

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد خيضر بسكرة

قسم الأدب واللغة العربية

بنيّة الخطاب الروائي في روايتي  
حارسة الظلال و شرفات بحر الشمال  
للأعرج واسيني

مذكرة ماجستير

تخصص: النقد الأدبي

إشراف الأستاذ:

أ.د/ مفقوده صالح

إعداد الطالبة:

زوزو نصيرة

## مقدمة

تعتبر الرواية جنسا أدبيا متميزا، تتماسك عناصره الجمالية وتنصهر في بوتقة واحدة، لتحاول الالتفاف حول الإنسان؛ بغية احتواء اهتماماته وهمومه.

وقد شهدت الرواية الغربية تغييرات عدة وتطورات، جعلت نماذجها تتكاثر وتتوالد، لتتكسر قوالبها النظرية بعد فترة، وتنتفتح على أشكال متباينة أخرى؛ باعتبار أنها لا تعرف قواعد ثابتة أو قاطعة تحكمها .

وهي في كل ذلك تنحو نحو التعقيد و التشعب، الذي يعكس صورة حياتنا ، التي تزداد تشعبا وتكثفا يوم بعد يوم، ومثل ذلك حالة الرواية العربية ، التي كانت ترجمة وتقليدا في أطوار نشأتها الأولى للرواية الغربية، كما هو الحال في كتابات المنفلوطي ، لكنها دأبت على كسر حواجز المحاكاة تدريجيا، لتلج طور الحداثة تحت ضغوط السببية التاريخية ، والتثويرات المنهجية ، والتقلبات اللغوية الجذرية .

ويمكننا أن نقول: إنه كان لنكبة "1967" دورا كبيرا في تغيير جودة وحداثة الرواية العربية، التي انطلقت إلى الأمام وأخذت تنازع مفهوم التجديد عند الغرب الذي أراد احتكاره والذود به، فأصبحت بذلك الموضح الممتاز للأدب، والمجال الفسيح للتجارب الجريئة، والمخبر العظيم لتحريض خطوات التاريخ العملاقة .

ويدخل ضمن هذا الطرح الرواية الجزائرية؛ بوصفها أحد روافد الرواية العربية ، وروايات "واسيني الأعرج" على وجه الخصوص، التي لا تلبث أن تستقر على شكل ثابت، إذ تبحث دائما عن التثوير، والتجديد، والدينامية .

من ثم كانت رغبتنا كبيرة لاختراق خطاب واسيني الأعرج الروائي، الذي حظي ولا زال بأهمية بالغة من قبل النقاد الذين ساهموا بقراءاتهم في إثرائه، بما نشره في ثنايا المجالات أو الكتب أو الرسائل الجامعية .

فقد وقف عبد الحميد بورايو مثلا في كتابه (منطق السرد) عند خطاب رواية (نوار اللوز) ودرسه من حيث الزمان والفضاء "النصي والجغرافي"، كما اتخذت إلهام علول من روايات (ضمير الغائب) و (سيده المقام) و (ذاكرة الماء) في رسالة ماجستير، نماذج لدراسة بنية السرد ضمن الفصل الأول، وقد حصرتة في ثلاث مقولات هي:الصيغة والرؤية، والصوت ، ثم خصصت الفصل الثاني لبنية الزمن من خلال التمييز بين زمن

القصة وزمن الخطاب، لتنتقل إلى الفصل الأخير المتعلق ببنية الفضاء، لتدرس فيه الفضاءين النصي والجغرافي .

وحرصا منا على مواكبة الجديد، ارتأينا الوقوف عند آخر إصدارين للروائي (حارسة الظلال) و (شرفات بحر الشمال) اللذين لم نعثر لهما - على حد علمنا - على دراسة مستوفية، إلا بعض الإشارات المبتوثة ، التي تتمحور حول تقديم بسيط للروائيتين ، أو عرض لموضوعها، أو قراءة سريعة لبعض القضايا الجزئية الواردة فيهما.

وعلى هذا الأساس جاء البحث يحمل عنوان (بنية الخطاب الروائي في روايتي "حارسة الظلال" و"شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج) ؛ بهدف الكشف عن الطريقة المتبعة في بناء المادة الحكائية للعملين من قبل هذا الروائي، واستجلاء خصوصيات ذلك البناء للخروج بنتيجة نحتكم إليها .

وحتى لا نضرب على غير هدى في فضاء الخطاب الروائي الفسيح، ارتأينا أن نسلك في تحليلنا مسلكا واحدا، ننطلق فيه من السرديات البنيوية، كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطقي؛ نظراً لثرائه وقدرته على استنطاق عالم الخطاب الروائي، وكشف أدق مكوناته، التي حصرناها في ثلاثة هي: الصيغة ، والرؤية ، والزمن؛ أي إننا سنقف عند حدود ما يعرف بالمظهر النحوي، وهو إجراء يفرضه علينا التحليل السردية .

وتحقيقا لذلك ضم البحث ثلاثة فصول، يتصدرها مقدمة ومدخل رأيناه أكثر من ضرورة؛ باعتبار أننا ضبطنا فيه مصطلحات البنية، والخطاب؛ للوصول إلى تحديد ماهية الخطاب الروائي ومكوناته، التي اعتمدنا عليها في دراستنا، وهذا ما يسمح بتشكيل تصور عام يمكن من مساهرة التحليل ومتابعته.

من ثم خصصنا الفصل الأول لدراسة الصيغة، وحاولنا بداءة تحديد مفهومها ؛ باعتبار أن بيان المصطلح هو المدخل إلى كل مسألة هي محل بحث، ثم ذكرنا أنماطها؛ لنكشف عن طريقة بنائها في رواية "حارسة الظلال" بداءة؛ باعتبارها المتقدمة زمنيا كتابة عن رواية "شرفات بحر الشمال" ، ثم سعينا إلى رصد خصوصياتها فيهما .

أما الفصل الثاني فعقدناه لدراسة الرؤية، واستهللنا ذلك بتقديم مفهوم لها، ثم حددنا أصنافها؛ للوقوف بعدها عند طرائق بنائها وخصوصياته في الروايتين.

وتعلق الفصل الثالث بدراسة الزمن، بوصفه المكون الثالث للخطاب الروائي، وتحدثنا بدءاً عن صعوبة تحديد مفهومه؛ نظراً لزنبقيته وهلاميته، واستعرضنا في نقطة ثانية طرائق تحليل الزمن في الخطاب الروائي، وهو ما عمدنا إلى تطبيقه في العنصرين المواليين على الروايتين؛ لنخلص إلى استجلاء خصوصية بناء الزمن في كليهما. و أنهينا البحث في الأخير بخاتمة كانت حوصلة للنتائج .

وفي سبيل معالجة ذلك، اعتمدنا المنهج البنيوي، نظراً لطبيعة الموضوع لكن دون الامتثال لكل قواعده الصارمة ، التي جعلتنا نحيد في كثير من الأحيان، ونولج مناهج أخرى تكون أقدر على فهم القضية المدروسة، والإحاطة بجوانبها.

وجدير بالذكر أن البحث استقى مادته من مراجع أجنبية ومترجمة وعربية، وعلى الرغم من تعدد المقاربات والاتجاهات في نظريات السرد، واختلاف طرائق التحليل وقلة توفر المراجع الأجنبية على وجه الخصوص، إلا أننا حاولنا الإلمام بأهم الكتابات والتوفيق بينهما، والتي تصب في بوتقة الخطاب الروائي، لعل أهمها وأشدّها كثافة وحضوراً كتاب جيرار جنيت المتميز (وجوه 3) الذي استطاع أن يجمع بين النظري والتطبيقي، وقد اعتمدنا بدرجة كبيرة على ما جاء فيه، إضافة إلى كتاب علم الشعرية تودوروف (الشعرية) ، وما تضمنه كتاب (طرائق تحليل السرد الأدبي) من مقالات مترجمة هامة مثل "مقولات السرد الأدبي" لتودوروف، و"مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" لرولان بارت، و"حدود السرد" لجنيت، ومثله كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، الذي ينظر للرؤية السردية بخاصة.

ينضاف إلى هذا كتابات عربية رائدة في مجال السرديات، من أهمها "بنية النص السردية" لحميد حمداني، و"نظرية الرواية" للسيد إبراهيم، و"بنية الشكل الروائي" لحسن بحراوي، و"تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" ليمنى العيد، وقد جاءت في مجملها اجتراراً للجهود الغربية .

وفي الختام لا يسعني إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل إلى أستاذي الكريم (صالح مفقودة) الذي أشرف على دراستي هذه ، وتفضل عليّ باقتراحاته وتوجيهاته البناءة ، وإلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو بعيد .

والله أسأل أن يوفقني إلى الخير والصلاح ، إن أريد إلاّ الإصلاح ما استطعت ، وما توفيقى إلا بالله عليه توكلتُ وإليه أنيبُ .

مدخل

## تحديد المفاهيم الأساسية

- 1- مفهوم البنية .
- 2- مفهوم الخطاب .
- 3- مفهوم الخطاب الروائي ومكوناته .

تطرح ترجمة المصطلح النقدي الغربي إشكالية لا يستهان بها في نقدنا العربي الحديث، ولعل هذا ما أثار تشويشا في ذهن المتلقي لترجمات عدة للمصطلح الواحد بخاصة، واضطرابات في فهمه وتدبر معانيه الحقة .

ولا شك أن المصطلحات السردية تطرح الغموض نفسه، فلا مندوحة إذن أن نعلم بدءا إلى توضيح مفاهيم بعض المصطلحات ذات العلاقة الوطيدة بموضوع البحث ، التي ستكون بمثابة المدخل لما يأتي لاحقا، ويتعلق الأمر بالبنية، والخطاب، والخطاب الروائي؛ لاستيضاح الصورة وتجليتها خير مجلى .

### 1- مفهوم البنية ( La structure ) :

لقد شهدت التربة الفرنسية مع أوائل ستينيات القرن العشرين ميلاد مذهب جديد هو البنيوية (Le structuralisme) وقد كان لهذا الأخير تأثير واضح على شتالعلوم الإنسانية بصفة خاصة .

فقد استطاع أن يجذب إليه علماء كثر عكفوا على دراسته، بعد أن نبههم إلى ضرورة تشكيل رؤى نظرية جديدة تهتدي بها بحوثهم (1) .

وأول خطوة ينحوها المنهج البنيوي هي تحديد "البنية"، أو النظر إلى العمل المدروس بمثابة بنية يشترط عزلها عن كل ما هو خارج عنها (2) .

فما المقصود بالبنية ؟

يعد هذا المصطلح من بين أهم المصطلحات اللغوية الحديثة، وهذا ما يفسر توجه الباحثين نحو تحديد مفهومه، ومحاولة إجلاء بعض من غموضه وتعقيده .

ونقول بداءة : إن كلمة "بنية" مشتقة من الأصل اللاتيني (Stuerre) الذي يعني البناء أو الكيفية التي يقام بها مبنى ما، ثم اتسع هذا المفهوم ليشمل وفق وجهة نظر الفن المعماري وضع الأجزاء في مبنى ما، مع ما قد يشير إليه ذلك من جمال تشكيلي (3)

و إن كان هذا مفهوما لغويا بحتا، فإن "صلاح فضل" يحاول إعطاء أبسط مفهوم له بقوله: « كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه » (1) .

(1) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط2 ، 1980 ، ص 166 .

(2) يمينى العيد ، في معرفة النص " دراسات في النقد الأدبي "، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط3 ، 1985 ، ص 35 .

(3) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 175 .

فالبنية كل متماسك، يضم عناصر تتحدد قيمة كل واحد منه، بعلاقته مع بقية العناصر الأخرى. وهو مفهوم يقترب بعض الشيء من مفهوم أندري لالاند (André lalande) حين يقول: « تستعمل البنية من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة ، بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل » (2) .

وقد لا يفي هذان المفهومان بالغرض المطلوب، إلا أنهما يشيران إلى بعض خصائصها، فنجد كلود ليفي شتراوس (laud lévi - strauss) يضيف إليهما خاصية أخرى؛ إذ إنها تحمل عنده طابع النسق أو النظام، وهي تتألف من عناصر إذا ما تعرض الواحد منها للتغيير أو التحول تحولت باقي العناصر الأخرى (3) .

ويحاول جان بياجيه (Jean Peaget) إعطاء نموذج شامل ومفهوم أكثر دلالة للبنية ، حين يعتبرها نظاما من التحولات يتضمن قواعد خاصة كنظام ، وتتم المحافظة عليه أو إثراؤه من خلال لعبة التحولات نفسها التي لا تتعدى حدودها، أو تستعين بعناصر خارجية وبعبارة موجزة تتضمن البنية ثلاث خصائص هي الشمولية (totalité) والتحول (tranformation) والتحكم الذاتي (Autoréglage) (4) .

فالبنية متماسكة داخليا، تخضع لقوانين خاصة تحكمها ، وتجعلها متكاملة في ذاتها ، وهو ما يشير إليه لفظ الشمولية، وهي إلى ذلك متحولة؛ إذ إن أيّ تغيير يطرأ على عنصر داخلها ، يؤدي إلى تبدل في هيكلها ككل ، من ثم كانت ميزة الضبط الذاتي الذي يجعلها لا تحتاج إلى ما هو خارج عنها للحفاظ على هيكلها العام (5) .

تُجمع المفهومات السابقة تقريبا وحدات متقاربة لتعريف البنية، وتدور حول مفردات بعينها، مثل النسق، والنظام، والتماسك، والعناصر، والعلاقات، كما تشير إلى استغلاقها، واكتفائها بعناصرها المكونة لها، مع ما يربط بينهما من علاقات تواصلية تشكل في النهاية كيانه ككل .

(1) المرجع السابق ، ص 176 .

(2) عمر مهيبل ، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 1991 ، ص 16 .

(3) Claud lévi - Strauss , Anthropologie Structurale, Librairie Plon, Paris, 1971, P 306

(4) Jean piaget, le structuralisme, Press Universaire de France, Paris 1974, P 6,7

(5) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريرية"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1 ، 1985 ص 32 .



هذا الاستغلاق هو ما حاولت "يمنى العيد" في كتابها (في معرفة النص) رفضه بقولها :  
« يبقى النص- في نظرنا - داخلا لا فرار من خارج حاضر فيه، هكذا يبقى على الناقد مهمة النظر إلى هذا الخارج في ما هو ينظر في هذا الداخل الذي هو النص »<sup>(1)</sup>.

وبالفعل فإنه يستحيل عزل أي نص كان عن مرجع هو منبعه أصلا. وعلى الرغم من الصرامة التي يتبعها المنهج البنيوي، فإن الناقد مضطر بطريقة أو بأخرى لإدخال هذا الخارج ضمن نتائج بحثه، مهما حاول عزله.

و نشهد الشيء نفسه عند لوسيان غولدمان (Lucien Goldman) حين أشار إلى سكون كلمة "بنية" وثباتها، وكأنها معزولة عن كل مرجع خارجي نشأت فيه. يقول : « تحمل كلمة بنية للأسف انطبعا بالسكون، ولهذا فهي غير صحيحة تماما »<sup>(2)</sup>.

وتبقى البنيوية الأدبية في واقع الأمر امتدادا لجهود المدرسة الشكلانية الروسية ، وإلى جهود فردنان دي سوسير (Ferdinand de Saussure) اللغوية قبل ذلك ، والتي يحدد ملامحها إميل بنفست (Emile Benveniste) بقوله: « .. إن تصور لغة ما (أو كل جزء من لغة مثل صوتياتها أو مورفولوجيتها) باعتبارها نسقا ينظمه بناء ، يجب الكشف عنه ووصفه، يعتبر تبنيًا لوجهة النظر البنيوية »<sup>(3)</sup>.

وعلى كل فإن لنتائج البحوث الشكلانية والبنيوية عطاء وافرا في مجال « فهم بنية النص الأدبي، وإدراك طبيعة تركيبه الداخلي »<sup>(4)</sup>.

ويبقى للسانيات فضل كبير على التحليل البنيوي للسرد، بوصفه مجموعة من الجمل ، بكشفها عن بنائه، وعناصره المشكلة له<sup>(5)</sup>.

وهو ما ينطبق بطبيعة الحال على الرواية؛ باعتبارها شكلا راقيا من أشكال السرد. فكشف بنيتها يعني إجلاء نسيجها المنظم وفق علاقات تشابكية ومنسجمة .

## 2- مفهوم الخطاب (Le Discours) :

(1) يمى العيد، في معرفة النص ، ص 39 .

(2) جمال شحيد، في البنيوية التكوينية "دراسة في منهج لوسيان غولدمان"، دار بن رشد، بيروت، ط1، 1982، ص 77 .

(3) Emille Benveniste, Problème de linguistique générale, édition Gallimard , France, T1, 1966, P 96.

(4) حميد لحداني، بنية النص السردى " من منظور النقد العربي" ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط 3 ، 2000 ، ص 12 .

(5) رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص12.

لقد انتشر مصطلح الخطاب في نقدنا العربي المعاصر - مثلما هو حال البنية - وغدا من بين أهم المفاهيم تداولاً بين ألسنة النقاد وكتابتهم<sup>(1)</sup>، وترجع إشكالية المصطلح إلى جانبيين، أولهما تعدد ترجماته، وهو أمر أقل حدة عند نظيره البنية .

ولا شك أن هذا التنوع المصطلحاتي، مثل الحديث المتصل، والنص، والكلام - كما يفضل حميد لحداني-<sup>(\*)</sup> والقول - كما تتعته يمني العيد-<sup>(\*\*)</sup> يرجع إلى أهواء المترجمين وميولاتهم<sup>(2)</sup>، وثانيهما تعذر ضبط مفهوم دقيق له .

وتعود جذور هذا المصطلح إلى فرنان دي سوسير الذي تحدث عن عنصري اللغة والكلام، إذ اعتبر الأول نظاماً من الرموز يستعملها الفرد؛ للتعبير عن أفكاره، والثاني إنجازاً فعلياً لغوياً فردياً<sup>(3)</sup> يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب، ومن هنا تولد مصطلح الخطاب، بوصفه رسالة لغوية يبثها المتكلم أو المرسل، إلى الشخص الآخر يدعى المخاطب أو المتلقي، فيستقبلها ليفك رموزها<sup>(4)</sup> .

والشيء نفسه تحدث عنه عبد الله الغدامي، فإذا كانت اللغة ما تختزنه الذاكرة الجماعية فإن الخطاب هو التصرف في ذلك المخزون؛ للتعبير عن فكرة أو إيصال رسالة ما<sup>(5)</sup> .

على أن لفظ الخطاب، ارتبط في اللغة العربية بمعان عدة، فقد جاء في لسان العرب : « الخطاب والمخاطبة : مراجعة الكلام ، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً، وهما يتخاطبان (...)» وقال بعض المفسرين في قوله تعالى: (وفصل الخطاب) قال: هو أن يحكم بالبينة أو اليمين ، وقيل : معناه أن يفصل بين الحق والباطل، ويميز بين الحكم وضده ... »<sup>(1)</sup>

وإن كنا لا نقصد بالخطاب هذا المعنى، الذي نرى أن ما جادت به أقلام اللسانيين والنقاد البنيويين في العصر الحديث أقرب إلى ما يرتضيه هذا البحث، فنقول: إن الخطاب رسالة

(1) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردى "معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق" ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 261 .

(\*) ينظر: حميد لحداني، بنية النص السردى ، ص 104 .

(\*\*) ينظر: يمني العيد ، في معرفة النص ، ص 27 .

(2) أحمد حمدي ، جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري ، دار القصبية للنشر ، الجزائر ، 2001 ، ص 12 .

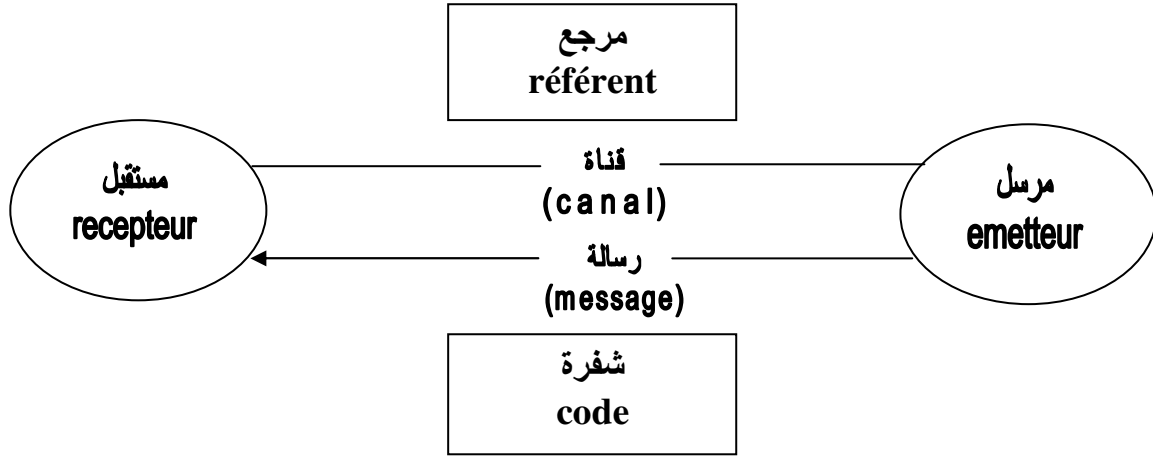
(3) Ferdinand de Saussure , Cours de linguistique générale , Edition Critique , Paris , 1982 , P30,31

(4) محمد كراكبي (خصائص الخطاب السردى في قصة وجهان لعذاب واحد للأعرج واسيني) ، مجلة التواصل ، ع8 غابة ، جوان 2001 ، ص191 .

(5) عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير ، ص 30 .

(1) ابن منظور، لسان العرب ، المجلد 3 ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 1994 ، ص 300 .

يشارك فيها مرسل ومستقبل، من ثم كانت العناصر الثلاثة (المرسل، والمرسل إليه، والرسالة) أقطاب عملية التواصل هذه، لا يكتمل تحقيقها إلا من خلال المخطط التالي لكل فعل تواصلي (2) :



فكل تواصل يقوم على المكونات الستة السابقة، مع اسقاطات مخالفة، ففي الأدب مثلاً بوصفه نظام تواصل، يصبح المرسل هو المصوِّغ أو الكاتب، والرسالة هي النص أو الإنتاج الأدبي، أو الخطاب... وهكذا دواليك (3).

من هنا أصبح الخطاب اليوم يطلق على الكلام الشفوي والمكتوب، بل إن إطلاقه على المكتوب شاع أكثر من الشفوي، وعلى النص الأدبي بخاصة (4).

وإذا كان هذا حال الخطاب، فإن المشكلة الآن تتعلق بكيفية تحليله، وفي هذا الشأن يذكر الناقد البنيوي رولان بارت (Roland Barthes) في مقاله المشهور "مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص" أن اللسانيات ترى في الخطاب مجموعة مترابطة من الجمل، كما أنها توقفت في تحليلها له عند الجملة ولم تتعداها، إذ تُعتبر هذه الأخيرة حسب أندريه مارتينييه (André Martinet) « أصغر مقطع ممثل بصورة كلية وتامة للخطاب » (1).

وإن اعتبر بارت الخطاب مجموعة جمل، نجده يضيف: « الخطاب مُبْنِي (باعتباره مجموعاً من الجمل) وأنه من خلال هذه البنية يبدو كرسالية لغة أخرى تفوق لغة

(2) Francis Vanoye , expression communication , librairie Armand colin , Paris , 1973 , P13 .

(3) Pierre Giuraud , La stylistique , Presse Universaire de France , Paris, 1975 , P 86, 87 .

(4) عيد المالك مرتاض ، تحليل الخطاب السردى ، ص 262 .

(1) رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 11 .

اللسانيين، فالخطاب له وحداته وقواعده و(نحوه): إن الخطاب، وهو يقع ما بعد الجملة رغم أنه مؤلف فقط من جمل، ينبغي بالطبع أن يكون موضوعا للسانيات ثانية» (2).

فالخطاب حسب هذا التعريف، يتجاوز تضيق اللسانيين له؛ إذ إنه بنية متكاملة، يضم جملا وضعت وفق تنظيم محكم، لا مجرد إركام لها، ومثل هذا الكلام ينطبق على الخطاب الأدبي أيضا، الذي ينطلق من اللغة المجسدة من خلال جمل تشكل كيانها بعامه.

وهذا ما جعل لفظ (القصة) يرتبط بلفظ (الخطاب) في الدراسات اللغوية وقد كان الشكلاونيون أول من فصل بين هذين المفهومين حين أشاروا إليهما بلفظتي المتن الحكائي والمبني الحكائي. إذ يشير الأول إلى الأحداث نفسها المتعاقبة فيما بينها، في حين يتعلق الثاني بنظام ظهور تلك الأحداث (3).

وانطلاقا مما أسماه الشكلاونيون المبنيالحكائي، يمكن تعريف الخطاب بأنه «خصوصية النص ضمن الجنس الأدبي الذي ينضوي تحته» (4) كما يذهب إلى ذلك عبد المالك مرتاض.

وقد نستشف مما سبق أن لكل خطاب أدبي خصائص تميزه عن الخطابات الأدبية الأخرى، وينضوي تحت هذا الخطاب الروائي؛ بوصفه عملا سرديا يقوم على تعالق وحداته، وفق تنظيم محكم وطريقة معينة يرتضيها الكاتب في نسج مادته، تجعله يختلف بواسطتها عن خطابات الكتاب الآخرين.

لذا وجب تحديد ماهية الخطاب الروائي أولا، ثم الكشف عن مكوناته الرئيسية التي ستجعلنا نميز خطابا عن خطاب آخر.

### 3- مفهوم الخطاب الروائي ومكوناته :

إن للخطاب الروائي طبيعة معقدة تكسبه خصوصيته، وصعوبة تحديد مفهومه يخضع لجنس الرواية ذاتها، التي أضحت في وقتنا الحالي أكثر الأجناس الأدبية حظوة عند القراء والنقاد على حد سواء. فمحاولة وضع مفهوم شامل ودقيق، أمر في غاية الصعوبة لاعتبارات عدة، منها اختلاف المفاهيم الغربية نفسها، فما بالك إذا تعلق الأمر بالأدب العربي، وجنس الرواية أصلا فن غربي مستورد ذو تركيب محكم، وبنية معقدة.

(2) المرجع نفسه \*\*\*\*\*

(3) مجموعة من الباحثين، نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس"، ت/ إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحددين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، بيروت، ط1، 1982، ص 180.

(4) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردية، ص 262.

وقد كانت الرواية تعني حتى القرن السادس عشر، في اللغة الفرنسية عملا نثريا إبداعيا خياليا، وطويلا نسبيا، يركز على الشخصيات بوجه عام (1).

وهو مفهوم مقتضب، لا يعبر عن كنه الرواية، كما لا يستوفي عناصرها، بخاصة أنها تتشابه مع أجناس أدبية نثرية عدة، بقدر ما تختلف عنها أيضا .

فهذا الفيلسوف هيغل (Hegel) أولى الرواية اهتماما خاصا، على خلاف سابقيه ومعاصريه ممن كانوا يعتبرونها شكلا غامضا غير واضح الملامح، يرى أنها « ملحمة حديثة برجوازية » (2).

في حين عقد جورج لوكاتش (Georges Lukacs) فصلا ضمن كتابه "الرواية" ميز فيه بين الرواية والملحمة، واعتبره من انجازات النظرية الكلاسيكية للرواية، التي دعا لاعتبارها شكلا فنيا بالغ الحداثة (1).

ومهما يكن من أوجه شبه بين الملحمة والرواية، تبقى التمييزات بينهما كثيرة، فهذا ميشال بوتور (Michel Butor) يرى أن « الملحمة تروي قصة مغامرات جماعية ، بينما تكتفي الرواية بسرد مغامرات فرد (..) » وأنها تقص بواسطة مغامرات أفراد، حكاية تحركات مجتمع بأسره » (2).

وعلى الرغم من أن بعض المفاهيم السابقة لا تمدنا بالتعريف المناسب، يبقى للرواية ما يميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى مثل الملحمة، والقصة القصيرة ، والأسطورة والخرافة .

حتى إن كل باحث أرجع جذورها إلى مصدر ما، فهذه جوليا كريستيفا (J. Kristeva) تربطها بالأسطورة، في حين يراها ميشال زرافا (M. Zeraffa) حكاية خيالية، وسانت بيف (S. Beuve) ملحمة المستقبل، أما سارتر فيلصقها بالتاريخ (3) كما فعل قبله بوريس إخنباوم الذي أرجعها للتاريخ وحكاية الأسفار (4).

(1) عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد " ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998 ، ص 28 .

(2) المرجع السابق ، والصفحة السابقة .

(1) جورج لوكاتش ، الرواية ، ت/ مرزاق بقطاش ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ( د.ت ) ، ص 20 ، 21 .

(2) ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ت / فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، باريس ، ط2 ، 1982 ، ص 77 .

(3) عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 15 ، 16 .

(4) مجموعة من الباحثين ، نظرية المنهج الشكلي ، ص 112 .

كما جنح كل واحد إلى تقسيمات مختلفة للرواية، فيصنف جورج لوكاتش أنماطا ثلاثة هي: المثالية التجريدية، والنفسية، والتربوية<sup>(5)</sup> ويقسمها إدوين موير (E.Muir) إلى رواية الحدث، ورواية الشخصية، والرواية الدرامية، والرواية التسجيلية<sup>(6)</sup>.

وقد لا تبدو هذه التقسيمات ذات أهمية، خاصة إذا تعلق الأمر بالرواية المعاصرة، بكل ما تحمله من تنوع داخلي؛ إذ تستطيع أن تجمع ما هو نفسي، وتربوي، واجتماعي، وثقافي، واجتماعي، وسياسي في النص الواحد.

وتبقى أهم ركيزتين تستند إليهما الرواية، كما يشير عبد الله إبراهيم، الروائية المتمثلة في توفر العناصر الفنية من حدث، وشخصية، وزمان، ومكان، والأسلوب؛ أي طريقة نسج تلك العناصر بوساطة السرد<sup>(1)</sup>.

فالسرد -إذن- أهم خاصيات الخطاب الروائي، والذي سنعتبره بنية متألّفة من وحدات سردية، تضمن لنفسها خصوصية ضمن الجنس نفسه، وتميزا عن باقي البنى السردية الأخرى.

أما عن مكوناته، فسنحاول تحديدها بفضل البحوث اللسانية؛ التي كان لها فضل عظيم في تحليل الخطاب، كما ذكرنا سابقا.

كما كان للمدرسة الشكلانية دور بالغ الأهمية في توجيه الباحثين نحو الدراسة الداخلية للأعمال الحكائية، التي زادها البنيويون والمهتمون بعلم الدلالة توسعا وعمقا<sup>(2)</sup>.

ونذكر بدءا ما قدمه توماشفسكي (Tomachevski) ضمن مقاله "نظرية الأغراض" من أن لكل عمل غرضا عاما يتفرع إلى عناصر غرضية صغرى لكل أجزاء المرتبة وفق نظام معين. ونكون عندها أمام أعمال ذات مبنى، وأعمال لا مبنى لها، أين تخضع الأولى لمبدأ السببية والنظام الزمني، في حين لا تمتثل الثانية لذلك وتنتمي الرواية للنوع الأول<sup>(3)</sup>.

فإذا ما عمدنا إلى تقسيم الرواية إلى وحدات غرضية وصلنا إلى الجملة، وهي جزء غير قابل للتفكيك، نطلق عليه اسم الحافز (Motif). فكل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها، على أن بعض الحوافز يمكن تجاهلها دون المساس بمتن الحكى يطلق عليها اسم

(5) جمال شحيد، في البنيوية التكوينية، ص 104.

(6) حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص 17، 18.

(1) عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990، ص 115.

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص 20.

(3) مجموعة من الباحثين، نظرية المنهج الشكلي، ص 179.

الحوافز الحرة، على خلاف الحوافز المشتركة التي يحدث حذفها خلافاً في بنية ذلك المتن (1).

وقد فتحت دراسة الحوافز عند الشكلايين الباب واسعاً؛ من أجل فهم أعمق لبنى الحكى الداخلية الأساسية، وبدأ الاشتغال فعلاً على أنماط أولية للحكى، مثل الخرافة والحكايات الشعبية، كما ظهر ما أطلق عليه اسم الوظائف " Les Fonctions " (2).

وكان فلاديمير بروب (Vladimir Propp) سابقاً إلى ذلك بنشر كتاب مورفولوجيا الحكاية (1928) إذ تكمن بفضل دراسة ما يقارب المائة حكاية شعبية روسية من اقتراح أنموذج وظيفي، يخالف نظام الحوافز عند الشكلايين؛ إذ اعتبر بدءاً أن تجزيء الجملة الواحدة أمر ممكن في قوله: « إن الحافز ليس شيئاً بسيطاً وليس غير قابل للتجزيء » (3).

كما قسم تلك الحكايات إلى أجزاء أساسية ثابتة أطلق عليها اسم "الوظائف" وهي إحدى وثلاثون موزعة على سبع شخصيات هي: (الباعث، والبطل، والأميرة، والمساعد، والواهب، والمعتدي، أو الشرير). من ثم يعرف الوظيفة بأنها « عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالاته داخل جريان الحكاية » (4).

وهو في كل ذلك يضع مفهوماً للحكاية العجيبة، فإذا هي عنده متتالية من الوظائف تبدأ بالإساءة أو الشعور بالنقص، وتنتهي بوظيفة تمكن من حل العقدة (5).

وقد كان للجهاز الوظيفي البروبي، كما يقول غريماس (A.J. Greimas) بالغ الأثر على البحوث اللاحقة؛ إذ ظهرت دراسات متخصصة مثل علم السرد أو النحو والمنطق السرديين -كما سنرى فيما بعد- عمدت جميعها إلى الكشف المبادئ المنظمة للخطابات السردية (1).

فنجذ رولان بارت يطور ما جاء به بروب ليجعل الوظائف وحدات سردية تكون كل خطاب سردي، إضافة إلى أنه لم يحصر الوظيفية في الجملة؛ إذ تستطيع كلمة واحدة القيام بوظيفتها داخل الحكى (2).

(1) المرجع السابق، ص 181، 182 .

(2) حميد لحمداني، بنية النص السردى، ص 20، 23 .

(3) المرجع نفسه، ص 21 .

(4) المرجع نفسه، ص 24 .

(5) رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 183 .

(1) المرجع نفسه\*\*\*\*\*

(2) المرجع السابق، ص 14، 15 .

أما كلود بريمون (Claude Bremond) فينقد المثال الوظيفي البروبي المحدد بمسار واحد يبدأ بحدوث إساءة أو ضرر، وينتهي باصلاحها، ويرى أن تركيب القصة يتم7كن أن يتفرع، ويتوزع في اتجاهات متعددة ومتشعبة (3).

ويسمي بريمون تتابع الوظائف هذا متوالية (Séquence) وهي « منظومة منطقية من الأنوية، توجد بينها علاقة تضامن» (4)؛ أي إنها مجموعة من الجمل تترايط مع بعضها البعض لتشكل في النهاية نسيجاً متكاملًا.

وهي وفق ذلك التضامن والترتيب المنطقيين تسير وفق ثلاث خطوات أولها تحديد الهدف، ثم اتخاذ خطوات لتحقيقه أو عدم اتخاذ ذلك، وأخيرا ما يترتب عليه من نجاح أو فشل (5).

وبريمون في كل آرائه انطلاقاً من التصور البروبي، يذهب إلى تعميم دراساته، لتشمل أنماطاً أكثر تعقيداً مثل الرواية. وهو شيء حذر منه غريماس في مقاله "السيمانيات السردية" بقوله: « وفي استقلال عن النقد القائم على افتراضات إيديولوجية لا علمية والتي تمس - أولاً تمس - مجمل العلوم الانسانية، فإن أول فهم آت من التطبيقات الميكانيكية للنماذج البروبية أو مشتقاتها المبتذلة على نصوص بالغة التعقيد» (1).

لذا فقد توجه لبناء نظرية دلالية، تقوم على منهجية هيكلية، وتستند إلى مفاهيم لسانية

وقد اقترح انطلاقاً من تصنيف شخصيات السرد تسمية جديدة هي العوامل ( Les actants) وهي تختلف عن الشخصوس التي دأب المنهج البنيوي على اعتبارها عناصر مشاركة داخل البنية الحكائية؛ أي نظر إليها حسب ما عمله، لا حسب ما هي عليه (2).

وقد اعتمد غريماس إضافة إلى أعمال بروب، على ما خلفه إيتيان سوريو (Itienne Souriau) في مجال المسرح؛ إذ قام باعداد أنموذج عاملي يتكون من ست وحدات اطلق عليها اسم الوظائف الدرامية (3).

(3) سمير المرزوقي و جميل شاكر ، مدخل على نظرية القصة "تحليلاً وتطبيقاً" ، الدار التونسية - ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، تونس ، 1985 ، ص 67 .

(4) رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 81 .

(5) المرجع نفسه ص 21 .

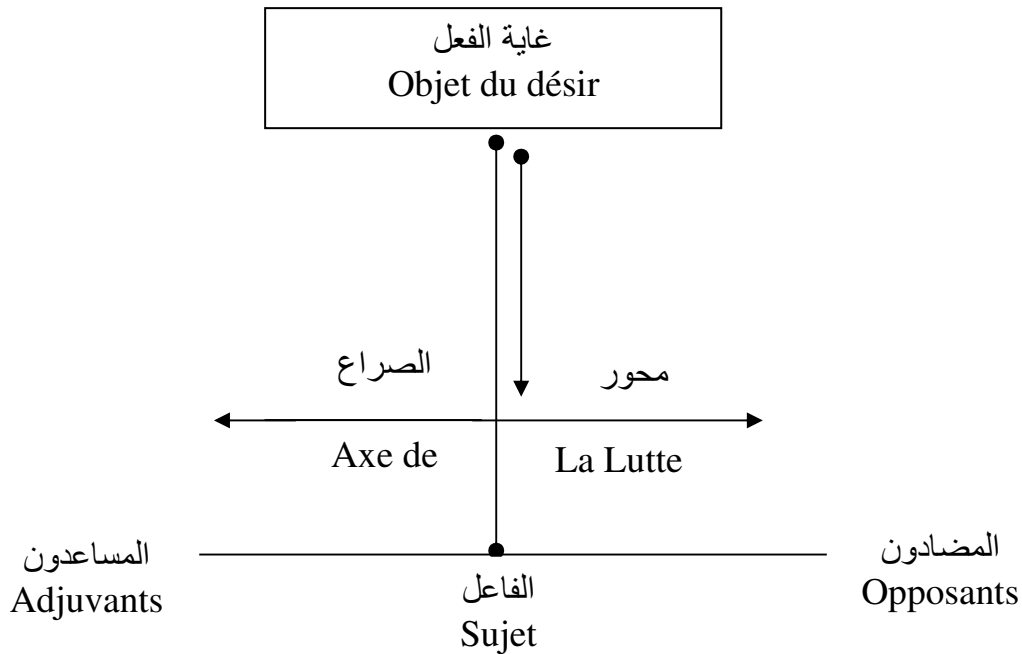
(1) المرجع نفسه \*\*\*\*\*

(2) المرجع السابق ، ص 23 ، 24 .



فاستنادا إلى هذين الإرثين المنهجين بنى نموذجه العاملي، الذي يقوم على ستة عوامل تنتظم وفق ثلاثة أصناف، يضم الأول عامل ذات أو فاعلا مقابل موضوع ( Sujet vs objet ) والثاني مخبرا أو مرسلا مقابل مرسل إليه (Destinateur vs Destinataire) ، والثالث مساعدا مقابل معارض (Adjuvant vs Opposant) (4) على أن هذه العوامل لا تأتلف إلا من خلال ثلاث علاقات هي: علاقة الرغبة\_ التي تجمع بين من يرغب "الذات" وما هو مرغوب فيه "الموضوع"، وعلاقة التواصل، التي تجمع بين موجّه للذات "المرسل" وموجّه إليه "المرسل إليه"، وعلاقة الصراع التي ينتج عنها إما تحقيق العلاقتين السابقتين أو منع حصولهما، ويدخل ضمنهما عاملان يدعى أحدهما "المساعد" والآخر "المعارض"، يقف الأول إلى جانب الذات بينما يعمل الثاني على عرقلتها (1).

وتحليلا دقيقا للعوامل السابقة وفق هذه العلاقات الثلاث يتضح من خلال الترسيم التالية، وهي تصور غريماس: (2)



(3) حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي " الفضاء ، الزمن ، الشخصية " ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 ، ص 219 .

(4) A.J Greimas, Sémantique structurale " Recherche de méthode " , libraire Larousse , Paris , 1974 , P 176, 178.

(1) المرجع نفسه ، ص 176 ، 180 .

(2) سمير المرزوقي وجميل شاكر ، مدخل إلى النظرية القصصية ، ص 73 .

فالعوامل المذكورة سابقا تسهم في هذه العلاقات الثلاثة، التي نصادفها داخل الجملة من خلال: الذات، والموضوع، والمفعول به، والمفعول فيه (3).

وتتضح هنا العلاقة بين الأدب واللسانيات التي توقفت في تحليلها عند الجملة، وما أضافه البنيويون في دراساتهم للخطاب .

فمع تسليم تزفتان تودوروف (Tzvetan Todorov) للفرق بين الجملة والخطاب الحكائي، يرى إمكانية تحقيق علاقة بين الجملة والخطاب، من خلال استخدام المصطلحات النحوية بتحليل الجملة في دراسة نحو الخطاب الحكائي (1) (\*).

فإذا اعتبرنا كل حكاية انتاجا لغويا، يضم مجموعة من الأحداث - كما يقول جيرار جنيت (Gérard Genette) - سيسمح اقتباس نحو الأفعال لتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردية، إذا اعتبرنا تلك الحكاية تمديداً لفعل من الأفعال (2).

من ثم سيسهل علينا تحديد مكونات الخطاب الروائي الرئيسية التي يقوم عليها، إذ اقتبس تزفتان تودوروف في مقاله "مقولات السرد الأدبي" تمييز الشكلايين بين المتن الحكائي والمبني الحكائي؛ أي بين بين القصة والخطاب، إذ تضم القصة منطق الأفعال ، وتركيب الشخصيات، في حين يشمل الخطاب الأزمنة ، وأنماط السرد، ومظاهره (3).

وعناصر الخطاب نفسها، يأتي ذكرها في كتابه "الشعرية"؛ إذ أشار بدءا إلى ثلاثة مظاهر لدراسة النص الأدبي، هي المستوى الدلالي، والمستوى التركيبي، والمستوى اللفظي الذي يتضمن الصيغة، والرؤية، والزمن (4).

وهو التقسيم الذي استفاد فيه من عمل جيرار جنيت (Gérard Genette) المتميز وجوهه (Figures III) مع بعض الاختلافات، حيث يدرج جنيت مصطلح "المنظور" أو

(3) رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 24 .

(1) حميد لحداني ، أسلوبية الرواية " مدخل نظري " ، منشورات النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 ، ص 74 .

(\*) نشير هنا إلى تلك الأصناف النحوية الثلاثة ، التي ذكرها ( جون لاينز ) وهي: الزمن ( Le temps ) و الصيغة ( Le Mode ) ، والمظهر ( L'Aspect ) [ أو الرؤية ] .

John Lyons , linguistique générale " introduction à linguistique théorique " , T/Françoise dubois- charlier et David Robinson, librairie Larousse, Paris , 1970 , P 233 , 240

Gérard Genette , Figures III , éditions de Seuil , Paris , 1972 , p , 75 . (2)

(3) رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 41 ، 55 .

(4) تزفتان تودوروف ، الشعرية ، ت / شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ، المعرفة الأدبية ، ط2 ، 1990 ، ص 45 ، 46 .

الرؤية ضمن فصل واحد مع "الصيغة"، في حين يفرد الصوت (La Voix) في عنصر لوحده، على خلاف تودوروف الذي يعتبره صيغة رابعة تدخل ضمن عنصر الرؤية. ونحاول فيما يلي التعرف بدقة على هذه الأنماط الثلاثة -النحوية أصلا- المشكلة للخطاب عامة، والكشف عن طريقة بنائها في روايتي "حارسة الظلال" و "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج؛ لاستجلاء خصوصياتها وتميزها عن باقي الخطابات الروائية الأخرى .

# الفصل الأول

## مفهوم الصيغة ، و أنواعها ، و بناؤها

- 1- مفهوم الصيغة .
- 2- أنواع الصيغ السردية.
- 3- الصيغ السردية في رواية (حارسة الظلال )
- 4 - الصيغ السردية في رواية (شرفات بحر الشمال)
- 5- بناء الصيغ السردية و خصوصياتها في الروايتين .

تشكل الصيغة السردية إحدى الاصناف المشكلة للخطاب الروائي التي تنتظم وفق نمط معين يعطيها تميزها و تفردا عند كل كاتب.

والحديث عن الصيغة السردية أو نمط السرد هو حديث عن "الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة، و يقدمها لنا بها" (1)(1) كما يذكر تزفتان تودوروف.

و بعبارة أخرى نقول: إن البحث في نمط السرد، هو بحث يتعلق بالتساؤل التالي بخاصة: كيف يروي الراوي ما يرى، أو ما يعرف من أخبار ووقائع؟ (2)

ولفظة الصيغة مأخوذة أساسا من مجال النحو، خاصة نحو الأفعال (\*) ومثل هذا التنوع الصيغي للأفعال موجودة في أدبنا العربي، فنجد صيغة الماضي، و صيغة المضارع، و صيغ المبالغة. ونقول "صيغة الأمر كذا و كذا؛ أي هيئته التي بني عليها" (3).

فنحو الأفعال هذا هو ما يشير إليه جيرار جنيت، و يعول عليه في دراسة الخطاب السردية، إذ تستطيع الحكاية أن تزود القارئ بتفصيلات كثيرة أو قليلة، و بطريقة أكثر مباشرة أو أقل، و هي في ذلك تضع نفسها على مسافة بعيدة أو قريبة مما تحكيه (4).

وتعرض هذه التفصيلات على طريقتين، فهناك ما يقوله السارد أو الراوي، و ينقله من أحداث و معلومات، و ما تخبر به الشخصيات ذاتها .

من هنا جاء تقسيم البويطريقي تودوروف لأنماط السرد إلى الحكيم، و التمثيل أو العرض و يضرب لذلك مثالين بالقصة التاريخية التي تعتمد على المؤلف فقط في نقل وقائعها، و الدراما التي تعبر فيها الشخصيات مباشرة عن نفسها، و ما يجول بخاطرهما دون وساطة المؤلف . (5)

وإذا أرجعنا البصر إلى الوراء، نجد أن أفلاطون أول من ميز بين صيغتين سرديتين، أسمى الأولى حكاية خالصة (Diégésis) و فيها يظهر الشاعر نفسه هو المتكلم، دون أن

---

(1) رولان بارت و آخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 61.

(2) يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي ، دار الفارابي ، بيروت - لبنان ، ط 1 ، 1990 ، ص 107.

(\*) حدد قاموس (ليترية) المعنى النحوي لمادة صيغة (Mode) بقوله : اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود . Gérard Genette , figures III , P183 .

(3) ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد 8 ، ص 443 .

(4) Gérard Genette , figures III , p 183 .

(5) رولان بارت و آخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 61.

يشعرنا بوجود شخص آخر يقاسمه الكلام، على خلاف المحاكاة (Mimésis) التي يجهد فيها الشاعر نفسه ؛ ليوهمنا بأن ليس هو المتكلم بل شخصية ما .<sup>(1)</sup>

فإذا حاولنا اسقاط ما قلناه سابقا على الخطاب الروائي، تظهر طريقتنا العرض والحكي كتشكيل إبداعي، يحاول الراوي المزاجية بينهما، فقد يتخفى أحيانا وراء شخصياته حتى لا يكاد يظهر، حين يدع المجال لها مباشرة. من هنا كانت «الصفة الرئيسية في السرد القصصي انفتاحه، فهو يرصع المشاهد بالحوار، الذي يمكن أن يمثل»<sup>(2)</sup> و قد يعمد إلى السيطرة على الأحداث ككل .

يتضح لنا من خلال ما سبق، أن المقصود بالصيغة عامة طريقة محددة، يعمد من خلالها الراوي إلى بناء عالم قصّه و تقديمه للقارئ في لبوس خاص، يستعين فيه بسبل شتى. و من هذا المنطق جاء تنوع الصيغ السردية الذي سنعمد إلى تحديده فيما يلي .

## 2- أنواع الصيغ السردية :

---

(1) Gérard Genette , Figures III , p 184.

(2) رينيه ويليك و اوستن وارين ، نظرية الأدب ، ت/ محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط2 ، 1981 ، ص 225 .

انطلاقا مما ينقله السارد من أحداث ووقائع، وما تقوله الشخصيات بوساطة السارد أو دونه؛ أي بين الحكى و التمثيل أو العرض، ميز جنيت فيما أسماه بالمسافة بين حكاية الأحداث، و حكاية الاقوال .

ففي النوع الأول يحكى ما تقول به الشخصيات، أو ما يقع لها، ويورد لهذا النوع مقطعا سرديا مكثفا بأقوال الشخصيات لإلياذة هوميروس، يعيد أفلاطون صياغته بحذف ما يراه منافيا للحكاية الخالصة؛ أي أي أثر للمحاكاة . (1)

أما النوع الثاني، فيتعلق بكلام الشخصيات التي يجعلها السارد موضوع سرده، وفي هذه الحالة إما أن يصبح السرد شفافا، أين ينمحي السارد أمام الشخصية، و يعيد انتاج كلامها كما تم التلفظ به واقعيا، أو أن يكون أكثر تعتيما حين يدمجه في خطابه الخاص (2) .  
من ثم نجد جنيت يميز بين ثلاثة أنواع لصيغ الخطاب هي: (3)

## 1-2- الخطاب المسرد أو المحكي (Le discours narrativisé) :

و يتعلق الأمر بإيراد السارد أفكار الشخصية لا أقوالها، و هو أبعد الحالات مسافة. من ذلك قول "مارسيل" بطل رواية بحثا عن الزمن الضائع " a la recherche du temps perdu" "لأمه: "أخبرت أمي بعزمي على الزواج بألبيرتين" .

## 2-2- الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر (Le discours transposé au style indirect)

وفيه يعمل السارد على نقل أقوال الشخصيات بطريقة غير مباشرة؛ أي التعبير عنها بأسلوبه الخاص. مثل: "قلت لأمي إنه لم يكن لي بد من الزواج بألبيرتين" .  
وعلى الرغم من أن هذا الشكل أكثر محاكاة من الخطاب المسرد، إلا أنه لا يقدم للقارئ عموما إحساسا بأمانة حرفية هذه الأقوال؛ لأنه يخضع لتصرف الرواي فيه.

(1) Gérard Genette , Figures III , p 184

(2) جيرار جنيت و آخرون ، نظرية السرد "من وجهة النظر إلى التأثير" ، ت/ ناجي مصطفى ، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 ، ص 106 .

(3) Gérard Genette , figures III , p 183.

ويدخل ضمن الخطاب المحول نوع آخر، و إن كان يختلف عنه، يسمى الأسلوب غير المباشر الحر (Le style indirect libre) الذي يغيب فيه الفعل التصريحي مثل "قصت أمي: لم يكن لي بد من الزواج من ألبيرتين".

على أن هذا الشكل قد يحدث خلطاً مزدوجاً، إذ قد تعبر الجملة الثانية عن أفكار مارسيل وهو قاصد أمه، والأقوال التي خاطبها بها؛ أي بين الخطاب الداخلي و الخطاب المصرح به من جهة، و خطاب الشخصية و خطاب السارد من جهة أخرى .

### 2-3 الخطاب المنقول (Le discours rapporté)

وهو من النمط المسرحي، و أكثر الأشكال محاكاة؛ ففيه يفسح السارد المجال للشخصية، لتعبر عن نفسها بطريقة مباشرة، مثل "قلت لأمي: لا بد لي من الزواج من ألبيرتين". فالراوي هو المؤطر العام لمثل هذه الأنواع من الصيغ، و هو المتحكم الأوحد في طريقة عرضه لها ضمن الخطاب .

و يفترض جنيت - في الأخير - بدء رواية ما بجملة "لا بد لي من أن أتزوج بألبيرتين" لتستمر محصورة ضمن أفكار البطل و أفعاله حتى نهايته، وهو ما يقترح تسميته بالخطاب المباشر (Le discours direct) بدل المونولوج الداخلي (le monologue intérieur) وهو في ذلك يدعو إلى ضرورة التفريق بينه و بين الخطاب غير المباشر الحر، إذ يختفي السارد في النوع الأول لتحل محله الشخصية، على خلاف الثاني، أين يتكلم السارد بلسان الشخصية .<sup>(1)</sup>

هذه هي -إذن- صيغ الخطاب الروائي، التي تظهر أقصى درجات دقتها في الخطاب المباشر، كما يقول تودوروف؛ أي الخطاب المنقول، وأدناها في قص الوقائع غير اللفظية<sup>(2)</sup>؛ أي حكاية الأحداث كما سماها جنيت .

من هنا كان تنوع استعمال هذه الصيغ السردية عند كل روائي، هو ما يميز أعماله عن باقي الكتابات الروائية، و سنحاول فيما يلي كشف طريقة بناء هذه الصيغ في رواية "حارسه الظلال" لواسيني الأعرج بدءاً؛ باعتبارها المتقدمة زمنياً كتابة عن رواية

(<sup>1</sup>) Gérard Genette , Figures III , p 193 , 194

(<sup>2</sup>) تزفتان تودوروف ، الشعرية ، ص 47 .



"شرفات بحر الشمال"، لنقوم بمحاولة تركيب تكشف من خلالها عن خصوصية الصيغة في الروايتين .

### 3- الصيغ السردية في رواية " حارسة الظلال " :

ينطلق سرد أحداث هذه الرواية من نهاية تلك الأحداث؛ فالراوي يعيد قصتها للقارئ -في مكان وزمان غير محددين - منذ بدايتها المفترضة حتى يصل إلى نهاية؛ أي إنها تبدأ من الزمن الحاضر وتتجه إلى الماضي الذي تجعله حاضرها .

ويتعلق موضوع الرواية مع ما ذكره غريماس من علاقات ثلاث تحكم العوامل هي الرغبة والتواصل والصراع، التي سبق الحديث عنها وتوضيحها في مخطط سابق **(1)**. تحكي الرواية قصة صحافي إسباني "فاسكيس سيرفانتس داليميرا" الذي يدعى "دون كشيوت" للتشابه الذي يربط بينه، و بين شخصية دون كشيوت المبتدعة في رواية (دون كيخوته دي لامنشا) العالمية لميغيل سرفانتس .

وينحدر فاسكيس من نسل هذا الكاتب المشهور، الذي زار أقطار عدة، إلى أن أسر من قبل سفينة تركية في عرض البحر في 26 سبتمبر 1575، و اقتيد إلى الجزائر أين قضى خمس سنوات محاولا الفرار، ولم يتمكن من ذلك إلا بعد دفع فدية . من ثم كانت رغبة الذات "دون كيشوت" في الموضوع، وهو خوض المغامرة ذاتها ومعايشة ما لاقاه جده في تلك الحقبة. يقول:

"وكان التحقيق في التفاصيل الحياتية والمدن التي عبرها أو عاش فيها جدي هي موضوع مغامرتي" <sup>(2)</sup> «بخاصة عندما توفرت له فرصة السفر على متن سفينة سكر متوجهة من مرسيليا إلى الجزائر العاصمة التي كانت أبرز محطة .

وقد صادف وصوله إلى أرض الجزائر إقرار الجماعات المسلحة بقتل أي أجنبي مقيم بالجزائر أو عابر لأرضها، لكن هذا لم يثن من عزمته، إذ كان رهانه الأوحده، وفاء لروح والده المتوفى. وفي ذلك يقول:

« أنا مقتنع بهذه المغامرة لأن خياراتي محدودة ، وأنا مجبر على الانتهاء من هذا الرهان على سرفانتس مهما كلفني الأمر. ليس

(1) ينظر: البحث ، ص

(2) واسيني الأعرج، حارسه الظلال "دون كيشوت في الجزائر"، منشورات دار الجمل، ألمانيا، ط 2000، ص 28

مجرد نزوة ولكنه مشروع حياتي لا يخصني وحدي: وفاء لروح والدي المسكين الذي تمنى أن يراني كاتباً كبيراً مثل جدي، ولكن للأسف بدون جدوى " (1)

وبدأت مهمته فعلا، بصحبة مرشده حسان أو حسيين (الراوي) الموظف بقسم العلاقات الثقافية الجزائرية الإسبانية بوزارة الثقافة الجزائرية، الذي حاول تنبيهه إلى المخاطر المحدقة به؛ باطلاعه على ما يرتكب من مجازر في الجزائر من قبل الإرهابيين .

وقد كانت أولى المشكلات عدم عثور "دون كيشوت" على نزل للإقامة فيه؛ باعتبار جميع الفنادق ملىء. وهو ما يعبر عن حقيقة مرة أخرى حاول حسيين إعلامه بها :

"لا أريد أن أربك ولكن يجب أن تعرف الحقيقة. النزل مملوءة حتى الفم بالإطارات والأساتذة والمعلمين والمواطنين البسطاء الذين ينهون الشهر بشق الأنفس. سكان محيط العاصمة الذين وجدوا أنفسهم تحت تأثير ضغط الإرهابيين ضائعين وسط مدينة لا تشبه أي شيء يبحثون عن سقف لهم ولأبنائهم" (2).

فما كان على حسيين إلا أن يستضيفه في بيت جدته "حنة" الذي يقيم فيه هو نفسه، بعد تلقيه رسالة تهديد بالقتل .

في اليوم الموالي تنطلق رحلتها الفعلية، التي تكشف عن حقائق قاسية، ومرعبة. بدءا بمفرغة وادي السمار التي ضمت اللوحة التذكارية لسرفانتس، وعالما خياليا عجيبا، تكشف لدون كيشوت من خلاله على مخازن ضخمة للأدوية، وقطع الغيار، ومصانع لتجديد السيارات وتفكيكها، و بورصة للأموال والمصالح التي تُسيّر في الخفاء من قبل أصحاب النفوذ في الدولة. ثم المرور بالميناء القديم، المكان الذي وضع فيه جده أقدامه لأول مرة، و قد تحول إلى منطقة عسكرية للبحرية، وانتهاء بزيارة مغارة سرفانتس الوجه المأساوي الذي أصبح امتداد لمزبلة حي بلكور وسط الجزائر العاصمة. وهو المكان الذي اختبأ فيه سرفانتس تحضيرا لهروبه المحتمل، لكنه أُخرج منه رفقة

أصدقائه، ليقنّاد إلى الأشغال الشاقة بالسجن، ولم يطلق سراحه في النهاية إلا بفدية.

(2) المصدر نفسه ، ص 35 .

ولقد أثارَت زيارة حسيسن ودون كيشوت للمفرغة تحرك أصحاب المصالح والنفوذ، إذ سرعان ما أُلقي القبض على دون كيشوت بتهمة التجسس لحساب دولة أجنبية، وهي تجربة أخرى أدخلته غياهب دهاليز جديدة لم يجد فيها أنيسا غير "مايا" أو "زريد" كما يشتهي تسميتها، وزيارة "بيدرو دي سيفي" الذي وجد خلاصا لمشكلته بتدخل من سفارة إسبانيا.

