جامعة عبد الرّحمن ميرة بجاية

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة والأدب العربي

دراسة جمالية لرواية "حارسة الظّلال" لـ "واسيني الأعرج".

مذكرة مكمّلة لنيل شهادة الماستر(2) في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

بن يسعد زوهرة

فطاني مقدودة

إشراف الأستاذة:

حكيمة صبايحي

السنة الجامعية: 2015/2014

بسم اللّه الرّحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم.

رَبِّ هَبْ لِي حُكْمًا وَأَلْحِقْنِي بِالصَّالِحِينَ «83»

وَ اجعَلْ لِيّ لِسَانَ صدقٍ فِي الآَخِرِينَ «84»

واجعَلنِي مِن وَرثَةِ جَنّةِ النَّعِيمِ «85»

صدق الله العظيم

الشعراء الآيات (83-85).

الإهداء

إلى من جرع الكأس فارغاً ليسقيني قطرة حب إلى من كلّلت أناملة ليقدم لنا لحظة سعادة

إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلا إلى القلب الكبير) والدي العزيز(

إلى من أرضعتني الحب والحنان إلى رمز الحب وبلسم الشفاء إلى القلب الناصع بالبياض) والدتي الحبيبة(

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي ليتيسيا* لياس* صونيا وزوجها كمال* جيلالي* احسن* رحيمة):*إخوتي (

إلى الروح التي سكنت روحي حمزة

الآن تفتح الأشرعة وترفع المرساة لتنطلق السفينة في عرض بحر واسع مظلم هو بحر الحياة وفي هذه الظلمة لا يضيء إلا قنديل الذكريات ذكريات الأخوة البعيدة إلى الذين أحببتهم وأحبوني: سميرة، فتيحة، كاتية، لويزة، نديرة، حميدة، صبرينة، رحيمة، نجيمة .

إلى جدي البشيروجدتي جميقة , إلى عمي عبد الكريم، وزوجته وأبنائه، وإلى عماتي سعاد, فطيمة وإلى كل العائلة.

إلى جميع أساتذتي المحترمين : صرايحي حكيمة, بلعمري مصطفى, قاصدي سليمان, ورتيلان أسامة, جومر لطيفة, ثابتي فريد.

بن يسعد زوهرة

الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى منبع الحياة ومن حملتني وهنا على وهن ورافقتني كل مراحل الحياة بالود و الحنان أمي الغالية.

إلى من أنار سراج حياتي و كان سندي في العلم و العمل و علمني أسمى الصفات وأحسن الأخلاق أبي الحنون.

إلى أغلى خال في الدنيا خالي مخلوف طال الله في عمره

إلى أخواتي الحبيبات سندي في الحياة رشيدة، ياسمين، حنان ،كهينة، سيليا،

إلى اخواني الذكور فاتح،سمير،مجيد، لما قدموه لي من دعم و تشجيع.

إلى أعز أصدقائي نوال، إسمهان، أحلام، أمينة، أسماء، حيزية،ليديا العيدي، سعدية، صونية،وردية فوزي، ....

إلى ورود البيت مريم، مونة، سليمان، أميرة، حمو أعزيز، يمينة،رتاج، والكتكوتة الصغيرة فاطمة، ....

إلى كل أفراد عائلة فطاني و ملعز.

إلى أعز شخص في حياتي مع تقديري لكل الجهود و النصائح و ما قدمه لي من دعم و حب و تقدير زوجي العزيز" نذير" أدامه الله تاجا فوق رئسي.

إلى كل من ذكره قلمي و نساه قلبي فليسامحني.

مقدودة فطاني

مقدمة

مقدّمة:

يدور موضوع بحثنا حول رواية "حارسة الظّلال" لـ "واسيني الأعرج" الذّي يسرد من خلالها يوميّات (دون كيشوت) في الجزائر، بحيث يكشف الواقع الجزائري بتفاصيله وحالة العبث التّي يعيشها المجتمع الجزائري.

ومن هنا نطرح الإشكاليّة: إلى أيّ مدى تجسّدت القيم الفنّية والجماليّة في رواية "حارسة الظّلال" لـ "واسيني الأعرج"؟، وقد اعتمدنا في دراستنا على المقاربة الجماليّة للنّص الذّي يبرز القيم الفنّية والجماليّة التّي استعملها الكاتب في روايته لإغنائها بالذّوق الفنّي والجمالي الذّي يجذب القارئ للكشف عن حقيقتها، وبعيدا عن هذا التّقديم فقد كان عنوان بحثنا: (دراسة جماليّة لـ "حارسة الظّلال").

فبدأنا أولا بمقدّمة أوجزنا فيها الإشكاليّة التّي عالجها البحث، ثمّ قمنا بتقسيم البحث إلى فصلين، ففي الفصل الأول الموسوم بـ: التّحليل الجمالي لـ"حارسة الظّلال"، بحيث تطرّقنا فيه إلى دراسة الفضاء المكاني والزّماني، ودرسنا الشّخصيّات. ثمّ انتقلنا إلى جماليّات السّرد كاللّغة.

أمّا الفصل الثّاني فتناولنا فيه الأبعاد الدّلاليّة (البعد التّاريخي، السّياسي، الاجتماعي، الثّقافي والدّيني)، وأنهينا البحث بخاتمة أجملنا فيها نتائج البحث وآفاقه. والمصادر والمراجع والفهرس.

وأمّا ما يخصّ بعض المصادر والمراجع التّي اعتمدنا عليها في بحثنا كالتّالي:

- حسين البحراوي، "بنيّة الشّكل الرّوائي".
- عبد المالك مرتاض، "نظريّة الرّواية".
- سعيد يقطين، "انفتاح النّص الرّوائي"، وغيرها من الكتب التّي استعملت لإغناء البحث من شواهد والأدلّة.

وأمّا غرضنا من هذه الدّراسة الوقوف على الجانب الجمالي والفنّي للرّواية والأنساق الجماليّة التّي تمارس حضورها في العمل الرّوائي الذّي يعدّ عمل إبداعي يمارسه الكاتب بإشباع إلهامه، وذلك من خلال تتبّع خطّة وتقنيّات لبناء هذا العمل، كما أنّه يستغني عنها أحيانا أخرى، وهذا التّلاعب بالتّقنيّات الجماليّة من صنع المحترف أثناء إبداعه في العمل الرّوائي.

مدخل نظري:

الرّواية الجزائريّة في ظلّ

الرّواية العربيّة

مدخل:

تعتبّر الرّواية نمطا من أنماط الفن القصّصي الذّي هو فن إبداعي يعالج مشكلة أو موضوعا من موضوعات الحياة، ويلتزم فيه الكاتب بمجموعة من الثّوابت الفنّية تسعى إلى تقديم الحياة تقديما ممتعا ومفيدا [1]، وهي الشّكل الأدبي الأكثر دلالة وإلحاء على المجتمع فهما لا شكّ فيه أنّ الجنس الرّوائي رغم عراقة جذوره الممتدّة في الأشكال السّرديّة من أقدم العصور تظلّ نصوصه من أهم الإبداعات الأدبية التّي عرفها عصرنا الحديث، والتّي وجدت عناية خاصة وتراكمت حولها الأبحاث والدّراسات، وتمّت معالجتها في مختلف المنظورات والمناهج، سواء ذات الطّابع الأدبي الصّرف أو تلك التّي تستمدّ أطروحتها من العلوم الإنسانيّة كعلم الاجتماع والتّحليل النّفسي [2]، وتتفرّع الرّواية بحسب موضوعاتها إلى روايات عاطفيّة وفلسفيّة ونفسيّة واجتماعيّة وتاريخيّة، وقد احتلت –الرّواية– مكانة مرموقة بين سائر الفنون الأدبيّة النّثريّة كالخطابة والمقامة... وغيرها، والحديث عنها باعتبارها نوعا أدبيّا يمتلك خصائصه الاصطلاحيّة المتعارف عليها لم ينقطع منذ أن عرفت في القرن الثّامن عشر، لذلك يرى "باختين": «**أنّها عالم منجز ليس بكامل ولامته ولا مطلق**»[3]، وإذا ما تحدّثنا عن الرّواية عند العرب فهي فنّ حديث لا يتجاوز عمره نصف قرن من الزّمن على الأكثر، فإنّ العرب لم يعرفوا هذا الشّكل الأدبي، إلاّ من خلال انفتاحهم على العالم الخارجي وخاصة أوربا في عصر حضاريّة متميّزة بين الفنون الأدبيّة[4].

---

[1]: محمّد أحمد ربيع، دراسات في الأدب الحديث، ج2، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، (د، ط)، 2003م، ص58.

[2]: إبراهيم السعافين، تحوّلات السّرد، (دراسة في الرّواية العربيّة)، دار الشّروق، عمان، ط1، 1996م، ص11.

[3]: المرجع نفسه، ص76.

[4]: محمّد البارودي، في نظريّة الرّواية، تقديم فتحي التّركي، مجموعة سراس للنّشر، ص155.

لكن الأمر غير ذلك فالرّواية لم توجد قبل الاتّصال بالحضارة العربيّة الحديثة، وفن الرّواية العربيّة نشأ متأثّرا بفن الرّواية الأوربيّة الحديث، وليس بالأجناس المحليّة[1].

وتعدّ التّرجمة والصّحافة عاملين أساسين في ظهور الرّوية، فقد نشر "سليم البستاني" في مجلّة (الجنان) التّي أنشأها والده "بطرس البستاني" روايات عديدة منها "الهيام في جنان الشّام، زنوبيا ملكة تدمر) منذ 1870م، وزيادة على ذلك دور المجلات في تشجيع انتشار هذا الفن (كالمقتطف والهلال والمشرق) كما أضفى "جورجي زيدان" في أواخر القرن التّاسع عشر (ق 19) الطّابع الدّيني الإسلامي على رواياته من خلال اهتمامه بالتّاريخ العربي الإسلامي[2].

وفي المقابل نجد "فرج أنطوان" اتّجه برواياته اتّجاها اجتماعيّا بالإضافة إلى ترجمة لبعض الرّوايات الفرنسيّة مثل (بول وفرجيني) وبعده "نقولا حداد"، وإليهم يعود الفضل في إرساء قواعد فن الرّواية في عصر النّهضة [3]، وهكذا أخذت الرّواية مسارها، فشملت أقطار عربيّة، فنجد "محمّد حسين هيكل المصري" في روايته (زينب) عام 1914م، و"طه حسين" في روايته (دعاء الكروان)، (شجرة البأس)، وفي سوريا الكاتب "معروف الأرناؤوط" في روايته (سيد قريش)، (عمر بن خطاب)، ظهرت أعمال فنّية كانت بمثابة بذور لظهور الرّواية وانتشارها في أمريكا الشّماليّة على يدّ "جبران خليل جبران" تعالج موضوعات عاطفيّة واجتماعيّة (الأرواح المتمرّدة، الأجنحة المنكسرة، العواطف).

---

[1]: محمّد البارودي، في نظريّة الرّواية، ص155.

[2]: عزيزة مريدان، القصة والرّواية، دار الذّكر، دمشق، د ط، 1400هـ/ 1980م، ص76.

[3]: المرجع نفسه، ص77.

يتّضح لنا ممّا سبق أنّ هذه الجهود ساهمت في دفع عجلة هذا الفن، غير أنّ النّهضة الفعليّة والحقيقيّة كانت على يدّ الذّين تخرّجوا من الجامعات خاصة المصريّة، أمثال: "علي أحمد بالحثير"، "عبد الحميد جودت السّحار"، "يوسف إدريس"، "نجيب محفوظ" [1]، هذا عن المشرق العربي، أمّا إذا تحدّثنا عن فنّ الرّواية في الجنوب العربي، فقد نالت الرّواية المكتوبة باللّغة الفرنسيّة حظّا أوفر من تلك الرّوايات باللّغة العربيّة، ويرجع السّبب في ذلك إلى الظّروف المعيشيّة المزريّة التّي كانت تعيشها البلدان العربيّة في تلك الفترة، ونجد في صدارة هذه الدّول الجزائر، وهنا نتساءل: هل شغلت الرّواية الجزائريّة حيزا في مجالات الرّواية العربيّة؟ وإلى أيّ مدى أسهمت أقلام كتابنا الجزائريّين والدّارسين هذا الفن؟.

يجمع أغلب الباحثين والدّارسين للأدب الجزائري على تأخر النّهضة الأدبيّة عامة والرّواية خاصة في الجزائر.

في حين "واسيني الأعرج" يرى أنّ لهذه الأسباب الدّور الرّئيسي في ظهور الرّواية الجزائريّة واكتمال معالمها [2]، ويرى "محمّد مصايف": أنّ «**النّهضة الأدبيّة في الجزائر تأخّرت عن شقيقتها في الأقطار العربيّة، ولهذا التّأخر أسباب اجتماعيّة وسياسيّة**»[3].

وكما ذكرنا سابقا أنّ الرّواية المكتوبة باللّغة الفرنسيّة شملت مجالا واسعا، ففي الفترة الممتدّة ما بين (1945م و 1964م) ظهرت في الجزائر سبع وثلاثون (37) رواية جزائريّة مكتوبة باللّغة الفرنسيّة، كذلك فيما بين (1965م و 1972م) صدرت سبعة عشر رواية مكتوبة بالفرنسيّة، في حين أنّ الرّوايات التّي كتبت باللّغة العربيّة لا تتعدّى الثّلاث (03)

[1]: عزيزة مريدان، القصة والرّواية، ص77، 78.

[2]: عبد اللّه الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، (1830م – 1974م)، الدّار العربيّة للكتاب، د ط، 1983م، ص198.

[3]: محمّد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والإلزام، الدّار العربيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1983م، ص7.

روايات[1]، والمتمثّلة في (غادة أم القرى) "أحمد رضا حوحو" (1947م) و(الطّالب المنكوب) "عبد المجيد الشّافعي" (1951م) و(الخريف) "نور الدّين بوجدرة"، وهي محاولات بسيطة لم ترق إلى المستوى الفني، «**إلاّ أنّ التّأسيس النّاضج والفعلي كان في مطلع السّبعينات، فهذه المرحلة الذّهبيّة في رصيد الرّواية الجزائريّة ارتبطت أصلا بـ (ريح الجنوب) لـ "عبد الحميد بن هدوقة" هذه الرّواية التّي تعد النّشأة الجادة لرواية فنّية ناضجة، وذلك عام (1970م)**»[2].

"واسيني الأعرج" ولد في 08/ 08/ 1954م، بولاية تلمسان تلقّى تعليمه الابتدائي (سيدي بوجنان)، ثمّ انتقل إلى مدينة تلمسان عام (1968م) لمواصلة الدّراسة التّكميليّة والثّانويّة، فنال شهادة الباكالوريا سنة (1974م)، وانتسب في السّنة نفسها إلى معهد اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة دمشق، وقضى سبع (07) سنوات (1977م – 1984م) فحصل على شهادتي الماجيستير بعنوان: "اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر" والدّكتوراه بعنوان: "نظريّة تحليل – بحث في إشكالية البطل وتطوّره في النّص الرّوائي، ومساهمته في سوسيولوجيّة الأدب الرّوائي" وفي سنة (1985م) عاد إلى الجزائر فعيّن بمعهد اللّغة والأدب العربي بجامعة الجزائر برتبة أستاذ محاضر، وهو عضو في اتّحاد الكتاب الجزائريّين منذ سنة (1973م).

[1]: سيد حامد النّساج، بانوراما الرّوائيّة العربيّة الحديثة، دار المعارف، ط1، 1980م، ص186.

[2]: عمّر بن قينة، في الأدب الجزائري، (تاريخها، وأنواعها وقضايا وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعيّة بن عكنون، الجزائر، 1995م، ص198.

الفصل الأول

تحليل جمالي لـ"حارسة الظّلال"

المبحث الأول:

الفضاء: (المكان، الزّمان الشّخصيّات)

مفهوم المكان لغة:

جاء في لسان العرب في باب مكن في قول ابن سيدة « **والمكان الموضوع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا. فقد دل هذا على أنه مصدر من مكان أو موضع منه.**

قال: وإنما جمع فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية لأن العرب تشبَه الحرف بالحرف»[1].

«وقد ورد أيضا في تهذيب اللغة للأزهري قوله: وقال سلم " وقال الفرَاء له في قلبي مكان وموقعه ومحله. وقال الليث: مكان الأصل تقدير الفعل (مفعل) لأنه موضوع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجره في التصريف مجرى (فعَال)، فقالوا مكنَا له وقد تمكَن وليس هذا بأعجب من تمسكن قال " والدليل على أن المكان (مفعل)، أن العرب لا تقول: هو منَى مكان كذا وكذا بالنصب»[2] .

وكذلك جاء في مذهب الزبيدي استشهد بقول الليث « **المكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم كأنَها أصلية»**[3].

ولقد وردت كلمة مكان في « **مادة مكن، فالمكن هو بيض الضَبة والجراء ونحوهما، والمكنات والوكنات هي الأعشاش»**[4].

---

[1]: ابن المنظور، لسان العرب، ط2، دار الطباعة والنشر، بيروت، 2005، ص 113.

[2]: محمد بن أحمد الأزهري، ج10، تر: حسن هلالي، مصر، (د.ط)، ص 292-246.

[3]: الزبيدي، تاج العروس، دراسة وتحقيق، مج 18، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، ص 88.

[4]: فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات النص، ط1، المركز الثقافي العربي، 2005، ص 19.

اتفق العلماء على أن المكان هو الموضع أو المنزلة، فالمكان قد يكون الشيء مادي أو مجرد مثل البيت، أو مكان الإقامة وقد يكون معنوي نابع من القلب وكلاهما له دلالة ووظيفة.

مفهوم المكان اصطلاحا:

المكان وحدة محورية وجوهرية في العمل الأدبي والإبداع الفني عامة، شأنه شأن الشخصية والزمان، ويشكل هذا مادة دسمة بحيث شعبت عدة اختلافات حوله من جانب النشأة ومسار التطور، من جهة أخرى الشكل و(الموضوع) المضمون.

