جامعة بجاية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

التجـــريب الـــروائي في روايـــــــــة «حارســـــة الظـلال» لواسيني الأعـــرج

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

-نور الإيمان حداد

-سامية بوكوردان

إشراف الأستاذ:

- موسى عالم

السنة الجامعية: 2014/2013

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـــداء

الاهداء

إلى جدي البطل المجاهد: حداد السعدي رحمه الله

إلى جدتي الحبيبة بركاهم أطال الله في عمرها

إلى والدي الكريمين رشيد و حبيبة حفضهما الله

إلى خطيبي قاسي وعائلته

إلى إخوتي هشام ، فؤاد ، قطرالندى

إلى أختي إبتسام و زوجها كمال

إلى عمتي نورة وزوجها كريم وأولادها عماد الدين ، هبة و ريتاج

إلى صديقات عمري أمال، سمراء، زكية وزوجها كريم، سامية وزوجها مراد

إلى نادية وياسمين و جدتي خضراء

إلى حسيبة و هجيرة و وهيبة

إلى الأستاذ المشرف موسى عالم .

نور الإيمان

الاهداء

إلى التي رعتني وحمتني صاحبة القلب العطوف والحنون أمي أطال الله عمرها في صحة وعافية

إلى جدتي حفظها الله من كل شر

إلى أبي وجدي رحمهما الله برحمته

إلى إخوتي وليد وعز الدين

إلى أخواتي : صافية وسرية و فوزية وزوجة أخي سلوى

إلى كتاكيت العائلة : منار وعبد الرؤوف وحمزة وهدى وأنابيس ومنال

إلى الذي شاركني بعض إنزعاجاتي وقلقي زوجي مراد وعائلته

إلى صديقاتي وزميلاتي منال وزكية ووهيبة

إلى زميلتي في البحث نور الإيمان وخطيبها قاسي

إلى الذي غمرنا بنصائحه القيمة وأحاطنا بعلمه ومعرفته أستاذنا المشرف عالم موسى

سامية

مقدمـــــة

إن المتصفح لتاريخ الأدب، سيجده بلا شك زاخرا مليئا بأعمال شعرية وأخرى نثرية، ساهمت بشكل أو بآخر في ترجمة مشاعر الإنسان، ونقل أفكاره وآراءه، وإعلانها للملأ، كما عملت على التعبير عن الواقع المعيش، وفي مقدمة الفنون النثرية نجد الرواية، هذه الأخيرة التي تربعت على عرش الأدب منذ بداياتها الأولى، ونالت اهتمام النقاد الغربيين والعرب، وذلك لقدرتها غير المحدودة على مسايرة تطورات المجتمع، والتفاعل معه، وتجسيد أمال الشعوب وآلامهم. ومن جهتها فقد تأثرت الرواية الجزائرية بالظروف الاجتماعية والسياسية التي أحاطت بالبلاد منذ نشأتها –الرواية– الأولى، حيث عكست بصورة دقيقة قضايا المجتمع الجزائري، فطرحت قضايا وطنية؛ سياسية واجتماعية، وقد تطورت تدريجـــــــيا بدءاً من سنوات السبعينيات، مرورا بالثمانينات، وصولا إلى التسعينات حيث كانت هذه العشرية نقطة التحول، والانطلاقة الفعلية للرواية، فقد خلقت هذه الأخيرة لنفسها عالما جديدا، وتمردت على التقاليد الكلاسيكية القديمة، حيث انفتح النص الروائي على التجريب، متبـــنياً –النص– لنفسه تقنيات جديدة مست بنية الرواية كلها، وخصوصاً بنية اللغة الروائية، وأيضا انفتح الخطاب الروائي على خطابات أخرى وتداخل معها، فتحطمت كل الحدود التي فصلت بين الرواية والأجناس الأخرى سواء الأدبية منها أوغير الأدبية .

من هذا المنطلق حاول واسيني الأعرج، اتباع مسار التجريب والتجديد وخوض غماره، (شأنه شأن الكتاب الآخرين)، خصوصا في رواية (حارسة الظلال)، هذه الأخيرة التي تعد حقلا خصبا، طبق عليه واسيني الأعرج تقنيات الحداثة بإسهاب كبير. وعلى هذا الأساس سنحاول في دراستنا الموسومة ب« التجريب الروائي في رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج » أن نحيط ببعض مظاهر التجريب الروائي مركزتين على استنطاق الجانب الحواري في الرواية، وذلك عن طريق تشخيص اللغة، وتداخل الخطابات، متخذتين من رواية حارسة الظلال أُنموذجا لبحثنا .

وقد نالت الرواية الجزائرية المعاصرة والتجريبية عموما، وروايات واسيني الأعرج خصوصًا نصيبها من الدراسة والبحث، ومن أهم هذه الدراسات نجد مُؤَلفْ (الكتابة الروائية

عند واسيني الأعرج) حيث حاول صاحبه كمال الرياحي تشخيص بعض المظاهر التجريبية الموجودة في رواية حارسة الظلال كانفتاحها على أجناس مختلفة، وقد بحث في تقنيات أخرى وظفها واسيني في روايته، كما نجد دراسات أخرى عديدة تناولت الجانب الحـــــواري في الرواية الجزائرية التجريبية المعاصرة.

وإن من أهم الأسباب والدوافع التي جعلتنا نحن أيضا ننحو هذا الطريق، ونختار الخوض في هذا الموضوع دون سواه، هو ميلنا الشديد للمادة الروائية الجزائرية المعاصرة وأيضا دافع الفضول لمعرفة ماهية وكنه هذا الوافد الجديد على الرواية والمتمثـــــــــل في التجريب. أما السبب الذي جعلنا نختار رواية حارسة الظلال بالذات دون غيرها؛ هو أنها تعتبر ميدانا واسعا لتنوع اللغات، وتداخل الأجناس، كما لا ننسى تشجيع الأستاذ المشرف لاختيار هذا الموضوع .

وللانطلاق في دراستنا لابد من طرح الإشكالية التالية: ما مدى توظيف واسيني الأعرج لخطاب الغير في رواية حارسة الظلال ؟ وهل استطاع في هذه الرواية مواكبة التجريب من خلال التعدد اللغوي والأجناسي ؟ .

وللإجابة عن هذه التساؤلات، رسمنا خطة تساعدنا في عملنا هذا، وقد جاءت كمايلي: قسمنا البحث إلى مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة...

تكلمنا في المدخل عن الرواية بشكل عام، فأوردنا مختلف التعريفات، لتحديد ماهيتها، وألححنا على الرواية الجزائرية، فعرضنا مراحل تطورها انطلاقا من نشأتها، وصـــــــولا إلى التجريب الذي اجتاح الساحة الروائية، وقد حاولنا تحديد ماهية هذا الأخير، وعرض نشأته وبداياته، وبينا بعضا من مظاهره، ومن ذلك الحوارية، كما لخصنا فيه رواية حارسة الظلال، وقمنا بتقديم صاحبها واسيني الأعرج .

وقد حاولنا تشخيص خطاب الآخر في الفصل الأول المعنـــون ب(صورة اللغة)، وذلك عن طريق تشخيص بعض المظاهر اللغوية التي تضفي صفة التنوع والتعدد على الرواية، وتتمثل في التهجين، الأسلبة والتنويع والمحاكاة الساخرة.

أما في الفصل الثاني الموسوم ب(الأجناس المتخللة) فقد ذهبنا إلى الكشف عن النصوص التي تداخلت مع الرواية سواء الأدبية منها كالأسطورة، والسيرة الذاتية واليوميات، وغير الأدبية كالتاريخ، بالإضافة إلى توظيف بعض الفنون كالكولاج والمونتاج اللذان سجلا حضورا لا يستهان به في الرواية .

وأنهينا بحثنا بخاتمة جمعنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها، وحاولنا الإجابة عن الإشكالية المطروحة.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج السوسيونصي لأنه الأنسب لدراسة المظاهر الحوارية، كما اعتمدنا على منهج آخر وهو المنهج التاريخي، لأننا وقفنا في الكثيـــــــر من المحطات التي استدعته.

كما استعنا بمجموعة من المصادر والمراجع التي كانت لنا عونا، ومن أهمها (الخطاب الروائي) و(شعرية دوستويفسكي) لميخائيل باختين، و(الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج) لكمال الرياحي، كما اعتمدنا على (معجم مصطلحات نقد الرواية) للطيف زيتوني، كما استعنا ببعض الرسائل الجامعية من بينها (حوارية اللغة في روايات مرتاض) لأوريدة عبود.

لقد واجهتنا بعض الصعوبات والعقبات في مشوارنا، أكبرها جِدة الموضوع بالنسبة إلينا، وصعوبة التطبيق على الرواية لعدم توفر الخبرة الكافية في التحليل.

في الأخير، نتوجه بخالص الشكر والحمد لله تعالى لزرعه الصبر والإرادة في نفوسنا، والقوة لإتمام هذا البحث، كما نقدم شكراً خاصاً للأستاذ المشرف (موسى عالم) الذي كان نعْمَ المرشد ونعم الناصح.

مدخـــل

لقد احتلت الرواية مكانة هامة بين الأجناس الأدبية، وتميزت عن نظيراتها (الشعر، المسرح، القصة القصيرة)، فكانت لها حصة الأسد من الإنتاج الإبداعي والنقدي على حد سواء. ولكن لو حاولنا إيجاد تعريف ثابت وقار للرواية فإننا ولاشك سنجد صعوبة في ذلك، وسنضيع في متاهات الدراسات المتشبعة التي تناولها، والتي نحن في غنى عنها في مقامنا هذا، وتكمن مشكلة ضبط مفهوم محدد وجامع للرواية في كونها الجنس الوحيد الذي يعيش في صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل»[1] حيث أنها في تطور دائم ومستمر فهي « تتخذ لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ بألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفا جامحا مانعا »[2]. فالرواية لا تبقى على حال فهي دائمة الجريان، ولا تــزال في طور التشكيل تماما كما وصفها روجر آلن في قوله «نمط أدبي دائم التحول والتبدل يتسم بالقلق بحيث لا يستقر على حال »[3]

وعموما فإن الرواية في أبسط تعريفاتها وأشملها «نص نثري تخييلي سردي واقعي غالبا ما يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم»[4]. وتبعا لهذا، هناك عناصر تتضافر لتشكل هذا المعمار كالشخصيات، والزمان والمكان والأحداث، والموضوع.

كما لا ننسى أن « اللغة مادته الأولى، والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة »[5]

ومن هنا نظر باختين إلى الرواية من زاوية تعدد اللغات، فعرفها كما يلي: «الرواية هي

---

1 – بيير شارتيه، مدخل إلى نظرية الرواية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص11.

2 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، العدد240، ط1، 1998، ص11.

3 – آلن روجر، الرواية العربية، تر حصة ابراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1997، ص7.

4 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، ط1، لبنان، دت، ص99.

5 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص27.

التنوع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا »[1]، وتعتبر الرواية عند محمد أمنصور «ظاهرة متعددة الأساليب والاصوات واللغات، وتنطـــــوي على وحدات أسلوبية عليا»[2]وهو نفس الطرح الباختيني .

ومن جهة أخرى يقدم لنا عبد الله عروي وجهة نظر مختلفة، فيرى أن الرواية « كلية شاملة موضوعية أو ذاتية تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة »[3] فهناك شبه بين الرواية والمجتمع. فهي –الرواية– والمجتمع يشتركان في الجمع بين الأشكال.

كانت هذه إطلالة خفيفة على بعض الآراء لمنظرين عرب وغربيين، حاولنا من خلالها تقديم، ولو لمحة بسيطة مقتضبة عن مفهوم الرواية. ويجمع جل مؤرخي الأدب بأن الرواية فن حديث النشأة (القرن التاسع عشر)، لكن رغم هذا فإننا نجد جذور الرواية ضاربة في عمق التاريخ، مثلها مثل الرواية العربية المشرقية والمغاربية فهي أيضا لها جذور متغلغلـــــة في القدم، ولها مرجعيات كثيرة، نذكر أولا قصص القرآن، وقصص الأنبياء، طبعا هذه مجرد تكهنات، فلا يسعنا أن نقول بالتحديد متى ظهر هذا الفن والذي لم يكن يعرف باسم الرواية، لكن البدايات الفعلية للرواية العربية كفن قائم بذاته يعود إلى العصر الحديث. وساهمـــت في ظهوره عوامل عدة كالتأثير والتأثر بالغرب.

كما كان للرواية الجزائرية حضورا، فقد كان ظهورها مزدوج اللغة(الفرنسية والعربية) وهي

---

1 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص15.

2 – محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 133.

3 – صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ط1، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دت، ص5.

«خاصية منفردة قلما نجدها تجتمع في أدب العروبة قديما وحديثا »[1] على حد تعبير الدكتور حفناوي بعلي. ولكننا في مقامنا هذا سنكتفي بالحديث عن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية. فالجزائر وبحكم أنها قطعة من الوطن العربي وجزء منه فقد كان لها نصيب لا يستهان به من الإنتاج الروائي، كما كانت لها جذور مشتركة معه –الوطن العربي– في نشأة هذا الفن وبروزه على الساحة الأدبية، بالرغم من العوائق التي حالت دون أي تطور ثقافي وأدبي بالجزائر وعلى رأسها عائق الاستعمار الذي عمل على طمس هوية الجزائريين، وحاول جاهدا القضاء على لغتهم ودينهم، وتعتبر (حكاية العشاق في الحب والاشتياق 1849) لصاحبها محمد بن براهم (الأمير مصطفى) أول بذرة قصصية في الأدب الجزائري، لكنها كانت غير ناضجة فنيا وضعيفة على مستوى اللغة . وفي الأربعينيات من القرن الموالي ظهر عمل آخر لرضا حوحو "غادة أم القرى" هذه الأخيرة التي تعتبر من الإرهاصات الأولى التي أسهمت في تأسيس الرواية العربية الجزائرية، وكانت (غادة أم القرى) فاتحة لمرحلة جديدة ألا وهي مرحلة التكوين والانبعاث، لتليها سلسلة من الأعمال الروائية (كالطالب المنكوب) للشافعي 1951، و(الحريق) لنورالدين بوجدرة 1957 [2]وكانت هذه المحطة الأولى لخطوات الرواية الجزائرية، وهي تمثل (مرحلة الميلاد والنشأة)، ولكنها لم ترق إلى المستوى المطلوب «ولم تقدم الكثير على الصعيد الأيديولوجي أو الفني، لأنها كانت نقطة البـــدء من الصفر»[3] وهذه كانت لمحة عن بدايات الفن الروائي قبل الاستقلال فبعد الاستقلال كان للرواية منحى آخر، رغم أنها تأخرت قليلا في ظهورها، وذلك عائد الى عدة صعوبات اختلف الدراسون في تحديدها، وبدورنا سنتجاوزها في مقامنا. هذا لقد كانت رواية (صوت

1 – حفناوي بعلى، الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية الذات المعلومة وأسئلة الحداثة، مقاربة في خصوصية الأدب الجزائري الحديث، جامعة عنابة، الجزائر، دت.

2 – ينظر: الموقع الإلكتروني .koutama18.blogspot.com/2012/09/blog-11.html

3 – جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة و المآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، ط1، دت، ص22.

الغرام) لمحمد منيع 1969 خاتمة لمرحلة التكوين والانبعاث.

يجمع جل دراسي الأدب ومؤرخوه أن فترة السبعينات كانت ميلاد الرواية الجزائرية باللغة العربية، الناضجة فنيا، وتعتبر هذه الفترة «مرحلة الانبعاث والتجدد والتفرد»[1]. وكان الانطلاقة على يد عبد الحميد بن هدوقة في روايته (ريح الجنوب) 1971. ورواية (اللاز) 1974 للطاهر وطار التي عالجت موضوع الثورة والتناقضات التي كانت تحدث في الحزب الواحد، ومن الأعمال الأخرى في تلك الفترة نذكر (نهاية الأمس) لابن هدوقة 1975 و(الزلزال وعرس بغل) 1974، 1978على التوالي للطاهر وطار، (نار ونور) لعبد المالك مرتاض، (مالا تذروه الرياح) 1972 لمحمد عرعار، (طيور في الظهيرة) لمرزاق بقطاش[2] إن الرواية الجزائرية سايرت الواقع بكل تطوراته وتحولاته ففي الرواية السبعينية « صورة الحرب الثورة ظلت تلاحق كل الكتاب»[3]، حيث أن الملاحظ في كتابات تلك الفترة طغيان موضوع الثورة بشكل كبير، وأهم ما يميز كتابات تلك الفترة أيضا تبنيها للعديد من الخطابات السياسية والثقافية التي رافقت التطور السياسي والثقافي في الجزائر فقد كان الروائيـــــون « يكتبون تحت مظلة الخطاب السياسي الايديولوجي السائد»[4] والمتمثل في التيار الاشتراكي وفي الثمانينات برزت مجموعة من الأدباء مثل واسيني الاعرج (البوابة الزرقاء)، (وقع الاحذية الخشنة) (نوار اللوز) والحبيب السايح (زمن النمرود)1985، جيلالي خلاص (رائحة الكلب) 1986 ورشيد بوجدرة (التفكك) 1982، (ليلات امرأة آرق) 1985، (معركة الزقاق) 1986. وكما نلاحظ استمرار جيل الرواد في الكتابة الروائية مثل الطاهر وطار (العشق والموت في الزمن الحراشي) 1980(الحوات والقصر)1980، (تجربة في العشق)1988

---

1 – جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص22.

2 – ينظر :koutama18.blogspot.com/2012/09/blog-11

3– عامر مخلوف، الرواية والتحولات في الجزائر،(دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، دت، ص9 .

4– المرجع نفسه، ص ن.

ونجد أيضا عبد الحميد بن هدوقة (الجازية والدراويش) 1985[1]. وتشترك هذه الروايـــات في تناول موضوع الثورة والواقع وطغيان السياسة الإيديولوجية، وضعف الرؤية الجمالية، لأنه كلما اقتربنا من الإيديولوجيا ابتعدنا عن الفنية. عرفت فترة الثمانينات استمرار النمط الكتابة الرواية السبعينية سواء من الجانب الفني، أو من جانب الموضوع، وهي إذن «مرحلة التشردم والبحث عن الذات أو استرجاع الهوية»[2] وكل ما يمكننا قوله عن هذه المرحلة أنها «قدمت رواية ذات قراءة إيديولوجية مكرسة كمشروع الخطاب السلطوي السائد آنذاك، كما أنها قدمت أبعادا جمالية على مستوى القراءة الفنية، وان كانت هذه القراءة مشروطة بالرؤية الايدولوجية» [3] وقد استمرت الكتابة الروائية الجزائرية على حالها هذه الى نهاية ال80 وبداية التسعينات، حيث دخلت الجزائر مرحلة جديدة، وبحكم أن الوضع السياسي والاجتماعي يأثران بشكل كبير في الابداع، فقد سايرت الرواية الجزائرية التحولات التي طـــــــــرأت في المجتمع وهذا ما أكدته آمنة بلعلى بقولها «إن تحول القيم الجمالية في الرواية الجزائرية استنادا الى هذا الطرح استجاب للتحولات التي عاشها المجتمع الجزائري خلال فترة الثمانينات وما نتج عنها من إعادة النظر في تطبيقات الايديولوجية السبعينية من أوهام السياسة الاشتراكية، ومن تبعه من اهتزاز القيم ومن آفاق اجتماعية وأخلاقية كان نتيجتها ذلك الشرع الذي حدث في أكتوبر 1988 »[4] .

ولقد مثلت فترة التسعينات الانطلاقة الفعلية والمنعرج الأساس في تاريخ الرواية الجزائرية المعاصرة، وقد شهدت هذه الفترة كما هائلا من الأعمال الروائية لجيل جديد من الشباب مثل بشير مفتي (المراسم والجنائز 1998) وأحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد1993) وحميدة

---

1 – ينظر: koutama18.blogspot.com/2012/09/blog-11

2– جعفر يايوش، الادب الجزائري الجديد، التجربة والمال، ص22

3 – المرجع نفسه، ص ن

4– آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل الى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2006، ص87.

العياشي وعزالدين جلاوجي وآخرون، مع استمرار كتابات جيلي ال70 و80 كالطاهر وطار (الشمعة والدهاليز) وعبد الحميد هدوقة (غدا يوم جديد 1992) وواسيني الاعرج (سيدة المقام وحارسة الظلال...) [1]

و لعل أهم ما تعرضت إليه رواية التسعينات موضوع العنف والارهاب، ومحنة الجزائر وأزمة المثقف، ومن أهم خصائص رواياتهم «التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية والنزوع عن الخطاب الأيديولوجي المهيمن وإسماع أصوات الذات المقهورة المقموعة، والانغماس في قضايا الواقع والتباساته، والعناية بالطرائق الفنية والجمالية، والنـــــــــزوع إلى التجريب والوعي المتزايد بالكتابة من حيث هي مغامرة في ذاتها»[2].

وكما ذكرنا في مقام سابق فقد ارتبطت الرواية منذ نشأتها الأولى بالواقع وهذا ما جعلها في تغير وتطور الواقع فكلما تغير الواقع تغير مضمون الرواية وانفتحت على إمكانات المستقبل، ومنذ زمن ليس ببعيد ارتبطت الرواية بما يعرف بالتجريب هذا المصطلح الجديد الذي عرف هو الآخر تغيرا وتحولا بصفة دائمة، وقد عرف هذا المصطلح مفاهيم متنوعة ومتعددة، وقد اختلف النقاد في تحديد مفهوم دقيق محدد لهذا المصطلح، فهناك من اِعتبر أن التجريب بمفهومه الواسع منفتح على مختلف الأجناس التعبيرية الأخرى فيقول محمد أمنصور في ذلك «أن التجريب أوسع طموحا إذ ينفتح على الأجناس المجاورة، ولـــــــــكن في انفتاحه ذاك يؤسس القوانين الخاصة والجديدة للرواية عبر الانتقـــــال بها من سؤال الجنس الى سؤال النص، ومن سؤال الهوية الى سؤال الاختلاف ومن مأزق الكينونة الى أفق الصيرورة»[3] فالناقد أمنصور في تعريفه هذا يرى أن التجريب يسمح

---

1 - ينظر: koutama18.blogspot.com/2012/09/blog-11

2- حسن المودن، جدل الكتابة في رواية اشجار القيامة للروائي الجزائري بشير مفتي، مجلة الخطاب، ع4، دار الامل، تيزي وزو، جانفي2009، ص61.

3- محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، ص78.

لمختلف الأجناس الأدبية بالتداخل والاختلاط فيما بينها، فقد نادى بضرورة الانفتاح رافضا أن تكون الأجناس الأدبية مستقلة بذاتها فعلى الجنس الروائي مثلا التخلص من طابع الرواية التقليدية ذات الطبع القديم، والولوج في عوالم النص غير المحدودة والجديدة.

فالتجريب تهديم للبنية الأدبية القديمة، وتطلع وبحث عن أدوات جديدة ومفاهيم تساهم في تطور الأجناس الأدبية وانبعاثها، معبرة عن الواقع وتغيراته. أما الناقد سعيد يقطين فقد أرجع ظهور التجريب الى الافراط في الخرق والتجاوز المألوف «إن الافراط في ممارسة التجاوز هو ما تتم تسميته عادة بالتجريب»[1].

وفي السياق نفسه ذهب حميد لحميداني عند دراسته لرواية (زمن الولادة والحلم) لأحمد المديني الى ربط مصطلح التجريب بالجانب السوسيولوجي، فيقول في ذلك أن تلك الرواية التجريبية «تعبر عن معاناة الجيل الحديد وعن أزمة البورجوازية الصغيرة المولعة بالتجريب والباحثة عن قيم بديلة في عالم مهترئ تتخلص بدورها من التقنيات القديمة وترتاد عالما روائيا بديلا أيضا»[2] فتغير القيم في المجتمع يصحبه تغير في العالم الروائي ولهذا ربط المصطلح –التجريب– بالجانب السوسيولوجي، كما ربطه أيضا بالبرجوازية.

ومن ذلك أيضا نجد الناقد والروائي الجزائري محمد ساري يربط مصطلح التجريب بالمغامرة فيقول «على الكاتب أن يواصل مغامرة التجريب لعله يصل الى مبتغاه، تقول الحكمة بأن المغامرة أساس الاكتشاف والتجديد»[3].

كما نجد ميشال بوتور يبحث في التجريب وحقيقته، وقد اعتبر أن تلك المواقف الجديدة وحقائق المجتمع الذي نعيش فيه تستدعي طريقة جديدة في الكتابة تتناسب مع المتغيرات،

1– محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، ص74.

2– المرجع نفسه، ص70.

3– العياش عيدوش، راوية يحياوي، التجريب في الخطاب الروائي المغربي، الذاكرة الموشومة لعبد الكبير الخطيبي وحصان نيتشه لعبد الفتاح كيليطو أنموذجين، مجلة الخطاب، ع4، دار الأمل، جانفي، 2009، ص218.

وبالتالي فيجب على المبدع، أن يتخلى عن الطريقة التقليدية في الأعمال الإبداعية الروائية موضحا ذلك في قوله « لكل موقف جديد ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية، والعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلها تتناسب مواضيع جديدة، وبالتالي تتناسبها أشكال جديدة على مستوى اللغة، والأسلوب، والتقنية والتأليف، والبناء»[1] فمن خلال هذا نرى أن بوتور يقر بضرورة التغيير في هيكل الرواية (أي في متنها ومبناها) حتى تسير مع التطور والتغيير الذي يعيشه المجتمع، فالبحث عن أدوات ومفاهيم جديدة تساعد الإنسان في التعبير عن الواقع. « إن التجديد الأدبي بحث دائم عن أدوات تمكن الأديب وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الانسان بواقعه المستجد ولهذا المعنى فإن التجديد في الأدب هو – بالتحليل الأخير –حيازة جمالية للعالم أو البحث عن عالم أفضل» [2] فالملاحظ من خلال هذه المفاهيم هو أن التجريب مصطلح متغير ومتحول بصفة دائمة، فلا يمكن إيجاد مفهوم نهائي له .

وأول من أولى الاهتمام للتجريب في الأعمال الروائية هم الأوروبيون، وهذا ما أكده مرتاض في قوله: «ظهرت أمارات التجديد على الرواية منذ عقابيل الحرب العالمية الأولى في لأوروبا والولايات المتحدة الأمريكية على أيدي كثير من الكتاب الروائيين أمثال "أندري جيد""كافكا" و"أرنست هيمنغواي و"مرسيل بروست"، ولما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها بعد أن حصدت العديد من الضحايا في ثلاث قارات من العالم، كان لا مناص أمام تلك المحنة التي مرت بها الإنسانية من التفكير في شكل جديد للرواية، وذلك في منتصف القرن العشرين على أيدي طائفة من الكتاب الفرنسيين منهم "آلان روب قريي"، "ميشال

1 – ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشوات عويدات، ط3، بيروت – باريس، 1986، ص10.

2 – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية الجديدة، العدد355، عالم المعرفة، سبتمبر، 2008، ص11.