من ثم تكاثفت عوامل حاولت قطع علاقة الصراع الذي نتج عنها تحقيق علاقتي الرغبة و التواصل، وهذا ما تدخلت فيه شخصيات عدة معيقة أو معارضة هي: صاحب النظارتين السوداوين، والشرطي، وزكي، والسيد المقدم، وتوفيق، وهم من انتقل حسيسن إليهم بمقر عملهم في وزارة الداخلية و المديرية العامة للأمن الوطني، والأمن المركزي للجزائر الوسطى. إضافة إلى رجلان بلباس عسكري، ومايا، ورجل بلباس أسود، وهم من التقى بهم دون كيشوت أيام اعتقاله، على أن هذه الشخصيات جميعا تأتمر - في الواقع - بما يقوله رئيسها "المعلم" الذي لا تُعرف حقيقته، فهو كما يوصف "يشبه الظل تارة، وتارة أخرى مثل الزئبق، في كل مكان وفي اللامكان، يسمع كل ما يقال في السر والعلن". (1)

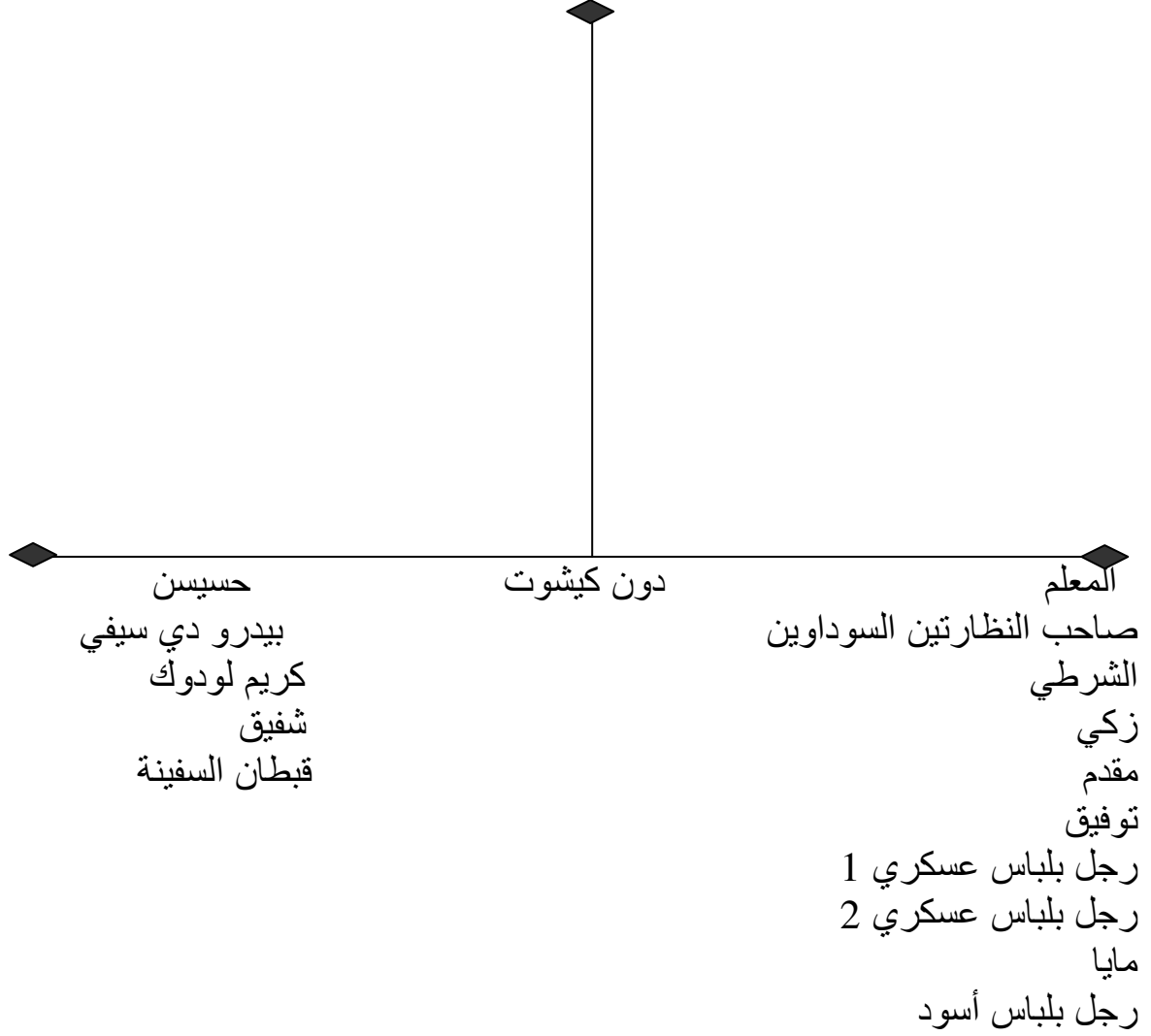
وتقف في الجانب الآخر شخصيات مساعدة، تعمل على مد يد العون لدون كيشوت هي: بيدرو دي سيفي، وكريم لودوك (سائق السيارة)، وشفيق، وقبطان السفينة، ويأتي حسيسن في مقدمتها .

بل إن الدور الأعظم يقوم به حسيسن حين يتكفل بسرد مجريات هذه القصة من بدايتها حتى نهايتها المأساوية؛ أين تعرض دون كيشوت لطرد إجباري، بينما كان مصير صديقه أسوأ، بعد تلقيه لصدمة قوية جراء عمليتي بتر قسريتين للسانة وذكره. وهذا ما استطاع إخبارنا به؛ إذا إنه هدد بالتصفية، إن تحدث بأدنى كلمة عن ظروف القبض عليه وحبسه و استنطاقه .

ونحاول توضيح ما قلناه سابقا في مخطط غريماس التالي :

(1) المصدر السابق ، ص 179.

## رحلة استكشاف مناطق عبور ميغال سيرفانتس



وسنعمل فيما يلي على توزيع صيغ الخطاب الروائي الثلاثة على "حارسة الظلال" التي توحى قراءها بأنها حكاية أقوال لا أحداث، وذلك بهيمنة الجانب القولي على السردى ؛ فالراوي لا يحدثنا عما تقوم به شخصياته أو ما يقع لها، إنما يتيح المجال لشخصياته للتحدث بأصواتها والتحاور فيما بينهما، وهذا ما يقوي العنصر الدرامي داخل الخطاب ، مما يعطي حيوية مشاهدة الأحداث مباشرة، حتى إذا كان التأطير لأحداث ماضية كما هو الحال هنا. ينضاف إلى ذلك تصرفات الراوي في صياغة بعض الأقوال، لتأخذ أشكالا جديدة يتخفى وراءها .

وفيما يلي نقف على الأنماط الثلاثة لهذا التعدد الصيغي، مرتبة حسب سيادة كل صيغة سردية، وغلبتها على الأخرى:

### 3-1- الخطاب المنقول، وطرائق تشكيله، و مؤشرات توقفه و خلوها :

تتخذ الخطابات المنقولة ضمن الخطاب طريقتين، فلما أن ينقل كلام الشخصية حرفيا أو أن يتاح لها فرصة التعبير عن ذاتها من خلال حوار ما .

يستأثر النوع الثاني بالجانب الأوفر من أجزاء الخطاب، يعمل الراوي فيه على المزوجة بين الحوارات المستفيضة والمقتضبة، إضافة إلى تنويع أصوات شخوصه و ضبط مقاييس الحوار حسب كل مقام .

وإذا كان عبد المالك مرتاض يرى في كثرة الحوارات وطغيانها على اللغة السردية مامن شأنه أن يحدث خلا على حساب جمالية اللغة، وضياعا للمواقع اللغوية، وهروبا من مواقف صعبة تتطلب تحليلا ووصفا (1) ، فإن لمثل هذه الحوارات خاصية دفع الحدث إلى الأمام حتى بلوغ النهاية، إضافة إلى أن أكثر ما جاء كشفا ووصفا وتحليلا قُدم على شكل محاورات .

ويتجلى ذلك في التنقلات المكانية لشخصيتي حسيين ودون كيشوت، التي لا تمثل مجرد زيارة عادية لأمكنة مختلفة بالعاصمة، إنما مغامرة عمد الأول فيها إلى إدخالنا إليها كوسيلة لإمطاة اللثام عن خفايا عده تشغل باله وترهقه في الوقت ذاته .

من ثم كانت الفرصة مواتية كي يكشف لمرافقة أسرار الأماكن التي يزورانها، بالوصف و التتبع الدقيق. ويتعلق ذلك بمفرغة وادي سمار، ومغارة سرفانتس على وجه الخصوص بل العودة إلى الماضي البعيد للحديث عن تاريخ بعض المواقع .

فهذا حسيين يحاور مرافقته عن الميناء الذي كان أول مكان وضع فيه سرفانتس أقدامه بأرض الجزائر :

« تعرف يا دون كيشوت، جدك عندما وصل إلى هذا المكان كان متعبا، ولهذا عند النزول(..) أخط بالسراق الذين كانوا يملأون هذا الميناء الصغير وبالمواشي قبل أن يدرك القراصنة مكانته ويطالبون بفدية من أجل إطلاق سراحه ». (2)

(1) عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 134 ، 135 .

(2) المصدر السابق ، ص 89 .

فذاكرة الراوي المتأججة بحمم يحاول نفضها، ورغبته الجامحة في تدوين أسرار رحلته مع رفيقه دون كيشوت وكشف خباياها، كانت السبيل إلى إتاحة الفرصة لكل الشخصيات للمحاورة التي تنير عوالمها وتعبر عن أفكارها (\*).

وإذا كانت الرواية الحديثة ترفض تهमيش وظائف بعض الشخصيات وإعطاء أهمية لبعضها دون الآخر، فإن هذا لا ينفى طغيان حضور أقوال شخوص دون أخرى (1) فنجد لما دار بين حسيسن ودون كيشوت، أو بينما مع شخصيات أخرى الحظ الأكبر؛ باعتبارهما الشاهدان الرئيسان على حوادث القصة المتخيلة.

ولقد عرضت الحوارات -على العموم- وفق طريقتين أولهما الحوارات المسهبة التي أخذت حيزا معتبرا من الخطاب. وما تختص به منح فرصة أكبر لشخصية معينة لتطيل حديثها، وفق ما يقتضيه المقام، وما يوكل للشخصية من أدوار تؤديها ووظائف منوطة بها. فقد طالت المحاورة التي جمعت دون كيشوت وحسيسن في أول لقاء بينهما لتمتد صفحات متتالية دون انقطاع، كان للأول فيها فرصة أكبر للحديث؛ بغية تقديم نفسه وأسباب الرحلة التي قادته إلى الجزائر، بوصفها أبرز محطات عبور جده سرفانتس؛ لذلك ينوي المرور على الأماكن بعينها. يقول:

« لكن مهمتي الكبرى تبدأ الآن في الأماكن الفعلية التي اقتيد إليها في هذه المدينة، المغارة، المدينة القديمة، وكل ما هو مفيد لفهم هذه التجربة الاستثنائية التي عاشها سرفانتس » (2)

ويتلقف فيما بعد حسيسن الكلام في مواضع أخرى؛ لتفسير تساؤلات رفيقة وشرح صعوبة المخاطرة التي تنتظرها في ظروف أمنية خطيرة، وذلك بالكشف عما يرتكبه الإرهابيون في حق الأجانب، خاصة بعد انتهاء مدة الإنذار الموجه إليهم. يقول مخاطبا إياه:

« على كل.. أتحدث عن الإسلاميين، يخططون لاغتيال كل الأجانب الذين لم يغادروا البلد بعد انتهاء مهلة الإنذار. لا أريد أن أربك في عمك و مشاريعك، ولكن واجبي أن

---

(\*) ستكون هذه الفرصة المتاحة إلى الشخوص الروائية مجرد طريقة إيهامية؛ باعتبار أن الخطاب يخضع لسيطرة كلية من قبل الراوي وهيمنة رؤية أحادية؛ حيث لا يعرض من أقوال هذه الشخصيات إلا ما يدعم أفكاره ورؤاه. وسيوضح ذلك أكثر خلال الفصل الموالي.

(1) عبد الغني بن الشيخ، بنية الخطاب الروائي عند جمال الغيطاني، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1999-2000، ص 40

(2) حارسه الظلال، ص 33.

أعلمك لهذه الحقيقة المرة حتى تتخذ الاحتياطات الضرورية لسلامتك، و المهلة انتهت .  
فأنت في منطقتهم إنسان ميت ولكن مؤجل فقط. «<sup>(1)</sup>

ونحن هنا لا نلغي باقي الحوارات المبنوثة في ثنايا الخطاب التي تعمل وظائف متعددة  
مثل حوار حسيين وجدته حنة، أو دون كيشوت و مايا أثناء اعتقاله، أو شفيق وحسيين و  
دون كيشوت، التي تختلف طبيعتها حسب علاقة كل شخصية بالأخرى .

فدون كيشوت لم يعرف مطلقا مايا، وقد التقى بها أول مرة بالمكان الذي اقتيد إليه بعد  
اعتقاله، وارتضى لها تسمية أخرى "زريد"؛ إذ إن وجودها في هذه الظروف الاستثنائية  
والمتشابهة، أعاده إلى وجه زريد الحقيقية، التي سحرت جده سرفانتس من على سطيحة  
السجن.

وعلى الرغم من أنها تشكل شخصية معارضة -بمفهوم غريماس - من الناحية الشكلية ،  
إلا أنها تظهر بصورة مغايرة -صورة الشخص المقموع مثل حسيين- فنراها من خلال  
محاواراتها المطولة مع دون كيشوت تفتح قلبها له، محاولة التشبث بالحياة، و البقاء في  
مكان لم تتوقع مطلقا أن تجد نفسها فيه. تقول :

« نحتاج إلى الإيمان بأن السماء ستمطر حتما وإلا الأفضل لنا أن نتنحرج حالة العبث لا  
تقاس بالعقل، ولكن لها منطقتها الخاص الذي يقضي بنا البحث عنه في كل الأصقاع.أنا مثلا  
لم أفكر يوما أن أقضي حياتي العملية هنا، ومع ذلك هذا ما حصل بالفعل »<sup>(2)</sup>

فما تهدف إليه معظم الحوارات، معالجة واقع معيش بنظرة تحليلية تتجاوز السطح ،  
لتحاول ملامسة عمق الأزمة، من خلال الكشف عن سياسة الإهمال واللامبالاة، والسرققة و  
الاحتتيال، والعنف الاسلاموي ...و إلى كل ما ينخر جسد الدولة منذ سنوات.

إلى جانب الحوارات المستفيضة نعثر على العديد من نماذج المحاورات القصيرة، التي  
تتوسطها خطابات مسردة غالبا تأتي في مواقف معينة لا تستدعي الإطناب. ونقدم لذلك هذا  
الحوار الخاطف الذي دار بين حسيين وجدته، إثر دخوله السريع إلى المنزل للبحث عن  
بطاقة دون كيشوت المهنية:

"- حسيين كنت قلقة عليك، خير إن شاء الله، هل حصل مكروه ؟

أجبتها وأنا أوصل البحث عن البطاقة :

(1) المصدر السابق ، ص 28.

(2) المصدر نفسه ، ص 203.



حنا ! السبنيولي متمشك.

يا وخضي؟؟ مسكين وعلاش؟؟

سأشرح لك عند العودة. كريم لودوك ينتظرنني عند مدخل البناية " (1)

فلمثل هذا الحوار، الذي تختلط فيه اللغة الفصحى بالعامية - التي نرجئ الحديث عنها اللحظة - (2) دوافع جعلته يأخذ هذا الشكل المقتضب؛ باعتبار طبيعة الموقف ذاته الذي لا يحتمل الإطالة. حيث كان حسيين على عجلة من أمره، الشيء الذي يحد من تمديد هذه المحاورة وإطالتها، وإن تُركت شخصية "حنة" على جوعها، بخصوص معرفة ما أصاب دون كيشوت.

يلجأ السارد -إلى جانب المحاورة- لإعرض الأقوال الحرفية لشخصيات بعينها سنطلق عليها اسم منقولات فردية، لكنها لا تأخذ حيزا كبيرا ضمن الأحداث، إذ تكاد تعد على الأصابع. وما تختص به أنها جاءت على لسان شخصيات أدبية "سرفانتس" أو كائنات ورقية "صانشو دي بانصا" أو وهمية ليس لها حضور فعلي إلا تواجدها الرمزي بذاكرة شخصية "حنة" المتقدة بترديد رؤاها حول امرأة خيالية مختبئة في زاوية ما من زوايا المدينة، هي "حارسة الظلال" .. المرأة التي ليس لها هاجس سوى حماية الذاكرة من التلف والضياح والتسرب، وبعث للتفاؤل و غد مشرق آت لا محالة . تقول:

"الأفق مسدود، سيأتي يوم و يغير لونه. السحب المثقلة بالماء ستفرغ أمطارها على الأرض. الأرض ليست مجنونة، فهي تدور ولكن ليس في كل الاتجاهات ستظهر يوما شمسها التي تخبئها كل مساء بكبرياء وغيره. دفعوني إلى الظلال القديمة ولم أختر حالي، ولا أريد أن أقضي بقية العمر في النسيان .." (3)

وقد تأخذ بعض المنقولات بعدا عجائبيا حين تسند إلى غير الإنسان، مثل الريشة، حين تقول : " الزموا أمكنتكم أيها الخونة ، أمنعكم من لمسي لأنني ملك مصون لسيدي سيد أحمد " (4)

فالذي ينطق بالمنقولات الفردية -إذن- شخصيات حقيقية أو وهمية أو حتى أشياء جامدة، على أنها لا تشغل حيزا طباعيا كبيرا؛ نظرا للهيمنة التي تفرضها المنقولات الحوارية.

(1) المصدر السابق ، ص 118.

(2) ينظر : البحث ، ص

(3) المصدر السابق ، ص 170.

(4) المصدر نفسه ، ص 166.

وترد الخطابات المنقولة وفق طريقتين رئيسيتين يمكن إجمالهما فيما يلي:

### 1-1-3 الإخبار:

تشكل أقوال الشخوص الروائية من بين أهم مصادر العملية الإخبارية<sup>(1)</sup>، ولها أهمية بالغة ضمن "حارسة الظلال"؛ إذ تعمل على كشف جوانبات الشخصيات والغوص في أعماقها، لمعرفة أفكارها ورؤاها وتوجهاتها بخاصة.

تتحدد الأقوال الأولى في شخص دون كيشوت، الذي يحاول ضمن الصفحات الأولى تقديم نفسه للراوي، بوصفه غريباً قادماً من الضفة الأخرى. يقول:

"أنحدر من عائلة الكاتب الكبير ميغال دي سرفانتس، وأنا هنا في مهمة إنجاز مشروع حياتي مهم. صديقكم بيدرو دي سيفي *pedro de seville* نصحي بضرورة الاتصال بكم من أجل مساعدتي في إنجاز هذا المشروع"<sup>(2)</sup>.

وقد حظي دون كيشوت فعلاً بمساعدة حسييس في إنجاز مشروع البحث عن هوية جده الضائعة بمدينة الجزائر، الذي سبقته مغامرات أخرى قادته إلى أماكن مختلفة.

تجيبُ الأقوال الأخرى ضمن الرحلة التي قادته رفقة مرشده حسييس إلى مناطق عبور سرفانتس بالعاصمة؛ لتكشف عن الحالة المزرية التي وصلت إليها مغارة سرفانتس، أو زيارة مفرغة وادي السمار، التي لا تعتبر مجرد مفرغة إنما مصنع كبير للتبادل التجاري.. وهي ما جعلت دون كيشوت يزداد حيرة وتوهاناً؛ جرّاء عالم غريب يتعرف عليه أول مرة. لقد كان للزيارة الأخيرة فرصة اللقاء بشفيق مسير هذه المفرغة، الذي عيّن بالمكان بناء على مهارته في ميدان المتجارة بالترات.. وهو صوت آخر يكشف- في واقع الأمر - عن عقل زاخر بالمعارف، وُظف في غير المكان الذي كان يجب أن يكون فيه، ويتأتى ذلك مما قصه على مسامع الشخصيتين الزائرتين .

على أن هذه الشخصية تظهر من نفس طينة صاحب النظارتين السوداوين، الذي اعترض طريق حسييس ودون كيشوت؛ ليكشف كلامها وعيا مخالفاً يحاول الراوي إبانته و إظهاره في أسوأ الصور.

ومثله في ذلك شخصيات زكي، ومقدم، وتوفيق، والشرطي التي تمثل البيروقراطية التامة بتصرفاتها وأقوالها العاكسة لوجهات نظر متقاربة. يضاف إليها شخصيات استملت مهمة

(1) حميد لحداني، بنية النص السردى، ص 51.

(2) حارسة الظلال، ص 24.

استجواب دون كيشوت، وتقف إلى جوارها شخصيتي وزير الثقافة ورئيس الجامعة بسلطتهما الفوقية على الخط نفسه.

وذلك على خلاف أصوات أخرى تبدي مستويات فكرية مناقضة لسابقتها، ويتجلى ذلك في شخصيتي مايا، وحنة "رمز الذاكرة الأندلسية الضائعة"، التي وجدت ضالتها في دون كيشوت الإسباني، فراحت تخرج له خيبتها المختلفة.

إن هذه الشخصيات تعبر عن مستويات اجتماعية وفكرية متباينة، تحاول كل واحدة منها الإفصاح عنها من خلال محاوراتها، التي كان للراوي فيها حظ الحضور، أو من خلال ما تبديه له في حوارات خاصة تجمعها به، أو بواسطة كورديلو (كراس صغير) دون كيشوت الذي ينقل لنا حقيقة ما عاشه في الدهاليز بعد حبسه.

### 3-1-2- الوصف:

يشير النقاد إلى تداخل شديد بين الوصف و السرد، وإن يبدو الفرق جليا بينهما من الناحية الشكلية إلا أن تمييزهما يصعب على المستوى العملي، ولعل هذا ما دعا جنيت إلى الوقوف عند هذين المصطلحين؛ لاستجلاء معنييهما بقوله: "كل حكي يتضمن (..) أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوّن ما يوصف بالتحديد سردا (Narration) هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (Description) (1)

ومهما يكن من أمر تضارب آراء النقاد حولهما، يبقى لما أمدنا به "جنيت" من مفهوم مقتضب للوصف الخطوة في هذا المقام، وهو ما سنسعى إلى استبياناه ضمن الخطاب. تتوزع الأوصاف في " حارسه الظلال " ضمن الخطاب المنقول بين الشخصيات والأماكن دون الأشياء، و نحاول إجمال ذلك في الجدول التالي:

ص	مضمون الوصف	الموصوف	الواصف
49	بنية قوية تحاذي المترين تقريبا و مئة كيلو من العضلات. هيئته مثل فارس (..) وجه مشع وعينان مليئتان بالنور والحب، مقرونتان بحاجبين مثل الهلال، قبضة قوية و خفيفة مثل الفولاذ. تنسدل من رأسه ضفيرة طويلة تختلط في النهاية بسبابات لباسه التي	فارس	حسيس

(1) Gérard Genette , Figures II , edition du seuil , paris , 1972 , P 254

	تملاً بدلته الأندلسية المذهبة بالحدائق و الأنوار و أشجار الجنة، شامة تتوسط خده الأيسر بينما خده الأيمن لم يشفى من جرح غائر أصيب به.	كيشوت"	
56/57	تغطي مدخل الفيلا ظليّة من القرميد الأخضر(..) الأقباس المغطاة بالنباتات المتسلقة تكسو الأرضية الآجورية ظلّالاً(..) قطرات المياه النازلة من النافورة والمتجهة نحو البركة الصغيرة التي ينكسر فيها هسيس الأغصان وبياض الشمس وصوت القطرات الصغيرة التي سرعان ما تبعثر الظلال وانعكاسات خضرة شجيرات السرو...	جنيّة المدينة "فيلا حنة"	حنة
96	الطابق الأرضي الذي كان في القديم يشكل مدخلا يقود إلى الساحة الشرفية (..) تؤدي إلى عمق الدار المدهش ، كثافة الأوراق التي تظلل الحديقة الصغيرة التي تنهض في وسطها نافورة يتزربع ماؤها عالياً مثل الدرر كلما كان الضغط قويا ...	فيلا سيساني	حسيين
11 9	ها السجن..نعم..نعم..فهو لا يشبه أي سجن، قصر كبير الأرضية مغطاة بالأقمشة السمرقندية و البخارية. باقات زهور كبيرة ومشكلة بالورود البلدية المختلفة الألوان تملأ الزوايا الحميمية للقصر.	سجن	حسيين

تنوزع الأوصاف -إذن- بين الشخوص و الأماكن، وتشغل الثانية الحيز الأكبر؛ نظرا لانتقالات مكانية استرعت مثل هذه التوقفات، أو استدعاء الذاكرة لها، و تتفاوت جميعا بين الطول والقصر.

يتعلق التشخيص بدون كيشوت وقد جاء متوسط الطول، وإن كنا نلاحظ أنه يأخذ صبغة خاصة؛ فالأوصاف التي يقدمها حسيين أوصاف خارجية وهمية لفارس أندلسي أسقطه على شخص فاسكيس؛ ونراه يعبر هنا عن مزاجه النفسي في تلك اللحظة، حيث يسقط كل ما يراه جميلا عليه، وهو يخاطب جدته الممحونة بجنتها الزائلة وبفارسها الأندلسي، الذي خاض كل حروب جبال البشرات بالأندلس و خرج منتصرا.

يختص هذا الوصف بتتبع دقيق لملامح الوجه، مع عقد تشبيهات لبعض الجزئيات، فالوجه مشع، والعينان مليئتان بالنو و الحب، والحاجبان مقرونان كالهلال وشامة تتوسط

خده الأيسر مع جرح غائر بخده الأيمن، لتتجلى بعد ذلك قبضة كالفولاذ في قوتها، وبدلة أندلسية تراءت له مذهبة بالأنوار و الحدائق و أشجار الحنة.

يقف إلى جانب هذا وصف الأمكنة، كأحد خصوصيات الحوارات بخاصة، حين تتكفل إحدى الشخصيات بتقديم صورة معينة عن مكان ما.

وقد جاء الوصف الذي قدمته حنة للفيللا طويلا، إذ أخذ صفحة وجزءا من الصفحة؛ و يكون مرد ذلك استرسال الشخصية في حديثها عن جزء هام منقوش في ذاكرتها ..إنها الفيللا الأندلسية التي قضت بها نعومة أظفارها.

في حين جاء الوصفان الأخيران متوسطا الطول، يتعلق الأول بفيللا سيساني التي كانت قبلا إحدى الجنات الأندلسية، ومثل ذلك السجن الذي لم يكن وصفه إلا وهما، يذكرنا بما شكلته مخيلة حسييسن حول شخصية دون كيشوت وهي تقف أمام حنة، و يكون مثار كل ذلك بعث جماليات هذه الأمكنة، وتعبيرا عن أمزجة نفسية بالدرجة الأولى.

تستدل الخطابات المنقولة بعلامات تكون بمثابة المؤشرات للانتقال منها إلى الخطاب المسرد غالبا، حيث تتجاوز ملفوظات تنبهنها تدريجيا إلى ذلك. مثل هذا الحوار الذي دار بين حسييسن و زكي بمقر الأمن المركزي حول قضية دون كيشوت الموقوف :

"- أن نذهب بعيدا أفضل من التهاون عن التفاصيل الخطيرة، أنصحك أن تفعل ما قلت لك. سأخبرهم حالا بمجيتك. إلى اللقاء و حظا سعيدا. أرجوك لا تفعل أي شيء يمكن أن يزيد وضعيته تعقيدا .

-إلى اللقاء يا سيدي " (1)

فعلامه "إلى اللقاء" الأولى تنبئنا باقتراب انتقال للخطاب المنقول بافتراق الشخصيتين المتخاطبتين، لتزيدها إشارة "إلى اللقاء" الثانية دلالة على التوقف النهائي، و الانتقال من هذه الصيغة إلى صيغة أخرى بلسان الراوي دائما .

على أن هذه المؤشرات قد تغيب أحيانا، دونما سابق إنذار، كما هو ماثل في المقطع الحواري التالي الذي دار بين حسييسن و شفيق:

"- هاه السي حسييسن، هل هي شكوك جديدة من الوزارة ؟

-أبدا. أنت تعرف أنك رجل فوق كل الشبهات .

(1) المصدر السابق ، ص 124 ، 125.

-جئتكم اليوم بحمامة تنتظر فقط من يريشها .

-شعرتُ أنه لم يفهمني أو أنه تعامى " (1)

فمن شأن هذا الانتقال المفاجئ من صيغة إلى أخرى، أن يحدث صدمة للمتلقي، وإن كان للتداخل المعقد بين الخطابين المسرد و المنقول على وجه الخصوص -وهو ما سنكشف عنه لاحقاً-<sup>(3)</sup> بعض الشأن في تفسير ذلك، يضاف إلى دور الفضاء الطباعي في إزالة هذا الإحساس بالانقطاع والبتير.

### 3-2- الخطاب المسرد و طرائق تشكيله، و مؤشرات توقفه و خلوها :

يعتبر حسيسن أحد الشخصيتين المحوريتين المشاركة في خضم أحداث القصة المتخيلة و مادامت الأخيرة رحلة قام بها دون كيشوت لاستكشاف المناطق التي مرّ بها جده، إثر أسره في الجزائر خاصة، فلا شك أن للخطاب المسرد هنا دوره المنوط به إذ يعمد الراوي حسيسن على تدوين ما مرّ به خلال تلك المغامرة، وذلك بتقديم أكبر قدر من المعلومات، والأخبار يفيد بها المروي له، وتبعاً لذلك ضم الحكى ثلاثة سبل رئيسة تمت بها عملية التقديم:

**3-2-1- الإخبار:** يعتبر كلام الراوي من بين أهم مصادر العملية الإخبارية<sup>(3)</sup> إذ يعمل على إفادتنا بكل ما يتعلق بنفسه بدءاً، و بما حوله من شخوص فاعلة ضمن أطر زمانية ومكانية معينة.

تتشكل المادة الإخبارية الأولى ضمن الصفحات الأولى من الخطاب (9-17) وتمثل إرهاصات تنطلق من الزمن الحاضر للغوص في غيابات تجربة ماضية غريبة وقاسية عاشها رفقة صديقه .

وينصرف حديث الراوي خلال هذا إلى متلقٍ من نوع خاص، يوليه عناية بالغة حيث يقول مخاطباً إياه عن سر ما سيقدمه :

"سأحدثكم عن دون كيشوت، وهذا معناه بالنسبة إليّ على الأقل التخلص من هذه الحمم التي تتدفق داخل القلب و الذاكرة كشلالات من نار" (2)

(1) المصدر السابق ، ص 70 .

(2) حميد لحمداني ، ص 51 .

(3) ينظر البحث ، ص

(2) حارسه الظلال ، ص 15 .

(2) المصدر نفسه ، ص 14 .

فحسيسن - إذن - يتوجه بكلامه إلى "الأنتم"، وهو بذلك يضع نصب عينيه قارئاً ضمنيا سيظل أبرز متلق على الإطلاق يُعنى به الخطاب، يقص عليه حكاية هامة، يرى ضرورة قصوى لتدوينها كشاهد رئيس على أحداثها. يقول:

"الآن بعد أن غادرنا دون كيشوت وأعيد مجبرا إلى وطنه أستطيع أن أعود إلى قصته التي تبدو في مظهرها غير معقولة و لكنها في العمق ليست كذلك تستحق أن تقص بكل تفاصيلها"<sup>(2)</sup> ولم يجد سبيلا للتعبير عما يجيش بصدرة ويثقل ذاكرته، غير الكتابة متنفسا لذلك، حيث أضحت هاجسه الأوحى بعد فصله من منصبه، و فقد لسانه و ذكره، مع ما قد ترمز إليه عملية البتر هذه؛ فقطع اللسان إخراص أبدي وإزالة لملكة النطق والتواصل البشري العادي، بل إنه يشير هنا إلى خنق كل صوت مخالف، في حين يعبر قطع الذكر عن تعطيل الخصب و الإنجاب و الإنتاج والحياة والاستمرار .

لذلك نرى حسيسن يسترجع شريط تلك الرحلة القاسية خلال الصفحات الموالية على آلة كاتبة صارت رفيقته ومعشوقته الاستثنائية، منذ وطئت قدما دون كيشوت أرض الجزائر وتنقلتهما المكانية بالعاصمة، مما يجعلنا نلاحظ غلبة مفردات بعينها تدل على ذلك مثل:(بدأنا نقترّب، تجاوزنا، غادرنا، اتجهنا، بدأنا ننحدر...) حتى لحظة اعتقال دون كيشوت ومغادرته الإجبارية، وما مني به شخصا من نهاية فجائية في نفسه خوفا و هلعا شديدين جنباه في كثير من الأحيان الخوض في بعض التفصيلات. وهو في كل ذلك يضع متلقيا قد يصير نفسه في تساؤلات يطرحها ليجيب عنها في اللحظة ذاتها أو هي تساؤلات يطرحها القارئ الضمني:

"مازلت أملك القدرة على الكتابة يداي ماتزالان في مكانهما وأصابعي العشرة قادرة على إفشاء كل الأسرار. ومع ذلك سأفادى الخوض في كل ما يمكن أن يربك حياتي .. ماذا قلت ؟ حياة ؟ مجرد خواء لا أكثر. مع ذلك تظل الحياة هي الحياة حتى في أسوأ صورها"<sup>(3)</sup>

يرتبط العرض أو التقديمات الأخرى، بما يحاول الراوي غرسه في أذهاننا من صور معينة حول الشخصيات الروائية دون غيرها، لتتقلص كمية الإخبار فيما بعد حين يترك

المجال لزيادة حضور الأصوات الروائية، سنتعرف عليها أكثر في حديثنا عن القناة الثالثة من عمليات تقديم الخطاب المسرد.

يتشكل الشق الثاني من الأخبار بما يقدمه دون كيشوت بمشاهدته العينية خلال بضعة أيام من حجزه، يوطئ خلالها بأول ليلة قضاها بالدهاليز عشية الخميس. يقول:

"الآن تبدأ إقامتي الإجبارية داخل أنفاق هذه المدينة، هي ليلتي الأولى داخل هذا الفراغ الذي لا اسم له إلا الخطأ والبلادة. قضيت جزءا كبيرا من الليلة في تحضير كورديليو أدون فيه على عادة الأجداد ما حدث ويحدث لي في هذه المدينة" (1)

أما الأخبار الأخرى، فقد جاءت ضمن ما أسميناه في العنصر الموالي بالتعليقات.

### **3-2-2- التعليل:**

ترتبط التعليقات بالعنصر السابق، وإن كان لإفرادها هنا ما يبرره؛ إذ تعمل كوسائط بين المنقولات الحوارية ووشائج تنسق بينها بدرجات متفاوتة بين الطول والقصر، على أنها تأخذ شكلا موجزا في غالب الأحيان، نشعرنا بانقطاعات تنزلق فيها مخيلة الراوي لنقل بعض أفكارها، أو ما تراءى لها أثناء محاورات حسيين مع غيره فنجدته يقول:

"كنت أتحدث و من حين لآخر أضبطه في لحظة اندهاش مأخوذا بسحر الحكايات مثل طفل يكشف سرا مذهلا أو حميمية طفولية كانت مخبوءة في الأعماق" (2)

فهو ينقل لنا ما دار بينه و بين دون كيشوت، بمعية أحاسيس مخبوءة يستشعر كينونتها انطلاقا مما تراءى أمام ناظره على محيا دون كيشوت.

وقد تنجلي هذه الصورة أكثر عندما يعقب على أقوال الشخص المعارضة بشكل ساخر ومرير في الوقت ذاته. ويتحدد ذلك في الأقسام الخاصة بتنقلاته المكانية ولقائه بمقدم، وزكي، وتوفيق، وصاحب النظارتين السوداوين، أوفي المحاورة الوحيدة التي جمعت وزير الثقافة "سي وهيب" ورئيس الجامعة، حيث يقول فيها:

"كنت على يقين أن كل هذه البلاغة الرديئة التي تتخبأ وراءها ثقافة هزيلة، ثقافة البؤس والنفق والحقد والكراهية، كانت تقصدني تحديدا بدون أن تتجرأ على تسمية نفسها أو ضحيتها" (3)

(1) المصدر نفسه ، ص 160.

(2) المصدر نفسه ، ص 26.

(3) المصدر السابق ، ص 231.



فهو يقرأ في محاوراة الشخصيتين، حديثا مبطنا يقصده شخصا؛ ليعبر عن ذلك الكلام بالثقافة الهزيلة التي ينعته بثقافة البؤس والرياء والحدق.

ويتبع صوت دون كيشوت المنهج نفسه، وهو يعلق على الشخصيات المعارضة بالطريقة ذاتها، وينهج سبيلا مختلفا في حديثه عن الشخصيات الأخرى كمايا، أو في كلامه عن مغارة سرفانتس. يقول:

"أثناء المناقشة سمحتُ لنفسي حتى بتقديم ملاحظات قاسية عن الوضعية التي آلت إليها المغارة، وغيرها من الأماكن السياحية الأخرى التي كانت تنهاوى وتموت بصمت وتواطؤ أو جهل، بدون أن يبدي أي انزعاج" (1)

فدون كيشوت هنا يحاول أن يقدم للمتلقى الأول "حسيسن" وللقارئ الضمني بوصفه متلقيا ثانيا، صورة عما دار بينه وبين مخاطبه، هو أحد المستجوبين، من شرح للحالة المزرية التي وصلت إليها مغارة سرفانتس، وغيرها من المعالم البارزة، دون أن يبدي الأخير أي تأثر بذلك الكلام.

### 3-2-3- الوصف:

تشغل الأوصاف حيزا كبيرا ضمن الخطابات المسردة، وتتوزع بين الشخصيات والأشياء والأماكن باقتضاب -في معظم الأحوال- نظرا لهيمنة الخطاب المنقول، على أنها تنأى عن البعد الجمالي والتزييني الذي طغى في السابق، لتشغل وظائف أخرى يرتضيها الراوي. فجمال الوصف يلمس من خلال "إمكانية تحويل العلامة اللغوية إلى شكل تعبيرى ورمزي يخترق مجال الدلالة ليستخدم الصفة واسطة للتعبير عن فكرة" (2). وسنحاول الحديث عن ذلك بعد عرض جدول يضم هذه الموصوفات:

الواصف	الموصوف	محتوى الوصف	ص
حسيسن	دون	كانت عظام دون كيشوت بارزة من تحت معطفه الأبيض قامته الطويلة، التي تحاذي المترين(...) ظهره انعكف في	23

(1) المصدر نفسه، ص 182.

(2) عمرو عيلان: الإيديولوجيا وبنية الخطاب الروائي "دراسة سوسيو بنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة"، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001، ص 258.

	الأعلى تحت ثقل الحقيبة الظهرية التي لم تكن مملوءة	كيشوت	
42	تغيرت ملامحه نحو شكل رمادي غامض ثم قطع كلامي، وهو يقهقه في وجه مستشاره الذي لم يكن إلا صهره الأبله، فاتحا فمه الذي أظهر كل أسنانه المخزومة .	الوزير + المستشار	حسييسن
128	حكيت له القصة بكاملها(...) ثم فجأة ركّز نظره في عيني. عينا الفوسفوريتان كانتا تلمعان كعيني قط.	مقدم	حسييسن
	توفيق رجل قصير، على جسمه المدور والممتلئ، على كتفيه العريضتين يستقر رأس يشبه بطيخة أو كرة رجبى(Rugby) غير منفوخة بشكل جيد، عينا تشبهان عينا ذئب صفراوان، غارقتان في بياض غير صاف .	توفيق	حسييسن
142	ضحك بنوع من السخرية حتى برزت أسنانه الأمامية المكسورة و أطل بينها رأس لسان رقيق كلسان أفعى.	سائق تاكسي	حسييسن
182	عندما بدأت الحديث عن مفرغة وادي السمار، المصنع مثلما يسميه سكان المنطقة، اكفهر وجهه فجأة وترمد والتفت نحو الحائط الذي كان يتكى عليه وغمغم وهو يبتلع بعض كلماته .	أحدالمستجوبين	دون كيشوت
229	مسح على بطنه المنتفخ كمن يخرج من مأدبة دسمة ثم قال بنوع الملعنة والخبث.	رئيس	حسييسن
	قالها وهو يمطط كلمة رفيع إمعانا في السخرية. التفت بعدها نحوي وخزرنى مثل ذئب متعطش إلى الدم بعينين صفراوين مخيفتين	الجامعة	
	كان دون كيشوت يصغي إليّ بانتباه كبير بدون أن يحرك عينيه عن حالة الإهمال المأساوية التي وصلت إليها المغارة (..) الحجارة المنحوتة وأعمدة الاتكاء الصخرية كلها تأكلت مثل جذوع النخيل المخرومة من الداخل. الشجيرات القزومة الملتصقة بحيطان المغارة، تتشبث بجذورها على الأحجار (..) الساحة الصغيرة (..) أصبحت خالية من كل روح ...	مغارة سرفانتس	حسييسن

127	مدخل المديرية العامة للأمن الوطني كان مخيفا بضخامته وصمته وبرودة حديده: أبواب حديدية ضخمة لم تتأكل على الرغم من الرطوبة والبحر الهائج دوماً مقابل البنايات التي أكلتها الأملاح البحرية وشوهها الصدأ .	المديرية/ البنايات	حسيسن
234	فتحت الدعوة(..) كانت عبارة عن ورقة مطوية على اثنين ومحكومة في الزاوية بمشبك صغير على ظهر إحدى جهتيها كتب بالأحمر urgent	رسالة	حسيسن

تشغل الوصاف المتعلقة بالشخصيات الحيز الكبير ضمن الخطاب المسرد، وقد جاءت معظمها على لسان السارد، في محاولة رسم الملامح الخارجية لهذه الشخص، كما الحال في الوصف الأول لدون كيشوت (\* ) أو التي قد تتخذ خصوصية التدقيق في ما هو سلبي بشكل ملفت للانتباه(الوزير- مقدم - توفيق - السائق - رئيس الجامعة) وذلك بالتركيز على جزئيات دون غيرها، ومحاولة عقد مقاربات تشبيهية، فالعينان كعيني قط نافذتين، أو هما خبيثتان ومرعبتان كعيني ذئب والأسنان مخرمة، واللسان سام كلسان الأفعى... وطبع كل ما يعطي الانطباع بالاشمئزاز والنفور، أو الإشارة إلى مستويات رفيعة يتمتع بها أصحاب النفوذ(كتفين عريضتين- بطن منتفخ..) وتظهر هذه البصمات السيمائية في كلام دون كيشوت أيضاً، وهو يحدثنا عن أحد مستجوبيه، من خلال ما تثيره الملامح الخارجية من تبدلات وتغيرات تحمل وظائف رمزية دالة كذلك .

ينضاف إلى هذا وصف لرسالة الطرد من العمل التي تلقاها حسيسن، أو أماكن مختلفة تكفل بها، السارد وفاسكيس، في حديث الأول عن الحالة المتردية التي وصلت إليها مغارة سرفانتس، والإشارة إلى كل ما هو سلبي فقط، لكنها لم تبلغ الحيز ذاته من الأهمية.

(\* ) يمكن أن نلاحظ محاولة تقريب جزء من هذه الأوصاف ( الطول خاصة ) مع شخصية دون كيشوت السرفانتسية: " وكان سيد يعيش في ناحية من نواحي منطقة لا مانتشا من بلاد الإسبان ، وكان هذا النبيل الملقب بكيخاد أو كيسادا أو كيخانا على أرجح الآراء في الخمسين من عمره أو دونها قليلا ، وكان طويلا ، معروق الجسم .." . ميغيل سرفانتس دون كيشوت ، مراجعة / جوزيف إلياس ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 3 ، 2000 ، ص 31 كما يكون استخدام الراوي للون الأبيض في تحديد لون المعطف ، رمزية تعبر عن الطهر والصدق والنقاء ، على خلاف اللون الأسود الذي يطبع به الشخص المعارضة مثل "صاحب النظارتين السوداوين ، أو الرجلان بلباس عسكري أسود" ، الذي يشير إلى الحزن ، والألم ، و الموت ، و الخوف من المجهول، و الميل إلى التكتّم .

و مثلما هو حال الخطاب المنقول, يزخر الخطاب بإشارات دالة على إيقاف المسرد والانتقال به إلى المنقول غالبا. وتظهر أولى الدلائل بتوالي مجموعة من الأفعال تدريجيا بشكل ينبئ بحدوث تغير صيغي.

وهذا حديث حسيين إلى السيد مقدم بالمديرية العامة للأمن الوطني يوضح ذلك:  
"في الحقيقة كل ما استطعت فعله هو أني كتمت أنفاسي. في وضعية مثل هذه كل شيء فيها محسوب بدقة, يستحيل فيها التأمل، الأفضل أن نضع ماء باردا على القلب و أن نتوقف عن هذا الحد قبل تعقيد الوضعية.  
وصمتُ.

كان يجب أن لا أتمادي.

قمتُ من مكاني." (1)

فكلمة(كتمتُ) تكون بمثابة البداية الأولى لهذا الانتقال، الذي يتعزز ويتحقق فعلا بقوله:  
(قمت من مكاني).

قد يستعوض الراوي بمؤشرات أخرى كدلائل إضافية تتمثل في ظهور شخصية ضمن الحديث توحى بالانتقال من الخطاب المسرد إلى المنقول عادة، و يظهر ذلك في قول حسيين التالي:

"مكنت لحظات و أنا أضحك من فرط سخرية دون كيشوت الرقيقة، نسيت حتى حضور زكية التي ظلت منغوسة كالشجرة اليابسة أمامي تتألمي ببلادة."

- منذ متى وأنت هنا؟

- ..... " (2)

وقد يخلو الخطاب من علامات تنبئ بنهاية المسرد، وإن كان الحديث عنها يتوافق مع ما ذكرناه سابقا ضمن الخطاب المنقول (3).

**3-3-الخطاب المحول، و مؤشرات توقيفه و خلوها :**

(1) المصدر السابق ، ص 131.

(2) المصدر نفسه ، ص 156.

(3) ينظر البحث ، ص \*\*\*\*\*.

يعمد السارد في هذا النوع إلى تحوير ما تفوهت به الشخصيات من كلام بأسلوبه الخاص، ويدخل ضمنه الأسلوب غير المباشر الحر الذي يغيب فيه الفعل التصريحي، للدلالة على استقلاليته، مما قد يحدث لبسا في ذهن القارئ.

وللخطاب المحول نصيب أقل مما نألفه للخطابين السابقين، وقد جاء معظمه على لسان السارد نفسه، وما يمكن ملاحظته عليه إدراجه على لسان شخصيات كثر لا شخصية واحدة، كأن يجمع لنا حسيسن ما تفوه به أهل القرية من أحاديث عن خلو قبري مريم ومصطفى يوما بعد دفنهما:

"البعض قال إن عملية مثل هذه لا يمكن أن تصدر إلا عن السحار والد بوسناد. يكون قد أخرج الجسدين بالتعاون مع ابنه وقطعهما و أحرقهما أو سلمهما لجنونه المخبولة. آخرون يقولون بثقة غائبة أن ما حدث لا يمكن أن يكون إلا من صنع الله فقد جمع ما فرقه البشر فرفعهما إليه مثلما فعل مع المسيح" (1)

فلا شك أن ما تناقلته الألسن كثير ومتفاوت، قد يبلغ حدا غير معقول اختصره الراوي درءا لكل إطالة تشوه صورة الحدث ومضمونه.

أو أن ينسبها إلى أناس غير محددين أو معروفين باستخدام ملفوظات بعينها (يقال أو يقولون) وهو يعلمنا بقضية شائكة، أو قصة شخصية مهمة؛ و مرد ذلك إبعاد اللائمة عن شخصية بعينها، كما في حديثه الساخر عن تكوين رئيس الجامعة: "بعضهم يقولون أنه تغيب سنة و عندما عاد إلى البلد كان حاملا لشهادة P.H.D بدون حتى أن يعرف الحديث باللغة الإنجليزية لغة بحثه" (2) . ومثل ذلك باقي الخطابات المحولة الأخرى المتناثرة في ثنايا الخطاب (3)

يشغل الأسلوب غير المباشر الحر إلى جانب سابقه -كفرع عنه- النصيب نفسه حيث يتوزع في ثنايا الصيغتين المسردة و المنقولة، و يتخذ لنفسه خصوصيته الجمع بين ما هو محدد فردي أو مشترك (4) .

غير أن الخطاب المحول يطرح بعض الإشكاليات، كما هو ماثل في المقطع التالي: "البعض ذهب إلى حد القول أن جنيا كافرا من جنون السحار اشتهاها فاختطفها ووضعها

(1) حارسه الظلال ، ص 224..

(2) المصدر نفسه ، ص 147.

(3) ينظر: المصدر نفسه ، ص 66 ، 85 ، 86 ، 179 ، 228 .

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص 175 ، 197 ، 217 ، 222 .

عارية بين يدي أحمد بوسنادر بعد أن اغتصبها. البعض الآخر يقسم باسم الأولياء الصالحين الذين حطوا رحالهم بالمنطقة أنهم رأوها بلباس فضفاض أبيض اللون داخل سيارة متجهة نحو مدينة بعيدة" (1)

فلاحظ أن الجملة الأولى جاءت عن طريق الخطاب المحول بواسطة (...القول أن ...) في حين أن الجملة الثانية (...يقسم أنهم...) تُحدث ترددا في اعتبارها جزءا من خطاب الراوي، أو خطاب أهل القرية؛ للتداخل الشديد بين الأسلوبين. و عن دلائل توقف الخطاب المحول نجد أنه ينصهر في بوتقة المسرود و المنقول خاصة، حتى لا يكاد يظهر، و يبدو كمشاهد مصغرة تنفتح برهة، لتتعلق مرة أخرى بمجرد اكتمال مدلولها. من ثم كانت هذه دلائل انتهائها و مؤشرات توقفها.

---

(1) المصدر السابق ، ص 223.

#### 4- الصيغ السرديّة في رواية (شرفات بحر الشمال):

إذا كانت "حارسة الظلال" سرد أحداث تجربة ماضية وقاسية، فإن "شرفات بحر الشمال" تختزن طعاماً مأساوياً وتمزقاً ذاتياً بين هجران الوطن و اللواذ به في الوقت ذاته. ينطلق القص قبيل استعداد "ياسين" مغادرة أرض الجزائر؛ للارتقاء في أحضان إحدى مدن بحر الشمال "أمستردام" بدعوى حضور مؤتمر للفنون الجميلة، وقد وجد الفرصة سانحة، مع رغبته المحمومة في نسيان ماضيه الأليم من جهة دون محاولة الارتداد إلى الوراء. "عندما نريد أن ننسى دفعة واحدة علينا أن نتعلم كيف نتفادى النظر إلى الخلف حتى لا نُجرّ إلى نقطة البدء. كل التفاتة هي محاولة يائسة للبقاء" (1) والبحث عن "فتنة" المرأة التي سرقت راحته بغيابها الذي أوصله إلى عتبات الجنون من جهة أخرى... لكن هيهات فذاكرته تجره دوماً إلى ماضيه البعيد، فتعيد استحضار أيام طفولته مع والدته، وإخوته "زليخة" و"عزيز" وحكايته مع "فتنة" و"غلام الله" لتزيد أمطار أمستردام و لقاء حنين الشاعرة الجزائرية التصاقاً بها. وهذا ما يعبر عنه في حديثه إليها: "لقاؤك بي الآن هو ايقاظ لهذه الجروح التي ليست في حاجة إلى من يزيد في غورها" (2)

ليكتشف لاحقاً حقيقة هذه المرأة، التي لم تكن سوى "نرجس" ذلك الصوت الإذاعي الذي عشقه، ودفعه إلى حب الكتابة و علمه سحر الكلمات. تعرف عليها صدفة من قبل، وبالصدفة التقى بها مجدداً في المنفى، وذاتها من قاداته إلى "كليمنس" ليزور برفقتها قبر والدتها عازفة الكمان، وقد ظنّها "فتنة"، ليبقى رهين هواجسه حتى تسلمه الأقدار مرة أخرى إلى رجل سكير، وشيخ مغربي قاده إلى قبر "تينا الوهرانية"، وقبور منسيين آخرين تعرف على جزء من حياتهم .. لينتهي رحلته بمغادرة أمستردام إلى أمريكا.

(1) واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، دار الفضاء الحر، الجزائر، ط1، 2001، ص 15.  
(2) المصدر نفسه، ص 136.

وسنعمل فيما يلي على رصد صيغ الخطاب الروائي السابقة التي يظهر فيها تناوب صيغتي المسرود والمنقول، لينضاف إليهما المحول في مرتبة تالية من حيث الكثافة كما هو الحال في "حارسه الظلال".

#### **4-1- الخطاب المنقول ومؤشرات توقفه:**

تشغل الخطابات المنقولة الحيز الأكبر ضمن الخطاب، على أنها لا تظهر بالكثافة ذاتها التي شهدناها في "حارسه الظلال" و تأتي - كما ذكرنا سابقا- على شاكلتين يأخذ الحوار جانبا منها ليكمل النقل الحرفي المباشر لكلام شخصية ما في الجانب الآخر.

أما الكلام الفردي فيتتبع من قبل شخصيات عدة حاضرة أو غائبة تساهم في تشكيل بنية الخطاب مثل فتنة وزليخة و عزيز و غلام الله خاصة، كما يكون النقل على لسان شخصيات كثر. وهي جميعا أصوات روائية تتداخل ضمن الخطابات المنقولة لتؤدي أغراضا يكفلها الموقف ذاته، على أن هذا لا يمنع غلبة بروز إحداها على الأخرى؛ فللشخصيات السابقة الحظوة والرواج على شخوص أخرى.

يقف إلى الجانب هذا الحوار كجزء متمم للخطابات المنقولة الفردية، ويقصر الحوار في مواضع ليطول في أخرى ليبلغ صفحة أو أكثر. وقد جاء معظمه بين ياسين و فتنة وبينه و حنين، مثل ما دار بينهما من محاور مطولة، استرسل فيها ياسين للحديث عن أيام طفولته وقت كانت أمه و زليخة تجتهدان في صنع أواني فخارية و بيعها لكسب قوتهم و كيفية تعلم هذه الحرفة منهما، وعشقه لصوت المذيعة نرجس، و تعلقه الشديد بحصتها و حكاية موت زليخة .. (1) أو في حواراته مع شخصيات أخرى أجنبية في أمستردام، مثل كليمونس، وفيلهام "مدير المؤتمر"، و نورما "موظفة بمديرية الأرشييف" و ماريتا "مستقبلة ياسين بالمطار"

(1) ينظر: المصدر السابق، ص 160، 187

(\*) فان غوخ : رسام هولندي ، من مبتكري الحداثة في الفن ، يميل إلى الواقعية . كان منغمسا في الأجواء الصيفية ، و ينتج روائع بالجملة ، رسم لوحات للزراع ، وهم يبذرون الحب ، و لحقول الذرة ، و زهر عباد الشمس . مرت عليه أوقات عصيبة ؛ إذ حدث في عيد الميلاد المشؤوم بأريس (جنوب فرنسا) سنة 1888 أن قطع أذنه و أهداها لموس تدعى راشيل ، فأغمي عليها . [www.albayan.co.ae/albayan/cultur/2002/issue115/thaskell/3HTM](http://www.albayan.co.ae/albayan/cultur/2002/issue115/thaskell/3HTM)



كما نجد نمطا آخر من الحوارات تنسجها مخيلة الراوي ياسين كمحاورته مع الرسام الهولندي "فان غوخ" (\*)، أثناء زيارته لمتحفه:

" - لا شيء. لم تعد الدنيا كما أشتهيها، لو خرجت من هذا الدم حيا سأعود الكرة -ماذا فعلت في نفسك؟

-لا شيء سوى أنني أتمنى أن أجد إنسانا يأخذ أصابعي و يرسمني و أنا في هذه الحالة.

-ماذا فعلت يا فان غوخ ؟" (1)

ويمكن أن نقول في الأخير: إن تداخل أقوال الشخص الفردية مع حواراتها المختلفة، هو ما يشكل بناء الخطابات المنقولة عموما، على أن هذه الحوارات لم تأت بالكثافة ذاتها في خطاب الرواية السابقة، التي هيمنت بشكل ملفت للانتباه.

تضم "شرفات بحر الشمال" علامات نستدل من خلالها على توقف المنقول فيها، لانتقال به إلى صيغة المسرد عموما أو المحول و الأسلوب غير المباشر الحر .

ومثل تلك المؤشرات ملفوظات بعينها تختص بها المحاور، كالمكالمة الهاتفية التي دارت بين ياسين و ماريتا، انتهت بقوله: "شكرا أنا في الانتظار" (2)

وقد نستدل بعلامات أخرى لا نشهد مثلها في "حارسة الظلال"، تنتشر في غير موضع وهي نقاط متتالية لعدم إنهاء الكلام أو قطعه، توهم بعض الشيء بانتهاء المنقول ليوحي الفضاء الطباعي إلى جانبها بذلك، وهذا دليل عليها في محاوره جمعت ياسين وحنين:

"- إذن كليمونس كانت معك وهي تعرف حقيقتك

-و لكنها كانت تعرف كذلك أن في الدنيا مليون كليمونس

-ولكن بالنسبة لك لا توجد مليون كليمونس أمها عازفة كمان، و قادمة من بلد غريب

ومن ثقافة أخرى .

-و لكن ... " (3)

وقد يتم الانتقال فجاء؛ بانقطاعات يحدثها خطاب الراوي أثناء تداعيات أفكاره خصوصا. و هذا ما سيتوضح أكثر في حديثنا عن الخطاب المسرد.

(1) المصدر السابق، 269.

(2) المصدر نفسه، ص 113.

(3) المصدر نفسه، ص 237.

#### 4-2- الخطاب المسرد وطرائق تشكيله، و مؤشرات توقفه و خلوها:

يشغل الخطاب المسرد جانبا آخر يكمل الخطاب المنقول و يتكاتف معه؛ لاستكمال بناء الخطاب. وهو ما يقوم على عائق راوي الأحداث "ياسين" بطل الرواية، الذي يلعب الدور الرئيس، حين يعمل ذاكرته لسرد قصته بكل تفصيلاتها، مع ما يتخللها من أخبار مختلفة. من ثم كان أول عنصر ندرجه ضمن طرائق تقديم الحكى الإخبار:

#### 4-2-1- الإخبار:

تتعلق المادة الإخبارية هنا بشكل عام بسيرة الروائي- البطل وما يداخلها من أحداث هامة و تفاصيل دقيقة. و هي معلومات تتدفق بصورة غير منتظمة في ترتيبها؛ نظرا لانقطاعات تستدعيها عودة إلى حاضر، سرعان ما يرتد إلى ماض يعود إلى أيام الطفولة التي يقاسمه لحظاتها القارئ. فنشهد معه انتقاله إلى أمستردام بعد أن فقد طعم الحياة داخل وطنه. يقول:

"..عندما أقرأ كومة الأيام والسنوات التي مضت، ماذا أجد؟ مرض القلب الذي يتعاضم كل يوم، ذهاب عزيز في سن مبكر، لم يتح له القتل فرصة النوم في حجر أمه للمرة الأخيرة، اندثار عمي غلام الله، معلم المدينة الذي ظل السبع السنوات ينشد قرآنه لمن أراد أن يسمعه، انتحار الذين أعرفهم والذين لا أعرفهم، وقلوب معلقة على الآتي الذي يكشف كل يوم وفي كل الأوقات، عن بعض سره المخيف"<sup>(1)</sup>

وعلى رغم من ذلك، فقد ظلت هواجس الماضي تقض مضجعه مع ملامح حاضر ومستقبل غير واضحين. فكل خطوة يخطوها بأرض المنفى تذكره بوالدته، وزليخة وعزيز وفتنة و نرجس، وتدفعه إلى ما يزيد حزنه بمعرفة قصص أخرى كانت الصدفة السبب الأول فيها خلال رحلة بحثه عن فتنة.

كل هذا نتمكن من معرفته من خلال ما يخبر به الراوي، الذي ينزاح في كثير من الأحيان عن قصته ليحيطنا علما بجوانب حياتية لشخصيات كثيرة لا مجال لانتقاء بعض منها دون الآخر؛ إذ إنها تتصافر جميعا لتؤلف عالما روائيا متكاملًا.

(1) المصدر السابق، ص 29.

## 1-2-2- المونولوج:

قد يعتمد الراوي إلى طريقة أخرى يولجنا بواسطتها إلى أعماق ذاته، ليعبر عن أحاسيسه وهواجسه، و مكنونات فؤاده بوصفه بطل الرواية.

ولقد أمدتنا روايات تيار الوعي بنماذج من المونولوج مثل المونولوج الداخلي (le monologue intérieur) أين يتعرف القارئ مباشرة على أفكار الشخصية الداخلية وما يراودها، و يقترب أكثر من أحلامها المتداعية و تأملاتها (1)

فمثل هذا النوع -إذن- قادر على استيطان الشخصية البطلة و نقل ما يراودها من هواجس دفينه، و يتجلى ذلك في تساؤلات ياسين المريرة الدائبة، وهو يعقد مقارنة بين الحياة في وطنه، وما يعيشه بمدينة أمستردام:

"لماذا أوطاننا تصر على الموت والرماد والدم؟ لماذا تحرم نساؤنا من أن يكن جميلات وعاشقات؟ لماذا يصر رجالنا على ذكورة هم أول من يدرك سخافتها؟ أم هو التوحش الذي نخرج منه أم علامات مرض قديم لا نشفى منه إلا لتلد إخفاقاتنا مرضا آخر مشابه لها و أكثر تدميرا منه؟" (2)

ويقترن هذا النوع بمستوى تكتيكي آخر يعرف بمناجاة النفس، وتعني "تقديم المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية للشخصية، مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا" (3)

ومن ذلك مناجاة ياسين فتنه، وقد سكنت ذاته، ولم يعد بقادر على الفكك منها، إذ أضحت هاجسه الأوحده على متن الطائرة في رحلة السفر إلى أمستردام و هو ما يتجلى خلال الفصل الأول خاصة. يقول:

"...أهذه أنت؟ ياه؟ أين اختبأت كل هذا الزمن؟ ألم يكن من الممكن أن تأتي على دفعات؟ مجيئك هكذا دفعة واحدة يضيعني. كدت أنسى هذا الوجه الرائع .." (4)

فهذا النوع من المناجاة لهذه الشخصية خاصة، يتكرر في غير موضع من الخطاب؛ ويكون مرد ذلك طبيعة الرواية ذاتها، التي يعمل فيها الراوي أثناء انكفائه على نفسه، محاورة ذاته "وهي المتلقي هنا" بإعمال فكره لاسترجاع ذكرياته مع فتنة.