رغم هذا يبقى مفهوم عنصر المكان اصطلاحا من العناصر المفلتة وهذا منطقي نظرا لطبيعة الزئبقية ولذلك ظهرت عدة محاولات قيمة اهتمت بهذا العنصر اهتماما واضحا فلا تخلو أي دراسة في العالم الروائي إلا وتطرقت إلى هذا العنصر.

باعتباره حلقة لا يمكن الاستغناء عنها ، لكن طبيعة الاختلاف تعود في الأصل إلى الاختلاف والشراء النوعي للمكان.

وبعودتنا إلى الرواية التقليدية ووجدنا أن مفهوم المكان مجرد خلفية أو ديكور جامد تتحرك فيه الشخصيات وتقع فيه الحوادث فهو عنصر ثانوي أي مكان هندسي، عكس الزمن والشخصيات وهذا ما نجده عند " **عبد المالك مرتاض**" والذي يوافقه الرأي " **حسين البحراوي**" على تجاهل النقاد لعنصر المكان الروائي، بحيث أن معظم الدراسات النقدية المعاصرة البنيوية أو السميائية التي لم تعطي الأهمية لهذا العنصر الذي كان يبدوا لهم مجرد خلفية تتحرك فيه الشخصيات وتدور فيه الأحداث أي مجرد مكان هندسي لكن في حقيقة هو تلك المساحة المبلولة لوعي الكاتب ووجهة نظره ومواقفه فيقول في هذا الصدد " **حسين البحراوي**": «**لم تعين الدراسات النقدية أو السميائية في النقد الحديث بتخصيص أي**

مقارنة وافية ومستغلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوظا حكائيا قائم الذات أي مقارنة من بين العناصر المكونة لها ، وعلى العكس من ذلك فقد كان الزمن الروائي موضوعا للعديد من الدراسات»[1].

وتبلورت قيمة توظيف المكان مع الرواية الرومانتيكية «**يبدوا المكان كما لو كانت خزانا حقيقيا للأفكار والمشاعر والحدس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر**»[2].

واستنادا إلى ما سبق يتضح أن المكان عامل تحفيزي للكتاب يدفع بهم إلى تفجير قدراتهم الإبداعية وبهذا يتسنى لكل كاتب ترك بصمته الخاصة الذي تميز إبداعه من الآخر وبهذا يكون المكان معبر عن نفسية الشخصيات ومنسجما مع رؤيتها للحياة و حاملا لبعض الأفكار وهذا يصبح عنصر المكان من أهم العناصر الروائية وليس عنصر زائد عنصرا زائدا في الرواية فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل أنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجوده»[3].

والمكان بالمفهوم العام والحيز أو الفضاء ونجد في هذا الصدد " **عبد المالك مرتاض**" يقول: «**ذلك بأننا لدينا المكان هو كل ما عين حيزا جغرافيا حقيقيا من حيث نطق في حد طاته على كل فضاء جغرافي أو أسطوري، أول كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة مثل: الشجار والأنهار وما يعرض هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغيرا** »[4]، وفي رأي آخر " **عبد المالك مرتاض**" حسب

---

[1]: حسين البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م،ص 25.

[2]: مرجع نفسه، ص 31

[3]: حسين البحراوي، مرجع سابق، ص 33.

[4]: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ص 279.

وجهة تظره الخاصة يقول : «**لقد خضن أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلا للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي ESPACE ، SPACE (....)، ولعل ما يمكن إعادة ذكره هذا أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، وبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النتوء، الوزن، الحجم، الشكل (...) وعلى حين المكان نريد أن ننقله في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده" من خلال ما سبق يتضح لنا أن" عبد المالك مرتاض" لا يميل إلى استعمال مصطلح الفضاء لأنه أوسع و أشمل " فالحق أننا عدلنا عن اصطناع مصطلح الفضاء إلى مصطلح الحيز لأن الفضاء عام جدا" في رأينا وقد تسرب إلى أكثر من حقل معرفي فاصطلح فيه**»[1].

وعليه فمصطلح القضاء قد يتفق ويبعد عن المتبقي الذي يسبوا إليه الناقد، وهو دراسة الإطار الذي تجرى فيه أحداث العمل الروائي ولذلك ركزنا في بحثنا هذا على المكان الروائي الذي يهمنا.

وبما أن مقصود المكان لا يتجاوز نطاق الحيز حسب عبد المالك مرتا ض لابد أن نتحدث عن العلاقة التي ترتبط الحيز بالمكان... والصواب أن كل الحيز مهما كانت قيمته إذ هو إلا جزء من المكان العامة إذا إمكان استمل وأوسع من الحيز وهذا الأخير ما هو إلا جزء من الكل[2].

كما لا ننسى ونتجاهل تلك الدراسات ا لتي قامت بها الدراسات العديد التي اهتمت اهتماما كثيرا وواضح في الساحة الأدبية بعنصر المكان أمثال شاكر النابلي الذي قام بدراسة شاملة في موضوع المكان وهذا ما يتخلى لنا في كتابه " **جماليات المكان في الرواية**

[1]: عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مطابع الرسالة، الكويت1998، ص 121.

[2]: عبد الصمد زايد: المكان الرواية العربية الصورة والبداية، دار محمد على تونس- المرسي، ط1، 2003، ص 71.

العربية" التي وجدنا فيها عدة مفاهيم قيمه ومهما من بين هذه المفاهيم قوله حوالي مفهوم المكان « **ربما كان المكان في المظاهر الجمالية في الرواية العربية المعاصرة مما يستند في من انتفاء العرب وعلماء الجمال العرب لاهتمامهم به ورفضه ودراسته،...ونحن بحاجة لمزيد من الدراسات في الشعر والقصة القصيرة والمرح...**

تأسيسا على مفهوم و جماليات المكان في الحضارة العربية الذي كان واضحا في استراد العربي خلال المعمار والمسجد البيت، القصر وكذلك في الشعر والفلسفة والتاريخ وغير ذلك»[1] .

فالمكان إذا حسب نظرة هو ذلك العنصر المجسد واقعيا والمحدود بحدود جغرافية كالبيت ممتلئ الذي يتميز بمميز يجعله يختلف عن سائد الأماكن وهذا ما تطرقنا إليه سابقا عند عبد الصمد زايد الذي يرى أن المكان هو ذلك العنصر الذي يجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات وكما يقول في تعريف احد إن الإحاطة بالمكان في بداية الولي وبداية المعرفة، فهو مرتكزهما الأول وليس المكان حدود يتبقى فيهما محيطة الرياضي وإنما المكان عمارة كاملة يجب الإلهام بها، فهو ثروات باطنية، وتضاريس وحيوانات ومناخ وبش وتاريخ وكل جزء من هذه العمارة مدخل إليه ومنفذ للفعل فيه والإفادة منه[2].

استندا إلى ما سبق نفهم أن المكان فضاء جغرافي وبشري و تاريخي.

وكما المكان صلة بمختلف العلوم والإنسانية وغير الإنسانية ولذلك من الصعب أن يعزله عنها وكما أنه...تراب الإنسان بصفة عامة ويحكمه فهو بمثابة الناقل الحفض عند الإنسان وفي هذا الصدد يقول عبد الصمد زايد « **المكان مفهوم معقد تلقي فيه السياسة**

---

[1] : شاكر النابلي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسس لدراسات والنشر، بيروت، لبنان ،ط1، 1994م، ص 10.

[2]: عبد الصمد زايد، المكان الرواية العربية الصورة والبداية ، ص 71.

والاقتصاد وعلى النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ بل وتلقي فيه كل مركبات التراث على تعقدهواختلافها لذلك كان من أحسن المترجمين عند الإنسان»[1].

فالمكان له قيمة مثل باقي العناصر الروية التي لا يمكن الاستغناء عنه وفي صدد آخر يقول «**أن المكان المعيشي حسم واعد وجماليته قبل كل شيء سمو عن القارئ العابر لتؤكد الدائم المستمر وت نزيل الذمة وأحداثه لتصطفي الخلاصة وتنفذ إل ى البلاغ الحالي**»[2].

نفهم من خلال المكان له قيمته ومكانته فهو يتمسك بمن يتمسك به ويتخلى عمن يتخلى عنه وكما يكون مخلصا لمن يكون وفيا له فالمكان لا يوهاب لمن هب ودب لأنه له قيمته الجمالية إن الطبقة الإنسانية تفرض الالتفاف بالمكان فمنذ أن وجد الإنسان على الأرض إلا وكان المكان...له فالمكان والإنسان ملتزمان منذ القدم وإلى يومنا هذا ولمكان لا يقتصر فقط على الفرد وإنما على الجماعة البشرية فهذه الخبرة التي تكون المكان وليس الفرد فالعلاقة بين الإنسان والمكان نجعله يكسب خبرة مكانية وهذه الخبرة تختلف من إنسان إلى آخر كل حسب قدراته الإبداعية فقضية المكان بصفة عامة مرتبطة بالوجود الإنساني بالدرجة الأولى ولكن المكان الذي يوظف كالعمل الروائي يختلف عن المكان الموجود في الواقع لأن الأول يستعمل لأغراض جما لية وقتية منطلقها الواقع + الخيال للوصول إلى الواقع فهو لا سبب محدود المسافة و مضبوط المعارف أي غير مقيد بقيود معروفة بينما الثاني محمود إعادة ومعروف المعارف ، وهنا نريد أن نقول أن أي روائي كان مطلقة الواقع و لكن يكون ممزوج بالخيال إن اكتفى بالواقع ولم يستعمل الخيال فلا نستطيع أن يقوله عنه بالروائي المبدع بل يعتبر هنا بالمصور الذي يأخذ صورة ويصور الواقع عما هو أو المؤرخ

[1] – عبد الصمد زايد، المكان الرواية العربية الصورة والبداية ص 158.

[2] – المرجع نفسه، ص 68، 69.

الذي يؤرخ تاريخ ويبقى المكان هو المكان الثاني لأن وجود بعده الكوني وأكد في تكوين الإنسان وسلوكه

فيعرف محمد أيوب و يقول «هو الوعاء الذي تدور فيه الأحداث لتكشف لنا الحركة المكان والزمان والتغير الذي يطرأ على الأشياء والناس... و المكان هو الموقع الثا بت المحسوس القابل للإدراك والحاوي لشيء وهو مستقر بقوة إحساس الكائن الحي **(الإنسان)**»

والعلاقة بين الإنسان والكائن يقوم على ركيزتين:

- التضاد من حيث ثبات المكان وحرية الإنسان.
- الالتقاء لأنهما يمثلان المدى المدرك[1].

العلاقة بين الزمن والمكان والشخصيات :

لا نستطيع أن نجعل علاقة المكان بالشخصيات والزمان ففي كليها عناصر مكملة للأخرى لا يستطيع واحد الاستغناء عن الآخر والمكان يرتبط بالشخصيات ارتباطا وثيقا وأن الشخصية لا تتحرك إلا داخل هذا الفضاء المكان والمكان هو الذي يساعدها على فهم هذه الشخصية ولذلك نجد معظم الدراسات الجدد تعاملوا مع المكان كما تعاملوا مع العناصر الأخرى والزمان، الشخصية) وكذلك الزمن هو الأخر له علاقة حميمة مع المكان فلا يمكن أن نفصل بينهما لأن كل زاوية تقضي نقطة انطلاق في المكان فقي إذا اقتضى نقطة

[1] – محمد أيوب، الزمان والمكان إلى الفصية القصيرة، العدد 1073، 2005/01/9، ص 02.

انطلاق في الزمن لأن الرواية في أساسها قائمة الأحداث وصعبة التحدث يجب أن يتوفر فيها زمن معين ومكان صعب وهذا ما يدعى بالزمكانية.

وما يمكن قوله حول علاقة المكان بالشخصيات والزمان أن المكان عنصر لا يمكن أبدا أن نعزله عن باقي العناصر السردية الروائية، شأنه شأن الزمان والشخصية فهي كلها عناصر مكملة للأخرى تجمعهما علاقة متينة ومتماسكة لأن الأحداث تقوم بها الشخصية الروائية وهذه الشخصية لا يمكن أن تعزلها عن زمانها و مكانها فهذا " **حسن البحراوي**" يقول: «**حين تنتقل من حيز (p) إلى الحيز (ب) عبر طريق محسوس فـهي تنتقل في حيز، ويجب ضبط حركتها الحيزية على أساس تناقلها من الأول إلى الأخر**»[1].نفهم أنه حتى تحركت الشخصية هناك مكان آخر يؤثر حركتها وهذه الحركة بدورها تؤثر في المكان في انتقال الشخصية، يكون هناك اختراق الأماكن مختلفة وهكذا تساهم في العملية السرية.

وفي الأخير ما نستنتجه حول عنصر المكان في العمل الروائي أنه تجاوز كونه مجرد خلفية تقع عليها أحداث الرواية، أو أنه مجرد عنصر هندسي أو ديكور أو عنصر ثانوي بل تجاوز ضبط التعريف المبدل ليصبح من أهم العناصر الجمالية في الرواية العربية الحديثة إلى لا يمكن الاستغناء عنه فهو من المحاور الأساسية التي عليها أي عمل روائي.

أنواع المكان:

يعتبر المكان من أهم المظاهر الجمالية في الرواية العربية الحديثة فهو متنوع أساسي في العملية الإبداعية الروائية، مما جعله مجالا لدراسة وتقضي وموضوع اهتمام النقاد حيث نال أهمية كبيرة لأن أي رواية تحتاج إلى مكان تقع فيه الأحداث، وهذا الكي تنمو وتتطور

[1] – عبد المالك مرتاض: نظرية النقض الأدبي، ص 302.

وللمكان أنواع كثيرة وعديدة في الرواية، يتم توظيفها بحسب الروائيين ولكن نحن نحاول أن نركز على البعض منها و"**حسن البحراوي**" يمكن تقسيم الأماكن إلى نوعين:

- **الأماكن العامة** (أماكن الانتقال)، أما أماكن فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلها غادرت أماكن إقامتها الثابتة مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي..."[1].

ويقصد بالأماكن المتعلقة في تلك الأماكن التي يختم فيها الناس وهي خاصة وليست عامة وكما يمكن أن تكون اختيارية (**البيت الغرفة، الحمام**) والإجبارية (**السجن**).

أما أماكن الانتقال في تلك الأماكن المفتوحة التي يستطيع الإنسان أن يتجول فيها بكل حرية مثل (**المقهى، الفندق، الشارع، الأحياء الريفية** ....) وهذا ما نلتمسه في رواية "**حارسة الظلال**" التي ارتبطت بالإطار المكاني بحيث قام الكاتب بتطوير الأماكن كما قدم معالمها سواء ما تعلق بالأماكن المتعلقة أو المفتوحة.

أنواع الأمكنة في رواية حارسة الظلال:

1 -المكان الأصل: وهو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة [2]، ففي الرواية يبين لنا أن الجزائر العاصمة هي المكان الأصل لكونه مسقط رأس حسيسن ومكان إقامته وعمله ويتضح

[1] – حسين البحراوي، بنّية الشكل الروائي، ص 40.
[2] – سلمان كاصد، عالم النص، ص 129.

ذلك في قوله: « ....**صباح عاصمي بنسماته الخفيفة . الممتلئة برائحة البحر والأعشاب البرية التي تأتي من الغابة المجاورة، متسلقة مصاعد ومنحدرات قصر الثقافة...**»[1].

2 -**المكان العرفي أو الواقعي:** «**وهو المكان الذي يحدث فيه الاختيار ألترشيحي** »[2] فمثلا الميناء هو مكان اجتماع البواخر ومغادرتها في الرواية «**في مساء اليوم الثاني غادرت الباخرة رصيف الميناء القديم**»[3].

3 -**المكان المركزي:** هو الذي يقع فيه الإنجاز [4]، فالمكتب هو مكان الإنجاز ينجز فيه **حسيسن** وباقي عمال وزارة الثقافة أعمالهم وهو الذي تم فيه استقبال **دون كيشوت** الصحفي الإسباني وقد تعددت ذكره في الرواية.

غير أن **"غريماس"** عدل تلك الأمكنة مستخدما مصطلحات أخرى معبرا عن فهم أخر للمكان إذ أطلق على المكان الأصل مصطلح " **مكان الإنس الحاف"** وتتمثل وظيفة في خلق مبررات الأسفار والأفعال، أما المكان العرفي أو الواقعي فقد عرفه بالمكان المجاور للمكان المركزي الذي سماه بالإمكان « **مبينا بذلك أن الفعل المغير للذات والجوهر لا يمكن أن يتجسم في إطار مكاني معين فمكان الفعل هو اللامكان أي نفي للمكان بوصفه بوصفة مصطفى ثابت وقار**»[5].

أما الناقد العربي **" غالب هالسا"** فقد قسم المكان إلى:

---

[1]: الرواية، ص 17.
[2]: المصدر نفسه، ص 129.
[3]: المصدر نفسه، ص 163.
[4]: المصدر نفسه، ص 17.
[5]: الرّواية، ص 129.

1 -**المكان المجازي: «هو المكان المفترض الذي ليس له وجود »**[1]، فمثلا **"جهنم"** يمثل مكان مجازي أتخذ في الرواية من أجل مسايرة الأحداث وعدم حدوث خلل فيها، وهذا المكان غير موجود فهو مؤكد في الرواية بحيث ندركه ذهنيا، فجهنم هي مصير هؤلاء النساء الذين يضعن الوشم ونجد في الرواية "الوشم وطريق جهنم"، يغضب الله والملائكة، سيلدغ جسد المرأة الموشومة[2].

2 -**المكان الهندسي:** هو « **المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية وحياد وبذلك يكثر من المعلومات التفصيلية فيتحول إلى مكان خرائطي وليس مكان فني»**[3]، فمثلا الفيلا الأندلسية أو ما تسميه **" حنا" «جنينة المدينة حيث أنه وصف بدقة وتفصيل هذا المكان وما يحيط به ويقصد سارد بهذا الوصف وظائف دلالية تخدم الرواية بحيث وصف لنا كيف كان المكان في القديم وكيف أصبح بتدخل بعض المتطفلين، وفي الرواية، " جنينة المدينة" هي اسم الفيلا الأندلسية، فعندما يواجهها المرء يحس بصغره أمام بابها الحديدية الثقيلة التي تشكل دفاعها الأول ضد كل الغرباء تغطي الفيلا ظليلة من القرميد الأخضر، الأقواس المغطاة بالنباتات»**[4].