بيطور"، "ناطالي صاروط"، "كلود سيمون»[1]، فمرتاض يرجع ظهور الرواية الجديدة في أوروبا إلى الظروف المأساوية التي كانت تعيشها المجتمعات، فهذه العوامل التاريخية أسهمـــــت في تفجر وانبعاث الشكل الروائي الجديد الذي تجاوز المألوف وما كان سائد من قبل، والتمرد على التقاليد الروائية القديمة، فالحروب والأزمات كانت بمثابة القطرة التي أفاضت الكأس، فقد جعلت المبدعين والكتاب الروائيين مقتنعين بضرورة التغيير، فبعدساتهم القلمية ثـــاروا على كل ما هو تقليدي في الرواية شكلا ومضمونا، واتجهوا نحو الكتابة الروائية الجديدة أو الرواية التجريبية التي تختلف عن الرواية التقليدية . «و لعل أهم ما تستميز به الرواية الجديدة عن التقليدية أنها تثور على كل القواعد وتتنكر لكل الاصول وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث ولا الزمان زمان ولا اللغة لغة ولا أي شيء مما كان متعارفا عليه في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد »[2].

وقد كان للعرب نصيبهم من هذا الإبداع الأدبي الجديد. فكما قلنا سابقا أن الرواية في العقود الأخيرة شهدت تحولات كبيرة سواء على صعيد الشكل أو المضمون، هذا ما أدى بالمنظرين العرب إلى الاستفادة من هذا الابداع، ومن الأسباب التي أدت الى بروز مصطلح التجريب في الوطن العربي نذكر هزيمة حزيران 1967 العربية الاسرائيلية فتلك الهزيمة خلخلت القيم السياسية والاجتماعية والثقافية، وهذا ما أدى بالأدب وقيمه الفنية والجمالـــية إلى التغيير، فنتيجة تلك التحولات التي عرفها المجتمع العربي، إنتاج نص روائي جديد يعبر عن الأوضاع المزرية التي يعيشها العرب. وإضافة إلى هزيمة 1967 أرجع شكري عزيز الماضي بروز ظاهرة التجريب في الرواية العربية الى المؤثرات الأجنبية، فالأفكار الغربية بما

1- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص47.

2- ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص15.

تحمله من تجديد أثرت في الفكر العربي مما جعله يأخذ منها، وإضافة إلى هذا فإن عامل الإنفتاح على التراث القديم ساهم في ظهور الرواية الجديدة. فإذا اتجهنا الى الرواية كجنس أدبي، فإنه يمكن القول أن العرب قد استفادوا من التراث في أعمالهم الإبداعية، فهذه العوامل السياسية والثقافية والأدبية ساهمت في ظهور الرواية الجديدة في الوطن العربي يقول شكري الماضي: «ولا شك في أن ظهور الرواية الجديدة في الوطن العربي وانتشارها في الربع الأخير من القرن العشرين يستند الى أسس ومرتكزات أدبية وثقافية وسياسية حضارية محلية، ويمكن أن يشير المرء هنا إضافة الى عامل المؤثرات الأجنبية، وهو عامل مهم بكل تأكيد، الى الانفتاح على التراث القصصي القديم، بعد المنعطفات الحادة، وإلى هزيمة عام 1967 التي تمثل ولا تزال حجر الزاوية في كل ما جرى ويجري حتى هذه اللحظة، وإلى اهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية... »[1] فهذه العوامل سمحت للروائيين بالتمرد على القيم الجمالية الروائية التقليدية والاتجاه نحو عالم التجديد والتجريب.

أما بخصوص الرواية الجزائرية المعاصرة فقد كان لها نصيب وحظ في تبني هذا المفهوم (التجريب) باعتباره ظاهرة أدبية عصرية. و من العوامل التي أدت الى ظهور الرواية التجريبية في الجزائر نذكر أحداث اكتوبر 1988 هذه الأحداث أدخلت الجزائر في مرحلة جديدة، فالتغيير الذي مس المجتمع الجزائري كان بمثابة الحافز لارتقاء وسمو منزلة الروائيين فالجو الروائي انتعش وعرف نشاطا كبيرا. فالروائيون نتيجة تلك التغييرات والتحولات التي شاهدتها الجزائر اتجهوا إلى أزمة العنف والارهاب التي كانت سائـــــــدة في فترة التسعينات وجاروها، وهاهو جعفر بابوش يبين ذلك في قوله «...ما عرفته الجزائر بدأت مع أحداث أكتوبر 1998 ثم تبعتها فترة التسعينات التي زعزعت منظومة القيم والمرجعيات التي كان المثقف متشبعا بها »[2] .

1- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، ص15.

2- جعفر يايوش، أسئلة ورهانات، الأدب الجزائري المعاصرة، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط1 ، الجزائر، 2005، ص11.

فأحداث 1988 غيرت الأوضاع وجعلت المبدع الجزائري غير مطمئن للنموذج الروائي التقليدي، وهذا ما أدى بالروائيين الجزائريين بالاتجاه نحو التغيير في الكتابة الروائية، فالرواية الجزائرية واكبت المرحلة الجديدة التي كانت سائدة والتجريب الروائي وعلى الرغم من أن هناك من الروائيين قبل فترة التسعينات جربوا بعض تقنياته كالحبيب السايح في روايته (زمن النمرود) والطاهر وطار في روايته اللاز وجيلالي خلاص في روايته (رائحة الكلب) وواسيني الاعرج في روايته (وقع الاحذية الخشنة) و(نوار اللوز) إضافة إلى روائيين آخرين. إلا أنه في تلك الفترة –الثمانينات– كان متخفيا لم يبرز الى الوجود جيدا، فقد عرف التجريب في هذا الفن الجديد الانطلاقة الحقيقية في فترة التسعينات، «ويمكن أن نزعم أن مرحلة التسعينيات، وبداية الألفية الثالثة قد شهدت ظهور رواية جديدة باللغة العربية على يد جيل جديد نشأ وسط أحداث العنف الدموي المأساوي، ومن كُتابه: بشير مفتي وعزالدين جلاوجي والخير شوار وأمين الزاوي حميدة العياشي وأحلام مستغانمي وكمال قرور وعبير شهرزاد وإبراهيم سعدي وحسين علام ... »[1]، فهؤلاء الروائيون خاضوا في تقنيات التجريب وبرعوا فيها.

ومن مظاهر التجريب نجد الحوارية، التي غدت من أهم المفاهيم التي أحدثت تأثيرا في بنية النص الروائي المعاصر، وقد تعلق هذا المصطلح بباختين الذي «حاول أن يجمع بين أهم مميزاتها فدرس الرواية دراسة تطويرية، منطلقا من الجذور الصنفية للجنس الروائي، وهي الكرنفال والهجاء المنيبي، والحوار السقراطي، حيث يرى باختين أن الشكل الروائي "الحواري " هو الامتداد الطبيعي للتقاليد الصنفية آنفة الذكر»[2] فالرواية إذن كما يرى باختين وليدة الطبقات الشعبية وبالتحديد الكرنفال، وهو بهذا حذى اتجاها مختلفا عمن سبقوه والقائلين بارتباط الرواية بالطبقة البورجوازية مثل جورج لوكاتش، وهيجل، ولوسيان غولدمان.

1– حسن المودن، جدل الجسد و الكتابة في رواية اشجار القيامة للروائي بشير مفتي، ص60.

2– باسم صالح حميد، النزعة الحوارية في الرواية، مجلة علامات، ج 51، مجلد13، مارس، 2004، ص599.

يرى باختين أن الرواية لازالت في مرحلة التشكل والتطور ولم تكتمل، ولم تأخذ صورتها النهائية بعد، حيث قال «الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة وما يزال غير مكتمل »[1]، فهي تواكب المجتمع وتسايره، فمادام المجتمع في تطور، وتحول، فالرواية ستبقى كذلك.

من خلال هذا نتوصل إلى نتيجة مفادها أن نظرية باختين اللغوية، كانت رد فعل وبديلا عما كان سائدا وقتها، أراد أن يأسس نظرية لغوية، مخالفة ومغايرة، وإذا به يشيد علما جديدا يسمى علم ما بعد اللغة، حيث درس اللغة دراسة ما بعد لغوية، يقول باختين: «توجد مجموعة من الظواهر الكلامية الفنية التي تجلب انتباه كل من الباحثين الأدبيين، وعلماء اللغة منذ زمن بعيد إن هذه الظواهر، بحكم طبيعتها تقع خارج اختصاص علم اللغة، أي تعتبر من اختصاص "ما بعد علم اللغة " »[2] وهذه الظواهر هي ظواهر حوارية، لها اتجاه مزدوج، وعلم اللغة لا يهتم بالعلاقات الحوارية ذات الاتجاهات المزدوجة.

وبالتالي فإن المتتبع لإنتاج باختين منذ بداياته سيلاحظ وجود طرحين أساسين اعتمد عليهما في بناء نظريته، الطرح الأول صاغه في «العشرينات من هذا القرن تحت مرجعية سوسيولوجية وخلاصة هذا الطرح؛ أن المادة اللسانية للملفوظ لا تشكل إلا جزءا منه نظرا لوجود جزء آخر غير لفظي يمثله السياق الخارج لفظي والذي يرجعه باختين إلى ثلاثة مظاهر :

1- الأفق الفضائي المشترك بين المتكلمين وحدة المرئي، الغرفة، النافذة إلخ.

2- معرفة وفهم الوضعية المشتركة كذلك بين المتكلمين.

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص16

2- ميخائيل باختين، شعرية دويستويفسكي، تر جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص270 .

3-التقييم الذي يشتركان فيه أيضا لهذه الوضعية[1]

فالملفوظ له وجهان: أولهما ظاهر وهو المادة اللسانية التي يتشكل منها، أما الوجه الثاني فهو خفي، ويتمثل في سياق النطق، وهذا يدل على البعد الاجتماعي للملفوظ، وبالتالي ازدواجيته. أما الطرح الثاني الذي تناول الملفوظ أيضا فقد «صاغه باختين في الخمسينات، وهو عبارة عن تعديل وتطوير للتصور الأول، فإذا كان باختين قد اعتمد في المرحلة الأولى على مرجعية سوسيولوجية، فإنه في المرحلة الثانية سيعتمد مرجعية جديدة يحب تودوروف تسميتها ب العبر لسانيةtranslinguistique »[2]. ميز باختين في هذه المرحلة بين الجملة والملفوظ، هذا الأخير الذي يعتبر موضوع العبر لسانيات عند باختين، فيما اعتبر الجملة موضوعا للسانيات، ثم عندما يتوقف علم اللسان عن العمل يبدأ عمل علم ما بعد اللغة. [3]

ومن هذا نستنتج أن للغة عند باختين أهمية عظيمة، فهي تمثل حجر الزاوية في المتن الروائي، كما أن مكانها أساسي في نظريته المتعلقة بالجنس الروائي، وهولا يقصد «اللغة النسق ذات البنية الثابتة، وإنما اللغة الملفوظ . الكلمة . الخطاب المحملة بالقصدية، والوعي والسائرة من المطلقية إلى النسبية، والتي تبتعد عن دلالة المعجم لتحتضن معاني المتكلمين في الرواية، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخوص، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم »[4] بمعنى أن اللغة التي ينظر إليها، ليست اللغة الجامدة الموجودة في القواميس، والتي تعتبر ملكا مشاعا للجميع، بل هو يتكلم عن اللغة ذات الدلالة التي تحمل في طياتها وعيا وإيديولوجيا، تعري لنا صاحبها، وتكشف توجهاته. يقول في هذ الصدد

---

1 – عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، منشورات الباحثين الشباب في اللغة والآداب، ط1، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ص11

2 – المرجع نفسه، ص34.

3 – ينظر: تزفيتان تودوروف، باختين والمبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، الأردن، 1996، ص102.

4 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 16.

«المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية »[1] فللكلمة دلالة اجتماعية، وإيديولوجية.

يؤكد باختين أن الرواية ظاهرة لغوية، ومن هذا المنطلق، سجل شكلين من الرواية، الرواية المونولوجية والرواية الديالوجية

1-الرواية المونولوجية "المناجاتية": وهي الرواية التقليدية الكلاسيكية، ذات الصوت الواحد، والمنظور الواحد، تقوم على الأحادية في كل شيء، سواء على مستوى اللغة أو الأسلوب. . . إلخ، ونشير إلى أن التعددية لا ترتبط بكثرة الشخصيات فقد تكون «الشخصيات متعددة، ولكنها كلها تتكلم بمنطق واحد وروح واحدة هي روح الكاتب »[2]، فالشخصيات في الرواية المونولوجية ليست مستقلة، بل يسيطر عليها الكاتب ويوجهها، حيث نلمس في هذه الرواية هيمنة وجهة نظر واحدة.

2-الرواية الديالوجية "الحوارية": مقابل الرواية المونولوجية نجد الرواية الحوارية، التي «تتعدد فيها الشخصيات المتحاورة، وتتعدد فيها وجهات النظر، وتختلف فيها الرؤى الإيديولوجية، بمعنى أنها رواية حوارية تعددية، تنحى المنحى الديمقراطي، حيث تتحرر بشكل من الأشكال من سلطة الراوي المطلق، وتتخلص أيضا من أحادية المنظور واللغة والأسلوب »[3]، فعلاقة الراوي مع شخصياته مبنية على الاستقلالية، فحضور الشخصية هنا مستقل، ومتحرر، كما نلمس في هذا النوع من الرواية تعددا في الأساليب واللغات. . . لقد احتفى ميخائيل باختين بهذا النوع كثيرا، وبين أهميته، وفضله على الرواية المونولوجية وذلك لأنها فضاء خصب لتعدد الأصوات واللغات والأساليب، وذهب -باختين- إلى أن «دوستويفسكي، هو خالق

1 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص102.

2 - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص107.

3- جميل حمداوي، "حميد لحميداني والصورة الروائية البوليفونية " صحيفة المثقف الأولى، ع2650، السبت 07 12/2013/ ، http://almothaqaf. com/index. php/qadaya/81858. html

الرواية المتعددة الأصوات "polyphones" لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية »[1]، فالرواية الحوارية لم تظهر إلا مع دوستويفسكي.

يعرف باختين الرواية المتعددة الأصوات قائلا: «إن الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع. وبين جميع عناصر البنية الروائية، توجد دائما علاقات حوارية أي إن هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي»[2] فباختين يشير إلى أن الحوارية تمس هيكل الرواية ككل، وهو يعمم الحوارية على كل شيء.

إن الحوارية تقوم على التعددية، ورفض النظرة الأحادية، والدعوة إلى التحرر منها ذلك لأنها« تشويه جوهر أسلوبية الرواية نفسه »[3]، حيث نادى باختين بالتعددية سـواء على المستوى الصوتي أو الكلامي أو اللغوي، وذلك أنه يرى أن الرواية فضاء « لتعدد الأصوات واللغات وتنوع الملفوظات المتحاورة، والمواقف الإيديولوجية المتصارعة»[4]، فهو بهذا يدحض ويهدم مقولة الرواية الأحادية، التي كانت تقوم على سارد واحد، وأسلوب واحد، ولغة واحدة. إن مقولة التعدد اللغوي احتلت الجزء الأكبر في نظرية باختين، وما يـدل على ذلك مفهوم الرواية عنده فقد ربطها مباشرة بالتعدد اللغوي، وهذا ما أكده والاس مارتن حين قال أن باختين «يعرف الرواية بأنها شكل هجين: إنها نسق مرتب فنيا ليجعل لغات مختلفة تحتك ببعضها »[5] فلغة الرواية عند باختين ليست لغة واحدة، بل مجموعة من اللغات

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص11.

2- المرجع نفسه، ص59.

3 - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص40.

4- المرجع نفسه، ص16.

5 - والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1991، ص200.

المتنوعة والمختلفة التي تعكس الواقع والمجتمع، والتي تتحد مع ببعضها ليصبح «النسيج اللغوي أشبه بلوحة فسيفسائية»[1].

يرى باختين أن أكبر مشكل يعترض أسلوبية الرواية هو «معضلة التشخيص الأدبي للغة، ومعضلة صورة اللغة»[2] وقد رصد باختين أشكالا ومظاهر، تساعد على إدخال التعدد اللغوي للرواية، كما تسمح باستحضار خطاب الآخر وتشخيصه، نجد منها «اللعب الهـــــــزلي مع اللغات، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض، أقوال الشخصيات، المحكي المباشر، الأجناس المتخللة »[3]، وغيرها من الأشكال الأخرى تعتبر هذه الظواهر مختلفـــة عن بعضها لكنها تتقاطع في نقطة واحدة، أو بالأحرى «تشترك جميعا بسمة واحدة :للكلمة هنا اتجاه مزدوج، واحد نحو مادة الكلام بوصفها كلمة اعتيادية، والآخر نحو كلمة الغير، نحـو كلام الغير»[4]، فرغم اختلافها الكبير إلا أنها تشترك جميعا في صفة التعدد أو الازدواجية. ومن مظاهر التجريب أيضا تهديم البنية الزمنية في الخطاب الروائي السائرة في اتجاه مستقيم كما أن الاحداث في الرواية التجريبية لا تسير في طريق مستقيم فيمكن أن نجد أحداثا يفترض أن تكون النهاية، ولكنها تأتي في البداية أو العكس، « إن رواية التجريب لم تعد تعنى بالترتيب النمطي العقلي المنسق ببداية ووسط ونهاية، لأن مهمتها تكسير القوالب النمطية الكلاسيكية والثورة على الجمود والتراتبية الزمنية التي تعني عدم القابلية للتطور»[5]، فدخول التجريب عالم الرواية يعتبر ثورة من أجل القضاء على القوالب الكلاسيكية، فقد ثار الروائيون الجزائريون على كل ما هو قديم وسعوا نحو الابداع الجديد .

---

1 – شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الحديثة، ص101.

2 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص17.

3– المرجع نفسه، ص ن

4– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص270

5 – حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة جامعة دمشق، ع 2، 2007، ص83.

في هذا الاتجاه سار الروائي الجزائري واسيني الاعرج، الذي خاض في تقنيات التجريب وبرع فيها، فواسيني يعتبر أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، ولد بتلمسان سنة 1954 يشتغل بجامعتي الجزائر المركزية والسوربون بباريس كأستاذ، أعماله الروائية التي كان يكتبها باللغتين العربية والفرنسية تنتمي الى المدرسة التجريبية الجديدة [1]، ومن مؤلفاته (وقع الاحذية الخشنة 1981) و(ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1982) و(مصرع أحلام مريم الوديعة 1984) و(ضمير الغائب1990) إضافة الى روايته (الليلة السابعة بعد الالف) و(سيدة المقام 1995)و(حارسة الظلال) الطبعة الفرنسية 1996-الطبعة العربية 1999 و(ذاكرة الماء 1997) (مرايا الضرير 1998) [2].

وان المتأمل والقارئ لأعمال واسيني الاعرج الروائية سيلاحظ تجلي ظاهرة التجريب حيث أنه كلما كتب رواية جديدة، فإنه يوظف فيها تقنيات التجريب «خاض واسيني الأعـــــــرج في التجريب الروائي وتجديد السرد عميقا منذ وَكَدِهِ المبكر للانتظام في كتابة رواية طويلـــــة في (وقائع من اوجاع رجل غامر صوب البحر)و (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)وفي كتابة قصة او رواية قصيرة في(وقع الأحذية الخشنة)و(نوار اللوز تغريبة صالح بن عامر الزوفري) و(مصرع أحلام مريم الوديعة) وتبدت طوابع هذا الوكـــــــــد في الحرص على الحكاية وتأجيجها بالتبخيل اندراجا في فضاء خاص عماده وجدان مفجوع بالتحولات القاهرة»[3] .

فالمتعمق في روايات واسيني الاعرج يجدها حافلة بمظاهر التجريب، فنجد أنه يستلهـــم من التراث العربي والإسلامي والعالمي، كما أنه يمزج بين المكون الروائي والأجناس

1 – ينظر: واسيني الاعرج، حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، سورية، دمشق، 2006، ص5.

2 – ينظر: عبد الكريم قطاف تمام، إشكالية نقل الخصوصيات الثقافية، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005، ص15.

3– عبد الله ابو هيف، الإبداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة ، ط1، الجزائر، 2007، ص11.

الأخرى، الأدبية منها وغير الأدبية، فيمزج مثلا بين المكون الروائي والجنس التاريخي، كما يمزج الرواية بالمكون السير ذاتي والأسطوري والفنون الأخرى، فرواياته متنوعة الخطابات ومتنوعة اللغات. وما أكد هذه الجرأة في الكتابة والخوض في التجريب أكثر هي رواياته في فترة التسعينات خاصة منها رواياته (الليلة السابعة بعد الألف بجزأيها رمل الماية والمخطوطة الشرقية) وروايته(سيدة المقام) و(حارسة الظلال)هذه الأخيرة كتبها واسيني الأعرج ووظف فيها تقنيات التجريب فبرع في توظيفها. حيث تعتبر رواية حارسة الظلال (دون كيشـــوت في الجزائر) من أفضل الروايات التجريبية بما تحمله من قوة في تقديم الجديد للعالم الروائي، وهي رواية كأي رواية، تحتوي على مجموعة من الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة، وموضوعها يحكي عن قصة صحفي إسباني فاكسيس سرفانتيس دالميريا الذي يدعى باسم دون كيشوت، والمثقف الجزائري الذي يشتغل بوزارة الثقافة ويدعى حسان أو حيسسن البطل والسارد الأول في الرواية، والذي تعرض بسبب حبه لعمله وإخلاصه لوطنه إلى بتر لسانه وذكره، والسبب في ذلك وبحكم منصبه باعتباره موظفا بقسم العلاقات الثقافية الجزائرية الإسبانية فقد التقى بدون كيشوت هذا الأخير الذي قام بزيارة الجزائر بهدف كتابة كتـــــاب عن جده ميغيل دي سرفانتس الكاتب الإسباني الشهير الذي زار الجزائر وأسر فيها لمدة خمس سنوات، وهذا ما أدى بدون كيشوت مع مرافقه حسيسن لزيارة الأماكن التي مر بها الجد ميغيل دي سيرفانتيس رغم الظروف التي كانت سائدة في الجزائر، ومن الأماكـــــن التي زاراها الميناء والمغارة والمدينة القديمة، هذه الأماكن التي اقتيد إليها سيرفانتيس الجد إثر اعتقاله فأرعبتهم تلك المشاهد والمناظر، فقد تحولت المعالم الأثرية في المدينة إلى مزابل وأماكن لعقد الصفقات المشبوهة، وهذا ما أدى بأصحاب النفوذ والسلطة إلى القبض على دون كيشوت واعتباره جاسوسا إسبانيا، دخل البلد بطريقة غير قانونية، وقد سجن لمدة خمس أيام، ليتم ترحيله بعدها إلى بلده. يأتي دور حسيسن الذي يطرد من عمله ويتعرض لعملية

الخطف ويبتر لسانه وذكره من طرف أشخاص مجهولين. ورواية حارسة الظلال تجسيد لواقع الجزائر في فترة التسعينات وما يحدث فيها من صراعات وأزمات .

الفصـــل الأول:

صـورة اللـغة

تعد اللغة من أهم مكونات الخطاب الروائي الجديد، وقد أصبحت موضوعا، بعد أن كانت وسيلة للتعبير، لذا اهتم الروائيون المعاصرون بها اهتماما كبيرا ، وخصوصا طريقة إيرادها في الرواية، فأحكموا تشييد صورتها إحكاما جيدا، و«لتشييد صورة اللغة في الرواية يورد باختين ثلاث طرائق:

-الحوار الخالص

-التهجين

- تعالق اللغات والملفوظات من خلال الحوار الداخلي: أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد، وصيغ هذا التعالق هي :الأسلبة، التنويع، الباروديا. »[1]، إذن هذه المظاهر اللغوية، هي التي تثري الرواية حواريا، وذلك لما تملكه من مزايا وإيجابيات، فمن خلالها نلمس مقدرة الكاتب، على التحكم بزمام عمله الفني، وتمكنه من بناء شكل جديد باعتبارها ـ هذه الأشكال ـ مظهرا من مظاهر التجريب الروائي، وقد رأى باختين أن الروائي «يرتقي بمستوى إبداعه الفني كلما أبدع في استدعاء هذه الأشكال »[2]. ومن خلال ما سبق نتساءل: هل استطاع واسيني الأعرج أن يرتقي بعمله الذي بين أيدينا (حارسة الظلال)؟ وهل نجح فعلا في استحضارها، واستدعائها، وهل استطاع تجاوز الشكل التقليدي الأحادي، وبناء رواية حوارية جديدة وفق معايير باختين، أم أنه بقي حبيسا في غياهب الشكل الروائي التقليدية كل هذه الأسئلة سنجيب عليها من خلال تشخيص صورة اللغة في رواية حارسة الظلال .

1 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18 .

2– وائل بركات، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، مجلة جامعة دمشق، ع3، المجلد 14، 1998، ص69 .

1 ـ التهجين: (l'hybridation)

يعتبر التهجين أحد أهم الطرائق لتشييد صورة اللغة في الرواية وبنائها، إلى جانب هذا يعتبر طريقة لاستحضار خطاب الآخر «فكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة كلما اتخذت اللغة المشخصة طابعا موضوعيا »[1]، ويطبق بطريقة واسعة عن طريق إدخال عدة لغات فيه.

والتهجين «عنصر إيجابي مولد للجديد»[2]، وهذ الجديد يتمثل في ذلك الملفوظ الهجين ذو الأصول المختلطة، والمتناقضة. وعلى هذ الأساس يعرف باختين التهجين بأنه «مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي أوبهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ »[3] مثل التقاء لغة فصيحة وأخرى عامية، أوعي اشتراكي شيوعي وآخر بورجوازي، وإلخ...

ويشترط أن يمتزج الوعيان أو اللغتان في ملفوظ واحد يعود إلى متكلم واحد، دون أن يتوحدا، وفي هذا الصدد يرى محمد برادة أن: «التهجين اللغوي بمعنى الإخصاب والتوليد، سيرورة ملازمة لحياة المجتمعات، تلاحق التحولات، وتسعى إلى التعبير عنها من خلال ابتداع الكلمات وتلقيحها، وتفريغ دلالاتها، وتلاوينها»[4] فالتهجين إذن إلى جانب أنه طريقة لإدخال التنوع الكلامي واللغوي إلى الرواية، له ميزات أخرى، فوأداه منتجة، تتابع مختلف تحولات المجتمع وتبرز التناقضات الموجودة فيه، وتصوغها عن طريق كلمات جديدة .

---

1 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص122 .

2 – علقم صبحة أحمد، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية: الرواية الدرامية أنموذجا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط1، بيروت، دت، ص41 .

3 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص120 .

4 – محمد برادة ، الرواية العربية ورهان التجديد، ع49، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع ، ط1، ماي 2011 ، ص54 .

هناك نوعان من التهجين حسب باختين، أولهما التهجين الإرادي القصدي، وهو تهجين واع يوظفه الروائي في عمله ويكون «في صيغة حوار داخلي، فيحدد وجهتي نظر تتجاوران حواريا، ونجد فيه داخل ملفوظ واحد ملفوظين كاملين مثل حوارين لحوار ممكن »[1] حيث نلمس وجود وعيين لسانين الوعي المشخص والوعي المشخص، ينتميان لنفس الملفوظ، وهذا النوع له بعد جمالي، كما يسهم في بناء صورة اللغة في الرواية.

أما النوع الثاني فهو التهجين غير الإرادي «الذي يقع عادة بين اللغات في كلام الناس، يدخل في سياق تبادل التأثير المألوف بين اللهجات واللغات التي تتعايش في حقل اجتماعي واحد وهذا النوع من التهجين ليس له بعد فني جمالي»[2]، فاللغات هنا لا تتحاور بطريقة إبداعية جمالية، وإنما تأتي عفوية، يفرضها الاحتكاك بين الناس، وتبادل اللهجات، التي تنتمي إلى حيز اجتماعي واحد.

