بنية التخييل الفنيّة في رواية العشق المُقدْنس لعزّ الدين الجلاوجي

الدكتور: أمين عثمان
كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس
amineothman7@gmail.com

ملخّص:

العشق المقدنس نصّ تتولّى فيه اللّغة تخييل نفسها في وله متعاظم بالذات، وتجري في فضاء هذه الرّواية أحداث بعضها حقيقيّ وبعضها متخيّل، وتتحرّك فيه شخصيّات بعضها مستعار من التاريخ وبعضها الآخر وهميّ. وتتداخل في عام هذه الرّواية أصوات وأزمنة وأحداث تشي كلّها بأنّ القداسة لا تتحقّق إلاّ بطهارة الباطن الإنسانيّ من كلّ الشوائب.

الكلمات المفاتيح:
التّخييل- التّجريب- المقدّس - الدنيويّ

Résumé :
El 3ichk el moukadnes est un texte narratif, dans le quel la langue fait sa fiction. Dans son espace se déroulent des événements réels et l'autres sont fantasques. Aussi on trouve des personnages certains sont dérivé de l'histoire d'autres sont des fantômes. On trouve aussi dans ce roman le plurilinguisme, l'intertextualité, le spatio-temporel… ont la signification et l'insistance sur le sacret dans l'amour se manifeste par la pureté de l'ardent humain.

Mots clés :
Fiction- Expérimentation- Le sacré- Le profane

مقدّمة

قدر الرّواية أن تعزف لحن خصوصيّتها وتشكّل عالمها الفنيّ على وتر التّخييلي والذّاتي رغم ملامستها الواقع تارة وتعبيرها عنه، فما من أدب إلاّ وله لمسة خيال في بناء نصّه ونحت أفق إبداعه وتلقّيه. وهذا ما سنتناوله في رواية **العشق المقدنس،** وقد صدرت في طبعتها الثانية سنة

2014، عن دار الروائع للنشر والتوزيع- الجزائر، وهي من الحجم المتوسّط (168 صفحة). قسّمها الرّوائي إلى تسعة عشرة لوحة أو فصل. تبوح الرّواية لمتلقّيها منذ البداية بسمتها الدّالة عليها، ألا وهي التكثيف اللّغوي والدّلالي وبرهانها الأسمى البلاغة، والّتي هي مناسبة المقال لمقتضى الحال: بلاغة الكلمة، والصّورة، والموضوع، والفكرة، والشعور، وبلاغة المتخيّل حين يقف الواقع بملابساته وظروفه الحافّة وإكراهاته ومفارقاته وتناقضاته ومكبوتاته عاجزا عن الإبانة عنه. وسننعم النّظر في هذا النّصّ في كيفيّة تعامل الرّوائي مع التّخييل أو كيف اجتمع الواقعي بالمتخيّل أو كيف فعل التّخييل فعله على مستوى الأبنية وكذلك على مستوى الدلالات؟

ا)الرّواية فنّ تخييلي

1) التّخييل الفنّي قلق المتغيّر والمختلف

العشق المقدنس تجربة من التجارب الرّوائيّة المعاصرة الّتي ارتفع لها صوت التّخييل الفنّي والتّجريب، وأعلنت إيمانها بآلياتهما الّتي تؤمّن للتّجربة الإبداعيّة تجدّدها وتمرّدها على سلطة النّموذج، وخروجها من ضيق محبس التّقليد الرّوائي، وذلك عبر مسار مفتوح على التأويل والانفتاح على المختلف والمتعدّد القرائي، باعتبار أنّ الرّواية " فنّ يسمح لمتخيّله بقول غير المرئيّ، المختلف، أو بقول ما لا يسمح بقوله، فنّ يضئ ويستشرف ويمارس، ضمنا، النّقد دون أن يكون نقدا، يفلسف الحياة دون أن يكون فلسفة، ويعيد النّظر في التاريخ، تاريخنا، دون أن يكون تاريخا. هي فنّ يستجيب لكلّ ذلك"[1]. فالكتابة الرّوائيّة تواجه قلقا والتباسا تخييليّين، واجههما المسرود أو الحكاية بما هي حكاية المعيش في الواقع أي في نهضته وحروبه وهزائمه، أو في ما يبني ويهدم، وعلى مستوى المخيّلة فنيّا، وهو قلق المتغيّر والمختلف دون السقوط في التقليد والمحاكاة، باعتبار أنّ الرّواية نصّ قلق يثور على الواقع في ما يحفر في التاريخ والمستقبل ويسائلهما. ولا شكّ في أنّ رحلة السارد وهبة العشقيّة، رحلة تراثية حدّ النّخاع، وقد كان الشعر رواق النجاة"[2] فيها أي ذلك الفضاء الوصفي من الطّراز الأوّل، وهو ما أضفى على اللّغة الواصفة هالة من القداسة والنّبل وحفظها من الدّنس[3] لتدثّرها بالمتخيّل وانسرابها في غلالته.

