آليات التجريب وجمالياته في رواية " العشق المقدنس"

لعز الدين جلاوجي

الدكتورة زهيرة بولفوس

جامعة قسنطينة1، الجزائر

لا يتردد الباحث /القارئ المتتبع لمسار تطور الرواية الجزائرية المعاصرة في الإقرار بتميز بعض التجارب الروائية التي حاولت التملص من أسر التبعية لتجارب الرواد؛ الخاضعة للواقع والمرتبطة به ارتباطا آليا غايتها في ذلك رصد تحولاته ومحاكاتها؛ حيث استطاعت بعض التجارب الجديدة اختراق هذا الطرح إلى تقديم نصوص كسرت رتابة الكتابة الكلاسيكية، وانفتحت على آفاق إبداعية غير مسبوقة، جسدت من خلالها ملامح هوية تتخطى حدود "جزائرية النص" في بعديّه الجغرافي والفني .

ولعل تجربة الكاتب الجزائري " عز الدين جلاوجي " من بين أبرز التجارب الروائية الجديدة التي جسدت هذه التحولات ؛ ذلك أن من أهم ما تميز به هذا الروائي ثقافته ذات المرجعيات المختلفة عن أبناء جيله؛ فقد ساهم هذا التعدد الثقافي في إنتاج نص روائي مغاير للسائد الروائي الجزائري؛ نص يتمرد على الواقع فيما يحفر في التاريخ وفي المستقبل، ويسائلهما ويتساءل حولهما في الآن ذاته.

هذا الحكم العام يحتاج إلى التدليل بمقاربة تطبيقية تبرز خصوصية هذه التجربة واختلافها كما تبرز انفتاحها على التجريب (*Expérimentation*) ، وتوضح الآليات الإجرائية التي اعتمدها الروائي في خروجه عن ركب الممارسة الروائية الجزائرية المعاصرة؛ ولعل هذه هي الغاية التي نهضت من أجل بلوغها هذه الدراسة .

وقد انتقينا لذلك روايته حديثة الصدور "العشق المقدنس"[1] التي سنلج عوالمها بحثا عن جماليات التجريب الروائي ، وخصوصية تجربة "جلاوجي" الروائية وملامح التميز فيها.

وقبل الغوص في حيثيات الموضوع لا بد بداية من التسلّح ببعض الأطر النظرية التي تضبط ماهية المصطلح موضوع الدراسة فيه (التجريب)، والتي تحدد خصائص النص التجريبي؛ والروائي منه تحديدا.

1- ماهية التجريب – قراءة في حدود المصطلح:

يقتضي البحث في ماهية المصطلح تقصي الدلالة المعجمية للكلمة، وكذا مفهومها الاصطلاحي الذي سجلته عديد الدراسات النقدية التي وقفت عند أبعادها الدلالية ؛ الخاصة منها بالأدب تحديدا.

فكلمة (تجريب) في اللغة مشتقة من الفعل " جَرَّبَ "، وتتأسس دلالتها المعجمية استنادا إلى ما ورد في عديد المعاجم العربية على معنيين اثنين هما : الاختبار والمعرفة .

فقد جاء في معجم " لسان العرب " لابن منظور (*ت 711هـ/1268م*) قوله : «جَرَّبَ يُجَرِّبُ، تَجْرِبَة وتَجْرِيبًا : الشيء حاوله واختبره مرة بعد أخرى ...ورجل مُجَرِّب : قد عرف الأمور وجَرَّبَها ... والمجَرَّبُ : الذي جُرِّب في الأمور وعُرِفَ ما عنده ...ودراهم مُجَرَّبة : موزونة »[2] .

وبعد تتبعنا حضور الكلمة في المعاجم العربية الحديثة تبين احتفاظها بالدلالة ذاتها [3] إضافة إلى تقاطعها مع ما جاء في المعاجم الغربية؛ خاصة في تركيز هذه الأخيرة على العنصرين السابقين واشتراط توفرهما عند تحديدها لمعنى كلمة (*Expérimentation*) التي تعود أصولها إلى« الكلمة اللاتينية " *Expérimentum* " وتعني البروفة أوالمحاولة »[4]؛ حيث جاءت الكلمة في المعجم الفرنسي " لاروس" *(La Rousse)* بمعنى الدربة والمران قصد الإفادة [5] وهو المعنى ذاته المسجل في معجم " أكسفورد "(*Oxford*) الانجليزي ؛ حيث تدل الكلمة على التجربة والخبرة ومدى الإفادة منهما[6].

بناء على ما تقدم يمكن القول إنَّ الدلالة اللغوية للكلمة تكاد تكون واحدة في المعاجم العربية والغربية على حد سواء؛ فالتجريب لغة هو: الاختبار من أجل المعرفة والإفادة منها باكتساب الخبرة.

يفضي بنا تأمل الطرح اللغوي السابق إلى الإقرار بأنَّ التجريب عملية تتأسس على المعرفة والقدرة على القياس والاختبار، تصدر عن ذات مجرِّبة واعية بما تفعل ومقبلة عليه حتى تمتلك الخبرة والدراية بالأمور المجرَّبة أي أنَّها عملية إخضاع (الشيء) أو(الظاهرة) للتجربة ومتابعتها من أجل دراستها و تقنينها، والتجربة – في العلم – « اختبار منظم لظاهرة أوظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة علمية دقيقة ومنهجية للكشف عن نتيجة ما ، أوتحقيق غرض معين »[7] ، وهي أيضا «المعرفة أوالمهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان من مشاركته في أحداث الحياة أوملاحظته لها ملاحظة مباشرة»[8].

ونؤكد في هذا السياق أن الكلمة قد تم تداولها في المجالات العلمية قبل استثمار مفهومها في مجالات الفن والأدب؛ حيث ارتبط مصطلح (التجريبية) (*expérimental*) بنظرية "التحوُّل" عند "تشارلز داروين " (*Charles Robert Darwin*) (1809- 1883م) الذي استخدمه بمعنى التحرر من النظريات القديمة [9]، كما استخدمه "كلود برنارد" *Claude Bernard (1813 -1887م)*[10] في دراسته حول " علم الطب التجريبي " بالمعنى ذاته [11].

وقد أكد الناقد " مارتن إسلن " (*Martin Esslin*) هذا الطرح في قوله: « كلمة (تجريب) مأخوذة في الأساس من العلوم ...علوم الطبيعة وحينما يريد المرء أن يعثر على شيء جديد حينئذ عليه أن يجرب...»[12].

وإذا كان التجريب هو الاختبار من أجل المعرفة فإنَّ هذا يعني أنّه عملية تتطلب الوعي التام والقصدية أو إرادة القيام بالفعل والرغبة في إنجازه أيضا؛ ولعل هذا ما أكده "كلود برنارد" بقوله:«القائم بالتجربة هو الذي يستطيع – بفضل تأويل محتمل قليلا أو كثيرا لكنه استباقي للظواهر الملاحظة – تأسيس التجربة بطريقة يستطيع بها في الإطار المنطقي للتوقعات، أن يقدِّم نتيجة تساعد على ضبط الفرضية أو الفكرة المصوَّرة سلفا »[13] ؛ فالمجرِّب يفرض فرضية يؤسسها على الصحة، ثم يعمل على إثباتها جراء تثبيت بعض العناصر للوصول إلى ما

يرجوه، وإن لم يتحقق ذلك في المرة الأولى، أما الذي يفتقد المعرفة والدراية و القدرة على القياس والاختبار فما بإمكانه أن يجرِّب ! ..

وهنا نشير إلى أن "برنارد" قد حدد مقاييس معينة تضبط ماهية المجرِّب في تعريفه له بقوله:«المجرِّب كل من استخدم أساليب البحث بسيطة كانت أم مركبة لتنويع الظواهر الطبيعية أو تعديلها لغرض ما، ثم إظهارها بعد ذلك في ظروف أو أحوال لم تكن مصاحبة [لها] في حالتها الطبيعية» [14]؛ هذا يعني أن التجريب يقتضي فعل التجاوز بالإضافة أو التعديل، الأمر الذي سيؤدي حتما إلى التغيير على عكس الملاحظة (*L'observation*) التي تكتفي بالوصف التقريري المباشر للظاهرة دون أدنى تعديل أو إضافة [15].

يجسِّد هذا الطرح المفهوم العلمي للتجريب؛ القائم على«فكرة صدور المعرفة من ينبوع التجربة»[16]؛ فهي منبع المعارف التي تنشأ من الملاحظة وذلك باستخدام الحواس؛ وهي نشاط فكري أولاً، إذ لا وجود للتجريب بدون إعمال الفكر [17]، كما يجسِّد أيضا جوهر المنهج التجريبي في العلوم وفي الفنون على حد سواء [18] .

وعن تداول مفهوم التجريب في مجال الفن يستوقفنا الطرح الذي قدمته الناقدتان" ماري إلياس" و" حنان قصاب " في تأصيلهما لعلاقة التجريب بالمسرح [19]؛ حيث أقرَّتا بأنه ظهر« في الفنون أولا وعلى الأخص الرسم والنحت، بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين، وشهدت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن السائد والمألوف »[20] .