هذا ويمكننا الإشارة إلى أن هدف التهجين هو الإضاءة المتبادلة بين لغتين أو أكثر، حيث يعمل على« إنارة لغة بوعي لغوي آخر، ووعي لغة من قبل لغة أخرى »[3] فلغة الرواية ترتبط في علاقة مع لغات أخرى من خلال إضاءة متبادلة مما يأدي إلى ولادة ملفوظ واحد، يحمل في طياته ملفوظين قد يكونان متباينين كيرا، لكن دون توحيدهما.

تتحاور اللغة في رواية حارسة الظلال مع لغات أخرى، لتشكل نسقا من اللغات، لذلك عند قراءتنا للرواية نجد مقاطع هجينة عدة وظفها الكاتب لتكسب الرواية تعددا لغـــــويا، ومن بينها نجد قول الراوي حسيسن:

---

1 – أوريدة عبود، حوارية اللغة في روايات عبد المالك مرتاض، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2013، ص59 .

2 – عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ص36 .

3 – سامية داودي، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011 ، ص34 .

«الجزائر أيتها المومس المعشوقة...ها هي ذي الجملة البدئية، الجملة الاسمية الصغيرة الضائعة التي كانت تتقصني للخروج من دائرة البياض. إنها كافية لوحدها لفك عقدة هذه الآلة الكاتبة العتيقة والصدئة التي اقتنيتها بمحض الصدفة، بمناسبة المزاد الذي نظمته وزارة الثقافة ضمن حملة تجديد عتاد العمل التي انتشرت كالريح الساخنة أو كبقعة زيت، لتعويض الآلات القديمة بأجهزة الكومبيوتر المستوردة مؤخرا من طايوان. فرصة لا تعوض»[1].

إن هذا الملفوظ تركيب هجين امتزجت فيه لغتان اجتماعيتان متناقضتان تماما، لغة فنان وشاعر ومبدع (الجزائر، أيتها المومس المعشوقة ...دائرة البياض) وكأننا أمام قصيدة شعرية، فالسارد هنا يتكلم ببلاغة، أما في الجزء الثاني (التي اقتنيتها بمحض الصدفة... فرصة لا تعوض) فنلمس لغة مختلفة تماما عن الأولى، لغة انسان عامل ذا مستوى بسيط، يستغل أول فرصة تخفيضات تتاح أمامه ليقتني ما لم يستطع شراءه من قبل .

قال السارد أيضا: «هذه الآلة الكاتبة، هي رفيقي الأوحد، معشوقتي الاستثنائية في هذا الفقر المائي الأزرق الذي وجدت نفسي فيه أمارس حياة ليست لي. حياة مستعارة ومؤقتة باستمرار، طقطقاتها وهي تئن تحت أصابعي، تولد لدي الإحساس بالرفقة والحياة وتشي بآلامها المفجعة وأسرارها المدفونة التي ضيعت الاسم والمعنى، ما يزال مختوما على جنباتها اسم مالكها الأول، عمي المختار، الذي طحنته كل حروب الأزمنة الحديثة ولم يتوان دقيقة واحدة عن صيانتها. عندما كان يشغلها، لا يتركها إلا عندما يعصرها كليمونة. تئن وتتلوى مثل المغنية السكرانة أو كغيمة ضائعة مانحة له الأشواق والروح مقابل رضاه. لم تخدعه أبدا حتى آخر يوم في حياته، عندما وقف عند بوابات الوزارة الخشنة يستجدي عودتـــــه إلى العمل الذي أجبر على تركه بسبب التقاعد المسبق الذي فرض عليه، عله يدفعهم في

1 – الرواية، ص13.

الأخير إلى التراجع عن القرار المجنون »[1].

إن هذا الملفوظ الذي أمامنا يرجع إلى متكلم واحد وهو السارد حسيسن، لكننا نلمـــــــس فيه وعيان، ولغتان، الوعي الأول، وعي إنسان فنان أجبرته الظروف لكي يدخل في علاقة مع آلة، وهذه العلاقة تتمثل في الرفقة، في حين الثاني يرجع إلى انسان إداري عاشق لعمله، اضطرته الظرف ليبتعد عن تلك الآلة التي كانت له كل شيء.

جاء في مقام آخر قول السارد: «أعتقد أنه بلساني المقطوع، وذكري المستأصل لا خـــيار لي سوى الاستجابة لدعوة الأمواج والزرقة التي تذكرني كل مساء بخلوتي وعزلتي وخوفي المتمادي في العمق كلطخة زيت والارتماء في عمق هذا اليم المتعالي الذي بدأ يقـــــلق من صمتي. هذا الصمت الذي يملاني، أنا المواطن العادي الذي وعد الملثمين الذين اختطفوه بأن لا يذكر شيئا مما حدث له. لكن على الرغم من الفقدان الفجائعي لسعادة اللذة ومتعة القول، ما زلت أملك القدرة على الكتابة. يداي ما تزالان في مكانهما، وأصابعي العشرة قادرة على إفشاء كل الأسرار»[2].

في هذا المقطع المونولوجي الهجين يتصارع وعيان ينتميان لمتكلم واحد ألا وهو السارد، فنلاحظ في الأول لغة إنسان خائف منكسر، مبتور الرجولة والأحلام، ضعيف ووحيد و معزول عن العالم، (أعتقد أنه بلساني المقطوع...لا يذكر شيئا مما حدث له)، ومن جهة أخرى نجد إنسانا شجاعا، يهدد الملثمين الذين اختطفوه بفضحهم، غير مبال بالعواقب (لكن على الرغم ...الأسرار) .

قال السارد: «مسكين أنا ابن كل الأرياح واللاشيء الذي أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان الذي فقده وذكر اللذة واللعنة، المنزوع ذات مساء مغلق، سيقدم بفرح

1 – الرواية، ص14.

2 – الرواية، ص15

الساموراي على ارتكاب نفس الحماقات: الصراخ بأقصى صوت وملء كل فراغات الرغبة المجنونة التي ضاعت بغباء في الحسابات الأخلاقية المبهمة. عليكم أن تعذرونـــــــــي في إرباكاتي وتمنعي عن ذكر تفاصيل الاعتداء الذي وقع لي، فأنا مرعوب من اغتيال غادر»[1]، في هذا الملفوظ الذي يعود إلى متكلم واحد، نرصد صوتين مختلفين تماما، وعي الانسان الجريء المقدام، الذي لم يندم رغم كل ما حصل له، ووعي انسان خائف مرعوب. جاء في موضع آخر قول السارد: «الأمر بسيط، هذه طقوسي اليومية ولا تعني أحدا غيري في هذا الوسط الذي ضيع كل مبررات وجوده. الكاسي هي وردة كارمن. لا غرابة في الأمر. كارمن هي هذه الروح النائمة بشراستها وهدوئها في الأعماق. الله غالب واش ندير مع ساحرة من ورق هي استنساخ مجنون لامرأة أندلسية أحببتها حتى صارت مرضي المستعصي ؟...لا أحد غيري يستطيع ادعاء رؤية وجهها الذي شق علي مرارا خلوتي في الحلم، السفر في جسدها ولثم عينيها المائلتين لدرجة أستطيع معها القـــــــول أنها من عائلتي، نشتك معا في رابطة الدم والذاكرة وكل شيء غامض حار يصعب تحديده. كارمن هي لحظة انخطافي. هي أنا في بلون الدم والضياع، كائن من لحم ودم وبقايا ذعر وخوف. نموذجي المجنون الذي يعذبني باستمرار ويسرق مني اللذة اليومية. هي اللذة نفسها التي تشق علي عزلة المساءات الموحشة، هي قريبتي لأني مثلها منحدر من موريسكي وجد نفسه ذات يوم حزينا مجبرا على ترك أرضه وجنته الأندلسية ومدينته: غرناطة الجريحـــة، في منفاه، ظل وفيا لأحجاره القديمة الممتلئة بالأنين والتمزقات والانهيارات التي دغدغت طويلا المدينة القديمة، مدينة الفرح والملح والكتب العالية، عيناه التائهتان دوما، ظلتا عالقتين بمحارق محاكم التفتيش المقدس التي مضت بدون توقف، تأكل خزانات الكتب حتى آخر الصفحات. قبل أن يلتجئ إلى الكهف في انتظار قدوم المارانوس الذي وعده بالمساعدة على مغادرة بلد

1 – الرواية، ص16.

الرماد في سفينة القرصان الإيطالي. عندما استقل السفينة وغطت موجة الفقدان العالية تربته على يده طويلا ولم يبرأ من جرحه حتى الموت»[1]،

نلمس في هذا الملفوظ تهجينا واعيا، حيث نلاحظ وعيين مفصولين بحقبة زمنية، فاللغة الأولى تعود لإنسان عاشق يحكي عن عشقه لامرأة خيالية، ثم يعود إلى الماضي ليتكلم عن جده، وابتعاده عن بلده .

قال السارد في حوار له مع دون كيشوت :«مثل الآخرين ذات صبـــــاح وجدت في بريدي الشخصي رسالة تهديد أضحكتني ولم آخذها على محمل الجد. منذ ذلك التاريخ وأنا أعيش مأساة الافتقاد اليومي للأصدقاء. وفي يوم وجدت عند مدخل البيت طردا، فتحته بدون تفكير وإذا به قنينة عطر يوضع على جسد الأموات عادة وكفن أبيض عليه بقع الدم وورقة مكتوب عليها جملة واحدة: انتظر دورك أيها الطاغوت. أضحكتني وأخافتني كلمة طاغوت. قلت في خاطري لو فقط يدرك القتلة أية جريمة يرتكبون ولكنهم لا يدركون. منذ ذلك اليوم أخذت الموضوع بجدية كبيرة، وبدت لي لعبة تناسي الخطر لعبة غير مسؤولة. أول شيء قمت به هو تغيير السكن. فذهبت عند حنا التي لم تكن تنتظر إلا ذلك لترضى علي حتى يرث الله الأرض وما عليها. هي مزعجة قليلا بثرثرتها وأسئلتها التي لا تتوقف ولكنها في العمق طيبة وممتلئة حبا للناس. حبها الأكبر هو استرجاع قصص أجدادها الأندلسيين الذين سحقهم صمت هذه المدينة الباردة. في الواقع. جدتي موريسكية من الرعيل الأول، لا تتوقف أبدا عن الحديث عن أجدادها الأوائل الذين سيعودون حتما وينشئون المدن التي دمرها الشماليون، كما تقول، والأتراك الهمج الذين لا تشعر حيالهم بأية عاطفة. أنا الوحيد في العائلة الذي يتحمل كل مبالغاتها المتكررة. من هنا تحملها الغلاظات والسخريات

1 – الرواية، ص20–21.

التي تصدر مني.»[1]،

إن هذا الملفوظ ينتمي إلى متكلم واحد ألا و هو الراوي، لكن نلاحظ وجود ثلاثة أنماط مختلفة، لكل نمط لغته الخاصة، اللغة الأولى تعود إلى السارد، واللغة الثانية و الثالثة تعودان للكل من الإرهابيين وجدته على التوالي، أوردهما الكاتب بشكل غير مباشر، إن لغة السارد تأتي أحيانا ساخرة، وأحيانا خائفة، أما لغة الإرهابيين فهي مليئة بالتهديدات و القساوة والعنف، أما لغة الجدة فهي لغة تتسم بالحنين إلى الماضي . وقد أورد المؤلف هذه الخطابات بشكل غير مباشر «قصدا بغرض اتمام خطابه، وهذا ما يولد بنية هجنية ذات حدود، الأولى هي حدود خطاب الكاتب والأخرى حدود خطاب الشخصية غير المباشر اجتمعتا داخل ملفوظ واحد للحوار حول موضوع معين، وهذا ما يعطي صوت مزدوج ذو طبيعة حوارية»[2]

قال السارد: « صعب علي تصديق ما كنت أسمعه. أيعقل أن يكون المتكلم السي وهيب بدا لي الأمر مجرد هلوسات كتلك التي تنتابني في لحظات الخلوة والشطط، صممت أن أحتفظ للذكرى بنسخة من تدخله في أرشيفي الشخصي. ومن كثرة إعجاب الضيف وارتياحه بكلامه، اقترح على السي وهيب ضرورة بناء مركز دولي للأبحاث المتخصصـــــــــــــــــــة في سرفانتيس التي يمكنها أن تساهم في ربط العلاقة بين ضفتي المتوسط. في نهاية الزيارة تم التوقيع على بروتوكول ثقافي بين البلدين. اتفاق لن يرى النور أبدا لأن ملف سرفانتيس سرق من رفوف الوزارة. لا يمكن العثور عليه في أي قسم من الأقسام»[3] . إن هذا المقطع هجين يمتزج فيه وعيان مختلفان، وعي الإنسان المثقف، مهتم بالثقافة و له أرشيفه الخاص،

1 – الرواية، ص36 .

2 – إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، 2013، ص222–223.

3 – الرواية، ص41–42 .

ووعي ثان هو وعي السرقة والنهب.

قال السارد: «وعلى عادتي التقليدية، بعدما حضرت زهرة الكاسي في إنائها المعتاد، تفرغت مباشرة لدراسة ملفاتي المتراكمة باذلا مجهودا مضاعف لنسيان ما سمعته بقصر الثقافة عن المسكين دون كيشوت الذي تحول من ضحية إلى جاسوس. الملف الأول كان يخص التحضير للقاء غرناطة الكبير والمشاركة الوطنية في هذا الحدث الثقافي الاستثنائي، فيما يتعلق بالفنون البلاستيكية والفولكلور والأغنية والصناعات التقليدية، لم ينطرح أي إشكال على الإطلاق. المعضلة الوحيدة التي يصعب حلها هي تلك المتعلقة بالمحاضرين الذين تم اختيارهما من أجل المشاركة في ندوة الفن والكتابة في الأندلس. الاختيارات في مثل هذه الحلات محكومة بشكل دائم بمنطق الزبونية والصداقة. أراد بعضهم أن يفرض علي أشخاصا لا علاقة لهم بما كنا نهدف إلى تحقيقه من تمثيل حقيقي للوطن. بكل بساطة رفضت التوقيع على قائمة تمت فبركتها »[1]

في هذا الملفوظ نلمس صوتين مختلفين، صوت المثقف الواعي، العامل المجتهد الذي يعمل بجهد، و يقوم بعمله بأكمل وجهه، و في مقابل هذا نجد صوت الفساد و الرشوة و البيروقراطية و التزوير.

من خلال هذه الأمثلة نستنتج أن واسيني لم يكتف بلغة واحدة بل عمل على مزج لغات مختلفة اجتماعيا أو ثقافيا أو عقائديا، في ملفوظ واحد، فقد ساعد التهجين في إبراز التناقض الموجود في المجتمع.

1 – الرواية، ص134–135.

2-الأسلبة: (la stylisation)

بالإضافة إلى التهجين نجد شكل لغوي آخر له أهمية لا تقل عنه في إضفاء طابع التعدد اللغوي على الرواية، وهذه الطريقة هي الأسلبة، وتتمثل في محاكات الأساليب التراثية أو المعاصرة وهي، أيضا تقليد لأساليب الغير وإعادة صياغتها، ف«مأرب المؤلف يستثمر الكلمة الغيرية، ويوجهها لتحقيق أهدافه الخاصة »[1].

وتمس الأسلبة أشكالا سردية عدة كالحكاية والأمثال والألغاز والأقوال، والقرآن الكريم والسنة النبوية. يعرفها باختين قائلا: «هي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية "أجنبية "عنه، يتحدث من خلالها عن موضوعه، فاللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر، وتترك الآخر في الظل »[2] كما يرى أنها «تصوير فني لأسلوب لغوي غريب، هي صورة فنية للغة غريبة وهي تنطوي بالضرورة على وعيين لغويين مفردين: الوعي المصور "أي الوعي اللغوي المؤسلِب "، والوعي المصوَر المؤسلَب وتتميز الأسلبة عن الأسلوب المباشر بهذا الوجود للوعي اللغوي بالضبط "أي وعي المؤسلب وجمهوره "، الذي يعاد على ضوءه إنشاء الأسلوب المؤسلَب، وعلى خلفيته يكتسب معنى وبعدا جديدين»[3] فالأسلبة إذن تشخص وتعكس أسلوب الغير، وتظهره بحلة جديدة ولون جديد ومظهر جديد.

وتختلف الأسلبة عن التهجين اختلافا تاما ففي الأسلبة «لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء

1 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص282 .

2 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص180 .

3 – المرجع نفسه، ص149.

اللغة الأخرى وهذه اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا »[1]بصيغة أخرى يختلفان في اللغة الثانية ففي التهجين تكون صريحة وتُذكر أما في الأسلبة فهي ضمنية.

من جهتها فقد أثْرت الأسلبة الجانب الحواري في رواية حارسة الظلال، حيث استغل واسيني الأعرج أساليب كثيرة، من حقبات مختلفة ماضية وحاضرة، وذلك لتحقيق التنوع في روايته، ولعل أبرز أسلوب استثمره هو الأسلوب الديني، هذا الأخير الذي سجل حضـــــورا لافتا في الرواية. وسنورد أمثلة في الجدول الموالي للتوضيح :

النص المؤسلَب	النص المؤسلِب
«عض على يده طويلا، ولم يبرأ من جرحه حتى الموت »[2]	قال الله تعالى: بسم الله الرحمن الرحيم «ويوم يعض الظالم على يده، ويقول ياليتني اتخذت مع الرسول سبيلا» الآية 27سورة الفرقان
«حولوا الكلام شهدا والليل نهارا والنهار إلى مساحة من النجوم »[3]	قال تعالى : «وسخر لكم الليل والنهار والشمس والقمر والنجوم مسخرات بأمره إن في ذلك لآيات لقوم يعقلون » سورة النحل.
«لم يكن أمامي إلا الذهاب إلى الأمام حتى ولو نحو التهلكة »[4]	قال تعالى : «ولا تلقوا بأيديكم إلى التهلكة» الآية 195 سورة البقرة.

1 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ص122 .

2 – الرواية ، ص21 .

3 – الرواية، ص 22 .

4 – الرواية، ص30 .

« إن بعض الظن إثم، أنت راسك قاصح، لازم تكون على يقين، الشك سيد المآسي »[1]	قال تعالى : «يا أيها الذين آمنوا اجتنبوا كثيرا من الظن إن بعض الظن إثم »الآية 12 سورة الحجرات
«ما يظنه الناس دخانا هوغبار يعمي الأبصار »[2]	قال تعالى «أفلم يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها أوآذان يسمعون بها فإنها لا تعمي الأبصار ولكن تعمي القلوب التي في الصدور»الآية46 سورة الحج
«جاءنا من حيث كنا لا ننتظر »[3]	قال تعالى : «ومن يتق الله يجعل له مخرجا ويرزقه من حيث لا يحتسب» الآية 2-3 سورة الطلاق
«وحشنا، نحن الذي خلقناه وربيناه وكسوناه وأطعمناه، حتى بلغ سن القتل فصفانا واحدا واحدا »[4]	قال تعالى: «سبح باسم ربك الأعلى الذي خلق فسوى والذي قدر فهدى والذي أخرج المرعى»سورة الأعلى الآيات 1-2-3-4

في هذه المقاطع الواردة أعلاه، تشخيص واضح وجلي للأسلوب القرآني، لقد استثمر واسيني الأعرج النص القرآني، وذوبه مع لغته – لغة واسيني – وأعاد صياغته لينتج لنا

1 – الرواية، ص126 .

2 – الرواية، ص138.

3 – الرواية، ص191.

4 – الرواية، ص191.

ملفوظا مزدوجا، يفيض حوارية، ولكن «على الرغم من التصرف فيها وبترها وحشـــــــرها في سياقات جديدة، فهي مازالت محافظة على آثارها وعلاماتها السابقة»[1].

إلى جانب النص القرآني نجد حضورا للحديث النبوي على نحو:

قال حسيسن: «أنا متأكد أن هناك خطأ ما ارتكب. دون كيشـــــــوت فنان الحياة بالنسبة إليه لا تساوي جناح بعوضة ولكن ليس إلى درجة اختراق قوانين بلد هو ضيفه »[2]

في هذا المقطع نلمس حضورا للنص الديني النبوي، حيث دخل في حوارية مع لغة الحديث النبوي وذلك عن طريق أسلبة الحديث التالي: عن سهل بن سعد قال :قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :« لوكانت الدنيا تعدل جناح بعوضة ما سقى كافرا منها شربة ماء» "سنن الترمذي.

وفي الرواية أيضا نجد أن الكاتب استغل بعض الأساليب الأخرى منها المقولات الشهيرة لفقهاء وكتاب وصحافيين، قال السارد حسيسن :«ما هذا العبث ؟ كأننا في جوحنا غولة الخرافي :إذا بكيت ناكلك وإذا ضحكت ناكلك. اضحك، ابك، بالاك تعيش ؟ »[3] في هذا الملفوظ نلاحظ أن واسيني الأعرج أسلب المقولة الشهيرة للصحفي الجزائري الراحل الطاهر جاووت:«في الجزائر إذا تكلمت تموت، وإذا سكت تموت، إذن تكلم ومت»[4]

قال توفيق: «يا ابني أنت في صلب الخطأ. الثورة حية في قلب كل الناس شعلة سلمها جيلنا إلى من يعرف كيف يحافظ عليها »[5]

في هذا المقطع أسلبة واضحة معالمها، حيث قلد واسيني الأعرج أسلوب تشي غيفـــــارا

1 – محمد الداهي، التشخيص الأدبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي، دار الأمان، ط1، الرباط، 2006، ص50.

2 – الرواية، ص 103.

3 – الرواية، ص111.

4 –www.djazairess.com/eleyem/106031

5 – الرواية، ص125.

في مقولته التالية: «إن من يقول أن نجم الثورة قد أفل فإما أن يكون خائنا أوجبانا أو متساقطا، الثورة قوية كالفولاذ، حمراء كالجمر، باقية كالسنديان، عميقة كحبنا الوحشي للوطن»[1].

قال الراوي :«ما حدث لا يمكن أن يكون إلا من صنع الله، فقد جمع ما فرقه البشـــــر»[2] في هذا المقطع أيضا نلمس خطاب الآخر حاضرا عن طريق الأسلبة، فقد أسلب واسيني مقولة الإمام عبد الحميد بن باديس رحمه الله: «ما جمعته يد الله لا تفرقه يد الشيطان»[3].

قال رئيس البلدية :«بئس لأمة تحكمها أفخاذ النساء »[4]، في هذا التركيب المؤسلب، وظف واسيني لغة الشاعر العراقي مظفر النواب، حيث أسلب هذه الكلمات من قصيدة: القدس عروس عروبتكم والتي جاء فيها ما يلي:

سنصبح نحن يهود التاريخ ونعوي في الصحراء بلا مأوى

هل وطن تحكمه الأفخاذ الملكية

هذا وطن ؟؟

أم مبغى ؟

بالإضافة إلى تأثر واسيني الأعرج بلغة وأساليب النصوص التي سبق ذكرها النصوص الدينية بشقيها القرآن والسنة، وأيضا، أقوال العظماء والتي أصبحت على مر الزمان قيما ومبادئ يصعب تجاوزها، والنصوص الشعرية، نجد أيضا أشكال سردية مستها الأسلبـــــة في الرواية، من أبرزها تقليد أسلوب ألف ليلة وليلة وخصوصا في وصف القصور،

1- www.alquseyes.com/embed/35198

2 -الرواية، ص202.

3 -www.raialyoum.com/p=66320

4 - الرواية، ص83.

وللتوضيح أكثر نورد الأمثلة التالية، قالت حنا:

«جنينة المدينة هي إسم الفيلا الأندلسية التي كان والد جدي يقيم بها، ... فيلا كبيرة لم يملكها أحد قبلنا. عندما يواجهها المرء يحس بصغره أمام بابها الحديدية الثقيلة التي تشكل دفاعها الأول ضد كل الغرباء. تغطي مدخل الفيلا ظليلة من القرميد الأخضر التي تحمي الضيف القادم من بعيد، من لسعة الشمس القاسية، في انتظار أن يأذن له سيد البيت بالدخول ليجد نفسه في حديقة جميلة يغمرها النور، ويملأ اتساعها أريج النوار الحار. الأقواس المغطاة بالنباتات المتسلقة تكسو الأرضية الآجورية ظلالا. يتلاشى الضيف وهو يتقدم في سحر الحديقة، في قطرات المياه النازلة من نافورة والمتجهة نحو البركة الصغيرة التي ينكسر فيها هسيس الأغصان وبياض الشمس، وصوت القطرات الصغيرة التي سرعان ما تبعثر الظلال، وانعكاسات خضرة شجيرات السرو، وتتكئ الفيلا على أعمدة زوجية، تشكل في التئامها مدخلا مفتوحا على الجهات الثلاثة للفيلا »[1]

لقد عمل واسيني الأعرج في هذا المقطع على أسلبة لغة ألف ليلة وليلة، فهذا الملفوظ مؤسلب من النص التالي :في الليلة 527

قالت شهرزاد :بلغني أيها الملك السعيد أن جانشاه قال وما كان مقدرا على العبد لابد أن يستوفيه، ثم مد يده وفتح المقصورة ودخلها فرأى فيها بحيرة عظيمة، وبجانب البحيرة قصر صغير، وهو مبني من الذهب والفضة والبلور، وشبابيكه من الياقوت، ورخامه من الزبرجد الأخضر، والبلخش والزمرد والجواهر مرصعة في الأرض على هيئة الرخام، وفي وسط ذلك القصر فسقية من الذهب ملأى بالماء...حول ذلك القصر بستان عظيم، وفيه أشجار وأثمار وأنهار، وفي دائر القصر مزارع من الورد والريحان والنسرين ومن كل مشموم »[2].

1 – الرواية، 50–51.

2 – ألف ليلة وليلة، تقديم أمزيان فرحاني، الجزء 3، موفم للنشر، 1988، ص3333–3334.

بقراءتنا لهذه المقاطع السردية ، مقاطع الرواية، لا شك سيخطر في أذهاننا مباشرة ذلك العالم العجائبي الذي تحكيه شهرزاد، نجول في رحاب تلك القصور والبساتيـــــــــن و الحدائق.

وهناك أمثلة كثيرة من هذه الشاكلة في المتن الروائي، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تفاعل واسيني الأعرج مع وتحاوره مع لغات حقب ماضية، وتأثره بأساليب القدماء، «فالكاتب أعاد أسلبتها ونقلها في حلة جديدة تعبر عن شكل آني يمثله هذ الملفوظ أي أنها أصبحت لغة محينة، فاللغة في هذا الملفوظ تحمل في أحشاءها لغات متوارية لكن علامات وجودها ظاهرة في صورة اللغة المشخصة»[1]

ومن بين الأشكال السردية التي أسلبها واسيني الأعرج، نجد تقليده للأسلوب الصحافي بإطناب، وللتوضيح أكثر نورد المثال التالي: قال الراوي حسيسن :«جاسوس إسباني يعمل لمصلحة الإرهابيين الذي استطاع بفضل تواطئات كثيرة أن يمرر أطنـــــانا من القنابل في باخرة السكر. القبض عليه وعلى العصابة يشكل ضربة معلم أنقذت البـــــلد من الخراب»[2]، في هذا المقطع استعمل الكاتب لغة الصحافة، أسلبها فجاءت على لسانه على هذا النحو كأننا نشاهد نشرة إخبارية، أم نقرأ جريدة، فقد هيمن الصوت واللغة الصحفية على هذا الملفوظ.

