شعرية الأجناس المتخللّة في رواية"حارسة الظّلال"لواسيني الأعرج.

الدكتور: ميلود شنوفي
قسم اللغة العربية و آدابها
كلية الآداب واللغات
جامعة البليدة 2 (الجزائر)

ملخـــص:

تشكّل الأجناس المتخلّلة "les genres intercalaires" أحد أشكال الحوار ومظهرا من مظاهر تعدّدية الخطاب الروائي بما تضمنه من تغاير شكلي و خطابي تكشفه لغات هذه الأجناس المختلفة بالضّرورة، ممّا يكسب الرواية خصائص شكلية ومضمونية هي من خصائص هذه الأجناس، تسهم في تشييد بنية النّص الروائي وتنويع أساليب القول فيه وتعدّد خطاباته، كما تنوّع من أساليب السرد والإخبار، ممّا يتيح للنّص إمكانية استثمارها في خلق أشكال حكائية منفتحة تتطلّبها مواصفات السرد الروائي وأبعاده التخييلية.

- يسعى هذا المقال إلى رصد فعالية الأجناس المتخلّلة، الأدبية وغير الأدبية، في خلق التعدّدية اللّغوية والخطابية في رواية "حارسة الظلال" بما يضمن حواريتها.

Abstract :

Intercalated genres constitute a form of dialogue and an aspect of the diversity of the novelistic discourse because they guarantee a change in the form and discourse that the languages of these different genres necessarily reveal. So the novel acquires characteristics at the level of form and content that are among the characteristics of these genres that contribute to the construction of the structure of the novelist text and the diversification of the methods of saying and the multiplicity of its discourses.

-The diversity of intercalary genres of narrative and novel styles that allow the text to invest in the creation of open narrative forms required by the novel features and dimensions of imagination.

-This article aims to see the effectiveness of intercalary genres, literary and non-literary, in the creation of linguistic pluralism and discourse in the novel "the guardian of the shadows" to ensure its dialogue.

Keywords: Ouassini Laredj; protector of the shadows; intercalated genres; journalistic discourse; novel; story; historical disourse.

?

- **عتبة:** تتميّز الرواية بوصفها جنسا أدبيا هجينا حديثا، وحديث نعمة برأي "بيير شارتييه"، بقدرتها على احتضان أجناس مختلفة أدبيّة وغير أدبيّة، فتفقد تلك الأجناس المتخلّلة في نصّ الرّواية مميّزاتها الشكلية والتركيبية التي تقوم عليها وهي خارج نصّ الرّواية، فهي تُدرجها ضمن خطابها وتخضعها لسيادتها بعد أن تجرّدها من مميزاتها الأجناسية والتركيبية، وهكذا أصبحت الرواية مستعمرة أدبيّة استولت على كلّ الأجناس وبنت على رفاتها كيانها الأدبي، لذلك تتميّز بنية الرواية بالمرونة التي أنتجتها أشكال الأجناس المتخلّلة التي تقيم علاقات مع بعضها البعض مما يفعّل بدوره التعدّدية اللّغوية في بنية الرواية.

يتخلّل نصّ "حارسة الظلال" مجموعة من الأجناس التعبيرية الأدبية وغير الأدبية التي تتمظهر داخل الخطاب الروائي وتضفي من جهة التركيب اللّغوي مميّزات تلفظية وثيقة الصّلة بسياق الحكاية، ومن جهة الخطاب خصائص تركيبية تنفتح به على مجموع الأجناس التي يتضمّنها النص والتي تسهم في تنويع طرائق السرد والإخبار.

2- الأجناس الأدبية:

2-1- الحكاية: تبني "حارسة الظلال" تقاطعات وعلاقات وطيدة مع عوالم نصية تراثية على غرار الحكاية الأدبية، ويظهر هذا الجنس الأدبي في الرواية من خلال ما تسرده "حنّا" التي تربطها علاقة حميمة بحكاياتها عن جدّتها الأندلسية الضائعة وبطولة جدّها الفارس الأندلسي النبيل الذّي "كان سبعًا، لم يأخذ من أرضه إلاّ لدغة مسمومة حتّى لا ينسى أبدا أنّه ترك وراءه جرحا يشبه وطنا بناه بروحه ولم يعرف غيره حتّى وهو على تربة أخرى."[1(1)] فهي تحكي "لحسيسن" وكلّ من يزورها من أصدقائه عن سبب مغادرتهم لغرناطة الجريحة، عن الموريسكي الذي "وجد نفسه ذات يوم حزينا مجبرا على ترك أرضه وجنّته الأندلسيّة."[2] وذلك بعد أن حرقت مكتبته محاكم التفتيش فقد التهمت النيران خزانات الكتب وهو ينظر بعينيه متأسّفا على تلك اللّحظات، يمعّن نظره إلى آخر الصفحات التي غدت بقايا رماد، فغادر أرضه السوداء المحروقة بجراح لن تشفى أبدأ. هكذا تصرّ الجدّة على حكاية الحادثة دوما بتفاصيلها من غير ملل، كما تحكي عن علاقة فارسها بوردة "الكاسي الحمراء" التي تحمل لون تربة وطن أجدادها.

كما تحكي "حنّا" عن مغامراتها مع الصبايا اللّواتي كنّ ترافقنها على سطيحة الجنينة ينتظرنّ الوشّامة لتضع لهن الوشم بأشكاله العديدة الموحية بمعان غامضة جدّا لا يفهمها إلاّ مالكها، هذا ما تبقّي لـ"حنّا" من ميراث أندلسها تستذكره بحكاياتها حتّى وهي لا تراه، لكنّها تتحسّسه بغريزتها وتستذكره بلذّة الألم حين تبدأ الوشّامة بشقّ موضع الوشم وحفره بإبرة خياطة سميكة حتّى ينضح دمًا، لأنّ الوشم وأشكاله يُحيي فيها وفي الناظر إليه الميراث الأندلسي الذّي صار مجهولا.