والتجريب في الفنون « هو عمل إبداعي في المقام الأول ، يحقق معرفة أرقى، ومتجددة، قد تتأسس على بعض جذور المعرفة التقليدية، لكنها غالبا ما تحمل صفات وخصائص متباينة عن المعرفة السابقة عليها صفات المغامرة الإنسانية وخصائصها، الجسارة والقدرة على فض المجهول واستيعاب الجديد، والمعرفة الخلاقة على هذا النحو هي أرقى مستويات التجريب الإبداعي »[21] بمعنى أنَّه فعل ناتج عن ذات فاعلة "مُجرِّبة" واعية بما تفعل؛ وقوام هذا الفعل التجاوز المؤدي إلى تقديم المختلف الإبداعي بامتياز .

أما إذا أردنا أن نؤصِّل لتداول هذا المفهوم في مجال الأدب، فعلينا أن نؤكد إجماع أغلب الدراسات النقدية على أن لإميل زولا(*Emile Zola*) (*1840م – 1902م*) الفضل في إدخاله إلى مجال الإبداع الأدبي من خلال روايته " الرواية التجريبية " (*Le roman Expérimental*)؛ حيث رسَّخ فيها مبادئ الاتجاه العلمي الطبيعي في مجال الرواية ، كما لخَّص أغلب فرضياته التي تأثر فيها بـ "داروين" و"كلود برنار" مؤكدا أن " الأسلوب التجريبي "« في الفن يقترب من «الإبداع العلمي» ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية ، وقبل كل شيء يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت مند أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة »[22] .

إضافة إلى ذلك فقد اشتغل " زولا " على المختلف والغريب، كما اشتغل أيضا على الشكل الروائي وجدد فيه ؛ وهو ما يؤكده قوله: « غالبا ما كنت أعرض لقضايا غريبة وأهمها الشكل (*La forme*)، وجريمتي أنّه كان لدي فضول أدبي جعلني أجمع اللغة الشعبية الحكائية وأوظفها في أعمالي ، إذ الشكل – هنا- هو الجريمة الكبرى ، حيث درس هذه اللغة الطلبة والنحويون والمعجميون وكلهم بينوا أهميتها وحداثتها»[23].

ولعل السر في تميُّزه واختلافه عن سابقيه يكمن في اشتغاله على الواقع واحتفائه بالهامشي والمهمل فيه، وهو ما أوضحه " محمد مفيد الشوباشي" في قوله : « لم يغن انتساب الطبيعة للواقعية وادعائها وراثتها(...) لأنها لم تقدم سوى صورة قاتمة عن الإنسان الشقي الذي قضى على هامش فطرتها فتنسب الشقاء إلى عيوب وعاهات (فيزيولوجية موروثة) ليس للفرد فكاك منها، ولم ينته " زولا" أخيرا إلى الصورة الصادقة الكاملة للواقع، والتي انتدب نفسه لتصويره ولكنه عكس رذائل العصر وخزاياه (...) لم يصّور حياة، وإنّما صوّر مستشفى تجمعت فيه العاهات والنواقص البشرية المتدنية»[24] .

وللإشارة فإنّ فعل الكتابة الروائية التجريبية عند "زولا" لم يكن وليد التفاعل الحميمي العميق مع الواقع فقط؛ لأنّه استقى مادته من مجالات متعددة كانت بمثابة الروافد المعرفية التي ساهمت في تطوير الممارسة الروائية لديه؛ حيث كان مولعا بالعلوم الطبيعية، وبالفلسفة المادية التي تؤمن بقوانين الطبيعة وترفض الغيبيات، إضافة إلى الفنون المجسدة لمظاهر الخصب والثراء المادي والأعمال الأدبية ذات الطابع الواقعي[25] .

يدفعنا تأمُّل هذا التأصيل لمفهوم التجريب وتداوله في المجالات المعرفية المختلفة إلى تسجيل النتائج الآتية:

1- صفة " العلمية " التي التصقت بمفهوم (التجريب) – باعتباره أسلوبا في البحث يؤدي إلى استنتاجات تصاغ في شكل نظريات – لم تنف عنه حق الفنون في الاستفادة منه؛ وهو ما تمَّ بالفعل، حيث ارتبط هذا المفهوم في نشأته – بالثورات الفنية المتعاقبة التي شهدتها مدارس الفن التشكيلي[26].

2- الإقرار بأن التجريب قد ولج باب الفنون قبل باب المسرح والأدب بوجه عام ؛ وهذا ما أكده أيضا "هناء عبد الفتاح " في دراسته الموسومة بـ : « أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق»[27] ؛ حيث بين فيها مسار انتقال التجريب من العلوم الإنسانية إلى الفنون، فقد ظهر « بداية ملتصقا بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وارتبط التجريب – بهذا المفهوم – بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية، فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنساني دون معارضة كبيرة »[28].

3- اقترن مفهوم " التجريب "، في بعض الآراء والمواقف سالفة الذكر ، بـ : " الاختبار" و"الانحراف " و"الخروج " و"التخطي " و"التجدد " و" التفرد "؛ فهو مزيج مركب من هذه المفاهيم جميعها، ولا يمكن حصره في واحدة منها فقط.

وعليه فإنّ ما يمكن الركون إليه بعد تتبع امتدادات تداول هذا المفهوم في المجالات المعرفية المتعددة هو الجزم بأنَّ التجريب ليس نزعة شكلانية عابثة تسعى وراء تخريب الأشكال وتقويضها لكنه في الأصل منهج في التفكير، وفي الحياة أيضا، يتمثل في الاجتهاد ضد المسلمات والزيف؛ فهو « قيمة عالية من قيم الحياة والمستقبل اصطحبت الإنسان في كل مراحله ، وكانت جوهر كل نهضة ، ولا غنى عنها إن أردنا الانتساب لعصرنا. ولم تكن الأسماء الفذة التي تألقت في سماء الإبداع منذ هوميروس[*Homeros*] الذي أنشد أشعاره في إسبرطة حوالي القرن السابع قبل الميلاد، إلاَّ نماذج لمعنى التجريب وللخروج على التقليدي والثورة على الجمود »[29]؛ وهذه قناعة ستعرف طريقها إلى التأكيد والشرح والتوضيح في العناصر اللاحقة من هذه الدراسة.

ولهذا، لا بد لنا قبل مقاربة المدونة موضوع الدراسة التأكيد على عدد من المواقف الفكرية والجمالية تكون منطلقا أساسيا إليها نلخصها في النقاط الآتية:

1- الأدب مجموعة من الانزياحات، تهدف إلى الارتقاء بوعي المتلقي، و تطوير إدراكه.

2- لا يوجد نموذج أدبي مثالي، فالنماذج تتغير بتغير ظروف إنتاجها وتغير كل من المرسل والمتلقي.

3- هناك اختلاف في فهم التجريب واستيعابه والحكم عليه، و في هذا السياق نشير إلى وجود عائقين يتسببان في ذلك؛ أولهما خارجي يتمثل في المجتمع ورفضه للمختلف والخاضع لهيمنة سلطة الأشكال التقليدية المعروفة، أما الآخر فداخلي يرتبط بالمبدع في كيفية تمثله للتجريب وفي تطبيقه إيَّاه [30] .

بعد هذا الطرح النظري قد يتساءل كثيرون عن علاقة "عز الدين جلاوجي" بالتجريب على اعتبار أنه مفهوم فيه من معاني الانفتاح والتمرد على الأنماط والأشكال الجاهزة الشيء الكثير؟ كما قد يتساءلون أيضا عن تجلياته في أدبه؟ وفي الرواية المنتقاة منه تحديدا ؟.

2- تحولات الممارسة الروائية عند "عز الدين جلاوجي":

لا يمكن للباحث / القارئ المتتبع للمسار الإبداعي للكتاب " عز الدين جلاوجي" أن يغفل انفتاحه على التجريب؛ من حيث تعدد روافده الإبداعية واختلاف أجناسها؛ إذ ينصهر في هذه التجربة البحث الأكاديمي المتمرس ، مع الإبداع الذي يضرب عمقا في أرض القصة والرواية والمسرحية والكتابة للأطفال ؛ غير مهتم للحدود أوالفواصل بينها؛ الأمر الذي ضمن لهذا المسار سمة التعدد والاختلاف، كما ضمن لصاحبه سمة الفرادة التي ترفض التقّيد بتصنيف محدد ثابت.

ننطلق في مقاربة هذه التجربة الإبداعية من قناعة مفادها أن التجريب هو التجسيد العملي لتطور التجربة الأدبية وجنوحها نحو النضج والاكتمال؛ وهذا يعني أن التتبع المرحلي لمسار تحوّل هذه التجربة هو رصد لأوجه التجريب وأنماطه التي عرفتها؛ وهو عينه ما ذهب إليه " طاهر الهمامي" وأكده بقوله :«التجريب هو نسغ التجارب المتميزة والأدب الفذ »[31]، وعليه فإنَّ كل تجربة جديدة هي تجريب ما دامت تحمل البعد الإبداعي والفنيات الحديثة .