مع كل ما تقدم ذكره آنفا من أمثلة، نلاحظ كثرة الأساليب، وتنوعها في المتن الروائي، وهذا ما أدى إلى التعدد اللغوي. فقد عمل واسيني الأعرج في روايته هذه على إذابة الحدود وتقليصها بين الماضي والحاضر، كما استطاع ترجمة الواقع الحالي وعبر عنه بلغة

1 – إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، ص226 .

2 – الرواية، ص133.

وأسلوب عصر سابق، فقد استخدمها –اللغة– ليتحدث عن موضوعه، ويوصل رسالته، يقول باختين في هذا الصدد «اللغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة »[1].

3- التنويع:(la variation)

في بعض الأحيان لا تكون الأسلبة خالصة، حيث نجد تغييرا على مستوى النص، وهذا ما يسمى بالتنويع وهو «نوع من الإضاءة المتبادلة قريب من الأسلبة»[2]على حد تعبير باختين أي أنه –التنويع – منبثق عن الأسلبة فلا وجود له في النص الروائي في غيابها. في التنويع ينتقل الكاتب من الأسلبة إلى التهجين أومن التهجين إلى الأسلبة.

ويتجلى لنا الفرق بين الأسلبة والتنويع «في الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة فيضيئها ويدخل اليها اهتماماته الأجنبية لكنه لا يدخل اليها مادته الاجنبية المعاصرة »[3]، أما في التنويع «فيدخل بحرية مادة للغة الأجنـــــــبية في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة محالة بالنسبة لها »[4]

ومن أمثلة التنويع في الرواية ما يلي:

قال رئيس الجامعة في حوار له مع وزير الثقافة

«دعك من هذا، أنت رجل كبير وكبرك يعطي طاقة استثنائية للتجاوز، الصغير يبقى صغيرا مهما فعل، الله عندما خلق الحياة فكر جيدا ولهذا حدد منذ البداية الفوارق الاجتمـــــــاعية و الملكات لدى كل واحد، ولا نستطيع أن نفعل أي شيء أمام جبروته وقدراته الخارقة، علام

---

1 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص18.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص123.

3 – المرجع نفسه، ص18.

4 – المرجع نفسه، ص ن .

الغيوب يا خويا ».[1]

في هذا الملفوظ انتقل الروائي من التهجين إلى الأسلبة، ففي المقطع الأول نلمس نمطين ولغتين متباينتين تنتميان لنفس المتكلم، الأولى عبارة عن تملق، وتعظيم لإنسان ، وتصغير لآخر في نفس الوقت وكأنه تفريق عنصري، أما الوعي الثاني فنلاحظ لغة تنم عن مرجعية دينية، وتعظيم مطلق لله وحده، وفي نفس الملفوظ انتقل إلى الأسلبة(علام الغيوب ياخويا)، فقام بأسلبة الآية التالية (ألم يعلموا أن الله يعلم سرهم و نجواهم وأن الله علام الغيوب).

4-المحاكاةالساخرة: (la parodie)

تعتبر المحاكاة الساخرة "الباروديا " من بين الأشكال والظواهر التي تساهم في تحقيق التنوع الكلامي والأسلوبي، داخل المتن الروائي، كما لها دور بارز في تأسيس كرنفاليته. «والباروديا عند باختين نوع من الأسلبة، تكون فيها قصدية اللغة المشخِصة متعارضة مع مقاصد اللغة المشخَصة، مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية، ويشترط في الباروديا أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كل جوهري متوفر على منطقه الداخلي، وكاشف لعالم متفرد مرتبط باللغة التي كانت موضوعا للباروديا »[2]، فالباروديا هي تقليد أساليب الغير، والتكلم بكلمتهم، وبالتالي نجد «المؤلف يتحدث بواسطة كلمة الآخرين ولكنه يدخل في هذه الكلمة اتجاها دلاليا يتعارض مع النزعة الغيرية »[3]وبالتالي فالمحاكة الساخرة تتداخل فيها لغتان، الأولى ظاهرة، والثانية مبطنة. ومن المستحيل المزج بين الصوتين، عكس الأسلبة، فالكاتب يغير مسار كلمة الآخرين، وينحوبها طريقا مختلفا عن طريقها الأصلي، حيث يستعملها في معنى ليس معناها الأصلي.

1 – الرواية، ص 209.

2 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص28-29.

3 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص282 .

والأثر الأدبي الساخر، هو «خليط يحاكي أساليب آثار أدبية أخرى بصورة ساخرة »[1] فالباروديا هي محاكاة لأساليب الآخرين بنوع من السخرية. ليس هذ فقط فالمحاكاة الساخرة كما أشار باختين «يمكن أن تكون متنوعة لدرجة كبيرة، يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة أسلوب الغير بوصفه أسلوبا. يمكن أن نحاكي محاكاة ساخرة طريقة نموذجية على المستوى الاجتماعي أوشخصية على المستوى الفردي، طريقة في الرؤية، في التفكير، في الكلام»[2]

للمحاكاة الساخرة أهمية كبيرة، ودور لا يستهان به، وقد أشار باختين إلى هذه الأهمية حين قال: «إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة والتنويع كبيرة في تاريخ الرواية، ولا تفوقها سوى الباروديا Parodie»[3].

ويكمن دورها إلى جانب إضفاء التعدد اللغوي في الرواية فهي تسمح للكاتب، أن يحتمي بسورها لكي ينقد المجتمع بطريقة آمنة بعض الشيء، كما أنها تسمح بفضح سلوكيات الأشخاص بطريقة غير مباشرة، وقد تكون ذكية في بعض الأحيان، في هذا الصدد تقول ليندا هتشيون:« الباروديا لها مدى واسع من الأشكال والمقاصد بدءا من تلك السخرية الذكية إلى ما هومضحك لعوب إلى المحترم احتراما جديا»[4] فكل شكل تتخذه السخرية له شكل معين ومقصد معين.

لقد وظَف واسيني الأعرج في حارسة الظلال تنقية المحاكاة الساخرة بإسهاب وبشكل مكثَف، وملفت للنظر، وهذا شيء طبيعي لما يفرضه المقام في الرواية، التي تحمـــــــل في طياتها نوازع التمرد من السلطة والحكم، وذلك باعتبار أن «السخرية أسلوب يهـــدف

1 – ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر حيدر حاج اسماعيل، مراجعة ميشال زكريا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009، ص205.

2 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفكي، ص282–283.

3 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص123 .

4 – ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص207 .

إلى الضحك المبطن بنوع من النقد الموجه الهادف، إلى وضع اليد على علة ما، أو تصحيح وضع فاسد، أو نحو سبيل سوي، أو تغيير لحالة اجتماعية أو سياسة فاسدة »[1]

ونمثل للباروديا من الرواية بما يلي قال الراوي حسيسن:

«لا شيء الآن يزعجني بعد عملية البتر القسري لعضوين زائدين فائضين عن الحواس: العضلة اللسانية، والعضو التناسلي . يحق لي الآن أن أفتخر، فقد استئصل الضرر المركزي، وأصبحت رجلا صالحا ومواطنا نموذجيا»[2]

إن المتأمل لهذا المقطع السردي، سيجد أنه يعبر عن مرارة، فالمتكلم هنا يتحدث بلغة الجماعة المسلحة التي اختطفته، لكنه نحا بكلماته منحى آخر، يتعارض مع الكلام الظاهر «فقد لجأ الكاتب إلى هذه الطريقة كقناع بطريقة موضوعية للوصول إلى مبتغاه»[3]

جاء في موقع آخر على لسان السارد :

«ذبحته نفس سكاكين القتلة لأن من سوابقه الخطيرة الضحك وأخذ الحياة بمنطق السخرية والعبث»[4]

نلمس في هذ الملفوظ محاكاة ساخرة واضحة المعالم، كما نلمس وجود وعيين أحدهما، ظاهر والثاني خفي، فالكاتب لم يقصد أن الضحك سابقة خطيرة، كما صرح به، بل تكلم بمنطق القتلة ولغتهم. بمعنى أن الروائي استخدم لغة في غير معناها ومكانها الأصلي.

إن المتأمل للمقاطع السابقة، سيجد أن واسيني الأعرج وظف كلمة الآخرين لغرض، معين ألا وهوالنقد والتعبير عن الواقع السيء، والمأساوي، وهجاءه بطريقة غير مباشرة، بحكم

---

1 – مساعد بن سعد ضحيان الذبيان، السخرية في شعر عبد الله البردوني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أم القرى المملكة العربية السعودية، 1431هـ، ص44.

2 – الرواية، ص16 .

3 – أوريدة عبود، حوارية اللغة في روايات مرتاض، ص93 .

4 – الرواية، ص35 .

أن «أسلوب السخرية من أرقى أنواع الهجاء»[1]رفقد حملت هذه العبارات البارودية الساخـرة في طياتها غضبا كبيرا وسخطا عظيما.

فالباروديا إذن ساهمت في إضفاء التنوع الكلامي في حارسة الظلال بشكل كبير وذلك لميزتها الكبيرة المتمثلة في أنها «يمكن أن تستخدم في تحقيق أهداف إيجابية »[2]، كما عملت على كشف توجه الكاتب وإيديولوجيته المناقضة لمؤسسة الدولة من جهة، واللإسلاميون الأصوليون من جهة أخرى.

5-السخرية:

إلى جانب الباروديا هناك « مقولة أوسع منها وتشمل غيرها من الأساليب الساخرة هي مقولة السخرية l'ironie»[3]، وتعد السخرية من الأساليب القديمة التي لطالما استعملت للهـــــزء من شخص ما، أو هجاءه، ومصطلح السخرية يتداخل مع «مصطلحات أخرى كثيرة تدخل ضمن الأدب الفكاهي كالهزل والنكتة والطرفة وغيرها » [4] .

للإنسانية تاريخ طويل مع هذه الممارسة، التي لم تقتصر على مجال الرواية فحسب، حيث نجدها حاضرة في الشعر، والمسرح، والسينما، والصحافة (من خلال الرسوم الكاريكاتورية خاصة)، إن أسلوب السخرية كما أشرنا هو أسلوب قديم وقد كان «الجاحظ أول مؤلـــف في تاريخ الأدب يخص كتبا بأكملها في السخرية كما فعل في كتابه البخلاء و رسالته التربيع

1 – مساعد بن سعد بن ضحيان الذبياني، السخرية في شعر عبد الله البردوني، ص.45

2 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص283 .

3 – مرابطي صليحة، حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح، مجلة الخطاب، دار الأمل، 2012، ص85.

4 – مشتوب سامية، السخرية و تجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو الجزائر ،2012 ، ص8 .

و التدوير»[1]، فالقارئ لمؤلفيه سيلاحظ سخرية لا حدود لها، وصورا ساخرة شكات سابقة في تاريخ الأدب ككل .

تساهم السخرية في تحقيق التنوع اللغوي في الرواية، شأنها شأن المظاهر اللغوية الأخرى وهذا ما أكده والاس مارتن حين أشار إلى أن« السخرية و الهجاء والمحاكاة الساخرة هي خطابات مزدوجة الصوت»[2]، فالسخرية إذن شكل من أشكال التعدد الصوتي .

في رواية حارسة الظلال نجد حضورا ملفتا لتقنية السخرية وخصوصا في وصفه للشخصيات التي تمثل السلطة الحاكمة، أو التيار الديني في الرواية، كما أبدع واسيني الأعرج في تصوير شخصيات الرواية تصويرا كاريكاتوريا باحترافية كبيرة، «والتصوير الكاريكاتوري أو المبالغ فيه هو وضع الشخص في صورة مضحكة: كالمبالغة في تصوير عضو من أعضاء الجسم، ومحاولة تشويهه إلى حد ما، بحيث يجعل الشخص كأنه لا يعرف إلا العيب الذي فيه، ومن ذلك ضخامة الجسم أو نحافته، وقصر القامة، أو طولها المفرط، وتصوير الشذوذ في ملامح الوجه»[3]، وهذا ما نلاحظه في معظم شخصيات الرواية التي عمد الكاتب إلى إظهار عيوبها الجسمانية، وكان قريبا من نهج الجاحظ في رسالته التربيع والتدوير، في رسمه لجسم ووجه (ابن عبد الوهاب)، ومن أمثلة ذلك ما يلي: قال السارد حسيسن واصفا توفيق:

«توفيق رجل قصير على جسمه المدور و الممتلئ، على كتفيه العريضين يستقر رأس يشبه بطيخة أو كرة رجبي (rugby) غير منفوخة بشكل جيد، عيناه تشبهان عينا ذئب

1 – السيد عبد الحليم محمد حسين، السخرية في أدب الجاحظ، الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الإعلان، ط1، ليبيا، 1988، ص93.

2 – ينظر: والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، ص238.

3 – بن صالح نوال، خطاب المفارقة في الأمثال العربية (مجمع الأمثال الميداني أنموذجا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، جامعة بسكرة 2012، ص211.

صفراوان، غارقتان في بياض غير صاف»[1]، يكشف هذا المقطع عن سخرية موجهة نحو رجل من رجال السلطة، وقد وضع السارد جسمه تحت مجهر التشخيص مبرزا عيوبه، ومضخما إياها.

هذا ونلاحظ شكلا آخر من أشكال السخرية في حارسة الظلال، وهي تشبيه الشخصيات السالف ذكرها بالحيوانات (القط، الكلب، الثعلب، الثعبان) على نحو:

«كنت أعرف مسبقا أن إقناع زكية أمر مستحيل، تشمم قصص الآخرين مثل نملة، وعندما تنقصها التفاصيل تتخيلها، مسكين من وجد نفسه بين يديها، تضع لسانها الحاد كلسان أفعى في جرحه، وتمتص دمه حتى نخاع العظم، حاسة شمها تدفعها دائما نحو أكثر القصص إثارة »[2]، إن هذا المقطع و غيره من مقاطع مشابهة شبه فيها السارد الشخصيات التي تمثل السلطة بحيوانات .

كما لم يغفل عن الشخصيات التي تمثل الإسلاميين، قال واصفا رئيس البلدية الإسلامي:« فجأة عوى رئيس البلدية مثل الكلب المكلوب الذي رمي على رأسه ماء»[3]، فقد شبهه بالكلب عندما يصاب بالمرض ويصبح هائجا خطيرا .

والملاحظ في معظم الأمثلة الساخرة أنها موجهة قصدا نحو «جزء معين من جسد الشخصية ألا وهو العين، إيمانا منه بأنها الجزء الأكثر صدقا في الإنسان نظرا إلى أنه يكشف حقيقته، وطبيعة شخصيته، وتركيبتها النفسية »[4]، وفي تشبيهاته تلك ركز الراوي على صغر العينين، فمن المعروف والشائع لدى عامة الناس أن العين الصغيرة، تدل على الخبث والمـــــكر، ومن جهة أخرى رأى كمال الرياحي أن «الراوي بذلك يؤكد ضيق الرؤية عند هذه السلطة

1 – الرواية، ص123.

2 – الرواية، ص138.

3 – الرواية، ص83.

4 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، أفريل 2009، ص136–137.

العشواء، التي لا ترى أزمتها ومحنة البلاد والعباد»[1] حيث كل ما يهمها هو ملأ جيوبها، ونهب البلاد. لم يكتف الراوي بذكر العيون فقط، بل ركز أيضا على أعضاء أخرى كاللسان، والأسنان، إن هذه التشبيهات كلها «تعمق السخرية والتهكم، وتكشف عن رغبة المؤلـــــف و الراوي في تحقير هذه الشخصيات السلطوية »[2]، فهذه صورة واضحة لموقف الراوي المعادي للسلطة أتباعها. إن السخرية تقنية لها فعاليتها الخاصة، فهي تعمل على إضفاء التعدد والتنوع على الرواية .

6-الحوارات الخالصة:(les dialogues partiels)

الحوار عنصر أدبي جد هام في بناء المعمار الوائي، وهو أداة فنية تتفاعل من خلالها الشخصيات، وتعبر عن آرائها وأفكارها، وصراعاتها، فالحوار «هوما يعطي للشخصيات حياة، والشخصيات هي التي تجعل للحبكة معنى»[3]. فهو إذن نمط من أنماط التعبير، وتبعا لذلك هو «تمثيل للتبادل الشفهي، وهذا التمثيل يفترض عرض كلام الشخصيات بحرفتيه »[4]

والحوار نوعان :

حوار خارجي: وهو« الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر، في إطار المشهد داخل العمل، بطريقة مباشرة، وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي »[5] حيث أن الشخصيات تتناوب

---

1 – الرواية، ص137.

2 – الرواية، ص137.

3 – بتينة عثامنية، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية،مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر،2004، ص23 .

4 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص79 .

5 – بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمأذنة لعماد الدين خليل، مجلة كلية العلوم الإسلامية، مجلد 7، ع13، 2013، ص4 .

بالكلام.

وهناك الحوار الداخلي "المونولوج"، أوكما يسميه باختين «الحوار المجهري Micro dialogua »[1]

والمونولوج الداخلي كما يعرفه د وجاردن هو «الخطاب غير المسموع، وغير المنطوق، الذي تعبر به شخصية ما عن أفكارها الحميمة القريبة من اللاوعي :إنه خطاب لم يخضع لعمل المنطق، فهو في حالة بدائية، وجمله مباشرة قليلة التقيد بقواعد النحو، وكأنها أفكار لم تتم صياغتها بعد»[2]. فالشخصية في المونولوج « تتحدث مع شخص غائب أو متـــــــــوف، أو مفقود، أو تتحدث مع نفسها أي مع الأنا، أو تتحدث مع قوة عظمى كالله »[3].

وللحوار وظائف كثيرة في النص الروائي، أولها تصوير الشخصية، وتطوير الأحداث، الى جانب تقديم الجو، –جو الرواية – وتكمن أهميته في أنه يسمح «بتنويع وجهات النظر من الحكاية، بالانتقال من موضوعية الراوي الى ذاتية الشخصية، من المعرفة إلى الشعور»[4].

هذا وله –الحوار– فضل عظيم، في إضفاء التنوع الكلامي واللغوي في الرواية، فبواسطته «يتم اكتشاف المنحدرات الاجتماعية والايديولوجية والزمنية لمختلف الاصوات التي تصادى داخل النص »[5].

لقد أخذ الحوار عند باختين منحنى آخر، فاصبح «يعتبر هدفا بذاته وليس مجرد وسيلة »[1]، وهدا ما جسدته روايات دوستويفسكي.

---

1 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص269.

2 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، .

3 – بثينة عثامنية، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية، ص 23

4 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص82 .

5 – أوريدة عبود، الحوارية في اللغة روايات عبد المالك مرتاض، ص63 .

كما أنه–الحوار– في نظر باختين أصبح غير مقتصر على «حوار القوى الاجتـــــماعية في سكونية تعايشها، بل هو أيضا حوار الازمنة، والحقب، والأيام، وحوار ما يموت ويعيش، ويولد: هنا ينصهر التعايش والتطور معا في الوحدة الملموسة الصلبة لتنوع مليء بتناقضات لغات مختلفة »[2]

كما يرى أن «حوار الرواية نفسه، بصفته شكلاً مكونًا مرتبطا ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الدي يرن داخل الهجنة وفي الخليفة الحوارية للرواية »[3]. بمعنى أنه ليس مرتبطا بالأشخاص فقط، وإنما هو خليط من التغييرات الهجينة، والأسلبات...

فالحوار إذن يؤسس للتنوع الكلامي في الرواية، فعن طريق عرض آراء الشخصيات ومواقفهم، تتمثل لنا ايديولوجياتهم المختلفة، ولغاتهم المتعددة، وهذا ما يؤكده لنا حسن عليان في قوله: « أما الحوار والمونولوج، فإنهما يكشفان وظائفهما المتعددة، وخصائصه الـــــفنية في رواية الأصوات، مستوى الشخصيات الفنية، الثقافية والاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، ومستوياتها النفسية، فالحوار أداة فنية لإبراز الحقائق، وتوليدها، وتقديمـــــها في إطار وجهات النظر المتعددة التي يكشفها الحوار، فالصوت الروائي وجهة نظر تجاه نفسه ومحيطه وواقعه»[4]

لقد وظف واسيني الاعرج في حارسة الظلال الحوار بنوعيه: المونولوج والديالوج، هذا الأخير الذي احتل معظم مساحة الرواية، بل وتكاد تقارب مساحة السرد، كأننا أمام نص مسرحي.

---

1 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص365 .

2 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص124 .

3 – المرجع نفسه ، ص124.

4 – حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية، مجلة جامعة دمشق، مجلد24، ع1+2، 2008، ص177 .

يرى عبد المالك مرتاض أن «الحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبا، ومكثفا، حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل »[1]

أما لغة الحوار المستعملة في الرواية فهي تتراوح بين الفصحى والعامية، حسب الاطراف المشاركة فيه فاللغة تكون فصيحة بين المثقفين، وتكون عامية إذا كان أحد أطرافـــــــها من العامة.

إن لغة الحوار، تكشف لنا عن «المخزون الثقافي والذي يتمتع به الشخصية ومكانها الاجتماعي وانتمائها البيئي»[2]، فالكلام يعبر عن ايديولوجية صاحبه.

كما تكشف لغة الحوار« ما تحمله الشخصيات من تنويعات حوارية في مستويات الكلام ترضى بها لغة السرد «الفصيحة، ولغة الشعب العامية على حد السواء »[3]

إن قضية لغة الحوار، قضية شائكة، اثارت جدلا كبيرا بين النقاد، فهناك من يرى وجوب صياغة الحوار باللغة الفصحى، وفئة ترى وجوب وضرورة صياغته بالعامية، وهناك آخرون حاولوا التوفيق بين اللغتين.

يقول مرتاض في هدا الشأن :« إن لغة الحوار، ليس ينبغي لها أن تبتعد كثيرا عن لغة السرد، حتى لا يقع النشاز البشع في نسج مستويات اللغة السردية » [4]

إن الحوار في حارسة الظلال يختلف من حيث اللغة والمضمون ونورد في ما يلي حوار بين حسيسن وسائق تاكسي:

---

1 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص116.

2 – نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية "روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج "أنموذجا، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة لخضر باتنة .2011، ص206 .

3 – المرجع نفسه، ص ن.

4 – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص116–117 .

قال السائق :

– ممنوع (le jumelage)، ومع دلك في وجه الأحباب كل شيء يهون اركب، والحافظ ربي .

– يكثّر خيرك

شكرته وصمتّ

كانت رائحة داخل السيارة تشبه رائحة البخور

وعندما وصلت وأردت أن أدفع له ثمن الرحلة، سألته:

– كم من فضلك ؟

–قد ما تحب. وإدا ماعندكش الله يسامح

– لا سيدي، الحمد لله. الخير موجود

حيرني، الرقم الدي سجله العداد: مئة دينار، ولكنه كان قد أخد من الراكبين الآخرين أكثر من مءة دينار لأنه في الاصل ليس طاكسي جماعي، قسمت الثمن الى اثنين وسلمت له ورقت الخمسين دينار.

ضحك بنوع من السخرية حتى برزا أسنانه الأمامية المكسورة فأطل بينهما رأس لسانه رقايق كلسان الأفعى.

– ماتعرفش تقرا الكونتور (العداد) ؟

–للأسف، أعرف فوق اللازم[1]

لغة هذا الحوار خليط من العامية والفصحى، لكن يغلب عليه العامية، الى جانب وجود بعض الكلمات الاجنبية المهجنة جاءت باللُغة الفرنسِية مثل، (الكونتور). وسبب استعمال

1 – الرواية، ص128 .

اللغة الفرنسية من طرف معظم الجزائريين إن لم نقل كلهم، ربما يعود الى الاستعمار الفرنسي والمدة الكبيرة التي بقيها في الجزائر قرابة 132 سنة.

هدا ولوتمعنا في مضمون الحوار، والمحادثة التي دارت بين السائق وحسيسن، نلاحظ مدى النفاق، والنهب، والطمع والاستغلال، من طرف السائق.

ونورد أيضا حوارا آخرين الراوي حسيسن وسائق آخر. يقول الراوي: لقد ركضت طويـــــلا في الفراغ. سائق التاكسي نفسه لم يكن طيبا معي. لم يجد امامه أفضل من تركي بعـــيدا عن محافظة... عندما ألححت عليه أن يتقدم قليلا على الاقل لأن المسافة الفاصلة بيني وبين المحافظة كانت ما تزال بعيدة.

– يا خو(يا أخ) راك تشوف. مازالت بعيدة. قربني شوية على الاقل !

رد بدون تفكير ولا تردد: – حسبتني مهبول ؟ أنا إنسان صاحب عائلة ولست مستعدا للانتحار المبكر، لوكان يشوفوني توقفت عند الكوميسارية، سيذبحونني، سيعتبرونني خائنا، وأحد أتباع الدولة الكفار.

–من هم هؤلاء الناس ؟ الخونة ؟ الكفار ؟ مع من وضد من آنت ؟

– تتمهبل علي وإلا كفاش ؟ ترضع أصبعك – أنت راك عارف قصدي ملـــــيح. اعتقد أنك من ساكني هده الأرض ولم تأت من المريخ

– ولكن التقدم بالسيارة قليلا لا يكلفك كثيرًا.

– ضع نفسك في مكاني. فكر في الأولاد ؟ خطوة واحدة قد تكلفني حياتي.[1]

في هذا الحوار تلاحظ تنوع اللغات حيث تتراوح بين عامية وفصحى، لكن العامية هي الطاغية. وهناك كلمة فرنسية (الكوميسارية).

1 – الرواية، ص101 .

إن المتمعن لهذه المقاطع الحوارية يستشف ذلك الخوف الكامن في قلب السائق، الخـــوف من القتل من طرف مجهول لم يجرأ حتى على ذكر اسمه، ولكـــــن ربما يكون ولاءً لهم ومن ذلك قوله (أحد أتباع الدولة الكفار).

كما تبين المقاطع التالية لامبالاة حسيسن وتمرده

جاء في حوار آخر بين دونكيشوت ومايا. تقول مايا :

-أنا هنا، إذا احتجت لأي شيء أطلبني. فهمت ؟

- نعم. فهمت جيدا وأحتاج إلى شيء.

- طيب أنا تحت تصرفك حضرتك.

-احتياج بسيط لا يكلف مشقة كبيرة. أريد فقط أن أتكلم.

- طبيعي أنت صحفي ومن حقك أن تتحدث. خصوصا مع هذه العزلة التي أتمنى أن تكون مؤقتة. يبدو أن مشكلتك في طريقها إلى الحل مع زيارة الملحق الثقافي والسماح بإدخال الصحف، الوضعية تسير نحو انفراج أكيد. يبدو أن صديقك حسيسن لم يقصـــــــــر أبدا في حقك. لم يهملك أبدل.

- ما يزعجني هو أن كل ما يقع لي الآن عبارة عن حماقة لا معنى لها . لم أسيء لأي شخص، ولا لهذا البلد الطيب.

- يا سيدي كل شيء سيتحول إلى ذكرى. عموما القصص العظيمة تبدأ دائما بحماقة لا معنى لها ثم تصبح شيئا مثيرا. ما دمت بريئا لا تحمل الأمور أكثر مما تتحمل.

- حالة الانتظار الفارغ مؤذية كثيرا حلق جاف وعين على سماء لا تمطر[1]

1 - الرواية، ص182-183 .