تزخر ذاكرة "حنّا" ببعض الحكايات التي تراها روحا حيّة على غرار ما تحكيه عن الفيلا الأندلسيّة، وهي في نظر "حسيسن" مزيج من الحكاية والتاريخ: "كعادتها تُخلط ما عاشته بما سمعته عن تاريخ المدينة."[3] إنّ الهدف من إدراج هذه الحكايات في الرواية هو ربطها بأحداث الرواية المتعلّقة باختيار الكاتب للسارد "حسيسن" وطبيعة عمله و "دون كيشوت" والرابط الأصولي الذي يجمعهما، والحديث في الرواية عن "سيرفانتيس"، ولتدعيم سبب ذلك الاختيار أقام له علاقة مع حكايات الجدّة، فظهرت هذه الحكايات في الرواية عن تأثّر الكاتب بالواقع وتوتّراته التي شوّهت هذا التراث، وبالتالي نهل من هذا المورد التراثي وأسقطه على الواقع ليخرج بعمل فنّي يستند فيه الخيال على الواقع ذلك أنّ المتخيّل مهما كانت درجة الخيال فيه فهو بحاجة إلى الواقع الذي يبني على منواله متخيّله.

2-2- القصّة: تستثمر "حارسة الظّلال" مجموعة من القصص التي اعتمدها السارد في عرض أحداث الرّواية، قصص مختلفة تبنّتها الرّواية وربطت بها علاقة لتبني خطابها الرّوائي، وهي في شكل قصص قصيرة لروايات ومؤلّفات أجنبيّة، ساعدت في محاكاة واقعها المتأزّم الذي يصبو الكاتب من خلاله إلى عرض بعض الحقائق في واقع الرواية ومنه في الواقع الاجتماعي.

هكذا يبدأ السرد القصصي بما فيه من تصوير الشخصيات ووصف الأماكن في المدوّنة، يقوم بذلك "حسيسن" الذي يروي الأحداث التي وقعت له هو و"دون كيشوت" منذ بداية رحلتها إلى نهايتها، ثم يفاجآن بسرد قصصي عجيب فيما يقصّه عليهما "شفيق" العامل بالمفرغة من قصص رائعة لا تسرد في ذلك المقام، قصة الكاتب "رينيار" الذي كتب رواية "لابروفونسال" التي يسرد فيها عن أسره وعلاقته "بألفير"، وتضمّ القصّة أماكن عديدة وقعت فيها أحداث كثيرة بدأت بتعرّف "رينيار" على "ألفير" على متن سفينة والأحداث التّي فرّقتهما، ثمّ التقيا من جديد فإذا بهما يفترقان مجدّدا وقرّر "رينيار" "أن ينسى ألفير بالمشي حتّى المحيط المتجمّد وعندما وصل إلى مرتفعات "ميتافارا"، توقّف وكتب اسم "ألفير" ومات وحيدا وسط الفراغ الأبيض."[4]

ترتبط هذه القصّة بمحكيّ "حسيسن" عن الرابطة التي تجمعه مع "كارمن" المرأة الورقيّة الساحرة، و"كارمن" هو الاسم الذّي أطلقه على امرأة أندلسية خيالية أحبّها، وهو أيضا عنوان رواية للكاتب "بروسبايميريماي"، ولشدّة تعلّق "حسيسن" بهذه المرأة الساحرة، فقد كانت هاجسه في أصعب اللّحظات التي استُدرج فيها نحو الموت. يقول: "كارمن هي لحظة من لحظات الخطافي، هي أنا في بلون الدّم والضياع."[5] الأمر نفسه حدث مع "دون كيشوت" في الأسر، فقد نسخ صورة "زُرَيْدْ" الأندلسية، رفيقة جدّه، في صورة "مايا" المرأة المليئة "بالنبل والدلال والعظمة."[6] وبالتالي ربط الكاتب القصّتين في واقع الرواية بقصّة "رينيار" وعلاقته "بألفير".

كما تستثمر الرواية أيضا، قصّة "الكورديلو" "لشطاين" الذّي وقع أسيرا في الجزائر، "

الرجل المهبول والشّجاع الذّي مقابل حرّيته كان مستعدا للقيام بكلّ الجنونيات."[7] فقد خطّ كتابه عن مغامراته كتلك المغامرة التّي عاشها "حسيسن" و"دون كيشوت".

إنّ الهدف من عرض هذه القصص التّي قصّها "شفيق" هو ربطها بعلاقة مع أحداث الرّواية بحيث أنّها تمهيدا لقصّة سردت فيما بعد وهي القصّة نفسها التي دوّنها "دون كيشوت" في "الكورديلو" وهو في الأسر، وأرسلها إلى "حسيسن" ليقرأ جنونياته، كما ترتبط هذه القصص بالمصير المحتوم لكلّ أجنبي تطأ قدماه الجزائر، وهو ما حدث فعلا " لدون كيشوت" و"حسيسن" بعدما خرجا من المفرغة وواصلا رحلتهما، فعند عودتهما اعتقل رجال الأمن "دون كيشوت" وتمّت إحالته على التحقيق واتّهم بالجوسسة، وعاش اللّحظات التّي عاشها أبطال القصص في الأسر وخطّ كتابه كما تعلّم من القصص. يقول: " أظنّ الآن أنّ هذه القصة تجاوزت السرد الحيادي لحياة سيرفانتيس، أصبحت قصّتي الخاصّة، قصّة سكان هذه الجزيرة الواسعة مثل نجمة والضيّقة كخرم إبرة".[8] وهي الطريقة التي عبّر بها "حسيسن" عمّا عاشه وهو في عزلة تماما كالأسير، وهكذا فإنّ أحداث القصص المتخلّلة توازي الحدث الرّوائي الأساس الذّي تشكّلت منه الرواية، وهو مغامرة "دون كيشوت" وأسره ومغامرة "حسيسن" وتعرّضه للاعتداء وأسر نفسه بنفسه وهو يعيش الوِحدة.