(1) Michel raimond , le roman depuis la révolution , librairie Armande colin , Paris , 1968 , P163.

(2) شرفات بحر الشمال ، ص 274.

(3) مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة " رواية تيار الوعي نموذجا " ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، 1998 ، ص 16.

(4) شرفات بحر الشمال ، ص 25 ، 26 .

#### 4-2-3- الوصف:

يشغل الوصف جانبا من الخطاب حاول الراوي بواسطته رسم بعض الملامح العامة لشخصه باقتضاب، مثل الوصف الخارجي لكليمونس و بيدرو الفنان الأندلسي الذي التقى به أثناء إقامة المعرض، إلا في حالة واحدة عمد فيها الراوي على تتبع دقيق لتفاصيل وجه حنين باسهاب، وما صاحب ذلك من عقد تشبيهات حاول اسقاطها عليه<sup>(1)</sup>.

ينضاف إلى هذا تشكيل لبعض الأمكنة التي مكث بها ياسين في أمستردام أو زارها، مثل غرفة الفندق ذات الطابع الكلاسيكي، ومنزل آن فرانك المزدان بلوحات مختلفة، مع وصف للوحة بيدرو، وتمثال كنزة الرخامي و لباس حنين<sup>(2)</sup>، و هي على العموم أوصاف مقتضبة، وغير مركزة و دقيقة، إلا في النادر من الأحيان، على خلاف ما ألفناه في خطاب الرواية السابقة.

ومثلما شهدنا في "حارسة الظلال"، تستأثر الخطابات المسردة في "شرفات بحر الشمال" بعلامات نستدل من خلالها على الانتقال إلى المنقول غالبا، أو المحول و الأسلوب غير المباشر الحر أحيانا.

على أن أكثر المؤشرات استثنائا دخول شخصية تنبئ بهذا الانتقال الصيغي. وقد ينعدم هذا الدليل في مواضع عدة، نستشعرها في انقطاعات يحدثها الخطاب المنقول بواسطة تناهي صوت مضيئة الطائرة إلى مسمع ياسين، و هو يعيش ذكريات تتداعى في مخيلته بشدة:

"أنسى أنني أنا كذلك كنت في حاجة للتخبي في كمشة ريح ساخنة أو إلى يد طيبة

تضعني داخل خزانة أو في كيس قمامة أقاتل بها القتلة

-سيدي ...

-من أين يأتي هذا الصوت مرة أخرى .....

-يا سيدي ها أنذا ذي عدت مرة أخرى ....."<sup>(3)</sup>

فمثل هذه الانقطاعات المفاجئة تتكرر في غير موضع من الخطاب ، و تتضح أكثر في

الفصل الأول منه.

(1) ينظر : المصدر السابق ، ص 320.

(2) ينظر المصدر نفسه ، ص 113.80.277.276.261.130.

(3) المصدر السابق ، ص 25، 26..

#### 3-4- الخطاب المحول، و مؤشرات توقيفه و خلوها:

يتناثر الخطاب المحول في ثنايا الخطاب المنقول بخاصة أين يعمد الراوي إلى تحوير كلام شخصه بأسلوبه الخاص، ويزاوج في هذه الحالة بين حديث شخصية معروفة الاسم أو مجهولته، أو نقل من مصدر غير محدد أو كلام أناس كثر، مثلما شهدنا في "حارسة الظلال" كهذا المقطع على لسان أشخاص حضروا المشهد الدرامي لانتحار أحد أصحاب مقبرة المنسيين:

"الذين كانوا بالقرب من المشهد قالوا أنه بسرعة احترق كالحطبة اليابسة، ولم تمهله النار الحارقة حتى فرصة إخراج صرخة واحدة" (1)

يقف إلى جانب الخطاب المحول الأسلوب غير المباشر الحر، وهو أقل حزامن السابق، وقد جاء مكملًا للخطابين المسرد و المنقول و متمما لهما.

و يطرح الخطاب المحول دائما بعض الإشكاليات حين يختلط مع خطابات أخرى، مما يحدث التباسا في ذهن المتلقي، وقد سبق الحديث عن ذلك في "حارسة الظلال" (2).

ومثلما جاء في الخطابات السابقة، تتشكل دلائل توقف الخطاب المحول ومعه الأسلوب غير المباشر الحر، بالطريقة ذاتها التي ألفناها في "حارسة الظلال"؛ حين تظهر كأحاديث مركزة، تختص بجانب معين حول شخصية ما أو قضية معينة، تنتهي بانتهائه، إذ بمجرد استكمال الحديث عنها ينغلق هذا الخطاب لينفتح على خطابات أخرى بهذه الطريقة -إذن- تتوزع صيغ الخطاب الروائي على "حارسة الظلال" و "شرفات بحر الشمال"، إذ كانت السيادة لصيغتي المسرد و المنقول على حساب المحول و الأسلوب غير المباشر الحر اللذين ساهما في تشكيل هيكلهما العام.

ونعمل فيمالي على تحديد طرائق بناء هذه الصيغ؛ لاستجلاء أبرز خصوصياتها في خطاب الروائين معا.

#### 5- بناء الصيغ السردية و خصوصياتها في الروائين:

يضطلع خطاب الروائين بطريقة محددة تنبني بواسطتها صيغهما السردية، مع خصوصيات تميزهما، و هذا ما سنحاول استبياناه في النقاط التالية:

(2) المصدر نفسه ، ص 260.

(3) ينظر : البحث ، ص \*\*\*\*\*

## 5-1- تعدد الصيغ و بناؤها:

من بين ما تظطلع به "حارسة الظلال" تعدد صيغ خطابها، مما يضمن لها تنوعا داخليا، وتفردا في طريقة بناء أساليب تقديمها، وهذا "ما يميز الرواية الحديثة التي تسعى إلى تقديم الحدث بالتنقل السريع بين الصيغ المختلفة" (1) بل إننا قد نعثر عليها - في بعض الأحيان- مجتمعة كما هو ماثل في هذا المقطع القصير:

"(1) لم أكن قادرا على تصور الشخص الذي كان أمامي غير دون كيشوت دي لامانشا، في حالة يرثى لها، وهو يئن من جراحات حرب خاضها بدون هوادة ضد خبيات الدنيا، وهو يقص على صانشو دي بانصا أقرب أصدقائه مأساته اللامتناهية: (2) ياصانشو العزيز(3) لقد سمعت الناس يقولون دائما أن من يكرم اللئيم كمن ينثر ماء في البحر (4) لو كنت استمتعت إلى نصائحك لتفاديت اليوم كل المزالق" (2)

(1) خطاب مسرد يعبر عما تراءى للراوي حسيسن لحظة مشاهدة فاسكيس داليمرا دي سرفانتس أو دون كيشوت. وهي -في الواقع- أحاسيس سبقت زمن التلفظ يعيد صياغتها للقارئ في الزمن الحاضر لترهين الأحداث. ويتواصل هذا الخطاب على النمط نفسه مسقطا هذه الرؤى فيما بعد على شخصية أخرى، مع ما يعقب ذلك من تغيير في استخدام الضمائر من المتكلم (لم أكن) إلى الغائب (وهو يئن، وهو يقص).

(2) انتقال إلى الخطاب المنقول، مستهلا بأقوال هذه الشخصية وهي تحدث صديقها لحظة التلفظ الفعلي (منادى قريبا).

(3) دمج خطاب محول، يغلب عليه طابع الحكمة، كتحويل لكلام جماعي بواسطة الزمن الحاضر، على الرغم من ماضويته أيضا.

(4) عودة إلى الخطاب المنقول بعد هذا القطع؛ لاستكمال محادثة صانشو، مع استعمال ضمير المخاطب المفرد (نصائحك) والزمن الحاضر دائما.

فلا شك أن ما أثار الراوي لحظتها، هو ما دفع إلى مثل هذا التداخل وعدم الالتزام بصيغة خطابية واحدة. فللموقف ذاته ما يفسر مثل هذا التشابك.. إذ ارتضى الراوي نقل ما اضطرب في نفسه من مشاعر، وما داخلها من أحاسيس في تلك اللحظة التي أضحت

---

(1) إلهام علول، بنية الخطاب الروائي عند واسيني الأعرج من خلال رواياته الأخيرة ضمير الغائب، سيدة المقام وذاكرة الماء، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2000، 2001، ص 58.  
(2) حارسة الظلال، ص 25.

ماضيا يعيد صوغه، ليغوص بعده في زمن أشد ماضوية من سابقه، لنقل كلام كائن ورقي (دون كيشوت دي لامانشا) أعاد اسقاطه على كائن ورقي آخر (فاسكيس) مع قد يخلق ذلك من محاولات التقريب بين الشخصيتين المتخيلتين، مع صياغة ذلك كله في زمن حاضر كترهين لحوادثها.

فمن شأن هذا التنوع الصيغي أن يخلق ديناميكية يختص بها الخطاب، على الرغم من أن هذا الأخير يأخذ منحى خاصا يسلكه في بناء الصيغ، يستأثر خلاله الخطابان المسرد والمنقول بالجانب الأعظم. إذ ينطلق من المسرد إلى المنقول، لينقل إلى المسرد ثانية، ليليه المنقول ... وهكذا دواليك. وهو البناء الرئيس السائد الذي يؤطره الراوي، ويغلبه داخلها، ونضرب لذلك مثلا بلحظة إلقاء القبض على دون كيشوت.

"طلب منا أوراقتنا، فقدمناها له بدون أسئلة(..) وبعد أن ورقه صفحة صفحة تحت ضوء السيارة الداخلية سأله:

- متى دخلت إلى الجزائر ياسيد فاسكيس دي سرفانتس داليمرا.

- البارحة فقد ياسيدي .

تدخلت لاجلاء الغموض لكن صاحب النظارتين السوداوين قطع كلامي في منتصفه.

- ولكن يا سيدي دون كيشوت ...

- أنت من الأفضل لك ألا تتدخل

رفرفت عينا دون كيشوت بنوع من العجز. حاولتُ أن أجد تفسيراً لوضعيته لكن عبثاً.

- ولكن إلى أين تذهبون به ؟

- المعلم يريد رؤيته" (1)

ويتوالي هذا المقطع الحواري مطولا، إلى أن يعتقل دون كيشوت في النهاية، ويؤخذ على متن السيارة، ليقف حسيسن مدهوشا مما شاهده. ولعلنا نلحظ من خلاله، ذلك التناوب المتبادل بين المسرد والمنقول، الذي يأخذ هنا شكل مشهد مصغر تتأزم فيه الأحداث تدريجيا حتى تبلغ نهايتها.

ونشهد في "شرفات بحر الشمال" التعدد الصيغي نفسه، حيث يغلب الخطابان المسرد والمنقول. فقد يطول الأول ليعقبه الثاني باقتضاب أو إسهاب أو العكس. و هذا ما لا يشعرا بذلك التداخل الشديد الذي يبلغانه في "حارسه الظلال".

من ثم كانت طريقة بنائهما على شكل:

المسرد ← المنقول ← المسرد ← المنقول....

ويكون هذا التناوب الصيغي أنسب لتقديم حوادث الروايتين؛ باعتبار أن الراوي حسيين في الأولى، في حالة استرداد لمجريات قصة انتهت حوادثها، فيحاول استعادة وقائعها بالتفصيل، وهو ما يصرح به منذ البدء: "الآن بعد أن غادرنا دون كيشوت وأعيد مجبرا إلى وطنه، أستطيع أن أعود إلى قصته التي تبدو في مظهرها غير معقولة، ولكنها في العمق ليست كذلك تستحق أن تقص بكل تفاصيلها" (2)؛ لذلك نجده ينقل حوارات شخوصه ليتدخل صوته كوسيط بينها، خصوصا أن الرواية تعتمد على تنقلات مكانية كثيرة لحسيين و دون كيشوت معاً أو منفردين، و لقاءهما بشخصيات أخرى؛ تستوجب كثافة الحوار المناسب لمثل هذه المواقف.

كما يعمد الراوي ياسين في الثانية، إلتباع طريقة استرجاع لمجريات الماضي البعيد مع محاولة نقله كما يفترض أنه وقع بالتكثيف من الخطاب المنقول، الذي يعقبه عودة للخطاب المسرد، وهو ما يتجسد أيضا في حوادث الزمن الحاضر، الذي تكثر فيه المحاورات وعودة إلى المسرد في معظم الأحيان.

(1) المصدر السابق ، ص 106 ، 107 .

(2) المصدر نفسه ، ص 14 .

وإن كان هذا لا ينفي ظهور الخطاب المحول، والأسلوب غير المباشر الحر في ثنايا الخطابين، بالرغم من أنهما لم يشغلا حيزا كبيرا، و بروزهما يظهر على شكلين:



	مسرد	← محول	← مسرد
(الغالب)	مسرد	← محول	← منقول
	مسرد	← غير مباشر حر	← مسرد
(مقاربان)	منقول	← غير مباشر حر	← منقول

## 2-5- تنوع الخطابات و تداخلها:

تتنوع خطابات الروائيتين في حد ذاتهما بشكل بشكل يلفت الانتباه، مما يستدعي الوقوف عندها:

### 5-2-1- الخطاب الثقافي:

يشغل هذا العنصر الحظ الأوفر من أجزاء "حارسة الظلال". ولا شك أن اختيار شخصية حسيبن كموظف في وزارة الثقافة مكلف بالعلاقات الجزائرية-الإسبانية خاصة- يهدف إلى أبرز معلم ثقافي و تراثي و تاريخي مغمور.

فالثقافة جزء أساسي من شخصية الأفراد في المجتمع، تشكل الآثار والمعالم التاريخية إحدى الإنجازات المتميزة التي ينبغي الحفاظ عليها؛ بوصفها إرثا جماعيا يبقى للمجتمع والهيئات الخاصة التكفل بها وحمايتها من الضياع.

من هذا المنطلق تحاول الرواية كشف- وبكثير من الجرأة في بعض الأحيان- عن تفاهة من يحملون لواء الثقافة، وغلبة حب الكسب والمادية، وانتشار الجهل والإهمال واللامبالاة من قبل أطراف عدة، ساهمت في إهمال أحد المعالم الأثرية البارزة المخددة لشخصية عظيمة عالمية لا تعني شيئا عند الغالبية، زادت صفاتها الأجنبية بعدا وعدم اكتراث، وهذا ما يتضح من خلال ما تفوه به أحد الأطفال لدون كيشوت بعد أن سأله الأخير عن معنى اسم سرفانتس:

"سرفانتس كل الناس يعرفونه حي فقير خال من الحياة، مغارة، ... مزبلة صغيرة... زوبية متواضعة توفر لنا فرصة اللعب (..) يقولون كذلك إنه اسم لكافر جاء من بعيد ليسرق كنوز هذه البلاد و ليسمح للناس. هذا هو فيما اعتقد (..) اسم واحد رومي. أنا أتساءل و علاش باقي حتى الآن .." (1)

فكشف الجانب المأساوي و الأيم لمغارة سرفانتس هو ما تحاول الرواية توضيحه (\*)

## 2-2-5- الخطاب التاريخي:

يتشكل الخطاب التاريخي داخل الخطاب، من خلال مؤشرات لغوية ترد على لسان الراوي أو شخصياته، توحى بوضع أحداثها في سياق تاريخي مرجعي (1) ونستشفه هنا من خلال محاولة التاريخ لفترة معينة نستدل عليها في قول الراوي: "أربعون سنة تفصلنا عن الثورة" (2) فهي -إذن- تأريخ لأوائل تسعينيات الجزائر... بداية سنوات الدم والخوف.

أما "شرفات بحر الشمال" فإننا نستشعره بواسطة مؤشرات زمنية تولجنا إلى تواريخ بعينها ترتبط بحياة بعض الشخص الروائية؛ لفهم مجرياتها (أكتوبر 1988 – 1994- 1946) بل إن الرواية تحيلنا على فترة محددة يعيش الراوي لحظاتها، يعمل على التأريخ لها بقوله: "كأن تاريخ الاستقلال منذ أربعين سنة لا معنى له سوى بالعودة إلى جرح الذاكرة" (3)

فهذه السنة ليست إلا نتيجة ذلك الماضي .. حاضر لا يتوقف عنده، بل يغيب على إثره في غيابات الطفولة، ليعيد بعثه من جديد.

وقد يكون التركيز على هذه الفترات بالذات، اقتطاعا في الزمن الإنساني لمرحلة من مراحلها التي تحفل بخصوصياتها الفكرية والاجتماعية، وتجعل منها فترة مميزة تضبط دون شك، الموضوعات المراد طرحها في سياق هذه الحقبة الزمنية، على أن هذه الحوادث لا يمكن أن تتحول إلى واقع حقيقي؛ إذ تظل محكومة بعالم متخيل.

---

'(\*) يقول واسيني الأعرج عن الموقع إثر زيارة له بالعاصمة : "عندما اكتشفت المكان و اكتشفت الحالة عند سرفانتس بكاملها ، صرت أركض نحوه ، و أتمنى أن يصبح هذا الموقع بالفعل مكانا أثريا حقيقيا ، يسترجع سرفانتس مكانته الحقيقية فيه ليس كفرد و لكن كرمز ، أولا باعتباره يمثل العلاقة الثقافية الإيجابية مع الآخر ثم العلاقة الحضارية ، بالتعامل مع ملامح تركها إنسان في هذا المكان ، و أصبح ملكا مشتركا لنا ، ثم إن السنوات الخمس التي قضاها سرفانتس في هذا الموقع صارت من التراث الجزائري ."

\* [www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/Desk Top/4HTM](http://www.albayan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/Desk%20Top/4HTM)

(2) محمد أحمد مسعدي (الخطاب و دوره في تشكيل الشخصية الروائية ) ، مجلة علامات في النقد ، ج 40 ، م 10 ، جدة ، 2001 ، ص 460 .  
(3) حارسة الظلال ، ص 138  
(3) شرفات بحر الشمال ، ص 78 .

فما تقدمه الرواية في الواقع "يمثل جزءا خادعا من الحقيقة، جزءا منعزلا تماما مرنا تُمكن دراسته عن كُتب" (1) وما جاءت الخطابات السابقة والخطابات اللاحقة إلا للإيهام بواقعتها، واستكمال تلك الصورة المتخيلة.\*

### 3-2-5- خطاب الجرائد:

ويضم مقاطع من أخبار متناثرة في ثنايا الجرائد ضمن "حارسه الظلال" نحاول إجمالها في الجدول التالي:

الصفحة	نوع الصيغة	مضمون الخبر الصحفي	اسم الجريدة	
37-35	منقول	( ليلة الأربعاء إلى الخميس على الساعة 11 ليلا ) اقتحام مجموعة من المسلحين منزل السيدة عائشة جليد " 37سنة - إطار بالدولة " وقتلها بطريقة وحشية على مرأى بناتها الثلاثة .	غير محدد	1
62-61	منقول	( يوم الجمعة صباحا على الساعة السادسة و النصف ) اختطاف فتاة "حورية" من قبل إرهابيين، والعتور عليها مذبوحة في اليوم الموالي. لم يحضر جنازتها غير أمها، ورجل غريب تقاضى أجر حفر قبرها.	غير محدد	2
86	منقول	فضح مافيا المتاجرة بالأدوية، مع نشر أسماء المتورطين في وقت لاحق .		3
154	مسرد	فضح صفقة تجارية ، وتورط جزائريين و إسبانيين	غير محدد	4
201	منقول	إحباط قوات الأمن و الجمارك محاولة أجنب، تستهدف التخريب و التجسس على الإقتصاد الوطني.	الوطن	5

(1) ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص 8.  
(\*غير أن واسيني الأعرج أجاب حين سئل عن موضوع التطابق الموجود بين وقائع حقيقية و أشخاص حقيقيين و بين وقائع وشخصيات في الرواية ، إن كانت محض صدفة ، بأنه على العكس من ذلك ، إذ يقول : " إن أي تشابه إنما هو عن قصد " .. [www.alboyan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2HTM](http://www.alboyan.co.ae/albayan/culture/2001/issue81/ofaque/2HTM)

202	مسرد	اغتيال رجل أعمال إسباني	الوطن	6
218/217	منقول	رفض وزارة الثقافة اقتراح والي ولاية سعيدة للتحصينات الفرنسية المتداخلة مع المخيم العسكري للأمير عبد القادر معلما تاريخيا للهزيمة التي مني بها خلالها.	غير محدد	7

تشغل الأخبار الصحفية حيزا هاما داخل ضمن "حارسة الظلال"؛ باعتبارها تؤدي أدوارا مميزة يكفلها المقام. وإن كانت الإشكالية التي تطرحها تتعلق بتنوع خطاباتها، على الرغم من إفرادنا لها هنا؛ نظرا لخصوصية تمظهرها داخل المتن الروائي. لقد تم عرض هذه الأخبار مفصلة غالبا؛ تحريا للدقة و الموضوعية، و تتفاوت من حيث الطول والقصر والدقة في تحديد زمن وقوع الحدث (1-2) وعدم التفصيل، لتؤدي وظائف متعددة، يتكفل كل خبر بإبراز خطاب معين؛ فمن الديني- الاجتماعي (1-2-4-) الذي يكشف عن سياسة الاغتيالات والعنف والقتل الوحشي الذي تتعرض له المرأة من قبل الإرهابيين، خاصة إذا كانت إطارا في الدولة، والخطاب الاقتصادي (3-4-5) حين يفضح القلم الصحفي مافيا متخصصة في المتاجرة بالأدوية، وصفقة تجارية وإحباط عملية تجسس هدفها تخريب الاقتصاد الوطني، إلى الثقافي (7) الذي يظهر تحيز بعض الجهات و اتخاذها قرارات لاعتبارات تبدو غير مقنعة.

وعلى خلاف ذلك لا يشغل هذا النوع حيزا كبيرا ضمن "شرفات بحر الشمال" حيث إنه جاء في موضعين، فُدم الأول بحرفيته ويتعلق بخبر اغتيال "عبان رمضان" والثاني من دون تفصيل، يتحدث عن قتل أحد الإرهابيين لوالديه بطريقة بشعة، وهو بذلك يأخذ صبغة دينية .

#### 5-2-4- الخطاب الديني:

يشترك فيه خطاب الروائيتين، ويعرض بصفة خاصة لتصريحات الاسلامويين، ويتضح بصورة جلية في الأول، من خلال هذا التصريح لعلي بلحاج عبر وسيلة إعلامية غير محددة:

"علي بلحاج زعيم الحركة الشعبية الجديدة، الممرن في مدرسة ابتدائية صرح في فبراير 1989: لا وجود للديمقراطية فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو الله و من خلال

القرآن وليس الشعب. إذا انتخب الشعب ضد القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلا كفرا و في هذه الحالة يجب قتل الكافر لأنه أراد تعريض قدرة الله بضعفه هو .." (1)

فمثل هذا الخطاب يعكس أيديولوجية هاته الجماعة، التي أدت إلى إغراق الجزائر في دوامة من العنف و القتل الوحشي التي أوجدوا لها ما يبررها.

و يتضح ذلك أيضا من خلال شعاراتهم التي دأبوا على استعمالها في مناسبات عدة "الله أكبر، الله أكبر ظهر الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا، عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله" (2)

وقد ظهرت هنا أثناء توجه رئيس البلدية، رفقة جماعته إلى إحدى الحدائق والرغبة تشدوهم لتحطيم كل التماثيل النسائية المزدانة بها.

فمثل هذا التفكير، هو ما تحاول الرواية كشفه، و قد وصل أقصى درجات همجيته بانتهاج سياسة التعذيب والقتل الوحشيين، اللذين فاقت كل التصورات، وهذا ما يتوضح في خطاب الجرائد.

أما الصبغة الدينية في "شرفات بحر الشمال" في حديث الراوي عن فقيه القرية، الذي يظهر شخصية سلبية، لا تقوم بالدور المنوط بها. عمل الراوي على كشف كذبه، وأفعاله المموهة والمنافية للأخلاق عند مرض "فتنة" على وجه الخصوص، إثر وفاة أخيها "ميمون" و قد أخذت إليه لمداواتها.

يتجلى الخطاب الديني أيضا من خلال شخصيات دينية أخرى، مثل زوج نادين "إحدى النساء اللواتي عرفهن ياسين"، و تراتيل غلام الله، التي تكشف عن همجية الإرهاب (1).

## 5-2-5- الخطاب اليوطوبي (\*):

(1) حارسه الظلال ، ص 37 ، 38.

(2) المصدر نفسه ، ص 94 .

(1) ينظر : شرفات بحر الشمال ، ص 104 ، 206 ، 209 .

(\* ) تعني لفظة "يوطوبيا" (u-topia) في ترجمتها الحرفية اللامكان ، أو مالا مكان له أو ما لا أين له و معناه المكان الذي لا وجود له في أي مكان . و قد قلّ ما اكتسب و أن مفهوم ما ما اكتسبه مفهوم الإيوطوبيا من دقة تاريخية تعود إلى عام " 1516" تحديدا . ففي هذا العام صدر كتاب باللاتينية يحمل عنوان إيوطوبيا للسير "طوماس مور" (1478-1535) المولود بإنجلترا . و يشتمل كتاب مور هذا على قسمين ، يتضمن الأول نقدا صارما لأوضاع إنجلترا ، والثاني يرسم رسما دقيقا و مفصلا الحياة المثلى على جزيرة فاضلة و سعيدة اسمها (إيوطوبيا ) يعتمد واصفها على أسلوب التخيل الإيوطوبي .

من هنا كانت لفظة (utopia) أو (outopia) في أصله اليوناني اشتقاق ابتكره مور بتركيب مفردتين ( لا ou= non= ) و ( المكان=Topos=lieu ) فيكون المعنى جزيرة اللامكان أو ( اللأين=Nulle-part)

(2) راسل جاكومي ، نهاية اليوتوبيا "السياسة و الثقافة في زمن اللامبالاة" ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 2001 ، ص 127 .

تحمل "شرفات بحر الشمال" نفحات إيطوبية، تجعلها تشكل إحدى خطاباتها. وتمثل اليوتوبيا حسب "راسل جاكومي" رؤية مجتمع مستقبلي مثالي، ونظرة صافية وبسيطة، ورغبة قصوى في استخدام مفهومات أرحب لرؤية الواقع وإمكاناته .. إنها مساحة التنفس العقلي. (2)

يشكل هذا الحلم المثالي إحدى هواجس ياسين القابعة في مخيلته، ففي رحلة سرحان الذاكرة إلى ماض بعيد يتذكر مدنيته المتخيلة الفاضلة التي يشدها بالعشق والموسيقى والأحاسيس المرهفة، وهي ما أطلق عليها عزيز اسم "مدينة الأطياف". يقول ياسين مخاطبا عزيز، فقد أصيب الأخير بالمرض نفسه:

" انظر على هذه الحافة التي تمتد إلى قرابة الخمسين كيلوا مترا، أترى هذه الأضواء التي تتلأأ وكأنها تأتي من وسط البحر؟ هناك لا ... لا... على يمين المنارة ... أيوه، بالضبط هناك حيث كل يوم ابني مدينة لم يفكر فيها أحد. هنا مكان العاصمة الحقيقي، خارج الأدخنة حيث لاشيء سوى الزرقة والإمتداد اللامتناهي مدينتي التي أنشهي بشوارعها الجميلة وباراتها الأنيقة ومسارحها وفنونها ومساحاتها الخضراء". (1)

هي -إذن- مدينة وهمية يشتهي كينونتها، بعوالم خلاصة تنأى عما هي عليه، وما يعيشه مجتمعه في الواقع. ولذلك نراه بُهر بأمستردام منذ اللحظة الأولى، و أخذ بسحرها وجمالها فشتان بين وطنه وبينها. يقول:

"كل الناس في هذه المدينة متشابهين مثل لعب الأطفال الجميلة لاشيء فيهم من شططنا وبؤسنا (..) ربما كانت شمسهم غير شمسنا وأشواقهم غير تلك التي نتنفسها كل صباح ومساء (..) بدا كل شيء واسعاً، الطرقات المحلات، الممرات، قلوب الناس، المدنية، أبهية المطار المتداخلة، العيون، في الوقت الذي تزداد فيه حياتنا كل يوم ضيقاً (..) أوف ... ماذا ينتظر من مريض بأرض وتربة وبلد لم ير منهم منذ سبع سنوات متتالية إلا بعض الأمتار التي توفر فرصة التخفي او ما يسرقه من هربات نحو البحر" (2) .

فإذا كان بطل رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" ترك وطنه طلباً للعلم وحاجات أخرى فإن ياسين "بطل شرفات بحر الشمال" ضاق ذرعاً بما تعيشه بلاده من موت وقتل ودمار، لتكون أرض أمستردام ملاذاً له وقد وجد فيها نفسه إنساناً مختلفاً، يلقي محبة الآخر

"الأجنبي" وتقديره؛ بوصفه فنانا قبل كل شيء وحاملا لرسالة إنسانية، بل إنه قد حظي في نهاية تلك الزيارة بجائزة، لا تمنح إلا للاستثنائيين والتميزيين، ونراها إشارة هنا على قدرة الأنا - إن صح التعبير - على الإنجاب والتفوق.

ونجد الحلم الإيتوبي ذاته يتكرر عند شخصية والد حنين الذي راح ينشد على مسامعها لحظات نشوته، جزائر آمنة بعد الاستقلال. يقول :

" ستكبرين يا حنين وتعرفين كم أن الذين ماتوا أفضلنا جميعا. سنذهبين إلى الجامعة و تسكنين العمارات النظيفة، و يكبر أطفالك في حضنك، وتفرحين بهم و أنت تودعينهم

(1) شرفات بحر الشمال ، ص 211 ، 212 .

(2) المصدر نفسه ، ص 76 ، 77 .

كل صباح، و هم يتوجهون إل المدارس. عمك محفوظ في بلد آمن، الناس فيه يتقاسمون المحبة و المودة وحتى عندها يتخاصمون يتسابقون إلى الصلح، و كل واحد يريد أن يكون هو الأول". (1)

لكن سرعان ما تلاشى حلمه ذلك، وهو يرى واقعا مخالفا، كان من بين أسباب إصابته بسكته قلبية أودت بحياته في نهاية المطاف.

فالحلم المثالي - إذن- لا يتشكل إلا في مخيلة أصحابه، ويرون هذا الحلم فسحة أمل وسط ديكور أسود ومظلم، ومعاناة كانت قدرهم الأول في الحياة، أو ربما تمظهر في عقول ممن كانوا يرون اقتراب تحقيقه، ليجد هؤلاء أنفسهم أمام وهم ليس إلا .. وعلى الرغم من ذلك، يبقى هو الأمل المتبقي الذي لا صيرورة ولا إبداع يرتسم في الأفق دونه حتى لو كان أوهاما متعالية عن حركة الوجود.

### 5-2-6- الخطاب النقدي:

يتناثر في ثنايا الخطاب، متناولا وصف بعض اللوحات الفنية ومحاولة تحليلها وتفسيرها من قبل شخصيات روائية عدة. فنجد ذكرا للوحتي الرجل ذو الأذن المبتورة (Mangeurs pomme de البطاطا ( I homme à loreille coupé)

terre)

لفان غوخ (\*) عمل ياسين على تأويل الأخيرة واسقاطها على الشعب الجزائري الذي يتظاهر صباحا متنافخا بأكل شتى أصناف اللحوم .. أكلته الوحيدة، وهو الذي لا يجد إلا البطاطا التي لولاها لمات جوعا.

ومثل ذلك محاولة تأويل لوحة الجزائر اليوم ( Argelia hoy ) ليبيرو المشاركة في معرض أمستردام من قبل ياسين وحنين. وكذا منحوتة ياسين (المرأة التي لا رأس لها) وهي تلقى تأويلات متقاربة من قبل مجموعة من الشبان زاروا المعرض يقول ياسين:  
"يقرأون في التمثال مأساة البلد كما قال أحدهم مع أنني لم أفكر مطلقا أن أجسد مأساة البلاد. عندما أنجزت مجموعة المرأة التي لا رأس لها كنت أريد أن أنسى الموت والبلاد والعباد معا" (1)

وهي ما تظهر بصراحة تناقص الآراء وتضاربها، فالمنحوتة ترتبط في ذهن صاحبها بأشياء مخالفة لقراءات الآخرين.

ينضاف إلى ذلك المحاورات المختلفة حول الندوة المقامة في متحف "فان غوخ"، وقد يبدو ما ذكرناه جميعا طبيعيا؛ باعتبار أن بطل الرواية نحات، وبالتالي فان السمة الفنية تبرز بجلاء.

يمكن أن نضيف إلى هذا التنوع، منقولات أخرى تستعين بها "حارسة الظلال" تتعلق بتوظيف الأغاني، جاءت في ثلاثة مواضع، يتعلق الأول بأغنية شعبية تعمق روح الحزن والألم، أما الآخرين فنشيدا حارسة الظلال الدائم، الذي أضحي نشيد "حنة" الطفولي (2) وخطاب منشورات، وخطاب إعلانات قدم باللغة الفرنسية، وخطاب رسائل جاءت الأولى من دون كيشوت إلى حسييس، أما الثانية إدارية تتعلق بأمر طرد هذا الأخير من عمله (3).  
في حين بُعثت الرسائل في "شرفات بحر الشمال" من "فتنة" إلى "ياسين"، ومن "ياسين" إلى "عزيز" الذي لم يُكتب له فرصة قراءتها، وقد حُطنا بكثير من الشعاعية

(1) المصدر السابق، ص 296 .

(\*) يمكن أن نعقد مقارنة من خلال عملية البتر هذه ، بين لوحة (الرجل ذو الأذن المبتورة) و منحوتة ياسين (المرأة التي لا رأس لها) ، وقد أنجزها في لحظات يأسه القصوى.

(<sup>1</sup>) شرفات بحر الشمال، ص 127.

(2) ينظر : حارسة الظلال ، ص 51 ، 171 ، 218 .

(3) ينظر : المصدر نفسه ، ص 91 ، 169 ، 155 ، 156 ، 243 .



والاحساسات المرهفة، ومن "لكحل" إلى "زليخة" يُعلمها بزواجه، وتشكل هذه الرسالة حافزا هاما؛ إذ كانت صدمة تلقتها زليخة وسببا في موتها.

يمكن أن نضيف إلى هذا **خطابا شعريا**، يعبر عن مكونات "ياسين" و"حنين" بعمق. و**خطابا إذاعيا** كان صوت نرجس المفعم بالشاعرية صاحبه. وكذا خطابان موجهان إلى ركاب الطائرة نستطيع وسمهما **بالإعلامي التوجيهي**، هذا أحدهما:

"بدأنا النزول على مطار رواسي، شارل دوغول. الرجاء منكم أن تشدوا أحزمتكم وتمتنعوا عن التدخين، و أن تعدّلوا ظهور مقاعدكم. شكرا" (1)

ولعلنا نلاحظ أنه قُدم في جمل وقصيرة ودقيقة لركاب الطائرة، تؤدي غرضها المطلوب.

### **3-5 – استلهام القصص العالمي والتراثين العربي والشعبي:**

يشكل عنوان الرواية المفتاح الأساس، الذي نلج بواسطته عالمها المتخيل، إذ يعتبر سمة "تضيء غوامضه، وتفك رموزه، وتعيد توزيع عناصره" (2).

ويدخل ضمن هذا الطرح العنوان الفرعي كامتداد للعنوان الرئيس. ولعل ما يستدعي انتباهنا الطابع اليبينسي الذي يحمله في رواية حارسه الظلال (دون كيشوت في الجزائر)؛ إذ يعبر عن نزعه عالمية.

فدون كيشوت إحدى روائع الأدب العالمي وتتعلق بحكاية شخصية خيالية مستلهمة من لدن الكاتب الإسباني الشهير (ميغيل سرفانتس) الذي عنون بها مؤلفه الخالد (السيد العبقري دون كيخوته دي لامانتشا) الصادر في جزئين سنتي 1605 و1615.

ومن مغامرات سرفانتس الحياتية أثناء عودته من نابولي إلى إسبانيا سنة 1575 مهاجمة سفينة تركية له، أُسر على إثرها واقتيد إلى الجزائر أين أمضى خمس سنوات كان لها بالغ الأثر في كاتبة نصه الخالد ذلك. ويشغل جزء من هذه الحكاية وغيرها جانبا مميّزا ضمن المتن الروائي لحارسه الظلال، ينضاف إلى ذلك استلهام بعض الشخصيات المعروفة فيها (صانشو دي بانصا) وتوظيفها مع الاستشهاد ببعض الأمثال الإسبانية. ونرى أن وجه الشبه الكبير بين العمليين هو خطابهما الساخر.

فلا شك –إن- أن اسم دون كيشوت يحيلنا مباشرة على هذه الشخصية الوهمية، ذلك الفارس الجوال، المسكون بحب المغامرة، والذي يمثل "رمز النبالة الساعية إلخير

(1) المصدر نفسه، ص 68.

(2) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1981، ص 118.

الإنسانية، ورمز المثل الأعلى الإنساني الذي يصطدم بالواقع الكالح، فينتهي إلى الإخفاق والفشل" (1)

وفي هذه الخلّة، ما يتطابق مع (دون كيشوت) حارسة الظلال، الذي قرر خوض غمار مغامرة، تقوده إلى مناطق عدة مقتفياً أثر جولات جده المتوفى، كانت الجزائر أبرز محطاتها، ليمنى في نهاية المطاف بطرد إجباري، قبل توديع مرافقه علناً وأقل وقد تكشفت له ملامح مأساوية، ووجه فجائعي، و واقع مزري ومتفسخ.

إلى جانب هذا التوظيف لشخصية دون كيشوت العالمية، تجتري صيغ الخطاب الروائي نماذج من تراثنا العربي، تسهم في تشكيل بينتها العامة، يمكن أن نتحدث عنها فيما يلي:

### 1- الرحلة:

لقد عرف أدبنا العربي أدب الرحلات منذ القديم، فمن خلال رحلات أصحابها وتنقلاتهم، تنكشف كثير من الخبايا إذ <<يصفون فيها البلدان والأقوام، والتي يذكرون فيها أيضاً أحداث تجوالهم، ودوافع رحلاتهم، وما قد يصاحب ذلك من بلورة لانطباعات شخصية، أو اصدار أحكام تقويمية لها شاهده أو سمعوه>> (2).

ويشكل هذا العنصر جانبا هاما من أجزاء الحكاية؛ فهي في مجملها قص لأحداث رحلة استكشافية قادت دون كيشوت إلى أقطار عدة منها الجزائر.

فهي مغامرة خطيرة قرر صاحبها خوض غمارها؛ وفاء لروح جده (سرفانتس) وهو ما عبّر عنه لحسيس مباشرة، من خلال التعبير عما عاشه في حياته من تنقلات قادته إلى بلدان كثيرة، سنوجز الحديث عنها في جدول لاحق.

ولا شك أن لمثل هذه الجولة من تدوين، وهو ما حاول صوغه في كوديلو ضم تسجيل مشاهداته قبيل زيارة الجزائر. يقول :

<< كنت عائدا من جنوفا، المرحلة الرابعة من رحلتي بعد نيقوسيا، واليونان ونابل وبالرمو، ومسينا>> (3)

(1) ميغيل سرفانتس ، دون كيشوت ، ص 17.

(2) حسين محمد فهم ، أدب الرحلات " دراسة تحليلية من منظور انثوجرافي " ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، 1989 ، ص 17.

(3) حارسة الظلال ، ص 161.

ليطلبه صديقه "بيدرو دي سيفي" مخبرا إياه بالاقتراع القريب لباخرة سكر متوجهة إلى الجزائر بعد رحلة إلى مدينة مرسيليا الفرنسية.

وقد وجد دون كيشوت الفرصة سانحة، بعبور السفينة المكان المسمى (زفرة سرفانتس) وهو الموضع الذي اعترض فيه الأتراك سفينة الشمس (Le Soleil) التي كان جده على متنها، فنجده يحاول معايشة تلك اللحظات العصيبة التي مر بها. يقول مخاطبا قبطان السفينة:

"أشعر حقيقة بوجود جدي بالقرب مني. أسمع هذا الخوف الذي يأتيني بصمته وبارتعاشته وذعره، أنظر إلى هذه الموجات، بها سحر المغامرة والضياع " (1)  
إلى أن جاء يوم مقدمه إلى الجزائر، بوصفها محطة بارزة في حياة سرفانتس لا يمكن تجاهلها مطلقا. يقول:

"مهمتي الكبرى تبدأ الآن في الأماكن الفعلية التي اقتيد إليها في هذه المدينة، الميناء، المغارة المدينة القديمة، وكل ما هو مفيد لفهم هذه التجربة الاستثنائية التي عاشها سرفانتس" (2)

وقد صور ملاحظاته المباشرة ومعايناته الشخصية لما عاشه خلال أيام قلائل رفقة مرشدة حسيين، مرورا بجولتها إلى قصة اعتقاله، التي لم تترك له فرصة التجوال أكثر . وقد تكشفت له - خلال هذه الرحلة - خبايا واقع أليم.

## 2- التاريخ:

تستلهم صيغ الخطاب الروائي جزءا من التاريخ، بعرضها لشخصيات وأحداث تاريخية مختلفة، تعمل على ضبط تواريخها بدقة.

ويلهج الخطاب بذكر هذه الأحداث؛ لشرح بعض المواقف والتدليل عليها بأسهاب في بعض الأحيان، ويتشكل ذلك في أحاديث متفرقة لحسيين إلى دون كيشوت خلال زيارتهما إلى بعض الأماكن بالعاصمة، أو في محاورات مايا للشخصية نفسها، وهما يُفصّلان الكلام حول بعض الأحداث التاريخية المرتبطة بهذه الأماكن؛ ويكون مرد ذلك محاولة تتبع حقيقية لأجزاء هامة من التاريخ، بوصفه عملية احتواء جادة للماضي وانجازاته المتباينة.

(1) المصدر نفسه ، ص 165.

(2) المصدر نفسه ، ص 33.

ويتبنى الخطاب هذه الطريقة، إذا تعلق الحديث بشخصيات أخرى غير تاريخية (الشاعر رينيار- الوهراني صاحب "المنامات"- شطابين...) كُشف عن أجزاء من سيرهم.

ونحاول فيما يلي رصد هذين الأنموذجين التراثيين وغيرهما في هذا الجدول:

الصفحة	نوع الصيغة	مضمونه	الأنموذج التراثي
31/30	منقول	قرأت عن كل المدن التي مكث بها سرفانتس قليلا أو كثيرا بدءا من قلعة هاناريس مسقط رأسه مرورا بمدينة الوليد "vallalolide" مادريد التي قضى بها فترة من حياته, روما التي بقي بها ببيت خدم الكاردينال، نيقوسيهها(..) المرور بنابولي التي كدتُ أفقدُ فيها حياتي بغباء، ثم باليرمو، وجنوفا، ودينيا التي كانت وقتها جزءا من مملكة فالانسيا، إضافة إلى كونها أول مدينة رآها بعد اطلاق سراحه من الجزائر.	الرحلة
-103 -167/104 -192/168 207-205/193	منقول + مسرود	بابا حسن- الحاكم العام جونار – دون خوان – اللورد إكسماوث- خير الدين – بيار دي نفار- مارتن فارجاس – شارل كينيت ..	تاريخ
53	غير مباشر حر	حذار, الوشم طريق نحو جهنم. يغضب الله والملائكة سيلدغ جسد المرأة الموشومة بعدد لسعات الإبرة والمشرط.	وعظ
141	منقول	ليس كل ما يلمع ذهباً.	مثل
151	منقول	لا يوجد دخان بدون نار .	

تغترف شرفات بحر الشمال أيضا من معين تراثنا العربي أنموذجين اثنين هما:

## 1- السيرة:

تستحوذ على الشق الأكبر؛ و مرد ذلك رغبة الراوي في بعث سيرته وتتبع تفاصيل حياته منذ الطفولة.

على أن هذا لم يمنع من استقصاء جوانب من سير شخصيات روائية أخرى يكون لكثير منه رابطة وثيقة بشخصيات حقيقية و واقعية، ولعل هذا ماتطلعا به الرواية منذ صفحاتها الأولى بقولها: "عذرا لكل الذين يرون شيئا لهم في أحداث هذه القصة فليس ذلك إلا من قبيل الحب، الحب فقط وليس المصادفة" (1).

فكأننا بهذا القول أمام سيرة ذاتية -جمعية، تتعلق إما بشخصيات لها علاقة وطيدة ومباشرة بالرواي، يسعى إلى كشف جوانب من تجربتها الحياتية مثل سيرة الأم رمز الارتباط بالماضي والطفولة والولادة، و زليخة، وعزيز، وفتنة، وحنين اليد الذي تلقفته بأرض المنفى.

أو شخصيات لارابطة بينها وبين الراوي، إنما تعرّف على أجزاء من سيرهم بوساطة غيره أثناء إقامته في أمستردام، ورحلة بحثه عن فتنة مثل كنزة "عازفة البيانو" و تينا الوهرانية، وعبد الرحمان. يضاف إلى هذا جوانب دقيقة من قصص بعض الأشخاص المعروفين، مثل "فان غوخ" الذي أخذ المجال الأوسع، وماياكوفسكي، وبوشكين وفرجينيا وولف. ويحاول الراوي فيها جميعا التركيز على حادثة موتهم أو انتحارهم .

فهذه السير مجتمعة والتي تشكل فيها سيرة الراوي جزءها الأهم، تستقطبها صيغ الخطاب الروائي الثلاثة، على أن ماتتميز به السيرة ككل يمكن ايجازه في نقطتين بارزين:

### أ- هوس الذاكرة – النحت:

تنتقد ذاكرة ياسين بـماض أليم لم تستطع أرض أمستردام الفاتنة الفكاك منه، بل إن هجرته زادت الطين بلة، وكثفت أطار أمستردام الباردة من التصاقه بذاكرة أضحت هاجسه الأوحـد إطفاء جنوتها، لذا نجده يكرر في غير موضع مقولة ( أريد أن أنسى) لكن هيهات يقول:

(1) شرفات بحر الشمال ، ص 6.

"كم أتمنى أن أفتح عيني عن آخرهما و أجد نفسي خارج مرض الذاكرة. لماذا لم يفكروا لنا في أخصائيين لا لاستعادة الذاكرة, ولكن لاطفاء شعلتها المتقدة والتخلص من أثقالها التي لا تدفع إلا إلى مزيد من الشطط والعزلة؟" (1)

وقد وجد ياسين متنفسا له في (النحت) ولعلها كلمة كافية للتدليل على أهمية هذا الفن, فعشق الطين والتربة يرجع إلى أيام الطفولة, وقت كانت أمه وزليخة تشكلان به ما شاءا, وقد تعلم هذه الحرفة منهما رويدا رويدا واكتشف سر ما تبذعه الأنامل من تعبيرات عن أحاسيسه ومكبواته بل وخيباته في واقع متأزم. من ثم كان الفن عالمة الجميل وملاذه الوحيد ؛ لأنه كما يقول:

"طريقنا المتبقي للتحمل. الفن في بلادنا ليس ترفا، هو الحياة نفسها" (2) .

وتتضح جهود ياسين في منحوتاته التي شارك بها في مناسبات عدة منها مجموعة (المرأة ذات الرأس المقطوع) المرأة الثلاثية: زليخة و نرجس وفتنة، التي نراها تعبر عن هروب صاحبها من مأساة الوطن إلى حضن المرأة, بكل ما ترمز إليه هذه الأخيرة. تتعالق صورة المرأة بالموسيقى أيضا, فكنزة عازفة بيانو وكليمونس إحدى عازفات السيمفونية الملكية, وقد كانت والدتها عازفة كمان, كما هو حال فتنة، التي دفعها أخوها ميمون إلى عشق آلة الكمان، لتورث هذه الصفة بدورها إلى ياسين ... فظلت الموسيقى إحدى انشغالاته وحالة من حالات التسامي تنأى عن الخيبات المتتالية والتشوهات الإنسانية. وإذا كان هذا الحال فتنة, فنرجس كانت الصوت الملائكي الذي قطع خلوات ليليه الطويلة .. إنه الصوت الذي عشقه قبل رؤية صاحبه.. فهو من علمه سحر البيان وجعله يغترف من بحر الشعر، ويلج عالم الكتابة بعد أن كان يمقتها.

#### ب- النهاية المفتوحة:

يختم الراوي سرده بقوله:

"وأنا أغلق الباب للمرة الأخيرة, غامت الدنيا في عيني المنكسرتين، ارتعشت ساقاي ولم أسمع إلا زليخة وهي تهمس في أذني بحنان مخافة إزعاجي:

(1) المصدر السابق ، ص 109.

(2) المصدر نفسه ، ص 29.

ياسين ياخويا العزيز لازم تتعلم. عندما تحب لا تحب بكلك و إلا ستموت مغبونا خل  
دايما شويه ليك حتى تقدر توقف على رجليك" (1)  
والحق أن هذه الرواية تنتهي و لا تنتهي، إذ تبقى مفتحة على الآتي غير الجاهز،  
ويبقى السؤال المطروح:

ما المفاجآت التي تخفيها الحياة لياسين مجددا في رحلته الثانية إلى أمريكا ؟  
إنه السؤال الذي يتكفل القارئ وحده بالإجابة عنه، عن طريق قراءاته وتأويلاته  
اللانهاية، وهذا سيؤدي إلى إبداع رواية ثانية، يتفنن خيال القارئ في تشكيلاتها.  
يشكل لغز فتنة إلى جانب ذلك نهاية مفتوحة أخرى؛ إذا إن الراوي يختار في طريقة  
اختفاء فتنة، فهي إما أن تكون قد انطفأت بين أمواج البحر في الجزائر، و إن كان عقله  
يرفض هذه الفكرة في مواضع أخرى، إذ يقسم أنه رأى ظلا يشبه ظلها ينكسر، ليستقل  
سيارة المرسيدس متوجها إلى مدينة أمستردام، كما يفترض أنها أخبرته قبيل رحيلها.  
وتبقى هاتان الفكرتان تراودان مخيلة ياسين، لتنتهي الرواية بعد عملية بحث عن هذه  
الشخصية بأمستردام دون نتيجة تذكر، ودون أن يُفك لغز فتنة .. سر موتها أو بقائها حية  
ليفسح مجال آخر أمام القارئ، للأخذ بهذا الرأي أو ذاك أو تشكيل تصورات أخرى متباينة.

## 2- التاريخ:

يقتطع الخطاب جزءا من التاريخ، حين يتذكر أسماء بعض الشهداء والمجاهدين كما في  
حديث الراوي عن "عبان رمضان"، ويتعلق الأمر بقصة اغتياله المأساوية بالمغرب من  
قبل أعز رفاقه، التي يحدد تاريخها بدقة في 22 ديسمبر 1957.

ويحاول الراوي تخيل ما اعتور ذهن عبان رمضان أثناء تلك اللحظة القاسية، التي  
انتهت بعد خمسة أشهر (29 ماي 1958) بنبا استشهاده مجللا بالسواد في الصفحة الأولى  
من جريدة المجاهد. (2)

يستعين خطاب الروائيتين -إلى جانب هذا- بجزء من تراثنا الشعبي الذي يوظف لأداء  
أغراض يعبر عنها الموقف ذاته، و ذلك في ارتداد ذاكرة حسيين في "حارسه الضلال"

(1) المصدر السابق ، ص 328.  
(2) ينظر : المصدر نفسه ، ص 200 ، 201 .

إلى عهد الطفولة و سرد قصة اختطاف مريم من قبل الساحر بوسنادر، الذي يخاف أهل القرية من أفعاله، وقدراته العجيبة (1)

وترتبط "شرفات بحر الشمال" ببعض المعتقدات الشعبية، كالإيمان بالخرافات و القصص التي يتناقلها أهل القرية حول فتنة، و الاقتناع الداخلي بها:

"كل ما يحكى عنها يحكى خفية، فهي تسمع كل شيء، الناس يرددون الكثير من قصصها الخارقة، روحها روح روحانية" (2)

وكذا التقرب إلى ولي القرية الصالح بتقديم الأكل خوفا منه؛ ويبدو هذا طبيعيا في بيئة مثل القرية، أين تشيع هذه الأفكار، و تلقى رواجها بين الأشخاص الأميين خاصة. يمكن أن نضيف إلى هذا ولع الخطاب بالرقم سبعة (7) الذي يتكرر في عدة مواضع نحاول إجمالها في الجدول الموالي:

ص	نوع الصيغة	مقاطع ورود الرقم
12	مسرد	باستقامة هشة أفق عند عتبة البيت، في يدي حقيبتني التي لم ترى النور منذ سبع سنوات.
12	مسرد	لم أتذكر الشيء الكثير (...). سوى وجه عمي غلام الله (...). قبل أن يعثر عليه مصلوبا في الزاوية المظلمة التي هجرها بائع الصحف منذ سبع سنوات.
177/69/21 152	مسرد	منذ سبع سنوات منذ أن حل علينا الزمن الضيق الذي فشلت السماء في نعته، لم أر هذه السماء .
24	مسرد	سبع سنوات و أنا كالفأر أبحث عن أكثر الطرقات ضمانا للحياة .
29	مسرد	ظل [غلام الله] طوال السبع سنوات ينشد قرآنه لمن أراد أن يسمعه
314/162/30	مسرد	الويسكي الساخن يرتق الجروح الصعبة، الكأس الخامسة والنصف ليست كالسابعة .
58/57	منقول	إذا كانت رحمة سأسميها رحمة على اسم أختي التي ماتت في اليوم السابع من ميلادها.
83/62/61/60	مسرد	لم أسمع إلا رجع الصوت و كلماتها الأخيرة التي كانت دائما تأتيني من

(1) ينظر : حارسة الظلال ، ص 223- 224 .

(2) شرفات بحر الشمال ، ص 35.



		ناحية صخرة الصيادين السبعة
157	منقول	بقي [والد حنين] سبع ساعات في غيبوبة وعندما استيقظ كان مرهقا .
207	مسرد	عندما عاد القتلة و غادروا مخابئهم الجبلية، واحتلوا الشوارع الخلفية التي ضيعوها منذ سبع سنوات.
208	مسرد	في صباح اليوم السابع وُجد [غلام الله] مسمرا مصلوبا على الشجرة.
219	مسرد	عندما كنت نطفة عمرها سبعة أشهر كان الوالد قد احترق قبل مجيئك.

نشهد ولوع الخطاب بتكرار الرقم سبعة (7) في عدة مواضع ، وفي مواقف مختلفة.

ويجب التنويه بأن هذا الرقم الفلكلوري شديد الحضور في جميع الطقوس الدينية و الحكايات الخرافية، فعدد أيام الأسبوع سبعة، وهو الوحدة الكاملة الكبرى لحساب الزمن و قد ورد ذكر هذا الرقم في الكتب السماوية والأساطير الإنسانية، فقد خلق الله تعالى السموات و الأرض في ستة أيام، ثم استوى على العرش في اليوم السابع، كما هو وارد في التوراة والقرآن، كما أنه يتكرر في كثير من اللغات الانسانية؛ فاليونان الحكماء السبعة و للموسيقى الطبوع السبعة، وهناك العجائب السبعة ... وهلم جرا .(1)

فلا ضير -إذن- أن يلهج الخطاب بترديد هذا الرقم المميز. فهذه الكأس السابعة وهذه سبعة أيام قضاها والد حنين في غيبوبة، وفي صباح اليوم السابع اغتيل غلام الله، وهذا والد ياسين يموت عندما كان عزيز نطفة عمرها سبعة أشهر، و في اليوم السابع ماتت أخت فتنة، و هذه صخرة الصيادين السابعة، التي يرد ذكرها في غير موضع؛ حيث يذكر ياسين اسمها بداءة، ثم يقص علينا حكاية أصحابها، ليرتبط ذكرها في موضع ثالث بلحظة ضياع فتنة، و صدى صوتها المنبعث من هذه الصخرة.

وإن كنا نلاحظ تكرار الرقم سبعة في ذكر عدد السنوات أكثر؛ التي نراها تعبر عن أحداث متقاربة ارتبطت بهذه السنوات. فهي سنوات سبع قضاها ياسين في أرض الوطن مختبئا لا يراه النور والعيون .. سبع سنوات في عزلة وخوف شديدين .. سبع سنوات لم يكن لغلام الله فيها من أنيس غير تلاوة القرآن بعد حياة تشرد و ضياع .

(1) عبد المالك مرتاض ، عناصر التراث الشعبي في اللاز "دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية" ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، 1987، ص 24، 25.

تقف الأمثال الشعبية، بوصفها جزءا بالغ الأهمية في تراثنا؛ لاستكمال بنية الخطابين وتستند إليها الشخصيات الروائية؛ للتعبير عن معنى معين لا يشرحه إلا السياق الذي تموضعت فيه، ونحاول ايجازها في الجدول التالي:

الذ صفحة	نوع الصيغة	المستق بل	البات	نص المثل	الر واية
16	منقول	القارئ الضمني	حسيين	خلوه يزيد و سموه سعيد	حارسة الظلال
11 5	منقول	الشرط ي	حسيين	حشيشة طالبة المعيشة	
14 8	منقول	حسيين	سي وهيب	الفلوس يعلم اباه كيفاش ينقب الحب	
22 7	منقول	حسيين	سي وهيب	دارها بيديه يفكها بسنيه	
23 0	منقول	سي وهيب	رئيس الجامعة	العقبة في وجه الأحباب حدورة	
11	منقول	القارئ الضمني	ياسين	البس مليح لوجه الناس ، وكل الزبل فلن يراك أحد	شرفات بحر الشمال
37	منقول	ياسين	الأم	الغيرة عمياء و الأعمى يضرب على الزهر	
16 8	منقول	ياسين	التلاميذ	خبزة طاحت على كلب راقد	
17 1	منقول	حنين	ياسين	الطمع يفسد الطبع	
242 22 0	منقول	ياسين	حنين	خل البئر بغطاه	
24 8	منقول	السكرير	الرجل الأعمى	دير روحك مهبول تشبع كسور	

#### 4-5- تعدد مستويات اللغة الروائية:

تعتبر اللغة أداة كل خطاب أدبي، وأي تغيير يصيبيها "يسهم في تطوره المرسل و المستقبل معا للخطاب الأدبي الذي أساسه نسج اللغة، ونشاطها وتفاعلها" (1)  
وتشكل اللغة الدعامة الرئيسة لبناء الرواية، حين تعمل هذه الأخيرة على تصوير شرائح اجتماعية متنوعة تحظى بتفاوت نسبي لمستوى تفكير شخصياتها و نوعية سلوكهم الفردي (2)

من ثم يتأتى تنوع أشكال اللغة الروائية في "حارسة الظلال" من إسبانية، تفوه بها دون كيشوت في بعض المواضع وشذرات من اللغة الفرنسية، إلى العامية خاصة، التي تتفوه بها شخصيات عدة مثل حنة، وشفيق، والوزير، والجيلالي، وحسيسن .  
وإذا كان بعض النقاد مثل عبد المالك مرتاض يرفض أن تسف لغة الرواية إلى العامية؛ لأنها تشوه بنيته، و تسود وجهها (3) فقد تكون محاولة الإيهام بواقعية المحاورات، والتعبير عن تفكير شخوص الرواية مباشرة، مع ما قد تستدعيه المواقف ذاتها هو ما دعا إلى مثل هذا التوظيف العامي.

لذا نجد حميد لحمداني يقول في هذا الصدد: "الواقع أن هذا الجزء لا يمثل أبدا لغة الكاتب في لحظة من لحظاتها، بل تمثل تقمص الكاتب لأسلوب شخصية بذاتها تماما كما يفعل الممثل على خشبة المسرح" (4)  
والشيء نفسه يتكرر في "شرفات بحرال الشمال"؛ إذ تداخلها العامية التي جاءت على لسان شخصيات عدة في محاوراتها خاصة. على أن ما يلفت الانتباه ولوع الخطاب باستعمال اللغة الفرنسية، التي تنقل على لسان بعض الشخوص الأجنبية، بل في أماكن دون غيرها، مثل كليمونس، وماريتا، إضافة إلى فتنة، وحنين، وعزيز، وباسين على وجه الخصوص.

فهذا البناء-إذن- هو ما يضمن خصوصية خطاب الروائيتين، التي تعتبر طريقة تشكيل صيغها أبرز مكوناتها بتعددتها، الشيء الذي يضيف عليها ديناميكية يختصان بها؛ بواسطة

(1) عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 123

(2) حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية ، ص 17.

(3) عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، ص 122، 123.

(4) حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية ، ص 22.

