جامـــعـة عبد الرحمـــان ميرة "بجاية"

كـلـيـــة الآداب واللـغـــات

قسم اللغة العربية وآدابها

عنوان المذكرة:

بنية الرواية الجزائرية المعاصرة

حارسة الظلال ـدون كيشوت في الجزائرـ

لواسيني الأعرج ـأنموذجاـ

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص : أدب جزائري

إعداد الطالبتان:

- زبوجي آسية
- بريخ ليدية

إشراف الأستاذة:

بلخامسة كريمة

السنة الجامعية: 2016/2015.

إهداء

الحمد لله الذي وفقنا لولا فظله لو نصل لهذا

حزن يشوبه الفراق بعد التجمع

وفرح ليزوغ فجر جديد من حياتي هو "تخرجي"

إلى كل من علمني حرفا فصرت له –بعلمي–عبدا

إلى من قال فيهما عز وجل: ﴿وقضى ربك ألا تعبد إلا إياه وبالوالدين إحسانا﴾

إلى نبع الحنان وينبوع العطاء أمي وأبي أطال الله في عمرهما.

إلى إخواني الأعزّاء "نبيل ونورة مع البرعومين "ماسينيسا" و "تينهينان" "نجيم" "سمير" "كريم" وأختي "سالمة"

إلى من ضاقت السطور من ذكرهم فوسعهم قلبي...صديقاتي "فازية، كهينة، ليندة، صورايا"....

إلى من آمنت بقدراتنا والتّي هي مثلنا الأعلى كونها تمدّنا بالروح العلمية والمعرفية وتحفزنا للتّقدّم الى الأمام والنّجاح، أستاذتنا ومشرفتنا الجديرة بالذّكر: "كريمة بلخامسة"

وإلى الصديقة والأخت والزميلة "ليدية" التي شاركتني مشقة إعداد هذه المذكرة.

وإلى كل الأصدقاء بدون استثناء، وإلى كل الأساتذة الكرام.

وإلى كل من مد لي يد العون في إنجاز هذه المذكرة.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة جهدي المتواضع.

أسية

إهداء

الحمد لله الذي وفقنا لولا فضله لم نصل لهذا

حزن يشوبه الفراق بعد التجمع

وفرح لبزوغ فجر جديد من حياتي هو "تخرجي"

إلى كل من علمني حرفا فصرت له –بعلمي-عبدا

إلى من قال فيهما عز وجل: ﴿وقضى ربك ألا تعبد إلا إياه وبالوالدين إحسانا﴾

إلى نبع الحنان وينبوع العطاء أمي وأبي أطال الله في عمرهما.

إلى من يحملون في عيونهم ذكريات طفولتي وشبابي...إخوتي وأخواتي وأبنائهم خاصة "مولود"

إلى أكثر الناس صبرا من أجل نيل شهادتي...زوجي "أحمد" أدامه الله لي وحفظه وإلى كل عائلته الكريمة.

إلى روح جدتي العزيزة رحمها الله، وإلى كل عائلتي صغيرا وكبيرا.

إلى من ضاقت السطور من ذكرهم فوسعهم قلبي...صديقاتي "آسية، فازية، كهينة، ليندة، صورایة...."

إلى من تمنيت أن تكون مشرفتي منذ دخولي الجامعة...أستاذتي ومشرفتي "بلخامسة كريمة" التي عملت بكد بغية إتمام هذا العمل

أكثر الله في أمثالها.

ليدية

مقدمة

لقد حظيت الرواية بعناية خاصة من خلال تراكم الأبحاث والدّراسات حولها، إذ تظلّ نصوص الجنس الروائي من أهمّ الإبداعات الأدبيّة التي عرفها عصرنا الحديث والتي قد تمّت معالجتها ضمن منظورات ومناهج مختلفة، بحيث نجد أنّ النقد الأدبي يتّخذ من الأعمال الأدبية منطلقا أساسيا لبلورة منهجه.

إنّ العلاقة بين النقد والأدب وبين المذاهب الفلسفية الكبرى وطيدة ومتواترة، لأنّ الأدب مهما تميّز فإنه يصدر عن رؤية ما ورائية تسلك شتات العناصر المكوّنة له ابتداء من اللغة التي هي حجر الزاوية في كل بنيان أدبي.

ومن خلال ضرورة التعامل النقدي مع الثقافات والمناهج والمعارف الغربية ما يثير قراءات نقدية للروايات العربية عامة والجزائرية خاصة.

وفي ظلّ هذه الدّراسات النّقدية النّظرية منها والتطبيقية المتعلقة بمعالجة الخطاب الروائي، ما يثير فكرة دراسة بنية الرواية الجزائرية المعاصرة واكتشاف مكوّناتها وخصائصها استنادا لمبادئ الشّعرية أو البويطيقا في تعاملها مع النّصوص الأدبيّة بطريقة علميّة.

ولعلّ من الأسباب التي دفعتنا لاختيار موضوع بحثنا، رغبتنا في دراسة الأدب الجزائري المعاصر من خلال رواية "حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر" للرّوائي واسيني الأعرج الذّي بلغت كتاباته الروائية درجة التحديثيّة خاصّة في عقد التسعينات من القرن العشرين، أين استوى التجريب الرّوائي عنده وفق تجليّات سرديّة عميقة عمق التاريخ والتراث الأدبي، فما سرّ الكتابة الروائية عند الأعرج واسيني؟ وماهي التقنيات الجديدة التي يثيرها وكيف تم توزيعها داخل عمله الروائي؟

ولعلّنا قد قصدنا هذه الرواية لاستكمال الدراسات السابقة حول الرواية الجزائرية في مرحلة التسعينات وتسليط الضّوء على جوانبها الدّاخلية السردية والزّمكانية، والنّظر في حقولها الدّلالية وإعادة تشكيلها ضمن قالب توضيحي تفسيري، استعانة بالخطوات التي أصبحت تقليدية والمستمدّة من البنيوية.

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن أهم العلاقات المميّزة التي يتّسم بها هذا الخطاب السردي، خاصة أن جلّ الدراسات الحديثة تتّجه إليه للبحث في كيفية اشتغاله باستخراج أهم التقنيات الإبداعية والفنية الخاصة بكل عمل روائي.

وتتحدّد قيمته العلمية في إثراء هذا المجال والتّعمق فيه لبلوغ درجة العمل الكفؤ ليعود إليه الباحثون فيما بعد واستخدامه كمرجع يثق به وبمعلوماته خاصة عندما يتمّ دراسته بكل موضوعية.

لقد استفدنا من بعض البحوث المتقاطعة مع بحثنا خاصة منها الكتابة الروائية لواسيني الأعرج للدّارس "كمال الرياحي"، أين يرصد لنا بعض التقنيات الإبداعية الخاصة بالروائي متّخذا من الرواية نموذجا لدراسته، إذ عمّق الدّارس كثيرا في إثراء جوانب متعدّدة للرواية خاصة منها ما يتعلّق بالسؤال الأجناسي، التناص، العتبات النصية، التلوين الأجناسي...إلخ، وهذا فيما يخص لمسات الكاتب المؤلف للرواية، لكنّنا في صدد دراسة بنيويّة أين يستبعد فيها المؤلف والتقيّد بمبدأ المحايثة، فنلجأ إلى استنباط جوانب أخرى من خلال الرواية والتي قد تمّ ذكرها في دراسة "كمال الرياحي" لكن مرورا عليها مرّ الكرام، ولإتمامها بشكل أوسع سعينا وفق توظيف المنهج البنيوي إلى تدارك وسدّ بعض تلك الثغرات .

إنّ هذا المنهج في معظمه يلائم بشكل تفوّقي طبيعة العمل الروائي، إذ يتمّ تحليل كل بنية من خلال أدوات إجرائية نستند إليها في عملنا.

لقد قسّمنا البحث إلى فصلين، ففي الفصل الأول المتمثّل في البنية السردية للرواية نتطرق للبحث عن الأشكال السّردية الظاهرة داخل الخطاب السردي، بعدها تليه الرؤية السردية بذكر موضع السارد من الأحداث ،فيما بعد سنركز على المستويات السردية من خلال إدراك علاقة السارد بالقصة التي يرويها، لتتشكل في الأخير الصيغ السردية التي يبعث بها السارد الأحداث.

وفي الفصل الثاني قمنا بدراسة بنيتين تكامليتين ألا وهما الزمان والمكان، لنسمي الفصل بالبنية الزمكانية، ونراعي من خلالها دراسة المفارقات الزمنيّة عبر تقنيتي (الاستشراف، الاسترجاع)، بعدها نلتمس حركيّة السرد من خلال دراسة الديمومة التي تنظر في الزمن من

خلال تسريعه باستخدام تقنيتي (الحذف، التلخيص)، وتبطيئه من خلال تقنيتي (المشهد، الوقفة)، وحتى تكتمل العلاقات الزمنية ما يستلزم ظاهرة التواتر باستخدام صيغة السرد التكراري.

ولتجسيد البنية الزمنية ما يستدعي الوقوف لدراسة البنية المكانية من خلال الفضاءات الإبداعية داخل المتن الروائي، وكذا اكتشاف الأماكن الانتقالية من خلال تصوّراتها داخل الخطاب السردي.

لقد اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر التي كانت أساسية ومن بينها المدوّنة الخاصة برواية "حارسة الظلال"، كذلك اطّلعنا على الكتب التي تنظّر للمنهج المتّبع في التحليل والدّراسة مثل الدراسة المقدّمة في مجلة آفاق حول طرائق تحليل السرد الأدبي التي أجملت معظم دراسات الأعلام مثل: رولان بارت وتودوروف...، كذلك نجد كتاب أمثلة ثلاثة لجيرار جنيت مع خطاب الحكاية، واستفدنا أيضا من دراسات سعيد يقطين وحميد لحمداني...الخ.

إعترضتنا أثناء البحث صعوبات كثيرا أهمّها عدم تمكّننا إيجاد الطبعة الأصلية الخاصة بالرواية، على اعتبار أنّ الطبعة التي اشتغلنا عليها والتي تخّص دار ورد للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية لسنة 2006 قد سطّرت على بعض الصّفحات البيضاء في الفصل الأول بحيث لم تكن مشكلة مطبعية لكنّها تخصّ دار النشر على وجه الخصوص، وهذا ما أثار الارتباك والقلق فينا في المراحل الأولى من البحث، ومع كل التنقّلات التي قمنا بها للوصول إلى الطبعة الأصلية لكنها محاولات باءت بالفشل ولعدم تبقي الوقت الكثير اكتفينا بدراسة بنية الرواية من خلال الطّبعة التي بين أيدينا.

ويبقى البحث في هذا المجال مفتوحا على المتخصصين للتعمّق أكثر في الوصول إلى اكتشاف ميكانيزمات الكتابة الرّوائية الجزائرية المعاصرة، مع تقديم الشكر الخالص للأستاذة المشرفة المعينة لنا لتنظيم بحثنا هذا.

الفصل الأول

البنية السردية في الرواية

لقد كثر الحديث عن السرد والسرديّات، خاصة في الدراسات النّقدية الحديثة لما لها من أهمية كبيرة في دراسة النص الإبداعي قديمه وحديثه، فالسّرد لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أم غير أدبية.

فأنواع السّرد في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوّع في الأجناس، "فالسرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة، شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة، والإيماء (le geste)، مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظّم من كل هذه المواد فهو حاضر في الأسطورة، والحكاية الخرافية وفي الأقصوصة، والملحمة والتاريخ، والدراما، واللوحة المرسومة، وفي النقش على الزّجاج، وفي السّينما والخبر الصحفي، وفي كل الأمكنة، وفي كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد أي شعب بدون سرد"[1]

ومن هنا تظهر أهمية السرد ومدى إتّساعه على جميع المستويات كونه حاضرا في كل مكان وزمان، مستلزما طرفي العملية السردية (سارد / مسرود له)، إذ يطلق السرد على الأعمال القصصيّة على كل ما خالف الحوار[2]، لنجد الروائي أو القصصي وحتى المبدع الشعبي (الحاكي) يقدّم بها الحديث إلى الملتقي، فكأنّ السرد إذن هو نسج لكلام لكن في صورة حكي وبهذا المفهوم يعود السرد إلى معناه القديم، حيث تميل معظم المعاجم العربية إلى تقديمه بمعنى النّسج أيضا[3].

فالسّرد في التراث الشعبي عبارة عن حكي لقصص وحكايات خياليّة كانت أم واقعيّة من طرف راو بحضور المستمعين الذّين يعتبرون من الأركان الأساسية التي لا يكون السّرد من دونها:

---

[1]– رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: بشير الغمري، حسن عمراوي، مجلة آفاق (إتحاد كتاب المغرب، الدار البيضاء، 1988، العدد 9/8، ص 7.

[2]– ينظر داود سلمان الشويلي: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، دراسة، 5 حزيزان 1993.

Htt://www .syrian story.com/amis-5-25-htm.

[3]– أنظر المرجع نفسه.

الحاكي	الحكاية	المحكي له
الراوي	المروي	المروي له
السارد	المسرود	المسرود له

وفي ظلّ النّظرية البنائيّة الموزّعة في مواطن نشأتها وتطوّرها على جهود متفرّقة تلتقي أساسا عند محاولة علمنة الدراسة النصيّة للأدب[1]، بعدما ظلّت المناهج النقدية حبيسة الدّراسات الخارج نصيّة، لكن مع ظهور المنهج الشّكلي الذي نشأ من جهود تجمّعين هما: حلقة موسكو اللّسانية (1915) وحلقة سانت بيترسبورغ اللسّانية، ومن خلال هذا التيار الرّافض لكلّ ما سبق تبلورت فكرة دراسة النص في ذاته ولذاته، والبحث عن خصائصه المميّزة في داخله.

ومن بين أعلام هذا الاتّجاه نجد توماشفسكي، جاكبسون شكلوفسكي، إيخمباوم، باختين، بروب وغيرهم.

فلقد كان هدف هؤلاء البحث عن الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا فكما يقول جاكبسون: "إنّ علم الأدب ليس الأدب إنما الأدبيّة (littérarité) أي ما يجعل من عمل ما أدبيّا"[2] وقد دفعهم التّركيز على الأدبيّة إلى الدّراسة المحايثة للنّصوص الإبداعيّة، وهي من أهم سمات البنيوية.

فالبنيوية كما يعرّفها جيرار جنيت: "هي النّظرية العامة للأشكال الأدبية والشّكل الأدبي ليس إلاّ الخصائص النوعيّة للأدب، وهذه الخصائص لا يمكن البحث عنها إلاّ من خلال الخطاب".[3]

لهذا نجد الأدبيّة تعنى بالكشف عن الخصائص النوعيّة للسرد، مثل الشّعرية التّي تعنى بالكشف عن الخصائص النوعيّة للشعر.

---

[1]– حميد لحمداني:بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،الدارالبيضاء،1991،ص5.

[2]– يوسف حامد جابر: النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1995، العدد288، ص 3.

[3]– جيرار جنيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وأخرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2003، ص 16.

يقول تودوروف: "ليس العمل الأدبي في ذاته هو موضوع البنيوية، إذ ما تبحث عنه هذه الأخيرة هي خصائص الخطاب الأدبي"[1]، باعتبارها النص كبنية مغلقة.

زيادة على أبحاث الشكلانيّين استفادت الدّراسات البنيوية من المبادئ اللّسانية السّوسورية التي تميّز بين الكلام واللغة بمبدأ الدراسة التزامنيّة [2](synhronique) للنص الأدبي، أي تحليليه في سكونيّته بغضّ النّظر عن علاقته بصاحبه أو بالوسط الذي برز فيه.

إنّ جلّ الدّراسات القائمة على تحليل هذا النص تنطلق مبدئيّا بعرض الفرق بين القصة والخطاب، وهذا ما تطرّقت إليه دراسات الشكلانيّين الروس لكن بمصطلحات وضعها توماشفسكي (tomacheveski) في تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي[3].

فالمتن الحكائي (fable): هو مجموع الأحداث التي تشكّل المادة الأوّلية في الحكاية سواء كانت واقعيّة أم متخيّلة، وهي أحداث تخضع لمنطق السببيّة والترتيب الزمنّي المتعاقب منطقيّا، أو هو الحكاية كما يفترض أنّها جرت في الواقع.

أمّا المبنى الحكائي (sujet): فإنّه الحكاية المروية التي لا تخضع الأحداث فيها إلى السببيّة أو إلى الترتيب الزمنّي المنطقي، فهي بناء جديد للحكاية وفق نظام تأليفي تخييلي يتبنّاه السّرد بطريقة فنيّة إبداعيّة.

ولقد جاء "تودوروف" بعد الشكلانيّين ليظهر أن لكلّ سرد أدبي مظهرين متكاملين هما: القصة والخطاب[4].

فالقصّة تعني الأحداث في ترابطها وتسلسلها وعلاقاتها بين الفعل والفاعل، أمّا الخطاب فيظهر من خلال وجود السارد الذي يقوم بتقديم القصّة إلى المسرود له الذي يتلقّى السرد.

---

[1]– تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر:الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة أفاق، الدار البيضاء، 1988، العدد 9/8، ص 39.

[2]– فردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، دار النعمان، لبنان، 1984، ص 96.

[3]– أنظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 21.

[4]– أنظر: محمد عزام: التحليل البنيوي للرواية، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، العدد 360، ص 3.

في حين نجد ما قدّمه "جيرار جنيت" بتمييزه بين ثلاث مستويات:[1]

القصّة: وهي المدلول أو المضمون السردي.

الحكي: وهو الدال أو الملفوظ أو الخطاب أو النص السردي نفسه.

السرد: وهو الفعل السردي المنتج.

لنستخلص أن القصة والسرد لا يوجدان إلاّ بوساطة الحكاية، كذلك الحكاية لا تبرز وجودها إلاّ من خلال روايتها لقصة، فهي تعيش بصفتها سرديّة من علاقتها بالقصة التي ترويها، وتعيش بصفتها خطابا من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها.

نتيجة لكلّ هذه الجهود ظهر علم يدرس السرد بتقنيّاته ومكوناته بعدما اقترح "تودوروف" مصطلح البنية السّردية سنة (1909)[2].

وهو العلم الذي يعنى بدراسة الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة، ويقوم على دراسة تمظهر عناصر الخطاب واتّساقها في نظام يكشف العلاقات، التي تربط الأجزاء ببعضها البعض والعلاقة بينها وبين الكل المتجسّد في الخطاب السردي، على اعتباره الصيغة الوحيدة لنقل السرد[3].

وهذا ما اشتغلت عليه الدّراسات البنيوية في تفكيكها للعناصر المشكلة للنص أو الخطاب، من خلال الشخصيّات والأحداث والأماكن والزّمن وذلك لفهم تلك الاستراتيجيّة التي استخدمها الكاتب المؤلّف لكتابة عمله ومعرفة كيفيّة توزيعه لأفكاره داخل الخطاب السردي، والتي يتصرّف فيها لتجتمع وتكوّن هذا العمل على حسب مخطّطه، وما يهمّ البنيوية هو البحث عن الخصائص المشكّلة للخطاب الأدبي.

---

[1]– جيرار جيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 38–40.

[2]– أنظر: سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية، (د/ب)، 2013، العدد 14، ص111.

[3]– أنظر سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، ص 111.

ومن خلال البحث تستوقفنا عدّة أسئلة حول بنية سرد هذه الأحداث التي يقدّمها لنا السّارد، وهذا من خلال التعرّف عليه في هذا الخطاب أو من يتحدّث في هذا الخطاب؟ وما علاقته بالقصة والخطاب؟، وما هو موقعه من القصة ومن الفاعلين؟ وكيف يقدّم سرده؟ وكيف يروي الأحداث؟ وبأيّ ضمير نقلت هذه الأحداث؟ هل كان خطابه مسرودا أو معروضا؟ وكيف تمّ التّبئير في هذا الخطاب؟، أي ما موقع السارد من الأحداث، باعتبارنا نتتبع هذه الأحداث من خلال إدراك السّارد للحدث ونفهمه من خلال موضعه.

وبتطرّقنا لموضوع الدّراسة المتمثّل في البنية السردية، ما استدعى بالضرورة نموذجا للدّراسة والبحث في آليات وتقنيّات السرد فيه، وهذا ما سنكتشفه من خلال دراسة رواية حارسة الظلال "دون كيشوت في الجزائر" للكاتب واسيني الأعرج.

- **فعل السرد في رواية حارسة الظلال:**

إنّ السرد عبارة عن "نظام لغوي خاص يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث المتوفّرة أساسا في (المتن الحكائي) وتؤديها شخوص في أزمنة محددة وأمكنة معيّنة يقوم السرد بانتاجها فنيّا، منتظمة في علاقات مبنيّة على قواعد تربط أبنيتها الداخلية بالأبنية اللّغوية لتشكّل كتلة فنيّة هي النص الروائي"[1].

وهذا ما يحدث تداخلات بين القصة والخطاب، وما يهمّ الباحث هو الطريقة التي بواسطتها يجعلنا السارد نتعرف على الأحداث.

تحمل حارسة الظلال "دون كيشوت في الجزائر" أحداثا متفرّقة ومختلفة لكنها تلتقي عند شخصية واحدة وهي (حسيسن) العامل في وزارة الثقافة كمستشار مكلف بالعلاقات الجزائرية الإسبانيّة، يسرد لنا أحداثا تعنيه من قريب أو من بعيد في ظلّ أوضاع اجتماعيّة، سياسيّة، ثقافيّة...الخ. تشوبها العبثيّة والفوضى والانقلابات، ما يبعث بالخوف والذّعر وسط السكون الهادئ، خاصّة منهم الصّحافيين، الأساتذة وجميع من تشملهم المناصب الإداريّة، الذين يسمّون

[1]– سحر شبيب: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، ص 111.

بالطّاغوت، وهذا ما ترصّدته الرواية عندما تلقىّ (حسيسن) رسالة تهديديّة تنّبئه بانتظار دوره بقولهم له: "انتظر دورك أيّها الطاغوت"[1].

لقد سلّطت الرواية الضوء على مرحلة عاشتها الجزائر في سنوات العنف والإرهاب في زمن الرّعب المنبعث من طرف الأصوليين أو الإسلامويين الذين يندّدون بضرورة تطبيق شريعة الله على الأرض.

وهذا ما تظهره الرواية في قول (علي بلحاج) زعيم الحركة الشعوبيّة الجديدة المصرّح به في فبراير (1989): "لا وجود للدّيموقراطية، فالمصدر الوحيد للتّشريع والحكم هو الله ومن خلال القرآن وليس الشّعب، إذا انتخب الشّعب ضد القانون فلن يكون ذلك إلا كفرا، وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر لأنّه أراد تعويض قدرة الله بضعفه هو"[2].

وهذا دليل على ذلك الصّراع الإيديولوجي القائم بين عدّة أفكار للوصول إلى السّلطة، ومن خلال السنة (1989)، نتلمّس إشارة لفترة خطيرة يقتل فيها النّاس لأتفه الأشياء وهذا ما تعلنه الرواية في سردها لبعض الجرائم المذكورة في الجرائد.

لقد انفتحت الرّواية في بنية نصّها على مواد غير أدبيّة يستعيرها الكاتب من فضاءات مختلفة لتلوين معماريّة روايته، فنجد من بينها: الحقل الإعلامي والحقل الثقافي وكذا الاجتماعي، زيادة على ثرائها بمواد أدبية مختلفة من مثل: الخّطب وفنّ الرّسائل والمذكّرات[3].

نلاحظ في هذه الرواية أنّ السرد متناوب بين ساردين أساسيين هما: (حسيسن) السارد الشخصيّة الأساسية الذي يسرد الأحداث المأساوية وكذا حياة الظّلم الذي عانى منها والذي سيعانيه غيره إذا لم يحذروا، فيتعيّن عليه حكي الحكاية للبشريّة جمعاء، فكما يقول د. سامي سويدان في مدارات السرد وفضاءات التخيّل: "إن الحكاية بالتحامها بالحياة على هذا النحو

---

[1]– واسيني الأعرج: حارسة الظلال "دون كيشوت في الجزائر"، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، دمشق، 2006، ص 36.

[2]– الرواية، ص 35.

[3]– أنظر كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، ط 1، تونس، أفريل 2009، ص 64.

الوجودي تسمح بالقول بأن لا حياة بلا حكاية، فليس غير النّاجين يخبرون فظائع ما عانونه وينقلون أخبار الآخرين، حتى أولئك الذين قضوا، فيؤمّنون التواصل ويتجاوزون قطيعة الموت، فالأخبار اتّصال بين مخبر ومخبر، لكنّه أيضا اتّصال مخبر بخبر وعبره بمخبر عنه، فينتفي الفصل الذي يمثّله الموت ويحضر الوصل الذي تؤمّنه الحكاية"[1].

وهذا ما حفّز الروائيين للسرد والتّحدث عن ظاهرة العنف باستخدام الأنا المنصهرة في بوتقة المعاناة ولتكون وسيلة فعّالة في البوح، وكشف ما يدور بالذّهن، ويشعر القارئ بذلك على أنه أمام أحداث حقيقية مسؤول عنها سارد شخصية في قلب الحدث.

ولهذا فالدائرة الحكائيّة الأولى تتجلى في تجلّيات المعاناة ومخاض الذّاكرة المثقلة بألم الذكريات وتبعا لها نجد الدائرة الحكائية الثانية وهي شديدة الارتباط بالأولى بحيث ترتبط بزائر الجزائر (فاسكيس دالميريا دي سرفانتيس) الذي أتى ليجمع ذكريات جه الأديب الإسباني سرفانتيس ليجد نفسه في بلاد العنف والإرهاب ينتقل في ربوع الأماكن التي تنقّل فيها جدّه وليعتقل ويعيش مغامرة استكشاف واستعادة ذكريات الجدّ عبر قصة مشابهة.

وفي ظلّ سرد هذه الأحداث نلتمس التباس بين كاتب الرواية وساردها وهذا ما لزم الأمر للتفريق بينهما.

فالكاتب لأنه مؤلّف الحكاية هو شخص في الواقع يجب أن يبقى خارج العمل التخييلي وعليه حين يختار شخصية السارد المفوّضة بالسرد فلا بدّ أن يبتعد عنها محمّلا إيّاها مسؤولية إيجاد الزاوية التي ينظر منها إلى المشهد الروائي وأن ترسم أسلوب علاقاتها مع شخصيات الرواية.

حتّى وإن كان خارج العمل الروائي إلاّ أنّه يمتلك علامات يذروها على امتداد عمله الأدبي، وهذا ما يفترض وجود علاقة إشاريّة بين (الشخص) وبين لغته، فهذه العلاقة هي التي تجعل من المؤلّف ذاتا مكتملة ومن السرد تعبيرا أدبيّا.[2]

---

[1]– سامي سويدان: مدارات السرد وفضاءات التخييل، دار الأدب، ط 1، لبنان، 2006، ص 169.

[2]– أنظر رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: بشير الغمري، حسن عمراوي، ص 27.

فمن يتكلم داخل السرد ليس هو من يتكلم في الحياة ومن يكتب ليس هو من يوجد في السّرد، باعتبار أن الشخص موجود في الواقع، أمّا الشخصية فهي خيالية من صنع الكاتب.
فمن منظور "رولان بارت" فإنّ السارد والشخصيات بشكل جوهري داخل العمل الأدبي هي: "كائنات من ورق"[1]، يبتدعها الكاتب لنقل الأحداث.

وفي ظلّ تلاحم الأحداث لتشكيل النص الروائي نجد الأشكال السردية التي تبعث السرد بضمير (هو) أو (أنا) وحتى (أنت)، لتعبّر وتفسّر الحدث برؤى مغايرة.

1. الأشكال السردية:

لقد سار السرد في هذه الرواية على شاكلة مشابهة لسرود التّراث العربي كما هو الحال في" ألف ليلة وليلة "من حيث أنّ السارد الذي يسرد الأحداث من الأعلى هو سارد خارجي غائب عن الأحداث، لكنّه يبعثها على لسان سارد آخر داخل السرد قد يكون له دور في الأحداث أو قد لا يكون.

عرف جنس الرواية ثلاث ضمائر: الغائب والمتكلم والمخاطب وهذا بعد اختيار واحد منها ذا أهمية المكان، فما ينقل بضمير الغائب ليس تماما ما ينقل بضمير المتكلم أو المخاطب، وبما أنّ الروايات القديمة قد اشتهرت بضمير الغائب، فالرواية الجديدة مع تطوّر هذا الفن عمدت إلى ابتداع ضمير المتكلم وضمير المخاطب، وهذا لغايات فنيّة وتقنيّة تتيح للعمل السردي، اتّخاذ أبعاد دلاليّة وجماليّة[2].

أ. **الضمير الغائب "هو":**

لقد احتل هذا الضمير مكانة داخل المتن الروائي من خلال العناوين الفواتح، أين نترصد راو محايد أو متحايد بحسب تصنيف فريدمان (fridman)، وتتقاطع صورة هذا الراوي مع صورة الكاتب أو هو الكاتب من الدرجة الثانية كما حدّده "واين بوث" (w. Booth).

[1]– المرجع نفسه ص 27.

[2]– أنظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مجلة عالم المعرفة، 1997، ص 197.

ففي المعرفة المحايدة الراوي بضمير الغائب نجده لا يتدخّل ضمنا، ولكن الأحداث لا تقدّم لنا إلاّ كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات[1].

أمّا الكاتب الضمني (الذات الثانية للكاتب)، فيعتبر المحرّك للأقنعة والمتخفّي في الكواليس إنّه ليس إنسانا واقعيّا، إذ يشكل صورة سامية لنفسه وهو يتّخذ رواية[2].

وعلى غير العادة التقليدية للكتابة الروائية نجد فاتحة الفصول التي هي عبارة عن تلخيصات واستشرافات لأحداث لا يعرفها القارئ أو المسرود له، فبعدما كانت في الروايات الكلاسيكية تحتلّ آخر الفصول نجدها في الرواية تحت مقدمة كل فصل، فعلى الأرجح أنّ هذه العناوين توضع بعد الانتهاء من الكتابة.

ومن خلال ذكر أحداث لم تحدث بعد في الحكاية ما يشوّق القارئ لمعرفة تفاصيل هذه الأحداث والاستمرار في القراءة، حتى وإن كانت هذه العناوين تربكه من خلال طرح أسئلة في الوهلة الأولى لتزول رويدا بفعل القراءة.

فابتداء من الفصل الأول حتى الفصل السادس ستستوقفنا عتبات نصية بتفاصيل موجزة يبعثها لنا السارد بضمير الغائب "هو".

في حين أنّ شاكلة أو طريقة إيجاز هذه الأحداث تختلف من فصل لآخر، وهذا من خلال علاقة عنوان الفصل الرئيسي بالعنوان الفرعي.

فمن خلال الفصل الأول المسطّر تحت عنوان "عائلة الخضر"[3]، المستتبع بأحداث تتبلور علاقاتها ضمن القراءة ما بين السطور لهذه العائلة، إذ يرصد لنا أحداثا لا علاقة لها بالعنوان كما يظهر، لكنه في الحقيقة يشكّل لغزا يتمّ فكّه عندما يشير لنا داخل المتن الروائي للفصل "باللّون الأخضر" المرتبط في ذاكرتنا الثقافيّة بلون الجنّة، ليجعلها قرينة دالّة على الفكر الدّيني، والذي يدفعنا إلى التّفكير بالجماعة الدينيّة المسلّحة التي تعرّضت للشخصية خاصة عندما يقول إنّه لون يثير فيه رغبة الخوف المضمر التي يصعب تجاوزها، والمذكورة في قول

---

[1]– أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 4، الدار البيضاء، 2005، ص 287.

[2]– أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 291.

[3]– الرواية ص 11.

السارد بضمير "هو": "وبكل بساطة لأنّه خاف من عملية اختطاف مدبرة"، فالكاتب بطريقة فنيّة للعلاقات الضمنية للأحداث ،يبعث بفكرة مشاركة القارئ في فكّ شفرة العناوين.