لقد استثمر الكاتب التراث القصصي الأجنبي وأدرجه في روايته ليحصل عمل إبداعي فنّي متخيّل لكن له صلة بالواقع الحقيقي الذّي ظهرت في كنفه رواية "حارسة الظلال" وهو يقول عمّا آلت إليه الجزائر من عزلة أذاقتها طُعم الأسر في تلك الفترة، قد يكون هذا رأيا شخصيا للكاتب، لكن إدراج قصة أو حكاية في متن الرواية تقول ذلك هو ما يعمل على كسر نوايا الكاتب وتوزيع الرؤية في الرواية على أكثر من راءٍ في سبيل خلق خطاب تعدّدي في مستويات لغته وفي أشكال الوعي فيه.

2-3- الأمثال والحكم: تنفتح "حارسة الظلال" في سبيل خلق تنويع أسلوبي على مجموعة من الأمثال والحكم الفصيحة التّي على قلّتها إلاّ أنّ لها بالغ الأثر في تكوين لغة الرّواية، حيث يأخذ التشخيص اللّغوي لهذين الشكلين صورا مختلفة: تشخيص ثقافي على غرار ما ظهر في حوار بين "زكية" و"حسيسن" بشأن موضوع الجوسسة الذّي اتّهم به "دون كيشوت". قالت "زكية": "لا يوجد دخان بدون نار."[9] أي أنّه لم يكن ممكنا اتّهامه بالجوسسة لولا قرائن تدلّ على ذلك، لو لم يفعل "دون كيشوت" شيئا لما اتّهم بالجوسسة. وتشخيص أخلاقي- ديني: في الحوار الذّي دار بين "دون كيشوت" وأحد المحقّقين في قضيّته، طلب "دون كيشوت" ألاّ يردّ على التّهم الموجّهة له إلاّ بحضور محامي دفاعه، فردّ عليه المحقّق قائلا: "حبل الكذب قصير مهما طال."[10] أي أنّه مهما كذب ستُكشف أفعاله في القريب العاجل. يستمدّ المثل أهميته من كونه خاصية تعبيرية، لذلك يأخذ تشخيصه خاصية تتيح للتوليف الحكائي ممارسة محاكاة تركيب لغوي يختلف عن لغة السرد.

كما تدرج الرّواية مجموعة من الحكم على ألسنة شُخوصها تستهدف بها التشخيص الجمالي للغاتها من جهة، واستحضار مخزونها الثقافي في المواقف التي تتكلّم فيها مباشرة على غرار ما تكلّم به السارد ممّا كان يسمعه من جدّته عن جدّه الأندلسي، وكيف ترك أرضه المحروقة وعن حالة الأسى التّي تراود "حنّا" كلّما تذكّرت الماضي، قائلا: "الخيبة تقتل جملا".[11] وما تحدّث به من خلال رواية "دون كيشوت" "لسيرفانتيس" قول "دون كيشوت" البطل "لصانشوبانصا" أنّه سمع الناس يقولون إنّ "من يكرم اللئيم كمن ينثر ماء في البحر."[12] كما حاول "حسيسن" توضيح الوضع المزري الذي تعيشه الجزائر من تصدّع بعدما أُنذر كلّ الأجانب المتواجدين في الجزائر بمغادرتها، كان يجب عليه أن يحيطه علما بهذه المعلومات فقال له: "العالِم بخواف الأمور أحسن من الجاهل بها."[13]

إنّ وجود المثل والحكمة بوصفها شكلين وجيزين في متن الرواية ليس وجودا اعتباطيا، إنه ليس وجودا مقصودا لذاته، بل للوظيفة التي يؤديانها، إنهما يؤكّدان، ولو على صعيد نظري، الصلة الوثيقة للرواية بالحياة و بالموروث الثقافي، وغني عن القول بعد ذلك إنّ هذه الأشكال تخلق، متى ما تخلّلت في نصّ الرواية، أساليب متنوّعة تتغذى من بلاغة الأشكال الوجيزة في سبيل تصوير مشاهد يناسب مقتضاها الملفوظ البليغ، وتتناسق مع الإطار العام للحكاية،وهذا يعني أن هذه الأشكال في الأساس تمظهرات كلامية متّصلة بالحكاية وأنماطها الخبرية، وهي تسهم في إظهار البعد التخييلي لبناء الرواية وامتداداتها الدلالية بوصفها أشكال تعبيرية تنوّع صورة اللّغة وتكسّر إيقاع السرد ونوايا الكاتب.

2-4- الشعر: تنفتح الرواية بوصفها جنسا هجينا وفي سبيل كسر نوايا الكاتب وإبطاء حركة السرد على أجناس تعبيرية غير سردية وذات لغة سكونية في صورة الشعر، حيث لا تمضي الأحداث فيه في تناميها وتطوّرها زمانا ومكانا، ذلك أنّ لغة الشعر توقف الحدث وتفسح المجال واسعا للخيال في سبيل خلق صور تنعدم فيها الحركة ويغيب الفعل، كما تتيح للتعدّدية اللّغوية الدخول إلى متن النصّ الروائي، فالتكثيف الشعري هو المقياس المميّز للخطاب الشعري رغم البعد الكمّي الصرف لهذه المقولة، لذلك قال ميخائيل باختين عن لغة الشعر إنها:" عالم بطليموسي، واحد وفريد، وخارجه لا يوجد شيء ولا نستشعر حاجة، ذلك أنّ فكرة وجود كثرة من العوالم اللّسانية الدّالة والمعبّرة في آن، هي عضويا في غير متناول الأسلوب الشعري"[14]

إنّ الأجناس الشعرية المتخلّلة في نصّ الرواية يمكن أن تنكشف شعريا وقصديا بشكل مباشر ودون سابق فكرة، ذلك أنّ لغة الشعر مؤشّر تكويني على الجنس النثري، حيث تعدّ المقاطع المدمجة خادمة لمقاصد المؤلّف في تكسير أحادية اللّغة.