3 -**المكان المعاش:** هو «**مكان التجربة المعاشة داخل العمل الروائي والقادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو المكان عاشه مؤلف الرواية** »[5]، فمثلا نجد أن الروائي بوصفه لذلك المكان قد جعله يتذكر قريته « **ولقد أحيت فيه ذكرى عاشها في تلك القرية، وفي الرواية ميناء النافورة العذبة كانت تتوزع ساحة القصر كالدور الصافية منذ الصباح،**

---

[1]:المصدر نفسه، ص 129.

[2]: المصدر نفسه، ص 53.

[3]: المصدر نفسه، ص 129.

[4]: المصدر نفسه، ص 55.

[5]: سلمان كاصد، عالم النص، ص 129.

والتساؤلات ليست أدرى ما الذي ذكرني بقريتي وبتفاصيلها الناعمة التي تملأ القلب والذاكرة» [1].

4 -**المكان المعادي:** هو «**المكان الذي تجسيداته في السجن، الطبيعة الخالية من البشر، مكان الغربة، المنفى**»[2]، فمثلا في الرواية يمثل السجن لدون كيشوت مكان قاسي ومنغلق فهو يشعره بالوحدة والخوف والظلام ونجد في الرواية « **لم أستطيع تحمل الليلة الأولى في السجن**»[3].

أما بالنسبة إلى **حميداني** يرى أن هناك نوعان من الأمكنة هي:

1 -الأماكن المغلقة: فالانغلاق يعني «**محدودية الأحداث والعلاقات بين الشخصيات وهذه الأماكن لا تتصل بالعالم الخارجي**»[4].

في الرواية المكتب هو «**مكان منغلق حيث يعمل فيه حسيسن طوال اليوم وهو موجود في قصر الثقافة، يهتم هذا المكتب بكل ما يتعلق بالتراث والفنون، ومن خلال وصف حسيسن لمكتبة فهو ليس فيه الشروط الكافية التي يحتاجها الباحث**»[5].

2 -**الأماكن المفتوحة:** ونقصد بالانفتاح احتواء المكان على فئات ونوعيات مختلفة من البشر وكثرة الأحداث فيه وتنوعها[6].

في الرواية تعتبر الجزائر مكان مفتوح ويصفها لنا الراوي على أنها مكان جميل ولكنه خطير في تلك الحقبة حيث كانت مليئة باللصوص والإرهابيين ولكنه في الأخير استطاع أن

---

[1]: الرواية، ص 178.

[2]: المصدر نفسه، ص 129.

[3]: المصدر نفسه، ص178.

[4]: المصدر نفسه، ص 129..

[5]: المصدر نفسه، ص 17..

[6]: سلمان كاصد، عالم النص، ص 129

يعطي نظرة جيدة بذكر خيراتها، الحضارة والتراث بحيث أدخل في نفس الصحفي الإسباني حب اكتشافها، ونجد في الرواية « **الجزائر جميلة ولكنها كذلك خطيرة على الذي لا يعرفها بشكل عميق يجب أن يخير المظاهر خادعة أحيانا**»[1].

وهناك أيضا الشارع فهو يمثل مكان مفتوح يتحرك فيه الناس كل يوم وكل ساعة، وكل لحظة، ولا تعتبر المدينة حية إلا إذا امتلأت شوارعها بالراكبين والراحلين والمتجولين والباعة فالراوي من خلال عبارته تكتشف أن تلك الشوارع مكان خطير بالنسبة لجزائري يتجول مع شخص أوروبي ومن الرواية « **يستحيل على أن أتخيل نفسي في شوارع العاصمة أتجول مع أجنبي**»[2].

1 الزمن:

أ – **مفهومه:** لقد اتخذ مفهوم الزمن دلالات كثيرة فاصطنعته حقول كثيرة من العلم، فنجده مذكورا لدى النحاة بمعنى، ولدى الفلاسفة بمعنى، ولدى علماء النفس بمعنى، ولدى نقاد الأدب بمعنى أخر وأما نحن فقد حاولنا لأن نمنح الزمن مكانة خاصة وذلك في كتاباتنا الأخيرة بعد أن كان المحللون ونقاد يلقفونه على الأعمال السردية وحدها وذلك من منطلق أن الزمن متسلط على الأشياء والأحياء جميعا. ففي لسان العرب نجد مادة (زمن) تعني اسم لقليل الوقت وكثيرة.

وفي نظرية الرواية **لعبد المالك مرتاض** يبدو أن لفظ الزمن مشتق معناه من "**الأزمنة**" بمعنى الإقامة ومنه اشتقت الزمانة لأنها حادثة عنه يقال: رجل زمن، وقوم زمني، وبما أن الزمن من أهم التقنيات التي تؤثر مباشرة في البنية العامة للرواية وردت مفاهيم متعددة

[1]: الرواية، ص 31.

[2]: المصدر نفسه، ص 33.

ومختلفة فيه منذ القدم "فأفلاطون" يرى أن **"الزمن أساس الوجود وعلته"** أي أنه ربط الزمن بالوجود.[1]

ويعرفه عبد المالك مرتاض بقوله: « **الزمن هذا الشبح الوهمي الذي يقتفي أثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل، وغبر أي حال**»[2]؛ بمعنى أن الزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به ولا نستطيع أن نلمسه.

وعند الغرب نجد "قيو" ينظر إلى الزمن على أنه: « **لا يتشكل إلا حين تكون الأشياء مهيأة على خط بحيث لا يكون ألا بعد واحد وهو الطول** »[3]؛ أي أن الزمن متعلق بالمدة الزمنية في شكلها الطولي والامتدادي.

فمقولة الزمن إشكالية كانت ولا تزال تثير الكثير من الإهتمام في مجالات معرفية مختلفة لأن الزمن من أحد المباحث الرئيسية المكونة للخطاب الروائي إن لم يكن بؤرته «**فالأحداث تسير في زمن، وشخصيات تتحرك في زمن، الحرف يكتب في زمن ويقرأ في زمن ولا نص دون زمن**»[4].

فهو إذا ذلك العنصر المهم في أي عمل روائي كان، كما لا نستطيع أن نتجاهل جهود وأعمال الشكلانيون الروس التي كانت بمثابة المنطلق والأرضية الخصبة للباحثين من بعدهم في هذا المجال وهذا ما ذهب إليه حسن البحراوي حسين قال «**الشكلانيون الروس كانوا من**

[1]: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 259.

[2]: بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، (المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والقصة)، ج1، دار العرب للنشر والتوزيع، د.ط 2001 – 2002م، ص 4.

[3]: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 261.

[4]: زوزو نصيرة، بنية الزمن في رواية الشرفات، بحر الشمال، لوانسي الأعرج، جامعة بسكرة .

الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب وذلك بارتكازهم على العلاقات بين أجزاء الأحداث وترابط أجزائها وكما كانت نظرتهم لعرض الأحداث أن تكون بطريقتين: فإما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص. وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي، ومن هنا جاء تميزه بين المثنى والمبنى»[1].

ويقصد بالمثنى الحكائي مجموعة من الأحداث مرتبطة فيما بينها أثناء فترة العمل أما المبنى فهو نفس المثنى ولكن برعاية ظهور هذه الأحداث وفق نظام.

– ويجمع أغلب الباحثون والدارسون النفاد على تقسيم الزمن إلى ثلاثة أضرب وهي: زمن الحكاية، زمن الكتابة، زمن القراءة.

–**زمن الحكاية:** هو زمن المحكي وهو زمنية تتمحظى العالم الروائي المنشأ.

–**زمن الكتابة:** ويتصل به زمن السرد مثل سرد حكاية شعبية ما ويرى **تودوروف** أن **«هذا الزمن مرتبط بصيرورة وتسمية الزمن التلفظ لا يصبح عنصرا أدبيا إلا عندما يدخل في القصة أي في الحالة التي يتكلم فيها الراوي عن قصته الخاصة ويمارس الحكي بصيصها»**[2].

زمن القراءة: وهو زمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي، ولما أصبح الزمن يدرس في مجال الخطاب السردي والروائي على أنه عنصر مهم في مقارنة تقنية

[1]: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص107.

[2]:سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، طع، 2001، ص 42.

السرد، وبه تشكل البنية النهائية للرواية وسماتها الأساسية وعليه من خلال الأضرب السابقة الذكر برزت ثلاث مستويات زمنية للنص السردي الزمني.

ب – المفارقات الزمنية:

يخضع كل نص روائي لزمنين: زمن القصة وزمن السرد.

1 –**زمن القصة: «وهو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل، كما أنه زمن التجربة الواقعية والمدركة ذهنيا وهي تخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث. ويمكن أن نمثل زمن القصة بالشكل التالي»**[1].

أ ← ب ← ج.

2– زمن السرد: «وهو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي المروي له »[2]. ولا يتقيد زمن السرد للتتابع المنطقي وزمن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ← ج ← ب

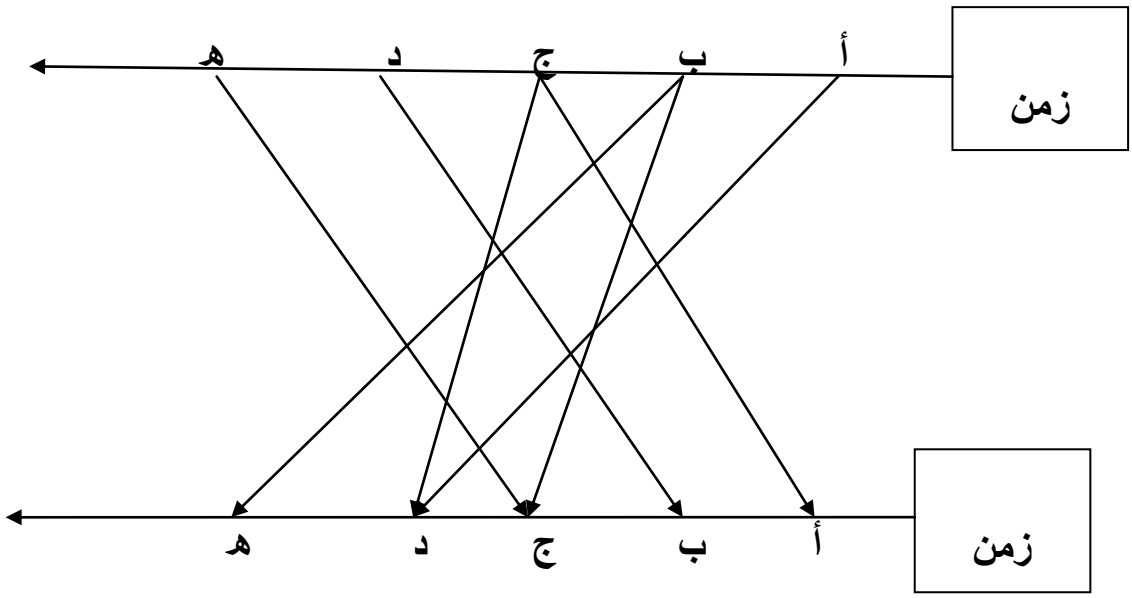
بمعنى أن هذا الأمر يقول على تمثل العلاقة طويلة متعددة متتابعة لا تلتقي خطوطها أبدا: ف(أ) الحكاية أو المغامرة أو القصة يتموقع في الماضي على سبيل الحتمية، فهو شيء جاهز حاضر في النص، ولكنه مهيأ في زمن سابق و **(ب)** الحاكي آو السارد وآو الكاتب الروائي يتموقع في زمن الحاضر غلى أساس أنه وسيط بين زمنين اثنين

[1]: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 49.

[2]: المرجع نفسه، ص 74.

ماضي والأخر كما يأتي، وأما **(ج)** فإنه يتموقع في إطار زمن الحاكي إذا كان السرد شفويا.

وهكذا يحدث ما يسمى مفارقة زمن السرد مع زمن القصة ويمكن توضيح هذه المقارنة بالرسم البياني التالي:



ونسمي المفارقات الزمنية أو كما يعرفها البعض التشويهات الزمنية عندما لا ينطبق نظام السرد مع نظام القصة إذا أن هناك فاصلا زمنيا حتميا بين ماهو مسرور أو محكي، وزمن السارد الذي يسرد الحكاية حيث تقول **"فرنسوار قيون"** إن العلاقات بين الزمن المحكي وزمن الحكي، وبين زمن المغامرة، وزمن الكتابة لا يمكن أن تكون متساوية وذلك بناءا على أن السارد يوجد عن بعد بالقياس إلى ما يحكيه وهذه المفارقات الزمنية إما أن تكون استرجاع وإما أن تكون استباق.

الاسترجاع: وهو يعني استعادة أحداث سابقة للحظة الراهنة للسرد، ويكون بالرجوع إلى الماضي بالفعل الدال على ذلك **(تنكرت)**، أو بالانتقال من فقرة راهنة إلى فقرة ذاكرية نسبيا أو هو عودة السارد إلى نقطة زمنية وردت قبل وتسمية اللواحق المكررة[1].

ومن أمثّلة على ذلك في الرّوايّة نذكر:

- منذ سنتين عاد إلى هوسي، فكرة واحدة تسكنني: كيف أجد الطريق إلى ميغيل دون المرور على طريق الوالد[2].
- والد ظلّ يصرّ إلى آخر يوم في حياته بأنّه يمكن تجميع الاختصاصين: الصّحافة والكتابة [3].
- هذه المدينة أغرت دائما جدي. فقد خصّص لها كراسا صغيرا أو كورديولو (Cordello) صنعه بيده على عدد سجناء البحر في ذلك الزّمن.[4]
- هذه النّفورة تذكّرني بساقيّة البلاطان التّي لا تتوقّف حنا عن ذكرها والاعتزاز بها.[5]

أنواع الاسترجاع:

لقد قسم **جيرار جينيت** الاسترجاع إلى نوعين: الاسترجاع الداخلي والاسترجاع الخارجي وكما حدد الاسترجاع الداخلي بأنه الاسترجاع الذي يكون «**حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني في الحكاية الأولى**»[1]. «**والاسترجاع الخارجي هو الذي تظل سعته كلها خارج الحكاية الأولى**»[2].

---

[1]: نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصر، (د.ط)، ص282.

[2]: الرّواية، ص29.

[3]: المصدر نفسه، ص ن.

[4]: المصدر نفسه، ص43.

[5]: المصدر نفسه، ص200.

وانطلاقا من الإسترجعين الأول والثاني ظهر استرجاع ثالث وهو الاسترجاع المختلط الذي يكون «**نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعته لاحقة لها** »[3]؛ «**ونفهم من هذا أن جزء من خارج الحكاية الأولى وجزء أخر متضمنا فيها كما يمكن للاسترجاع الخارجي أن يكون تاما أو كاملا ومعناه أنه متصل بالحكاية الأولى دون أي حذف وكما يستطيع أن يكون جزئيا أي لا يتم وصل حكايته باللحظة الأخيرة وحتميا يحدث هناك حذف**»[4].

الإستباقات:

الاستباق هو «**عملية فنية زمنية كما هو معروف، أو هو كل عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه، وقد يأتي على شكل توقع حادث أو التكهن بمستقبل الشخصيات...كما أنها تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات** »[5]، ونذكر من الرّواية:

-أعرف مسبقا أنّي لم أنجح في اللّعبة مسبقا [6].

-طبيبة وتحلم كلّ يوم أن تصير اختصاصيّة في الأمراض النّسائيّة أو عالمة أثار[7].

---

[1]: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثّقافة، 1997م، ص 21.

[2]: المرجع نفسه، ص 25.

[3]: جيرار جنيت، خطاب الحكاية ، ص20.

[4]: المرجع نفسه ، ص 71.

[5]: حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص132.

[6]: الرّواية، ص 58.

[7]: المصدر نفسه، ص193.

وكما قرر جيرار جنيت على « **أن يكون الاستباق الزمني أقل توتر من المحسن النقيض (استرجاع) وذلك في التقاليد السردية القريبة على الأقل** »[1] وهو حسب جيرار جنيت نوعان الاستباق الخارجي والاستباق الداخلي.

***الاستباق الخارجي:** حسب رأيه هو « **مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما يحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق كما يصل في نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل**»[2].

***الإستباق الداخلي:** يقول جيرار جنيت « **الإستباقات الداخلية تطرح نوع المشكل نفسه التداخل أي مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولها المقطع الإستباقي**»[3]

القطع: زخ=0 زق=ن ⟸ زخ< زق

هو «**تجاوز من زمن القصة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا "ومرت سنتان"، أو "أنقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته" ويسمى هذا قطعا ومن خلال هذين المثالين يتضح أن القطع إما أن يكون محددا أو غير محدد** »[4]، ومن أمثلة ذلك في الرّواية، نذكر:

-أعود باللّه كيف أنساك؟ مستحيل ....[5]

---

[1]: جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 76.

[2]: أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 267.

[3]: جيرارد جونيت، خطاب الحكاية، ص75.

[4]:حميد لحمداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي ط3، 2000، ص77.

[5]: الرّواية، ص104.

– أفهم من هذا الكلام أنّه يجب استغلال فرصة التّصوير قبل أن يتفطّن لنا هذا الحارس العاشق للبحر؟.

–الأفضل أن تلملم آلتك وتكتفي بما أخذت.

–.....[1].

[1]: المصدر نفسه، ص79.

المشهد: هو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد ويمثل المشهد عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيه زمن النص وزمن الخطاب، ومثال على ذلك في الرّواية ما يلي: لم يبد عليه الاقتناع بتاتا, طلب مني ملء فيشة صغيرة مع التّركيز على الغرض المرجو من وراء الزّيارة.