يتواصل الحوار بين دون كيشوت ومايا، إن عبارات هذا الحوار جاءت بالفصحى، وهي تنم عن ثقافة واسعة، ووعي عميق، لأن كلا الطرفين مثقفين. كما أن كلاهما يدل أنهما مسالمان، أو بالأحرى مستسلمين لقدريهما.

إلى جانب الحوار (الديالوج) نجد المونولوج حاضرا في الرواية ومن أمثلته ما يلي: حسيسن يكلم نفسه .

«يتحدث عن الحمام ببساطة. هو لا يعرف على الإطلاق أني لم أرى قطرة ماء في هذا البيت منذ أكثر من عشرة أيام. الحنفيات تصدأت للشرب علينا أن نغامر خارج البيوت باتجاه أسفل البناية للتزود بالماء من الحنفية الجماعية »[1].

في هذا المقطع المونولوجي حسيسن يجيب توفيق في طلبه له بالاستحمام، لكن على شكل حوار داخلي حيث لم يقل له هذا الكلام.

ومن أمثلة المونولوج أيضا ما يلي:

« إلهي إلا شيء يتغير في هذه البلاد وهذه الأرض تصرخ كل ذرة من ذراتها ألما وخوفا واستشهادا ؟ من غير المعقول أن نظل نسير إلى الخلف بهذا الشكل السخيف. يبدوأن لا شيء سيتغير في هذه البلاد. بني كلبون يملكون طاقة استثنائية للتوالد وتغيير الجلد مثل الخلايا السرطانية. يخرجون منكسرين من النافذة ويعودون من البوابات الكبيرة حاملين لواء التحرر والثورة. مغسولين من كل الأوساخ العالقة بأجسادهم وينتظرون دائما من يصفق عليهم» [2]

1 – الرواية، ص127 .

2 – الرواية، ص208 .

في هذا المقطع نحس بألم ومرارة في قلب حسيسن وذلك نتيجة النفاق والرياء، والكلمات المزيفة التي سمعها من وزير الثقافة السي وهيب ورئيس الجامعة من خلال المحاورة التي دارت بينهما عن الوطنية، والتضحية والتفاني في خدمة الوطن.

نكتفي بهذا القدر من الأمثلة، ونشير إلى أن الحوار الداخلي أعطى « تدفقا لغويا متنوعا، مشحونا بمعاناة الشخصيات»[1]. فقد عبرت هذه الأخيرة عن مكنوناتها بصوت لم تجرؤ أن ترفعه أكثر.

إن الحوار في الرواية سواء الداخلي منه أم الخارجي ساهم بشكل كبير في التنوع اللغوي والأسلوبي، وذلك أنه لم « يعد تقنية خارجية أو حديثا بين اثنين أو أكثر، بل أصبح عاملا حاسما في تفعيل الحدث الروائي وصيرورته»[2]

وفي الأخير لا يسعنا القول إلا أن واسيني ارتقى بعمله الفني، كما نلمس حوارية لامتناهية في الرواية ، من خلال تنوع صورة اللغة فيها، التي اتسمت بصفة التنوع والتعدد، فقد استطاع واسيني القضاء على المنظور الأحادي، وظف المظاهر اللغوية ذات الأبعاد الحوارية فأحسن توظيفها، وهذا وإن دل على شيء إنما يدل على ثقافة واسيني وتعدد مناهله.

1 – أوريدة عبود، حوارية اللغة في روايات عبد المالك مرتاض، ص156 .

2 – المرجع نفسه، ص151 .

الفصـــل الثانـي:

الأجناس المتخللة

يعتبر النص الأدبي من أهم الوسائل والمصادر التي تجعل الكلمـــات والملفوظـــات والأقوال محفوظة من الاندثار والزوال، وهو مرآة عاكسة للنتاج الأدبي، «إنّه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة ...»[1]، فالكلمات والملفوظات حينما تجتمع تشكّل لنا نصّا أدبيا معبرّا وقوّيا في تشكيلته، سواء كان ذلك في بنيته الداخلية أو الخارجية، وما يزيد قوة النّص وصلابته هو تحـــاوره مع نصوص وأجناس تعبيرية أخرى، وهذا ما يسمّى بالتناص Intertextualité، هذا المصطلح النقدي الذي برز على يد الناقدة "جوليا كريستيفا" بعد أن استعانت بما قدمه ميخائيل باختين في كتاباته عن مفهوم للحوارية، هذا المصطلح الذي عوّض عند كرستيفا بالتناص[2]، والتي عبّرت عنه بقولها: «أنّ كل نصّ هو امتصاص وتحويل لنص آخر» وهو «فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعدّدة لتولد نصا جديدا»[3]، وإنّ الآراء والمفاهيم حول هذا المصطلح –التناص– كانت متعدّدة، ومن ذلك نجد الشعري الفرنسي جيرار جنيت يصرّح: «أنّ هناك خمس أنواع من العلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها، ليس التناص إلاّ واحدا منها، فهو يسويه بالأنواع التالية: النصية الجامعة، التعلق النصي، النصية البعدية، النصية الموازية»[4]، وفي هذا الصدد أيضا يرى محمد مفتاح أنّ التناص «تعالق (وجود علاقة) نصوص مع نص حديث بكيفيات مختلفة»[5].

إن الملاحظ من خلال هذه التعاريف أنّ التناص هو مصير كل النصوص فلكل نص رواسب من نص آخر، فكلما وجدنا في نص ما تعابير أو نصـوص من نصوص أخرى، فإننا نقول أن هناك علاقات تربط بين تلك النصوص، وهوما يسمّى بالعلاقات التناصـــية

1 – محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1998، ص26.

2 – ينظر، سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، (معارج ابن عربي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 1998، ص95.

3 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص63.

4 – نعيمة فرطاس، "نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجا)"، مجلة الموقف الأدبي، ع434، حزيران، 2007.

5 – عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، ط1، عمان، 2010، ص21.

أو التداخل النصي، فالنص الروائي مثلا، كثيرا ما نجده في علاقات تناصية مع نصوص وأجناس تعبيرية أخرى «يدخل النص الروائي في علاقات تناصية مع نصوص قديمة أو نصوص حديثة تؤثث بنية النص المركزي وتسهم في تنويع لغاتها وأساليبها وتحدّد شكله وبناءه العام وتعمل بذلك على كسر وحدة أسلوبه وتساعده على إقامة نمذجة للسرد الروائي»[1]، فالرواية باعتبارها جنسا تعبيريا غير مكتمل وغير محدود تدخل في علاقات تناصية مع نصوص وأجناس تعبيرية أخرى أدبية منها أو غير أدبية تستمد منها معرفتها وتقوي مضمونها من خلال تداخلها مع شخصياتها وفضاءاتها وأزمنتها، وقد قال باختين في ذلك: «إنّ الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، دينية)»[2].

فإذن نقول أن أهمية التناص بالنسبة للنص الروائي لا يستهان بها فبه تحطم الحدود القائمة والفاصلة بين الأجناس الأدبية الأخرى، وإن الرواية في تداخلها مع الأجناس الأخرى فإنّ لغتها تتنوّع وتتوسّع، وهذا ما يزيد النص الروائي جمالا ومرونة وأصالة وما ذلك إلاّ بما تحمله من لغات «إنّ كل الأجناس التي تدخل الرواية تحمل إليها لغاتها ولهذا فهي تفكك الوحدة اللغوية للرواية وتعمق على نحو جديد تنوعها الكلامي»[3]، كما أنّ الأجناس الدخيلة التي تدخل على الرواية لديها قدرات وأهمية بارزة لما لها من تعابير ومعاني دلالية معبّرة تساعد على إبراز مظاهر الواقع، فهي تساعد الرواية في نقل الواقع والتعبير عنه «إنّ دور هذه الأجناس التي تدخل الرواية عظيم بحيث يبدو أن الرواية تفتقد مقاربتها الكلمية الأصلية للواقع وأنها في حاجة إلى أشكال أخرى تمهد لها سبل معالجة هذا الواقع»[4]، ففضل الأجناس المتخلّلة التي تدخل على الرواية لا ينكر، فالرواية لوحدها قد تضعف

1 – وريدة عبود، حوارية اللغة في روايات عبد المالك مرتاض، ص99.

2 – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، ص88.

3 – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق،1988، ص94.

4 – المرجع نفسه، ص93.

في تجسيدها للواقع، وكثيرا ما نجد الرواية الجزائرية تتداخل مع أجناس أخرى حتى يكاد هذا التداخل أمرا لا بدّ منه، والسبب في ذلك ربما هو عدم قدرة الروائي إيصال رسالته وما يريد طرحه في نصه ولذلك فإنه يستعين بالأجناس الأخرى، ولأنه أيضا يريد إغناء نصه الروائي وترقية أسلوبه ولغته، فقمة التجريب تكمن في تداخل الرواية مع أجناس أخرى.

ومن الروايات التي دخلت عليها أجناس متخلّلة بصورة واضحة وجليّة نجد "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج وقد أكدّ ذلك الناقد كمال الرياحي بقوله: «أصبح النص الروائي منفتحا على أنماط تخاطبية وعلى أجناس أدبية وغير أدبية أخرى وهذا ما رصدناه في نص حارسة الظلال التي تحوّل إلى رقعة شطرنج تتداخل فيها الأجناس وتتفاعـــــــل»[1] والملاحظ في تلك الأجناس التي وظّفها واسيني الأعرج يجد أنّها مستنبطة ومستمدة أصالتها من التراث، فهذا الأخير –التراث– يعتبر من أهم المراجع والوسائل التي تعين الكتاب الجزائريين في كتاباتهم، فالتراث ينمّي أفكارهم وعقولهم فيجعلونه –التراث– غاية ووسيلة وأفق للتعبير والإبداع والبناء فـ«الكتابات المعاصرة محشوة بكمّ هائل من العناصر التراثية: التاريخية منها، الدينية والفكرية والعلمية، فالرواية الجزائرية على وجه الخصوص أبدت نزوعا نحو التراث بشكل واسع»[2] فالتراث هو الذي يميّز فرد عن آخر ومجتمع عن مجتمع آخر، وواسيني الأعرج في روايته نجد أنّه استمدّ معرفته من مختلف الأجناس التعبيرية التراثية، فقد تطلّع على التراث الشعبي، فنصّه انفتح على الأساطير، الأغاني الشعبية، كما نجد أيضا توظيفه للتراث التاريخي العام والتاريخ الأدبي من خلال السير والتراجم وإضافة إلى هذا نجد أنّه وظّف السيرة الذاتية وجنّس اليوميات، كما أنّه وظّف أجناسا غير أدبية كالكولاج والمونتاج، وإنّ تداخل جنس الرواية واختلاطها بأجناس أدبية وغير أدبية يزيد من قوة البنية الداخلية للنص الروائي وجماليته، كما أنّه وكما قلنا سابقا تساعد الروائي على إيصال رسالته المعبّرة عن الواقع، يقول سعيد يقطين: «لعلّ الرواية الآن من أكثر الأنواع الخبرية قبولا

1 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص186–187.

2 – جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، ص64.

لتحقيق هذا التداخل والاختلاط باعتبارها النوع الأكثر اتصالا بواقع العصر المعقّد والمتغيّر باستمرار»[1]، فالرواية في تداخلها وتلاحمها مع الأجناس الأخرى، القديمة منها والحديثة كالسيرة الذاتية واليوميات والأسطورة والتاريخ تشكّل حيويتها واستمرارها وأدبيتها، قال واسيني الأعرج: « الرواية آفاقها رحبة لأنّ الجنس الروائي هو الجنس الوحيد الذي يستوعب الأجناس الأخرى، استوعب المسرح، استوعب الأسطورة، استوعب التاريخ والشعر والرسم والنحت والموسيقى، هذا الجنس كما تعرفه أدبيات النقد العربي هو الجنس الوحيد الذي يمتلك إمكانية التجدد من خلال تلك القابلية على الاستيعاب وهنا تقف الرواية شبيهة بالإنسان القادر على التجدد والتأقلم وهذا ما يجعله يعمر أكثر من غيره»[2]، وهذا ما بيّنه في روايته حارسة الظلال، حيث وظّف وكما قلنا سابقا جنس اليوميات والسير والتراجم والأساطير والسيرة الذاتية، وإنّ هذا التوظيف لهذه الأجناس داخل الجنس الروائي يعدّ من أهم مظاهر التجريب في الرواية المعاصرة، بحيث أنها بتداخلها وتلاحمها شكّلت لنا نتاجا أدبيا جديدا، سواء كان ذلك في شكلها أوفي مضمونها، وبما أنّنا بصدد دراسة عن رواية "حارسة الظلال" فإننا سنبيّن أنّها أهم رافد من روافد التجريب الروائي من خلال معرفة مدى تداخلها واختلاطها مع أجناس أخرى.

1 – سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص197.

2 – www. Doroob. Com/ archives/ t=16904

1-توظيف الأسطورة:

لعبت الأساطير دورا هاما في حياة الشعوب والأمم، فأهميتها لا تنكر، فرغم أنّها تعود إلى العصور السالفة، إلاّ أنّ جذورها مازالت ممتدة إلى يومنا هذا، فالأسطورة تراث شعبي لا يستهان به، سواء كانت تلك المستوحاة من التراث الغربي أو التراث العربي، وهي في الفهم الكلاسيكي «مجموعة خرافات وأقاصيص»[1]، فظاهر تلك الأساطير هي خرافات وقصص خيالية وباطنها لها دلالات عديدة، وهي أيضا «تعتبر أحد الفنون الأدبية الشفوية الأولى، إذ سبقت مرحلة الفكر اللاهوتي والفكر اللغوي والفكر العلمي»[2]، وهذا ما يؤكّد أنّ الأساطير في نشأتها قديمة تعود إلى القرون والأزمنة الغابرة.

وقد انفتحت الرواية الجزائرية على هذا العطاء التراثي فاستحضرت داخل كيانها الروائي مجموعة من الأساطير الخالدة محاولة من الروائي لفهم المجتمع واكتشاف ما فيه من أسرار وخبايا، فهي تعدّ من أهم المصادر التي تدرس أسرار الكون فدورها في الرواية الجزائرية تبيين ما يدور من حوادث ووقائع في المجتمع الجزائري من خلالها «وإنّ عودة الشعراء والفنانين لاستخدام الأساطير لا يعني أنّهم عادوا إلى العقلية البدائية وأسقطوها على التفكير المعاصر، بل يعني أنّهم استغلوا روح تلك الأساطير وجماليتها وألبسوها حلة عصرها فنتاجهم الفكري متجدّد ومبدع على الرغم من الرجوع إلى الأساطير القديمة»[3]، فالأساطير لما لها من أهمية أصبحت تساير تطوّرات العصر فيها يعبّر الروائيين عن قضايا ترتبط بالمجتمع بما تحتويه من عادات وتقاليد وطقوس أسطورية موروثة، والأسطورة الأدبية الحالية وكما قال عنها جعفر يايوش: «تتّخذ الأسطورة الأدبية الحالية أبعادا اجتماعية وسياسية محضة وتحاول معالجة هذه القضايا من منطق واقعي»[4].

1 – السيّد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، ط3، القاهرة، 1999، ص24.

2 – جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل ، ص40.

3 – الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، ص39-40.

4 – المرجع نفسه، ص77.

فالأسطورة لها دورا بارزا في التعبير عن واقعنا الحالي، وإنّ توظيفها في النص الأدبي يزيد الإبداع قوة وجمالا، فالقارئ يجد متعة كبيرة حينما يقرأ مواضيع أسـطورية في نصّ ما، وإذا ما قارنّا بين نصّ إبداعي استدعى الأسطورة والخرافة وبين نصّ إبداعي آخر لم يلجأ إلى الأسطورة فإنّنا سنلاحظ أنّ النّص الذي يوظّف الأسطورة أكثر جمالا ومرونة وقوة، وقد عمد الكثيرين من الكتّاب الجزائريين إلى توظيف الأساطير في أعمالهم الروائية وكانت غايتهم في ذلك هوتطوير الكتابة الروائية الجزائرية واحتواء مجريات العصر.

وإذا عدنا إلى واسيني الأعرج وروايته حارسة الظلال سنستجلي بوضوح توظيفه بعض الحكايات الأسطورية والخرافية المستمدة من التراث، بعضها جزائري وبعضها عالمي، يقول كمال الرياحي أنّ «واسيني الأعرج حشد في روايته حارسة الظلال جـملة من الأساطير والخرافات من ثقافات إنسانية مختلفة لتضطلع تلك التلوينات الأجناسية بوظائف جمالية تارة ووظائف رمزية تارة أخرى، وقد ارتبط بعض تلك الأساطير والخرافات بالمكان بينما كان البعض الآخر على صلة بالشخصيات»[1].

ومن تلك الأساطير نجد أسطورة حارسة الظلال والتي اختارها الروائي عنوانا رئيسيا لروايته ،وحارسة الظلال أسطورة لامرأة تعرّف الناس بما يخبئ لهم القدر، وذلك عن طريق تتبّع حركات الظلال وحكاية هذه الأسطورة هي أنّه كانت هناك امرأة من عائلة ثرية وأرادت الزواج من رجل متواضع فرفض أهلها فطلب منها الرحيل معه لكنها رفضت وبعد أن اختفى الرجل هربت من بيت أهلها إلى مكان مرتفع من المدينة (الجزائر العاصمة) وبقيت هناك تحرس الظلال وتنتظر عودة الرجل الذي أحبّته حاملا معه الشمس ليخلّصها من وضعيتها، وقد كان كل النّاس يهابونها حتى تجرأت امرأة كانت تعاني العقم الذهاب إليها فمسحت حارسة الظلال بطن تلك المرأة ووجهها فصارت المرأة حاملا ومنذ تلك اللحظـة تحوّلت إلى مزار للنّاس وأصبحت عرافة حكيمة تنبئ بالمستقبل[2].

1 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص187.

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص188.

إنّ هذه الأسطورة بينها الروائي في عنوان الرواية كما تجلّت أيضا بعض المقاطـــع في الرواية تثبت استحضار واسيني لتلك الأسطورة ومن ذلك قول دون كيشوت «من خلال حنا لمست أسطورة هذه المدينة أسطورة حارسة الظلال امرأة بدون سن تنتظر منذ قرون بدون كلل لم تشخ أبدا وترد بدون أدنى تردّد على كل من يسألها، لماذا هذا الانتظار اليائس بينما الآفاق مغلقة لا تجيىء ورائها إلاّ الخراب، الأفق المسدود سيأتي يوما ويغيّر لونه السحب المثقلة بالماء ستفرغ أمطارها على الأرض، الأرض ليست مجنونة ولكن لـــــيس في كل الاتجاهات ستظهر يوما شمسها التي تخبئها كل مساء بكبرياء وغيرة دفـــــعوني إلى الظلال القديمة ولم أختر حالي ولا أريد أن أقضي بقية العمر في النسيان أنتظر دوما وليدي حمو حامل الشمس الذي يخرجني من هذا الظلام لأعيش في كبقية الخلائق داخل النور ...»[1].

إنّ حالة حارسة الظلال تشبه كثيرا حالة حنّا التي تنتظر المنفي الموريسكي زوجها ولهذا فإنّنا نعتبر أيضا أنّ حنّا هي أسطورة تشبه أسطورة حارسة الظلال، هذه الأخيرة التي مزج فيها واسيني بين الحكاية الخرافية المتمثلة في تلك المرأة التي تنتظر عودة الرجل الذي أحبّته الذي سيأتي يوما حاملا الشمس معه «وأسطورة بروميثيوس الذي سرق النار من زيوس وأعادها إليهم فعاقبه زيوس بأن صلبه في صخرة ضخمة في جبل القوقاز وسلّط عليه نسرا ينهش يوميا كبده الذي يتجدّد أثناء الليل وتحمل بروميثيوس الآلام والعذاب في سبيل الإنسانية»[2] وإنّ في هذه الأسطورة علامة على ثبات حارسة الظلال وقوّتها مثلما ثبت وصبر بروميثيوس، ومن هذا المزج تشكلت أسطورة حارسة الظلال، وإنّ الغرض من توظيف واسيني لهذه الأسطورة هو التعبير عن مدى قوة الجزائر وصمودها في وجه كل ما يواجه طريقها من عقبات وصعوبات، يقول كمال الرياحي: «ولأنّ الأسطورة بطبيعتها تشتغل عبر الترميز فإنّ حضور حارسة الظلال في نص واسيني الأعرج كان حضورا رامزا إلى الجزائر

1 – الرواية، ص156.

2 – عبد الحليم منصوري، الملامح الأسطورية في رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار(دراسة نقدية أسطورية)، ص89.

ذات التاريخ العريق والتي أجبرتها سنوات المحنة على الإقامة في الظلال منتظرة منقذا يخرجها من الظلام والظلال إلى النور ويهديها إلى الطريق»[1].

وقد وظّف واسيني أيضا أسطورة "العنقاء" أو "طائر الفينق" التي تبعث من الرماد بعد احتراقها وتفحّمها، فالجزائر بلد قوي ولا يزول رغم تجدد محنه وكثرتها، وقد استدل لنا واسيني توظيفه للأسطورة في الرواية في قول الراوي «السر الكبير في هذا البلد هو قوته اللامتناهية على التجدّد والولادة من أشلائه وآلامه يعيد خلق نفسه باستمرار في اللحظة التي يظنّ فيها الجميع، الأصدقاء والأعداء أنّه انتهى، ينشأ من رماده»، هكذا هي الجزائر، البلد الذي يسقط ويعاود النهوض بمجده وقوته، إنّ الجزائر بمحنها وجراحاتها عبر التاريخ لا تنكر ولا تسقط وإن سقطت فحتما ستعاود النهوض من جديد والوقوف أمام كل محنة تواجهها وتحتمل الآلام رغم العذاب والمعاناة كما يحتمل سيزيف صخرته، الذي حكمت عليه الآلهة بالعذاب الأبدي عقابا له وهي «أن يحمل صخرة ضخمة إلى أعلى القمة وعندما يتمـــــكّن من إيصالها إلى القمة تتدحرج الصخرة إلى الأسفل، فيعاود الكرة ثانية فيقع معه الشيء نفسه»[2]، وقد استحضر الروائي هذه الأسطورة في قوله متحدّثا عن مأساة الجزائر «مأساته الكبرى هي فشله في تسيير شؤونه بقوة يصل إلى البوابة بعد موت وحرائق مدمّرة، ثم يقف عند البوابة هادرا الفرصة التي لا تتكرّر ليعود مثل سيزيف إلى صخرته الثقيلة»[3].

وإنّ هذه الأساطير وتوظيفها في الرواية وإنّما كان الهدف من ورائها التعبير عن جراحات الجزائر ومأساته، بالإضافة إلى هذه الأساطير نجد أسطـــــورة "ترسترام و إيسولد" وأسطورة "أكيس و جالاتيا" هاتين الأسطورتين تتشابه حكايتهما مع حكاية "مريم ومصطفى" وقد وظّفها واسيني في روايته، فمريم هي اسم لمرأة فائقة الجمال أحبّها مجموعة من شباب القرية، لكن هي كانت مغرمة بمصطفى ولسوء الحظ فإنّ أحمد بوسنادر ابن الساحر اعتبرها

1 – الرواية، ص189.

2 – عبد الحليم منصوري، الملامح الأسطورية في رواية" الحوات والقصر" للطاهر وطار، ص95.

3 – الرواية، ص190.

تحدي ورهان يجب أن يفوز به، وبالفعل فقد تمكّن من ذلك بعد أن أجبرها على الزواج به، لكن مريم لم تتقبّل ذلك فاختارت الانتحار مع حبيبها مصطفى على أن تتزوّج من أحمد بوسنادر، فقد وجدا ميّتين في الوادي الذي في القرية وقد دفنت الجثتين في قبرين منفصلين بعد أن رفض أحمد بوسنادر أن يدفنا في قبر واحد، ولكن عند عودة الناس في اليوم التالي للمقبرة والترحّم عليهما وجدوا القبرين فارغين وفي ذلك القبرين توجد شجرة سرو وصفصافة يسميها الناس "مصطفى ومريم"[1]،

وانطلاقا من هذه الحكاية نرى تجلي واضح للأسطورة، فحكاية مريم ومصـــــطفى في جرئها الأول عندما انتحر الحبيبين في الوادي الموجود بالقرية بعد أن أجبرت مـــــريم من الزواج من أحمد بوسنادر تتقاطع مع أسطورة "أكيس و جالاتيا"، «الحبيبين اللذين انتحرا في البحر هروبا من العراف الشرس "بوليفيوس" ليتحوّل مكان الحادثة إلى نهر عذب ينبت حوله قصب يبدو كإكليل يتوج رأس شاب»[2]، أمّا الجزء الثاني من حكاية مريم ومصطفى فتقول أن في قبريهما المنفصلين نبتت شقتهما شجرتان لا شجرة السرو وشجرة الصفصاف. «لمصطفى ومريم قبران منفصلان شقتهما عند الرأس شجرتان: الأولى شجرة سرو عالية والثانية صفصافة أنيقة يسميها ناس القرية مصطفى ومريم»[3]، وإنّ هذه القصة تذكّرنا بأسطورة "ترستارام و ايسولد" التي نبت من قبريهما كرمة يقول كمال الرياحي في ذلك: «وتشترك حكاية مريم ومصطفى مع هذه الأسطورة في حضور الشجـــــــــــرة التي نبتت من القبرين، ففي الحكاية الأولى نبتت شجرة سرو وصفصافة من رمسي "مريم ومصطفى" بينما نبتت من قبر ايسولد كرمة»[4].

فواسيني لم يوظّف الأساطير في روايته هكذا فقط، وإنّما وظفها بعد أن رأى فيها بعدا دلاليا واقعيا إنسانيا، يبرز من خلالها بلدنا الجزائر وما يتمتّع به من جمال وقوة وصمـــــود

1 – ينظر: كمال الرياحي،الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، 125

2 – المرجع نفسه، ص127.

3 – الرواية، ص203.

4 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص191.

في وجه الأعداء، وهذا التوظيف للأساطير يعتبر أيضا انطلاقة حقيقية في مسار الممارسة الكتابية الروائية الجزائرية الجديدة التي انفتحت على كل الأجناس والألوان التعبيرية.

2- توظيف التاريخ من خلال السير والتراجم:

إنّ الرواية بشكلها النثري المتعدّد المضامين فإنها تتخلّلها أحداث ومواقف متعدّدة ومختلفة، فمنها الأحداث الاجتماعية والأحداث السياسية والأحداث التاريخية.... وهذه الأخيرة هي التي تهمّنا، فالمادة التاريخية تعتبر من أهم الأنواع السردية التراثية التي تدخل وتتشكّل داخل النص الروائي، فالعلاقة بينهما علاقة حميمية وطيدة، وإنّ معظم الروايات المعاصرة نجدها تهتم بالتراث التاريخي الماضي فتصوّره لنا في أبهى حلّة، «مع ازدياد الوعي بالحاضر يزداد الاهتمام بالتاريخ بوصفه خليفة الحاضر أو "تاريخ الحاضر" وتسهم الرواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التاريخ الأكثر تفصيلا وصدقا في استجلاء ما حدث في التاريخ»[1]، وهذا ما نجده في الرواية الجزائرية التي لطالما استدعت التاريخ داخل كيانها الروائي تعبيرا عن واقع الجزائر فاستدعاء التاريخ «إيحاء وإيحاء لمعالجة واقعة أو مجموعة وقائع في حياة الأمة العربية»[2]، فموضوع التاريخ هو الواقع والروائيين الجزائريين يقومون بالتعبير عن هذا الواقع باستحضار التاريخ داخل جو روائي متخيل، فالرواية قوامها الخيال والتاريخ قوامه الواقع، فرغم هذا التناقض إلاّ أنّ الرواية تستحضر الخطاب التاريخي وذلك لمواجهة الواقع وهذا أمر طبيعي فالرواية تكتب التاريخ بالطريقة التي تناسبها، فالروائي حينما يريد تجسيد أحداث تاريخية ما والتعبير عنها في مضمون روايته فإنه يعبّر عنها بالطريقة التي تساعده، فالمهم أن يكون الهدف الذي يصبو إليه هو التعبير عن الحاضر المعاش وتقوية جذور المستقبل وآفاقه، فنلاحظ أنّ طريقة توظيف التاريخ في النص الروائي الجزائري

1 – جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، العراق، بغداد، 1986م، ص2.

