حوارية الأجناس الأدبية في رواية جسد الحرائق لواسيني الأعرج

The dialogic of literary genres in Waciny Al-Araj's novel "Jassed Eharaik"

مرج نادية*
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف - ميلة
مخبر الدراسات التراثية قسنطينة (الجزائر)
n.merdj@centre-univ-mila.dz

كاملة مولاي
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف -ميلة
مخبر الدراسات التراثية قسنطينة (الجزائر)
moulaikamla3000@hotmail.com

تاريخ الارسال: 26- 01- 2022	تاريخ التقييم: 29- 04- 2022	تاريخ القبول: 15- 06- 2022

الملخص:

عرفت الرواية المعاصرة انفتاحا على مختلف الأجناس الأدبية، وهذا الانفتاح في الكتابة الروائية يعود إلى مقولة الحوارية، ما جعل حضورها شرطا أساسيا يقوم عليه النص الروائي الحداثي، لذلك يسعى هذا البحث إلى توضيح مدى قدرة النص الروائي الجزائري على استثمار تقنيات الكتابة الجديدة من خلال حضور الحوارية كمصطلح إجرائي في مقاربة النص الروائي جسد الحرائق لواسيني الأعرج الذي تعد نصوصه الروائية من أكثر الروايات المتداخلة أجناسيا.

كلمات مفتاحية: الأجناس الأدبية؛ الحوارية؛ الرواية الجزائرية؛ جسد الحرائق؛ واسيني الأعرج.

Abstract :

The contemporary novel has undergone a qualitative shift at the level of writing and has been affected by the currents of experimental literature, as well as modernist and postmodernist literature. This shift has enabled the novel to open up to different literary genre. And this new narrative text that overlooked the self-centred vision, rejected rigid templates, and dropped the limits between literary genres, and this openness in fictional writing go back to the saying of dialogic, which made its presence a basic condition upon which the modernist narrative text is based. Therefore, this study seeks to clarify the extent of the ability of the

Algerian fictional text to absorb new writing techniques and to exploit the dialogic of literary genres through Waciny.

Keywords :Literary Genres; Dialogic; the Algerian Novel; Jassed Eharaik; Waciny Al-Arej.

*المؤلف المراسل:

1. مقدمة:

يلجأ الخطاب الحداثي المعاصر في محاولته مفارقة الواقع ولغة الخطاب التقليدي إلى الانفتاح على مختلف الأجناس الأدبية، بالاستناد إلى أساليب وتقنيات جديدة جعلت من نظرية الأجناس الأدبية تتخلى عن صرامتها التي حكمتها لعقود من الزمن، وتتيح المجال أمام تفاعل الأجناس وانصهارها مشكلة بذلك الرواية الحديثة.

وتعد الرواية الحديثة خطابا تفاعليا يمتاز بالمرونة والسلاسة من حيث قدرته على استيعاب مختلف الأجناس الأدبية، القديمة منها والحديثة، كالقصة والمقامة والشعر والمسرحية والحكاية الشعبية ...وهذا الانفتاح على مختلف الأجناس أنتج نصا تعدديا يأبى الخضوع لقواعد النوع الأدبي، ويكسر المنطق الأجناسي متجاوزا الرؤية المركزية للذات، وهذا التلاقح بين مختلف الأجناس الأدبية، جعل الرواية في ديناميكية دائمة وبحث دؤوب عما يحقق نوعيتها، كونها خطاب أدبي متمرد على التحديد دائم الانفتاح والتحول والتجدد لاحتواء التجارب المعاصرة واستيعاب اشكالياتها.

وقد ظهر المتن الروائي الحداثي متداخل الأبعاد، متعدد الأصوات واللغات، متنوع الخطابات والأشكال، تتلاقى من خلاله فضاءات الشعر بالسرد، متحررا من المفهوم المعياري للنوع الأدبي، ومنتهكا كل القواعد التي سنتها النظرية الكلاسيكية للأجناس، مما جعل تلقي الخطاب الروائي بمثابة دخول متاهة يصعب الخروج منها لغياب " الميثاق النوعي بين القارئ والنص، وصار القارئ يتعامل مع الرواية بدون أي تحديد، فهو ينطلق إلى عالم الرواية، وفي أحيان عديدة كان الضياع والحيرة مصير تغييب ميثاق القراءة"[1].

وهيمنت نظرية الأجناس على الإبداع الأدبي ورسمت الحدود وسنت القواعد، ورفضت أيّ محاولة لخرق هذه الحدود أو تجاوزها، فأصبح لكل جنس مقومات وخصائص لا ينزاح عنها، وكون الظاهرة الأدبية بطبيعتها تتمرد على التحديد، جاءت نظرية الحوارية رافضة للشكل المعياري السائد الذي ضيق الخناق على النصوص الإبداعية وثورة على هيمنة القاعدة على الإبداع، وقد نشأ مصطلح الحوارية ملازما للنص الروائي الجديد الذي تجاوز الرؤية المركزية للذات ورفض القوالب الجامدة، وأسقط الحدود بين الأجناس الأدبية.