-تريد رؤية من؟

-السّيد مقدم

-تعرفه شخصيّا أم تأتي من طرف شخص معيّن؟

-من طرف السي زكي

-م... م... المسألة جدّية

-جدّية وخطيرة

-تهمّك شخصيّا؟

-لا. تهم أمن الدّولة

-اللّه أكبر؟[1]

ومما رأينا نستنتج أن التّلاعب بالأزمنة لا يؤثّر على سيرورة الأحداث، بل هذا التّلاعب يجعل العمل الأدبي أكثر تشويقا «**اللعب بالأزمنة عامل جمالي بحيث لا يؤثر على الأحداث من حيث ما هبتها أو جوهرها وإنما فقط من حيث الصباغة والترتيب فأمام الزمن الطبيعي و الحقيقي نجد عملية تكسير لهذا الزمن بنتيجة السرد، فالعلاقة بالزمن العادي تصبح لا معنى لها أمام زمن أسطوري يتحرك**»[2].

[1]: الرّواية، ص116.

[2]: عبد الله رضوان، البنى السردية، انقد الرواية، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1، ص112.

الوقفة: زمن الخطاب = ن وزمن القصة = 0 ، وهي عبارة عن وقفات يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، وتأتي الوقفة في المرتبة الأخيرة من حيث الاستعانة بها في تشكيل الخطاب وتقف كجزء مكمل، يستعان به لإيقاف سريان القصة ليمنح الخطاب فرصة التدفق والامتداد.

وتشغل الوقفات الوصفية جانبا من الخطاب، وتؤدي وظيفة جمالية في غالب الأحيان حيث تتبع جزيئيات الشيء الموصوف بإسهاب أو إقتطاب، ومن أمثلة ذلك في الرّواية نجد قوله:

– من النّافذة أطللت للمرة الأخيرة على بحر كانت ألوانه تتغيّر بشكل جنوني، من الزّرقة إلى السّواد. تأمّلت مدينة الجزائر بوجهتها البحريّة، امرأة عارية ومتدفّقة بلذّة. ثمّ فجأة اسودت كلّ ملامحها مثل الرّماد، صارت كتلة مت الرّخاوة والقذارة والصّمت الخديعة.[1]

الخلاصة: وتعتمد في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل، ومن مثال ذلك في الرّواية نجد:

–إيه يا ابني. الدّنيا الدّنيا بنت الكلب التّي تغدر بنا فجأة. عندما نفتح أعيننا، نجد كل شيء قد تسرّب فجأة ولا تبقى إلاّ العلامات الصّغيرة لزمن يتهاوى كالنّجوم، هذه الأوشام هي ميراثي الكبير: شبابي وأحلام مراهقتي عندما كنت صبيّة، كنت مثل حفنة الضّوء الهارب. لم يستطع أي رجل أن يأسرني بين يديه. كلما ظنّ أنّه وصل إلي، انزلقت بين أصابعه كالماء الصّافي. الوشم هو سرّ المرأة الكبير الذّي لا يجد مكانه الطّبيعي إلاّ على نود الجميلات.[2]

[1]: الرّواية، ص216.

[2]: المصدر نفسه، ص48.

تعريف الشخصية:

اختلف العلماء في تحديد تعريف موحد لم صرطلح الشخصية، وهذا الاختلاف يصعب مفهوم شاملة كامل لمفهوم الشخصية.

تعريف اللغوي لمصطلح الشخصية:

ورد عند ابن منظور مصطلح الشخصية: «**شخص الشخص جماعة شخص الإنسان و غيره مذكر و الجمع أشخاص و شخوص و شخاص** »[1] و لهذا فالمحدثين يريدون بما ما يميز الشيء عن غيره أما ماء فلم يوردوا الكلمة في س ياق حديثهم و بناء على لأي الشخصية الفرد كل بكل ما يميزه عن غيره من صفات في بيولوجية و وجدانية و عقلية.

اصطلاحا:

أما المعنى الاصطلاحي للشخصية هي : «**كل مشارك في أحداث الرواية س لها أو إيجابا أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعد جزءا من الوصف**»[2].

والشخصية هي «**مجموع الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظم أو غير منظم**»[3].

ونستنتج أن الشخصية كائن وهناك تعريفات أخرى بداية من النظرة التقليدية إلى أراء النقاد المحدثين.

---

[2]: ابن منظور، لسان العرب المحيط معجم لغوي علمي المجلد الثاني من الزاي إلى الفاء، دار لبنان العرب، بيروت، ص230.

[2]: عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 68.

[3]: جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، ص 196.

والشخصية منذ رولان بارت هي **«تلك الكائن الورقي »**[1] والتي تعتبر من صنع وخيال الأديب.

مفهوم الشخصية عند العامة:

يختلف مفهوم الشخصية عند العامة و العلماء اختلافا كبيرا إذ أن النظرة العامة على الشخصية نتجت عن متابعتهم لتمثيل منها: القدرة على أثير في الغير أو ما يتركه الشخص بمن حوله منها بأخذ الشخص المتأثر فكرة من المؤثر من هيبة ووقار وكبرياء أو تواضع **«العامة يستخدمون كلة على شخصية في الحياة اليومية، فيردون فيما بينهم أن لغلان شخصية قوية والأخرى ضعيفة، ففي هذا أن الأول ذو تأثير، بينما الثاني لا يستطيع أن يؤثر على غيره وإنما يتأخر بسهولة»**[3]

وإذا سلمنا بهذا المفهوم يتضح جليا أن للبعض شخصية والبعض مفقودة عنده إلا أن هذا يتنافى مع الحقيقة العلمية أن كل شخص يعيش في المجتمع له شخصية خاصة به تكون قوية وضعيفة، لأن الشخص الذي لا يملك الشخصية فيعتبر بمثابة ميت ولكل فرد في المجتمع دور يلعبه فيه.

مفهوم الشخصية عند علماء الاجتماع:

اختلف علماء الاجتماع في إعطاء تعريف لشخصية الإنسانية، وهناك من ارتبط تعريفها بالحضارة أو الثقافة ومن ارتبط تعريفها بالنظام الاجتماعي كزواج والأسرة والدين

[1]: جميلة قسمون، الشخصية في القصة ص 196.

[3] : سامية حسن الساعاني، الثقافة والشخصية، دار النهضة 2 بيروت 1983، ص117

والآخرون بالنظام السياسي والعلم الأساسيات الذي هو فرع من علم الاجتماع عدة تعريفات منها:

تعريف جري (A.GREEN): الشخصية عنده تتضمن صفة هامة وهي التنظيم الدينامي الذي بدون تصبح الشخصية عاملا معوقا في النمو والانتماء إلى جماعات متعددة في المجتمع، أي جرين يؤكد أن.... يصبح شخصيا بتأثيره بالمؤثر بالمؤثرات الاجتماعية التي تغير من كيانه الفيزولوجي، التشريعي العصبي، وعلى ذلك فالشخصية تتعدى مما هو فردي كالسمات إلى ما هو مشترك بين الآخرين.

تعريف أوجبرن (aglurn): تعني الشخصية عنده التكامل النفسي الاجتماعي لسلوك عند الكائن الإنساني الذي تعتبر عنه عادات الفعل و الشعور والاتجاهات والآراء، وقد يتعارض السلوك الاجتماعي مع السلوك الفيزيولوجي إن جاز هذا التميز، على الرغم من الصلة المتبادلة بينهما، وذلك فإن الجانب الاجتماعي إلهام للشخصية وبقائها و تغييرها و مختلف العوامل المؤثرة فيها[1].

<u>تعريف الشخصية عند علماء النفس:</u>

يساهم علم النفس في دراسة شخصية من حيث تركيبها وتطورها ومحدداتها الوراثية، واضطراباتها وطرق قياساتها وهذان الآخران يدرسهما كعنصرين رئيسيين في الطب الوراثي حيث يشخص اضطرابات والأمراض ويقول " سير أو بري لوي س (Lewiss ubry) من جامعة لندن: «**إن الشخصية تقع في القلب وإن أيّ غموض في مفهومها، أو عدم تحديد في كيفية وصفها وقياسها لخصائص التي تستند إليها، جدير بأن يضعف البناء الكلي للطب النفسي، النظري والإكلينيكي**»[2].

[1]: سامية حسن الساعاني، الثقافة والشخصية، ص118.

[2]: محمد عبد الخالق، الأساسية للشخصية، ص30.

تعريف مدرسة التحليل النفسي:

«ينظر إلى الشخصية كقوة مركزية داخلية توجه الفرد في حركاته وسكناته»[1].

وهذا التعريف غير شامل كونه يرى الشخصية من ناحية واحدة وهو الشخص كما يري نفسه.

ويوجد عدة تعريفات تنظر إلى الشخصية كمجموعة من الصفات، ومنها ما يؤكد الصحة النفسية حيث يرى الشخصية من زاوية نمط التوافق المتميز وما يثبت الشخصية هو تلك الأفعال التي تصدر منها لتساعد على التوازن وتكيف مع الظروف الخارجية.

مفهوم الشخصية الفنية:

الشخصية الفنية هي تلك الشخصية التي نجدها في الرواية، القمة، المسرحية...، حيث عرفها " غابي شكري" بأنها «**شخصية حية في حالة فعل**»[2].

وكذلك "ميشال بوتور" «**أن الرواية تقهى بواسطة مغامرات أفراد الحكاية وتحركات مجتمع بأسره**»[3].

فالشخصية الفنية هي تلك تمنع من خيال المبدع وتقوم بتحريك الأحداث داخل القصة وتقوم بتطويرها، فلما دورها ما في بناء القصة كما يقول " تودوروف" " انطلاقا منه تنظم العناصر الأخرى للقصة" فالشخصية تثني مع تطور القصة.

الشخصية عند عند جوليا غريماس:

صدر كتاب "الدلالية البنيويّة" عام 1966 وعمل على توضيح مسائل مفهومية وإصلاحية طلب منسية وفي عام 1979 أصدر رفيقه "جوزف كوريتس" قاموسي "السيمياء"

[1]: سامية السعاتي، الثقافة والشخصية، ص 120.

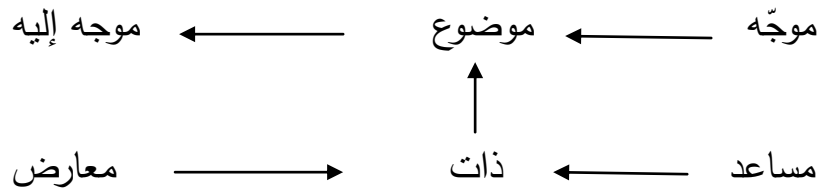
[2]: مصطفى التواني، دراسة في روايات محفوظ، دار تونسية، تونس، م1986، ص31.

[3]: المرجع نفسه، ص 32.

الذي يعتبر مرجعا للباحثين، و بماجيء "غريماس" شهدت نظرية العامل عدولا آخر بدون تخلص من تأثيرات "بروب وتنيي" هو الذي حول «**مصطلح الوظيفة إلى مصطلح العامل معرفا إياه بالقائم بالفعل ومتلقيه بعيد من أي تعديد آخر سينظم العامل الأشياء والمجردات والكائنات المؤسسة والمشيئة معا، يغض النظر عن أي استثمار دلالي أو إيديولوجي**»[1].

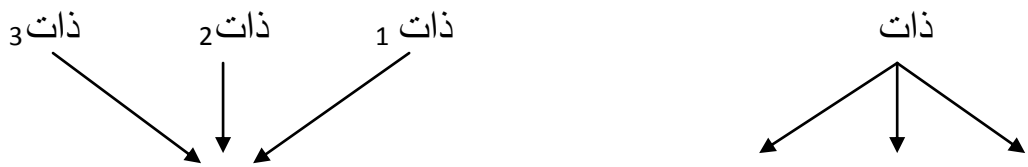
قام غريماس بتقليص العوامل إلى مدها الأدنى واحتفظ بستة عوامل رآها تنظم العوامل والأفكار والقيم العامة، مميزا بين عوامل البلاغ المتمثلة في السارد والمسرود له وعوامل السرد أو الملفوظ.

وهذه العوامل هي:



وهذه الترسيمة تعلى العلامات بين الشخصيات ويتمحور كليا على موضوع الرغبة الذي تستهدفه الذات وبهذا الموضوع يكون الاتصال بين الشخصيات فيتصل المرسل إليه بالمرسل، ورغبة الذات هي من جهتها معدلة إلى إسقاط مساعد ومعارض[2].

يرى غريماس أن العامل قد يكون فرديا أو جماعيا و يقترح الترسيمة التالية:



[1]: السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، دار صومة، ط1، الجزائر، 2000م، ص14.

[2]: دليلة مرسلي والآخرون، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، ص27.

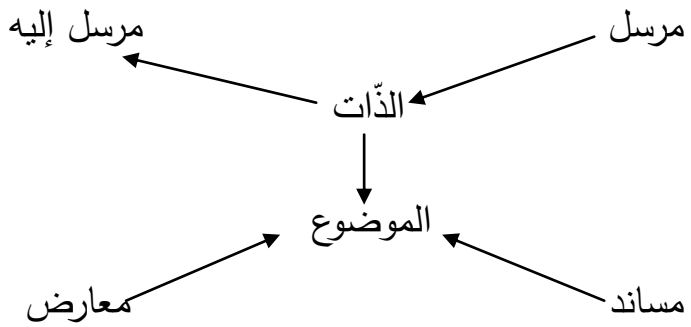
عامل1 عامل2 عامل3 عامل

وهذا يعني أن ذات واحدة بإمكانها أن تسهم في عدة عوامل أو تستند لها وظائف مختلفة (ذات، مرسل غليه، معارض) أو أن تؤدي أدوار مختلفة من خانة المساندة إلى خانة المعارضة وبالمقابل يمكن أن تشترك عدة ذوات في دور واحد: الذات الجماعية، مثلا المجموعة والكتلة التي تسعى إلى تحقيق موضوع مشترك[1].

أعادت النظر أن برسفالد في ترسيمة غريماس الشهيرة حيث لم تكن الترسيمة مقنعة من منظورها، بفعل موقعة العوامل في خاناتها الحقيقية تمت جهة مفتاحية لقراءة الشكل:

«المرسل يطلب من الذات تحقيق موضوع لفائدة المرسل إليه، و هذا يعني أن السهم يجب أن يمر من المرسل إلى الذات ثم إلى الموضوع، إذ يصبح من المعتذر قراءة الترسيمة على هذا النحو، لأن المرسل لا يمكن أن يطلب شيئا من الموضوع من حيث أنه مسمى و ليس ذاتا»[2].

أمّا النّقص الثّاني يتمثّل في إمكانيّة وجود مساند أو معارض للموضوع، وليس الذات اقترح آن أوبرسفالد ترسيمة مغايرة و هي:



يظهر لنا أن سهم الرغبة غير مجراه، وأصبح يوصل المرسل بالذات التي تسمى من أجل تجسيد موضوع فرضي، ولكن ترسيمة غريماس تبقى هي الأكثر تداولا بين الدارسين.

[1]: السعيد بوطاجين، الاشتعال العالمي، ص17.

[2]: المرجع نفسه، ص18.

الشخصية عند تودوروف:

ليرى كيف تندمج الشخصيات داخل القصة اعتمد تدوروف على ترسيمة غريماس ودراستها لا تكون في ذاتها فقط، بل يجب مراعاة العلاقة الموجودة بينها وبين الشخصيات الأخرى، فاعتمد تورودوف على ثلاث محمولات أساسية وهي الرغبة، الاتصال والمشاركة، وهذه المحمولات الثلاث هي اختزال المجموعة من العلاقات بين الشخصيات، ويمكن لنا أن نشتق من هذه المحمولات علاقات بواسطة قاعدتي الاشتقاق:

أ- قاعدة التعارض: لكل من المحمولات الثلاثة محمول مضاد.

ب- قاعدة المنفعل: بانتقال من صيغة التعدي مالي صيغة المجهول[1].

بمعنى أن لي عمل فاعل وموضوع والفعل وحدة ينتقل إلى الصيغة المجهول مثل: يحب مانويل أنانير ويحب منها، يحقد على جرقلين ويحقد عليه من جانبها... وبيّن ترودوف هذه العلاقة (تظهر في الواقع) يمكن أن تظهر شيء، وفي الواقع شيئا آخر مخالف لذلك، رسمية تدوروف الكينونة والظهور وحدة قواعد عمل عوض حركة الشخصيات وعلاقتها في القصة ما يمكن لفت الانتباه في مقترحات ترودوف، إنما لا يمكن تطبيق في المؤلّفات الأخرى.

الوضع السّيميولوجي للشخصية:

يرى (هامون) أن الشخصية علامة يكون دمجها في الرسالة اللغوية المحددة على أنها من علامات، و ميز ثلاثة أنواع من العلامة:

[1]: دليلة مرسلي، مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، ص99.

1 علامة إرجاعيّة: هي التي تحيل على واقع في العلم الخارجي (طاولة، زرافة، بيكاسو) أو مفهوم (بنية قيامة، حرية). ويمكن التعرف على هذه العلامات في المعجم[1].

2 علامات تحيل إلى محمل ملفوظاتي: لها مضمون عاب ولا يمكن تحديد معناها إلا من خلال وضعيّة ملموسة للخطاب (هنا والآن) والفعل التاريخي لكلام لا يتحدد إلا بمعاصرية مكوناته (أنا، أنت، ها).

3 وتمكن وظيفتها في الربط والاقتصاد من طول الرسالة الإبلاغية، ونطلق نوعا من العلامة.

1 - **الشخصية المرجعية**:

شخصيات تاريخية، ميتولوجية، مجازية (الحب، الكراهية)، اجتماعيون (العامل، الفارس) يثيرون إلى ثقافة ما، كما تحيل إلى أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة، ولذلك يجب على القارئ فهم هذه الثقافة حتى تكون قراءته صحيحة.

2 **الشخصية الإشارية**:

وهي تشير إلى وجود القاري أو المؤلف في النص أو من ينوب عنهما: شخصيات ناظمة باسمه، كالشخصيات العابرة رواة، وما يماثلها، ويكون من الصعب الإمساك بهذه الشخصيات والمشكل العميق هو المشكل البطل، لأن الكاتب قد يكون حاضرا بشكل قبلي بنفس الدرجة وراء (هو) و (أنا) وراء شخصية أقل تميزا أو وراء شخصية متميزة بشكل كبير[2].