الانتقال السريع بين صيغها المختلفة مع طغيان المنقول والمسرد واشتغالهما بطريقة تناوبية، إضافة إلى اجتزاء الصيغ من معين تراثنا العربي والشعبي مع تنوع مستويات لغتيهما الروائية، و تداخل خطابات الروائيتين ذاتهما، وهو ما يمنحهما تنوعا داخليا على أن هذه الصيغ لا تستلم وحدها عملية البناء، إذ لابد من حضور مكون ثانٍ مشكل للخطاب الروائي هو "الرؤية السردية"، الذي يسهم في تنمة ذلك البناء.

## الفصل الثاني

### مفهوم الرؤية ، و أنواعها ، و بناؤها

- 1- مفهوم الرؤية .
- 2- أنواع الرؤية السردية .
- 3- بناء الرؤية السردية في رواية ( حارسة الظلال )
- 4- بناء الرؤية السردية في رواية ( شرفات بحر الشمال )
- 5- بناء التواتر في الروايتين .
- 6- خصوصية بناء الرؤية و التواتر في الروايتين .

1- مفهوم الرؤية ( La Vision ) :

تأتي مقولة "الرؤية السردية" كمنظومة ثنائية لمشكل للخطاب الروائي. وقد استأثرت بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية المخصصة للرواية، إذ تعتبر من أهم المشكلات إثارة للاهتمام من قبل البويطقيين؛ أين حظيت بالمكانة العليا خلال القرن العشرين<sup>1</sup>.

وإذا كانت الصيغة تعنى بالسبيل الذي يعرض لنا به الراوي القصة، فإن الرؤية - كما يقول تودوروف- تتعلق «بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد»<sup>2</sup>.

وإذا أرجعنا البصر إلى الوراء، نجد أن أول من أثار إشكالية وجهات النظر(\*) الشكلائي الروسي بوريس إخنباوم، في دراسة حول غوغول و ليسكوف، على أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى تنويع وجهات النظر تعود إلى أعمال هنري جيمس (H.James) وبييرسي لوبوك (P.Lubbock) التي زاداها مفهوم التنبير (La Focalisation) عند جيرار جنيت تماسكا أكثر من كانت عليه<sup>3</sup>.

ولزاوية النظر أو الرؤية أساسه النظري في عدة حقول الممارسة الفنية ولربما تتضح دلالاته أكثر في الرسم، بواسطة اختلاف هيئات الخيوط والظلال، باختلاف زاوية النظر التي ينظر منها الفنان إلى المشهد الذي تتحدد بدوره أبعاده والمسافات بين مكوناته وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك، وحسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه<sup>4</sup>.

وقد تتضح الصورة في الخطاب الروائي، إذا حاولنا إسقاط هذا على شخصية الراوي، بوصفه المتحكم الأول في تقديم عالم قصه، والواسطة الوحيدة بين هذا الأخير والمتلقي. لقد توقفت قضية الرؤى التي أثارها جدلا واسعا عند الراوي على وجه الخصوص وطبيعة العلاقات المتشابكة والمتداخلة بينه وبين الرؤية<sup>5</sup>.

ويعرف الراوي بأنه ((الشخص الذي يروي القصة (..) وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها))<sup>6</sup> في حين تعنى الرؤية بـ((الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث الأحداث عند تقديمها (..) فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع

<sup>1</sup> تزفتان تودوروف، الشعرية، ص 51.

<sup>2</sup> رولان بارت وآخرون، طرائف تحليل السرد الأدبي، ص 61.

\* لقد تعددت تسميات مصطلح (الرؤية)، فنجد من ينعته بوجهة النظر، أو المنظور، أو البؤرة، أو المجال، أو التنبير؛ تبعا لتباين تصورات النقاد لها، لذلك نسدرجها بالأسماء ذاتها التي ارتضاها أصحابها.

<sup>3</sup> السيد إبراهيم، نظرية الرواية، ص 170.

<sup>4</sup> يمني العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص 115، 116.

<sup>5</sup> عبد الله إبراهيم، المتخيل السرد، ص 61.

<sup>6</sup> المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها؛ أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها<sup>1</sup>.

فالرؤية والراوي -إذن- متداخلان، ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، أو النهوض دونه، وهو ما يتجسد حقيقة ضمن خطاب الرواية، أين تعلن الرؤية عن موقف الراوي الخاص إزاء الحكاية المتخيلة، والذي ينحو إلى التأثير على القارئ، دون شك. وإذ نربط حديثنا هنا بالراوي دون الكاتب، كمحاولة للتفريق بين الاثنين؛ إذ يظهر خلط شديد بينهما، فحينما نقول: راو نشير صراحة إلى الكاتب، ونعتبرهما سيان، في حين أن الاختلاف بينهما جلي.

وفي هذا الصدد يذكر ولغ غانغ كايزير في مقال له بعنوان (من يحكي الرواية؟): ((إن سارد الرواية ليس هو المؤلف (..) إن السارد شخصية تخييل تقمصها المؤلف))<sup>2</sup>.

فهذا الفهم الخاطئ الذي يظهر بخاصة عند استعمال ضمير المتكلم هو ما لاحظته بلزك وعبر عنه صراحة بقوله: ((هناك كثير من الناس يحلو لهم جعل الكاتب مشاركا في الأحاسيس التي يلحقها بشخصياته وإذا حدث واستعمل المؤلف ضمير المتكلم، فإن كل الناس تقريبا سيسعون إلى الخلط بين المؤلف والراوي))<sup>3</sup>.

فالقراءة الساذجة هي ما تؤدي إلى الخلط بين الشخوص التخيلية، والأشخاص الحقيقيين. وما الشخصيات الروائية إلا مجموعة من الكلمات لا أكثر ولا أقل. وهو ما يتطابق مع المفهوم اللساني، فهذا تودوروف يجردها من محتواها الدلالي، ليجعل وظيفتها النحوية بمثابة الفاعل في العبارة السردية<sup>4</sup>.

فالراوي -إذن- بهذه الطريقة شخصية عادية متخيلة، تبتعد عن الروائي الذي أنشأها، كما أنشأ باقي شخوص الرواية، وإن عمد إلى إعطائها دورا متميزا من خلال تقديم عالم القصة المتخيلة.

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 61، 62.

<sup>2</sup> رولان بارت وآخرون، طرائف تحليل السرد الأدبي، ص 113.

<sup>3</sup> حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، " الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 212.

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 213.

ويعمد الراوي إلى اختيار زاوية رؤية معينة ينظر بها إلى القصة للوصول إلى هدف يبيغيه، وفي هذا ينظر واين بوث (W.Booth) إلى الرؤية بكونها ((مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة))<sup>1</sup>.

فزاوية الرؤية، حسب هذا التعريف الذي يعلق عليه حميد لحمداني، متعلقة بالتقنية المستخدمة للحكي، وترتبط بالغاية التي يهدف إليها الروائي عبر الراوي.<sup>2</sup> ولقد كانت الرواية التقليدية تعتمد على الراوي، الذي يتدخل بشكل سافر داخل الخطاب، حيث يفرض تدخلاته وتعليقاته، ويتحكم في مصائر شخصه<sup>3</sup>.

ولقد جاءت آراء الروائي والناقد الإنجليزي هنري جيمس حاسمة مع مطلع القرن العشرين، حين دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العليم، وإلى ضرورة مسرحة الأحداث؛ بتحويل الخطاب الروائي إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة<sup>4</sup>.

لقد تبنى بيرسي لوبوك الآراء الجيمسية في دراسته لبعض النصوص الروائية، مميذا بين نوعين من الأساليب في كتابه (صنعة الرواية)، أطلق على الأول الأسلوب البانورامي (Le Style Panoramique) الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، والأسلوب المشهدي (Le Style Scénique) الذي ينزاح فيه السارد ويفسح الاستقلالية لشخصياته. ونلاحظ أن لوبوك يستخدم مصطلح (الأسلوب) بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم (وجهة النظر) فهو يقول: ((إني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر – السؤال عن علاقة راوية القصة بها))<sup>5</sup>.

لقد أعقب (صنعة الرواية) دراسات عدة في مجال البحث عن وجهة النظر، كأعمال كلينث بروكس (Clean Brooks) وروبرت بن وارين (Robert Penn Warren) و ف.ك ستانتسل (F.K.Stanzel) ونورمان فريدمان (N.Friedman) ووارين بوث ، وبرتيل رومبرك (B.Romlerg). وقد وصلت دراسة وجهة النظر ذروتها في عمل جنيت الذي استمد مقولة المظهر (Aspect) من تودوروف، وجعلها أحد المنطلقات الثلاثة (الصيغة، والرؤية، والزمن) في دراسة الخطاب الروائي.

<sup>1</sup> حميد لحمداني ، بنية النص السردى ، ص 46 .

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، والصفحة نفسها .

<sup>3</sup> Gerard Genette , Figures II , P 189

<sup>4</sup> عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردى ، ص 166 .

<sup>5</sup> بيرسي لوبوك ، صنعة الرواية ، ت/ عبد الستار جواد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، ط2 ، 2000 ، ص 225 .



ويذهب جنيت إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار وجهة نظر بعينها أو عدم اختيارها، ويقترح في هذا الصدد تسمية أخرى للرؤية السرديّة هي التبيير.<sup>1</sup>

على أن ما يأخذ عليه جنيت الخلط المفاهيمي الذي يقع فيه كثير من النقاد بين ما يدعوه صيغة، وما يسميه صوتا (Voix)، الذي يبحث في السؤال التالي: من السارد؟ أو بعبارة أخرى: من يتكلم؟<sup>2</sup>.

يطال الاختلاط والتشابك أيضا مصطلحي الصيغة والرؤية، كما يشير تودوروف في مقال (مقولات السرد الأدبي)، ولا يتضح ذلك جليا إلا بعد التعرف على أنواع الرؤية السردية ضمن العنصر الموالي.

## 2- أنواع الرؤية السردية:

إن ما يرمي إليه النقاد من وراء مصطلح الرؤية السردية، كشف الطريقة التي تدرك بها الحكاية من قبل الراوي، وبعبارة تودوروف ((يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) il

<sup>1</sup> Gerard Genette , Figures III , P 203,206

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، ص 203 .

(في القصة) وبين ضمير المتكلم(أنا) je (في الخطاب)؛ أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد)<sup>1</sup>

ويكاد ل. أوتول (L.o'tool) يلخص لنا تلك العلاقة المتشابكة وغير المحددة بين الراوي والرؤية في مستويين تتفرع عنهما مستويات أخرى، أما ((المستوى الأول يلمس من خلال كون رؤية الراوي خارجية تصف ما تراه وتقدم الأحداث والشخصيات بحيادية وصفية (..) وتسمى هذه الرؤية بالرؤية الخارجية، ويسمى الراوي بالراوي العليم (..) أما المستوى الثاني يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية، تضي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات، ويكون شاهدا عليهما، وتسمى الرؤية هذه بالرؤية الداخلية، ويسمى الراوي هذا بالراوي المشارك أو المصاحب)<sup>2</sup>

لقد اهتم بمفاصل العلاقة بين الراوي والرؤية نقاد كثر، وقد يكون توماتشفسكي سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الراوي في مقاله "نظرية الأغراض" (1923)، إذ يميز بين نمطين من السرد هما السرد الموضوعي (Objectif) والسرد الذاتي (Subjectif) أين يكون السارد عليما بكل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال في النوع الأول، في حين نتتبع الحكي بعيني الراوي متوفرين على تفسير كيفية معرفة كل خبر من قبله، ومتى تم ذلك في النوع الثاني<sup>3</sup>.

ويعرض كلينث بروكس وروبرت بن وارين سنة 1923 نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلحا عليه آنذاك بالبؤرة السردية (Foyer narratif) كمقابل لوجهة النظر، وهي ما تتضح في الجدول التالي، الذي يقدمه جنيت<sup>4</sup>:

أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج .	
1- البطل يحكي قصته .	2 - شاهد يحكي قصة البطل .	سارد حاضر بصفة شخصية في العمل
4- المؤلف المحلل أو	3- المؤلف يحكي	سارد غائب بصفته

<sup>1</sup> رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 58 .

<sup>2</sup> عبد الله إبراهيم، المتخيل السردى ، ص 119 .

<sup>3</sup> مجموعة من الباحثين ، نظرية المنهج الشكلي ، ص 189 .

<sup>4</sup> Gerard Genette , Figures III , P 204

شخصية عن العمل	العليم يحكي القصة .	القصة من الخارج .
----------------	---------------------	-------------------

ويعلق جنيت على هذا الجدول قائلاً بأن المحور العمودي (داخلي-خارجي) هو ما يرتبط بوجهة النظر، في حين يخص المحرر الأفقي (حضور - غياب) ما يسميه بالصوت أو هوية السارد<sup>1</sup> .

وفي سنة 1955 ميز الناقد الألماني ف.ك ستانزيل ثلاثة أصناف من (الحالات السردية) الروائية هي: <sup>2</sup>

1-حالة المؤلف العليم (الكلي المعرفة).

2-حالة السارد المشارك في العمل الروائي.

3-حالة المحكي المسرد بضمير الغائب.

وفي السنة نفسها قدم الناقد الألماني نورمان فريدمان تصنيفاً أشد تعقيداً مشكلاً من ثمانية أطراف، مجزأة على أربع مجموعات يمكن تلخيصها في الشكل التالي:<sup>3</sup>

أ- السرد كلي	بتدخل من الكاتب
المعرفة	بحياد من الكاتب
ب- السرد بضمير المتكلم	أنا - الشاهد
	أنا - البطل أو الشخصية الرئيسية .
ج- السرد كلي المعرفة	السرد كلي المعرفة الانتقائي
	السرد كلي المعرفة التعددي
د- سرد موضوعي محض	الطريقة الدرامية - وهي افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية .
	طريقة الكاميرا - وهي عبارة عن محض تسجيل دون اختيار ولا تنظيم

<sup>1</sup> المرجع نفسه والصفحة نفسها .

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، والصفحة نفسها .

<sup>3</sup> عبد العالي بوطيب ( مفهوم الرؤية السردية في خطاب الروائي بين الإلتاف والاختلاف ) مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992، ص 100 .

أما واين بوث، فقد كتب سنة 1961 بحثاً بعنوان (المسافة ووجهة النظر - مقالة في التصنيف) ذهب فيها إلى وجود ثلاثة رواة يتحكمون بالرؤى السردية وهم المؤلف الضمني، والرواة غير الممسرحين، والرواة الممسرحون<sup>1</sup>.  
وتبنى أخيراً برتيل رومبرك عام 1962 تنميطة ستانتسل، على أنه أضاف إليه تنميطة رابعا هو الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي، وهو النمط السابع عند فريدمان<sup>2</sup>.  
إن ما نلاحظه على معظم هذه التصنيفات هو الخلط الواضح بين الرؤية والصوت، ففي قول فريدمان مثلا بتدخل الكاتب أو حياديته، يحصل التمييز بينهما على أساس الصوت لا الرؤية، كما أن التصنيفات الأخرى تدخل بطريقة أو بأخرى المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارئ وشخص الرواية، وهو يقترب من مشكلات الصوت كذلك.  
من هنا جاءت الجهود الفرنسية أكثر دقة، وأسلم من سابقتها في دراسة الرؤية السردية، والتي بدأها جان بويون (J.Pouillon) في كتابه (الزمن والرواية) وتزفتان تودوروف في (مقولات السرد الأدبي) و (الشعرية)، وجيرار جنيت في (وجه 3) .  
لقد حصر بويون مختلف أشكال تظهر هذه الرؤيات في ثلاثة، نعرضها نقلا عن مقال تودوروف:<sup>3</sup>

### 3-1- الرؤية من الخلف ( Vision par derriere )

أو السارد < الشخصية الروائية، كما يصطلح تودوروف.  
وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية، وفيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية. إنه يستطيع معرفة ما يجري خلف الجدران أو في خلد أبطاله، وتتجلى قدرته المعرفية في معرفة الرغبات السرية لإحدى الشخصيات، دون أن تكون الأخيرة واعية بها، أو معرفة أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد. وذلك مالا تستطيعه أي منها، أو مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية حكاية بمفردها. وتنطبق هذه الرؤية مع ما أطلق عليه توماتشفسكي سابقا بالسرد الموضوعي.

### 3-2- الرؤية - مع ( Vision - avec )

أو السارد = الشخصية الروائية.

<sup>1</sup> عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردى ، ص 167 .

<sup>2</sup> Gerard Genette , Figures III , P 205

<sup>3</sup> رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 58 ، 59 .

تنتشر في العصر الحديث، وفيها يعرف السارد قدر ما تعرف الشخصية الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويمكن أن يسرد هذا النوع بضميري المتكلم أو الغائب لكن مع بقاء المساواة المعرفية بين الراوي وشخصه. والرؤية- مع هي ما أشار إليها توماتشفسكي باسم السرد الذاتي.

### 3-3- الرؤية من الخارج (Vision du dehors)

أو السارد > الشخصية الروائية.

وهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين. وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية. وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات.

ولقد كان الروائيون التقليديون لا يعرفون من تقنيات السرد الروائي إلا الرؤية من الخلف، التي كان الرواة فيها يتفوقون على الشخصيات الروائية بمعرفة كل شيء، على خلاف الرؤية - مع، أو الرؤية المصاحبة والرؤية من الخارج، اللتان تشكلان أبرز تقنيات الرواية المعاصرة.<sup>1</sup>

إذا كان بويون قد انتهى عند هذه الأنواع الثلاثة للرؤية، فإن تودوروف يضيف نمطا رابعا يتفرع عن النوع الثاني (الرؤية - مع) يطلق عليه اسم الرؤية المجسمة (Vision stéréoscopique) التي تسمح برواية حدث واحد من قبل شخص عدة، الشيء الذي سيعطي للظاهرة الموصوفة تعقيدا أكثر من جهة، كما سيركز انتباهنا على الشخصية الساردة؛ باعتبار أن الحدث سبق وأن تعرفنا عليه من جهة ثانية<sup>2</sup>.

ولعلنا نشير هنا إلى الخط والتشابك بين الصيغة والرؤية، إذ يشير تودوروف إلى أن الأسلوب المشهدي - عند لوبوك- هو في الوقت ذاته التمثيل أو العرض -حسب ما قدمنا في الفصل السابق- أو الرؤية - مع أو السارد = الشخصية الروائية، والأسلوب البانورامي هو الحكلي أو الرؤية من الخلف أو السارد < الشخصية الروائية<sup>3</sup>.

على أن تودوروف يضيف في الموضوع نفسه ما يدعم الاختلاف الجوهري بين المصطلحين، بالعودة إلى رواية "العلاقات الخطيرة" لبيير أمبرواز فرانسوا كودرلوص

<sup>1</sup> عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 56.

<sup>2</sup> رولان بارت وآخرون، طرائف تحليل السرد الأدبي، ص 59، 60.

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 63، 64.

لاكلو، التي يوكل فيها الحكى إلى "فالمون" بدءا برؤية تقارب الرؤية من الخلف، ليأتي دور السيدة "فولانج" التي تولت الحكى بعد ذلك، وتكون معرفتها بالأحداث قليلة، وينتمي سردها إلى ما يسمى بالرؤية - مع، هذا إذا لم ينتمي إلى الرؤية من الخارج.<sup>1</sup>

أما جيرار جنيت، فيتبنى مصطلحا آخر عوضا عن الرؤية هو التبئير، ويراه أكثر تجريدا من مصطلحات مثل رؤية، وحقل، ووجهة نظر، لما تحمله من مضامين بصرية، إضافة إلى أنه يتوافق مع تعبير بروكس ووارين (بؤرة السرد)،<sup>2</sup> ويعرفه بقوله: ((أقصد بالتبئير تضيقا في حقل الرؤية؛ أي عمليا انتقاء للمعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية، أداة هذا الانتقاء هي بؤرة متموضعة؛ أي نوع من القناة للأخبار لا تسرب إلا ما تسمح به الوضعية))<sup>3</sup>.

أنا أنواع التبئير عنده فهي:

### 1-الحكاية غير المباشرة أو ذات التبئير الصفر<sup>4</sup> ( le récit non-focalisé ou

**focalisation zéro**) . ويقابل هذا النوع مصطلح الرؤية من الخلف عند بويون، أو السارد < الشخصية عند تودوروف.

### 2-الحكاية ذات التبئير الداخلي ( le récit à focalisation interne )

وتقابل الرؤية - مع عند بويون، أو الراوي = الشخصية من حيث المعرفة عند تودوروف. ويقسمها بدورها إلى ثلاثة أنواع :

#### أ-حكاية ذات تبئير داخلي ثابت ( récit à focalisation interne fixe )

ونموذج ذلك رواية ما كانت ميزي على علم به "Ce que Savait Maisie" لهنري جيمس التي يتبنى فيها صاحبها ((مبدأ وحدة مركز الرؤية، فكل الشخصيات، كل الأحداث ، تُنقل لنا كما تراها الشخصية الواحدة التي هي ميزي الصغيرة وتعيشها))<sup>5</sup>.

ومثلها رواية السفراء "Les ambassadeurs" التي يقول فيها لوبوك: ((إن جيمس في -السفراء- لا يخبرنا بقصة عقل سستريثر، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه))<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> المرجع السابق ، ص 64 .

<sup>2</sup> Gérard Genette , Figures III , P 206

<sup>3</sup> جيرار جنيت وآخرون ، نظرية السرد ، ص 113 .

<sup>4</sup> Gérard Genette , Figures III , P 206

<sup>5</sup> جيرار جنيت ، خطاب الحكاية ، ص 373 .

<sup>6</sup> رنيه ويليك ، واوستن وارين ، نظرية الأدب ، ص 235 ، 236 .

وهذا ما سيجعل حقل الرؤية السردية يضيق؛ باعتبار أنه سينحصر ويقدم لنا من خلال وعي شخصية وحيدة هي سستريثر .

#### ب-حكاية ذات تبئير داخلي متغير ( *récit à focalisation interne Variable* )

ومثل هذا النوع رواية مدام بوفاري لفلوبير، أين ينطلق السرد مبراً على شارل، ثم إيما ليعود إلى شارل مرة ثانية<sup>1</sup>

#### ج- حكاية ذات تبئير داخلي متعدد (*récit à focalisation interne multiple*)

ونموذج ذلك روايات المراسلة التي يعرض فيها الحدث الواحد مرات عديدة وفق وجهات نظر شخصيات مختلفة. وقد تكون قصيدة الخاتم والكتاب السردية لروبرت براونينك (R.browning) التي تحكي قضية جنائية ينظر إليها القاتل، ثم الضحايا، ثم الدفاع، فالإتهام... إلخ مثالا لا بأس به على هذا النمط من الحكاية<sup>2</sup>

#### 4-الحكاية ذات التبئير الخارجي (*le récit à focalisation externe*)

وهي تقابل الرؤية من الخارج حسب بويون، أو السارد > الشخصية حسب معادلة تودورف .

ويتضح ذلك في أعمال ما بين الحربين العالميتين، كروايات داشيل هاميت Dashiell Hammett التي يتصرف فيها البطل دون أن يسمح لنا بمعرفة عواطفه وأفكاره، ومثل ذلك بعض قصص إرنست همنغواي (I.hemingway)، كالقتلة وتلال كفيلا بيضاء التي يصل فيها التكتم حد الإلغاز<sup>3</sup>.

وتحاول ميك بال (Mieke Bal) الأخذ بمفهوم التبئير لتقترب به من معنى الرؤية عند بويون، على الرغم من محاولتها تجنب مضمونه البصري المفرط، حيث تنزلق به في اتجاه عملية النظر والإدراك والفهم، في حين يكمن عند جنيت في حق الاختيار الذي يمتاز به السارد وحده في تضيق حقل الرؤية<sup>4</sup>

وتشير ميك في هذا الصدد إلى الفاعل والموضوع باسم المبر (Focalis ateur) والمبار (Focalisé) ، وبالتالي سيتحول سؤال جنيت: التبئير على من؟ إلى تبئير ماذا؟

<sup>1</sup> Gérard Genette , Figures III , P207

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، و الصفحة نفسها .

<sup>3</sup> المرجع نفسه والصفحة بنفسها .

<sup>4</sup> جبرار جنيت وآخرون ، نظرية السرد ، ص 117 .

ومن طرف من؟. وهي بهذا تحتفظ بلفظة التبئير كدال، لتملأ مدلوله بأشكالية تتمثل في التساؤل التالي: من هي الذات والموضوع في عملية الإدراك<sup>1</sup> واستنادا إلى ما قدمه بويون، وتودوروف، وجنيت، وما أضافته ميك بال سنحاول دراسة بناء الرؤية السرديّة في روايتي حارسة الظلال وشرفات بحر الشمال، لنقوم بمحاولة تركيبية تكشف من خلالها على خصوصية ذلك البناء.

### 3- بناء الرؤية السردية في حارسة الظلال:

تعتبر الشخصية الساردة في "حارسة الظلال" شخصية مشاركة في خضم الأحداث، على أن التساؤل الذي قد يتبادر إلى أذهاننا بعد قراءة الرواية هو: هل نعتبر حسيين الشخصية البطلة ضمن الوقائع أم لا؟ باعتبار أنه يأخذ دورا عظيما خلالها. يتجلى الراوي بداءة كصوت خفي، لا يعلن على اسمه إلا مع الصفحة الثانية والعشرين (22)، ويحاول تدريجيا إدخالنا إلى عالم الحكاية المتخيلة بواسطة توطئة تمثل ارهاصات أولى تشويقية لبدء فعل القص، وتعبّر عن نتائج هامة تشكل النهاية التي آلت إليها القصة (عملية البتر - مغادرة دون كيشوت - فقد منصب عمل الراوي بوزارة الثقافة).

فهذه الإشارات الاستشرافية تمهد - في الواقع - للبدء بسرد القصة الرئيسة المتمثلة في رحلة دون كيشوت بالجزائر بخاصة، ولعل هذا ما يعبر عنه الراوي في الصفحات الأولى بقوله: ((سأحدثكم عن دون كيشوت، وهذا معناه بالنسبة إلي على الأقل التخلص من هذه الحمم التي تتدفق داخل القلب والذاكرة كشلالات من نار))<sup>2</sup>

<sup>1</sup> المرجع نفسه ، والصفحة نفسها .

<sup>2</sup> حارسة الظلال ، ص 15 .



فالراوي - إذن - يستعمل على قص حكاية شخصية أخرى (دون كيشوت)، التي سنعتبرها - من خلال هذه المقولة - الشخصية البطلة التي تدور حولها الأحداث، وتقف إلى جانبها شخصية محورية (الراوي حسيسن) شاهدة على وقائع هذه القصة المتخيلة، ومرافقة للأولى، ومشاركة معها في معظم وقائعها.

بل إن الدور الأعظم ألقى على كاهل حسيسن، حين أوكل إليه - من قبل الروائي - مهمة تأطير الخطاب من بدايته إلى نهايته، وهو بهذا سيشكل شخصية متميزة ضمن المتن الروائي.

والراوي في كل ذلك يحاول أن يركز على رحلة دون كيشوت الاستكشافية للاطلاع على مناطق عبور سرفانتس، التي تعتبر الموضوع الرئيس والمبار الذي يستحوذ على رؤية الخطاب.

ويسعى الراوي إلى إتاحة الفرصة لكل الشخوص الروائية للتعبير عن نفسها مباشرة، وهذا ما تحدثنا عنه في الفصل السابق من سيطرة للخطابات المنقولة الحوارية خاصة وغلبتها على الأخرى، وهو ما يحاول الإيهام به؛ حيث إنه المتحكم الأوحد فيها، إذ ينظمها ويعلق عليها، ليبيثها في خطابه الذي يهيمن عليه رؤية داخلية.

فالحكاية - إذن - ذات تبئير داخلي، يطابق ما أسماه بويون بالرؤية - مع، أو معادلة تودوروف (السارد = الشخصية الروائية)؛ حيث إن معرفة حسيسن لا تتجاوز معرفة شخوصه، فهو لا يعلمنا بشيء إلا بعد أن تكون الشخصية علمت به، منتبعين حكيه بعينيه، بل بتدخل سافر منه حتى في محاولة التبئير على بعض الأماكن، وقد يتضح ذلك أكثر في محاولة لإعطاء الكلمة لدون كيشوت بواسطة نقل كلامه حرفيا من خلال قراءة كورديله.

ويقف إلى جانب هذا شذرات من التبئير الخارجي الذي يظهر فيها السارد بمعرفة أدنى من شخوصه، أو في بعض الأوصاف الخارجية، التي يحاول فيها عدم التدخل في رسمها، وهذا ما سمحواول استبياناه فيما يلي:

### 3-1- التبئير الداخلي (المبئر - السارد):

يتحكم الراوي حسيسن في عالم حكيه، بفرض هيمنته المطلقة، حيث إنه لا ينطق شخوصه الروائية في محاوراتها، إلا بما يبرر مستويات تفكيرها التي يسعى إلى تعريتها أمامها.

إن المبرر - إنطلاقاً من مفهوم ميك بال - هو شخصية واحدة (حسيسن) ، تحاول النظر إلى القصة المتخيلة من جوانب عدة .

ويجد القارئ للخطاب نفسه أمام شخصيتين تسند إليهما عملية السرد بالترتيب، حيث ينطلق الراوي، وتتبع بعينه مجريات رحلة مع رفيقه، انطلاقاً من يوم مقدمه، إلى اعتقاله عشية اليوم الموالي، وما استتبع ذلك من تنقلات لحسيسن إلى مراكز الأمن؛ بغية إطلاق سراح دون كيشوت، لتحال الكلمة إلى الأخير من خلال كورديله، فننتبع وفق تبئير داخلي أيضاً مشاهداته العينية التي تعيدنا لبدايات الرحلة، إلى سرد الأحداث التي لم يكن لحسيسن فيها حظ الحضور.

وهذا يجعلنا نقول: إن الخطاب يعتمد في جزء منه روايتين للحدث نفسه، ويتحدد ذلك يومي "الأربعاء والخميس" اللذان يحدثنا عنهما حسيسن قبلاً، ويعيد دون كيشوت صوغهما في الكورديلو، بشكل ينطبق على ما أسماه تودروف بالرؤية المجسمة كنوع رابع ينبثق عن الرؤية - مع .

غير أن ذلك - في الحقيقة - لا يخضع لتنوع في وجهة النظر، إنما يسير وفق خطة مؤطرة من قبل الراوي، الذي تعود إليه الكلمة في النهاية لسرد مجريات ما حدث له بعد مغادرة دون كيشوت.

ويركز الراوي على عناصر ثلاثة يجعلها موضوعات للتبئير هي: الرحلة، والشخص والروائية، والأماكن، التي تخضع - بصفة عامة - إلى تبئير داخلي ثابت حسب مصطلح جنيت، وهذا ما سنحاول البحث فيه اللحظة للخروج بنتيجة نحتكم إليها حول خصوصية التبئير في (حارسة الظلال) .

نتوقع منذ البدء أن يكون الراوي ملماً بأحداث القصة، عارفاً بخباياها؛ باعتبار أنه ينطلق من سرد وقائعها بعد نهايتها، لكن هذا لا يتحقق، إذ يحاول بناءها وفق طريقة توحى بأنها وقعت لحظة قصه لنا (الحاضر)، ويكون للتكثيف من استخدام الزمن الحاضر المناسب للمحاورات المنتشرة بشكل يلفت الانتباه، تأثير أكبر في عدم الشعور بماضوية تلك الأحداث.

من ثم سيكون حسين مخيلاً بين نقل حوادثها بكل موضوعية، أو أن يطلق العنان لذاتيته، ويرتضي السارد الطريقة الثانية، وهو في ذلك يلتزم بسردها تدريجياً دون دراية،

وكانه يحضر لحظاتها التي صارت ماضيا، فنراه يتجاهل أن الفنادق التي زارها دون كيشوت للمبيت بوصوله إلى الجزائر ملأى، على الرغم من معرفته التامة بذلك لحظة التلفظ، إذ يقول:

((بيدوا لي أنك في حاجة ماسة إلى قسط من الراحة. العياء يصرخ على ملامحك، اذهب إلى النزل. ضع أغراضك هناك ونم قليلا))<sup>1</sup>.

وتتحكم برؤية السارد جهالاته المؤقتة حول الأحداث ودوافع الشخصيات وفعلها في مجريات القصة، وما يقدمه لنا سوى معرفة داخلية لا تتجاوز تعبيرات عن شعوره وإحساساته، كما هو ماثل في قوله السابق(العياء يصرخ على ملامحك)، والذي سيتضح أكثر في حديثنا عن المبارات الثلاثة المذكورة سابقا:

### 3-1-1- التبيير على الرحلة:

تعتبر الرحلة التي قام بها دون كيشوت موضوع الخطاب الرئيس، فهو في مجمله قص لتفاصيل مغامرة استكشافية قادته إلى أقطار عدة، شكلت الجزائر أبرز محطاتها، عمد السارد من خلالها إلى الكشف عن قضايا عدة.

ويدبج الراوي كلامه بقوله: ((الآن بعد أن غادرنا دون كيشوت وأعيد مجبرا إلى وطنه، أستطيع أن أعود إلى قصته))<sup>2</sup> على أن هذه المقولة قد لا تحدد لنا طبيعة هذه القصة، التي يدعوننا من خلالها إلى الاستعداد للولوج إلى عالمها.

ويتضح التبيير على الرحلة تدريجيا بعد دخول دون كيشوت مكتب حسيين بوزارة الثقافة، فنتتبع في الصفحات الأولى من الرواية<sup>3</sup> بواسطة محاورتهما على دوافع هذه الزيارة التي تتلخص في التحقيق في التفاصيل الحياتية، والمدن التي عبرها ميغيل سرفانتس أو عاش فيها.

فلقد أغرت مدينة الجزائر سرفانتس كثيرا، وضم جزء منها مؤلفه الشهير(دون كيشوت)، كيف لا وقد قضى خمس سنوات كاملة بها بعد أسره. من ثم كانت الضرورة ملحة لفاسكيس بغية معرفة تلك التفاصيل الدقيقة، بل محاولة معايشة احساسات جده الداخلية ساعتها. يقول مخاطبا حسيين:

---

<sup>1</sup> م. السابق ، ص 34 .  
<sup>2</sup> م. السابق ، ص 14 .  
<sup>3</sup> ينظر : م. نفسه ، ص 28 ، 32 .

((الذي أريد الوصول إليه هو هذا الإحساس العميق من العزلة الذي كان ينخره من الداخل. كيف استطاع تحمل آلام خمس سنوات من الحجز ومشاق التجربة التي جعلت منه ذلك المحارب الكبير(..) والكتاب الذي لخص مأساة عصره))<sup>1</sup>.

ويتجلى التبئير على الرحلة في كورديلو دون كيشوت، الذي يعود بنا إلى بدايات تلك المغامرة، فتتضح المحطات السابقة لقدمه أرض الجزائر(نيقوسيا- اليونان - نابل- بالرمو- مسينا- جنوفا- ألميريا- مرسليليا- عرض البحر "زفرة سرفانتس") .

وتأتي بعد ذلك الجزائر كبؤرة هامة يركز دون كيشوت فيها على أماكن تنقلاته رفقة حسييسن، وتشكل زيارة مغارة سرفانتس أبرز محطاتها .

ويوجه السارد اهتمامه قبل دون كيشوت إلى هذا الموضوع، بل إننا نشعر باهتمام زائد من قبله أكثر مما نألفه عند الثاني، الذي لا يوجه نظره إليه طويلا، ولا يحدثنا عنه باستفاضة كما فعل الراوي.

فما الذي سيقوله دون كيشوت أكثر مما أعلمنا به حسييسن وفصل الحديث عنه سابقا؟ والذي سيعيد صوغه في الكورديلو وفق وجهة نظر السارد نفسها\*، التي تعتبر هنا طبيعية بوصفه المؤطر العام الذي تسير وفقه رؤى الشخص الأخرى المساندة لموقفه تجاه مغارة سرفانتس، ونحاول تبيان ذلك في الجدول التالي الذي يضم أقوال السارد ثم دون كيشوت:

---

<sup>1</sup> م. نفسه ، ص 47 .  
\* سيوضح ذلك أكثر في دراستنا لبنية التواتر ، ينظر البحث ، ص

ص	محتوى التبئير	المبار	المبئر
39	<b>السارد :</b> 1- ربما استطعت أن أخفف عليه " دون كيشوت" هيئته التي كنت أراها ترتسم في الأفق عند رؤيته لمغادرة سرفانتس <u>المأساوية التي أصبحت امتدادا لمزيلة حي بلكور</u>	الرحلة "مغارة سرفانتس"	السارد (حسيين)
41	2- خوفي من رد فعلها [حنة] اضطرني إلى تأخير قصة المغادرة <u>صورتنا المأساوية التي كان دون كيشوت متشوقا لسماعها .</u>		
97	3- ها قد وصلنا أخيرا . الحقيقة المرة التي علينا تحملها ومواجهتها (..) هؤلاء الناس ماتوا . أتساءل إذا كانت الدولة (..) <u>واعية بخطر الإهمال</u> (..) سيفاجأون بانسان يخرج من صلب هذه المدينة يسعد بحرقها وتدميرها لأنها بالنسبة إليه ليست أكثر من حجارة متراصة <u>مفرعة من كل ذاكرة .</u>		
98	4- كنا قد بدأنا نصعد الهضبة الخضراء <u>الملطخة بالزبالة</u> (..) عندما وصلنا وقف دون كيشوت مشدوها . ثم ما لبث أن أخرج من جيبه صورة قديمة لمغارة سرفانتس (..) بدأ يقارن بينهما وبين ما كان يراه أمامه .		
99	5- كان دون كيشوت يصغي إلي بانتباه كبير بدون أن يحرك عينيه عن حالة <u>الإهمال المأساوية التي وصلت إليها المغارة التي أكلتها الأيدي البشرية وقساوة الرطوبة والنسيان .</u>		
97	<b>دون كيشوت :</b> 6- أين هي المغارة ؟ إلهي نفانس ترمي هكذا في البحر <u>الإهمال والنسيان .</u>		

173	7- كنت أنا وحسيين نازلين من مرتفعات العاصمة بعد انتهاء زيارتها لمغارة سرفانتس <u>المهملة</u> والتي <u>تموت</u> <u>بهذوء</u> <u>وسكينة</u> .	
182	8- أثناء النقاش سمحت لنفسي حتى بتقديم ملاحظات قاسية عن الوضعية التي آلت إليها المغارة (..) التي كانت <u>تتهاوى</u> <u>وتموت بصمت وتواطؤ وجهل</u> .	

يظهر التبئير واضحا على مغارة سرفانتس، هذا المعلم الأثري الذي كان من المفروض اعتباره ملتقى لعشاق سرفانتس، يسعى الراوي من خلال شعوره الداخلي بالمرارة، كشف الحالة المزرية (المأساوية) التي آل إليها، بعد أن أضحى امتدادا لمفرغة حي بلكور بفعل الإهمال والنسيان.

وينجلي تأطير السارد بمقارنة أقواله مع دون كيشوت، فهو يحاول في المثال الأول التخفيف من الهيبة التي قد ترسم على ملامح دون كيشوت وفق إحساس داخلي بحقيقة ذلك المكان. وها هو دون كيشوت يقف مدهوشا أمام هول المنظر الذي يقع على مرتفعات جبل ملطخ بالنفايات (4) الذي هو نتيجة لسياسة الإهمال والنسيان (5)، التي يدعمها قول دون كيشوت (6)، وقد اشترك فيها طرفان فاعلان: شعب ميت، ودولة لا تعرف خطورة الموقف (3)، أو هو الجهل متكاثف مع الصمت والتواطؤ، كما يعبر فاسكيس (8).

فالراوي - إذن - لا ينطق هذه الشخصية إلا بما يدعم رواه، ويزيدها إقناعا للقارئ بل إن اعتناؤه بقضية المغارة تتكرر في غير موضع من الخطاب، على خلاف ما نشهده عند "دون كيشوت" الذي يفترض أنها تهمة أكثر؛ حيث لا نجد تغطية كبيرة من قبله، وهذا ما يتضح في الإشارات الواردة ضمن الكورديلو، وقد قدمناها في الجدول السابق.

إن صوت دون كيشوت لا يخرج عما رسمه له الراوي مسبقا، وما جاد به لسان الراوي من رؤى وأفكار، قد تساعدنا حقا على فهم ما يعنور دخيلة فاسكيس، فهو يلهج بترديد الرؤى ذاتها التي استشعرها حسيين. وأطلعنا عليه سابقا، وذلك ما يتضح في أقواله (8،7،6).

تقودنا رحلة البحث الدونكيشوتية كذلك إلى مكان تواجد لوحة سرفانتس الأثرية في مفرغة وادي السمار، التي تشكل موضوعا آخر للتبئير ضمن الخطاب.

إنه المكان الذي يكشف سوقا كبيرة للتبادل التجاري بين كبار موظفي الدولة: قطع غيار، ومواد بناء، وأدوية، وألبسة، وآثار مسروقة، وأشياء أخرى .. إنه عالم آخر يعمد الراوي إلى إدخالنا إليه كورقة ثانية بعد التعرف على مأساة مغارة سرفانتس.

لقد قاد حسيسن دون كيشوت إلى اللوحة التذكارية المخددة لسرفانتس المتواجدة في أعماق هذه النفاية، وقد رفعته الجالية الاسبانية في 24 جوان 1894 كنسخة طبق الأصل للموجودة بالمتحف الوطني بمدريد، وهاهي اليوم تسرق لتباع كمعلم أثري بمبالغ مجنونة وتظهر شخصية شفيق - مسير هذه المفرغة - ليعلم الاثنان بتاريخ هذه اللوحة، كما يقودهما إلى معالم مخبوءة أخرى (قوس من الحجارة الرومانية المنحوتة، ولوح رخامي مخد لذكرى الشاعر رينيار، وقذائف حجرية منحوتة توضع في المنجنيق، وقطع ذهبية، وزرابي تركية، ونسخة من ألف ليلة وليلة بليل غير معروفة، وقطع زجاجية مسروقة من كنائس قديمة ومساجد عتيقة، ومنامات الوهراني ..)<sup>1</sup> لم يتمالك إزائها حسيسن نفسه لينفجر بسخط قائلا:

((كدت أصرخ لولا تمالكني. أية حماية توفر لذاكرة تباع في أكثر الأماكن إتساخ . هذا تدمير موصوف. بلعت كلماتي كما أفعل في حالات مشابهة حيث الصرخة تصبح ضجيجا لا معنى له وسط عالم اللعبة فيه مرتبة سلفا))<sup>2</sup> .

إنها صرخة مكتومة تتواتر في مواقف مختلفة ضمن الخطاب، لتعبر عن غيظ شديد إزاء من ينعتهم بالعقول الميتة المفرغة من كل ذاكرة، إذ كيف تسمح لإرث إنساني أن يهان ويتاجر به في مزبلة .. إنها دون شك الإشارة التي سبق الحديث عنها في الجدول السابق(3) (مدينة بدون ذاكرة).

ويجاري دون كيشوت هذه المقولة في حديثه الخاص عن لوحة سرفانتس ضمن الكرديلو، بل إنه لا يخرج عما رسمته أيدي السارد، إذ يقول: ((لا أدري كيف حدث ذلك، ولكنني وجدت نفسي في حالة من الهذيان الكبير، كيف يقبل بلد أن ترمى ذاكرته في مفرغة ؟ وددت لو استطعت الصراخ بأقصى ما يمكن حتى يسمعي الأموات))<sup>3</sup> .

<sup>1</sup> ينظر ، م. السابق ، ص 70 ، 82 .

<sup>2</sup> م. نفسه ، ص 83 .

<sup>3</sup> م. نفسه ، ص 172 .

إنها - إذن- صرخة داخلية لم تستطع التعبير عن ذاتها لحظتها، إلا من خلال الأوراق وهو ما حدث لشخصية السارد في تدوينه لمجريات هذه القصة. ولعلنا لاحظنا أن المقولة تحمل الأفكار ذاتها التي لا تحيد عن رؤية حسيين، بل إنها تظهر دون تغييرات أسلوبية كثيرة.

يأتي بعد هذا موضوع تبئير ثالث هو الميناء القديم، المكان الذي وضع فيه سرفانتس أول مرة أقدامه على أرض الجزائر. ونستشعر أن حسيين لا يتوقف عند هذا المكان وغيره، إلا ليحدثنا عن قضايا عدة يود الكشف عنها، فالميناء تحول إلى منطقة عسكرية بحرية ممنوعة، وضعت تحت الحراسة بعد أن ذبح إرهابيون العديد من الحراس في فراش النوم<sup>1</sup>. ومثل ذلك عوالم أخرى ندرجها في الجدول التالي:

ص	محتوى التبئير	المبائر	المبئر
32/31	1- حكاية هذه السفينة تذكرني بفضيحة وطنية (..) الوسطاء الذين كانوا من المفروض تزويد البلد بالسكر كانوا مجرد وهم (..) أخذوا الدراهم ثم انطفأوا . مصيدة القرن وضد دولة بكاملها	عملية احتيال	
90	2- الميناء القديم هو المكان الوحيد الذي حافظ على وجوده التاريخي، البقية حطمت ليتم بناء مرآب كبير للسيارات مكانها . عندما بدأت البلدية والولاية في تجديد وجه المدينة قاموا بطلي الأعمدة الرخامية لقصر الداوي الذي نفذ بأعجوبة من عملية التهديم.	تغيير وجه المدينة القديمة	



92	3- سرنا باتجاه حديقة التجارب النباتية . في زمن قريب كانت تربة هذا المكان تحضن آلاف النباتات والزهور (..) أصبح اليوم خاليا من كل حياة وحزينا ، أشجاره ونباتاته ذابلة .	حديقة التجارب النباتية	السارد
94	4- حتى يخبئ [ رئيس البلدية ] هزيمته ، نزل مباشرة إلى حديقة التجارب النباتية ساحبا وراءه جماعته (..) كانت التماثيل البيضاء (..) هي أولى الضحايا، فراحوا يلبسونها التبايين والأقمشة البيضاء ويغطون أحواضها المغلقة بالإسمنت الأسود ، بالشاش الأبيض حفاظا على أخلاق المدينة .	عملية تخريب	
112	5- ركضت طويلا في الفراغ . سائق السيارة (..) لم يجد أمامه أفضل من تركي بعيدا عن محافظة الشرطة. عندما ألححت عليه أن يتقدم قليلا (..) رد : حسبتني مهبول ؟ (..) لو كان يشوفوني توقفت عند الكوميسارية سيدحونني ، سيعتبرونني خائنا وأحد تباع الدولة الكفار .	حالة الخوف والامن	
126	6- منذ الثلاثين سنة الأخيرة ، كل الأملاك العقارية الجامعية تعرضت لهجوم مجنون . المسكن القديم لمدير الجامعة تم الاستيلاء عليه (..) المطاعم ، مقاهي الجامعة نادي عبد الرحمان طالب ، المكتبة (..) لتصبح بينزيريا ووكالات سياحية	نهب أملاك الجامعة	

ما الرحلة -إن- في هذه الحالات إلا وسيلة يعمد الراوي أثناء تجواله رفقة صديقه إلى أماكن عدة بالعاصمة إلى فتح الباب واسعا للخوض في قضايا مختلفة.

وقد يشعر القارئ أن الراوي يتعمد الولوج إلى مثل هذه الموضوعات بإيعاز من مما يسمع، أو ما تستثيره الأماكن ذاتها من توليد الرغبة في التعبير عما يختلج داخله ، ويشعر حياله بالمرارة والأسى.

فمحتوى التبئير الأول قصة سفينة تجارية جاء على متنها دون كيشوت، تحوي سكرا مستوردا من إسبانيا. ولم تكن إلا وسيلة - من لدن السارد - لاسترداد فضيحة وطنية ارتبطت بشحن السكر. ومثلها قصة النهب المتواصل لممتلكات الجامعة العقارية (6) التي فقدت بذلك طابعها العملي، ويجاريها عملية التهديم التي تتعرض لها المدينة القديمة (2) للقضاء على كل وجود تاريخي لها، وقد جاء ذلك إثر توجه حسيسن مع رفيقه إلى الميناء القديم.

والشيء نفسه بمرورها حديقة التجارب النباتية (3)، وقد زادت أيدي رئيس البلدية تدميرا وبؤسا(4)، ينضاف إلى ذلك حالة الرعب التي انزعت في نفوس المواطنين (5) جراء انعدام الأمن والاستقرار.

فموضوعات التبئير هذه تتكاثف جميعا لتشكل مادة خصبة للخطاب، يعمد الراوي إلى اعتمادها بؤرا رئيسية، وضرورة لا مناص منها، لكشفها أمام القارئ خلال الرحلة الدنكيشوتية بصفة عامة، التي لا تعتبر مجرد رحلة عادية، إنما مغامرة حقيقية تكشف حقائق مأساوية ظاهرة للعيان أو خفية .

### 3-1-2 التبئير على الشخصيات:

تشكل الشخص الروائية مادة خصبة للتبئير، خصوصا في رواية مثل "حارسة الظلال"، ويتقيد السارد في عرضها برؤية داخلية لا تتجاوز معرفة أفكار شخصياته والتوغل داخلها لنقل شعورها، فما يقدمه وصفا خارجيا لما يراه مدعوما بما يجوب في خاطره من احساسات يستشعر كينونتها، أو محاولة للتأثير على إدراك القارئ بالتركيز على الجوانب السلبية فيها.

يأخذ التبئير على شخص دون كيشوت حفا وافر ضمن الخطاب، وقد يكون هذا أمرا طبيعيا، فالقصة تتعلق به أولا وأخيرا، على أن حقيقة شعوره لا تُلمس إلا بإدراك الراوي له وانطباعه حوله، أي من خلال عينية ووفق وجهة نظره وحده دون تجاوز ذلك وهذا ما سيوضحه الجدول التالي:

ص	محتوى التبئير	المبئر	المبئر
23	1- كانت عظام دون كيشوت بارزة من تحت معطفه الأبيض، قامته الطويلة التي تحاذي المترين ، <u>تبدو مزعجة له قليلا</u>	دون كيشوت	
34	2- <u>من عينيه اللتين بدأ بريقهما يذبل</u> ، تأكدت أن دون كيشوت كان يعاني تعباً من الصعب عليه تحمله		
60	3- استيقظ دون كيشوت مبكرا. وجدته منحنيا على شرفة الطابق الخامس القديمة <u>يستمتع بالأدخنة الكثيفة التي بدأت تجتاح حي باب الزوار كالعادة . مرتان في الأسبوع : الاثنين والخميس .</u>		
72	4- ركع دون كيشوت على ركبته <u>باندهاش</u> وهو يفرك عينيه <u>لا يصدق</u> ما كان يراه (..) <u>لم يستطع تصديق</u> ما رآه عيناه . لأمس اللوح بحنان كبير ، <u>وكأنه</u> خائف من كسره أو ليتحقق من أصلته.		

81	5- دهشة دون كيشوت من القصة لم تخبي مطلقا امتعاضه من ضياع كل الذخائر داخل المزبلة. تراءت أمام عينيه صورة جده ، وهو يحاول أن يقاوم خرابا كان من الصعب زحزحته بوسائل القوة التقليدية ، فلم يجد أمامه إلا الجنون والسخرية لتخطي عتبة الانتحار .	السارد
91	6- الغضب كان باديا على دون كيشوت ، شعرت به مرهقا ومنهارا. لم يكن قادرا على فهم عملية الهدم المنظمة. عندما وصلنا إلى قصر الداى (..) شعرت بعينيه تتضاءلان وبتعب يعلو ملامحه مثل المريض .	
95	7- مرافقي كان مأخوذا بهذا المحيط الذي يقول ألامه بالصمت والسكون الخادع. تأمل طويلا بقايا حائط متآكل دمرته الحرب التي لا اسم لها .	
105	8- تأمل البحر والسماء طويلا . فتح عينيه وأذنيه مثل طفل صغير يكتشف للمرة الأولى أسرار الحياة . كان يصغي وسط هذا القلق وهذه الخيبة إلى تفاصيل الصمت الأزرق والأخضر. وصوت جده الذي اختلط بصخب تلك الأمواج .	

نلاحظ من خلال هذا الجدول أن السارد لا ينقل لنا إلا ما يراه باديا على ملامح دون كيشوت، ويتحسس من خلالها ما كان يمكن أن يعتور في داخله. ففي محتوى التبئير الأول، يحاول السارد اعتماد رؤية خارجية تكتفي بوصف ما تراه، لكنها سرعان ما تدحض بقوله (تبدو مزعجة له قليلا). فلفظة "تبدو" تشهد بما فيه الكفاية على تضيق في حقل الرؤية الذي يتبناه السارد. فالاعتماد على هذه الكلمة، لا يشكل خروجاً عن الرؤية الداخلية بل هو تأكيد على نقل إحساس باطني يستشعره حسيين في دخيلة دون كيشوت. وتبقى صحة هذا الشعور أو عدمه، مفتوحاً على ما يمكن أن يبديه القارى تجاهه. يقع التبئير الثاني على المستوى ذاته ليؤيد الرؤية - مع، التي يعتمدها الراوي في الخطاب. لقد تحقق فعلاً أن دون كيشوت يعاني إرهاباً جراء النظر إلى عينيه اللتين تبديان ذلك بوضوح، على أنه يحاول كل مرة الولوج إلى أعماق الآخر انطلاقاً من إحساسات تراوده مما يتجسد أما ناظره ويعبر عنه صراحة في قوله (من الصعب عليه تحمله).

إن الراوي لا يستطيع أن يلج عالم أفكار دون كيشوت الداخلية نظرا لرؤيته المساوية لرؤية شخوصه الروائية عامة، ففي محتوى التبئيرين الثاني والسادس يتحقق ذلك أين لا يعلم المشاعر الحقيقية للشخصية المبارة، وما يقدمه لنا سوى تأويلات عامة ترتبط أساسا بالقسمات الخارجية العاكسة للأعماق (كان باديا - من خلال عينيه) والتي تزداد توضحا باختيار ملفوظ بعينيه(شعرت) الذي يعمق هذه الفكرة (شعرت به مرهقا ومنهارا - شعرت بعينيه تتضاءلان - شعرت بتعب ما يعلو ملامحه) .

فالتعب والإرهاق والانهايار الذي يعانیه دون كيشوت لم يعبر عنه صراحة، إنما هي مجرد تخمينات يحاول حسيسن استشعارها انطلاقا من عيني مرافقه اللتين بدأتنا تذبلان، أو ملامحه الخارجية التي تعكس تعب بوضوح.

ومثل ذلك الأنموذج السابع، أين يظهر اهتمام دون كيشوت الشديد بواسطة ما يبيديه من حركات خارجية، غير أن التدخل المفروض من حسيسن يتضح -على الدوام - في إبداء آرائه حول أشياء مختلفة، يحاول إيصال صورتها لنا، كما هو الحال في حديثنا عن التبئير على الرحلة، ويبدو ذلك جليا في قوله: ((المحيط الذي يقول آلامه بالصمت والسكون الخادع - بقايا حائط متآكل دمرته الحرب التي لا اسم لها)).

يحاول الراوي كذلك وصف الحالة التي تلبست رفيقه، وهو يقف أمام لوحة سرفانتس المسروقة الموجودة بالمفرغة(4)، ويتضح تدخله هنا بإيراد سلسلة من الملفوظات ترد على التوالي لا تتحرر من قبضته؛ إذ يحاول بطريقة أو بأخرى الإعلان عن شعوره من خلال ما يتراءى أمامه (باندهاش - لم يستطع تصديق ما رآته عيناه - بحنان كبير - كأنه خائف من كسره أو ليتحقق من أصالته).

إن هذا النوع من التبئير الداخلي، هو ما دعا جنيت إلى القول بأنه صعب التطبيق بشكل دقيق؛ أي إن معرفة السارد المساوية لمعرفة الشخوص لا تتحقق بشكل صارم؛ باعتبار أن الشخصية المبارة لا يمكن النظر إليها بكل موضوعية<sup>1</sup>.

ويقدم لذلك مثالين يدعم به قوله حيث يشير إلى قول سنتاندال، وهو يصف لنا ما يفعله "Fabrice" و يفكر فيه: "دون تردد ورغم أن القرف يكاد يقتله، قفز "Fabrice" من على ظهر حصانه، أخذ يد الجثة بين يديه وحركها بصرامة، ثم مكث وكأنه منعدم، أحس

<sup>1</sup> جبرار جنيت وآخرون، نظرية السرد ، ص 62 .

أنه لا يملك القوة ليعود إلى صهوة حصانه، ما كان يُشعر بالرعب أكثر هو تلك العين المفتوحة". وهو مثال يخالف هذه الفقرة التي يُكتفى فيها بوصف ما تراه شخصية البطل: "كانت رصاصة قد دخلت جانب الأنف، واحترقت الرأس لتخرج من الجانب المقابل، وشوهت الجثة بشكل مرعب، وبقيت عين مفتوحة"<sup>1</sup>.

فالاختلاف -إذن- واضح من خلال هاتين الفقرتين، أين يظهر تدخل السارد واضحا في المثال الأول، في حين يختفي الإحساس بذلك في المثال الثاني، حيث لا يشار إلى الشخصية إلا من الخارج.

وقد لاحظ بويون هذه المفارقة جيدا، ودعا في مفهومه للرؤية - مع أن يكون النظر إلى الشخصية ((في الصورة التي تكونها عن الآخرين، وبشكل ما في شفافية هذه الصورة وبصفة مجملة فإننا نقبض عليها كما نقبض على أنفسنا من خلال إدراكنا المباشر للأشياء ولمواقفنا تجاه ما يحيط بنا وليس داخل أنفسنا))<sup>2</sup>.

ويكون ذلك عسيرا بالفعل، فالسارد "حسيس" يتجاوز الأوصاف الظاهرة للعيان في محتوى التبئير الرابع، ويحاول استشعار كوامن دون كيشوت بما تستثيره ملامحه الخارجية، لتأتي لفظة "كأنه" تعميقا لرؤاه الداخلية، فملامسة دون كيشوت للوح (بحنان كبير) حسب رؤية السارد الذي نتتبع بعينه الشخصية المبارة، ربما تكون نتيجة خوفه من كسرهما، أو هي رغبة في التحقق من أصالته، ونراها محاولة أخرى للزيارة في عدد الاحتمالات. ولو أننا أعدنا كتابة تلك الجملة، لاخترلناها في بضع كلمات: ركع دون كيشوت على ركبتيه، وهو يفرح عينيه، ولامس اللوح.

إن التبئير الداخلي الذي يمارسه السارد في الخطاب، قد يصل في بعض المواقف إلى محاولات تأويل مبالغ فيها، يحاول أن يجعلها الموضوع الوحيد الذي يخبئه عقل الآخر، كما هو مائل في المثال الخامس، أين تتراءى دهشة دون كيشوت وامتعاضه من ضياع كنوز داخل مزبلة، بل إن حسيس يسعى إلى تصوير ما داخل نفس صديقه بطريقة تذكرنا بالروايات الكلاسيكية، أو الحكاية ذات التبئير الصفر- حسب تعبير جنيت- التي يُظهر فيها السارد تدخل سافرا على أفكار الشخصية، وفرضا لأفكار بعينها على القارئ.

<sup>1</sup> المرجع نفسه ، ص 62 ، 63 .

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، ص 63 .

فما تراءى لدون كيشوت لا يستطيع حسيسن التكهّن به، وقد يكون ما قدمه مجرد تنبؤ وتعبير عن مشاعر واحساسات خالجه تلك اللحظة، وينطبق هذا الكلام على محتوى التنبؤ الأخير.

ونعثر إلى جانب هذا محاولة للوصف الخارجي المحايد، التي لا تلبث أن يجتاحها تدخل السارد، كما في المثال الثالث، الذي يؤدي هنا دورا ساخرا، فأنى للشخصية أن تستمتع بالأدخنة المتأنية من مفرغة .

لا شك أن المساواة المعرفية بين السارد وشخصية دون كيشوت المبارة، قد اتضحت فحسيسن لا يقدم لنا ما يراه حيالها إلا من كوته الداخلية، ومحاولة التنبؤ بشعوره تجاه ما تبديه ملامحها. وهذا ما سيخلق تضيقا في حقل الرؤية، فننتقل بذلك في ثنايا الخطاب بعينيه، مع ما ينجز عن ذلك من انعكاسات قد تؤثر على إدراك القارئ. وقد نلمس ذلك في تطويع شخوصه لأداء أغراض يرتضيها، فنشهد أن ما يتفوه به حسيسن يزيده دون كيشوت استغرابا وتوهانا، بل وتأكيدا في كثير من الحالات، التي قد تصل فيها المجازاة والتأثر المبالغ فيه إلى استخدام الألفاظ ذاتها.\*

ويدخل ضمن هذا الطرح ما يمكن أن نسميها بالشخصيات المساندة، التي تجاري أفكار السارد ورؤاه، فهو في حديثه عن زهرة الكاسي يطوع لنا صوتي حنة وزجاج باب الوادي للتعبير عن الشعور ذاته<sup>1</sup> كما يتحدث عن شخصية نورة "مديرة متحف الفنون الجميلة" كضحية لوزارتها التي طردتها من العمل، نتيجة سرقة لم يكن لها دخل فيها من قريب أو بعيد، وهي المرأة الوحيدة التي استطاعت أن تعطي نفسها جديدا لمتحف الفنون.<sup>2</sup>

ومثلها السائق الشاب الذي أحس في كلامه نوعا من الألفة، إذ يقول:

((رد فعله كان طيبا، وهو ما جعلني أطمئن أكثر(..) كان ثرثارا ولكن شابا يقظا وهو الذي أدخلني في حوار معه))<sup>3</sup>، فكأن ما استشعره حسيسن من أول رد فعل للسائق، هو مادفعه إلى الإطمئنان إليه، وفتح مجال الحوار معه، الذي يفسر فتح قلبه فيما بعد للحديث عن معاناته.

