مجلة آفاق علمية ISSN: 1112-9336
المجلد: 14 العدد: 02 السنة 2022 ص 529 - 548

تاريخ الإرسال: 2021/07/09 تاريخ القبول: 2022/02/18
تاريخ النشر: 2022/04/24

دلالات الأغنية الشعبية (الخطاب الهامشي) في روايات واسيني الأعرج
The connotations of the popular song (marginalized discourse) in the novels of Wassini AL_ARADJ

إيمان بوزيان[1]
جامعة خنشلة (الجزائر)، bouziane.imene@univ-Khenchela.dz

الملخص:

يهدف هذا البحث عن طريق الوقوف عند دلالات الخطاب البديل الهامشيّ والمجسّد في الأغنيات الشّعبيّة الّتي استحضرها واسيني الأعرج إلى تفكيك ومعارضة القوى الضّاغطة التي تنطلق من إيديولوجيات متطرّفة وغير رحيمة سعت إلى حجب الوعي واغتيال مبادئ الإنسانيّة طيلة قرون من الزّمن، ومدى قدرة هذه الأغنيات على تحقيق ذلك دون الإخلال بنظام الرّواية المبني على قواعد سرديّة لها قوانينها الخاصّة.

وقد توصّل البحث إلى نجاح الأغنيات الشّعبيّة الموظّفة في أعمال الرّوائي في المساهمة في تفعيل دلالة النّص ككل من خلال قدرتها على أن تكون صوتا للمهمّشين والمضطهدين في الأرض. ومن ثمّ نجاح الرّوائي في اختيارها، وجعلها تقف تحت راية الخطاب الأدبي لكن وفق ما يخدم رؤيته الرّافضة لكلّ مظاهر الهيمنة.

الكلمات المفتاحية: الخطاب الهامشيّ – الإيديولوجيات المتطرّفة – الأغنية الشّعبيّة – الدّلالة المفعّلة – الهيمنة.

Abstract:

This research aims through standing on the semantics of the alternative and the marginalized discourse symbolized in the popular song brought by Wassini Alaradj to break up and oppose the pressure group that starts from extreme ideologies and non merciful sought to hide the consciousness and assassinate the principles humanity during centuries and the ability of those popular songs to realize it without the disruption of the novel's order built on its special narrative rules.

The research has found the success of the popular songs used in the works of novelist in the participation of activating the semantics of the lyrics through its' ability to be the voice of the marginalized and Persecuted on earth. Then the success of the novelist in choosing it and making it sanding under the category of the literary discourse but through what serves his rejecter vision to all the aspects of dominance.

Keywords:

The Marginalized Discourse - The Extreme Ideologies- The Popular Song- The Active Semantics – Dominance

---

إيمان بوزيان، BOUZIANE.IMENE@UNIV-KHENCHELA.DZ

1.مقدمة:

لطالما كان الخطاب الشّعبي هو الخطاب الإنساني الرّحيم والبديل عن الرّسمي، ولطالما كان الموروث الشّعبي أيضا هو صوت الفئة المرفوضة والمغمورة في المجتمع البشري يلجأ إليه فاقدي الحق والشّرعيّة الزّائفة في الفعل والقول والبوح، لكن أن يلجأ الرّوائي إلى هذا النّوع من الخطاب رغم امتلاكه ناصية الأدبي فذلك

راجع إلى إحساسه بالقهر والسّيطرة الممارسة عليه بفعل قوى مهيمنة ضاغطة، تقلّص حرّيته، والأكثر من ذلك تحاول جاهدة إلغاءه والقضاء عليه بوصفه المثقّف الواعي الّذي يسعى دائما وجاهدا إلى الانفلات من تلك الهيمنة، فيجد في الخطاب البديل وسيلته وأداته الفعّالة في تحقيق ذلك.

يشكّل النّص الشّعبي قاعدة محوريّة يقوم عليها النّسيج الحكائي في الرّواية العربيّة المعاصرة بعامّة، يزوّدها بالمادّة القصصيّة الّتي تشتغل عليها تارة، كما يمدّها تارة أخرى بالشّكل أو القالب الذي تبني عليه إطارها العام. أو يحضر فيها عن طريق التّناص ليفتح النّص على قراءات جديدة مستمدّة من وحي نصوص شعبية قديمة. وإنّ المتأمّل في النّص الواسيني يجده يستحضر الأغنية الشّعبيّة بشكل كبير. لكن السّؤال الّذي يطرح نفسه هو: هل استطاعت الأغنية الشّعبيّة بوصفها الخطاب الهامشيّ أن تساهم في تجسيد وتحقيق الدّلالة الّتي يسعى إليها النّص ككل؟ وما مدى قدرتها على منحه مفاهيم جديدة دون خيانة سياقه العام؟ وهل تستطيع الرّواية بوصفها الخطاب الأدبي أن تحتضن الأغنية الشّعبيّة وتتآلف معها من أجل هدم المركزيّات السّياسيّة التّاريخية التي هيمنت على الإنسانيّة منذ الأزل؟ وهل نجحت الأغنية الشّعبيّة في أن تكون صوتا للمظلومين في مختلف الأزمنة والأمكنة؟