[1]: فيلب هامون، سيميولوجية الشخصية، دار الكلام، رباط 1990م، ص22.

[2]: فليب هامون، سيميولوجية الشخصية، ص24.

3 الشخصية الاستذكارية:

تلك التي تقوم بنسخ شبكة من الاستدعاء والتذكير فهي تشحذ ذاكرة القارئ هي شخصيات التبشير، لما ذاكرة إنما تقوم ببذر أو تأويل الإمارات، إن الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف والتمني التكهن، الذكرى الاسترجاع، والاستشهاد بأسلاف، الصحو، المشروع، كل هذه العناصر من أفضل الصفات وأفصل الصور لهذا النوع من الشخصيات[1].

يمكن لشخصية أن تنتمي إلى هذه الأنواع الثلاثة في آن واحد، وهامون ركز على نوع الثالث أكثر من النوعين السابقين، لأن تيلور نظرية عامة للشخصية تتم انطلاقا من مقولة معادلة والاستبدال والاستذكار، وإذا اعتبرت الشخصية كعلامة، فإنما تتجلى بدال ومدلول.

مدلول الشخصية:

يظهر مدلول الشخصية في القيمة التي تحملها بمفهوم سويسر، من خلال ما تتلفّظ بها أو ما تحملها من معنى، حيث يتفق السيميائيين على هذه النقطة فإن غريماس يعتبروا الممثلين مورفيم ينتظمون بفعل علاقات تركيبية في ملفوظات وحيدة المعنى، أما "لتومان": " تكون للشخصية تجميعا لصفات مختلفة صفات تميز به " أما "كلود لفي ستراوسفي" دراسة مشهورة حول عمل "بروب" (بروب لا يحتفظ من مدلول الشخصية سوى بوظيفتها السردية) بين ستراوس تصور الشخصية " أن أية شخصية ليست معطاة على شكل عنصر معتم يتوجب على التحليل البنيوي أن يتوقف عنده " تحمل الشخصية صفة دلالية في ساكنة، وهو بناء يستبعد زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية فهي تقوم ببناء فارغ، حيث تعمل المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال الصفات).

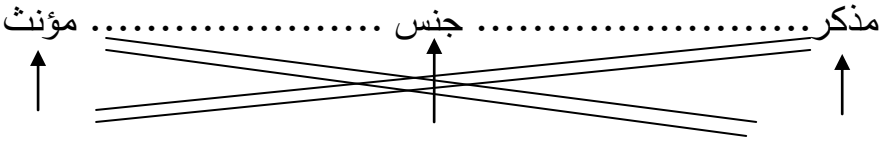
[1]: المرجع نفسه، ص 25.

وإذا أخذنا بأن معنى علامة ما داخل ملفوظ يكون محكوما بكل السياق السابق الذي يقوم بانتقاء دلالات يمكن الأخذ بمقولة السياق لتشمل نص التاريخ ونص الثقافة.

فإذا اخترنا شخصية تاريخية مثل نابليون فدورها يكون محددا بشكل قبلي، و ذلك من خلال ارتباطه بالتاريخ سابق ثابت ومكتوب" الشخصية تكون وليدة الدلالات السياقيّة داخل النص، ونشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ، فهي مورفيم فارغ في البداية (لا تحمل معنى و لا مرجعيّة إلا من خلال السياق) فهي تمتلئ في آخر صفة من النص ومدلول الشخصية لا يشكل من فعل التكرار (تكرارا الإشارات، البدائل)، أو من خلال التّراكم والتّحوّلات، وإنّما بشكل من خلال التّقابل، كما حدّده تودروف في عمله البنيوي، حيث أشار إلى التقابل بين الشخصيات.

فالمقابلة السريعة الشخصية بتلك فهي نظرة سطحية وتبسيط للروابط، لهذا تودوروف بين المقابلة تكون عن طريق تشكيك وتحديد الصفات المميزة الأخرى لتحصل على محاور تقابلية [1]. والتي تستوجب فرزها، وهي بمثابة مشكل الأول والمشكل الثاني في الكشف عنها المتمثل في ترتيب المحاور والمحتفظ بها، فمثلا: أثناء احتفظنا بهذه المحاور: الجنس، الأصل الجغرافي، الايديولوجيا والثروة، يتضح لنا التميز بين الشخصيات الرئيسية والثانوية وهذا الشكل يبدو بسيطا ولذلك يجب تفكيك هذه المحاور العامة، فالأصل الجغرافي لشخصية ما، يحدد من هو الدخيل و من هو الأصلي، و محور الجنس بإمكاننا تقسيمه إلى[2]:

(إما مذكر، إما مؤنث)



[1]: هامون، سيميولوجية الشخصية، ص 31.

[2]: المرجع نفسه، ص 35.

لا مؤنث ..... عديم الجنس ..... لا مذكر

(غير مذكر – غير مؤنث)

(لا مذكر – لا مؤنث)

= العلاقات الضدية

← علاقات تضمنية

.... علاقات عكسية

فالمشكل يتمثل في التشابه القائم بين الشخصيات التي تحمل نفس السمة الدلالية، فكيف تميز بين الشخصيات؟ علينا مراعاة معايير الكمية و الكيفية داخل النص،يمكن الإشارة لشخصية مرة واحدة عكس الأخرى عدة مرات، «**فالمعيار الكمي هو تواتر المعلومات المتعلقة بالشخصية، أما المعيار الكيفي هو الطريقة في إعطاء معلومات الخاصة بالشخصية سواء بطريقة مباشرة (الشخصية تقدم المعلومات بنفسها) أو بطريقة غير مباشرة (المؤلف أو الشخصيات أخرى تلعب دورها في تقديم المعلومات) يمكن تحليل في التميز بين الشخصيات المنافقة والمتذبذبة، لأن تركيب الشخصية في مستويات المختلفة يستدعي الوصف والتصنيف** »[1]؛ فتصنف الشخصيات يتم من خلال شخصية واحدة في بناء معين فالتكرار لا يشكل وظيفة جديدة، وإنّما يوضح ويمكن أن تفقد وقيمتها أثناء تكرار نفس الوظائف، ومن خلال هذا يتضح لنا أن المشكل يتمثل في تحديد المحاور الدلالية وتعبن الصفات من خلال هذه المحاور وتصنف المحاور والصفات في مقاطع حسب الموصفات والوظائف ودراسة عمل هذه المحاور وتبادلها وتغييرها فيما بينها.

[1]: فيلب هامون، سيميرلوجية الشخصية، ص 99.

مستويات وصف الشخصية:

إنّ الشخصية علامة تستوجب ربطها بعلامات مع وحدات من نفس المستوى ومع وحدات من مستويات أعلى وأدنى «**إن الشخصية هي وحدة مركبة ويمكن تحديدها كعامل، ويستخدم هذا المصطلح لتعيين وحدة مبنيّة وليست معطاة كما يشكل قسما من الممثلين**»[1].

وهذه العوامل تتقابل منهجيا مع الممثلين من أجل تحديد إما التشابه (عامل $_1$ = ممثل$_1$) أو التأليف (ممثل 1 = مجموعة من العوامل) فالوصف مختلف في الروايات، مثل الروايات الواقعية، فالوصف عاملا جماعيا مشخصا، فتتمثل بوثق العلاقات بين العوامل، فالمرسل هو الذي يصل بالموضوع إلى المرسل إليه و ذلك بعدة عوامل كالرغبة و الإرادة ...إلخ.

فمجموع العاملي يتم على نحو معين، أولا توكيل رغبة المرسل في اقتراح الموضوع وذلك الاقتراح سيتقبله المرسل إليه إما بالرفض أو القبول حسب قدراته وإرادته، فإذا كان مقبولا فيصبح المرسل ذات محتملة[2].

أولا يتبع من أجل حصول الانتقال من ذات المحتملة إلى ذات محققة، ولتحقيق البنية العاملية يجب بلوغ درجة الانسجام على مستوى استبدالي والتركيبي في الشق الروائي، فهذه البنية تمثل عنصرها ما في مقروئية فاعلة أو مرسلا للمعرفة أو معيقا داخل الرواية بأكملها علما باختلاف وظائف وأدوار الشخصية، والتي يمكن وضعها ضمن مقولة عامة للمثل، وما

[1]: المرجع نفسه، ص 41.

[2]: فيلب هامون، سيميولوجية الشخصية، ص 43.

بين مقولة خاصة له، ويجب كسب مكانتها في المجتمع لتحديد وظيفتها ودورها وتجسيد في الرواية العائلية عند " فرويد" كمقولة ومقولة الاستبهام[1].

فهي ضمن نظرية العلاقة و النص في السيميائيات المختلفة: فالشخصية تظهر من خلال اندماجها ووظيفتها مع العوامل وتحدد بطريقة التوزيع وكذا الموصفات بتحديد السمة الدلالية، ولهذا فإن الشخصية عامل متكرر باستمرار ويحمل شكله صفات مميزة وتحويلات أثناء السرد.

دال الشخصية:

دال الشخصية هو بسمة لها وتحدد خصائصها جزء هام لها، أثناء إخبار الجمالية للكاتب وتتمنى كل شخصية بمميزات عن الأخرى كالاسم، «**الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم و شخصيات مختلفة تعمل نفس تغير في الديمومة و نفس الشخصية قد تكون رجل أو امرأة، أشقر أو أسمر، شخصيات مختلفة تقوم بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف**»[2] وقد تكون أيضا سمة غنية أو منسجمة، كقولنا: دون كيشوت، بطل صحفي رجل إسباني، تشكّل سمات منسجمة لسانيا، ومتنافرة نحويا ومعجميا وفقيرة، إن السمة تشمل مجموع من المعادلات يقوم بتهيؤ واسع يحتوي على العناصر أكثر اقتصادية كأسماء الإشارة هذا، هو، هم أو مجرد حرف مثل (K) عند " كافا" الكونت (أ) ومدام (N) وبهذه العناصر البسيطة تتمثل إلى عناصر أكثر غنى كاسم العلم (اللقب والكنية) ومختلف الشوعات التلميحية والعنونة الرّسمية [3]، والجدير في الدراسة هو التوزيع السمة في النص الذي يقوم بمجموعة من القواعد النحوية للجملة: التطابق التعدي، التوزيع ولهذا يجب احترام النحوية

[1]: المرجع نفسه، ص 46.

[2]: فيلب هامون، سيميولوجية الشخصية، ص 49.

[3]: المرجع نفسه، ص 50.

للمرجعية الداخلية لأننا أثناء انتقالها من أسلوب المباشر إلى أسلوب غير مباشر فإننا تنتقل من الضمير (Je) إلى الضمير (IL) كما تظهر الفراغات الدلالية حيث يقوم الكاتب بملئها بالوصف، وبدائل مختلفة، وهذا الملأ على مستوى الدلالية يتغير من فقرة لأخرى حسب الأسلوب والدلالية ويجب مراعاة الأماكن التي تظهر السمة ثابتة: مثل قولنا: صديق و من أين يمكن مخاطبته بضمير (TU) أو (nous)، ومن أين يمكن أن نناديه بـ (السيد) أو (ولدي) وهذا التحليل يبرز حركة السينمائية للشخصية وذلك حسب قيمتها لأنها «**كيانا متغيرا بشكل تتابعي ومستمر، وكما يجعل الشخصية تأخذ أشكالا مختلفة لتظهر بما فهذه الطرق أو الأشكال المختلفة بحيث يمكن رؤية هيئة الشخصية السمعية، أو التفصيلية أو بطريقة أخرى و هي الصرفية التي تكون مبنية بأسماء علم**»[1].

ويضيف فيلب هامون أننا «**قد نصف الشخصية ونذكر اسمها، وقد نذكر اسمها ولا نصفها، كما قد نصف الشخصية في حضورها وقد نصفها وهي غائبة وأخيرا قد نذكر الشخصية الحاضرة ولا نصفها وقد نصف الشخصية الحاضرة ونذكر اسمها** »[2]، وهذه الإمكانيات التي أبرزها فيلب هامون بإمكاننا أن نجدها مجتمعة في رواية واحدة أو نجد بعضها.

<u>مشكلة البطل</u>: نجد البطل عند هامون شخص عادي و يتحدد بعدة ثوابت:

أ: التوصيف التفاضلي : تحمل كل الشخصية مواصفات و لكنها مختلفة عند البطل الذي يتميز بصفات المبالغة.

ب: التوزيع التفاضلي: و هو مقدار ظهور الشخصية أثناء مسرح الأحداث.

---

[1]: المرجع نفسه، ص54.

[2]: Philipe hamo, : le personne du Roman musée du petit plais paris .p157

ج: الاستقلال التفاضلي : بإمكان البطل الظهور لوحده أو مع الشخصيات الثانوية، أو يتصرف بالمناجاة، و بالحوار في حين ليس الأشخاص الثانويين غير الحوار.

د: وظيفة تفاضلية: لا يمكن دراسته إلا بإحالته، إلى كلية القصة.

و: البطل المشار عليه بهذه الصفة بواسطة شرح **«المكان المميز لتجليات كفاءة ثقافية مجتمعة في ثلاثة مراكز:**

- **اللغة: معرفة – القول**
- **التقنية: معرفة– الفعل**
- **العلاقات الاجتماعيّة اليومية: معرفة– العيش»**[1].

<u>دلالة السماء</u>:

اسم الشخصية من أهم السمات التميزية للشخصية والتي يرتكز عليها كأسماء الشخصيات في الأثر الأذى غير اعتباطية فالمؤلف أثناء اختباره للأسماء فتكون عن قصد و تحمل أسرار ودلالات التي تظهر في السياق العام لمعنى الثر وإن لم تكن هي مدار المعنى.

فالأسماء المستندة للشخصية الروائية **«مخططة تخطيطا فنيا دلاليا محكما لا مجال فيه لمنطق الصدفة أو للمقاصد الاعتباطية التي تخضع لها– غالبا – الأسماء في الحياة المادية خارج العمل الروائي»**[2] وقد يكون الاسم مفتاحا للنص.

وكذلك تسمية ما هو غير قابل للتسمية أي اختراع اسم لكائن عجيب غير مرئي و قد يكون خارج السارد أو داخله كما يكون غائبا أو حاضرا أحيانا أخرى والاسم بصفة عامة (

[1]: دليلة مرسلي، مدخل إلى التحليل البنيوي، ص 108.

[2]: عقمان بدري، دلالة أسماء الشخصيات، مقالة في مجلة قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، دار صومة الجزائر، 1996م، ص 114.

اسم العائلة): يختاره الكاتب هو لحالة صريحة إلى شيئين هامين "الدوام وهوية الجماعة" و يقول زولا «**كتب إلى حد الآن ما يقارب 15 رواية وكل واحدة تحمل 30 اسم أي ما يعادل أكثر من 400 اسم، وكان علي أن انتقي الأسماء من الأوساط التي تعيش فيها الشخصيات حتى يتسنى لنا تكملة حقيقة الشكل الخارجي للشخصية بحقيقة الاسم... شخصيا هي أحياء من لهم و عظم نلتقي بهم يوميا في الشارع فكان من الضروري إذن أن تحمل أسماءنا أيضا**»[1].

ويضيف لاروس " يتجلى تاريخ نشر الرواية من خلال أسماء الشخصيات" كما تناول (بروست) أيضا مسألة الاسم و يقول: «**نجد عنصرين في الاسم الأول عنصر صوتي والثاني عنصر منطقي (فكرة) وكل اسم يدرك العقل أو الخيال، أو الحواس والذكاء**»[2] ولهذا فإن الشخصية تضع صورة مباشرة تبعا للثر الذي تتركه في نفوسنا، ويقول زولا أنه يضيع كل اهتماماته في الأسماء الأدبية و يشير إليها بصعوبة فالاسم الذي تحمل شخصية من الصعب أن يصبح هذا الاسم روح هذه الشخصيات، فإذا تغير الاسم يعني هذا قتل الشخصيات.

