البنية السردية والتوالد السردي في رواية حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر لواسيني الأعرج

سهيلة سبتي

أثث "واسيني" نص "حارسة الظلال" بشخصيات مثقفة وزمن مكسور وذاكرة مثقوبة، انجلت كلها عبر بنية سردية غريبة ومثيرة بدءا من عنوانها المزدوج وصولا إلى حكاياتها المتعددة. ولهذا سنقف عند أبرز معالم هذه البنية وهي:

١- العتبات النصية:

لا يمكن أن نلج عالم الرواية ونتتبع أسطر الحكاية دون التوقف عند العتبات النصية: العنوان والإهداء وعناوين الفصول، ولا تتوقف هذه الميزة على مدونتنا فقط، بل تشترك فيها معظم روايات "واسيني الأعرج".

تتتابع هذه العتبات النصية عبر الصفحات الأولى للرواية لتكون مصابيح لغوية ودلالية تنير للقارئ بداية طريق القراءة ومنبهة إياه لضرورة التسلح المعرفي والتزود باليقظة الذهنية، لأنه أمام عالم جديد ومتشابك، حيث يتجلى هذا التنويه في: العنوان والغلاف الخارجي، الإهداء وعناوين الفصول.

•- العنوان:

يحتل العنوان المرتبة الأولى من حيث الأهمية مقارنة مع باقي العتبات، فهويحتل صدارة الصفحة الأولى إضافة إلى كونه حلقة الوصل بين النص والمتلقي سواء القارئ أوالمشتري أوالبائع أوالناشر. والعنوان عبارة عن: "مقطع لغوي أقل من الجملة، نصا أوعملا فنيا. ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ- في السياق. ب- خارج السياق. والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل."[i] هذه الوظيفة المرادفة للتأويل تجعل منه نصا أوليا ممهدا للنص الأصلي.

تمتلك مدونتنا عنوانين مختلفين لنص واحد، حيث تعرف النسخة الفرنسية بعنوان:sauvage" " Le ravin de la femme أي: "منحدر السيدة المتوحشة"، في حين تحمل النسخة العربية عنوانا آخر هو: "حارسة الظلال: دونكيشوت في الجزائر" والسبب في ذلك تجاري بحت حيث تم اختيار العنوان وفقا لطبيعة المتلقي (الفرنسي والجزائري)، إذ تم مراعاة الجانب الثقافي- الاجتماعي لكلا الطرفين- وقد تم ذلك بموافقة الكاتب.

يتشكل عنوان النسخة العربية المعتمدة في دراستنا من قسمين: عنوان أساسي هو: "حارسة الظلال" يدعمه عنوان فرعي هو: "دونكيشوت في الجزائر" وقد تظافر هذين العنوانين ليحددا للقارئ مسار القراءة واختصرا احتمالات المعنى. يحيل المقطع الأول "حارسة الظلال" إلى الأسطورة الشعبية الرائجة في مدينة الجزائر العاصمة التي تعود إلى أيام العثمانيين، فنغوص عميقا في الذاكرة الشعبية وترتبط أذهاننا مباشرة بالأصالة المحلية. وحين نسترسل في قراءة المقطع الثاني "دونكيشوت في الجزائر" نقع في فجوة حضارية وثقافية حيث يتصدر اسم "دونكيشوت" العنوان الفرعي ويتوسط العنوان الكلي، فنتساءل: ما علاقة "دونكيشوت" الفارس الاسباني الموهوم بالتراث المحلي الجزائري؟ هنا تنفتح جملة من التساؤلات التي لا نجد إجابة لها إلا بعد قراءة النص كاملا.

حين نقرأ النص/ المتن ونغلق الكتاب يتراءى لنا العنوان مرة أخرى، فيتحد المضمون السردي والعنوان الكلي وتترادف بنيتهما ترادفا كليا، وتزول الفجوة الأولى.

لم يعد "دونكيشوت" غريبا، حيث ندرك جيدا أنه استيقظ من سباته وأزال عنه غبار الورق القديم ليتحول إلى كائن جديد ومعاصر،

يمتهن الصحافة ويزور الجزائر العاصمة اقتفاءً لآثار جده "سرفانتس"، وهناك تعرّف على المدينة ومواطنها "حسيسن".

لم يكن اختيار شخصية "دونكيشوت" اختيارا اعتباطيا،حيث اختاره الكاتب لأنه مثقف موهوم يتوافق وبطله "حسيسن" المثقف المهزوم، فترافقا طيلة الرواية وسط مدينة الظلال التي لا تكف عن الحراسة والمراقبة لكل حركة وكل فعل إنها "حارسة" يقظة، ولهذا ورد اسم البداية: "حارسة" على وزن "فاعل" تدعم نفسها بالوزن وبالتعريف عن طريق المضاف إليه وباحتلال الصدارة الأولى في الجملة والغلاف، لتشكل انتصارها اللغوي والدلالي الذي يكمل انتصارها الثقافي والإيديولوجي داخل النص السردي.

• - الغلاف الخارجي:

يلعب الغلاف الخارجي للكتاب دورا هاما في بناء النص وتشكيل عالمه، فالإضافة إلى العنوان نجد الصورة والألوان وحجم الخط رسالة مكملة للعنوان اللغوي.

اعتمدت دار النشر "منشورات الفضاء الحر" صورة ذات علاقة أيقونية مميزة فمثلت خطابا مكملا للعنوان وللنص الداخلي:

جاء الكتاب في حجم صغير من نوع كتب الحبيب التجارية، له وجهان: أمامي وخلفي. تتكون الصفحة الأولى من صورة ذات خلفية سوداء باهتة، في أعلى الصورة هناك إطار بحد أحمر ومساحة برتقالية باهتة أيضا. وفي الحيز المتبقي من الصفحة تبرز امرأة ذات ملامح اسبانية بحتة: بشرة سمراء وشعر أسود كثيف، ترتدي ثوبا أبيضا منحسرا عن الكتفين. ينعكس على وجهها ويدها ضوء شمعة

تعلوكأسا زجاجيا. هذا الكأس الذي ترقبه المرأة باهتمام وتركيز، ممعنة النظر في الرجل الذي يجلس على حافة الكأس في حالة ترقب وانتظار.

حين نتأمل الصورة جيدا نجدها تمثل نصا ثالثا موازيا للعنوان والمتن الداخلي، فما تلك المرأة إلا حارسة الظلال التي ترقب وترقب مجيء أخيها دون كلل أوملل. لقد انتقلت من عالم الحكايات الشعبية الشفوية إلى صورة امرأة واقعية ذات ملامح حزينة وجميلة في ذات الوقت، تماثل تماما الجزائر البيضاء بثوبها الاسباني الأبيض.