ليتقدّم السارد بضمير "هو" بإعطاء خلاصة لما سيكون من مجريات وأحداث، فهو يذكر الأهم منها بتمحورها حول ثلاث أفكار:

1. مغامرة حسيسن؛
2. وصول دون كيشوت للجزائر؛
3. انشداد دون كيشوت لقصص حنّا.

فمن خلال كلمة "يتحدّث" يتموقع صوت السارد الغائب، كونها قرينة تدل على الضمير "هو" بحيث أنه يسرد أحداثا لا علاقة له بها فهو بعيد كل البعد عنها، فيبعث بهذا التلخيص كي نتتبع بعينه أو معه مجريات هذه الأحداث عن طريق الشخصيات المذكورة (حسيسن، دون كيشوت، حنّا).

وبهذا نجده يتنازل داخل المتن الروائي عن سلطته السردية ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل وهذا بإعطائهم إمكانية التعبير عن ذاتهم داعيا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده.

ولكنّه في الفصل الثاني المعنون ب"خراب الأمكنة" نجد أنّ السارد قد ربط بين عنوان الفواتح والأحداث الملخّصة كالتالي:

ما وقع لحسيسن ورفيقه في مفرغة واد السمار والأسرار الخفيّة التي كشفها لهما شفيق سارق الأثار المحترف، ويحتوي الفصل كذلك على الرحلة الكاملة التي قام بها دون كيشوت صوب مغارة سرفانتيس التي أكلتها النفايات وفيلا عبد اللطيف، قبل أن يقع في الأسر على يدي الرجل الغامض والمتنكر وراء نظارتين سوادوين[1].

في حال أنّه في الفصل الثالث يستخدم شكلا آخر لتلخيص أحداثه وهذا من خلال استراتيجية التّناص بحيث يتداخل عنوان هذا الفصل مع النص الرّوائي "ناس من ذرة" للروائي

[1]– الرواية ص 53.

القواتيمالي "ميقال أنخل إستورياس"[1]، حتى أنّه يثير ذاكرة المورث الشعبي المحلي الجزائري عندما يذكر "النار" و"التبن" المصطدمين مع المثل الجزائري "نار تحت التبن".

ومع الفصل الخاص بكورديلو (دون كيشوت) فالسارد ينبّئ القارئ بتفصيل واحد ويترك المجال له لتدارك الأحداث مع نموّها.

ب. الضمير المتكلّم "أنا":

خلافا لفواتح الفصول نجد داخل المتن الروائي صوت آخر يسرد لنا أحداثا تخصّه، هو (حسيسن) وتارة أخرى يتغيّر الصّوت لتظهر شخصية أخرى مغايرة تسرد هي أيضا أمورا خاصّة بها من مثل (دون كيشوت) الذي يعتبر شخصية أساسيّة هو الآخر، وقد نجد (حنّا) وسائر الشخصيات الثانوية التي تناولها السرد.

وعلى اعتبار أن (حسيسن) سارد مشارك في الأحداث، فهو بذلك ينفعل ويفعّل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات.

إذ من خلال تمييز "بوث" (Booth) فهو الرّاوي المعروض أو الممسرح، بحيث يكون شخصية مهما بدت متخفيّة، وتتداول الحكي وتعرض نفسها بمجرّد ما أن تتحدث بالضمير المتكلّم أو الجمع أو باسم الكاتب[2].

وعلى هذا فهو راصد للأحداث بحيث هو مرآة تعمل على عكسها بوضوح، فيستعملها لتقريب بعض الأشياء إلى القارئ ليعرفها بجلاء، وهذا ما يتّضح من خلال سرود (حسيسن) عن بعض التفاصيل المتعلّقة بمفرغة وادي السمار، ففي الفصل الثاني خاصة يتمّ الكشف عن خبايا شتى المعاملات، وقد نجده أيضا كراو ملاحظ (أو شاهد) عندما يتعلّق الأمر بسرد أحداث عن طريق المشهد أو التلخيص.

تنفجر غريزة الكتابة لدى (حسيسن) لسرد قصته الحزينة وبقائه تحت تأثير الخوف المفجع والتي يكتبها بيديه على الآلة الكاتبة بعدما بتر لسانه وعضوه التناسلي، وهذا ما يظهر من خلال بعض المقاطع: "فأنا على يقين مطلق بأنّي لن أسلم من تجريحهم أولاد الكلبة..."[1].

---

[1]– أنظر كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 209.

[2]– أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 261.

إذ يظهر صوت السارد (حسيسن) على أنه يتحدث عن نفسه بدليل ضمير الأنا الظاهر، ونجده يطلق على الذين تعدو عليه ب "أولاد الكلبة" وهذه اللفظة تمثّل أحد لمسات الكاتب، إذ نجدها في جلّ أعماله الروائية التي صدرت من جرّاء موضوع العنف والإرهاب فيستخدم هذه اللفظة أو "بني كلبون".

لقد تشكّلت قصة (حسيسن) من عدّة أحداث على غرار أنّها القصة النواة المتفرعة منها كل القصص وذلك في دخولها معها ضمن علاقات متشابكة، وهذا ما نجده في المتن الروائي بحيث يبني (حسيسن) علاقات مع جلّ الشخصيات من مثل: (حنّا) و(دون كيشوت) القريبين إليه، وكذا (كريم لودوك) الشخصية المؤنّسة له في كل تنقّلاته مع زائره الإسباني، وأصحاب سائقي سيارات الأجرة بكل اختلافاتهم وأعمارهم وعقليّتهم وكذا علاقاته الداخلية في مكان عمله وحتى علاقته ببعض الشخصيات الفوقية التي تحتّم عليه الأمر والوقت لمعرفتهم والاتّصال بهم.

ولهذا نجده يسيطر على العملية السردية خاصة عندما يتعلق الأمر بأحداث تخصّه، وكذا في خطاباته المعروضة وحواراته مع سائر الشخصيات، فقط نجده يبتعد عن السرد في الفصل الخامس أين يترك (دون كيشوت) يسرد له ولنا أحداثه وذلك بتغيير الأدوار.

فبعدما كان (حسيسن) هو سارد الأحداث و(دون كيشوت) السامع له، سيكون في ذلك الفصل (دون كيشوت) السارد و(حسيسن) هو المخاطب السردي وهذا من خلال إضفاء تقنية سرد المذكّرات والرّسائل التي تعتبر أقدم الفنون النثرية، حتى وإن كان المخاطب السردي الخارجي محورا أساسيا في تشكيلة حديث الشخصية الرئيسية (حسيبسن).

لقد عبّر (حسيسن) عن إرباكه وضياعه من خلال تلك الآلة بدليل قوله: "هذه الآلة الكاتبة هي الحضور الوحيد الذي يملأ هذا الخوف المفجع"[2].

ونجده أيضا في مقطع آخر يقول: "هذه الآلة الكاتبة هي رفقي الأوحد معشوقتي الاستثنائية في هذا القفر المائي الأزرق الذي وجدت نفسي فيه أمارس حياة ليست لي مستعارة

[1]– الرواية، ص 13.

[2]– الرواية، ص 14.

ومؤقتة"[1] بحيث يعتبر نفسه وحيدا في هذا البلد الموصوف بالقفر المائي الأزرق كونه يطلّ على البحر الأبيض المتوسط وكذا لأنّه رجل ناقص في تلك اللحظة أي في زمن الكتابة باعتباره سيشرع في كتابة أحداثه عندما كان كاملا كونه يعيش حياة غير عادية.

وهذه أحد التقنيات السردية التي تجذب الانتباه بحيث أن السارد سيستخدم تقنية الاستذكار وهذا لسرد أحداث قد جرت له في الماضي، ينطلق في سرده الآني حين بتر لسانه وعضوه التناسلي.

لكن من خلال المتن الروائي فهي استباق لأحداث لم يصل إليها السرد بعد كونه يسرد في بداية الفصل حالته اليائسة والمتضرّرة، والتّي سنكشفها نحن كمسرود لهم في الفصل السادس والأخير.

فحادثة الاعتداء عليه ستكون مفصّلة في ذلك الفصل حين يفصل من عمله وتمتلكه رعشة الخوف، بدليل خطابه التالي: "أعتقد أنه بلساني المقطوع وذكري المستأصل لا خيار لي سوى الاستجابة لدعوة الأمواج والزرقة التي تذكّرني كل مساء بخلوتي وعزلتي"[2]، فيعيد ذكرها عندما يقول: "أنا ابن كل الأرياح واللاشيء، الذي أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان الذي فقده وذكر اللذة واللعنة المنزوع ذات مساء مغلق"[3]، فهو إنسان لا قيمة له وحياته بلا معنى بدليل استعماله "الأرياح واللاشيء" ليؤكّد عدميته المخزّنة في اللاشيء، ولا أصل ولا مكان له عندما استخدم الأرياح أو الرياح كونه كثير الانتقال بحيث لا يجد راحته في أي مكان، وهذه طبيعة أصله الموريسكي الغجري الذي يعيش حالة التيه.

في حين نجد ذلك الاعتذار الموجه للمسرود له على أنه مازال تحت تأثير الصدمة وأنّه لا يستطيع ذكر تفاصيل الحادثة في زمن الكتابة أو في بداية سرده، فيقول: "عليكم أن تعذروني في إرباكاتي وتمنّعي عن ذكر تفاصيل الاعتداء الذي وقع لي، فأنا مرعوب من اغتيال غادر"[4]

---

[1]– الرواية، ص 14.

[2]– الرواية ص 14.

[3]– الرواية ص 15.

[4]– الرواية ص 16.

ونلاحظ الزّمن الآني حين يقول: "لا شيء الآن يزعجني..."[1]، فمن خلال خطاباته المسرودة التي يبعثها لنا بضمير "أنا" تجدنا أمام شخصية تتحدث عن نفسها بنفسها دون تسلّط أحد آخر عليها.

وهذا ما يجعلنا نطّلع على أموره الشّخصية من خلاله، فلمّا يذكر لنا علاقته بوردة الكاسي، أو وردة (كارمن) والتي وصفها بساحرة من ورق حيث تربطه بها رابطة الدّم من خلال أصله المريسكي فهو بصدد كشف سر ولوعه بها.

فيقول: "هي قريبتي لأني مثلها منحدر من موريسكي..."[2] ليدخل بعدها في أحداث مشارك فيها، من خلال لقائه ب (فاسكيس دالميريا دي سرفانتيس) ثم لقائه مع (السي شفيق) وعدّة شخصيات أخرى.

ومن الملاحظ أيضا في الفصل الأول أنّ (حنّا) جدّة (حسيسن) ستنفرد ب (دون كيشوت) في خطاب معروض يجمع بينهما، وتكون هي الصّوت المسموع عوض (حسيسن) لسرد أحداث تخصّها بضمير "أنا".

أما حضور (حسيسن) كسارد راصد للأحداث يتجلى من خلال تفحّصه لبعض الأحداث التي يسلّط عليها الضوء لكشف حقائقها من مثل توضيحاته التكثيفيّة لمعلومات حول مفرغة وادي السمار على أنّها ماكنة سريّة لمصنع يشتغل في الخفاء، في قوله: "هذا المكان سوق مفتوح للتبادل الحر بين كبار موظفي الدولة الذين يحتلون كل الأمكنة"[3].

ويفصّل الأحداث بذكر خطوات سير ذلك المصنع وتبسيطها في مخطّط موجز فيقول: "أريته التخطيط الذي أنجزته والإشارات التي تحيل إلى وظيفة كل واحد:

البحاثون ←——— المفرغة

البائعون ←——— المخازن

---

[1]– الرواية ص 16

[2]– الرواية ص 20.

[3]– الرواية ص 60.

المسيّر ←——— المكتب"[1]

فمن خلال انصهاره داخل الأحداث ومشاركته فيها من الملاحظ أنه ينتقل من حين لآخر بين الضمير "أنا" و"نحن" من مثل: "توغّلنا أكثر نحو عمق المخزن" للإشارة على أنّه ليس بمفرده بل أنه يفضح جرائم هذه المدينة وتعريتها أمام زائرها في قوله قبلا: "تعرية المدينة أمام دون كيشوت هي بالنّسبة لي كذلك إعادة إكتشاف بعدما ضيّعت ملامحها الأساسية"[2].

فهذه التشكيلة للضمائر المتّبعة بإتقان في الفصل الثاني "خراب الأمكنة" وكذا الفصل الخامس "كورديلو دون كيشوت" تبلورت الأحداث في ذكر "أنا" و"نحن" مع الضمير الجدير بالذكر والذي ذاب في سرود الشخصيتين ألا وهو "أنتم" أو أنت بصيغة الجمع.

ج. ضمير المخاطب "أنت بصيغة الجمع أنتم":

تعتبر رواية حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر) من الروايات التي تعتني عناية فائقة بمتلقي النص السردي، ممّا يتّضح في ثنايا النص.

هذا المخاطب السردي البارز في الكتابات السردية المعاصرة بعدما سلّطت الهرمونيطيقا (علم التأويل) والظاهراتيّة (علم الظواهر) الضوء على الطرف الثالث من العملية الإبداعية وهو القارئ كونه عنصرا أساسيّا في السرد، وأصالته التي هي قديمة قدم السرد[3].

فقول السارد للمخاطب السردي: "عليكم أن تعذروني..." دليل على ذلك التفاعل القائم بينهما، فهو في حالة مليئة بالخوف والذّعر من الذين اعتدوا عليه ووعدهم على عدم البوح حتى ولو أنه رجل ميّت مبتور اللسان، وسينبّئ القارئ سبب قطع لسانه محاولا تجاوز كل ما يربك حياته من جديد، إلاّ أنّه سيعجز من إخفاء الأسرار لأنّ تيار الكتابة والبوح قد تداعى.

ونجد أيضا السارد يمارس على المخاطب السردي سلطة السرد المتسّمة بطابع التشويق كون القصة مليئة بالأسرار والأشياء الغامضة، فيجعله مشاركا في سيرورة الأحداث، وهذا ما

---

[1]– الرواية ص 62.

[2]– الرواية ص 32.

[3]– أنظر سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة دار الفراشة، ط 1، الكويت، 2010، ص 281.

نتلّمسه حين يقول: "أعرف مسبقا أنكم ستقولون ذلك..."[1]، أي أنّه يتوقّع تجاوبهم معه، حتىّ أنّه يسمح لنفسه بذكر احتمال على ردّة فعلهم: "روح يا ولد الناس، بدأت تخرّف مثل أجدادك الأوائل الله يحفظ"[2]، فيستعمل كلمة التخريف أو الخرافة للدلالة على الطابع السحري لقصّته وكذا تيهانه وتذبذبه بين الماضي والحاضر.

فحتىّ الشخصية الثانية في السّرد تشترك بالاهتمام به فيقول: "للأسف بالنسبة للأدب ولسعادتي وسعادة القرّاء، ربّما سرت في طريق آخر موصل إلى جدّي ولكنّه يختلف عن طريق والدي الصحافة"[3]، فهو يعدّ دخوله الصحافة سببا في سعادة القرّاء الذّين سيحظون بسردية صحفي حفيد أديب عالمي سيروي حكاية جدّه.

وكأحد تقنيات السرد فقد كان تخاطب الساردين للمخاطب السردي بغير آليّة الحوار بدليل أنه يتم حشوه ضمن الكلام المتدفّق لسرد الأحداث، ففي قوله: "لا تحاولوا أن تحفروا، فوراء كل حقيقة مكشوفة هناك حقيقة أخرى تظلّ مخبّأة ولن تسمعوها منّي، الكلّ سيندفن في القلب، هذا هو الجبن عينه أنت تحمي القتلة، قلت لكم لا أعرفهم ما نحبش نعرف ربّهم عفّوني، أنتم لا تعرفون شيئا عن حالة الموت التي تأكل الإنسان وهو يسمع خشخشة السكّين الصدئة وهي تتحرك جيئة وذهابا، تتلذّذ بقطع العروق واللحم؟ قلت لكم أنا خائف"[4].

نترصّد هذه التخاطبية بين "أنتم" و"أنا" السارد الذي تسكنه الظلمة والسوداوية في ظلّ حالة فراره الإجباري، كونه يعرف أنّ المسرود لهم في حالة فضولية عاجزة لمعرفة الأسرار القاتلة، فكما يقال في الأمثال الشعبية الجزائرية "خلّي البير بغطاه" أي "أترك البئر بغطائه" فلا يجب النّبش كثيرا والحفر في عمق المعطيات.

لكن في الفصل الخامس "كورديلو دون كيشوت" فإنّ (حسيسن) السارد الرئيسي للحكاية سيصبح مخاطبا سرديّا من قبل (دون كيشوت)، بحيث يسرد له الأحداث التي تعرّض لها في

---

[1]– الرواية ص 20.

[2]–الرواية ص 20.

[3]– ص 29.

[4]– الرواية ص 213.

المعتقل، وقبل ذلك، سيسرد له يوميّاته قبل مجيئه للجزائر، عندما اتصل به (بييدرودي سيفي) وأخبره برحلة على متن الباخرة، الأحداث في عرض البحر والحديث عن زفرة سرفانتيس، بعدها وصوله للجزائر. وبعدما ميّزنا بين المؤلّف الواقعي وبين المؤلّف الضمني (الأنا الثانية للكاتب) ما يتوجّب علينا أن نميّز بين القارئ الواقعي وبين القارئ الضمني.

وبما أنّ المؤلّف الواقعي بعيد عن العمل الأدبي كذلك نجد القارئ الواقعي شخصية لا تنتمي إلى العمل الأدبي فهي تعيش بمعزل عن النص الأدبي[1].

لكن باعتبار المؤلف الضمني أنا ثانية للكاتب ينتمي للعمل الأدبي فإنّ القارئ الضمني كذلك.

وعليه فإنّ المؤلّف المجرّد كما يحدّده (Schmid) يمثّل المعنى العميق للعمل الأدبي من خلال دلالته الإجمالية، في حين يعمل القارئ المجرد كصورة للمرسل إليه المفترض والملتمس في العمل الأدبي، ومن جهة أخرى هو صورة للمتلقي المثالي القادر على تحقيق المعنى الكلي ضمن قراءة فعلية.[2]

لذلك ينظر شميد (Schmid) إلى المؤلّف المجرّد والقارئ المجرّد على أنّهما تجسيد للبنية الإجمالية للعمل وللتلقّي المثالي لهذه البنية الإجمالية[3].

وبطبيعة الحال فان المؤلّف المجرد هو الذي خلق العالم الروائي الذي ينتمي إليه السارد الخيالي وكذا المسرود له الخيالي، وعليه فالسارد الخيالي هو الذي ينقل العالم المسرود.

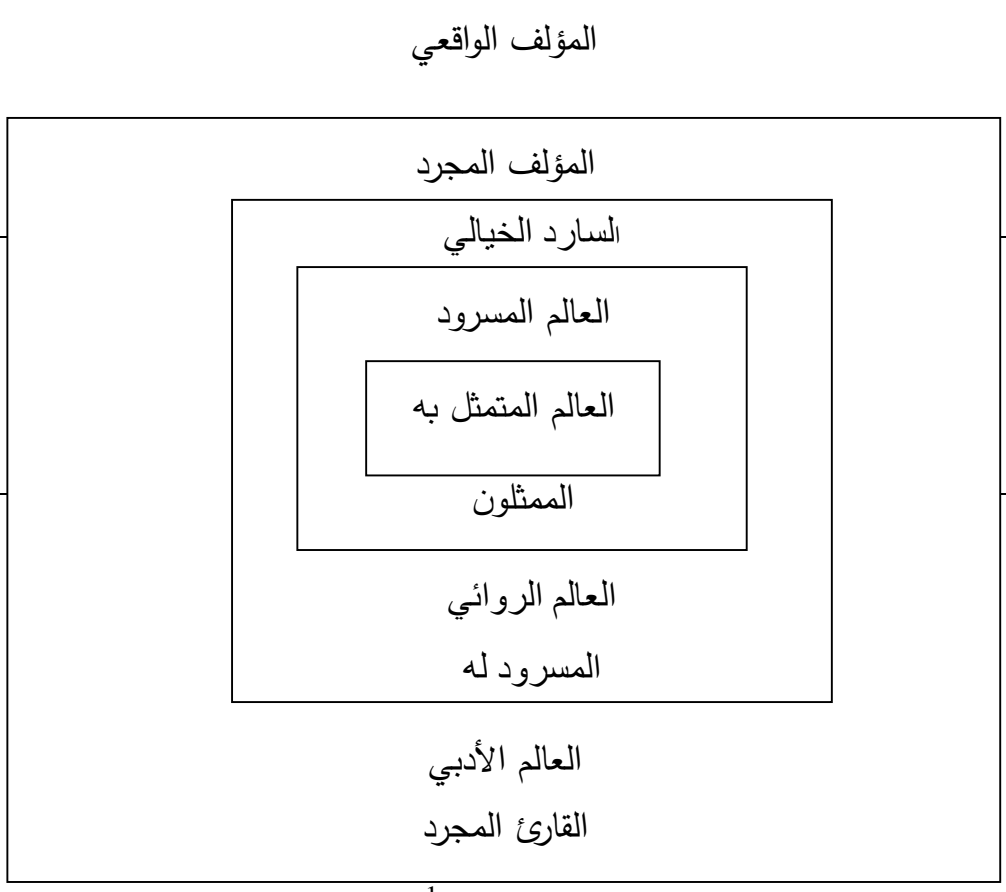
ومن خلال كل هذه التمييزات عمد (schmid) إلى ابتكار الترسيمة التواصلية لمقتضيات النص السردي الأدبي.

---

[1]– أنظر جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بنحدو، مجلة آفاق، الدار البيضاء، 1988، العدد 9/8، ص 88.

[2]– voir schmid wolf : comte rende Dieter janik, Die Kommunikation des sstruktur, poètico ,Vi ,1974 ,p 23.

[3]– المرجع نفسه، ص 23.



وعليه فحسب هذه الترسيمة فإن واسيني الأعرج الكاتب الواقعي الذي يتنازل لأناه الثانية باعتباره كاتبا روائيا لابتداع وخلق سارد خيالي (حسيسن) باعتباره كاتبا إبداعيا لتمرير سلسلة من الأحداث والحقائق التي قد نصادفها على أرض الواقع، كونه ينطلق من معطيات حقيقية وأخرى افتراضية لانتاج عمل أدبي خيالي.

فمن خلال الرواية نلمح حقائق وأماكن موجودة في بلد الجزائر خلال فترة الإرهاب المتفتحة على شتى وسائل العنف، فهي معطيات حقيقية، لكن زيارة صحفي إسباني وهو حفيد الروائي العالمي سرفانتيس عالم افتراضي، فقد يريد بها الكاتب أن يطلع فقط الآخرين على الحالة المأساوية لتراث ثقافي تناسته الأيّام والبلاد وحتى الدولة.

وفي المقابل نجد القارئ الواقعي الذي يعيش حقيقة ضمن تلك المعطيات (الاجتماعية، الثقافية، السياسية...إلخ) وجلّ الأزمات التي تعترضه كل يوم، وسينبثق منه قارئ مجرد عالم

[1]– schmid wolf : comte rende, p29.

ومتطلع على هذه الأخبار، وبه ينسلخ ليكون ضمن العالم الروائي مسرودا له خيالي بجعله يتدارك مجمل الأحداث مع السارد الخيالي وإدخاله في لعبة سرد تلك الحقائق وكذا الأحداث.

ومن خلال معرفتنا على الأشكال السردية وكذا السارد الخارجي بضمير "هو" والسارد الداخلي بضمير المتكلم "أنا" ما يستدعي دراسة علاقة الساردين بالشخصيات وهذا من خلال دراسة الرؤية السردية.

2. الرؤية السردية:

تتطلب دراسة النص السردي البحث في الكيفية التي يتم بها التقديم والإخبار عن الأحداث داخل القصة، وهذا يتم بربط العلاقة بين "هو" الحكاية و "أنا" الخطاب، وبصيغة أخرى بين من يؤدّي الأفعال في الحكاية (الشخصية) وبين من يقدّمها (السارد)، إذ تتحدّد تسمية هذا الفعل ب "الرؤية"[1].

يقدم "تودوروف" التقسيم الثلاثي الذي اقترحه "جون بويون" في "الزمن والرواية"[2]، حتى يحدّد أشكال العلاقة القائمة بين السارد وما يسرده عن الشخصيات.

لكن تعارضا لهم يقترح "جيرار جنيت" مصطلحا آخر عوض "الرؤية" لإلتباسها مع الجانب البصري، وهذا من خلال استلهام المصطلح الذي اقترحه "كلينث بروكس" و"وارين" "البؤرة السردية"، اذ يتقدم بوضع مصطلح "التبئير" (focalisation) [3].

وعليه يميز بين ثلاث حالات من التبئير:

أ. التبئير صفر (focalisation zéro) عوض الرؤية من الخلف (vision par derrière)

ب. التبئير الداخلي (focalisation interne) عوض الرؤية مع (vision avec)

ج. التبئير الخارجي (focalisation Externe) عوض الرؤية من الخارج (vision par Dehors)

---

[1]– عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 92.

[2] – Jean Pouillon: Temps et roman, edition Gallimard ,1946 :

[3] –voir G.genette : Fgures3 ,Edition Du seuil ,paris,1972,p 206.

وضمن حدود رواية "حارسة الظلال" نجد سارد بضمير الغائب "هو" الذي يتطّلع عبر فواتح الفصول، وسارد بضمير "أنا" يقدّم لنا الأحداث بعدّة صيغ مختلفة باعتباره مشاركا للأحداث وشاهدا عليها، وهذا ما نلتمسه حين يشهد على حادثة اختطاف (دون كيشوت) وذلك من طرف أعضاء الأمن والشرطة، يستعمل (حسيسن) هذه اللفظة (اختطاف) للدّلالة على خطورة الأوضاع والدّليل على ذلك قوله: "مع هذا الوضع الخطير كان يجب الاحتياط أكثر"[1].

ولقد وردت الكلمة في قوله: "تلفنت لصديق شرطي في الأمن المركزي كان ما يزال في عمله أعطيته كل التفاصيل الخاصة بالرجل الذي اختطف دون كيشوت"[2].

وهذا ما استوجب حضور رؤيتين في هذه الرواية، فمن خلال ترصّدنا للسارد الغائب "هو" في كل فواتح الفصول، ما يبرهن على وجود سارد عليم بكل الأحداث المحكية داخل المتن الروائي، بدوره لا يهيمن على العملية السردية، فيترك الشخصية الرئيسية تسرد لنا الأحداث الخاصة به والمشارك في تطورها وانتقالها من حدث لآخر.

فمن خلال فاتحة الفصل الثاني المعنون ب "خراب الأمكنة" والمشار إليه كالتالي:

"ما وقع لحسيسن ورفيقه في مفرغة وادي السمار والأسرار الخفية التي كشفها لها شفيق ..."[3]، نجد السارد الذي يريد القول إنه يعرف كل الأحداث التي جرت للشخصية (حسيسن)، لكنّنا لن نتعرّف عليها من خلاله هو، بل سنتتبّع ونكتشف الأحداث من خلال سرد (حسيسن) لها ونكتشف ما وقع له من خلاله هو بذاته بضمير "أنا".

فقول السارد الخارجي "ما وقع" دليل على ذلك، إذ أنه يعرف ما وقع ل (حسيسن) ورفيقه، فيلمّح ببعض الإشارات لكن التفاصيل تبقى مبهمة، علينا استقرائها من خلال الشخصية أو السارد الداخلي بضمير "أنا" فكأن السارد بضمير "هو" عبارة عن شاهد خارجي على تلك الأحداث التي يسردها السارد بضمير "أنا" داخل السرد.

---

[1]–الرواية ص93.

[2]– الرواية ص 96.

[3]– الرواية ص 53.

أو أن السارد بضمير "هو" يراقب الشخصية من بعيد ويستخلص ضياعها وخوفها من خلال ملامحها، وهذا ما نلتمسه في بعض الكلمات المفاتيح للفصول، ففي الفصل الأول حين يقول: "احتفظ بالجزء المهمّ لنفسه... لأنّه خاف .... انشداد دون كيشوت الطفولي" وفي الفصل الثالث عندما يقول: "...وضياعه الكبير داخل دهاليز الخوف والموت" وفي الفصل الرابع عندما يشير الى أنه في حالة تعب "عودته الى مقر عمله منهكا وخائبا...".

وهذا ما سمّاه "جيرار جنيت" بالتبئير الخارجي: الذي هو تبئير يقوم به شاهد خارج عن الأحداث[1].

فتكون معرفة السارد بالشخصيات محدودة جدا، وحقيقتها غائبة عن إدراكه الكلي، وهو لا يقدّم لنا منها إلا ما هو ظاهر للعيان[2].

أما علاقة السارد الداخلي (حسيسن) بالشخصية الثانية (دون كيشوت) نجدهما في حدود متساوية، فلا علم (لحسيسن) بأحداث (دون كيشوت) إلاّ عندما يحكيها له، كذلك نجد (فاسيكس دالميريا) لا يعرف شيئا عن (حسيسن) إلا عندما يرويها له.

تنحصر هذه المعرفة في حالة "التبئير الداخلي" أو "الرؤية مع" أين تتساوى معرفة السارد والشخصية، حيث لا نطّلع على الأحداث إلا وقت وقوعها، كما أنه لا يمكننا معرفة مواقف وتعليقات الشخصيات إلا لحظة قيامها بذلك وهذا ما يسمّى بالأسلوب المشهدي.

يتقدّم السارد (حسيسن) بسرد أسباب انتقاله إلى بيت جدتّه (حنّا) ويفسّر (لدون كيشوت) مدى استيعابه لخطورة الأمر بعدما كان في الوهلة الأولى ذو ردّة فعل استهزائية لكنه فيما بعد شعر بالنبرة التهديديّة عندما وجد قنينة عطر الأموات والكفن الملطّخ ببقع من الدم، فأخذ الموضوع بجدية منذ تلك اللحظة[3]. كذلك حين يبعث برسالة (لدون كيشوت) ويتحدث فيها عن أوضاعه بكل سخرية وعن الأخبار التي يرويها عنه (لحنّا)، والتي مازالت تؤمن أن غيابه راجع

---

[1] –voir G.genette : Discours du Rècit, points Essais,n 581, paris,2007, p 206 .

[2]– أنظر عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، ص 93.

[3]– أنظر الرواية ص 35–36.

لتلبية دعوة من أشراف المدينة وأنه يعيش في قصر واسع ويستقبل كل مساء التكريمات والترحيبات.

ومن خلال رسالة (دون كيشوت) الموجهة (لحسيسن) يحيطه بالعلم أن عملية سجنه ليست للمرة الأولى، بل هي ثانية بحيث سجن لمدة أسبوع لاتهامه بشكل همجي أنه متعاون مع مجموعة من الاستقلاليين الكاطالان ظنّا أنه إرهابي بسبب تشابه اسمه مع اسم أحد الإرهابيين الكاطالانيين، كذلك نجد (دون كيشوت) في الكورديلو المحضر على عادة الأجداد[1] القدامى يفصّل الأحداث التي جرت له في الأسر، ومجمل علاقاته مع المستجوبين وكذا شعوره نحو (مايا) المترجمة التي يدعوها ب (زريد) لشدّة تأثره بقصة جدّه مع هذه الأخيرة، والتي يبعثها ل (حسيسن) قبل مغادرته الجزائر مترصّدا حتى الأخبار الصحفية المؤثرة فيه.

وقبل الكورديلو نجد (فاسكيس) عندما يتقابل لأول مرة مع (حسيسن) ويخبره بسبب تواجده في هذا البلد وعلى مهمّته فيها، وهذا ما نلتمسه في قوله "أنا مجبر على الانتهاء من هذا الرهان على سرفانتيس مهما كلّفني الأمر، ليس مجرّد نزوة ولكنه مشروع حياتي لا يخصّني وحدي"[2].