تهدف وتسعى هذه الدّراسة إلى تفجير الدّلالات التي تنفتح عليه الأغنية الشّعبية بوصفها أحد أشكال النّص الشّعبي الأساسية الحاضرة في أغلب النّصوص الرّوائيّة للكاتب **واسيني الأعرج**. ولتحقيق ذلك اتّخذنا من النّقد الثّقافي منهجا معتمدا في البحث كونه يسلّط الضّوء على الخطاب الهامشي الذي تتبنّاه الطّبقة الشّعبية المغيّبة أو المضطهدة بفعل قوى قمعية مسيطرة تقودها مرجعيات إيديولوجية لا إنسانية، علما أنّه قد تجلّى الهامشي في النّص تحت راية الخطاب الأدبي المجسّد في الرّواية ليساهم هو الآخر مع عناصرها في تفكيك تلك المركزيات. وقد خالفنا هنا

الدّراسات السّابقة الّتي تناولت الأدب الشّعبي بمعزل عن النّص الرّوائي، أو تناولت توظيف عناصره الأخرى في الرّواية دون الأغنية، أو عالجته بعيدا عن منظور النّقد الثّقافي الّذي يسعى إلى جعله أداة فعّالة مستحضرة في الخطاب الأدبي الرّوائي لمعارضة تلك المؤسّسات السّلطويّة المتطرّفة وفضحها.

2.الفن الروائي والنص الشعبي:

إن مرونة جنس الرّواية وانفتاحها المطلق قد سمح لها باحتضان أجناس عديدة ووضعها تحت رايتها دون أن تعيق شكلها وأسسها ومبادئها، بل تساهم مساهمة فعّالة في تحقيق دلالتها وطرحها من جهة، ومن جهة أخرى منحها تلك البصمة الجماليّة أو البانورامية –إن صحّ القول– الّتي تختصّ بها دون غيرها من الأشكال السّرديّة والشّعرية الأخرى. وهذا راجع إلى كونها: "الفن الأقدر على دمج تعددية الخطابات الفنية وغير الفنية في لغتها؛ لأنها النص المفتوح الهجين"[1]، أو بتعبير أدق تحضر فيها النّصوص والعناصر الأدبيّة وغير الأدبيّة كالفلسفة والتّاريخ والعلوم والمعارف والنّصوص الشّعبيّة. هذه الأخيرة التي نجد الرّواية المعاصرة تقوم قيامًا عليها في بعض الأحيان. ممّا يعكس: "مرونة الشكل الروائي وقدراته الاستيعابية التعبيرية على المستوى الفردي والاجتماعي المتجاوزة بكثير لقدرات الشعر بأشكاله الحديثة بوجه خاص، بل وقدرة الفنون الأدبية الأخرى أيضا."[2]

لا تأتي النّصوص الشّعبية في الأعمال الرّوائية العربيّة عفويّة، ولا يتوقّف استخدامها عند حدود المجال التّقني أو الرّغبة في خوض مغامرة تجريبيّة فقط تبرز فيها خصوصيّة الرّوائي وأسلوبه في الكتابة، وإنّما: "رغبة منه لتقوية نصه الجديد أو توسّعا في القول بالإحالة إلى نصوص أخرى كأن يضيف إلى النص القديم شيئا، أو يغيّر وجهته ومقصده وإيقاعه ويمنح معانيه صياغة جديدة أخرى خاصة به."[3]. وهذا ما لمسناه لدى **واسيني الأعرج**؛ الذي اغترف في أغلب رواياته من الموروث الثّقافي

العربي بشقّيه الاثنين؛ الرّسمي والشّعبي، وعمل على استنطاق مكنونات النّصوص الشّعبية على وجه الخصوص وطوّع دلالتها لتستجيب لتطلّعاته وآفاقه الّتي لا تنفصل عن متطلّبات الرّاهن الوطني والعربي والعالمي المتأزّم.

3.الوطن وإيقاع المنفى:

لم يتوقّف **واسيني الأعرج** عند النّصوص الشّعبية النثرية فقط التّي تحمل الطابع القصصي كما حصل في نصوصه الأولى (رمل الماية) و(نوار اللوز)، وإنما امتدّ ليشمل حتّى الأغنيات الشّعبيّة سواء أكانت مشرقيّة أم مغاربيّة، حيث نجده يستحضر بعض الأغنيات الحزينة الّتي كان يردّدها الموريسكيون بكاء وحزنا على تهجيرهم من أوطانهم، علمًا أنّ أغلب نصوصه هي محاولة لاستحضار وإعادة استكمال المشهد التّاريخي الموريسكي الدّفين، الّذي لم يستوف حقّه بالاهتمام الكافي أو لم يحظ بالعناية من قبل كتّاب التّاريخ الّذين عادةً ما يتعمّدون إدراجه ضمن المسكوت عنه. ومن أهمّ هذه المقاطع نجد مقطعًا غنائيًّا تكرّر في مواضع مختلفة من رواية (البيت الأندلسي) على لسان البطل "غاليلو الروخو":

"موت لبحار آبويا

لمواج لهبيلة

والبر بعيد...بعيد.

وصياحي طال آبويا..."[4]

تدوّن هذه الأغنية الشّعبيّة رحلة العذاب والموت الّتي خاضها الموريسكي إلى المنفى، بعد أن هُجّر من أرضه الأندلس، فلم يجد نفسه إلّا على متن سفينة بحرية قديمة مجرّدة من كل مظاهر الحياة، وسط بحر مظلم مخيف يقوده إلى أرض غريبة لا يعرفها..وقد جاءت لهجته حزينة تحمل في طيّاتها الخوف والحزن والحسرة في آن واحد، والموريسكي هنا لم يرعبه البحر بقدر ما يرعبه فقدان أرضه وأحبّته إلى

الأبد، وكأنّ البحر في الأغنية الموظّفة يفتح الطّريق أمام مرحلة مجهولة وموحشة؛ هي المنفى.

