة عربية خاصة باستحضاره، ويظهر توظيف التّراث في النّص التّجريبي أنّه لم يتمّ تركه في صورته الثابتة المقدّسة، بل تم تجاوزه، والتّعامل معه كتيمة نصيّة قابلة لأن ترضخ لنزعة الرّوائي التّجريبية، وأن تتطوّر كغيرها من التيمات النّصيّة، فاستدعاء التّراث يتماشى مع تغيّرات الحداثة حيث تم إحياؤه وفق ما يتوافق مع إيديولوجية الرّوائي.

5-2- تعدّدية الأصوات واللّغة:

تعدّديّة الأصوات واللّغة في الرّواية من أحدث التقنيّات التّجريبية، ومن خلالها تخلّصت الرّواية من أحاديّة الصوت، وأحادية اللّغة، وتميّزت تعددية الأصوات في الرّواية "**بخصائص فنّية تشكّل خصوصيّتها و تفرّدها،هي اللاّتجانس والحوار والمونولوج الداخلي والتّعدد اللّغوي ويشكّل اللاّتجانس بين الشخصيات مسارا مهمّا و حيويّا لرّواية تعددية الأصوات**"[1].

يتيح تعدّد الأصوات لكلّ شخصيّة حكائيّة أن تعبّر عن وجهة نظرها، وتترجم إيديولوجيّتها الخاصة، وقد أدّى التّحاور إلى تبادل الرؤى والأفكار، والانفتاح على الثقافات المختلفة، ما خلق آراء متضاربة. ومن بين **الرّوايات** الجزائرية التي تعدّدت فيها الأصوات، نجد رواية "**الديوان الإسبرطي**" **لـ** "**عبد الوهاب عيساوي**"، حيث نجد فيها صوتا فرنسيّا، وصوتا عثمانيّا وصوتا يمّثل إيديولوجيا إمبريالية، **و**مثال ذلك تعّدد الأصوات، فاللّغة هي الوسيلة المثلى للتّعبير عن ما يجول في خاطر الإنسان، وعن فكره، فلا تفكير دون لغة، "**فما انتماء الرّواية إلا للّغة التي تكتب بها بغض النظر عن الحكاية، وانتمائها إلى هذا المكان، أو إلى هذا المجتمع**"[2]. حيث أنّ تعدّد اللّغة يثري النّص بمعاني دلالية جمّة، ويمنحه قيمة جمالية.

---

[1]- حسن عليان، تعددية الأصوات والأقنعة في الرّواية العربية، مجلة جامعة دمشق، ع1، م ج 24، ديسمبر 2008م ص177.

[2]- يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2005م، ص227.

نجد الرّوائية الجزائرية "**ياسمينة صالح**"، من الرّوائيين الذين انفتحوا على التّعدد اللّغوي حيث نوّعت في توظيف اللّغة فكسرت أحاديّتها؛ وأنموذج ذلك روايتها المهجّنة لغويّا: "**أحزان امرأة من برج الميزان**"، وظّفت فيها اللّغة الفصحى، واللّهجة العامية، وانفتحت كذلك على لغة الآخر، فوظّفت اللّغة الأجنبية من خلال بعض الأغاني، والكلمات الفرنسيّة، ما نجم عنه تعالق وتداخل لساني متشّعب.

5-3- اللّغة الشّعرية:

أصبحت اللّغة تقوم بأدوار لم تكن تسند إليها سابقا، ما أكسبها جمالية، تجعل القارئ يلجأ إلى التأويل، جراء التّغيير، والمفارقة، وكذلك جراء انحناءاتها التي تجعل باب التّجريب مفتوحا على مصراعيه؛ لما تحمله من معاني مضمرة، وأنساق خفية.

كسر الرّوائيون الجزائريون المعاصرون أحاديّة اللّغة واهتمّوا بها، وقد تطوّرت اللّغة فأصبحت تعّبر عن الرّواية، وعن ذاتها أيضا؛ فيمكن أن نقول لغة داخل اللّغة، أو وعي اللّغة لذاتها؛ إذ أصبحت كيانا قائما بذاته، فلم يعد للدال مدلول واحد، بل أضحى "**المدلول أثرا لا ينفك من السفر، والتّدخل عبر سطوح الدال، دون بلوغ جوهره أو إدراك حقيقته؛ لأنّ حقيقته هي تبدل الدوال باستخدامها و تعويضها**"[1]، فبعد أن كان يعبّر عن داله فقط، أصبح يبحث عن مدلوله أيضا، فأصبحت الرّواية فسيفسائية الألفاظ، وزئبقية المعاني، تؤوّل دون الإمساك بمعناها الحقيقي تماما، ما عقد مهمّة القارئ، فتخللت اللّغة انزياحات تمنحها معاني جديدة معبرة عن "**رحلة السيميوزيس**"* في رحاب المعنى، وذلك بتجاوز اللّغة المعروفة إلى لغة

[1]- محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 2002م، ص235.

*رحلة السيميوزيس: السيميوزيس هي العلامة قبل أن توجد، وهي تسمى برحلة المصطلح، وتكون على ثلاث مراحل تعرف بالأولانية، والثانيانية، والثالثانية، ذلك أن يكون المصطلح كلمة عادية كغيره من الكلمات، وبعد ذلك يبدأ في الصّعود بتدرج حتى يستقل، وتصبح له دلالة مصغرة، وبعدها كلما مال نحو التّخصيص، يتحول إلى علامة، أو دليل، أو أيقونة، حسب حالته ثم يستمر في اكتساب دلالات جديدة، حسب المقام الذي يرد فيه أي حسب السّياق.

شعرية*، أضحت تكتب ذاتها بطريقة مكثّفة، وموحية متفاعلة مع عديد المجالات التي شكّلت فرادتها وجماليتها، من ذلك استقائها من الشعر الذي أكسبها شعرية، وكثافة دلالية.

نجد ثلاثية "**أحلام مستغانمي**": (ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس، وعابر سرير) من بين الروايات الجزائرية التي تشكّل فيها اللّغة مظهرا تجريبيا فنّيا، فقد قدّمتها الروائيّة بلغة شعرية تفيض دلالة وإبداعًا.

أصبحت الرّواية الجزائرية تقدم على كتابة جديدة، منزاحة عن المألوف السّردي، قادرة على تغطية ملابسات الواقع، واكتشاف آفاق فنّية جديدة، ذات نزعة تمارس الاختراق والتجاوز وتحوّل دائم وانفتاح متناه، وشجاعة في الطرح، وهذا كلّه بفضل التّجريب الذي أتاح لها بتقنياته أن تُكتِب بتميّز.

*الشّعريّة: مصطلح تعجّ به الساحة النقدية، ويعني الخروج عن المعاني القاموسية إلى معان أخرى، ما يجعل اللّغة ذات تأثير على المتلقي ووعيه، فأصبحت قادرة على تحريك فضوله وشده إليها، وفتحت له باب التأويل، ومن بين الذين تطرقوا إليها نجد "كمال أبو ديب".

الفصل الأول

تمظهرات التّجريب الفنيّ في رواية العشق المقدنس

أولا: مكونات البناء الرّوائي

1- جماليات تعاضد العتبات النصية

2- الاشتغال الزّمني من اختراق التاريخ إلى مساءلة الماضر

3- الفضاء المكاني بين قطبي التّجاور والتّجاوز

4- بنية الشّخوص الحكائية

5- الاشتغال الديني

6- الاشتغال الصوفي

أولاً: مكونات البناء الفني

1- جماليات تعاضد العتبات النّصية:

1-1- العنوان الرئيسي وجدليّة المقدّس والمدنّس:

يعتلي العنوان هرم العتبات النّصية، يفرض سلطته على باقي المكوّنات العتباتّية، ويعدّ "**العنوان نظاما سيميائيّا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحثة بتتبّع دلالته**"[1]، وللعنوان كيان خاص، فهو قائم بذاته، يحيد عن معناه اللّغوي؛ لينزاح إلى معنى أعمق، وهو المعنى الدلالي، فبواسطة العنوان تبدأ اللعبة بين القارئ والمبدع لعبة السّر التي يودّ القارئ أن يجهر به، والصامت الذي يتلهّف لأن ينطق به، فهو يمكّن القارئ من "**الانفتاح على معمارية النّص وأبعاده الدلالية والثقافية؛ لأنّها تفتح لنا نافذة من خلالها يمكن تحديد التركيبات البنائية واستراتيجيات النّص**"[2]، فالرّوائي يتبنّى العنوان وفق أساسات؛ إذ أنّ له وظيفة جمالية، وقيمة أعظم تتجلّى من خلال تأديته للوظيفة الإغرائيّة، فيستقطب القارئ ويغويه؛ ولكن هذا الإغواء قد يوقعنا في فخ، فالعنوان قد يحيلنا إلى خبايا النّص، ويمنحنا إشارة على فحواه، وقد يجرفنا إلى معنى آخر لا وجود له في النّص.

أصبح العنوان لغزا يتطلّب الحل؛ فقد غدت العناوين تناشد هي الأخرى الّتجريب فتغيّرت تركيبتها البنائيّة، وحمولاتها الدلاليّة، فأصبح لها حديث آخر. من هذا المنطلق يصبح العنوان رهانا، والرّوائي"**عز الدين جلاوجي**"*، من الرّوائيين الذين راهنوا عليه وأولوه اهتماما كبيرا، وهو

---

[1]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002م، ص33.

[2]- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2005م ص125.

* عز الدين جلاوجي: روائي ومسرحي جزائري، ولد سنة 1962، أستاذ اللغة العربية وآدابها، بجامعة البشير الإبراهيمي ببرج بوعريريج، من أعماله الروائية: "سرادق الحلم والفجيعة "، و"الرّماد الذي غسل الماء". في القصة : "لمن تهتف الحناجر؟". في المسرح: "يوتوكا والوحش"، و"التاعس والناعس".

من الروائيين الذين تمايزت عناوينهم وتميّزت لغة، وتركيبا، ودلالة، فهو يحرص أتمّ الحرص على اختيار عناوين مدوّناته.

من بين عناوينه نجد عنوان الرّواية التي نحن بصدد مقاربتها "**العشق المقدنس**"* فالعنوان يتميّز بتركيبة لغوية تثير الدهشة والفضول والرغبة إلى المساءلة والتأويل، محقّقا وظيفة إغرائيّة، ومثيرا عديد الأسئلة من مثل، هل لهذا العنوان صدى في المتن أم لا؟، وهل العشق متجلّ بمعناه المألوف أم أنّه عشق ينزاح عن طبيعته اللغوية والدلاليّة؟، ثم ما سرّ لفظة المقدنس التي لم نعهدها من قبل!، هل لهذا الدّال الدخيل وجود في عالم المدلولات، أم أنّنا أمام لعبة سردية تحاك خيوطها من طرف الروائي ذاته، أم ترانا وقعنا في شراكه(عز الدين جلاوجي) على اعتبار أنّ العنوان أمين على السّر لا يفشيه إلاّ إذا استنطقناه، فهو في حدّ ذاته نصّ يحتاج إلى استجواب، فيما نحن نخوض عوالم العنوان وفضاءاته، ونحاول الإمساك بمضامينه الخفيّة؛ لكونه البوابة الأولى التي نلج من خلالها فضاء الرّواية، ودليلنا نحو التيمة.

عند قراءتنا للعنوان نجده يتكوّن من مفردتين؛ الأولى هي "**العشق**"، والثانية هي "**المقدنس**" والعشق فالعشق درجة من درجات الحب، أدناها الهوى، وأقصاها الهيام، أمّا لفظة المقدنس هي اللفظة الثانية للعنوان ولا وجود لها في المعاجم والقواميس العربية، ومن خلالها نجد أنّ الرّوائي أبدع في صياغة العنوان؛ إذ أنّه نحت لنا هذه اللفظة الجديدة تماما، وهي تتكوّن من كلمتين هما:

* العشق المقدنس: رواية مؤلفها الرّوائي الأديب والأكاديمي "عز الدين جلاوجي"، أصدر طبعتها الأولى سنة 2014م، عن دار الرّوائع لنّشر والتّوزيع، بسطيف. حجمها 168ص، مقسمة لـ 19 فصلا. تحكي قصة حبيبان يبحثان عن السّعادة فيلتقيان القطب ويخبرهما أن يبحثان عن الطائر العجيب لكي تتحقق، فيخوضان رحلة البحث عنه، رحلة تملئها المصائب والمخاطر هي مغامرة، تلقي بهما الطريق كل مرة في إمارة من تيهرت إلى العاصمة إلى مناطق أخرى... كلها تعج بالفتن والمذاهب المختلفة المتصارعة، فيدركان أنهما دخلا دوامة لا مفر منها سوى مواصلة البحث عن الطائر، وفي الأخير يعثران عليه بعد جهد جهيد، وترحالهما بين أزمنة متناقضة، وأمكنة متصارعة، هي رواية شيقة تقوم على ثنائية المقدّس والمدّنس.

جمع المصطلح كلمتين متضادتين هما (**المقدّس** و**المدّنس**)، فأدغمهما في بعضهما البعض، ونتج عن ذلك مفردة دخيلة، وهذا التضاد حمل الكثير من الغموض، فالعادي هو أن لا يتقارب المتضادان، لكن الرّوائي خالف المألوف وجعلهما يتقاربان، ويلتحمان، بل ويتآلفان.

يتناصّ العنوان في هذا التركيب مع عنوان رواية "**المتشائل**" للروائي الفلسطيني "**إميل حبيبي**"*؛ إذ أنتج عنوان هذا الأخير لفظة مشكّلة من كلمتين متضادتين هما: المتفائل والمتشائم، وتتقاطع الروايتان في تيمة أزمة الفرد العربي من خلال توظيف التاريخ؛ حيث تحدّث الروائي "**عز الدين جلاوجي**" في روايته، عن أزمة الفرد الجزائري حكم الرستميّن، في حين تناول "**إميل حبيبي**" أزمة الفرد الفلسطيني اتّجاه قضايا وطنه:

المقدنس	المقدّس+المدنّس
المتشائل	المتفائل+المتشائم

يدلّ المقدّس على "**طابع الموجودات التي تستلزم من الإنسان القيام حيالها بطقوس دينية خاصة عند التجائه إليها، أو معاملته معها ماديا أو معنويا بأي صورة من الصور**"[1] أمّا المدّنس فهو"**عالم دنيوي، يختلف عن العالم المقدس، بما يحتوي من نجاسة ونقص (...) فهذه الثنائية أشبه ما تكون بالثنائية الأفلاطونية؛ عالم المثل الحقيقي في كماله (...) وعالم**

* إميل حبيبي: ولد بحيفا بفلسطين، أديب وصحفي وسياسي، قام بإصدار مجلة أدبية شهرية موسومة باسم" مشارف"، وهو روائي تتميز كتاباتة بالسّخرية، من بين مؤلفاته نجد رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل"، صدرت سنة 1974، وترجمت إلى 16 لغة.

[1]– علي عبد الواحد وافي، الأسفار المقدّسة في الأديان السّابقة للإسلام، دار نهضة مصر لطباعة والنّشر،مصر، ط1 1964م، ص17.

المحسوسات الواقعي المشوه"[1]. فالعشق أصله مقدّس وحين ألحق بالمدنّس كسر أفق القارئ وأثار اضطرابه بهذا الوصف المتناقض، وتتواصل لعبة الرّوائي؛ إذ جعل كلمة المقدّس تسبق كلمة المدنّس، كإشارة منه إلى أفضلية الأوّل على الثاني؛ أي أفضلية الحق على الباطل.

شكّل الرّوائي عنوانه بطريقة تثير فضول القارئ وتؤجّج فيه الإثارة والتّشويق؛ وذلك لغرابة المصطلح، محقّقا الوظيفة الإغرائية للعنوان، بعد هذا يطرح السؤال، ما المقدس الذي لحقه الدنس؟ ولماذا دنس؟، وهل جمع العشق فعلا بين هاتين الّصفتين؟.

من خلال دراستنا لرّواية "**العشق المقدنس**"، وجدنا الحب، والعشق، والهيام، لكّل شخصية عشقها وتجربتها، حيث أنّ **التّجربة العاطفية الفردية في جوهرها، ولا تتكرر وإن تشابهت حكايات المحبين، ومواقف العشاق**"[2]، ويتمظهر العشق في الرّواية من خلال حب البطل لهبة "**دعنا نعيش حبنا يا حبيبي الحياة أقصر مما نتصوّر، ونحن هاهنا أعلى وأسمى...**"[3]. حيث كان يهيم بها عشقا، لكن الواقع المأساوي لم يكمل حلمهما بالزواج؛ لتردي الأوضاع في محيطهما، كذلك من خلال عشق عمار لنجلاء التي سيطرت على كل كيانه، فأضحى يراها أينما نظر، وأينما حل وارتحل، يقول:

"**كل الوجوه نجلاء.**

الشمس و البدر والسّماء

و كل النجوم لها

من نجلائي بهاء"[4].

---

[1]– محمد الجويلي، الزّعيم السياسي في المخيال الإسلامي بين (المقدّس والمدّنس)، دار فراس للّنشر، المؤسسة الوطنية للبحث العلمي، تونس، د ط، 1992م، ص36.

[2]– محمد حسن عبد الله، الحب في التراث العربي علم المعرفة، المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980م ص100.

[3]– عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، منشورات المنتهى للطباعة والنّشر، ط2، 2016م، ص133.

[4]– الرّواية، ص150.

جاءت كلمة العشق معرّفة بـ "**ال**" التعريف التي تفيد التّحديد، فالرّوائي حدّد لنا- منذ البداية- مظاهر العشق، ألا وهو المقدنس، وحينما نلج المتن ونغوص في مضامينه، نجد أنّ هذا العشق يتجلّى عن طريق التداعي التيمي. من الذات إلى الشخوص الحكائيّة إلى الوطن.

دنّس العشق بسبب عادات المجتمع؛ يعشق "**عمار نجلاء**" دون أن تكون له، حتى تصارع الموت، فتقتل نفسها؛ لعدم تحمّلها الأمر البين الذي خدش مشاعرها الطاهرة، وبهذا الحدث يكون الحزن قد ألمّ بحبيبها، فأصبح هزيلا ضعيفا ، يشوبه الهم، وبهذا تتحقّق آراء البعض؛ في كون العشق يؤدّي بالمرء إلى الذبول، والاصفرار، وأنّ "**عمار العاشق**" لم يستطع التّخلص من هوس العشق؛ إلاّ بعد لحاقه **بنجلاء** التي قتلت نفسها للهروب من الذين زوّجوها رغما عنها ذلك أنّ الموت "**هو اللحظة التي ينفلت فيها المرء من كل سلطة**"[1]. من شدة عشقه أراد إعادتها للحياة "**عاد عمار العاشق يلزم مكانه وقد بدا عليه فرح وخوف وهو يحتضن الكيس بكلتا يديه أنا...لم...أردت...وهي...أنا...أحبها، واندفع العميد يفتك منه الكيس كانت دهشته عظيمة وهو يفتحه ويصيح، أخرجتها من القبر يا أحمق، تبا لك تبا لك. أكد لي الحكيم أنّ بإمكانه أن يعيدها للحياة**"[2]، ويتمظهر العشق هنا في أسمى صوره؛ حيث لم يتقبّل حقيقة موتها ولم يقدر على فراقها، فأراد إحياءها من جديد، حلم بالزواج بها لكن الدنس حال دون ذلك.

لم تصل رواية "**العشق المقدنس**" حدّ القداسة تماما، ولم تفارق الدّناسة إلزاما، فرغم قداسة العلم في الدولة الرستمية، ورغم منزلة العلماء، ومكانة الفنانين والأدباء، إلاّ أنّ الدنس لحقهم جميعا، فأصبح متجلّ في كل مكان، في العلم والكتب والحكم والقضاء...الخ.، ويواصل تمدّده حتى الفراش الذي يعدّ رمزا للأمان والرّاحة والدفء؛ ليصبح متعفّنا هو الآخر"**ثقلت بصري في الغرفة الضيقة دغدغت أنفي رائحة الرطوبة، التي قضت على لون الجدران فأصبحت سوداء قاتمة ...فراش من حلفاء حاصرته العفونة من كل أطرافه، قرب الوسادة خزانة خشبية**

[1]- ميشال فوكو، يجب الدفاع عن المجتمع، تر: الزواوي بغورة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 2003م، ص240.

[2]- الرواية ص151.

صغيرة تتلوى تحت ثقل عشرات الكتب، في الزاوية اليسرى حوض تعلوه حنفية لعله يتّخذها أيضا لقضاء الحاجة"[1]. قدم لنا السّارد صورة تجمع المقدّس "**الكتاب**" بالمدنّس "**العفونة**"، ولم يتوقّف الدّنس الذي طال قداسة العلم، بل وتجاوزه، فتحرق بسببه المكتبة التي تحوي آلاف الكتب "**حين أشرفنا على بيتنا الذي أقمناه مع ذو القرنين، كانت ألسنة النيران التي اندلعت في المكتبة تعانق الفضاء وكان الدخان قد امتد كثعابين في كل مكان في المدينة، سارقا منها هوائها النقي**"[2]، ويزداد وهج الدّنس مع مقتل عميد المكتبة، وعمار الشاعر دفاعا عن العلم(المقدّس) "**وهم ذو القرنين أن ينطق، لكن سهما انطلق تلقاه عمار العاشق بصدره فأرداه وانفجر دمه فوارا، وانكبّ عليه ذو القرنين، وما كاد حتى اخترق سهم آخر رقبته فخرّ صريعا وارتفعت هتافات النصر مرة أخرى** "[3]، ويمثّل موت العميد وعمار إنذارا شديد اللهجة، لكلّ من يريد تجاوز المدنّس، والتمسك بالمقدّس، وقد قدّمهما السّارد في شكل إشارات؛ ليبيّن قيمة المقدّس، من خلال إخفائه للكتاب "**مساء ذلك اليوم كان يقوم في رحم الصّخرة...نسلمه مايطلب من كتب،(...) يضعها برهبة كأنما ينقل شيئا مقدسا، كأنما يضع جثة نبيّ في قبره الأبدي، وما كاد الكنز يتوارى في مكمنه الأمن.**"[4]، كأنّه يقول خبّئوا هذا المقدّس؛ لتعيشوا على خيراته في المستقبل وتتجاوزوا به مظاهر التّدنيس، خبّئوا لنا بقايا المقدّس؛ ليزرعه في شباب الحاضر الذي لا يخلو من الدناءة، فهو بأشد الحاجة للكتاب، للقراءة، للوّعي.

دُنّست الأماكن المقدسة أيضا "**رحت أقتحم الحّرم المكي وأقف بجوار الكعبة، أجري لكني لم أعثر على مصدر الاستغاثة، لم أكن أرى إلاّ جثّة هامدة...**"[5]، ومن خلال محاولة نبش قبر النّبي محمد صلّى الله عليه وسلّم "**عصبة تستولي على جثمان النبي بعد نبش قبره، وفي**

---

[1]– الرواية ص39.

[2]– الرواية، ص165.

[3]– الرّواية ، ص165.

[4]– الرّواية، ص162.

[5]– الرّواية، ص103.

تصريحها لا هدف لها سوى مواصلة دراستها عن الأنبياء"[1]. فالعنوان مشبّع بحمولات دلالية قد لا يجهر لنا المحكي بكل معانيها، ليجعلنا نعيش- كقراء- دوامة التناقضات، ومتاهة السّر والعلانية، خطاب المسكوت عنه رغم خطاب الفضح والإدانة، هكذا تتبادل الأدوار؛ لتتغلّف بلباس الحقيقة والكذب. فنقترب من المعنى دون اليقين بإمساكه.

1-2- تعاضد العناوين الفرعية:

نجد - بالإضافة إلى العنوان الرّئيسي- عناوين فرعية، تعاضد العنوان الرئيسي وتتمّم معناه، وقد قسّمت الرّواية إلى تسعة عشر(**19**) فصلا هي:

1- الجاسوسان والخليفة/ ص**09**، **2**- العيون والمناظرة/ ص**19**، **3**- بئر الموت/ ص**31**.

4- في ساحة الرّجم/ ص**43**، **5**- شعيب ابن المعروف المصري والنّكار/ ص**53**.

6- تحت ظلال السّيوف/ ص**67**، **7**- البيعة الثانية/ ص**79**، **8**- مغارة الظلام/ ص**85**.

9- تداول على السّلطة/ ص**97**، **10**- المركبات الشبيحة/ ص**105**.

11- قهوة ووشاية/ ص**111**، **12**- نبش قبر النّبي/ ص**117**، **13**- تنهشنا السّباع/ ص**125**.

14- الطريق إلى الله/ ص**133**، **15**- لا حاكم إلا الله/ ص**141**.

16- عمار العاشق/ ص**147**، **17**- عواصف الفتّنة/ ص**153**.

18- الهدية المقدّسة/ ص**159**، **19**- النّاي والطائر/ ص**167**.

تدخل العناوين الفرعية أيضا في باب التّجريب، فالكتاب الأوائل كانوا يكتبون رواياتهم دون عناوين فرعية، وقد نحى الرّوائي -في توظيفه لهذه العناوين- منحى تجريبيا؛ إذ قام بترقيمها ففصوله مرقمة من **1** إلى **19**، بالإضافة إلى ترقيم الصفحات، وهذه العناوين الفرعية "**مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إما على تكثيف فصولها أو نصوصها، وإما تفسيرها، وإمّا وضعها في مأزق التأويل**"[2]، والفرق بين العنوان الرّئيسي والعناوين الفرعية يكمن في كون الأوّل إلزاميّا

---

[1]- الرّواية، ص122.

[2]- عبد الحق بالعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، تح: سعيد يقطين، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص125.

فلا نصّ دون هويّة تعيينيّة، أمّا الثاني(العنوان الفرعي) فوظيفته تحويل النّص من رواية إلى قصّة طويلة، تتّبع شقا دلاليّا متجانسا ومترابطا.

أُدرجت العناوين الفرعية في رواية "**العشق المقدنس**" لتوضيح مسار العنوان الرئيسي فشرحت الفصول تيميّا، وكان عنوان كل فصل ملخّصا، لمحتوى متن الفصل، كما أدّت العناوين الفرعية وظيفة وصفية، فلم تتّسم بالغموض اللفظي والالتباس الدلالي، فجميعها مستغرقة في العنوان الرّئيسي.

1-3- الإهداء:

يعدّ الإهداء **واحدا من العناصر التي تضير إلى مرور رسالة قصيرة مقصودة من الكاتب إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المهدى إليهم بصورة خاصة**[1]، وهو أحد العتبات النّصية نسجه الرّوائي بكلمات راقية تمتزج فيها ألفاظ القرآن الكريم مع مفردات من معجم المتصوّفة تتعاضد الكلمات؛ لتنتج إهداءً خاصا فيه من القيمة للمهدى إليه ما يبلغ الغاية، ويقدّم المقصديّة بلغة دلالية مكثّفة، وهمسات تغدق المهدى إليه عشقا تنقصه قداسته التي دنست، وتمّ الدوس عليها، مفتشا عن الطهارة، والعذرية وسط الدنس، والنّجاسة. بلغة شعرية راقية منمّقة، يتناصّ فيها الإهداء مع المتن:

" **إليها...**

أحلم أن نلتقي

على خمر معتق

وزهر مفتّق

في سدرة منتهى

وبدر مشتهى

وسرّ منمّق "[2].

[1]- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998م، ص35.

[2]- الرّواية، ص05.

يحلم كل من الإهداء والمتن؛ بالالتقاء في مكان خال من الدنس، ترجع فيه للمقدّس قداسته المسلوبة، ويحمل هذا الإهداء عواطف مرهفة، خطّت حروفا، صُيِّرت لغةً شعرية، تحمل بين طيّاتها جرعة أمل، ولهفة لقاء يكاد يكون حلما، لقاء يمتزج فيه المقدّس التيمة بالمقدّس الوطن والملاحظ أنّ الرّواية مند البداية بدأت بحلم "**أحلم أن نلتقي...**"، وانتهت بحلم "**حلمت أني وهبة، كطائري كاناري نحلق بعيدا حيث الحب والحرية والنور**"[1]. فالإهداء عبّر بلغة شعرية وهالات صوفيّة عمّا يعبّر عنه المتن، وتمثّل ذلك في رغبة الالتقاء بالطّهارة، والمقّدس، والحب والابتعاد عن واقع مدنّس مشبّع بالزّيف.

1-4- التّصدير:

جاء نصّ الإهداء الذي سماه **فاتحة** بدل تسميته المعتادة "**مقدمة**"، وفيه قام الرّوائي بكسر السّائد والمعتاد، و نزع نحو النّادر واللامألوف، والتّصدير من العتبات النّصية الاستهلالية، هيّأ بها القارئ كونها تأتي قبل المتن مباشرة، وجاءت اللفظة نكرة غير معرّفة، ففتح بذلك باب التأويل وتعدّد القراءات لدى القارئ حتى قبل ولوجه المتن، فلو كانت معرّفة لكان لها مدلول واحد تعبّر عنه، وهو "**الفاتحة**"؛ أي فاتحة القرآن الكريم، ولكنّها خرقت السائد فجاءت فاتحة للنصّ الروائي.

يعدّ التّصدير تلخيصا دقيقا للمتن الرّوائي؛ حيث تجلّى فيه المقدّس، والعجيب بلغة شاعرية مليئة بالتخييل، من خلال الحديث عن الطائر"**لابد أن تخوض جبال من لجج الظلام بحثا عن الطائر العجيب معه ستحقّقان السعادة**"[2]؛ للوصول إلى الحلم والسعادة، لابدّ من العبور عبر كل المدنّسات، وكل المتاهات، وهذا ما سيأتي عبر صفحات المتن:

-أيتها النجمات الكفيفات...

-أيّها البدر الأخرس...، تبسّم كم يقتلنا هذا العبوس.

- أشرقي يا عروس السماء.

---

[1]- الرّواية، ص170.

[2]- الرّواية، ص07.

أعيدي إلينا دفء الأنبياء[1].

اختار الرّوائي فاتحة مغايرة من الاسم إلى المضمون، فجعلها ضربا من ضروب الاستهلال، فهي ذات جمالية خاصة، تتفرّد بها عن المقدّمات التقليديّة من خلال مؤشّرات لغويّة تنزع نحو المفارقة والتضمين، وكذلك قدرتها الدلالية على تلخيص المتن الروائي، فكانت بوّابة دلاليّة نحو عوالم الفضاء التاريخي والتخييلي، شأنها شأن العنوان بشقّيه الرئيسي والفرعي.

خلاصة لما تقدّم ذكره، أصبح حقل النقديات المعاصرة يهتم بعوالم النص الخارجية فالعتبات النصيّة المشكّلة للعنوان، والإهداء والتصدير، أصبح حضورها في الرواية يمثّل ضرورة فنيّة وجماليّة، تقتضيها شروط القراءة البرانيّة والجوانيّة على حدّ سواء، وها هي في رواية العشق المقدنس تتعاضد وتتكافل؛ لتكشف لنا البناء السردي نصانيّا، وتظهر لنا الكثير من عوالمه المغيّبة سياقيّا، فإذا كانت عتبات النّص الخارجية قد حقّقت التّجريب، فهل يمكن القول باختراق هذا الأخير(التجريب) المكوّنات الداخلية للنّص كالبنية الزمنيّة والفضاء المكاني، والشخوص الحكائيّة ... الخ.

2- الاشتغال الزّمني: من اختراق التاريخ إلى مساءلة الماضر:

ارتبط مفهوم الزّمن بالرّواية كون "**القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزّمن**"[2] والرّوائيون أدركوا أهميّتة في أعمالهم، فأضحى مكوّنا لا يستغنى عنه، فلابد من حضور زمن لتوالي الأحداث سواء أكان ماضيّا، أو حاضرا، أو مستقبلا.