وهذا دليل على أن (حسيسن) لا يعرف بهذا السبب إلا عندما تخبره الشخصية بذلك، أمّا فيما يخص علاقته بالشخصيات الأخرى من مثل جدتّه (حنّا)، (السي وهيب) وزير الثقافة، (كريم لودوك) وسائر سائقي سيارات الأجرة، (السي شفيق) مدير المصنع في وادي السمار(المفرغة)، صديقه الشرطي، (السي مقدّم)، (توفيق، زكية السكريترة...) من الشخصيات التي كانت علاقته معهم مختلفة من شخص لآخر، إذ تجمعه معهم ظروف استثنائية.

ولقد ترك لكل شخصية الإفصاح عن نفسها وهذا من خلال مسرحة الأحداث، فنترصد فقط تنبّؤ (حسيسن) بعوالمهم الداخلية من خلال لغة أجسادهم، فعندما يبالغ في إطراء وشكر (شفيق) ومجاملته بعبارات تدغدغه وتجعله يحسّ بفرح وعلى أنّه شخصية مهمّة قام بأمر عظيم عند خروجه هو و(دون كيشوت) من المزبلة أو المصنع، وهذا ما يظهر في المقطع التالي:

---

[1]– أنظر الرواية، ص 142.

[2]– الرواية ص 28.

"أحسست ونحن نغادر المكان، أن شفيق كان غارقا بين الغيوم .... فعزفت على أكثر الأوتار حساسية فيه"[1].

ونجده في البعض الآخر أين تصدر منه أحكاما على الشخصيات بفعل معايشته لهم وحفظ تصرفاتهم عن ظهر قلب، لهذا يستخلص كل صفاتهم من كثرة التعامل معهم وحفظ تدخلاتهم في الكلام، من مثل: الجدّة (حنّا)، فهو يعرف عاداتها وتنقّلاتها خاصة عندما يتعلّق الأمر بقصص أجدادها الأندلسيين التي لا ينتهي يوم ولا تسرد فيه حكاية جدّها الموريسكي وكل العادات الموريسكية التي تفتخر بها.

فاكتشافه على أنها ثرثارة لمّا يقول: "هي مزعجة بثرثرتها وأسئلتها التي لا تتوقف ولكنها في العمق طيبة وممتلئة حبا للناس..."[2].

نابع من كثرة مخالطتها فهي تتكلم كثيرا لكنها لا تحمل شرا في قلبها فكما يقال: "اللي في قلبها على لسانها" أي "كل ما في قلبها على لسانها".

فهي لا تخفي أي شيء لنفسها، وعلى الطبيعة الإنسانية يقال أنّ كثير الكلام لا خوف منه، عكس قليل الكلام الذي لا يفصح على ما في قلبه وهذا ما نخاف منه، إذ لا يطلعنا على عقليته وعلى طريقته في بناء أفكاره، ومن مثلها أيضا داخل الرواية نجد (كريم لودوك) الذي لا يعرف لغة الصمت فيتركه (حسيسن) ليستعرض ثقافته من خلال محاورته مع (دون كيشوت) في قوله: "في هدا البلد يا صديقي كل شيء يسير بشكل معكوس، لا أحد في مكانه الطبيعي وإلا لما وصلنا إلى هذا الوباء الذي يزداد كل يوم إنتشارا في البلد بكامله..."[3].

إذن (فحسيسن) عارف بكل التفاصيل حول الشخصية (حنّا) من خلال تتبّعه لها داخل رزنامة التّيهان والخوض في عوالم الماضي التي لا تأبى أن تنساها، فهو في هذه الحال يعرف بقدر ما تعرفه الشخصيات عن نفسها ولا يتدخل في أحاسيسها وفي نياتهم إذ لا يتعقّب ما هو مخفي في قلوبهم ومدفون فيه إلاّ ما تنطق به وتحيطه علما بأفكاره.

---

[1]– الرواية ص 74.

[2]– الرواية ص 36.

[3]– الرواية ص 57.

ف (كريم لودوك) مثلا لم يخبرنا عن حاله إلاّ عندما يتحاور مع (دون كيشوت) هو ذاته، فيسرد للشخصية التي لا تعرفه عن حاله وأوضاعه أمّا (حسيسن) الشخصية الصديقة له، فبطبيعة معرفتهم القديمة فهو على دارية على أحواله.

وبعد دراسة العلاقة بين الساردين والشخصيات، وفي إطار معرفتنا بالصوت السردي أو من يتكلم؟ داخل السرد في هذه الرواية، إذ يتناوب السرد فيها بين شخصيتين هما (حسيسن) و(دون كيشوت)، ما لزم الأمر لدراسة علاقة الذي يسرد الأحداث أو القصة، بما يسرده وهذا ليس من منظور الرؤية أو المسافة، بل من خلال وضع السارد داخل القصة أو خارجها ومن خلال مستواها السردي أيضا، ولهذا نجد تحديد "جنيت" لأربعة حالات لنظام السارد هي:

أ. سارد خارج القصة (غيري القصة): نموذجه هوميروس، فهو سارد من الدرجة الأولى، يسرد قصة هو خارج عنها ووظيفته توجيهية.

ب. سارد خارج القصة (مثلي القصة): ونموذجه سارد من الدرجة الأولى يسرد قصته الخاصة الذاتية ووظيفته تنحصر في الشرح.

ج. سارد داخل القصة (غيري القصة): ونموذجه شهرزاد ساردة من الدرجة الثانية، تسرد قصصا هي غائبة عنها عموما ووظيفتها شعرية.

د. سارد داخل القصة (مثلي القصة): ونموذجه أوليس في إلياذة هوميروس حيث إن ساردا من الدرجة الثانية يسرد قصته الخاصة وظيفته توثيقية[1].

3. المستويات السردية:

من خلال استثمار معطيات الصوت السردي الذي يتجلى في تحقيق التحولات أو التغيرات السردية داخل القصة فيما سمّاه "جنيت" ب "المستوى السردي"، بحيث يختلف سرد عن آخر ومن مستوى لآخر وفق علاقة بعضهما ببعض.

وبتسجيل مختلف الساردين في علاقتهم بالقصة من حيث المستوى، نجد "جنيت" قد قسّمها إلى داخل حكائي وخارج حكائي المتّضح من خلالهما صورتين يتمظهران حسب

[1] –voir G. Genette :Figures3 ,p255,256 .

مشاركتهما بالقصة المروية، فقد يكون ذلك الصوت متضمّنا حكائيا مشاركا في الأحداث كإحدى شخصياتها، أو يكون متباينا حكائيا غير مشارك في تلك الأحداث.

يعتبر (حسيسن) و(دون كيشوت) الساردان المهيمنان داخل المتن الروائي، وهذا من خلال سرد كل واحد منهما أحداثه الخاصة به حتى وإن كان هناك سارد خفي متطلع على الأحداث من الدرجة الأولى، لكنه لا يسيطر على الشخصيات في خطاب مقيّد يسرده هو كسارد عالم بكل شيء، وبغيابه هذا ما يجعله يتموضع في ثنايا السرد على أنه سارد خارجي للحكاية ولا علاقة له بتلك الأحداث، وهذا ما يسمى ب "خارج حكائي" (Extradièghètique)[1].

أما بالنسبة للسارد الداخلي الذي هو بمثابة الناطق الأساسي لهذه الرواية، والمتمثل في الشخصية (حسيسن) المتطلع على الأحداث من الدرجة الثانية، إذ أنه السارد الظاهر للعيان كونه يسرد أحداثا تخصه، فنجده يقع ضمن مستوى "داخل حكائي"(intradièghètique)[2].

إن (حسيسن) داخل العالم الروائي يسرد لنا قصته مع الأصوليين وقطع عضوين في جسده وكذا العلاقة التي تجمعه مع الآلة الكاتبة، وإفصاحه من خلالها على جرح لم يلتئم، ويمارس لذة البوح عبر الكتابة عن شبكة الخوف المتورّمة في أعماق روحه: "الكتابة... لا شيء سوى رعشة الألم التي نخبئها عن الآخرين حتى لا يلمسوا حجم المأساة، وجحيم صرخات الكلمات المذبوحة بنصل صدئ"[3].

بعدها يأخذ مقام السارد المشارك في الأحداث ويتقمّص دور شخصية متفاعلة مع الشخصيات الأخرى التي تحرّك فعل السرد ويسردها بشكل تسلسلي، ومن ضمنها الأحداث الخاصة (بدون كيشوت) التي يسردها لكن بتفاعل مع الشخصية وتخاطبه معها، وهذا ما يتضح في الفصل الثاني من خلال تنقلاتهم من مكان لآخر في ربوع الجزائر، لينتهي ذلك اليوم المليء بالمفاجآة بتوقيف الشخصية الثانية أو الزائر الإسباني (دون كيشوت) لأنه لم يدخل إلى

---

[1] –G. Genette : Figures3 , p 255.

[2]– المرجع نفسه ص 255.

[3]– الرواية ص 15.

البلاد بطريقة قانونية، وهذا ما يسمح لهم بتوجيه مختلف الاتهامات له خاصة بتجواله مع (حسيسن) الموضوع تحت الرقابة بسبب أيديولوجيته الشيوعية، وهذا ما نصادفه من خلال قول المستجوب (لدون كيشوت): "هل تعرف أنك بحديثك عن هذا السيد الموضوع تحت رقابة أجهزتنا منذ مدة، تسبب الأذى لنفسك؟ وضعيته أكثر إشكالية... المعروف عن هذا الرجل أنه يدمر كل الأماكن التي يمر عليها ولا يترك بها إلا الخراب بأيديولوجيته الشيوعية..."[1].

بعدها تليه أحداث خاصة فقط (بحسيسن) من خلال فصلين متتاليين، ففي الفصل الثالث، نجد حشد الشخصية الرئيسية لمجمل الصعوبات التي مر بها في ظروف استثنائية للبلاد، وهذا من خلال تعرّفه بشخصيات قد تحتّمت الحاجة للقائهم لكن بدون فائدة، أما في الفصل الرابع فتكون مواجهته صعبة عند عودته للمكتب أين تترصّده عيون الموظفين وثرثرتهم حول قضية الإسباني الجاسوس الذي دخل البلاد على باخرة السكر المشبوهة، وعليه يسرد قصة اشتغاله حول ملف غرناطة، واستلامه لرسالة (دون كيشوت) مع الكورديلو أين يفصّل فيها أحداثه.

أما في الفصل الخامس (فحسيسن) يغيب عن السرد ليكون قارءا ومخاطبا سرديا من طرف (دون كيشوت)، فيستلم هذا الأخير وظيفة السارد الذي يسرد أحداثه بنفسه فيما يقارب ستة وعشرون صفحة والتي هي في الحقيقة خمسون صفحة بدليل قول (حسيسن): "الكورديلو على وسعه عددت أوراقه الرهيفة، خمسون صفحة، بدأت في القراءة والغرق بين تفاصيله المجنونة بلذة"[2].

بحيث يسرد (دون كيشوت) قصته الخاصة في مستوى السارد من الدرجة الثالثة متضّمنا أو مشاركا في أحداثها، حتى وإن كان (حسيسن) متضمنا في بعض تلك الأحداث، بحيث لا تسرد بصوته إلاّ أنه في علاقة مع جزئها وهذا من خلال ذكره عبر يومين في الكورديلو، لكن ضمن خطاب مسرود بدليل قوله: "اقترح علي حسيسن أن نزور مفرغة الجزائر الكبرى..."[3]

---

[1]– الرواية ص 177.

[2]– الرواية ص 144.

[3]– الرواية ص 157.

كذلك: "عندما غادرنا المكان، أشياء كثيرة كانت قد تغيرت في"، وأيضا: "كنت أنا وحسيسن نازلين من مرتفعات العاصمة بعد انتهاء زيارتنا لمغارة دون كيشوت المهملة..."[1].

فنجده يذكر سرده سواء علنا عندما يقول "أنا وحسيسن" أو ضمنا باستعماله الضمير "نحن" للدلالة على مشاركتهما في نفس الحدث في قوله: "نحن نتدحرج من فوق إلى أعلى، فجأة توقفت عند أقدامنا سيارة القولف السوداء..."[2].

وبهذا نكتشف أن صوت السارد هنا هو "فاسكيس دالميريا" المدعو (بدون كيشوت)، أما في باقي الأيّام سواء قبل وصوله للجزائر، ابتداء من يوم السبت إلى يوم الأربعاء، وحتى من خلال تواجده في الأسر منذ يوم الخميس مساء إلى يوم الثلاثاء صباحا، فنجده يسرد لنا أحداثا ضمن صيغة الخطاب المعروض، وهذا من خلال تنظيمه لشبكة العلاقات التي تجمعه مع المستجوبين له، ولقائه مع المترجمة (مايا) والدخول معها في حوارات متعدّدة.

ليعود (حسيسن) في الفصل السادس "رائحة الخوف" أين يضعنا في تفاصيل ما جرى له في حادثة الاعتداء عليه، وكذا قضيّة طرده ودعوته بأمر عاجل إلى مصالح المديرية العامة للأمن الوطني بباب الوادي.

ومن خلال توضيحنا بوجود سارد بضمير الغائب "هو" وآخر بضمير المتكلم "أنا" ما يستوجب الرؤية في علاقة كل منهما بالقصة المروية داخل العالم الروائي، وإسقاطهم على أنواع الحالات التي حدّدها "جنيت".

فمن خلال الضمير الغائب "هو" نلتمس سارد من الدرجة الأولى يسرد قصة هو خارج عنها، وبهذا سيكون في مستوى خارج حكائي، ومن خلال عدم مشاركته في الأحداث إذ لا علاقة له بما سيرويه فهو متباين حكائي.

أما بالنسبة لضمير المتكلم "أنا" فنجده يتفرّع إلى شخصيتين رئيسيّتين هما: "أنا" (حسيسن) و"أنا"(دون كيشوت) في الكورديلو.

---

[1]– الرواية ص 158.

[2]– الرواية ص 160.

ولكي نوضح أكثر يتوجب علينا وضع الجدول التالي:

	الدرجة الأولى	الدرجة الثانية
المستوى / العلاقة	خارج حكائي (Extradièghètique) [1]	داخل حكائي (intradièghètique)
متضمن حكائي (homodièghètique)	ϕ	حسيسن
متباين حكائي (hètèrodièghètique)	السارد بضمير "هو"	ϕ

ومن خلال هذا الجدول يظهر لنا علاقة السارد بضمير الغائب والسارد بضمير المتكلم بالسرد وأحداثه.

ولكن من خلال ظهور ساردين محوريين للمتن الروائي، هذا ما يستوجب جدولا آخر لتوضيح ذلك.

كون (دون كيشوت) باعتباره "كأنا" ثانية مبلورة في سرد الأحداث حتى وإن كان يعيد بعضها ويفصّل في البعض الآخر، وهذا من خلال سرده مثلا لأسطورة حارسة الظلال التي روتها له (حنّا) جدّة (حسيسن) لكن هذه الرواية لم يتم ذكرها في تفاصيل الفصل الأول عندما تمّ اللّقاء بين الجدّة و(دون كيشوت) ولا نكتشفها من خلال المحاورة التي أدلت بجميع أشكال الذكريات، إلى أنّ (دون كيشوت) في الكورديلو يسردها لنا بإطلالة مشوّقة، مما يجعله في مستوى السارد من الدرجة الثالثة، كونه يحظى بمعرفة الأحداث الموجودة في المتن الروائي بطرائق مختلفة سواء كان عارفا بها من خلال تتبعه لها ودخوله في عالم استكشاف الحقائق، أو من خلال تتبّعه لها عن طريق تراسله مع (حسيسن)، وهذا ظاهر عندما يتمّ توقيف (دون

[1] –G. Genette : figures3, p 256.

كيشوت)، فهذا الأخير يبعث برسالة (لحسيسن) وهو بدوره أيضا كان قد أرسل له رسالة ليطلعه على جهده المبذول لترميم ما حدث.

وهنا يبتعد (حسيسن) ليكون سارد خارجي متتبع لتلك الأحداث المسرودة من طرف (دون كيشوت)، ويأخذ هذا الأخير مقام الذي يسرد قصة تخصّه وأحداث هو مشارك فيها.

العلاقة / المستوى	خارج حكائي	داخل حكائي
متضمن حكائي	ϕ	دون كيشوت
متباين حكائي	حسيسن	ϕ

وإذا كانت دراستنا للأقسام السابقة المتعلقة بأشكال السرد ومظاهر السرد، وكذا علاقة السارد بما يسرده، فإنّنا فيما يتعلّق بصيغ السرد سنركّز على الطريقة التي يتم عبرها استقبال السارد للحكاية ومن ثمة إبلاغها إلى المسرود له.

وهذا لاشتمال الرواية على عدة أشكال خطابية متفرّعة من خلال مقولتين أساسيتين هما: السرد والعرض.

وإذا كان "تودوروف" قد حدّدهما انطلاقا من وضعين خطابيين لحالتين يكون السارد أمامهما، فإمّا أن "يرينا" (montre)، أو أن "يقول" (dire)[1].

أمّا "جيرار جنيت" فنجده يميز بين مظهرين للسرد هما "سرد الأفعال" (Rècit D èvènement) و "سرد الأقوال" (Rècit de parole)[2]، انطلاقا من مناقشته لتصورات العرض والسرد التي كان قد ميّز بينهما أفلاطون من خلال الحديث عن الحكاية التامة والمحاكاة، يبن سارد يسرد الأحداث مباشرة بنفسه، وآخر يقدّمها عن طريق الشخصيات.

فالسارد بتعامله مع كلام الشخصيات وهو على مسافة منها، فإنّه ينقل أقوالهم بصيغة تقديمها للمسرود له أو المتلقي سواء كان مباشرا أو غير مباشر، وهذا من خلال كلام الشخصية مباشرة أو من خلال تخطيب أقوالها ضمن كلام السارد.

[1]– أنظر تزفيتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤار صفا، ص 38.

[2]– voir G.Genette : figures3 ; p 186,189.

4. الصيغ السردية:

وفي ظلّ معاينة المادة الحكائية (القصة) التي تقدّم لنا من خلال السرد الذي يمكن أن يقوم به أو إحدى الشخصيات، والعرض الذي يتمّ من خلاله مسرحة الأحداث، تتفرّع عدّة أنماط مشكّلة للخطاب السردي والتي سلّطت عليها الضوء بنية الرواية (حارسة الظلال).

لقد تكاثرت الأحداث في هذه الرواية بتكاثر أنواع الصيغ الخطابية المستخدمة فيها، وهذا بإدماجها بطريقة فنية، بحيث أنّ الأحداث تتطلّب عدّة نماذج استعراضية لمعاينة مجمل الأوضاع وتقديمها للملتقي في قالب تأثيري.

وبما أنّ السارد في هذه الرواية خارج حكائي (بضمير هو) فإنه يبتعد عن السرد الخالص المعروف في أسس الخطاب التاريخي التقليدي، بحيث يكون الكاتب مجرّد شاهد يقدم الأحداث والشخصيات لا تتكلم[1].

لكننا أمام أحداث معروضة من قبل الشخصيتين الرئيسيتين (حسيسن) و(دون كيشوت)، بحيث أنّ (حسيسن) بمثابة السارد الداخلي لهذه الرواية بسبب انسحاب السارد الخارجي أو تخفّيه ورائه، ليترك مهمة سرد أحداث القصة لهذه الشخصية التي هي من البديهي أنها تسرد قصة تخصها.

وعليه فإننا نترقب جريان القصة أمام الأعين وهي مشخصة، وهذا ما هو معروف في الدراما[2].

وبحسب "تودوروف" فإنّه يميّز بين أقوال الراوي (الأسلوب غير المباشر) وأقول الشخصيات (الأسلوب المباشر) وبه نفسّر سبب وجود انطباع على أننّا أمام أفعال مشاهدة (Actes) عندما تكون الصيغة المستعملة هي العرض ويتلاشى عندما يتعلق الأمر بالسرد.

لقد سطّرت الرواية على عدّة أنماط للصيغ بما يوحي الوقوف لتحليل البعض منها، وأولى الصيغ التي سنتعرّض إليها هي:

---

[1]– أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 172.

[2]– أنظر المرجع نفسه ص 172.

أ. **صيغة الخطاب المسرود: (le discours narrativisè)**[1]

فهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مسرود له سواء كان هذا الأخير مباشر (شخصية) أو إلى مسرود له في الخطاب الروائي بكامله[2].

ولطالما اعتنت الرواية بالمخاطب السردي الذي جعله السارد على مسافة منه لإفراغ ما في قلبه من أوجاع محنة صادفته في أحد أيامه، والتي ستبقى تابعة له طول حياته، بدليل تركها له جروحا وشامة سطحية والتي سيلتئم جرحها مع الزمن، أما الجرح القاسي الذي سيعاني منه مدى عمره هو الجرح الداخلي الذي لن يلتئم، وعلى غرار تواجد ضمير "أنتم" الذي يفصح عنه السارد بكل صراحة في أقواله، فإنّنا نترقب مختلف السرود التي يتوجه بها إلى مسرود له ضمني خارج العمل الأدبي، أو أنه مستمع افتراضي بدليل غيابه على مستوى الخطاب السردي.

فقوله: "عليكم أن تعذروني" و "أفضّل للجميع أن لا تسألوني عن مرارتي" و"أعرف مسبقا أنكم ستقولون ذلك"، "أنتم تستمعون إلى آلامي تتساءلون باندهاش..." فهو في سبيل ذكره قائم على مسائلة المسرود له بالقرب منه، وكأنه لا يبعد عنه، إذ تجمعه معه صلة الكائن الحي ضمن قالب التجاوب الإنساني.

لكن عندما نجده يقول: "لا أدري إذا كنت أستمع إليه بجدية فقد كنت منشغلا بتفاصيل حركاته وقامته الفارغة..."[3]، فهو بهذا يتوجه إلينا بخطابه دون إدغامه لنا داخل سرده، كونه يتوقع مستمعا لكل ما يسرده.

وهذا ما يظهر أيضا حين يقول: "وجدته منحنيا على شرفة الطابق الخامس القديمة، يستمتع بالأدخنة الكثيفة التي بدأت تجتاح، شيئا فشيئا، حي باب الزوار كالعادة مرتان في

---

[1]– voir G.Genette : figures3 ,p 191.

[2]– أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص196.

[3]– الرواية ص 25.

الأسبوع: الإثنين والخميس"[1] فهو هنا يتكلم لنا عن (دون كيشوت) وهو يتأمل منظر تصاعد الأدخنة التي تبعثها مفرغة وادي السمار.

كذلك نجده يتحدث عن عادة (حنّا) للقيام بصلاتها أمام لوحة (سالفادوردالي)، وهذا في وقت وصوله للبيت والبحث عن البطاقة الإعلامية الخاصة (بدون كيشوت).

في حين نجده يسرد لنا ما قام به طوال يوم الأحد، إذ يضعنا تحت ضغط الكلمات والسطور بجعله ذلك اليوم بأكمله قصيرا يدور حول فكرة واحدة وهي كيفية إقناع (حنا) بحكاية الأمير الأندلسي[2].

ونصادف أيضا الخطاب المسرود الخاص بشخصية (كريم لودوك) فكما يمكن للسارد أن يبعث بهذا النوع من الخطاب فلا مانع من أن تستخدمه شخصيات أخرى، فهذه الشخصية وهي على مسافة مما تقوله تسرد لمسرود أمامها (دون كيشوت) الحالة اللاّطبيعية لأصحاب المناصب، فلا أحد في مكانه الطبيعي، وإلاّ لما وصلنا إلى هذا الوباء الذي يزداد كل يوم إنتشارا في البلد بكامله..."[3].

أما في الكورديلو فبطبيعة الحال سيكون المتكلم هو (دون كيشوت) والمسرود له هو الشخصية (حسيسن)، إذ هو بعيد وقريب في آن واحد، قريب بسبب تواجد (حسيسن) الدائم في فكر (دون كيشوت) ولم يغب عن باله ولا لحظة، وبعيد كون المسافة بينهما بعيدة إذ أنّ (دون كيشوت) محجوز في الأسر، حتىّ وإن كانا منفصلين إلى أن (دون كيشوت) شديد التمسّك بأقوال (حسيسن) بدليل قوله: "فجأة تذكّرت كلمات صديقي حسيسن الذي تحضر له قيامة أسوأ من هذه التي أعيشها" كذلك: "مرة أخرى قفز أمامي وجه صديقي حسيسن..."، "لم يكون بإمكاني أن أواصل الإستماع إلى خزعبلات الرجل بدون استحضار كلمات حسيسن"، وهذا دليل على مشاركة (حسيسن) وحضوره المتواصل في ذهن الشخصية المصرّة دائما على إقحامه في سرودها.

---

[1]– الرواية ص 140.

[2]– أنظر الرواية ص 140.

[3]– الرواية ص 57.

ب. صيغة الخطاب المعروض: (Discouvrs narration romanesque) [1]

وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى مسرود له مباشرة، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل السارد[2]، ولهذا يميز "جنيت" بين نوعين منهما: (immèdiat) الذي يرى أنه تنويع على الخطاب (rapporté)[3].

وهنا يراعي حضور عدّة تبادلات حوارية وأهمّها نجد الخطابات التي تجمع بين (حسيسن) و(دون كيشوت) خاصة في الفصل الأوّل حين وصوله للجزائر واللقاء الذي تمّ بينهما، وكذا حضورهما مختلف الحوارات التي دارت في متن الفصل الثاني، ومن خلال تتبّعنا لكل المشاهد الحوارية ما يوضّح كيف أنّ الحوار والتواصل قائم بين (دون كيشوت) و(حسيسن) مما يؤكّد فكرة التواصل الثقافي بينهما وكذا التقارب في القناعات أيضا.

بحيث تمثّل هذه الخطابات أيضا مع شخصيات أخرى مثل: الحوار الذي يدور بين (دون كيشوت) و (حنّا) حول الوشم، والحوار القائم بين صاحب الطّاكسي (كريم لودوك) و(دون كيشوت) حول وضعه ووضع البلاد، والحوار المتبادل بين (شفيق) مع (حسيسن ودون كيشوت) حول التمثال النّصفي وقصّة (رينيار)، وكورديلو (شطاين)، والحوار الخاص (بحسيسن) و(دون كيشوت) حول أماكن العبور عن المغارة، والحوار الخاص بصاحب النظّارتين السوداوين مع الشخصيتين.

ومع انفصال الطّرفين (حسيسن) و(دون كيشوت) ما يضعهما في خطابات مختلفة مع شخصيات أخرى، (فحسيسن) يضطرّ إلى لقاء البعض منها لطلب العون أمثال صديقه الشرطي، (زكي، مقدّم، سائقي سيارات الأجرة، توفيق، وهذا كله حول قضية دون كيشوت)، وفي الطرف الثاني نجد هذا الأخير متشابك هو الآخر مع المستجوبين وكذا شعوره بالراحة عندما يتحاور مع مترجمته الخاصة (مايا).

---

[1]Voir G.Genette :Figues 3 .p 193.

[2]– أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروئي، ص196.

[3] – Voir G.Genette :Figues 3 .p 193.

ج. صيغة المعروض غير المباشر: (Discours indirect libre)[1]

وفيه نجد مصاحبات الخطاب المعروض، التي تظهر لنا من خلال تدخّلات السارد قبل العرض أو من خلاله أو بعده[2]، بحيث نترصّد البعض منها داخل الرواية، ففي قول السارد: "عندما وصلنا إلى المفرغة فجأة واجهنا حارس لا أدري من أين خرج في الحقيقة لم أستغرب وجوده... وجّه عصاه القديمة باتّجاهنا وهو يفترسنا بنظرة سوداء"[3].

فقبل الدخول في الخطاب المعروض، يقدّم السارد صيغة ذلك الخطاب ليؤشّر للمسرود له غير المباشر ويجعله يستعدّ لما سيقدّم فيما بعد، وكأنّه مصور فوتوغرافي يستكشف أولا الحالة أو الأوضاع بعدها يدخل في صلب الموضوع، على شاكلة تمهيد له، ففي قوله: "لم يتوان دون كيشوت عن طرح سؤاله المقلق"، وفي مثال آخر يضعنا السارد في تمهيد متشارك بينه وبين (دون كيشوت) "تأمّلنا لحظة قبل أن يقرر النزول بنا أكثر نحو زاوية مظلمة في نهاية بهو قليل النور ليقدم لنا لوحا رخاميا كتب عليه..."، ومن بين التدخّلات أيضا قوله: "ثم حاول أن يشرح لنا وكأنّه دليل متخصّص عن ممتلكاته النادرة"، أي أنّ (شفيق) يحمل على عاتقه مسؤولية تفسير تلك الاستكشافات.

ولقد أراد أيضا السارد الإشارة من خلال هذه الصيغة إلى التلميح الصادر منه كلّما أراد إشعار الآخر بوجوده بدليل قوله: "حاولت أن أشعره بحضوري فقدّمت له نفسي..."، كذلك: "قدّمت نفسي للبواب الذي كان عند المدخل"، وفي خطاب أخر يقول: "عرّفت بنفسي وقدّمت لهم بطاقتي الوظيفية..."، فصارت عنده عادة تتكرر كلما صادف أو إلتقى بشخصيات أخرى لا تعرفه.

---

[1]– voir G.genette : figures3 , p 194.

[2]– انظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 197.

[3]– الرواية ص 85.

د. **صيغة المعروض الذاتي: (Discours immèdiat)**[1].

وهي أن نجد المتكلم يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام ونلتمس هذه الصيغة في بعض القرائن الدالة عليها[2]، فهو بمثابة مونولوج داخلي، إذ نجد السارد يحاور نفسه عن شيء هو في صميم إنجازه مثل: "تساءلت في أعماقي إذا لم أكن قد أخطأت بمجيئي إلى هذا المكان بدل أن يساعدني يجد متعة في تسويد وضعية تافهة"[3]، ففي هذا المقطع يتساءل السارد عن سبب تواجده في ذلك المكان، إذ تصدر عنه حيرة ومغالطة نفسه في دق باب سيردّ منه خائبا.

وفي حالة أخرى نجده يتحدّث عن إنجاز فعل يقوم به في طرفة عين حين يقول: "حتى لا أبقى مكتوف الأيدي، استغليت فرصة انشغال حنا بصلاتها لأتلفن إلى الملحق الثقافي في السفارة الإسبانية..." وهذا إشارة على عدم تضييع وقته.

في حين نجد هذه الصيغة أيضا تعبّر عن شعور وإحساس السارد لحظة حديثه مثل: "شعرت في لحظة من اللحظات أني أقدمت على ارتكاب حماقة غير محسوبة"، كونه تدارك قوله بعد فوات الأوان، إذ أنه صرح ما في قلبه من أسرار لا بد له أن يخبئها فقط لنفسه وأن يتغاضى البصر عنها، ويتظاهر على أنه لا يعلم بكل ما يجري، فقبل هذا القول نجده قد زلّ لسانه لقول حقيقة يعرف بها الجميع ولكنّهم يتعمّدون وقوعها "أنتم تعرفون أني أعمل بوزارة الثقافة وللأسف الكثير من معالمنا مدفونة هناك".

وفي كورديلو (دون كيشوت) نلحظ وجود هذه الصيغة بضمير "أنا" بحيث هو يدون يمتلكه شعور بالأسى وكذا تحمّله سماع الأمواج المتمزّقة على ذاكرته فيقول: "وأنا أدون، شعرت بالأحجار الكلسية تتفتت بداخلي في صمت مطبق يشبه السكينة المفاجئة التي تصحب

---

[1]–voir G. Genette : figures3 p 293.

[2]– أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص197.

[3]– الرواية ص 103.

عادة الموت"[1]، فكأنه يريد القول في تلك اللحظة الآنيّة التي يدون فيها قد سيطرت عليه أحاسيس داخلية.