وقد عرفت الرواية المعاصرة تحولا نوعيا على مستوى الكتابة وتأثرت بتيارات التجريب والحداثة وما بعدها، وهذا التحول مكن الرواية من الانفتاح على الأجناس المختلفة بما فيها من شعر وحكاية شعبية وسيرة ذاتية وأسطورة...، وهذا الانفتاح في الكتابة الروائية جعل حضور الحوارية شرطا أساسيا يقوم عليه المتن الروائي، لذلك تمحورت إشكالية البحث عن مدى استيعاب النص الروائي الجزائري الممثل في رواية (جسد الحرائق) لتقنيات الكتابة الجديدة، واستثماره لحوارية الأجناس الأدبية لنسج بنيتها السردية؟.

ويهدف هذا البحث إلى عرض الأجناس الأدبية التي تحاورت مع رواية جسد الحرائق لواسيني الأعرج، وكذلك إبراز جمالية هذا الحضور الأجناسي.

وهذا البحث في حوارية الهجنة الأجناسية الأدبية في رواية جسد الحرائق، استوجب الوقوف عند محطتين متتابعتين هما:

- الحوارية وتعدي مقولة الجنس الأدبي
- تمظهرات حوارية الأجناس الأدبية في الرواية.

2. الحوارية وتعدي مقولة الجنس الأدبي.

ظهر مصطلح الحوارية مع الناقد الروسي ميخائيل باختين (MIKAIL BAKHTIN) في دراسته لروايات فيودور دوستوفيسكي (F.DOSTOYEVSKY) الذي عده باختين خالق الرواية المتعددة الأصوات (POLYPHONE) حيث تتميز شخصيات دوستوفيسكي بالحرية في عرض أفكارها بعيدا عن آراء المؤلف وتصوراته، فالبطل يعبر عن ذاته باستعمال لغة

تتوافق وخلفيته الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، ولا تكون بوقا للمؤلف، فتلفظ البطل بالكلمات يتمتع باستقلالية داخل بنية العمل الأدبي، وتصبح موازية لكلمة المؤلف في الرواية[2]، فتتصارع في الرواية الإيديولوجيات وتتباين الرؤى وتتعدد اللغات ما يحقق الحوارية في الرواية.

والحوارية "مبدأ يهيمن على ممارسة اللغة، لأن كل جملة تنتج من خلال شبكة من التفاعلات، لأن خطابنا يلبي الخطابات السابقة التي تم إنتاجها فيما يتعلق بهذا الموضوع نفسه، نظرًا لوجود جميع الكلمات بالفعل في كلام متحدث آخر، ففي كل مرة نتحدث فيها، نكون بطريقة ما، في حالة حوار كون الخطاب يتحدد في نفس الوقت من خلال الرد الذي لم يقل بعد، ولكنه مطلوب ومتوقع بالفعل ويرق هذا إلى القول بأن الخطاب غير متجانس جذريًا لأنه يتخطاه الآخرون باستمرار"[3] فكل خطاب لا يمكن أن يكون متفردا فكلمات الغير تدخل كلامنا دائما وتؤثر فيه وتتفاعل معه.

ويعرّف باختين الرواية البوليفونية بقوله:" إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية؛ أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقى (**Counterpoint**). حقا إن العلاقات الحوارية هي ظاهرة أكثر انتشارا بكثير من العلاقات بين الردود (**Replications**) الخاصة بالحوار الذي يجري التعبير عنه خلال التكوين، إنها ظاهرة شاملة تقريبا. تتخلل كل الحديث البشري وكل علاقات وظواهر الحياة الإنسانية، تتخلل تقريبا كل ما له فكرة ومعنى."[4] فيبين باختين أن الرواية الحوارية تشمل كل العلاقات والظواهر المحيطة بالإنسان، كما أنها تقوم أساسا على العلاقات المتضادة.

وقد استعمل باختين البوليفونية والحوارية بالمعنى نفسه، وكذلك معظم الدارسين، غير أن مدرسة جنيف (**Ecole de Genève**) فرقت بينهما، فاستعملت الديالوجية (الحوارية) في مقابل المونولوجية، واستخدمت (البوليفونية) تعدد الأصوات في مقابل (المونوفونية)الصوت الواحد، بينما يرى الناقد الفرنسي هوغو دي شاناي (**H.de Chanay**) أن

البوليفونية تعني تعدد وجهات النظر على مستوى وحدات المضمون بينما ، تعني الحوارية تعدد الخطابات التخييلية أو غير التخييلية على مستوى الشكل.

أما الناقد دومينيك منغانو(**Dominic Monaghan**)، فقد فرق بين نوعين من الحوارية ؛ يقول:" يمكننا التمييز بين الحوارية التناصية والحوارية التفاعلية، فالمصطلح الأول يحيل مؤشرات اللاتجانس التلفظي والاستشهاد بمعناه الواسع في حين يحيل المصطلح الثاني على التجليات المتنوعة للتبادل الكلامي، لكن بالنسبة لباختين وعلى صعيد أعمق، لا يمكن فصل هذين الوجهين من الحوارية"[5].

والحوارية الباختينية تتبنى وجهة نظر أكثر انفتاحا ترى الكتابة كذات وكتواصل نصي، فلا يوجد للكلمة أو التلفظ خارج السياق الاجتماعي، "ذلك أن الكلام مرتبط بتعدد الأصوات، فالكلام لا يمكن أن ينسب لمتكلم واحد، بل يكون نتاجا للتفاعل بين المتكلمين، وهو ما يمنح الحياة للغة، لذلك انزاح باختين عن الرؤية الضيقة للدرس اللساني الكلاسيكي الذي تعامل مع اللغة في شكلها المادي، وأهمل البعد الاجتماعي، والممثل في لسانيات دوسوسير (**F.DESAUSSURE**)، التي اعتمدت العلمية في دراسة اللغة، فأسقط دوسوسير الكلاممن حقل اهتمامه"[6] ، كونه تأدية فردية.

