الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف

كلية الآداب واللغات.

قسم اللغة العربية وآدابها.

التأثير الأجنبي في كتابات واسيني الأعرج حارسة الظلال - حقلا تطبيقيا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص : الدراسات الأدبية المقارنة في الأدب الجزائري الحديث .

إعداد الطالبة:

ليندة بلمباركي .

إشراف الأستاذة:

د. سميرة أنساعد.

السنة الجامعية: 2012/2011

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف

كلية الآداب واللغات.

قسم اللغة العربية وآدابها.

التأثير الأجنبي في كتابات واسيني الأعرج حارسة الظلال - حقلا تطبيقيا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصص : الدراسات الأدبية المقارنة في الأدب الجزائري الحديث .

إعداد الطالبة:
ليندة بلمباركي .

إشراف الأستاذة:
د. سميرة أنساعد.

أعضاء اللجنة المناقشة

1.	أ.د عبد القادر توزان	من جامعة شلف	رئيسا
2.	أ.د سميرة أنساعد	من جامعة شلف	مشرفا ومقررا
3.	أ.د الشارف لطروش	من جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
4.	أ.د محمد حمودي	من جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
5.	أ.د عبد الهادي بالمهل	من جامعة شلف	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2012/2011

الإهداء

إلى روح والدي الطيبة "امحمد" أبو البنات رحمة الله عليه

وغفر الله له ولنا أهدي هذا العمل

كنت أتمنى يا والدي العزيز أن تشهد ميلاد هذا البحث

لكن شاءت مشيئة الله أن أفقدك

أسأل الله أن يتغمّدك بواسع رحمتك و يجعل قبرك روضة من رياض الجنة

يا أحنّ أب و أرقّ قلب

شكر

بعد شكر الله عزّ وجلّ على نعمه الكثيرة علينا، وعلى نعمة إتمام هذا العمل.

أتقدّم بخالص شكري إلى أستاذتي المشرفة الدكتورة "أنساعد سميرة" على كل ما قدمته لنا من عون وإرشاد ونصيحة.

وأقدم شكري الكبير إلى الدكتور "عبد القادر توزان" على مساعدته لي وسعة صدره وسماحته.

وشكري الكبير إلى "عبد القادر رحماني" وإلى كل عائلتي التي وقفت بجانبي وكل من ساعدني من قريب أو بعيد.

مقدّمـــــة

مقدمة:

تعدّ الرواية جنسا أدبيا عرف حضورا قويا بين سائر الأجناس الأدبية الأخرى، إذ تملك الرواية خصائص ومميزات تجعلها أكثر الأجناس قربا إلى واقع الإنسان اليومي، لقد كانت ولازالت تعبيرا عن الحياة، وما اكتنفها من تناقضات كشف عنها بطريقة فنية وجمالية، وبسرد يصور علاقة الإنسان مع واقعه.

ويحاول هذا البحث الاعتناء بزاوية من زوايا الإبداع الروائي في الجزائر، وتسليط الضوء على ظاهرة التأثير الأجنبي لدى أحد الروائيين في بلادنا وهو واسيني الأعرج، الذي استطاع أن يحقق تجربة خصوصية في زحمة النصوص التي نشهدها داخل الجزائر وخارجها، هذا الروائي الذي انعطف على الواقع الجزائري بخلخلاته وهزّاته الاجتماعية دون أن يهمل الجانب الفني، فجاءت كتاباته متجددة في أسلوبها ولغتها وتشكيلاتها، مع التواصل والالتزام بقضايا وطنه، فعبّر عن معاناة المواطن الجزائري البسيط والمثقف الجزائري في حقبة عرفت بسنين المحنة، مفضّلا المواجهة والبقاء والتّحدي، وصنع لنفسه كرسيا صلبا في مملكة الأدب الجزائري المعاصر وحتى العالمي.

ولا يخفى عن أحد وجود صلات وعلاقات تأثير وتأثّر بين الآداب، هذه العلاقات أو الصلات سمحت بوجود ما يعرف بعالمية الأدب كما عبّر عنها الدكتور غنيمي هلال في مؤلفه "الأدب المقارن" في طبعته الخامسة حيث قال: "**عالمية الأدب هو خروج الآداب**

من حدودها القومية طلبا لكل ما هو جديد مفيد تهضمه وتتغذى به ، واستجابته لضرورة التعاون الفكري والفني بعضها مع بعض."

وقد كشف لنا التاريخ الأدبي عن كثير من النماذج الناجحة التي استطاعت أن تجسد هدا التلاقح بين الآداب، ولأجل ذلك أردنا أن نتتبع هذه الظاهرة، ونبرهن عن وجودها في الأدب الجزائري الحديث وفي أعمال واسيني الأعرج، ولعل القارئ لعنوان هذا البحث سيتساءل لماذا (واسني الأعرج) بالذات؟ ولماذا روايته "حارسة الظلال"؟

فالدافع من وراء هذا الاختيار شخصي، إذ كانت الرواية المذكورة أول عمل تعرفت من خلاله على هذا الكاتب، وما نُشر عن هذه الرواية كان كافيا ليحرّك فضولي لقراءة هذا العمل، الذي قال عنه الباحث والمثقف الألماني " Friz peter kirtsh" من خلال مراسلته لواسيني الأعرج متحدثا عن إعجابه بالرواية قائلا: "**إنّها قيمة أدبية لا تخذل قارئها من أول حرف إلى أخر كلمة.**"

وإن كانت الدراسات التي تناولت أعمال هذا الروائي بالبحث والتنقيب عديدة ومتفرقة منها الأكاديمي، ومنها الصحفي، كالذي قدّمه الناقد التونسي كمال الرياحي في مؤلفه الموسوم بـ "الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج قراءة في التشكيل الروائي لحارسة الظلال" إضافة إلى العديد من الرسائل الجامعية التي تناولت أعمال الروائي، منها: رسالة ماجستير عنوانها "البنية الحوارية في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لواسيني الأعرج" للباحث شطي سيد علي، جامعة الجزائر، 2001–2002، ورسالة حملت عنوان:

"العلاقات عبر النصية (المناص والتعاليق النصي) في رواية كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد" لواسيني الأعرج للباحثة بشيرة لخضاري، جامعة الجزائر، 2009–2010، إلا أنّ سؤالا جوهريا آخر يبقى محتاجا للإجابة عنه وهو: إلى أي مدى يتجلى التأثير الأجنبي في الرواية الجزائرية الحديثة، ومن خلال أعمال واسيني الأعرج النقدية والإبداعية؟ وما هي أشكاله في رواية "حارسة الظلال"؟

ولكي نجيب عن هذه التساؤلات تم تحليل إحدى أعمال واسيني الأعرج النقدية والأكاديمية "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" أمّا ما يخص أعماله الإبداعية فقد اعتمدنا على مجموعة من النماذج، وركزنا بعد ذلك على رواية "حارسة الظلال" لتكون مجال بحثنا بشكل أوسع، مستعينين في ذلك بالدراسات المقارنة والدراسات النقدية التراثية منها والحديثة، ودون أن نغفل طبعا الدراسات المقارنة لأجل معرفة تلكم المصطلحات والمفاهيم التي وإن اختلفت في الظاهر إلا أنّها تشابهت في المضمون.

وقد قادتنا الدراسة إلى تقسيم بحثنا إلى مدخل وثلاثة فصول، حاولنا في المدخل الذي عنوناه بـ (مدخل إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية) تلمّس جذور الرواية الجزائرية المكتوبة العربية وظهورها في الجزائر، ومعرفة مختلف التطورات التي ظهرت عليها بشكل موجز، مع تقسيم هذه التطورات إلى مراحل، ويلي هذا المدخل الفصل الأول الذي جاء بعنوان (مفهوم التأثير وإستراتجية التناص) وقسمناه إلى مبحثين، كان الأول حول مفهوم التأثير وأنواعه، وأشكال التأثيرات ومستوياته.

والمبحث الثاني حول مفهوم التناص و أنواعه و أشكال التناص وآلياته ومستوياته .

أما الفصل الثاني المعنون بـ(تجليات التأثير الأجنبي في الكتابة النقدية و الإبداعية عند واسيني الأعرج) وذلك من خلال تقديم نماذج، فتناولنا في القسم الأول منه مؤلفه النقدي "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية" بتبيان تأثير الاتجاه الواقعي من خلال هذا العمل، أما القسم الثاني فخصصناه لإبراز بعض تجليات التأثير الأجنبي في الكتابة الروائية في بعض أعمال المؤلف الإبداعية، أمّا عنوان الفصل الثالث فكان(الكشف عن تجليات التأثير الأجنبي في رواية حارسة الظلال) وقسمناه إلى قسمين، قسم يتعلق بالعنوان وتجليات التأثير الأجنبي فيه، أمّا القسم الثاني فيتعلق بشخصيات العمل ومدى تمظهر التأثير الأجنبي من خلالها، وقسم يتعلق بالمكان وعلاقته برواية واسيني الأعرج ورواية ميغال دي سرفانتيس، وقسم حاولنا فيه دراسة أسلوب وصف الشخصيات في الرواية، بالإضافة إلى دراسة حضور اللغة الأجنبية فيها، وحضور الأسطورة اليونانية فيها كذلك، وقد أتبعنا الفصل التطبيقي بخاتمة تستخلص نتائج البحث بكامله.

وقد تمّ الاعتماد على المناهج الثلاثة: التاريخي والوصفي والمقارن، فالمنهج التاريخي ساعدنا على تتبع تطور الرواية الجزائرية والواقعية في الأدب، وكذلك مفهوم التأثير وعلاقته بالتناص، أمّا المنهجان: الوصفي والمقارن فقد استخدما لاكتشاف العلاقات عبر النصية التي ظهرت في الرواية موضوع الدراسة.

وككل بحث لم يكن لعملنا أن ينجز دون أن تصادفه عقبات ومشاكل منها، نقص المراجع المتخصصة التي تناولت الدراسات المقارنة في الأدب الجزائري، وكذلك ندرة المراجع التي تناولت أعمال واسيني الأعرج وفق النظريات الحديثة، ورغم ذلك حاولنا جاهدين أن نحصل على أكبر قدر من المراجع والمصادر التي قدمتها الأستاذة المشرفة الدكتورة سميرة أنساعد، فنشكرها على سعة صدرها، وفيض خاطرها وصبرها واصطبارها على أخطائنا وزلاتنا، وعلى مساعدتها لنا في إتمام هذا البحث وإخراجه بهذا الشكل، فلها ألف شكر.

كما أقدم امتناني وشكري إلى الدكتور عبد القادر توازن رئيس المشروع على دعمه لنا، وعلى صبره ومساعدته التي اعتبرها دينا طوّقني به، وأشكر كل من ساعدنا من قريب أو بعيد.

مدخل إلى الرواية الجزائرية

المكتوبة باللغة العربية

تمكّنت الرواية أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية بوصفها نوعا جديدا من الإنتاج الأدبي يمتاز بسمة الواقعية التي تقدم جوانب الحياة المختلفة بأسلوب بعيد عن الأسلوب الشعري المثالي الذي تميّز به إنتاج المدرسة الكلاسيكية الجديدة في الأدب.[1]

إنّ الرواية في الأصل حكاية (histoire) من حيث كونها: "**تحيل على الواقع وتتشابه مع الواقع المعيش، وهي خطاب (récit) حيث تتطلب وجود راو يروي الحكاية لقارئ يستقبلها.**"[2]

وإذا ما جئنا لنعرّف الرواية في أبسط تعريفاتها فهي: "**قصص نثري واقعي، كامل بذاته وذو طول معين، وشخصياتها ذات بناء واقعي مركب تمتلك مصداقيتها في مشابهتها للبشر الحقيقيين في أشكالهم وطبائعهم وأقوالهم وأفعالهم.**"[3]

وقد عرفت الرواية كفن من فنون الآداب الغربية، مع نهاية القرن السادس عشر الميلادي، من خلال رواية "الدونكشوت دي لامانشا" لـ(ميغال دي سيرفانتس) (1547-1610) ولكن تميزها كان في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر.[4]

ويؤرخ (إيان واط Ian watt) لنشأة الرواية الغربية الحديثة بروايات كل من (دانيال ديفو D. Defo) و(فيلدينغ Fielding) و(ريتشاردسون Ridchardson)[5]، وقد التزمت

---

[1] ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر. محمود الربيعي، مكتبة الشباب، مصر، د.ط 1984، ص.5.

[2] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث اللغة والأدب الجزائري، دار الهدى، الجزائر، ط.1، 2008، ص. 13.

[3] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2001 ص. 23.

[4] ينظر: حنا عبود، من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2002، ص.7.

[5] ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب دمشق، د. ط ، 2002 ، ص. 8.

الرواية في هذا العصر بهدف التعبير عن قضايا العصر وهموم الإنسان[1]، أما نشأتها في الأدب العربي فقد أرجعه الدارسون إلى مطلع القرن التاسع عشر، بينما اقترن مصطلح الرواية قبل ذلك بظهور الطبقة الوسطى وسيطرتها في القرن الثامن عشر.[2]

وتعد الرواية على غرار بقية الأجناس الأدبية: "**شكلا من أشكال الوعي الإنساني ووعاء تصب فيه أفكار ورغبات وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه**"[3]، كما أنّها تمثل "**كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة**"[4]، وقد عرفت الرواية في الأدب العربي تطورا واضحا أسهم فيه عدد من كتابها النبهاء، والكثير من الظروف والأحداث التاريخية إلى أن أصبحت في العصر المعاصر تقدم: "**عالما قلقا، لمّا ينته من كل سيء، طموحاته بلا حدود وإمكاناته دون ما يريد، وضحية صدام عنيف بين مثالية محلّقة، وواقع محبط.** "[5]

كما حققت الرواية المعاصرة لنفسها مكانة سمحت لها بأن تتقلّد مراكز عالمية، لنجد العديد من الروائيين العرب قد تحصلوا على جوائز مهمة وعالمية، وتعدّ مصر رائدة في هذا المجال، بظهور أول رواية فنية في تاريخ الأدب المصري وهي رواية "زينب"

---

[1] ينظر: صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، ص.11.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.11.

[3] إبراهيم عباس، الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش، ANEP، الجزائر، د. ط، 2002 ، ص.5.

[4] صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ش.م. م، القاهرة، ط. 1 2005، ص. 4.

[5] محمد الطاهر مكي، الأدب المقارن، أصوله ومناهجه، مكتبة الآداب، القاهرة، ط.4 ،2002 ص. 546.

لـ(محمد حسين هيكل) الذي بدأ كتابتها وهو في باريس سنة 1910 وأكملها سنة 1911 نظرا لواقعيتها وسيرها على القواعد الفنية للرواية إلى حد كبير.[1]

ولم يكن الأدب الجزائري بمعزل عن ما كان يحدث في المشرق، وقد تأثر بشكل واضح عن طريق الرحلات، والبعثات، والمجلات التي كانت تصل إلى الجزائر، إلا أنّ الأدب الجزائري الحديث تميّز عن بقية آداب اللغة في العالم العربي بخاصيّة منفردة حيث: "**تدخل في تشكيل الأدب الجزائري على مرّ العصور ثلاثة عناصر، العنصر المحلي العنصر العربي والعنصر اللاتيني الفرنسي، وانصهرت العناصر الثلاثة لغة وحضارة عبر التاريخ، ثم لبست حلّة عربية في مرحلة استيراد في الربع الأخير من القرن العشرين.**"[2]

ولم تأت الرواية الجزائرية من فراغ، فقد امتلكت تقاليد فنية وفكرية في حضارتها[3]، ويكاد يجمع النقاد والباحثون على أن البداية الفعلية لرواية جزائرية ناضجة بلسان عربي كانت مع رواية "**ريح الجنوب**" لـ(عبد الحميد بن هدوقة) سنة 1971م والتي: "**حققت الإرساء الثاني للإنشاء الروائي بعد تجربة أحمد رضا حوحو، واحتفظت الرواية بالمبنى الحكائي التقليدي، وتمكنت من ربط النص بعناصر اجتماعية**

[1] ينظر: أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط. 6، 1994 ص.198.
[2] حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د. ط ، 2004 ، ص.155.
[3] ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا وقضايا وإعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، 1995، ص. 196.

أفرزتها مرحلة الاستقلال."[1]

وبالرغم من ذلك لم تخل الساحة الأدبية من محاولات قصصية ظهرت قبل عمل "بن هدوقة" مثل "**حكاية العشاق في الحب والاشتياق**" التي ألفها صاحبها (بن إبراهيم) عام 1849م.[2]

ولم تشهد الجزائر ظهور محاولات قصصية أخرى بعد هذه المحاولة ودام الانقطاع قرابة قرن كامل، وبالضبط في الثلاثينات من القرن الماضي، حيث أنتج لنا الفكر الإصلاحي نماذج قصصية معدودة، وكان أحمد رضا حوحو: "**من أبرز الكتّاب في هذه الفترة، فكان الناقد الساخر والمصلح الاجتماعي والقلم الجريء الذي كتب المقالات والمسرحيات والقصص.**"[3]

وقد ألّف (رضا حوحو) عمله "غادة أم القرى" سنة 1947م عالج فيه وضع المرأة في المجتمع الحجازي، كما كتب (عبد المجيد الشافعي) رواية بعنوان "الطالب المنكوب"، وهي "**تصور حياة طالب في تونس، برومانسية في أسلوبها وموضوعها.**"[4]

---

[1] أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية ، المفهوم والممارسة، دار النشر راجحي الجزائر، 2009، ص. 97 .

[2] ينظر: عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص.8/197

[3] محمد خان، الأدب الجزائري في الجزائر، "مقال"، مجلة علامات في النقد، ج. 49، مج. 13، سبتمبر، 2003.

[4] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1983 ص. 200.

كما لا يمكن أن نتجاوز تلك الأعمال التي كتبت باللغة الفرنسية، حيث: "**يرجع المؤرخ والباحث (جان ديجو) إلى أن أول نص أدبي كتبه جزائري باللغة الفرنسية سنة 1891م وهو عبارة عن قصة بعنوان "انتقام الشيخ" كتبها محمد بن رحال.**"[1]

واتخذ (جان ديجو) سنة 1920م انطلاقة حقيقية للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية[2]، وفي أواسط القرن العشرين ظهرت طائفة من الكتاب سُمّوا بمدرسة الجزائر*: "**ادعى كل منهم جزائريته، ولكنهم لم يستطيع أي واحد منهم أن يصور الجزائر في الواقع فقد شاهدوها من السطح من مكاتب الإدارة الاستعمارية في الجزائر، صوروا حياة الفئة الأوروبية التي استوطنت الجزائر وعاشت في ربوعها لأكثر من ربع قرن**"[3]، كما أنّهم: "**قدموا صورة للجزائري السغب والأحمق، المحب للخصام**"[4] مثلما صوروا المرأة الجزائرية في صورة "**عاهرات أو راقصات أو قارئات الأوراق.**"[5]

هذا الأدب سرعان ما عوضه أدب آخر ظهر بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية صوّر معاناة الجزائر خلال فترة الاحتلال الطويلة بلسان فرنسي: "**فقد نشأ جيل من الكتاب لا يعرف اللغة العربية ولا يتاح له التعبير عن مشاعره إلا باللغة الفرنسية، ولم يمنع ذلك أن**

---

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطور قضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2008، ص.87 .

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.87، 88 .

[3] حفناوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ص.110.

* اعتمدنا على ترجمتنا الخاصة لهذا النص .

[4] Etienne BIN, culture et société au Maghreb, Ed du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1975, p. 133, 134.

[5] Ibid, p. 133, p. 134.

يكون هذا الأدب وطنيا وقوميا معبّرا عن مشاعر المغرب العربي وفكره وموقعه من الحريّة."[1]

ورغم ما قيل وما يقال حول هوية الأدب المكتوب باللغة الفرنسية فإنّه امتزج فيه الحّس الكامل بالألم والصراع بين تأكيد الهوية القومية، وبين اللجوء إلى اللغة الفرنسية كأداة للتعبير عن هذا التأكيد، وهكذا كانت أعمال (كاتب ياسين)، و(مالك حداد)، و(محمد ديب) وغيرهم[2].

فقد صور أغلب هؤلاء الكتاب مشاعرهم، وعبّروا عن أنفسهم بغير اللغة العربية، يقول (مالك حداد): "**أنا أرطن ولا أتكلم، إن في لغتي لُكنه، إنني معقود اللسان، أنا لا أغنّي فلو استطيع الغناء لقلت شعرا عربيا.**"[3]

وقد وجد الدارسون في الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية من الناحيتين الفنية والقومية معا: "**نضجا وتميزا بالإضافة إلى أنه ينطلق من نظرة وطنية تدين الاستعمار وتشهّر به**"[4]، وذلك من خلال أعمال مجموعة من الأدباء برزوا بكتاباتهم الفرنسية اللغة، الجزائرية المضمون والفكر منهم (محمد ديب) في روايته "**الدار الكبيرة**" 1952 التي: "**شكلت منعطفا حاسما في تطور الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية على مستوى المضمون**

---

[1] أنور الجندي، الفكر والثقافة المعاصرة في شمال إفريقيا، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط.1، 1965، ص. 226.

[2] ينظر: محسن جاسم علي موسوي، الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، مطبعة السلام بغداد، د.ط، 1975، ص. 203.

[3] أنور الجندي، الفكر والثقافة المعاصرة في شمال افريقيا، ص.227.

[4] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، ص. 199.

... **ولأول مرة تتحدث عن النضال السياسي الجزائري**"[1]، وتؤكد هذا التوجه أعمال (محمد ديب) الأخرى كرواية "الحريق" 1954 و"مهنة الحياكة" 1957.

وتضافرت جهود روائيين آخرين مع ما قدّمه (محمد ديب) في تأكيد الحس الوطني ومعالجة قضايا المجتمع الجزائري ممثلة في رواية "الهضبة المنسية" 1952 لـ(مولود معمري) و"نجمة" 1956 لـ(كاتب ياسين) و"ابن الفقير" 1950 و"الأرض والدم" 1953 لـ(مولود فرعون)، وكذلك روايات "رصيف الأزهار لم يعد يجيب" 1961 "وسأهبك غزالة" 1959 إلى "الشقاء في خطر" 1956 لـ(مالك حداد)، هذا الأخير شكلت روايته "التلميذ والدرس" 1960 "**أعمق الوثبات الفنية للمتناقضات الدامية التي يحتوي بها وجدانه.**"[2]

وإذا كان هذا حال الرواية المكتوبة بالفرنسية، فعلينا أن نتصوّر بالنظر إلى الظروف السياسية والاجتماعية التي نشأت فيها الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية "**الحنق الذي كان المستعمرون يحملونه لكل من يتحدث العربية بالجزائر، فقد كانت العربية بالقياس إلى فرنسية المستعمرين في الجزائر بمثابة الضرّة الغيور، والعدو اللدود.** "[3]

لقد كان كتّاب الرواية العربية بالجزائر من الجيل الذي تعلم في الكتاتيب على أيدي الأئمّة مع مزاوجة التعليم عند بعضهم في المدارس الفرنسية، ورغم ذلك "**فقد أتيح لهم أن يقرؤوا في لغتهم عيونا واسعة في الرواية العربية الحديثة والعاصرة، ولكنهم لم يتصلوا**

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص. 106.

[2] حنفاوي بعلي، أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ص.197.

[3] عبد الملك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر 1954- 1925، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط. 2، 1971، ص.35 .

بهذا الإنتاج إلا في فترة قريبة بسبب الظروف التي عاشوها وعاشتها الثقافة القومية في الجزائر."[1]

ومن الكتابات الأولى التي شهدتها الحركة الأدبية العربية في الجزائر، كتابات جمعية العلماء المسلمين وتلامذتها متأثرين بالثقافة العربية التقليدية التي "**عملت على توظيف الدين واللغة العربية وآدابها لخدمة القيم التي أنشئت من أجلها**"[2] وبظهور هذه الجمعية ظهر معها الاتجاه الإصلاحي، وببروز الحركة الوطنية كانت الأولوية دوما للخطاب السياسي في كتاباتهم، ولم تكن لهم اهتمامات بالناحية الفنية والجمالية بقدر ما كان اهتمامهم منصبا على الإصلاح والإرشاد ورفع الهمم في مواجهة الاستعمار.

أما ما كتب أثناء حركة التحرير فلم يكن ذا أثر كبير " **فأحداث الحرب أقوى وقعا من تأثير الأدب، كما أن سرعة الأحداث الثورية لا تتناسب مع بسط الإبداع وطول اختمار فقط.**"[3]

إنّ البدايات الحقيقية للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ظهرت في السبعينيات مع (عبد الحميد بن هدوقة) وروايته "ريح الجنوب" 1971 وقصة "ما لا تذروه الرياح" 1973 لـ(محمد عرعار)، وروايتان لـ(الطاهر وطار) "الزلزال" 1976 و"اللاز" 1972، و"الشمس تشرق على الجميع" لـ(إسماعيل غموقات) 1979 وغيرها من الأعمال التي برز فيها التوجّه نحو الخطاب الاشتراكي، وإعطاء الأولوية للمضمون في أعمال الأدباء في تلك الفترة.

---

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، ص.200.
[2] مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2000، ص.8.
[3] المرجع نفسه، ص.7 .

إنّ الرواية العربية في الجزائر قد نشأت متأخرة مقارنة بالرواية العربية في المشرق، إلا أنّ هذا لم يمنع تطوّرها السريع خاصة في فترة السبعينيات من القرن العشرين، "**فترة تشكل التجربة الروائية المغاربية التي حطمت معها مقولة المشرق (بضاعتنا ردت إلينا)**."[1]

وقد أرجع دارسو الأدب الجزائري تأخر الرواية إلى جملة من الأسباب نذكر منها:

– اتجاه الكتّاب الجزائريين إلى القصة القصيرة أكثر من اتجاههم للرواية، وذلك لطبيعة الحرب، فقد كانت الثورة تسير بإيقاع متسارع قوي، ممّا جعل الأدباء يعبّرون عن هذا الواقع اليومي الثوري بأسلوب القصة، فهو أكثر مناسبة للتعبير عن المواقف الآنية السريعة والمحدودة.[2]

– احتياج الرواية إلى فترة زمنية أكبر من القصة وبالتالي عدم قابليتها لمسايرة الأحداث الآنية (الثورة) فهي: "**تعالج قطاعا من المجتمع رحابه واسعة لشخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها وتتفرع تجاربها وتتصارع**"[3]، مثلما أنّ الرواية تحتاج إلى تأمل طويل ونظرة عميقة، وإلى صبر وأناة، وبيئة مستقرّة، وهذا ما يستلزم وجود لغة طبيعية طيعة، تستوعب العالم الرحب الذي تصوره الرواية.[4]

– افتقاد كتّاب الرواية العربية الجزائرية في البداية لنماذج يستطيعون تقليدها، والاحتذاء بها حتى تساهم في نضجهم، بعكس كتّاب الرواية باللغة الفرنسية الذين وجدوا أمامهم تراثا غنيا

[1] صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية، ص.15.
[2] ينظر: عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، ص.200 .
[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] ينظر: عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، ص.200.

في الأدب الفرنسي، وتأخّر الفئة الأولى في اطلاعهم على ما في الساحة الأدبية العربية من رواية، وقصة، ومسرح " **بسبب الظروف التي عاشوها وعاشتها الثقافة القومية في الجزائر**."[1]

– انعدام متلق لمثل هذا الإنتاج، بفعل الظروف التي فرضها الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري من أمّية وجهل كما شرحه (مولود معمري): "**من سيقرأ كتب أدباء العرب التي يتحدثون فيها عن أنفسهم ؟ العرب الآخرون ؟ إنّهم لا يجيدون القراءة... الفرنسيون لم يكونوا قد اكتشفوا بعد وجود العرب، وعلى كل حال فقد كان يصعب عليهم تمييزهم عن الجمال والكثبان... والقذارة والكذب.** "[2]

– غياب الممارسة النقدية الموجّهة التي تجعل من العمل الروائي يتطور ويظهر بشكل فني كامل، وكل ذلك يرجع إلى التعقيدات التي كانت تعاني منها البيئة الثقافية في الجزائر من جهل وأمية، فالاستعمار عمل بكل ما أوتي على قلع الجذور العربية من الجزائر، كل ذلك " **جعل الحركة الأدبية تعاصر ظروفا صعبة جدا وقاسية أعاقت انطلاقتها وحجمت قدرتها على الخلق والإبداع والعطاء.**"[3]

هذه أهم الأسباب والظروف التي جعلت الرواية العربية الجزائرية تتأخّر، إضافة إلى وجود أسباب ترجع إلى تقاليد المجتمع الجزائري، الذي لم يمّكن المرأة من المشاركة في

---

[1] المرجع نفسه، ص.201.

[2] عايدة بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925 – 1967، تر.محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، د، ط، 1982، ص.59.

[3] واسني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1986، ص.50.

العمل الروائي في ذلك الوقت، وإن شاركت فهي مشاركة محتشمة، وكذلك بالنسبة للمواضيع التي كانت تتناول المرأة وعلاقتها بالرجل فـ: "**من الصعب أن تعالج علاقة الرجل بالمرأة وأن تتعرض لهذا الموضوع وما إلى ذلك.**"[1]

رغم أنّ الرواية العربية الجزائرية قد نشأت متأخرة مقارنة مع نظيرتها في المشرق إلا أنّها شهدت تسارعا وتعدّدا في الإنتاج بحيث: "**تجاوزت الأعمال الروائية خلال خمسة وعشرين سنة(1970- 1994) ثلاثين عملا إبداعيا اختلفت في مستوياتها وواقعيتها واختلفت فيها الاتجاهات الفكرية والإيديولوجية**"[2] لكن جميعها التزم بتصوير الواقع الاجتماعي للمواطن الجزائري، وتسجيل أبرز التحوّلات التي شهدتها بيئته.[3]

وقد عرفت الإبداعات الروائية في الجزائر تأثرا بالكلاسيكية العربية المتمثلة في المقامات، وبالرومانتيكية الغربية التي تزايدت أكثر قبل الثورة التحريرية "**وبدأت أولى بذور الرومانتيكية المتخلصة قليلا من الملل والشعور بالبؤس والاختناق تظهر في كثير من الكتابات الشعرية خاصة** "[4]، لكن مع بداية السبعينيات اتّخذت توجّهات مغايرة "**فبدل أن يتناولوا موضوعات الساعة مارسوا عملية هروب مبرّرة فكريا إلى الموضوعات التقليدية والقديمة نسبيا، ومن بين هذه الموضوعات موضوع الثورة الوطنية**"[5]، ومن أهم الأعمال

---

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري، ص.166.
[2] عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث، ص.141.
[3] ينظر: كمال الرياحي، الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف، تونس، ط.1، 2009، ص.16.
[4] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.217.
[5] المرجع نفسه، ص.228.

التي سلكت هذا المسلك "ما لا تذروه الرياح" (محمد عرعار) و"نهاية الأمس" (عبد الحميد بن هدوقة) 1975 و"دماء و دموع" لـ(عبد الملك مرتاض) 1975–1979 "الشمس تشرق على الجميع" و"الأجساد المحمومة" لـ(إسماعيل غموقات) 1979.

كما شهدت الساحة الأدبية ظهور التيار الواقعي النقدي أي: "**الأدب الذي يكون انتقاديا من حيث الموقف، واقعيا من حيث الأسلوب** "[1]، وهو الذي ساهم فيه عدد من الكتاب قبل الثورة وبعدها ومنهم: (محمد ديب) ، و(كاتب ياسين) و(مولود فرعون)، و(آسيا جبار)، و(مالك حداد)، و(عبد الحميد بن هدوقة)، و(محمد عبد العالي عرعار)، و(نور الدين بوجدرة)، وغيرهم.

وقد سار كل هؤلاء الكتّاب وغيرهم في خط مشترك "**يعكسون صورة حيّة لتناقضات المجتمع الاستعماري، وأصبحت الرواية الواقعية على أيديهم ذات مفهوم جمالي متقدّم بعد أن كانت تسيطر عليها فئة من المتجزئين.**"[2]

ولم تغب الثورة التحريرية التي كانت وما تزال تمارس حضورا كبيرا في الأدب الجزائري ذي التعبير العربي أو الفرنسي، ليبرز كذلك الاتجاه الواقعي الاشتراكي، الذي ظهر في الغرب متأخرا عن الاتجاه الواقعي الاشتراكي، ولم تتّضح معالمه إلا في مطلع الثلاثينات

[1] حسام الخطيب، الواقعية الاشتراكية، "مقال"، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الكويت، ع.122، أفريل، 1972، ص.41.

[2] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.365.

كمذهب أدبي متميّز يسعى إلى مساندة الطبقة العاملة، والنضال من أجل تحقيق الاشتراكية أو الأدب الواعي الذي يقف إلى جانب الحياة ويلتزم بمناصرة قوى التقدّم، والتحرّر، والثورة.[1]

ومن الكتّاب الذين مثّلوا الواقعية الاشتراكية في بلادنا نجد الكتّاب باللغة الفرنسية ك(محمد ديب)، و(كاتب ياسين) اللذان استطاعا أن يبرزا التناقضات البرجوازية الفرنسية ويصحّح نضالها وفق الرؤية الثورية[2]، أما كتّاب العربية فنجد (الطاهر وطار) أكبر ممثليّ الواقعية الاشتراكية في أعماله: "اللاز" 1972، و"الزلزال" 1976، و"عرس بغل" 1978 و"الحوات والقصر" 1980، و"الشمعة والدهاليز" 1995، وغيرها ممّا يظهر "**القوة اللا محدودة للتعبير في الواقعية الاشتراكية التي تتيح لكل النماذج البشرية التعبير عن موقفها ووعيها، وحالتها من خلال واقعها الطبقي المعيش.**"[3]

وقد لخّص (واسيني الأعرج) * مراحل مسيرة الرواية الجزائرية وأجملها في ثلاث مراحل رئيسية هي:

---

[1] ينظر: حسام الخطيب، الواقعية الاشتراكية، مجلة المعرفة، ص.44، ص.45.

[2] ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.483.

[3] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط 1989، ص.47.