أما الألوان فقد كانت ذات دلالات هي الأخرى، حيث عبّر اللون الأسود الذي احتل مكانة كبيرة داخل الصورة عن حالة الحزن والخوف التي تعيشها المرأة/ الحارسة من جهة، والأسى والضياع الذي تعيشه الجزائر في تلك الفترة. ومثلما تنتظر المرأة/ الأسطورة قدوم أخيها دون كلل أوملل مستندة إلى أمل العودة ذات يوم، كذلك تبعث هذه الشمعة الأمل حين تبدد ظلام اللون الأسود بنورها الذي يقابله الإطار الفوقي وخلفيته البرتقالية. تدعم اللون البرتقالي باللون الأحمر مشكلين تجانسا لونيا حيث أن البرتقالي هوأحد اشتقاقات اللون الأحمر. وقد جاء العنوان اللغوي بلون أحمر لامع مع حجم كبير ومتناسق مما جعل العنوان يساوي صورة المرأة من ناحية جذب الانتباه، فللون الأحمر خصائص مميزة لأنه: "يثير روح الهجوم والغزووالافتتان والشجاعة والثأر."[ii] فالأحمر من الألوان القوية الساخنة التي تفرض حضورها أمام بقية الألوان: فكان العنوان الأحمر رسالة أخرى تواصل ما أسسه ضوء الشمعة في محاولة للقضاء على السواد ووضع حد للحزن والموت والخوف من المجهول.

أما ما يتعلق بالصفحة الخلفية للغلاف، فقد احتوت صورة مصغرة للصفحة الأمامية مرافقة لكلمة الناشر الذي لخص فيها أحداث الرواية باقتضاب مبينا ميزتها ونجاحها الفني مما أدى إلى إعادة طباعتها مرة أخرى وترجمتها للغات عدة.

• - الإهداء:

شكل الإهداء في الرواية مظهرا يستحق التأمل، فلم يكن الإهداء مجرد كلمات موجهة إلى من يشاركه الفكر أوالقراءة، بل ورد على صفحتين، الأول يقول فيه: " الحبيبة الغالية نجاة، أيها الجرح الصامت. وحدك تعرفين كم أن الدنيا هشة وقاسية."[iii] ثم في الصفحة التي تليها: "كأسي انكسر مثل قهقهة عالية."[iv] ليس بالضرورة أن تكون "نجاة" هنا حبيبة الكاتب أوقريبته كما يحاول أن يؤول كثير من النقاد، بل إن "نجاة" هنا هي النجاة والسلامة من هول ما وقع ويقع في البلاد. إنها مناجاة روحية من كاتب عايش المأساة نحومتلقي يعيش نفس الانكسار الذي يشوب النص والعنوان والإهداء تماما كما يشوب الأرواح الذابلة.

• - عناوين الفصول:

جاءت الرواية في شكل فصول تحمل عناوين متعددة: "الفصل الأول: عائلة الخضر"، "الفصل الثاني: خراب الأمكنة"، "الفصل الثالث: ناس من تبن"، "الفصل الرابع: العودة"، "الفصل الخامس: كوردلودونكيشوت"، "الفصل السادس: رائحة الخوف". ويستهل كل فصل بفقرة تلخص أحداث الفصل وتعرف بشخصياته.

تتميز هذه الفواتح السردية بأهمية حيث ترد: "في أعلى الصفحة بعد عنوان الفصل وقد ميزها الروائي في الطبعة الجزائرية فخصها بصفحات مستقلة، وهذا يدعم حضورها باعتبارها عناوين ويؤهلها عندنا لتدرس ضمن العتبات."[v] فتضعنا في مواجهة أمام السرد وتؤطر عالم النص الذي بدأ بالتشكل منذ العنوان.

لقد تظافرت هذه العتبات النصية واتحدت كلا متكاملا لتوافق المعنى العام الذي سرده لنا الراوي، فكانت كلها عناصر ناجحة وفعالة فرضت نفسها نصا موازيا ومؤسسا ومؤطرا للنص الداخلي على لسان الراوي "حسيسن".

٢- الراوي:

يقوم الراوي بدور مهم جدا في عملية الحكي، لأنه وسيط أساسي بين القارئ والأحداث، ومشكّل لعالم القصة بعناصرها المتباعدة

حين يرسم لنا الدلالات الكبرى للنص.

يحضر الراوي في "حارسة الظلال" بشكل لافت ومميز عبر عملية السرد الذاتي التي يقوم بها، فيقدم نفسه منذ البداية كفاعل رئيسي في عملية الحكي والكتابة، ذلك أنه اعتمد بنية "ذاكراتية" لما بدأ بسرد الأحداث بعد نهايتها: "الآن بعد أن غادرنا دونكيشوت وأعيد مجبرا إلى وطنه، أستطيع أن أعود إلى قصته التي تبدو في مظهرها غير معقولة ولكنها في العمق كذلك."[vi] يبدأ الراوي البطل "حسيسن" قصته وقصة "دونكيشوت" من وجهة نظره الخاصة، فيسرد لنا ما وقع له ولصديقه، ويفصل في الوقائع التي يدرك خباياها وتفاصيلها، أما ما يجهله فقد أورده لنا في صيغة يوميات خصص لها الفصل الخامس لتكمل حلقات القصة المعلنة والخفية ؛ فجاءت الرواية معادلا موضوعيا أفرغ فيه الراوي مآسيه التي أثقلت روحه، ووردت بصيغة سيرة نفسية لذات مفردة في مواجهة مدينة بأسرها، وجسد أنهكه الشعور بالثقل والتعب جرّاء هذه المجابهة، مما جعله يلجأ إلى أحضان القصص المتوالدة ليستريح فيها قليلا.

٣- التوالد السردي:

ينبني هيكل الرواية على قصة أساسية هي قصة "حسيسن" ومغامراته مع صديقه الاسباني "دونكيشوت" وحكايات ثانوية متفرعة عن القصة الإطار، وتتعدد هذه المرويات وتختلف حسب راويها ومضامينها كالآتي:

• - توالد تاريخي:

ويتمثل في الارتداد الزمني الذي تقوم به "حنا" و"حسيسن" حين يستعذبون حنين الذاكرة المفقودة أيام الأندلس، فهما لا يفتآن يذكران الأصول الموريسكية للجد الأول القادم إلى أرض الغربة مع سفينة "عبدة"، ويتوزع التوالد التاريخي عبر الصفحات الآتية: ١٩-٢١-٢٥-٤٩-٧٣-٩٨-٢٠٥.