وقد تكرّرت تيمة "المنفى" في أغلب نصوص **واسيني الأعرج** حتى أصبحت لازمة من لوازم الكتابة الرّوائية عنده. يستحضرها دومًا في تناوله للتاريخ الموريسكي الأندلسي. وإذا تأمّلنا نصّ (سوناتا لأشباح القدس) نجده يعزف على الوتر نفسه وهو يسرد لنا حكاية البطلة "مي الحسيني" الفلسطينيّة الموريسكيّة الّتي نفيت هي الأخرى إلى نيويورك وجرّدت من أرضها. وهو ما جسّدته الأغنية الشّعبية الآتية التي ردّدها في مواضع مختلفة من الرّواية:

"... ما نيش منا...ما نيش منا...

غير المانو صابني..."[5].

هذا المقطع الذي جاء باللّهجة الأندلسية المغربية مباشرة دون إحداث أي تغيير عليها ليشير إلى رفض الموريسكي للوطن الجديد رغم انتمائه الأوّل إليه، وبقائه معلقًا روحيًا بالوطن القديم الأندلس الذي هجّر منه بفعل سلطة مجرمة ومتطرّفة تمثّلت في محاكم التّفتيش المقدّس المسيحيّة التي عملت على قتل وتعذيب وتهجير الموريسكيين بحجّة أنّ أجدادهم قد اغتصبوا أرض الأندلس عن طريق الفتح الإسلامي، كما أنه لم يحمّل أي طرف مسؤولية ذلك إلّا القدر أو "المانو" كما يطلق عليه باللّغة الأندلسيّة، وكأنّ المنفي يقع في لحظة يأس جعلته يرفض حتّى توجيه الاتّهام لأيّ طرف كان. الأمر الّذي تكرّر في موضع آخر أكثر تعبيرا وباللّهجة ذاتها:

"ليام تمرض وتبرا، والصّبر هو دواها...

آه...يا أسفي على ما مضى.

من ذاك الزمان اللي فات وانقضى...

آه يا فرقة الديار، ديار الأندلس،

ما هانوا عليّ...ما هانوا عليّ..."[6]

يحاول الموريسكي في المقطع أن يتحلّى بالصّبر، رغم عمق فجيعة الفراق التي يعيشها وهو بعيد عن وطنه الأندلس، وقد عبّر عن ذلك مستعملًا لفظة الحسرة "آه" المكرّرة مرّتين ليعكس من خلالها حزنه الكبير على الماضي الذي ذهب ولن يعود، وحمل معه ذكرياته الجميلة وذكريات وطنه، الأمر الّذي يشير أيضًا إلى رفضه المطلق للزّمن الحاضر المرتبط بالمكان الجديد (المنفى) والتّمسّك بالزّمن الماضي المرتبط بالوطن الحقيقي، خاصّة حين يبكي فراق الأندلس علنًا، ويقف على أطلال الذّكرى بلغة شعبية حزينة وبأسلوب التّحسّر الّذي يذكّرنا برثاء المدن لدى الشّعراء الأقدمين.

كما نجد الرّوائي في موضع آخر من الرّواية نفسها –(سوناتا لأشباح القدس)– يستحضر أغنية شعبية باللّهجة المشرقيّة الفلسطينيّة تغنّى للأطفال، ليجسّد من خلالها البعد الإنساني العميق الذي تجلّى في براءة الشّخصيات المعذّبة في النّص والّذين تمثّلهم "مي" من جهة، ولتكون شاهدًا أو دليلًا على هويتها العربية الفلسطينيّة المسلوبة من جهة ثانية:

"نامي نامي يا مانو...

أسرق لك من الثلج فستانه،

وأقطف لك من قزح ألوانه،

وحياة ربي سبحانه،

لأعطيك قلبي ووجدانه...

نامي...نامي يا مانو...

اللّي يحبّك ببوسك،

واللي بيكرهك، لا تحزني من شانو..."[7]

تحضر هذه الأغنية الشّعبيّة المشرقية لتشير إلى الهوية الحقيقيّة للفلسطيني المنفي، علمًا أنّ البطلة تردّدها وهي في منفاها نيويورك، وتسترجع عن طريقها وطنها المفقود، كما تتحدّى من خلالها فعل الطمس والاستلاب الّذي يتعرّض له الفلسطيني المشتّت في العالم، كون الموروث الثّقافي الشّعبي هو أحد الأركان الأساسيّة للهوية، لأنّ أعظم فجيعة أو ألم يتعرّض له الإنسان هو النّفي، لذا يسعى بشتّى الوسائل والطّرق إلى التّمسّك بوطنه الحقيقي الذي هجّر منه عن طريق التّشبّث بهويته الأصلية، الّتي تحقّق له فكرة التّعويض أو التّجسيد الفعلي له –لوطنه– مهما حاول أن يخفي ذلك، وهذا ما أكّدته **سيمون فيل** بقولها: "لعلّ حاجة المرء إلى الجذور أن تكون أهمّ حاجات النّفس البشريّة وأقلّها تبيّنا واعترافا"[8]؛ أي مهما حاول المنفي تعايشه وقبوله بالوطن البديل، نجده يبقى متشبّثًا دائمًا بوطنه الأم. وهذا ما تجلّى في الأغنيات الشّعبية المستحضرة.