2 – أحمد بقار، الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج، الاستدعاء والدلالة، مجلة الأثر، ع19، جانفي 2014م، ص109.

تختلف من روائي لآخر، فهناك من الذين يستدعون التاريخ عن طريق التعرض مباشرة وبشكل صريح إلى ذلك التاريخ، وهناك من يقوم بتقديمه عن طريق السير والتراجم لشخصيات تاريخية وهوما يسمّى بالسيرة الغيرية، يقول جورج لوكاتش «تظهر الرواية التاريخية العصرية المهمّة نزوعا واضحا إلى السيرة أو ترجمة الحياة الشخصية والصلة المباشرة بين الجانبين في العديد من الحالات هي أغلب الظن الطراز المعاصر من الأدب المحض التاريخي السيري»[1].

وإذا عدنا إلى مضمون رواية حارسة الظلال فإننا سنرصد استعراض واسيني للتاريخ، سواء أكان التاريخ بشكله العام أم تاريخ الأدب بشكل خاص. فقد برع في تصويره فمضمونها قدم لنا مجموعة معتبرة من السير وكان الهدف من وراء ذلك التوظيف التعبير عن فترة زمنية تاريخية ما، وسنلحظ عند تبيّننا لتلك السير والتراجم أنّ غاية واسيني الأعرج من توظيفها هي التعبير عن واقع الجزائر المعيش في فترة الإرهاب والأزمات، فتلك السير تبيّن لنا تاريخ القراصنة والصراعات والحروب، يقول كمال الرياحي «عادت بنا تلك التراجم والسـيـر إلى تاريخ القراصنة في القرون الوسطى وإلى الصراعات الدينية التي اندلعت بين المسلمين والمسيحيين، مثلما عادت بنا إلى المؤلفات الأدبية لتلكم الأعلام»[2]

وانطلاقا من هذه المقولة وما قرأناه في رواية حارسة الظلال نجد أنّها فعلا قدّمت لنا تاريخا زاخرا من خلال سيرة سرفانتيس وسير أخرى، فسيرة الروائي الاسباني ميغيل دي سرفانتيس كثيرا ما نجدها في الرواية، وقد كانت تحكي هذه السير من طرف الراوي حسين، هذا الأخير وكشخصية روائية كان شديد الحب لرواية "دون كيخوته" ولمؤلفها ميغيل دي سرفانتيس، وهذا ما أدى به إلى استحضار سيرته، كما أنّ هذه الأخيرة جاءت على لسان السارد الثاني دون كيشوت أو فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا حفيد دي سرفانتيس في الرواية وهذه العلاقة بينهم (علاقة جد وحفيد) هي التي أدت إلى استحضار سيرة الجد، ومن تلك التراجم الموظفة

1 – جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ص446.

2 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص205.

في الرواية، نذكر قول دون كيشوت «قرأت عن المدن التي مكث بها سرفـــــــانتيس قليلا أو كثيرا بدءا من قلعة هاناريس، مسقط رأسه، مرورا بمدينة الوليد (Valladolid) مدريد التي قضى بها فترة حياته، روما التي بقي بها ببيت خدم الكاردينال أكوافيفا، نيقوسيا التي تشكّل قطعة مهمّة من حياته، كان عسكريا هناك في البعثة البحرية الموجهة ضدّ الأتراك الذي كان يقودها جنرال الجيوش مارك أنطوان كولونيا قبل أن يمر إلى الميناء الإغريقي الصغير دون خوان النمساوي الذي عايش انتصار الشراع الحربي لاماركيز، هذا الميناء الصغير تغيّر اليوم كثيرا طبعا بدون نسيان المرور بنابولي التي كدت أفقد فيها حياتي بغباء ثم باليرمو وجينوفا ودينها التي كانت وقتها جزءا من مملكة فالانسيا إضافة إلى كونها أول مدينة رآها بعد إطلاق سراحه في الجزائر»[1]، فهذه المقاطع عبرت وبيّنت لنا ما عايشه سرفانتيس من حروب وتأثيرات تلك الحروب، كما تتجلى تلك السير في قول الراوي الرئيسي حسيسن لدون كيشوت «تعرف يا دون كيشوت جدك عندما وصل إلى هذا المكان كان متعبا ولهذا عند النزول ... اخلط بالسراق الذين كانوا يملؤون هذا الميناء الصغير بالمواشي قبل أن يدرك القراصنة مكانه ويطالبون بفدية من أجل إطلاق سراحه حتى حسين داي فكر بإرساله إلى القسطنطينية لإقناع الوسطاء بينه وبين أهله بجدية التهديدات هذه الأهمية حسنت من وضعيته الحياتية»[2]، كما نجد أيضا سيرة سرفانتيس وتلك الحروب التي جـرت في قول الراوي: «في هذا المكان اختبأ سرفانتيس تحضيرا لهروبه المحتمل بعد أن حطّم الرايس أرناؤوط مامي سفينته في 6 سبتمبر 1575م، بيع كأسير إلى القرصان دالي مامي الملقّب بالأعرج ... عندما علم سرفانتيس باقتراب وصول الفرقاطة الموعودة، حضـــــــر في شهر فبراير 1577م مع ثلاثة عشر أسيرا، مخططا للهرب، كانوا مخبئين عند القايد حسن عدة أيام في مغارة حفرها رجل يدعى خوان ... لكن كل شيء ذهب مع الريح فجأة، إذ سقطت الفرقاطة المنتظرة بين أيدي القراصنة وأسر بحارتها وقبطانها وتمّ إخراج سرفانتيس

1 – الرواية، ص29.

2 – الرواية، ص79.

... ولم يطلق سراحه إلاّ في سنة 1580م مقابل فدية قدرها خمس مئة إيكو ذهبية اسبانية»[1]، كما تبيّن لنا أيضا التاريخ في ذلك الحوار الذي جرى بين دون كيشوت ورئيس السفينة في قوله «زفرة سرفانتيس الأخيرة ... بهذا المكان اعترض القراصنة الأتراك سفينة لوصولاي (الشمس) Le Soleil التي كان جدك على متنها»

والملاحظ في هذا أن سيرة سيرفانتيس قدمت لها تاريخا حافلا بالأحداث وهذه الحروب والأزمات التي جاءت في هذه السير تتطابق مع تلك الأزمات والصراعات التي يعيشها الواقع الجزائري في فترة التسعينات وهذا ما أراده واسيني الأعرج تبيينه لنا.

وسيرة سرفانتيس ليست الوحيدة التي وظفها واسيني في الرواية بل نجد أيضا سيرة الشاعر رينيار أسير الجزائر ومجنون إلفير «نعم رينيار بلحمه ودمه، مجنون إلفير، وكاتب (Folies Amoureuses, Légataire Universelle) هو بدوره كان أسيرا لدى القراصنة، يحكي عن أسره في روايته الجميلة لابروفانسال (La Provençale) كان ذلك في عام 1677م .... تمّ القبض عليهم جميعا من طرف القبطان مصطفى في عام 1678م، وصلت السفينة المحمّلة بالغنائم في شهر رمضان، قدّم القبطان سباياه لصاحب المقام بابا حسن صهر الداي الذي كانت له سلطة كبيرة على هذا الأخير ... لكن هدف رينيار الأساسي كان هو العثور على إلفير التي كانت تعيش في بيت الحريم مع نساء بربريات وأندلسيات و صقليات ...»[2].

كما نجد سيرة الأسير "شطاين" «إنّه شطاين، أسير الجزائر، الرجل المهبول والشجاع، الذي مقابل حريته كان مستعدا للقيام بكل الجنونيات، حتى التحوّل إلى ساحر في عام 1625م كان مسافرا من مرسيليا إلى الإسكندرية ... فأنقذ من طرف شراع صغير هو بدوره وقع في قبضة الأتراك، هكذا وجد شطاين نفسه أسيرا في الجزائر مع مسافرين آخرين .... وبعد محن كثيرة، تمّ شراءه بألف بطاك من طرف القبطان، التاجر الغني، الذي تخلى عنه

1 – الرواية، ص87.

2 – الرواية، ص69.

في المرة الأولى في عرض البحر وظلّ متبوعا من طرف القضاء بسبب هذا التخلي»[1]، انطلاقا من هذه السير والتراجم التي قدّمناها للكاتب ميغيل دي سرفانتيس والأسير شطاين والشاعر رينيار تجلى لنا بوضوح التاريخ الموظف في الرواية.

كما ظهر لنا التاريخ أيضا فيما جرى من حوارات بين مايا ودون كيشوت حول بعض الأحداث ومن ذلك نجد في الرواية قول مايا «... جزيرة البنيون Le Penon ... جزيرة صغيرة تقع في مواجهة مدينة الجزائر استولى عليها الاسبان الذين كان يقودهم بيار دي نفار ... ولم يبق أمام خير الدين سوى إعلان الحرب بعد أن ضمن البـــــــارود والذخيرة... وفي 7 مايو بدأ الهجوم، القذائف الأولى لقوات فارجاس مست الدور العالية خصوصا جامع البحرية ... وبأمر من خير الدين تمّ مسح الحصن بكل قلاعه المتبقية، بينما أعدم فارجاس بالخاروق في الجنينة»[2].

وإنّ التاريخ غير مرتبط فقط بالحروب والصراعات، فالأدب له تاريخ، فالتراث الأدبي الزاخر والحافل بالمصادر يعتبر تاريخ أدبي، وإنّ السير المستحضرة في الرواية سيرة سرفانتيس وسيرة شطاين وسيرة الشاعر رينيار نقلت لنا آثارا وذخائر أدبية في غاية الأهمية، فنجد مثلا مؤلفات الروائي الاسباني سرفانتيس ومؤلفيه "كتاب الجزائر" " Le Traité d'Alger"، كما نجد تاريخ أدبي مجسّد من خلال كورديلو شطاين وأيضا من خلال اللوحات التذكارية، منها اللوحة المخلّدة لذكرى الشاعر رينيار ولوحة سرفانتـــــيس، وبهذا يكون واسيني الأعرج في روايته قد نجح في نقل وعرض التاريخ وهذا ما زاد الرواية قوة وجمالا وجعلتها مميّزة وخاصة «أنّ عملية توظيف هذه الأجناس الأدبية (السير والتراجم) أحدثت إيقاعا خاصا للرواية نظرا إلى أن حضور تلك التراجم يجعل الحكاية الرئيسية –

1 – الرواية، ص71.

2 – الرواية، ص185–186.

حكاية الشخصيات- تتوقف بين الحين والآخر فاسحة المجال لقصص ثانوية»[1]، فالمتن الروائي يصبح أكثر صلابة حينما تحيط به الأجناس التعبيرية الأخرى.

3- توظيف السيرة الذاتية:

ما زالت الرواية إلى يومنا هذا تستقطب العديد من الأجناس الدخيلة، فكما قلنا سابقا أنّ فكرة تداخل الأجناس الأدبية وغير أدبية أصبحت مهيمنة على فكر الروائيين ونصوصهم الإبداعية، ومن ذلك نجد جنس السيرة الذاتية، هذه الأخيرة التي اهتم بها الروائيين كثيرا وعملوا على إدخالها في نصوصهم الروائية والسيرة الذاتية حسب فيليب لوجون «محكي إرجاعي نثري ينهض به شخص واقعي حول وجوده الخاص مركّزا على حياته الفردية وبصفة خاصة على تاريخ شخصيته»[2]، فهنا السيرة الذاتية هي أن يقوم شخص حقيقي وواقعي بسرد شيء خاص به، لكن فيليب لوجون أعاد النظر في هذا التعريف في كتابه الآخر (Moi Aussi) إذ جاء بتعريف آخر مفاده «أنّ أيّ نص يعبر فيه الكاتب عن حياته ومشاعره وأحاسيسه هو سيرة ذاتية»[3]، فكلما وجدنا في الرواية شيء خاص بحياة الكاتب وما يختلج في نفسه من مشاعر نقول أنّها سيرته الذاتية، أحداث حياته وحقيقته الخاصة به، وإنّ التداخل بين الرواية والسيرة الذاتية من أهم مميّزات الرواية المعاصرة بفضل ولوجها في عالم التجريب، فالروائي يأخذ من السيرة الذاتية الخاصة به ويوظفها داخل كيان الرواية على شاكلة لقطات ذهنية، وما يميّز السيرة الذاتية الموظفة في الرواية والرواية المروية هو ضمير المتكلّم، فعندما تروى السيرة الذاتية في الرواية تروى بضمير المتكلّم على عكس

1 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص200.

2 – محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ص81.

3 – سامية داودي، صوت المرأة في روايات إبراهيم السعدي، ص137.

الأحداث الأخرى الموجودة في الرواية «إنّ السيرة الذاتية نص سردي يتميّز عن الرواية المروية بضمير المتكلّم»[1].

وقد عمل واسيني الأعرج في روايته على توظيف جنس السيرة الذاتية داخل كيانها، وهذا يعتبر من أهم مظاهر التجريب والرقي بالرواية نحو أفاق أوسع، فواسيني الأعرج أقحم ذاته في متن النص الروائي، وقد أكّد واسيني عن ذلك في أحد الحـــــوارات التي أجريت معه عندما طرح عليه سؤال عن علاقة رواياته وسيرته الذاتية فقال «أنا أكتب حياتي قطرة قطرة ولكن حياتي التي عشتها وحياتي التي يمكن أن أعيشها والحياة التي خسرتها عندما أكتب شخصية قريبة مني أو تشبهني كأن يكون أستاذا جامعيا أو فنانا، هذه الشخـــصية فيها مني لكنها ليست أنا في تفاصيلها، قد أكون أنا في روحها، ففي مريم هناك بعضي»[2]، وهذا ما يبّن توظيف سيرته الذاتية في رواياته، ولكن حينما يوظفها فإنه لا يوظفها بحقيقتها، إنما يدخل عليها عنصر التخييل وهوما يسمّى بالتخييل الذاتي (L'Auto Fiction) وهي «تركيب بين السيرة الذاتية وبين التخييل»[3]، فسيرة شخص ما هي حقيقة، وتلك الحقيقة تمزج بالخيال وهذا المزج يسمح للسيرة الذاتية الموظفة في الرواية بأن تنموفي صلب المتن الروائي وتزداد الرواية قوة وصلابة.

فحارسة الظلال عندما أدخل واسيني شخصيته كفرد خارج مضمون الرواية، فإننا نلاحظ أن تلك السيرة لا تتطابق تماما بينها وبين شخصياته الروائية التي استعملها للتعبير عن ذاته، فشخصياته الروائية أخذت فقط ملامح مؤلفها وهذا ما أكده كمال الرياحي في قوله «كثيرا ما يتقاطع الذاتي مع المتخيّل لتأخذ الشخصيات مـــــــلامح مؤلفيها وتتبنى أفكارهم و أيديولوجياتهم وتعبر عن هواجسهم وأحلامهم»[4].

1 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص111.

2 – www.doroob.com/archives/t=16904

3 – سامية دوادي، صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، ص118.

4 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص201.

وفي الرواية نلاحظ أن واسيني الأعرج حينما وظّـــــف سيرته الذاتية عبر عنـــــها عن طريق شخصية موجودة في الرواية وهي شخصية "حسيسن" فهذه الشخصية تتشابه مع شخصية واسيني الأعرج، ويتجلى ذلك التشابه في أنّ كلا الشخصين عبرا سنّ الأربعين فواسيني من مواليد 1954 فعمره فاق الأربعين سنة وكذلك حسيسن عمره أكـــثر من أربعين سنة، وقد بيّن لنا واسيني ذلك التشابه في قول الراوي «اللون الوحيد الذي يستفزني منذ طفولتي الأولى ويولد لديّ رغبة في التقيؤ والخوف المضمر الذي لم أستطع التغلّب عليه رغم تجاوزي سنّ الأربعين»[1]، وهذا ليس الاشتراك الوحيد بين واسيني والشخصية حسيسن، وإنّما يشتركان أيضا في أنّهما ينحدران معا من أصول أندلسية وموريسكية، فواسيني ولد بسيدي بوجنان الموجودة بضواحي مدينة تلمسان الجزائـــــــرية و حسيسن ينتمي إلى الأصول الموريسكية والدليل على ذلك في الرواية قول الراوي «هي قريبتي لأني مثلها منحدر من موريسكي وجد نفسه ذات يوم حزين مجبرا على ترك أرضه وجنته الأندلسية ومدينته غرناطة الجريحة»[2]، كما أنّ الشخصيتين تتماثلان في أنّ واسيني هو أستاذ جامعي يشتغل منصب أستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزية والسوربون بباريس، و حسيسن الشخصية الروائية كان يشتغل بالجامعة لكنه طرد بعد أن خرب الكثير من عقول الطلبة، وهذا ما تبيّن لنا في الرواية «المعروف عن هذا الرجل أنه يدمر كل الأماكن التي يمر عليها ولا يترك بها إلاّ الخراب بإيديولوجيته الشيوعية في الجامعة، خرّب عقول الكثير من أبنائنا الطلبة قبل أن يطرد شرّ طردة منها»[3]، إنّ التشابه بين واسيني و حســـــيسن في الانتساب إلى الجامعة يبيّن لنا أنّ كلاهما كان مثقفين، فثقافتهم هي العامل المشترك بينهما، بالإضافة إلى ذلك نجد أنّ كلا الشخصيتان كانتا مطاردتان من طرف الجماعات المسلحة، فواسيني الأعرج أباح الإرهاب دمه لمن أراد قتله و حسيسن كان مهدّدا من طرف

1 – الرواية، ص17.

2 – الرواية، ص20.

3 – الرواية، ص177.

الإرهاب، قال «في يوم وجدت عند مدخل البيت طردا، ففتحته بدون تفكير وإذ به قنينة عطر يوضع على جسد الأموات عادة، وكفن أبيض عليه بقع الدم وورقة مكتوب عليها جملة واحدة: أنتظر دورك أيها الطاغوت»[1].

كما نجد في الرواية شخصية واسيني من خلال شخصية حسيسن في أنّ كلاهما يمارسان الكتابة الروائية، فواسيني وكما هو معروف عند الجميع لديه الكثير من الإبداعات وكذلك شخصية حسيسن كان يكتب والدليل على ذلك في الرواية قوله «ولكن على الرغم من الفقدان الفجائي لسعادة اللذة ومتعة القول، ما زلت أملك القدرة على الكتـــــــــابة، يداي ما تزالان في مكانهما وأصابعي العشرة قادرة على إفشاء كل الأسرار»[2]، كذلك نلاحظ أنّ هناك تشابه بين جدة حسيسن وجدة واسيني الأعرج الذي اعترف وقال «حنا كانت موجودة فعلا إنها جدتي التي قلبها الموت منذ عشرين سنة خلت والتي أثرت في حياتي إلى الأبد، لم تكن ضريرة ولم تكن تصلي أمام لوحة "دالي" لقد كانت أمي بالأحـــــــرى هي التي تفعل ذلك في مكتبي كلما زارتني وعند الصلاة كانت جدتي تدير اللوحة ثم تنساها بعد ذلك في تلك الوضعية»[3].

وقد بيّن لنا الروائي هذا التشابه في رواية حارسة الظلال في قول الراوي «كانت تحتج من داخل مكتبي حيث تقيم صلاتها عادة أمام لوحة سلفادور دالي»[4]، فجدة حسيسن تشبه كثيرا جدة واسيني وأمه، والمعروف كذلك أنّ واسيني الأعرج في أغلب رواياته تظهر فيها شخصية دون كيشوت وشخصية كارمن وهذا دليل على حبّه لهذه الشخصيات، كذلك نجد حسيسن في الرواية يحب دون كيشوت وكارمن، من هذا كله نستخلص أنّ رواية "حارسة الظلال" تتخللها في مواضيع عدة سيرة مؤلفها، وهذا لدليل على أنّ الروائي مهما حاول أن يفصل ذاته عن نصه فإنه لن يتمكّن من ذلك، يقول في ذلك كمال الرياحي «إنّ الروائي

1 – الرواية، ص36.

2 – الرواية، ص15.

3 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص203

4 – الرواية، ص106.

بشكل عام لا يمكن أن يتخلّص من ذاته تخلّصا تاما ونهائيا عند الممارسة الإبداعية، إذ هذه الذات المصاحبة تتسلّل في غفلة من المؤلف الذي يجهد نفسه ليتركها خارج النص لتتسرب داخل العمل الإبداعي وتطعمه بمناخات الذاتي»[1].

4-توظيف جنس اليوميات:

إنّ اليوميات باعتبارها جنسا أدبيا كثيرا ما نجدها تتخلّل الرواية وتدخل عليها فتصبح جزءا منها، وإذا أردنا معرفة ماهية اليوميات فإننا نقول أنها «عبارة عن خواطـــــر ووقائع ومشاعر وأخبار يدوّنها الكاتب يوما بعد يوم ولا يجمعها سوى اندراجها في مجرى يومه»[2]، ففي هذا اللون الأدبي نقوم بتدوين أحداث ووقائع تركت أثرا في نفوسنا أوفي محيـــــــــطنا في كتاب أو مؤلف ما، وعند قراءتنا لرواية (حارسة الظلال) نجد أن واسيني الأعرج ضمنها اليوميات وقد جاءت لنا تلك اليوميات من خلال ما دونه السارد الثاني "دون كيشـــــــــوت" أو" فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا" من أحداث جرت له وأثرت فيه خلال زيارته للجزائر، وقد جاءت بعنوان "كورديلو دون كيشوت" وإن من أهم مميّزات تلك اليوميات أن الأيام التي جرت فيها الأحداث كانت بينة ومثبتة، فكلما وجدنا حديث ما أو يوميات ما بصدد التعبير عنها في الكولورديلو فإننا نجد أنها ذكرت كلمة "يوم" ومن ذلك مثلا قول السارد "دون كيشوت" مدينة الجزائر، داخل نفق ما، يوم الخميس والميريا، يوم السبت، فكل عنوان نجد فيه كلمة "يوم" وهذا شمل كل اليوميات المدونة في الكورديلو، ولكن قبل الكورديلو الذي دونه دون كيشوت لاحظنا أن جنس اليوميات ظهر في الرواية قبل ظهور كورديلو "دون كيشوت" وهو "كورديلو شطاين" وقد كانت عبارة عن يوميات شطاين عندما كان أسيرا في الجزائر، وهذا ما بينته الرواية «إنّ شطاين، أسير الجزائر، الرجل المهبول والشجاع الذي مقابل حريته كان مستعدا للقيام لكل الجنونيات، حتى التحوّل إلى ساحر، ففي 1625 كان مســـــــافرا

1 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص202.

2 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص179.

من مرسيليا إلى الإسكندرية وقد كان عسكريا في العشرين من عمره، ذا طباع مرتبكة ومولع باللعب والسخرية ... خطط شطاين في البداية رسما على الرمال في شكل دائرة، وضع داخلها كلبا كان قد صحبه معه لإثبات كلامه للآخرين وبعد قراءات متعدّدة من كتابه مصحوبة بحركات بهلوانية كثيرة اندثر الكلب فجأة ... مع حلول فصل الربيع وعودة تفشي وباء الطاعون في البلد، صمّم المعلّم جاكوم على الهرب واختيار كتاب شطاين للمرة الثانية ... التاجر الغني، الذي تخلى عنه في المرة الأولى في عرض البحر وظلّ متبوعا من طرف القضاء بسبب هذا التخلي»[1]، كما تجلت اليوميات أيضا في حديث حسيسن أحيانا الذي يخبرنا بيومياته، فيقول «طوال يوم الأحد لم أقم بشيء مهم سوى التفكير في الطريقة التي يمكنني أن أقنع حنا التي كانت تنتظر بفارغ الصبر عودتي إلى البيت لأقص لها حكاية الأمير الأندلسي ....»، وقوله «تفصيل صغير: في صباح يوم هذا الأحد، عندما فتحت النافذة التي تشرف مباشرة على ساحة قصر الثقافة رأيت النافورة وهي تسيل...»[2]، كما اتضحت أيضا يوميات حسيسن في قوله «نهار الاثنين كان زاخرا بالمفاجآت في قضية دون كيشوت ...»[3]، فهذه اليوميات التي تتخلل الرواية تقوم بقطع مجرى السرد لتورد يوميات شخص ما.

وفيما يخص الأحداث والحكايات التي تضمنها كورديلو دون كيشوت فسنوردها فيما يلي:

فمن ذلك قول "دون كيشوت": «مدينة الجزائر، داخل نفق ما، يوم الخميس، الآن تبدأ إقامتي داخل هذا الفراغ الذي لا اسم له إلاّ الخطأ والبلادة، قضيت جزءا كبيرا من الليلة في تحير كورديلو أدون فيه ... لقد حجزوا مني كراستي التي سجلت فيها ملاحظاتي منذ بداية

1 – الرواية، ص71.

2 – الرواية، ص140.

3 – الرواية، ص 141.

رحلتي.... ورسوماتي ...»[1]، إنّ هذا المقطع يعبّر عن تلك الليلة، الليلة الأولى لدون كيشوت في السجن الذي أخبرنا أنه في تلك الليلة حضّر الكورديلو، ومن اليوميات الـواردة في الرواية أيضا قوله –دون كيشوت– "الميريا يوم السبت، الشمس لا تطاق في هذه المدينة ... الميناء كان فارغا تقريبا .... لا أملك شيئا للقيام بهذه الرحلة إلاّ كراستي الصغيرة وبعض الوريقات البيضاء وكتيب سرفانتيس ... كنت عائدا من جنوفا ... عندما طلبني صديقي بيدرو دي سفيي وأخبرني بالإقلاع القريب لباخرة السكر ... ركبت رأسي وسافرت"»[2] فدون كيشوت هنا يريد أن يخبرنا عن سماعه برحلة بـــــــاخرة إلى الجزائر وعن كيفية ســفره، ومن المقاطع التي تبيّن لنا استخدام واسيني الأعرج لجنس اليوميات تلك التي يخبرنا السارد الثاني عن عبور الباخرة من مرسيليا لشحن السكر في قوله «مرسيليا يوم الاثنين، لم نبق زمنا طويلا بمرسيليا في يوم ونصف استطعنا أن نشحن السكر في الباخرة»[3] ومن ذلك أيضا قوله «في عرض البحر، يوم الثلاثاء، في مساء اليوم الثاني غادرت الباخرة رصيف الميناء القديم ... كانت الساعة السادسة هذا الصباح عندما أيقضني رئيس السفينة وسبقني إلى السطح وهو يردّد: قم بسرعة قبل فوات الأوان، لقد وصلنا إلى المكان الذي تشتهي رؤيته زفرة سرفانتيس الأخيرة ...»[4] وهذه المقاطع تبيّن أن دون كيشوت يروي لنا وجوه في عرض البحر متجها نحو الجزائر ورؤيته لزفرة سرفانتيس الأخيرة.