\* نرجى الحديث عن هذه القضية إلى دراسة بنية التواتر. ينظر البحث ، ص

<sup>1</sup> ينظر : حارسه الظلال ، ص 17 ، 18 ، 20 ، 22 .

<sup>2</sup> ينظر : م. نفسه ، ص 44،46 .

<sup>3</sup> م. نفسه ، ص 134 .

ويدخل صوت شخصية مايا، امرأة التي التقى بها دون كيشوت في الدهاليز وقت احتجازه، ليعمق روح الحزن والألم و المرارة السائدة في الخطاب، إذ نراها تعبر عن مأساة مغارة سرفانتس، بطريقة السارد نفسها:

((مغارة دون كيشوت يمكنها بمجهود بسيط أن تصير معلما تاريخيا مهما(..) أظن أن حضور الدولة منعدم وإلا لما وصلت إلى تلك الحالة من الترددي))<sup>1</sup> .

تشكل الشخصيات المعارضة\* موضوعا هاما للتبئير من قبل السارد، ينهج فيه السبيل نفسه في التبئير على شخص دون كيشوت؛ إذ إنه يعتمد إلى تفسير ما تبديه ملامحها بما يعثور داخله، وما يستشعر من تصرفاتها، ويمكن توضيح ذلك في الجدول التالي:

ص	مضمون التبئير	المبأر	المبئر
108	1- لم يكن باستطاعته أن يرفض، لأنه <u>كان يظن</u> أنني على قدر من الأهمية .	صاحب النظارتين السوداوين	السارد
125	2- أرجوك لا تفعل أي شيء يمكن أن يزيد وضعيته تعقيدا. بدون أن ألتفت نحوه ، <u>شعرت</u> بأن جملته الأخيرة كانت تهديدا مبطنا .	زكي	
128	3- الذي أربكني هو أنني بعد كل المجهود الذي بذلته <u>لم يبد عليه</u> أنه اقتنع بما قلته له .	مقدم	
137	4- قطع عليّ لحظة التأمل : أهلا بمتقفنا العزيز <u>شعرتُ</u> في كلامه نوعا من التعالي.	توفيق	
185	5- العسكريان صمنا كثيرا قبل أن يكلماني، <u>وكان كل واحد منهما كان ينتظر من الآخر أن يبدأ أو يتورط معي</u> .	رجلان بلباس عسكري	
197	6- كان يتحدث ويتوقف للحظات <u>وكانه</u> ينتظر مني تعليقا يؤكد ما كان يقوله .	رجل بلباس أسود	

<sup>1</sup> م. نفسه ، ص 211 .  
\* سنزواج هنا بين الشخصيات المعارضة بالمفهوم الغريماسي، والشخص التي تظهر عدا له بمخالفتها أفكاره.

لا تخرج هذه المحتويات التنبؤية عن نهج الرؤية - مع، فالراوي لا يعرف أكثر مما يعرفه الآخر، وما يصدره نابع من احساسات داخلية، تحاول تفسير ما يتراءى في ملامح هذه الشخوص أو كلامها.

وما نلحظه استخدام ملفوظات تدل على ذلك (كأن - شعرت - لم يبد) التي تساعد على توضيح حقل الرؤية، والاستناد إلى تأويلات السارد.

فهو في الشخصية المبارة الأولى يستند في تفسير ما اعتور نفس صاحب النظارتين السوداوين، من خلال عدم استطاعته رفض طلب رؤية بطاقته الوظيفية.

وقد يستعوض السارد بإشارتي (كأن - لم يبد) لأداء الغرض ذاته، ففي المثالين الأخيرين يذكر على لسان دون كيشوت أن العسكريان صمتا لفترة طويلة، ويرجح أن يكون السبب انتظار كل واحد منهما الآخر لبدء الحديث، كما يفسر توقف الرجل المستمر محاولة التعليق على أقواله وتأكيدهما، إضافة إلى أن عدم الاكتراث واللامبالاة التي تبديها شخصية مقدم المبارة تحقق ما توصل إليه السارد.

ويحاول في مواضع أخرى إدخال شعوره وإحساسه "شعرت" التي لا تحدد هنا من خلال ما توحيه ملامح هذه الشخوص، إنما ما يبديه كلاهما، فهو يستشعر في مقولة توفيق نوعا من التعالي، ونحس أنه يحكم على هذه الشخصية من خلال أول كلمة ترد على لسانها، ويحاول توجيه إدراكنا لتقبل الشعور ذاته من خلال ما يورده لاحقا<sup>1</sup>، كما أنه يستشعر - في موضع آخر - من كلام زكي نوعا من التهديد الذي قد يصيب فيه أو يخطئ.

إن أول ما يمكن ملاحظته حول الشخصيات المبارة السابقة، أن تفسير احساساتها الداخلية من خلال ملامحها أو كلامها لا يشغل مقاما طباعيا كبيرا؛ إذ لا تظهر بالكثافة نفسها أو الاهتمام الذي يوليه لشخصية دون كيشوت المبارة.

فما السر وراء ذلك؟

نرى أن السارد يعمد في تبئيره إلى طريقة أخرى، يحاول بها توضيح حقل الرؤية أكثر، عن طريق الإيهام بكثرة الحوارات التي تعبر عن أفكار الشخصية ومكوناتها. ويتعلق هذا الجانب بالشخوص المعارضة بنوعها المذكورين سابقا.

<sup>1</sup> ينظر ، حارسة الظلال ، ص 137، 141 .



ويتضح تبئير حسيين على هذين الصنفين خلال محاوراتها مع بعضها البعض، أو نقل ما يدور بينهما وبينه شخصيا. وتتحقق سيطرته في انطاق شخوصه بما يعكس مستويات تفكيرها، التي يحاول تعريتها أمامنا.

تعمل الشخوص المعارضة على سد الطريق؛ لعدم تحقيق غرض السارد المنشود، في تخليص صديقه من الأسر. ويركز حسيين في كل مرة على الجوانب السيئة والسلبية عند كل شخصية، لتتضح بعدها السخرية المرة من جهلها، ولا مبالاتها، وإيكال المهمة دائما إلى رأس مدبرة تبقى معرفتها دوماً طبي المجهول، حيث لا يمكن مطلقا الوصول إليها "المعلم" ، بل إن الحكم عليها قد يكون من النظرة الأولى كما هو الحال في حديثنا عن شخصية توفيق، أو استدراج بعضها إلى أفكار بعينها للسخرية منها ولننظر إلى هذا الحوار الذي دار بينه وبين توفيق حول دون كيشوت :

((لقد تحصلت على معلومات هامة تخص وضعيته، فهو بين أيد أمينة. أقول لك هذا على الرغم من سرية، حتى لا تقول عنا بأن اختلاف الرأي جعلنا غير ديمقراطيين. لا يا سيدي لم يمر هذا مطلقا بذهني(كنت على يقين أن علاقته بالديمقراطية مثل علاقتي بعلم الذرة) هو مجرد نقاش لا أكثر)).<sup>1</sup>

يتضح هذا الأسلوب عند السارد في غير موضع من الخطاب، الذي يتخذه مثالا للاستهزاء والسخرية، بل إلى إعطاء حكم نهائي حول هذه الشخصية وغيرها<sup>2</sup> بما قد يؤثر على إدراكنا.

يسعى السارد أيضا للتعبير بالطريقة نفسها عند الشخوص التي تبدي عداً له، وتظهر بمستويات فكرية متناقضة. ويتضح ذلك في شخصية سي وهيب "وزير الثقافة" التي لا ينطقها إلا ليكشف عن صورتها المتناقضة، من خلال سياسة الترقيع في آخر اللحظات، لتبدو بصورة لائقة أمام الآخر<sup>3</sup>، أو لفضح لامبالاتها وجهلها، ولعل أبرز موقف يعبر عن هذا زيارة ضيف إسباني أرض الجزائر، ورغبته في زيارة مغارة سرفانتس. وها هو حسيين يحاور سي وهيب:

(( - واش تقعد بي ؟ شكون هذا سرفانتس ؟

<sup>1</sup> المصدر السابق ، ص 139 .

<sup>2</sup> ينظر : المصدر نفسه ، ص 123 ، 124 ، 130 ، 140 ، 141 .

<sup>3</sup> ينظر ، المصدر نفسه ، ص 41 ، 45 .

-ولكن يا سيدي ؟ ...

تغيرت ملامحه نحو شكل رمادي غامق، ثم قطع كلامي، وهو يقهقه في وجه مستشاره الذي لم يكن إلا صهره الأبله، فاتحا فمه الذي أظهر كل أسنانه المخرمة<sup>1</sup> قد يعبر هذا الموقف عن أشياء عدة، بدءا بفضح الأسلوب المنتهج من قبل الشخصية المبارة "واش تقعد بي"، إلى جهلها التام بشخصية سرفانتس، كان من المفروض أن يكون أول العارفين بها، وتكون الجملة التالية لذلك "تغيرت ملامحه نحو شكل رمادي ... " أكثر تعبيراً عن تضيق في حقل الرؤية، يتبعها السارد منذ البدء؛ حيث إنه لا يكتفي بوصف خارجي لما يراه، إنما يريدنا أن نتبع ذلك بعينيه اللتان تطبعان هذا الوصف بكل ما هو سلبي، ويعطي انطباعاً سيئاً(أبله - أسنانه المخرمة).

وتظهر المحاولة ذاتها في شخصية رئيس الجامعة المبارة، التي يرى - كما يقول الناس - في حصولها على منصبها مجرد حيلة لتخبئه أموال الدولة المسروقة، في حين تحاول إظهار نفسها بلبوس مخالف. وهاهو يقدم لنا صورة عنها ضمن خطاب ساخر:

((مسح على بطنه المنتفخ كمن يخرج من مادية دسمة ثم قال بنوع من الملعنة والخبث: - أتمنى أن لا أكون قد أزعجتكم، فأنا كنت دائماً في خدمة هذا البلد المعطاء، ولن أتوقف أبداً عن هذا النفس التطوعي))<sup>2</sup>

وينهج حسيب السبيل نفسه في حديثه عن هذا الصنف من الشخوص، تقدمه في

الجدول التالي:

ص	محتوى التبئير	المبار	المبئر
70	1- عندما رأنا على عتبة المصنع لم يكن بشوشاً أبداً . ولكن شيئاً ما كان يضطره ، ربما خوفه من وظيفتي، حاول عبثاً أن يغير من اكفهرار وجهه المضطرب .	شفيق	السارد
75	2- عدل شفيق سرواله الذي نزل تحت سرة بطنه المنتفخ وضبط هندامه قبل أن يرد بهدوء مقتعل .		
93	3- فجأة عوى رئيس البلدية مثل الكلب المكلوب الذي رمي على رأسه ماء صارخاً بأعلى صوته .	رئيس البلدية	

<sup>1</sup> المصدر نفسه ، ص 42 .

<sup>2</sup> م. السابق ، ص 229 .

113	4- شعرت في عينيه بشيء من الخديعة والقبح . في الحقيقة منذ اللحظة الأولى عندما ركبت معه وأنا أشعر بعدم الارتياح ، أحسست بنوع من التقزز منه .	سائق السيارة
142	5- ضحك بنوع من السخرية حتى برزت أسنانه الأمامية المكسورة وأطل بينها رأس لسان رقيق كلسان أفعى .	سائق تاكسي
146	6- عندما تصادف زكية صديقتها الحميمة سكرتيرة وزير الاتصال ذات العيون الثلجية والقامة العالية والمنحوتة كراقصة بالي ، جزء كبير من الفترة الصباحية يتلاشي في القيل والقال .	زكية/ سكرتيرة وزير الاتصال

لعله قد اتضح التضييق الذي يمارسه حسيين في تقديم هذه الشخصيات، فهو جهة يحاول التنبؤ بأحاسيس غيره، انطلاقاً مما يترأى أمام ناظريه مستعملاً ملفوظات تدل على ذلك "ربما" (1) أو التي تحكم على الشخصية من اللحظة الأولى، وذلك ما أحسه من عيني سائق السيارة (4) - كما شاهدنا ذلك في حديثنا عن السائق الشاب - كما أنه من جهة أخرى يحاول التدخل بصوته للتعليق على أوصاف يسقطها على بعض الشخصيات ليجعل حقل الرؤية أكثر تضيقاً، فنذكر - بذلك - بعينية ما يحسه وما يؤدي أغراضاً يرتضيها .

فهو يصف بطن شفيق بالمنتفخ، كما فعل مع رئيس الجامعة، ويعلق على كلام رئيس البلدية بطريقة فضة (3) إثر توجهه رفقة جماعته إلى حديقة التجارب النباتية والرغبة تحذوهم لتحطيم التماثيل المزدانة بها، إضافة إلى التركيز على ما هو سلبي تجاه هذه الشخصيات (5 ، 6) ولعل هذا ما لاحظناه في حديثه عن شخصية صهر سي وهيب .

### 3-1-3- التبئير على الأماكن:

تشكل الأماكن موضوعات تبئير هامة في الخطاب، تزيدنا تدعيماً لما قلناه سابقاً؛ أي اعتماد السارد في وصفها وتقديمها لنا في لبوس خاص يعبر في الواقع عن نظر أحادية، يحاول بها السيطرة على عالم الحكاية.

ونقدم فيما يلي هذا الجدول لأماكن مباراة مختلفة:

ص	محتوى التبئير	المبار	المبئر
23	1- مكتبي مفتوح على الخليج العاصمة نصف دائرة من الماء تخضر في الصباح قبل أن تتلاشى ألوانها مع منتصف النهار (..) ويفتح كذلك على نصب مقام الشهيد الضخم كتلة إسمنتية جامدة وخالية من أية روح .	خليج العاصمة/ مقام الشهيد	السارد
64/63	2- هذا المطار الذي ظل كتلة من البيطون العاري، لم يستطع أن يستقر على شكل منذ أربع سنوات، مثله مثل ميетро العاصمة بأفواه الواسعة ومخارجه التي لا تؤدي إلى شيء . النموذج الرمزي الرمزي لإفلاس سياسة العجز والخراب .	المطار / الميетро	
127	3- مدخل المديرية العامة للأمن الوطني كان مخيفا بضخامته وصمته وبرودة حديده: أبواب حديدية ضخمة لم تتأكل على الرغم من الرطوبة والبحر الهائج دوماً مقابل النباتات التي أكلتها الأملاح البحرية وشوهدا الصدا .	المديرية العامة للأمن الوطني	

يتضح من خلال هذه الأمثلة المختلفة التي نعممها على باقي الأمكنة المبارة الأخرى، السبيل الذي يسلكه السارد في عرضها. إنه يحاول توجيه نظرنا بما يدركه، وما يشعر إزاءه بمشاهدة هذه المواضع، وهو ما سيضيق بطبيعة الحال حقل الرؤية السرية.

فلو أن حسيين اكتفى في تقديمه لخليج العاصمة ومقام الشهيد المبشرين بالجملة التالية "المكتب مفتوح على خليج العاصمة، نصف دائرة من الماء، ويفتح كذلك على نصب مقام الشهيد الضخم" ودعم هذا التقديم بما يمكن أن يحقق شفافية هذه الصورة، لكان الأمر مختلفاً، لكنه يسعى دوماً إلى توجيه إدراكنا بما يوافق رؤاه، في عملية تأطير شاملة تحاول الكشف عن كل ما يراه سيئاً، ويعبر - في الواقع- عن رؤاه "تخضر في الصباح قبل أن تتلاشى ألوانها مع منتصف النهار - كتلة إسمنتية جامدة خالية من أية روح" .

والشيء نفسه ينطبق على المطار والميетро المبشرين(2) في محاولة لتوجيه إدراك القارئ نحو ما ألمّ بهما، كنتيجة لما أطلقه عليه في مقولة "النموذج الرمزي لإفلاس سياسية العجز والخراب" التي تعبر بحق عن تدخلات سافرة ، كما في حديثه عن مدخل بناية المديرية العامة للأمن الوطني التي يشعر حيالها بالخوف جراء ضخامتها وبرودة حديدها ..

إنها النموذج الآخر المقابل للبنىات التي أكلتها الرطوبة وأملاح البحر والصدأ ونرى في جميع ذلك تعبيراً عن ما تعانیه دخيلة الراوي من إحساس بالمرارة واليأس.

فحارسة الظلال حكاية ذات تبئير داخلي ثابت؛ تخضع لرؤية واحدة هي رؤية الراوي الذي نشهد تدخلاته السافرة في توجيه الخطاب، وتضييق حقل الرؤية بانتهاج طريقة غير موضوعية في نقل الصورة المرئية، أو في التحكم في أقوال شخصه الروائية، على الرغم من المحاولة الإيهامية بتكثيف الخطابات المنقولة الحوارية.

ونحاول فيما يلي تلخيص ما قلناه سابقاً في المخطط التالي:

## مخطط

### 3-2- التبيين الخارجي :

تقف شذرات من التبيين الخارجي في ثنايا الخطاب؛ لتعبر عن معرفة أقل للسارد من باقي الشخصيات الروائية، وتظهر صراحة في الأقوال التالية:

ص	محتوى التبيين الخارجي
105	ظل دون كيشوت صامتاً، ومن حين لآخر يسجل ملاحظات الصغيرة في كناشه، تفاصيل بكاملها كان يحولها إلى مجرد رموز هو وحده القادر على تأويلها وفهمها.

115	تكلم كثيرا عن دون كيشوت، وعن خليط من المعلومات التي لم أستطع فكها، لم أفهم من المكاملة إلا بعض العناصر التي لم تكن كافية لفهم عام.
118	سمعتها تغمغم بدون أن أفهم ما كانت تريد قوله

إن هذه الأقوال تعبر صراحة عن عدم قدرة من طرف السارد لفهم ما يدور بخلد شخصه، أو حتى محاولة التنبؤ بها، حيث يظهر دون كيشوت في القول الأول مدوناً لبعض الملاحظات لا أحد غيره يستطيع فهمها، كما أنه في القول الثاني يحدثنا عن مكاملة هاتفية بين صديق له وشرطي يعمل في الأمن المركزي، تعبر عن قلة معرفة؛ إذ لم يستطع فك رموز ما تلقفته أذنه من ألفاظ. والشيء نفسه في حديثه عما كانت تريد حنة قوله .

تنتأى إلى جانب هذا أنواع من التبئير الخارجي، تظهر ضمن ما أسميناه في الفصل الأول بالتعليقات التي تنتثر بين المنقولات الحوارية، وتأخذ شكلا موجزا؛ نظرا لكثافة الأخيرة، إضافة إلى السيطرة التي يمارسها السارد في الخطاب .

فها هو حسين يقدم لنا هذا الموقف عن دون كيشوت:

(( شرب الرشفة الأخيرة، بعد مدة من كأس الشاي الذي أتى له به لخضر بواب الطابق الذي كنا فيه ))<sup>1</sup> .

فمثل هذه التقديمات التي توطئ للولوج إلى الخطابات المنقولة الحوارية خاصة ذات التبئير الخارجي قليلة.

يظهر هذا الشكل من التبئير مطولا في أحيين أخرى، حينما يتعلق الأمر بوصف أمكنة مختلفة باستفاضة؛ لتعبر عن استرسال كلام صاحبها، مثل وصف "حنة" الجميل للفيلما التي كانت تقيم بها، أو حديثها لدون كيشوت عن طريقة الوشم القاسية، أو وصف المكان الذي دخله حسيسن رفقة صديقه بمفرغة وادي السمار<sup>2</sup>

إن التبئير الخارجي لا يشغل مقاما طباعيا كبيرا؛ نظرا لتأطير السارد الدائم، فهو لا يلبث أن يقدم وصفا معيناً في بضع أسطر إلا ويعقبه تدخل سافر منه، و تضيق بذلك في حقل الرؤية السردية. وهذا ما ينطبق على "شرفات بحر الشمال" التي سيأتي الحديث عن طريقة بناء الرؤية السردية فيها.

<sup>1</sup> م. السابق ، ص 34 .

<sup>2</sup> ينظر : المصدر السابق ، ص 53 ، 54 ، 56 ، 71

#### 4- بناء الرؤية السردية في " شرفات بحر الشمال " :

يزول الغموض حول هوية الراوي في "شرفات بحر الشمال"، على خلاف ما شهدناه في "حارسه الظلال"؛ إذ نستشعر أن القصة قصته. يقول مع الصفحة الأولى:  
( ( شعرت بانكسار عميق فجر هذا اليوم وأنا ألمم شؤوني الصغيرة، وأنزع للمرة الأخيرة من على الحائط المتآكل، صور الوالد و زليخة وأمي وإطار عزيز المذهب الذي كدت أنساه في الزاوية ))<sup>1</sup>.

توحي هذه المقولة منذ البدء بانتقال مكاني ستقدم عليه الشخصية المتحدثة التي نتعرف على اسمها (ياسين) بعد ثلاث صفحات، والنبرة الحزينة (انكسار عميق) التي ستلف الخطاب؛ كتعبير عن حالة حزن وألم يعتصران قلب السارد. إنه يللم ما تبقى من ذكريات

---

<sup>1</sup> شرفات بحر الشمال ، ص 10 .



يحملها معه إلى إحدى مدن بحر الشمال (أمستردام) وزاده الأول والأخير صور والدته وأخويه عزيز و زليخة.. أسماء سيكون لها مقاما هاما ضمن الخطاب.

نجد أنفسنا -إذن- في الشرفات بحر الشمال أمام شخصية تقوم بوظيفتي السارد والبطل في آن واحد، وهي بذلك تزيح اللبس الذي اعترضنا في "حارسة الظلال" لنكون أمام راو يحكي قصة ماضيه وحاضره، التي تتمازج مع قصص أخرى، تساهم في بناء عالم الحكاية ككل.

ويلتزم الخطاب برؤية داخلية، تعبّر عن وجهة نظر الراوي الذي ندرك بواسطته عالم حكيه، حيث لا يخرج عن وضع بصماته وانطباعاته والتعبير عن احساساته وانطباعاته .  
فالحكاية -وفق مصطلح جنيت- ذات تبئير داخلي تتساوى فيه معرفة ياسين مع معرفة شخوصه الروائية؛ حيث إنه لا يقدم لنا شيئا إلا وقد علمت به الشخصية، سواء ما تعلق بأحداث ماضية، أو ما يعيشه معها أثناء لحظات الحاضر؛ باعتبار أن الخطاب يزاوج بين هذين الزمنين، على خلاف "حارسة الظلال" التي تقيم عالمها الروائي المتخيل على استرجاع وقائع ماضية.

وينهض -إضافة إلى ما ذكرناه - شذرات من التبئير الخارجي، يعتمد فيه الراوي إلى إظهار نقص معرفي تجاه الشخصية المتحدث إليها، وتشكل بعض الأوصاف إلى جانب ذلك تدعيما لها، أين لا يظهر فيها تدخل من قبله ووشي باحساسات داخلية تراوده تجاهها.

#### 4-1-التبئير الداخلي ( المبرر / السارد ) :

إن المبرر- وفق ما قلناه سابقا- شخصية الراوي - البطل الذي يفرض هيمنته المطلقة على الخطاب، حين ينقل لنا مشاهداته العينية مدعمة بما يخالجه وما تتركه تلك المشاهدات من انطباعات حوله، على الرغم من كثافة الخطابات المنقولة - حسب ما قدمنا في الفصل السابق - التي تعطي فرصا أكبر لتعبير الشخصية عن ذاتها.

إن ما تختص به "شرفات بحر الشمال" مشاركة فعلية للسارد في كثير مما يقصه، أو رواية لما تحكيه شخصية أخرى، أو ما تناقلته الألسنة حول حادثة معينة، على أن هذا لا يقدم إلا لتدعيم رواه.

فهو ينظر إلى ظاهر شخصية الملتحي -دوما- على أنها مخيفة، ويحاول دائما إصاق أشنع الأوصاف بها، فنجده يقول في حارس المقبرة:

(( في المساء نفسه انتقيت كؤوسا فخارية عديدة كنت قد صنعتها مع زليخة ووضعتها على قبرها(..) ومجسما صغيرا صنعته بيدي كان قد أعجبها كثيرا، لكن حارس المقبرة الملتحي بشكل متوحش ومخيف، أعطاني درسا في الدين ))<sup>1</sup>.

كان من الممكن أن يكون هذا الوصف خارجيا، لو أن ياسين اكتفى بما يراه، لكنه يخالف ذلك بإضافة (الملتحي بشكل متوحش ومخيف -أعطاني درسا في الدين) التي تعبر بشكل مباشر عن رؤيته الخاصة وانطباعاته الذاتية، التي ستؤثر بطبيعة الحال على إدراك القارئ بترك انطباع سيئ على هذه الشخصية، بما يوافق النظرة المراد بثها في نفسه. وستكتف أكثر بقوله:

(( نزع الأواني التي غرستها على جنبات القبر، ثم ضربها على الشاهدة فكسرها، كدت أصرخ لولا خوفي من سحنته التي زادت توحشا مع عملية الكسر (..) التفت نحو مهمماته القبيحة التي كانت تشبه مهممات ميت خرج للتو من قبره))<sup>2</sup>.

قد تزيد هذه المقولة من إصاق أبشع الصفات بشخصية حارس المقبرة ، وتأثيرا بذلك في إدراكنا، حيث ننظر إليها بواسطة عيني الراوي، اللتان ترى فيها صورة سلبية وسيئة بما تظهره من أقوال وأفعال قبيحتين(نزع الأواني وضربها على الشاهدة فكسرها - سحنته التي زادت توحشا- مهمماته التي تشبه مهممات ميت خرج من القبر).

يتجسد الشيء نفسه في حديث الراوي عن شخصية زوج نادين<sup>3</sup> وفقه القرية، الشخصية الدينية التي يكرس من خلالها الجهل والسلبية التامة، كما يتضح ذلك في تطويع صوت فتنة المسابير لصوت الراوي وأفكاره<sup>4</sup>، الذي يطبع هذه الشخصية بكل ما هو منفرد.

إن هذا يعبر عن سيطرة كلية من قبل الراوي، الذي لا ينطق هذه الشخوص إلا بما تبديه من أفعال سيئة تزيدها ثباتا، وبما يدعم رؤاه ووجهة نظره حولها.

إن حديثه عن الفقيه، وزوج نادين، وحارس المقبرة، وفتنة يشكل جزءا هاما من سيرته الذاتية التي يسعى إلى بعثها، حين ترتد ذاكرته إلى ماضيها القريب أو البعيد، أو ما يعيشه في الحاضر، وهذا يفسر بعض الشيء تتبع مجريات القصة المتخيلة، وفق الخطة التي يرتضيها، ووجهة نظرة وحدها.

<sup>1</sup> م. السابق ، ص 180 .

<sup>2</sup> م. نفسه ، ص 181 .

<sup>3</sup> ينظر : م. السابق ، ص 104 .

<sup>4</sup> ينظر : م. نفسه ، ص 33 ، 34 ، 34 ، 63 ، 66 .

من ثم كانت السيرة موضوع التبئير في الخطاب، وهو ما سنحاول البحث فيه:

#### 4-1-1- التبئير على السيرة:

إن أول ما يمكن ملاحظته قلة اهتمام الراوي بمحاولة تأويل ملامح الشخوص الروائية على خلاف ما شهدناه في "حارسة الظلال". ويشكل هذا خلة يختص بها الخطاب؛ ويكون لطبيعة هذه الرواية الدور الكبير في تفسير ذلك، فتركيز الراوي منصب أكثر حول موضوع بعث السيرة ذاتها التي نراها تستدعي اهتمامه أكثر.

غير أن محاولة تفسير ما تبديه سمات الشخصيات أو أقوالها لا يخرج عن طبيعة الرؤية - مع ، أو المعرفة المساوية لمعرفة هذه الشخوص، وهو ما يقيمه حسيسن في "حارسة الظلال". ويمكن توضيح ذلك على الجدول التالي:

ص	محتوى التبئير	المبأر	المبئر
40	1- لم تسألني على غير عاداتها، لماذا هذا السفر المتعجل وما يزال أمامي يومان في أعماقي شعرتُ أنها كانت سعيدة على غير عاداتها لعودتي إلى المدينة .	الأم	
69	2- رفعت عينيها صوبي، طمأننتي ابتسامتها التي <u>انزلقت على وجهها</u> .	موظفة بالطيران	
126	3- عندما بدأت حديثي، أغمض بيدي عيني، <u>كمن</u> يبحث عن شيء ضائع داخل الكلمات، وعندما انتهيت فتحهما بتناقل .	بيدرو	السارد (ياسين)
132	4- شعرتُ في عينيها الواسعتين بعض الألفة والمعرفة السابقة(..) تفحصتني <u>كمن</u> يريد أن يعرف من أين جاء هذا الأدمي الذي نزل فجأة على مدينة، لم يكن مهياً لها ولم تكن تنتظر عبوره الطارئ، هو الذي رتب كل حوائجه للذهاب إلى أبعد نقطة ممكنة على هذه الأرض ليجعل ما بين الأرض التي أحبها وأرض المنفى جداراً من الماء.	حنين	
167	5- تنهدت بعمق ثم صمتت قليلاً، كانت <u>كأنها</u> تبحث عن نفس جديد يسمح لها بمواصلة السهرة، عيناها لم يمت اتقادها وشوقها وحنينها.		

نلاحظ أن الطريقة التي يتبعها ياسين، هي ذاتها المنتهجة من قبل حسيبن في "حارسة الظلال". فالراوي لا ينقل إلا ما يحسه تجاه الشخصية المباشرة، أو من خلال ما تُظهره ملامحها. فنجد أن والدته ياسين في التبئير الأول، لم تسأل عن سفر ابنها السابق لأوانه، وهذا ما دفع ياسين إلى استشعار السعادة التي كانت تغمر قلبها، بقوله "شعرتُ". كما أنه شعر بالاطمئنان (2) من خلال الابتسامة التي ارتسمت على محيا موظفة المطار.

ويستعيض الراوي بتأويلات أخرى لبعض الملامح الخارجية، قد تتجاوز ما ذكرناه سابقاً، باستخدام أداة التشبيه (ك)، إذ يحاول تفسير ما قد تراءى أمام ناظري بيدرو (3)، فيشبه ذلك بمن يبحث عن شيء ما داخل الكلمات التي تفوه بها أثناء حديثه عما يمكن أن تشكّله حبة رمل صغيرة.

ويستخدم الأسلوب ذاته في محتوى التبئير الخامس، الذي يفسر به صمت حنين، ونفسه مع الرابع المقدم بلفظة "شعرتُ". لتزيده كلمة "كمن" تعميقاً، وتوجيهها إلى فكرة وحيدة يتكهن أنها ما راودت عقل حنين تلك اللحظة.

إن الراوي بهذه الطريقة يؤمن لخطابه تبئيراً داخلياً، لا تتجاوز فيه معرفته معرفة شخصياته الروائية؛ حيث إنه لا يفسر ما يعتور نفوس الآخرين إلا بما ينعكس في أعماقه تجاه ما يرى أو يحاول التكهن به.

ولا يشغل هذا مقاما طباعيا كبيرا؛ إذ إن القارئ "الشرفات حر الشمال" يجد نفسه أمام زخم كبير من السير أو أجزاء منها، تتزاحم مع بعضها البعض؛ لتشكل بؤرة الخطاب، وتشغل في هذا سيرة البطل الحظ الأوفر.

تتجزأ سيرة البطل ياسين إلى شقين: شق أول يدخل في غيابات الماضي، حين ترتد الذاكرة إليه، لتصور أيام الطفولة الأولى وما تلاها في أرض الوطن، وشق ثان يكمل المسيرة ضمن الزمن الحاضر بمدينة أمستردام.

ويظهر التبئير على السيرة منذ الصفحة الأولى، إذ يقول: (( كان اسمها فتنة، منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا، علحافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال، ما الذي أيقظها فيّ الآن وأنا على عتبة التلاشي ))<sup>1</sup>.

إنها أول فقرة يلج بها ياسين عالم قصه المتخيل.. توطئة تمهد للحديث عن شخصية فتنة، محبوبة الراوي التي تشكل أبرز محطات حياته.. لقد مضى على فراقها عشرون سنة دون أن يعلم مصيرها.. ربما اندفنت في عمق موجة هاربة، أو أن سيارة المرسيدس أقلتها إلى مدينة أمستردام.

وهاهو اليوم على موعد مع المدينة ذاتها، التي لم تُنسه على الرغم من فتنتها ماضيه الذي يعمد إلى وصلنا به كل لحظة.. إنه اليأس الذي جعله يفر من الوطن (ولربما دون رجعة) ليموت تدريجياً بأرض المنفى.

ترتد ذاكرة ياسين إلى الماضي البعيد لتعيد اجتراره، ويظهر التبئير واضحاً على أيام الطفولة في حديث الراوي إلى حنين؛ إذ يعيدنا إلى بدايات تعلمه صناعة الطين من والدته وزليخة اللتان امتهنتا هذه الحرفة. يقول:

(( بدأت لذة ما تدخلني، كلما صنعتُ عروسة، كما كانت تسمى زليخة الدمى الطينية، شعرت أن بها شيئاً مني ))<sup>1</sup>.

لقد بدأ يتحسس شيئاً فشيئاً سحر لعب الأصابع بالطين، وإظهار تشكلات متنوعة تعبر في الواقع- عن شطط أصحابها. لينجلي سحر آخر أمام ناظريه هو سحر اللعب بالكلمات ورصف الأشواق بينها، وقد تعلم ذلك من صوت كان يُطل عليه كل ليلة.. لقد أضى يعشق الكتابة على غير عادته، وهو من كان يمقت مادة الإنشاء. يقول:

(( كلما تحدثت معلمة المادة عن الإنشاء شعرت في أعماقي بنوع من القلق والضجر ))<sup>2</sup>

إن الراوي في كل ذلك يجعل من حيوات والدته وزليخة وعزيز بؤرا هامة، لا يمكن نسيان تفاصيلها، ولنخط بدءاً هذا الجدول لنحاول الخروج منه بنتيجة:

<sup>1</sup> م. نفسه، ص 173 .

<sup>2</sup> م. السابق، ص 162 .

ص	محتوى التبئير	المبأر	المبئر
177	الأم (ميزار) : أمي خرجت مبكرا على حمارها لجلب الأتربة الأجورية من غار الصيادين. أتذكر أن الصيف كان قائضا في ذلك اليوم	السيرة	السارد
173	منذ أن فتحت عيني لا أذكر أني رأيت أمي ارتاحت يوما واحدا في حياتها .		
178	زليخة: عندما عادت أمي كانت زليخة قد هيات كل شيء، وبدأت تشتغل بحماس كبير حتى نهرتها أمي، ولكنها لم تتوقف. زليخة هكذا تفرغ طاقتها في العمل.		
179 / 180	طوال السنة أيام التي تلت، عملت باستماتة، وبدون توقف حنمروضت، ودخلت الفراش، وفي اليوم السابع ماتت (..) يبدو أننا عندما نكون ممثلئين بانسان ونفقدته نشعر بعري ما وبرعشة برد تأتينا من جهة ما من جهات الجسد .		
219	عزيز: عندما فتحت عينيك على الدنيا رحلت زليخة (..) عندما جئت لأول مرة إلى الدنيا كان ذلك داخل خيمة قديمة، كلما اصطكت الرياح (..) نقبض على عمود الارتكاز حتى لا تقتلع الخيمة، وأنت صغير تسترق السمع إلى تمزقات الرياح في الخارج، وتأملنا بعينين دافئتين وتظننا نلعب فتناغي وتضحك .		

230	<p>قَتْل ، وهو يعبر الدرج الثاني المؤدي إلى حارة المعطوبين (..) وهو يغمض عينيه للمرة الأخيرة (..) رأى مدينة الأطياف، وقد صارت رمادا، وزرقة البحر حالت نحو السواد الضارب باتجاه اللون الأحمر، رأى حرائق لا نهاية لها، واشتعلالات لا شيء تحتها إلا الرماد .</p>		
-----	---	--	--

إن هذه الأجزاء من السير التي ركزنا عليها، تظهر بطريقة مشابهة، وتعبّر عن المعنى نفسه في غيرها، وتؤطر وفق وجهة نظر ياسين، فهو عندما يحدثنا عن والدته يحاول أن يظهر التعب والمعاناة التي قاستها في صنعة الطين؛ لتؤمن لأولادها لقمة العيش. ويُظهر الشيء نفسه عندما يعطي لها الكلمة ضمن ما أسميناه في الفصل السابق بالمنقول الفردي، فهو ينقل لنا ما يعتور في نفسه من إحساسات بعينها يود نقلها إلينا (لا أذكر أي رأيت أمي ارتاحت يوما واحدا في حياتها).

يظهر التبئير كذلك على حياة زليخة، التي قضتها في مساعدة والدتها دون هوادة ، ولعل الفاجعة الكبرى في حياة ياسين كانت يوم فقدها إلى الأبد؛ ونراه يعبر بحق عن آلام داخلية في قوله (عندما نكون ممثلئين بانسان ونفقهه نشعر بعري ما وبرعشة برد تأتينا من جهة ما من جهات الجسد)، لكن الأمل يبعث من جديد بمولد عزيز، وإن وُلد في ظروف سيئة، لاحقته حتى يوم اغتياله المأساوي.

إن الراوي -في الواقع- يؤطر الخطاب بالطريقة التي يرتضيها، فهو يوجه نظرنا إلى ما يريد اطلاعنا به، وما انطبع في مخيلته من وقائع دون غيرها، بدءا بعيشته رفقة أسرته في سبيل كسب الرزق، إلى النهاية السريعة والمأساوية لأخويه.

وكان حياته كاملة تقتصر على كل ما هو حزين ومؤلم فقط، إضافة إلى أننا ننقل بين مشاهدها من خلال عينيه، ووفق احساسات داخلية، تنطبق على الفقرة الثانية من كلامه عن زليخة، أو في حديثه عن عزيز (تسترق السمع إلى تمزقات الرياح، وتتأملنا بعينين دافنتين، وتظننا نلعب فتناعي وتضحك) التي تعبر بحق عن رؤى نفسية تنبع من كوة ذاته اقد تصل في بعض الأحيان إلى ما يشبه التبئير في درجة الصفر-حسب مصطلح جنيت - إذا ما طبقناها على المقولة التي تتبعها(وهو يغمض عينيه للمرة الأخيرة رأى مدينة الأطياف صارت رمادا، وزرقة البحر حالت نحو السواد.. رأى حرائق .. واشتعلالات..).

إن هذه الفقرة تعبر عن تدخل سافر من قبل الراوي خصوصا أنه لم يكن مشاركا لمحنة أخيه وقتها، وما قدمه لنا هو ما تناقله الناس لحظة حضورهم، فيدعم بذلك رؤيته الخاصة بما نعتبره تأويلا مبالغا فيه، يمكن أن يضيق حقل الرؤية إلى أبعد الحدود باعتماد هذا التخمين، الذي نراه معبرا عما يراود مخيلته، ويجيش بصدرة من شعور باليأس والإحباط، ليظهر بالطريقة ذاتها في موضع آخر بقوله :

(( وهو يتدحرج وينزف بالحياة، وضع يده على جبهته حتى يوقف الدم المتدفق كالشلال على عينيه، تمنى أن يمهل الموت دقيقة واحدة يضع فيها رأسه في حجر أمه ، ويسمع إلى نهاية القصة التي بدأتها، وهي تفلي شعره ))<sup>1</sup>.

إن هذه النهايات الفجائية تنتشر بشكل ملفت للانتباه في ثنايا الخطاب، ونحاول إجمالها في المخطط التالي :

## مخطط

---

<sup>1</sup> م. السابق ، ص 230 .



يجتزئ الخطاب أجزاء مختلفة من سير الشخص الروائية ، ويركز على نهاياتها المأساوية، ونرى أن ذلك يتم بايعاز من الراوي ؛ للتعبير عن حالتني تشاؤم ويأس تلفان عالم القصة المتخيلة. ماض وحاضر حزيران لا يبعثان على التفاؤل، وقلب معلق على مستقبل غامض لا يفصح عن أسرار ه وخبائاه.

إنها الآلام التي يزرعها الراوي في نفوس شخصياته؛ للتعبير عن حالة يأس قصوى تجعل أصحابها ينهون حياتهم بالانتحار، أو أن يصطادهم اغتيال غادر، أو يختطفهم موت مفاجئ، وفي أحسن الحالات أن تنهش جسد ه علة ما تعكر صفو حياتهم، فياسين مصاب بمرض القلب، وحنين بالسرطان ووالدتها بالسكر.. وهي أمراض تهدد بقاء ه في أية لحظة

يتحدد حديث الراوي المتواصل بداءة بشخص الرسام الهولندي "فان كوخ" الذي انتحر في نهاية المطاف، ومثله "فرجينيا وولف" التي فضلت إنهاء حياتها برمي نفسها في النهر، ولعلها السبب الرئيس الذي جعل شخصية فتنة تفضل رمي نفسها في البحر، خصوصا أنها كانت تعشقها، وظلت دوما مولعة بها، هذا إذا افترضنا أنها ماتت فعلا؛ باعتبار أن الرواية تنتهي ولا تمكن القارئ من إرواء ظمئه، بخصوص لغز فتنة الذي يبقى طي الكتمان.

ويتضح الشيء نفسه مع "بوشكين" و"مايا كوفسكي" الذي تلّبسته حالة حب قصوى لم يستطع الفكك منها فانتحر، وهو ما يعبر بحق عن حالة مطابقة لما أصاب شخصية زليخة التي ماتت بالداء نفسه. وقد تختلف هذه الحالة عندما يحدثنا عن ظروف اغتيال عبان رمضان، التي نراها مماثلة لما حدث لأخيه عزيز الذي قتل من قبل رفاقه.

إن ما يشكله ياسين لا يخرج عما يجيش بقلبه من من احساس بالمرارة، وهو ما يظهر في الحالات السابقة كقصة انتحار نادين، حيث يقول: (( في لحظة الاختناق فتحت كل النوافذ ليدخل هواء بارد إلى البيت، ثم وضعت على المروحة القديمة المتدلية من سقف الصالون الحزام الصوفي الذي أهدها لها جدتها وربطت الطرف الثاني منه في شكل حلقة على عنقها ، وضربت الكرسي الذي كانت ترتكز عليه برجلها اليمنى بعيدا ))<sup>1</sup>.

فأنى لياسين أن ينقل لنا هذه الصورة، ولم يكن حاضرا لحظة وقوعها، وهذا يذكرنا بحالة الرؤية من الخلف -حسب تعبير بويون- أين يستطيع الراوي معرفة ما يجري خلف الجدران، وإن كنا نستبعد هذا الرأي، فما يجسده ياسين تخيلات يحاول رسمها وفق الخطة التي ارتضى بها تأطير الخطاب منذ البدء، فنتتبع بعينه المشهد الدرامي لانتحار نادين ، الذي يضيف إليه قوله :

(( ضربت الكرسي (..) ليتدلى جسدها المتهاك كخروبة يابسة في لحظة الاختناق رفعت رأسها إلى السقف أملا في ينفطر الحزام أو تسقط المروحة ولكن بدون جدوى))<sup>1</sup> وكأنه الأمل الأخير في النجاة من موت محتوم ومؤكد..إنه ما يزيد من حدة التخمينات المفروضة من قبله، فيلج عوالم الشخصية الداخلية ليعمق روح الحزن والمأساة التي يحاول بثها ورسمها في أذهاننا.

يلعب الراوي الدور نفسه في تشكيل الصور الأخرى وتقديمها للقارئ، ونقدم هذه النماذج التي نعتمدها على باقي ما تضمنه الخطاب:

ص	محتوى التبئير	المبئر
122	1-بيدرو رجل ببنية قوية وعيناه لا تستقران على مكان محدد حبيته ثم اقتربت أكثر من اللوحة (..) لا أدري ما الذي أشعرنى بامتعاض كبير(..) شيء ما في لوحته كان يبعدي عنه ، ربما كان الاستعمال السيئ للألوان الحارة .	السارد
127	2-كان الناس يتحركون كالسيول، ولكن بهدوء كبير ورغبة في المعرفة.في الزاوية الأخرى كانت مجموعة من الشباب تنتظر خلو المكان للاقتراب.وجوههم وخزراتهم من تربة البلاد .	
142	3-قادتني[حنين] نحو شابة كل ما فيها يثير الدهشة كلامها ، رمشات عينيها المتوالية، تفاصيل جسدها المتناغم، وجهها الطفولي، لباسها الأسود وحركة أصابعها غير العادية وخزرتها الدافئة التي تورث الكثير من الثقة والحب.	
144	4-كنت أتخسس من أنين الكمان حركة أناملها[كليمونس] وهي تبحث عن الخيط المفقود أو الصعب .	

196	5-سائق[غلام الله] بعدها مباشرة إلى بهو المجانين بمستشفى مايو Maillot مجموعة من البنايات الصماء والحيطان الهرمة، يسجها حزام من الأسلاك والأشجار الميتة وتجار السجائر والقهوة، الحجرات تشبه المقابر الوطنية في كل تفاصيل الإهمال، وكلما رفعت رأسك رأيت إنسانا إما يبكي أو يأكل نفسه.
269	6-شممت بعدها رائحة غريبة تشبه رائحة النباتات بعد فجر ممطر ورائحة الحبر الطفولي وعباد الشمس وحقول القمح التي تمتد على مرمى البصر(..) جزء من غرابة هذا الفضاء أنه يشعرك بالوحدة والحنين إلى الطفولة البعيدة.

إننا نتتبع مجريات الحكاية بعيني الراوي، ووفق إضافات لرؤيته الخاصة، سواء ما تعلق بوقائع الماضي أو الحاضر، التي تتساوى فيه معرفته بمعرفة باقي الشخصيات الروائية وهذا ما يتضح في محتوى التبئير الثاني، وهو يُقدم صورة خاطفة عن رواق الريشكميوزم والشبان الثلاثة بخاصة.

وتتشكل صورة ثانية في تقديم أوصاف بعض الشخصيات "كليمونس" (3) التي تؤثر على إدراكنا بما تقدمه في عمليتها الإخبارية، وتتجلى فيها "الرؤية-مع" أكثر خلال المقولة الأخيرة (خزرتها الدافئة التي تورث الكثير من الثقة والحب).

ينطبق الشيء نفسه في رسم ملامح الفنان الإسباني بيدرو(1) التي يضاف إليها امتعاض ترسمه لنا احساسات داخلية، يستشعرها ياسين في لوحة هذا الرسام، وهو ما من شأنه أن يحدث تضيقا آخر في حقل الرؤية السردية. ومثله في ذلك محتوى التبئير الخامس الذي يقف عند مستشفى مايو، ويركز على ملفوظات بعينها (بنايات صماء - حيطان هرمة - أشجار ميتة - حجرات كالمقابر - إنسان يبكي أو يأكل نفسه) بشكل يتطابق مع ما جاء في "حارسه الظلال".

تتراءى صورة ثالثة بشكل أكثر دقة في الأنموذجين الرابع والسادس، اللذان يعبران بحق عن جولات في وعي السارد، وفرض ل احساسات داخلية تعانق نفسه .

#### 4-2- التبئير الخارجي :

تتوزع شذرات من التبئير الخارجي - كما شهدنا في حارسة الظلال - وتتناثر بقلة في ثنايا الخطاب لتكمل بناءه، من خلال إظهار معرفة أقل للراوي من باقي الشخصيات الروائية .

ويتجلى جهل الراوي بما يداخل نفوس هذه الشخصوس حتى في سرد وقائع الزمن الماضي، التي يعلم حيثياتها، لكنه يتعمد تجاهلها. ويتضح ذلك في عدم قدرته على معرفة ما يختمر في عقل أحد رفقاء الدراسة، الذي يبتزه يوميا بالمال، دون دراية بالسبب الحقيقي المخبأ، وكذا ما يدور بخلد معلمته، حيث لم يستطع التعرف على ما تكنه.<sup>1</sup> وتقف لحظات الحاضر إلى جانبها، أين يتضح جهل الراوي ضمن أسئلة تدلل على ذلك ، هذا إذا افترضنا أن معرفة السارد تكون دائما أكبر، حتى إن كان البطل نفسه حسب تعبير جنيت.

وتنبئ هذه الأسئلة عن جهل تام بما تعلمه شخوصه، فهو يظهر معرفة أقل أمام نورما الموظفة بمديرية الأرشيف بأمستردام في حديثه عن سر عازقة البيانو كنزة، أو في سؤاله إلى الشيخ المغربي حول مقبرة البحر المنسي، والشيء نفسه يظهر جليا في استفسارات عن قبر تينا الوهرانية أمام حارس المقبرة "عبد الباقي" أو وهو يكتشف حكايات أصحاب مقبرة المنسيين من قبل الشخصية ذاتها.<sup>2</sup>

كما يظهر عدم تدخل الراوي في جملة من الأوصاف التي يحاول رسمها وفق ما تبدو عليه، فيقدم لنا هذه الصورة لفتنة :

(( كانت جالسة وسط مقام الولي المفتوح على السماء، محاذية لضريحه، ممددة رجلها على قشرة لحاف قديم مغطى جزئيا بإزار أبيض، ملفوفة في رداء رقيق بألوان نيلية دافئة متكئة بظهرها على شاهدة القبر ))<sup>3</sup>.

إن هذه المحاولات من التبئير الخارجي لا تشغل حيزا طباعيا كبيرا؛ نظرا للسيطرة التي يمارسها الراوي ياسين على عالم الخطاب ككل.

<sup>1</sup> ينظر: م. السابق ، ص 169 ، 170 .  
<sup>2</sup> ينظر : م. نفسه ، ص 239 ، 252 ، 258 ، 263 .  
<sup>3</sup> م. نفسه ، ص 41 .

فالأراويان – إذن- في الخطابين السابقين ، يفرضان هيمنة مطلقة على مجريات  
حكايتهما، على الرغم من تكثيف الخطابات المنقولة، التي يجعلناها وسيلة لتمرير رؤاهما  
الخاصة، وانطاق الشخوص بما يرتضيان، و هذا ما يمكن ملاحظته أيضا بدراسة بنية  
التواتر فيهما.

يذكر جنيت أن التواتر السردى بين القصة والخطاب لم يدرس كثيرا، ومع ذلك فهو مظهر من المظاهر الأساسية للزمنية السردية، على أنه من ناحية أخرى أمر مشهور لدى النحاة تحت مقولة الجهة (الرؤية) <sup>1</sup>.

وقد أدرجنا عنصر التواتر ضمن قسم الرؤية، لما فيه من ارتباط قوي بما نود البحث فيه، ولتأكيد رؤانا السابقة حول الهيمنة التي يفرضها الساردين على الخطاب، بل إنها دليل آخر على عدم التنوع في وجهة النظر.

وهذا ما سنحاول استبياناه، بالكشف عن طريقة بناء أصناف التواتر الأربعة مرتبة حسب سيادة كل واحدة، وغلبتها على الأخرى في روايتي "حارسه الظلال" و"شرفات بحر الشمال".

### 5-1- أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة :

وذلك كقولنا مثلا " أمس نمت باكرا " الذي يتوافق فيه تفرد المنطوق السردى مع تفرد الحدث المسرود، ويقترح جنيت على هذا النوع اسم الحكاية التفردية Le recit (singulatif) وهو أكثر الأنواع شيوعا.<sup>2</sup>

يغلب على "حارسه الظلال" هذا النوع؛ باعتباره الصورة الطبيعية للحكي، ويتحدد موقعه ضمن الخطاب في قسمين، يتمثل الجانب الأول منه في صدمة ما بعد الحكاية ضمن التوطئة الوحيدة التي يتضمنها الزمن الحاضر في الصفحات (9 - 16) على الرغم من تخللها مقاطع من التواترات اللاحقة. وينطلق الاسترجاع فعليا من بداياته الأولى؛ أي منذ يوم الأربعاء المصادف لمقدم دون كيشوت إلى الجزائر ليتدفق الخطابان المسرد والمنقول لعرض تفصيلات ذلك اليوم حتى عشية يوم الخميس.

ونجد أن جزءا كبيرا من هذين اليومين يدخل ضمن هذا النوع من التواتر (الرواية الواحدة للحدث الواحد) على أن جانبا آخر منه يتضمنه العنصر الموالي (الرواية المتعددة للحدث الواحد) الذي يتلقف خلاله دون كيشوت الكلمة ليعيد صوغ ما حدثنا به حسيين، وإن جاء بطريقة مختصرة.

<sup>1</sup> Gérard Genette , Figures III , P 145

<sup>2</sup> Gérard Genette , Figures III , P 146

يلي هذا تتبع تفصيلي لانتقالات الراوي ولقاء حسيين بوزير الثقافة ورئيس الجامعة بعد قراءة الكورديلو. وتحكى هذه التفصيلات مرة واحدة كذلك، بوصفها أحداثا متفردة ، لا يمكنها أن تحدث وتُقص إلا مرة واحدة من قبل الشخصية الوحيدة التي حضرت وقائعها ووفق ما تستدعيه من سيطرة للخطابات المنقولة.

أما الجانب الثاني، فهو ما يقدمه لنا دون كيشوت، وإن لم يشغل حيزا كبيرا، ويتحدد ذلك ضمن كورديله الذي تضمن سرد بدايات الرحلة إلى لحظة إعتقاله، ليحدثنا عن تفاصيل إقامته القصيرة واستجوابه، ولقائه بزريد، ومثل هذه الأحداث لا يمكن أن تقع وتروى إلا مرة واحدة، خصوصا أن حسيين لم يكن له حظ حضورها بل إن قراءتها لنا جاءت مرة واحدة بتصفحه الوحيد أوراق الكورديلو.

تشكل هذه العمليات الإخبارية مادة خصبة تحقق عدم التنوع في وجهة النظر، وتدعم قولنا بالتدخل المكشوف من قبل السارد على أقوال شخصياته بعامة، حتى إن تم ذلك على مستوى الحدث ذاته.

فالمجارة والتأثر المبالغ فيه عند شخصية دون كيشوت خاصة، تصل إلى استخدام الألفاظ ذاتها ، أو المعبرة بالطريقة نفسها عن شخصية ما، أو حدث وحالة معينين . ولننظر إلى أقوال السارد هذه ونقارنها بما تفوه به دون كيشوت خلال الكورديلو :

ص	أقوال دون كيشوت	ص	أقوال السارد
162	1-ركبت رأسي وسافرت. السفر داخل هذا الفقر الأزرق حماقة لا يمكن تفاديها.	10	1-هذه الآلة الكاتبة هي رفيقتي الأوحده معشوقتي الاستثنائية في هذا الفقر المائي الأزرق .
167	2-ثم أسمع صوت صاناشو يردد (..) عندما تصل إلى روما افعل ما بدا لك. خليه يزيد وسموه سعيد .	16	2-أرجوكم لا تقاطعوني(..) خلوه يزيد وسموه سعيد. لماذا هذا التسرع في الحصول على الحقيقة .
181	3-مهمتي الأساسية تتلخص في البحث عن آثار جدي، والجزائر كما تعرفون [أحد	43	3-ولكن يا سيدي [وزير الثقافة] كما تعرفون سرفانتس هو الأب الروحي لدون كيشوت.

	مستجوبيه] محطة مهمة في حياته .		
183	4-بدون مقاومه تركنتي أنقاد بسهولة نحو مكان مجهول هذه المرة كذلك. ربما باتجاه المعلم من يدري؟ وسط هذه الحالة الكافكاوية كل شيء ممكن .	97	4- كنت على يقين أنه [دون كيشوت] تذكر قصة وزير الثقافة(..)التي حكيتها له ونحن في الطريق لتحضيره لتحمل هذا الجو الكافكاوي .
180	5-عندما بدأت في شرب قهوتي طرح علي [أحد مستجوبيه] سؤالا سخيفا ولكنه حساس،برقت عيناه من خلاله مثل عيني قط .	128	5-حكيت له [مقدم] القصة بكاملها (..) ثم فجأة ركز نظره في عيني ، عيناه الفوسفوتيان كانتا تلمعان كعيني قط .
187	6-لكن بلدا مثل بلدكم حرام أن يضع هكذا، فهو مهدد بالأمنيزيا.	198	6-في هذا البلد هناك أمنيزيا أصابت الجميع .

فأنى لدون كيشوت أن يتلفظ بهذا المثل الشعبي " خلوه يزيد وسموه سعيد " ولم يمكث بالجزائر بضع أيام، هذا إذا افترضنا تلقفه إياه من قبل حسيسن لحظات مرافقته له ، ويدحض المتن الروائي هذا القول؛ حيث إن ما تفوه به السارد ولمرة واحدة "الصفحة16 " كان لحظة بداية التدوين؛ أي بعد مغادرة دون كيشوت أرض الجزائر، وهذا ما يعزز قولنا بالتدخل المكشوف والمبالغ فيه للسارد.

وهو التأطير الواضح أيضا (1) في توظيف الملفوظات ذاتها (القفر الأزرق) وإن اختلفت الحالة المعبر عنها، أو وصف الحالة التي يعيشانها بالعبثية الكافكاوية\* ، أو وصف عيني الشخص المعارضة بالفسفورية اللامعة التي تشبه عيني قط (5) ، كما قد يعبر

\*

نسبة إلى الروائي التشيكوي الجنسية والألماني اللغة فرانز كافكا " Franz Kafka " ( 1883-1924 ) الذي تمتاز نظرتة إلى الحياة باليأس الناشئ عن عبثية الوجود .



بالطريقة نفسها عن هذه الشخص، بإضافة (كما تعرفون) (3) التي ترد على لسان الراوي في غير موضع من الخطاب، إمعانا في السخرية، ودليلا على جهلها وعدم معرفتها بسر فانتس وجنسيته عند سي وهيب. بل إن التأثير المبالغ فيه قد يتضح في استخدام مقولات بعينها دون إحداث تغييرات أسلوبية كثيرة ، ويتجلى هذا في القول الأخير للتعبير عن الأمنيزيا (Amnésie) أو مرض النسيان وفقدان الذاكرة الذي أصاب العباد .

يشغل هذا النوع من التواتر أيضا حيزا طباعيا كبيرا ضمن "شرفات بحر الشمال" قد يفوق ما شهدناه في "حارسة الظلال" ؛ ويكون مرد ذلك الاختلاف الموضوعاتي للعميلين . إن رحلة ياسين في " شرفات بحر الشمال " تخالف رحلة حسيبن ودون كيشوت في "حارسة الظلال" ؛ حيث إن ياسين البطل الرئيس الذي تتبع منه الحركة وتعود إليه، وهو الراوي والمتحكم الأوحده في تأطير الخطاب، فالحكاية حكايته ماكان ماضيا منها أو حاضرا، وإن داخلها قصص أخرى تساهم في استكمال لبنة الخطاب .

وانطلاقا من هذا جاءت معظم الوقائع البارزة في حياته برواية واحدة؛ باعتبارها الصورة الأنسب لذلك، ويتحدد ذلك بداءة بأحداث الماضي التي لم تستدعي الضرورة لتكرارها؛ لأن ذلك سيفقد قيمتها وجماليتها.

ف نجد ياسين يحدثنا عن أيام طفولته بالبيت رفقة والدته وأخويه ، ولقاؤه بفتنة ، ثم مرضها، ودخوله كلية الفنون الجميلة مرة واحدة ، ووفق رؤية داخلية لا تخرج عن وضع بصماته وانطباعاته واحساساته حول ما يقدمه لنا، وهذا ما سبق الحديث عنه في دراسة بناء الرؤية السردية.

إنه يطوع صوت حنين -مثلا- ليزيد من مسحة الحزن واليأس الغالبتين؛ إذ يحدثنا عن وفاة ابنة غلام الله خلال حوادث أكتوبر 1988، وتعبير هي بالمرارة ذاتها عما وقع لأخيها في تلك الحوادث، بل إنها يئست مثل ياسين من حالة البلاد، حيث تقول :

(( أنا يائسة ومريضة بها، الغاشي في كل مكان، جيوش العاطلين يقبضون على الحيطان(..) سيأتي زمن لن يجد هذا الجيش حلا سوى الانتحار وحرق ما تبقى من معالم المدينة ))<sup>1</sup> .

<sup>1</sup> شرفات بحر الشمال ، ص 294.