بالتّالي مهما حاولت المؤسّسة الدّينية الدوغمائية المتطرّفة في النّصين أن تلغي روح الانتماء، إلّا أنّنا نجد عنصر الهوية يحضر بقوّة ويتفاعل مع المنفي في فضائه المكاني الجديد ليعيد إلى أذهان العالم مآسي الموريسكيين والفلسطينيين مرّة أخرى، ومن زاوية أكثر إنسانيّة ووعيًا بعد فشل المشروع التّاريخي والسّياسي اللّذان تترأسهما سلطات فاسدة في تحقيق ذلك.

وعليه تجتمع المقاطع السّابقة لتشير إلى آلام ومآسي المنفيين في التّاريخ الأندلسي القديم، والّتي تعكس بدورها مأساة الفلسطينيين الآن وهم يعيشون حياة التشتّت، وكأنّ خير من يمثّل ويجسّد الموريسكيين في تاريخنا المعاصر هم الفلسطينيون، وأنّ ما يحدث لهم الآن هو ما حدث بالضّبط للموريسكيين في الأندلس حين هُجّروا وشُرّدوا بفعل الأحقاد الدينيّة من وطنهم الذي لم يعرفوا غيره، الأمر الذي

دفع البطلة "مي" إلى القول: "أكبر محرقة يعيشها المرء هي أن تسرق منه أرضه ويرمى على حوافّ المبهم"[9].

لذلك نجد البطلة لا تستحضر الأغنيات الشّعبية الأندلسية المغربية من قبيل الصّدفة، بل تستحضرها دائمًا عندما يصرخ في أعماقها الحنين والشّوق إلى الوطن المفقود، فتتذكّر لوعة وفجيعة أجدادها الموريسكيين الّذين عاشوا المأساة ذاتها لما هُجّروا من وطنهم الأندلس. وهذا ما أكّده ابنها "يوبا" لما استرجع الأغنية التي تعرّضنا إليها في الأوّل: "عاودته من جديد أغنية قديمة تحت وقع نقرات القانون الناعمة والمتواترة، كانت مي تسمعها كلّما دخلت في موجة صمت وعجزت لغتها عن الإفصاح، حفظها في البداية بدون أن يعرف معانيها قبل أن يتعرّف على كلّ تفاصيلها من أمّه"[10]، وفي موضع آخر على لسان "مي" نفسها موجّهة كلامها لابنها الذي طلب منها أن تغنّي له أغنية جدّها الأندلسي: "اسمع الأغنية إذن ... لقد كانت نشيد جدّي المهزوم ... هذا ما تبقّى من رحلة الثمانية قرون ونيف."[11]. وهو ما نجحت "مي" في توريثه لابنها "يوبا" رغم سعيها الدّائم على تجريده من فكرة التعلّق بوطنها أو أي وطن آخر، كونه أمريكي الجنسية ومن أصل ألماني إيطالي. لكن تشظّت كل تلك الهويات التي ينتسب إليها وانتصرت عليهم هوية والدته التي ورثها دون أن يعي أنه قد ورث جحيم المنفى معها، ليتحوّل الفلسطيني إلى إنسان معرّف بتيمة وحيدة؛ وهي "المنفى".

بالتّالي تساهم الأغنية الشّعبيّة بجدارة في تعميق دلالة النّص، فتفتح ملف القضية الفلسطينية من منظور جديد لتستحضر من خلالها مأساة الموريسكيين من قبلهم، ولتثبت أنّ تبنّي الفكر العنصري الإقصائي للآخر والتّمسّك بالمرجعيات الدّينية المتطرّفة هو الّذي يدفع دائمًا لارتكاب الجرائم والحروب والنّفي والتّهجير مهما كان المكان أو الزمان، وهذا ما أكّده **علي حرب** بقوله: "إن التعلق الشديد بشيء من

الأشياء بوصفه علة أولى أو غاية قصوى أو مثلا أعلى، له ثمنه ومخاطره. وأعني بذلك إبراز وجه من وجوه الحياة والكائن وطمس الوجوه الأخرى. وشواهدي على ذلك أن معظم العقائد والنظريات والأدلوجات، أكانت دينية أم فلسفية أم قومية أو اجتماعية، آلت في أغلب الحالات إلى استعباد الكائن أو تغييبه أو تدجينه أو سحقه"[12].

فالمبالغة أو المغالاة في تقديس عرق بعينه أو اعتناق دين معين أو مذهب محدد أو إيديولوجية بذاتها يؤدّي حتمًا إلى إقصاء المختلف وتعظيم الهوية، إن لم نقل الانصهار أو الذّوبان في عمقها الأمر الذي يقود إلى إلغاء مشروعيّة التنوّع الذي هو عبارة عن شرط أساسي للوجود البشري: "ولهذا فنحن إنما نحتاج أول ما نحتاج إلى الإعلان عن حق الاختلاف الذي هو حق من حقوق الإنسان، إن لم يكن أبرزها. حتى يكون اختلاف الآخر عن الأنا أمرا لا جدال فيه."[13] ، أو بطرح أكثر دقة: "يعني أن يدرك كل واحد أن هويته الجزئية إنّما هي محصلة تاريخه، أي ينظر إلى إرثه الخاص بوصفه تاريخا، فينزع بذلك هالة القداسة عن القراءات والتفاسير، وعن المذاهب والعقائد، وعن الدعوات والإيديولوجيات، وأيضا عن الأشخاص والأعلام. المطلوب أن لا ينظر كل فريق إلى إرثه بوصفه نصا مقدسا أو وحيا منزلا. فكل فريق هو في أحكامه ومقولاته نتاج تاريخه وزمانه. ومقالاته إن هي إلا أقنعته، وهو إن فعل ذلك أمكنه أن يضع تراثه موضع الفحص والنقد"[14]. ومن هنا تعطى للبشرية فرصة لتحقيق ذاتها داخل حيّز التّواجد المجتمعي والإنساني المبني على التّشاور والتّفاهم والتّعايش.