ولئن توفّرت علامات وقرائن تشهد على تعدّد وجوه الارتباك والتخلخل ومظاهر التّجريب في مستوى إبداع هذه الرّواية، فإنّنا لا نعدم وجوها أخرى للإرباك والتفكيك في مستوى تلقيّها. ذلك أنّ عبارة المقدنس تثير إشكالات متعدّدة بعضها على صلة بالمفهوم وبعضها الآخر بالدلالة والمضامين، فما المقدّس(Le Sacré)؟ هل هو نقيض المدنّس(Le Profane) أو الدنيوي أو اليومي؟(وقد ذهب إلى هذا التعريف بالخلف كلّ من(Durkheim) و(A. Dumas) و(M. Eliade) وما علاقته بالطهر، وهل هو متحقّق سلفا محدود النماذج في المكان والزّمان والكائنات والأشياء والأشخاص، فيكون بذلك من خلق الآلهة أو هو أمر مكتسب مرتبط بالإنسان ومحيطه الاجتماعي الّذي نشأ فيه، فنزعم حينئذٍ أنّ المقدّس بشتّى نماذجه هو من صنع الإنسان. ثمّ لماذا يعود الجلاوجي وكثير من المثقّفين والكتّاب المعاصرين إلى المقدّس ولماذا يرتمون في حرمه؟ هل فقط ردّة فعل على ما ذهب إليه العلمانيون والعقلانيون من مقاربات اجتماعيّة وفلسفيّة تقصي المقدّس وتخلخله من حياة النّاس أو لأنّ الراهن متقهقر منهار مقارنة بماض يُقدّرُ أنّه سعيد ومزهر، كما يقدّر أنّه لا سبيل أمامنا لاستعادة ما يسمّى في شعر بالفردوس المفقود أو الجنّة الضّائعة إلاّ بالعودة إلى نماذج القداسة. ألا يبدو مزاوجة الجلاوجي بين المقدّس والمدنّس مجرّد خطّة أو محض إستراتيجيّة تتقصّد التطلّع إلى أقاصي الممكن من الكمال بعد الخلاص النّهائي من وزر الدنس؟

ويحسن بنا التّنبيه إلى وجه طريف في تعقّل إشكالية المقدس/المدنس يعدل بنا –قطعا- عن الوعي التقليدي الّذي لا يرى طرف هذه الثنائية إلاّ في انتفاء طرفها الآخر. وفي هذا ما فيه من انقياد إلى المقاربة الفلسفية للحدّ الّتي تنحو إلى تقرير فلسفة الحضور في قبالة فلسفة الغياب. وهو أنّ المقدس لا يحضر إلاّ في إطار جدلية متعايشة ومتجاورة، وحضوره علامة فارقة على حياة نقيضه في الفضاء الأنطولوجي والأنتروبولوجي. فلا مكان للمقدس تحت الشمس إلاّ بحياة المدنس في فضائه السوسيو- ثقافي. ولعلّ هذه الحقيقة تلتقي مع مقولة النسبانية التي هي أهمّ مقولة من مقولات الحداثة وما بعد الحداثة. وعليه فالدرجة الصّفر من كينونة المدنّس تعادل الدرجة الصّفر من حياة المقدس والعكس صحيح. وقس على ذلك كلّ الثّنائيّات الّتي تبدو في الظاهر ضّدية. فالعشق المقدنس رحلة بحث عن معنى السّعادة، باعتبارها جوهر الحياة

الإنسانيّة ولبّها الأمكن وسرّ إقامتها ودوامها. وهي رحلة قائمة على ثنائيّات ضديّة، ولعلّ في ذلك ألقها وبهاءها وجوهرانيّتها. فكأنّ الرّوائي أراد أن يوجّه المتلقّي إلى مفهوم للحقيقة مخصوص، وهو أنّ الضدّ لا يعرف إلاّ بضدّه، فلا حياة بلا موت، ولا قداسة بلا دنس، ولا عفن بلا طهارة، ولا أنا بلا آخر، ولا امرأة بلا رجل، ولا نجاح بلا فشل.

لقد ورد الدّنس في الرّواية موصول النّسب بالفتن والنزعة الطائفيّة والمذهبيّة الّتي ما انفكّت تغلي مرجل الحرب على الدوام بين السنّة والشيعة، والإباضيّة والوهّابيّة، وغيرهم من المذاهب الّتي جفّفت منابع السّعادة والأمان في الواقع وشوّهته. فقد ران على الواقع بسببها ما ران على الدّين، فأخرجت الإنسان عن طبيعته وسالف اتّزانه واعتداله، فكان منه التّحزّب والتّعصّب والتّكالب المسعور على السّلطة، وكلّها أسباب أفضت إلى استفحال الدّنس وتشويهه لحقيقة الوجود الإنساني، باعتباره الوجود المكرّم على سائر المخلوقات والمؤهّل لتحمّل خلافة الله في الأرض. وقد تعيّن لكشف منابت الأدناس والأرجاس في الحياة البشريّة إيجاد ما يشبه اللّعبة، وهي الرحلة الّتي خاضها البطلان ليبلغا في نهاية المطاف حقّ اليقين، وهو ألاّ سبيل أمام الإنسان في الحصول على معاني السّعادة وورود موردها إلاّ بتزكيّة النّفس وتطهيرها والحفاظ على سلامة الصّدر من الأحقاد والضغائن والأنانية والاغتسال من كلّ دنس لحق به وشوّهه. وهو المعنى الّذي نستنتجه من قول السّارد: "لابدّ لنا أن نستحمّ حتّى نبعث الحياة في أنفسنا من جديد، انكببت على الينبوع أعبّ منه كأن لم أشرب في حياتي، حين ارتويت كانت هبة إلى جواري تفعل ما أفعل، مسحت شفتيها المورّدتين وقالت:

-ما أروع أن نكون على طبيعتنا !

كنّا نستحمّ فوق الصخور المحيطة بالنّبع، كنت أحسّ أنّي أتحوّل إلى مخلوق آخر، أنّي أبعث خلقا آخر، كنت أحسّ بكلّ ما مرّ بي يتناثر مع حبّات الماء العذبة..."[4].