ولعل ما يمكن الإقرار به بداية هو أن تجربة "جلاوجي" ظاهرة إبداعية تستحق الوقوف عندها بالدراسة والبحث خاصة أن التجارب المجبولة على هذا التعدد الإبداعي قليلة في الجزائر؛ فمن النادر في المشهد الإبداعي الجزائري أن يجتمع القاص والمسرحي والروائي والناقد والباحث الأكاديمي في شخصية إبداعية واحدة.

راهن " عز الدين جلاوجي" منذ بدايته مع الكتابة منتصف ثمانينيات القرن الماضي على نبد التكرار أوالتراجع ، وعلى كسر الحدود القائمة بين الأجناس الأدبية ؛ حيث انتقل بينها بسلاسة سمحت له بإثرائها جميعا؛ فقد كتب الإبداع (القصة والمسرحية والرواية..)، كما مارس النقد والدرس الأكاديمي المحتكم لضوابط المنهج وتقنيات المنهجية ، وابتدع لنفسه أيضا مساحات إبداعية جديدة تسكن البين بين ، أومناطق العبور غير المحرمة ؛ التي اصطلح على تسميتها بالمسردية.

ولأن المقام يضيق عن تتبع هذه التجربة في تعددها واختلاف روافدها ، سوف نكتفي منها بما يخدم موضوع بحثنا ؛ وهو أعماله الروائية التي تنسحب – إلى حد الآن– على ست روايات هي على التوالي: " الفراشات والغيلان"و " سرادق الحلم والفجيعة" كتبهما سنة2000م، ثم" رأس المحنة" في 2003م، و"الرماد الذي غسل الماء" سنة 2005م، و" حوبة ورحلة المهدي المنتظر" سنة2011م، وصولا إلى الرواية– موضوع الدراسة " العشق المقدنس" سنة 2014م.

تدفعنا القراءة العمودية المتتبعة لمسار " عز الدين جلاوجي " الروائي إلى رصد جملة من الملاحظات يمكنها أن تجسد معالم تحول في هذا المسار؛ نلخيصها في النقاط الآتية :

1- حاول "جلاوجي" عبر مساره الروائي مساءلة الراهن ومناقشة مشكلة الإنسان في ظل صراع القيم ، وهذا الهاجس الإنساني هو الذي أضفى على تجربته سمة العالمية، لأنها إبداع يلامس دواخل الإنسان بغض النظر عن انتمائه اللغوي والعرقي أوالديني أوالحضاري.

راهن الكاتب منذ البداية على ضرورة نبد السائد في الممارسة الروائية الجزائرية من خلال تمرده على الالتصاق الآلي بالواقع ؛ غايته في ذلك البحث عن النص الروائي المختلف المتحرر من الأطر الجغرافية الضيقة، والمنفتح على العالم في مداه الأوسع ، بكل تناقضاته ، وبكل إشكالاته التي يعتلي الإرهاب رأس قائمتها ؛ حيث أكد " جلاوجي" في "الفراشات والغيلان" أن الإرهاب لا جنس له ولا حدود.

هذه القناعة التي آمن بها الكاتب سرعان ما تحولت إلى تحدي تفنن في توظيف الآليات التي تمكنه من كسبه عن استحقاق فني كبير؛ حيث راح ينوع في الاشتغال على تقنيات الكتابة الروائية بتدرج يسمو نحو النضج ؛ هذا الأخير الذي بلغ مداه في روايته الأخيرة " العشق المقدنس" ؛ ولعل هذا ما تكشفه الموازنة البسيطة بين روايته الأولى" الفراشات والغيلان " والرواية الأخيرة " العشق المقدنس" التي سنبين مكامن الاختلاف فيها في المبحث اللاحق من هذه الدراسة .

2- أثبت الكاتب انفتاحه على المتعدد الثقافي الذي يجمع الأنا والآخر، الثرات والحداثة الأصالة والمعاصرة؛ حيث تنصهر جميعا ضمن وعي فني إيجابي يرفض الظلم والزيف جسدته روايته " سرادق الحلم والفجيعة"؛ التي جنح فيها صوب أسطرة الواقع ، و مزج الواقعي بالمتخيل والإيديولوجي بالجمالي ، مع اشتغال فني عال على التاريخ، وفق رؤيا تؤمن بقدرة البطل /المخلص على قهر قوى الشر وانتصار الخير في الأخير، وهي رؤيا تفاؤلية تميز تجربة جلاوجي الروائية عن باقي التجارب الروائية الجزائرية المعاصرة.

هذا التعدد قد شهد أبعادا أكثر عمقا وانفتاحا على التجريب عبر رواياته المتعاقبة تباعا؛ بما يؤكد للقارئ أن الذات المبدعة واعية بما تفعل ، تمتلك رؤيا فنية ومشروع إبداعي تسعى جاهدة إلى تجسيد أبعاده عبر خطوات إجرائية مدروسة ضمنت لتجربتها الاستمرارية من جهة والتنوع من جهة ثانية.

3- عايش "جلاوجي" الراهن ، وتفاعل معه برؤيا استشرافية تحاول تلمس أبعاد المستقبل حيث تفاعل مع مأساة العشرية السوداء ، وكتب ما يعرف برواية الأزمة مجسدة في " رأس المحنة"، وقد حاول أن تكون كتابته عن المحنة مترفعة عن المتداول في الروايات الاستعجالية ذات النبرات التقريرية الواضحة؛ حيث حاول تشفير محنته بما يفتحها على المتعدد القرائي بامتياز.

4- مارس الكاتب التجريب عن وعي تام بأنه المحرك الفاعل للعملية الإبداعية ؛ حيث تنساب رواياته من معين يؤمن بالسيرورة التحولية الخلاقة ، قدمها بملمح بوليسي تارة في " الرماد الذي غسل الماء" وبملمح تاريخي تارة أخرى في "حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنظر" بما يثبت للقارئ أن "جلاوجي" يرفض التصنيف أو الهيكلة ضمن إطار ضابط أو نمط محدد في الكتابة.

5- يراهن "جلاوجي" دائما على خرق أفق انتظار القارئ ، وكسر جميع توقعاته ؛ حيث يطل عليه في كل مرة من منطقة إبداعية غير متوقعة، تتخطى المركز إلى الهامش ، كما تصنع لنفسها مناطق عبور بينية تؤثث فيها اختلافها عن الركب وتمردها عن سلطة السائد والمألوف؛ الأمر الذي يدفع الباحث/ القارئ إلى الإقرار بأن الروائي صاحب مشروع في الكتابة الروائية؛ يؤمن بقوة الكلمة وقدرتها على إحداث التغيير ، ومن ثمة إحداث الاختلاف، ولعل هذا ما ستكشفه المقاربة النصية لروايته الأخيرة "العشق المقدنس" موضوع الدراسة في هذه المداخلة.

3- المختلف الإبداعي في " العشق المقدنس"- قراءة في جماليات التجريب:

تندرج رواية " العشق المقدنس" ضمن الروايات متوسطة الحجم ، تنسحب على مئة وخمسة وستين صفحة (165) ، قسمها الروائي إلى لوحات متعددة بلغت تسعة عشرة(19) لوحة أو فصل. تبوح الرواية لقارئها منذ البداية بخاصيتها الأبرز؛ وهي التكثيف اللغوي والدلالي؛ و برهانها الأسمى؛ وهو البلاغة ؛ والبلاغة إيجاز ؛ بلاغة الكلمة ، والصورة ، والفكرة ، والموضوع ، وبلاغة الإحساس ، وبلاغة المتخيل حين يعجز الواقع أمام تناقضاته التي بلغت مداها من الإبهام والغموض .

" العشق المقدنس " رواية تجريبية، مشحونة دلاليا وفنيا؛ تتمرد على أعراف الكتابة الروائية التقليدية، مجسدة قناعة صاحبها من أن الأدب لا يسكن إلا منطقة الضدّ ، والاختلاف ، ولايكون إلا حيث العدول عن النموذج والمعيار بكل تجلياته الشكلية والمضمونية؛ نستحضر أمامها ما ذهب إليه " موريس بلانشو " (*Maurice Blanchot*) في وصفه للتجربة الأدبية بأنها« من صميم اختيار التبعثر، هي مقاربة ما ينفلت عن الوحدة، هي تجربة ما يخرج عن نطاق التفاهم والاتفاق والقانون – هي الخطأ والخارج، هي ما يستعصى إدراكه ، هي الشاذ»[32]، ويمثل لذلك بقوله: «عندما نتواجد مع رواية مكتوبة طبقا لكل الأعراف من استعمال الماضي والضمير الغائب فإننا، لا نكون قد التقينا بالأدب بتاتا ولا أيضا بما يقصي الأدب أويضعه في حالة إخفاق ولا بما يجعل مقاربته سهلة أوصعبة »[33].

يلتقي قارئ هذه الرواية بالأدب في أسمى تجلياته؛ حيث تنكشف أمامه سمات الاختلاف الإبداعي فيها مجسدة على مستويين متمايزين ومتكاملين في الآن ذاته؛ الأول منهما عام يشمل اختلافها عن السائد الروائي الجزائري، أما الثاني فخاص يتمثل في اختلافها عن تجارب "جلاوجي" الإبداعية عموما والروائية منها تحديدا.

