مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 19 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2023 الصفحات 359- 374

حركيّة المركز والهامش في رواية «حارسة الظلال»

– مقاربة حوارية –

Mobility of the Center and the Margin in the Novel "The Guardian of Shadows": A Dialogic Approach

موسى عالم[1]،*

[1] جامعة عبد الرحمن ميرة/ بجاية (الجزائر)، alemos@hotmail.fr

مخبر التأويل وتحليل الخطاب

تاريخ الإرسال: 2020/01/31 تاريخ القبول: 2021/01/32

الملخص:

يتناول هذا البحث موضوع الآليات الحوارية ودورها في توجيه دينامية الصراع بين المركز والهامش، في رواية "حارسة الظلال" التي وَلَجَ بها الفنّان عوالم التجريب عبر سرد أزمة المجتمع ومعاناة المثقف الجزائري في ظل تنامي ظاهرتي الفساد والفكر المتطرّف، حيث استعان بلغة حوارية راحت تشُقّ لنفسها طريقًا حرجًا بين الأحاديّة اللغويّة الموجّهة إيديولوجيّا، والتنوّع الحواريّ الذي تفرضه طبيعة اللغة الواسينيّة وحاجتها الفنيّة إلى التنوع والاختلاف. وقد تمَكّن واسيني الأعرج من بناء نموذج حواري يتوق إلى تحطيم الكلمة السلطوية وتقويض مركزيتها، فاستحضر عديد الإجراءات الحوارية من تهجين وأسلبة ومحاكاة ساخرة.

الكلمات المفتاحية:

الحوارية ؛

الخطاب الروائي؛

التجريب الروائي؛

المركز؛

الهامش؛

ABSTRACT:

This research aims to study the dialogic mechanisms and their role in the orientation of the dynamics of the conflict between the center and the margin in the novel "The Guardian of Shadows". The artist/author entered the worlds of experimentation by narrating the crisis of society and the suffering of the Algerian intellectual in light of the growing phenomena of corruption and extremist thought. He used a dialogical language that began to carve out a critical path between ideologically oriented monolingualism and the dialogical diversity imposed by the nature of the Wassinian language and its artistic need for diversity and difference. Wassini Al-Araj was able to build a dialogue model that yearns to destroy the authoritarian word and undermine its centrality, and he conjured many dialogue procedures of hybridization, stylization and parody.

Keywords:
Dialogism, Narrative discourse, narrative experimentation, center, margin,

* موسى عالم

مقدمة:

اتّخذت رواية «حارسة الظلال»لواسيني الأعرج من مسألة أزمة المجتمع والثقافة بالجزائر موضوعا لها، فرصدت للقارئ معالم انسداد الأفق الفكري والثقافي وضُمور الحسّ الفنّي خلال فترة التسعينات، تلك الفترة التي لم تكن سوى حلقة من حلقات الصراع المحتدم بين المثقف والسلطة، بل كانت من الحقب الأكثر قتامة من منظور الكتابة الروائية الواسينية، فقد تشكّل خلالها تحالف مُريب بين السلطة الحاكمة آنذاك وحراس النوايا، واكتسبت القوى الجاذبة نحو المركز قوّة مكّنتها من تضييق أفق التفكير والتعبير.

كان لمواجهة مركزية الظُّلم والظلام تاريخ طويل في أعمال واسيني الروائية، تمتدّ حلقاته إلى بواكيره الروائية الأولى مثل «وقع الأحذية الخشنة» و«مصرع أحلام مريم الوديعة»، بَيد أنّ آليات الصراع في رواياته الجديدة، ومن ضمنها «حارسة الظلال»، قد تغيّرت كثيرًا بالتوازي مع نضج تجرِبته الروائية، حيث انتقل واسيني إلى تجريب وسائل فنية جديدة، تتيح له دحض الكلمة الآمرة فنيا. ولعلّ أبرَزَ وسيلة يقف عليها القارئ في هذه الرواية، النزعة الحوارية الهادفة إلى تحطيم أحادية اللغة، وتوفير فضاء ملائم، تَعلو فيه الأصواتُ المهموسة والمهَمَّشَة. وهنا يتبادر في ذهن القارئ إشكال نقدي تقني دقيق: ما هي أبرز الآليات الحوارية التي وظفها الكاتب في هذه الرواية؟ وهل تمكّنت تلك الآليات من التأسيس لعلاقات ديمقراطية تضمن الحياة للكلمة المغيَّبَة، ويجد المهمّش بموجبها سبيلا للتعبير ولمواجهة كلمة القوى الجاذبة نحو المركز؟ وبصيغة أخرى: هل تمكّن الكاتب من تجسيد الحوارية كأسلوب وكمنظور ورؤية فنية مثلما تصوّرها النقد الباختيني؟

1- عالم الرواية:

تروي «حارسة الظلال» قصّة صِحافي إسباني يُدعى (دون كيشوت)، واسمه الحقيقيّ (فاكسيس سرفانتيس داليريا)، تجمعه الصدفة ببطل الرواية (حسان) أو (حيسسن)، مثقَّف جزائريّ، موظّف بقسم العلاقات الثقافية الجزائرية الإسبانية بوزارة الثقافة، تعرّضَ إلى بتر لسانه وذَكَره بسبب حبّه لعمله وإخلاصه لوطنه. التَقى الاثنان خلال زيارة قام بها دون كيشوت إلى الجزائر بهدف تأليف كتاب عن جدّه ميغيل دي سرفانتس، الكاتب الإسباني الشهير الذي زار الجزائر بدَوره وأُسر فيها لمدة خمس سنوات. رافَقَ حسيسن ضيفَه دون كيشوت مُتحدّيًا الظروف الأمنية المتردّية التي كانت سائدة بالجزائر آنذاك، فزارا الأماكن التي مرّ بها الجدّ ميغيل دي سيرفانتيس كالميناء والمغارة والمدينة القديمة، وهي المواقع التي اقتيد إليها سيرفانتيس الجدّ حين اعتقاله، فأرعبتهُما مشاهد المدينة ومناظرها، حيث تحوّلت المعالم الأثريّة إلى مزابل وأماكن لعقد الصفقات المشبوهة.

أثارت تلك الزّيارة غضب رجال السلطة وأصحاب النفوذ فألقوا القبض على دون كيشوت واعتبروه جاسوسا إسبانيا، دخل البلد بطريقة غير قانونية، فسُجن لمدّة خمسة أيام، ثمّ تمّ ترحيله إلى بلده. أمّا حسيسن فطُرد من عمله وتعرَّض لعملية اختطاف بُتِرَ خلالها لسانُه وذَكَرُه من طرف أشخاص مجهولين. ومن هنا فرواية (حارسة الظلال) تسعى إلى تجسيد واقع الجزائر في فترة التسعينات وما حدث فيها من صراعات وأزمات ثقافية واجتماعية حادّة،

فشخّصت الوطن البائس وهو يئنّ تحت سطوة حاكم ارتسمت البَلادة في رُدود أفعاله ولغته الانفعالية، وأحلام بطل مثقّف يبحث عن هوية مفقودة بين طيّات تاريخ مهزوم.