هذا عن قلق الأبنية والدلالات بفعل حبكة السّرد وسلطة المتخيّل على الرّواية، فماذا عن دور المتخيّل إن في مستوى الحكاية وإن في مستوى اللّغة؟

2) الذاكرة النصيّة وتسريد المتخيّل

أ) المتخيل الحكائي

نشهد، في عتبة التّصدير، إعلانا عن فاتحة الحكاية، وقد أجملتها ولخّصتها بأسلوب أدبيّ مشوّق وراق، يجتذب إليه القارئ ويوقعه أسير غواية السّرد الّذي يُحكم قبضته عليه، ويلزمه تتبّع تفاصيله في طيّ الرّواية وفي أعطاف طبقاتها اللّغويّة، وهو ما نستشفّه من قول السّارد: "مدّي هبتي يدًا نخض في الدّروب الكئيبة، مُدّيها نطوِ ها العقبات الكأداء"[5]، ويقول أيضا: "نخوض من بين فرث للمأساة، ودم للظلام، نعدو معا، ننفلت من قبضة الليل، تسلمنا القبضة إلى قبضة، يسلمنا المخلب إلى مخلب، براثن في أذرع أخطبوط."[6].

وعليه فقد قامت هذه الفاتحة النصيّة على التّلميح لا التّصريح، مؤثرة التّشفير على التّقرير والإيضاح، مثلما وضعت المتلقّي أمام نبذة من نبذات المتن، الّتي تعدل به عن صورة الواقع الموضوعي إلى صورة العجيب المستفزّ، يؤثّث بعض ملامحها القطب والطائر العجيب. وهذه الفاتحة هي الّتي نهضت بنسج خيوط اللّعبة السّرديّة، وقد أشعرت بتحويرات وتغييرات طارئة على قانون اللّعبة، معمول به، بموجب التحوّلات الخطابيّة، ذلك أنّه من السّنن الّتي اعتمدتها الرّواية الحديثة، الاشتغال على آليات التّناص مادامت الرّواية مهيّأة للانفتاح على مجموعة من النّصوص سواء كانت من جنسها أو من أجناس أخرى، فكلّ نصّ – حسب " جوليا كرستيفا" يبني في شكل فسيفساء من الإحالات، وهو خلاصة امتصاص وتحويل نصّ آخر"[7]. وعليه فإنّنا نلاحظ حضور **أسلوب التّهجين** (L'hybridation)، ويعني **عند باختين "المزج بين لغتين اجتماعيتين في ملفوظ واحد، إنه لقاء في حلبة هذا الملفوظ بين وعيين لغويين مفصولين بحقبة أو باختلاف اجتماعي أو بهما معا"** وهو أيضا "التّركيب الّذي يستمدّ عناصره من مرجعيّات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة"[8]. يقول السارد: "...وستظلّ صورة "ذو القرنين" والسهم يخترق أعلى رقبته. فيخرّ صريعا مضرّجا بدمائه كضبي بريء متمرّد، تلحّ في الحضور داخل خيالي مهما بعد بي الزّمن، تزداد بمرور السنوات والعقود وضوحا ونصاعة، وقفته الشجاعة، تحدّيه للمهاجمين، إيمانه بوجوب الدّفاع عن عرشه، ثباته وقت فرار

الجميع، جهده الدؤوب في إنقاذ ما يستطيع، لأنت الشهيد حقّا أيّها العملاق."[9] إنّنا نقرأ موقفين مختلفين، ولغتين متصارعتين بين ذهنيّتين متباينتين: وهو موقف ذو القرنين مثلما صوّره التاريخ والقصص القرآني، ملكا عادلا يبني سدّا من أجل أن يدفع مخاطر يأجوج ومأجوج عن أقوام هم موضوع اعتداء وهيمنة. ويقصد بذي القرنين في البنية النصيّة عميد المحكمة المدافع عن قيمة العدل والقضايا العادلة في الحياة البشريّة. وأمّا الموقف الثّاني، فهو موقف مضمّن في ثنايا الكلام تجسّده وتسلك سبيله قوى الردّة ووقود الفتنة والطائفيّة في المجتمع الجزائري الحديث وفي تيهرت القديمة على عهد الدولة الرستمية. فكان جزاء عميد المحكمة، باعتباره نموذجا أوفى لقوى التنوير وأصوات التغيير المجلجلة في فترات الانتكاسة وعصور الرداءة، جزاء سنّمار ومآله هو الموت مقتولا. ولعلّ دم عميد المحكمة هو رمز التضحية في سبيل بلوغ الحقيقة وتحقيق الأمن الروحي والاجتماعي والسياسي. وهو ما نستشفّه من قول السّارد: "مازال قلبي يرتجف من هول ما أرى، لا يمكن لأكوام الجثث وأنهار الدم أن تمّحي من ذاكرتي، صارت تصيبني بهستيريا قاتلة، صرت أحنّ إلى البكاء، إلى العويل، بل صرت أحنّ إلى الدم أيضا، كلّما أصّرت الصّور على الحضور في شاشة خيالي فررت إلى القراءة، وقد أنسى أحيانا، لكن صورة عمّار العاشق وهو يقدّم نفسه قربانا، فيفجّر السهم قلبه الّذي طالما ملأ القلوب حبّا وإبداعا، لا يمكن أن يمحوها الزّمان..."[10].

وعليه بان لنا بما لا يخالطه أدنى شك أنّ اللّون الأحمر على لوحة الغلاف مفعم بالإحالة على المعاناة اللصيقة بتجربة العشق وتشكّل جزءا من دلالته ومعناه.

هذا عن التخييل الحكائي فماذا عن التخييل اللغوي؟

ب-المتخيل اللغوي

لقد اختزلت اللّغة السّرديّة في رواية **العشق المقدنس** رحلة المقدّس في المدنّس أو رحلة البحث عن **الطائر العجيب** شرطا أساسيّا لصفاء مشارب الحياة في وجه الحبيبين وإدراك لذّات العشق وكماله.