* واسيني الأعرج، أديب وناقد جزائري ولد في 08 أ وت 1954 بقرية سيدي بوجنان ولاية تلمسان من عائلة جزائرية فقيرة، تلقى تعليمه الأول بمسقط رأسه، ثم انتقل إلى الثانوية بتلمسان، وتحصل على شهادة البكالوريا ، لينتقل بعدها إلى الجامعة بوهران والتي تخرج منها سنة 1977م متحصلا على شهادة الليسانس في الأدب العربي، ليسافر بعدها إلى سوريا لمواصلة دراسته العليا حيث تحصل على شهادة الماجيستير في 11 جوان 1982م عن دراسته النقدية "**اتجاهات الرواية العربية في الجزائر**" وفي 20 جوان 1985/ تحصل على الدكتوراه عن أطروحة تتناول **(نظرية البطل. ملامحه في الرواية الجزائرية والعربية)** ليعود بعدها إلى الجزائر، والتحق بجامعة الجزائر عام 1985م، اشتغل فيها أستاذا للأدب الحديث، لينصب بعد ذلك أستاذا زائرا ومشاركا بعدة جامعات فرنسية ابتداء من سنة 1994م.

1- مرحلة التأسيس الأولى: أو كما أطلق عليها(واسيني الأعرج) محنة التأسيس: "**التي كثيرا ما بدأت غامضة ولا تشكل انشغالا أساسيا للنقاد الجزائريين**"[1]، وقد تمّ حشد خمس نصوص تنتمي إلى المرحلة الأولى وهي: "الحمار الذهبي" لـ(أبوليوس) في القرن الثاني للميلاد و"حكاية الحب والاشتياق" لـ(ابن إبراهيم) 1847 الأولى كتبت باللاتينية والثانية بلغة شعبية تمزج بين الفصحى والعاميّة، مع نصوص ثلاثة توفرت فيها إلى حد كبير عناصر السرد القصصي والروائي بنظامه الحديث، تمثلت في رواية "غادة أم القرى" 1947، "الطالب المنكوب" 1951 "الحريق" 1957 وأخيرا "صوت الغرام" 1967.[2]

2- مرحلة التأصيل والتأسيس الفعلي: أو مرحلة ما بعد الاستقلال، بحيث دخلت الرواية في تواتر مستمر من ظهور أول رواية تأصيلية وهي رواية "ريح الجنوب" 1971 إلى ثاني رواية وهي "اللاز" 1972 وثالث رواية "ما لا تذروه الرياح" لـ(محمد عبد العالي عرعار) 1973، وفي المرحلة ذاتها ظهرت أول رواية نسائية هي: "الطوفان" لـ(زوليخة مسعودي) "**التي ظهرت على صفحات جريدة الحرية في بداية السبعينيات**"[3]، وتلتها تجربة أخرى لـ(زهور ونيسي) هي رواية" يوميات مدرسة حرة " 1978، بعدها توالت الأعمال الروائية النسائية سواء باللغة العربية أو الفرنسية، ويجب الاعتراف بأنّ نظرة المرأة الروائية تختلف عن نظرة الرجل الروائي كما أشار لذلك الدكتور (عبد الكبير خطيبي) قائلا: "**يجب أن نتوقع**

---

[1] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة (أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية)، التأصيل الروائي، الفضاء الحر، الجزائر، د. ط ،2007 ، ص.04.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.05.

[3] واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة ، ص.5.

طبعا، فارقا في وجهة النظر بخصوص التطور الموضوعي ما بين الأدب الرجولي والأدب النسوي، بل وسنرى كيف أن الصورة التي كونّتها المرأة عن نفسها هي حبيسة تلك الصورة التي كونّها الرجل عن المرأة".[1]

3- مرحلة التسعينيات أو كتّاب المحنة: تحولت خلالها أعمال الكتّاب الجزائريين إلى التعبير عن الوضع الراهن "**فمع التسعينيات أضحى الكاتب يعالج الأزمة وتحولت اهتمام جل الروائيين الجزائريين إلى التعبير في روايتهم عن الحالة الراهنة التي تعيشها البلاد والشعب في الوقت ذاته**"[2] مشكّلتين بذلك جيلا جديدا مختلفا عن الجيل الذي سبقه، جيل عرف بجيل الأزمة أو كتاب المحنة كما يحلو للبعض تسميته، وتشكّل معه ما يعرف بأدب الأزمة "**وعندما نسمي هذا الأدب الجديد بأدب الأزمة ليس بالضرورة أن يكون تناولا بصورة واضحة للأزمة، بل تفاعله مع إفرازاتها والوضعيات المختلفة التي أنتجتها وأنتجت أناسها و سلوكياتها و ذهنياتها الجديدة.** "[3]

واكب الخطاب الروائي المأساة في الجزائر في آخر عشرية من القرن الماضي احتّلت فيه ظاهرة الإرهاب مركز العمل الروائي، ودخل فيه مجموعة من الكتّاب في محاورة ومسائلة

[1] عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، الشركة المغربية للناشرين المجتمعين، الرباط، ط.7، 1979، ص.60.

[2] حنفاوي بعلي، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د . ط، 2004، ص. 123.

[3] حنفاوي بعلي، هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، ص.123.

مع هذا الواقع الأليم الذي كان حافلا في تلك المدّة بالإنتاجات المختلفة أحداثها يوميات المحنة، وفي اللغتين معا.[1]

ومن أشهر الأعمال الروائية رواية " اللعنة" لـ(رشيد ميموني) 1993، و"الانزلاق" لـ(حميد عبد القادر) 1998، و"فتاوى من زمن الموت" لـ(إبراهيم سعدي) 1999، و"الورم " لـ(محمد ساري) 2002، بالإضافة لأعمال عديدة لـ(لواسيني الأعرج) منها "حارسة الظلال" 1996 الطبعة الفرنسية، و1999 الطبعة العربية، و"مرايا الضرير" ،1998 و"سيدة المقام" 1995، و"أحلام مريم الوديعة" 1984 ... وغيرها من الأعمال.

هذا الأخير الذي عرفت تجربته الإبداعية الروائية تغيّرات واضحة في مساره الإبداعي، مكنته من تعبيد طريق خاص به.

وقد قسم النقاد تجربة واسيني الأعرج الروائية إلى ثلاث مراحل:[2]

- **المرحلة الأولى:** وهي(العلاقة مع الجرح) وهي مرحلة تنخر آثارها في ذاكرته منذ طفولته الأولى التي عاصرت الثورة التحريرية والتي فيها استشهد والده أحمد الأعرج لذا كانت الكتابة محاولة من الذات لإيجاد علاقة طبيعية مع هذا الجرح، أي نوع من التواصل بين الذاكرة واللذات المتألمة، وجسدت هذه المرحلة رواياته الأولى وهي "جغرافيا الأجساد المحروقة"

[1] ينظر: عبد الله عبد اللاوي، كتابة المحنة، مقال ضمن كتاب الأعرج واسيني وشغف الكتابة، محمد داود، منشورات CRASC، وهران، 2002 ، ص.58.
[2] محمد داود، واسيني الأعرج وشغف الكتابة، ص.33.

1979، و"وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر" 1980، و"وقع الأحذية الخشنة" 1981.

- **المرحلة الثانية:** هي مرحلة التقاطع بين تجربة الذات المبدعة وتجربة الذوات الأخرى للجيل السابق له، والتي تمثل بالنسبة لتجربته الإبداعية وعيا بتقاطع تجربتين مختلفتين بحيث تغيب في تجربة الجيل الأول تأثيرات الرواية العربية، مع جيله الذي كان يمثل مرحلة البحث عن الذاّت، بل عن الهوية المميّزة لخصوصية كتابته الروائية، ومثلت هذه المرحلة أعماله الروائية منها: "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" 1982، و"ثوار اللوز" 1983، و"مصرع أحلام مريم الوديعة" 1984.

- **المرحلة الثالثة:** والتي شهدت القتل الفرويدي للأبوية من خلال النص المغاير للمعهود، وذلك بالعودة إلى التراث واستلهام مادته في تكوين مادة روائية جديدة تمارس التجريب كمذهب فنّي يؤسّس لزمن روائي جديد، غير ذلك الذي عرفته الساحة الأدبية في فترة السبعينيات والثمانينيات، وبهذا انفلت واسيني من دائرة التأسيس النظري إلى دائرة الممارسة والتجربة الإبداعية الفريدة.

في هذه المرحلة استطاع (واسيني الأعرج) التخلص "**من سيطرة الثورة والأدب الواقعي النضالي مع روايتي " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" و" كتاب الأمير" انتقل إلى موضوعات تاريخية لها طابع فلسفي.**"[1]

[1] محمد ساري، محنة الكتابة، دراسة منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص.132.

وقد تميزت هذه المرحلة بإنتاج روائي متميّز غزير، حمل معه "**ذلك الخطاب الأندلسي المقموع أو ذلك الحب الممنوع من أيام جنة الفردوس المفقودة.** "[1]

ومن هذه الروايات التي شكلت نقلة نوعية في عالم واسيني الأعرج الإبداعي رواياته المتمثلة في "حارسة الظلال"، و"ذاكرة الماء" 1997، و"مرايا الضرير" 1998، وروايته "شرفات بحر الشمال" 2001.

[1] محمد داود، واسيني الأعرج وشغف الكتابة، ص.34.

الفصل الأول

مفهوم التأثير واستراتيجية التناص

المباحث:

1-التأثير. المفهوم. الأنواع . الأشكال . المستويات .

2- التناص. المفهوم. الأنواع. الأشكال و الآليات . المستويات.

المبحث الأول : التأثير– المفهوم. الأنواع . الأشكال . المستويات –

1– مفهوم التأثير:

اكتسب مفهوم التّأثير أهمية في ميدان الأدب المقارن، وذلك من خلال أبحاث الدارسين الفرنسيين، ومن أمثال (بالدنسبرجيه F.Baldensperger) و(بول فان تيغم aul Van Tieghem)، و(كاريه M. carrière) الذين: "**ركّزوا على دراسة العلاقات الحميمة بين التيمات والمواقف والتكنيكات عند كاتب ما أو مجموعة كتّاب وبين هذه الأشياء عند كاتب آخر ومجموعة كتّاب آخرين.**"[1]

ويعتبر مجال التأثير والتأثّر من الأسس الخاصة بالمدرسة الفرنسية للأدب المقارن (مبدأ التأثير)، حيث نظر أعلامها إلى التأثير على أنّه: "**الانتقال بوعي أو بدون وعي لفكرة ما أو موضوع ما أو صورة فنية أو تقليد أدبي أو حتى نغمة معينة من نص أدبي إلى نص آخر.**"[2]، كما أنّ طبيعة التأثير تختلف، فقد يكون إعجابا بالكاتب أو بأسلوبه أو يكون متمثلا في القدرة على الوصف والتحليل أو حتى نقص ومحاولة هدم الأفكار الراسخة في ذهن القارئ.[3]

---

[1] فالتر بنجامين، مفهوم التأثير في الأدب المقارن، ضمن كتاب دراسات في الأدب المقارن، تر. محمد خزعلي، مؤسسة حمادة، أربد الأردن، ط.1، 1995، ص.40.

[2] رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، تر. سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 1987، ص.11.

[3] طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط ،1991، ص.11.

أما (سعيد علوش) فقد عدّه "**حركة أنطولوجية تستهدف بكينونتها الحفاظ على حس مشترك وكليات إنسانية تتفاوت قيمتها عبر العصور والفضاءات.**"[1]

وقد اكتسى مبدأ التأثير أهمية كبيرة في الأدب المقارن لأنّه: "**فرع من فروع الدراسات الأدبية التي تتبع خطوط العلاقات المتبادلة فيما بين اثنين أو أكثر من الآداب أو النصوص الدولية واللغوية المختلفة.**"[2]

فكان ارتكاز المدرسة الفرنسية خلال أعمالها المقارنة على المعنى التاريخي اللغوي: "**أي تناول العلاقات الخارجية للأدب القومي بغيره من الآداب خارج نطاق اللغة القومية التي كتب بها وإن هذه العلاقات تقتصر على التأثير والتأثّر.**"[3]

ولذلك قامت هذه المدرسة بفرض شروط لإثبات حدوث التأثير والتّأثر في المقارنة، أهمّها كان: ضرورة وجود الحدود اللغوية، والجغرافية، إضافة إلى تحقيق الصلات التاريخية، وهو ما أدى إلى دراسة العوامل الخارجية التي "**تؤثّر في العمل الأدبي مثل أسباب العلاقات التي تربط الأعمال الأوروبية متجاهلين محتويات للنصوص وهو ما يعرف بأدبية الأدب، فالدراسة في الأدب المقارن تعني بالانتقالات التي تحدث من أدب إلى أدب.**[4]

---

[1] سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986، ص.121.

[2] رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص.9.

[3] فخري أبو السعود، في الأدب المقارن ومقالات أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، د. ط ،1997، ص. 23.

[4] ينظر: طه ندا، الأدب المقارن، ص. 20.

ومنذ خمسينيات هذا القرن ظهرت مدارس أخرى تخالف نظرة المدرسة الفرنسية، وأهمها المدرسة الأمريكية، التي وسعت من نظرتها لمجال الأدب المقارن من خلال تركيزها على العلاقات بين الأدب وأشكال التعبير الإنساني الأخرى: "**فهدف المدرسة الأمريكية في دراسة الظاهرة الأدبية في شموليتها دون مراعاة للحواجز السياسية واللسانية.**"[1]

وقد تبّنى هذه الرؤية كل من (رينيه وليك René Wellek)، وهنري ريماك H.Remak) و(ألريش فيسشتاين Ulrich Weisstein)، فقد أعلن زعيمها (رينيه وليك) انفصاله عن المدرسة الفرنسية، وعدم النظر إلى تلك الصلات القائمة بين الآداب القومية بمنطق الحسابات التجارية المتبادلة بينها، أخذا وعطاء، تأثّرًا وتأثيرًا[2]، وصرّح (هنري ريماك) قال: "**لا ينبغي النظر إلى الأدب المقارن على أنّه نظام مستقل بذاته بل يجب النظر إليه على أنه حلقة وصل بين الموضوعات أو المجالات الخاصة بموضوع واحد، لذا فإنه من الممكن إجراء مقارنة بين اثنين أو أكثر من الآداب المختلفة وكذلك مقارنة الأدب بالمجالات الأخرى للمعرفة كالموسيقى والرسم وفن النحت والمعمار والفلسفة وعلم الاجتماع ...**"[3]

لم يهتم أصحاب المدرسة الأمريكية بمبدأ التأثير في الأدب المقارن؛ فقد حلّت محلّه

---

[1] رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص. 94
[2] ينظر: فخري أبو السعود، في الأدب المقارن ومقالات أخرى، ص.23.
[3] رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص. 43

نظريـة التـوازي (parallélisme) والتنـاص (intertextualité): "**فـأي دراسـة للتـوازي تقوم علـى افتراض وجود سمات مشتركة بين الآداب المختلفة للشعوب التـي تتطور اجتماعيا بطريقة متماثلة بغضّ النظر عن وجود تأثير متبادل أو اتصال مباشر فيما بينها أو عدم وجوده بينها.**"[1]

هذه أهم النقاط التي يمكن عرضها حول مفهوم التأثير، وفق رؤيتيّ المدرسة الفرنسية والأمريكية، والتأثير من المصطلحات الأساسية في هذا الحقل، إضافة إلى مصطلحيّ التقليد والتلّقي، وهي المصطلحات الثلاثة التي عرفت تداخلا في التحديد والماهية، رغم وجود الاختلاف فيما بينها.

1-1. بين التأثير والتقليد:

يعدّ التقليد "**نتيجة للتأثير، إذ يحس الشاعر والناثر بنقص لغتهما الحديثة بالنسبة للغة الأدبية الكلاسيكية، ومن ثمّ يصبح التقليد وسيلة لتحقيق هدف يسخر ضمنيا من سلطة العرف، فإقامة سلطة مضادة تعتمد على قوة الحداثة والمواضعة الثقافية التي تظهر عبرها.**"[2]

ومن الممكن أن يختلط مفهوم التأثير بالتقليد، ويؤكّد (أولريش فايسشتاين) أنّه: "**على الرغم من ارتباط عملية (التأثير) بعملية (التقليد) أو (الاستعارة) إلا أنّه لكل واحد معناه الذي يختلف اختلافا حادا عن معنى الآخر.**"[3]

---

[1] رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص. 47

[2] سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية، ص.128.

[3] رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص. 18.

– ويمكن توضيح الفروق بين التأثير والتقليد في النقاط التالية:

– عملية التقليد نعني بها التقبّل والتمثّل الواعي لجوانب من النص الأجنبي وهي تحصر قدرات "المُقلّد" ولا تجعله يُظهر طاقاته الإبداعية في عمله.[1]

– في حين أنّ التأثير يتجاوز بعض جوانب النص الأجنبي، فيتجاوز عملية التبّني لبعض الجوانب المعينـة من النص الأجنبي، ويمكن أن يظهر في تقليد أحد الكتّاب لهذا العمل الأدبي بطريقة تناسب ذوق أبناء وطنه وتبرز مقدرته الإبداعية.[2]

– إنّ التقليد يرتبط بالتفصيلات المادية للعمل الأدبي مثل: "**ملامح البناء الفني والفصول والأبواب والأساليب والاستعارات المحددة، في حين أنّ التأثير يشي بوجود نقل أقّل مادية وأكثر صعوبة في تحديده تبعاً لتغيّر الشكل ونظرة المتلّقي الفنّية والفكرية.**"[3]

ومن الفروق بين التأثير والتقليد التي أبرزها (محمد الطاهر مكي) التالية:[4]

– التأثير تقليد لا شعوري.

– التقليد تأثير مقصود

– التأثير أمر جوهري يعدل شخصية المؤلف الفنية، ويجعل المتأثر عملا ذاتيا بالضرورة، ولا يقتصر على التفاصيل الفردية، أو الصور، أو الاستعارات أو حتى المصادر، ولو أنّه يشملها جميعا، فهو شيء يتسرّب إلى العمل الفنّي، ويتخلّله ويظهر

[1] ينظر: رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص.19.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.18
[3] محمد الطاهر مكي، الأدب المقارن، ص.276
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

من خلاله عمله، ولا تدخل في نطاقه النقول الحرفية.

إنّ حديثنا عن التقليد يستدعي حديثا عن الاستعارة باعتبارها فرعا من فروع التقليد بمعناه الواسع، فالاستعارة: "**تبدأ من مرحلة إعادة صياغة أفضل الأجزاء المكونة لعمل أجنبي بأسلوب يتناسب مع الذوق القومي العام وحتى مرحلة التبنّي لأحد الأساليب أو الخطط الفنية الأجنبية.**"[1]

ومثال ذلك إعادة (باوند Pond) لصياغة النماذج القديمة من الشعر الروسي، ويكمن الفرق بين (**التقليد**) و(**الاستعارة**) أنّ هذه الأخيرة "**خاصة من عمل مكتوب بلغة أجنبية فإنّ الكاتب شأنه شأن المترجم مقيّد بالنص الأصلي، لكنّه في حالة التقليد لا يتقيّد بالنص الأصلي.**"[2]

1-2. بين التأثير والتلقي:

إنّ عملية التأثير والتأثّر لا يمكن أن تحدث بين الكتاب ما لم تكن هناك عملية تلقّ واستقبال لتلك الأعمال الأدبية، خارج حدودها القومية، وقبل الإشارة إلى تلك الفروق يمكن تحديد المصطلح المستخدم، والتمييز بين مصطلحي "التلقي" و"الاستقبال" فنجد المصطلح الغربي Réception* بمعنى استقبال وتلق[3] و"**التمايز في الدلالة بين مفهوم الاستقبال، ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب وفي مجرى الإلف**

[1] رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص.19 .
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
* اعتمدنا على ترجمتنا الخاصة لهذا المصطلح .
[3] Le petit Larousse illustre , paris , 2006, p. 904.

والعادة بالنسبة للأذن الأجنبية، والكثير الغالب في الاستعمالات عند العرب هو استخدام مادة "التلقي" بمشتقاتها مضافة إلى النص، سواء كان النص خبرا أو حديثا أو خطابا أو شعرا."[1]

وورد مصطلح التلّقي في القرآن الكريم في عدّة آيات منها قوله تعالى:﴿ **فتلّقى آدم من ربّه كلمات فتاب عليه إنّه هو التوّاب الرّحيم**﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿**إذ يتلّقى المتلقيّان عن اليمين وعن الشمال قعيد**﴾[3]

كما استعمل في تراثنا النقدي مصطلح الإلقاء والتلّقي **فلم يصرحوا بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه أو استقباله، فآثروا الإلقاء والتلّقي وجعلوها فنا، وخاصة في مجال النص الأدبي، وتفاعل النص يتم في إطار تتواصل فيه اهتمامات الملتقي بمشاعر الملقي، ولهذا يعبّر فقدان التفاعل مع النص في هذه العملية بقوله: "فلان لا يلقي بالا لما يقال"، وفي الحديث: "إنّ الرجل يتكلم بالكلمة ما يلقي لها بالا يهوي بها في النار."**[4]

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التقي بين المذاهب، الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط .1، 1996، ص.13.
[2] سورة البقرة، الآية: 37 .
[3] سورة ق، الآية:17 .
[4] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، ص.14.

وظهر في النقد الغربي نظرية تهتم بالمتلقي وجمالياته أطلق عليها جمالية التلقي أو جمالية الاستقبال، ومن مؤسسيها (هانس روبير ياوس Hans Robert Jaus) و(فولفغانغ أيزر F. Isar) وهي نظرية تعني "**بالمتلقي الأدبي والتأثير والاستجابة**"[1] وانصب اهتمام أصحاب هذه النظرية على القارئ، فهي "**تعد القارئ مكانا حاسما.**"[2]

إنّ القارئ في تفاعله مع النص "**لم يعد تلك الذات السلبية التي تتلقى العمل باستسلام، بل أصبح فاعلا يؤثر في النص، ويصنع دلالته من جديد، لأن القراءة تفاعل بين موضوع النص والوعي الفردي.**"[3]

ركزت نظرية الاستقبال على القارئ واستقباله للنص[4]، واعتبر جوهر العمل الأدبي عند (أيزر): "**لا يعود إلى النص ولكن إلى إجراءات يتم فيها التفاعل بين تخيّل القارئ والبنى النصية**"[5].

وميّز (ياوس) بين التأثير وعملية التلقي بحيث قال: "**التأثير يبقى محدّدا عبر العمل ولهذا فهو يحافظ على روابط مع الماضي الذي ولد فيه العمل، وبين التلقي الذي يعتمد على المُلتقي الفعّال والحرّ، والذي يحكم وفق المعايير الجمالية**

---

[1] عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أوربا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، د. ط، د. ت، ص.9.

[2] جان ستارونسكي، ايف شيقريل، دانيال هنري باجو، في نظرية التلقي، تر. غسان السيد، دار الغد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط.1، 2000، ص.107.

[3] المرجع نفسه، ص.111 .

[4] ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، تر. رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط.1، 1992، ص.247.

[5] المرجع نفسه، ص .248 .

في عصره، فيعدل عبر وجوده الحاضر، حدود الحوار."[1]

وبذلك فإنّ تمييز (ياوس) التأثير عن التلقي يعود إلى عامل الزمن "**فيكون الأثر الذي ينتجه العمل الأدبي بالظرف الذي ولد فيه والذي شمله بجملة من المعطيات المؤثرة في نشأته وتكوينه، فهو يرتبط بذلك الماضي ويزامنه ويأخذ من قدرته إلى إحداث الأثر، أمّا التلقي فيكون حركة حرّة منطلقة تتخطى عامل الزمن الماضي وتدخل في حوار مع الحاضر ‹حاضر القراءة› ."**[2]

نستشف من خلال ذلك أن نظرية ياوس للتلقي كانت على اعتبار مساءلة النص من زمن غير زمنه "**أما الأثر فمقصور على الصورة التي وقف عندها النص عند نشأته فأضحى شيئا ساكنا في الماضي."**[3]

ويكمن الفارق بين التأثير والتلقي في كون هذا الأخير "**يخضع لمستويات مختلفة تصنيف الفاعلين من جهة وفي جملة الشروط المصاحبة للفعل القرائي من جهة أخرى من عوامل داخلية وخارجية تؤطر القراءة وتوّجهها**"[4]، كما ترتكز دراسة التلقي في حين يركز التأثير على النص، ويرمز إلى نتيجة عملية القراءة "**فالتأثير وصف لحالة القارئ الناتجة عن مسببات يبحث عنها النص وفي ذات القارئ على السواء."**[5] أما التلقي فهو

---

[1] جان ستار ونسكي، في نظرية التلقي، ص.23 .
[2] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، د. ط، 2007 ، ص. 107، ص. 108.
[3] المرجع نفسه، ص . 108.
[4] حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص. 108 .
[5] المرجع نفسه، ص.107.

يمثل "**تحقيقا للنص من طرف القارئ عند استنطاق شبكاته العلامية، والتأثير هو مجموع وجهات النظر التي تستمر إلى ما بعد التلقي القائم.**"[1]

من خلال استقصائنا لبعض الفروق بين عمليتيّ التأثير والتلقي، فلا يمكن إزاحة أحدهما عن الآخر، فحتى عملية التأثير يجب أن تسبقها عملية التلقي أولاً، "**فجملة لا تأثير بدون تلق لا تقبل أن تعكس ما دامت التأثيرات تحدث من جراء التلقيات المدركة.**"[2]

2- أنواع التأثيرات:

عرفت عملية التأثيرات أنواعا مختلفة نستعرض بعضها:

2-1. التأثير عن طريق الشخصية الروحية أو التأثير العقلي:

من الكتّاب من يكون لهم تأثير عن طريق شخصياتهم "**سواء الأخلاقية أو الفكرية وبصورهم الحقيقية أو الأسطورية، كما تظهر في كتاباتهم أو بتفكيرهم الخاص.**"[3]

ونلمح هذا التأثير من خلال مؤلفاتهم "**فجزء كبير من التأثير الذي أحدثه (جون جاك روسو) يعود إلى افتتان القارئ بصراحته وعطفه على الإنسانية واستبساله في الدفاع عنها، ومن مثل هذا يمكن أن يقال عن فكر (فولتير) الساخر، وفلسفة (يونج) المتشائمة، وزهد (أبي العلاء) المتأمل...**"[1]

---

[1] حبيب مونسي، نظرية القراءة في النقد المعاصر، ص.106.

[2] المرجع نفسه، ص.107.

[3] بول فان تيغم، الأدب المقارن، تر. سامي مصباح الحسامي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط، د .ت، ص. 118 .

2-2. التأثير الفنّي أو التقني:

بعض الكتّاب من كان لهم تأثير تقني خالص "**فكانوا أساتذة أو نماذج في الأشكال الفنية التي ابتكروها أو جدّدوها، وإنّ ما نحفظه عنهم ناتج عن مؤلّفاتهم المعتبرة كمؤلّفات فنية، لا عن موقفهم من الحياة أو الأفكار العامة السائدة.**"[2]

ومن النماذج المشهورة لهذا النوع من التأثير"**دور بديع الزمان الهمذاني وابن دريد في خلق فن المقامة، وشكسبير في بعث المسرح جنسا، وكورناي وراسين وأسلوب مآسيهما...** "[3]

2-3. التأثير بالموضوعات:

قد شاع هذا النوع من التأثيرات في القرنين السادس عشر والسابع عشر ومثال ذلك اسبانيا "**التي ظلت بتاريخها الإسلامي والمسيحي والصراع الذي شهدته، تمدّ أوربا كلها على امتداد قرن من الزمان تقريبا من (1570- 1660) بمواضيع المسرحيات والمواقف من المآسي والملاهي.**"[4]

ومن أمثلته كذلك ما أشار إليه (سعيد علوش): "**كاقتباس الموضوعات من المسرح الاسباني بوساطة كتّابنا الفاجعين في القرن السابع عشر، وبدعة تصوير**

---

[1] محمد الطاهر مكي، الأدب المقارن، ص.273.
[2] بول فان تيغم، الأدب المقارن، ص.119.
[3] محمد الطاهر مكي، الأدب المقارن، ص.273.
[4] المرجع نفسه، ص.274.

الطبيعة في عصر ما قبل الرومانتيكة"[1]، وهذا النوع من التأثير يركّز على حصر الأشخاص المقلّدين في المادة وحدها، وقد اعتبره (بول فان تيغم) أنّه: "**لم يتجاوز في نظر النقد الحديث الانتحال.**"[2]

2-4. تأثير كاتب بأفكاره في الأجانب:

ويكون عن طريق تأثير كاتب ما بأفكاره على الآخرين "**على نحو ما أثّر ماكيفلي ومونتسيكو في السياسة، وفولتير وروسو في الفلسفة، وبوالو وليسنج في الفن والنقد ...** "[3]

2-5. تأثير كتاب أدب من الآداب في الآداب الأخرى:

يعتبر هذا النوع ميدان خصب في الأدب المقارن "**وهو ميدان المؤلفين وتأثيرهم على كتاب أو بيئة أو جنس من البيئات والأجناس الأدبية في بلد آخر سواء كان التأثير لكاتب واحد أو مجموعة من الكتاب**"[4]، ومن أمثلته ما ذكره (بول فان تيغم): "**نحو تأثير مولير في كونغريف وهولبرج.. وتأثير دكنز في فريتاغ وتأثير بايرون في هين...**"[5]، ومن نماذجه كذلك تأثير أدب في أمّة أي في شعب نحو "**كتاب (فرجيل روسل) القيّم عن "تأثير الأدب الألماني في فرنسا...**"[6]

---

[1] سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 1987 ص.89.

[2] بول فان تيغم، الأدب المقارن، ص.120.

[3] محمد الطاهر مكي، الأدب المقارن، ص.274.

[4] غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، ط.5، د.ت، ص.329.

[5] بول فان تيغم، الأدب المقارن، ص.108.

[6] المرجع نفسه، ص.105.

2-6. التأثير الأدبي:

يتمثل في طبيعة التأثر التي تكون بين عملين أدبيين أو أكثر، وهذا النوع من الدراسة هو الذي ركّز عليه المفهوم الفرنسي للأدب المقارن.[1]

ومن أمثلته دراسة مقارنة بين مسرحية "بيجماليون Pygmalion " (لجورج بيرنارد شو G.B.Shaw) ومسرحية (توفيق الحكيم) التي تحمل نفس العنوان، أو المقارنة بين الشعر العربي والشعر الفارسي.

2-7. التأثير غير الأدبي:

هذا النوع يشمل الكتّاب الذين يأخذون من بعض الأعمال مع التغيير في صياغتها وصورتها، فالكاتب المتأثّر "**يعتمد على بعض المواد الأولية ويعيد صياغتها بمهارة في صورة عمل أدبي، ومثاله الدراسة المقارنة بين رفاعة الطهطاوي والحضارة الفرنسية.**"[2]

3- أشكال التأثيرات:

ظهرت عدة أشكال للتأثيرات نذكر منها:

3-1. التأثير العكسي أوالسلبي:

يكون نتيجة ردّ فعل لآراء واتجاهات فنية محدّدة "**فقد تؤثر بعض الأعمال الفنية تأثيرا سلبيا على أحد الكتّاب الوطنيين، وذلك عندما يجد نفسه مضطرا للكتابة**

[1] ينظر: رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص.11.
[2] المرجع نفسه، ص.12.

بشكل يردّ فيه على هجوم الأدب الأجنبي على شخصيات وطنية لها تقديرها واحترامها البالغ"[1]، ومن أمثلته التي توضح هذا النوع من التأثير هو تأثّر(أحمد شوقي) "مصرع كليوباترا" 1927 بالأعمال المسرحية الغربية التي أظهرت هذه الملكة في صورة امرأة بغيّ، فحاول شوقي إظهارها عكس ذلك، فكان هذا التأثير عكسياً.

3-2. التأثير الإيجابي:

هو عكس التأثير السلبي، بحيث "**يعتمد الكتاب الوطنيون على عدد معيّن من المصادر الأدبية الأجنبية في خلق أعمال ناجحة لهم** "[2]، وبذلك تكون نتيجة التأثير إيجابية لأنّها أثرت عمل الأدب.

3-3. التأثير المباشر:

ويكون بين أديبين تفصلان بينهما الحدود اللغوية والجغرافية "**إذ ثبت وجود اتصال فعلي بين مؤلفيْن ينتميان إلى هذين الأديبين**"[3]، أي يجب أن يكون هناك علاقة مباشرة بين المؤلفين أو اطلاع كاتب العمل على النص الأصلي للمؤلف الآخر، وهنا وجب توفر الدقّة وتحرّي الحقيقة لدى المقارنين لإثبات الصلة والعلاقة، كالاتصالات الشخصية أو الرسائل وغيرها.

[1] رينيه إيتيامبل، أزمة الأدب المقارن ص.20.
[2] المرجع نفسه، ص.20.
[3] المرجع نفسه، ص.12.

3-4. التأثير غير المباشر:

يحدث هذا الشكل من التأثير بين أديبين لم يكن بينهما اتصال مباشرا بسبب اللغة ولكن يحدث الاتصال عن طريق وسائط كالصحف، والدوريات، والجمعيات الأدبية، وحتى الأشخاص.

3-5. التأثير الخاطئ:

التأثير الخاطئ يكون نتيجة عدم التأكّد من المصادر التي تأثّر بها الكاتب فقد يتأثّر أحد الكتّاب بكاتب آخر من وطنه، وهو يعتقد أنه متأثر بنصوص أجنبية.[1]

هذه بعض أنواع التأثيرات التي حاولنا من خلالها أن نبيّن أنّ عملية التأثير تتّخذ عدّة أشكال في ظهورها "**فهي مباشرة وتاريخية في فترة النهضات الأدبية، وهي ضمنية في فترة ازدهار الآداب ومواجهتها لأنماط معرفية وحضارية متشابهة في كل تطوّر أدبي.**"[2]

4- مستويات التأثير والتأثّر:

يختلف تصنيف مستويات التأثير بحسب اختلاف المناهج والتوجّهات النقدية، وقد قام (حاتم الصكر) من خلال دراسة قام بها إلى تصنيف التأثير والتأثّر لثلاثة مستويات[3]:

4-1. المستوى المقارني:

---

[1] ينظر: رينيه ايتيامبل، أزمة الأدب المقارن، ص. 15 .

[2] سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية، ص.122 .

[3] ينظر: حاتم الصكر، تنصيف الآخر في المصطلح والنظرية والتطبيق، ضمن كتاب المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، فخري صالح ، مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1 ، 1995، ص.17.

لا يمكن دراسة موضوع التأثير والتأثّر دون إطاره المقارني، وقد نشأت هذه المقولة في ظل صعود الأدب المقارن وازدهار أُطروحات المدرسة الفرنسية، حيث حدّد المقارنون الفرنسيون حقل الأدب المقارن وفاعليه بالتأثّر والتأثير من خلال الصلات بين الآداب والأدباء في بلدان مختلفة وبلغات مختلفة، ونقف هنا عند ما يسميه (بول فان تيغم) "التأثيرات المتنقلة أو المشعة" ويعني بها تلك التجسيدات الحاصلة بسبب صدورها عن نقطة مشتركة(كتاب أو مجموعة كتب أوأفكار..) وتشّع هذه النقطة في اتجاهات عدّة فنجدها في بلدان أجنبية.