شكّل هذا العمل الفنّيّ منعرجًا حاسما في مسار الكتابة الروائيّة عند واسيني الأعرج، من حيث معايشته لأزمة الطبقة المثقّفة في مواجهة الانسداد الفكري واختلال العديد من المفاهيم المركزية كاللغة والفكر والسلطة، حيث يَسهُل تصنيفه ضمن الروايات التّجريبيّة التي تعبّر عن «معاناة الجيل الجديد، وعن أزمة البورجوازية المولعة بالتجريب والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ»[1]، تلك المعاناة التي شكلت هاجسا محوريا للكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، بَدءًا من بواكيره الأولى مثل "وقع الأحذية الخشنة" و"مصرع أحلام مريم الوديعة" إلى غاية "حارسة الظلال".

2– الحوارية وأفق التجريب الروائي:

إذا كان تَغَيُّر القيم في المجتمع يصحبه تغيّر في العالم الروائي برمّته، فإنّ الحديث عن مصطلح التجريب يقتضي منّا أن نتجاوز به بُعده السوسيولوجي المعروف، نتّجه صوب البحث في كيفية تمظهُره فنيا على صعيد الكتابة الروائيّة، بهدف الإمساك بالتقنيات الجديدة التي يسعى المؤلف إلى تطويرها باستمرار، وعلى رأسها مطيّة اللّغة التي ما فتئ واسيني الأعرج يشتغل عليها بتفجير طاقاتها التّعبيرية وملامَسة أبعادها الحوارية المنفتحة بعمق على الآخر، حيث يكون للكلمة الغيرية حضورُها الكامل إلى جانب كلمة المتكلّم في الرّواية، فتُحاوِرُها ندّياً، مِن منطَلَق أنَّ كلّ الحقائق – من منظور حواري– نسبية وقابلة للنقاش. فالرواية جنس أدبيّ يُشَيَّد بواسطة اللغة، لكنّ لغة الرواية ليست واحدة، بل لُغة متعددة الأصوات تَستلهم عناصر فنيّة قديمة وحديثة، وتتقاطع فيها كلمات الأشخاص والفئات الاجتماعية والحقب التاريخية والأجناس التعبيرية المختلفة، إنّها جنس أدبي قائم على مَبدإ التعدّد والتنوّع، "فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي «نَسَق» من اللغات"[2] المجتمعة داخل الوحدة العليا للعمل الروائي، ممّا يجعلُ لذا فإنّ دراسة باختين لدوستويفسكي ورابليه كانت بمثابة حَفر وتنقيب في الذاكرة النصيّة الضاربة في القدم لهذين الروائيَين، والتي تعكس نزوعَ الإنسان الدائم نحو تحطيم أُحادية اللغة ومركزيّتها والسعي بها نحو ولوج أبواب التعدُّد والحوار.

ومن هنا يصحّ القول إنّ مِن أكبر الهواجس التي صارت تشغل بال الروائيين العرب المعاصرين، ومن بينهم واسيني الأعرج، تشييدُ رواية حوارية مُتَحرّرة من مركزية الرؤية المونولوجية الأحادية، ومنفتحة على تعدد المواقف والمنظورات الغيريّة المتفاعلة. وفي هذا السّياق، يذهب ميشال بوتور (Michel Butor) إلى أنّ تلك المواقف الجديدة وحقائق المجتمع الذي نعيش فيه تستدعي طريقة جديدة في الكتابة تتناسب مع المتغيّرات، وبالتالي وَجَبَ على المبدع التخلّي عن الطريقة التقليدية في الأعمال الإبداعية الروائية فقال: « لكل موقف جديد ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلها، تُناسب مواضيع جديدةٌ، وبالتالي تُناسبها أشكالٌ جديدةٌ على مستوى اللغة، والأسلوب، والتقنيّة، والتأليف، والبناء»[3]، ومن هنا فإنّ ميشال بوتور يقرّ بضرورة التغيير في هيكل الرواية ومبناها، وفي متنها ولغتها، حتى تُساير التطوّر والتغيير الذي يعيشه المجتمع، وذلك بالبحث عن أدوات ومفاهيم جديدة تساعد الرّوائيّ على تَحيين أدواته الفنيّة، لأنّ «التجديد الأدبي بحث دائم عن أدوات تُمكّن الأديب

وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المستجدّ، وبهذا المعنى فإن التجديد في الأدب هو – بالتحليل الأخير – حيازة جمالية للعالم أو البحث عن عالم أفضل»[4]، ثمّ إنّ هذا يُحيلنا على حقيقة أخرى مَفادُها أنّ التجريب مصطلح متغيّر دائم التحوّل، يصعب إيجاد مفهوم نهائي له.

تُعَدّ الحوارية من أبرز مظاهر التجريب التي انفتحت عليها أعين الرّوائيين العرب المعاصرين، لما وجدوا فيها من انسجام تامّ مع دعوتهم الملحّة إلى تحرير الكتابة والفكر معًا من سلطة الرّؤية المونولوجية الخاضعة، في الغالب، لتوجيهات إيديولوجية مُسبقة، تُغلق أبواب الحوار وتسدّ باب التّعبير أمام الآخر المختلف. وإن كان هذا التوجّه الحواريّ الجديد يندرج، في النّهاية، في سياق وعي عام ساد حركة الإبداع الرّوائي الجديدة، وحَدا بها نحو التّأسيس لرواية عربية لها هويّتها الخاصة، وذلك من خلال ربطها بالتراث العربي وبجذورها الثقافية القديمة، كما أنّ لهذا التوجّه الحواري علاقة بموجة الأفكار التحرّريّة الجديدة التي عَلاَ صيتُها في ساحة الكتابة والفكر عامّة، حتى غدت الحوارية من أهم المفاهيم الأدبية التي أحدثت تأثيرا عميقًا في بنية النص الروائي العربيّ المعاصر .

كان سعيُ الفنّان واسيني الأعرج إلى ولوج عوالم التجريب الروائي واضحا من خلال سرد مرارة الراهن الجزائري باستخدام لغة حوارية مُتَحرّرة إلى حدّ بعيد من الأساليب المونولوجية الموجَّهة إيديولوجيا، وهو ما قد يشي بطموح هذه الرواية المشروع إلى مضاهاة الأعمال العالمية الكبرى كروايات دوستويفيكي التي اعتبرها باختين رائدة التوجّه الحواري. وقد استند واسيني الأعرج إلى خبرته الواسعة باللغات فاستحضر عديد الإجراءات الحوارية من تهجين وأسلبة ومحاكاة ساخرة، كما استعان بثقافته الضاربة في أعماق المجتمع العربي لإكساب الرواية طابعها الكرنفالي المميّز، فلَطالما تردّد حضور شخصية المثقَّف المهَمّش والعاشق المتمرّد والشّاعر والقوّال في روايات واسيني الأعرج، وهي جميعًا شخصيات مُغَيّبة، حاملة لفكرة، تناضل من أجل إسماع صوتها للآخر المستبدّ، علما أنّ طبيعة الرّواية السّيرُ في ركب المغيَّبين. يقول باختين: «إذا كانت التنوُّعات الأساسية للأنواع الشّعرية تتطور باتجاه تيّار القوى الجاذبة نحو المركز (Forces centripètes)، فإنَّ الرّواية وبقيّة الأنواع الأدبيّة النّثرية، قد تشكَّلت ضمن تيَّار القوى غير المركزيّة (Forces décentralisatrices et centrifuges)»[5]، والمغَيَّب في روايتنا (حارسة الظلال) مثقّف باحث يسعى إلى تأصيل أصول منسيّة، ومُوظّف بسيط يدفع ثمن تَفانيه في عمله وإخلاصه لوطنه غاليًا. فهل أفلحت الإجراءات الحاضرة في الرواية، كالتهجين والأسلبة والسخرية، في تقويض مركزيّة المركز ولو رمزيا، أم أنّها بقيت مجرّد تنويعات أسلوبية مفرغة من أبعادها الحوارية المنشودة؟

الرواية جنس أدبي يُشَيَّد بواسطة اللغة، لكن لُغة الرواية ليست واحدة، بل لُغَة متعددة الأصوات تَستلهم عناصر فنيّة قديمة وحديثة، وتتقاطع فيها كلمات الأشخاص والفئات الاجتماعية والحقب التاريخية والأجناس التعبيرية المختلفة، إنّها جنس أدبي قائم على مَبدإ التعدّد والتنوّع، "فأسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي «نَسَق» من اللغات"[6]، إنّها جنس أدبي يعكس نزوعَ الإنسان الدائم نحو تحطيم أُحادية اللغة ومركزيّتها، ولعلّ هذا ما جعل رائدَ النقد الحواري «ميخائيل باختين» يحوّل الدراسات النقدية التي خصّ بها كُلاًّ من دوستويفسكي ورابليه إلى عمليات حَفر وتنقيب في الذاكرة النصيّة الضاربة في القدم لهذين الروائيَين.