2-1- المفارقات الزّمنية:

أبسط تعريف للزمن في الرواية يرى بأنّه بنية سردية تتميّز بالطواعيّة، فهي عنصر "**ينهض امتداده على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من**

[1]- الرّواية، ص07.

[2]- سيزا القاسم، بناء الرّواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2004م ص33.

الحاضر إلى المستقبل"[1]؛ حيث كان الزّمن في السّرد الكلاسيكي متسلسلا، يمتاز بالانتظام ويسير وفق خطيّة تتابعيّة، فلا ينزع إلى إحداث أيّ خلل يزعزع هذا التسلسل، أو يغيّر في بنيته المعهودة، فحافظت بذلك الرّواية التقليديّة ولاسيما الحديثة على ترابطها وشكلها الزمني المألوف.

تمّ في رواية العشق المقدنس خلخلة هذه النمطية الخطيّة، فإذا كان الأصل هو أن يتبع السّارد أثناء سرده اتجاها مستقيما:

بداية ← نهاية

ماضي ← حاضر ← مستقبل

فإنّه في الرّواية التّجريبيّة يعمد إلى كسر هذه الخطيّة، من خلال عودته إلى الماضي، ثمّ قفزه إلى المستقبل، أو استشرافه لحدث لم يقع بعد فيستبق، ففي كلتا الحالتين يكون إزاء مفارقة زمنية، وهي **تحدث عندما يخالف زمن السّرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه**"[2]، وسنستّشف ذلك من خلال دراستنا للبنية الزّمنية في رواية "**العشق المقدنس**"، حيث كسّر السارد رتابة الزّمن الخطيّة.

يبدأ السارد المحكي من خلال فترة زمنيّة تاريخيّة محدّدة، وهي فترة حكم الدويلات في المغرب الأوسط **(الجزائر)، (144هـ - 296 هـ) ، (776م – 909م)**، وذلك في عهد الدولة الرستميّة التي **كانت دولة قويّة عزيزة ذات بأس وسلطان، عاصرت بني الأغلب بإفريقية والأدارسة بالمغرب الأقصى، و كانت هي الآمرة النّاهية في المغرب الأوسط**"[3]، الدولة التي أسّسها "**عبد الرحمان ابن رستم**"، ذات المذهب الإباضي، حيث عاد الرّوائي لهذه الفترة.

---

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، (بحث في تقنيات السّرد)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، د ط، 2005م، ص221.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م ص88.

[3]– عثمان الكعاك، منجز التّاريخ العام للجزائر من العصر الحجري إلى الاحتلال الفرنسي، دار الغرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط1، 2003م، ص119.

تتماهى في الرّواية الأزمنة، وتعبر الحدود، فلا ماضي، ولا حاضر، ولا مستقبل يسير بخطيّة منتظمة، وتتشابك الأحداث في الحاضر، وتتداخل أخرى قد مضت؛ لتعبّر عن حاضرنا، وأبعد من ذلك عن مستقبلنا، وتتجلّى هذه المفارقة الزمنية بنوعيها في المدونة فنجد:

2-1-1- الزمن الاستذكاري (Temps de la rétrospection):

عرّف النقاد البناويّون الاستذكار بأنّه استرجاع لماض سواء في جانبه الحدثي أو الشخوصي، ويمثّل البنية الزمنيّة الأكثر طغيانا في الرّواية؛ إذ يوقف السّارد زمن السّرد الحاضر؛ ليسترجع الزّمن الماضي؛ أي ممارسة تشغيل الذاكرة، فيحضر الماضي في الحاضر حيث "**أنّ كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة**"[1]. فيكون الزّمن غير متمسّك بالكرونولوجيّة؛ بل مرتبط بما تستدعيه اللحظة التي كسّر الخطية لأجلها. ونميّز فيه نوعين:

أ- **الاستذكار الداخلي (Aneeps interne)**: وتعرفه الباحثة المصرية **سيزا قاسم** بأنّه **العودة إلى ماض لاحق لبداية الرّواية، قد تأخر تقديمه في النّص**"[2].

ب- **الاستذكار الخارجي : (Analepsie extern)**: يدلّ على حدث وجد قبل بداية السّرد. على عكس الاستذكار الداخلي.

ورد في رواية "**العشق المقدنس**" العديد من المقاطع الاسترجاعيّة من بينها ما هو موضّح في الجدول التّالي:

المقطع	الاسترجاع	نوعه	الصفحة
1	"وأعوذ بذاكرتي إلى أيامنا الخوالي، حيث كان الطهر يمنحنا أجنحة سحرية، نرفرف بها بعيدًا بعيدًا إلى قلبينا نختلي فيها طفلين بريئين، نختصر الكون كله في لعبة نصنعها(...) وتهدينا في الأخير باقة من سبات يسرقنا متى وحيثما أراد"	خارجي	22

[1]- جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2 1997م، ص47.

[2] - سيزا قاسم، بناء الرّواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية مجيد محفوظ)، ص40.

2	"وكانت هبة تضحك وهي تعيد تمثيل أبي سلمان التهرتي: "أيها الإمام هذه هبة الله إليه ولا أرى إلا أنها نزلت من جنة اتّخذها جارية"، وتسكت لحظات(...) تقلدني وهي ترتجف ملتصقة بي: إنها حبيبتي حبيبتي".	داخلي	26
3	"ثم أخذت بيدك في رحلتك إلى القيروان، ثمّ في عودتك إلى المشرق، للاستزادة من العلم(...) ورحلة الجهاد التي خضتها تحت راية الإمام الشّهيد أبي الحطاب عبد الأعلى ابن السمح المعافري...".	خارجي	11
4	"سألت هبة وأنا عند بابه مسترجعا حادثة اليوم، كأنّه حكم اليوم برجم المرأة قاسيا، ما تصورت أن يبتهج بشر برجم بشر".	داخلي	48
5	"ثم حدثني بعدها عن الجريمة النكراء التي وقعت ذات تاريخ بائس، وراح ضحيتها غدرا الشّهيد الإمام علي عليه السلام مستعملا كل قدراته لشحن عاطفته الإيمانية ".	خارجي	55

تحليل المقاطع الخاصة بالبنى الزمنيّة الاسترجاعيّة.

المقطع الاول: ينفتح الاستذكار في هذا المقطع على مرحلة معيّنة من حياة السّارد وهي مرحلة الطفولة، ومرحلة التّكوين الأول للفرد، بكل ما تحمله من عفوية وبراءة وصدق، تذكّرها السّارد لينسى القليل مما عاشه ويعيشه في راهنه من حزن وخوف يجتاح كيانه جراء الفتّن والمصائب ويعيش السّارد في الحاضر الآنيّ، وفي نفس الوقت يجتاحه الحنين إلى ماضيه السّعيد، فقام السارد بخلخلة الزمن "**إنّه زمن الانفصال عن الحاضر السلبي، والرجوع إلى المكان والزّمان الإيجابيين**"[1]. حيث عاد إلى الماضي؛ ليستحضر أمام القارئ محطة من محطات حياته الشّخصية، وبالتالي منحه معلومات ماضيه الطفولي، ما قبل بداية زمن السّرد.

المقطع الثاني: يبدأ الاستذكار في هذا المقطع السردي، باسترجاع هبة الحدث، وهو حدث سبق وقوعه، وذكره من قبل السارد، وبذلك يدخل ضمن الاسترجاع، وقد قام السّارد من خلال هذا الاسترجاع بتذكير القارئ بالحدث، وأمدّه بصفة من صفاته وهي "**الغيرة**"، تلك الصفة التي

[1]– محمد عزام شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، د ت، ص105.

تميّز الرجل الجزائري، فاستعادت هبة الحدث بشكل هزلي فمنحت بذلك القارئ فرصة التّأمل في مكامن ذات السارد وصفاتها.

المقطع الثالث: ينفتح هذا المقطع السّردي على استرجاعٍ لبعض الأحداث التي تخصّ الأمير فيخبر القارئ عن أشياء قام بها في مرحلة من مراحل حياته سابقا ضمن رحلته إلى القيروان والمشرق، ويوضّح الاسترجاع بعض الجوانب الخفيّة في شخصيّة الأمير.

المقطع الرابع: الاسترجاع في هذا المقطع يبدو جليّا وواضحا، من خلال لفظة **مسترجعا**؛ حيث استرجع السّارد الحدث الذي وقع أمامه وأصابه بالدهشة، فكان للاسترجاع جانبان أولهما: تذكر الحدث وثانيهما: تذكير القارئ بوقوع هذا الحدث، ويطرح من خلالهما سؤال الانتقام؛ إذ كيف للإنسان أن يفرح لموت إنسان أخر؟ وقد عاد السّارد إلى الماضي ليسترجع حادثة دموية وتساؤله يجعل القارئ عنصرا مشاركا في البحث عن الحقيقة، فيتحوّل القارئ إلى معايش لتلك الحوادث الدمويّة.

المقطع الخامس: قام السارد باستدعاء حدث تاريخي وقع في زمن بعيد ومن خلال استرجاعه يحفّز القارئ على استرجاعه والمتمثّل في **(مقتل علي رضي الله عنه)**، ووظيفة هذا الاستدعاء هو تفسير الرّاهن "**فحركة الزمن وما تحدثه من تغيرات(...) تجعل رؤية الإنسان لأحداث مضت تتغير مع تغير معطيات الحاضر وتطوره**"[1]، فالقارئ بعد أن تثار الأسئلة في ذهنه يصبح متلهّفا للبحث عن الحقيقة، ومن ثمّة الانفتاح على تأويل الأحداث التّاريخية.

2-1- 2- الزمن الاستباقي:

الاستباق تقنية من التقنيات السّردية الحديثة التي يلجأ إليها السارد؛ ليكسر خطية الزّمن وهو عبارة عن تجاوز"**فترة ما من فترات القصة، وتجاوز النّقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتّطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرّواية**"[2]، وهو نوعان:

[1]- عالي محمود صالح، البناء السّردي في روايات الياس خوري، دار أزمنة للنّشر، عمان، الأردن، ط1، 2005م، ص29.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990م، ص132.

أ- استباق داخلي: "يحدث الاستباق الداخلي في بنبة الحكاية من الداخل، وهو لا يتجاوز خاتمة الحكاية، ولا يخرج عن اطارها الزمني"[1].

ب- استباق خارجي: "تكوين خارج إطار الأحداث وتتجاوز حدوث الحكاية الأولى"[2]. تحدث بشكل أقل من حضور الاسترجاعات، وسنبرز البعض منها في الجدول الآتي:

المقطع	الاستباق	النوع	الصفحة
1	"ستكون الأيّام القادمة حبلى بالصراعات، وسيذهب ضحّيتها كثير من الأبرياء".	داخلي	62
2	"وأخيرا سنتزوج، سنقيم عرسا بهيجا يحضره كل أحبتنا هنا في العاصمة ومن خارجها، سيكون بيننا عش للمحبة وسننجب الأولاد، أنا أحب الأولاد أعرف أنك عنيدة وسترفضين، فلا تتجاوزين ولين، ولكن أحذرك سأتزوج عليك".	خارجي	31
3	"وأدركت أنّ الأمر سيكون خطيرا، وأنّ حربا شرسة ستشبّ عما قريب وحتما سنكون نحن وقودها".	خارجي	39
4	"ستكون دولتنا جسرا لعبور السلع، مشرقا ومغربا".	خارجي	69
5	ومدّت نظرها بين الصخرتين،... هلكنا... والله هلكنا، لقد نسيت حقيبتي عند جدع الشجرة".	داخلي	27

تحليل المقاطع:

المقطع الأول: أدّت كثرة الصراعات التي تحيط بالسّارد، إلى استباق أحداث مليئة بالعنف والموت؛ بل تنبّأ بالأسوء؛ نتيجة لتأثّره بالأحداث التي يعيشها، وقد جاء هذا الاستباق كتنبيه لما سيحدث لاحقا، ما يجعل القارئ في انتظار ما ستبوح به الأيام، وهو استباق داخلي نظرا لوقوعه قبل نهاية الرّواية.

[1]- عبد المنعم زكريا، البنية السّردية في الرّواية، دراسة في ثلاثية خير الدين شبلي، عين الدراسات والبحوث، مصر، د ط، دت ص48.

[2]- جيرار جينات، خطاب الحكاية، ص79.

المقطع الثاني: قام الّسارد باستباق حدث زواجه من حبيبته هبة، وإنشاء بيت، وإنجاب أولاد منها، وهو حدث لم يقع ولا نعلم إن كان سيقع أم لا، فهو يمتد إلى خارج الرّواية، ويظهر هذا الاستباق لهفة السّارد، وحبّه الكبير لهبة، كما أنّه يفصح عن رغبته في الاستقرار؛ في ظل الأوضاع الرّاهنة التي يشوبها الاضطراب، والهيجان، ويسيطر عليها العنف، والقتل. يرتحل البطلان بحثا عن السعادة وسط الظروف الصعبة، ويقفزان من زمن الصراعات الطائفية إلى زمن مستقبلي رومنسي مليء بالحب، يجمعه بيت دافئ، وفي بعده الأوسع وطن مستقر.

المقطع الثالث: هذا المقطع الاستشرافي يفصح عن تجربة السّارد في الزّمن الرّاهن، والوّعي التام به، وقد قام خياله بنسج هذه التّوقعات والاحتمالات، بناء على الظروف العسيرة التي يعيشونها، ما جعله يحسّ بقرب اندلاع حرب قبل حدوثها الفعلي، وهنا يكون قد تنبّأ بحدوث أمر خطير؛ لانعكاس ما يعيشه من مخاطر على تفكيره.

المقطع الرابع: يستشرف السّارد ما ستكون عليه تيهرت بعد زمن، ويحمل بين طياته أملا في تغير الأحوال، وطموحا في تغير الأوضاع إلى الأحسن، وتفاؤلا بمستقبل أجمل وآمن، فتصوّره مبنيّ على نوع من الائتلاف؛ حيث يريد تعايشا سلميا وليس انتصارا طائفيّا، فالزمن الحاضر كوّن صراعات عند السارد، فأضحى يعيش أزمة زمنية، خلّفها الماضي الذي لا يزال يغرس أنياب فتنته، وصراعاته في الحاضر، متطلّعا لزمن أرحم.

المقطع الخامس: في هذا المقطع السّردي استشرفت **هبة** وقوع حدث مأساوي، وهو هلاكهما هي وحبيبها على إثر رؤيتها لجيش يتقدّم نحوهما، ما جعلها تصاب بالفزع وتصرخ، وتتنبّأ بحدوث مكروه لهما، وكل ذلك بسبب الزّمن الذي أضحى يشكّل بؤرة انتكاسات، فأضحى بمثابة وحش ينهش الأرواح، وطيف يثير الهلع.

نلاحظ أنّ الزّمن الحاضر يعرف نوعا من الركود وعدم النمو؛ كونه متطابقا بالتّقريب مع الماضي، فالموت يسجلّ حضوره القاسي في كل زمن، فالتّاريخ أوجد صراعات مذهبية طائفية أثّر بها على الحاضر، باثّا فيه صراعات، واضطرابات، والشّر ألقى بظلاله على الوجود

الإنساني، و أثّر بذلك على التّفكير، فأضحت **هبة** تتنبّأ بالهلاك، فالزّمن عند هبة زمن الفجيعة من المستقبل.

2-2- محور المدة: (Axe de durée)

يشمل محور المدّة بعض التّقنيات السّردية التي تجعل القارئ والدارس يعرفان الوتيرة التي يسير بها زمن السّرد، من حيث البطء والسّرعة.

2-2-1- إبطاء السرد: ويكون من خلال تقنيّتين أساسيتين هما الوقفة والمشهد الحواري.

2-2-1-1- الوقفة الوصفية: تعد "**من أشد الحركات تعطيلا للسرد، حيث يتوقف تنامي الأحداث إبّان انشغال الرّوائي بالوصف، فيتّسع زمن الخطاب ويتقلص زمن القصة ويعتبر الوصف خادما للسرد**"[1]. وقد عمد الرّوائي إلى هذه التقنية وصفا مبطئا لوتيرة الزمن السردي وسنجلي ذلك من خلال الجدول التالي:

المقطع	الوقفة الوصفية	نوعها	الصفحة
1	"قرأت في هذا الكتاب عن مدينهم تيهرت هذا الوصف: "هي بلخ المغرب، قد أحدقت بها الأنهار، والتفت بها الأشجار، وغابت البساتين، ونبعت حولها العين...هو بلد كثير الخير، رحب رقيق طيب، رشيق الأسواق...عجيب الوصف".	وقفة وصفية مكانية	38
2	"لا يمكن أن تكون هتي إلا إحدى حوريات الجنة، يتسع شاطئ عينيها، فأنصرف بجمعي عن جمالها وقد تملّكتني موسيقى ضحكتها، وهبة تضحك من أعماق أعماق قلبها تضحك من كل ملامحها، حتى أصابعها تراها ترقص على الإيقاع العذب حتى أسنانها التي تتقلب لؤلؤا مكنونا".	وقفة وصفية فيزيولوجية	111

[1]- فريدة ابراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنّشر والّتوزيع، عمان، ط1 ص85.

3	"كانت حبيبتي هبة ترتجف وهي تطوق عضدي الأيمن تكاد تلتحم بي، كان إطرابها واضحا، وارتجافها يكاد يشق الكلمات المتزحلقة بين شفتيها، وكنت أحسن حال منها (...) لزمنا مكاننا محاطين بأفنان تعالت تحتضن جذع شجرة زيتون عملاقة، كان المكان فسيحا".	وقفة وصفية نفسية	09

تحليل المقاطع:

المقطع الأول: من خلال هذه الوقفة الوصفية أوقف السّارد تنامي الأحداث؛ ليصف مدينة تيهرت، وهو بهذا الوصف يكون قد قدّم للقارئ صورة لها، فيتخيلّها ذهنيا؛ ليستشعر حقيقة المكان وبالتّالي واقعية الرّواية، وبهذا الشكل يدرجه داخل الرّواية وجوّها، ويمنحه صورة لهوّية المكان الذي تدور فيه الأحداث، معبّرا عن جماليّته.

المقطع الثاني: في هذا المقطع يقدّم السارد لوحة فنيّة لهبة واصفا سعادتها الغامرة، فقام برسم ملامحها المستبشرة، ومن خلال حواره الداخلي يستطيع القارئ أن يعرف أغوار نفسيّة السّارد التي دفعته للوصول إلى هذه اللحظة.

أدّت الوقفة الوصفية وظيفة الكشف عن مزاج البطلين، فخدم بذلك بناء الشّخصية وتطوّرها، وأكسبها جمالية بانتقائه لصفات جميلة، فعرض شخصية "**هبة**" والبعض من ملامحها التي تؤثّث صورة لها لدى القارئ.

المقطع الثالث: في هذا المقطع السّردي يعود السّارد إلى الوراء ليسترجع، فيوضّح حالة **البطلة** التي تشعر بالهلع الذي سبّبه لها الصراع بصورتيه؛ صراع **(خارجي** مع **الواقع)**، وصراع **(داخلي** مع **الماضي)** المحفور في الذاكرة، وفيه يتداخل الحب بين الحبيبين، مع الكره للواقع المعاش، ويتفاعل الأمان في حضن الحبيب، والرّهبة في حضن المجتمع.

قدّم السّارد لنا وصفا دقيقا للحالة النّفسية التي تشعر بها البطلة، ومن خلال هذا؛ نجد أنّ الوصف قد ساعد السّرد في الدور المنوط به، حيث بطأ وتيرة الزّمن، وأضاء للقارئ جوانب من شخصية، وحالة **هبة** النّفسية، وأنار جانبا من المناخ الذي تجري فيه الأحداث.

2- 2-1-1-1- المشهد الحواري:

يجنح المؤلف إلى هذه التقنية السردية إلى خلخلة الزّمن السّردي "**ويقصد به المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السّرد**"[1]، ونجد له صدى في متن الرّواية:

رقم المشهد	المشهد الحواري	نوعه	الصفحة
01	"هل يقتلوننا؟. أجبت مطمئنا: -لا أعتقد. -ردّت باضطراب. -أحلم بالنوم لكن أين نحن. -أنسيت القطب والطائر العجيب".	مشهد حواري آني	16
02	"واضطرب النّاس من جديد وارتفع لغطهم، صاح بعضهم. رضينا بعيد الوهاب بن عبد الرحمان بن رستم. صاح آخرون كأنما يردون عليهم. لا نريدها مملكة... وقاطعهم الفارس الملثم، وقد غير مكانه... نبايع آل رسول الله".	مشهد حواري آني	58

تحليل المشاهد:

المشهد الأول: بيّن هذا المشهد وقوع البطلين في مأزق؛ فأثّر ذلك على شخصيّتها، ممّا يؤدّي إلى اضطراب حالتهما، فيصبح الموت هاجسا لديهما؛ وقد تداخلت الأمكنة بسبب فوضى الزّمن، وهنا نكتشف الضياع المكاني والزّمني الذي تعاني منهما الشّخوص، فالزّمن خلق متاهة الصراع بين الماضي المملوء بالفتن، وهاجس الرّاهن الذي امتدت إليه العفونة المنبعثة من

[1]- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت ط1، 1991، ص78.

الماضي فتبقى الذات في سؤال دائم حول مصيرها، وقد استخدم السارد تقنيّة الحوار السّردية ليصور لنا ما يعتري الشّخوص، ويبيّن هواجسهم وعواطفهم السلبيّة.

المشهد الثاني: يتّضح للقارئ –من خلال هذا المشهد الحواري–تعدّد المذاهب، والطوائف في الدولة الرّستمية، ويبيّن كذلك أنّ لكل طائفة أتباعها الذين يسعون لخدمتها، وخدمة مصالحها الشّخصية، والظفر بالنّصر لحسابها على حساب الآخر، وهذا التّعدّد هو سبب كل صراع. قدّم المشهد الحواري ما تقدّمه باقي المقاطع السّردية؛ حيث عالج المشكلة التي تتأسّس عليها الحكاية، وهي تناحر الفرق المختلفة المذاهب، والمتعدّدة الأصول.

2- 2- 2- تسريع السّرد:

يكون تسريع السّرد عكس تقنية إبطاء السّرد التي تجعل عجلته تسير على مهل.من خلال هذه التّقنية، يستطيع السّارد أن "**يورد أحداثا جرت في سنة في صفحة أو صفحتين، كما يمكن أن يورد أحداث ساعات في العديد من الصفحات**"[1]. نميز فيه تقنيتين هما: الخلاصة والحذف.

2- 2- 2-1- الخلاصة:

يقوم فيها السّارد بالاختصار الذي يتماشى مع التّداعي الحدثي، دون إطالة ولا إسهاب فيورد ما يخدم اللحظة السّردية فقط، ومن خلالها "**يسرد أحداث ووقائع يفترض أنّها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحتين أو أسطر أو كلمات قليلة دون التّعرض للتّفاصيل**"[2]. ومن أمثلة ذلك في رواية **العشق المقدنس** نذكر:

رقم المجمل	المجمل	نوعه	الصفحة
01	"نشطنا طيلة شهرين في تحصين المكتبة، أعلينا بعض أوارها وحصنا أبوابها ونوافذها".	مجمل استرجاعي محدد	159
02	"الذي ظل لسنوات طويلة يخوض حرب عصابات ضد دولة أمير المؤمنين".	مجمل استرجاعي غير محدد	49

[1]– فريدة ابراهيم بن موسى، زمن المّحنة في سرد الكتابة الجزائرية، ص81.

[2]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص76.

تحليل المقاطع:

المقطع الأول: خلال هذا المقطع لخص السّارد مدّة زمنية قدرها شهرين قضاها البطلان في ترميم المكتبة، وهو الحدث الوحيد المقنع عنه، أما ما تمّ فعله أيضا بالإضافة إلى هذا الحدث فقد تغاضى عنه السّارد فلم يعلمنا به، وترك لنا المجال كقراء لنملأ الفراغ، ونخمّن بقية الأحداث، فنتوقّع ونتخيّل، وبالتالي نصبح مشاركين في البناء الرّوائي.

المقطع الثاني: نلمس في هذا المقطع تلخيصا لمدة زمنية طويلةّ غير محدّدة بمقدار، حيث أخبر السّارد القارئ عن الحروب التي كانت قائمة بين الأمير وبين العصابات، في حين لم يذكر مدّتها ولا وقائعها ولا نتائجها؛ بل اقتصر الأمر فقط على الإشارة لامتدادها الذي بلغ عدة سنوات، فسرع السّرد واحتفظ بما يخدم اللّحظة السّردية، ولم يدخل في التّفاصيل الجانبيّة.

2-2- 2-1-1- الحذف:

الحذف أو القطع أو البتر أو القصّ عبارة عن "**تقنية زمنية تقتضي بإسقاط من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث**"[1]، ويمكن "**أن نميّز في الحذف بين الحذف الصّريح والحذف الضمني فالحذوف الضمنية هي التي لا يصرح في النّص بوجودها بالذات، إنّما يمكن الاستدلال عليها من ثغرة في التّسلسل الزّمني، أما الحذف الصّريح فيصّرح بالفترة الزّمنية المحذوفة، وهو على نوعين؛ حذف محدد...وحذف غير محدد**"[2]. ومن بين ما جاء في الرّواية من حذوف نذكر:

المقطع	الحذف	نوعه	الصفحة
01	"بعد يومين قررنا أن نخرج إلى المدينة،(...) نتنكر في الجلبابين".	حذف صريح محدد	44
	"بعد أيام أقمنا لنا بيتا للطوارئ، تخيّرنا له سفح جبل قريب، يمكن	حذف	160

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص156.

[2]- المرجع نفسه، ص157.

02	أن نلجأ إليه حين تداهم الجيوش الغازية المدينة".	صريح غير محدد	

تحليل المقاطع:

المقطع الأول: قام السّارد بحذف أحداث سبقت اليومين، فلم يتطرّق لمجرياتها، وهذا الحذف يفتح المجال لخيال القارئ، فيتخيل الأحداث التي قاموا بها، فيقوم بملء الفراغ الحدثي والتيمي والدلالي، وبذلك يصبح مشاركا في العملية السّردية.

المقطع الثاني: نجد الرّاوي قد حذف أياما من عمر الأحداث، فقطعها من السّرد. ما يثير فضول القارئ، ويجعله متلهّفا لمعرفتها، فيزيد من قيميّة التشويق والإثارة، أو ينصرف عنها إذا لم يجد لها أهميّة دلالية داخل المحكي.

2-3- زمن الحلم:

يعدّ الحلم تقنيّة سردية مساعدة في سرد الأحداث، تمثّل تطلعات الشّخوص وآمالها وهو"**فرع من الماضي بكل معنى من المعاني (...) فالحلم مهما يكن من أمر يسلك بنا جهة المستقبل؛ إذ يصوّر رغباتنا المحققة**"[1]، يجسّد حضورا لرغباتنا اليقظة.

المقطع	زمن الحلم	الصفحة
01	"قلبت صفحات ذاكرتي، رحت اقتحم الحرم المكي(...)أجري ألهث لكنّي لم أعثر على مصدر الاستغاثة، لم أكن أرى إلاّ جثة معلقة هامدة (...)كانت الجثة لعبد الله ابن الزّبير، وقد مزقت السّيوف والحراب كل جسده(...)أيّ ذنب اقترفه هذا المسكين ليفعل به هذا؟ وأجهشت بالبكاء(...)وصلني صوت إنّها بداية الطريق ستقتلون كثيرا وتبكون كثيرا، إنّها بداية الطريق(...)ورحت أعيد عليها الكابوس وأنا ألعن التّاريخ الذي لم يركن على عقولنا إلاّ المآسي. هل يمكن أن يبقى مكان للحلم(...)؟".	103،102
02	"حلمت أني وهبة نسافر على بساط من سحاب ربيعي أبيض شفاف تداعبه أشعة الشّمس وترسم عليه حبات المطر لوحات القزح البديع".	170

[1]- سيغموند فرويد، الأحلام، تر: مصطفى غالب، دار مكتبة الهلال، د ط، 1989م، ص155.

تحليل المقاطع:

المقطع الأول: كان السّارد يحتاج لقسط من الرّاحة حين تمّت إعادته من طريقه، وقضائه يوما شاقا، فنام بنفسيّة تعبة، فراح يحلم، وكان الحلم عبارة عن استرجاع لحدث تخييلي **(ذهابه لمكة)**؛ لكن الحدث التاريخي تم استحضاره **(موت الزّبير)**، فاشتغل على التّاريخ، واستشرف المّوت والبكاء في المستقبل، وفي ذلك إفصاح عن نفسيته المرهقة التي جعلته يحلم بهذه المساوئ جملة.

كان الهدف من إدراج هذا الحلم هو توعية القارئ، فمن خلال طرحه لتّساؤلات نجده يعاتب التّاريخ، بسبب مقتل شخص، فهو هنا بصدد مساءلة التّاريخ، ومحاكمة فاعليه، وبذلك ينبّه القارئ إلى حادثة وقعت قبلا، فيدفعه للتّشكيك في سبب وقوعها، فيؤجّج فيه البحث عن إجابة التي استمرت مغيّبة لعدّة قرون، فلا تفارقه نكساته. وبهذا الشكل يصبح زمن الحلم استمرارا لشعور البطل في اليقظة.

زمن استرجاعي (ماضي)	+	زمن طبيعي (حاضر)	+	زمن نفسي (نفسية متعبة)	=	زمن الحلم (كابوس)

استعمل السارد الحلم؛ ليبني رؤية استباقيّة **(كثرة الموت، والبكاء)**، فنسجت علاقة بين الزّمن الرّوائي وزمن الحلم، كذلك جعل هذا الأخير القارئ مثار الفضول، وعلى أهبة الانتظار فيما كان الحلم سيتحوّل إلى حقيقة، كما نجد حضورا للمنظومة الزّمنية السّردية بأنواعها **(زمن ماضي، وزمن حاضر، وزمن مستقبليّ، وزمن نفسيّ، وزمن الحلم)**.

المقطع الثاني: حلم السّارد بالسّفر مع حبيبته، إلى جو رومنسي؛ حيث تلون المكان بلون القوزح الخالي من لون الدّم الأحمر، ولون الموت الأسود، تداعبه شمس الحريّة، ففي ظل انعدام طرق تغيير الواقع أو الهروب منه– ومن تداعيات الماضي– يميل البطل إلى تحقيق أهدافه وأمانيه في **زمن الحلم**؛ لصعوبة واستحالة تحقيقها في الواقع، وبالتّالي يحقق السّارد رغبته غير

المحقّقة في الزّمن الطّبيعي، فيكون زمن الحلم ملجأ للهروب من أغلال الواقع، وهذا يجسّد شخصيّة البطل التوّاقة للحلم؛ للاحتماء من الواقع الموحش والمزيّف.

يمثّل الحلم هنا لحظة غفوة ذهبت بالسّارد بعيدا إلى عالم الممكن، فكان له أمل في حب طاهر وسعيد، حيث هرب إلى هذا الزّمن بحثا عن الرّاحة، والطمأنينة، أو بلغة أخرى لحظة نزوع النّفس إلى عالمها الخاص. بها نلاحظ أنّ السّارد كان في يقظته مبسوط الأسارير، ما انعكس على حلمه فرأى حلما جميلا.

زمن استرجاعي (ماضي)	+	زمن طبيعي (حاضر)	+	زمن نفسي (نفسية مرتاحة)	=	زمن الحلم (حلم سعيد)

يمكن أن نقول أنّ امتزاج الزّمن الطبيعي بالزّمن النّفسي شكلّ قيميّة الحلم، ونفس الشيء مع الزّمن الاستذكاري؛ حين امتزاجه مع كليهما، لكن الزّمن النّفسي هو الذي يؤثّر على طبيعة الحلم وفاعليّته.