لعل الباحث/القارئ لن يتردد في الإقرار بالسبق الذي حققته الرواية في التفاتها صوب فترة تاريخية لاتزال تسكن منطقة الهامش أو المهمل في كتابتنا الإبداعية عموما والروائية منها لا وجه الخصوص؛ فهي تكاد تكون الوحيدة التي تلتفت إلى ماضي الجزائر، وإلى مرحلة الدويلات فيها حيث عادت إلى عهد الدولة الرستمية؛ متخذة من عاصمتها " تيهرت" بؤرة مكانية تنشطر منها قراءتها للراهن المعيش وانزلاقاته السياسية والأمنية غير المسبوقة.

كما لن يتردد أيضا في الإقرار بأنها حلقة ضمن سلسلة روايات جلاوجي ، تتنزل من معين إبداعي مجبول على التجريب، تساهم في تعميق رؤيته الإبداعية، فيما ترسم لنفسها معالم فرادتها واختلافها.

الرواية أشبه بالأحجية التي تستفز المتلقي لفك شفراتها؛ في ظاهرها بساطة وألفة توحي بها القراءة العادية السذجة للعنوان ، تجربة في العشق دنست لسبب أو لآخر ؟؟..

هذا الطرح الساذج سرعان ما يمحي أمام أول قراءة أفقية تتجاوز لعتبة العنوان صوب المتن حيث يتجلى السحر الذي يشد انتباه القارئ النخبوي؛ والذي ينسحب على مستويات عدة ، نحاول تلمس بعضا من مكامنه وجمالياته تباعا في العناصر الآتية:

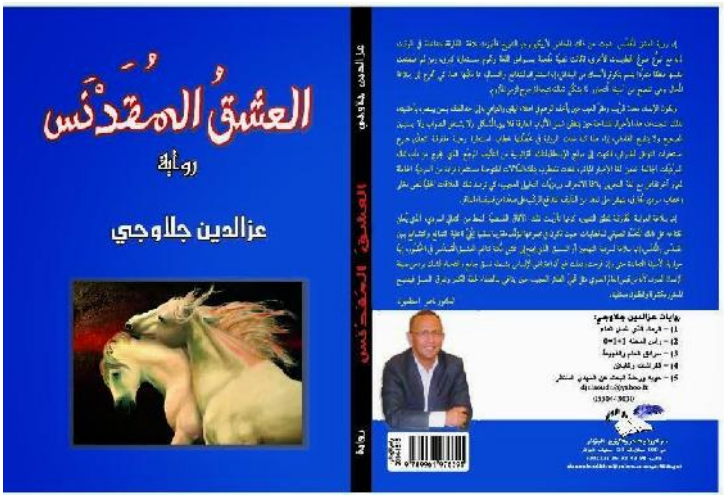
3-1- سحر العتبات:

ننطلق في مقاربة عتبات الرواية من تأمل غلافها الأمامي والخلفي بما يحمله من علامات نحاول استنطاق دلالاتها عبر المكونات الآتية :

3-1-1 الغلاف (couverture):

تحول الغلاف في النصوص الروائية المعاصرة من مجرد وسيلة تقنية معدة لحفظ الحاملات الطباعية إلى فضاء من المحفزات الخارجية والموجهات الفنية التي يستعين بها القارئ في مقاربته لنص المتن .

إن الباحث/القارئ المتأمل في غلاف المدونة – موضوع الدراسة – يلاحظ أنه ليس غلافا نمطيا ولا جاهزا بل هو فضاء إيحائي بامتياز، وذلك من خلال جملة من المؤشرات التي توجه القراءة نحو أبعاد دلالية بعينها.



وقد أفضى بنا تأمل هذه العتبة النصية إلى تسجيل جملة من الملاحظات يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

1-ولعل الملاحظة الواجب تسجيلها بداية هي سيطرة اللون الأزرق الغامق على فضاء الغلاف الأمامي وانسحابه على الغلاف الخلفي كاملا؛ إذ يمثل الأرضية التي تتوزع عليها باقي عناصر الغلاف ومكوناته.

واللون الأزرق من الألوان الباردة، كما يحمل في دلالاته معنى الشساعة والامتداد صوب المطلق واللامحدود، ولعل هذا ما يبرر امتداده على فضاء الغلاف بجزأيه الأمامي والخلفي.

لكن المثير للانتباه هو كثافة اللون الأزرق التي مالت به نحو السواد، وكأنه قد خرج عن طبيعته؛ إذ يبدو أقرب إلى لون الكدمات المرتبطة بالدم الفاسد، وهو أمر غير مرغوب فيه يوحي بالألم والفساد؛ ونجد في التوظيف

القرآني لهذا اللون ما يدعم هذه القراءة ويسندها؛ حيث ارتبط ورود اللون الأزرق بالمجرمين وهم القوم المفسدون في الأرض، وذلك في قوله تعالى: ﴿ يَوم يُنفَخُ فِي الصُور ونَحشَر المجرمين يومئذٍ زُرقا﴾[34]، وقد فسرت هذه الآية على وجهين : أحدهما أن الزرقة أبغض شيء من ألوان العيون إلى العرب، لأن الروم أعداؤهم وهم زرق العيون، ولذلك قالوا في صفة العدو: أسود الكبد ، أصهب السبال ، أزرق العين، أما الثاني فالمراد به العمى لأن حدقة من يذهب نور بصره تزرق، كما نجد من تفاسير هذه الآية تغير لون المجرمين من شدة الخوف والقلق والعطش[35].

تتوافق هذه الدلالة بامتياز مع مضمون الرواية ؛ حيث يحيلنا اللون الأزرق الغامق على الدنس أوالعفن الذي سيطر على أحداث الرواية ، والذي حاول القضاء على ما تبقى من طهر الحياة وصفائها مجسدا في العشق العذري الذي عاشه البطل/السارد والبطلة "هبة " ؛ ولعل هذا ما يبدو جليا في هذا المقطع الحواري بينهما:

« – 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 أن الهروب حل؟

– أريد حلا لنفسي، وليذهب الجميع إلى الجحيم ، لست مسؤولة عن هذا العفن ، كل مكانس الأرض لن تنظف عقولهم، إن كان لهم عقول »[36].

2- يختزل صراع الثنائية اللونية (الأرزق/ الأبيض) على صفحة الغلاف الأمامي رحلة المقدس في المدنس أو رحلة البحث عن "الطائر العجيب" – شرطا لصفاء الحياة أمام الحبيبين وبلوغ حلاوة العشق – استجابة لطلب القطب النوراني، وسط جحيم الفتن وسيل الدم الضارب عمقا في تاريخ الجزائر وصولا إلى " تيهرت" عاصمة الدولة الرستمية الإباضية .

ارتبط اللون الأبيض على صفحة الغلاف بصيغة العنوان ، والعلامة التجنيسية، واسم المؤلف إضافة إلى اللوحة، والملاحظ أن اسم المؤلف قد جاء تابعا للعنوان والعلامة التجنيسية مؤشرا دالا على سلطة النص وسطوته التي تعلو على كل شيء.

وقد اختار البياض رمزا للطهر والقداسة تطبع علاقة البطلين، إضافة لما يحمله من وضوح وثبات جعله الأنسب لتسمية الأشياء بمسمياته ، من حيث تحديد جنس العمل ، وهوية الذات التي أبدعته.

وفي هيمنة الأزرق وطغيانه دلالة على أنه زمن الفتن بامتياز، ويبقى الإبداع ، والرواية منه تحديدا، السبيل الذي يمكن من خلاله تلمس الطريق، وتجاوز زمنية اللحظة وبالتالي قهر الموت لأن مايبقى لا يؤسسه إلا المبدعون ولذلك كان البياض هو اللون الجامع لكل هذه الآمال جميعها.

وعليه يمكن الإقرار بأن تصميم الغلاف ليس اعتباطيا ، كما أن روح الكاتب تسري فيه كما تسري في متن الرواية، والملاحظ أن الكاتب لا يتردد في إبراز حضوره من خلال صورته الشخصية على الغلاف الخلفي ورقم هاتفه وبريده الإلكتروني ، وهو ملمح تجريبي يكشف عن نية مبيتة لمد جسور التواصل مع القارئ ، من أجل سماع رأيه حول الرواية وموقفه منها ، وهنا نشير إلى أن الروائي مدرك تماما أننا في زمن التكنولوجية التي كسرت الحواجز بين المؤلف والمتلقي.

3-تضمن الغلاف صورة من صور العشق مجسدة في جوادين أبيضين، والصورة على مافيها من حميمية ودفء يلفها سواد قاتم يوحي بالوحشة والخوف ؛ حيث تختزل الصورة معاناة البطلين طوال رحلة بحثهما عن السعادة وهي معادل موضوعي للصراع موضوع الرواية (المقدس/المدنس)، الذي سنكشف عن أبعاده أكثر من خلال تحليل العتبة النصية الأهم ؛ وهي العنوان .