إنّ ما يطبع لغةَ الخطاب الروائي، هو التعدّد اللساني الذي مهما تنوّعت أشكال تَمظهُره في الرواية، فإنّه يبقى في النهاية نوعًا من خطاب الغير داخل لُغة الغير، وهو خطاب يحمل صوتين ونيَّتين وقصدين مختلفين، صوتين مرتبطين ببعضهما حواريا، بحيث يسعى كلّ واحد منهما إلى تحطيم الثاني، ومن ثمّ فأيُّ خطاب صادر من شخصيّة روائيّة ما، يمكن أن ينفتح على تعدّد لساني، ويحمل أبعادا حواريّة، ولذلك يصحّ القولُ: "إنَّ إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشارا التي يوحي بها الكلام البشري، هي تيمةُ نقل كلام الآخر ومناقشته. ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي، يشمل كلامنا بوفرة كلام الآخرين منقولاً بدرجة من الدقّة والتحيُّز جدّ متباينة"[7]، هذا الخطاب الثنائي الصوت يحمل في ذاته حركة دائمة يكون مَردُّها إلى الحوار الداخلي المستمرّ الدائر بين الصوتين، والذي يعرض بطبيعة الحال لغتين ومفهومين للعالم. فما يُميِّز الكلمة الحواريّة المزدوجة الصوت عن غيرها، هو أنها تتّخذ اتجاها مُزدَوجا، الأول نحو مادة الكلام بوصفها كلمة اعتيادية، والثاني نحو كلمة الغير. ومقابل الكلمة ذات الاتجاه الحواري المزدوج، توجد كلمات مُوجَّهة إلى مادتها أو إلى ما هو ملموس، فهي كلمات غير حوارية، حتى وإن اتخذت شكل حوار وتعارُض بين شخصين.

تتجسّد الثنائية الصوتية في صورة خطابات ولغات غيرية تتخلل خطاب الرواية، وتأتي مصحوبة بمؤشرات تتحدّد وتتميّز بموجبها عن خطاب المتكلّم، فهي كلمات لها جذورها المرتبطة بالتعدُّد اللساني الاجتماعي الطبيعي للغة الإنسانية، «ففي الرواية تكون لتلك الثُّنائية الصوتية جذورٌ ضاربة بعمق في تعدُّد الخطابات وفي تنوُّع اللغات السوسيو– لسانيّة جوهريًّا»[8]، والمتكلِّم لا يستطيع أن يعبِّر عن مقصديّته دون الاستناد إلى كلمات الآخرين، فهو يستحضرها عن قصدٍ ووَعيٍ بالحدود الفاصلة بينها وبين كلماته، لخدمة غايات فنية محدّدة، لذا فإنَّ المتكلِّم حين يتلفّظ في الرواية، «فهو لا يجترّ خطابًا أو يعيد إنتاجه جزافًا، إنّما يشحّصه فنّيا»[9] بطريقة تُكسِبُه تَفرُّدَه داخل العمل الروائي، وتَمَيُّزَه عن بقيّة الخطابات، ومن ثمّ فإنَّ اللغة داخل الرواية «لا تقوم فقط بدور التشخيص، ولكنها تتحول هي نفسها إلى مادة للتشخيص»[10]. وانطلاقًا من هذا التصوُّر، ركّزَ باختين اهتمامه على دراسة مظاهر التعدّد المتغلغِلة في عمق التفاعل الحواري للخطابات واللغات السوسيو– لسانية، وذلك بتحليل الكيفية التي يتم بها التشخيص الأدبيّ للغة واستحضار خطاب الآخر. فحتّى «إذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو المتكلم وما يقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللساني)، فإنّ بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها: مُعضِلة التشخيص الأدبيّ للغة ومعضلة صورة اللغة.»[11]، والتزامًا بهذا المنظور النقدي، سنركّز دراستنا هذه على البحث على الآليات الحوارية الحاضرة بقوّة في الرواية، وهي التهجين، الأسلبة والتنويع والسخرية والمحاكاة الساخرة.

1.2– التهجين:

يتجلى الحضور الغيري في الخطاب الروائي بطرق مختلفة وأشكال عدّة، من بينها التهجين (Hybridation) الذي يُعَدّ من أبرز الإجراءات الحوارية التي يستخدمها مؤلِّف الرواية البوليفونية وسيلةً لإنشاء صورة اللغة، وقد عرّف باختين التهجين بأنّه «مزجُ لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وَعيين لسانيين مفصولين بحقبة

زمنية، وبفارق اجتماعي أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ »[12]، حيث يَسمح المؤلِّف للصوتين بالظهور داخل الكلمة الواحدة، ويدخِلهما في علاقة حوار داخليّ كفيل بإبراز الرؤى والاتجاهات والمواقف الفكرية والإيديولوجية المتضاربة، مما يمنح للشخصيات حرية أكبر لتقول ما تريد وتعبّر عن أهوائها وتطلّعاتها، ونعني بالصوتَين صوت الأنا المتحدّث داخل الرواية وصوت الآخر باعتباره جزءًا من الكلمة. ومن هذا المنظور فُهِم «التهجين اللغوي بمعنى التوليد والإخصاب»[13]، أي توليد معاني جديدة، ومواقف وتصورات مغايرة، بالجمع بين صوتين منتميين إلى مجتمعين مختلفين، وينظران إلى الأشياء من زوايتين مختلفتين.

تتخلل رواية "حارسة الظلال" ملفوظات تتحاور في باحتها عديد اللغات والأصوات، لتُشكّل نسقا حواريا تُستحضر فيه أشكال الوعي المتباينة بطرائق فنية أكسبت الرواية تعددا لغويا ثريا. ومن المقاطع المجسّدة للتهجين في أجمل صوره ما وَرَدَ على لسان الراوي حسيسن: «الجزائر أيتها المومس المعشوقة... ها هي ذي الجملة البدئية، الجملة الاسمية الصغيرة الضائعة التي كانت تنقصني للخروج من دائرة البياض. إنها كافية لوحدها لفك عقدة هذه الآلة الكاتبة العتيقة والصدئة التي اقتنيتها بمحض الصدفة، بمناسبة المزاد الذي نظمته وزارة الثقافة ضمن حملة تجديد عتاد العمل التي انتشرت كالريح الساخنة أو كبقعة زيت، لتعويض الآلات القديمة بأجهزة الكومبيوتر المستوردة مؤخّرا من طايوان. فرصةً لا تعوّض»[14].