عادةً ما يلجأ الرّوائي العربي إلى التّعبير عن طريق أعماله عن مظاهر ثراء الثّقافة العربية الحديثة وغنائها من خلال استحضار الهويات المحلية في نصوصه، علمًا أنّ هذه الأعمال قد أبرزت الهويّات كشظايا ملامح متناثرة لها –للهويات–، كما

تسعى إلى الحرص على تفعيلها مثل التّركيز على إيجاد تعريف للذّات ينتج من إبراز اللهجات الدارجة، إلى جانب إدراج العناصر المحلية في منطقة ما ونقلها من الهامش إلى الخطاب المركزي السّائد بوصف ذلك جزءًا لا يتجزّأ من تأكيد كينونة الذّات وهويتها، إلّا أنّ الهاجس القومي العام ظلّ ولا يزال سائدا متواريا كالجمر المتقد تحت الرماد، تثيره وتعيد اشتعاله أحداث متواترة ساخنة تراوح بين الذّاتي أو المحلي أو القومي[15]. ونزوع واسيني الأعرج إلى توظيف الأغنية الشعبية كمخزون ثقافي محلي لا يوحي بتخليه عن مساره القومي، وإنّما يثير من خلاله أكثر القضايا قومية؛ وهي القضية الفلسطينية، وأعظمها إنسانية؛ وهي المنفى، وأبرزها ذاتية وطنية؛ وهي الصراع السياسي الدّموي في الجزائر إبان العشرية السوداء –والذي سنتعرّض له في العنصر الموالي–، بالتّالي لم تأت الأغنية الشّعبية من خلال هذه الرّوايات عبثًا، أو رغبة من الكاتب في الارتقاء بالهوية الذّاتية إلى مصاف العالمية لتأكيد ذاتيته أو أناه المغمورة. وإنّما حضرت كخطاب مهمّش لا يهدف إلى هدم المركزيات ذات الطّابع الاستبدادي بقدر ما يهدف إلى إسماع صوت المضطهدين والمفجعين والفئات المغلوبة في التّاريخ الإنساني. هذه الفئات التي سكت عنها تاريخ السّلطة والورّاقين الّذي عادةً ما يكتبه المنتصر، أو زيّف حقيقتها، أو رفضها، فجاءت الذّاكرة الشّعبيّة المحمّلة بالأنين وإيقاع الفجيعة لتمنحها نصيبها في الحياة وتعيد فتح ملفّاتها لتنصفها من جديد.

استطاع الكاتب إذًا عن طريق الأغنية الشّعبية أن ينقل لنا تلك العوالم المتأزّمة والمتقاطعة بشخوصها وأحداثها وأزمنتها التي تتراوح بين الماضي والحاضر، دون أن يخلّ بمسار الرّواية. وقد نبع ذلك من عمق رؤيته للعالم. وهذا ما ينبغي أن يتوفّر في العمل الإبداعي كما أشار علي حرب بقوله: "وهذا شأن الروائي الذي يكتب بعشق: إنه يتماهى، حتى الانتشاء والذوبان، مع مخلوقاته التي هي نصوصه

وشخوصه والتي تصبح فردوسه وعالمه الأثير. هذا ما يجعلني أردّد بأن أجمل الكتابة أن يكتب العاشق بعشق كما يعشقه"[16]. والقارئ الواعي للنّصين السّابقين يلمس تماهي وذوبان واسيني الأعرج مع شخصياته. وكأنّه يعيش تجاربهم وآلامهم وزمنهم، خاصّة وأنّ موضوعات البعد عن الوطن والهجرة والغربة، وعلى وجه الخصوص النّاتجة عن القمع السياسي بشكل خاص تجعل النفس الإنساني يتركز ويتوهج في الوقت ذاته[17].

4.الوطن وإيقاع الاغتراب:

إذا كانت الأغنية الشّعبيّة في رواية (سوناتا لأشباح القدس) قد عبّرت عن أوجاع وآلام المنفى وكانت شاهدًا قويًا على وحشية البشر المتعصّب الذي تتحكّم فيه الأحقاد الدّينية اللّاواعية، وتقوده نيران العنصريّة الرّافضة لكل من يخالفها في الدّين والعرق فتسعى إلى إبادته وإنهائه. وما شهده التّاريخ الإنساني العظيم يقف كدليل واضح على ذلك بدءًا بالموريسكيين، ووصولا عند الفلسطينيين، وكأنّ التّاريخ يتكرّر باستمرار ولا يعيد إلّا نفسه مهما اختلفت الأشخاص وتعدّدت الأزمنة وتنوّعت الأمكنة. ورواية (سيدة المقام) قد انتقلت من أزمة المنفى إلى أزمة الاغتراب، وصوّرت عن طريق الأغنية الشّعبية المحلية لمؤديها "عبد المجيد مسكود" مدينة الجزائر وهي تسير نحو الخراب:

"من كل جهه جاك الماشي
زحف الريف جاب غاشي
وين القفاطين والمجبود
عاد طرّاز لحرير مفقود
وينهم خرّازين ألجلود
وينهم النّقّاشين؟!