فالنّصّ سرعان ما يحرّف مساره ويحوّر قانون اللّعبة تاركا ما يمكن أن نعتبره القصّة الأصليّة أي قصّة العشق الّتي جمعت السّارد وهبة في رحلة حياتهما وتعلّقهما المفرط ببعضهما ومعاناتهما حدّ الضنى، من أجل إدراك السّعادة وتحقيق امتلاء الكيان أو معاني الاستقرار. ثمّ تتعرّض هذه النواة الحكائيّة (السارد/ هبة) إلى التشظّي (éclatement) والتّفرّع أو التّضمين (L'enchâssement)، فيعدل بنا السّرد، على درب التّوسّع في إيراد قصص العشّاق، إلى التّبئير على معاناة العاشقين (عمّار/ نجلاء)، الّذين تكسّرت أحلامهما على صخرة واقع المجتمع وكوابته وإكراهاته وضغوطاته. وهي- لعمري – صورة مكرورة عن أشجان العشّاق في موروثنا العربي (قيس وليلى، وجميل وبثينة، وكثير وعزّة...). يقول السّارد مخبرا عن المآل المأسوي الّذي شهدته نجلاء، وهو مآل أشبه بالفاجعة الإنسانيّة الكبرى "أخبرنا العميد في الطريق عن الفاجعة الّتي ألمّت بنجلاء حين أقدمت على حرق نفسها احتجاجا على تزويجها من أحد أغنياء المدينة. كانت رحمها الله مولعة بعمّار، عاشقة له، وكان النّاس قد تداولوا قصّتهما، ممّا أساء لأهلها، وقرّر إخوتها تزويجها رغما عنها وحين ضاقت بها السبل فعلت فعلتها فيما هام عمّار على وجهه، ليصل إلى ما وصل إليه"[11].

وحين انسدّت آفاق اللقاء الحميم بين السّارد وهبة، وانفصمت عُرى تجسيد هذا العشق العذري، ونتبيّن ذلك من خلال الحوار الآتي: "- فلنهرب من هذا الكابوس، أريد أن نعود إلى أنفسنا، نبني بيتنا حيث أشرت عليك سابقا، أريد أن أحيا في حضن الطبيعة، لم أعد أطيق هذا النوع من البشر.

-هل تعتقدين أنّ الهروب حلّ؟

- أريد حلاّ لنفسي، وليذهب الجميع إلى الجحيم، لست مسؤولة عن هذا العفن، كلّ مكانس الأرض لن تنظّف عقولهم، إن كان لهم عقول"[12].

ولفتح آفاق السّرد يسخّر البطل/ السّارد القطب النوراني أو الغوث الرّبّانيّ باعتباره الشّخصيّة المالكة للحقيقة المؤمّنة لمسار الوصول إليها، وهي كذلك دليل الحيارى وطلاّب الاستقامة على الطريقة المنجيّة من عذاب الله والمستهدين في شعاب الحياة الغائمة ذات المسالك الوعرة

ومجهولة المآل. ولعلّ هذا القطب الرّباني بحضوره الجلاليّ الجماليّ المدهش والمبهر أشبه بالأنبياء أو أولياء الله الصّالحين، باعتبارهم أدلّة على سواء السّبيل، في ظلّ ضبابيّة جغرافيّة الفضاء وتعرّجات زمن الفتنة واستتباب إيديولوجيا الوعي الشقيّ. إنّ حضور هذه الشخصيّة المنمذجة وقد ارتقت إلى مستوى الرّمز التّخييلي بوصفها وشما من أوشام الذاكرة الإسلاميّة والعقيدة السّنيّة والتّصوّف السّنّي، هو من قبيل التّناصّ مع المرجعيّة الصّوفيّة العرفانيّة. وعليه فإنّ موحي الدّين بن عربي يرى أنّ "الحقيقة المحمّديّة- أي روح محمّد صلّى الله عليه وسلّم- الّتي تنقل العلم الإلهي لكلّ الأنبياء والأولياء- وهي تتجلّى في أكمل صورة في القطب والمعصوم، ولكلّ زمان قطب، وهو الخليفة الحقيقي لله، ويسمّى قطب الوقت أو صاحب الوقت أو صاحب الزّمان، وهو الغوث الّذي يوجد بفضل قطب الأقطاب"[13].

وقد جاء في وصف القطب في الرّواية:"غير أنّ أحلام اليقظة قد حلّقت بي على أجنحتها، إلى حيث التقينا القطب، رحت أستحضره حين فاجأنا كربوة طاهرة مثلّجة، أكمامه الصّمت، وعبيره الفكر، ونَظِر قلبي وأنا أنظره، جثوت حيث أنا ومعي جثّت هبة، كانت هالة النور حوله تتّصل بالسّماء..."[14].

وتكمن أهميّة ما عليه القطب من وضع اعتباريّ مخصوص أوّلا في تمثيله لخصائص النبوّة والولاية، ففيه تجتمع صفات النبوّة غير أنّه لا وحي، ثمّ ثانيا في أمره للسّارد وهبة بالبحث عن الطائر العجيب، باعتباره الوحيد القادر على العروج بالعاشقين في مدارج السّعادة ومراقي الكمال الإنسانيّ، حيث الخلاص النّهائيّ من كلّ دنس. ويصف السّارد هذا الطائر قائلا: "...فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب، رفعنا أعيننا معا، كان طائرا من الجنّة، أخضر مع بياض خفيف يشوبه، كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعيّ... رحنا نتابعه بفرح طفوليّ، غير مصدّقين ما نرى، وظلّ الطائر يسمو إلى السماء باتّجاه الشمال، دون أن يضعف وصول تغريده إلينا، وظللنا متعانقين، لتشهد النجوم في سطوعها الأوّل حبّنا الأبديّ"[15].