امتزجت في هذا التركيب لغتان اجتماعيتان مختلفتان ووعيان اجتماعيان متباينان، الأول لغة ووعي فنان مبدع ينظر إلى الأشياء بنظرة شاعرية، ويتلمّس مواطن الحُسن فيها: (الجزائر، أيتها المومس ... دائرة البياض)، فالسارد يتكلم هنا بكلمات شعريّة جميلة، كأنّه يُلقي قصيدة تتغنّى بالوطن. أمّا في الجزء الثاني من الملفوظ: (إنّها كافية لوحدها ... فرصة لا تُعوّض) فيحضر صوت لغة مختلفة تماما عن الأولى، لغة إنسان عامل مستواه الماديّ محدود، لذا فهو ينتهز أوّل فرصةٍ تخفيضات تُتاح له ليقتني ما لم يكن بإمكانه اقتناءه في الظروف العادية.

لم تقف مَهمَّة التّهجين في هذا المقطع عند حدود الإضاءة المتبادلة بين اللغتين المهجّنتين، كما قال باختين، بل تحوّل الملفوظ إلى ساحة يتصارَع فيها وعيان متناقضان، وَعي إنساني مُفعَم بالقِيَم الإنسانية الرفيعة وبالمشاعر الوطنية النّبيلة، يتغنى بالوطن ويتعلّق به تَعَلُّق العاشق الرومانسيّ، يُقابله وعيٌ عامّيٌ ماديّ يلهث وراء التخفيضات والرّبح السّريع ولو باقتناء سلَع رديئة (طايوان)، كما يكشف هذا التّهجين عن وجه آخر للصراع الخفيّ بين المركز الجاذب نحو التّشيُّء والقيم الاستهلاكية، وبين الهامش الذي يفرض قوّة جاذبة نحو أَنْسَنةَ الحياة عن طَريق التّركيز على القيمة الروحية للأشياء، لا على صورتها المادية المستَهلَكة.

ولتوضيح الاتّجاه الذي يسلكه الصّراع الإيديولوجي المتَخلِّل للبنيات التهجينية في الرّواية، نستعرض ملفوظًا آخر جاء على لسان السارد (حسيسن)، حيث قال: «هذه الآلة الكاتبة، هي رفيقي الأوحد، معشوقتي الاستثنائية في هذا الفقر المائي الأزرق الذي وجدت نفسي فيه أمارس حياة ليست لي. حياة مستعارة ومؤقتة باستمرار، طقطقاتها وهي تئن تحت أصابعي، تولّد لديّ الإحساس بالرّفقة والحياة، وتَشي بآلامها المفجِعة وأسرارها المدفونة التي ضيّعت الاسم والمعنى، ما يزال مختوما على جنباتها اسم مالكها الأول، عمّي المختار، الذي طحنته كلّ حروب

الأزمنة الحديثة ولم يتوانَ دقيقة واحدة عن صيانتها. عندما كان يشغّلها، لا يتركها إلاّ عندما يعصرها كليمونة. تئن وتتلوى مثل المغنّية السّكرانة أو كغيمة ضائعة، مانحةً له الأشواق والروح مقابل رضاه. لم تخدعه أبدًا حتى آخر يوم في حياته، عندما وقف عند بوابات الوزارة الخشنة يستجدي عودته إلى العمل الذي أُجبر على تركه بسبب التقاعد المسبق الذي فُرض عليه، علّه يدفعهم في الأخير إلى التراجع عن القرار المجنون. »[15]

يبدو من ظاهر القَول أنّ هذا الملفوظ ينتسب إلى متكلّم واحد، وهو السارد حسيسن، لكننا نلمس فيه بقليل من التمعُّن وعيين ولُغتين: الوعي الأول وعي إنسانٍ طيّب كلّه إخلاص وجدّ وعمل، أجبرَته قساوة الاغتراب المفروض عليه على إقامة علاقة وجدانية مع آلة، بعدما صارت حيأُته مؤقَّتة ومُستعارة في ظلّ الواقع الماديّ المِعيش الذي يمارس سُلطته على الإنسان بلا رَحمة، فهو يَجد في آلة الكتابة مصدرا للصدق المفقود بين البَشر، فهي كالمغنية المنتشية إذا تكلّمت كانت كلماتُها عفوية صادقة. ومن جهة ثانية فإنَّ هذا الصوتَ الوَديعَ يستحضر صوتًا ثانيًا خَشِنًا، مُبهَم الملامح، يتراءى للقارئ من خلال بعض المؤشرات الأسلوبية وبعض روابط النّسق، فقد تَجنَّب السّارد التّصريح باسمه، واضطُرّ بدَلاً من ذلك إلى بناء الفعلين (أُجبر) و(فُرض) للمَجهول، بينما أشار إليه بالضمير (هم) في قوله (يدفعهم)، كما وَصَفه بالخُشونة والتسلُّط والجُنون، فهو يفرض التّقاعد وأشياء أخرى على النّاس. إنّه صوت المركز (السلطة)، القوّيّ، المبهم، الشّبيه في قوّته وجَبَروته بقوّة الطواحين التي صنعها الرّوائي سيرفانتس في روايته (الدون كيشوت)، وهنا تتجلّى بوُضوح صورة الصّراع الذي يتخلل العلاقات الحوارية داخل الملفوظ، إنّها الرّغبة في التّمَركُز من جديد لمقاومة مركزية السّلطة وتقويض قيمها المادية، حيث يصطفّ السّارد (حسيسن)، المهَمَّش الذي يعيش غربة وُجودية رَهيبة، إلى جانب (عمّي المختار) المغيَّب الذي سُدّت في وجهه كلّ الأبواب ولم يشفع له إخلاصه كي يحتفظ بوظيفته لوقت أطول، فيَخوض الاثنان حربا دونكيشوتية طاحنة سمّاها السّارد (حروب الأزمنة الحديثة) ضدّ التَشَيُّء والرداءة.

لقد وظف واسيني الأعرج التهجين آلية التهجين كشف عن البون الشاسع بين مركزية الإنسان المهمش الغني بقوته الروحية ول=بإنسانيته وبين السلطة المبنية على أسس مادية

2.2- الأسلبة:

من الإجراءات الحوارية التي أسهمت في تمثيل أشكال الصراع في الرواية، الأسلبة التي وظّفها واسيني الأعرج على نطاق واسع. يعرف باختين الأسلبة بقوله: «هي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية "أجنبية "عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر، وتترك الآخر في الظل»[16]، وتختلف الأسلبة عن التهجين اختلافا واضحا، ففي الأسلبة «لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنّما هي لغة واحدة مُحَيَّنة وملفوظة، إلاّ أنّها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى، وهذه اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحَّين أبدا»[17]، فإذا كانت اللغة الثانية في التهجين مَذكورةً صريحة، فإنّها في الأسلبة تكون ضمنية. وتجدر الإشارة إلى أنّ كثرة الأساليب المؤسلَبة وتنوّعها في الرواية هي طريقة لإضفاء أبعاد حوارية على الرواية وخلق تعدُّد صوتي يحرّرها من المونولوجية الأحادية. كما أنّ التنويع بين الأساليب