وين صانع سروج العود

وينهم الرسّامين؟؟!

قولوا لي يا سامعين (...)"[18].

تحوّلت الأغنية إلى شحنة رمزيّة تؤدي الوظيفة التي يؤديها النّص ككل. إذ يحاول الرّوائي من خلالها أن يصف بلغة شعبية اندثار معالم الأصالة الّتي تشكّل عناصر ثقافيّة تمنح للمدينة خصوصيتها المنبعثة من عمق ذاكرتها الشّعبية التي ظلّت صامدة تأبى الزّوال رغم كل ما عاشته سابقا. لكن المدينة الآن حسب المقطع تعيش مرحلة جديدة أفقدتها كل مقوماتها الحضارية. فاستبدلت أهاليها الذين يشكّلون هويتها الأصلية بكل ألوانها وأشكالها الممثّلة في الحرف التقليدية المتوارثة، بنازحين جدد يفتقدون كل المقوّمات الثّقافية التي تجسّد روح الانتماء، ممّا يدفعها دفعا نحو الموت والتّلاشي، وبالتّالي تكمل الأغنية الشّعبية مسار السّرد الذي يبقى دائمًا معلقًا غير مستوف حقّه، أو ربما ليقتسم مع الأغنية تفاصيل الحكاية، فيقف على الأحداث ودوافعها السّياسية، في حين تختزل هي –الأغنية الشعبية– السّرد وتقف عند النتائج وما آلت إليه الظّروف وانعكاساتها على البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

فاستحضار هذه الأغنية التي توحي بنوع من الوحشة أو بعبارة أدق الاغتراب، يكشف عن التّغيير الجذري في نظام المدينة وهي تنتقل من مرحلة البساطة والبهجة والسّعادة، إلى مرحلة دمويّة يغلب عليها الموت والظّلام والتّعقيد، خاصّة وأنّ هذه الأغنية الموظّفة للمغني الشعبي "مسكود" يتعمّد فيها تسمية مدينة الجزائر بـ"البهجة" مثلما يطلق عليها في القديم؛ وهي تسمية تدل على الفرحة والسّعادة والحياة. ويكتمل مشهد التّفسّخ والانهيار أكثر عندما يحاول الرّوائي رسم معالم النّهاية للمدينة حينما يستحضر مقطعًا للمغني الشّعبي نفسه الذي يقول فيه:

"وين زنجي بابا سالم.

سنجاق. طبول ومحارم.

وغواشي عليه ملايم.

ماذا بنان ذوك السنين.

غابت النيّة يا فاهم

راح ذاك الوقت الزين".[19]

يتحدّث المقطع عن أحد أهم الرّموز الثّقافية الشّعبية الفولكلورية للمدينة الجزائرية وهو المهرج الشّعبي الذي يلتفّ ويدور حوله الأطفال في فرح وسرور وهو يرقص بطريقة كوميدية هزلية مضحكة، ويرتدي ملابس بهلوانية مثيرة تتناسق مع بشرته الزّنجية، حيث كان يطوف أحياء المدينة، ويعطيها بصمتها الخاصّة. هذا الرّجل الذي اختفى من الأحياء الشّعبيّة بسبب تغيّر نظام المدينة الذي اصطحبه التغيير الشّامل والسلبي في طباع ساكنيها (النّازحين الجدد) الذين يفتقدون لتلك البساطة والفرحة والحيوية النّابعة من عمق القيم الإنسانيّة. خاصّة وأنّ المغنّي "مسكود" يتعمّد استحضار شخصية "القوّال" ضمنيا من خلال عبارته "قولولي يا السامعين" التي تتكرّر في الأغنية ممّا يوحي بمناخ شعبي ممزوج بعناصر ثقافية محلّية مختلفة.

لكن عندما نتأمّل الأغنيات المستحضرة في نص (سيدة المقام) نلمس مفارقة حقيقية في الطرح؛ تكمن في أنّ العدو الذي يواجهه الروائي هذه المرة ليس الآخر المختلف عن الأنا في الجنس أو الدّين كما هو حال الفلسطينيين مع الصّهاينة، والموريسكيين مع محاكم التّفتيش المقدّس، أو أحد عناصر الهوية الأساسية، وإنّما هو الآخر الذي تختلف عنه الأنا في القيم والمبادئ والرؤية والأخلاق. أو بعبارة أدق في درجة الوعي الذي يشكّل أساس وقوام التّواجد البشري والنّظام المجتمعي الذي تنشأ معه المدينة كمظهر من مظاهر الحياة الحضارية التي لا تلغي العناصر

التراثية والشعبية. بل تفعّلها لتعطيها بصمتها الخاصّة...الأمر الذي قاد الرّوائي إلى أن يستحضر مقاطع من أغنية شعبيّة أخرى أكثر دلالة على حالة الفرد الجزائري وهو يعيش كل معاني الانفصال الرّوحي عن مدينته:

"يا موجة المسكين،
القلب راه حزين،
في الشدّة واللّين،
داخلك اليوم
يا موجة العاشق
يا لبحر الغامق
راني فيك غارق
كي طيور الحوم...
يا موجة لهبيل
العاشق راه قتيل
خليه يشهق ف حضانك..."[20]

يستحضر النّص هذه الأغنية الشّعبية التي يخاطب فيها المؤدّي البحر وأمواجه ليفرّ الكاتب من مدينته الموحشة التي تشظّت وتلاشت فيها كل معالمها ورموزها الحضارية بفعل العنف والموت، إلى البحر وكأنه البديل الاختياري الذي يؤنس وحشته ووحشة كل المضطهدين الذين لم تمنحهم المدينة فرصة الحياة، بالتالي يقف البحر شاهدًا على واقع يعيش أقصى درجات التّفسّخ والهزيمة. ومن ثمّ تتحوّل المدينة إلى وكر للموت والرّعب، ويتحوّل البحر إلى مفرّ يلجأ إليه الهارب لأنّه المكان الذي يتّسع لكل أوجاع المحزونين والمهزومين.