4-2. المستوى الأيديولوجي:

وهو الذي يعبّر عن خطاب الاستشراق ملتقياً بإشعاع النص في المنهجيات المقارنة الفرنسية، فإذا كان النص القومي يشّع على الآخرين، فإنّ الاستشراق أعطى المؤثر بعدا أيديولوجيا بظهور المركزية الغربية و(مؤلفا) قوي السطوع لآلاف النصوص التالية، وغدا كل إرسال تأثيرا يتم بفاعلية الأثر (الاستقبال) المنوط بالشرق دائما، كما أنّ الغرب بات دائما يمثله النص المشّع المولد أو البؤرة، وغلب الأمر على موجات الاستشراق التي جاءت لدراسة العقل العربي عبر المنتوج التراثي خاصّة.

4-3. المستوى الفني:

يمثّل استقصاء لِما يتركه كاتب في نص أو يتركه واحد من أفراد النوع في اللغة القومية ذاتها أحيانا، كما يمُس في بعض معالجاته الأشكال والتقنيات، فضلا عن الصور البلاغيـة، والـصياغات، والأفكـار، والموضـوعات، ومراعاتهـا للمعـاني الـشائعة، وتـوارد الخـواطر وتجويـد القـول المـأخوذ فنيـا، فهـو يـضيء نقـاط العتمـة والتخلّـف، والتطـوّر فـي الأنواع الأدبية وتأسيس شعرياتها.

والجدول التالي يلخص المستويات الثلاثة:[1]

المستوى	***المرسل المركزي***	***المستقبل***	***الوساطة***
المقارني	النص الأول	النص الثاني	الأدب المقارن
الأيديولوجي	الغرب	الشرق	الاستشراق
الفني	النص السابق	النص اللاحق	الدراسات الفنية

المبحث الثاني : التناص – المفهوم . الأنواع . الأشكال و الآليات . المستويات–

[1] حاتم الصكر، تنصيف الآخر في المصطلح والنظرية والتطبيق، ص.24.

1- مفهوم التناص :

استطاعت المدرسة الفرنسية وبعد دخول مفهوم التأثير صياغة مصطلح التناص، وذلك على يد (ميخائيل باختين MiKhail Bakhtin) 1895 الذي استعمل مفهوما مقاربا لمفهوم التناص، لتأتي بعده الباحثة البلغارية (جوليا كريستيفاJolia Kristiva) لتوضح المصطلح من خلال المقدمة التي كتبتها للترجمة الفرنسية لنظرية الرواية عند (دوستيفسكي)، ووظفته أيضا في دراستها "نص الرواية" التي نشرتها عام 1970 ليلج بعد ذلك إلى عالم الدراسات البنيوية والسيميائية، ويُتداول كمفهوم من مفاهيم ما بعد البنيوية والنقد التفكيكي.[1]

وتستعمل نظرية التناص على النص الأدبي من خلال تفاعله مع النصوص الأخرى، ولفظة التناصة Intertextualité مركبة من كلمتين Textualité/Inter وهي بذلك أكثر ثراء من نظرية الأدب المقارن حيث "**تربطها علاقة شبه موّحدة هي علاقة التأثير والتأثّر، ولكنها تنفرد عنها كونها أشمل منها، لأن نظرية التناص تضمّ الموروث الإنساني السابق والمتزامن للنص المكتوب بما فيه الأدب المقارن نفسه، ودون إعطاء أدنى اهتمام للصّلات التاريخية واختلاف اللغات.** "[2]

[1] ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي البلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، إفريقيا الشرق، المغرب، د. ط ، 2007، ص.17.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر،د.ط، 2003 ، ص .138 .

استخدم التناص في بداية توظيفه مع (باختين) و(كرستيفا) على أساس مفهوم "**يتعلّق الصلات التي تربط نصا بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمنا، عن قصد أو غير قصد**"[1]، وهذا التفاعل هو الذي يؤّدي إلى إتّباع نص جديد، نص يتبيّن من خلاله "**مدى فاعلية النصوص داخل البناء الجديد وبالتالي تمفصلها داخل السياق الجديد.**"[2]

فالتناص يسمح للنصوص بالتفاعل مع بعضها البعض "**فهو فعالية تماهي أو تباين بين النصوص**"[3]، وكل كلام نراه بأسلوب جديد ما هو في الواقع إلا حمولة بداخلها رصيد من الأساليب السابقة، التي تتكون وتظهر بدون وعي في أسلوب مختلف يظهر متفردا "**لكنها تحمل في طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمّنة بشكل أو بآخر مهما كانت التحولات التي تجري عليها.**"[4]

ونتيجة لذلك نجد في النصوص حضورا لثقافات وتقاطعات زمانية ومكانية مختلفة تسمح بجعله عملا إبداعيا وخلاّقا، ولكن عند توظيف هذه النصوص المختلفة، على المبدع أن يجيد توظيفها حتى لا يقع في التكرار، ويصبح مجرد ناسخ لعمل غيره، وبذلك يفقد العمل خصوصيّته وجماليّته "**فالتناص في مفهومه الحداثي مصطلح نقدي وأداة**

---

[1] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2006 ، ص.17.
[2] حسين خمري، فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط.1، 2002، ص.104.
[3] حافظ المغربي، تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط .1، جويلية ،2006، ص.161.
[4] مصطفى السعدني، في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 2005 ص.92.

مفهومية تقوم على أبعاد فكرية وإيديولوجية يتشرّب بها المبدع، وينطلق منها في إنتاج أعماله الفنية."[1]

فهناك دائما نص قاعدي وأساسي يتحاور مع باقي النصوص، وينطلق منه كما سمّاه (جمال مباركي) النص المؤسس(Subtexte)، وهو "**النص المركزي الذي تستحضره وتحاوره النصوص اللاحقة في آداب الحضارات المختلفة وهو النص الأصلي الذي يصعب علينا تحديد تداخله مع النصوص التي سبقته."**[2]

وبالعودة إلى معنى المصطلح في اللغة الفرنسية، فقد ورد في المعجم الفرنسي على أنّه مجموع أو مجموعة التداخلات والتعالقات التي يمكن لنص، وخاصة النص الأدبي أن يتعالق فيها مع نص أو نصوص أخرى، على مستوى هيكلية إبداعية بالاقتباس، والانتحال، والتلميح، والمعارضة الأدبية، وعلى مستوى القارئ في تأويل عمل المبدع واكتشاف النصوص الغائبة في النص نفسه.[3]

وورد في لسان العرب لفظ "**النّص: رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصّه نصّا، رفعه وكل ما أظهر فقد نص، وأصل النص أقصى الشيء وغايته."**[4]

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص. 118 .
وينظر كذلك: سهيل فرح، أليغ كولوبوف، حوار الحضارات– المعنى– الأفكار– التقنيات – منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط.1 ،2008 ، ص.411.

[2] جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص. 122.

[3] Le petit larousse illustré, édition larousse, paris, France,2007, p. 591.

[4] ابن منظور، لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط ، د.ت ، مادة (نص) ص.97، ص .98.

أمّا مفهوم النص اصطلاحا، فقد تعدّد بتعدّد النّقاد ومناهجهم النقدية، فعرّفه (فان ديك) بأنّه: "**المفهوم الحدسي للنص يحيل عادة على ألوان، أي على متوالية من الأقوال ذات طول كخطاب مكون من عدّة جمل مثلا ... ويمكن أن يتركّب النص من جملة واحدة أو حتى من كلمة واحدة كما في حال الأمر"تعال" مثلا**".[1]

والنص كما يراه (سعيد يقطين) يشكل عالم دلالات وبيانات يتم إنتاجها من خلال ذات النص، كما تتجلّى من خلال الكتّاب والقارئ[2]، كما أنّه حسب (يقطين) دائما تبادل نصوص أي تناص "**إذ نجد في فضاء النص عدة نصوص تتقاطع وتتحايد**"[3]، ممّا يجعل من حضور خطاب الآخر في الخطاب الأدبي الجديد تنّوعا في النصوص ويصبح "**الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره**"[4]، وبالتالي شئنا أم أبينا، فإن التناص يعتبر خاصة ولازمة لكل إنتاج لغوي أيّاً كان نوعه: "**فليس هناك كلام يبدأ من صمت، فكل كلام يبدأ مهما كانت خصوصيته من كلام قد سبقه.**"[5]

---

[1] فان ديك، النص بنياته ووظائفه، مدخل إلى علم النص، ترجمة محمد العمري، ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.2، 2004، ص. 49.

[2] ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2001، ص. 150.

[3] المرجع نفسه، ص.20.

[4] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.3، جويلية، 1992، ص. 124.

[5] عيساني بلقاسم، النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، تخصص الدراسات النقدية والمقارنة، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، د.ط، 2005، 2006، ص. 15.

ويؤكّد (عبد المالك مرتاض) هذا بقوله: "**فيكتب نصا جديدا غير نص القراءة الذي قرأ، والذي قد يكون أوحى إليه بأن يكتب ما كتب أنه ينسج لغة أخرى جديدة متمحضة له، خاصة به، إنه يتكاتب معها إن شئت أن يتأدب وإياها إن شئت أيضا، لم يعد محرما فعل ذلك الآن لكنه تخلّى عن وضع القارئ الذي كانه واستحال وضع الكاتب الذي هو بصدد أن يكونه.**"[1]

1-1.التناص في النقد العربي القديم:

عرف العرب "التناص" وأسهبوا في دراسته ومعرفة مفهومه وأبعاده وتحليله وإن لم يستخدموا المصطلح المتعارف عليه حديثا (التناص)، والذي استعمله كل من (جوليا كرستيفا) و(رولان بارت) في الثلث الأخير من القرن العشرين.[2]

وقد عرفت فكرة التناص من خلال تلك المناقشات والأفكار التي دارت حول السرقات الأدبية: "**حيث أخذ الإحداثيون الفرنسيون هذا المعنى من (جان جيرود) وسواه فلم يشيروا إليه وهو أسبق منهم إلى تأسيس فكرة التناص، وذلك حين أطلق على السرقات الأدبية مصطلحا جديدا هو "التناص Intertextualité**."[3]

---

[1] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط،د.ت، ص.159، ص.160.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، د.ط، 2007، ص. 194.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص. 193.

وبعودتنا إلى جذور نظرية التناص في البلاغة العربية، نجد من الأوائل الذين وضعوا مصطلح "السرقات" **وبلورو مفهومه في النقد العربي وإرسو مبادئه وخصّوه بحيّز واسع من التفكير (أبوالحسن الجرجاني) في كتابه:** "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، فورد فيه: "**السرقات الشعرية ... هذا باب لا ينهض به إلاّ الناقد البصير والعالم المبرّز، وليس كلّ من تعرّض له أدركه، ولا كلّ من أدركه استوفاه واستكمله، ولست تعدّ من جهابذة الكلام ونقّاد الشعر حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبته ومنازله فتفصل بين السّرق والغضب وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرّق بين المشترك الذي لا يجوز إدّعاء السّرق فيه والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختّص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا، والمشارك له محتذيا تابعا، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يُقال فيه، أخذ ونقل، والكلمة التي يصحّ أن يقال فيها، هي لفلان دون فلان**".[1]

وكما أشار (الجرجاني) إلى إمكانية الاشتراك في المعاني في باب خصّه في كتابه حيث قال: "**فمتى نظرت فرأيت أن تشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع الماضي بالسيف والنار، والصبّ المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره، والسقيم في أنينه وتألّمه، أمور**

[1] أبو الحسن الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة، تح. محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط، د.ت، ص. 183.

متقرّرة في النفوس متصورة للعقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح والأعجم، والشاعر والفحم، حكمت بأنّ السرقة عنها منتفية، والأخذ بالإتباع مستحيل ممتنع، وفصلت بين ما يشبه هذا ويباينه، وما يلحق به وما يتميّز عنه، ثم اعتبرت ما يصّح فيه الاختراع والابتداع، فوجدت منه مستفيضا متداولا متناقلا لا يعدّ في عصرنا منقولا، ولا يُحسب مأخوذا وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به وأوّله للذي سبق إليه".[1]

اعتبر (الجرجاني) الاشتراك في المعاني لا يعدّ من السرقة "**فالمعاني المشتركة المتداولة المتناقلة بين الكتّاب والشعراء التي يصّح فيها الاختراع والابتداع لا تعدّ سرقة**"[2]، لقد استطاع (الجرجاني) في كتابه الوساطة وفي كتابيه "أسرار البلاغة"[3] و"دلائل الإعجاز"[4] أن يقف على أهم أسس التناص من خلال عدم اعتبار الكلام المتداول والمنقول سرقة، حيث "**أسّس نظرية التناص التي ترفض الاشتغال بهذه المتشابهات من الأفكار والألفاظ وترى ذلك أمرا جاريا يقع لجميع الكتّاب الذين يأخذون من الثقافة العامة فيغترفون منها، ولذلك يشترك فيه عامة الأدباء.** "[5]

---

[1] أبو الحسن الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومة، ص. 183، ص.184.
[2] المصدر نفسه، ص.183.
[3] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان، المنصورة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص.349.
[4] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1424 هـ، 2003م، ص.428.
[5] ربى عبد القادر رباعي، البلاغة العربية وقضايا النقد العربي، التضمين والتناص أنموذجا، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1426 هـ، 2006، ص.26.

ووضع الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز" فصلا بعنوان "**الاحتذاء والأخذ والسرقة الشعرية عند الشعراء**" شرح وميّز من خلاله كل مصطلح على حده؛ فعرّف الاحتذاء بقوله: "**اعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض– أسلوبا والأسلوب الضربُ من النظم والطريقة فيه – فيعتمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فيُشبَّه بمن يقطع من أديمه نعلا قد قطعها صاحبها فيقال قد احتذى على مثاله وذلك مثل أنّ (الفرزدق) قال: "أترجو ربيعٌ أن تجيء صغارها بخير وقد أعيا رُبيعا كبارها" واحتذاه البغيث قال: "أترجو كليبٌ أن تجيء حديثها بخير وقد أعيا كُليبا قديمُها**"[1]، كما أورد أمثلة عديدة حول أخذ البحتري وأبي تمام عن الفرزدق، وذكر الاحتجاج بالاحتذاء والتحدي على أنّ الفصاحة بحسب المعنى.[2]

لقد اعتبر النقاد العرب القدماء أنّ التقليد ضرورة ولازمة من ضرورات ثقافة الشاعر، ولكنهم في الوقت نفسه "**يكرهون للشاعر أن يعيش على فتات موائد غيره، ويؤمنون بأنّ واجبا عليه أن يسهم مع الشعراء في أن يكون له نصيب من المعاني التي وصل إليها بتفكيره الخاص.**"[3]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص.428.
[2] ينظر:المصدر نفسه، ص.430، ص.431 .
[3] أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط مارس، 2003، ص.381.

وقد استخدم النقاد مصطلحات متباينة للدلالة على السرقات، فوظّف (ابن رشيق القيرواني) مصطلح الأخذ فقال: "**وأمّا بشّار فقد شبّهوه بامرئ القيس لتقدمه على المولدين، وأخذهم عنه**"[1]، كما أشار (ابن رشيق) إلى التوليد: "**وهو أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدَّمه أو يزيد فيه زيادة، فذلك يسمى توليدا وليس باختراع لما فيه من اقتداء بغيره، ولا يقال له أيضا سرقة إذا كان ليس آخذا على وجهه مثال ذلك قول امرئ القيس:**

سموتُ إليها بعدما نام أهلها سمُوَّ حبَاب الماء حالا على حال

فقال (عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة) وقيل وضّاح اليمن:

فأسقط علينا كسقوط النّدى ليلة لا ناه ولا زاجرُ

فولّد معنى مليحا، اقتدى فيه بمعنى امرئ القيس دون أن يشركه في شيء من لفظه أو ينحو نحوه إلاّ في المحصول."[2]

ووردت لفظة السرقة في قوله "**قول أبي محجن الثقفي في وصف قينة ترفع الصوت أحيانا وتُخفضه كما يطنّ ذباب الروضة، فأيّ قينة تحب أن تشبّه بالذباب؟ وقد سرق بيت عنترة، وقلبه الغردُ فأفسده.**"[3]

---

[1] أبوعلي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج.1، ط.1، 1420هـ ، 2000، ص.12.

[2] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، صلاح الدين الهواري، هدى عودة، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،ج.2، ط.1، 1420هـ، 2000 ، ص.423.

[3] المصدر نفسه، ص.495 .

وأبدى (ابن رشيق) رأيه في أخذ المحدثين عن القدماء "**إنّما مثل القدماء والمحدثين مثلُ رجلين، ابتدأ هذا البناء فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر فنقشه وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا المنوال وإن حسُن، والقدرة ظاهرة على ذاك وإن خشُن.**"[1]

ويتوقف (حازم القرطاجني) عند معنى السرقات الشعرية فيقول: "**ومن الشعراء من يمشي على نهج غيره في المنزع ويقتفي في ذلك أثر سواه حتى لا يكون بين شعره وشعر غيره ممّن حذا حذوه في ذلك ميزة، ومنهم من اختص بمنزع يتميّز به شعره من شعر سواه**".[2]

ورأى (القرطاجني) كيف يكون امتياز شاعر عن شاعر في الأخذ "**بأن يؤثر في شعره أبدا الميل إلى جهة لم يؤثر الناس الميل إليها ولم يأخذوا فيها مأخذه، فيتميّز شعره بهذا عن شعرهم، وإمّا بأن لا يسلك أبدا في جميع الجهات التي يميل بكلامه إليها مذهب شاعر واحد ولكن يقتفي أثر واحد في الميل إلى جهة وأثر آخر في الميل إلى جهة أخرى، وكذلك جهة يأخذ بمذهب شاعر، فتكون طريقته طريقة مركبّة، فيتميّز كلامه كذلك وتصير له صورة مخصوصة.**"[3]

كما نجد (أبا هلال العسكري) في الصناعتين قد أورد فيه بابا سادسا وسمّاه "في حسن الأخذ وحلّ المنظوم" قدّم شروطا في حسن الأخذ فقال: " **ليس لأحد من أصناف**

---

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج.1، ص.139.
[2] أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.3، 1986، ص.366.
[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم إذا أخذوها أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها، ولو أن القائل يؤّدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول ... وإنّما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين".[1]

كما كان (الآمدي) من الذين اهتموا بالسرقات الشعرية، وخصّص بابا لذلك في كتابه "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري" لسرقات (أبي تمّام) حيث قال: "**إنّ الذي خفي من سرقاته أكثر ممّا ظهر منها على كثرتها.**"[2]

وأورد بابا آخر في أخذ البحتري من معاني (أبي تمّام) خاصة، وقد نبّه إلى مسألة الأخذ أو السرقة إلى التركيز على المعنى، بحيث اعتبر أنّ السرقة تكون للمعاني وليس للألفاظ فجاء فيه: "**ينبغي لمن نظر في هذا الكتاب أن لا يجعل بأن يقول: هذا مأخوذ من هذا، حتى يتأمّل المعنى دون اللفظ، ويعمل الفكر فيما خفي وإنّما المسروق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه وأبعد آخذه في أخذه**"[3].

---

[1] أبو الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تح. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.2، 1404 هـ، 1984 م، ص.217.

[2] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح .أحمد صقر، دار المعارف، ج.1، ط.4 ، ص. 59.

[3] المصدر نفسه، ص.345.

والملاحظ أنّ دراسات القدامى جلّها كانت تتمحور حول الشعر لاحتفائهم به في ذلك الوقت رغم وجود كتّاب كبار أمثال (الجاحظ) وغيره، وإضافة إلى اهتمامهم بالسرقة والأخذ وُجد كذلك اهتمام بالتضمين من قبل (ابن سلام الجمحي) في كتابه "طبقات فحول الشعراء"، وفي أكثر من موضع فيه، كما أورد مصطلح الاحتذاء.[1]

وتحدّث (ابن طباطبا) في عيار الشعر عن المعاني المشتركة بين الشعراء في باب سمّاه "السرقات" يقول فيه: "**وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكُسوة التي لم يُعب بل وجب له الفضل ولُطفه وإحسانه فيه.**"[2]

وقد آثر بعض النقاد القدامى لفظة الأخذ على السرقة، ومنهم (ابن قتيبة) "**لأنّه ممّن كانوا يؤمنون بأن كل جديد لا يتسنى له الوجود إلا في الانبثاق من القديم وأن تداخل العطاءات البشرية أمر مشروع لأن الكلام كالماء والهواء عطاء لا حدود له ولا يمكن الوقوف على السارق الحقيقي فيها ... ولا ضير على الخالف أن يأخذ من السالف بل هكذا يجب أن يكون الإتبّاع، ولهذا كان مسوغ استخدام الأخذ من السرق والغضب وغير ذلك.**"[3]

---

[1] ينظر: أبو عبد الله بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء الجاهلين والإسلاميين من نثر ونظم وعن نوابغ علمائهم وآرائهم الأدبية والفلسفية والاجتماعية والفكرية، طبعت هذه على نسخة خطية قديمة، طبعة أوربا، د. ت، ص.23 .

[2] محمد بن احمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص.212.

[3] مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ط 1991، ص.54 .

وأورد (الجاحظ) في البيان والتبيين مصطلح الاجتلاب بمعنى استعانة المتكلم بمعاني غيره وأفكارهم لفقره في معانيه قال (الجاحظ): "**قال بعض الربانيين من أدباء وأهل المعرفة في البلغاء، ممّن يكره التشادق والتعمّق، ويبغض الإغراق في القول والتكلّف والاجتلاب.**"[1]

هذه بعض الآراء التي تُظهر اهتمام النقد العربي القديم بالتناص، ولو أنّها لم تصّرح بهذا المصطلح الحداثي، إلا أنّها تناولته بالدراسة والتحليل والتفصيل قبل أن يظهر في الدراسات البنيوية الحديثة مع ظهور مفهوم التأثير والتأثّر ضمن دراسات المقارنين الفرنسيين وحظي بالاهتمام الكبير من طرفهم، ليصبح مفهوما نقدياً في نهاية الستيّنات، وليفتح المجال لمختلف التأويلات النصية الأدبية.

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح. درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط ،2004، ص.157.

1-2.التناص في الفكر النقدي الغربي:

يعود تناول مصطلح التناص Intertextualité إلى (جوليا كريستيفا) التي كتبت سنة 1970 "نص الرواية مقاربة سيميولوجية لبنية خطابية تحويلية

Le Texte du roman. approche Semiologique d'une structure " discursive transformationnelle.

إنّ مفهوم التناص في النقد الحداثي الغربي "**قد دار معظمه حول تلاقح النصوص بين حاضر مؤقّت وغائب حاضر يستشرف آفاق التلاقي مع آخر في ضمير الغيب فيما تخبّؤه قريحة المبدعين**".[1]

استخدمت (جوليا كريستيفا) مصطلح التناص في كثير من المحاولات المكتوبة بين عاميّ (1966- 1976) ظهرت في مجلة "**Quel**" و"**Critique**" وفي كتابها نص الرواية "**Le texte du roman**" وفي التقديم لكتاب "دوستوفسكي" (لباختين)، وقد عبّرت عنه(جوليا كريستيفا) في كتابها "علم النص" بالأيديُولُوجيم: "**الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها مادّيا على مختلف مستويات بناء كل نص تمتّد على طول مساره مانحة إيّاه معطياته التاريخية والاجتماعية** ".[2]

[1] حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص. المصطلح. القيمة، مجلة علامات في النقد، ج.51 مجلد .13، مارس،1425 هـ، 2004، ص.285.

[2] جوليا كريستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، د.ط.، د.ت، ص.22.

فالنص بالنسبة لـ(جوليا كريستيفا) هو: "**جهاز عبر لساني (Translinguistique)، يعيد توزيع نظام اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي هدفه الإخبار المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة أو المتزامنة معه**".[1]

واعتمدت (جوليا كريستيفا) في نظريتها للتناص من خلال ما تركه (باختين) في المقدّمة التي تصدّرت كتابه عن (دوستيوفسكي)، إذ أطلق على التناص تسميته "الأيديولوجيم"*، وتسميه كريستيفا "الصوت المتعدد"، وعرّفته بأنّه: التقاطع داخل نص عبر تعبير مأخوذ من نصوص أخرى، أوهو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر.[2]

وقد أوردت مخططا عن إنتاجية النص، وعن النص حيث ميّزت بين مستويين: النص الظاهر (Phéno-texte) والنص المولّد (Géno-Texte).[3]

واستخدم (باختين) مصطلح الحوارية "Dialogisme "، "**للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى**".[4]

---

[1] Julia kristeva , le texte du roman, approche sémiologique d'une structure Idiscursive transformationnelle, édition mouton, la haye (la suisse) 1970, p.12.

*الأيديولوجيم هو العلاقة التي يقيمها النص مع سياقه التاريخي،و الاجتماعي عبر سيرورته كلها، و عن طريقه يمكن التعرف على الطريقة التي تم بها استيعاب النصوص السابقة، أو النصوص" المتضمنة في النص الجديد، وذلك بعد تفكيكه.
ينظر:
Julia kristeva , le texte du roman, p.12.

[2] ينظر: جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، ص.126.

[3] Julia kristeva , le texte du roman , p. 73.

[4] تزيفتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر. فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1996، ص. 124.

ويرى (باختين) أنّه ليس هناك تلّفظ مجرّد من بعد التناص إذ: "**في كل الاتجاهات يصادف الخطاب موضوعا آخر "أجنبيا" لا يستطيع أن يتجنّب تفاعلا حيّا قوّيّا معه، وحده آدم الأسطوري، وهو يقارب بكلامه الأول عالما بكرا... وحده آدم ذاك المتوحّد كان يستطيع أن يتجنّب تماما هذا التوّجه الحواري**".[1]

وتتجلى الحوارية عنده داخل النص الروائي في ثلاثة مظاهر:[2]

- **التهجين L'hybridation**: أي المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والحال أنّهما تنتميان إلى حقبتين مختلفتين، أو وسطين اجتماعيين متباينين.

- **العلاقة الحوارية المتداخلة بين اللغات:** وتتجسّد في الحوارات الأيديولوجية والثقافية غير المباشرة.

- **الحوارات الخالصة:** ويقصد بها الحوار العادي بين الشخصيات الحكائية سواء في الرواية أم في المسرح.

كما اعتبر التناص القوي مظهر من أبرز مظاهر الرواية[3]، وكانت نظريته للخطاب الشعري تختلف عن رؤيته للرواية التي يتجّلى فيها التناص وبقوّة، فالخطاب الشعري عند (باختين) "**يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج**

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 1987، ص.54.
[2] حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2003، ص.22.
[3] ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص.130.

حدوده، إنّ الأسلوب الشعري هو اصطلاحا مجرّد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين ومن كل نظرة نحو خطاب يصدر عن آخر".[1]

وقد اعترف (تودوروف) بأنّ (باختين) هو أول من صاغ نظرية تعنى بتعدّد القيّم النصيحة المتداخلة.[2]

ومن النقاد الغربيين المهتمّين بالتناص نجد(جيرار جينيت) الذي عرّفه في كتابه "طوروس الأدب" بقوله: "**أعرف هذه العلاقة تعريفا ضيّقا فأقول: عنها علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية Eidetiquemen وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر".**[3]

وأطلق عليه (تودوروف) تسمية "رد الفعل" فهو: "**يجزم بأن عنصرا ممّا نسّميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد ... وأنّه يمثّل سجالا داخليا وأسلبة مضادة مخفيّة إن صحّ التعبير لأسلوب الآخرين وهو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة.**"[4]

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي ، ص.58.

[2] تزيفتان تودوروف، الشعرية، تر. شكوري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1990، ص.41.

[3] خير البقاعي، دراسات في النص والتناص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط.1،1998، ص.125.

[4] تزيفتان تودوروف، الشعرية، ص.41.

وكان لـ(رولان بارت) نظرته المتميزة للتناص وهي: "**إنه هو الذي يجد فيه، كل نص ليس إلا تناصا لنص آخر لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص.**"[1]

فالنص عند (بارت) ينطلق من هذا المفهوم الذي يجعله يتألف "**من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات وثقافات سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة.**"[2]

ويوضّح (بارت) رؤيته للتناص من خلال نظرته للنص "**بوصفه سيدا يستدعيه هو – دون مؤلفه– إلى فضائه صيغا مجهولة من نصوص أخرى أو سياقات أخرى يشير إليها**".[3]

1-3.التناص في النقد العربي المعاصر:

احتفى نقادنا العرب المعاصرون بنظرية التناص كما تمثّلوه من كتابات أعلام النقد الغربي أمثال (باختين)، و(كرستيفا)، و(بارت)، و(ريفاتير)، وغيرهم، ورغم اختلاف الآراء حول أول المستعملين لمصطلح التناص في الكتابات النقدية العربية المعاصرة إلا أنّ هناك من النقاد من عالج المسألة بكل وعي وحس نقدي متميّز، وقد أقرّ (عبد الملك مرتاض) بوجود مجموعة من النقّاد اهتّموا بالتناص بوعي معرفي، منهم (صبري حافظ) الذي كان من أوائل النقاد العرب الذين استخدموا هذا المصطلح بما هو متعارف عليه

[1] رولان بارت، من العمل إلى النص، تر. محمد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط.1، 1998، ص.16 .
[2] المرجع نفسه، ص.16.
[3] حافظ محمد جمال الدين المغربي، التناص. المصطلح. القيمة، مجلة علامات، ص.275.

الآن.. و(محمد مفتاح) الذي كتب عنه عام 1985 و(عبد الله الغذامي)، و(بشير القمري)، و(سامي سويدان) والعديد من النقاد الذيـن أفاضوا في المسألة.[1]

ويمكن من خلال ذلك أن نتطرّق لبعض النماذج النقدية العربية المعاصرة التي تناولت التناص، فنذكر على سبيل المثال (عبد الملك مرتاض) وكتابه "الكتابة من موقع العدم" حيث نجده يعرّف التناص على أنّه: "**نقاط تواصل وتقاطع، ومقاسبة، ومغافصة، ومُسارقة وموامقة، ولكن دون شعور وغالبا بدون وعي بأثر النصوص السابقة.**"[2]

ويعرّفه في موقع آخر من الكتاب من خلال رؤيته للنص على أنّ "**النص هو التناصية، والتناصية هي تحاور طائفة من النصوص وتضافرها، لإنشاء نص جديد على أنقاضها**"[3]

كما يقسم (عبد الملك مرتاض) التناص إلى أنواع: التناص المباشر أو التّام، والتناص الضمني أو الناقص، والتناص العام أوالمُذاب .[4]

ورغم أنّ (عبد الملك مرتاض) قد عالج قضية التناص في كتابيه السابقين إلا أنّه أقرّ بعدم تناوله للتناص في أولى كتاباته النقدية حول الحداثة، وهو كتاب "النص الأدبي من أين وإلى أين".[5]

---

[1] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص.255 ، ص. 256 .

[2] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت، ص.289 .

[3] المرجع نفسه، ص.284.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص.290.

[5] ينظر:عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص.254.

عدّ الناقد (عبد الملك مرتاض) التناص مظهرا من مظاهر السرقات الأدبية التي عُرفت في الفكر النقدي العربي القديم، كما حذوْ النعل بالنعل حيث أنّ: "**النقاد القدماء لم يستخدموا- نقرر ذلك بكل حزن- لا النص ولا النسيج بصورة اصطلاحية مُروجة، فلما جاء المحدثون يبحثون في هذا الأمر انصرفت أوهامهم إلى مصطلحات الأصوليين.**"[1]

وعرّف التناص في موضع آخر من أعماله النقدية على أنّه: "**تبادل التأثير والعلاقات بين نص أدبي راهن ونصوص أدبية أخرى سابقة**"[2]، ليفرّق بين التناص والتناصية باعتبار الأول "**ليس إلا مظهرا من مظاهر السرقات الأدبية التي عرفت في الفكر النقدي العربي القديم**"[3] أمّا التناصية "**فهي تبادل التأثّر بدون قصد غالبا وبقصد غير قائم على السرقة الأدبية الموصوفة أحيانا، فالتناصية تشرّب مبدع بأفكار مبدع آخر أو بآرائه أو بأسلوبه، وهي تأثير هذا الأديب في ذلك وفي هذا، وهي تشابه، تشتبه كتابة بكتابة**".[4]

وإذا أفضنا الحديث عن مساهمة (عبد الملك مرتاض) في هذا الجانب فلا يمكن أن نُغفل الأعمال البارزة والمساهمات التي جاءت من قِبل النقّاد المغاربة ومنهم (محمد مفتاح) و(محمد بنيس) وغيرهما كُثر، فتناول (محمد بنيس) في كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاتها" بتلخيص وشرح ما قدّمته (جوليا كرستيفا) في كتابها "أبحاث من

[1] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم ص.270.
[2] ينظر: عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص. 260.
[3] عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص، 187.
[4] المرجع نفسه، ص.283.

أجل تحليل سيميائي" الصادر سنة 1969 وحدّد المفاهيم الأساسية في التناص وهي: الإنتاجية، والاختراق اللغوي، والتداخل النصي L'intertextualité، والموضوع المتحرّك.[1]

وقد عبّر (بنيس) عن ظاهرة التناص بالتداخل النصي فقال: "**كان تناولنا لظاهرة التداخل في الشعر المعاصر في المغرب جديدا على المتناول في الخطاب النقدي العربي وهو ترجمة لمصطلح L'intertextualité وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكّدت هذه الخصيصة النصية**"[2]

عدّ (بنيس) ترجمة مصطلح "L'intertextualité" بالتناص لا تراعي بنية المصطلح ضمن نسق المصطلحات الأخرى،[3] وأشار لمصطلح النص الغائب، حيث يكتسب عبر كل من التداخل النصي وهجرة النص[4]؛ فالنص الغائب هو "**النص المنتج في المركز الشعري بامتياز**"[5] واستخلص (بنيس) في إشارته إلى السرقات الأدبية، أنّ الشعرية العربية القديمة قد تفطنّت كما فطن غيرها إلى علاقة النص بغيره من النصوص، وأنّه منذ الجاهلية أحسّ الشعراء بقوّة النصوص الأخرى وسلطتها على النص الشخصي[6].

---

[1] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاتها – التقليد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ج.1، ط.2 ،2001 م، ص.61.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وأبدالاتها .الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ج.1، ص.183.