تنبثق من هذه الصفحات حكايات تتعلق بالأندلس وتتقاطع معها، حيث ما يفتأ الراوي وجدته أن يتواصلا بالاسبانية مؤكدين على صلة الوصل بين الأندلس/ اسبانيا والجزائر، بين الأمس واليوم (ص٩٨)، بين "حسيسن" و"دونكيشوت".

لم يتم توظيف التجاور الحكائي التاريخي لغاية الإطناب أوالاسترسال في عملية الحكي، بل كان هدفه تأسيس زمن حضاري ثقافي جديد يكون امتدادا للزمن الماضي:"إن الزمن الثقافي في الفكر الروائي التجريبي زمن يخترق الحقب التاريخية المحددة بأطر سياسية أوحضارية معينة، ليعبر عن الهوية وصيرورتها الوجودية حيث يتماهى الماضي والحاضر والمستقبل في الوعي الروائي أي في الوجود الذي يعيشه الكاتب رغم كون التلفظ السردي هوالحاضر."[vii] إن تدعيم المحكي الآني (قصة حسيسن) بالقصص التاريخية هومحاولة للاندراج في الوعي الحاضر/ التاريخي الذي يطرح سؤال الهوية القومية والثقافية، فكان الحضور التاريخي هنا إعادة كتابة للحاضر وإعادة تأريخ للماضي ودمجهما معا في ثوب حكائي حواري.

• - توالد ثقافي:

وهومجموعة من القصص حول فنانين وأدباء وأخبار الأدب: "الشاعر رينار" (ص٧٦)، و"كوردلوشطاين" (ص٧٩)، وكتاب "منامات الوهراني" (ص٨١)، و"كارمن" (ص١٨-١٩)...إلخ، وقد احتلت هذه الأخبار مساحات معتبرة من صفحات الرواية أين أسهب رواتها (حسيسن والسي شفيق) في سردها.

يطرح التوالد الثقافي جملة من القضايا الفكرية والثقافية المتعلقة بالثقافة الوطنية وواقعها، وقد اعتمد الراوي هذه التقنية في السرد من أجل غاية طموحة وهي أن: "تعبر عن تجاوز معين لما هوكائن، أوتعبر عما هوفي إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له."[viii] وكان هذا هدف "السي شفيق" حين قص على "حسيسن" و"دونكيشوت" هذه القصص المتنوعة، تماما كـ"واسيني" حين طعّم نصه الأصلي بأخبار فكرية ثقافية بغية تنبيه المتلقي إلى واقعنا المأساوي الذي أضحى فيه الإبداع مجازفة والتفكير جنونا والحرية موتا... فـــ "واسيني" و"حسيسن" وحتى "السي شفيق" يبكون واقعا أليما تراجع فيه الإبداع، وتخاذل فيه المثقف عن أداء

دوره ليظل أسير الدهشة والحيرة وسيد الطاعة والخضوع، ولهذا فقد كانت هذه القصص ملاذا لهؤلاء يحتمون به من الصقيع الثقافي الراهن.

•- توالد شعبي:

زخرت الرواية بجملة من الحكايات والأساطير الشعبية مثل أسطورة "حارسة الظلال" (ص١٧٠)، قصة "مريم الوديعة ومصطفى" (ص٢٢٢)، الأمر الذي أضفى هالة من العجائبية على عالم النص وأسهم في أن:"يثير غرابة تعمل على زعزعة هدوء المتلقي مثيرة فيه نوازع الحيرة والتردد عبر لغة استعارية انزياحية تحمل من الدلالات والإيحاءات ما يجعل هذا المتلقي يذعن لسلطانها."[ix]واعتماد هذا التهجين الحكائي ليس غريبا على "واسيني الأعرج" حيث يكرس هذه التقنية في الكثير من رواياته،وقد كان هذا التهجين ضروريا ليفتح آفاقا عديدة للمتلقي الفرانكوفوني والأجنبي أولا ثم المتلقي العربي المحلي ثانيا وجعله -أي التوالد الشعبي- رابطا مباشرا بين النص والتراث الشعبي، وبين الحاضر المشوه للجزائر وسكانها.

مثل التوالد التاريخي والثقافي والشعبي دعامة لإيديولوجيا النص وتكملة لمقصدية الكاتب الذي يرمي أن يكون نصه نصا تجريبيا حداثيا، تلتقي فيه الثقافات والمعارف، وليتجاوز بالفن الروائي الإطار التقليدي الضيق الذي أسسه الجيل السبعيني، إلى فضاء معرفي مفتوح على الحاضر والماضي ويؤسس للمستقبل دون أن يكترث بالحدود الأجناسية والتصنيفات الأدبية.

٤-جنون الصياغة بين سلطة القلم وقمع الكلمة:

طرحت رواية "حارسة الظلال: دونكيشوت في الجزائر" قضايا سردية جديدة، فإضافة إلى الخطابات المتفاعلة والمتشابكة، برزت قضية اللغة وكيفية توظيفها، حين بدت مستفزة الدلالة ومتغايرة التوظيف ومتجددة التركيب، الأمر الذي كان له تأثيره على بقية العناصر السردية الأخرى.

في الواقع لم تنفرد مدونتنا بهذا الطرح الجديد، سواء على مستوى المبدع "واسيني الأعرج" أوعلى مستوى زمن الكتابة في فترة التسعينات، إذ رافقت "حارسة الظلال" مجموعة من الروايات التي تماثلها في المغايرة والتجديد أوما يسمى بـــ"التجريب" الذي شهد بداياته الأولى مع كتاب جيل الشباب حين: "أطل هؤلاء بإنتاج روائي تشوف إلى الانتساب إلى زمرة كتاب البحث عن رواية جديدة، خاصة أن إنتاجهم يمتلك/ مواصفات الخضوع لمقتضيات التجريب الروائي."[x] وذلك بما احتوته نصوصهم من تجاوزات شكلية ودلالية، عصفت بما رسخه المؤسسون الأوائل للرواية الجزائرية ذات اللسان العربي.