ويبدو أنّ الحديث عن الطائر العجيب فيه تناصّ مع القرآن في قوله تعالى: "وَكُلَّ إِنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنشُورًا "[16] مثلما يتناصّ كذلك مع ما جاء في كتاب **منطق الطير** لفريد الدين العطّار الّذي أفرد له وصفا لطائر السيمرغ :"ملك الطير، وهو

منّا قريب، ونحن منه جدّ بعيدين، مقرّه يعلو شجرة عظيمة الارتفاع، ولا يكفّ أيّ لسان عن ترديد اسمه، تكتنفه مئات الآلاف من الحجب، بعضها من نور، وبعضها من ظلمة، وليس لفرد في كلا العالمين مقدرة حتّى يحيط بشيء من كنهه، إنّه الملك المطلق المستغرق دائما في كمال العزّ"[17].

ومثلما وُفّق السّارد في توظيف المرجعيّة الصّوفيّة والرّمز الصّوفيّ في الرّواية، فقد وُفّق كذلك إلى حدّ بعيد في توظيف المرجعيّة التاريخيّة. فمن خلالها مارس السّارد لعبة كسر الحدود، بين الماضي والحاضر، حيث يتحوّل من الجزائر في الآن والهنا إلى تيهرت في الزمن الغابر. وهو يهدف ويهدّف من وراء ذلك إلى تعرية الواقع والكشف عن تناقضاته وزيفه، بالإضافة إلى نزوعه إلى التأصيل والتأثيل لكلّ ما يصلنا بذاكرة الجزائر التاريخيّة ومقتبساتها الحضاريّة، منتهيا إلى ما انتهى إليه ابن خلدون من خلال بحثه في الاجتماع الإنساني والعمران البشريّ، بأنّ الماضي أشبه بالآتي من الماء بالماء.

ولا مراء في أنّ اللّغة كائن زلق، نزق، فلوت، حرون، قلق، لا تنقضي عجائبه، لذلك فلا تنثني الرّواية عن امتطاء صهوتها من أجل تسريد المتخيّل. فهي بوّابتها الملكيّة إلى سبر الوجود الذّاتي والاجتماعي والحضاري، فتصبح " اللّغة فضاء رحبا يكتنف النصّ الرّوائيّ ويتمدّد فيه. ويقوّي الحُلُمَ حضُور هذه اللّغة الشعريّة بل يولّدها بما يحتويه من شفافية وإغراق في التعتيم معا، ويزرع فيها أوجاع الماضي والحاضر وأفراحا فنيّة تريد أن تستعيد قديما وتتوق إلى المستقبل تبعث فيه الحياة"[18]. ولعلّ من شأن اللّغة بتسريدها للمتخيّل في الرّواية أن تمنحها وظيفتها الفنيّة (SA FONCTION ARTISTIQUE) وهي الوظيفة الثانية للّغة الّتي تنهض حسب جيرار جنيت (Gérard Genette) من رحم الإنشائيّة، وهي تتميّز من وظيفتها الأولى أي الوظيفة العادية (SA FONCTION ORDINAIRE) الّتي تنهض عنده من البلاغة أو ما يُعرف اليوم بالتداولية. ولعلّ ما يميّز هذا الخطاب الفنّي التخييلي ويمايزه عن الخطاب العادي كامن حسب تودوروف في اعتباره "خطاب شحن يستوقفنا ويطيل بنا النّظر إليه في ذاته، أكثر ممّا نهتمّ بمعناه"[19] على خلاف الخطاب العادي باعتباره "خطابا شفّافا يجعلنا ننظر من خلاله إلى معناه دون أن نهتمّ به في ذاته"[20].

هذا عن المتخيّل الحكائي والمتخيّل اللّغوي فماذا عن المتخيّل البنيوي؟

II) التّخييل البنيوي

حين يرتبط التّخييل بضروب اللامعقول إن في مستوى الشخصيات وإن في مستوى الفضاء والأحداث، تصبح الرّؤية عينا داخلية، تتجوّل بحريّة في كلّ مناطق الفكر والشعور، دون ضوابط تقيّد تلك الحريّة. إنّ اللاّمعقول تقنيّة أدبيّة يصير فيها كلّ ما هو ممكن وفق قوانين الطّبيعة وما هو فوق طبيعيّ مختلطيْن وهو ما ذهب إليه تودوروف بقوله: إنّ" الأدب الفانطستيكي أدب يقبل وجود الواقع والطبيعيّ والعاديّ ليستطيع فيما بعد دحضها جميعا"[21]. وهو ما يُحدث صدمة لدى المتلقّي ويحرّك فيه ذاكرته لتبحث في تراثه عن جذور لهذا اللّامعقول علّه يقبله ويطمئنّ إليه. ومن هنا يتبيّن لنا دور المخيّلة في ابتداع عالمها، الّذي له رؤاه نحو العالم الواقعي.

1) لا معقوليّة الشحصيّات

غير عصيّ على المتلقّي إدراك "ميثاق المتخيّل" في رواية **العشق المقدنس،** انطلاقا من فحوى التّنبيه المتضمّن داخل خطاب المسرود بأنّ الحكاية في مغزاها ومعناها البعيد المراد أشبه بالمغامرة التخييليّة، بل هي لعبة خاضها بطلان ورقيان للوصول في المحطّ الختامي من الرّحلة إلى حقيقة أو حكمة مفادها أنّ الإنسان لن يبلغ منيته ومستقرّه –على حدّ تعبير محمود المسعدي- ولن يحقّق السّعادة إلاّ بعد أن يتطهّر من أحقاده وأنانيّته، ويغتسل من كلّ درن علق به أو شوّهه يقول السّارد:"... لابدّ أن نستحمّ حتّى نبعث الحياة في أنفسنا من جديد..."[22]. ويبدو أنّ البطلان يتحوّلان في لحظة تخييليّة، بفعل الاستحمام، إلى كائنين خارقين يثيران الإدهاش والإبهار والتّعجيب. ومعلوم أنّ تحوّل الحبيبين إلى جاسوسين، وبالتالي إلى طرف من معادلة ليس من شأنها إلاّ تمعن في الخراب والموت علامة على الدنس الّذي شابهما. فكان فعل الاغتسال بالماء أشبه ما يكون بفعل التعميد في الميثولوجيا المسيحيّة، حيث يستحيل الإنسان بعد التطهّر متجرّدا من كلّ دنس دنيويّ أي كمن ولدته أمّه.