2-4- الزّمن النّفسي:

يأخذ الزّمن النّفسي مكان الزّمن الطبيعي، وهو ما يسمى أيضا بـ "**الزّمن الداخلي**"، زمن يلمس الأحاسيس، ويترجم الأفكار المضمرة المخبأة، ويمكّن الإنسان من ترجّمة مكامن الذات الدّفينة، ولأهميته البالغة -كونه الأكثر تعبيرا عن الذات-، تحوّل إلى محلّ اهتمام الرّوائيين ويعدّ الزّمن النّفسي زمنا خاصا بالإنسان، ومتعلّق بذاته البّشرية، لا تضبطه قوانين، وتتحكّم فيه الحالة الشعورية فقط، وهو بعد من أبعاد البناء الرّوائي ، ولاستجلاء ذلك في رواية "**العشق المقدنس**" نقدم المقاطع السّردية التالية:

رقم المقطع	المقطع السّردي	الصفحة
01	"مرّت الساعات الأولى من الليل علينا ثقيلة كئيبة، لم ينفع ما افترشناه لدفع برد أرضية المغارة، كنت أحتضن هبة كطفل صغير".	93
02	"لكّن صورة عمار العاشق وهو يقدم نفسه قربانا، فيفجر السّهم قلبه...لا يمكن أن	

	يمحوها الزّمن...تلح في الحضور داخل خيالي مهما بلغ بي الزّمن ".	167
03	"زها اللّيل الطّويل المظلم، بشموع رقصت في بعض مفاصل الغرفة".	111

تحليل المقاطع:

المقطع الأول: يعبّر هذا المقطع عن معاناة لا تبرح، ويتجلّى ذلك من خلال قوله "**مرت السّاعات ثقيلة كئيبة**"، فنتج زمن نفسيّ يعبّر عن داخل السّارد، وهو لم يفصح عن الزّمن بل أسقطه على ذاته المتعبة؛ لغاية الكشف عن أحواله النّفسية المتأزّمة من واقعها، فأصبح الزّمن ثقيلا لثقل المصائب، فالزّمن النّفسي هنا عبّر لنا عن دواخل البطل وكشف عن الطابع الوجداني لذاتيّته؛ فصوّر للقارئ حالته النّفسية وكشف عنها.

المقطع الثاني: رجع السّارد في هذا المقطع لحدث سابق، وهذا الرّجوع يفصح عن حالته المتعبة التي تعاني من أثر الفاجعة التي وقعت **(موت عمار العاشق)**، ففضحت قلقه الداخلي فهو يوضّح أنّ الماضي ترك البصمة السلبية الموجعة على نفسيّته التي تأبى الزّوال، فأضحت ذكرى ملازمة له رغم مرور الزّمن ورغم أمله في مستقبل أفضل، والزّمن النّفسي لا يخضع للتّرتيب المنطقي.

المقطع الثالث: أصبح الليل مصدرا للهواجس، ففيه خوف، ورعب، وفظاعة، وهو يمثّل ظلمة ما تعيشه الشّخوص، وما تحياه مدينة "**تيهرت**". هو ليل شديد القتامة، مملوء بالمصائب المتكرّرة والفجائع الدائمة.

يحمل تعبيرا مشفّرا عن حالة البطل الشعورية، فتتّسع وتطول المدة إذا كان الإنسان في حالة حزن، أو ضجر، أو انتظار، وتتقلّص إذا كان في حالة فرح، وسعادة، وانشراح، والزمن النفسي لا يخضع لكرونولوجيّة الزمن ولا لمنطق السّاعة؛ بل يقاس بحسب الحالة الشعوريّة

3- الفضاء المكاني بين قطبي التّجاور والتّجاوز:

يعدّ المكان مكوّنا من مكونّات البناء الرّوائي؛ إذ يمثل الأرضية التي تقع عليها الأحداث وهو "**بمثابة العمود الفقري لأيّ نص، بدونه تسقط تلقائيا العنّاصر المشكلة له**"[1]. وفي الرّواية التّجريبية المعاصرة لم يعد المكان يقتصر على وظيفته الهندسيّة فحسب بل تجاوزها، وهذا عكس ما نجده في الرّواية الكلاسيكية التي كانت أمكنتها لا تتجاوز هذه الوظيفة.

تتضافر الأمكنة في الرّواية؛ لتصنع فضاء مكانيا ذات دلالة، وفي رواية "**العشق المقدنس**" نجدها تتراوح بين الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة، وفق ثنائيّة ضديّة ترتبط بنفسيّة الشّخوص الحكائيّة، وما تكابده من أحداث وحالات مختلفة، تلزمها الانتقال من مكان إلى مكان آخر.

3-1- الأماكن المفتوحة:

تجعلنا دلالات الأماكن المفتوحة ننفتح على عوالم الشخوص الحكائيّة، فهي التي تحدّد خصائصها الإيديولوجيّة، والاجتماعيّة، والنفسيّة، والسلوكيّة، والثقافيّة، وهي أماكن لا تخضع للحدود تتّسم بالاتّساع، ومن بين الأماكن التي وظّفها السارد:

أ- **مدينة تيهرت:** استحضر الرّوائي مدينة تاريخية، وهي عاصمة الدولة الرّستمية التي أسّسها "**عبد الرّحمان ابن رستم**"، هي مكان مفتوح ، صورها طوبوغرافيا، ويتجلّى هذا من خلال وصفه لها "**هي بلخ الغرب وقد، وقد أحدقت بها الأنهار والتفت بها الأشجار...هو بلد كبير،...جيد الأهل، قديم الوضع**"[2]، وقد استعمل في هذا الوّصف " **لغة وصفيّة تاريخيّة ، قريبة من لغة الجغرافيين والرّحالة، والمؤرخين، وكأنّه يعي مسبقا دور المكان في فرض ملامحه...**"[3]. وبهذا يكون حافظا لمكانة الفضاء التّاريخية، وشاهدا على أحداثها، وطبائع شعبها.

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي (من منظور النّقد الأدبي)، ص177.

[2]- الرواية، ص38.

[3]- إبراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص166.

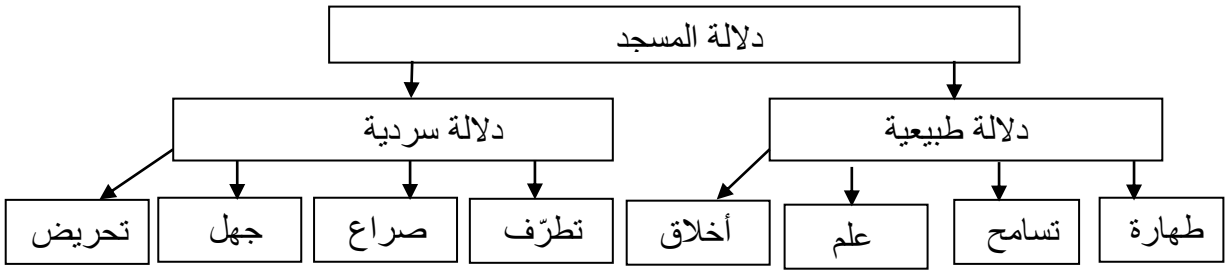
تتجاوز اللّمسة الجمالية التّخيلية الواقعي، لكنّها لا تزيح جماليته في صورته الأولى ووصفه التّفصيلي، وهذا يجعل القارئ يتخيّل مدينة **تيهرت** بجمالها الخلاّب، فيوضع بذلك داخل الصورة السّردية، ويستشعر واقعية المكان، وقد أدّى ذكر المكان ووصفه وظيفة توثيقيّة (مرجعيّة)، حيث عكس التّكالب الطائفي، وتجسّد ذلك من خلال سفر البطلين إليها بحثا عن الطائر العجيب هاهما يسألان عن موقعهما فيجيبهما رجل قائلا: "**تقصدان تيهرت المدينة على باب جهنم الفتنّة فيها ستلتهم الجميع**"[1]، وهذا ما حدث لهم؛ إذ وقعا في متاهة لا بداية لها، ولا نهاية. بوصفه لمدينة **تيهرت** وما حدث لها، يكون الروائي قد لخّص حكاية وطن بأكمله. وفي هذا ملمح تجريبي، حيث أضحى المكان ذا وظيفة جديدة، يضفي دلالات الصراع والألم والصراع الطائفي.

ب- **المسجد:** يمثّل مرجعيّة عقديّة، وهو مكان مفتوح؛ كونه ينفتح على كل شرائح المجتمع بكل ظروفها الاجتماعية والأيديولوجية، له مظاهر دينيّة، وقيمة تراثيّة، وهو حافل بقيم ساميّة وأخلاق عاليّة، يدعو للمبادئ الجيّدة، فيه يعبد **الله.** يضمّ عديد الشّرائح وكل الفئات المسلمة فلا فرق بين عربي ولا عجميّ إلاّ بالتّقوى. وبلا طبقية يلجأ إليه كل أطياف المجتمع، كما يمثّل فضاء للعلم والمعرفة بشتى أنواعها الدينيّة وغيرها...الخ.

استحضر السارد المسجد في الرّواية كفضاء للتمرّد؛ إذ تجاوز من خلاله دلالته المألوفة إلى دلالات أخرى، فتطرّق إلى قضايا اجتماعية، ودينية، وسياسية، تخصّ الدولة الرّستمية حيث عاد إلى زمنها وزمن الخلافة الإسلامية وما عاشته من فتّن، حين كانت الدول الإسلامية في ريعان قوّتها، فتحدث عمّا شهدته تلك الفترة من فتّن، وأزمات، مازال العرب والمسلمون يحصدون أشواكها السّامة إلى اليوم، كما تناول قضية الصراع الطائفي التي كانت حجر عثرة في التّاريخ العربي الإسلامي، فراح يعبّر عنها باستخدام عدّة أساليب، وبنى حكائية، وفي هذا ملمح تجريبي حيث أصبح للمكان وظيفة جديدة، فهو مثخن بالدلالات، فقد كان المسجد حاضرا وشاهدا على كل تلك الأزمات، كان يتموقع في المركز، وهو من بين أحجار الأساس في

[1]- الرّواية، ص145.

تشكيل الفضاء المكاني، فهو –في الرواية–يوضّح الوضع السياسي، ويفسّر الوضع الديني والآثار الدّموية النّاتجة عن كليهما. يصف السّارد موقعه الجغرافي "**في الجهة المقابلة يقوم المسجد الجامع حسب توصيف الدليل، يضم كل اتباع المذاهب، خاصة أيام الجمع والأعياد ويقصده المسافرون، ويعتكف فيه طلبة العلم الشرعي، ويفصل فيه في أهم قضايا النّاس**"[1] يحمل هذا المكان دلالة عميقة، سنمثلها بالمخطط التّالي:



– مخطط يبيّن دلالات تحوّل وظيفة المسجد –

يخبرنا السّارد أنّ المسجد الجامع يزرع قيم التّسامح، والتّآخي، والتّعايش بين جميع المذاهب، وعدم التّمييز العنصري، والطّائفي، فهو يشملهم جميعا، كذلك فهو يقدّم الحلول للنّاس فيساعدهم على حلّ مشاكلهم، وفيه حرية المذاهب، وإن شابها الاختلاف في العديد من المواطن، والقضايا. في هذا المسجد تقديس للمقدّس، والانفتاح على العديد من الطوائف ونبد العصبيّات الدينيّة؛ حيث أنّ العرب إبان هذه المرحلة انتقلوا من العصبيّة القبليّة إلى العصبيّة الدينية الدّموية، ففيه تجتمع السّنة مع الخوارج بعيدا عن الفتّن، وهو نبراس علم ينهل منه الجميع دون استثناء.

يعدّ المسجد الجامع هنا دعوة من الرّوائي إلى التّحاور والتعايش الطائفي بين المذاهب فمشكلة المسلمين أنّهم لا يتحاورون؛ وهذا سبب كل الصراع، وقد أخذ المسجد دلالته الطبيعية في حين نجد مساجد أخرى منحت دلالات ضديّة، عكس ما حمله المسجد الجامع، فهي لا تنشر التّحاور بين أبناء الوطن الواحد؛ بل كانت تعمل على بثّ الفتن وتحرّض على القتال والصراع، حيث "**تتوزع في المدينة عشرات المساجد الأخرى لمذاهب مختلفة، تتقارب أو**

[1] – الرّواية، ص23.

تتباعد حد التّناحر"[1]؛ فلكلّ مذهب مسجد خاص به، يختصّ بشؤونه ويمنع على غيره، وفيه أنموذج لتدنيس المقدّس؛ إذ أصبحت تسيّر المساجد قوى سياسيّة بدل لجان دينية، فأصبح يشكّل مظهرا من مظاهر الصراع التي ينبذها ديننا الحنيف.

خرج المسجد من دلالته الطبيعيّة المقدّسة؛ ليدل على مدنّسات وإيديولوجيات تراجعت معها القيم الإسلامية، فأصبح مصدر المقدّس(**الجامع**)، ملاذا للمدّنس **(الفتّن، والجهل والّتحريضوالصّراع، والتّطرف، والموت)**، فحلّت الرداءة بدل الطهارة، والكراهية بدل الحب والعداوة بدل السّلام، كما استجلينا جدليّة بين المسجد الجامع الداعي للحوار، والتّعايش الطائفي، وبين المساجد الأخرى المنقسمة، المدّنسة للمقدّس، هذه الجدلية أنتجت مفارقة، مشبّعة بدلالات الصفاء والزيف.

جـ- **الغابة:** الغابة مكان واسع رحب غير محدود، في صورته الأولى يمثّل الطبيعة، بما تحوزه من كائنات نباتيّة وحيوانيّة، فتضمن بقاءهم على قيد الحياة، ولكونها الوطن الأول للإنسان؛ فإنّ لجوؤه إليها يشعره عادة بالرّاحة والاطمئنان.

أخذت الغابة دلالة عكسية في رواية "**العشق المقدنس**"؛ حيث تداعى قانون الغاب الذي يأكل فيه القوّي الضّعيف، وانتقل إلى البشر، فأصبحت الغابة مكانا وحشيّا يختبئ فيه الأشرار ويفتك فيه الأطراف المتصارعون ببعضهم البعض ويتربّصون **"بدأنا نخوض لجة الغابة، وصار سيرنا أبطأ لم تكن تسمح لنا كثافة الأشجار بالانطلاق بقوة وصرنا الآن أشد حذرا قد يباغتنا خطر ما في أي لحظة، شوكة النّكارية بقيادة يزيد ابن فندين لم تكسر بعد، رغم الهزيمة النّكراء التي تلقوها، حتى جرت دمائهم عند باب المدينة، كالسيل وسهام عشرات الجماعات والفرق المتصارعة، ظاهرية كالعباسيين الأدارسة، والأغالبة وباطنية كالشيعة، تتعطّش كلها للدّماء، في كل واد (...) فلن يخطئك حيوان مفترس في هذه الغابة العملاقة، التي كثرت فيها السّباع"**[2].

---

[1]- الرّواية، ص23.

[2]- الرّواية، ص86.

اتخذّت الغابة في الرواية بعدا موحشا وخطيرا، تتصارع فيها الأقليّات الدينية وتتقاتل فتمتلئ الوديان دماءً؛ إذ أصبحت الغابة قاعدة وملجأ لكل المتطرّفين، ومأوى لفئات البشر التي تمتلك فكرا متطرّفا. وقد تماهى هذا المكان مع باقي المكوّنات السّردية، مشكّلة جماليّة الفضاء الغابي في زيفه وقساوته.

د- **الشارع:** يشكل الشارع جزءًا من المدينة وهو "**فضاء تنفتح عليه كل الأبواب، حيث يتحرك النّاس في فضائه الواسع، ويواصلون ديمومتهم عبره، ويسجلون نجاحهم أو فشلهم من خلاله**"[1]، ويدفع الشارع القارئ إلى التّعمق في واقع الشّخوص الحكائية، بما تحمله من تناقضات واختلافات، وما تعيشه من أحداث، وما يتحكّم فيها من منظومات اجتماعية، وثقافية وسياسيّة، فتوظيفه جعل القارئ منفتحا على دلالات عديدة من خلال تمفصلاته، وطريقة بناء سكناته، وما يحتويه من مرافئ؛ إذ يمكن للقارئ أن يستنبط شرائحه الاجتماعية، والإيديولوجية التي تسيطر عليها، فهو مكان يعرض "**مصائر الشّخصيات وعلاقاتها ولقاءاتها وتنقلها** "[2].

قدّم الشارع في الرّواية كمكان غير آمن، جعل البطلين ملاحقين وغير مستقرين "**ولجنا الشوارع المكتظة حركة وضجيجا، كنا نحس بعيون الشرطة تبحث عنا في كل مكان وكانت أحاديث النّاس تتناقل قصتنا بغرابة، خاصة وقد وضع الخليفة جائزة مغرية لمن يعثر على الجاسوسين الفارين**"[3]، يوضّح هذا المقطع السردي حالة الشخوص المضطربة التي لا تحس بالرّاحة أبدا، كونها تحت وضع المراقبة، وفي حالة هروب، فأضحى الشّارع مكان غير آمن، فهما متهمان بالجوسسة، ومصالح الأمن تلاحقهما من مكان لآخر، أصبحا يعانيان من الضغط والقمع، كاستمرار للممارسات السّلطوية ضدهما، وضد غيرهما **فالسلطة تريد أن تراقب**

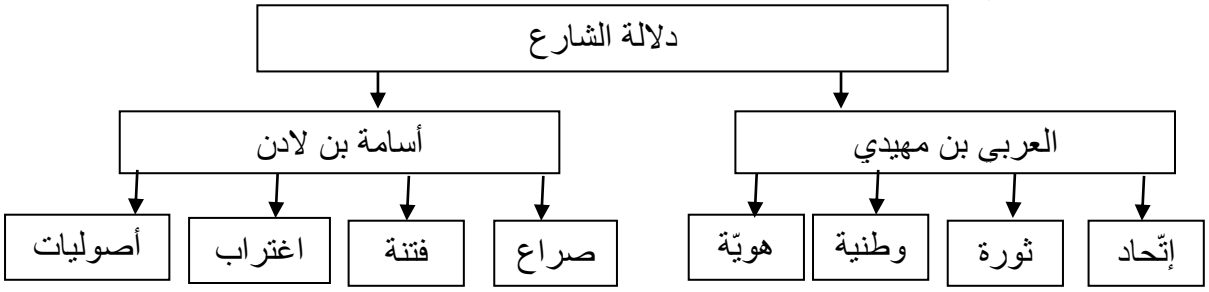
[1]- أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس خوري، دار التّنوخي للطباعة والنّشر، الدار البيضاء، ط1، 2009م ص46.

[2]- حورية الظل، الفضاء في الرّواية العربيّة الجديدة، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2011م، ص83.

[3]- الرّواية، ص44.

الفضاء بأسره، وأن تحفظه منفصلا أو متصلا"[1]، ويتضّح من خلال الشارع سيطرة المنظومة السّياسية على كل المنظومات الأخرى؛ وقد امتدّت سمومها إلى داخل كل بيت مقابل له.

أخد فضاء الشارع دلالة أبعد، فحوّله من دلالته المألوفة إلى دلالة أخرى، وهذا القول يوضح ذلك **كل البنايات كانت تزدهر بلونها النّاصع...، وعلى امتداد شارع العربي بن مهيدي، والذي صار شارع المجاهد أسامة بن لادن، كانت تباع زجاجات عطر ومسك وأعواد طيب، وألبسة بيضاء...**"[2]، هنا أحدثت مفارقة؛ حيث تحوّل شارع شهيد رمز للمقاومة الجزائرية، وهوية شعبها، ولحمته، ضد الغاصبين إلى شارع "**أسامة بن لادن**"، ومن خلال هذه المفارقة يهدف الرّوائي إلى التّعبير عن الفرقة والتّحول الذي طال الهوية الوطنية، ورموزها والتّعصب الأصولي، فالشارع أصبح يحمل دلالة الانفصال والتّعصب.



- تحوّل دلالة الشّارع في الرّواية -

أصيب الشّارع بفوضى المكان، وهذا التّحول أثرى العملية السّردية، فمنح البنية المكانية دلالة مفارقة(قيمة جماليّة)، ودلالة تتماشى مع الواقع الرهيب المتحول الذي لم يعد مستقرّا، ما جعل الشارع يعجّ بالفوضى "**وفجأة اندفع رهط من النّاس عبر شارع المجاهد الشهيد أسامة بن لادن كأن سعارا قد ركبه، وهم يهتفون جميعا بالتهليل والتّكبير**"[3].

نلاحظ من خلال هذا المقطع خدمة الفضاء المكاني لمضمون القصة السّردية، فكل هذه المفارقات قد صنعت الأثر الجمالي، بصورة فنيّة تحمل ملامح التجريب الروائي.

---

[1]- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيّل والهوية في الرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 2000م، ص203.

[2]- الرّواية، ص44.

[3]- الرّواية، 121.

3-2- الأماكن المغلقة:

تضع الأماكن المغلقة حدودا بين الشّخوص والعوالم الخارجية، وتحدّد لها النّمط الذي تسير عليه، لها حدود هندسية. يرتبط حيّزه بنفسية الشّخصية الحكائيّة؛ إذ يمكن أن تحمل معنى مضادا، بدل الرحب تشكّل الضيق، وبين هذه التناقضات تحدث ثغرات دلالية، ومضمرات نصيّة، يحاول القارئ غور مكنوناتها، و"**يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح** "[1]. ومن بين الأماكن المغلقة نذكر:

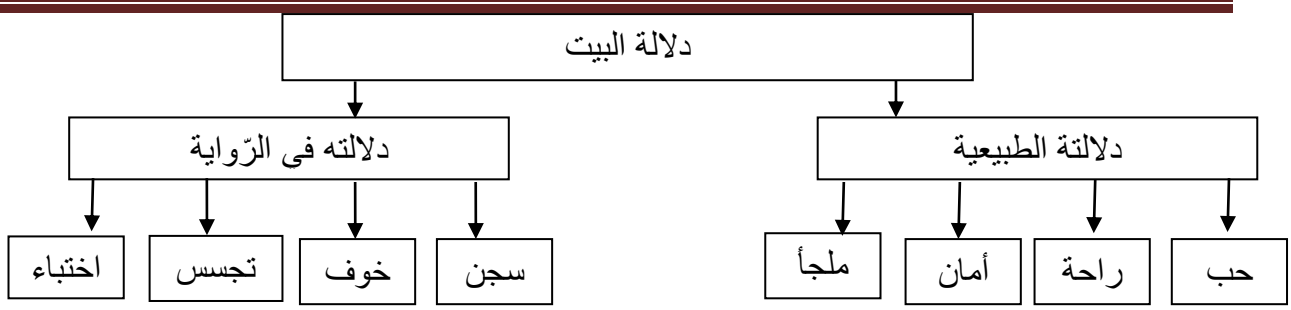
أ- **البيت:** يندرج البيت ضمن الأماكن المغلقة، يمثّل الملاذ والعيش الدافئ الذي يجمع العائلة في راحة وطمأنينة، فالمنازل "**تشكل عالمنا وجوهرة وجودنا، إذ فيها نمارس أحلام يقظتنا ونستشعر الهدوء الوفير، الذي نستعيد من خلاله ذكرياتنا المواضي، ونخطط لمشاعرنا**"[2]. فالبيت جامع للأحاسيس، وفيه تنشأ أحلام الفرد وأهدافه، فيتطلّع إلى العالم الخارجي، ويحيط بحيثياته من خلال التفكير **فمن الخطأ مثلا النظر إلى البيت كركام من الجدران، والأثاث يمكن تطويعه بالوصف الموضوعي، والانتهاء من أمره بالتركيز على مظهره الخارجي وصفاته الملموسة مباشرة، لأنّ هذه الرؤية ستنتهي على الأرجح إلى الإجهاز على الدلالة الكامنة فيه وتفرغه من كل محتوى**"[3]؛ فالبيت ليس مجرّد مكان هندسي؛ بل يؤدّي وظائف داخل الرّواية. فيصبح مكانا للاستقرار واللأمن، مفتقدا للرّاحة والطمأنينة:

---

[1]- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، د ت ص59.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنّشر والتّوزيع، ط1، 1984م، ص60.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص43.



- البيت وبنيته الدلالية -

يقول السّارد: "**كنا قريبين من بيت العجوز التي استضافتنا ذات مرة، اختفت الخيمة تماما وقام مكانها بيت كبير من حجارة بيضاء... يقوم في ركن في أعلاه مبنى صغير... كأنّما هو برج يمكن أن تراقب منه كل السهول والوديان المحيطة، ويمكن لأصحاب البيت إن داهمهم خطر ما أن يتسللوا عبر الوادي الصغير الذي يمر قريب منه، وعبره إلى الغابة الكثيفة...**"[1]. في هذا المقطع السّردي وصف للبيت، وموقعه الذي يُمكِّن من رصد الخطر إن اقترب، فخرج بذلك عن دلالته الاعتيادية المألوفة التي توحي بالأمن إلى دلالة أخرى، توحي بإيديولوجية الصّراع الطائفي التي تراقب لتقضي على كل من يتربّص بها، فأضحى مكاناً للتّجسس.

نجد بيتا آخر، وهو بيت السّارد وهبة، ولم يكن بمعزل عن الفوضى الحاصلة في الخارج حيث "**اقتحم البيت رجال شرطة يشهرون أسلحتهم، ويحتلون كل مكان في الطابق الأرضي ثم سريعا ارتقوا الدرجات، تراجعت أمامهم إلى منتصف البيت، وأمام دهشتنا تم تفتيش كل زاوية تفتيشا دقيقا**"[2]، فالبيت لم يعد مرجعا للرّاحة؛ بل أصبح مضجعا امتدت إليه يد الهلع والسلطة حيث أصبح يأخذ بعداً آخر، ويشبه السجن "**حيث تم حجزنا في بيت صغير**"[3]، وقد تأثّر المكان بالواقع، فلم يعد هناك مكان للاستقرار حيث تحول من فضاء للرّاحة إلى فضاء يثير الهلع.

---

[1]- الرّواية، ص141.

[2]- الرّواية، ص49.

[3]- الرّواية، ص32.

ب- **السّجن:** يمثّل السجن فضاء مكاني مغلق، يحجز حرية الإنسان داخل زنزانة يمارس عليه مظاهر القمع والاستبداد، وهو مؤسّسة تمارس العقاب على مرتكبي الجرائم؛ لتحقيق العدالة "**ويتميز السجن بالانغلاق وتحديد حرية الحركة، وخضوع المقيمين فيه للقانون الصارم**"[1]. فهو مكان ضيّق يجعل النفس تتعذّب، وتتألّم، ولم يعد السجن في الرّواية للمجرمين فقط بل أضحى للأبرياء أيضا يسجنون ويعذّبون، وفي بعض الأحيان يقتلون، فيحشرون داخل زنزانة الحجز، ونجد البطل وهبة قد سجن جورا دون سابق جرم، "**وإن هي لحظات حتى وجدنا أنفسنا في محجز، سلمنا الخادم إلى الحارس أدخلنا غرفتين منفصلتين... وأغلق البابين الحديديين... الغرفة ضيقة**[2]، وتتمظهر من خلال الفضاء معطيات السّلطة، والتّجبر، والقهر وسط الأبواب الحديديّة المحكمة الإغلاق، مما يثير الرّهبة داخل النّفس والاشمئزاز من القذارة أخبرهما السّجّان أنّ "**معظم من دخل هذا المكان لم يخرج إلا جثّة هامدة، خلف زنزانة رفيقك بئر عميق ترمى فيها الجثث بعد أن تبلل بالبنزين و تحرق**"[3].

يحيل هذا المكان على التّسلّط واللاعدالة في حق الشّخوص التي ولجته تعسّفا وظلما فبرز داخل المحكي في شكل عدواني مناف لوظيفته الطبيعية المنوط بها؛ وهي تحقيق العدل عن طريق سجن الظالم، وبالتّالي يترك آثارا نفسيّة، وجسديّة لدى المسجون ظلما، وتبقى مرتبطة بجسد وبذاكرة الشّخص. ويدلّ السّجن على اجترار حق الحرّية، وعلى الظلم، ويقوم على التّعذيب النّفسي.

4- بنية الشّخوص الحكائية:

تعددت الأعمدة التي يرتكز عليها البناء الحكائي في السّرد الروائي، ومن بين أهمها نجد الشخوص الحكائية، فهي عنصر فنيّ في الرّواية، تشارك في نسج المتن، ولها أبعادها

---

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1994م ص122.

[2]- الرّواية، ص38.

[3]- الرّواية، ص40.

الوظائفية وبذلك تعدّ "**الدعامة الأساسية للرّواية، لأنها المحور الذي تدور حوله الأحداث فالسّرد والزمان والمكان يوظف لخدمتها**"[1]. فهي تحمل وتقدّم تفاصيل معقّدة يسعى الدارسون والنّقاد إلى حل عقدها، كونها مشبّعة بحمولات دلالية، تكشف عن رؤية الرّوائي، ومنظومته الفكرية والتّوجهات التي يتبعها.

تختلف طريقة تقديم الشّخوص من روائي إلى آخر، كل وفق منظوره الخاص، ومسعاه الفنيّ، والرّوائي **عزالدين جلاوجي**"، يقدّم شخوصا حكائيّة مشبّعة إيديولوجيّا، ونميّز في رواية "**العشق المقدنس**" بين نوعين من الشّخوص الحكائية: شخوص رئيسيّة، وأخرى ثانوية.

4-1- الشّخوص الرئيسة:

حظيت الشخوص الرئيسيّة بحضور بارز داخل المتن الرّوائي، ويكون حضورها من بداية الرّواية إلى نهايتها، لها قدرة كبيرة على تحريك الأحداث والدفع بسيرورة البعد الدرامي ومواصلة نموّها، والبناء الرّوائي يتأسّس على شخصيّة أو عدّة شخوص محورية، فيحمّلها الفكرة الرئيسة التي يطرحها في متنه، ورواية "**العشق المقدنس**"، تحوز بطلين هما "**السارد**" و"**هبة**".

- **شخصية البطل السّارد:**

عايش الأحداث وشارك فيها، وقام بسردها، فهو البطل والسّارد في نفس الوقت، وهو شخصيّة متخيّلة، اشتغل في سرده على الماضي وعلى الذاكرة، له حبيبة اسمها "**هبة**" تجمعهما قصّة حب، يحلمان ببلوغ السّعادة، ويخوضا لأجل ذلك مغامرات، ولجا متاهات لا يعلمان نهايتها، هدفهما الزواج، والاستقرار، لكنّ الأقدار رمتهما داخل دوامة، وهما في طريقهما للبحث عن الطائر العجيب الذي يحقّق لهما حلمهما، فراحا يخوضان حروبا نفسيّة، ويقاومان ظروفا مستعصية حد الموت "**ذكريني بالطائر العجيب، هل يمكن أن نكون في الطريق الصّحيح للعثور عليه**"[2].

[1]- عمر صبحي، البنية والدلالة في روايات إسماعيل، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط2، ص64.

[2]- الرّواية، ص18.

كان له دور فعال في صنع الأحداث، فكان مؤثّرا ومتأثّرا بالشّخوص الأخرى في الوقت ذاته. قام بتحريك السّرد متدخّلا في الأحداث، وعارفا بما تكنّه الشّخوص. في رحلته مع حبيبته أخذا ينتقلان من إمارة إلى أخرى، فأحيانا يُتّهمان بالجوسسة "**وأحسسنا بالجند يحاصروننا من كل جهة،...قال...أيّها الجاسوسان رفعت هبة يديها استسلاما**"[1]، فكل إمارة عدوة للأخرى ترى الوافد الجديد عليها دخيلا وعدوّا، وأحيانا هاربين، وفي مرات أخرى رسولان "**أريدكما رسوليّ إلى دولة الخوارج...لن يهدأ لي بال حتى أبيدهم عن بكرة أبيهم وأنقد المسلمين من شرورهم وظلالهم**"[2]، ففي كلّ مرّة يرتديان ثوبا جديدا إزاء وضع طارئ.