واقترح علم جديد سماه عبر اللسانية (**La translinguistique**) موضوعه "دراسة اللغة في كليتها المادية والحية، وهو ما يساعد على مقاربة النصوص الإبداعية، ومحاورة الإشكاليات التي تطرحها في علاقتها بالمؤلف والقارئ، و علاقاتها الحوارية التي تحقق شرط التواصل، لأن النص من المنظور الباختيني لا يعرف إلا في علاقته بباقي النصوص وهو ما يحقق حواريته"[7]، فالحوارية البختينية تطرح التساؤل ليس فقط عن تفرد الكلام، ولكن أيضًا عن تفرد الموضوع المتكلم.

وأخيرا فالحوارية تُبنى على تعددية الأصوات داخل الرواية، من حيث عدد الشخصيات التي تحضر بموروثها اللغوي وثرائها الإيديولوجي والثقافي والفكري ما يشيّد الفضاء الحواري للخطاب الروائي، فكل شخصية تظهر في البداية حيادية الملامح، ومع انطلاق أحداث الرواية تتبنى أفكارا معينة وتدافع عنها، وتتخلى عن أفكار أخرى، وهذا يولد نوعا من الصراع المجرد بين الأفكار والذي يظهر حسب باختين في الحوار.

3. حوارية الأجناس الأدبية في الرواية

1.3 حوارية الشعري والسردي:

يعد التراسل بين الشعر والسرد ظاهرة من عمق التراث العربي، فمن خلال القصيدة الجاهلية يتضح عنصر القص أو السرد الذي تقوم به القصة /القصيدة، ولعل أبرز ما يميز الشعر عن النثر هو الشعرية، والشعرية تعددت مفاهيمها عند النقاد لكن هذا البحث سيعتمد على المفهوم الذي خطه جان كوهين (**Jean Cohen**) مميزا في ذلك بين لغة الشعر ولغة النثر، وعدّ لغة النثر لغة معيارية تقاس بها شعرية الشعر، وشعرية الشعر تقاس بمدى انزياحها عن لغة النثر، والانزياح هو خرق "القاعدة اللسانية القائلة بأنه لكل دال مدلول واحد، فبواسطة الانزياح تملأ الدوال بمدلولات جديدة لا حصر لها. بل أن الدال الواحد يتحول إلى فضاء ومجرة من المدلولات اللانهائية"[8]، فتكون اللغة الشعرية لغة تجاوزية تنأى عن الدلالة المباشرة والسطحية وتفتح مجالا للتأويل وتعدد الدلالات.

وقد جعل كوهن الشعرية لصيقة بالشعر، مهملا باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فالشعرية عنده "علم موضوعه الشعر"[9]، أي بالاعتبار الجنسي للشعر مقابل الأجناس الأخرى وهو ما سيعتمد عليه البحث لدراسة شعرية الرواية، أي توفر خصائص الشعر في الرواية.

أ- شعرية الانزياح الدلالي:

يعد الانزياح الدلالي هو الأشهر والأكثر دلالةً وتأثيرًا في القارئ، يقول عنه صلاح فضل "الانحراف الاستبدالي[الانزياح الدلالي] يخرجُ على قواعد الاختيار للرموز اللُّغوية؛ كمثل وضع الفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الاسم، أو اللفظ الغريب بدل المألوف"[10] ويعد التشبيه والاستعارة والمجاز مِن أهم أشكال هذا الانزياح الدلالي والانزياح كظاهرة نصية "تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، بالأحرى، إن لغة الشعر تشذ في استخدامها مبدأ من المبادئ اللسانية"[11].

أول صورة تستوقفنا هي عنوان الرواية جسد الحرائق فالعنوان جعل الجسد يتكون من حرائق ولم يترك أي فرصة للمتلقي لممارسة عملية المشابهة، فهذا الجسد الذي

يتوالى عليه فعل الاحتراق دون أن يفنيه فقد أصبح جزءا من تكوينه، وبذلك يمنحنا فكرة عن مضمون النص، فالرواية تدور أحداثها في فلك واحد وهو الاحتراق بنار الغربة من جهة، ونار الذكرى من جهة أخرى، فكريم بطل الرواية يعيش احتراقا نفسيا، فمنذ قراره بالهجرة، بدأت مريم تبتعد عنه " لم يكن الأمر سهلا كما تخيله رشيد مع مريم، قضيت ليلتين وأنا أبحث عنها في الفراش فلا أجد إلا جسد ميت لا ينصاع لدفء أصابعي وقبلي"[12]. وحين سافر إلى باريس لم يجد سوى حنين الذكريات ليطفئ لهيب أشواقه ويخفف من وطأة أخبار الموت التي تلاحقه في باريس، " أتذكر... أحلم بضمك، وأحزن فأنت لست معي..لكن سأظل أفتح أبواب أجفاني النورانية لك ولكل المردومين تحت التراب وفوقه..فاليوم قد زادت قائمة الشهداء شهيدا سقط..يقال أن القطار طحنه وأتلف وجهه والشيء الوحيد الذي خرج سالما من هذا الحادث صورة الوطن التي كان يحملها في جيبه الداخلي.."[13]، وهذا المقطع يكشف عن معاناة العمال المهاجرين، وشوقهم الدائم للوطن، كما يكشف الصراع الخفي بين المهاجرين والسلطة الرأسمالية التي تجني أرباحها من قوافل الشهداء المهاجرين.