كما فعل سابقا (حسيسن) عندما يشير إلى الفعل الذي ينجزه أثناء حديثه وهو فعل الكتابة على الآلة الكاتبة، ابتداء من تصليح ذراعها قائلا: "قطرة زيت... قطرتان... ثلاث. ذراع الآلة الكاتبة أصبح الآن أكثر تحررا وحركية، لا صدأ يعيق إنسيابيته"[2]، بعدها يشير إلى لحظة الكتابة في قوله: "الكتابة في هذه اللحظة الشاقة هي الشأن الوحيد الذي يهمّني بعد الهزائم اللاّمحدودة في هذه البلاد" فيريد القول أنّه لا مخرج ولا مأوى له إلاّ من خلال احتضانه للكتابة واستجابته لها، بجعله يسبح في بحر الكلمات.

هـ. صيغة المنقول المباشر:

وفيه تجدنا أمام خطاب معروض مباشر يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل وهو ينقله كما هو.[3]

لقد صدرت عن السارد معظم الخطابات التي تمّ نقلها على لسانه ويبعثها لمتلقّ مباشر أو غير مباشر، فنجد مثلا نقل السارد لكلام (دون كيشوت) وهو يتحدث مع (صانشودي بانصا): "يا صانشوا العزيز، لقد سمعت الناس يقولون دائما أن من يكرم اللئيم كمن ينثر ماء في البحر، لو كنت استمعت إلى نصائحك لتفاديت كل المزالق"[4].

كذلك نجد نقلا لكلام والد (فاسكيس دالميريا) حين يحرّضه لفعل الكتابة قائلا: "المهم أنك تملك مثل جدّك البذرة السحرية للكتابة، ميغيل لم يكن نبيّا لم يمنعه ذلك من أن يكون كاتبا عظيما ومحاربا استثنائيا".

كما يبرز ذلك النقل المباشر لكلام زعيم الحركة الشعوبية الجديدة في تصريح فبراير 1989، مع السرود الخاصة بالأخبار الإعلامية والجرائم المرتكبة كل يوم.

---

[1]– الرواية ص 188.

[2]–الرواية ص 16.

[3]– أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي ص 198.

[4]– الرواية ص 25.

في حين أننا نلتقي مع نوع آخر من السرود المنقولة بطريقة مباشرة مثل: اللوحة التذكارية المذكورة بلغتها الأصلية الإسبانية الخاصة (بسرفانتيس)، فالأولى موجودة في المكان السري للمفرغة، والثانية التي بقيت في المغارة مشوّهة بأشعار (الفيس)، كذلك نجد لوحة الشاعر (رينيار)، واللوحة التذكارية الخاصة بالعين المائي الذي يعود تاريخه للعهد العثماني، كما نجد أيضا مختلف الشعارات مثل: "لا للجوع، ارفعوا أيديكم عن مزبلتنا، نعم للربو، لا للقهر والحقرة"[1]الذي تقدّم به الصبيان البحّاثون في مزبلة وادي السمار.

كذلك نجد المنشور الذي وزّعته جمعيّة عشاق الجزائر: "الحداثة مثل الحقل الميغناطيسي نشعر بقوة جاذبيته، ولكن يجب أن نحذر لأنّه باقترابنا الكبير يمكننا أن نتعرّض للاحتراق"[2].

فالسارد بنقله لمختلف هذه الشعارات أراد أن يضعنا على مرآى واقعية الأحداث وهذا من خلال زاوية نظره، كما نجده ينقل مقالة (بختى) الأخيرة أين يفضح فيها تلاعبات الأدوية وهذا بسبب كثرة القراءة لها بغير ملل.

و. صيغة المنقول غير المباشر (discours transposè au style indirect) [3]

إنّ النّاقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل ولكنه يقدّمه بشكل الخطاب المسرود[4].

وهذا ما يتبيّن من خلال خطاب الوزير (السي وهيب)، إذ هناك تصرّف وقطع لبعض الكلام، فالسارد أراد أن يتوقّف عند الأهم بترك المهم، بحيث صرّح أنه قد تمّ حذف بعض من الخطاب في قوله: "حفظت البسملة التي أستعملها طولا وعرضا في غير أماكنها، وبعض الجمل التي رنّت في رأسي بقوة".

وفي صنف آخر من الصّيغ نجد إلمامه بمقاطع غنائية لمرثية قاسية عن خسارة مدينة يبعث بها المغني الجزائري (عبد المجيد مسكود)، إذ ركّز السارد فقط على المقاطع المؤثّرة:

---

[1]– الرواية ص 62.

[2]– الرواية ص 80.

[3]–voir. G. Genette : figures 3, p 191.

[4]– أنظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 198.

الجزائر يا العاصمة،

أنت قلبي ديما،

إلى يوم الدين.....

من كل جهة جاك غاشي

قولوا لي يا سامعين

ريحة البهجة وين..."[1].

ومن خلال حادثة اغتيال الصحفي (بختي) نقل لنا السارد حادثة مقتله موجّها بها إلى (دون كيشوت)، كونها حادثة لا يمكن لأحد نسيانها، بحيث لم يعط تفاصيل الأحداث إلاّ من خلال أجزاء متقاطعة وهذا بذكر تزعم البعض أن مقالاته كانت مدفوعة الثمن من الإرهابيين، بعدها يبرز إجابة وزير الاتصال الدائمة بعد اغتيال كل صحفي بنقل الدّعاية التي تقول: "بأنّه بسبب إرباكات نفسية كان يعاني منها، أحرق نفسه تاركا رسالة وراءه يؤكّد فيها مسؤوليته في الانتحار..."[2].

ومن ضمن الخطابات المسرودة التي تمّ نقلها بصيغة غير مباشرة نجد المكالمة التي جرت بين الشرطي وصديقه عبر الهاتف، فنقلها (حسيسن) على أساس أنّه لم يتصرف في نقلها عمدا بل كانت أصلا مكالمة ناقصة، بحيث أنّه لا يعرف بالخطاب الذي يسرده الطرف الآخر كونها مكالمة شخصية حتى وإن كان صلب الموضوع قضية (دون كيشوت).

لقد تداخلت بعض الصيغ فيما بينها بحيث تشكل تجمعا وتكثيفا معنويا ودلاليا، فإنّ التدخّلات التي يقوم بها السارد قبل شروعه في الحوار كانت مساندة من قبله لنا للتّوغل أكثر في المشهد، في حين نجد أيضا داخل الحوار تكديسا نوعيّا لكل الصيغ وهذا للإثراء الجمالي، فكل صيغة تعمل على إبراز صيغة أخرى باعتبار أنّ السرد في هذه الرواية قد شكّل استثمارا طاقويّا لكل أشكال الصّيغ.

---

[1]– الرواية ص 46.

[2]– الرواية ص 77.

على غرار ثراء الرواية بتقنيّات أخرى الزمن، المكان، الأحداث والشخصيات، فإنّ السرد فيها قد شكل البنية القاعدية لتأسيس العمل الروائي، كونه يرتبط بالحكي المتّصل بالحياة والواقع البشري أينما كان، وبطبيعة الحال ستكون كل المعالم الأخرى متفرّعة منه لضرورة فنيّة بظهورها مترابطة ومتماسكة.

إنّ الرواية بانفتاحها على أشكال الفنون النثرية الأخرى كالمذكّرات والرّسائل، قد جعلت من السّرد عنصرا أساسيّا محبوك تطبعه العجائبيّة التي أنتجها واقع الجزائر العجيب.

ولكنه يبقى من الضروري دائما التطرّق إلى الأعمدة الأخرى التي تتبني عليها الرواية باعتبار أنّ الزمن الذي بات بمثابة الروح للجسد، قد اكتسب فعاليّة في تشكيل الرواية وبنائها.

الفصل الثاني

البنية الزمكانية للرواية

مما لا شكّ فيه أنّ قضية الزمن من أهم القضايا التي أثارت نقاشا حادا بين معظم العلماء والأدباء لما يتضمّنه من ثنائيات ضديّة تتصل بجزئياته خاصة في علاقته بالإنسان، باعتبار أنّ الزمن: "مادة معنوية مجرّدة يتشكل منها إطار كل حياة، وحيّز كل فعل وكل حركة، بل إنّها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها"[1].

لهذا يعدّ من إحدى الإشكاليات التي تواجه الباحث في البنية السردية، لكن رغم ذلك يبقى عنصرا أساسيا في تشكيلة الأعمال الأدبية الواقعية منها أم الخيالية، مكتوبة كانت أم شفوية، إذ لا نتصور قيام هذه العناصر دون نظام زمني، فلا جدال على أنّ الأدب قد أثنى عليه بإمكانية ظهوره في صور مختلفة، فبقدر ما هو فعّال في بناء أشكاله، بقدر ما هو أشدّ الميادين ارتباطا به.

يتغذى الزمن في الأعمال الروائية من خلال خيالية عالمها المرتبطة بالعالم الواقعي إثر تقديمها الحياة على أساس مصطنع لشخصيات وأحداث داخل أماكن وأزمنة متجاوزة في مكانتها، من خلال انتقالها التشكيلي من عالم نعيشه وتعايشه إلى عالم افتراضي، وباعتباره مجرد ستكون درجة الوعي مجسّدة فيه من خلال معياره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في حدّ ذاته[2].

وهذا ما يثير تداخلا بين وجوده في القصة ضمن الزمن الواقعي وظهوره في الخطاب الروائي من خلال التلاعب الفني التي يعكسها الكاتب داخل أعماله ذلك بتحطيم قدسيّة صورته التسلسليّة لمحكيات مختلفة.

---

[1]– عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، دار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص 7.

[2]– أنظر عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 201.

1. الزمن:

فالزّمن في الاصطلاح السردي عبارة عن:" مجموعة العلاقات الزّمنية: السرعة، التتابع، البعد... بين المواقف والمواقع المحكية، وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية السردية"[1].

ومن خلاله يكون مفهوم الزمن عند أصحاب الرواية الجديدة قد تغير خاصة منذ الشكلانيين الرّوس الذين يحتلون الصّدارة في إدراج هذا المبحث ضمن نظرية الأدب وبتمييزهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي يكونون قد مهّدوا لتحليل بنيوي للخطاب الروائي.

لقد عمد "تودوروف" من خلال دراسته البنيوية للزمن إلى إظهار انحرافية زمن القصة داخل الخطاب بتقديم حدث على آخر ضمن أشكال مختلفة لزمن الخطاب التي تمّ حصرها في التسلسل، التناوب، التداخل[2].

فيعرف التسلسل بأنه تتابع قصص عديدة تبدأ فيه الثانية بعد انتهاء الأولى، أمّا التداخل فهو دمج قصة داخل أخرى مثل حكاية ألف ليلة وليلة، أما الثالث الذي سمّاه بالتناوب فيتمثل في حكي قصّتين معا، يتوقف الحكي عند الأول ثم ينتقل به إلى الثانية أو العكس وهكذا إلى أن تتمّ القصتان[3].

يظهر في رواية "حارسة الظّلال" شكلان من أشكال التأليف القصصي، فمن جهة تتناوب قصتا(حسيسن) و(دون كيشوت) طوال السرد، ومن جهة تندرج وتضمن هاتان القصتان معا في قصة البحث عن الإرث السرفانتيسي في الجزائر عبر تتبع أماكن مسيرته، إذ تبوح كل قصة عن صفات تأزّمها عبر منحى تتابع لحكيها، فتبلغ درجة تعقيد كلا منها وحلّها على تنمية اللاحقة بواسطة الخيط الذي يربط كلا منها بالأخرى.

إلى جانب إثراء قصصهم بأخرى ثانوية وهذا بعقد صيلات وثيقة فيما بينها، فقصة(فاسكيس) مثلا تتفرّع منها قصص جدّه سرفانتيس عندما كان بحّارا، أسيرا وعاشقا (لزريد)

---

[1]– جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، القاهرة، 2003، ص 292.

[2]– أنظر تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ص 56.

[3]– أنظر المرجع نفسه، ص 57.

وكاتبا روائيا، وهذا كلّه في ثوب تاريخي، أمّا ما يتّصل بقصة (حسيسن) فنجد مجمل القصص المتعلّقة بالشخصيات المتفاعلة معه، حيث تتفرد كل شخصية بمميزات خاصة عن الأخرى.

لقد استثنت الرواية بتتابع أزمنة خاصة بالشخصية الروائية لدى حكيه لعدة مرويات مرّت عليه من خلال لحظات حياته، وتتبعنا نحن لها من خلال استنطاق تلك الأزمنة في لحظات قراءتنا لها.

على اعتبار وجود اختلاف بين زمن الحكاية المروية عن زمن تلقيها في زمن الحكي الأدبي، نجد" تودوروف" قد ميّز بين ثلاث قضايا زمنية هي[1]:

- زمن القصة (temps de l'histoire): وهو زمن التخيل أو الزمن المحكي أو الممثل وهذا الزمن يخص العالم المتحدث عنه.
- زمن الكتابة (temps de l'écriture) "الحكي أو الحاكي": هو زمن مرتبط بضرورة التلفظ الحاضر في النص.
- زمن القراءة (temps de la lecture): وهو تمثيل للزمن الضروري الذي يقرأ فيه النص، إلاّ أنّ هذا الزمن غير واضح بشكل كاف، بحيث سنضطر دوما للحديث عن نسب تقريبية.

لقد مهّد (حسيسن) في بداية فصله الأوّل عن لحظة كتابته وهذا استنادا للقرائن الدالة على ذلك، وقت حديثة عن الآلة الكاتبة، وكذا تعطّشه لرغبة الكتابة، فعندما يقول:

"ها هي ذي الجملة الضّائعة التي كانت تنقصني للخروج من دائرة البياض"، فإنه يعبّر عن شعوره وضياعه في أزقّة الكلمات والجمل وأنه في صدد تضييع وقته لإيجاد الكلمة أو الجملة المفتاح على اعتبار مرور زمن غير مشير إليه بالضبط، وهو في حالة البحث كونه يطرح هذا السؤال: فمن أين أبدأ يا ترى؟ فحيرته هذه تدل على ضخامة الأحداث وتكتّلها داخل الذاكرة المثقلة بتفاصيل يريد التخلص منها، وهذا ما استدعى لحظة زمنية تنفجر من خلالها الأفكار المترجمة بالكلمات والجمل المستعصية وتبعث بسيولتها عبر الطقطقات اللامتناهية للآلة.

[1]– أنظر عثمان الميلود: شعرية تودوروف، عيون المقالات، ط 1، الدار البيضاء، 1990، ص 46.

فقوله:" لا أسمع الآن إلاّ الطقطقات اللامتناهية..."[1]، دليل على زمن الكتابة على الآلة التي تصدر أصواتها تحت تأثير سرعة أصابعه المتحركة دون انقطاع خوفا منه أن تنفلت إحدى الأحداث دون ذكرها، فحتى وإن كانت الآلة غير فعالة بسبب قدمها الظاهر، فإنّها تبقى رفيقته الوحيدة التي تتحمّل الآلام والأسرار المثقلة على كتفيه ويبعث من خلالها تلك الصرخات المبحوحة بلسان مقطوع فقده وفقد لذته ذات مساء مغلق.

إنّ دلالة "المساء المغلق" عبارة عن زمان مأساوي لنقطة تحول وتغيير جذري لأسلوب حياة باقية، فمنذ تلك اللحظة باءت حياته حالة استثنائية لرجل نموذجي صالح لا لذّة إنسانية لروحها.

لكنّه في حال أنّه يقدم لنا سردا في وقت الكتابة عن العالم المتحدّث عنه والمتعلّق بقصة (حسيسن) المتمرّد بنبله وثقافته ووعيه على ذلك الواقع العبثي بتهديده لها في سكونيتها المعادية لكل مبادئ التعايش مع الآخر بتفتح واستقرار، إلاّ أن سرده ذلك تشذوه تذكرات لماض قريب من خلال تلك البقايا العالقة للأحداث الأخيرة في ذهنه فيبعث شذراتها من حين لآخر ويعيدها كلما سمحت له الفرصة.

على حين أنّنا في وقت القراءة ما يدلي بتلك الأحداث لوظيفة سردية تأثيرية تشويقية من خلال إستباقية مجسّدة لظروف مكتظة في ملخص يجعلنا نتوقّع مختلف الاحتمالات الحاصلة للسارد حتى انتهى به المطاف لتلك الحالة.

وبالانتقال للسارد الثاني (دون كيشوت) من خلال يوميّاته المكتوبة في الكورديلو، ما يشير لوجود زمن الكتابة الخاص به، وزمن القراءة الخاص (بحسيسن)، فبعدما كنّا نحن المسرود لهم للأحداث الخاصة بالسارد الأوّل فإنّ المسرود له في هذه الجزئية سيكون (حسسين) متلقي الرسالة والكورديلو لتنقل لنا مجريات الأحداث على لسان السارد الثاني ضمن تعاقبية خطّية للزمن باعتبارها من السمات المميزة لكتابة اليوميات، حتى وإن عاد في المرحلة الأولى لفترة بعيدة عن زمن التدوين ما يجعله يتذكر أيّامه قبل تعرضه للخطف.

[1]– الرواية ص 15.

وفي حرسه لاحترام ذلك التسلسل المنطقي ما يجعله يسجّل يومياته في فترات مختلفة صباحا كانت أم مساء، وهذا ما يدل على ثقل الزمن المغلق بحركتيه البطيئة، لتصبح الكتابة في ذلك الوقت المتنفّس الوحيد للتعبير عن حريته.

والمتعارف على زمن القصة على أنّه يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما زمن السرد لا يتقيد بذلك[1]، فإذا كان زمن القصة على هذا النحو:

أ ← ب ← ج ← د

فإنّ زمن السرد سيكون:

ج ← د ← أ ← ب

لكن في بعض الأحيان تتيح لنا الإمكانات الإبداعية بالتلاعب بالنظام الزمني، أي أن يكون بداية السّرد مطابق لزمن القصة حتّى وإن كان هنالك قطعا للسرد والعودة إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة[2].

فإذا كانت الوقائع في زمن القصة ضمن الترتيب التالي:

أ ← ب ← ج

فإنّ زمن السرد قد يأتي:

أ ← ج ← ب

بحيث تكون المفارقة يا إمّا استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقا لأحداث لاحقة[3].

ففي النظرة البنائيّة حين لا يتطابق النظامين، فإنّ السارد في هذه الحالة يولّد مفارقات سردية يستخدمها لأغراض جمالية.

إذ يتناول الزمن في خصوصيّته النصيّة والواقعية والوقائعية الحديثة مجمل العناصر التي تسمح له بالانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى التخيّل، ضمن وضعيات قد تتخالف أو تتعاقب.

---

[1]– أنظر حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 73.

[2]– أنظر المرجع نفسه، ص 74.

[3]– أنظر المرجع نفسه، ص 74.

لهذا يقترح "جيرار جنيت" دراسة ما يسمّيه بالمفارقات "Anachronies"[1] من خلال المدى والسعة.

فيتمّ التركيز على المدى الذي تستغرقه المفارقة الزّمنية باتّجاه الماضي أو المستقبل، فقد تطول مدّته وقد تقصر، أما تلك المدّة المستهلكة في مجال المدى فتسمى بالسعة، لكن يبقى الطابع القياسي لهما متغيرا حسب أهمية الموقف السّردي في مستوى النظام الزمني " ordre temporel" المتّضح في محورين أساسيين هما: السوابق واللواحق أو الاستشراف والاسترجاع.

ولتحديد نوع المفارقة يقوم "جنيت" بوضع مصطلح "الحكاية الأولى"[2] "récit premier" التي هي نقطة التمفصل الزمني الأساسية التي تحدد صيغة المفارقة باتجاه الماضي والمستقبل.

وفي إطار مفهوم المفارقة الزمنية سنحاول دراستها داخل الخطاب الروائي لواسيني الأعرج، من خلال روايته "حارسة الظّلال" لأنّه كباقي الروائيين لم يكن بإمكانه الاستغناء عنها كبنيات تساهم في بناء الرواية، ولما كان لكل كاتب طرقه في توظيف المفارقات الزمنية تبعا لمدى تحكمه في الكتابة الروائية، وستكون مهمّتها كشف خصائص ووظائف هذه المفارقات في الرواية.

1.1. المفارقات الزمنية:

أ. الاسترجاع:

هي مفارقة زمنية تعيدنا للماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني لمسافة الأحداث، ليدع النطاق لعملية الاسترجاع، لسدّ الثغرات السابقة التي نتجت من الحذف[3]. والاسترجاع مظهران: خارجية وداخلية.

---

[1] –voir G.GENETTE : figures 3 , p 89

[2]– voir G.GENETTE : figures 3 ,p 90

[3]– أنظر جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص 300.

أ-1- الاسترجاع الخارجي:

ويتمثل هذا الاسترجاع في "استعادة أحداث تعود إلى ما قبل بداية الحكي"[1].

أ-2- الاسترجاع الداخلي:

على عكس الاسترجاع الخارجي، فإنّ الاسترجاع الداخلي "يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بدايتها"[2].

يعود المؤلّف الضمني إلى الأحداث والوقائع، إمّا لسدّ ثغرات سردية فيها، أو لتسليط الضوء على شخصية من الشخصيات، أو للتذكير بحدث من الأحداث، وقد يتضمّن الاسترجاع الدّاخلي، ما ليس له صلة وثيقة بأحداث الحكاية أي غير المنتمي إليها، أو عكس ذلك، ويسعى في الحالتين لتحقيق غاية فنية في بنية الحكاية.

تعتبر بداية السّرد في الرواية من خلال أحداث الخطاب الروائي مطابقة لزمن القصة، إذ عمد الكاتب من خلال ذلك على الالتزام بالبداية الكلاسيكية، فكأنّه يدخلنا في دائرة التاريخ لنتابع الأحداث ابتداء من المرحلة الأولى، فيصور لنا السارد وهو في حالة سكونيّة يشرع في كتابة مذكّراته الخاصة والمتعلّقة بشخصية أخرى ساهمت في حبكة الأحداث.

حتى وإن كان هنالك قطعا للسّرد وهذا جرّاء توظيف تقنيات سردية لتمفصلات زمنيّة تتحدد وفق مفارقات زمنية باتجاه الماضي أو المستقبل (فحسيسن) وهو بصدد كتابة أحداث حول الأيام التي سبقت حادثة الاعتداء عليه، ففي تلك المرحلة كان قد استؤصل لسانه وعضوه الذكري، فنلتمس ذلك الوصف لحالته المتأزمة لمواجهة مصيره من خلال تداعياته لكتابة تلك الأيام الصعبة والتي شكلت عائقا لمواصلة حياته كإنسان عادي.

لقد تضمّنت الرواية سرودا استرجاعية ابتداء من لحظة الكتابة أين نجد استرجاعات خارجية للحكاية التي سيرويها (حسيسن) فيما بعد، فيتعرض مثلا لاستذكار مناسبة اقتنائه للآلة

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط 1، لبنان، 2002، ص 19.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 19.

الكاتبة في قوله:" هذه الآلة الكاتبة العتيقة والصدئة التي اقتنيتها بمحض الصدفة، بمناسبة المزاد الذي نظمته وزارة الثقافة ضمن حملة تجديد عتاد العمل..."[1].

إذ يدخل في سرده معطيات خارجية لأحداث تمت قبل بداية حكيه، حتى وإن كانت العلاقة بينهما متكاملة منظمة في إطارات سياقية توحي بجدارة حكيها.

وعلى أساس اقتناء السارد (حسيسن) للآلة، يستذكر أيضا مالكها الأوّل من خلال الاسم الذي ما يزال مختوما على جنباتها (عمي المختار) الذي طحنته كل حروب الأزمنة الحديثة والذي لا يتوان دقيقة واحدة على صيانتها.

ومن خلال ما يمليه على المسرود له من موتيفات تبيّن هذه المرتدّات الزمنية، نجده يستخدم إشارات تدل على ذلك، على غرار أنّه يتحدّث عن وضعية مستقرة في حياته عندما كان موظفا في وزارة الثقافة، فمن حين لآخر يسترجع بعض التفاصيل الخاصة به وطبيعة عمله، إذ نجده لا يتذكر طفولته إلاّ عندما يصل به السرد إلى الفصل الأخير عندما يرى مياه النافورة، أمّا باقي الاسترجاعات فهي داخلية تخص شخصيات أخرى، وسرد أحداث ماضية خاصة بالأماكن المختلفة.

صيغت الاسترجاعات الداخلية بطريقة فنيّة لبناء صور طبيعية ملوّنة تخص إدراج السارد لمعلومات تخصه أو تخص شخصيات أخرى ثانوية تابعة سرودها للحكاية الأولى.

فنجد من بينها السرد الخاص بجدّ (حنّا) الذي وجد نفسه مجبرا ذات يوم لترك جنّته الأندلسية، والتي تظل دائما (حنّا) ترويها، وما يجعل السارد يدخل في استرجاع تلك الحادثة رؤيته لوردة الكاسي التي هي وردة (كارمن) الشخصية الورقية التي تربطه معها علاقة دموية، إذ ينحدران من أصول موريسكية، كذلك نجد أحداث خاصة بشباب (حنّا) من خلال المقطع التالي:" حنّا في أيام شبابها، كان يلذ لها أن تطارد بائعي الورود في حي باب الوادي متهمة إيّاهم بقليلي الحياء"[2]، إذ تتقمص الجدّة فيما بعد دور الساردة لأحداث ماضية باعتبارها الشخصية الجوهرية في المتن الروائي كونها تعتبر الذاكرة الحية لمجتمع مليء بالضّغينة والشّر،

[1]– الرواية ص 13.

[2]– الرواية ص 21.

ضاعت وتلاشت فيه القيم ولم يبق في بلادهم روح الحياة ولا رائحة الماضي المجيد للأجداد والعادات والتقاليد العريقة النبيلة، ولم تعد الأماكن المفعمة بالحيوية والآثار التي تنبثق منها رائحة التراث فهي جدّة (حسيسن) تعيش وحيدة مع ماضيها العتيق والذكريات التي تسكنها، فتحميها من الضياع تحرس على إبقائها حيّة طول ما هي على قيد الحياة وتسردها على السامعين كلما سمحت لها الفرصة، وهذا ما نلحظه من تموقعها كسارة أخذت مكان السارد الأوّل (حسيسن) لتسرد (لدون كيشوت)أحداث متعلقة بماضيها مسلطة الضوء على التقاليد الخاصة بالوشم والأوشام المتنوعة والوشامات في زمن عابر تتذكره بذكر صباها وهذا من خلال ثلاث صفحات.

كذلك يأخذها الحنين لتذكر جنينة المدينة التي هي اسم لفيلا أندلسية كانت لوالد جدّها المقيم آنذاك بها، سارحة في وصفها لها خارجيا وداخليا، إذ يجد الطرف الثاني متعة سماع هذه القصص المليئة بحنان ودفئ هذه المدينة التي لم تعد كما ترويها حقا (حنّا)، كونها اندثرت تحت أكوام من الأوساخ والزبالة وأصبحت قيمتها ضائعة بضياع النّاس لها، لتظل هذه الذكريات مجرد تاريخ يروى لأجيال لن يجدوا مكانتها على أرض الواقع وبذلك تبقى مجرد قصص وروايات عالقة في الأذهان.

في حين يستذكر (حسيسن) سبب انتقاله للسكن عند جدته (حنّا)اذ يحضر مصادفة مع تتالي سلسلة السرد، فعندما يتعرّض (دون كيشوت) لأزمة المبيت يتدخل (حسيسن) ليسرد له الخلل الموجود في البلاد، وهذا ما يتطلّب دليل على كلامه من خلال حالته هو في قوله:" ذات صباح وجدت في بريدي الشخصي رسالة تهديد أضحكتني ولم آخذها مأخذ 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 الدّم وورقة مكتوب عليها جملة واحدة :" انتظر دورك أيّها الطّاغوت" "أضحكتني وأخافتني كلمة طاغوت"[1].

[1]– الرواية ص 35.

وباستخدامه "ذات صباح، وفي يوم" دليل على وقوع هذه الحادثة في زمن ماض قريب إذ لم يضخم في تاريخ العودة إلى الوراء.

ولدى واقعة الذهاب لرؤية مغارة سرفانتيس ما يدلي باسترجاع الأحداث التي وقعت عندما أتى الوفد الإسباني للجزائر وطلبوا من الوزير رؤيتها والتي أرغموا على تنظيفها لمدة قصيرة وإخفاء المزبلة وكذا عيوبها، مع استعارة جزء من المرتكز الرخامي لتمثال سرفانتيس النصفي من عند (نورة) مديرة متحف الفنون الجميلة، والذي سرق مباشرة عند انتهاء المهرجان المزيف، أو الزيارة التي قام بها الوفد الإسباني والتي كانت ناجحة إلى حدّ أنّ (السي وهيب) ألقى خطابا طويلا تأثّر به الضيف الإسباني والذي انتهى بتوقيع بروتوكول أو اتفاق ثقافي بينهما.

وهذا ما أخذ داخل المتن الروائي أربعة صفحات، من الصفحة "38" إلى غاية الصفحة "42" أي إلى حين تأنيب (نورة) (لحسيسن) على ضياع المرتكز الرخامي لتمثال سرفانتيس النصفي والذي ستكون من مهمته أيضا رواية أحداث ذلك المكان لضيفه وحفيد سرفانتيس الذي قطع مسافة طويلة لرؤية مكان تاريخي أثري جدير بالعناية.

ولإحداث نغمة استعراضية من خلال سرد الأحداث الماضية، نجد السارد يتبرع برواية قصة لا علاقة لها بالقصة الأولى حتى وإن أخذت سعة استرجاعها ثلاثة صفحات، بعد انغماس مملّ لكيفية توزيع مياه النافورة في مساحة القصر كالدرر الصافية والتي تذكّره بساقية البلاطان، ففي وسط التساؤلات أخذته ذاكرته لماض بعيد لقريته بتفاصيلها الناعمة، أين كان هو وزملائه يرتدون على صور الساقية لرؤية (مريم الجميلة) الوديعة التي كانت تأخذ ملابس الناس وتغسلها لكسب قوتها والاسترزاق من هذا العمل، فكانوا عندما يتجمّعون يتقاسمون الكذب ويؤلّفون القصص الخيالية عنها حتى وإن كانوا على دراية أنّها مغرمة بأقلّهم كلاما (مصطفى)، لكن ابن السحار يقسم على الفوز بها كونها ابنة عمّه الشهيد، وإذ غابت عن الأنظار وسارت سرابا، تفاجئ الجميع بظهورها متزوجة (بأحمد بوسنادر) بإرغام وهذا ما أدى (بمصطفى) لترك القرية ولم يظهر إلاّ عشية موته بعد انتشال جثته مع (مريم) من الوادي الكبير، وبعد دفنهما

منفصلين يصطدم الجميع عند رؤية قبريهما فارغين في صباح اليوم التالي، ليؤلّف كل واحد رواية تبرز ذلك الاختفاء.

ومن خلال أهل القرية تمّ بناء القبرين المنفصلين وغرس عند رأس كل منهما شجرتان الأولى سرو عالية والثانية صفصافة أنيقة يسميها الناس (مصطفى ومريم).

وعلى أثر هذه الرواية ما يدلّ على التلاحم الأسطوري والتاريخي، فمن خلال تلاعبات السّحر والشعوذة وكذا اختفاء الجثّتين المبلورة لقصص وحكايات عجيبة، تكون قد أسهمت في انغماس الطابع التاريخي لأسماء (مريم ومصطفى)، إذ يتبلور الخيط الروحي للعلاقة الدينية بين المسيحية والإسلامية.

وفيما يتعلّق بالسرود التاريخية الخاصة بالشخصيات التاريخية أمثال: ميقال دي سرفانتيس، الشاعر رينيار وشطاين، نجد كل من (حسيسن) و(دون كيشوت) وحتّى (شفيق) مدير المصنع والمزبلة أو المتحف وكذا (مايا) المترجمة قد تفنّنوا في سرودهم حول هذه الشخصية الفذّة الكاتب الإسباني الذي قضى خمس سنوات من عمره في هذه البلاد سجينا بعدما قبض عليه في عرض البحر.