يتضمّن نصّ "حارسة الظلال" مقطعا شعريا من الشعر الوطني، كان يردّد أبياته حارس مدخل المديريّة العامة للأمن الوطني الّذي سأل "حسيسن" وهو يغادر المديريّة في غضب شديد عن الأوضاع التّي

تهدّد البلد، فأجابه باستهزاء أنّ كلّ شيء على ما يُرام وهو يقصد من وراء ذلك العكس، فأطلق الحارس لسانه بنشيد المجاهدين في ثورة التحرير:

"من جبالنا طلع صوت الأحرار ينادينا للاستقلال، استقلال وطننا

تضحيتنا للوطن، خير من الحـ... يا....ة"[15]

3-الأجناس غير الأدبيّة:

3-1- الرسائل والمذكّرات: لا شكّ أن الرسائل ليست موجّهة لقراء الرواية بقدر ماهي موجّهة إلى إحدى الشخصيات في الرواية، وأن لغتها ليست أدبية، إذ أنها تحافظ على مستواها اللّغوي الطبيعي الذي تفهمها بها الشخصية الموجّهة إليها، لكنّها من حيث ذلك الشكل وتلك اللّغة تكشف عن أحد مستويات لغة الرواية التي تتسع لتشمل كل أشكال التعبير بما فيها تلك التي تخصّ رسائل التهديد كما الحال بالنسبة إلى الرسالة التي وجدها "حسيسن" في بريده:" ذات صباح وجدت في بريدي الشخصي رسالة... ورقة مكتوب عليها جملة واحدة: انتظر دورك أيّها الطاغوت."[16] كما تلقى أيضا رسالة تتضمن فصله من عمله بالوزارة، يصفها فيقول إنّها كانت جافة مثل الظّهيرة التي تلقّها فيها: "نحيطكم علما أنّه تمّ طردكم بسبب عدم الكفاءة في تسيير شؤون الاختصاص والمسّ بأمن الدولة."[17] ونجد رسالة أخرى بعث بها "دون كيشوت" "لحسيسن" مفعمة بالحميمية يشكره على الرسالة التي أرسلها له ويخبره بتأسفه على تركه و"حتّا" تقول الرسالة: "عزيزي حسيسن... تصوّر! ما يُحزنني الآن بالذّات هو أنّي لن أستطيع رؤيتك ثانية أنت وحتّا العظيمة. الرّسالة الّتي بعثتها مع كابيرو والقصص الّتي رويتها لحتّا أفرحتني كثيرا وأشعرتني أنّي لست وحيدا. سفري سيخفّف على عاتقك المسؤولية ويسمح لك بإتمام قصّتك وسردك المغري."[18] إنّ ما يمكن ملاحظته أن الرسائل في معظمها مدمجة في خطاب السارد مشكّلة بذلك تعدّدا في مستويات لغته، لكنها في العموم أضفت على لغة الرواية تنوعا لا تخطئه القراءة العميقة للروايةعلى صعيد اشتغال اللّغة فيها.

أمّا المذكّرات التي تعتمد الأسلوب التقريري في تدوين كلّ الأحداث المهمّة الّتي عاشها صاحبها وتبقى راسخة في ذهنه يتذكّرها كلّما اقتضى ذلك، فقد تكفّل بها سارد الرّواية (حسيسن) بشكل شخصي، ذلك أنّ الرّواية تتضمّن وقائع عاشها السارد مع أشخاص شاركوه الأحداث، وبالتالي نستطيع أن ندرج الرّواية بمجملها ضمن المذكّرات الشخصية، إنها عبارة عن مذكّرة يسرد من خلالها صاحبها ما وقع له فيقول: "الكتابة... لا شيء سوى رعشة الألم الخفية الّتي نخبئها عن الآخرين حتّى لا يلمسوا حجم المأساة، وجحيم صرخات الكلمات المذبوحة بنصل صدئ."[19] هكذا تصبح الكتابة حديثا صامتا من جرّاء الخوف وانعدام الثقة في مجتمع لا تعرف فيه من معك ومن عليك.

3-2- المثل الشعبي: لا شكّ أن المثل الشعبي يستجيب لمقتضيات التواصل بين الشخصيات في العمل الروائي، وهو من أبرز مظاهر الإيهام بواقعية السجل الكلامي للمتكلّمين في الرواية، كما أنّه يعبّر عن فكر الجماعة وظروف عيشها، هكذا نقرأ ما قاله السارد (حسيسن) عند بداية كتابته على الآلة الكاتبة وهو في عزلته، وكأنّه يتبادل حوارا مع آخرين يتوهّم استعجالهم معرفة تفاصيل الاعتداء الّذي أبى التصريح به في البداية، قال: "خَلُّوْهْ يْزِيدْ وسَمُّوْه سْعِيدْ؟؟."[20] كما يتحدّث بعدها عن عادة عبثيّة تلازمه أثناء عمله عندما يرنُّ الهاتف لأوّل مرّة لا يردّ على المكالمة وحجّته في ذلك أنّ من يحتاجه هو الّذي يصرُّ على طلبه قائلا: " اللاّ معنى والهْبَالْ اللّي بلاَ مِيزَانْ."[21] وهي كناية عن المبالغة في أمر لا يستحقّ.

يرى "حسيسن" بأنّ حبّ الذّات و "الرغبة في الخلاص" هي ما يدفع المرء لقضاء مصالحه ممن لا يتذكّرهم إلاّ عند الضرورة فيقول: "لا أحد يتذكّرك إلاّ عندما تصل الموسى إلى العَظْمْ."[22] وعند ذهابه إلى محافظة أمن العاصمة لمساعدة "دون كيشوت"، تحدّث طويلا مع محافظ الشرطة، وليبرّأ صديقه المتّهم قال للمحافظ: "حْشيشَة طَالْبَة مْعِيشَة لا أكثر ولا أقل."[23] وعند ذهابه إلى مقر الأمن المركزي للجزائر الوسطى ووجده لا يزال مغلقا زاد قلقه أكثر، وردّد قائلا بعدما أحسّ نفسه في جوّ "حنّا" الخرافي: "إذا بْكِيتْ نَاكْلَكْ، اضْحَكْ، ابْكِ، بَالاَكْ تْعِيشْ؟."[24] وحتى "رئيس الجامعة" يضرب المثل الشعبي رغم مستواه التعليمي العالي فعند زيارته "لسي وهيب" في مكتبه بشأن ملف غرناطة الّذي سلّمه له لدراسته بعدما ألغى العمل الّذي أنجزه "حسيسن" فيما يخص الملف فأخبره "الرّئيس" أنّ دراسة الملف تُشرف على نهايتها وأنّها استهلكت منه وقتا كبيرا لكن غير مهم لأنّ: "العَقْبَة في وجه الأَحْبَاب حْدُورَة."[25] ويعني بالعَقْبَة الطريق الذي يؤدي إلى الأعلى و يصعب صعوده أو أنّه مُتعب إلاّ أنّه يهون ويسهل إذا تعلّق بالأحباب،إذ يصبح طريقا إلى الأسفل.