ويستمر الاحتراق النفسي الذي يعيشه كريم بعد مرور ثلاث سنوات دون أن يحقق ولو جزءا من حلمه الذي هاجر من أجله " ثلاث سنوات ولا شيء تغير، اللي يجي به النهار، يأكله الليل، سبحان الله، هذه المدينة صنعت بشكل أنها تأخذ منك باليد اليسرى ما تسلمه لك باليد اليمنى"[14]، ولم تكتفِ الغربة بسرقة حلمه بل كذلك سرقت صديقه رشيد الذي قتل في مظاهرة للدفاع عن حقوق العمال في السكة الحديدية، وحسان الذي تلقى خمس رصاصات في جسد من قبل عصابات في شوارع باريس، فأصبح كل شيء في باريس يمثل الألم والحرقة في قلب وجسد كريم، فحلمه تحطم وأصدقاؤه ماتوا، وحتى حبيبته مريم لم يستطع العودة إليها.

وجاء في الرواية وصف للمدينة وقساوتها، يقول:"هذه المدينة غريبة..غريبة جدا..متحضرة حتى النخاع..لكنها صفراء كالتقيح الخاثر، وينهال من شقوق جدرانها صديد الأزمنة الغابرة تنداح إلى الوراء مهشمة البصيرة..تنصهر في تأني تحت غلالة الدخان الكثيف..يدخلها النبأ مرتعشا..ليشكل على كل المساحة دموعا حرى. يتجمع الناس في نقطة ما..وجوه متشحة باللعنة تقرأ في سواعدها مرارة الفرنكات الجائعة وقذارة

الاستغلال..ألبسة مختلفة لكنها متوحدة في الوسخ والزيت العالق بها..بعضهم يتحسس ذقنه ولحيته الطويلة..آخر يمد يده إلى صدره يبحث عن قلبه الضائع..جدار من الناس يمنعني من المرور..أرجوكم تسمحوا لي..اسمحوا لي..رفيقي..ينشطر الجدار..في صدري قلبي طائر تطارده الكواسر..آه..حسان بهذه الصورة المشوهة.."[15] إن المدينة/باريس رمز الرخاء والأمن، وفضاء لتحقيق الأحلام تحولت في نظر كريم إلى سيل من التعاسة والحزن، ولقد عمد الروائي في هذا المقطع إلى تكثيف الصورة، شقوق الجدران ينهمر منها صديد الأزمنة والأخبار تدخلها خائفة مرتعشة، والسواعد تحكي قصص الاستغلال، ليختتم هذه الصورة بفاجعة الموت في صورة مشوهة، فالغريب لا يهنأ في هذه المدينة حتى بموته، ليظهر حجم المعاناة التي يعيشها كل مغترب في مدينة باريس، فباريس مدينة الجن والملائكة وحضارة الأنوار، أصبحت وحشا كاسرا ومقبرة كبيرة لأحلام كريم ولأصدقائه، فرشيد صديق عمره اختطفه الموت في باريس المدينة التي طالما حلم بها لترسله جثة هامدة إلى الجزائر، وحسان كذلك لم يسلم من براثن الموت التي صوبت أسهمها نحو كل غريب، فباريس تفتح أبوابها أمام المغتربين ليكونوا بشرا من الدرجة الثانية، يعملون لرفع فائض إنتاجها، ويبنون حضارتها بعرقهم وصرخاتهم وحتى دمائهم.

ولكن هذه المأساة التي يعيشها في الغربة لا تختلف كثيرا عما عاناه في وطنه، فكل شعارات الثورة، وما آمن به رآه ينهار أمام عينيه، جاء في الرواية:"مسكينة القرية..طفلة دائمة الجوع..ملقاة في استهزاء تحت أعجاز الصخور والزيتون..مرمية عبثا.. الكتابات الحائطية التي بدأت تتآكل وتمحى بمفعول الزمن.

الجزائر ليست فرنسية..

الزيتوني..سي الهبري..إدير..لم يموتوا

الفلاقة ليسوا شرذمة"[16]

فحال القرية التي خرج منها لا يختلف كثيرا عن حال المدينة، ولقد اختار الروائي بعناية العبارات المكتوبة على الجدران ليؤكد على أنها تمحى بآثار الزمن ليوحي بمأساة الوطن

ومستقبله المجهول، فكل الشعارات التي آمنت بها الثورة ودافعت عنها أصبحت من الماضي فاليوم أصبح الوطن ملكا للذين باعوا دماء الشهداء، وخانوا أوطانهم لإرضاء أسيادهم.

وقد يمر الإنسان بفترات ضعف وتضعضع تجعله غير قادر على المقاومة فينهزم من أمام أبسط الأشياء، وهو ما تصوره لنا الفقرة التالية من خلال صورة شعرية تبين لنا حال البطل الذي انهزم أمام نظرة من غريب التفت إليه على حين غرة، فهو أصبح عمارة مفتوحة أمام الكل يكتشفها الناظر وهو يتسلقها، "التفت إلي..هزمني بنظرة استفزازية وراءها ألف حكاية..تسلقني أدراجا بعيون تمل غربتها عن هذا العصر"[17].