علما وأنّ اللامعقوليّة لم تقتصر على الشخصيّات بل لابست الفضاء كذلك.

2) **لا معقوليّة الفضاء**

-فضاءات المطلق(السماء - النجوم): فضاءات ممتدّة الأطراف، مترامية، تفتح أفقا مؤكّدا للتأمّل وحريّة الحركة، ومتابعة أحداث عجائبيّة مثيرة، وفسحات زمكانيّة غريبة، فتمثل بخاصيّات التّعالي محمّلة بطاقات سحريّة خارقة. يقول السارد: "...رحنا نتابعه بفرح طفوليّ، غير مصدّقين ما نرى، وظلّ الطائر يسمو إلى السّماء باتّجاه الشّمال، دون أن يضعف وصول تغريده إلينا، وظللنا متعانقين لتشهد النجوم في سطوعها الأوّل حبّنا الأبديّ"[23].

ويبدو أنّ خاصيّة الاتّساع المائزة للفضاء قد هيّأت لأن تعمره المركّبات الشبحيّة الصّغيرة، وهي بمثابة الغول المادّي الّذي استقوى على مجال الّروح والعاطفة والوجدان والخيال، فاستحالت الجزائر الحديثة أو تيهرت القديمة فضاء لنشاط حروب عاصفة وفتن مدمّرة وبحور من الدماء لا ساحل لها، يقول السارد عنها: " ..واندفع محمود البقّال يفصّل الحديث عن المركبات الشبحيّة الصغيرة، الّتي اشتدّ ظهورها أوّل ما اعتلى عبد الله علي البكّاء سدّة الحكم. صارت أقرب إلى الأرض، تجوس خلال الديار مرارا كلّ شهر. ترمي كلّ من رأته بإبر تغرزها في رؤوسهم، وزقد عادت الليلة بكثافة. فنشرت الهلع في نفوس كلّ الّذين كانوا خارج بيوتهم، اضطرّتهم إلى الاحتماء باقرب البيوت والمحلاّت"[24].

-المراوحة بين فضاء التيه وفضاء الجزائر /تيهرت: ويقول السارد :" أردت أن أقول لهبة أليس هذا التحليق بين أزمنة متناقضة أفضل لنا من أن نسير على خطّ مستقيم بائس ينتهي بنا إلى انحدار مرعب مخيف، يطوينا في نهايته جوف العدم المظلم؟ تذكّرت الشيخ القطب، شتّان بين المشهدين، مشهد للنقاء والسمو، ومشهد للدّنس والهبوط، ما وجدنا عنه محيصا"[25].

يبدو من خلال هذا الشاهد نوسان وتردّد بين نوعين من الفضاء: فضاء عجائبي متملّص من ضيق محبس الميقاتية الزمانيّة، متأبّ عن الوصف والتّعيين، وأمّا الثاني، فتاريخيّ بيّن الأطر الزمانيّة والمعالم المكانيّة، وهو ما يومىء إلى حقيقة مرّة مردّها إلى مرحلة حكم الدولة الرستميّة

الّتي لم تشهد الحياة السياسيّة في ظلّها ميلا إلى الهدوء قطّ ولا مهادنة ولا توقّفا لنيران حرب لم تتورّع عن أكل الأخضر واليابس، إنّها بداية جرح في تاريخ الجزائر لم يندمل إلى حدود هيمنة الأصولية السياسية عليه، وسيف استلّ في التاريخ القديم وقد ظلّ مرفوعا بين أبناء هذه الأمّة إلى الزمن الراهن. والجلاوجي يحاول في رواية **العشق المقدنس** تقديم بديل من واقع الفتنة الطائفية وذلك من خلال تبنّيه نظريّة أشبه ما تكون بنظريّة المستبدّ العادل الّتي مفادها ومردّها حاكم تتوفّر فيه إلى جانب صفات الهيمنة والغلبة صفات الرأفة والعدل بين أفراد شعبه. ولعلّه المثال الّذي يجسّده اليوم بوتفليقة بديلا من تجربة الإسلام السياسي الّذي أهلك الحرث والنّسل، وأضرّ بالبلاد والعباد. وهي رؤية تعكس مخاوف المثقّف الجزائري من عودة زمان الأصوليّة السياسيّة الّتي أفقدت حريّة التّفكير وجعلته عرضة للجنون والتكفير، فعانت الجزائر من اغتيال المبدعين وإهدار العقول الحرّة باسم لاهوت كئيب.

3) لا معقولية الأحداث

- تتّسم الأحداث بالتّفكّك والتفتيت والتشظّي، وذلك لانفتاحها على مجال التّأمل وأدب الفكر والرّمز والحُلم أكثر من التصاقها بالواقع، باعتبار اختيارات فنيّة واعتبارات إبداعيّة تتأبّى عن المباشرتيّة والّسطحيّة في معالجة القضايا.