يمثّل هذا البطل المحب العاشق رمز للفرد الجزائري الذي دخل ما يشبه العاصفة التي كانت تأتي على الأخضر واليابس، متعطشة لانتزاع الأرواح من كل ما يقف صامدا في وجهها أو يسير عكس تيّارها ومذهبها، وما يميّزه أنّه شخصيّة مبهمة التّفاصيل الفيزيولوجية، فاقدا لاسمه وهويّته وملامحه، يشوبه الغموض، فلم يفصح لنا سوى عن جانبه السيكولوجي النّفسي وهذا جانب من جوانب الرّواية الجزائرية المعاصرة، ودرب من دروب التّجريب.

غيّب الرّوائي صورة البطل؛ فلم يجعل له ملامح محدّدة، كانت صورته الحسّية منعدمة ومعلوماته الشّخصية كذلك، مما يتيح للقارئ رسمها في ذهنه كيفما يشاء؛ ولم يجعل له اسما وهوية؛ كي يكون رمزا للجزائري الرّاغب في التغيير والتحرّر؛ ولكي يستطيع القارئ أن يمارس فعل الإسقاط، ويضع نفسه محلّه، فهو مجرّد من هويّته التي هو بصدد البحث عنها.

تعاني الشّخوص الحكائيّة اضطرابا، وصراعا، وغربةً، فعلى عكس ما كان في الرّواية الكلاسيكية؛ حيث كانت الشخوص معلومة الأبعاد صارت الآن مبهمة، فأضحى للغربة وعي يوازي وعي المؤلف، تتحرّك وتقوم بما تمليه عليها ذاتها في بعض الأحيان، وليس بما يمليه عليها الرّوائي؛ فلم تعد له القدرة الكاملة في السيطرة عليها، فتضطربُ وتشاركه إحساسه بالاغتراب والشعور بالحيرة، فشخصيّة البطل تطرح الأسئلة دون أن تبحث عن الإجابة.

---

[1]– الرّواية، ص14.

[2]– الرّواية، ص51.

لم يفصح الرّوائي عن جانب شخصية البطل الفيزيولوجية؛ لكنّه دقق في وصف جوانبها السيكولوجية، فكانت شخصية مضطربة تعاني صراعًا نفسيا، وإنهاكا جسديا، يصف السّارد حالته وحالة حبيبته قائلا: "**كانت حالتنا بائسة، على ملامحنا يعرش إرهاق وتعب وخوف...**"[1] فهروبهما المستمر خشية أن يُفتك بهما، جعل نفسيّتهما منهارة، وملتبسة بفزع لا يكاد ينتهي ليصاب بذعر آخر"**كنا نتصبّب عرقا، فقد بلغ الخوف مداه**"[2].

أفشى الرّوائي ما يجتاح الشخصية الحكائيّة من خوف، ورعب جراء ما تعايشه من صراع طائفي، راح ضحيّته رغم براءته؛ ورغم براثن الخوف والإرهاق، إلاّ أنّه هناك بوادر سعادة وأمل، وذلك على لسان هبة "**قالت دون تفلتني دعنا نعيش حبنا يا حبيبي، الحياة أقصر مما نتصوّر، ونحن هاهنا أعلى وأسمى**"[3]. ففي لحظات وجوده مع حبيبته تكون الأجواء هادئة رومنسيّة، في حين يتأزّم الوضع بحضور أشخاص غيرهما، فيتكدّر الجو اللّطيف، ويصبح موحشا فيضطربان ويتوتّران وتتدهور حالتهما النّفسية من جديد. قدّم لنا الرّوائي من خلال شخصيّة البطل الرّاوي أنموذجا للجزائري الذي يعاني ويلات الاختلاف، ويتخبّط في وطن غير آمن، لكنّه –في الوقت ذاته– يتأبّط خيراً رغم ما يحيط به من عنف.

- **شخصيّة هبة:**

تمثّل الشخصيّة المحورية الثانية، وهي شخصية متخيّلة، من صفاتها الوفاء لحبيبها والمحبة، هي رمز للحب والدافئ، تحدّت الصعاب مع البطل وجازفت بنبض قلبها؛ كي يصلا إلى مبتغاهما، فتعرضت للهجوم، والسجن، وكان دافعها العشق.

نجد لهبة وصفا فيزيولوجيّا دقيقا، على عكس شخصية البطل،"**كنت قبلتها على جبينها الناصع البياض... أحاول أن أبتهج عبقرية جمالها... وأداعب أصابعها البيضاء الطويلة**"[4]. كذلك يغرق في وصفها قائلا: "**يحتضن حاجبيها النحيفتان الأشقران عينيها بكثير من الحب**

[1]– الرّواية، ص67.

[2]– الرّواية، ص70.

[3]– الرّواية، ص133.

[4]– الرّواية، ص88.

والتناغم كبحيرتان ربيعيتان..."[1]. بهذا الوصف قدّم لنا السارد هبة، وهي ترمز للوطن الأم وللذاكرته، فتمثّل أرضه وتاريخه، كما تمثّل مأساته مع الأيادي الداخلية والخارجية،"**هذه هبة الله إليك ولا أرى إلى أنها نزلت من جنة الخلد اتخذّها جارية**"[2]. فشخصيّة هبة إسقاط للوعي العربي بصفة عامة، والوعي الجزائري بصفة خاصة؛ لما تملكه بلداننا من ثروات جعلتها جنة على الأرض وجعلت الكل يطمع في نهبها، وهذا لا يقتصر على من هم خارج الوطن بل من بالداخل أيضا.

لم ينظر لهبة باعتبارها **(امرأة، وزوجة، وأم، وأخت، ومدرسة)**؛ بل رأوها أنثى فحسب كذلك لم يعودوا ينظرون للجزائر كوطن، كهوية، كمسقط رأس؛ بل أضحوا يرون فيها المصالح الشخصية، والثروات، والمناصب، فجرّدوه من معناه الأصلي، ودنّسوا قداسته.

تتمرّد هبة الوطن على كل هذه التصوّرات المزيّفة، وتتجاوز هذا الواقع رافضة إيّاه، فها هي تنتفض قائلة: "**أريد حلا لنفسي ليذهب الجميع إلى الجحيم لست مسؤولة عن هذا العفن كل مكانس الأرض لن تنظف عقولهم**"[3]. فهبة الوطن حلّت بها الفتن وهي ترجو التّطهر من الدّنس الذي أصبحت أسيرته غصبا، فلا علاقة لها بهذه المذاهب والطوائف الدينية المتناحرة، تودّ أن تعود إلى طبيعتها المقدّسة، كونها وطنا والوطن لا يهان، وهي ترفض الواقع الذي أضحى يفوح برائحة الفكر المتطرّف، والدّم المراق، جاعلا من **(هبة/ الوطن)** ثنائيّة العفّة والاغتصاب، ويصف السّارد هذه الحالة الشعورية قائلا: "**وكانت حالتها أسوء وجسدها يرتعد وقد تصبّب وجهها عرقا**"[4].

تعاني هبة قلقا وجوديّا، فهي شخصية قلقة؛ إذ كانت دائما في حالة تأهّب للهلاك في أي لحظة، لكن البطل **(الرّجل الجزائري)** لم يتخلَ عنها بل ظل متمسّكا بها، فهو لا يريد أن يضيّع وطنه المعشوق منه، لا يريد أن يتقاسمه مع أي أحد، فالجزائر للجزائري وحده، والوطن العربي

[1]– الرّواية، ص133.

[2]– الرّواية، ص15.

[3]– الرّواية، ص125.

[4]– الرّواية، ص70.

للعربي فقط، فها هو يردّ مزمجرا على من يودّ اتخاذّها جارية "**إنّها حبيبتي حبيبتي وسنتزوج قريبا**"[1]؛ بمعنى إنّها وطني إنها هويّتي، فبلادي ملاذي، وسنستقرّ قريبا ويتحقّق الحلم، فتعود لي هويّتي من جديد، فمن خلال شخصية هبة عبر الرّوائي عن وطن اجتاحه الدّنس، وتناحرت عليه الأيدي؛ كي تسلبه ثرواته، فما هبة (العشق المقدنس) سوى الجزائر المدنّسة بالدم.

4-2- الشّخوص الثانوية:

يكون حضورها في الرّواية متباينا، وتوظف خدمة للشّخوص الحكائية الرئيسيّة "**نلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، رغم أنّها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصيات الرئيسية** "[2]، فتكون أقلّ فاعلية ، ونميّز في الرّواية عدّة شخوص ثانوية نذكر منها:

- **محمود البقال:**

شخصيّة متخيّلة، ترمز للفئة الخائنة التي تتخذّ من الجوسسة مهمّة لها، صفاته تعكس اسمه الذي يدلّ على الأخلاق المحمودة، وفي الرّواية تتجلّى المفارقة الاسميّة؛ إذ أنّ أخلاقه عكس معنى اسمه فهو "**جاسوس ينقل الأخبار وهي عادة ماكرة**"[3].

كان يتجسّس على البطلين في بيتهما، يتساءل السّارد "**ما الذي قرب هذا البقال الأشقر إلى بيتنا**"[4]، هو أنموذج للأشخاص الذين يبيعون الوطن، ويتنكرون لأصلهم، ويخدعون بنو جلدتهم، وفي الأخير لقي حتفه "**وجدناه هذا الصباح مشنوق أمام دكانه**"[5]. وهي إشارة من الروائي بأنّ هذه الفئات سوف يلقى مصيره النّهائي كنتيجة لتدمير وطنهم.

---

[1]- الرّواية، ص15.

[2]- شريبط أحمد، تطور البنية الفنّية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصر للنّشر والتّوزيع، الجزائر، د ط، 2009م ص45.

[3]- الرّواية، ص102.

[4]- الرّواية، ص107.

[5]- الرّواية، ص119.

- **العميد:**

شخصية متخيّلة، لا وجود لها في الواقع، تعكس طرحا معرفيّا وأيديولوجيّا معيّنا، ذو معرفة واسعة، كانت تجمعه علاقة طيبة بالبطلين، خدم المكتبة وقدّم لهما يد المساعدة "**كنا طيلة وجودنا قد ربطنا علاقة صداقة قوية مع عميدها الذي كان موسع المعرفة متحرر الفكر**"[1] كان يعمل على نشر العلم، والاعتناء بالمكتبة المعصومة الغنية بالكتب.

لم يتوان العميد على فعل الخير، ولكثرة إعجاب البطل بشخصيّته أطلق عليه اسم "**ذو القرنين**"، "**وأنا أقول للعميد مازحا من اليوم سأسميك ذو القرنين**"[2]، فذو القرنين الذي أنقد أمّة من "**يأجوج و مأجوج**" الذين عاثوا في الأرض فسادا يستطيع بالعلم أن ينقذ المجتمع من الفرق المتطرّفة التي عاثت في الوطن خرابا، وجعلته مستنقع دم.

لم يفصح الرّوائي عن انتمائه، ولا عن مذهبه وعقيدته، وكأنّه يقول لنا أنّ العلم لا مذهب ولا دين له، فهو ينفع كل الأجناس، وكل الأديان، فها هو يقول للذين جاءوا؛ ليحرقوا المعصومة "**أيّها القائد لا دخل للمعرفة في خلافاتكم و صراعاتكم، و أنا لست معكم كما لست معهم أيضا أنا حافظ لعلم الجميع مهما اختلفوا**"[3]، بالعلم يتجمع النّاس، وللمعرفة موقف حيادي. كذلك جعله الرّوائي يحفظ علم الجميع مهما اختلفوا، وهذه الرّسالة مفادها أن لا للفرقة بين أبنا الشعب الواحد ولا للاختلاف، يجمعنا دين واحد، وعلم واحد. وشخصيّة العميد إسقاط للمثقف الذي يعاني الاضطهاد بدل الدّعم؛ حيث تعرّض للقتل بدل التكريم، قتله جماعة قامت بإحراق المكتبة، فهم بذلك يحاربون الوّعي من أن يسود، ويدعون إلى الفتنة والتفرقة بين أبناء الشعب الواحد.

---

[1]– الرّواية، ص59.

[2]– الرّواية، ص162.

[3]– الرّواية، 164.

- **عمار العاشق:**

يمتاز عمار العاشق بالجود، والكرم، والحب، "**عمار عاشق ولهان مبدع فنّان يشكل بالخط لوحات بارعة، ويعزف على العود مقاطع ساحرة**"[1]، من صفاته الجسدية أنّه "**شاب منسدل الشّعر في أنفه نحافة، في عينيه بريق، على ملامحه سمرة تفيض محبة وطيبة**"[2].

عشق فتاة اسمها نجلاء، لكن لم يحالفهما الحظ ليتزوجا، فقد أغصبها والدها على الزّواج من رجل آخر غيره، فحرقت نفسها تمرّدا على هذا القرار التّعسفي، واحترقت روح عمار ألما على فراقها "**وحدثني عن قصة عشقه الغريبة، وعن مغامراته مع نجلاء**"[3]. فعمار يرمز للفئة المستضعفة داخل مجتمع تحكمه قيود السلطة، والتي تقهر رغم إبداعها، فصار رمزا لكل من سلب حقّه.

كان رجلا يهتم بالإبداع والفّن، بدل الانقسامات والفتن، قدّمه الرّوائي كأنموذج للعاشق الذي حالت المكائد والطبقية والفوارق الاجتماعية دون أن يثمر حبه، هي أزمة فنان ناشر للسّلام والهدوء، في مجتمع ينيذ المبدعين، في الأخير باغته سهم فقتله، وقتل معه الإحساس بروح الفنان في التغيير الصادق والبريء، وهذا ما يجعلنا نتوصّل إلى فكرة مفادها أنّ مصير العشق في بلادنا هو الاحتراق شوقا ومصير الفن والإبداع هو الفتك، فأعداء النّجاح يترصّدون دائما، وهذا واقعنا الذي صوره الرّوائي من خلال شخصية "**عمار العاشق**".

نلاحظ كذلك أنّ عمار قدّم هديّة للبطلين، وهي **نايه** الذي كان يعزف عليه ألحان الحب والشّوق، وهذا يجعلنا نستشف أنّ هذا النّاي هو مشعل سلّمه لهما؛ ليقول أنّ الإبداع والحب لم ولن يفن بعد موت عمار، بل سيحمل مشعل الحب والإبداع آخرون، يقتل فنان، فيولد آخر.

---

[1]– الرّواية، ص21.

[2]– الرّواية، ص20.

[3]– الرّواية، ص60.

- **الطائر العجيب:**

يرمز الطائر العجيب للأمل، وللغد الأفضل الذي يحلم به العاشقان، ويمثّل الشيء المنتظر السّعيد في مقابل الاضطراب الذي يحصل، دخل البطلان في صراعات لأجل العثور عليه؛ ليعثرا عليه فعلا في نهاية الرّواية "**فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب رفعنا أعيننا معا، كان طائرا من جنة أخضر مع بياض خفيف يشوبه، كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعيّ، على رأسه تاج تتجلى دؤابته عن يمين، ويمتد ذنبه منفتحا في كبرياء، كأنّه مروحة للرّوح يعزف سمفونية للأمل...وظل الطائر يسموا إلى السّماء باتجاه الشّمال دون أن يضعف وصول تغريده إلينا، وظللنا متعانقين، لتشهد السّماء في سطوعها الأول حبنا الأبدي**"[1].

في التراث العالمي يوجد طائر آخر يدعى "**السيمرنغ**"، وهو يتقاطع معه، وموجود في كتاب "**منطق الطير**" لـ "**فريد العطار**" يقول عنه "**ملك الطيور وهو منا قريب، ونحن منه جد بعيدين، مقره يعلوا شجرة عظيمة الارتفاع، ولا يكف أي لسان عن ترديد اسمه، تكتنفه مئات الألوف من الحجب، بعضها من نور وبعضها من ظل...إنّه الملك المطلق المستغرق دائما في كمال العز**"[2].

لم يتغيّر الواقع بوجود الطائر، فهما لم يتزوجا، لكن الرّوائي يملك حلما في التّغيير، والوئام فهم يرجون حبا كالطير يحلّق في سماء العشق، فوق المدنّس، فوق انكسار الرّجاء، وفوق الأشلاء، يصعد فوقها فيعتليها، ليصل مرحلة السّعادة في العشق، انطلاقا من المدنّس، فوق عتباته الصّغيرة، وفوق كبائره، فقد غادرت الشّخوص مكانها وزمانها، وولجت في رحلة بدايتها عشق، ونهايتها على قيد الأمل.

---

[1]– الرّواية ، ص172–173.

[2]– فريد الدين العطار، منطق الطير، تح: بديع محمد جمعة، القاهرة، د ط، 1975م، ص185، 186.

5- الاشتغال الديني:

5-1- توظيف النّص القرآني:

اعتمد الرّوائي في رواية العشق المقدنس أحادية اللغة من حيث التّهجين، فلم يمزجها بلغة عامية أو بلغة الآخر، بل اكتفى باللغة الفصحى، وهي لغة تمردّت عن السّطحي، ونزعت إلى الغامض، وحقّقت ما قاله أحد الدّارسين "**أنّ الانزياح يجب أن يحقق المفاجأة، وإلاّ عاد نمطا ومثالا لا جديد فيه**"[1]. وقد بيّن الرّوائي قدرته على التّلاعب باللّغة، والاشتغال عليها فبالإضافة إلى لغتها الشعريّة المثخنة بالدلالات، فقد اغترف أيضا من القرآن الكريم، ومن المعجم الصّوفي والحديث النّبوي.

وظّف النّص القرآني، ويتجلى ذلك من خلال العديد من المقاطع السّردية، هذا التّوظيف جاء بشكل مباشر، وبشكل ضمني.

أ- **اشتغال مباشر**: وتجلّى ذلك في الآيات الكريمة التالية: **قال الله تعالى:"إِنّمَا جَزَاءُ الذِّين يُحَارِبُونَ اللهَ وَرَسُولهُ وَيَسْعُونَ فِي الأَرْضِ فَسَادًا أَنْ يُقْتَلُوا أَوْ يُصْلّبُوا أَوْ تُقَطَّع أَيْدِيْهُمْ وَأَرْجُلُهُمْ مِنْ خِلاَفٍ أَوْ يُنْفُوا مِنَ الأَرْضِ ذَلِكَ لَهُمْ خَزْيٌ فِي الدّنْيا وَلَهُمْ فِي الآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمْ"[2].**

-"الذي أَطْعَمهُمْ مِنْ جُوعٍ وَآمَنَهُمْ مِنْ خَوْفْ"[3].

-"وَكَانُوا يَنْحِتُونِ مِنَ الجِبَالِ بُيُوتًا أَمِنِينْ"[4].

-"فَلاَ أُقْسِمُ بِالخُنّسِ الجَوَارِ الكُنّسْ"[5].

---

[1]- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النّقد العربي الحديث، دار هومة، الجزائر، دط، 2010م ص198.

[2]- سورة المائدة، الآية 33.

[3]- سورة قريش، الآية 04.

[4]- سورة الحجر، الآية 82.

[5]- سورة التكوير، الآية 15.

ب- اشتغال غير مباشر: وظّف فيه الروائيّ ألفاظا من القرآن الكريم، ومثال ذلك قول الخطيب "**فلنحذر جميعا من كيد الكافرين**"[1]، وهو مقطع يتناصّ مع قوله تعالى"**ذَلِكُمِ اللهُ مُوهِنُ كَيْدِ الكَافِرِينْ**"[2].

قام كذلك بمحاورة النّص القرآني "**نخوض بين فرت للمأساة ودم للظلام**"[3]، الذي يتناصّ مع قوله تعالى: "**وَإِنَّ لَكُمْ فِي الأَنْعَامِ لَعِبْرَة نَسْقِيكُمْ مِمَا فِي بُطُونِهِ مِنْ بَيْنِ فَرْثٍ وَدَم لَبَنًا خَالِصًا سَائِغًا لِلشَّارِبِينْ**[4]"؛ إذ نجد في هذه الآية صفاء ونقاء، فالأنعام تحوي بداخلها فرث، ودم لكنهما لا يختلطان مع اللبن الذي يخرج أبيضا لا تشوبه شائبة، وهنا قام الرّوائي باستعارة ألفاظ من الآية الكريمة دون أن يأخذ المعنى؛ إذ خلق مفارقة فنيّة تعّبر عن الاختلاط بدل الصّفاء فالمأساة والظلام والدّم، كلها أشياء تمتزج لتشكل الواقع المرير الذي تتخبط فيه الدولة الرّستمية في تاريخها الماضي، وفي تاريخها المستحضر في الرّواية.

وظّف الرّوائي النّص القرآني في العديد من المقاطع السّردية بشكل مكثّف، فأحيانا يوظّف الآية كما هي، وأحيانا أخرى يستخرج منها ألفاظا، ويوظّفها في سياق السّرد.

كان للغة القرآن الأثر الكبير على الرّواية؛ حيث قام الروائي بإثراء محكيه بألفاظ وآيات قرآنيّة، فأحيانا يوظّفها كشواهد وأحيانا؛ ليدعم وجهات نظره؛ أي لأجل أن يحمّل أفكاره عمقا ولكي يجعل السّياق الذي وردت فيه هذه الأفكار ثريّا، كذلك بسبب بلاغة القرآن الكريم، وقوّة ألفاظه، ودقة تصويره، دون أن ننسى مرجعيّة الروائي الدينيّة، والسياق التاريخي للمحكي.

6- الاشتغال الصوفيّ:

ارتبط الاشتغال الصوفيّ في الرّواية كتيمة ملتبسة بالنّزعة التّجريبية، والتّصوف مأخوذ من الصّفاء والنّقاء، وفضاء الرواية مشبّع بأبعاد روحيّة وصوفيّة، و تتجلّى ذلك من خلال تداخل

---

[1]- الرّواية، ص108.

[2]- سورة الأنفال، الأية 18.

[3]- الرّواية، ص07.

[4] - سورة النّحل، الآية 65.

الأنا الباحثة عن السّعادة في راهنها، وعودتها إلى الماضي، وبين ارتباطها في المتن الرّوائي نقول أنّ التجلّي الصوفي في الرّواية يندرج ضمن ما يسمى بـ "**تمثّل الذات. والسّعي نحو تأسيس المعرفة بالأنا، وهويتها الثقافية، والاجتماعية والأنطولوجية***، **وخاصة في تلك المنعطفات التّاريخيّة التي تبدأ فيها الكينونة في مواجهة وضع مأزوم. يتسع بتعدّد الرؤى والمواقف والاختيارات. ويحكمه هاجس التّحول، لهذا السبب الخطاب الصوفي يستحضر بشكل قوي في نصوص الذات... أو التي تنطوي على بعد بيوغرافي***، **يستلزم الحديث عن الذات وعن علاقتها بالذاكرة. وبالتّجربة الاجتماعية الرّاهنة أو التّاريخية الموروثة**"[1]، فتجربة العشق المقدنس مرتبطة بالذاكرة التاريخية التي ورثها الرّاهن المتناقض عن الماضي المتصارعة اعتمد على أثر التّجربة الماضية في التّجربة الآنية، فتتحوّل بين المادي المدنّس والرّوحي المقدّس، فينتج صراع داخل مجتمع ينتقل إلى داخل الذات **(الأنا)**، فلا ملجأ بعد هذا سوى المزج بينهما، وخوض معارك للنّجاة من لجج الظلام الدامس، فمن بين الظلام يخرج النّور ومن جوف المدنّس يخرج المقدّس الذي يغوص في أغوار النّفس، وخلال هذه الرحلة التي تكون من العالم الخارجي إلى العالم الداخلي الرّوحي للإنسان؛ يعبّر عنها الرّوائي بـ"**المعراج**"، وليس ذاته المعراج المعروف عن رسول الله صلى الله عليه وسلم **(جسدا وروحيا / ماديا و معنويا)**، فإنّ معراج البطلين كان **(جسدا/ ماديا)** فحسب. تهاجر روحه في حين يبقى جسده قارا في مكانه ويتجسّد هذا من خلال قول هذا السّارد "**نمتطي شعاعا. يعبر بنا فجا كسم الخياط، نسري نعرج، نستوي على عرش الربوّة يتنزّل عليها مجللا بالضياء**"[2].

*الأنطولوجيا: Ontologie، هي علم يختص في دراسة الوجود، وهي عند أرسطوا علم الموجود بما هو موجود،مصطلح يطلق كمقابل الميتافيزيقا.

*البيوغرافيا: Biographia، هي دليل قراءة السير الذاتية.

[1]– حسن الصميلي وآخرون، الرّواية المغربية، أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنّشر والتّوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996م ص133.

[2]– الرّواية، ص08.

بعد الرّحلة التي عجت بالموت والفناء، تكلّل بالعثور على الطائر العجيب الذي يمثّل البحث عن خبايا الحقيقة، والخلاص، فهو يظهر فقط للمحبين الذين خاضوا الغمار والمشقة للوصول إليه، فأسقطوا بذخ الحياة الماديّة، وراحوا يبحثون عن البذخ المعنوي والرّوحي فيتطهّران من كل الدّنس، حينها فقط يتجلى لهم، وفي معنى الرّوحي المقدّس الطاهر النّقي نجد أيضا المادّي الملموس المدنّس الذي يتجلّى من خلال شيء آخر، يتمثّل في "**مركبات الشبحية صغيرة(...) ترمي كل من صادفته بإبر تغرزها في رؤوسهم**"[1]. كلاهما يطير؛ لكن الرّوحي ينشر السعادة، والمادّي ينشر الفساد والموت.

سعى الرّوائي من خلال توظيفه لهذه الرحلة الرّوحانية، والطائر العجيب إلى تمرير رسالة إلى القارئ مفادها أنّنا بالنّقاء والصفاء نحلّق، وتتحقّق الأماني، وأنّه بالدّناسة نسقط، ولا نحصد غير الأذى، وإن أراد الإنسان هذه الدرجة فيجب عليه التّطهر، والزّهد من كل ما هو مادّي.

نجد من مظاهر الاشتغال الصّوفي في الرّواية كرامة الأولياء، والوليّ الصّوفي "هو **العبد الذي يتولى الله تعالى أمره فلا يكله إلى نفسه لحظة، ومن يتولى عباده الله تعالى وطاعته فعبادته تجري على التّوالي من غير أن يتخللها عصيان**"[2]، هذا وفق ما يراه المتصوّفة الذين يمثّلون نزعة متعالية لدى أغلبيّة الناس، فيجعلونه واسطة بين الله وبينهم، يتقرّبون إليه من خلال تقديم القرابين، ولهؤلاء الأولياء كرامات يعرفها "**شمس الدين الرازي**" قائلا: "**كرامات الأولياء، ما يكرمهم الله تعالى به من الأمور الخارقة للعادة**"[3]، وهي تتمثّل في مقدرة الأولياء المتصوّفة على فعل أمور تستعصى على الإنسان العادي، وتوجد مظاهر للكرامات في الرّواية من بينها كرامة **تكليم الحيوانات وأمرها**"، فالولّي الأكثر قدرة وصلاحا هو الذي "**يمارس على الحيوانات سيطرة مطلقة، فيعيش معها ويفهم لغتها ويأمرها فتأتمر، وأهمّ الحيوانات التي نجدها كثيرا**

---

[1]– الرّواية، ص107.

[2]– سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي، دراسة نقدية، دار الفراشة للطبع والنّشر، ط1، 2010م، ص208.

[3]– عبد الله محمد بن أبي بكر ابن عبد القادر شمس الدين الرازي الحنفي، حدائق الحقائق، وضع حواشي: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص163.

في كتب التّصوف المغربية "الأسد" فالصوفيّ يطرده و يضربه (...) ويتبعه في انقياد تام"[1]، كما نجد في الرّواية كرامة للإمام "**عبد الرّحمان ابن رستم**"، "**صاح في كل الوحوش يدعوها باسم الله أن تغادر المكان، في لحظات رأينا بأم أعيننا المئات منها تخرج في قوافل باتجاه الغابات المجاورة، و تلك إحدى كرامات الإمام**"[2]، كذلك نجد هذه الكرامة عند "**الشيخ الرّاهب**" الذي رافق البطلين في رحلة من رحلاتهما "**تناهى إلى أسماعنا من بعيد زئير أسد يرعب حتى أفنان الأشجار (...)، لكن الشيخ ظل هادئا مطمأنا يواصل صلواته... حين استدرت إلى الشيخ كان الأسد قد وصل إلينا، بدت عيناه شواظا من نار، وقد أعد مخالبه وأنيابه (...) همّت بالهروب، أمسك الشيخ بي يعيدني، بدا أكثر قوة من شيخوخته وقفت خلفه، وصل الأسد إلينا مباشرة في موجهة الشيخ اندفع إليه بقوة (...) فتحت عيني كان السيخ يقف ثابتا كان الأسد يقعوا هادئ يمد لسانه خارج فمه وقد تسربل وداعة (...) أشار الشيخ بيده فرجع القهقرى خطوات، ثم استدارا وغاب بين الأشجار الكثيفة**"[3]، فالوليّ في الأخير تغلّب على الأسد، وجعله مطيعا له، كما يحيل ذلك إلى حكايات السيّر **(الزير سالم)**.

أضفى الرّوائي على الرّواية هالات صوفيّة، ومعاني روحيّة؛ ليمنحها دلالات مكثّفة ويخدم فكرته الأصلية وهي ثنائية المقدّس والمدنّس، مشتغلا في ذلك على ما تيسّر له من الحكايات الصوفيّة والسيّر الشعبيّة.

---

[1]– عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، دراسة في السّرد العربي، سلسلة: المعرفة الأدبية، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1999م ، ص60.

[2]– الرّواية، ص17.

[3]– الرّواية، ص86 – 87.

الفصل الثاني

التّمظهرات التّيمية في رواية العشق المقدنس

ثانيا: مكونات البناء الحكائي

1- سرد التّاريخ التّخييلي
2- تداعي الماضر الجزائري
3- خرق المحظور
4- تفاعل الأجناس الأدبية

ثانيا: مكوّنات البناء الحكائي:

1- السّرد التّاريخي والسّرد التّخييلي:

يعدّ الاشتغال على التّاريخ مظهر من مظاهر الحداثة الرّوائية، والوّعي السّردي، ورواية "**العشق المقدنس**" تاريخيّة بامتياز، فمؤلّفها من أكثر الرّوائيين شغفا بلعبة الذاكرة، والعودة إلى التّاريخ حيث عاد في هذه الرّواية بالمتلقي إلى فترة ضاربة في التّاريخ الجزائري، ألا وهي فترة الحكم الرستمي، زمن دولة الرّستمية **(160هـ - 296 هـ)، (776م- 909م)** وهي دولة إباضية تقع في المغرب الأوسط **(الجزائر)**.