المقَلّدَة مِن قرآن وحَديث نبويّ وأشعار وحكايات شعبية، هو تَوجّه يعكس سِعَة أُفق الكاتب وسعة اطلاعه على التراث العربي الإسلامي، فضلاً عن دوره في تأصيل الرواية وربطها بالتراث السردي العربي العريق ، كما يُعدّ نُزوعا نحو التجريب قادته ثُلّة من الروائيين العرب الذين سعوا إلى تخليص الرواية من ارتباطها الكلّي بالتقاليد الروائية الغربية، وتأسيس ملامح تجربة إبداعية وسردية متكاملة تنحو مَنحى التأصيل. فقد أدرك واسيني الأعرج مثل غيره من كبار الروائيين العرب كنجيب محفوظ، الطيب صالح ويوسف إدريس، منذ السبعينات، ضرورة التخّفيف من انبهارهم بالرواية الغربية وتقليد أعلامها. فقد أدرك واسيني "أنَّ تلك الوِجهة قطعت صلات رواياته بذاته، ونَأَتْ بها عن خصائص التراث السردي العربي. ولذلك عمل على تجنُّب التقليد، ورأى في الاستناد إلى التراث السردي مسلَكًا لتأصيل رواياته، بشرط أن تستجيب تلك النزعة للنّغمة الصادرة من أعماق ذاته."[18] وهذا ما يؤكّده تفاعلُه الحواري العميق مع النصّ التراثيّ.

كان الأسلوب القرآني أبرز الأساليب التي تخلّلت لغة واسيني الأعرج، ومن أمثلته قول السارد على لسان (مايا): «وَحشُنا، نحن الذي خلقناه وربيناه وكسوناه وأطعمناه، حتى بلغ سن القتل فصفّانا واحدا واحدا، جاءنا من حيث لم نكن ننتظر »[19]، فالملفوظ يتقاطع مع آية قرآنية تُصوّر كيف يأتي الله الكافرين بالعقاب على حين غرّة، يقول تعالى: «**هُوَ الَّذِي أَخْرَجَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِن دِيَارِهِمْ لِأَوَّلِ الْحَشْرِ مَا ظَنَنتُمْ أَن يَخْرُجُوا وَظَنُّوا أَنَّهُم مَّانِعَتُهُمْ حُصُونُهُم مِّنَ اللَّهِ فَأَتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبُوا وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُم بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ**»[20]، فَهذه الأسلبة تنير بوضوح الحنايا الظَليلَة في الملفوظ الرّوائي، فتكشف فظاعة الضرر الذي قد يتسبَّب فيه وحش الجهل والتّطرُّف بالأمّة، حيث يصل بها إلى حدّ تخريب بيوتها بأيديها، وكأنّها أُصيبت بلعنة شبيهة بلعنة الله على الكافرين، ولعلّ استحضار النص القرآني عن طريق الأسلبة، في هذا المقام، يندرج ضمن حركية الهامش في بحثه عمّا يسند موقفه ووَضعَه، مقابل إضعاف المركز عن طريق إبراز عوامل الفناء التي تسري في أوصاله.

نجد إلى جانب النص القرآني حضور الحديث النبوي كَقول حسيسن: «أنا متأكد أن هناك خطأ ما ارتُكِب. دون كيشوت فنّان، الحياة بالنسبة إليه لا تساوي جناح بعوضة ولكن ليس إلى درجة اختراق قوانين بلد هو ضيفه»[21]

نلمس في هذا المقطع أسلبة واضحة للحديث النبوي، الذي رُويَ عن سهل بن سعد قال: قال رسول الله ﷺ:«لو كانت الدنيا تعدل عند الله جناح بعوضة ما سقى كافرا منها شربة ماء»"[22]، حيث دخل كلام السّارد في علاقة حوارية مع لغة الحديث النبوي، فاستعار منه المؤلِّفُ موقفَ الخالِق من الدّنيا واحتقارَه لها، ثمّ أسقَطَه على موقف دون كيشوت الفنّان المحتقِر للحياة المادية التي يلهث وراءها الجاهلون، والطّامح إلى عالَم المُثُل المفقودة والقِيم المغيَّبة، وهو موقف لا يخلو من إعلاءٍ لمكانة الفنّان الذي تُشعّ روحه إيمانا، فيعظُم في عينه عالَم المُثُل ويصغر فيها عالم المادة المليء بالقيم الفاسدة، كما لا يخفى اتّجاهُ الملفوظ الواضح صوب تقوية مركز المغيَّب (المثقَّف) على حساب مركزية المركز (السّلطة) .

وفي الرواية حضور كثيف لأساليب العديد من رجال العلم والأدب والفنّ كقول، السّارد على لسان رئيس البلدية :«بئسا لأمة تحكمها أفخاذ النساء »[23]، حيث أسلَبَ أسلوب الشاعر مُظفّر النوّاب بنبرته العنيفة، فتحيّنت لغةُ قصيدته (القدسُ عَروسُ عروبتكم) بكل حِدَّتها ورُعونتها:

يا جمهوراً يداوم في الليل في قبر مؤسسة الحزن
سنصبح نحن يهود التاريخ
سنصبح نحن يهود التاريخ
ونعوي في الصحراء بلا مأوى
هل وطن تحكمه الأفخاذ الملكية
هل هذا وطن ؟؟
أم مبغى ؟ [24]

كأنّ المؤلِّف قد وجد ضالّته في لغة الشعر القادرة على مُسايرة توتّر الشعور ومُجاراة الموقف هدوءًا واندفاعا، سُمُوًّا ودناءة، فقد كان الموقف المتَضَمَّن في الملفوظ الروائي إزاءَ عنيفا إزاءَ الخونة والمفسدين، حيث واجههم بلُغة هَوجاء وكلمات نَابية شبيهة بصرخة الشاعر (النوّاب) في وجه العرب الذين باعوا فلسطين وتنافخوا شرفا أمام العالم!

3.2- التنويع:

عرفنا أنّ التهجين والأسلبة من أبرز أشكال الصوغ الحواري، وأنّ لكلّ منهما مظهرًا خاصًّا به مخالفًا للثّاني. فإذا كان التهجين يتمّ عن طريق مزج لغة أجنبية مع لغة المؤلّف، فتلتقي بذلك كلمتان ولُغتان تتبادلان الإضاءة، ومعهما وعيان مختلفان؛ فإنّ الأسلبة لا تستدعي إدخال مادة أجنبيّة، بل تتمّ عن طريق تقليد أساليب الغير. وبين هاتين العلاقتين الحواريتين يوجد نوع آخر من الإنارة المتبادَلَة يُسمّيه باختين (التنويع)، وهو شديد القرب من الأسلبة. ففي الأسلبة يشتغل الوعي اللساني للمؤسلِب بمادّة اللغة المؤسلَبَة فقط، فهو يقوم بإضاءتها ويُدخِل عليها نواياه «الأجنبية»، لكنه لا يُدخل عليها مادته «الأجنبية» المعاصرة، والأسلبة على هذا النحو تستوجبُ الالتزام بها من بداية الكلام إلى نهايته، أمّا في حالة ما إذا أُدخِلت عليها مادة لسانية معاصرة (كلمة، شكل، عبارة، .. إلخ)، فإنّ الأسلبة تتحوّل إلى إجراء حواري آخر قد نُسَمّيه عيبًا، خطأً، مفارقةً تاريخيةً، عصرنة، أو تحَوُّلا مفاجئا. «لكنَّ عدم الانضباط هذا قد يكون مَقصودًا ومُنظَّمًا: يستطيع الوعي اللساني المؤسلِب، ليس فقط، إضاءةَ اللغة المؤسلَبَة، بل يُدمِج فيها أيضًا مادته التيمية (Thématique) واللسانية. في هذه الحالة، لم يعُد الأمر متعلِّقا بأسلبة، بل هو تنويع (غالبا ما يصبح تهجينًا) »[25]. فباختين لا يعتبر الانتقال من إجراء حواري إلى آخر داخل الملفوظ الواحد خطأً أو خللا في التركيب، ما دام الأمر مُنَظّمًا ومقصودا لغايات أسلوبية معيّنة، وإنّما يعتبره تنويعا فنّيا بين إجراءين حواريين.