[3] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج.1 ، ص.61.

[4] ينظر:محمد بنيس، الشعر المعاصر، ج.3، ص.181.

[5] المرجع نفسه، ص.182.

[6] ينظر: محمد بنيس، الشعر المعاصر، ج.3 ، ص.184 .

من النقاد المغاربة الذين كانت لهم بصمتهم الواضحة في هذا الشأن نجد (محمد مفتاح) في كتابه الموسوم "**بإستراتيجية التناص تحليل الخطاب الشعري**"عرّف فيه التناص على أنّه: "**تعالق ‹الدخول في علاقة› نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة**".[1]

ومن النقاد المشارقة الذين تناولوا التناص، لكن دون التصريح بمصطلح (عبد الله الغذامي) في كتابه "الخطيئة والتكفير" الذي أطلق عليه بالنصوص المتداخلة "L'intertextualité "**تداخل النصوص فيما يشكّل منه ما يسميه بالموروث، وفي ذلك إعادة للوحدة بين المنشئ والملتقي في استقبال النص وفي تفسيره.**"[2]

ويرى أنّ العلاقات المتداخلة بين الثقافات هي التي تكوّن النص حيث: "**يصنع من نفسه نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس.**"[3]

وتتبّع (الغذامي) ما جاء به (باختين)، و(بارت)، و(كريستيفا)، (وريفاتير)... وأنكر أن يكون تداخل النصوص يجعل من الكاتب مسلوب الإرادة، وأنّه ليس آلة لتفريغ النصوص "**فهذا هو أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع، والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الانعتاق، فالكلمة، وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر،**

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص.121.
[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.6، 2006م، ص.290.
[3] المرجع نفسه، ص.291.

لها قدرة على الحركة أيضا بين المدلولات، بحيث أنّها تقبل تغيير هوّيتها، ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق."[1]

هذه بعض النماذج النقدية العربية التي حاولنا من خلالها إبراز اهتمام الفكر النقدي العربي المعاصر بالتناص، وإن كان الغرب سبّاقا في هذا الجانب، إلا أنّه لا يمكن أن نهمل ما قام به هؤلاء وغيرهم من ترجمة، وشرح، وتفصيل، وحتى إضافات خدمت وتخدم الساحة النقدية العربية، ومن المفيد بعد معرفة جهود النّقاد في تحديد مفهوم التناص، أن نعيّن أنواع التناص، وأشكاله، وآليات اشتغاله ومستوياته، وفق ما وردت عند أعلام النقد الغربي كـ (جيرار جينيت) والنقاد العرب مثل (سعيد يقطين)، و(محمد مفتاح)، و(عبد القادر بقشي).

2- أنواع التناص:

اختلف الكثير من النقاد في وضع أنواع محددة للتناص، فمنهم من اختزل التناص إلى نوعين كـ (محمد مفتاح) الذي قسّمه إلى: التناص الضروري والتناص الاختياري، فهناك نوعان أساسيان من التناص هما[2]:

- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص.

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص.291.
[2] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص.122.

أما (سعيد يقطين) فيستعمل مصطلح التفاعل النصي مرادفا للتناص فيقول: "**إنّنا نستعمل التفاعل النصي مرادفا لما شاع تحت مفهوم التناص L'intertextualité أو المتعاليات النصية، فالتناص ليس إلا واحد من أنواع التفاعل النصي ونؤثره على المتعاليات النصية أو عبر النصية كما يستعملها جينيت** ".[1]

و يصنف التفاعل النصي إلى ثلاثة أنواع:[2]

أ- **المناصة Para textualité**: وهي البنية النصية التي تشترك وبنية أصلية في مقام وسياق معّينين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعرا أو نثرا، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها قد تأتي هامشا أو تعليقا على مقطع سردي أو حوار وما شابه.

ب- التناص L'intertextualité: يأخذ هنا بُعد التضمين، كأن تتضمّن بنية نصية ما عناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية سابقة، وتبدو كأنّها جزء منها، لكنها تدخل معها في علاقة.

ج- الميتانصية Méta textualité: وهي نوع من المناصة لكنها تأخذ بعدا نقديًا محضًا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

وحدّد (جيرار جينات) خمسة أنواع للمتعاليات النصية "التناص" من خلال تصوّره الجديد للشعرية، التي لم تعد تعنى فقط التمييز بين أصناف الخطابات والأنواع الأدبية المختلفة،

[1] - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص.92.
[2] - المرجع نفسه، ص.99.

بل أصبحت متّصلة بإطار أوسع هو المتعاليات النصية، هذا التصور جعل النص في علاقة واضحة أو خفية مع نصوص أخرى.[1]

و الأنواع الخمسة هي*:

أ – التناص L'intertextualité: وهو: "**علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدّة نصوص، بمعنى الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة الاستشهاد La citation والسرقة Plagiat والتلميح L'allusion**".[2]

ب– المناص Parateхe: ويتمثل في"**علاقة النص مع ما يحيط به كالعنوان، والعنوان الفرعي، والعناوين الداخلية، والمقدمات، والملحقات، والتنبيهات، والتوطئات، والهوامش، والحواشي، والتصديرات، والرسوم، وغيرها من الأنواع المرافقة للإمضاء الذاتي، التي توفر للنص محيطا متغيرا، وأحيانا تعليقا رسميا أو غير رسمي، وتلزم القارئ الذي لا يعود كثيرا إلى التوثيق الخارجي بمعاملة النص بشكل خاص، ولا يمكنه أن يدعي التصرف فيها بسهولة.**"[3]

---

[1] ينظر:عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي البلاغي، ص.21.
*ينظر : ترجمة سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص.22.
أو ينظر: سعيد يقطين ،انفتاح النص الروائي، ص . 96 .

[2] Gérard Genette , palimpsestes , la littérature au second degré , éditions du seuil, paris (la France) , 1982, p. 8.

[3] Iibid , p.10.

ج – الميتانصية Métatextualité: ونعني بها "**علاقة التعليق التي تربط نصا بنص آخر، ويمكن أن يتحدث نص عن نص آخر دون ذكره.**"[1]

د– معمارية النص L'archetxtualité: وهي: "**العلاقة الصامتة غير الواضحة التي تحدّد علاقة النص بجنسه ...، وتظهر أحيانا على شكل مؤشر جنسي في الصفحة الخاصة بالعنوان** "**رواية أو قصة أو شعر...**".[2]

هـ – التعالق النصي Hyper Textualité: ويقصد به: "**كل علاقة جامعة لنص (ب) (لاحق) (Hypertexte) بنص (أ) (سابق) (Hypotexte)، يرتبط به بطريقة مخالفة لطريقة التعليق**".[3]

3–أشكال التناص و آلياته:

صنف (سعيد يقطين) التفاعل النصي في ثلاثة أشكال:[4]

3–1. التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا، وأسلوبيا، ونوعيا.

3–2. التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتّاب عصره سواء هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

---

[1] Gérard Genette , palimpsestes , p. 11.
[2] Ibid, p. 12.
[3] Ibid , p.13.
[4] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص.100.

3-3. التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة.

كما يمكن التمييز بين صنفين من الأشكال بناء على طبيعة التفاعل النصي:[1]

1- الأشكال ذات التفاعل النصي الخارجي: وتبدو حين يقيم نص علاقة مع نص آخر محدّد و تبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معاً.

2- الأشكال ذات التفاعل النصي العام: وتبرز فيما يقيمه نص من علاقات مع نصوص عديدة رغم ما بينهما من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط، كأن نأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظّف فيها مختلف مكوّناته الأدبية والثقافية، وتتجلى في صور تفاعل فيها مع شعراء سابقين وفي أمثال وأحاديث ضمّنها أو آيات اقتبسها...

- **آليات التناص:**

إنّ من أبرز الوظائف الأساسية التي يؤدّيها التناص هي الوظيفة التحويلية والدلالية وذلك "**بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها**".[2]

وتعتبر (جوليا كريستيفا) من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل (Transposition) بوصفه آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص.

كما نضم إلى هذه الآلية آليتين أخرتين هما:

[1] عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي البلاغي، ص.57.
[2] المرجع نفسه ، ص.24.

1/ التمطيط Augmentation: الذي يحصل بأشكال مختلفة أهمها:

أ. **الأنا كُرام:** وهو الجناس بالقلب وبالتصحيف.

البارا كُرام (الكلمة – المحور)

القلب مثل قول: قول– لوق، التصحيف مثل: نخل – نحل[1]

ب. الشرح: أساس كل خطاب وخصوصا الشعر... فقد يجعل البيت الأول محورا، ثم يبني عليه المقطوعة أو القصيدة، وقد يستعير قولا معروفا ليجعله في الأول أو في الأخير ثم يمططه بتقليبه في صيغ مختلفة.[2]

ج. الاستعارة: بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة.[3]

د. التكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجلّيا في التراكم أو في التباين.[4]

هـ. الشكل الدرامي: إنّ جوهر القصيدة الصراعي يولّد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة تظهر في التقابل بمعناه العام، وتكرار صيغ الأفعال.[5]

و. أيقونة الكتابة: هي الآليات التمطيطية، التي تؤدّي إلى ما يمكن تسميته بأيقونة الكتابة، أي علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي.

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص.126.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المرجع نفسه، ص.126 .
[4] المرجع نفسه، ص.127.
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

2/ الإيجاز Concision: إنّ عملية التناص لا تقتصر على التمطيط فقط، فقد تكون عملية إيجاز أيضا، وتدعى الإحالة المحضة، ومثالها لا يذكر الشاعر فيها إلا الأوصاف المتناهية الشهرة في الحسن أو الأوصاف متناهية الشهرة في القبح.[1]

4- مستويات التناص:

يمكن التمييز بين مستويين للتناص:[2]

4-1. مستوى أفقي – التفاعل النصي العام:

تتداخل هذه البنيات أو تتفاعل أفقيا على المستوى التاريخي أي تاريخيا، وعلى مستوى كلي، أي أنّنا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا، لكنهما تتدخلان على مستوى عام وأفقي.

4-2. مستوى عمودي – التفاعل النصي الخاص:

يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا على مستوى خاص، حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى.

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص.129 .
[2] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص. 100.

الفصل الثاني

تجليات التأثير الأجنبي في الكتابة النقدية والإبداعية عند واسيني الأعرج

المباحث:

1-تجليات التأثير الأجنبي في الكتابة النقدية عند واسيني الأعرج .

2-تجليات المذهب الواقعي في المؤلف النقدي "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر".

3-تجليات التأثير الأجنبي في الكتابة الإبداعية عند واسيني الأعرج.

المبحث لأول :تجليات التأثير الأجنبي في الكتابة النقدية عند واسيني الأعرج

1- مفهوم الواقعية :

يعدّ مصطلح الواقعية من المصطلحات التي اختلف تعريفها باختلاف اتجاهات النقاد والأدباء والمنظرين، "**ففي السياسة يعني مصطلح الواقعية القبول بالأمر الواقع والاعتراف بالأوضاع السائدة، فالواقعية هنا مرادف للسلبية والاستسلام**".[1]

أمّا في الأدب فالكتّاب الألمان هم أول من طبّق هذا المصطلح على الأدب ليتحدّث(شيلير) في كتاباته عام 1798 عن الأدباء الفرنسيين فيصفهم بأنّهم واقعيون أكثر منهم مثاليين،[2] وقد وردت عدة تعريفات للمصطلح، ليرى بعضهم أن الواقعية هي: "**تلك التي تهتّم بمشكلات المجتمع وحياة الشعب**"[3]، وبذلك يهدف الاتجاه الواقعي في النقد إلى"**ربط القيمة الجمالية لقصيدة أو رواية أو مسرحية بشيء ليس أدبا ويبالغ في وظيفته الانسجام والتكيف مع البيئة**".[4]

وبإلقاء نظرة تاريخية بسيطة حول ظهور المصطلح، نجد أنّه ما كان مجرد كلمة عامّة تعبّر عن مجرّد تمثيل الطبيعة، أصبح مصطلحا دقيقا وشعارا لمجموعة من الكتّاب

---

[1] رشيد بوشعيرة، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 1996، ص.7.

[2] ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف القاهرة، ط.2، 1980، ص.11 .

[3] رشيد بوشعيرة، الواقعية و تياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.7.

[4] أندريك أندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1412 هـ، 1991م، ص.81.

على رأسهم (ستندال) و(بلزاك)، ليأتي بعدهما (فلوبير) الذي كان يرفض أن يسمى واقعيا فكان أثر(بلزاك) حاسما في انتصار الواقعيـة، فهو الذي أدخل مصطلح "Milieu" الفرنسي الذي يعني البيئة أو الوسط بكل موجباته في الأدب.[1]

وتعتبر مقدمته التي كتبها في مجموعته القصصّية "الكوميديا البشرية" التي أذاع فيها هذا المصطلح بمثابة الإعلان عن المذهب الواقعي[2]، أمّا في انجلترا فقد ظهر مصطلح الواقعية من خلال تحليل بعض أعمال (بلزاك) وعناية بعض الشباب بدقّة الملاحظة في وصف الأحداث والخصائص الشخصية والبيئات العامّة[3]، وفي الولايات المتحدة الأمريكية تردّدت أصداء الواقعية الفرنسية وتحمّس لها بعض النقاد أمثال (هنري جيمس) ونصح بدراسة النظام الواقعي الشهير[4]، ليتردّد المصطلح في الأدب الألماني من خلال كتابات (ماركس) و(إنجلز)[5].

إنّ الواقعية في الأدب تتخذ من الطبقة الوسطى مادة لكتاباتها "**ومادة لتجاربهم في قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا ومن أدنى أعماق النفس الإنسانية فهم يورون الشر والآفات في تجاربهم لتنبيه المجتمع إلى تلافي إنتاج مثل هذه التجارب**".[6]

---

[1] ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص.15.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.15.
[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص.17.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص.18.
[6] غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص.393 .

فالواقعية عرفت كنظرية أدبية في أواسط القرن التاسع عشر بفرنسا، ومن روادها وأشهر أعلامها (غوستاف فلوبير)[1]، واستعملت لأول مرة في تاريخ الأدب مع الرسام (كوربيه) سنة 1855 رغم أنّ صفة ومفهوم الواقعية كان موجودا قبل ذلك بأكثر من قرنين.[2]

كما أنّ جذور المذهب الواقعي قديمة جدا، حيث "**ظهرت عند كثير من أدباء الإغريق من أمثال (هوميروس) الذي نجد سمات الواقعية ملموسة في ملحمتيه الإلياذة والأوديسة وفي الأدب الروماني نرى ملامح تبدو خاصة عند الكاتب الكوميدي (بلوتس) الذي ترك مسرحيات قليلة لعلّ أهمّها "جرة الذهب" الذي انتقد فيها صفة مذمومة عند بعض الناس وهي صفة البخل**".[3]

وقد كانت القصة أهم شكل استوعب الواقعية؛ إذ ساهمت أعمال قصصية أولى في دفع عجلتها نحو الأمام كتلك التي ألّفها (فولتير) كقصة "**كانديد**"، أو(فيكتور هيغو) كرواية "البؤساء"، هذه الأخيرة تظهر فيها ملامح الواقعية واضحة من خلال تصويره للمجتمع القاسي الذي لا يرحم الفقراء.[4]

[1] ينظر: ليلى عناس، الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت، ص.4.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[3] رشيد بوشعيرة، الواقعية و تياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.9.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص.11.

فالواقعية في الأدب كما يراها (بيلنيسكي) مرتبطة بالحياة "**فحيثما تكون الحياة يكون الأدب ولا أدب بلا حياة وهذه نقطة الانطلاق في مفهوم الواقعية**".[1]

2- عوامل نشأة الواقعية:

يستعرض الدكتور (رشيد بوشعيرة) في كتابه "الواقعية والتيارات السردية" أهم النقاط التي جعلت الواقعية تبزغ، وهي:[2]

- تطور النزعة النقدية في مجالات العلوم الطبيعية، والاجتماعية، والتاريخية، وازدهار الفلسفة الوصفية، والمادية ثم الوجودية، وكل هذا يعدّ ردا للفعل على الفلسفة المثالية التي كان يمّثلها كثير من الفلاسفة من أمثال (ديدرو)، و(كانت)، و(فختة)، و(هيجل)، كما يعد موّجها قويا نحو الواقعية واقتراب الفن من المجتمع أكثر من ذي قبل.

- ظهور الصراع الطبقي في المجتمعات الأوروبية؛ إذ تطور المجتمع البورجوازي تطّورا مدهشا في القرن التاسع عشر، وأصبحت الطبقة العاملة التي أنيط بها هذا التطّور المزدهر طبقة مستغلّة مهضومة الحقوق ولم تحقق الثورة الفرنسية ما كان يعلقه عليها السواد الأعظم من أبناء الشعب، فلم تلبث أن تنكّرت الطبقة البرجوازية للطبقة البروليتارية التي كانت حليفتها حين انقلبت إلى طبقة أرستقراطية مستبدّة ومسيطرة بالقوة المالية التي جنتها من الصناعة والتجارة، فكانت الواقعية تعدّ بمثابة الثورة المتأنّية والمحلّلة لتناقضات

[1] أ. لافريتسكي، في سبيل الواقعية، بيلنيسكي وتشير نيشيفسكي، ودوبرليوبوف، تر. جميل نصيف، مراجعة .حياة شرارة، عالم المعرفة، بيروت د.ت، د.ط، ص.257 .
[2] رشيد بوشعيرة، الواقعية و تياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.16.

البرجوازيـة وجـشعها كمـا تتجلـى فـي كتابـات (أونـدري بلـزاك) وبعـض كتابـات (تـشارلز ديكنز)، و(فلوبير غوستاف)، و(أونوري ديستويفسكي)، و(أرنست همنغواي).

- الـضيق بـأحلام الرومـانتكيين الـذين يتّخـذون الأدب وسـيلة للتعبيـر عـن مـشاعرهم وخلجاتهم النفسية المحدودة، بدلا من التعبير عن قضايا المجتمع الإنسانية الواسعة.

- الاستقلال الاقتصادي للأدباء، فلقد كان الملوك، والأمراء، والحكّام يحمون الأدباء ويعنون بالإنتاج الأدبي منذ القديم، لكن تغيّرت الأوضاع ابتداء من القرن التاسع عشر، حيث اتّسعت دائرة القرّاء أكثر من ذي قبل، وانحسرت مساحة الأميّة، وأخذت الصحافة اليومية ومرافق الطباعة والنشر في الازدهار والانتشار، إضافة إلى انتشار المسارح، كل هذا جعل الأدباء يعتمدون على أنفسهم في رزقهم ويستّقلون

اقتصاديًا، عن تمويل الأمراء والنبلاء.

- كما تميّزت الواقعية الروسية في تمثيلها "**الأجواء القاتمة، والمظالم الباغية، وتصوير الشخصيات المرعبة، والثائرة والمريضة نفسيا، وفي رسم المشكلات التحتية والتجّمعات السريّة والصراعات الاجتماعية والأيديولوجية** ".[1]

وقد استطاعت الرواية الواقعية أن تحقّق أهمية بالغة ووجدت رائدها في شخص (إيفان ترجنيف)، (1818 – 1883).[2]

3-اتجاهات الواقعية:

[1] محمد الطاهر مكي، الأدب المقارن، ص.559.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

وتمّثلت في ثلاث اتجاهات رئيسية، وهي الواقعية النقدية، والواقعية الطبيعية، والواقعية الاشتراكية.

3-1. الواقعية النقدية:

اهتمّت الواقعية النقدية خاصّة بالرواية التي عبّرت من خلالها على قضايا اجتماعية مختلفة، وهذا راجع إلى أنّ "**النثر ألصق بالحياة الاجتماعية وقضاياها من الشعر**".[1]وما يميّزها هو"**رفضها للحلول التي يفرضها المجتمع الرأسمالي، في رؤية للواقع على أنّه يمثل ما تجري به أمور الحياة من حولنا**".[2]

ويمكن أن نبيّن بعض النقاط التي ميّزت الواقعية النقدية:

1- نظرتهم التشاؤمية والسوداوية إلى الواقع، "**فالواقعيون الذين يمثلون هذا المذهب يصدرون في آرائهم عن الفلسفة سوداوية على حد بعيد وانعكست هذه النزعة في كتاباتهم، يمثّل ذلك كتابات (بلزاك) في "الأب غوريو"، و(دوستويفسكي) في "عناقيد الغضب" و"الإخوة كارامازوف**".[3] وهذه الرؤية كان لها واقعها، فقد كانوا يعبّرون عن الفساد الاجتماعي الموجود في ذلك الوقت، ففي "الأوهام المفقودة" يعالج (بلزاك) "**الأفكار المتولّدة ضرورة من المجتمع البرجوازي و المنعكسة**

[1] رشيد بوشعيرة، الواقعية و تياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.39.
[2] حلمي علي مرزوق، الرومانسية. الواقعية النقدية. الواقعية الاشتراكية، دار الوفاء، الإسكندرية، ط.1، 2004، ص.121.
[3] رشيد بوشعيرة، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.39.

على الإنسان، والمجتمع، والفن ... الخ".[1]

2- ومن مميزاتها أنّها "**هجائية ناقمة على الأوضاع الاجتماعية والظروف التي نشأت فيها وقد صبّ أدباؤها جمّ غضبهم على الطبقة الوسطى التي كان يدافع عنها أسلافهم الرومانتكيون**".[2]

3- عدم إعطاء كتّابها حلولا للمشكلات التي يطرحونها في كتاباتهم "**بل تكتفي بعرضها تحليلها، إنها تصف الداء ولا تعطي الدواء**".[3]

4- يمثل الواقع بالنسبة لها مصدر إلهامهم "**ونزولها إلى الطبقات الشعبية الدنيا التي كانت محرومة من حقّها الطبيعي في الوجود الأدبي**".[4]

5- الفن بالنسبة لها يجسّد العالم الواعي، ولهذا يجب أن يدرس الحياة والعادات من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل العميق.[5]

6- ينبغي أن يؤدّي الأديب الواقعي وظيفته بكل موضوعية، خالية من العواطف والنزاعات الشخصية، وعلى الروائي أن يضع حدا لتدّخل خياله إلى أقصى درجة ممكنة.[6]

3-2. الواقعية الطبيعية:

---

[1] جورج لوكاتش، بلزاك والواقعية الفرنسية، تر. محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، ط.1، 1985، ص69.

[2] رشيد بوشعيرة، الواقعية و تياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.41.

[3] المرجع نفسه، ص.55.

[4] صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص.14 .

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص.13.

[6] صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ، ص.13.

يرى عدد من النقاد أنّ الواقعية الطبيعية امتداد للواقعية النقدية ومن هؤلاء (محمد مندور)، و(محمد غنيمي هلال)، وهناك من يرى عكس ذلك كـ(رشيد بوشعيرة)، الذي ذهب إلى أن للواقعية أساسا وخلفية مغايرة للواقعية النقدية، فهذه الأخيرة تعتمد على محاكاة أسلوب العلوم التجريبية، والأبحاث العضوية، والفسيولوجية.[1]

أما الواقعية الطبيعية فمن أهم مميزاتها:[2]

– صدورها عن فلسفة في الحياة مؤداها أنّ الإنسان شقيّ شرّير، وسبب شقائه يعود إلى الغرائز الطبيعية الدفينة، وإلى العيوب والعاهات التي ورثها الناس عن أسلافهم واكتسبوها من بيئتهم.

– إلحاحها على الأسباب البيولوجية الوراثية خاصة في جعلها سبب الداء والفساد.

– إغراقها في النزعة التشاؤمية.

– إيمانها بجبرية الإنسان الذي يكون عبدا لغرائزه وشهواته، وغير حرّ في تصرّفاته وسلوكه في الحياة الاجتماعية، إنّ الإنسان عند الطبعتين متأثّر وليس مؤثّرا، إنّه خاضع لجبرية قدرية لا فكاك منها، فكانت نظرتها نظرة فرويدية.

– النزوع نحو الفوتوغرافية الوثائقية في وصف الأشياء والحياة، وهذا ناتج عن المبالغة في الدعوة إلى الموضوعية التي فهمها الطبيعيون على أنّها نسخ الموجودات كما تنسخ آلة التصوير .

[1] ينظر: رشيد بوشعيرة، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.69 .
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.70.

3-3. الواقعية الاشتراكية:

في القرن التاسع عشر ظهرت الاشتراكية، وتبلورت هذه الكلمة سنة 1803م حتى"**غدت تعني مهبّها اقتصاديا واجتماعيا، نتيجة للظلم، والانحطاط، وسوء المعاملة التي حلّت بالإنسان الأوروبي من جرّاء الثورة الصناعية**"[1]، ممّا أدى إلى ظهور تيّارات تنادي بضرورة الإصلاح الاجتماعي وحل المشكلات الاجتماعية، وقد ارتبط ظهور الواقعية الاشتراكية في الأدب والرواية بنضال طبقة العمّال البيروليتارية في الاتحاد السوفياتي.[2]

واتخذت الاشتراكية المبادئ الماركسية أساسا لها "**فالفلسفة المادية الماركسية تجعل لكل مجتمع بنيتين دنيا ويمّثلها الناتج المادي المتجلى في البيئة الاقتصادية للمجتمع، وعليا وتمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية المتولّدة عن البيئة الأساسية الأولى**".[3]

فالنظرية الماركسية ترى أنّه: "**إذا كان الأدب بالفعل شكلا خالصا لانعكاس الواقع الموضوعي، فمن المّهم جدا أن يستوعب هذا الواقع كما هو بالفعل**

---

[1] يوسف عز الدين، الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، ط.1، 1968، ص.38.

[2] ينظر: عمار بلحسن، الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984، ص.115.

[3] بسام قطوس، مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط.1، 2006، ص.65.

إلى استيعاب الواقع كما هو فعلا".[1]

وأصبح يرى "**أنّ كل تفكير في العلاقة التي تربط الأدب بالأيديولوجيا يدّخر في البداية ضمن تقليد نظري وسياسي ماركسيي، حيث يعتبر الأدب شكلا إيديولوجيا**".[2]

وممّا يميّز الواقعية الاشتراكية عن الواقعية النقدية والطبيعية نذكر ما يلي:

1-النزعة التعليمية: وهي النزعة التي نجدها واضحة في كل إنتاج الواقعيين الاشتراكيين تقريبا بما فيهم (ماكسيم غوركي)، و(بروتولد بريخت).[3]

2- لم تستطع الواقعية الاشتراكية إعطاء نماذج بشرية تضاهي تلك التي نجدها عند الواقعيّين النقديّين من أمثال (دوستويفيسكي)، و(بلزاك)، و(تلستوي)[4].

3- الأمانة الحقيقية التاريخية الحزبية والقومية مع الالتحام العميق بالحياة والواقع.

4- إبداع شخصيات نموذجية من مواقف نموذجية.

5- الفنان الواقعي انطلاقا من رؤيته للحياة يستطيع اكتشاف القوى المحرّكة للمجتمع، ويبني منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي، لا على أساس مثالي خيالي.[5]

---

[1] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر.نايف بلوز، دار المعارف، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.3، 1405 هـ، 1985، ص.124.

[2] كريستين غلوكمان، حول علاقة الأدب بالإيديولوجيا، تر. عبد الإدريسي، مجلة أقلام، العدد 03 مارس، 1964 ، ص.73.

[3] ينظر: رشيد بوشعيرة، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.91.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص. 97.

[5] صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص.84 .

6- التفاؤل الملاحظ في الواقعية الاشتراكية بشكل واضح وهذا بعكس الموجود عند الواقعيين النقديين وحتى عند الواقعية الطبيعية، فهم يرفضون بشدّة النزعة الفوتوغرافية التوثيقية عند الطبيعيين.[1]

فكانت نظرة الواقعية الطبيعية إلى الحياة بالنسبة إليهم "**تحتّم أن تبقى الحياة المنسوخة بأمانة فوتوغرافية لدى النزعة الطبيعية، ميتة، بدون حركة داخلية ومستمرّة في وضعها**".[2]

والملاحظ أنّ الواقعية الاشتراكية تركّز على المشكلات الإنسانية وربطها لفكرة الطبقات الاجتماعية، وهذا بنظرة ماركسية في محاولة لتقديم حلول لهذه المشكلات بعكس الواقعية النقدية التي تتخلى عن إيجاد الحلول للمشكلات المعروضة.[3]

وقد اختلفت الواقعية الاشتراكية عن الواقعية الأوروبية، ومن أهم الفروق بينهما: "**أنّ الواقعية الأوروبية واقعية نقدية، تعني بوصف التجربة كما هي حتى ولو كانت تدعو إلى التشاؤم العميق لا أمل فيه، في حين تحتّم الواقعية الاشتراكية أن يبثّ الكاتب في تصويره للشرّ دواعي الأمل في التخلّص منه**".[4]

---

[1] ينظر: رشيد بوشعيرة، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.102.
[2] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص.133.
[3] ينظر: رشيد بوشعيرة، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، ص.117.
[4] غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص.397 .

4-الواقعية الاشتراكية والنقد العربي الحديث:

تأثّر النقد العربي الحديث بالواقعية الغربية في مختلف مذاهبها أكثر ممّا تأثّر بفلسفات ومدارس أخرى، ويرجع الناقد (عز الدين يوسف) هذه الظاهرة إلى سببين هما:[1]

1- التفات العرب الباحثين عن نظام جديد يريدون فيه توحيد شتاتهم، ورفع مستواهم الاجتماعي، فرأوا في النظام الاشتراكي الذي وحّد عدّة شعوب بلغات عديدة في جمهوريات الاتحاد السوفياتي والعرب أمّة واحدة، وفكر واحد، ولغة واحدة، فداعب النظام الاشتراكي خيالهم العذب وهتفت به أمانيهم وآمالهم .

2- المظاهر الماديّة والسياسية التي وجدها المفكرون في كل من روسيا والصين أغرت كتّاب العرب وساستهم على الأخذ بالنظام الاشتراكي، ففي مصر على سبيل المثال عرف التيّار الاشتراكي انتشارا واسعا، حيث أنّ "**المنهج الماركسي هو من أبرز المناهج المنتشرة في النقد المعاصر، وإن كانت معالمه لم تتّضح في مصر إلاّ بعد ثورة يونيو1952 حين أخذت تيّارات الثقافة الاشتراكية تتسرب إليها، فظهرت النزعة اليسارية في دعوة مجموعة من النقاد من بينهم (محمد مفيد الشوباشي)، و(عبد الرحمان الخميسي)، و(محمود أمين العالم)، و(محمد مندور)، و(غالي شكري) وغيرهم ممّن كُلّف بالدعوة بالاهتمام بمشاعر المجتمع**".[2]

[1] ينظر: عز الدين يوسف، الاشتراكية والقومية العربية وأثرها في الأدب الحديث، ص.56 .
[2] شايف عكاشة، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص.43.

أمّا في الجزائر فقد تبّنى عدد من الجزائريين الفكر الاشتراكي والفكر الشيوعي وإن كان أنصار الفكر الثاني قليلين، مثّله على الخصوص(عمار أوزقان)، و(بشير الحاج علي).[1]

ومن الذين أعجبوا بالفكر الاشتراكي نجد (عمر راسم) واسمًا إيّاه "بحركة المستقبل للشعوب"[2]، وقد كتب (عمر راسم) معبّرا عن ذلك في جريدته "ذوالفقار" سنة 1914 م: "**ولعلّه كان يتابع أفكار (جان جوريس) من الصحافة الفرنسية، وقد جعل عنوان قالته "صيحة اجتماعية" ممّا يبرهن على أن نظرته الاشتراكية إنّما كانت نظرة عدالة اجتماعية لإنصاف المحرومين من الظالمين كما كان حال الجزائريين**".[3]

وانتشرت الأفكار الاشتراكية لتظهر عند مجموعة من الأحزاب منها حزب الشعب الذي ساهم الضغط الاستعماري في جعل عدد من العناصر الوطنية في هذا الحزب إلى الانحياز أكثر فأكثر إلى المعسكر الاشتراكي الشيوعي، وظهور زعماء

شيوعيون من أمثال (علي بوقريط)، و(العربي البوهالي)، و(عمار أوزقان)

ومن الكتّاب أمثال(بشير الحاج علي)، و(كاتب ياسين).[4]

وقد عرف ظهور أعمال روائية جزائرية اقتربت من الواقع وأبرزت تناقضات الرأسمالية خاصة الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية "**فقد استطاع كل من (محمد ديب)**

---

[1] ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (1830- 1954)، دار الغرب الإسلامي، ج.6، ط.1، 1998، ص .451.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص.452، ص.453 .

و(كاتب ياسين)، خصوصا أن يبرزا كل تناقضات البرجوازية الفرنسية، وأن يبصرا ويتبنيا في مجتمع ذي العلاقات البرجوازية، مختلف القوى الاجتماعية المتناقضة في ممارساتها وأحلامها".[1]

بدأت تظهر سمات الواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري المكتوب باللغة العربية، فنجد روايات (الطاهر وطار) "اللاز"، و"عرس بغل"، و"الزلزال"، والروائي (رشيد بوجدرة) وروايته "الحريق"، لتتوالى كتابات عديدة تبرز هذا الاتجاه الاشتراكي.

ومن بين هؤلاء الأدباء والنقاد الذين اهتّموا به وتأثّروا بهذا الاتجاه وساروا على طريقه، سواء تعلّق الأمر بالعمل النقدي أو الروائي، نجد الأديب الناقد (واسيني الأعرج) الذي رسم لنفسه فلسفة نقدية تأثّرت بشكل واضح بالاتجاه الواقعي، وذلك من خلال مؤلفاته النقدية وعناوينها هي:

- "النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية".[2]

- "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية".[3]

- "(الطاهر وطار)، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا".[4]

---

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.483.

[2] واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1985.

[3] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

[4] واسيني الأعرج، الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

- "الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية".[1]

المبحث الثاني: تجليات المذهب الواقعي في المؤلف النقدي "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر":

1 - المقدمات التاريخية للرواية الجزائرية:

يعدّ كتاب "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر" أول عمل نقدي لـ (واسيني الأعرج)، تتبّع فيه الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية واتجاهاتها، ويبدو لنا من خلال هذا العمل النقدي تأثّر (واسيني الأعرج) بالاتجاه الواقعي، ويمكننا أن نضعه ضمن إطار النقاد الواقعيين، وهذا ما ذهب إليه الأستاذ (جعفر يايوش) في إحدى الدراسات التي قدّمها والتي خصّصت فيها لتناول أعمال (واسيني الأعرج) من خلال استدلاله بالمصطلحات الموظّفة في العنوان قبل أن يلج إلى المضمون.[2]

وبالرجوع إلى مضمون الكتاب فإنّه عبارة عن دراسة نقدية أكاديمية قدّمها (واسيني الأعرج) لنيل شهادة الماجستير، وقد بيّن في مقدمة الكتاب أسباب اختياره لهذا الموضوع وفي هذا الوقت بالذات، حيث يقف على رأس هذه الأسباب عدم نيل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية حقّها الكافي من الدراسة الأكاديمية، وغير الأكاديمية،

[1] واسيني الأعرج، الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية، مؤسسة دار الكتاب الحديث، ج.1، ط.1، 1985.