3-1-2- العنوان(*le titre*):

يعد العنوان أحد أهم مصاحبات النص ، لأنه الحاضر الأول على صفحة غلاف كل منجز نصي فهو حارسه ، وهو العتبة الأولى التي يقام على حافتها فعل التفاوض إيذانا بالدخول إلى عوالمه أوالتراجع عن ذلك ، فمن خلاله ينبجس العشق وتقع لذة القراءة أو يستبد الجفاء على مشهدية العلاقة بين النص وقارئه ، فهو «الذي يتيح (أولا) الولوج إلى عالم النص والتموقع في ردهاته ودهاليزه ، لاستكناه أسرار العملية الإبداعية وألغازها »[37]، ولهذا لا يكتفي العنوان بتعريف النص وتسميته وتحديد تخومه ، بل يسعى أيضا إلى اقتناص قارئ له ، ليدق من ثمَّ نواقيس القراءة فتشرع عوالم النص بالتكشف والتقوض في فعل القراءة[38].

تكشف القراءة المتأملة في صيغة العنوان عن جملة من الملاحظات يمكن تلخصيها فيما يلي:

1-يتكون العنوان من كلمتين معرفتين (العشق) و(المقدنس)، والتعريف يحصر الدلالة ويحددها؛ ويوجه القراءة صوب معاني بعينها؛ فالكلمة الأولى خارج النص واحدة من مراتب الحب؛ بل هي أكثر مراتبه تعقيدا لأنها تتضمن معاني متداخلة ومتناقضة في آن، فهي الإفراط في التعلق بالمحبوب، وهي المعاناة في سبيله أو خوفا من خسارته أيضا[39].

تحيل الكلمة داخل الرواية على المعنيين معا وفي آن واحد؛ حيث ترتبط بإفراط البطلين "السارد" و"هبة" في الحب وتعلقهما العميق ببعضهما، ومعاناتهما الكبيرة من أجل بلوغ السعادة وتحقيق الاستقرار، كما ترتبط الكلمة أيضا بمعاناة العشقين (عمار/ نجلاء)، اللذين فشلا في بلوغ السعادة نتاج ضغوط المجتمع، وهي صورة مكرورة عن معاناة العشاق في موروثنا العربي (قيس وليلى وجميل وبثينة، وكثير عزة..)، لخصها المقطع الآتي من الرواية: « أخبرنا العميد في الطريق عن الفاجعة التي ألمت بنجلاء حين أقدمت على حرق نفسها احتجاجا على تزويجها من أحد أغنياء المدينة، كانت رحمها الله مولعة بعمار، عاشقة له، وكان الناس قد تداولوا قصتهما، مما

أساء لأهلها، وقرر إخوتها تزويجها رغما عنها، وحين ضاقت بها السبل فعلت فعلتها، فيما هام عمار على وجهه، ليصل إلى ما وصل إليه»[40].

والعشق في أسمى دلالاته لا يكون إلا مقدسا، لكن الروائي راهن على الاختلاف خارقا أفق انتظار القارئ ؛ حيث أخرج الكلمة عن طبيعتها من خلال نحت شوهها ودنّس معناها؛ فكلمة "المقدنس" تركيب يجمع " المقدس " و" المدنس" ويصهرهما معا ، وهذا المزج بين الأضداد أنتج تركيبا لغويا هجينا مستعصيا على التحديد والتصنيف.

وهو في هذا يمارس فعل التشويق والإثارة، مستفزا القارئ للبحث في الدنس الذي لحق هذا العشق وفي أسبابه.

"العشق المقدنس" رحلة بحث عن السعادة، بوصفها جوهر الحياة الإنسانية وسر استقرارها واستمراريتها، وهي رحلة قائمة على الثنائية أكد الروائي من خلالها أن الضد لا يعرف إلا بضده؛ قيمة الحياة تعرف بالموت،والقداسة بالدنس، العفن بالطهارة ، والمرأة بالرجل، والنجاح بالفشل..

ارتبط الدنس في الرواية بالفتن والصراعات الطائفية بين السنة والشيعة والوهابيين، والإباضيين وغيرهم من الطوائف التي شوهت الواقع، كما شوهت الدين وأخرجت الإنسان عن طبيعته. التحزب والتعصب والتكالب على السلطة كلها أسباب أدت إلى استفعال الدنس وتشويهه حقيقة وجود الإنسان بوصفه خليفة الله في الأرض .

وقد كان لزما لإدراك هذه الحقيقة خوض مغامرة هي أشبه باللعبة ، بل هي لعبة خاضها البطلين للوصول في الأخير إلى أن الإنسان لن يبلغ السعادة إلا بعد أن يتطهر من أحقاده وأنانيته، ويغتسل من كل دنس لحق به وشوهه ؛ ولعل هذا ما نستشفه من قول السارد : « لا بد أن نستحم حتى نبعث الحياة في أنفسنا من جديد ، انكببت على الينبوع أعب منه كأن لم أشرب في حياتي ، حين ارتويت كانت هبة إلى جواري تفعل ، مسحت شفتيها الموردتين وقالت :

- ما أروع أن نكون على طبيعتنا!

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 ، صارت هبة أمامي بدرا دريا يمنح الحياة ضياء وسكينة »[41].

الدنس الذي لحق عشق الحبيبين حولهما إلى جاسوسين، وإلى طرف ضمن معادلة لا ترسخ إلا الموت، وكان لزاما الطهارة من كل هذا .

فعل الاغتسال بالماء والانبعاث من جديد يحيلنا إلى فعل التعميد في الميثيولوجيا المسيحية ، حيث يولد الإنسان من جديد متجردا من كل الدنس الدنيوي الذي لحق به؛ وفي هذا تأكيد على تعدد المرجعية الثقافية للكاتب .

2-اللافت للانتباه بداية أن الكاتب قد اشتغل على النبر البصري ، كما مارس لعبة المزج بين الألوان من خلال تلوينه المتعمد للعنوان باللونين الأبيض والأحمر .

أطر اللون الأحمر بياض العنوان على الصفحة الأمامية لكنه سرعان انسحب على صيغة العنوان في الغلاف الجانبي ، وفيه إشارة إلى الدم الذي سفك ظلما وبهتانا؛ دم عمار العاشق والعميد/الشهيدين الذين راحا ضحية الفتنة التي اجتاحت مدينة "تيهرت" ودمرت المعصومة.

هذا الدم هو رمز التضحية في سبيل بلوغ الحقيقة وسيادة الأمن والسلام ؛ ولعل هذا ما نستشفه من قول السارد :« مازال قلبي يرتجف من هول مارأى، لا يمكن لأكوام الجثث وأنهار الدم أن تمحي من ذاكرتي ، صارت تصيبني بهستيريا قاتلةن صرت أحت إلى البكاء ، إلى العويل، بل صرت أحن إلى الدم أيضا، كما أصرت الصور على الحضور في شاشة خيالي فررت إلى القراءة، وقد أنسى أحيانا، لكن صورة عمار العاشق وهو يقدم نفسه قربانا ، فيفجر السهم قلبه الذي طالما ملأ القلوب حبا وإبداعا، لا يمكن أن يمحوها الزمن »[42]، وقوله أيضا : «وستظل صورة "ذو القرنين"[ويقصد عميد المكتبة] والسهم يخترق أعلى رقبته، فيخر صريعا مضرجا بدمائه كضبي بري متمرد، تلح في الحضور داخل خيالي مهما بعد بي الزمن، تزداد بمرور السنوات والعقود وضوحا ونصاعة، وقفته الشجاعة ، تحديه للمهاجمين ، إيمانه بوجوب الدفاع عن عرشه، ثباته وقت فرار الجميع ، جهده الدؤوب في إنقاذ ما يستطيع، لأنت الشهيد حقا أيها العملاق»[43].

وعليه يمكننا التأكيد على أن في اللون الأحمر إحالية إلى المعاناة التي تلتصق بالعشق وتشكل جزء من دلالته ومعناه.

3-1-3- الإهداء (*Le Dédicace*):

تقوم هذه العتبة بتحديد خصوصية المرسل إليه ونوعيته متجاوزة الوظيفة التزيينية والاقتصادية إلى الالتحام برؤية المبدع ؛ حيث يتجلى من خلالها نوع العلاقة التي تجمع المُهدي والمهدَى إليه[44].

وقد قسم الإهداء وفق الطرح النقدي العربي العربي المعاصر إلى نوعين هما [45]:

- الإهداء الغيري ، ونميز فيه بين :

أ- المهدى إليه الخاص : وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام ، وعادة ما يهدى إليه العمل " باسم علاقة شخصية " ، ودية ، عائلية ، أو شيء آخر .

ب- المهدى إليه العام : وهو شخصية تكون معروفة غالبا لدى الجمهور ، وعادة ما يرفع إليه العمل ، كله أوجزء منه فقط "باسم علاقة من طبيعة عامة ": فكرية أوفنية أوسياسية أوغيرها...

ت- نوع آخر قد يشمل كيانات جماعية (جمعيات ، أحزابا ..) أوهويات دينية أوأجناسا أدبية أوفنية: (الموسيقى ، الشعر ...) مثلما قد يتمثل في كائنات خرافية .

●الإهداء الذاتي : وهو نوع نادر من الإهداء يعبر عن انحراف ولعب ، ويتحقق عندما يرفع المؤلف أو المترجم الكتاب إلى نفسه ، تعبيرا عن الاستحقاق أوالمجد ، أوالسخرية.