- لم تنس رواية **العشق المقدنس** تأثيث مسرودها بالعجائبي من الأحداث وغرائبيّها ما قضيّضها إلى أن ترقى إلى مراقي اللامعقول السرديّ، من حيث هو مفهوم ذو منطق خاصّ يساعد الكتابة من الخروج على كلّ متعارف روائيّا من أشراط فنيّة تنتظم العلاقات الاجتماعيّة والأخلاقيّة والثقافيّة بين الفاعلين السرديّين، ويمكّنها من استنبات دلالاتها البكر وتكثيف الفضاءات الزمكانيّة، وهيئات الأحياء والأشياء، وفقا لما يخدم أهدافها الفنيّة والمضمونيّة.

- وما نلاحظه أنّ السّارد يختم سرده ببشائر عودة الطائر العجيب، ومعه كلّ علامات الفرح والنور والأمل. فهل وراء نوء أشجان الجزائر والأمّة العربيّة أفراح ستأتي؟

وهل يروم الرّوائي الاقتراب من فتن الماضي باعتبار أنّ فهم ميكانيزمات الأزمة الّتي شكّلت مأساة الإنسان في الماضي، هي الطّريق الآمن إلى فهم ميكانيزمات الأزمنة الراهنة ومعالجتها.

-**العشق المقدنس** رواية تشتغل على التاريخ وتستشرف الآتي، بلغة تصهر الخطابات المختلفة والنصوص المتنوّعة بأسلوب في منتهى مراقي البلاغة وسحر البيان والتكثيف اللغوي الخلاّق. ولعلّ هذا ما يتّضح جليّا في هذا المقطع:" بتنا نمسد وجه اللّيل الكالح، نخضّب لحيته الدامسة، نخوض لججه الزنجيّة، نتراذذ عليه حبّات من بياض القلوب، ننسج لنهاره رداء من خيوط الشوق، نزعج سبات العصافير، ندغدغ أخمص الشمس، نمسح على خدّ البراعم وحشيّة الصّقيع"[26].

وهكذا يتلاشى اهتمام المتلقّي بالأحداث بين ثنايا هيمنة اللّغة الراقية الّتي تكسّر العلاقة المنطقيّة بين المسند والمسند إليه، وتقوّض التماسك الداخلي بين الدّوال ودلالاتها الظاهرة. فهي لغة تتجاوز النقل إلى الإبداع، ومجرّد التصوير إلى الخلق والابتكار، وتخلق إنشائيّتها وتؤسّس فرادة عالمها.

III)التخييل الدلالي

1) الدلالة السياسية والإيديولوجية

ليست ثنائية المقدّس والمدنس، في وجه من وجوهها، سوى ثنائيّة الخير والشرّ، بل لا يمكن أن تقتادنا إلاّ إليها. وهي في تحديد سؤال الكينونة وسؤال المصير، في اتّصالهما بقضية العشق، أقدر وأبلغ. ولكن يحسن التنبيه إلى أنّ المؤلّف بمعالجته موضوع العشق أمكن له التعبير عن زاوية تناول الفكر المعاصر لإيديولوجيّة الشرّ الأخلاقي، حيث أخرجه من مجرّد إطاره الديني التقليدي المتجسّد في مخالفة الله وأوامره ليحمّله التّجربة الإنسانيّة ويحصره في نيّة أذى الآخر والمساس بحريّته أو كرامته أو راحته. لأنّ الشرّ يظهر بوصفه كتلة سديميّة عمياء، لا شكل له ولا صورة محدّدة، فهو يلقي بظلاله على الوجود الإنساني، ينسج عليه خيوطه، ويحفر فيه أخاديده، وتتشعّب دروبه في شكل متاهات تمتصّ النفس، وتشلّ العقل، وتنخر الجسد. وهو ما

شهدناه وما تعقّبناه في فضاء هذه الرّواية معقودا على الشجن والعنف والقتامة حدّ الضنى، ومدينة تهرت مراجل تغلي من الداخل ومشانق تنصب ومذابح تقام على النصب بالجملة والتفصيل، وبالمفرد والجمع. إنّه لا يترك للبشر خيارا سوى مصارعته ومواجهته. وتقع في البداية التفكير فيه بغية حلّ شفراته، والحفر في طبقاته وترسّباته، من أجل الإمساك بمعناه وتحديد مصدره وطبيعته. وقد ذهب بول ريكور إلى أنّ "الشرّ تحدّ لا مثيل له تواجهه الفلسفة والثيولوجيا معا"[27] فهو تحدّ للفلسفة لأنّه يفرض عليها إعادة البحث في مسألة عقلنة العالم، وتحدّ للثيولوجيا لأنّه يشكّل مدخلا لإعادة النّظر في مسألتيْ العدل الإلهي والحريّة. ولكن لمّا كان الموضوع الأساس المعالج، طيّ هذه الرّواية، هو العشق العذريّ الّذي كان الشعر ديوانه القديم، فإنّ المنافحة عنه وحمايته ضدّ دعاة الخراب والموت والقحولة أصبح من أوكد الواجبات الّتي تستدعي الرّواية، باعتبارها ديوان العرب الجديد، لتقول كلمتها فيه، وتنحت العالم الأجمل والأكمل الّذي تشرئبّ له مخيّلة فرسان الأدب وسدنة الإبداع. لكأنّه أراد أن يبرز أنّه لا إمكان لخلاص المجتمع الجزائري والمجتمعات العربيّة ذات الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصاديّة المشابهة من يمّ الخبط إلى مرافىء الضّبط إلاّ بالتّحلّي بالحكمة وقبول الآخر وترويض الوحش الرابض فينا.