كانت اللغة السردية وتوظيفها من أهم العناصر التي وقع عليها فعل التغيير، الأمر الذي كان له تأثير على بقية العناصر الروائية الأخرى من مكان وزمان وشخصيات وبناء الأحداث، لأنها لا وجود لها إلا في اللغة وباللغة، وحين يتغير نظام اللغة وبناءها فإن نظام هذه العناصر وبناءها سيتغيران أيضا فاللغة: "كائن اجتماعي حضاري ينمووويتطور بتطور المستعمل، وبتطور الثقافة والمعرفة لدى المتلقي أيضا."[xi] ولهذا تم اعتماد لغة سردية مغايرة في روايات جيل الشباب، تعكس الوعي الروائي الجديد لجيل لم يعايش يوتوبيا الثورة العظمى والجزائر المستقلة، حيث وجد نفسه يتعاطى مع الجزائر غير التي قرؤوا عنها في إبداعات الجيل السابق، فما كان منهم إلا أنهم تجاوزوا الوعي السردي الكائن ليؤسسوا لوعي سردي يتوافق وظروف المرحلة فكانت الرواية التجريبية ومنها مدونتنا "حارسة الظلال".

تعكس اللغة المغايرة في هذه الرواية الوضعية السوسيولسانية في عصر "واسيني" كمبدع ومثقف جزائري، وإذا تتبعنا مسيرة المثقف الجزائري منذ الاستقلال ندرك جيدا طبيعة هذه الوضعية.

لم يمارس المثقف الجزائري أية وظيفة خلال عشريات: الستينات والسبعينات والثمانينات، ولم يؤثر في الحقل الإبداعي لأنه لم يسع إلى تجديد الإبداع الأدبي وتطويره، بل كان يبدع وينظم الشعر والسرد وفقا لما يتلاءم والإيدولوجيا السائدة آنذاك ألا وهي: الاشتراكية.

مع مجيء الثمانينات بدأت الحركات الاجتماعية بالظهور شيئا فشيئا، فنجد بداية بروز الحركات الإسلامية منذ سنة ١٩٨٢م وأحداث الربيع الأمازيغي سنة ١٩٨٠م وأحداث قسنطينة ١٩٨٤م لتكون ذروة هذا الحراك مع أحداث أكتوبر ١٩٨٨م. كل هذه الأحداث

ذات الطابع الاجتماعي- السياسي- الثقافي كانت مؤشرا لحدوث هزات عنيفة داخل حقلين أساسيين هما: السياسي والثقافي. فعلى صعيد الواقع السياسي نجد تغير نظام الحكم من الأحادي إلى المتعدد، وفي الاقتصادي نجد الانفتاح على السوق العالمية والتوجه نحوالاقتصاد الليبرالي، وفي الاجتماعي نلمس خلخلة الطبقات الاجتماعية والنزوح نحوالمدن والاختلاط...إلخ. أما على صعيد الثقافي فنجد بداية العمل على التغيير في الفكر والنمط الكتابي عبر التأصيل لنماذج سردية ناضجة خرجت من قلب الأزمة.

تبلور التحول في الوعي السياسي والإبداعي في روايتنا هذه، فكان "حسيسن" نموذجا للمثقف الجزائري بامتياز، سواء من ناحية التوجه الفكري أورد الفعل، خاصة حين جسدت الرواية وبطلها تسلط الاجتماعي على الثقافي وتشكيل السياسي للإبداعي: "كان يتكلم من فوق، كنت بالنسبة إليه حشرة صغيرة، في مثل هذه الحالات تعلمت أن ألزم الأرض."[xii] يسرد الراوي في هذا المقطع إحساسه أمام السياسي، ويؤكد مكانته في وجوده، ولا يجب علينا أن نعيب على "حسيسن" وحده في هذا الموقف، لأنه يمثل رؤية جماعية عبر البطل المفرد، ف: "تجربة الفرد ليست إلا وجها جزئيا في الإبداع، إذ إن المبدع الحقيقي هو"النحن" هوالذات الجماعية التي تلائم العمل الفني."[xiii] وما هذه الشخصية الورقية "حسيسن" إلا تجربة فردية يومية أراد المبدع من خلالها أن يعكس فحوى الحياة الاجتماعية والسياسية التي لا تخلومن الطوارئ والأزمات.

يطفو"حسيسن" على الصفحات البيضاء ليكشف واقع فئته المهمومة ويفضح تخاذلها أمام الراهن المأزوم، لهذا نجد تقبله للبتر اللساني وانكساره السريع من خلال تقبله للواقع السلبي دون السعي لتغييره أوحتى مواجهته: "لا تسألوني عن مرارتي ولا عن المكان الذي أنوجد فيه الآن ولا عن إسمه."[xiv] يعترف هنا البطل المثقف بهروبه وخوفه، لأنه يريد الابتعاد عن ساحة المواجهة إقرارا منه بعجزه ووهنه.

فإذا تأملنا هذا المقطع السردي نجده يحتوي على حرف النفي: "لا" مكرر ثلاث مرات يرافقه حروف الجر: "عن- فيه- عن" إضافة إلى الضمائر المتصلة: "الياء - الهاء" تشترك كلها في نسج إيقاع مكسور (مكسور من خلال كثرة حروف الجر وحركة الكسر) ومنكسر في ذات الوقت (منكسر أي لما يحدثه في النفس من انكسار سواء من ناحية الإيقاع اللفظي أوالدلالة) . ولا تخلوالرواية من هذه الأمثلة وهي كثيرة ومتنوعة. فاللغة في هذا العمل الأدبي قد فضحت إيديولوجيا بطلها وواقع صاحبها لأن: "اللغة هي الفكر قبل أن ينجومنها، والناجون من هذه اللغة –الفكر- قلائل جدا. لهذا تكون اللغة مجموع الأفكار المتداولة والمعاشة."[xv] فكان هذا العمل الأدبي محاولة لكتابة التاريخ وإعادة كتابة اللغة.

ترادف اللغة الوجود، ولهذا قرر "حسيسن" البطل المبتور أن يجدد حياته بعد قطع لسانه وأن يؤسس لخلوده بعد بتر ذكره عبر فعل الكتابة: "الكتابة... لا شيء سوى رعشة الألم الخفية التي نخبئها عن الآخرين حتى لا يلمسوا حجم المأساة، وجحيم صرخات الكلمات."[xvi] فانصهرت أصابعه مع آلة الكتابة العتيقة، ومعها انصهرت روحه داخل الحروف والكلمات التي خضعت بدورها للبتر بفعل الرقابة الذاتية.