يكتب الرّوائي التّاريخ، فيقع بين مطرقة الذاكرة وسندان التخييل، كونه يسرد حدثا تاريخيّا مغلّفا بالمتّخيل، فيُصيِّر الحادثة التّاريخية عملا فنيًا، يستعير الأحداث من التّاريخ، ويعيد تشكيلها وفق إيديولوجيّة مخصوصة؛ إذ يقوم "**بعملية تركيب جديدة للواقع وللأحداث، والظرف التاريخي، والشخصيات المذكورة في حوليات تلك المرحلة، مضيفا إليها شخصيّات متخيلة تساعده في تأثيث المكان واستعادة حرارة اللّحظات الإنسانية، والأزمنة الرّاحلة؛ لشخصياته الحقيقية والمتخيلة**"[1]، فالتّاريخ أضحى مكوّنا من مكوّنات الرّواية، فتحوّل من تاريخ في مكانه العاجي المقدّس، إلى تاريخ تخييليّ يمكن اختراقه، ومن بين تمظهراته في الرّواية نجد استدعاءً لـ :

1-1- الشخوص التاريخية:

- **عبد الرحمان ابن رستم:** فارسي الأصل، هو مؤسّس الدولة الرّستمية، تمّت مبايعته ليصير إمامًا، كان ذا أخلاق محمودة، وقد بدل جهده في إقامة دولته، وقد شهد له التّاريخ بذلك "**نحن وسائر المؤمنين نشهد لك بما قدّمت في سبيل دين الله، خلفتك الأقدار يتيما في بيت الله الحرام...** "[2]، في الرّواية نجد صدى لحقيقة تأسيسه للدولة في الماضي، يقول "**عبد الرحمان**

---

[1]- فخري صالح ، قبل نجيب محفوظ وبعده (دراسات في الرّواية العربية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2010م ص70.

[2]- الرّواية، ص11.

ابن رستم": "**وأودّ للحظة أن أقدم لكم وفدِ إخواننا من الإباضية العراق... هؤلاء إخوانكم في الله تعالى، تجسموا وعورة المسلك، وخطورة الطريق، يحملون إليكم من حلال مالهم من ما انتزعوه من أفواه أبنائهم لتقيموا دولة الحق**"[1]، فالسّارد وظّف هذه الشخصيّة التاريخيّة؛ لتسرد كيفية إقامة الدولة، وتكون شاهدة على ما حدث في عصرها، وقوله هذا يحيل القارئ على البداية الأولى لتأسيسها؛ إذ كان المذهب الإباضي يتمركز في البصرة في العراق، وبعدها أتوا به أنصاره إلى المغرب الأوسط، وأسّسوا هذه الدولة في جنوب الجزائر، وأخذ عبد الرّحمان ابن رستم علمه على يدهم، ثم انتقل إلى القيروان، وبعدها هرب إلى جبل "**سفوجج**"*، لتتوالى أحداث التّأسيس، ولقد تطرّق السّارد إلى وفاته، فأعلن على لسان "**مسعود الأندلسي**": "**أيّها النّاس من كان يعبد عبد الرحمان ابن رستم فإن ابن رستم قد مات**"[2]، وفي هذا تناص مع إعلان "**أبو بكر رضي الله عنه**" وفاة الرسول الله صلى الله عليه وسلم " **أيّها النّاس من كان يعبد محمدا فإن محمدا قد مات، ومن كان يعبد الله فإن الله حي لا يموت**".

سميّت الدولة الرّستميّة نسبة إلى"**عبد الرّحمان ابن رستم**"، ويعرفون كذلك باسم الإباضيين نسبة إلى "**عبد الله ابن إباض التميمي**" وقد بقيت دولتهم في الحكم مدّة قرن ونصف.

آداب الرّوائي هذه الحوادث التّاريخية في السّرد، فامتزجت المادة التاريخيّة بالمادة الحكائيّة وقدّم كذلك للقارئ صورة مقرّبة عن الدولة التي ستدور فيها الأحداث، وأعطاه لمحة تاريخية. حتّى يدخله جوّ المحكي.

– **بكر ابن حماد:** اسمه الكامل "**بكر ابن حماد ابن سهد ابن إسماعيل الزناتي التاهرتي أبو عبد الرّحمان**" من قبيلة زناتة، ولد سنة 200هـ، وتوفي في 296هـ، شخصيّة تاريخيّة لم يكن لها دور فاعل في الرّواية، "**باغتنا بكر ابن حماد، يخرج من المكتبة مرّ بنا دون أن يحيينا كان قد تغيّر كثيرا، افترسته الضراء في كل شبر من جسده، تمتمت هبة إنّه الشاعر قد**

---

[1]– الرّواية، ص12.

* جبل سفوجج: جبل منيع، يقع جنوب مدينة تيهرت في المغرب الأوسط.

[2]– الرّواية، ص56.

عاد"[1]، أعاده السّارد من عمق التّاريخ، ليلتقي بالشخصيّتين الحكائيّتين السارد وهبة، وفي الحديث عن الضرر الذي أصابه، إشارة إلى ما كان يعانيه في واقعه جراء موت ابنه "**عبد الرحمان**"، سنة "**265هـ**" إذ ألمّت به هذه الفاجعة وعصرت قلبه حزنا، واستحضاره كان تدعيما للمتن الرّوائي وخدمة له ؛ لكي يوهم القارئ بواقعية المكان، والأحداث، والشّخوص الحكائيّة.

– **إمام الإباضية الأكبر:** هو"**أبو عبيدة مسلم ابن آبي كريمة**"، كان يلقّن النّاس دروسا فيعلّمهم تعاليم ومبادئ مذهبهم في مدينة البصرة، وقد تتلمذ على يده "**عبد الرحمان ابن رستم**" "**ثم في عودتك إلى المشرق للاستزادة من العلم على يد الإمام آبي عبيدة مسلم ابن آبي كريمة إمام الإباضية الأكبر رضي الله عنه"**[2]، استدعاه الرّوائي؛ ليدُل على الطريقة التي يستقي منها الأئمة الرّستميون علمهم ومذهبهم، وأنّ مؤسّس هذه الدولة قد أخذ علمه عن علماء المشرق.

– **عبد الله الشيعي:** اسمه الحقيقي هو"**الحسن ابن أحمد ابن محمد ابن زكريا**"، هو مؤسّس الدولة الفاطميّة على أنقاض الدولة الرّستمية التي دمّرها، ونجد هذه الحادثة مستحضرة في الرّواية "**مع الفجر كان الاقتحام والالتحام، وسقط الآلاف من القتلى ، وترامت عشرات الجثث هنا وهناك، عبر طرقات المدينة المنهزمة ، لقد دكّ الجيش الفاطمي كل الحصون، وأباد كل المقاومين**"[3].

رغم أنّ الحدث التّاريخي قد وقع في الماضي، إلاّ أنّ الرّوائي جعله ذو حركيّة، قادر على التّفاعل داخل النّص السّردي، ففي هذه الرّواية التّاريخية "**يتماهى النّص التّاريخي مع النّص الرّوائي... ويرد هذا التّماهي غالبا على لسان الرّاوي المحيط بكل شيء، الذي استخدم ثقافته وهو يروي أحداث الرّواية"**[4]، فهذا التّوظيف يجعلنا نوقن أنّ الرّوائي ينطلق من خلفية تاريخيّة

---

[1]– الرّواية، ص147.

[2]– الرّواية، ص11.

[3]– الرواية، ص163.

[4]– محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م ص107.

وثقافية، ووعي واسع، حيث قام بتحويل المادة التّاريخية إلى مادة سردية، فبالإضافة إلى التّاريخ الذي سبق وقوعه، يسرد الرّوائي محكيّا يحتمل أن يقع، ويصبح تاريخًا موازيًا له.

1-2- استحضار الأماكن التاريخيّة:

- **مكتبة المعصومة:** استحضر مكتبة المعصومة، وجعل لها عميدا، وهو شخصيّة تخييليّة قتل في سبيلها، وهي مكتبة كبيرة تعجّ بالكتب، وفضاء للعلم، يزورها طالبوا المعرفة، ومكانها في ساحة من ساحات تيهرت، و"**في جانب الساحة الأيمن بناية ضخمة، اعتلتها لافتة كتب عليها بخط بديع "مكتبة المعصومة"**[1]، وهي من أكثر الأماكن قداسة، كانت ملاذا آمنا للبطلين يلجأن إليها كلما ساءت بهما الأحوال في مدينة تيهرت "**هل ترين مكانا أأمن لنا من المعصومة"**[2]. كانت تأتيها الكتب من أقطاب المشرق "**لقد ظلت الكتب تنهال علينا من الأندلس، ومن مصر والشام، والعراق، حتى صارت من شدّة تراكمها مرتعا للقوارض، والحشرات"**[3]. استحضرها الرّوائي؛ ليبيّن المستوى العلمي، والثقافي السّائد في تلك الفترة.

- **العاصمة تيهرت:** هي عاصمة الرّستميين، تيهرت العريقة، كانت فسيفساء من مذاهب ونحل مختلفة "**هذه عاصمتنا العملاقة تيهرت"**[4]، وهي تقع "**في موقع جغرافي استراتيجي هام وفي منطقة هامة، وغنية اقتصاديا، فهي تشتهر بمراعيها الواسعة الشاسعة، وثرواتها... المتنوعة"**[5].

صوّرها الرّوائي على أنّها مدينة غنيّة، وهو بهذا الشكل جعل الماضي التّاريخي حاضرا في عمله الإبداعي، استحضرها كفضاء مكاني تدور فيه الأحداث، وهو مكان تمّ تدنيسه بسبب الفئات المتصارعة،يقول السّارد عن طريقة تشييدها "**عزم الرّجال على توسيع تيهرت (...)**

---

[1]- الرّواية، ص23.

[2]- الرّواية، ص70.

[3]- الرّواية، ص148.

[4]- الرّواية، ص19.

[5]- شمس الدين أبو عبد الله، المشهور بالبشاري المقدسي، أحسن التّقاليد في معرفة الأقاليم، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3 1991م ، ص268.

وكانوا ينشطون نهارا، فإذا جاؤوها الغد وجدوها جدادا، تأكدنا أنّ الجن قد سكنها..."[1]، وقد تحدث مؤرّخ يدعى البكري عن طريقة تشييدها، قال:"**أنّهم لما أرادوا بناء تيهرت كانوا يبنون بالنّهار، فإذا جنى الليل، وأصبحوا وجدوا بنيانهم قد تهدم، فبنوا حينئذٍ تاهرت السفلى وهي الحديثة، وهي على خمسة أيام عن القديمة"**[2]. فهو يتناصُّ مع هذا الوصف.

– **استحضار سوق الجواري:** سوق يفتح مرّتين في السنة، تباع فيه الجواري، ويتمّ جلبهن من أقطاب العالم، فتكن لهنّ أجناس وهويّات مختلفة، يختلفون لونا ولغة، ويأتي التّجار يبتاعون ما طاب لهم منهنّ، وعدّ السّارد "**آبا سلمان التيهرتي**" أمهرهم، تقول هبة "**احتقرت هذا التّاجر الأخرق كأنّما يشتري متاعًا تبا له"**[3].

نستنتج من خلال مقاربتنا لهذه الفضاءات التاريخيّة، أنّ الرّواية لم تكن تسجيليّة بالمعنى التوثيقي؛ بل كانت عملا سرديّا إبداعيا، أصبح فيه التّاريخ تقنية فنّية وجمالية، فالتّاريخ فيه حقائق ووقائع، وفي الرّواية حقائق أيضا، وهذا ناجم على قدرة الرّوائي الإبداعية وانجذابه نحو التجريب التاريخي، استحضره فحاوره فهجّنه، وبالتالي أصبح التّاريخ معبرا لتجاوز المألوف ومنفذا للرّوائي نحو تجديد النص الروائي التاريخي، فالرّوائي حاول إعادة إنتاج التّاريخ بحيثياته ومكوناته أدبيًا، فأعاد قراءة هذه الحيثيات وفق وعيه ومرجعيّته الأيديولوجيّة، ورغم الاستحضار والخرق والتحوّل؛ إلاّ أنّ التّاريخ لم يفقد قيمته التّاريخية، كما لم يفقد النّص جماليّاته أيضا.

2– تداعي الماضر الجزائري:

لم يعد التّاريخ في الرّواية عنصرا فنيّا للتداعي والتّكثيف، بل مكوّنا قائما بذاته، فهو مرفأ لعديد الأحداث السابقة، وهذه الأحداث تبقى تداعيّاتها مستمرة فتنعكس على الحاضر، فتكون إدانة للماضي، وتعرية لحاضر، واستشرافا للمستقبل عبر سرد تخييلي.

---

[1]– الرّواية، ص17.

[2]– أبو عبيد الله ابن عبد العزيز البكري، المغرب في ذكر بلد إفريقيا والمغرب، وهو جزء مأخوذ من المسالك والمهالك مكتبة المتنبي، العراق، دط، 1857م ، ص67.

[3]– الرّواية، ص75.

تجاوزت الرّواية سرد التّاريخ من أجل السّرد أو من أجل التّوثيق "**إنّما تنير الحاضر ويعيشها المعاصرون بوصفها تاريخهم بالذات (...) كتابة الرّواية تحاور زمنا، وهي تكتب زمنا مختلفا عنه**"[1]، فالرّوائي لم يترك روايته حبيسة الزّمن الماضي المحدد (زمن الدولة الرّستمية)، بل قام بالتّمرد على أحاديّة الزّمن، وقفز بين الأزمنة المختلفة مستفيدا من المعطيات التّاريخية.

ينطلق السّارد من حقيقة وخلفية تاريخية؛ ليولد حقيقة أخرى من صنع تاريخه التّخييلي يدخل القارئ عوالمه ليصبح جزءا من التّاريخ ذاته، فيعيد بناءه من جديد، ولكن بروح العصر التي تعدّ امتدادا للماضي "**كل الأزمنة صارت عندنا متشابهة بطعم واحد، بلون واحد، برائحة واحدة، نتلمسها معا فلا نفرق بينها، الماضي هو المستقبل، وهما الحاضر والجميع سديم**"[2]. وهذا ما نلمسه طيلة أحداث الرّواية فهي أحداث تتداخل وتتشابك، أحداث قد مضت في زمن الدولة الرّستمية، يولد (التاريخ) من جديد ليشكّل نسقا جديدا على شاكلة سابقه، فقد أتى السّارد ببعض المشاهد، وبثّ فيها الحياة، مشاهد من التّصادم الطائفي، والصراعات في المجتمع العربي الإسلامي الجزائري؛ ليسقطه على الزّمن الحاضر بفتنته الممتدة عبر التّاريخ، فأصبحت المدن التي تعيش في زمن الماضي **(تيهرت، والدولة الرستمية، والأندلس...)**، تتجاوز زمنها لتعيش في زمن حاضر، والمدن التي تعيش في الحاضر **(الجزائر العاصمة)** تعايشها، فيصبح الماضي يتحكّم في الحاضر، ويصنعه، ويؤثّر على المستقبل، فيصبح المستقبل حاضرا لم يقع بعد.

يتشكّل لنا من خلال كل هذا زمن متعالق متداع نودّ أن نطلق عليه –بنفس طريقة عز الدين جلاوجي الإبداعية في نحت المصطلحات –**الزمن الماضر***، فالروائي جعل الزمن مهجّنا

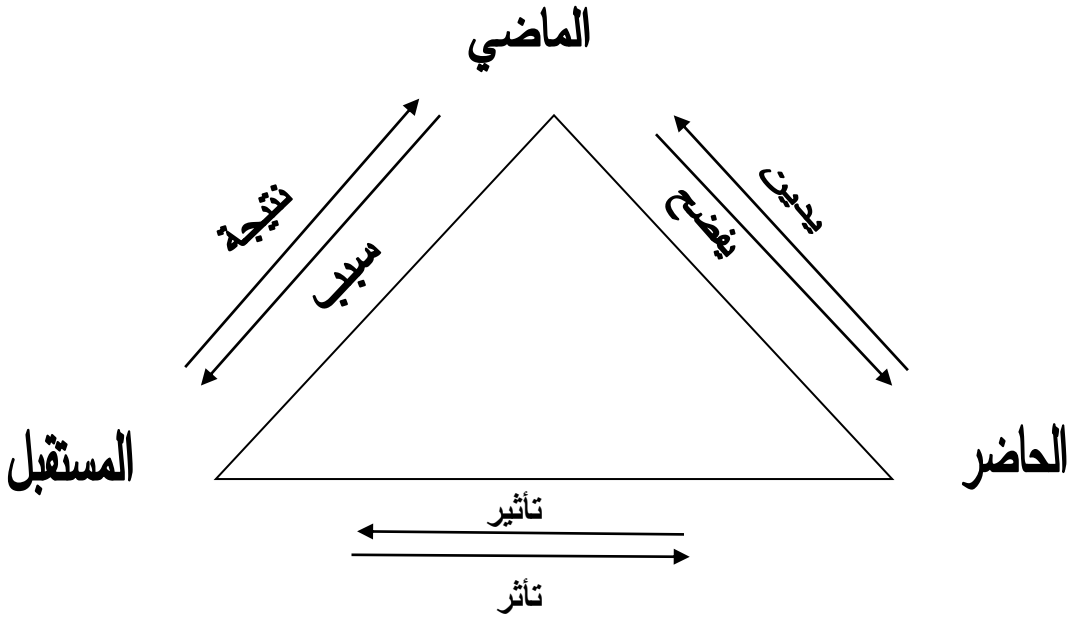
---

[1]– فيصل دراج، الرّواية وتأويل التّاريخ (نظرية الرّواية والرّواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1 2004م ، ص263.

[2]– الرّواية، ص138.

* زمن الماضر: لقد مزج الروائي "عز الدين جلاوجي" في رواية "العشق المقدنس" بين زمن الماضي وزمن الحاضر وقد أردنا التعبير عن هذا الإمتزاج فقمنا بنحت كلمة الماضر.

استحضر الماضي ليتعايش مع الحاضر فقد مزج بين هذين الزمنيين، وسنوضّح كل هذا من خلال المخطّط التّالي:



-تداعي الماضر الجزائري-

وظف الزمن الماضي؛ للتّعبير عن الحاضر، فها نحن نجد السّارد وهبة يوصلان رسالة من "**أبي علي محمد بن عبد السميع بن علي البوني**" إلى "**أبي عبد الله علي البكاء**"، وحين وصولهما وتقديم هبة الرسالة لصاحبها، يقول السّارد أنّه وقف "**وهو يرتعش في مكانه، فض علاف الرسالة ثم غرق في قراءتها سرا... قال بهزء:**

- يريدون الهدنة ...

- علّقت فقاطعني، وهو يعيد الرسالة إلى الظرف.

- "بل يريد سلما نتعاون فيه جميعا لبناء دولة قوية، تواجه عدوا مشتركا، قام من مكانه مزق الرسالة قسمين (...) قال: الحكم بيننا للرصاص إنهم بغاة وحكم الله فيهم أن تقطع أيديهم وأرجلهم من خلال"[1]، يتبيّن من خلال هذه الرسالة موقف الأمير السلبي، من رأي غريمه في الصلح بين الإمارتين، وهذه الحادثة وظّفها الرّوائي ليقدمها نقدا للحاضر العربي عامة، والجزائر خاصة فالعرب لم يتحدوا رغم قدرتهم على ذلك، فعلى الفرقة يجتمعون وعلى الوحدة

[1]- الرواية ، ص116.

يختلفون ومثال ذلك دولة العراق التي انقسمت لعدّة طوائف من بينها الشيعة التي تتكل بالسنيين، وتريق دمهم رغم أنّهم أبناء بلد واحد. نجد كذلك ما يسمى بـ"**حرب الخليج**"* بين دول عربية، والرّابط بين حرب الخليج الأولى، وبين المقطع السّردي هو أنّه عقدت مباحثات؛ لأجل الصلح بين البلدين بتوسط من ملك السّعودية إلاّ أنّ ذلك باء بالفشل، وأضحى الصراع بدل أن يكون **(أجنبيا/عربيا)**، أصبح **(عربيا/عربيا)**، كذلك نجد الحرب بين اليمن والسعودية، والحرب داخل سوريا، فالماضي هنا يفضح الحاضر، والحاضر هو امتداد للماضي، بتقسيماته وصراعاته.

لا زالت تبعيّة مشكلة الماضي مستمرّة إلى اليوم، "**أنا ألعن التّاريخ الذي لم يركم على عقولنا إلا المآسي، هل يمكن ان يبقى مكان للحلم و كل أفراحنا و أقراحنا وكل أمالنا وخيباتنا دم؟ ما هذه العواصف الآتية من عمق التّاريخ المحملة غبارا وعفونة المتراكمة على جفون العقل؟. وكدت أصرخ وأنا أحس بالاختناق، كدت أشتم حراس التّاريخ الملاعين، الذين لم يفعوا شيء سوى أنهم أوغلوا في استغبائنا**"[1].

يدين الرّوائي التّاريخ بوضوح تام، ويعتب عليه كون خيباته، وأزماته لازالت تنبعث منه فتسبّب أزمات الحاضر، فهو يعيد نفسه الآن، وتلك البلاهة التي تولد في عقولنا بسبب خطاب التّمويه والمناورة والمغالطة، وهو يساءل التّاريخ، بما أنّك أعدت نفسك، ولازلت حاضرا في زمننا الرّاهن، هل ستلحقنا إلى مستقبلنا وتؤثّر فيه أيضا، أم أنّ صراعاتك ستتوقف ويزهر السّلام الطائفي، ويسود الحوار بدل العصبيّة ؟، "**هل يمكن أن تبتسم في أعماقنا الزهور وقد تغشاها موج الصقيع القاتل**"[2]. طمس التّاريخ حقائق كثيرة؛ ذلك أنّ التّاريخ يكتبه المنتصرون، وفضائح كثيرة قد صمت عنها...، الدّنس الممتد عبر الزّمن مثاله في عهد الدولة الرّستمية "**لا أحد**

*حرب الخليج: حرب بين العراق والكويت، دخل إليها متحججا نهبها لثرواته، وذلك سنة 1990م، وكانت هذه الحرب الثانية أما الأولى فكانت بين العراق و إيران، 1980م – 1988م، وأمتد الصراع لتتوتر علاقة هذه الأخيرة مع عدة دول عربية خليجية من بينها الكويت.

[1]– الرّواية، ص103–104.

[2]– الرّواية، ص103.

يستطيع إحصاء عدد الفرق والنّحل التي انتشرت في تيهرت، خلاف جزئي بسيط في عبادة أو اعتقاد...يمكن أن يولد فرقة جديدة، تقيم لها مسجدا أو منبرا للصّراع والجدال وتؤلف لذلك كتبا، وتذهب إلى حد تكفير غيرها و إراقة دمهم"[1]، هذه الاختلافات ذات الأصل الرّستمي بين الطوائف المختلفة **(خارجيين، شيعة، أمويين، معتزلة، قرآنيين...)**، التي كانت تريق دم بعضها البعض، وتقوم على الفتنّة، والصراع بدل التّعاون والإخاء، فهي لازالت حاضرة في الجزائر بعد مرور قرون عديدة، وموجودة في نفس المكان، فقط تغيّر اسم **(تيهرت) التاريخيّة** إلى **(غرداية)**، إذ لايزال الصراع قائما بين طوائفها المختلفة، خاصة بين العرب المالكيين، والأمازيغ الإباضيين، وقد امتدّ الاختلاف الديني إلى الاختلاف العرقي. ويمكن أن نذكر–في هذا السيّاق– أحداث غرداية سنة **2008م**، حيث وقع صراع دموي بين هاتين الطائفتين، فالماضي هنا عبّر عن الحاضر، وكان سببا في أزمته، وقد وظفه السّارد كوسيلة نقد لمن أدخلوا الجزائر في دوامة صراع طائفي لا ينتهي.

تتعاضد الأزمنة المختلفة "**ماضي، وحاضر، ومستقبل**"، فتكون "**أزمانا تعبر أمواجا من سراب، تغشانا بالبلاهة، تسخر منا، تحصد من أحداقنا حزم الضوء تزرعها بساتين للملح الأجاج**"[2]، هذا القول ينمّ عن اتّحاد الأزمنة؛ لخلق معضلة إنسانية، فالسارد يخبرنا أنّ الأزمان تغشانا بالبلاهة، وهو بهذا يتعامل مع التّاريخ بمبدأ التّشكيك، فهو لا يسلم بكل معطياته، فحتى **ابن خلدون**، لمّا كتب التّاريخ أول مرّة كتبه وقوة السّلطة تراقبه، ما جعله يبيّت حقائق ويزيّف أخرى، حتى حين تخلص من هذه الرّقابة أعاد كتابة مقدّمته بصدق.

يشكّك الرّوائي في التّاريخ ويطارده متعاملا معه بوعي تام، ينحو منحى الرّوائي "**رشيد بوجدرة**" في تعامله مع التّاريخ، فنجد رواية "**معركة الزقاق لرشيد بوجدرة**"، رواية لا تسلم بمعطيات الماضي؛ بل تبني وتقوّض، وتفكّك الحقائق والأحداث التي وصلت إلينا، والموثّقة تاريخيّا، وهذا لأنّ مهمّة الرّوائي "**لا تنحصر في الوصف، بل إن مهمة الرّوائي تكمن في إثارة**

[1]– الرواية، ص153.

[2]– الرّواية، ص07.

الشك و التساؤلات"[1]، يتساءل السّارد **هل هناك قرابة بين عبد الرّحمان ابن ملجم، وعبد الرّحمان ابن رستم"**[2] وترك السّؤال مفتوحا فلم يقدّم أيّة إجابة، وترك المجال للقارئ ليبحث عنها، كون عقله لا يأبى الفراغ، بتساؤلاته وإدانته للتّاريخ يكون قد زجّ بمرحلة تاريخيّة في غرفة التّحقيق، فكان هو المحقّق، والمتلقي هو القاضي، فقد قدّم له المعطيات، وترك له المجال للبحث عن الصواب، فالرّوائي يتناول الأحداث التّاريخية بدقّة فيغوص في تمفصلاتها، باحثا عن مواطن التبييت فيها.

يتماثل الماضر في العشق المقدنس "**أسكت صوت المذياع الذي كان يعيد تقديم محاضرة لسماحة المفتي، يقارن فيها بين رأي السنّة، والجماعة في مكان وجود الله، أهو في السّماء أو في كل مكان"**[3]، إذ يحضر المذياع، والطائرة، والسّيارة، والرّشاش...، التكنولوجيا موجودة في النّص الرّوائي، ففي حين يكون القارئ منغمسا في قراءة نص تاريخي يصطدم بوجود نص معاصر يحوي كل وسائل التطوّر، أناس يتناحرون بالرّشاش، وآخرون بالسيف، ما يكسر أفق توقّعه، ويصيبه بالدهشة، فلا يميّز الزّمن الماضر ولا يتمكّن من فصله عن بعضه البعض.

جعل الرّوائي الماضي أفقا متوقّعا، يقول الإمام "**ستكون دولتنا جسرا لعبور السلع مشرقا ومغربا، ومن أرض السودان إلى بلاد الأندلس و الإفرنج"**[4]، وتساؤله "**هل صحيح عبد الله الشيعي يزحف بجيشه إلى المدينة"**[5]، فقد جعل السّارد أحداثا سابقة الوقوع متوقعة الآن ليتساءل إن كانت الجزائر ستكون قامة اقتصاديّة في المستقبل كما كانت من قبل، هل ستعود ريادتها أم سيقضي عليها "**عبد الله الشيعي**" في حلة أخرى، بجيش يستخدم وسائل مختلفة فالرّواية تحمل رسائل مفخخة ودلالات مبيّتة، "**واندفع محمود البقال يفصل الحديث عن المركبات الشبحية، (...)، صارت أقرب إلى الأرض، تجوس خلال الديار مرارا كل شهر، ترمي**

---

[1]– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط 2008م، ص16.

[2]– الرّواية، ص55.

[3]– الرّواية، ص126.

[4]– الرّواية، ص69.

[5]– الرّواية، ص154.

كل من صادفته بإبر تغرزها في رؤوسهم، وقد عادت الليلة بكثافة، فنشرت الهلع في نفوس كل الذين كانوا خارج بيوتهم..."[1]، هذه المركبات تدلّ عن تطوّر تكنولوجي وعن مشاكل العصر الرّاهن، فهنا نجد التحام الماضي بالحاضر، ويتمّ فضح الحاضر وتعريته، فهذه المركبات ترمز للدول الغربية التي تتجسّس على الوطن العربي، وما تلك الإبر سوى الأفكار والمقولات التي تنشرها، فتسيطر من خلالها على الشعوب، ومن نماذج ذلك في راهننا نجد دول أجنبية تتحكّم في مصير دول عربية، والأمثلة كثيرة.

فضح الرّوائي سيطرة الغرب على العالم العربي، ولم يتوقف عند هذا الحد بل تطرّق أيضا لفضح سيطرة العربي على العربي، يقول عميد المكتبة "**يرفضون الفتوى حتى تأتيهم من المشرق**"[2]، هذا عندما كان هناك نزاع على الخلافة بين "**عبد الرحمان ابن رستم**"، و"**ابن فندين**"، حيث ينتظرون القبول، ويأخذون الفتوى من المشرق "**وإنا لمنتظرون إخوتنا من المشرق ليفصلوا في أمر خلافتنا..."**[3]، وقد استحضر الرّوائي هذا الحدث؛ ليبيّن تبعية المغرب للمشرق قديما، وأنّ هذه التبعية لازالت لحد الآن، فأمور المغرب يسيّرها المشرق، وبذلك ينتقد الرّوائي هذه الحقيقة المؤسفة.

أدخل الرّوائي الزّمن الماضي إلى متنه؛ ليعالج الحاضر "**وفجأة تراء لي تحت ضوء السيارة حاجز للأمن...توقفت السيارة، عند أول رجل أمن وهزتني الدهشة، وأنا أراهم جميعا يسرعون إلينا بقمصانهم الخضراء التي تصل حتى الركبة، وسراويلهم القصيرة، ولحاهم الطويلة،...ثم حجزنا في بيت صغير به كراس، وطاولة بائسة، وفراش يستعمل لاستراحة رجالهم، وعلى الجدار ثبت لوح عليه آية قرآنية..."**[4]. هنا نجد الزّمن الماضر يتفاعل مع المتخيّل في نص سرديّ واحد، وخلفه يقبع نقد لاذع لظاهرة تشوب زماننا، فهاهم أصحاب اللحى يمارسون مهنة حراس الأمن فتمتزج السياسة بالدين، وباعتقالهم للبطلين يمارسون فعلا

---

[1]– الرّواية، ص107.

[2]– الرّواية، ص82.

[3]– الرّواية، ص80.

[4]– الرواية، ص31–32.

مشينا، فأين قيمة لحاهم التي تنمّ عن إتّباعه للسلف الصالح، في حين تدلّ أفعالهم على العكس، فالرّوائي هنا يحيلنا على فترة سوداوية في تاريخ الجزائر، وهي فترة التسعينات، والتي تعرف بـ"**العشرية السوداء**"، أو"**عشرية الدم**".

انتشر خلال هذه المرحلة المتطرفون الذين جعلوا الدين لحافا يتستّرون خلفه؛ لتحقيق طموحات سياسية، فإبان تلك المرحلة كان الإرهاب يقطعون الطرقات، ويقتحمون البيوت ويشرّدون الأطفال، ويذبحون الرّجال، ويرمّلون النّساء، وبعدها يفرّون إلى الجبال التي تشكّل قاعدة لهم. وبعد انقضاء هذه العشرية، ومع مجيء الرّئيس السابق "**عبد العزيز بوتفليقة**" الذي أرسى قانون "**المصالحة الوطنية**" سنة "**2002م**"، عمّ بعض السلام، وهدأت الأوضاع، وهذا ما يشير إليه الرّوائي "**في المساء استكانت المدينة إلى كهف الصمت، وتوقفت زخات الرّصاص التي كنا نسمعها من حين لآخر، علمنا بعدها أنّ سلم الإخوة كما سمي قد تحقق في الإمارة وأنّه قد تم الاتفاق على تقاسم السّلطة، وبدأت الاحتفالات المخلدة لهذا الحدث العظيم، أحس النّاس أخيرا بالاطمئنان**"[1]. أرسى الرّوائي خطاب الصلح والتّعايش السلمي الذي أدّى إلى الهدوء، وتوقّف الصراع؛ لكنّه يفضح جانبه الضمني المغيّب؛ إذ يرى أنّ هذا الاتفاق ما هو إلاّ اتفاق على تقاسم السّلطة؛ أي أنّه كشف المضمر التّاريخي، والمسكوت عنه، فقام بتنوير القارئ وتوجيهه؛ ليعيد النظر فيما يسمى بالمصالحة الوطنية، فهو يوضّح أنّ سبب هذه العشرية السوداء هو اختلاف المذاهب التي لها جذور تاريخية عميقة.