فحتّى النّظام الزمني لعب دورا في إظهار الانكسارات التي مرّت بها الجزائر من خلال الأحداث التاريخية، بذكر تفاصيل عن الأماكن ابتداء من أسيروا الجزائر في القرن السادس عشر، بعدها نكتشف ذكر تفاصيل لماض بعيد، من خلال الحوار الذي يدور بين (مايا) و(دون كيشوت) حول مختلف الثقافات والدّيانات والحضارات التي مرّت على أرض الجزائر:" هذه الأرض التي أكلت لحم الأجداد العقلاء والمجانين والمؤمنين والمرتدين، الإنكشاريين والموريسكيين اليهود والمسيحيين والمسلمين، الفينيقيين والبرابرة والوندال والرومان، العرب، الأتراك، الإسبان، الفرنسيين..."[1] .

وهذا دليل على تتابع صدمات الجزائر فكلما أرادت النهوض وبعث الحياة تتعرض لغزو يعيدها إلى الوراء، وكلما تشكلت لبناء أسوارها تدخّل مستعمر غشيم لإسقاطها وهدم أساسها.

[1]– الرواية ص 192.

يتدخل السارد من خلال ما تحمله الذاكرة من حكايات ظهرت في شكل استطرادات تسرد قصص الأعلام والأماكن، فيكسر السيولة الخطية للزمن بعدما كانت الأحداث في الحبكة تربطها علاقات سببية، كونها لا تنشغل إلاّ بتسلسل الوقائع وتجميعها وفق بنية سردية تتمظهر في سمات ثلاثة[1]:

- **المنطق التعاقبي للأحداث وفق مبدأ السببية:**

إذ تتناوب الأحداث كما يلي:

وصول دون كيشوت إلى الجزائر، فشله في العثور على سكن، التوجه إلى وزارة الثقافة واللقاء مع حسيسن، استضافة حسيسن لدون كيشوت في بيته، خروجهما معا صباحا لجولة استكشافية البحث عن مغارة سرفانتيس، الوصول إلى مزبلة بلكور، معاينة مكان يجري فيها من فساد الخروج من المزبلة دون شراء شيئ، اختطاف دون كيشوت، بحث حسيسن عنه، اتهام دون كيشوت بالجوسسة، جمع حسيسن الأدلة لإظهار براءة دون كيشوت، إطلاق سراح دون كيشوت استدعاء حسيسن للتحقيق معه في الوزارة، طرد حسيسن من عمله، اختطاف ملثمين لحسيسن التمثيل بجسده وتهديده بالقتل في حالة الكلام، دخول حسيسن في عزلة الخوف.

- **التوتر الداخلي:**

المتمثل في وصول الصحفي الإسباني "فاسكيس دالميريا دي سرفانتيس" إلى الجزائر أثناء " الحرب الأهلية" في منتصف تسعينات القرن العشرين، وتزامن وصوله مع تهديدات الإسلاميين للأجانب بالقتل.

- **علاقة البداية بالنهاية:**

إذ يبدأ بتقطيع كلمة "الجزائر" للدلالة على المكان الممزق والمقطع لأجزاء من خلال عدة أحزاب سياسية في ظل غياب الدولة المنصبة على أصحاب النفوذ والسلطة فقط.

فمن خلال الابن الشرعي للرواية حفيد الكاتب سرفانتيس، ستتطرق الرواية إلى إدراج تواريخ لأحداث ماضية تخص عصر القراصنة في القرن السادس عشر وعوالم الأسر والأسرى من خلال استحضار حقائق متناثرة في الذاكرة المتّقدة للشخصيات المختلفة لروايتها، حتى وإن

[1]– أنظر كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، ص 160.

كانت ذاكرة جريحة في معظمها تبكي الجنة الأندلسية الضائعة حينا ومدينة الجزائر التي تحوّلت إلى مدينة بلا ذاكرة حينا آخر.

إذ يتقدّم (شفيق) الشخصية المولوعة بشغف التاريخ وترميمه بإعطاء معلومات تاريخية عن اللوحات التذكارية الموجودة داخل ذلك المتحف المتخفي وراء مزبلة، بدءا بقصة اللوح التذكاري لسرفانتيس، يقول:" فقصة اللوح التذكاري ليست عادية، الجالية الإسبانية رفعت في مغارة سرفانتيس الواقعة على مرتفعات الهضبة المطلة على حديقة التجارب النباتية نصبا تذكاريا نصفيا من الرخام منسوخا على الأصل الموجود بالمتحف الوطني بمدريد، وتمّ التدشين يوم 24 جوان 1894، هي التكرّيم الثاني إضافة إلى اللوحة التي سبق أن أهدتها الجالية الإسبانية بسيدي بلعباس وثبتت عند مدخل المغارة بتاريخ 1905 من شهر مارس وفي 07 ماي من نفس السنة احتفل بنفس المكان وبرئاسة لويس مارياناس قنصل إسبانيا في الجزائر بمرور المئوية الثالثة على صدور كتاب دون كيشوت"[1].

وفي ظلّ هذه التواريخ يعمد الروائي إلى توثيق تلك التواريخ على اعتبار أنّ الكثير ليس على دراية بها.

ومرورا على استرجاع تفاصيل الشاعر (رينيار) الذي كان بدوره أسيرا لدى القراصنة المشار إليها في روايته الجميلة "لابروفنسال" سنة 1677 حتى استحضار أحداث كورديلو شطاين ومنامات الوهراني، عبورا على المكان الأوّل الذي نزل فيه سرفانتيس للميناء القديم.

سيستكمل (دون كيشوت) في الكورديلو الخاص به سرد أحداث متعلقة بجدّه بعد اكتشافنا للأماكن التي مرّ بها ومكث بها قليلا أو كثيرا، بدء من قلعة هاناريس مرورا بالوليد، مدريد، روما، نيقوسيا بعدها لبانت حيث عطبت يده اليسرى في المعركة البحرية التي كان يقودها دون خوان النمساوي[2]، مشيرا إلى تاريخ 26 سبتمبر 1575 اليوم الخريفي الحزين أين اعترض القراصنة الأتراك سفينة لوصولاي في مكان سمي بزفرة سرفانتيس[3].

---

[1]– الرواية ص 66.

[2]– أنظر الرواية ص 29.

[3]– أنظر الرواية ص 158.

في حال أنّه في مكان اعتقاله يستذكر دائما كلمات وأحاديث صديقه (حسيسن) التي لم يتعرض إليها السرد من خلال الفصول الأولى، حتى أنّه يشير إلى أسطورة السيدة المتوحشة التي يتذكرها مع أنشودة المطر (وخويا حمو) حامل الشمس، الغائبة في تفاصيل حديثة مع الجدّة (حنّا) في الفصل الأوّل.

وهذا دليل على أنّ عملية الكتابة تواجه دائما ثقل الذاكرة المملوءة بالأحداث المتراصّة والمتذبذبة في بعثها، إذ يصادف أن يتناسى السارد أحداث لم يذكرها في البداية لكن يتداركها الحديث فيما بعد على لسان شخصيات أخرى.

في حين يسطّر (دون كيشوت) من خلال الكورديلو على استرجاع خارجي لأحداث تمت قبل بداية الحكي والتدوين، حين يرصد لنا تفاصيل الأيام التالية: السبت ألميريا، الاثنين مرسيليا، الثلاثاء في عرض البحر.

تتداخل الإسترجاعات فيما بينها وتترابط لتشكل حلقة متكاملة لزبد الذاكرة الدّسم والمتشعّب في سراديب الماضي، متقمّصا دلالات إشاريّة لما هو موجود في الواقع، فإذا كان السّرد قد عاد إلى زمن التعصّب والتّمرد الذي كان سائدا في زمن القراصنة، فهو بذلك دليل لما تعيشه الجزائر من انقلابات سياسية وانفجار الفوضى والعبثية واللاّمعنى.

فحتىّ وإن سارت الإسترجاعات في منحى تفوقي، إذ تتراكم وتتفاقم إحصائياتها داخل الخطاب الروائي، إلاّ أنّ الإستباقات قد فعّلت مفعولها في ترسانة التحفيز السردي وجماليته.

ب. الإستباق:

يعد الإستباق نمط من أنماط السرد:" بحيث يلجأ إليه السارد في محاولة لكسر الترتيب الخطي للزمن، فيقدم وقائع على أخرى أو يشير إلى حدوثها سلفا مخالفا بذلك ترتيب حدوثها في الحكاية، كونه مفارقة تتّجه نحو مستقبل بالنسبة إلى اللّحظة الرّاهنة"[1] فمثل الإسترجاعات فالاستباقات أيضا لها مظهران خارجية وداخلية.

[1]– جيرالد برنس : المصطلح السردي، ص 301.

ب.1. الاستباق الخارجي:

يتخذ هذا الاستباق موضعه في لحظتين مهمتين من لحظات السّرد ابتداء من اللحظة الأولى قبل البدء في الحكاية حيث يخلّف للمخاطب السردي استباقا مفتوحا على المستقبل بإبراز حضور المؤلّف الضمني[1].

لقد اتّخذت الاستباقات الخارجية مسارات استباقية لأحداث لن يعود إليها السرد فيما بعد، فقول السارد أنّ هذا الملف لن يرى النور أبدا، دليل على استباق غائب لحدث متوقع يبقى في دائرة مبهمة لاحتمالات توتّر المخاطب السردي.

لجأ السارد إلى استخدام استباقات خارجية لوظائف مختلفة فنجده يستخدم أسلوب القسم ليبيّن مدى شدّة غضبه وذلك من خلال أمنية لن تتحقق أبدا، فيقول:" مسكين أنا ابن كل الأرياح واللاّشيء الذي أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان الذي فقده وذكر اللذة واللّعنة، المنزوع ذات مساء مغلق، سيقدم بفرح الساموراي على ارتكاب نفس الحماقات"[2]، فهو بقسمه هذا يشير لاستباق لن يحدث أبدا ليس فقط على مستوى السرد بل على مستوى حياته أيضا.

لكن إذا تمعّنا في قول (دون كيشوت) عندما يشير إلى رغبة والده وأمنيته في تحويله إلى أكبر كاتب شعبي كبير في القرن مثل جدّه من خلال المقطع التالي:" كما قلت لكم، أنا منحدر من عائلة سرفانتيس ووالدي جعل من المحافظة على ذكرى هذا الشاعر التائه رهانه الحياتي، وكان يرى فيّ المنفذ لهذا الرّهان بالإصرار المستميت على تحويلي بالقوة إلى أكبر كاتب شعبي في القرن"[3]، فهنا السارد يبعث وظيفة أخرى لتحقيق هذه الرغبة أو الرّهان الذي سيتحوّل "يوما ما" إلى حقيقة بجعل المستحيل ممكنا.

---

[1]– أنظر عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط 1، 2009، ص 112.

[2]– الرواية ص 15.

[3]– الرواية ص 28.

ويبقى الاستباق الغامض مراوغا في السرد، فعندما يتم التوقيع على بروتوكول ثقافي بين الجزائر والوفد الإسباني يتقدم (حسيسن) في سرده لإبلاغنا أنّه اتفاق لن يرى النور أبدا بكل جزم وتأكيد، لأن ملف سرفانتيس قد سرق من رفوف الوزارة ولا يمكن العثور عليه في أي قسم من الأقسام[1].

في حين نجد (حسيسن) عندما يسرد لنا أحداثا تخص مغارة سرفانتيس واليوم الذي تمّ تزويره بترميم المغارة بإخفاء الأوساخ ومنع الشاحنات مؤقتا من تفريغ شحناتها هناك من خلال أربعة صفحات، يشير إلى تأجيل حكيها (لدون كيشوت) وسردها له في وقت لاحق، على غرار عدم تكرارها على مستوى السّرد.

(فحسيسن) على يقين أنّه إذا سمع هذه الحماقة فلن يبق لحظة واحدة في الجزائر وهذا استباق لمستقبل قد يحدث أو لا يحدث.

يعيد السارد مقولته التأكيدية للاستباقات بعيدة ومنعدمة بتصريحه لأداة النفي "لن" من خلال سرود لاحقة نلتمسها من خلال مقاطع أخرى مثل تعرّضه لمقالة (بختي) الصحفي الذي اغتيل عندما رصد حقائق مافية الأدوية والذي أكّد أن قوائم المتعاملين في هذا الحقل سيتمّ الإعلان عنها قريبا، لكن قبل ذلك بيومين وجد الصحفي ميّتا حرقا في بيته، فالسارد لما نقلها لنا أردفها بكلام بين قوسين "ولن تنشر أبدا" أي تلك القوائم.

في حين نجد استباقا آخر للملفات التي تحملها دائما زكية السكرتيرة على نهداها الممتلئان والمضغوطان بعشرات الملفات التي لم ولن يكتب لها أبدا أن تدرس أو حتى أن تفتح أو تنظم على الأقل، ترمى مباشرة بعد فصل ملفات الأصدقاء والأقرباء، وهذا دليل على استهزاء أصحاب المناصب العليا وأصحاب الإدارة على الناس وتضييع وقتهم لتشكيل ملفات لن تدرس إذا لم تكن لهم معارف داخل الإدارة[2].

[1]– أنظر الرواية ص 41.

[2]– أنظر الرواية ص 133.

وفي الكورديلو يستخدم (دون كيشوت) كلمة "يوما ما" للدلالة على تطلعه للمستقبل وأمله المتوقع في كتابة رواية انطلاقا من فكرة أنّ كل مغلق يفضي إلى فضاء يتسع ويضيق بحسب عمقنا وأشواقنا.

إنّ السارد في استباقاته لا يضعنا فقط في تأملات وهمية لن يكون لها وجود، بل يترصّد استباقات كاذبة مثل قوله:" شوف يا مولاي هذا الرجل السبنيولي يريد أن يشتري كل ما يتعلق ببلده، في أسوأ الأحوال سينشر كل مشاهداته في الصحافة المتخصصة بالأثريات، وهي في كل الظروف دعاية..."[1].

وهنا يستخدم (حسيسن) كلماته لإقناع (شفيق) وإغرائه، وهذا ما سيؤدي إلى خلق مشكلة فيما بعد لهذا الضيف السبنيولي خاصة عندما يضيف أنّه سيشتري المفرغة بكاملها مع عمّالها إغاظة منه الرجل الذي سأله.

تتعدى الاستباقات الخارجية حدود الخطاب الروائي ذلك برصد مستقبل خارجي متفاعل مع الخطاب السردي بطرح احتمالات السارد أو المؤلف الضمني على عكس الدّاخلية التي تبقى في إطار العالم الروائي المحدود.

ب.2. الاستباق الداخلي:

يحدث هذا الاستباق في بنية الحكاية بحيث "يكون من الداخل فلا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني"[2]، إذ تتعدد أشكالها استجابة لاستدعاء السارد لمجمل الأحداث من الماضي ثم ينطلق عكس ذلك باتجاه المستقبل.

تعتبر فواتح الفصول ابتداء من الأوّل حتى السادس سرودا استباقية تنبّئ القارئ بما سيحدث داخل تلك الفصول من أحداث، بحيث تقدّم كأنّها شفرة مرمّزة على القارئ فكّها مع فعل القراءة.

وعلى أساس سلطان التعبير المتحكم في ظروف الكتابة ما يبعث ببعض الاستباقات التي لم تصل نقطة السرد إليها بعد، على أساس أن (حسيسن) عندما يبدأ كتابة قصته وأحداثها

[1]– الرواية ص 64.

[2]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 17.

ما يجعل ببعض المعطيات المسبقة تنفلت منه، مثل حادثة الاعتداء عليه المتكرّرة خاصة في الفصل الأوّل حتّى وإن كانت تفاصيلها تسرد في الأخير ابتداء من عملية خطفه المذكورة في قوله:" أنا المواطن العادي الذي وعد الملثمين الذين اختطفوه بأن لا يذكر شيئا مما حدث له..."[1].

ليذكر في سرد آخر حادثة بتر العضو الذكري واللسان المصرّ دائما على ذكرها كونها أدت به للهلاك والنّقصان متحوّلا بعد ذلك إلى رجل صالح ومواطن نموذجي يحق له أن يفتخر، ليؤكّد بكل صدق حقيقة الأمر على أنّه" الآن فقدت اللسان والذّكر ولا شيء يزعجني بعدها"[2]، على اعتبار سيرورة دلالتها لمنطق استباقي ضمني.

فدلالة اللسان المبتور واضحة على اعتبارها الوسيلة الأسهل لنقل الأحاديث عن طريق الكلام على غرار وجود الكتابة، لكن تبقى الكلمات أسرع فعالية وجرأة في التأثير، أما دلالة عضوه الذكري المستأصل دليل على أن الملثمين قد محو البذور الملقحة لذريته، إذ استأصلوا اسمه العائلي بقطع جذعه من أصوله، على اعتبار أنّ الجنس الذكري هو الوحيد القادر على استمرارية كنيته وأصله بتوليد وتكاثر تجمعه العائلي.

لكن يظهر لنا وجه آخر للاستباق، إذ يتوجه بذكر (دون كيشوت) وقضية عودته إجبارا لوطنه في قوله:" الآن بعد أن غادرنا دون كيشوت وأعيد مجبرا إلى وطنه..."[3].

فالقارئ من الوهلة الأولى يصطدم بهذا التلميح لمغادرة الشخصية وهو لم يتعرف عليها بعد ولم يتعرض بعد لمجريات الأحداث.

فعندما يتقدّم السّرد يشير السارد إلى رؤية مستقبلية يرى من خلالها الصعوبات التي يجب مواجهتها لبلوغ ذلك المبتغى والسير مع أجنبي في ظروف غامضة يثير كل الشبهات في قوله: "كنت مدركا للشطط الذي ينتظرني..."[4]، فالسارد كان عارفا لما ينتظره لكنه لم يتوقع

---

[1]– الرواية ص 15.

[2]– الرواية ص 16.

[3]– الرواية ص 17.

[4]– الرواية ص 32.

طرده والاعتداء عليه، حتى وإن أفصحت له شخصية أخرى بذلك، (فالسي مقدّم) وهو في حوار معه يتجرّأ بإخباره أن مستقبله في تلك الحالة على منقار عفريت كونه يسير في طريق مسدود يبعث فقط بالمشاكل.

وفي صميم الكلام يستبق (حسيسن) الأمور لإعلامنا أنّ هناك قائمة أولية للمطرودين بدأ الناس يتداولونها في سريّة تامة حتى وإن كانت إمكانات المناورة وحدودها ضّيقة[1].

وفي وعد (كباييروا لحسيسن) نلاحظ استباق تصريحي معلن بعد تسليمه الغلاف المبعوث من طرف (دون كيشوت) الذي يحتوي رسالة وكورديلو وهذا باطمئنانه إذا ظهر هنالك جديد في القضية، حيث يسطّر (دون كيشوت) في الرسالة على استباق تحقّق بعدها من خلال قضية طرده فيقول:" سأطرد بعد أيّام من تراب هذه البلاد العظيمة باستعجال لأني خطر على أمن الدولة"[2]، حتى وإن تكرّر ذكرها على لسان شخصية أخرى (مايا) في قولها:" يبدو أنك ستجبر على مغادرة البلاد بشكل استعجالي"[3].

فمن خلال كل الاستباقات ما جعلنا نتابع الأحداث لإشباع الجانب الفضولي من عزيزة الإنسان، فالمفارقات الزمنية لعبت دورا هاما في تبليغ الرسالة، لكن زيادة للتحريف الزمني ما يبعث بالنظر لوتيرة الأحداث في الخطاب الروائي، وهذا ما سيتحقق إذا عدنا لمقابلة زمن القصة بزمن الخطاب عبر تقنيات حكائية مختلفة للإيقاع الزمني.

2.1. الديمومة:

نقصد بالديمومة (la durée)[4]، العلاقة التي تربط بين زمن الخطاب المقاس بالكلمات، الجمل، السطور، الفقرات، وزمن القصة المقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات، وكيفية تجسيده داخل الخطاب السردي.

---

[1]– الرواية ص 134.

[2]– الرواية ص 142.

[3]– الرواية ص 194.

[4] –G.GENETTE : figures 3, p 122.

وللكشف عن التمفصلات الإيقاعية لهذا النسق وجب الوقوف على حركة السرد اعتمادا على مظهرين أساسين: **تسريع السرد** عن طريق تقنيتي "**الخلاصة والحذف**" و**تبطيئ السرد** عن طريق تقنيتي "**المشهد والوقفة**".

أ. تسريع السرد:

- **الخلاصة(sommaire)**[1]

تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل، وهذا الشكل من العلاقات السردية يمكن أن يتلائم مع بنية الاسترجاع الزمني في بعض الحالات[2]، أين يكون زمن القصة أكبر من زمن الخطاب.

لقد تميّزت تشكيلة فواتح الفصول في هذه الرواية باستخدامها تقنية التلخيص للتمهيد لكل فصل ابتداء من الفصل الأول حتى السادس وهذا من خلال السارد من الدرجة الأولى الذي يوجز لنا الأحداث الموجودة داخل الفصول في بضع سطور فقط.

أمّا فيما يتعلّق بالمتن الرّوائي فنجد الساردين (حسيسن) و (دون كيشوت) مع بعض الشخصيات الثانوية يستخدمون هذه التقنية لرصد أحداث موجزة تخصّ أحد الشخصيات أو أحداث تاريخية، أو وضعية ما أو بقايا حلم... إلخ، إذ قد يشير السارد لهذا التلخيص باستخدام المدّة التي لخصها أو يبقيها غامضة ويكتفي فقط بحصرها في كلمات أو جمل أو سطور، مركزا على أهم الأجزاء المؤثّرة أكثر في تلك الأيام، تفضيلا منه على ذكرها للمسرود له عوض إلغائها كلية.

فهذا (حسيسن) يلخص لنا أحداثا تخص (عمي المختار) وعلاقته بآلته الكاتبة في بضع سطور يقول:" عمي المختار الذي طحنته كل حروب الأزمنة الحديثة ولم يتوان دقيقة واحدة عن صيانتها عندما كان يشغلها، لا يتركها إلاّ عندما يعصرها كليمونة تئن وتتلوى مثل المغنية

[1]– المرجع نفسه، ص 130.

[2]– أنظر حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 76.

السكرانة أو كغيمة ضائعة، مانحة له الأشواق والروح مقابل رضاه، لم تخدعه أبدا حتى آخر يوم في حياته"[1].

في حين نجده يلخّص مدّة زمنية في بعض جمل معتبرة قائلا:" منذ أكثر من عشر سنوات والعديد من الجمعيات تتقاتل من أجل اعتبار هذه الأماكن تراثا أثريا وطنيا بدون القدرة على تحقيق ذلك، وها نحن في ظرف أقل يوم ومع بعض النفاق نتوصل إلى تغيير المستحيل"[2]، وهنا في حديثه عن تنظيف المغارة فقد تمكن الجميع في جعلها تبدو مكانا أثريّا في أقلّ من يوم، الأمر الذي استحال تجسيده خلال أكثر من عشر سنوات.

لكنه من خلال المقطع التالي:" خلال كل المسافة التي قطعناها، لم يتحدث دون كيشوت عن شيء آخر إلاّ عن اللّوحة الرخامية المخلّدة لسرفانتيس وعن المكان العجيب الذي سيقت إليه"[3]، نجده لا يحدد لنا المدّة المستغرقة للوصول إلى ذلك المكان أو كم مضى من الوقت و(دون كيشوت) يتحدّث عن ذلك الموضوع، فاكتفى فقط بتسريع السرد مركزا على مبتغى الحديث.

وفي هذا الصدد نجد (حسيسن) يجمل كل المعاملات التي تجري في المصنع من خلال رسم خطاطة توضّح طريقة العمل فيه ابتداء من البحّاثون والبائعون وصولا للمسّير[4].

في حين نجد (شفيق) مدير المصنع من خلال العرض المشهدي يقوم بتلخيص أحداث تاريخية خاصّة بكل اللوحات والأثريات على شكل فقرات تزدحم فيها التواريخ من مثل تعرضه لقصة (رينيار) مجنون إلفير، إذ يسرد روايته الجميلة في 1677 وكان عمره اثنين وعشرين سنة، أحبّ امرأة من (آرل) وهي برفقة زوجها لكن بسبب الغيرة افترقا، ليلتقي (رينيار) معها في مدينة (نيس) لكن تعترض القراصنة السفينة ليتمّ القبض عليهم وسجنهم في 1678، وتتحول (إلفير)لسبيّه تقّدم لصاحب المقام (بابا حسن) وهو يباع في سوق العبيد لرجل موريسكي ويعمل

---

[1]– الرواية ص 14.

[2]– الرواية ص 41.

[3]– الرواية ص 57.

[4]– الرواية ص 62.

عنده في الصباغة، ليلتقيا ذات يوم ويصمّما عل الهرب إلى (مايوركا) لكن المحاولة تفشل ويعيدا للجزائر، لكن بفضل عائلة تحمّلت دفع فديتها يطلق سراحهما وغادرا الجزائر، لكن ذات مرة تصادف (إلفير) زوجها الذي ظنّ الجميع أنّه ميت، لينكسر قلب (رينيار) ويموت وحيدا في مرتفعات (ميتافارا) بعد كتابة اسم (إلفير)[1].

استغرقت هذه الأحداث ساعات وأيام وسنوات في الواقع لكنّ السارد يسردها في فقرات متباعدة ملخصا الأهم دون التعرض للمهم حتى أنّه لم يذكر سنة وفاة الشاعر إذ اكتفى بذكر تواريخ أخرى كونه قد تمّ ذكرها من خلال اللوحة التذكارية "1681 م".

وعلى مناسبة ذكر الأهم فقد سطر (حسيسن) من خلال تنبيهه (لدون كيشوت) على تلخيصات مكثفة لأحداث واسعة في قوله:" شرحت لدون كيشوت طبيعة المكان الذي نعبره، نبّهته حتى إلى المكان الذي وضع فيه جدّه لأوّل مرّة أقدامه على أرض هذه المدينة والذي تحوّل اليوم في مجمله إلى منطقة عسكرية للبحرية، ممنوعة، وضعت تحت حراسة استثنائية منذ أن ذبح الإرهابيون العديد من الحرّاس في فراش النوم مثل الخرفان بتواطؤ أحد ضباط الصف، الزاوية الوحيدة السياحية المتبقية هي الجهة المفتوحة على البحر"[2]، إذ لخص (حسيسن) حادثة ذبح الحراس في سطر وكذا الزاوية المتبقية في سطر وخطورة الأوضاع في سطرين.

ليلخّص لنا من خلال أربعة أسطر أحداث زيارة الضيف الأجنبي الذي لم يتوان أحد المسؤولين الكبار في إهدائه لوحة نادرة، إذ تشتمل هذه الزيارة تفاصيل أخرى لم يتم ذكرها، فقد اهتمّ بما يمليه عليه السرد[3].

(دون كيشوت) عبر الرسالة التي بعثها (لحسيسن) يهتم بتلخيص الحادثة الأولى لتوقيفه وحجزه لمدّة أسبوع مع غموض هذه المدّة، لكنّه في صدد إبلاغ الطرف الثاني بمعلومة ستخفف من قلقه وخوفه قائلا:" أنا سجين للمرّة الثانية في حياتي، الأولى، حدثت عندما اتّهمت

---

[1]– أنظر الرواية ص 69.

[2]– الرواية ص 78.

[3]– الرواية ص 86.

بشكل همجي بالتعاون مع مجموعة من الاستقلاليين الكاطالان، أسبوع بعد إيقافي في المطار انتبهوا أنّ اسمي يشبه اسم أحد الإرهابيين الكاطالانيين، هكذا قالوا لي بكل برودة أعصاب، يا الله مع السلامة"[1].

ففي الكورديلو تظهر بعض التلخيصات التي تشمل بعض المعطيات وهذا من خلال تلخيص يوم بأكمله في ثلاثة سطور:" لم نبق زمنا طويلا بمارسيليا في يوم ونصف استطعنا أن نشحن السكر في الباخرة، الكمية لم تكن بالضخامة التي تصوّرتها، عدم اختناق الميناء بالسلع ساعدنا كثيرا"[2].

لكن نجده بصدد إعادة ذكر يوم لقاء جدّة (حسيسن) والسّهرة المليئة بالقصص الجميلة خصوصا ما تعلّق منها بحارسة الظلال التي تنتظر بفارغ الصبر عودة (خويا حمو) حامل الشّمس، الضائع وسط الأشواق والأنوار واستغلال كل الليل لسماع حكايات عن الأسد الأندلسي والسّيدة التي لا عمر لها مع ذكر أحداث زيارة المفرغة في بعض السطور.

وما لفت الانتباه أكثر ما قدّمه السّارد من خلال تلخيص أحداث يوم الأحد من خلال صفحة منفردة، بحيث نجده منشغل بالتفكير مع ذكر تفصيل مهم هو عودة (السّي وهيب) ذلك اليوم[3].

تعرّض السّرد أيضا لتلخيص خبر إعلامي يخص قصة الجاسوس الإسباني المتداولة في المكتب، فيقول:" كل الفترة الصباحية لم أسمع على الأفواه إلاّ القصة المضخمة لجاسوس إسباني يعمل لمصلحة الإرهابيين الذي استطاع بفضل تواطؤات كثيرة أن يمرر أطنانا من القنابل في باخرة السكر، القبض عليه وعلى العصابة يشكل ضربة معلم أنقذت البلد في خراب أكيد"[4].

---

[1]– الرواية ص 142.

[2]– الرواية ص 157.

[3]– الرواية ص 140.

[4]– الرواية ص133.

يتعرض (حسيسن) لحذف مدّة أربعون سنة التي تفصله عن الثورة من تاريخ الجزائر ويكتفي بتلخيص المأساة اليوميّة للشباب الجزائري الذي لا يعرف حتى أسماء الشهداء الذين ظلّوا في أذهانهم مجرّد صور مبهمة، بالمقابل يتعرضون كل يوم لبؤس مجتمع يحكمه اللاّتسامح والكراهية.

ولهذا سيرصد لنا حقيقة العيش في ذكره لغياب مياه الحنفية أكثر من عشرة أيّام في قوله:" يتحدث عن الحمام ببساطة، هو لا يعرف على الإطلاق أنّي لم أر قطرة ماء في هذا البيت منذ أكثر من عشرة أيّام، الحنفية صدأت، للشرب علينا أن نغامر خارج البيوت باتجاه أسفل البناية للتزود بالماء من الحنفية الجماعية"[1].

لقد صادف السرد أيضا تلخيص بعض الوضعيات مثل وضعية (حسيسن) الموضوع تحت المراقبة منذ مدّة لأجهزة الدولة، دون تصريح لتلك المدة وبقيت غامضة، أمّا ما يشير إلى حياته الجامعية، فنجد المستوجب الذي لخصها في بعض السطور قائلا:" في الجامعة خرّب عقول الكثير من أبنائنا الطلبة قبل أن يطرد شرّ طردة منها، للأسف بمعارفه وتواطؤات الكثيرين استطاع أن يصل إلى وزارة الثقافة"، فكأنّ حياة (حسيسن) تقلّصت إلى حدّ تخريب العقول فقط لا أقل ولا أكثر وكأنّ شغله الشاغل هو الخراب وهذا بسبب إيديولوجيته الشيوعية كما تقدّم به السّيد في قوله:" يدمّر كل الأماكن التي يمرّ عليها ولا يترك بها إلاّ الخراب بإيديولوجيته الشيوعية"[2].

أمّا الشخصية (مايا) فتتعرض لتلخيص حالتها ووضعيتها العملية مدّة أكثر من عشر سنوات في ممارستها لمهنة الترجمة وطبيعة عملها الذي ليس بالعمل الشاق، فهي لا تشتغل إلاّ عندما يكون هناك زبائن وإلاّ فهي تقضي الوقت في القراءة أو ترجمة الوثائق الخاصة التي تصل للمعلم من مختلف الأماكن والأنحاء، وتحفظ سرّها كون طبيعة عملها يستوجب الثقة، لهذا نجدها تسطّر على أهم المشاغل التي تقوم بها خلال تلك المدّة في الخطاب، والتي تتقابل في القصة مع مشاغل حياتية أخرى.