لعل الملاحظة الواجب تسجيلها في هذا المقام أن الروائي قد مارس التجريب في كتابة الإهداء حيث أبدل الهاء باء لتقرأ الكلمة (الإبداء)، كما أن إهداءه يندرج ضمن النوع الأول ؛ حيث أن المهدى إليه خاص جدا على علاقة ودية عميقة بالكاتب ، جاء فيه :

« إليها..

أحلم أن نلتقي

على خمر معتق

وزهر مفتق

في سدرة منتهى

وبدر مشتهى

وسر منمق»[46] .

تعود الهاء إلى الظهور في متن الإهداء ، موجهة القارئ إلى استحضار المرأة بوصفها النصف الذي يكمل معناه وسر وجوده ، حيث تبرز ثنائية (الأنا / هي).

وهنا نشير إلى أن هذه العتبة هي الوحيدة التي يمكن للمبدع أن يظهر فيها أمام القارئ متجردا من كل الأقنعة ، لكن الذي نلاحظه أن الكاتب يراهن منذ البداية على التشفير اللغوي الذي يفتح إهداءه على المتعدد القرائي بامتياز.

أضفى الكاتب على الإهداء مسحة صوفية أخرجت هذه الـ" ها " عن طبيعتها الإنسانية، وأكسبها هالة نورانية؛ فهي البداية والمنتهى، وهي الحلم والحقيقة الأبدية ، ولا يمكن للمبدع أن يجسد هذا التعدد الجميل إلا عبر الكتابة ، حيث يرفع إبداعه إليها، وهو يحلم ببلوغ العشق المقدس.

3-1-4- التصدير(*l'épigraphe*):

تنبعث أهمية هذه العتبة النصية من كونها أقرب العتبات إلى متن الرواية ؛ حيث تنهض بمهمة تهيئة القارئ لخوض غمار النص، والملاحظ أن الكاتب مدرك تمام الإدراك لأهميتها ودورها .

مارس "جلاوجي" فعل التجريب على هذه العتبة النصية، حيث سماها " فاتحة" ، وقد أصر على تكون الكلمة نكرة حتى يفتحها على الاختلاف من جهة، وعلى التعدد القرائي من جهة ثانية فالفاتحة بالتعريف ليست إلا واحدة ، وهي فاتحة القرآن الكريم ، لكننا أمام فاتحة أخرى مختلفة هي فاتحة الحكاية.

حاول الكاتب تقديم مجمل الحكاية وملخصها بأسلوب أدبي راقي يأسر القارئ ، ويوقعه في غواية السرد التي تحكم شباكها عليه، وتلزمه تتبع التفاصيل في ثنايا متن الرواية، وهو ما نستشفه من قول السارد:« مدي هبتي يدا نخض في الدروب الكئيبة، مديها نطو ها العقبات الكأداء.

نخوض بين فرث للمأساة، ودم للظلام، نعدو معا، ننفلت من قبضة الليل، تسلمنا القبضة إلى قبضة، يسلمنا المخلب إلى مخلب، براثن في أذرع أخطبوط»[47].

هذه الفاتحة النصية تعتمد التلميح لا التصريح ، والتشفير بعيدا عن التقريرية والوضوح ؛ كما تضع أمام القارئ بعضا من خصائص المتن، التي تخرج به عن الواقع الموضوعي إلى عوالم عجائبية مستفزة، يؤثث بعضا من ملامحها " القطب" و" الطائر العجيب".

3-2- سحر الحكاية:

لا يتردد القارئ المتأمل في رواية "العشق المقدنس" في الإقرار لصاحبها بالتميز في طرح الفكرة ومناقشتها، وهنا يكمن عمق الهاجس التجريبي الذي يسكنه ؛ فالكاتب قد تفاعل مع واقعه الموضوعي بوعي كبير وبثقة في قدرة الإنسان على تجاوز مأساوية هذا الواقع ودنسه ، لو أراد.

نسج الكاتب صراع المقدس والمدنس بطرح جديد يخرج عن إطار المألوف في النصوص الروائية العربية التي حصرت هذه الثنائية ضمن إطار الثالوث المحرم وكسر الطابوهات والخوض في المحضور.

ارتقى " جلاوجي " بالثنائية إلى أسمى معانيها التي تعود بالإنسان إلى سيرته الأولى بوصفه خليفة الله في الأرض، وقد كان لزاما من أجل بلوغ هذا المعنى من خوض التجربة لأنها السبيل الوحيد للمعرفة، فمعايشة التجربة هي التي ستمكن الإنسان من استيعاب حقيقته وسحر الثنائية والتقابل الضدي بين الخير والشر ، النور والظلام ..وبالتالي التقابل الضدي بين القداسة والدنس ولعل هذا ما يؤكده السارد بقوله: « أردت أن أقول لهبة أليس هذا التحليق بين أزمنة متناقضة أفضل لنا من أن نسير على خط مستقيم بائس ينتهي بنا إلى انحدار مرعب

مخيف، يطوينا في نهايته جوف العدم المظلم؟ تذكرت الشيخ القطب، شتان بين المشهدين ، مشهد للنقاء والسمو ومشهد للدنس والهبوط ، ما وجدنا عنه محيصا»[48] .

يتجلى سحر الحكاية من خلال اشتغال الكاتب على مستويين متداخلين؛ الأول منهما عجائبي متحرر من الميقاتية الزمنية مستعصي على الوصف والتحديد، أما الثاني فتاريخي واضح الأطر الزمانية والمعالم المكانية، يعود إلى فترة حساسة من تاريخ الجزائر؛ وهي فترة حكم الدويلات، وتحديدا الدولة الرستمية، التي عرفت بكثرة الفتن، وهو ما جعل الروائي يربطها عمقا بفترة ببدايات الصراع على الخلافة بين الشيعة والخوارج وأهل السنة.

أضفى حضور "القطب" على الرواية هالة صوفية أدخلت البطلين في عوالم نورانية فوقية تتجلى بعض ملامحها في هذا المقطع:« غير أن أحلام اليقظة قد حلقت بي على أجنحتها، إلى حيث التقينا القطب، رحت أستحضره، حين فاجأنا كربوة طاهرة مثلجة، أكمامه الصمت وعبيره الذكر، ونضر قلبي وأنا أنظره ، جثوت حيث أنا ومعي جثت هبة ، كانت هالة النور حوله تتصل بالسماء، رنوت إلى كل الذي حولي أسعى إلى لملمة أطراف ما لا يجمع إلا في سويداء القلب ، قلت هامسا:

- نحن حبيبان، نبحث عن السعادة ، هل تدلنا على الطريق إليها؟

رفع فيّ عينين يتراقص الطهر فيهما وقال:

- اسألا الطائر العجيب.

وقبل أن أعاود السؤال اختفى، اندفعنا قائمين مجللين بالدهشة »[49].

يحيلنا تجلي" القطب " في الرواية إلى فكرة الإنسان الكامل، أو ما يعرف بفكرة الاصطفاء أو الغوث عند الصوفية، وقد «سمي غوثا باعتبار التجاء الملهوف إليه، وهو عبارة عن الواحد الذي هو الموضوع نظر الله في كل زمان، أعطاه الطلسم الأعظم من لذنه، وهو يسري في الكون وأعيانه الباطنة والظاهرة سريان الروح في الجسد»[50] ، ويرى " محي الدين بن عربي" أن« الحقيقة المحمدية – أي روح محمد صلى الله عليه وسلم- التي تنقل العلم الإلهي لكل الأنبياء والأولياء – وهي تتجلى في أكمل صورة في القطب – وهو المعصوم ، ولكل زمان قطب، وهو الخليفة الحقيقي لله- ويسمى قطب الوقت أو صاحب الوقت أو صاحب الزمان، وهو الغوث الذي يوجد بفضل قطب الأقطاب»[51] .

وفي هذا تأكيد على المرجعية التراثية العالية للكاتب التي تضرب بثقلها في عمق الموروث الصوفي، وهنا نؤكد أيضا أنه إذا كان القطب رمزا للقداسة التي لا يمكن إلا للإنسان الكامل بلوغها، فإن الطائر العجيب هو الوحيد الذي سيمكن الحبيبين بلوغ السعادة والتحرر من كل دنس.

وحضور "الطائر العجيب" لا يخرج أيضا عن هذه الهالة الصوفية، التي تبدو جلية في وصف السارد له بقوله: «فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب، رفعنا أعيننا معا، كان طائرا من جنة، أخضر مع بياض خفيف يشوبه، كالمرج تساقطت علية قزعات بيضاء من سحاب ربيعي، على رأسه تاج تتدلى ذوابته عن يمين، ويمتد ذنبه منفتحا في كبرياء ، كأنه مروحة للروح ، يعزف سيمفونية للأمل ، أسرعت أحتضن هبة ،أضمها إلى صدري، وفي كل المكان عطر وأنغام ولوحات لنور بهيج ، وروح وريحان وفرح سماوي ، قالت هبة كالهامسة وهي تضغطني إليها:

- إنه هو.