[2] ينظر: جعفر يايوش، المسار النقدي والروائي عند واسيني الأعرج، دراسة ضمن كتاب محمد داود، واسيني الأعرج وشغف الكتابة، ص.30.

وهذا ما دفع إلى الاعتقاد بغيابها الكبير عن الساحة الأدبية[1].

يضاف إلى ذلك: "**الرغبة الملّحة في إيصال الأدب الجزائري والأدب المغربي بشكل عام إلى المشرق الذي ما يزال يميل إلى الاعتقاد بأن الرواية الجزائرية، هي فقط ما تُرجم لـ (محمد ديب)، أو(كاتب ياسين) ... ليدرك جيدا إخوتنا في المشرق أنّ هناك أدبا فتيا ينمو حاليا في الجزائر يحمل خصائص متنوعة**".[2]

وتضمّن الكتاب بابا أولاً حول المقدمات التاريخية للرواية الجزائرية، عالج في الفصل الأول منه، الواقع التاريخي والاجتماعي للمجتمع الجزائري، حيث قسّم المرحلة التاريخية التي سبقت ظهور الرواية الجزائرية ومهّدت في الآن ذاته لذلك، وهي على ثلاث فترات:

أوّلها ثورة الفلاّحين سنة 1871، والتي كانت لها مساهمات كبيرة في تكوين الفكر الاشتراكي في الجزائر وتثبيته.[3]

والفترة الثانية تمثّلت في انتفاضة سنة 1945 "**التي أيقظت الحس القومي لدى الشعوب**"[4]، والفترة الأخيرة دخلت الحركة الوطنية في طريق جديد وحدّت فيه قواها[5] وقد اعتبرت هذه الفترة فترة تبلور ووعي، وقفزة نوعية وكمية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وبنظرة واقعية ومحلّلة للأحداث التاريخية والسياسية، وكيف أثّرت هذه

---

[1] ينظر: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.7.
[2] المرجع نفسه، ص.8.
[3] المرجع نفسه، ص.17.
[4] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[5] ينظر: المرجع نفسه، ص.18.

الأحداث على مسار الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية وحتى المكتوبة باللغة الفرنسية، مبرزا التوجه الفكري والفني للرواية الجزائرية باعتبارها نتاج الثورة الوطنية وإرهاصاتها مع إبراز الخلفيات السياسية والاجتماعية.

وفي ختام هذا الفصل يحدّد ناقدنا مراحل تطور الأدب في الجزائر في ثلاث: كانت المرحلة الأولى من 1945 إلى 1953 مركّزا فيها على الرواية الواقعية، "**فقد سادت في هذه الحقبة التاريخية الرواية الأثنوغرافية التي لا تزيد على وصف ما تراه العين يوميا، تصف ولا تحاول أن تغور في اللّوحة الخلفية، لافتقادها الرؤية الخلفية البعيدة إلى حد ما، فواقعيّتها كانت واقعيّة انتقاديه، وتجسيد هذه الحقبة بعض كتابات (مولود فرعون)، و(مولود معمري)، و(محمد ديب)**".[1]

المرحلة الثانية وتمتد من 1954 إلى 1958 والتي عدّ فيها الأعمال نماذج امتازت بالنضج والواقعية، فقد ربط الناقد نضج الرواية وجدّيتها بمدى ارتباطها بالواقع وتسليط الضوء عليه، وعلى العمل الثوري، وقد: "**قدّمت في هذه الفترة أعمالا فنية جادّة كانت بمثابة لوحة عظيمة للشعب الجزائري وهو في أوج نضاله، وتقف كتابات (محمد ديب)، و(كاتب ياسين) الإبداعية على رأس الأعمال التي جسّدت بصدق كبير هذه المرحلة التاريخية**".[2]

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.75، ص.76 .
[2] المرجع نفسه، ص.76.

أمّا المرحلة الثالثة، فهي الفترة الممتدّة بين 1958 إلى 1962 "**فقد تبلور فيها أدب المقاومة أكثر، وأخذ أبعادا شمولية واتساعا، وأحسن من يمثل هذه الفترة (محمد ديب)، و(مراد بوربون)، و(مالك حداد)، و(مولود فرعون) بكتاباته الأخيرة**".[1]

وبالنظر إلى هذه المراحل الثلاث ونظرة (واسيني الأعرج) إليها فقد مثّل لهذه المرحلة أعمالا كلّها تنتمي إلى الاتجاه الواقعي، حللّها وفق رؤية واقعية نقدية، تنظر للرواية من خلال مدى ارتباطها بالواقع، وطرحها لقضاياه ومشاكل الفرد الاجتماعية .

أمّا الفصل الثاني، فقد عالج (واسيني الأعرج) الرواية الجزائرية تحت ظل التحّولات الديمقراطية التي شهدتها بلادنا في مرحلة السبعينيات، وكان الولوج لهذا الموضوع عن طريق التمهيد له والتعريف بالظروف السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، في تلك الفترة برؤية حماسية تقف مع النظام الاشتراكي الذي تبنّته الجزائر، تظهر من استخدامه لمصطلحات تبيّن توجّهه الاشتراكي، ومن هذه العبارات "**البرجوازية الفرنسية الاحتكارية**"،[2] كما يظهر منتقدا للنظام الرأسمالي أو البرجوازي بقوله: "**وكل ذلك راجع لسيطرة العقلية التفرديّة والإقطاعية التي ظلّت ومازالت تحاول ضرب كل مكسب ثوري بحجج واهية لم يعد يقبلها حتى الفلاح العامي**".[3]

ولا يخفي (واسيني الأعرج) من ناحية أخرى تأثّره وتبنّيه للنقد الاشتراكي واستخدامه للمصطلح الماركسي واللينيني، ونأخذ مثالا على ذلك في تحليله للظروف التي كانت

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.76.
[2] المرجع نفسه، ص.81.
[3] المرجع نفسه، ص.84.

تعيشها الجزائر بعد الاستقلال، وكيف كان التأثير على المستوى الثقافي، فجاء في الكتاب: "**تخلص إلى نتيجة أساسية وهي أنّه ضمن هذه الظروف كان المطلوب تحقيق قفزة نوعية على المستوى الثقافي، ولكن المعروف تاريخيا أنّ هذه الفترة لا يمكنها أن تأتي من الهواء الطلق، ولكنّها مرتبطة عضويا بالنّضالات اليومية التي تقودها الجماهير الكادحة على كل المستويات لتجسيد أحلامها التي ناضلت واستماتت عليها بالأمس، إبان الثورة الوطنية العظمى والتجسيد الفعلي لهذه النضالات على مستوى الواقع اليومي بكل جوانبه الايجابية والسلبية، وهو وحده القادر على تحقيق هذه القفزة لا على مستوى البنى التحتية، حيث تبرز إلى السطح كل التناقضات الأساسية والثانوية، ويقع الفرز الطبقي الحقيقي، ويظهر الحليف التاريخي، والعدو، ولكن على مستوى البنى الفوقية كذلك، إذ أنّ أسلوب الإنتاج – الواقعي الاجتماعي – هو الذي يحدّد وعي الناس والأفكار والنظرات والعلاقات الخاصة لكل مجتمع على حده، فالأفكار بهذا المعنى هي انعكاس للواقع من الناحية الاقتصادية**".[1]

من خلال هذا التحليل الذي أبرزه (واسيني الأعرج) يتّضح لنا مدى تشبّعه بالفكر الاشتراكي الماركسي واستخدامه لمصطلحاته، كالنضالات الجماهرية للطبقة الكادحة، والثورة، والبنى التحتية، والبنى الفوقية ذات الأثر الحقيقي على الواقع، ومنها أثر الثقافة على المجتمع.

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.87.

حاول (واسيني الأعرج) بعد ذلك تلخيص اتجاهات الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، خلال هذه الفترة أي السبعينات اعتمادا على انجازات الواقعية الفنية والفكرية، وأولى عناية كبيرة لرؤية الأديب الجزائري للمجتمع، ومدى ارتباطه بواقعه الاجتماعي "**فبدأ يعيش في مجتمع بدأ يغتصب زوايا دافئة لصلح كل الفئات الشعبية المحرومة كمقدمة لضمان مستقبلية المجتمع الاشتراكي، بالإضافة إلى الحياة اليومية التي تعتبر كلّها نضال في نضال، وصراع قوى التقدّم والخير، وقوى التخلّف والشرّ والتي تحتّم على الأديب مهما حاول الهروب إلى الأمام في لحظات الضعف والنزوع نحو الانفلات الرومانسي، أن يعيش لحظة مواجهة مع هذا الواقع أو ذاك والتي تجبره على تحديد موقفه من مختلف القضايا في العمل الروائي الواحد**".[1]

تناول (واسيني) روايات السبعينيات مسلطا الضوء على الموضوعات التي شغلت الأدباء وتردّدت في أعمالهم فقد: "**كثرت المواضيع التي تتناول الانجازات الديمقراطية التي تحققت في الجزائر كالثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، والطب المجّاني، وديمقراطية التعليم، والتأميمات، وغيرها... وأصبح الكاتب يقاس بمدى اقترابه أو ابتعاده من انجازات الديمقراطية التي تحققّت في البلاد**".[2]

من هذا المنطلق تعرّض بالنقد والتحليل لروايات كل من:(عبد الملك مرتاض) و(طاهر وطار)، و(علاوة بوجادي)، و(مرزاق بقطاش)، و(عبد الحميد بن هدوقة)، و(عبد

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص. 94.
[2] المرجع نفسه، ص. 10.

العالي محمد عرعار)، و(إسماعيل غموقات)، و(الشريفة الشناتلية)، و(عبد العزيز بوشفيرات)، مثلما قدّم تحليلا لروايته "جغرافية الأجساد المحروقة " و"وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر".

2- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر:

خصّص (واسيني الأعرج) الباب الثاني ميدانا لتطبيق دراسته النقدية عمليا بعد أن تناولها نظريا، فعمد إلى اختيار نماذج تمثّل مختلف الاتجاهات التي مثّلتها الرواية المكتوبة بالعربية في فترة السبعينيات، ولذلك توزّع الحقل التطبيقي إلى أربعة فصول تناول كل فصل اتجاها معيّنا بداية بالاتجاه الإصلاحي من خلال رواية (رضا حوحو) "غادة أم القرى"، و(عبد المجيد الشافعي) "الطالب المنكوب"، و(عبد الملك مرتاض) "نار ونور"، و(عبد العزيز عبد المجيد) "حورية"، هذه الروايات أفضت إلى: "**أجواء صوفيّة مغلوطة تعوزها في الواقع حرارة التصوّف الحقيقية النابعة من داخل الذات الصادقة**"،[1] هذا ما كان يراه (واسيني الأعرج) في هذه الأعمال، ممّا يفيد عدم ميله إلى مثل هذه الكتابات التي وجدها تفتقد للصدق، والتديّن عن قناعة.

وأمّا الاتجاه الثاني فقد نعته بالاتجاه الرومانتيكي، مثّلته على الخصوص روايات "ما لا تذروه الرياح" لـ(محمد عرعار)، و"نهاية الامس" لـ(عبد الحميد بن هدوقة)، و"دماء ودموع" لـ(عبد الملك مرتاض)، و"حب أم شرف" لـ(الشريفة شناتلية)، و"الشمس تشرق على الجميع"، و"الأجساد المحمومة" لـ(إسماعيل غاموقات).

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.198.

وقد رأى (واسيني الأعرج) أنّ رؤية هذه الأعمال لقضايا المجتمع وقضايا الطبقة العاملة فيه تتّسم بالقصور والنقص، حيث: "**أنّ معالجة الأعمال الرومانتيكية للتفاوت الطبقي لم تكن بصفة عامة في الأعمال التي ذكرناها ضدّ العلاقات الإنتاجية الاستغلالية السائدة وضدّ بناها الفوقية بكل قيمها، وإيديولوجيتها**".[1]

كما أنّ الروائيين في هذه الأعمال لم يعربوا عن تعاطفهم مع الطبقات المحرومة والفقيرة ممّا خدم، كما أخبر (واسيني الأعرج) الطبقة الظالمة الغنية، وأضرّ بالجانب الجمالي للروايات.[2]

وفي الفصل الثالث فقد خصّص (واسيني الأعرج) العرض والتحليل للاتجاه الواقعي النقدي مركّزا على رواية (نور الدين بوجدرة) "الحريق"، و(عبد الحميد بن هدوقة) "ريح الجنوب"، و(مرزاق بقطاش) "طيور في الظهيرة"، و(خاجي محمد الصادق) "على الدرب"، و(عرعار محمد عبد العالي) "الطموح"، و(علاوة بوجادي) "قبل الزلزال"، ليذهب الناقد إلى أنّ هذه الأعمال تمكّنت من طرح: "**قضية الاستغلال كجوهر الإبداعية، وضرورة النضال من أجل تدمير كل البنى الاجتماعية القديمة وبناء العالم الجديد**".[3]

وعاب (واسيني الأعرج) على أصحاب هذه الأعمال تعاملهم مع الحدث بشكل سطحي ظاهري "**فإذا كانوا بواسطة صدقهم وحسّهم الطبقي يتوصلون إلى لمس البعض**

[1] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.232.
[2] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] واسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.463.

من الجوهر، فقد ظلّوا عموما يتعاملون بشكل خارجي مع الحدث، ولم يتوصلوا إلى الغوص في الأعماق بوضوح، نظرا لقصور الرؤى التي يتبنونها".[1]

والناقد يجد أنّ هذه الروايات قد عجزت عن تقديم الحلول واكتفائها بعرض الداء أوالمشكل، متبنّيا الاتجاه الواقعي الاشتراكي وينتصر لنماذجهم الجزائرية، فالكتّاب الواقعيون الاشتراكيون الجزائريون ذو التعبير العربي "**أدركوا ضعف زملائهم الواقعيين النقديين وتجاوزهم إلى تحديد جوهر المشاكل الاجتماعية، ورسم قسمات العالم البديل**".[2]

فالفنان الواقعي في نظر (واسيني الأعرج) هو: "**من يحسن أن يرى وراء وقائع الحياة اليومية وظاهراتها اللوحة العامة للحركة وصراع مختلف القوى الاجتماعية**".[3]

واعتبر (واسيني الأعرج) أنّ المنهج الإبداعي الذي يسير وفق الرؤية الواقعية "**كفيل باحتضان كل التجارب الشابّة المؤمنة بالغد الأفضل، والتي تناضل من أجل تحقيق وتطوير كل الأساليب الديمقراطية المطروحة على الساحة والمكتسبات الوطنية**".[4]

والاتجاه الاشتراكي كما يراه هو: "**أكثر الاتجاهات اتساعا ويمكن أن يلعب دورا كاملا في المستقبل، إذ يمتلك الرؤية الواضحة الثاقبة التي تسمح له بتمثيل الواقع الجزائري جيدا ودراسته بكل تناقضاته**".[5]

---

[1] المرجع نفسه، ص.464.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] واسيني الأعرج، الرواية الجزائرية، مجلة الآداب، العدد الرابع والخامس، السنة السابعة والعشرين، نيسان، أبريل، أيار، مايو، بيروت، لبنان، 1979، ص.46.
[4] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.464.
[5] المرجع نفسه، ص.47.

وقد حلّل (واسيني الأعرج) في الاتجاه الواقعي الاشتراكي الذي تناوله في الفصل الرابع أعمال (الطاهر وطار) وهي "اللاز"، و"العشق والموت في الزمن الحراشي"، و"الزلزال"، و"عرس بغل "، و"الحوات والقصر"، ودراسته لأعمال (الطاهر وطار) فقط يرجعه (واسيني الأعرج) إلى أنّ "**الواقع الذي عاشته الجزائر بكل خصوصياته لم يفرز إلا (الطاهر وطار) ككاتب واقعي اشتراكي**".[1]

ويعرض في هذا الفصل أفكار (لينين)، و(ماركس)، و(بوريس سوتشكوف) وغيرهم من زعماء الاشتراكية متبنيا إيّاها، بفضلها "**توصلت الواقعية الاشتراكية إلى هذه الانجازات الجمالية الثورية بفضل ارتكازها على النظرة الماركسية اللينينية التي البروليتارية المستقبلي جزءا من القضية العمالية على حد تعبير لينين ذاته**".[2]

وعدّ نهوض فن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وعدم سقوطها في المغالطات التاريخية يرجع إلى أنّها "**تبتت على أرضية مجتمع يحاول أن يبني نفسه مشرعا أبوابه على المستقبل الاشتراكي العادل**".[3]

وقد عالج في روايات (الطاهر وطار) المضامين والناحية الجمالية، باعتبار أنّ "**البعد الجمالي لا يحقّق جماليته إلا بقدر اقترابه من فهم الجماهير، أنّ العمل الفني يكتسب حيويته باهتمامه بأشكال الصياغة الجمالية التي تقرّبه من الناس وتجعله مستساغا**".[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص.464.
[2] المرجع نفسه، ص.476.
[3] المرجع نفسه، ص. 480.
[4] واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص.593.

وختم ناقدنا دراسته "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية بملاحظات حول آفاق الرواية الجزائرية ومن بينها"[1]:

– إنّ الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية لم تفرز إلا كاتبا واحدا واقعيا اشتراكيا وهو(طاهر وطار).

– إنّ الواقعية الاشتراكية كمنهج مستقّل عن الأدب الجزائري تمتلك هذه الخصوصية، يعني خصوصية النموّ الايجابي، والانفتاح على المستقبل الإنساني الزاهر، وبإمكانها مستقبلا إفراز تجارب أدبية رائدة إذا طورت أدواتها في الأدب الجزائري، وإذا سار الواقع على وتيرته التطويرية الطبيعية.

– الكثير من التجارب الشابّة الرومانتكية والواقعية النقدية ستصبّ في النهاية في المنهج الواقعي الاشتراكي بوعيها بتفاصيل الحركة الاجتماعية.

– الرواية وحدها تمتلك إمكانية استيعاب الواقع الاجتماعي بكل تناقضاته، وحدها تمتلك إمكانية القيام بمثل هذه العملية، لسعتها ولإمكاناتها الاستيعابية الكبيرة

المبحث الثالث: تجليات التأثير الأجنبي في الكتابة الإبداعية عند واسيني الأعرج:

نحاول في هذا المبحث تسليط الضوء على بعض ملامح التأثير الأجنبي التي تجلّت في الكتابة الإبداعية عند (واسيني الأعرج)، وتتبع التأثير الأدبي الغربي الذي ظهر

[1] المرجع نفسه، ص.600.

واضحا في نماذج إبداعية اخترناها لـ (واسيني الأعرج)، وأول أثر حاولنا تتبّعه يتعلق بالعنوان، باعتبار أنّ هذا الأخير يشكّل أساس النص، ومفتاح الولوج إلى أعماقه.

1- العنونة:

أصبح للعنوان دور كبير وأهمية بالغة لما له من وظائف جمالية ودلالية، تساهم في تفكيك شفرات النص، فالعنوان كما قلنا سابقا يعدّ نصا مصغّرا، ومفتاحا يساعد الناقد في فتح الأبواب المغلقة للولوج إلى أعماق النص.

وقد حظي العنوان باهتمام الدارسين وأسّسوا علما خاصا به عُرف بعلم "العنوان الحديث" (Laitrologie moderne)، و من بين أبرز الباحثين في هذا العلم (ليو .هـ.هوكLéo.H.Hoek)[1] و(كلود دوشيه Claude Duchet)[2].

ومن بين الذين اهتّموا بالعنوان نجد (جيرار جينات) الذي عبّر عنه بما يعرف بالمصاحبات النصية (Les paratext) في كتابه "طروس" "Palimpestes".[3]

وفي كتابه "عتبات" "Seuil"[4] قسّم العنوان إلى ثلاثة أقسام[5]:

- العنوان (Le Titre).

---

[1] Léo . h. hoek , La marque du titre , dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle , édition mouton , la haye (la Suisse) ,1973 .

[2] Claud Duchet , La fille abandonee et la bete humain , element titologio romaanesque , intittérature la rousse , Paris , France , 1973 .

[3] Gérard Genette , Palimpsests , la littirature au second degree , poétique , seuil, 1982.

[4] Gérard Genette , Seuil. Edition du seuil , Paris (la France), 1987.

[5] Ibid ,p. 60,p.61.

- العنوان الفرعي (Sous- Titre).

- التعيين الجنسي أو المؤشّر الجنسي (Indication Générique).

إنّ وضع العناوين الرئيسية والعناوين الفرعية داخل النص يشكل "**أداة إبراز للخبر معروفة في الوثائق العلمية أو الموجهة للعموم، وهذه الطريقة تستعمل كذلك في كتب اللسانيات**".[1]

وفي أعمال (واسيني الأعرج) الإبداعية نجد حضورا قويا لها أو ما يعرف بعناوين الفصول ا لداخلية Les intertitres ou titre intérieurs

وهي "**عناوين داخل النصوص يضعها الكاتب وهي لا تصل إلى القارئ إلا من خلال تصفّحه لفهرس الكتاب على عكس العنوان العام "Le titre général**".[2]

وسنستعرض في هذا المجال جدول عناوين بعض الأعمال الإبداعية التي وضعها (واسيني الأعرج) كعناوين لبعض الفصول، مع مقارنتها ببعض العناوين الروائية الأجنبية.

الرواية	***العنوان الداخلي***	***عناوين الروايات الأجنبية***
نور اللوز[3]	الفصل الثالث: احتفالات موت غير معلن	رواية: غابريال غارسيا ماركيز : قصة موت معلن[4]

[1] جليان براون، جورج يول، تحليل الخطاب، تع. محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك السعود، الرياض، السعودية، 1997، ص. 163.

[2] Gérard Genette , Seuils . p. 297.p. 298.

[3] ينظر: واسيني الأعرج، نوار اللوز، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، د.ط، 2002، ص.117.

أحلام مريم الوديعة[2]	الفصل الثالث: طواحين دون كيشوت	ميغال دي ثربانتس : دون كيشوت دي لمانشا[5]
ألـم الكتابـة عـن أحـزان المنفى[3]	قصة قصيرة: البحث عن الزمن الآتي	رواية : البحث عن الزمن المفقود مارسيل بروست[6]

لا يمكن إنكار تلك العلاقة التي تظهر بشكل واضح بين عناوين (واسيني الأعرج) وعناوين الأعمال الأخرى، حيث نجد توظيفا لعناوين يكاد يكون مطابقا، وأصحاب هذه الأعمال من الأدباء العالميين الذين حظيت أعمالهم بجوائز وشهرة عالمية، ومقروئية واسعة، و(واسيني الأعرج) قد قرأ هذه الأعمال وتأثّر بها أيّما تأثّر، وهذا ما يؤّكده التعالق النصي الواضح في العناوين، خاصة مع روايات أمريكا اللاتينية، وهذا لا ينطبق فقط على العناوين بل حتى في الأسلوب.

وقد استطاع الناقد والباحث التونسي (كمال الرياحي) أن يرصد هذا التأثير بين (واسيني الأعرج) وروايات أمريكا اللاتينية، وخاصة روايات (ميغال أنخل أستورياس) في

---

[2] ينظر: واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، د.ط، 2001، ص.44.

[3] ينظر: واسيني الأعرج، ألم الكتابة عن أحزان المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط، 1980، ص.6.

[4] ينظر: غابريال غارسيا ماركيز، قصة موت معلن، تر. صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر دمشق، سوريا، ط. 2، 1999 .

[5] ينظر: ميغال دي ثربانتس، دون كيخوتة، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1 ، 1998 .

[6] ينظر: مارسيل بروست، البحث عن الزمن المفقود، تر. إلياس بدوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ج.1، ط.1، 1994.

دراسة حملت عنوان "**من أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال**"[1]، حيث قام برصد وتتبّع لأعمال (واسيني الأعرج) التي ظهر فيها التأثّر واضحا بأعمال أستورياس في دراسة مقارنة للعناوين والأسلوب، وحتى المضمون، موضّحا سبب هذا التأثر، في أنّ (واسيني الأعرج) "**بحكم ازدواجية لسانه بإتقانه الفرنسية والعربية كان أوفر حظا من غيره في الإطلاع على هذه المدونة، كما كان لإقامته بالمشرق – سوريا – حيث ترجمت هذه الروايات، دورا في اطلاعه على تلك الأعمال التي انعكست عواملها في نصوصه الإبداعية، فقد وجدت تلك العوالم السحرية صداها في نفس (واسيني الأعرج) من عوالم الأسطورة والخرافة، وظهر ذلك التأثير في كثير من أعماله الروائية**".[2]

هذه الأسباب نفسها التي أدّت إلى اتكاء (واسيني الأعرج) على عناوين الروايات الأجنبية المذكورة، والاتّكاء أطلقه (جهاد نعيسة) في إحدى دراساته معرّفا بقوله: "**الاتكاء على حداثة الآخر وبعض حبكاته، مكان التأثير أو الأخذ أو التناص**".[3]

والواقع أن الاتّكاء لا يأتي إلا إذا كان لهذا العمل صدى قوي وكبير على شخصية المؤلف، بحيث يصبح هذا العمل مصدر إلهام لأعمال أخرى.

لا يختص (واسيني الأعرج) بالتأثّر بالرواية الأمريكية اللاتينية، بل يعمّ تأثير هذه الأخيرة على الكثير من الأعمال العربية، ويعود ذلك لما تحمله الرواية الأمريكية اللاتينية من توظيف للعوالم العجائبية، عُرفت بالواقعية السحرية "**فتأثير ماركيز على الرواية**

[1] كمال الرياحي، من أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج، دراسة نشرت ضمن مجلة القدس العربي الالكتروني، الشبكة العنكبوتية الدولية، 2009/01/21 .
[2] المرجع نفسه.
[3] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص.93 .

العربية، وخصوصا عمله الروائي الشهير مائة عام من العزلة بعد ترجمته إلى العربية عام 1975،وتفاصيل عجائبية أخرى في الرواية الأمريكية اللاتينية يمكن إحالته على ما يعرف بالواقعية السحرية".[1]

2- حضور الدون كيخوته:

ومثلما تأثّر (واسيني الأعرج) بالروائي (أستورياس)، تأثّر كذلك بالروائي (ميغال دي سرفانتيس) في روايته "دون كيخوته"، وقد سبقت الإشارة إلى ظاهرة أخذه عن الأديب في عنونة الفصل الثالث من روايته "أحلام مريم الوديعة"، وفضلا عن هذا فإنّ شخصية "دون كيخوته" بطل رواية (ميغال دي سرفانتيس) تمثّل حضورا محوريا وقويا يلفت الانتباه في أعمال (واسيني الأعرج) الروائية، هذه الشخصية البارزة التي سنحاول التركيز عليها في الفصل التطبيقي من خلال روايته "حارسة الظلال"، لكن في هذا الجزء من المبحث سنحاول أن نرصد مدى حضور هذا العمل الروائي العالمي في روايات أخرى للمؤلف، لأنّه أصبح يشكل بصمة واضحة في أعماله وحتى في حواراته.

فلا يكاد يخلو حوار الأديب (واسيني الأعرج) دون أن يذكر فيه مدى إعجابه بهذه الرواية وقربه منها ومن مؤلفها، حيث قال: "**عندما أقرأ دون كيشوت لسرفانتيس أشعر أنّني أنتمي للثقافة الأندلسية وعلاقتي بـ (دون كيشوت) مثل علاقتي بأجدادي، وأشعر بأنّه جدّي بأريحيته وجنونه ووجوده في عالم يضحك عليه الناس، وهو في**

[1] جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، ص.93 .

أعماقه يضحك على غبائهم لأنّه ظهر في النهاية أنّه أكثرهم حكمة وذكاء، وأستفيد أنا من هذه المفارقة وأشتغل عليها انطلاقا من عصري ومجتمعي".[1]

إنّنا نقرأ في رواية "نوار اللوز" كيف أنّ الشخصية الرئيسية (صالح الزوفري) يصحب حصانه لزرق، تلك الصحبة التي جعلته يناجيه بقوله: "**إنّني أشعر بمتاعبك وبوخز الإبر الصقيعة وبالبرودة التي حفرت عظامك** ..."[2]، وهذا ما نلحظه عند قراءة رواية "دون كيخوتة" وفيها شخصية "دون كيخوتة" يصاحب فرسه "روثينانته"، وهو ما يتجلى في كلامه الرقيق العذب عنه: "**أتوسّل إليك ألاّ تنسى فرسي الطيب روثينانته رفيقي الدائم في جميع أسفاري**".[3]

وكذلك حوار (صالح) مع حصانه وحثّه على السير من أجل الوصول إلى (لونجة): "**سر يا ولدي، بينا وبين الوصول إلى قلب لونجة مسافات الليل والدم والنجوم ...** ".[4]

وحوار "دون كيخوتة" أثناء البحث عن الأميرة مع حصانه:"**خذ الحرية ممّن فقدها أيها الجواد الممتاز بأعماله بقدر ما هو تعيس بحظّه، انطلق واسلك أيّ طريق شئت، فقد كتب على جبهتك أنّه ليس ثمّة فرس يعدلك خفّة وقوّة ..** ".[5]

---

[1] شاعرية مفرطة، مجلة المجلس الأدبية، صادرة عن مجلس الشعر الشعبي العماني الاثنين. 02/15/ 2010، الشبكة العنكبوتية الدولية .

[2] واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص.34 .

[3] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوتة، ج.1، ص40.

[4] واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص.37

[5] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوتة، ج.1، ص238.

وقد تغنى بطل الرواية (صالح الزوفري) بجمال (لونجة) واستخدم الشعر في ذلك: "**لونجا يا لونجا شعرتك خبالة دلي لي سالفك نطلع**".[1]

لنشهد هيام "دون كيخوتة" بأميرته الخيالية (دوناسياينا) وبجمالها: "**يا سيدة الجمال يا معوان قلبي الضعيف، آن لك أن تلحظي بعيون عظمتك هذا الفارس، عبدك تنتظره هذه المغامرة**".[2]

وقد وظّف (واسيني الأعرج) مقاطع من رواية "دون كيخوتة" منها: "**لا يكفي يا حبيبي أن نحب، علينا أن نتعلم أولا كيف ندافع عن هذا الحب ونستميت من أجله**".[3]

ومن التشابه الذي يظهر، هو خروج (صالح الزوفري) مع حصانه لوجهة مجهولة: "**سرّ يا لزرق أنا وأنت ومكتابي، عايش جوال ما تقهرني لا الدنيا ولا بحور الشوق**"[4] مشابها لخروج "دون كيخوتة" مع حصانه إلى وجهة مجهولة والبحث عن المغامرة.

[1] واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص69.
[2] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوتة، ج.1، ص50.
[3] واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص69.
[4] واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص.223.

في رواية "نوار اللوز" تحوّل بطل الرواية (صالح الزوفري) عند الناس إلى فارس بني هلال (أبوزيد الهلالي)، وبحثه عن الغزو : "**يسافر وحيدا في الظلمات طالبا غزو بلاد المغرب، ويعسكر في المراعي الخضراء وفي الغابات مع عصابته،**

ومع الصباح يواصل رحلته على يمينه سيف يمني أصيل وحاد وعلى شماله ذاكرة الحجاز ...".[1]

وهذا يذكّرنا بتخيّل "دون كيخوتة" نفسه فارسا، وبحثه عن المغامرة والفروسية والبطولة: "**وأخيرا فقد صوابه واستبدت به فكرة هي أغرب ما يتخيله مجنون في هذه الدنيا، فقد رأى من اللائق بل من الضروري، سواء لتألّق مجده ولخدمة وطنه أن يصبح فارسا جوّالا فيسعى في مناكبها ببرذونه وسلاحه وراء المغامرات ...** ".[2]

لقد نقدت رواية "نوار اللوز" الأوضاع الاجتماعية والسياسية في الجزائر، والتي عبّر عنها من خلال ما يعيشه سكان قرية منسية على الحدود، حين رصد فيها عيش السكان البسطاء، وكيف سيطر الخوف وعشّش في نفوسهم، ورفض بطل الرواية (صالح الزوفري) الاستسلام، وتمّسكه بالحياة التي تجلّت له في شخص (لونجة)، فكانت الرواية من أجل محاربة الخوف وعدم الاستسلام، ومن أجل تغيير البلاد إلى الأحسن، وهو ما أراده (سرفانتيس) من خلال روايته "دون كيخوتة" التي أرادها أن تهاجم الفكر الرجعي الذي انتشر لدى الناس من خلال تمّسكهم بقصص الفروسية الحالمة وبقائهم عاجزين على التغيير، في أسلوب امتزج فيه الواقع بالسخرية "**كان سانشو حاضرا القسم الخيّر من**

[1] المرجع نفسه، ص228.

[2] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوتة، ج.1، ص.36.

هذا الحديث فيما سمعه من أنّ الفرسان الجوالة لم يعد اليوم لهم شأن وأنّ جميع قصص الفروسية أباطيل وحماقات".[1]

ويختم روايته بقوله: " ... **وللاستهزاء بكل قصص الفرسان الجوالة حسبنا هذان اليومان اللذان حظيا برضا كل الذين قرأهما** ..".[2]

أمّا الرواية الثانية التي حاولنا فيها رصد وتتبّع هذا الأثر، فهي رواية "أحلام مريم الوديعة"، لنجد حضورا لرواية "دون كيخوتة" في أول وهلة نتصفح فيها الرواية، ونقصد هنا التصدير، فقد عمد (واسيني الأعرج) إلى وضع تصدير للرواية تمثل في مقولة لـ (دون كيشوت): "**حيث يسود الخداع، تختفي الحقيقة**".[3]

وكذلك في الفصل الثالث من الرواية "طواحين دون كيشوت"،[4] وهو يحيلنا مباشرة إلى "طواحين دون كيشوت" في الفصل الثامن من رواية "دون كيخوتة" "**في النجاح الرائع الذي ناله الشجاع "دون كيخوتة" في المغامرة المروّعة العجيبة ، مغامرة الطواحين الهوائية** ...".[5]

كما أنّنا نجد رواية "أحلام مريم الوديعة" تتخلّلها مقاطع وفقرات كثيرة تحيل مباشرة إلى رواية (سرفانتيس)، فقد ذكر بطل الرواية (سرفانتيس) (دون كيشوت) على أنّه جدّ بطل رواية (واسيني الأعرج)[6]، حيث قال: "**وجدّي الذي يركب حصانا هرما في يده سيفه**

---

[1] ميغال دي سرفانتس، دون كيخوته،ج.2، ص.316.
[2] المصدر نفسه، ص.640 .
[3] واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، ص.6 .
[4] المصدر نفسه، ص. 70.
[5] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوتة، ج.1، ص.83.
[6] واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، ص117.