إن جنس اليوميات أضفى على الرواية تنوع كلامي وحركية وجمالية، كما وردت اليوميات أيضا في قول الراوي «مدينة الجزائر، يوم الأربعاء، لا أدري كم من الوقت مرّ على غفوتي ولكن عندما قمت تحت فعل الضجيج وأوامر الريس اكتشفت بحرا بدون أمواج، بألـــــــوان لا متناهية ومدينة بيضاء ...»[5] الواضح في هذه المقاطع هو أنّ الراوي يخبرنا عن وصوله

1 – الرواية، ص147.

2 – الرواية، ص148.

3 – الرواية، ص149.

4 – الرواية، ص ن.

5 – الرواية، ص154.

إلى مدينة الجزائر، كما تعتبر مقاطع أخرى من الرواية عن تذكر دون كيشوت عندما خرج مع حسيسن للتجول والبحث عن آثار سرفانتيس وحادثة القبض عليه في قوله «مدينة الجزائر، يوم الخميس، منذ الصباح لم تتغيّر حرارة الجوالقوية ... اقترح علي حسيسن أن نزور مفرغة الجزائر الكبرى ..... غادرنا أنا وحسيسن فيلا عبد اللطيف ... ونحن نتدحرج من فوق إلى أعلى فجأة توقفت عند أقدامنا سيارة القولف السوداء ... قام أحدهم بوضع قماش أسود على عيني ...»[1]، وفي مقطع آخر قول الراوي «مدينة الجزائر، يوم الجمعة، لم أستطع تحمل الليلة الأولى في السجن فقد كانت قاسية جدا»[2]، يظهر من خلال هذا المقطع أن دون كيشوت يخبرنا عن ما جرى في ليلته الأولى في السجن من أحداث ونقله إلى مكان آخر، كما وظّف مقاطع أخرى في قول الراوي «مدينة الجزائر، في كهف بمحاذاة البحر، يوم السبت صباحا .... بدأت حقيقة أحس بأني سجين داخل هذا الكهف ...»[3]، هذه الملفوظات تعبر عن وجود دون كيشوت في كهف مجهول، كما وردت يوميات أخرى في قول دون كيشوت «مدينة الجزائر، يوم السبت ليلا، العسكري الذي قدّم لي فطور الصباح بصمت هو نفسه الذي قادني باتجاه صالة واسعة ... من وراء مكتب عميق كان يقف رجلان بلباس عسكري... في الأخير تجرأ أحدهما وفتح نقاش ...»[4] ،وإن هذه المقاطع تبيّن لنا ذلك التحقيق الذي أجري لدون كيشوت عندما كان في السجن وإلى جانب ذلك نجد قول الراوي «مدينة الجزائر، يوم الأحد يبدو لي أن وضعي قد تحسّن قليلا البارحة ... لأول مرة منذ وجدت نفسي رهين هذه الدهاليز يزورني شخص من الخارج: الملحق الثقافي للسفارة الاسبانية كباييرو...»[5]، هذه المقاطع توضّح لنا تحسن وضعية دون كيشوت وزيارة كباييرو له في السجن، كما تبيّن مقاطع أخرى التحقق من براءة دون كيشوت وحديثه مع مايا

1 – الرواية، ص161

2 – الرواية، ص162.

3 – الرواية، ص167.

4 – الرواية، ص ن.

5 – الرواية، ص180.

مترجمته الخاصة في قوله: «مدينة الجزائر، يوم الاثنين، أظن بل متأكدة تماما بأن الوضعية تغيّرت رأسا على عقب لأول مرة لم يحولوني من إقامتي .... لم أستطع نسيان زريد التي أراها دوما في وجه مايا ... دخلت مايا إلى الصالون وضعت منديلها على مكتب القضاة الثلاثة وقصدتني مباشرة، كيف حال ضيفنا العزيز ...»[1]، كما برزت اليوميات في قول الراوي: «مدينة الجزائر، يوم الثلاثاء، غيّروا لي المكان منذ الصباح الباكر ... أدخلونـــي في حجرة صغيرة تقع في الطابق الخامس لمخزن كبير يواجه البحر و جزءا مهمّا من المدينة ... لم يتأخر وصول كباييرو الذي أخبرني بأني كنت في حبس الميناء .... قال لي كباييرو أنهم طلبوا ترحيلي ...»[2] وهي تبيّن لنا حدثا مهمّا وهو إطلاق سراح دون كيشوت ومغادرته للجزائر.

إنّ النظر في كورديلو دون كيشوت يلاحظ أنّ هناك خللا في أقواله، فبعد أن أخبرنا أنه بدأ في تدوين الكورديلو في ليلته الأولى في السجن فإنه عند نهاية النـــــــص الأول من الكوديلو يخبرنا أنهم حجزوا كراسته في قوله: «لقد حجزوا مني كراستي التي سجلت بها ملاحظاتي منذ بداية رحلتي إلى هذه الأرض ورسوماتي، سأحاول أن أتذكرها واحدة واحدة فذاكرتي مازالت مشتغلة»[3] نقول أن دون كيشوت بدأ في التدوين ابتداء من الرحلة التي قام بها ولكن عندما فقدت فإنه عندما أراد أن يعيد التدوين فإنه يحاول العودة إلى الماضي واسترجاع ما حدث له قبل خمسة أيام والاسترجاع نعني به «مخالفة لسير الســـــرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق وهو عكس الاستباق»[4] ودون كيشوت حاول استرجـــاع ما كان مخزّنا في ذاكرته قبل خمسة أيام، ومن هنا نلاحظ أن هذه اليوميات انفتحت أو تفرّع عنها جنس آخر وهو جنس المذكرات وهي «التي تنقل تجارب الماضي المعاشة إلى

1 – الرواية، ص187.

2 – الرواية، ص194.

3 – الرواية، ص147.

4 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص146.

الناشئة»[1]، فعند تدوين الأحداث التي جرت معنا وأثرت فينا في الماضي القريب أو البعيد نستذكر تلك الأحداث ثم نكتبها، فدون كيشوت في الجزء الأول من الكورديلواسترجع ما حدث له قبل دخوله إلى السجن، لكن إذا دقّقنا في الكورديلو جيدا ومدى قدرته على الاسترجاع نقول أنه فشل نوعا ما في عملية الاسترجاع، فبالنظر إلى تك الأيام التي دون فيها ما استرجع (يوم الخميس، يوم الجمعة، يوم السبت، يوم الاثنين) نرى أنه حذف يوما وما حدث له في ذلك اليوم (يوم الأحد) ربما لأنه نسيه وذلك لضعف ذاكرته أو ربما إسقاطه لهذا اليوم كان بسبب رحلته في البحر واكتشافه للمكان الذي تمّ فيه اختطاف جده سرفانتيس، فالملاحظ أيضا أن اليوميات انفتحت على جنس الرحلة، وما يؤكد أيضا ضعف ذاكرة دون كيشوت فيما حدث له قبل هو أنه ذكر أن كراسته كانت تحتوي على ملاحظات ورســـــومات بينما في الكورديلو الجديد لم يرفقه بأي رسوم.

أما الجزء الثاني من الكورديلو فإننا نلاحظ أن مؤلفه عاد إلى كتابة الأحداث التي تجري له في تلك اللحظة أي في اللحظة الآنية فلا داعي للاسترجاع حتى يكتب الكورديلو، والكتابة في اللحظة الآنية يعني الزمن في الكورديلو يعود إلى تسلسله وخطيته بعدما كان متقطعا عند الاستذكار وهذا التسلسل في الزمن أدى إلى اتساع مساحة اليوميات على ما كانت عليه في الجزء الأول، كما نلاحظ في الجزء الثاني من الكورديلو الدقة، إذ نقل دون كيشوت تفاصيل أيامه بكل أحاسيسه ومشاعره، إن الهدف من توظيف واسيني الأعرج جنس اليوميات في روايته هو تعطيل مجرى الأحداث، يقول في ذلك كمال الرياحي «إن استعانة واسيني الأعرج بجنس اليوميات عطل سيولة الأحداث بارتداد تلك النصوص إلى الماضي لاستعادة بعض تفاصيل أحداث باتت معلومة عند القارئ وأحدثت تلك اليوميات بخصائصها الأجناسية إيقاعا جديدا على النص الروائي»[2]، كما أن الأجناس التي تتخلـــــل الرواية تزيد من جماليتها ومرونتها وهذا ما رصدناه في رواية "حارسة الظلال".

---

1 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص142.

2 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص198.

3- توظيف الكولاج والمونتاج:

إنّ من مظاهر التجريب توظيف مواد غير أدبية في العمل الروائي، فنجد الـــعديد من الروائيين الذين عملوا على إدخال هذه المواد داخل مضمونهم الحكائي ومن تلك التقنيات نجد فن الكولاج والمونتاج السينمائي، بحيث أن الروائيين استعاروا هذه المواد من الفنون التشكيلية والفنون السينمائية، فالكولاج (Collage) وهي تقنية من التقنيات المستعمـــــلة في الفنون التشكيلية نجدها موظفة بكثرة في الرواية وقد عبّر عنها لطيف زيتوني بقوله «إذا نظرنا إلى المواد التي تملأ جعبة الروائي قبل شروعه في الكتابة وجدنا ركاما من الوصف والصور والأخبار والوثائق والبطاقات والرسائل والصفحات المسودة بالمذكرات الشخصية والكلام المنقول هذا وسواه بشكل المادة الأولية التي يتناولها الكاتب فيمزجها أو يلصق بعضها ببعض أو يتركها كما هي من دون تنظيم ولا تأليف»[1] فما يزيد عمل الروائي متعة وتشويقا هو اعتماده نظرية "القص واللصق" من مصادر مختلفة، وهذا ما يفعله التشكيلي حينما يريد أن يشكّل شيئا ما «ففنان الكولاج ومثله كاتب الكولاج يعمد أولا إلى اختيار مواده التي عزم على استعمالها ثم يمر إلى مرحلة القص والتقطيع لتليها مرحلة المراحل التركيب (le montage) وهي أخطر الأنشطة لأنها ستعطي الشكل النهائي للأثر الفني أو الأدبي»[2] فبعد القص والتقطيع تأتي مرحلة التركيب أو ما يسمى بالمونتاج، هذا اللفظ المتعلّق بالفنون السينمائية فالمونتاج (le montage) «مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية ولا يختلف المونتاج الروائي كثيرا عن المونتاج السينمائي لا في تقنيته ولا في أهدافه، فهو جمع لأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف»[3] ففي مجال السينما يقوم المونتاج انطلاقا من مجموعة اللقطات على إنتاج أفلام متعدّدة، كذلك هو الحال بالنسبة للمونتاج الأدبي، فمثلا تكون لدينا مجموعة من الأشياء أو مصادر غير مرتبة

1 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص29.

2 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص61.

3 – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص162.

متنافرة فيقوم المونتاج بجمعها وتكوين نص داخل الرواية، وقد عرف الناقد كمال الرياحي المونتاج بقوله «تجميعا لقطع مواد مختلفة في أثر فني شامل»1 وانطلاقا من هذه التعاريف وحين قراءتنا لرواية "حارسة الظلال" نجد أن واسيني قد نجح في استخدام هذه التقنيات (فن الكولاج والمونتاج) وتوظيفها روائيا فقد قام بجمع مجموعة من المقالات والأخبار الصحفية والشعارات والنصوص المكتوبة على اللوحات التذكارية والتصريحات السياسية والأغاني الشعبية وعمل على إلصاقها وتركيبها في عمله الإبداعي ومن النماذج الموظفة في الرواية نذكر تلك المقالات والأخبار الصحفية التي كانت الصحافة تنشرها عن الجرائم والاغتيالات التي تحدث في البلاد، لكن قبل ذكر هذه الأخبار نشير أن من خصائص هذه الأخبار والمقالات أنها كتبت بخط مائل على النصوص الأخرى التي جاءت في الرواية، وما يميّز هذه الأخبار أيضا، أنّ الراوي عندما يريد أن ينقل خبرا ما فإنه يخبرنا أولا أنه بصدد قراءة جريدة ما أو تذكره لمقال «وبحركة آلية قدمت له الجريدة»[2] وسنورد تلك النصوص المختلفة الأشكال والمصادر التي أدخلها واسيني الأعرج وألصقها بروايته، ومن ذلك هذا الخبر الصحف: «الجمعة صباحا على الساعة السادسة والنصف، دقّ إرهابيان على باب مسكن عائلة ف ... الواقع في حي الشعبية بدائرة بئر توتة، فتحت الأم الباب فدخل شخصان بعنف وأخذا حورية، شابة في مقتبل العمر، كان النوم ما يزال يملأ عينيها، سحباها بعنف شديد من ذراعها باتجاه سيارة غولف سوداء اللون، في صباح اليوم الموالي وجدت مذبوحة داخل الحي، مكتفة اليدين وراء الظهر وغارقة في بركة من الدم، حورية دفنت البارحة، يقول سكان الشعبية أنّ لحظة الدفن تغيب الجميع، باستثناء أمها المسكينة ورجل غريب ساعدها على حفر القبر قبل أن يطلب مقابلا لمجهوده وينسحب نهائيا في سكينة ولا مبالاة»[3].

1 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص62.

2 – الرواية، ص33.

3 – الرواية، ص56، 57.

وإنّ الحدث في هذا المقطع هو اختطاف الإرهاب لحورية من بيتها وذبحها، وواسيني الأعرج إنما يقصد من هذا التوظيف؛ تبيين ظلم الإرهاب وما يعانيه الشعب الجزائـــــري من قهر جراء جرائمهم، كما ألصق في روايته مقولة نشرها الصحفي بختي، تبيّن لنا مدى انحطاط الدولة وغلوّها في الفساد «الأدوية أما فيه منظمة متسربة في كل الأجهزة، تتحكّم في العصب الأساسي لتوزيع الأدوية، استطعنا أن نتحصل على قوائم المتعاملين في هذا الحقل الحساس وعلى المتحكمين في خيوط هذه التلاعبات من البواب البسيط إلى المسؤول الذي يقع فوق كل شبهة، الشيء الوحيد المؤكد هو أن القوائم ستنشر قريبا على أعمدة صحيفتنا وعلى الدولة أن تتحمّل مسؤولياتها القانونية والمدنية كاملة».[1]

ومن الأخبار الصحفية الواردة في الرواية أيضا، هذا الخبر عن اغتيال الإرهاب لرجل اسباني «نفّذ القتلة وعيدهم بعد انتهاء الأجل الذي بموجبه يفرض على الأجانب مغادرة التراب الوطني، فقد اغتيل صبيحة البارحة رجل اسباني في مكان يقع على بعد 85كلم جنوب الجزائر العاصمة»[2]، كما نجد أيضا هذا الخبر الذي يبيّن لنا إفشال قوات الأمن محاولة الأجانب التجسس على الثروات الاقتصادية الوطنية «بفضل نباهة قوات حفظ الأمن العمومي، استطاعت هذه الأخيرة بمؤازرة الجمارك أن تحبط محاولات مجموعة من الأجانب كانت تهدف إلى التخريب والتجسس على الاقتصاد الوطني»[3]،

كما ألصق بروايته تصريحا صحفيا صرّح به علي بلحاج نابذا فيه الديمقراطية والديمقراطيين في قوله «لا وجود للديمقراطية، فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو الله ومن خلال القرآن وليس الشعب، إذا انتخب الشعب ضدّ القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلاّ كفرا، وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر لأنه أراد تعويض قدرة الله بضعفه هو»[4]، ولم يتوقف واسيني الأعرج عند حدّ توظيف الأخبار والتصريحات الصحفية في روايته، بل ألصق وألحق بمضمونها

1 – الرواية، ص77.

2 – الرواية، ص129.

3 – الرواية، ص182.

4 – الرواية، ص 35.

شعارات وخطابات ورسائل وما ذلك إلاّ لإثراء نصّه ومن ذلك نجد هذا الشعار الذي تردّده الجماعة الدينية للحث على مواصلة العلاج «الله أكبر، الله أكبر، ظهر الحق وزهق الباطل، إنّ الباطل كان زهوقا، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله»[1]،

كما وظّف واستمد نصوص من الموروث الشعبي منها الأغاني الشعبية التي انتزعها –واسيني الأعرج– من مصادر مختلفة وألصقها بروايته ومن ذلك نجد الأغنية التي كانت حنا تردّدها دوما:

« النويا النويوه،

يا حب الرمان،

صبي ... صبي ... ما تصبيش علي

حتى يجي خويا حمو

ويغطيني بالزريبة»[2]

وهذه الأغنية هي أغنية يردّدها الناس لنزول المطر، فهي أغنية المطر.

فالملاحظ أن واسيني الأعرج في روايته قد أبدع في استخدامه لتقنيتي الكولاج والمونتاج.

وما يجسّد أكثر قدرته على توظيف تقنية الكولاج والمونتاج هو توظيف بعض ما كـــــــتتب في لوحات تذكارية ومن ذلك تلك اللوحة التذكارية التي وضعت بمغارة سرفانتيس وقد جاء في مضمونها ما يلي:

A QUI
SEGUN SEGREE
BUSCOASILO
CONOTROSTREGECOMPA GNEOS
CERVANTES
ALIMMORTALAUTOR
DEL DONQUIJOTE
ALINTENTARLIERTASE

1 – الرواية، ص83.

2 - الرواية، ص196

DELCOUTIVERIO
DELOSPIRARTAS ARGELINOS
LACOLONIA ESPANOLA
YSUSOTROS ADMIRADORES DE
ESTESENGILLORE GUERDO
COMOTRIBUTO DE ADMIRACION
ATANINSIGNE ECRITOR
SIENDO
CONSUL GENERAL DE ESPANA[1]

كذلك وردت لوحة تذكارية تخلّد ذكرى الشاعر رينيار الذي كان أسيرا في الجزائر وهذا ما جاء فيها:

CONTITE DU VIEL ALGER
Alamé moire du poéte
REGNARD
Qui fut esclave à Alger
De 1678 à 1681

لجنة الجزائر القديمة

ذكرى الشاعر رينيار

الذي كان أسيرا بالجزائر

من 1678 إلى 1681...([2])

كما نجد أن تقنية الكولاج تظهر في بعض الأسماء التي أوردها واسيني في روايته، فقد استعار بعض الأسماء من روايات عالمية وألصقها بالأسماء الواردة في روايته ومن ذلك نجد اسمي دون كيشوت وزريد، فدون كيشوت في رواية "حارسة الظلال" ليس اسمه الحقيقي، بل اسمه هو فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا، لكن في مواضيع عدّة من الرواية جاء باسم دون كيشوت، وقد أتى به الروائي من رواية الكاتب الاسباني ميغيل دي سرفانتيس (دون كيخوته)

1 – الرواية، ص65.

2 – الرواية، ص68.

ودون كيشوت هو بطلها، وقد تبيّن لنا هذا الإلصاق في الرواية في قول دون كيشوت «أنا ... الحقيقة..... يسمون فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا ... لكن الناس يسمون أن دون كيشوت هم يجدون شبها كبيرا بيني وبين الشخصية التي ابتدعها جدي ميغيل دي سرفانتيس ... بإمكانكم تسمون أن دون كيشوت أسهل»[1]، ودون كيشوت في الرواية نقرأه كما لوكان اسمه الحقيقي وما هذا إلاّ بفعل الإلصاق (الاسم) وتركيبه في الرواية، كما نلاحظ أيضا أن اسم "مايا" كذلك ألصق بشخصية من شخصيات رواية سرفانتيس فمايا في الرواية كثيرا ما تأتي على اسم زريد وهذا المقطع يبيّن ذلك «مشينا طويلا، تسبقنا زريد بحركاتها المنضبطة وخجلها الذي لم تستطع صرامتها أن تخبئه»[2] وكذلك قول الراوي «واصلنا السير مدّة طويلة، صمتنا من جديد، لا زريد عفوا مايا ولا أنا ولا حتى الشرطيان ....»[3]، هذا عن الأسماء.

أما الشخصية الروائية في حدّ ذاتها فإننا نجد أنّ واسيني الأعرج في رسمه لملامح شخصيته تعامل معها مثلما يتعامل الفنان التشكيلي في رسمه للوحة ما، فنرى مثلا أن الشخصية الرئيسية في الرواية "حسيسن" قدّمه لنا الروائي على أنّه قطع لسانه وذكره أي أنه تعرّض لعملية القص (البتر) مثلما يقص الفنان التشكيلي أشياءه التي يستعين بها، فحسيسن عندما بتر لسانه وذكره أصبح رجلا صالحا ومواطنا نموذجيا «فقدت اللسان والذكر، لا شيء الآن يزعجني بعد عملية البتر القسري لعضوين زائدين فائضين عن الحواس، العضلة اللسانية والعضو التناسلي، كيف لي الآن أن أفتخر، فقد استؤصل الضرر المركزي فأصبحت رجلا صالحا ومواطنا نموذجيا»[4]، فبعد أن قطع لسانه وذكره من طرف الجماعة الإرهابية، أصبح له جسد جديد وهذا التقطيع وإعادة إنتاج أو تركيب جسد جديد هوما يشبه عملية الكولاج

1 – الرواية، ص91.

2 – الرواية، ص73.

3 – الرواية، ص74.

4 – الرواية، ص16.

والمونتاج، وهذا ما أكده كمال الرياحي بقوله «أن واسيني الأعرج في رسمه للشخصية الروائية كان يعتمد على تقنية الكولاج والمونتاج».[1]

كما نلاحظ أن واسيني الأعرج في رسمه للمكان اعتمد أيضا على تقنيات الفنون الجميلة، فمثلا المكان الذي توجد فيه مزبلة وادي السمار، والتي تحوّلت إلى متحف متنكّر، نجد فيه بعض الآثار التي يفترض أن يكون مكانها الأساسي هو المتحف وليس المزبلة، لكن وبما أنّ المؤلف اعتمد على تقنية الكولاج والمونتاج في رسمه للمكان فإننا نجد وانطلاقا من تقنية الكولاج أن الآثار والمخطوطات القديمة كاللوحة التذكارية لسرفانتيس واللوحة التي تخلّد ذكرى الشاعر رينيار والزرابي التركية ونسخة ألف ليلة وليلة، كلها آثار مكانها الأصلي هو المتحف، لكنها انتزعت وألصقت وركبت بالمكان المسمى وادي السمار.

فالكولاج حسب الرياحي: «تعنيف مواد مختلفة عن طريق التقطيع والتمزيق أو الانتزاع وتحويلها من مكانها الطبيعي وإقحامها داخل فضاء غريب عنها»[2]، كما يتجلى لنا الكولاج في كيفية تعامل الجماعة الإرهابية مع مختلف الأشياء التي توجد في أماكن عدّة ومن ذلك نذكر التماثيل التي كانت موجودة في الحديقة، فقد قام الإرهاب بتحطيم وغلق المـناطق التي لم تعجبهم، وهذا تشبيه بعمل الفنان التشكيلي الذي يقوم بمحو الأشياء التي لم تعجبه، وقد جاء في الرواية كما يلي: «توقف دون كيشوت أمام تمثال كبير لامرأة حطّم حوضها وأغلق الاسمنت الأسود بشكل همجي كانت بيضاء وجسدها مسالم»[3].

كما تبين لنا توظيف الكولاج والمونتاج في الرواية في ذلك الخبر الصحفي الذي أخـــــبرنا عن اغتيال السيدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة ومحاولة البنت الكبرى في إعادة تركيب جسم أمها، فالبنت تريد بفضل عملية التلصيق لأجزاء الجسم تركيب جسد أمها من جديد «جريت وراءهم حتى محطة البنزين، هناك دفنوا رأس أمي في برميل للفضلات، عندما

1 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص90.

2 –المرجع نفسه، ص85.

3 – الرواية، ص82.

ابتعدوا سحبته، نظفته ثم قبلته، كنت مثل أختي الصغرى مقتنعة تماما بأن أمي ستعود إلى الحياة بمجرد وضع الرأس على الجسد من جديد»[1]، وهذا العمل يشبه فن الكولاج والمونتاج هذا على مستوى الأحداث والمكان والشخصيات.

أما على مستوى الشكل، أي شكل الرواية، فنلاحظ أن تقنية المونتاج قد طغت، حيث أن الأحداث مشوشة غير مرتبة، فهناك من المقاطع يفترض أن تورد في الأخير لكنها وردت في أول الرواية، وهذا ما يعني أن هناك خلل في التركيب (ترتيب المقاطع) ففي الرواية نجد واسيني الأعرج عمد إلى تشويق القارئ وإتعابه، فمثلا حادثة قطع لسان وذكر "حسيسن" وردت في أول الرواية قول الراوي «مسكين أنا ابن كل الأرباح واللاشيء الذي أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان الذي فقده وذكر اللذة واللعنة الشروع ذات مساء مغلق»[2] . وقوله أيضا «فقد اللسان والذكر لا شيء الآن يزعجني بعد عملية البتر ألقسري لعضوين زائدين»[3]، فهذه مقاطع جاءت في الصفحات الأولى رغم أنها يفترض أن تأتي في آخر الرواية حينما جرت حادثة البتر ومعنى هذا أن الروائي عمل على استباق الأحداث «الاستباق (Prolepse) معناه حكي شيء قبل وقوعه»[4] فالروائي عمد إلى قطع الأحداث التي كان يسردها الراوي بشكل مفاجئ عن الآلة الكاتبة التي يملكها حسيسن وأقحم لنا نهاية الرواية (حادثة قطع لسان وذكر حسيسن) ثم يعود بعدها لإكمال السرد بالإضافة إلى هذه الحادثة نجد الراوي يخبرنا عن أن دون كيشوت أعيد مجبرا إلى وطنه وهذا قبل أن نعرفه حتى، فنلاحظ هنا أيضا التشويش «الآن بعد أن غادرنا دون كيشوت وأعيد

1 – الرواية، ص15.

2 – الرواية، ص ن.

3– الرواية، ص16

4 – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1997م، بيروت، ص77.

مجبرا إلى وطنه»[1] هذا كان في الصفحات الأولى بعدها عاد للحديث عن عائلة لخضر، فهنا تجلى لنا المونتاج.

وبهذا نقول أن واسيني الأعرج قد برع في استخدام تقنية الكولاج والمونتاج، فهو قدّم لنا الجديد إلى الرواية وأدهشنا وأمتعنا بتوظيفه لتلك المواد الغير أدبية وقد اعـــترف بذلك في قوله «أنا باستمرار أبحث عن شكل جديد (...) أبحث عن كل ما يسمح لي بتجديد وتعميق عنصر الدهشة عندي وعند القارئ»[2]فالبحث عن الجديد في الكتابة الروائية شعار واسيني الأعرج بشكل خاص وشعار كل الروايات والروائيين الجزائريين.

4- تداخل النصوص الأدبية:

تعدّ الرواية من أهم المصادر التي تطلعنا على ثقافتنا وثقافة الآخرين وذلك بانفتاحها على نصوص تراثية أدبية من ثقافات مختلفة، فعن طريق التناص أو التفاعل النصي يتمكّن الكاتب الروائي من الاطلاع على ثقافات وحضارات الأجناس الأخرى، «يعتبر التناص كما يتحقق في النص السردي عن حمولة ثقافية تعكس راهن الرواية وخصوصيتها، كما تعكس في الوقت ذاته التفاعل الحضاري الذي يعيشه الكاتب المعاصر المنفتح على مختلف الثقافات»[3] فتداخل النص اللاحق (الرواية) مع النص السابق (النصوص الأخرى) يسمح بتشكيل نص مركب خصب متجدّد في بناءه وصيغه، ولقد عملت الرواية الجزائرية المعاصرة على استحضار نصوص أخرى، فتتفاعل معها وتدخل إلى كيانها مستمدة نصوصها، تقول

1 – الرواية، ص17.