فها هي تعبير بالطريقة ذاتها عما يجيش بصدر ياسين، وما رده على مسامعنا مرارا وتكرارا، بل ما يتجسد عند باقي الشخصوس الروائية، وهي تفرغ حمولات ذاكرتها مثل عبد الباقي "حارس المقبرة" ، والشيخ المغربي ، و غلام الله و والد حنين.

تأتي وقائع الزمن الحاضر في الجهة المقابلة، وتأخذ نصيبا أوفر من ذكريات الماضي من حيث الرواية الواحدة لما وقع مرة واحدة، ويبدو ذلك أمرا طبيعيا ؛ باعتبار أن الراوي يعيش لحظات واحدة لهذا الحاضر الذي لا يمكن إعادة صوغه في مواضع أخرى.

فلقاؤه بماريتا في المطار لا يمكن أن يتم إلا مرة واحدة، أو توجهه إلى الريشكميوزم و منزل حنين، وتعرفه على بيدرو وفيلهام وحنين وكليمنس التي أخذته إلى قبر والدتها، ومنها التجوال بالسوق الشعبية، إلى أن قادته قدماء إلى مقبرة المنسيين.

#### 5-1- أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة :

كقولنا "أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا، أمس نمت باكرا" .ولعلنا نتذكر هنا الأطفال وهم يحبون أن يروي لهم عدة مرات القصة الواحدة، أو نعيد قراءة الكتاب الواحد ، ويطلق جنيت على هذا النوع اسم الحكاية التكرارية ( Le récit répétitif )<sup>1</sup>.

يأتي هذا العنصر في الدرجة الثانية من حيث السيادة في "حارسه الظلال" ؛ إذ تضطلع بتكرار حوادث وقعت مرة واحدة، لكنها تقص عدة مرات ضمن المتن.

تتجلى الحادثة الأولى في عملية البتر، التي يذكرنا بها الراوي في الخطاب<sup>2</sup> على الرغم من كونها وقعت مرة واحدة، إذ نلني حسيين يعاود الحديث عنها بين الفينة والأخرى؛ ونرجع ذلك لما أحدثته تلك اللحظات القاسية في نفسه من صدمة قوية.

أما باقي الحوادث الأخرى، فيأتي الحديث عنها ضمن كورديلو دون كيشوت، الذي يعيد صوغ وقائع رحلته الأخيرة مع حسيين "يومي الأربعاء والخميس" ، إضافة إلى حديث متكرر عن حادثة بعينها شغلت بال صاحبها فيعيد ذكرها، ونقدم هذا الجدول الذي يضم قائمة هذه الحوادث والصفحات التي كررت الحديث عنها :

الحدث	الصفحة
1-سفر دون كيشوت على متن الباخرة .	161-31-28

<sup>1</sup> Gérard Genette , Figures III , P 147

<sup>2</sup> ينظر : حارس الظلال ، ص 11 ، 12 ، 13 ، 14 ، 121 ، 220 ، 236

164-33-32-31-28	2- المرور بزفرة سرفانتس.
173-168-164-31-28	3- اعتراض سفينة سرفانتس .
172-64	4- زيارة المفرغة .
172-76	5- قصة الشاعر رينيار .
175-103-173-96	6- المرور بفيلا حنة / عبد اللطيف .
182-173-97	7-زيارة مغارة سرفانتس .
174- 88،90	8-أسر سرفانتس بالميناء وبيعه كعبد .
176-105	9-اعتراض السيارة طريق حسيسن ودون كيشوت .
177-92	10-المرور بحديقة التجارب النباتية .
204-174	11-لقاء سرفانتس بزريد .

تشكل هذه الأحداث بؤرا هامة في رحلة دون كيشوت، مما جعلها تحظى بالتدوين، كقصص تعرفنا عليها سابقا من قبل الراوي ، يعيد دون كيشوت صياغتها. على أن مانلحظه عدم الاستفاضة في شرح هذه المواقف من قبل الأخير، و هذا ما يشكل ميزة أخرى تحيلنا إلى تضيق ممارس من لدن السارد على عالم حكيه .فما الذي سيقوله لنا دون كيشوت، وقد سبق حسيسن الحديث عنه باسهاب ؟.

إن ما يختمر بعقل دون كيشوت إشارات قد تطول في بعض الأحيان، لتعيد صوغ وقائع ماضية تعود إلى مئات السنين يحاول معايشة لحظاتها، ويتجلى ذلك في الأحداث (2 ، 3 ، 8 ، 11 ) ، أو هي إشارات ضمها الكورديلو، سبق أن رواها دون كيشوت لحسيسن في محاورتهما الأولى (1).

نرى أن الراوي يتعمد ذكر هذه الأحداث؛ ليولجنا إلى عوالم أخرى يحاول الكشف عن سلبياتها خاصة، فالباخرة التي جاء على متنها دون كيشوت مرتبطة في ذهنه بفضيحة وطنية كشف عن ملابساتها \* أما الحوادث الأخرى فإعادة ليومي الأربعاء والخميس ،

\* سبق الحديث عن هذه النقطة في الدراسة الخاصة بالرؤية السردية ، ينظر البحث ، ص

ويظهر خلالهما تأطير الراوي واضحاً؛ إذ إن أفكار دون كيشوت تظهر باللبوس ذاته الذي يفرضه حسيسن ويقدمه لنا في البدء. ونقدم لذلك هذين الأنموذجين :

ص	أقوال دون كيشوت	ص	أقوال السارد
175	1-غادرنا حسيسن وأنا فيلا عبد اللطيف التي تحولت إلى ملجأ لبعض سكان البوادي الهاربين من الخوف والقتلة وبني كليون .	70	1-الطين التركي والزليج الأندلسي الذي كان يزين البيوتات القديمة بيع لتزين فيلات بني كليون الجديدة .
176	2-نظر الرجل إلى وردات الرمل(..)عرفته رغم تنكره تحت نظارتين سوداوين. رجل مفرغة وادي السمار بعينيه القاطعتين .	83	2-منذ مغادرتنا المفرغة، تقدم منا شخص انغرس كالشجرة اليابسة فجأة في طريقنا.عرفته من عينيه الحارقتين حتى ولو كان متنكرا وراء نظارتين سوداوين .

يتضح من خلال هذين المثالين اللذين نعممهما على باقي ما تضمنه الكورديلو، عدم التنوع في وجهة النظر، التي كان من المفروض أن تظهر عند الرواية الثانية للحدث الواحد، وينجلي بهذا هيمنة أفكار الراوي ورؤاه على أقوال شخصية دون كيشوت، وإلا كيف يتم استخدام لفظة بعينها في الأنموذج الأول "بني كليون" وإن جاءت في سياقين مختلفين، بل التعبير عن الاحساسات ذاتها تجاه صاحب النظارتين، ودون تغييرات أسلوبية كبيرة، ويمكن أن نعود في هذا الصدد إلى ما قلناه سابقاً عن التبئير على الرحلة ( مغارة سرفانتس ) \* .

يأخذ هذا النوع من التواتر نصيباً أقل في "شرفات بحر الشمال"، حين يأتي في المرتبة الثالثة على خلاف "حارسة الظلال"، على أن ما يعيد ياسين ذكره لا يخرج عما يحاول

طبعه في ذاكرة القارئ ، بواسطة تكرار أحداث بعينها وقعت مرة واحدة، ويتجلى ذلك في الوقائع التالية:

الحدث	الصفحة
1- اختفاء فتنة بين موجات البحر/ أو مغادرتها البلاد.	185-184-138-81-60-10
2- بتر أنف فان كوخ وانتحاره .	328-270-269-72-71-45-12-11
3- اغتيال غلام الله .	221-208-75-29-12
4- اغتيال عزيز .	268-230-229-214-75-29-12
5- موت زليخة .	186-185-179-138-38
6- موت والدة كليمونس	235-144
7- انتحار عبد الرحمان .	311-274-260-259

يشكل جزء كبير من هذه الأحداث (1-2-3-4-5) وقائع هامة في ذاكرة الراوي ، لم يكن بمقدوره محورها، وإلا لما اضطلع الخطاب بترديدها في مواضع عدة. ولعلنا نلاحظ التركيز على النهايات المأساوية التي كنا قد تحدثنا عنها سابقا. فهو يذكرنا دوما ببعض التغييرات الأسلوبية ببيت فان كوخ لأذنه في أقصى درجات يأسه، لينتحر بعدها بمدة قصيرة، و حدث ضياع فتنة في البحر أو مغادرتها الوطن إلى أمستردام، ومثلها قصص الاغتيال والانتحار والموت التي تشيع في الخطاب، و نراه يعاود الحديث عنها بألم وحسرة شديدين، كتعبير عن رؤية الراوي دون سواه.

### 5-3- أن يروي مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية :

يمكننا أن نقوم بتركيب إيجازي في تحديد دلالة هذا النوع من التواتر في جملة مثل "نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء." فنقول مثلا " كنت أنام باكرا كل يوم من أيام الأسبوع " ، ويطلق جنيت على هذا النوع اسم الحكاية الترددية ( Le Récit itératif )<sup>1</sup>.

يشغل هذا التواتر في "حارسه الظلال" المرتبة الثالثة؛ أي إنه يأخذ مرتبة التواتر السابق في "شرفات بحر الشمال". وما يختص به سريانه على لسان الراوي، الذي تشكل معظم حوادثه جزءا هاما من ذكريات الماضي القريبه أو البعيدة.

إن ما يقدمه الراوي للقارئ من ظواهر تتكرر في حياة القصة المتخيلة يشكل جانبا مميزا يدعم رؤاه السابقة والقضايا التي يسعى لبحثها في ثنايا الخطاب، حتى وإن رويت مرة واحدة، ونقدم هذه النماذج للدلالة على ذلك:

الصفحة	حدث متواتر / رواية واحدة
17	1- هذه الممارسة تحولت مع الزمن إلى طقس يومي يمارس بانتظام، إلقاء نظرة حذرة حول المحيط، كنس الأمكنة والمنزوية والوجه، النزول الخاطف من السيارة واقتناء وردة الكاسي المحضرة سلفا في ورق حافظ ونظيف ثم العودة بسرعة إلى السيارة والانطلاق بجنون نحو قصر الثقافة .
61	2- وصلت سيارة الأجرة الصفراء(..) كريم لودوك سائق الأزمنة الذي أحجزه زممرتين بدون أن ينزل من سيارته، بعد لحظات أعاد العملية من جديد. طيب فهمت هكذا الاتفاق مع كريم، إذا لم يرمز للمرة الأخيرة فهذا يعني أن هنا خطرا.
141	3- يتحدث عن الحمام ببساطة، هو لا يعرف على الإطلاق أنني لم أر قطرة ماء منذ أكثر من عشر أيام. الحنفيات تصدأت. للشرب علينا أن نغامر خارج البيوت باتجاه أسفل البناية للتزود بالماء من الحنفية الجماعية .
221	4-لست أدري ما الذي ذكرني بقريتي(..) كنا نتقاتل لاحتلال الأماكن الاستراتيجية على سور السياقة حتى يكون لنا حظ رؤية مريم الجميلة.

إن ما يقدمه حسيسن لا يخرج عما رسمه منذ البدء وفق خطة مسطرة، فهو يسترجع ذكريات الطفولة، أين كان رفقة أصدقائه يتقاتلون بغية رؤية مريم. ويشكل هذا الحدث المتواتر قصة متميزة ومنفردة، يرد ذكرها مرة واحدة ضمن الخطاب؛ نظرا لخصوصيتها وفرادة المكان الذي جاءت فيه .

أما الوقائع الأخرى فتتعلق بحياته عامة، بما يشكل احساسات حادة بالعادة والتكرار، وشعورا بالميل القوي إلى التشابه والتماثل، تعبر عن حالة اللأمن (1-2) أو البروز في

سياق ساخر (3) وهو يخاطب شخصية توفيق، و هذا ما يلف الخطاب عامة ، ويرد بشدة داخله.

وبخلاف "حارسة الظلال" يأتي هذا النوع من التواتر في "شرفات بحر الشمال" في المرتبة الثانية؛ إذ يشغل فضاء طباعيا لا بأس به، يمكن تفسيره بطابع الرواية التي تحاول الإلمام بموضوعات عدة في الوقت الواحد تتعلق بالسير خاصة.

لقد جاءت معظم المروييات على لسان الراوي، الذي يخبرنا عن حالة هروب فتنة من مقام الولي بقوله: (( كانت كلما هربت، أعيدت ثانية وثالثة ورابعة...إلى المقام ))<sup>1</sup> وهي مقولة صغيرة، تعبر عن حدث تواتر ضمن القصة المتخيلة، لا نشهد له إلا رواية واحدة.

ومثل ذلك قصة غلام الله المأساوية، التي يلخص جانباً منها بقوله: (( ظل عمي غلام الله يبيع الجرائد اليومية وينشد أحزانه وأشواقه المرتبكة عند مدخل سوق كلوزيل، ولم يتجرأ أحد على لمسه بضرر ))<sup>2</sup>.

فهي حادثة تكررت عدة مرات دون معرفة حقيقية بمدتها "ظل"، تحكي معاناة أخرى بطلها غلام الله، الذي فقد ابنته، ليجد نفسه مرمياً في الشارع بعد خروجه من المستشفى . يظهر تأطير الراوي واضحاً كذلك في حديثه عن صاحب البيت الذي أقام به : ((منذ عشر سنوات و هو يحاول إخراجي حتى يئس مني ))<sup>3</sup>

فالراوي يقدم لنا أضافاً شتى من الظواهر التكرارية، وقد شكلت قسماً هاماً من مخزون الذاكرة لم يكن له حظ الظهور إلا مرة واحدة؛ نظراً لخصوصية السياق الذي جاءت فيه. فهو يحدثنا مع الصفحات الأولى قبيل مغادرته المنزل نهائياً قصة صاحب هذا المنزل "الحاج الطاهر المسيلي" الذي ظل يلاحقه عشر سنوات كاملة بغية إخراجه من البيت دون فائدة.

وقد لا تكون هذه الإشارة عابرة من قبل الراوي؛ حين يريد إدخالنا عوالم جديدة ، تفضح التحايلات والتلاعبات التي استطاعت بواسطتها هذه الشخصية الحصول على البناية ككل، و صيرتها شققاً للربح.

#### 5-4- أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية :

<sup>1</sup> شرفات بحر الشمال ، ص 34 .

<sup>2</sup> م. نفسه ، ص 207 .

<sup>3</sup> م. نفسه ، ص 13 .

يمكن أن نعرف ذلك بقولنا مثلا: نمت باكرا يوم الاثنين، نمت باكرا يوم الثلاثاء، نمت باكرا يوم الأربعاء... إلخ. وهذا النوع من التواتر يدرجه جنيت ضمن النوع الأول ، ويطلق عليه الاسم ذاته<sup>1</sup>

لا يشغل هذا النمط من التواتر حيزا كبيرا؛ حيث يجيء في المرتبة الأخيرة من حيث السيادة في "حارسه الضلال" و "شرفات بحر الشمال"، ويتنوع في الأولى إلى أربعة حوادث أربعة نقدمها كالاتي :

الصفحة	حدث متواتر / رواية متواترة
161-29-28	1- رغبة والد دون كيشوت في أن يصير الأخير كاتباً.
157-146-21-17	2- القيام بالطقوس الخاصة بزهرة الكاسي .
233-152-146	3- إهدار الوقت بين زكية سكرتيرة وزير الثقافة وسكرتيرة وزير الاتصال
221-153-40	4- سريان ماء النافورة في أوقات تواجد وزير الثقافة.

جاءت الأحداث الثلاثة الأخيرة على لسان الراوي، عدا الأول الذي نطق به دون كيشوت في مواضع مختلفة، يريد من خلالها التذكير بالرغبة المحمومة لوالده، الذي كان يكرر دوماً على مسامعه أمنيته في أن يصبح كاتباً مثل جده سرفانتس لكنه خيب آماله حين ظلت الصحافة هاجسه الأوحده.

أما الأحداث الأخرى فتأخذ المنحى ذاته، الذي تحدثنا عنه في النوع السابق من التواتر، انطلاقاً من طقوس حسيين الصباحية اليومية، تجاه وردة الكاسي التي يذكرنا بها كلما ولج مكتبه، إلى ممارسة طقوس أخرى من نوع خاص بين زكية وصديقتها ببهو وزارة الثقافة، أو التهكم الساخر من خلال حادثة ماء النافورة التي لا يسمع انكسار مائها على الأرضية إلا بتواجد سي وهيب.

ويأخذ هذا النوع من التواتر النصيب نفسه في "شرفات بحر الشمال"، ويتعلق ذلك بخمس وقائع تكررت في غير موضع من الخطاب، يتعلق الأول منها بالزيارات المتكررة لياسين رفقة أخيه عزيز إلى البحر كل مساء وبناء مدينة طوباوية<sup>2</sup>. أما الثاني فيخص حياة ياسين خلال السنوات الأخيرة في الوطن، قضاها في خوف وعزلة شديدين. ويضم الثالث

<sup>1</sup> Gérard Genette , Figures III , P 146

<sup>2</sup> ينظر : شرفات بحر الشمال ، ص 19 ، 21 ، 193 ، 211 ، 213 ، 228 .



عشقه لبرنامج نرجس الإذاعي الليلي ومكاتبته<sup>1</sup>، أما الرابع فيخص الوقوف الدائب لياسين على حافة البحر، بعد تلاشي جسد فتنة، وأخذه لأجمل زجاجة عطر فارغة ، وملئها بأبجديات يائسة عليها تصل إليها<sup>2</sup>. في حين يتعلق الخامس بقراءة مذكرات آن فرانك، التي ملأت خلوات ليليه السنون الفارطة<sup>3</sup>.

تشكل هذه الوقائع قطعاً هامة من ذاكرة الراوي، سحبتها معه إلى مدينة أمستردام لاتخرج جميعاً عما رسمته يد ياسين و يحاول بثه من مواضع بعينها دون غيرها.

يظهر - إذن - التأطير الواضح الممارس من قبل شخصية الراوي في " حارسه الظلال " ، الذي لا ينطق بشخصه إلا بما يساند رؤاه ، التي يحاول بثها بطريقة أو بأخرى في ثنايا الخطاب ، إضافة إلى كونه يعمد إلى السيطرة ، على أقوال هذه الشخص خاصة دون كيشوت ، و هذا ما يتجلى في حديثنا عن الصيغة الثانية من التواتر الذي لا يظهر فيه أي تنويع في وجهة النظر في رواية الحدث الواحد ، ومثله ياسين في "شرفات بحر الشمال" الذي لا يقدم لنا إلا ما يخالج صدره ، وما تراءى له من أفكار ندركها بعينه ، وما ينطلق من كوة ذاته ويعمق رؤيته الخاصة ؛ باعتباره البطل والراوي في الوقت ذاته .

<sup>1</sup> ينظر : م. نفسه ، ص 37 ، 47 ، 123 ، 124 ، 137 ، 154 ، 160 ، 185 ، 279 .

<sup>2</sup> ينظر ، م. نفسه ، ص 20 ، 61 ، 291 .

<sup>3</sup> ينظر : م. نفسه ، ص 80 ، 111 .

## 6- خصوصية بناء الرؤية السردية والتواتر في الروايتين :

ينهج الخطابان الطريقة نفسها في بناء عالمهما الحكائي؛ حيث يلتزم الراويان بمعرفة مساوية لمعرفة شخوصهما الروائية، أين يظهر حسيبن في الأول مشاركا في الأحداث ، في حين يكون ياسين البطل في الثاني، ويتحكم في ذلك جهالتهم المؤقتة حول الوقائع المقدمة، ودوافع الشخصيات، وفعلها في مجريات القصة المتخيلة، حتى إذا تعلق الأمر بسرد أحداث ماضية سابقة للحظة التلفظ كما في "حارسة الظلال" التي تقيم عالمها ككل على استرجاع كلي لوقائع انتهت مجرياتها، على خلاف "شرفات بحر الشمال" التي تزوج بين زمني الماضي والحاضر .

يتوافق بذلك في الخطابين ما أسماه "جنيت" بالحكاية ذات التبئير الداخلي الثابت، التي تخضع لسيطرة كلية من قبل الراوي في توجيه الخطاب، وتشكل هذه الميزة الخصوصية الهامة لكليهما:

## 6-1- هيمنة الرؤية الأحادية :

يلهج العمالان طريقة التكتيف من الخطابات المنقولة الحوارية، بطريقة تذكرنا بتمييز ميخائيل باختين لصنفين من الرواية هما الرواية المونولوجية، والرواية الديالوجية، أين تهيمن النظرة الأحادية بسيطرة واضحة للراوي في الأولى، في حين تتحقق الرؤية الشمولية للواقع، بإتاحة الفرصة كاملة للشخصيات الروائية؛ كي تعبر عن آرائها في الثانية.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> حميد لحداني، أسلوبية الرواية ، ص 41 ، 42 .

ولعلنا نلاحظ محاولة الإيهام بالطابع الحوارى الممارسة فى الروائىن، الذى لا ىشكل إلا طريقة خادعة فى تعبير الشخوص عن نفسها مباشرة، دون فرض لآراء السارد .

فحسىسن فى "حارسة الظلال" يقص لنا حكاية دون كىشوت كشاهد رىس على أحداثها و لاىعرض من أفكار الآخر إلا ما ىدعم رؤىته وىقوىها، و ىتفه خطاب غيره، ولا ىظهره إلا جاهلا ومنتاقضا، و هذا ما اتضح جليا فى حدىته عن شخسىتى سى وهىب ورىس الجامعة، أو من ىمارسون البىروقراطية بشتى صنوفها كمقدم وزكى وتوفىق.

والشىء نفسه عند ىاسىن فى "شرفات بحر الشمال"، التى ىظهر فىها ساردا وبطلا فى أن واحد، ىظل ما ىخبرنا به محصورا فى إطار ثابت لوعىه الذى ىحدد ما ىراه وفق ما ىعتور بداخله، وىخالج صدره من احساسات توجه إدراكنا، إلى ما ىرغب غرسه فى أذهاننا، ونبقى بذلك خاضعین لقناعاته ورؤاه، دون إتاحة الفرصة للآخر للتعبیر الحقیقى عن نفسه وأفكاره.

وىرى حمىد لحمدانى فى هذا الصدد أنه كلما ظهرت الشخوص الروائىة ثابتة ستشل بذلك كل فعالية حوارىة، وتوجه القارئ إلى موقف الراوى وحده<sup>1</sup>، وىظهر ذلك بوصف الراوى متدخلا فى وصف ملامحها الخارجىة أو معقبا على كلامها بطرىقته ساخرة، وهو ما ىسعمل على إصدار الحكم النهائى حولها وطبع صورة وحىدة فى ذهن القارئ عنها، وتوجهه نحو مركز واحد للرؤىة، وبالتالى ستظهر بنىة دىالوجىة تخفى وراءها بنىة ذات طابع مونولوجى.

وقد تفقد بهذا الشكل الرواية قىمتها الحوارىة باتجاهها نحو بناء رؤىة واحدة تعمل دائما على طمس خطاب الآخر، وإظهاره فى صورة سىئة، وهذا ما ىتجسد بخاصة فى "حارسة الظلال"، التى تزد طرىقة بناء التواتر فىها تدعىما لما قلناه، وتكون الرواية المتعددة للحدث الواحد خاصة أكثر دلالة؛ إذ لا تكفى بعض المتون بتقدیم صورة معىنة مرة واحدة، إنما تعتمد نظاما ىكررها أكثر من مرة، تبعا لعدد الشخسىات المشاركة فى المادة الحكائىة، وىتحدد ذلك فى شخص "دون كىشوت" الذى ىعيد صوغ مجرىات ىومىن كاملىن، دون تنویع فى وجهة النظر، بل دون متغىرات أسلوبىة كبرىة ىمكن أن نفرق بواسطتها بىن كلامه الذى

يمثل صورة مطابقة لكلام الراوي؛ حين يعمد إلى إدانة الشخص المتحاور معها بغية تعرية أفكارها أمامنا. وجاءت التواترات في "شرفات بحر الشمال" لتعمق الرؤية الداخلية للراوي ياسين، وذلك بتطويع ما يساند آراءه ويدعم أفكاره.

وعلى الرغم من هيمنة نمط ما من الرؤى، فإن رؤى أخرى لا بد أن تتسلسل إلى الخطاب، وهذا ما يتجسد في تناثر شذرات من التبئير الخارجي، الذي يظهر فيها الراويان أقل معرفة من باقي الشخصيات الروائية، و تظهر صراحة في كلامهما ضمن وقائع الزمن الماضي، أين ينكران معرفتهما بها، ويقدمانها لنا كأنهما يعيشان لحظاتها، يضاف إلى هذا الاستشهاد ببعض الأوصاف التي يحاول فيها الراويان تقديمها بصورة شفافة، دون تدخلات سافرة منهما، تضيق حقل الرؤية السردية بوصفها أبرز مكونات الخطاب الروائي، الذي لا يكتمل بناؤه إلا بمكون ثالث هو الزمن .

## الفصل الثالث

### مفهوم الزمن، وطرائق تحليله ، وبنائه

- 1- حول مفهوم الزمن .
- 2- طرائق تحليل زمن الخطاب الروائي .
- 3- بناء الزمن في رواية ( حارسة الظلال ) .
- 4- بناء الزمن في رواية ( شرفات بحر الشمال ) .
- 5- خصوصية بناء الزمن في الروايتين .

## 1- حول مفهوم الزمن :

يعتبر الزمن أحد المباحث الأساسية المكونة للخطاب الروائي ، إذا لم يكن بؤرته ف((الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص دون زمن ))<sup>1</sup> .

ويشكل تحديد مفهومه أحد الإشكاليات المطروحة، فما المقصود بالزمن إذن ؟ لم يكن مصطلح "الزمن" بالأمر الهين في الفكر الإنساني بعامته، إذ تناثرت حول مفهومه الرؤى، وتباينت المواقف في مختلف الميادين العلمية، مما أضحى من الصعوبة تحديد معناه بدقة<sup>2</sup> .

ولعل سبب ذلك يرجع إلى هلامية الزمن وزئبقيته، فالقديس أغسطين (Augustin) عجز عن تحديد مفهومه، فقال : ( إن لم يسألني أحد عنه أعرفه، أما أن أشرحه فلا أستطيع ))<sup>3</sup>، وذهب الفيلسوف برتراند راسل (B.Russell) إلى حد نكران وجوده بقوله : (( هل الماضي موجود ؟ كلا. هل المستقبل موجود؟ كلا، إذن الحاضر وحده هو الموجود، نعم ، لكنه ضمن الحاضر لا يوجد فوات زمني، تماما إذن، فالزمن غير موجود ))<sup>4</sup> .

وإذا عبّر "راسل" عن أفكاره بطريقة تجريدية، فإن كانط (Kant) نظر إلى الزمن نظرتين مختلفتين، أحدهما ميتافيزيقية والأخرى مرتبطة بالإنسان. فما الزمان إلا شكل حسنا الباطن، أو شكل عياننا لأنفسنا ولحالتنا الطبيعية، كما اعتبر هيدغر دراسة الزمن بعيدا عن الإنسان عملية ساذجة<sup>5</sup> .

أما برجسون (Bergson) فيعتبر الحياة الحقيقية\* وهي تتطور من خلال الزمن لا بد أن تخضع لشروط ثلاثة هي: (( الفردية التامة المتمكنة من حريتها الكاملة، والتقدم المستمر

<sup>1</sup> صبحي الطعان (بنية النص الكبرى ) ، مجلة عالية الفكر ، ج 23 ، الكويت ، 1994 ، ص 445 .

<sup>2</sup> بشير بوبحرة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، ج 1 ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 2001-2002 ، ص 4 .

<sup>3</sup> مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص 6 .

<sup>4</sup> المرجع نفسه ، و الصفحة نفسها .

<sup>5</sup> بشير بوبحرة محمد ، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري ، ج 1 ، ص 17 .

\* يرى برجسون أن الإنسان يعيش حياتين : حياة مزيفة ، وهي الحياة التي تحكم فيها الذاكرة الجسدية وفق ما تملئها عليها الأحداث والظروف الخارجية ، ثم حياة حقيقية ، وهي التي تسيطر فيها الذاكرة الروحية الصافية التي هي نموذج الإنسان . بشير بوبحرة محمد ، بنية الزمن في خطاب الروائي الجزائري ، ج 1 ، ص 18 .

عبر الوجود المكتسب، ثم عدم التراجع الزمني؛ أي عدم العودة إلى التكرار أحداث مضت بعينها وعلى شكل واحد))<sup>1</sup> .

فالزمن عند برجسون -إذن- هو الزمن النفسي إذ يرتبط باحساس صاحبه، وشعوره، وخبراته؛ أي إنه بعبارة أدق كما يقول (( معطى مباشرة في وجداننا ))<sup>2</sup>.

وهنا يقترب المفهوم النفسي للزمن من المفهوم الأدبي للزمن؛ لاعتماد كليهما على الحالات الشعورية والنفسية، والتي تقترن بمفهوم آخر هو الديمومة وتعني (( أننا نختبر الزمن كانسباب أو سيلان مستمر، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والتغيرات المتعددة فحسب، بل بشيء يدوم عبر التتابع والتغير ))<sup>3</sup> .

وبدء من مارسيل بروست، أخذ الأدباء يرتكزون على هذا المعنى للزمن، وعملوا على توظيفه في إبداعاتهم، إذ برع وليام فولكنر، و فرجينيا وولف، و جيمس جويس في ((تتبع اللحظات الفذة التي يعيشها الإنسان، ورسمها قصد تبيان خصائصها الجمالية، أو الوقوع على مآسيها النفسية ))<sup>4</sup> فقد اعتبر بروست الرواية خاصة الحياة الكاشفة عن ذاتنا وما يعتمدها من أسرار وغرائب، كما وقفت فرجينيا وولف مدهوشة أمام تداخلات الزمن وجبروته، واعتبرت أهم شيء في الإنسان ذاكرته المكتنزة بمؤثرات مادية وروحية تكثفت عبر أحقاب وأزمنة متتالية.<sup>5</sup>

وعلى هذا الأساس أيضا قامت رواية "بحثا عن الزمن الضائع" لبروست، بوصفها بحثا لماضي الراوي مارسيل، التي تقوم في مجملها على فكرة مفادها أن (( انبعاث الزمن المعيش بكامل أصالته، يقود في النهاية إلى كشف جوهر الأمور. وهكذا ينفذ السارد إلى موهبة الحقيقة، موهبة الفنان الذي يستعيد بابداعه الزمن الضائع، وهو يدونه في عمل فني ))<sup>6</sup> .

ففي هذه الأعمال - إذن - وغيرها، يتجاوز الوعي بالزمن الخارجي الذي نشترك فيه جميعا، لينفجر منه زمن داخلي، يتميز احساس الذات به، والشعور بكنهه، وهو ما عبرت عنه روايات تيار الوعي على وجه الخصوص.

<sup>1</sup> بشير بويجرا، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ص 18 .

<sup>2</sup> المرجع نفسه، ص 6، 5 .

<sup>3</sup> المرجع نفسه، ص 7 .

<sup>4</sup> المرجع نفسه، ص 21، 22 .

<sup>5</sup> المرجع نفسه، ص 20، 23 .

<sup>6</sup> جبرار جنيث، خطاب الحكاية " بحث في المنهج " ، ت/ محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر الحلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997، ص 12 .

والحق أن الدراسة الجادة في تحليل الجوانب البنيوية للخطاب الأدبي، يعود إلى الشكلايين الروس، الذين فتحوا الباب واسعا لمن أتى بعدهم في تحليل الخطاب الروائي خاصة، ويعود ذلك إلى التمييز الذي سبق الحديث عنه عند توماتشفسكي بين المتن الحكائي والمبني الحكائي؛ أي بين القصة والخطاب<sup>1</sup>.

ويفرق توماتشفسكي في هذا الصدد بين زمان المتن الحكائي وزمان الحكيم فـ((الأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه. أما زمن الحكيم فهو الوقت الضروري لقراءة عمل (مدة عرض). إن هذا الزمن الأخير يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل (Simantion))<sup>2</sup>

و قد كان للتصور الشكلي للمبنى الحكائي و متته الركيزة الأساسية لمن جاء بعدهم في اعتماد ثنائيتهم لتقسيم السرد إلى مظهرين هما القصة و الخطاب، و يشترك في هذا الطرح اللسانيون و النقاد البنيويون.

فيذكر إميل بنفنست أن كل مرسل يمتلك لانتاج الملفوظ مستويين من الملفوظية هما القصة و الخطاب، فالقصة تركز على السياق الحدتي دون الإشارة إلى الجهة المرسله، فتبدو الأحداث كأنها تحكي نفسها، ويكون الزمن المستعمل حينئذ الماضي التاريخي المطلق، الذي هو زمن الأحداث الجارية عن شخصية الراوي. أما الخطاب فيحمل شحنة ذاتية المرسل الذي يوظف كل الأزمنة والضمائر<sup>3</sup>.

ويرى بنفنست أن الزمن الحاضر هو منبع الزمن. أما جون لاينز ( J.lyons ) ولعله أول من حاول تقويض رؤية النحو التقليدي الذي توقف عند مستويات ثلاثة للزمن هي الماضي والحاضر والمستقبل<sup>4</sup> يقرر لاجدوى هذا التجزيئ الذي سببه الاعتقاد الخاطئ، بالتقسيم الطبيعي للزمن الواقعي على اللغة والنحو تحديدا. ويحاول بذلك ربط لحظة الحدث في الجملة بحاضر التلفظ الذي تتفرع عنه دلالات الزمن الأخرى، وبهذا ينتفي الزمان الماضي والمستقبل<sup>5</sup>

<sup>1</sup> ينظر البحث ، ص

<sup>2</sup> مجموعة من الباحثين ، نظرية المنهج الشكلي ، ص 192 .

<sup>3</sup> Emile Benveniste, problème de linguistique générale , p 188, 241, 243

<sup>4</sup> عبد الله إبراهيم ، المتخيل السردى ، ص 157 .

<sup>5</sup> مراد عبد الرحمان مبروك ، بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، ص 17 .



ويقف أوتويسبرسن (O.Jespersen) ضد تقسيم سابقه، إذ يمتد الزمن عنده وفق خط أفقي، يمثل الحاضر منتصفه وجانباه الماضي والمستقبل<sup>1</sup>.

وانطلاقاً من تصور بنفنست، تطرح جوليا كرسنيفا تصورهما حول الزمن الروائي مميزة بين زمنية الملفوظية السردية وزمنية الملفوظ.

فالأول زمن القصة التي تتسلسل فيها الأحداث وتتوالى، قبل تحويلها إلى خطاب، والراوي فيها ينفصل عن خطابه؛ أي إنه لا يتصل بشكل مباشر بسرد الوقائع. وتطلق عليه كرسنيفا اسم ماوراء الفاعل (Meta Sujet). أما الثاني فهو الخطاب الذي يسرد الزمن الماضي المتميز بثبات، ويمتلك كاتباً منسقا وضابطاً وهنا يتحدد الخلاف بين الزمنيين، فزمن القصة ماضي غير محدد، أما زمن الخطاب فتاريخي موثق بمراحل محددة بالأيام والسنوات<sup>2</sup>.

وإذا كانت جوليا كرسنيفا متأثرة بالتوجه البنفنستي، فإن النقد البنيوي كامتداد للجهود اللسانية، تأثر بجهود الشكلايين، وحاول من خلالها بناء تصور نظري للزمن الروائي، لتتبلور بعدها طرائق تحليل هذا الزمن. فكيف تم ذلك؟ .

## 2- طرائق تحليل زمن الخطاب الروائي :

نجد أن تودورف لا يبتعد كثيراً عن الطرح الشكلائي، حيث يضمّن مقاله "مقولات السرد الأدبي" إشكالية استعمال الزمن في العمل السردية التي ترجع حسب رأيه إلى عدم

<sup>1</sup> المرجع نفسه ، ص 18 .

<sup>2</sup> عمرو عيلان ، بنية الخطاب الروائي ، ص 273 .

التشابه بين زمني القصة والخطاب ( ( فزمن الخطاب (..) زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد (..) غير أن ما يحصل في أغلب الأحيان هو أن المؤلف لا يحاول الرجوع إلى هذا التتالي الطبيعي؛ لكونه يستخدم التحريف الزمني لأغراض جمالية ))<sup>1</sup> .

ويحاول تودوروف بناء تصور، نستطيع من خلاله له التعرف على زمن الأحداث في الرواية، وذلك بواسطة الأشكال الثلاثة التالية :<sup>2</sup>

1-التسلسل(Enchainement): ويقوم على رصف مجموعة من القصص، ذات بناء متشابه، إذ بانتهاء القصة الأولى تنطلق الثانية.

2-التضمين (Enchassement): ويقوم على إدخال قصة في قصة أخرى، مثل ذلك حكايات ألف ليلة وليلة المتضمنة في حكاية تدور حول شهرزاد.

3-التناوب (Alternance): يقوم على سرد قصتين في آن واحد بالتناوب، فيحكي جزء من القصة الأولى، ليليها جزء من القصة الثانية، ثم تتم العودة إلى الأولى فالثانية .. وهكذا دواليك .

ويضيف تودوروف إلى هذا زمان آخران أسماهما زمن التلطف (الكتابة) وزمن الإدراك (القراءة) ويصبح الأول عنصرا أدبيا عندما يحدثنا السارد عن سرده، وزمن كتابته وحكيه لنا، أما الثاني فيتحدد إدراكنا لمجموع العمل، ويصبح عنصرا أدبيا أيضا إذا وضعه المؤلف في حسابه داخل القصة<sup>3</sup> .

ويتحدث تودوروف في كتابه(الشعرية) أيضا عن زمن القصة وزمن الخطاب اللذان يعبران عن العالم المقدم والمقدم له، ويترحان علاقات ثلاثة هي:النظام والمدة والتواتر<sup>4</sup> .

وينتهج ميشال بوتور تصنيفا مخالفا حين يقسم الزمن الروائي إلى ثلاثة أنواع: زمن المغامرة(Temps de l'aventure) ، وزمن الكتابة(Temps de l'écriture) ، وزمن القراءة(Temps de lecture)<sup>5</sup> .

على أن الجهد الأعظم في دراسة زمن الخطاب الروائي كان للباحث "جيرار جنيت" الذي أفاد بدوره من المدرسة الشكلانية، ويتضح عمله في كتابه (Figures III) الذي فرق

<sup>1</sup> رولان بارت وآخرون ، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ص 55 .

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، ص 56 ، 57 .

<sup>3</sup> المرجع نفسه ، ص 58 .

<sup>4</sup> تزفتان تودوروف ، الشعرية ، ص 47 ، 49 .

<sup>5</sup> ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ص 101 .

فيه بين زمن القصة وزمن الحكاية بقوله: (( الحكاية مقطوعة زمنية مرتين... فهناك زمن الشيء المحكي عنه، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال) ))<sup>1</sup>.

وقد عمل جنيت على مقارنة زمن الحكاية (الخطاب) من خلال المحاور الثلاثة التالية: لترتيب الزمني ، والمدة ، والتواتر .

وقد استفاد النقد العربي من الدراسة الغربية، وعلى الخصوص ما أنجزه جيرار جنيت، إذ نهج نهجه وسلك طريقته كثير من نقادنا العرب لأنه كما يقول سيد إبراهيم: (( لا يحمل مجرد جهد عبثي ممتد في الفراغ المطلق بلا معنى، بل يصب آخر الأمر في نتائج تلقي ضوءا كاشفا على العمل الذي يتعرض طوال الوقت لتحليله ))<sup>2</sup>.

ف نجد مثلا يمني العيد في كتابها "تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي" تتبنى طريقة تودوروف، إذ ترى أن للشيء الذي نقص عنه زمنه، كما لفعل القص نفسه زمنه<sup>3</sup>. كما تحاول تطبيق الجهاز المفاهيمي لجنيت على قصة "أوديب ملكا" ، وتسعى إلى تطبيق زمن السرد على رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح في كتابها "في معرفة النص"<sup>4</sup>.

والشيء نفسه نشهده عند سمير مرزوقي وجميل شاكر في كتابهما "مدخل في نظرية القصة"؛ إذ يعتمد على محاور جنيت الثلاثة، على أنهما يضيفان إلى زمن النص القصصي زمنا ثالثا: (( هناك من جهة زمن الملفوظ القصصي أو المدلول(..) ومن جهة أخرى زمن الخطاب(..) كدال. ويمكن اعتبار بعد زمني ثالث، هو زمن السرد القصصي ؛ أي الموقع الزمني للسارد نفسه بالنسبة للزمنين المذكورين آنفا ))<sup>5</sup>.

ونقول في الأخير: إن أي قص روائي يملك زمن القصة ذاتها، بوصفها تسلسلا بين أحداثها وتواليها لها وزمن خطابها، ويُعنى بترتيب تلك الحوادث وفق نمط معين .

فإذا ما أراد الناقد رصد طريقة بناء ذلك الزمن فإنه يأخذ مناخ شتى، وهو ما سنسعى إليه من خلال تتبع طريقة جنيت في تحليل روايتي "حارسة الظلال" و "شرفات بحر الشمال" بواسطة محورين رئيسيين هما: الترتيب الزمني والمدة ؛ لإجلاء خصوصية ذلك البناء .

<sup>1</sup> Gérard Genette , Figures III , P 77

<sup>2</sup> سيد إبراهيم ، نظرية الرواية ، ص 113 .

<sup>3</sup> يمني العيد ، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص 72 ، 88 .

<sup>4</sup> يمني العيد ، في معرفة النص ، ص 225 ، 270 .

<sup>5</sup> سمير مرزوقي وجميل شاكر ، مدخل إلى نظرية القصة ، ص 78 .

## 2-1- الترتيب (L'ordre) :

لقد كانت الرواية التقليدية تعمد إلى بناء وقائعها وفق ترتيب زمني موضوعي، باعتماد التطور التدريجي للأحداث، في حين اختف هذا التسلسل في الرواية الحديثة ولم يعد يخضع لمنطق الواقع، إنما تفكك الزمن إلى وحدات يتأرجح فيها السرد بين الماضي والحاضر، بل قد يتلاشى الزمن كما في تيار الوعي، فتجري الأحداث كلها في الذاكرة من غير أن يحكمها منطق -على الأقل ظاهريا- كما في رواية "أوليس" لجيمس جويس<sup>1</sup>

ويحاول القارئ إرضاء إحساسه بالجمال عن طريق إعادة ترتيب أجزاء القصة، بواسطة تشغيل قدراته الفكرية وإشارات يبثها الروائي تعينه على ذلك<sup>2</sup>.

وتتم دراسة الترتيب في الرواية بـ (( مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردية، بنظام تابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة ))<sup>3</sup>. ونقيم هذه المقارنة بواسطة إشارات روائية صريحة أو ضمنية قد تخفي، فيصبح الترتيب غير ممكن، كما هو حال روايات آلان روب غرييه (A.ROBBE GRILLET) التي يمحي فيها كل أثر يدل على الزمن<sup>4</sup>

ويطلق جنيت اسم المفارقة الزمنية على مختلف أشكال التناثر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية؛ أي عدم التطابق بين نظام القصة ونظام الخطاب. ونميز في ذلك بين الاسترجاعات (Analepses) والاستباقات (Prolepses). ولكل مفارقة سردية مدى "Portée" و "سعة" itude". يقول: (( يمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي، أو في المستقبل بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة الحاضرة(..) سنسمي هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية. ويمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها ))<sup>5</sup>\*

فالمفارقة -إذن- تتميز بمصطلحين هما الاسترجاعات والاستباقات اللذان يتفرعان بدورهما إلى أنواع عدة:

### 2-1-1- الاسترجاعات : وهي الارتداد إلى أحداث ماضية ، وتتنوع إلى :

<sup>1</sup> . WWW.albayan .Co.ae / albayan /culture/ 2000 / issue 28/ afaque 12 htm

<sup>2</sup> حميد لحمداني ، أسلوبية الرواية ، ص 81 .

<sup>3</sup> Gérard Genette , Figure III , P 78,79

<sup>4</sup> المرجع نفسه ، ص 79 .

<sup>5</sup> Gérard Genette, Figure III , P 89

\* فعندما يعود بنا الراوي مثلا إلى قصة معينة تعود إلى الطفولة ، فإنه يكون لهذا الاسترجاع مدى ، هو بعدد تلك السنوات التي تفصله عن لحظة التلطف ، وسعة ، وهي المدة التي شغلتها تلك القصة .

**1-1-1-2- الاسترجاع الخارجي ( nalepse externe) :** وهو الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى\*\* ، ولا يوشك في أي لحظة أن يتداخل معها؛ لأن وظيفته الوحيدة إكمالها عن طريق تنوير القارئ بخصوص بعض الأحداث السابقة<sup>1</sup>.

### **2-1-1-2-الاسترجاع الداخلي ( Analepse interne ) :**

ويرتد إلى ماضي لاحق لمنطلق الرواية أو بدايتها\* وهو نوعان :

### **1-2-1-1-2-الاسترجاع الداخلي الغيري (A- I- hétérodiégétique) :**

وهو الذي يتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى، إما بإدخال شخصية حديثا يريد السارد إضاءة سوابقها -كما فعل غوستاف فلوبير بشأن إيما- أو شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، يجب استعادة ماضيها قريب العهد<sup>2</sup>

### **2-2-1-1-2-الاسترجاع الداخلي المثلي (A-I- homodiégétique) :**

وهو الذي يتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، ويظهر خطر التداخل هنا واضحا بل محتوما في الظاهر، ويمكن أن نميز فيه نوعان آخران<sup>3</sup>:

### **1-2-2-1-1-2-الاسترجاع الداخلي المثلي التكميلي ( A-I-H- Complémentaire )**

ويضم مقاطع استعادية، تأتي لتسد فجوة سابقة في الحكاية، ويمكن لهذه الفجوات أن تكون حذوفا مطلقة؛ أي نقائص في الاستمرار الزمني .  
وهناك نوع آخر من الفجوات، على أن له طابعا زمنيا أقل صرامة من سابقة، فلا يقوم بالغاء مقطع زمني، بل إسقاط أحد العناصر المشكلة للوضع في مرحلة تشملها الحكاية مبدئيا\*\*.

فالحكاية هنا لا تقفز فوق لحظة زمنية -كما في الحذف- بل تمر بجانب معطى من المعطيات، و يمكن تسمية هذا النوع من الحذف نقصانا (paralipse).

\*\* نطلق اسم الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تتحدد مفارقة زمنية بصفتها كذلك ، ويمكن للانداماجات أن تكون أشد تعقيدا . وبذلك يمكن لمفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى تحملها ، وفي الأعم يمكن اعتبار مجموع السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية ما .

<sup>1</sup> Gérard Genette , Figures III , P 90 , 91

\* يضرب جنيت مثلا لذلك بالفصل السادس لرواية " مدام بوفاري " لغوستاف فلوبير المخصص لسنوات تهرب إيما اللاحقة طبعا لولوج " شارل بوفاري " التلميذ إلى الثانوية ، الذي هو منطلق الرواية . Gérard Genette , Figures III , P 90

<sup>2</sup> Gérard Genette , Figures III , P 91

<sup>3</sup> المرجع نفسه ، ص 92 ، 95 .

\* تأتي مثلا إقامة مارسيل - بطل رواية بحث عن الزمن الضائع - في باريس سنة 1914 ، التي تروى بمناسبة إقامة أخرى تمت سنة 1916 ، ليعوض جزئيا عن حذف عدة سنوات طويلة قضاها في إحدى المصحات . Gérard Genette , Figures III , P 92

\*\* كان يروي السارد مارسيل طفولته ، ويحجب وجود أحد أفراد أسرته ، لما قد يكون لموقف بروسست من أخيه " روبير " ، إذا اعتبرنا رواية " بحثا عن الزمن الضائع " سيرة ذاتية حقيقية . Gérard Genette , Figures III , P 93



التنظيم المركبي لنص سردي يمكن مقارنتها بتوكيد آخر مثل: إن الحدث (أ) سابق للحدث (ب) في زمن القصة.<sup>1</sup>

من هذا المنطق يقترح جنيت مصطلح السرعة (Vitesse)، إذ تحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين، وطول النص المقيس بالسطور والصفحات، وقد لا تخلو هذه الطريقة أيضا من صعوبات حين لا يشار إلى الزمن القصصي بدقة<sup>2</sup>

وأوجد جنيت لدراسة السرعة هذه أربع تقنيات حكائية أطلق عليها اسم الحركات السردية الأربع (Les quatre mouvement narratifs) (فصل الحديث عنها و نرّمز في الوقت ذاته لزمن القصة بـ(زق) وزمن الخطاب بـ(زخ)).

## 2-2-1-الخلاصة ( Sommaire ) زخ > زق :

وتتعلق بسرد أحداث يفترض أنها وقعت في سنوات أو أشهر أو ساعات، يتم اختزالها في صفحات أو أسطر أو بضع كلمات دون التعرض للتفاصيل<sup>3</sup>.

## 2-2-2-الوقفة ( Pause ) زخ = ن ، زق = 0

وهي عبارة عن وقفات يحدثها الراوي، بسبب لجوئه إلى الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية<sup>4</sup>.

## 2-2-3-الحذف ( Ilipse ) زخ = 0 ، زق = ن

ويعني تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، ويمكن أن نميز فيه ثلاثة أنواع:<sup>5</sup>

2-2-3-1-حذف صريح ( Ellipse explicite ): ويعبر عنه بإشارات محددة "مرت سنتان" مثلا أو غير محددة "مرت سنوات طويلة".

2-2-3-2-حذف ضمني (ellipse implicite): وهي ما لا يصرح النص بوجودها بالذات، إنما يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني.

2-2-3-3-حذف افتراضي (lipse hypothétique): وهو أكثر أشكال الحذف ضمنية والذي تستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان.

<sup>1</sup> Gérard Genette , Figures III , P 122

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، ص 123 .

<sup>3</sup> المرجع نفسه ، ص 130

<sup>4</sup> المرجع السابق ، ص 133 .

<sup>5</sup> المرجع نفسه ، ص ، 139 ، 141

## 2-2-4-المشهد (Scène) زخ = زق :

ونقصد به المقطع الحوارى الذى يأتى فى ثنايا السرد، على أن جنيت لا يرى فى الحوار أمانة تامة، إذ لا يستطيع إعادة السرعة التى قيل بها. من ثم لا يمكن القول بتساوى زمنى القصة والخطاب، إلا من جانب عرفى فقط<sup>1</sup>.  
فمن خلال طريقة جنيت -إذن - سنحاول تحليل روايتى "حارسه الظلال" و "شرفات بحر الشمال" من خلال هذين المحورين ؛ لإجلاء خصوصية بناء زمنيهما.

## 3-بناء الزمن فى رواية " حارسه الظلال " :

### 3-1- زمن القصة : ونقصد به أحداث القصة المفترضة .

إن أول شىء يستدعى الانتباه فى "حارسه الظلال" محاولة وضع الأحداث ضمن سياق مرجعى يؤرخ لفترة محددة، وينبئنا الراوى بذلك فى قوله: (( أربعون سنة تفصلنا عن الثورة .. ))<sup>2</sup>.

فنستدل من خلال هذه المقولة على سنة وقوع هذه الأحداث (1994) ليبقى الشهر دون ذلك، على أن الرواية توحى فى غير موضع بأن الفصل كان "صيفا" بإشارات نستدل عليها: (( كل شىء بدأ ذات صباح صيفى جميل )) 1 أو ((فتحت مكتبى ، فاجأتني حرارة الصيف القائلة نسيت أن قصر الثقافة لم يكن مكيفا..))<sup>3</sup>.

وقد يكون لاختيار هذا الفصل بالذات مصوغا، فهو (( فصل حار يزرع القلق والاضطراب والاشمئزاز شكلا ومضمونا فى النفس ))<sup>4</sup>.

إنه بحق الاهتزاز والاضطراب واللااستقرار الذى يخيم على أجواء الرواية وشخصها خاصة، الشىء الذى يجعل هذه الفترة بالذات أنسب لمثل هذه الوقائع.

وعلى الرغم من ذلك فإن ما تتميز به الرواية تحديد "الأيام" بدقة، ويتضح ذلك من خلال "كورديلو" دون كيشوت، الذى دوّن فيه وقائع رحلته منذ بدايتها حتى النهاية. فمن خلال هذا الكراس الصغير ترتد ذاكرة القارئ إلى الصفحات الأولى من الرواية، لتعيد

<sup>1</sup> المرجع نفسه، ص 143

<sup>2</sup> حارسه الظلال ، ص 138 .

<sup>3</sup> المصدر نفسه ، ص 17 ، 152 .

<sup>4</sup> بشير بويحرة محمد ، بنية الزمن فى الخطاب الروائى الجزائرى ، ج2 ، ص43 .



تركيب زمن حوادثها تدريجيا، فنتعرف على الأيام التي سبقت مجيئه إلى الجزائر، ثم دخوله إليها "الأربعاء"، وطرده الإجمالي منها في النهاية "الثلاثاء".

فهذه الأحداث التي ينقلها حسيين على لسان دون كيشوت، تتجاوز مع ما يخبرنا به هو نفسه منذ الصفحات الأولى التي تنطلق من يوم الأربعاء، حتى عشية يوم الخميس الذي يوافق اعتقال دون كيشوت، لنشهد بعد هذا حوادث منفردة تقع للشخصيتين، يعيد الخطاب تشكيلها وفق نمط معين، ليتم لنا حسيين قص ما تعرض له بعد طرد صديقه.

وسنحاول فيما يلي إعادة ترتيب حوادث هذه القصة، كما يفترض أنها وقعت بمؤثراتها الزمنية البارزة في هذا الجدول، مع العلم أننا سنميز بين الأحداث التي وقعت في اليوم نفسه لشخصيتي دون كيشوت أولا ثم حسيين بواسطة خط فاصل، دون أن ننسى وضع علامة مميزة لأسماء أيام الأسبوع المكررة، درءا لكل اختلاط يمكن أن يقع بينها.

الصفحة	المؤشر الزمني	الحدث	
161	؟ (يوم غير محدد)	ما قبل رحلة (دون كيشوت) إلى الجزائر : كنت عائدا من جنوبا المرحلة الرابعة من رحلتي بعد نيقوسيا و اليونان ونابل و بالرمو و مسينا.	1
161	السبت	استعداد دون كيشوت للسفر على متن باخرة من ألميريا إلى مرسليليا: الشمس لا تطلق في هذه المدينة (..) عندما طلبني صديقي بيدرو دي سيفي وأخبرني بالإقلاع لباخرة السكر..	2
163	الاثنين	وصوله إلى مرسليليا بعد يومين : لم نبق زمنا طويلا بمرسليليا استطعنا أن نشحن السكر في الباخرة ..	3
163	الثلاثاء (صباحا)	وصوله (زفرة سرفانتس) في عرض البحر، واسترداد اللحظات القاسية التي عاشها جده: كانت الساعة السادسة هذا الصباح عندما أيقظني رئيس السفينة، وسبقني إلى السطح وهو يردد: قم بسرعة قبل فوات الأوان، لقد وصلنا إلى المكان الذي تشتهي رؤيته : زفرة سرفانتس الأخيرة .	4
168/17	الأربعاء	وصوله الجزائر / لقاءه بحسيين توجههما إلى بيت حنة: لا أدري كم من الوقت مر على غفوتي، ولكن عندما قمت تحت فعل الضجيج، وأوامر الرياس اكتشفت بحرا بدون أمواج، بألوان لا متناهية ومدينة بيضاء مثل الصوف. يقول حسيين : كل شيء بدأ ذات صباح صيفي جميل	5
/171	الخميس	توجه دون كيشوت وحسيين إلى المفرغة ولقاءهما بشفيق / توجههما إلى	6

160/177		الميناء القديم-حديقة التجارب النباتية-فيلا سيسان- مغارة سرفانتس- فيلا مسديس إلقاء القبض على دون كيشوت: وجدت نفسي في قاعة باردة، خرج رجل ضخم من الزاوية من هذه الفوضى أراني سريري وطلب مني إذا كنت أحتجج إلى بعض الأكل أو إلى شيء آخر. طلبت ورقة / الآن تبدأ إقامتي الإجبارية داخل أنفاق هذه المدينة. أما حسيين فيتنقل إلى مقر محافظة العاصمة-بيت حنة - العودة إلى المحافظة لإنقاذ صديقه.	
180	الجمعة	بداية مغامرة جديدة لدون كيشوت / استجوابه : في الصباح عندما استيقظت من نومي لم يكن بمكانه المعتاد، وحل محله رجل آخر(..) سألتني إذا كنت أحتاج إلى مشروب ما.	7
122		توجه حسيين إلى مقر أمن محافظة الجزائر : لم يستقبلني زكي إلا على الساعة التاسعة والنصف ، كان غارقا في أوراقه توجهه إلى المديرية العامة للأمن الوطني- وزارة الداخلية.	
184	السبت	صباحا: منذ أن قمت من نومي هذا الصباح لم أكلم أحدا . ليلا : استجوابه : لم أرتج إلا في الساعة متأخرة من الليل.	8
145		حسيين بمقر عمله : استغللت فرصة هذا الفراغ لأتلفن إلى كباييرو، وأستفسر عن حالة دون كيشوت، أفادني بأن تهمة الجوسسة بدأوا يتراجعون عنها .	
200	الأحد	زيارة كبايبر لدون كيشوت / حديثه مع مايا.	9
153		طوال يوم الأحد لم أقم بشيء مهم .	
208	الاثنين	وصلتني صحف اليوم في وقت جد مبكر ، وهذا مؤشر إيجابي.	10
154		نهار الاثنين كان زاخرا بالمفاجآت في قضية دون كيشوت.	
216	الثلاثاء	توجهه نحو الميناء القديم / مغادرة أرض الجزائر.	11
154		قراءة كورديلو دون كيشوت / مقابلة وزير الثقافة " الساعة الواحدة الواحدة والنصف " / قراءة رسالة طرده من العمل.	
236/235	؟ يوم غير محدد (ذات مساء)	تعرض حسيين لعملية بتر لسانه وذكره / مغادرته وزارة الثقافة نهائيا : من النافذة أطلت للمرة الأخيرة على بحر كانت ألوانه تتغير بشكل جنوني	12
9	؟ يوم غير محدد 3	بداية تدوين تفاصيل هذه الرحلة: الآن بعد أن غادرنا كيشوت (..) أستطيع أن أعود إلى قصته .	13

تُنْتَهَج -إذن- طريقة تحديد الأيام، وعلى الرغم من ذلك لا نستطيع تحديد زمن القصة بدقة، لاعتبارات عدة يطرحها الحدث الأول. ففي قول دون كيشوت: "كنت عائدا من

جنوفا المرحلة الرابعة من رحلتي بعد نيقوسيا واليونان ونابل وبالرمو ومسينا" لا نستطيع معرفة الزمن الذي استغرقتة رحلته السابقة تلك، ولعله أول عائق يعترضنا، لننتقل إلى الحدين الأخيرين (12 و 13) الذين تفصلهما انقطاعات زمنية لا نعلم مدتها، تحدث لبسا في ذهن القارئ.

فبعد مغادرة دون كيشوت، يتعرض حسيسن إلى عملية بتر(مساء يوم ما)، يعقبها مغادرته وزارة الثقافة نهائيا، ليعود بعد انقطاع زمني غير محدد إلى تدوين رحلته مع دون كيشوت منذ بدايتها، التي تنطلق من الجزائر يوم الأربعاء.

فما نستطيع تحديده - إذن - هو الزمن الذي استغرقتة دون كيشوت من ألميريا حتى مغادرته أرض الجزائر(أحد عشر يوم)، ليلف الغموض باقي الأيام؛ نظرا لانقطاعات زمنية غير محددة يحدثها الخطاب.

**3-2- زمن الخطاب :** ويعنى بالتشكيل الذي يرتضيه السارد، لمجريات القصة التي عملنا على تنظيم حوادثها وفق تسلسلها المنطقي. ونحاول فيما يلي مقاربة هذا الزمن الذي يعطي لزمن القصة تميزه، وفق طريقتين:

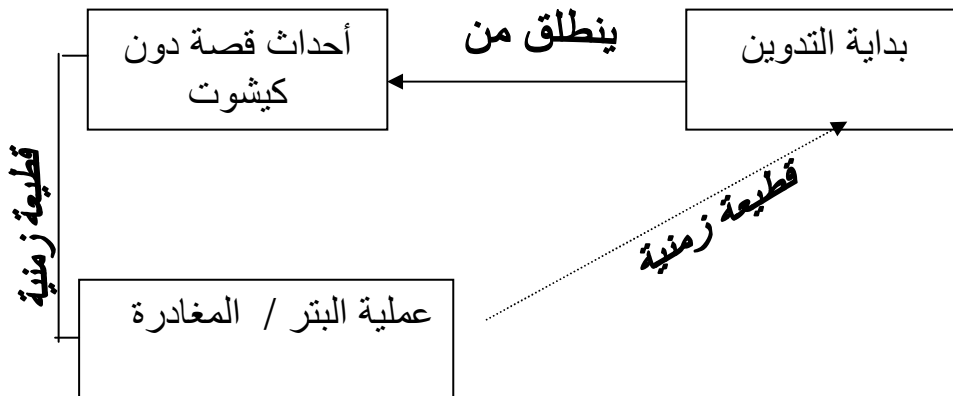
### 3-2-1- الترتيب :

سنعمل على مقارنة الترتيب الزمني، الذي سبق التنظير له <sup>1</sup> -مبدئيا- من خلال الأيام التي سنعتمدها وحدات سردية كبرى يتم فصل حولها الخطاب، ويكون ذلك بتقديم الطريقة التي تشكلت بها الأحداث ضمنه، مشيرين إلى الأيام بالعلامات نفسها التي اتبعناها في ترتيب حوادث القصة المقترضة.