المكسورة ..."[1] وهنا إشارة واضحة إلى شخصية (دون كيشوت) وقوله: "**صمّم جدّي دي لامنشا أن يركب حصانه الهزيل ويخوض الحرب الخاسرة**".[2]

وجاء أيضا في قوله: "**النور لا يخرج من القتامة هكذا كان جدي يقول، فحيث يسود الخداع تختفي الحقيقة مؤقتا**".[3]

وفي تأكيد لصلة البطل بجدّه (دون كيشوت) نجده يقول: "**من قال لك أيّها المجنون إنّ دون كيشوت أحد أسلافك المورسكيين هذا المخلوق أنت صنعته**"[4].ليردّ عليه بطل الرواية: "**يا سفيان لماذا تحشر أنفك في الأشياء التي لا تعرفها جدّي هو أنا مجرّد فكرة رائعة**"،[5] كذلك تشبيه صديقه (الشرقي) بـ (دون كيشوت): "**هو بدوره يتشبّه بـ دون كيشوت ويختلف عنه في كون الأول كوسموبوليت في حين أنّ الثاني بقي في حدود بلدته حتى الموت**".[6]

ويبرز مدى تأثّر الكاتب بشخصية (دون كيشوت) تأثرا كبيرا، فجاء في الرواية معبّرا عن هذا الإعجاب والتأثّر: "**كان دونكيشوتيا رهيبا وأحد الأنبياء الضائعين لم**

---

[1] المصدر نفسه، ص.203.
[2] المصدر نفسه، ص. 203، ص204.
[3] المصدر نفسه، ص127.
[4] المصدر نفسه، ص66.
[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
[6] المصدر نفسه، ص34.

يعشق أكثر من فرحة دوليثنايا التي شاهد بين تفاصيل وجهها الصغير فرحته وجنونه كان دائما على يقين أنّ الحقيقة قوية، فهي كالزيت تطفو دائما فوق".[1]

وقد وظّف (واسيني الأعرج) حكاية "دون كيشوت" مع حبيبته (دولثينايا): "**دون كيشوت دي لامنشا الذي غمرته عذرية دولثينايا الفلاحة التي تشبه القمحة حين فاجأ فرحتها داخل الحقل قال لها: أنا فارس طيب جدا تأملت عينيه الصافيتين ثم ذابت بين أصابعه كقطعة حلوى ثمينة كان يتعشق قيم البهجة وخوذة مبرينو التي استرجعتها بعد سطوة كاسحة** "[2]، وهذا ما نجده في رواية سرفانتيس: "**يقال إنّ هذه كانت فتاة فلاحة مليحة الوجه تسكن في قرية مجاورة لقريته وكان يتعشقها حينا من الزمان ... كانت تدعى ألدونثا لورنثو فاستحسن أن يطلق عليها إسم السيدة التي سيطرت على أفكاره فبحث لها عن إسم يشتم منه ويمثّل السيدة العظيمة والأميرة ...**".[3]

ويضيف (واسيني الأعرج) دفاعه وتأثّره بهذه الشخصية في قوله واصفا معركة الطواحين التي واجهها "دون كيشوت" من وجهة نظره هو:"**الذين قاتلوه كانوا يحملون الشتاء في أعينهم وأفكارهم، منعوه حتى متعة الانتصارعلى الطواحين التي بدت لهم جوفاء مثل القلعة التي تخبئ تفاهتهم الجزوتية، بينما ظلّ يتأوّه بين ذراعي حبيبته: آه يا دو ليثينايا لو تدرين أننا قادرون بالرغم من كل شيء على بعث الحياة**".[4]

---

[1] واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، ص.65.
[2] المصدر نفسه، ص28.
[3] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوتة، ج.1، ص38.
[4] واسيني الأعرج، أحلام مريم الوديعة، ص28.

يبدو لنا من خلال استعراضنا لهذين العملين وفي محاولة منّا لإبراز بعض ملامح تأثّر (واسيني الأعرج) برواية "دون كيشوت" ومدى تعلّق الكاتب بهذه الرواية، هذا التعلّق الذي ظهر جليّا في كثير من المرّات، وخفيّا في مرات أخرى.

إلا أنّ كاتبنا لم ينف هذا التعلّق والتأثر، فنجده في العديد من اللقاءات يصرّح بذلك ونافيا في الوقت ذاته أن يكون ذلك سرقة أدبية، حيث قال: "**السرقة الأدبية فعل مشين لكن التناص مسألة مهمة، أنا أومن بتحاور النصوص، وأومن أن البشرية لا تكتب في نهاية المطاف إلاّ نصا واحدا كما يقول (جيرار جينيت)، لي نصان في ذاكرتي هما "ألف ليلة وليلة"، و"دون كيشوت"، الحالة الأولى شرحت علاقتي بها وأمّا الحالة الثانية وقد أضحكك فأنا أرى في دون كيشوت أحد أجدادي، أنا سعيد لأن أنتسب للهشاشة والرغبة في الدفاع عن القيمة، وخوض المعارك حتى في حالة الخسارة المؤكدة**"،[1] ليواصل قوله عن شخصية (سرفانتيس) وقيمة عمله: "**قيمة دون كيشوت أنّه خاض معركة خاسرة لأنها تقع خارج عصرها ولكنه دافع عما تبقى من قيم الفروسية حتى عند انتقاء هذه الأخيرة**".[2]

[1] فاديا دلا،الروائي الروائي واسيني الأعرج. الكتابة متعة ولكنها ليست نزهة، انتصار مستميت للحب والحرية، مجلة نزوى، العدد السادس والخمسون،18- 07- 2009.
[2] المرجع نفسه.

الفصل الثالث

الكشف عن تجليات التأثير

الأجنبى فى رواية حارسة الظلال

المباحث:

1- العنوان

2- الشخصية

3- استحضار الأسطورة و المكان

4- توظيف الوصف واللغة الأجنبية

المبحث الأول: العنوان

لقد سبق لنا وأن تحدثنا عن العنوان وما له من أهمية بالغة[1]، فهو يشكّل منطلقا مهما يمكن من خلاله شدّ انتباه القارئ إلى العمل الروائي ككل.

والميزة التي تحملها رواية "حارسة الظلال" تبدأ من العنوان، إذ حملت الرواية عنوانين مختلفين، فالطبعة الفرنسية الصادرة عام 1997 حملت عنوانا هو:

"Le ravin de la femme sauvage" [2]، أي "منحدر السيدة المتوحشة"، وعنوان فرعي هو" La gardienne des ombres"، أي "حارسة الظلال"، لكن هذا العنوان الفرعي تحوّل مع صدور الرواية بطبعتها العربية مع منشورات الفضاء الحرّ بالجزائر سنة 2001 م إلى عنوان رئيسي، وليظهر لنا عنوانا فرعيا آخر لها وهو "دون كيشوت في الجزائر".

1- العنوان الفرعي: دون كيشوت في الجزائر

تشكل ازدواجية العنوان، ظاهرة مميّزة لكتابات (واسيني الأعرج)، فقد عوّدنا على هذه الطريق في وضع عناوين أعماله الروائية، فيجعل العمل الروائي لا ينفرد بعنوان واحد بل يضاف إليه عنوان فرعي، وهذا ما نلمسه في رواية "حارسة الظلال" والتي حملت عنوانها الفرعي اسم شخصية معروفة وهي بطل رواية (ميغال دي سرفانتيس)، "دون كيشوت دي لمانشا" في إشارة إلى تعالق نصي صريح لرواية "حارسة الظلال"

[1] الفصل الثاني من هذا البحث، ص 93.

[2] Larej waciny , le ravin de la femme sauvage , ENAG édition ,Alger , 1997

مع رواية "دون كيشوت دي لمانشا" لـ(سرفانتيس)، فـ(دون كيشوت) هو بطل رواية (سرفانتيس) كما سبق الذكر، هذه الشخصية التي خرجت تبحث عن أمجاد الفروسية الضائعة من قريتها لتواجه المخاطر والمغامرات من أجل أن تنشد غايتها المتمثلة في استعادة قيم الفروسية والنبل الضائعتين .

وبرجوعنا إلى نص"حارسة الظلال" نكتشف محاكاة بطل رواية (واسيني الأعرج) (فاسكيس دي لميرا) لشخصية "دون كيشوت" لـ(سرفانتيس)، (فاسكيس دي لميرا) أو "دون كيشوت" الذي خرج من بلده اسبانيا من أجل البحث عن سيرة جدّه التي كانت الجزائر إحدى المحطّات التي توقف عندها مجبرا نتيجة أسرة، فأراد أن يعرف أكثر عن هذه البلد وعن فترة إقامة جدّه فيه، فأعاد بذلك إلى الأذهان هذه الصفحة من حياة (سرفانتيس).

لذلك نجد المؤلف استعمل هذا العنوان"دون كيشوت في الجزائ" حتى يجعل القارئ يشعر بنوع من الاستغراب أو التشويق حول ما إذا كان فعلا "دون كيشوت" (سرفانتيس) قد ذهب إلى الجزائر أم أنّ هناك إلتباسا.. وإذا كان هو، فهل سيخوض تلك المعارك و الحروب التي خاضها "دون كيشوت" مع (سانشوا) ليصبح فارسا، أم أنّه جاء ليبحث عن شيء آخر أغلى وأعظم من الفروسية ؟.

2- العناوين الداخلية:

في إشارتنا إلى التعريف بالعناوين الداخلية، ويعتبر العنوان الداخلي تفسيرا للعنوان الرئيسي والعنوان الفرعي.

وهي مقسمة في الرواية إلى ستة عناوين حسب الفصول كالتالي:

العنوان الأول: وهو عنوان الفصل الأول . "عائلة لخضر"[1] .

العنوان الثاني: عنوان الفصل الثاني ."خراب الأمكنة"[2] .

العنوان الثالث: الفصل الثالث . "ناس من تبن" [3].

العنوان الرابع: "العودة"[4] .

العنوان الخامس: "كور دلو دون كيشوت"[5] .

العنوان السادس :"رائحة الخوف"[6] .

والنقطة البارزة التي نلاحظها على عناوين (واسيني) هي احتوائها على فقرات أو نستطيع تسميتها خلاصة للفصل، كما يسميها (جيرار جبنيت) "Sommaire"، وهي :"**سرد موجز في بعض فقرات أو في بضع صفحات لأيّام أو شهور أو أعوام من الوجود بدون تفاصيل للأشياء أو للأقوال.**"[7]

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، منشورات الفضاء الحر،الجزائر،2001، ص.8.
[2] المصدر نفسه، ص. 59 .
[3] المصدر نفسه، ص. 111 .
[4] المصدر نفسه، ص. 144 .
[5] المصدر نفسه، ص.159 .
[6] المصدر نفسه، ص. 219 .

[7] Gérard Genette,Seuils, p.130.

إنّ عناوين فقراته تشرح ما اختزله العنوان الفرعي وتفسره، فنجد مثلا في الفصل الخامس "كوردِلوّ دون كيشوت": "**رحلة دون كيشوت فاسكيس دي سرفانتس دالميريا الخطيرة باتجاه مدينة الجزائر مدينة الرماد والخوف وأزاهير الرمل وما وقع من الأهوال والمصائب إبّان سفريته البحرية واكتشافه، في أعماق الموج المتلاطم للمكان المسمى: زفرة سرفانتس الأخيرة الذي أسر فيه رياسي البحر جدّه الكاتب(ميغال دي سرفانتس)**"[1]

وهذه الطريقة في وضع العنوان وتقديم خلاصة لما في الفصل تحيلنا إلى الطريقة التي بنى بها (سرفانتيس) معمارية عناوينه، فهي نفس الطريقة؛ حيث نلاحظ ورود خلاصته تحت محل عنوان فصل، تبيّن أو تختصر ما يحتويه الفصل؛ فنجد مثلاً: الفصل السابع عشر"**في تلاوة أخبار الأمور التي وقعت للشجاع دون كيخوته وحامل سلاحه الطيب سنشوبنثا، في الفندق الذي حسبه لسوء حظّه قصرا**"[2] ومن جانب آخر، هو توظيف عناوين لروايات أجنبية، منها عنوان الفصل الثالث"ناس من تبن" وهو نفسه عنوان رواية لـ(ميغال أنخل أستورياس) "ناس من ذرة" أو "ناس من تبن" حسب الترجمة وهذه ليست المرة الأولى، فالظاهرة تتكرر عند(واسيني الأعرج) لتدّل على تأثّره بهذه الروايات عند تأليفه لروايته "حارسة الظلال".

3 – التصدير:

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.159.
[2] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.1، ص.148 .

صدّر واسيني الأعرج روايته بتصدير جاء عبارة عن شاهد وهو قول للشاعر(أبولينر) (A pollinaire) "**كأسي انكسرت مثل قهقهة عالية**". [1]

يرى (جينات) في التصدير على أنّه: "**استشهاد يوضع كحاشية (Exergre) أو كحافّة (Bord) في أعلى الكتاب، أوفي أعلى أجزائه**"[2] ويكون التصدير في الصفحة الأولى بعد صفحة الإهداء وقد يتخذ مكانا آخر في نهاية الكتاب أي في السطر الأخير من النص[3]، كما للتصدير وظائف "**تكمن في وظيفة التعليق والإيضاح والتبرير للنص وحتى العناوين**". [4]

فما الدلالة التي تحملها مع تصدير "حارسة الظلال" بمقولة للشاعر(أبولينير)؟.

فبالعودة إلى معرفة سيرة هذا الشاعر لنتعرف على هذه الشخصية وعلاقتها بالرواية نجد أن توظيفها لم يكن اعتباطيا، وكذلك توظيف هذه المقولة بالذات دون غيرها، فـ(أبولينير) شاعر ورسام تشكيلي من المدافعين عن الفن السريالي الذي ظهر كفن جديد واجه عدة مشاكل وصعوبات في الاعتراف به، وقد تحدّى (أبولينير) كل من واجه هذا الفن وتبنى أفكاره، واعتبره أنصار المذهب السريالي من أدباء وفنانين بمثابة الأب الروحي لهم، لأنّه وجدوا في صخبه ومشاكسته ردّة فعل على زيف الحياة

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.7.

[2] Gérard Genette, Seuils. p.147.

[3] Ibid,p. 152.

[4] Ibid,p. 159.

الأوروبية وعقم المدينة الحديثة وكان يرى أن الشاعر هو الكلمة الساحرة، وأن التجديد في تجربته الشعرية هو العودة إلى الشعر الصافي.[1]

لقد استشهد (واسيني الأعرج) بمقولة (أبولينير) "**كأسي انكسرت مثل قهقهة عالية"** هذه المقولة التي تبعث على التألم والحزن وعلى الخيبة والفشل، فكلمة انكسار توحي لنا بكل هذه المعاني، وإذا ما نربط هذه العبارة بحياة الشاعر فإنها تعبّر عن تألّمه وانكساره، فقد عاش أبو لينير حياة قاسية بمصاحبة الخمر واللصوص وحياة الشوارع "**كان يمضي معظم يومه بالتسكع في الشوارع وفي ارتياد الحانات الشعبية ومصاحبة اللصوص والقتلة وأصحاب السوابق، يسمع منهم بشغف مغامراتهم وذكرياتهم، ولم يكتف بذلك بل كان يصحب بعضهم إلى منزله ليتابع حواره معهم...**"[2]، فقد كان وحيدا يرفض حياة المدينة وزيفها، ومات وحيدا في جنازة حضرها ثلّة من السكارى والمشبوهين.[3]

استطاع (واسيني) أن يوجد ذلك الشّبه بين (حسيسن) و(أبولينير)، فكلاهما رفضا ما كانت تحمله المدينة من زيف ونفاق، كما نراه مع (حسيسن) وما عاناه في وزارة الثقافة وخيبة الأمل التي حدثت له جرّاء ما كان يحدث من حوله وما كان يحدث لصديقه الصحفي، وكيف انكسرت العبارات أمامه ودفنت حياته بقطع لسانه وذكره حين

[1] هاني الخير، اليوم الأخير في حياتهم..أبولينير..الأب الروحي لسرياليين، مجلة الثورة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، Email :admin@thawra.com الخميس2010/12/23 .
[2] المرجع نفسه .
[3] ينظر: المرجع نفسه .

قال: "**ماهذا العبث؟ كأننا في جو حنا غولة الخرافة: إذا بكيت ناكلك وإذا ضحكت ناكلك، أضحك، أبك، بالاك تعيش؟ للأسف لا توجد منطقة وسطى للهرب من حالة العبث لم أجد كلماتي. كانت كلها تنكسر في الأعماق مثل الأشجار التي أفرغها التآكل**"[1]، فتعمّق الإحساس بالفجيعة والعجز والانكسار، وهو نفسه الانكسار الذي عانى منه الصحفي (دون كيشوت)، وخيبة الأمل التي وجدها أثناء رحلته إلى الجزائر وعودته مرحلا ومجبرا إلى بلده، وفقدان حلمه بتتبّع سيرة جدّه (سرفانتيس)، والبحث عن تاريخه في هذا البلد، وبالتالي تبخّر حلم والده في أن يصبح مثل جدّه كاتبا مشهورا: "**عندما نقبل بالمنفى ننكسر قطعا مثل البلور...**".[2]

المبحث الثاني: الشخصية

إنّ الشخصية الروائية من الركائز الأساسية التي يعتمد عليها العمل الروائي، فهي عنصر فعّال ولابدّ منه في أي عمل روائي، "**وليست الشخصية الروائية وجودا واقعيا، وإنما هي مفهوم تخيلي تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية...حسب (بارت) كائنات من ورق، لتتخذ شكلا دالا من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية، حسب تودوروف**".[3]

والشخصية في الحكي حسب (فيليب هامون) هي: "**تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، وأنّ الشخصية الروائية هي علاقات لغوية**

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص .122.
[2] المصدر نفسه، ص .241.
[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط،2005، ص.11.

ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم أو المنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل.[1]

تتعدّد وظائف الشخصية الروائية لأنّها "**تعيش في وسط خيالي مرتبطة بمجموعة شخصيات ضمن علاقات معينة، تلك العلاقات تنتج عن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات وهي أساس وجودها في الرواية وأثناء قيام الشخصية بوظيفتها**

صنّف (فيليب هامون) الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع[3]:

1- الشخصيات المرجعية وضمنها الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية، وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

2- الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف، وأكثر ما تعبّر عن الرواة، والأدباء، والفنانين.

3- الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية وهي التي تبشّر بخير أو تنذر في الحلم...

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص.13.
[2] عبد المجيد حنون، صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط،1986،ص.87.
[3] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص.13.

وإذا ما حاولنا إسقاط هذا التصنيف على الشخصيات الرئيسية التي استخدمها (واسيني الأعرج)، فإنّنا نجدها تدخل ضمن صنف الشخصيات المرجعية، وبالتحديد ضمن إطار الشخصيات الاجتماعية.

1 – شخصية دون كيشوت (فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا):

إنّ أول الشخصيات التي تلفت الانتباه هي شخصية (دون كيشوت) أو (فاسكيس دي سرفانتيس دي لميرا)هذه الشخصية التي يظهر اسمها كعنوان فرعي للرواية "دون كيشوت في الجزائر" اسم يحيلنا مباشرة إلى رائعة الأديب الإسباني (ميغال دي سرفانتيس) "دون كيشوت دي لامنشا"، الفارس الجوّال الذي يبحث عن البطولة والمغامرة، مقارنة بينه وبين (دون كيشوت) و(اسيني الأعرج) مبرزين من خلاله نقاط الالتقاء بين الشخصيتين.

إنّ أول ما يصادفنا في العمل هو استحضار (واسيني الأعرج) لاسم بطل رواية سرفانتيس (دون كيشوت)، فاسم الشخصية الرئيسية في العمل هو(فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا)، والملقّب بـ (دون كيشوت) "**أنا...في الحقيقة يسمى فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا...لكن كل الناس يسمون أنا دون كيشوت**" [1]، وقد وضع المؤلف علاقة قرابة بين الشخصية ومؤلف الرواية (ميغال دي سرفانتيس) "**هم يجدون شبها كبيرا بيني وبين الشخصية التي ابتدعها جدي الأول ميغال دي سرفانتيس.**"[2]

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص24.
[2] المصدر نفسه، ص24.

أمّا عن الملامح الخارجية للصحفي الإسباني، فنلمح فيها تشابها لشخصية (دون كيشوت) حيث: "**كانت عظام دون كيشوت بارزة من تحت معطفه الأبيض، قامته الطويلة التي تحاذي المترين، تبدو مزعجة له قليلا، ظهره انعكف في الأعلى تحت ثقل الحقيبة الظهرية التي لم تكن مملوءة، بين يديه مصورة معقدة**"، [1]ونجد وصف (دون كيشوت) في الرواية كالتالي: "**كان ينفق ما تبقى في شراء صدرية من الجوخ الرقيق، وتبان من المخمل، وخفّين من نفس القماش...وحلّة من أفخر العهن...كان صاحبنا النبيل يشارف الخمسين، مجدول الخلق، ضامر البدن، أعجف الوجه، شديد البكور.**"[2]

ويواصل (واسيني الأعرج) وصف الصحفي، بحيث جعل منه صورة معرضة لصورة فارس سرفانتيس (دون كيشوت)، فوصفه قائلا: "...**بنية قوية تجازي المترين تقريبا ومائة كيلو من العضلات، هيئته فارس خاض كل حروب جبال الشارات بالأندلس، وخرج منتصرا، وجه مشّع، وعينان مليئتان بالنور والحب، مقرونتان بحاجبين مثل الهلال، قبضة قوية وخفيفة مثل الفولاذ، تنسدل من رأسه ضفيرة طويلة تختلط في النهاية بسبابات لباسه التي تملأ بدلته الأندلسية المذهبة بالحدائق و النوار وأشجار الجنة، شامة تتوسّط خدّه الأيسر بينما الخد الأيمن لم يشف بعد من جرح غائر أصيب به، بكل تأكيد في حرب خاضها وحده ضد أعداء مدينته**".[3]

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص23.
[2] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.1، ص11.
[3] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.49.

وهذا يذكّرنا بوصف (سرفانتيس) لشخصية (دون كيشوت) وهو يتحضّر للمعركة "**...أدخل دون كيخوته في قاعة، وخلع سنشو سلاحه عنه فبقي في سراويل واسعة وصديري ملون من الشامواه سوّده حك السلاح، وكانت ياقته واسعة كالتلاميذ بغير نشا ولا دنتله وكانت خفافه صفراء وحذاؤه مطليا... وغطى نفسه بمعطف من الجوخ الأسمر الجيد...**"[1]

تظهر شخصية الصحفي (دون كيشوت) شجاعة لا تهاب المخاطر"...**كان الفارس ذو الوجه الحزين يتحدث عن السجن كما يتحدث عن جولة فلسفية وعاطفية ...إذ لم يبدو عليه الخوف من التهم المسلطة عليه والتي تقوده إلى الإعدام**"[2]، وكذلك كان دون كيشوت (سرفانتيس) متأثّرا بكتب الفروسية وحبّه للمغامرة، وخروجه للبحث عنها على أنّه فارس مغوار وشجاع.[3]

بحث الصحفي (دالميريا) في سيرة جدّه (سرفانتيس) والأماكن التي مكث بها وأسر فيها حتى يصل إلى حقيقة جدّه ويكتشف أعماق شخصيته "**صممت أن أعبر كل تفاصيل حياته، وقلت في خاطري، أفضل الطرق هي اقتفاء خطواته والقيام بنفس السفريات التي قام بها، وزيارة كل المدن التي زارها حتى أقترب بشكل أعمق من أحاسيسه وخوفه، وإذا أمكن اكتشاف مفاتيح المدن التي أحبها ووفرّت له الحماية و المحنة التي لمسها في أعز ألوانها.**"[4]

---

[1] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.2 ،ص.258.
[2] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.154.
[3] ينظر: ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته،ج.1، ص.37.36.35.
[4] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.30.

هذا البحث الذي أراد المؤلف من خلاله أن يصل إلى حقيقة ما كان يجري في الجزائر أثناء العشرية السوداء وإعطاء صورة لما عانته الجزائر في تلك الفترة، جزائر تتقاذفها أيادي بني كلبون وحراس النوايا، هذه الحقيقة التي يقف عندها (دون كيشوت) واسيني الأعرج، حقيقة سيطرة الخوف، والعجز، والأحقاد الدينية التي شوّهت روح البلد ووقف الإنسان عاجزا أمامها "...**لكن مأساته الكبرى هي فشلة في تسيير شؤونه بقوة، يصل إلى البوابة بعد موت و حرائق مدّمرة، ثم يقف عند البوابة هادرا الفرصة التي لا تتكرر، ليعود مثل سيزيف إلى الصخرة الثقيلة**"[1] وهو ذاته ما بحث عنه(سرفانتيس) من خلاله روايته، وقد أراد أن يفتّش عن القيم الفاضلة التي غابت عن المجتمع مواجها قصص الفرسان البطولية والخيالية التي كانت دافعا إلى الخمول والجمود في تلك الفترة، فمثّلت الرواية الصراع بين المثل العليا والقيم السامية في شخص (دون كيشوت) والواقع بما يحمله من تناقضات وصراعات مادّية، فكانت رواية "دون كيشوت" من أجل "**كبح وتحطيم ما لكتب الفروسية من تأثير وسلطان عند عامة الناس.**"[2]

إنّ الصورة الجميلة التي رسمها دون كيشوت (واسيني) عن الجزائر انهارت، واصطدم بواقع فجائعي، فسجنه في الجزائر ثم طرده منها، وافتراقه عن صديقه (حسيسن)، وشعوره بالقلق، والحزن، والأسى"**انتهى اليوم وأنا في حالة كآبة كبيرة لم**

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص. 211.
[2] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته،ج.1،ص.30.

أعرف مصدرها، كنت أشعر بحالة من الملل والانزعاج، ولم أعرف إلا في آخر النهار السبب الرئيسي لكل هذه الحالة عندما بدأ الرجل المكلف بالسهر على راحتي يتحدث عن احتمال عملية طرد استعجاليه قصوى".[1]

لتنهار كذلك الصورة الجميلة التي رسمها (دون كيشوت) سرفانتيس حول قصص الفروسية، واصطدامه بواقع طغت فيه المادة والمصالح الشخصية، وأن الفروسية لم تعد موجودة، وبالتالي اختفاء القيم الجميلة والنبل من حياة الناس ويغادر، ولكن مغادرته الحياة إلى الأبد بنفس حزينة مكسورة "**...لكن لم يفلح شيء في تسرية الحزن عن دون كيخوته، ودعي طبيب فجسّ نبضه و لم يرض عنه، وقال أن على المريض أن يعني بنجاة روحه لأن حياته في خطر شديد...**".[2]

ويبدو تماثل شاخص بين الشخصيتين في تضاعيف الفصل الخامس المعنون بـ"**كوردلو دون كيشوت**"[3] وفي هذا الفصل يعارض المؤلف شخصية (سرفانتيس) من خلال شخصية (فاسكيس) ليروي ما حدث له في سجن التوقيف الذي مكث به خمسة أيام وذلك بواسطة كتابية في كورديلو، حيث قال: "**هي ليلتي الأولى داخل هذا الفراغ الذي لا اسم له إلا الخطأ والبلادة، قضيت جزاءا كبير من الليلة في تحضير كوردلو أدوّن فيه على عادة الأجداد ما حدث ويحدث لي في هذه المدينة**".[4]

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.215.
[2] ميغال دي سرفانتس، دون كيخوته، ج. 2 ، ص. 633 .
[3] واسيني الأعرج، حارسة الظلال ، 159.
[4] المصدر نفسه، ص .160 .

كما أنّ اختيار رقم (خمسة) أي عدد الأيّام التي مكث بها الصحفي في السجن تحيلنا مباشرة إلى السنوات الخمس التي قضاها (سرفانتيس) في الأسر، هذه الفترة التي روى بعض تفاصيلها في الفصل الحادي والأربعين "**تلاوة تاريخ الأسير**"[1]، وفي المذكرات التي كتبها الصحفي يوظّف فيها ما سرده (سرفانتيس) في فترة أسره[2].

وقد كانت نهاية (دون كيشوت) واسيني هي الأسر، والفشل، والترحيل إلى بلده، كما عرفت نهاية (دون كيشوت) سرفانتيس الفشل في العثور على الفروسية، والعودة إلى الديار منهارا ومهزوما، لكنه أدرك في الأخير الكذبة التي عاشها طويلا، وهي كذبة الفروسية، حين قال في الخير: "**هنئوني يا أصدقائي، على أنّي لم أعد بعد بدون كيخوته دلا منشا، بل ألونسو كيخانو الملقب بالطيب، وأعلن أنني عدو أماديس الغالي وكل بني جلدته، وكل الأقاصيص الخاصة بالفروسية الجوالة بغيضة عندي، وأعترف بجنوني وبالخطر الذي أوقعتني فيه هذه القراءة المدمرة، لكن برحمة الله أصبحت عاقلا على حسابي وصرت أكرهها.**"[3]

كما أدرك (دالميريا) حقائق مهمة تتعلّق بجدّه وبالبلد الذي زاره (الجزائر)، وخروجه بوعي أكبر، وبنظرة جديدة.

2- شخصية حسيسن:

[1] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.1، ص.78.
[2] ينظر: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.159، ص.160 .
[3] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.1، ص634.

شخصية (حسيسن) هي الأخرى من الشخصيات الرئيسية في هذا العمل الروائي، ويمكن أن نتتبّع هذه الشخصية من جانبين، فالجانب الأول يتعلّق بارتباط هذه الشخصية برواية (سرفانتيس)، إذ أنّ المفارقة الواضحة هي جعل هذه الشخصية الصديقة المرافقة لـ(دون كيشوت) في رحلته تحيلنا مباشرة إلى الشخصية المرافقة لـ(دون كيشوت) سرفانتيس وهو (سانشو بانثا)، وهذا يشكل إلتقاءا واضحا للعملين في هذا الجانب، لكنه يشكل محاكاة ظاهرية، لأنه في الأصل عبارة عن معارضة أجراها المؤلف، حيث تعارض فيها شخصية (حسيسن) شخصية (سانشو)، هذا الأخير الذي ظهر في رواية (سرفانتيس) كمساعد وخادما لـ(دون كيشوت)، هذا الخادم المطيع ومحدود الذكاء، والأحمق الذي لا يدرك ما حدث وينفّذ فقط ما يأمر به سيّده، صديق يبحث عن المال وهو السبب الوحيد الذي جعله يرافق (دون كيشوت) في رحلته "**كان دافعه الوحيد دائما هو النهم المادي، والجشع، والرغبة في الامتلاك.**"[1]

وتظهر لنا شخصية (سانشو بانثا) لتمثل الواقع المادي، والذي أصبح فيه الإنسان راكضا خلف المادة ومبتعدا عن المثل والقيم السامية: "...**استدعى دون كيخوته سرّا أحد جيرانه، وكان فلاحا طيبا إن جاز أن تصف فقيرا بهذا الوصف، لكنه كان قليل الملح في المخ، وراح يقصّ عليه ويحاول إقناعه ويبذل له الوعود المعسولة، حتى قرّر الرجل المسكين أخيرا أن يرحل معه وأن يعمل حاملا لسلاحه**".[2]

[1] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.1 ،ص.21.
[2] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.1، ص.81.

أما شخصية (حسيسن) فقد جسّدت تلك الشخصية الواعية المثقفة التي اصطدمت بواقع أسود عاشته الجزائر في العشرية السوداء، شخصية تقاذفتها أيادي بني كلبون وحرّاس النوايا فكان مصيره في الأخير هو استئصال ذكره ولسانه ورغم ذلك رفض الاستسلام وبقي له قلمه ليواصل به فضح وإفشاء الأسرار والواقع الفجائعي لجزائر بيضاء، وبروح منكسرة يقول حسيسن: "**أعتقد أنه بلساني المقطوع وذكري المستأصل لا خيار لي سوى الاستجابة لدعوة الأمواج والزرقة التي تذّكرني كل مساء بخلوتي وعزلتي، وخوفي المتمادي في العمق كلطخة زيت، والارتماء في عمق هذا اليّم المتعالي الذي بدأ يقلق من صمتي، هذا الصمت الذي يملأني أنا المواطن العادي الذي وعد الملثمين الذين اختطفوه بأن لا يذكر شيئا مما حدث له، ولكن على الرغم من الفقدان الفجائعي لسعادة اللّذة ومتعة القول، مازلت أملك القدرة على الكتابة، يداي ما تزالان في مكانهما وأصابعي العشرة قادرة على إفشاء كل الأسرار**".[1]

امتلكت شخصية (حسيسن) الجرأة والشجاعة على المواجهة، مثلما امتلكت فكرا واعيا لكل ما كان يحدث من حولها، إنها شخصية مثقفة عبّرت عن واقع المثقّف الجزائري، وتمكّن من خلالها المؤلف أن يعطي صورة واضحة لجزائر العشرية السوداء فحلّل من خلالها صورة واقع الأزمة بكل تناقضاته، ومخلّفاته السياسية والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية "**أرجوكم لا تقاطعوني، دعوني أولا أنتهي من دفع هذا الصمت**

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.11.

المفروض علي كالقيامة، أتقيأ هذا الدود الذي ينخرني من الداخل كصفصافة، عجوز وأتخلّص من هذه الغانغرينا التي تجتاح جسدي كالنار الاحتفالية المقدسة."[1]

أمّا الجانب الثاني الذي يعنينا من شخصيته، هو تعليق الشخصية بعمل روائي آخر ظهر في(حارسة الظلال) وإن كان ظهورا محتشما بالمقارنة مع رواية (سرفانتيس)، ألا وهو رواية "كارمن" (بروسباي ميرميه) وهذا من خلال الإشارة إلى بطلة الرواية (كارمن) وإلى وردة الكاسي "**الكاسي هي وردة كارمن، لا غرابة في الأمر، كارمن هذه الروح النائمة بشراستها وهدوئها في الأعماق..الله غالب واش ندير مع ساحرة من ورق هي استنساخ مجنون لامرأة أندلسية أحببتها حتى صارت مرضي المستعصي**".[2]

لقد أحبّ (حسيسن) وردة الكاسي التي كانت جزءا من شخصية كارمن "**كانت تزيح وشاحها لتظهر كتفيها وكانت باقة كبيرة من الكاسي تتدلى من قميصها، وكانت تحمل أيضا زهرة كاسي في زاوية فمها...**" [3]

إنّ علاقة (حسيسن) بـ(كارمن) علاقة قويّة لدرجة أنّه أحبّ وردة الكاسي التي أحبتها فأصبح اقتناء وردة الكاسي كل صباح تقليد لا يمكن أن يستغني عنه، رغم خطورة ذلك على حياته " **كنت منهمكا في تهيئ وردتي الصباحية على مكتبي، وردة**

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.15، ص.16 .
[2] المصدر نفسه، ص.18.
[3] بروساي ميرميه، كارمن وأقاصيص أخرى، تر.ريما بطرس ولارا قدسي، مر. مصباح الصمد و بسام بركة، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، ط .1، 2005 ، ص.94 .