ب- إستدعاء النص الشعري:

يعد استحضار واسيني الأعرج لجزئيات بعض القصائد والأشعار في السياق الروائي، بهدف تصوير انفعالات النفس وتصوير واقعها عن طريق محاكاة التجارب الشعرية التي تغلغلت في نفسية المتلقي العربي وشكلت ذائقته الفنية، وهو ما يسهل عملية التفاعل معها، يقول واصفا الليل الذي يرفض أن ينتهي: "انسحب كل شيء وعاد الصمت من جديد. لم يبق إلا ذلك الليل الثقيل الذي ظل يرفض أن ينتهي. كلما نظرت من النافذة، شعرت به يتمطط أكثر. والفجر الذي ظل بعيدا."[18] وفي هذا المقطع يصف الروائي طول الليل الذي يبدو بلا نهاية ويتمطط بلا توقف، وهو ما يستدعي لذهن المتلقي معلقة امرئ القيس في وصفه لليل، ذلك الليل الأسطوري الذي يطبق على نفَس الشاعر ويكاد يقتله، يقول امرؤ القيس:

"وليل كموج البحر أرخى سُدولهُ عليَّ بأنواع الهمـــوم ليبتلي
فقُلْتُ له لما تَمَطّى بصلبـــــه وأردف أعجازاً وناءَ بكلْكـلِ
ألا أيّها الليلُ الطويلُ ألا انْجَل بصُبْحٍ وما الإصْباحَ منك بأمثَلِ"[19]

فليل امرؤ القيس وليل الروائي بلا نهاية، ليل يطبق على نفسية من يعايشه وكأنه في دوامة، فلا هو ينقضي ببلوغ الفجر، ولا باستحضار النوم، وهذا التلاقح بين النص الروائي والنص السابق يمنح النص الروائي كثافة معنوية وإحالات دلالية، ويجعل المتلقي يتفاعل مع هذا الليل الذي يشكل جزءا من ثقافته، ويعايش أحزان وهموم كريم الذي يعيش في هذا الليل الدائم، وتتكثف الدلالة مع حضور المقطع في آخر الرواية، لينزاح الليل عن

معناه المعجمي ويكتسي بعدا رمزيا ممثلا في العيش وحيدا في الغربة بعد أن فقد رفقاءه، وعجز عن العودة للوطن لحبيبته مريم، فسيبقى يحترق في هذا الظلام الذي يسربل حياته ويحيط بها من كل جانب.

2.3 حوارية الأسطوري والسردي

كثيرا ما مدت الأسطورة الأدب بمادته التخييلية والرمزية، فالأسطورة تحضر في الرواية لا بمستواها القصصي والحكائي بل تتجاوزه إلى بعد رمزي حضاري أو فني فكري، وانتقال الأسطورة من الطقس المقدس إلى السرد " يثبت التأكيد الفعلي للعلاقة القائمة بين الأسطورة والأدب، وإذا كانت الرواية في الواقع، تسعى إلى تأكيد الصلة بالأسطورة فإن ذلك ينبع من أهمية دور الأسطورة في تمتين البنية الروائية"[20].

وهو ما استثمره الروائي واسيني الأعرج في بناء منظومته الفنية وتجسيد أبعاده الرمزية، تجلت مظاهر الأسطورة في الرواية من خلال حضور الشخصية الأسطورية فينوس آلهة الحب والجمال عند الرومان، "تخيلتها فينوس تمد ذراعيها لكل الغرباء. فصممت أن أكتشفها. حين دخلت دفء صدرها العاري. وجدته خناجر مدببة...بلدي صغير وباريس غولة. إنها شيء آخر يا عمري. بسرعة يمكنها أن تتبدل، من عاشقة ولهانة تنام بين ذراعيك بلا أنين، إلى غانية تعلق على رأسها تاجا من الإشهار الكاذب. تمنحك الحب وتقودك إلى أدفأ مكان في القلب، وقد ترميك تحت كعبها الحاد ولا تسأل عن أنينك وخوفك. هكذا هي باريس، مدينة كل السحر وكل الخوف. عندما دخلتها أول مرة مع رشيد، كان جيبي مثقلا بعناوين المؤسسات وأرقام لا تحصى للتيليفونات. لكن البوابات التي كانت ترفض استقبالنا كانت لا تعد أيضا، خصوصا إذا شمت فينا رائحة الغربة والغرباء"[21] فباريس هذه المدينة الحلم التي تخيلها كريم فينوس منبع الحب والجمال، والقوة الخلاقة المانحة لأسباب الحياة، والمحبة للغرباء كما وصورها له صديقه رشيد "كم مرة شجعني على غزو باريس، حاول حتى الموت إقناعي بجمالها وحبها للغرباء"[22]، ستساعده على بناء حياة جديدة؛ وبالهجرة إليها كل هذه الآمال التي رسمها كريم عن باريس اندثرت؛ فباريس لا تشبه فينوس بل هي ميدوسا التي تسلب الحياة ولا تمنحها، والتي تحيل كل من تنظر في عينيه إلى حجر،

فميدوسا هذه المخلوقة الكريهة التي حلت الثعابين مكان شعرها، ذات طبيعة شريرة قاتلة، وهي رمز لمدينة باريس مدينة التيه والضياع والموت، هذه المدينة التي تحجرت فيها المشاعر وأصبح الحكم لأصحاب الأموال، تتغنى بالمثل العليا ولكن في الواقع تسنّ سكاكينها لتقضي على كل من كشف حقيقة استغلالها لجهود الملايين من المهاجرين، فهي مدينة " كلما عشقتها كلما أيقظت فيها وحش الموت. هي من يحدد الزمان والمكان وحتى اللمسة الأخيرة التي يجب وضعها في القداس وشكل لباس الحداد"[23]، فهي مدينة تقتلك بدم بارد، وترسم طريقك حتى القبر.