هيمنت على عالم النص رقابة ذاتية توجه الراوي البطل لما يجب أن يقوله وما يجب أن يكتبه: "عفوا... [...] ليس هذا ما كنت أقصد قوله. مجرد زلة لسان مقطوع. نابعة من رجل ميت. رجل على أبواب انهيار عصبي مجنون."[xvii] هنا تتتابع النقاط وتنساب الحروف لتؤسس جنون البطل وانهياره، هذا الجنون الذي كلما فارق الواقع صار أقرب للمنطق، وكلما قارب اللغة قاطع الحكمة والصواب، فاجتمعت اللغة والجنون أوبالأصح تأسس جنون اللغة في عوالم "حارسة الظلال" لتغدووسيلة فعالة وطريقة مهمة لمقاومة الرقابة الذاتية وإحلال الحرية والقدرة على خلق جنون الإبداع.

تمتلئ الرواية بعبارات وفقرات ذات طبيعة استسلامية، كما تحتوي على لغة العجز والصراع بين سلطة "حسيسن" كممثل للأنتلجنسيا الجزائرية والسلطات السياسية المقابلة له: "لم أجد كلماتي. كانت كلها تنكسر في الأعماق مثل الأشجار التي أفرغها التآكل. غمرني إحساس عميق بالعجز."[xviii] يجسد هذا المقطع رؤية العالم الخاصة بالبطل وفئته، إنها رؤية مقبوضة بالرقابة الذاتية والمعرفية للأنتلجنسيا الجزائرية، إذ لم يكن الرقيب السياسي هوالأوحد هنا، بل يقابله الرقيب الذاتي ويشاطره المهام لأنه في الواقع: " مصادرة حرية المبدع لا تكون في كل الحالات بفعل الآخرين، بل قد تكون في حالات معينة من فعله هو."[xix] وبهذا الشكل انتقل صراع الأنتلجنسيا من صراع خارجي ضد الآخر السياسي الإرهابي إلى صراع داخلي نفسي، ولأجل هذا ساد النص السردي ملامح الهشاشة وروح الانكسار والتشتت ورؤية ضبابية متشظية للعالم.

يعبّر "حسيسن" البطل السلبي عن رؤية هذه الفئة للعالم والرواية ككل، حيث نلمس رفضا للعالم وقطيعة مع المجتمع الجزائري في تلك الفترة. ويتسرب هذا الرفض عبر جملة من الأفكار التي اختارها "واسيني" عن وعي إيديولوجي من أجل إعادة إنتاج بعض الأحكام الإيديولوجية والاجتماعية التي أضحت واقعا جديدا يؤسس لبرجوازية مصطنعة مضاهاة للبرجوازية العالمية: "منذ سنوات، انتشرت موضة شراء المكتبات المزينة بالمصنفات العربية والكتب المجلدة بمختلف الألوان. [...] الآن مع هلوسات الفيلات، سيطرت موضة حجارة الأماكن الأثرية والآجر الروماني، كتلك الموجودة في تيبازة والتي تباع بأسعار مجنونة. سوق جديد بدأ يزدهر في الآونة الأخيرة في أماكن كثيرة."[xx] يعكس هذا المقطع السردي طبيعة المجتمع الجزائري في فترة الثمانينات والتسعينات، إذ رافق التحول من الأحادية الحزبية والمطلق الاقتصادي إلى التعددية الليبرالية والانفتاح على السوق العالمية، تحول على مستوى البنية الاجتماعية بدءا من العمران مرورا بمختلف صروح الثقافة وصولا إلى نمط التفكير والتعامل مع الحياة. لقد تحول الفرد الجزائري، أوالبرجوازية الجديدة إلى طبقة تتسم بالسذاجة والسطحية والهشاشة، لأنها ابتعدت عن البناء الجاد للوطن بعد الاستقلال خلال عقدي الستينات والسبعينات، وتشبثت بالقشور الواهمة التي استوردوها من البرجوازية العالمية فتمسكت بالمظاهر والشكليات التي توحي بالترف والغنى والمصلحة الفردية دون الجماعية.

عززت هذه البرجوازية المصطنعة وجودها بأفراد من الأنتلجنسيا الجزائرية، فكانت شخصية "السي شفيق" نموذجا جيدا لهذه الفئة: "شفيق متخصص كبير في هذه النفائس ويعرف قيمتها، وربما أحسنهم في هذا البلد. الذين وظفوه لم يخطئوا، فهم يعرفون قيمته جيدا. عالم كبير."[xxi] فـــ"سي شفيق" هنا يمثل شخصية المثقف المتواطئ مع المصلحة الذاتية الآنية، حتى لوكرس علمه وثقافته داخل مزبلة. إنه الواقع الأليم الذي أمسى فيه "السي شفيق" وأمثاله، لأن البرجوازية الجديدة قد فرضت نفسها كقوة عليا ومهيمنة ومسيرة للواقع الثقافي والاقتصادي الجديدين، ولا تنافسها إلا قوة الإسلاميين الذين اختاروا الدم وسيلة وحيدة للتحاور والتفاوض كما وقع مع المغدور "بختي بن عودة": "قصة بختي تطن في كل الرؤوس. لا أحد يستطيع أن ينسى ما وقع له. الخوف أعمى جيرانه المواجهين لبيته الذين يقولون لم يسمعوا شيئا بينما سكان الطوابق العليا يصرحون أنهم سمعوا صرخات النجدة."[xxii] لا يهم هنا من قتل "بختي بن عودة" بل المهم هومدى قوة "بختي" و"شفيق" و"حسيسن" وغيرهم، وإلى أي حد تصل سلطتهم؟ وما هوجدوى وجودهم داخل هذه الشبكة البرجوازية المحكمة...؟

يبدوأن الأنتلجنسيا الجزائرية لم تجد لها بدا سوى التحالف مع القوى العليا، ولكن: "كيف يمكن أن يتحالف السياسي وحامل المعرفة في الأنظمة القمعية التي لا تعترف أصلا بدور الكتابة؟"[xxiii] ولنجيب على هذا التساؤل لابد أن نتأمل جيدا مواقف وأوضاع هؤلاء المثقفين: "رئيس الجامعة" و"حسيسن" و"مايا" و"سي شفيق" فالذي لم يتوافق بما هوسلطوي ويندمج مع البنية الفوقية القائمة كان مصيره الإقصاء الكلي والمنع من ممارسة الدور المنوط به وحرمانه من فعل الكلام، ذلك أن علاقة: "السلطة بالكلام وثيقة جدا، ولذلك كانت السلطة تسعى دوما إلى حماية الكلمة بشتى الطرق، وفرض السكوت إما بالقمع المادي الذي يكشف عن عجز هذا الخطاب على الإقناع العقلاني أوعن طريق ابتكار سلسلة من الإردافات الخلفية غير المفهومة والفارغة دلاليا."[xxiv] ولذلك فقد كان جزاء "حسيسن" هوحرمانه من الكلام نهائيا حين تجاوز ببعض كلامه من حدود الكلام المباح.