نجد السّارد في مقطع آخر يقول "**أردت أن أقول لهبة، أليس هذا التّحليق بين أزمنة متناقضة أفضل لنا من أن نسير على خط مستقيم بائس، ينتهي إلى انحدار مرعب مخيف يطوينا في نهايته جوف العدم المظلم** "[2]، ويقول "**كان همي الأوحد أن أعود إلى تيهرت، لعل الأمور ستستقر بها مجددا، أنا لا يهمّني من يحكم ولا مذهبه ولا اعتقاده، المهم أن يعيد المعصومة كما كانت... ولست أدري أتعمر من جديد أم لا؟ ولست أدري أتحوي من كل علوم**

[1]– الرّواية، ص31.

[2]– الرّواية، ص123–124.

البشر أم تكون حكرا على ثقافة طائفة دون أخرى، بل لست أدري أيباد شيء في المدينة حتى الجدران والقبور، أم يعاد تعميرها من جديد؟"[1].

يثير الرّوائي تساؤلات حول المستقبل المجهول للجزائر، هل ستبقى تسبح في مستنقع الدم في زمن الماضر، أم أنّها ستتجاوزه، وتتجاوز كل الدّناسة في ظل الرّاهن المميت، والتطرّف والتعنّت السّلطوي، والاختلاف المذهبي العرقي، هو يتساءل حول المستقبل إن كان سيكون منكدا بسبب الخلافات الرّاهنة، وتناقضاتها، فهل يمكن إذًا أن يتخطّى الوطن العربي كل هذه المآسي، وأن يتّفقوا هذه المرة على ألاّ يختلفوا!.

يقدم السارد تصوّره حول الأزمة في خضم كل هذا "**مدي هبة يدا نخض في الدروب الكئيبة، مديها نطوي هذه العقبات الكأداء**"[2]، فهو يرى أنّ تجاوز كل هذا يكون بالحب، ومد أيدي التّعاون والاتحاد، وليس بالفرقة، والصّراع، فيتصدّر الحب مكان الكراهية، بالاتحاد يستطيع الوطن تجاوز عقبات الماضي إلى واقع أجمل، وهو استشراف لمستقبل مبني على الأمل، والتّفاؤل، والملاحظ أنّ الرّوائي لم يجعل خاتمة واضحة للرّواية، بل ترك النّهاية مفتوحة فلم ينتصر الخير، ولم ينتصر مذهب معين إلى الأبد، وكأنّه لا يريد أن يمنح لرّوايته المثالية تاركا الزيف والدنّس الموجود في الحاضر، وكأنّه يقول: الكل خاسر في هذه اللّعبة.

امتزج وعي الرّوائي بالماضي وحيثياته، وبالحاضر وأزماته، فأنتج لنا عملا إبداعيا، يحفر في بواطن زمن الماضي؛ ليعبّر عن زمن حاضر، ويبيّن تداعيات هذا الماضر على المستقبل فالرّوائي يبني رؤية استشرافيّة على أعتاب الماضي.

[1]– الرّواية، ص168.

[2]– الرّواية، ص07.

3- خرق المحظور:

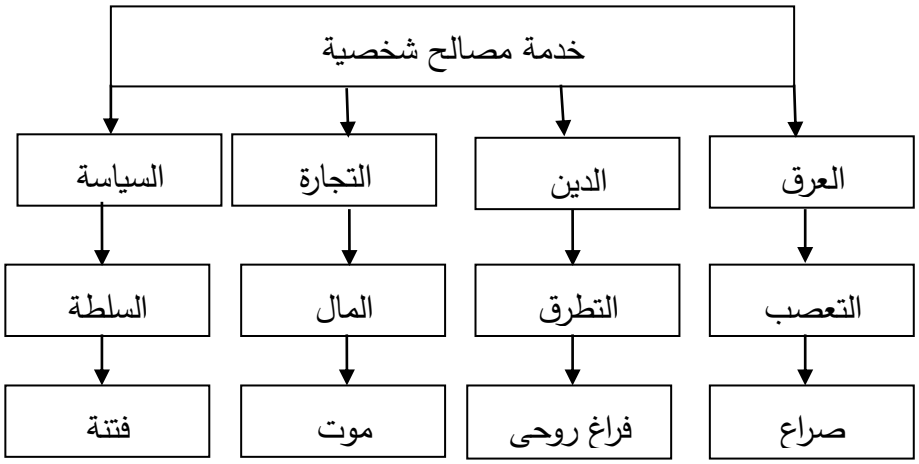
يعدّ الشيء محظورا إذا حظرت فعله أو قوله جهة معينة، سواء أكانت دينية، أو اجتماعية أو سياسية، ففي السّرد الكلاسيكي كان الكاتب يجعل آراءه وتوجهاته الأيديولوجية طي الكتمان فكان يسرد نصوصا، ويجعل نصوصا أخرى مغيّبة، ذلك لخوفه من سلطة الرّقيب. ففي بلادنا العربية يتشكل المحظور من ثلاثة أشياء، وهي "**الدين، والسياسة، والجنس**"، ويطلق عليها أيضا "**الثالوث المحرم**"، والفرق بين المحظور والمحرم شاسع "**فكل حرام محظور وليس كل محظور حراما، الحرام يكون مؤبدا والمحظور قد يكون إلى غاية**"[1]، فالحرام ما حرّمته السّلطة دينية، أمّا المحظور فتكون سلطة اجتماعية، أو سياسية، لكنّها حولته لما يشبه الأمر المحرّم اقترافه.

كان الخوض في هذا الثالوث ممنوعا؛ إذ أنّه كان يثير الرّهبة لدى الكاتب، فلا يقربها ولا يصرّح بها، مسايرة للعقلية العربية التي تعدّها خطوط حمراء لا يسمح بتجاوزها بأي شكل من الأشكال، فمن يخوض في الدين يتّهم في إيمانه، ومن يخوض في السياسة يجرّم ويعتقل، أمّا من يخوض في الجنس، فيعتبر شخصا بذئ الأخلاق، فينفر عنه النّاس، ومن كتاباته، وقد كان هذا سابقا، أمّا الآن فقد اتجهت الرّواية المعاصرة إلى إزالة هذه الحدود الفاصلة التي تحول دون الخوض فيها، وقد تخطّى الرّوائي "**عز الدين جلاوجي**" هذا الحاجز وقدّم طروحاته بجرأة متمرّدا على الرقابة والحدود، ذلك التّمرد الذي يعدّ حسب "**ألبير كيمو**" "**Albert Camus**" "**ليس مسألة نفي بمقدار ما هو تحد ومعارضة، فالتّمرد يوجه ضد وضع من الأوضاع، ثم يوجه آخر الأمر ضد المسؤول عن هذا الوضع**"[2]، فترصد قضايا اجتماعية، وتطرح أوضاعا سياسية يعجّ بها الواقع العربي، كونها تتحكّم في مصيره وكينونته، سنوضح ونبرز خرقه للمحظور في المخطط التالي:

---

[1]- بن سهل بن سعيد بن حي بن مهران، الفروق اللّغوية، تح: ابراهيم سليم محمد، دار العلم والثقافة للنّشر والتّوزيع القاهرة مصر، دط ، دت، ص229.

[2]- كروك شانك، جون آلبير كامو وأدب التّمرد، تر: العشري جلال، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1986م، ص149.



- مخطط يوضح أسباب الصراعات ونتائجها -

يختلف خرق المحظور من روائي لآخر كل وفق ثقافته المشبّع بها وخلفياته، وكذلك غاياته، وهذا يجعلنا نتساءل عن الخلفيات التي ينطلق منها جلاوجي، وعن مواطن الخرق في رواية العشق المقدّنس، وعن غايات هذا الخرق آثاره الجماليّة؟.

3-1- خرق المحظور الديني:

يعدّ المحظور الديني من أخطر المحظورات؛ إذ يتّهم صاحبه بالإلحاد أو الزندقة، السبب الذي جعل الكتّاب سابقا يلمّحون ولا يصرّحون، لكن الروائي طرق هذا المحظور تمرّدًا، وخرقًا وتجاوزًا، كل حسب غايته رغم عواقبه ما يجعلهم يخرجون عن المألوف، فلم يعد يرهبهم هاجس الاتهام أو الإدانة.

وجدنا عند قراءتنا للرّواية العديد من المقاطع السّردية التي تضمنت فعل الخرق، ويتجلّى من خلال الصراعات الطائفيةّ، فقد قُسّم الدين الواحد وسنّة الله ورسوله على العديد من الطوائف المذاهب التي طمح كل مذهب منها إلى السيادة، وفرض سلطته على المذاهب الأخرى بحدّ السيف، حيث "**كثرت الاغتيالات وصار النّاس يستيقظون صباحا على منشورات هنا وهناك... فلم يعد الصراع بين الطائفتين فحسب، بل ظهرت طوائف مختلفة أشهرها على الإطلاق فرقة الخوارج (...) وفرقة القرآنيين التي يشاع أنّ أتباعها هم من الطبقة المتعلمة، وهي الطبقة التي تؤمن إلا بالقرآن (...) أيضا أتباعها هم من الطبقة المتعلمة وهي فرقة لا تؤمن إلاّ**

بالقرآن... أيضا جماعات شيعية (...) مذهب المعتزلة*، **بل وعلمانيون***أيضا"[1]، فالدين الذي يلم شمل المؤمنين، ويحثهم على التآخي، والرّحمة، أصبح – بفعل فاعل – مدعاة للتشاجر.

هاهي الأماكن المقدسة تدنس، ويتطاول عليها، ويمتد الدنس ليشملها، "**ولكنهم سرعان ما هرعوا إلى المسجد لصلاة المغرب التي استغلها الإمام "عبد الوهاب"، سيلقي على الناس خطبة حماسية...، حاثا الجميع على الدفاع عن دولتهم... مستشهدا من القرآن بآية"فَإِنْ بَغَتْ إِحْدَاهُمَا عَنِ الأُخْرَى فَقَاتِلُوا التِي تَبْغِي حَتَى تَفِيءَ إِلَى أَمْرِ الله".**

ولقيت الخطبة الإمام تجاوبًا كبيرًا، فغص المسجد والساحة، وامتلأ المكان كله بصيحات التّكبير استعدادًا لقتال الفئة الباغية"[2]، في هذا القول نلاحظ تدنيس للرموز الدينية كالمسجد والصلاة، والقرآن، فقد بيّن السّارد التّلاعب بالآيات القرآنية، فكل يفتي وفق مراده وهواه، كذلك نجد استغلال المسجد لأمر غير الذي جعله الله له، فخرج بذلك عن صفته المقدّسة، فالمسجد مكان للعبادة، هدفه بثّ القيم الحميدة، لكن تمّ زعزعة هذه القاعدة الثابتة، فأصبح الإمام يقدّم خطبا تخدم مكانته السياسيّة، وخطبا تحرّض على التّناحر والتّصادم.

خرق الرّوائي المحظور في هذا الموضع، من أجل تقديم قراءة تاريخية؛ لأنّه قيمة موضوعية لا يمكن تزييفها، ولا يمكن تجاوزها؛ حيث فضح الذين يستغلّون ويطوّعون النّص القرآني، والرّموز الدينية كالمسجد، لخدمة مصالحهم الخاصة، وهي موجودة في زمننا أيضا من خلال معتقدات ومذاهب متعدّدة مثل "**الفكر الوهّابي**" الذي ظهر في السعودية حيث يتجاوز الدين لأجل مصالحه.

يتواصل الخرق فتصل الفتاوى إلى الحضيض، وأقصى درجات الدّنس؛ إذ أصبح العلماء ورجال الدين يقدّمون فتاوى مناقضة للأخلاق، ولا تليق بتاتا بالدين الإسلامي "**وكنا نتفكه أحيانا بما نسمعه من فتاوى العلماء أو القراءة من كتبهم، مثل: "ما يجوز ومالا يجوز في نكاح**

---

*المعتزلة: فرقة كلامية ظهرت في بداية القرن 2هـ، تسلك منهج عقلي متطرف.

*العلمانيون: مجموعة من المعتقدات التي تتمحور حول فصل الدين عن جميع المجالات الأخرى كالسياسة...

[1]– الرّواية، ص117–118.

[2]– الرّواية، ص84.

العجوز"، والعطاس في نجاسة الحيض والنّفاس" و"زبدة الدعاء لنصرة مولانا البكاء"[1]؛ إذ فقد العلم والفقه مصداقيّتهما، فأصبحت الكتب الدينية مدعاة للسخرية. نجد تحريم شراء القهوة من عند الشركات اليهودية "...**أتشربين القهوة أيّتها الزنديقة، فتدعمين بذلك من يسيطر على شركاتها من اليهود و النصارى؟ سنقيم عليك حدود الله.**

ردت هبة ساخرة:

– **معنى ذلك سنقتل الجميع"**[2]. في هذا المقطع سخرية من الذين يحرّمون شراء القهوة من الشركات اليهودية دونما أي نصٍ شرعيٍ يحظر ذلك، فكانت فتواهم تتناسب مع مزاجهم، وبهذا الخرق يحيلنا الرّوائي إلى نماذج من المجتمع العربي المسلم التي تفسّر الدين تفسيرا خاطئا وقلّة وعيها بحقيقة ما جاء في القرآن الكريم، وعدم إحاطتها بمحرّماته التي حظرها فعلا، وبين تلك المدسوسة والمنقولة إليه.

كان ذلك في عهد الدّولة الرستمية، أمّا في عهدنا نجد بشرا لا يعلمون من الدين سوى اسمه يحرمون كل شيء حتى التلفاز، والهاتف...، يعرفون بـ"السلفيين المتطرفين" في نفس الوقت يرتدون ملابس من صنع شركات نصرانية، أو يهودية، وهذا تناقض، كما نجد منظّمة "**داعش**" التي تحرّم ما تحرّم، و تكفّر من تكفّر، وتقتلهم بداعي خرقهم للمحظور الديني، لكن ليس الديني الشرعي، بل ذلك الذي جاءت به أفكارهم.

يتعمّق الرّوائي في خرق المحظور الديني، فنجد بين صفحات المتن فصلا موسوما بـ"**نبش قبر النّبي**" الذي يحكي عن محاولة معهد ماسوني* غربي نبش قبر النّبي صلى الله عليه وسلم لتطبيق دراسات علمية على جثمانه الطاهرة "**عرفنا بعد ذلك كل تفاصيل الحادثة، عصبة من العلماء من معهد الأنبياء تستولي على جثمان النّبي صلى الله عليه وسلم بعد نبش قبره"**[3].

---

[1]– الرّواية،، 113ص.

[2]– الرواية، ص11.

*الماسونية: جمعية سرية تهدف إلى القضاء على الأديان، والأخلاق الفاضلة، وإحلال القوانين الوضعية، والنظم غير الدينية محلها، تهدف لإبادة المتدينين من الوجود.

[3]– الرّواية، ص122.

فيعلق السّارد على هذه الحادثة "**أعتقد أن الأنبياء فكرة وقيمة ومبدأ، وليس جسدا لأنّه ليس إلاّ الجانب البشري منهم، وهم سيظلون بيننا بما بذروه من قيم سامية**"[1]. وفق هذه الرّؤية تكون استفادة المسلمين من الأنبياء معنوية، من خلال الإقتداء بالأخلاق الحسنة، والوصايا والقيم، أما الجسد ماديٌّ ولا ينفعهم، فأباح للغرب فعلتهم، وهنا تشويه لأقدس شخص عرفته البشرية ويتجلّى بذلك الصدام بين **(المقدس والمدنس/الروحي والمادي)**، وتجدر بنا الإشارة إلى كون الرّوائي لم يطرق هذا الموضوع لأجل الخرق، والتّمرد، أو الإساءة للرسول(ص)، وهتك قدسيّته فهو لا ينطلق من خلفية إيديولوجية، بل من خلفية تاريخية؛ ليرشد القارئ وينبّهه لمواطن الخرق الديني في عهد الدولة الرّستمية، والتي لازالت تتداعى لحدّ اليوم، فبيّن الفكر الذي يتظاهر بالإسلام، في حين يسمح بنبش قبر نبيّه، وهنا صراع بين الروحي المقدّس، والمادي المدنّس. نجد أيضا تأثّر الأمير بالموقف حيث "**أجهش بالبكاء فصاح الجميع يلوحون بأذرعهم إلى الأعلى:**

– **بأرواحنا نفديك يا رسول الله بأرواحنا نفديك**"[2]، نلاحظ من خلال ردة الفعل هذه أنّهم لم يقوموا بخطوة واحدة كي يوقفوا هذا الفعل المشين، سوي بالدموع والكلام دون تطبيق، وهذا يتعالق مع ردود فعل العرب الذين لم يعودوا يهتمون بهتك مقدّساتهم، ورموزهم الدينية من قبل الغرب، فلا طالما تضرعوا لفلسطين بالدعاء راجين استقلالها، وخروج بني صهيون الغاصب منها، فكما يُعدّ قبر النبي(ص) رمزا دينيّا، كذلك يرمز المسجد الأقصى–الذي تعرّض للتّدنيس– لروحيّة الفرد العربي وقوميّته.

يدين الرّوائي من خلال تقديمه هذا، وخرقه للمحظور مرحلة تاريخية تتسامح في انتهاك مقدّساتها، يفضح وينتقد واقع حكام العرب الذين لا يدافعون على رموز هويّتهم الدينيّة، خوفا على مكانتهم، ومناصبهم، وأرواحهم، ومصالحهم، ويستمرّ الخرق فنجد خطاب السخرية من بعض الرموز الدينية كالحجاب، أو كما جاء في الرّواية الجلباب، والسخرية "**قد تكون ذات**

[1]– الرّواية، ص123.

[2]– الرّواية، ص123.

دوافع خبيثة يقصد بها التقليل أو التقزيم أو الهدم"[1]. فالحجاب **(الجلباب)** رمز ديني يمثّل هويّة المرأة الدينية، ما إن يرى الإنسان امرأة ترتديه حتى يدرك انتماءها، والعقيدة التي تتّبعها فالاهتمام بـ"**قضية الحجاب كونها مبدأ إسلامي يتعلق بالمرأة المسلمة، ومظهر من مظاهر الهوية الوطنية، بل والقومية... فالكشف عن أسرار الجسد أو التستر عن خباياه يأكد عن قوة حضوره، فحالته تكشف الانتماء إلى ثقافة بعينها حيث الجسد هو الممر الضروري إلى تحديد الهوية اللاحقة"**[2]، فليست الأمور والأفعال الرّوحية فقط من تعبّر عن الديانة، بل الأشكال المادية أيضا، والجلباب في جوهره ستر وعفاف للمرأة، لكن الابتعاد عن اللّب الحقيقي للدين جعل النّاس تهوي في تدنيس المقدّسات.

ترتدي البطلة "**هبة**" الجلباب من حين لآخر، لكن ليس ابتغاء مرضاة الله، ولا إتّباعا لأمر الإسلام للستر، ولا إيمانا منها بقدسيّته وثوابه، بل خوفا من سلطة الرّقيب، والمجتمع على وجه الخصوص، فدخولها إلى الإمارات العديدة جعلها ترتديه عنوة؛ لطبيعتهم المتشدّدة حول تطبيق أوامر الله، وفي أحيان أخرى ترتديه لأجل التّخفي؛ لكي لا يكشفها من يبحثون عنها، بل يتجاوز الخرق ليرتديه البطل أيضا فيتشبّه بالنّساء للتّخفي "**لم أكن أستطيع المشي إلاّ متعثرا في الجلباب الذي خرجت متنكرا به... لا شيء يظهر حتى عيوننا التي كانت تتلصص من وراء الشباك من الخيوط الرفيعة، وما كدنا نوغل في شوارع المدينة حتى صرنا أشبه بعشرات النسوة اللواتي كن يظهرن من حين لأخر في اتجاهات مختلفة. يدرجن كأغربة حائرة"**[3]، وهنا خرج الجلباب عن وظيفته المنوط بها، إلى وظيفة تحطّ من قيمته، حيث شبّه من يرتدونه بالغربان.

---

[1]– حسين العفيف فاطمة، السخرية في الشعر العربي المعاصر، محمد الماغوط ومحمود دروي وأحمد مطر نماذج، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2017م ، ص218.

[2]– آسيا جبار، بوابة الذكريات، تر: يحياتن محمد، مطبعة موقات سيديا للنشر، الجزائر العاصمة، الجزائر، دط، 2014م ص192.

[3]– الرّواية، ص43.

تسخط هبة على ارتداء الجلباب، وتراه يقيّدها، وهذه رؤية تحرريّة؛ إذ تحوّل الدين إلى "**ظاهرة فقدت الكثير من قدسيتها ومن ثم مصداقيتها، وتأثيرها في نفس جيل يتوق إلى التّحرر من كل المعوقات، بما فيها الذهنية التي تمثل في نظره السبب الرئيسي لما تشكوه المجتمعات**"[1]، فأضحى الراغبون والمنادون إلى التّحرر يذمّون في كل مرة ما لا يخدم تحرّرهم ويقيّدهم، وبالتالي يسقطون قدسيّته، فينتهكون حرمته وتعاليمه، فهبة تسعى للتّحرر، وترى أنّ الجلباب يقيّد حريتها، وهنا يأخذ الجلباب وظيفة غير التي وضع لأجلها، بدل الستر أصبح يلبس للتّخفي وبدل الرّاحة أضحى مضجرا "**سألتني هبة وقد بدت في جلبابها الأسود ككيس لا تعرف أسفله من أعلاه**"[2]. وهذا تدنيس لقدسيّته، وإخراجه من جوهره الحقيقي إلى أهداف أخرى تخدم مصلحة شخصيّة، وتستمر وظيفة الانتهاك حتّى زمننا؛ حيث أضحى(الجلباب) يستخدم في أفعال مشينة، فنجد رجالاً ونساءً يرتدونه للتّخفي فيختطفون الأطفال، ونجد من يرتدونه في منازلهم و ينزعونه بعد ابتعادهم عنه؛ لأنّهم لبسوه خوفا من سلطة الرّقيب "**الأب**"، كذلك نرى دول مسلمة تمنع الحجاب بداعي التّحرر كدولة **تونس**، بدعوى الحرية الشخصيّة، أو التحرّر من المعتقد الديني.

يوظف الرّوائي في مقطع آخر موضوعا لا يقلّ أهميّة عن موضوع، ألا وهو هيمنة المجتمع الذكوري، ويتجلّى ذلك في قول السّارد : "**تقدم أبو سلمان التيهرتي حتى كاد يلتصق بنا، وفتح عينيه على آخرهما محدقًا في هبة، ثم ارتد ببصره على الخليفة وقال: هذه هبة الله إليك ولا أرى إلاّ أنّها نزلت من جنة الخلد اتخذها جارية**"[3]. من خلال هذا المقطع تتجلّى نظرة المجتمع الدونية للمرأة، وفي صورة أبعد نظرة المجتمع العربي ككل، وهذا الفكر ممتد مند الجاهلية، ولازال يفرض نفسه في عقول رجال العرب؛ إذ لا يرون فيها سوى الجسد، يرونها

[1]– بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنّشر، تونس، ط1، 1999م، ص632.

[2]– الرّواية، ص50.

[3]– الرّواية، ص15.

كأنثى "**صرخت دون أن انتبه لنفسي، ما بالكم إنّها زوجتي حيث ما ذهبنا يريدونها جارية أنتم لا تعرفون إلاّ الجواري؟**"[1].

ففي جلّ أقطاب المجتمع العربي، لا تمنح للمرأة قيمتها المعنوية باعتبارها ركيزة اجتماعيّة بل جسدا لإشباع الرغبة، والرّوائي هنا ينتفض على لسان السّارد ضد هذا الجرم في حق المرأة الذي ينافي تعاليم الدين الإسلامي، ذلك الموقف المستبدّ الجائر، الجانح عن وصايا الدين لم يتغيّر بتاتًا "**وراحت تعيد جلبابها الأسود ثم قالت بغضب عدنا إلى زمن الحريم**"[2]، وزمن الحريم هو زمن كانت تحرم فيه المرأة من كل شيء في حين يكسب الرجل حريّته وكل حقوقه. وهذا الكلام فضحٌ، وسخطٌ على طبيعة المجتمع العربي الذكوري الذي يثبت رجولته وفحولته من خلال هيمنته على المرأة وسطوته على حقوقها، والاهتمام بجانبها الحسّي فحسب دون مراعاة أحاسيسها ورغباتها، وهو فضح لفكر عربي ذي نظرة منغلقة أحاديّة مدنّسة للمرأة.

امتزج المقدّس بالمدنّس في الرّواية، ويتمظهر ذلك من خلال شخصية المفتي؛ إذ تتناقض مع القيم المثلى التي كان من المفروض أن يتحلّى بها، كصفة الوقار، وقوّة الإيمان، وتسامي الأخلاق، والابتعاد عن الشبهات، فكلّها أضحت صفات مبتذلة لم يلتزم بها رغم كونه قدوة للناس، "**ولفتت هبة نظر المفتي فجحظت عيناه وهو يتفحص ملامح وجهها وفر كل الوقار الذي كسا قسامته مند لحظات، وقال للأمير: إنها هدية الله إليك...ضمها إلى صفوف جواريك ستزيد بجمالها الفتان في سعادتك وتقويك على خدمة الإسلام والمسلمين**"[3]، من خلال هذا الموقف تتجلّى خبايا نفسه السيئة، المنافية للأخلاق التي تعرف عنه عادة، حيث يبديها في غالب الأحيان، رأيته لهبة وجمالها الأخّاذ سحرته، فتحدث بلا وعيه، فنسي كونه مفتيّا، ورجل دين، وبذلك أظهر ما تكنه نفسه الخبيثة، وبعد أحداث كثيرة يتم اختطافه، فيتّهم البطلان بذلك "**كنتما وراء اختطاف الشيخ المفتي إمّا أن يعود سالما معافى أو...من حق الأمير أن يغضب**

[1]– الرواية، ص37.

[2]– الرّواية، ص82.

[3]– الرّواية، ص37.

لاختطاف الشيخ المفتي، وأن يتوعدنا بأقصى العقوبات، فهو والد زوجته الرابعة وهو ركابه إلى ظهور النّاس"[1].

يعدّ المفتي يد الأمير اليمنى في غواية النّاس، ووعظهم، ووسيلة إلى قلوبهم، كونه يؤثّر فيهم بالوازع الديني، وخرق المحظور هنا تجلّى من خلال إحداث مفارقة في شخصيّة دينيّة تنتهك المقدّس، فأصبح الدين كالصنّارة التي تحمل طعما لاصطياد الفئات غير الواعية، أو الفئات المستضعفة؛ ليلبّوا حاجياتهم، أو يفرضوا عليهم قوانينهم تحت مسمى الدين، فأضحى المقدّس الديني غطاءً ملفوف بالشّر، والنّوايا الخبيثة، يقدسونه علانيّة، ويخرقونه سرّا.

قام الرّوائي بإزالة هذا الغطاء، وكشف نواياهم البغيضة؛ إذ جعلوه أداة تخدم مصالحهم. فخلف الالتزام المتظاهر، باطن مزيّف، وخرق مجحف في حق القداسة، وهو يمثّل أنموذجا لرجال الدين إبان تلك المرحلة؛ أي صورة للإسلام المزّيف.

يمكننا أن نقول أنّ الرّوائي وضّح لنا أمرا مفاده أنّ التطرّف الديني يؤدّي إلى فراغ روحيّ ومن ثمّة يفتك بالمقدّسات، فكان خرق الرّوائي للمحظور ليس باعتباره قيمة جمالية، بل باعتباره قيمة تاريخية؛ لأجل فضح وإدانة من يستغلّ ويطوّع النّص القرآني خدمة لمصالحه الضيّقة وهي ظاهرة مازالت مستمرّة إلى يومنا، فقد أنار الرّوائي القارئ لفهم طبيعة المجموعات الاجتماعيّة التي قامت بزعزعة القواعد الدينية الثابتة، وأصبحت مدعاة للصراع الطائفي، فالتعصّب للرأي يؤدّي إلى جدلية عقيمة، ومن ثمّة إلى صراع دموي.

إذا كان خرق المحظور الديني ينطلق من خلفية تاريخية؛ ليعري ويفضح المدنسين للدين فما هي خلفية المحظور السّياسي، وما هي تداعيّاته؟.

3-2- المحظور السياسي:

تعدّ السياسة من أبرز المجالات التي تعامل معها الروائيون بحذر شديد، "**وهذه التيمة اقترنت بظهور الرّواية العربية لتعبر عن تطلع عميق إلى التّحرر من الاستعمار...وبعد الاستقلال غدا حضور السياسة في الرّواية العربية متصلا أكثر بانتقاد الاستبداد**

[1]- الرّواية، ص129.

والدكتاتورية، راسما نماذج التّغيير، والديمقراطية، وأيضا استحضار مناخ الأحزاب والتنظيمات الثورية، وما يرافق ذلك من صراعات وخيبات"[1]، حيث عبّرت الرّواية الجديدة التّجريبية عن الأنظمة السياسية الفاسدة، التي ألقت بظلالها الوخيمة على المجتمع، وحولت واقعه إلى سواد وطموحاته إلى خراب، وتوظيفها لهذه التيمات السياسية منحها معاني دلالية مفخخة حيث "**أنّ روائي اليوم يرصدون الخراب الاجتماعي المنحدر من تطبيق سياسة تستبد بالقرار وتحتقر المواطن وتعزز الفوارق، والتّبعية في عصر العوالم الهوجاء، وهو ما جعل سلبيات السياسة في مجتمعاتنا العربية تتجلى أساسا في مجال تدهور القيم والسلوكات، والدخول في سديم متواصل"**[2]، فكان الروائي من الكتّاب أن سخطوا على الأوضاع المزرية، والسياسة الظالمة وبطرقهم لهذه القضايا، يكونون قد خرقوا إحدى زوايا الثالوث المحرّم ألا وهو طابو السّياسة.

لم يتوان الروائي في تناول هذا المحظور من خلال تقديمه للعديد من الطروحات أوّلها النفوذ السياسي، يتجلّى لنا خرق المحظور السياسي بشكل جد صريح، من خلال تطرق السّارد لأحد الوسائل التي تستخدمها السّلطة كي تفرض سيطرتها بطريقة غير مباشرة، فتكون من خلال واسطة تسعى لجلب الأخبار إليها، واستراق ما جدّ، فبذلك تكون السلطة قد سبقت من تودّ فرض نفوذها عليهم بعدّة أشواط، فتُفشل ما يرسمونه ليطيحوا بها أو يعارضونها، فتضمن السلطة استمرارها واستقرارها، وثبات نفوذها، وفي الرّواية نجد هذه الواسطة المتمثّلة في شخصيّة "**محمود البقال: أدرك جيدا أن هذا الشّخص خطير وأنّه عين كل حاكم يعتلي العرش كان جاسوسا علينا أيام أبي علي محمود بن عبد السميع بن السبط بن البوني، وربما هو جاسوس الحاكم الجديد"**[3]، وتستخدم القوى الحاكمة هؤلاء الجواسيس؛ لتعكس صور الحكم في كل البلاد العربية، وتحقق الزعامة المزعومة "**قالت هبة وهي تقف:**

عجيب إنّه أمر الزّعامة

...وقلت

---

[1]– محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، ص64.

[2]– المرجع نفسه، ص65.

[3]– الرّواية، ص105.