الكاسي الحمراء...وردة الكاسي هذه تجبر صديقي وجاري كريم لودوك الذي ينقلني كل صباح من بيتي إلى قصرا لثقافة على التوقف عند بائع الورد في حي العناصر رغم المخاطرة".[1]

لقد جسّد استحضار شخصية (كارمن) معاني عديدة مكنّتنا من التعرّف على شخصية (حسيسن) والتي أصبحت تمثلها هنا شخصية (كارمن)، في علاقة تناسخ إن صحّ التعبير، كشفت عن مكنونات(حسيسن) بشكل فنّي رائع تمكن من خلاله المؤلف من تركيب الشخصيتين ومزجهما، هذا المزج أو التقارب سواء من ناحية الموطن، فكلاهما مورسكي أندلسي على حدّ تعبير المؤلف "**هي قريبتي لأنّي مثلها منحدر من مكتبي مورسكي وجد نفسه حزينا مجبر على ترك أرضه وجنّته الأندلسية ومدينته...**"[2]، ويزيد هذا التقارب بين الشخصيتين فتصبح من عائلته "**لا أحد غيري يستطيع ادعاء رؤية وجهها الذي شقّ علي مرارا خلوتي في الحلم، السفر في جسدها ولثم عينيها المائلتين لدرجة أستطيع معها القول إنها من عائلتي، نشترك معا في رابطة الدّم والذاكرة، وشيء غامض حار يصعب تحديده**".[3]

وليزيد في هذا التعالق النصي فتصبح (كارمن) النموذج والمثال والوجه الثاني لـ(حسيسن) الذي لا يعرفه أحد غيره "**كارمن هي لحظة من لحظات انخطافي، هي أنا**

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.17.
[2] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.19.
[3] المصدر نفسه، ص.18، ص.19 .
3 المصدر نفسه، ص.19 .

في بلون الدم والضياع، كائن من لحم ودم وبقايا ذعر وخوف، نموذجي المجنون الذي يعذّبني باستمرار ويسرق مني اللّذة اليومية، هي اللذة نفسها التي تشق علي عزلة المساءات الموحشة"،[3] لذالك نلمس إصرار (حسيسن) على وردة الكاسي هذه الذكرى الوحيدة المتبقّية له.

رمزت (كارمن) دائما للحريّة، فهي الغجرية التي رفضت الانصياع إلى زوجها لأنّها تعشق الحرية وترفض القيود أيّاً كان شكلها، كارمن عبّرت عن التّمرد والبحث عن الحريّة والسعي ورائها بالإضافة إلى امتلاك الجرأة التي لم نجدها في شخص (حسيسن)، لكنّه كان يتوق إليه وعجز عن تحقيقه، بينما نجحت (كارمن) في ذلك، فكانت بمثابة حلم بالحريّة الذي تحقّق وإن لم يتحقّق بواسطته في زمن قيّده وقيّد طموحه ليجعل صورة المثقف كما عبّر عنه (أمين الزاوي) تتجسّد من خلال "**المثقف الحضري مع تمركز الرأسمال الصناعي المدني وهو يملك رؤية واسعة للأحداث، وثقافة متنوعة، وهو متجاوب مع التغيرات، مرتبط بالمجتمع شكليا، لا يحترم تقاليده وهو يمارس عادة سلوكات اجتماعية متعارضة مع المجتمع.**"[1]

جسّد (حسيسن) صورة المثقف، ذلك الذي يجلس خلف مكتبه ولا يملك سوى وردة الكاسي، إن الالتقاء بين (حسيسن) و(كارمن) يكمن في أنّ كليهما عشق الحريّة وبحثا عنها، وتحدّيا من أجلها، فتحدّت (كارمن) زوجها "**لقد انتهى كل شيء بيننا، وبما أنّك زوجي فلديك الحقّ بقتل زوجتك، ولكن كارمن ستبقى دائما حرّة، حرّة ولدت وحرّة**

[1] أمين الزاوي، صورة المثقف في الرواية المغاربية، ص.30 .

ستموت"[1]، وتحدّى (حسيسن) حرّاس النوايا وبقي قلمه شاهدا على ما حدث وعلى ما يحدث، ولم يستسلم رغم فقدانه للسانه وذكره.

3- شخصية مايا :

(مايا) شخصية كان لها وجودها البارز وإن لم تظهر إلا في الفصل الخامس "**كوردلو دون كيشوت**"[2]، فقد ظهرت هذه الشخصية في صورة المترجمة الجزائرية في السجن الجزائري، لكنها في مخيّلة السجين (دون كيشوت) فقد رسمت صورة (زريد) التي خلعت عنها ثوب الإسلام ولبست ثوب المسيحية، وفرّت مع الأسير الذي أحبّته وهو (سرفانتيس) جدّ (دون كيشوت) "**عندما نزعوا الغطاء عنّي، أول شخص ملأ عيني امرأة بوجه مريح، شابة في مقتبل العمر، تتوسّط شرطيين يرتديان الأزرق، تلقائيا ذكّرتني بزريد الموريسكية التي سحرت جدّي من على سطحية السجن**".[3]

لقد تحوّلت (مايا) إلى (زريد) وأصبح (دون كيشوت) يطلق عليها اسم (زريد) دونما أن يشعر "**زريد كما أسميها...**"[4] وأحبّها مثلما أحب جدّه (سرفانتيس) (زريد)" **بدأت أهذي كالعاشق الذي ضيّع الصواب، مايا...أيّتها الضوء المتسرّب بحلاوة عسلية، غيابك ترك فراغا كبيرا تمنيت أن أقول لك: مايا..زريد..لالة مريم أينك أيتها**

[1] برساي ميرميه، كارمن، ص.180.
[2] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.159.
[3] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.190 .
[4] المصدر نفسه، ص.191.

السيدة الغالية، أريد أن أفضي لك بما في القلب، أشعر بأنّك الوحيدة القادرة على فهم هذا الجرح الفجّ الذي فرض علي".[1]

لكن هذه المحاكاة التي قصدها المؤلف تخرج عن كونها محاكاة لتتحول إلى معارضة واضحة لشخصية (زريد) التي استسلمت لـ(سرفانتس) وأفكاره التي تبيّن تعصّبه الديني في جعل شخصية (زريد) تختار الهروب من الوطن والدين، وتلجأ إلى اسبانيا والمسيحية التي رأت فيها خلاصها، بينما ظهرت شخصية (مايا) بشكل مغاير تماما وإن تشابهت في الظاهر مع (زريد)، فكلتاهما مغربيتان جميلتان وتحتّلان مكانة في المجتمع، لكن الفرق يكمن في تركيبة الشخصية الداخلية، فـ(مايا) رفضت أن تكون (زريد)، رفضت أن تتخلّى عن هويّتها، وعن وطنها رغم الظروف الصعبة في بلدها، بقول (مايا): "**لأذهب إلى أين؟ المنفى ليومين مجرّد كذبة جميلة نخلقها لنعطي مبرّرا لخروجنا المحزن. هل رأيت منفيّا عاد إلى الوطن بعد يومين؟ عندما نقبل بالمنفى ننكسر قطعا قطعا مثل البلّور، ولنجتمع من جديد نحتاج إلى الكثير من الصبر، وأي صبر عند المنفى لإعادة ترميم ذاته؟ قدري هنا، على هذه الأرض التي أكلت لحم أجدادي العقلاء والمجانين المؤمنين والمرتدّين، الإنكشاريين والمورسكيين، اليهود والمسيحيين والمسلمين،...**"[2]

[1] المصدر نفسه، ص.20.
[2] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.214.

إنّ شخصية (مايا) رسمت بشكل مغاير تماما لشخصية (زريد)، فمثّلت تلك المرأة التي تدرك ما تريد، عكس (زريد) الذي أظهرها (سرفانتيس) امرأة ضعيفة تنتظر الخلاص على يده، (مايا) مثّلت وجهة نظر المؤلف حول ما كان يحدث في الجزائر من تعصّب ديني عصف بها وبأهلها، فكانت صورة للتسامح الديني ونبذ التعصّب .

من خلالها يقف المؤلف على مكمن الدّاء "**كل شيء مرتبط بالتربية التي يتلقّاها الناس، ببساطة يمكن أن نجعل منهم عشّاقا لمدنهم أو قتله يمحون كل أثر للحياة، وحشنا نحن الذين خلقناه وربّيناه وكسوناه وأطعمناه حتى بلغ سن القتل فصفّانا واحدا واحد، جاءنا من حيث لم نكن ننتظر، من جهلنا وإصرارنا المستميت على النسيان والمحو، لا أحد مسؤول غيرنا، تاريخنا الغني بكل التناقضات منحنا فرصة تشييد بلد متعدّد ومتسامح، ولكننا أهدرنا كل الفرص وسنضيّع البلد نفسه إذا لم نتدارك الوضع من الآن. لا نحصد إلا من نزرع...**".[1]

ويتبيّن أثر اختلاف (مايا) عن (زريد) وبشكل صريح برفض (مايا) أن تكون (زريد) "**أرأيت ياصديقي لست حتما زريد التي تتشوّق لإسقاطها عليّ! والتي كان جدّك قبلك يشتهيها لدرجة أنّه خلق لها وجها آخر ودينا آخر، أنا زريد الحياة اليومية، البسيطة المعلّقة على منقار عفريت وتعني التسمية في لغتنا العقد الذي يشّع من بعيد أو الدرّة ذات الألوان المتماوجة التي لا يمكن حصرها والتي تزيد صدر المرأة جمالا.**"[2]

[1] المصدر نفسه، ص.213.
[2] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.214 .

لقد وضع دون كيشوت (مايا) في مقام الأنموذج والمثال **"امرأة لا تعرف الكذب أبدا، استقامتها لا يمكن تصوّرها."**[1]

لقد شكل استخصار نص "دون كيشوت" (ميغال دي سرفانيس) محور العمل في رواية حارسه الظلال، فمن خلال محاكاة (واسيني الأعرج) لشخصيات هذا النص القديم ولسيرة مؤلفة (سرفانتيس) وإن عارضتها، إلا أنها أبرزت مدى تأثّر (واسيني الأعرج) بهذه الرواية العالمية، وانفتاح نصه على عوالمها وشخصياتها، بدأ بالتشابه الواضح بين الصحفي الإسباني في "حارسة الظلال" و"دون كيشوت" لـ(سرفانتيس) لتصل هذه المحاكاة إلى توظيف نفس الاسم في تناص واضح وصريح، بالإضافة إلى استحضار سيرة (سرفانتيس) في الجزائر التي ضمنها الفصل الخامس الموسوم بـ"كوردلو دون كيشوت" قال: "**بدأت ألتمس شيئا فشيئا وجوه ركاب لوصولي في ذلك اليوم الخريفي الحزين: 26 سبتمبر1575، تساءلت في أعماقي بحنين: كم كان عددهم؟ وكيف واجهوا هجوم القراصنة المباغت؟**"[2] لنجد مقتطفات لفقرات كاملة من نص (سرفانتيس) "**أسمع الآن أصداء حكمة جدّي: إذا كانت الإهانة تورّث الأحقاد في القلوب البسيطة فقلبي استثناء**" وقوله: "**شعرت بنفسي أوقظ زمنا ميتا منفلتا كالزئبق من راحته واستكانته، سمعته مرة أخرى يقول لي، تبحث عن المغامرات وتتسبّب في**

[1] المصدر نفسه، ص.155.
[2] واسيني الأعرج، حارسة الظلال ، ص.164.

المشاكل!"[1] **"ثم أسمع صوت صانشو يردّد كلّما انغلقت عليه الحياة: عندما تصل إلى روما افعل ما بدا لك، خلّيه يزيد وسمّيه سعيد."**[2]

وبالتالي هذا التعالق النصي المكثّف الذي أوجده (واسيني الأعرج) في "حارسة الظلال"، يجعل القارئ يلجأ إلى النص القديم السابق "دون كيشوت" لـ(سرفانتيس)، كي يتسنّى له معرفة وفهم النص اللاحق "حارسة الظلال" وهذه التجربة السردية ليست بجديدة على (واسيني الأعرج)، فقد سبق له وأن وظّفها مع رواية "نوار اللوز"، حيث أشار بشكل واضح في مقدمة الرواية[3] إلى صعوبة قراءة الرواية إذا لم يتسنّ للقارئ الإطّلاع المسبق على تغريبة بني هلال.

أقرّ واسيني الأعرج بتأثّره الكبير برواية "دون كيشوت" وكان نتيجة هذا التأثّر أن ظهرت هذه الشخصية في أكثر من عمل، وظهرت بشكل قريب من المؤلف، واعترف بذلك في العديد من حواراته حين قال: "**لي نصان في ذاكراتي هما ألف ليلة وليلة، ودون كيشوت...فأنا أرى في دون كيشوت أحد أجدادي، أنا سعيد لأن أنتسب للهشاشة والرغبة في الدفاع عن القيمة وخوض المعارك حتى في حالة الخسارة**

[1] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
[3] ينظر: واسيني الأعرج، نوار اللوز، ص.7.

المؤكّدة، قيمة دون كيشوت أنّه خاض معركة خاسرة لأنّها تقع خارج عصرها، ولكنّه دافع عمّا تبقّى من قيم الفروسية حتى انتفاء هذه الأخيرة".[1]

كما أنّ (واسيني الأعرج) قد بيّن سبب كتابته لرواية "حارسة الظلال" وهذا لا يخرج عن رواية "دون كيشوت"، وفي حوار آخر أجراه مع الناقد التونسي (كمال الرياحي) في مجلة عمّان الأردنية يقول: "**رواية دون كيشوت كانت رواية فاتحة، حوّلت القص من نمط إلى نمط جديد، لكن ما كتبته شيئا آخر، أردت بكل بساطة إثارة انتباه ذاكرة جماعية بدأت تنهار، ورغم اهتمام النقاد بدون كيشوت فإنّ الخمس سنوات التي قضاها في الجزائر أسيرا لم تلق اهتماما يناسبها، فأردت أن أقول للعالم أنّ سرفانتس هذا الرجل العظيم والعلامة الإنسانية، لنا فيه حق، هذا ما قاله "سي وهيب" وزير الثقافة في الرواية وقالها الرئيس بوتفليقة، ساعتها قلت الحمد الله لقد وصل الخطاب، المهم هو الانتباه إلى هذا التراث الموجود.**" [2]

إنّ علاقة (واسيني الأعرج) برواية "دون كيشوت" أصبحت تشكّل ظاهرة وميزة لا يمكن فيها إلا القول بأنّ (واسيني الأعرج) فعلا حفيدا لـ(دون كيشوت) على حدّ تعبيره .

المبحث الثالث: استحضار الأسطورة و المكان.

1- استحضار الأسطورة:

[1] فاديا دلا، الروائي واسيني الأعرج، الكتابة متعة ولكنها ليست نزهة: انتصار مستميت للحب والحرية، مجلة نزوى، العدد السادس والخمسون، 2009/07/18.

[2] كمال الرياحي، مع دون كيشوت الرواية الجزائرية، واسيني الأعرج، مجلةعمان، العدد96، حزيران،2003 .

تعدّ الأسطورة واقعة ثقافية معقدة وتفسّر من منظورات مختلفة ومتعدّدة[1]، وقد وردت عدّة تعاريف للأسطورة منها لأنّها: "**تروي تاريخا مقدسا وتروي حدثا جرى في الزمن الخيالي وهو زمن البدايات بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر إجترتها الكائنات العليا**".[2]

وقد وظّفت الأساطير في الأدب، فمنها ما وظّف كرموز في مختلف الفنون الأدبية، والرواية كفن من هذه الفنون، كان لها النصيب والحظّ في توظيف رموز الأسطورة، ورواية "حارسة الظلال" لم تخل من هذا التوظيف، حيث نجد حضورا لرموز الأسطورة اليونانية بحيث وظّفها الكاتب بشكل متنوّع تحمل معها دلالات مكثّفة، ومن هذه الأساطير نجد أسطورة "سيزيف" التي وردت كرمز عبّر به الكاتب عن الجزائر وما تعانيه فتجسدت في قوله: " **لكن مأساته الكبرى في فشله في تسيير شؤونه بقوة، يصل إلى البوابة بعد موت وحرائق مدمّرة، ثم يقف عند البوابة هادرا الفرصة التي لا تتكرر، ليعود مثل سيزيف إلى الصخرة الثقيلة.**"[3]

وكذلك توظيفا لأسطورة "طائر العنقاء" ذلك الطائر الذي نجد قصصه في مختلف الأساطير اليونانية والكنعانية، وهو طائر يموت ويحترق ويصبح رمادا ويخرج من الرماد طائر عنقاء جديد[4]، وكيف قاومت هذه البلاد ولم تسقط رغم الضربات المتعدّدة "**السر الكبير في هذا البلد هو قوته اللامتناهية على التجدد والولادة من**

---

[1] ينظر: مرسيا إليا، مظاهر الأسطورة، تر. نهاد خياطة، دار صنعاء للدراسات والنشر، دمشق، ط.1، 1991، ص.9 .

[2] المرجع نفسه، ص.10.

[3] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.211 .

[4] الشبكة العنكبوتية الدولية: alex-starfish.maktoobblog.com/1054018/

أشلائه وآلامه يعيد خلق نفسه باستمرار، في اللحظة التي يظن فيها الجميع، الأصدقاء و الأعداء أنه انتهى ينشأ من رماده."[1]

ونلمح حضور أسطورة "التوت الأحمر والتوت الأبيض" أو "بيرام وتسبيه"، وهي أسطورة إغريقية تروي قصة حب بين شابّين فرّق بينهما فانتهت قصتهما بموت كلاهما على حافة النبع وظهور شجرة التوت الأحمر بعدما كانت موجودة، فقط شجرة التوت الأبيض التي ارتوت من دم (بيرام) حبيب (تسبيه)، ودفنا كلاهما في قبر واحد[2]، وهي تشبه قصة (مصطفى) و(مريم) التي وظّفها الكاتب، وهما شابّان حرما من الزواج وكانت نهايتهما أنّه "**تمّ انتشال جثتيهما، هو ومريم من الوادي الكبير الذي يعبر القرية من الناحية الجنوبية، ماسحا في طريقه كل الروابي...يوم الدفن طلبت أم مصطفى وضعهما بنفس القبر**"[3]، وجاء كذلك في قوله: "**في القرية لمصطفى ومريم قبران منفصلان شقتهما عند الرأس شجرتان: الأولى شجرة سروٍ عالية والثانية صفصافة أنيقة يسميها ناس القرية مصطفى ومريم.**"[4]

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.211.

[2] ينظر: دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند الإغريق، كتاب الهلال، سلسلة ثقافية شهرية، دار الهلال. مصر، العدد171،صفر1385، جوان،1965 ، ص.286 .

[3] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.224.

[4] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.224.

* أبولو إله الشعر والفن والموسيقى والضياء في الميثولوجيا الإغريقية .

كما أنّ رواية "الدون كيشوت" لم تخل هي الأخرى من توظيف الأسطورة اليونانية وبشكل مكثف، ومنها توظيف أسطورة "أبولو*"**لم يعد أبولو الأشقر ينشر ذوائبه الذهبية من شعره الجميل على وجه البسيطة.**"[1]

ومحاربة (دون كيشوت) للمارد وهم طواحين الهواء[2]، وذكر لتيه أقريطش وهو تيه أقامه (ديدالوس) كما تقول الأساطير اليونانية لحبس (ميثوتورس)، وكان ماردا نصفه بشر، ونصفه ثور.[3]

وقد ورد في الأساطير الإغريقية أنّ (ديدالوس) فنان عظيم في أثينا القديمة، ينحت الدمى، ويصنع التماثيل، وهندسة المباني الضخمة استفاضت شهرته، ولا سيما إذا شاد (اللابيرنث) التيه (لمينوس) ملك كريت من أجل وحشه (الميثوطور) أو(ميثوتورس) نصفه الأسفل نصف عجل جسد، ونصفه الأعلى نصف رجل، له أنياب الأسد، وغدرة الذئب، وقوّة التنّين العظيم.[4]

2- استحضار المكان:

[1] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.1، ص.40 .
[2] المصدر نفسه، ص .83.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص.107.
[4] ينظر: دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند الإغريق، ص.120.

يشكل المكان فضاء مهما في الرواية الحديثة، فهو يمثل "**الخلفية التي تقع فيها أحداث الروايـة**"[1]، فالمكان كما يراه (عبد الملك مرتاض): "**كائن يعي و يعقل، ويضرّ وينفع ويسمع وينطق**"، وهو عنصر حكائي قائم بذاته إلى جانب العناصر الفنية الأخرى للسرد الروائي.[2]

فقد أصبح يمثل محورا أساسيا من المحاور التي تدور حول نظرية الأدب، ولم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الأحداث الدرامية، كما لا يعتبر معادلا كنائيا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنّه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادّها يشكلان بعدا جماليّا من أبعاد النص الأدبي[3]، ويمكن تقسيم المكان إلى أربعة أنواع[4]:

-**المكـان المجازي:** وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية، حيث نجد المكان ساحة للأحداث ومكمّلا لها وليس عنصرا مهّما في العمل الروائي، إنّه مكان سلبي مستسلم، يخضع لأفعال الشخصيات.

-**المكـان الهندسي:** وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقّة وحياد من خلال أبعاده الخارجية.

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص.66.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص. 65.

[3] أحمد طاهر حسنين و مجموعة من الباحثين،جماليات المكان، الناشرعيون المقالات، باندونغ، الدار البيضاء، ط.2، 1988 ص. 3.

[4] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص.65.

-**المكان كتجربة معاشة:** داخل العمل الروائي، وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند الملتقي.

-**المكان المعادي:** كالسجن، والمنفى، والطبيعة الخالية من البشر، ومكان الغربة، ويدخل تحت السلطة الأبوية بخلاف الأماكن الثلاثة السابقة فيراها أماكن أمومية.[1]

ومن خلال استعراضنا لأنواع الأمكنة، فيمكن أن ندرج النوع الثالث وهو المكان، كتجربة معيشة داخل العمل الروائي، فـ(واسيني الأعرج) قد استخدم المكان كتجربة معيشة، وأول مكان يستقطبنا وهو ما ظهر في العنوان الفرعي للرواية "**دون كيشوت في الجزائر**"، فالجزائر المدينة هي المكان الذي جمع بين المؤلفيْن (واسيني الأعرج) و(ميغال دي سرفانتس) في هذه التجربة الروائية، حيث نجد الجزائر مذكورة في الفصل الأربعين والفصل التاسع والثلاثين المُعنونين بـ "**تاريخ تلاوة الأسير**"[2] وهو عبارة عن سيرة ذاتية سرد فيها (سرفانتيس) وقائع أسره في الجزائر "**العلج علي داي الجزائر، وهو قرصان جسور جبّار موفق...**"[3]

وجاء كذلك ذكر الجزائر في قوله "**وكان العلج علي طوال أربعة عشر سنة عبدا للسلطان الأعظم يجذف مثلي، ولمّا بلغ الرابعة والثلاثين من عمره تحوّل عن دينه لما خدعه تركي، واعتنق الإسلام لينتقم لنفسه، وتميّز بشجاعته الفائقة حتى صار (داي) على الجزائر**".[4]

---

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص.66.
[2] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.2، ص.61.
[3] المصدر نفسه، ج.2، ص 63.
[4] المصدر نفسه ، ص.69.

ويذكر كذلك بعض محاولات فراره من الأسر في الجزائر "**حيث حاولت الفرار آلاف المرّات دون أن أفلح في ذلك، وقرّرت القيام بمحاولات أخرى للفرار وأنا في الجزائر، لأنّي لم أيأس أبدا من استرداد حرّيتي**"[1].

ومن المدن الجزائرية التي ذكرت في رواية (سرفانتيس) مدينة (شرشال) ومدينة (وهران) "**ولإبعاد كل شبهة، سافر إلى شرشال، وهي تبعد عشرين فرسخا عن الجزائر من ناحية وهران**"[2]، ليختتم هذا الفصل تاريخ تلاوة الأسير بقوله: "**هذا تاريخي أيّها السادة، ولست أدري هل شاقكم، وكان بودّي أن أرويه لكم على نحو أوجز مع أنّ خوفي من إملالكم حملني على حذف الكثير من التفصيلات.**"[3]

لقد احتلّت الجزائر (المكان) مساحة صغيرة من هذا العمل وإن شكلت بصمة كبيرة لدى المؤلف لأنّها مصدر إلهام هذه الرواية، فقد كانت المكان الذي ألهم (سرفانتيس) لكتابة الرواية "دون كيشوت" فكانت تمثل الجزائر تجربة معاشة للمؤلف.

أما بالنسبة لرواية حارسة الظلال، فالجزائر شكلت مساحة كبيرة من الرواية، فهي مكان حدوث الرواية من بدايتها إلى نهايتها بكل فصولها لتمثل هي كذلك تجربة معاشة في العمل الروائي.

وقد بيّن المؤلف ذلك من خلال العنوان الفرعي للرواية "**دون كيشوت في الجزائر**" لندرك مباشرة أنّ مكان أحداث الرواية سيكون بالجزائر، وأول ما نقرأه من

[1] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.2، ص.69.
[2] المصدر نفسه، ص.78.
[3] ميغال دي سرفانتيس، ج.1، ص.91.

الرواية في الفصل الأول من الصفحة الأولى كلمة الجزائر "**(ال....ج...زا...ئ...ر) الجزائر، مدينة اللامعنى العظيمة، الطائر الحرّ، أيتها المومس المعشوقة**"[1]، مدينة الجزائر عبّرت عن الاغتراب والمخاطر لدى الصحفي (دون كيشوت)، كما عبّرت عن نفس الشعور لدى (سرفانتيس)، فقد كانت محطة أسره طيلة خمس سنوات، كما كانت لـ(دون كيشوت) الصحفي مدينة الخوف، فعبّر عن ذلك في فاتحة الفصل الخامس "كوردلو دون كيشوت" "**رحلة دون كيشوت (فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا) الخطيرة باتجاه مدينة الجزائر، مدينة الرماد والخوف وأزاهير الرمل، وما وقع له من الأهوال والمصائب إبان سفرته البحرية واكتشافه في أعماق الموج المتلاطم للمكان المسمى زفرة سرفانتيس الأخيرة، الذي أسر فيه ريّاس البحر جدّه الكاتب ميغال دي سرفانتس**"[2]، فمثلت مدينة الجزائر لكلا الشخصيتين دون كيشوت (سرفانتيس) ودون كيشوت (واسيني الأعرج) محاور التقاء في ثلاث نقاط رئيسية، فعبّرت عن:

- **السجن والاغتراب:** فكلاهما أسرا في هذه المدينة "**الآن تبدأ إقامتي الإجبارية داخل أنفاق هذه المدينة**"،[3] كما هو الحال لدون كيشوت (سرفانتيس) الذي حكى فيه سيرة أسره في الجزائر على يد الأتراك بالجزائر "**...كنت أنا وحدي الشقيّ، إذ بدلا من أن أتلقى إكليلا بحريا كما كانت الحال في زمان الرومان، وجدت نفسي في**

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.9.
[2] المصدر نفسه، ص.159.
[3] المصدر نفسه، ص.160.

الليلة التي تلت ذلك اليوم الرائع مقيّدا بالسلاسل والأغلال تشدّ يدي وقدمي"[1]، وقد تمّ أسره من قبل داي الجزائر كما أسماه في الرواية "**العلج علي**"[2]، ومع [3]

– **مصدر إلهام أدبي:** لقد شكلت مدينة الجزائر مصدر إلهام لـ(سرفانتيس) في كتابة روايته هذه "**ففترة الأسر التي قضاها ثربانتيس في مدينة الجزائر كان لها الأثر في نفسه وإنتاجه، وقصته "دون كيخوته" خير شاهد على هذا الأثر البالغ**".[4]

كما كانت الجزائر للصحفي (دالميريا) المنطلق لتحقيق حلم والده "**أنا منحدر من عائلة سرفانتيس، ووالدي جعل من المحافظة على ذكرى هذا الشاعر التائه رهانه الحياتي، وكان يرى فيّ المنفذ لهذا الرهان بالإصرار المستميت على تحويلي بالقوّة إلى أكبر كاتب شعبي قي القرن**".[5]

– **اللقاء بالحبيبة:** مثلت مدينة الجزائر المكان الذي التقى فيه (سرفانتيس) بالمرأة التي أحبها وهي (زريد) والتي خلّصته من الأسر، فقد رآها أنّها "**ألمع وأجمل من أية امرأة رأيتها في حياتي ...اعتقدت أنّي أرى فيها آلهة نزلت من السماء كي تضع نهاية لشقائي**"[6].

ويرد وصف (زريد) وهي ترتدي اللباس التقليدي "**هناك تأملت جمالها النادر لأول مرّة بإمعان وكذلك لطفلها وفخامة ملابسها، إنّ اللآلئ التي تدلّت من أذنيها وجيدها ورأسها فاقت في العدد شعرها، وقدماها اللتان كانتا عاريتين مكشوفتين**

---

[1] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.1، ص.63.
[2] ينظر:المصدر نفسه، ص.63، ص.64.
[3] المصدر نفسه ، ص .69 .
[4] المصدر نفسه ، ص.7.
[5] واسيني الاعرج، حارسة الظلال، ص.29.
[6] ميغال دي سرفانتيس، ج.2، ص.80.

وفقا لعادة القوم في بلادها، كانت مغطّتين بخلاخل من الذهب الخالص المطعّمة بالجواهر... "[1]، كما كانت (مايا) بالنسبة لـ(دون كيشوت) الصحفي تشكل حضور لـ(زريد) "**أول شخص ملأ عينيّ امرأة بوجه مريح، شابة في مقتبل العمر، تتوسط شرطيين يرتديان الأزرق، تلقائيا ذكّرتني بزريد الموريسكية التي سحرت جدّي من على سطيحة السجن**"[2] .

ويواصل وصف (ماي) بشكل يبيّن فيه إعجابه بها كما أعجب جدّه بـ(زريد) والتي رأى فيها خلاصه كما رآها الصحفي (دون كيشوت) "**في حلمي المكسور رأيت زريد (مايا) كانت تلبس لباسا موريسكيا مثل الذي ترتديه حنّا واسع مزركش كانت تبدو سعيدة الذي كان يكشف عن معالم جسد فاتن**".[3]

وفي إشارة إلى (زريد) دون كيشوت يقول الصحفي (دالميريا) "**المسكين لم يعرف كيف يلامس جوهر زريد، سيدة الشأن والذهول والزمن الذي لم يكن معنيّا بالحروب الدينية المفلسة وبالأحقاد، كانت موريسكية ولكنها ممحونة بأشواق لالّة مريم** ".[4]

المبحث الرابع: توظيف الوصف و اللغة الأجنبية

1- الوصف:

[1] ميغال دي سرفانتيس، ج.2، ص.80.
[2] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.190.
[3] المصدر نفسه، ص.201.
[4] المصدر نفسه، ص.209.

يعتبر الوصف تقنية لا يمكن أن تستغني الرواية عنها، فهو "**تصوير ألسني موحٍ، يتجاوز الصور المرئية، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع، بل خلق واقع شبيه لهذا الواقع** "[1]، و يقوم الوصف على مبدأين، الاستقصاء والانتقاء وهما متناقضان، فالاستقصاء يصف كل ما تقع عليه عينا الراوي، بينما الانتقاء فيكتفي ببعض المشاهد الدالة تاركا للقارئ مجالا للإيحاء .[2]

1-1. وظائف الوصف:

هناك من وضع للوصف وظيفتان وهما[3]:

- **الوظيفة الجمالية:** يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية ويكون وصفا خالصا.
- **الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية:** أي تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معيّن في إطار سياق الحكي.

1-2.وصف المكان:

[1] محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص.70.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص.70.
[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1،1991، ص.97 .

يعتبر وصف المكان من التقنيات التي تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصوير الفوتوغرافي عند الأدباء الواقعيين الذين وصفوا الأشياء بدقة بخلاف روائيّ التجديد الذين نظروا للأشياء على أنها صدى للشخصية والأحداث، وهنا كان الفرق بين الوصف الفوتوغرافي الذي يصور الأشياء كما هي، والوصف التعبيري الذي يصور الأشياء من خلال إحساس المرء بها،[1] كما يعتبر الوصف "**أداة تشكل صورة المكان**".[2]

ورواية "حارسة الظلال" عرفت تكثيفا من حيث وصف الأمكنة، "**فكل ملامسة للمكان إنما هي ملامسة لشبكة العلاقات التي تربط الأشخاص بالمجال المعيشي ارتباط وجود وانتماء وهوية**"[3]، وهذا ما نلمسه في رواية "حارسة الظلال"، وصفا للأمكنة بدقّة لا تخلو من شاعرية "**من النافذة أطللت للمرّة الأخيرة على بحر كانت ألوانه تتغير بشكل جنوني، من الزرقة غلى السواد الغامق، تأمّلت مدينة الجزائر، بواجهتها البحرية امرأة عارية ومتدفقة بلذة، ثم فجأة اسودّت كل ملامحها مثل الرماد، صارت كتلة من الرخاوة والقذارة والصمت والخديعة**"[4]،كما وصف الكاتب الأماكن التي زارها (سرفانتيس) وإعادة إحيائها لدى الصحفي دالميريا ويواصل (حسيسن) وصف المرسى والعودة به إلى الماضي البعيد الذي شهد نزول (سرفانتيس)

[1] ينظر: محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص.69.
[2] حميد لحميداني، بنية النص من منظور النقد الأدبي، ص.80.
[3] حبيب مونسي، فلسفة المكان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط،2001، ص.7 .
[4] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.238 .