---

[1]– الرواية ص 127.

[2]– الرواية ص 177.

➢ **الحذف: (ellipse)**[1]

وهو الجزء المسقط من الحكاية أي المقطع المسقط في النص من زمن الحكاية، كونه تقنية تحذف فيه مدّة زمنية في الخطاب، إذ يكتفي عادة بالقول "ومرّت سنتان" أو "انقضى زمن طويل"، فيتم الإغفال الكلي والمطلق للأحداث، ويتضح من خلال هذين المثالين بالذات أنّ القطع إمّا أن يكون محدّدا أو غير محدّد[2]، فيكون زمن القصة = س أمّا زمن الخطاب = 0.

أمّا "جيرار جنيت" فيقسّم الحذف إلى ثلاثة أشكال أو مظاهر:

- الحذف الصريح (ellipse explicite)[3]:

وهو الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص، كأن يقول: بعد عشر سنوات[4]

- الحذف الضمني (ellipse implicit):

وهو حذف مسكوت عنه في مستوى النص، وغير مصرّح به، وبمدّته، فهو حذف مغفل، نكتشفه ونحس به من خلال القراءة.

- الحذف الافتراضي (ellipse hypothétiqu) الذي يقترب من الحذف الضمني لعدم وجود قرائن تحدد مكانة مع المدّة التي استغرقها ويقترض حصولها استنادا لما يلحظه المسرود له من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة.

لقد شكل العدد "أربعون" في هذه الرواية دلالة استثنائية إذ يحاول السارد في كل مرّة استعمالها في سروده ابتداء من الفصل الأوّل عندما يستفزّه لون الأخضر الكاكي ويولّد لديه الرغبة في التقيّؤ والخوف رغم تجاوزه سنّ الأربعين[5]، أي مضى على عمر السارد أربعون سنة دون ذكر تفاصيلها.

---

[1]–G.GENETTE : figures 3, p 139

[2]– أنظر سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط 1، تونس، 1985، ص 93.

[3] –voir G.GENETTE : figures 3, p 139–140

[4]– أنظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 77.

[5]– أنظر الرواية ص 17.

في حين يعيد ذكر العدد عندما يقول:" أربعون سنة تفصلنا عن الثورة..." ليحذف تفاصيل هذا البلد خلال تلك السنوات، وفي خطاب آخر يقول:" منذ أربعين سنة وأنا أعيش في هذا البلد ولم أكتشف وجهها الحقيقي، إلاّ الآن"[1]، فيذكر قضاء سنين من عمره دون معرفته للوجه الحقيقي لهذا البلد، ومرور هذه السنوات من حياته عاشها في الحياة العادية بكل ثانية ودقيقة... وهذا دليل على زمن مخفي لأشياء تغيّرت وأخرى اندثرت، وأوضاع تقدّمت وأخرى تخلّفت ولكن دون ذكرها في السّرد.

وأمثلة الحذف الصريح في الرواية كثيرة، على اعتبار أنّ السارد شديد الذكر بالمدّة التي حذفها ومن بينها نجد:

حذف أربع سنوات مرّت من حياة هذه المدينة المليئة بالأحداث المتغيّرة لكنّ استقرار المطار على وضعية واحدة جعله يلغيها ولا يتحدث عن أسباب تأخير وتوقيف أعمال بنائه وهذا ما نلتمسه في قوله:" المطار الجديد الذي ظلّ كتلة من البيطون العاري لم يستطع أن يستقر على شكل منذ أكثر من أربع سنوات، مثله مثل مترو العاصمة بأفواهه الواسعة ومخارجه التي لا تؤدي إلى شيء، النموذج الرمزي لإفلاس سياسة العجز والخراب"[2].

بعدها يذكر (حسيسن) الخمس سنوات التي عاشها سرفانتيس في الجزائر من خلال المقطع التالي:" خسارة كبيرة لا تعوّض لأنّ الخمس سنوات التي عاشها سرفانتيس هنا صارت أبدا ملكا للمدينة..."[3]، ومع تفهم سرفانتيس على بقائه مدّة عشرون سنة لكتابة "دون كيشوت" وهذا ما نكتشفه حين يقول:" أظنّ أنّي في هذا المكان أحسست بشكل أعمق بدون كيشوت فالمغارة... حتى وهي في هذه الحالة من التلف، عرّفتني بآلام الأسر وعذابات العزلة والرغبة المحمومة في الهرب، بدأت أفهم الآن لماذا كتب بعد عشرين سنة دون كيشوت عندما أطلق

[1]– الرواية ص 118.

[2]– الرواية ص 58.

[3]– الرواية ص 81.

صراحه"[1]، لكنه لا يخبرنا ماذا كان يفعل سرفانتيس طول هذه السنوات في حياته قبل كتابة "دون كيشوت".

في حين نجده يذكر سنتين على معرفته للرجل الذي يعمل في السفارة الإسبانية من خلال قوله:" استغلّيت فرصة انشغال حنّا بصلاتها لأتلفن إلى الملحق الثقافي في السفارة الإسبانية، رجل أعرفه منذ سنتين بسبب طبيعة العمل"[2].

أمّا عندما يقول السارد:" انتظرت بكل بلاده مدّة ساعة بكاملها لإيجاد تاكسي"[3] و "بعد نصف ساعة ارتاب الحارس الهرم أن يتلفن ليعلن على وجودنا ويسمح لنا بتخطي عتبة المدخل"[4]، فهو يشير إلى حذف مدّة زمنية قصيرة تعدّ بالثواني أو الساعات، لكنّه لا يذكر في سرده عن وجود أحداث خاصة بهذه المدّة الزمنية، فمرور ساعة أو نصفها لا بدّ أنّ الشخصيتين لم تستقرا في حالة جامدة لا بدّ أنّ هنالك حركة، كلام أو حوار لكن السارد لم يذكر أي حركية تخص هذه المدّة.

أمّا فيما يخص الحذف الضّمني فنجد منها المحادثة التي جرت بين الشرطي وصديقه، حيث يتم هناك قطع لحديث مطوّل دام مدّة زمنية طويلة، فينقلها السارد بكلام مقطوع بوضع نقاط متتالية، مشيرا لها في السرد حيث يقول:" تحدّثا طويلا عن أشياء كثيرة تهمّ وضعية البلد، عن حضوري الأماكن، ما يجب القيام به... أخرى مرمّزة قصدا..."[5].

ولتسريع الزمن يقوم السارد بالإشارة إلى القصة الخاصة (بدون كيشوت) عندما يلتقي "(بالسي مقدّم) من خلال مؤشّر يدلّ عليها بقوله:" حكيت له القصة بكاملها..."[6]، أي حذفها متعمّدا سبب إدراجها في السرود الماضية، كما يستخدم أيضا تعبير آخر عند لقائه شخصية أخرى (توفيق) في قوله: "البقية تعرفونها يا سيدي...".

---

[1]– الرواية ص 92.

[2]– الرواية ص 109.

[3]– الرواية ص 155.

[4]– الرواية ص 59.

[5]– الرواية ص 153.

[6]– الرواية ص 116.

أما من خلال الكورديلو فنلتمس حذفا ضمنيا غير محدد في قوله:" لا أدري كم من الوقت مرّ على غفوتي ولكن عندما قمت تحت فعل الضجيج...." على اعتبار أنّه لم يصرّح بالمدّة الزمنية بسبب غفلته.

ب. تبطيئ السّرد:

- **الوقفة: (pause)**[1]

تتحقق هذه الصيغة عادة بإبطاء السرد وتكون عندما لا يشتمل زمن الخطاب على أيّ زمن حدثي، ويكون مجالا للوصف أو التأمّل[2]، إذ تقوم على تعطيل فاعلية الزمن السردي من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء، فيكون زمن القصة فيها منعدما أمّا زمن الخطاب فيفتح مجالا للفسحة (زمن القصة=0 أمّا زمن الخطاب=س). ويوجد نوعين من الوصف:[3]

فنجد الوصف الذي يشكل متطلّعا نصّيا مستقلا، فيشرع السارد في وصف إطار مكاني أو شخصية أو الطبيعة، وتقتصر وظيفتها على تهيكل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية.

وأمّا الوصف التأملي عندما تقف الشخصية لتكشف لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما.

وتقف الوقفة على مجموعة من الوظائف منها:

تزينيّه، جماليّة، توضيحيّة أو تفسيريّة[4]، وما على الوصف إلاّ إضافة شيء جديد يفيد السرد ويخدمه على اعتبار أنّ التوقف ليس هدفا بل وسيلة فقط[5].

إنّ الوصف أو الوقفة تقنية سردية يستخدمها السارد لتبطيئ السرد بحيث نلتمس في الرواية وصف يخص الأماكن ووصف يخص الأشخاص ومظاهرهم الخارجية، ووصف للحالة الشعورية وتحركات بعضهم ما أخذ يمدّد زمنية السرد ويطوّلها.

---

[1]– G.GENETTE : figure 3, p133.

[2]– أنظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 79.

[3]– أنظر سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 90.

[4]– أنظر حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 79.

[5]– أنظر حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمان، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 2009، ص 175.

نترصد أيضا من خلال الرواية وصف لأحداث تاريخية وشخصيات مرجعية أسطورية كانت أم متخيلة، كأسطورة السّيدة المتوحشة مع ذكر شخصية (كارمن) الورقية، دون أن ننسى (زريد) و(صانشو دي بانصا) المرتبطين بسرفانتيس فحتى (سلفادور دالي) أخذ مساحة معتبرة عندما يتقدم السارد بوصف اللوحة التي تقيم (حنّا) عادة الصّلاة أمامها اذ يعرض فيها صاحبها "غالا"(gala)عارية الجسد أمام بحر غاضب.

وقد شكّل حضور سرفانتيس القوي بلاغة محورية ضمن الخطاب الروائي على أساس أنّه البؤرة التي تحوم حولها الحكايات، وهذا من خلال وصفه خاصة في الكورديلو أين يتلاحم شعور الحفيد مع الجدّ في ومضات استطرادية لوصف مشاعر وأحاسيس الجدّ والالتماس معها. وفي حال أنّه أخذ مكانة معتبرة في وصف حالته عندما كان في الحرب أين عطبت يده اليسرى، أين تمّ القبض عليه من خلال زفرة سرفانتيس في عرض البحر...إلخ، من أحداث متقاطعة توزّع حضورها على مستوى الخطاب السردي من بدايته حتى نهايته.

أمّا فيما يخص باقي الأوصاف فنكشف وصفا لحالات شعورية تخص الشخصية الرئيسية (حسيسن) ورغبته في الكتابة، ووصف الحالة الشعورية الخاصة (بشفيق) عندما أثنى عليه (حسيسن) بالتشكرات المغرقة، لنجده يصف حالة الليل المخيفة التي يبعث بسواده لمجريات الإجرام والإرهاب، فتحوّلت حالة سكونه التي تدل على الراحة والاطمئنان إلى حركية الذئاب الجائعة المتعطّشة لدماء البشر بدون رحمة، فيقول السارد:" في الخارج كان الليل قد بدأ يسوّد الشوارع بوجه المدينة تتهاوى داخل الظلمة... نسيت الخوف تماما أمام هذه الحالة من اللاجدوى"[1].

وكذا نصادف أوصاف ساخرة بأسلوب كوميدي للمظاهر الخارجية لبعض الشخصيات الثانوية ذو المناصب الإدارية أمثال (زكي، مقدم، توفيق) للدلالة على أنّهم لا يستحقون ذلك المكان حقا، بطبيعة الملامح المضحكة والمظاهر التي يشمئزّ منها البدن، وهذا ما نحدّده من خلال قوله:" وجه أحدهما كان استفزازيا وعيناه حارقتان"[2]

[1]– الرواية ص 105.

[2]– الرواية ص 64.

وقوله أيضا:" وجدته في مكانه المعتاد وراء مكتب جميل من خشب الأكجو يكاد لا يظهر إلاّ رأسه..."[1]، أو عندما يصف (زكي) الذي يعمل في مقر الأمن المركزي للجزائر الوسطى:" لا تظهر إلاّ صلعته التي كان ينكسر عليها الضوء العمودي النازل من السقف لا أفهم لماذا قصيروا القامة يصرّون دائما على المكاتب التي تتجاوزهم "، وهذا التساؤل يريد به اظهار النماذج المتسلّطة التي يتم اختيارها لتمثيل الجزائر.

وعندها يليه وصف (توفيق) الرجل القصير على جسمه المدوّر الممتلئ على كتفيه العريضتين يستقر رأس يشبه بطيخة أو كرة رجبي (Rugby) غير منفوخة بشكل جيد، عيناه تشبهان عينا ذئب صفراوان غارقتان في بياض غير صاف[2]، فإنّه يداعب الروح الفكاهية وينشّط سرده بها.

لنجده بعد ذلك يسرد بعض الأوصاف الكاذبة التي يخترعها مثلا (حسيسن) (لحنّا) عندما يصف لها (دون كيشوت) كأنّه إنسان في هيئة بطل مغوار ببنية جسدية صلبة وهو على عكس ذلك تماما، ويعيد وصفه بهذا الشكل عندما يسرد لها حادثة توقيف الضيف الإسباني والترحيب الملكي له وإقامته ضيفا معزّزا في قسم الشرطة فنجده يقول:" ها... السجن... نعم... نعم... فهو لا يشبه لأي سجن قصر كبير، الأرضية مغطّاة بالزرابي الفارسية والتلمسانية، الحيطان مغطاة بالأقمشة السمرقندية والبخارية والأندلسية، باقات زهور كبيرة ومشكّلة بالورود البليدية المختلفة الألوان..."[3]، دون أن ننسى وصف (مايا) من قبل (دون كيشوت) حتى أثار رغبة (حسيسن) لرؤيتها وكذا وصف المستجوبين وهيئة الرجال الذين يحرسونه.

ومع كل هذا سطعت الرواية بوصف الأماكن المختلفة المذكورة داخلها، ابتداء من وصف مكتب (حسيسن) والموقع الجغرافي له، مع وصف قصر الثقافة والإطالة في وصف جنينة المدينة وهي اسم لفيلا أندلسية حتى أخذت صفحتان كاملتان على متن الخطاب الروائي، مرورا بالوصف الخارجي للمفرغة، فيلا سيساني، وصف المغارة وحالتها المأساوية وكذا وصف

---

[1]– الرواية ص 102.

[2]– أنظر الرواية ص 123.

[3]– الرواية ص 108.

مختلف البنايات التي مرّ بها السارد متأمّلا ضخامتها وبرودتها وثقلها المفتقد للمعنى، مع وصف سكونية الأمكنة خاصة حالة البحر عندما وصل (دون كيشوت) للجزائر إذ أخذ يتأمّل هدوئه وزرقته، وما تركزّت عليه أيضا وصفها لبعض الأثاث كالسرير في قول (دون كيشوت):" تمدّدت على سريري الحديدي المصدّأ الذي جهّز بالمناسبة من مجموعة القطع المتناثرة"[1]، والمكتب الذي انتقل إليه قائلا:" مكان واسع وعريض مملوء بالكتب والأثاث كله من قصب البانبو حتى الكراسي والمكتب الكبير"[2].

وعلى هذا فإنّ جميع الوقفات المرتكز عليها في الرواية تشكل جملة إبداعات فنية لتقنية التصوير الفوتوغرافي لها.

- **المشهد: (Scène)[3]**

يقصد بالمشهد "المقطع الحواري الذي يكاد يتطابق فيه زمن السرد بزمن القصة "زق = زخ" من حيث مدّة الاستغراق"[4].

لقد نبّه "جيرار جنيت" إلى أنّ الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام[5].

لقد باتت المقاطع الحوارية عمودا فقريا للرواية من خلال الخيط التشاكلي للعلاقات القائمة بين مختلف الشخصيات المتعلقة مبدئيا بالشخصيتين الرئيسيتين (حسيسن ودون كيشوت) إذ تجمع بينهما مشاهد كثيرة تدلي بالسرد على أنّه يجري أمام أعيننا كأنّنا نشاهده أمامنا.

---

[1]– الرواية ص 163.

[2]– الرواية ص 164.

[3]–G.GENETTE : figure 3, P141.

[4]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 78.

[5] –voir G.GENETTE : figures 3, p 122–123

يوضّح السارد من خلال ذلك الحوار ويؤكّد فكرة التواصل الثقافي بينهما وكذا التقارب في القناعات أيضا، وهذه إشارة للقاء التاريخي بين العرب والإسبان، لتنحو الرواية منحى البحث الذي يراجع المسلّمات المثيرة للأسئلة الاستفزازية، ولعلّ درجة تشابههما البارزة في انحيازهما لحبّ المغامرة والكتابة ما جعلهما يقتربان أكثر من بعض، على غرار أنهما ينحدران من أصول موريسكية أولئك الذين هجروا الأندلس بعد سقوط غرناطة.

فتتوزع المشاهد الحوارية بينهما لفتح نقاشات حول قضايا مختلفة ومواضيع شتى من بينها: الأحداث السياسية، قضية الفنادق الممتلئة، المفرغة، المغارة...الخ من محادثات استفسارية وتشويقية.

وعدا هذه الحوارات التي تجمع بين (حسيسن ودون كيشوت) نجد إنفراد كل منهما بمجموعة أخرى من الشخصيات المتحاورة معها مثل: لقاءات (حسيسن) مع (السي زكي، مقدم، توفيق) وكذا إجرائه محادثات مع سائقي الأجرة، مع (حنّا) ومع البوّابون عند مدخل كل بناية من مثل حديثه مع بوّاب مديرية الأمن الوطني[1]:

"قدمت نفسي للبوّاب الذي كان عند المدخل

حسين مستشار بوزارة الثقافة.

مستشار يعني واش؟

- مسؤول مكلّف بالعلاقات الدولية في الوزارة.
- تريد من؟
- السيّد مقدّم.
- تعرفه شخصيا أم تأتي من طرف شخص معين؟
- من طرف السي زكي.
- م... م... المسألة خطيرة.
- جدّية وخطيرة.
- تهمّك شخصيا.

[1]- الرواية ص 115-116.

- لا تهمّ أمن الدولة.
- الله أكبر".

بعدها مباشرة يدخل في حوار آخر مع (السي مقدّم) لكن ما يلفت الانتباه أنّ السارد في هذه المقاطع يراعي ذكر الأصوات المجهورة المتقاطعة الدالة على امتداد الرؤية التساؤليّة العالقة في حنجرة الطرف الثاني، وكأنّه يريد حقّا مطابقة زمن القصة مع زمن الخطاب، إذ يبذل السارد جهده للوصول لهذه النتيجة من خلال التسطير على أتفه الإشارات، صوتية كانت أم حركية من خلال صيغة المعروض غير المباشر.

أما بالنسبة (لدون كيشوت) فلقد بنى هو الآخر محاورات مختلفة من خلال المستجوبين له في كل مرّة، ومع (مايا) المترجمة في أغلب الأحيان وحتى مع الحرّاس القائمين على حراسته مثل تلك المشاهد نجد:

"لماذا أنت بالعاصمة؟ هل هناك شيء محدد؟.

أنا أشتغل كصحفي وأنا بصدد كتابة كتاب عن جدي وهو كاتب معروف من قبل الجميع سيرفانتيس.

- والرجل الذي كان برفقتك، كيف تعرفت عليه؟
- بحكم وظيفته، لا غرابة في ذلك يا سيدي، فهو المسؤول عن العلاقات الإسبانية الجزائرية، قام بواجبه تجاهي لا أكثر.
- على كل جوابك هذا هو الذي ينقذك من الشكوك التي تحوم حولك.
- أية شكوك يا سيدي؟ أظن أنّ هناك حقيقة خطأ ما ألصق بحالتي هذه..."[1].

ليتواصل النقاش بينهما عن حالته الغامضة والباعثة للحيرة، وتتتابع العروض المختلفة داخل الخطاب السردي من خلال (كباييرو)، (السي وهيب)، (زكية) السكرتيرة...إلخ حتى ينزل السّتار وتنتهي الحكاية، بحيث قد تمّ استعراض الأحداث ومسرحتها فوق خشبة متخيلة داخل التصورات الذهنية للمخاطب السردي الذي نجد السارد تارة أخرى يوقظه ليفتح معه حوارا إبداعيا.

[1]– الرواية ص 164–165.

أمّا آخر تجليات العلاقات الزمنية بين القصة والحكاية، فتبدو من خلال التواتر السردي، أو علاقات التواتر والتكرار المحكي والمادة الحكائية أو القصة، ذلك أنّ حدثا أو ملفوظا سرديا ليس بإمكانه فقط أن ينتج وإنّما يعاد إنتاجه بأن يتكرّر ذلك أكثر من مرّة داخل النص نفسه.

3.1. التواتر: (Fréquence)[1]

يعرّفه "جيرار جنيت" بأنّه درجة التواتر والتكرار القائمة بين الحكاية والقصة، إذ تبرز قيمته من خلال تكرار الوحدات السردية في مواقع مختلفة من النص[2].

إنّ درجة التواتر يمكن أن تتمظهر وفق أشكال أربعة متفرعة عن صيغتين أساسيتين هما: السرد المفرد والسرد التكراري.

أ- السرد المفرد أو التفردي: (Singularité)[3]

هو أن يروي مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة، حيث أنّ ما وقع في الحكاية يعاد سرده في القصة (الحكاية مرّة 1/ القصة مرّة 1).

وقد يكون التكرار المفرد في صفة متعددة، كأن يروي عدّة مرات ما حدث عدّة مرّات وصيغته (الحكاية ن/ القصة ن).

ب- السرد التكراري:

ويكون على مظهرين:

- أن يروي مرّات لا متناهية ما وقع مرّة واحدة، وصيغته (الحكاية "مرة واحدة"/القصة "ن، عدّة مرات)، أي أنّ ما وقع مرّة واحدة في الحكاية يعاد تكراره في مستوى القصة(الخطاب).
- أن يروي مرّة ما حدث عدّة مرّات، وصيغته (الحكاية ن/القصة 1) بمعنى أنّ الأحداث التي تكرّرت في مستوى الحكاية تسرد مرة واحدة في القصة أو داخل الخطاب السردي.

لقد تفننت الرواية في استعمال السرد التّكراري أكثر لوجوبه حسب متطلّبات المقام، بحيث أنّ تكرار الحوادث داخل فائض من المعلومات لا بد منه بل ضروري بطبيعة استمرارية

---

[1]-G.GENETTE : figure3, p 145.

[2]- أنظر المرجع نفسه، ص 145.

[3]- المرجع نفسه، ص 146.

حكي السرود فكلما تعّرضت الشخصيتان لمقابلة شخصيات أخرى ثانوية ما يجعلها تعيد سرد وقائع قد تداركها السرد قبلا للزوم الأمر والتأكيد وعلى وقوعها على مستوى الخطاب الراوئي.

نلاحظ على مستوى هذه الرواية أن السارد يستخدم كثيرا السرد التكراري، إذا يسرد مرات عديدة حادثة الاعتداء عليه واختطافه من طرف الملثمين، وقصة استئصال لسانه وعضوه الذكري خاصة في متن الفصل الأول، بعدها يكرّرها في الفصول التابعة ضمن خطاباته السردية الموجهة خاصة للمخاطب السردي، وهذا بطبيعة التذبذبات السردية للمفارقات الزمنية (الاستباق/الاسترجاع).

حتى أنّه يتعرض لذكر حادثة مغادرة (دون كيشوت) للجزائر بإيجاز في الأول بعدها يتناوب ذكرها على لسان شخصيات أخرى مثل: (كبا بيرو، مايا ودون كيشوت ذاته).

ولقد شكّلت إعادة رواية قصة (دون كيشوت) لازمة أساسية لمنطق استثنائي بحسب التنقّلات التي تقوم بها (حسيسن) للقاء المعنيين لحل قضية (دون كيشوت)، ولهذا يطلعهم دائما على مجريات الأحداث بذكر سبب مجيئة للجزائر وزيارته للمفرغة وهدفه من كل ذلك، وهذا ما يستتبع ذكر رواية (دون كيشوت) لسرفانتيس أكثر من مرة مع تعريفه على أنه كاتب روائي عالمي، ومن بين السرود التكرارية أيضا نجد:

- إعادة ذكر طبيعة عمله دائما على أنه يعمل في وزارة الثقافة.
- تكرار طقوسه اليومية لزهرة الكاسي.
- في الكورديلو[1] يتمّ إعادة ذكر أحداث موجزة ليوم الأربعاء في لقاء (دون كيشوت بحسيسن) و(حنّا) مع عملية سردها للقصص، كذلك ذكر وقائع زيارة المفرغة ليوم الخميس مع حادثة توقيفه.
- وكلما تعرّض (دون كيشوت) لاستجواب يعيد ذكر نفس الحقائق حتى وإن كانت تهمة الجوسسة الملصقة عليه تتكرر روايتها في المتن الروائي أكثر من مرة.

[1]– الرواية ص145.

- يعيد أيضا حادثة عطب اليد اليسرى لسرفانتيس في المعركة البحرية التي كان يقودها دون خوان النمساوي.
- إعادة ذكر حادثة سرقة المجسم الصدري لسرفانتيس[1]، فبعدما وقعت في القصة مرة يعيد ذكرها مرتين في الخطاب.
- حتى أنّه يشير إلى السرد التكراري باستخدام الإشارات الدالة على ذلك مثل قوله: الاكتظاظ المعتاد، تأكد لي مرة أخرى، كالعادة...الخ.
- ومع كل الإِستلزمات القائمة على إعادة ذكر الوقائع أكثر من مرة، ما يسمح بوجود السرد المفرد بذكر مرة واحدة من وقع مرة واحدة من مثل: قصة الحملة التنظيفية لمغارة سرفانتيس عند مجيء الوفد الإسباني بدليل أنه لم يعد ذكرها داخل المتن الروائي، مع ذكر حوادث أخرى مثل ذكر أحداث تخص حماية التماثيل الكبيرة من طرف وزارة الثقافة باصطدامها مع العقلية الرعوية التي تغلق كل أحواضها بالإسمنت، مع ذكر السرود الإعلامية التي يتم ذكرها مرة واحدة وفق وقوعها مرة واحدة في القصة.

لقد أثارت الإِنتاجات التكرارية للأحداث تدفقات إيقاعية لمختلف التصورات للصيغ الكلامية على أساس قيامها على فنون التعبير الشفوي فمن خصائصها عدم الإلتزام بنفس العبارات حتى وإن كانت ذو مدلول واحد أو تنساق في مجالها تحت معنى واحد فتستخدم كلمات وجمل مختلفة وهذا من خلال الثراء اللغوي، ولهذا نجد الكاتب قد تفطن إلى هذه الميزة وإدراجها في عمله الروائي على لسان الشخصيات، بدليل أننا عندما نروي نفس القصة أو الحادثة فعند كل مرة نعيد تشكيلها بطريقة مختلفة، وأسلوب مغاير، لهذا تعددت الروايات المتفرعة من رواية أو قصة واحدة.

فمن صفات الأدب الشعبي أنه متداول بتوارثه جيلا بعد جيل وهذه اللّمسة بالضبط دوّنت بعدا فنيا في الرواية، إذ تلاحمت من خلال المخيّلة الإبداعية للكاتب، وشكّلت بصمة جمالية ضمن الخطاب السردي.

---

[1]– الرواية ص 66.

2. المكان:

من خلال ملامح الكتابة الجديدة وتجريب التقنيات الحديثة نجد إسهاما تتابعي لبنية المكان، بحيث يتخذ الفضاء الروائي مكانة واسعة في إثراء الخطاب السردي، وهذا دافع أساسي لدراسة واكتشاف كيفية توظيف الكاتب للجانب المكاني، وما الجديد الذي أتت به الرواية؟

لقد تطرّقت سرود الأحداث عبر تسلسلها لسيرورة زمنية مجرّة، إلى استلزام وجود فضاء وأمكنة تصور تجسيد تلك الوقائع عبر رزنامة لأسماء الأماكن المختلفة الموجودة في الواقع، إذ يستخدمها الكاتب بطريقة فنية خيالية إبداعية لتشكيل عملها الروائي، على اعتبار أن الزمن بأنواعه المختلفة إطاره هو المكان الذي ينجز فيه ولذلك فإنه لا مناص عنه[1]، فالزمن لا يتحقق إلا داخل إطاره المكاني لهذا تعتبر دراسته أهم العناصر البنائية المساهمة في تشكيل العمل الروائي.

1.2. بين الفضاء والمكان:

حظي كل من الفضاء والمكان في الرواية باهتمام كبير من طرف الدّارسين لما لها من أهمية كبيرة في تشكيل العالم الروائي ورسم أبعاده، ونظرا لتعدد المفاهيم والرؤى بين مختلف الباحثين حول هذين العنصرين (الفضاء والمكان) كثرت التعاريف بسبب الفروقات الموجودة بين كل واحد منهما، ولقد ذهب محمد بنيس إلى: "أنّ المكان منفصل عن الفضاء، وأنّه سبب في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان"[2].

---

[1]– أنظر محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1987، ص 96.

[2]– أنظر محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، الجزء الثالث، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1990، ص 69.

إنّ الرواية الحديثة منذ "بلزاك" قد جعلت من المكان عنصرا حكائيّا بالمعنى الدقيق باعتباره مكونا أساسيا في الآلة الحكائية مما أعاد له حضوره على مستوى التحليل والبحث لما اِستفاده من سائر العلوم الإنسانية[1].

فالحيّز المكاني في الرواية عبارة عن عالم خيالي من صنع كلمات الروائي لتكون قراءة تلك الرواية عبارة عن رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، بحيث يقع ذلك العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ.

على اعتبار أنّ النّص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوّماته الخّاصة وأبعاده المميّزة.

فبإضفاء البعد المكاني على الحقائق المجرّدة من خلال دور الصورة في تشكيل الفكر البشري، نلحظ أنّ الانسان يخضع العلاقات الانسانية والنّظم لإحداثيات مكانية وهذا بالتجائه للّغة لمساعدته على ربط تلك المكوّنات على صعيد المنظومة الذهنية من مثل: عالي= واطيء، اليمين=اليسار، قريب=بعيد، مفتوح=مغلق، محدود=لانهائي...الخ[2].

لقد امتدّ هذا التجسيد المكاني الى التصاق بعض المعاني الأخلاقية بتلك الاحداثيات المكانية والتي تنبع من حضارة المجتمع وثقافته، فلا يستوي مثلا: (أهل اليمين) و(أهل اليسار)، كما يتدرّج ذلك في السلّم الاجتماعي.ولهذا فإنّ تجسيد المكان في الرواية يمثّل الخلفيّة التي تقع فيها أحداث الرواية كونه الإطار الذي تقع فيه الأحداث.

من خلال مظاهر الحيّز المكاني (الجغرافي في أشكاله المتعدّدة كالسهول، الوديان، الغابات...الخ، والمظهر الخلفي من خلال ذكر البيت، المدينة، الطريق) تبرز وجهته الجمالية من التقنية باعتباره حلّة تتزيّن بها الرواية وتختال.

---

[1]– أنظر حسن بحراوي: بنية الشك الروائي، ص 27.

[2]– أنظر سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، (د/ب)، 2004، ص105.

أمّا الفضاء فيتّجه الى حيّز الصفحة داخل الرواية من خلال حروفها وفراغها، وبياضها وكذا توزيع النص الأسود على البياض...الخ، وكأنّ الحيّز بهذا المفهوم ينتقل من مجرّد مكان ضيّق وواسع الى جعله رؤية فنيّة.

فمن خلال رواية"حارسة الظّلال"ما يضفي تركيبا فضائيا لمختلف الحقول الابداعية الأدبية منها وغير الأدبية لتشكّل حيّزا مكانيا وهذا من خلال الكتابات الروائيّة وتقنيات الرواية خاصة مع استحداث مصطلح"الفضاء"الذي هو جديد في الاستعمال النقدي العربي المعاصر.