3.3 حوارية الشعبي والسردي

يعد التراث الشعبي كل موروث على مدى الأجيال المتعاقبة لأمة ما، فهو يمثل الذاكرة الجماعية لها ويحمل إنتاجها الفكري والحضاري والثقافي والاجتماعي، "إن ما نعتبره موروثا سرديا شعبيا هو ما مثل ضروبا مختلفة من التعابير والإيماءات المرتبطة بمراحل زمنية متتالية ومتباينة من التاريخ البشري. إنه إبداع ممثل في أشكال تعبيرية تتسم في عمومها بسذاجة التركيب وبساطة اللغة وتركيز في المحتوى وعمق في المعنى، نشأت ضمن دائرة محيطة بالعادات والتقاليد والطقوس الجماعية، هذه الخصوصية التي ميزت المأثور الشعبي دون غيره من أصناف التعبير هو ما جعل المؤلف الفردي يغيب ويستبدل بالمؤلف الجماعي حتى وإن كان مصدره الأول فرد واحد"[24]، إذا فالموروث الشعبي السردي يمتاز ببساطة اللغة ويجنح إلى العامي منها، وإن كان مؤلفه فرديا إلا أن الجماعة تتلقفه وتأخذ في تداوله، ومع مرور الزمن يضيع اسم المؤلف وتصبح الفكرة يتيمة فتحتضنها الجماعة وتمتلكها.

وقد اهتمت الرواية الجزائرية بالموروث الشعبي الجزائري وتبناه العديد من الكتاب في رواياتهم، ومن بين الكتاب واسيني الأعرج الذي استلهم الموروث الشعبي ووظفه في روايته جسد الحرائق، ما منحها بعدا جماليا يظهر من خلال طياتها.

وتعدّ الأمثال الشعبية مرآة صادقة تعكس مواقف الإنسان وأفكار بيئته وتجسد مدى ارتباطه بها، وهي كما يذهب بعض الباحثين تلعب دور القوانين، يعتنقها الناس، ويؤمنون بها بشدة لما لها من آثار على سلوكهم وتصرفاتهم، فهم يعتمدون عليها في دعم

كلامهم وتأكيد أقوالهم و" يكاد يكون لها نوعا من السلطة الأدبية التي تفرض على العامة من الناس شكلا معينا في تعاملهم، ويأخذ بها معظم الأفراد، شأنها شأن كل الظواهر الاجتماعية على أفراد المجتمع"[25] والمثل يترجم روح الثقافة الشعبية وفلسفة الجماهير في الحياة، ومن الأمثال الواردة في الرواية:

"هم هكذا دائما...كالقمل والصيبان عايشين في دم الريسان"[26]

الصيبان هو بيض القمل، الريسان هي الرؤوس، وهذا المثل يطلق على الطفيليين الذين يعيشون على أكتاف الغير، ويقتاتون من دمائهم، وفي الرواية جاء على لسان رشيد وصف لمن يسنّ قوانين الهجرة في الجزائر، والمقصود به كل السلطة الحاكمة التي لا توفر لك أسباب الحياة الكريمة وكذلك لا تمنحك الفرصة في الهجرة خارج الوطن للبحث عن فرص أفضل.

"الله يعطيك الويل آباري [باريس]...خليتي ليلى بلا ولي..."[27]

والولي في اللهجة الجزائرية هو من يتولى أمور العائلة ويقوم بها، ويطلق على الرجل الذي يكون عادة هو المتكفل بأمور أسرته كبيرها وصغيرها، وقد جاء على لسان حمو المجنون عند وصول التابوت الذي يحمل جثمان رشيد إلى ميناء وهران، وانهيار زوجته ليلى.

"عاش ما كسب مات ما خلى..."[28]

وهذا المثل يقال لمن عاش فقيرا ومات فقيرا، فعاش يعمل بجد لكنه لم يبق شيئا لورثته، فما يأتي به النهار، يأكله الليل، وهذا المثل يلخص حال المغتربين الذين يعملون تحت الظل في المناجم وسكك الحديد، فمدينة باريس تأخذ منهم باليد اليسرى ما تسلمه لهم باليد اليمنى، وقد ورد هذا المثل في الرواية على لسان العمال.

"حرقة من إبطاني ولا فراق أوطاني"[29]

ومعنى المثل أحترق من بطني أي من أولادي ولا أفارق وطني، وجاء في الرواية على لسان جدة كريم، والتي تذكرها حين عاش ويلات في باريس وذاق مرارة الغربة، فالاحتراق في الوطن من قسوة المعيشة، أفضل آلاف المرات من الاحتراق بنار الغربة.