دون أن أحول بصري عنه، قلت هامسا أيضا.

- نعم هو ، إنه هو.

رحنا نتابعه بفرح طفولي، غير مصدقين ما نرى ، وظل الطائر يسمو إلى السماء باتجاه الشمال، دون أن يضعف وصول تغريده إلينا ، وظللنا متعانقين ،لتشهد النجوم في سطوعها الأول حبنا الأبدي»[52].

يدفعنا هذا الوصف العجيب إلى النبش في كتب التراث بحثا عن أسرار هذا الطائر؛ حيث يستقر بنا المقام عند كتاب" منطق الطير" لفريد الدين العطار الذي أفرد فيه وصفا لطائر "السيمرغ" يتقاطع بامتياز مع ما جاء على لسان السارد ؛ حيث يقول عنه "العطار": « ملك الطيور ، وهو منا قريب ، ونحن منه جد بعيدين، مقرّه يعلو شجرة عظيمة الارتفاع ، ولا يكف أي لسان عن ترديد اسمه ، تكتنفه مئات الألوف من الحجب، بعضها من نور ، وبعضها من ظلمة وليس لفرد في كلا العالمين مقدرة حتى يحيط بشيء من كنهه، إنه الملك المطلق، المستغرق دائما في كمال العز»[53].

هذا الطائر لا يتجلى إلا للسالكين الذين بدلو جهدا في رحلة شاقة تملصوا فيها من كل متع الدنيا، وقد ارتبط وجود الطائر العجيب في الرواية بصفاء الروح وطهارتها من كل دنس دنيوي، فقد تجلى للحبيبين بعد اغتسالهما بالماء وطهارتهما التامة من كل ما علق بهما خلال مغامرة البحث عنه، فالعشق لا يستقيم أبدا وسوء النية والأنانية والأحقاد؛ وهنا تبرز ثنائية (الروح/الجسد) وجها أعمق للثنائية الأصل(المقدس/ المدنس).

تتعمق هذه الدلالة ونحن نجري مقابلة بسيطة بين هذا الطائر العجيب الذي يزرع السعادة وبين المركبات الشبحية التي لاتزرع إلا الموت؛ والتي هي في الحقيقة من صنع الإنسان، وليست إلا وسيلة حربية ابتكرها لتدمير حياته، وهو ما يبدو جليا في المقطع الآتي :« ..واندفع محمود البقال يفصل الحديث عن المركبات الشبحية الصغيرة، التي اشتد ظهورها أول ما اعتلى أبو عبد الله علي البكاء سدة الحكم، صارت أقرب إلى الأرض ، تجوس خلال الديار مرارا كل شهر، ترمي كل من صادفته بإبر تغرزها في رؤوسهم، وقد عادت الليلة بكثافة، فنشرت الهلع في نفوس كل الذين كانوا خارج بيوتهم، اضطرتهم إلى الاحتماء بأقرب البيوت والمحلات»[54].

وفي التقابل الضدّي بين الروحاني والمادي يتجلى عمق الرؤيا التي أراد "جلاوجي" تجسيدها في روايته ، لأن الإنسان حين انزاح عن رسالته الأساس في الأرض، فقد روحانيته ، وأصبح أسير المادة التي شوهته وأغرقته في دموية لانهاية لها.

أما على مستوى توظيف التاريخ في الرواية فإن السارد قد مارس لعبة سردية كسرت الحدود بين الماضي والحاضر؛ حيث ينتقل بين الجزائر العاصمة/سطيف (الحاضر) و(تيهرت) الماضي، غايته تعرية الواقع وكشف زيفه وتناقضاته والتأصيل لكل هذا في موروثنا التاريخي ، مؤكدا بأن التاريخ لا محالة يعيد نفسه.

وقد يتساءل القارئ لماذا " تيهرت" أو الدولة الرستمية الإباضية تحديدا ؟ .

وهنا نشير إلى إن هذا الملمح التجريبي – الذي يؤكد وعي الكاتب بأهمية العودة إلى الذات، إلى تراثنا المحلي والاشتغال عليه، خاصة وأنه يسكن خانة المهمل في اهتمام المبدعين الجزائريين والروائيين تحديدا– لم يكن اعتباطيا، بل إن العودة لهذه الفترة التاريخية تحديدا مقصود لأنها فترة صراعات طائفية ومذهبية حادة تعد معادلا موضوعيا لما يحدث في الجزائر من صراع طائفي بين المالكيين والإباضيين في غرداية، وماحدث في سنوات الإرهاب عجاف من قتل باسم الدين ..وما يحدث أيضا في سوريا والعراق بين شيعة وسنة وهابيين وداعش ، وهو ما يتكشف عن رؤيا استشرافية تؤمن بقوة الفن وقدرته على تعرية الواقع وتقديم البديل الذي يزرع معاني الصفاء والتسامح.

3-3- سحر اللغة:

تمثل اللغة الظاهرة التجريبية الأبرز في رواية " العشق المقدنس"؛ حيث قدم الروائي مادته الحكائية بلغة عليا مصفاة، لغة شعرية قوامها الانزياح والغموض، ولعل الملاحظة التي تشد انتباه القارئ هي أن الرواية تفتقد إلى التعدد اللغوي ؛ حيث كتبت بمستوى لغوي عالي ، وقد رفضت النزول عنه، إذ لا نجد فيها توظيفا لمستويات أخرى للغة كلغة الحديث اليومي مثلا.

كشفت " العشق المقدنس" عن المقدرة الكبيرة التي يمتلكها " جلاوجي" في تطويع اللغة، والتي أنتجت رواية شعرية، تتمتع بخصوصية أسلوبية عالية تستفز القارئ فيما تخرق أفق انتظاره؛ حيث استثمرت الرواية سحر البلاغة، كما نزعت نحو التكثيف اللغوي الخلاق، ولعل هذا ما يتضح جليا في هذا المقطع: « بتنا نمسد وجه الليل الكالح، نخضب لحيته الدامسة، نخوض لججه الزنجية، نتراذذ عليه حبات من بياض القلوب، ننسج لنهاره رداء من خيوط الشوق، نزعج سبات العصافير، ندغدغ أخمص الشمس، نمسح عن خد البراعم وحشية الصقيع»[55].

بهذه اللغة التي تكسر القرائن المنطقية بين المسند والمسند إليه ، فيما« تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق، إنها تبدع واقعها وتخلق عالمها وتحقق بالتالي شعريتها»[56]، تحدث الواقع ، محاول التعبير بغير العادي عن العادي والمألوف ، وبذلك انزاح كثيرا عن السائد في الكثير من الروايات الجزائرية المعاصرة.

لم يتردد جلاوجي في تدعيم هذه اللغة بنصوص شعرية غيرية أحيانا أو من إبداعه أحيانا أخرى بما يتوافق والموقف السردي للشخصية ، ومن ذلك مثلا ما ورد على لسان "عمار العاشق" وهو يتغزل بحبيبته نجلاء:

« كل الوجوه نجلاء

الشمس والبدر والسماء

وكل النجوم لها..

من نجلائي بهاء»[57]

إضافة إلى كل ذلك فقد أفرد الكاتب للوصف اهتماما خاصا، حيث تحولت الرواية إلى سلسلة لوحات فنية تشد انتباه القارئ بتنوعها وتداخل ألوانها، فقد يتفنن الروائي في رصد الجزئيات التي تؤثث بلاغة المشاهد مستفيدا في ذلك من خبرته في كتابة النصوص المسرحية ، وهنا نشير إلى أن دقة التصوير خاصية تميز لغة جلاوجي الإبداعية عموما ، والروائية منها تحديدا؛ حيث يتحول في الكثير من المواضع إلى مصور فوتوغرافي نقل الصورة إلى القارئ باحترافية عالية ؛ ولعل هذا ما يبدو جليا في المقطع الآتي: « – حبيبتي ، لقد ابتسم الزمان لنا أخيرا.

وسكت أنتظر رد فعلها، غير أنها لم تتحرك ، كانت شبه نائمة أوربما نائمة ، يميل رأسها عن شمال، تغطي ذؤابة شعرها الأشقر جبينها العريض، يتعانق ذراعاها على صدرها بحثا عن دفء للنوم، وتتعانق ساقاها الطويلتان في فستانها الأزرق، يترنحان حينا بعد حين ، كلما غاصت السيارة في حفرة من حفر الطريق»[58].

هذا الأسلوب يمنح نصوصه إمكانية التحول إلى فلم سينمائي، لأن الروائي يتقن رسم الشخصية وتحديد الأطر المكانية بلغة مسكونة بهاجس الشرح والتدقيق في رسم التفاصيل.

ولعل ما يمكن الركون إليه في الأخير هو الإقرار بأن الروائي "عز الدين جلاوجي" صاحب مشروع في الكتابة ، يصنع الاختلاف على السائد في الرواية الجزائرية المعاصرة باحترافية عالية، فيما يمارس التجريب الذي يمنح تجربته الإبداعية الاستمرارية والتنوع، كما يفتحها على المتعدد القرائي بامتياز.

الهوامش والإحالات:

1 – عز الدين جلاوجي : العشق المقدس ، دار الروائع للنشر والتوزيع ، سطيف ، الجزائر ، ط1، 2014م .