<u>شخصيات حارسة الظلال:</u>

تنوعت الشخصيات في رواية حارسة الظلال مع تطور أحداث كل فصل ويظهر ذلك من خلال الوظيفة التي تقوم بأدائها ونتطرق إلى استخراج الشخصيات الرئيسية والثانوية وذكر ملامحها (أسمائها، صفاتها الجسدية والنفسية) والعمل الذي تختص كل واحدة منها و ذلك في جدول نقوم استخراج الشخصيات النسويّة والشخصيات الرجالية:

[1]: Philippe Hamon , le personnel du Roman, p 109

[2]: Philippe Hamon , le personnel du Roman, p 109

الشخصيات النسائية:

اسم الشخصية	الملامح الجسدية	السن	المهنة	الملامح النفسية
حنا	مكفوفة، درعان حلبيان البياض، وشم على ذراعها			حكيمة، النسيان، عقدة التقوقع لا تعرف ما يجري في الواقع، إنما تعيش في أحلامها الموريسكية عقدة التفوق (تحب مناداتها سينيورا، كما يفعل دونكشوت
عائشة جليد		37	إطار بالولاية	الشجاعة– حب الأولاد
نورة			مديرة متحف الفنون الجميلة	شجاعة– تواجه الصعاب
زكية	نهدان ممتلئان، وجه دائري، عيون ثعلبية، طرية		سكرتيرة	ثرثارة، تضخم الأمور
مايا	ذات وجه مربع		مترجمة	حرمات منظمة، محبة للغات الأجنبية، مثقفة
مريم	جميلة		غسل الملابس	يتيمة، نطمع كل الشبان
أفيرا				سبحينة، عاشقة رينيار و متزوجة من أخر
جدة مريم	على أبواب الجنون والهبل			
حارسة الظلال		لا سن لها		متفائلة، لا تشيع، تنظر بدون ملل منذ قرون

الشخصيات الرجالية:

اسم الشخصية	الملامح الجسدية	السن	المهنة	الملامح النفسية
عمي المختار			موظف	حب العمل و الثقافي فيه
سي وهيب	قصير القامة		وزير الثقافة	منافق، رزين، لا ثقافة له
حسيسن	قطع لسانه، و عضوه الذكري	40	مستشار مكلف بالعلاقات الإنسانية الجزائرية	يعيش في الرعب، خائف، فاقد للمتعة، مملوس بالوردة الكاسي
ميغال سرفانتيس	بترت يده اليسرى		شاعر كاتب محاربا	سجين، الحزن، حب المطالعة
الجيلالي	صوته منكسر، أصلع الرأس		بواب مدخل الوزارة	
دون كيشرت	طويل القامة، إنعكاف الظهر، نحيف، عيناه صغيرتان		صحفي إسباني	حب المغامرة و السفر، حب الكتابة
بيدرو دي سيفي			الوسيط بين دون نيكشوت وحسيسن	
	شخصان ملتمان، ذرعان موشومان			مفترسان، تفيض عيناهما شرارا
على بلحاج			زعيم الحركة	

			الإسلامية	
كريم لودروك	عينين نافذتين		سائق سيارة	حارس حسيسن
	عينين دائرتين		وزير الثقافة الإسباني	ضعيف، مقعد، بشوش
شفيق			ميسي مصنع نتروبولوجي	ذكي، سريع البديمة، فلن لجميع الأمور
رينار			كاتب و شاعر	عاشق، سجين
شطاين				شجسين شجاع، مجنون يتحول إلى ساحر.
أرباثيم			متخصص في بناء السفن	سجين بندقي
الوهراني			كاتب	
	وجه بادر كقطع حديدية		شرطي	المرامة و الرزانة
يختي			صحفي	رجل خير، محب لوطنه
ركي	قصير القامة		شرطي	
المقدم	طويل القامة، شعر أبيض، عيناه فسفورتان		شرطي	
توفيق	قصير القامة، حسم دائري كتفين عريضين، عينان صفروان		صاحب الوزارة الداخلية	متعال
الريس			قبطان سفينة	ذو معرفة واسعة للبحر

مصطفى				الحزن، محب للعزلة، عاشق مريم
أحمد بوسنادر				شرير وطاغي

نستنتج من خلال الجدولين أن الشخصيات الرجالية أكثر من الشخصيات النسوية وأنّ "واسيني الأعرج" لم يتناول في رواية قصة غرامية كباقي الروايات الواقعية التاريخية، فقد أهمل جانب العاطفي و عوضه بحب الوطن، و ضمن عنصر التشويق الذي يظهر في قمة مصطفى و مريم الوديعة في فصل الأخير من الرواية.

والشخصيات النسائية التي ظهرت في الرواية هي حنا، مايا، نورة أما الأخرى فهي قصيرة تضمنية في الرواية وقد أدت دورها في أحداث الرواية، مثل قصة عائشة جليد، التي ذبحت من طرف الإرهاب أمام بناتها بدون رحمة وشفقة ورمي برأسها في برميل للفضلات.

بينما شخصية ألفيرا، شخصية تاريخية، عائشة شاعر رينيار وهي متزوجة وقد سجنوا الثلاث في الجزائر كما سجن شرفانتيس بقي خمس سنوات و بالضبط في النفايات تحمل اسمه، وأهملت من طرف السلطات المعنية بالتراث، وأصبحت مكان لرمي النفايات في منطقة باب الواد، بإمكاننا اعتبار سرفانتيس هو بطل الرواية، فمن أجله جاء دون كيشوت حفيده للجزائر من أجل المرور على أماكن التي زارها جده ميغال، أما باقي الشخصيات الرجالية تظهر بتجدد الحدث في الرواية وتختفي، بينما شخصية حسيسن فهو يوضح لنا ما جرى في هذا البلد الذي تنعدم فيه الثقة والطمائنينة والخراب الذي حال به.

أنواع الشخصيات:

نتطرق إلى تطبيق بعض مقولات فيلب هامون المتعلقة بأنواع الشخصيات في هذه الرواية نجد:

1- الشخصيات المرجعية:

الشخصيات التاريخية

إسم الشخصية	التعريف بها
ميغال سرفانتيس	كاتب إسباني
رينيار	شاعر و كاتب
ألفيرا	زوجة دوبراد و عاشقة رينيار
عشمت طالم	موريسكي من أصل طغري
بابا حسن	صهر الداي و ذو سلطة كبيرة في الجزائر
شطاين	كاتب الكورديلو الذي دونه و هو في السجن
المحلم جاكوم	بندقي متخصص في بناء السفن الشراعية
الوهراني كاتب	
رودريغو	أخ ميغال شرفانتيس
زريد	عاشقة سرفانتيس
فواز	من أصل نغري و أحد أسرى القايد حسن
القايد حسن	من الشخصيات الحاكمة في الجزائر
بيارذي ننار	إسباني، بني حصنا منيعا في جزيرة صغيرة
أبو العلاء المعري	كاتب رسالة الغفران

ميغال سرفانتيس: شخصية رئيسية في الرواية ساهم في تحريك أحداق الرواية وهو كاتب إسباني سجن لمدة خمس سنوات من طرف قراصنة بربر، وهذه الشخصية ظهرت في فصلين في الرواية الفصل الثاني والخامس، على لسان حفيده دون كيشوت أثناء حديثه مع حسيسن بسبب دخوله الجزائر قال «**كيف أجد الطريق إلى ميغال دون المرور على طريق الوالد....قرأت على كل المدن التي مكث بها سرفانتيس قليلا أو كثيرا**»[1].

فدون كيشوت يعلم عن جده المعركة التي خاضها وبترت يده اليسرى "زفره سرفانتيس المكان الذي اعترض القراصنة الأتراك سفينة لوصلاي (le soleil)... في ذلك اليوم الخريفي الحزين 26 سبتمبر (1575)...." فهو في حدة البحث عن أثار جده، حيث قام حسيسن بمساعدة و أخذه لتلك الأماكن التي مر بها جده ميغال وضها التمثال النصفي، و اتّجه غلى المغارة أين «**اختبأ سرفانتيس تحضيرا لصعوبة المحتمل..بيع كأسير إلى قرصان...منذ أن وطئ هذه الأرض لم يتوقف عن التفكير في الهروب**»[2].

وأطلق سراحه سنة (1580) مقابل فدية قدرها خمس مئة ايكر ذهبية إسبانية في الفصل الثاني ظهرت شخصية سرفانتيس بقوة وهو بسبب قدوم كيشوت للجزائر واتهم بالجوسسة، وتنهي رحلته بالطرد، بينما المساعد حسيسن فصل من عمله.

أما باقي الفصول لم تظهر، وإنما كانت الدافع المعنوي للحفيد ومغيرة في مجرى الأحداث للرواية.

[1]: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص 30.
[2]: المصدر نفسه، ص98.

شخصية رينيار:

شخصية ساكنة ذكرت في أحداث الرواية فهي لم تؤثر فيها فهو شاعر وكاتب، عاشق ممحون لا يعلم بوجوده في هذه البلاد إلا القليل.

أحب ألفيرا زوجة السيد دوبراد وهي من مدينة آرل. وكانوا الثلاث في سفينة إنجليزية أثناء هجوم القراصنة لها وسجنوا من طرف القبطان مصطفى سنة 1678 وقدمهم لصاحب المقام بابا حسن صهر الداي، فنقلت ألفيرا إلى بين مريم، أما اقتبد دوبراد ورينيار إلى البادستان حيث بيعا هناك اشترى (عشمت طالم) رينيار بألف و خمس مئة لفر، ودفعت عائلته الفدية أطلق سراحهم عشيقته، فغادر الجزائر بينما وجدت ألفيرا زوجها ينتظرها فانهار الحلم، وقرر رينيار الذهاب للمحيط المتجمد أين وقف في مرتفعات ميتافرا وكتب اسم ألفيرا و مات وسط الفراغ.

فهذه الشخصية جاء على لسان الأنتروبولوجي شقيق الذي يعلم بكل تفاصيل حياته والتي جاءت لتدعيم الأحداث التاريخية، وهي من الشخصيات الثانوية، وذكرت هذه الشخصية لتعطي لرواية بعدا واقعيا، كما تنقل واقع الجزائر في التسعينات من القرن العشرين...

<u>الشخصيات الدينية</u>:

تناول شخصيتان دينيتان هما الوالي صالح عبد القادر والجيلالي، «**من كبار الصوفيّين فتح له زاوية في بغداد، له مؤلفات دينية، أوصى بالمحبة للغريب وقد تأثر بهذه الشخصية الأمير عبد القادر الجزائري**»[1].

[1]: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب العلوم، دار الكاثوليكية، ل18، بيروت 1965م، ص 339.

كمد ذكر شخصية الوالي عبد الرحمان **«ولد في جرجرة عام 1728م، متوفى عام 1773م، مؤسس الطريقة الرحمنيّة سمي بـ"بو القبرين" منفصلين يضمان وفاته على ما يقال»**[1].

اشتهرت الجزائر بهذا الوالي "بلاد سيدي عبد الرحمان" وسبب وجود الضريحان منطقة ولده جرجرة " طلبوا برفاته من مدينة الجزائر التي رفضت تسليمه لهم بسبب قضاء حياته معهم، ومن معجزاته أنه لم يشأ في نشوء النزاع بينهم فبهت بقبر وفاته، ما نلاحظه أن السارة اهتم بالجانب الواقعي أكثر من اللّذين وهذا الواقع التي يتنافى مع تعاليم الإسلام ومر بالفساد والشيء والرشوة والاستغلال والقوة وحتى الذين رفع شعار الإسلام قطعوا وامتصوا دم الأبرياء من الصحفيين والمعلمين ورجال الأمن والأساتذة، فيظهر واقع المجتمع شيء وتعاليم الإسلام شيء آخر فالسارد إهتم بالواقع المجتمع أكثر لذلك لم يهتم كثيرا بالشخصيات الدينية.

الشخصيات الأسطورية:

بإمكان أن يكون اسم " دون كيشوت" شخصية أسطورية ابتدعها ميغال سرفانتيس وهو عنوان الرواية، تقص حياة شيخ شريف مقلب بك "دون كيشوت" يقرأ روايات فروسية ويحدد أبطال أساطيره المفضلة، حيث يركب حصانه ويذهب في مغامرة وهو مثيل لكل فاقد أهل في العالم [2]، ويخرج من الحرب بجراح و في حالة يرثى لها و يقرا لصديقه صانشو **«لقد سمعت الناس يقولون دائما، أن من يكرم اللئيم كمن ينشر ماء في البحر لو كنت استمعت إلى نصائحك لتفاديت كل المزالق»**[3].

[1]: لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، ص 339.

[2]: la rousse, paris 1993, p286

[3]: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص 25.

فهناك تشابه قائم بين حالة دون كيشوت الأسطورية وحالة الصحفي الإسباني سرفانتيس والميريا أثناء مغادرته للجزائر، وخرج منفي من أراضي البلاد.

حارسة الظلال:

وهي ضمن الأساطير التي مازلت تؤمن بما الناس إلى هذا اليوم، فحارسة الظلال امرأة موجودة منذ القديم لا سن لها، منتظرة عودة أخيها "حمو" و أثناء سقوط الأمطار تخرج لتنشد نشيدها الطفولي:

يا النو بالنويوه

صبي، صبي

ما تصبيش علي

حتى يجي خويا حمو

و يغطني بالزربية[1].

فالحارسة الظلال امرأة تنظر بفارغ الصبر عودة أخيها "حمو" عبر القرون فهذه الأسطورة تحمل دلالات عميقة في رواية وسيني الأعرج التي جاءت بعنوان الأصلي حارسة الظلال فهي تبين الأحداث المزرية للجزائر وهي منتظرة يوم ترى فيه النور، فالحارسة الظلال هي الجزائر.

الشخصيات المجازية:

وهي ثنائية الهندية المتمثلة في الحب والكراهية والرواية ضمنت نوع من هذه الشخصيات وتتمثل في :

[1]: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص 171.

الحبيبان	الأعداء
مريم و مصطفى	أحميد ابو سنادر ووالده الساحر
ألفير ورينيار	زوج ألفير دوبراد
مايا دون كيشوت	السلطات الجزائرية
زريد و يرفانتيس	الأتراك (القراصنة)

وما يلاحظ في هذه القصص الحب نهايتها سيئة، حيث يفترق المحبان بسبب الأعداء في زمن كثير فيه الفساد وحب الذات وعدم الشعور بالآخرين وسفك دماء الأبرياء فلا وجود للحب في هذا المجتمع الذي تنعدم الرحمة فيه.

الشخصيات الاجتماعية:

دون كيشوت:

صحفي إسباني يحمل اسم للشخصية أسطورية قدم للجزائر من أجل المرور على أماكن التي زارها جده ميغال سرفانتيس دالميريا و هذا ما كشفه من صديقه حسيسن الذي طرد من عمله بسببه فهذه الشخصيات ساهمت في تحريك أحداث الرواية وكشفت عن الأسرار التي ظلت مختبئة على عيونها وكشف حقيقة الواقع المجتمع الجزائري خصوصا في التسعينات.

سي وهيب:

وزير الثقافة وهو لا يتقن اللغة الإنجليزية التي أنجز بها بحثه من الجامعة الأمريكية فهذه الشخصيات لا يمكن لأحد أن يقف أمامهما فهي تعمل لمصالحها فقط، فقد أهمل الكثير من المعالم الأثرية التي ينهي العناية بها والتي تدافع عنها نورة ولكن بدون جدوى مثلا مغارة سرفانتيس تعاني الإهمال من طرف السلطات فهي لا تنال الاهتمام، عوض أن تكون منطقة لزيارة السياج وتنال الاهتمام من طرف السلطات.

شفيق و مايا:

إن هذه البلاد كل شيء يمشي بالمقلوب فمثلا نجد شخصيات حاملة لشهادة عليا في تخصص معين بعيدة عن أماكنها، شفيق أكثر بولوجي، أصبح مسير مصنع الآثار، بينما مايا طبيبة أصبحت مترجمة فكل واحد بعيد عن مكانه، ويعتبر شفيق من الشخصيات الساردة في الرواية كونه سرد أحداث تاريخه لحسيسن وصديقه، فهو سارد من الدرجة الثانية بعد حسيسن وحنا.

الشخصيات السّياسية:

تناول شخصية سياسية واحدة وهي علي بلحاج زعيم الحركة الشعبوية (fis) وبين لنا أن الحكم من القرآن وليس من الشعب قال في (1989م): «**لا وجود للديمقراطية، فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو الله إذا انتخب الشعبي ضد القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلا كافرا وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر**»[1].

وذكر كذلك الأعمال الخراب التي قاموا بها في حديقة التجارب النباتية ككسر التماثيل وكسرت أحواضها وأغلقت بالإسمنت الأسود، خاصة التماثيل النسائية ولو لا وقوف مديرة المتحف لا قضوا عليها كلها وخرجوا بشعائرهم: الله أكبر، الله أكبر ظهر الحق، وزهق الباطل، إن الباطل كان زهوقا، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله [2].

[1]: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص38.

[2]: المصدر نفسه،ص 94.

2: الشخصيات الإستذكارية:

فحنا من أهم الشخصيات التي تستحضر الماضي وتعيش في خيالها وأحلامها الجميلة الغارقة في الحياة الموريسكية وتعود إلى أيام شبابها، فهي لا تذوق مرارة الواقع الذي نعيشه والذي عاشه حفيدها حسيسن، فهي تنحصر على الزمن الذي لا يعود فتقول: «**عندما نفتح أعيننا نجد كل شيء قد تسرب فجأة ولا تبقى إلا العلامات الصغيرة لزمن يتساوى كالنجوم**»[1] فحنا لم يبقى لها إلا الوشم الذي على يدها بذكرها بشبابها «**هذه الأوشام هي ميراثي الكبير.... عندما كنت صبية، كنت مثل حفنة الهنوء الهارب، لم يستطيع أي رجل أن يأسرني بين يديه كلما ظن أنه وصل إليّ انزلقت بين أصابعه كماء الصافي...**»[2] فهي تروي عن كيفية الوشم عند الصبايا، و تحب عنا أيضا مناداتها بـ "سينيور" تذكر تفاصيل الماضي.

مايا:

سردت لدون كيشوت ما في تلك السراديب التي سجن فيها والتي من بقايا الحصن البحري الذي بني بعد حملة اللورد الكسماوث.

3: الشخصيات الإشارية:

يعتبر شخصية حسيسن هو الراوي الرئيسي في هذه الرواية حيث يسرد ما حدث له في مجتمعه ويظهر ذلك في توظيفه لضمير المتكلم، فيقول: «**سبقني إلى هذا الكلام الذي تمنيت قوله....هذه الآلة هي رفيقي الأوحد... لا شيء الآن يزعجني** »[3] فحالة النفسية

[1]: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص95.
[2]: المصدر نفسه، ص 52.
[3]: المصدر نفسه، ص12.

لحسيسن غير مستقرة، وبذكر ما حدث له عندما بتروا له العضوين الزائدين فيقول: «**مسكين أما ابن كل الأرياح و اللاشيء الذي أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان، سيقدم بفرح السامور على إرتكاب نفس الحماقات** »[1] وحدث منذ البداية على هذه العبارة التي يتوصل إليها القارئ كنتيجة في نهاية الرواية وهذا ما يظهر عدم استقرار.

حنا:

التي تعيش على سرد ماضيها فتوظف كلمة" ابني" كل مرة: «قل لي يا ابني هل ترى أو شاما علي ذراعي؟» ويستمع لها حسيسن ودون كيشوت وتعتبر الراوي الثاني في الرواية.

شفيق:

فهو راوي خارج كحائي لم يظهر في كل الرواية، فهو راوي لحسيسن تاريخ الألواح التذكارية التي يمتلكها.

ودون كيشوت هو الراوي الأخير، حيث يروي لحسيسن ما حدث له في السجن ومايا المحبوبة في الكوردلو يقول: «**الآن تبدأ إقامتي الإجبارية داخل إنفاق هذه المدينة...مازلت مقتنعا بفرضية الخطأ لأني لم أخطأ في حق هذا البلد مطلقا** »[2] ومن شخصيات الإشارية، كذلك نجد القارئ حينما يخاطب حسيسن وفي حالته النفسية المضطربة يقول للقارئ: «**عليكم أن تعذروني في إرباكاتي وتمتعني عن ذكر تفاصيل الاعتداء** »[3]، فتنوع الشخصيات في الرواية أدت أدوارا مختلفة أثناء تطور الأحداث.