يتأزّم إيقاع الأغنية الشّعبية أكثر عندما يستحضر الروائي بعد موت "مريم" مقطعًا رمزيًا يتماهى فيه الوطن مع الحبيبة، وكأنّ نهاية "مريم" البطلة، راقصة الباليه، في نص (سيدة المقام) هي نهاية المدينة، ونهاية المدينة هي نهاية الوطن الجزائر ككل. وما تعرّضت له "مريم" من عنف جراء تلك الرصاصة الطائشة التي أطلقت عليها في الدماغ، هو بداية زمن الفجيعة والموت واغتيال الفكر والوعي والفن والثقافة في الجزائر بسبب التعفن السياسي الذي حلّ بها، ومن ثمّ تخرج الرّواية عن نمطيتها المعهودة وتخرج معها حتى الأغنية الشعبية الموظفة استجابة لإيقاع جديد حلّ بالنص وكان نتيجة حتمية للتأزّم الذي بلغ أوجّه.

"أنا مجفاك كاويتني،

آ ولفي مريم،

كيف الحال يا الباهية!...

بذيك النّظرة الباشره

حيّيني من ثم.

آ ولفي مريم..."[21]

يبدو في المقطع إيقاع الحزن واضحا وجليّا، وكأنّ الكتابة تتّجه نحو منعرج جديد يحمل تيمة "العنف": "باعتباره أحد الموضوعات الكبرى في الأدب الإنساني، قديمه وحديثه، معتبرة الأدبي وثيقة تعكس المكانة التي يحتلها العنف في تجارب الأفراد والجماعات والشعوب، أي في تاريخ الإنسان."[22]، وهذا ليس غريبا عن **واسيني الأعرج** الذي جعل من كتاباته سجلّا تاريخيا تدوّن عليه معاناة ومآسي وأحزان البشرية على مر الأزمان. وما جاء في الأغنية الأخيرة دليلًا قاطعًا على ذلك حيث دوّنت وسجّلت بداية زمن الفجيعة في جزائر الاستقلال. وكان للإيقاع الّذي

تحدثه الأغنية في نفس القارئ إيحاءاته ودلالاته الخاصّة في تصوير أجواء ومناخ الموت والدّمار والنّهايات التي حلّت بالمدينة/الوطن تفوّق فيها عن مقاطع السّرد.

تُقحم الرّواية الأغنية الشّعبية في عالمها الخاص بجدارة، ما يجعلها تتفرّد – الرواية– بقدرتها الفائقة على مواكبة التّغيرات الحاصلة في نظام المدينة التي تعرّضت للمسخ، وبالتّالي تكتسب الرواية تميّزًا ملحوظًا عن غيرها بوصفها الجنس الأدبي القادر على رصد مختلف الاتّجاهات والرّؤى والتّناقضات النّاجمة عن التّعدّد اللغوي والإيديولوجي في المجتمعات البشرية التي تشكّل نظام المدينة الذي هو نظام الوطن في نصوص واسيني الأعرج، هذا التّعدّد الذي رافقه الحضور المتنوع للأجناس الأخرى، الأمر الذي أكده سعد البازعي بقوله: "ولكن الانتشار والتأثير يحدث أيضا من خلال تفاوت مستوى الفن الواحد نفسه وتداخل أساليبه، كما يحدث في الرّواية غالبًا ببانورامیتها القادرة على طرح مستويات مختلفة من الرؤية والتّناول والعديد من الخطابات الثّقافية والفنية. لذا لم يكن غريبا أن تتسيّد الرواية بشكل خاص بوصفها الفن الأكثر تحقيقا لطبيعة التحوّل الحضاري وهيمنة نثر المدن على المستوى الأدبي"[23]

إن المتأمّل لمدارات السّرد وعوالمه المختلفة، وما يعرفه من تداخل مكثّف للنّص الأدبي مع الأغنية الشّعبية يجد الرّوائي يذوب في عمق الثّقافة المحلّية بألوانها المتنوّعة، خاصّة وأنه يجعل من مدينة الجزائر مزيجًا من الحياة الشعبية البسيطة المتوارثة، والحياة الثقافية الرّسمية المجسّدة في الفن الراقي كالبالي والفن التشكيلي وغيره. الأمر الذي يتحقّق أكثر عندما يتعمّد الروائي توظيف الشخصية المحوريّة "مريم" وهي راقصة بالي، والبطل هو أستاذ أكاديمي بالجامعة متخصّص في الفن الكلاسيكي. والذي يجسّد شخصية الروائي في النّص.