كما ترد بعض الأمثال الشّعبيّة عند باقي شخوص الرّواية، هكذا تقول "حنّا" لـ"دون كيشوت": "إيه يا ابني، الدنيا بنت الكلب."[26] كما تضمّن حوار "حسيسن" مع وزير الثقافة الّذي طلب منه بإلحاح رأيه حول موضوع الملف الخاص بالجمعيات الثّقافية التي تموّلها الدولة، وعندما عرض المشاكل الّتي تعترض الملف، احتجّ عليه بكلّ عنف قائلا: "حلوّة هذه! أنت تورّيني واش ندير؟ الفلّوس يعلّم أباه كيفاش ينقب الحَبّ."[27] أي بخبرته في عمله لا يحتاج من هو أقلّ منه ليعرض عليه اقتراحاته الّتي لا تُجدي نفعًا، وفي حوار آخر بينهما حول "دون كيشوت" الّذي بلغ أمره مسامع الوزارة كلّها إلاّ وزيرها، إذ يتعلّق الأمر بالمساعدات الّتي قدّمها "حسيسن" له، رفض الوزير ذلك قائلا: "دَارْهَا بِيَدِّيْهْ، يْقَكْهَا بْسَنِّيْهْ."[28] وهذا يعني بلا انقطاع أن "اللّهجات بدخولها إلى الأدب ومساهمتها في لغته تفقد صفة كونها أنساقا اجتماعية- لسانية مغلقة..إنها تشوّه اللّغة الأدبية نتيجة لأنساقها الاجتماعية المغلقة.إنّ اللّغة الأدبية ظاهرة أصيلة بعمق، مثل الوعي اللّساني لدى الإنسان المتوفّر على ثقافة أدبية،

والذي يكون مرتبطا بها، فعند هذا الأخير يصبح التنوّع القصدي للخطابات تنوّعا في اللّغات، فالأمر لا يتعلّق بلغة، وإنما بحوار لغات."[29] وفضلا عن ذلك فهي تبرز قصدية الرواية في الإيهام بواقعية الأحداث وسجلاّت الكلام.

3-3- الأغنية الشعبيّة: تتخلّل الأغنية الشعبيّة في نصّ الرّواية بمقطعين من أغنيتين مختلفتين، نقرأ المقطع الأول لمّا طلبت "حنّا" من "حسيسن" أن يسمعها أغنية "مسكود" عند زيارة "دون كيشوت" لهم، يقول المقطع: "يا الجزائر يا لعاصمة، أنت في قلبي ديما، إلى يوم الدّين...، الزحف الريفي جاب غاشي..، من كلّ جهة وحواشي ، قولوا لي يا سامعين، ريحة البهجة وين..."[30]

بينما ورد المقطع الثاني لمّا كانت "حنا" تردّد على مسامع "دون كيشوت" "أغنية المطر": "يا النو يا النويوة، صبّي صبّي، ما تصبيش عليّ، حتّى يجي خويا حمو، ويغطيني بالزربية."[31] هكذا كانت "حنّا" تردّد في غناء شعبي مرح ومفعم بالأمل على لسان الجزائر تنتظر دائما مَن يخرجها من عتمة دهاليز سنوات العنف الدّامي تماما مثلما فعلت حارسة الظلال وهي تنتظر حامل الشمس ليخرجها من ورطتها.

3-4- اليوميات: ينفتح نصّ الرّواية على "اليوميات" بشكل لافت، وقد تضمنّها فصل كامل موسوم بـ"كورديلو دون كيشوت"، وقد نسب الكاتب هذه اليوميّات إلى الشخصيّة الرئيسيّة في الرّواية وأفردَها بهذه اليوميات وفقا لطبيعة عمل الشخصية كصحفي مهتم بتسجيل الأحداث اليوميّة الّتي يعيشها هو أو غيره.

تتميّز اليوميات بخاصيّة الانتظام في التدوين اليوميّ ، يسجّل فيها صاحبها ما حدث له أو ما شهد على حدوثه، وتتضمّن اليوميّات المتخلّلة في نصّ الرواية الأحداث الّتي تعرّض لها "دون كيشوت" من بداية رحلته إلى نهايتها، وقد سعى الكاتب من خلالها إلى أن يقول بشكل موارب إنّ الأسر وضع استثنائي يدفع الأسير نحو الكتابة تماما كما فعل "سيرفانتيس" ببداية كتابته لرواية "دون كيشوت"، هكذا بدأ "دون كيشوت" الكتابة بحديثه عن صناعته الكورديلو على عادة الأسرى القدامى. يقول: "الآن تبدأ إقامتي الإجبارية داخل أنفاق هذه المدينة، هي ليلتي الأولى داخل هذا الفراغ الّذي لا اسم له إلاّ الخطأ والبلادة، قضيت جزءا كبيرا من اللّيلة في تحضير كورديلو أدوّن فيع على عادة الأجداد ما حدث ويحدث لي في هذه المدينة."[32] حيث تكون يومياته بديلا لأشخاص يتجاذب معهم أطراف الحديث، وبهذا يحاكي ما يعيشه من فراغ ليملأ به الفراغ والسأم مما يدور من أحداث بشأنه، كتب "دون كيشوت" يومياته بهذا الشكل:

- مدينة الجزائر، داخل نفق ما/ يوم الخميس: تحدّث عن بداية صناعته للكورديلو، وعن أجواء الأسر الّتي لا تطاق.
- ألميريا/ يوم السبت: سرد بداية عرض الرّحلة من قبل "بيدرو دي سيفي"، وتحضيره لها.