لم تكتف هذه الطبقة الجديدة بهيمنة قوتها والسطوعلى الأنتلجنسيا الجزائرية فقط، بل فرضت منطقها على مختلف زوايا المجتمع والدولة: الممارسات ذات الطابع الاقتصادي، والعمران واللغة ومعظم تفاصيل الحياة اليومية: "هل ترى تلك البناية العالية؟ تسمى الجوهرة: كتلة لا معنى لها من البيطون. فيلا حنا توجد مدفونة تحتها، العقلية الرعوية لا تلد إلا الخراب والجوع والعطش. الله غالب يا صاحبي، هذا ما تبقى من عقارات الرايس حسن: كتلة من الحجارة وبعض الخوف وكثير من الأبجديات المغلقة."[xxv] تقوم ثقافة البرجوازية الجديدة على نسيان الذاكرة وتأثيث الحاضر بالخواء الثقافي الذي لا يغني من جوع معرفي أوحضاري، ثقافة الإسمنت والبنايات العالية المضادة للتاريخ التي تبني مدنا لا تجيد سوى الانقضاض على أبنائها والتهامهم، ولا تتيح لهم إلا التاريخ المزيف بعد أن فرطت في تاريخها الفعلي حين طمست معالم مغارة سرفانس وألفت من الوجود فيلا ميديسيس واستغنت عن لوحة دولاكروا...إلخ. إنه واقع الخراب والدمار الذي أسسه الجزائري لعصره ولمستقبله.

ظهرت الرواية في أجواء يشوبها الضياع واللاثبات والفوضى والخوف والاضطراب، حيث توافق مناخ النص والمناخ العام للجزائر

في فترة التسعينات: إنه نص مضطرب، تهزه تداخلات نصية وتخترقه أنواع غيرية وإيقاعات لغوية مختلفة، فولد النص السردي حاملا جينات الغيرية وملقحا بالتعددية:

• - التهجين اللغوي:

تشهد رواية "حارسة الظلال" تنوعا لغويا وتعددا للبنى اللفظية والجملية، فكان النص فضاء سرديا ذوتشكيلات لغوية متنوعة تتمازج بين الفصحى والعامية وبعض المقتطفات باللغتين الاسبانية والفرنسية.

يقوم التهجين اللغوي على المزج بين اللهجات العامية والعربية الفصحى، محاولة منه لملاحقة تحولات المجتمع المتسارعة وملازمة لتعاقب الأجيال وتغير طرائق الكلام ؛ وهوما سعى إليه "واسيني" حين استعان بفعل التهجين في هذه المدونة فطرحت العامية نفسها بقوة واختلطت بالفصحى وقواعدها.

تمازج هذين النمطين اللغويين لينقلا للقارئ نموذج الكلام الذي هيمن على لغة المثقف الجزائري في عشرية التسعينات، فتناسلت الجمل والعبارات وتدفقت المعاني في الدلالات مثلما نجده في المقطع الآتي: "عادة عبثية، اللامعنى والهبال اللي بلا ميزان، روح يا ولد الناس، بدأت تخرف مثل أجدادك الأوائل. الله يحفظ؟ أعرف مسبقا أنكم ستقولون ذلك. هبال. ليكن، الله غالب أنا هكذا. فالناس لا تحركهم إلا نوازعهم الفردية الأنانية والضيقة. "xxvi نلمس هنا مرونة في تركيب الجمل وتلاحما في الدلالة والمعاني يمنح القارئ استرسالا في عملية القراءة والاستيعاب والتصور للعالم النصي ككل وللبطل "حسيسن "المثقف السلبي بشكل خاص.

فإضافة إلى الواقعية والصدق الفني الذين حققتها العامية في النص والأحداث، فقد شكلت خطابا مستقلا هو: "خطاب اللغة"، لأن اللغة هنا قد غدت: "نواة الخطاب ومنتهاه. وفي الوقت الذي تنقل الحالات وتسرد الأحداث بأشكال متباينة، يقوم الكاتب بسرد اللغة مانحا إياها شخصيتها المستقلة. وهكذا تصبح اللغة خطابا له نظامه وتمفصلاته وأبعاده التي لا يكشفها النص الظاهر ببساطة، كونها مؤسسة على مرجعيات مركبة ومتشعبة تحيل المتلقي على أنظمة بنيوية ومعرفية ليس من السهل تفكيكها وإعادتها إلى/ الأصول اللسانية التي أنتجتها."xxvii فاللغة الروائية الواسينية تنأى عن الفصل القطعي بين الفصحى المتعالية والعامية المتداولة بين العامة، لتؤسس لغة تجريبية جديدة تقدم إيديولوجيا صاحبها وبطلها، وتقرر أدوات المثقف الجزائري. لقد تلاءمت اللغة هنا ومناخ النص من هشاشة واغتراب واستلاب.

تعددت الأشكال اللغوية في الرواية، فمنها ما هوعامي بحت ومنها ما هومزيج بين العامية والفصحى: "هؤلاء الغربيون مهابيل. يتقاتلون حتى على الزوبية."xxviii فقد تعالقت الأصوات والتراكيب بين مستوى ثقافي عالي وعكس حقيقة المستوى العلمي والفكري للشخصية المتحدثة من خلال حسن استعمال الكلمات والدقة في النحووالصرف، وبين الانتماء الاجتماعي للمتحدث الذي لا يمكن تجاوزه. فالإطار الاجتماعي واللهجة العامية ذات حضور قوي ومؤثر على أفراد المجتمع الجزائري مقارنة بالفصحى ولهذا فقد تم اللجوء إليها في أكثر من موضع، فمثلا وظف "واسيني" مثلا شعبيا هو: "الرجل أبسط من حبة رمل أوقطرة ماء حشيشة طالبة معيشة لا أكثر ولا أقل."xxix فالكاتب لم يعجز أن يعبر عن هذا المعنى بالعربية الفصحى، ولكنه أبى إلا أن يجانس بين الأسلوبين، فتظافرت البنى اللغوية و شكلت لنا نصا غنيا بالحوارية على مستوى الشخصيات والخطابات واللغة.