التنويع هو استحضار الكلمة الغيرية بطريقتين مختلفين في ملفوظ واحد، وهو انتقال من الأسلبة إلى التهجين. أو بالأحرى هو أسلبة لم يتمّ الالتزام بها حتّى النهاية، حيث يتمّ اختراق اللغة الأوّلية المؤسلَبة بمادة لغوية أجنبية معاصرة (كلمة، جملة، صيغة ..)، قصد اختبارها ووضعها في موقف مواجهة مع المادة «الأجنبية».

يقف القارئ على نماذج عديدة من التنويع المقصود لغايات فنّية حوارية، ومن أمثلتها الانتقالُ الواضح بين الأسلبة والتهجين في الحوار الآتي بين رئيس الجامعة ووزير الثقافة، قال رئيس الجامعة: «دعك من هذا، أنت رجل كبير وكِبَرُك يعطي طاقة استثنائية للتجاوز، الصغير يبقى صغيرا مهما فعل، الله عندما خلق الحياة فكّر جيّدا، ولهذا حدّد منذ البداية الفوارق الاجتماعية والملَكات لدى كل واحد، ولا نستطيع أن نفعل أيّ شيء أمام جبروته وقدراته الخارقة، علاّم الغيوب يا خويا ».[26]

انتقل الروائي في هذا الملفوظ من التهجين إلى الأسلبة، ففي المقطع الأول من الملفوظ قام بالجمع بين لغتين مختلفتين ونمطين متباينتين من الوعي، ينتميان إلى متكلّم واحد، لكنّهما مفصولان بفارق اجتماعي، حيث تعكس اللغة الأولى وعيا عنصريا وَضيعًا ظاهرا من خلال ما قام به المتكلّم من تملّق وتعظيم لإنسان، وتصغير لآخر في الوقت نفسه، وكأنه نوع من التمييز العنصري بين النّاس، أمّا اللغة الثّانية فيتخلَّلها وعي ثانٍ كُلُّه إيمان بالخالق رزانة عقل، ينمّ عن مرجعية دينية، وهذا وجهٌ من أوجه التّهجين المقصود. وإلى جانب هذا التهجين، قام المتكلّم بالانتقال من التهجين إلى الأسلبة (علاّم الغُيوب يا خويا)، فقام بأسلبة الآية: «**أَلَمْ يَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ يَعْلَمُ سِرَّهُمْ وَنَجْوَاهُمْ وَأَنَّ اللَّهَ عَلَّامُ الْغُيُوبِ**»[27]. وتظهر الدلالة العميقة لهذا التنويع في قُدرة المركز (السلطة) مُمَثَّلا في شخصية رئيس الجامعة على تحريف الكَلِم عن مَواضعه من أجل التسلُّل إلى قلب الوزير وتَمَلُّقه، فبينما وَرَدَ ذكرُ عِلم الله بخَفَايا القلوب في الآية، في سِياق الحديث عن قُدرته على فضح المنافقين والاطّــلاع على مـا في قلوبهم المريضة، نجد الوزير يُلبِس (علم الله) دلالة مغايرة فيربطه بالقدرة على اكتشاف الخير الكثير الكامن في قلب سيّده الوزير، ممّا جعل هذه الأسلبة تفقد براءتها وتتحوّل إلى بارُوديا (Parodie) تتعارض فيها النوايا والمقاصد، وتنكشف بين ثناياها ملامح سُخريّة مَريرة من هذا المسؤول المتَمَلّق.

4.2– المحاكاة الساخرة:

تتّخذ العلاقات الحوارية في الخطاب الروائي شكلاً من أشكال الإنارة المتبادَلة أكثرَ حِدّة ممّا يحصُل في الأسلبة، فلمّا يجد المتكلِّم نفسه في مواجهة عالَم انهدّت قِيمُه وتدهورت علاقاته إلى درجة اليأس من إمكانية تقويمه؛ حينها تنزاح لديه النظرَة الجادّة كاشفـة عن عجزها، وتترك المكان للكلمة الساخرة ذات القدرة على فضح المداراة الزائفة والفشل المقَنّع.

أَوْلَى باختين المحاكاةَ الساخرةَ (La parodie) حظًّا وافرًا من الدراسة، وبيّنَ دورَها في تشييد صورة اللغة في الرواية عن طريق الجمع بين لُغتين تُقلّد إحداهما الأخرى، وتَظهَر مُتَخفّيةً وراءها، فقال: "تتداخل في المحاكاة الساخرة لغتان، أسلوبان، وجهتا نظر لغويتان، فكران لغويان، وفي الحقيقة ذاتان كلاميتان. إلاّ أنّ إحدى هاتين اللغتين (وهي اللغة المحاكاة محاكاةً ساخرة) ذات حضور شخصي، أما الثانية فذات حضور غير مرئي، بوصفها خلفية إبداع

وإدراك فعّالة"[28]. فخلْفَ الصورة المجَسَّدة الملموسة التي تظهر بها لغة الغير حاملةً صوتَه وموقفَه الإيديولوجي، يَتَكُنُ صوت المؤلِّف (المحاكي) المتعارض تماما مع النوايا التي تحملها كلمة الآخر، فيجتمع في الكلمة المحاكية صوتان ووعيان متعارضان.

يقوم المؤلِّف في المحاكاة الساخرة بما يقوم به في تقليد الأساليب، فهو يتكلّم بكلمة الآخرين، غير أنّه في المحاكاة الساخرةٍ «يُدخِل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض تمامًا مع النزعة الغيريّة. إنّ الصوت الثّاني الذي استقرّ في الكلمة الغيرية يتصادم هنا بالضّرورة مع سيّد الدار الأصلي، ويجُرُّه إلى خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تمامًا.»[29]، فيصبح صوتُ المؤلِّف ووعيُه، الخلفية التي تنبثق منها الدلالة الفعلية المنشودة؛ أمّا الكلمة المقَلَّدة فتبقى الواجهة المرئيّة الحاملة لصوتٍ فاقد لقوّة الإقناع.

تشبه الباروديا الأسلبة في اعتمادها على تقنية التحدُّث بوساطة كلمة الآخرين، لكنّها تختلف عنها في كون العلاقة التي تربط كلمة المتكلِّم بكلمة الآخرين علاقةَ تنافر لا انسجام. فالباروديا عند باختين هي نوع آخر من الأسلبة، «أين تكون مقاصد اللغة التي تُشخِّص متعارضة مع مقاصد الكلمة المشخَّصة، فهي تقاومُها وتُصوِّر العالَمَ المادّي الفعلي، ليس بمساعدة الكلمة المشَخَّصة بوصفها وجهة نظر مثمِرة، لكن تُمثّله بفضحه وهدمه»[30]، حيث تتمّ الإنارة المتبادَلة بين اللغتين من خلال سعي اللغة الأولى المقلِّدة إلى فضح الثانية وكشف مدى زيف عالمها.