- مارسيليا/ يوم الاثنين: مرورهم بهذه المدينة لشحن السكر في الباخرة.
- في عرض البحر/ يوم الثلاثاء: تحدّث عن أجواء الرحلة واكتشافه لزفرة "سيرفانتيس" من قبطان السفينة والحوار الّذي دار بينهما.
- مدينة الجزائر/ يوم الأربعاء: وصوله إلى الميناء، ثمّ لقاءه "بحسيسن" و"حنّا".
- مدينة الجزائر/ يوم الخميس: سرده للرحلة الّتي قام بها مع "حسيسن" في مدينة الجزائر واكتشافه لأماكن عديدة، حيث ركّز على نفس الأحداث الّتي سبق "لحسيسن" سردها واعتقاله.
- مدينة الجزائر/ يوم الجمعة: اليوم الموالي لليلته بالأسر، كما سرد الأحداث الّتي وقعت معه وبداية التحقيقات في قضيّته.
- مدينة الجزائر/ في كهف بمحاذاة البحر/ يوم السبت صباحا: تمّ نقله إلى مكان آخر.
- مدينة الجزائر/ يوم السبت ليلا: مواصلة التحقيقات والتقاءه "بزريد" أو بالأحرى "مايا"، وقد طال سرده عن هذا اليوم.
- مدينة الجزائر/ يوم الأحد: ذكر بداية تحسّن أوضاعه و التّهم الموجّهة له و مساعدة "كابيرو" له وسرده لقصص "مايا" عن مدينة الجزائر.
- مدينة الجزائر/ يوم الاثنين: تحسّنت أوضاعه أكثر وزارته "مايا".
- مدينة الجزائر/ يوم الثلاثاء: إطلاق سراحه ورحيله إلى بلاده بعدما أرسل نسخة من الكورديلو "لحسيسن".

لقد بدأ السرد في اليوميّات من لحظة الأسر، ثمّ انتقل إلى الحديث عن الأيّام الّتي سبقت الأسر، ثّم عاد مجدّدا للحديث عن الأسر ومراحله بسرد أهمّ الأحداث، لذلك فإنّ ما يمكن ملاحظته من خلال يوميّات "دون كيشوت" أنّها ظهرت على عكس يوميات شخوص الرّواية، ذلك أنّ كلّ واحد منهم كان يعيش يوميّاته بشكل مختلف و لم يدوّنها، حيث أصبحت تلك اليوميات في نظر أصحابها روتينيّة تشبه بعضها بعضا بآلامها وأحزانها، لكن "دون كيشوت" بطبيعته المغامراتية وهدفه في الحياة الّذي يطمح الوصول إليه جعل من يوميّاته تكتسي ديناميكيّة تتميّز باختلافها تماما عن يوميّات الآخرين.
لقد أسهمت اليوميات بشكل واضح في تعدّدية الأشكال التعبيرية في الرواية وتعدّد المستويات اللّغوية فيها بنفس درجة اشتغالها في كسر نوايا الكاتب وتعّد طرائق السرد، وتلك أهمّ وظائف الأجناس المتخلّلة.

3-5- الخطاب السياسي: يظهر النصّ في مجمله عبارة عن خطاب إيديولوجي يتضمّن بعدا ثقافيا وآخر تاريخيا، يظهر ذلك في التخلي عن هذا الفضاء الهّام وعدم الالتفات نحوه، هكذا يصدر عن وزير الثقافة "السي وهيب" خطاب يتعلّق بالعلاقات الثقافية الّتي تربط بين الجزائر وإسبانيا بخصوص الوفد

الإسباني الّذي طلب زيارة المَعْلَم الثقافي الّذي يَخص "سيرفانتيس"، هذا المعلم الّذي أصبح خرابا، وباحتيال من الوزارة استطاعوا أن لا يخذلوا أنفسهم أمام الضيوف، وحين اقتراب موعد الزيارة كانت الأمور على ما يُرام كانت الزّيارة ناجحة، حيث خطب الوزير بكلمات أدهشت "حسيسن" وغيّرت كلّ شيء بعدما أخرج ورقة من جيبه، وبدأ يقرأ: " في هذا الزمن الملئ بالضّغينة والأحقاد، وحدها الثّقافة تستطيع أن تقرّب بين الشّعوب... دون كيشوت قام بدوره اتّجاه الإنسانية وبقي علينا إتمام البقيّة... صحيح أنّه إسباني ولكنّه جزائري بشكل ما من الأشكال... ونطالب بحقّنا فيه، فقد صار ملكا للإنسانية... أظنّ أنّ مدينة الجزائر أثّرت بشكل عميق في صديقنا وضيفنا سيرفانتيس."[33]

إنّ مثل هذا الخطاب المميّع الّذي ألقاه "السي وهيب" ليس أكثر من مجرّد خطاب استهلاكي أراد من خلاله أن يبيّن لزوّاره أنّهم في بلد يهتمّ بالثقافة برغم ما يعيشه هذا المجتمع من تراجيديا، إلاّ أنّ الحقيقة ظهرت بعدما انتهت الزّيارة، إذ بمجرّد ما خلا المكان عادت الأمور إلى سابق عهدها وعاد المكان مفرغة كما كان دائما.