على اعتبار أنّ مصطلح "الفضاء" قاصر مقارنة بالحيّز لأنّه من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز ينصرف استعماله الى الوزن والثّقل والحجم والشّكل، وإذا استثنينا المكان فهو في العمل الروائي عبارة عن مفهوم الحيّز الجغرافي وحده[1].

2.2. فضاءات الرواية:

وإذا تطرقنا إلى فضاء رواية "حارسة الظلال" نجده تشكل في فضاء أوسع لبلد الجزائر المدينة المغرقة بالعجائب نتيجة التنازع حول السيادة بين السلطة السياسية القمعية الحاكمة بتصويرها كسلطة دينية أساسية أخرى تسعى من خلال عمليتها الإرهابية إلى تفكيك مفاصل هذه السلطة وهدم مرتكزاتها بفرض حالة الخوف بدل حالة الاستقرار والأمن وحالة الحصار بدل حالة الحرية[2]، ولذلك تجمّعت لدى الشخصيات مشاعر الخوف والرغبة في العزلة ومقاطعة العالم وأحسن دليل على ذلك شخصية (حسيسن) الذي يعيش حالة نفسية قهرية جرّاء ما تعرّض إليه.

لهذا لا يمكننا الحديث عن وجود السلطة أو غيابها إلا بالنظر في صورة المكان باعتباره الشاهد الرئيسي على طبيعة ذلك الحضور، إذ كان حضورا فعليا أو مجرد حضور صوري، وهذا المكان تمثله في النص مدينة الجزائر باعتبارها الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، إلّا أنّ

[1]– أنظر عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص141.

[2]– أنظر كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعراج ص 178.

الوجود الحقيقي للمدينة لا يعني بالضرورة أنها تعيش حالة مدنية، فلقد فقدت مدينتها في غياب الدولة المتمثلة في مؤسسات المجتمع المدني والسلطة لتنهض كيانا معاديا لذاته ولسكّانه من خلال العنف الذي يؤنّثه[1].

لقد عمد واسيني الأعرج في كتابته إلى توليد فضاءات استعارها من حقول مختلفة ليزين بها روايته منها الحقول الثقافية والإعلامية، فمن خلال الحقل الثقافي نجد اللوحات التذكارية التي هي عبارة عن "رخامة أو قطعة حديد أو خشب تثبت على الأثر الفني أو المعلم الأثري لتعطي فكرة وجيزة عن طبيعة ذلك الأثر أو ذلك المعلم، وعادة ما تحمل اسم المعلم واسم واضعه أو مدشّنه، وتاريخ إنجازه، وتوضع عادة على قاعدة تمثال أو القصب التذكاري أو في مدخل المعلم الأثري"[2].

أ. فضاء اللوحات التذكارية:

لقد أقحم الروائي اللوحات التذكارية داخل خطابه الروائي عبر تقنيتي الكولاج والمونتاج اللتان تستعملان في العروض السينمائية فقد استأصلها كما هي دون أيّ تغيير حتى اللغة أدرجها إسبانية دون ترجمتها[3].مرورا إلى لوحة الشاعر(رينيار)، واللوحة الخاصة بالعين المائي الذي يعود تاريخه إلى العهد العثماني، وهذه اللوحات قد شغلت مساحة داخل الصفحات من أجل اكتمال الصورة واتضاح أبعادها انطلاقا من تضافر التقنيات وتحقيق أبعاد متعددة وغايات مختلفة منها الشكلي البصري ومنها الفني والدلالي.

وما زاد من جمالية هذه اللوحات اشتغالها على مساحة من البياض الذي يعتبر أسلوب كتابة يعبّر عن المسكوت عنه إذ تستغل الصفحة بطريقة جزئية فيما يخص العرض، كأن

[1]– المرجع نفسه ص 175.

[2]– المرجع نفسه ص 75.

[3]– أنظر الرواية ص 69.

توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو في اليسار وتكون عبارة عن أسطر لاستغلال الصفحة كلّها[1]، من مثل هذه اللوحة التي ترجمت كلماتها إلى اللغة العربية.

COMITE DU VIEL ALGER
A La mémoire du poète
REGNARD
Qui fut esclave a Alger
De 1678 a 1681

لجنة الجزائر القديمة

ذكرى الشاعر

رينيار

الذي كان أسيرا بالجزائر

من 1678 إلى 1681[2].

ب. فضاء الحقل الإعلامي:

أمّا من خلال الفضاءات الإعلامية، فنجد منها ما أخذ مساحة صفحة ونصف من الرواية، والشيئ الملف من خلالها أنها كتبت بخط أسود غليظ يخالف الخط الذي كتبت فيه الرواية، وهذا لإبرازها بشكل واضح من خلال دلالتها المشحونة بثقلها الداخلي، المتشابه لشكل ذلك السواد القاتم، فكما يقول حميد لحمداني فإن: "إبراز الكتابة بالخط الأسود له وظيفة مهمة لأنه تثير انتباه القارئ إلى نقطة محددة في الصفحة، لذلك تأتي عناوين الفصول مبرزة عادة كما يكتب أسماء الأبطال والأماكن بالخط الأسود لتركيز حضورها في ذهن القارئ"[3].

ج. فضاء البحر:

أمّا فيما يخص الفضاءات التي تتعرض إليها الرواية بشكل مخالف عرضها لوصف الوقفات التأهلية السكونية للأماكن، من مثل البحر في كورديلو (دون كيشوت) المسطّر تحت

[1]– أنظر حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 56، 57.

[2]– الرواية ص 68.

[3]– حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 59.

عنوان "في عرض البحر"، إذ شكل هذا الفضاء الواسع بشساعة مساحته نقطة تحوّل اعتراضية لحياة جدّه عندما تمّ القبض عليه من طرف القراصنة.

لقد تمّ تصوّر حركات هذه البقعة وترجمة أصواتها عبر كلمات يبعثها (دون كيشوت)، إذ يثير من خلالها اِستذكارات تاريخية تبرز حركية السرد من خلال تأزّم الأحداث الخاصة بجدّه، لهذا نلاحظ أن حركيّة الزمن في الوقفة لم تتوقف على مستوى الخطاب بل جعلها الكاتب سبيلا لتفاقم عناصر الحكي فيها.

وإذا نظرنا إلى الأماكن والفضاءات التي تزخر بها رواية "حارسة الظلال" نجدها تتوزع إلى فئات ذات تنوّع كبير من حيث الوظيفة والدلالة، وأمكننا أن نميّز مبدئيا بين أمكنة الانتقال، الإقامة، وبين أماكن الإقامة الإجبارية وأماكن الاقامة الإختيارية[1].

3.2. الأماكن في الرواية:

أ. الأماكن المغلقة:

يكتسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي تقوم بها فإذا كانت الفضاءات المفتوحة إمتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره، فإنّ الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها، فالبيت مسكن يحميه من الطبيعة والسجن قيد يسلبه حريته والمكتب مكان لعمله والشوارع أماكن انتقاله[2].

وقد تلقف الروائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم، ولا تخلو رواية حارسة الظلال من هذه الفضاءات المتعلقة مثل البيت والمكتب والسجن.

---

[1]– أنظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 40.

[2]– أنظر الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، دراسة في الروايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، ط1، الأردن، 2009، ص 204.

لم يعد البيت في الخطاب الروائي ركنا من الجدران تزينه مجموعة من الأثاث يصفها بدقة، بل أصبح ذو دلالة تنطق من زواياه لتدل على الإنسانية بالتأثير الجدلي بين المكان والشخصية في علاقة تكشف عن حياة كاملة لأناس عاشوا تحت سقف هذا البيت في حفظه لأحلامهم وذكرياتهم، فمن دونها يبقى مجرد شكل هندسي لا معنى له.

وفي هذا الصدد يقول باشلار أن البيت: "هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات والأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه كما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل، البيت دينامية مختلفة كثيرا تتداخل وتتعارض وفي أحيان أخرى تنشط بعضها في حياة الإنسان...."[1].

- **البيت:**

لقد شكلت هذه الرقعة الصغيرة في المتن الروائي دلالات نفسية شعورية، إذ تدلي إلى وجود الراحة والطمأنينة عكس الشوارع المثيرة للقلق والخوف، وهذا ما نتلمسه عندما تعرض السارد للاعتداء عليه في المكان الفاصل بين المدينة وبحر تيبازة.

لكن هذا الشعور بالراحة ملتزم في حدود إضاءة خيالية تستند في معضمها لروايات (حنّا) للذكريات المحورية العالقة في ذهنها حول هذه المدينة التي مازالت تذكرها بشكل مفصّل في عراقتها وإرثها الأجدادي، حتى وإن كان نفس المكان يشير إلى عدم الراحة، وهذا بدليل بيت (حسيسن) الذي أصبح عرضة للخطر بمجرد تهديده من طرف الأصوليين، إذ تتعارض سكونية ذلك المكان مع انفرادية عيش (حسيسن) لوحده فيه والتي تبعث تصورات إجرامية قاتلة، وهذا ما سطّره عند حكاية حادثة اغتيال السيدة عائشة التي كانت تعيش لوحدها مع ثلاثة بناتها والتي تم قتلها على مرأى أعينهنّ، وفي هذه الحالة تحوّل البيت من مكان استقراري إلى مكان تفوح منه رائحة الخطر.

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هيلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص38 .

لكن عندما يتحول السارد للسكن عند جدته (حنّا) في منزلها الكبير المشكل على الطريقة التقليدية، فهو يشير إلى دفء المكان وحنانيّته من خلال العيش في حالة سباتيّة تعيده للماضي البعيد الذي تنسيه ألم العيش في فاجعة لحظة الإعدام، وتضمد الجروح القاسية لعالم خارجي تملئه الفوضى وعدم الإحساس بالأمن، فيثبت أن بيت الجدة عبارة عن حالة هروب من الواقع يلتجأ إليه السارد للإحساس بمتعة الحياة من خلال التشبث بمبادئ وأساليب العيش التقليدية داخل أشواقها الأندلسية.

بديل التمسك بتلك الهوية الموريسيكية التي نبّهته إليها الجدّة (حنّا) بحكاياتها عن الموريسكي المرحّل من بلاده، والمتمثلة في زهرة الكاسي التي عدّت رمزا للهوية الضائعة والذاكرة الثقافية المهدّدة بالتلاشي لهذا يصرّ على الاحتفاظ بها من خلال عادته الصباحية.

تتخذ الروايات في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطّر بها الأحداث مكانيا وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي ويمكن حصر الأماكن التي كان لها حضور كثيف في رواية "حارسة الظلال" نجد الطرق والأحياء والمدن.

- **فضاء السجن:**

إذا كان الإنسان يقيم في البيت بمحض إرادته، فهناك مكان آخر متعلق يقيم فيه مجبرا هو السجن الذي يشكل عالما مناقضا لعالم الحرية، تنتقل إليه الشخصية مكرهة تاركة وراءها فضاء الخارج إلى عالم مغلق هو الداخل المحدود، فتنطوي على نفسها بعدما كانت منفتحة على المجتمع والوجود تكشف فيه حياة جديدة، لها قيمها المختلفة عن تلك التي ألفتها، تقف في مجالها كإلزامات تقيّد انطلاق الإنسان ومحصورات تمنع أشياء كانت متناولة، فيجرّد المكان من كيانه ويسلبه خصوصيته لتبدأ رحلة العذاب[1].

يبدأ السارد الثاني سرده وفق إشارة دالة ليوم الخميس داخل نفق ما غير معروف، ليعيد سرده إلى الوراء بذكر أحداث تخصه قبل وصوله للجزائر باستذكار يوم السبت، أين كان عائدا

[1]–أنظر مصطفى تواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهبية، دار الفرابي للنشر، (د/ب)، 2008، ص 88.

من (جينوفا) مرحلته الرابعة بعد (نيقوسيا اليونان، نابل، بالرمو ومسّينا)، عندما طلبه (بييدروري سيفى) ويخبره عن رحلة الباخرة مارسيليا/ الجزائر، لتليه أحداث يوم الإثنين، مارسيليا، والثلاثاء في عرض البحر، ليصل ليوم الخميس لذكر أحداث مدينة الجزائر.

ليتعرض السارد لاستجواب في يوم السبت صباحا ويرصد لنا إحساسه المتخيّل إليه وكأنه داخل ثكنة عسكرية لسماعه أعقاب البنادق، ليؤخذ مغمض العينين لمكان آخر، ويتفاجأ عند نزعه الغطاء من عينيه برؤية مترجمته الخاصة (مايا) لتخبره أنه تحت حيطان الميناء القديم لداي العاصمة، إذ تقوم بتهيئته لمقابلة أخرى من طرف ثلاثة رجال مستجوبين، ومن خلال علاقته (بمايا) يتم ذكر بعض الأماكن من مثل جزيرة البينيون التي استولى عليها الإسبان بقيادة (بيار دي نفار) وسمي المكان بالصّخرة الكبرى.

وعلى غرار دلالة السجن المثيرة للقيد إلا أنّ السارد يمارس حريّته من خلال الكتابة والتدوين، إذ لم يتعامل معه كأنه سجين بدليل أنه أعيد في الأخير لبلده على متن السفينة ليبلغ قبل ذلك أنّه كان قائما في حبس الميناء.

لهذا يطلعنا من حين لآخر على تدفّقات الأمواج المنكسرة على الحيطان لتشكل نبرة غضب مسالمة.

ب.الأماكن المفتوحة:

- **الطرق والأحياء:**

الطرق والأحياء أمكنة عامة تمنح الناس "حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الإطلاع والتبدل"[1]، لذا فهي أمكنة إنفتاح، تنفتح على العالم الخارجي تعيش دوما حركة مستمرة، تؤدي وظيفة مهمة، فهي سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم.

[1]– ياسين نصر: الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، د ط، العراق، 1968، ص 144.

➢ **المدينة:**

لم تعد المدينة مجرد مكان للأحداث بل استحالت موصوفا خاصة مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية، ضمن الناحية الاجتماعية تعدّ ذات كثافة سكانية كانت سبب مظاهر كثيرة ومشكلات نفسية واجتماعية، ومن ناحية أخرى أصبحت ملتقى التيارات الفكرية والفلسفات العالمية[1].

لقد تناول "واسيني الأعرج" مدينة الجزائر كفضاء خصّص له روايته، في معالجته لها من خلال أصواتها المتقاطعة "الجـ.....زا....ئر" الدالة على البلد المقطع إلى أجزاء من خلال الأحزاب، لقد زينت الرواية بعدة أماكن تاريخية لا علاقة لها بالأحداث، وأماكن واقعية تتضمن علاقات خيالية مع الأحداث.

يشير(دون كيشوت) إلى ذكر كل المدن التي مكث بها سرفانتيس قليلا أو كثيرا بدءا من قلعة هاناريس، مرورا بالوليد، مدريد التي قضى فترة من حياته، روما، نيقوسيا أين كان عسكريا في البعثة البحرية الموجهة ضد الأتراك بعدها الميناء الإغريقي ليبانت دون نسيان المرور بنابولي....إلخ، حيث تشكلت هذه الأماكن عمق المغامرة التي كانت تسحر هذه الشخصية المولوعة بالسفريات البحرية وانغماسها في معارك بحرية التي كانت سائدة في القرن السادس عشر(16)[2].

لنجد حيثيات الأماكن التي تم عبورها من طرف الشخصيتين (حسيسن/دون كيشوت) إذ استلم (حسيسن) مهمة تعرية المدينة بكل سلبياتها أمام هذا الضيف الأجنبي للإشارة إلى حساسية المدن الكبرى وتغيّراتها رأسا على عقب، فلا يمكن معرفة قصصها ومساراتها التراجيدية إلا بعدما يتم الحفر في خيباتها وخسارتها.

[1]– أنظر شريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص 257.

[2]– الرواية ص 29.

بحيث يتجرّأ في خوض هذه المعركة أمام دهاليز الخوف الداخلية في عمقه، لهذا قرّر أن يأخذ الأمر بشيء من الفانتازيا والجنون لامتلاك القدرة على الأقل لمواصلة الحياة والعمل من خلال إعادة اكتشاف بلاد قد ضيّع ملامحها منذ أمد بعيد.

فابتداء من المفرغة التي تثير تساؤلات استفهامية وأخرى تعجبية تتقدّم الشخصيتين مرورا على بقايا بناية حسن رايس توجها إلى الأمبيرالية والميناء القديم أين وطئت قدما سرفانتيس لأول مرة، والذي حافظ على وجوده التاريخي، وبعد تجاوز واجهة البحر تقابلهم بناية إتحاد العمال الضخمة قبل الدخول في حي بلكور ليكملوا السير باتّجاه الحديقة النباتية الخالية من كل روح خاصة بعد انتهاك عرض التماثيل بغلق أحواضها بالإسمنت الذي يدلي بمنظر بشع مخلفا لقصة بشعة، وعند تسلق المرتفعات التي تقود لمغارة سرفانتيس يمرّون من مخابر مركز باستور وبقايا العين المائية الموريسكية ومقهى البلاطان الناطقة لعزلتها وعدم الاكتراث بها، ليشير (حسسين) إلى فيلا سيساني ليتنفس من خلالها رفيقه لكنه يصطدم عندما يعرف ما آلت إليه الفيلا التي ذكرتها (حنّا) والموجودة تحت البناية العالية للجوهرة.

فجلّ الأماكن قد اندثرت معالمها حتى وإن بقيت على طبيعتها من خلال مخّيلة (حنّا) التي تحقد بمرارة على الذين يهملون المدينة القديمة، فبلاد بدون ذاكرة عبارة عن بلاد بدون روح، هذه هي النتيجة المتوصل إليها.

وقبل الوصول للمغارة تواجههم هضبة بلكور الممتلئة بأكوام من الزّبالة فهذا شيء طبيعي ولا تجعل منه بالأمر الجديد، ليصطدم أخيرا (دون كيشوت) بقساوة الزمن والإنسان على المغارة التي حملها الإهمال والنسيان إلى واجهة العذاب الروحي لذالك المكان.

يفكّ (دون كيشوت) بعض من كلمات اللوحة المختلطة بالتشوهات التي خلّفتها كتابات أطفال الحي من أنصار الفيس (fis) [1]، ويخرج صورة المغارة عندما تمّ تدشينها وعقد مقارنة

[1]– الرواية ص88.

بينهما، لكنه حمل ثقيل على كاهله إذ الفرق بينهما شاسع وواسع، كالمسافة الموجودة بين السماء والأرض.

بعد اقتناء (دون كيشوت) لثلاث وردات الرّمال ليحملها كذكرى لذلك المكان يتوجهون نحو فيلا ميدسيس المجاورة للمغامرة والتي مازالت تتحدّى الزمن ببقائها واقفة أمام أيدي الموت.

أخذ (دون كيشوت) صور عديدة للفيلا، بعدها يسرح متأمّلا البحر والسّماء، محاولة منه تركيب الأحداث المشوشّة في ذهنه.

ومع كسوة السّماء التي تأخذ مسارها للظلمة، أخذت الشخصيتين عبور طريق مختصرة يقود مباشرة إلى مركز باستور تحت ظلال الكتلة الضخمة لمقام الشهيد ليواجه في الأخير (دون كيشوت) حكم اعتقاله لأنه لم يدخل البلاد بشكل قانوني.

تفترق الشخصيتان ليتكوّن لكل واحدة منهما أماكن يتعرضون إليها، وهذا (حسيسن) في فصله "ناس من تبن"[1]، يتنقل بين المكاتب لحل قضية (دون كيشوت)، وهذا ما يثير فكرة التلاشي واقتناص عقلية اللامبالاة، فأوّل مكان يحطّ رحاله فيها مركز الشرطة بطبيعة معرفته لصديق هناك، لكن قضية البحث تتواصل بعد تسليمه البطاقة الصحفية الخاصة (بدون كيشوت) لصديقه الشرطي.

لينتقل إلى محطة أخرى هي مقر الأمن المركزي للجزائر الوسطى أين سيتقابل مع (زكي) وهذا بعد مرور ساعة ونصف.

وعند خروجه من ذلك المكان يقف السارد متأملا لبناية الجامعة المركزية وعرض الأملاك العقارية التي تم نهبها من خلال تعرضّها لهجوم مفقد لخصائصها الثقافية.

ليجد نفسه عند مدخل المديرية العامة للأمن الوطني رغبة منه لرؤية (السى مقدّم) والتي باتت المسألة من خلاله متعلقة بأمن الدولة، وحتى لا يضيّع الوقت يقوم بإستثمار يوم الجمعة

[1]– الرواية ص 99.

لرؤية (توفيق) في وزارة الداخلية أين يصبح الأمر أكثر تجذّرا ويتأكد السارد أنه وسط جنس بشري غريزي، يأكل فيها القوي الضعيف بكل جراءة وبأكثر بشاعة وعنف.

ليعود (حسيسن) إلى مكتبه في قصر الثقافة تلك الرقعة المحدودة برباعيتها تثير مخيلة السارد من خلال التساؤلات والتيهان في بحر الحقائق المكتشفة والتخبّط في ضغوطات حركية من طرف العمال وقضية الإسباني الجاسوس ونظراتهم العاكسة لكل ما يدور في أذهانهم وللهروب منهم يفضّل البقاء في مكتبه وحيدا مع انشغاله بإنهاء ملف غرناطة.

أما فيما يخص (دون كيشوت) هو الآخر يتعرض لتنقلات مختلفة من خلال إقامته الجبرية تحت رقابة المصالح الأمنية والتي تنتظر أوامر المعلّم فقط لتطبيقها دون معرفتنا لهذه الشخصية، وهذا دليل أنّ زمام الأمور المتعلقة بالأوامر الصادرة للدولة تترصّدها شخصيات غير معروفة وكأنّ الرعيّة كلها تطبّق أوامر محكومة لراع متخف وراء هيئات عسكرية أمنية محمية.

لقد استثمرت الرواية طبائع الأمكنة المنتشرة في سائر الخطاب السردي عبر تقنيات إبداعية تميز كيفية اشتغالها الدلالية المعمقة، إذ تبقى الأحداث المسكوتة معبّرا عنها من خلال طبيعة هذه الأماكن السّاكنة لتتحمل مسؤولية حكي الانهيارات القائمة على مستوى الملامح الشاهدة للذاكرة، على اعتبار أنّنا لا يمكن تصوّر وجود أدب خارج علاقته مع الحيّز المكاني، كما أنّ الأدب من دون سرديات يكون ناقصا في أيّ لغة من اللّغات، فإنّ السرد من دون حيّز لا يمكن أن تتمّ له هذه المواصفة.

خاتمة

خاتمة

لقد اقتضى السرد في هذه الرواية على وضع ميثاق إستراتيجي لبلوغ تركيبة لفظية ودلالية معبّرة وفق تداخل سردي مزدوج يسلّط الضوء على السرديات الكلاسيكية من خلال مبدأ القص المتسلسل لوقائع مترابطة، على اعتبار الموروث الشعبي يتناسب وظروف المادة الحكائية العجيبة منها أو الشعبية، وانطلاقا من فكرة الاحتفاظ على التراث القديم والسير على منواله، يتفتح الكاتب لفكرة أخرى من خلال التعايش الثقافي برصد موتيفات تقليدية وتزيينها بجماليات الإبداع الروائي العالمي، على اعتبار أن هذه الرواية نتيجة لتأمل عميق في التراث السردي العربي.

تستند الرواية في معظمها على تشكيلات فضائية تشدّ انتباه القارئ وفق مبادئ معيارية للكتابة الروائية، إذ تستقي من كل المجالات وترتوي منها، فنجدها تلجأ إلى الفنون التقليدية وبعثها بروح جديدة ضمن مقتضيات عصرية محمّلة جدلية بين سارد ومسرود له تجمع بينهما رواية معبّرة تحمل صفة إبلاغية.

فمن خلال البنية السردية التي اشتملت على وجود عدة سرود ومحكيات يؤطّرها محكى (حسيسن)، فتتعدد الأصوات في غياب المعنى، مع تعدد الأجناس بالإضافة إلى اللغة العربية (الفصحى، العامية)، الفرنسية، الإسبانية، فتجتمع عبر خيط لنبرة إنتقادية جريئة وساخرة لواقع متأزّم في صورة عجائبية لمراحل الأزمة الجزائرية.

لقد تضمّنت الرواية أشكالا سردية للضمائر المختلفة (هو/أنا/أنت) للتنسيق بين أحداث الرواية وسدّ احتياجاتها من كل النواحي، على غرار وجود سارد خارجي متتبع للأحداث عبر زاوية نظر شاملة لرؤية الساردين (حسيسن/دون كيشوت) بضمير الأنا، فنتلمس ابتعاده عن الأحداث وعدم المشاركة فيها، كون السارد من الدرجة الثانية هو من يقدم الأحداث وهو من يؤدي الأفعال، بالتزامه لعملية الكتابة المشار إليها من البداية، ومن خلال إنشاء علاقات تكاملية مع مختلف الشخصيات الثانوية تتفرّع السرود في مجملها إلى تصدير مختلف الصيغ المتفرعة من مظهرين أساسين لمقولتي السرد والعرض.

ولهذا فإن السارد يجري استنطاقا مباشرا عبر مقاطع حوارية منتشرة داخل الخطاب الروائي.

أما فيما يخص البنية الزمنية للرواية، فبمجرّد الحديث عنها ما يشير إلى الكيفية الإتقانية لتوزيع الأفكار عبر سلسلة زمنية يحكمها مبدأ السببية على غرار استنادها على المفارقات الزمنية العاكسة لكل المفارقات الاجتماعية حتى وإن سار السرد على نمط التقليدية، لكنها تؤدي دورا تشويقيا من خلال الانكسارات الزمنية الملفوفة في رداء السلسلة المنطقية، وعلى هذا فإنّ فعالية التقنيات السّردية الأخرى لتسريع وتبطيئ السرد قد مارست دينامية اصطناعية لاقتصادية السرد وفائضيته، حتى لنجدها تثير قيمة سردية لإعادة وتكرار الوحدات القصصية داخل الخطاب وفق تمظهر الصيغة التكرارية التي ركّز عليها العمل الروائي.

زيادة على هذا فإن الوقفات الوصفية التي تميل إلى الدقّة المتناهية في قياس المسافات من خلال البحث عن الهندسية الحقيقية للمكان، ما يجعلنا نتوقف على مختلف الفضاءات المتداخلة في سردية الرواية، عبر إدراج لوحات تذكارية ملغّمة بذكريات تاريخية انفجرت أصواتها من خلال نقلها من واقعيتها وإدخالها في المتن السردي بطريقة تشكيلية موافقة للمساحة الفضائية للرواية، كذلك نجد الفضاء الإعلامي الذي رصد العالم الإجرامي ضمن حبكة بوليسية للأحداث والتي تم نقلها وفق مبادئ الخطاب الإنشائي السردي المتشابك مع الخطاب الخبري الصحفي.

أما فيما يخص الأماكن الانتقالية فإن الرواية قد سطّرت على أماكن تاريخية خارجية كالتّي ذكرها (دون كيشوت) عندما سرد تنقلات جدّه من مدينة لأخرى عبر سفريات بحرية، وأخرى داخلية نجد حضورها الواقعي من خلال ذكر الأسماء الموجودة حقا على أرض الواقع، لكن الرواية قد استثمرتها في حدود خيالية متتابعة في علاقتها مع الأزمنة والشخصيات، فتبقى شاهدة على الاضطرابات التي تعيشها الجزائر الفضاء الأوسع والمغلق على ذاته.

سطعت الرواية على أماكن أخرى كالبيت، الشارع، المكتب والسجن أو الإقامة الجبرية، التي ترمز لمختلف العقليات المهدّمة، والنفسيات المتقلّبة التي تتماشى والأوضاع الخارجية،

خاتمة

فعكست كل واحدة ممارسة تحررية للشخصيات المنكبّة في عمقها على ظلمة وإهانة يشتت مجرى مواجهة القهر وصعوبة مواصلة العزيمة الحياتية.

لقد تفنّن واسيني الأعرج الكاتب الروائي الجزائري في كتابته الإبداعية الصادرة تحت عنوان "حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر"، في إضاءة جوانب فنيّة لتطوّر التقنيات السردية في الرواية العربية المعاصرة، بحيث يؤصّل روايته انطلاقا من تصوير الواقع المعاش الممتدّ إلى مرجعيات تاريخية وما زاد قيمة لعمله نقده للأصولية الإسلامية في ممارستها السياسية البعيدة عن الدين الإسلامي وكذا معالجته صورة الآخر الغربي من خلال رؤى التاريخ والواقع المعاصر، ضف إلى ذلك براعته في وضع القارئ ضمن خيطه التواصلي على اعتبار أنه يطرح إشكالية التواصل بين السلطة والشعب من جهة، والسلطة والمثقف من جهة أخرى.

ولهذا تبقى الدراسات مفتوحة دائما في مجال البحث المتواصل للكشف عن بنيات أخرى تضيء العمل الروائي، حتى وإن كانت بعض الدراسات قد سبقت الإشارة إلى التضافر النصي والتراث الشعبي في هذه الرواية، فإن الجهد مازال قائما للتعمّق أكثر في حبكة الأحداث ودور الشخصيات بالاستفادة من الدراسات السيميائية في هذا المجال.

الملحق

الفصل الأول:

عائلة الخضر

ويتحدث هذا الفصل عن مغامرة حسيسن الغربية التي احتفظ بالجزء المهم منها لنفسه حتى لا يثير الأحاسيس الرهيفة وغضب الآخرين، أو بكل بساطة لأنه خاف من عملية اختطاف مدبّرة، كما يروي هذا الفصل قصة وصول دون كيشوت (فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا)، إلى الأراضي التي زارها جدّه الأوّل ميغيل دي سيرفانتيس قبل أن يندثر هذا الأخير ويتحول إلى تربة، وانشداد دون كيشوت الطفولي إلى قصص حنّا، عاشقة الأشواق الأندلسية الضائعة.

تنطلق أحداث الفصل الأول بسرد لاحق، فالسارد الذي هو(حسيسن)الذي يشتغل في وزارة الثقافة كمستشار مكلف بالعلاقات الجزائرية الإسبانية يحكى عن تجربة خاضها وعانى منها وإن كانت أحداثها انتهت فإن الجرح لم يلتئم، ولن يشف السارد من هذا الوجع إلا عندما يرويها، ويمارس لذّة البوح عبر الكتابة، بحيث يعرض لنا قصة الآلة الكتابة التي كانت ملك (عمي المختار) وتحصّل عليها من خلال المزاد الذي نظمته وزارة الثقافة ضمن حملة تجديد عتاد العمل المستورد من طايوان، لقد بنى (حسيسن) في هذا الفصل علاقات بينه وبين شخصيات مشاركة له في تبني صيرورة الأحداث وأخرى لزم السرد لذكرها، فمن بينها نجد: عمي المختار، السي وهيب (وزير الثقافة)، كريم لودوك (الطاكسيور)، حنّا (الجدة العاشقة الأشواق الأندلسية)، دون كيشوت (فاسكيس داليمريا دي سرفانتيس، الزائر الإسباني وحفيد الكاتب الروائي العالمي ميغيل دي سرفانتيس)، عائلة الخضر، كارمن (الشخصية الورقية)، فقيد الجدة ،الجيلالي، بييدرو دي سيفي (صديق حسيسن)، علي بلحاج (زعيم الحركة الشعوبية الجديدة)، الضيف الإسباني، نورة (مديرة متحف الفنون الجميلة).