2) الدلالة الثقافيةّ والاجتماعيّة

ويُقبل المؤلّف على نحت البديل من الواقع الآسن الميّت والمميت، وتقديم الإضافة من عمق إيمانه بواجب إرساء منهج التحلية بعد التخلية، باعتبار اشتغاله على وضع البدائل العقلية والواقعيّة في آن. أي لكي ننتصر على معضلات الإرهاب والجهل والأميّة، ونطوي صفحة القبح واليأس والتبكيت والتشاؤم، ونزيح هذه الإشكاليّات جميعها إلى الأبد، لا مندوحة لنا من أن نحلّ محلّها ثقافة التفاؤل بدل التشاؤم، والقيم الجمال بدل قيم القبح، ومعاني الإخصاب والفحولة بدل معاني العقم والقحولة. ولعلّ سبيل السّارد/البطل إلى تحقيق ذلك الارتقاء بسلطة الكلمة في جزالتها ورقتّها، فضلا عن عذوبة التعبير والقدرة على إنتاج وممارسة الكلم الجميل وتفنّنه في التغزّل بحبيبته، يقول في ذلك: "

نجلاء

كلّ الوجوه نجلاء

الشمس والبدر والسماء

وكلّ النجوم لها..

من نجلائي بهاء.[28]

هذا ويعبّر السّارد عن اعتداد متعاظم بقيمة الحبّ في الحياة الإنسانيّة، فهو إكسير الحياة وجوهرها الّذي لا تنقضي عجائبه، والّذي يظلّ قادرا على ضخّ دماء جديدة في جسد الإبداع، وهو ما نستشفّه من قول السّارد: " مدّي هبتي يدًا نخض في الدروب الكئيبة، مدّيها نطو ها العقبات الكأداء"[29].

فتغيير مستقبل الأمّة، من ثقافة الرداءة والإسفاف إلى ثقافة الجودة والإبداع، لا يكون إلاّ بالاشتغال على الفرد في اتّجاه الانفتاح الشامل على العائلة والمجتمع بشكل عامّ.

الخاتمة

العشق المقدّس نقبل عليه نصّا تتولّى فيه اللّغة تخييل نفسها في وله متعاظم بالذات، بل في تألّه وتولّه، إنّها ألوهيّة الرّمز، إذ شرف الفعل لا في الواقعة المباشرة الغفل من المعنى بل في التّدلال (Signifiance) أي في تصميم علاقة دلالة بين الأشياء. ولعلّ في لواذ الرّوائي بالتّخييل قد أفضى به إلى بناء عالم فنّي مغاير، عالم لا يستنسخ الواقع ولا ينقله حرفيّا، وإنّما يحاول تشكيله بوسائط فنيّة في صور حدوس ورموز وأحلام وخوارق وأساطير. وتجري في فضاء هذا العالم الرّوائيّ أحداث بعضها حقيقيّ والآخر متخيّل، وتتحرّك فيه شخصيّات مستعارة من التاريخ البعيد والقريب، تتساكن وتتجاوز مع شخصيّات وهميّة. وتتعدّد وتتداخل في هذا العالم الروّائيّ الأصوات والأزمنة والأحداث، معبّرة عن حقيقة مفادها ألاّ مجال لحياة مشاعر العشق المقدّسة بين الأحبّة والعشّاق إلاّ إذا تمّ التخلّص ممّا داخل سرائرهم من دنس أو رجس. ويتولّى

الرّوائيّ صياغة هذا العالم بلغة شعريّة تمتاز بالاقتصاد والتكثيف، وتستخدم الرّمز والإشارة والصّورة. وتتحوّل الكتابة في خضمّ هذه التجربة إلى مسرحة إبداعيّة لكيفيّة إقامة الرّغبة في العالم.

الهوامش:

[1] - يمنى العيد، **الرواية العربية المتخيّل وبنيته الفنيّة**، بيروت- لبنان، دار الفارابي، 2011. ص8.

[2] Michel Butor: *Essai sur le roman*, collection idées- Gallimard, édition 1964.P36.

[3] Ibid , P32-33.

[4] -**العشق المقدنس**، ص161.

[5] - **المصدر نفسه**، ص1.

[6] - **العشق المقدنس**، ص7-8.

[7] J. Kristiva, SemiotoiKé, *Recherche pour une sémanalyse*, Coll. Points, Paris, Seuil, 1969, p85.

[8] - عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي** ، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2008، ص411.

[9] **العشق المقدنس**، ص159.

[10] **المصدر نفسه**، ص159.

[11] - **العشق المقدنس**، ص40.

[12] - **مصدر نفسه**، صص120-121.

[13] - الجرجاني، **القطب أو الغوث في المفهوم الصّوفي**، مركز التاصيل للدراسات والبحوث، متاح على الشبكة، www.taseel.com

[14] **العشق المقدنس**، ص28.

[15] - **المصدر نفسه**، صص164-165.

[16] - **سورة الإسراء**، الآية 13.

[17] - فريد الدين العطّار، **منطق الطير**، تحقيق بديع محمد جمعة، القاهرة، 1985، صص185-186.

[18] - مصطفى الكيلاني، **تاريخ الأدب التونسي، الأدب الحديث والمعاصر (إشكاليات الرّواية)**، ضمن سلسلة دراسات، بيت الحكمة، 1990، ص201.

[19] - نور الدين السدّ، **الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث**، الجزائر، دار هومة للطباعة، (د.ت)، 16.

[20] - **المصدر نفسه، الصفحة نفسها.**

[21] Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p29.

[22]-**العشق المقدنس**، ص161.

[23]- **المصدر نفسه**، ص165.

[24]- **م.ن**، ص103.

[25]- **المصدر نفسه**،صص123-124.

[26]- **العشق المقدنس**، ص7.

[27] Paul Ricœur, *Le mal, défi a la philosophie et a la théologie*, Genève, Editions Labor et Fides, 1986, p13.

[28]-**العشق المقدنس**، ص143.

[29] **المصدر نفسه**، ص60.