3-6- الخطاب الصحفي: تنفتح الرّواية على مجموعة من الخطابات الصّحفيّة الّتي تضمّنتها بعض الجرائد الّتي طالعتها شخصيّات الرّواية وهي في عمومها تقول عن الأحداث التي تقع في المجتمع من جرّاء الأزمة، حيث توهم الرّواية من خلالها ببعدها الواقعي، وقد "جاء الخبر الصّحفي في رواية حارسة الظّلال محمّلا بطاقة سرديّة عالية، إذ ما إن يشرع القارئ في مطالعة الخبر حتّى ينسى ذلك الميثاق الّذي عقده مع الكاتب منذ البداية حول طبيعة النصّ الوثائقيّة، ومردّ ذلك إلى أنّ المتلقّي سرعان ما يستعيد الإحساس بالسّرد الرّوائي وما يحمله من أحداث وصور وتخييل."[34]

يرد الخبر الصّحفي بخاصّيتيه التقريرية ذات البعد الإخباري التي يروم من خلالها الكاتب خلق الإيهام بواقعية الأحداث والشخصيات والأخبار. هكذا يقرأ "حسيسن" على مسامع "دون كيشوت" هذا الخبر: "اسمع هذا الخبر الصّحفي، وبحركة آليّة قدّمتُ له الجريدة. قرأ بصوت مسموع وشددت بعده على بعض المقاطع الحسّاسة: اغتيلت ذبحا السيّدة عائشة جليد أمام بناتها الثلاثة..."[35] صارت الصحف وأخبارها من يوميات الناس، كلّ يوم تنقل أخبار القتل والذبح وصور الجرائم والموت: "علاقتنا بالصحف صارت مرضيّة، نكرهها ولا نستطيع الاستغناء عنها. كلّ يوم تأتينا بأسلوب جديد للجريمة."[36]

إنّ ما ينقله الخطاب الصحفي هو حقيقة عاشها الناس في تلك الأيام، ممّا يجعل الأحداث التي ينقلها توازي حدث الرّواية، ما حدث لـ"حسيسن" مثال جيّد فقد تعرّض للاعتداء وكادت تزهق روحه، وكأنّ الكاتب من خلال هذه الأخبار الصحفيّة الّتي ضمّنها في خطابه الرّوائي قد سعى إلى كتابة متخيّل يجد امتدادا له في الواقع، ذلك أنّ قارئ الرواية في تلك الفترة يعثر على خطابات صحفيّة يكون

قد قرأها فعلا في يوم من الأيام، وهذا ما يزيد من درجة الإيهام بواقعية السجلّات الكلامية وواقعية الأحداث.

كما يتضمّن نصّ الرواية نوعا آخر من الخطاب الصّحفي يندرج ضمن التحقيق في مجال الجريمة المنظّمة وذلك من خلال مقال الصّحفي "بختي" الّذي كشف تلاعبات قضيّة الأدوية وقد ورد فيه: "الأدوية؟ مَافْيَة منظّمة متسرّبة في كلّ الأجهزة، تتحكّم في العصب الأساسي لتوزيع الأدوية، استطعنا أن نتحصّل على قوائم المتعاملين في هذا الحقل الحسّاس وعلى المتحكّمين في خيوط هذه التلاعبات من البوّاب البسيط إلى المسئول الّذي يقع فوق كلّ شبهة، الشيء الوحيد المؤكّد هو أنّ القوائم ستنشر قريبا على أعمدة صحيفتنا وعلى الدولة أن تتحمّل مسؤوليتها القانونية والمدنيّة كاملة."[37]

لاشكّ أن لغة المقال ليست أدبية، كما أنّها ليست لغة السارد، فبعد أيّام وُجِدَ صاحبه مقتولا حرقا في بيته، وقد استهدف (حسيسن) من إدراج هذا المقال في الرّواية القول: إنّ أيّ محاولة لكشف الحقيقة تكلّف صاحبها الموت الحتمي، تماما مثل ما جرى له هو عندما صرّح بكتابة ورقة تتضمّن تحميله مسؤولية أي اعتداء لأعلى الهيئات بوزارة الثقافة ورئاسة الجامعة لأنّه بعث الوثائق الّتي سلّمت له بشأن طرده من عمله إلى الجرائد الوطنيّة.

3-7- الخطاب التاريخي: كلّ حدث أو خبر يقع في مكان وزمان معينين يعني أن واقع في التاريخ، مع ذلك، فإن انتقال التاريخ إلى الرواية لا يعني سيطرة التيمة التاريخية على المتخيّل السردي، بل إنّ "المتخيّل يكون فارغ المعنى إن لم يكن تجريدا فنّيا لتجربة اجتماعية تنتمي إلى مجتمع له تاريخ وهوية وثقافة."[38]

والحقيقة أنّ للموروث التاريخي حضور لافت في أعمال "واسيني" سواء على صعيد استعادة الأحداث والأخبار الماضية أو على مستوى تأريخ الأحداث التي كان شاهدا على وقوعها في مسار حياته. هكذا تتضمّن الرواية مجموعة من الأحداث التاريخيّة الّتي كانت بمثابة المؤشر الّذي يدلّل به على مكان وقوع أحداث الرّواية، ويربط به علاقة شخوص الرّواية وسيرورة أحداثها بما آلت إليه شخصيات تاريخية بأحداث ليست بعيدة عمّا تعرّضت له في الرّواية.

يتعلّق التاريخ بالمكان نفسه(الجزائر) في زمن مضى ولكنّه لم ينقض، مازال ماثلا في الحاضر، هكذا يسرد "حسيسن" "لدون كيشوت" تاريخ مغارة "سيرفانتيس" وسبب إطلاق هذه التسمية على المغارة في الجزائر، ويقول التاريخ إنّه عند وصول "سيرفانتيس" إلى الجزائر وبعدما حطّم "الرايس أرناؤوط مامي سفينته في 6 سبتمبر 1575، وبيع كأسير إلى القرصان دالي مامي الملقّب بالأعرج."[39] اختبأ ورفاقه في مغارة كانت "للقايد حسن"، فحاول مرارا الهرب مع رفاقه إلى "وهران" لكنّ محاولاتهم كانت فاشلة والمجهودات الّتي بذلتها عائلته لإطلاق سراحه كانت لصالح أخيه "رودريغو" الّذي وعد

بتحريره بإرسال فرقاطة حربيّة لتخليص "سيرفانتيس"، وما لبثت تُرسي إذ بها تسقط بين أيدي القراصنة وأسر ركّابها وتمّ اكتشاف أمر "سيرفانتيس" ورفاقه وحوّلوه إلى "سجن حسين داي آغا ولم يطلق سراحه في النّهاية إلاّ في سنة 1580 مقابل فدية قدرها خمس مئة إيكو ذهبيّة إسبانية، ومنذ ذلك التاريخ سميّت هذه المغارة بمغار "سيرفانتيس"[40]. إنّ رصد الكاتب لمثل هذه الأحداث كان لأجل تدعيم محكيّ الرّواية وربط العالقة بها وجعل أحداث الرّواية ليست مجرّد أحداث خيالية وإنّما واقعية.