– إنّه إغراء السلطة الذي لا يقاوم.

بقي العميد حيث هو يجمع إليه أحزان الدنيا وقال:

–**إنّها الفتنة**"[1]، يعبّر هذا المقطع عن الأنظمة السياسيّة الفاسدة التي ألقت بظلالها الوخيمة على المجتمع فخرّبت واقع في ظل التناطح السلطوي، ونلاحظ أنّ "محمود البقال" وظيفته "**بقال**" وهي وظيفة تمويهيّة؛ أي أنّ السّلطة تتصرّف بطريقة ضمنية تمويهية ومناورة؛ لتخدع المتجسّس عليهم، فهم يتّخذون أشكالا عدّة فمنهم الموظّفون والمتسوّلون، والمجانين، وتتخفّى وراء هذه الأشكال حقيقتهم والمتمثّلة في الجوسسة خدمة لمصالح السّلطة العليا؛ وقد تطرق إليها الرّوائي من خلال "**المركبات الشّبحية**" وبهذا الشكل يكون قد اقتحم محظورا خطيرا من خلال حديثه عن السلطة وأهدافها الدفينة، وطرقها الماكرة.

يستمر الرّوائي في التّمرد على المحظور السياسي، والخوض فيه فيرسم لنا مشهدا سرديا عن الرّعية وهم يبايعون الإمام الجديد، فيهتفون ملئ الحناجر قائلين: "**بايعناك أبد الدهر بايعناك**"[2]، هنا يطرح الرّوائي أمرا خطيرا وهو "دوام الحكم لمن ليس جديرا بالحكم" فهؤلاء الرّعية مستعدون ليقبلوا به حاكما عليهم أبد الدهر، حتى لو لم يكونوا على علم بطريقة حكمه فرغم تقصيره، ورغم احتكاره، وجبروته إلاّ أنّهم مستعدون لأتباعه، ويعد هذا الطرح نقدا لاذعا لنظام الحكم، ومستوى الوّعي آنذاك، وفيه إشارة إلى الفئة التي لا تفكر، ولا تنتفض، بل تتبع فقط حتى لو كان الراعي لا يرعى رعيته، أو كان يحكم بغير كتاب الله، ونعتقد أنّ هذا لخوفهم من السّلطة التي بإمكانها تحريك جيش ليبيدهم.

أراد الرّوائي من خلال هذا تنوير القارئ، و إشراكه في قراءة تاريخه، وفي بنية المقطع السّردي العميقة، نجد أيضا الحكم الديكتاتوري، وهنا سنربط الحلقات المفقودة في مضمر النّص

[1]– الرّواية، ص83.

[2]– الرّواية، ص110.

بالحلقات الموجودة، فالعرب لازالوا يعانون من ويلات الحكم الديكتاتوري* المستمر في بعض الأنظمة السياسية التي تعاقبت على حكم الجزائر، سواء بصفة مباشرة أو بصفة ضمنية*.

ينجلي لنا عند قراءتنا للرواية خرق آخر، من خلال فضل ما يكابده المثقفون جرّاء السّلطة التي تفرض رقابتها عليهم "**استسلمت هبة للنوم وغرقت في تصفح كتب كنت أدسها في مكان خفي خشية أن تصب إليها الرقابة**"[1] كذلك عندما همّ لشراء رواية أخبرته البائعة قائلة: "**الرواية حرام في إمارتنا**"[2]، فالكتب والرّوايات تعني الثقافة، والثقافة تعني الوّعي، ووعي الشعب معناه نهاية السّلطة الجائرة، فهي تفرض رقابة دائمة على من يقول الحقيقة، وعلى من يعرف الحقيقة التي غيّبتها، فتقوم بإدانته، ومن يتعرّض لمكنوناتها تعدّه عدوّا لها، وهو الأمر الذي كان محظورا ولا زال كذلك، فالمثقفون لازالوا يشكّلون خطرا عليها ما أدى بالسلطة إلى وضعهم في الخانة السوداء.

تعمل السلطة على تغييب الحقائق من خلال طمس المثقفين والحدّ من حرياتهم، والتّصرف فيما يكتبونه، وفيما يقرؤونه. ولا زالت هذه اللعبة القذرة تمارس في حق المثقّف رغم كون المبدعين أصبحوا يخوضون المحظور بدرجة كبيرة من الوّعي والحذر، ففي الجزائر مثلا قتل – إبان التسعينات – الكثير من المثقفين لأجل تغييب الحقيقة على الشعب، وبعدها منعت الكثير من الكتب من النّشر خاصة التي أسالت حبرها في الحديث عن تلاعبات السّلطة، ومشاركتها

* الحكم الدكتاتوري العربي: من بين البلدان العربية التي لازالت تعاني ويلات الدكتاتورية، نجد ما حدث في مصر في عهد الرئيس "حسني مبارك"، الذي أبى ترك الكرسي، رغم المظهرات والاشتباكات بين الأمن والشعب، حيث دمرت مصر وأريقت دماء أبرياء، كذلك ما يحدث الأن مع سوريا وليبيا، كنظام "بشار الأسد"، الذي فرض هيمنته وحول سوريا إلى خراب بالتّعاون مع الغرب، كلها دول تخضع لحكم دكتاتوري، والجزائر أيضا، فالرئيس الراحل "بومدين" رحمه الله ، أخذ الحكم من خلال إنقلاب عسكري، وفي فترة لاحقة جاء الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" الذي حكم لمدة 4 عهدات متواصلة ومتتالية، ولولا تدخل الحراك الشعبي سنة 2019م لأخذ العهدة الخامسة بفضل أشخاص يودون السلطة من ورائه.

* نجد صدام حسين في العراق مثلا مارس الديكتاتورية بصفة مباشرة، في حين نجد دول الإمارات التي تمارس الديكتاتورية بصفة ضمنية، فالسعودية مثلا تدّعي أنّها دولة تنشر السلام وأنّها مسالمة، في حين تقوم بضرب الحوتيين في اليمن وهكذا دواليك.

[1]– الرّواية، ص107.

[2]– الرواية، ص45.

في مستنقع الدم، وفي أحيان أخرى كان الأمر أشدّ قسوة حيث أدانوهم بخرقهم المحظور السياسي، فمنهم من يقبع في السجن، ومنهم من قتل فكان شهيد الحقيقة، ومنهم من فرّ بجلده إلى بلدان أخرى.

يبث الرّوائي الوعي ويسرد ساخطا على الأوضاع السياسية الظالمة، فهو يريد استجلاء الحقائق التي عاشتها الجزائر إبّان حكم الدويلات، ولازالت تعيشها لحد الآن، وهو بذلك ينوّر القارئ ويجعله –بعد أن يفك شفرات النّص– ذا رصيد معرفي بوقائع كانت طي الكتمان، وفي خانة المسكوت عنه، تزرع فيه روح التشكيك وعدم التّسليم بطهارة الماضي.

نجد في النّص صراعا بين جبروت السّلطة، والفئات المستضعفة التي تعاني الظلم وعدم تمكنها من عيش حياتها كما تريد، بل تفرض عليها قوانين جائرة، ويمارس عليها القمع فمن يطالب بحقه أو يقف في وجهها معارضا يكون قد لعب بحياته، فإمّا أن يصبح فارا مراقبا أو سجينا معتقلا، هذا إن لم يوقفوا نبض أنفاسه حيث نجد القوي يأكل الضعيف فيحدث التقاء **"الفرد المأزوم المقهور المتروك ...فلا يعود يحس بالانتماء إلى الوطن أو المجتمع. بل يسعى إلى شق طريق وسط كتل بشرية تحكمها قوانين الغاب، بعيدا من التعاليم والمواثيق والدساتير التي سطرتها مؤسسات تحمي نفسها وتؤيد استمرار حكامها"**[1].

يجعل أصحاب النفوذ السّياسي والمالي الفرد يعيش داخل بوتقة مغلقة، يكبت طموحه ويسمح في أبسط حقوقه، ويتّضح هذا في الرّواية من خلال شخصيتي "**عمار**" و"**نجلاء**"، فعمار مبدع فنان لكنّه لم يفعل شيء بفنّه، ولم يصل طموحه حدّ التغيير، وهو عاشق لنجلاء –كما ذكرنا سابقا–، لكن هذا العشق لم يكّلل بالزّواج؛ لأنّ السلطة حالت دون ذلك، وهذه المرّة هي سلطة المال "**فأبي سلمان التيهرتي**" التّاجر الكبير صاحب الأموال الضخمة، والقريب من الحاكم، هو من تم تزويج نجلاء له لمكانته المرموقة، و نظرا لهيمنة هذا النفوذ وقف العشق ضعيفا أمامه، نجلاء لم تقبل بهذا التّسلط والزّواج غير المرغوب فيه، فتمرّدت على الواقع المهيمن وأحرقت نفسها، فالزواج كان للأقوى جاها ومالا، والموت كان للأضعف، ويحيلنا هذا

[1]– محمد برادة، الرّواية العربية ورهان التّجديد، ص65.

الحدث أيضا على الفوارق الطبقية التي كانت موجودة، فرغم كون الشخصيّتين متخيّلتين؛ إلاّ أنّهما عكسا لنا واقعا مأساويّا، وأنارا لنا بعض المظاهر المزيّفة خلال فترة الحكم الرّستمي.

نجد إلى جانب النفوذ السياسي الذي يؤدّي إلى الفتنة، والصراع الذي يؤدي إلى الموت "**النفوذ الديني**" حيث "**تمثل موضوعات الدين حيزا لا بأس به من الخطاب الرّوائي على اعتبار أنّ الدين لا تنحصر تجلياته في مسألة الاعتقاد بوحدانية الله، بل تشمل الطقوس والمعاملات ...لكون الدين يتجلى أيضا من خلال الطبقة السائدة، وتوظيف المؤسّسات السياسية له**"[1]، **حيث التحم الدين والسياسة فأصبحا وجهين لعملة واحدة " كان الدليل لا يفتك يشير على هذا البيت أو ذاك معرفا بصاحب مركزا على الاختلاف العرقي أو الديني هذا لكوفي، وذلك لمالكي وذلك لفارسي وهنا بيت نصراني وأخر يهودي وهلم جرا...**"[2]، هذه اختلافات تقودها العصبيّة، والوعي المنعدم، ويقوّيها الطموح السياسي فتفتك بأضدادها فأفكارهم تتسلّل بواسطة الدين لتحتلّ العقل والجسد، تحت ثنائيّة التعصّب **(العرقي/الطائفي)**، ما ينتج صراع وفتنة وموت؛ لينتصر كلّ لمذهبه، وعرقه، ويكفّر الآخر أو يبيد سلالته.

تدعو كل هذه الطّوائف إلى الجهاد في سبيل الله، وكل منهم يرى نفسه الفرقة الناجية ونلاحظ في الرّواية أنّ اليهود والنّصارى يتاجرون في الإمارة بشكل عادي، بيوتهم تعرف الهدنة، وهكذا دواليك مع باقي الأجناس ذي العقائد المختلفة، ولهذا نقول أنّ الرِّوائي يفضح وينتقد الواقع الذي يحوي أناسا يتقبّلون الآخر رغم اختلاف دينه وملّته، ويرفضون بني جلدتهم رغم التوافق الديني والعرقي. فليست المشكلة مشكلة دين فحسب، بل مشكلة عرق أيضا، ويمتد الصراع من عهد الدولة الرستميّة إلى زمننا؛ إذ بعد حادثة غرداية "**2008م**"، تجدّد الصراع مرّة أخرى سنة "**2014م**" في تلك المنطقة، والسّارد هنا ينبّه القارئ ويثبت له تبعيّة الحاضر للماضي فالدولة لازالت تعيش ضمن طوائف متناحرة، ولازالت تكابد عناء التّطرّف الديني الذي

---

[1]– المرجع السابق، ص60.

[2]– الرّواية، ص20.

سبّب فراغا روحيا، والاختلاف العرقي الذي يتعصّب له النّاس، فينتج بينهم صراعا يمكن أن نقول عنه بأنّه صراع وجودي، فالبقاء للأقوى.

يدعم هذا الصراع جهات سياسيّة ودينيّة "**كنا مقيدين عند أمير المؤمنين...حضوره مع مجلس وزرائه حلقة التّفقه التي اعتاد مفتي الإمارة عقدها تحت عنوان"واسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون"، ويأتي فيها بجديد فتاويه مسايرة لمستجدات العصر، وتداع عبر كل وسائط التواصل ثم تطبع في كتيبات وتداع مجانا، ثم يتناولها الأئمة في المساجد لتيسير فهمها وكان أحدث ما أفتى فيه الشيخ العلامة، ما يجب على أهل السنة اتجاه الشيعة "أنّ أصل كل فتنة وبلية هم الشيعة ومن انضوى إليهم ..."وقال الشيخ عبد الله الجبرين: "فالرافضة بلا شك كفار**"..."[1]. قدم لنا السّارد صورة المفتي الذي يقدّم فتاوي، ومن خلال هذه الشخصية وضّح امتزاج الدين بالسياسة؛ حيث أنّه يستطيع –زيادة على وظيفته الدينية– أن يطلق أحكاما سياسيّة أيضا، فهو يقوم بالتّحريض، ويدعو للصراع بدل الوفاق، وهنا يفرض نفوذه الديني لتحقيق أغراض سياسيّة، فتكون الفتوى وفق مستجدّات العصر، وبلغة أخرى وفق تطلّعات السلطة. وصورة المفتي المتطرّف في الدولة الرستميّة لازالت تتداعى إلى زمننا هذا، فنجد أئمة ومفتيين خلال العشرية الدموية قد أحلّوا الجهاد، وبما أنّ النّاس تؤمن بما يقوله المفتي فقد خرجوا لما يعتقدونه جهادا، فحملوا السّلاح وقتلوا من قتلوا.

يتّسع النفوذ الديني أكثر؛ إذ أصبح يمتلك كل الصلاحيّات ليشارك في الأمور العلمية "**لم يمضي بنا الوقت قليلا حتى حلقت فوق رؤوسنا طائرات هيليكوبتر، كنت؟ انتظر أن تصلنا زخّات من الرّصاص...علقت هبة وأنا أتابعها ترتفع أكثر في الفضاء – كيف أفتى الشيخ لأبي علي محمد البوني بجواز إخراج طائراته التي علاها الصدأ؟**"[2]، فالمفتي هنا أنموذج لرجال الدين الذين يتحكّمون في كل شيء، فنفوذهم الديني يتّسع ليشمل ما هو علمي أيضا.

[1]– الرّواية، ص49–50.

[2]– الرواية، ص99.

يكشف السذارد حقيقة استعانة رجال السلطة برجال الدين في كل شيء، فالمفتي لم يؤثّر في الرّعية فقط، بل في الحاكم أيضا، حيث يستمع لفتواه، ويأخذ برأيه وحكمه، وهنا نقول أنّ السلطة تركز على الخطباء؛ لأنّ تصورها أقرب إلى التّصور الكنيسي في أوروبا خلال القرون الوسطى، حيث كانت تتحكّم في جميع المجالات ولا يتمّ فصل الدين عن أي مجال منها. فكانت سيطرتها شاملة، فعندما يتحدّث رجال الدين يصمت ويصغي ويطيع الجميع.

يحظى المفتي باحترام بالغ كونه يخدم الدين المقدّس، ما جعله يحمل نوع من القدسيّة أيضا فكلامه مسموع، وأمره مطاع، وفتواه تتّبع، بغضّ النظر عن مرجعية الفتوى سواء أكانت من القرآن الكريم، أو من السنّة النّبوية، أو من أقوال التّراث الذي مضى"**كل درسه كان شرحا لقول نسبه إلى الإمام أحمد بن حنبل"ومن غلب بالسيف حتى صار خليفة وسمي أمير المؤمنين، لا يحل لأحد يؤمن بالله واليوم الآخر أن يبيت ولا يراه إماما عليه، بارا كان أو فاجرا، فهو أمير المؤمنين" داعيا في كل مفصل من كلماته المؤمنين جميعا إلى مبايعة أبي عبد الله علي البكاء...علقت هبة...هذا المفتي يصنع لكل أمير ما يناسبه**"[1]. فهو يعتمد على أقوال من التّراث لا تستند إلى أي مرجع ديني، ولا وجود لها فيه، وتبعث على الفتنة وقبول الحكم السلطوي المتعصّب. فلا "**يمكن لأي فكرة أن تحظى بقبول النّاس دون أن تتوسل بسند سلالي من سلف صالح يعزز مصداقيتها ويرفع الوحشية والتخلف عن عقول النّاس كي لا يخالطهم شك بالابتداع والمروق**"[2]، وبهذا الشكل يضمن المفتي انقياد النّاس لمضمون ما يطلبه منهم، فهو يؤثّر فيهم باستخدام نصوص تراثية كونهم يقدسون التّراث، وبالتالي لا أحد سيخالفه.

تحتاج السّلطة إلى الدين لتمرير خطاباتها، وهذا يجعلنا نوقن أنّ الروائي يمتلك رؤية واضحة عن السّياق السّياسي والسّياق الّديني، ففي الرّواية نجد صراعا مذهبّيا هو نفسه الموجود

---

[1]– الرّواية، ص106.

[2]– عبد الله الغدامي، الفقيه الفضائي، (تحوّل الخطاب لديني من المنبر إلى الشاشة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2011م، ص51.

في العشّرية السوداء خلال التسعينيّات، وهو ذاته مختلط بالسّياسة؛ حيث كان يوجد تسابق سلطوي جنح بالنّاس للموت، وهذا بسبب الفراغ الرّوحي وانعدام الرضى والقناعة، فسعوا إلى بلوغ المناصب معتمدين الدين كمطية لبلوغ المبتغى، ورجال الدين والسياسيون يستطيعون التأثير على النّاس، وهذا بالمفهوم الرّوحي لأنّ المجتمعات العربية مجتمعات روحية، حيث توجد علاقة قدسية بين الإسلام والإنسان العربي، وأخذًا بهذا الاعتبار يقوم رجال السّلطة باستمالة الأئمة الذين يضمنون ربح شريحة كبيرة من الشعوب.

يموت المفتي في الأخير شنقا، فهناك دائما قوى سياسيّة تتحرّك بطريقة ضمنيّة، تضمن التغيير من أجل استمرارية السلطة، وهو انعكاس لصورة الدين في تلك المرحلة التّاريخية، وهي صورة سلبية مشوّهة، وهنا نعود إلى نقطة البداية التي وقع عليها الصراع الطائفي، فتدفع ثمنه الأقليّة المستضعفة، فعندما يتصارع الأقوياء يدفع الضعفاء الثمن، سواء بالدم، أو بالجوع أو بالموت.

نجد في الرّواية أنّ كل الفئات الاجتماعيّة التي لا تملك نفوذا قد ماتوا، "**موت عمار العاشق، وموت العميد، وموت المرأة المرجومة، وموت بكر ابن حماد، وموت نجلاء**"، وأناس آخرون كانوا ضحايا لهذا التناطح، وقد أشار السّارد لكثرتهم دون الحديث عن هويّاتهم أو عددهم، سوى أنّهم ماتوا خلال الصراعات الطائفيّة "**وهزتنا زخّات عشوائية من رصاص...لم نكن نرى ما يقع بالضبط، ولم يكن يصلنا إلّا صياح النسوة، والرجال، والأطفال وقد شردهم الخوف في كل اتجاه...قد امتلأت الساحة جثث، ودماء وعويلا وأنينا، واشتد صخب النّاس وهرجهم وهم يسحبون الجثث والمصابين**"[1].

انتقل النّاس في تلك الفترة من الرّوحانيات التي تمثل مرجعيّتهم، إلى الماديّات المزّيفة وذلك بعد ارتباطهم بالخارج، فالمجتمع الغربي مجتمع مادي، والموت هنا صورة معنوية للفناء والتلاشي في مقابل السعادة التي هي رمز للاستمرار، فالموت نوع من الفناء المعنوي الذي حلّ محلّه الماديّ المزيّف، وهوس النفوذ المالي والسلطوي.

[1]– الرّواية، ص47.

نستنتج من خلال مقاربة خرق المحظور أنّ الرّوائي قد أصرّ على خرق المحظور، فهو مولع بالسير عكس التّيار، شغوف بالكشف والفضح والإدانة، أنطق المسكوت عنه، فرسم معالم النفوذ الديني والسياسي، وكان حريصا على تتبّع الأوضاع السياسية والدينية، رغم مرجعيّة التّاريخيّة.

4- تفاعل الأجناس الأدبية:

أزاحت الرّواية الجزائرية التّجريبية قيودها، ورفضت الشكل التّقليدي المنغلق على جنسه الرّوائي فحسب، وتجاوزتها لتمتزج مع أجناس أخرى فاستعارت عديد تقنيّاتها، وهذا من باب "**دخولها في عوالم التجريب والحداثة، وهي تحمل بصمات واضحة للعديد من الإبداعات المجاورة...فيما يسمّى بظاهرة التجنيس الأدبي والفني**"[1]، فتطوّر الرواية جعلها تحوي كل هذه الأجناس (الشعر، والمسرح، والسينما)، فأضحت تستفيد منها وتتفاعل معها، تتّحد وتنسجم دون أن تسقط مكوّناتها الحكائيّة وخصائصها الفنيّة "**فالرواية نوع هجيني مختلط مع كل الأنواع الأدبية التّقليدية الأخرى، وهذا ما اصطلح عليه علماء الأدب بـ Synkretismos يعني أننا نلمس فيه سمات أو أثار كل الأنواع الأدبية الأخرى تقريبا، إلاّ أنّ هذا لا يعني ولا بأية حالة من الأحوال انتفاء وجود سمات أخرى خاصة بالرواية فقط أي غير مأخوذة من الأنواع الأدبية الأخرى**"[2].

قام الرّوائي في رواية العشق المقدنس بـ "**هدم فكرة "نقاء الأنواع" الكلاسيكية...وفتح المجال لأنواع جديدة مختلفة ومفتوحة على التّغيرات الجديدة**"[3]؛ إذ تداخلت هذه الرّواية وانفتحت على أجناس أخرى على غرار "**الشعر، والخطابة، والمسرح، والسينما، والموسيقى**

---

[1]- نزيه أبو نضال، التّحولات في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر بيروت، ط1، 2006م، ص17.

[2]- زهير شليبة، ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرّواية، دار حوران للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2001م ص63.

[3]- رشيد يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991م، ص50.

والوصية، والرّسائل..."، هذا التوظيف يدلّ على طاقة حكائيّة كبيرة في الاستيعاب والطرح وكذلك على روح التجديد الروائي.

4-1- توظيف الشعر:

انفتحت الرّواية على الشعر على سبيل المثاقفة، فتوظيفه قلّص المسافة التي كانت تحول دون تلاقيهما، فأضحى "**بنيات نصية طارئة يستحضرها الرّوائي؛ لإطراء فضاء الدلالة...فمنه تشرف على المعاني المخبأة التي يريد الكاتب تفجيرها، ولا يتحقق ذلك إلا عن قصد منه**"[1] وبذلك خلخلة النّمطية، واستفادت الرّواية من هذا التّفاعل، ويتجسّد ذلك من خلال القصائد والآبيات الموظفة في الرواية، استعار السّارد بيتا "**للمتنبي**"، "...يقول المتنبي:

وَمَا كنتُ ممنْ يدخلُ العشق قلبَهُ وَلكِن مَنْ يُبْصِرُ جُفُونَكِ يَعْشَقُ"[2]

استدعى السارد الشعر العمودي من خلال هذا البيت، ليتغزل بعيني هبة فكانت اللحظة أكثر شاعرية والوصف أكثر دلالة وجمالا، ويوظّف أيضا قصيدة لبكر ابن حماد:

"مَا أخشَنَ البَردَ وريعانهُ وَأطْرَفَ البَردَ بتيهَرتْ

تبْدُوا مِن الغَيْمِ إِذَا مَا بَدَتْ كَأَنّهَا تَنشرُ مِن تَخْتْ"[3]

بالإضافة إلى توظيفه شعر من التّراث العربي داعما الهوية العربية، ومجسدا لها فإنّه قد وظّف هذه الأبيات للاستشهاد بجمال تيهرت وبهائها الأخّاذ.

ليس الشعر موسيقى وقافية فقط، فهو استعارة، وتاريخ، وتراث وهويّة، وكان لتوظيفه أثر بالغ في الرواية، فقد استفادت التّجربة السّردية من التّجربة الشعرية، وهذا تجريب روائي فيه خرق لنمطية الرّواية التّقليدية التي كانت تَعد اختلاط الرّواية بالشعر محظورا واضعة إيّاه في قفصه العاجي، وفي حدودها الرّوائية المنغلقة على ذاتها.

---

[1]- وسيلة بوسيس، بين المنظوم والمنثور، في شعرية الرّواية، منشورات اتحاد الجزائريين، ط1، 2009م، ص186.

[2]- الرّواية، ص98.

[3]- الرّواية، ص77.

4-2- توظيف الخطابة:

الخطابة فنّ نثري عربي طبع حضوره في الرواية؛ إذ أنّه أغنى الرّواية، وأكسبها أبعادا غير أبعادها المعتادة، ويسرد البطل مقطعا لخطبة رجل يعلن للنّاس وفاة "**عبد الرحمان ابن رستم**" قائلا:"...**جلس وقد بدا عليه حزن شديد...قال بعد أن حمد الله و أثنى عليه: أيها الناس من كان يعبد عبد الرحمان ابن رستم، فإنّ ابن رستم قد مات...وقال على نهج سلفنا الصالح سيكون اختيار الإمام ولن يكون حتى يتلقى البيعة من كل المسلمين، وسكت معظم النّاس ينتظرون الجديد الذي سيكشف عنه الخطيب...فواصل: أيّها النّاس أنتم تعرفونني أنا مسعود الأندلسي وتعرفون مكانتي في العلم وتعرفون قربي من الإمام رضي الله عنه**"[1].

استوفت هذه الخطبة عناصرها الفنيّة (**خطيب، وخطبة، وجمهور**)، كما نلمس حضور تقنيّاتها؛ إذ استهلها بالثناء والحمدلة. ثم دخل صلب الموضوع...إلى النّهاية، وهذه ميزات الخطبة، وقد خطب فيهم ليخبرهم أنّه مرشح للخلافة، هي خطبة دينية تدور حول أمر الخلافة، وبتوظيفه لها يكون قد أضفى روح الدولة الرستمية على الرّواية، واستحضر الجو التيهرتي، ما يمنح الرّواية بعدا واقعيا في تصور القارئ. وبما أنّ الخطابة فنّ نثري عربي فإنّه بتوظيفها قد استحضر التراث واستثمره في الرّواية.

لم يوظف الرّوائي الخطبة توظيفا تاريخيّا خالصا، بل أثخنها بدلالات مكثّفة، وجعلها تخدم السّرد؛ إذ عمد إلى استحضار خطبة تاريخيّة تتماشى مع الرّاهن، ومع فاعليّة التّخييل الرّوائي وقد أثّرت الخطابة في الرّواية من خلال امتزاجهما، فأخذت من جزالة ألفاظها وبلاغتها، وقد أثبت التّفاعل قدرة الرّوائي على التّهجين، وتطويع الأجناس.

4-3- توظيف المسرح:

تجمع المسرحية بين الفنّ والأدب، وهي سبّاقة في الظهور على الرّواية، وقد استعارت الرّواية بعض تقنيّات المسرحية، وأدرجتها في بناء لحمتها السّردية (**المونولوج، والحوار والمشهد...**)، وكان التّوظيف في رواية "**العشق المقدنس**" بطريقة إبداعية؛ إذ لا يستطيع

[1]- الرّواية، 56-57-58.

القارئ الفصل بينهما وذلك لشدة انسجامهما، ونجد في الرّواية توظيفا لـ"**الحوار المسرحي**" كآلية تجديدية، يقول السّارد لهبة:

"**هل تسمعين، أليس هذا صوت الطائر العجيب؟.**

دارت دون أن تفتح عينيها.

- عد إلى النّوم، هذا صوت طائر الكروان.

وسكتت فسكت انكمش في مكاني أبحث عن دفئ يرحل بي إلى عوالم النّوم الجميل"[1].

يفصح لنا هذا الحوار عن الحلم الذي ينتظره البطلان المتمثّل في إيجاد الطائر العجيب وهو بهذا الشكل يؤدّي نفس الوظيفة التي تقوم بها المقاطع السّردية العادية، وبذلك يخدم عملية السّرد، رغم تفاعلهما إلاّ أنّ كل منهما بقي محافظا على خصائصه، واستفادت الرّواية منه في باب الحوار التي دعمت لغة الرّواية، ومنحتها لمسة تمثيليّة للمشهد الحواري.

4-4- توظيف السينما:

تعدّ السينما فنٌ حديث، له علاقة وطيدة بالرّواية؛ إذ نجد العديد من الأعمال الرّوائية قد حوّلت إلى أفلام سينمائية مثل رواية "**ذاكرة الجسد**" لـ"**أحلام مستغانمي**"، والسينما عبارة عن "**لغة ثالثة تفيد من كل من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والطبيعة...، فهي نتيجة لذلك متعددة الأبعاد، ومع أنّها وليدة كل من الفن والعلم، فأبوها المباشر هو المسرح وأمها التكنولوجيا، إلاّ أنّها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة، التي تعود لتثري الفنون القديمة، وكم من أم تتعلم من ابنتها، وهكذا الرّواية في موقفها من السينما**"[2] حيث قفزت السينما من خلال تأثّرها بالفنون والآداب، والاستفادة منها لحداثتها إلى التأّثير فيها.

استغلّت الرّواية تقنيات سينمائية من بينها تقنية "**المشهد السينمائي**"، ومن بين المشاهد الحاضرة فيها نجد قول السارد:" **وسكت فلزمنا الصمت أيضا، كنت ساعتها أحلم بأن أكون طائرا أحلق مع أسراب الحمام لأكتشف المدينة من أعلى دفعة واحدة، فعلا لقد كانت مدينة**

[1]- الرّواية، ص28.

[2]- صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية العربية، مركز الإنماء الهنادي، سوريا، دط، 2009م، ص187-188.

عملاقة تنبسط على مد البصر شمالا، حتى تقف في وجهك الغابات الكثيفة، ويرجع إليك البصر منهكا حسيرا حيث تلاحق نهايتها غربا وجنوبا، وتكاد خضرة الأشجار تخفي كل معالمها، غير بعض البيوت عالية بيضاء، أو بعض منارات مساجد ارتفعت هنا وهناك، ويكاد الهواء البارد المنعش المترع يعيق الزهور يحضنك بحب، ويزرع في نفسك أفراحا لا تنتهي"[1].

يتخيّل المتلقي في هذا المقطع السّردي أنّ السّارد يتّخذ دور مصوّر لفيلم سينمائي؛ إذ أنّه مشغول باختيار زاوية التّصوير الأنسب لمدينة تيهرت، فنجد أنّه قد ثبّت الكاميرات في الأعلى التي قامت بالتقاط صورة لمدينة عملاقة شاسعة المساحة، ثم يقرّب المشهد حتى تقترب الصورة وتتضّح البيوت ذات اللون لأبيض، والأشجار بألوانها الخضراء، فترصد عدسة الكاميرا المشهد بدقّة عالية، وتشكّله في سيناريو يملأ الحكي تجانسا وانسجاما، ففي هذا المقطع سجل تصوير المشهد السينمائي وجوده.

استخدم الرّوائي هذه التقنية السينمائية كنمط للتّعبير، وكبعد فنّي، تماهى في الرّواية فمنحها جماليّة تصويريّة وأثرى فنيّتها.