يرى باختين أنّ «كلمة المحاكاة الساخرة يمكن أن تكون متنوّعة لدرجة كبيرة، يمكن أن نحاكي أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجيّة على المستوى الاجتماعي أو شخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام»[31]، وللمحاكاة الساخرة أهمية كبيرة، أشار إليها باختين حين قال: «إن دلالة كلّ من الأسلبة المباشرة والتنويع كبيرة في تاريخ الرواية، ولا تفوقها سوى الباروديا«Parodie»[32]، ويكمن دورها إلى جانب إضفاء التعدد اللغوي في الرواية، فهي تمنح الكاتبَ إمكانيةَ انتقاد الآخرين بطريقة غير مباشرة، وهو في مأمن من بَطشهم، كما أنها تسمح بفضح السلوكيات السلبيّة في المجتمع، بطريقة ذكية، على حدّ تعبير ليندا هَتْشيون التي ترى « أنّ أشكال فنّ القرن العشرين تعلّمنا أنّ الباروديا لها مدى واسع من الأشكال والمقاصد بدءا من تلك السخرية الذكية إلى ما هو مضحك لعوب إلى المحترم احتراما جديا»[33]، فهي بالتالي إجراء حواري مشحون بالموارية، يجتمع فيه التصريح مع التلميح، والضحك مع النقد الجادّ.

اتَّخذ واسيني الأعرج المحاكاة الساخرة وسيلة فنية لتشييد صورة اللغة في الرواية من جهة، ووسيلة لتقويض مركزية السلطة من جهة ثانية، باعتبار أنّ السخريّة آليةٌ حوارية تأتي مشحونة في الغالب بمعاني الإساءة والتمرّد والثّورة، وهي أسلوب ملائم لرواية تُؤسّس للثّورة على نظام مُختلّ مثل «حارسة الظلال».

من أمثلة المحاكاة الساخرة في الرواية قول الراوي حسيسن: «لا شيء الآن يزعجني بعد عملية البتر القسري لعضوين زائدين فائضين عن الحواس: العضلة اللسانية، والعضو التناسلي. يحقّ ليّ الآن أنْ أفتخر، فقد استُؤصل الضرر المركزي، وأصبحتُ رجلا صالحا ومواطنا نموذجيا»[34]

تضمّ كلمة حسيسن في هذا الملفوظ صوتين متناقضين: الصوت الأوّل هو صوت الضّحيّة (المتكلّم) الذي اختطفه المسلّحون وبَتَرَوا بعض أعضائه الحيوية لكنّه بقي يكابِر ويرفض الاستسلام خاصة وأنّه لم يعُد يملك شيئا يخسره، أمّا الصوت الثاني هو صوت الجلاّد (الجماعة المسلحة) ووَعيُه الذي ورد في شكل محاكاة ساخرة تقطر مرارة وألما، وإدانة لوجهة نَظر الفئات المعادية للحريةّ (السلطة والجماعات المتطرّفة) التي تعتبر اللسان مصدرَ سوء، لا دليلا على حرية التعبير، وترى في العضو الذَكريّ مَصدرَ ذنوب ومعصيّة بَدَل اعتباره مصدرا للحياة والمتعة المشروعة، «فقد لجأ الكاتب إلى هذه الطريقة كقِناع بطريقة موضوعية للوصول إلى مبتغاه»[35]، الذي هو السخرية من الآخر وإدانته، ليداوي ألمه بالضدّ، ويقوّض خصمه بالحطّ من وعيه المختلّ.

5.2– السخرية l'ironie:

أَولى باختين السخريّة اهتماما بالغًا، حيث اعتبرها من أبرز الأساليب الحوارية القادرة على إثارة الكلمة المتعددة الأصوات، ومواجهة المواقف ووجهات النظر المتضاربة في الرواية. فقد خصّها بحيزّ هام من دراساته النقدية، ونقّب عن أصولها في مؤلَّفه "شعرية دوستويفسكي"، فبَيَّنَ أنّ جذورها الأولى تمتدُّ إلى نهاية عصر الكلاسيكية القديمة والعصر الهيليني فيما بعد، وهي الفترة التي شهدت ميلاد وتطوّر عدد كبير من الأصناف الأدبية التي تختلف فيما بينها اختلافا كبيرا في الظاهر، بينما ترتبط داخليا بخاصية عميقة مُشتركة هي الإضحاك، وتتّصل جذورها بالجذور الشّعبية، حيث يتغلغل فيها جميعا الموقفُ الكارنفالي من العالم.

وتكون السخريّة من هيئة الغير ومظهره أو من سلوكاته ومَواقفه أو من كلمته وخطابه. أمّا أغراضها فكثيرة، منها الانتقاص من قَدر المسخور منه والتقليل من شأنه، أو تصحيح بعض مواقفه وسلوكاته.

تُسهِم السخرية في تحقيق التنوع اللغوي في الرواية، شأنها شأن المظاهر اللغوية الأخرى، وهذا ما أكده والاس مارتن حين أشار إلى أنّ «السخرية والهجاء والمحاكاة الساخرة هي خطابات مزدوجة الصوت»[36]، فالسخرية، إذن، شكل من أشكال التعدد الصوتي .

وظّف مؤلِّف «حارسة الظلال» السخرية على نطاق واسع، وقد كان ذلك دأبُه في التّعامل مع التيّارات الممثلة للمركزيات الدينية والسياسية، المتسلّطة منها خاصّة، فقد رسم شخصياته السّلطوية الأولى في روايتي «وقع الأحذية الخشنة» و«مريم الوديعة» مثلاً، بطريقة كاريكاتورية مضحكة، إمّا قَميئَة، أو بَدينة أو شبيهة بالحيوانات كالقردة، لذلك ليس غريبا أن يبدع واسيني الأعرج في تصوير شخصيات «حارسة الظلال» تصويرا كاريكاتوريا باحترافية كبيرة، «والتصوير الكاريكاتوري أو المبالغ فيه هو وضع الشخص في صورة مضحكة، ومن أمثلة ذلك قول السارد حسيسن واصفا توفيق: «توفيق رجل قصير على جسمه المدور والممتلئ، على كتفيه العريضين يستقر رأس يشبه بطيخة أو كرة رجبي (rugby) غير منفوخة بشكل جيد، عيناه تشبهان عينا ذئب صفراوان، غارقتان في بياض غير صاف»[37]. لقد وجّه واسيني سخريته نحو رجل من رجال السلطة فضخَّم عيوبَه، وحفَر فيها كلّ الخطوط والملامح التي تعكس صورة نفسيته المريضة، وتفكيره البّليد، في حركة مقصودة أراد بها ترجيح كفّة الصّراع من أجل التمركُز بين المثقَّف والسّلطة.