المقاطع الزمنية	الفصول
يوم غير محدد <sup>3</sup> ( بداية التدوين : بعد مغادرة دون كيشوت وعملية البتر ) الأربعاء ( قدوم دون كيشوت / لقاءه بحسيسن / مبيتها بمنزل حنة )	1- عائلة الخضر
الخميس ( تنقلاتها المتعددة في العاصمة / اعتقال دون كيشوت مساء )	2- خراب الأمكنة

الخميس ( تنقل حسيين إلى مقر أمن العاصمة / توجهه إلى المنزل حنة ) الجمعة ( عودة إلى مقر أمن من العاصمة / وزارة الداخلية / العودة 3- ناس من تبين	
السبت' ( عودة حسيين إلى مقر عمله ، وانتشار خبر قصة الجاسوس ) الأحد' ( لم يحدث فيها شيء يستحق الذكر ) الاثنين' ( تجديد الصحف الحديث عن فضيحة باخرة السكر ) الثلاثاء' ( تسلم حسيين رسالة دون كيشوت وكورديله من قبل كبايرو ) . 4-العودة	
الثلاثاء' ( سرد دون كيشوت وقائع رحلته قبل مجيئه إلى الجزائر ومغادرته : يوم غير محدد <sub>1</sub> / السبت / الأحد / الاثنين / الثلاثاء / الأربعاء/ الخميس / الجمعة / السبت' / الأحد' / الاثنين' / الثلاثاء' ) . 5-كورديلودون كيشوت	
الثلاثاء' ( مقابلة حسيين وزير الثقافة / استلام رسالة طرده من العمل يوم غير محدد <sub>2</sub> ( عملية البتر/ مغادرة مقر وزارة الثقافة نهائيا إلى اتجاه مجهول) 6-رائحة الخوف	

نلاحظ -إذن- من خلال هذا الجدول أن الخطاب عمد إلى كسر منطقية الزمن حيث،  
ينطلق من النهاية (بداية التدوين) لتتدرج حوادث القصة المتخيلة من بدايتها، إلى أن يجيء  
يوم قراءة "كورديلو" الذي تتزاحم فيه وقائع رحلة دون كيشوت، لينقطع الزمن خلال الفصل  
الأخير، فتأتي عملية البتر، تليها مغادرة حسيين مقر عمله، وينتهي الخطاب هنا دون عودة  
إلى الزمن الحاضر. ويجد القارئ نفسه في سرد هذه الحوادث بتلك الطريقة ، أمام حلقة  
دائرية تمثلها بالشكل التالي :



وقد يتضح اللعب بالزمن بصورة أكثر من خلال تخطيط هذا المنحى البياني، الذي نقارن فيه بين زمن الخطاب الممثل في الجدول السابق، مع زمن القصة الذي يضم الترتيب المنطقي لحوادثها وقد سبق الحديث عنها وجمعها في جدول سابق .

( نرّمز لليوم غير المحدد ب "ي غ م" ، والحدث بالحرف "ح" ، ونختصر أسماء الأيام بحروفها الأولى ).

121ح1ح

10ح—

9ح —

8ح —

7ح —

6ح —

5ح —

4ح —

3ح =

2ح

1ح

س

ح

إث

ثلا

ع

خ

ج

س'

ح'

إث'

ثل'

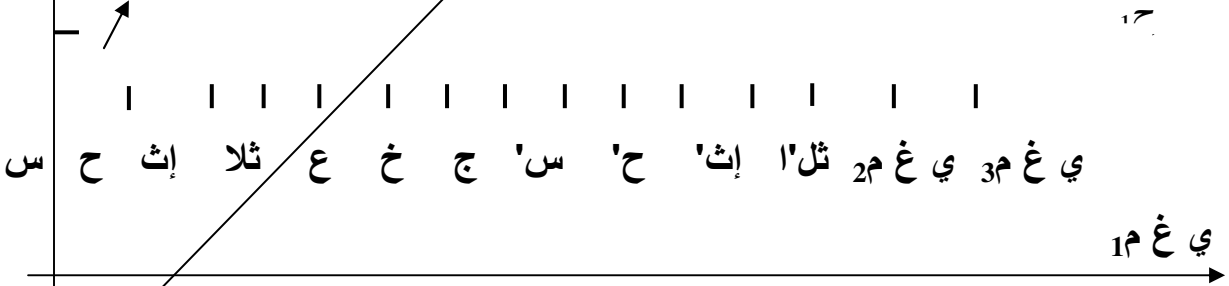
م2

ي غ م3

ي غ م1

— زمن القصة

— زمن الخطاب



منحى بياني يوضح اللاتوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب

نلاحظ أن زمن الخطاب يبدأ من النهاية، من يوم غير محدد في الحاضر، على خلاف زمن القصة؛ أي إن سرد الأحداث ينطلق بعد نهايتها، ليرتد إلى بدايات الحكاية، وهذا ما يفسر الاتجاه العكسي الذي يأخذه خط منحنى زمن الخطاب، والقفزة السريعة من (يوم غير محدد3) المقترن بـ(ح 13) إلى يوم الأربعاء الموافق لـ(ح5)، ليعاود الانتقال تدريجياً بالترتيب ذاته لزمن القصة؛ باعتبار تتابع حوادث تلك القصة كما يفترض أنها وقعت متضمنة (ح6 ، ... ، ح10) ، التي تتعلق بتنقلات حسيين فقط، التي تتوقف عند يوم (الثلاثاء!)، لنشهد هبوطاً سريعاً وعودة إلى (ح5) الذي يشكل بداية حديث دون كيشوت في الكوديلو، الشيء الذي يجعلنا نتتبع سرد ما لم تره عينا حسيين بعد اعتقال رفيقه، فيغوص المنحنى بذلك أكثر باتجاه (ح1) ويعاود الصعود تدريجياً مزاجاً في ذلك زمن الخطاب بين ما أخبرنا به حسيين وما نقله لنا على لسان دون كيشوت فيختص القسم الأول منه بـ(ح1 ، ... ، ح4) ، ليعيد لنا دون كيشوت قصه من يوم الأربعاء (ح5)، ويتواصل مع (ح6) ليأتي القسم الثاني، ويحكي ما لاقاه بعد اعتقاله (ح1 ، ... ، ح11)، ويأخذ المنحنى بعده التدرج ذاته مع زمن القصة (ح12) و(ح13) نقطة النهاية التي يتوقف عندها السرد، ويبدو هذا طبيعياً؛ باعتباره قص لما وقع لحسيين بعد طرد صديقه.

ولعلنا نلاحظ من خلال كل هذا أن يوم " الثلاثاء " كان يوماً مشهوداً؛ إذ تمت فيه قراءة كورديلو دون كيشوت الذي كشف أسراراً عدة، عادت بنا إلى استرجاع رحلة الأخير من بدايتها، لتتزوج تنقلات حسيين ودون كيشوت بعد يوم الخميس، إذ تحدث في الأيام نفسها، لكن السرد يقدم ويؤخر في طريقة عرضها، وهذا يتوافق مع ما ذكره تودوروف وسبق الحديث عنه حول الاستعمال الزمني في العمل السردى.<sup>1</sup>

فزمن الخطاب - إذن - ينطلق من لحظة في الحاضر، تشكل توطئه أولى لا تتخذ إلا بضع صفحات تمهيدية، للغوص في قص تفاصيل حكاية ماضية دامت بضع أيام، تنطلق يوم "الأربعاء" وتتواصل، حتى ترتد إلى ما قبل هذا التاريخ "يوم الثلاثاء" الذي يعتبر أبرز مفارقة تعود إلى زمن أشد غوراً من سابقه من خلال قراءة الكورديلو الذي يعيدنا إلى بدايات رحلته.





3-2-1-1-2-1-الاسترجاع الداخلي الغيري: ويشغل جزءا من الخطاب، إذا ما تعلق الأمر بخروج عن مضمون الحكاية الأولى بإدخال شخصية يريد الراوي إضاءة سوابقها . وأبرز مثال هنا استرجاع تفاصيل قصة الموريسكي المنفي، وهو رمز كل المطرودين من الجنة الأندلسية. يقول حسيبن على لسان حنة:

(( سيدكم يا الحلايف كان سبعا. لم يأخذ من أرضه إلا لدغة مسمومة حتى لا ينسى أبدا أنه ترك وراءه جرحا يشبه وطننا بناه بروحه ولم يعرف غيره حتى وهو على تربة أخرى، وكتاب السر الكبير الذي كان الوحيد القادر على فك طلاسمه وأمره، وكيسا صغيرا من الكتان البنفسجي مملوءا بزريعة الكاسي الأحمر التي ظل يحلم لها بأرض صالحة قادرة على إحيائها بسرعة))<sup>1</sup> .

إنه الألم مرة أخرى يتفجر من ذاكرة حنة التي لم تستطع نسيانه..هاهي تتهم بآعبي الوردية بحي باب الوادي بفاقدى الذاكرة..الذاكرة التي لا ينبغي أن تنسى أبرز خصوصيتها. ومع ذلك نجد الأندلسي مضرب القوة والشجاعة، الذي أُجبر على مغادرة وطنه، لم ينس أن يأخذ معه جزئيات صغيرة وبسيطة تشكل جزءا من ذاكرت، لا يمكن محوها أو الاستغناء عنها .

تشكل إلى جانب هذا قصة مريم جزءا من ذاكرة الراوي لحظات الطفولة، إنه يعود بنا إلى القرية وتفاصيلها التي تملأ قلبه وفكره<sup>2</sup> .. ليعيد تركيب قصة مريم الجميلة التي كان أطفال القرية يتنافسون على حبها.

3-2-1-1-2-2-الاسترجاع الداخلي المثلي : و هو يخالف النوع السابق؛ باعتبار أنه يتناول خط العمل نفسه للحكاية الأولى ، وينقسم إلى نوعين :

3-2-1-1-2-3-الاسترجاع الداخلي المثلي التكميلي: لا يشكل هذا النوع من الاسترجاع دورا ضمن الخطاب، و قد جاء الاستلهامان الوحيدان في حديث حسيبن عن قصة البتر، التي تركت في نفسه رعبا شديدا، وفي ذلك يصرح :

(( .. أنا مرعوب من اغتيال غادر.المضحك أني رجل ميت ويحفظ الوعود التي قطعها على نفسه. فقد أقسمت للرجل المثلث وللملتحين الذين كانوا برفقته بأن سر حادثتي بتر الذكر واللسان سيموت بين ظلال الروح بدون أن يعلم به أحد ))<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> المصدر السابق ، ص 20 .

<sup>2</sup> ينظر : المصدر نفسه ، ص 221، 224 .

فلا شك أن حالة الخوف الكبيرة التي تلبسته، كانت وراء استعادة تلك اللحظات القاسية بين الفنية والأخرى، لكن دون تفاصيل كبيرة تكشف خفاياها.<sup>1</sup>  
ينضاف إلى هذه القصة، الحديث عن رحلة سرفانتس التي كانت الجزائر أبرز محطاتها<sup>2</sup>، إذ تنقطع هذه الحكاية في موضع معين ليستكمل في مواضع أخرى، تبعا للمقام الذي يرد ذكرها فيه.

**3-2-1-1-2-2-الاسترجاع الداخلي المثلي التكراري:** ويتمثل هذا النوع في عودة ذاكرة دون كيشوت إلى ماضيه الخاص، إذ راح يسرد على مسامع حسيسن قرار خوض رحلته تلك وفاء لذكرى والده المتوفى، وتبني الجريدة التي يعمل بها مشروعه، وتحذير أصدقائه مما قد يلاقيه من مخاطر. يقول:

(( أنا مقتنع بهذه المغامرة (..) وفاء لروح والدي المسكين الذي تمنى أن يراني كاتباً مثل جدي، ولكن للأسف بدون جدوى. في الحقيقة لم أكن مهياً لمهمة تتجاوز إمكاناتي المتواضعة. فقد كانت الصحافة هي هاجسي المركزي (..) ))<sup>3</sup>

يقف إلى جانب هذا النوع من الاسترجاعات قصة مايا<sup>4</sup> المرأة التي التقى بها دون كيشوت أثناء فترة حجزه، وقد أعطيت لها الكلمة لتسترد في الحديث عن رغبتها الجامحة في دراسة الطب، إلى تعلمها اللغات لتصبح عالماً الأوح بعد أن فقدت الأمل في دراسة الطب الذي لم تجن منه شيئاً.

**3-1-1-2-3-الاسترجاع المختلط:** يتسنى للقارئ في هذا النوع من الاسترجاعات، التعرف على قصة دون كيشوت، على أن الراوي يوطئ لحديثه ذلك ببعض الاسترجاعات الخارجية التي لا تؤثر على مسار الأحداث، لكنها تعتبر بمثابة تأشيريات الدخول إلى عالم الحكاية المتخيلة، فننتعرف على مجريات قصة دون كيشوت كاملة، حين يطلعنا حسيسن في الفصل الأول على أول لقاء جمع بينهما في وزارة الثقافة، لينتقل الحديث في الفصل الثاني إلى سرد تنقلاتهما المختلفة في العاصمة، وهكذا دواليك حتى يأتي الفصل الخامس، أين ينبري صوت دون كيشوت من خلال كورديله الذي ضم تسجيل مشاهداته العينية، قبيل زيارة الجزائر حتى مغادرته الاجبارية منها.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 12

<sup>2</sup> ينظر: المصدر نفسه، ص 89، 91، 164، 167، 174.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 28.

<sup>4</sup> ينظر: المصدر نفسه، ص 203.

### 3-2-1-2- الاستباقات :

تظهر الاستباقات في خطاب الرواية، كتلميحات عامة لمقاطع حكائية تثير أحداثا سابقة لأوانها أو تتوقع حدوثها ، ونحاول اجمالها في " حارسه الظلال " من خلال الجدول التالي:

الصفحة	نوعه	مضمون الاستباق
14	داخلي مثلي تكراري	1 حكاية دون كيشوت
236/235/220/121/14/12	داخلي مثلي تكميلي	2 حادثة البتر
216/14	داخلي مثلي تكراري	3 مغادرة دون كيشوت الإجبارية أرض الجزائر
234/15/14	داخلي مثلي تكميلي	4 فقد حسيسن منصب عمله
34/33	داخلي مثلي تكراري	5 خطورة الوضع الذي ينتظر حسيسن في رحلته مع دون كيشوت
39	داخلي مثلي تكراري	6 التكهن بما قد يصيب دون كيشوت عند رؤية مغارة سرفانتس .
47	داخلي مثلي تكراري	7 التعرف على الأماكن التي سيزورها دون كيشوت مع حسيسن .
66	داخلي مثلي تكراري	8 استباق الحديث عما يجري في الخفاء بمفرغة وادي السمار

نلاحظ - إذن - اللعب بالزمن من خلال استشارة الحديث عن وقائع سابقة لأوانها، أو توقع حدوثها، وقد توزعت هذه الاستباقات بين ما هو تكميلي وتكراري، وهو ما يشكل النسبة الأكبر.

ويشير حسن بحراوي في هذا الصدد إلى اعتبار التطلعات (Anticipations) عصب السرد الاستشراقي، إذ تعتبر (( بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي ، فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حادث ما (..) كما

أنها قد تأتي على شكل إعلان " Annonce " عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات ... ))<sup>1</sup>

فلاستشرافات من خلال هذه المقولة وظيفتين تسند إليهما ، أما النوع الأول فيتعلق بما هو تمهيدي ، و تأتي فيه التطلعات مجرد استباقات زمنية، الهدف منها التطلع إلى ماهو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي.

وهذا ما ينطبق على مضامين الاستشرافات (5 - 6 - 7) التي تشكل إشارات استطلاعية تختص بلا يقينية حدوثها، و هذا (( ما يجعل من الاستشراف حسب فينريخ شكلا من أشكال الانتظار ))<sup>2</sup> .

فها هي التطلعات تتحقق في الصفحات الموالية، لتكهن حسيسن بما قد يصيب دون كيشون من دهشة عند رؤيته مغارة سرفانتس بقوله :

(( عندما وصلنا وقف دون كيشوت مشدوها، ثم ما لبث أن أخرج من جيبه صورة قديمة لمغارة سرفانتس (..) بدأ يقارن بينها وببي ما كان يراه أمامه (..) شعرت بثقل ما كان يملؤه من الداخل، كانت قصة سرفانتس تخترقه لحظة لحظة مثل الشعلة ))<sup>3</sup> .

وإن كان هذا يبدو أمرا طبيعيا؛ باعتبار الحالة المزرية التي آلت إليها مغارة سرفانتس ، يبقى التعرف على الأماكن التي سيزورها حسيسن رفقة صديقه، وخطورة ما ينتظر رحلتها بالعاصمة افتراضات مشكوك في تحققها؛ نظرا لما يمكن أن يحدث من مستجدات تبقى طبي المجهول.

وعلى الرغم من ذلك، فإن التخوف الذي سكن حسيسن بقدم دون كيشوت وعلمه بالمخاطرة التي قد تقودهما إلى مالا يحمد عقباه في ظروف أمنية صعبة، لم يكن له حظ التحقق، على خلاف الزيارات التي سطرها حسيسن مسبقا بالعاصمة.

إن مثل هذه الاستشرافات قد تفتح الباب واسعا لتخيل القارئ، بتحقيق مشاركة فعلية وبناءة، وتحفيز أكثر على المساهمة في بناء الخطاب، حيث يرسم الراوي خططا معينة قد تصيب أو تخطئ، تبعا لما سيرد ذكره لاحقا.

<sup>1</sup> حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي " الفضاء ، الزمن ، الشخصية " ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - دار البيضاء ، ط1 ، 1990 ، ص

132 .

<sup>2</sup> المرجع نفسه ، ص 132 ، 133 .

<sup>3</sup> حارسه الظلال ، ص 98 .

أما النوع الثاني، فيتعلق بأداء وظيفة الإعلان، عندما يُصرح عن سلسلة أحداث سيشهدا السرد في وقت لاحق.

ويتحدد مضمون هذا الاستباق صراحة في قول الراوي:

(( سأحدثكم عن دون كيشوت و هذا معناه بالنسبة إليّ على الأقل التخلص من هذه الحمم التي تتدفق داخل القلوب الذاكرة كشلالات من نار))<sup>1</sup> .

يمثل هذا القول إخبارا صريحا من قبل حسيين عن حدث سيشهد السرد تفاصيله في وقت لاحق، مما قد يخلق حالة انتظار في ذهن القارئ تحسم بسرعة؛ باعتباره إعلانا ذو مدى قصير استغرق صفحتين ليتحقق فعليا، أين ينطلق الراوي في قص تفاصيل هذا الحدث.

على أن ما يُطرح الآن، إشارة يومي إليها الراوي قبل هذا الاستشراف بقوله :

((الآن بعد أن غادرنا دون كيشوت و أعيد مجبرا إلى وطنه أستطيع أن أعود إلى قصته

(( (2)

فهذه الجملة تسبق المقولة السابقة، و تدعو لاعتبار الرواية بكاملها استشرافية؛ لأنها في مجملها سرد لحكاية دون كيشوت ، و بالتالي هي استباق في نظر القارئ من جهة ، و جزء من ذاكرة الراوي الذي سيسترجع ما قد صار ماضيا بالنسبة إليه بدليل قوله :  
"أستطيع أن أعود إلى قصته" من جهة أخرى، والعودة - في الواقع - لا تكون إلا شيء مضى وانتهى.

والشيء نفسه ينطبق على مضمون الاستباق الثاني، الذي يُقدّم الحديث عنه على دفعات دون إطالة إلا مع الصفحات الأخيرة، وإن لم يكن تفصيلا معمقا يروي ضمناً القارئ بخصوص حيثيات استنطاقه.

ويقف إلى جانب هذا الاستباقات المتبقية، بوصفها إعلانات صريحة عن مصير بعض الشخص الروائية، كما هو مائل في المضمونين الثالث والرابع، حيث نتعرف مسبقا على النهاية التي مني بها حسيين ودون كيشوت قبل أن تبدأ القصة.

---

<sup>1</sup> المصدر نفسه ، ص 15-  
(2) المصدر السابق ، ص 14 . .

إنها استباقات تطول مدة الإعلان عنهما، حيث تُوغل في الامتداد حتى تغطي صفحات متتالية تحمل القارئ ، على بذل مجهود مضاعف لاستعادة ذلك الإعلان، على خلاف ما نجده في مضمون الاستباق الأخير الذي جاء في محاوره حسيسن ودون كيشوت:

(( أوضح أكثر. هذا المكان سوق مفتوح للتبادل الحر بين كبار موظفي الدولة الذين يحتلون كل الأمكنة، سنرى فيما بعد سلسلة المكاتب التي تستقبل خصيصا للزبائن المتميزين، كل مكتب يفتح على مخازن ممتلئة جدا بالسلع، قطع غيار، أدوية، مواد بناء، ألبسة وحاجات أخرى. كل شيء يسير بالموازاة مع التخصص ))<sup>1</sup>.

فسرعان ما تتكشف صحة هذه المقولة، بعد صفحتين من خلال لقاء شفيق مسير المفرغة الذي يقودهما إلى أماكن عدة، ينجلي بعدها لدون كيشوت ما يجري في الخفاء بهذه المفرغة.

فما ذكرناه -إن- حتى الآن يفسر طغيان الاستباقات الداخلية المثلية التكرارية؛ باعتبارها تلميحات سريعة إلى حوادث لاحقة مختلفة ، تشوق القارئ إلى معرفتها من خلال التدرج في قراءة متن الرواية وتتبع تفصيلاتها حتى النهاية.

### 3-2-2- المدة :

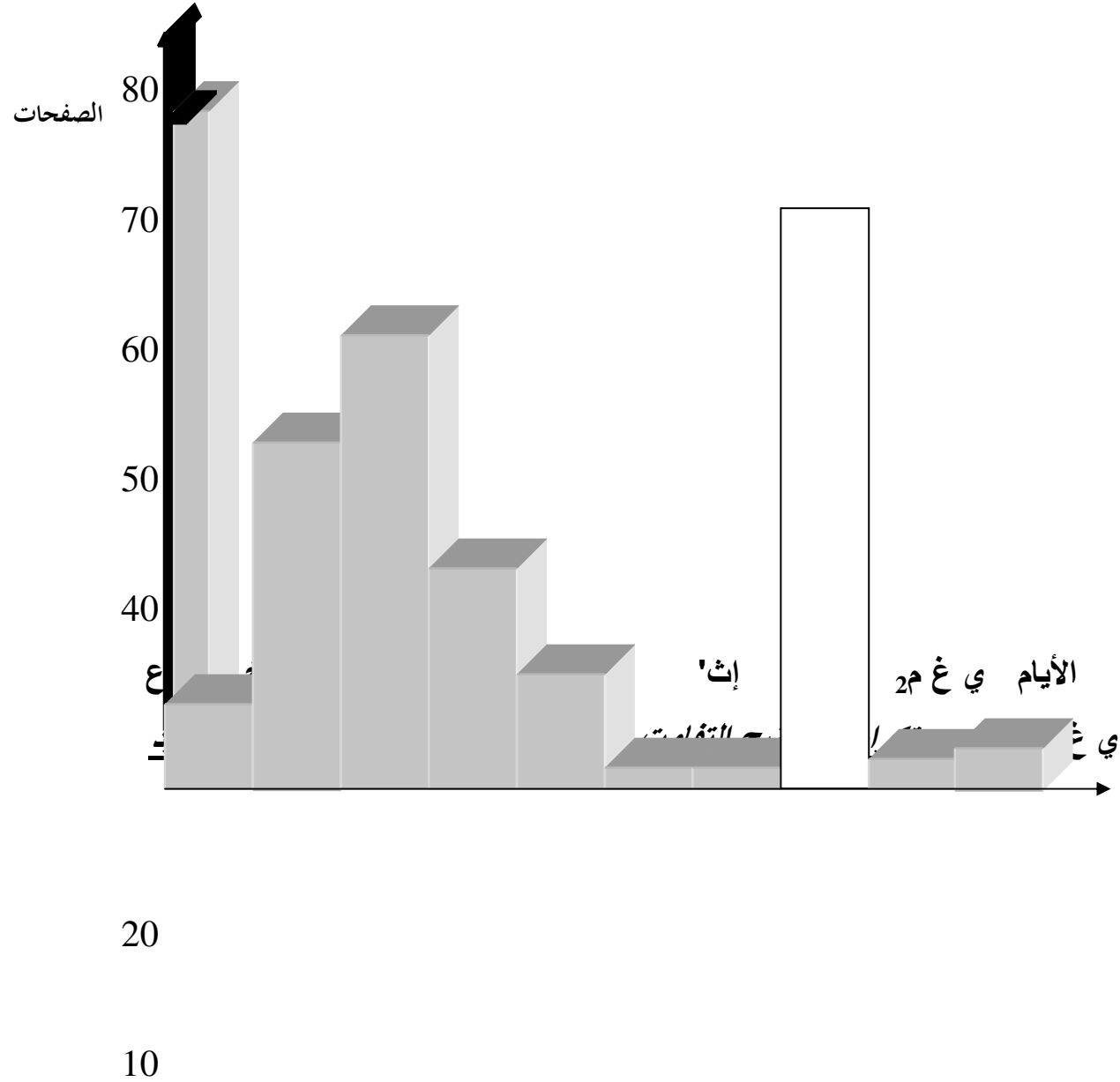
تتموضع وقائع "حارسة الظلال" خلال سنة 1994 كما أشرنا سابقا، في حين لا تتضح مؤشرات زمنية أخرى غير أيام من هذه السنة، التي سنعتبرها الفيصل في دراسة سرعة الخطاب. فإذا ما حاولنا إعادة ترتيب زمن الأحداث وقابلناه بالمساحة النصية، فإننا نحصل على الجدول التالي:

المدة الزمنية للأحداث	المساحة النصية	العدد الإجمالي بدقة
يوم غير محدد3	16-9	7 صفحات و 4 أسطر
الأربعاء	58-17	41 صفحة ونصف
الخميس	121-60	63 صفحة
الجمعة	143-122	21 صفحة و 3 أسطر
السبت'	152-145	8 صفحات
الأحد'	153	نصف صفحة
الاثنين'	154	نصف صفحة

<sup>1</sup> المصدر السابق ، ص 66 .

81 صفحة ونصف	235-154	الثلاثاء'
3 صفحات	239-235	يوم غير محدد <sub>2</sub>

نلاحظ -إذن-التوزيع غير المتكافئ للصفحات على الأيام التي يغطيها السرد. من ثم تتفاوت أهمية يوم عن الآخر وفقا لمجريات أحداثه، وهذا ما يتضح أكثر في الرسم الموالي :



نشهد أن يوم "الثلاثاء" احتل القسم الأوفر من الخطاب، وقد يبدو ذلك أمرا طبيعيا ؛ ففي هذا اليوم استلم حسيسن كورديلو دون كيشوت من قبل كباييرو، الذي يعيدنا إلى الانطلاقة الأولى لرحلة فاسكيس ، فنتبعها بتفصيلاتها الدقيقة ، حتى يوم طرده من أرض الجزائر.

ويغرق حسيسن في هذه التفصيلات المجنونة التي دامت قراءتها "ساعة ونصف" واستغرقت صفحات متتالية، قطعها عودة زكية "سكرتيرة وزير الثقافة" لنذكره بموعده المرتقب مع سي وهيب، الذي سيتبعه أمر طرده من العمل.

وإذا كان الكورديلو نقلًا لمشاهدات دون كيشوت العينية فإن يوم "الخميس" -الذي تم ذكره في الكورديلوأيضا- يتضمن كلام حسيسن وقد فضل تدوين حيثيات رحلته مع رفيقه بالعاصمة، وما تكشفه من خبايا انتهت باعتقال دون كيشوت؛ ولهذا السبب احتلت صفحات أكثر مما نشهده في يوم "الأربعاء" الذي صادف مقدم دون كيشوت إلى الجزائر وتعرفه على حسيسن ومحاورتهما التي لم تدم إلا بضع صفحات، لينتقل الاثنان إلى منزل حنة ويقضيان به الليلة الأولى.

ينتهي هذا اليوم بانتقال إلي يوم "الجمعة" ليحتل صفحات أقل من سابقه، ويختص بتنتقلات عدة قادت حسيسن إلى مراكز الأمن الوطني، الذي اطمأن على الأقل أن صديقه بخير يوم "السبت" لتنتشر قصة الجاسوس الإسباني بمقر الوزارة، دون حدوث وقائع أخرى جديدة تستدعي الاطناب، و لهذا تشهد عدد الصفحات المخبرة عن هذا اليوم عددا أقل .

يتخذ بعد هذا يوم "الأحد" نصف صفحة فقط، بدليل قول الراوي: (( طوال يوم الأحد لم أقم بشيء مهم سوى التفكير في الطريقة التي يمكنني أن أفتع بها حنة التي كانت تنتظر بفارغ الصبر عودتي إلى البيت لأقص لها حكاية الأمير الأندلسي ))<sup>1</sup>

و الشيء نفسه يقع يوم "الاثنين" ؛ إذ لم يحصل فيه شيء يتطلب التوقف، في حين شغل الحديث عن عمليتي البتر والطرْد ثلاث صفحات ، ليوطئ الخطاب منذ البدء خلال سبع صفحات ، كلام يعتبر بمثابة التشويق للقارئ ؛ بغية متابعة أحداث قصة دون كيشوت كاملة.



ونحاول فيما يلي تتبع الحركات السردية الأربع - كما أطلق عليها جينيت - في الخطاب و طريقة اشتغالها، حسب سيادة كل واحدة وغلبتها على الأخرى.

### 3-2-1-المشهد :

يشكل المشهد التقنية الرئيسة التي يبنى عليها الخطاب ، إذا لم يكن بؤرته و نواته . وهذا ما اتضح ، في حديثنا عن سيطرة الخطابات المنقولة الحوارية على العالم المحكي خلال الفصل الأول، التي تأخذ شكلا مقتضبا أحيانا، لتبلغ صفحات متتالية دون انقطاع أحيانا أخرى.

وإن كان هذا لا يقصي دور التقنيات الأخرى في الوقوف إلى جانب المشهد، الذي يُعمد إلى توظيفه لخلق توافق بين زمن القصة و زمن الخطاب، و الاقتراب من واقعية الحدث المحكي من خلال اطلاع القارئ ((مباشرة على الشخصيات و أفكارها و قناعاتها و حياتها اليومية ))<sup>1</sup> .

فالتقديم المشهدي موزع على نطاق واسع، مما قد يجعل تفضيل مشهد و عرضه دون الآخر أمرا بالغ الصعوبة؛ نظرا لما يكتسيه كل واحد في أداء وظيفة يرتضيها السارد. ففي المشاهد الأولى نتعرف على شخص دون كيشوت في محاوراته مع حسييسن أو حنة، حيث يكشف عن انتسابه إلى الكاتب الكبير "ميغيل سرفانتس" ، و الدافع إلى خوض مغامراته نفسها. كما تُعلمنا أقوال حنة بالتصاقها الشديد بعالمها الأندلسي الزائل، وعشق دون كيشوت لقصصها المحفورة في الذاكرة. في حين تطلعنا الحوارات المتبقية التي دارت بين حسييسن و الشخص المعارضة خصوصا، أو لما اطلعنا عليه دون كيشوت فترة اعتقاله و استنطاقه على إنارة عوالم تلك الشخصيات.

فلننظر إلى هذا المقطع الحواري بين حسييسن و وزير الثقافة، بعد رغبة ضيف إسباني زيارة مغارة سرفانتس:

(( - واش تقعد بي ؟ شكون هذا سرفانتس ؟

- و لكن يا سيدي ؟ .....  
.....

-هؤلاء الغربيون مهابيل ، يتقاتلون حتى على الزوبية .

<sup>1</sup> عمرو عيلان ، الأيدلوجية وبنية الخطاب الروائي ، ص 305 .

قل لي يرحم والديك ، عما يبحثون في مكان متسخ مثل هذا ؟  
ماذا يشمشمون في قمم جبل من الفضلات يصعب تسلقه

....

ضرب كفا بكف مثل نساء القرية و هنّ يقصصن قصة الجارة بمزيد الإضافات :

.....

- آه منكم انتم المثقفون تعطون قيمة لأتفه الأشياء .

طيب سأعطى الأمر لانطلاق حملة تنظيفية سريعة بمساعدة الولاية،و أنت تهتم  
بالبقية.حسيسن أتكلم على خبرتك.أما أنا فسأتكلم بهذا الضيف الغريب و المعقد ..<sup>1</sup>  
يكشف هذا الحوار بطريقة مريرة و ساخرة في الوقت ذاته، عن سياسة الترقيع التي  
ينتهجها مسؤول كبير في الدولة في آخر اللحظات، لإعطاء صورة مخالفة للحقيقة، إضافة  
إلى فضح لامبالاته و عدم اكترائه بمعلم سياحي "مغارة سرفانتس" يعيش واقعا مزريا ؛ إذ  
تحول مع مرور الزمن إلى مكان لرمي القاذورات، بدل أن يصبح مكانا سياحيا يرتاده  
الناس. بل يتعدى ذلك، الجهل التام بالشخصية التي تمثل هذا المعلم الأثرى، من قبل شخص  
كان من المفروض أن يكون أول العارفين به.

فمثل هذه المشاهد تتواتر داخل الخطاب بطرائق مختلفة؛ لتكشف عن أيديولوجية  
أصحابها ، والوجه المخزي الذي يظهرون به، لتتكاثف باقي المشاهد و تدفع بالحدث إلى  
الأمام ، و هذا ما جعلها تحتل مكانا متميزا في (( تطور الأحداث وفي الكشف عن الطبائع  
النفسية والاجتماعية للشخصيات، ولذلك تعول عليها الروايات كثيرا وتستخدمها بوفرة لبث  
الحركة والتلقائية في السرد وكذلك لتقوية أثر الواقع في القصة ))<sup>2</sup>.

وهذا ما سبق توضيحه في حديثنا عن الخطابات المنقولة الحوارية<sup>2</sup> التي يتعمد الراوي  
التكثيف منها؛ إذ يدفع اهتمامه الكبير بتفاصيل الرحلة التي لم تدم إلا أياما قلائل في الكشف  
عن واقع رهيب تعيشه الجزائر من جوانب عدة.

### 3-2-2-الخلاصة :

<sup>1</sup> حارسة الظلال ، ص 42 ، 43 .

<sup>2</sup>حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 166 .

2- ينظر : البحث ، ص

3- حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 145 .

4- المرجع نفسه ، ص 150 .

5- حارسة الظلال ، ص 10 .

تأتي الخلاصة في المرتبة الثانية من حيث السيادة، ويذكر حسن بحراوي أن تلخيص الأحداث يتم بعد أن تتحول الأخيرة إلى قطعة من الماضي، كما يجوز تلخيص ما حصل في الحاضر، أو ما سيحصل في مستقبل القصة 3.

ولما كانت "حارسة الظلال" تتبع سردي لقصة متخيلة انتهت حوادثها خلال أيام قليلة، فهذا يعني ضرورة الاستفادة من هذه التقنية الزمنية الهامة في تسريع حركة الحكى خلال مواضع تستدعي ذلك.

ويميز حسن بحراوي في هذا الصدد نوعا يسميه الخلاصة غير المحددة، التي يصعب خلالها تحديد المدة الزمنية التي استغرقتها؛ لعدم وجود مؤشر زمني يدلنا على ذلك 4. وتستهلم "حارسة الظلال" من هذا الجانب الذي يذر الباب شارعا لافتراضات القارئ وتخميناته. فعندما يتحدث حسيسن عن المالك الأول لآلته الكتابية يقول:

(( عمي مختار الذي طحنته كل حروب الأزمنة الحديثة، لم يتوان دقيقة عن صيانتها (..) لم تخدعه أبدا حتى آخر يوم في حياته (..) وقف عند بوابات الوزارة الخشبية يستجدي عودته إلى العمل الذي أجبر على تركه بسبب التقاعد المسبق الذي فرض عليه )) 5 . يعتبر هذا النموذج أرقى أشكال التلخيصات ضمن الخطاب، فكأن الراوي يختزل المأساة التي عاشها عمي مختار في حياته ضمن جملة وحيدة (طحنته حروب الأزمنة الحديثة)...منها حياة الفراغ التي ملّ منها بعد تقاعده، و إن عاش أحلى لحظات سعادته مع آله بكماء لم يتوانى قط في الحفاظ عليها حتى آخر لحظات حياته.

فحياة عمي مختار -إذن- التي دامت سنوات عديدة على مستوى زمن القصة يترك للقارئ حرية تصور مأساتها ومرارتها، لا يتعدى ذكرها على مستوى الخطاب فقرة صغيرة توجزها.

وبإمكاننا أيضا الحديث عن ملخص رحلة دون كيشوت القائل فيها :

(( قرأت عن كل المدن التي مكث بها سرفانتس قليلا أو كثيرا بدءا من قلعة هاناريس (..) مرورا بمدينة الوليد ، مادريد التي قضى بها فترة حياته ، روما (..) نيقوسيا (..) طبعا دون نسيان المرور بنابولي التي كدت أن أفقد فيها حياتي بغباء ، ثم باليرمو وجينوفا ودينيا )) 1.

فهي فترة قصيرة للإحاطة برحلة طويلة، لا نستطيع الاستدلال على مدتها الزمنية بدقة، إذ قد تكون دامت أشهراً أو ربما سنوات.

يقف إلى جانب ما ذكرناه سابقاً، نوع آخر من التلخيصات ، يشمل على أيقونة مساعدة ، تعيننا على تقدير المدة الزمنية التي استغرقها الحدث<sup>1</sup> .

ويمكن أن ندلل على هذا النوع بمواقف نوردتها في هذا الجدول:

الصفحة	الخلاصة	
12	مسكين أنا ابن كل الأرياح واللاشيء الذي أقسم بدون صراخ أنه لو يستعيد ثانية اللسان الذي فقده وذكر اللعنة المنزوع ذات مساء مغلق ...	01
27	منذ ساعات قليلة جئت من الميناء(..) سحرني المكان فبقيت طويلاً متكناً على الشرفة المطلّة على البحر مأخوذة بسحر هذه المدينة .	02
44	منذ أكثر من عشر سنوات والعديد من الجمعيات تتقاتل من أجل اعتبار هذه الأماكن تراثاً أثرياً وطنياً .	03
64-63	هذا المطار الذي ظل كتلة من البيطون العاري ، لم يستطع أن يستقر على شكل منذ أكثر من أربع سنوات	04
74	منذ سنوات انتشرت موضة شراء المكتبات المزينة بالمصنفات العربية ، والكتب المجلدة بمختلف الألوان .	05
128	حكيت له كل القصة بكاملها بدون أن يقاطعني في أية لحظة من اللحظات .	06
169-168	كل شيء مر بسرعة خصوصاً أن الرئيس يعرفه كل الناس هنا فقد قام بكل الاجراءات الجمركية (..) خرجنا ذهب الجميع وبقيت لحظات طويلة معلقاً على متكأ واجهة البحر ..	07
199	تواصل الاستجواب العبثي طويلاً ، سمعته وتحملته بملل(..) ولم أرتح إلا في ساعة متأخرة من الليل .	08

<sup>1</sup> حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 150 .

فما يمكن أن نقوله حول هذه الخلاصات اتخاذها صبغة مخالفة للتلخيصات الأولى ؛ إذ يستطيع القارئ ضبط مدتها جزئياً، نتيجة الاستعانة ببعض الإشارات الموجهة بالسنوات كما هو مائل في الخلاصات (3،4،5) ، أو بالساعات مثل الخلاصة الثانية، أو التكهن بمدتها من خلال قراءة متن الرواية، مثلما هو حال التلخيصات (6 ، 7 ، 8).

يقف إلى جانب هذا التوظيف تلخيص وقائع خلال مدة زمنية معينة، يعتمد إلى قياسها بدقة، على أن هذا النوع لا يشغل حيزاً كبيراً، يمكننا إيجازه في الجدول التالي:

الصفحة	الخلاصة	
47	سنقضي يوم الغد كله في المدينة ، سنتعرف على الأميرالية (..) بعدها نمر على القسبة وقصر الدايات قبل إنهاء الزيارة بمغارة سرفانتس.	01
125	منذ الثلاثين سنة الأخيرة كل الأملاك العقارية الجامعية تعرضت لهجوم مجنون.	02
153	طوال يوم الأحد لم يقم بشيء مهم سوى التفكير في الطريقة التي يمكنني أن أفقع بها حنة التي كانت تنتظر عودتي بفارغ الصبر عودتي إلى البيت	03
163	لم يبق زماً طويلاً بمرسلياً، في يوم ونصف استطعنا أن نشحن السكر في الباخرة .	04

ونتساءل هنا : لما تحدد الفترة الزمنية بدقة في مواضع دون غيرها ؟

لا شك أن لطبيعة الموقف ذاته، ولوظيفته ما يستدعي مثل هذه التلخيصات، فيوم الأحد بالنسبة لحسيسين ليس ذي أهمية لعدم بروز حوادث هامة تتطلب التوقف المطول، والشيء نفسه يتكرر عند دون كيشوت الذي اختصر يوماً ونصفاً من زمن القصة أثناء إقامته بمرسلياً، في بضع كلمات حددها زمن الخطاب. وفي هذا كله يتضح دور الخلاصة بدقة حين تعمل على (( تسريع وتيرة السرد والقفز على الفترات الميتة من زمن القصة ))<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> المرجع السابق ، ص 155

2 ينظر : البحث ، ص

3 ينظر : البحث ، ص

ويتضح دور آخر للتلخيص حين يأخذ صفة استشرافية، كما هو مائل في الخلاصة الأولى، إلى التركيز على سنوات يعمل الراوي على تحديدها بدقة؛ لكشف المواطن السلبية التي اختصت بها بعض الأمكنة.

وتبدو التلخيصات الزمنية غير المحددة أكثر دلالة؛ باعتبار أنها تحيل إلى مشاركة فعلية للقارئ في نسج صور متخيلة حول حادثة معينة دامت أشهرا أو سنوات متتالية ، توجز في فقرة أو سطر أو بضع كلمات.

### 3-2-3-الوقفة:

تأتي الوقفة في المرتبة الثالثة من حيث الأهمية في "حارسة الظلال"، أين تكون وظيفتها تعطيل سرعة القصة. و تضم الوقفات ضمن الخطاب أوصافا مختلفة للأشخاص والأماكن و الأشياء، وتؤدي وظيفتين رئيسيتين، إحداهما بعث جماليات الموصوف الذي يقف المتلقي إلى جانب الراي في تتبع جزئياته، و تعبر في كثير من الأحيان عن نفسية صاحبها، كما هو مائل في الوصف المقدم خلال الفصل الأول حول فارس وهمي أندلسي حاول حسييسن إسقاطه على شخص دون كيشوت، وهو يعبر عن مزاجه النفسي في تلك اللحظة. (2)

أما الثانية فتتناثر في ثنايا الخطاب، نشعرنا بانقطاعات في زمن القصة، تؤدي وظيفة يفرضها المقام، وقد اتضح الحديث عن هذين الصنفين بالتفصيل خلال ما ذكرناه في الفصل الأول.<sup>3</sup>

### 3-2-4-الحذف :

يشكل الحذف آلية تسريع لسيرورة الحكي، كما هو حال الخلاصة، غير أن الحذف قفز فجائي على فترة معينة دون الإحاطة بجوانبها.

تستلهم "حارسة الظلال" من هذه التقنية ، غير أن الأخذ منها لا يبلغ حيزا كبيرا ؛ و نفس ذلك بالتتابع الذي يحاول الراوي انتهاجه في سرد حوادث القصة المتخيلة، التي يرى من الضرورة تدوينها بجميع حيثياتها، و قد زادا طغيان المشهد في ثناياها ضمور هذه المحذوفات بصفة عامة.

فما جاء حذفاً ضمن الخطاب، إنْ هو إلاّ إقصاء لبضع ساعات أو يوم، أو يومين ؛ لانعدام أهمية ذكرها عموماً، وهذا ما يعبر عنه المحذوفان الوحيدان الصريحان المحددان بمؤشرات زمنية دقيقة في:

(( بعد نصف ساعة ارتأى الحارس الهرم أن يتلفن ليعلن عن وجودنا، و يسمح لنا بتخطي عتبة المدخل ))<sup>1</sup> و (( حررت كريم لودوك التي كانت لديه ارتباطات ضرورية مع زبائن آخرين. بعد انتظار ساعة استطعت أن أتصل على سيارة أجرة ))<sup>2</sup> وإذا كان هذا حال الإقصاءات الصريحة، تستأثر المحذوفات الضمنية بجانب أكبر، أين يستشعر القارئ بتلك الخللة الزمنية بوساطة انتقال فجائي يُحدثه الحكي، على أنها لا تختص إلا بما ذكر عند سابقتها، ويمكننا إجمالها فيما يلي :

الصفحة	الحذف	
110-109	لم أسعد لسماع دروسه لكنني مع ذلك تظاهرت بالافتناع لأن أي تدخل قد يعقد وضعية دون كيشوت المعقدة أصلاً. ركبت في أول سيارة تاكسي صادفتها و اتجهت نحو مقر الأمن المركزي للجزائر الوسطى .	1
118	في محافظة الأمن المركزي للعاصمة ، وجدت صديقي الشرطي في انتظاري (..) عندما عدت إلى البيت لم تتوقف حنا من محاصرتي بالأسئلة.	2
136-135	عثرت على البساطة التي افتقدتها ، الحياة اليومية و الحلم الذي على الرغم من المشاكل ما يزال عائقا في الحنجرة و يكاد يخنقنا مثل أسماك أخرجت من مائها في أسفل بناية وزارة الداخلية الكبيرة نزل قلبي ، نزع العلامة المميزة التاكسي ثم عاد إلى مكانه .	3
163-162	حذف ليوم الأحد .	4
163	جزء من يوم الاثنين .	5

يقف نوع آخر من الحذف الافتراضي ليشغل مواضع قليلة، كالانتقال المفاجئ إلى يوم "الثلاثاء" دون وجود مؤشرات تدل على ذلك، إلا القراءة اللاحقة لأحداث الرواية.

<sup>1</sup> حارسه الظلال ، ص 65 .  
<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 134 .

ويعتبر البياض الطباعي تقنية أخرى للتعبير عن قفزات زمنية معينة، بل إنها قد تكون (( الحالة النموذجية(..)) التي تعقب انتهاء الفصول، فتوقف السرد مؤقتاً، أي إلى حين استئناف القصة من جديد لمسارها في الفصل الموالي))<sup>1</sup>.

و يستعين الخطاب بهذا النوع من الإقصاء، في الانتقال من الفصل الثالث إلى الفصل الرابع، ليأخذ طابعا خاصا، حين يتموضع الفراغ بين صفحات الفصل الواحد مستخدما في ذلك نجومات ثلاثة (\*\*\*)<sup>2</sup> تدل على انقطاع مؤقت، و استراحة خفيفة للقارئ.

وعلى العموم يظهر توظيف متفاوت للحركات السردية الأربع، أين يُعمد إلى تسريع الحوادث في مواضع معينة، و تعطيلها في مواضع أخرى تستدعي ذلك دون الإخلال بمضمون الحدث.

ويمكن في الأخير أن ندرج هذا الجدول التقريبي الذي يرصد التفاوت في توظيف تلك الحركات ، بالاعتماد على الأيام التي اعتبرناها وحدات سردية كبرى.

الحذف	الوقفة	الخلاصة	المشهد	الحركات السردية - الوحدات السردية
0	0	2	0	ي غ م 3
0	9	10	15	الأربعاء
5	2	8	18	الخميس
4	3	2	4	الجمعة
1	0	1	1	السبت'
0	0	1	0	الأحد'
1	0	0	0	الاثنين'
1	5	9	12	الثلاثاء'
0	0	2	1	ي غ م 2
12	19	35	51	المجموع

<sup>1</sup> حسن بحراوي ، بنية الخطاب الروائي ، ص 164 .

<sup>2</sup> ينظر : حارسة الظلال ، ص 126، 127 .



#### 4- بناء الزمن في رواية ( شرفات بحر الشمال ) :

##### 1-4- زمن القصة :

تطرح "شرفات بحر الشمال" صعوبة كبيرة في تحديد زمن حوادثها المفترضة؛ باعتبار التداخل الرهيب بين الزمن الحاضر الذي تنطلق منه القصة المتخيلة الذي لا يلبث أن يعود إلى زمن ماض بعيد هلامي يستحيل ضبطه بدقة.

فيزاحم الرواية إذن زمان، الأول حاضر ينطلق من بيت الراوي ياسين الذي أثقل كاهله خيبات متتالية، فقرر التوجه إلى أمستردام بدعوى حضور مؤتمر هناك، والأمل يحدوه في إزالة كل ما يذكره بماضيه الأليم. و يقضي خلال إقامته تلك ثلاثة أيام سبقها اليوم الأول (يوم وصوله) وتلاها سويغات من اليوم الخامس (يوم مغادرته أمستردام باتجاه أمريكا). ولا يشغل هذان اليومان حيزا زمنيا كبيرا؛ باعتبار أن أحداث حاضر القص الرئيسية تمت خلال الأيام الثلاثة التي تتوسطانهما.

أما الزمن الثاني فهو ماضي، ينزع إلى انفتاحات تترد إلى أيام الطفولة الأولى لياسين ليشمل حياته الخاصة نرجس، و فتنة التي تركته ذات يوم رفقة رجل مجهول، و ما تلى ذلك من فقد زليخة و عزيز إلى الأبد، مع موت غلام الله و انقطاع برنامجه الإذاعي.. إلى ما يداخل حياته من تفاصيل صغيرة. فهذان الزمان، و إن شكلا قصتين منفردتين يتمازجان لينصهرا في بوتقة واحدة.

تستدل القصة ببعض المؤشرات الزمنية التي يتم تسجيل الأحداث خلالها، لكنها تبقى ذات صبغة ضبابية، حيث لا تسنح لنا بضبط زمنها بدقة.

إن أهم زمن تاريخي ندرجه في هذا الصدد (أحداث أكتوبر 1988)؛ إذ يمثل اليوم الذي لقيت فيه "نواره" ابنة غلام الله حتفها عند مدخل باب الوادي، وهي في طريق العودة من الجامعة، و هو اليوم الذي أصيب فيه أخ حنين و هو عائد إلى البيت.

ويشكل هذا التاريخ منعرجا حاسما في تاريخ الجزائر، وفي ارتباط بعض أحداث الرواية به سببا؛ حين يدفعنا الراوي إلى التمعن في تاريخ مأساوي آخر للجزائر نرى فيه النهاية التي آل إليها شابان لم يعنيا مطلقا بتلك المواجهات.

يشير الخطاب أيضا إلى سنة مغادرة ياسين الجزائر؛ أي سنة وقوع حوادث هذه القصة في قوله: (( كأن تاريخ الاستقلال منذ أربعين سنة لا معنى له سوى بالعودة الدائمة إلى جرح الذاكرة ))<sup>1</sup>

فحوادث حاضر القص- إذن - يتحدد ببضع أيام من سنة 2002، و تبقى الإشارة إلى اليوم غير دقيقة، إلا ما نستدل عليه من قول ياسين قبيل سفره (( كان اسمها فتنة، نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا على حافة هذا الرمل المنسي، قبل أن تنطفئ بين موجات بحر الشمال ))<sup>2</sup>

لقد اختار الراوي فصلا فلكيا واحدا هو "الشتاء"، لتختص نهايات شهر ديسمبر بوقائع القصة. و لا شك أن لاختيار هذا الفصل ما يسوغ وقوع أحداث هذه الرواية بعينها، إذ تؤدي إلى نزوع عاطفة معينة نحو الهيمنة و الاستحواذ (( إنه يلبس الذكريات عمرا، ويحيل على ماض طويل ))<sup>3</sup> ، و هذا ما ينطبق على شخصية ياسين الذي انفتحت ذاكرته على ماض بعيد، استعادت ذكرياته السابقة.

كما أن فصل الشتاء مطير.. إنه المطر الذي زاده التصاقا بتلك الذكريات، و بماضيه البعيد. يقول: (( أمطار امستردام لم تزدني الا التصاقا بالذاكرة المنكسرة ))<sup>4</sup>.

إضافة إلى أن ليل الشتاء طويل و بارد؛ و بهذا نفس انسياب مخزون الذاكرة لتقصير تلك الساعات الباردة التي لا يدفنها غير ذكريات الماضي الأفل، التي ازدادت إيغالا لحظة كشف دواخل الذات مع شخصيات أخرى مثل حنين.

<sup>1</sup> شرفات بحر الشمال ، ص 78 .

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 10 .

<sup>3</sup> \*\*\*\*\* Gaston Bachlar .poetique de l'espase

<sup>4</sup> شرفات بحر الشمال ، ص 111 .

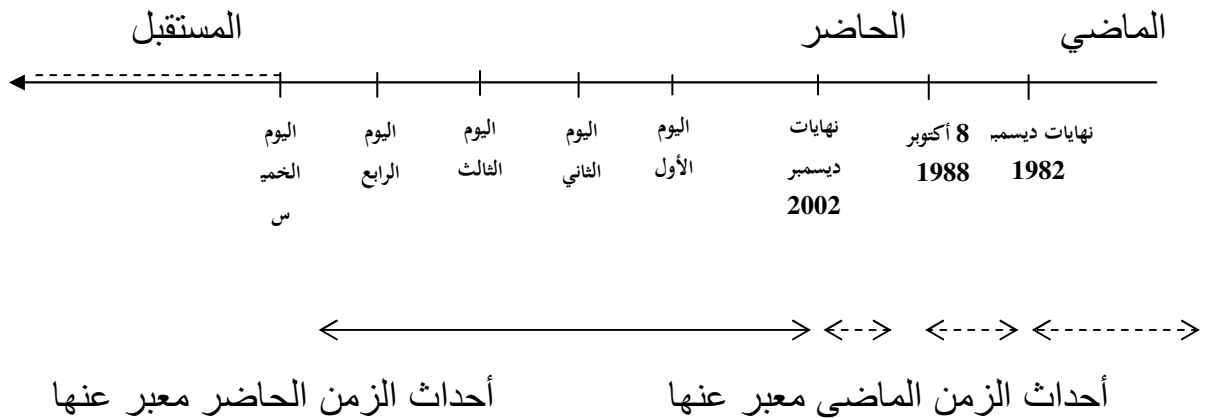
وإذا استطعنا ضبط زمن حاضر القص بوساطة الأيام التي قضاها ياسين بأستردام ، فإنه يستحيل ضبط زمن الماضي الذي يغرق في ذكريات لا زمنية تتداخل بشكل رهيب ، ماعدا المؤشر التاريخي الذي سبق ذكره، وكذا يوم توجه فتنة إلى أرض أمستردام، الذي يتحدد في مقولة ياسين السابقة "عشرون سنة بالضبط" من لحظة التلطف ؛ أي إن الزمن يتحدد بنهايات ديسمبر 1982.

ونحاول فيما يلي وضع جدول يضم تسلسل حوادث القصة المفترضة، مزوجين بين زمن حاضر القص و ماضيه، مستدلين ببعض ما توحى به الرواية من مؤشرات زمنية، نُقدِّم حدثًا على آخر أو تأخره.

الحدث	مضمون الحدث	المؤشر الزمني	الصفحة
01	قصة نرجس وعشقها للعمل الإذاعي .	قبل 1982	306
02	ياسين دون العاشرة/ أيام المدرسة / عجزه في مادة الإنشاء/ عشق صوت نرجس/ بداية تعلمه لصناعة الطين .	قبل 1982	162
03	قصة ياسين مع فتنة/ زيارتها لمنزلهم / تعلمه الموسيقى منها.	قبل 1982	31
04	موت أخ فتنة / إرسال فتنة إلى فقيه القرية لمداواتها / مغادرتها القرية .	قبل 1982	33
05	بلوغ ياسين 18 سنة ودخوله معهد الفنون الجميلة بوهران.	قبل 1982	38
06	قصة زليخة مع لكل ثم موتها / انقطاع برنامج نرجس .	قبل 1982 (الجمعة الأول من شهر مارس)	174
07	مغادرة فتنة القرية نهائيا / شيوع خبر وفاتها .	1982	61
08	تجولات عزيز رفقة ياسين وبناء مدينة طوباوية .	بعد 1982	211
09	تعرف ياسين على صفاء - سعدية - نادين - ليلي - رشيدة.	بعد 1982	101
10	موت ابنة غلام الله .	18 أكتوبر 1988	196
11	إصابة أخ حنين .	8 أكتوبر 1988	294
12	مرض حنين / موت والدها .	بعد 1988	295
13	إرسال غلام الله إلى المستشفى / موته .	بعد 1988	208
14	موت عزيز .	بعد 1988	229
15	قضاء ياسين سبع سنوات الأخيرة في خوف وعزلة.	2002/95	21
16	دعوة حضور مؤتمر أمستردام ومنحة لوس انجلس .	2002	74
17	استعداد ياسين للرحيل إلى أمستردام .	نهايات ديسمبر 2002 "اليوم الأول"	10
18	نزول ياسين مطار أمستردام / استقبال ماريتا له/ إقامته	نهايات ديسمبر	77

	2002 "اليوم الأول "	الأولى بالفندق .	
111	2002 "اليوم الثاني "	توجهه إلى منزل أن فرانك / متحف الريشكميوزم "الساعة 10:30" /تعرفه على بيدرو و حنين.	19
141	2002 ( ليلا )	ذهابه إلى بيت حنين ولقاؤه بفيديريكو وكليمونس / عودته إلى الفندق .	20
230	2002 "اليوم الثالث "	توجهه إلى الريشكميوزم لملاقة كليمونس و الذهاب إلى قبر والدتها .	21
233	2002 "اليوم الثالث "	ذهابه مع حنين إلى نورما بمقر الأرشيق / تنقلاته مع حنين : الميناء - السوق العربية / محاورته مع السكير / توجهه مع الشيخ المغربي إلى مقبرة المنسيين .	22
266	2002 "اليوم الرابع "	الانتقال إلى متحف أن فرانك / الميوزيكاتير واستماعه إلى عزف كليمونس وشعر حنين / توديع الجميع ثم مغادرته المكان رفقة حنين .	23
316	2002 "اليوم الخامس " (3 صباحا - 5 صباحا)	وصوله إلى بيت حنين / مغادرة المنزل نهائيا بغية سفره إلى أمريكا .	24

لقد اتضح من خلال هذا الجدول استحالة ضبط حوادث القصة المفترضة؛ نتيجة التداخل الشديد بين حاضر القص، الذي وإن استطعنا تحديد وقته بأيام قليلة (ح 17... ح 24)، فإنه يستحيل تحديد زمن الماضي الذي يرتد إلى سنوات عديدة قبلها ، لا يمكن من خلالها موقعة أحداثها – بالضبط - أو التكهن بزمن وقوعها لانعدام مؤشرات تدل على ذلك. ولنا أن نوجز ما ذكرناه سابقا في الشكل التالي الذي يلخص محطات القصة المفترضة المشار إليها بتحديدات زمنية واضحة:



#### 4-2- زمن الخطاب :

إذا لم نستطيع تحديد الإطار الزمني الذي تدور فيه الأحداث؛ إلا بالتركيز على السنوات التي تبرز صراحة، أو التي يمكن التكهن بها بواسطة مؤشرات زمنية معينة، فسنحاول فيما يلي مقارنة زمن الخطاب الذي يظهر تميز طريقة الراوي في بناء زمن القصة المفترضة.

#### 4-2-1- الترتيب :

يطرح زمن الخطاب صعوبة كبيرة إلى درجة تجعل من التتبع الزمني الدقيق له أمرا يكاد مستحيلا؛ نظرا للتداخل الشديد بين زمن الحاضر الذي يرتد إلى لحظات الماضي البعيد، وهو ما سبق الحديث عنه.

وسنعمل على مقارنة النظام الزمني في الخطاب من خلال الفصول المقسمة عليه ، لنؤكد قولنا السابق، معتمدين على هذين الزمنين "الماضي والحاضر" اللذين سنرمز إليها بـ "زم" و "زح" على التوالي، مع ما اشتملت عليه الفصول من حوادث مزوجة بينها دون ترتيب منطقي، محيلين في ذلك إلى أحداث القصة المفترضة بأرقامها التي عملنا على ترتيبها في جدول سابق.