4-5- توظيف الموسيقى:

وظّف العديد من الرّوائيين الموسيقى على غرار "**واسيني الأعرج**" في روايته "**سيّدة المقام**"، من خلال شخصية "**مريم راقصة الباليه**"، ولم يتوان "**عز الدين جلاوجي**" في الاستفادة من هذا الفن، والموسيقى هي"**لغة ليست كاللّغات تحكي ما يكنه القلب للقلب، فهي حديث القلوب، وهي الحب عمّ تأثيرها النّاس...الموسيقى كالمصباح تطرد ظلمة النّفس، وتنير القلب، فتظهر أعماقه..."**[2].

نجد لها صدى في الرّواية "**كنا جميعا نقف منبهرين بما تبدعه أنامله، لقد كانت يده تراقص الكلمات كأنّما تراقص حسناء، وتعزف على أوتار الحروف فتنتشي قلوبنا ابتهاجا**"[3]. فرغم كل المآسي، والأزمات إلى أنّ الرّوائي وظف الموسيقى، تمثّلت من خلال شخصيّة "**عمار**

[1]- الرّواية، ص19-20.

[2]- جبران خليل جبران،الموسيقى، دار نظير عبود، لبنان، ط6، 2000م، ص06.

[3]- الرّواية، ص159.

العاشق" المولعة بالموسيقى والفن، يعزف على النّاي، فرغم حزنه العميق إلاّ أنّه لم يتخلّ عن شغفه الفنّي، فكان يعزف موسيقى هادئة، وهنا يتجلّى دور الموسيقى من خلال تأثيرها البليغ على النّفس، كما أنّها تعكس الصورة البريئة للشخصيّ الحكائيّة.

وظّف السّارد آلة العود قائلا: "**لا طعم للشاي يا عمار إلا مع عزف العود. وأسرع عمار ملبيا...ودندنت الألحان، فجللنا الصمت الرّهيب، وعرجت بنا الإيقاعات على أجنحتها المشرعة إلى عالم حزين...ليس أروع من لحن يدرف العواطف، ويطهر النّفوس،وليس أبهى من دموع ساخنة تتدفق من منابع الطهر والنّقاء**"[1]. وهنا دعم الرّوائي فكرة التّطهير، وهي فكرة تمتدّ إلى عهد "**أرسطو**" في القرن **4هـ**؛ إذ رأى أنّ الفنّ ذو وظيفة تطهيريّة يخلّص من المكبوتات، والأحاسيس السلبيّة، فتحدّث عن التّطهير بواسطة الموسيقى، وكذلك بواسطة الاغتسال بالماء، وهي فكرة متّصلة بالمسيحيين حيث أنّهم حين يغتسلون بالماء يتطهّرون من الخطايا، ونجد ذلك في قول السّارد "**كنا نستحم فوق الصخور المحيطة بالنبع، كنت أحس أني أتحول إلى مخلوق آخر، أني أبعث خلقا آخر، كنت أحس بكل ما مر بي يتناثر مع حبات الماء العذبة ويجري بعيدا في أغوار الأرض**"[2].

يدلّ توظيف الموسيقى على انفتاح الرّوائي على الآداب والفنون، وعلى حسّه المرهف وإطّلاعه على ثقافات الشعوب الأخرى، وذوقه الجيد في الاختيار والتّوظيف.

4-6- توظيف أدب الرسائل:

تعدّ الرسالة فنّا نثريّا قديم "**هي كل ما يرسل، أو هي الكلمة شفوية أو مكتوبة، يبلغها الرّسول أو يحملها إلى من ترسل إليه، وهذه الكلمة تختلف طولا وقصرا على حسب موضوعها**[3]. والرسالة نوعان "**رسائل إخوانية**" و "**رسائل ديوانية**"، فالرسائل الإخوانية رسائل غير رسمية تكون بين الأهل والأصحاب، لا تحتاج الأسلوب الجيد، وتشوبها الذاتية...، أمّا الرسائل الديوانية فتعتبر رسائل رسمية؛ إذ تكون من حاكم إلى حاكم ، وهي "**الصادرة عن ديوان**

[1]- الرّواية، ص21،22.

[2]- الرّواية، ص169.

[3]- الرّواية، ص169.

الخليفة والأمير، يوجهها إلى ولاته وعماله وقادة جيوشه، بل إلى أعدائه أحيانا منذرا متوعّدا"[1]، وهي رسائل ذات موضوعيّة ودقّة تبتعد عن الحشو والإطناب لجديّتها.

دخل فنّ الترّسل إلى الأدب الجزائري وامتزج بالرواية، ونلمس ذلك في رواية "**العشق المقدنس**" مثل رسالة ديوانية أرسل بها حاكم بلاد الأندلس "**عبد الرحمان الداخل**"، وهي رسالة تهنئة بمناسبة تولّي الإمام الخلافة. كذلك نجد رسالة أخرى **لأبي علي محمد عبد السميع البوني بن السبط بن علي البوني**" إلى المرسل إليه وهو "**أبي عبد الله علي البكاء**"، موضوعها طلب الهدنة، وتوجد رسالة أيضا أرسلها "**أمير المؤمنين**" إلى الخليفة "**عبد الرحمان ابن رستم**" يدعوه فيها إلى الرضوخ والانصياع لنهج الله ورسوله مهدّدا إيّاه بالقتل، ورد فيها: "**من عبد الله حفيد رسول أمير المؤمنين أبي علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني، إلى الخارجي عبد الرحمان ابن رستم لعنه الله وعجّل به إلى جهنم وبئس المصير، رافع راية الظلالة البكماء...إن جاءك كتابي هذا فأتني ومن معك تائبين مستسلمين لمنهج الله ورسوله متبعين وإلا أرسلت إليك جيشا أوله عندك و آخره عندي يفل الحديد، ويصير الخور قديدا يبيدكم عن بكرة أبيكم، ييتم أطفالكم، ويستحيي نسائكم، ويثكل أمهاتكم ويحرر المؤمنين المستغفلين من جبروتكم وسحركم، والسلام على من اتبع الهدى"**[2].

تتوفّر في هذه الرسالة عناصرها الفنيّة **(المرسل، والمرسل إليه، والرسالة)**، وهي رسالة ديوانية كونها من حاكم إلى حاكم، تضمّنت تناصّا مع "**القرآن الكريم**" في قول أمير المؤمنين "**إِنْ جَاءَكَ كِتَابِيَ هَذَا فأتني وَمَنْ مَعَكَ تَائِبِينْ**"، مع قوله تعالى: "**قَالَتْ يَا أَيّهَا المَلأ إِنِي أُلْقِيَ إِلَيّ كِتَابٌ كَرِيمٌ إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَانِ الرَّحِيمْ أَلاَّ تَعْلُوا عَلَيَّ واتُونِي مُسْلِمِينْ أَلاّ تَعْلُوا عَلَيّ واتُونِي مُسْلِمِينْ**"[3]. هذا التّناص مع قصة "**بلقيس**" ملكة سبأ والنّبي "**سليمان عليه السّلام**" حين طلب منها أن تأتيه هي وعرشها مسلمين.

---

[1]– عبد العزيز عتيق، في النّقد الأدبي، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، ط2، 1972م، ص223.

[2]– الرّواية، ص51.

[3] - سورة النمل، الآية 29–32.

نلاحظ جودة أسلوب الرّسالة، والاختيار الدقيق للألفاظ التي وظّفت بعناية، واحتواؤها على المحسّنات البديعية على غرار الجناس الناقص **(البكماء، السجناء/ تائبين، مستسلمين متبعين/ أطفالكم، نسائكم، أمهاتكم، جبروتكم، سحركم)**، منح توظيف هذه الرّسالة بجناسها للرّواية جرسا صوتيا وإيقاعا موسيّقيّا، ليستسيغها القارئ، وتكون ذا وقع على سمعه، وأثر على نفس المرسل إليه، وقد تميّزت الرّسالة بالرّصانة، فهي ذات أسلوب قوّي، ما يمنح الرّواية بلاغة وفصاحة، إلاّ أنّه في هذه الرسالة قد تمّ تجاوز التّحية **(السلام، والحمدلة...)**، وذلك خدمة لطبيعة غرضها.

توظيف الرّوائي لهذه الرّسائل الديوانية خدم الرّواية بشكل كبير جدا، على مستوى الشكل والمضمون. فكانت الرّسائل في رواية "**العشق المقدنس**" ملمحا تجريبيّا آخر يضاف إلى باقي الأجناس المتفاعلة في المتن.

4-7- توظيف الوصيّة:

عرّف بعض الدارسين الوصيّة بأنّها "**نوع من الأدب غايته التوجيه والإرشاد، والحث على اكتساب المحامد، أو التبصير بحسن السياسة أو الدعوة إلى مكارم الأخلاق**"[1]، وقد تداخلت مع الرواية ووظّفت بين ثناياها، فنجد وصيّة "**عبد الرحمان ابن رستم**"، يقول "**أبو مسعود الأندلسي**": "**إنّها وصية عبد الرّحمان ابن رستم على نهج خليفة رسول الله صلى الله عليه وسلم، عمر ابن الخطاب رضي الله عنه، لقد أوصى أن تكون الخلافة في أحد من سبعة اختارهم لتقواهم وورعهم، وعلمهم...أيّها النّاس أنتم تعرفونني أنا مسعود الأندلسي...وقد اختار معي، أبا قدامة ، يزيد ابن فندين اليفرني، وعمران ابن مروان الأندلسي...وعبد الوهاب بن عبد الرّحمان ابن رستم، وهم جميعا أولو علم وتقوى، ولا نزكي على الله أحدا**"[2].

ترك الأمير هذه الوصيّة قبل وفاته؛ ليقرأ "**أبو مسعود الأندلسي**" مضمونها، على النّاس وقد تضمّنت العناصر كلّها **(الموصي/عبد الرحمان ابن رستم)**، و**(مضمون الوصية)**

[1]- لطفي محمد الحكام، أساليب النثر الفني، مطبعة الأداب، والنجف الأشرف، دط، 1974م، ص155

[2]- الرّواية، ص57،58.

و(**الموصى إليه/الرعية**)، وتظهر خصائصها من خلال استخدامه لأسلوب النّداء (**يا أيّها**)، وهو بذلك يجلب انتباه النّاس، ليسمعوا بتركيز ما جاء فيها، وفيها شحذ للهمم؛ إذ يسعى إلى التأثير فيهم من خلال قوله "**أنتم تعرفونني**...".

اشتغل الرّوائي على الاستفادة من التّراث العربي القديم، وفنونه الأدبية (**خطابة، ورسالة وصية...**)، فأثرى روايته، وجعلها فسيفساء تخّللتها أجناس عدّة، كما استفاد من تقنيات العصر الحديثة كالسينما، ما جعل روايته تقتنص من غيرها ما يخدمها، ويزيد من اشتغالها الحدثي والتيمي والخطابي، وهذا التّفاعل بين الأجناس آلية من آليات التّجريب الرّوائي.

خاتمة

خاتمة:

تغيّرت نظرة الرّوائيين الجزائريين للرّواية، بعد اصطدامهم بالتّجريب مفهوما وآليّة، فأصبح (الروائيّون) بمقدورهم البحث عن الجديد والمختلف من خلال تقليد تقنيّات الرّواية الجديدة في فرنسا؛ إذ أصبحت أكثر قدرة على التنظيم العتباتي والفنّي، وامتصاص الأجناس الأدبية وتهجينها، فتجاوزت بذلك الأنّموذج التّقليدي الذي نادي بالفيتيشيّة، وكسرت أفق السّرد الكلاسيكي، وفيما يخصّ مقاربتنا لرواية العشق المقدنس، فقد توصّلنا إلى النتائج الآتية:

– يعدّ مصطلح التّجريب ذو منبت مخبري **(علمي)**، بعدها امتدّ إلى مجالات أخرى، ومنها مجال الإبداع السّردي**(الرواية)** على يد "**إميل زولا" Emil Zola**"، فكانت الخطوة الأولى نحو كسر نمطية السّرد الرّوائي.

– بدأت الرّواية التّجريبية في فرنسا**(الرّواية الجديدة)**، ومن أهمّ روّادها "**آلان روب غرييه وناتالي ساروت، وميشال بوتور**"، ثم انتشرت في العالم الغربي، ولم تلبث أن تأثّرت بمفاهيمها الرّواية المشرقية **(نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس)**، وقد امتدّ هذا التأثير إلى حدود الرّواية المغاربية **(محمود المسعدي في تونس، وعبد الكريم غلّاب في المغرب)**، ومنها الرّواية الجزائريّة ومن أهمّ روادها "**الطاهر وطّار، ورشيد بوجدرة، وواسيني الأعرج**".

– يجمع التّجريب الرّوائي عند "**عز الدين جلاوجي**" بين التّجريب العتباتي والتّجريب الفنّي، بدءًا بالتّجريب العتباتي **(بنية العنوان، ونصّ الإهداء والتصدير)**، وقد وجدنا أنّها تشكّل عوالم أوليّة لتمثّل فضاء المحكي الذي يجمع بين المقدّس والمدنّس، ومرورا بالتّجريب الفنّي، ففي باب المفارقة الزمنيّة تتداعى أحداث الرواية بين الحاضر والماضي والمستقبل، منفتحة على باب التّاريخ بتناقضاته وصراعاته، وقد أحدث التشظّي الزمني خلخلة في تركيب البنى السّردية، لهذا وجدنا أنّه يجمع بين الزمن النفسي وزمن الحلم.

– حاول الرّوائي الجمع بين فضائين مختلفين، فضاء التّاريخ **(مدينة تيهرت)**، وفضاء التّخييل **(رحلة البطلين للوصول إلى الطائر العجيب)**، ومن خلالهما استطاع السّارد أن يمارس فعل السّرد التّاريخي الملتبس بآليّات السّرد التّخييلي. وقد أدّى ذلك إلى إحداث الأثر الجمالي، فالبعد

الاستيهامي خلق فضاءً للبوح والكشف والأمل، على غرار التّدنيس الذي طال التّاريخ من خلال مدينة تيهرت. ووصولا إلى التّجريب التيمي الذي يعدّ خطّة الرّوائي للتوغّل داخل أسوار التّاريخ الإسلامي**(الصراع الطائفي)**.

– تتجلّى بنية الشخوص الحكائيّة في كونها شخوص شاهدة على الكائن، فقد ألبسها السّارد ثوب الإدانة، وهي بذلك تتعدّى مجال عيشها إلى مجال تعايشها؛ لترسم ملامح الحوار والتسامح الطائفي، في ثوب الشخصيّتين الحكائيّتين **(السّارد وهبة)** الذين شبّههما السّارد بـ **(آدم وحواء/أساف ونائلة...الخ)**.

– قام الرّوائي بتطويع النّص التّاريخي داخل قالب فنّي، فهو**(التاريخ)** لم يفقد قيمته كونه رسالة توثيقيّة تحمل أحداثا ووقائع، وأكسبه جماليّات كونه أصبح محكيّا متخيّلا.

– اشتغل الرّوائي على الصوفيّ؛ لينقل الصراع التاريخي بين عالم الرّوحانيات **(المقدّنس)** والواقع المادي مزيّف **(مدنّس)**، وبين المقدّس والمدنّس يشتغل التّاريخ محدثا جدليّة المقدنس.

– استطاع الرّوائي –قدر الإمكان– أن يحافظ على الموضوعية التّاريخية، فلم يعمل على تبيين سلبيّة التّاريخ؛ بل نجده يساءل التّاريخ العربي الإسلامي؛ تاركا الأجوبة للمتلقّي الذي يقع على عاتقه مهمّة التّصالح مع الأنا والأخر والتّاريخ. حيث نجده يوظّف التّاريخ من منطلق الاستفادة من أخطاء الماضي، فنحن نعلم أنّ التّاريخ يعيد نفسه حسب تصوّر الفيلسوف الألماني "**فريديريك هيقل**"، وعلى الرغم من أنّ كتابته للتّاريخ تشبه كتابة الرّوائي "**جورجي زيدان**"؛ إلاّ أنّهما يختلفان من خلال الطرح؛ فالأوّل يوظف التّاريخ لأجل تنوير القارئ أمّا الثاني فيعمد إلى الإساءة لرموز التّاريخ الإسلامي.

– تحمل رواية "**العشق المقدنس**" رؤية استشرافيّة للممكن، فهي انعكاس تخييلي لقيمة تاريخيّة أحدثت لغطا كبيرا، فرغم كونها رواية تاريخية، إلاّ أنّها تحمل خطابات مشفّرة؛ بحيث يستطيع القارئ أن يماثل بينها وبين ما يحدث في الواقع الجزائري.

– خرق الرّوائي للمحظور لم يكن غاية، بل كان وسيلة، بداعي تحفيز الوعي على التّغيير الإيجابي من خلال شخصيّة العميد وعمار العاشق، فالخرق –من هذا المنظور– قيمة جمالية فهو لم يغيّر التّاريخ، بل حاول تغيير رؤية القارئ له.

– انفتح نص "**العشق المقدنس**" على نصوص أخرى **(الشعر، والمسرح، والسينما، والموسيقى والخطابة، وأدب الرسائل، والوصية...)**، وقد استعار منها تقنيّاتها؛ بحيث أصبح لها القدرة على تطويع الأجناس الأدبية والفنون؛ لتصبح مكوّنا نصيّا، فقام بتهجينها وصهرها وتحويلها إلى نصوص جديدة.

في الأخير لا يسعنا إلاّ أن نحمد الله ونشكره على فضله ونعمته، فبنعمته تتمّ الصالحات راجين من عظيم جلالته أن يفيد بحثنا العباد والبلاد، وأن يواكب قضايا الأمّة، كما نتمنّى أن ينير درب من سيأتي بعدنا في فهم طبيعة التّجريب الرّوائي في الرّواية الجزائريّة.

قائمة المصادر
والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

أولاً: قائمة المصادر.

1- عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، دار المنتهى للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط2 2016م.

ثانيًا: قائمة المراجع العربية.

2- ابراهيم خليل، بنية النّص الرّوائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

3- أبو عبيد الله البكري، المغرب في ذكر بلد إفريقية والمغرب، وهو جزء مأخوذ من المسالك والمهالك، مكتبة المتنبي، العراق، دط، 1857م.

4- أبي عبد الله محمد بن أبي بكر بن عبد القادر شمس الدين الرازي الحنفي، حدائق الحقائق وضع حواشيه: ابراهيم شمس الدين دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

5- أحمد زنيبر، جمالية المكان في قصص إدريس خوري، دار التّنوحي للطباعة والنّشر، الدار البيضاء، ط1، 2009م.

6- أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت.

7- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2002م.

8- بن سهل بن سعيد حي بن مهران، الفروق اللّغوية، تح: ابراهيم سليم محمد، دار العلم والثقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، دط، دت.

9- بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرّواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنّشر تونس،ط1، 1999م.

10- بوشوشة بن جمعة، التّجريب وارتحالات السّرد الرّوائي المغاربي، المطبعة المغاربية للطباعة والنّشر والاشهار، تونس، ط1، 2003م.

11- جبران خليل جبران، الموسيقى، دار نظير عبود، لبنان، ط6، 2000م.

12- حازم عبد الله خضر، النثر الأندلسي في عصر الطوائف، دار الرّشيد، العراق، دط 1981م.

13- حسن الصميلي وآخرون، الرّواية المغربية أسئلة الحداثة، دار الثقافة للنّشر والتّوزيع الدار البيضاء، ط1، 1996م.

14- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1990م.

15- حسن نجمي، شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرّواية العربية، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000م.

16- حسين العفيف فاطمة، السخرية في الشعر العربي المعاصر، محمد الماغوط ومحمود دروي، وأحمد مطر، نماذج، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2017م.

17- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، (من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1999م.

18- حورية الظل، الفضاء في الرّواية العربية الجديدة، دار تيوى للدراسات والنّشر والتّوزيع دمشق، ط1، 2011م.

19- رشيد يحياوي، مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1 1999م.

20- زهير شليبة، ميخائيل باختين ودراسات أخرى عن الرواة، دار حوران للطباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 2001م.

21- سعاد عبد الله العنزي، صورة العنف السياسي، دراسة نقدية ، دار الفراشة للطباعة والنّشر، ط1، 2010م.

22- سيزا قاسم، بناء الرّواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 2004م.

23- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنيّة في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصر للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2009م.

24- شكري عزيز الماضي، أنماط الرّواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأداب، الكويت، دط، 2008م.

25- شمس الدين أبوا عبد الله، المشهور بالبشاري المقدسي، أحسن التّقاليد في معرفة الأقاليم مكتبة مدبولي القاهرة، ط3، 1991م.

26- الصادق قسومة، الرّواية مقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النّشر الجامعي، تونس، دط، 2000م.

27- صلاح فضل، أساليب السّرد في الرّواية العربية، مركز الإنماء الهندي سوريا، دط 2009م.

28- صلاح فضل، لذة التّجريب الروائي، أطلس للنشر والتّجريب الإعلامي، ش.م.م، القاهرة دط، 2005م.

29- عادل فريجات، مرايا الرّواية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

30- عالي محمود صالح، البناء السّردي في رواية إلياس خوري، دار أزمنة للنّشر، عمان الأردن، ط1، 2005م.

31- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

32- عبد الحميد بورايو، منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، دط، 1994م.

33- عبد الرحمان ابن ابراهيمن الحداثة والتجريب في المسرح، دار إفريقيا، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2014م.

34- عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، ط2 1972م.

35- عبد الفتاح كيليطو، الحكاية و التّأويل، دراسة في السّرد العربي، سلسلة المعرفة الأدبية دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1999م.

36- عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نقدية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2007م.

37- عبد الله الغدامي، الفقيه الفضائي، (تحو الخطاب الديني من المنبر إلى الشاشة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2011م.

38- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرّواية، (بحث في تقنيات السّرد)، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، دط، 2005م.

39- عبد المنعم زكريا، البنية السّردية في الرّواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، عين للدراسات والبحوث، مصر، ط1، 2009م.

40- عثمان الكعاك، موجز التّاريخ العام للجزائر من العصر الحجري إلى الاحتلال الفرنسي دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

41- عز الدين المدني، الأدب التّجريبي، الشركة التونسية للتّوزيع، تونس، دط، 1972م.

42- علي عبد الواحد وافي، الأسفار المقدسة في الأديان السابقة للإسلام، دار نهضة مصر للطباعة والنّشر، مصر، ط1، 1964م.

43- عمر صبحي، البنية والدلالة في روايات اسماعيل، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط2 2002م.

44- غالي شكري، العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، 1993م.

45- فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، (دراسات في الرّواية العربية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2010م.

46- فرحات بليل المسرح التّجريبي الحديث عالميا وعربيا، دار حوران، دمشق، سوريا، ط2 2002م.

47- فريد الدين العطار، منطق الطير، تح: بديع محمد جمعة، القاهرة، دط، 1975م.

48- فريدة ابراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمان، ط1، دت.

49- فيصل دراج، الرواية وتأويل التّاريخ، (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2004م.

50- لطفي زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1 2012م.

51- لطفي محمد الحكام، أساليب النثر الفني، مطبعة الأداب، النجف الأشرف،دط، 1974م.

52- محمد الجويلي، الزعيم السياسي في المخيال الإسلامي (بين المقدس والمدنس)، دار فراس للنشر، المؤسسة الوطنية للبحث العلمي، تونس، 1992م.

53- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط 2012م.

54- محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010م.

55- محمد حسن عبد الله، الحب في التراث العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأداب، الكويتن، دط، 1980م.

56- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرّواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2002م.

57- محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاءن ط1، 2002م.

58- محمد عروس، التّجريب في الشعر الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنّشر والتّوزيع قسنطينة، الجزائر، ط1، 2012م.

59- محمد عزام، شعرية الخطاب السّردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت.

60- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط 1998م.

61- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2005م.

62- نزيه أبوا نضال، التّحولات في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدراسة والنّشر بيروت، ط1، 2006م.

63- نور الدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث دار هومة الجزائر، دط، 2010م.

64- وسيلة بوسيس، بين المنظوم والمنثور، في شعرية الرّواية ، منشورات اتحاد الجزائريين ط1، 2009م.

65- يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1 2005م.

ثالثا: قائمة المراجع المترجمة إلى العربية.

66- أسيا جبار، بوابة الذكريات، تر: يحياتن محمد، مطبعة موقات سيديا للنّشر، الجزائر العاصمة الجزائر، دط، 2014م.

67- جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم و آخرون، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2، 1997، .

68- سيجموند فرويد، الأحلام، تر: مصطفى غالب، دار مكتبة الهلال، دط، 1989م.

69- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنّشر والتّوزيع ط1 1984م.

70- كروكشانك،، جون ألبير كامو وأدب التمرد،تلر. العشري جلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1986م.

71- ميخائيل باختين، الملحمة والرّواية، تر: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، دط 1982م.

72- ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطوينوس، منشورات عويدات بيروت ط3 1986م.

73- ميشال فوكو، يجب الدفاع المجتمع، تر: الزواوي بقورة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1 2003م.

74- ميلان كونديرا، فن الرواية، تر: بدر الدين عركودي، الأهالي للطباعة والنّشر والتّوزيع دمشق، سوريا، ط1، 1999م.

75- ناتالي ساروت، الكتابة الرّوائية بحث دائم، ضمن كتاب الرّواية والواقع، تر: رشيد بن حدو،منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، دط، 1988م.

رابعا: قائمة المعاجم.

76- أبو الفضل جمال محمد ابن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، مادة جَرَبَ دار صادر للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان ، ط1، 2005م.

77- أنطوان نعمة وآخرون، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، لبنان دط، دت.

78- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1983م.

79- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي ، القاموس المحيط ، دار الفكر للطباعة والنّشر والتّوزيع ، بيروت ، لبنان، ط3، ج1 ، 1920م -1990م.

خامسا: قائمة المجلات.

80- حسن عليان، تعددية الأصوات و الأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، مج 24، ع1، ديسمبر، 2008 م.

سادسا: قائمة الأطروحات و الرسائل الجامعية.

81- العلجة هذلي، التّجريب في النّص المسرحي الجزائري، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، في الأدب، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف المسيلة 2016م-2017م.

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات	
المحتوى	**الصفحة**
الشكر والعرفان	
الإهداء	
مقدمة	**أ-ب-جـ**
المدخل النظري: التّجريب مقاربة نظرية	
1- التّجريب بين المفهوم والاصطلاح	2
1-1- التّجريب لغة	2
1-2- المفهوم الاصطلاحي	3
2- مفهوم التّجريب الرّوائي	6
3- التّجريب الرّوائي، من الرّواية الجديدة (الغربية) إلى الرّواية العربية	8
3-1- عند الغرب	8
3-2- عند العرب	10
4- التّجريب في الرّواية الجزائرية	12
5- آليات التّجريب في الرّواية الجزائرية	13
5-1- التّناص	13
5-1-1- توظيف التراث	14
5-2- تعددية الأصوات واللغة	15
5-3- اللغة الشعرية	16
الفصل الأول: تمظهرات التّجريب في رواية العشق المقدنس	19
أولاً: مكونات البناء الرّوائي	19
1- جماليات تعاضد العتبات النّصيّة	19
1-1- العنوان الرئيسي وجدليّة لمقدّس والمدنّس	19
1-2- تعاضد العناوين الفرعية	25
1-3- الإهداء	26
1-4- التّصدير	27

2- الاشتغال الزّمني من اختراق التاريخ إلى مساءلة الماضر	28
2-1- المفارقات الزّمنية	28
2-1-1- الزّمن الاستذكاري (Temps de la rétrospection)	30
2-1-2- الزّمن الاستباقي	32
2-2- محور المدّة: (axe de durrée)	35
2-2-1- إبطاء السرد	35
2-2-1-1- الوقفة الوصفية	35
2-2-1-1-1- المشهد الحواري	37
2-2-2- تسريع السرد	38
2-2-2-1- الخلاصة	38
2-2-2-1-1- الحذف	39
2-3- زمن الحلم	40
2-4- الزمن النفسي	42
3- **الفضاء المكاني بين قطبي التّجاور والتّجاوز**	44
3-1- الأماكن المفتوحة	44
3-2- الأماكن المغلقة	50
4- بنية الشّخوص الحكائية	52
4-1- الشخوص الرئيسة	53
4-2- الشخوص الثانوية	57
5- الاشتغال الديني	61
5-1- توظيف النّص القرآني	61
6- الاشتغال الصوفي	62
الفصل الثاني: التمظهرت التّيميّة في رواية العشق المقدنس	67
ثانيا: مكونات البناء الحكائي	68
1- **سرد التّاريخ التّخييلي**	67
1-1- الشّخوص التّاريخية	67

1-2- إستحضار أماكن تاريخية	70
2- تداعي الماضر الجزائري	71
3- خرق المحظور	80
3-1- خرق المحظور الديني	81
3-2- خرق المحظور السياسي	88
4- تفاعل الأجناس الأدبية	97
4-1- توظيف الشعر	98
4-2- توظيف الخطابة	99
4-3- لغة المسرح	99
4-4- توظيف السينما	100
4-5- توظيف الموسيقى	101
4-6- توظيف أدب الرسائل	102
4-7- توظيف الوصيّة	104
خاتمة	107
قائمة المصادر والمراجع	111
فهرس الموضوعات	120

ملخص
المذكرة

الملخص:

تعددت مظاهر الحداثة، واختلفت، ومن أبرز هذه المظاهر نجد التّجريب، الذي يهدف إلى تجاوز المألوف، وخرق السّائد، والخوض في غير المعتاد، والتّمرد على القيود الكلاسيكية والسّعي وراء خلق أبعاد جديدة، وآليات مغايرة، ترفض الاستقرار، والثباث، دائمة التّطور والتّجديد، تتجاوز المعايير التّقليدية، وتساير تطورات العصر ورهاناته، ولم تتوان الرّواية الجزائرية عن مواكبة هذا التّيار الحداثي، وظهر ذلك من خلال الكثير من الأعمال الروائية من بينها رواية "العشق المقدنس" لـ الروائي "**عز الدين جلاوجي**" التي تعد مثالا قيما يحتوي على جملة من الآليات، والمظاهر التي تميز الرّواية التّجريبية.

الكلمات المفتاحية: التّجريب، التّمرد، التّجاوز، التّجديد، الرّواية التّجريبية، العشق المقدنس.

Summary:

Manifesttation of modernity were numerous, and differed, and the most prominent of these manifestation we find expermentation which aims to bypass the familiar , breach the mainstream, delve into the unusual , rebellion on the cllassic constraints, and the pursuit of creating new dimensions, and different mechanisme refusing, stabillity , persistence, ever-evilving and renewed, go beyond traditional standart , keep pace with the devlepment and bets of the time, this was demenstratid by many fiction works including the novel, sacred by novalist « Ezzedine Glauji ». which example in which it contains aset of mechanisms and manifestations that characteriz the expermental novel.

Keywords : Exprimentation , Rebellion, Dialogue, renwal Experimentale novel, sacred adoration.

Résumé:

De nombreuses manifestations de la modernité, et différé, et la plus importante de ces manifestations, nous trouvons l'expérimentation, qui vise à contourner le familier, violer la prédominance, et aller dans l'inhabituel, rébellion sur les restrictions classiques et la poursuite de la création de nouvelles dimensions, et différents mécanismes, refuse la stabilité, la persistance, le développement constant et le renouveau, dépassant les normes du traditionnel, et de suivre le rythme de l'évolution des temps et de ses paris, et le roman algérien n'a pas suivi le rythme du roman algérien

C'est une tendance moderniste, et cela a été démontré par beaucoup d'œuvres romancières, y compris le roman «Al-Ashq Al-Maqniz» du romancier Ezzedine Jalawji, dont un exemple contient un ensemble de mécanismes et de manifestations qui caractérisent le roman expérimental.

Mots-clés: expérimentation, rébellion, dialogue, renouveau, roman expérimental, adaratoin sacrée.