وقد حضرت الأمثال في الرواية على لسان شخصيات متباينة المستوى الثقافي، فالأمثال الشعبية نصوص اجتماعية لها استقلاليتها ولا ترتبط بالشخصية التي تتلفظ بها إلا حالة استعمالها، وتوظيفها من قبل الكاتب في الرواية يؤكد على الأهمية التي يوليها الكاتب للخطاب الجماعي، وهو ما يؤكد على التكامل بين الذاكرة الفردية للكاتب والذاكرة الجماعية التي ينتمي إليها.

أما الأغنية الشعبية فهي تعبير عن الثقافة الشعبية السائدة والبسيطة، وترتبط بأحوال الجماعة، وهي لا تقتصر على مجتمع دون آخر بل تتناقلها البيئات المختلفة، واختار الروائي أغنية تعبر عن عالم البحارة، وهي أغنية حماسية يستعين بها البحارة لمواجهة هذا العمل المتعب في البحر، ومخاطر الموت التي تتربص به فوق قوارب متهالكة من أجل تحقيق قوت يوم واحد، وهي تعبير عن الروح الشعبية المتمسكة بالأمل بالرغم من قساوة الظروف المعيشية:

"[هيلا هوب.. هيلا هوب.

حياة..وبحر..وحب.

ونجوم وقمرا. وحب وسهرة.

افرحوا يا البحارة...

راني جيتكم حمال بشارة...

يا البحارة...يا البحارة...]" [30]

والحوارية التي تحدثها الأغنية تتمثل في بنيتها اللغوية العامية، هذا إلى جانب هندستها وحضورها على الصفحة، إضافة إلى شحنها بعلامات الترقيم، ما يفرض قراءتها بطريقة مخالفة، لأنها تحيل إلى مجموع الإمكانات التي تتواجد فيها الأغنية خارج النص، ووضعها بين قوسين مركنين ليعلن بذلك عن طبيعة النص الجديد الذي أورده.

وظف الروائي واسيني الأعرج العديد من الألفاظ العامية الجزائرية، ما يربط الرواية بالواقع، وهو ما يطلع القارئ على القيم الاجتماعية، كالحديث عن مرارة الهجرة، والإهمال الذي يعيشه المثقف في الوطن، وقسوة الظروف المعيشية، ومن الكلمات الدارجة الحاضرة في المتن الروائي:" الدنيا بنت الكلب"[31] معناها الدنيا الحقيرة، "واش بيك يا

راجل"[32] معناها ما بك يا رجل، "وش راح دير يا ولد الناس"[33] معناها ما العمل يا هذا، "الجوع والزلط"[34] معناها الجوع والفقر، "قادرة على شقاها"[35] معناها باستطاعتها الدفاع عن نفسها، "صديقها الحلوف"[36] معناها صديقها الديوث، "جعت يما"[37] معناها إنّي جائع يا أمي، "يا خويا كريمو"[38] معناها يا أخي كريم، "يا أولاد الحرام"[39] معناها يا أولاد الزنى، "زيدي شوية خالتي حيزية ربي يعيشك"[40] معناها أضيفي قليلا يا خالتي حيزية حفظك الله، "لو كان جات عندي"[41] معناها لو كانت ملكي، "كلكم مركة واحدة"[42] معناها كلكم متشابهون.

كل هذه الألفاظ العامية التي زخرت بها الرواية، فلا تكاد تخلو صفحة من استعمالها، وهي تمثل بنية لغوية تنتمي إلى عالم المنطوق الاجتماعي الجزائري؛ أي عالم التلفظ فهو يحمل معناه في حالة الاستعمال، فهي تشكل عائقا أمام القارئ الجاهل باللهجة الجزائرية، وتركيز الروائي على اللغة العامية يحيل إلى توجهاته الواقعية الاشتراكية، وهي توجهات سادت الكتابة الروائية في فترة السبعينيات، كما أن الرواية تعالج موضوع الصراع بين الطبقة العاملة والنظام الرأسمالي الممثل في مدينة باريس، وكذلك الدفاع عن حقوق العمال، وهو ما يحيل إلى الواقعية الاشتراكية.

4 خاتمة:

ومن خلال دراستنا لحوارية الأجناس الأدبية في رواية جسد الحرائق، نصل إلى جملة من النتائج نلخصها فيما يلي:

- تعد حوارية الأجناس سمة غالبة على النص الروائي الحداثي، فالرواية الجديدة تستثمر مختلف الأجناس لتشكل بنيتها الفكرية والجمالية، وتنبني الحوارية على مدى ثقافة الكاتب وقدرته على استدعاء النصوص السابقة وتطويعها لبناء دلالة نصه الجديد.

-- استثمار القدرة التعبيرية للغة يمنح الجمالية للنص الروائي ويرقى به إلى مصاف النصوص الشعرية.

- اعتنى الروائي بالجانب الجمالي للغة المجازية بالاستناد على الاستعارة والتشبيه واستدعى النصوص الشعرية، ليثري نصه بالطاقة الشعرية المتمثلة في الانزياح التركيبي.

- وظف الروائي الأسطورة ليظهر هذا الانقطاع الثقافي بين الإنسان الجزائري ومدينة باريس، وما يحمله وجوده من خيبة جسدتها أسطورة ميدوزا ودلالاتها.

- استثمار النص الشعبي الجزائري واللغة العامية هو ربط للنص الروائي بالواقع اللغوي الجزائري، وتأكيد على انتماء الروائي لهذا الوطن.