وتروي "مايا" لـ"دون كيشوت"، عن تاريخ مدينة الجزائر الّتي تحتوي على جزيرة صغيرة، استولى عليها الإسبان بقيادة "بيار دين فار"، و تدخّل "خير الدين" لتخليص الجزائريين من هذا الحصار فأعلن الحرب بعد فشل المفاوضات السلميّة، وبدأ الهجوم ما اضطر القائد "مارتن فرجاس" الإسباني إلى الاستنجاد بالإمبراطور "شارل كينت" فأرسل من "موريس" و"قرطاجنّة" السفن الحربيّة الراسية هناك، إلاّ أنّها تعرّضت للهجوم في عرض البحر ولم تصل إلى الجزائر، "وفي صبيحة 27 ماي بدأ خير الدين زحفه المظفّر باتّجاه البنيون على رأس السّفن الحربيّة والشّراعيّة المعدّة لغرض الحرب محمّلة بألف هاجم فأصيب فرجاس وتمّ القارئ وهو يواجه النصّ الرّوائي أنّه خارج عصره". وإذا كانت هذه أحداث تاريخية، فإن الرواية لا تخالفها ولا تقول بعكسها بل تؤكّدها في تطابق تام ، إذ أن القول التاريخي يواجه الواقع الذي مضى بواقع راهن مغذيا تطوّره انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية. هناك إذن روابط غير قابلة للانفصال بين التاريخ العام بوصفه منظومة خطابية تشتغل في سبيل تجسيم الأحداث التي وقعت فعلا، بالرواية بما هي جنس أدبي يستند على التخييل وعلى التجربة الذاتية:" إنّ ارتباط الممارسة الروائية بتحوّلات مجتمع واضح الخصوصية هو الذي يقيم علاقة حميمة بين الرواية والتاريخ ويجعل المعرفة الأدبية التي تنتجها الكتابة الروائية معرفة موضوعية تلتقي مع المعرفة التاريخية. وفي هذا اللّقاء بين شكلين مختلفين من المعرفة تتجلى الكتابة الروائية كشكل متميّز من البحث التاريخي."[41]

4- خاتمة: يتجلّى في متن الرواية طغيان الجنس المتخلّل غير الأدبي الملائم لطبيعة المجتمع الرّوائي الخاضع للعلاقات الاجتماعية في إطارها الواقعي والتاريخي المحدّد الذي جسّدته الأحداث الدموية وغياب الثقة بين أفراد المجتمع إبّان الفترة التي عالجت الرواية وقائعها، وهذه هي حقيقة الخطاب الروائي منذ تمّ التعرّف على أصوله التعدّدية في المجتمعات الحديثة التي تجاوزت مراحل تاريخية طويلة من الإيمان بالأحادي والمطلق واليقيني، وتكلّل ذلك بإنتاج الجنس الروائي.

الهوامش والمراجع

[1] واسيني الأعرج، الأعمال الكاملة، المجلّد4، حارسة الظلال، منشورات السهل، الجزائر2009، ص 25.

2 المصدر نفسه، ص 24.

3 المصدر نفسه، ص 61.

4 المصدر نفسه، ص 82.

5 المصدر نفسه، ص 24.

6 المصدر نفسه، ص 211.

7 المصدر نفسه، ص 83.

8 المصدر نفسه، ص 220.

9 المصدر نفسه، ص 153.

10 المصدر نفسه، ص190.

11 المصدر نفسه، ص 24.

12 المصدر نفسه، ص29.

13 المصدر نفسه، ص 32.

14ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة/ مصر1987، ص58.

15 واسيني الأعرج، الأعمال الكاملة، المجلّد4، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص135.

16 المصدر نفسه، ص 42.

17 المصدر نفسه، ص 237.

18 المصدر نفسه، 158 -159.

19 المصدر نفسه، ص 17.

20 المصدر نفسه، ص 21.

21 المصدر نفسه، ص 23.

22 المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

23 المصدر نفسه المصدر نفسه، ص 118.

24 المصدر نفسه، ص 125.

25 المصدر نفسه، ص 233.

26 المصدر نفسه، ص 56.

27 المصدر نفسه، ص 150.
28 المصدر نفسه، ص 230.
29ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص64.
30 واسيني الأعرج، الأعمال الكاملة، المجلّد4، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 55.
31 المصدر نفسه، ص 174.
32 المصدر نفسه، ص 163.
33 المصدر نفسه، ص 49.
34 كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته، ط1، دار مجدلاوي، الأردن2005، ص 73.
35واسيني الأعرج، الأعمال الكاملة، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 39.
36المصدر نفسه، ص 66.
37 المصدر نفسه، ص 90.
38فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 1992، ص88.
39 واسيني الأعرج، الأعمال الكاملة، المجلّد4، حارسة الظلال، مصدر سابق، ص 101.
40 المصدر نفسه، ص102.
41فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، مرجع سابق، ص80.

المصادر والمراجع:

1- واسيني الأعرج، الأعمال الكاملة، المجلّد4، حارسة الظلال، منشورات السهل، الجزائر2009.
2- كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته، ط1، دار مجدلاوي، الأردن2005.
3- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة/ مصر1987.
4- فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، 1992.