2 - ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين بن مكرم) : لسان العرب ، ج1 ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1410هـ-1990م ص261.

3 – للتوسع ينظر : – الشيخ أحمد رضا : معجم " متن اللغة " – موسوعة لغوية حديثة ، مج 1 ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت 1377هـ – 1958م ص 500 .

– مجموعة من المؤلفين : المنجد الإعدادي ، دار المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1969م ، ص 174.

– إبراهيم مصطفى وآخرون : المعجم الوسيط ، ج1 ، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع ، إسطنبول – تركيا ط2 ، 1972م ، ص 114 .

4 – هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح العالمي – النظرية و التطبيق ، مجلة فصول ،عدد خاص بالمسرح و التجريب ، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة ، مصر ، ج2 ، مج14 ، ع1 ، ربيع 1995م ، ص 36 .

5 – وهو ما تؤكده ترجمة العبارة الآتية : «*Instruit par Expérience*» ، *للتوسع ينظر :*

La rousse : Dictionnaire de français ,Maury- euro livres- Manche court ,juin2002,p : 164.

6 – وهذا ما تؤكده ترجمة العبارة الآتية : *« The acivity or process of experimenting :expererimentation with new teaching mehods »* ، ينظر :

Oxford advanced learners dictionary of english ;a.s hornby ; seventh editon ;oxford university press ;2006 ;p513 .

7– إبراهيم مصطفى و آخرون : المعجم الوسيط ، ص 114 .

8 – مجدي وهبة كامل : معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، لبنان ، 1979م ، ص 51.

9 – جعل داروين و تلاميذه التطور أهم الحقائق الأساسية في نظريات العلم والتفكير الحديثين و مناهجهما ، وقد طبق هذا الطرح في دراسته للكائنات الحية حيث أكد أن الأنواع الحالية المتطورة لم تحل محل الأنواع المنقرضة ، و إنما هي امتداد راق لها وفقا لقانون بقاء الأصلح والانتخاب الطبيعي . ينظر: عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1983م ،ص12.

10 – جسد كلود برنارد حركية العلم من خلال « عدائه للتفسيرات القائمة على القوة الحيوية و عدائه لفكرتي العلة الأولى و العلة الغائبة [كما] يؤمن بعدم قابلي الظواهر الحيوية للرد إلى ظواهر أخرى (...)[فهو] يؤكد في علم المناهج دور الفرضيات *hypothèse* » . ينظر :– جان قال :الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر ، تر : فؤاد كامل ، دار الثقافة ، القاهرة ، مصر،(دط) ، (دت) ، ص 104 .

11– ينظر : أحمد سخسوخ : التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون، مطابع هيئة الآثار المصرية ، مصر ، 1989م ص01.

12– مارتن إسلن ، عن : ليلى بن عائشة : التجريب في مسرح السيد حافظ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2005م ص46.

13 – كلود برنارد ، عن : بيير شارتييه : مدخل إلى نظريات الرواية ، تر : عبدالكريم الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب ط1،2001م، ص 151 .

14 – كلود برنارد : الطب التجريبي ، تر : يوسف مراد و حمد الله سلطان ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، مصر ، ط1 2005م،ص14.

15 – المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

16 – بناصر البغراتي : الاستدلال و البناء – بحث في خصائص العقلية العلمية ، دار الأمان ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ط1، 1999م ، ص 165 .

17 – المرجع نفسه ، ص 16.

18 – تمخضت فكرة هذا المنهج في الفن عند الغرب على يد الفنان الإيطالي " ليوناردو دافنشي " الذي أشاد بالتجربة و أهميتها في اكتساب المعرفة لتترسخ أسسه أكثر مع طروحات الفيلسوف "فرنسيس بيكون" الذي أكد أهمية التجربة في البحث و التفسير فحواس الإنسان قاصرة وضعيفة وعرضة للخطأ و لا يمكن أن تكون للآلات نفع كبير في توسيع مجال حدتها ، وكل تفسير للطبيعة يتم عن طريق الشواهد و التجارب الملائمة والمناسبة حيث يكون الحكم على التجربة بموجب الحواس فقط ، ويكون الحكم على الطبيعة والشيء ذاته بموجب التجربة .للتوسع ينظر : – محمد عابد الجابري : مدخل إلى فلسفة العلوم العقلانية المعاصرة و تطور الفكر العلمي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت لبنان، ط2 2002م ، ص 242 .

– حبيب الشاروني : فلسفة فرنسيس بيكون ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1981م ، ص 132 .

19– ينظر : ماري إلياس و حنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان – ناشرون ،بيروت لبنان، ط1 ، 1997م ، ص ص 118– 121 .

20 – المرجع نفسه ، ص 118.

21 – مجدي فرح : تأملات نقدية في المسرح – دراسات ، منشوات أمانة ، عمان ، الأردن ، 2000م ، ص 17.

22 – فوزي فهمي أحمد : التجريب وتمايز الثقافات ، ورد في : فرحان بلبل : المسرح التجريبي الحديث عالميا و عربيا ، مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر، ط1 ، 1998م ، ص أ.

23- *Emile Zola : L'assommoir, Imprime en Cee, paris,1993 ,p:09* .

24 – محمد مفيد الشوباشي: الأدب و مذاهبه ، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة ، مصر ، 1970م ، ص 130 .

25 – بيير شارتيه : مدخل إلى نظريات الرواية ، ص 147 .

26 – في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر (19م) ظهرت الحركة الانطباعية في الفن التشكيلي على يد كل من " إدوارد مانيه " *(Edouard Manet)* و" كلود مونيه " *(Claude Monet)* بابتكارهما لأساليب جديدة حررتهما من الطريقة المتبعة في فن التصوير حيث كانت لها اكتشافات عديدة ساهمت في ظهور المدرسة الانطباعية و التكعيبية و التجريدية ثم المستقبلية فالتعبيرية ..،وغيرها للتوسع ينظر : ماري إلياس وحنان قصاب حسن :المرجع السابق، ص 118.

27 – هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر – النظرية والتطبيق ، مجلة فصول ، ص ص 36–58 .

28 – المرجع نفسه ، ص 38 .

29 – سيد أحمد الإمام : حول التجريب في المسرح – قراءة في الوعي الجمالي العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ، مصر ط1 1992م ، ص 29–30 .

30 – ينظر : منار عبد الوهاب : التجريب في القصة السورية (1970– 2000) ، رسالة ماجستير ، إشراف الدكتور : فؤاد المرعى ، كلية الآداب، جامعة حلب ، سوريا ، 1425هـ–2004م ، ص 08 .

31 – الطاهر الهمامي : التجربة و التجريب في الشعر التونسي الحديث (أفكار و رؤوس أفكار) ، مجلة الموقف الأدبي ، إتحاد الكتاب العرب دمشق ،ع 411 ، تموز 2005م ، متاح على الموقع الإلكتروني: *http://www.awu-dam.org*

32 – موريس بلانشو : أسئلة الكتابة ، تر: نعيمة بنعبد العالي و عبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ط4 ، 2004م، ص ص 35– 36 .

33– المرجع نفسه ، ص ص 47– 48 .

34– سورة طه ، الآية 120.

35- ينظر: الزمخشري(أبو القاسم محمود بن عمر) : الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل، ج4 ، تحقيق وتعليق ودراسة الشيخ عادل أحمد عبد الموجود ، والشيخ علي محمد معوض ، مكتبة العبيكات ، الرياض ، ط1، 1418هـ-1998م، ص109.

36 - عز الدين جلاوجي : المصدر السابق، ص 120-121ز

37-خالد حسين حسين: في نظرية العنوان – مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا ،ط2007،1م، ص 06 .

38- ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

39 - للتوسع ينظر دلالة كلمة" عشق " في المعاجم العربية ، متاح على الشبكة : www.almaany.com

40 - الرواية، ص 145.

41 -المصدر نفسه ، ص161.

42 - المصدر نفسه، ص 159.

43 - المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

44- محمد الصفراني : التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)- بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ط1، 2008م ، ص 144.

نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر، المغرب،ط2007،1، 45-ص ص 5-55.

46 - المصدر السابق، ص 05.

47 - المصدر نفسه ، ص 07-08.

48 - المصدر نفسه ، ص 123-124.

49 - المصدر نفسه، ص 28.

50 - الجرجاني: التعريفات ، ص 227-228، ورد في: القطب أو الغوث في المفهوم الصوفي، مركز التأصيل للدراسات والبحوث، متاح على الشبكة: www.taseel.com

51 - ورد في : المرجع نفسه.

52 - المصدر السابق ، ص 164-165.

53 - فريد الدين العطار : منطق الطير ، تحقيق بديع محمد جمعة ، القاهرة ، 1975، ص 185-186.

54 - المصدر نفسه ، ص 103.

55 – المصدر نفسه ، ص 07.

56 – جمال بوطيب: السردي والشعري في " مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوارد الخراط، عمان، الأردن، ع79، كانون الثاني2002م، ص75.

57 – المصدر السابق، ص 143.

58 – المصدر نفسه ، ص 30.