كما لجأ المبدع إلى العامية مرة أخرى حين أورد أغنية شعبية نسبها إلى "عبد المجيد مسكود" يقول فيها:

"الجزاير يا العاصمة،
أنت قلبي ديما،
إلى يوم الدين.....
من كل جهة جاك غاشي،
قولوا يا سامعين،
ريحة البهجة وين."xxx

اكتفى "واسيني" بتطعيم النص السردي بهذا المقطع من أغنية الشعبي التي تتميز بطابعها العاصمي البحت ليدعم آرائه حول البرجوازية الجديدة التي هيمنت على المجتمع، فأورد اللغة الهجينة والمخصبة ليلاحق ويوافق: "التحولات المتسارعة على إيقاع التحديث وتحولات المشهد العمراني والتصنيفات الطبقية، والاصطفافات الإيديولوجية."[xxxi] محاولة منه لفضح البرجوازية الجديدة ونقدها بواسطة لغة متنوعة ومترابطة بشكل منطقي وفني ومتباين يتناسب والوضع الجديد لهذه الطبقة التي تقوم على ثقافة النسيان، ويتواءم والمستوى اللغوي لهذه الطبقة. فكانت اللغة الهجينة هي لغة وسطى بين الإبداع المتعالي الخاص بفئة المثقفين وبين لهجة العوام البسيطة.

• - المقالات:

طعّم "واسيني الأعرج" روايته بمجموعة من المقالات الصحفية وردت في الصفحات الآتية: ٦١ و٣٥ و٨٦ و١٤٣، تراوحت بين الطول والقصر، تحكي كلها عن الوطن ومآسيه التي لا تنتهي.

لم يكن توظيف الكاتب لهذه المقالات فعلا غريبا، فمن سمات الرواية التجديدية أنها تمتص وتحتضن كل ما هوغيري: صور، موسيقى، أغاني، مونتاج أوكولاج، تاريخ أورسائل، أرقام أوتصوف، فكل هذه التجارب المتنوعة: " تتجاور، لكن لكل منها طابعها، وقراؤها وهيمنتها في حقبة أوأخرى. وتتصل هذه التقنيات اتصالا وثيقا بالموضوعات والشخصيات المعالجة في هذا الخطاب. إنها تدور بطريقة أوبأخرى في فلك السياسي كرؤية، وليس كممارسة (غياب المثقف العضوي)، وقد اتخذ لبوسا متعدد الوجوه والمظاهر والأساليب."[xxxii] فكل المقالات الواردة هنا تتحدث عن الإرهاب والاغتيالات والفساد السياسي وأمست عناوينها ضرورة ملحة لا يستطيع الاستغناء عنها رغم مرارتها وقتامتها: "فتحتها بانقباض كالعادة. علاقتنا بالصحف صارت مرضية. نكرهها ولا نستطيع الاستغناء عنها. كل يوم تأتينا بأسلوب جديد للجريمة."[xxxiii] ثم تلي هذا المقطع مباشرة تقرير صحفي حول اغتيال إرهابي لعائلة من بير توتة.

لقد أسهمت هذه المقالات ذات الطابع السياسي في تعدد المواضيع السردية وكثرتها، فكان هذا الانبثاق الموضوعاتي مصدر ثراء النص السردي وعزز من كثافته سواء الدلالية أوالخطابات أونوع النص الروائي خاصة وأن "واسيني" قد أحكم: "لحم هذه الأخبار المقتطفة بالنص الإبداعي حتى غابت ملامح استعمالها الأول لتدخل في نسق تخييلي جديد، ومن هنا بدت عملية التركيب هذه قريبة من فن المونتاج السينمائي"[xxxiv] فجاء توظيف المقالة بطريقة تأريخية للأحداث الراهنة، حيث تخبرنا هذه المقالات (بطريقتها الخبرية) عن تلك الأحداث المريرة تفاديا للأسلوب التقريري المباشر الذي يطبع الكتابات التأريخية، لأن "واسيني" يتسم بكونه ناقدا للرواية الرتيبة والتاريخ المكرر بطريقة جامدة فكان استلهامه للتاريخ وتبنيه لأحداث الراهن يعتمد على العقلانية والتوجه النقدي للمجتمع القائم محاولة منه للمصالحة بين الماضي والحاضر، بين اليوم والأمس، بين سلطة المثقف وسلطة التاريخ.

• - الرسائل واليوميات:

تتميز الرواية التجريبية بانفتاحها واستيعابها للأجناس التعبيرية الأخرى كالشعر والأغاني والحكايات الفائضة عن مسار السرد، وكذا الرسائل الأدبية واليوميات التي لم تجد مفارقة كبيرة بين لغتها ولغة الرواية المهجنة.

وظف "واسيني" في نصه رسالة أدبية واحدة ومجموعة من اليوميات خصص لها فصلا كاملا عنوانه: "كورديللودون كيشوت"، فليس غريبا أن تتجاور الرسالة واليوميات جنبا إلى جنب ووقائع النص السردي خاصة وقد: "اهتم نقاد الرسائل المحدثون بدور الرسالة في بناء الخطاب السردي سواء في الأجناس السردية التي يغلب فيها استعمال الرسائل كالرواية الرسائلية أوفي الأجناس السردية التي تستخدم فيها الرسائل أسلوبا من أساليب الحوار بين الأشخاص."[xxxv] لقد تغلغلت الرسالة بين أحداث النص وتمازجت لغتها ولغة النص الهجينة: "دونكيشوت كان عنيدا. قرأت رسالته للمرة الثانية كانت مكتوبة بالاسبانية:

عزيزي حسيسن.

كنت أحلم برؤية مدينة، ولكني رأيت مدينة بكاملها تزحف نحوي بورود الكاسي والنوار وبعطرها وبعاداتها وقصصها ولكن كذلك بخليطها الغامض من الروائح الكريهة التي تشبه رائحة الجثث المتفسخة."[xxxvi] وبعد عرض فحوى الرسالة ومتنها، نجد توقيع النهاية

كالآتي: "بلغ سلامي الكبير لحنا. قل لها إن الفارس الأندلسي يفكر الآن في سبيل العودة إلى هذه الأرض وهذه المرة لعيش فيها أبدا. مكثت لحظات وأنا أضحك من فرط سخرية دونكيشوت."[xxxvii] وبعد صفحتين يبدأ فصل جديد هو: "الفصل الخامس: كورديللودونكيشوت" ممتدا على مدى تسع وخمسين (٥٩) صفحة يبدأ توثيقها من: "مدينة الجزائر، داخل نفق ما/ يوم الخميس."[xxxviii] مرورا بذاكرته القريبة العائدة إلى بداية الأسبوع: "أليريا/ يوم السبت."[xxxix] وصولا إلى آخر يوم له في الجزائر: "مدينة الجزائر/ يوم الثلاثاء."[xl]