فيه وأسره في الجزائر " **تعرف يا دون كيشوت، جدّك عندما وصل إلى هذا المكان كان متعبا ولهذا عند النزول، كما يقول بعض الوراقين، أخلط بالسرّاق الذين كانوا يملئون هذا الميناء الصغير وبالمواشي قبل أن يدرك القراصنة مكانته ويطالبون بفدية من أجل إطلاق سراحه...**".[1]

فأكثر الأمكنة التي وصفها (حسيسن) و(دالميريا) هي الأمكنة التي لها علاقة بـ(سرفانتيس) أو التي تذكّره بها، ومنها مغارة (سرفانتيس)، حيث مكث بها مدّة من الزمن "**في هذا المكان اختبأ سرفانتيس تحضيرا لهروبه المحتمل، بعد أن حطّم الرايس أرناؤوط سفينته في6 سبتمبر1575...الأيادي البشرية، وقساوة الرطوبة والنسيان، لم يبق الشيء الكثير الذي يستحق أن يكتشف، الحجارة المنحوتة وأعمدة الاتّكاء الصخرية كلها تآكلت مثل جذوع النخل المخرومة من الداخل، الشجيرات القزمة الملتصقة بحيطان المغارة، تتشبّث بيأس بجذورها على الأحجار التي تعرّت بفعل هواء البحر الليلي والرياح الشتوية...**".[2]

1-3. الوصف الساخر:

ما يلاحظ في الرواية هو استعمال الكاتب وصفا ساخرا للشخصيات التي تظهر في العمل، هذا الأسلوب الذي نجده في رواية "دون كيشوت" التي اعتمدت على أسلوب السخرية العجائبي، وهو ما أشار إليه المؤلف في الاستهلال "**فالدافع الظاهري**

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.98.
[2] المصدر نفسه، ص. 99 .

الأول إلى تأليف هذه القصة هو السخرية من قصص الفروسية التي انتشرت في ذلك العصر، القرن السادس عشر".[1]

قصد (سرفانتيس) من (دون كيشوت) كما جاء في مقدمة الكتاب إلى "**أن يكون مرآة للعصر، بكل مخازيه الاجتماعية والسياسية والإدارية، وما يعج به رذائل ونفاق ودعاوى زائفة في الآداب والأخلاق، وقد تناول هذا كله بسخرية ليست حزينة، بل ببهجة تنظر إلى العيوب بأفق، وتتردّد بين البسمات والعبارات**".[2]

هذا الأسلوب الذي يتجسّد في رواية "حارسة الظلال" من خلال وصف بعض الشخصيات بطريقة ساخرة لا تخلو من العجائب، ترسم ابتسامة على شفاه القارئ، لكنه وصف لم يرد منه الكاتب فقط أن يبعث السرور بقدر أن يجعلنا نتأمّل ونتمعّن في تلك الوصاف لنراها على حقيقتها الكامنة، ونجد مثل هذا الوصف في وصف(حسيسن) لـ(دون كيشوت) الصحفي بطلب من جدّته حنّا "**آه يا حنّا لو كان تشوفيه! من أين أبدأ؟ بنية قوية تحاذي المترين تقريبا، ومائة كيلو من العضلات، هيئة فارس خاض كل حروب جبال البشرات بالأندلس وخرج منتصرا، وجه مشّع وعينان مليئتان بالنور والحب، مقرونتان بحاجبين مثل الهلال وقبضة قوية وخفيفة مثل الفولاذ، تسدل من رأسه ضفيرة طويلة تختلط في النهاية بسبابات لباسه التي تملا بدلته الأندلسية المذهلة بالحرائق والنوار وأشجار الجنة، شامة تتوسّط خدّه الأيسر بينما الخد الأيمن**

[1] ميغال دي سرفانتيس، دون كيخوته، ج.1، ص.11 .
[2] المصدر نفسه، ص.17 .

لم يشف بعد من جرح غائر أصيب به بكل تأكيد في حروب خاضها وحده ضد أعداء مدينته".[1]

وفي ذكره بعض الأوصاف بطريقة ساخرة مثل قوله: "**عيناه الضيقتان مثل عيني عصفور بدأتا تنطفئان**"[2]، وقوله: "**وصلت سيارة الأجرة الصفراء مثل ليمونة مضغوطة**"[3]، ويصف سائق التاكسي "**ضحك بنزع من السخرية حتى برزت أسنانه الأمامية المكسورة وأطلّ بينها رأس لسان رقيق كلسان الأفعى**"[4]، وأيضا يصف (زكية) السكرتيرة الخاصة لوزير الثقافة "**التي لم تتوقف أبدا عن تحريك لسانها الحاد في كل الاتجاهات داخل الجروح المفتوحة والمدماة**".[5]

كما يصف (زكي) بطريقة تهكّمية ساخرة " **لم يستقبلني زكي إلا على الساعة التاسعة والنصف، كان غارقا في أوراقه لا تظهر إلا صلعته التي كان ينكسر عليها الضوء العمودي النازل من السقف، لا أفهم لماذا قصيروا القامة يصرّون دائما على المكاتب التي تتجاوزهم**".[6]

وفي وصف السيد (مقدم) أحد مسؤولي الأمن"**عيناه الفوسفوريتان كانتا تلمعان كعيني قط وسط هذا الديكور الغميق والمغلق**"[7]، وقوله: "**توفيق رجل قصير، قصير**

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.49 .
[2] المصدر نفسه، ص.58 .
[3] المصدر نفسه، ص.61 .
[4] المصدر نفسه، ص.142 .
[5] المصدر نفسه، ص.144 .
[6] المصدر نفسه، ص.122 .
[7] المصدر نفسه، ص.128.

على جسمه المدور والممتلئ، على كتفيه العريضتين يستقرّ رأس يشبه بطيخة أو كرة رجبي (Rugby) غير منفوخة بشكل جيد...". [1]

2- توظيف اللغة الأجنبية:

للسان : "**جانبان اثنان، فردي، واجتماعي، ولا يمكن تصوّر أحدهما من دون الآخر**".[2]

لقد تجسّد الجانب الفردي والاجتماعي من حيث اللغة التي استعملها (واسيني الأعرج) في رواية "حارسة الظلال" كتبت باللغة العربية، لكن هذا لم يمنع ظهور ألفاظ أجنبية في الرواية، وهذا يرجعه المؤلف إلى عامل تكوينه، حيث صرّح بذلك في أحد الحوارات "**فقد تكونت في قرية خالية إلا من المدرسة القرآنية والفرنسية، فالقرآن كنت أتعلّمه من الخامسة صباحا حتى السابعة والنصف، ومنها المدرسة الفرنسية أي من اللوحة إلى صف السبورة، والبرامج بالمدرسة كانت فرنسية اللغة وحتى بعد اللإستقلال 1962 إلى السبعينات ومع توجيهي العلمي في شعبة الرياضيات كان مفرنسا، فالعربية لم تكن في مادة اللغة العربية، فمن الطبيعي أن أكتب بالفرنسية في نهاية المطاف**"،[3] كما أنّ صدور حارسة الظلال أول مرّة 1997 بباريس باللغة

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص.137.

[2] فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر. يوسف غازي، مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د.ط ،1986، ص.20 .

[3] بوبكر سكيني، حوار مع واسيني الأعرج، على هامش الملتقى الوطني الثالث(رشيد ميموني للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية،طبعة2007، الشبكة العنكبوتية الدولية: www innanasite.Com

الفرنسية وحملت عنوان "Le ravin de la femme sauvage"[1] أي منحدر السيدة المتوحشة .

امتزجت الألفاظ الأجنبية الواردة في الرواية بين الفرنسية والإسبانية، ومن المصطلحات الفرنسية ما كتب كتذكار أو لوحات على الجدران منها اللوح التذكاري الذي خلّد ذكرى الشاعر (رينيار) عندما أسر في الجزائر[2] وبعض أسماء الأدباء والمناطق الأجنبية، منها مرتفعات "ميتافارا Metavara" [3]،ومصطلح "لفر Livres وأسماء الروايات منها رواية "La provençale "، وأسماء رسامين عالميين منها" Courdouan" و"Otth" ومصطلح الفيس "F.I.S " (الجبهة الإسلامية للإنقاذ)* وكذلك بعض المصطلحات الفرنسية التي تعود الجزائريون قولها منهle matricule و" tuyan d'échappement"، وكذلك نجد نصوصا بالإسبانية ومصطلحات اسبانية استعملها الكاتب منها"سينيورا"أو قوله "si senora " واللوحة التذكارية بمناسبة تدشين والكتابات التذكارية الموجودة داخل المغارة كتبت بالإسبانية .[4]

[1] Làrej Waciny, Le ravin de la femme sauvage, ENAG Edition, Alger,1997.
[2] ينظر: واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص .75، ص. 76.
[3] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، ص 78.
[4] المصدر نفسه، ص. 76.

الخاتمـــة

الخاتمة

باعتبار الخاتمة تلخيصا لنتائج البحث المتوصل إليها، من خلال تواشج التحليل بالوصف في ثنايا المتن المتكون لدفوف هذا البحث الموسوم بـ:(التأثير الأجنبي في كتابات واسيني الأعرج) فإننا نثبت النتائج التالية:

1/ كشف التحليل حجم العلاقة الوطيدة بين التأثير والتناص، وتماهيهما في كثير من الأحيان حتى ولو بدا الواحد منهما مختلفا عن الآخر ظاهريا.

2/ كشف التحليل والمقارنة أنّ التناص مصطلح تناولته الدراسات العربية التراثية في باب السرقات الشعرية والتضمين، وهو يوحي بحضور فعلي لنص داخل نص آخر عن طريق التضمين بشكل ظاهر أو خفي كالاستشهاد والسرقة كما يراه (جينيت)، بيد أنّ التأثير فرع من الدراسات الأدبية المتتبّعة لنواحي العلاقات المتبادلة بين اثنين أو أكثر من الآداب والنصوص، ومن ثمّ لا يمكن الحديث عن التأثير بمعزل عن التناص.

3/ كشف التحليل والوصف أن التأثير الأجنبي في الكتابة النقدية عند (واسييني الأعرج) اتّخذ أشكالا، خصوصا في مؤلفه النقدي"اتجاهات الرواية العربي في الجزائر" حيث بدا نهل الأخير من الفلسفة الواقعية المتجلية بوضوح في اختياره للنماذج الروائية التطبيقية وتبنّيه للأفكار الواقعية الاشتراكية تبلور في كثير من أعماله، حيث دافع في الوقت عينه عن الطبقة العاملة والنظام الاشتراكي مثل أعماله الروائية " أحلام مريم الوديعة"، "نوار اللوز" ، وغيرها.

4/ كشف التحليل أيضا تطابق عناوين كثير من رواياته مع روايات عالمية من حيث العنونة، وهذا ينم عن انفتاح واسع على الإرث الروائي العالمي، باعتباره إبداعا إنسانيا يتخطى الزمان والمكان مثل رواية "دون كيشوت" للكاتب الإسباني (ميغال دي سرفانتيس)، ورواية "كارمن" لـ(مريميه بروساي) وغيرهما من الروايات العالمية.

5/ يمكن اعتبار رواية (حارسة الظلال) رواية مهيمنة من حيث تتبّع نواحي التناص باعتبارها الرواية الأكثر بلورة لهذه الظاهرة الأدبية، فالعنوان الفرعي للرواية "دون كيشوت في الجزائر" يحيلنا إلى رواية (سرفانتيس) وبطلها (دون كيشوت) في تضافر نصي واضح، كما ثبت من خلال التحليل حجم العلاقات النصية القائمة بين الروايتين "حارسة الظلال"، ورواية "دون كيشوت" التي حاك فيها (واسيني الأعرج) بطل رواية (سرفانتيس) ونسج على منوالها أحداث روايته مع اقتحامه لنصوص من رواية "دون كيشوت" في الفصل المتضمّن تاريخ تلاوة السير، وكذلك طريقة بناء الشخصيات، حيث بنى شخصية الصحفي (دالميريا) لتمثل كما جاء في تصدير الكتاب بدن الإنسان الرفيق الدائم للروح هذا البدن، غير المدرك لما يجري من حوله، ويقوده العقل والمتمثل في (دون كيشوت) الذي يحرّك ويدير (سانشو بانسا)، تلك الشخصية الضعيفة والمستسلمة لأوامر (دون كيشوت) بعكس (حسيسن) المثقف الواعي الذي يمثل الضمير أو صوت الضمير الخافت الذي لا يمكنه رفع صوته.

6/ تأثير واسيني الأعرج من خلال أعماله النقدية والإبداعية انحصر في أعمال معيّنة ممّا يمكن تفسيره بميولاته الأدبية والفنية، وتذوّقاته للمسات الإبداعية لتلك الرواية، وكذلك يفسّر طابع مطالعاته ورحلاته.

7/ كما استنتج التحليل أنّ هناك ثمّة تواشجا نصيا بين "كارمن" لـ(ميريميه)، والرواية محل البحث.

8/ كشف التحليل على الطابع الساخر من الناحية الأسلوبية في وصف الشخصيات وهو الأسلوب عينه الذي ميّز (دون كيشوت) لاسيما في باب الفروسية.

9/ تعجّ الرواية بالمصطلحات الأجنبية، وما انفكّت أن تنوعت بين الفرنسية والإسبانية وهو يفسّر الخلفية الفكرية لروايته.

10/ استحضار الأمنكة التي وردت في سيرة (سرفانتيس) وأسره في الجزائر.

11/ استحضار الأساطير اليونانية لما للأسطورة من أبعاد ودلالات فكرية وجمالية، وأيضا لما توفّره من عنصر التكثيف والتشويق وإغراق السياق بالدّلالات المفتوحة، ويتمثل خصوصا في استحضار أسطورة (سيزيف)، و(طائر العنقاء)، و(بيرام تسبيه) أو(التوت الأحمر).

كل ذلك ممّا حاولنا الكشف عنه والتطرق إليه، إلا أنّه يبقى الكثير لم نتطرّق إليه، فقد حاولنا التركيز على نوع معيّن من التأثيرات ألا وهو التأثير الأدبي في رواية "حارسة الظلال"، هذا التّأثير الذي ظهر بشكل واضح في معظم أعمال (واسيني الأعرج) الروائية

دون أن يخفي هذا الأثر، ليصبح (سرفانتيس) ورواية "دون كيشوت " تيمة مصاحبة لأعماله، انفرد بها (واسيني الأعرج)، هذا الإنفراد الذي لم ينقص من جمالية أعماله بل جعلته يتميّز وينفرد من خلال هذه المحاكاة وهذا الحضور "**لي نصان في ذاكرتي هما آلف ليلة ودون كشوت ... فأنا أرى في دون كيشوت أحد أجدادي أنا سعيد لأنّي أنتسب للهشاشة والرغبة في الدفاع عن القيمة وخوض المعارك حتى في حالة الخسارة المؤكدة، قيمة دون كيشوت أنّه خاض معركة خاسرة تقع خارج عصرها ، ولكنّه دافع عما تبقى من قيم الفروسية حتى انتفاء هذه الأخيرة**".

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أ- المصادر العربية:

- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر:

1. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق. أحمد صقر، دار المعارف، ج.1 ، ط.4.

- ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد:

2. عيار الشعر، تحقيق، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية.

- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم:

3. لسان العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، د.ت، مادة (نص).

- أبو هلال العسكري، أبو الحسن بن عبد الله بن سهل:

4. الصناعتين الكتابة والشعر، ترجمة. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط.2، 1404 هـ ، 1984.

- الأعرج، واسيني:

5. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د، ط، 1986.

6. أحلام مريم الوديعة، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، د.ط 2001.

7. الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية ، مؤسسة دار الكتاب الحديث، ج.1، ط.1، 1985.

8. ألم الكتابة عن أحزان المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، د.ط ، 1980.

9. حارسة الظلال، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، 2001.

10. طاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د. ط ، 1989.

11. مجموع النصوص الغائبة(أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية) التأصيل الروائي، الفضاء الحر، الجزائر د، ط 2007.
12. النزوع الواقعي ألانتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1985 .
13 نوار اللوز، منشورات الفضاء الحر، الجزائر، د.ط،2002 .
– الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر:
14. البيان والتبيين، تحقيق درويش جودي، المكتبة العصرية، بيروت، د.ط ،2004.
– الجرجاني، عبد القاهر:
15. أسرار البلاغة، شرح محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان، المنصورة، القاهرة، د.ط، د.ت.
16. دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق. ياسين الأيوبي المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 1424 هـ ، 2003م
– الجرجاني ،أبو الحسن علي بن عبد العزيز:
17. الوساطة بين المتنبي و خصومة، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية ، بيروت، د.ط، د.ت .
– الجمحي، أبو عبد الله ابن سلام:
18. طبقات فحول الشعراء الجاهلين و الإسلاميين من نثر ونظم وعن نوابغ علمائهم وآرائهم الأدبية والفلسفية والاجتماعية والفكرية، طبعت هذه منشأة المعارف خطية قديمة، ط. أوربا، د. ت.
– القرطاجني: أبو الحسن ابن حازم:
19. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ترجمة. محمد الحبيب ابن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط.3، 1986 .
– القيرواني، أبو علي الحسن ابن رشيق:
20. العمدة في صناعة الشعر ونقده النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة،ج.1، ط.1، 1420هـ، 2000.

21. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، صلاح الدين الهواري، هدى عودة، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ج.2، ط.1، 1420هـ، 2000 .

مصادر مترجمة إلى العربية:

- دي ثربانتس، ميغال:

1. دون كيخوتة ترجمة .عبد الرحمان بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، لبنان، ط.1، 1998 .

- ماركيز، غابريال غارسيا:

2. قصة موت معلن، ترجمة صالح علماني، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط.2 ، 1999.

- ميرميه، بروساي:

3. كارمن وأقاصيص أخرى، ترجمة.ريما بطرس ولارا قدسي مراجعة. مصباح الصمد وبسام بركة، دار ومكتبة الهلال، دار البحار، ط.1، 2005.

ب-المراجع العربية :

- إبراهيم، عبد الله:

1. التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديد المتحدة، دار أوربا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، طرابلس، د. ط، د. ت.

- أبو السعود، فخري:

2. في الأدب المقارن ومقالات أخرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط ،1997 .

- أحمد طاهر، حسنين و مجموعة من الباحثين:

3. جماليات المكان، الناشر عيون المقالات، باندونغ، الدار البيضاء، ط.2، 1988.

- بدوي، أحمد:

4. أسس النقد الأدبي عند العرب، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، د.ط، مارس، 2003.

- البقاعي، خير:

5. دراسات في النص و التناص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط.1، 1998.

- بقشي، عبد القادر:

6. التناص في الخطاب النقدي البلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية إفريقيا الشرق، المغرب، د. ط، 2007.

- بلحسن، عمار:

7. الأدب والايدولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط 1984.

- بن قينة، عمر:

8 . في الأدب الجزائري الحديث، تاريخا وأنواعا، وقضايا وإعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، د. ط، 1995 .

- بنيس، محمد:

9. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليد، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ج.1، ط.2، 2001 .

10. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ج.3 ، ط.3 ، 2001.

- بوشعيرة، الرشيد:

11. الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 1996.

- الجندي، أنور:

12. الفكر والثقافة المعاصرة في شمال إفريقيا، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط.1، 1965.

- حفناوي، بعلي:

13. أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، د. ط، 2004.

14. هاجس الحداثة وإشكالية العنف في رواية جيل الأزمة، الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دار الأمل للطباعة والنشر و التوزيع، الجزائر، د.ط، 2004.

- حنون، عبد المجيد:

15. صورة الفرنسي في الرواية المغربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط،1986.

- خان، محمد:

16. الأدب الجزائري في الجزائر، مجلة علامات في النقد، ج.49، مجلد 13، سبتمبر، 2003.

- الخطيب، حسام:

17 . الواقعية الاشتراكية، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي الكويت، العدد 122، أفريل، 1972.

- الخطيبي، عبد الكبير:

18. الرواية المغربية، الشركة المغربية للناشرين المجتمعين، الرباط، ط.7 ،1979.

- خمري، حسين:

19 . فضاء المتخيل، مقاربة في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر ط.1، 2002.

- داود، محمد:

20 . الأعرج واسيني وشغف الكتابة، منشورات CRASC، وهران، 2002.

- الركيبي، عبد الله:

21 . تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د. ط، 1983.

- رباعي، ربى عبد القادر:

22. البلاغة العربية وقضايا النقد العربي، التضمين والتناص أنموذجا، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط.1، 1426 هـ ، 2006 .

- الرياحي، كمال:

23. الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج، منشورات كارم الشريف تونس، ط.1 ، أفريل، 2009 .

- الزاوي، أمين:

24. صورة المثقف في الرواية المغاربية، المفهوم والممارسة، دار النشر راجحي، الجزائر، 2009 .

- ساري، محمد:

25. محنة الكتابة، دراسة منشورات البرزخ، الجزائر،2007.

- سعد الله ، أبو القاسم:

26. تاريخ الجزائر الثقافي، (1830- 1954)، دار الغرب الإسلامي،ج.6، ط.1، 1998 .

- السعدني، مصطفى:

27. التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1991.

28. في التناص الشعري، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 2005

- الصكر، حاتم:

29. تنصيف الآخر في المصطلح والنظرية والتطبيق، ضمن كتاب المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، فخري صالح، مهرجان جرش الثالث عشر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط.1 ، 1995.

-عباس، إبراهيم:

30. الرواية المغاربية، الجدلية التاريخية والواقع المعيش،ANEP ، الجزائر، د. ط ،2002 .

- عبد الواحد، محمود عباس:

31. قراءة النص وجمالية التقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط.1،1996.

- عبود، حنا:

32. من تاريخ الرواية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2002.

- عزام، محمد:

33. شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط،2005.

- عز الدين، يوسف:

34. الاشتراكية و القومية و أثرهما في الأدب الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، ط.1، 1968 .

- عكاشة، شايف:

35. اتجاهات النقد في العصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،1985.

- علوش، سعيد:

36. إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986.

37. مدارس الأدب المقارن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.1، 1987.

- علي مرزوق، حلمي:

38. الرومانسية، الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط.1، 2004.

- عناس، ليلى:

39. الواقعية في الأدب الفرنسي، دار المعارف، القاهرة، د.ط ، د.ت.

- الغذامي، عبد الله:

40. الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

- فضل، صلاح:

41. لـذة التجريـب الروائـي، أطلـس للنـشر والإنتـاج الإعلامـي، ش.م. م. القـاهرة، ط.1،2005.

42. منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط.2 ، 1980 .

- قطوس، بسام:

43. مدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط.1، 2006.

- لحمداني، حميد:

44. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1،1991.

45. القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.1، 2003 .

- مباركي، جمال:

46. التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، د.ط ،2003.

- مخلوف، عامر:

47. الرواية والتحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

- مرتاض، عبد الملك:

48. الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت .

49. نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، د.ط ، 2007.

50. نظرية القراءة ، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط ، د.ت.

51. نهضة الأدب العربي المعاصر 1954- 1925، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط .2، 1971.

52. الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت .

- المغربي، حافظ:
53. تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، عالم الكتب الحديث ،أربد الأردن، ط.1 ، جويلية ،2006.
- مفتاح، محمد:
54. تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط.3، يوليو، 1992.
- مفقودة، صالح:
55. أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث اللغة والأدب الجزائري، دار الهدى، الجزائر، ط.1 ، 2008.
- مكي، محمد الطاهر:
56. الأدب المقارن، أصوله ومناهجه، مكتبة الآداب، القاهرة، ط.4 ،2002.
- منور، أحمد:
57. الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطور قضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2008.
- مونسي، حبيب:
58. فلسفة المكان،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.
59. نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران، د. ط ، 2007 .
- موسوي، محسن جاسم علي:
60. الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، مطبعة السلام، بغداد، د.ط، 1975.
- طه، ندا:
61. الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د. ط، 1991.

- نعيسة، جهاد عطا:
62. في مشكلات السرد الروائي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2001.
- هلال، غنيمي:

63. الأدب المقارن، دار العودة و دار الثقافة، بيروت، ط.5، د.ت.

- هيكل، أحمد:

64. تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، مصر، ط. 6، 1994.

- وتار، محمد رياض:

65. توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط ، 2002.

- يقطين، سعيد:

66. انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 2001.

67. الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 2006.

ج-المراجع المترجمة :

- إليا، مرسيا:

1. مظاهر الأسطورة، ترجمة نهاد خياطة، دار صنعاء للدراسات والنشر، دمشق، ط.1،1991 .

- أمبرت، أندريك أندرسون:

2. مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 1412 هـ، 1991م.

- إيتامبل، رينيه:

3. أزمة الأدب المقارن، ترجمة سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط.1، 1987.

- باجو، دانيل هنري:

4. الأدب العام والمقارن، ترجمة غسان السيد اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط.1، 1997.

- باختين، ميخائيل:

5. الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط.1، 1987.

- بارت، رولان:

6. من العمل إلى النص، ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط.1، 1998.

- بامية، عايدة:

7. تطور الأدب القصصي الجزائري 1925 – 1967، ترجمة محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1982.

- براون، جليان، جورج يول:

8. تحليل الخطاب، تع محمد لطفي الزليطي، منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك السعود، الرياض، السعودية، 1997.

- بنجامين، فالتر:

9. مفهوم التأثير في الأدب المقارن، ضمن كتاب دراسات في الأدب المقارن، ترجمة. محمد خزعلي، مؤسسة حمادة، اربد الأردن، ط.1، 1995.

- تودوروف، تزيفتان:

10. الشعرية، ترجمة شكوري المبخوت ورجاء سلامة، دار توباق للنشر و التوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط.2، 1990 .

- تودوروف، تزيفتان، ميخائيل باختين:

11. المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.2، 1996 .

- دي سوسير، فرديناند:

12. محاضرات في الألسنة العامة، ترجمة يوسف غازي، مجيد النص، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د.ط، 1986 .

- ديك، فان:

13. النص بنياته ووظائفه، مدخل إلى علم النص، ترجمة. محمد العمري، ضمن كتاب نظرية الأدب في القرن العشرين، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.2، 2004.

- ستارونسكي، جان، شيفريل إيف، باجو دانيال هنري:

14. في نظرية التلقي، ترجمة غسان السيد دار الغد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط.1، 2000.

- سي هول، روبرت:

15. نظرية الاستقبال، ترجمة، رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا ، ط.1، 1992.

- كريستيفا، جوليا:

16. علم النص، ترجمة.فريد الزاهي، مراجعة.عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط ، د.ت .

- كولوبوف، أليغ:

17. حوار الحضارات– المعنى– الأفكار – التقنيات – ترجمة سهيل فرح، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط.1، 2008.

- لافريتسكي، أ :

18. في سبيل الواقعية، بيلينسكي وتشير نيشيفسكي ودوبرليوبوف، ترجمة.جميل نصيف، مراجعة حياة شرارة، عالم المعرفة ، بيروت، د.ط. ، د.ت

- لوكاتش، جورج:

19. بلزاك والواقعية الفرنسية، ترجمة .محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، ط .1، 1985 .

20. دراسات في الواقعية، ترجمة .نايف بلوز، دار المعارف ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط.3، 1405 هـ، 1985 .

- همفري، روبرت:

21 تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر. محمود الربيعي، مكتبة الشباب، مصر، د.ط، 1984.

د- المراجع الأجنبية:

- BIN, Etienne:

1. culture et société au Maghreb, Ed du centre national de la recherche scientifique, paris, 1975 .

- Duchet, Claud:

2. La fille abandonnée et la bête humain, Élément titologio romanesque, intittérature!!!!!!!!!! larousse, Paris, France , 1973.

- Genette, Gérard:

3. Palimpsestes, La littérature au second degré, Éditions du seuil, Paris, 1982.

4. Seuil, Edition du seuil, Paris, 1987.

- Hoek. Léo. H:

5. la marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Édition mouton, La Haye (la suisse) 1973.

- Kristeva, Julia:

6. Le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle, édition mouton, la Haye (la suisse, 1970.

-Làrej, waciny:

7. Le ravin de la femme sauvage, ENAG édition. Alger, 1997.

8.- Le petit larousse illustré, édition la rousse , paris , France ,2007.

هـ-المقالات:

- الأعرج، واسيني:
1 . الرواية الجزائرية، مجلة الآداب، العدد الرابع والخامس، السنة السابعة والعشرين، نيسان، ابريل، أيار، مايو، بيروت، لبنان، 1979.
- خشبة، دريني:
2. أساطير الحب والجمال عند الإغريق، كتاب الهلال، سلسلة ثقافية شهرية، دار الهلال، مصر، العدد171، صفر1385، جوان، 1965.
- دلا، فاديا:
3. الروائي واسيني الأعرج، الكتابة متعة ولكنها ليست نزهة، انتصار مستميت للحب والحرية، مجلة نزوى، العدد السادس والخمسون، 18-07-2009
- الرياحي، كمال:
4. مع دون كيشوت الرواية الجزائرية واسيني الأعرج، مجلة عمان، يصدرها العدد96، حزيران،2003.
- غلوكمان، كريستين:
5. حول علاقة الأدب بالايديولوجيا، ترجمة. عبد الإدريسي، مجلة أقلام، العدد 03، مارس، 1964.
- المغربي، حافظ محمد جمال الدين:
6. التناص المصطلح، القيمة، مجلة علامات في النقد، الجزء51، مجلد 13، مارس،1425 هـ، 2004م.

و- الرسائل:

- عيساني، بلقاسم:

1. النص المفتوح في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، تخصص الدراسات النقدية والمقارنة، إشراف ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر، 2005- 2006.

د-مواقع من الأنترنت :

- الخير، هاني:

1. اليوم الأخير في حياتهم..أبولينير..الأب الروحي لسرياليين، مجلة الثورة، مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة Email :admin@thawra.com والنشر، الخميس2010/12/23 الموقع:

- الرياحي، كمال:

2. من اثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج دراسة نشرت ضمن مجلة القدس العربي الالكتروني الشبكة العنكبوتية الدولية 2009/01/21 الموقع:

- سكيني، بوبكر:

3. حوار مع واسيني الأعرج، على هامش الملتقى الوطني الثالث (رشيد ميموني للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية طبعة 2007، الشبكة العنكبوتية الدولية: www innanasite.Com

4. شاعرية مفرطة، مجلة المجلس الأدبية، صادرة عن مجلس الشعر الشعبي العماني الاثنين 2010/02/15، الشبكة العنكبوتية الدولية.

- الشبكة العنكبوتية الدولية: alex-starfish.maktoobblog.com/1054018

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ- هـ

مدخل إلى الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية 02

الفصل الأول :مفهـوم التأثير وإستراتيجيـة التنـاص

المبـحث الأول : التأثير- المفهوم. الأنواع . الأشكال . المستويات.....21

1- مفهوم التأثير.....21

1-1 بين التأثير والتقليد.....24

1-2 بين التأثير والتلقي.....26

2- أنواع التأثيرات.....30

1-2 التأثير عن طريق الشخصية الروحية أو التأثير العقلي 30

2-2 التأثير الفنّي أو التقني 31

3-2 التأثير بالموضوعات.....31

4-2 تأثير كاتب بأفكاره في الأجانب 32

5-2 تأثير كاتب أدب من الآداب في الآداب الأخرى.....32

6-2 التأثير الأدبي 33

7-2 التأثير غير الأدبي.....33

3- أشكال التأثيرات 33

1-3 التأثير العكسي أو السلبي 33

2-3 التأثير الايجابي..... 34

3-3 التأثير المباشر..... 34

4-3 التأثير غير المباشر.....35

5-3 التأثير الخاطئ.....35

4- مستويات التأثير والتأثّر.....35

1-4 المستوى المقارني.....36

2-4 المستوى الأيديولوجي..... 36
3-4 المستوى الفني.....37
المبـحث الثـاني: التناص- المفهوم. الأنواع. الأشكال والآليات. المستويات.. 38
1- مفهوم التناص 38
1-1 التناص في النقد العربي القديم.....42
1-2 التناص في الفكر النقدي الغربي.....51
1-3 التناص في النقد العربي المعاصر.....55
2- أنواع التناص..... 60
2-1 التناص.....62
2-2 المناص.....62
2-3 الميتانصية.....62
2-4 معمارية النص.....63
2-5 التعالق النصي.....63
3- أشكال التناص..... 63
3-1 التفاعل النصي الذاتي.....63
3-2 التفاعل النصي الداخلي.....63
3-3 التفاعل النصي الخارجي.....63
4- آليات التناص.....64
4-1 التمطيط.....65
4-2 الايجاز.....65
5- مستويات التناص.....66
5-1 مستوى أفقي.....66
5-2 مستوى عمودي.....66

الفصل الثاني: تجليات التأثير الأجنبي في الكتابة النقدية والإبداعية عند واسيني الأعرج

المبـحث الأول: تجليـات التأثير الأجنبي في الكتـابة النقدية عنـد واسيني الأعرج.....68
1- مفهوم الواقعية 68
2- عوامل نشأة الواقعية.....71
3- اتجاهات الواقعية.....73
3-1 الواقعية النقدية.....73
3-2 الواقعية الطبيعية.....75
3-3 الواقعية الاشتراكية.....76
4- الواقعية الاشتراكية والنقد العربي الحديث..... 79
المبحث الثاني: تجليات المذهب الواقعي في المؤلف النقدي "اتجاهات الرواية العربية في الجزائر".....82
1- المقدمات التاريخية للرواية الجزائرية.....82
2- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر.....88
المبحث الثالث: تجليات التأثير الأجنبي في الكتابة الإبداعية عند واسيني الأعرج.....93
1- العنونة 93
2- حضور الدون كيخوته.....97

الفصل الثالث : الكشف عن تجليات التأثير الأجنبي في رواية حارسة الظلال

المبـحث الأول: العنـوان 106
1- العنـوان الفرعـي: دون كيشوت في الجزائر.....106
2- الـعـنـاويـن الـداخـلـيـة.....108
3- التـصـدير.....110

المبحـث الثاني: الـشـخـصية.....112
1- شخصيـة دون كيشوت (فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا).....114
2- شـخـصـيـة حـسـيـسـن.....120
3- شـخـصـيـة مـايـا.....125
المبحـث الثـالث: استحضـار الأسطـورة و المكـان.....131
1- استحضار الأسطورة 131
2- استحضار المكان.....134
المبحـث الرابـع: توظـيف الوصف واللـغة الأجنبية.....140
1- الوصـ ـ ـ ـف.....140
1-1 وظائف الوصف.....140
1-2 وصف المكان.....141
1-3 الوصف الساخر.....142
2- توظيف اللغة الأجنبية.....145
الخاتمة 148
قائمة المصادر والمراجع.....153