ظهرت في «حارسة الظلال» صور أخرى من السخرية كتشبيه بعض الشخصيات بالحيوانات، وهي طريقة كثيرة التردّد في الكتابة الروائية الواسينية، كتشبيه المرأة بالأفعى الذي تردّد في كلّ من «رمل المايا» و«جُملكيةآرابيا» وغيرهما من رواياته، ومن أمثلة ذلك في «حارسة الظلال» قول السّارد: «كنت أعـرف مسبقًا أنّ إقناع زكية أمر مستحيل، تشمّ قصص الآخرين مثل نملة، وعندما تنقصها التفاصيل تتخيلها، مسكين من وجد نفسه بين يديها، تضع لسانها الحادّ كلسـان أفعى في جُرحه، وتمتصّ دمه حتى نخاع العظم، حاسّة شمّها تدفعها دائما نحو أكثر القصص إثارة»[38]، فقد تعمّد المؤلّف في هذا المقطع، وفي مقاطع أخرى كثيرة، مشابهة، رسم بعض الشخصيات في هيئة حيوانات، بغرض التقويض لا الإضحاك والهزل، وهو السّلوك نفسه الذي سلكه في وصفه لبعض الشخصيات ذات التوجّه الإسلاميّ، كقوله واصفا رئيس البلدية الإسلامي:« فجأة عوى رئيس البلدية مثل الكلب المكلوب الذي رمي على رأسه ماء»[39]، فقد شبهه بالكلب المسعور الذي يجمع بين الخطورة والهيجان وفقدان الصّواب. وهي أوصاف لا يخفى فيها موقف الراوي المعادي للسلطة وأتباعها، ومن هنا فالسخرية هنا تجمع بين كونها آلية حوارية تعمل على إضفاء التعدد والتنوع على الرواية، وكونها أداة فنية فعّالة للنقد العنيف الحادّ، وغالبا ما تُعبّر عن ردّة فعل عنيفة للقمع والإقصاء.

لقد تمكّن واسيني الأعرج في روايته "حارسة الظلال" من بناء نموذج حواري، قامت فيه الإجراءات الحوارية المتنوعة من أسلبة وتهجين ومحاكاة ساخرة بمَهمّة التحطيم الفني للكلمة السلطوية وتقويض مركزيتها، مستعينا في ذلك بملكته اللغوية وثقافته الواسعة التي حقّقت للعمل الروائي بُعده الاجتماعي الضّارب في أعماق المجتمع.

خاتمة:

تعتَبَر رواية (حارسة الظلال) الأعرج عتبة مفصلية في مسار الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، سواء من حيث معالجتها لواقع المحنة الجزائرية بالكشف عن جذورها الضاربة في أعماق المجتمع، أو من حيث اعتمادها على استراتيجية خاصّة في الكتابة، تقوم على مقاومة انغلاق السلطة بانفتاح الكتابة على عديد اللغات والنصوص التراثية والجديدة، الشرقية والغربية، وعلى رأسها رواية (دون كيشوت) للكاتب الإسباني ميغال دي سرفانتيس، كما تقوم على مقابلة الكلمة الآمرة بأسلوب حواري تتعدّد فيه الأصوات والمواقف ووجهات النظر، حيث تتحقق ديمقراطية القول من خلال ديمقراطية الكتابة، وهذا شكل من المقاومة الفنية للكلمة السلطوية والتقويض الحواريّ لمركزيتّها.

لقد تمكنّت الأساليب والآليات الحوارية الكثيرة الحاضرة في الرواية، كالتهجين والأسلبة والمحاكاة الساخرة، من إضفاء دينامية سردية متعدّدة الأوجه في الرواية، فقد فتحت آفاق الحياة أمام الكلمة المزدَوجة الصّوت المتعدِّدة الاتّجاهات، في عالم روائيّ مُنفتح، تتفاعل فيه الرُّؤى والمواقف الإيديولوجية المتباينة وأشكال الوعي المختلفة في باحة الملفوظ الروائيّ بحُريّة، وفي هذا الجوّ الحواري وجدت الكلمة المغيَّبة طريقها للظهور، ووجد المهمّش سبيلا للتعبير ولتقويض مركزية القوى الجاذبة نحو المركز. بينما تمكّنت الرواية من ولوج بوابة الكتابة التجريبية الباحثة دائما عن آفاق جديدة لتحرير الكلمة وتحرير الإنسان من سلطة اليقينيات الزائفة والمركزيات الوهمية.

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم.

– شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر، العدد 355، 2008.

– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط3، 1982.

– أوريدة عبود، حوارية اللغة في روايات عبد المالك مرتاض، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013.

– الترمذي، أبو عيسى محمّد بن عيسى، الجامع الكبير، ج 4، (1320/13)، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

– حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

– فوزي الزّمرلي، شعرية الرواية العربية – بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النّشر الجامعي، كلّية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، 2009.

– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ، تر حيدر حاج اسماعيل، مراجعة ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009.

– محمد الداهي، التشخيص الأدبي للغة في رواية (الفريق) لعبد الله العروي، دار الأمان للنّشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2006.

– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 2012.

– مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008.

– مظفر النواب، وتريات ليلية (الحركة الأولى والثانية) 1970–1975، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1982.

– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009.

– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر:جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

– نورة بعيو، آليات الحوارية وتمظهراتها في خماسية: "مدن الملح" وثلاثية "أرض السّواد" لعبد الرّحمن منيف، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، ط1، 2014.

– واسيني الأعرج، حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2006.

– والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، الإسكندرية، 1998.

– Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, Traduit de russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris, France, 1978. Gallimard ; 1978. P 96.

– Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, Traduit du russe par Daria Olivier.

– Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, Édition du Seuil, Paris, France, 1981.

الهوامش والإحالات:

(1) – حميد لحمداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص. 418.

(2)– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، طبعة رؤية، ص 64.

(3) – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط3، 1982، ص 9-10.

(4) – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر، العدد 355، 2008، ص11.

(5) – Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, Traduit de russe par Daria Olivier, Gallimard, Paris, France, 1978. Gallimard ; 1978. P 96.

(6)– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، رؤية للنشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص 64.

(7)– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 190.

(8)– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 168.

(9)– محمد الداهي، التشخيص الأدبي للغة في رواية (الفريق) لعبد الله العروي، دار الأمان للنّشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 2006، ص181.

(10) – Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, Édition du Seuil, Paris, France, 1981, p103.

(11)– ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص 188.

(12) – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: مجمد برادة، ص120 .

(13) – محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 2012، ص55.

(14)– واسيني الأعرج، حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط2، 2006، ص13.

(15) – الرواية، ص14.

(16)– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص180 .

(17)– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص122.

(18)– فوزي الزّمرلي، شعرية الرواية العربية – بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها، مركز النّشر الجامعي، كلّية الآداب والفنون والإنسانيات، منوبة، تونس، 2009، ص 32.

(19) – الرواية، ص191.

(20)– سورة الشعراء، الآية 2.

(21)– الرواية، ص 103.

(22)– الترمذي، أبو عيسى محمّد بن عيسى، الجامع الكبير، ج 4، (1320/13)، تح: بشار عواد معروف، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

(23) – الرواية، ص83.

(24)– مظفر النواب، وتريات ليلية (الحركة الأولى والثانية) 1970-1975، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 1982، ص 87.

(25) – Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman Traduit du russe par Daria Olivier, p179 - 180.

[26] – الرواية، ص 209.

[27]– سورة التوبة، الآية 78.

[28] – مختارات من أعمال ميخائيل باختين، تر: يوسف الحلاق، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص320

[29] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفكي، تر:جميل نصيف التكريتي، ص 282

[30] – Mikhaïl Bakhtine, esthétique et théorie du roman, Traduit du russe par Daria Olivier, p180.

[31] – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفكي، تر:جميل نصيف التكريتي، ص 282

[32] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ص123 .

[33] – ليندا هَتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، تر حيدر حاج اسماعيل، مراجعة ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص206 – 207.

[34] – الرواية، ص16 .

[35] – أوريدة عبود، حوارية اللغة في روايات مرتاض، ص93 .

[36] – ينظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، الإسكندرية، 1998، ص238.

[37] – الرواية، ص123.

[38] – الرواية، ص 138.

[39] – الرواية، ص83.