5.خاتمة:

نجحت الأغنية الشعبية أيضا بإيقاعها الحزين والفجائعي في كثير من الأحيان في اختزال أحداث النصوص الروائية المتناولة وسردها سردًا جماليًا يمتزج فيه الخطاب الأدبي الذي تقوده المؤسّسة الأدبيّة (الرواية) مع الخطاب الهامشي الذي ترعاه الطّبقة الشعبية، كما أثبتت قدرتها على رسم المشهد الدرامي من زاوية أخرى يلعب الهامشي دورا بارزا في إحداثها، بعد أن فشل الخطاب الرسمي المهيمَن عليه من طرف السلطات في منحها قوتها في الدفاع عن المنفيين كـ"غليلو الروخو" في رواية (البيت الأندلسي) و"مي" في رواية (سوناتا لأشباح القدس).

كما نجحت في أن تكون صوتا للمضطهدين والمقهورين من قبل أنظمة غير شرعيّة سواء أكانت سلطوية استبدادية أم جماعات دينية ذات مرجعيات متطرّفة تتآمر على شعبها كما حدث في رواية (سيدة المقام)، حيث استحضرها حبيب "مريم" أستاذ الفن الكلاسيكي الذي يجسّد شخصية المثقف في النص لتلعب دورا مميزا في تصوير مشاهد التحوّل والفقدان والموت الذي يخيّم على الوطن الجزائر وهو ينتقل إلى مرحلة دمويّة جديدة سُمّيت بالعشرية السوداء، هذا من جهة، ومن جهة ثانية ليثبت لنا كيف استعان الفن الرسمي بالفن الشعبي كونه أكثر قدرة على تجسيد معاناة المجتمعات البشرية من ظلم مؤسّسات سلطويّة متعفّنة.

وعليه تكون مساهمة الأغنية الشعبية كفضاء هامشي تجسّده الطّبقة الشّعبية مساهمة فعّالة وغير تقليديّة في صنع وخلق دلالة النص وتعميقها وتكثيفها أيضا، كونها تحضر في النص كتقنية تجريبية تجعل من أعمال **واسيني الأعرج** تجربة إبداعية فريدة من نوعها لا ترضخ ولا تستجيب لشكل معين. بل تنشد التّغيير الدّائم أينما كان، وتتمرّد على كل الأنماط المألوفة التي تعيقها وتمنحها قالبًا جاهزًا يحدّ من قدراتها ويضفي عليها الصّبغة النّمطيّة التي تفشل المشروع الروائي. لذا نجد الكتابة

عنده هي عبارة عن مغامرة إبداعية متجدّدة في كلّ مرّة وتسعى دوما إلى تحقيق عنصر الحداثة.

انكبّ هذا البحث على دراسة الأغنية الشعبية في نصوص واسيني الأعرج كـ(البيت الأندلسي) و(سوناتا لأشباح القدس) و(سيدة المقام) كخطاب هامشي من زاوية النقد الثقافي، تاركين المشروع مفتوحا على دراسات أخرى تتناول المنتج الشعبي المستلهم في النص الروائي بعامة وبرؤية حديثة مختلفة عن المألوف، أو لمدونات جديدة للكاتب نفسه لم نتناولها في هذا البحث، ومن الطرح النقدي ذاته. أو يُسند الأمر إلى دارس آخر ليكمل ما بدأناه ويثريه من جوانب أخرى غفلنا عنها.

5.المراجع:

[1]– الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ط1، دار التنوير، 2013، الجزائر، ص: 364.

[2] – سعد البازعي، سرد المدن في الرواية والسينما، ط1، منشورات الاختلاف، 2009، الجزائر، ص: 29.

[3] – سعيد سلام، دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، 2012، الجزائر، ص: 143.

[4] – واسيني الأعرج، البيت الأندلسي، ط1، منشورات الفضاء الحر، 2010، الجزائر، ص: 64.

[5] – واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، ط1، دار الآداب، 2009، بيروت، لبنان، ص: 29.

[6] – المصدر نفسه، ص:28.

[7] – المصدر نفسه، ص: (209، 210).

[8] – إدوارد سعيد، تأمّلات حول المنفى ومقالات أخرى1، ترجمة: ثائر ديب، ط2، دار الآداب، 2007، بيروت، لبنان، ص: 129.

[9] – واسيني الأعرج، سوناتا لأشباح القدس، م م، ص: 138.

[10] – المصدر نفسه، ص: 29.

[11] – المصدر نفسه، ص: 28.

[12] – علي حرب، نقد النص، ط5، المركز الثقافي العربي، 2008، الدار البيضاء، المغرب، ص: 265.

[13] – علي حرب، نقد الحقيقة، ط3، المركز الثقافي العربي، 2005، الدار البيضاء، المغرب، ص: 53.

[14] – المرجع نفسه، ص: (52، 53)

[15] – ينظر: معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، ط1، دار الأمان، 2013، الرباط، المغرب، ص: 13.

[16] – علي حرب، خطاب الهوية سيرة ذاتية، ط2، منشورات الاختلاف، 2008، الجزائر، ص: 180.

[17] – ينظر: نجم عبد الله كاظم، نحن والآخر في الرواية العربية المعاصرة، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 2013، بيروت، لبنان، ص: (32،33).

[18] – واسيني الأعرج، سيدة المقام مراثي الجمعة الحزينة، ط5، دار ورد للطباعة والنشر والتوزيع، 2006، دمشق، سورية، ص: 174.

[19] – المصدر نفسه، ص: 164.

[20] – المصدر نفسه، ص: 47.

[21] – المصدر نفسه، ص: 220.

[22] – حسن المودن، الرواية والتحليل النصي قراءات من منظور التحليل النفسي، ط1، دار الأمان، 2009، الرباط، المغرب، ص: 28.

[23] – سعد البازعي، سرد المدن في الرواية والسينما، م م، ص: (28،29).