في هذا الفصل يسرد (حسيسن) مجمل الأحداث المتّصلة به بشكل أو بآخر، فيبدأ بسرد معاناته واتصاله بالآلة الكاتبة المساندة له، وتعريفه بحنا وعلاقته بها وبفقيدها، وسرّ زهرة الكاسي التي هي وردة كارمن بطلة نص لبروسباي ميرماي، فقد أصيب (حسيسن) بعدوى عشق الوردة الحمراء التي جعلها من طقوسه الصباحية اليومية، وهذا بسبب أصله الموريسكي الذي دفعه يغرم بها، ليدخل بعدها في صلب الموضوع الذي أشار إليه مسبقا وهو وصول دون كيشوت للجزائر واستضافته في مكتبه والدخول معه في حوار لتعريف كل واحد للآخر، وإخبار الضيف سبب زيارته ومجيئه للجزائر، وما سرّ الرغبة القوية للنزول ضيفا في بلد يدمّره التمزق بعنف، وكذا الحديث عن حالة الفوضى التي تعيشها الجزائر من خلال الفنادق المليئة بالمواطنين الذين لديهم شأن علمي والمطاردون من قبل الإرهابيين فيعيشون ضائعين تحت تأثير هؤلاء، وهذا ما أدى (بحسيسن) نفسه بتغيير مسكنه، لأنه في قائمة الملثّمين كونه من الطاغوت فهو يشكل خطرا عليهم بعقليته المنفتحة على الآخر، وبهذا يضطر للسكن عند جدته، كذلك لحل مشكلة إقامة (فاسكيس) ما توجّب عليه أخذه للإقامة معه في منزل جدته لأنه

مجبر على ذلك، وعلى (دون كيشوت) بهذا تحمل ثرثرة حنا وأسئلتها خاصة وأنه تربطه علاقة دموية معها، وهذا ما سيسمح لها بالتمادي في الحديث معه حتى تأخذ على عاتقها السرد والحكي على شكل حوار حول ذكرياتها للأماكن والوشم، في حين نجد (حسيسن) في حيرته يتساءل عن كيفية إخبار (فاسكيس) على ما ألت إليه المغارة مع استذكار يوم شاق مليء بالمفاجآت في جعل المستحيل ممكنا وهذا نزولا تحت طلب الوفد الإسباني الزائر للجزائر الراغب لرؤية المغارة، والذي تطلب استعارة المجسم الصدري لسرفانتيس من مديرة متحف الفنون الجميلة، المسروق في ظروف غامضة بعد رحيل الوفد، والتي شقّ (فاسكيس) نفسه لرؤيتها، إذ أضحت المهمة صعبة وشاقة خاصة مع ظروف البلاد الصعبة، لينتهي الفصل المتكوّن من ثلاث مراحل فالأولى تخص (حسيسن) وحماسه للكتابة، والثانية تخص وصول (دون كيشوت)، أما الثالثة فتخص سرد (حنّا) وحوارها مع (دون كيشوت)، بتلهّفات هذا الأخير لرؤية الأماكن.

الفصل الثاني

خراب الأمكنة

ما وقع لحسيسن ورفيقه في مفرغة وادي السمار والأسرار الخفية التي كشفها لهما شفيق، سارق الآثار المحترف، ويحتوي الفصل كذلك على الرحلة الكاملة التي قام بها دون كيشوت صوب مغارة سرفانتيس التي أكلتها النفايات وفيلا عبد اللطيف، قبل أن يقع في الأسر على يدي الرجل الغامض والمتنكر وراء نظارتين سوداوين.

يفتتح هذا الفصل المعنون "بخراب الأمكنة" بعتبة نصية كباقي الفصول، ليلخّص لنا أحداثه، إذ يروي هذا الفصل أحداث يوم مشحون بالمغامرات، ففي كل مكان تنبثق روح الأصالة التي تعبق النفس بخيبة تشويهها وطمس التاريخ المخّبأ تحت أكوام من الزبالة، وفيه يصطدم الزائر بواقع مأساوي يتسلط فيها أصحاب النفوذ، فيموت الذي يكشف الأسرار ولعبة المصالح المتبادلة فيما بينهم، ويعيش الذي يغلق فمه ويتلاعب أنه لم يرى شيئا، تتبنى الشخصيتين أو الساردين علاقات مع شخصيات ثانوية أخرى.

بداية مع صاحب سيارة الأجرة الصفراء (كريم لودوك) الذي ناول لصديقه صحيفة الصباح التي تحمل في ثناياها أخبار جديدة لجرائم أخرى، فنجد السائق يستغل الفرصة أمام (دون كيشوت) لاستعراض ثقافته وفهمه للأشياء الصعبة بلغة معربسة، فيسرد له الحالة التي آلت إليه البلاد حيث لا أحد في مكانه ومنصبه والطموح الزائد يؤدي بصاحبه للموت في حين وصولهم للمفرغة (في وادي السمار)، أين تندفن اللوحة التذكارية لسرفانتيس، يستقبلهم الحارس الذي ينهمر عليهم بالأسئلة عن سبب تواجدهم هناك وعمن يبحثون؟ وما سهل دخولهم للمكان، المعرفة القديمة بين (حسيسن وشفيق)، وبعد انتظار نصف ساعة يظهر (شفيق) المدير بصحبة بعض البائعين المنسحبين مع دخول الشخصيتين، ليأخذ على عاتقه وظيفة الأنطروبولوجي المتتبع لتاريخ كل الأثريات والمجوهرات الثمينة المندفنة تحت المفرغة المسماة بالمصنع إشارة للماكنة السريّة التي تشتغل بشكل جيد، ففي هذا المكان كل شيء يسير وفق إستراتيجية محكمة، والتي وضحها(حسيسن لدون كيشوت) ضمن خطّة مدبرة عبر تخطيط يشير لوظيفة كل من البحّاثون، البائعون وصولا للمسيّر، وهذا قبل مقابلة (شفيق)، يندهش (دون كيشوت) عندما يرى اللوحة التذكارية الخاصة بالمعلم الأثري لمغارة سرفانتيس ويبدأ بفكّ الكلمات التي عليها على غرار تدخّل (السي شفيق) لتوضيح بعض التفاصيل، وهذا في قالب ديالوجي، ويشرح لهم كيف وصلت تلك القطعة إلى ذلك المكان، حتى أنه يأخذ راحته معهم طامعا في ثروة تغنيه، فيستعرض أمامهم كل خبراته وثقافته الواسعة حول الأشياء من خلال إجراء جولة حول المكان، ولا يضيّع فرصة التباهي بتلك الكنوز المخبئة، حتى أنه يريهم غنيمته الأخيرة المتعلقة بقوس من الحجارة الرومانية المنحوتة، مرتكز على عمودين رخاميين ناصعي البياض،

لتتناوب اللوحة الرخامية الخاصة بالشاعر (رينيار) ساردا عليهم الأحداث التي وقعت لعاشق إلفير، وقبل مغادرة الطابق الأرضي، يقترح عليهم استراحة ليطلعهم على مخطوطين عجيبين لا يعقل أنهم يتناثرون في مرمى مكان خفي، وهما كورديلو شطاين ومنامات الوهراني، مع رواية أحداث تاريخية تخص كل واحد منهما، ليثني عليه (حسيسن) في الأخير بالتشكرات التي جعلته يطير في السماء، وعند خروجهم من المفرغة همّ عليهم رجل بنظّارتين سوداوين بالأسئلة، ليعرف ما الصلة الرابطة بينهم وبين المكان، وهنا شكلت أجوبة (حسيسن) حول (دون كيشوت) حساسية لدى الرجل، خاصة عندما أخبره (حسيسن) أنّ (دون كيشوت) بإمكانه شراء المكان بعمّالها ومسيّريها، بعد غياب الرجل تواصل الشخصيات مشوارهابعد حديث طويل حول تلك الأوضاع المسكوت عنها من قبل الصحافة، بيدى أنهم لا يستطعون فعل شيء بسبب الاغتيالات الحاصلة لهم، من مثل حادثة اغتيال (بختي) الصحفي الذي كشف خباياهم، مرورا على عدة أماكن (بقايا بناية حسن رايس، الأميرالية، الميناء القديم، بناية إتحاد العمال، حي بلكور، حديقة التجارب النباتية، التمثال المغلق بالإسمنت، مركز باستور، بقايا العين المائية الموريسكية ومقهى البلاطان، فيلا سيساني، البناية العالية "الجوهرة" التي تندفن تحتها فيلا حنا، هضيةبلكور، المغارة، فيلا ميدسيس)، كل هذه الأماكن أخذت تروي ضياعها وخرابها بنفسها، وتحكي جلّ الاعتداءات القاتلة لروحها التاريخي ومكانتها الثقافية وقيمتها الإنسانية وفقدان كيانها ضمن خراب مدمّر، لتبقى محفورة في الذاكرة مثلما هو الحال لدى (حنّا) التي أبقت في خيالها متعة وروعة المدينة الباهية لتبقى حارسة لها وهي في أبهى حلّتها، إن الجرائم في الجزائر كثرت ليس فقط على جنس البشر بل على كل ما هو كائن حي يتنفس في الأرض حتى الحجر لم تسلم من أيادي الإسلاميون أو بنوكلبون، فرؤية وضعية المغارة وما آلت إليه من هلاك جعل من (دون كيشوت) يقارن بينها وبين صورة لها عند تدشينها للمرة الأولى، أما (حسيسن) لم يتوقف عن سرد أحداث تخص كل مكان، وبعد اقتناء زهور الرّمال من عند الأطفال الذين يلعبون في ساحة المغارة دون معرفتهم الحقيقية لصاحبها، تنتهي الرحلة الاستكشافية التي أخذ (دون كيشوت) يدوّن معلوماتها في كناشة، عدم انتباه (حسيسن) للوقت ما جعلهم يسيرون في الطريق تحت ظلمة الليل إلا أنّ ضوء السيارة التي كانت تلاحقهم كان

يضيء المكان حتى قطعت عليهم الطريق، وتنبّه (حسيسن) للرجال الأربعة والذي كان من بينهم رجل المفرغة ذو النظارتين السوداوين وهو الذي تشرّف بفتح حوار خاص مع (دون كيشوت) ليكتشف أنه دخل البلاد بشكل غير قانوني، فطلب منه بلغة الأمر أن يذهب معهم للبحث في أمره عند المعلّم، تدخّل (حسيسن) لكن دون جدوى لإنقاذه، لكنّه تفطّن وطلب من الرجل أن يريه رقم البطاقة، عندما اختفو عن الأنظار لم يضيّع (حسيسن) وقته إذ قام مباشرة بمهاتفة صديق له يعمل في قسم الشرطة للاستعلام عن الوضع، والذي طلب بدوره رؤيته شخصيا.

الفصل الثالث

ناس من تبن

قصة حسيسن وهو يكتشف جنسا بشريا من نوع جديد، ناس من خيش وتبن، يشعلون النار ويخافون من حرائقها، وضياعه الكبير داخل دهاليز الخوف والموت.

يعتبر هذا الفصل تكملة للفصل الثاني، بحيث يبتدئ بذهاب (حسيسن) إلى الكوميسارية لرؤية صديقه الشرطي ومناقشة قضية (دون كيشوت)، بعد تعكير مزاجه من طرف سائق الطاكسي الذي رفض عدم توصيله حتى باب الكوميسارية خوفا على نفسه، يستقبله الشرطي فيدخلان في حوار يكاد يكون شبه خيبة أمل (لحسيسن) بعد سماعه لتلك المحاضرة التي جعلت من وضعية (دون كيشوت) تتعقد باتهامه بالجوسسة، ولإظهار عكس ذلك يضطر (حسيسن) للعودة إلى البيت والإتيان ببطاقة الصحافة التي كانت بين صفحات كتاب الجزائر لسرفانتيس، بحيث ستبرئ صديقه الإسباني من كل الإشاعات وتوصيلها إلى مركز الشرطة في آخر الليل، وفي نهاية اللقاء يهمّ الشرطي للإشارة عليه وتوجيهه لرؤية (السي زكي) إذا أراد تسريع إطلاق سراح صديقه الإسباني، وعند عودة (حسيسن) للبيت وهو في حالة تعب وقلق وإرهاق، يضطر مرة أخرى لمواجهة وتحمل غلاظة (حنّا)، وإسكات ثرثرتها وجميع أسئلتها بسرد أحدث خيالية عجائبية وهو يصف السبنيولي بشكل مبالغ فيه وكأنّه الفارس الذي كان في خيالها وهو البطل الذي سيحمي البشرية، وفي صباح اليوم التالي يتنقل (حسيسن) للقاء (زكي) الذي يعمل في مقر الأمن المركزي للجزائر الوسطى بحيث يستقبله في الساعة التاسعة والنصف ليطلعه بشكل مباشر لبعثه تلك البطاقة الصحفية إلى المديرية العامة للأمن وبهذا الشكل سيكون عليه رؤية (السي مقدّم) الذي يعمل في المديرية على أمل إيجاد حل للمشكلة، كونها لم تعد تعني مقر الأمن، فيدرك (حسيسن) حينها العبث الموجود داخل المكاتب ولامبالاة أصحابها، وفي حين انتظار (كريم لودوك) خارجا يتأمل (حسيسن) بناية الجامعة المركزية والتحولات اللامفهومة التي تتعرّض لها الأملاك العقارية الجامعية وعدة ممتلكات أخرى، لقد استثارت مقابلة (السي مقدّم) غيظ (حسيسن) بعد مناقشة تحكيمية حول قضية (دون كيشوت)، وهذا بإصدار أحكام دون التغلغل في صلب الموضوع والاكتفاء فقط برصد الحقائق من خلال مظهرها الخارجي، وهو بدوره سيرشده لرؤية (السي توفيق) الذي يعمل في وزارة الداخلية للنظر أكثر في القضية، وهنا يكتشف (حسيسن) طينة هؤلاء الناس الذين يراوغون في الكلام دون فعل شيء، يضطر بعدها لرؤية (توفيق) في يوم الجمعة أملا على مساعدة صديقه، وطيلة حوار جامع بينه وبين (توفيق) حول الوضعية المحرجة التي دخل بها (دون كيشوت) للجزائر، وحول الغموض الذي زاد حالته

سوء والطين بلّة زيارته للمفرغة،ما أدى (بحسيسن) لبذل مجهوده لتوضيح الملابسات وإقناع (توفيق) بحسن نيّة (دون كيشوت) ولا علاقة له بالجوسسة، لينتهي اللّقاء بالردّ المحبط على أنّ القضيّة سلّمت لمصالح الأمن والسفارة الإسبانية.

الفصل الرابع

العودة

ويتناول عودة حسيسن إلى مقر عمله منهكا وخائبا، والأخبار المتضاربة عن الأسير دون كيشوت، وتفاصيل قصته مع سيّدة الأنفاق زريد الشيّقة التي رواها له صديقه كباييرو كما يتناول الفصل بذكر قصة زكية، السكرتيرة الخاصة لوزير الثقافة، التي لا تتوقف أبدا عن تحريك لسانها الحاد في كل الاتجاهات داخل الجروح المفتوحة والمدماة.

وفي هذا الفصل يعود (حسيسن) إلى عمله ويصطدم بانتشار خبر جاسوس إسباني يعمل لصالح الإرهاب، ومن خلال (كباييرو) يبعث إلى (دون كيشوت) برسالة تعاطف، بعدها يتفرغ لدراسة الملف الخاص للقاء غرناطة والمشاركة الوطنية في هذا الحدث، إذ يبذل جهدا في اختيار الممثلين للوطن فيقترح مدير الجامعة المركزية نفسه مع سكرتيرته بعد إجراء اتصال معه، ففي نهاية المطاف سيكون هذا الملف سببا غير مباشر لفصله، وبعد الانتهاء منه يتفضّل بإعطائه لزكية التي دخلت معه في نقاش حول قضية (دون كيشوت)، لتأخذ دور الحشرية التي تحشر نفسها في مواضيع غيرها وتكون الأولى التي تنشر الخبر في أرجاء المديرية، (فزكية) معروفة بنبشها في أمور لا تخصّها، فعند سماعها بخبر ما تقوم بابتداع حكايات من عندها لا وجود لها في الواقع بل هي من صنع مخيلتها، وبعد خروجها لا يضيع (حسيسن) فرصة الاتصال (بكباييرو) الذي يطمئنه بإزالة تهمة الجوسسة على صديقه وعدم تورّطه بقضية باخرة السكر، وفي نهار يوم الإثنين يستلم (حسيسن) غلافا كبيرا من طرف (دون كيشوت) الذي كان يحتوي رسالة يظهر فيها اطمئنانه كونه عاش تجربة مشابهة، بحيث أنها ليست المرة الأولى التي يتم فيها القبض عليه، إذ صادف أن احتجز لمدة أسبوع لمشابهته بإرهابي، مع إيجاز أحداث موجودة في الكورديلو الصغير الذي يحتوي تفاصيل تخصّه وعلاقته (بمايا) المترجمة، ففي لحظة قراءته تقاطعه (زكية) بحضورها لتخبره عن موعده مع الوزير، وبدون إطالة في لحظة خروجها ينغمس (حسيسن) داخل الكورديلو ذو الخمسون صفحة بكل شوق وحرقة لمعرفة مجريات الأحداث والاستمتاع بلذّة قراءتها.

الفصل الخامس

كورديلو دون كيشوت

رحلة دون كيشوت (فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا) الخطيرة باتجاه مدينة الجزائر، مدينة الرماد والخوف وأزاهير الرّمل وما وقع له من الأهوال والمصائب إبّان سفرته البحرية واكتشافه، في أعماق الموج المتلاطم، للمكان المسمى: زفرة سرفانتيس الأخيرة، الذي أسر فيه ريّاس البحر جدّه: الكاتب ميغيل دي سرفانتيس.

وفي هذا الفصل يسرد (دون كيشوت) يومياته من خلال إقامته الجبرية لمدة خمسة أيام المتشابكة مع الخمس سنوات التي قضاها جدّه في هذه البلاد، وقبل هذا يسرد الأحداث التي مر بها قبل الوصول للجزائر، عندما كان في ألميريا يوم السبت، أين يتلقى اتصالا من صديقه (بييدرو دي سيفي) ويخبره عن الباخرة المتوجهة إلى الجزائر، مارسيليا، يوم الإثنين، عملية شحن الباخرة بالسكر، في عرض البحر يوم الثلاثاء رؤية زفرة سرفانتيس، أين اعترض القراصنة الأتراك سفينة لوصولاي في الخريف الحزين (26 سبتمبر 1575م)، والدخول في تساءلات مختلفة وتخيّل ما مرّ به جدّه وأصحابه، مدينة الجزائر، يوم الأربعاء، الوصول للجزائر والعبور من عند الإجراءات الجمركية بدون مشاكل، في حال أنه يصطدم بحالة النزل الممتلئة فيجد نفسه حائرا وتائها، ولكن سرعان ما ينتهي به المطاف للقاء (حسيسن) في مكتبه والنزول ضيفا عزيزا على جدّته في المنزل، مدينة الجزائر، يوم الخميس، رؤية المفرغة ومغارة سرفانتيس والأماكن المهملة، وسرد أحداث تخص جدّه مع (زريد) الموريسكية، في حين يعيد علينا سرد أحداث توقيفه، مدينة الجزائر، يوم الجمعة، الليلة الأولى من السجن واستضافته تحت إشراف رجل ضخم لخدمته، بحيث يتناوبه رجل آخر في الفترة الصباحية أين يستجوب للمرة الأولى، ليؤخذ فيما بعد بعينين مغمضتين إلى مكان آخر، مدينة الجزائر في كهف بمحاذاة البحر، يوم السبت، صباحا، تخيّل وجوده بالقرب من الثكنة العسكرية والاعتراف أن ذلك المكان أفضل بكثير من السابق بحيث يسمع انكسارات لأمواج قادمة من بعيد، مدينة الجزائر، يوم السبت ليلا، استجوابه مرة ثانية من طرف العسكريان والدخول في نقاشات تخصّ وضعية دخوله وعلاقته (بحسيسن) والضغط عليه من أجل الاعتراف بغايته الحقيقية وراء سفرته والتجوال في تلك الأماكن المثيرة للشبهات، وفي غضون دقائق يقومون بترحيله مرة أخرى بعد إخباره بوصول بطاقته الصحفية وعيونه مغمضّة، وعند وصوله للمكان يتمّ نزع الغطاء من على عينيه ليصادف أمامه إمرأة بوجه مريح، وستكون المترجمة (مايا) التي يشبّهها (بزريد) الموريسكية ويسمّيها كذلك، والتي ستأخذه إلى مكان آخر بصحبة شرطيان لإجراء مقابلة مع ثلاث رجال، وقبل ذلك يدخلان في حوار حول مكان تواجدهم، ليدخل (دون كيشوت) في استجواب مطوّل معهم وطرح نفس الأسئلة دائما، وهذه المرّة يشيرون بتورطه ليس فقط بالقضايا المذكورة،

التجوال في أحياء المدينة والمناطق الأثرية، زيادة المفرغة أو المصنع، قضية باخرة السكر وبسبب سفره على متنها، بل يسلطون الضوء على الرفيق الذي كان يصاحبه (حسيسن) الموضوع تحت رقابة أجهزة الدولة، كونه يشكّل خطرا بإيديولوجيته الشيوعية وعقليته المدمّرة، والضغط عليه بالأسئلة حول ما إذا كان يتاجر بالمعالم الأثرية، وكلما زادو بعصره تاه (دون كيشوت) في كلمات (حسيسن) الذي يظهر بوجهه الطفولي وكلامه النادر والقوي، يتواصل الاستجواب لمدّة متأخّرة من اللّيل متحمّلا إيّاه (دون كيشوت) بكل ملل، مدينة الجزائر، يوم الأحد، زيارة الملحق الثقافي للسفارة الإسبانية (كباييرو) وتسليمه رسالة من (حسيسن)، وزيارة (مايا) له من حين لآخر حتى تبقى مدة معه، إذ يتحاوران حولها وعن (زريد) وسرفانتيس وعن جزيرة البنيون، وأحداث تاريخية أخرى، مدينة الجزائر، يوم الإثنين، هذه المرة لم يحوّل بقي في نفس المكان، ومع استيفاقة صباحية على مرأى رؤية تخص زريد (مايا) أخذ مباشر بتدوينها في الكورديلو، لتعود مرة أخرى في الحقيقة لتخبره بالجديد الذي طرأ حول إطلاق سراحه قريبا وعاجلا، مع الدخول في دردشة حول مرويات أخرى تخص بعض الأماكن، والتباهي بفخر على استطاعتها أن تصبح امرأة تملك الكثير من الأسرار (كالدولثينيا) المرأة البسيطة التي تتكلم أربع لغات والخامسة في الطريق، واستنباط الفرق بينها وبين (زريد)، كونه اللقاء الأخير يهمّ (دون كيشوت) بالثّناء عليها وشكرها لحسن استماعها له بأذن صاغية، فتردّ عليه بكل بساطة على أنه واجبها، مدينة الجزائر، يوم الثلاثاء، تغيير المكان بأخذه داخل سيارة غولف سوداء باتجاه الميناء القديم، ليصل (كباييرو) ويخبره أنه كان في حبس الميناء، وفي اللحظات الأخيرة يستغل (دون كيشوت) الفرصة ليدوّن كل ما يخطر في باله في الكورديلو المصنوع بطريقة الأجداد القدامى، والذي سيسلّمه بعد لحظات (لكباييرو) ليعطيه بدوره (لحسيسن)، وبعد استلام كل أغراضه يضطرّ للسفر على متن السفينة الموجهة إلى مارسيليا لأنه أمر المعلّم، فمن دخل الجزائر بحرا يرحل بحرا، ومن خلال النافذة المطلّة على الزرقة والبنايات ينزلق (دون كيشوت) في تفكيره وراء أسطورة حارسة الظلال التي قصّتها عليه (حنّا) بامتداد نشيدها لأغنية المطر.

الفصل السادس

رائحة الخوف

ويتحدث عن الوقائع الرهيبة التي حدثت لحسيسن مع وزير الثقافة والإرشاد الوطني وصديقه رئيس جامعة الجزائر الكبرى، كما يتحدث هذا الفصل عن قصة العاشقين: مريم ومصطفى الذين انتحرا بسبب أذى أحميدا بوسنادر ووالده السحّار ولم يسلم قبراهما من النبش والخيش.

ينتهي (حسيسن) من قراءة الكورديلو ورغبته قوية لمعرفة (مايا) وحزنه للطّرد الظالم (لدون كيشوت)، وللمرة الثانية تذكّره (زكية) بموعده مع (السي وهيب) عبر الهاتف، وفي وسط التساءلات يتذكر قريبته وتفاصيلها الطفولية مع أصدقائه ومريم الوديعة، وخدعة بوسنادر للزواج منها لأنه الأحقّ بها كونها قريبته، ومع ذكر قضية اختفاء (مريم) وحبيبها (مصطفى) بعد انتحارهما في الوادي الكبير للقرية من قبريهما وانتشار اشاعة رفعهما إلى السماء، قبل الدخول عند (السي وهيب) يتمّ تفتيشه من طرف شاب أحسسه بالضّيق، وفي الداخل يناقش مع الوزير أمر الملف لكنّه يتعجّب عندما يخبر بأنّ الملف لم يعد يعنيه، فلقد استلمه رئيس جامعة الجزائر المركزية، بل طلبه من أجل قضية تورّطة بقضية (دون كيشوت) وتوبيخه لأنه تجرّأ وأدخله للوزارة، وفي هذه اللحظة يدخل عليهما رئيس الجامعة، ويناقش معه الوزير (في حوار)، مسألة استلامه للملف، وبسخرية يردّ عليه مركّزا نظره على (حسيسن) الذي فهم اللعبة، يقاطعه الوزير كي يبعث (حسيسن) لدى (زكية) لتخبره عن مصيره من خلال تسليمه رسالة ودعوة رسمية، وفي مكتبه يهمّ لفتح الرسالة متأمّلا كلمات تشكره على جهده المبذول من أجل مصلحة الأمّة لكنّه يصطدم بخبر طرده بلغة متحجّرة، أما الدّعوة الثانية التي كتب على إحدى جهتيها بالأحمر (عاجل)، فيطلب منه باستعجال أن يتقدّم إلى مصالح المديرية العامة للأمن الوطني بباب الوادي، وفي تلك اللحظة تنتابه نوبة خوف ليشعر بناقوس الخطر، وبطريقة عفوية يأخذ ورقة ليصرح فيها تحميله المسؤولية إذا أصابه مكروه لأعلى الهيئات بوزارة الثقافة، وبعثها للجرائد الوطنية التي لم تأخذها بعين الاعتبار فقط دلّت الملثمين على مكانه الذين قطعوا لسانه وذكره عندما اعترضوا عليه الطريق الفاصل بين المدينة وبحر تيبازة، ويسرد بإحكام تفاصيل الحادثة بحيث يصوّر لنا بشاعة المشهد وهم يفصلون جزأين أساسين من جسده وكيانه ما أدى به لفقدان الوعي، وعند استيقاظه يقوم مباشرة بالاتصال (لكريم لودوك) ويطلب الالتحاق به بعد تحسيسه بخطورة الوضع، بدون أن ينسى مهاتفة (حنّا) ليخبرها أنّ الفارس الأندلسي بحاجته وهذا بعد بذل جهد ليبدو في حالة طبيعية، وعند وصول (كريم لودوك) الذي ينتظره عند الشجيرات اليابسة، انزلق داخل السيارة طالبا منه السّير دون النظر والإلتفات للوراء باتّجاه طريق تيبازة.

المراجع

1. قائمة المصادر والمراجع:

أ. الكتب باللغة العربية:

1. الأعرج واسيني: حارسة الظلال (دون كيشوت في الجزائر)، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، دمشق، 2006.

2. بحراوي حسن:بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمان، الشخصية)،المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب، 2009.

3. بنيس محمد: الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاته)، ج3، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء،1990.

4. تواتي مصطفى: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهبية، دار الفرابي للنشر،2008.

5. حبيلة الشريف: بنية الخطاب الروائي، دراسة في رواية نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديثة، ط1، الأردن ،2009.

6. الرياحي كمال: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، ط1، تونس، أفريل 2009.

7. زايد عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته، دار العربية للكتاب، تونس،1988.

8. زيتوني لطفي: معجم مصطلحات الرواية، مكتبة لبنان، ط1، لبنان، 2002.

9. سويداني سامي: مدارات السرد وفضاءات التخييل، دار الآداب، ط1، لبنان، 2006.

10. العنزي سعاد عبد الله: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دار الفراشة، ط1، الكويت، 2010.

11. عيلان عمر: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2008.

12. قاضي عبد المنعم زكريا: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، (د/ب)،2009.

13. قاسم سيزا: في بناء الرواية (دراسة مقارنة في رواية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، (د/ب)، 2004.

14. لحمداني حميد:بنية النص السردي ،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1985.

15. المرزوقي سمير وشاكر جميل: مدخل الى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، تونس، 1985.

16. مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، مجلة عالم المعرفة، 1997.

17. الميلود عثمان: شعرية تودوروف، عيون المقالات، ط1، الدار البيضاء، 1990.

18. مفتاح محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،1987.

19. نصر ياسين: الرواية والمكان، دار الشؤون العامة، (د/ط)، العراق، 1968.

20. يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط4، الدار البيضاء، 2005.

ب. **الكتب المترجمة للّغة العربية:**

1. برنس جيرالد: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003.

2. باشلار غاستون: جماليات المكان، تر: غالب هيلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت،1984.

3. بارت رولان: التحليل البنيوي للسرد، تر: بشير الغمري، حسن عمراوي، مجلة آفاق (اتحاد كتاب العرب)، الدار البيضاء، 1988، العدد 9/8.

4. تودوروف تزفيتان: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، مجلة آفاق، الدار البيضاء، العدد9/8.

5. جنيت جيرار: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

6. دي سوسير فردينان: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد النصر، دار النعمان، لبنان، 1984.

7. لينتفلت جاب: مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بنحدو، مجلة آفاق، الدار البيضاء، العدد9/8.

ج. الكتب باللغة الأجنبية:

1. Genette Gérard: Discours du Réci, points Essaia n° 581, paris, 1972.
2. Genette Gerard: Figures3, Edition du seuil, paris, 1972.
3. Schmid wolf: compte rende, Dieter janir, Die-Communication des Ptructure, poético VI, 1974.
4. Pouillon jean: temps et roman, Edition Gallimard 1964.

د. المجلات:

1. جابر يوسف حامد: النص الأدبي بين البنيوية واللسانيات، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1995، العدد 288.

2. شبيب سحر: البنية السردية والخطاب السردي في الرواية، مجلة دراسات في اللغة العربية، (د/ب)، 2013، العدد 14.

3. عزام محمد: التحليل البنيوي للرواية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، العدد 360.

هـ. موقع الأنترنيت:

1. الشويلي سلمان داود: ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية دراسة، 5 حزيران 1993.
htt://www.syrainstory.com/amis-5-25-htm.

الفهرس

مقدمة

الفصل الأول

البنية السّردية

1. الأشكال السّردية 16

أ. الضمير الغائب "هو" 16

ب. الضمير المتكلم "أنا" 19

ج. الضمير المخاطب "أنت" 23

2. الرؤية السردية 27

3. المستويات السردية 32

4. الصيغ السردية 38

أ. صيغة الخطاب المسرود 39

ب. صيغة الخطاب المعروض 41

ج. صيغة المعروض غير المباشر 42

د. صيغة المعروض الذاتي 43

هـ. صيغة المنقول المباشر 44

و. صيغة المنقول غير المباشر 45

الفصل الثاني

البنية الزمكانية

1.الزمن 50

1.1.المفارقات الزمنية 55

أ. الاسترجاع 55

ب. الاستباق 63

2.1.الديمومة 68
أ. تسريع السرد 69
-الخلاصة 69
-الحذف..... 74
ب. تبطيء السرد..... 77
-الوقفة..... 77
-المشهد..... 80
3.1.التواتر 83
أ. السرد المفرد أو التفردي 83
ب. السرد التكراري..... 83
2.المكان..... 86
1.2.بين الفضاء والمكان 86
2.2.فضاءات الرواية..... 88
أ. فضاء اللوحات التذكارية..... 89
ب. الحقل الإعلامي 90
ج. فضاء البحر 90
3.2.الأماكن في الرواية 91
أ. الأماكن المغلقة 91
ب. الأماكن المفتوحة 94
خاتمة
قائمة المصادر والمراجع
الملحق