2 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، الفصل الثاني (تعبيرية الفنون البصرية والصحافة).

3 – طيب عيسى، الجيتالوجيا في كتابات أحلام مستغانمي السردية، مجلة علامات، ع37، جامعة البويرة، الجزائر، ص143.

آمنة بلعلى «إن الكتابة المعاصرة كتابة لا تؤمن بالحدود إنها كتابة غير حدودية، عبر نوعية، عبر جنسية، عبر ثقافية عالمية، مهمتها السطو على ممتلكات الآخرين»[1].

فالنص الروائي الجزائري المعاصر يستحضر نصوص من تراث أدبي عالمي أو محلي، فالرواية تتفاعل مع مختلف النصوص مهما كانت طبيعتها.

وخير نموذج لاستحضار النصوص في الرواية الجزائرية نجد الروائي واسيني الأعـــــرج في روايته "حارسة الظلال"، هذه الرواية التي تعتبر من أهم الروايات التي انفتحـــــت على التراث الأدبي القديم والحديث واستمدت منه معرفتها «يحاول النص اللاحق الـــــعودة إلى نص أنموذج ليقيم معه علاقة تكون مبنية على أساس المحاكاة النوعية التي تستثمر ما يتمتع به النص السابق من فنيات وآليات سردية من شأنها تفعيل البنية النصية للرواية»[2] وهذا ما نرصده في رواية "حارسة الظلال"، فباعتبارها النص اللاحق فقد انفتحت واستحضرت نصوصا من التراث القديم ومن ذلك نجد أن الروائي واسيني الأعرج استدعى نص "دون كيشوت" للروائي الاسباني ميغيل دي سرفانتيس، فهذا النص الروائي التقليدي القديم كان من أكثر النصوص التي جذبت واسيني الأعـــــرج فاستحضره بروح جديدة تتلاءم مع ما كان يعيشه الواقع الجزائري في فترة التسعينات من نـــــكسات وأزمات والدليل على استحضار واسيني الأعرج لنص "دون كيشوت" في الرواية نجده في الحوار الذي جرى على لسان الراوي البطل "حسيسن" حينما التقى لأول مرة بالصحفي الاسباني الملقّب بـ "دون كيشوت" وإنّ الشبه الكبير بين "دون كيشوت" الرواية ودون كيشوت الصحفي أدى بحسيسن إلى استحضار النص السابق (رواية دون كيشوت) فيقول «لم أكن قادرا على تصوّر الشخص الذي أمامي غير دون كيشوت دي لامانشا، في حالة يرثى لها، وهو يـــــــئن من جراحات حرب خاضها بدون هوادة ضدّ خيبات الدنيا وهو يقص على صانشودي بانصا،

1 – آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الخطاب، ع1، دار الأمل، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ماي، 2006م، ص14.

2 – نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، ص209.

أقرب أصدقائه، مأساته اللامتناهية: يا صانشو العزيز، لقد سمعت الناس يقولون دائما، أن من يكرم اللئيم كمن ينثر ماء في البحر، لوكنت استمعت إلى نصائحك لتفاديت اليـــــوم كل المزالق»[1]، فهذا المقطع بيّن لنا مدى استحضار واسيني لنص دون كيشوت كما بيّنه لنا أيضا مقاطع أخرى من بينها تلك «ما زلت تظن في رأسي وقلبي صراخاته في هذه الأمكنة الحزينة وجملة التي خرجت من فمه الناشت وظل يكرّرها على مسمع الذين اقتفوا آثاره، كنت من بين الأسرى الصالحين للمقايضة لأنهم عندما عرفوا بأني كنت عســـــكريا مهما، وعلى الرغم من تأكيدي بأني دون قيمة كبيرة ولا أموال لي، لم يمنعهم ذلك من تصـــنيفي من بين الناس الذين تطلب فدية لإطلاق سراحهم، وضعوني في القيد كدلالة على صلاحيتي للمقايضة أكثر من كوني أسيرا موجودا داخل سجن للأشغال الشاقة مع عدد من النـــــاس في نفس وضعيتي»[2]، إنّ الملاحظ في هذا المقطع أنها جاءت على لسان رجل آخر، وتبرز هذه المقاطع حادثة أسر سرفانتيس، كما ورد مقطع آخر في الرواية يبيّن لنا حادثة اعتقال سرفانتيس ومعاركه مع القراصنة، فيقول: «كنت غارقا في سحر الألوان والأشواق عندما غطاني فجأة رذاذ موجة انكسرت على وجهي وجسدي حتى شعرت بنفسي أكسي بتدرجات ألوانها، أخرجتني من حالة انسيابي وهروبي، تذكرت كلمات المعلم الكبير سيد أحمد بحذره وغموضه وهو يحدث ريشته القصبية بعد أن أخرج من حالة هدوئه وسكينته: أيتها الريشة ستبقين معلقة على هذه الكلابة وهذا الخيط النحاسي، أيتها الريشة الصغيرة التي تشبه رأسها إبرة أولا يشبه، ستعيشين هنا في هذا المكان قرونا متتالية إذ لم يأت مؤرخون معتدون متفاخرون ويخرجونك من قبرك وصمتك، لكن قبل أن يصلوا إليك يمكنك أن تحذريهم وتقولي لهم بأكثر التعابير حدة: ألزموا أماكنكم أيها الخونة، أمنعكم من لمسي لأني ملك مصون لسيّدي سيد أحمد»[3]، إنّ هذه المقاطع التي وردت في الرواية لنص "دون كيشوت" لدليل

1 – الرواية، ص25.

2 – الرواية، ص159.

3 – الرواية، ص152.

قاطع على انفتاح الرواية على رواية "دون كيشوت" ميغيل دي سرفانتيس، ومن الأدلة التي تبيّن لنا ذلك هو قول صاحب الرواية (واسيني الأعرج) « كان نص دون كيشوت حاضرا أمامي عندما كنت أكتب "حارسة الظلال"»[1]، وهذا الاستحضار يكشف لنا مدى انفتاح النص الجديد على النص التراثي القديم، بالإضافة إلى استحضار رواية "دون كيشوت" فإننا نجد واسيني الأعرج يستحضر أيضا رواية "كارمن" لبروسباي ميريماي وعند قراءتنا للمقاطع التي وردت فيها اسم كارمن لاحظنا أن واسيني الأعرج لم يستحضر كارمن كرواية وإنما استدعاها كبطلة للرواية والدافع من ذلك الاستحضار هو وردة الكاسي التي كانت حنا تحبها وكذلك حسيسن فيقول «الكاسي هي وردة كارمن، لا غرابة في الأمر، كارمن هذه الروح النائمة بشراستها وهدوئها في الأعماق»[2] ومن المقاطع التي تؤكّد أن الراوي يقصد بكارمن بطلة رواية ميريماي هو قوله «الله غالب واش ندير مع ساحرة من روق هي استنتاج مجنون لامرأة أندلسية أحببتها حتى صارت مرضي المستعصي ...»[3]، كما أن وصف الراوي لشخصية كارمن تتطابق مع "كارمن" بطلة رواية ميريماي بروسباي فكارمن وكـــما وردت في ذلك النص «أندلسية ساحرة بعينين سوداوين مائلين، شرسة وعاشقة تضع في صدر فستانها باقة من زهور الكاسي وواحدة في ظرف فمها»[4]، وقد صرّح واسيني الأعرج أن نص "كارمن كان حاضرا أمامه عندما كان يكتب رواية حارسة الظلال" استدعى واسني الأعرج نصوص أجنبية عالمية كما استدعى نصوص عربية فبرع في استحضارها ومن ذلك نجد رواية "الضوء الهارب" للناقد والروائي المغربي محمد برادة، فواسيني أقحم نصه وفي مواضيع عدة عبارة "الضوء الهارب" منها «إيه يا ابنتي، الدنيا بنت الكلب التي تغدر بنا فجأة، عندما نفتح أعيننا، نجد كل شيء قد تسرّب فجأة ولا تبقى إلاّ العلامات الصغيرة لزمن يتهاوى كالنجوم، هذه الأوشام هي ميراثي الكبير: شبابي وأحلام مراهقتي، عندما كنت صبية، كنت

1 – www. Doroob. Com/archives/t=16904

2 – الرواية، ص20.

3 – الرواية، ص20.

4 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسني الأعرج، ص109.

مثل حفنة الضوء الهارب، لم يستطع أي رجل أن يأسرني بين يديه ...»[1]، كما وردت أيضا عبارة "الضوء الهارب" فيما يلي «... مع أن هذه المدينة شيء آخر، فقد اختلطت فيها كل الدماء والألوان... مدينة مثل الضوء الهارب، كلما ظننا أننا كمشناه، تسرب بسخرية من بين الأصابع ...»[2] وكذلك قول الراوي «حتى زريد (مايا) التي كانت تظهر من حين لآخر مثل الضوء غابت كلية ...»[3].

كما نجد واسيني الأعرج قد غاص في استحضاره لنصوص أخرى (نصـــــــوص سابقة) في روايته فقد استفادت الرواية أيضا من رواية (الحوات والقصر) للروائي الجزائري الطاهر وطار، فالاستحضار جاء مع تلك الشخصيتين الروائيتين (حسيسن والحوات) فكلا الشخصين هدفهما هو تحقيق العدل في المجتمع من خلال البحث عن الماضي والأشياء المهمشة المنسية، ومن أهم الملامح التي تجسّد لنا تداخل النص (حارسة الظلال) والنص السابق (الحوات والقصر) هو أن كلا الشخصين الروائيين (حسيسن وعلي الحوات) تعرضت للاعتداء، فحسيسن في حارسة الظلال قطع لسانه وذكره وعلي الحوات في رواية الحوات والقصر قطعت يديه ولسانه، فكلاهما تعرضا لعملية القطع «إن من أهم دلالات قطع اللسان إسكات الصوت وحرية التعبير ومنع تداول الحقيقة وقد مكنت الرحلة كلا من الشخصيتين – حسيسن وعلي الحوات– من اكتشاف الحقيقة، فكان عقابهما الإسكات باستئصال عضو الكلام»[4]، فاستئصال اللسان كان الهدف منه هو عدم بوح الشخصيتين بما كان يـــــحدث من فساد وخراب في القصر في نص الحوات والقصر، وفي الجزائر في رواية حارسة الظلال، وإنّ عملية قطع ذكر حسيسن ويدي علي الحوات تبدو في ظاهرها مختلفة لكن باطنها أو دلالتها والقصد من القطع هو قتل الإرادة وتعطيل الحركة والفعل، ففي قطع يدي علي الحوات هو عدم تمكّنه من الاصطياد مرة ثانية، أما قطع ذكر حسيسن كان قتل إرادة

1 – الرواية، ص48.

2 – الرواية، ص191.

3 – الرواية، ص 181.

4 – كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص116.

الشعب، فما كان سائدا في فترة التسعينات من إرهاب ومحاولاته في إسكات الشعوب، فعملية القطع كان من ورائها إنتاج شعب نموذجي خاضع لأوامرهم فقط.

فالملاحظ أن واسيني الأعرج قد برع في توظيف هذه التناصات الخارجية المستقاة من التراث الغربي والعربي وهذا ما زاد النص اللاحق جمالية وروعة وإدهاشا للمتلقي، كما زادت التناصات الداخلية من مؤلفات الكاتب نفسه في قوة النص الروائي "حارسة الظلال" سواء كان ذلك في بنيته الشكلية أو الدلالية، فقد وظّف واسيني الأعرج في روايته "حارسة الظلال" أشكالا متنوعة من الروايات الأخرى ومن ذلك نجد الشخصية الروائية "مريم" هذا الاسم الذي كثيرا ما نجده في مضامين رواياته، فحارسة الظلال تضمّنت اسم "مريم" فقد وظّفها واسيني في أنها مريم محبوبة مصطفى التي اختارت الانتحار على الزواج من أحمد بوســــــــــــنادر، كما تجلى هذا الاسم في رواياته الأخرى "فسيّدة المقام" مريم كانت بطلتها كما وظّفها في رواية "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" و"ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" وفي رواية "أحلام مريم الوديعة" فاسم مريم كان لصيقا بواسيني الأعــــرج في جلّ رواياته، وقد سئل واسيني عن سر توظيف هذه الشخصية في معظم رواياته فأجاب «... مريم، أنا أحب كثيرا اسم مريم منذ كنت صغيرا ولا أعلم السبب، ربما لأني أحببت إحدى قريباتي التي كان اسمها مريم، عندما كنت صغيرا، أذكر أني أحببتها في صمت كانت تكبرن، كانت مشاعر طفل»[1].

كما أن واسيني في معظم رواياته يقوم بتكرار بعض المقاطع، ومن ذلك قوله في الرواية «مسكين أنا، ابن كل الرياح واللاشيء، الذي أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان الذي فقده وذكر اللذة واللعنة، المنزوع ذات مساء مغلق، سيقدم بفرح الساموراي على ارتكاب نفس الحماقات ...»[2]، فهذا المقطع نجده أيضا في رواية شرفات بحر الشمال لواسيني الأعرج في قوله «لو يقدر لي أن أبعث مرة أخرى، لن أتردد ثانية واحدة في ارتكاب الحماقة

1 - www. Doroob. Com/archives/t=16904

2 - الرواية، ص15.

الجميلة نفسها»[1] وتناص واسيني من مواضيع عدة لم يقف عند هذه الحدود، فقد شمل أيضا بعض العناوين، فقد استدعى واسيني في عنوان الفصل الثالث "ناس من تبن" عنوان رواية الروائي ميغيل أنخل استورياس "ناس من ذرة"، كما أنّ عنوان رواية الروائي المصري صبري موسى "خراب الأمكنة" نجد له حضورا في "حارسة الظلال" في الفصل الثاني "خراب الأمكنة"، فواسيني الأعرج في تحاوره مع النصوص القديمة والنصوص الحديثة عـــــــمل على كسر الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية وساعد في تعميق فكرة الاتصال والتواصل بين مختلف الخطابات.

1 – واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، ط1، بيروت، 2002، ص56.

خاتمـــة

لكل بداية نهاية، ونهاية بحثنا هذا تقديم حوصلة ونتيجة لما قمنا بالتطـــــــــــرق إليه في موضوعنا الذي عرفنا من خلاله الرواية التجريبية الجديدة، هذه الأخيرة سعت دوما إلى الخروج عن الأنماط التقليدية والتطرق إلى الأشكال الجديدة التي تطور الرواية وتغذيها بمختلف مظاهرها، فهي –الرواية الجديدة– أصبحت تتلون بألوان عديدة تعكس الواقع الإنساني، وهذا هو الهدف الأسمى الذي تسمو إليه الرواية التجريبية المعاصرة التي تخلصت من قيود وقواعد الرواية التقليدية، وعرفنا أن جل الروائيين الجزائريين سعوا إلى كتابة نصهم الروائي على منوال التجريب، وهذا ما وجدناه عند واسيني الأعرج في روايته التجريبية حارسة الظلال، فواسيني حاول التخلص من هيمنة قواعد الرواية التقليدية ليقدم لنا نموذجا لمســـــنا فيه أخلص مظاهر التجريب، فقد عبرت الرواية عن المجتمع وتغيراته وتحولاته، وما يتخلله من فساد وظلم، فهي –الرواية– احتواء لعالم يسوده الفساد و الفوضى.

ومن جملة النتائج التي استخلصناها من بحثنا هذا، ومن خلال رصد بعض الجوانب والمظاهر التجريبية في هذا العمل الأدبي الفني الذي لمسنا فيه مختلف التقنيات الجديدة، فوجدنا أن العطاء اللغوي كان متنوعا في هذا العمل الروائي، فمفهوم باختين للحوارية جعلنا نستجلي بوضوح تلك المظاهر اللغوية الموظفة في الرواية، فاللغة هي المـــــــــادة الأولى فيها بحيث جاءت متنوعة ومتعددة ومعبرة عن الواقع وذلك من خلال الآليات الموظفـــــة فيها: كالتهجين الذي جعل الرواية أكثر جمالية بحيث أنه فتح المجال لتنوع وتعدد الآراء والأفكار واللغات وهذا ما أدى إلى تشكل صورة لغوية قوية ومعبرة، كما برزت لنا المحاكاة الساخرة من خلال لغتها ومعانيها المعبرة والهادفة الى تعرية الأوضاع التي عاشتها الجزائر جراء السلطة الفاسدة التي لطالما سعت الى إسقاط وخلخلة ثوابت وقيم المجتمع الجزائري، فبسخريتها وكلماتها المعكوسة استطاعت أن تعبر عن الواقع، وإضافة إلى ذلك تجلـــت لنا في الرواية مظاهر أخرى منها الأسلبة والحوارات الخالصة التي عملت على تنوع الخطابات واللغات، فواسيني الأعرج في روايته عمد إلى استخدامها لبناء هيكل الرواية وإثراء مضمونها بمختلف الأساليب واللغات.

فالملاحظ أن رواية حارسة الظلال هي رواية ديالوجية سعت إلى تجاوز أحادية الملفوظ واللغة إلى تعدد اللغات والأفكار، كما خلصنا- وباعتبار الرواية بصفة عامة جنسا أدبيا مفتوحا غير منته-إلى أنها وفي مواقف كثيرة تحاورت مع العديد من الأجناس والأنواع الأدبية وغير أدبية، وهذا ما رصدناه في رواية حارسة الظلال التي تعتبر من أهم الروايات التي شكلت لنا عالما متميزا حافلا بمظاهر التجريب والتجديد من خلال توظيفها وإدراجها لعدة أجناس متخللة، فقد قام الروائي بتوظيف التراث الشعبي، فكثيرا ما نجد الرواية قد تفاعلت مع جنس الأساطير، كما اتضحت القوة التجريبية في الرواية بانفتاحها على الكتابة عن الذات، حيث وجدنا وفي مواضع عدة ذاتية الروائي واسيني الأعرج الذي أدخل شخصيته في روايته، كما وجدنا طغيان جنس اليوميات، وقد كان للتراث التاريخي نصيب في الرواية، وقد تم تجسيده من خلال تلك الشخصيات والآثار التاريخية، كما انفتحت الرواية على تقنيات غير أدبية كالكولاج والمونتاج، هاتان التقنيتان المتجذرتان من الفن التشكيلي والفن السينمائي. فمن خلال بحثنا في الرواية استنتجنا أن واسيني الأعرج اطلع على هذه الفنون وشكل من خلالها متنه الحكائي، كما تضمنت الرواية نصوصا أدبية تراثية، عالمية وعربية وجزائرية، وإن هذه الأجناس الدخيلة الموظفة بإتقان أعطت للرواية طاقة جديدة، سـواء من حيث التنوع اللغوي أو من حيث طريقتها غير المباشرة في التعبير عن الواقـع، وذلك من خلال الخطابات والأفكار المتعددة، بحيث أن تَحاوُرها داخل المتن الروائي جعـل من الرواية وسيلة لإيصال الكلمة و بطريقة غير مباشرة للشعوب، وعموما زادت هذه الأجناس من قوة الرواية التعبيرية.

فما خلصنا إليه هو أن رواية حارسة الظلال رواية تجريبية انفلتت من قبضة الرواية الكلاسيكية لتنقل لنا عالما مأساويا، نتاجه الفوضى والفساد الذي عم الوطن الجزائري في فترة التسعينيات، فترة العشرية السوداء فبمساعدة الآليات والتقنيات التجريبية الموظفة داخل متنها الحكائي استطاعت التعبير عن معاناة الشعب الجزائري وتهميشه من طرف السلطة الفاسدة .

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم .

الحديث النبوي الشريف.

أ- المصادر:

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

2- واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الآداب، ط1، بيروت، 2002 م.

ب- المعاجم:

3- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار للنشر، ط1، بيروت، 2002م.

ج- المراجع بالعربية :

4- ألف ليلة وليلة، تقديم أمزيان فرحاني، الجزء 3، موفم للنشر، 1988م .

5-آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل الى المختلف)، دار الأمل، ط1، الجزائر، دت.

6-جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمال، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الأجتماعية والثقافية، ط1، دت.

7- جعفر يايوش، أسئلة ورهانات في الأدب الجزائري المعاصر، الأدب للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2005 م.

8-جهاد عطاء نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2001 م.

9- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3 ، الدار البيضاء، المغرب، 1997 م.

10- سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 1997 م.

11- سعيد الوكيل، تحليل النص السردي(معارج ابن عربي نموذجا)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998 م .

12- السيد القمني ، الاسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة ، ط3، القاهرة، 1999م .

13- شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية الجديدة، العدد 355، عالم المعرفة، سبتمبر، 2008 م.

14-عامر مخلوف، الثورة والتحولات في الجزائر، (دراسة)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ط1، 1998م.

15- عبد الله ابو هيف، الابداع السردي الجزائري، وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 2007 م.

16- عبد الحليم منصوري، الملامح الاسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، (دراسة نقدية اسطورية)، ط1، دت.

17- عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير ، المركز الثقافي العربي ، ط6، الدار البيضاء، المغرب، 2006 م.

18- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والاداب والعلوم الانسانية، ط1، مكناس ، 2007 م.

19–عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية [بحث في تقنيات السرد] ، العدد 240، عالم المعرفة، ديسمبر ، 1998 م.

20– عصام حفظ الله، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، ط1، عمان، 2010 م.

21– علقم صبحة احمد، تداخل الاجناس الادبية في الرواية العربية : الرواية الدرامية انموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، دت.

22– كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الاعرج، سلسلة نقدية، منشورات كارم الشريف، ط1، تونس، افريل، 2011 م .

23– محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية، شركة النشر والتوزيع المدارس ، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2006 م.

24–محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الانماء الحضاري ، ط1، حلب، 1988 م.

25–محمد الداهي، التشخيص الادبي للغة في رواية الفريق لعبد الله العروي، ط1، دار الامان، الرباط، 2006 م .

د–المراجع المترجمة

26– آلن روجر، الرواية العربية (مقدمة تاريخية ونقدية)، تر ابراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 1997 م.

27– بيير شارتيه، مدخل الى نظريات الرواية، تر عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 2001م.

28- تزفيتان تودوروف، باختين و المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، الأردن، 1996 م.

29- جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر الكاظم جواد صالح، دار الشؤون الثقافية، ط2 العراق، بغداد، 1986م.

30- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، القاهرة – باريس، 1987م.

31 – ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر جميل نصيف التكريني، مراجعة حياة شرارة، الدار البيضاء، 1986م .

32- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط1 ، دمشق، 1988م.

33-ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت، باريس، 1986. .

34-والاس مارتن، نظريات الرواية العربية الحديثة، العدد355 ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، 2008م.

هـ_ المجلات والمقالات:

35-أحمد بقار، الرواية والتاريخ عند واسيني الأعرج، الإستدعاء والدلالة، مجلة الأثر العدد19 ، جانفي، 2014 م.

36-آمنة بلعلى، عولمة التناص ونص الهوية، مجلة الأمل، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ماي، 2006.

37-باسم صالح حميد، النزعة الحوارية في الرواية، مجلة علامات، الجزء51، مجلد 13، مارس، 2004 م.

38–بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار و المأذبة لعماد الدين خليل، مجلة كلية العلوم الإسلامية، العدد13، مجلد7 ، 2013 م.

39–حسن عليان، تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية، مجلة جامعة دمشق العدد1+2 ، مجلد 24، 2008 م.

40–حسن عليان، الرواية والتجريب، مجلة دمشق، العدد2 ، 2007 م.

41–حسن المودن، جدل الكتابة في رواية أشجار القيامة للروائي الجزائري بشير مفتي، مجلة الخطاب، دار الأمل، تيزي وزو، جانفي، 2009 م.

42– حفناوي بعلى، الرواية الجزائرية باللغة العربية الفرنسية الذات المعلومة وأسئلة الحداثة، مقاربة في خصوصية الأدب الجزائري الحديث، جامعة عنابة، الجزائر، دت.

43– صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ط1 ، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دت.

44 – صليحة مرابطي، حوارية اللغة في رواية تماسخت دم النسيان للحبيب السايح، مجلة الخطاب، دار الأمل، 2012 م.

45– طيب عيسى، الجينالوجيا في كتابات أحلام مستغانمي السردية، العدد37 ، جامعة البويرة، الجزائر، دت.

45– العياش عيدوش وراوية يحياوي، التجريب في الخطاب الروائي المغربي، مجلة الخطاب، العدد 4، دار الأمل، جانفي، 2009 م.

46– محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد ، العدد 47، دار الصدى للصحافـــــــة و النشر و التوزيع ، ط1، ماي 2011.

47–نعيمة فرطاس، نظرية التناصية والنقد الجديد(جوليا كريستيفا أنموذجا)، مجلة الموقف الأدبي، العدد434 ، حزيران، 2007 م.

48–وائل بركات، نظرية النقد الروائي عند ميخائيل باختين، العدد3، مجلة جامعة دمشق، 1998

و –الرسائل:

49–إيمان مليكي، الحوارية في الرواية الجزائرية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2013 م.

50–بثينة عثامنية ، ترجمة النص المسرحي بين الحرفية والتصرف من الإنجليزية إلى العربية ، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر ، 2004 م.

51–سامية داودي، صوت المرأة في روايات ابراهيم سعدي، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2010 / 2011 م.

52–سامية مشتوب، السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011 /2012 م.

53–عبد الكريم قطاف تمام، اشكالية نقل الخصوصيات الثقافية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005 /2006 م.

54–مساعد بن سعد بن ضحيان الذبياني، السخرية في شعر عبد الله الباردوني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1431 هـ.

55–نجوى منصوري، الموروث السردي في الرواية الجزائرية، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010 /2011 م.

56-وريدة عبود، حوارية اللغة في روايات عبد المالك مرتاض، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012 /2013 م.

ي- مواقع الأنترنت:

57-حميد حمداوي، حميد الحمداني والصورة الروائية البوليفونية، صحيفة المثقف الأولى، ع9650، السبت، 07.12.2013

http://almothaqaf.com/index PHP/qadaya/81858.html

58- WWW.Doroob.com

59--www.djazairess.com/eleyem/106031

60-www.alquseyes.com/embed/351998

61- www.raialyoum.com/p=66320

62-koutama18.blogspot.com/2012/09/blog-11.html

فـــهرس الموضـــوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ، ب، ت

مدخل.....6-24

الفصل الأول: صورة اللغة.....26-57

1-التهجين..... 27-34

2-الأسلبة.....35-42

3-التنويع.....42-43

4-المحاكاةالساخرة.....43-46

5-السخرية.....46-49

6-الحوارات الخالصة.....49-57

الفصل الثاني: الأجناس المتخللة.....59-97

1-توظيف الأسطورة..... 63-68

2-توظيف التاريخ من خلال السير و التراجم.....68-73

3-توظيف السيرة الذاتية.....73-77

4-توظيف جنس اليوميات.....77-83

5-توظيف الكولاج والمونتاج 83-91

6-تداخل النصوص الأدبية..... 91--97

خاتمة..... 99-100

قائمة المصادر و المراجع.....102-108

الفهرس 111-110