المقاطع الزمنية	الفصول
زح - ح 17 زم - ح 15 / ح 8 / ح 3 / ح 4 / ح 5 / ح 6 / ح 7 .	1- روكيام الأحزان فتنه
زح - ح 18 . زم - ح 16 / ح 9 / ح 15 .	2- جراحات الذبيح العاري
زح - ح 19	3- دورية رامبرانت الليلية
زح - ح 20 زم - ح 2 / ح 6 / ح 12 / ح 15 .	4- رومانس موسيقى الليل
زح - ح 21 زم - ح 8 / ح 10 / ح 13 / ح 14	5- تراتيل الإنجيل المفتوح

6- أغصان اللوز المر	زح - ح 22
7- حقول فان كوخ اليتيمة	زح - ح 23 زم - ح 12 / ح 11 / ح 12 .
8- حدائق عباد الشمس	زح - ح 24

نلاحظ اللاترتيب الزمني الذي ينتهجه الخطاب ، حيث نشهد تقاسم ذكريات الماضي مجريات أحداث الحاضر الروائي . فما السر الكامن وراء هذا الخلط الزمني الرهيب ؟ .  
نلج عتبات الفصل الأول بمفارقة زمنية يحددها قول الراوي: (( كان اسمها فتنة، نهايات ديسمبر منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا )) .

إنه مدخل زمني محظ، يحدث مفارقة زمنية جد شاسعة، تعود إلى ماضي يبلغ عشرين سنة من لحظة التلطف، يريد الراوي ربطنا من خلاله بفتنة، والفصل شتاء .. فكأنّ الشرارات الأولى التي توقظ أحداثا مر عليها سنين طوال ، مع استعداد لانتقال مكاني (ح17) أول مرحلة تحضيرية قصد إليها ياسين؛ للنش في مكانن الذات الساردة.

فلحظة الحاضر- إذن - وإن تحددت جزئيا بواسطة العوامل الزمنية المذكورة آنفا، تلعب دورا رئيسا في إثارة النوازع الكامنة للزمن النفسي عند شخصية الراوي - البطل ، الذي يشهد فراغا رهيبا وفق معطيات ماضيه الأليم، الذي نربطه بمغادرة فتنة القرية ؛ ولهذا نشهد تدبيج الفصل الأول بالحديث عن يوم رحيلها ذاك، مع شذرات من حياته رفقة عزيز وموت زليخة و غلام الله، يمكن تفسيرهما بالإرهاصات الاستطلاعية أو الاستشرافات ، التي يحاول الراوي بثها باقتضاب قبل الولوج إلىالعالمها مفصلة في فصول لا حقة؛ لذلك نجد استعادة ياسين لحكاية فتنة تأخذ الحيز الأكبر من الاهتمام وهو على متن الطائرة خلال الفصل الأول المعنون أصلا بروكيام[مرثية] الأحران فتنة.

يثار بعد هذا كلام ينبئنا بنزول الطائرة، مع ما يتركه الفراغ أو البياض للقارئ من احساس بانتهاء الفصل الأول للولوج إلى عالم جديد، ينطلق من رحم اللحظة الآنية .. إنه بمدينة أمستردام بدعوى حضور مؤتمر بها، فيحاول اطلعنا منذ البدء على حيثيات هذه الدعوة مع منحة لوس أنجلس و مالاقيه جراءهما من تسهيلات بغية مشاركته، التي تحدث مفارقة أخرى، تعود بنا إلى سنوات خلت، لم يكن يتجرأ فيها على قراءة الدعوات حتى لا

يصاب بشهوة الخروج...سنوات عادت إلى الاستيقاظ بمجرد استلقائه على سرير غرفة الفندق. يقول: (( تركت نفسي أنساب مثل الماء على السرير المريح ))<sup>1</sup> .

إنها عبارة تتصل اتصالا وثيقا بمكانن النفس، التي أعادته إلى تذكر فتنة بقراءة رسالتها التي سلمتها إياه قبيل انطفائها، وسنوات خوف تلتها لم يكن له من أنيس فيها سوى هربات نحو البحر، وأجساد محنطة يصنعها من تربة قريته، ونساء ربطته بهنّ علاقات لم تستطع - مع ذلك - ملء الفراغ العاطفي الذي خلفته فتنة.

نعود إلى الحاضر في (دورية رامبرانت الليلية) التي يطغي عليها الزمن الحاضر ؛ باعتباره اليوم المخصص لإقامة المعرض ، أين تحاور مع الجمهور الزائر ، وتعرف على بيدرو، وحنين التي يقول فيها: (( منذ اللحظة الأولى قرأت في البؤبؤ الناصع البياض(..) السر الذي لا يفشى بسهولة لأكثر من اثنين ))<sup>2</sup> . و هي المقولة المفسرة للعودة في (رومانس موسيقى الليل) إلى أحضان الماضي البعيد ، حيث يقص ياسين على مسامع حنين أيام الدراسة الأولى، وعشقه لبرنامج آخر الليل الإذاعي، ومأساة موت أخته زليخة، وتحكي له قصة مرضها وموت والدها... إنها الذكريات تطل من كوة الذات منتهزة الفرصة السانحة لذاكرتين متقدتين بعوالم الماضي الذي خالطته عودة دائمة إلى الزمن الحاضر.

وهو الزمن الذي ينطلق منه فصل (تراثيل الإنجيل المفتوح) أين نشهد يا سين بغرفة الفندق، وقد أخفق في استدراج النوم، فيندفع البحر بقوة في ذاكرته.. إنه يوفر الفرصة لانزلاقات الروح، و استدعاء الذكريات . هاهو يدخله من بوابة أخيه عزيز ليسترد أيام تجوالهما وبنائهما لمدينة طوباوية على حافة البحر، كما أنه الوقت الملائم لاسترجاع تراثيل غلام الله - مدرس القرآن - الذي أفنى حياته في مهنة التعليم ، ليجد نفسه مرميا في شوارع العاصمة، بعد دخوله المستشفى إثر وفاة ابنته نواراة في حوادث 8 أكتوبر 1988، ليختطف في نهاية الأمر، ويعثر عليه مصلوبا في إحدى الزوايا.

نعود إلى الحاضر مرة أخرى، على عتبات الفندق صباحا، وقد نشعر بهذا الانتقال بواسطة فواصل رقمية يختص به الخطاب في ثنايا الفصل الواحد... يتمشى ياسين باتجاه الريشكميوزم للقاء كليمونس بغية التوجه إلى المقبرة، إنه حزين ووحيد مع احساس بالموت

<sup>1</sup> المصدر السابق ، ص 80 .

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 132 .

يصحبه أينما حل. ربما هي الفرصة لتدفق ذكرى اغتيال عزيز التي كلما حاول تفاديها تزداد توغلا في نفسه.

ويتواصل زمن الحاضر في (أغصان اللوز المر) أين يتوجه ياسين وحنين للبحث عن اسم فتنة بين دفاتر الأرشيف الوطني، ليحدث استرداد لحادثة توجه ياسين إلى المقبرة رفقة كليمونس لزيارة قبر والدتها التي قطع الحديث عنها في الفصل السابق، ليرجئه إلى بداية الفصل السادس؛ وقد نفسر هذا بكثرة الاسترجاع ضمن الأحداث التي قد تختص بحوادث الزمن الحاضر القريب جدا، أو أنها محاولة أخرى لخلخلة خطية الزمن، التي تخيم على أجواء الخطاب، كما قد تكون هذه الحادثة محاولة ربط تيمي لما يتسم به فصل "أغصان اللوز الحر" من حوادث أليمة، بدءا بقصة كنزة زوجة الأمير الهولندي، وتينا الوهرانية، إلى أصحاب مقبرة المنسيين، في رحلة بحث ياسين عن فتنة، التي لم تزده إلا حيرة وتوهانا، نعود على إثرها إلى الزمن الحاضر لنشهد يوم التكريمات الذي أقامه المؤتمر، يودع ياسين على إثرها أصحابه، ويخرج رفقة حنين، التي تفتح سجل ماضيها هذه المرة له، كاشفة عن أبرز خصوصيات حياتها: زواجها وإصابة أخيها، ومرضها بالسرطان، وموت والدها.. لنلج بوابة الفصل الأخير "الساعة الثالثة صباحا" ببيت حنين، دون فراغ بياضي، مما قد يوحي بتعالق الفصلين.

إنها النهاية التي قد تعبر عن أرقى مظاهر النشوة النفسية - التي ركزنا عليها منذ البدء - المتمثلة في اللذة الجنسية، التي قد يكون القصد منها التخفيف على الشخصية من وطأة الحاضر وقسوته، والإفراغ لشحناتها واضطرابها حيال الواقع، بل حيال المستقبل الغامض والمجهول أيضا؛ باعتبار أن الرواية تنتهي بمغادرة ياسين مدينة أمستردام للتوجه إلى أمريكا.. و هي رحلة أخرى تظل طي المجهول، على أنها تحمل ميزة إيجابية؛ لأنها تترك الباب مفتوحا لافتراضات القراء وتخيلاتهم، لنتفنن في نسج جزء ثاني لأحداث هذه الرواية. فالخطاب - إذن - ينتهج خطأ زمنيا في سرد حوادث الماضي، إذ نشهد مفارقات زمنية متفاوتة مع افتتاحات على الزمن الحاضر بداية كل فصل - ما عدا الفصل الأول - تعيدنا إلى الأحداث الراهنة التي لا تلبث أن تعود إلى غيابات الماضي؛ و نفسر هذا الخلط بشرنقة الزمن، الذي يتخم الذاكرة بذكريات، تتداعى في ذهن الراوي في كل لحظة من





و يجد القارئ نفسه محتارا حقا حينما يسرد لنا ياسين قصة حبيبته فتنة التي قد تكون فضلت الانتحار بين موجات البحر كما فعلت فرجينيا وولف؛ بهذا نفس قصصا أخرى متناثرة في ثنايا الخطاب، مثل حكاية كنزة زوجة الأمير الهولندي التي فضلت رمي نفسها في البحر ، أو عبد الرحمان الذي أحرق نفسه بعد حياة شطط عاشها بأرض الغربية، أو الفنان العراقي الذي غرز سكينه حادة ب صدره، و غيرهم ممن ضمتهم مقبرة المنسيين بأمستردام...و ربما تكون هذه حياة الجزائري خاصة، الذي إن لم تصله يد غادرة تنهي حياته بوطنه، فإنه سينهي حياته بشكل فجائي بأرض المنفى.

بل أن الرواية تدبج صفحاتها الأولى بمقولة لفان كوخ قبل انتحاره بخمسة عشر يوما :  
( ( يبدو لي أنني خسرت مواعيدي مع الحياة ، و أشعر اليوم كأن هذا منتهاي الذي عليّ أن اقبل به ))<sup>1</sup>.

فالخسران واليأس ما دفع ياسين مغادرة وطنه، بعد كومة سنوات انقضت، خسر فيها أعز أحبائه، و مستقبل غامض يكشف في كل لحظة أسراره المخيفة. فهو في الواقع ( لم يترك وطننا إلا ليتزوج قبرا بالمنفى ) وهي الجملة التي تكرر في غير موضع من الخطاب، على الرغم من الحفاوة التي حضي بها بأرض أمستردام .

**4-2-1-1-2-4-الاسترجاع الداخلي : ونميز فيه :**

**4-2-1-1-2-4-الاسترجاع الداخلي الغيري:** لا يشغل حيزا كبيرا ضمن الخطاب ، ويتضح في قصة الحاج الطاهر المسيلي صاحب البيت الذي كان يسكنه ياسين<sup>2</sup> . فنتعرف على تلك البناية التي كانت في الأصل معملا صغيرا لرجلين "إسباني ومالطي" كان متخصصا في صناعة السجائر والشمة، وقد فضل صاحبه تحرير عقد شراكة ليغادرا الجزائر، ويعود الإسباني مرة أخرى بعد سنتين من الاستقلال ليستنجد بالقضاء دون جدوى، بعد أن حوّل الطاهر بانتهازية إلى شقق صغيرة.

ويمتلك الطاهر إلى جانب ذلك شققا عديدة بالعاصمة، وظل عشر سنوات كاملة، يحاول إخراج ياسين من شقيقته، كما فعل مع صديقه "العشي" دون فائدة.  
**4-2-1-1-2-4-الاسترجاع الداخلي المثلي : الذي نميز فيه بدوره :**

<sup>1</sup> المصدر السابق ، ص 8 .  
<sup>2</sup> ينظر : نفسه ، ص 12 ، 15 .

4-2-1-1-2-1-2-1-2-4-الاسترجاع الداخلي المثلي التكميلي : ويشغل هذا النوع أكبر حيز في الخطاب؛ إذ تترد ذاكرة ياسين إلى الماضي البعيد لتصور ذكرياته، فنجده يستعيد حدثا معيناً، سرعان ما يقطعه، ليؤجل الحديث عنه في مواضع أخرى.

ولا شك أن سبب ذلك التداعي الشديد لأفكاره، إذ تناسب لتقص عليها حدثا ما لاتكمله؛ نظرا لانقطاعات تستدعيها العودة إلى الحاضر الروائي في معظم الأحيان.

وتتكرر هذه المشاهد في الخطاب بشدة، أين يحدثنا ياسين عن الأيام التي قضاها مع عزيز وهما يبنيان "مدينة الأطياف". فمثل هذه الحادثة، يذكرنا بها في موضع معين، يقطع الحديث عنه حدث آخر، ليعود إلى استكمالها في مواضع أخرى.

ومثل هذه المواقف تتعدد، يمكن إجمالها في حديث ياسين عن فشله في مادة الإنشاء أثناء دراسته الابتدائية، وكيف كانت تؤنبه المعلمة. ويرتبط هذا الحدث بقصة أخرى تتكرر أيضا في مواضع عدة، هي تعلقه بصوت نرجس، والرسائل التي كان يبعثها إليها، وكذا تذكر الأيام التي قضاها رفقة أمه و زليخة في صنع الأواني الفخارية. و يوم مغادرة زليخة الحياة، بعد استلامها رسالة لكحل، وكذا موت غلام الله. وبعد كل هذا يأتي استرداد السنوات السبع الأخيرة التي قضاها ياسين في عزلة وخوف شديدين ، خوفا من اغتيال غادر.

فكأن الراوي بواسطة هذا يشوق القارئ إلى معرفة تفاصيل هذه القصص تدريجيا؛ إذ نراه يفتح الحديث عن جزء من حياة شخصية ما، ثم يقطع الحديث عنها، تبعا لما يفترضه المقام، ليعود إلى استكمالها في مواضع أخرى.

ويحدثنا في هذا الصدد "جنيت" عن فجوات أخرى -سبق الحديث عنها- هي ما يمكن أن نسميه "نقصانا". ويقف ضمن هذا النوع مثال واحد، أين يخبرنا الراوي بأن لعزيز ولدا اسمه يوسف، لكنه لا يتعرض إلى قصة زواجه، ولا ذكر اسم زوجته. فكل ما يشير إليه الزيارة التي قادته (أي ياسين) ذات صباح إلى قبر عزيز رفقة ابنه ذاك، وما دار بينهما من حوار قصير حول صاحب القبر، لينهيا زيارتهما بوضع باقة من النرجس على شهادة القبر.

4-2-1-1-2-2-الاسترجاع الداخلي المثلي التكراري : يتعلق هذا النوع بتلميحات يديها الراوي حول قصة النساء اللواتي تعرف عليهن بعد ضياع فتنة<sup>1</sup>، "صفاء" التي عاشت معه لحظات لتعود إلى قريتها، وتتزوج برجل اختارته لها عائلتها. و"سعدية" التي سافرت مع رجل يكبرها بأربعين سنة؛ لأنه وفر لها فرصة الهروب من الجزائر. و"نادين" التي فضلت الانتحار بعد قصة زواج فاشلة. وليلى التي كانت تأتيه يوماً وتختفي آخر، إلى أن جاء يوم خرجت فيه ولم تعد. و"رشيدة" التي ودعته صباح يوم ما وغادرت المكان دون رجعة.

وندرج في هذا الصدد أيضاً حديث كليمنس عن ماضي والدها الرجل المسرحي الذي التقى بوالدتها عازفة الكمان بموسكو، واسترجاع حكاية كنزة، وماضي والد حنين الذي كان مجاهداً أيام الثورة، ليموت بسكتة قلبية بعد سماعه نبأ اغتيال بوضياف.

4-2-1-1-3-الاسترجاع المختلط : من خلال هذا النوع نتعرف على سيرة الراوي التي يحاول بعثها، باقتفاء تفصيلاتها تدريجياً. حيث ينطلق السرد لحظة مغادرة ياسين بيته للانتقال إلى أمستردام، فيسترجع قصة صاحب المنزل الذي قطن فيه سنوات عدة، ليندلق لسانه بعدها في قص تفاصيل حياته. فينطلق من لحظات تجواله مع أخيه عزيز، لتنساب أفكاره بعدها إلى استعادة ماضيه مع فتنة التي يفضل الحديث عنه في الفصل الأول، بل إن هذا الماضي يزداد إيغالا حين تسند إلى فتنة سرد قصته زواج والديها، لينتقل إلى حكاية مرضها، إلى غير ذلك من الأحداث التي نتعرف عليها من خلال الفصول الموالية، التي تكشف شيئاً فشيئاً تفاصيل حياة ياسين وما يتعلق بأبرز محطاتها السابقة، مع ذلك التداخل بين الاسترجاع الخارجي الذي لا يفتأ أن يتمازج مع الداخلي ومنطلق الحكاية الأولى. ويبقى لهذه الاسترجاعات جميعاً دوراً كبيراً في تزويد القارئ بمعلومات ماضية، تشكل مسببات هذا الحاضر وأحد نتائجه.

#### 4-2-1-2-الاستباقيات :

تظهر الاستباقيات في "شرفات بحر الشمال" كإشارات عامة عن حوادث ماضي الراوي التي يثيرها قبل أوانها، ونحاول إجمالها في الجدول التالي:

مضمون الاستباق	نوعه	الصفحة
----------------	------	--------

<sup>1</sup> ينظر : المصدر السابق ، ص 101، 108 .

10	داخلي مثلي تكراري	مغادرة فتنة القرية باتجاه أمستردام .	01
228/194/75/29/12	داخل مثلي تكميلي	مقتل غلام الله .	02
229/194/75/29/12	داخل مثلي تكميلي	مقتل عزيز .	03
18	خارجي	ما ستصير إليه البلاد بعد زمن.	04
26	داخل مثلي تكراري	استلام ياسين كمان وفوطة فتنة قبل مغادرتها.	05
135	داخل مثلي تكراري	وفاة والد حنين.	06
/179/156/137/46/42/38 185	داخل مثلي تكميلي	وفاة زليخة .	07

نلاحظ اللعب بالزمن من خلال هذه الاستباقيات التي لا تشغل حيزا كبيرا ضمن الخطاب، و يكون ذلك خلة إيجابية ؛ حيث إن الإكثار منها قد يحول (( النص الأدبي إلى وثيقة بوليسية يتم فيها بدءا بالإعلان عن سر القصة كما تفعل أغاتا كريستي ( Aghta Ghristy ) مثلا ثم ينتقل الناص إلى تفصيل الأحداث وتزمينها حسب مقتضيات الخطاب ((<sup>1</sup>.

تتوزع هذه الاستباقيات بين ما هو تكراري وتكميلي، وتعتبر بمثابة التطلعات – المشار إليها في الرواية السابقة – التي تشكل التوطئة لأحداث سيجري الحديث عنها لا حقا، تختص بمصائر بعض الشخصيات الروائية.

وتندرج هذه التطلعات ضمن النوع الثاني الذي يؤدي وظيفة إعلانية، عندما يصرح عن وقائع مختلفة سيشهدها السرد في وقت لاحق، تترك القارئ في حالة انتظا، غير أنها لا تحسم بسرعة؛ باعتبار أنها إعلانات ذات مدى طويل، أين تستغرق صفحات طوال متتالية لتتحقق فعلا، فننتعرف- إذن- من خلالها على مصائر عزيز و غلام الله و زليخة .. قبل أن يحدثنا عما سبق موتهم.

وقد نجد إضافة إلى كل هذا استشرافا من نوع آخر، في مضمون الاستباق الرابع ، في كلام الراوي عن عدم الوصول إلى نتيجة بخصوص قضية الميترو:

<sup>1</sup> نسيمه علوي، شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني - رواية القبر نموذجاً - ، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة ، 2001 -2002 ، ص 169 .

(( قيل إن السبب هو فائض المياه الجوفية بينما على سطح الأرض كان السكان يموتون عطشا. سنصل إلى زمن يتقاتل فيه المواطنون السعداء على قطرة ماء. سيهجم الأقوياء والمسلحون على الآبار والسدود والمسارح لتتقاسم مائها واليائسون سينزلون إلى البحر يشربون ماءه المالح وينتظرون بشغف تحت قبض الشمس العسيرة ، الموت الذي تأتي به الأمواج المتعاقبة ))<sup>1</sup> .

يتضح من خلال هذه الفقرة استدعاء الراوي لأحداث يستشرف وقوعها، بالاستناد إلى حقائق ملموسة، نشهدها في الوقت الراهن، فهل ستتحقق هذه الرؤى ؟  
يضيف ياسين قائلا:

(( عندما حكيت قصة الميτρο لجاري المهندس عمار كما أتصورها(..) بعد سنوات جاءني بوجه منكسر ليؤكد لي أن البلاد تنتحر وحكاياتي التي رويتها له حول الماء، ستصير حقيقة: تصور؟ قال وهو يبتلع ريقه بصعوبة، مدينة تعوم على الماء وناسها يموتون عطشا؟ الماء الآن يُضح نحو البحر لينلف هناك أملا في تجفيف التربة. إنهم يقتلون المدينة ))<sup>2</sup> .

لا شك أن الوظيفة الدلالية لهذا الاستباق الزمني، تعبر عن رؤية مستقبلية، ونبوءة تحققت فعلا، بالنظر إلى ما أضحي عليه الواقع الراهن.

#### 4-2-2-المدة :

تتحدد حوادث القصة — كما ذكرنا سابقا— خلال أيام قلائل من سنة 2002، وقائع حاضرة لا تفتأ أن تعود إلى الماضي. وعلى الرغم أن حوادث الماضي لا تحتكم إلى فترات زمنية فإننا سنحتكم إلى السنوات التي ضمت تلك الحوادث، مع الأيام التي قضيا ياسين بأمستردام، في دراسة سرعة الخطاب، لنرى أيها احتلت الجانب الأوفر. و إذا قمنا بعملية حسابية، فإننا نحصل على النتائج التالية:

س > 1982 ————— حوالي 64 صفحة .

1982 > س > 2002 ————— حوالي 78 صفحة .

س < 2002 ————— حوالي 160 صفحة .

<sup>1</sup> شرفات بحر الشمال ، ص 18 .

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 18 .

نلاحظ التوزيع غير المتكافئ للصفحات على السنوات التي يغطيها الخطاب ، بل يظهر لعب شديد بالزمن في تقديم حوادث القصة.

يظهر الحاضر الروائي أوفر حظا من الماضي، على الرغم من قصر المدة الزمنية التي يشغلها، فما هي إلا أيام معدودات قضاها الراوي بمدينة أمستردام قبيل مغادرته لها ونشهد هذا الطغيان خلال الفصل الثالث والسادس والثامن؛ ومرد ذلك محاولة تتبع ياسين في تنقلاته بأرض المنفى، إذ تقوده قدماءه إلى أماكن عدة يحاول من خلالها الإحاطة بحيثيات زيارته تلك(منزل آن فرانك، متحف الريشكميوزم، منزل حنين، بناية الأرشيف الوطني، الميناء، السوق العربية، الميوزيكاتيير ... ) .

أما السنوات التي تترد إلى ما قبل سنة 1982، فإنها تغرق في وقائع عدة لا يتحدد زمن حدوثها، ماعدا أنها جرت قبل مغادرة فتنة القرية "نهايات ديسمبر 1982"، فترتد ذاكرة الراوي إلى الماضي البعيد...حوادث عدة تسبق الولوج إلى سنوات جديدة تشكل فترة حاسمة في حياته (1982-2002)؛ إذ شهدت تغيرات عدة كان لها وقع شديد على نفسه، على أن ما تختص به، كما هو حال الفترة السابقة، التركيز على المحطات الرئيسية من حيوات شخوص الرواية؛ باعتبار أن باقي الأحداث لا تشكل تمفصلات هامة في حياة الراوي وغيره.

ونجد أن حوادث أكتوبر 1988 تعتبر حدثا هاما لم تكن إلا بداية للرفض وغرق الجزائر في أزمت مختلفة كانت الأحداث الدموية أبرز محاورها، وهو ما عبر عنه في غير موضع من خطاب الرواية.

ونقف الآن عند الحركات السردية الأربع كما حددها جنيت، لنشهد طريقة اشتغالها في "شرفات بحر الشمال" تدريجيا، بدءا بالتقنية السائدة إلى آخر واحدة.

#### **4-2-2-1-المشهد :**

يشكل المشهد الدعامة الرئيسية التي ينتهجها الخطاب، كما ألفناه في "حارسه الظلال" على أنه لا يظهر بالكثافة ذاتها.

تنوزع المشاهد بين وقائع الحاضر وماضيه، أين تتجسد الأولى في محاوره الراوي للمضيغة على متن الطائرة، وبعد نزوله، لتتكثف المشاهد بمدينة أمستردام من خلال لقاءات

مختلفة أثناء إقامة المعرض خاصة، منها حنين التي أعادته إلى ذكريات الماضي، أو في رحلة بحثه عن فتنة.

تتجلى المشاهد الأخرى في رحلة سرحان الذاكرة إلى الماضي البعيد، التي تعبر بحق عن ملكة عالية في استعادة شريط الذكريات بحواراته الخالصة، إذ نراه يحدث عزيز بعد رميه الزجاجاة الواحدة بعد الألف في بحر مدينة الأطياف، عليها تصل إلى فتنة: (( أنت على يقين أن هذه الزجاجاة التي ملأتها بالحروف والأبجديات المبهمة سيوصلها الموج هذه المرة إلى فتنة ؟

- هذه المرة تختلف عن الألف السابقة . الأعداد عندما تغلق تموت ولهذا فتحتها بالواحد ولكنني سأتوقف هنا حتى أتلقى ردا .

عبث جميل(..) في كل مرة تردد نفس الشيء. آخر مرة قلت لي: عليّ على الأقل أن أغلق العدد حتى لا يبقى مبتورا. وها أنت اليوم تفتحه من جديد .. ))<sup>1</sup> .

إن ما تختص به هذه المحاورات أيضا غرقها في ماضي أشد إيغالا من سابقه، حين تحال الكلمة بدورها إلى أصوات أخرى، كما هو حال فتنة التي راحت تقص على مسامع ياسين حكاية زواج والديها باختصار :

(( قالت له: اختطفني. اختطفها وتزوجها. وبعد سنة عندما ذهب إلى جدي. قالت له يما نجمة: لا تذهب سيققتك. أصبر سنة أخرى على الأقل. قال لها إذا صبرت سنة سأكون في عين والدك جباناً(..) عندما وصل كان جدي ينتظره بسلاحه(..) أنزل أمي من الحصان. سألتها سؤالا واحدا ثم أغلقها الملف نهائيا: هل تزوجتما كما نص عليه الكتاب، قالت: نعم..))<sup>2</sup> .

فياسين يعود بنا هنا إلى حوادث ماضية مرت عليها سنوات طوال، ليحيل الكلمة إلى فتنة، التي تمرر الحديث بدورها إلى والديها وكأنهما حاضرين. من هنا يتأتى إحساسنا بلا ماضوية هذه الوقائع كأننا نعيش تلك اللحظات وقت حدوثها.

فلا شك أن هذه المحاورة، تدل على مقدرة دماغية فائقة على استرداد تلك اللحظات الغابرة، كما تعبر في مواضع أخرى عن رغبة دفيئة عند الراوي في تدفئة وحدته الباردة التي سكنته منذ وطئت قدماه أرض أستراليا.

<sup>1</sup> المصدر السابق ، ص 20 .

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 52 ، 53 .



#### 4-2-2-2-الخلاصة :

للخلاصة في " شرفات بحر الشمال " دور بارز ، حين تنحو إلى إيجاز الحديث عن وقائع ماضية وأخرى حاضرة، على خلاف ما شهدناه في "حارسه الضلال".  
تقدم التلخيصات ضمن طريقتين، أولاهما أن تتدرج أحداث لا نستطيع تحديد مدتها الزمنية، وهو الجانب الأوفر حظا في الخطاب. وهذه أمثلة متباينة عنها ندرجها في الجدول التالي :

الصفحة	مضمون الخلاصة	
15/14	حكاية البنائة التي كان يقطن بها ياسين .	01
47	مغادرة فتنة القرية والعودة إليها.	02
53/52	زواج والدي فتنة.	03
106/101	تعرف ياسين على صفاء - سعدية - نادين - ليلى - رشيدة .	04
144	قصة والدي كليمونس .	05
239	حكاية تينا الوهرانية .	06
257	قصة حارس مقبرة المنسيين .	07
262/258	حكايات الطالب - الفنان العراقي - الشباب الجزائري - عبد الرحمان .	08

تكثر التلخيصات؛ نظرا لطبيعة الرواية التي تحاول إيجاز حوادث ماضية لا يمكن الوقوف عندها وتتبع مجرياتها، إضافة إلى أن كثيرا منها يأتي دفعة واحدة و وراء بعضه البعض؛ لهذا جمعنا جزءا منها ضمن خانة واحدة (4،8) وإن كان كل تلخيص ينفرد بنفسه.

ما تختص به هذه التلخيصات تعدد أصوات أصحابها، إذ تسند إلى شخصيات روائية مختلفة، تتكفل بإيراد عملية إخبارية معينة حول حادثة عايشة أحداثها أو سمعت عنها، ينطبق عليها مقوله حسن بحراوي، حين يذكر أن للخلاصة (( وظيفة تختص بربط أجزاء

المتن الحكائي بعضها ببعض ، وتعمل على تحسين السرد الروائي ضد التفكك والانقطاع ((<sup>1</sup>.

أما النوع الثاني من الخلاصة، فهو ما يحدد زمنه بدقة، يمكن أن نجمل هذا الصنف في هذا الجدول:

الصفحة	الخلاصة	
18	اليوم كلما مررت على ميترو العاصمة تذكرت كلام المهندس عمار (..) الشركات التي تعاقبت عليه فشلت نهائيا في الإنجاز طوال العشر سنوات المنصرمة	01
152	سبع سنوات لم أخرج إلا محاذيا للحائط لأشتري الحبوب الجافة والرز والزيت والنعناع وربع قنينة من ماء الزعفران ، وعندما تصير مستحيلة أعوضها بنبيذ معسكر العريق وباقية ورد من البائع الوحيد الذي بقي يزاول هذه المهنة رغم التهديدات .	02
21	منذ سبع سنوات منذ أن حل علينا الزمن الضيق الذي فشل الأسماء في نعته ، لم أرى هذه السماء . كلما رفعت رأسي عاليا ، زادت احتمالات سهوي وبالتالي قتلي .	03
77	سبع سنوات لا أنيس لي إلا الأجساد المحنطة بالطين التي كنت أصنعها من تربة القرية ومن خشب الصنوبر	04
179	طوال الستة أيام التي تلت ، عملت [زليخة] باستماتة وبدون توقف حتى مرضت ودخلت الفراش ، في اليوم السابع ماتت وفي اليوم الثامن دفنت .	05
180	قضيت أسبوع العطلة المدرسية بكامله في صناعة آنية تحفظ الماء ولكنها غير صالحة للسرقة .	06
181	طوال ثلاثة أشهر لم أفعل شيئا آخر غير النقش ، الموت والألم أحيانا يجعلاننا نختصر السنوات .	07
183	أغلقتُ على نفسي مدة شهر بكامله وصممت أن لا أرى أحدا وأن أموت بالتنقيط .	08
185	توقفت نهائيا وأضربت عن سماعها سبعين يوما وفي اليوم الحادي والسبعين عدت إلى ممارساتي القديمة .	09

قد يكون للتحديد الدقيق للمدة الزمنية علاقة بواقع مضمون الحدث ذاته في دخيلة الراوي، سواء ما تعلق بالوطن حين يحدثنا عن الميترو(1) الذي، أو تعبير عن سنوات سبع منصرمة أضحت هاجسا يقض مضجعه ، وهذا ما يفسر تكرارها في غير موضع من الخطاب (2 ، 3 ، 4) ؛ كتعبير عن التدهور الأمني وحالة اللاستقرار.

<sup>1</sup> حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي ، ص 155 .

كما تشكل بعض الوقائع تواريخ هامة لا تمحى من الذاكرة، وهي ما تتعلق بحياته الخاصة، بفقدان أخته زليخة في أيام محدد عددها بدقة (5) وما انجز على ذلك الفقدان الفجائي (6) و (7). أو التعبير عن الانعزالية التي فرضها على نفسه بعد فقد أمله في المديعة نرجس (8) أو التي تتخذ صفة العجز النهائي في الأنموذج الأخير، الذي يمكن أن يكون دلالة على الكثرة لا غير (سبعون يوما).

ونرى أن الجودة تبقى للخلاصات غير المحددة زمنيا؛ باعتبار أنها تغري القارئ بمشاركة فعلية في تصور حادثة ما دامت أشهرها أو سنوات دون ربطها بمدة محددة.

**4-2-2-3-الحذف :** تغترف "شرفات بحر الشمال " من هذه التقنية أكثر مما نشهده في "حارسة الظلال"؛ ومرد ذلك طبيعة العملين، ففي حين تحاول الثانية سرد حوادث وقعت خلال أيام فقط، نجد الأولى تغيب في ماض بعيد لتحيط بحوادث دامت سنوات عدة.

تتوزع المحذوفات في "شرفات بحر الشمال" بين الصريحة والضمنية نمثل للنوع

الأول في الجدول التالي:

الصفحة	الحذف	
14	بعد سنتين من الاستقلال عاد الإسباني كاميو إلى المانيفاكتورة فوجدها قد تحولت إلى شقق صغيرة .	1
18	بعد سنوات جاءني بوجه منكسر ليؤكد لي أن البلاد تنتحر و حكاياتي التي رويتها له حول الماء ستصير حقيقة .	2
32	بعد الرسالة الخمسين توقفت لأنني لم أتلق أي رد .	3
34	بعد أسبوع من العذاب ، استفاقت فجرا من غفوتها و اشتهدت أن تعزف قليلا .	4
37	ثم فجأة غابت هي و أمها ، قال العاقلون أنها ذهبت إلى وهران و استقرت هناك في بيت أخيها مع العائلة .	5
52	قالت له : اختطفني . اختطفها و تزوجها . و بعد سنة عندما ذهب إلى جدي قالت له يما نجمة : لا تذهب سيققتك .	6
66	بعد شهر عندما عدت الى البلدة ، سألت أمي هل توقف عزفها قالت لا ، و لكنه صار اكثر اقتضابا .	7
187-186	عندما تخرجت من كلية الفنون بعد سنوات عديدة دخلت الإذاعة للمرة الأولى (..) و في المرة الثانية زرت الإذاعة لا لشيء سوى توديع البلاد .	8
202	بعد خمسة أشهر بالضبط في 29 ماي 1958 نشروا في جريدة المجاهد على	9

نشهد من خلال هذا الجدول التنوع الذي تأخذه المحذوفات الصريحة ، فهي إما أن تقصي حوادث يشار إلى مدتها صراحة (1 ، 4 ، 7 ، 9) ؛ تحرياً للدقة، أو الإشارة إلى مدة غير دقيقة (2) وقد تستعويض بمؤشرات أخرى تترك الباب مفتوحاً لتخيلات القارئ ، فلنا أن نفترض المدة التي استغرقها الراوي في كتابة الرسائل الخمسين إلى نرجس (3) ، كما لنا أن نتخيل المدة التي فصلت زيارتي مقر الإذاعة (8) ، أو مدة التي مكثتها فتنة بالقرية قبل مغادرتها رفقة أمها (5) ... ولربما كانت طريقة أكثر فنية وجمالية، مثلما وضحنا في خلاصات "حارسة الظلال".

يقف الحذف الضمني إلى جانب سابقه لتشكيل خطاب الرواية، ويتوزع بطريقة تشعرنا بوجود قطيعة زمنية تحدثها الانتقالات الفجائية داخل الحكى، إذ نحس بانقطاع بعد مجيء فتنة، وقرار ياسين بالمغادرة، أو قطيعة يحدثها الراوي في حديثه عن ليلي ورشيدة أو اقصاصات أخرى تتجلى في حديثه عن غلام الله وعزيز.<sup>1</sup>

ويقف إلى جانب هذا حذف افتراضي واحد يتجلى في البياض المتروك نهاية الفصل الثالث.<sup>2</sup>

**4-2-2-4-الوقفه :** تأتي الوقفة في المرتبة الأخيرة من حيث الاستعانة بها في تشكيل الخطاب وتقف كجزء مكمل، يستعان به لإيقاف سريان القصة ليمنح الخطاب فرصة التدفق والامتداد.

وتؤدي الوقفات الوصفية في "شرفات نحو الشمال" وظيفة جمالية في غالب الأحيان، حين تتبع جزئيات الشيء الموصوف بإسهاب أو اقتضاب.

ويكون أدق تفصيل يتتبع جماليات الشيء الموصوف، الوصف الذي قدمه ياسين لحنين مع تشبيهات حاول إلصاقها به:

(( دخلت من اتساع عينيها الصافيتين الفاتحتي اللون.مراكب مضللة للعابرين الباحثين عن النجدة. خزرة هادئة وحادة(..) بين اتساع العينين على الجهة الواسعة رأيت مرفأ

<sup>1</sup> ينظر : شرفات بحر الشمال ، ص 40 ، 105 ، 107 ، 200 .

<sup>2</sup> ينظر : المصدر نفسه ، ص 139

بمعبرين متوازيين يزدادان عمقا كلما ركزت على شيء أو تساءلت. في نهاية انحدار الأنف المستقيم المستعد للافتتان شفتان لا تبطنان إلا الغواية بامتلائهما وسحرهما، بابان لقصر أندلسي مغلق على أسرارهِ...))<sup>1</sup> .

إنها وقفة وصفية دقيقة تتواصل لتأخذ أكثر من نصف صفحة من الخطاب، تجعلنا نقف أمام الشيء الموصوف، فننتخيل الصورة التي يحاول الرائي بثها وتقديمها للقارئ في لبوس حسن مثير، بواسطة تلك التفاصيل الدقيقة. ومثل ذلك معظم الأوصاف المتناثرة في ثنايا الخطاب، التي حاولنا توضيحها خلال الفصل الأول<sup>2</sup>.

ويمكن في الأخير إدراج هذا الجدول الذي يرصد التفاوت في توظيف الحركات السردية الأربعة من خلال فصول الرواية:

الوقفه	الحذف	الخلاصة	المشهد	
03	10	06	13	الفصل الأول
02	05	05	03	الفصل الثاني
04	00	01	08	الفصل الثالث
05	10	09	10	الفصل الرابع
01	04	03	04	الفصل الخامس
02	01	11	08	الفصل السادس
04	09	08	09	الفصل السابع

<sup>1</sup> المصدر نفسه ، ص 320 .

<sup>2</sup> ينظر البحث ، ص

03	00	00	01	الفصل الثامن
24	39	43	56	المجموع

## 5- خصوصية بناء الزمن في الروايتين :

### 5-1-تداخل الأزمنة :

إن أول ما نلاحظه اتباع خطاب الروايتين طريقا ينسف الترتيب الطبيعي لأحداث القصة المفترضة .

فحارسة الظلال تنطلق من الزمن الحاضر (يوم غير محدد زمنيا) يقرر فيه الراوي "حسيسن" سرد حكاية دون كيشوت منذ بدايتها، ويستأنف قصه ذلك بيوم "الأربعاء" الذي يوافق وصول دون كيشوت إلى الجزائر، فنشهد أولى المفارقات الزمنية التي تعود إلى ماض لا نستطيع تحديد المدة الفاصلة بينه وبين حاضر القص، و يستطرد الزمن في خط أفقي متتبعا حيثيات رحلة حسين رفقة صديقه التي انتهت باعتيال الأخير عشية "الخميس"، و طرد إجباري يوم "الثلاثاء"، ليتسلم خلاله حسيسن كورديلو دون كيشوت الذي يمثل كسرا منطقيا لتسلسل هذه الأحداث، يعيدنا إلى بدايات الرحلة، قبل الوصول إلى الجزائر، إلى زيارته المختلفة مع حسيسن بالعاصمة، مع ما كشفته "خمسة أيام" من الحجز، ليتم الراوي سرده بعد قطيعة زمنية غير محددة، حكاية عمليتي البتر و المغادرة .

فالقصة –إذن– تبدأ بعد نهايتها لكنها لا تبدأ من نهايتها، بل من بداية في الحاضر لا تبلغ إلا صفحات قليلة (9 –16) لتغوص في قص الحكاية من بدايتها، التي تشغل باقي صفحات الرواية (17- 239) دون عودة إلى هذا الحاضر.

وما يستدعي الانتباه عدم وجود مؤشرات زمنية دقيقة تؤرخ لحوادث القصة، ما عدا أيام من سنة 1994، غير أن الاهتمام يظهر بتحديد الأيام التي ضمت تلك الحوادث، مع الولوع باستخدام ما يدل على أجزاء اليوم (المساء، الصباح، الليل، النهار)، بل إنها قد

تستعين بتحديد أوقات بأكثر دقة من سابقتها (الساعة التاسعة والنصف، الساعة الثالثة بعد الظهر، الساعة السادسة هذا الصباح..)<sup>1</sup>.

فهذه المؤشرات وغيرها، يستعان بها لخصر بعض الحوادث في فترات معينة، بل إنها قد تعبر عن دقة متناهية حين تنحصر في أوقات مضبوطة؛ ومرد ذلك محاولة الراوي الالتزام بدقائق الأمور وتقديم حوادث القصة للقارئ كما يفترض أنها وقعت، الشيء الذي يُشعر هذا الأخير أنه قبالة مشاهد تتراقص أمام ناظره، باستقصاء دقيق لمجريات القصة، وتدرج في سرد حوادثها.

على أن هذا لا ينفى تداخل أزمنة أخرى تكسر نمطية زمن القصة، الشيء الذي يؤسس دوما لمفارقات زمنية تخلخل تسلسلها المنطقي.

فإذا كانت الرواية أصلا تقص تفاصيل أحداث ماضية، فإنها توغل في زمن أشد ماضوية من سابقه، حين يستعيد الراوي جزءا من حادثة مر عليها زمن قصير، كقصة التحضير لزيارة الضيف الإسباني و هي تعبر عن سياسة الترقية التي دأب وزير الثقافة على انتهاجها. يقول حسيسن: (( إن هذه القصة كلما رويتها تركت في حلقي مذاقا مرا وجراحات عميقة كالخيبة ))<sup>2</sup>.

كما قد يحدث الخطاب مفارقات زمنية أخرى تغوص في زمن ماض بعيد يقدر بالقرون، و يتضح بصورة جلية في قصص شفيق التي غاصت في تفصيلات متباينة حول الشاعر رينيار الذي أسر بالجزائر بين سنتي (1681/1678) وغيرها من قصص الكنوز الأثرية التي تزخر بها المفرغة، التي تعود إلى قرون عدة خلت<sup>3</sup>. كما هو حال قصة أسر سرفانتس التي تعود إلى سنة 1575، وقد أخذت حيزا وافرا ضمن الخطاب، و هذا ما تبين في حديثنا عن الاسترجاعات.

أما "شرفات بحر الشمال" فتظهر لعبا بالزمن أشد حدة مما نألفه في "حارسه الظلال". إذ يزاوج خطابها بين زمنين هما الحاضر الذي لا يستغرق إلا بضعة أيام، لكنه يضم أحداثا أخرى متحررة في زمان متنها، حين تمتد لتغطي سنين طوال تشكل زمنها الماضي

<sup>1</sup> ينظر : حارسه الظلال ، ص 122 ، 44 ، 163 .

<sup>2</sup> المصدر نفسه ، ص 41 .

<sup>3</sup> ينظر : المصدر نفسه : ص 73 ، 82 .

يحدث الخطاب أول مفارقة زمنية مع أول كلمة ترد على لسان الراوي: (( كان اسمها  
فتنة، منذ عشرين سنة بالضبط كانت هنا...))<sup>1</sup>.

إنه مدخل زمني محض، يعيدنا إلى عشرين سنة (الماضي) قبل زمن التلفظ  
(الحاضر) فينطلق قصه عن فتنة التي تشكل جزءا هاما من حياة ياسين السابقة ، وإلا لما  
دبج سرده بالحديث عنها.

يتداخل بعد هذا الزمن الحاضر بالماضي بطريقة تناوبية، أين يتشكل الأول في مدة  
زمنية قصيرة (بضعة أيام) و يمثل زمن الإقامة مدة ضيقة يستطرد خلالها الزمن في خط  
أفقي – بطبيعة الحال – ليتتبع تفاصيل تلك الإقامة التي تفتح بها فصول الرواية .. زمن  
قصير سرح له بالتعرف على أناس كثر ربطته بهم علاقات طيبة، لربما كان أروعها جميعا  
لقاؤه بحنين أو نرجس.

أما الثاني فهو زمن الذاكرة التي لا تلبث أن تفتح في ثنانيا الزمن الحاضر، لتزاحم  
أبرز محطاته. ويظهر اللعب الشديد بالزمن من خلال هذه الفترة، فلا يُسرح للقارئ بأن  
يتابع القصة منتقلا بين حوادثها تدريجيا، أو كما يفترض أنها وقعت.

فيخبرنا ياسين بمغادرة فتنة القرية بدءا، ليعود إلى بدايات قصة زيارتها لمنزلهم ، كما  
يطلعنا في إشارات خاطفة مع الصفحات الأولى، على موت عزيز و غلام الله. ليفصل  
الحديث في ذلك في مواضع لاحقة، كما نتعرف على قصة حنين في آخر الصفحات ، على  
الرغم من تقدمها على مستوى زمن القصة.

إننا نرجع ذلك بدون شك إلى التداعي الشديد الذي تعيشه ذاكرة الراوي، إذ لا تحتكم  
لمنطق يحكم انبثاق ذكرياتها، فهي تتواصل مثلا مع قصة ما، سرعان ماتقطع الحديث عنها  
لحظة العودة إلى الحاضر لتستكملها في مواضع أخرى، دون ترتيب زمني منطقي؛ إذ قد  
تبدأ الحكاية من الأخير، كما هو حال قصة زليخة و عزيز و فتنة، ليستعاد الشريط من بدايته  
بغية معرفة تفاصيله الأولى.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد؛ إذ إن الذاكرة قد ترتد إلى قرنين سابقين في حديثها  
المتواصل عن قصة الرسام "فان كوخ" التي جاءت في غير موضع من الخطاب، لتعبر

<sup>1</sup> المصدر السابق ، ص 73، 82 .



عن لحظات يأسه وانتحاره. وهذا الاسترجاع المتكرر لقرون سابقة هو ما تختص به أيضا " حارسة الظلال " الذي سبق الحديث عنه.

## 5-2- كثافة المشاهد :

تطغى المشاهد بصورة كبيرة على خطاب الروائيتين ، الشيء الذي يدفعنا إلى التساؤل : ما الداعي إلى هذا التكتيف ؟

تحاول "حارسة الظلال" الكشف عن الواقع المزري الذي يعيشه معلم أثري هام، يشكل أحد الإنجازات الهامة التي تركت عرضة للإهمال والضياع، فأضحى امتدادا لمزيلة وسط العاصمة.

وتجسد ذلك فعلا باختيار شخص دون كيشوت، حفيد صاحب هذا المعلم "ميغيل سرفانتس" الذي زار الجزائر لأيام قلائل اقتفاء لرحلة جده الذي أسر بها خمس سنوات كاملة.

وقد وجد رفيقا لرحلته تلك في شخص (حسيبن) الذي عمد في نهايتها إلى تدوينها وتقديمها للقارئ. يقول : (( الآن بعد أن غادرنا دون كيشوت ، وأعيد مجبرا إلى وطنه ، أستطيع أن أعود إلى قصته (..) تستحق أن تقص بكل تفاصيلها ))<sup>1</sup>

فالتتبع الدقيق والمفصل لحيثيات هذه الزيارة كان وراء سيطرة المشاهد التي عملت على كشف وقائع مزرية، أبرزها الحالة التي وصلت إليها مغارة سرفانتس، ويكون ذلك دون شك بواسطة إتاحة الفرصة لكل الشخصيات للتحدث بأصواتها ومحاوره بعضها البعض، مما يجعلنا نتقرب أكثر من واقعية الأحداث، ونتعرف على أفكار الشخصيات مباشرة والمعارضة منها خاصة التي يحاول الراوي كشف جوانبها السلبية و تعرية أفكارها أمام القارئ. على أن هذا لا ينفي عدم الغوص في بعض التفاصيل، فهاهو الراوي يطلعنا منذ الصفحات الأولى عن عدم قدرته على الإفصاح عن عمليتي البتر التي تعرض لها إلا بالقدر الضئيل، فما استطاع إخبارنا به تعرضه لعملية وحشية فقد فيها لسانه وذكره ذات مساء، لا يتعدى ذكرها الصفحة على مستوى الخطاب.

تطغى المشاهد في "شرفات بحر الشمال" على أنها لا تظهر بالكثافة ذاتها التي نلاحظها في "حارسة الظلال".

تنقسم هذه المشاهد إلى ما ينتج لحظة التلطف (الزمن الحاضر) وتكثر هنا بواسطة لقاءات ياسين بمدينة أمستردام كان للصدفة فيها دورا كبيرا؛ ومرد ذلك جميعا محاولة كشف رحلة أيام قليلة بتفصيلاتها، فهو يلتقي بادئ الأمر بماريتا التي سلمته مفاتيح غرفته بالفندق ، ليتعرف فيما بعد على فيلهام "مدير المؤتمر" الذي وعد بمساعدته للعثور على فتنة، وحنين وبيدرو وكليمونس ؛ مما يجعل لكثرة الحوارات هنا دورا طبيعيا و هاما في الوقت نفسه .

تظهر المشاهد كذلك في ارتداد ذاكرة الراوي إلى ماض بعيد يعود إلى طفولته، فيعود إلى استرجاع تلك الذكريات العابرة بتقديمها لنا بحرفيتها، الشيء الذي يجعلنا نعيش حرارة تلك اللحظات، كأن لم يمض عليها وقت طويل. فتقاسم لحظات الحاضر في كل خطوة يخطوها ياسين بأرض المنفى.. إنها الذاكرة المتقدة التي لم يستطع الفكك منها . يقول: (( كم أتمنى أن أفتح عيني عن آخرهما وأجد نفسي خارج مرض الذاكرة .. ))<sup>1</sup> .

إن الرغبة في النسيان كانت من بين أسباب هجرة ياسين.. إنه يريد أن ينسى البلاد والعباد، كي يهنأ بحياة جديدة، لكن ذاكرته المتأججة ترفض ذلك، فالذكريات تلاحقه أنى ذهب، لتجد لها منفذا من كوة ذاته المهوسة بترديد عوالم الزمن الماضي، زادت أقطار أمستردام وبرودة جوها التصاقا به، وتعميقا لمسحة الحزن داخل نفس الراوي.

فإن دلّ استرداد تلك اللحظات بهذه الصورة المتقنة ، إنما على قطع هامة من حياته ومن روحه سكنت فؤاده لم يستطع محوها، كما تدل أيضا على مقدرة دماغية هائلة لم تمكنها سنوات طوال أن تمحوها من مخزون الذاكرة، بل إن هذه البراعة تتضح أكثر من خلال إعطاء الكلمة لشخصية أخرى لتتحدث بصوتها ، وتوغل في زمن أشد ماضوية من سابقه.

### 3-5- لا زمنية الذاكرة :

نجد أنفسنا في "شرفات بحر الشمال" أمام زمنين يمكن وسمهما بزمن الوطن/زمن الغربية. وإذا كان الثاني محددًا بعض الشيء، فإن ما يختص به الثاني لا تحديده الزمني؛ إذ

<sup>1</sup> المصدر السابق ، ص 109 .

تغرق الذاكرة في سرد حوادث ماضية شغلت سنوات طويلة، لا تحتكم إلى مؤشرات زمنية واضحة، ماعدا أن بعضها وقع قبل مغادرة فتنة (1982) أو بعد حوادث أكتوبر 1988، غير أن الخطاب يكثر من الإشارة إلى أجزاء من اليوم مثل الصباح، والفجر، والليل، والنهار، والمساء؛ لتدل على زمنية وقوع بعض الأحداث.

ففي قول ياسين (( صفاء أو غيمة كما كانت تشتهي أن تسمى نفسها، لأنه لا أحد إلى يوم زواجها استطاع أن يروضها. تنفلت من الكف الأسرة كالضوء الهارب أو كالغيمة ))<sup>1</sup> يحدثنا عن إحدى النساء اللواتي عرفهن "صفاء" بعد مغادرة فتنة، لكننا لا نستطيع موقعة هذه الحادثة (تعرف ياسين عليها أو يوم زواجها) ضمن فترة زمنية محددة؛ لانعدام مؤشرات تدل على ذلك ضمن الخطاب، التي تعتمد على التلخيصات والحذف كثيرا في هذه الحالات، كما في حديثه المتواصل عن سعدية، وليلي، ورشيدة.

ويبقى أن نقول في الأخير: إن تدخل الأزمنة أهم ميزة يقوم عليها خطاب الروائتين، حيث لا يلتزمان بالضرورة العادية للزمن (ماضي حاضر ← مستقبل) فيعملان على كسر هذه المنطقية، بالجوء إلى التقديم والتأخير دون الشعور بالتيه والضياع بين وقائعها. ويتضح اللعب الشديد بالزمن في "شرفات بحر الشمال" على خلاف "حارسة الظلال" التي يخفف فيها من وطأة ذلك التداخل، مع طغيان لا زمنية الذاكرة في الأولى، ينضاف إلى ذلك اعتمادهما علالتكثيف من المشاهد للاقتراب أكثر من واقعية الحدث.

## خاتمة

لا شك أنه قد تبينت طريقة بناء الخطاب الروائي في "حارسة الظلال" و"شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج؛ بالبحث في مكوناته الرئيسية: الصيغة، والرؤية، و الزمن.

<sup>1</sup> المصدر السابق، ص 101.

أما الصيغة فقد نهج الخطابان سبيل التعدد الصيغي و التنوع في بناء أساليب تقديمهما، بالاعتماد على المنقول، والمسرد، والمحول مع طغيان الصيغتين الأوليين و اشتغالهما بطريقة تناوبية على وجه الخصوص، تضمن دون شك ديناميكية تختصان بها، وهذا ما يميز الرواية الحديثة التي تعتمد في تقديم الحدث بالانتقال السريع بين الصيغ المختلفة، التي قد تظهر مجتمعة في مقطع سردي قصير.

فطريقة البناء هذه هي ما تضمن خصوصية خطاب الروائيتين لينضاف إلى ذلك ولوج عالم الحكى العربي، باجتزاء الصيغ من معين تراثنا العربي والشعبي، بما يكفل تأدية وظائف حددتها طبيعة المقام، بشكل حدائي لا يشوه صورة الخطاب أو ينقص من قيمته، إضافة إلى تنوع مستويات اللغة الروائية بما يعود إلى سياقات مرجعية متباينة، مع تداخل خطابات الروائيتين ذاتهما بشكل يلفت الانتباه؛ مما يمنحهما تنوعا داخليا و حركية تضيفان على بنيتها تجانسا و اتلافا.

تتعلق الصيغة مع مكون ثان هو الرؤية السردية، التي تعيدنا إلى سمة تطبع الرواية التقليدية، باعتمادها على الرؤية من الخلف، وفيها يظهر تفوق راوي الأحداث على الشخصيات الروائية بمعرفة كل شيء . على أن "حارسة الظلال" و " شرفات بحر الشمال" تعلمان على تكسير هذا النمط؛ باعتماد الرؤية-مع أو الرؤية المصاحبة التي تشكل أبرز تقنيات الرواية الحديثة.

يظهر الراوي في "حارسة الظلال" شخصية مشاركة في خضم أحداث القصة المتخيلة في حين يكون الراوي في "شرفات بحر الشمال" البطل نفسه، و يبديان جهالة مؤقتة حول ما يقدمان و دوافع الشخصيات وفعالها في مجريات الوقائع، حتى في سرد حوادث الزمن الماضي حين يظهران بمعرفة مساوية لمعرفة الشخصيات الروائية كأنهما يعيشان تلك اللحظات أول مرة. وهما في كل ذلك يفرضان هيمنة مطلقة و سيطرة لنظرة أحادية تجعلنا نطلق على العملين ما أسماه جنيت بالحكاية ذات التبئير الداخلي الثابت، على الرغم من انتهاج طريقة التكتيف من صيغة الخطاب المنقول الذي جاء مجرد وسيلة إيهامية فقط

فحسيسن في خطاب الرواية الأول لا يعرض من أفكار الآخر إلا ما يدعم أفكاره و يساند رؤاه، و يتفقه خطاب الشخصيات المعارضة الخاصة، فلا يظهرها إلا جاهلة و

متناقضة، لينضاف إلى ذلك تدخلات سافرة في وصف ملامحها الخارجية التي تطبعها بكل ما هو سلبي و سبيئ.

والشيء نفسه عند ياسين في " شرفات بحر الشمال " ، أين يظل إدراكنا محصورا في إطار ثابت لوعي الراوي البطل الذي يحدد ما يراه وفق ما يعتور بداخله و يخالج صدره، مع تأويل من قبله لملامح شخوصه، وإضفاء احساساته على كل ما تراه عيناه ، لنبقى بذلك خاضعين لقناعته و رؤاه، دون ولوج حقيقي لمشاعر الأخر.

وتزيد طريقة بناء التواتر في الخطابين تدعيما لرؤانا؛ حين تكون الرواية المتعددة للحدث الواحد خاصة، أكثر دلالة في "حارسة الظلال" ، في عدم التنويع (شخصية دون كيشوت) في وجهة النظر، بل دون إحداث تغيرات أسلوبية يمكن أن بها تعزيز اختلاف الرؤى و تباينها، ومثلها "شرفات بحر الشمال" ، التي جاءت التوترات فيها معمقة للرؤية الداخلية للراوي، التي تخرج عنها في بعض الأحيان شذرات من التبئير الخارجي في كلا الخطابين تحاول إظهار الراويين بمعرفة أقل من معرفة شخوصهما، أو محاولة تقديم بعض الأوصاف بصورة شفافة، ودون تدخلات سافرة منهما.

ويأتي عنصر الزمن كمكون ثالث يُتم بناء الخطاب الروائي. وقد كانت الرواية التقليدية تعتمد قي بناء وقائعها على ترتيب زمني موضوعي، بالتطور التدريجي للأحداث، في حين اختفى هذا التسلسل في الرواية الحديثة، إذ لم يعد يخضع لخطية الزمن و منطقيته.

تنسف "حارسة الظلال" طريقة الترتيب الطبيعي للأحداث منذ البدء؛ حين ينطلق القاص من الزمن الحاضر، ليرتد إلى بداياته الأولى، ويظل كذلك حتى ينتهي؛ أي دون عودة إلى هذا الحاضر.

وتتوالى حوادث القصة الرئيسة في تسلسل طبيعي محاولة تتبع الوقائع كما يفترض أنها وقعت، على أن هذا لا ينفي على وجه القطع تداخل أزمنة أخرى تكسر نمطيتها ؛ لخلخلة هذه الرتابة وإحداث مفارقات زمنية تعود بنا إلى زمن ماض قريب أو بعيد يقدر بالقرون.

وتُظهر "شرفات بحر الشمال" لعبا أكثر بالزمن، حين تزوج بين حوادث الزمن الحاضر الذي يستطرد في خط أفقي - بطبيعة الحال - ينكسر بارتدادات ذاكرة الراوي إلى الماضي، الذي يتناثر في ثنايا الخطاب بطريقة فوضوية لا تسنح للقارئ بتتبع تدريجي لحوادثه، حين يفرض التداعي الشديد لتلك الذاكرة لامنطقيتها.

ويعبر كل هذا عن قدرة فائقة في خلق خطاب حدائي، يقوض دعائم الرواية التقليدية، لتنتفح الرواية الجزائرية – خاصة - على عالم الرواية المعاصرة بكل ما تزخر به من أدوات وتقنيات روائية حديثة من بينها "الفضاء" ، الذي يعد حقا خصبا آخر قابلا للدراسة والتحليل . و هو ما لم يسعفنا الحظ للبحث في جمالياته ؛ نظرا لطبيعة المسلك الذي اتبعناه للكشف عن بنية الخطاب الروائي في "حارسه الظلال" و "شرفات بحر الشمال" لواسيني الأعرج .