---

[1]: واسيني الأعرج، حاسة الظّلال، ص13.

[2]: المصدر نفسه، ص 160.

[3]: المصدر نفسه، ص12.

دلالة الأسماء.

إن الروائي أثناء عمله الأدبي يستند إلى أسماء الشخصيات التي تعد دعامة رئيسية لعمله الروائي لما تحمله عن معاني وأسرار قصدية ودلالات تندرج في السياق العام، وفي الجدولين السابقين نجد شخصيات روائية تحمل اسم والأخرى عكس ذلك وإنما ذكرت صفاتها دون اسم كقوله "شخصيات ملثمان والسائقون" وأثناء تحليلنا لبعض الأسماء نعرف إذا طبقت الشخصيات مسمياتها وأول اسم نجده هو شخصية أسطورية "حارسة الظلال".

دلالة العنوان: " حارسة الظلال":

إن أول ما يصادفه القارئ هو العنوان الذي يتجانس مع بنية النص دلاليا والذي يرتبط بالكاتب وهو الدافع لإنتاجه هذا العمل الروائي، حارسة الظلال امرأة الأسطورية تنتظر عودة أخيها "حمو" عبر التاريخ بدون ملل وهذا العنوان اسم مركب من اسم فاعل "حارسة" واسم "الظلال" هذا الاسم الأخير يختزن طاقة دلالية تخبر عن الغموض والالتباس وهي دلالة قائمة على التعدد أي جاء بصيغة الجمع، بينما اسم الفاعل "حارسة" هو من فعل حرس بمعنى عس والظل لا يحرس شيء، ونجد الكاتب وظف هذا العنوان لماله دلالة بالنص فحارسة الظلال تنتظر يوم تتغير الأوضاع ويعود الأمن والاستقرار ويعود كل شيء إلى مكانه الطبيعي، فحارسة تشبه الجزائر، كما نجد الغلاف الخارجي للرواية وجود امرأة تضع يدها على خدها وأمامها مصباح تقليدي ينير مساحة سوداء، وهي تنظر إلى النور المحاط بالسواد وهذا ما حدث للجزائر التي تعيش في الظلم ولا يمكن لشخص واحد أن ينيرها ويشعل لها شعلة الأمل والنور فيمكن أن يمحى من الوجود وتعود عالي الظلم وهذا ما حدث لحسيسن.

دلالة أسماء بعض الشخصيات:

مختار شخصية حسيسن وحنا وسي وهي في الرواية:

حسيسن:

موكنية لاسم، والحسن صفة، بمعنى جميل ضد القبيح، كما يفضل منادته بحسيسن وهو تصغير لاسمه لحسن.

ففي قول الوزير «**واحد يكفي لتخريب عقلية أمة بكاملها** »[1]، ويظهر هنا نوع من الاحتقار والسخرية ويعتبرونه مخربا وتصغير لاسمه فيه دلالة الاحتقار والتقليل شأنه وفي هذا الجانب نرى تطابق مع الاسم حسين.

حنا:

مأخوذ من الحنان والحب بحيث نجد نفس الموصفات مع حنا «**ممتلئة حبا للناس، طيبة، حبها الأكبر استرجاع قصص أجدادها الأندلسيين** »[2] فهي تعيش في سرد ما فيها وحبها لأجدادها، فهي موريسكية والوشم الذي على يدها عبر عن الكبت والانطواء النفس واسم حنا يطابق معاني شخصية العجوز الضريرة.

سي وهيب:

اسم مشتق من الفعل "وهب" بمعنى العطاء و لكن الوزير يمتاز بالصلابة "سي وهيب" صلب مثل الخواء وأحجار الوديان الميتة، ولا يتراجع عن قراراته نجدها علمه مع المختار دليل على ذلك إذا ترجاه أن يعيده إلى عمله لكن بدون جدوى، فالأعمال التي يقوم بها

[1]: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص 196.

[2]: المصدر نفسه، ص 10.

الوزير لا تطابق اسمه الذي يحمله، لأنه لم يعطي لتلك الآثار حقها ولم يعطي حق دون كيشوت على التعرف على أثار جده، ولم يعد الحق لحسيسن الذي فصل عن عمله.

الدال والمدلول:

1 المدلول:

يحدد مدلول الشخصية بـ: الصفات المميزة لكل شخصية، المحاور الدلالية والوظائف.

الصفات المميزة: كدرس بعض الشخصيات في الرواية نظرا لكثرتها:

إسم الشخصية	الصفة	مقاطع من الرواية	الصفحة
حنا	النسيان، حكيمة، مملوسة، مسكينة	عندما نسيت أن تسلم الآلة الكاتبة/ على رغم من حكمتها إذا لم تكن هلوسات حنا المستديمة/ حنا المسكينة هي الوحيدة التي تعتقد.	10/11 96/21
حسيسن	مسكين الصلاح المسؤولية الصبر	مسكين أنا ابن الأرياح واللاشيء... أصبحت رجلا صالحا وموالنا نموذجيا أتحمل مسؤولية كبرى في ضياعه كدت أصرح لو لا تمالكي	11 11 74 83
دون كيشوت	الأندماش التعب التسجيل	أضبطه في لحظة اندهاش التعب الذي يملأ عيناه من حين لآخر يسجل ملاحظاته الصغيرة	27 91 105

جدول المحاور الدلالية:

المحاور / الشخصيات	السن		الأصل الجغرافي		الإيديولوجية			الثروة
	شاب	مسن	دخيل	أهلي	مثقف	أمي	المهنة	
حنا	+	+	−	+	−	+	−	−
حسيسن	+	−	−	+	+	−	+	−
دون كيشوت	+	−	+	−	+	−	+	−

من خلال الجدولين يظهر لنا أن شخصية حنا خانتين من محاور السن كونها تسرد ماضيها عندما كانت شابة والزمن الحاضر وهي عجوزة، وتشغل خانة الأمية ولكنها ذخيرتها عن الماضي تعد ثقافة حد ذاتها.

أما شخصية حسيسن غير دخيلة وهو من الطبقة المتوسطة لا ثورة له ويعمل لكسب قوته وأما عن شخصية دون كيشوت دخيل فهو غريب وما يعرف عنه كونه صحفي وهو مشارك في الأحداث.

الوظائف:

انطلاقا من هذه الصفات المميزة لشخصيات نقوم بتحديد وظائفها:

الوظائف / الشخصيات	الموضوعات	الحصول على المساعد	تلقي أمر	الموافقة على العقد	الحصول على المتاع	مقاومة ناجحة
سي وهيب	في عقد بروتوكول مع الوزير الإسباني	−	−	+	−	−
حسيسن	بداية الرحلة مع صديقه	−	−	+	−	+
دون كيشوت	الوصول إلى الجزائر	+	+	+	+	+

فشخصية دون كيشوت هي التي قامت بمعظم الوظائف حيث وصل إلى الجزائر وبحيث من مساعد وهو حسيسن «... **بيدرو نصحني بضرورة الاتصال من أجل مساعدتي...**»[1].

حيث كيشوت عن الأماكن التي زارها جده وفي الأخير يتهم بالجوسسة ويسجن، ثم يبعث حسيسن ببطاقة دون كيشوت الصحفية للشرطة وينال حريته ويعود لبلاده أما حسيسن بطرد من عمله.

[1]: واسيني الأعرج، حارسة الظّلال، ص24.

بينما شخصية سي وهيب يتيقن توقيع على البروتوكولات والمعاهدات التي تغيب عن التطبيق وهو لم يقم بوظائفه دائما جالس على كرسي أمام المكتب «**في صدر المكتب كان يقبع سي وهيب بجسمه الصغير الذي انطفأ وراء المكتب**»[1].

الدال:

كل الشخصية تحمل سماتها الخاصة بما، فشخصية دون كيشوت لشخص اسمه فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا، لكي لا يكرر كل مرة يستغل الكاتب تسمية أخرى يوحي غليه مثلا رجل إسباني، جسوس أجنبي، صحفي، رجب البريء.

- **أما الشخصية حسيسن** يحمل عدة أسماء و اسمه الحقيقي هو "حسن" مواطن عادي، كما يستعمل الضمائر " أنا" " أنا ابن كل الأرباح".
- **أما شخصية سي وهيب** ذكرت كثيرا بلفظ "السيء" تخص الأسياد.
- **أما شخصية حنا:** اقتصرت بمناداتها بالسنيورا.

فالسمات هذه الشخصيات ما عد الضمائر هي منسجمة لسانيا ومتنافرة نحويا ومعجميا، فكل سمة لها دلالاتها الخاصة بها.

[1]: المصدر نفسه، ص224.

المبحث الثّاني:

جماليّات السّرد

(اللّغة)

اللّغة:

اللّغة هي التّفكير والتّحليل، بل لعلّها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها، إذا يعقل أن يفكّر المرء خارج إطار اللّغة، فهو لا يفكّر إلاّ بداخلها أو بواسطتها، وتسمح له التّعبير عن أفكاره فيحقّق ما يهدف إليه ويملأ رغبته، فيشعر في التّعبير عن عواطف، والإنسان دون لغة إلى لا كائن بل إلى لا شيء [1]، واللّغة عند "ابن جني" هي «**مجموعات أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم**»[2]، وتعتبر اللّغة أسلوب التّواصل بين جميع أفراد المجتمع، وتختلف بحسب المستوى الثّقافي والاجتماعي، فنجد مثلا ألفاظا عاهدناها وسمعناها ألاف المرات، نقف أمامها في حالة عجز أو الشّعور بالرّقة والعذوبة في الإحساس، إذا قرنّاها في بيت شعري، أو في رواية، وذلك لأنّ الألفاظ موجودة في المعاجم والتّي قد يستعملها العامة من البشر، تكسب جمالا ورونقا إذا وضعت في قالب لغوي وأدبي راق، فاستعمالك ذلك اللّفظ الذّي كان فابها في المعجم فتحوّله على عروس محلوة، وإلى شهر عسل مستار، وإلى وردة تعبق باسذي، وإلى كائن يطفح بالحياة والعفوان [3]، ولكن على الرّغم من هذه الصّفة الرّائعة التّي تحملها اللّغة الأدبيّة إلاّ أنّ "الجاحظ" اقترح أن يكون مستوى لغة المتكلّم أو الكاتب يلاءم ويتماشى ولغة المخاطب وثقافته. وإذا تحدثنا عن لغة الرّواية لـ "واسيني الأعرج" (حارسة الظّلال) بشكل خاص نجدها تتّخذ شكلين اثنين لغوي فصيح وعامي متّدن، وهذا حسب رأي "عبد الملك مرتاض" الذّي يقول: «**إنّ النّظريات التّعدّديّة التّي تنظر للّرواية، والتّي تلقيناها في محاضرات الجامعة خلال الأعوام السّتين من القرن العشرين، كانت تقوم إجراءاتها على أن يستوي الرّوائي في مستويين اثنين من اللّغة على سبيل الوجوب،**

---

[1]: عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص139.

[2]: المرجع نفسه، ص ن.

[3]: المرجع نفسه، ص ن.

مستوى السّرد وتكون لغته فصيحة سليمة بل راقيّة، ومستوى الحوار وتكون لغته متدنّية، وعاميّة في الدّرجة الأرذل والدّربك الأسفل»[1].

وقد وصف "واسيني الأعرج" اللّغة العربيّة الفصحى في السّرد، واستعمل الألفاظ الموجبة بطريقة رائعة تدلّ على رقّة إحساسه، ومن الأمثلة الواردة على توظيفه للّغة الفصحى في السّرد نجد:

- **«حارسة الظّلال الضّائعة في سرديب مدينة بلا روح»**[2].
- **«لا خيار لي سوى الاستجابة لدعوة الأمواج والزّرقة التّي تذكر في كلّ مساء بخلوتي وعزلتي وخوتي المتمادي في العمق كلطخة زيت والارتماء في عمق هذا اليم المتعالي الذّي بدأ يقلق من صمتي»**[3].
- **«من النّافذة أطلت للمرة الأخيرة على بحر كانت ألوانه تتغيّر بشكل جنوني من الزّرقة إلى السّواد الغامق، تأمّلت مدينة الجزائر بواجهتها البحريّة، إمرأة عارية ومتدفّقة بلذّة»**[4].

كما وصف "واسيني الأعرج" في سرده اللّغة العاميّة والتّي تظهر في سرده: **«ماتكسرش راسك، احرق لهم ربهم خلاص »**[5]، كما يقول أيضا: **«ما تعرفش تقرأ الكنتور**

---

[1]: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، ص155.

[2]: الرّواية، ص194.

[3]: المصدر نفسه، ص14.

[4]: المصدر نفسه، ص116.

[5]: المصدر نفسه، 137.

(العداد)»[1]، وكذلك نجد قوله: **«حسبني مهبول؟ أنا انسان صاحب عائلة ولست مستعدّا للانتحار المبكّر»**[2].

ومزج أيضا بين اللّغة العربيّة الفصحى والفرنسيّة في روايته، حيث يقول: **«هل يرضيك هذا؟ ما أنجزته (C'est de la merde, ça va ?)»**[3]، كما نجد أيضا قوله: **«ممنوع (Le jumelage) ومع ذلك في وجه الأحباب كلّ شيء يهون»**[4].

وفي الأخير ما يساونا إلاّ أن نقول أنّ الرّوائي "واسيني الأعرج" استطاع أن يثبت في كثير من روايته حبّه للّغة العربيّة وتفتّحه على اللّغات الغربيّة، وهذا ليست حبّا لها، وإنّما من أجل الدّخول إلى عوالم أخرى تغني اللّغة العربيّة، فهو إذا في وعي تام بإشكالية التّعدّد اللّغوي وما له من دلالات وتأثيرات في صناعة النّص، وما انتبهنا إليه في هذه الرّواية قضيّة التّأثير والتّأثّر بين الأدب الغربي والأدب العربي القديم، والدّليل على ذلك تأثير رواية "دون كيشوت" لـ(سرفاتيس) في الأدباء العرب بصفة عامة، وهذا إلاّ دليل على تفتّح الأدباء على آداب غيرهم لإثبات وجودهم واغناء آدابهم.

[1]: الرّواية، ص128.
[2]: المصدر نفسه، ص101.
[3]: المصدر نفسه، ص205.
[4]: المصدر نفسه، ص128.

الفصل الثاني

الأبعاد الدّلاليّة

الأبعاد الدّلاليّة:

1 -**البعد الاجتماعي:** ويشير إلى الظّلم الذّي تعيشه الجزائر والظّروف القاسيّة، خاصة أثناء العشريّة السّوداء، حيث يذكر لنا قمّة عائشة جليد التّي ذبحت من طرف الإرهاب أمام بناتها بدون رحمة وشفقة ورمي برأسها في برميل للفضلات، كما نلتمس في الرّواية بعدا اجتماعيّا يكشف لنا حقيقة مجتمع متخلّف لا يهتم إلاّ بالمظاهر الخارجيّة والماديّات، وأنّ هذا البلاد كل شيء يمشي بالمقلوب، فنجد شخصيّات حاملة لشاهدات عليّا في تخصّص معيّن بعيدة عن أماكنها، مثلا شفيق الأنتروبولوجي يعمل مسير مصنع للآثار، أمّا مايا طبيبة تعمل مترجمة، فكلّ واحد بعيد عن مكانه.

2 -**البعد الثّقافي:** يكشف لنا عن مدى ازدهار الأمة وتطوّرها ورقيها، فالبعد الثّقافي يترك جذوره غارقة في التّاريخ العريق عبر العصور، بينما الرّواية تكشف لنا عن الإهمال الجانب الثّقافي، وذلك أثناء زيارة "دون كيشوت" للأماكن التّي مرّ عليها جدّه "ميغال" والتّي يجب أن تكون مناطق أثريّة يزرها السّياح فقد أهملت، مثلا نجد في الرّواية مزبلة واد السّمار التّي يحرق فيها النّفايات، عوض أن تكون منطقة أثريّة، وكذلك مغارة التّي قضى "ميغال سرفانتيس" خمس سنوات أسيرا في الجزائر، والتّي أصبحت حاليّا مكان لرمي القمامات، وكذلك اللّوح التّذكاري للجاريّة الاسبانيّة عوضا أن يكون في متحف الفنون فوجد في المزبلة.

3 -**البعد الديني:** نلاحظ في الرّواية أنّ الكاتب قد أهمل الجانب الدّيني، وذلك يظهر من خلال قوله لكلام غير محتشم: «**شوف يا ولد القحبة، لوكان تخرج منك كلمة واحدة**

أنجي نك يمّاك، نشويك حي، نقلي لك قلاويك، وأنت تشوف يا وحد الطّحان»[1]، ولكن رغم إهماله للجانب الدّيني، ذكر شخصيتان للأوليّاء الصّالحين.

4 -**البعد التّاريخي**: حيث ذكر شخصيّات تاريخيّة ومن بينها شخصيّة "ألفيرا" عاشقة الشّاعر "رينيار" وهي متزوّجة، وقد سجنوا الثّلاث في الجزائر كما سجن "سرفانتيس" لخمس سنوات في المغارة التّي تحمل اسمه، ولهذا جاء حفيده للجزائر لزيارة الأماكن التّي مرّ عليها جدّه، كما نجد أيضا شخصيّة "حارسة الظّلال" امرأة تنتظر بفارغ الصّبر عودة أخيها "حمّو" عبر القرون، فهي تبيّن الأحداث المزريّة للجزائر، «**وهي منتظرة يوم ترى فيه النّور، فحارسة الظّلال هي الجزائر، كما تكشف لنا "حنا" عن التّاريخ الأندلسي العريق، ونجد كذلك "زفرة سرفانتيس" المكان الذّي اعترض القراصنة الأتراك سفينة لوصولاي في يوم الخريفي الحزين 26 سبتمبر 1575م**»[2]، حث كان "ميغال سرفانتيس" على متنها.