لم يكن توثيق الرسالة الأدبية واليوميات اعتباطيا، لأن الكاتب أراد أن يجعل منهما مرجعا أساسيا لبعض الأحداث المهمة التي يجهلها الراوي/ البطل، حيث حملت قصصا أخرى مساوية لقصة "حسيسن" تنبثق منها مواضيع ونصوص وحكايات وشخصيات جديدة كشخصيتي "مايا" و"زريد"، وأصبح عالم الرواية يتشكل من خطابات ثقافية وحضارية كعلاقة الشرق بالغرب، وعلاقة الحاضر بالماضي وعلاقة الأدب بالفنون الأخرى وواقع المثقف وعلاقته بالمجتمع...إلخ. ومن جهة أخرى فقد عملت هذه الرسالة واليوميات على احتواء مضامين الرواية حين غدت هي الأخرى أداة سردية مع راوهو"دونكيشوت" الذي استلم عملية الحكي وبدأ يقص على صديقه الوقائع الخفية عنه ويكمل لنا الشق الثاني من الرواية، فسرد لنا سبب مجيئه للجزائر وكيف دخل البلاد، وما وقع له بعد مفارقته لـ "حسيسن" حتى آخر منتظر رآه وهويودع المدينة. أسهم تعدد الرواة وتناوب القصص المتناثرة بين الشخصيات والأماكن في تميز النص وتفرده، حيث كانت الرسالة واليوميات مصدر ثراء النص دون تشويهه حين انتقلتا من مجرد وساطة سردية لكشف الجانب الخفي من الأحداث، إلى وسيلة لطرح القضايا الإيديولوجية وتأسيس حوارية متعددة الأصوات ومتباينة الرؤى. فكانت هذه التقنيات الكتابية / السردية الجديدة رسالة من "دونكيشوت" إلى "حسيسن" طريقة مختلفة يسرد له الوجه الآخر للجزائر البيضاء، وأداة فعالة لتوثيق الزمن وحضوره بقوة بعد أن أصبح – أي الزمن- خارج الإطار العام للنص والقص مع بطله "حسيسن".

الخاتمة:

تحمل رواية "حارسة الظلال: دونكيشوت في الجزائر" بذور النقد والمعارضة: نقد الأوضاع الاجتماعية المرعبة التي آلت إليها البلاد أمام ضعف المثقف وهشاشته، ومعارضة للمعايير الأدبية والثقافية السائدة التي ظلت متشبثة بيوتوبيات الجيل السابق، حيث لم تعد هذه المعايير تتناسب والحراك الاجتماعي السريع والمخيف، ولهذا فقد جاءت مدونتنا نصا مغايرا لما هوسائد ومجددا لما هوقادم.

التهميش:

i – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني – سوشبريس، بيروت- الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥م. ص: ١٥٥.

ii – أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧م. ص: ١٥٤.

iii – واسيني الأعرج: حارسة الظلال: دون كيشوت في الجزائر، منشورات الفضاء الحر، (د. ط)، ٢٠٠١م. ص: ٠٦.

iv – المصدر نفسه. ص: ٠٨.

v – كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج: قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال، منشورات كارم الشريف، تونس، ط ١، ٢٠٠٩م. ص: ٤٩.

vi – الرواية. ص: ١٦.

vii – صالح بن الهادي رمضان: الخطاب التاريخي في السرد الروائي ومسألة الهوية، ضمن كتاب: الرواية العربية، الذاكرة والتاريخ،، أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الخامس ١٤٣٣ه، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط ١، ٢٠١٣م. ص: ٣٥٢.

viii – حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م. ص: ٤٦.

ix – لخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، (د. ط)، ٢٠١٣م. ص: ٢٥٧.

x – سليمة لوكام: متون وهوامش: قراءات في روايات، دار سحر للنشر، تونس، (د. ط)، ٢٠١٢م. ص: ١٠٩/ ١١٠.

xi – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ديسمبر ١٩٩٨، عدد ٢٤٠. ص: ١٠٧.

xii – الرواية. ص: ١٣٧.

xiii – لوسيان غولدمان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة: يوسف الأنطاكي، مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، (د. ط)، ١٩٩٦م. ص: ١١.

xiv – الرواية. ص: ١٦.

xv – خالد آغة القلعة: السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة، الجزء ١، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، دمشق، ط ٥، ٢٠١٠م. ص: ١٢.

xvi – الرواية. ص: ١٥.

xvii – المصدر نفسه. ص: ١٦.

xviii – المصدر نفسه. ص: ١٢٢.

xix – إبراهيم صحراوي: في الحرية والإبداع، من كتاب الحرية والإبداع: واقع وطموحات، مجموعة مؤلفين: بحوث مؤتمر العلمي السادس لكلية الآداب والفنون، جامعة فيلادلفيا، عمان – الأردن، ١٥ / ١٧ أيار – مايو٢٠٠١م. ص: ٦٢.

xx – الرواية. ص: ٧٤.

xxi – المصدر نفسه. ص: ٨٢.

xxii – المصدر نفسه. ص: ٨٥.

xxiii – فيصل دراج: الواقع والمثال: مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، ط ١، ١٩٨٩م. ص: ٣٢٠.

xxiv – عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، افريقيا الشرق، ط ٢، ١٩٩٤م. ص: ١٩.

xxv – الرواية. ص: ٩٦.

xxvi – المصدر نفسه. ص: ١٨.

xxvii – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع: مقاربات في النص السردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٥م. ص: ٤٣/٤٤.

xxviii – الرواية. ص: ٤٣.

xxix – المصدر نفسه. ص: ١١٥.

xxx – المصدر نفسه. ص: ٥١.

xxxi – محمد برادة: الرواية العربية ورهان التجديد، دار الصدى للصحافة والنشر والتوزيع، ط ١، ٢٠١١م. ص: ٥٤.

xxxii – سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة: الوجود والحدود، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠١٠م. ص: ١٦٢.

xxxiii – الرواية. ص: ٦١.

xxxiv – كمال الرياحي: الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج: قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال، منشورات كارم شريف، تونس، ط١، ٢٠٠٩م. ص: ٧١.

xxxv – صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط ٢، ٢٠٠٧م. ص: ١٦٦.

xxxvi – الرواية. ص: ١٥٥.

xxxvii – المصدر نفسه. ص: ١٥٦.

xxxviii – المصدر نفسه. ص: ١٦٠.

xxxix – المصدر نفسه. ص: ١٦١.

xl – المصدر نفسه. ص: ٢١٦.