الهوامش والاحالات:

1 يقطين سعيد ، (2010)، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة ص212.

2 ينظر: باختين ميخائيل ، (1986)، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، ص11.

3 Calabrese -Steimberg Laura , (2010), Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste, Linguistique russe, https://doi.org/10.4000/slavica .348.

4 باختين ميخائيل ، شعرية دوستوفسكي، ص59.

5 القاضي محمد وآخرون، (2010)، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس، ص162-163.

6 فرق دوسوسير (1857-1913) مؤسس علم اللسانيات الحديثة بين العديد من المصطلحات أهمها: الكلام *La parole*، واللسان *La langue*، واللغة *La langage*، فالكلام هو الاستخدام المفرد للسان من قبل إنسان معين واللسان: يقصد به لغة معينة، كالعربية، والفرنسية،... واللسان ظاهرة اجتماعية تشمل مجموعة المصطلحات التي ارتضاها المجتمع. أما اللغة: فهي ظاهرة عامة تميز الإنسان عن غيره من الكائنات، وتمثل الميول والقدرات اللغوية عند الإنسان. ينظر: كباره أسامة ظافر ، (2012)، الكلمة في الإسلام دورها ومسؤوليتها، ج1، دار النهضة العربية، ط1، بيروت، ص43-44.

7 أم السعد حياة ، (2011)، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات، جامعة المدية، الجزائر، ع2، ص19-20.

8 تاوريريت بشير، (2006)، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، ص156.

9 المرجع نفسه، ص 9 .

10 فضل صلاح ، (1998)، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ص 212.

11 ناظم حسن، (1994)، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي،بيروت، الدر البيضاء، ط1، ص 115.

12 الأعرج واسيني، (2015)جسد الحرائق، موفم للنشر، الجزائر، ص45.

13 المصدر نفسه، ص110.

14 المصدر نفسه، ص65.

[15] المصدر نفسه، ص114.

[16] المصدر نفسه، ص118-119.

[17] المصدر نفسه، ص143.

[18] المصدر نفسه، ص 147.

[19] الزورني أبو عبد الله الحسين بن أحمد ، (1992)، شرح المعلقات السبع، تح: الدار العلمية، دار الكتب العلمية، بيروت، ص29.

[20]بوخالفة فتحي،(2010)، التجربة الروائية المغربية (دراسة في فاعليات نصية وآليات القراءة)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ص320.

[21] المصدر السابق، ص46-47.

[22] المصدر نفسه، ص22.

[23] المصدر نفسه، ص19.

[24] منصوري نجوى، (2012)، الموروث السردي، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة/الجزائر ، ص45.

[25] سعيدي محمد، (1997)، صورة العمل و دلالته الاجتماعية و الثقافية في المثال الشعبي الجزائري، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران، العدد 6، ص38.

[26] المصدر السابق، ص22.

[27] المصدر نفسه، ص73.

[28] المصدر نفسه، ص123.

[29] المصدر نفسه، ص132.

[30] المصدر نفسه، ص41.

[31] المصدر نفسه، ص18.

[32] المصدر نفسه، ص19.

[33] المصدر نفسه، ص22.

[34] المصدر نفسه، ص23.

[35] المصدر نفسه، ص26.

[36] المصدر نفسه، ص27.

[37] المصدر نفسه، ص37.

[38] المصدر نفسه، ص43.

[39] المصدر نفسه، ص38.

[40] المصدر نفسه، ص69.

[41] المصدر نفسه، ص105.

[42] المصدر نفسه، ص131.

قائمة المراجع:

- الأعرج واسيني، (2015) جسد الحرائق، موفم للنشر، الجزائر.
- أم السعد حياة ، (2011)، أهمية النص والحوارية والبوليفونية في المجال التعليمي انطلاقا من تنظيرات ميخائيل باختين، مجلة تعليمات، جامعة المدية، الجزائر.
- باختين ميخائيل ، (1986)، شعرية دوستوفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب.
- بوخالفة فتحي،(2010)، التجربة الروائية المغربية (دراسة في فاعليات نصية وآليات القراءة)، عالم الكتب الحديث، الأردن.
- تاوريريت بشير، (2006)، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر (دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر.
- الزورني أبو عبد الله الحسين بن أحمد ، (1992)، شرح المعلقات السبع، تح: الدار العلمية، دار الكتب العلمية، بيروت.
-سعيدي محمد، (1997)، صورة العمل و دلالته الاجتماعية و الثقافية في المثال الشعبي الجزائري، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الانثربولوجيا الاجتماعية والثقافية وهران، العدد 6.
- فضل صلاح ، (1998)، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة.
- القاضي محمد وآخرون، (2010)، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، ط1، تونس.
- كباره أسامة ظافر ، (2012)، الكلمة في الإسلام دورها ومسؤوليتها، ج1، دار النهضة العربية، ط1، بيروت.
-منصوري نجوى، (2012)، الموروث السردي، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باتنة/الجزائر.
- ناظم حسن، (1994)، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1،بيروت، الدر البيضاء.
- يقطين سعيد ، (2010)، قضايا الرواية العربية الجديدة (الوجود والحدود)، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة.
- Calabrese -Steimberg Laura , (2010), Esthétique et théorie du roman : la théorie dialogique du Bakhtine linguiste, Linguistique russe, https://doi.org/10.4000/slavica ..348