5 -**البعد السّياسي**: يظهر لنا البعد السّياسي للدّولة حيث أنّ «**علي بلحاج زعيم الحركة الشّعبويّة الجديدة الممرّن في مدرسة ابتدائيّة، صرّح في فبراير 1989م لا وجود للدّيمقراطيّة، فالمصدر الوحيد للتّشريع والحكم هو اللّه ومن خلال القرآن وليس الشّعب**»[3]، وهنا الكاتب يسأل عن شأن الدّولة في هذا الأمر، كما أنّ الطّرد الظّالم لـ"دون كيشوت" الصّحفي الاسباني فهو يكشف مسيرين للأمة على غرائهم وحقيقتهم وما يفعلونه في مناصبهم العليّا للدّولة، وهم يظهرون بوجه آخر أمام الشّعب.

---

[1]: واسني الأعرج، حارسة الظّلال، ص214.

[2]: المصدر نفسه، ص150.

[3]: المصدر نفسه، ص35.

تلخيص

الرّواية

ملخص الرّواية:

حسن، أو كما ينادونه أصدقاؤه حسيسن، مستشار لدى وزارة الثّقافة مكلّف بالعلاقات الجزائريّة الإسبانيّة، مهدّد بالموت من طرف الجماعة الإسلاميّة، التّي أرسلت له في البداية رسالة تهديد، ولمّا لم يأبه لها أرسلت له في البداية رسالة تهديد، ولمّا لم يأبه لها، أرسلت له مرّة ثانيّة طردا فيه كفن وقنينة عطر، ذلك الذّي يرشّ به الميت فزّع حسيسن من الطّرد، فترك المنزل وفرّ إلى جدّته "حنّا" ليعيش معها، هذه العجوز التّي لا تعيش الواقع المرّ، وإنّما لا تزال متمسّكة بأصالتها وبحنينها إلى أيام الأندلس، لأنّها موريسكيّة الأصل.

تبدأ الأحداث في مكتب حسيسن، في قصر الثّقافة وهو يهيء وردة الكاسي (وردّة الزّمان) المولّع بحبّها والمتعوّد على اقتنائها كلّ صباح من بائع الورد، يزوره شخص غريب اسمه "دون كيشوت"، الصّحفي الاسباني الذّي جاء ليبحث عن أثار جدّه (ميغال دي سرفانتيس) مؤلّف كتاب "دون كيشوت"، لذلك يحمل حفيده هذه الكنيّة، فالاسم الحقيقي له هو (فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا)، قد قضى جدّه خمس سنوات أسيرا في الجزائر في القرن السّادس عشر (ق 16) وبالضبط في مغارة، تحمل الآن اسم "سرفانتيس" والتّي أصبحت حاليّا مكان لرمي القمامات، جاء الحفيد إلى حسيسن ليطلب منه المساعدة لانجاز مهمّته التّي تعدّ خطيرة بالنّسبة للوضع الذّي تعيشه الجزائر، لأنّ لّ أجنبي في هذه الفترة مهدد بالقتل إن لم نقل إنّه ميّت.

في المكتب تعّرف كل واحد على الآخر، واطّلع حسيسن على أوّل مغامرة لـ"دون كيشوت" في عرض البحر، بحيث كان على متن سفينة تجاريّة محمولة بالسّكر، ومرّ على المنطقة التّي وقعت فيها المعركة، وسقط جدّه (ميغال) وأخوه (رودريغو) في الأسر، كما

تعرّف "دون كيشوت" بصفة عامة على حالة الجزائر الأمنيّة المخيفة (انتشار القتل، من ذبح النّاس البسطاء، وسبي النّساء والفتيات المراهقات).

أوّل مشكلة واجهت "دون كيشوت" في الجزائر هي مكان المبيت، بحث في كلّ الفنادق ولم يجد مكانا فارغا فيها، أخبره حسيسن لأنّها مليئة بالإطارات والأساتذة والمعلّمين والمواطنين، الذّين هدّدوا من طرف القتلة، فعرض عليه المبيت معه، في بيت "حنّا".

حكت "حنّا" لـ "دون كيشوت" بكلّ شوق عن طفولتها ، وخاصة الوشم الذّي تحمله في كتفها، وكلمّا نادها باسم "سينيورا" إلاّ وازدادت نشاطا وحيويّة، فهي تحبّ من يناديها هكذا،. قضت اللّيلة كلها تقصّ لـ "دون كيشوت" عن طفولتها وعن "جنينة المدينة" فهو اسم لفيلا أندلسيّة، كان والد جدّها يقيم فيها، فوصفت له كلّ مكان وزاويّة فيها، سحّرت بها شوق "دون كيشوت" الذّي طلب في يوم الغد من حسيسن أن يريه هذه الفيلا والأماكن التّي مرّ بها جدّه.

أوّل وجهة اتّجهوا إليها هي مفرغة واد السّمار، ولم يتوقّع "دون كيشوت" أن يجد كنزا في مكان تنبعث منه الرّائحة الكريهة ، وترمي فيه كل فضلات مدينة (بلكور)، حسيسن كان يعلم بالكنز الذّي تخفيه هذه المفرغة، فأخبر صديقه أنّ وراء المفرغة مصانع كثيرة تختصّ في إعادة صناعة المواد التّلفة ثم تسويقها ثانيّة بتاريخ جديد لصلاحيّة استهلاكها، وأهم مصنع هو مصنع بيع الآثار. كان شفيق هو المسؤول عن هذا المصنع المتواجد تحت المزبلة، في هذا المكان وجد "دون كيشوت" اللّوحة التّذكاريّة لمغارة سرفانتيس، التّي تمّ تدشينها سنة (1894م)، كما أراه شفيق النّصب النّصفي لسرفانتيس الذّي حنّ "دون كيشوت" إليه كثيرا، وتأسّف لتواجده هناك بدلا أن يكون في متحف، هذا المصنع لا يحمل فقط أثار سرفانتيس، وإنّما أثار شخصيّات عظيمة وقعت أسيرة في الجزائر، منها: اللّوح

التّذكاري للشّاعر (رينيار) العاشق الممحون الذّي أسّر مع محبوبته وزوجها سنة (1678م)، وكذلك كتاب "كورديمو شطاين" الكتاب العجيب الذّي يعود عهده إلى سنة (1625م)، هو كذلك وصل الجزائر أسيرا، وترك أثارا فيها لا تزال خالدة، ولكن في مفرغة القمامات. فالكثير من التّحف وجدت نهايتها في هذا المكان، حسيسن و "دون كيشوت" وهما يتجمّلان في هذا المصنع يشعران بأنّهما في متحف، ويعدّ شفيق من أكبر المتخصّصين في هذا الميدان لأنّه حامل لشهادة عليا في الانتروبولوجيّا.

غادرا المفرغة متّجهان نحو مغارة سرفانتيس، التّي كان يأمل حفيد سرفانتيس أن يجدها مكانا أثريا محميّا، لكن لأماله خابت لمّا وجدها وسط مرتفعات من النافيات، تحسّر "دون كيشوت" كثيرا لمّا آلت إليه أثار جدّه، وعاد خائبا وهما في طريق العودة حيث كان يدوّن ملاحظاته، استوقفتهما سيارة لتأخذ معها "دون كيشوت" بتهمة دخوله الجزائر بطريقة غير قانونيّة، تاركة حسيسن حائرا، ماذا سيفعل؟ قصد حسيسن مباشرة أقرب مركز للشّرط، أين التقى بالرّئيس الذّي كان على علم بما حدث، أخبر حسيسن أنّ صديقه في وضعيّة صعبة، إذ أنّه لا يحمل أيّة وثيقة تدلّ على دخوله إلى الجزائر، وأنّه متّهم كذلك بالجوسسة، صعق حسيسن بهذه التّهة، كان حسيسن يؤكّد للرّئيس براءة صديقه ويشرح له المهمّة التّي جاء من أجلها، وأنّه صحفي وليس جاسوسا، عاد إلى البيت مسرعا، والوقت متأخّرا ليحمل البطاقة الصّحفيّة التّي تثبت مهنة "دون كيشوت".

في اليوم الموالي يتّجه إلى الوزارة الدّاخليّة ليطمئنّ على صديقه، ولكن صاحب الوزارة الدّاخليّة يخبره بأنّ القضيّة ليست بين يديه، وإنّما هي في أيدي مصالح الأمن والسّفارة الإسبانيّة، وهكذا يعود إلى البيت بعد يوم شاق مليء بالتّنقلات والمقابلات دون جدوى ودون أن يعرف ما جرى لصديقه.

انتشرت قصّة "دون كيشوت" في قصر الثّقافة، فالكلّ يتحدّث عن هذا الجاسوس خاصة سكرتيرة الوزير (زكيّة) الثّرثارة التّي تضخم الأمور، تحوّل "دون كيشوت" أمام أعين النّاس من صحفي إلى جاسوس، تأسّف حسيسن لهذا، وما بيدّه شيء يفعله لينقذ به صديقه من هذا المأزق، يستبشره (كباييرو) الملحق الثقافي للسفارة الاسبانيّة، برسالة من "دون كيشوت" يخبره فيها على أنّ إطلاق سراحه سيكون قريبا وسيطرد مباشرة من الجزائر، حيث أرسل له "كورديلو" يضمّ تفاصيل سجنه مدّة خمس أيام، قص له كل ما حدث في السّجن، والاستجوابات المتعدّدة من طرف أشخاص مختلفين، وفي الأخير يتمّ محاكمته من طرف ثلاثة أشخاص ومعهم مترجمة اسمها (مايا) لقّبها "دون كيشوت" بـ (زريد)، وهي الشّخصيّة التّي أحبّها جدّه في سجنه، وأخيرا أثبتت براءته من تهمة الجوسسة وتوطئته في قضيّة سفينة السّكر، ولم تبق سوى تعاليم المعلم الكبير، الذّي قرّر فيما بعد طرد "دون كيشوت" من الجزائر، وبهذه الكيفيّة خرج "دون كيشوت" من سجن الميناء إلى السّفينة التّي ستحمله إلى بلده، دون أن يودّع حسيسن، حاملا معه ذكرياته في الجزائر مع "حنّا" وقصة جدّه وأثاره الضّائعة في الجزائر، وحاملا معه قصّته مع "مايا"، والتّي لم يستطع أن ينساها، مودّعا خمسة أيام قضاها في الجزائر، تعادل الخمس سنوات التّي قضاها جدّه هنا.

أمّا نهاية حسيسن وتورّطه مع الجاسوس الاسباني حسب قول الجميع، فكانت كما يأتي: «فصل عن عمله، لأنّه تحوّل إلى مصدر إزعاج بالنّسبة لذوي المصالح (التّي تهب أموال الدّولة)، استطاع أن يبقى حيّا، ولكن ليس كباقي الخلق جميعا، بل إنسان ينقص منه اللّسان والعضو الذّكري، اللّذان استؤصلا منه عقابا له، حرّم من لذّة الحياة، وما بقي يبث فيه الرّوح هي أصابعه، وآلة الكتابة اللّذان سيعوّضان اللّسان المفقود ليعبّر بهما عمّا يجول في خاطره».

خاتمة

خاتمة:

توصلنا من خلال بحثنا هذا إلى أنّ بناء العمل الرّوائي عمل إبداعي يقتضي محترفا يتتبّع خطّة وقوانين وتقنيّات بناء هذا العمل، وإن كانت هذه القوانين والتّقنيّات تتجاوز في بعض الأحيان يستغني عنها أو يتمّ استعمالها، غير أنّ هذه الاستبدال في دوره يعدّ قانونا جديدا يتتبّعه المبدع في الرّواية.

-توفّرت رواية (حارسة الظّلال) لـ "واسيني الأعرج" على معالم السّرد للمكوّنات وأشكال وخصائص؛

-اختيار الكاتب شخصيّات ملائمة لأحداث هذه الرّواية مثل: شخصيّة "دون كيشوت" التّي تعتبر كمرآة لحالة الجزائر؛

-تجسيد الرّوائي 'واسيني الأعرج" بين الفئة الغنيّة والفقيرة التّي كانت فائدة آنذاك؛

- توظيف الرّوائي لغة راقيّة تدلّ على ثقافته الوسيعة، ومدّد تفتّحه على آداب الغرب، إلاّ أنّه يقترب في كثير منها إلى اللّغة العاميّة، وهذا من خلال وصفه لحالة أطفال في مزبلة (واد السّمار)؛

-جعل الرّوائي الحدث محورا أساسيّا وركيزة وموضوع تدور حوله الرّواية، فهو محرّك لشخصيّات التّي تمني المواقف المستمدّة بين الواقع الجزائري الأمين؛

-تشخيص الكاتب وتصويره لأحداث الأماكن الحيّة من الوطن، مثل: واد السّمار، بلكور، وحديقة التّجارب من خلال الأزمنة والأحداث.

وفي الأخير نفهم أنّ الرّوائي "واسيني الأعرج" من أكبر الأدباء تفتّحا والتماسا لآداب الغرب، وذلك من أجل إثراء اللّغة

قائمة

المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1: المصادر:

1) واسيني الأعرج، حارسة الظّلال (دون كيشوت في الجزائر)، دار ورد للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط2، سوريا، دمشق، 2006م.

2: المراجع:

أ- الكتب العربيّة:

1) إبراهيم السعافين، تحوّلات السّرد، (دراسة في الرّواية العربيّة)، دار الشّروق، عمان، ط1، 1996م.

2) السعيد بوطاجين، الاشتغال العالمي، دار صومة، ط1، الجزائر، 2000م.

3) الزبيدي، تاج العروس، دراسة وتحقيق، مج 18، ط$_1$، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2005م.

4) بشير بويجرة، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، (المؤثرات العامة في بنيتي الزمن والقصة)، ج$_1$، دار العرب للنشر والتوزيع، د.ط 2001م – 2002م.

5) حسين البحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990م.

6) حميد لحمداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي ط$_3$، 2000م.

7) سامية حسن الساعاني، الثقافة والشخصية، دار النهضة 2 بيروت، 1983م.

8) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2001م.

9) سيد حامد النّساج، بانوراما الرّوائيّة العربيّة الحديثة، دار المعارف، ط1، 1980م.

10)شاكر النابلي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسس لدراسات والنشر، بيروت، لبنان ،ط1، 1994م.

11) عبد الحميد بن هدوقة، دار صومة، الجزائر، 1996م.

12) عبد اللّه الركيبي، تطوّر النثر الجّزائري الحديث، (1830م – 1974م)، الدّار العربيّة للكتاب، د ط، 1983م.

13) عبد الله رضوان، البنى السردية، انقد الرواية، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، ط1.

14) عبد الصمد زايد، المكان الرواية العربية الصورة والبداية، دار محمد على تونس– المرسى، ط1، 2003م.

15) عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مطابع الرسالة، الكويت،1998م.

16) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر.

17) عمّر بن قينة، في الأدب الجزائري، (تاريخها، وأنواعها وقضايا وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعيّة بن عكنون، الجزائر، 1995م.

18) فاطمة الوهيبي، المكان والجسد والقصيدة، المواجهة وتجليات النص، ط 1، المركز الثقافي العربي، 2005م.

19) فيلب هامون، سيميولوجية الشخصية، دار الكلام، رباط، 1990م.

20) لويس معلوف، المنجد في اللغة والأدب والعلوم، دار الكاثوليكية، ل 18، بيروت 1965م.

21) محمّد أحمد ربيع، دراسات في الأدب الحديث، ج 2، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، (د، ط)، 2003م.

22) محمّد البارودي، في نظريّة الرّواية، تقديم فتحي التّركي، مجموعة سراس للنّشر.

23) محمد أيوب، الزمان والمكان إلى الفصية القصيرة، العدد 1073، 2005/01/9م.

24) محمّد مصايف، الرّواية العربيّة الجزائريّة الحديثة بين الواقعيّة والإلزام، الدّار العربيّة للكتاب، الجزائر، د ط، 1983م.

25) مريدان، القصة والرّواية، دار الذّكر، دمشق، د ط، 1400هـ/ 1980م.

26) مصطفى التواني، دراسة في روايات محفوظ، دار تونسية، تونس، 1986م.

27) نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصر، (د.ط).

ب -الكتب المترجمة:

1) جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمّد معتصم وآخرون، ط 2، المجلس الأعلى للثّقافة، 1997م.

3: الكتب باللّغة الفرنسيّة:

1) Philipe hamo, : le personne du Roman musée du petit plais paris .p157

4: المعاجم:

أ - **باللّغة العربيّة:**

1) ابن المنظور، لسان العرب، ط2، دار الطباعة والنشر، بيروت، 2005م.

2) ابن منظور، لسان العرب، المحيط معجم لغوي علمي، المجلد الثاني، من الزاي إلى الفاء، دار لبنان العرب، بيروت.

ب - باللّغة الفرنسيّة:

.la rousse, paris 1993

5: مقالات ومجلاّت:

1) عقمان بدري، دلالة أسماء الشخصيات، مقالة في مجلة قراءات ودراسات نقدية في الأدب.

6: الرّسائل الجامعيّة:

1) زوزو نصيرة، بنية الزمن في رواية الشرفات، بحر الشمال، لوانسي الأعرج، جامعة بسكرة.

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوعات: **الصّفحة:**

الإهداء

مقدمة.....أ-ب

- **مدخل نظري: الرّواية الجزائريّة في ظلّ الرّواية العربيّة**.....10-13

- **الفصل الأول: تحليل جمالي لـ "حارسة الظّلال"**

- **المبحث الأول: الفضاء (المكان، الزّمان، الشّخصيّات)**.....16-74

- **المبحث الثاني: جماليّات السّرد (اللّغة)**.....75-76

- **الفصل الثاني: الأبعاد الدلالية**

- **البعد الأول: البعد الاجتماعي**.....79

- **البعد الثاني: البعد الثّقافي**.....79

- **البعد الثالث: البعد الديني**.....79-80

- **البعد الرّابع: البعد التّاريخي**.....80

- **البعد الخامس: البعد السّياسي**.....80

- **تلخيص الرّواية**.....82-85

- **خاتمة**.....87-88

- **قائمة المصادر والمراجع**.....90-93

- **الفهرس**.....95